

Ε  
Π  
Ι  
Θ  
Ε  
Ω  
Ρ  
Η  
Σ  
Η



Τ  
Ε  
Χ  
Ν  
Η  
Σ

№ 61

Ν Ο Υ Α Ρ Ι Ο Σ 1960

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 : Π. Κονίδην, Γαμβέτα 6, 'Αθήνα

REVUE D'ART

REVUE MENSUELLE DES LETTRES ET DES ARTS

Dirigée par un comité. Gambetta 6—Athènes Grèce

ΣΥΝΔΡΟΜΕΣ 'Εξωτερικού : λιλ. 8—'Αίγυπτος. Τιμή Τεύχ. Γ. Δ. 15. 'Ετήσια Γ. Δ. 180  
 'Εσωτερικού : 'Ετήσια Δρχ. 120.—'Εξόμηνη Δρχ. 60.

ΕΤΟΣ ΣΤ' ΤΟΜΟΣ ΙΑ' 'Ιανουάριος 1960 'Αριθ. τεύχους 61

**Π Ε Ρ Ι Ε Χ Ο Μ Ε Ν Α**

**ΠΡΑΓΜΑΤΑ :**

ΘΕΜΟΣ ΚΟΡΝΑΡΟΣ : Μιά φωνή . . . . .	σελ.	1
Δ. ΡΑΥΤΟΠΟΥΛΟΣ : Τὰ γουδοχέρια . . . . .	»	2
ΑΝΝΑΜΠΕΛΛΑ ΡΟΣΣΙ : 'Ο Πρωτογονισμός στη σύγχρονη γλυπτική . . . . .	»	4
Θ. ΠΙΕΡΙΔΗΣ : 'Ωδή σ' ένα καράβι (ποίημα) . . . . .	»	17
Κ. ΠΟΡΦΥΡΗΣ : Τὸ καράβι τοῦ Τσέληνα (Διήγημα) . . . . .	»	20
Σ. ΓΚΙΝΗΣ : Λορέντσος Μοβίλης . . . . .	»	23
Γ. ΒΑΚΙΡΤΖΗΣ : 'Η 'Αφίσσα — μιὰ ἐφηρμοσμένη τέχνη . . . . .	»	25
Σ. ΤΣΙΡΚΑΣ : Καβάφη «ἀνεκρίβειες» καὶ «βασανισμοί» τους . . . . .	»	29
ΛΕΙΑ ΧΑΤΖΟΠΟΥΛΟΥ : Δυὸ ποιήματα . . . . .	»	34
ΝΙΚΟΣ ΓΡΗΓΟΡΙΑΔΗΣ : Δυὸ ποιήματα . . . . .	»	34
ΡΕΝΟΣ : 'Ο Γρασαδόρος (διήγημα) . . . . .	»	35
— — — 'Η Δωδέκατη Αὐλαία γιὰ τὰ θεατρικὰ ζητήματα . . . . .	»	49
ΒΑΣΙΛΗΣ ΑΝΔΡΕΟΠΟΥΛΟΣ : Κομιστὴς εἰδήσεων (θέατρο) . . . . .	»	52
Γ. ΠΕΤΡΗΣ : 'Η 'Εκθεση 'Ελληνικῆς χαρακτικῆς στὴν ΕΣΣΔ . . . . .	»	72

**ΑΠΟ ΜΗΝΑ ΣΕ ΜΗΝΑ**

— — — — Λόγοι κι ἀντίλογοι . . . . .	»	76—77
ΔΩΔΕΚΑΤΗ ΑΥΛΑΙΑ : Μιά ἀνακοίνωση . . . . .	»	77

**ΤΟ ΒΙΒΛΙΟ**

Ν. ΒΡΕΤΤΑΚΟΣ : Τ. Βαρβιτσιώτη, «'Η γέννηση τῶν πηγῶν» — Α. Βουγιούκα «'Ο Χιονάνθρωπος» — 'Η Σιμόπουλου : 'Η 6η ἐντολή» — Ν. Νικόπουλου : «ἐξοδος ἀπὸ τὴ νηνεμία» — Σ. Πάντζα : «Τὰ Χρυσάνθεμα» Μ. Λαμπαδαρίδου : «Συναντήσεις» — Δ. ΡΑΥΤΟΠΟΥΛΟΣ : Π. Χάρη «Φῶτα στὸ πέλαγος» — Π. ΚΑΤΣΕΛΗΣ : Σ. Δρομάζου «Σαιξπηρικά» — Σ. ΑΣΔΡΑΧΑΣ : «'Απαντα Λασκαράτου» . . . . .	»	78—84
--	---	-------

**ΤΟ ΘΕΑΤΡΟ**

Κ. ΠΟΡΦΥΡΗΣ : Γ. Θεοτοκά : «'Αλκιβιάδης» — Α. Μύλλερ : «'Ηταν ὄλοι τους παιδιά μου» — Α. Κασόνα : «Τὰ δέντρα πεθαίνουν ὀρθια» . . . . .	»	84—87
---	---	-------

**Η ΜΟΥΣΙΚΗ**

Φ. ΑΝΩΓΕΙΑΝΑΚΗΣ : Τέσσερες παραστάσεις τῆς Ε.Λ.Σ . . . . .	»	87—88
--	---	-------

**ΟΙ ΕΙΚΑΣΤΙΚΕΣ ΤΕΧΝΕΣ**

Γ. ΠΕΤΡΗΣ : 'Εκθέσεις Γιάννη Παπα — Χ. Δαγκλή — Κ. Τυπάλδου — 'Ανας Τσούμα — 'Ορέστη Κανέλλη . . . . .	»	88—93
Κ. ΠΟΡΦΥΡΗΣ : Βιβλιογραφικὸ δελτίο . . . . .	»	93—95
Κ. : ΑΛΛΗΛΟΓΡΑΦΙΑ . . . . .	»	95—96

**ΕΙΚΟΝΕΣ**

Τὸ ἐξώφυλλο : Γ. Βακιρτζῆ : Σύνθεση. 'Εν τὸς κειμένου : Χάλκινο κυκλαδικὸ εἶδωλο — Κ. Μπρανκούζι : 'Η κοιμισμένη μοῦσα — Χ. Μούρ : Κοπέλλα — 'Αγαματάκι τῆς Μικρονησίας — Πικάσσο : Μάσκα — Τὸ Κεφάλι τοῦ θανάτου — Μάσκα τῆς Λιβερίας — Μεξικανικὸ γλυπτὸ σὲ κρύσταλλο — 'Εκ τὸς κειμένου : Γ. Βακιρτζῆ : Πέντε ἀφίσσες — Α. Τάσσου : 'Αγρότισσες, ψαράδες — Β. Κατράκη, Φιγοῦρα, Μανάδες — Γ. Σπυρόπουλου : Σύνθεση σὲ γκρίζο — 'Ορ. Κανέλλη : Σύνθεση, Κολυμβητὲς — Χ. Δαγκλή : ἐξόριστος — Γ. Παπα : Προσωπογραφία, ὁ Γαληνός — Κ. Τυπάλδου : Τοπίο. Φωτογραφίες : Τρία στιγμιότυπα ἀπὸ τὴ «Δωδέκατη Αὐλαία» — 'Ενας κατάλογος τοῦ Καβάφη,

'Ιδιοκτήτης : Νίκος Σιαπκίδης, Βλαβιανοῦ 1  
 Διευθύνσεις συμφώνως τῷ νόμῳ : 'Υπεύθυνος συντάκτης : Π. ΚΟΝΙΔΗΣ (Κ. ΠΟΡΦΥΡΗΣ)  
 Ἱ Θεμιστοκλέους 79  
 Προϊστάμενος Τυπογραφείου : Δημ. Μουσουλιώτης Μέτωνος 2

# ΕΠΙΘΕΩΡΗΣΗ ΤΕΧΝΗΣ

ΜΗΝΙΑΙΟ ΠΕΡΙΟΔΙΚΟ ΓΡΑΜΜΑΤΩΝ ΚΑΙ ΤΕΧΝΩΝ

ΧΡΟΝΟΣ ΣΤ' ΤΟΜΟΣ ΙΑ' ΙΑΝΟΥΑΡΙΟΣ 1960 — ΤΕΥΧΟΣ 61

## Π Ρ Α Γ Μ Α Τ Α

### Μιά φωνή

— «Μᾶς γελάσατε!...»

Συχνά τὴν ἀκούμε αὐτὴ τὴ φωνὴ στοὺς καιροὺς μας. Ἐκτὸς στήθια νέων βγαίνει, κι ἀπευθύνεται στὶς προηγούμενες γενιές.

Ἄλλοι λένε πὼς ὑπάρχει δίκιο σ' αὐτὴ τὴν κριτικὴ. Ἄλλοι τὴν ἀπορρίπτουνε σὰν ἐκδήλωση τοῦλάχιστο ἄδικη. Κι ἄλλοι — νευρικοὶ — τὴ λένε ἀχαριστία. Μὰ κανένας δὲν προχώρησε πέρα ἀπὸ τὸ χαρακτηρισμό. Ἡ πέρα ἀπὸ τὴν παραδοχὴ ἢ τὴν ἄρνηση.

Πιστεύουνε, ἄραγε, στὸν πικρὸ λόγο αὐτοὶ ποὺ τὸν ξεστομίζουνε; Κι ἂν ναί, τί ἐπίδραση ἔχει στὴ ζωὴ τους ἢ τέτοια πεποίθηση;

Τὴν ἀπάντηση τὴ δίδουνε δυὸ σκληρὰ νούμερα: Τὸ ἓνα εἶναι «876». Τὸ ἄλλο εἶναι πολὺ μεγάλο, καὶ δὲν τὸ ἔχω πρόχειρο αὐτὴ τὴ στιγμή.

Ἄν εἶσαι ψυχραῖμος θ' ἀποκριθεῖς εὐγενικὰ στὴν κατηγορία:

— Εὐχομαι, παιδιὰ μου, νὰ ἔχετε σεῖς καλύτερη μοῖρα. Νὰ μὴ γελάσετε σὲ τίποτα τὰ δικά σας παιδιὰ.

Αὐτὴ ἡ εὐγενικὴ ἀπάντηση φέρνει χειρότερα πολλὲς φορές. Ἐρεθίζει. Τὴ λογαριάζουνε ψεύτικη. Σοῦ γυρίζουνε τὴν πλάτη καὶ φεύγουνε. Ποῦ πᾶνε; Τὸ μεγάλο νούμερο — ποὺ εἶπαμε πὼς δὲ θυμοῦμαι ἀκριβῶς — γυρεύει καινούρια γῆ. Καινούρια Πατρίδα. Παίρνει τὸ δρόμο τῆς μετανάστευσης. Τὸ ἄλλο νούμερο, τὰ 876 παιδιὰ — κορίτσια κι ἀγόρια 16 -22 χρονῶν — προσπαθεῖ νὰ ξεγαντζώσῃ ὀριστικὰ ἀπὸ τοῦτο τὸν κόσμο. Σιχαίνεται νὰ βλέπει καὶ νὰ αἰσθάνεται. Ἀποφασίζει καὶ πεθαίνει. Ὀχτακόσιες ἐβδομήντα ἕξ εἶναι οἱ ἀπόπειρες αὐτοχτονίας σ' ἓνα χρόνο μέσα. Μόνο παιδιῶν!...

Εὐκόλα λέμε: — «Ὁ πόλεμος φταίει. Ἀποτελέσματα τοῦ πολέμου!...»

Εἶναι μιὰ βολικὴ ἀπάντηση. Δὲν κουράζει. Μὰ ἂν κάνουμε τὸ λογαριασμό, ἔρχεται κάτι ἄλλο: Ἀπὸ τὰ 1940 ὡς τὸ 1959 εἶναι 19 χρόνια. Καὶ τὸ πιὸ μεγάλο, ἀπ' αὐτὰ τὰ παιδιὰ, ἦτανε τριῶν χρονῶν ἐκεῖνο τὸν καιρὸ. Δηλαδή μνήμη πολέμου μηδέν.

Ἐδῶθε, λοιπόν, βρίσκειται ἡ αἰτία τῆς κατηγορίας πὼς γελαστήκανε. Δὲν εἶναι, ὅμως, μόνο οἱ δυὸ αὐτὲς χαρακτηριστικὲς κατηγορίες τους. Ὑπάρχουνε καὶ τεντυμπόυδες. Εἶναι κ' ἐκεῖνοι ποὺ ἐλπίζουνε καὶ μοχθοῦνε. Ἄλλὰ ὅλες αὐτὲς οἱ παρτίδες τῶν νέων — ἀκόμη καὶ κεῖνοι ποὺ δὲ συμφωνοῦνε σὲ κανενὸς εἶδους φυγὴ — συναντιοῦνται σὲ κάτι: Πὼς κάποιος τοὺς γέλασε.

Χρέος τιμῆς νὰ τὸν βροῦμε. Εὐθύνη βαρειά, νὰ δώσουμε ἢ ὄχι, ἀπάντηση

στη σύγχυση. "Όχι μιὰ βολική απάντηση ήσυχασμοῦ. Καί τὰ πρῶτα πού ἀνα-  
πηδοῦνε στο νοῦ εἶναι :

- Ἀπὸ ποιά τάξη προέρχονται ;
- Τί μόρφωση πήρανε ;
- Πῶς ζοῦνε ;

Κανένα ἀπ' ὅλ' αὐτὰ τὰ παιδιὰ δὲ θάφευγε, ὅπουδήποτε, ἂν εἶχε νὰ φάει.  
"Όσο γιὰ μόρφωση, τίποτα. Δὲν πιστεύω νὰ πρέπει νὰ δεχτοῦμε γιὰ μόρφωση  
τὸ ψέμα ; Γιατί μόνο αὐτὸ διδάσκεται σ' ὅλη τὴν κλίμακα τῆς Παιδείας μας. Μὴ  
βιαστοῦμε νὰ σταυρώσουμε τὸ δάσκαλο. Μὲ ἀπειλὴ ἐξουθένωσης ἀναγκάζεται νὰ  
διδάξει τὸ πρόγραμμα τὸ σφραγισμένο ἀπὸ τὸ Κράτος.

Αὐτὸ τὸ πρόγραμμα εἶναι τὸ ψέμα.

- Ψεύτικη γλῶσσα (καθαρεύουσα).
- Ψεύτικα Ἰδανικά (Μεγάλη Ἰδέα).
- Ψεύτικη Ἱστορία (Γρηγόριος Ε'. — Ἀγιορίτες μοναχοὶ καὶ Ἔς - Ἔς — Συνερ-  
γάτες τοῦ ἐχθροῦ καὶ τιμές).
- Ψευτοφαγία (λιτοδίαιτο τοῦ Ἑλληνα).
- Ψευτοεκμετάλλευση τοῦ πλούτου τῆς χώρας (γιατί, λέει, ἦτανε μόνο γιὰ  
πρόβατα καὶ κριθάρι κατάλληλη).
- Ψεύτικες ἐρευνες γιὰ μεταλλεύματα καὶ πετρέλαια (πού θεωροῦνται πετυ-  
χημένες ἂν δὲ βροῦμε τίποτα!...).

Μὴν ἐξακολουθήσουμε. Φέρνει ναυτία τὸ ζήτημα. Καὶ στοὺς νέους, τί ἄλλο  
θέλετε νὰ φέρει ἀπὸ περιφρόνηση, ἀπόγνωση καὶ φυγὴ ;

Πολλῶν ἀπ' αὐτὰ τὰ παιδιὰ οἱ γονεῖς κ' οἱ δάσκαλοι, ἔχουνε πεθάνει φυμα-  
τικοὶ στὸν «ἐθελοντικὸ» λιμὸ (λιτοδίαιτο), ἢ μέσα σὲ διωγμοὺς ἐπειδὴ πιστεύανε  
πῶς ἡ χώρα χρειάζεται βιομηχανία γιὰ νὰ ξεφύγει τῆς πείνας. Διωχτήκανε ἢ πε-  
θάνανε, μὲ τὸ χαρακτηρισμὸ τοῦ προδότη ἐπειδὴ δὲν πιστέψανε στὸ ψέμα καὶ δὲν  
ἀνεχτήκανε τὴν ἀπάτη!...

Ποιὸς, λοιπόν, σ' αὐτὰ τὰ εἴκοσι χρόνια μέσα τοὺς ἔμαθε ὅλα τὰ ψεύτικα  
καὶ τ' ἀνάποδα ; Ποιὸς τοὺς γέλασε ; Ὑπάρχει ἀντίρρηση πῶς αὐτὸς πού εἶχε στὰ  
χέρια του τὴν Παιδεία, τὴν Κυβέρνηση, καὶ τὴ δύναμη ;

Αὐτὸς ὁ ἴδιος θὰ διδάξει, στὸ μάθημα τῆς αὐριανῆς Ἱστορίας, ἀκόμη ἓνα  
ψέμα : Πῶς τὸ δήμιο Μέρτεν τὸν τιμώρησε αὐστηρότατα μὲ... ἰσόβια ἐξορία οἴ-  
κοι ! Καὶ πῶς ἐπίτηδες ἔβαλε φυλακὴ τὸ Γλέζο γιὰ νὰ ξυπνήσει τὸ ἐνδιαφέρον τῆς  
οἰκουμένης γιὰ τὶς νεώτερες δόξες τῆς Ἑλλάδας...

Ἔτσι, ὅταν γράφουμε ψεύτικα, ὅταν κριτικάρουμε ψεύτικα, ὅταν τὸ ψέμα νο-  
μοθετεῖ καὶ κυβερνᾷ, μὴ φανεῖ παράξενο πῶς σὲ λιγάκι θὰ πρωτοτυπήσουμε καὶ  
σὲ μερικὰ ἄλλα : Κοντὰ στὴν ψεύτικη παιδεία, στὴν ψεύτικη Ἱστορία, στὴν ψευτο-  
διατροφή, θ' ἀνακαλύψουμε καὶ ψεύτικο ὕπνο. Ὅλα τ' ἄλλα δὲ τὰ ἔχουμε ἀλλάξει.

Δὲν ἔχει ἡ πολιτεία παρὰ νὰ γυρίσει πρὸς τοὺς νέους καὶ νὰ τοὺς πεῖ : — Τί  
φωνάζετε πῶς σᾶς γελάσαμε ; Ἀφοῦ ἐμεῖς πρῶτοι — ἀπ' ὅλους τοὺς λαοὺς — πραγ-  
ματοποιήσαμε τὸν καταπληχτικὸ ἄθλο τῆς ἀλλαγῆς τῆς φύσης καὶ τοῦ ἀνθρώ-  
που. Ἄς εἶναι καὶ πρὸς τὸ ψεύτικο. Ἀλλαγὴ δὲν εἶναι ;...

ΘΕΜΟΣ ΚΟΡΝΑΡΟΣ

## Τὰ γουδοχέρια

Ἀφοῦ πέρασε ἐφιαλτικὲς ὥρες, ἡ ἀνθρωπότητα ἀνασαίνει σήμερα πιὸ ἐλεύθε-  
ρα. Ὁ πόλεμος πού εἶχε, μὲ τὶς ἱμπεριαλιστικὲς ἐπεμβάσεις στὴ Μέση Ἀνατολή,  
στενέψει ἐπικίνδυνα τοὺς κύκλους του πάνω ἀπὸ τὰ κεφάλια μας, ἀπομακρύνεται.

Ἡ προοπτικὴ τοῦ ἀφοπλισμοῦ πού ἀποτελεῖ τὴ μοναδικὴ ἐγγύηση τῆς εἰρή-  
νης, ἔχει κερδίσει πολὺ ἔδαφος. Ἡ διεθνὴς ὕφεση εἶναι σήμερα πραγματικότητα

καὶ ἐλπίδα γιὰ κάτι περισσότερο καὶ μονιμότερο : τὴν Εἰρήνη, τὴ συνύπαρξη καὶ τὴν ἄμιλλα τῶν διαφορετικῶν συστημάτων διακυβέρνησης, τὴν ἐπίλυση ὅλων τῶν διαφορῶν χωρὶς τὴν προσφυγὴν στὰ ὅπλα, τὶς ἀνεμπόδιστες ἐμπορικὲς ἀνταλλαγές, τὴν καταπολέμηση τῆς πείνας.

Ὅλα αὐτὰ τὰ καταλαβαίνει περίφημα ὁ ἑλληνικὸς λαός, ὅπως ὅλοι οἱ λαοί, καὶ ἐκδηλώνει σὲ κάθε εὐκαιρία, ὅπως τελευταῖα μὲ τὴν ἄφιξη τοῦ προέδρου Ἀϊζενχάουερ, τὴ θέλησή του γιὰ ζωὴ εἰρηνικὴ καὶ δημιουργικὴ, γιὰ ἀδελφοσύνη μὲ ὅλους τοὺς λαούς, γιὰ ἐλευθερία καὶ πρόοδο. Ἀλλὰ δὲν συμφωνοῦν οἱ Κλέωνες καὶ οἱ Βρασίδες, οἱ «δοίδυκες», τὰ γουδοχέρια τοῦ πολέμου, γιὰ νὰ δανειστοῦμε τὴν εἰκόνα μὲ τὴν ὁποία παριστάνει τοὺς γελοίους φιλοπόλεμους ὁ Ἀριστοφάνης.

Μεγάλῃ συναυλία ἀπὸ κακόηχα γουδοχέρια τὸν τελευταῖο καιρὸ στὴ χώρα μας! Ἀποτέλεσμα : νὰ συκοφαντοῦν τὴν Ἑλλάδα σὰν ἀντίθετη στὴν ὑφεση, φανατικὴ τοῦ ψυχροῦ πολέμου, ἀντιδραστικὴ, οὐραγὸ τῆς Ἱστορίας. Οἱ μεγάλοι δοίδυκες προσπάθησαν μάταια αὐτὴ τὴ φορὰ νὰ παρασύρουν καὶ διανοομένους σὲ μιὰ ὑστερικὴ καμπάνια γιὰ τὴν ἀναζωπύρωση τῶν παθῶν, τῆς μισαλλοδοξίας καὶ τῆς ἐθνοκαπηλίας. Κανένας δὲν εἶναι πρόθυμος νὰ τοὺς ἀκολουθήσει, ὅποια κι ἂν εἶναι ἡ ἰδεολογία του. Οὔτε ἓνας πνευματικὸς ἄνθρωπος δὲν δέχεται νὰ καλύψει μὲ τὸ κῦρος τοῦ ὀνόματός του τοὺς χαμηλοὺς ἰδιοτελεῖς σκοποὺς τῆς ψυχροπολεμικῆς ὑστερίας.

Ἀπομονώθηκαν τὰ γουδοχέρια. Μὰ δὲν φτάνει αὐτό. Δὲν εἶναι ἀρκετὸ ὅτι οἱ διανοομένοι, οἱ λογοτέχνες, οἱ καλλιτέχνες μας, δὲν ἀκολουθοῦν τοὺς Κλέωνες. Ἡ ἀκέραια ἐπιτέλεση τοῦ πνευματικοῦ χρέους συντελεῖται μόνο μὲ τὴν ἐνεργητικὴ ὑποστήριξη τῶν δικαίων ὑποθέσεων τοῦ ἀνθρώπου καὶ σήμερα ἡ μεγαλύτερη καὶ ἱερώτερη ὑπόθεση εἶναι ὁ ἀποκλεισμὸς τοῦ πολέμου, ἡ κατοχύρωση τῆς Εἰρήνης. Δὲν χρειάζεται ἐπιχειρηματολογία πάνω σ' αὐτό. Ἀπὸ τὴν κλασσικὴ ἐποχὴ, ποῦ ὁ πόλεμος δὲν μπορούσε, βέβαια, νὰ παραβληθεῖ σὲ καταστρεπτικότητα μὲ τὸ σύγχρονο, ἡ Εἰρήνη θεοποιήθηκε ὡς «βασίλεια θεά», χορηγὸς ὅλων τῶν ἀγαθῶν καὶ τῶν ἀπολαύσεων. «Θεῶν πασῶν μεγίστην καὶ φιλαμπελωτάτην» τὴν ὀνόμασε ὠραιότατα ὁ Ἀριστοφάνης καὶ «δέσποινα χορῶν, δέσποινα γάμων». Καὶ δέσποινα ἔργων, θὰ ἔπρεπε νὰ προσθέσουμε. Ἐργων ὑλικῶν καὶ πνευματικῶν.

Δ. ΡΑΥΤΟΠΟΥΛΟΣ

**Η “ΕΠΙΘΕΩΡΗΣΗ ΤΕΧΝΗΣ,,**

**Ε ὕ χ ε τ α ι**

**ΕΥΤΥΧΙΣΜΕΝΟ**

**Κ Α Ι**

**Ε Ι Ρ Η Ν Ι Κ Ο**

**Τ Ο Ν**

**ΚΑΙΝΟΥΡΓΙΟ ΧΡΟΝΟ**

B  
2-6-1



Κ. Μπραχνκούζι: 'Η Κοιμισμένη μουσα (1909)

# Ο ΠΡΩΤΟΓΟΝΙΣΜΟΣ ΣΤΗ ΣΥΓΧΡΟΝΗ ΓΛΥΠΤΙΚΗ

Της ΑΝΑΜΠΕΛΛΑ ΡΟΥΣΣΙ

Χάλκινο κυκλαδικό ειδώλιο

Ἡ ἀποικιακὴ πολιτικὴ ποὺ ἀσκήθηκε σὲ μεγάλη κλίμακα ἀπὸ τὶς μεγάλες εὐρωπαϊκὲς δυνάμεις τὸν περασμένο αἰῶνα εἶχε φυσικὰ τὴν ἀντανάκλασή της καὶ στὸν κόσμον τῆς τέχνης, μὲ ἀποτελέσματα ὅμως ποὺ ἔμειναν λίγο ὡς πολὺ στὸ ἐπίπεδο τοῦ πιὸ πεζοῦ συμβατισμοῦ. Ἀκόμα καὶ ὁ μεγάλος Ντελακρουά, ἂν καὶ σ' ἓνα ὑψηλότερο ἐπίπεδο ἀπ' τὸν μέσο ὄρο, παραμένει κι αὐτὸς οὐσιαστικὰ κλεισμένος στὰ ὅρια αὐτοῦ τοῦ συμβατισμοῦ. Ἡ Ἀφρικὴ ποὺ βλέπει εἶναι μιὰ Ἀφρικὴ ἐντελῶς ἐξωτερικὴ, δὲν γίνεται ποτὲ μιὰ πραγματικότητα θεωρημένη ἀπὸ ἓνα ἔμπειρο ἀνθρώπινο μάτι. Ὁ Ντελακρουά παραμένει πάντα ἓνας εὐρωπαῖος ποὺ ἐντυπωσιάζεται ἀπ' τὸν γαλανὸ οὐρανὸ τοῦ Μαρόκου, ἀπ' τὶς γυναῖκες ποὺ τὶς καλύπτουν πέπλα μὲ σοφὴ διαφάνεια, ἀπ' τὰ ἄσπρα σπίτια, ἀπ' τοὺς θόλους. Εἶχε γίνῃ μὲγάλος ἀποδίδοντας μὲ τὴ ζεστὴ καὶ βίαιη ζωγραφικὴ του τὴν πάλῃ τοῦ γαλλικοῦ λαοῦ, τοῦ λαοῦ του, γιὰ τὴν κατάκτηση τῆς ἐλευθερίας, ὅπως ἐπίσης καὶ τὶς ἐπαναστατικὲς ἡμέρες ποὺ βάφτηκαν μὲ αἷμα. Οἱ λέξεις «liberté», «égalité», «fraternité», ἐξακολουθοῦν γι' αὐτὸν νὰ εἶναι οἱ κινητήριες ἰδέες καὶ ἡ λαϊκὴ καὶ δημοκρατικὴ Γαλλία ἀποτελεῖ γι' αὐτὸν τὸ σύνολο τοῦ πολιτισμοῦ. Ἡ θέση του δὲν εἶναι καὶ δὲν μπορεῖ νὰ εἶναι κοντὰ στοὺς «ταραχοποιούς τῆς Ταγγέρης» ἢ κοντὰ στὶς «Γυναῖκες τῆς Ἀλγερίας». Βρίσκεται στὸ Μαρόκο σὰν μέλος μιᾶς ἐπίσημης ἀποστολῆς καὶ ἡ θέση του εἶναι φυσικὰ κοντὰ στοὺς στρατηγούς τῆς δημοκρατικῆς Γαλλίας, ποὺ κατακτᾷ τὴν αὐτοκρατορίαν της. Ἡ ἠθικὴ δέσμευση γιὰ τὴν Ἀφρικὴ δὲν ὑπάρχει σχεδόν.

Ἡ ἐλευθερία γι' αὐτὸν δὲν ἔχει καμιὰ ἀξίαν ὅταν πρόκειται γιὰ τὴν ἐλευθερία τῶν Βορειο-ἀφρικανῶν.

Τὸν καιρὸ ποὺ μένει στὸ Μαρόκο οἱ σελίδες τοῦ ἡμερολογίου του γεμίζουν μὲ σημειώσεις ποὺ ἀποκαλύπτουν ἓνα ἐνδιαφέρον ἀποκλειστικὰ αἰσθητικῆς φύσης, τὸ ὁποῖο σχεδὸν μᾶς ἐξοργίζει μὲ τὴ διατυμπανισμένη πυκνότητά του: «Ὅλα εἶναι ὁμορφα καὶ μὲ ἐνθουσιάζουν» γράφει, καὶ σημειώνει τὸ σχῆμα καὶ τὰ χρώματα τῶν τουρμπάν, τῶν κορσέδων, τῶν λαμπερῶν σκανδαλιῶν, τῶν ζωνῶν, τῶν κολλιέ. Ἔχει τὴν ἐντύπωση ὅτι αὐτοὶ οἱ ἄντρες καὶ οἱ γυναῖκες ὑπάρχουν μόνο ἀπ' τὴ στιγμὴ ποὺ φορᾶνε καὶ ἐπιδεικνύουν αὐτὰ τὰ μπιχλιμπίδια ἢ αὐτὰ τὰ φορέματα γιὰ βορειο-ἀφρικανικὸ πανηγύρι. Καὶ ἡ στάση τοῦ Ντελακρουά, παρόλο ποὺ βρίσκεται σ' ἓνα πιὸ ὑψηλὸ καλλιτεχνικὰ καὶ πολιτιστικὰ ἐπίπεδο, παραμένει ψυχολογικὰ ὁμοία μὲ τὴ στάση ὀρισμένων ζωγράφων, ποὺ, μαγεμένοι ἀπὸ τὸν ἥλιο καὶ τὴ θάλασσα τοῦ Κάπρι ἢ τοῦ Ποζιτάνο, ἀρχίζουν νὰ γεμίζουν τοὺς πίνακές τους μὲ κουρελοντεμένα παιδιὰ ποὺ δὲν παρουσιάζουν μεγαλύτερη ζωντάνια ἀπ' τοὺς ἀπαραίτητους συντρόφους τους: τὶς βάρκες καὶ τὶς φραγκοσυκιές.

Σωστὰ παρατήρησε ὁ Λιονέλλο Βεντούρι ὅτι «τὰ νέα χρώματα, τὰ νέα θέματα ἔκρυβαν τὸν κίνδυνον ποὺ ταυτίζει τὸ ζωγραφικὸ στοιχεῖο μὲ τὴ γραφικότητα». Ὁ Ρενάτο Γκουτούζο ἔγραφε ὅτι «αὐτὴ ἡ μελαγχολικὴ εὐτυχία, αὐτὸ τὸ ἰδωμένο ἀπ' τὰ ἔξω, μὲ προσβάλλει σχεδόν».

Τὴ στιγμὴ ποὺ ἡ Ἀγγλία, ἡ Γερμανία, ἡ Γαλλία καὶ ἄλλα κράτη καταχτοῦσαν ἢ στα-

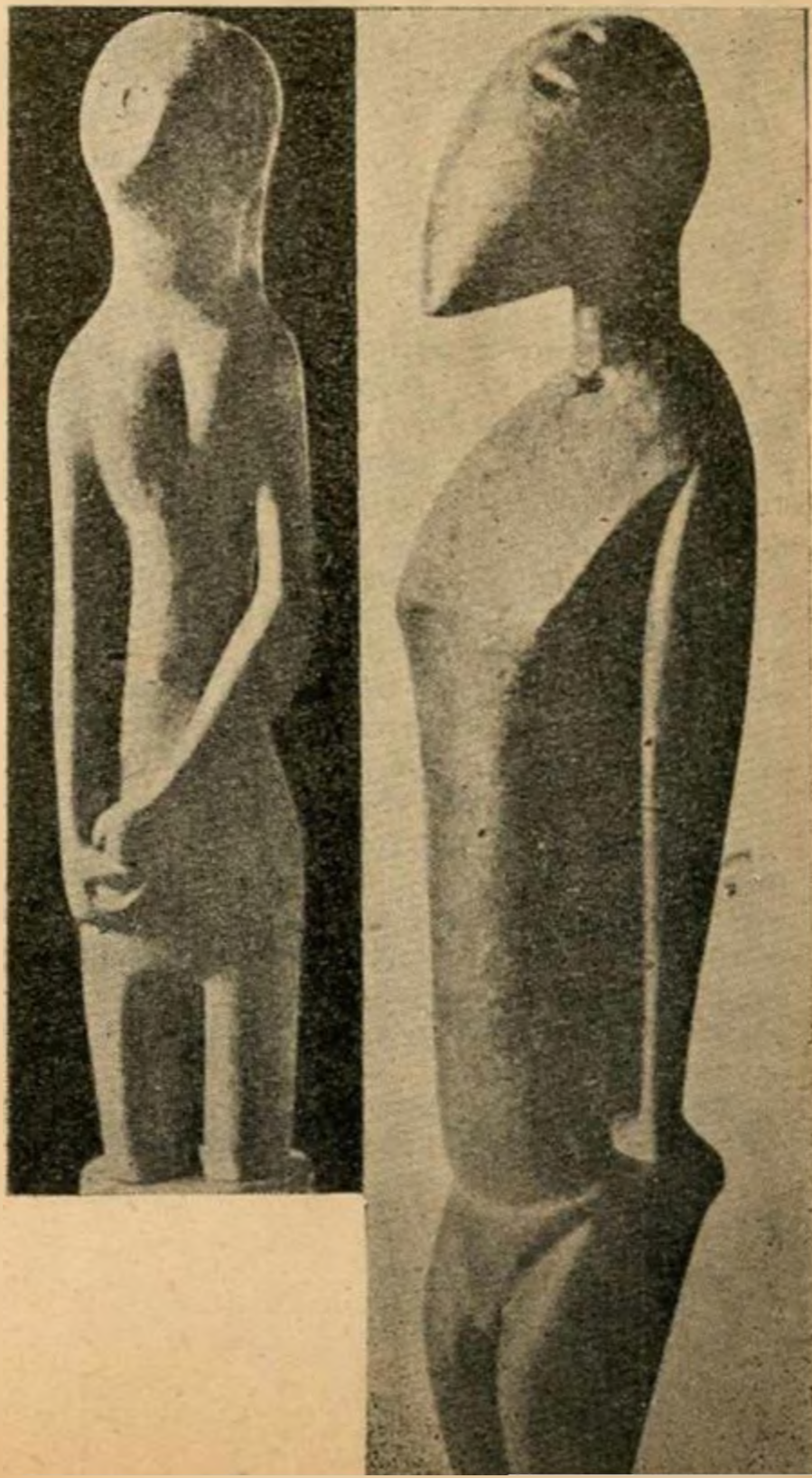
θεροποιούσαν με συχνά κτηνώδη τρόπο την κυριαρχία τους πάνω στη Σαχάρα, το Καμερούν, την Αυστραλία, και οι ζωγράφοι γέμιζαν τους τεράστιους πίνακές τους με ξίφη, τουρμπάν και σκλάβες, έπιστήμονες, άπλοι έρασιτέχνες ή και περίεργοι στρατιώτες με κάποια εύαισθησία στα καινούργια αντικείμενα, που δεν τα είχαν ξαναδεί άλλη φορά, έφερναν απ' τις άποικίες στις χώρες τους χειροτεχνήματα και κάθε λογής καλλιτεχνικά προϊόντα: γλυπτά με παράδοξες αναλογίες, μάσκες παράξενα ανθρώπινες, ψάθες με μικρές στυλιζαρισμένες φιγούρες, ασπίδες, με μυστηριακά σύμβολα. Όλοι αυτοί, μολονότι τους χώριζαν οι διαφορετικές πολιτικές επιδιώξεις των χωρών τους, δρέθηκαν ενωμένοι σ' ένα κοινό σκοπό που συνέβαλε πολύ στην πρόοδο ενός κλάδου γνώσης που παρουσιάστηκε με έπιστημονικές αξιώσεις κείνη την εποχή. Πρόκειται για την έθνολογία, που γεννήθηκε μαζί με την παλαιοεθνολογία στο δεύτερο μισό του δεκάτου ένατου αιώνα. Οι έθνολόγοι και οι παλαιοεθνολόγοι διαμορφώθηκαν ως επί το πλείστον στη σχολή του θετικισμού και κατά συνέπεια χρησιμοποίησαν τη μεθοδολογία του στην αναζήτηση της καταγωγής του ανθρώπου και στη μελέτη της πολιτιστικής εξέλιξης όλόκληρης της ανθρωπότητας, και όχι μονάχα της Δύσης.

Το πλουσιώτατο έθνολογικό ύλικό που προέρχονταν κυρίως απ' τις άποικίες αυξήθηκε σε τέτοιο σημείο που προστιθέμενο σ' αυτό που υπήρχε ως τότε και στις παλιές συλλογές του 1600—1700 έκανε αναγκαία τη δημιουργία αληθινών και πραγματικών έθνογραφικών μουσείων, που ως τότε παρέμεναν άγνωστα. Μέσα στα πρώτα και από τα πιο σπουδαία ήταν το Μουσείο Ουμλάουφφε του Άμβούργου, το Μουσείο Λαογνωσίας του Βερολίνου, το Βρετανικό Μουσείο του Λονδίνου, το Μουσείο Γκιμε και το Μουσείο του Τροκαντερό (σήμερα του Ανθρώπου) του Παρισιού, το Μουσείο Πιγκορίνι της Ρώμης, που γεννήθηκε με βάση το Μουσείο Κιρκεριάνο.

Ανάμεσα στο κοινό, που άρχισε να συχνάζει στα νέα μουσεία, και τα έκτειθέμενα αντικείμενα στις βιτρίνες γεννήθηκε μια ζωντανή και άμεση σχέση, μια φιλία που έν μέρει είχε το προηγούμενό της. Πράγματι ο Ρομαντισμός είχε έξυμνήσει το έξωτικό και τα αντικείμενα αυτά αντιπροσώπευαν το έξωτικό στην πιο καθαρή και πρωτογονική του μορφή. Όταν όμως πέρασε η ευνόητη περιέργεια έγινε αντιληπτό ότι τα ξυλόγλυπτα της Μελανησίας και τα φετίχ του Κογκό, ήταν ωραία, ωραία χωρίς τίποτα άλλο. Μόνο οι λευκοί, οι εύρωπαίοι, δημιούργησαν την αντίληψη μιας «μαύρης», «αυστραλιανής», «έσκιμώας» τέχνης κλπ. Στην πραγματικότητα τα χειροτεχνήματα αυτά, τα γλυπτά, οι ζωγραφίες είναι καλλιτεχνικά αντικείμενα που μονάχα έμεις τα αξιολογούμε με αισθητικά κριτήρια. Για τον καλλιτέχνη που τα δημιούργησε ή για τον τεχνίτη που τα είχε

φτιάξει υπήρχαν μόνο δυνάμει μιας θρησκευτικής, τελετουργικής και μαγικής λειτουργίας που σήμερα εξέλειπε. Λέει ο Κλώντ Ρουά: «Η μαύρη τέχνη, που δεν υπήρχε για τον Μαύρο, σήμερα υπάρχει. Ο Μαύρος άπαιτεί την ίδρυση μουσείων νέγρικης τέχνης».

Οι καλλιτέχνες του περασμένου αιώνα, κουρασμένοι απ' το νεοκλασσικό ακαδημαϊσμό, σπρωγμένοι σε μια αναζήτηση που θα μπορούσε ν' ανανεώσει ή ν' αλλάξει τη ζωγραφική, ήταν οι πρώτοι που σαγηνεύτηκαν από τούτα τα άπλα πρωτόγονα χειροτεχνήματα. Οι πρώτες σίγουρες σχέσεις που αναπτύχθηκαν ανάμεσα στους καλλιτέχνες και στις έθνογραφικές συλλογές υπήρξαν οι σχέσεις του μουσείου Γκιμε (άνατολική τέχνη) και των ίμπρεσιονιστών. Οι ίμπρεσιονιστές δεν έπαναστατικοποίησαν τη ζωγραφική. Γενικά η γαλιωνέζικη και ανατολίτικη τέχνη τους υπέβαλε καινούργια χρώματα, καινούργιο φώς, όχι όμως και καινούργιο περιεχόμενο. Η επίδραση έμεινε έξωτερική. Η άνικανότητα αυτή των υποβολών άνατολίτικης προέλευσης να έπαναστατικοποιήσουν απ' τα μέσα τη ζωγραφική επιβεβαιώνεται απ' το γεγονός ότι αυτές οι υποβολές έμειναν σ' ένα επίπεδο στενά διακοσμητικό περιορίζοντας περισσότερο την επίδρασή τους στις έφηρμοσμένες τέχνες (έπιπλα, διακοσμήσεις, γραφικές τέχνες, σκεύη κλπ.). Το άμεσο προηγούμενο του Λίμπερτυ πρέπει πράγματι να αναζητηθεί όχι μονάχα στο νέο - ροκοκό, το νέο - μπαρόκ και την κελτική αναβίωση, αλλά και στην επίδραση της άνατολίτικης τέχνης



Άριστερά: Χ. Μούρ: Κοπέλλα (1932) →  
Δεξιά: Άγαλματάκι της Μικρονησίας

Β  
2-6

στην Ευρώπη, αρχίζοντας από την έκθεση του Λονδίνου του 1862, στην οποία για πρώτη φορά έρχονται σ' επαφή με τη Δύση γιαπωνέζικα έπιπλα και αντικείμενα. Από τότε διαδίδεται άστραπιαία ή μόδα της ανατολής. Το 1863 ανοίγει στο Παρίσι ένα κατάστημα κινέζικων αντικειμένων στη Rue de Rivoli ή «Porte Chinoise». Στο Λονδίνο στη Ρήτζεντ Στρήτ, ο μίστερ Λίμπερτυ ανοίγει το 1875 ένα μεγάλο κατάστημα ανατολίτικων ύφασμάτων.

Πράγματι απ' τη γιαπωνέζικη και ανατολίτικη τέχνη προέρχονται άμεσα πολλά μοτίβα του στυλ Λίμπερτυ, όπως ή ασυμμετρική αντίληψη της διακόσμησης που διατάσσεται μόνο σε δυο επίπεδα χώρου, ή όρθη και λιτή γραμμή στην κατασκευή των επίπλων και ή διεισδυτική κομψότητα της γραμμής στη διακόσμηση.

Θα χρησιμοποιήσουμε τους όρους «πρωτογονικό» και «άγριο» με τη σημασία που έχουν για ένα σημερινό καλλιτέχνη. «Πρωτογονικό» σημαίνει γι' αυτόν ό,τι είναι άπλό, άγνό και άδολο· αντιπροσωπεύει μιὰ κατάσταση ζωής που φαντάζεται ότι πέρασαν οι πιο μακρινοί πρόγονοί μας. Ό,τι είναι πρωτογονικό για τον εθνολόγο δεν συμπέφτει μ' αυτό που είναι πρωτογονικό για τον καλλιτέχνη. Στις περισσότερες περιπτώσεις δεν υπάρχει γι' αυτόν διαφορά ανάμεσα στην Αφρική και το Μεξικό, την Αυστραλία και τη Σαρδηνία. Του ξεφεύγουν ακόμα και οι διατάξεις και οι ιστορικο-πολιτιστικές διαφορές που υπάρχουν και μέσα σ' αυτή την ευρωπαϊκή ήπειρο, γιατί δεν τις αναζητούν τα ενδιαφέροντά του. Για τον καλλιτέχνη υπάρχει ή «πρωτογονική» τέχνη, ή το περισσότερο ή «νέγρικη» τέχνη, ή «προϊστορική» τέχνη, σαν να λέμε τίποτα το πιο ιδιαίτερο. Κατά συνέπεια δεν είναι εδώ ο χώρος για να δείξουμε, για παράδειγμα, τις διαφορές ανάμεσα στη νατουραλιστική τέχνη της φυλής Ίφε και την άφηρημένη της φυλής Μπακότα. Η ευαισθησία του σύγχρονου καλλιτέχνη αυτόματα αφαιρεί τη δυτική μαύρη γλυπτική από την έννοια «νέγρικη» τέχνη. Θα μείνει στη συνείδησή του με την ένασχόληση να δέχεται σαν ανθρώπινες έκδηλώσεις πρωτογονικής τάξης, αντικείμενα πολύ διαφορετικά ανάμεταξύ τους, που κατασκευάστηκαν σε διαφορετικές εποχές, διαφορετικούς τόπους και για διαφορετικούς σκοπούς, τα οποία όμως έχουν όλα τους κάτι το πρωτόγαλο, το απόλυτα πρωταρχικό, που σαν τέτοιο προκαλεί τη συγκίνηση που αισθάνεται κανείς μπροστά στο «μυστήριο» της καταγωγής. Για το Γκωγκέν, Ζοιπόν, τον Πικάσσο, τον Μούρ, ο πρωτογονικός κόσμος είναι μυστηριακός. Τα συμπεράσματα των εθνολόγων δεν τους ενδιαφέρουν, γιατί ή προσοχή τους στρέφεται μονάχα στο αντικείμενο ενός κόσμου, που έχει πραγματική υπόσταση μόνο στο μυαλό τους, μυαλό σύγχρονων ευρωπαίων ανθρώπων, και όχι στην ουσιαστική ιστορία.

Σημειώνουμε εξ άλλου ότι μιὰ τέτοια στάση μπορεί να προκληθεί και από έκδηλώσεις κλασ-

σικής κατηγορίας. Το κλίμα του «πρωτογονικού» δίνεται εδώ από την γοητεία της ανάκαλυψης, των ανασκαφών, της λάβας ή του δάσους, που έκρυσαν τα έργα τέχνης και από τον άκρωτηριασμό του αγάλματος ή του κτίσματος. Από τη γη βγαίνουν αγάλματα χωρίς κεφάλια, κορμοί, αποσπάσματα ματιών σκεπασμένα με τη σκουριά του χρόνου και φθαρμένα από την υγρασία. Αυτό τον κλασσικό κόσμο οι καλλιτέχνες δεν τον εξετάζουν σαν μιὰ τελειότητα που πρέπει να φτάσουν, να μιμηθούν, να αντιγράψουν, αλλά σαν ένα απόσπασμα, σαν κάτι το άνοκληρωτο, που το μυαλό όμως του σημερινού καλλιτέχνη το βλέπει σαν ολοκληρωμένο οργανισμό.

Έτσι όρισμένοι καλλιτέχνες βλέπουν την εθνολογία, την προϊστορία και την αρχαιολογία σε σχέση με το γεγονός ότι προσφέρουν αντικείμενα ή εικόνες που έχουν την ικανότητα να τους ξανακάνουν παιδιά, να κινούν τη φαντασία τους και τα όνειρά τους. Ο Μπραγκούζι έλεγε: «Είμαστε νεκροί, όταν παύουμε πια να είμαστε παιδιά». Για άλλους αντίθετα, είναι ένας κόσμος γνώσεων, ένα μέρος της ιστορίας του ανθρώπου, που έμενε άγνωστο ως το δεύτερο μισό του 19 αί. και που τώρα παίρνει τη θέση του στη συνείδησή μας πλάι στον κλασσικισμό, την αναγέννηση, τη γοθτική τέχνη. Το υλικό αυτού του καινούργιου γνωστικού ορίζοντα τους προσφέρει σημερινές και καθορισμένες λύσεις και όχι μονάχα μορφικές.

Το έξωτικό δεν γεννιέται στο 19 αί. Υπάρχει τουλάχιστο από την κλασσική εποχή. Ο έξωτικός κόσμος, τα κεντημένα μεταξωτά και οι νέγροι κάνουν συχνά την εμφάνισή τους στον Τιτσιάνο, το Βερονέζε, τον Τιντορέττο και το Ρέμπραντ. Γνωστά είναι επίσης στην ιστορία της καλαισθησίας τα κινέζικα αντικείμενα της εποχής του 1700 του Μπουσέ και τα τούρκικα του Άβέντ. Το πιο γνήσιο και το πιο μοντέρνο από αυτά τα παλαιά έργα που έμπνέονται από ένα μακρινό κόσμο και σε απόσταση από το δυτικό, είναι ένα χαλί ενός άγνωστου καλλιτέχνη από το Άρράς που κατασκευάστηκε στα 1400 και τώρα βρίσκεται έκτεθειμένο στο Μουσείο France d'Outre-mer στο Παρίσι. Οι κομψές και αυστηρές φιγούρες του είναι δουλεμένες με απλή, ουσιαστική και θλιμμένη ανθρώπινη τεχνολογία. Το χαλί αυτό θάπρεπε σε μιὰ ιδεώδη ιστορία του πρωτογονισμού να πηδήξει μερικούς αιώνες και να μπει πλάι στο Γκωγκέν, δρασκελώνοντας τους εικονογράφους των αιγυπτιακών εργασιών (Ζιροντέ) και τον άπαλό εξωτισμό που βασιλεύει στα έργα του Γκρός, και του Νταβίντ και του Σανμαρτέν.

Τον καιρό όμως που δούλευαν οι καλλιτέχνες αυτοί γεννιέται στην Ευρώπη ή αίσθηση για τον πιο καθαρό πρωτογονισμό. Οι πρώτοι ζωγράφοι που δήλωσαν ότι προσχωρούν στον πρωτογονικό κόσμο είναι οι «ναζαρηνοί» και οι «προροαφαηλιτικοί» (ή κίνηση των τελευταίων υποστηρίχθηκε από το Ράσκιν), που σφετερίστηκαν και εξακολουθούν να σφετερί-



ζονται, τή φήμη του πρωτογονικού χωρίς να είναι καθόλου. 'Ο νεο-κλασικισμός τους είχε αφήσει μια κληρονομιά απ' την οποία δεν μπορούσαν καί, αυτό που είναι ακόμα σοβαρώτερο, δεν ήθελαν να απελευθερωθούν, δηλαδή μια ψυχρή και απομακρυσμένη γλώσσα που δεν είχε τίποτα το κοινό μ' εκείνο τον σχετικά πρωτόγονο κόσμο προς τον οποίο στρέφονταν ή αναζήτησή τους και από τον οποίο ισχυρίζονταν ότι θα δημιουργούσαν μια ανανέωση. 'Ο Λιονέλλο Βεντούρι παρατηρεί πολύ σωστά στην «Αίσθηση των πρωτογονικών»: «Οι προραφαηλιτικοί ήταν τέκνα του ακαδημαϊσμού. Διαισθάνονταν κριτικά ότι ο ακαδημαϊσμός έκανε λάθος και, τροποποιώντας ή έκλεπτιύνοντας κάποιο ακαδημαϊκό όργανο, πίστευαν ότι θα έφταναν στην τέχνη. Δεν αντιλαμβάνονταν ότι μπορούσαν μόνον να καταστρέψουν κάτι, όχι όμως και να αναδημιουργήσουν». 'Ο Βεντούρι αντίτασσε στον επιτηδευμένο και προγραμματισμένο πρωτογονισμό των «ναζαρηνών» και των «προραφαηλικών» (σύμφωνα με την άποψή του) τον πρωτογονισμό των μακισγιόλι (1) και των ιμπρεσιονιστών, με τα λόγια: «Το μίσος για το μελετημένο σχέδιο συμβάδιζε με την ανακάλυψη της πιο ταπεινής πραγματικότητας, από την άθλια γωνίτσα του δάσους ως την ζωή των χωρικών. 'Η άδιαφορία για το υποκείμενο ή την αφήγηση, συνοδεύτηκε με τον ένθουσιασμό για το φυσικό εκείνο στοιχείο που είναι ολιγώτερο μετατρεπτό ορθολογιστικά, το φως. Μ' όλα ταύτα γεννήθηκαν νέοι πρωτογονικοί». 'Η αντίληψη που προβάλλεται από τον τεχνοκρίτη στην «Αίσθηση των πρωτογονικών» είναι πολύ πλατειά καθόσο συνενώνει έτερογενείς έκδηλώσεις κάτω απ' τις άοριστες κατηγορίες «θρησκευτικότητα» «μυστικισμός», «ένθουσιασμό για το φυσικό στοιχείο» κλπ. Οί όροι αυτοί μπορούν να αποδοθούν σε διάφορα καλλιτεχνικά φαινόμενα που γένησαν όλοι οι καιροί, όλες οι θρησκείες και σχεδόν όλες οι κοινωνίες.

Στο σύγχρονο καλλιτεχνικό πολιτισμό το φαινόμενο του πρωτογονισμού παρουσιάζεται με δυο πολύ ευδιάκριτες κατηγορίες: με τους πρωτογονικούς που άντλούν την έμπνευσή τους από πρωτόγονες πηγές (Γκωγκέν, Φώβ, κυβιστές) και τους λεγόμενους «ζωγράφους της Κυριακής» δηλαδή αυτούς που δουλεύουν στα πρότυπα του Ρουσώ. Δεν θα ασχοληθούμε εδώ πέρα με το Ρουσώ, τον Κουρέα της Ισκίας τους ζωγράφους σικελικών καρροτσιών και άλλους άνωυμους ζωγράφους ex voto. Το θέμα περιορίζεται εδώ μονάχα σε μερικούς καλλιτέχνες που άντλησαν την έμπνευσή τους απ' τις πρωτόγονες τέχνες (νέγρικη, ώκεανική, προκλασσική κλπ τέχνη), στους καλλιτέχνες εκείνους, που κουρασμένοι από την δύση και την κουλτούρα της, τή μόνη αναγνωρισμένη και εκτιμώμενη, μολονότι έμεινε άδεια από περιεχόμενο και στα όρια μιάς απλής άσκησης, θέλησαν να κόψουν με την παράδοση και κατόρθωσαν να δημιουργήσουν κάτι το ριζικά καινούργιο, τουλάχιστο από τή μορφική άποψη.

'Ο πρώτος ζωγράφος που έκοψε τους δεσμούς του με τον ακαδημαϊσμό, τή φθαρμένη παράδοση, που ένιωσε κούραση από τή ζωγραφική του καιρού του, ήταν ο Πώλ Γκωγκέν. Από αυτόν κ' έπειτα ή λέξη «πρωτογονισμός» παίρνει τή συγκεκριμένη της έννοια. Πράγματι στον πρωτογονισμό που γεννήθηκε με το Γκωγκέν συγκλίνει αυτή μας ή έρευνα, ή όποια αποβλέπει να αναδείξει μια σπουδαιότατη και χαρακτηριστική συνιστώσα τής τέχνης του αιώνα μας: αυτή που έχει τις ρίζες της στον πρωτογονικό κόσμο.

Στη ρομαντική λογοτεχνία οί μακρινές χώρες, οί ύποβολές, τὰ εύτυχισμένα νησιά, τὰ σπάνια λουλούδια, άποτελούσαν συχνά μοτίβο για τήν ποίηση του Ρεμπώ και του Μπωντλαίρ και για τήν πρόζα του Φλωμπέρ.

*θάχουμε κρεββάτια λαφρομυρωμένα  
και βαθιά ντιβάνια σαν τὰ μνήματα  
λουλούδια παράξενα για μās κομμένα  
σε γλυκά, που άνθουνε, ξένα κλίματα.*

Έγραφε ο Μπωντλαίρ. Μά κανείς από τους καλλιτέχνες δεν είχε μεταφέρει αυτό το τρυφερό χάνδι από το επίπεδο του ιδεολογικού εξωτισμού σε συγκεκριμένη πραγμάτωση μιάς βιωμένης ζωής, με τήν έννοια τής καθημερινής πραγματικότητας.

Οί σπάνιες περιπτώσεις που έπιχειρήθηκε ένα ταξίδι είχαν σαν αποτέλεσμα τήν άποτυχία. Οί λόγιοι έμεναν λόγιοι και σπάνια κατόρθωσαν να αντιμετώπισουν τις συγκεκριμένες και υλικές συνέπειες ενός προγράμματος.

Με το Γκωγκέν συνέβη το αντίθετο. 'Η έπιθυμία των μακρινών νησιών του γεννήθηκε στις αίθουσες του μουσείου Γκιμέ και στο άτελιέ του του Παρισιού, όπου έμενε πολλές ώρες διαβάζοντας το Voyage autour du Monde του Μπουνζεβίλ, ο οποίος ύμνούσε σ' ένα τόνο που όχι μονάχα προμηνούσε το ρομαντισμό, αλλά κατά κάποιο τρόπο τον ξεπερνούσε, τήν όμορφιά τής Ταϊτής και των νησιών του Ειρηνικού. Το όνειρο ενός πρωτόγονου κόσμου, άγνωστου και θάρβαρου, που ο Γκωγκέν άρχισε να ακολουθεί ξεκινώντας από μια φιλολογική έμπειρία, τον όδηγησε σε μια άληθινή πραγμάτωση. Δεν περιορίστηκε να φαντάζεται, αλλά έκανε πραγματικά: έζησε σαν άγριος στη Μαρτινίκα το 1887 και στην Ταϊτή το 1891 και το 1895 και κατέληξε να ζωγραφίσει και σαν άγριος. «Είμαι ένας άγριος» έλεγε στους φίλους του και ήταν περίφανος που ο Μαλλαρμέ τον άποκαλούσε l'homme primitif supreme. Άφησε το Παρίσι γιατί «ήρθαν οί μηχανές και έδιωξαν τήν τέχνη» και μπήκε στο καράβι γιατί γνώριζε «ένα νησάκι του Ειρηνικού έρημο, έλεύθερο και καρπερό». 'Επιστρέφει στη Γαλλία και άμέσως μετά σχεδιάζει ένα καινούργιο ταξίδι αυτή τή φορά στην Ταϊτή, γιατί «έκεί στην Ταϊτή θα μπορώ μέσα στη σιωπή τής τροπικής νύκτας ν' ακούω τή γλυκειά μουσική που ψιθυρίζουν οί παλμοί τής καρδιάς μου σε μια έρωτική άρμονία με τὰ μυστηρια-



Πικάσσο :

Μάσκα (1907)

κά ὄντα πού θά μέ περιβάλλουν». Καί ὅταν πρόκειται νά φύγει ἀπό τὸ νησί λέει στὸ φίλο του Ντανιέλ ὅτι θά γυρίσει στη Γαλλία «δυὸ χρόνια μεγαλύτερος, ξανανιωμένος εἴκοσι, πιὸ δάρβαρος ἀπὸ τὴν ἄφιξη μου ἐδῶ πέρα κι ὡστόσο πιὸ μορφωμένος». Τὸ μῖσος του ξεχύνεται πάνω σ' ὅλες τὶς ἐκδηλώσεις τοῦ δυτικοῦ κόσμου. Ὁ Γκωγκέν ἐπιτίθεται δίκαια καί ἐναντίον τοῦ Χριστιανισμοῦ γιατί «προσπάθησε νὰ καταστρέψει τὴν ἐμπιστοσύνη τοῦ ἀνθρώπου στὸν ἑαυτό του καί στὴν ὁμορφιά τῶν πρωτόγονων ἐνστικτῶν». Καί στὸ ὄνομα αὐτῆς τῆς στάσης, πού εἶχε τὶς ρίζες της σὲ μιὰ ἀσάλευτη πεποίθηση, ἐμποδίζει τοὺς ἄγριους πιτσιρικάς νὰ μπαίνουν στὰ σχολειά τῶν καθολικῶν ἱεραποστολῶν, κραυγάζοντας: «Δεν ἔχετε ἀνάγκη ἀπὸ σχολειά ! Τὸ σχολεῖό σας εἶναι ἡ φύση». Ἡ πολεμικὴ του στάση ἐναντίον τῆς Χριστιανικῆς θρησκείας ἔκρυβε μᾶλλον ἕνα κίνδυνο: τὴν ὑποκατάσταση στὸ χριστιανισμὸ ἄλλων θρησκευτικῶν μορφῶν λιγότερο συγκεκριμένων, πιὸ θεόπνευστων καί πιὸ μυθικῶν.

Ὁ Γκωγκέν ἀγάπησε τοὺς ἄγριους του, συμμερίστηκε τὴ ζωὴ τους καί τὰ θάσανά τους. Κατάλαβε πρὶν ἀπὸ ὅλα τὰ δικαιώματά τους γιὰ ἐλευθερία, τὴν πάλη τους νὰ ἀπαλλαγοῦν ἀπ' τὴν ἀποικιοκρατία καί ἀπ' τοὺς γάλλους συμπατριῶτες του. Ἀνάμεσα στ' ἄλλα λέει σὲ μιὰ του ἐπιστολῆ πού ἀπευθύνει τὸ 1903 στοὺς ἐπόπτες πού πέρασαν ἀπ' τὶς νῆσους

Μαρκησίες: Στέλνουμε γιὰ τοὺς ἰθαγενεῖς αὐτοὺς φρουρὲς, χωροφύλακες πού ἔχουν ἀπόλυτη ἐξουσία, πού ὁ λόγος τους εἶναι νόμος, πού δὲν ὑφίστανται κανένα ἄμεσο ἔλεγχο καί ἐνδιαφέρονται μονάχα νὰ κάνουν χρήματα καί νὰ ζοῦν εἰς βάρος τῶν ἰθαγενῶν, οἱ ὁποῖοι εἶναι χουβαρδάδες παρ' ὅλη τους τὴ φτώχεια. Ὁ χωροφύλακας σουφρώνει τὰ φρύδια κι ὁ ἰθαγενὴς τοῦ δίνει αὐγά, κοτόπουλα καί γουρουνόπουλα. Κι ἂν δὲν τὸ κάνει, ἀλίμονό του ἀπ' τὰ πρόστιμα. Τὸ σύνθημα «Ἐλευθερία, ἀδελφοσύνη, ἰσότητα» εἶναι ἰδιαίτερα ὑποκριτικὸ κάτω ἀπ' τὴ γαλλικὴ σημαία, ὅταν συσχετίζεται μ' αὐτὸ τὸ ἀηδιαστικὸ θέαμα ἀνθρώπων πού δὲν εἶναι παρὰ μονάχα κρέας γιὰ φόρους κάθε λογῆς, κατὰ βούληση τοῦ χωροφύλακα... Ζητᾶμε ἢ δικαιοσύνη νὰ εἶναι δικαιοσύνη, ὄχι μὲ καταναγκασμούς καί μάταια λόγια, ἀλλὰ οὐσιαστικὴ καί γι' αὐτὸ ἄς στείλουν ἐδῶ πέρα ἀρμόδια πρόσωπα καί διαπνεόμενα ἀπὸ καλὲς προθέσεις νὰ μελετήσουν τὸ ζήτημα ἐπὶ τόπου καί ὕστερα νὰ ἐνεργήσουν δραστήρια, στὸ φῶς τῆς ἡμέρας».

Μ' αὐτὸ τὸν τρόπο καί μ' αὐτὴ τὴν μᾶλλον ἀναρχοῦμενη στάση ἀγάπησε ὁ Γκωγκέν τοὺς ἄγριους του. Ἴσως ἢ γυναίκα πού περνοῦσε τὶς νύχτες στὴν καλύβα του στὶς Μαρκησίες νῆσους νὰ τοῦλεγε τὰ θάσανά της, τὴ ζωὴ της, τὶς ἐλπίδες της. Δὲν ἦταν ἡ ἀλγερινὴ ἢ ἡ μαροκινὴ πού τὴ ρωτοῦσε ὁ Ντελακρουὰ μονάχα γιὰ λεπτομέρειες διακοσμητικῆς φύσης. Οἱ γυναῖκες τῆς Μαρτινίκας, τῆς Ταϊτῆς, τῶν Μαρκησιῶν ἦταν ζωντανοὶ ἄνθρωποι γιὰ τὸ Γκωγκέν. Γιὰ τὸ Ντελακρουὰ οἱ ἀλγερινὲς καί οἱ μαροκινὲς ἦταν ἐξωτικὰ μανεκέν. Ὁ Γκωγκέν δὲν ἦταν πιά μὲ τὸ μέρος τῶν στρατηγῶν, δὲν ἔπαιρνε μέρος σὲ λαμπρὲς ἔσπερίδες μαζί τους. Ἦταν μὲ τὸ μέρος τῶν ἀνυπεράσπιστων ἰθαγενῶν, μοιράζονταν τὴ ζωὴ τους. Καί ὅταν ἀντιλήφθηκε ὅτι οἱ γάλλοι στρατιῶτες ἔκαναν δουλεμπόριο, ἐξεγέρθηκε τόσο δίκαια πού δικάστηκε καί φυλακίστηκε. Καί ὅμως ἦταν εὐτυχισμένος πού ζοῦσε τὴ ζωὴ τῶν ἰθαγενῶν. Ὁ πολιτισμὸς φεύγει σιγὰ - σιγὰ ἀπὸ πάνω μου — ἔγραφε στὸ φίλο του Μορίς — ἀρχίζω νὰ σκέφτομαι μὲ ἀπλότητα, νὰ μὴ νιώθω πιά μεγάλο μῖσος γιὰ τὸν πλισίον μου, μάλιστα νὰ τὸν ἀγαπῶ. Ἔχω ὅλες τὶς χαρὲς μιᾶς ἐλεύθερης, ζωικῆς καί ἀνθρώπινης ζωῆς. Ξεφεύγω ἀπ' τὴ συμβατικότητα καί μετέχω στὴ φύση».

«Μᾶς χρειάζεται μιὰ ζωγραφικὴ μὲ μεγάλη ἀπλότητα, γιατί τὸ μοτίβο εἶναι ἄγριο, παιδικό». Καί ἡ ζωγραφικὴ του ἦταν ἀπλή, μὲ πλατεῖες λουρίδες καθαρὸ χρῶμα, χωρὶς φωτοσκίαση. Ὁ Γκωγκέν ἐξ ἄλλου δὲν περιορίστηκε στὸ νὰ ἀπομακρυνθεῖ ἀπ' τὴν παράδοση ἀλλὰ ἀρνήθηκε καί κάθε ἀξία στὸ κλασσικὸ, τὸ ἀπέρριψε κ' ἔδωσε ἀρχὴ σὲ κείνη τὴν τάση πού θά ὀδηγήσει στὴ διαμόρφωση κινήματων τὰ ὁποῖα θά πάρουν τρομακτικὴ ἐξάπλωση στὴν Εὐρώπη τὰ πρῶτα χρόνια τοῦ αἰῶνα μας. Ὁ Γκωγκέν μαζί μὲ τοὺς Φῶβ καί τοὺς ἱμπρεσιονιστὲς ἀνατρέχει σὲ μιὰ μορφή ἐξωτισμοῦ ἀποφασιστικὰ καί ριζικὰ ἀντιιστορικῆ, τοῦ-

λάχιστον ως πρὸς τὴν πρόθεσὴ τῆς.

Τὸ ὅτι ὁ Γκωγκέν εἶχε ἄμεσες ἐπαφές καὶ εἶχε μελετήσει τὴν πρωτόγονη πλαστικὴ ἀποδείχεται, ἐκτὸς ἀπὸ τὴ σιωπηρὴ αὐστηρότητα τῶν μεγάλων γυναικῶν τῶν πινάκων του, καὶ ἀπὸ μιὰ σειρά, ὄχι καὶ τόσο γνωστὴ, γλυπτῶν ἀνάγλυφων καὶ κεραμεικῶν: Στὸ Οὐία παραδείγματος χάριν καὶ σὲ μερικὰ εἶδωλα καθαρῶτατης ἀφρικανικῆς προέλευσης. Ὅπως μπορέσαμε νὰ διαπιστώσουμε ἀπ' ὅσα ἔχουν εἰπωθεῖ, ἡ γενικὴ τάση πρὸς τὸν ἐξωτισμό, πού εἶχε τις καταβολές τῆς στὸ ρομαντισμό, μπαίνει μὲ τὸν Γκωγκέν σὲ μιὰ χαρακτηριστικὴ τῆς μορφή: τὸν πρωτογονισμό. Καὶ ἀπ' τὸν Γκωγκέν κ' ὕστερα οἱ καλλιτέχνες θὰ προσανατολίζονται ὁλοένα καὶ περισσότερο πρὸς ἐκεῖνο πού τοὺς φαίνεται «βάρβαρο», καὶ μερικοὶ θὰ βγούνε ἔξω ἀπὸ τὴν ἱστορία καὶ θὰ προσπαθήσουν νὰ ξαναβροῦν τοὺς ἑαυτοὺς τῶν «παιδιῶν» συχνὰ μὲ ἀνειλικρίνεια, καὶ ἄλλοι, ὅπως ὁ Μούρ, γιὰ ν' ἀναφέρουμε ἓνα παράδειγμα, θὰ ἀνατρέξουν σὲ πρωτογονικοὺς κόσμους, ὄχι γιὰ νὰ ἀρνηθοῦν τὴν ἱστορία, ἀλλὰ γιὰ νὰ τὴν προεκτείνουν.

Εἶχαμε μνημονεύσει τὸ γεγονός ὅτι σὲ ὀρισμένες συνθήκες καὶ τὸ κλασσικὸ μπορεῖ νὰ προκαλέσει ἐντυπώσεις καὶ ὑποβολές παρόμοιες μ' αὐτὲς πού ὁ πρωτογονικὸς κόσμος προκαλεῖ στὴν καλλιτεχνικὴ εὐαισθησία τοῦ σημερινοῦ ζωγράφου ἢ γλύπτη. Ὅπως καὶ νᾶχει, πλάι στὸν ἑλληνο-ρωμαϊκὸ κόσμον καὶ ἄλλοι πολιτισμοί, προκλασσικοὶ ἐρχόντουσαν στὸ φῶς ἀπ' τὴν ἀδιάκοπη δουλειὰ τῆς σκαπάνης. Ὁ εὐρωπαϊκὸς κόσμος ἐνθουσιαζόταν γιὰ ὅσα ἀπόδιναν στὸ φῶς αὐτοὶ οἱ πολιτισμοί, γιὰ τοὺς ὁποίους ἤξερε πολὺ λίγα πράγματα, καὶ ἀκολούθησε μὲ ἐνδιαφέρον τὰ ἀποτελέσματα τῶν ἀνασκαφῶν στὴ Μεσοποταμία, τὴν Αἴγυπτον καὶ τὴν Κεντρικὴ Ἀμερικὴ. Τὸ ἐνδιαφέρον παροξυνόταν ἀπὸ τις προϊστορικὲς ἀνακαλύψεις. Τὰ σπήλαια μὲ τοὺς ζωγραφισμένους καὶ σκαλιστοὺς τοίχους τοὺς ἐρέθιζαν σὲ μεγάλο βαθμὸ τὴ γενικὴ φαντασία καὶ ἰδιαίτερα μετὰ τὴν ἀνακάλυψη τῶν θαυμάσιων τοιχογραφιῶν τῆς Ἀλταμίρας τὸ 1879. Ἀρχαιολογία, ἐθνολογία καὶ προϊστορία ἦταν λοιπὸν στὰ τέλη τοῦ περασμένου αἰῶνα τὸ βασικὸ ἀντικείμενο τῆς προσοχῆς τοῦ κοινῶ καὶ κινητήρια ἐμπνευση διάφορων ζωγραφικῶν καὶ γλυπτῶν ἔργων, πού τὰ δημιουργοῦσαν διάφοροι καλλιτέχνες.

Πρὶν μποῦμε στὴν ἀνάλυση τῶν σύγχρονων καλλιτεχνικῶν ἔργων τὰ ὁποῖα ἀποκαλύπτουν σὲ μεγαλύτερο ἢ μικρότερο βαθμὸ μιὰ ὑποβολὴ πού ἀσκεῖται ἀπὸ καιρὸ σὲ καιρὸ ἀπὸ τὴν κλασσικὴ, προκλασσικὴ, ἐθνολογικὴ καὶ προϊστορικὴ παραστατικὴ ὕλη, καλὸ εἶναι νὰ ὑπενθυμῆσουμε ἓνα ἀπὸ τὰ πιὸ χαρακτηριστικὰ σημεῖα τῆς δυτικῆς κουλτῦρας τοῦ αἰῶνα μας: τὴν παρουσία, μέσα στὰ ὅρια τῶν πολιτιστικῶν καὶ πρακτικῶν συμφερόντων, τοῦ μύθου καὶ γενικὰ τῶν ἀρχαϊκῶν μορφῶν συμπεριφοράς.



Μάσκα τῆς Λιβερίας

Ἀπέναντι στὸ μῦθον γινόμαστε μάρτυρες ἄλλοτε μιᾶς διαιότατης πολεμικῆς καὶ ἄλλοτε μιᾶς θεοποίησης.

Ἡ πρώτη στάση μπορεῖ νὰ περιορίζεται σὲ μιὰ προσπάθεια μερικῆς δικαιολόγησής σὲ ἱστορικὸ πλάνο χωρὶς νὰ χάνει μ' αὐτὸ τὴν οὐσία τῆς πολεμικῆς τῆς. Ἡ δευτέρη μπορεῖ νὰ βαδίζει περισσότερο ἢ λιγότερο μὲ προφύλαξη καὶ προνοητικότητα, ἀλλὰ σημειώνει πάντα στὸ μῦθον μιὰ ἀξία πού μπορεῖ νὰ ἔχει ἀκόμα ἐπικαιρότητα μέσα στὸ πιὸ εὐρὺ πλαίσιο μιᾶς γενικῆς ἐπανεκτίμησής τῶν «ἀρχαϊκῶν» τρόπων σκέψης καὶ συμπεριφοράς. Αὐτὸ τὸ «μυθοποιῶ» στοιχεῖο τοῦ πολιτισμοῦ μας δὲν περιορίστηκε μονάχα στὴ δογματικὴ ἐπεξεργασία τῶν ἐθνολόγων ἢ τῶν ἱστορικῶν τῶν θρησκευμάτων, οἱ ὁποῖοι, ὅπως ὁ Λέο Φρομπένιους καὶ ὁ Βάλτερ Ὀττο, θέλησαν νὰ δώσουν οὐσιαστικὴ ἀξία στοὺς πολιτισμοὺς τοὺς «ἐφοδιασμένους μὲ μύθους» καὶ θεώρησαν τὴν ἐποχὴ μας ὑλιστικὴ καὶ παρακμάζουσα. Τα πρόσφατα ὀλοκληρωτικὰ κινήματα μὲ τὰ πλήθη ἔτοιμα νὰ δεχθοῦν κάθε συλλαβὴ πού ὑπαγορεύει ὁ «ἀρχηγός», μὲ τὴν σκληρὴ πειθαρχία χάρη στὴν ὁποῖα πρέπει νὰ ὑπακούουν στὰ κελεύσματά του, μὲ τὴν αἴσθησιν ὅτι ἀνήκουν σὲ μιὰ «ράτσα» καὶ ὅτι εἶναι ριζωμένα σ' ἓνα «ἔδαφος», ἀποτελοῦν ἄλλες τόσες πλευρὲς τοῦ ζητήματος, πού ἔχουν τις ρίζες τοὺς στὸ παρελθὸν τῆς ἀνθρώπινης ἱστορίας καὶ οἱ ὁποῖες ἀξιοποιήθηκαν καὶ ἀπόκτησαν ἔνταση ὅταν, ὅπως στὴν περίπτωσιν τοῦ να-

Β  
2-6

ζισμού, ή κλονισμένη αστική τάξη τις χρησιμοποιοεί για να σταθεροποιήσει επιθετικά τη θέση της.

Μέσα στα πλαίσια της πολιτικής αυτής εκμετάλλευσης των αρχαϊζουσών τάσεων έχουμε στη Γερμανία μια παραστατική τέχνη εξαιρετικά χαμηλού επιπέδου. Τα γλυπτά που αντιπροσώπευαν την «άρεια» ένωση του άντρα και της γυναίκας, ή όποια «έξιδανίκευε» το «δόρειο» τύπο κατέρρεαν από την ίδια τη συμβατικότητα και τη χυδαιότητά τους, τόσο που στην Ίταλία σε πλήρη ρατσιστική καμπάνια, είχαν αγνοηθεί σχεδόν συστηματικά απ' όλες τις καλλιτεχνικές μας εκδόσεις, ακόμα και από τις πιο πολιτικοποιημένες και μπορούσαν να άνευρεθούν μονάχα σε περιοδικά όπως «Η Άμυνα της φυλής». Μά ο λόγος για την παρουσία αυτής της «στάσης» των καιρών μας ως προς το μυθικό και το αρχαϊκό δεν εξαντλείται με την κρίση πάνω στις πιο χαμηλές και μη αυθεντικές εκδηλώσεις της. Όταν ο Ρανούτσιο Μπιάνκι Μπαντινέλλι γράφει στην εισαγωγή του στην Ιταλική μετάφραση της «Ιστορίας του αφρικανικού πολιτισμού» του Λέο Φρομπένιους: «ο μύθος αντιπροσωπεύει ένα από τα διάφορα κίνητρα φυγής στα όποια καταφεύγει ο αστικός πολιτισμός στην προσπάθειά του να δγει από τις αντιθέσεις μέσα στις όποιες νοιώθει ότι έχει εμπλακεί και στα όποια ανατρέχει όταν δεν έχει το θάρρος να φτάσει στα λογικά και άκραία συμπεράσματα, στην άρνηση δηλαδή του αστικού πολιτισμού και του συστήματος πάνω στο όποιο βασίζεται», προκύπτει ή δυνατότητα να επέκταθεί ή κρίση αυθεντικότητας σε όλες τις πολιτιστικές και καλλιτεχνικές εκδηλώσεις του αιώνα μας που αποκαλύπτουν λίγο ως πολύ αυτή τη ληπτικότητα για το αρχαϊκό και το μυθικό. Νομίζουμε ότι είναι σκόπιμο να κάνουμε μερικούς διαχωρισμούς όσον αφορά αυτή τη δυνατότητα. Ότι ο μύθος με τις φιγούρες και τα θέματα του μπορεί να αποτελέσει ένα κίνητρο «φυγής» είναι εκτός αμφιβολίας. Μά το πρόβλημα βρίσκεται στο να έντοπίσουμε στα μεμονωμένα έργα την παρουσία ή όχι μιας δέσμωσης που θα την πούμε «ήθική», να χωρίσουμε τα έργα που φανερώνουν μονάχα έρασιτεχνισμό ή άπλη γραφική αυταρέσκεια, από τα έργα όπου «μορφές» και θέματα αρχαϊκά επαναπραγματώνονται εξαιτίας ή μέσω μιας αναγκαίας και συνεπούς διεργασίας της πολιτικής και καλλιτεχνικής ζωής του δημιουργού. Για να δώσουμε ένα παράδειγμα έρασιτεχνισμού, μόδας ή πνευματικής συνήθειας μπορούμε να αναφέρουμε ένα χωρίο από ένα άρθρο του Ματιέ που δημοσιεύτηκε στ' «L' Œil» ένα πολυτελές περιοδικό τέχνης: «'Απ' τη στιγμή που παρατηρούμε μια υπαναχώρηση των γνώσεων του παιχνιδιού και του ιερού προς όφελος του ιδανικού της εργασίας, της διαπαιδαγώγησης και της αποτελεσματικότητας, επιχειρούμε τότε να αποκαταστήσουμε μια επανασύνδεση του μύθου και του τελετουργικού. Ο μύθος του «Iudus» και ο καθαρός μύθος του «Jocus» εμφανίζονται σαν ή μεγα-

λύτερη δέσμωση των καιρών μας».

Αυτή ή απήχηση της έπιστημονικής θεωρίας του Χουίζίνγκα για το παιχνίδι, δεν μπορεί να αποτελεί σε καμιά περίπτωση μια δεσμευτική αξιολόγηση του μύθου και στερείται από κάθε δυνατότητα εξέλιξης. Κοντά σε τούτες τις αξιολογήσεις που δγήκαν στο χορό περισσότερο για να ίκανοποιήσουν τις πνευματικές περιέργειες πλούσιων έπαρχιακών συλλεκτών, υπάρχουν και ή «Νεκροκεφαλή», και ο «Πόλεμος και Ειρήνη» του Πικάσσο, οί γυναίκες του Μούρ, μια παραγωγή με λίγα λόγια που αποκαλύπτει χωρίς μυστήρια μια συγκεκριμένη τοποθέτηση απέναντι στην πραγματικότητα.

Ο Μινώταυρος του Πικάσσο που γίνεται Φράνκο και φασισμός, παραμένει αυτός που είναι, το τέρας που κρύβεται στο πιο σκοτεινό μέρος του λαβύρινθου και διεκδικεί άχόρταγα καινούργια θύματα: πραγματικός και αληθινός μινώταυρος. Η «Νεκροκεφαλή» του 1943 παρόλο που μοιάζει πολύ στις κρυστάλλινες μεξικάνικες νεκροκεφαλές που εκτίθενται στο Μουσείο του Ανθρώπου ή στο Βρετανικό Μουσείο, είναι σαν να προειδοποιεί, με το διαβρωμένο ως το κόκκαλο στόμα της, τους ανθρώπους για την καταστροφή που τους περιμένει, μά διατηρεί ανέπαφη όλη τη μυθικότητα μιας εικόνας που αντιπροσωπεύει την κατάσταση του θανάτου.

Οί αρχαϊκές φιγούρες με το σχεδόν πάντοτε μυθικό περιεχόμενό τους εκτός πού, με την αναβίωσή τους μπορούν να εκφράσουν μια ήθική κατάσταση, έχουν και την αξία ότι συμβάλλουν στη μορφική ανανέωση. Είναι χωρίς αμφιβολία ότι ή αρχαϊκή και πρωτογονική πλαστική καθόρισε μεγάλο μέρος της σύγχρονης καλλιτεχνικής παραγωγής. Ο σύγχρονος καλλιτέχνης σαν να γίνεται σχεδόν ένας πρωτόγονος τεχνίτης. Η ύλη προσλαμβάνει μια καινούργια αξία. Η πλαστική μορφή δεν φαίνεται δημιουργημένη λογικά: είναι σαν να βγαίνει από την πέτρα, το ξύλο ή τον πηλό, πάνω στο όποιο έχει σκαλιστεί και αναζητηθεί. Δεν μπορούμε εδώ να μην αναφέρουμε τις πολύ αξιόλογες σελίδες που έγραφε ο Ρότζερ Φράυ πάνω στην αξία της νέγρικης πλαστικής:

«Όλη ή παλαιά εύρωπαϊκή γλυπτική, όπως και ή έλληνική και ή ρωμανική για παράδειγμα, κατακτούν την πλαστικότητα από την άποψη του ανάγλυφου και τα άγάλματα προσφέρουν έμφανείς ένδείξεις ότι έχουν έπινοηθεί σαν συνδυασμοί αναγλύφων από μπροστά, από πίσω, από πλάι... ή «εγρική» γλυπτική χωρίς να φτάσει ποτέ την έπιμέλεια της απεικόνισης, έχει αποκτήσει πλήρη ελευθερία. Φαίνεται ότι οί γλύπτες δεν συναντάνε καμιά δυσκολία στο να απομακρύνονται από την έπιφάνεια των δύο διαστάσεων. Αντιλαμβάνονται το λαιμό και την πλάτη σαν κυλίνδρους και όχι σαν μάζες με τετράγωνη τομή, ενώ το κεφάλι, το όποιο αναπαρασταίνεται σαν μάζα σε σχήμα αχλαδιού, το έννοούν σαν ένια μονάδα, και δεν πραγματοποιείται με μια

μάσκα, όπως σχεδόν σε όλες τις πρωτόγονες ευρωπαϊκές τέχνες».

Τα πρώτα συμπτώματα μίας πλατειάς εξέγερσης έναντι της παράδοσης, εκτός από τα λίγα γλυπτά του μεμονωμένου επεισοδίου Γκωγκέν, σημειώνονται στις αρχές του αιώνα με τον Μαγιόλ. Γεννήθηκε το 1861 στο Μπανιόλ σὺρ μέρ και βρίσκεται στο Παρίσι το 1882, όπου γνωρίζει τον Πώλ Γκωγκέν, του οποίου θαυμάζει την ζωγραφική. Τον τραβάει η ρωμαλέα πλαστική της γλυπτικής των πρωτόγονων. Η πλαστική, που είναι ουσιαστικό γνώρισμα της γλυπτικής, είχε παραμεληθεί από το Ροντέν και το Μεντάρντο Ρόσσο, οι οποίοι είχαν στραφεί στην πραγματοποίηση καθαρά ζωγραφικών αξιών. Ο Αργκάν γράφει σχετικά για τη σημερινή γλυπτική: «Ήταν η γλυπτική του Μαγιόλ που επιχείρησε να οδηγήσει τον ιμπρεσσιονισμό σε μια μυθική και ιστορική κλασικότητα, απομακρύνοντάς τον από τα ανθρώπινα αίτήματα που τον είχαν δημιουργήσει». Η Καρόλ Γκίντιον διαβεβαιώνει στη «Σύγχρονη Γλυπτική»: «Ο Μαγιόλ διέκοψε τις σχέσεις του με τα τερπνά ιδανικά της όμορφιάς που βασίζεται στη λεπτομέρεια κ' έβαλε στη θέση τους επιδλητικές μάζες μās απλής αρχιτεκτονικής ανατομίας. Ο έλληνισμός του είναι αρχαϊκός». Και όμως πλάι στο αρχαϊκό και το πρωτόγονο, που παρουσιάζεται ιδιαίτερα στα πρώτα γλυπτά, εμφανίζεται και ο κλασικός κόσμος, όχι μέσα στην ιστορική του πραγματικότητα και μορφική τελειότητα, αλλά θυσιζόμενος στη γοητεία που του παρέχει η αρχαιολογική περιπέτεια.

Ένα έργο που χαρακτηρίζει την πρώτη περίοδο της δουλειάς του σαν γλύπτη, είναι η «Μεγάλη Λουομένη» του 1900, που βασικά γνωρίσματά της είναι η άκαμψια και η ρώμη χωρίς καμιά απαλότητα. Από το 1902 η προσχώρησή του στον κλασικό κόσμο είναι πλήρης, σ' αυτό τον κόσμο που άγαπούσε τόσο τα άπομεινάκια του στο Μουσείο του Λούβρου και στο Αρχαιολογικό Μουσείο της Αθήνας (είχε κάνει κι ένα ταξίδι στην Ελλάδα). Μαρτυρία αυτής της περιόδου που θα χαρακτηρίσει ολόκληρη την κατοπινή δουλειά του σαν γλύπτη είναι η «Καθισμένη γυναίκα» (1902), η «Πλάτη» (1906), «'Ιλ ντέ Φράνς» (1910), η «Αφροδίτη» (χωρίς χρονολογία), το «Καλοκαίρι» (χωρίς χρονολογία) και πολλές μικρές τερακότες που απ' τη μορφή και την τεχνοτροπία τους θυμίζουν τα αναθηματικά ελληνικά ειδώλια.

Συγγενική προσωπικότητα με τον Άριστιντ Μαγιόλ, κάτω από πολλές πλευρές, είναι και ο Ελί Νάντελμαν, γλύπτης κι αυτός, που γεννήθηκε στη Βαρσοβία το 1882 και διαμορφώθηκε ανάμεσα σ' άλλα, στη γλυπτοθήκη του Μονάχου, όπου μελέτησε την ελληνική γλυπτική και ιδιαίτερα την ελληνιστική του 2ου π.Χ. αιώνα, η οποία επηρέασε σχεδόν έξ ολοκλήρου τη δουλειά του. Μ' αυτούς και τους καλ-

λιτέχνες που η δραστηριότητά τους συμπίπτει με το τέλος του περασμένου αιώνα μένουμε σ' ένα επίπεδο σχέσης μεταξύ ιμπρεσσιονιστών και γιαπωνέζικης και ανατολίτικης τέχνης, μεταξύ κλασικής τέχνης και Μαγιόλ. Μά για τους διάφορους καλλιτέχνες που φανερώνονται στις αρχές του αιώνα μας και που έχουν μια σημασία κ' ένα βάρος στην ιστορία της σύγχρονης γλυπτικής, δεν μπορούμε να μιλήσουμε μόνο για ένα κόσμο που επηρέασε τον καλλιτέχνη, αλλά μάλλον για διάφορους πρωτογονικούς κόσμους. Ο Πικάσσο, για παράδειγμα, δέχεται αδιάκριτα την τεχνική, τις εικόνες και τις υποβολές που προέρχονται από τον κλασικό κόσμο ή τον κρητικό, τον παλαιολιθικό, το σαρδηνικό και το νέγρικο.

Ο Μπέρναρ Μπέρνσον πήγε το 1950 να επισκεφτεί τον Ματίς. Μέσα στις αναμνήσεις απ' τη συνάντηση που ο τεχνοκρίτης αυτός έγραψε με την ευκαιρία του θανάτου του ζωγράφου, υπάρχει μια περιγραφή που μαρτυράει για την αίσθηση του πρωτογονικού που συνόδευσε το Ματίς σε όλη του τη ζωή: «Όταν σηκωθήκαμε παρατήρησα σε μια γωνιά του δωματίου ένα χαλκό του υπεραρχαϊκού Βίωνος του Αθηναίου, και μερικούς χαλκούς η ίσως πρωτότυπα γλυπτά της νοτιοανατολικής Ασίας και των νησιών του Ειρηνικού».

Η αγάπη για τον πρωτογονισμό είναι ένα βασικό στοιχείο για τη γλυπτική του Ματίς. Από τους πρωτόγονους αποκόμισε μια νέα αντίληψη της γλυπτικής. Ο χώρος δεν είναι για το Ματίς ένα σχήμα που τίθεται πάνω απ' την πραγματικότητα, αλλά κάτι που συνδέεται εσωτερικά με την ίδια την ύλη. Οι πλαστικές εικόνες συγχωνεύονται με το χώρο βγαίνοντας απ' την ύλη που ανασκάπτουν τα έργα της καλλιτέχνη. Η έλικοειδής γραμμή που χαρακτηρίζει τη ζωγραφική και το σχέδιο του καλλιτέχνη δε γεννιέται πάνω σε φύλλα αλμπουμ ίχνογραφίας, από μια όκηρη γραφική άσκηση, αλλά απ' τη δουλειά κοπής και ανασκαφής της αργιλλώδους ύλης. Στο Ματίς η ύλη αποκτάει και πάλι μεγάλη σπουδαιότητα έφόσον είναι ύλη που έχει περισσότερο ένα βάρος παρά μια ιδιότητα. Αυτό που ο καλλιτέχνης θέλει να διατηρήσει, σύμφωνα με τον Αργκάν, είναι «η κτηνώδης ενέργεια της ύλης, το μικτό βάρος της μάζας».

Ο Ματίς εκτός από την τεχνική, άντλει και εικόνες από τον πρωτογονικό κόσμο. Η εργασία του σαν γλύπτη, μολονότι δεν είναι πολύ γνωστή, έχει μεγάλη βαρύτητα στην ιστορία της σύγχρονης γλυπτικής. Η σχέση του με τη νέγρική τέχνη γίνεται φανερή στη «Διακοσμητική φιγούρα» (1906) και στις «Δύο μαύρες κοπέλλες». Η δομή της «serpentine» (1909) με το στριφογυριστό σώμα, τα στρογγυλωπά και μακρουλά της μέλη, σχεδόν χωρίς άρθρώσεις, ή θέση των χεριών, το ένα στο κεφάλι και το άλλο στο πλευρό, έχει κοινά γνωρίσματα με κάποια κρητικά ειδώλια της Αγίας Τριάδας.

Στο έργο του Ματίς υπάρχουν και εικόνες παρμένες από τον κλασικό κόσμο, που δεν

τὸν βλέπει ὁμως μὲ τὴν ὄραση τοῦ Μαγιόλ, ὁ ὁποῖος ἔχει πάντα ὑπόψη τὴν ἀρχαιολογικὴ περιπέτεια, ἀλλὰ μέσω τῆς πάλης καὶ τῆς σκληρῆς πολεμικῆς μὲ τὸν ἀκαδημαϊσμό. Ἡ «Ἀφροδίτη μέσ' τὸ κοχύλι», θέμα ὅσο δὲν παίρνει κλασσικὸ καὶ παραδοσιακὸ, σὰν ν' ἀντηχεῖ τὴν κραυγὴ μόδας τοῦ Παρισίου 1905: «Ἕνα νέγρικο γλυπτὸ εἶναι ὠραιότερο ἀπὸ τὴν Ἀφροδίτη τῆς Μήλου».

Ἡ ὕλη καὶ ὁ χῶρος δὲν ἔχουν σχεδὸν καμιὰ σημασία στὰ γλυπτὰ τοῦ Κωνσταντίν Μπρανκούζι, παρόλο ποὺ οἱ εἰκόνες του τείνουν πρὸς τὸν οὐρανὸ μ' ἓνα ἐντελῶς καινούριο τρόπο. Στὴ θέση τῆς ἀκατέργαστης ὕλης πάνω στὴν ὁποία ἐπενεργούσε τὸ χέρι τοῦ μάγου καλλιτέχνη ποὺ ἀνήκε σὲ μιὰ ἀρχαία πρωτόγονη κοινωνία, μπαίνει μιὰ λεία ἐπιφάνεια καὶ γυαλιστερὴ σὰν κρύσταλλο. Τὸ ἐνδιαφέρον τοῦ ρουμάνου καλλιτέχνη στρέφεται στὴν κατάκτηση αὐτῆς τῆς τελειότητος τῶν ἐπιφανειῶν. Ἐνώνοντας τὴν ἀνατολίτικη σοφία μὲ τὸν παιδικὸ ἐνθουσιασμὸ γίνεται σχεδὸν ὁ ἀλχημιστῆς ἐκεῖνος, γιὰ τὸν ὁποῖο μιλάει ὁ Ἀργκάν, ποὺ δὲν δεσμεύεται ὁμως ἀπὸ τὴ μαγεία ἀλλὰ ἐξασκεῖ μιὰ νόμιμη ἐπιστήμη.

Τίποτα ἀλήθεια δὲν εἶναι λιγότερο πρωτογονικὸ ἀπ' αὐτὴ τὴ ραφιναρισμένη στάση ποὺ λειαινὲ ἐπιμελῶς τὴν ἐπιφάνεια ὡς τὸν παροξυσμὸ. Καὶ ὁμως, ἀφήνοντας ἔστω κατὰ μέρος τὸ μῦθο ποὺ βρίσκεται στὴ βάση τῆς θεματικῆς τοῦ Κωνσταντίν Μπρανκούζι, ἐμφανίζονται συχνὰ εἰκόνες, οἱ ὁποῖες μολονότι καθαρίζονται μέχρι ποὺ νὰ γίνουν γυαλιστερές σὰν καθρέφτες, προέρχονται καὶ ἀνήκουν σὲ πρωτόγονους κόσμους ἢ τοῦλάχιστο μακρυνοὺς σὲ χῶρο καὶ σὲ χρόνο ἀπ' τὸ δικό μας κόσμο.

Ὁ Μπρανκούζι δὲν ἐνδιαφέρεται νὰ συμφωνᾶνε οἱ πλαστικὲς του εἰκόνες μὲ τὴν πραγματικότητα. Σύμφωνα μὲ τὸν Ἀργκάν, σ' αὐτὸν «ταυτίζονται μορφή, εἰκόνα καὶ ἀντικείμενο καὶ γι' αὐτὸ εἶναι ὁ μοναδικὸς σύγχρονος καλλιτέχνης γιὰ τὸν ὁποῖο φαίνεται νὰ ἐκλεισε ὀλοκληρωτικὰ καὶ ἀμετάκλητα ὁ ἱστορικὸς κύκλος τοῦ κλασσικοῦ διανοουμενισμού».

Τὸ ἔργο τοῦ καλλιτέχνη, ἀργό, στοχαστικὸ, κοπιαστικὸ σχεδόν, γεμάτο ἐπαναλήψεις τοῦ ἴδιου θέματος, εἶναι πλούσιο, ὅπως ἔχουμε ἤδη ἀναφέρει, σὲ εἰκόνες ποὺ τὶς ἀντλεῖ ἀπὸ ἄλλους πολιτισμούς. Τὸ «φιλι», ἔργο γιὰ ἓνα τάφο τοῦ νεκροταφείου τοῦ Μονπαρνάς, ἀποτελούμενο ἀπὸ δύο ἀντιμέτωπες φιγούρες ποὺ ἐνώνονται σ' ἓνα μονάχα ὄγκο γερὰ στερεωμένο στὸ ἔδαφος, ἔχει μεγάλη ὁμοιότητα μ' ἓνα γλυπτὸ «μενίρ», ἰδιαίτερα μ' αὐτὸ ποὺ βρίσκεται στὴν περιοχὴ τοῦ Σαιν - Σερνέν. Ἡ «Κοιμισμένη Μοῦσα» παρόλο ποὺ τὰ χαρακτηριστικὰ τοῦ προσώπου τῆς μοιάζουν μὲ μιὰ ξύλινη κογκολέζικη μάσκα, ἔχει τὸ ἴδιο δούλεμα, τὴν ἴδια ἀπαλὴ καμπύλη στὴν ἐπιφάνεια, τὴν ἴδια ἀοριστία μ' ἓνα κυκλαδικὸ εἶδωλο τῆς ἐποχῆς τοῦ χαλκοῦ. (Ὁ «Βασιλεὺς τῶν Βασιλέων» (1918) μοιάζει ἀντίθετα μὲ ξυλόγλυπτο τῆς Ταίτης).

Ὁ θαυμασμὸς τοῦ Μπρανκούζι γιὰ τὴν Ἀνατολὴ ἀποδείχεται (ἐκτὸς ἀπὸ τὰ σχέδιά του γιὰ τὸ ναὸ τῆς σοφίας, ποὺ δὲν ἐγίνε ποτὲ) ἀπὸ τὸ «θαῦμα» (1936), ἀπαλὴ μορφή, μὲ μιὰ ἐλαφρὰ τάση πρὸς τὰ πάνω, ποὺ μοιάζει μὲ τὰ γλυπτὰ τῶν τάφων τῆς δυναστείας Μίγκ ποὺ βρίσκονται στὶς πεδιάδες βορείως τοῦ Πεκίνου, ἀπὸ τὴ «Στήλη χωρὶς τέλος» (1937), τὸ μνημεῖο, ποὺ ἐμπνεύστηκε ὁ γλύπτης γιὰ τὸ πάρκο τοῦ Τουργκούγιου στὴ Ρουμανία, ὁμοιο χάρη στὴ μυστικοπάθειά του μὲ τὴν ἀρχιτεκτονικὴ τῶν παγόδων τῆς νήσου Μπαλί.

Ἡ «Πόρτα τοῦ Φιλιού» (ποὺ δουλεύτηκε ἀπὸ τὸ 1935 ὡς τὸ 1938 στὸ Τουργκούγιου) μοιάζει χάρη στὴν ἀρχιτεκτονικὴ τῆς οὐσιαστικότητος μὲ τὰ δρυϊδικὰ μνημεῖα. Ἡ Καρόλ Γκίντιον γράφει σχετικὰ στὴ «Σύγχρονη γλυπτικὴ»: «Ἡ σύλληψη τῆς γλυπτικῆς τοῦ Μπρανκούζι ἀντιπροσωπεύει μιὰ ἀρχὴ ἐξ ὀλοκλήρου διαφορετικὴ ἀπὸ τὸ ἀνοιγμα πρὸς τὶς στρογγυλότητες τῆς σύγχρονης γλυπτικῆς. Ὁ κυριώτερος σκοπὸς τῆς εἶναι ὁ στοχασμὸς τοῦ κόσμου. Εἶναι τὸ φλάμπουρο τῆς ἐνορατικῆς ζωῆς. Οἱ ἀρχιτεκτονικὲς ἰδέες τοῦ Μπρανκούζι ἐπαναφέρουν στὴ μνήμη τὴν ὁμορφίαν τῆς ἀρχιτεκτονικῆς τῶν μεσογειακῶν ἀκτῶν καὶ τῶν ἑλληνικῶν νησιῶν». Ἀπὸ ἀκόμα πιὸ μακρυνὲς πηγὲς παίρνει ὁ Μπρανκούζι τὶς εἰκόνες του γιὰ τὴ «Δεσποινίδα Ν. Σ.» (1916), ποὺ μοιάζει μὲ τὴν παλαιολιθικὴ Ἀφροδίτη τοῦ Λεσπίγκ καὶ γιὰ τὴν «Πριγκήπισσα Χ.» (1906), ποὺ παρουσιάζει τὴν ἴδια δομὴ μὲ τὴν Ἀφροδίτη τῶν Κόκκινων Βράχων.

Ἀκόμα κ' οἱ τίτλοι ποὺ ἔδωσε ὁ καλλιτέχνης στὰ γλυπτὰ του εἶναι φορτωμένοι μυθικὴ σημασία. Ἡ «Μαγιάστρα», θέμα μὲ τὸ ὁποῖο ὁ Μπρανκούζι ἀπασχολεῖται πολλὰ φορὰς ξεκινώντας ἀπὸ τὸ 1912, ἐκτέλεση σὲ μάρμαρο καὶ μπρούντζο, εἶναι ἓνα φανταστικὸ πουλὶ ποὺ πρωταγωνιστεῖ σ' ἓνα λαϊκὸ ρουμάνικο θρύλο. (Ἡ «Μαγιάστρα» τοῦ 1912 στηρίζεται πάνω σὲ μιὰ ὁμάδα συμπαγῶν καρυάτιδων, ἀνάλογη μὲ μιὰ ἐπιτύμβια στήλη ποὺ ἀνευρέθηκε στοὺς Δελφούς). Τὸ ἴδιο ἰσχύει γιὰ τὴ «Χίμαιρα» (1912), τὴν «Πηγὴ τοῦ Ναρκίσσου», (1913), τὴν «ἀρχὴ τοῦ κόσμου» (1924), τὴ «Λήδα» (χωρὶς χρονολογία) καὶ πολλὰ ἄλλα ἔργα.

Γιὰ νὰ καταλήγουμε, μᾶς φαίνονται ἀποφασιστικῆς σημασίας ἡ κρίση τοῦ Κριστιάν Ζερβός, σύμφωνα μὲ τὴν ὁποία «ἡ τέχνη τοῦ Μπρανκούζι εἶναι μιὰ πρωταρχικὴ δημιουργία ἀνεξάρτητη ἀπ' τὸν πολιτισμὸ μας καὶ τὴν ἐποχὴ μας» καὶ περισσότερο ἀκόμα ἡ κρίση τοῦ Χένρυ Μούρ: «Ἡ εὐρωπαϊκὴ γλυπτικὴ ἦταν σκεπασμένη μὲ λειχῆνες, παλιόχαρτα καὶ ἐπιφανειακὰ περιπτώματα ποὺ ἔκρυβαν τὴ μορφή. Ἡ εἰδικὴ ἀποστολὴ τοῦ Μπρανκούζι ἦταν νὰ ξεκαθαρίσει αὐτὰ τὰ παλιοπράγματα καὶ νὰ μᾶς ἀποδώσει ξανά τὴ συνείδηση τῆς μορφῆς. Γιὰ νὰ τὸ πραγματοποιήσει ὑποχρεώθηκε νὰ συγκεντρωθεῖ σὲ ἀπλὲς μορφὲς καὶ νὰ καθάρισει κάθε μεμονωμένη μορφή μέχρι τοῦ σημείου νὰ φτάνει στὴν ἐπιτήδευση».

Είναι γνωστή ή επίδραση που είχαν πάνω στην καλλιτεχνική παραγωγή του Μοντιλιάνι ή προσωπική φιλία και ή γλυπτική του Μπρανκούζι. Ο ρουμάνος γλύπτης μετέδωσε στο Μοντιλιάνι, μόλις αυτός είχε φτάσει στο Παρίσι, την αίσθηση για τις πρωτόγονες τέχνες και του αποκάλυψε την ώθηση που θα μπορούσαν να δώσουν για μια ανανέωση της πλαστικής και της ζωγραφικής. Τα πορτραίτα του των γυναικών με το μακρότατο λαιμό, τους λεπτούς ώμους, τα χαρακτηριστικά του προσώπου που μόλις διαγράφονται, τα μάτια που φαίνονται άδειανά, μεταφέρουν σ' ένα ζωγραφικό επίπεδο τη νέγρική ξυλογλυπτική.

Το «κεφάλι» (1910) της Tate Gallery και το «Κεφάλι» επίσης (1912) του Μουσείου της Σύγχρονης Τέχνης του Παρισιού παρουσιάζουν τις ίδιες μορφικές λύσεις και το ίδιο πνευματικό περιεχόμενο του «Κεφαλιού» του Μπρανκούζι (1907-8). Ο πρωτογονισμός του Μοντιλιάνι δεν είναι μυστηριώδης και μαγικός, αλλά μεσογειακός. Μολονότι πολλά κεφάλια του σε πέτρα μοιάζουν με τις μάσκες της περιοχής Γκαμπόν (Κογκό), υπάρχει στην έκφρασή τους το χαμόγελο των ελληνικών αρχαϊκών αγαλμάτων και όχι το τρομερό χαμόγελο του μάγου που έτοιμάζεται για την τελετή. Το ότι ο αρχαϊσμός του Μοντιλιάνι εμπνέεται από τον αρχαίο μεσογειακό κόσμο αποδειχνεται από τα σχέδια και τα γλυπτά των καρυάτιδων. Στην «Καρυάτιδα» του 1914 δεν εμφανίζεται κανένα πρωτογονικό στοιχείο αλλά ένας πλαστικός κόσμος που προμηνύει ένα καινούργιο κλασικισμό σε μορφή και περιεχόμενο.

Ο Πικάσσο είναι ρεαλιστής. Όπως έχει διακηρύξει πολλές φορές δημόσια, δεν αναζητά τις εικόνες, αλλά τις βρίσκει στο βάθος του είναι του. Οι εικόνες αυτές που σε πολλούς καλλιτέχνες μετατρέπονται σε σύμβολα στερημένα από οποιαδήποτε σημασία, αποκτάνε στον Πικάσσο την αξία του μύθου. Ακόμα τον ενδιαφέρουν και ή τεχνική και οι υποβολές που άντλει από μακρινούς κόσμους στο χώρο και στο χρόνο, γιατί τον βοηθάνε να αναπαριστάνει με ταχύτητα φωτογραφικής μηχανής την πραγματικότητα που τον περιβάλλει. Ο Πικάσσο παίρνει πολλές εικόνες και τεχνικά μέσα από διάφορους πρωτογονικούς κόσμους. Χαράζει την πέτρα με την ίδια δυσκολία του καλλιτέχνη που έζησε πριν από 20.000 χρόνια, ο οποίος δεν είχε τα κατάλληλα εργαλεία για τη δουλειά του. Κόβει το ξύλο και το σχίζει σαν ένας γλύπτης της φυλής Μπαουλέ. Βάζει διαφορές εικόνες τη μία πάνω στην άλλη σαν να τον σπρώχνει ή ίδια ή ανάγκη που έσπρωχνε τον παλαιολιθικό μάγο καλλιτέχνη.

Η έκλογή του προσανατολίζεται πάντα σε «όργωνικά» γλυπτά των πρωτόγονων λαών, που τα βρίσκει έκτεθειμένα στα μουσεία. Ο Πικάσσο δεν έλκύεται από περιθωριακά στοιχεία μπροστά σε μια παλαιολιθική Αφροδίτη ή μια μάσκα της Ακτής του ελεφαντόδοντος.

Δεν γίνονται αντικείμενο του ενδιαφέροντός του εκείνα τα διακοσμητικά μοτίβα, τα οποία εν τούτοις είναι το πάν για πολλούς καλλιτέχνες. Τον ενδιαφέρει μονάχα τα πάντα να θυσιάζονται στην πραγματικότητα του όγκου και της μορφής.

Σ' ένα μικρό «Κεφάλι» του 1906 φανερώνεται κιόλας ή έλλειψη άνοχής του για τη γλυπτική του προηγούμενου αιώνα. Η κυβιστική και συμπαγή γλυπτική αντίτιθεται στη γλυπτική του Μεντάρντο Ρόσσο και του Ροντέν, που είχαν θυσιάσει την πλαστική αντίληψη της γλυπτικής προς όφελος του φωτός. (Και ο Πικάσσο είχε κάνει Ιμπρεσιονιστική γλυπτική και απόδειξη το «Κεφάλι του Γελωτοποιού» του 1905). Στην πραγματικότητα ο Μαγιόλ είχε αντιδράσει πιο πριν σ' αυτό του τύπου τη γλυπτική εν όνοματι της πλαστικής, μιας πλαστικής όμως, ή οποία παρόλο που είναι διαποτισμένη με μια μοντέρνα ευαισθησία και με μια όρισμένη ενέργεια, ανάγεται στην ελληνική πλαστική. Το κεφάλι αυτό μπορούσε να το είχε φτιάξει ένας νέγρος τεχνίτης. Η επίδραση πάνω σ' αυτό της νέγρικής γλυπτικής είναι καθαρή και αναμφισβήτητη. Ο Πικάσσο αργότερα θα άρνηθεί ότι επέδρασε πάνω του αυτή ή πλαστική, θα φτάσει στο σημείο να άρνηθεί ότι την είχε γνωρίσει πριν από το τέλος του 1907, όταν δηλαδή είχε ζωγραφίσει τις «Κοπέλλες της Αβινιόν».

Ο Πικάσσο αποδείχεται αφελής μ' αυτή του τη στάση. Δεν μπορούμε πράγματι να τον φανταστούμε στο σπίτι του Ματίς να κλείνει τα μάτια του μπροστά στη συλλογή του με τις κογκολέζικες μάσκες και μ' αυτό τον τρόπο να αποφεύγει οποιαδήποτε πρωτογονική εκδήλωση που δεν ανήκει στην ιδηρική χερσόνησο. Του Πικάσσο του άρέσει να λέει, μα αυτό πολύ αργότερα, ότι μόνο ή ισπανική πρωτόγονη γλυπτική επέδρασε στην τέχνη του. Και οι κριτικοί έδειξαν ότι ήθελαν να τον ικανοποιήσουν, όπως όταν λέμε ναι σ' ένα ιδιότροπο παιδί, και συμπέραναν στο τέλος ότι ή ιδηρική γλυπτική είχε μεγάλη σημασία για τον κυβισμό. Σαν πρώτη διαπίστωση φαίνεται αδύνατο ο Πικάσσο να μιλάει μόνο για την ιδηρική γλυπτική. Στην περίπτωση αυτή θα είχε παρασιωπήσει μια τόσο σημαντική πηγή εμπνευσης στους φίλους του ζωγράφους και θα παρουσιαζόταν σαν ένας φιλάργυρος Πικάσσο, πράγμα που εκτός που δεν μάς άρέσει δεν ανταποκρίνεται και στην αλήθεια. Κατά δεύτερο λόγο τα γλυπτά του Πικάσσο σ' αυτά τα πρώτα χρόνια έχουν κοινά στοιχεία με την νέγρική και άλλη πρωτόγονη γλυπτική, και όχι με την ιδηρική. Οι συγκρίσεις που κάνει ο Σουίνυ ανάμεσα στον Πικάσσο και την ιδηρική γλυπτική δεν μάς φαίνονται και πολύ πιθανές.

Κι ο ίδιος ο Καρθάϊλερ διαβεβαιώνει ότι είναι λάθος να θεωρούμε πως ή νέγρική επίδραση χρονολογείται από το 1907 και την τοποθετεί στο 1910 με 14. Κι όταν μιλάει για νέγρική επίδραση λέει ότι ο Πικάσσο είχε μια μάσκα Βομπέ, που επηρέασε την καλ-

λιτεχνική του παραγωγή. Κανείς βέβαια δεν μπορεί να άρνηθεί ότι ο Πικάσσο αγαπούσε πολύ αυτό το γλυπτό, αλλά είναι άπιθανο ή επίδραση πάνω στο έργο του μεγάλου καλλιτέχνη να όφείλεται αποκλειστικά και μόνο σ' αυτή τη μάσκα, τόσο περισσότερο που ο Πικάσσο ζούσε στο Παρίσι όπου όλες οι αίθουσες του Μουσείου του Άνθρώπου και του Σαιν Ζερμαίν αν Λαι ήταν γεμάτες με έργα πρωτογονικής και προϊστορικής τέχνης απ' όλα τα μέρη του κόσμου. Τη σχέση αυτή με διάφορες τέχνες τη μαρτυρούν: μια «Μάσκα» του 1907 που έχει την ίδια έκφραστική δύναμη με μια μάσκα της Λιβερίας· δυο «φιγούρες» του 1907 που φαίνονται να έχουν σμιλευτεί από το ίδιο σφοδρό χέρι ενός καλλιτέχνη της νήσου Νιάς (Σουμάτρα) που έλάξευσε ένα παρόμοιο είδωλο· ή «Αφροδίτη» (1913) με πολύ μεγάλο στήθος και κοιλιά, κοινό γνώρισμα αυτό με τις παλαιολιθικές αφροδίτες που από το τέλος του 19 αϊ. άνευρίσκονται στις διάφορες ευρωπαϊκές χώρες και τα αντίγραφα τους βρίσκονται στα διάφορα προϊστορικά μουσεία όλου του κόσμου. Πλαστικές εικόνες παρμένες απ' τον προϊστορικό κόσμο έμφανίζονται και στην «Πλάτη» (1931), ή όποια, ακόμα κι' αν παραγνωρίσουμε τα στεατοπυγικά στοιχεία, κοινά άλλωστε όπως έχουμε παρατηρήσει ήδη και σε άλλα έργα του Πικάσσο, έχει αναλογίες με το στήσιμο της κεφαλής και με την μορφή του κορμού της Αφροδίτης του Κοστιένσκυ.

Ένας γύψος της ίδιας χρονιάς, μια άνθρωπινη ύπαρξη που έχει για κεφάλι ένα μεγάλο και φαρδύ πιάτο πάνω στο όποιο μόλις διακρίνονται τα μάτια, το στόμα και ή προεξοχή της μύτης, επαναφέρει στη μνήμη τις κούκλες των Άσάνα που παρουσιάζουν ακριβώς ανάλογα χαρακτηριστικά.

Μερικοί μικροί μπρούντζοι, πάντοτε του 1931, ψηλοί, άτρακτοειδείς, στενώτατοι, που αντιπροσωπεύουν ανθρώπινες εικόνες οι όποιες περιορίζονται σε μικροσκοπικές βέργες, επαναλαμβάνουν στο επίπεδο της γλυπτικής τις νηματοειδείς εικόνες μερικων προσώπων που υπάρχουν στα βράχια της ανατολικής Ισπανίας.

Στα 1932 έχομε ένα χαραγμένο χαλίκι, το πρώτο μιας σειράς (1937, 1938, 1940, 1944, 1945), στην όποια συναντάμε, αν όχι μια εικόνα που προέρχεται από πρωτόγονους κόσμους, μια τεχνική, τη χάραξη και τη χρήση μιας ύλης, του χαλικιού, όλα κοινά σημεία με την παλαιολιθική κοινωνία των κυνηγετικών και συλλεκτικών λαών. Ένα χαλίκι του 1917, που παριστάνει την κεφαλή ενός αλόγου, ξεσηκώνει μια ανάλογη κεφαλή αλόγου της μαγδαληναίας εποχής, που την έφεραν στο φως οι ανασκαφές του Μας ντ' άζιλ. Κοντά στη χρησιμοποίηση του χαλικιού κάνει την εμφάνισή της και ή χρησιμοποίηση του κόκκαλου άλλη ύλη που χρησιμοποιούσαν οι προϊστορικοί καλλιτέχνες. Ένα σκαλισμένο κόκκαλο, του 1940 μοιάζει με ένα κόκκαλο, εύρημα των ανασκαφών του Λά Πλακάρ.

Τα «Αποσπάσματα» του 1932 μοιάζουν με

άκρωτηριασμένα απομεινάρια μιας κλασσικής γλυπτικής, έτσι όπως παρουσιάζονται την κορυφαία στιγμή μιας αρχαιολογικής ανασκαφής, και όχι με έργα που βγήκαν από τα χέρια ενός σύγχρονου γλυπτη. Ακόμα κι' ένα «Χέρι» του 1933 κι' ένα «Κεφάλι» του 1934 έχουν την ίδια «αρχαιολογική» γεύση. Το τελευταίο θυμίζει ιδιαίτερα μια μάσκα της Πομπηίας που φαίνεται σε μια φωτογραφία του Πικάσσο που την έβγαλε ακριβώς στην Πομπηία στα 1917, με την ευκαιρία ενός ταξιδιού του στην Ιταλία. Το κεφάλι περιορίζεται σ' ένα τετράγωνο στο όποιο έχουν χαραχτεί τα μάτια και ή μύτη.

Μια «τερρακότα» του 1935 είναι όμοια με την εικόνα μιας παλαιολιθικής Αφροδίτης του Σαβινιάν. Το 1945 ο Πικάσσο χαράζει και τοποθετεί πολλές φιγούρες τη μια πάνω στην άλλη, στοιχεία αυτά που συναντιώνται στην παλαιολιθική τέχνη. Ένας «Γύψος» αυτής της χρονιάς, δουλεμένος και χρωματισμένος με τέτοιο τρόπο που να φαίνεται ένα άκατέργαστο κομμάτι βράχου, θυμίζει, και για τις εικόνες ζών, ένα χαραγμένο χαλίκι προερχόμενο απ' τις ανασκαφές της Λά Κολομπιέρ. Το 1943 οι έπαφές του καλλιτέχνη με τους πρωτογονικούς κόσμους γίνονται συχνότατες.

Σε μερικές περιπτώσεις οι συναντήσεις αυτές αντιπροσωπεύουν μια παύση, ένα παιχνίδι σχεδόν, ύστερα από την κοπιαστική του δραστηριότητα σαν ανθρώπου και καλλιτέχνη, που συμμετέχει έξ ολοκλήρου στα γεγονότα του κόσμου στον όποιο ζει και που του επιφύλαξε το όραμα ενός τρομακτικού πολέμου. Μέσα σ' αυτά τα «παιχνίδια» ενός καλλιεργημένου ανθρώπου μπορούμε να θυμηθούμε ένα «Γύψο» του 1943 που μοιάζει με έτρουσκική τερρακότα· μια γυναίκα (1944) που μοιάζει σαν να βγαίνει από ένα ανάγλυφο με την ίδια αποφασιστική αυστηρότητα της Αφροδίτης του Λωσσέλ και μια «Γυναίκα» (1943), ή όποια με τη λεπτή μέση και το πλατύ φουστάνι, την άφροντισιά στην επεξεργασία των λεπτομερειών, θυμίζει ένα έργο κρητικής κεραμικής που παριστάνει μια μικρή κυρία· μια «Μπρούτζινη φιγούρα», ένα άδράχτι με μόνη προεξοχή το στήθος, που μοιάζει με την Αφροδίτη του Ντόλνι της Μοραβίας.

Μα ο πρωτόγονος κόσμος χρησιμεύει στον Πικάσσο ιδιαίτερα για να αναπαραστήσει, να απεικονίσει το δράμα που συντελείται στον κόσμο. Ένα «Κεφάλι» του 1943 με σκαμμένα μάτια (εικόνα που την άντλει από τις ξύλινες κογκολέζικες μάσκες της φυλής Βαρέγκα) προμηνύει την «Νεκροκεφαλή» της ίδιας χρονιάς. Έδω ή εικόνα που προκύπτει από τα κρυστάλλινα μεξικανικά κρανία του γίνεται μέσο για να έκφράσει τη φρίκη του πολέμου, το θάνατο. Ο Πικάσσο δεν περιορίζεται έδω στην απεικόνιση! Απ' τη άσαρκη σιζγόνα βγαίνει μια προειδοποίηση.

Ο πόλεμος κοντεύει να τελειώσει. Έξαφανίζονται οι δραματικές εικόνες που μοιάζουν με τρομερούς παλαιούς μύθους και κάνει την εμφάνισή του ένας άλλος αρχαιότατος κόσμος



άλλα πραγματικός, ένας κόσμος που αρχίζει να ζει, σαν ναρχιζε τώρα ή ζωή του ανθρώπου πάνω στη γη. Μέσα σ' αυτό το κλίμα δγαίνει από τὰ χέρια του καλλιτέχνη ὁ «άντρας με τ' άρνι» (1944) που θυμίζει τον «Έλληνα Μοσχοφόρο» και ή «Έγκυος Γυναίκα» (1950) ή ὁποία φέρνει στη μνήμη μέσα σέ μιὰ καινούργια και διαφορετική ανθρωπότητα μιὰ άρχαιοτάτη λατρεία, τήν πρώτη ίσως λατρεία του ανθρώπου: τή λατρεία τής γονιμότητας.

Ο Μαγιόλ, ὁ Μπραγκούζι, ὁ Ματίς, ὁ Μοντιλιάνι και ὁ Πικάσσο μολονότι προέρχονται από διαφορετικές χώρες διαμορφώθηκαν μέσα στο περιβάλλον του Παρισιου, που χαρακτηρίζεται από μιὰ πλατεία πολιτιστική κυκλοφοριακή κίνηση, από τήν ὁποία έπωφελήθηκαν και οί καλλιτέχνες εκείνοι, που ανάμεσα στ' άλλα δέχτηκαν γρήγορα τήν κατεύθυνση και τήν αίσθηση για τὸ πρωτόγονο και τὸ μυθικό.

Ο άγγλος Χένρυ Μούρ διαμορφώθηκε σ' ένα έντελώς διαφορετικό περιβάλλον στο Λονδίνο, ὅπου παρά τὸ γεγονός ὅτι υπήρχαν σπουδαιότατα μουσεία, έν τούτοις δέν ήταν διαδεδομένη με τή μοντέρνα σημασία του ὄρου ή αίσθηση του πρωτογονικου (υπήρξε βέβαια ὁ δείπνος τῶν προραφαηλικῶν, οί ὁποιοί είχαν μιὰ σημασία στην Ιστορία τής αίσθησης του πρωτογονικου, αλλά είχε περάσει πολὺς καιρὸς από τότε). Ο Μούρ άρχισε νὰ ενδιαφέρεται και ν' αγαπάει τήν πρωτόγονη γλυπτική ὕστερα από τήν ανάγνωση ὀρισμένων έργων του Ρότζερ Φράυ, ανάμεσα στα ὁποία τὸ «Όραση και Σχέδιο» ὅπου ὁ συγγραφέας εξαίρει τὶς αξίες τής νέγρικης πλαστικής και αποσαφηνίζει τὶς οὐσιαστικές της διαφορὲς από τήν παραδοσιακή δυτική πλαστική. Η ανάγνωση λοιπὸν τέτοιων έργων τὸν κάνει νὰ ενδιαφέρεται ἔκτος από τήν νέγρικη και για τήν πρωτόγονη γλυπτική γενικά. Ο ἴδιος ὁ Μούρ θυμίζει με συγκίνηση τὶς πρώτες του έπαφές με τή μνημειακή αιγυπτιακή πλαστική, που σιγά σιγά περιορίστηκαν μονάχα στην πλαστική τῶν πρώτων πρώτων δυναστειῶν. Σε συνέχεια αγάπησε τήν «έλληνο - άρχαϊκή» αἰθουσα «με τὶς μεγάλες γυναικείες της φιγούρες οί ὁποίες σαν νὰ στέκονται ὀρθιες σέ μιὰ σιωπηλή φυσικότητα, μεγάλες και πλήρεις σαν μουσική του Χαίτελ», τὰς ὑπεροχες φιγούρες τῶν έτρουσκικῶν σαρκοφάγων, τὰ Σουμεριακά γλυπτά, τὶς έλληνικές και έτρουσκικές τερρακότες.

Ένδεικτικά ἔξ άλλου είναι και τὰ λόγια του Μούρ σχετικά με τὶς πρωτόγονες τέχνες: «Η απλότητα τής πρωτόγονης τέχνης προέρχεται από τὸ δυνατό και άμεσο συναίσθημα. Η πρωτόγονη γλυπτική είναι σήμερα γεμάτη με τή σημασία που είχε ὅταν δημιουργήθηκε. Η πιὸ σημαντική κοινή ιδιότητα σ' ὄλες τὶς πρωτόγονες τέχνες είναι ή έντονη ζωτικότητα. Η γλυπτική δέν ήταν γι' αὐτὲς μιὰ άκαδημαϊκή δραστηριότητα, αλλά ένας τρόπος νὰ εκφράσουν ισχυρὲς πεποιθήσεις, ἔλπίδες και φόβους.... Όλες οί τέχνες έχουν ρίζες στον πρωτογονισμό.» Ο Μούρ προκαλεί μιὰ ειλικρινή συμπάθεια με τήν καθαρότητα που μιλάει

για τήν αγάπη του για τὶς πρωτόγονες τέχνες και ιδιαίτερα για τήν επίδρασή τους πάνω στην καλλιτεχνική του εργασία, αν πάρουμε ὑπόψη μας και τήν ανεξήγητη σιωπή του μεγαλύτερου μέρους τῶν σύγχρονων καλλιτεχνῶν πάνω στις πηγές ἔμπνευσής τους, σιωπή που δέν διακόπτεται παρά για νὰ δώσει θέση σε δηλώσεις τόσο αποκρυφιστικές και συγκεχυμένες που μᾶς κάνουν νὰ άμφιβάλλουμε για τήν καλή τους πίστη.

Οί έπαφές του Χένρυ Μούρ με τὶς αἰθουσες του Βρετανικου Μουσείου επιμαρτυροῦνται από πάρα πολλὰ έργα τής μεγάλης του καλλιτεχνικής σταδιοδρομίας. Τὸ «Κεφάλι κοπέλλας» (1922) σαν νὰ έχει βγει από ένα κορμὸ δέντρου με μιὰ τεχνική ανάλογη με τήν τεχνική ἑνὸς τεχνίτη τής φυλῆς Πανουίν (Γκαμπόν). Η «Μάσκα» (1924) παρουσιάζει αναλογίες με τήν τυπική μεξικάνικη μάσκα σε ξύλο. Η εικόνα τής «Κοπέλλας» (1932) φαίνεται νὰ προέρχεται από τὸν μικρονησιακὸ παραστατικὸ κόσμο (σ' ένα άγαλματάκι του νησιου Λούκνορ συναντᾶμε τὶς ίδιες αναλογίες του σώματος, τήν ἴδια κοψιά στα γόνατα, τήν ἴδια ἐπίσημη στή στάση). Η «τετράγωνη μορφή» (1936) επαναλαμβάνει τὶς άφηρημένες μορφές τῶν γλυπτῶν τολτέκ. Έν τέλει πολλὲς «ξαπλωμένες φιγούρες», θέμα που συναντιέται συχνά στο έργο του Μούρ, έχουν τήν ἴδια θέση, τήν ἴδια ἐπίσημη στάση, τήν ἴδια πλαστική ρώμη με τὶς ξαπλωμένες φιγούρες τῶν έτρουσκικῶν σαρκοφάγων.

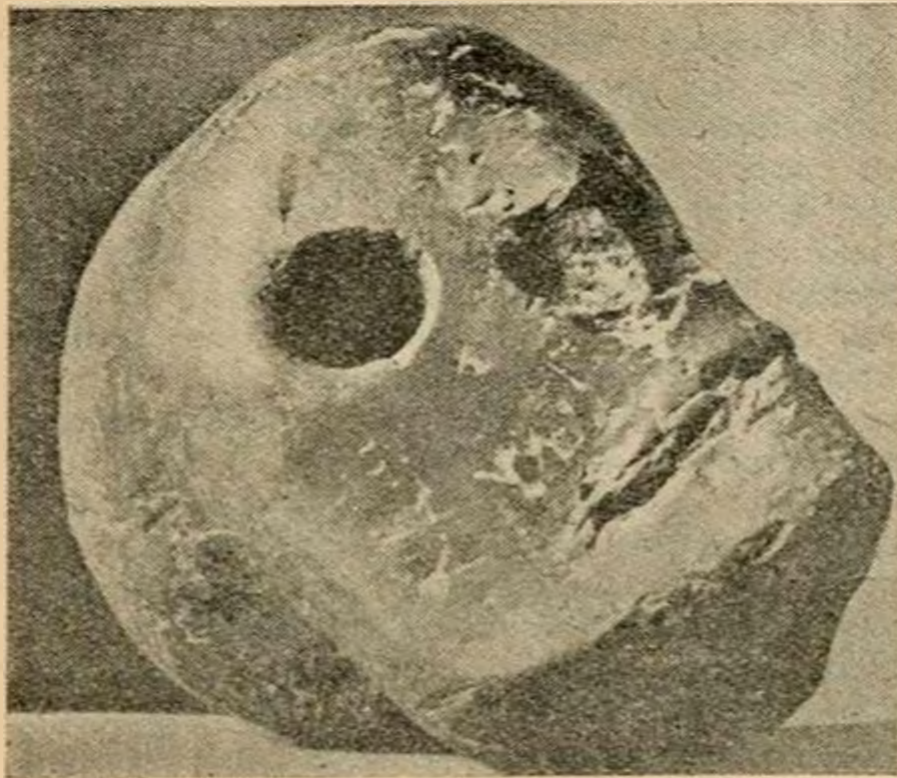
Στο Μούρ οί εικόνες τῶν έτρουσκων, τῶν νέγρων, τῶν μεξικανῶν, γίνονται σχεδὸν πάντα μιὰ σημερινή πραγματικότητα. Στο έργο του απουσιάζει ή ὁποιαδήποτε ρομαντική και παρακμιακή στάση. Είναι ένας σημερινὸς γλύπτης που ενεργεί μέσα στα πλαίσια του πολιτισμου του. Και ή πραγματικότητα του Μούρ, ὅπως έγραψε ὁ Άργκάν, δέν αναπαρστάνεται φωτογραφικά τή στιγμή τής καταστροφῆς, αλλά αποτελείται από ανθρώπους, οί ὁποιοί ἔξ αιτίας μιᾶς σχεδὸν ζωϊκής προσκόλλησης στη ζωή τρύπωσαν στα καταφύγια και τώρα ξαναγύρισαν στο φῶς για ν' αρχίσουν νὰ οίκοδομουν ένα καινούργιο πολιτισμό.

Η τεχνική και οί εικόνες που είναι παρμένες από τὸν πρωτόγονο, τὸν προκλασσικὸ και τὸν κλασσικὸ κόσμο και τὶς ὁποίες έχουμε δει νὰ ἔμφανίζονται στα έργα του Μαγιόλ, του Ματίς, του Μοντιλιάνι, του Μπραγκούζι, του Πικάσσο και του Μούρ, μαρτυροῦν απλῶς τή βασική σύγχυση που χαρακτηρίζει τή στάση του σύγχρονου καλλιτέχνη απέναντι στους πρωτόγονους και άρχαίους κόσμους. Ο σημερινὸς καλλιτέχνης έχει τήν αυταπάτη ὅτι επαναλαμβάνει τήν πρωτογονική στάση με πρωτόγονο τρόπο, μα αὐτή ή επανάληψη δέν είναι παρά μιὰ πνευματική εκδήλωση μιᾶς άποφασιστικά μοντέρνας αίσθησης, που σε μεγάλους καλλιτέχνες ὅπως ὁ Πικάσσο και ὁ Μούρ φτάνει βέβαια τήν ειλικρίνεια, μα τήν ειλικρίνεια εκείνη που είναι χαρακτηριστική μιᾶς σοβαρῆς σύγχρονης καλλιτεχνικής κα-

τάφασης, ή όποία λύνει μονάχα σύγχρονα προβλήματα. Συχνά συμβαίνει τὸ χειρότερο. Αὐτὲς οἱ ἀρχαϊκὲς καὶ μυθικὲς εἰκόνες γίνονται γιὰ πολλοὺς καλλιτέχνες (καὶ εἶναι ἡ πλειοψηφία) μονάχα μοτίβο «φυγῆς», ἕνα διανοητικὸ γεγονός καθ' ἑαυτό. Μέσα σ' αὐτὸ τὸ πλαίσιο τοποθετοῦνται τὰ ἔργα τοῦ Μακέ, τοῦ Καπογκρόσσι καὶ πάει λέοντας μέχρι πού νά φτάσουμε στὸ ζωγραφικὸ αὐτοματισμὸ τῶν μελετῶν τῆς 57ης ὁδοῦ.

Τόσο ὁ θετικὸς πρωτογονισμὸς τοῦ Πικάσο, ὅσο καὶ ὁ ἀρνητικὸς πού μόλις ἀναφέραμε, παραμένει ἀπλῶς, μὲ τὴ μεσολάβηση καὶ τὴν ἀντανάκλαση πού ὑφίσταται, στὸ ἐπίπεδο τῆς πρόθεσης. Τὰ «Κεφάλια» τοῦ Μοντιλιάνι ἢ οἱ μπρούτζινες «Γυ.αἷκες» τοῦ Πικάσο εἶναι πρωτογονικὲς ὅσο εἶναι πρωτογονικοὶ καὶ οἱ ρυθμοὶ τῆς «Ἄνοιξης» τοῦ Στραβίνσκυ, δηλαδή δὲν εἶναι καθόλου. Ὡστόσο, «ἀντανεκλαστικός», «πνευματικός» ἢ «ἐγκεφαλικός», ὁ πρωτογονισμὸς σὰν φαινόμενο καλλιτεχνικῆς συνήθειας μαρτυράει ποιά εἶναι ἡ ἐπίδραση καὶ ὑποβολὴ πού ἀσκεῖ τὸ πρωτογονικό. Καὶ αὐτὴ ἡ ἐπίδραση μολονότι στὸ ἐπίπεδο τῆς καλλιτεχνικῆς παραγωγῆς κατέληξε σ' ἕνα διανοητικὸ γεγονός, συχνὰ καθ' ἑαυτό, καὶ σπάνια σὰν μέσο ἔκφρασης μιᾶς πραγματικότητος, εἶχε καὶ ἔχει μεγάλη σημασία σὰν μαρτυρία μιᾶς σύγχρονης στάσης. Ὁ Τριστάν Τζαρά γράφει ὅτι ἡ ἐπανεκτίμηση τοῦ πρωτογονικοῦ, ὕστερα ἀπ' τὴν ὁποία μπορεῖ σήμερα ἡ νέγρικη γλυπτικὴ νὰ φιγουραρεῖ σ' ἕνα ἰδανικὸ μουσεῖο πλάϊ στοὺς πίνακες τῆς ἀναγέννησης καὶ τὰ σουμεριακὰ γλυπτά, «ἀποτελεῖ ἔνδειξη τῆς διάθεσης τῆς σύγχρονης ιδεολογίας, τουλάχιστον τῆς πρωτοπορίας, νὰ θεωρεῖ σὰν ἀνάγκη τὴν ἐλευθερία τῶν νέγρων». Πράγματι οἱ καλλιτέχνες πού δούλεψαν στὸ χρονικὸ διάστημα πού πάει ἀπὸ τὸ τέλος τοῦ περασμένου αἰῶνα στίς ἀρχὲς τοῦ δικοῦ μας εἶναι αὐτοὶ πού ἐξετίμησαν καὶ ἀξιολόγησαν τοὺς πρωτόγονους ἀντιπαραβάλλοντάς τους μὲ πολεμικὴ διάθεση στοὺς

Πικάσο: Τὸ κεφάλι τοῦ θανάτου (1943)



κανόνες τῆς κλασσικῆς ὁμορφιάς. «Παρευρισκόμαστε — γράφει ὁ Τριστάν Τζαρά — στὴν ἐπανεκτίμηση ὅλων τῶν τεχνῶν πού εἶχαν θεωρηθεῖ ὡς τώρα βαρβαρικές, τῶν τεχνῶν πού εἶχαν ὑποτιμηθεῖ μόνο καὶ μόνο γιὰτὶ ἡ ἐξέλιξή τους δὲν πραγματοποιήθηκε πάνω σὲ μιὰ μίμηση τῆς ιστορικῆς διαδρομῆς τῶν λεγόμενων πολιτισμένων λαῶν».

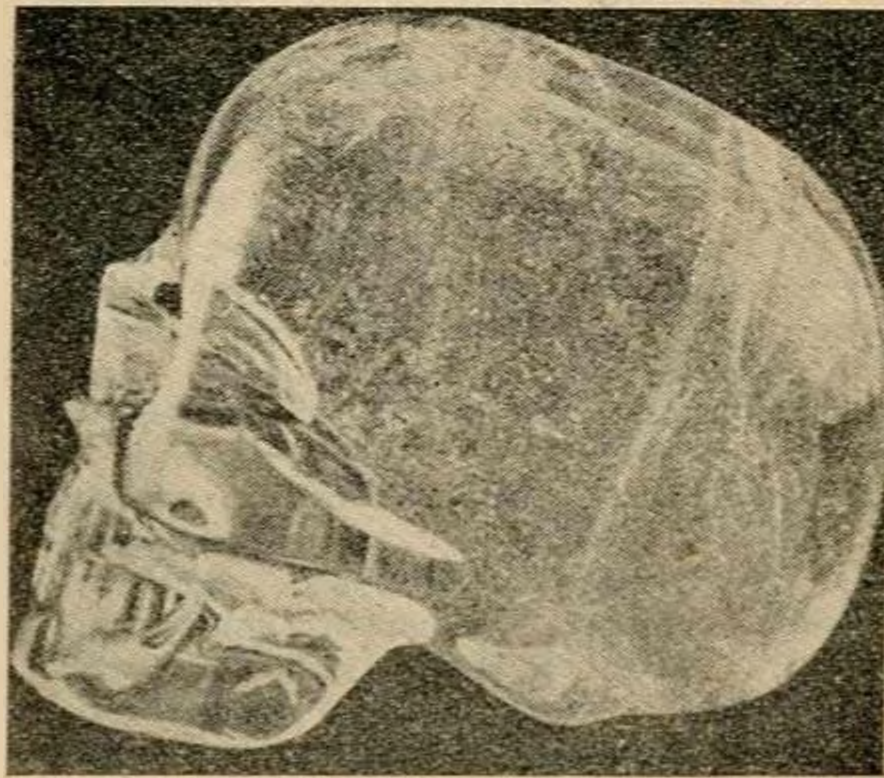
Οἱ καλλιτέχνες δὲν θὰ εἶχαν στρέψει ὅμως τὴν προσοχή τους στίς συλλογὲς τοῦ Μουσείου τοῦ Ἀνθρώπου ἢ τοῦ Βρεττανικοῦ Μουσείου, ἂν δὲν εἶχε ὑπάρξει ἕνας γενικὸς προσανατολισμὸς αἴσθησης καὶ ἐνδιαφέροντος γιὰ τὸ πρωτογονικὸ καὶ τὸ «ἀρχαϊκὸ» τῆς ἱστορίας, πού συνοδεύονταν μὲ τὴν ἀνακάλυψη τοῦ «ἀρχαϊκοῦ» στρώματος τῆς ἀνθρώπινης ψυχῆς. Ἡ κίνηση αὐτὴ ἀποτελεῖ ἕνα κεφάλαιο τῆς ἱστορίας τοῦ πολιτισμοῦ. Ἡ σχηματικὴ νεολιθικὴ τέχνη τῆς Ἰβηρικῆς Χερσονήσου, γιὰ παράδειγμα, ἦταν γνωστὴ τουλάχιστον ἀπ' τὰ τέλη τοῦ 1500. Ὁ Λόπε Ντὲ Βέγκα στὸ Las Batuecas γράφει γι' αὐτὴ τὴ γνωριμία:

*«Οὔτε αὐτὰ τὰ ἄγρια ζῶα, — τὰ τόσο ἄγρια καὶ τὰ τόσο σβέλτα, μὲ τὰ τέτοια νυχοπόδαρα καὶ τὸ τέτοιο τρίχωμα — τὰ συναντᾶμε στίς κοιλάδες, στὰ βουνὰ ἢ στίς ἄμμονδιές μας».*

γνωριμία πού ἔμεινε τότε μιὰ ἀπλή σημείωση πού ἀναπόφευκτα δὲν μπορούσε νὰ ἔχει ἐξελίξεις. Ἡ τέχνη καὶ ἡ αἴσθηση τῆς ἐποχῆς ἀκολουθοῦσαν τὸ δρόμο τους, πού δὲν μπορούσε νὰ ὑποστῆ τὶς ὑποβολὲς τῶν γλυπτῶν τῆς Ἀκτῆς τοῦ ἐλεφαντόδοντος καὶ τῶν ἀρχαϊκῶν Καρυάτιδων. Καὶ γιὰ τὸν πλατύτερο οὐμανιστικὸ προσανατολισμὸ τοῦ αἰῶνα μας, ὀφείλομε πολλὰ στὸ 19ο αἰῶνα πού ἐγκαινίασε τὴν ἐπανεκτίμηση τοῦ πρωτογονικοῦ καὶ πού μονάχα αὐτὸς μπορούσε νὰ ἀνακαλύψει στὸ ἐπιστημονικὸ ἐπίπεδο τὴν Ἀλταμίρα καὶ στὸ πνευματικὸ ἐπίπεδο νὰ δημιουργήσει ἐκεῖνη τὴν ἀτμόσφαιρα ἀπ' τὴν ὁποία γεννήθηκαν οἱ καλλιτεχνικοὶ προσανατολισμοὶ πού ἐξετάσαμε.

Μετάφραση: ΜΑΝΟΛΗΣ ΦΟΥΡΤΟΥΝΗΣ

Μεξικάνικο γλυπτὸ σὲ κρύσταλλο



# Ω Δ Η Σ' Ε Ν Α Κ Α Ρ Α Β Ι

Τοῦ Θ. ΠΙΕΡΙΔΗ

Μέσα σ' αὐτὸ τὸ φῶς τὸ κατακόρυφο,  
μέσα σ' αὐτὴ τὴ μαγικὴ τὴν ὥρα  
ὅπου τὰ πάντα ἀχολογοῦν σὰν κρύσταλλο,  
μέσα σ' αὐτὴ τὴ διάφανη στιγμή  
ποῦ ὁ κόσμος ὅλος μᾶς κοιτάει μέσα στὰ μάτια  
καὶ μᾶς καλεῖ νὰ γίνουμ' ἓνα μὲ τὸν κόσμο  
ἦρθες καὶ σὺ νὰ περσέψεις στὴν ψυχὴ μας τὸ φῶς  
ἦρθες νὰ μᾶς χαρίσεις κι ἄλλες φτεροῦγες  
ἦρθες, καράβι ποῦ φεύγεις, ἦρθες κ' ἐστάθης στὸν ὀρίζοντα  
κλειδί ποῦ ἀνοίγει κι ἄλλες ἐλπίδες κι ἄλλες χαρές.

Τί νᾶσαι, καράβι ποῦ φεύγεις; Τί νᾶσαι  
ἔσὺ ποῦ δὲν εἶσαι — κι ἄς σ' ἀλάφρωσε τὸ φῶς —  
ἀνάλαφρη ἄφρη λικνισμένη στὸ κύμα;  
Ἐσὺ ποῦ δὲν εἶσαι ὄνειρο ἢ σύννεφο  
ἢ κ' ἓνας γλάρος ἀληθινός, ἢ κ' ἓνας κύκνος τοῦ θρούλου;

Τί νᾶσαι, ἔσὺ ποῦ δὲν εἶσαι  
παρὰ ἓνα πλοῖο σιδερένιο;  
Ἐνα πλοῖο ποῦ μυρίζει λαμαρίνα καὶ λάδια  
ἓνα πλοῖο ποῦ βροντοῦνε στὰ σωθικά του οἱ μηχανές  
καὶ στὴν κουβέρτα του πηγαινόρχονται ξυπόλυτοι ναῦτες  
σκυφτοὶ κι αὐτοὶ καὶ πεισμωμένοι  
ἴδια καθὼς ἐμᾶς τοὺς στεριανούς  
τὴν ἴσρα ποῦ κρατοῦμε τοῦ ἀλειριοῦ τὴ χερολάβη;

Ἐμεῖς, πρὶν ἔρθεις, λέγαμε  
πὼς ὁ πόντος τῆς ζωῆς μᾶς εἶχε ρίξει στὸν ὄχιο  
πὼς ὁ χορὸς τῶν ἀνθρώπων μᾶς εἶχε ρίξει ὄξω ἀπ' τὶς δίπλες του.  
Γι' αὐτὸ ντυθήκαμε τὴ σιωπὴ σὰν πανοπλία.  
Γι' αὐτὸ καθόμαστέ σ' αὐτὴ τὴν ἀκροῦσσιὰ  
μονάχοι καὶ μοναδικοὶ μέσα στὸν ἀπέραντο κόσμο.  
γουλιά—γουλιά καταπίναμε τὶς τόσες ὀλάνθιστες ὁμορφιές  
καὶ τὶς κάναμε ὄνειρα μέσα μας.  
Κι ἤμασταν πολὺ ναρκωμένοι, πολὺ μεθυσμένοι,  
καὶ λέγαμε πὼς ἀρμενίζαμε μέσα σὲ κάποιο εὐτυχισμὸ  
ὅπως ἐκεῖνον ὁπούχουν οἱ ρίζες μέσα στὸ χῶμα  
καὶ τὰ κοχύλια μέσα στὸ νερὸ  
καὶ τὰ παιδιὰ μέσα στὰ παραμύθια.

Καὶ τότε ἦρθες, καράβι ποῦ φεύγεις. Ἦρθες ὀλόφορτο  
ἀπὸ λιμάνια καὶ μουράγια καὶ ντόκους

2-6  
και καπνιές και κραυγές και σκληρότητα  
και πραμάτιες και δύναμη—δλόφορτο  
ἀπὸ ἀνθρώπων βουή κι ἀπὸ ἀνθρώπινη  
θέληση, ἀπόφαση, πράξη.

Ἦρθες, καράβι πὸν φεύγεις. Ἦρθες κ' ἐσιτάθης σιὸν ὀρίζοντα  
λίγο αὐστηρό, σὰ μιὰ ἐπιτίμηση μακρυνή,  
λίγο βαρὺ, σὰ μιὰν ἀνάμνηση, μιὰν ὑπόμνηση,  
κι ἀνάλαφρο, ἀνάλαφρο.  
σὰν ἓνα βέλος πὸν δείχνει μιὰν ἄλλην ἐλπίδα.

Πρῶτα δὲν καταλάβαμε. Πρῶτα νομίσαμε  
πὸς ἦρθες και σκοτείνιασες τὸ φῶς.  
Πὸς τὰ λάδια σου θὰ τὰ φέρει ἀγάλια τὸ κύμα  
κι αὔριο, σὰν κυλιστοῦμε σιὴν ἀμμουδιά,  
θὰ πρέπει νὰ γυρεύουμε ἀλαφρόπειρα γιὰ τοὺς λεκέδες.  
Ἔτσι νομίσαμε πρῶτα. Νομίσαμε  
πὸς ἦρθες σὰν πλοῖο τυχαῖο  
πὸν φεύγει μὲ τὶς πραμάτιες, μὲ τοὺς ἀνθρώπους του.  
ὅπως ἔρχονται και φεύγουν τὰ πλοῖα.

Μὰ ὅπως γλίστρησες σιὸν ὀρίζοντα  
ξετυλίγοντας τὶς πλεξοῦδες σου σιὸν ἀγέρα,  
ὡς κοίταξες ἀδιάφορα τὸ μέγα φῶς  
και τῶσκιες μὲ πάταγο γιὰ νὰ περάσεις,  
ὡς γύρισες τὴν πλάτη και μᾶς ἄφησες,  
μᾶς φάνηκες ἀντρεῖος πολεμιστὴς  
πὸν ἀφίνει πίσω τὰ παιδιὰ και τοὺς γερόντους  
πὸν πάει ὀμπρὸς μέσα σιὴ νίκη και τὸ θάνατο  
γιὰ τοὺς γερόντους και γιὰ τὰ παιδιὰ.

Και τότε νοιώσαμε καλύτερα τὴ λαλιά σου.

Ἦ, καλῶς ἦρθες, καράβι πὸν φεύγεις.  
Καλῶς ἦρθες — κι ἄς σήκωσες τὰ δάχτυλά σου σιὸ σιόμα  
και σφύριξες γιουχαῖζοντας τὸ μικρὸ μας εὐτυχισμὸ.  
Κι ἄς περιγέλασες τὰ νωθρά μας ὀνειράτα  
πὸν εἶχανε γλάρους πολλοὺς και κοχύλια  
κ' ἓνα κύμα ἀνθισμένο, ἓνα φῶς  
ὅπου ἀχοῦσε ὡς ἀράγιστο κρύσταλλο  
μὰ δὲν εἶχαν, δὲν εἶχαν ἀνθρώπους.

Καλῶς ἦρθες, καράβι. Τώρα πὸν φεύγεις  
και μᾶς φωνάζεις μὲ σίγουρη φωνὴ «καλὴν ἀντάμωση»  
και σοῦ φωνάζουμε «καράβι, σιὸ καλὸ»  
τώρα τὸ νοιώσαμε τὸ νόημα τοῦ ἐρχομοῦ σου.  
Τώρα τὰ ξέρουμε τὰ πλούτη πὸν μᾶς χάρισες  
τὰ πλούτη πούριξες ἀπλόχερα σιὸ γιὰλὸ  
νὰ μᾶς τὰ φέρει ἀγάλια τὸ κύμα  
κι αὔριο, σὰν κατεβοῦμε σιὴν ἀμμουδιά,  
νὰ τὰ διαλέξουμε μὲ ὑπομονὴ μέσα ἀπ' τὰ βότσαλα  
νὰ τὰ συνάξουμε φουχιτιές — φουχιτιές μέσ' σιὴν καρδιά μας.

Τώρα μπορούμε νὰ τὸ ποῦμε πὼς δὲν ἦσουν  
μήτε γλᾶρος ἀληθινός, μήτε κύκνος τοῦ θρούλου,  
οὔτε καν ἓνα μεθυσμένο καράβι.

Ἔνα καράβι γιομάτο ρίγη καινούργια  
γιομάτο ἀστραφιές ἀπὸ ἡλίου ἀγέννητους  
γιομάτο δρόμους πὺ ποτὲ δὲ θὰ σκαφιοῦν  
γιομάτο ὀπτασίες πὺ γλιστροῦν ἀνάμεσα στὰ δαχτύλια  
γιομάτο ἀπὸ ζωὴ πὺναι σὰν ὄνειρο  
γιομάτο ἀπ' ὄνειρο πὺναι μιὰ τρισβαθὴ ζωὴ.  
Ναί, τώρα μπορούμε νὰ τὸ ποῦμε πὼς δὲν ἦσουν  
ἓνα τέτοιο τρισέμορφο, ἓνα μεθυσμένο καράβι.

Ἐσὺ ἔσουν μονάχα ἓνα πλοῖο σιδερένιο  
κ' ἦρθες ἐδῶ γιὰ νὰ δέσεις τὴ μικρὴ μας ἀκρογιαλιά  
μ' ὀλάκερο τὸ μεγάλο τὸν κόσμο.  
ἦρθες ἐδῶ γιὰ νὰ πανιρέψεις τὴ σιγαλιά μας  
μὲ τὸν ἀχὸ τῆς ἀσίγαστης θάλασσας.  
ἦρθες ἐδῶ ν' ἀναγελάσεις  
αὐτὸ τὸ μέλι τὸ πικρὸ τῆς μοναξιᾶς μας  
νὰ σπάσεις τὴν κερήθρα πὺ τὸ μέστωσε  
γιὰ νὰ πειάξουμε σ' ἀληθινότερη τροφή.

Στὸ καλὸ, καράβι πὺ φεύγεις.  
Στὸ καλὸ ἔσὺ πὺ μᾶς ἔμαθες πὼς ὁ κόσμος μένει πάντα μεγάλος  
πὼς ὁ κόσμος μένει ἓνας δρόμος ἀνοιχτός  
ἓνας δρόμος γιὰ μᾶς καὶ γιὰ τοὺς ἀνθρώπους.  
Ἐσὺ πὺ μᾶς ἔμαθες πὼς εἶναι πάντα κάποιο καράβι,  
κάποιο ταξίδι, κάποιο λιμάνι,  
καὶ κάποιο ἀδέρφι σιῦ μώλου τὴν ἄκρη  
νὰ κοιτάζει διπρασμένα τὸ πέλαγος.

Στὸ καλὸ ἔσὺ πὺ μᾶς ἔμαθες πὼς ἂν δὲν ὑπάρχει  
ταξίδι παραμυθένιο γιὰ τὰ Κύθηρα  
πὼς ἂν δὲ βροῖσκειται πουθενὰ  
ἢ Ἰθάκη τοῦ θρούλου — σιὴ θέση του πάντοτε βροῖσκειται  
ὁ κόσμος τῶν ἀνθρώπων, ὁ ἀληθινὸς  
πάντα σιὴ θέση τῆς ἢ ζωὴ  
πάντα σιὴ θέση τῆς ἢ Κύπρος τῆς καρδιᾶς μας.

# ΤΟ ΚΑΡΑΒΙ ΤΟΥ ΤΣΕΛΗΝΑ

Του Κ. ΠΟΡΦΥΡΗ

“Όταν πρωτόδαμε νὰ σταίνουν τὸ σκαρί του στὸν ταρσανά, τὰ χάσαμε — μικροὶ καὶ μεγάλοι. Ἐκεῖνος ἐκεῖ δὲν ἦτανε καράβι, ἦτανε σωστὸ θεριό. Τὰ γυμνά του τὰ παῖδια ξεκίναγαν ἀπὸ τὴν καρένα κι ἄπλωναν δεξιὰ ζερβὰ κι ἀνέβαιναν κατὰ πάνω σὰν ἀνοιγμένα χέρια, πέρναγαν στὸ ψῆλος τὰ εὐκάλυπτα τοῦ ταρσανᾶ καὶ τὸ σούρουπο τὰ σπουργίτια πετάγανε ἀπὸ τὰ παῖδια στὰ κλαδιὰ κι ἀπὸ κεῖ στὸ σταυρὸ τῆς πλώρης.

Ἦτανε δεκαπενταύγουστος, τῆς Παναγίας. Ὁ κόσμος γύρναγε ἀπὸ τὸ πανηγύρι τῆς Μυρτ.διώτισσας, τὸ κοίταζε καὶ τὸ καμάρωνε:—Τσ, τσ, τσ! τί ναι ἐτοῦτο μωρὲς παιδί μου, ἐλέγανε ὅλοι.

Κι ἀπὸ κείνη τὴ μέρα τὸ γενικὸ θέμα σ’ ὅλη τὴ χώρα ἦταν τὸ καράβι τοῦ Τσέληνα. Γι’ αὐτὸ μιλάγανε οἱ ἄνθρωποι τοῦ λιμανιοῦ στοὺς καφενέδες τοῦ μῶλου, γι’ αὐτὸ μιλάγανε τὰ βράδουα κ’ οἱ γιατροὶ πού μαζωνόντανε στὰ φαρμακεῖα, γι’ αὐτὸ μιλάγανε στὶς βίζιτες πού κἀνανε κ’ οἱ κυράδες, γι’ αὐτὸ μιλάγανε κ’ οἱ δικηγόροι, κ’ οἱ ἐμπόροι κ’ οἱ παπάδες κ’ οἱ δασκάλοι — γιὰ τὸ καράβι τοῦ Τσέληνα. Γι’ αὐτὸ μιλάγαμε κ’ ἐμεῖς τὰ παῖδιὰ τοῦ σχολειοῦ στὰ διαλείμματα μὰ καὶ μέσα στὴν τάξη — οἱ δασκάλοι κἀνανε πὼς δὲν ἀκούνε — καὶ σὰ σχολούσαμε δὲν πηγαίναμε ἀμέσως στὰ σπίτια μας, παρὰ κἀναμε πρῶτα μιὰ βόλτα ἴσαμε τὸν ταρσανά νὰ τὸ ἰδοῦμε καὶ νὰ τὸ καμαρώσουμε.

—Ἐγὼ λέω πὼς εἶναι τὸ μεγαλύτερο τῆς Ἑλλάδας.

—Τί λὲς μωρέ; εἶναι παναπεῖ πούλιο μεγάλο κι ἀπὸ τὸν Ἀβέρωφ;

—Ἄλλο ὃ Ἀβέρωφ! Ἀπὸ τὰ καράβια μὲ πανιά...

—Οὐ! ἀπ’ αὐτὰ ναι, ζήτημα ἂν εἶναι δεύτερο στὸν κόσμο.

Οἱ μαραγκοὶ δούλευαν μέρα καὶ νύχτα. Παρακολουθούσαμε νὰ προχωρεῖ ἡ δουλειά, νὰ σταίνουν λίγο λίγο τὰ παῖδια, ἀπὸ τὰ κάτω πρὸς τ’ ἀπάνου, τώρα πιά δὲν ἔμοιαζε μὲ ἀναποδογυρισμένη σαρανταποδαροῦσα. ἄρχισε νὰ παίρνει σιγὰ σιγὰ τὴ μορφὴ του. Μὰ περνοῦσαν οἱ βδομάδες κ’ οἱ μῆνες, εἴχαμε μπεῖ στὸ χινόπωρο καὶ τὸ καράβι δὲν εἶχε τελειώσει ἀκόμα — ἔ, μὰ δὲν τελειώνει ἕνα τέτιο καράβι ἀπὸ μιὰ μέρα σ’ ἄλλη...

Κ’ ἐπιτέλους ἀρχὲς τοῦ χειμῶνα τὸ καράβι τοῦ Τσέληνα ἦταν ἔτοιμο. Δηλαδή ἦταν ἔτοιμο τὸ σκάφος, γιὰτὶ τὸ ἀρμάτωμα εἶναι ἄλλη δουλειά. Θὰ τὸ ρίξουν πρῶτα στὴ θάλασσα κ’ ὕστερα θὰ τὸ ἀρματώσουν, θὰ τοῦ βάλουν ἄλμπουρα καὶ πανιά, θὰ τὸ βάψουν καὶ θὰ τὸ βαφτίσουν. Νὰ τὸ ρίξουν στὴ θάλασσα!.. Ἕνας λόγος. Δὲν ἦτανε κανένα καϊκάκι, κανένα τρεχαντηράκι, καμιὰ σκούνα τελοσπάντων, νὰ τὸ ρίξουν ὅπου ὅπου, δὲν τὸ σήκωνε ἡ θάλασσα ὅπου—ὅπου, ἔπρεπε νὰ τὸ κουβαλήσουν μῶλο-μῶλο, νὰ τὸ φέρουν σὲ μέρος, ὅπου νὰ ναι βαθειὰ τὰ νερά κ’ ἐκεῖ νὰ τὸ ρίξουν. Κ’ ἕνα λιόλουστο πρωινό, τὸ καράβι τοῦ Τσέληνα ξεκίνησε ἀπὸ τὸν ταρσανά νὰ πάει νὰ βρεῖ τὸ μέρος ὅπου μποροῦσε νὰ τὸ δεχτεῖ ἡ θάλασσα. Ξεκίνησε!.. Τόμαθε ὅλη ἡ χώρα, ὅλο τὸ νησί, καὶ κατέβηκε στὸ μῶλο νὰ παρακολουθήσει αὐτὴ τὴ μεγάλη καὶ παράξενη λιτανεία. Μὰ ναι, λιτανεία ἦτανε. Ἄλλο ἂν δὲν εἶχε παπάδες. Σταυρὸ μιὰ φορὰ εἶχε — πάνου ψηλά στὴν πλώρη ἕναν κόκκινο σταυρὸ, ἀπὸ κάτου ἐφαινότανε μικρὸς, μὰ ὁ μέγανος ὁ ἀδερφός μου ποῦχε ἀνεβεῖ στὸ καράβι, ἔλεγε πὼς ἦτανε ἴσαμε τὸ μπόι του. Ἀλήθεια λοιπὸν ἦτανε λιτανεία. Μπροστὰ πήγαινε τὸ καράβι κι ὁ κόσμος

ἀκολουθήθαγε πίσω, εἶχαν βάλει ὅλοι τὰ καλά τους, τόμαθαν καὶ στὰ χωριά κ' οἱ χωριάτες πού ἔτυχε νά' ναι στή χώρα τέλειωσαν γρήγορα τίς δουλειές τους καὶ κατέβηκαν κι αὐτοὶ στοῦ μῶλο, κατέβηκαν ἀπὸ τ' ἀρχοντικά τους κ' οἱ μοσκομυρισμένες κυράδες, μὰ κ' οἱ γυναῖκες ἀπὸ τὰ φτωχοσόκακα κι ἀπὸ τίς ἄκρες τῆς πολιτείας ἦρθαν κι αὐτὲς στή λιτανεία. Μὰ δὲν ἦταν εὐκολο πράμα νὰ προχωρέσει ἐκεῖνο τὸ θεριό. Δὲν ἦταν καμιὰ μαούνα νὰ τῆ φορτώσουν σὲ δυὸ συρτόκαρρα καὶ νὰ τὴν κουβαλήσουν. Τὸ καράβι τοῦ Τσέληνα τόχαν δεμένο ἀπὸ τὴν πλώρη μὲ χοντρά συρματοσκόινα καὶ τὸ τραβοῦσαν μὲ βίντσια, πού τὰ γύριζαν γεροδεμένα παλληκάρια. Κυλοῦσε ἀργὰ ἀπάνω σὲ κάτι χοντρούς, σιδερένιους κύλινδρους κι ἀπὸ τῆ μιὰ μπάντα κι ἀπὸ τὴν ἄλλη στήριζαν τὸ σκάφος γιὰ νὰ μὴ μπατάρει μὲ ψηλά, χοντρά, δοκάρια. Ἔτσι προχώραγε ἀργὰ καὶ μεγαλόπρεπα, ἀγκομαχώντας κι ἀναστενάζοντας...

Λέγαμε πὼς τὴν ἴδια μέρα πού ξεκίνησε, τὸ γιόμα, τὸ πολὺ τ' ἀπόγιομα, θὰ φτάσει στοῦ μέρος πού ἦταν νὰ τὸ ρίζουν. Μὰ πού! Πέρασε ἡ πρώτη μέρα, πέρασε κ' ἡ δεύτερη καὶ τὸ καράβι δὲν εἶχε κάνει οὔτε ἓκατὸ ὀργιές δρόμο. Ὁ κόσμος ἦταν βέβαιος πιά πὼς δὲ θὰ πέσει στή θάλασσα, οὔτε τὴν τρίτη, οὔτε τὴν τέταρτη, μὰ δὲν ἔλεγε καὶ νὰ φύγει νὰ πάει στίς δουλειές του. Ἀπὸ τὸ πρῶτ' ὄλο τὸ νησιὸ κατέβαινε στήν παραλία κ' ἔφευγε τὸ βράδυ. Γύρω στοῦ καράβι πού προχωροῦσε ἀργὰ πάντα ἦρθανε κ' οἱ σαλεπιτζῆδες κ' ἐστήσανε τοὺς μπάγκους μὲ τὸ σαλέπι, καὶ μὲ τὰ καλούδια τους, ἦρθανε κ' οἱ στραγαλατζῆδες, ἦρθανε κ' οἱ μανάβηδες μὲ τὰ γαϊδούρια τους, ἦρθανε κι ἄλλοι μικροπουλητάδες καὶ φώναζαν τίς πραμάτειες τους καὶ γινόταν μεγάλο νταβαντοῦρι, σωστὸ πανηγύρι, κι ἔλες οἱ ἄλλες δουλειές τοῦ νησιοῦ συμπαράλιασαν, ὅτι ὅλες οἱ καρδιές κι ὅλα τὰ μάτια κι ὅλα τὰ μυαλά ἦταν στοῦ καράβι.

Ἐκεῖνες τίς μέρες ἔτυχε νά' ναι στοῦ λιμάνι κ' ἓνα τριεστίνικο τρικάρταρο, ξεφώρτωνε ξυλεία. Μεγάλου καράβι κι αὐτὸ μὰ ὄχι καὶ σὰν τοῦ Τσέληνα! Ἐμεῖς,—κι ὄχι μονάχα τὰ παιδιά,— κοιτάζαμε μιὰ τὸ τριεστίνικο, μιὰ τὸ δικό μας τὸ καράβι καὶ κρυφογελάγαμε.

—Τὶ νὰ λένε οἱ ἰταλιάνοι πού τὸ βλέπουνε; εἶπε μιὰ στιγμή ἡ μάνα μου.

—Τὶ νὰ λένε; Τίποτα! Τοὺς κόβει ἡ ζήλεια, ἀποκριθῆκε ὁ πατέρας μου.

Καὶ μὲ τὸ δίκιο τους νὰ ζηλεύουνε. Γιατὶ τὸ καράβι τοῦ Τσέληνα, δὲν ἦταν ψέματα, ἦταν τὸ μεγαλύτερο καράβι τοῦ κόσμου!

Ἐπιτέλους τὴν ὄγδοη μέρα τὸ καράβι τοῦ Τσέληνα ἔφτασε κοντὰ στή μέση τοῦ μῶλου, ἐκεῖ πού ἦταν τὰ νερά βαθειά. Καὶ σταμάτησε. Περιμέναμε κάμποση ὥρα καὶ δὲν ξέραμε τί γίνεται κ' ἔπειτα μάθαμε πὼς θὰ κάνουν ἄγιασμό. Πραγματικὰ ὕστερα ἀπὸ λίγο ἔφτασε ἡ ἀνοιχτὴ διπλῆ καρρότσα μὲ τὸν πίσκοπο καὶ μὲ τοὺς διάκους του. Ἐστήσανε στή μπάντα τοῦ καραβιοῦ μιὰν ἀνεμόσκαλα ψηλὴ κι ἀνέβηκε μὲ δυσκολία ὁ γέρο δεσπότης, τὸ ἀγεράκι ἀνέμιζε τὰ μπαμπακένια γένεια του καὶ τὸ κατὰμαυρο πανωκαμήλαυκό του, ἀνέβηκαν κ' οἱ διάκοι του, κ' ὕστερα ἀνέβηκαν κ' οἱ ἀρχές τοῦ τόπου, ὁ νομάρχης, κι ὁ δήμαρχος, κ' οἱ δικαστές, κι ὁ γυμνασιάρχης, κι ὁ ἀστυνόμος κι ὁ γέρο - ἀρχαιοφύλακας, σκαρφάλωσε καὶ κάμποση μαρίδα, οἱ χωροφυλάκοι ἔσπρωχναν τὰ παιδιά ἀπὸ τὴ σκάλα, μὰ πολλὰ ἀπ' αὐτὰ κατάφεραν ν' ἀνέβουν ἀπάνω καὶ προχώρησαν ὅλοι στήν πλώρη ὅπου εἶχαν στήσει μιὰ πελώρια κολυμπήθρα. Δὲν εἶχε ἄδικο ὁ ἀδερφός μου. Πλάϊ στοῦ σταυροῦ τῆς πλώρης στεκόταν ὁ ἀστυνόμος, ἓνας ἀντρακλας ἴσαμ' ἐκεῖ ἀπάνου κι ὁ σταυρὸς τὸν ἐπήγαινε ἴσαμε τὸν ὦμο, κι ἄς φαινότανε ἀπὸ κάτω μικρός. Μὰ κι ὄλοι ἐκεῖ ἀπάνω ἐφαινότανε μικροί. Ὁ δεσπότης ἔψαλλε τό,

Σῶσον Κύριε τὸν λαόν σου  
καὶ εὐλόγησον τὴν κληρονομίαν σου.

Εἶχε δυνατὴ φωνὴ ὁ δεσπότης, δυνατὴ καὶ γλυκειά, κι ἄς ἦταν γέρος, μὰ τώρα ἐκεῖ ἀπάνου δὲν ἀκουγόταν καλά - καλά, τὴν ἔπαιρνε καὶ τὸ ἀεράκι κ' ἐρχό-

ταν σαν από μακρυνά... Βούτηξε στην κολυμπήθρα ένα μεγάλο άσημένιο σταυρό με λουλούδια, έρράντισε πρώτα τὸ καράβι κ' ύστερα τὸν κόσμο, ὅλους ἑμᾶς, πὸ στεκόμαστε κάτω σκυφτοί, πολλοὶ εἶχανε γονατίσει, καὶ δὲν ξέρω τί νιώθαμε πὸ ἤθελε νὰ ξεσπάσει σὲ δάκρυα, κάμποσοι κιόλας ἔκλαιγαν...

Τέλειωσε κι αὐτό, μὰ καὶ πάλι δὲ μποροῦσαν νὰ τὸ ρίξουν ἀκόμα τὸ καράβι. Χρειάστηκε νὰ γκρεμίσουν ἕνα κομμάτι ἀπὸ τὸ μῶλο, ἴσαμε δέκα ὀργιές φάρδος, καὶ νὰ κάνουν τὸ μέρος κατηφορητό, γιὰ νὰ μπορέσει νὰ πέσει τὸ καράβι μαλακὰ στὴ θάλασσα. Ἐκείνη ἡ δουλειὰ ἔφαγε ὅλη τὴν ὑπόλοιπη μέρα καὶ τὴν ἄλλη ἴσαμε τὸ κολατσιό. Κοντὰ τὸ γιόμα, τὸ καράβι μισόστριψε κατὰ τὴ θάλασσα, γύρω στὴ μία κόντευε νᾶρθει κάθετα στὸ δρόμο τῆς παραλίας.

Εἶχαμε ἰδεῖ κι ἄλλες φορές νὰ ρίχνουνε καράβια στὴ θάλασσα, μὰ ὄχι τόσο μεγάλα. Καθὼς ἡ πλώρη βουτοῦσε στὸ νερό, τόσκιζε στὰ δυὸ καὶ τὸ πετοῦσε ἀπὸ τὴ μιὰ πάντα κι ἀπὸ τὴν ἄλλη κι ὁ ἀφρὸς ἔλουζε τὰ δυὸ πλευρὰ τοῦ καραβιοῦ. Γιὰ σκέψου τί ἀφρὸ θὰ κάνει τὸ καράβι τοῦ Τσέληνα! Τὸ σκεφτόμαστε ἑμεῖς τὰ παιδιὰ καὶ τὸ λέγαμε καὶ κοιτάζαμε τὸ τριεστίνικο κ' ἔκρυφογελάγαμε μὲ τὴ ζήλεια πὸ θάχει πιάσει τὸν ἰταλιάνο. Οἱ ὥρες ὡστόσο περνοῦσαν, ἤρθαν κ' οἱ δύο, ἤρθαν καὶ οἱ δύομιση καὶ τὸ καράβι ἀκόμα νὰ πέσει. Πολλοὶ ἄρχισαν νὰ πιστεύουν πὼς δὲ θὰ πέσει πρὶν ἀπὸ τὸ ἀπόγιομα.

— Πᾶμε νὰ φᾶμε, μᾶς εἶπε ὁ πατέρας μας, κ' ἐρχόμαστε καὶ πάλι.

— Μ' ἂν τὸ ρίξουν;

— Ποῦ νὰ τὸ ρίξουν! Καλὸ ἀπόγιομα καὶ βάλει...

Ἐπήγαμε στὸ σπίτι κι ἐκάτσαμε νὰ φᾶμε, ἦτανε τῆς Ἀγίας Βαρβάρας κ' ἴχαμε φάβα... Μὰ τὸ μυαλό μας ἦταν στὸ καράβι. Δὲν εἶχαμε καλὰ καλὰ ἀποφάει κι ὅτι ἐτοιμαζόμαστε νὰ ξαναφύγουμε, ἦρθε τρέχοντας ὁ μεγάλος μου ὁ ἀδερφός, αὐτὸς εἶχε μείνει στὸ μῶλο κι ὅσα κι ἂν τοῦκανε ὁ πατέρας δὲν ἤθελε νὰ ἔρθει γιὰ φαί.

— Τὸ ρίξανε! μᾶς φώναξε ἀπὸ τὸ δρόμο.

Μπήκε στὸ σπίτι λαχανιασμένος.

— Τὸ ρίξανε; τότε ρωτήσαμε μ' ἕνα στόμα.

— Ναὶ τὸ ρίξανε.

Σωπάσαμε ὅλοι...

Πρωτομίλησα ἐγώ.

— Γύρευε τί ἀφρὸ ἔκανε! εἶπα τοῦ ἀδερφοῦ μου.

— Οὔμ, ὄχι καὶ πάρα πολὺ μεγάλο...

Τώρα πιά δὲν εἶχε νόημα νὰ πᾶμε στὸ μῶλο.

— Ἄσε, θὰ κατεβοῦμε τὸ ἀπόγιομα ὅλοι νὰ τὸ καμαρώσουμε, μᾶς εἶπε ἡ μάνα.

Τὸ ἀπόγιομα κατεβήκαμε. Μὰ γιὰ τί οἱ ἄνθρωποι εἶναι σκυφτοί; Μόλις ξεμουτίσαμε στὸ μῶλο, ἡ καρδιά μας σφίχτηκε. Τὸ καράβι τοῦ Τσέληνα, δίχως ξάρτια καὶ πανιὰ ἀκόμα, τῶχαν δεμένο δίπλα στὸ τριεστίνικο. Μὰ τί ἦταν ἐκεῖνο; Ἐμένανε μοῦ φάνηκε σαν ἕνα πουλαράκι δίπλα στὴ φοράδα, τὴ μάνα του, φοράδα νὰ ποῦμε ἦτανε τὸ τριεστίνικο. Μὰ δὲν μπορεῖ. Θὰ φταίει πὸ δὲν ἔχει ἀκόμα ξάρτια, πὸ δὲν τῶχαν ἀρματωμένο.

— Γιὰ δές, εἶπε ἡ μητέρα μου λυπημένη, πρὶν νὰ τὸ ρίξουνε μᾶς φαινότανε πιὸ μεγάλο. Κ' εἶναι πιὸ μικρὸ ἀπὸ τὸ τριεστίνικο...

Μὲ πίκρανε πολὺ ὁ λόγος τῆς.

— Ἔτσι σοῦ φαίνεται, μητέρα, ἄσε νὰ τὸ ἀρματώσουν πρώτα καὶ θὰ ἰδεῖς! τῆς ἀποκρίθηκα.



# ΛΟΡΕΝΤΣΟΣ ΜΑΒΙΛΗΣ

(100 χρόνια από τή γέννησή του)

Του ΣΠΥΡΟΥ ΓΚΙΝΗ

Γιὰ τόν Μαβίλη ἔχουν γραφεῖ τόσα πολλά ὥστε μέ τήν σημερινή σκιαγράφηση πού τοῦ κάνουμε δέ νομίζουμε ὅτι προσφέρουμε τίποτε καινούργιο γιά τὸ ἔργο του, (τόσο μικρὸ σ' ἔκταση ἄλλωστε), οὔτε μπορούμε νὰ προσθέσουμε τίποτε γιά τὴ δόξα του ἀπ' ὅσο ἡ ἴδια ἡ ζωὴ του. Γιατί, ἐκεῖνο πού κάνει τὸν Μαβίλη μεγάλο καὶ πού τὸν κατατάσσει στὴν ἱστορία σὰν ἀκέραη προσωπικότητα γιά νὰ ζήσει μέσα στὸ χρόνο, πέρ' ἀπὸ τὴν ἐποχὴ του, δὲν εἶναι μόνο τὸ ποιητικὸ του ἔργο, ἀλλὰ αὐτὴ ἡ ἴδια ἡ ζωὴ του καὶ ὁ θάνατός του πού σύνθεσε τὸ ὠραιότερο ἐπικὸ ποίημα. Ὁ Μαβίλης ἔφτασε στὴν ἠθικὴ τελειότητα σὰν ποιητῆς, σὰν ἄνθρωπος, σὰν ἀγωνιστῆς πατριώτης.

Καὶ λέω δὲν εἶναι μόνο τὸ ποιητικὸ του ἔργο, παρ' ὅλο πού, πολλὰ ἀπὸ τὰ ποιήματά του εἶναι σπάνιας λυρικῆς ἐξαρσης, φιλοσοφικῆς θεώρησης τῆς μοίρας τοῦ ἀνθρώπου, μορφικῆς τελειότητας καὶ ἁρμονίας ἀλλὰ διαποτισμένα ἀπὸ τὴν πεσσιμιστικὴ φιλοσοφία τοῦ Σοπενχάουερ.

«*Ἄν δὲν μπορεῖς παρὰ νὰ κλαῖς τὸ δελί, τοὺς ζωντανοὺς τὰ μάτια σου ἄς θρηνησοῦν: θέλουν — μὰ δὲ βολεῖ νὰ λησμονήσουν».*

Ὁμως ἡ πληθωρικὴ δραστηριότητα καὶ ἡ ἐνεργητικὴ, ἀγωνιστικὴ δύναμη πού παρουσιάζει στὴ ζωὴ του, ἔρχεται σὲ ἀντίθεση μέ τὸ λυρικὸ πεσσιμισμό ἀπ' τὸν ὁποῖο εἶναι διαποτισμένη ἡ ποίησή του.

Ἀνθρωπος ἀριστοκρατικῆς καταγωγῆς μέ πλατεῖα μόρφωση καὶ ποιητῆς ὁ Μαβίλης, πέρασε τὴ ζωὴ του πολεμώντας γιά τὴν ἀπελευθέρωση τῆς πατρίδας του. Συμμετέχει ἐνεργὰ στὶς μάχες καὶ δίνει τὸ παρὼν σὲ κάθε κρίσιμη στιγμή γιά τὸ ἔθνος του. Δὲν κάθεται μόνο νὰ γράφει στίχους γιά τοὺς ἥρωες.

Ἐκφραστῆς τῆς ἐποχῆς του, ἔχει κλείσει μέσα του ὅ,τι πιὸ προοδευτικὸ ἰδανικὸ ὑπῆρχε ἐκεῖνο τὸν καιρὸ, δίνοντας τὸ βάρος του στὸν καινούργιο κόσμον πού γεννιέται: φυσικά τὸ ἰδανικὸ τῆς ἐποχῆς του ἦταν ἡ Ἑλλάδα καὶ ἡ ἀπελευθέρωσή της. Ἀλλὰ νὰ τί λέει ὁ ἴδιος.

*Τ' ἄγνωρα ρεποθέμελα τοῦ ἀρχαίου  
ναοῦ στὸ ἔρμον ἀκροθαλάσσιο πλάϊ  
χορταριασμένα κείτονται. Γελάει,  
γύρου ὁμορφάδα κόσμου πάντα νέου.*

Ἡ καταγωγή του κρατᾶ ἀπὸ τὴν Ἰσπανία. Ὁ παππούς του ἦταν διπλωματικὸς ἐκπρόσωπος τῆς Μαδρίτης στὴν Κων)πολη. Περ-

νώντας ἀπὸ τὴν Κέρκυρα γιά νὰ πάει στὴ Νεάπολη, γνωρίστηκε μέ νέα ἀριστοκρατικῆς οἰκογενείας καὶ τὴν παντρεύτηκε. Ὁ πατέρας τοῦ ποιητῆ, ὑπηρετοῦσε στὸν δικαστικὸ κλάδο καὶ ὅταν γεννήθηκε ὁ Μαβίλης (1860) βρισκότανε στὴν Ἰθάκη σὰν Πρόεδρος δικαστηρίου. Σὲ πολὺ σύντομο διάστημα ὁμως, δὲν εἶχε περάσει χρόνος, ξαναγυρίζουν στὴν Κέρκυρα. Ἐκεῖ ὁ ποιητῆς μεγάλωσε καὶ ἀνατράφηκε ὑποδειγματικά. Ἐκτὸς τὴν οἰκογενειακὴ μόρφωση πού πῆρε, σπούδασε στὸ «*Λύκειο Καποδίστρια*» καὶ τὸ 1879 πῆγε γιά σπουδὲς στὴν Γερμανία, ὅπου παρέμεινε 14 χρόνια. Ἐκεῖ, στὴ Γερμανία, παράλληλα μέ τὶς σπουδὲς του μαθαίνει ξένες γλῶσσες καὶ μεταφράζει διάφορους Γερμανοὺς ποιητῆς. Τὸ 1890 παίρνει δίπλωμα φιλοσοφίας καὶ στὰ 1893 ξαναγυρίζει στὴν Ἑλλάδα.

Τὰ ἑφτάνησα αὐτὴν τὴν ἐποχὴ καὶ ἰδιαίτερα ἡ Κέρκυρα, σὰν πρωτεύουσα πού ἦτανε πολλὰ χρόνια τῆς Ἰουλιου Πολιτείας, εἶναι ἀπὸ τὰ πιὸ σημαντικὰ πνευματικὰ κέντρα μέ ἀξιόλογη καλλιτεχνικὴ καὶ λογοτεχνικὴ κίνηση. Ὑπῆρχε ἐκπαιδευτικὴ καὶ πνευματικὴ παράδοση μὰ καὶ ἡ πολιτικὴ καὶ κοινωνικὴ κατάσταση γενικώτερα πού εἶχε διαμορφωθεῖ ἀπὸ τοὺς πρόσφατους ἀγῶνες τῶν ἑφτανησίων γιά τὸ διώξιμο τῆς Ἀγγλικῆς τυραννίας καὶ τὴν ἐνωσὴ τους μέ τὴν Ἑλλάδα, ἐνίσχυαν τὸ πνευματικὸ κλίμα. Ἄλλωστε αὐτὴ ἡ παράδοση εἶχε παλιότερες ρίζες. Κατὰ τὸν 10ο αἰῶνα, ὅπως ἀναφέρει ὁ Λεφτσένκο, ἡ Κέρκυρα ἦτανε μιὰ εὐρωπαϊκὴ πόλη μέ πλήρη οἰκονομικὴ ἀνθηση. Στὰ ἑφτάνησα διατηρήθηκε ἀκέραη ἡ ἔθνικὴ ἰδέα καὶ ἡ ἱστορικὴ παράδοση ἀπὸ τὴν πτώση τοῦ Βυζαντίου καὶ ὕστερα: καὶ κατὰ τοὺς νεώτερους χρόνους λειτουργοῦσαν διάφορα σχολεῖα καὶ ἐκπαιδευτήρια. Ἀργότερα, τὸ 1805 περίπου, στὴν Κέρκυρα πρωτοιδρύθηκε ἡ Ἑλληνικὴ τυπογραφία καὶ τὸ 1824 ἰδρύεται ἡ Ἰόνιος Ἀκαδημία, πού διαδραμάτισε σπουδαῖο πνευματικὸ καὶ μορφωτικὸ ρόλο.

Ὁ Μαβίλης συνδεότανε φιλικὰ μέ πολλοὺς γνωστοὺς λογοτέχνες, ὅπως τὸν Πολυλά, Θεοτόκη, Μαρκοῦ καὶ διάφορους ἄλλους λόγιους. Τὴ μεγαλύτερη ἐπίδραση ὁμως ἐπάνω του φαίνεται πὼς τὴν ἀσκοῦσε ὁ Πολυλάς. Ὁ Μαβίλης τὸν ἀποκαλεῖ φίλο καὶ δάσκαλό του. Τοῦ ἔχει ἀφιερῶσει μάλιστα ἓνα ποίημα μέ τ' ὄνομά του ἐξαίροντας τὶς ἀρετὲς του καὶ ἐκφράζοντας ἔτσι τὸν σεβασμὸ καὶ τὴν ἀγάπη του στὸν δάσκαλό του.

«*Στὴν κορυφὴ τῆς ζωῆς ὅπου ροδίζει*

τῆς λεφτεριάς ἀμόλευτος ἀγέρας  
καὶ σὰν ἦχος ἀθάνατης φλογέρας  
ἢ ποίηση, ἀηδόνι θεῖο καλοκαρδίξει,  
ἄσκωσες διαμαντένιο μετερίζι.  
Καὶ στή μέση, ὁμορφιάς θᾶμα καὶ τέρας,  
ναὸ τῆς μεγαλόφυξης μητέρας  
ἔστησες, πού σὰν ἥλιος πορφυρίζει».

Ὅπως εἶναι γνωστὸ ὁ Πολυλᾶς πρωτοστα-  
τοῦσε στοὺς ἀγῶνες γιὰ τὴν ἔνωση τῆς ἑφτα-  
νήσου καὶ σὰν θαυμαστής τοῦ Σολωμοῦ, δια-  
πνεόταν ἀπὸ τὰ ἰδανικά τῆς Ἑλευθερίας καὶ  
τῆς Πατρίδας. Ὅπως παραστατικὰ τοῦ λέει ὁ  
Μαβίλης, «στὴν κορφή τῆς ζωῆς ὅπου ροδίζει  
τῆς λευτεριάς ἀμόλευτος ἀγέρας... ἄσκωσε δια-  
μαντένιο μετερίζι». Αὐτὰ τὰ ἴδια ἰδανικά, τὴ  
φιλοπατρία καὶ τὸν ἔρωτα πρὸς τὴν ἐλευθε-  
ρία πού τραγούδησε ὁ Σολωμός, τὰ δίδαξε ὁ  
Πολυλᾶς στὸν Μαβίλη. Ἀλλὰ ἐκεῖνο πού σχε-  
δίαζε ὁ Σολωμός στὰ χαρτιά, γιὰ τὴν ποίησή  
του, «κλείσε στὴν ψυχὴ σου τὴν Ἑλλάδα...»  
ὁ Μαβίλης τὸ κάνει πράξη στὴ ζωὴ του. Ἀ-  
γάπησε τὴν Ἑλλάδα μὲ φλογερὸ πάθος καὶ τὸ  
θεωρεῖ τιμὴ του νὰ πολεμήσει καὶ νὰ θυσιάσθῃ  
γιὰ ν' ἀπελευθερώσει καὶ τὰ ὑπόλοιπα τμήμα-  
τα τῆς πατρίδας πού βρισκόνταν ἀκόμη ὑπό-  
δουλα στοὺς Τούρκους.

Στὰ 1896 κατέβηκε νὰ πολεμήσει στὴν ἐπα-  
ναστατημένη Κρήτη μαζί μὲ τοὺς «Βλάμηδες  
λεβέντες». Στὰ 1897 μὲ δικά του ἔξοδα ὀργά-  
νωσε ἐθελοντικὸ σῶμα νέων τῆς Κέρκυρας καὶ  
πῆγε νὰ πολεμήσει στὴν Ἡπειρο. Στὴ μάχη  
ὁμως τῶν Πέντε Πηγαδιῶν τραυματίστηκε καὶ  
παρὰ λίγο νὰ πιαστεῖ αἰχμάλωτος τῶν Τούρ-  
κων. Στὴν ἴδια μάχη, ἐκτὸς ἀπὸ ἄλλες ἀπογο-  
ητεύσεις πού δοκίμασε εἶδε νὰ σκοτώνεται καὶ  
ὁ φίλος του καὶ συμπολεμιστῆς του ὁ Ἄγγλος  
C. I. Haggis ἀργότερα ἔγραψε γι' αὐτὸν ἕνα  
σονέττο ὅπου δείχνοντας συγχρόνως τὸν πα-  
τριωτισμὸ του καὶ τὸν πόθο του γιὰ τὴν ἀπε-  
λευθέρωση τῆς πατρίδας του, καταλήγει σὲ  
ῥυμνο γιὰ τὸν φίλο του.

«Τοῦ Ἀπόλλωνα ὄχι ἡ χάρη, ἡ δόξα μόνη  
σοῦ λειπε τοῦ θανάτου—κι ἕνα βόλι  
σ' ἔστειλε ἦρωα στὸ ἡλύσιο περιβόλι».

Μὰ παρὰ τὴν τραγικὴ θέση τοῦ ἔθνους,  
τότε, τὶς ἀποτυχίες καὶ τὶς συμφορές, ὁ ποιη-  
τῆς δὲν ἀποθαρρύνθηκε. Στὰ 1912 βρίσκεται ξανά  
στὴν Ἡπειρο διοικητῆς λόχου. Διέσχισε πεζὸς  
τὴν Θεσσαλία καὶ τὴ Δυτ. Μακεδονία, ὑποφέ-  
ροντας ὅλες τὶς ταλαιπωρίες καὶ τὶς κακουχίες  
πού ὑπέφεραν οἱ ἀπλοῖ φαντᾶροι μὲ τοὺς Γα-

ριβαλδινούς τοῦ Ἄλ. Ρώμα. Στὸ Δρίσκο, τὸ  
Γαριβαλδινὸ σῶμα τσακίστηκε σὲ μιὰ μάχη γιὰ  
τὴν κατάληψη ἑνὸς λόφου. Ὁ ποιητῆς πῆγε  
νὰ μπεῖ μὲ τοὺς πρώτους ἀπελευθερωτῆς στὰ  
Γιάννενα καὶ τραυματίστηκε θανάσιμα ἀπὸ τὰ  
Τούρκικα βόλια. Πέθανε σὲ λίγο προφέροντας  
αὐτὰ τὰ λόγια: «Ἐπερίμενα πολλές τιμές ἀπὸ  
τοῦτον τὸν πόλεμο, ἀλλὰ ὄχι καὶ τὴν τιμὴ νὰ  
πεθάνω γιὰ τὴν Ἑλλάδα».

Τὸ θεωρεῖ μεγάλη τιμὴ πού ἔπεσε στὸ πε-  
δίο τῆς μάχης καὶ πίστευε ὅτι εἶναι χρέος σὲ  
κάθε μορφωμένο ἄνθρωπο ν' ἀγωνίζεται γιὰ  
τὸν τόπο του.

Σ' ἕνα σονέττο γιὰ τὴν Ἑλλάδα δείχνοντας  
ὄλο τὸ πατριωτικὸ του πιστεύω καὶ τὸ πόνο  
του γιὰ τὰ δεινὰ τῆς, ἐκφράζει ὅλα τὰ αἰσθή-  
ματά του μ' ἕναν ἀσύγκριτο λυρισμὸ. Μπορεῖ  
νὰ πεῖ κανεὶς ὅτι τὸ ποίημα αὐτὸ ἰσχύει σὲ  
κάθε δύσκολη στιγμή γιὰ τὸν τόπο μας.

«Μάννα μου Ἑλλάδα τί δὲν εἶσαι τώρα.  
σὰν πρῶτα ὀρθή, ψηλὴ, στεφανωμένη  
μὲ δάφνες, τί δὲν εἶσαι μὲ τὰ δῶρα  
τῆς ἀθάνατης νίκης στολισμένη;  
Ἄχ, πότε θᾶρθῃ, πότε θᾶρθῃ ἡ ὥρα  
νὰ μεταστράφῃ ἡ ὄψη σου ἢ σβησμένη  
καὶ τὴν ἐρημωμένη σου τὴ χώρα  
μ' ἐλπίδα νὰ φωτίσεις, ὦ ἀνδρειωμένη».

Ὁ Μαβίλης στάθηκε ἄνθρωπος μὲ ἀνώτερο  
ἦθος καὶ μὲ πλήρη συναίσθηση τοῦ πνευματι-  
κοῦ χρέους. Παρὰ τὴν ἀριστοκρατικὴ του κα-  
ταγωγή εἶχε φιλελεύθερες ιδέες. Ὄταν στὰ 1910  
εἶχε ἐκλεγεῖ βουλευτῆς, τὸ γλωσσικὸ ζήτημα  
βρισκόταν σὲ μεγάλη ὀξύτητα γιὰτὶ οἱ γλωσ-  
σαμύντορες προσπαθοῦσαν νὰ κατοχυρώσουν  
συνταγματικὰ σὰν ἐπίσημη γλῶσσα τὴν καθα-  
ρεύουσα. Ὁ Μαβίλης ὀρθωσε τὸ ἀνάστημά του  
ὑπὲρ τῆς δημοτικῆς κι ἔκανε μιὰ περίφημη ἀ-  
γόρευση, πού προκάλεσε βαθειὰ αἰσθήση καὶ  
συζητήθηκε πάρα πολὺ τὴν ἐποχὴ ἐκείνη· «ὑ-  
πῆρξα μαθητῆς καὶ φίλος τοῦ Πολυλᾶ», ἀρχι-  
σε, καὶ τελειώνει μὲ τὸν ἐξῆς ἀφορισμὸ: «Δὲν  
ὑπάρχει χυδαία γλῶσσα, ὑπάρχουν μόνο χυ-  
δαῖοι ἄνθρωποι· καὶ ὑπάρχουν πολλοὶ χυδαῖοι  
πού μιλοῦν τὴν καθαρεύουσα».

Ἐκτὸς τὸ ποιητικὸ του ἔργο ὁ Μαβίλης  
γιὰ νὰ πλουτίσει τὴν πνευματικὴ μας παράδο-  
ση μετέφρασε ξένους ποιητῆς Ἄγγλους, Γάλ-  
λους, Γερμανοὺς, καθὼ καὶ τὸ ἰνδικὸ ἔπος ἀπὸ  
τὰ Σανσκρῖτικὰ «Νάλας καὶ Νταγιαντάντη». Οἱ  
μεταφράσεις διακρίνονται γιὰ τὴν ποιητικὴ  
τους ἀρτιότητα, τὴν εὐσυνειδησία τους καὶ τὴν  
πιστότητά τους στὸ πρωτότυπο.

# Η ΑΦΙΣΣΑ-ΜΙΑ ΕΦΗΡΜΟΣΜΕΝΗ

## Τ Ε Χ Ν Η



Του Γ. ΒΑΚΙΡΤΖΗ

Με την ευκαιρία μιας περιόδου μεγαλύτερης κυκλοφορίας του είδους της άφισσας τοίχου στην πρωτεύουσα και γενικώτερα σ' όλη την Ελλάδα, καλό είναι να ποῦμε δυό λόγια γι' αυτή. Έτσι αυτά που θα είπωθοῦν, γνωστά είτε άγνωστα στον άναγνώστη, θάχουν τον χαρακτήρα ενός σημειώματος. Το σημείωμα αυτό άς θεωρηθεῖ μιὰ μικρή άρχή, ένας πρόλογος για μιάν ομαδικώτερη προσπάθεια. Επίσης ο χαρακτήρας των γενικών παρατηρήσεων και προτάσεων θά είναι καθαρά επαγγελματικός, άπό έναν τεχνίτη του είδους, και όχι μιὰ ιστορική και αισθητική θεώρηση άκριβολογημένη.

### Ἡ άφισσα (ἢ διαφημιστικός πίνακας) : μιὰ έφηρμοσμένη τέχνη

Ἡ άφισσα—τοιχοκόλλημα—όπως είναι γνωστό είναι ἡ έφηρμοσμένη τέχνη που σκοπό έχει να γνωστοποιήσει (να διαφημίσει ἢ να έκλαϊκέυσει) προϊόντα, συνθήματα, ιδέες και γεγονότα, που άφοροῦν τὴν έμπορική και κοινωνική ζωή, με τρόπο είδικό εικαστικό, μέσα σε όρισμένα μέτρα και σταθμά. Άπευθύνεται κατά κανόνα στο μεγάλο κοινό, έμφανίζεται στους χώρους που ζῆ και που κινεῖται αυτό, και έχει μεγάλην επίδραση πρακτική και αισθητική στις μεγάλες μάζες, έξ αίτίας τῆς άμεσης και καθημερινῆς έπαφῆς μαζί τους.

### Λίγα ιστορικά στοιχεία

Ἡ προϊστορία τῆς άφισσας—κοινοποίηση—άρχίζει με τὴν ιστορία του πολιτισμοῦ και ἡ ιστορία τῆς με τὴν άρχή τῆς άκμῆς του τεχνικοῦ πολιτισμοῦ (στά μέσα του 19ου αἰώνα).

Λέγεται πῶς πρωτοδιαμορφώθηκε άπό τους Κινέζους και πῶς άρχισε με τὴν χάραξη σε πέτρα, σε ξύλο και άργότερα, άπό τους Ρωμαίους, σε μπρούτζο άπ' όπου τραβοῦσαν και μερικά αντίτυπα.

Είναι πάνω άπό έκατό χρόνια που ἡ άφισσα γίνεται ένα αυτόνομο καλλιτεχνικό είδος μεγάλης έπιρροῆς, με δικούς τῆς σκοπούς και δικά τῆς μέσα. Ἡ μακρόχρονη προκαταρκτική τῆς θητεία στην κοινωνική και καλλιτεχνική ζωή διαγράφει μιὰ πορεία μικτή μ' άλλες μορφές τέχνης, που υπῆρξαν και που θά μείνουν οί στενότεροι συνεργάτες τῆς (ζωγραφική, χαρακτική, τυπογραφία, γραφή έντεχνη, γραπτός λόγος — λεζάντα κείμενο — και λοιπά σχετικά μεῖτα).

### Συντελεστές για τὴν ανάπτυξή τῆς

Οί συντελεστές τῆς τεχνικῆς και καλλιτεχνικῆς ανάπτυξης τῆς άφισσας είναι πολλοί. Άς σημειώσουμε τρεις που είναι και οί βασικότεροι :

1ον) Τὴν πρόοδο τῆς τέχνης στην ανάπτυξη, που πραγματοποιήθηκε στην τυπογραφία. λιθογραφία, φωτογραφία — όφσεντ — μεταξοτυπία κλπ.

2ον) Τὴ μεγάλη ζήτηση που παρουσιάστηκε με τὴν ανάπτυξη των έμπορικῶν, έκπολιτιστικῶν και πολιτικῶν σχέσεων και του έλευθέρου ανταγωνισμοῦ σε έθνική και διεθνή κλίμακα.

3ον) Τὴν ειδίκευση ἢ τὴ συμμετοχή ικανῶν καλλιτεχνῶν π.χ. Lautrec, Daumier, Bonnard και άλλων στη Γαλλία, Ludl, Hohlhwein, J.



Γ. Βακιρτζή :

Ειρήνη ('Αφίσα)

Klinger και άλλων στη Γερμανία. L. Garriello στην 'Ιταλία κλπ.

Αυτοί οι συντελεστές, μαζί με τα καλλιτεχνικά ρεύματα, το πνεύμα, την ψυχολογία, την παράδοση και τη νοοτροπία εποχής και τόπου, καθορίζουν και το *styl* (ύφος της αφίσσας). Έτσι διαμορφώνεται και το έθνικό *styl*, Γαλλικής, 'Ελβετικής, Γερμανικής, Ρωσικής, 'Αμερικανικής, Γιαπωνέζικης και λοιπά αφίσσας.

Στις χώρες που οι παράγοντες αυτοί που αναφέραμε, έχουν μιὰ μακρόχρονη, παράλληλη και συντονισμένη ανάπτυξη, όπως στη Γαλλία, Γερμανία, 'Αγγλία, 'Αμερική, Ρωσία, η πρόοδος της αφίσσας είναι αξιοσημείωτη, όπως και η πρόοδος γενικά των διακοσμητικών τεχνών της βιτρίνας, της μακέτας του τύπου, και του διαφημιστικού κινηματογραφικού φιλμ. Στις χώρες, αντίθετα, που οι παράγοντες αυτοί έχουν μιάν άνιση ανάπτυξη, παρουσιάζεται δυσαναλογία στην απόδοση και χαμηλή ποιότητα στην παραγωγή και στη ζήτηση της αφίσσας.

### ‘Η παράδοση της ‘Ελληνικής αφίσσας

Στην ‘Ελλάδα η αφίσα παρουσιάζει καθυστέρηση, αν όχι άνυπαρξία, αν μάλιστα την συγκρίνουμε με τις προηγμένες χώρες που αναφέραμε. Βέβαια γίνονται στον τόπο μας αφίσσες από ζωγράφους, χαρακτές και διακοσμητές, που τιμούν και το όνομά τους και το είδος. Πρόχειρα παραδείγματα ή «'Αρμονία» του Ν. Γκούζη, ή «Κουμπάρης» του Σπ. Βικότου, οι αφίσσες του Σπαχή, του Καστανάκη, του 'Αλμαλιώτη, του Φοράουερ (Γοπί). Σε πολλές αφίσσες δεν μας άφησαν τα όνόματά τους οι δημιουργοί τους, γιατί οι φίρμες πολλών διαφημιστικών γραφείων τα κράτησαν σε άφανεia. Στον πόλεμο του 1940-41 ή Γουνάρπουλος, ή Κεφαλληνός, ή Τάσος, ή Βάσω και άλλοι γνωστοί καλλιτέχνες μας έδωσαν αφίσσες με ποιότητα.

‘Η μικρή ‘Ελληνική παράδοση της αφίσσας πλουτίστηκε προπολεμικά από τις επιδράσεις της ξένης αφίσσας, που ακολούθησε την εισαγωγή των ξένων προϊόντων στην ‘Ελλάδα.

Στά χρόνια της κατοχής (1941-44) εμφανίστηκε ή αντίστασιακή αφίσα με χαρακτηριστικές που υπαγορεύανε οι ιδιαίτερες συνθήκες των καιρών.

Μεταπολεμικά και κυρίως στα τελευταία δέκα χρόνια, σημειώθηκε στον τόπο μας ένας διαφημιστικός όργασμος από ‘Ελληνικές και ξένες αφίσσες, που έδωσε την εύκαιρία να σχηματιστεί ένα νέο ύφος με πρωταγωνιστές κυρίως τους ζωγράφους του καβαλλέτου και τους ειδικευμένους σε αφίσσες ζωγράφους, ύφος που εκδηλώθηκε με μερικές αφίσσες του Τουρισμού και των Φεστιβάλ, της Δ.Ε.Η. και των Τραπεζών και με μερικές του θεάτρου και των κινηματογραφικών ταινιών.

### ‘Η κακή αφίσα

Στην αιφνίδια αυτή ανάπτυξη της αφίσσας παρατηρήθηκαν πολλές αδυναμίες. Έγιναν συχνά κακής ποιότητας πράγματα από άπειρους, κακούς και ανεύθυνους τεχνίτες όρισμένων διαφημιστικών εργαστηρίων και συνεργείων ή ιδιώτες. Μολονότι τα παραδείγματα της άτυχης αυτής παραγωγής είναι πολλά και χτυπητά, δεν θα επιχειρήσω να τα κρίνω, ούτε και να τα αναφέρω, ή σκοπός μου δεν είναι αυτός. Θέλω όμως με την εύκαιρία αυτή να σημειώσω πως ή κακόγουστη και κακότεχνη αφίσα άποτελεί μιὰ δημόσια πρόκληση.

Με την αύξηση των τοιχοκολλήσεων και η κακή άφισσα φαίνεται δυο φορές χειρότερη, γιατί στην καθημερινή κυκλοφορία του κοινού, γίνεται ο κύριος στόχος του. Η άσχήμια της κακοποιεί τους δρόμους, ένοχλεί τους διαβάτες και έκθέτει το γούστο της κοινωνίας μας, χωρίς αυτή να εϋθύνεται για τις πράξεις αυτών που την έκθέτουν. Μια ματιά στους τοίχους και τα σανιδώματα θα μās πείσει. Γι' αυτό οι άφισσες των ιδιωτικών και κρατικών επιχειρήσεων, με έθνικά και έμπορικά συνθήματα, οι άφισσες οργανισμών κινηματογραφικών ταινιών και θεάτρων, όταν είναι κακές, ούτε το κοινό που τις βλέπει εύχαριστούν, ούτε και το σκοπό τους εξυπηρετούν.

### Η καλή άφισσα

Μέσα σ' αυτές τις κακές άφισσες συναντούμε με άνακούφιση ένα κίτρινο λουλούδι σ' ένα μαύρο φόντο για την «Έκθεση των άνθέων», τρία βιολέ γράμματα με τη λέξη «ΙΩΒ» σ' ένα σκούρο φόντο, μια γκρίζα αρχαϊκή μάσκα σ' ένα πορτοκαλί φόντο για την Έπίδαυρο, μια έντεχνα στυλιζαρισμένη άφισσα για την Έκθεση Θεσσαλονίκης και λίγες παρόμοιες. Οι καλές άφισσες παλεύουν — όχι μάταια — να έκτοπίσουν τη μεγάλη άσχήμια του δρόμου και να διδάξουν πώς πρέπει να γίνεται ο διαφημιστικός πίνακας σε μορφή και σε περιεχόμενο. Δείχνουν δηλαδή την απλότητα που πρέπει να έχει το περιεχόμενο: Μια μάσκα, ένα λουλούδι, τρία γράμματα, και τη σαφήνεια που πρέπει στη σύνθεση (μορφή): λακωνικό στυλιζάρισμα, έντονο και αρμονικό χρωμάτισμα σε επίπεδη επιφάνεια, αρχιτεκτονική σύνταξη εικόνας και γραμμάτων κλπ. Η πορουσία των γραμμάτων στην άφισσα είναι ένας ισόβαθμος παράγοντας με την εικόνα, που ολοκληρώνει τη σύνθεσή της αρχιτεκτονικά, διακοσμητικά και έκφραστικά.

Αυτά τα στοιχεία, κατά κανόνα, και σε συνδυασμό με την εϋστοχη και την έλκυστική ιδέα αποτελούν τη ραχοκοκκαλιά του έργου, τις βασικές αρχές της λακωνικής άφισσας. Αυτός ο τύπος της είναι και ο επικρατέστερος στην Εϋρώπη, γιατί ανταποκρίνεται στις σημερινές συνθήκες του πολυάσχολου και κουρασμένου θεατή. Αυτό δεν αποκλείει και μια σειρά άλλου τύπου άφισσες με λεπτομέρειες και με προεκτάσεις, αλλά κι αυτές πρέπει να ακολουθούν τις βασικές αρχές που σημειώσαμε.

Η τέχνη της άφισσας — διάβασα να γράφει ένα Γαλλικό περιοδικό — είναι πολύ ειδική. Δεν φτάνουν μόνο οι ιδιότητες του ζωγράφου ή του σχεδιαστή. Μεσολαβεί και η έπιστήμη του αρχιτέκτονα, που επιβάλλει τους νόμους και τους κανόνες της. Πρέπει επίσης ο καλλιτέχνης άφισσίστας να είναι ψυχολόγος και ποιητής. Ψυχολόγος για να διακρίνει ό,τι μπορεί να κάνει έντύπωση στο κοινό και να το συγκινεί

αίσθηματικά, ό,τι μπορεί να το πείσει, άγγίζοντας την καρδιά ή ξυπνώντας τις έπιθυμίες του. Πρέπει να είναι άκόμη και ποιητής στην έκφραση του σχεδίου, ώστε η διαφημιστική άπεικόνιση, στη γενικότητά της να στολίζεται με διάφορες γοητείες, τις πιο πειστικές και έλκυστικές, με λίγα λόγια γοητείες που να είναι άκατανίκητες».

Σήμερα γίνεται μια πάλη, ένας άγώνας για μια καλύτερη άφισσα. Γίνεται όμως μέσα σε μια πληθωρική δραστηριότητα, που φανεώνει την ώριμανση των συνθηκών που άναφέραμε στην αρχή και που κάνει την άφισσα ένα άναγκαίο όργανο για τις κοινωνικές σχέσεις και συναλλαγές ανάμεσα στις πολιτείες και στις έπαρχίες. Το ένα τοιχοκόλλημα διαδέχεται το άλλο. Απ' αυτό το καθημερινό και όμαδικό τοιχοκόλλημα, και όχι από τις 5—10 άφισσες που γίνονται κατά καιρούς, θα βγει το ποθητό αποτέλεσμα. Είτε το θέλουμε, είτε δεν το θέλουμε, θα περάσουμε κάποτε από την ποσότητα στην ποιότητα. Είναι ζήτημα χρόνου.

### Μερικές προτάσεις

Αυτό το χρόνο μπορούμε να τον συντομεύσουμε οι καλλιτεχνικοί, οι τεχνικοί (λιθογράφοι, τυπογράφοι), οι αισθητικοί και έμπορικοί παράγοντες της άφισσας. Οι καλλιτέχνες πρέπει να άποκτήσουν συνείδηση της άπεστολής τους όταν έκτελούν μίαν άφισσα. Οι έμπειροι, οι κρατικοί και ιδιωτικοί οργανισμοί, οι επιχειρηματίες, μικροί και μεγάλοι πρέπει να κα-



Γ. Βαχιρτζή: Στην Ελλάδα είναι πάντα άνοιξη (Άνέκδοτη τουριστική άφισσα)

ταλάβουν τὸ συμφέρον τους. Νὰ καταλάβουν δηλαδή πὼς μόνο μιὰ *ώραία* ἀφίσα πετυχαίνει τὸ σκοπὸ τῆς καὶ ὅτι μόνον ἓνας καλλιτέχνης μπορεῖ νὰ τὴν ἐκτελέσει. Αὐτὸ σημαίνει, ἐκτὸς τῶν ἄλλων, πὼς ὁ καλλιτέχνης πρέπει νὰ ἔχει ἐλευθερία στὴν ἐμπνευσή του καὶ στὴν ἐκτέλεσή του, χωρὶς τὸ μικροεμπορικὸ καὶ στενὸ παρεμβατισμὸ τοῦ πελάτη του. Ὁ αἰσθητικός, ὁ τεχνοκρίτης, ὁ καλὸς δημοσιογράφος, οἱ ἐφημερίδες καὶ τὰ περιοδικὰ ποὺ ἀσχολοῦνται μὲ τὴν τέχνη, πρέπει νὰ ἀσκήσουν (μιὰ καὶ δὲν ἔχουμε εἰδικὸ περιοδικὸ) κάθε ἐπιρροή, δίνοντας πρακτικὲς καὶ εὐστοχες συμβουλές, κάνοντας συγκεκριμένες παρατηρήσεις πάνω στὸ καθημερινὸ τοιχοκόλλημα ὥστε νὰ βοηθήσουν τοὺς νέους καλλιτέχνες νὰ διαφωτίσουν τοὺς ἐμπόρους καὶ τοὺς ὀργανισμοὺς, γιὰ τὸ πὼς πρέπει νὰ γίνεται μιὰ ἀφίσα σὲ κάθε περίπτωση. Οἱ μεγάλοι Ὄργανισμοὶ ποὺ προκηρῦσσουν διαγωνισμοὺς, πρέπει νὰ βροῦν τρόπους ὥστε νὰ μπορεῖ νὰ ἀσκηθεῖ ἔλεγχος γιὰ τὰ καλύτερα καὶ τὰ χειρότερα ἔργα.

Θὰ πρέπει ἀκόμη νὰ δημιουργηθοῦν ἀπὸ τοὺς καλλιτέχνες καὶ τὶς γκαλλερί, ἐκθέσεις μὲ ἀφίσσες, διαφωτιστικὲς καὶ ἐκπαιδευτικὲς διαλέξεις, μὲ προβολὲς φωτεινῶν εἰκόνων ἀπὸ διαλεχτὲς ἀφίσσες. Νὰ ἀκούγονται ἐπίσης ἀπὸ τὸ ραδιόφωνο σχετικὲς ὁμιλίες. Τὸ Καλλιτεχνικὸ Ἐπαγγ. Ἐπιμελητήριον θὰ μπορούσε νὰ βοηθήσει θετικὰ τὴν ἀφίσα, ἂν συγκροτοῦσε ἓνα ἀρχεῖο εἰδικὸ καὶ μελετοῦσε τὸ ζήτημα ἀπ' ὅλες τοὺς πλευρὲς. Ἀρχεῖο ἐπίσης μπορεῖ καὶ πρέπει νὰ δημιουργήσῃ καὶ ἡ Ἐθνικὴ Βιβλιοθήκη.

Ἄν οἱ προτάσεις αὐτὲς γίνουν ἀποδεκτὲς ἀπὸ τοὺς ἀρμόδιους ὀργανισμοὺς καὶ τὰ κατάλληλα πρόσωπα, τότε ὑπάρχει ἡ ἐλπίδα ἡ ἀφίσα νὰ πραγματοποιήσῃ σύντομα στὴν Ἑλλάδα ἓνα καλύτερο μέλλον, ἀντάξιο τῆς μεγάλης κοινωνικῆς καὶ αἰσθητικῆς σημασίας ποὺ ἔχει.

Γ. ΒΑΚΙΡΤΖΗΣ



Γ. Βακιρτζῆ :  
Κινηματογραφικὴ καὶ Διαφημιστικὴ ἀφίσα

# ΚΑΒΑΦΗ “ΑΝΑΚΡΙΒΕΙΕΣ,, ΚΑΙ “ΒΑΣΑΝΙΣΜΟΙ,, ΤΟΥΣ

Τοῦ ΣΤΡΑΤΗ ΤΣΙΡΚΑ

Ἡ ἀκριβολογία εἶναι στοιχεῖο τοῦ καβαφικοῦ λόγου ἀπὸ τὰ βασικά. Κριτικοί, αἰσθητικοί καὶ ψυχαναλυτές, τὴ σχολιάσανε, τὴν ἀξιολογήσανε ἢ τὴ συσχετίσανε μὲ ἄλλες ἐκδηλώσεις τῆς ἀτομικῆς ζωῆς τοῦ ποιητῆ. Ὁ Καβάφης ἀκριβολογεῖ μέσα στὰ ποιήματά του· ἀλλ’ ἀκριβολογεῖ καὶ στὸ πιὸ ἀσήμαντο σημεῖωμα, ἀκόμη καὶ στὴν καθημερινή του κουβέντα. Γι’ αὐτό, ὁ κριτικός πού νομίζει πῶς τοῦ βρῆκε κάποια «ἀνακρίβεια», κάποιο «λάθος» ἢ «ψέμα», ἔχει χρέος νὰ σκεφτεῖ καλά πρὶν νὰ βγάλει ἀπὸ τὸ στόμα του τὸ βαρὺ λόγο.

Στὸ «Ὁ Καβάφης τοῦ κεφαλαίου Τ» (Ἀλεξάνδρεια, 1959, σελ. 21 κ.έ.) μιλάει ὁ κ. Μαλάνος γιὰ τὸν ποιητὴ τόσο παραστατικά πού νομίζει κανεὶς πῶς «βλέπει» τὶς χειρονομίες: «Παρατηρεῖστε αὐτὲς τὶς τρεῖς συλλογές (ὁ κ. Τσίρκας τὶς ἀγνοεῖ) εἶναι ἀπὸ ἐκείνες πού συνήθιζε, κάθε τόσο, νὰ σχηματίζει ὁ ἴδιος, ἐνώνοντας, μὲ τὴ βοήθεια βιβλιοδέτη, ἕναν ἀριθμὸ feuilles volantes. Καὶ οἱ 3, ὅπως βλέπετε, ἀρχίζουν — κι αὐτὸ εἶναι τὸ παράδοξο — μὲ τὸ ἴδιο πάντοτε ποίημα: «Ἡ πόλις». Κι ὅμως, γιὰ δεῖτε: ἡ πρώτη συλλογὴ ἔχει στὸ ἐξώφυλλο τυπωμένη τὴ χρονολογία 1907—1915, ἡ δευτέρα 1908—1914 καὶ ἡ τρίτη 1910—1917. Δηλαδή, ἡ χρονολογία τοῦ ποιήματος αὐτοῦ ὑφίσταται τρεῖς ἀλλαγές. Τὸ 1907 γίνεται 1908 κι ἐν τέλει 1910. Ἐννοεῖται, πῶς δὲ χρειάζεται βαθύνοια, γιὰ νὰ βροῦμε τί ἀκριβῶς ὠθησε τὸν ποιητὴ νὰ καταλήξει στὴν ἀνακρίβεια τοῦ 1910, ἀφοῦ γιὰ ἀνακρίβεια πρόκειται, στὴν περίπτωσή τούτη. Ἀπλούστατα, ρυθμιστὴς δὲν ἦταν ὁ μῦθος τῆς «τάφρου», ἀλλὰ μιὰ πραγματικότητα: ἡ χρονολογία τοῦ τομιδίου τοῦ 1910, μὲ τὰ 21 ποιήματα. Γι’ αὐτὸ κι ἀποφασίζει ὁ ποιητὴς, ἔπειτα ἀπὸ μερικὲς ἀμφιταλαντεύσεις, νὰ δώσει καὶ στὴν «Πόλι» τὴ χρονολογία ἐκείνου, ἀφοῦ μὲ τὸ νὰ ἔχει κυκλοφορήσει τὸ 1907, ἐκεῖ μέσα ἦταν κι ἡ φυσικὴ τῆς θέσης».

Πιο πάνω, πάντα στὴ σελ. 21, γλιστράει, σὰν προανάκρουσμα, μέσα σὲ ἄλλα συμφραζόμενα: «Ἐπειτα γιὰ τὴν «Πόλι» (καὶ ἐννοῶ τὴν ὀριστικὴ τῆς μορφῆς), ὁ ἴδιος εἶχε δηλώσει τρεῖς διαφορετικὲς χρονολογίες».

Πότε ὅμως καὶ πού εἶχε δηλώσει ὁ ποιητὴς τέτοιο πρᾶγμα; Ὁ κ. Μαλάνος, ἀπλούστατα, τὸ συμπεραίνει ἀπὸ τὸ γεγονὸς καὶ μόνο ὅτι τὸ ποίημα βρίσκεται πρῶτο καὶ στὶς τρεῖς συλλογές. Ἄν ὅμως τὸ συμπέρασμά του ἀποδει-

χτεῖ λαθεμένο, τὰ περὶ «ἀλλαγῶν» κι «ἀμφιταλαντεύσεων» κι «ἀνακρίβειας» τοῦ Καβάφη δὲν στέκονται πιὰ.

Τὴ συλλογὴ 1907—1915 μοῦ τὴν ἔστειλε ὁ Καβάφης στὰ 1928: τὴν ἔχω μπρὸς μου, τὴν εἶχα καὶ τὸν καιρὸ πού ἔγραφα τὸ «Ὁ Καβάφης καὶ ἡ ἐποχὴ του». Τὴ θεωρῶ μάλιστα σὰν ἔπαθλο στὸ πρῶτο μου κίνημα κριτικῆς περιέργειας ὅταν, νέος καὶ συχνάζοντας τότε στὸ Κάιρο ἕναν κύκλο ἀπὸ συμπαθεῖς ἀνθρώπους τῶν γραμμάτων, μὰ φανατικὰ ἀντικαβαφικούς, θέλησα κάποια μέρα νὰ ἔχω τὰ ποιήματα πού περιπαίζανε γιὰ νὰ σχηματίσω δική μου γνώμη. Τοῦ ἔγραψα κι ὕστερα ἀπὸ μιὰ βδομάδα ἔφτασε ἡ συλλογὴ αὐτὴ μέσα σ’ ἕνα μεγάλο φάκελο.

Ἀποτελεῖται ἀπὸ 38 ποιήματα τυπωμένα στὴ μιὰ ὄψη τοῦ χαρτιοῦ, 44 τὸ ὅλον φύλλα ἀριθμημένα μὲ τυπογραφικὰ τὰ πιὸ πολλὰ στοιχεῖα, καὶ δυὸ φύλλα πιάνει ὁ πίνακας μὲ τὰ Περιεχόμενα. Πρῶτο ποίημα: Ἡ πόλις· τελευταῖο: Πολυέλαιος.

Τὸ 1907 τοῦ ἐξώφυλλου καὶ τοῦ ψευδότιτλου, γιὰ νὰ εἶναι λοιπὸν καὶ χρονολογία τοῦ πρώτου ποιήματος — αὐτὸ διατείνεται ὁ κ. Μαλάνος — θάπρεπε τὰ ποιήματα νὰ ἦταν δεμένα μὲ χρονολογικὴ σειρά, πού ἀπ’ τ’ ἀρχαιότερο ν’ ἀνέβαινε στὸ πιὸ πρόσφατο. Δὲν εἶναι ὅμως. Γιατί ἔχουμε:

Σελ.	εἶναι ποίημα τοῦ
1 Ἡ πόλις	1910
2 Ἡ σατραπεία	1910
3 Σοφοὶ δὲ προσιόντων	1915
4 Μάρτιαι εἶδοι	1911
5 Τελειωμένα	1911
6 Ἀπολείπειν ὁ θεὸς Ἀντώνιον	1911
7 Ὁ Θεόδοτος	1915
8 Μονοτονία	1908
9—10 Ἰθάκη	1911
11 Ὅσο μπορεῖς	1913
12 Ἡ δόξα τῶν Πτολεμαίων	1911

Σταματῶ γιὰ νὰ πῶ πῶς ὁ Καβάφης ρύθμιζε τὴ διαδοχὴ τῶν ποιημάτων μέσα σὲ τούτη τὴ συλλογὴ, ὅπως καὶ σὲ ἄλλες, ὄχι μὲ βάση τὴ χρονολογικὴ σειρά πού πρωτοδημοσιεύτηκαν ἢ «κυκλοφορήσανε», ἀλλὰ σύμφωνα μὲ κάποιο ψυχολογικὸ μοτίβο γιὰ τὴν καλύτερη ὑποβολὴ τοῦ ἀναγνώστη στὴ γοητεία τῆς πρωτότυπης ποιήσεώς του. Γράφοντας ἐπομένως 1907—1915 ἐννοοῦσε μόνο πῶς ἐκεῖ μέσα βρῶσκονται ὅλα τὰ ποιήματά του αὐτῶν τῶν χρό-

νων, χωρίς δηλαδή να πρέπει το πρώτο της σειράς να θεωρείται αναγκαστικά και το αρχαιότερο. Γιατί το αρχαιότερο αυτής της συλλογής δεν είναι *Ἡ πόλις* (δημοσιεύτηκε στη «Νέα Ζωή», Ἰανουάριος 1910) είναι *Ἡ συνοδεία τοῦ Διονύσου*, πού δημοσιεύτηκε, ὅπως ξέρεί καί ὁ κ. Μαλάνος, στὰ «Παναθηναία» τοῦ Ἀπριλίου 1907.

Συνεχίζω :

13	Ἡ συνοδεία τοῦ Διονύσου	1907
14	Ἡ μάχη τῆς Μαγνησίας	1915
15-16	Ἡ δυσαρέσκεια τοῦ Σελενκίδου	1915
17-18	Ὁροφέρνης	1915
19-20	Ἀλεξανδρινοὶ βασιλεῖς	1912
21	Φιλέλλην	1912
22	Τὰ βήματα	1909
23-24	Ἡρώδης Ἀττικὸς	1912
25-26	Τυανεύς γλύπτης	1911
27	Λυσίου γραμματικοῦ τάφος	1914
28	Εὐρίωνος τάφος	1914
29	Οὗτος Ἐκεῖνος	1909
30	Τὰ ἐπικίνδυνα	1911
31	Μανουήλ Κομνηνὸς	1915
32	Στὴν ἐκκλησία	1912
33	Πολύ σπανίως	1913
34	Τοῦ μαγαζιοῦ	1913
35	Ζωγραφισμένα	1915
36	Θάλασσα τοῦ πρωῖοῦ	1915
37	Ἴωνικόν	1911
38	Στοῦ καφενεῖου τὴν εἴσοδο	1915
39	Μιὰ νύχτα	1915
40	Ἐπέστρεφε	1912
41	Μακρυὰ	1914
42	Ὅμνυει	1915
43	Ἐπῆγα	1913
44	Πολυέλαιος	1914

Συλλογὴ 1908-1914 ἔχω δεῖ κι ἀποδελιτώσει. Ἀποτελεῖται ἀπὸ 26 ποιήματα πού πιάνουν 30 φύλλα. Πρῶτο: *Ἡ πόλις*, τ' ἄλλα 25 εἶναι ὅσα βρίσκονται στὶς ἀκόλουθες σελίδες τῆς συλλογῆς 1907-1915: 2, 4, 5, 6, 8, 9, 11, 12, 19, 21, 22, 23, 25, 27, 28, 29, 30, 32, 33, 34, 37, 40, 41, 43, 44. Ἀρχαιότερο ἀνάμεσά τους εἶναι ὄχι *Ἡ πόλις* ἀλλὰ τὸ *Μονοτονία*, πού δημοσιεύτηκε στὰ «Παναθηναία», Φεβρουάριος 1908. Φυσικά, ἡ *Συνοδεία τοῦ Διονύσου* λείπει.

Συλλογὴ 1910-1917 δὲν εἶδα. Εἶδα ὅμως μιὰ 1910-1915, ἀρκετὰ παλιά. Κι ἐκεῖ πρώτη φαίνονταν *Ἡ πόλις*. Δὲν ὑπῆρχαν τὰ *Μονοτονία*, *Τὰ βήματα*, *Οὗτος Ἐκεῖνος*, *Ἡ συνοδεία τοῦ Διονύσου*.

Ἄν λοιπὸν *Ἡ πόλις* βρίσκεται σ' ὅλες αὐτὲς τὶς συλλογὲς αὐτὸ δὲν εἶναι διόλου «παράδοξο». Ὁ *Καβάφης* τὴ θεωροῦσε ἀνέκαθεν τοῦ 1910.

Μὰ τὴ χαριστικὴ βολὴ τὴ δίνει μιὰ ἄλλη συλλογὴ. Τὴν ἔχω κι αὐτὴ μπρὸς μου: 1905-1915. (Ὁ κ. Μαλάνος τὴν ἀγνοεῖ;). Τούτῃ ἔχει καί ἀφιέρωση: «Εἰς τὸν λογοτέχνη Γ. Χατζηανδρέα Κ. Π. Καβάφης».

Πρῶτο ποίημα πάλι *Ἡ πόλις!* Σύμφωνα μὲ τὴ θεωρία τοῦ κ. Μαλάνου θὰ ἔπρεπε νὰ ποῦμε πὼς «κυκλοφόρησε» ὄχι πιά στὰ 1907

μὰ στὰ 1905. Λίγη ὑπομονή. Πάμε στὸν πίνακα περιεχομένων Ἡ ἴδια ἀκριβῶς σειρά, ὅπως καί στὴ συλλογὴ 1907-1915, μέχρι τὴ σελίδα 12. Ἐκεῖ παρεμβάλλονται δύο ποιήματα πού δὲν ὑπῆρχαν: Σελ. 12 *Τρῶες*, σελ. 13 *Ὁ βασιλεὺς Δημήτριος*. Ὑστερα ἡ σειρά συνεχίζεται ἀκριβῶς ὅπως καί στὴ συλλογὴ 1907-1915 κι ἡ ἀρίθμηση τῶν φύλλων διορθώνεται μὲ τὸ χέρι τοῦ ποιητῆ, πού ὡς τὸ τέλος προσθέτει δύο μονάδες. Τελειώνει πάλι μὲ τὸ *Πολυέλαιος* σελίς 46.

Τὸ *Τρῶες* δημοσιεύτηκε στὰ «Παναθηναία» τῆς 30 Νοεμβρίου 1905. Ὁ *βασιλεὺς Δημήτριος* στὸ ἴδιο περιοδικό, τὸν Ἰούλιο 1906.

Δὲν εἶναι λοιπὸν *Ἡ πόλις* πού δίνει στὸν Καβάφη τὴν πρώτη χρονολογία γιὰ τὶς συλλογὲς αὐτὲς, ἀλλὰ: *Τρῶες* σὲ κείνη τοῦ 1905-1915, *Ἡ συνοδεία τοῦ Διονύσου* στὴ 1907-1915, *Μονοτονία* στὴ 1908-1914. Μόνο στὴ συλλογὴ 1910-1915 (καί 1910-1917) δίνει, πράγματι, τὸ πρῶτο χρονικὸ ὄροσημο.

Ὅγδόντα σελίδες παραπέρα (σελ. 101) ὁ κ. Μαλάνος, μιλώντας πάλι γιὰ τὴν *Πόλι*, θ' ἀναφέρει τὸ φάκελο Ἀναστασιάδη: «Ἀξίζει νὰ σημειωθεῖ πὼς ὁ φίλος τοῦ ποιητῆ Ἀναστασιάδης δὲν ἐφιλοδόχησε ποτὲ νὰ σχηματίσει φάκελλο πρὸς χρῆση τῶν κριτικῶν. Ὅποιος πιστεύει τὸ ἀντίθετο πλανᾶται. Συμπτωματικὰ μαζεμένο καί χωρὶς ἰδιαίτερη συνοχὴ τὸ ὑλικὸ του εἶναι, βέβαια, χρήσιμο, ἀλλ' ἀφοῦ προηγουμένως βασανιστεῖ. Ἄν ἀντιθέτως τὴν κάθε πληροφορία του τὴν πάρουμε τοῖς μετρητοῖς, ὑπάρχει κίνδυνος νὰ παρασυρθοῦμε σὲ λάθη. Κάτι τέτοιο, νομίζω, πὼς συνέβηκε τώρα καί μὲ τὸ συγγραφεῖα μας. Μὲ τὸ νὰ βασιστεῖ σὲ κάποιον, χωρὶς σημασία, σημείωμα τοῦ Καβάφη πρὸς τὸν ἀδελφὸ τοῦ φίλου του, πού βρέθηκε στὸν φάκελλο, θὰ θεωρήσει ἐσφαλμένως τὸ 1910 ὡς ἀκριβῆ χρονολογία τῆς ὀριστικῆς μορφῆς τοῦ ποιήματος, ἐνῶ, ὅπως εἶδατε ἀπὸ τὴ συλλογὴ ποιημάτων πού σᾶς ἔδειξα, ἡ ὀριστικὴ μορφή του εἶναι τοῦ 1907».

Θὰ εἶχα νὰ σχολιάσω τρία τέσσερα σημεία ἀπ' αὐτὴ τὴν περικοπὴ, ἀλλὰ θὰ πᾶμε πολὺ μακριά. Ἐκφράζω μόνο τὸ θαυμασμό μου γιὰ τὸν τρόπο πού... βασανίζεται ἕνα δοκουμεντο γραμμένο μὲ τὸ χέρι τοῦ Καβάφη!

Τὸ κείμενο τοῦ «χωρὶς σημασία» σημειώματος, ἔχει ὡς ἐξῆς:

27 Φεβρουαρίου 1914

Ἀγαπητὲ Δημήτρη,

Πολὺ σ' εὐχαριστῶ γιὰ τὶς δύο φωτογραφίες — εἶναι ωραῖες σωστὴ καλλιτεχνικὴ δουλειά.

Τὰ ποιήματά μου αὐτὰ νομίζω πού δὲν τὰ ἔχεις — εἶναι ὅσα δημοσιεύθηκαν μετὰ πού τυπώθηκε τὸ τεῦχος μου τοῦ 1910.

Εὐχαριστῶν καί πάλιν,

Ὁ φίλος σου,

Κ. Π. Καβάφης

Στὸ ἐξώφυλλο τῆς «Νέας Ζωῆς» ὅπου δημοσιεύτηκε *Ἡ πόλις* (Περίοδος Β' ἔτος VI Ἀριθ. 4) ἀναφέρεται ὁ Ἰανουάριος 1910 σὰ χρονολογία τῆς ἐκδόσεως. Εἶναι ὡστόσο γνωστὸ καί θὰ τὸ ξέρεί καί ὁ κ. Μαλάνος — πὼς τὸ τεῦχος αὐτὸ τυπώθηκε καί κυκλοφόρησε μὲ μεγάλ-



λη καθυστέρηση και με χορηγία του προέδρου του συλλόγου.

Πρώτο ποίημα της δέσμης που στέλνει ο Καβάφης στο Δημήτρη Αναστασιάδη: *Ἡ πόλις*. Στο κάλυμμα, με το χέρι του: Κ. Π. Καβάφη — Ποιήματα — Ἀλεξάνδρεια — 1910—1913. Ἄλλο ποίημα του 1910 μέσα στη δέσμη είναι *Ἡ σατραπεία* (1). Τὰ ὑπόλοιπα 17 είναι του 1911—1913, τὰ ἴδια που βρίσκονται στις σελίδες 4, 5, 6, 9, 11, 12, 19, 21, 23, 25, 30, 32, 33, 34, 37, 40, 43 τῆς συλλογῆς 1907—1915. Μὰ ὅλα, καὶ τὰ 19, «εἶναι ὅσα ἐδημοσιεύθησαν μετὰ που τυπώθηκε τὸ τεῦχος μου τοῦ 1910». οὐ σωστά.

Ἱστορικά, οἱ συλλογές που ἐξετάζουμε, μπήκανε σὲ κυκλοφορία μὲ μιὰ τάξη ἐντελῶς ἀντίστροφη ἀπὸ κείνη που φαίνεται νὰ πιστεύει ὁ κ. Μαλάνος. Πρῶτα κυκλοφόρησε ὁ ποιητὴς τῆ συλλογῆ 1910—1915. Αὐτὴ που εἶδα, δὲν θυμάμαι νὰ μνημόνευε στὸ τέλος τοῦ πίνακα περιεχομένων τυπογραφείου καὶ χρονιά. Στ' ἀνάπτυπα ὡστόσο που τὴν ἀποτελοῦσαν, ἀναφερότανε συχνὰ τὸ Τυπογραφεῖο Φακοῦ, Ἀλεξάνδρεια, 1913 ἢ καὶ 1914, κι αὐτὸ εἶναι, νομίζω ἓνα στοιχεῖο που ἐπιτρέπει νὰ ἐντοπίσουμε τὴν κυκλοφορήσῃ της ἀνάμεσα στὰ 1915 καὶ στὰ 1920 τὸ πιὸ ἀργά. Ὑστερα κυκλοφόρησε τῆ συλλογῆ 1908—1914, Τυπογραφεῖον Κασσιμάτη καὶ Ἰωνᾶ, Ἀλεξάνδρεια, 1920. Συλλογές 1907—1915 εἶδα περισσότερες ἀπὸ δύο. Αὐτὴ που μοῦ ἔστειλε ὁ Καβάφης ἀναφέρει τὸ ἴδιο τυπογραφεῖο καὶ χρονιά 1926. Ἀπ' τὰ φύλλα της ὁμως, ἓνα εἶναι χρονολογημένο 1922, ἓνα 1924, ἓνα 1925, ἓνιά 1926, πέντε 1927 καὶ τὰ ὑπόλοιπα λευκά. Ἀνάμεσα λοιπὸν στὰ 1922 καὶ 1928 ἡ ἴδια συλλογῆ δὲν ἀποκλείεται νὰ εἶχε δυὸ καὶ τρεῖς «ἐκδόσεις». Ἡ συλλογῆ 1905—1915 ἀναφέρει στὸ τέλος τὸ ἴδιο τυπογραφεῖο καὶ χρονιά 1930. Εἶδα ἄλλη μίση που ἦταν ἀκριβῶς ὁμοία μὲ τὴ δική μου. Ἀνακεφαλαιώνω:

Συλλογῆ	Κυκλοφόρησε
1910—1915	1915—1920
1908—1914	1920
1907—1915	1922
1905—1915	1930

Συμπεράσματα που ἴσως νὰ χρησίμευαν σὲ μιὰ κριτική ἐκδοση:

α) Ὁ Καβάφης δὲν ἀμφιταλαντευόταν καθόλου, ὅταν, γιὰ λόγους ἐκδοτικῆς παρουσίας, ἔπρεπε νὰ χρονολογήσει ποιήματά του που δημοσιεύθηκαν πρὶν ἀπὸ τὰ 1911. Σταθερὸ κανόνα εἶχε τὴ χρονιά τῆς πρώτης δημο-

1. Ὁ κ. Μαλάνος παρατηρεῖ— πῶς *Ἡ σατραπεία*: «δημοσιεύτηκε στὴ «Νέα Ζωή» τὸ 1910 καὶ ὄχι τὸ 1909, ὅπως ἀνακριδῶς ἀναφέρει ὁ συγγραφέας μας». Πράγματι, δημοσιεύτηκε στὸ τεῦχος 8—9 Μάϊου—Ἰουνίου 1910. Παρακαλῶ νὰ γίνουν οἱ σχετικὲς διορθώσεις στις σελ. 333, 347, 348 τοῦ βιβλίου μου. Τὸν εὐχαριστῶ.

σίευσῃ τῆς τελειωτικῆς τους μορφῆς. Καὶ μὲ τελειωτικὴ μορφή ἐννοοῦμε τὴ βασική τους στιχουργικὴ καὶ ποιητικὴ διατύπωση. ἀδιάφορο ἂν ἀργότερα ἔκαμε ἐδῶ κι ἐκεῖ παραλλαγές. ἂν πρόσθεσε ἢ ἀφαίρεσε κανένα στίχο (*Τρῶες*, *Ἡ συνδεῖα τοῦ Λιονύσου*). Ὅταν ὁμως ἀνασυνθέτει ἓνα ποίημα, ὅπως *Τὰ βήματα* λ. χ. (πρῶτη μορφή: *Τὰ βήματα τῶν Εὐμενίδων*, περ. «Κόσμος», 1897), τότε γιὰ βάση παίρνει τὴ χρονολογία που δημοσιεύτηκε ἡ νέα μορφή. («Νέα Ζωή», Αὐγ. - Σεπτ. 1909).

β) Τὸ τομίδιο τοῦ 1910 δὲν παίζει καθόλου τὸ ρόλο «ρυθμιστῆ» στὴ σύνθεση τῶν συλλογῶν 1908 - 1914, 1907 - 1915, 1905 - 1915, που εἶναι κι οἱ πιὸ πρόσφατες. Ἀντίθετα βλέπουμε τὸν ποιητὴ νὰ παίρνει ἀπὸ μέσα του ποιήματα καὶ μ' αὐτὰ νὰ πλουτίζει ὁλοένα τὶς συλλογές που βγάζει. Στὴ 1908 - 1914 ἔχει πάρει τρία. Στὴ 1907 - 1915 γίνονται τέσσερα. Καὶ στὴν τελευταία 1905 - 1915, τοῦ 1930, τὰ τέσσερα γινήκαν ἕξη.

Μιὰ ὑπόθεση: Ἀλλὰ μὲ τοῦτο τὸ ρυθμό— κι ἂν δὲν πέθαινε στὸ μεταξύ— δὲν θὰ ἐνσωμάτωνε μιὰ μέρα ὁ Καβάφης ὄχι μόνο τὴν *Κηδεῖα τοῦ Σαρπηδόου* (τοῦ τομίδιου τοῦ 1910), που ἔμεινε ὄξω ἀπὸ τὴ συλλογῆ 1905 - 1915, ἀλλὰ καὶ τὰ 14 ποιήματα τοῦ τομίδιου τοῦ 1904, ἴσως ἀκόμη καὶ τὰ *Τείχη* που μέναν ὄξω ἀπ' ὅλα τὰ τομίδια καὶ τὶς συλλογές;

Εἶναι παρακινδυνευμένο ν' ἀπαντήσῃ κανεὶς μ' ἓνα ναι ἢ μ' ἓνα ὄχι. Πάντως ἡ προοδευτικὴ ἐνσωμάτωση τῶν πρὸ τοῦ 1911 ποιημάτων, σ' ἓναν κορμὸ μὲ χρονικὸ ὄροσημο τέρματος γύρω στὰ 1915, ἐνσωμάτωση μελετημένη, ὅπου τὸ κάθε «πολιτογραφημένο» ποίημα σφηνώνεται ἐκεῖ που δὲν κινδυνεύει νὰ σπάσῃ τὴ «μουσική», τὴν ὑποβλητικὴ ἐνότητα τῆς ὅλης συλλογῆς, μᾶς πείθει πῶς κάτι τέτοιο προσπαθοῦσε νὰ πετύχει.

Σὰν καλλιτέχνης μὲ μυαλό, που ἀγρυπνα ἐπόπτευε τὴ συμπεριφορὰ τῆς μούσας του, ὁ Καβάφης ἦτανε βέβαιος, καὶ ζητοῦσε νὰ πείσει καὶ τοὺς ἄλλους, πῶς ὅ,τι καλύτερο εἶχε γράψει ἔβγαινε ἀπὸ μιὰ ΕΝΙΑΙΑ, πρωτότυπη, μελαγχολικὴ (ὄχι ἀπαισιόδοξη) ΠΟΙΗΤΙΚΗ θεὰ τῶν ἀνθρωπίνων. Γι' αὐτὸ κι ὅταν αὐτοσχολιάζεται (Π. Α. Πετρίδης, Ἀλ. Σεγκόπουλος, Γ. Βρισιμιτζάκης, Ἀθ. Γ. Πολίτης, Γ. Λεχωνίτης, τὰ σημειώματα τῆς «Ἀλεξανδρινῆς Τέχνης», κλπ. κλπ.) διαρκῶς ὑπογραμμίζει τὴν ΕΝΟΤΗΤΑ τοῦ ἔργου του, καὶ πῶς τὸ ἓνα ποίημά του βγαίνει μέσα ἀπὸ τὸ ἄλλο, πῶς τὸ ἓνα φωτίζει τὸ ἄλλο, πῶς τὸ ἓνα συμπληρώνει τὸ ἄλλο.

Ἄλλ' ἂν ἔτσι ἔχουν τὰ πράγματα, τί ἦταν ἐκεῖνο που τὸν ἐμπόδιζε νὰ προχωρήσῃ μὲ πιὸ γοργὸ ρυθμὸ στὴν «ἐνσωμάτωση»; Ἡ, γύρω στὰ 1932, ὅταν κατάλαβε πῶς τὸ πέρασμα «εἰς τὸ μεγάλο τίποτε», δὲν ἦτανε πιά μακριά, νὰ ἐκδόσῃ σ' ἓναν τόμο τὰ «Ἀπαντά» του; Ἐναν τόμο μὲ τὰ ποιήματά του διαταγμένα «μουσικά», ὅπως ἐκεῖνος ἤθελε κι ὅπως τὸ πραγματοποιοῦσε ἤδη στὶς συλλογές του; Ἡ, τουλάχιστο, γιατί δὲν ἄφησε ὁδηγίες στὸν κληρονόμο του γιὰ τοῦτο τὸ θέμα;

Ἡ ἐξήγηση πού προτείνω εἶναι ὅτι τὸν ἐμπόδιζε ὁ Καβάφης ὁ *ἱστορικός*. Ἡ καλλιτεχνική του συνείδηση συγκρουόταν με τὴν ἱστορική καὶ τὸν φέρνανε σ' ἀμηχανία. Βέβαια, λέγοντας «ἱστορικός» ἐννοῶ ἐκεῖνον πού, μολοντί δίνει τὴν πρέπουσα σημασία στις χρονολογίες, βυθίζει ὡστόσο τὴ ματιά του πρὸ μακριά, συλλαμβάνει τὸ βαθύτερο νόημα καταστάσεων καὶ ἐποχῶν, ἐπισημαίνει τὸ καινούργιο καὶ τὶ τὸ κινεῖ, προσέχει τὴν ἀλληλουχία γεγονότων φαινομενικά ἀσχετων, τὸ ρυθμὸ τῆς πορείας τους καὶ τὴ διαλεκτική τους ἀνέλιξη.

Ὁ ἱστορικός Καβάφης βλέπει τὰ ποιήματά του σὰν μαρτυρίες πιστὲς καὶ χρονολογημένες. Ζέρει πὼς αὐτὰ εἶναι ἢ αἰσθητικὰ μορφοποιημένη σύνθεση τῶν καθεφτισμάτων τῆς γύρω του πραγματικότητας μέσα στὴ συνείδησή του καὶ τῶν δικῶν τῆς ἀντιδράσεων στὴ δοσμένη στιγμή. Ζέρει ἐπίσης πὼς μήτε ἡ καθεφτιζόμενη πραγματικότητα, μήτε οἱ ψυχοπνευματικὲς ἀντιδράσεις σ' αὐτὴν τοῦ πολιτικοκοινωνικοῦ ἀνθρώπου καὶ ποιητῆ Καβάφη, ἔχουνε τὴ θαυμαστὴ ἐνότητα τῆς ποιητικῆς του θέας τοῦ κόσμου—μήτε θὰ ἦτανε δυνατὸ νὰ τὴν ἔχουνε, ἀπὸ ἱστορική ἀποψη, ἀφοῦ πραγματικότητα καὶ συνείδησή της ρέουνε, ἀλλάζουνε.

Ἀπὸ τὴν ἀμηχανία τὸν βγάζει, μερικά, μιὰ «λύση»: Μέσα στὴ συλλογή, διπλωμένον, βάζει ἐν ἑκ τυπωμένο κατάλογο τῶν ἰδίων ποιημάτων ἀλλὰ με διαφορετικὴ σειρά ἀπὸ κείνη τοῦ πίνακα περιεχομένων. Ἡ σειρά ἐδῶ εἶναι ἱστορική—χρονολογική. Κι ἡ παραγωγή κάθε χρόνου χωρίζεται προσεχτικὰ (βλ. παρατιθεμένη φωτοτυπία).

Διατείνεται ὁ κ. Μαλάνος (σελ. 21 πάντοτε): «Θέλοντας λοιπὸν οἱ ἐκδότες του ν' ἀποφύγουν περιπλοκὲς κι ἀνακρίβειες, κι ἀφοῦ, στὸ κάτω—κάτω, δὲν ἐπρόκειτο νὰ γίνῃ κριτικὴ ἐκδοση, συμφώνησαν νὰ χρονολογήσουν ὅσα εἶχαν ἀπὸ τὸν ἴδιο ἐπακριβῶς χρονολογηθεῖ (130) καὶ ὅλα τὰ ἄλλα (τὰ 21 τοῦ τομίδιου τοῦ 1910 καθὼς καὶ 3 ἄλλα πού εἶχαν γραφεῖ πρὶν ἢ μέσα στὸ 1910) νὰ τὰ συγκεντρώσουν κάτω ἀπ' τὸ γενικὸ τίτλο: «ΤΑ ΠΡΟ ΤΟΥ 1911», πού ἦταν καὶ ὁ βολικώτερος. Ὡστόσο δὲν εἶχαν προβλέψει, ὅτι τὸ εὔρημά τους αὐτὸ (2) θὰ γινόταν, μιὰ μέρα, ἀφορμὴ νὰ δημιουργηθεῖ ὁ

μῦθος τῆς «τάφρου», ὁ μῦθος τῶν παροικιακῶν ἐμπνεύσεων, πού τερματίζονται δῆθεν τὸ 1910, «καὶ ἄλλων ἠχηρῶν παρόμοιων»!

«Γ. Ὁ λεπτολόγος Καβάφης τί νομίζετε ὅτι θὰ ἔλεγε, γιὰ τὸν τίτλο αὐτόν;

Μ. Ἀσφαλῶς, θὰ τὸν εὐλογοῦσε. Παρατηρεῖστε αὐτὲς τὶς 3 συλλογές...» κλπ. βλ. πρὸ πάνω.

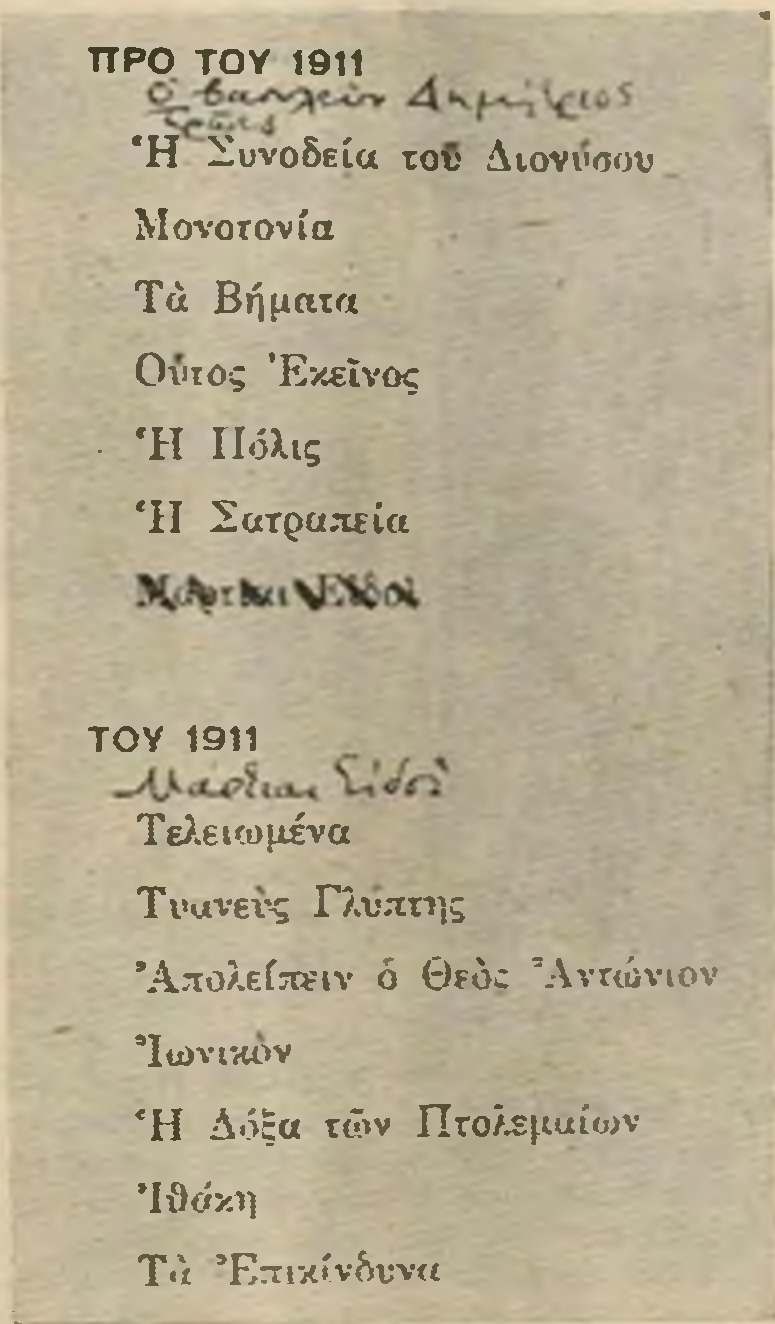
Ὅλα τοῦτα δὲν ἔχουνε καμιά σχέση με τὴν πραγματικότητα. Μήτε θὰ «εὐλογοῦσε», μήτε «βολικώτερος», μήτε «εὔρημα» τῶν ἐκδοτῶν! Τὸν τίτλο «ΠΡΟ ΤΟΥ 1911» τὸν ἔγραψε ὁ Καβάφης με τὸ χέρι του ὄχι, βέβαια, τὰ μεσάνυχτα τῆς 31 Δεκεμβρίου 1910, ὅπως περίπου

με παρουσιάζει νὰ λέγω, παραποιώντας κι ἀκρωτηριάζοντας με πολὺ θάρρος τὸ κείμενό μου ὁ κ. Μαλάνος (πρβλ. σελ. 16—17 τοῦ βιβλίου μου με τὸ τέλος τῆς σελ. 15 καὶ συνέχεια στὴ σελ. 16 τοῦ «Ὁ Καβάφης τοῦ κεφαλαίου Τ»)! «Τὴν τάφρο τοῦ 1911 ὁ Καβάφης δὲν τὴ χάραξε ἀπὸ τὴν μιὰ μέρα στὴν ἄλλη. Δὲν εἶπε: «Ἀπὸ αὔριο ἀναπλωρίζω». Ἐπαψε νὰ εἶναι «κοσμικός», αὐτὸ ναί, μὰ τὸ βαθύτερο νόημα τῆς ὡς τότε ζωῆς του καὶ τῆς ποιήσῃς του τὸ ἀνακάλυψε ὕστερα. «Ἡ ἀλήθεια εἶναι ἀναδρομική», λέγει κάπου ὁ Νίτσε». Αὐτὰ γράφω στὴ σελ. 433 τοῦ βιβλίου μου. Καὶ πρὸ κάτω: «Ξαναβλέποντας ὁ Καβάφης τὴν παραγωγή του, βρῆκε τὸ ποίημα πού σὰν ὀρόσημο σημαδεύει τὴ στροφή. Δὲν εἶναι: «Ἡ σατραπεία, μήτε τὸ «Ἀπολείπειν ὁ θεὸς Ἀντώνιον» εἶναι ἢ Ἰθάκη».

Μὰ ὁ κ. Μαλάνος τὴν περικοπὴ αὐτὴ, τὴν... ἀγνόησε.

Τὸν κατάλογο, με τὶς πολὺ δηλωτικὲς διορθώσεις ἀπὸ τὸ χέρι του, πού δημοσιεύω σὲ φωτοτυπία, μοῦ τὸν ἔδωσε ὁ Καβάφης μαζί με τὴ συλλογὴ 1905—1915, ὅπως μοῦ ἔδωσε κι ἕναν ἄλλο με τὴ συλλογὴ του 1916—1918, ἐπίσης ἀφιερωμένη. Πότε; Τὸν Ἰούλιο τοῦ 1930.

2. Ὁ κ. Μαλάνος θὰ πρέπει ν' ἀποφασίσει ποῖο ἐπιτέλους ἀπὸ τὰ δυὸ προτιμᾷ νὰ πιστεύει: Αὐτὸ πού ἀπὸ ἀντιλογία διατείνεται τώρα ἢ αὐτὸ πού ἔγραψε στὰ 1948 («Ἀπαντα, τόμ. 5', σελ. 17, σημ. 1) κι ἐπαναλάμβανε αὐτοῦσιο στὰ 1957 (ἐκδ. Δίφρου, σελ. 293, σημ.



Παραβάλλοντας τὸν «ἱστορικὸ» κατάλογο μὲ τὸν πίνακα Περιεχομένων τῆς συλλογῆς 1907—1915, βλέπουμε πὼς εἶχε τυπωθεῖ γιὰ νὰ συνοδεύει ἀκριβῶς αὐτή. Ἐπομένως, τὸ «ΠΡΟ ΤΟΥ 1911», τὸ ἔγραψε ὁ Καβάφης μεταξύ τοῦ 1922 καὶ τοῦ 1928. Βλέπουμε ἐπίσης ἀπὸ τὴ σειρά πού ἀκολουθοῦν οἱ τίτλοι τῶν ποιημάτων κάτω ἀπὸ τὸν γενικὸν τίτλο «Πρὸ τοῦ 1911»: Ἡ συνοδεία τοῦ Διονύσου, (τοῦ 1907) Μονοτονία (1908), Τὰ βήματα (1909), Οὗτος Ἐκεῖνος (1909), Ἡ πόλις (1910), πὼς ὁ ποιητῆς μεταχειρίζεται τὸ σταθερὸ κανόνα χρονολόγησής πού ἀναφέραμε πιὸ πάνω. Βλέπουμε τέλος πὼς ὅταν στὰ 1930 προσθέτει ἀκόμη δυὸ παλιά του ποιήματα, κι ἡ συλλογὴ τιτλοφορεῖται πιά 1905—1915, στὸν «ἱστορικὸ» κατάλογο κρατᾷ πάντα τὸ γενικὸν τίτλο «Πρὸ τοῦ 1911». Καὶ δὲν νομίζω πὼς ἀπὸ «λάθος» ἢ «ἀφηρημάδα» ἔγραψε πρῶτα τὸ Ὁ Βασιλεὺς Δημήτριος (1906) καὶ κατόπι τὸ Τρῶες (1905). Μᾶλλον ἀπὸ ἔλλειψη χώρου κι ἀνάγκη συμμετρίας θ' ἀνάτρεψε τὴν χρονολογικὴν σειράν

1): «Στὴν παρένθεση μέσα δίνω τὸν αὐξοῦντα ἀριθμὸν πού ἔχει τὸ καθὲν ποίημα στὴν πρώτη (1935) πλήρη ἐκδοσὴ τῶν ἀναγνωρισμένων του. Ὑπεύθυνος νὰ διευκρινίσω ὅτι ἡ χρονολογικὴ τους κατὰ τάξιν ἀνήκει ἀποκλειστικὰ τὸν ποιητῆ καὶ ὄχι στὴν πρωτοβουλία ἐκείνων πού ἐπιμελήθησαν τὴν ἐκδοσὴν — ὅπως κατὰ λάθος γράφηκε τότε στὸν τύπο. Ὅσοι ἔχουν συλλογὲς ἀπὸ κείνες πού ὁ Καβάφης ὁ ἴδιος ἐχάριζε, μποροῦν εὐκολώτατα νὰ ἐξακριβώσουν τὰ λεγόμενά μου». Θὰ πρέπει ἐπίσης νὰ πει ἂν σκοπεύει νὰ μεταθεσὶ τὴ δική του τάφρον γιὰ νὰ μὴ γίνεταὶ σύγχυσις μὲ τὴ «δική μου», δηλαδὴ τοῦ Κιθάρη Διότι, ὁ κ. Μαλάνος, ἀπὸ τὰ 1933 (ἐκδ. Ἰκάρου σελ. 70) καὶ στὰ 1943 (Ἄπαντα, τομ. α', σελ. 74) ἀλλ' ἀκόμα καὶ στὰ 1957 (ἐκδ. Δίφρου, σελ. 75), ὑποστηρίζοντας πὼς στὰ Τείχη, Che fece... il gran rifiuto, Τρῶες, Ἡ πόλις, Περιμένοντας τοὺς βαρβάρους «ὁ ποιητῆς ἐξωτερικεύει τὴ νοσηρὴν κατὰστασιν πού τοῦ δημιουργεῖ ἡ σάρκα του» λέγει: «Νὰ εἶναι ὁμως, πράγματι, ἡ διαστροφὴ τοῦ ἢ ἐαυτοῦ ἀφορμὴ τῶν ποιημάτων αὐτῶν; Τὴν ἀπάντησιν τὴ δίνουσι, νομίζω, τὰ ποιήματα πού θ' ἀκολουθήσουν καὶ συγκεκριμένως ὅλη ἡ μετὰ τὸ 1910 παραγωγὴ του, ὅπου μὲ κάποια δικαιολογημένη ἀπορία, παρατηρεῖ κανεὶς, ὅτι ποιήματα ὑποδλητικῶν συμβολισμοῦ καὶ τέτοιας μάλιστα δυνάμει παύει τώρα νὰ γράφει». Ὅστε καὶ γιὰ τὸν κ. Μαλάνο, «τάφρος» τοῦ 1910 ὑπάρχει καὶ δὲν εἶναι δικός μου μῦθος. Βέβαια, ἐκεῖνος τὴν ἐρμηνεύει ψυχαναλυτικὰ, ἀλλ' αὐτὸ εἶναι ζήτημα ἰδεολογικὸ—μεθολογικόν. Κι ἐκεῖ ἐρίσκειται, ἐστικὰ, ἡ μεγάλη διαφορὰ μας.

3. Ἐπίσης ὁ κ. Περίδης, πού εἶχε τὴν εὐνοία νὰ ἐξετάσει τοὺς λογαριασμοὺς τοῦ ποιητῆ, δίνει μιὰ χρησιμώτατη πληροφορία: «[...] Ἀπὸ τὸ 1912 τὰ ἔξοδα ἐνδυμασίας του κατεβαίνουν σχεδόν στὰ μισὰ τῶν προηγουμένων ἐτῶν. (Βλ. Λογαριασμοὺς του)». Βλ. Μιχ. Περίδης, Ὁ εἶος καὶ τὸ ἔργον τοῦ Κωνσταντίνου Καβάφη. Ἰκαρος, 1948, σελ. 50 σημ. L.

τοὺς. Δὲν μποροῦσε, τυπώνοντας ἕνα νέο «ἱστορικὸ» κατάλογο νὰ βάλει τὰ παλιά του ποιήματα κάτω ἀπὸ τοὺς τίτλους: τοῦ 1905, τοῦ 1906, τοῦ 1907 κτλ. ὅπως ἔγραψε τοῦ 1911, τοῦ 1912 κτλ.; Μποροῦσε. Ἀλλὰ προτίμησε νὰ τὰ κρατῆσει ὅλα κάτω ἀπὸ τὸν γενικὸν τίτλο: Πρὸ τοῦ 1911. Γιατί; Γιατί. λέγω ἐγώ, τὰ πρὸ τοῦ 1911 διέπονται ἀπὸ μιὰ ἐνιαία κοινωνικο-πολιτικὴ θέα τῆς πραγματικότητος, καὶ σημαδεύουν τὸν ἴδιο ἠθοπλαστικὸν στόχον. Ἡ, γιὰ νὰ τὸ ποῦμε κι ἄλλιῶς: Εἶναι τῆς αὐτῆς ἰδεολογίας. Τὸ βαθμιαῖον πέρασμα τοῦ Καβάφη σ' ἄλλη ἰδεολογία, σ' ἄλλη βιοθεωρία, τὸ περιγράφω στὰ κεφάλαια 24 καὶ 25 τοῦ βιβλίου μου, ἐνῶ στὴν Εἰσαγωγὴ ἐξηγῶ γιὰ τὸ «Πρὸ τοῦ 1911», πού χάραξε μὲ τὸ χέρι του, δὲν εἶναι καὶ τὸ μόνο στοιχεῖον πού, κατὰ τὴν ἀντίληψίν μου σημαδεύει τὴν στροφὴν (\*). Μὰ ὁ κ. Μαλάνος προτίμησε ὄχι μόνο νὰ ἀγνοήσῃ τὰ δυὸ αὐτὰ κεφάλαια ἀλλὰ καὶ τὰ στοιχεῖα, πού λέγω, τῆς Εἰσαγωγῆς, νὰ τὰ ἐξαφανίσῃ, ἀναδημοσιεύοντας ἀλλοιωμένο τὸ κείμενό μου, χωρὶς καν νὰ εἰδοποιεῖ, μ' ἕνα σημάδακι ἢ παραπομπή.

\* Ἀλεξάνδρεια, 15 Νοεμ. 1959

ΣΤΡΑΤΗΣ ΤΣΙΡΚΑΣ

Γιάννη Παππῆ ἰκροσωπογραφία



# ΣΥΓΧΡΟΝΟΙ ΠΟΙΗΤΕΣ

## Ο ΛΕΒΕΝΤΗΣ ΜΟΥ

Είχε φτεροῦγες σὰν ἀητός,  
ὁμως ἀητός δὲν ἦταν.  
Πυρρή φωτιά φλογίζονταν,  
ἀλλὰ δὲν ἦταν ἥλιος.  
Ξερρίζωνε ὅθι διάβαινε,  
μὰ δὲν ἦταν ἀγέρας.  
Συνέπαιρνε ὅπου ξεχνυθεῖ,  
μὰ ποταμὸς δὲν ἦταν.  
Εἶχε τοῦ λιόντα τὴ φωνή,  
τ' ἀερικοῦ ποδάρι,  
μὰ μήτε καὶ θεριό ἦτανε  
μὴδε στοιχειὸ κανένα.  
Μόν' ἦταν ὁ λεβέντης μου  
κ' ἐρχότανε νὰ μ' εὔρει.

## ΜΠΡΟΥΤΖΙΝΟ ΠΑΛΙΚΑΡΙ

Μπρούτζινο παλικάρι,  
πρὶν ἀκινητήσεις  
μὲ τὴ χειροβομβίδα σιῶνα χέρι  
καὶ στ' ἄλλο τὴ φωτιά,  
ποιὰ μάνα σὲ νανούρισε,  
μὲ τί τραγούδια,  
ποιὰ παραμύθια σουλεγε,  
γιὰ ποιὰ ταξίδια,

ποιὰ κοπελιὰν ἀγάπησες,  
καὶ πῶς τῆς τῶπες,  
μπρούτζινο παλικάρι,  
ποιὸ βουνό,  
ποιὸ δρόμο διάβηκες,  
πόσα ὄνειρα σὲ φέρανε καὶ σ' ἐσῆσαν  
— εἰκοσιδύο χρονῶ —  
σιτὸ πέτρινό σου βάρθρο.

ΛΕΙΑ ΧΑΤΖΟΠΟΥΛΟΥ - ΚΑΡΑΒΙΑ.

## ΧΩΡΙΣΜΟΣ

Ζεσιά, γλυκὰ μὲ σκέπασες  
καθὼς κύμα·  
κ' ἤμουν τὸ βότσαλο πὸν ἀναριγεῖ σιτὸ χάδι.  
Ἵστερα γλίστρησες πάνω μου  
ὅπως ὅταν ἀλλάζουν τὰ νερά.

## ΜΝΗΜΗ

Ἔρχεται καὶ μὲ ποτίζει  
σὰ βροχὴ πάνω ἀπὸ δάσος καλοκαιρινό.  
Ξεπλένει τὸ χρόνο πὸν φλυάρησε σιτὸ δέρμα καὶ ξέχασε  
Μὲ κάνει φρέσκο σὰν κάτω ἀπ' τὴν πρώτη σου ἀφή.  
Καὶ γύρω σκορπᾶ μιὰ μυρωδιά, τὸ σῶμα ἀνθεῖ...

ΝΙΚΟΣ ΓΡΗΓΟΡΙΑΔΗΣ.

# Ο Γ Ρ Α Σ Α Δ Ο Ρ Ο Σ

Τοῦ Ρ Ε Ν Ο Υ

Οὐκ ἔνι κύριος ἄξιος τοῦ δούλου αὐτοῦ

## I

**Ο** ΙΒΑΝ ΜΠΟΡΡΟ, γέρος, γρασαδόρος καὶ μηχανικὸς ἐλέγχου, σαράντα τόσα χρόνια, στὸ μεγάλο Σταθμὸ Συντηρήσεως πάνω στὸ 700 χιλιόμετρο τῆς Autobahn Ζέντογκα - Μέση Λίμνη, ἦταν κουφός, θεόκουφος... Τὰ μαλλιά του γκρίζα, κομένα κοντὰ πάντα—μισὸ δάχτυλο, οὔτε...—κάτι τρίχες σκληρές, ἀσπρόμαυρες, σὰ σιδερόβουρτσας, καὶ μόνο ἐκεῖ γύρω στ' ἄφτιά του—καὶ λίγο στουὺς κροτάφους, φτάνοντας κι ὡς πίσω ἀπ' τὰ πτερύγια (πούφερνε, ἀπὸ συνήθεια μόνο, τὸ χέρι, τάχα ν' ἀκούσει)—ἦταν δλόασπρα, πέρα γιὰ πέρα, σὰ δυὸ κάψες κλειστὲς πάνω ἀπ' τ' ἀχρησता σφραγισμένα ὀργανά του, πὺ τὸν χῶριζαν τέλεια ἀπ' τὸν κόσμο.

Φοροῦσε ἕναν κοῦκο, πέτσινο, στὴν κορφή του—ἀπ' τὸ γράσο, μαῦρο, βαθιὰ μαλακωμένο—, πούδιωχνε τίς σταγόνες τὸ νερὸ σὰν ὑδράργυρο, καθῶς στάζαν ψηλὰ ἀπὸ τίς κοιλιὲς τῶν μηχανῶν...

Τὸ πῶς ἦταν κουφός—κ' ἔτσι τὸν λέγαν κιόλα: 'Ο Κουφός' ἔτσι τὸν γράφαν καὶ στὸν πίνακα γιὰ τίς ἐάρδιες: Κουφός, ἔφτιὰ μὲ τρεῖς. 'Επιβατικά, τρακτέρ, νιτζελ· σανζμάν, ἔλεγκοι ὀδηγήσεως, λιπάνσεις, μαζέματα κροτίων: Κουφός—, δὲν τὸν μπέδιζε διόλου ν' ἀφουγκράζεται, μὲ τὴ μεγαλύτερη ἀκρίβεια, κάθε μετἀλλινο κορμί πὺ τοῦ φέρναν μπρὸς του, φρεσκοπλυμένο, ἔτοιμο γιὰ συντήρηση, κι αὐτὸς τὸ σήκωνε μὲ μεράκι ψηλὰ—σὰ νάταν μιὰ προσωπική του ὑπέθεση (φέρσιμο παλιᾶς ἐποχῆς· ἴσως τ' ἄφτιά του, πὺ τὸν εἶχανε ξεκόψει ἀπὸ τὸν κόσμο...)—πάνω στὸ μηχανικὸ γρύλλο τῆς ἀκρης, στὴ σέρρα πὺ τὴν ἔλεγε.

—Φέρτο στὴ σέρρα, τὸ πουλί μου! φώναζε, ὅταν τ' ἀμάξι τέλειωνε ἀπ' τὴν πλύση καὶ τοῦ τόφερναν στάζοντας, κατάκοπο, πάνω στὸ σιδερένιο φορεῖο.

Τὰ σήκωνε ἔλα στὸν παλιὸ γρύλλο, κάτω ἀπ' τοὺς μεγάλους φεγγίτες τοῦ δάθους· καὶ τ' ἀφουγκράζονταν, τὰ πασπάτευε τὰ μετἀλλά τους, ἕνα· ἕνα... Κόλλαιε τ' ἄφτι του στὸ ἰδιαφορικό, στὸ σανζμάν, παίζοντας μὲ τὸ δεξιὸ καὶ τ' ἀριστερὸ (γινομένος ἕνα ζήτη ἐγκάρσια στὶς μπάρες) τὸν ἕνα καὶ τὸν ἄλλο τροχὸ πάνω στ' ἀκραξόνια, νὰ βρεῖ τοὺς τζόγους, ἴσως τὴν εἰδοποίηση... «—'Οχι. 'Εσὺ καλὸς εἶσαι...» μουργούριζε. «Χμ!.. Κ' ἐσὺ· καλὸς ἄς ποῦμε...»

Δάγκωνε, ἄλλοτε, τὴ νιτζα, στρέφοντας ἀφοσιωμένος πολλές φορές ἀργὰ τὸν τροχὸ, μπρὸς·πίσω, σὰ ρυθμιστὴ χρηματοκιβώτιου (ἔτσι ἀπαλὰ σὰ διαρήκτις στιθοσκόπος) νὰ βρεῖ τὸ συνδυασμὸ·ποιὸς τὸν ξέρει τί ἀκουγε!.. 'Η ἀνέβαινε, τρύπωνε (κρέμονταν τὰ πόδια του ἀνάερα, καθῶς ἔστεκε σηκωμένο ψηλὰ τὸ σιδερένιο κορμί), κι ὦρα πολλὴ δοκίμαζε τίς ταχύτητες, μὲ μαγκωμένο τὸ μοχλὸ στὰ δόντια, νὰ πιάνει ἕνα· ἕνα, ξέχωρα, τὰ «κλίκ» τῶν ἀλλαγῶν... («—Χμ! χμ!..» ψιθύριζε. «Φέρμουιτ' πουλί μου!.. Ποιὸς σὲ φροντίζει; Ποιὸς σ' ἔχει;.. Δέ σ' ἀγαπάει, πουλί μου, δέ σ' ἀγαπάει!»)

**Γ**Ι' ΑΥΤΟ, λίγο·πολύ, τὸν εἶχαν καὶ γιὰ «παράξενο»... Μὲς στὸν ἀπέραντο Σταθμὸ τοῦ «700» ὁ 'Ιβάν Μπόρρο ζοῦσε μόνος, σὲ τέλεια σιωπὴ· μὲ τὰ μετἀλλα, τὰ μόνα πὺ τοῦ μιλοῦσαν, κυκλωμένος τέλεια ἐρημιᾶ ἀπὸ συντρέφους, ἀιθρῦκευς (πὺ πῆγαιναν, ἔρχονταν· δὲν τοῦ μιλοῦσαν...)' Ἦταν ἕνας ἀνθρώπος κουφός, ἕνας ἀνθρώπος

126  
γέρος, πού αγαπούσε νά κουδεντιάζει τ' αΐψυχα πουλιά τῶν δρόμων, νά τὰ κράζει «πουλιά του», νά τ' ἀκούει νά πουρπουλίζουν τίς μηχανικές καρδιές τους, σηκωμένα ψηλά στοὺς θεοκάθαρους γρύλλους του, κάτω ἀπ' τοὺς πελώριους φεγγίτες, στίς σέρρες του...

Ἕνας ἄνθρωπος κουφός, εἶναι κι ἀπομόνος του ἕνας ἄνθρωπος μόνος. Οἱ ἄλλοι τοῦ λένε κουβέντες πλαστές - ἀπὸ οἶκτο τοῦ λένε κάποιες κουβέντες, ἄλλες ἀπὸ κεῖνες πού τοὺς ἐνδιαφέρουν· τοῦ λέν ἐκεῖνες πούχουν τίς λιγότερες, τίς καθαρότερες λέξεις - ὁσες μονάχα δοηθᾶν τὰ χεῖλια νά τίς ποῦν (κάτι νά τοῦ δώσουν, σάν τοὺς ρωτάει τί τοῦ εἶπαν...)

Μὰ ἕνας θεόκουφος, οὔτε πού ρωτάει πιά τίποτα. Κι ὁ Ἰβάν Μπόρρο, ξὸν ἀπὸ τέλεια κουφός, μίλαε καὶ μὲ τίς μηχανές, καὶ μὲ τοὺς γρύλλους του - ξεμυστηρεύονταν λόγια κοφτὰ στὰ σύνεργά του, δάγκωνε τίς μπάρες, δοκίμαζε στὸν οὐρανίσκο τίς ταχύτητες, ἔψαχνε ἀπ' τὴ γεύση τὴ φόρτιση τῆς μπαταρίας (ἀκουμπῶντας στὴ γλώσσα τὸ δάχτυλο ὀρεμένο στὰ δεξίνα ὑγρά τῶν στοιχείων τῆς), ἔβγαине μὲ γράσα στὰ χεῖλια, κολλημένα μαῦρα, χαλκοπράσινα, στὰ δόντια του, κάτω ἀπ' τίς ὀρεμένες κοιλιές, μὲ ἄνυγρο πάντα τὸν πέτσινο κούκο του, ἴδιον χρόνια, σὰ δέρμα φώκιας εἶδος - ζώου σκότεινου, καθισμένου ψηλά στὸ κεφάλι του...

Ὁ Ἰβάν Μπόρρο ἦταν λ' τὸν ἕνα στοιχειὸ μέσα κεῖ στὸ «700» - ὄχι ἄνθρωπος. Γιάτρευε «τὰ πουλιά του» — γνωστά πουλιά του, τὰ περαστικά, π' ἀχνίζαν ἀργά, ὀκνὰ πετρέλαια στοὺς ἥλιους γύρα του, κάτω ἀπ' τοὺς φεγγίτες —, τριγύρναε μὲς στίς ὀμίχλες τους (δάση ἀπανθρακωμένα, πανάρχαια, γινομένα ρευστά, ἐξαερωμένα...), φαίνονταν ξανά μ' ἐργαλεῖα στὰ χεῖρια· τὰ συνέφερνε, τάδιωχνε «τὰ πουλιά του», μ' ἕνα στερνὸ ἀπότομο τράβηγμα τῆς βέργας — συγυρισμένα ἔτοιμα, σφιγμένες ὄλες τίς λιπασμένες ἀρθρώσεις τους, δίκαια ἐμπιστεμένα του — στοὺς ἀτέρμονες δρόμους, αὐτοὺς πού τοῦ τάφερναν, πού τοῦ τάπαιρναν...

Κανένα, κανένα τους δὲ θὰ γυρνοῦσε πίσω ποτέ, νά τὸν εὐχαριστήσῃ... Νά τοῦ μουγκρίσει δυνατὰ τὴ μηχανικὴ καρδιά του γερή, σ' ἕναν ἤχο θερμὸ — κάτι ἀνάμεσα ἀπὸ ach κι ἀπὸ en (πνοὴ καψτὴ καὶ μέταλλο γοργὸ καταπόδι τῆς) —, μὲ τοὺς σπινθη-ρες σωστούς, ρυθμισμένους, δίχως νά ρετάρει τίποτα, τὸ παραμικρό!.. Ἡ νά περιστρέφει, τρελά, τοὺς τροχοὺς του τέλεια ζυγισμένους, δείχνοντας τάσια, ζάντες, ἐγκοπές, δόντια ἀστραφτερά τοῦ ἠλίγγου, σὲ μιὰ κλίση ἀδιόρατη, ὄλο χάρη — κρυφοῦ χαμόγε-λου, ἀστραπιαίου, ὄλο χάρη —, μὲ δυὸ χιλιάδες στροφές τὸ λεπτὸ, πού τὸν ξανάδλεπε, ψηλά στοὺς γρύλλους του, κάτω ἀπ' τοὺς ἴδιους φεγγίτες!..

Κανένα δὲ θαρχόταν νά τοῦ πεῖ, μυστικά, πῶς «...ναί, τὸ κάμπερ πού ἔδωσε...» — καθὼς τὸ σκέφτηκε ἐπιταυτοῦ, μαντεύοντας τὸν ὁδηγὸ μὲς ἀπ' τὰ μέταλλα — «...στὴν κούρμπα τοῦ ἐννιακόσια ὀγδόοντα... ναί, στὴ Θανατερή... δόθησε, πολὺ δόθησε!..»

Κανένα, κανένα δὲ θὰ τοῦ τάλεγε αὐτά... Οὔτε πόσο θύμωσαν οἱ τζόγοι, σάν τοὺς μάζεψε ὄλους, ἕναν - ἕναν, καὶ δὲν πρόλαβαν δικιὰ τους τὴ θανάσιμη ἀπόκλιση, δὲν τὴν κέρδισαν διόλου οἱ μικροὶ διαδόλοι, πού παραφυλάγαν σφυρίζοντας (γαντζωμέ-νοι: σπαράζοντας, ὀλολύζοντας!) στ' ἄσπρα χεῖλια τῆς σάρας, φρενιασμένοι: ρίχνοντας μικρὰ γαρμπίλια.., παρὰ ὑπάκουσαν σωστά οἱ τροχοί, βύζαξαν ἔτσι σωστά, πόρο μὲ πόρο τὸν ἄσφαλτο, κι ὁ ἀνυποψίαστος κύριος θαύμασε ἄλλη μιὰ φορὰ τὸ πόσο κύριος εἶναι στὸ τιμόνι του!..

Ὡ ναί! Τὸ πόσο «κύριος» εἶναι!.. Κανείς δὲ θὰ τοῦ πεῖ ποτέ, κανένα ἀτσάλινο κορμί δὲ θὰ τοῦ μολογήσῃ — μ' ἕνα ἀντιφέγγισμα μορφῆς κρυφὸ στὸ καντράν: ἄσπρες τρίχες, κοντές.., σφραγισμένα τὰ ἀφτιά του ἀπ' τὸν κόσμον... — ποιὸς ἦταν κύριος λοιπὸν στὸ τιμόνι του, ἀπ' τὸ 700 χιλιόμετρο πίσω, γέρος τῆς πείρας, κουφός, κάτω ἀπ' τοὺς πελώριους φεγγίτες!..

Μὰ τί σημαίνει; Τί σημαίνουν ὄλ' αὐτὰ γιὰ τὸν κουφὸ Ἰβάν Μπόρρο, τὸ γέρο, τὸ

στοιχειό; Πού ποτέ δὲ θὰ τοῦ πουν οἱ μηχανές, πού ποτέ δὲ θάρθουν πίσω τὰ πουλιά του νὰ τοῦ ἐμπιστευτοῦν τί ἔπραξε γι' αὐτὰ — (κ' οἱ «κύριοι» δὲ θὰ βροῦν ποτὲ ν' ἀναγνωρίσουν, ποῦ πατᾶν λοιπὸν κ' εἶναι «κύριοι») — τί σημαίνει;.. Μὲς στὴν ἐρημιὰ του, κυκλωμένος στὴ σιωπῇ, πολιορκῶντας ὥρες στοργικὰ τῇ μεταλλικῇ τους σφύξη, ὁ Ἰβάν Μπέρρο ξέρει τί ἔπραξε! («— Τὸ μέταλλο αὐτὸ εἶναι κατάκοπο...» τὸν ἄκουσαν νὰ λέει συχνά. «... Εἶναι κατάκοπο, εἶναι κατάκοπο...» «— Ἐχει δηλαδὴ... κάνα ράισμα:» τὸν ρώτησαν... Κατάλαβε τί τὸν ρωτοῦσαν, δίχως νὰ κοιτάει στὰ χεῖλια... «Ὅχι, ὄχι...» κούνησε ἐδῶ κ' ἐκεῖ τὸ κεφάλι. «Εἶναι κατάκοπο, εἶναι κατάκοπο... Νὰ τὸ ἀντικαταστήσετε...»)

Τ' ἀγαπάει δλα τους, δλα τους! Δὲν κάνει διάκριση σὲ πλούσια, σὲ φτωχά. Σὲ κείνα ὅπου σπατάλησαν τὸ σίδηρο ὄσωτα οἱ γεννήτορές τους — καὶ τάχυσαν κεμπάρικα, βαριά, σώματα ἀθάνατα, μονάτα, σ' ἀτόφιο ἀτσάλι σταυρὸ δεμένα —, ἢ σ' ἐκεῖνα πού τὸ φειδωλεύτηκαν, πού τῇ ρούφηξαν κόμπο - κόμπο, μὲ τὸ σταγονόμετρο, τῇ χάρη· πού τὸ κατάργησαν τὸ σασί, καὶ κάνανε λεπτές - λεπτές τίς ντίζες, φτενὸ παντοῦ τὸ μέταλλο, τὸ νίκελ τὸ λειψάλειψαν καὶ τ' ἄφησαν θαμπά, ἀξεχώριστα - σπουργίτια τῆς ἀνάγκης, ἀλαφροθάνατα...

«Ὅλα καλά εἶναι, δλα ἄγια!.. Γιὰ τὴν ἄγια χρῆση εἶν' δλα τὸ καθένα γιὰ κείνη πού τοῦ προορίστηκε, πού τῆς προορίστηκε· πού τῇ λογάρισε σφιχτά, πόντο μὲ πόντο, ὁ γεννήτορας - σέντσι μὲ σέντσι στὸν ἴδρωτα τοῦ ἀγοραστή κυρίου τους!» Ἔτσι ἔβρισκε ὁ Ἰβάν Μπέρρο... «— Φτωχούλι!» ψιθύριζε καμιὰ φορά· «πουλάκι... καλά τὰ πᾶς!.. Ἔ, ναί, ὁ κύριος, βλέπεις... σὲ παίρνει καὶ γιὰ βουβά!.. Κ' ἐσύ, μικρούλι., ἔ, καλά τὰ πᾶς!.. Χτύπα του πυράκια, καρδούλα μου! Δυνατὰ χτύπα τοῦ τα, ἅμα σὲ ζορίζει!.. Ἔεε! κύριε, πέστου. Κύριε, κύριε... πουλάκι εἶμ' ἐγὼ - τί τὸ πῆρες!.. Καὶ κατέδαζε ὁ Ἰβάν Μπέρρο σκυθρωπὸς τὴν ἀβάνς: «— Νὰ σὲ μάθω ἐγώ, Κύριε, Κύριε... κακὲ Κύριε... τὸ πουλάκι!..» Καὶ δούλευε τώρα—μόλις— ἡ μηχανούλα, ἀπαλά - ἀπαλά, χαμηλωμένη - σάν ἀπ' ἀλαφρόξυλο (τέλεια πουρπούλιζε, σὰ σπουργιτιοῦ καρδιά!)

**ΚΑΙ ΓΙ' ΑΥΤΟ ΛΟΙΠΟΝ**, μέσα στὴ σιωπῇ του, μέσα στὸ σταματημένο τοῦτο χρόνο του, τοῦ ἀπόλυτα βουβῆ του χώρου, πού τὸν περικύκλωνε φριχτά, σφιχτά — τὸν κολούσε στὰ μέταλλα, τὸν ρίζωνε πάνω τους νὰ εὐζαίνει τῇ σφύξη τους, νὰ τῇ φέρνει σωστά, στοργικὰ, στὸ ρυθμὸ τὸν ἀβίαστο γιὰ τὴν ἄγια χρῆση τους ὁ Ἰβάν Μπέρρο—, τοῦ ἴριχναν οἱ ἄνθρωποι, οἱ σύντροφοι, μὲς στὸν ἀπέραντο σιδερένιο Σταθμὸ τοῦ «700», κι ἄλλη μιὰ Σιωπῇ καταπάνω του, πιὸ ἀράγιστη, κι ἄλλη μιὰ ἐρημιὰ στὴν καρδιά του, πιὸ ἀσήκωτη: «τρελὸ» τὸν εἶχανε σχεδόν. «γεροτρελὸ» - κουφούλιακα τοῦ Διαόλου!

Τὰ χρόνια του, τὰ γερατιά του - ἔτσι πούταν παράξενα, στὰ μέταλλα δοσμένα, μ' ἀφοσίωση μοναχικοῦ εὐσυνείδητου παιδιοῦ· τὸ ἔργο του — πού τοῦ δινόταν ὄλος, μὲ μιὰ ἀφειδώλευτη, ἀστόχαστη καρδιά (κι ἅς ἦταν γέρικο κορμὶ καὶ παλιωμένο...) —, δὲ φέρναν σκέψη, σεβασμὸ, στοὺς σύντροφους, νὰ μὴν τὸν ἔχουνε κουφούλιακα ἔτσι θάναυσα στίς χωριστὲς κουβέντες τους, νὰ τοῦ πετᾶν μιὰ λέξη τοῦ καλοῦ στοιχειοῦ, νὰ τονε λέν καμιὰ φορά μὲ τ' ὄνομά του, νὰ τονε λέν Ἰβάν Μπέρρο!

Αὐτονῶν, τὰ χρόνια τους — κι ἅς ἦταν νέοι, νέου καιροῦ — μοιάζανε πάντα πιὸ πολλά. Τὰ κορμιά τους πιὸ γέρικα, πιὸ συνετὰ - δοσμένα πάντα ὄξω καρδιάς στὴν ψύχρα τῆς δουλειᾶς, μὲ δχύρωση... Πιὸ φειδωλοί, πιὸ γέροι... (Ποιὸς ξέρει; Μπορεῖ κι ἀλήθεια νάτανε πιὸ γέροι· μπορεῖ ἔτσι πιὸ ὄριμοι νάτανε γεννημένοι, σὲ πιὸ ὄριμο καιρὸ - πιὸ φειδωλοὶ κι ἀνήμποροι γι' αὐτὸ, ἀπὸ τὸ γέρο τὸν κουφό, τὸν Ἰβάν Μπέρρο... Κ' ἴσως νὰ τέξεραν - γι' αὐτὸ τοῦ φέρνανε βουβά, ξεπληρωμῇ, δίχως μιλιὰ δίχως λέξη, τὰ μηχανικὰ κορμιά στὰ φορεῖα...)

Τὸν κοιτάζαν πού τὰ ὕψωνε, μὲ τοὺς λεβιέδες· πού τάστριβε δλα — ἀργά, προ-

σεχτικά — στο φώς, ψηλά στους γρύλλους του (σαν πάνω κει να διεύθυνε πλοίο άγνωστο, σ' ένα άγνωστό του διάστημα κ' επίφοδο, με την ευθύνη του δλη δικιά του, πρωτόλοβη πάντα μέσα του...) Και βλέμα φανερό δέν τοῦ ῥιχναν! Τόν κοιτάζαν κρυφά, λοξά, πού τὰ γρασάριζε - με τὰ πιστόλια, τίς μάνικες αποκάτω τους (ζωσμένος φίδια, πλοκάμια πρωτεϊκά), κυνηγώντας «άλλον έναν τοσοδά γρασαδοράκο, πούχει αυτός ό τύπος έδωπίσω απ' τὸ γόνα...» (και γαντζώνονταν, κρεμιόταν — σαν πουλί έντομοράγο, άγαθὸ στο μεγάλο ζῶο — να τὸν βρει, να τὸν φτάσει, να ταΐσει κι αυτόνουό τή δίκαιη μερίδα απ' τὸ θεϊο τὸ γράσο, κυνηγώντας κι απ' αυτόν — κι απ' τὸν έσχατο! — «...τήν τριδὴ! τήν τριδὴ! Τὸ Δάιμονα!... Ἡ έπιανε πεισμωμένος άλλα κλειδιά του — πουλιά μικρότερα, με ράμφη δυνατότερα —, κ' έστρεφε τίς μπάρες, τίς έφερνε επιδέξια να μη μπουδίζου, ν' αποκαλύψει τὸ «άβόλικο», να κολλήσει κ' εκεί τὸ πιστολέτο του, να δώσει κ' εκεί στανικά τὸ πρεπούμενο!.. Ἡ όργίζονταν τέλος, τὸν έπιανε νεῦρο αϊλουρου, και ξανά κατέδαξε τ' άμάξι, να γρασάρει απ' άλλου, απομέσα - «πὸ θὰ τοῦ πήγαινε ;...»)

Και κουνούσαν οί σύντροφοι λυπητερά τὸ κεφάλι — λυπητερά, πολὺ λυπητερά («...τὰ σουσούμια τὰ λωλά τοῦ γερο - κουφούλιακα, πὸν μουρμούραε στὰ μετάλλα, τὰ όρμήνευε...») —, δίχως σεβασμὸ στις κοντὲς άσπρες τρίχες του (σὰ δυὸ κάψες έδωγύρω στ' άφτιά του, τὰ έφτασφράγιστα), δίχως νόηση, δίχως λύπη...

Τὸν κρυφοκοίταζαν - και τοῦ ὄσπρωχναν άπάνω του πιὸ πολλή σιωπή! Κι ὁ Ἰβάν Μπόρρο, δίχως να τοὺς βλέπει, να τοὺς άκούει, τήν ένιωθε να τοῦ ῥχεται πνιγερή, ὄλο πνιγερότερη (μαῦρος ὄγκος πυκνός, άδιαπέραστος, από τὸ πλυντήριο, τὸ συνεργείο, απ' τὸ σκότος μέσα, απ' τὸ βάθος τοῦ «700», ὄπου σκιές μόνο γύριζαν, τὸν άγγίζαν οί μύτες τους..., σκοτεινὲς - στενόμακρες..., πηγαινόρχονταν πέρα του, παγερές...)

Μιὰ έρημιὰ σιδερένια ὄλο χτίζονταν· ὄλο ύψώνονταν, πίεζε - τὰ μπετόν, τοὺς τοίχους, τίς κολῶνες να σπάσει, τοὺς δοκοὺς και τή στέγη τοῦ «700»... Μὲ ὁ Σταθμὸς τήν περίκλεινε άκλόνητος· τήν κρατούσε σφιχτή, κλειδωμένη, μες στ' άτσάλινα τόξα του - σιωπηρή...

Κι ὄλο πιὸ πολὺ έχανε τοὺς σύντροφους γύρα του... Ὅλο και πιὸ ψύχραινε μέσα κει στὸ «700»... Παγερές τοῦ τὰ φέρνανε, παγερές τοῦ τὰ παίρνανε σκιές τὰ κορμιά, γιατρεμένα... Σιωπὲς τοῦ τὰ φέρνανε, σιωπὲς τοῦ τὰ παίρνανε, ανεγνώριστες... Μὲ τὰ χρόνια, ὡς άλλαζαν — άλλοι φεύγαν, άλλοι έρχονταν —, οὔτε πιὰ κανέναν τους ἤξερε, οὔτε πὸν ἤξεραν. Ὁ Κουφὸς μόνο - έτσι. Ἐτσι πὸν ὄρηκαν - έτσι: ὁ Κουφὸς πάντα, στη θάρδια· ὁ Κουφὸς στὸν πίνακα. Στις έντολές ὁ Κουφὸς, «ὁ Κουφὸς - γρασάρισμα»· «ὁ Κουφὸς - μπροστινὸ σύστημα», «ὁ Κουφὸς - ρετάρει»· «ὁ Κουφὸς - μαζέματα», «ὁ Κουφὸς - κρότοι» («κρότοι» πάντα ὁ Κουφὸς, «τὴν τάδε ὦρα - ὁ Κουφὸς», «παραλαδὴ τὴν τάδε ὦρα...», «τὴν τάδε ὦρα...», «τὴν τάδε ὦρα...»)

Ὁ Κουφὸς - σκέτα. Τὸ «Γραφεϊο» μόνο τὸν ἤξερε, τὰ χαρτιά τὸν ξέραν μοναχά Ἰβάν Μπόρρο...

Ἐτσι, χρόνια άτέλειωτα πιὰ... Σ' ένα χρόνο άτμητο, άδιαφώρετο - γυμνὸ, κενὸ από ἤχους. Σ' ένα χρόνο στερεό, σταματημένο - δὲ μετράει πιὰ, δὲ μετράει... (Τὰ χρόνια του, τὸ κορμι τὸ δικό του, τή σύνταξή του... «Ἀλήθεια... πότε ἦτανε ἡ σύνταξή του ; Πότε ἦτανε ;...») Δὲ μετράει πιὰ, δὲ σταθμίζει τίποτα - τί να φειδωλευτεϊ ; Για τί, για ποιόν να φειδωλευτεϊ ;.. Ἀπ' τὸν κόσμο πὸν εἶναι «σάρκα», «φωνή», «μίλημα»· απ' τὸν κόσμο πὸν δέν εἶναι ὄρυκτός, κορμι μεταλλικό, καρδιά μηχανική, κραδασμὸς δοσμένος στὸν οὐρανόσκο, στὸ νοῦ κατευθεϊαν σκαμένος (φυτεμένο τὸ μετάλλο από του μες στὴν καρδιά τοῦ νοῦ και τῆς καρδιάς τοῦ Ἰβάν Μπόρρο) - τί ; τί έχει να πάρει, να δώσει, ὁ Ἰβάν Μπόρρο ; Τί απ' τὸν κόσμο αυτόν ὁ Κουφὸς ὁ έρμος, ὁ άνώνημος ;.. Τί άλλο απ' τὸ Ἔργο μόνο ζεϊ γι' αυτόν ; Σε τί άλλο απ' τὸ Ἔργο μόνο ζεϊ ; Τί άλλο απ' τὸ Ἄγιο Ἔργο μόνο ;



ΣΤΟ ΑΓΙΟ ΕΡΓΟ μόνο, δοσμένος ελός, σαν μόνη μορφή του κόσμου, ο Ίβαν Μπόρρο - γέρος, κουφός, γρασαδόρος και μηχανικός έλέγχου σαράντα τέσσα χρόνια στο Σταθμό του «700»!.. Κ' ένα παράπονο μόνο (κρυφό κι αυτό και σιωπημένο), που μόνο αυτό τον κρατά, μόνο αυτό του μετρά το χρόνο - σε μια διάρκεια όμοια, αναλλοίωτη, σε μια διάρκεια πηγμένη, άμετακίνητη: «Ένας κύριος - ούτ' ένας Κύριος άξιος του μετάλλου που τον ύπηρετεί! Ούτ' ένας - που να τον μυριστεί ο Ίβαν Μπόρρο, από την ίδια την ποιότητα αυτής της χρήσης του μεταλλικού κορμιού που τον δουλεύει! Να το μυριστεί, να τ' άγγίξει, να το πιστέψει με τα ίδια του τα μάτια, πώς ναί! αυτός είν' άξιος κύριος της μηχανικής τούτης καρδιάς που χτυπάει για δούτο! Αυτός ναί, την κυβερνάει σωστά και την άγαπάει σωστά - αυτός τή νιώθει, όμοια με τον Ίβαν Μπόρρο, πώς ζει, είναι ζωντανή! Έχει στοργή - θέλει στοργή. Έχει αίσθημα, ευγνωμοσύνη - θέλει αίσθημα, ευγνωμοσύνη!.. Ούτ' ένας! Ούτ' ένας!..

Α, να τον συναντήσει έναν τέτιο, να τον συναντήσει!.. Να δει άξαφνα τή σκιά του κάποτε στις μπάρες τις άχτύπητες - τή σκιά της στοργής του στις φθορές τις έμαλές, στους τζόγους τους ισόβαθμους - τήν άγάπη του στις ζάντες, στα τάσια τ' άτσαλάκωτα - τή σπλαχνιά, τή φροντίδα του, στους κόλπους των κυλίνδρων - λείους, άράβδωτους, σαν παρθένας άβίαστης από θάναυσον άντρα (που με τή θέλησή της έγινε γυναίκα, κ' έμεινε έτσι πάντα άγνή στη γονιμότητά της...)

Τή μνήμη του τή δίκαιη ν' άκούσει - πώς το θυμάται ο κύριος, το ξέρει, ότι είναι ένα πουλάκι τουτο δώ (ή ότι δέν είναι «πουλάκι», είν' ελέφαντας - ή ότι δέν είν' «ελέφαντας», είν' άλογο κούρσας!..)

Να δει, να βρει έναν τέτιο «κύριο»! Που να ταΐζει πάντα σωστά τή ρεπρίζ, να τανυέται ο ίδιος μαζί - ένα νεύρο! - μ' ετι θατιά πονάει μες στους θαλάμους, και να χτυπάει ή καρδιά του άντάμα, να σπαρταράει πονετικά μαζί με τή μηχανική τούτη καρδιά, που προστάζει διαρκώς τήν όρμή της!..

Έναν τέτιο, ενός τέτιου, άληθινού Κυρίου τή μορφή να διαγνώσει κάποτε, καθώς θά του ιστορούν, κρυφά, πάθη σύμμετρα τα μετάλλα τα ψυχωμένα, δούλου κορμιού που ευτυχισμένο λοιπόν θά τον ύπηρετεί τέτιον κύριο!.. Άς το δει, άς το βρει αυτό - και τότε θά τον ύψώσει το δούλο τον κατάκοπο, καθώς του πρέπει τέτιου κυρίου, στον άλλο γρύλλο, τον όχταποδικό, το δικό του (διδός του, αυτός τον σχεδίασε, με τήν πείρα του, τον ιδρωτά του, και τον έχει εκεί στημένο, στο εργαστήριο του καθώς το λέει, στ' άπομονωτήριό του, που του παραχώρησαν και ζει κιόλα από χρόνια ο Ίβαν Μπόρρο).

Είν' ένας γρύλλος - δικό του σχέδιο, καμωμένο στα νιάτα του - , που ο τελευταίος τοπικός διευθυντής του τον έκανε δώρο στα σαράντα του χρόνια μες στο «700» - εισηγήθηκε και το έγκρίναν. Του τον έφτιαξαν, κατά το σχέδιό του, στα Κεντρικά Έργοστάσια της Ζάλμπα. Του τον έστειλαν όλοκαίνουργο στα κιβώτια, μαζί με ειδικό συνεργείο να τον βοηθήσει στο μοντάρισμα, στο στήσιμο - μαζί με το διάταγμα «Έξαιρέτου Έπαίνου» - για όλα του: τή δουλειά του, τήν ευσυνειδησία του, τα σχέδιά του του γρύλλου, που τα βρήκαν «έξαιρετα», και... «μπράβο! μπράβο!», αλλά βέβαια, «ευχαριστούν για τήν εκχώρηση...», «το Κράτος τον ευχαριστεί...», τον θεωρεί υπόδειγμα καλού πολίτη και λαμπρού τεχνίτη... όμως, τέτιοι γρύλλοι δε χρειάζονται... κοστίζουν πολύ - τί να ύψώσουν μ' αυτούς; Γίνεται ή δουλειά και με τους άλλους... Πάντως, τον ευχαριστούν, και του τον δωρίζουν, φτιαγμένον στα Κεντρικά Έργοστάσια της Ζάλμπα, από ειδικά ενισχυμένο χάλυβα «Ζήτα - Ντάμπλιου», για τα σαράντα του χρόνια, να τον στήσει εκεί στο «700», στο «εργαστήριο» που τους ζητάει, και να ζήσει εκεί, τον αφήνουν - αν θέλει και να μήν εργάζεται, δέν έχει υποχρέωση πια...»

Σ' ΑΥΤΟ ΤΟ ΓΡΥΛΛΟ να το ύψώσει λοιπόν, το μεταλλικό κορμί με το θείο άφέντη, τον άξιο άφέντη! Κ' εκεί, ψηλά, κρατημένο στα όχτω άτσαλένια δάχτυλα, στα πολύ-

σπαστα Ισοροπικά πλοκάμια του χταποδιού του — που αυτόματα Ισοροπούν πάντα, όποια κλίση κι αν λάβει, όποια άμάξι, όποιο θάρους, σ' όποιο ύψος ή θέση, με τις τρομερές του θεντούζες —, εκεί, σ' αυτό το θείο σύνεργο που του πρέπει, να γρασάρει το θείο δούλο του άξιου άφέντη, τόν ευτυχισμένο μετάλλινο δούλο (ότι νάναι, πουλάκι ή έλέφαντας, πλούσιο ή φτωχό, για όποια άγια χρήση)!.. Έκει να το έλέγξει· ν' ακούσει έναν-έναν όλους τούς Ισόμετρους κρότους του, να πιάσει όλες τις όμαλά χαλαρωμένες σφύξεις του, να τ' άναφέρει όλα στο «άχ!» τους, «αυτό ήτανε!» - να το παραδώσει κούκλα, κοπέλα, πουλί, στον άξιο κύριό του, να το πάρει να φύγει εύλογώντας το 700 χιλιόμετρο (με μνήμη ίσως κάποτε, σε κατοπινές στιγμές, για τόν Κουφό, το γέρο Ίβάν Μπόρρο, που.. - έ, κάτι ήξερε, κάτι άγαπούσε, κάτι χαιδεψε σωστά στον πιστό του δούλο!)

«Α!.. Τέτιος κύριος δέ θάρχονταν ποτέ!» σκεφτόταν ο Ίβάν Μπόρρο... «Μά δέν πειράζει - άς είναι... Φαίνεται, έτσι πρέπει... Να μην είναι νάρθει ποτέ - πάντα να τόν περιμένει, έδώ στο 700 χιλιόμετρο, κυκλωμένος σιωπή, κυκλωμένος μετάλλα, κυκλωμένος κορμιά μηχανικά, που τούς φέρνονται θάναυσα οί κακοί κύριοί τους... Έτσι θάναι, έτσι θα πρέπει και για αυτό τόν κοιτάνε, σωστά τόν κοιτάνε έτσι, δίχως μίλημα, δίχως έλέμα τίποτα να του πει, δίχως άλλο από σκιά οί άγνωστοί σύντροφοί του «700»... Σωστά τόν κοιτάνε για «τρελό», για «παράξενο γερο-κουφούλιακα»!.. Ναι, ναι, αυτό! Σωστά!.. Τέτιοι Κύριοι δέν υπάρχουν πουθενά. Τ' άμάξια, όλα, τ' άπετούν άμα παλιώσουν - για τή χρήση είναι μόνο, άμα παλιώσουν τ' άπετούν (τί άλλο;) Όπως κι αν παλιώσουν· δυστυχισμένα ή κι άκόμα πιο δυστυχισμένα· κακότυχα ή κι άκόμα πιο κακότυχα - στα χέρια όποιων κυρίων, δίχως πρόσωπο, δίχως μορφή Κυρίου πουθενά πάνω στα μετάλλά τους...»

Κι ο γρύλλος του, με τις αυτόματα Ισοροπικές πολύσπαστες άρθρώσεις, που σαν παράξενο άποφώλιο τέρας περιμένει ύπόμονο, άσάλευτο, το θήραμά του, χρόνια μέσα κεί - έτοιμο να κινηθεί μόλις φανεί (άθόρυβα, μ' ένα φύσημα έλάχιστο τών τρομερών άναροφητήρων του), να το περιαδράξει στα γιγάντια πλοκάμια του... Το θαύμα αυτό του ψυχωμένου μεταλλικοϋ χταποδιού, που όταν ύψώσει ψηλά ένα κορμιά άμαξιού (άθυρμα μπρός στη δύναμή του, κι ώστόσο άλώδητο), θάναι ο' να το τιμά, ο' να το ύψώνει κόσμημα σπάνιο, καρδιά ζωντανή, κουρασμένη, ωραία, γιομάτη άνάγκη από θερμή στοργή - Αίτημα άστραφτερό λατρείας μιας τίμιας Δούλης Υλης, μες στη συνείδηση, στο μυστικό προαιώνιο όνειρο ενός όλόκληρου δεόμενου κόσμου, που άπομυζά διαρκώς τήν πλούσια δύναμή της, και που τώρα τή σέβεται έμπρακτα εκειπάνω, δίνοντάς της όλη τή δίκαιη μερίδα τής στοργής του!.. Ο γρύλλος αυτός, τ' Όργανο τής Θεραπείας, με ταπεινό θεράποντα τόν κουφό Ίβάν Μπόρρο — γρασαδόρο, μηχανικό έλέγχου, στοιχειό σαράντα τόσα χρόνια στο Σταθμό του 700 —, άλήθεια είν' άχρηστος λοιπόν, άλήθεια δέ θα λειτουργήσει ποτέ, δέ θα συναντήσει άξιο να ύψωθεί πάνω του για τή θεία φροντίδα τόν ευτυχισμένο Δούλο του άληθινοϋ Κυρίου ποτέ!.. Και μάταια τόν σχεδίασε ο Ίβάν Μπόρρο, μάταια ο Κουφός έλπισε, πώς θ' ακούσει κάποτε, στην πρώτη ευθύς έψη ενός άμαξιού που «θάναι Αυτό!», τήν κλήση ήχηρή μες στον άπέραντο σιδερένιο Σταθμό, σαν καμπάνα ήχηρή: «Αυτό να ύψώσει λοιπόν, Αυτό ιδανικά να συντηρήσει!», του ιδανικοϋ Κυρίου το ιδανικό Δούλο Κορμιά, το ιδανικά κουρασμένο, κατάκοπο στην άξια Δούλεψή του!..

**Α** ΠΛΩΝΕ ΤΑ ΜΑΤΙΑ ΤΟΥ, κ' έβρισκε πάλι κενό... Ο Σταθμός δούλευε, στο ρυθμό του ταχτικά, σαν πάντα. Τώρα του έτοιμάζαν άλλο-ένα κορμιά τσακισμένο, που τόβλεπε· ένα πουλάκι φτωχό, ταλαιπωρημένο, εαρημένο άπ' όλες τις μπάντες, άπόνα κύριο θάναυσο - το φέρτωνε πωριά. («Τί τάθελε τέτιον καιρό τ' ά πωριά; Τί έχτιζε με τόσο σκότεινο ύλικό, με τέτια γνούφα γής, αυτός ο σκυθρωπός, ο άνευδόκητος άντρας, που στέχονταν παράμερα στη σκιά περιμένοντας;»)

Θά του τόφερναν σε λίγο, μετά το πλούσιμο - κατάκοπο, επιθάνατο... Τί να φρον-

τίσει απ' τὸ ἔρμος; Τί νὰ γιαιτρέψει;... Τί νὰ τοῦ πεῖ ἢ καρδιά του, τοῦ φτωχοῦ πουλιοῦ; Τί νὰ τῆς ἀφουγκραστεῖ;... Ἄ! τὸ θάναυσον ἄνθρωπο, τὸν σκυθρωπό! Τί τὸν ὑπηρετοῦσε ἀκέμα τὸ δοῦλο πουλάκι, φυλακισμένο μὲς στὴ θάναυση, τὴν ἀνευδόκητη δούλεψή του;

«Νὰ τὸ λευτέρωνε ὁ Ἰβάν Μπόρρο - ἄ! νὰ τὸ λευτέρωνε!.. Ποιὸς ἦταν ὁ ἄνθρωπος αὐτός; Τί γύρευε στὸ 700 χιλιόμετρο απ' τὸν Ἰβάν Μπόρρο;... Γύρευε ἔλεος — κι αὐτός — απ' τὸν «Κουφό»;... Καὶ σ' αὐτὸν ὁ «Κουφός», ὁ δοῦλος, θὰ χάριζε ἀτέρμωνα τὰ χιλιόμετρα, σταθερὰ τὸν τρόπο τῆς θαναυσότητος;... Ἄ, ὄχι καὶ σ' αὐτόν! Ὅχι στὶς ἀνευδόκητες αὐλακιές τοῦ προσώπου του - ὄχι τὸ πουλάκι ἄλλο σ' αὐτόν!.. Θάναϊ σὰ νὰ ὀχυρώνει τὸν Πόνο, σὰ νὰ τὸ παραδίνει μακρότερα στὸν Πόνο - γιατί ὄχι στὸ θάνατο; Γιατί ὄχι;... Γιατί θὰ ὑπηρετηθεῖ κι ἄλλο απ' τὸν ἀδικημένο Δοῦλο ὁ Ἀδικητής; Γιατί ὁ ἀδικημένος θὰ βογηθήσει τὸν ἀδικητή, ν' ἀδικεῖ ἀδικότερα τὸν ἀδικημένο του τὸν ἀδερφό;... Γιατί τὸν ἀδερφό του, ν' ἀδικιέται στὸν Πόνο τὸν ἀναίτιο;... Ἄ, ὄχι ὁ Ἰβάν Μπόρρο! Ὅχι ἄλλο τὸ πουλάκι σ' αὐτόν!.. Ἡ συνείδησή του ἢ ἴδια τοῦ τὸ φωνάζει - ὄχι!...»

Κ' ἐκεῖνη τὴν ὥρα, πού τοῦ τόφερναν οἱ σκιές στὸ φορεῖο.., στάζοντας, ἀχνίζοντας κατάκοπο.., μὲ μάταιο πιὰ τὸ πλούσιο πετρελαῖωμα, μὲ μάταιη τὴ φροντίδα τοῦ δυνατοῦ νεροῦ (τί νόημα ἔχουν οἱ λάσπες; τί ἂν μείνουν, τί ἂν φύγουν, πάνω ἀπὸ ἓνα κορμί πληγιασμένο ὡς τὸ θάνατο καὶ νὰ ζεῖ μόνο γιὰ τὸν πόνο;...), ὁ Ἰβάν Μπόρρο τὸ εἶδε νὰ τοῦ νεύει, κρυφά, μ' ἓνα βλέμα πελιδνὸ - ἀλλοίθωρο, μὲς απ' τοὺς σκουριασμένους καθρέφτες τῶν ἐτοιμόσθητων προβλέων του... («— Ναί, ναί... πουλί μου!» ψιθύρισε. «Ναί... ἐγώ... ὁ Ἰβάν Μπόρρο, καρδούλα μου!.. Ἐγώ, ἐγώ!...»)

Κι ὁ Ἰβάν Μπόρρο ἄνοιξε τὸ φυρὸ χτυπημένο καπὼ του (σέρνοντας ἀφτηρημένα τὸ παλιὸ πετσὶ πάνω στὶς δυὸ μικροῦλες κάψες τῶν θαμπῶν φαναριῶν του, καθὼς χὰδι μὲ χέρι λυπημένο στὸ κεφάλι ἄρρωστο ζώου, πιστοῦ...) κ' ἔβαλε μπρὸς τὴν ξέπνοη μηχανούλα του...

Ἐσκυψε ν' ἀκούσει στοργικὰ τὸ στερνὸ τῆς ρετάρισμα (καθὼς ἔλεε... πότε... νὰ σταματήσει... καὶ πάλι, γιὰ λίγο ἀκόμα, ξανόρχιζε...) Τὴν ἄκουσε, τὴν ἄκουσε. , τὴν ἄφησε νὰ ζεσταθεῖ πολὺ... Ἐβγαλε ὕστερα τὸ φίλτρο τοῦ ἀέρα (ἀκούστηκε σφυριχτή, στεγνότερη ἢ ἀνάσα τῆς...), ἔσκυψε τάχα νὰ δοκιμάσει τὴν τροφοδότηση, ἔσυρε δυνατὰ τὴ βέργα τοῦ γκαζιού... σταθερά... πολὺ!.. ὅσο ἔπαιρνε!.. - καὶ τινάχτηκε πίσω σὰν αἰλουρος, ἔταν ἢ φλόγα ἀναπήδησε πελώρια ὡς τοὺς φεγγίτες, κ' ἔζωσε ὕστερα γοργὰ τὸ κορμί ὀλάκερο, τόκαψε σὰ δαδί πρὶν τὸ προλάβουν!..

—Κτῆνος! Κάθαρμα!.. ὄρμησε πάνω του ὁ θάναυσος ἄνθρωπος, καὶ τὸν χτύπησε δυνατὰ, στὸ πρόσωπο, στὶς πλάτες, καθὼς ἔπεφτε...

—Ἀτύχημα... Τεχνικὸ ἀτύχημα... ψιθύρισε ὁ Ἰβάν Μπόρρο (μηχανικός, ἀρχιμηχανικός, κοντὰ πενήντα χρόνια στὸ 700 χιλιόμετρο, μ' ἐξαίρετο ἔπαινο τοῦ κράτους γιὰ τὴν πείρα του, τὴν εὐσυνείδησίᾳ του, τὴν εὐθύνη του)... κ' ἔπεσε ἀναίσθητος.

Τὸν σήκωσαν, τὸν πῆγαν στὸ «ἐργαστήριον». Κ' ἐκεῖ συνῆλθε, ζήτησε τὸ δελτίο τεχνικοῦ ἀτυχήματος· τὸ συμπλήρωσε μόνος, ἀνασχηκωμένος μὲ κόπο· ὑπέγραψε τὴν ὑπεύθυνο δήλωση...

—Νὰ πάρει τὰ χρήματά του... εἶπε... στὴ Ζάλμπα!.. Νὰ τοῦ τὰ δώσετε τὰ χαρτιά του ἀμέσως... νὰ φύγει... μὲ τὸν πρῶτο πού θὰ δεχτεῖ νὰ τὸν πάρει μαζί! του... Δὲ συνέβη τίποτα, τίποτα... Νὰ μ' ἀντικαταστήσετε ἀπόψε στὴ βάρδια... Εἶμαι κατάκοπος... κατάκοπος...

Κι ὁ Ἰβάν Μπόρρο ἔγειρε νὰ κοιμηθεῖ, μὴ ἀπαντῶντας πιὰ στὶς ἐρωτήσεις πού τοῦ κάναν σκευντῶντας τὸν σκυμένο ἀπάνω του ἀνήσυχοι οἱ σύντροφοι τοῦ «700»... «— Δὲ συνέβη τίποτα... τίποτα...» εἶπε μόνος, ἄλλη μιὰ φορά, κάνοντας ἓνα κίνημα μὲ τὸ χέρι («νὰ πᾶν, νὰ πᾶν στὴ δουλειά»)... κ' ἔκλεισε τὰ μάτια, μὲ τὰ κοντὰ λευκά

μαλλιά του έτσι (...δυο κάψες κλειστές πάνω στ' άφτιά του,.. τρίχες σά σιδερόβουρ-  
τσας...) στο σκληρό προσκέφαλο, με τόν κούκο του πάντα άχώριστο - μαύρο, άνυγρο,  
είδος ζώου σκότεινου, που δέν τόν άφηνε...

## II

**ΕΤΣΙ ΠΕΘΑΝΕ Ο ΙΒΑΝ ΜΠΟΡΡΟ...** θά λέγατε σεις, καθώς θά τόν βλέπατε ασά-  
λευτο, με τ' άσπρα του μαλλιά στους κροτάφους φωτισμένα, κάτω άπ' τούς ήλιους στο  
«έργαστήριό» του, με τούς πελώριους φεγγίτες τ' ουρανοῦ άπάνω του... Μά έγώ σάς  
λέω δέν πέθανε ο Ίβάν Μπόρρο - κοιμάται!.., όσέπου νύχτωσε.., και μόνο οι άσπρες κά-  
ψες του, στ' άφτιά του τά έφτασφράγιστα άπ' τόν κόσμο, φεγγίζουν μέσ στο σκότος  
που τόν κυκλώνει, με φώς δικό τους...

Και πριν άπ' τά μεσάνυχτα σηκώθηκε... Ήταν άνήσυχος, δέν ειχε ύπνο... Πο-  
νοῦσε... Το χτύπημα δέν ήταν σοβαρό - μά ήταν βαριά πληγωμένος μέσα του: Ο Ίβάν  
Μπόρρο, να βλάψει ένα κορμί μεταλλικό! Να κάψει ένα πουλάκι - αυτός που δλα τά  
γιατρευε!.. Κι ωστόσο του τόπε ή συνείδησή του! Του τό φώναξε δυνατά, σαν κα-  
μπάνα, σαν την Κλήση έπως λόγιαζε να την άκούση ποτέ μέσ στον άπέραντο σιδερέ-  
νιο Σταθμό, μέσ άπ' το σκότεινο μάκρος, για μιá στιγμή Ίβανική, χρέους τέλειου προς  
τόν τέλεια ευτυχισμένο Δούλο του τέλεια άληθινοῦ Κυρίου!.. Κι ωστόσο, όμοια την  
άκουσε τη συνείδησή του, για το άνάποδο άκριδώς, για ένα φόνο, που έπρεπε να  
γίνει!..

Σηκώθηκε. Γύρευε να βρει το καμένο κορμί, που δολοφόνησε ο ίδιος.

Βγήκε άπ' το σκοτεινό Σταθμό, βάδισε στα χωράφια... Έφτασε κει π' άδειάζαν  
τ' άπορίματα - εκεί θα τόχαν μεταφέρει με το τρακτέρ...

Μά δέν τόβρισκε... Θεέ και κύριε - τί τόκχαν λοιπόν; Ποῦ τόκρυψαν, κοτζάμ  
κάψαλο;

Έψαχνε με το φανάρι του, σά στοιχειό μέσ στη νύχτα, να το βρει... Θυμήθηκε  
πως κι άλλοῦ ρίχναν άχρηστα - στο γήπεδο, δίπλα στη μεγάλη κούρμπα, στο 702, που  
μανουβράραν τά φορτηγά...

Βάδισε κατά κει. Έφτασε. Έψαχνε πάλι με το φανάρι...

**ΚΙ ΟΠΟΥ ΑΞΑΦΝΑ**, δυο προβολείς τερατώδεις, έκτυφλωτικοί μπρός του, τόν στρά-  
βωσαν - άπένα άμάξι που δέν μπορούσε να το δει, μυστηριακά σταματημένο μέσ στη  
νύχτα!.. Του φάνηκε ότι αυτό το φώς.. - τόσο δυνατά ήταν δυο δόρατα θανατη-  
φόρα, δυο ήλιοι τόν πίεζαν στο στήθος, τόν φόνευαν στην πιο τρομερά φερμένη Μέρα!..

Κι ωστόσο δέν άφησε να τονε νοιάξει αυτό - δέν άφησε να διερωτηθει ποιο ήταν  
τ' όχημα αυτό, σταματημένο εκεί μέσ στο σκότος.., τί γύρευε;.. Σκέφτηκε μόνο:  
«...Νά δει! Νά δει, έστω και σ' αυτούς τούς θανάσιμους προβολείς που τόν σκότωναν  
να βρει το κάψαλο του άμαξιού που έκαψε το πρωί!..»

Και τότε κει, πάνω που μούγκρισε άξαφνα φοβερά ή μηχανή του όχηματος του-  
του (πούδαζε τώρα μπρός κ' έστρεφε άποκλίνοντας - πιο μυστηριακά κι άπ' τη στάση  
του, κι από την ύπαρξή του πιο άνιγματικά μεσακεί, μέσ στη νύχτα...), ο Ίβάν  
Μπόρρο πρόλαβε και ειδε:

Μέσ στα σκουπίδια, στα τιποτένια άπορίματα μικρών κάδων του μαγειρείου, ένα  
όμοίωμα ελάχιστο αλλά τέλειο - μιá μινιατούρα τρομερή, άτσάλινη, του μικροῦ κορ-  
μιού που έκαψε το πρωί!..

Έσκυψε να το πιάσει, να το πάρει στα χέρια του, καθώς άστραφτε μπρός του...  
(Τά δάχτυλά του πελώρια καθώς τ' άπλωσε, σά γίγαντος άπ' άνυπέβλητα ύψη!..)

Μά, πάνω κεί, οί καταυγαυτικοί προβολείς, μέσα σ' ένα φοβερό μαρσάρισμα του όχηματος τούτου (πού τους δυνάμωσε τρομερότερα κιόλας, σάν πιό όργισμένους!) απέκλιναν δλωσδιόλου!..

Πέσαν δλα άξαφνα πάλι στο σκοτός - ένώ έδλεπε τώρα ό Ίδάν Μπόρρο τ' όχημα εκείνο νά κατευθύνεται μέ ταχύτητα ίλιγγιώδη μέσ άπ' τίς πλατφόρμες πρός τή γιγάντια φωτιζόμενη είσοδο του Σταθμού!.. Μά δέν έφρευγε ώστόσο ό γέρος - δέν έτρεχε στο Σταθμό νά δει τί ήταν τ' όχημα εκείνο τó πελώριο. Έμενε εκεί, ακίνητος, μπρός εκεί πού τότε τó όμοίωμα...

Κι όταν τά μάτια του δέχτηκαν για φώς, του φαναριού του πάλι τó δεκτό φώς, πονώντας όμως δυνατά, σά νά τους είχαν μπήξει σουβλιά πυρωμένα - δέ βρήκε τίποτα!

Έψαχνε τ' άπορίματα, τ' άνασκάλευε - πουθενά τίποτ' άλλο από άπορίματα!.. (Κι ώστόσο τó θυμόταν, όλοκάθαρα, στους έκτυφλωτικούς προβολείς εκεί μπρός του, ένα όμοίωμα τέλειο, καταπληκτικό!.. Ήταν τó ίδιο τó μικρό μετάλλιο κορμί πού δολοφόνησε τó πρωί - όλοκαίνουργο, άστραφτερό, αλλά έλάχιστο! Όσο ένα κουτί σπέρτα - πού καθώς τó φωτιζε όμως ή θανάσιμη εκείνη μέρα κατέναντί του, φάνταζε στην έσχατη λεπτομέρειά του, πού δέ θά διακρίνονταν έτσι έναργές ούτε άν ήταν πελώριο, ούτ' ένοφθαλμισμένο νάταν μέσα στην ίδια τήν κόρη του ματιού του!..)

Κι ώστόσο δέν ήταν!

**ΜΟΝΟ ΤΟΤΕ ΣΚΕΦΤΗΚΕ ΑΠΟΤΟΜΑ** ό Ίδάν Μπόρρο, πώς ήτανε κουτός λοιπόν πού κάθονταν αυτού και δέν έτρεχε νά βρει τήν εξήγηση στο μυστηριακό εκείνο όχημα - τί γύρευε τέτια ώρα στο Σταθμό, πού τόν έδλεπε τώρα νά φέγγει, νά καταυγάζεται όλόκληρος (σχεδόν διάφανο, πυρωμένο τó μπετόν!) από τους τρομερούς προβολείς μέσα του!..

Έμοιαζε νά καίγεται, νάχει πυρακτωθεί! Τό άπίθανο φώς τινάζόταν ψηλά από τους φεγγίτες τής «σέρρας» του, και πιό φοβερό από τους φεγγίτες του ίδιου του «έργαστηρίου» του - τερματίζονταν στα σύνεφα, πού ήταν σά νά τ' ανάφλεγε, ένώ άπ' τήν είσοδο του Σταθμού ή άνταύγεια φάνταζε σάν από τερατώδη πύρινο φούρνο, πού αντίφεγγε άπέναντι τά βουνά!

Ό Ίδάν Μπόρρο έτρεξε, έτρεξε.., μέ τήν ψυχή στο στόμα - σά νά ζούσε έφιάλη, νά τουχαν βαρίδια στα πόδια... Κ' έσωσε κ' έμπήκε!..

Όρκίστηκε νά τ' άντέξει αυτό τó φώς, πού τόν κατάκλυζε θανατηφόρο έσο ζύγωνε τρέχοντας πρός τó «έργαστήριό» του, άπ' όπου έκτινάσσονταν υπερκόσμιο, σάν ποταμός καθαρής φωτιάς!

Και τó συνήθισε, τó άνέχτηκε - ή του φάνηκε (καθώς μάς φαίνεται άξαφνα στον άκρο πόνο, πώς ό ίδιος ό πόνος πιό δέν ύπάρχει, παίρνοντάς μας μαζί του...)

Κ' έφτασε στο «έργαστήριό» του, και είδε!..

### III

**ΠΑΝΩ** στο μηχανικό Χταπόδι του, περιμένοντας ακίνητο, μέ τους τρομερούς προβολείς του αναμένους, ένα Όχημα πού κανένα επίθετο, σε καμιά γλώσσα του κόσμου, δέ θά μπορούσε νά προσδιορίσει!.. Του φάνηκε ένα Όχημα άστρικό, συμπαντιακό - δέν ήξερε πώς, μέ τί νά τó συγκρίνει, νά τ' όνομάσει...

Κι άξαφνα έσβησαν οί προβολείς του, σε μιá άστραπιαία, κεραυνική άποπυράκτωση, σά νά έσπασε ό κόσμος σε χιλιάδες κρύσταλα, μέ μαδιές νευρώσεις - έκκενωμένος άξαφνα όλος!

Τό σκοτάδι έγινε ένας Προβολέας Σκότους - ή μάλλον : Δυό Προβολείς Σκότους θανάσιμοι άπάνω του, μέσ άπ' τó Άγνωστο!.. Ό Ίδάν Μπόρρο ένιωσε νά τόν συνθλίβουν όγκοι Νύχτας Προαιώνιας, νά τόν συντρίβουν άπτοί, άδήριτοι...

Πάσχισε, αντί με τὰ μάτια, νὰ τὸ συλλάβει τ' Ὀχημα αὐτὸ μὲς στὸ Σῶμα τοῦ Σκότους μὲ τὴν ἀφή!.. Κουφός, καὶ τυφλὸς τώρα, μὲ τὴν ἀφή μόνο - τὴν ἔσχατη...

Ἦταν παγωμένο, κατάψυχρο... Τὸ μέταλλό του μονάτο - δὲν ἤχοῦσε πουθενὰ φτενό, κούφιο... Ἐμοιαζε χυμένο ἔλο μασσίφ, σκαλισμένο ἔλο, σχισμένο, ἀπὸ κομάτι ἀτόφιο ἐνὸς τρομεροῦ φυσικοῦ ὄρυκτοῦ - ἀφάνταστα λειασμένου (ἦ, μᾶλλον, ὄχι «λειασμένου», ἀλλὰ ἔτσι, ἀπομόνου του ἀξαφνα πηγμένου, σὲ μιὰ προλιθικὴ ἀστραπιαία Ψύξη, στὰ φυσικά του τὰ «νερά» - «λείου» ἀπ' Ἀνέγγιχτο, τέτια ποιότητα!)

Ἦταν διαστάσεων μεγαλύτερων ἀπὸ κάθε ἄλλον τύπο ὀχήματος πού γινώριζε ὁ Ἰβάν Μπόρρο. Κ' οἱ τροχοὶ του ἄλλων διαστάσεων ἀπὸ κάθε γνωστὸ τύπο... Κι ὅταν ἀξαφνα ἔφεξε πάλι — ἕνα φῶς δίκαιο, πού ἐρχόταν τώρα ἀπ' τοὺς φεγγίτες — ὁ Ἰβάν Μπόρρο ἔμεινε ἔκθαμβος:

Τέτιο ὄχημα στὸν κόσμο δὲν εἶχε ξαναδεῖ!.. Ἦταν μαῦρο, δλόμαυρο - μὰ τόσο ἀστραφτερό, πούμοιαζε ἄσπρο, δλόασπρο!.. Καθρέφτιζε ἀπάνω του τὸν κόσμον ἔλο στὴν ἔσχατη λεπτομέρειά του - τόσο, πού ἦταν ὁ Κόσμος ἔλος λοιπὸν ἢ ὄψη του, μ' ἔλα τὰ χρώματά του, σ' ἔλες τίς κλίμακες, στὴν πιὸ ἀπίστευτη ἐνάργεια ὀνείρου!

Ἦταν μακρὸ πέντε ὀργιές καὶ φαρδὸ δυὸ - ἔτσι νόμισε. Μὰ ὅταν βάλθηκε νὰ ἐβαιωθεί, ξεκινῶντας ἐκστατικὸς μὲ μεγάλες δρασκελιές νὰ τὸ φέρει γύρα - τάχασε, στάθηκε!.. Τόσο στὴ χρυσή τομὴ κάθε δυνατῆς ἀναλογίας ἦταν τ' ὄχημα αὐτὸ ἀπὸ μύριες πλευρὲς ζυγισμένο, πού ὅποια διάστασή του ἀναμέτραγες (εἶτε ἀπ' ἄλλη θέση, εἶτε καὶ μὲ τὸ μάτι μόνο, μὲ τὸ νου θεωρῶντας - τώρα τούτη, εἶτε ἐκείνη, εἶτε τὴν ἄλλη...), πάντα αὐτὴ πού ἀναμέτραγες σοῦ δινόταν ἔλη, ἀπέραντη, σοῦ φάνταζε αὐτὴ ἀμέσως σὰν ἢ πιὸ ἐπιβλητικὴ ἀπὸ κάθε ἄλλη!.. Κ' ἔτσι συνάλλαζε, συνάλλαζε ἀκατάπαυτα, ἢ μιὰ αἴσθησι ἀπ' τ' ὄχημα αὐτὸ μὲ τὴν ἄλλη - σὰν ἀπὸ ὕλη πού δὲ στέκει σὲ μιὰ ποιότητα, σὰ τὴν ὕψὴ τῆς στίλβης ἐνὸς ἀστρου, χυμένη αὐτούσια ἐκεῖ σὲ «ὄχημα!..»

Μυστηριακά, σὰν πραγμάτωση κάθε ἐπιθυμίας, κάθε ὀνείρου, τ' ὄχημα αὐτὸ τώρα ἦταν τρομερὰ πλατὺ — σὰν εὐρεία πύλη τῆς πιὸ ἀπίθανης Ἀνεσις —, τώρα, ἀπότομα, τρομερὰ ἐπίμηκες — σὰν καθαρὸ βέλος, ἔτοιμο νὰ ὀρμήσει, νὰ διαπεράσει τὰ σύνορα τοῦ κόσμου —, τώρα τρομερὰ καμπύλο — ἱκανὸ νὰ γλυστρήσει καὶ μέσα ἀπὸ στερεοὺς ὄγκους γῆς —, τώρα τρομερὰ ἐπιβλητικὸ, γωνιακὸ, μὲ δυνατές, καθεδρικές εὐθυγραμμίσεις, καὶ πλάνα ἐπάλληλα, μὲ σπαστὲς ἰσχυρὲς νευρώσεις - πού τὸ αἰσθανόσουν ἀρχιτεκτονημένο ἀπόναν γεννήτορα ὕπερφυή, σὰ γιὰ ν' ἀναμείνει κάτι αἰώνια σταθερὸ κι ἀκλόνητο - ἀμετακίνητο!

...Κι ὁ Ἰβάν Μπόρρο ἀνοῖξε ἔκθαμβος τὴ θύρα του (γιατ' ἦταν Θύρα αὐτὴ, μὲ παράξενα οἰκόσημα — ἕνα ἔμβλημα βαρὺ, ἀκατανόητο —, δὲν ἦταν πόρτα ἀμαξιοῦ!) Κ' ἐμπῆκε μέσα.

**ΤΑΜΠΛΩ ΗΤΑΝ ΑΥΤΟ** ἢ ὄψη ὕπερκόσμιου ὄργανου ἀγνωστῆς χρήσης;.. Ἀμέτρητα κοντέρ, δείκτες, καντράν, γιὰ τὸ κάθετί!.. Στὸ κέντρο μιὰ πυξίδα γυροσκοπική, ὀριζόντια στημένη σὲ βάθος, πού ἕνα πρίσμα παχύτατο τὴν ἔφερνε στὸ αὐτὸ ἐπίπεδο μὲ τὰ δυὸ θαθουλωτὰ κεντρικὰ μανόμετρα — καίρια ὄργανα —: τῆς Ρεπριζ καὶ τῶν Ἀπρόβλεπτων Ἀντιστάσεων (μ' ἕνα δείκτη Ἐντελείας τῆς Αὐτορυθμίσεως ἀνάμεσό τους).

(Τέτια ὁ Ἰβάν Μπόρρο πρώτη του φορὰ ἔβλεπε σὲ ὄχημα ἐπίγειο αὐτοῦ τοῦ κόσμου...)

Τὸ βολάν.. - δὲν ἦταν βολάν ἀλλὰ μοχλός, παράξενος, πού ὁ ὀδηγὸς κινούσε πρὸς ἔλες τίς διευθύνσεις, μέσα στὸ χῶρο μιᾶς διάφανης σφαίρας μπρὸς του, σημειωμένης μὲ ἡμίτονα καὶ συνημίτονα, μὲ πρῶτα καὶ δεύτερα λεπτά, μὲ σημεῖα τοῦ ὀρίζοντος καὶ συντεταγμένες, μὲ δείκτες καὶ τῶν τεσσάρων Διαστάσεων (πράσινο τὸ Μῆκος — καὶ ἢ

Φορά — , κόκκινο τὸ Πλάτος — καὶ ἡ Ἀπόκλιση — , γαλάζιο τὸ Ὑψος — καὶ ἡ Ἐμβέλεια — , λευκὸς ὁ Χρόνος, καὶ στικτὰ ἰώδη σημεῖα στὰ πέρατά του ἢ μυστηριώδης ἐνδειξις: Ἄχρονον - Ὀπου...), μ' ἓνα ἀνοιγμα μόνο, γιὰ τὸ στιβαρὸ βραχίονα τοῦ ὀδηγοῦ (ἐκεῖ ἀπ' ὅπου ἐκκينوῦσαν ὅλες οἱ συντεταγμένες, καὶ τὰ στικτὰ ἰώδη σημεῖα συνωστίζονταν σ' ἓνα σκοτεινὸ δακτύλιο...) - καὶ μὲ μιὰ λαβὴ κοκκάλινη ὁ μοχλός, ἄσπρη, σὲ σχῆμα ἀποτυπωμένης ἀντρικῆς παλάμης κλειστής, ποῦ χούφτωνε ἀνετα, θερμὴ στὸ χέρι...

Ἐψαξε ὁ ἔρμος ὁ Ἰβάν Μπόρρο νὰ εἶρε κοντέρ ποῦ γινώριζε... Βρῆκε τῆς ταχύτητας, μὲ σημειωμένους πάνω του ἀριθμοὺς μιλλίων ποῦ δὲν πίστεψε· καὶ σημειωμένους δίπλα τους — ἀντίστοιχους σ' ἐξώτερο κύκλο τῆς σπείρας αὐτῆς, ποῦ ἦταν χαραγμένη ἀπ' τὴ βάση τῆς βελόνας ἐκκεντρα πρὸς τὴν περιφέρεια (σὰν ἀπειροδύναμο ἑλατήριο) — ἀριθμοὺς μοιρῶν· κ' ὕστερα: ἀριθμοὺς ἀτράκτων, περιφορῶν, ἀνυσμάτων μετὰ, σὲ χρονικὲς μονάδες μετρούμενων... - ἄ. ὄχι! Τέτια πιὰ δὲν τὰ πίστευε ὁ Ἰβάν Μπόρρο! Ταχύτητες τέτιες δὲν ὑπάρχουν στὸν κόσμο - αὐτὸ εἶναι σὲ θέση νὰ τὸ ξέρει πολὺ καλά!..

...Κι ἄξαφνα, ὁ Ἰβάν Μπόρρο τρελάθηκε:

...Πάνω στὸ παρμπρίζ, ἀπόξω, στηριγμένη στὸν ἓνα βραχίονα τῶν καθαριστήρων, μιὰ ἐντυπη Ἐντολὴ τοῦ Σταθμοῦ! Ἀλλὰ ὄχι τοῦ Σταθμοῦ τοῦ 700 χιλιομέτρου...

Βγῆκε ἐκπληκτος καὶ τὴν πῆρε.

**ΕΝΤΟΛΗ ΤΟΥ ΚΕΝΤΡΙΚΟῦ ΣΤΑΘΜΟῦ ΣΥΝΤΗΡΗΣΕΩΣ...** («Ποιοῦ Κεντρικοῦ Σταθμοῦ;.. Τῆς Ζάλμπα; Μὰ πῶς;..) Χρόνος ἐκδόσεως: Ὁρα 11 καὶ 35' τῆς 13ης Ὀκτωβρίου! («Δηλαδή; Τῆς μέρας ποῦ πέρασαν τὰ μεσάνυχτα πρὸ ὀλίγου;.. Ὁ ὄχι! Εἶναι ἀδύνατο!.. Εἶναι τελείως ἀδύνατο 11 καὶ 35' νὰ ἐξεδόθῃ ἐντολὴ στὴ Ζάλμπα, καὶ τὰ μεσάνυχτα νάχουν διανυθεῖ, ἀπ' ὅποιοδῆποτε ὄχημα πάνω στὴν Autobahn ἑφτακόσια χιλιόμετρα!.. Οὔτε αὐτὸ τὸ πιστεύει ὁ Ἰβάν Μπόρρο! Αὐτὰ εἶν' ἀπάτες, ψέματα!..») Κι ὡστόσο, ἀποκάτω, ἐντολὴ σαφῆς, ἰδιόγραφη, μὲ μαῦρο μελάνι, μὲ χαρακτηριστὰ σταθερὸ, θερμὸ, τρομερὰ πειθαρχημένο:

**Πρὸς Ἰβάν Μπόρρο**

(Μὲ τ' ὄνομά του! Ὁχι «Κουφός»!)

**Πρὸς Ἰβάν Μπόρρο:**

- Ἐντολὴ μηχανικοῦ ἐλέγχου.
- Ἐντολὴ ἀνανεώσεως λιπάνσεων.
- Ἐντολὴ γενικῆς συντηρήσεως.
- Ὁρα παραδόσεως: Τρίτη πρωινὴ, τῆς...

(«Δηλαδή; Σὲ δύο ὥρες;.. Καὶ ποῖός θαρχόταν νὰ τὸ παραλάβει;.. Γιατί δὲ γράφει τ' ὄνομα τοῦ ὀδηγοῦ, τοῦ ἰδιοκτήτη;.. Ποῦ εἶναι ὁ κύριος τοῦ ἀμαξιοῦ αὐτοῦ;.. Ποῖός τόφερε ἐδῶ, τρέχοντας δαιμονισμένα μὲς στὴ νύχτα;..»)

Ἀλλὰ ὁ Ἰβάν Μπόρρο δὲν κρατιόταν πιὰ - κι ἄς μὴν ἤξερε τίποτα γιὰ τ' ὄχημα τοῦτο. Ὁ Ἰβάν Μπόρρο, ὁ ἓνας, ἄς ρωτοῦσε, ἄς ἀποροῦσε· ὁ Ἰβάν Μπόρρο ὁ ἄλλος (ὁ μηχανικός, ὁ γρασαδόρος τοῦ «700»), δὲν ἤξερε τίποτα κι αὐτός - ἓνα ἤξερε μόνο: τὴν Ἐντολὴ! Μόλις πρόφτανε!

**ΟΤΑΝ ΠΡΟΣΑΡΜΟΣΕ ΣΕ ΟΧΤΩ ΕἴΣΤΟΧΑ ΣΗΜΕΙΑ** τῆς τεράστιας μεταλλικῆς κοιλίας τοῦ μοναδικοῦ μηχανικοῦ τούτου κορμιοῦ τίς βεντούζες τοῦ ἀτσάλινου ἰσοροπικοῦ ἀνυψωτήρα του, κ' ἔσυρε τὸ μαχαίρι στὸ ταμπλώ τοῦ τοίχου νὰ ὑψωθῇ ψηλὰ τὸ ἀστρικό ἐκεῖνο θαῦμα.., ἔτρεμε ἀπ' τὴν ἐκστασί του ὁ Ἰβάν Μπόρρο, μ' ἓνα τρέμουλο νευρικό σ' ἔλο του τὸ σῶμα - ριγοῦσε!

Ἐδῶ δὲν ἦταν ὄχημα αὐτό! Ἦταν ἓνας μονόλιθος, ἓνας σμάραγδος! Ἡ πιὸ ἀσύγκριτη μηχανικὴ ἔλλαμψη τοῦ κόσμου, σηκωμένη ψηλὰ σὰν ἄστρο, σὰν ἥλιος τοῦ μεσονυχτίου, σὰ μορφὴ πλασμένη ἀπὸ βόρειο σέλας, ποὺ ὑψώνεται... ὑψώνεται..., Κόσμημα τοῦ Σύμπαντος.., Δέξα τῆς Ἰλῆς.., μέσα στὸ ἴδιο τοῦτο «ἐργαστήριό» του, ποὺ δὲν τὸ φαντάστηκε ποτὲ νὰ συμβεῖ ἀλήθεια.., περιμένοντας ἀπ' αὐτόν, τὸν Ἰβάν Μπόρρο τὸν ἴδιον, τὴν πιὸ Ἰψηλὴ Φροντίδα!..

Σὰν τρελός, σὲ πυρετό, μὲ δυὸ πιστόλια στὰ μαγεμένα του χέρια, ζωσμένος ἔλες τις μάνικες — στοὺς ὤμους, στὸ σῆρκο του —, ἔβρισκε τοὺς ἄσωστους γρασαδόρους καὶ πίεζε τις σκανδάλες!

Κατανάλωσε «βέργες» καὶ «βέργες» γράσο σπεσιαλ ποιότητας!.. «Βέργες» καὶ «βέργες» ἀλογάριαστες - κ' εἶχε μεθῆσει!.. Κ' ἔβρισκε κι ἄλλους, ἀρίφνητους γρασαδόρους, καὶ κέλλαιε καὶ σ' αὐτοὺς τις κάννες τῶν πιστολιῶν του, καὶ παῖρναν ἔλοι τὸ ἴδιο δίκαιο γράσο ἀκριβῶς!

Ἦταν κάτι ἔξω νοῦ! Τὸ πόσο ἴση, πόσο ἰσομερῆ κατανάλωση λίπανσης εἶχε τὸ ὄχημα αὐτό! Μόνο ἂν κυλοῦσε σὲ δρόμο ἰδανικὰ εὐθύ, ἰδανικὰ δίκαιο, ὀδηγούμενο ἀπὸ ὀδηγὸ ἰδανικό, Κύριο τῆς Στοργῆς καὶ τῆς Δικαιοσύνης, μπορούσε νάχει συμβεῖ αὐτό! Κι ὡστόσο ἐδῶ αὐτὸ εἶχε συμβεῖ!

Κι ὄχι μόνο αὐτό... Σὰν ἀφουγκράστηκε, ἓνα - ἓνα, κάθε μέλος τοῦ τερατώδους τούτου ζώου ὁ Ἰβάν Μπόρρο, ἔδειχναν ἔλα χρῆση ἀπίθανη — ἄλλωστε καὶ τὰ κοντέρ δειχναν ἀποστάσεις τεράστιες ὅτι εἶχαν διανυθεῖ —, κι ὡστόσο οἱ φθορὲς ἦταν ἐλάχιστες, κ' ἦταν ἔτι χρειάζονταν ἴσα - ἴσα, γιὰ νὰ δεῖ ἓνας καλὸς μηχανικός, σὰν τὸν Ἰβάν Μπόρρο, στὴν ἰσομέρεια ἀκριβῶς τῆς ἀφάνταστα ἰσοροπημένης κατανομῆς τους, τῆ σκιά τῆς μορφῆς ἑνὸς ἰδανικοῦ Ὀδηγοῦ, ἑνὸς Κυρίου ἰδανικοῦ - Θεοῦ ἀληθινοῦ τῆς διακυβερνήσεως τέτοιου ἰδανικοῦ Ὀχήματος!

Ἐδῶ ἦταν, ναί, ὁ μοναδικὰ εὐτυχισμένος Δοῦλος, στὰ χέρια τοῦ ἀληθινὰ δικαίου Κυρίου:

Κι αὐτό ἦταν, ναί, τὸ Δῶρο τῆς Ζωῆς, τὸ τίμια σταλμένο στὸν Ἰβάν Μπόρρο! Αὐτό ἦταν!..

**ΣΤΑΘΗΚΕ ΚΑΙ ΤΟ ΘΑΥΜΑΖΕ...** Διπλὰ συστήματα ἀμορτισέρ, κ' ἐλατήριων, καὶ στρεπτῶν ἐλασμάτων, ἐπενδεδυμένων μὲ δέρμα καὶ καουτσούκ, ποὺ ἐξασφάλιζαν στ' ὄχημα αὐτὸ κίνηση τέλεια ἀδιατάρακτη, δίχως τὸν παραμικρὸ κραδασμὸ ἀπὸ τίποτε τοῦ κόσμου τούτου!..

...Λίγος καιρὸς τοῦ ἔμενε ἀκόμα. Κι ἔταν ἀνοιξε τὸ καπὼ νὰ ἐλέγξει τὴ λειτουργία τῆς μηχανῆς, βρέθηκε μπρὸς σὲ δυὸ κινητήρες! Ὁ ἓνας λειτουργοῦσε, κι ὁ ἄλλος ἀνέμενε! Αὐτόματα ἔμπαινε σὲ κίνηση, ὅταν ἡ θέληση τοῦ ὀδηγοῦ πρόσταζε ἀκόμα μεγαλύτερη ὠθηση, ἢ ὅταν ἀπρόοπτα θάρη κι ἀντιστάσεις, ἢ ἀνωφέρειες τρομερὲς ἔπρεπε νὰ ὑπερνικηθοῦν!.. Μὰ τί τρομερὰ θάρη, τί ἀντιστάσεις, τί ἀνωφέρειες ἔπρεπε νὰ ναι αὐτές, ποὺ ὁ ἓνας δεκαεξακύλινδρος κινητήρας, τέτιας τρομερῆς ἰπποδύναμης, νὰ μὴ ἐπαρκεῖ;

Κι ὡστόσο, καὶ ὁ ἐφεδρικός κινητήρας — (Ποιὸς ἦταν ἀπ' τοὺς δυὸ ὁ ἐφεδρικός; Ὁ Μαῦρος ἢ ὁ Χρωμιωμένος;) — ἦταν φανερὸ πὼς εἶχε πάντα λειτουργήσει ἔσο ἀκριβῶς καὶ ὁ ἄλλος!

Μὰ ὁ Ἰβάν Μπόρρο ξεχάστηκε κοιτώντας... Κι ἄξαφνα θυμήθηκε τὴν ὥρα τῆς Ἐντολῆς! Ἐτρεξε στὸ ταμπλὼ τοῦ ὀχήματος: Τρεῖς παρὰ 2'!.. Ὅπου νά ναι θάφτανε ὁ Ἰδανικός Κύριος, νὰ παραλάβει τὸν Ἰδανικό του Δοῦλο...

Κ' ἐκεῖ ὁ Ἰβάν Μπόρρο κέρωσε!

Τὸ ρολοὶ πλησίαζε νὰ λάμψει στὶς τρεῖς, ἐνῶ ἡ μαγνητικὴ βελόνη τῆς ἀκίνητης γυροσκοπικῆς πυξίδας ἄρχισε νὰ τρέμει πελώρια πίσω ἀπ' τὸ παχύτατο πρίσμα!..



Έτρεμε, λεπτά - αδιόρατα· κ' ύστερα σταθερά, δλο με δυνατότερο ανεξήγητο κραδασμό άρχισε ν' αποκλίνει, κάτι φοβερό, ύποδεικνύοντας, από τὸ Βορρά πρὸς τὸ Νότο, κατὰ τὴν εἴσοδο τοῦ Σταθμοῦ - θεοσκοτεινή!

Ὁ Ἰβάν Μπόρρο στέκονταν ἀλαλος, παγωμένος, ἀνίκανος νὰ ἐρμηνεύσει τὴ μυστηριώδη αὐτὴ κίνηση τῆς βελόνης - δταν :

**Τὸ πιὸ τρομερὸ τῆς ζωῆς τοῦ Ἰβάν Μπόρρο, τοῦ «Κουφοῦ» μετ' ὄνομα :**

Ὑστερα ἀπὸ τριάντα τρία χρόνια, τὰ μισὰ ἀκριβῶς τῆς ζωῆς του ποὺ ἦταν κουφός - άκουσε!.. Ἄκουσε βήματα μεταλλικά, νὰ ζυγώνουν! Μέταλλο ἀπάνω στὸ μέταλλο, στὶς σιδερένιες πλάκες τοῦ «700», μὲς ἀπ' τὸ ἀπέραντο μαῦρο βάθος...

Δὲν ἔβλεπε κανέναν - μὰ ἦταν βέβαιος! Ἦταν ὁ Κύριος τοῦ Ὀχήματος - αὐτὸν ὑποδείκνυε τρομερὰ ἡ βελόνη!

Θάταν μετάλλινος αὐτός, ὀλόσωμος· ἢ θάτανε μαγνητικός, σὰν ἀπ' τὴν ἴδια τὴ Σφίγγα τῶν Πάγων - γιὰ νὰ ἐξηγηθεῖ ἡ ἀναπότρεπτη ὑπόδειξη τῆς βελόνης, γιὰ νὰ ἐξηγηθεῖ τὸ ἄκουσμα τοῦ Ἰβάν Μπόρρο (σὰν μέσα στὸ μεδούλι τοῦ νοῦ του, σὰν τὴν Καθαρὴ Κλήση, ὅπως τὴ φανταζόταν στ' ὄνειρό του!..)

Δὲ σκέφτηκε τίποτ' ἄλλο! Σκέφτηκε μόνο: Νὰ κρυφτεῖ μέσα στὸ ὄχημα αὐτό! Νὰ νιώσει μιὰ φορὰ στὴ ζωὴ του ἀπὸ τὸ ἀποτέλεσμα τοῦ ἔργου του, τῆς στοργῆς του σ' ἓνα τέλειο μηχανικὸ κορμί - σ' αὐτὸ τὸ τέλειο, τὸ μοναδικὸ μηχανικὸ κορμί, αὐτοῦ τοῦ ἀπίθανου ὀχήματος, ποὺ ἔτσι γρασάρισε, φρόντισε, λάτρεψε!

**ΜΟΛΙΣ ΠΡΟΛΑΒΕ** ν' ἀνοίξει τὸ πέρτ - μπαγκάζ... (Εἶδε ἢ δὲν εἶδε τὴ μάρκα τοῦ ὀχήματος αὐτοῦ!.. Ἐγραφε Mercury; — ἀδύνατο! Τέτιος τύπος Mercury δὲν ὑπάρχει!.. — ἢ Mefisto;..) κ' ἐχώθηκε μέσα!

Αὐτόματα μεσακεῖ ἀναψαν γλόμποι, σ' ἓνα φῶς ἔντονα ὑπέρυθρο - ἐνῶ τὰ Βήματα τώρα ἀκούονταν νὰ ἤχοῦν τρομερὰ, νὰ ζυγώνουν, νὰ φτάνουν!

Σταμάτησαν... Εἶναι κει ἀπόξω!.. (Τὸν χωρίζει ἓνα διάφραγμα μόνο, ἓνα μέταλλο...)

Στέκει... Θὰ ἐξετάζει λοιπὸν (ῶρα 3 ἀκριβῶς, τῆς Ἐντολῆς), τὴ δουλειά, τὸ Ἔργο τοῦ Ἰβάν Μπόρρο - ἀλύγιστος... («Ἐπαινος τοῦ Κράτους;.. Ὁχι· ἐδῶ δὲν εἶν' ἔπαινος τοῦ κράτους - κανενὸς Κράτους ἄλλου!»)

Περιτρέχει τὸ Βλέμα - στὸ Ὀχημά του, στὸ Δοῦλο του... («Ἄν βρεῖ τίποτα - ψεγάδι; Ἄν βρεῖ;..»)

Κι ἄξαφνα νιώθει ὁ Ἰβάν Μπόρρο... νὰ τρίζει... ἓνα πέλμα στὸ δάπεδο... κατανεύοντας... ἔτοιμο νὰ κινήσει, πίσω ἀπ' τὸ διάφραγμα...

Τέλειωσε. Αὐτό ἦταν!

Ἡ βαριὰ Θύρα ἀνοίγει... Τὸ φῶς ἔμφοδο τρέμει στὸν μετάλλينو ρόχθο τῆς μίζας... Βέλος τινάζεται, βρίσκει τὴν καρδιά τῆς ἀθάνας - τὴ συστρέφει μαζί του!.. Βρυχηθμὸς ξεδιπλώνεται, ὑψώνεται - τὸ φῶς ἐρυθρότερο!.. Κι ὁ Ἰβάν Μπόρρο, πάνω κει - βλέπει, διακρίνει ἀστραπιαία:

Ρεζέρβες, κιθώτιο, «μπουκάλες» τῶν διπλῶν ἀμορτισέρ, δεξιὰ κι ἀριστερά, ἐπενδεδυμένες μετ' ἀκράδαντο (ἀνηχη ὕλη, παχιά)· κ' ἓνα εἶδος φορείου, κάτι σὰ στρώμα σπογγώδες, σὰ λαστιχένιο ἀκάτιο, ἀπ' αὐτὸ ποὺ σώζονται οἱ ναυαγοὶ ἢ περνοῦν οἱ κατάσκοποι μιὰ λίμνη - κάτι τέτιο...

Ἐάπλωσε ἐκεῖ μαλακὰ - χώραγε ὀλόκληρος, ἴσα - ἴσα τὸν ἔπαιρνε στὸ φάρδος ποὺ ἦταν τοποθετημένο τὸ σκεῦος αὐτὸ (εἶδος ἀκάτιου μᾶλλον, γιὰ περίπατο ἀπρόοπτο τοῦ Κυρίου σὲ λίμνη ἴσως...)

Καί τὸ Ὄχημα κίνησε!

Ὁ Ἰδάν Μπόρρο αἰσθάνθηκε στὰ σπλάχνα, σὰ δικιά του, τὴν τρομερὴ ρεπρίζ, τὴν ταχύτητα ποὺ ἀμέσως ἀνέπτυξε ἐλιγγιώδη!.. Αὐτὰ ἦταν 80... 90... 110... 150 χιλιόμετρα πάνω στὴν Autobahn, μὲς στὴ νύχτα!..

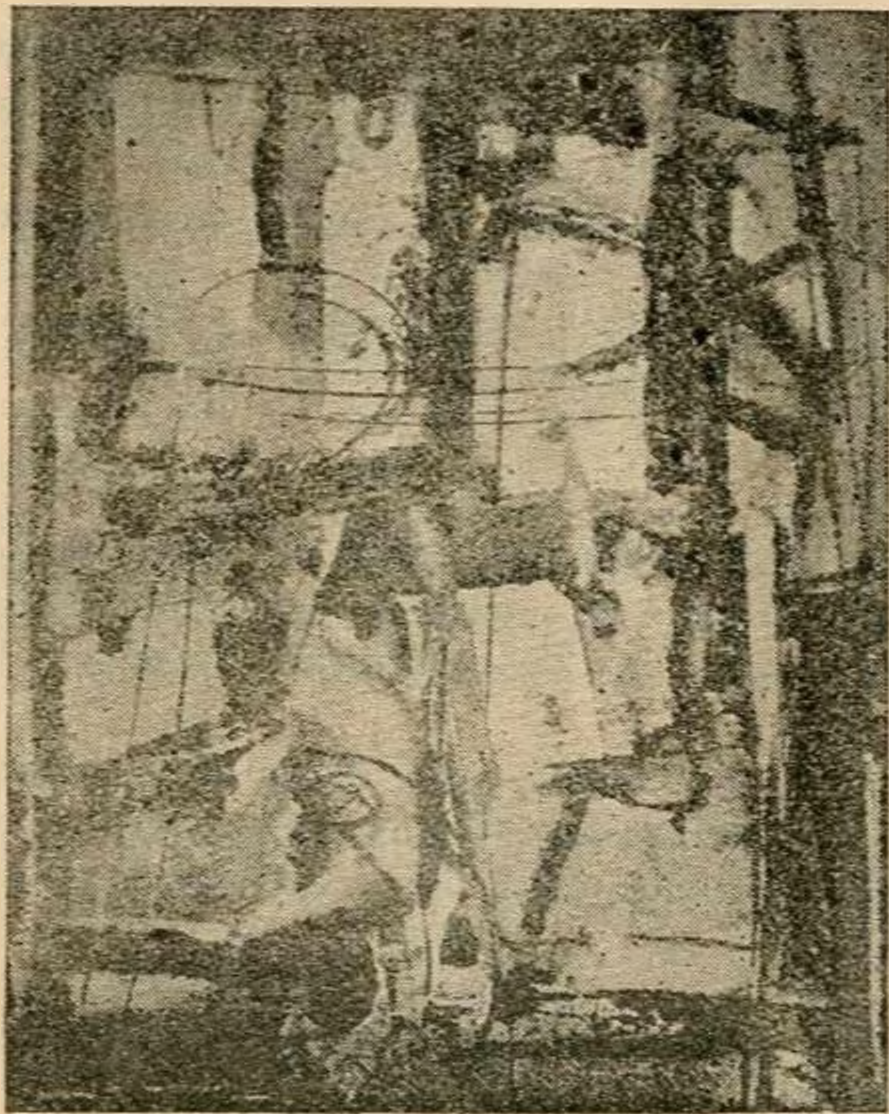
Ἄκουε τ' ἀμορτισέρ δίπλα του, στὸ νού του μέσα, ἐλοένα ταχύτερους κραδασμούς τῶν ἀρμῶν τῆς ἀσφάλτου νὰ παίρνουν, νὰ σβήνουν!.. Ἐνιωθε τὰ ὑγρά τους, σὰν τὸ αἷμα του ποὺ χοχλάκιζε, νάχουν πυρακτωθεῖ... Αὐτὰ ἦταν τώρα 200..! 250..! 300..! (Μὰ πῶς, πῶς ἦταν δυνατὸ νάβαι 300..; πάνω κι ἀπὸ 300..; κι ἀκόμα νὰ ὑψώνεται ἡ φορὰ τοῦ ὀχήματος;.. Σὲ ποιὸ δρόμο ἔτρεχε λοιπόν; Ποιὸς δρόμος τοῦ στρώνονταν -εἰδικὰ γι' αὐτό;.. εἰδικὰ γι' αὐτόν!..)

Ὁ Ἰδάν Μπόρρο ρωτιόταν, ἀγνοοῦσε, γύρευε - νὰ συλλάβει, καθαρὰ νὰ συλλάβει, τί γινόταν, πῶσα, τί ἦταν, ποῦ φερόταν... ὅταν:

Ἐνιωσε ἄξαφνα, ὕστερ' ἀπόνα ἔπακρο ἔριο τρομεροῦ κραδασμοῦ μὲς στὸ στήθος. — τὸ συνέλαβε καθαρὰ, ἐλοκάθαρα! — πῶς τ' ἀμορτισέρ πιά δὲ δούλευαν, δὲ δέχονταν πιά κανένα κραδασμὸ (ἀπὸ τίποτα, ἀπὸ πονθενά, ἀπὸ καμιὰν ἀπολύτως ἀντίσταση πιά!)

Αὐτό... αὐτό.., ὅεν μποροῦσε ἀλλιῶς νὰ ἐξηγηθεῖ! Μόνο ἂν τὸ ὄχημα τοῦτο..

**ΤΟ ΟΧΗΜΑ ΕΚΕΙΝΟ ΤΟΝ ΠΗΡΕ Κ' ΕΦΥΓΕ...** Σ' ἓνα Χῶρο ὅπου ὄλα τὸν περὶμεναν, γιὰ νὰ τοῦ ποῦν πῶς «ἄργησε νὰ φιάσει» - ὁ Ταπεινὸς Ἅγιος Θεράποντας τῆς Τίμιας Δούλης Ὑλης.



Γιάννη Σπυρόπουλου: Σύνθεση σὲ γκριζο

# Η «ΔΩΔΕΚΑΤΗ ΑΥΛΑΙΑ»,

## ΓΙΑ ΤΑ ΘΕΑΤΡΙΚΑ ΖΗΤΗΜΑΤΑ



Μιά σκηνή απ' τὸ μονόπρακτο τοῦ Ν. Ἰγγλέσι «Ὁ χῶρος τοῦ Ἀνέμου»

Τὴν ἀνοιξὴ τοῦ 1959 στὴ θεατρικὴ μας ζωὴ ἔκανε τὴν ἐμφάνισή της μιὰ νέα θεατρικὴ κίνηση. Εἴμαστε ὑποχρεωμένοι νὰ ποῦμε, ἀπὸ τὴν ἀρχή, ὅτι ἡ κίνηση αὐτὴ εἶναι ἡ πιὸ «ιδιότυπη» ἢ πιὸ «ιδιόμορφη» πού ἐμφανίστηκε στὴ θεατρικὴ μας ζωὴ καὶ — ἀπὸ ὅσο ξέρουμε — εἶναι ἡ πρώτη σὲ εἶδος της. Δὲν εἶναι ἀτομικὴ ἐπιχείρηση, οὔτε ὀργανωμένος θίασος: Εἶναι ἕνας ὀργανισμὸς πού δὲν ἔχει γίνει ἀκόμα νομικὸ πρόσωπο καὶ διοικεῖται προσωρινὰ ἀπὸ μιὰ πενταμελῆ ἐπιτροπὴ, πού τὴν ἀποτελοῦν οἱ: Λυκοῦργος Καλλέργης, Βασίλης Ἀνδρεόπουλος, Χρηστος Βαχλιώτης, Γεώργιος Γιαννίσης καὶ Βαγγέλης Γκούφας.

Στὴ «12η Αὐλαία» ἀπευθίναμε γραφτὰ τὰ ἐρωτήματα καὶ μᾶς ἀπάντησε ἐπίσης γραφτὰ. Τὸ πρῶτο ἐρώτημα ἦταν: Τί ἀκριβῶς εἶναι ἡ «12η Αὐλαία»;

Ἀπάντηση: Ἀντὶ γι' ἄλλη ἀπάντηση θὰ μᾶς ἐπιτρέψετε νὰ ἐπαναλάβουμε τὸ προγραμματικὸ μας σημεῖωμα, πού δημοσιεύθηκε πέρυσι καὶ πού παραμένει τὸ βᾶθρο τῶν ἐπιδιώξεων τῆς «12ης Αὐλαίας».

Ἐκτὸς ἀπὸ μιὰν ἀποψη δὲν εἴμαστε καθόλου «νέα θεατρικὴ κίνηση». Εἴμαστε μιὰ κίνηση, πού κυφορεῖται ἀπὸ καιρό. Καὶ ὄχι μόνο στὴ χώρα μας. Παντοῦ. Συγκεντρωθήκαμε, νέοι συγγραφεῖς, σκηνοθέτες, ἠθοποιοί, μουσικοὶ καὶ σκηνογράφοι γιὰ νὰ ποῦμε «παρῶν» στοὺς προβληματισμοὺς τοῦ καιροῦ μας. Ἴσως νὰ προσπαθοῦμε νὰ «διαρρήξουμε» τὶς κλειστὲς πόρτες. Γιατί σίγουρα ὑπάρχουν πόρτες κλειστὲς.

Δὲν εἴμαστε πειραματικὴ σκηνή. Θεωρῶντας ὅμως ὅτι τὸ θεατρὸ μας περνᾷ μιὰ περίοδο «ἐφησυχασμοῦ» ἀποβλέπουμε στὴν ἐμφάνιση νέων δυνάμεων. Ὑπάρχουν; Θὰ τὸ διαπιστώσετε ἐσεῖς. Δὲν φιλοδοξοῦμε νὰ προβάλλουμε νέες μορφές, θέλουμε μόνον νὰ ὑποστηρί-

ξουμε τὶς προσωπικὲς μας ἀντιλήψεις — αἰσθητικὲς καὶ ἠθικὲς — γιὰ τὸν σύγχρονο κόσμο. Ἡ προσπάθειά μας εἶναι συλλογικὴ.

Γιατί δὲν ἀκολουθήσαμε τὴν πεπατημένη; Γιατί τὸ θέατρο ἀποκλείεται νὰ ἀγνοήσει ἀτιμώρητα, τοὺς νόμους τῆς ἐμπορικότητος. Ἔτσι δὲν ἐμπιστεύεται καμμιά περιοχὴ τοῦ στοὺς νέους. Παρ' ὅλο, πού ὑπάρχουν οὗτοι οἱ νέοι — ἄλλοι ἢ ἐμεῖς ἀδιάφορο — καὶ πού δὲν τοὺς δίνεται συχνὰ ἡ εὐκαιρία τῆς παρουσίας. Ἡ «Δωδέκατη Αὐλαία» δὲν ἔχει μόνιμο χαρακτήρα. Εἶναι μιὰ ἐκκίνηση. Μπορεῖ στὴν πορεία, νὰ ἐκπηγάσει ἀπ' αὐτὴν κάτι οὐσιαστικώτερο. Καὶ ἔχει ἀνάγκη τὸ θεατρὸ μας ἀπὸ αὐτὸ τὸ οὐσιαστικόν.

Ἐρώτηση: Πῶς βλέπει ἡ 12η Αὐλαία τὰ προβλήματα τοῦ θεάτρου γενικὰ καὶ ἰδιαίτερα τοῦ ἐλληνικοῦ θεάτρου;

Ἀπάντηση: Τὸ θέατρο ἔχει κοινωνικὴ ἀποστολή, δὲν εἶναι ἀπλὴ ψυχαγωγία. Αὐτὸ εἶναι δεδομένο γιὰ τὴ «12η Αὐλαία» κι αὐτὸ εἶναι τὸ κριτήριον γιὰ τὴν ἐκλογή τῶν ἔργων της. Τὰ ἔργα αὐτά, δὲ μπορεῖ νὰ χῶν ἀπλῶς τὸ σκοπὸ νὰ ψυχαγωγήσουν, πρέπει νὰ χῶν κάποιο προβληματισμὸ στὰ κοινωνικὰ καὶ ψυχολογικὰ προβλήματα, πού εἶναι ἄλλωστε ἀλληλένδετα. Ἐνα προβληματισμὸ πού νὰ χῶν προεκτάσεις. Προϋπόθεση ὡστόσο γι' αὐτὸ τὸ πρᾶγμα εἶναι ἡ καλλιτεχνικὴ ἀρτιότητα. Νὰ ὑπάρχει καλλιτεχνικὴ δικαίωση. Μ' αὐτὴ τὴν ἔννοια ἡ «12η Αὐλαία» εἶναι ἕνα ἐλεύθερο βῆμα, ἕνα ἐλεύθερο βῆμα ὅμως πού δὲν μπορεῖ νὰ προβάλλει ἀντικοινωνικὲς καὶ ἀντιανθρώπινες «ἀξίες». Ἐχει ἕνα σκοπὸ παιδαγωγικόν: νὰ βοηθήσει τὴν ψυχικὴ καὶ πνευματικὴ καλλιέργεια καὶ ὀλοκλήρωση τοῦ θεατῆ.

Ἀπαντᾶμε τώρα στὸ δεύτερο σκέλος τοῦ ἐρωτήματός σας, γιὰ τὰ προβλήματα τοῦ ἐλ-

ληνικού θεάτρου. Δεν είναι μόνο δική μας διαπίστωση πώς το θέατρό μας περνάει μιά περίοδο «έφησυχασμού». Το γενικότερο «κλίμα» που γεννάει αυτόν τον «έφησυχασμό» αναγκάζει τους θεατρικούς παράγοντες να βάζουν σε πρώτο πλάνο την εμπορικότητα, σε βάρος του οποιουδήποτε προβληματισμού. Το θέατρό μας παλεύει ωστόσο να σηκώσει το ανάστημά του μέσα στις δύσκολες μεταπολεμικές συνθήκες και πολλές φορές τὰ καταφέρνει επάξια. Δεν είναι υπερβολή αν ποῦμε ότι η αίσθητική στάθμη ὀρισμένων θεάτρων μας είναι αρκετά ὑψηλή και μπορεί να συγκριθεῖ — χωρίς φόβο — με τὴν στάθμη θεάτρων ἄλλων χωρῶν. Ἐδῶ μπορεί και πρέπει να ἀναφερθεῖ τὸ ποιοτικὸ δυναμικὸ τῶν ἠθοποιῶν μας. Δυναμικό, πού πάρα πολλές φορές είναι ἀπόλυτα ἰσάξιο με τὸ δυναμικὸ τῶν ξένων.

*Ἐρώτηση: Κατὰ τὴ γνώμη σας, ποιὰ εἶναι τὰ αἷτια τῆς σημερινῆς στάθμης τῆς νεοελληνικῆς θεατρικῆς παραγωγῆς;*

*Ἀπάντηση:* Ἡ νεοελληνικὴ δραματουργία πού ξεκίνησε με τὸ «Βασιλικὸ» τοῦ Μάτση, δὲ μπόρεσε ἀκόμα νὰ συμπληρώσει τὸν κύκλο τῆς καὶ νὰ ξεκινήσει ἀπὸ ἕνα ἀνώτερο σκαλοπάτι πού ν' ἀντιστοιχῆ με τὸ «Βασιλικὸ» ἐκείνης τῆς ἐποχῆς. Ὁ πρῶτος λόγος γι' αὐτὸ εἶναι ὅτι δὲν μπορεί νὰ ἀναπτυχθεῖ θεατρικὴ παραγωγή ἂν δὲν παίζονται τὰ θεατρικὰ ἔργα. Δὲν μπορούμε νὰ φανταστοῦμε ὅτι μπορούσε νὰ ὑπάρχει ἕνας Αἰσχύλος, ἕνας Σοφοκλῆς, ἕνας Εὐριπίδης, ἢ ἕνας Σαίξπηρ, πού νὰ γράφουν μόνο γιὰ νὰ γράφουν. Ἐπειτα ὑπάρχουν μερικοὶ γενικώτεροι λόγοι πού δὲν εἶναι εὐνοϊκοὶ γιὰ τὴ δραματουργία. Οἱ συγγραφεῖς ἀποφεύγουν νὰ ἀγγίξουν ἄμεσα τὴν πραγματικότητα. Εἶναι χαρακτηριστικὸ τὸ ὅτι τὰ 60 οἱο τῶν ἔργων πού ὑποβλήθηκαν ἐφέτος στὴ «12ῃ Αὐλαίᾳ» εἶναι συμβολικὲς ἀλληγορίες. Ὑπάρχουν βέβαια καὶ συγγραφεῖς πού δὲν εἶναι σὲ θέση αὐτοὶ οἱ ἴδιοι νὰ ἀγγίξουν τὴν πραγματικότητα. Καταφεύγουν στὸ «ἱστορικὸ» θέατρο, ὅχι ὁμως γιὰ νὰ βάλουν σ' αὐτὸ, τὸ σύγχρονο προβληματισμό. Λεῖπει ἀπὸ τὴ θεατρικὴ μας παραγωγή ἕνας στόχος, δὲν ὑπάρχει συγκεκριμένη πορεία. Αὐτὸ χρειάζεται.

Θέλουμε νὰ ποῦμε δυὸ λόγια καὶ γιὰ τὸ κοινό.

Τὸ κοινὸ μας εἶναι θεατρικὸ προηγμένο ὀπωσδήποτε, ἀλλὰ ποδηγετημένο κατὰ τρόπο παράδοξο. Δὲν εἶναι τυχαῖο τὸ γεγονὸς ὅτι τὸ κοινὸ μας γεμίζει τις θεατρικὲς σάλες, ἀλλὰ σὲ ποσοστὸ δυσανάλογο ἐν σχέσει πρὸς τὸ κινηματογραφικὸ κοινό. Χωρὶς νὰ παραγνωρίζουμε ὅτι ὁ κινηματογράφος ὀδηγεῖ κοινὸ πρὸς τὸ θέατρο.

Τὶ συμβαίνει, λοιπόν, με τὸ κοινὸ μας; Εἶναι κοινὸ «φυγῆς» ἢ θέλει νὰ προβληματισθεῖ; Ἡ ἐπιθυμεῖ, με ἄλλα λόγια, νὰ ξαναγυρίσει τὸ θέατρο σὲ πηγές του, πού καθόριζε, παλαιότερα, ὁ «θηρσκευτικὸς» — δηλαδή ὁ ἠθικὸς — μῦθος; Καὶ γιὰ νὰ συγκεκριμενοποιήσουμε. Παρακολουθήστε τὴν ἐξοδο ἑνὸς θεάτρου. Οἱ θεατῆς ἔχουν ἤδη λησμονήσει τὸ ἔργο, κατατρίβονται καὶ πάλι με τὰ ὑπάρχοντα προσωπικὰ τους θέματα καὶ ἴσως ἀναφέρονται στὴν .. ἐνδυμα-

ματολογία τῆς πρωταγωνίστριας καὶ τοῦ πρωταγωνιστῆ. Θὰ προσδοκούσατε ἴσως νὰ ἀντιδικοῦν γιὰ τὴν ὀρθότητα τοῦ «μηνύματος» τοῦ ἔργου, γιὰ τὴν πληρότητά του καὶ τὴν ἀλήθεια του, ἀλλὰ «μῆνυμα» δὲν ὑπάρχει.

Τὸ κοινὸ λοιπόν, ἔχει τὴ μικρότερη εὐθύνη. Χρέος ὄλων μας νὰ τὸ ποδηγετήσουμε. Κι αὐτὸς εἶναι ἕνας ἀπὸ τοὺς σκοποὺς τῆς «12ῃς Αὐλαίας».

*Ἐρώτηση: Πῶς νομίζετε ὅτι τὸ κράτος πρέπει νὰ βοηθήσει τὸ θέατρο;*

*Ἀπάντηση:* Μὴν ἔχουμε αὐταπάτες. Δὲ θάχουμε θέατρο στὴν Ἑλλάδα ἂν δὲ γίνεи κρατικὸ. Μὲ μιά προϋπόθεση ὁμως, πῶς τὸ κράτος θὰ περιοριστεῖ νὰ τὸ βοηθήσει οἰκονομικά, χωρὶς νὰ θέλει καὶ νὰ τὸ ποδηγετήσῃ καλλιτεχνικά, ἄμεσα ἢ ἔμμεσα. Ὅποιαδήποτε ἐπέμβαση τοῦ κράτους στὸν καλλιτεχνικὸ τομέα τοῦ θεάτρου, θὰ τὸ ἀποστεώσῃ μοιραῖα, θὰ στηρίξει τις πηγαιῖες, τις ἀναγεννητικὲς, τις ἀναζητητικὲς του δυνάμεις. Κι' ὅταν ἀποστεωθοῦν αὐτὲς οἱ δυνάμεις, πού ὑπάρχουν, σίγουρα δὲ μπορούμε νὰ ἐλπίζουμε πῶς θάχουμε κάποιαν, ἔστω καὶ ὑποτυπῶδη, θεατρικὴ ἀναγέννηση. Ἀξίζει γι' αὐτὸ νὰ ἰδοῦμε τί γίνεται π.χ. στὴ Γαλλία. Τὸ γαλλικὸ κράτος ἐνισχύει οἰκονομικά τὸ «Γαλλικὸ Λαϊκὸ Θέατρο» τοῦ Ζὰν Βιλλάρ, ἀφήνοντάς το ὁμως ἐλεύθερο σὲ ἀναζητήσεις καὶ σὲ προσπάθειές του.

Πρὸς τὸ παρὸν ἐκεῖνο πού πρέπει νὰ κάνει τὸ κράτος εἶναι νὰ καταργήσῃ τὴ φορολογία, τοῦλάχιστον γιὰ τὰ ἐλληνικὰ ἔργα.

*Ἐρώτηση: Νομίζετε ὅτι θὰ ἐπιτύχει ἡ προσπάθεια τῆς «12ῃς Αὐλαίας»;*

*Ἀπάντηση:* Ἡ γέννηση τῆς «Δωδέκατης Αὐλαίας» — μετὰ ἀπὸ αὐτὲς τις διαπιστώσεις καὶ ἐκτιμήσεις — ὑπῆρξε ἀπολύτως φυσιολογική. Μὰ οἱ διαπιστώσεις αὐτὲς δὲν σημαίνουν ὅτι διαθέτει καὶ τὰ μέσα «πλήρους ἰάσεως τῆς θεατρικῆς νόσου». Περιορισμένους οἱ δυνατότητές της, περιορισμένοι καὶ οἱ κύκλοι τῶν ἐμφανισέων της.

Τὶ πέτυχε ἡ περσινὴ ἐμφάνιση τῆς κίνησης; Κατ' ἀρχὴν πρόβαλε τὸ ἔργο τριῶν νέων συγγραφέων. Τοῦ Βασίλη Ἀνδρεόπουλου τὸν «Κομιστὴ Εἰδήσεων», τοῦ Βαγγέλη Γκούφα τὸ «Κρατητῆριο» καὶ τοῦ Νίκου Ἰγγλέση τὸν «Χῶρο τοῦ ἀνέμου». Ἡ κριτικὴ καὶ τὸ κοινὸ χαίρετσαν τὴν κίνηση με ἐνθουσιασμό, πού ἦταν δυσανάλογο — πρέπει νὰ τὸ ποῦμε — πρὸς τὴν προσπάθεια, ἀλλὰ πού «μετροῦσε» ἐν τούτοις ὅτι ἡ κίνηση ἀποτελοῦσε ἀνάγκη. Μαζὶ με τοὺς συγγραφεῖς ἡ περσινὴ μας ἐμφάνιση πρόβαλε τρεῖς νέους σκηνοθέτες, τὸν Χρ. Βαχλιώτη, τὸν Γ. Γιαννίση καὶ τὸν Λυκ. Καλλέργη. Κανεῖς δὲν ἀμφισβήτησε ὅτι τὸ θέατρό μας ἔχει νέες δυνάμεις. Γιὰ πρώτη φορὰ ἀκούστηκε σὲ ἐλληνικὸ θέατρο ἠλεκτρονικὴ μουσική, γραμμὴν ἀπὸ τὸν Ἀργ. Κουνάδη καὶ προεβλήθη ἀκόμη περισσότερο ὡς σκηνογράφος ὁ Γιάννης Μιγάδης. Γιὰ τοὺς ἠθοποιούς μιλήσαμε κι ὄλα στὴν ἀρχή, γενικά. Εἰδικὰ ἐδῶ πρέπει νὰ ἀναφέρουμε ὅτι σὲ πολλοὺς νέους ἠθοποιούς ἐδόθηκε ἡ δυνατότητα νὰ δοκιμάσουν τις δυνάμεις τους καὶ νὰ βγοῦν πέρα παλληκαρίσια.

Φέτος ἀπὸ τὰ ἐξήντα μονόπρακτα, πού ὑ-

προβλήθηκαν στην «Δωδεκάτη Αύλαία» από πενήντα συγγραφείς — απόδειξη του γεγονότος ότι πολλά έργα κλειδώνονται στα συρτάρια των συγγραφέων τους — προκρίθησαν δεκατρία, που ανακοινώθηκαν ήδη στον Τύπο.

Στις 8 Ιανουαρίου στο θέατρο «Φωτόπουλου» θα παρουσιαστούν τα τρία από αυτά. Πρόκειται συγκεκριμένα για τα «Καπέλλα» του Μάνθου Κρίσπη, που θα σκηνοθετήσει ο Λυκ. Καλλέργης, για το «Προξενείο της Αντιγόνης» του Βασ. Ζιώγη, που θα σκηνοθετήσει ο Χρ. Βαχλιώτης και για τους «Ανίκητους» που θα σκηνοθετήσει ο Γ. Γιαννίσης. Σκηνογράφος και πάλι για τα τρία μονόπρακτα ο Γ. Μιγάδης. Φέτος θα εμφανισθούν και τρεις νέοι μουσικοί, για πρώτη φορά. Ο Δημήτρης Τερζάκης, ο Δημήτρης Αγραφιώτης και ο Θ. Αντωνίου. Τα νέα μονόπρακτα κινούνται στον χώρο, που προδιαγράψαμε ήδη, στο χώρο του προβληματισμού.

*Ερώτηση: Υπάρχουν ιδιαίτερες καλλιτεχνικές, με τη στενή έννοια, τάσεις στη 12η Αύλαία*

*Απάντηση: Δέ μπορούμε ν' απαντήσουμε ακριβώς. Βρισκόμαστε κ' έμεις στο στάδιο των προβληματισμών και των αναζητήσεων. Εκείνο που έχουμε να πούμε είναι ότι υπάρχει σ' όλους τους παράγοντες της «12ης Αύλαίας», συγγραφείς, σκηνοθέτες, ήθοποιούς, τεχνικούς, ένας χωρίς προηγούμενο καλλιτεχνικός ένθουσιασμός.*

*Μπορούμε να πούμε ότι υπάρχει ένα δόσι-*

*μο σέ ίση μοίρα όλων. Στην έρμηνεία των έργων θέλουμε ο ήθοποιός να ανατρέχει στο βαθύτερο έαυτό του, να εκφράζεται είλικρινά, να αποφεύγει την κακή θεατρική συμβατικότητα, να βαθαίνει και να κατακτάει πνευματικά και ψυχολογικά τó ρόλο του. μέσα στο γενικό πνεύμα του έργου. Θέλουμε να υπάρχει μια De profundis προσφορά όλων. Ο ήθοποιός δέν πρέπει νάναί ένας απλός καλλιτέχνης, με την στενή έννοια, του θεάτρου· πρέπει νάναί ένας πνευματικός άνθρωπος. Νάχει τις ίδιες αντισυχίες που έχει ο πνευματικός άνθρωπος κι όχι να ενδιαφέρεται για τó αν είναι μεγάλος ή μικρός ο ρόλος που υποδύεται. Όχι βεντετισμός.*

*Ερώτηση: Ποιό θάναί τó μέλλον της «12ης Αύλαίας»;*

*Απάντηση: Η προσπάθειά μας δέ μπορεί να συνεχιστεί έτσι, να κάνουμε δυό τρείς εμφάνισεις τó χρόνο μονάχα. Αν συνεχιστεί έτσι μοιραία θα έκφυλιστεί. Αποβλέπουμε σέ μια μονιμώτερη όργάνωση της Αύλαίας. Ν' αποκτήσει στέγη, να συγκροτήσει μονιμώτερο θίασο, να βοηθηθεί οίκονομικά. Ήδη άκούστηκαν φωνές που προτείνουν να ενισχυθούμε από τó κράτος. Θα δεχθούμε κάθε βοήθεια, με την έννοια που καθορίσαμε πιο πάνω. Η «12η Αύλαία» δέν έχει οίκονομικές επιδιώξεις. Έχει καλλιτεχνικές, με την ευρύτερη σημασία της λέξης. Η συμπάρασταση του κοινού και πολλών πνευματικών ανθρώπων, μάς ένθαρρύνει. Δέ μπορούμε παρά νάμαστε αισιόδοξοι. Τó κοινό και ή κριτική θ' άποφανθούν για τó άποτέλεσμα που θάχει ή προσπάθειά μας.*

Μιά σκηνή από τó Μονόπρακτο του Βαγγέλη Γκούφα «Κρατητήριο»



# ΚΟΜΙΣΤΗΣ ΕΙΔΗΣΕΩΝ

Μονόπρακτο

Του ΒΑΣΙΛΗ ΑΝΔΡΕΟΠΟΥΛΟΥ



## ΤΑ ΠΡΟΣΩΠΑ ΤΟΥ ΕΡΓΟΥ

ΣΥΜΒΟΥΛΟΣ	40 χρονών
ΞΕΝΟΣ	30 »
ΣΕΝΤΕΡ - ΦΟΡ	25 »
ΧΗΡΑ	36 »
ΠΑΤΕΡΑΣ	45 »
ΑΡΤΕΜΗ	30 »
ΕΛΕΝΗ	20 »
ΚΟΜΨΟΣ ΚΥΡΙΟΣ	50 »

Μία σκηνή από την παράσταση του «Κομιστή Ειδήσεων»

## ΕΠΟΧΗ ΣΥΓΧΡΟΝΗ

Με το άνοιγμα της αυλαίας σκοτάδι κυριαρχεί πάνω στη σκηνή. Μια μουσική ακούγεται και τονίζει κάπως χαρακτηριστικά κάθε φορά που οι προβολείς φωτίζουν ένα — ένα τα πρόσωπα που είναι μοιρασμένα στο χώρο σε σχετική ακινησία.

“Αλλά είναι ξαπλωμένα κατά γης πάνω σε κουβέρτες, άλλα καθιστά άκουμπώντας πάνω στον τοίχο του φόντου. Ο χώρος είναι ένα δωμάτιο εργοστασίου. Μια πόρτα δεξιά, ένα παράθυρο κάπως στο κέντρο. Ένα δυο κιβώτια, χαρτοδέματα.

Με το άνοιγμα της αυλαίας βρίσκονται στη σκηνή δεξιά ο Σύμβουλος, ο Ξένος, ο Πατέρας. Στο κέντρο ο Σέντερ — Φόρ, η Χήρα και αριστερά η Άρτεμη και η Ελένη. Για σκεπάσματα χρησιμοποιούν κουβέρτες.

Στο τετράγωνο του παράθυρου φαίνεται σιγά — σιγά το ξημέρωμα μιας φωτεινής Απριλιάτικης μέρας. Ζωηρή ή αντίθεση με το φωτισμό του εσωτερικού.

“Όταν ο φωτισμός ολοκληρωθεί και η μουσική πάει να τελειώσει, από μακριά ακούγεται ο ήχος σειρήνας αυτοκινήτου πρώτων βοηθειών. Ο ήχος της σειρήνας κορυφώνεται και σβήνει, δηλωτικό ότι το αυτοκίνητο έφτασε έξω από το χώρο μας. Η ακινησία των προσώπων συνεχίζεται. Μονάχα ο Σύμβουλος με μεγάλη προσπάθεια σηκώνεται όρθιος. Στην αρχή όλα μας τα

πρόσωπα θὰ μιλήσουν μὲ καταφανῆ ἀδυναμία. Ὁ Σύμβουλος προσπαθώντας νὰ κρύψει τὴν ἀδυναμία του ἔφτασε κοντὰ στὸ παράθυρο τὴν ὥρα ποὺ ἔσβηνε ἡ σειρήνα. Προσπαθεῖ ν' ἀνοίξει τὸ παράθυρο μὰ δὲν μπορεῖ. Σωριάζεται χάμω ἀξιοπρεπῶς.

- ΣΥΜΒ. Πάλι ἦρθε τὸ ρημάδι.  
ΧΗΡΑ Δεκάξη φορές σήμερα.  
ΣΕΝΤ. Τσαντίλα ποὺ θάχουνε στὰ Νοσοκομεῖα...  
ΧΗΡΑ Δεκάξη καὶ μία δεκαεφτά.  
ΣΥΜΒ. Τὶς μέτραγες;  
ΧΗΡΑ Δὲν ἐκλεισα μάτι ἔλη τὴ νύχτα.  
ΣΥΜΒ. Κ' ἐγὼ τὰ ἴδια. Θέλει κανεῖς τίποτα;  
ΞΕΝΟΣ Ἄερα... Λίγο ἄερα...  
ΣΕΝΤ. Τὸν ἐπνιξε ἡ ξυνίλα.  
ΧΗΡΑ Τόσα στομάχια ἀδειανά, τί περιμένεις.  
ΣΥΜΒ. Ν' ἀνοίξω τὸ παράθυρο;  
ΣΕΝΤ. Ἄνοιξέ το, εἶναι καὶ ἡ ὥρα νὰ ρίξουνε τὰ νέα.  
ΞΕΝΟΣ Ἄερα, πνίγομαι.  
ΧΗΡΑ Ἄσε νὰ ξυπνήσουν ἔλοι πρῶτα. Δὲν κάνει πάνω στὸν ὕπνο.  
ΞΕΝΟΣ Ἄνοιξτε το, ποιὸς μπορεῖ καὶ κοιμᾶται.  
ΣΕΝΤ. Σιγὰ ρε φίλε... Σσσ... δὲ ἔλέπεις. (κοιτάει πρὸς τ' ἀριστερὰ ποὺ κοιμοῦνται τὰ δυὸ κορίτσια, ἡ Ἄρτεμη καὶ ἡ Ἐλένη).  
ΧΗΡΑ Κοιμοῦνται ἀκόμα;  
ΣΕΝΤ. Ἄγκαλίτσα.  
ΧΗΡΑ Ἔτσι θ' ἀντέξουν πιὸ πολύ.  
ΣΕΝΤ. Δὲ βαρυνέσαι, ἔλη τὴ νύχτα πίτσι — πίτσι τὸ εἶχαν. Τώρα τὸ πρωτὸ ξεράθη-  
καν (βλέπει πρὸς τὴν ἀριστερὴ γωνιά ποὺ εἶναι ἄδεια). Ὁ Λεωνίδας τί ἔγινε  
δρὲ παιδιά;  
ΧΗΡΑ Δὲν εἶναι κεῖ;  
ΣΕΝΤ. Ὁχι. Τῶσκασε;  
ΧΗΡΑ Θὰ πῆγε πρὸς νεροῦ του.  
ΣΕΝΤ. Τέσσερις μέρες νηστικός, ποῦ τὸ ἔρηκε τὸ κάτουρο.  
ΣΥΜΒ. Τὸν πήρανε τὴ νύχτα.  
ΧΗΡΑ Οὔτε ποῦ τὸ κατάλαβα.  
ΣΥΜΒ. Ὁ δέκατος ἔκτος αὐτὸς ἦτανε.  
ΣΕΝΤ. Κρίμα ποῦ μᾶς ἔκανε τὸ θερίο.  
ΧΗΡΑ Τὸ ἄδειο στομάχι δὲ χωρατεύει, ἡ πείνα ρίχνει καὶ κάστρα ἀκόμα.  
ΣΥΜΒ. Λιποθύμησε τρεῖς φορές ὁ φουκαρᾶς.  
ΣΕΝΤ. Κρίμα στ' ὄνομα. Ἄκου «Λεωνίδας» καὶ νὰ σπάσει! (ἀνασηκώνεται).  
ΠΑΤΕΡ. Θὰ πάψετε καμμιά φορά. Τί στὸ διάολο σᾶς ἔπιασε πρωτὸ — πρωτὸ.  
ΣΕΝΤ. Ξύπνησες γέρο; Καλημερούδι... Στὸ διάολο λοιπὸν ἀντὶ γιὰ καλημέρα.  
ΞΕΝΟΣ Ἄερα... ἄερα... πνίγομαι...  
ΠΑΤΕΡ. Ἄει σιχτήρ καὶ σύ... (ξαναπέφτει).  
ΣΕΝΤ. Ὅλο γλύκα εἶσαι πουλάκι μου.  
ΣΥΜΒ. Θανάση πᾶψε· ποῦ βρίσκεις τὸ κουράγιο...  
ΣΕΝΤ. Ὀνειρεύτηκα ὅτι ἔφαγα γουρουνόπουλο μέ...  
ΣΥΜΒ. Σούτ... πᾶψε...  
ΣΕΝΤ. Μάλιστα κύριε Σύμβουλε, ξέχασα. Τὰ ὄνειρα καὶ οἱ μάσες ἀπαγορεύονται...  
Ἐκανα φάουλ, συγγνώμην.  
ΠΑΤΕΡ. (ἀνασηκώνεται). Γιάννη, πὲς σ' αὐτὸ τὸ παιδαρέλι νὰ βγάλει τὸ σκατμὸ  
γιατί...  
ΣΕΝΤ. Γιατί;  
ΠΑΤΕΡ. Γιατί βλέπω ὁ ἀγώνας σου νὰ πηγαίνει χαμένος.  
ΣΥΜΒ. Ὁ ἀγώνας μᾶς θὲς νὰ πεῖς.

- ΠΑΤΕΡ. Ναί πού νά πάρει ό διάλογος, ναι. (Ξαναπέφτει πίσω).
- ΞΕΝΟΣ Γιατί δέν τὸ ἀνοίγετε βρέ παιδιά. Ὁ ἀέρας...
- ΧΗΡΑ Ἐνοῖξέ το μωρὲ Γιάννη νά τελειώνουμε.
- ΣΥΜΒ. (Σηκώνεται ἀργὰ ὄρθιος προσπαθώντας νά κρύψει τὴν καταφανὴ ἀδυναμία του) Καλά... Καλά... Μὴ μιλάτε. Ἐσυχάστε. Μὴ σπαταλάτε δυνάμεις... Τί πάθαμε ἔλοι σήμερα. (Καταφέρει καὶ ἀνοίγει τὸ παράθυρο. Ἀκουμπάει στὸ προβάζι ἀνασαιώντας βαθιά. Ὁ δροσερὸς πρωινὸς ἀέρας μπαίνει στὸ χῶρο. Δυὸ - τρεῖς ἀνάσες εὐχαρίστησης ἀκούγονται. Ἄλλοι φροντίζουν νά σκεπαστοῦν καλύτερα. Ἡ Ἑλένη σηκώνεται καὶ κοιτάει πρὸς τὰ δεξιὰ. Ἀσυναίσθητα περιποιεῖται τὰ μαλλιά της, τὸ πρόσωπό της).
- ΑΡΤ. (ἀπὸ χάμω) Μήπως θέλεις καὶ καθρέφτη;
- ΕΛΕΝΗ. (Γυρνώντας πρὸς τὸ μέρος τῆς Ἀρτεμῆς) Δὲ χρειάζεται.
- ΣΕΝΤ. (Ἀπὸ τὴ θέση του. Χαμηλά. Γλυκά.) Καλημέρα...
- ΑΡΤ. (Ἀπὸ χάμω) Ποιὸς ἦταν;
- ΕΛΕΝΗ Ὁ Θανάσης.
- ΑΡΤ. (Ὅλο ἀπὸ χάμω). Πάλι αὐτὸς λαλάει; Θὰ δάλεις καὶ κραγιόν;
- ΕΛΕΝΗ Σσο... Σκεπάσου, θὰ κρυώσεις. (Τὴν σκεπάζει καὶ πλαγιάζει πλάι της).
- ΧΗΡΑ Φύγε ἀπὸ τὸ παράθυρο, Γιάννη, κάνει πολλὴ δροσιά.
- ΣΥΜΒ. Ἐδῶ εἶναι καλὰ... πολὺ καλὰ... (ἀνασαινει βαθιά).
- ΞΕΝΟΣ Τί γίνεται στὸν κόσμος, Κύριε Σύμβουλε;..
- ΣΥΜΒ. Τὰ ἴδια καὶ τὰ ἴδια. (Στεριώνει τὸ κορμί του στὴν κώχη τοῦ παράθυρου καὶ περιγράφει βλέποντας πρὸς τὰ ἔξω). Ὅλοι οἱ δρόμοι εἶναι μπλοκαρισμένοι. Οἱ χωροφύλακες φυλάνε στὶς γωνιές, τὸ Νοσοκομειακὸ φορτώνει ἀράδα. Οἱ γυναῖκες ξενύχτησαν πάλι στὰ πεζούλια. Ἡλιος δυνατὸς χτυπάει στ' ἀντικρυνὰ περιβόλια... κ' ἡ ἀνοιξη πάει κ' ἔρχεται.. Μύρισε Ἀπρίλης...
- ΞΕΝΟΣ Ὅλοι οἱ δρόμοι μπλοκαρισμένοι κ' ἡ ἀνοιξη πάει κ' ἔρχεται. Ζουμερώτερη ἀναφορὰ δέν ἄκουσα ποτέ μου...
- ΣΕΝΤ. Δὲ φαντάζομαι νά δλέπεις καὶ τὴ μάνα μου;
- ΣΥΜΒ. Τὴ δλέπω. Τέσσερις μέρες ρίζωσε ἀπόξω.
- ΣΕΝΤ. Βρέ μυαλὸ πού τῷχει.
- ΣΥΜΒ. Κρατάει καὶ τὸ φαῖ σου.
- ΣΕΝΤ. Γιουδαρλάκια μὲ παχειὰ σάλτσα. Τὸ ξέρει πὼς τρελλαίνομαι γιὰ γιουδαρλάκια... Πές της νά τὰ πετάξει στὸ ρέμα καὶ νά φύγει. Στὸ γήπεδο πού τὴ θέλω δέν ἔρχεται...
- ΧΗΡΑ Μὴν τὴ συνερίζεσαι; οἱ μάνες δέν τὰ καταλαβαίνουν δλα.
- ΞΕΝΟΣ Ἄλλο τί δλέπεις; Τί λέει ὁ Ἀπρίλης;
- ΣΥΜΒ. Ἄσπρισ' ὁ τόπος... τὰ περιβόλια λευλουδιάσανε... Ζαλίζεσαι... ὁ ἥλιος εἶναι πολὺ δυνατὸς... (Σιγὰ - σιγὰ σωριάζεται στὴ θέση του).
- ΧΗΡΑ Πλάγιασε κι ἄς τὸν Ἀπρίλη νά κάνει τὴ δουλειά του...
- ΠΑΤΕΡ. (ἔχει ἀνασηκωθεί). Ἐδῶ παίζεται ἡ τιμὴ μας... ἡ ζωὴ μας κι αὐτοί... Θέ μου.. Θέ μου.. (Ἡ Ἀρτεμῆ καὶ ἡ Ἑλένη ἔχουν ἀνασηκωθεί).
- ΣΕΝΤ. Πάλι τὴν εἶπες τὴν κοτσάνα, γέρο.
- ΠΑΤΕΡ. Ἐσὺ τὴ δουλειά σου, τ' ἀκοῦς;
- ΧΗΡΑ Ἄς τον νά λέει... τί σὲ νοιάζει; (Στὸν Σύμβουλο). Θές τίποτα, Γιάννη;
- ΣΥΜΒ. Ζουμπούλια πρέπει νά ἦτανε. Δυὸ στρέμματα ζουμπούλια...
- ΕΛΕΝΗ Ἴσαμε δῶ φτάνει ἡ μυρουδιά τους.
- ΣΕΝΤ. Ναί, μπράβο (ἀνασαινει βαθιά).
- ΑΡΤ. Γιόμισε τὸ δωμάτιο. (ἀνασαινει βαθιά).
- ΣΕΝΤ. Τέτοια βαθειὰ μυρουδιά κάπου τὴ θυμάμαι... Κάπου τὴ θυμάμαι. Ἄ! ναί σὲ κηδεῖα!
- ΠΑΤΕΡ. Ὁρατο χωρατό. Θὰ πάψεις καμμιά φορά;
- ΞΕΝΟΣ Θανάση μπράβο. Ξέρεις νά κλωτσᾷς μιὰ χαρά. Ἴσια στὸ στόχο.
- ΠΑΤ.—ΑΡΤ. Ἄλλος αὐτός...



ΧΗΡΑ Τι θυμώνεις μωρέ; Τι είπαν οι άνθρωποι;  
 ΠΑΤΕΡ. Μά είναι πράματα αυτά που μελετάνε; Φαγιά, κηδεΐες, λουλούδια... ώρες  
 είναι να μάς πει και για γκόμενες...  
 ΞΕΝΟΣ Ποῦ βρίσκεις τὸ παράξενο; Τώρα είναι ἡ καλύτερη ὥρα. Τώρα ποῦ φτερο-  
 κοπάει ὁ θάνατος καὶ μύρισ' Ἀπρίλης. Τώρα δὲν πρέπει νὰ φοβᾶσαι...  
 ΠΑΤΕΡ. Εἶσαι τρελλὸς σίγουρα. Κ' ἐσὺ εἶσαι... Θεέ μου πῶς ἐμπλεξα ἐγὼ μαζί τους  
 (ξαπλώνει).  
 ΣΕΝΤ. (Στὸν ξένο) Ἔ, λοιπόν! Ἐμεῖς οἱ δυὸ ἔπρεπε νὰ παίζουμε στὴν ἴδια ὀμάδα.  
 Συνεννοούμαστε.. Πάσα—σουτ—γκόλ.. χέ.. χέ.. Σ' ἀρέσει τὸ ποδόσφαιρο;  
 ΞΕΝΟΣ Ἔχει κι αὐτὸ τὴν ὀμορφιά του.  
 ΣΕΝΤ. Τὸ περίμενα πῶς θὰ σ' ἀρεσε. Πῶς δὲν σὲ ἤξερα τόσον καιρό;  
 ΞΕΝΟΣ Ἄλλη δουλειὰ ἢ δική μου.  
 ΣΕΝΤ. Χημικός. Ἔμαθα.  
 ΞΕΝΟΣ Ἔσὺ στ' ἀργαλειά. Τὸ ἤξερα.  
 ΣΕΝΤ. Ναί στ' ἀργαλειά. Κόμπο δένω, κόμπο λύνω καὶ πάει λέοντας. Διαθασμένος  
 φαίνεσαι.  
 ΞΕΝΟΣ Δὲ θαυρέσαι. Ξάπλωσε, ὁ Σύμβουλος θὰ μάς μπήξει τίς φωνές.  
 ΣΕΝΤ. (ὅπως θὰ τὰ ἔλεγε ὁ Σύμβουλος). Πρέπει ν' ἀντέξουμε... πρέπει νὰ κερδίσου-  
 με... Καλὸς ἔ!  
 ΞΕΝΟΣ Ναί, καλὸς... Ξάπλωσε. Ἡ πέμπτη ἡμέρα μόλις ἄρχισε.  
 ΣΕΝΤ. (Ξαπλώνει. Σὲ λίγο ξανασηκώνεται). Λές νᾶχουμε πολλές;  
 ΞΕΝΟΣ Δὲν ξέρω. Ἐξαρτᾶται ἀπὸ τ' ἀπομεινάρια τῆς εὐαισθησίας. Ἀπὸ τὸν ὄγκο  
 τῶν ἀναφορῶν... Ἀπὸ τὸ ποσοστὸ ἀνάγκης τῆς κοινωνικῆς εὐρυθμίας...  
 ΣΕΝΤ. (Τὸν κοιτάζει χωρὶς νὰ καταλαβαίνει καὶ ξαπλώνει. Σὲ λίγο ξανασηκώνεται).  
 Δὲν μού λές, ὁ γέρος εἶχε δίκιο;  
 ΞΕΝΟΣ Σὲ τί πράμα;  
 ΣΕΝΤ. Δὲν εἶσαι τρελλός;  
 ΞΕΝΟΣ (χαμογελάει). Ὅσο καὶ σύ.  
 ΣΥΜΒ. Ξαπλώστε. Μὴ σπαταλᾶτε δυνάμεις. Σὲ λίγο θᾶχουμε καλὰ νέα πιστεύω.  
 ΧΗΡΑ Μακάρι.  
 ΞΕΝΟΣ Πέμπτη μέρα κι ὁ κομιστῆς τῶν εἰδήσεων δὲν ἤρθε. Ἄς τὸν περιμένουμε  
 λοιπόν. (Ὅλοι πρὸς τὰ δεξιὰ ἠσυχάζουν).  
 ΑΡΤ. (ἀνασηκώνεται). Δὲν ἀντέχω ἄλλο.  
 ΕΛΕΝΗ Πονᾶς;  
 ΑΡΤΕΜ. Ἡ μέση μου πάει νὰ σπάσει. Ἡ πλάτη μου μούδιαζε.  
 ΕΛΕΝΗ Θές νὰ σὲ τρίψω λίγο;  
 ΑΡΤΕΜ. Τί νὰ τὸ κάνω τὸ τρίψιμο; Αὐτὸ τὸ ταβάνι μπορεῖς νὰ τὸ διώξεις ἀπὸ πάνω  
 μου... Μπορεῖς; Ἄσπρο — κάτασπρο! Γιατί δὲν τὰ ζωγραφίζουν τώρα τὰ  
 ταβάνια;  
 ΕΛΕΝΗ Ποῦ θές νὰ ξέρω... Μὴν τὸ κοιτᾶς. Ζαλίζει. Γυρίζει. - γυρίζει, - γυρίζει...  
 ΑΡΤΕΜ. .. Μή... φτάνει...  
 ΕΛΕΝΗ Κρατήσου Ἀρτεμη... κρατήσου. Δὲν τό'θελα εἶναι καὶ ἡ μυρουδιά ποῦ  
 μπαίνει ἀπ' τὸ παράθυρο καὶ κόβει τὴν ἀνάσα...  
 ΑΡΤΕΜ. Ναί, εἶναι βαρειά. Ἔτσι μυρίζουν τὰ ζουμπούλια.  
 ΕΛΕΝΗ Σήμερα ὄρθαν νὰ τὰ μελετήσουν;  
 ΑΡΤΕΜ. Ἄν δὲν τ' ἀντέχεις πές τους νὰ κλείσουν τὸ παράθυρο.  
 ΕΛΕΝΗ Τώρα πάει.. Ἐγὼ θὰ τὸ σκέφτομαι.  
 ΑΡΤΕΜ. Ποιό;  
 ΕΛΕΝΗ Δὲν ἄκουσες τί εἶπε ὁ Θανάσης;  
 ΑΡΤΕΜ. Λέει τόσα πολλά, ποῦ νὰ θυμᾶμαι.  
 ΕΛΕΝΗ Τὰ λέει καλὰ ὅμως.  
 ΑΡΤΕΜ. Ἐμένα μού λές!

- ΕΛΕΝΗ Τὰ ζουμπούλια τοῦ θύμισαν κηδεῖα.  
 ΑΡΤΕΜ. Σαχλαμάρες. Τ' ἀστεῖα τοῦ Θανάση. Σάν πολὺ τὸν ἐξυπνο μᾶς κάνει αὐτός.  
 ΕΛΕΝΗ Θέλει νὰ μᾶς δίνει κουράγιο ὁ κατημένος.  
 ΑΡΤΕΜ. Κουράγιο μὲ τίς κηδεῖες;  
 ΕΛΕΝΗ Αὐτὸς βλέπεις δὲ φοβᾶται, εἶναι δυνατός.  
 ΑΡΤΕΜ. Ἔ, βέβαια, τὸ μυαλό του τῶχει στὰ πόδια... Δόστου γήπεδο καὶ μπάλλα. Τὰ πιὸ σπουδαῖα πράματα τὰ λέει καὶ γελάει...  
 ΕΛΕΝΗ Εἶναι κακὸ αὐτό;  
 ΑΡΤΕΜ. Δὲ ρωτάει καὶ τοὺς ἄλλους ἔμως... ὦχ... ἢ μέση μου... Θεέ μου πῶς πονᾶω... Οὔτε... οὔτε γκαστρωμένη νά' μOUNA. Ἄραγε ἔτσι, πονᾶνε οἱ γκαστρωμένες;  
 ΕΛΕΝΗ Δὲν ξέρω... Ἐγὼ δέ... Πονᾶς τώρα;  
 ΑΡΤΕΜ. Μοῦ πέρασε... Ἀκοῦς κηδεῖες...  
 ΕΛΕΝΗ Σὲ πείραξε πολὺ βλέπω.  
 ΑΡΤΕΜ. Μοῦ δίνει στὰ νεῦρα ἢ σιγουριά του.  
 ΕΛΕΝΗ Γιατί δὲν τὸν χωνεύεις; Σοῦ ἔκανε τίποτα; Σοῦ ἔκανε τὰ γλυκὰ μάτια;  
 ΑΡΤΕΜ. Ἐμένα; Αὐτὸ δὲ μᾶς ἔλειπε, παντρεμένη γυναίκα. Δηλαδή τί παντρεμένη;  
 Ἄντρα ἔχω γώ; Κάθε ἕξη μῆνες, μιὰ σαρανταοχτάωρη καὶ γρήγορα γιὰ τὸ τάγμα του... Ἀπιαστος ἀέρας...  
 ΕΛΕΝΗ Καὶ πῶς τ' ἀντέχεις;  
 ΑΡΤΕΜ. Ὁ Θεὸς κ' ἢ ψυχὴ μου. Τί σ' ἔπιασε καὶ μοῦ τὸ θύμισες;  
 ΕΛΕΝΗ Ἡ κουβέντα τό' φερε. Καὶ νὰ δεῖς τὸ ἴδιο πράμα σκέφτομαι καὶ γὼ ἀπὸ καιρό.  
 ΑΡΤΕΜ. Ποιό; Ἐσὺ δὲν εἶσαι παντρεμένη.  
 ΕΛΕΝΗ Ἀκριβῶς γι' αὐτὸ φοβᾶμαι.  
 ΑΡΤΕΜ. Τί φοβᾶσαι; Δὲν καταλαβαίνω. Ἐσὺ ἔσαι λεύτερη. Δὲν ἔχεις νὰ φοβᾶσαι κανένα καὶ τίποτα.  
 ΕΛΕΝΗ Ἐτσι λές; Μὰ δὲν καταλαβαίνεις λοιπόν; Ἐπρεπε νὰ βρεθῶ δῶ μέσα γιὰ νὰ καταλάβω πόσο βλάκας εἶμαι. Βλάκας, βλάκας, βλάκας...  
 ΑΡΤΕΜ. Ἐ! Τί χτυπιέσαι Ἐλένη...  
 ΕΛΕΝΗ Τὰ ζουμπούλια, Ἄρτεμη, μυρίζουν βαριά... Θὰ πεθάνω πρὶν προλάβω νά...  
 ΑΡΤΕΜ. Σαχλαμάρες. Πάλι τῆς νύχτας τίς κουβέντες ἀρχισες;  
 ΕΛΕΝΗ Θὰ πεθάνω σοῦ λέω...  
 ΑΡΤΕΜ. Ποιὸς σοῦ φταίει; Ἐγὼ στὴν ἡλικία σου εἶχα ξεμπερδέψει μ' αὐτὴν τὴν ἱστορία... Εἶχα ξενοιάσει μὲ τοὺς ἄντρες... Μ' ἄρεσε τοῦ δόθηκα.  
 ΕΛΕΝΗ Πρὶν νὰ παντρευτῆς;  
 ΑΡΤΕΜ. Πρὶν.  
 ΕΛΕΝΗ Δηλαδή δὲ θὰ μὲ κοροῖδέψεις ποὺ τὸν πῆρα ἀπὸ πίσω.  
 ΑΡΤΕΜ. Ποιόν; Τί σκέφτηκες νὰ κάνεις; Σὲ ποιὸν θά... Εἶναι δῶ μέσα;  
 ΕΛΕΝΗ Ναί.  
 ΑΡΤΕΜ. Βρὲ παιδάκι μου πῶς στριμώχτηκες ἔτσι; Ποιὸς εἶναι;  
 ΕΛΕΝΗ Τὸ πιὸ ἀστεῖο ἀπ' ὅλα εἶναι ὅτι δὲν ξέρεῖ τίποτα αὐτός.  
 ΑΡΤΕΜ. Δὲν ξέρεῖ τίποτα;  
 ΕΛΕΝΗ Ὁχι.  
 ΑΡΤΕΜ. Δὲν ξέρεῖ ὅτι τὸν ἀγαπᾶς;  
 ΕΛΕΝΗ Ὁχι.  
 ΑΡΤΕΜ. Καὶ τὸν πῆρες ἀπὸ πίσω; Ἐφτασες ἴσαμ' ἐδῶ ποὺ σμίξαμε νὰ πεθάνουμε;  
 ΕΛΕΝΗ Ναί· τί νὰ κάνω;  
 ΑΡΤΕΜ. Ἐλα Παναγία μου... Χειρότερη ὥρα δὲν μποροῦσες νὰ βρεῖς.  
 ΕΛΕΝΗ Σάμπως τό' θελα; Δὲν μποροῦσα νὰ τὸν ἀφήσω μονάχο του. Εἶναι παλαβὸς τὸ ξέρω...  
 ΑΡΤΕΜ. Καὶ ποιὸς εἶναι;  
 ΕΛΕΝΗ Δὲ μαντεύεις;

- ΑΡΤΕΜ. Καὶ θεδαία μαντεύω. (Μιμείται τὴ φωνὴ τοῦ Θανάση). Καλημέρα... Καλημέ-  
ρα... (προσπαθεῖ νὰ γελάσει).
- ΕΛΕΝΗ Γιατὶ γελάς;
- ΑΡΤΕΜ. Γελάω μὲ μᾶς τίς γυναῖκες. Ἔ! εἴμαστε μεγάλα ζῶα... θὰ τοῦ τὸ πεῖς;
- ΕΛΕΝΗ Δὲν ξέρω τί νὰ κάνω, δὲν ξέρω. Γιατὶ ὁμως μυρίζουν ἔτσι τὰ ζουμπούλια;  
Γιατί; (Πλαγιάζει κλαίγοντας πλάι στὴν Ἄρτεμη).
- ΑΡΤΕΜ. (Κάπως δυνατά). Κλείστε τὸ παράθυρο, κρυώνουμε. (Ἀπὸ τὸ ἀνοιχτὸ παράθυρο  
πέφτει μέσα στὸ χῶρο μὲ σχετικὸ θόρυβο ἓνα δεματάκι μὲ ἔφημερίδες).
- ΣΥΜΒ. (Ἀνασηκώνεται) Πάνω στὴν ὥρα. (Πάει σουρνάμενος ἴσαμε τὸ σημεῖο ποῦ ἔπεσε  
τὸ δέμα. Τὸ παίρνει καὶ τὸ λύνει).  
(Ὅλοι οἱ ἄλλοι ἀνασηκώνονται γύρω στὶς θέσεις τους).
- ΣΥΜΒ. (Στὸν Σέντερ - φόρ). Τώρα μπορεῖς νὰ τὸ κλείσεις...
- ΣΕΝΤ. (Πάει σιγὰ - σιγὰ καὶ κλείνει τὸ παράθυρο).
- ΣΥΜΒ. (Μέσα ἀπὸ τὸ δέμα ἔβγαλε δύο γράμματα. Στὸν σέντερ - φόρ). Αὐτὸ εἶναι γιὰ  
σένα. Ἀπλώνει τὸ ἓνα χέρι μὲ τὸ γράμμα).
- ΣΕΝΤ. Πάλι; Πηγαίνει κοντὰ στὸ Σύμβουλο). Δὲν θαρέθησαν νὰ γράφουνε; (γυρίζει πί-  
σω). Σκίστο καὶ πέτα το. (Μετανοιώνει καὶ ξανατλησιάζει τὸ Σύμβουλο ποῦ ἦταν  
ἔτοιμος νὰ τὸ σκίσει). Ὁχι, μὴν τὸ σκίσεις. Δὸς μου το. (Τὸ παίρνει καὶ τὸ πε-  
ρομεργάζεται).
- ΣΥΜΒ. Ἄρτεμη, ἔχεις καὶ σύ.
- ΑΡΤΕΜ. Ἐγώ; Γράμμα ἐγώ;
- ΣΥΜΒ. Ναι. (Στὸν Σέντερ - φόρ). Δῶστο.
- ΠΑΤΕΡ. Γιὰ μένα ἔχει;
- ΣΥΜΒ. Ὁχι. Μόνο οἱ δύο τους. Περιμένεις τίποτα;
- ΠΑΤΕΡ. Ὁχι ἀλλά...
- ΧΗΡΑ Πάρκα κάτω. Γιάννη. Σήμερα γράφουνε τίποτα;
- ΞΕΝΟΣ Ἀλήθεια τί γίνεται στὸν κόσμο;..
- ΣΥΜΒ. Τώρα θὰ δῶ. (διαβάζει στὴν πίσω σελίδα μιᾶς ἔφημερίδας).
- ΞΕΝΟΣ Τὰ χοντρά μονάχα.
- ΠΑΤΕΡ. Τί μὲ νοιάζει ἐμένα... Στὸ σπίτι μου μπορεῖτε νὰ μοῦ πεῖτε τί γίνεται;
- ΧΗΡΑ Ὅ,τι γινότανε χρόνια. Τώρα θὰ τὸ μάθεις;
- ΠΑΤΕΡ. Ἐξυπνάδες. Ἐσύ δὲ νοιάζεσαι γιὰ τὰ παιδιὰ σου.
- ΧΗΡΑ Ἐγὼ τὰ μοίρασα στὴ γειτονιά... Σύχασε, μὴν κάνεις ἔτσι.  
(Ὁ Σέντερ - φόρ καὶ ἡ Ἄρτεμη διαβάζουν χωρὶς νὰ προσέχουν, τὰ γράμματα ποῦ  
πῆραν. Ἡ Ἐλένη προσέχει ἔντονα τίς ἀντιδράσεις τοῦ Σέντερ - φόρ).
- ΞΕΝΟΣ Ἐλα Σύμβουλε... τί λέει γιὰ μᾶς; Τί γίνεται στὸν κόσμο;
- ΣΕΝΤ. (Διαβάζοντας τὸ γράμμα του) Σκατά...
- ΕΛΕΝΗ Σσσ... Ντροπή.
- ΣΕΝΤ. Ἔ; Γι' αὐτοὺς τὸ λέω (δείχνει τὸ γράμμα).
- ΣΥΜΒ. (Ψάχνοντας στὴν πίσω σελίδα διαβάζοντας περαστικὰ τοὺς τίτλους). Προβλέπε-  
ται ἔντασις τοῦ ψυχροῦ πολέμου· συνεχίζεται εἰς τὴν Γενεύην ἡ συζήτησις  
διὰ τὴν ἀπαγόρευσιν τῆς ἀτομικῆς βόμβας· τὴν προσεχῆ ἀνοίξει εἶναι θεδαία  
ἡ ἀποστολὴ ἀνθρώπων εἰς τὰ ἄστρα».
- ΣΕΝΤ. (Διαβάζει τὸ γράμμα). Χεστήκαμε.
- ΕΛΕΝΗ Σσσ...
- ΣΕΝΤ. Μὰ νὰ δεῖς τί γράφουν τὰ καθήκτα! (Βάζει τὸ γράμμα στὴν τσέπη του καὶ προσέχει  
τὴν ἀνάγνωση).
- ΣΥΜΒ. (Συνεχίζοντας ἀργὰ) Συνεχίζονται αἱ προσπάθειαι διὰ τὴν ἐνοποίησην τῆς ἀντι-  
πολιτεύσεως... Τὰ νέα μέτρα διά...
- ΠΑΤΕΡ. Γιὰ μᾶς δὲ λέει τίποτα;
- ΣΥΜΒ. Ποῦ στὸ διάολο τὴν ἔχουνε.
- ΞΕΝΟΣ Ψάξε στὰ ψιλὰ.

- ΧΗΡΑ "Όσο πάει και τὸ πνίγουνε.  
 ΣΥΜΒ. Νάτη... Κάτω - κάτω.  
 ΞΕΝΟΣ Πάλι καλά ..  
 ΣΥΜΒ. (Διαβάζει). «'Απονενοημένον διάδημα».  
 ΞΕΝΟΣ Λάθος διαβάζεις.  
 ΣΥΜΒ. Δέ διαδάζω λάθος.  
 ΞΕΝΟΣ Μά αὐτὸ θά πεῖ αὐτοκτονία...  
 ΣΥΜΒ. Μὲ τέτοιο τίτλο τό 'χουνε.  
 ΠΑΤΕΡ. Μωρὲ τίτλο πού διάλεξαν...  
 ΧΗΡΑ Σσσ...  
 ΣΥΜΒ. (Διαβάζει). «Συνεχίζεται καὶ σήμερον ἢ ἀπὸ τετραήμερου κηρυχθεῖσα ἀπερ-  
 γία πείνης τοῦ ἐργατοτεχνικοῦ προσωπικοῦ τοῦ ἐργοστασίου «ἡ Ἐλπίς».  
 Ἐπὸ τοὺς ἀρχικῶς συμμετασχόντας δὲν ἀπέμειναν παρὰ ἐλάχιστοι οἱ ὅποιοι  
 κατὰ πληροφῶριάν μας, ὠρκίσθησαν νὰ συνεχίσουν μετὰ πείσματος τὴν ἀπερ-  
 γίαν ἕως οὗ ἐπιτύχουν τὴν λύσιν τῶν αἰτημάτων των...».  
 ΠΑΤΕΡ. (Κόβει τὴν ἀνάγνωσιν). Ποιὸς ἐρκίστηκε; Πότε;  
 ΣΕΝΤ. Δώσαμε τὸ λόγο μας· αὐτὸ φτάνει.  
 ΣΥΜΒ. (Συνεχίζει). «Διάφοροι κοινωνικαὶ ὀργανώσεις ἐζήτησαν τὴν ἐπέμβασιν τῶν  
 ἁρμοδίων ἀρχῶν».  
 ΠΑΤΕΡ. Σωστά, πρέπει νὰ ῥθει ὁ Εἰσαγγελέας. Γιατί δὲν ἔρχεται ὁ Εἰσαγγελέας;  
 ΞΕΝΟΣ Τώρα, μάλιστα!  
 ΧΗΡΑ Μπορεῖ καὶ νὰ ῥθει. Μὴν κάνεις ἔτσι.  
 ΞΕΝΟΣ Ἄδικα θὰ τὸν περιμένετε. Τί νὰ πρωτοπρολάβει κι αὐτός. Ἄνακρίσεις  
 ἐντάλματα, δικάσιμες, πολλή δουλειά. Κλέφτες, φονιάδες, χρεωκοπίες, γραμ-  
 μάτια, συνωμοσίες. Ἐχει πέσει μπόλικη δουλειά τώρα τελευταία...  
 ΠΑΤΕΡ. Δηλαδή δὲ θάρθει.  
 ΞΕΝΟΣ Θὰ τὸ ζυγιάσει τὸ πράμα. Θὰ δάλει κάτω τίς δικονομίες καὶ θὰ μετρήσει  
 τὴν ἀγωνία σου. Βλέπεις, καὶ σὺ Χριστιανέ μου, διάλεξες τὸν Ἀπρίλη μὲ τὰ  
 ζουμπούλια νὰ ἀπασχολήσεις τίς ἐφημερίδες μὲ τὴν αὐτοκτονία σου... Ποιὸς  
 σοῦ φταίει;  
 ΠΑΤΕΡ. Εἶσαι τρελλός. Τί ναι αὐτὰ πού λές. Ἐχω γυναίκα ἄρρωστη καὶ τρία παι-  
 διὰ. Ἄν δὲν ἔρθει...  
 ΞΕΝΟΣ Θὰ πεθάνουμε. Πολὺ ἀπλό.  
 ΣΥΜΒ. Πάψτε.  
 (Ἡ σειρήνα τοῦ Νοσοκομειακοῦ ἀκούγεται ξανά. Κορυφώνεται καὶ σταματᾷ. Ὅλο  
 παρακολουθοῦν τὸν ἦχο τῆς σειρήνας).  
 ΞΕΝΟΣ Κλείστε τὸ παράθυρο, κάνει κρύο.  
 ΣΕΝΤ. (Κλείνοντας τὸ παράθυρο). Ὁ ρὲ δουλειά πού ἔπεσε στὸ μχαζί.  
 ΕΛΕΝΗ. Ποιὸν θὰ πάρει πάλι;  
 ΧΗΡΑ Ὅποιον ἀντέξε λιγώτερο.  
 ΞΕΝΟΣ Ὅποιος μείνει κι ὅποιος μετρηθεῖ.  
 ΣΥΜΒ. Ἐμεῖς πρέπει ν' ἀντέξουμε.  
 ΠΑΤΕΡ. Ἐσὺ ἐκεῖ...  
 ΣΥΜΒ. Κάνω τὸ καθήκον μου.  
 ΠΑΤΕΡ. Τὸ καθήκον; Ποιὸ καθήκον; Ποῦ εἶναι ὁ Εἰσαγγελέας;  
 ΞΕΝΟΣ Πάλι τὰ ἴδια...  
 ΣΥΜΒ. Μὲ τὸ ζόρι κανένας δὲ βρίσκεται δῶ μέσα. Ὅποιος θέλει νὰ φύγει εἶναι  
 ἐλεύθερος. Ἀνοίγει τὴν πόρτα καὶ φεύγει. Τὸ κλειδί ἐκεῖ ναι, νάτο. (Ἐνας  
 προβολέας φωτίζει ἓνα κλειδί πού φαίνεται κρεμασμένο στὸν τοῖχο τοῦ κέντρου).  
 ΠΑΤΕΡ. (Σφουριχτά). Ὁ διάλογος νὰ πάρει καὶ σένα καὶ τὸ κλειδί.  
 ΣΥΜΒ. Τώρα πού ξημερώνει ἡ πέμπτη μέρα σὰς τὸ ξαναλέω. Ὅποιος δὲν ἀντέχει  
 ἄλλο, ὅποιος θέλει νὰ φύγει, εἶναι λεύτερος. Τὸ κλειδί εἶναι μπροστά σας.

- Εἶστε λεύτεροι νὰ διαλέξετε.
- ΠΑΤΕΡ.** Αὐτὸ εἶναι ἐκδιασμός. Τί σοῖ λευτεριά μᾶς πουλάς, ρέ Γιάννη;
- ΞΕΝΟΣ** Μὴ δάξεις σέ δοκιμασία τὴν ψυχὴ τῶν ἀνθρώπων. Τέτοιο δικαίωμα δὲν μπορεῖ νὰ σὲ δώσουνε οὔτε Θεοὶ οὔτε ἀνθρώποι.
- ΣΥΜΒ.** Μὴ ξεχνᾶτε πῶς μοῦ ἔχετε δώσει δικαιώματα, καὶ μ' ἔχετε κρίνει. Μὲ ψηφίσατε. Μὲ βγάλατε, γιὰ δὲ μὲ βγάλατε Σύμβουλο;
- ΞΕΝΟΣ** Στὸ σωματεῖο, ἔχι στὴν ψυχὴ μας.
- ΣΥΜΒ.** Ἄν χρειαστεῖ καὶ στὴν ψυχὴ σας.
- ΞΕΝΟΣ** Ὅχι, κύριε Σύμβουλε. Στὴν ψυχὴ μας κανένας δὲ θὰ κάνει κουμάντο. Μὴ μεγαλώνεις τὸ ἀδιέξοδο.
- ΣΥΜΒ.** Τέσσερις μέρες προσπαθῶ νὰ καταλάβω τί θέλεις. Τί ζητᾶς ἀνάμεσά μας: Παιὸς εἶσαι;
- ΞΕΝΟΣ** Διέξοδο ζητάω σὰν καὶ σᾶς.
- ΣΥΜΒ.** Τότε τί τὰ θές τὰ λόγια;
- ΞΕΝΟΣ** Τὸ κλειδί νὰ τὸ πάρεις ἀπὸ κεῖ καὶ τὴν πόρτα ἀνοιξέ την. Ἐδῶ ἦρθαμε μὲ τὴ θέλησή μας.
- ΣΥΜΒ.** Ποιὰ θέλησή σας; Ἡ ἀνάγκη σ' ὁδήγησε.
- ΞΕΝΟΣ** Ἔστω. Ὅπως καὶ νάχει τὸ πράμα κανένας δὲ θὰ μᾶς ἀναγκάσει νὰ παζαρέψουμε μὲ τὴ συνείδησή μας.
- ΣΥΜΒ.** Κι ὁμως θὰ παζαρέψεις, φίλε. Ἐδῶ ποὺ ἔφτασες ἄλλο δὲν ἔχει. Ἄν ἐσὺ μπορεῖς νὰ κρατᾶς ἀκόμα γερὸ τὸ λογικὸ σου καὶ τὸ φρόνημά σου νὰ τὸ κρατᾶς ἀκόμα ψηλά, ἐγὼ δὲν τὰ καταφέρνω. Ναί... μὴν ξαφνιάζεστε... Τὸ κλειδί δὲν τὸ ἔβαλα γιὰ σᾶς... γιὰ τὴν ἀφεντιά μου τὸ ἔβαλα...
- ΞΕΝΟΣ** Γιὰ τὴν ἀφεντιά σου;
- ΣΥΜΒ.** Ναὶ φίλε καὶ δὲν τὴ φοβᾶμαι τὴν ἀλήθεια. Μιὰ φορὰ κ' ἕναν καιρὸ, στὴν Ἄλθανία, στὴν κατοχὴ, ἐπιανα τ' αὐτόματο καὶ βόγγαγε στὰ χέρια μου. Δὲ σκεπτόμουνα, δὲ φοβόμουνα. Ἄλλα τὰ χρόνια τότε, ἐλέπεις. Τώρα μεγαλώσαμε κι ὁ φόβος ἦρθε μαζί μὲ τὴ σκέψη καὶ τὴν πεῖρα.
- ΞΕΝΟΣ** Μὴν ἀπολογεῖσαι, δὲν πρέπει.
- ΣΥΜΒ.** Σοῦ εἶπα δὲν τὴ φοβᾶμαι τὴν ἀλήθεια. Μπορεῖ νὰ σπάσω πρωτύτερα ἀπ' ἔλους. Μπορεῖ νὰ θέλω νὰ γλυτώσω κ' ἐγὼ ἀπὸ τούτη τὴν κόλαση, ὅσο ὁμως θὰ ἐλέπω ἐκεῖ τὸ κλειδί... θὰ θυμᾶμαι πῶς κάποτε εἶμουνα νιὸς καὶ μὲ κουράγιο... θὰ θυμᾶμαι πῶς δὲν πολέμησα ἄδικα. Βέβαια εἶναι φοβερὸ νὰ σκέπτεσαι ὕστερα ἀπὸ τόσες νίκες, ἐλπίδες, ὑποσχέσεις, τώρα πρέπει νὰ κάνω ἀπεργία πείνας γιὰ νὰ ζήσω... Τὸ χέρι μου ὁμως δὲν θὰ τ' ἀπλώσω ποτές ἐκεῖ... (Τελειώνει συγκινημένος — παύση). Τώρα μπορεῖτε νὰ μετανοιώσετε ποὺ μὲ ψηφίσατε... (παύση).
- ΣΕΝΤ.** Τοῦ τὴν ἔφερε τοῦ φίλου.
- ΧΗΡΑ** Τοῦ χρειαζότανε.
- (Τὰ δυὸ κορίτσια, περισσότερο ἢ Ἑλένη, ἀφήνουν κάποιους λυγμούς..).
- ΞΕΝΟΣ** Μὴν τὸν ἀκοῦτε τί λέει. Σφίξτε τὴν καρδιά σας. Κρατήστε τὴ σκέψη σας καθαρὴ. Δὲν ἔχετε ἀνάγκη ἀπὸ μπαμπούλα. Οἱ ἀνθρώποι βρέθηκαν πολλές φορὲς σὲ ἀδιέξοδο... Κρατήστε... Ἡ ἐξοδος δὲν εἶναι μακριά... Πάντα θὰ ὑπάρχουνε Αἰγύπτιοι νὰ μᾶς κυνηγᾶνε, πάντα... (Λιποθυμᾶει).
- ΣΕΝΤ.** Ὁ ρε τί κάνει ἡ νηστεία.
- ΧΗΡΑ** Νὰ ζητήσουμε γιατρό.
- ΣΥΜΒ.** Δὲν ἔχει ἀνάγκη. Ξέρει αὐτὸς τί λέει. Ἐμεῖς ὁμως καταλαβαίνουμε τὸν κόσμο ἄλλιως. Ἄλλο ἐργάτες κι ἄλλο γραφιάδες.
- ΣΕΝΤ.** Ποτές μου δὲν τοὺς χώνεψα.
- ΠΑΤΕΡ.** Καὶ τί ξέρεις ἐσὺ γιὰ νὰ τοὺς χωνέψεις. Ἐσὺ ἄλλο ἀπὸ τὴ μπάλλα καὶ τίς γκόμενες δὲν ξέρεις τίποτα.
- ΣΕΝΤ.** Λίγο πράμα τῶχεις νὰ ξέρεις νὰ κλωτσᾶς τὸ μπαλάκι; Νὰ σοὶ σέντερ —

φέρ. Λίγο πράμα τ'χεις νά σέ κυνηγᾶνε οἱ γυναῖκες ;  
 ΠΑΤΕΡ. Σπουδαῖα πράματα ἔχεις δάλει στὴ ζωὴ σου.  
 ΣΕΝΤ. Σπουδαῖα, λέει...  
 ΠΑΤΕΡ. Ὁ χημικὸς δμῶς ἔβαλε τὰ πράματα στὴ θέση τους.  
 ΣΕΝΤ. Κι ὁ Σύμβουλος, μὴ μοῦ πεῖς. Τάπε μιὰ χαρά.  
 ΠΑΤΕΡ. Ναί κι αὐτὸς δὲ λέω... ἀλλά...  
 ΣΕΝΤ. Τι ἀλλά. Ξάπλωσε καὶ μὴ σκέφτεσαι τὸν εἰσαγγελέα...  
 ΠΑΤΕΡ. Εἶπα τώρα γιὰ Εἰσαγγελέα ;  
 ΣΕΝΤ. Οὔτε καὶ τὸ κλειδί.  
 ΠΑΤΕΡ. Εἶπα ἐγὼ τίποτα γιὰ τὸ κλειδί ;  
 ΣΕΝΤ. Τὸ μάτι σου δλο ἔχεῖ πέφτει.  
 ΠΑΤΕΡ. Ἐμένα ;  
 ΣΕΝΤ. Ἐσένα.  
 ΠΑΤΕΡ. Ἄει σιχτὶρ τσογλάνι. (Πέφτει στὴ θέση του).  
 ΧΗΡΑ. Κάτσε φρόνιμα παιδάκι μου. Τί δλο τὸ μελετᾶς.  
 ΣΕΝΤ. Ἐγὼ ; Ἐκεῖνος.  
 ΧΗΡΑ. Εἶναι πατέρας μὲ τρία παιδιὰ καὶ γυναῖκα ἄρρωστη. Δὲν κάνει νά τὸν πιλα-  
 τεύεις ἔτσι.  
 ΣΕΝΤ. Κι αὐτὸς γιατί μοῦ θύμισε τὴ μπάλλα καὶ τὰ ρέστα ; ὦ ρε τὶ μοῦ θύμησε !  
 Τὴν κυριακὴ ἔχουμε μάτς γιὰ τὸ πρωτάθλημα. Κύριε Σύμβουλε... Ἴσαμε  
 τὴ Κυριακὴ θᾶχουμε τελειώσει ;  
 ΣΥΜΒ. Μπορεῖ.  
 ΧΗΡΑ. Καὶ νά τελειώσουμε δὲν σέ βλέπω νά πηγαίνεις στὸ γήπεδο.  
 ΣΕΝΤ. Μὰ εἶναι πρωτάθλημα.  
 ΧΗΡΑ. Χαρὰς τὸ πράμα.  
 ΣΕΝΤ. Ἐγὼ, μοῦ γράφουν, πρέπει νά ἐδηγήσω τὴν ἐπίθεση. Μοῦ τὸ γράφουν καὶ μὲ  
 παρακαλᾶνε κάθε μέρα... Ἐγὼ εἶμαι ὁ καλύτερος σέντερ-φὸρ ποὺ πέρασε  
 ἀπὸ τὰ γήπεδα.  
 ΧΗΡΑ. Καὶ νά τὸ θέλεις δὲ μπορεῖς. Τὰ ἴδες τὰ μοῦτρα σου ;  
 ΣΕΝΤ. Μωρὲ τί λές. Θές νά σουτάρω ; (Στεριώνεται ὀρθίος, παίρνει πόζα γιὰ σουτ).  
 ΧΗΡΑ. Ἄσε τίς τρέλλες... Πιλάγιασε. Κάτσε κάτω τρελλέ...  
 ΣΕΝΤ. Τώρα θὰ δεῖς... (Σουτάρει ἀλλὰ τὸ κορμί του παρασέρνεται καὶ σωριάζεται κοντὰ  
 στὰ κορίτσια. Συγχρόνως ἀκούγεται ἡ σειρήνα τοῦ νοσοκομειακοῦ, ὄλοι παγώνουν).  
 ΧΗΡΑ. Γιὰ ποιὸν ἦρθε πάλι ;  
 ΣΕΝΤ. (μὲ τὸ κεφάλι στὸ πάτωμα). Μιὰ φορὰ γιὰ μέσα θ' ἀργήσει.  
 ΑΡΤΕΜ. Ὅλο φιγούρα καὶ κακὸ εἶσαι, ἐρὲ Θανάση...  
 ΣΕΝΤ. Μπορῶ νά σουτάρω... Μπορῶ...  
 ΕΛΕΝΗ. Τὸ εἶδαμε... φρόνιμα τώρα.  
 ΠΑΤΕΡ. (Ἀνασηκώνεται). Θεέ μου, τὸ πείσμα τους. Ἐγὼ δὲ μπορῶ ἄλλο... Δὲν μπορῶ.  
 (Γονατιστὸς τώρα). Ἀφήστε με νά φύγω... Ἐχω γυναῖκα καὶ παιδιὰ, γιατί  
 θέλετε νά πεθάνουνε ;  
 ΣΥΜΒ. Ἄν θές νά φύγεις τὸ κλειδί ἔχεῖ ἴσαι.  
 ΠΑΤΕΡ. Δὲν θέλω νά φύγω.  
 ΣΥΜΒ. Τότε ξάπλωσε.  
 ΠΑΤΕΡ. Μὰ τίποτα λοιπὸν ἐσεῖς δὲν ἀγαπᾶτε στὸ κόσμος ;  
 ΣΥΜΒ. Αὐτὴ ἀκριβῶς εἶναι ἡ ἁμαρτία μας. τ' ἀγαπᾶμε δλα.  
 ΠΑΤΕΡ. Τότε ἀφήστε με νά φύγω.  
 ΞΕΝΟΣ. Δὲν καταλαβαίνω γιατί ζητᾶς ἄδεια γιὰ κάτι ποὺ τ' ἔχεις ἀποφασίσει.  
 ΠΑΤΕΡ. Δὲν τό'χω ἀποφασίσει.  
 ΣΥΜΒ. Τότε ξάπλωσε.  
 ΠΑΤΕΡ. Μὰ ἔχω γυναῖκα καὶ παιδιὰ.  
 ΞΕΝΟΣ. Τότε φύγε. Εἶσαι λεύτερος.

- ΠΑΤΕΡ. Δέν είμαι. Τὸ ξέρω. Μὰ είμαι τίμιος. Είμαι τίμιος, λυπηθεῖτε με. (Στὴ χῆρα).  
Ἔχεις καὶ σὺ παιδιὰ καὶ ξέρεις.
- ΧΗΡΑ. Τὰ δικά μου τὰ παιδιὰ μὴν τὰ μπερδεύεις. Εἶχανε ἄλλον πατέρα ἐκεῖνα.
- ΠΑΤΕΡ. (Στὴν Ἀρτεμη). Ἐσὺ τί λές; (Στὴν Ἑλένη). Ἐσὺ; (Στὸν σέντερ - φῶρ). Ἐσὺ;..  
Κανέννας σας λοιπὸν δέν ἔχει γνῶμη; Κανέννας;
- ΞΕΝΟΣ. Φτάνει. Φτάνει νὰ ταπεινώνεσαι.
- ΠΑΤΕΡ. Κατάλαβα. Ἐδῶ πού ἔφτασα ἄλλο δέν ἔχει...  
(Ἄργα σούρνεται μέχρι τὸ κλειδί καὶ τὸ παίρνει. Σηκώνεται καὶ φτάνει μπροστὰ στὸ Σύμβουλο. Οἱ ἄλλοι τὸν παρακολουθοῦν). Μ' αὐτὸ δὲ τὸπραματάκι ξεφτίλισες ἕναν ἄντρα... Χαλάλι σου. Ἐνας λιγώτερος. Μιὰ τελευταία χάρη θὰ σοῦ ζητήσω μονάχα. Ἄνοιξέ μου ἐσὺ τὴν πόρτα.
- ΣΥΜΒ. Δέν χρειάζεται. Ἡ πόρτα εἶναι ἀνοιχτή.
- ΠΑΤΕΡ. Ἄνοιχτή;
- ΣΥΜΒ. Ποτέ μου δέν τὴν κλείδωσα. Δέν εἶχα τὸ δικαίωμα.
- ΠΑΤΕΡ. Τότε γιατί μὲ ξεμπρόστισες ἔτσι; Γιατί μὲ κουρέλιασες... Ἐμένα, ἕναν τίμιο ἄνθρωπο...
- ΣΥΜΒ. Κ' ἐγὼ ἴμαι τίμιος. Ὅλοι μας εἴμαστε. Τὸ κλειδί σὰς τό'πα τὸ ἄβαλα γιὰ τὴν ἀφεντιά μου. Ἄν πρόλαβες ἐσὺ πρῶτος, ἐγὼ δέν φταίω. Βάλτο λοιπὸν στὴ θέση του καὶ φύγε.
- ΠΑΤΕΡ. (Κοιτάει δλους. Κοιτᾷ στὴν πόρτα καὶ ξεσπάει σὲ κλάμα. Τὸ κλειδί τοῦ πέφτει ἀπὸ τὰ χέρια. Ἄργα τσακισμένος πάει πρὸς τὴν πόρτα φεύγει. Ἡ πόρτα μένει ἀνοιχτή. Μεσολαβεῖ μιὰ παύση).
- ΣΥΜΒ. Ὅποιος ἄλλος θέλει νὰ φύγει, τώρα εἶναι εὐκαιρία.
- ΞΕΝΟΣ (Σηκώνεται καὶ σιγὰ — σιγὰ φτάνει στὴν πόρτα. Ὅλοι τὸν παρακολουθοῦν. Κλείνει τὴν πόρτα καὶ ξαπαγνρίζει στὴ θέση του. Στὸν Σύμβουλο)... Γιατί τὸ κανες αὐτό;
- ΣΥΜΒ. (Ἀνασηκώνεται. Πάει στὸ σημεῖο πού ἔπεσε τὸ κλειδί). Νομίζω ἐξηγήθηκα. Καὶ σὺ τὸ εἶπες. Ὅποιος μένει κι ἔποιος μετρηθεῖ.
- ΞΕΝΟΣ. Ὅχι ἔτσι ἔμω. Ὅχι μ' αὐτὴ τὴ μέθοδο.
- ΣΥΜΒ. Φτάσαμε στ' ἀδιέξοδο, κύριε Χημικέ. Μόνος σου τό'πες. Παίζουμε κορώννα γράμματα τὴ ζωὴ μας. Ἄλλο ἔνδικο μέσο πού λένε οἱ δικηγόροι δέν ἔχουμε. Γιὰ ζοῦμε γιὰ πεθαίνουμε γιὰ στὸν ἄλλο κόσμο πᾶμε, πού λέει καὶ τὸ τραγούδι... Στὴ μέθοδο θὰ τσακωθοῦμε τώρα...
- ΞΕΝΟΣ. Ἐκεῖ φτάσαμε λοιπὸν;
- ΣΥΜΒ. Τώρα τὸ πῆρες χαμπάρι; Αὐτὰ πού ἔλεγες δέν τὰ πίστευες; Τότε γιατί πήγες κι ἐκλείσες μόνος σου τὴν πόρτα...
- ΞΕΝΟΣ. Δέν ξέρω... Δέν τὸ κατάλαβα... Ἐκλείσα τὴν πόρτα ἐγὼ;
- ΣΥΜΒ. Τώρα μόλις. Τὸ ξέρεις ὅτι ἄλλα λές κι ἄλλα κάνεις; Πολὺ μὲ μπερδεύεις, κύριε Χημικέ. (Παίρνει ἀπὸ χάμω τὸ κλειδί).
- ΞΕΝΟΣ. Δῶ μέσα πραγματικὰ τὰ χάνει κανεῖς.
- ΣΥΜΒ. Μὴ μοῦ πεις πὼς δέν ξέρεις γιατί ξάπλωσες μαζί μας;
- ΞΕΝΟΣ. Ἄκόμα δέν ξέρω.
- ΣΥΜΒ. Κινδυνεύεις τὴ ζωὴ σου μαζί μας κι ἀκόμα δέν ξέρεις τὸ γιατί;
- ΞΕΝΟΣ. Αὐτὸ θέλω νὰ μάθω.
- ΣΥΜΒ. Καλὸ καὶ τοῦτο. Γι' αὐτὸ μιλάς σὰν ξένος... δέν μοιάζεις ἀπὸ μᾶς... Ποῖος σ' ἔστειλε;
- ΞΕΝΟΣ. Μόνος μου ἦρθα.
- ΣΥΜΒ. Λέγε, ποῖος σ' ἔστειλε;
- ΞΕΝΟΣ. Σοῦ εἶπα. (Ξαφνικά). Πάει ἐκεῖ τὸ μυαλό σου;
- ΣΥΜΒ. Καὶ βέβαια πάει...
- ΞΕΝΟΣ. Θεέ μου... μὲ τί εὐκολία ξεγράφετε τοὺς ἀνθρώπους!
- ΣΥΜΒ. Δὲ φταίμε ἐμεῖς. Ἐχουμε κάθε λόγο νὰ φοβόμαστε... Μπορεῖς νὰ διώξεις τὸ φόβο;

- 6-6
- ΞΕΝΟΣ Μὲ τὸ φόβο λοιπὸν θὰ διώξουμε τὸ φόβο ;  
 ΣΥΜΒ. Ἄσε τὶς περικοκλάδες καὶ μίλα καθαρά. Μὲ ποιὸν εἶσαι ;  
 ΞΕΝΟΣ Μὲ σᾶς. Μὲ τὸν ἄνθρωπο.  
 ΣΥΜΒ. Δὲν ἀφήνεις τὰ παραμύθια.  
 ΞΕΝΟΣ Ἡ ποίηση καὶ ὁ σταχασμὸς δὲν εἶναι παραμύθια.  
 ΣΥΜΒ. Μὲ τέτοια φρούτα δὲν χορταίνουμε φίλε... Τὰ πουλάτε λίγο ἀκριβὰ. Μὲ τέτοια φούμαρα δὲ γλυτώνεις.  
 ΞΕΝΟΣ Γλυτώνεις, φτάνει νὰ δείξεις κατανόηση.  
 ΣΥΜΒ. «Δὲν προλαβαίνω κύριε...» «Δὲν ἔχω καιρό...»  
 ΞΕΝΟΣ Γι' αὐτὸ ἐγίνες ἐσὺ τρομοκράτης καὶ λὲς ἐμένα χαφιέ ;  
 ΣΥΜΒ. Τρομοκράτης ἐγώ ;  
 ΞΕΝΟΣ Τὸ κλειδί ποὺ κρατᾶς στὰ χέρια σου τὸ μαρτυράει...  
 ΣΥΜΒ. Δὲν τέλειωσε ἡ δουλειά του.  
 ΞΕΝΟΣ Τώρα δὲ μᾶς χρειάζεται πιά. Κανένας δὲ ζηλεύει τὴν τύχη αὐτουνοῦ ποὺ ἔφυγε. Σκέφτεσαι καθόλου πῶς ἐσὺ εἶσαι ὁ ὑπεύθυνος γιὰ τὸν ἠθικὸ του ξεπεσμός ;  
 ΣΥΜΒ. Ἐγώ ; Κρίμα στὰ γράμματα ποὺ ἔμαθες φίλε... Ὅχι ἐγώ...  
 ΞΕΝΟΣ Τότε ποιός ;  
 ΣΥΜΒ. Ρώτα τὰ βιβλία ποὺ διαβάζεις. (Πρὸς ὄλους). Γιὰ νὰ τελειώνουμε. Ἄν θέτε σταματᾶμε τώρα δὲ τὴν ἀπεργία καὶ τραβᾶμε γιὰ τὰ σπίτια μας.  
 ΞΕΝΟΣ Μὰ δὲν εἶπα τέτοιο πράμα.  
 ΣΥΜΒ. Αὐτὸ εἶπες. Ἄντι νὰ μᾶς δώσεις κουράγιο σὰ γραμματισμένος ποὺ εἶσαι, μᾶς τὴν ἔφερες ὑπουλα...  
 ΞΕΝΟΣ. Ὅχι, ὄχι, δὲν εἶναι τέτοιος ὁ ρόλος ὁ δικός μου. Σᾶς ἐξορκίζω μὴν τὸν ἀκοῦτε τί λέει. Πρέπει νὰ συνεχίσουμε, πρέπει.  
 ΣΕΝΤ. Θάλασσα μᾶς τὰ ἔκανες φίλε. Καλὰ λέω γὼ τὰ πολλὰ γράμματα δὲ φελᾶνε.  
 ΧΗΡΑ. Τί τὴ θέλατε τὴν κουδέντα ; Δὲ βγάζει ποτὲ καλό.  
 ΕΛΕΝΗ Τὸ νὰ σκέφτεσαι δὲν εἶναι κακό.  
 ΑΡΤΕΜ. Σοῦ τσακίζει τὴ θέληση δμως.  
 ΧΗΡΑ. Ἐμεῖς καλὰ εἴμαστε ξαπλωμένοι.  
 ΣΥΜΒ. Τὰ βλέπεις, κύριε, τί κάνεις ; Τώρα ἀνάλαβε ἐσύ.  
 ΞΕΝΟΣ Ὅχι ἐγώ. Ἐγὼ δὲν εἶμαι κατάλληλος.  
 ΣΥΜΒ. Ξέρω... ξέρω... Ἐσὺ μόνο γιὰ κουδέντα εἶσαι. Πέστε μου τί θέλετε ;  
 ΧΗΡΑ. Νὰ ξαπλώσεις νὰ τελειώνουμε.  
 ΣΥΜΒ. Ἐσεῖς οἱ ἄλλοι τί λέτε ;  
 ΕΛΕΝΗ Ξάπλωσε.  
 ΣΕΝΤ. Ξάπλωσε γιὰτι πάει μακριὰ ἡ θαλίτσα.  
 ΑΡΤΕΜ. Ἐγὼ μπορῶ νὰ ζητήσω μιὰ χάρη ; (παύση). Κάτω εἶναι ὁ ἄντρας μου. Αὐτὸς μοῦστειλε τὸ γράμμα. Ἦρθε ξαφνικὰ μὲ σαρανταοχτάωρη καὶ τοῦ ἴρθε νταμπλᾶς ποὺ δὲ μὲ ὄρηκε στὸ κρεβάτι του. Σὲ παρακαλῶ ρίξε ἓνα σημεῖωμα καὶ πὲς του πῶς ἔχουνε τὰ πράματα.  
 ΣΥΜΒ. Αὐτό, Ἄρτεμη, εἶναι δική σου δουλειά. Ἐσὺ τί λὲς, Χημικέ ;  
 ΞΕΝΟΣ Σωστά· δική σου δουλειά.  
 ΣΥΜΒ. Κατέβα μόνη σου καὶ πὲς του το.  
 ΑΡΤΕΜ. Θὰ τοῦ κάνω τέτοια χάρη στὸ χάλι ποὺ εἶμαι ;  
 ΣΥΜΒ. Ἄντρας σου εἶναι.  
 ΑΡΤΕΜ. Ἄν κατέβω μπορεῖ... μπορεῖ νὰ μὴν ξαναγυρίσω.  
 ΞΕΝΟΣ Αὐτὸ εἶναι δική σου δουλειά. Ἐσὺ τί λὲς, κύριε Σύμβουλε ;  
 ΣΥΜΒ. Σωστά· δική σου δουλειά.  
 ΑΡΤΕΜ Δὲ μοῦ λέτε, ἀπάνω μου θὰ λύσετε τὶς διαφορὲς σας ;  
 ΧΗΡΑ. Κάνε κορίτσι μου ἔ,τι λέει ἡ καρδιά σου. Ρώτησε τί ἀγαπᾶς πιὸ πολὺ καὶ ἀποφάσισε.



- ΑΡΤΕΜ. Αυτό θά κάνω. (Φεύγει σιγά πρὸς τὴν πόρτα. Σταματᾷ γιὰ λίγο). Μὴ διαστεῖτε νὰ μὲ κουτσομπολέψετε, θά ξαναγυρίσω. (Φεύγει),
- ΣΕΝΤ. Τώρα; Καλά! Ἦταν νὰ μὴ περάσεις τὴν πόρτα, τώρα πού τὴν πέρασες δὲν ξαναγυρνᾷς.
- ΕΛΕΝΗ Κι ὁμῶς θά ξαναγυρίσει.
- ΣΕΝΤ. Ἐμένα μου λές. Τόσους μῆνες τῆς ἔλειπε καὶ τώρα θά τὸν ἀφήσει νὰ τῆς φύγει;
- ΕΛΕΝΗ Δὲν ντρέπεσαι;
- ΣΕΝΤ. Γιατί; Φυσικὸ εἶναι. Δὲν τὴν κατηγορᾷ. Ἐσὺ δὲ θά ἤθελες νὰ φύγεις;
- ΕΛΕΝΗ Ἐγὼ δὲν ἔχω κανέναν νὰ μὲ περιμένει.
- ΣΕΝΤ. Κανέναν;
- ΕΛΕΝΗ Ἄντρα ἐννοῶ. Ἐσὺ θά ἤθελες;
- ΣΕΝΤ. Ἐμένα ἄσε με. Ἐτσι πού μπερδεύτηκα...
- ΕΛΕΝΗ Μετάνοιωσες;
- ΣΕΝΤ. Ἐ;
- ΕΛΕΝΗ Μετάνοιωσες, λέω;
- ΣΕΝΤ. Γιὰ τί πράμα;
- ΕΛΕΝΗ Πού... θά χάσεις τὸ μάτς.
- ΣΕΝΤ. Μωρὲ τὸ μάτς δὲν τὸ χάνω. Τελειώνουμε τὸ βράδυ καὶ θά δεῖς. Ἰσαμε τὴν Κυριακὴ θά ἴμαι περδίκι. Μωρὲ τί λέω; Καὶ τώρα ὅπως εἶμαι τὸ μπορῶ. Πετάω. Πετάω. Ὅπα, οἱ ζαλάδες ξανάρθανε.
- ΕΛΕΝΗ Πλάγιασε θά λιποθυμήσεις.
- ΣΕΝΤ. Τίποτα δὲν παθαίνω. Νά ἴμωνα τώρα δὰ μέσα στὸ γήπεδο... ἔ, ρὲ Παναγιᾶ μου ὅπως εἶμαι τώρα, ἀλαφρὸς σὰν τὸ πουλί... ἀλαφρὸς, καὶ πετάω... ἔ, ρὲ Χριστέ μου γκόλ πού θά ἴδα... Σούτ καὶ γκόλ...
- ΕΛΕΝΗ Πλάγιασε, τρελλέ!
- ΣΕΝΤ. Κατεβασιά... σούτ... καὶ γκόλ.
- ΕΛΕΝΗ Πλάγιασε.
- ΣΕΝΤ. Καὶ στίς ἐξέδρες νὰ χειροκροτᾶνε... νὰ φωνάζουν: Μπράβο Θανάση...! Μπράβο Θανάση...!
- ΕΛΕΝΗ ...Καὶ νὰ ρίχνουνε λουλούδια. Ἐν τάξει, πλάγιασε.
- ΣΕΝΤ. Λουλούδια δὲ ρίξανε ποτέ.
- ΕΛΕΝΗ Θά τό ἤθελες;
- ΣΕΝΤ. Ὡραῖο δὲν εἶναι; Δὲ ρίξανε ὁμῶς.
- ΕΛΕΝΗ Οὔτε τὸ κορίτσι σου;
- ΣΕΝΤ. Δὲν ἔχω κορίτσι.
- ΕΛΕΝΗ Δὲν ἔχεις; Λές καὶ ψέμματα.
- ΣΕΝΤ. Μὰ τὴν Παναγιᾶ, δὲν ἔχω. Τί γελάς; Κορίτσι πού νὰ τ' ἀγαπᾶω ἐγώ. ὄχι.
- ΕΛΕΝΗ Δὲ ἔρῃκες καμμιά τοῦ γούστου σου;
- ΣΕΝΤ. Τοῦ γούστου μου πολλές. Μὰ δὲν ἦρθε τὸ πράμα.
- ΕΛΕΝΗ Κατάλαθα. Ἐσὺ παίζεις κλωτσοσκούφι μὲ ὅλες.
- ΣΕΝΤ. Τὰ παραλένε. Ἐγὼ φταίω δηλαδὴ πού... Τί κουβέντα εἶναι αὐτὴ πού μ' ἀνοιξες;
- ΕΛΕΝΗ Καὶ εἶδες τί ὥρα; Στὸ χειρότερο μέρος, στὴ χειρότερη στιγμή. Πάνω πού μύρισαν τὰ ζουμπούλια. Θυμᾶσαι τί εἶπες γιὰ τὰ ζουμπούλια;
- ΣΕΝΤ. Τί εἶπα;
- ΕΛΕΝΗ Ἡ μυρουδιά τῶν ζουμπουλιῶν σοῦ θύμιζε κηδεῖα.
- ΣΕΝΤ. Κηδεῖα; Ἄ!.. τό ἴπα ἔτσι γιὰ καλαμπούρι.
- ΕΛΕΝΗ Ἐγὼ ἀνατρίχιασα.
- ΣΕΝΤ. Γιατί;
- ΕΛΕΝΗ Φοβήθηκα.
- ΣΕΝΤ. Τί φοβήθηκες;

- ΕΛΕΝΗ Δέν ξέρω. Ἐπὸ τὴν ἡμέρα ποὺ ξαπλώσαμε δῶ μέσα, φοβᾶμαι πὼς θὰ πεθά-  
νω πρὶν νά...
- ΣΕΝΤ. Μὰ ἐγὼ τὸ ἴπα γιὰ νὰ γελάσουμε... Ἄκου νὰ πεθάνει!.. Σαχλαμάρες...
- ΕΛΕΝΗ Ἐσὺ δὲ φοβᾶσαι;
- ΣΕΝΤ. Ἐ; Ἐγὼ τί νὰ φοβηθῶ;
- ΕΛΕΝΗ Βέβαια, ἐσὺ ἴσαι δυνατός.
- ΣΕΝΤ. Κολοκύθια, κ' ἐγὼ φοβᾶμαι μὰ δέν τὸ σκέφτηκα.
- ΕΛΕΝΗ Ἐὰ ζουμπούλια ὅμως τὰ θυμήθηκες.
- ΣΕΝΤ. Αὐτὸ μοῦ ἴχει μείνει ἀπὸ μικρός. Ἄμα μοῦ μυρίσουνε ζουμπούλια, μυστήριον  
πράμα, θυμᾶμαι τὴν κηδεῖα μιᾶς γειτονοπούλας μου... ποὺ πέθανε παρθέ-  
να... ἄκου πράμα; Μὰ δὲ σκανιάζω ὅμως... γελάω... Ἐλα γέλα καὶ σύ..  
Γέλα... γέλα... Φοβᾶσαι ἀκόμα;
- ΕΛΕΝΗ Τώρα ὄχι... (χαμογελάει) ὄχι... Δὲ φοβᾶμαι. (Γελάει).
- ΣΕΝΤ. Ἄ! μπράβο... πιὸ πολύ... πιὸ πολύ...
- ΕΛΕΝΗ (Γελώντας). Δὲ μπορῶ ἄλλο... δὲ μπορῶ...
- ΣΕΝΤ. Ἐάπλωσε τώρα καὶ μὴ σκέφτεσαι τίποτα. (Παύση). Μὰ γιατί σου εἶπα αὐτὴ  
τὴν ἱστορία;
- ΕΛΕΝΗ Ἡ κουθέντα τὸ ἴφερε.
- ΣΕΝΤ. Δέν ἔπρεπε, ἔκανα γκάφα. Εἶμαι ζῶο. Τέτοια πράματα δέν τὰ μελετᾶνε.  
Πρέπει νὰ σου πῶ ἓνα ἀστεῖο γιὰ νὰ ρεφάρω. Μιὰ φορὰ ποὺ λές...
- ΕΛΕΝΗ Δὲ χρειάζεται. Θανάση, δέν εἶμαι καὶ μωρό.
- ΣΕΝΤ. Μοῦ θύμωσες.
- ΕΛΕΝΗ Καθόλου. Ἴσα-ἴσα ποὺ μ' ἄρесе.
- ΣΕΝΤ. Σ' ἄρесе;
- ΕΛΕΝΗ Ναί.
- ΣΕΝΤ. Βλέπεις πρώτη μου φορὰ ποὺ μιλάω ἔτσι μὲ κορίτσι... Δέν τὰ καταφέρνω  
καὶ πολύ. (Παύση). Καὶ νὰ δεῖς, ποὺ σ' ἔβλεπα, καὶ σὲ χαιρέταγα καὶ δέν  
ἤξερα ποιά εἴσουν.
- ΕΛΕΝΗ Τώρα ξέρεις;
- ΣΕΝΤ. Νομίζω ναί. (Τὴν κοιτάζει στὰ μάτια γιὰ λίγες στιγμές).
- ΕΛΕΝΗ Μὴ μὲ κοιτᾶς ἔτσι... Μή...
- (Ἡ σειρήνα τοῦ νοσοκομειακοῦ ξανακούγεται).
- ΣΕΝΤ. Ποὺ νὰ πάρει ὁ διάολος τί πάει κ' ἔρχεται.
- ΧΗΡΑ Ἄν ἴσαμε τὸ βράδυ δέν πετύχουμε τίποτα θὰ μᾶς μαζέψουνε ἔλους. Τελειώ-  
νουνε τὰ ψέμματα.
- ΣΕΝΤ. Ἄγάντα θειά, ἀγάντα. Θὰ πᾶνε καλὰ τὰ πράματα.
- ΧΗΡΑ Σοῦ μὴνυσαν τίποτα καλό;
- ΣΕΝΤ. (Κοιτάει πρὸς τὴν Ἐλένη). Κάτι πολὺ καλό.
- ΕΛΕΝΗ Κάποιο κορίτσι θὰ τοῦ ρίξει λουλούδια στὸ μάτς τῆς Κυριακῆς.
- ΣΕΝΤ. Ἀλήθεια;
- (Τὰ δύο παιδιὰ κοιτιοῦνται γιὰ λίγο).
- ΧΗΡΑ Χαλάλι σου ἀγόρι μου, χαλάλι σου. Φτάνει ν' ἀντέξουμε. Πόσοι εἶμαστε  
καὶ πόσοι μείναμε. Πάει κ' ἡ Ἄρτεμη... ἔφυγε.
- ΣΕΝΤ. Καὶ τόσο ποὺ κράτησε πολὺ ἦτανε. Στὸ κάτω — κάτω ὁ ἄντρας τῆς ἦρθε  
ἀπὸ τοῦ διαόλου τὴ μάνα, δέν κάνει νὰ τὸν ἀφήσει παραπονεμένο.
- ΧΗΡΑ Μάλιστα, στὸ χάλι ποὺ τὴ βρῆκε ὠραῖο κρεβάτι θὰ κάνει.
- ΕΛΕΝΗ Δὲ ντρέπεστε. Ἐἶν' αὐτὰ ποὺ λέτε.
- ΣΕΝΤ. Γιὰ νὰ γελάσουμε τὸ ἴπαμε.
- ΧΗΡΑ Μὴ θυμώνεις, Ἐλένη, κάτι πρέπει νὰ λέμε γιὰ νὰ περνᾶει ἡ ὥρα.
- ΣΕΝΤ. Θύμωσες στ' ἀλήθεια;
- ΕΛΕΝΗ Δέν εἶναι κουθέντες αὐτὲς ποὺ λέτε.
- ΣΕΝΤ. Γιατί; Ἀστεῖα τὸ ἴπαμε, δέν τὸ ἴπαμε πρὸς κακοῦ. Κ' ὕστερα τί νὰ πεῖς

έτσι πού στριμωχτήκαμε δῶ μέσα... Ἄμα παθαίνεις αὐτὸ τό... τό... πῶς τὸ εἶπες χημικὲ αὐτὸ τό... τό...

ΞΕΝΟΣ Ποιὸ ;

ΣΕΝΤ. Αὐτὸ πού παθαίνουν οἱ ἄνθρωποι ἔταν χάνουν τὰ πασχάλια τους :

ΞΕΝΟΣ Ἄδιέξοδο.

ΣΕΝΤ. Ἄ! μπράβο, τέτοιο! Παραστριμωχτήκαμε κατάλαβες; Ὅταν παθαίνεις αὐτὸ τὸ «τέτοιο», τὸ μυαλό σου νερουλιάζει καὶ λές καὶ καμμιά κοτσάνα.

ΕΛΕΝΗ Τὸ δικό μου κρατάει γερὰ καὶ κάνει χίλιες σκέψεις.

ΣΕΝΤ. Καλές ἢ κακές;

ΕΛΕΝΗ Ὅπως τὸ πάρεις.

ΣΕΝΤ. Δηλαδή;

ΕΛΕΝΗ Τ' ἀποφάσισα.

ΣΕΝΤ. Θὰ φύγεις; Τώρα δὲν πρέπει νὰ μ' ἀφήσεις. Τώρα πού γνωριστήκαμε μπορῶ νὰ μείνω καὶ χρόνια νηστικός. Μὴ φύγεις...

ΕΛΕΝΗ Νόμισες πῶς θὰ φύγω; Τώρα; Τώρα γιὰ μένα δὲν ὑπάρχει αὐτὸ πού λέει ὁ χημικός. Τ' ἀποφάσισα.

ΣΕΝΤ. Δὲν καταλαβαίνω.

ΕΛΕΝΗ Εἶμ' εὐτυχισμένη, χαζέ...

ΣΕΝΤ. Μακάρι Παναγιά μου.

(Ἡ πόρτα ἀνοίγει καὶ ξαναμπαίνει ἡ Ἄρτεμη. Ἡ Ἐλένη σηκώνεται πρώτη. Ὁ Σέντερ - φὸρ δεύτερος πάει πρὸς αὐτήν. Ἡ χήρα σηκώνεται κι αὐτή).

ΧΗΡΑ Γιατί ξαναγύρισες; (Πάει καὶ κλείνει τὴν πόρτα).

(Ὁ σύμβουλος καὶ ὁ ξένος παρακολουθοῦν ἐκπληκτοὶ τὴν ἐπιστροφή τῆς Ἄρτεμης).

ΕΛΕΝΗ Τί σὰς ἔλεγα;

ΧΗΡΑ Κανέννας δὲ θὰ σὲ παρεξηγοῦσε.

ΑΡΤΕΜ. Ἔτσι λές; (Ἡ Ἐλένη καὶ ὁ σέντερ - φὸρ τὴν βοηθοῦν νὰ καθήσει στὴ θέση της). Δὲ θγαίνεις ἔξω νὰ δεῖς. Ἔχει μαζευτεῖ κόσμος πολὺς... Ὁ ἄντρας μου λύσσαξε νὰ μὲ πάρει... Οἱ γυναῖκες σκούζανε... Αὐτὸς ἔκλαιγε καὶ ὀρκιζότανε πῶς μ' ἀγαπάει. Πρώτη φορὰ ἔβγαλε ἀπὸ τὸ στόμα του τέτοια κουβέντα. Δὲν ἤθελα νὰ ρεζιλευτεῖ ἔτσι μπροστὰ στὸν κόσμο... Δὲν ἤθελα. Ἔχει μαζευτεῖ κόσμος πολὺς καὶ κάνει φασσαρία. Ἄκουσα νὰ λένε πῶς θὰ κάνουνε διαδήλωση...

ΣΥΜΒ. Τότε θὰ πεῖ, πᾶμε καλά.

ΑΡΤΕΜ. Δὲν πᾶμε καθόλου καλά, Σύμβουλε. Ὁ ἄντρας μου ἔφυγε... Χωρίσαμε...

ΞΕΝΟΣ Δὲν πρέπει νὰ τὸ κάνει αὐτό. Ἡ πράξη σου εἶναι τίμια.

ΑΡΤΕΜ. Τοῦ τό' πα κι αὐτό. Τί θὰ ποῦνε οἱ ἄλλοι ἀπάνω; Ἐκεῖνος τὸ βιολί του: Ποιὸς δλάκας σὰς ξεγέλασε; Ποιὸς σὰς εἶπε πῶς ἔτσι θὰ κερδίσετε; Ἄντε τώρα, κύριε Χημικέ, νὰ τοῦ ἐξηγήσεις...

ΞΕΝΟΣ Τὶ νὰ πρωτοξηγήσεις, Θεέ μου... Εἶναι τόσα πολλά...

ΑΡΤΕΜ. Ἄντε τώρα, κύριε Σύμβουλε, νὰ τόνε φέρεις πίσω...

ΧΗΡΑ Πεισμάτωσε, αὐτὸ εἶναι, θὰ ξαναγυρίσει, θὰ τὸ δεῖς.

ΑΡΤΕΜ. Θὰ ξαναγυρίσει μονάχα ἔταν μάθει πῶς εἶμαι γκαστρωμένη. (Ὅλοι ξαφνιαζονται).

ΑΡΤΕΜ. Εἶμαι τεσσάρω μηνῶν.

ΧΗΡΑ Παναγία σῶσε. Κ' εἶσαι νηστικιὰ παιδί μου τόσες μέρες. Μὰ ἔτσι κινδυνεύεις νὰ τὸ ρίξεις τὸ παιδί.

ΑΡΤΕΜ. (ἐντονα). Καλύτερα... νὰ τὸ βγάλω καὶ νὰ τὸ κάνω τί; Μὲ τριανταδυὸ δραχμὲς μεροκάματο καὶ τὸν ἄντρα σου πότε ἀνεργὸ καὶ πότε φαντάρο δὲ φτιάχνεις οἰκογένεια. Καλύτερα λοιπὸν ἐδῶ... Καλύτερα.

ΧΗΡΑ Ὅχι... ὄχι... πρέπει νὰ φύγεις. Πές της νὰ φύγει τώρα κι ἔλας. Ἐμεῖς πού μείναμε φτάνουμε.

ΑΡΤΕΜ. Ποιοὶ ἐσεῖς; Ἐμεῖς ἀπομείναμε· δὲν ὑπάρχουν ἄλλοι.

ΣΥΜΒ. Ἐσὺ μιὰ φορὰ δὲν πρέπει νὰ μείνεις ἄλλο.

ΞΕΝΟΣ Ναι, βέβαια, δέν πρέπει.

ΑΡΤΕΜ. Αυτό είναι δική μου δουλειά. Ἄφου ἴσαμε τώρα δέν τό ῥιξα θά πεῖ πῶς ἀντέχω ἀκόμα.

ΣΥΜΒ. Ἄδύνατον, θά φύγεις. Ἄν ἤξερα πῶς περιμένεις παιδί δέ θά σοῦ ἐπέτρεπα.

ΑΡΤΕΜ. Μήν ξεχνᾶς, Σύμβουλε, τί σοῦ εἶπε ὁ χημικός. Στό σωματεῖο μπορεῖς νά διατάξεις, στήν ψυχή μας ὄχι.

ΣΥΜΒ. Ἐχουμε εὐθύνη, θά μᾶς κατηγορήσουν ὅτι...

ΑΡΤΕΜ. Μή σε νοιάζει. Ἐγὼ θάρθω μάρτυρας ὑπερασπίσεως... καί ξέρω τί θά τοῦς πῶ. Ἀφήστε με τώρα ἐμένα κ' ἐτοιμαστεῖτε νά ὑποδεχτεῖτε τοῦς χωροφύλακες...

ΣΥΜΒ. Θ' ἀνέβουν ἀπάνω;

ΑΡΤΕΜ. Ἔτσι ἄκουσα. Εἶναι μαζί τους κ' ἓνας μαυροντυμένος κύριος ἀπό πάνω ἴσαμε κάτω, σάν κοράκι.

ΣΥΜΒ. Μαυροντυμένος; (Παύση).

ΞΕΝΟΣ Δηλαδή τί κύριος; (Παύση).

ΣΕΝΤ. Κοράκι καί κύριος δέ γίνεται. Θάναί ἀπό κείνους τοῦς χάρχαλους πού σηκώνουνε τοῦς πεθαμένους... Ἄν εἶναι πολλοί σάν καί δαῦτον... ἀμάν, ἤρθανε νά μᾶς πάρουν... (Βλέποντας ὅτι δέν πέτυχε τό ἀστεῖο του). Στό διάλογο... ἔλο φάουλ κάνω...

ΣΥΜΒ. Ἐαπλῶστε... Ἐαπλῶστε...

(Ἄλλοι ἐκτελοῦν τὰ λόγια του).

ΧΗΡΑ Λέτε νά εἶναι ὁ εἰσαγγελέας;

ΞΕΝΟΣ Μπορεῖ.

ΕΛΕΝΗ Ποτέ μου δέν ἔχω δεῖ τέτοιο ἀνθρώπο.

ΧΗΡΑ Κι οὔτε νά δεῖς. Χάνεις τὰ μυαλά σου ὅταν τόν ἀκοῦς νά μιλάει. Μπερδεύεσαι. Ἐμένα μούτυχε μιὰ φορά.

ΕΛΕΝΗ Πότε;

ΧΗΡΑ Τρεῖς φορές, θυμᾶμαι, λιποθύμησα.

ΕΛΕΝΗ Σ' ἀπεργία πάλι;

ΧΗΡΑ Ὅχι, τότε πού ἔγινε χήρα.

ΕΛΕΝΗ Δέν καταλαβαίνω.

ΧΗΡΑ Οὔτε κ' ἐγὼ καταλαβαίνω. Κι ὅμως ἔγινε. Ὅλη ἡ γειτονιά ἔμεινε μέ τό στόμα ἀνοιχτό. Ὅλοι λέγανε πῶς δέ φοβήθηκε καί χαιρόντουσαν. Στάθηκε ὄρθιος καί χαμογελοῦσε. Εἶχε πολὺ ὁμορφο χαμόγελο. Ἀπό τότες τήν καλημέρα μου τήν ἔλεγαν κρυφά... κ' ἐγὼ σάστιζα. Μέ τόν καιρὸ συνήθισα. Ἐμαθα. Ἐμαθα. Ἐνα πράμα δέν ἔμαθα. Γιατί; Γιατί;

ΕΛΕΝΗ Δέν ξέρω.

ΧΗΡΑ Μέ τόν καιρὸ θά μάθεις καί σύ. Τώρα ἄστα μὴν τ' ἀνακατεύεις. Ἀπὸ δῶ καί πέρα νά δοῦμε τί θά γίνει. Ἐαπλῶσε.

ΕΛΕΝΗ (Στόν σέντερ - φόρ). Τί ἤθελε νά πεῖ;

ΣΕΝΤ. Δέν ἄκουσα.

ΕΛΕΝΗ Ὁ ἄντρας της ἀπὸ τί πέθανε;

ΣΕΝΤ. Ἐ;

ΕΛΕΝΗ Τὸν ἤξερες;

ΣΕΝΤ. Ναι, πῶς. Ἦτανε καλὸς ἀνθρώπος. Φανατικός Ὀλυμπιακὸς ἴσαμε τό κόκκαλο... χε... χε... Τί τὰ θυμᾶσαι τώρα.

ΕΛΕΝΗ Μά δέν ξέρω τίποτα.

ΣΕΝΤ. Ἐδῶ μέσα πού στριμώχτηκες θά μάθεις πολλά. (Προσπαθεῖ ν' ἀποφύγει τὴν συζήτηση καί τοῦ ξεφεύγει ἡ ἀρχὴ τοῦ τραγουδιοῦ). Σιγανοψυχάλισμα...

ΕΛΕΝΗ Αὐτὸ βλέπω.

ΣΕΝΤ. (Ἐξακολουθεῖ νά τραγουδᾷ). Σιγανοψυχάλισμα...

ΕΛΕΝΗ Ὡστε φανατικός Ὀλυμπιακὸς λοιπόν;

- ΣΕΝΤ. Ναι. (Συνεχίζει με πιότερο πάθος τὸ τραγούδι). Δάκρυ - δάκρυ πέφτουνε τῆς βροχῆς οἱ στάλες... (Στὰ τελευταῖα λόγια χάνει τὴ φωνή του). Στὸ διάολο οὔτε γιὰ τραγοῦδι δὲ μοῦ ἀπόμεινε φωνή.
- ΧΗΡΑ Τὸ τραγούδι θέλει ἄπλα... θέλει ἁλώνι... Ἔτσι ἔλεγε ὁ ἄντρας μου... Ἐλα θὰ σὲ βοηθήσω ἐγώ... (Ἀρχίζει νὰ τραγουδάει). Σιγανοψιχάλισμα...
- ΕΛΕΝΗ (Σαστίζει γιὰ λίγο καὶ ξεσπάει σὲ κλάμα).
- ΧΗΡΑ Βοήθα καὶ σὺ κι ἄσε τὰ κλάματα. Ἐγὼ κλαίω; (Ξαναπαίρνει τὸ τραγούδι συγκινημένη). Σιγανοψιχάλισμα...
- ΕΛΕΝΗ (Κλαίει στὴν ἀγκαλιὰ τοῦ σέντερ - φόρ).
- ΧΗΡΑ (Τραγουδάει). Δάκρυ... δάκρυ πέφτουνε τῆς βροχῆς οἱ στάλες...
- ΣΕΝΤ. (Περιποιεῖται τὴν Ἐλένη καὶ συγχρόνως τραγουδᾷ).
- ΧΗΡΑ Ποῦ νὰ εἶσαι χάθηκες... Μ' ἄλλη ἀγάπη πιάστηκες...
- ΣΥΜΒ. Τώρα ἄς ἔρθει.
- ΧΗΡΑ — ΣΕΝΤ. Ἐχω τόσες συμφορὲς θὰ μοῦ φέρεις κι ἄλλες...
- ΞΕΝΟΣ Μιὰ στάλα τραγοῦδι ποῦ σὲ πάει...
- ΧΗΡΑ Μὲ χτυποῦν στὸ πρόσωπο σιγανοψιχάλες...
- ΑΡΤΕΜ. Ἄντε τώρα νὰ τοῦ ξηγήσεις τὸ γιατί...
- ΣΥΜΒ. Ἄς ἔρθει λοιπόν.
- ΧΗΡΑ (Μόνη της, ξεκουρισμένη, ἄφωνη τραγουδᾷ τὸν παρακάτω στίχο).  
Ποῦ νὰ εἶσαι χάθηκες... Μ' ἄλλη ἀγάπη πιάστηκες.  
(Δὲν προλαβαίνει νὰ τελειώσει ἡ χήρα τὸ τραγούδι της καὶ στὴν πόρτα ἀκούγεται δυνατὸ διακριτικὸ χτύπημα. Ὅλοι ἀνασηκώνονται).
- ΞΕΝΟΣ Αὐτὸς εἶναι.
- ΣΥΜΒ. Καλῶς νὰ ἔρσει. (Σηκώνεται ὀρθιος. Ὁ ξένος σηκώνεται κι αὐτός. Τὸ χτύπημα στὴν πόρτα συνεχίζεται στὸν ἴδιο διακριτικὸ ρυθμὸ. Οἱ δυὸ ἄντρες εἶναι ἔτοιμοι γιὰ τὴν ὑποδοχὴ).
- ΞΕΝΟΣ Αὐτὸ τὸ χτύπημα κάπου τὸ ξέρω... (Χτύπημα).
- ΣΥΜΒ. Φτάνει νὰ χτυπᾷς, κύριε (Δυνατώτερα). Ἡ πόρτα εἶναι ἀνοιχτή. (Τὸ χτύπημα ἐπαναλαμβάνεται δυνατὰ ρυθμικά).
- ΣΥΜΒ. (Πιο δυνατά). Ἀνοιχτή εἶναι. Περάστε. (Χτύπημα).
- ΣΕΝΤ. Μὰ κουφὸς εἶναι;
- ΦΩΝΗ ΑΠ' ΕΞΩ. Γιὰ ὄνομα τοῦ Θεοῦ, ἀνοίξτε. (Ἡ πόρτα παραβιάζεται ἀπὸ σπρώξιμο καὶ ἐμφανίζεται μὲ φόρα ἕνας κομψότατα ντυμένος ἠλικιωμένος κύριος. Κοιτάει μιὰ τὴν πόρτα καὶ μιὰ τὸ ἐσωτερικὸ καὶ σαστίζει).
- ΞΕΝΟΣ Μονάχα ἐγὼ δὲν περίμενα... (Πάει καὶ στέκεται ὥστε νὰ μὴν τὸν βλέπει αὐτὸς ποῦ ἦρθε. Παρακολουθεῖ μὲ ἔνταση τίς κινήσεις καὶ τὰ λεγόμενα του).
- ΚΥΡΙΟΣ (Ἐξακολουθεῖ νὰ εἶναι σαστισμένος καὶ προσπαθεῖ νὰ ἐξοικειωθεί μὲ τὸ περιβάλλον).
- ΣΥΜΒ. Αὐτὸ δὲν τὸ περιμένατε, ἔ;
- ΚΥΡΙΟΣ (Βγάζει ἕνα μαντιλι καὶ τὸ βάζει μὲ τάκτι στὴ μύτη του, πότε στὸ στόμα του...).  
Ὁμολογῶ... ὅτι...
- ΣΥΜΒ. Ἀπογοητευτήκατε.
- ΚΥΡΙΟΣ Καθόλου, περίμενα νὰ ὄρω τὴν πόρτα κλειδωμένη... (Ψάχνει μὲ τρόπο στὸ χῶρο). Φαίνεται ψέμματα μοῦ εἶπαν...
- ΣΥΜΒ. Ἴτι κρίμα νὰ μὴν εἶναι ἀλήθεια... Τώρα θὰ πρέπει ν' ἀλλάξετε τὴν ἐπιχειρηματολογία σας...
- ΚΥΡΙΟΣ Καθόλου.
- ΣΥΜΒ. Κι ὅμως ἐρήκατε τὴν πόρτα ἀνοιχτή.
- ΚΥΡΙΟΣ Αὐτὸ βέβαια ἐλαφρύνει τὴ θέση σας.
- ΣΥΜΒ. Φαντάζομαι τὴν ἀπογοήτευσή σας.
- ΚΥΡΙΟΣ Ἀπεναντίας εἶμαι αἰσιόδοξος.
- ΣΥΜΒ. Αἰσιόδοξος;
- ΚΥΡΙΟΣ Βεβαίως. Ὅταν ἔχεις νὰ συνδιαλεχθεῖς μὲ ἀνθρώπους ἀπηλλαγμένους ἀπ

- τὸ αἶσθημα τῆς ἀπελπισίας καὶ τὴν ἐντύπωση τοῦ ἀδιεξόδου ὁ διάλογος καθίσταται εὐχερέστερος...
- ΣΥΜΒ.** Νὰ χαρῶ ἐγὼ ἐρμηνεῖα. Καὶ ἀπὸ ποῦ τὸ βγάλατε αὐτὸ τὸ συμπέρασμα ;
- ΚΥΡΙΟΣ** Ἐκτὸς τῆς ἀνοιχτῆς πόρτας.
- ΣΥΜΒ.** Δὲ μᾶς τὸ κάνετε πιδ λιανά... πιδ λιανά καὶ γρήγορα. Τί σᾶς εἶπαν νὰ μᾶς πεῖτε ; «τί ἀποφάσισαν» ;
- ΚΥΡΙΟΣ** Θὰ μοῦ ἐπιτρέψετε τὸ ρυθμὸ καὶ τὸ περιεχόμενον τῆς συζητήσεως νὰ τὸ καθορίσω ἐγὼ.
- ΣΥΜΒ.** Κι ἐγὼ σᾶς ξαναρωτᾶω τί σᾶς εἶπαν νὰ μᾶς πεῖτε ; Τί ἀποφάσισαν... Μέρους τῶρα σᾶς περιμένουμε.
- ΚΥΡΙΟΣ** Ἐμένα περιμένατε ;
- ΣΥΜΒ.** Σᾶς περίμενε ἕνας φίλος μας μὰ προτίμησε νὰ φύγει... πέθανε...
- ΚΥΡΙΟΣ** Πέθανε ;
- ΣΥΜΒ.** Δὲν μποροῦσε νὰ περιμένει ἄλλο καὶ προτίμησε ν' ἀτιμαστεῖ.
- ΚΥΡΙΟΣ** Πέθανε ἢ ἔφυγε ;
- ΣΥΜΒ.** Εἶχε τρία παιδιᾶ, κύριε, καὶ γυναίκα ἄρρωστη... Τί κρίμα νὰ ἔχει κρεμάσει σὲ σᾶς τίς ἐλπίδες του...
- ΚΥΡΙΟΣ** Ἀσφαλῶς θὰ κάνετε κάποιον λάθος. Ὁ γυιός μου εἶναι ἀνύπαντρος. Γιὰ κάποιον ἄλλον θὰ μὲ παίρνετε.
- ΣΥΜΒ.** Μὰ δὲν εἶσαι ὁ... (Κοιτάει τοὺς ἄλλους ἀπορημένος).
- ΞΕΝΟΣ** (Βγαίνει μπροστά). Γιάννη... δὲν εἶναι αὐτὸς ποὺ περιμέναμε. Νὰ σᾶς γνωρίσω. Ἐκτὸς τῆς πατέρας μου.
- ΣΥΜΒ.** Πατέρας σου ; Κ' ἐγὼ ποὺ τὸν πῆρα γιὰ τίς «ἀρμόδιες ἀρχές».
- ΞΕΝΟΣ** Δὲν ἔπεσες καὶ πολὺ ἔξω. (Στὸν πατέρα του). Λοιπόν, δὲν θ' ἀπαντήσεις στὶς ἐρωτήσεις ποὺ σοῦ ἔκανε ; τί σοῦ εἶπαν νὰ μᾶς πεις. «Τί ἀποφάσισαν» ;
- ΚΥΡΙΟΣ** Δὲν ἔχω ὄρεξη γιὰ κουβέντες.
- ΞΕΝΟΣ** Περιέργω τόσο γρήγορα βαρέθηκες ; Κι ὁμοίως λίγο πρὶν εἶπες ὅτι ἐσὺ θὰ καθορίσεις τὸ ρυθμὸ καὶ τὸ περιεχόμενον τῆς συζητήσεως. Γιατί χάνεις αὐτὴ τὴν εὐκαιρία ;
- ΚΥΡΙΟΣ** Σὲ παρακαλῶ ν' ἀφήσεις τὴν ἐρωθεῖα καὶ τὸ χιούμορ γι' ἄλλη ὥρα. Γρήγορα ἐτοιμάσου νὰ πηγαίνουμε... Ἡ μαμά σου...
- ΞΕΝΟΣ** Ἀλήθεια τί κάνει αὐτὴ ἢ καλὴ κυρία ; Παίζει ἀκόμα πινακλ στὶς φιλανθρωπικὲς συγκεντρώσεις της ; Ἀλήθεια τί καπέλο θὰ φορέσει στὸ ἐπιθανάτιο τσάϊ μας ;
- ΚΥΡΙΟΣ** Σὲ παρακαλῶ παιδί μου, ἔλα νὰ φύγουμε.
- ΞΕΝΟΣ** Νὰ πάμε ποῦ ;
- ΚΥΡΙΟΣ** Θ' ἀφήσεις ἐπὶ τέλους τίς ἀνοησίες... τρελλάθηκες γιὰ τὰ καλά ; Τί δουλειὰ ἔχεις ἐσὺ δῶ μέσα ξαπλωμένος πέντε μέρες περιμένοντας τὸ θάνατο.
- ΞΕΝΟΣ** Ἐλα ντέ... ἐδῶ σὲ θέλω. Τί δουλειὰ μπορεῖ νάχω ἐγὼ δῶ μέσα. Ἐγὼ ἕνας μικροαστὸς μ' ἔλα τὰ οἰκογενειακὰ ἐφόδια γιὰ μιὰ κοινωνικὴ ἀνοδο καὶ ἐπικράτηση... Γιάννη, σοῦ ἀναθέτω τὴν ὑπερασπισή μου... (Ξαπλώνει).
- ΣΥΜΒ.** Ἡ πόρτα εἶναι πάντα ἀνοιχτὴ, κύριε...
- ΚΥΡΙΟΣ** Δὲ θὰ μοῦ πεῖτε σεῖς τί θὰ κάνω. Ἐκτὸς τῆς μέσα δὲ θὰ φύγω ἂν δὲν τακτοποιήσω πρῶτα μερικὰ πράγματα... Εἶναι φανερό ὅτι ἔχετε παραφρονήσει ὅλοι σας. Ποιὸς σᾶς παρέσυρε σ' αὐτὴ τὴν ἀπονενοημένη πράξη ; Αὐτὸς ὁ ἠλίθιος ὁ γυιός μου ;
- ΣΥΜΒ.** Σᾶς ἀπαγορεύω νὰ χρησιμοποιεῖτε αὐτὴ τὴ γλῶσσα. Αὐτὴ τὴ στιγμή δὲν εἶναι γυιός σας. Στὸ προσωπὸ του ὁρίζετε ὅλους ἐμᾶς καὶ τέτοιο δικαίωμα δὲν τὸ δίνουμε σὲ κανένα. Σᾶς παρακαλῶ νὰ πηγαίνετε. Τὸ ἔλεπετε δὲν ἔχουμε δυνάμεις, εἴμαστε ἀρκετὰ ἐξαντλημένοι, κύριε. Δὲν μποροῦμε ν' ἀνταποκριθοῦμε στὸν διάλογο ποὺ ζητᾶτε.
- ΞΕΝΟΣ** Ἐπαγε ἐν εἰρήνῃ πατέρα... κι ἄσε μας.

- ΚΥΡΙΟΣ** Μὰ εἰσαι: τελείως τρελλός; Ποῦ νὰ πάω; Τί θὰ πῶ στὴ μαμά σου;
- ΞΕΝΟΣ** (Εἰρωνεύεται). Ἡ μαμά μου; Τὴν καημένη τὴ μαμά! Ἄν ἔλεγες ἢ κυρὰ Γιώργαινα ἢ μάνα σου θάσουνα πιδ κοντὰ στὴν καταγωγὴ σου. Νὰ περιμένει. Καὶ μεις περιμένουμε νὰ μᾶς ποῦνε. Ἄς περιμένει κι αὐτή.
- ΚΥΡΙΟΣ** Μὰ τί περιμένετε νὰ σᾶς ποῦν; Αὐτὸ ποῦ κάνετε εἶναι ἐκβιασμός. Μὴ μεγαλώνετε τὴν σύγχυσιν καὶ τὴν ἀμφιβολίαν. Πρέπει νὰ ἐπιδείξετε ὑπομονὴν καὶ κατανόησιν.
- ΞΕΝΟΣ** Νὰ τος πάλι. Αὐτὸ τὸ τροπάρ: κοπανάει χρόνια τώρα. Μὲ τί συνέπεια ἐκτελεῖς τὰ χρέη τοῦ ραβδόχου!..
- ΚΥΡΙΟΣ** Μαζί σου δὲν μπορῶ νὰ κουδεντιάσω.
- ΞΕΝΟΣ** Ἴσαμε δῶ ἔφτασε ἡ νοθετικὴ ἀποστολὴ σου... Δὲ βαρέθηκες; Ὁ ἄνθρωπος σὲ ρώτησε σταράτα. Τί ἀποφάσισαν. Ἀπάντησε.
- ΚΥΡΙΟΣ** Δὲν γνωρίζω γιὰ ποιούς μιλάτε.
- ΞΕΝΟΣ** Τὸν καημένο... Ὁ τιμηθεὶς δι' ἀνωτάτων παρασῆμων δὲν γνωρίζει τίποτα. Κι ὁμως ἤξερε νὰ διαπιστώσει σωστὰ τὴν ἀτμόσφαιρα τῆς στιγμῆς, παραπέρα δὲν ἔχει ἰδέα. Τὸ μόνο ποῦ τὸν νοιάζει εἶναι νὰ μὴν πάθει τίποτα ὁ γιόγκας του, ὁ κανακάρης του. Πρὶν νὰ χτυπήσεις τὴν πόρτα δὲν ἄκουσες τίποτα;
- ΚΥΡΙΟΣ** Δὲν καταλαβαίνω τί λές.
- ΞΕΝΟΣ** Ἄκουσες ἢ δὲν ἄκουσες;
- ΚΥΡΙΟΣ** Ὅχι δὲν ἄκουσα.
- ΞΕΝΟΣ** Θεέ μου τί πώρωση... Βούλωσαν λοιπὸν γιὰ καλὰ τ' αὐτιά σου;
- ΚΥΡΙΟΣ** Μὴ γίνεσαι χυδαῖος. Ἄκουσα κάτι σὰν τραγούδι μὰ δὲν...
- ΞΕΝΟΣ** Καὶ δὲν τρόμαξες, δὲ δειλιάσες;
- ΚΥΡΙΟΣ** Γιατὶ νὰ δειλιάσω; Ἦξερα ὅτι εἴσουνα μέσα κ' ἔπρεπε νὰ μῶ. Τὸ τραγούδι θὰ φοβόμουνα;
- ΧΗΡΑ** Μὴν τὸν παρεξηγεῖς παιδί μου, πατέρας σου εἶναι... σ' ἀγαπάει. Γιατὶ νὰ τρομάξει μπροστὰ σ' ἓνα μοιρολόϊ.
- ΚΥΡΙΟΣ** Μοιρολόϊ εἶπατε; Μ' αὐτὸ ἔμοιαζε σὰν αὐτὰ τά...
- ΧΗΡΑ** Κεῖνη τὴν ὥρα γιὰ μένα ἦτανε μοιρολόϊ.
- ΚΥΡΙΟΣ** Μὲ συγχωρεῖτε, δὲν γνωρίζω τίς συνήθειές σας. Δὲν μποροῦσα ὁμως καὶ νὰ μετανοιώσω. Δὲν μποροῦσα νὰ γυρίσω πίσω.
- ΧΗΡΑ** Τὸ ἴδιο κι ὁ ἄντρας μου... Δὲν μποροῦσε νὰ μετανοιώσει... Δὲν μποροῦσε νὰ γυρίσει πίσω...
- ΚΥΡΙΟΣ** Ὁμολογῶ ὅτι δὲν καταλαβαίνω τὸν συσχετισμό.
- ΧΗΡΑ** Μὰ δὲ στὰ πα γιὰ νὰ καταλάβεις. Ἐμεῖς οἱ χῆρες τό 'χουμε νὰ παραμιλάμε.
- ΚΥΡΙΟΣ** Σᾶς ζητῶ συγγνώμην μὰ δὲν μποροῦσα νὰ γνωρίζω τὴν περιπτωσή σας. Ἄλλως τε πάντα οἱ ἀτομικὲς περιπτώσεις ὁδηγοῦν σὲ παρεξηγήσεις. Ἀπὸ τί πέθανε ὁ ἄντρας σας;
- ΧΗΡΑ** Ἀπὸ περηφάνεια.
- ΚΥΡΙΟΣ** Θ' ἀστειεύσεστε ἀσφαλῶς.
- ΣΥΜΒ.** Δὲν ἀστειεύεται κύριε. Αὐτὴ εἶναι ἡ ἀλήθεια. Τὸν ἤξερα πολὺ καλά, ἦτανε φίλος μου. Στὴν Ἀλβανία ἐγὼ τοῦ γέμιζα τὸ πολυδόλο, στὴν κατοχὴ μαζὶ κρυβόμαστε. Τώρα ἂν ζοῦσε θάταν ξαπλωμένος ἐδῶ πλάι μας... Μὰ δὲν πρόλαβε...
- ΞΕΝΟΣ** Εἶδες ἠρωϊκὴ διαδρομὴ; Τί ἔχεις νὰ πεις;
- ΚΥΡΙΟΣ** Μὴν προσπαθεῖτε νὰ μεταθέσετε τὴ συζήτησιν. Δὲ θὰ σᾶς ἀκολουθήσω. Δὲν εἶναι δυνατὸν νὰ ζητᾶτε ἀπὸ μένα εὐθύνες.
- ΣΥΜΒ.** Ἀπὸ κάποιον πρέπει νὰ ζητήσουμε.
- ΚΥΡΙΟΣ** Ὅχι ἀπὸ μένα.
- ΣΥΜΒ.** Κάποιος ἐπὶ τέλους πρέπει νὰ μᾶς ἀπαντήσει.
- ΚΥΡΙΟΣ** Πάντως ὄχι ἐγὼ. Καὶ ἐγὼ ἐξετέλεσα τὸ καθῆκον μου ὅπως ἐσεῖς. Πρέπει νὰ ἐπιδείξετε ὑπομονὴν καὶ κατανόησιν.

- ΣΥΜΒ. Πάλι τὰ ἴδια... Σᾶς πληροφοροῦμε ὅτι δὲν γίνεται, κύριε. Δὲν ἔχουμε καιρὸ «Δὲν προλαβαίνουμε...» Εἶδατε ποτέ σας κρεμασμένο νὰ φυλλομετράει μαργαρίτες; Εἶδατε ποτέ σας πεινασμένο νὰ διαβάζει ἐδηγὸ καλῆς συμπεριφορᾶς;
- ΚΥΡΙΟΣ Οἱ παρομοιώσεις σας εἶναι δρόμος ὀλισθηρὸς κύριε.
- ΞΕΝΟΣ Μὴ φοβᾶσαι καὶ δὲ θὰ γλιστρήσεις. Θὰ σὲ κρατᾶμε ἀπὸ τὸ χεράκι. Ἄρτεμη, πὲς στὸν κύριο τί ἔγινε πρωτῆτερα.
- ΑΡΤΕΜ. Ἄδικος κόπος, δὲν θὰ καταλάβει τίποτα.
- ΞΕΝΟΣ Θὰ καταλάβει, δὲν εἶναι καθόλου κουτός.
- ΑΡΤΕΜ. Τίς φόνισσες τίς πιάνει ὁ νόμος, κύριε;
- ΚΥΡΙΟΣ Τί ἐρώτησις εἶναι αὐτή; καὶ βέβαια τίς πιάνει.
- ΑΡΤΕΜ. Ἐμένα δὲ θὰ μὲ πιάσει.
- ΚΥΡΙΟΣ Ἄν καὶ ἀστειεύεστε σᾶς πληροφορῶ ὅτι ὁ φονεὺς τιμωρεῖται γενικῶς.
- ΑΡΤΕΜ. Μωρὲ τί μᾶς λές.
- ΚΥΡΙΟΣ Πράγματι ἔχετε κάνει φόνο;
- ΑΡΤΕΜ. Δὲν ἔχω κάνει ἀλλὰ θὰ κάνω.
- ΚΥΡΙΟΣ Θὰ κάνετε;
- ΑΡΤΕΜ. (ἐντονα) Θὰ τὸ ρίξω κύριε. Εἶμαι γκαστρωμένη.
- ΚΥΡΙΟΣ Τότε πρέπει νὰ φύγετε ἀπὸ δῶ πρὶν ἐξαντληθεῖτε περισσότερο. Κανένας δὲν σᾶς ὑποχρεώνει νὰ συνεχίσετε αὐτὴν τὴν ἀπεργία.
- ΑΡΤΕΜ. Ἔτσι νομίζεις;
- ΚΥΡΙΟΣ Κύριοι, σᾶς ἐξορκίζω. Αὐτὸ ποὺ κάνει εἶναι ἐγκλημα. Πέστε της ν' ἀποσυρθεῖ. Αὐτὸ εἶναι παραφροσύνη... τρέλλα...
- ΑΡΤΕΜ. Καμμιά φορὰ φτάνεις ὡς ἐκεῖ.
- ΣΥΜΒ. Εἶδατε ποὺ ὁ διάλογος δὲν εἶναι τόσο εὐχερής;
- ΚΥΡΙΟΣ Θὰ σᾶς θεωρήσω ἠθικοὺς αὐτουργοὺς εἰς βαθμὸν κακουργήματος.
- ΞΕΝΟΣ. Πάλι ὁ ραβδοῦχος στὴ μέση.
- ΚΥΡΙΟΣ Σᾶς ἐξορκίζω, πέστε της ν' ἀποσυρθεῖ. Δὲν εἶναι δυνατὸν τὸ πείσμα σας νὰ φτάσει ὡς ἐκεῖ. Σᾶς ἐξορκίζω μὴν τὸ κάνετε αὐτό.
- ΣΥΜΒ. Μὰ τὸ Θεὸ εἶστε πολὺ συγκινημένος.
- ΣΕΝΤ. Σαχλαμάρες, μὲ κάτι τέτοια δὲν τὴν πατάμε.
- ΣΥΜΒ. Σᾶς ἀρέσει τὸ ποδόσφαιρο, κύριε;
- ΚΥΡΙΟΣ Ὁραία στιγμή βρήκατε νὰ ἀστειευθεῖτε. Τί δουλειὰ ἔχει αὐτὸ τώρα.
- ΣΕΝΤ. Ἐχει καὶ παραέχει... Τὴν Κυριακὴ ἔχει μάτς γιὰ τὸ πρωτάθλημα... Νὰ πάω ἢ νὰ μὴν πάω.
- ΚΥΡΙΟΣ Καὶ βέβαια νὰ πάτε.
- ΣΕΝΤ. Τοῦτα τὰ γράμματα ἔμωσ μου λένε ἄλλα νὰ πάω κι ἄλλα νὰ μὴν πάω. Τί νὰ κάνω; Ἐσεῖς τί θὰ κάνετε;
- ΚΥΣΙΟΣ Μὰ ἐγὼ δὲν παίζω ποδόσφαιρο.
- ΣΕΝΤ. Ἐγὼ ἔμωσ παίζω καὶ μ' ἀρέσει τὸ ἄτιμο. Ἐχεις κλωτσήσει ποτέ σου μπαλλάκι;
- ΚΥΡΙΟΣ Ἡ οἰκογενειακὴ μου ἀνατροφή δὲν τὸ ἐπέτρεπε...
- ΣΕΝΤ. Νὰ ξερες τί ἔχεις χάσει. (Παύση) Ἐλένη, τὸ χάσαμε τὸ μάτς τῆς Κυριακῆς.
- ΕΛΕΝΗ Ἐμεῖς ὅτι εἶπαμε, εἶπαμε.
- ΣΕΝΤ. Τὴν παραπάνω Κυριακὴ, ἐν τάξει;
- ΕΛΕΝΗ Ἐν τάξει. Κόκκινα μεγάλα τριαντάφυλλα...
- ΣΕΝΤ. Τ' ἀκούτε; Κόκκινα μεγάλλα τριαντάφυλλα... Τ' ἀκοῦς; Ἡ ἀρρεβωνιαστικιά μου ἀπὸ δῶ κάθε φορὰ ποὺ παίζω μοῦ ρίχνει τριαντάφυλλα...
- ΕΛΕΝΗ Τί λές βρὲ παλαβέ;
- ΣΕΝΤ. Τί; ψέμματα λέω;
- ΕΛΕΝΗ Ὅχι κρατάω τὸ λόγο μου.
- ΣΕΝΤ. Ἀπὸ δῶ σᾶς παρουσιάζω τὴν ἀρρεβωνιαστικιά μου.
- ΧΗΡΑ Ἀρρεβωνιαστικιά σου,



ΑΡΤΕΜ. Πότε άρρεβωνιαστήκατε;

ΣΕΝΤ. Δώ μέσα. Σήμερα. Τώρα.

ΧΗΡΑ Άλήθεια λέει;

ΕΛΕΝΗ Άλήθεια.

(Όλοι με τόν τρόπο τους πηγαίνουν προς τὸ ζευγάρι ξεσπώντας σε άγκαλιές, φιλιά, χειραφίες. Ό Κύριος τὰ χάνει και άποσύρεται δεξιά. Ό Σύμβουλος τὸν πλησιάζει).

ΣΥΜΒ. Έσείς δέν θα τούς συγχαρεΐτε;

ΚΥΡΙΟΣ Ποτέ. Δέν είναι δυνατὸν νὰ τὸ πιστέψω.

ΣΥΜΒ. Μὰ δέν τούς βλέπεις;

ΚΥΡΙΟΣ Άδύνατον νὰ γίνονται τέτοια πράγματα. Δέν είναι δυνατὸν νὰ είναι άλήθεια  
εσα άκουσα.

ΣΥΜΒ. Κι εσα άκουσες κι εσα βλέπεις.

ΚΥΡΙΟΣ Άδύνατον... Άδύνατον... Είστε τρελλοί... Είστε επικίνδυνοι... (Κάνει ν  
φύγει).

ΣΥΜΒ. Που πάτε; Τὸ γιό σας δέν θα τὸν πάρετε;

ΚΥΡΙΟΣ Στο διάολο κι αυτός... (μετανοιώνει και ξαναγυρίζει). Για τελευταία φορά σε  
παρακαλῶ, παιδί μου, ελα νὰ πηγαίνουμε...

ΞΕΝΟΣ Δέν μπορῶ πατέρα. Δέ γίνεται. Πρέπει νὰ περιμένω μαζί τους.

ΚΥΡΙΟΣ Μὰ αυτό, είναι βλακῶδες. Τί νὰ περιμένεις;

ΞΕΝΟΣ Τὸν κομιστή τῶν εϊδήσεων... (Στὸ Σύμβουλο) Σύμφωνοι;

ΣΥΜΒ. Σύμφωνοι.

(Άκούγεται ἡ σειρήνα τοῦ νοσοκομειακοῦ).

ΞΕΝΟΣ Νά τος έρχεται..!

ΣΥΜΒ. Όχι αυτόν... Όχι αυτόν!

ΚΥΡΙΟΣ Θεέ μου... Αυτοί οί άνθρωποι είναι τρελλοί... Έπικίνδυνοι.

(Φεύγει εξαλλος από τὴν πόρτα ἐνῶ ἡ σειρήνα τοῦ νοσοκομειακοῦ κορυφώνεται και  
σβήνει σιγά, ἐνῶ κλείνει άργά - άργά ἡ α ὕ λ α ί α).

Όρέστη Κανέλλη

Σύνθεσι,





Α. Τάσσου :

Ἀγρότισσες (ξυλογραφία)

## Η ΕΚΘΕΣΗ ΕΛΛΗΝΙΚΗΣ ΧΑΡΑΚΤΙΚΗΣ ΣΤΗΝ ΕΣΣΔ

Τοῦ Γ. ΠΕΤΡΗ

Πρὶν ἀπὸ λίγες βδομάδες ἐκλείσει ἡ ἐκθεσὴ ἑλληνικῆς χαρακτικῆς ποῦ εἶχε ὀργανωθεῖ μὲ ἐπιμέλεια τοῦ πρώην γενικοῦ διευθυντοῦ Γραμμάτων καὶ Τεχνῶν κ. Κ. Πάγκαλου, στὴ Μόσχα καὶ τὸ Λένινγκραντ. Ἡ ἐκθεσὴ αὐτὴ ὀργανώθηκε μέσα σὲ πολλές δυσκολίες, ὑποκειμενικὲς καὶ ἀντικειμενικὲς, καὶ ἦταν ἡ ἀνταπόδοσὴ στὴν ἐκθεσὴ τῆς Σοβιετικῆς χαρακτικῆς ποῦ εἶχε παρουσιαστῆι στὴν Ἀθήνα πρὶν ἀπὸ δύο χρόνια. Ἦταν μιὰ ἀξιόλογη συμβολὴ στὴν ἀνάπτυξιν τῆς πνευματικῆς ἐπικοινωνίας ἀνάμεσα στοὺς δύο λαοὺς, τὸν ἑλληνικὸ καὶ τὸ σοβιετικὸ, καὶ δικαίως οἱ πνευματικοὶ κύκλοι τῆς Σοβιετικῆς πρωτεύουσας τὴν χαρακτήρισαν σὰν συμβολὴ τῶν Ἑλλήνων χαρακτῶν στὴ μεγάλη ὑπόθεσιν τῆς εἰρήνης.

Ἡ ἐκθεσὴ τῶν Ἑλλήνων χαρακτῶν σημείωσε μιὰ πρωτοφανῆ ἐπιτυχία στὰ χρονικὰ τῶν διεθνῶν ἐκθέσεων. Πάνω ἀπὸ ἕνα μῆνα κράτησε τὶς πόρτες τῆς ἀνοιχτῆς στὸ τεράστιο μουσεῖο Ποῦσκιν τῆς Μόσχας καὶ ἄλλο τόσο διάστημα στὸ Λένινγκραντ. Σ' ὄλο αὐτὸ τὸ διάστημα πάνω ἀπὸ χίλια ἄτομα καθημερινῶς ἐπισκέπτονταν τὶς αἰθουσες τῶν ἐκθέσεων. Μαζὶ μὲ αὐτοὺς ἐπισκέφθηκαν τὴν ἐκθεσὴ πολλοὶ ἐπίσημοι, καλλιτέχνες τεχνοκριτικοί, πνευματικοὶ παράγοντες. Χαρακτηριστικὸ εἶναι ὅτι οἱ ὀδηγοὶ τῶν ξένων ὀδηγοῦσαν ἐκεῖ ὄλες τὶς ξέ-

νες ἀντιπροσωπεῖες ποῦ ἔτυχε νὰ περνοῦν αὐτὸ τὸν καιρὸ ἀπὸ τὶς δύο πόλεις.

Στὴν ἐκθεσὴ πῆραν μέρος συνολικὰ ἐννέα νεοέλληνες χαρακτες. Ἡ Β. Κατράκη ἐκπροσώπηθηκε μὲ 12 χαρακτικὰ πάνω σὲ πέτρα καὶ σὲ ξύλο, ὁ Α. Τάσσος μὲ ἕνδεκα ξυλογραφίες καὶ μιὰ λιθογραφία, ὁ Α. Θεοδωρόπουλος μὲ ὀκτῶ χαλκογραφίες. Ἀπὸ ὀκτῶ ἐπίσης χαρακτικὰ, ξυλογραφίες καὶ χαλκογραφίες, ἔστειλαν καὶ οἱ Δ. Γιαννουκάκης, Κ. Γραμματόπουλος, Γ. Βαρλάμος, Λ. Μοντεσάντου, Νίκολης καὶ Ε. Κωνσταντινίδου.

Οἱ σοβιετικοὶ ἀρμόδιοι κυκλοφόρησαν ἕναν ὠραῖο κατάλογο ὅπου ὑπῆρχαν φωτογραφίες ἔργων τοῦ Α. Τάσσου, τῆς Β. Κατράκη, τοῦ Α. Θεοδωρόπουλου, τοῦ Δ. Γιαννουκάκη, τοῦ Κ. Γραμματόπουλου, τῆς Ἑλ. Κωνσταντινίδου καὶ τῆς Λ. Μοντεσάντου. Στὸν ἴδιο αὐτὸν κατάλογο δημοσιεύεται ἕνας πρόλογος στὴ νεοελληνικὴ τέχνη ὅπου ἀνάμεσα σ' ἄλλα ἀναφέρονται καὶ τὰ παρακάτω :

«Μπορεῖ οἱ στενοὶ δεσμοὶ τῆς ἐθνικῆς καλλιτεχνικῆς παράδοσης νὰ καθόρισαν ὀρισμένες τάσεις στὰ ἔργα αὐτῶν τῶν καλλιτεχνῶν. Δὲν πρέπει νὰ παραλείψουμε νὰ σημειώσουμε πὼς πολλοὶ ἀπ' αὐτοὺς ἐμπνέονται ἀπὸ τὴν ἀντικειμενικὴ πραγματικότητα, ξέρουν καὶ ἀγαποῦν τὴν πατρίδα τους, προσπαθοῦν νὰ παρουσιά-

σουν τούς ανθρώπους της και τή φύση της.

Υπάρχουν όμως στην έκθεση και έργα που ή κατεύθυνσή τους μάς φαίνεται πολύ συζητήσιμη. Είναι τέχνη φυγής που παρεκκλίνει από τον κύριο σκοπό τής τέχνης, τή βαθειά αληθινή αναπαράσταση τής ζωής.

Με μεγάλο, αναμφίβολα, ενδιαφέρον θα δούν οι Σοβιετικοί άνθρωποι τὰ μνημειώδη έργα του Τάσσου. Σ' αυτά παρουσιάζονται οι αύστηρες μορφές των ανθρώπων τής δουλειάς τής σύγχρονης Ελλάδας. Οι ήρωες του καλλιτέχνη είναι ψαράδες, εργάτες γής, βοσκοί. Στις συνθέσεις του Τάσσου μπήκαν βαθιά οι ρυθμοί των κινήσεων του ανθρώπου τής δουλειάς. Τὰ έργα του εκφράζουν τή συλλογική θέληση, τή δύναμη τής λαϊκής πνοής.

Με τὸ αύστηρὸ πάθος του ποιητῆ είναι καμωμένα τὰ χαρακτηριστικά πάνω σὲ πέτρα τής Βάσως Κατράκη τής αντιπολεμικῆς σειρᾶς που είναι αφιερωμένη στις μαυροφορεμένες μάνες. Τὰ έργα αυτά είναι γεμάτα εκφραστικότητα και δραματικότητα.

Οί Ε. Κωνσταντινίδου, Α. Θεοδωρόπουλος και Β. Κατράκη αναπαρασταίνουν με τὰ έργα τους εικόνες από τή φύση τής Ελλάδας, χώρας γεωργῶν, ναυτικῶν, βοσκῶν.

Στὰ έργα των Ἑλλήνων χαρακτῶν φανερώνονται οι μορφές τής ἀρχαίας μυθολογίας, λογοτεχνίας και τέχνης. Στις νατὺρ μὸρτ του Α. Θεοδωρόπουλου τὰ μνημεία τής ἀρχαίας Ἑλληνικῆς γλυπτικῆς προβάλλουν σὰν ἀντικείμενα φιλοσοφικῶν σκέψεων του καλλιτέχνη. Ἡ Λ. Μοντεσάντου, με τήν εικονογράφηση ἔργων ἀρχαίας Ἑλληνικῆς λογοτεχνίας, ἀποφεύγει τή βαρετὴ ἀναπαράσταση Ἡ χαρακτηριστὰ αὐτῆ δημιουργεῖ ρομαντικὲς μορφές ἡρώων βουκολικῶν εἰδυλλίων, γεμάτες ἀπὸ ποιητικὴ γοητεία και φρεσκάδα που δὲν στεροῦνται ἀπὸ αἰσθήματα τής σύγχρονης ἐποχῆς. Ζεχωρίζουν με τή μεγάλη τους τέχνη τὰ γεμάτα ἐσωτερικὴ ζωὴ ἔργα χαρακτηριστικῆς του Κ. Γραμματόπουλου πάνω σὲ θέματα ἀρχαίων μύθων».

Ἡ έκθεση αὐτὴ ἐγινε ἀφορμὴ νὰ ρθει στήν πρώτη γραμμὴ του Σοβιετικοῦ ἐνδιαφέροντος ἡ Ἑλληνικὴ τέχνη. Σὲ πολλές ἐκπομπές ἀσχολήθηκε με τήν έκθεση τὸ σοβιετικὸ ραδιόφωνο. Τὸ πρακτορεῖο Τὰς μετέδωσε εἰδικὰ ἄρθρα και τὰ μεγαλύτερα και ἐγκυρότερα σοβιετικὰ καλλιτεχνικὰ ὄργανα ἀσχολήθηκαν μαζί της. Ἡ σοβιετικὴ τεχνοκριτικὸς Η. Απονονα ἔγραψε μιὰ μεγάλη κριτικὴ στή Σοβιέτκαγια Κουλτούρα.

«Μπορεῖ ἄραγε, ἔγραφε ἡ σοβιετικὴ τεχνοκριτικὸς, ὁ καλλιτέχνης που ζῆ κι ἐργάζεται στή σύγχρονη Ἑλλάδα νὰ μὴν αἰσθάνεται κάποιαν εὐθύνη ἀπέναντι στήν τέχνη του παρελθόντος τής χώρας του, που εἶναι μιὰ ἀπὸ τίς πιὸ πολύτιμες σελίδες τής κλασσικῆς κληρονομιάς; Ἐμεῖς οἱ θεατὲς δὲν μπορούμε παρὰ νὰ τὴν φέρνουμε στή μνήμη μας σὲ κάθε περίσταση. Οἱ ἀναμνήσεις αὐτὲς μάς ὑποχρεώνουν νὰ προσέξουμε πολὺ τή σύγχρονη Ἑλληνικὴ τέχνη,

κι ἔτσι μάς κάνουν πιὸ ἀπαιτητικούς ἀπέναντι της.

Πῶς λοιπὸν δουλεύουν οἱ σύγχρονοι Ἕλληνες καλλιτέχνες; Ποιὰ προβλήματα βάζουν μπροστά τους και πῶς τὰ λύνουν; Μιὰ μικρὴ έκθεση, που περιορίζεται μόνο σὲ ἔργα χαρακτηριστικῆς, δὲν μπορεῖ βέβαια νὰ δώσει ἀπάντηση σ' ὅλα τὰ ζητήματα, που μάς ἐνδιαφέρουν. Μάς ἐπιτρέπει όμως νὰ βγάλουμε μερικὰ συμπεράσματα γιὰ τὴν ἀνάπτυξη τής τέχνης στήν σύγχρονη Ἑλλάδα, μάς δίνει μιὰν ἰδέα γιὰ τὴ δημιουργικὴ μορφή διαφόρων καλλιτεχνῶν. Ἡ έκθεση ἀποτελεῖ μιὰ πειστικὴ μαρτυρία πῶς στή σύγχρονη τέχνη τής Ἑλλάδας ὑπάρχουν κατευθύνσεις, που εἶναι σταθερὰ συν-



Βάσως Κατράκη : Φιγούρα. Χαρακτικὴ σὲ πέτρα



δεδεμένες με τή ζωή κι έκφράζουν έντονα τήν ήθική ιδιομορφία.

Στήν έκθεση παρουσιάζονται 85 γκραβούρες, πρόσφατα έργα ένέα Έλλήνων καλλιτεχνών. Η πληρέστερη έκφραση τής γραμμής τής έκθεσης βρίσκεται στα έργα του Δ. Τάσου, που δείχνουν τὸ λαμπρὸ ταλέντο ενός μεγάλου καλλιτέχνη ρεαλιστή. Οἱ κύριοι ήρωές του είναι ὁ λαὸς καὶ ἡ πατρίδα. Σέ ἐγχρωμες ξυλογραφίες παρουσιάζονται μπροστά μας μορφές ἀγροτῶν, ψαράδων, εργατῶν τής υπαίθρου. Η διήγηση τοῦ Τάσου, γιά τοὺς ἀνθρώπους τής Ελλάδας, γεμάτη ἀπὸ συγκεκριμένες λεπτομέρειες τής ζωῆς, πάντα ἐξαιρετικά παραστατική, ἔχει ἐπικό χαρακτήρα. Είναι μιά

Βάσως Κατράκη : Μανάδες (Χαρακτική σὲ πέτρα)

ἀφήγηση γιά τή ζωή τῶν ἀπλῶν ἀνθρώπων γιομάτη ἐσωτερικό πάθος. Θά πρέπει ἀκόμα νά τονιστεῖ ἡ τάση τοῦ καλλιτέχνη πρὸς μιά αἰσιόδοξη ήρωοποίηση τής μορφῆς, ποὺ στή βάση της βρίσκεται κατὰ κύριο λόγο ἡ κατανόηση τής προσωπικότητας, σάν μέλους τής ομάδας. Η δημιουργία τοῦ Τάσου είναι διαποτισμένη ἀπὸ σαφή, γεμᾶτο θέληση ρυθμό, ποὺ προξενεῖ τήν ἐντύπωση τής δύναμης καὶ τοῦ μεγαλείου τής ψυχῆς τοῦ λαοῦ. Γι' αὐτὸ μοιάζουν τόσο πολὺ με ἀνδρείους ἐπαναστάτες οἱ σκληροὶ «Ἀγρότες» του, κι ἡ Πεδιάδα κάτω ἀπ' τή βροχή θυμίζει μάχη, ὅπου ὁ ἀνθρώπος ἀγωνίζεται ἐνάντια στίς δυνάμεις τής φύσης. Ὁ καλλιτέχνης παρουσιάζει μιά σπάνια κατανόηση τοῦ ιδιότυπου ρόλου ποὺ παίζει τὸ χρῶμα σέ μιά γκραβούρα. Τὸ χρῶμα είναι γι' αὐτὸν σπουδαιότατο μέσο γιά νά μᾶς μεταδώσει τήν ἐθνική ιδιομορφία τοῦ τοπίου. Μὲ ἀκρίβεια παριστᾶ στίς γκραβούρες του τὰ ἀσύγκριτα χρῶματα τής Ελλάδας : Τὸ κόκκινο—καστανὸ χρῶμα τής γῆς της ποὺ τή ζεσταίνει ὁ ἥλιος, τίς γκριζοπράσινες ἐλιές, τὸ φωτεινὸ καταγάλανο οὐρανὸ, τή σμαραγδένια της θάλασσα...

Τὰ ἴδια αὐτὰ δημιουργικὰ χαρακτηριστικὰ παρατηροῦνται ὡς ἓνα σημεῖο καὶ σέ ἔργα ἄλλων κολλιτεχνῶν τής ἐκθεσης.

Η Βάσω Κατράκη ἀφιέρωσε μιάν ὀλόκληρη σειρά ἀπὸ γκραβούρες στή ζωή καὶ στή δουλειὰ τῶν ψαράδων, με τὸν τίτλο «ἡ λιμνοθάλασσα τοῦ Μεσολογγοῦ». Τὰ τοπία αὐτῆς τής σειράς διακρίνονται ἀπὸ μεγάλη λεπτότητα στήν ἀπόδοση τής φύσης. Γεμάτες ἀπὸ σκληρὸ πάθος είναι οἱ γκραβούρες της τοῦ ἀντιπολεμικοῦ κύκλου με τίς μητέρες, ποὺ ὑπερασπίζονται τὰ παιδιά τους ἀπὸ τήν ἀπειλή τοῦ πολέμου. Οἱ γκραβούρες αὐτές κάνουν μεγάλη ἐντύπωση με τή συγκινητικὴ τους δραματικότητα. Ἀναζητώντας ὁμως ἡ Βάσω Κατράκη ἐξαιρετικά ἐκφραστικὰ μέσα, παραβιάζει μερικές φορές τοὺς νόμους τής ρεαλιστικῆς ἀλήθειας κι αὐτὸ ὀδηγεῖ σέ δυσάρεστη παραμόρφωση τῶν μορφῶν. Η Ἑλένη Κωνσταντινίδου πλησιάζει: στα τοπία της πρὸς τὸ ἔργο τής Βάσως Κατράκη. Τὸ σημαντικώτερο ἔργο της στήν ἐκθεση είναι «τὰ Ἰστιοφόρα».

Ὁ Δ. Γιαννουκάκης ἐργάζεται, κατὰ προτίμηση, στή νεκρὴ φύση. Οἱ γκραβούρες του ἔχουν ἀπλὰ θέματα. Μερικά φρούτα, ἓνα σαμπὶ σταφύλι, ψάρια. Ἀλλὰ κάθε ἔργο του εἶναι μιά λαμπρὴ παράσταση, γεμάτη ἀπὸ τή ζωντανὴ ὁμορφιά τής φύσης. Ἐνδιαφέρον παρουσιάζει ἡ διάθεση τῶν χρωμάτων του στίς χαλκογραφίες του, με κύριο χαρακτηριστικὸ τους τήν ἀντίθεση τῶν ἀποχρώσεων. Η μεγάλη τέχνη ποὺ ἔχουν τὰ ἔργα τοῦ μεγαλύτερου σέ ηλικία καλλιτέχνη ποὺ πῆρε μέρος στήν ἐκθεση, τοῦ Α. Θεοδωρόπουλου, προκαλεῖ τήν προσοχή. Μὲ μεγάλη ποικιλία ἀντιπροσωπεύεται καὶ τὸ δημιουργικὸ ἔργο τοῦ καθηγητῆ τής χαρακτηριστικῆς στή Σχολῆ Καλῶν Τεχνῶν τῶν Ἀθηνῶν Κώστα Γραμματόπουλου.

Τὰ σχεδιογραφήματά του ἀπὸ τῆ φύση εἶναι πολὺ ἐξυπνα στὴ σύλληψή τους καὶ τὰ θέματά του εἶναι ἰδιότυπα καὶ παράξενα, ὅπως οἱ μῦθες καὶ τὰ καρφιά. Οἱ μεγάλες γκραβοῦρες του μὲ θέματα ἀπὸ τὴν ἀρχαία μυθολογία παρουσιάζουν μιὰν αἰφνιδιαστικὴ ὀξύτητα ἀπὸ τὴν γελοιογραφικὴ ἔρμηνεία τῶν διαφόρων μορφῶν. Ἀντίθετα, ἡ νεώτερη καλλιτέχνης τῆς ἐκθεσης, Λουίζα Μοντεσάντου, βρίσκεται δέσμια τῆς ἀρμονικῆς ὁμορφιάς πού ἔχουν οἱ μορφές τῆς ἀρχαίας τέχνης. Πάνω στὸ θέμα τοῦ εἰδυλλίου τοῦ Λόγγου «Δάφνις καὶ Χλόη» ἡ Μοντεσάντου φιλοτέχνησε ἔργα γεμάτα ποιητικὴ γοητεία καὶ φρεσκάδα.

Οἱ νεαροὶ καλλιτέχνες Γιώργος Βαρλάμος καὶ Ἐπ. Νίκολης προτιμοῦν τὶς χαλκογραφίες καὶ χρησιμοποιοῦν τὶς ἐκφραστικὲς δυνατότητές τους γιὰ νὰ δημιουργήσουν μορφές γεμάτες ψυχολογικὸ περιεχόμενο.

Ἡ ἐκθεση τῆς σύγχρονης Ἑλληνικῆς χαρακτηριστικῆς, προκάλεσε στὴ Μόσχα ζωηρὸ ἐνδιαφέρον. Παρὰ τὶς περιορισμένους διαστάσεις της, ἡ ἐκθεση αὐτὴ ἐπιβεβαιώνει γι' ἄλλη μιὰ φορά, πὼς σὲ ἄλλες χώρες ἐνισχύεται ἡ τάση πρὸς τὸ ρεαλισμὸ, τὴν εἰλικρινὴ τέχνη, πὼς παντοῦ ὑπάρχουν καλλιτέχνες πού ἀποκρούουν τὴ μόδα καὶ τὴ ρουτίνα τῆς ἀφηρημένης τέχνης, καὶ δημιουργοῦν τὴ σύγχρονη καλλιτεχνικὴ γλῶσσα, ἐμπνεόμενοι ἀπὸ τὴ ζωὴ καὶ τὸν ἐθνικὸ πολιτισμὸ τοῦ λαοῦ τους».

Κριτικὴ ἐμπεριστατωμένη δημοσίευσε καὶ ἡ Λιτερατούραγια Γκαζέτα. Ἡ Κοσμομόλσκαγια Πράβντα σὲ μιὰ κριτικὴ γραμμένη ἀπὸ τὸν Β. Σατσκόφ καταλήγει: Οἱ ἐννέα αὐτοὶ καλλιτέχνες δὲν μοιάζουν καθόλου ὁ ἓνας μὲ τὸν ἄλλο.

Τοὺς ἐνώνει ὁμως ἡ πιστὴ ματιὰ, ἡ στοργὴ στὴν τέχνη τους, ἡ ἀγάπη στὴν ἀνθρωπότητα».

Τέλος ὁ θεωρητικὸς τῆς τέχνης Βαντίμ Πολεβόϊ πού ἐπισκέφτηκε τὴν Ἑλλάδα στὰ 1958 καὶ γνώρισε ἀπὸ κοντὰ πολλοὺς καλλιτέχνες καὶ τὸ ἔργο τους, σὲ δηλώσεις του σχετικὰ μὲ τὴν ἐκθεση, ἐξῆρε τὸ ἔργο τοῦ Δ. Τάσσου «γιατὶ δείχνει ξεκάθαρα τὴ σύνδεση τοῦ δημιουργικοῦ ἔργου τοῦ καλλιτέχνη μὲ τὴ ζωὴ. Μᾶς κινεῖ τὸ ἐνδιαφέρον ἡ ἀνθρωπιά τοῦ δημιουργικοῦ ἔργου του καὶ ἡ δυνατότητα νὰ δεῖ καὶ νὰ δείξει τὴ σημασία τῆς καθημερινῆς ζωῆς καὶ τῆς δουλειᾶς τοῦ ἀπλοῦ ἀνθρώπου...»

Ἀναφερόμενος στὸ ἔργο τῆς Βάσως Κατράκη λέει τὰ παρακάτω: «Ἐνδιαφέρουσα εἶναι ἡ δημιουργικὴ ἐργασία τῆς χαρακτηριστικῆς Βάσως Κατράκη. Στὴν ἐκθεση ἔδειξε δυὸ στάδια τῆς δημιουργικῆς δουλειᾶς της. Στὶς γκραβοῦρες ἐπάνω σὲ ξύλο «οἱ παράδες» ἡ Βάσω παρουσιάζεται σὰν τεχνίτρια συναρπαστικῆς ἀφηγήσεως τῆς παράδικης ζωῆς. Τὸ καινούριο στάδιο τῆς τέχνης της ἀντιπροσωπεύεται στὶς μεγάλες ἐκφραστικὲς καὶ λακωνικὲς γκραβοῦρες της πού ἐγίναν πάνω σὲ πέτρα καὶ ξύλο. Ἡ καινούρια αὐτὴ τεχνοτροπία τῆς Βάσως—πρὸς αὐτὴ στράφηκε μόλις τὸ 1957—κατὰ τὴ γνώμη μου διαμορφώθηκε μὲ ὀλοκληρωμένο τρόπο. Τὴν πιὸ δυνατὴ πλευρὰ τοῦ δημιουργικοῦ ἔργου τῆς Κατράκη τὴν ἀποτελεῖ ἡ ἐπιδίωξη μιᾶς μεγάλης ζωντανῆς τέχνης πού νὰ διαποτίζεται ἀπὸ ἀνήσυχο αἶσθημα».

Σὲ συνέχεια ὁ Πολεβόϊ λέει ὅτι τὰ ἔργα τῆς Μοντεσάντου ἀποπνέουν ὄνειροπόλο ποιητικότητα, καὶ πὼς ὁ Βαρλάμος ἐπιδιώκει τὴν πιὸ

(Συνέχεια στὴ σελ. 78)

Α. Τάσσου

Παράδες (ξύλογραφία)



Λόγοι κι αντίλογοι

ΤΟ 1959 ΠΟΥ ΕΦΥΓΕ, ΑΦΗΣΕ ΣΤΟ 1960 για κληρονομιά την 'Ελπίδα. Τò 1960 την 'Ελπίδα αυτή πρέπει να την κάνει πραγματικότητα. 'Η Ειρήνη, αυτό τò «μέγα καλό και πρώτο», πρέπει να βασιλέψει απ' άκρη σ' άκρη στον κόσμο. Και για να γίνει αυτό, ó καθέννας μας πρέπει να προσφέρει τò λιθαράκι του. 'Ιδιαίτερα τò πνεύμα, έχει χρέος να σταθεί στις épάλξεις αυτού του 'Ιεροῦ 'Αγώνα. Να πολεμήσει τὰ κατάλοιπα του ψυχρού πολέμου κι' ό,τι αντιστρατεύεται την ύφεση και να στήσει τή σημαία τής αγάπης και τής φιλίας στην καρδιά τής ανθρωπότητας.

ΚΑΙ ΤΟ ΧΡΕΟΣ ΑΥΤΟ ΓΙΝΕΤΑΙ ΑΚΟΜΑ πιο épιτακτικό, γιατί στο μεταξύ ó ελεύθερος κόσμος γιόρτασε τὰ θεοφάνεια με άγκυλωτους σταυρούς. Στο Βερολίνο, στο Λονδίνο, στην 'Αθήνα, στη Ρόδο, στη Θεσσαλονίκη, στην 'Ιταλία, στον Καναδά, τò σύμβολο του αίματος τής σκλαβιάς και τής άτίμωσης έκανε την έμφάνισή του μαζί με φανατικά φιλονατσιστικά και άντιεβραϊκά συνθήματα: «Νά καούν οι 'Εβραίοι», «θάνατος στους 'Εβραίους» και τὰ παρόμοια. 'Ο «ελεύθερος τύπος έσπευσε να χαρακτηρίσει τò περιστατικό αυτό «άπροσδόκητο», «θλιβερό» και είδεχθές». Καθαρή ύποκρισία! Γιατί ó ίδιος αυτός τύπος δέν έπαψε ούτε στιγμή να έξυμνει τò μεγαλοφυή καγκελλάριο 'Αντενάουερ που άποκατάστησε όλα τὰ φιλονατσιστικά στοιχεία και τὰ περιέβαλε με τή στοργή του. Δέν έπαψε ούτε μέρα να χαιρετάει τή φιλοπόλεμη πολιτική του τή στιγμή που όλη ή ανθρωπότητα λαχταράει την ποθητή ύφεση ή όποια θά όδηγήσει σε μία μόνιμη ειρήνη. Δέν έπαψε να σεληνιάζεται μπροστά στο «γερμανικό θαῦμα» που είναι όμως τò καλύτερο θερμοκήπιο των άγκυλωτων σταυρών. 'Οχι, ó «ελεύθερος» τύπος, όντας έκφραση του «ελεύθερου» κόσμου, που ρίχνει στο μπουντροῦμι τò Μανώλη Γλέζο, τόν ήρωα δηλαδή που ντρόπιασε τόν άγκυλωτό σταυρό συνέργησε κι αυτός με τόν τρόπο του, στο «άπροσδόκητο», «είδεχθές», και τὰ παρόμοια. Κ' έτσι ó άγκυλωτός σταυρός που τάφηκε με τή νίκη των άντιφασιστικών δυνάμεων, βρυκολακιάζει τώρα 'ξαναβγαίνει από τόν τάφο του και άπειλεί και πάλι ό,τι μεγάλο και εύγενικό δημιούργησε ή ανθρωπότητα στην ιστορία της: τήν 'Ανθρωπιά, τόν Πολιτισμό, τήν Ειρήνη, τò Πνεύμα! Μά ή επίθεση των βρυκολάκων, δέ μπορεί παρά να συνεχίζει πρώτα - πρώτα τους ανθρώπους του πνεύματος που θ' άπαντήσουν ένωμένοι και θά σταθούν, με πλήρη συναίσθηση τής εύθύνης τους, φρουροί του ανθρώπου!

ΤΟ ΥΠΟΥΡΓΕΙΟ ΠΑΙΔΕΙΑΣ ΟΡΓΑΝΩΣΕ τις μέρες των γιορτών «Πανελλήνια Έκθεση Βιβλίου». Πολλά έχει να πει κανείς τόσο για τήν πρόχειρη όργάνωση όσο και για τò πνεύμα τής έκθεσης και για τόν τρόπο προβολής των βιβλίων. Μά τò ζήτημα τής όργάνωσης τέτοιων έκθέσεων, που θά συμβάλουν στη διάδοση του βιβλίου, είναι ένα μόνιμο αίτημα του πνευματικού κόσμου και των έπαγγελματικών του όργανώσεων. 'Η «'Επιθεώρηση Τέχνης» λοιπόν, άποφεύγει να σχολιάσει τὰ άρνητικά σημεία αυτής τής έκθεσης, και κάνει πώς πιστεύει ότι όφείλονται στο βιαστικό τρόπο που όργανώθηκε. Μά τὰ άρνητικά αυτά σημεία είναι γεγονός. Και τò 'Υπουργείο, θά πρέπει να τὰ μελετήσει και να προσπαθήσει να τὰ άποφύγει στο μέλλον αν σκέφτεται να μονιμοποιήσει τò θεσμό, πράγμα που όλοι εύχόμαστε. Προς τò παρόν μπορούμε να χαιρετίσουμε αυτό καθ' αυτό τò γεγονός τής έκθεσης.

ΜΕΡΙΚΟΙ ΦΙΛΟΤΕΧΝΟΙ ΙΔΡΥΣΑΝ ΕΝΑ σύλλογο με τήν έπωνυμία «Φίλοι του Μπουζιάνη». 'Ο σκοπός του είναι να μεριμνήσει για τή διαφύλαξη και τή μελέτη του έργου του ζωγράφου, που έφυγε πριν από λίγους μήνες. 'Εστω κι άργά, άφοῦ ó Μπουζιάνης πέθανε πικραμένος, οι 'Αθηναίοι άποδίδουν τήν όφειλόμενη τιμή στο μεγάλο καλλιτέχνη, στον εξαίρετο άνθρωπο. 'Ας φροντίσουμε λοιπόν για τò έργο του (είναι ζήτημα τιμής για τήν 'Ελλάδα να μείνει στην πατρίδα του τò έργο αυτό) άφοῦ δέ μπορέσαμε να φροντίσουμε για τόν ίδιο. Τò ταπεινό σπιτάκι του στο Κατσιπόδι θά πρέπει ίσως να διαμορφωθεί σ' ένα μικρό μουσειό, όπου θά μαζευτούν τὰ ένθυμήματα του δάσκαλου, όχι φυσικά τò ζωγραφικό του έργο. Κι ίσως τò σπιτάκι αυτό με τὰ φτωχικά του πράγματα να μάς θυμίζει έγκαιρα τò χρέος μας προς τους ζωντανούς άκόμα καλλιτέχνες μας.

ΑΠΟ ΤΟΝ ΤΥΠΟ ΠΛΗΡΟΦΟΡΗΘΗΚΑΜΕ τήν ίδρυση Συλλόγου σπουδαστών τής 'Ανωτάτης Σχολής Καλών Τεχνών. 'Ηταν καιρός. 'Όταν όλόκληρη ή σπουδάζουσα νεολαία μας διεκδικεί τὰ δικαιώματά της με σθένος, όργανωμένη μέσα στους φοιτητικούς συλλόγους, ή άπουσία όργάνωσης των αύριανών μας καλλιτεχνών ήταν μια παραφωνία που δέν τους τιμούσε. Πλήθος τὰ προβλήματα περιμένουν τή λύση τους. Αιτήματα άμεσα κι épιτακτικά, καθοριστικά για τήν αύριανή σταδιοδρομία τους, περιμένουν τή προώθησή τους. 'Η ύ-

πεύθνη αντιμετώπιση τῶν δικῶν τους προβλημάτων καὶ ἡ ἐπίγνωση ὅτι μποροῦν ἀποφασιστικὰ νὰ συμβάλλουν στὴν ἐπίλυσή τους, θὰ τοὺς εἶναι κέρδος σοβαρὸ γιὰ τὶς σπουδές τους, μὰ καὶ πείρα πολύτιμη θὰ τοὺς δώσει γιὰ τὴ σταδιοδρομία τους. Καλὴ προκοπή!

Σ' ΕΝΑ ΧΩΡΙΟ ΤΑ ΠΑΙΔΙΑ ΕΝΟΣ «ΕΛΕΥΘΕΡΟΥ» Ἑλληνα περπατᾶνε μὲ τὰ τέσσερα! Ἄπὸ τὴν πείνα κι ἀπὸ τὶς στερήσεις ἡ ἀνάπτυξή τους εἶναι ἀτροφική. Τὴν εἶδηση τὴν ἔγραψαν οἱ ἔφημερίδες. Αἰσθησι! Συμβούλια, παρασυμβούλια, σκέψεις, συσκέψεις, συνδιασκέψεις καὶ βγῆκε ἡ ἀπόφαση. Δὲν ὑπάρχει κανένας τρόπος νὰ βοηθηθοῦν αὐτὰ τὰ παιδιά. Μόνο ἂν ἦταν ὀρφανὰ, ἢ ἂν ἦταν ὁ πατέρας τους ἀνάπηρος ἢ στὴ φυλακὴ κάτι μποροῦσε νὰ γίνεῖ. Ὑστερα ἀπ' αὐτὰ, μπορεῖ νὰ μὴ συμφωνήσει κανεὶς μὲ τὴν Κα Θάλεια Κολυβᾶ, ποὺ ἔγραψε σὲ πρωϊνὴ ἔφημερίδα πῶς αὐτὸς ὁ πατέρας ἂν ἔχει ἴχνος στοργῆς γιὰ τὰ παιδιά του πρέπει ἢ νὰ αὐτοκτονήσει ἢ νὰ αὐτοτραυματιστεῖ ἢ νὰ διαπράξει κάποιο ἔγκλημα γιὰ νὰ τὸν κλείσουν στὴ φυλακὴ;

ΝΑ ΟΜΩΣ Κ' ΕΝΑ ΕΠΕΙΣΟΔΙΟ ΠΟΥ ΔΕΙΧΝΕΙ ὅτι μερικὰ κρατικὰ ὄργανα φιλοδοξοῦν νὰ κάνουν ὅλους τοὺς Ἑλληνες νὰ περπατοῦν μὲ τὰ τέσσερα. Ἡ σκηνὴ διαδραματίστηκε τὸ ἀπόγευμα τῆς παραμονῆς τῶν Χριστουγέννων σὲ μιὰ κεντρικὴ πλατεία τῆς Πάτρας. Ἐνα ἀπόσπασμα ἀστυνομικῶν μ' ἐπικεφαλῆς τὸ διοικητὴ ἑνὸς ἀστυνομικοῦ τμήματος, παρατάχτηκε στὴν πλατεία κι ἕνας νέος ὑποχρεώθηκε νὰ γονατίσει καὶ νὰ φιλήσει τὰ παπούτσια ἑνὸς ἀστυφύλακα, γιὰτὶ πρὶν ἀπὸ λίγο καιρὸ ὁ νέος ἐπενέβη στὴ διένεξη τοῦ ἀστυ-

φύλακα αὐτοῦ μ' ἕναν σωφῆρ. Τοῦτος ὁ πρωτότυπος τρόπος συγγνώμης εἶχε διαταχθεῖ ἀπὸ τὸν ἐπικεφαλῆς ἀστυνομικό! Ὅλα αὐτὰ τὰ ἀξιομνημόνευτα πράγματα δημοσιεύτηκαν στὸν καθημερινὸ τύπο κι ὡς τὴ στιγμὴ ποὺ γράφονται τοῦτες οἱ γραμμὲς δὲν διαφεύστηκαν.

ΤΟ ΠΕΡΙΣΤΑΤΙΚΟ ΑΥΤΟ ΜΑΣ ΕΔΩΣΕ μιὰ ιδέα ποὺ τὴν ὑποβάλλουμε εὐσεβᾶτως στοὺς ἀρμοδίους. Αὐτὸς ὁ ρέκτης ἀστυνομικός νὰ κληθεῖ ἀμέσως στὴν Ἀθήνα καὶ νὰ τύχει τῶν ἐξῆς τιμητικῶν διακρίσεων : Μὲ πρόταση τοῦ κ. Κανελλοπούλου, ὁ ἑποῖος θὰ πρέπει ν' ἀναπτύξει στὴν ὀλομέλεια τῆς Ἀκαδημίας τὴν ἐθνικὴ κι ἀνθρωπιστικὴ σημασία τῆς πράξης, νὰ τοῦ δοθεῖ τὸ βραβεῖο ἐξαιρέτων πράξεων τῆς Ἀκαδημίας Ἀθηνῶν. Ἐπειτα νὰ τὸν ἀναλάβει ὁ κ. Τσάτσος καὶ στὸ προσεχὲς Φεστιβάλ Ἀθηνῶν νὰ βρεῖ τρόπο νὰ προβάλει τὴν πράξη του. Ὁ τουρισμὸς νὰ τὸν ἐγκαταστήσει σὲ μιὰ κεντρικὴ βιτρίνα. Νὰ διασφαλιστεῖ ἡ ἐθνικὴ του προέλευση γιὰ νὰ μὴν μᾶς τὸν διεκδικήσουν οἱ Τοῦρκοι γιὰ ἀπόγονο τοῦ Ἀλῆ πασᾶ, τοῦ Γιουσούφ πασᾶ ἢ κανενὸς ἄλλου ἐπιφανοῦς ἀνθρωπιστῆ προγόνου τους. Νὰ διατυπωθεῖ σὲ εἰδικὴ διάταξη ὁ νόμος ἀπὸ ὅπου ἀπέρρευσε τὸ δίκαιον τῆς πράξης του καὶ νὰ σταλεῖ νὰ περιληφθεῖ στὴ Διακήρυξη τῶν Δικαιωμάτων τοῦ Ἀνθρώπου... Δὲν ὑπερβάλλουμε! Τὰ ἀξίζει ὅλ' αὐτὰ ὁ ἀνθρώπος κι ἴσως καὶ κάτι παραπάνω. Γιατὶ συνέλαβε τὴ νοοτροπία ποὺ διέπει ἕνα μέρος τῆς σημερινῆς Πολιτείας καὶ τὴν συμπύκνωσε μὲ συγκινητικὴ λιτότητα καὶ καταπληκτικὴ ἐνάργεια στὸ ποδοφίλημα τῆς πλατείας τῆς Πάτρας.

Ἄξίζει λοιπὸν νὰ περάσουν στὴν ἀθανασία...

#### ΜΙΑ ΑΝΑΚΟΙΝΩΣΗ ΤΗΣ «ΔΩΔΕΚΑΤΗΣ ΑΥΛΑΙΑΣ»

Ἡ Διοικοῦσα Ἐπιτροπὴ τῆς «ΔΩΔΕΚΑΤΗΣ ΑΥΛΑΙΑΣ», μὲ τὴν εὐκαιρία τῆς δευτέρας ἐμφανίσεώς της στὶς 15 Ἰανουαρίου εἰς τὸ Θέατρον Φωτοπούλου, αἰσθάνεται τὴν ὑποχρέωσιν νὰ γνωστοποιήσει τὶς σκέψεις της καὶ τὶς παρατηρήσεις της σχετικὰ μὲ τὰ ἔργα, ποὺ τῆς ὑπεβλήθησαν καὶ μὲ αὐτὰ ποὺ τελικὰ ἀποτελοῦν τὸ πρῶτο πρόγραμμα τοῦ δευτέρου κύκλου ἐμφανίσεώς της.

Εἰς τὴν πρόσκλησίν της ἡ Δ. Ἐπιτροπὴ τῆς «ΔΩΔΕΚΑΤΗΣ ΑΥΛΑΙΑΣ» εἶχε ζητήσει νὰ τῆς ὑποβληθοῦν μονόπρακτα ἔργα, ξεκινώντας ἀπὸ τὴ σκέψη ὅτι, καὶ δυνατότητα ποικιλίας θεμάτων καὶ θεατρικῶν μορφῶν θὰ ἔδινε στοὺς συγγραφεῖς, ὅπως ἐπίσης καὶ τὴ δυνατότητα ἐμφανίσεως μεγαλυτέρου ἀριθμοῦ νέων συγγραφέων μέσα στὸν κύκλο τῶν προγραμμάτων της.

Ἡ γενικὴ ἐντύπωσις ἀπὸ τὸ σύνολο τῶν ὑποβληθέντων μονόπρακτων εἶναι πάρα πάνω ἀπὸ ἐνθαρρυντικὴ. Τὸ γεγονὸς ὅτι 13 μονόπρακτα ἀπὸ τὰ 60 ὑποβληθέντα διεκδικοῦν τὸ δικαίωμα γιὰ σκηνικὴ παρουσιάσῃ τους, ἀποδεικνύει ὅτι ἀφ' ἑνὸς ὑπάρχουν δυνάμεις στὸν

τόπο μας ποὺ κυοφοροῦν τὴ θεατρικὴ ὀλοκληρωμένη ἔκφρασι, καὶ ποὺ ἔμειναν ἀγνωστες ὡς τὰ τώρα, καὶ ἀφ' ἑτέρου δικαιώνει τὴν κίνησιν τῆς «ΔΩΔΕΚΑΤΗΣ ΑΥΛΑΙΑΣ» καὶ τὴν ἐπίπονη προσπάθειά της.

Σὲ ὅλους τοὺς συγγραφεῖς εἶναι ἐμφανὴς ἡ προσπάθεια γιὰ τὴν κατάκτηση τοῦ καλλιτέρου καὶ τοῦ πιὸ οὐσιαστικοῦ.

Ὁ πόλεμος, οἱ κοινωνικὲς ἀντιθέσεις, οἱ ψυχολογικὲς συγκρούσεις, οἱ περιπέτειες τοῦ Λαοῦ μας στὰ τελευταῖα χρόνια, ὑπῆρξαν οἱ στόχοι ποὺ φιλοδόξησαν νὰ προβάλλουν μέσα στὰ ἔργα τους. Χρησιμοποίησαν γιὰ τοῦτο ὅλα τὰ ρεύματα θεατρικῆς τεχντροπίας καὶ πειραματίστηκαν ἀκόμη καὶ σὲ χώρους πρωτότυπους.

Ἄκ τῶν 50 συμμετασχόντων συγγραφέων 13 ἔφτασαν σὲ ἀρτιώτερα ἀποτελέσματα. Ἐξ αὐτῶν τρεῖς παρουσιάζονται στὸ δεύτερο κύκλο παραστάσεων τῆς «ΔΩΔΕΚΑΤΗΣ ΑΥΛΑΙΑΣ». Ἀπὸ ἀπόψεως μορφῆς καὶ περιεχομένου τὰ ἔργα των θεωρήθηκαν τὰ πιὸ ἀντιπροσωπευτικὰ.

Ἡ Διοικοῦσα Ἐπιτροπὴ θεωρεῖ ὑποχρέω-  
σὴ τῆς νὰ δηλώσῃ ὅτι γιὰ τὴ σκηνικὴ παρου-  
σίασὴ τους κατεβλήθησαν κόποι, ὑλικὲς θυσίαι  
καὶ προπάντων ἀγάπη ἀπὸ ὅλους τοὺς συνερ-  
γάτες τῆς κινήσεως. Σὲ ὅλους τοὺς συγγρα-  
φεῖς ποὺ ἔστειλαν ἔργα τους ἡ «ΔΩΔΕΚΑΤΗ

ΑΥΛΑΙΑ» ἐκφράζει βαθύτερες εὐχαριστίες τῆς.  
Ἐπίσης δὲν ξεχνᾷ νὰ εὐχαριστήσῃ ὅσους  
μ' ὁποιοδήποτε τρόπο βοηθοῦν τὸ δύσκολο  
ἔργο τῆς καὶ νὰ ὑπευθυμίσει ὅτι ἔχει ἀνάγκη  
τῆς ἀγάπης καὶ τῆς ὑποστηρίξεως ὅλων καὶ  
προπάντων τοῦ θεατρόφιλου κοινοῦ.

«Η ΔΩΔΕΚΑΤΗ ΑΥΛΑΙΑ»

## Η ΕΚΘΕΣΗ ΕΛΛΗΝΙΚΗΣ ΧΑΡΑΚΤΙΚΗΣ ΣΤΗ ΣΟΒΙΕΤΙΚΗ ΕΝΩΣΗ

(Συνέχεια ἀπ' τὴ σελ. 75)

ἀμεση ἀντίληψη τοῦ κόσμου. Γιὰ τὸν Γιαννου-  
κάκη λέει πῶς ἀπὸ τὸ ἔργο του νιοῦθεις πῶς  
εἶναι ἐρωτευμένος μὲ τὶς φυσικὲς ὀμορφίαι τῆς  
πατρίδας του. Γιὰ τὸ δημιουργικὸ ἔργο τοῦ  
Γραμματόπουλου λέει πῶς ἔχει μὲν ζωντάνια  
τοῦ λείπει ὁμως ἡ ἰσορροπία. Μιλᾷ ἀκόμα  
γιὰ τὶς ἔντονες γκραβοῦρες τοῦ Νίκολη καὶ τὸ  
δημιουργικὸ ἔργο τοῦ Θεοδωρόπουλου, ποὺ δια-  
κρίνεται γιὰ τὴ σοβαρότητα καὶ τὴ θεμελίωσὴ  
του, καὶ καταλήγει :

### Τὸ βιβλίο

Τάκη Βαρβιτσιώτη : «Ἡ Γέννηση τῶν  
Πηγῶν».

Ὁ Τάκης Βαρβιτσιώτης μὲ τὴ «Γέννηση τῶν  
πηγῶν» μᾶς δίνει τὴν πιὸ ἀντιπροσωπευτικὴν  
ὡς τὰ σήμερα συλλογὴν του. Ἐχει διανύσει τὸν  
ἄρκετὰ δύσκολο αὐτὸ δρόμο ποὺ πρέπει νὰ  
ἀκολουθήσῃ κανεὶς γιὰ νὰ φτάσῃ σὲ μιὰ ποιή-  
ση αὐτοῦ τοῦ εἶδους, μιὰ ποιήσῃ ἀτμόσφαιρας  
καὶ μουσικῆς ὅπου ὅλα τὰ πράγματα, ὅλα τὰ  
ἀντικείμενα ποὺ ὑποδηλώνουν οἱ λέξεις, πρέπει  
νὰ χάσουν τὸ ἔαρὸς τους, χωρὶς ὁμως καὶ νὰ  
χάσουν—τὰ ἀντικείμενα αὐτὰ—τὴν ἐπαφὴν τους  
μὲ τὴ ζωὴ. Ὁ Βαρβιτσιώτης κατόρθωσε νὰ ξε-  
περάσῃ τὸν κίνδυνον τῆς νεκρῆς λαμπρολογίας.  
Δὲν θυμίζῃ τὰ τεχνητὰ ἄνθη ποὺ μᾶς ξεγελοῦν  
μόνον ἀπὸ μακριά.

Κατορθώνει ν' ἀπογυμνῶναι τὰ ἀντικείμενα  
ἀπὸ τὴ σάρκα τους, νὰ κρατεῖ μόνον τὸ φῶς  
τους, τὸ χρῶμα τους, τὴν κίνησίν τους, πράγ-  
ματα ποὺ εἶναι βλέμμα λιγότερο ποιητικὸ δὲ  
μπορεῖ νὰ τὰ συλλάβῃ σκοντάφτοντας πᾶνω  
στὰ σχήματα καὶ στοὺς ὄγκους. Ἡ ψυχὴ του  
δὲν θασανίζεται ἀπὸ τὸ κενό, ὅπως τῶν περισσό-  
τερων ἀπὸ τοὺς σύγχρονους νέους ποιητές. Τὸ  
κλείνει δημιουργώντας ἕνα φωτεινὸ παραπέτα-  
σμα, ὑφαίνει ἕνα καταφύγιον μὲ τὴν ἀνταύγεια  
τῆς παράξενου βαθύτερης οὐσίας τῶν πραγμά-  
των, κι ἀνασταίνει μὲ ἀνεση. Μέσα σ' αὐτὴ  
τὴν ἀτμόσφαιρα ἡ λύπη φωτίζεται καὶ δὲν ἀμ-  
βλύνεται ἀπλῶς, ἀλλὰ κινεῖται κι αὐτὴ σὰν  
ἕνα στοιχεῖον ποὺ τὸ βάρος του ἐξουδετερώνεται  
ὅπως καὶ τῆς πέτρας, συστοιχεῖται μὲ τὴν  
ὀμορφίαν. Δὲν περνᾷ μὲ τὸ μέρος τῆς ἀρνήσεως.

«Μὴ λησμονήσεις τ' ἄσπρα τριαντάφυλλα /  
Μὴν ἀμελήσεις τ' οὐρανοῦ τὴ γύρη... / Τὴν  
ἀκατάλυτη μοῖραν τῆς πέτρας μὴ φθονήσεις.../

«Δὲν ὑπάρχει ἀμφιβολία πῶς ἡ ἐκθεσὴ τῆς  
Ἑλληνικῆς χαρακτικῆς στὴ Μόσχα ἦταν μιὰ  
σημαντικὴ συνεισφορὰ στὴν ἀνάπτυξιν τῶν πο-  
λιτιστικῶν σχέσεων τῶν λαῶν τῆς Σοβιετικῆς  
Ἐνώσεως μὲ τὴν Ἑλλάδα... Ἄς ἐλπίσουμε πῶς  
ἡ σοβιετικὴ ἐκθεσὴ γραφικῶν τεχνῶν στὴν Ἀ-  
θήνα καὶ ἡ ἑλληνικὴ ἐκθεσὴ χαρακτικῆς στὴ  
Μόσχα εἶναι μονάχα ἡ ἀρχὴ μιᾶς πλατείας ἀν-  
ταλλαγῆς καλλιτεχνικῶν ἀξιών ποὺ δημιουρ-  
γήθηκαν ἀπὸ δύο φίλους λαοῦς».

Γ. ΠΕΤΡΗΣ

Μόνο καιῖρα πιὸ βαθιά, πολὺ βαθιά, μέσα  
στὴν κοίτη / τῆς γῆς, ὅπου ξαπλώνουν τὴ ρίζα  
τους τὰ κυπαρίσσια... / Κι ὕστερα στίξε τῆς  
ἀράχνης τὸν πλοκὸν ποὺ σὲ τυλίγει, / ἀνασηκώ-  
σου μὲ τὰ ὄστα γεμάτα μουσικῆ, / κι ἂν ὁ  
ἴσκιος σου τόσο πλατὺς, τοὺς δύο μας νὰ σκε-  
πάσει. / Μὰ πρόσεξε μὴ γελαστείς μὴ λησμο-  
νήσεις. / μὴν πεῖς ποτέ σου δὲν εἶν' ὀμορφὴ  
ἡ ζωὴ».

Παρ' ὅλο ποὺ ἡ γοητεία τῆς ἀτμόσφαιρας  
του δὲν μπορεῖ νὰ ἐκτιμηθεῖ παρὰ σὰν καθολι-  
κὸ ἀποτέλεσμα τοῦ κάθε ποιήματος στὸ σύνολόν  
του θὰ παραθέσω ἀκόμη μερικοὺς στίχους του  
ἀπὸ τὸ ποίημα «ἡ γῆ δὲν εἶν' αὐτὸς ὁ κόσμος»  
μὲ τὴν πρόθεσιν νὰ δώσω στὸν ἀναγνώστη μου  
τις προεκτάσεις ποὺ πετυχαίνει μὲ λιτὰ  
μέσα :

«...Ἡ γῆ εἶν' ἐτοῦτα τὰ πουλιά, / ποὺ λού-  
ζονται μὲς στὴ χροσὴ καλοκαιριάτικη βροχὴ /  
καὶ ξάφνου γίνονται λουλούδια / Ἡ ἀνατολὴ μέ-  
σα στὴν ἄλλη ἀνατολὴ / προτοῦ ξυπνήσουνε τὰ  
ρόδα...—Βάλε τ' αὐτιά σου κι ἄκουσε... / Τότε  
θὰ νοιώσεις πῶς ἡ γῆ / δὲν εἶναι βάρος ὑλικόν,  
μὰ ὁ ἔρωτας ποὺ ἐλπίζεις, / ἕνα χαμόγελο θεϊ-  
κὸ στὴν ἄκρη ἐνὸς φτεροῦ, / χιόνι ποὺ διαλίε-  
ται σὲ χίλια πρίσματα ἐκτυφλωτικά, / ἡ καμπύ-  
λη τῆς χαρᾶς καὶ τῶν κυμάτων ἡ καμπύλη...»

Ὁ Τάκης Βαρβιτσιώτης μᾶς παρέχει τὴν  
εὐχέρεια νὰ τὸν παρακολουθήσωμε στὴν πορεία  
του πρὸς τὰ τελευταῖα του αὐτὰ ποιήματα, μ'  
ἕνα ἐπίμετρο ποὺ παραθέτει στὴ συλλογὴν του  
αὐτὴ. Πρόκειται γιὰ τρία μακρόστιχα ποιήμα-  
τά του, γραμμένα δέκα χρόνια ἐνωρίτερα.  
Χωρὶς νὰ εἶναι κι αὐτὰ στερημένα ἀπὸ ποιητι-  
κὴ ἀπόχρωση, ἀπέχουν πολὺ ἀπὸ τὸ νὰ μᾶς  
ἐπιβάλλονται μὲ τὴν ἴδια πειστικότητά. Πολ-  
λὲς φορὲς τὰ σύμβολά τους μένουν γυμνά, ὁ  
λόγος φιλολογικὸς. Χρειάζονται περισσότερο  
γιὰ νὰ μᾶς ἐνημερώσουν σχετικὰ μὲ τὴν πο-  
ρεία τῆς ποιητικῆς του ἀσκήσεως. Ὡστόσο «Ἡ



γέννηση τῶν πηγῶν» γιὰ νὰ παρακάμψουμε τὸ ἐπίμετρο μᾶς δίνει μιὰ προσωπική ποίηση ποὺ δὲν ἔχει τὰ κοινὰ γνωρίσματα τῆς νέας μας ποίησης, τὴν ἀγωνιώδη αὐτοενδοσχόληση ποὺ δὲν φέρνει στὴν ἐπιφάνεια παρὰ σκέψεις κι ὄχι στοιχεῖα ζωῆς.

**Α. Βουγιούκα :** «Ὁ χιονάνθρωπος μὲ τὸ τσιγάρο»

Ὁ κ. Βουγιούκας δὲν ἔχει κατορθώσει νὰ φτάσει σ' ἓνα λυτρωτικὸ γιὰ τὸν ἑαυτό του καὶ γιὰ τοὺς ἄλλους ἀποτέλεσμα. Δὲν ἔχει κατορθώσει νὰ ξεπεράσει τὴν στυγνὴ ἀτμόσφαιρα ποὺ τὸν περιβάλλει, νὰ δημιουργήσει ἓνα πέρασμα, ν' ἀναπνεύσει καὶ μαζὺ του ν' ἀναπνεύσουμε καὶ μεῖς μιὰν ἐλπίδα. Παλεύει, ἀμύνεται, σαρκάζει. Τὸν καταλαβαίνουμε στὸν ἀγῶνα του, δὲν ἀμφισβητοῦμε τὴν πίκρα ποὺ τελικὰ ἀφήνει ἢ γεύση τῆς ἀπελπισίας στὰ χεῖλη του. Δὲν τρυλεῖψε ἢ ἐπιθυμία γιὰ ζωὴ, οὔτε ἢ πίστη. Τρυλεῖψε ἢ ἀνταπόκριση ἀπ' ἔξω κι ὁ ἑαυτὸς του δὲ μπόρεσε νὰ σηκώσει τὸ βάρος αὐτῶν ποὺ τοῦ λείπουν κι αὐτῶν ποὺ τὸν παλεύουν. Ἀνήκει σὲ μιὰ ἄλλη κατηγορία ποιητῶν, ποὺ χωρὶς νὰ τὸ θέλουν παρουσιάζονται κάτω ἀπὸ τὸ ἴδιον μιᾶς μηδενιστικῆς ἐπίφασης. Νομίζω πῶς τίποτε ἀπ' ὅτι κι ἂν ἔλεγα ἐγώ, δὲν θὰ τὸν παρουσίαζε καλύτερα ἀπ' ὅτι ὅτι τὸν παρουσιάζουν τὰ τρία του ἀποσπάσματα ποὺ θὰ παραθέσω.

«Τὸ χρωστήρα, δώστε μου τὸ χρωστήρα, / νὰ βάρω τὸ σπῆτι μας στὴν ἐξοχή, / τὰ πορτοπαράθυρα καὶ τοὺς τοίχους, / τὰ ἐπιπλα, τὸ γατὶ καὶ τὸ σκύλο, / νὰ βάρω τὶς γυναῖκες μου γιορταστικά, / τὴ φωνή μου καὶ τὴ σιωπή μου, / νὰ βάρω τὸν ὕπνο μου μ' ὅλα τὰ χρώματα τῆς μέρας». (ultralac).

«Κάποιος μαζεύει τὰ καθίσματα, / πια τόπο δὲν ἔχεις νὰ σταθεῖς, / ἔξω σὲ περιμένει τὸ ἄσπρο ἄλογο. / Νὰ σβήσουν κι ἐκεῖνα τὰ φῶτα, / ὅλα τὰ φῶτα νὰ σβήσουν, / μόνο τὸ φεγγάρι νὰ μείνει, / κι ἓνα κλαρίνο πλάϊ στὸ ποτάμι». (Μιὰ μποτίλια Οὐίσκυ).

«Θέ μου, περνᾶνε τὰ χρόνια, / χωρὶς νὰ γεννηθεῖ ἓνα παιδί μὲ τὴ βούλα σου στὸ μέτωπό του, / χωρὶς νὰ φυτέψουμ' ἓνα ἀμπέλι μὲ μοσχιστάφυλα. / Περνᾶνε τὰ χρόνια, αἴριο θὰ μισέψουμε, / καὶ θὰ μείνουν τὰ χωράφια μὲ τὰ λειψὰ καλαμπόκια, / θὰ μείνουν τὰ κόκκαλά μας ξασπρισμένα στὸν ἥλιο...» (Τσάμικο).

Ἐχω σημειώσει πολλοὺς στίχους μέσα στὸ διβλίο του το ἴδιο δυνατοὺς καὶ τὸ ἴδιο ἐξομολογητικούς. Μέσα του ὑπάρχει μιὰ εὐφορία, ποὺ ὅταν θὰ φτάσει νὰ μπορεῖ νὰ μὴ διασπᾶται στὴν ἐκφρασή της καὶ νὰ μὴ διαρρέει, θὰ μᾶς δώσει πράγματα ἀπὸ κάθε ἀπόψη ἀνεπισημάντητα. Ἐμεῖς πιστεύουμε σ' αὐτοὺς τοὺς στίχους ποὺ διάβασε πιὸ πάνω ὁ ἀναγνώστης μας. Ὁ ποιητὴς ἔχει λοιπὸν ἓνα σκοπὸ στὰ χεῖριά του. Ἡ συγκέντρωσή του γύρω ἀπ' αὐτὸ τὸ σκοπὸ, θ' ἀποτελέσει ταυτόχρονα καὶ τὴν διέξοδό του.

**Ἡλία Σιμόπουλου :** «Ἡ ἕκτη ἐντολή».

Καὶ στὴν τρίτη του συλλογὴ ὁ Ἡλίας Σιμόπουλος τὴν «Ἐκτη ἐντολή» διατηρεῖ τὸν

πρωταρχικὸ του προσανατολισμό : Ὁ βαθύτερος ἄνθρωπος σὲ ἀντιπαράσταση μὲ τὰ ἐξωτερικά γεγονότα. Οἱ τόνοι τῶν αἰσθημάτων του μόνον ἀλλάζουν, μιὰν ἀλλαγὴ ποὺ τὴν ἐπιβάλλει ἢ διαδοχῇ τοῦ εἶδους τῶν γεγονότων. Ὁ κόσμος ποὺ πάσχει, ὁ κόσμος ποὺ ἀγωνίζεται, ὁ ἀνελέητος πόλεμος, τὸ καλὸ καὶ τὸ κακὸ ποὺ συγκρούονται, τὸ ἰδανικὸ τῆς τελείωσης τῶν ἀνθρώπινων σχέσεων, ἢ εἰρήνη. Ἡ ἐκφρασὴ του ξεκινᾶ ἀπὸ μιὰ βαθύτερη ἀναγκαιότητα κι ἢ σκέψη του ἔχει τὴν ἀπλότητα τῆς ζωῆς ποὺ δοκιμάζεται. Εἶναι ζωὴ καὶ σὰν ζωὴ κλείνει κι αὐτὴ μέσα της ἓνα σημαντικό βᾶθος :

«...Κι ἂν στήσαμε ταμπούρια—σ' ὅλες τὶς βουνοκορφές / δὲν ἦταν νὰ σκοτώσωμε / τοὺς πλανεμένους ἀδελφούς μας / ἢ κάθε σφαῖρα μας / πρὶν πάει σ' αὐτοὺς / περνοῦσε πρῶτα δυὸ φορὲς—ἀπ' τὴν καρδιά μας...» (Διαθήκη)

«...Ἀλήθεια / σκεφθήκατε ποτὲ / τὴν ὥρα ποὺ προσφέρετε τὸ χέρι σας / σὲ μιὰν ἐγκάρδια χειραψία / πρὸς ὅλα τὰ χεῖρια / τοῦ κόσμου / σκεφθήκατε ποτὲ / τὸ χέρι / ποὺ ἔρριξε τὴ μπόμπα / στὴ Χιροσίμα ;» (Τὸ χέρι).

Καὶ τὰ δυὸ ἀποσπάσματα ποὺ παραθέτω, δείχνουν τὴ βαθύτερη ζύμωση ποὺ ὑφίστανται τὰ γεγονότα καὶ οἱ περιστάσεις μὲς στὴν καρδιά του. Δὲν σκέφτεται ἀπλῶς, ζεῖ τὴν ἐποχὴ του. Ἐκφράζει κάτι ποὺ εἶναι ἀναγκαῖο νὰ ἐκφραστεῖ, ἀναγκαῖο νὰ ἀκουστεῖ. Κι' αὐτὸς εἶναι ἓνας παραπάνω λόγος ποὺ πρέπει νὰ τὸν ὑποχρεώσει, νὰ ἐπιμένει σὲ μιὰ σειρά ἀφαιρέσεων ἀκόμη, σὲ μιὰ πύκνωση τῆς ἀφηγηματικότητας. Ἡ ποίηση ἀπαιτεῖ περισσότερη ἐλειπτικότητα γιὰ νὰ πετύχει αὐτὸ ποὺ ἐπιδιώκει : τὴν ὑποβολή. Ὅσο πιὸ μεγάλο εἶναι αὐτὸ ποὺ ἔχει νὰ εἴπει, τόσο καὶ πιὸ πολὺ πρέπει νὰ αἰσθάνεται ὑποχρεωμένη νὰ βρεῖ τοὺς δρόμους τῆς καρδιάς τοῦ ἄλλου ἀνθρώπου.

**Νάσου Νικόπουλου :** «Ἐξοδος ἀπὸ τὴ νηνεμία».

Νέος ποιητὴς ὁ κ. Νικόπουλος, ἄρχεται μὲ τὴν πρώτη του αὐτὴ ποιητικὴ συλλογὴ νὰ προσθέσει τὴ φωνή του, τὸ χρώμα του, στὸν καμβὰ τῶν τόπων ἄλλων νεοελληνικῶν φωνῶν, ποὺ χρειάζεται νὰ διαθέτει κανεὶς ἀληθινὴ κατανόηση γιὰ νὰ ἀνακαλύψει τὸ βαθύτερο ἐνδιαφέρον τους. Οἱ ψυχὲς τῶν νέων ποιητῶν ἔχουν παγιθεύσει τὴν πραγματικότητα — ἔχοντας παγιθευτεῖ ταυτόχρονα ἀπ' αὐτὴ — καὶ πάντοτε ἀνακαλύπτουμε μέσα στοὺς στίχους τους μιὰ σεβαστὴν ἀλήθεια. Ὅταν ὁ ἥλιος εἶναι χαμηλωμένος, ἢ ἔξοδος ἀπὸ τὴ νηνεμία μας : Ἔστω κι ἂν πρόκειται νὰ ὀδηγηθοῦμε σ' ἓνα νέο ἀδιέξοδο, μπροστὰ στοὺς ἀνθρώπους καὶ στὰ προβλήματα μας. Τουλάχιστο θάχωμε «ἀποκατασταθεῖ» ἀπέναντι τοῦ «ἑαυτοῦ» μας. Ὁ Νικόπουλος διαθέτει μιὰ πολλαπλότητα αἰσθησεων. Αἰσθησὴ τοῦ φυσικοῦ, αἰσθησὴ τοῦ κοινωνικοῦ. Διαθέτει καθαρὸς δέχτες, γιὰ νὰ συλλαβαίνει καὶ νὰ ταξινομεῖ τὰ πράγματα. Ἡ λύπη του δὲν φτάνει στὸν ἀπελπισμό. Ἀνιχνεύει πιστεύοντας.

Σταχυολογᾷ μερικοὺς στίχους του πρὸς ἐρμηνεύουν καλύτερα τὴν ποιότητα τῆς φωνῆς του : «Τὰ σῖννεφα / κοιμήθηκαν ἔπνον ἀνθρώ-

που / άποκαμωμένου από την οδύνη... / Οι  
ευκάλυπτοι δέν χορεύουν απόψε / άπορημένοι  
κοιμούν τους ίσκιους των / κάγκελα φυλακής  
/ για τὸ φεγγάρι...» «... Άσπρο δλογο / ξμεινες  
άπόψε πολὺ μακριά / και σουρουπώνει. / 'Ο  
πράσινος καθρέφτης τῆς κοιλάδας / σκοτείνια-  
σε. / Τὸν έβαψε ἡ νύχτα με τὸ χρωμα τῶν  
περισμένων...» Μέσα σ' αὐτὸν τὸν φυσικὸ πε-  
ρίγυρο με τὸν ὑποβλητικὸ συμβολισμὸ τοποθε-  
τεῖ τὰ γεγονότα. «Οἱ γειτονιές / έρήμωσαν κ'  
οἱ αὐλές τῶν σπιτιῶν / γέμισαν τρόμο». Ὅσο  
οἱ στίχοι του ποὺ γίνονται με παρυστάσεις  
θανειζόμενες ἀπὸ τὴ φύση, εἶναι οἱ πιο ὑπο-  
βλητικοί. «'Ο Έσπερος / βοηθάει τὴν ἡμέρα  
/ νὰ περάσει ἀπὸ ἓνα στενὸ δρόμο».

Ἡ Νικόπουλος πέρα ἀπὸ τίς βασικὲς καλ-  
λιτεχνικὲς ἀρχές ποὺ διαθέτει και ποὺ τὸν δο-  
τήθησαν με τὴν πρώτη του κιόλας συλλογὴ νὰ  
μπορέσει νὰ μᾶς σταματήσει σὲ ἀρκετὰ σημεῖα  
τῶν ποιημάτων του, θὰ πρέπει νὰ δουλέψει  
πολὺ για νὰ κάνει τὸ ποιητικὸ του ὑλικὸ πιὸ  
εὐπλαστο, τὴν έκφρασή του πιὸ ἄμεσα ποιητικὴ.  
Πρέπει νὰ ερεῖ τὸν καλύτερο τρόπο νὰ διανύ-  
σει τὴν ἀπόσταση ἀπὸ τοὺς στίχους πρὸς τὸ  
ποίημα.

**Σπύρου Πάντζα :** «Τὰ χρυσάνθεμα».

Ἡ Σπύρος Πάντζας ἀνήκει στὴν κατηγορία  
τῶν ποιητῶν τοῦ Ἡλία Σιμόπουλου, μόνο πῶς  
ἡ πείρα του και ἡ ἀσκηση του εἶναι μικρότε-  
ρες. Έχει μιὰ περισσότερη ἀγωνιστικὴ διάθε-  
ση με μιὰ πείρα ζωῆς στυγνὴ ποὺ δὲν ἀφήνει  
τὸ βλέμμα του νὰ ἀπαγκιστρωθεῖ ἀπὸ τὰ ἄμε-  
σα γεγονότα, ἀφοῦ ἄλλωστε τραγουδάει τὰ  
ἴδια αὐτὰ γεγονότα με τ' ὄνομά τους. Ἡ ἐξο-  
ρία, τὰ πρόσωπα τῶν ἀγαπημένων, ὁ ἀτομικὸς  
θασανισμὸς, τὸ ὄνειρο τῆς εἰρήνης, τὸ καλῦτε-  
ρο αὔριο, ἓνα αὔριο για ὅλους. Ἐπάρχει μιὰ  
γνησιότητα συναισθημάτων, ποὺ εκφράζονται  
με ἀπλοϊκότητα — με ἀδεξιότητα πιο συχνά —  
ποὺ μᾶς τὰ ἐπιβάλλει ὁ ἱερός χώρος τῆς ἀρ-  
χῆς τους. Καὶ βέβαια καταλαβαίνουμε αὐτὸν  
τὸν Ἅγιο Βασίλη ποὺ δυσκολεύεται νὰ ερεῖ  
τὴ χαράρα τῶν ἐξορίστων γιατί δὲ φαντάζεται  
πῶς ἐκεῖ μπορεῖ νὰ ὑπάρχουν ἄνθρωποι. Ὅσο  
κι ἂν ὁ Πάντζας ἔχει ἀνάγκη ἀπὸ μακριὰ  
ἀσκηση για νὰ πετύχει μιὰ σχετικὴ ἔστω ἰσορ-  
ροπία ἀνάμεσα στὴ μορφή και στὸ περιεχόμε-  
νο, ὡστόσο μᾶς σταματᾶει συχνά και ὄχι βέ-  
βαια μόνο σὺν πρόθεση. Παραθέτω δυὸ τετρά-  
στιχα ἀπὸ τοὺς ἀπλοὺς κι ἀπέριττους στίχους  
τοῦ ποιήματός του «Μπόρα στὸ ξερονήσι».

Ἡ βροχὴ σιτάζει στὸ τσαντήρι / ἐμούσκεψε  
τὸ προσκεφάλι : / Εἶναι τὰ δάκρυα τῆς καλῆς  
μου / ποὺ βρίσκομαι μακριὰ τῆς πάλι. / Πάνω  
στὸ τζάμι τοῦ φεγγίτη / κουνουνιστὸ πέφτει χα-  
λάρι : / Εἶναι ἡ φωνούλα τοῦ παιδιοῦ μου / ποὺ  
τὸν πατέρα του φωνάζει.

**Μαίρης Λαμπαδαρίδου :** «Συναντήσεις»

Ἡ Λαμπαδαρίδου στὴν προσπάθεια τῆς νὰ  
νὰ ζωσει με κάποια συνθετικώτερη μορφή τίς  
ποιητικὲς τῆς διαθέσεις, κατορθώνει νὰ δια-  
σπᾶ τὴν ἀρχικὴ τῆς συγκίνηση, σὲ στίχους ὄχι

ἀπλῶς ἄνισους. Έτσι μπορεῖ νὰ παρατη-  
ρήσει κανεὶς στὴ συλλογὴ τῆς, τοῦτο τὸ παράξε-  
νο. Παραθέτοντας σ' ὅλα τῆς τὰ ποιήματα με-  
ρικὸς στίχους σὺν «μότο» ἢ σὺν ἓνα εἶδος  
εἰσαγωγῆς, δημιουργεῖ μιὰ δεύτερη συλλογὴ  
ἀπὸ ὀλιγόστιχα ποιήματα, ποὺ σὲ ἀντιπαραδο-  
λῆ με τὸ κύριο σῶμα τῆς συλλογῆς τῆς, πα-  
ρουσιάζει περισσότερο ἔαρος. Οἱ λίγοι αὐτοὶ  
στίχοι εἶναι φανερό πῶς ἀντιπροσωπεύουν τίς  
αὐθόρμητες ἀνεπεξέργαστες στιγμές τῆς, τίς  
καθαρά ποιητικὲς, ἐνῶ τὰ ποιήματά τῆς ἔχουν  
χάσει τὴ λυρικὴ τους παρθενικότητα ἀπὸ τὴν  
ἐπίμονη λογοκρατικὴ τῆς ἐπέμβαση. Κάνω  
ἓνα ἀπάνθισμα ἀπὸ τοὺς εἰσαγωγικοὺς αὐτοὺς  
στίχους τῶν ποιημάτων τῆς : «'Ομως / οὔτε μιὰ  
σταγόνα ἠλιο δὲν ἔχω / δὲν ἔχω οὔτ' ἓνα δάκρυ  
ν' ἀμυνθῶ». «Νὰ στηρίζουμε τὸν οὐρανὸ / πρὶν  
γκρεμιστεῖ και μείνουμε ἄστεγοι / ν' ἀγαπήσου-  
με τὰ πράγματα / πρὶν ἔρθῃ ἡ ὥρα τῆς φυγῆς  
τους / και μείνουμε χωρὶς Θεό.» Εἶναι «τρελλὸς  
ὁ οὐρανὸς / ὅταν σπέρνει ἄστρα στοὺς κάμπους  
του / νὰ στολίζουν τὰ μαλλιά τῆς νύχτας ; /  
Εἶναι τρελλοὶ ὅσοι ἀγαποῦν ;»

Ἐντίθετα, στὰ πολυστιχα ποιήματά τῆς  
πολὺ σπάνια μπορούμε νὰ σημειώσουμε στίχους  
σὺν αὐτοῦς : «Εὐτυχῶς ποὺ ἔχω και σένα /  
μπορῶ νὰ κρύβομαι μέσα στὶς λέξεις / νὰ μὴ  
με βλέπουν γυμνὴ τ' ἄστρα». Στὴν ἴδια πέφτει  
τὸ ἔαρος νὰ ερεῖ τρόπο νὰ ἐλευθερώσει τὴ λυ-  
ρικὴ τῆς φωνή. Ταλέντο εἶναι πολλὰ πράγμα-  
τα μαζί. Κοντὰ στὰ ἄλλα και τὴ δύναμη νὰ  
ερεῖ τὸ δρόμο τῆς ἢ ποίηση ποὺ ἔχουμε μέσα  
μας.

**ΝΙΚΗΦΟΡΟΣ ΒΡΕΤΤΑΚΟΣ**

**Πέτρου Χάρη :** «Φῶτα στὸ πέλαγος», διη-  
γήματα, Βιβλιοπωλεῖον τῆς «Ἐστίας».

Προσπαθήσαμε νὰ βροῦμε μιὰ — ἔστω — πνευ-  
ματικὴ σπιθαμὴ μέσα στὰ δεκαπέντε διηγήματα  
τοῦ Πέτρου Χάρη, μιὰ ἀμυχή, ἓνα ἀνατρίχια-  
σμα, κάτι. Τίποτα ! Ἡ χαρακτηριστικὴ ἴρεια  
ποὺ ἔχουν τὰ γραφτὰ τοῦτα δὲν ἔχει κερδηθεῖ,  
δὲν εἶναι ἀποτέλεσμα μιᾶς ἀναμέτρησης. Προῦ-  
πῆρχε και ποτὲ δὲν διαταράχθηκε. Σὺν ἓνα κα-  
ράβι ποὺ πλέει αἰώνια μέσα σὲ ἀκίνητα σάπια  
νερά. Δὲν ἔχει μνήμη, αἴσθηση τῆς τρικυμίας,  
οὔτε γνώση. Ποτὲ δὲν ὑπῆρξε ναυάγιο, οὔτε  
νικητής. Τί ἱστορίες νὰ διηγηθεῖ, ὅταν ἡ πλώ-  
ρη του δὲν βούτηξε ποτὲ στὸ μαῦρο χάος τοῦ  
ἀνοιγμένου νεροῦ, δὲν εἶδε ποτὲ τὸν ἑναστρο  
οὐρανὸ και τὴν ἀστραπὴ κατὰ πρόσωπο ; Καὶ  
μερικοὶ γράφουν, ἐνῶ δὲν ἔχουν τίποτα νὰ ποῦν.  
Χωρὶς τίποτα νὰ τοὺς ἀναγκάζει, τίποτα νὰ  
τοὺς περισσεύει. Ὁ δρόμος πρὸς τὴ δημιουργία  
εἶναι ἄλλος, στρωμένος ὄχι με τριαντάφυλλα  
και βέργια. Ἄλλά, οὐ παντὸς πλεῖν εἰς Κόριν-  
θον. Ὅταν κανεὶς εἶναι αὐτάρκης, γιατί νὰ μὴ  
χαίρεται τὴ μαλθακὴ του αὐτάρκεια ; Ποιὸς  
ἄνθρωπος λογικὸς προτιμάει τὸ σκοτεινὸ δρόμο  
με χειμωνιάτικη θύελλα ἀπὸ τὸ συγκρισμένο  
τοῦ λίβιγκ — ρούμ, ἂν κάποια σοβαρὴ ἀνάγκη  
δὲν τὸν ὑποχρεώνει νὰ βγεῖ ;

Ἐναγκαζόμεστε νὰ μιλήσουμε «ἐν παραβο-  
λαῖς» για νὰ μὴν ποῦμε ὡμότερα πράγματα.  
Και δυστυχῶς δὲν μπορούμε νὰ βροῦμε πουθε-

νά την δικαιολογία της λογοτεχνικής παραγωγής του Πέτρου Χάρη, όπως και άρκετών από τους παροικούντας την Ίερουσαλήμ. Τίποτα δεν μᾶς μεταγγίζει αυτή η νωθρή, εύαισθησία — δῆθεν — που συγκαλύπτει την άπουσία πάθους, ιδεών, προβληματισμού. Είναι γνωστό καταφύγιο της πνευματικής και ψυχικής υπότασης και της στειρότητας αυτή η συνθετική εύαισθησία που τροχίζεται πάνω σε άργοπορημένες του τάφου υπάρξεις, σε χαυνωμένες έκστάσεις και μυστικόπαθες, τάχα, νοσταλγίες. Βέβαια, ο Πέτρος Χάρης δεν κάνει το λάθος ενός άλλου «χορυφαίου» αναστενάρη της λογοτεχνίας μας, ν' αναστενάζει τόσο ζαχαρωμένα και άνοστα για το χαμένο παιδικό παράδεισο — φασκιώνοντας τους μεγάλους αντί για μωρά — για τα έλαφάκια, για τα γλαράκια και για τ' άλλα ζουδάκια. Διατηρεί μια σουρντίνα, που γίνεται κι αυτή, ένκνευριστικώτατη, όταν επιμένει να πνίγει τη ματζόρε κλίμακα πρόσφατων μεγάλων άναστατώσεων, χαμομηλοποιώντας τις καταστάσεις.

Η έκφραση «του κόσμου που πεθαίνει» στάθηκε η μεγαλομανής φιλοδοξία πολλών έπιδοξων προφητών, που κρύβουν το φράκο ή το σπαθί κάτω από το τρίχινον ένδυμα του καπουτσίνου. Πολύ άν βόγκ εις τα Παρίσια, ένδημει και στο κλεινόν άστν, μεταφερόμενη συνήθως αναλλοίωτη σε κονσέρβες. Άλλά οι πραγματικοί έκφραστες «του κόσμου που πεθαίνει», που οι πιο πολλοί ούτε το υποψιάστηκαν πως είναι τέτοιοι, δώσανε σε πιστούς πίνακες όχι μόνο τις ζωντανές μούμιες του κόσμου αυτού, αλλά και τις τρομερές συσπάσεις του γερασμένου προσώπου μιας ζωής που δίνει τις τελευταίες της μάχες, ένω στο βάθος ακούγονται κιόλας οι λαχανιασμένες ανάσες των άκροβολιστών της νέας ζωής. Ύστερα, μόνο σε μια έκχυδατισμένη κοινωνική αντίληψη της μηχανιστικής κριτικής, ξεχωρίζεται ο «κόσμος που πεθαίνει» από τον κόσμο που ζει. Μέσα σ' αυτό τον ένιαίο κόσμο συνυπάρχει και ο ένας και ο άλλος, ένυπάρχουν και οι δυο σε άμείλιχτη πάλη μέσα στο ίδιο άτομο πολλές φορές. Απονέμοντας το χαρακτηρισμό του έκφραστή του «κόσμου που πεθαίνει» ή κριτική αυτή, δεν κατάλαβε πως τους άπονέμει εύσημα, ένω για πολλούς απ' αυτούς ο μόνος χαρακτηρισμός που τους ταιριάζει είναι του έκφραστή ενός κόσμου που δεν υπήρξε ποτέ, του παραχαράχτη της ζωής. Άλλωστε ο εύαίσθητος παραστάτης ενός τέτοιου θανάτου χρειάζεται ταλέντο, πάθος, δύναμη, πρέπει να είναι ένας τραγικός και όχι ένας νάρκισσος.

Τί να πούμε τώρα για τα διηγήματα του Πέτρου Χάρη; Έχουν όλοφάνερη την πρόθεση να έκφράσουν τον κόσμο αυτό, μα καμμιά έλπίδα να το πετύχουν ή να το προσεγγίσουν. Άν το πετύχαινε έστω και σχετικά ο συγγραφέας θα ήτανε τουλάχιστον ιδεώδης έν τη πλάνη του. Οι πιο πολλοί του ήρωες είναι γεροντάκια της ναφθαλίνης, άπόκοσμα, άδιάφορα, ταριχευμένα από ζωντανά. Ύστερα έρχονται τα παιδιά που αντιπροσωπεύουν το χαμένο παράδεισο. Τα θέματα τους, οι ιδέες τους άπίθανα λιλιπούτειες, άδενικές. Φτάνεις στο τέλος και άναρωτιέσαι:

Γι' αυτό το λίγο πραγματάκι γράφτηκε το διήγημα; Που και που κανένα πετυχημένο παραγέμισμα, δευτερεύον, ποτέ ολοκληρω διήγημα.

Μερικά, δύο — τρία, από τα διηγήματα καταπιάνονται με θέματα μιας έποχής γθεσινής μόλις αλλά τρομερά ζωντανής στη μνήμη αυτής της γενιάς, της κατοχής. Από τον ήρωικό χαρακτήρα της έποχής εκείνης τι είδε ο διηγηματογράφος των «Φώτων» να περιγράψει; Άκούστε το: Στο διήγημα «Ούτ' ένα πουλι στον ουρανό», περιγράφει πως οι Γερμανοί άπαγόρεψαν την περιφορά των επιταφίων και πως ο έφημέριος του Άγίου Γερασίμου, ο παπα — Φώτης, δίνοντας το σύνθημα «Έμπρός!» τόλμησε να περιφέρει τον Έπιτάφιο στον περίβολο της μικρής εκκλησίας. «Όλοι καταλαβαίναμε πως κάναμε μια άνταρσία πίσω από έναν τοίχο, που μπορούσε ίσως να κρύψει πέντε — δέκα ανθρώπους, όχι ολοκληρη ένορία». Είναι να μη σου κόβεται η ανάσα;

Στο τελευταίο πάλι διήγημα, που δίνει και τον τίτλο του σ' ολοκληρη τη συλλογή και είναι το καλύτερο ή το λιγότερο κακό απ' όλα, οι κάτοικοι ενός μικρού νησιού ξεχασμένου σχεδόν από τον κατακτητή, ζούν πεινώντας και περιμένοντας τη λευτεριά, νάρθει μ' ένα όλοφωτο καράβι από το πέλαγος. Με κάποια υποβλητικότητα, ο συγγραφέας δίνει αυτή την άναμονή, κάνωντας έναν — ένα με τη σειρά, ταχτικά τις νύχτες, τους νησιώτες να βλέπουν αυτό το καράβι, να χτυπάνε την καμπάνα να μαζεύονται οι χωρικοί και να μη βλέπουν τίποτα. «Το καράβι τόβλεπε ένας — ένας χωριστά, τόχαναν όλοι μαζί. Μα ήξεραν πως μια μέρα ή μια νύχτα θα τόβλεπαν και όλοι μαζί το καράβι. Και περίμεναν...» Έτσι τελειώνει το διήγημα. Μπορεί να του συχωρέσει κανείς τον κάποιο βενεζισμό, μα αν θελήσει να δει απ' αυτό τη στάση του συγγραφέα άπέναντι στα σύγχρονά του γεγονότα, τι θα βρει; Το «και περίμεναν...» που σφραγίζει το βιβλίο, κάτι λιγότερο δηλαδή από την περιφορά του του έπιταφίου. Γιατί, όπως είναι γνωστό, οι Έλληνες δεν περίμεναν...

Δεν επιδέχονται περισσότερη κριτική τα διηγήματα του Πέτρου Χάρη. Από άποψη τεχνικής, άλλα είναι τερατάκια και άλλα έχουν μια φρόνιμη μετριότητα πάνω σε σίγουρα πατρών. Έφος άπών (και δεν γίνεται, δυστυχώς, ύφος από την έλλειψη ύφους, προϋποθέτει κι αυτό μια γνησιότητα). Ύπάρχουν σελίδες άνεκτες και υπάρχουν και σελίδες που θα είχαν πολλά να διδαχθούν από μαθητικές έκθέσεις. Ένα άχρωμο και άψυχο γράψιμο που δοκιμάζει διάφορα πανωφόρια απλότητας, μιας έπιτηδευμένης απλότητας που είναι υποκριτικώτερη από την άπλη έπιτήδευση. Δεν λείπουν ούτε οι ψευτοποιητικές έκφράσεις σαν τα «πουλιά του πολέμου με τα σιδερένια φτερά», ούτε η άδειξιώτητες, ούτε οι βουτιές που κόβουν την άναπνοή δίνοντας όξυγόνο με μπόλια «πού». Γενικά, χρειάζεται ισχυρή θέληση για να τα διαβάσει κανείς και, προπαντός, να είναι υποχρεωμένος να το κάνει.

Δ. ΡΑΥΤΟΠΟΥΛΟΣ

## Στάθη Δρομάζου : «Σαιξπηρικά»

Καθυστερημένα έρχομαι νά εκπληρώσω ένν χρέος γράφοντας δυό λόγια για τά «Σαιξπηρικά» του Στάθη Δρομάζου, που κυκλοφόρησαν έδω και μερικους μήνες. Πρόκειται για μιá μελέτη —άθληση θά τήν έλεγα— που πασχίζει μέσα στον Σαιξπήριο ώκεανό νά πλησιάσει και νά εξευρενήσει μερικές τραγικές μορφές του μεγάλου ποιητή, κοιταγμένες και φωτισμένες έτσι που νά αποκαλύπτουν μιάν ανθρώπινη ύπóσταση που νά ανταποκρίνεται με τή σύγχρονη αίσθηση. Από τήν άποψη αυτή δημιουργική ή προσφορά του Στάθη Δρομάζου. Στην τόσο φτωγή Σαιξπηρολογία του τόπου μας έρχεται νά συμβάλει — από τή μεριά της — στη διαμόρφωση από Σκηνηής μιás Σαιξπηρικής έρμηνείας, που νά μὴν απέχει από κείνην που ζήτησε ό τιτανικός συγγραφέας και από κείνην που θά ίκανοποιεί τήν αισθητική και τά ιδανικά του σύγχρονου θεατή. Μιá έρμηνεία, δηλαδή, άνανεωμένη, από τό πνεύμα της εποχής μας και βασισμένη πάνω στην επιστημονική μέθοδο που δέν αντικρύζει τους δημιουργούς και τά έργα τους σαν άπομονωμένα φαινόμενα, αλλά σε συσχέτιση με τήν όλη ζωή τήν κοινωνική, τήν πνευματική, τήν ήθική της εποχής που τήν εμφάνισε. Μιá τέτοια έρμηνεία, από τήν άποψη του διαφωτισμού — Σκηνοθετών, ήθοποιών και μελετητών του Σαιξπήρ — είναι χρήσιμη και άπαραίτητη, ιδιαίτερα σε μās, που κυριαρχεί ακόμα πάνω στη Σκηνηή μας ή ιδεαλιστική έρμηνεία του περασμένου αιώνα, που θαμπώνει και παραμορφώνει, πολλές φορές, τον καθρέφτη που μας έστησε ό Σαιξπήρ μπροστά στη Φύση. Τήν αποκατάσταση αυτή, τήν επιχειρεί με δεξιότητα, με γερό μυαλό, με επιστημονισμό και με εύγλωττη διατύπωση ό Στάθης Δρομάζος, αντικρύζοντας τά έργα του Σαιξπήρ σαν αόλοκληρωμένες άναπαραστάσεις ζωής στο δυναμισμό της». Από τήν όρθή αυτή διαπίστωση ξεκινάει νά ξεκαθαρίσει τους σκοπούς του δημιουργού που διαμορφώνονται μέσα από τήν άνελέτη πάλη ιδεών, παθών, ιδανικών, με φορείς τους ανθρώπους. Έτσι θά πάσχει νά συλλάβει εξέλικτικά τις διάφορες φάσεις της δράσης μέσα από τήν όποία σχηματίζεται και προβάλλεται ό κάθε χαρακτήρας και καθορίζεται ό σκοπός, ή ιδεολογία του έργου. Για τήν ιδεολογία του κάθε ήρωα, ιδιαίτερα ενδιαφέρεται ό μελετητής, άποβλέποντας στον «διαπαιδαγωγητικό» — όπως λέει — ρόλο του Σαιξπηρικού Θεάτρου. «Όταν ξέρουμε αυτή τήν ιδεολογία — σημειώνει — τότε θά στήσουμε δίπλα της τον κάθε ρόλο, τήν κάθε σκηνηή, τήν κάθε πράξη, νά σφυροκοπούν όλα στη θεατρική της άνάπλαση».

Στό σημείο αυτό, στην έμμονή, δηλαδή, του κριτικού νά καθοδηγηθεί στη δράση από τήν ιδεολογία που α priori στήνει για τό κάθε έργο και στην προσπάθειά του νά δικαιώσει μέσα από τις πράξεις τήν ιδεολογική τοποθέτηση του ήρωα, με σύγχρονα ή προσωπικά δεδομένα, όφείλεται — κατά τήν κρίση μας — μιá έκτροπή του Στάθη Δρομάζου από τήν επιστημονική μέθοδο που ακολουθεί και πρεσβεύει. Στην έκτροπή αυτή όφείλονται κατ' έμās μερικές παρακινδύ-

νευμένες κρίσεις και δογματικές άπόψεις του μελετητή που άλλοιώνουν και μικραίνουν τήν όλη δραματική της ανθρώπινη σύνθεση του χαρακτήρα ή τό ζωικό γίγνεσθαι της τραγικής σύλληψης του μεγάλου ποιητού. Και συγκεκριμένα ό φίλος Δρομάζος δέ φαίνεται νά δίνει μεγάλη σημασία στην ήθική κρίση, που περνάει τό πνεύμα του Σαιξπήρ κατά τήν περίοδο 1601—1609. Έτσι δέ θέλει νά άναγνωρίσει ότι τά έργα της περιόδου αυτής έχουν μιá οργανική συσχέτιση. Ότι τό ένα βγαίνει μέσα από τό άλλο και πώς είναι σταθμός της ψυχικής και πνευματικής δοκιμασίας του Σαιξπήρ καθώς μάχεται νά συλλάβει τήν τραγική όψη της ζωής που του τήν προβάλλουν προσωπικά και κοινωνικά δεδομένα. Τό νά μὴ θέλει όμως νά άναγνωρίσει τή διασαλεμένη πίστη του Σαιξπήρ στο ήθικό νόημα της ζωής — κατά τήν περίοδο αυτή — τότε δέν μās βοηθάει νά συλλάβουμε «γενετικά» εξέλικτικά δυό από τους τραγικότερους σταθμούς του πνεύματός του που καρποί της είναι ό Βρούτος και ό Άμλετ. Και φυσικά τότε οι δυό ήρωες μένουν ξέχωροι και άπομονωμένοι και ή πορεία του ενός δέν ξανόγει και συνεχίζει τήν πορεία του άλλου.

Από τή θέση αυτή του μελετητή πηγάζουν και μερικές αυθαίρετες άπόψεις στις κατά μέρος έκδηλώσεις των ήρώων ή στον τρόπο που επιχειρεί νά τους άρνηθεί όρισμένες συναισθηματικές τους έκδηλώσεις. Έτσι ή ήρωική και εύγενική μορφή του τυραννοκτόνου Βρούτου δέ νομίζουμε ότι μικραίνει με τό νά τήν άποστερήσουμε — όπως θέλει ό Στάθης Δρομάζος — από τό αίσθημα της φιλίας του για τον Καίσαρα, που κατά τή γνώμη μας διαποτίζει τήν όλη δράση και άποτελεί τό δραματικό της ύπόβαθρο. Και ένώ όρθά ό μελετητής — με κριτική φινέτσα — παρακολουθεί τή δραματική διαμόρφωση του ήρωα από τήν 1η στην 4η πράξη, όπου ό Βρούτος δείχνεται με έντονες συναισθηματικές αντιδράσεις καθώς αποκαλύπτει τήν προδοσία των ιδανικών του από τους πιο κοντινούς του παραστάτες, δέ θέλει ν' άναγνωρίσει τήν οργανική σημασία της εμφάνισης του φαντάσματος που είναι μιá παραστατική εικόνηση — όπως στον Άμλετ και τό Ριχάρδο — της βαθειάς ήθικής και πνευματικής κρίσης του Βρούτου στην τραγική διαπίστωση πώς «σκότωσε τον Καίσαρα αλλά ό Καισαρισμός ζή».

Άλλά παρ' όλες τις αντιρρήσεις που θά μπορούσε κανένας νά διατυπώσει και για όρισμένες άλλες άπόψεις του μελετητή, τό γεγονός πάντως είναι πώς ή συμβολή του Στάθη Δρομάζου με τά «Σαιξπηρικά» του είναι αξιόλογη και για τήν όρθή μέθοδο που ακολουθεί και πρόσθετα γιατί ή έργασία του — όπως σημειώνει ό Βασίλης Ρώτας — είναι σε πολλά άποκαλυπτική και παρορμητική σε «στοχασμούς».

ΠΕΛΟΣ ΚΑΤΣΕΛΗΣ

Διαδίδετε τήν «Έπιθεώρηση Τέχνης»  
Κάθε άναγνώστης νά φέρει άλλον ένα

Απαντα Ανδρέου Λασκαράτου. Εισαγωγή — Σημειώσεις — Γλωσσάριο — Κριτική ανθολογία — βιβλιογραφία Άλέκου Γ. Παπαγεωργίου. Επιμέλεια, Αντώνη Μοσχοβάκη, τόμ. Α' — Γ'. Εκδόσεις «Ατλας», Αθήναι 1959.

Παρά την ύπαρξη μερικών σειρών ανθολογημένων κειμένων της νεοελληνικής Γραμματείας, δεν ήμπορεί κανείς να ισχυρισθῆ ὅτι ἡ Γραμματεία αὐτὴ ἔχει γίνει κτῆμα τοῦ συνόλου, στὸ βαθμὸ τοῦλάχιστο πού τοῦτο εἶναι κατορθωτὸ μετὰ τὴν — ἀποσπασματικὴ, ἔστω, ἀλλ' ἔπωσθήποτε ὑπαρκτὴ — ἐκλαϊκευτικὴ καὶ παιδαγωγικὴ ἐργασία πού ἔχει σημειωθεῖ στὸν τομέα αὐτόν. Ἡ ἀνθολόγησις ὅμως, ὅσο μάλιστα γίνεται σὲ χρονικὰ παλαιότερα κείμενα, προϋποθέτει προπαρασκευαστικὰς ἐργασίας καὶ συνολικὰς ἐκδόσεις, οἱ ὁποῖες πάλιν εἶναι ἀνέφικτες δίχως τίς προπαρασκευαστικὰς ἐργασίας. Οἱ νεοελληνικὲς σπουδὲς χαρακτηρίζονται στὴ γενικὴ τους κκοδαμιμονία ἀπὸ περιορισμένους προπαρασκευαστικὰς ἐργασίας ἂν ὄχι ἀπὸ παντελῆ τους ἔλλειψις. Ἔτσι εἶναι ἐπόμενο τόσο ἡ ἀνθολόγησις ὅσο καὶ ἡ συνολικὴ ἐκδοσις ν' ἀντιμετωπίζει δυσεπίλυτα προβλήματα καὶ μάλιστα ἡ πρώτη ἐμφανῶς τὸν κίνδυνο τῆς εἰσδοχῆς τῶν προσωπικῶν καὶ ἴσως ἀνεξέλεγκτων προτιμήσεων τοῦ ἀνθολόγου. Ὅ,τι ὅμως χαρακτηρίζει στὸ σημερινὸ στάδιο τῆς ἔρευνας τίς ἐκδόσεις τῶν νεοελληνικῶν κειμένων εἶναι ὁ συνδυασμὸς τῆς ἐπιστημονικῆς ἔρευνας μὲ τὴν ἐκλαϊκευσις. Τοῦτο καθορίζεται ἀπὸ τὸ βαθμὸ τῶν προπαρασκευαστικῶν ἐρευνῶν ἀπὸ τὸ ἓνα μέρος καὶ τὴν παιδαγωγικὴν σημασίαν τοῦ βιβλίου ἀπὸ τὸ ἄλλο, μιὰ καὶ τὸ βιβλίον εἶναι εἶδος ἐμπορεύσιμον καὶ οἱ ἐκδοτικοὶ οἴκοι ἐπιχειρήσεις ἐμπορικὰς. Ἔτσι εἶναι σχεδὸν ἀδιανόητη ἡ κλιμάκωσις ἀνάμεσα σὲ μιὰ αὐστηρῶς ἐπιστημονικὴ καὶ σὲ μιὰ ἐκλαϊκευτικὴ ἔρευνα, μιὰ καὶ τ' ἀντίστοιχα κέντρα ἐπιστημονικῆς ἔρευνας δὲν ήμποροῦν νὰ θεραπεύσουν ὅλους τοὺς τομεῖς τῆς νεοελληνικῆς Γραμματείας στὸν ἐκδοτικὸν τομέα.

Ἡ διπλὴ ἀπαίτησις πού προβάλλουν αὐτοῦ τοῦ εἶδους οἱ ἐκδόσεις, τίς καθιστᾶ σχεδὸν ἀνέφικτες, ἂν ἀναλαμβάνονται ἀπὸ ἓνα καὶ μόνο μελετητὴ. Συνήθως ὅταν ὑπάρχει, λ.χ. ἡ ἀπαρχίτητη αισθητικὴ παιδεία δὲ συνυπάρχει καὶ ὁ ἀναγκαῖος εἰδικὸς ἐπιστημονικὸς ἐξοπλισμὸς κτλ. Ἀλλὰ πέραν τούτου ἀκόμη δὲν ἔχει καθορισθεῖ ἐπακριβῶς καὶ ὁ χαρακτηρὸς αὐτῶν τῶν ἐκδόσεων, ἔτσι πού ὁ ἐκδοτὴς νὰ ἔχει ὀρισμένα πρότυπα βάσει τῶν ὁποίων θὰ καταστρώσει τὴν ἐργασίαν του. Καί, τὸ χειρότερον ἴσως ἀπ' ὅλα, ἡ νεοελληνικὴ κριτικὴ (πού ὅταν δὲν ὄζει Ὑπερκριτικῆς ὄζει σημειωματογραφίας) σχεδὸν δὲν ἀσχολεῖται ἢ ἀσχολεῖται ἐντελῶς ἐλλιπῶς μὲ τίς ἐκδοτικὰς προσπάθειες πού ἀναφέρουμε. Μιὰ ἢ δύο περιπτώσεις πού δείχνουν τὸ ἀντίθετο δὲ μεταβάλλουν τὸ γενικὸ κανόνα ἀπλῶς ἐμφανίζονται: σὰν παράξενα τέρατα πού ἐνοχλοῦν τὴν μακαριότητα τῶν ἐστῆτ ἢ τῶν ἐχόντων γιὰ τὸ κάθε τι λόγον καὶ ἀποψη. Ἰστερ' ἀπ' ὅλ' αὐτὰ γίνεται εὐνόητο πῶς δὲν ήμποροῦμε οὔτε ὁμοιομορφία οὔτε μέσον ὄρο ἐκδόσεων νὰ ζητᾶμε ἀπὸ τὰ ἐκδιδόμενα «Απαντα»

τῶν νεοελλήνων συγγραφέων. Εἶναι ἀπείρως εὐκολώτερον νὰ ἐκδόσεις Ξενοφῶντα παρὰ λ.χ. Κανταρτζῆ ἢ Παπαδιαμάντη.

Τί σημαίνει συνδυασμὸς ἐπιστημονικῆς ἔρευνας καὶ ἐκλαϊκευσις εἶναι εὐνόητο. Πρόκειται γιὰ μιὰ λίγο - πολὺ ἀκατόρθωτη ἐργασία πού μόνο συμβατικῶς μπορεῖ νὰ λυθεῖ. Φαντασθεῖτε λ.χ. ἓνα βιβλίον μὲ «ἀναγνώσιμον» καὶ μὴ ἀπὸ τοὺς πολλοὺς κεφάλαια, ἀπὸ συμβατικὰς μεταθέσεις τῶν ὑπὸ ἔρευνα προβλημάτων σὲ ἄλλες ἐνόητες καὶ τέλος τῆ δύσχρηστη διάταξη τῆς ὕλης τοῦ βιβλίου. Φυσικὰ οὔτε ἡ ἐπιστήμη οὔτε ἡ ἐκλαϊκευσις προωθοῦνται μ' αὐτὸ τὸν τρόπο, δὲν προωθοῦνται τοῦλάχιστο συστηματικὰ. Οἱ ὄροι ὅμως πού διέπουν σήμερον τὸ βιβλίον δὲν ἐπιδέχονται ἄλλον δρόμον ἐκτὸς ἀπὸ τὸν συγκερασμὸν τῶν παραπάνω στοιχείων, κ' οἱ ἀπαίτησεις μας συνεπῶς θὰ πρέπει ν' ἀναφέρονται ἰσοβαρῶς καὶ στὰ δύο, γιὰτὶ ἄλλως ἢ θὰ θεραπεύσαμε τὴν ἀθεράπευτη ἀσθένεια τῶν ἐπιχειρηματιῶν — πού μὲ τὸν τίτλον τῶν «Απάντων» παρουσιάζουν διάφορα τυχαῖα συμπίληματα — ἢ θὰ ἐπιζητούσαμε πράγματα ἔξω ἀπὸ τὸ γῶρον τῶν ἐκλαϊκεύσεων.

Τὴν ἀναδρομὴν αὐτὴν στὸ αἰχμηρὸν τοπίον τῆς ἐκδοτικῆς, τὴν ἔκανε ἐπίκαιρη ἡ τρίτομη ἐκδοσις τῶν «Απάντων» τοῦ Ἀ. Λασκαράτου πού ἐξεπόνησε ὁ Ἀ. Παπαγεωργίου καὶ ἀνέλαβε νὰ φέρει σὲ φῶς ἡ ἐκδοτικὴ ἐπιχείρησις «Ατλας» τοῦ Εὐαγγ. Ζουμπουλάκη. Δὲν προτίθεμαι δῶ νὰ προβῶ σὲ κριτικὴ τῆς ἐκδόσεως, ἀλλ' ἀπλῶς τὴν παίρνω ὡς εὐκαιρία γιὰ ὀρισμένα σχόλια γύρω ἀπὸ τὴν καινοφανῆ τάσιν τῶν συνολικῶν ἐκδόσεων. Πρωταρχικῶς θὰ χρειάζοταν νὰ ἐξαρθῆ ἡ σκέψις τῆς ἐκδοσεως τοῦ Λασκαράτου — αὐτῆς τῆς τόσο καθαρὰ ἐπτανησιακῆς προσωπικότητος, πού ἐντούτοις σημαδεύει καὶ τίς ἐπαφῆς τῆς Ἐπτανησιακῆς Σχολῆς μὲ τὴν Ἀθήναν —, μιὰς ἐκδοσεως κατωμένης ἀπὸ ἄνθρωπον, πού ἔδειξε πῶς εἶναι κάτοχος τῶν προϋποθέσεων μιᾶς ἐπιστημονικῆς ἐργασίας. Γιατὶ ὁ Λασκαράτος θὰ δεινοπαθοῦσε σὲ μιὰ μὴ ἐπιστημονικὴ (κυριολεκτικὰ : μὴ ἱστορικὴ) χρήσιν. Τὸ ἴδιον τὸ εἶδος, ἡ σάτιρα, πού καλλιεργεῖ ὁ ἀφορεσμένος τοῦ Ληξουριοῦ προϋποθέτει τὴν ἱστορικὴν ἔρευνα, ὄχι μόνον ἀπὸ τὴν ἀποψη τῆς ἐξεύρεσεως τῶν ἐξηγητικῶν ὄρων, ἢ τῆς κατασκευῆς ἐνὸς πλαισίου μέσα στὸ ὁποῖον ἐντάσσεται ἡ πνευματικὴ του παραγωγή, ἀλλ' ἀκόμα καὶ ἀπὸ τὴν ἀποψη τοῦ λεπτομεροῦς ἱστορικοῦ ὑποκειμενισμοῦ, πού θὰ καταστήσει νοητὰ τὰ ἀντικείμενα τῆς σάτιράς του. Τὸ τελευταῖον στοιχεῖον καθιστᾶ ὀφθαλμοφανῆ τὴν ἀναγκαιότητα ἐνὸς σχολιασμοῦ ἰδιαίτερον, γιὰτὶ ἡ σάτιρα, σὰν ἀναβλάστημα τῆς ἐπικαιρότητας, ὅταν ἀναμεταδίνεται, ἀφοῦ τὰ συγκεκριμένα περιστατικὰ πού τὴ γεννήσανε ἔχουν χαθεῖ, ἔχει ἀνάγκη ἀπὸ ἓνα ὑποκειμενισμὸ πού θ' ἀποσαφηνίσει τὰ ἐρεθίσματα πού τὴν προκαλέσανε. Ἀλλ' ἴσως εἶναι ὑπερβολικὴ ἀπαίτησις νὰ ζητοῦμε στὶς συνθήκες τίς σημερινές, τέτοια συστηματικὴ διερεύνησις τῶν θεμάτων. Γιατὶ, ἂν ἀρχίζαμε ἀπὸ τὰ ἐλαττώματα τῆς ἐκδοσεως, θὰ προσκόπταμε στὸν ἐλλιπῆ σχολιασμὸν τῶν ἐκκαιρικῶν θεμάτων τῆς ποιήσεως τοῦ Λασκαράτου. Καὶ ἡ ποιήσις τοῦ Λασκαράτου γιὰ νὰ γί-

νει νοητή, προϋποθέτει γνώση του ιστορικού της περιβάλλοντος στο όποιο αναφέρεται. Κάτι τέτοιο, δε γίνεται στην έκδοση των απάντων του Λασκαράτου. Μολονότι στην εισαγωγή που καταχωρίζεται στον Γ' τόμο (ένδεικτικό το γεγονός της σπασμωδικότητας των εργασιών αυτών), δίνονται αρκετές μνείες που βοηθούν τον αναγνώστη στην κατανόηση των στίχων του Λασκαράτου.

'Αλλ' οί έλλείψεις της έκδόσεως δεν είναι εκείνες που τη χαρακτηρίζουν. Κατ' αρχήν το ίδιο το γεγονός της συγκέντρωσης του έκδεδομένου και ανέκδοτου υλικού αποτελεί έναν ιθλο όχι από τους συνήθειες. Και μάλιστα δεν είναι από τους συνήθειες, αν αναλογιστούμε την ήλιθια στάση των κατόχων ανέκδοτου υλικού να μη το δίδουν προς έκδοση — σάμπως και κατέχουν κάποια θησαυρό που πρέπει σώνει και καλὰ να μείνει καταχωνιασμένος. Ξάφνου στη σελ. ιγ' του Γ' τόμου, διαβάζουμε πώς κάποιοι κάτοχοι ανέκδοτου υλικού του 'Α. Λασκαράτου δε δέχτηκαν να το προσφέρουν στον έκδοτη, (θα μπορούσαν οί ίδιοι να το εκδώσουν, φαντάζομαι, στους τόμους αυτούς), γεγονός που μαρτυρά όχι μόνο τις υπερβολές των κατεχόντων, αλλά και τις δυσκολίες που συνάντησε ο έκδοτης. Συνήθως οί θηρευτές του ανέκδοτου υλικού προσκρούουν σε τέτοιας λογής μπακαλίστικη νοοτροπία. Δεν είναι λίγοι εκείνοι που κατέχουν έμπορικώς ασήμαντα αλλά για την έρευνα χρήσιμα πράγματα και τα κρατάνε ζηλοτύπως με την ελπίδα πώς μ' αυτά θα λύσουν το οικονομικό τους πρόβλημα και ξέρω γώ τί άλλο. Στην περίπτωση μάλιστα του Λασκαράτου που δεν πρόκειται να γίνει το υπ' αριθμόν 1 desideratum της έρευνας, αυτή ή αντιπνευματική όσο και αλόγιστη στάση των κατόχων ανέκδοτου υλικού μόνο επεικώς θα μπορούσε να χαρακτηρισθή ως απρεπής. Θάταν άτελής ο ισχυρισμός ότι ο έκδοτης δεν ήταν μέχρι λεπτομερείας γνώστης των έπτανησιακών κομμάτων, που θα τον έκαναν συγκαταβατικώτερο έναντι λ.χ. του Θ. Καρούσου ή να έμμεινε περισσότερο στη διαγραφή του κόμματος των μετριοπαθών, δηλ. του εξηγητικού στοιχείου των πολιτικών απόψεων του Λασκαράτου. Γιατί, πραγματικά, δίχως τη γνώση όλων των αποχρώσεων της μεταρρυθμιστικής μερίδας, — που από μια στενά έπτανησιακή σκοπιά έχει πολλά υπέρ αυτής — ο Λασκαράτος είναι ανεξήγητος: είναι δυσκολοταίριαχτη ή συνυπαρξή ενός πολεμικού αντικληρικού πνεύματος με μια νοοτροπία που έχει τα αντιδραστικά στοιχεία του Λασκαράτου. Γενικώς ο έκδοτης του Λασκαράτου στην εισαγωγή του μᾶς έδωσε ένα γενικό διάγραμμα που μᾶς βοηθάει να τον παρακολουθήσουμε, αλλά ο ίδιος ο χαρακτήρας του έργου του επιβάλλει λεπτομερέστερους καθορισμούς.

\* \* \*

Πέραν όμως από τις οίσοδήποτε επιφυλάξεις, ή έκδοση των 'Απάντων, αν δεν πληροί, ανταποκρίνεται σ' ένα θεμελιώδες αίτημα της έρευνας, αλλά και της εκλαίκευσης και κυρίως πρέπει να τις δοῦμε απ' αυτή την πλευρά. Ο-

ταν καταναλισκόμαστε σε άπροσπασματικές διερευνήσεις ή όταν άφοσιωνόμαστε στα πλέον απομακρυσμένα πεδία της νεοελληνικής Γραμματείας, οί συνολικές εκδόσεις, σαν αυτή του Λασκαράτου, είναι προσφορές των όποιων κάποτε θα εκτιμούμε την αξία με εύγνωμοσύνη, ιδίως μάλιστα όταν μαρτυρούν το μόχθο του Α. Παπαγεωργίου, ο όποιος μαζί με τη συγκέντρωση του υλικού φρόντισε να μᾶς δώσει και μια βιβλιογραφία που φαίνεται να καλύπτει όλες τις δημοσιεύσεις — ύστες τουλάχιστον είχαν και κάποιοι λόγο ύπάρξεως — σχετικά με το έργο του Λασκαράτου.

ΣΗ. Ι. ΑΣΔΡΑΧΑΣ

## Τὸ θέατρο

Βασιλικό Θέατρο: 'Αλκιβιάδης, του Γιώργου Θεοτοκά.

'Ο συγγραφέας της «'Αργούς» είναι ένας από κείνους που πιστεύουν και υποστηρίζουν θεωρητικά στη χώρα μας, πώς ή ιδέα της εθνικής ανεξαρτησίας είναι ξεπερασμένη πια σήμερα, πώς είτε το θέλουμε είτε όχι τα μικρά κράτη είναι υποχρεωμένα να παραιτηθούν από ένα μέρος από τα κυριαρχικά τους δικαιώματα, όπως στην αρχαιότητα τα ελληνικά κράτη — πόλεις βρέθηκαν στην ανάγκη να άπεμπολήσουν τη στενότερη ανεξαρτησία τους, για χάρη της ευρύτερης έννοιας του έλληνισμού. Αυτό οδήγησε το Γ. Θεοτοκά, συνειδητά είτε άσυνειδητά, να προσπαθήσει να εκφράσει με ένα δραματικό συμβολισμό τη θέση του. Και διάλεξε την ειδεχθέστερη μορφή της αρχίας 'Ελλάδας — τον 'Αλκιβιάδη (κι αυτό δεν είναι τυχαίο), για να τον δικαιώσει και να τον κάνει σύμβολο της ελληνικής ενότητας. 'Ο 'Αλκιβιάδης, προσπαθεί να μᾶς πείσει ο συγγραφέας του έργου που ανέβασε το Βασιλικό Θέατρο, δεν είναι αυτός που ξέραμε, δεν είναι αυτός που μᾶς παράδωσε ή ιστορία, ο άνθρωπος με τη χαλαρή συνείδηση και τον τυχοδιωκτισμό, ο προδότης της πατρίδας του, είναι ένας μεγάλος ιδεολόγος δραματιστής. Είχε δραματιστεί, πρόωρα όμως, τη συνένωση του έλληνισμού, είχε καταλάβει, πριν από κάθε άλλον, πώς ή έννοια της ανεξάρτητης πόλης - κράτους ήταν καταδικασμένη από την ιστορία. Και άγωνίστηκε, πρόωρα, και γι' αυτό συντρίφτηκε, για να πραγματοποιήσει το όραμά του. 'Ο 'Αλκιβιάδης του Θεοτοκά πιστεύει πώς οί μεγάλοι άντρες δημιουργούν την ιστορία και οί λαοί είναι το προσάναμμα στις πυρκαϊές που ανάβουν αυτοί. Το κακό είναι που ή ζωή είναι σύντομη, δεν είναι αρκετή σ' έναν μεγάλο άντρα για να πραγματοποιήσει τα όνειρά του — κι αυτό είναι το δεύτερο σκέλος της δραματικής ούσίας του 'Αλκιβιάδη: «Τὸ δράμα του — μᾶς λέει στο προλογικό του σημείωμα ο συγγραφέας — είναι ότι το όραμά του ξεπερνᾶ και τις δικές του προσωπικές δυνατότητες και τα χρονικά του περιθώρια και κυρίως, τις αντικειμενικές ιστορικές συνθήκες. Είναι τουλάχιστο πρόωρο».

Ἡ ἀνεδαφικὴ αὐτὴ στὴν οὐσία τῆς σύλληψης, δὲν ἦταν δυνατὸ νὰ ἐκφραστῆ καλλιτεχνικά. Καὶ αὐτὸ δὲν ὀφείλεται στὴν ἀδυναμία τοῦ συγγραφέα. Καὶ ἄλλος, πῶς ἰκανὸς στὴ θέσῃ του, θὰ συντριβόταν. Ὁ Ἀλκιβιάδης, ὅπως καὶ νὰ τὸν ἰδεῖ κανεὶς, κι ὅποια ἐλατήρια κι ἂν εἶχε, ἦταν προδότης τῆς πατρίδας του κι ἡ προδοσία τῆς πατρίδας δὲ μπορεῖ νὰ δικαιωθεῖ ποτὲ καλλιτεχνικά, ὅπως δὲν μπορεῖ νὰ δικαιωθεῖ π.χ. ἡ φιλαργυρία (κάτι ἤξερε ὁ Μολιέρος). Ὁ «Ἀλκιβιάδης» τοῦ Θεοδοκᾶ συντριβεται ἀκόμα περισσότερο, ὄχι πιά σὰν ἱστορική, παρὰ σὰν καλλιτεχνικὴ περίπτωσις, γιατί ὁ συγγραφέας του τὸν εἶδε ἐξωτερικὰ μόνο, σὰν πολιτικὸ παράγοντα καὶ ὄχι καὶ βαθύτερα σὰν περίπλοκο ψυχολογικὸ φαινόμενο.

Τὸ συμπέρασμα ἀπὸ τὴν παράστασι τοῦ Βασιλικοῦ εἶναι λοιπὸν ἀρνητικόν. Στὸ ἔργο δὲ συντριβεται, κυριολεκτικὰ καὶ μεταφορικὰ, μόνο ὁ «ἥρωας». Συντριβεται ἡ ἴδια ἡ προσπάθεια τοῦ συγγραφέα.

Βέβαια στὸ ἔργο τοῦ Γ. Θεοδοκᾶ δὲ λείπουν κάποιες ἀρετές, καθαρὰ τεχνικὲς ὅμως: πλούσιος λόγος, σκιαγράφησι τύπων, καὶ προπαντὸς κάποια θεατρικὴ, κορυφωτικὴ, ἀνάπτυξις. Μὰ δὲν τοῦ λείπουν καὶ τεχνικὲς ἀδυναμίες. Πολλὲς σκηνὲς καλύπτονται κυρίως ἀπὸ διαλόγους καὶ μερικὲς φορὲς κι ἀπὸ μονολόγους.

Κάθε φορὰ πὺ παρακολουθεῖ κανεὶς παραστάσεις τοῦ Βασιλικοῦ Θεάτρου σφίγγεται ἡ καρδιά του, γιατί θυμᾶται τὴ ζεστασιά τῆς πρώτης του περιόδου. Ἡ παράστασι τοῦ «Ἀλκιβιάδης», μπορεῖ νὰ μὴν εἶχε κενά, μπορεῖ νὰ εἶχε ἀρμονικὲς καὶ καλαίσθητες κινήσεις καὶ ὠραῖα σκηνικά (τοῦ Γ. Τσαρούχη) καὶ ἐνδυμασίες (τοῦ Α. Φωκᾶ). Μὰ ἦταν μιὰ ψυχρὴ, μιὰ ἄτονη παράστασι, πὺ δὲν τὴν ἐκτιζε ἡ παρουσία ἐνὸς δυναμικοῦ ἠθοποιοῦ, ὅπως εἶναι ὁ Θᾶνος Κωτσόπουλος, πὺ κράτησε ἐπιβλητικὰ τὸν ἀριετὰ μονότονο ὅμως, δίχως δραματικὰ ξεσπάσματα, ρόλο τοῦ Ἀλκιβιάδης. Ὁ Λυκοῦργος Καλλέργης, στὸ ρόλο τοῦ Σωκράτη, συγκρατημένος καὶ εὐγενικός, ὅπως πάντα. Τὸ ἴδιο μποροῦμε νὰ ποῦμε καὶ γιὰ τὸν Γ. Ἀποστολίδη πὺ ἐπαιξε τὸ Νικία. Ὁ Ν. Παπακωνσταντίνου ἔδωσε ὠραῖα τὸ στενόμυαλο καὶ ἀπλοῖκὸ Λάμαχο. Ὁ Γκίκας Μπινιάρης ἐπαιξε μὲ ἀέρα τὸ Φαρνάβαζο, τὸ ἴδιο κι ὁ Στ. Βόκοβιτς τὸ Λύσανδρο, κι ὁ Ν. Τζόγιας τὸν Ἀντίοχο. Ὅλοι οἱ ἄλλοι ἠθοποιοὶ ἦταν κάτω ἀπὸ τὸ μέτρο.

#### Δημοτικὸ Πειραιῶς, Θίασος Βίλμας Κύρου : Ἦταν ὅλοι τους παιδιὰ μου, τοῦ Μύλλερ

Ὁ Θίασος Βίλμας Κύρου, συνεχίζοντας στὸν Πειραιᾶ τὴν προσπάθεια νὰ διαπαιδαγωγῆσει τὸ πλατύτερο κοινόν, μὲ τὸ νὰ δίνει δοκιμασμένη μὰ ὄχι καὶ φτηνὴ τροφή, ὕστερα ἀπὸ τὸ «θέλω νὰ μ' ἀγαπήσεις» παρουσίασε τὰ «Σκάνδαλα κοριτσιῶν» καὶ τοὺς «Μικροὺς Φαρισαίους» τοῦ Ψαθᾶ καὶ ἐνδιάμεσα τὸ ἔργο τοῦ Μύλλερ «Ἦταν ὅλοι τους παιδιὰ μου». Δὲν πρόκειται νὰ κρίνουμε αὐτὸ τὸ κλασσικὸ καὶ

δραματικὸ μεταπολεμικὸ ἐπίτευγμα. Δὲν εἶναι μόνο μιὰ «ἐκ βαθέων» ἀντιπολεμικὴ κραυγὴ. Εἶναι προπαντὸς ἡ δραματικὴ ἀπόδοσις τῶν συνθέσεων καὶ τῶν συγκρούσεων ἐνὸς κόσμου, πὺ ἔχει χάσει τὴν ἀνθρωπιά του καὶ πὺ ἂν εἶχε τὴ συνείδησι πὺ ἀπογτάει στὸ τέλος καὶ ὁ πατέρας, στὸ ἔργο τοῦ Μύλλερ, ἔπρεπε νὰ φυτέψει κι' αὐτὸς μιὰ σφαῖρα στὸ κεφάλι του, γιὰ ν' ἀφήσει τὸ δρόμο ἀνοιχτὸ στὸν Ἀνθρωπο. Ἡ κραυγὴ τοῦ τραγικοῦ πατέρα πὺς «ἦταν ὅλοι τους παιδιὰ μου», ὅλοι ἐκεῖνοι δηλαδὴ πὺ πολεμοῦσαν ἐνῶ αὐτὸς, στὰ μετόπισθεν, ἔκανε χρυσάφι τὸ αἷμα τους, εἶναι στὴν οὐσία ἡ κραυγὴ τῆς ἀνθρωπότητος, πὺ τὸ σημερινὸ σύστημα τὴν ἔχει βγάλει ἀπὸ τὸ δρόμο τῆς, τὴν ἔχει κάνει νὰ χάσει τὸν προσηναπολισμὸ τῆς, τὴν ἔχει βυθίσει στὴν ἀπανθρωπιά καὶ τὴν ἔχει στερήσει ἀπὸ ἰδανικά, ἢ καλύτερα τὴν ἔχει διδάξει πὺς τὸ μόνο ἰδανικὸ εἶναι νὰ καταπατήσει κανεὶς ὅλες τὶς ἀνθρώπινες ἀξίες. Ἡ παράστασι τοῦ θιάσου τῆς Βίλμας Κύρου, ἔδειχνε τὸ χέρι τοῦ σκηνοθέτη, πὺ ξέρεи νὰ μὴν ἀφήνει κενά, πὺ ξέρεи νὰ κουρδίζει ὅλους τοὺς ἠθοποιοὺς στὸ γενικὸ τόνο τοῦ ἔργου, καὶ καταφέρνει νὰ μὴν ὑπάρχουν ἠθοποιοὶ πὺ ὕστεροῦν. Ἦταν ὅλοι τους στὴ θέσῃ τους, ἀρχίζοντας ἀπὸ τὸ Σταρένιο, πὺ ἔδωσε ὅλη τὴ δραματικότητι τοῦ πατέρα.

#### Νέο Θεάτρο: Τὰ Δέντρα πεθαίνουν ὄρθια, τοῦ Ἀλ. Κασόνα.

«Κι' ἂν ἔπεσεν ὁ Ἴκαρος—ἀπὸ ὑψηλά ὅμως ἔπεσεν». Αὐτὸν τὸν πικρὰ μεγάλωπρεπο στίχο τοῦ Κάλβου μποροῦσε νὰ προφέρει ὁ Βασίλης Διαμαντόπουλος γιὰ τὴν τύχη τοῦ πρώτου τοῦ ἔργου. Τὸ «Παραμῦθι χωρὶς ὄνομα» ἔπεσε, μὰ ἔπεσε ἀπὸ ψηλά. Μπορεῖ τὸ Νέο Θεάτρο ν' ἔχει αὐτὴ τὴν πικρὴ ἱκανοποίηση. Ὑπάρχουν πτώσεις πὺ εἶναι πολὺ καλύτερες ἀπὸ τὶς καλύτερες νίκης. Καὶ ἡ πτώσις τοῦ πρώτου ἔργου τοῦ Νέου Θεάτρου ἦταν μιὰ ὠραία νίκη. Τὴ στιγμὴ πὺ συνωμότησε ἐναντίον του ἡ φανερὴ καὶ ἡ ὑπουλη κριτικὴ, ὁ Διαμαντόπουλος ἔδειξε πὺς δὲν ἔχασε τὴν καλλιτεχνικὴ του πίστι. Δὲν πρόδωσε τὴν ἀποστολὴ τοῦ Νέου Θεάτρου. Κι αὐτὸ τὸ δείχνει τὸ δεύτερο ἔργο πὺ διαδέχτηκε τὸ «Παραμῦθι».

Ὁ Κασόνα, παιδί τοῦ ἀντιφασιστικοῦ λαοῦ τῆς Ἰσπανίας, αὐτοεξόριστος ἀπὸ τὴν πατρίδα του ὕστερα ἀπὸ τὸν ἐμφύλιο πόλεμο καὶ τὴν ἐπικράτησι τοῦ Φράνκο, στὸ ἔργο του «Τὰ Δέντρα πεθαίνουν ὄρθια», δὲ μπορεῖ παρὰ ν' ἔχει δώσει κάποια αὐτοβιογραφικά του στοιχεῖα. Τὸ δέντρο πὺ πεθαίνει ὄρθιο, δὲ μπορεῖ παρὰ ν' ἀναί ὁ ἴδιος ὁ συγγραφέας, πὺ πεθαίνει ὄρθιος γιατί δὲν καταδέχτηκε νὰ σκύψει μπροστὰ στὸ δικτάτορα. Τὸ ἔργο του αὐτὸ εἶναι τὸ τραγούδι κάθε ἐλεύθερης ψυχῆς, πὺ δὲ δέχεται, πὺ δὲ μπορεῖ νὰ συμβιβαστεῖ, πὺ ξέρεи νὰ ὑποτάσσεται στὴ μοῖρα του μὲ ἀξιοπρέπεια καὶ παλληκαριά. Ἡ περήφανη γερόντισσα τοῦ ἔργου, πὺ ἀρνιέται νὰ πουλήσει τὴν ψυχὴ τῆς, εἶναι ἡ ψυχὴ τοῦ περήφανου ἀνθρώπου.

Γιὰ νὰ δώσει ὁ Κασόνα τὴν ἰδέα του αὐτὴ, ἀναγκάστηκε νὰ καταφύγει σὲ μιὰ τεχνικὴ συμ-

βατικότητα. Η πρώτη πράξη είναι στην ουσία πρόλογος του έργου που αρχίζει να αναπτύσσεται θεατρικά από τη δεύτερη πράξη. Ανοίγοντας ή αύλαία, βρισκόμαστε μπροστά σε ένα «μεγάλο γραφείο μοντέρνο, χύστηρά κεφαλαιοκρατικό». Ύστερα από διάφορα «υποπτα» πράγματα που γίνονται, ο θεατής, όπως και οι δυο επισκέπτες που έχουν προσκληθεί με μυστηριώδη τρόπο σ' εκείνο το γραφείο, — ο Μπαλμπόα και η Ισαβέλλα — καταλαβαίνουν πώς πρόκειται στην ουσία για μια φιλανθρωπική οργάνωση, που ασκεί όμως τη φιλανθρωπία με ένα δικό της τρόπο. Ο ιδρυτής της «υποστηρίζει πώς μπορούμε να φτάσουμε στην έλεημοσύνη από το δρόμο της ποίησης». Έτσι εξηγεί το σκοπό της οργάνωσης ένας επιτελής στην Ισαβέλλα. Την προηγούμενη μέρα η κοπέλλα είχε αποπειραθεί ν' αυτοκτονήσει.

Η οργάνωση ανάλαβε να τη σώσει με τον τρόπο της. Ο Μπαλμπόα πάλι διηγείται την ιστορία της δικής του οικογένειας. Ένα τρελό παιδί, το έγγονάκι, έχει φύγει πριν από είκοσι χρόνια μ' ένα φορτηγό για τον Καναδά, όπου κατόντησε επαγγελματίας κακοποιός. Η γιαγιά δεν ξέρει τίποτα. Το σπίτι έχει βυθιστεί στη θλίψη. Επιτέλους έφτασε ένα γράμμα από τον Καναδά. Μά τον γράμμα ήταν ψεύτικο, τ' έχει φτιάξει ο ίδιος ο Μπαλμπόα για να καθησυχάσει τη γιαγιά. Το σπίτι φωτίστηκε και πάλι. Η γιαγιά απάντησε ευτυχισμένη στο γράμμα κι άρχισε έτσι μια τακτική αλληλογραφία. Ο «έγγονός» πληροφορεί για όλες του τις επιτυχίες: Βραβείο στο Πανεπιστήμιο, δίπλωμα αρχιτέκτονος, εκδρομές, έρωτας μ' ένα «υπέροχο κορίτσι», γάμος, όλα ψέμματα. Μά ένα τηλεγράφημα, από τον άληθινό έγγονό αυτή τη φορά, τ' άλλαξε όλα. Έρχόταν. Μπαρκάρησε στο Σατούρνια. Μά το Σατούρνια βυθίστηκε αϊτανδρο, ο έγγονός πνίγηκε. Η γιαγιά δεν τόμαθε κι ούτε θά τ' άμθει. Πρέπει να βρεθεί ένας άλλος έγγονός! Ο επιτελής της οργάνωσης λοιπόν θά πάρει το όνομα του έγγονού, θά γίνει Μαυρίκιος, θά παρει και την Ισαβέλλα και θά παρουσιαστεί στη γιαγιά. Το παιγνίδι θά αρχίσει και θά συνεχιστεί με πολλά άπρόοπτα κι όλα δείχνουν πώς θά τελειώσει καλά. Μά την τελευταία στιγμή θά τ' ά χαλάσει πάλι ο πραγματικός έγγονός! Δεν ήταν στο Σατούρνια, δεν πνίγηκε. Φτάνει την πιο κρίσιμη στιγμή, μαθαίνει το τι έχει γίνει και εκβιάζει: άπαιτεί να τον πληρώσουν 200.000 πέσος. (Στο μεταξύ η Ισαβέλλα μά κι ο Μαυρίκιος που στην αρχή έπαιζαν, στο τέλος έκαναν δικό τους εκείνο το σπίτι κι εκείνη τη γιαγιά και πίστεψαν και στο ρόλο τους σαν άντρογυνο!). Η γιαγιά την τελευταία στιγμή καταλαβαίνει όλη τη σκηνοθεσία. Διώχνει τον πραγματικό έγγονό. Μά δέ θ' άποκαλύψει στο Μαυρίκιο και στην Ισαβέλλα τίποτα. Ηρθε ή σειρά της να «παίξει» κι αυτή. «Τους χρωστάω, λέει, τις πιο ώραιες μέρες της ζωής μου». «Που βρίσκεις τη δύναμη» της λέει ο Μπαλμπόα. «Είναι ή τελευταία μου μέρα, άπαντάει ή γιαγιά. Να μη δούν να πέφτω. Πεθαίνω... Από μέσα...» Όμως όρθια. Σαν το δέντρο». Και την τελευταία στιγμή ύπαγορεύει

στην Ισαβέλλα, τη «γυναίκα» του «έγγονού» της τη συνταγή ενός γλυκύσματος, που ήταν οικογενειακό μυστικό!

Σημειώσαμε στην αρχή πώς ή πρώτη πράξη είναι στην ουσία πρόλογος. Μά το έργο από τη δεύτερη πράξη — από τη στιγμή που παρουσιάζεται ο δ' ήθεν έγγονός στο σπίτι — εξελίσσεται με θαυμαστή θεατρική δεξιοτεχνία, ως το τέλος. Άπρόοπτες σκηνές, γιομάτες χιούμορ, που κρύβουν ώστόσο πολλή τραγικότητα, διάλογος άστραφτερός, ζωντανός, άληθινός, γιομάτος άνθρωπία και ποίηση. Άλλωστε και στο βάθος ο Κασόνα πιστεύει πώς ή ποίηση βγαίνει νικήτρια. Μήπως αυτή δεν έδωσε στη γιαγιά τη δύναμη να πεθάνει όρθια σαν το δέντρο; Κι αυτή ή ποίηση μεταδόθηκε και στο θεατή, τον γιόμισε πίστη και άγάπη στον άνθρωπο!

Το νέο θέατρο σημείωσε και με τη δεύτερη παράστασή του ένα θρίαμβο. Όχι μόνο γιατί διάλεξε αυτό το ποιητικό διαμάντι. Μά και γιατί έδωσε και πάλι μια παράσταση άψογη. Ο Διαμαντόπουλος έδειξε άλλη μια φορά τις σκηνοθετικές του ικανότητες. Η παράσταση δεν παρουσίασε κανένα κενό, ήταν κουρδισμένη σαν όρχήστρα, μά δεν υπήρχαν και ήθοποιοί που να ύστερούν. Ο θεατής δέ μπορούσε να πει «έδω χρειαζόταν ένας άλλος ήθοποιός». Η διδασκαλία του Διαμαντόπουλου είχε κι αυτό το θαυμαστό αποτέλεσμα. Είχαμε μια παράσταση συνόλου, κι όχι μια παράσταση σόλο, με παράφωνα συνοδεία των άλλων ήθοποιών. Το ρόλο της γιαγιάς κράτησε ή Μαρία Άλκαίου. Μ' όλο που δεν τη βοήθησε πολύ ή ήλικία, τον έβγαλε πέρα με άληθινό πάθος. Η Άλκαίου δεν «έπαίξε», ζούσε το ρόλο της. Είχε μεγάλες στιγμές. Ίσως έκανε κάποια κάποια κατάχρηση σ' εκείνο το νευρικό γέλακι της, που στο τέλος καταντούσε νάναι μονότονο. Ο Διαμαντόπουλος έπαιξε άνετα το Μαυρίκιο. Ο ήθοποιός αυτός έχει τη δύναμη να γεμίζει τη σκηνή με την παρουσία του. Η Ξένια Καλογεροπούλου, στον άρκετά σύνθετο και γιομάτο δραματικές μεταπτώσεις ρόλο της Ισαβέλλας, έπαιξε κι αυτή εκ βαθέων. Σεμνός και συγκρατημένος ο Γιάννης Μιχαλόπουλος (Μπαλμπόα). Ο Πέτρος Φυσούν έδωσε στον Άλλο (τον πραγματικό έγγονό), όλη του την ύπόσταση. Η Μαρία Ζαφειράκη, ο Γιώργος Δήμου, ή Μαρία Κωσταντάρα, ο Κώστας Πέτσιος, ο Σπύρος Κωσταντόπουλος, ο Άθ. Προύσαλης, στους μικρούς ρόλους τους της πρώτης πράξης ήταν ο καθένας στη θέση του. Το ίδιο και ή Χάνη Χαϊμ (Γενοβέφα) κι ή Μαρί Βρυσέλλα (Φιλίτσα).

Σοβαρός συντελεστής στην επιτυχία ήταν ή άπόλυτα λογοτεχνική και θεατρική μετάφραση της Ιουλίας Ιατρίδη. Τά σκηνικά του Εύαγ. Ολυμπίου δημιούργησαν την άτμόσφαιρα που χρειαζόταν το έργο.

Το κοινό χειροκρότησε με ένθουσιασμό. Είναι ευχάριστο που ή προσπάθεια του Διαμαντόπουλου αρχίζει να βρίσκει ανταπόκριση σ' αυτό. Το Νέο Θέατρο θά σταθεί. Κι ή νίκη



δὲ θῆναι μόνο τοῦ Νέου Θεάτρου. Θῆναι καὶ τοῦ ἑλληνικοῦ κοινοῦ.

Κ. ΠΟΡΦΥΡΗΣ

## Ἡ Μουσικὴ

Τέσσερις παραστάσεις: «Κασσιανή» τοῦ Γ. Σκλάβου, «Φάουστ» τοῦ Γκουνώ, «Ἡ Νυχτερίδα» τοῦ Γ. Στράους καὶ «Τζοκόντα» τοῦ Πονκιέλλι.

Ὅταν τὸν Μάρτιο τοῦ 1959 μᾶς ἀπασχόλησε ἡ ἀναδιοργάνωση τῆς Λυρικῆς Σκηνῆς («Ε. Τ.», Ἄρ. φύλλου 50-51), εἶχαμε γράψει ὅτι γιὰ νὰ δημιουργηθοῦν οἱ κατάλληλες προϋποθέσεις, πού θὰ ἐπιτρέψουν στὴν Ε. Α. Σ. νὰ ἐκπληρώσει τὸν καλλιτεχνικό της προορισμό, θὰ πρέπει τὸ ἴδρυμα νὰ ἀποκτήσει: α) μόνιμο ἰκανὸ Γεν. Διευθυντὴ καὶ Διοικητικὸ Συμβούλιο, πού — στὴν καλύτερη περίπτωση — δὲν θὰ ὑποσκάπτει ποικιλότροπα τῆ θέση τοῦ Γεν. Διευθυντῆ, β) πάγια οἰκονομικὴ ἐπιχορήγηση γ) ὅτι θὰ πρέπει νὰ γίνει καλλιτεχνικὴ ἐκκαθάριση — ἀφοῦ φυσικὰ τακτοποιηθεῖ τὸ ζήτημα τῆς ἀποζημίωσης καὶ τῆς σύνταξης καὶ δ) νέα κλιμάκωση (καλλιτεχνικὴ καὶ οἰκονομικὴ) τῶν καλλιτεχνῶν, σύμφωνα μὲ τὴν καλλιτεχνικὴ τους καὶ μόνον ἀξία.

Σήμερα, ἔπειτα ἀπὸ ἓνα περίπου χρόνο, μπορούμε νὰ ποῦμε ὅτι ἔχουν δημιουργηθεῖ οἱ βασικὲς ὀργανωτικὲς καὶ διοικητικὲς προϋποθέσεις, πού θὰ ἐπιτρέψουν στὴν Ε. Α. Σ. νὰ βαδίσει τελικὰ πρὸς τὴν ἀναγέννησίν της.

Τέσσερις «πρῶτες», ἀπὸ τὶς 30 Ὀκτωβρίου ὡς τὸ Δεκέμβριο εἶναι ὁ καλλιτεχνικὸς ἀπολογισμός: «Κασσιανή» τοῦ Γ. Σκλάβου, «Φάουστ» τοῦ Γκουνώ, «Ἡ Νυχτερίδα» τοῦ Γιόχαν Στράους καὶ ἡ «Τζοκόντα» τοῦ Πονκιέλλι.

Ἡ ἀπόφαση τῆς Ε. Α. Σ. ν' ἀρχίσει τὴ νέα περίοδο τῶν παραστάσεων της μὲ ἑλληνικὸ ἔργο, σὲ πρώτη μάλιστα ἐκτέλεση, τοποθετεῖ στὴ σωστὴ του βάση τὸν προγραμματισμὸ ἑνὸς θεάτρου πού φιλοδοξεῖ ν' ἀνταποκρίνεται στὸ ἐπίθετο Ἑθνικό.

Τὸ ἀνέβασμα τῆς «Κασσιανῆς» ἔγινε μὲ τὴ μεγαλύτερη δυνατὴ φροντίδα. Ποτὲ ἄλλοτε δὲν ἔγιναν τόσες δοκιμὲς ὀρχήστρας καὶ τέτοια ἐπιστημονικὴ, θὰ λέγαμε, προετοιμασία γιὰ τὴ σκηνογραφικὴ καὶ ἐνδυματολογικὴ ἀναπαράσταση» τοῦ βυζαντινοῦ 9ου αἰώνα. Τὸ ἀποτέλεσμα ἦταν νὰ δοθεῖ μιὰ παράσταση μελετημένη ὡς τὶς τελευταῖες τῆς λεπτομέρειες.

Τὸ τετράπρακτο μουσικὸ δρᾶμα τοῦ Γ. Σκλάβου, γραμμένο ἀπὸ τὸ 1929 ὡς τὸ 1936, πάνω σὲ λιμπρέττο τοῦ Στέλιου Σπεράντζα, ἱστορεῖ μουσικὰ τὴ ζωὴ τῆς Κασσιανῆς — τὸ χάσιμο τοῦ θρόνου ἐξ αἰτίας τῆς ἐξυπνης ἀπάντησής της στὸν Θεόφιλο τὴν ἀγάπη της στὸν στρατιγὸ Ἀκύλα καὶ τὸν κατατρεγμὸ της, γι' αὐτὸ τὸ λόγο, ἀπὸ τὸ βασιλιά, τὸ θάνατο τοῦ ἀγαπημένου της καὶ τὸ κλείσιμό της σὲ μοναστήρι.

Ἀδύνατο στὴ δραματικὴ του σύνθεση καὶ

στὴν λυρική του πνοή, τὸ λιμπρέττο τοῦ κ. Σπεράντζα, παρουσιάζει, ἰδιαίτερα μετὰ τὴ μουσικὴ του «ἐπένδυση», φοβερὰ χάσματα. Ὁ ποιητὴς δὲ σταμάτησε στὸ δρᾶμα τῆς Κασσιανῆς, ἀλλὰ στὴν ἱστορία της. Διάφορες σκηνὲς ἀπλῶς ξετυλιγονται σὲ μᾶκρος καὶ ὄχι σὲ βάθος. Τὸ κλείσιμο στὸ μοναστήρι τῆς Κασσιανῆς, ἡ ὁ θάνατος τοῦ Ἀκύλα, μπορούσαν καὶ νὰ μὴν εἶχαν συμβεῖ. Ἄν παρακολουθήσαμε τὴ «διήγησή» τους στὴ σκηνὴ τῶν «Ὀλυμπίων», εἶναι γιὰ τὴν ἐπί τὸ θέλησε ἡ ἱστορία καὶ ὁ μῦθος ὄχι ὅμως καὶ ἡ ἀνάγκη τῆς ποιητικῆς δημιουργίας. Γι' αὐτὸ καὶ ὀρισμένες σκηνὲς, χωρὶς καμιὰ δραματικὴ καὶ ψυχολογικὴ προετοιμασία, παραμένουν καλλιτεχνικὰ ἀνεξήγητες, ὅπως τὸ ξαφνικὸ μαστίγωμα τοῦ γελωτοποιοῦ ἀπὸ τοὺς αὐλικούς (2η πράξη, 1η εἰκ.), ἡ πυρπόληση κατὰ διαταγὴν τοῦ Θεόφιλου ἑνὸς καραβιοῦ, πού ἡ Θεοδώρα εἶχε φορτώσει γιὰ λογαριασμὸ της... μὲ ἐμπορεύματα (3η πράξη, 1η εἰκ.), ἡ ἡ «ἀπὸ μηχανῆς» ἐμφάνιση τοῦ Ἀκύλα στὴν Κωνσταντινούπολη, ἐνῶ βρισκόταν κάπου στὴ Σικελία (3η πράξη, 2η εἰκ.), κτλ.

Ὁ κ. Σκλάβος, ἀποφεύγοντας τὸ ἰταλικὸ μπελκάντο, στηρίχτηκε, κυρίως, στὸ σχολιασμὸ τοῦ δράματος ἀπὸ τὴν ὀρχήστρα, χρησιμοποιώντας παλιὲς κλίμακες. Ἡ ὑπερβολικὴ ὅμως χρῆση πνευστῶν καὶ ἡ βαριὰ ρομαντικὴ του ὀρχήστρα ἔδωσαν ἓνα ἀδικαιολόγητο βάρος στὸ ἔργο, πού τελικὰ δὲν κατώρθωσε ν' ἀποτινάξει τὸ βαγκνερικὸ μανδύα.

Παρ' ὅλ' αὐτὰ ὀρισμένα μέρη, ὅπως τὰ κόρα — ἔστω καὶ μὲ τὶς ἰταλικὲς ἢ ρωσικὲς ἐπιδράσεις — ἔχουν ἐνδιαφέρον. Ἰδιαίτερα ἡ τελευταία σκηνή, στὸ μοναστήρι, κλείνει τὸ ἔργο σὲ μιὰ χαρακτηριστικὴ ἀτμόσφαιρα γαλήνης καὶ χριστιανικῆς ἐγκαρτέρησης.

Γιὰ τὴ διδασκαλία τοῦ ἔργου μόνο ἐπαινοὶ ἀξίζουν. Ὅλοι, ἀπ' τὸν μαέστρο καὶ τὸν σκηνοθέτη ὡς τὸν σολίστ μὲ τὸν πιὸ μικρὸ ρόλο, ἔδωσαν τὸν καλύτερο ἑαυτό τους (Μουσικὴ δ)νηση: Α. Παρίδης, Σκηνοθεσία: Φ. Θεολογίδης, Δ)νηση χορωδίας: Μ. Βούρτσας, Χορογραφία: Ε. Τσουκαλά, Σκηνογραφίες—κοστούμια: Β. Φωτόπουλος, Ξιφασκία: Η. Λυπητεράκος. Πρῶτη: 30-10-59, θέατ. Ὀλύμπια).

Οἱ δύο ἐπόμενες «πρῶτες» («Φάουστ» τοῦ Γκουνώ καὶ «Νυχτερίδα» τοῦ Γιόχαν Στράους), παρὰ τὴν ἐπιμελημένη καὶ πάλι προετοιμασία τους, ὑστέρησαν, πρωταρχικά, στὴ σκηνογραφικὴ παρουσίαση.

Μὲ πρωταγωνιστὴ τὸν Νίκο Μοσχονᾶ, ὁ «Φάουστ» μᾶς γύρισε πίσω, στὸ προπολεμικὸ παλιὸ μελόδραμα τῶν ἐντυπωσιακῶν κινήσεων, τοῦ «σατανικοῦ» γέλιου, τοῦ στόμφου καὶ τῆς κραυγῆς. Κι εἶναι ἀλήθεια τουλάχιστον περίεργο πῶς ἓνας καλλιτέχνης, ὅπως ὁ Νίκος Μοσχονᾶς, πού εἶχε τόσα χρόνια στὸ ἐξωτερικὸ, δὲν ἀντελήφθη τὶς βαθύτατες ἀλλαγές πού ἔγιναν στὴ θεατρικὴ τέχνη καὶ ἰδιαίτερα στὸ σκηνοθετικὸ τομέα. Ἡ ἐπιβολὴ του ὡς «τσελεμπριτὰ ἐκ τοῦ ἐξωτερικοῦ» παρέσυρε ὀλόκληρὴ τὴν παράσταση στὸ παλιὸ ἐκεῖνο μελοδραματικὸ ὄφος τῆς κορώνας καὶ τῆς ἠρωτικῆς κίνησης.

Τὸν ἴδιο μελοδραματικὸ τόνο εἶχε καὶ ἡ

μουσική πλευρά του «Φάουστ», ενώ, ταυτόχρονα, έλειπε ο συντονισμός της ορχήστρας με τη χορωδία, ή αυστηρή τονική ακρίβεια και ή πλαστικότητα στα φωνητικά σύνολα (κουαρτέτο, τρίο, ντουέτο). Θά ήταν άδικο όμως αν παραλείπαμε να σημειώσουμε την προσπάθεια της κ. Ζ. Βλαχοπούλου (Μαργαρίτας) που τραγούδησε με ευγένεια και μουσικότητα, όπως και την ωραία φωνή και εμφάνιση του κ. Β. Γιαννουλάκου (Βαλεντίνο).

(Μουσική δ)υση: 'Αντ. Ευαγγελᾶτος, Σκηνοθεσία: Λ. Νεντομάνσκυ, Δ)υση χορωδίας: Μ. Βούρτσας, χορογραφία: Τ. Βαρούτη, Σκηνογραφίες—κοστούμια: Ε. 'Ολύμπιος—Β. Φωτόπουλος. Πρώτη: 12-11-59, θέατ. «'Ολύμπια»).

Την ίδια άτυχία είχε και ή «πρώτη» της «Νυχτερίδας» του Γιόχαν Στράους.

Η διδασκαλία της κλασικής αυτής όπερέτας πριν είκοσι χρόνια στα εγκαίνια της Λυρικής Σκηνής, είχε αφήσει εποχή και — ακόμη σπουδαιότερο — είχε δημιουργήσει μιὰ κάποια παράδοση: άπαραίτητη και αυτή, για να γνωρίσει το ελληνικό κοινό το μουσικό είδος της όπερέτας. Ένα είδος, που ή άπομάκρυνση από τον τόπο της γέννησής του (Παρίσι—Βιέννη) και «μεταφύτευσή του» σε άλλα κλίματα παρουσιάζει συχνά μεγαλύτερες, απ' όσο μιὰ όπερα, καλλιτεχνικές δυσκολίες.

Στή διδασκαλία της το 1940, ή «Νυχτερίδα» είχε την τύχη να έρμηνευθεί από ήθοποιούς του άναστήματος του Μ. 'Ιακωβίδη, του Ι. Στυλιανοπούλου, του Μαλλιαγρού, του Λεπενιώτη, του Ευθυμίου, του Μαμιά. 'Επί πλέον, επί κεφαλής βρισκόταν ο Ρ. Μόρντο, που με βοηθούς τον Πφέφφερ, τον Μάχωφ (χορογραφία) και τους Κλώνη—Φωκά, κράτησαν την παράσταση σ' ένα επίπεδο ύψηλό, με ανάλαφρο ύφος, θυμαστή άνεση στην κίνηση και άδιάπτωτο φίνο κέφι.

'Αντίθετα, ή τωρινή παράσταση, χωρίς υπερβολή μπορούμε να πούμε ότι ήταν μιὰ κακέκτυπη μίμηση της διδασκαλίας του 1940. Το ανάλαφρο ύφος είχε αντικατασταθεί από ένα στυλ αντίξιο της παλιάς «γκράντ όπερά» και ή άνεση στην κίνηση από άδικαιολόγητες σπασμωδικές κινήσεις.

(Μουσική δ)υση: Β. Πφέφφερ, Σκηνοθεσία Α. Σολομός, Δ)υση χορωδίας: Μ. Βούρτσας, Χορογραφία: Τ. Βαρούτη, Σκηνογραφίες—κοστούμια: Ε. 'Ολύμπιος. Πρώτη: 28-11-59, θέατ. «'Ολύμπια»).

Πολλοί είναι εκείνοι που άναρωτήθηκαν ποιά άραγε σκοπιμότητα — καλλιτεχνική ή πλατύτερα παιδαγωγική — μπορεί να ίκανοποιεί σήμερα το ανέβασμα της «Τζοκόντας» του Πονκιέλλι, ενός έργου που παίζεται τόσο σπάνια σ' αυτή την ίδια την πατρίδα του, την 'Ιταλία, και καθόλου στα άλλα μεγάλα μελοδραματικά κέντρα της Ευρώπης ('Όπερες Γερμανίας, 'Αγγλίας, Αύστρίας, κτλ.). Εύστοχη παρατήρηση ιδιαίτερα για τον τόπο μας, που έξακολουθεί να άγνοεί κλασικά ακόμα έργα, όχι μόνον του γερμανικού ή γαλλικού, αλλά και αυτού του 'Ιταλικού ρεπερτορίου. Και ή «Τζοκόν-

τα» είναι γνωστό ότι δέν άνήκει σ' αυτά. Γραμμένη το 1876 έχει καθαρά ιστορικό και μόνον ενδιαφέρον. 'Ο τύπος του Βαρνάβα, του διαβολικού αυτού σπιούνου της 'Ιερής 'Εξέτασης, άποτελεί το πρότυπο για τον 'Ιάγο του Βέρντι στον «'Οθέλλο» του, το 1887, όπως και για τον Τοκάρπια του Πουτσίνι στην «Τόσκα», το 1900. Το ίδιο συμβαίνει και με τα κόρα της «Τζοκόντας». Η κίνηση και ή δραματική τους μέθεξη προαναγγέλλουν τα κόρα της «βερριστικής» σχολής («Καβαλλερία», «Παλλιάτσοι» κτλ.). Μουσικά, όμως, ή «Τζοκόντα» δέν κατόρθωσε να νικήσει το χρόνο. Ρητορεία και πάθος χαρακτηρίζουν τη μελωδική της γραμμή και ή άρμονική της γλώσσα δέν έχει ούτε τη λάμψη ούτε τις φωτοσκιάσεις των έργων του Βέρντι ή των άλλων νεωτέρων συνθετών (Πουτσίνι, Λεονκαβάλλο). Η παράσταση, ωστόσο ήταν, μουσικά, έπιμελημένη.

(Μουσική δ)υση: 'Α. Παρίδης, Σκηνοθεσία: Ρ. Μορέσκο, Δ)υση χορωδίας: Μ. Βούρτσας, Χορογραφία: Ι. Μέτσης. Σκηνογραφίες—Κοστούμια: Ν. 'Ολύμπιος—Β. Φωτόπουλος, Πρώτη: 5.12.59, θέατρ. «'Ολύμπια»).

ΦΟΙΒΟΣ ΑΝΩΓΕΙΑΝΑΚΗΣ

## Οι Είκοστικές Τέχνες

'Εκθέσεις: Γιάννη Παππᾶ ('Αρμός), Δαγκλή (Γκαλερί Τέχνης), Κικής Τυπάλδου—Λασκαράτου (Ζυγός), Άννας Τσούμα (Παρνασσός), 'Ορέστη Κανέλλη (Ζυγός).

'Ο γλύπτης Γιάννης Παππᾶς παρουσίασε στην αίθουσα 'Αρμός μιὰ σειρά από έργα ζωγραφικής, και θά πρέπει να πούμε απ' την αρχή πως ή δουλειά που μᾶς έδειξε δικαίωσε αυτή του τη χειρονομία. Πολλοί απ' τους πίνακες του είναι ώριμες εκδηλώσεις ενός καλλιτέχνη, που έχει πλήρη και σαφή συνείδηση των επιδιώξεων της ζωγραφικής. 'Απλότητα, σαφήνεια κι αλήθεια είναι τα κύρια χαρακτηριστικά του ζωγραφικού έργου του Παππᾶ. Οί φιγούρες του είναι όλες πολύ γερά σχεδιασμένες και πολύ συχνά οι προσπάθειές του για να συνθέσει τα σχήματά του πάνω στην έπιφάνεια του πίνακα καταλήγουν σ' άποτελέσματα ευχάριστα και πειστικά. Λίγες είναι οι περιπτώσεις όπου ή άρχιτεκτονημένη άνθεκτικότητα ενός σχεδίου που βαστά απ' την γλυπτική έμποδίζει τον πίνακα να ολοκληρωθεί πλαστικά. 'Όμως, όπως και στη γλυπτική του έτσι και στο ζωγραφικό του έργο ο καλλιτέχνης δέν δέχεται να μᾶς δώσει μόνο μαστορεμένες κατασκευές. Οί φιγούρες του έχουν μιὰ ζωντάνια, μιάν άμεσότητα αίσθησης, δικτηρούν μιὰ συγκίνηση από τον άνθρωπο, που είναι και ο θεματογραφικός πυρήνας της έκθεσής του. 'Ετσι ή παρουσία του ανθρώπου έδω δέν σημειώνεται μόνο θεματογραφικά, μορφικά. 'Ο καλλιτέχνης άγαπά τον άνθρωπο και δέ νοιάζεται μονάχα για τη σχηματική του άπόδοση. Μερικές απ' τις φιγούρες της μέσης και της τελευταίας του περιόδου είναι γνήσια συγκινημένες.

Ἀπὸ τότε ποὺ ὁ Παππᾶς ἔκανε τὰ πρῶτα ζωγραφικὰ ἔργα ποὺ βλέπουμε στὴν ἔκθεση, ἔχει διανύσει δρόμο πολύ, ἔτσι ποὺ στὴν τελευταία φάση τῆς δουλειᾶς του νὰ διαπιστώνουμε πῶς ἔχει δώσει ἱκανοποιητικὲς ἀπαντήσεις στοὺς προβληματισμοὺς τῆς πρώτης περιόδου τῆς ἐργασίας του.

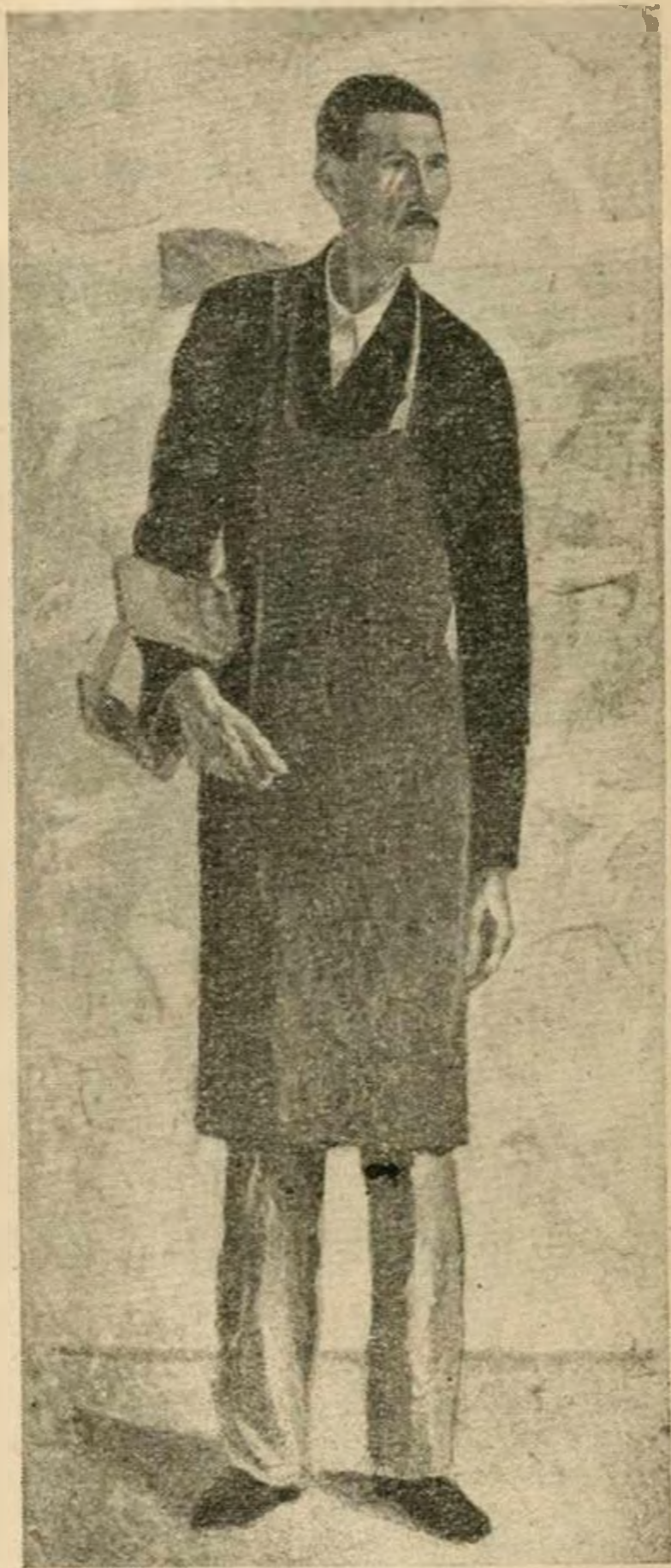
Τὰ ἔργα τῆς πρώτης αὐτῆς περιόδου εἶναι καμωμένα ὅλα στὴν Ἀλεξάνδρεια πρὶν ἀπὸ δέκα χρόνια. Οἱ φιγούρες του εἶναι ἀπὸ τούτη ἀκόμα τὴν ἐποχὴ πολὺ σωστὰ σχεδιασμένες καὶ οἱ συνθέσεις του εἶναι προσεγμένες. Στὸ χρῶμα του ἀνάμεσα σ' ἀρκετὲς ἀναζητήσεις βλέπουμε κάποτε ἓνα ἔντονο κόκκινο νὰ σημειώνει τολμηρὰ τὴν παρουσία του, ἀρμονικὰ δεμένο μὲ τ' ἄλλα του χρωματικὰ στοιχεῖα, εἶτε στὸ δάπεδο εὐχάισθητα ζωγραφικὰ ἀποτελέσματα, τόνους ἀπρόοπτους μιᾶς παλέτας ποὺ ταλντευτότανε ἀκόμα γιὰ νὰ βρεῖ τὸ δρόμο τῆς. Ἀραπίνες, γυμνοὶ κόπτες, τύποι τῆς πόλης, παιδιά, ὅλα βγαλμένα μὲ μιὰ συγκινητικὴ εὐλιχρύνεια χωρὶς προσπάθειες εὐκολῆς ἀποφυγῆς τῶν μεγάλων προβλημάτων τῆς ζωγραφικῆς, συνθέτουν τὶς ἐντυπώσεις τοῦ καλλιτέχνη ἀπὸ τὸ ταξίδι του στὴ γῶρα τοῦ Νείλου.

Στὴ δευτέρη περίοδο τῆς δουλειᾶς του παρατηροῦμε ἐπιδόσεις ποὺ μαρτυροῦν μεγαλύτερη ζωγραφικὴ σιγουριά. Εἶναι φανερὸ πῶς στὸ διάστημα τῆς ἀνάπαυλας ὁ ζωγράφος δούλεψε ἔστω καὶ νοερά, μὲ τὸ μάτι, καὶ ὅταν ἔρθε ἡ ὥρα νὰ πάρει πάλι τὰ πινέλλα ἡ τεχνικὴ του εἶχε κιόλας προχωρήσει ἀρκετὰ. Οἱ πέντε προσωπογραφίες του, βγαλμένες μὲ τὸ αὐτὸ, λιτές, εὐχάισθητες, καλοδουλεμένες, μὲ ρεαλιστικὴ αἰσθησι, θυμίζουν τὰ περίφημα φαγιούμ, ἐνῶ ἡ καθισμένη κοπέλλα ἔχει μιὰν ἀληθινὴ ζωγραφικὴ ἄνεση. Ὁ γυμνὸς νέος μὲ τὸ ἀγαλμα εἶναι ἓνα ἄλλο ἀξιόλογο ἔργο αὐτῆς τῆς περιόδου. Κεῖνο ποὺ ἰδιαίτερα χαρακτηρίζει τὴ δουλειά του, σ' αὐτὴ τὴ φάση τῆς, εἶναι ἡ συγκίνησή του, ποὺ βγαίνει μέσα σὲ ἀρκετὲς φόρμες του, μιὰ λαφρυὰ λυρική διάθεση ποὺ τὴν διαπερνᾷ.

Ἀνεμφισβήτητα ἡ τρίτη περίοδος τῆς δουλειᾶς του εἶναι ἡ περισσότερη φτασμένη. Πάλι δούλεψε τὸ μάτι τοῦ καλλιτέχνη, στὸ διάλειμμα ποὺ μεσολάβησε, ὥστε νὰ ἔχει τώρα πιά περισσότερο κατακτήσει τὰ μέσα γιὰ νὰ ἐκφραστεῖ. Δὲν εἶναι μόνο ἡ μνημειώδης μορφή ἐνὸς σύγχρονου μάρτυρα, ὁ Γαληνός, ποὺ δικαιώνει τὰ ἐπιτεύγματά του σ' αὐτὴ τὴ φάση. Ἡ καθισμένη κοντὰ στὸ ἀγαλμα κοπέλλα, εἶναι μιὰ σφιχτὴ σύνθεση μὲ ζωγραφικὲς ἀξιώσεις καὶ ἓνα δυνό τοπία του ἀπὸ τὴν Αἴγινα εἶναι ἔργα ποὺ κρατοῦν μιὰν αἰσθησι, τῆς φύσης καὶ μαρτυροῦν μιὰ προχωρημένη τεχνικὴ.

Ὁ Γιάννης Παππᾶς, μὲ τὴν πρώτη του κιόλας ἐμφάνισι, μπῆκε στὸν κύκλο τῶν καλῶν μας ζωγράφων. Ὁ ρυθμὸς ποὺ παρουσιάζει ἡ πρόοδος τῆς δουλειᾶς του, ἡ γνώσι τοῦ σχεδίου, ἡ εὐσυνειδητὴ ἀντιμετώπισι τῶν ζωγραφικῶν προβλημάτων, ἡ πίστι του στὴ στερεότητα τοῦ κόσμου καὶ τὴ γνήσια εἰκαστικὴ τάξι, ἡ ἀγάπη του γιὰ τὰ πράγματα ποὺ τὸν περιβάλλουν καὶ ἡ ἱκανότητά του νὰ δέχεται τὸ μήνυμά τους, μᾶς ὑπόσχονται μιὰν ἀκόμα πιο

προχωρημένη ἐπίδοσι καὶ στὸν τομέα τῆς ζωγραφικῆς στὸ μέλλον, πέρα καὶ ἀπὸ τὶς κατκτηήσεις τῆς πρώτης του ἔκθεσης.



Γιάννη Παππᾶ :

Γαληνός

Ὁ χαράκτης Χρῆστος Δαγκλῆς, παρουσιάζει στὴν πρώτη ἀτομικὴ του ἔκθεσι στὴν Γκαλερί Τέχνης, τὴν ἐργασία του, ποὺ φαίνεται νὰ καλύπτει μιὰ περίοδο, ποὺ ἡ ἀρχὴ τῆς ἀνάγεται στὰ πρῶτα μεταπελευθερωτικὰ χρόνια καὶ καταλήγει ὡς τὰ σήμερα. Τὸ ἔργο τοῦ Δαγκλῆ δὲν περιορίζεται στὴν κύρια εἰδικότητά του, τὴ χαρακτηριστικὴ. Οἱ διαφορὲς καταστάσεις καὶ οἱ περιπέτειες ἀπὸ ὅπου πέρασε ὁ καλλιτέχνης, φαίνεται νὰ καθόρισαν, ὡς ἓνα σοβαρὸ σημεῖο, καὶ τὸ εἶδος ποὺ τὸν ἀπασχόλησε. Πραγματικὰ ἓνα μεγάλο μέρος τῆς ἐργασίας του εἶναι σχέδια καὶ ἀκουαρέλλες, συγκρομιδὴ ἀπὸ τοὺς τόπους τῆς ἐξορίας, ὅπου ἔζησε ὁ καλλιτέχνης τὸ μεγαλύτερο χρονικὸ διάστημα

πού καλύπτει ή έκθεσή του αυτή. "Όμως ό Δαγκλῆς είναι καί μένει σχεδόν παντού χαράκτις. Έτσι σ' ένα μεγάλο μέρος τῆς ἐργασίας του είναι έντονα παρούσα ή σχεδιαστική του προσπάθεια καί ή απόδοση τοῦ ὄγκου του μέ μιὰ τονική κλίμακα. Ἀκόμα κι όταν χρησιμοποιεῖ χρώμα, τοῦλάχιστον στίς ἀκουαρέλλες του τῆς παλιότερης περιόδου, οἱ ὄγκοι του μοντελλάρονται μέ τό μαῦρο καί τό σχεδιαστικό περίγραμμα τῶν μορφῶν του είναι ή ραχοκοκ-



Χ. Δαγκλῆ :

Ἐξόριστος

καλιά τοῦ ἔργου του. Τό χρώμα στίς περιπτώσεις αυτές κρατεῖ μιὰ θέση δευτερεύουσα καί στήν καλύτερη περίπτωση βοηθᾷ ἀπλῶς στήν ολοκλήρωση τοῦ τόνου πού θά βγάλει τοῦς ὄγκους του. Αυτό όμως δέν τόν υποδίζει νά φτάνει κάποτε σέ δραματικές χρωματικές ἐξάρσεις, ὅπως στήν ἀκουαρέλλα του μέ τίς σκηνές, ὅπου τό λαμπικαρισμένο χρώμα του, στοιχειῶ τοῦ πίνακα ἰσόβαθμο μέ τό μαῦρο περίγραμμα, ἐκφράζει μιάν έντονη συγκίνηση καί κάνει τήν ἀκουαρέλλα του ἀπ' τά καλύτερα κομμάτια τῆς έκθεσῆς του.

Ἡ νερομπογιά, πού φαίνεται νά τοῦ ἐπιβλήθηκε ἀναγκαστικά σάν εἶδος περισσότερο πρόσφορο στίς δύσκολες συνθήκες ὅπου ἔζησε ὁ καλλιτέχνης, τόν ἀπασχόλησε κι ἀργότερα ὅταν ἔλειψαν πιά οἱ συνθήκες πού τοῦ τήν ἐπέβαλαν. Στήν περίοδο αὐτή τό χρώμα του κέρδισε πολύ σάν συστατικό τοῦ πίνακα καί παρόλο πού συχνά ὑπάρχει πάλι τό μαῦρο περίγραμμα καί μιὰ κάπως χαρρακτική ἀρχιτεκτόνηση τῶν μορφῶν του, οἱ πίνακές του αὐτοί ἐκφράζουν κυρίως μέ χρώμα τή συγκίνησή του,

γιά νά φτάσει στή χρωματική πάλι ἐξέταση ἑνός βραδυνοῦ οὐρανοῦ, ὅπου μπορεῖ κανεῖς νά διαπιστώσει μιὰ συγγένεια τῆς διάθεσῆς τοῦ ἔργου μέ τή διάθεση τῆς ἀκουαρέλλας μέ τίς σκηνές. Μολονότι φαίνεται πῶς τή φορά τούτη ἀντλεῖ ἀπό ένα ἄλλο περιβάλλον, ὅμως ὑπάρχει ή ἀνάμνηση τοῦ ἄγχους τῶν περασμένων ἡμερῶν. Μαζί μέ τήν ἀκουαρέλλα αὐτή μιὰ ὀλόκληρη σειρά ἀπό ἀνάλογα ἔργα βεβαιώνει τίς ἀξιόλογες κατακτήσεις τοῦ καλλιτέχνη στή εἶδος αὐτό.

Τά χαρακτηριστικά του, πού εἶδαμε στήν έκθεση, είναι δείγματα ἑνός καλῶ καταρτισμένου τεχνίτη. Σέ μερικά παλιότερα, ὅπου είναι φανερό ή προσήλωσή του σέ μιὰ γνωστή νεοελληνική χαρακτηριστική ἀγωγή, ὁ καλλιτέχνης μᾶς δίνει χαρακτηριστικά ἔργα μέ τεχνική ἀνεστὶ καί λεπτότητα, πού κάποτε ἀγγίζει τή μαεστρία. Στή νεώτερη φάση τῆς δουλειᾶς του ὑπάρχει μιὰ πρόθεση ν' ἀπαλλαγεῖ ἀπ' τό στατικό μέρος τῆς προηγούμενης μαθητείας του. Τό σχέδιό του ἐλευθερώνεται καί τό έντονο αἶσθημά του βρίσκει περισσότερο δυναμικές μορφές γιά νά ἐκφραστεῖ, στηριγμένος στίς προηγούμενες χαρακτηριστικές κατακτήσεις του. Σ' ένα σχέδιο, βγαλμένο μέ χρωματιστά κραγιόνια καί χαρακτηριστική ἀντίληψη, φαίνεται ή τάση του νά βρεῖ ἕναν τρόπο νά συμβιβάσει τίς πολύτροπες ἀπαιτήσεις τῆς σύγχρονης δουλειᾶς του.

Τέλος τά σχέδιά του, τά πιό πολλά καμωμένα βιαστικά, κάτω ἀπό συνθήκες ἀφάνταστα δύσκολες, μᾶς διέσωσαν σάν πολύτιμα νοκομμένα, καμωμένα μέ θέρμη καί ζωντάνια, μερικά ἀπ' τά συγκλονιστικότερα στιγμιότυπα τῆς κοπιαστικῆς πορείας τοῦ προοδευτικοῦ μας λαοῦ, πρὸς τά διαρκέστερα ἀνθρώπινα ἰδεώδη.

Στούς γνωστός ἐπιφανεῖς νέους χαρακτες μας, προστέθηκε μέ τήν έκθεσή του αὐτή, ἀκόμα ἕνας φιλότιμος καλλιτέχνης. Είναι γεγονός πῶς οἱ ἀνώμαλες συνθήκες τῆς ἐσωτερικῆς μας ζωῆς τοῦ στέρησαν πολύτιμα δημιουργικά χρόνια, ὅμως ὁ Δαγκλῆς φαίνεται ἀποφασισμένος ν' ἀναπληρώσει τήν ἀπώλεια μέ τήν έντατική του δουλειά. Ἐχει βέβαια πολύ δρόμο νά διανύσει, μᾶ ἔχει καί τίς προϋποθέσεις γιά νά τά βγάλει πέρα μέ ἐπιτυχία.

Ἡ Κική Ἰσιδάδου—Λασκαράτου, στή μικρή αἶθουσα τοῦ Ζυγοῦ, μᾶς παρουσιάστηκε, κι αὐτή μέ τήν πρώτη ἀτομική τῆς έκθεση, σάν μιὰ ζωγράφος μέ σοβαρές κατακτήσεις. Τά ὕγρα ἐκεῖνα πράσινα καί τά μαβιά, βγαλμένα μέ τή σπάτουλα είναι μαρτυρίες μιᾶς χρωματικῆς ἀνεστῆς καί τά πορτραῖτα τῆς δείχνουν μιάν εὐγένεια καί μιάν αἶσθηση τοῦ εἰδικοῦ βάρους τῶν μορφῶν τῆς. Μᾶ πέρα ἀπ' τίς τεχνικές τῆς κατακτήσεις, πού πᾶνε νά ἐγκαταλείψουν πιά τό δίδαγμα τοῦ δασκάλου, ὑπάρχει καί μιὰ σειρά ἀπό τοπία μέ σπίτια, ὅπου ἐκτός ἀπ' τίς ζωγραφικές ἀρετές ὑπάρχει καί ή μαρτυρία γιά ένα δικό τῆς ὄραμα, γιά μιὰ φωνή σεμνή μᾶ γνήσια ἐσωτερική, δικιά τῆς. Ἐδῶ τό χρώμα ἐγκαταλείποντας μιὰ τυπικότητα πού παρουσιάζει στήν ἄλλη δουλειά τῆς, ἔχει μερικούς κραδασμούς πού βγαίνουν ὑπαγορευμένοι ἀπό τήν ψυχική τῆς διάθεση. Τό στοιχειῶ αὐτό

μπορεί ν' αποτελέσει άφετηρία για να μᾶς δώσει ἡ ζωγράφος, ελευθερωμένη από κάθε δανεική συμβατικότητα, έργα συγκινημένα, με λύσεις που θά τις υπαγορεύουν οί δικές της εκφραστικές ανάγκες, τὸ ψυχικὸ κλίμα ὅπου θά κινεῖται ἡ τέχνη της.

Ἡ ζωγράφος Ἄννα Τσούμα, στὴ μεσαία αἰθούσα τοῦ Παρνασσοῦ, παρουσίασε πάλι μιὰ σειρά από έργα της. Μέσα σὲ ἀτέλειωτες διακοσμητικές παραπλανήσεις, λουλούδια βγαλμένα με ἀκουαρελλιστικὴ διάθεση, γυμνές φιγούρες που ζημιώνουν τὴν ἐκθεση, συμβατικά τοπία με βαρκοῦλες κι ἀκροθαλασσίτσες, ζάφνου ξεπηδούν μερικὰ τοπία καμωμένα με λυρισμὸ κι με μιὰ τεχνικὴ σιγουριά ἔτσι, που νὰ σὲ ξαφνιάζει ἡ ὑπαρξή τους ἀνάμεσα στὰ υπόλοιπα ἔργα. Αὐτὰ τὰ ἔργα ἀποτελοῦν τὴ γνήσια φωνὴ τῆς ζωγράφου, που μένουν ὁμως παραμερισμένα μπροστὰ στὸν ὄγκο τῆς ἄλλης παραπλανημένης δουλειᾶς της. Καὶ λυπᾶται κανεὶς διαπιστώνοντας πὼς μιὰ ἀληθινὴ ζωγραφικὴ αἴσθηση τοῦ τοπίου, χάνεται μέσα σὲ μιὰ κακόγουστη χειροτεχνία, που εἶναι προορισμένη νὰ δώσει καρμποσταλοειδῆ καντράκια σὰν κι αὐτὰ που γεμίζουν οί προθήκες τῶν μαγαζιῶν. Εἶναι ἄραγε ἀκατόρθωτο για τὴ ζωγράφο νὰ ξεκόψει ἀπ' ὅλ' αὐτὰ, νὰ ξανασυνδεθεῖ ἀληθινὰ με τὴν τέχνη της καὶ τὸν καιρὸ της, ἐγκαταλείποντας αὐτὲς τὶς φτηνὲς ἐπιδιώξεις, που τῆς στενεύουν τὸν ὄριζοντα καὶ τῆς στεγνώνουν τὴ διάθεση, καὶ νὰ μᾶς πεί, με τὶς ἰκανότητες που μαρτυροῦν αὐτὰ τὰ λιγοστὰ τοπία της, με φωνὴ δική της, ἓνα δικό της ὄραμα τοῦ κόσμου; Ὅσο γρηγορότερα τὸ κάνει αὐτὸ τόσο τὸ καλύτερο για τὴ δουλειά της.

Ὁ ζωγράφος Ὁρέστης Κανέλλης με τὴν ἐκθεση τῶν πινάκων του στὸ Ζυγὸ μᾶς παρουσίασε μιὰν, ἀκόμα πιὸ προχωρημένη φάση τῆς πορείας τοῦ μεστοῦ ἔργου του, μᾶς ἔδειξε τὶς ἀναζητήσεις, τοὺς προβληματισμούς, τὶς ἀνησυχίες μὰ καὶ τὶς σταθερὲς κατκτησεις του, που ἀποτελοῦν ἀναμφίβολα μιὰ σημαντικὴ προσφορὰ στὴν πρόοδο τῶν εἰκαστικῶν τεχνῶν στὸν τόπο μας.

Σὲ μερικὰ παλιότερα ἔργα μᾶς παρουσίασε ἓνα μεταβατικὸ στάδιο τῆς δουλειᾶς του, ἀπ' τὴν προηγούμενη στὴ σύγχρονη φάση της καὶ μαζί στις σύγχρονες ἐπιτεύξεις του, μᾶς ὑπογράμμισε τὶς ἀνησυχίες του, που ἀνοίγουν πάλι τὸ δρόμο γι' ἄλλες ἐξελίξεις που θ' ἀνανεώσουν τὰ ἐκφραστικά του μέσα καὶ θὰ ἀποδώσουν τὰ ὄράματά του. Ὅμως τὸ ψυχικὸ κλίμα τοῦ ἔργου του ἔμεινε πάλι, βασικά, τὸ ἴδιο. Μιὰ ἐντονὴ δραματικότητα διαποτίζει ὅλα τὰ ἔργα του, ἀπ' τὴ μνημειακὴ φιγούρα τῆς ἀγρότισσας, ὡς τὶς παλμικὲς συνθέσεις του με τοὺς λεπτότατους χρωματικούς κραδασμούς, τὰ τοπία με τὰ παιδικὰ ὄραματὰ καὶ τὴ μυστηριακὴ ἀποθέωση τῶν ψαράδων καὶ τῶν κολυμβητῶν του μέσα στὴ μαγεῖα τῆς πρωινῆς θάλασσας. Μόνον που θὰ πρέπει ν' ἀναγνωρίσουμε πὼς τώρα ἔχει μεγαλύτερη ἐπίγνωση αὐτῆς τῆς διάθεσης καὶ πὼς τὸ δρᾶμα του ἔκανε μερικὰ βήματα πρὸς τὴν κάθαρση. Βέβαια τὸ δρᾶμα καὶ τὸ

μυστήριον ὑπάρχουν πάντα. Ἡ ζωὴ ἔχει βασικά τὴν ἴδια γεύση για τὸν καλλιτέχνη. Ὅμως τώρα ἔχει ἀποχτήσει μιὰ μεγαλύτερη σιγουριά για τὴν πορεία τῶν πραγμάτων, μιὰ πιὸ γαληνεμένη αἰσιοδοξία. Ἄν οί προηγούμενες φάσεις τῆς δουλειᾶς του ἦταν μιὰ φωνὴ ὀξύτατης διαμαρτυρίας, ἴσως μιὰ ἀδιάλλακτη ἄρνησι, ἡ σύγχρονη φάση εἶναι μιὰ στοχαστικὴ γνώσι, κι ἔχει ἓνα στοιχεῖο θέσης για τὴ χαρὰ τῆς ζωῆς. Ἐτσι ἡ συγκινημένη μορφή τῶν ἔργων του ἔγινε πάλι ὁ δείκτης τοῦ δικοῦ του συγκινησιακοῦ δυναμικοῦ κι οί μορφές του, παρόλο που κράτησαν ὅλη τὴν οὐσία, τὴ βαθύτερη αἴσθησι τοῦ πραγματικοῦ, μεταγράφτηκαν στὸ δικό του ψυχικὸ κλίμα, μετᾶλλαξαν ὅσο για νὰ ἐκφράσουν τὴ διάθεσή του, χωρὶς νὰ προδώσουν τὴν πίστη τοῦ καλλιτέχνη πρὸς τὴ στερεότητα τοῦ κόσμου.

Οί τόνοι του ἀλλοῦ θαμποί, σπασμένοι, ἀργοί, κι ἀλλοῦ γοργοί, λαμπεροί, ἐντονοί, πάντα με τὴ διάφανη ἰχνητικότητά τους, ἐξέφρασαν πέρα ἀπ' τὸ μόνιμο ψυχικὸ κλίμα ὅπου κινεῖται τὸ ἔργο τοῦτο καὶ τὶς εἰδικότερες καταστάσεις, τὴ στάση τοῦ καλλιτέχνη μπροστὰ στις διαφορετικὲς ἐκδηλώσεις τῆς ζωῆς. Μὰ καὶ τὸ σχέδιον δὲν ἔμεινε ἀπαθὴς συνιστώσα στὴ διαμόρφωσι τῆς ψυχικῆς συνισταμένης τοῦ ἔργου του. Κι ἐκεῖ ὅπου φαίνεται πὼς ἡ φιγούρα του πλάθεται μόνον με τὸ χρῶμα, ἔτσι που νὰ νομίζεις πὼς ἔχει ἐλάχιστὰ σχεδιαστεί, ὑπάρχει πάντα παρούσα ἡ σχεδιαστικὴ προσπάθεισι. Τὸ σχέδιον λιτὸ καὶ χυμῶδες, ὑποταγμένο στις ἀνά-



Κ. Τυπάλδου - Λασκαράτου : Τοπίο

γκες τῆς πλαστικῆς ὀλοκλήρωσις τοῦ ἔργου, βοηθᾶ κι αὐτὸ στὴν ὀντοποίηση τοῦ ὄραματος, με τὶς μαλακὲς καμπύλες τῶν νέων κοριτσιῶν καὶ τοῦ εἰδυλλιακοῦ στοιχείου σὲ μερικὰ τοπία του, ὡς τὶς βλαίες γωνιώδεις ἐξάρσεις τοῦ πίννακα με τὴν ἀγρότισσα καὶ τὰ ὀργιαστικὰ τοπία του.

Τίποτα, ἀπ' τὰ στοιχεῖα αὐτὰ, δὲν γίνεται ἀπὸ μοναχό του, μέσα στὸ ἔργο τοῦ ζωγράφου. Δὲν ὑπάρχει βέβαια καμμιά ἐγκεφαλικὴ ἀναγωγή, ὁμως δὲν ὑπάρχει καὶ κανένας μεταφυσικὸς αὐτοματισμός. Οί μορφές ἐπιβάλλονται ἀπὸ μιὰν ἐσωτερικὴ ἀναγκαιότητα, ἀλλὰ λαμπι-

κάρονται και απ' τον αυτοέλεγχο του ζωγράφου. Την τελική του κρίση δεν την άντλει μόνο απ' το όπλοστάσιο των αισθητικών αξιών μα και απ' την συναισθηματική του στάση μπροστά στα πράγματα που τον περιβάλλουν.

Τα θέματα των έργων του κλιμακώνονται σε μιαν ευρύτατη κλίμακα. Άνθρώπινες φιγούρες, άνθρωποι του μόθου, δροσερές κοπέλλες, παιδιά, πορτραίτα, τοπία, δένδρα...Μα το θέμα δεν ήταν ποτέ το κύριο συστατικό σ' ό,τι ονομάζουμε περιεχόμενο στη ζωγραφική του Κανέλλη. Ήταν πάντα ένα στοιχείο προσχηματικό, που του έδινε τὰ μέσα για να μᾶς οδηγήσει σε μιὰ δική του ποιητική — δραματική θεώρηση του κόσμου, μιὰ θεώρηση καθόλου υπερβατική, μα που την είχε φιλτράρει ή αγάπη του για τον άνθρωπο, ή πίστη του στα διαρκέστερα ανθρώπινα ιδανικά.

Ο ζωγράφος δεν δέχεται να θυσιάσει το αισθημά του σε μιαν εύκολη, μαεστρική φόρμα. Άλλο τόσο όμως δεν παραμελεί και την όποια φόρμα του, την κύρια εικαστική του γλώσσα, μπροστά στις εκφραστικές του απαιτήσεις. Προχωρεί έτσι βήμα βήμα στην προώθησή του για την ακόμα πιο σίγουρη κατάκτηση των πλαστικών του αξιών, το χρώμα του ωριμάζει, το σχέδιό του επεκτείνεται και σ' άλλες περιοχές. Η ύλη του παίρνει μιὰ φινέτσα, αποκτά μιαν εκφραστική ομοιογένεια. Απ' το έντονο κόκκινο των πορτραίτων του, ως τὰ

γαιώδη χρώματα των μορφών που προβάλλουν απ' το ευαίσθητο φόντο τους και υλοποιούνται μυστηριακά, τὰ δέντρα με το κίτρινο φῶς, οί άγλαδιές οί φορτωμένες καρπούς, οί άρχαϊκές μορφές, τὰ παιδιά, αυτή ή ξέχωρη αγάπη του Κανέλλη, τοπία, θάλασσες, κολυμβητές, βάρκες—κεινα τὰ μαβιά χρώματα, μορφές σε αίσθηση Contre lumière, ως τὰ καθαρά λαμπερά χρώματα τῆς θάλασσας που συντίθενται σε πολλές αλληπάλληλες, ευαίσθητες, καθαρές επιφάνειες, για να μπορέσουν να εκφράσουν τους πολυποίκιλους χρωματικούς ιριδισμούς της, όλα έχουν ελεγχθεί σαν φόρμες αισθητικά κι έχουν ωριμάσει παράλληλα με τις εκφραστικές του απαιτήσεις που τὰ επέβαλαν και δικαίωσαν την ύπαρξή τους από την ώρα που έγιναν οί φορεῖς τους.

Εκεί που οί κατακτήσεις του είναι ακόμα πιο εμφανείς είναι ασφαλῶς στην άκουαρέλλα. Τὰ λιθογραφικά κραγιόνια, που τὰ χρησιμοποιεί μαζί με το νερόχρωμα, έδωσαν κάτι ευαίσθητα αποτελέσματα, το χρώμα του δένεται, τῶνα με τ' άλλο, δουλεμένο μιὰ και μοναδική φορά, σε μιαν άνεπανάληπτη διαδικασία, για να βγάλει τις μορφές του. Λεπτότατες χρωματικές άρμονίες, ευαίσθητοι τόνοι, λιτό και περιεκτικό σχέδιο, άβίαστη εκτέλεση. Είναι παρήγορη ή παρουσία τῆς άκουαρέλλας του Κανέλλη στη νεοελληνική τέχνη. Ο θάνατος του μεγάλου δασκάλου και στο είδος αυτό, του Μπουζιάνη,

Όρέστη Κανέλλη :

Κολυμβητές



ἄφησε ἓνα κενό, πού μόνο μιὰ προσπάθεια σάν τοῦ Κανέλλη μπορεῖ νά τὸ καλύψει.

Ὁ Κανέλλης δὲν πρόκειται νὰ ἐπαναπαυθεῖ στίς κατακτήσεις πού μᾶς ἔδειξε στήν ἐκθεσή του αὐτή. Δὲ θὰ μποροῦσε κανεὶς νὰ προβλέψει μὲ σιγουριά ποιὰ θάναι ἡ ἐπιλογή τῶν μέσων του γιὰ τὴν προσεχῆ φάση τῆς δουλειᾶς του. Ὅποια ὁμως καὶ νάναι τὰ ἐκφραστικὰ μέσα πού θὰ χρησιμοποιήσῃ, γιὰ ἓνα πρᾶγμα μποροῦμε ἀπὸ τώρα νὰ εἴμαστε σίγουροι. Πῶς τὸ ἔργο του θὰ ἔχει πάλι μιὰ γνήσια ἀνθρώπινη ζεστασιά, θὰ εἶναι μιὰ φωνὴ πού θὰ πάλλε-

ται ἀπὸ συγκίνηση μπροστὰ στίς ἐκδηλώσεις τῆς ζωῆς, πού θὰ προκύπτει ἀπ' τὴν προσωπικὴ του κοινωνικὴ ἐμπειρία, πῶς θὰ εἶναι ἓνα ἔργο πνευματικόν, πού θὰ προέρχεται ἀπ' τὴ δική του πνευματικὴ ἄσκηση, ἀπ' τοὺς δικούς του ἀνοιχτοὺς ὀρίζοντες, μιὰ συγκλονιστικὴ διαμαρτυρία καὶ μαζὶ ἓνα αἰσιόδοξο κήρυγμα γιὰ τὴ βασανιστικὴ μὰ λυτρωτικὴ πορεία τοῦ ἀνθρώπου πρὸς τὸ καλύτερο. Αὐτὸ δὲ μπορεῖ πιὰ νὰ τοῦ λείψει. Ἀποτελεῖ βίωμα τοῦ καλλιτέχνη.

Γ. ΠΕΤΡΗΣ

## Τὰ Νέα Βιβλία

(Βιβλιογραφικὸ Δελτίο)

**198. Ι. Φώτως Μπασουκέα: Πεζὰ—Ποιητικὸ συμπλήρωμα.** Ἀθήνα 1959. Σχ. 8, σ. 80.

Ὁ τόμος περιέχει μερικὰ πεζὰ, ποιήματα καὶ κριτικὰ δοῦρα. Μερικοὶ στίχοι ἀπὸ τὴ σάτιρα «Ὁ Τουρκοθόδωρας»:

Ὁ Τουρκοθόδωρας μὲ τὴ μαγκούρα/κρεμανταλὰς καὶ καθαρὸ τσανάκι/ψῆφο ζητώντας βουλευτῆ, γιὰ λίγο/στὴν ἐκκλησία τοὺς χωριανοὺς μαζεύει.../τὸ λόγο ἀρχινᾷ «Οἱ ἀντίπαλοί μου/ἀδέρφια μου, βαλθῆκαν νὰ χαλάσουν/τὴ γλῶσσα—οἱ ἄθεοι καὶ οἱ πληρωμένοι...

**199. Βύρωνα Δάβου: Ἦχοι καὶ ἀντίλαλοι.** Ἀθήνα 1959. Σχ. 8, σελ. 29+3 λευκές.

Ποιήματα. Μερικοὶ στίχοι ἀπὸ τὴ «Χιροσίμα»:

Ὅταν περιδιαβάσει τὸ βλέμα τ' ἀνθρώπου/τούτη τὴ νεκρὴ πολιτεία/νιώθει ἀπ' τὴν ὀδύνη τὴν σκέψη του/νὰ σταματᾷ στῆς ἀβύσσου τὴν ὄχθη.

**200. Κώστα Γραικοῦ: Κύπρος 1955—1958.** Κύπρος, 1959. Σχ. 8, σελ. 16.

Ποιήματα ἀπὸ τὸν ἀγῶνα τῆς Κύπρου. Οἱ πρῶτοι στίχοι:

Ποιῆς του δὲ θ' ἀλλάξει/στὸ πέρασμα τοῦ χρόνου/τῆς Κύπρου τὸ νησί/Ἑλλάδα θὰ μυρίζει.

**201. Γιάννη Μπενέκου: Ἡ δίκη τοῦ Δυσσέα Ἀντρούτσου, 1960.** Ἐκδ. Α. Καραβία, Ἀθηναί. Σχ. 8 μεγ. σελ. 388.

Ὁ συγγραφέας ἐπιχειρεῖ τὴν ἀποκατάσταση τοῦ μεγάλου λαϊκοῦ ἥρωα τοῦ 21, μὲ μιὰ φανταστικὴ δίκη, ὅπου παρελαύνουν σάν μάρτυρες ὅλοι οἱ σύγχρονοι καὶ οἱ μεταγενέστεροι ἱστορικοί, ὅσοι ἔγραψαν, εἴτε ὑπὲρ εἴτε κατὰ, γιὰ τὸν Ὀδυσσέα Ἀντρούτσο. Εἶναι ἓνα ἀνάγνωσμα εὐχάριστο καὶ πρωτότυπο, πού στηρίζεται ὁμως ἀπόλυτα στίς ἱστορικὲς μαρτυρίες.

**202. Νάσου Νικόπουλου: Ἐξόδος ἀπὸ τὴ**

νηνεμία. Ἀθήνα—Νοέμβρης 1959. Σχ. 8 μεγ. σελ. 47+1 λευκὴ. Ἐξώφυλλο, λετρίνες Γιώργου Σικελιώτη, φροντίδα Ἐκδόσεις Δοξᾶς Καμπαλοῦρη.

Ποιήματα. Οἱ πρῶτοι στίχοι ἀπὸ τὴν «Ἰκεσία στὸν ἥλιο»:

Ἦλιε/σύντροφέ μας/στὴν παγερὴ πορεία τῆς γῆς./Ἀκολουθώντας τὸν πανάρχαιο δρόμο/τῆς ἀγάπης σου/ἤρθαμε πικραμένοι ὁδοιπόροι/ν' ἀποθέσουμε τίς λύπες μας/στὴ γνώση σου.

**203. Γιακώβου Σ. Διζικιρίκη: Ἡ γλῶσσα μας.** Τεύχος 6. Νέα Σμύρνη (Ἀθήνα). Σχ. 8, σελ. 160—192.

Ὁ Γιακ. Διζικ. συνεχίζοντας τὴν κατὰ τεύχη ἐκδοση τοῦ γλωσσολογικοῦ του βιβλίου, περιλαμβάνει σ' αὐτὸ τὸ τεύχος τοὺς βυζαντινοὺς συγγραφεῖς καὶ ὑμνογράφους.

**204. Νίκου Κατηφόρη: Ὁ Φωτεινός.** Ἀνάτυπο ἀπὸ τὴν «Ἐπιθεώρηση Τέχνης», Σχ. 8 μεγ. σελ. 55+1 λευκὴ.

Τὸ ἥρωϊκὸ δράμα σὲ τρεῖς πράξεις καὶ πέντε εἰκόνες στὴν γ' πράξη, πού δημοσιεύτηκε τὸ 1959 στὴν Ε. Τ. Εἶναι ἐμπνευσμένο ἀπὸ τὸ ὁμώνυμο ἀτέλειωτο ποίημα τοῦ Βαλαωρίτη καὶ ζωντανεύει τοὺς ἀγῶνες τοῦ λαοῦ ἐναντίον τῶν Φράγκων.

**205. Βασίλη Μυλωνᾶ: Χωρὶς Μαρούσω.** Μυθιστόρημα. Ἀθήνα 1959. Σχ. 8 μεγ. σελ. 115+1 λευκὴ. Ἐξώφυλλο τοῦ συγγραφέα.

Μυθιστόρημα ὑπὸ τύπο ἡμερολογίου πού τὸ βρῆκε δῆθεν ὁ συγγραφέας σ' ἓναν παλιὸ φοῦρνο. Εἶναι «σελίδες μιᾶς περασμένης ἐποχῆς... ἡ ἱστορία ἐνὸς παλιοῦ ἀρτεργάτη».

**206. Δημήτρη Στρατῆ: 40 χρόνων ἀγῶνες τῶν Ἑλλήνων Σιδηροδρομικῶν.** Ἀθηναί 1959. Σχ. 8 μεγ. σελ. 171+1 λευκὴ.

Ὁ συνδικαλιστῆς συγγραφέας δίνει τίς προσωπικὲς του κυρίως ἀναμνήσεις ἀπὸ τοὺς

συνδικαλιστικούς αγώνες των Ἑλλήνων σιδηροδρομικῶν ἀπὸ τὴν ἰδρυση τοῦ πρώτου Συνδέσμου τους (1905) ὡς τὸ 1945.

**207. Τάκη Ὀλύμπιου: Καινούργιοι Δρόμοι.**  
Ἐκδ. «Μόρφωση» Ἀθήνα 1959.

Ποιήματα μὲ προλογικὸ σημεῖωμα Κ. Βάρναλη. Δίνουμε τοὺς πρώτους στίχους τοῦ ἄτιτλου προλογικοῦ ποιήματος:

Γράφω γιὰ σὰς πού βγάξετε τὰ χέρια ἀπ' τοὺς τάφους/μὲ μιὰ σημαία ἀπὸ σάβανο, /ζητώντας μιὰ ψύχα εἰρήνης.

**208. Ντίνου Ταξιάρχη: Ἐξῆ δωμάτια.**  
(σύνθεση). Ἐκδ. τυπογραφεῖο 1959. Σχ. 8 μεγ. σελ. 47+1 λευκή.

Συνθετικὸ ποίημα, σὲ ἕξι μέρη. Λίγοι στίχοι ἀπὸ τὸ προλογικόν:

Τὸ ἐπάγγελμά μου/γιατρός./Κάθομαι/σὲ μιὰν ἀπρόσιτη συνοικία./Σ' ἕνα διαμέρισμα μὲ ἕξι/πολύχρωμα δωμάτια/. . ./Ἡ συνοικία μου/εἶπα/εἶναι ἀπρόσιτη/χρειάζεται ἕνα εἰσιτήριο/λεοντῆς ἀναισθησίας/γιὰ νὰ σὰς ἐπιτραπῆ ἡ εἴσοδος.

**209. Γιώργου Καλαματιανοῦ: Ὁ Κωστής Παλαμᾶς καὶ ὁ ἀρχαῖος Ἑλληνισμός.** Ἀθήνα, 1959. Σχ. 8, σελ. 111+1 λευκή.

Δοκίμιο. Ὁ συγγραφέας γράφει στὸν πρόλογό του: «Ἀλλὰ ἡ κυριώτερη πηγὴ τῶν ἐμπνεύσεων του (τοῦ (Παλαμᾶ) εἶναι ἡ Ἑλλάδα στὴν τρισχιλιόχρονη ἱστορικὴ διαδρομὴ της καὶ ὁ Ἑλληνικὸς πολιτισμὸς στὶς ποικίλλες ἐκδηλώσεις του... Μέσα στὸ ποιητικὸ ἔργο τοῦ κάθε μεγάλου ἀρχαίου ὁ Παλαμᾶς ἀπαντᾷ στίχους μὲ τόση καλλιτεχνικὴ πληρότητα, πού δὲ διστάζει νὰ τοὺς δανειστεῖ αὐτοῦσιους γιὰ τὴ σύνθεση καὶ τοῦ δικοῦ του ποιητικοῦ ἔργου...».

**210. Ἄγη Φωτεινοῦ: Ὁ μικρὸς κόσμος.**  
Ἀθήναι 1959. Σχ. 8, σελ. 169+1 λευκή.

Μυθιστόρημα ἀπὸ τὴ ζωὴ τῶν ναυτικῶν «τῶν ξεχωρισμένων ἀπ' τὸ κακότροπο μπράτσο τῆς ζήσης, πού τοὺς σώριασε πάνω σὲ λίγα μέτρα λαμαρίνα», σ' ἕνα ποντοπόρο φορτηγόν. Ὁ συγγραφέας προσπαθεῖ νὰ μεταδώσει τὶς λύπες καὶ τὶς χαρές, τὴ νοσταλγία καὶ τὸ μόχθο τῶν ἀνθρώπων τῆς θάλασσας.

**211. Γιώργου Τσαντίλη: Ἄγγελος Σικελιανός.** Ἀθήνα 1960. Σχ. 8, σελ. 35+1 λευκή.

Μελέτη—διάλεξη γιὰ τὸ λυρικό λόγο τοῦ ποιητῆ. Ἡ διάλεξη ἐγίνε πρῶτα στὴ Λαϊκὴ Βιβλιοθήκη Καλαμῶν καὶ ὕστερα στὴν Ἐπιμορφωτικὴ Λέσχη Ἀθηνῶν.

**212. Τάκη Βαρβιτσιώτη: Ἡ γέννηση τῶν πηγῶν.** Σχ. 8, σελ. 55+1 λευκή. Ἐξώφυλλο Γιάννη Σβορώνου.

Ποιήματα. Μερικοὶ στίχοι ἀπὸ τὸ «Μικρὸ Μνημεῖο στὸ Δυτικὸ ἄνεμο»:

Θὰ σοῦ χρειάζονταν ἕνας μανδύας φλογερὸς/Γιὰ νὰ μπορεῖς νὰ κρύβεις τοὺς ἐξαισιούς δισταγμούς σου/Θὰ σοῦ χρειάζονταν

ἕνα πυρρόξανθο ἄλογο/Γιὰ νὰ βυθίζει τὴ μουσικὴ χαίτη του μέσα στὴ θύελλα τῶν τροπικῶν.

**213. Θόδωρου Ἀρώνη: Ἔρχονται τὰ χελιδόνια.** Ἀθήνα, 1960. Σχ. 18 μεγ. σελ. 88. Ἐξώφυλλο Ἀδαμάντιου Δεσύλλα.

Ποιήματα ἀφιερωμένα στὴ μνήμη τοῦ Στέφ. Σαράφη. Τὸ πρῶτο ἄτιτλο ποίημα:

Ἄποψε ὁ ἀγέρας/ἔσπασε τοῦ Ἥλιου τὸν καθρέφτη/στέρεψε τῆς βρυσομάνας τὸ νερό/τόκανε ξύδι καὶ χολή/γιὰ νὰ ποτίσει τὰ φυλλοκάρδια/τῆς Πατρίδας μου...

**214. Γιάννη Ἀναστασόπουλου: Ἀμπωτίς καὶ Παλίρροια.** Χαλκίδα 1959. Σχ. 8, σελ. 114. Ἐξώφυλλο τοῦ συγγραφέα.

Δέκα διηγήματα μὲ πρόλογο τοῦ Γιάννη Σκαρίμπα, πού γράφει: «...Ὁ Ἀναστασόπουλος ρυμοτομεῖ τὴ ζωὴ, γεωμετρεῖ τοὺς ἀνθρώπους. Τὸ ἀνθρώπινο «γεγονός»—τὸ «συμβάν»—τὸν ἔχει αὐτὸν καταθέλλει. Καὶ μᾶς τὰ «λεπτομερεῖ» γραφικώτατα».

**215. Λίζας Κόττου: «Ἡ ζωγραφικὴ γιὰ ὄλους».** (ἀπλᾶ μαθήματα αἰσθητικῆς μὲ 16 εἰκόνες ἐκτὸς κειμένου) Ἀθήνα 1959 Σχ. 16 σελ. 128+16 βαθυτυπίες.

Πρόκειται γιὰ μιὰν ἐξαιρετικὰ πετυχημένη προσπάθεια ἐκλαικευτικῆς εἰσαγωγῆς στὴν αἰσθητικὴ τῆς ζωγραφικῆς. Ἡ συγγραφέας λέει στὸν πρόλογό της: «...Ἡ ἀνάγκη, λοιπὸν ἐπιβάλλει νὰ γραφτοῦνε σοβαρὰ ἐκλαικευτικὰ βιβλία, πού θὰ κινήσουνε τὸ ἐνδιαφέρον τοῦ Νεοέλληνα γιὰ τὴν καλὴ ζωγραφικὴ, πού θὰ τοῦ δώσουνε τὶς ἀπαραίτητες αἰσθητικὲς γνώσεις καὶ θὰ τὸν ἀσκήσουνε νὰ τὴν καταλαβαίνει...» τὸ βιβλίον περιλαμβάνει τὰ ἑξῆς κεφάλαια: Ἡ μορφωτικὴ ἀξία τῆς καλῆς ζωγραφικῆς.—Τί μᾶς ἐμποδίζει νὰ χαιρόμαστε τὴν καλὴ ζωγραφικὴ—Ἐπιστήμη καὶ Τέχνη—Τὰ κύρια χαρακτηριστικὰ τῆς τέχνης—Ἡ τέχνη σὰν κοινωνικὸ φαινόμενο—Πέντε ζωγράφοι μὲ αὐτοτελὴ προσωπικότητα (Σεζάν, Γκωγκέν, Μοντιλιάνι, Ρουώ, Πικάσσο).

**216. Γιάννη Γουδέλη «Πρὸς Βικέντιον»**

Δίφρος, 1959. Ἀθήνα Σχ. 16 μεγ. σελ. 100. Συλλογὴ μὲ 5<sup>2</sup> ποιήματα ἐμπνευσμένα ἀπὸ τὴ ζωὴ καὶ τὸ ἔργο τοῦ Βικέντιου Βαν Γκόγκ. Δίνουμε τὸ ποίημα «Ὀνείρου φλοίσβημα», πού δείχνει τὴ λυρικὴ εὐαισθησία καὶ τὴ στιχουργικὴ ἄνεση τοῦ ποιητῆ.

«Ὀνείρου φλοίσβημα τὰ σύννεφα τὰ χρυσοκροῦει τὸ θάμπος τ' ἀγίνον' μυρώνουν πασχαλιές τὸν οὐρανὸ βομβίζουν στὶς ἐλιές ἔγνοιες μελίσσια καὶ ὁ χρυσομάλλης κάμπος τὴ σιωπὴ Σφιγταγκαλιάζει μὲς τὰ κυπαρίσσια».

**217. Χ. Ξανθοπούλου Παλαμᾶ: «Ταξίδι στὸ Δούναβη».** Μυθιστόρημα. Δίφρος 1959. Ἀθήνα. Σχ. 16 σελ. 297+1 λευκή.

Τὸ πρῶτο κεφάλαιο τοῦ μυθιστορήμα-



τος αρχίζει έτσι : « Η νύχτα εκείνη ήταν η τελευταία νύχτα του ταξιδιού. Κατά τα χαράματα θά εφταναν στο Γαλάτσι. Έπειτα περνώντας απ' τη Βραίλα θά τραβούσαν χωρίς άλλο σταθμό για το Γιούργεβο. Η εκδρομή αυτή στο θαλάσσιο Δούναβη είχε οργανωθεί από το Γραφείο Ντανούμπιουλ του Βουκουρεστίου για έναν όμιλο από περιηγητές που οι περισσότεροι ήταν Έλληνες κ' οι άλλοι ξένοι από τη Ρουμανία και την Αίγυπτο.

**218. Μ. Γ. Μερακλή :** « Η ποίησή μας, ο διχασμός, το μεταίχμιο » μελέτη. Έκδοση Νέστορ, 1959 Καλαμάτα Σχ. 16 σελ. 96.

Ο συγγραφέας επιχειρεί μία τοποθέτηση της σύγχρονης ελληνικής ποίησης που θεωρεί ότι ορίζεται από το 1922 κ' έπειτα όποτε « ή τραυματισμένη Ελλάδα συντόνισε τους λυγμούς της με τα βογγητά της ματωμένης Ευρώπης ». Κατατάσσει τους σύγχρονους ποιητές σε ένδοστρεφείς (Καβάφη, Σεφέρης, Παπατζώνη, Δικταίο, Δημάκη, Θέμελη, Κότσιρα, Σινόπουλο), έξωστρεφείς (Κ. Βάρναλη, Νίκο Παπά), και στο « μεταίχμιο » τοποθετεί τον Κρίτωνα Αθανασούλη στον οποίο αφιερώνει τις 37 τελευταίες σελίδες της μελέτης του.

**219. Γιωργής Κότσιρας :** « Αυτόγνωσία ». Ποιήματα Νέστορ, 1959. Σχ. 8 σελ. 24.

Δίνουμε μερικούς στίχους από το κομμάτι αρ. 7.

« Λιγότευει το είδωλο στο βάθος του κα-  
(θρέφτη.

Μιά σκιά στο βάθος στριφογυρίζει χάνεται.  
Κι' όμως εδώ το τριαντάφυλλο έχει δέσει το  
(άνθος του.

Περιμένει μέσα στην έλπιδα το θαῦμα του  
(καρπού

Περιμένει σπόρο για να φουντώσει τη ζωή.

**220. Ζωής Καρέλη :** « Ο διάβολος και η 7η έντολη » — Θέατρο — Δίφρος — Αθήνα. 1959.

Ποιητικό θέατρο, που η υπόθεσή του στηρίζεται σε πέντε πρόσωπα παρμένα από την τρέχουσα καθημερινή ζωή, με άρτια ισορροπημένες αναλογίες ποιότητας λόγου και δράσης και πλούσιο σε δραματική ένταση και προβληματισμένο στοχασμό.

Κ. ΠΟΡΦΥΡΗΣ

## ΑΛΛΗΛΟΓΡΑΦΙΑ

Ο δ. Χ ρ ι σ τ. « Η « παγόδα » σας δείχνει πώς έχετε αρκετή φαντασία και παραστατική άνεση. Ωστόσο στιχουργικά είναι ατελής και πραγματολογικά κάπως μπερδεμένη. ( Άλλο παγόδα, άλλο Ινδικός ναός, άλλο Ινδοί, άλλο Ινδιάνοι ). Όλα αυτά γίνονται ένα είδος ρωσικής σαλάτας μέσα στο ποίημα, πράγμα που καταστρέφει την υποβολή της μεταφοράς. Τά σ ο  
Η λ ί α : Νομίζουμε ότι έχετε αξιόλογες δυνατότητες. Κρατήσαμε τρεις στροφές απ' τα « σφιγμένα χείλη ». Από το διήγημα, λείπει το

επεισόδιο που πρέπει να αποτελεί τον πυρήνα γύρω από τον οποίο πλέκεται ή αφήγηση. Το καλύτερο μέρος είναι το πρώτο, όπου δίνεται πειστικώτατα ή ατμόσφαιρα της φυλακής, και ή ψυχική διάθεση του φυλακισμένου. Από κεί και πέρα όμως, όταν αρχίζει το ταξίδι, ξεπέφτει σε μιάν άπλη έκθεση. Α. Σ τ α θ. Έχουμε δει καλύτερα δικά σας από τη « Μουσική για θέατρο 4.000 θέσεων » και τη « Μουσική δωματίου ». Δ η μ. Ά π ο σ τ. Κρατήστε το « τσιγγάνικο » (καημοί). Ά θ. Πα π. Το « Πανηγύρι του Άη Σημιού » εκτός που είναι αναλυτικά περιγραφικό, περιέχει και στροφές σαν κι αυτήν εδώ : « Απόψε τα καλύτερα τα ρούχα σας φοράτε. | Μὲ κέφι που δὲν σώνετε χορέψετε ηηδήστε

Έσείς πανώριες κοπελλιές σιμώτερα έλάτε. | Τι κι αν τρομάζουν τα παιδιά τις γκράδες (!) σας βροντήστε ». Ως τώρα ξέραμε ότι τους γκράδες τους βροντούσαν στα πανηγύρια οι λεβέντες. Όσο για τις κοπέλλες, είχαν μόνο τα « κουμπούρια » τους, όπως ή ιστορική εκείνη Μαριώ του τραγουδιού που τη ρωτάν « με τι τάχει γεμάτα ». Και δὲ λέμε τίποτα για τον επόμενο στίχο. Από τ' άλλα καλύτερο ο « Ματωμένος γάμος » αλλά κι αυτό όχι ολοκληρωμένο ποίημα. Μ. Π ο λ. « Η αντίσταση » και ή « Πρωτοπορία » είναι σωστά από στιχουργική άποψη. Το δεύτερο μάλιστα έχει και μερικούς ωραίους στίχους. Έχουν όμως το κακό να θυμίζουν πολύ έντονα το πρώτο ανάλογα δημοτικά τραγούδια και το δεύτερο τους « Πατέρες » του Παλαμά. Προσπαθήστε να βρήτε τη δική σας φωνή. Ά δ. Χ ο υ λ ι α. Θα σας παρακαλούσαμε να μās ξαναστείλετε τα χειρόγρατά σας γιατί όσο κι αν ψάξαμε δὲν τα βρήκαμε. Μ. Ά δ. Πειραιά. Διαβάσαμε με πολλή προσοχή το « θέρος » και τα « λιναρένια μαλλιά ». Δὲν νομίζουμε πως είναι δημοσιεύσιμα, παρά την θερμη αίσθήματος που φανερώνουν που και που. Κ. Ζ. Σ α ρ δ. Είναι δύσκολο πρόγραμμα ν' αποσπάσει κανείς κομμάτια από ένα μεγάλο ποίημα. Ίσως αυτός είναι ο λόγος για τον οποίο μένουν αδικαίωτα αυτά που μās στείλατε. Θ α ν. Κ α ρ α τ ζ. Παρακαλούμε διαβάστε τους στίχους αυτούς : « Ύστερα φιληθήτε και κλάψτε | γιατί το Χριστό (!) που σταυρώσατε μέσα σας | γεννιέται ξανά απόψε ». Είναι σωστή ή σύνταξή τους ; Έχουμε δει καλύτερά σας. Τ. Σ ι δ. Δὲν αρκεί να έχουμε κάτι να πούμε. Πρέπει να το πούμε και με ποιητικό τρόπο. Άλλοιως κάνουμε έμμετρη άρθρογραφία, ή χρονικογραφία, όπως στους « Μέρτεν ». Γ. Τ ζ α β. Το ίδιο έχουμε να πούμε και σε σας για τη λειτουργία στον άνθρωπο ». Ε υ τ. Μ ε σ δ. Α ά ρ ι σ σ α. « άπλωτοι δρόμοι, που κείτονται μεγαλόψυχοι | στα βρωμοπάπουτσα και στα φτυσίματα » Να συνεχίζαν και τα δυο ποιήματά σας, έτσι. Δυστυχώς δὲν είναι ολοκληρωμένα πράγματα. Β. Κ ο ρ : Δὲν κατακραυγάζουμε εναντίον κανενός. Βέβαια, αν μιá συνεργασία που μās στέλνεται δὲν είναι ικανοποιητική, το λέμε απλά και καθαρά έστω κι αν μ' αυτό μπορεί να στενοχωρήσουμε τους φίλους μας. Το αντίθετο δὲν θα τιμούσε ούτε εκείνους ούτε, εμās. Αὐτή είναι ή περίπτωση των « Νεκρών » και

της «Δύναμης». Κ. Β. Τὰ δυὸ ποιήματά σας ἔχουν ἀληθινὴ συγκίνηση ἀλλὰ ὑστεροῦν πολὺ ἀπὸ τεχνικὴ ἀποψη. Τ. Κ ο ο φ. Ὁ χαιρετισμὸς στὴν Ἄουρόρα Κόρον ἔχει μιὰ γνησιότητα στὴ συγκίνησή του, ἀλλὰ δὲν εἶναι ποίημα ἐντελές. Μένει ποιητικὴ πρόθεση. Κ. Ὁ ρ φ. Ἀπὸ τὰ τρία ποιήματα ποὺ μᾶς στείλατε καλύτερο τὸ «Νέα Ἐποχὴ» ἰδίως στὴν ἀοχή, ἀλλὰ κι αὐτὸ ὑπερβολικὰ ἀναλυτικὸ, σχεδὸν πεζολογικὸ. Στ' ἄλλα δυὸ ὑπάρχει πολλὴ αἰσθηματολογία καὶ χαλαρότητα δομῆς. Ἄ ν ὦ ν υ μ ο ν : Ἀπὸ ὀλοκλήρη τῆ σειρὰ τῶν ποιημάτων ποὺ μᾶς στείλατε (25 κομμάτια) θὰ μπορούσαμε νὰ κρατήσουμε δυὸ τὸ «γιὰ ποιὸν κλαίω» καὶ τὸ «φιλι» μὰ δὲν ξέρουμε μὲ τί ὄνομα νὰ τὰ δημοσιεύουμε. Χ Φ λ ω ρ ο δ. Λ α μ ί α : Τὰ κομμάτια ποὺ μοῦ ἔστειλες ἔχουν μιὰ γνήσια παιδιάστικη ἀφέλεια ἀλλὰ δὲν μποροῦν νὰ θεωρηθοῦν ποιήματα. Κοίταξε λ. χ. αὐτό : Ἀθῆνα εἶσαι μιὰ πόλη | ξακουστὴ καὶ ξακουσμένη | ὅλος ὁ κόσμος σὲ ξέρει | διὰ τοὺς ἄνδρες σου σὲ ξέρουν διὰ τ' ἀνδραγαθήματά σου | σὲ ξέρουν ξακουσμένη | διὰ τὴν μεγαλοφυΐα τῶν μεγάλων ἀνδρῶν σου | ξέρουν τὴν ἱστορία σου | ποὺ καμμιά ἄλλη πόλη | δὲν ἔχει στὸν κόσμο οὔτε τὸν Παρθενῶνα οὔτε τὴν Πλάκα | Σήμερα σοῦ πήραν τὴ χαρὰ | τὰς ἐφευρέσεις τῶν ἐπιστημόνων σου | σήμερα σοῦ τσακίσαν τὰ φτερά καὶ εἶσαι τελευταία στίς ἐπιστῆμες» κ.λ.π. Θὰ σοῦ συνιστοῦσα νὰ διαβάσεις μὲ προσοχὴ ὅτι γράφεις, νὰ σβήνεις τίς ἐπαναλήψεις, νὰ προσέχεις τὴ γλώσσα σου καὶ κυρίως νὰ μὴ νομίζεις ὅτι ἓνα ποίημα εἶναι εὐκόλο πράγμα νὰ γίνῃ. Πρῶτα ἢ μελέτη κ' ἔπειτα χρειάζεται μόχθος πολὺς. Ἄ λ. Φ ι λ. Λ ε υ κ ἄ δ α : Τὸ συντομώτατο γράμμα σας ἦταν πολὺ χαριτωμένο. Ὅμως πρέπει νὰ σᾶς ἔχουμε ἀπαντήσῃ ἀπὸ καιρὸ. Γιὰ κοιτάξτε τὴν ἀλληλογραφία τῶν προηγουμένων τευχῶν. Χ. Κ. Γ ο υ σ. Νόστιμο εἶναι τὸ «Φαίνεται». Τὸ κρατοῦμε εὐχαρίστως, ἔὰν ἀφαιρεθοῦν οἱ τέσσερες στίχοι 17ος · 20ος ποὺ εἶναι ἀπλὸς πλεονασμὸς καὶ ἡ οὐσία τους περιέχεται στὸν 21ο. Γράψτε μᾶς ἂν συμφωνεῖτε. Ἄ γ γ. Σ ο υ μ ἰ λ α Περᾶστε μιὰ Τρίτη βράδυ ἀπὸ τὰ γραφεῖα μας. Ε ὕ τ. Ρ α σ. Ἡ πληροφορία σας γιὰ τὸ πρόσωπο ποὺ ἔχει τὴν εὐθύνη τῆς ἀλληλογραφίας δὲν εἶναι σωστή. Πάντως τὰ ποιήματά σας τὰ παραδόσαμε στὸν κ. Ν. Βρεττάκο γιὰ νὰ σᾶς γράφει ἐκεῖνος. Π α σ χ. Π ο λ. Δὲν εἶναι εὐκόλο νὰ συμπεράνουμε ἀπὸ ἓνα μόνο γραφτὸ ἂν εἶναι κανεὶς ποιητὴς ἢ ὄχι. Πάντως ὁ «Σπάρτακος» δὲν εἶναι ἀρτιωμένο ποίημα. Εἶναι ἀπλῶς ἓνα ξέσπασμα ποὺ δὲν ἀφήνει περιθώρια γιὰ κρίσεις. Ἄ λ. Μ ι τ ζ. «Οἱ Μαριονέττες» εἶναι σὰν θέμα ἀνεκτὰ φθαρμένο. Ὅστος ὅσο ὑπάρχουν σ' αὐτὸ ἀρκετοὶ καλοὶ στίχοι. Ἰδίως στὸ δεῦτερο μέρος του. «Ἡ ψυχὴ τῶν δακρύων» εἶναι πολὺ ἀπλοῖκό. Ἀ ρ η Λ. Τὸ «δυσπιστεῖτε» θυμίζει παρα πολὺ τὸ «ἀντισταθεῖτε», ἀνάλογο ποίημα γνωστοῦ μεταπολεμικοῦ ποιητῆ. Γι' αὐτό, μ' ὄλο ποὺ εἶναι καλὸ ποίημα δὲν μπορούμε νὰ τὸ δημοσιεύσουμε. Ἄ γ. Ἄ λ μ π. Τὸ ἀτίτλο ποίημά σας ποὺ ἀρχίζει «ἀχόραστος κουρσεύει ὁ γιालός» ἔχει ἀρκετοὺς καλοὺς στίχους, ἀλλὰ σὰν σύνολο

λο ζημιώνεται ἀπὸ τὴν πολλὴ ἀναλυτικότητα, καὶ μιὰν ἐπεξηγηματικὴ ξηρότητα. Α. Π. Κ. Λ ι α ν : Εἶχατε πεῖ πὼς θὰ περνούσατε ἀπ' τὰ γραφεῖα μας γιὰ τὸν «Χριστὸ πάσχοντα». Δὲν σᾶς εἶδαμε. Ὅταν ἔχετε καιρὸ περᾶστε.

Γ. Κ ω σ τ. Κ ὦ π ρ ο : «Ἡ πορεία τῶν αἰσιόδοξων ἀνθρώπων» ἔχει ἀρκετοὺς καλοὺς στίχους, ἀλλὰ τῆς λείπει αὐτὸ ποὺ λέμε «ποιητικὴ σπονδύλωση», σὲ πολλὰ μέρη πάλι. εἶναι ἀπλῶς ἓνα ἀπλοῖκό πεζό. Βιβλιο σας δὲν ἐλάβαμε ἀκόμη. Ν. Γ ρ η γ ο ρ ι ἄ δ η : Δὲν εἶναι γιὰ τὸ καλάθι κομμάτια ὅπως ὁ «Χωρισμὸς» καὶ ἡ «Μνήμη». Γι' αὐτὸ καὶ τὰ κρατοῦμε. Λιγώτερο καλὰ «τὸ τραγοῦδι κι ὁ ἥλιος» καὶ ἡ «Ἐκσταση» γιατί ἔχουν φιλολογίες ὅπως «ὁ ἄνεμος περνοῦσε μὲς στίς φυλλωσιές τίς χορδές τῆς ἀνοιξῆς», «τὴν πανδαισία μουσικῆς» «Ξεντύθηκαν τὴν κούραση» κ. ἄ. Π. Κ α ζ. Θὰ δημοσιεύαμε εὐχαρίστως τὴ...«γυμνιστικὴ» σας γύμνια ἂν μπορούσε νὰ σταθῇ σὰν ποίημα. Ὅμως τί σοῖ γύμνια εἶναι αὐτὴ ποὺ τῆς λέτε : «ἀτόχτησες ἀρματωσιά | καὶ τὸ καλὸ τὸ δείχνεις | στὰ πονεμένα μάτια μας | τὸ φάρμακό σου ρίχνεις» ; Μ. Π ο λ υ χ ρ. Τὸ «παιδί μου» δείχνει ὀλοφάνερα καὶ τὴ φλογερὴ προδιάθεση καὶ τὸ δυνατὸ σκίσημα ποὺ τὸ γέννησαν. Ὅμως ὅση κατανόηση κι ἂν ἐξασφαλίζει, αὐτὴ δὲν ἀρκεῖ γιὰ νὰ τὸ δικαιώσῃ καὶ σὰν ποίημα δηλ. ἔργο τέχνης. Καὶ θὰ μᾶς ἐπιτρέψετε νὰ παρατηρήσουμε πὼς δὲν εἶναι ἡ κατανόηση τῶν ἄλλων ἐκεῖνο ποὺ δημιουργεῖ τὴν τέχνη, ἀλλὰ (ἐκτός ἀπ' τὸ σκίσημα, τὸ ταλέντο, τίς ἰδέες κλπ.) ὁ μόχθος, ποὺ καταβάλλει ὅποιος σκιρτᾷ, γιὰ νὰ ἐκφράσῃ πλήρως καὶ πειστικὰ τὸ σκίσημά του. Τ. Γ ε ω ρ γ ο π. Τὸ πιὸ ἐνδιαφέρον στοιχεῖο στὴν «Πορεία πρὸς τὰ ἄνω» καὶ στὸ «Ἐκτὸς Σχεδίου» εἶναι ἡ τόλμη νὰ χρησιμοποιεῖται ὀρισμένα ἄφθαρτα ἀκόμη ἐκφραστικὰ μέσα (Ραϊντγκεν, λαμαρίνες κλπ.). Πέρα ἀπ' αὐτὸ ὁμως, ποὺ εἶναι—ἐπαναλαμβάνουμε—πολὺ θετικὸ στοιχεῖο, καὶ τὰ δυὸ ἔχουν ἀρκετὲς ἀδυναμίες, δὲν ἀρτιώνονται ποιητικά. Μένουν ποιητικὲς προθέσεις. Γ. Π α λ α δ. Τὸ ἴδιο περίπου θὰ εἶχαμε νὰ ποῦμε καὶ σὲ σᾶς. Οἱ «φιλολογίες» ζημιώνουν ἓνα ποίημα. Δὲν τὸ βοηθοῦν. Δ η μ. Χ ρ υ σ : Στὸ «ἂν μιὰ μέρα» ὑπάρχει καὶ πυκνὸς στοχασμὸς καὶ ἀληθινὴ ἀπλότητα. Ἐν τούτοις ὑπάρχουν καὶ στίχοι ἀδέξιοι ὅπως «σκέφου πὼς, καὶ μόνο γιατί ζῆς ἔκαψα τὸ σῶμα μου γιὰ νὰ περάσεις», ποὺ ἀδικοῦν ἐκεῖνο ποὺ θέλετε νὰ πεῖτε. Β. Τ α σ ι ο π. Τὸ «Καλῶς μᾶς ἦρθες ἀνοιξή» εἶναι πάρα πολὺ ἀναλυτικὸ καὶ σὲ πολλὰ σημεῖα τοῦ ἀπλοῖκά φλύαρο. Χρειάζεται περισσότερη πυκνότητα καὶ συντομία. Ἄ ν ὦ ν υ μ ο ν : Κ' ἔσεεις ξεγάσατε νὰ ὑπογράψετε καὶ τὸ γράμμα καὶ τὰ «Γιατιά». Ὅπως καὶ νάχει τὸ ποίημα παρουσιάζει πολλὲς ἀδυναμίες κι ἀδεξιότητες. Α. Σ τ α θ α κ ο π. Τὸ νευρῶδες καὶ εἰρωνικὸ ὕφος τῶν ποιημάτων σας εἶναι ἓνα στοιχεῖο γνήσιας ἰδιοτυπίας. Ὅμως καὶ τὰ πέντε κομμάτια ποὺ μᾶς στείλατε τελευταῖα, προδίδουν μιὰ προχειρότητα. Κρίμα, γιατί νομίζουμε πὼς ὅταν στρωθεῖτε μὲ τὰ σωστά σας στὴ δουλειά, θὰ δόσετε ἐνδιαφέροντα πράγματα.

Κ.

Χαρίστε γιά δωρο  
στιγμές πού θά μείνουν;

Ρ Ε Ν Ο Υ

# ΙΣΤΟΡΙΕΣ ΑΠΟ ΤΙΣ ΝΟΤΙΕΣ ΑΚΤΕΣ

★

11 μοντέρνα διηγήματα  
του Ρένου Ήρ. Αποστολίδη

★

Τό βιβλίό γιά τό όποίο μέσα σέ  
5 εβδομάδες γράφηκαν 17 κρι-  
τικές, όλες μόνο έπαινετικές.

ΚΥΚΛΟΦΟΡΗΣΕ

II

## ΧΙΟΥΜΟΡΙΣΤΙΚΗ ΑΝΘΟΛΟΓΙΑ

ΤΟΜΟΣ Β΄.

Ανθολογούνται εί καλύτεροι Έλλη-  
νες και ξένοι εύθυμογράφοι, σατυρι-  
κοί και γελοιογράφοι.—Λαϊκές ιστο-  
ρίες—άνέκδοτα—χιουμοριστικά λεξι-  
κό—κ.τ.λ. κ.τ.λ.

Πωλείται σ' όλα τά βιβλιοπωλεία  
και τούς πλασιέ

Έκυκλοφόρησε

Μ. Γ. ΜΕΡΑΚΛΗ

# Η ΠΟΙΗΣΗ ΜΑΣ Ο ΔΙΧΑΣΜΟΣ ΤΟ ΜΕΤΑΙΧΜΙΟ

(Μελέτη)

ΝΕΣΤΩΡ 1959 ΚΑΛΑΜΑΤΑ

Έκυκλοφόρησε

Γ. ΠΕΡΕΛΜΑΝ

# ΟΙ ΑΡΙΘΜΟΙ ΠΑΙΖΟΥΝ

Τό πιό πρωτότυπο  
Τό πιό έξυπνο  
Τό πιό συναρπαστικό  
Βιβλίό έκλαικευμένης έπιστήμης

Σ' όλα τά βιβλιοπωλεία

ΙΣΤΟΡΙΚΕΣ ΒΙΟΓΡΑΦΙΕΣ ΑΓΩΝΙΣΤΩΝ ΤΟΥ 21

ΦΩΤΑΚΟΥ (ύπασπ. του Θ. Κολοκοτρώνη)

Κ. ΠΑΠΑΡΡΗΓΟΠΟΥΛΟΥ

## ΒΙΟΣ ΠΑΠΑΦΛΕΣΑ

★

## ΚΑΡΑΪΣΚΑΚΗΣ

Δύο μνημειώδεις ιστορικές βιογραφίες, συμπληρωμένες με νεώτερα στοι-  
χεία από τον κ. Γ. ΤΣΟΥΚΑΛΑ, πού ζωντανεύουν τις δύο ήρωϊκώτερες  
μορφές του Εικοσιένα.

Σ' ένα ογκώδη τόμο από 500 πυκνοτυπωμένες σελίδες, με χαρτί έξαιρε-  
τικό και εικόνες τής εποχής, πολυτελέστατα βιβλιοδετημένο. — Δρχ. 200

Έκδοτικός Οίκος «ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ» Φιλελλήνων 25—τηλ. 32-379