

ΕΠΙΘΕΩΡΗΣΗ ΤΕΧΝΗΣ

ΙΟΥΝΙΟΣ

ΙΟΥΛΙΟΣ

1960



65-66
ΤΕΥΧΟΣ 65/64

Ε Π Ι Θ Ε Ω Ρ Η Σ Η Τ Ε Χ Ν Η Σ

ΜΗΝΙΑΙΟ ΠΕΡΙΟΔΙΚΟ ΓΡΑΜΜΑΤΩΝ ΚΑΙ ΤΕΧΝΩΝ

ΔΙΕΥΘΥΝΕΤΑΙ ΑΠΟ ΕΠΙΤΡΟΠΗ

Γραφεία: Γαμβέτα 6—Γ' "Οροφος—Γραφ. 6. — 'Αρ. τηλ. 623-404

Γράμματα: «'Επιθεώρηση Τέχνης»—'Εμβάσματα: Π. Κονίδη, Γαμβέτα 6, 'Αθήνα

REVUE D'ART

REVUE MENSUELLE DES LETTRES ET DES ARTS

Dirigée par un comité. Gambetta 6—Athènes - Grèce

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

ΕΤΟΣ ΣΤ' ΤΟΜΟΣ ΙΑ' Μάιος — 'Ιούνιος 1960 'Αριθ. τεύχους 65 — 66

Π Ε Ρ Ι Ε Χ Ο Μ Ε Ν Α

ΠΡΑΓΜΑΤΑ :

ΕΠΙΘΕΩΡΗΣΗ ΤΕΧΝΗΣ: Νά διαφυλάξουμε την ειρήνη	σελ. 257
Κ. ΠΟΡΦΥΡΗΣ: Τό υπεύθυνο πνεῦμα	» 258
Γ. ΣΑΡΑΝΤΗΣ: Τό Λογοτεχνικό 'Επιμελητήριο	» 258
Β. ΜΑΝΙΑΤΗΣ: Τά Λαϊκά Μπαλέττα	» 259
ΓΚΑΛΒΑΝΟ ΝΤΕΛΛΑ ΒΟΛΠΕ: Μαρξισμός καί λογοτεχνική κριτική	» 261
ΓΙΑΝΝΗΣ ΡΙΤΣΟΣ: Είκοσιτέσσερα ποιήματα	» 268
ΔΗΜ. ΧΑΤΖΗΣ: Μέ τή φουροερία (διήγημα)	» 277
Γ. Κ. ΓΑΤΟΣ: 'Ο καπετάν Σταῦρος Κόντος	» 287
Λ. ΑΝΤΩΝΟΠΟΥΛΟΣ: 'Εξήγηση (ποίημα)	» 288
ΤΟΥΝΤΟΡ ΑΡΓΚΕΖΙ: Δύο ποιήματα (μετφ. Γ. Ρίτσου)	» 289
Β. ΜΑΝΙΑΤΗΣ: Τό θέατρο στό Βυζάντιο	» 291
Α. VOGT: Περίληψη του «Μαρτύριου τῶν Μίμων» (μετφ. Β. Μανιάτη)	» 302
Ζ. ΣΑΝΤΟΥΛ: Μιά συνέντευξη μέ τόν Γρ. Τσουχράι (μετφ. Γ. Πετρή)	» 308
ΚΩΣΤΟΥΛΑ ΜΗΤΡΟΠΟΥΛΟΥ: «Πρός ἐξέυρεσιν ὠφελίμων Ἰδανικῶν»	» 311

ΣΥΖΗΤΗΣΕΙΣ

ΑΝΤΡΕΑΣ ΡΑΜΠΑΒΙΛΛΑΣ: 'Αφηρημένη Τέχνη καί συγκεκριμένοι σκοποί	» 316
--------------------------------------------------------------------------	-------

ΑΠΟ ΜΗΝΑ ΣΕ ΜΗΝΑ

— — — — Λόγοι κι ἀντίλογοι	» 321
--------------------------------------	-------

ΤΟ ΒΙΒΛΙΟ

ΝΙΚΗΦΟΡΟΣ ΒΡΕΤΤΑΚΟΣ: Ποιητές του «δύσκολου καιρού» (κρίσεις για τις συλλογές των Μ. Σαχτούρη, Λ. Θεοδωρακόπουλου, Γ. Νεγρεπόντη).—ΚΩΣΤΑΣ ΠΕΤΡΟΥ: Κ. Πορφύρη, «Καλβικά διάφορα». — ΣΠ. ΑΣΔΡΑΧΑΣ: Γ. Γκίκα, 'Η 'Αλωση της Χαλκίδας απ' τούς Τούρκους τό 1470»

ΤΟ ΘΕΑΤΡΟ

Κ. ΠΟΡΦΥΡΗΣ: 'Αριστοφάνη «'Ορνιθες» μετφ. Βασίλη Ρώτα.— Γ. Σταύρου: «Ναστρεντίν Χότζας».—Β. Μανιάτης: Νότη Περγιάλη: «'Η 'Αντιγόνη της κατοχής»

ΟΙ ΕΙΚΑΣΤΙΚΕΣ ΤΕΧΝΕΣ

Γ. ΠΕΤΡΗΣ: 'Εκθέσεις Κ. Κλουβάτου, Δημ. Μεγαλίδη, Γεωργίου, Σπυρόπουλου, 'Ελεύθερου σπουδαστήριου Καλών Τεχνῶν

Κ. ΠΟΡΦΥΡΗΣ: Βιβλιογραφικό Δελτίο
Κ: 'Αλληλογραφία

ΕΙΚΟΝΕΣ

Τό ἐξώφυλλο: Α. Ματίς Σύνθεση.—'Εκτός κειμένου: Κ. Κλουβάτου κεφάλι, καί μάνα μέ παιδί.

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

ΕΠΙΘΕΩΡΗΣΗ ΤΕΧΝΗΣ

ΜΗΝΙΑΙΟ ΠΕΡΙΟΔΙΚΟ ΓΡΑΜΜΑΤΩΝ ΚΑΙ ΤΕΧΝΩΝ

ΧΡΟΝΟΣ ΣΤ' ΤΟΜΟΣ ΙΑ' ΜΑΪΟΣ — ΙΟΥΝΙΟΣ 1960 — ΤΕΥΧΟΣ 65-66

ΠΡΑΓΜΑΤΑ

Νὰ διαφυλάξουμε τὴν εἰρήνη

Οἱ ὅπαδοι τοῦ ψυχροῦ πολέμου ἀφοῦ ἐπὶ ὀλόκληρους μῆνες ἔβαλλαν μὲ ὄλα τὰ μέσα, θεμιτὰ καὶ ἀθέμιτα, ὑλικά καὶ ψυχολογικά ἐναντίον στὴν ὕφεση, πανηγυρίζουν τὴν ὑποστηρίζοντας πὼς δικαιώθηκαν χάρι στὴν ἀποτυχία τῆς διάσκεψης κορυφῆς, ἀποτυχία ποὺ ὑπῆρξε ἀποτέλεσμα τῶν προκλητικῶν ἐνεργειῶν τῶν στρατοκρατικῶν κύκλων τῶν Η.Π.Α.

Ἐκτὸς ὅμως ἀπ' αὐτοὺς τοὺς ἀνευδοίαστους ὅσο καὶ ἀνίερους ἐχθροὺς τῆς ἀθρωπότητας, ὑπάρχουν καὶ μερικοὶ ἄνθρωποι ποὺ ἐνῶ ἡ φυσικὴ τους θέση εἶναι στὸ στρατόπεδο τῆς εἰρήνης, τῆς ὕφησης καὶ τῆς ἀποτροπῆς τοῦ πολέμου ὑποστηρίζουν—παρασυρμένοι ἀπὸ δογματικὰ πλάσματα θεωρητικοῦ χαρακτήρα— ὅτι ἡ ὕφεση εἶναι οὕτοπια!

Ὅσο κι ἂν ἡ καλὴ τους πίστη βρίσκεται ψηλότερα ἀπὸ κάθε ἀμφιβολία, δὲν μπορεῖ κανεὶς νὰ μὴν ὑπογραμμίσαι τὸ γεγονὸς ὅτι ἡ ὕπαρξη τέτοιων ὑπερarisτερῶν ἀπόψεων— ἔστω καὶ σποραδικῶν— μέσα στοὺς κόλπους τῆς παγκόσμιας προοδευτικῆς κίνησης ἐγκυμονεῖ ἕνα τεράστιο κίνδυνο γιὰ τὴν εἰρήνη καὶ τὴν ἀθρωπότητα. Πρέπει νὰ τονιστεῖ πὼς παρὰ τὴν καλὴ τους προαίρεση οἱ ἄνθρωποι ποὺ διατυπώνουν τέτοιου εἴδους θέσεις, ὅπου γῆς κι ἂν ὑπάρχουν, στὴν οὐσία ρίχνουν νερὸ στὸ μύλο τῆς πολεμοκαπηλείας καί, — ἀλλοίμονο! — συναντῶνται «ἐπὶ τῶ αὐτῶ» μὲ τοὺς ἐν ψυχρῶ προπαρασκευαστὲς ἐνὸς καινούργιου πολέμου. Εἶναι λοιπὸν φυσικὸ ν' ἀντιμετωπίσουν ὀξύτατη κριτικὴ ἀπὸ μέρος τοῦ στρατοπέδου τῆς εἰρήνης.

Τόσο οἱ ἀνοιχτοὶ ἐχθροὶ τῆς ὕφησης ὅσο καὶ οἱ καλοπροαίρετοι φορεῖς τῶν ὑπερarisτερῶν ἀντιλήψεων, ποὺ θεωροῦν τὴν ἀποτροπὴ τοῦ πολέμου σὰν οὕτοπια, λογαριάζουν χωρὶς νὰ παίρνουν ὑπ' ὄψη τους ἕνα θεμελιακὸ παράγοντα: Τὴ θέληση καὶ τὴν ἐνεργητικὴ παρέμβαση τῶν λαῶν. Μπορεῖ ὡς χθὲς κόμα νὰ ἤθελαν μερικοὶ νὰ ποῦν— καὶ προσπαθοῦσαν νὰ πείσουν καὶ τὸν κόσμον— πὼς ὁ παράγοντας αὐτὸς εἶναι ἀμελητέα ποσότητα.

Εὐτυχῶς γιὰ τὴν ἀθρωπότητα καὶ δυστυχῶς γι αὐτοὺς, τὸ παγκόσμιο κίνημα εἰρήνης ποὺ θέριεψε μὲς στὴν τελευταία δεκαετία καὶ τὰ πρόσφατα γεγονότα τῆς Ἑγγύς Ἀνατολῆς καὶ τῆς Ἰαπωνίας ἔδειξαν περίτρανα πὼς ὁ παράγοντας αὐτὸς ὄχι μόνο ὑπάρχει καὶ λειτουργεῖ, παρὰ εἶναι καὶ ἀποφασιστικὸς καὶ μπορεῖ νὰ ὀρίζει τὴν τύχη τοῦ κόσμου. Ἡ λαχτάρα καὶ ἡ θέληση τῶν δύο διση-

κατομμυρίων ἀπλῶν ἀνθρώπων τοῦ πλανήτη μας γιὰ εἰρηνικὴ ζωὴ ἔχει κιόλας ριχτεῖ ἀποφασιστικὰ στὴν πλάστιγγα πρὸς τὸ μέρος τῆς ἐλπίδας, τῆς ὑφέσης τῆς εἰρήνης. Καὶ στὸ τέλος θὰ νικήσει. Βέβαια, ἡ νίκη δὲ θὰ εἶναι εὐκόλη. Ἡ ἀνθρωπότητα θὰ περάσει ἀκόμα ἀπὸ δοκιμασίες. Θὰ προχωρεῖ σ' ὀρισμένες φάσεις μὲ βῆμα σημειωτό. Θὰ παρατηρηθοῦν παλινδρομήσεις. Μὰ ἡ νίκη εἶναι σίγουρη.

Μέσα στὴ δίνη τοῦ διεθνοῦς στίβου τὸ βᾶρος ἑνὸς πνευματικοῦ περιοδικοῦ σὰν τὴν «Ἐπιθεώρηση Τέχνης» δὲν εἶναι ἀσφαλῶς μεγάλο. Ὅμως στὸν ἐπίμοχθο ἀγώνα γιὰ τὴ διαφύλαξη τῆς εἰρήνης χρειάζεται νὰ προσφέρει ὁ καθένας τῇ βοήθειά του, ὅσο μικρὴ καὶ μὴ ὑπολογίσιμη κι ἂν εἶναι. Γι' αὐτὸ καὶ ἡ «Ε.Τ.» δὲν μπορεῖ παρὰ νὰ ρίξει τίς ὁποῖες δυνάμεις της στὴν ὑπόθεση τῆς ὑφέσης καὶ τῆς συνενόησης ἀνάμεσα στοὺς λαοὺς, ἢ Καὶ γιὰ τὸν ἴδιο σκοπὸ καλεῖ ὅλους τοὺς πνευματικοὺς ἀνθρώπους.

Η| «ΕΠΙΘΕΩΡΗΣΗ ΤΕΧΝΗΣ»

Τὸ ὑπεύθυνο πνεῦμα

Τὰ δραματικὰ γεγονότα ποὺ ξετυλίχτηκαν τὸν τελευταῖο καιρὸ στὸ διεθνῆ στίβο, καὶ προπαντὸς στὴ γειτονικὴ Τουρκία καὶ στὴ μακρυνὴ Ἰαπωνία, εἶχαν τοῦτο τὸ χαρακτηριστικόν. Τὸ πνεῦμα, τὸ ὑπεύθυνο πνεῦμα, παρουσιάστηκε στὸ προσκήνιο καὶ ἔπαιξε ἡγετικὸ ρόλο στὰ γεγονότα. Οἱ τοῦρκοι καθηγητὲς τοῦ Πανεπιστημίου, τὰ Ἰαπωνικὰ βραβεῖα Νόμπελ καὶ οἱ καθηγητὲς Πανεπιστημίου, ἐξάρθησαν στὸ ὕψος τῆς εὐθύνης τους καὶ τῆς ἀποστολῆς τους. Βροντοφώνησαν πῶς τὸ πνεῦμα δὲ μπορεῖ, δὲν εἶναι νοητό, νὰ βρῖσκεται κλεισμένο στὸ γυάλινο πύργο του, μακριὰ ἀπὸ τὴν «τύρβη» τῆς κοινωνικῆς ζωῆς. Πολὺ περισσότερο πῶς δὲν εἶναι νοητὸ νὰ σκύβει τὴ σπονδυλική του στήλη μπροστὰ στοὺς δυνατοὺς καὶ στοὺς τυράννους, καὶ πῶς ἔχει χρέος νὰ παίξει ὑπεύθυνο ρόλο στὴν ἱστορία τῆς πατρίδας του. Ἡ στάση τῶν Τούρκων καὶ Ἰαπώνων πνευματικῶν ἀνθρώπων, ξέχωρα ἀπὸ τὴ θετικὴ τους συμβολὴ στὰ γεγονότα ποὺ θὰ καθορίσουν στὸ ἐξῆς τὰ πεπρωμένα τῶν χωρῶν τους, δίνει λοιπὸν κ' ἓνα μάθημα στὸ Παγκόσμιον Πνεῦμα. Κι αὐτὸ δὲν εἶναι ἀσφαλῶς τὸ μικρότερο δίδαγμα ἀπὸ τὰ Τουρκικὰ κι ἀπὸ τὰ Ἰαπωνικὰ γεγονότα.

Στὴ νεοελληνικὴ ἱστορία, τὸ ἐλληνικὸ πνεῦμα, ἐξάρθηκε κι αὐτὸ πολλὰ φορὲς στὸ ὕψος τῆς εὐθύνης του: ὅταν τὸ Πανεπιστήμιον Ἀθηνῶν ἀγωνιζόταν ἐναντίον τῆς ἀπολυταρχίας τοῦ Ὀθωνα, κι ὅταν ἡ Ἀκαδημία Ἀθηνῶν ἀρνιόταν τίς χιτλερικὲς ἐπιταγὰς καὶ τὴν ἀκαδημαϊκοποίησιν τῶν ἀνάξιων προσώπων ποὺ τῆς εἰσηγούνταν, κι ὅταν οἱ πνευματικὲς ὀργανώσεις ὑψώναν τὸ ἀνάστημά τους ἐναντίον τοῦ σκοταδισμοῦ καὶ γιὰ τὴν ὑπεράσπιση τῆς ἐλευθερίας τῆς σκέψης. Μὰ ἔχει στὸ παθητικόν του καὶ πράξεις, ὅπως ἡ ἐπίτιμη καθηγητοποίησις τοῦ Φίλωφ καὶ ἐκδηλώσεις τσακίσματος τῆς σπονδυλικῆς στήλης, γιὰ ἐπιτυχία λουφέδων καὶ προσωπικῶν ἐπιδιώξεων. Τὸ πρόσφατον δίδαγμα τῶν Τούρκων καὶ Ἰαπώνων καθηγητῶν καὶ λόγιων ἔρχεται λοιπὸν καὶ σὰ μιὰ καταδίκη τῶν ἀναίσχυντων πράξεων τοῦ ἀνάξιου πνεύματος, ὅπου καὶ ἂν παρουσιάζονται. Καὶ κηρύσσει ἔμπρακτα σ' ὅλον τὸν κόσμον τούτῃ τὴ μεγάλη ἀλήθεια: τὸ Πνεῦμα ἔχει τεράστια εὐθύνη στὴ μοῖρα τῆς πατρίδας του!

Κ. ΠΟΡΦΥΡΗΣ

Τὸ Λογοτεχνικὸ Ἐπιμελητήριον

Αὐτὸν τὸν τελευταῖον καιρὸ γράφτηκαν ἀρκετὰ στὸν Ἀθηναϊκὸν τύπον ἀπὸ ἀρμόδιους καὶ ἀναρμόδιους γύρω ἀπὸ τὸ θέμα τῆς ἐπαγγελματοποίησης τῶν λογοτεχνῶν μας καὶ τῆς κοινωνικῆς ἀσφάλειάς τους. Οἱ ἀπόψεις ποὺ ὑποστηρίχθηκαν, καλοπρόθετες στὸ σύνολόν τους, δημιούργησαν ἓνα γενικώτερον ἐνδιαφέρον καὶ

πραγματοποίησαν μιὰ προβολή τοῦ θέματος, πού θάχει ὅπωςδήποτε τὶς ἀγαθές ἐπιπτώσεις τῆς στὶς προσπάθειες πού καταβάλλονται ἀπὸ τὰ συνεργαζόμενα λογοτεχνικὰ σωματεία. Ὁ διάλογος ἔδειξε ὅτι ὑπάρχει ἀνοιχτὸ ἓνα θέμα πού περιμένει τὴ λύση του.

Σχετικὰ μὲ τὰ καθέκαστα τοῦ Λογοτεχνικοῦ Ἐπιμελητηρίου τὸ « Δελτίο Ἀνακοινώσεων » τῆς Ἑταιρίας Ἑλλήνων Λογοτεχνῶν, πού κυκλοφόρησε αὐτὲς τὶς μέρες, δίνει σημαντικὲς πληροφορίες καὶ γιὰ τὸ ἱστορικὸ τοῦ θέματος, καὶ γιὰ τὶς συμφωνίες πού πραγματοποιήθηκαν καὶ διατυπώθηκαν σὲ σχέδιο νόμου, ἀνάμεσα στὸ Ὑπουργεῖο Παιδείας καὶ στοὺς ἐκπροσώπους τοῦ λογοτεχνικοῦ κόσμου, πάνω στὰ ἐπίμαχα σημεῖα πού εἶναι : 1) Τὰ προσόντα τῶν μελῶν 2) Ἡ σύνθεση τῆς κριτικῆς ἐπιτροπῆς καὶ 3) Οἱ πόροι τοῦ Ταμείου Ἀλληλοβοηθείας. Ἐκεῖνο πού μὲ ἐπιμονὴ ὑποστηρίχθηκε ἀπὸ τοὺς λογοτέχνες εἶναι ἡ σύγχρονη μὲ τὸ ἐπιμελητήριον ἴδρυση Ἀσφαλιστικοῦ Ταμείου, γιὰτὶ ἡ ἴδρυση ἐπιμελητηρίου χωρὶς ταυτόχρονα ἀσφάλιση τῶν λογοτεχνῶν ὄχι μόνο δὲν προωθεῖ τὸ θέμα, ἀλλὰ δημιουργεῖ ἓνα παραπάνω σωματεῖο, ἐπιτείνοντας ἔτσι τὸ χάος τοῦ πολυσυνδικαλισμοῦ καὶ διαιρώντας τοὺς λογοτέχνες σὲ ἐπίσημους καὶ ἀνεπίσημους. Συνεπῶς εἶναι ἀπαραδέχτη κάθε λύση πού δὲ θ' ἀντιμετώπιζε μὲ τρόπο πάγιο τὸ θέμα τῆς συνταξιοδότησης καὶ ἰατροφαρμακευτικῆς περίθαλψης τῶν λογοτεχνῶν. Στὸ σημεῖο αὐτὸ οἱ λογοτέχνες ἔκαναν ὀρισμένες ὑποδείξεις γιὰ τὴν ἐξεύρεση πόρων, πού δὲν υἱοθετήθηκαν ἀπὸ τὸ κράτος. Ὅμως ἡ ἐξεύρεση τῶν πόρων εἶναι ζήτημα τῆς κυβέρνησης, ἂν πραγματικὰ θέλει νὰ λύσει τὰ προβλήματα τοῦ λογοτεχνικοῦ κόσμου καὶ ἂν τοῦ δίνει τὴ σημασία πού ἀπ' τὰ πράγματα ἐπιβάλλεται.

Ἀπὸ τὴν ὅλη ὡς τώρα πορεία τοῦ ζητήματος, πού ἐξελίχθηκε σὲ χρόνιο, πρόκυψε σὰ συμπέρασμα ὅτι ἀπουσιάζει ἡ κατανόηση τῶν ἀρμοδίων, καὶ ὅτι ἓνα σημαντικό θέμα ἀντιμετωπίζεται ὄχι μὲ τὴ σοβαρότητα πού προσιδιάζει σὲ πολιτισμένα ἔθνη, ἀλλὰ σὲ κράτη ὀργανωμένου ὠφελιμισμοῦ πού τὴν ὑπόθεση τοῦ πνεύματος τὴν θεωροῦν σὰν πολυτέλεια περιττή. Πιστεύω οἱ γραμμὲς αὐτὲς καὶ οἱ προηγούμενες πού γράφτηκαν ἀπὸ ἀξιόλογους συναδέλφους, θὰ συγκινήσουν τοὺς παράγοντες ἐκείνους πού ἐνδιαφέρονται ἀληθινὰ γιὰ τὴν συντήρηση τῆς τέχνης—σ' αὐτὸ τὸν τόπο πού τὴν καταξίωσε—γιὰ τὸν ἐκπολιτιστικὸ συγχρονισμό μας, καὶ γιὰ τὴ σοβαρὴ προβολὴ μας στὸ διεθνῆ πολιτιστικὸ στίβο. Γιὰτὶ καταντᾷ γελοῖο ν' ἀποτολμοῦνται ἐπίσημες ἐπικλήσεις στὸ αἰώνιο ἑλληνικὸ πνεῦμα τὴ στιγμὴ ἀκριβῶς πού δείχνεται τόση κραυγαλέα περιφρόνηση σ' αὐτὸ καὶ στοὺς ἀνθρώπους πού τὸ συντηροῦν.

ΓΙΩΡΓΗΣ ΣΑΡΑΝΤΗΣ

Τὰ «Λαϊκὰ Μπαλλέτα»

Τὸ κοινὸ πού παρακολούθησε πρὶν ἀπὸ λίγες μέρες τὴν πρώτη φετεινὴ ἐμφάνιση τῶν «Λαϊκῶν Μπαλλέτων» στὸ ἀρχαῖο θέατρο τοῦ Πειραιᾶ δὲ χάρηκε μόνον μιὰ καλλιτεχνικὴ ἐκδήλωση ἀδιαφιλονείκτης ποιότητας. Μαζὶ μ' αὐτό, τοῦ προσφέρθηκε ἡ δυνατότητα νὰ κοινωνήσῃ ἄμεσα τὸ μήνυμα τῆς λαϊκῆς ψυχῆς ὅπως αὐτὸ ἐκφράζεται στὴ μουσικὴ, στοὺς χορούς, στὰ τραγούδια καὶ τὶς τοπικὲς ἐνδυμασίες τῶν διαφόρων περιοχῶν τῆς πατρίδας μας. Κατὰ τὴ διάρκειαν τοῦ σχετικὰ σύντομου προγράμματος τὸ ἀληθινὸ πρόσωπο τῆς Ἑλλάδας, — ὄχι τῆς Ἑλλάδας τῶν μουσείων καὶ τῆς στεῖρας προγονοπληξίας ἀλλὰ τῆς ζωντανῆς καὶ δημιουργικῆς — ἀκτινοβολοῦσε πάνω στοὺς θεατὲς μ' ὅλο τὸ μεγαλεῖο, τὸ κάλλος καὶ τὴ λεβεντιὰ τῆς λαϊκῆς τέχνης, ἀληθινὴ γοητεία γιὰ τ' αὐτιὰ καὶ τὰ μάτια.

Εἶναι πραγματικὰ παρήγορο κ' ἐλπιδοφόρο τὸ φαινόμενο πὼς μ' ὅλη τὴν κακοδαιμονία πού μαστίζει τὴ χώρα μας, ὑπάρχουν ἄνθρωποι πού ἀβοήθητοι καὶ

συχνά παρεξηγημένοι αγωνίζονται ήρωϊκά νά υπερνικήσουν τις κάθε λογής αντιξοότητες γιά νά υπηρετήσουν τή χώρα και τόν πολιτισμό της. Μέσα στην κατηγορία τῶν ανθρώπων αὐτῶν μιὰ τιμητική θέση ανήκει δικαιωματικά σ' όλους τοὺς παράγοντες τοῦ συγκροτήματος τῶν Λαϊκῶν Μπαλλέτων ἀπὸ τὴν ἰδρυτριά του ὡς τὸν τελευταῖο χορευτή.

Ὅλα αὐτὰ δὲ σημαίνουν, βέβαια, πῶς οἱ ἐκδηλώσεις τῶν «Λαϊκῶν Μπαλλέτων» εἶναι ἀπολύτως ἀφογες ἢ πῶς δὲ θὰ εἶχε κανεὶς νά κάνει ἓνα σωρὸ ἐπὶ μέρους παρατηρήσεις. Ὅμως ἄς σκεφτοῦμε τὸ δρόμο ποὺ διάνυσε τὸ συγκρότημα μέσα στὸ σύντομο διάστημα τῶν ὀχτῶ χρόνων ἀπὸ τὴν ἰδρυσὴ του! Ἄς λογαριάσουμε τὸ ἀληθινὰ τεράστιο καὶ διαρκῶς βελτιούμενο ἔργο ποὺ ἐπιτέλεσε ὡς τώρα, τόσο στὸν τομέα τῆς συλλογῆς καὶ διάσωσης τῶν λαϊκῶν καλλιτεχνικῶν ἐκδηλώσεων ὅσο καὶ στὸν τομέα τῆς παρουσίας καὶ διάδοσής τους καὶ στὸ ἐσωτερικὸ καὶ στὸ ἐξωτερικὸ! (227 παραστάσεις ἔδωσε τὸ συγκρότημα σὲ 124 πόλεις δώδεκα χωρῶν τῆς Εὐρώπης καὶ τῆς Ἀμερικῆς, ποὺ προκάλεσαν ἐνθουσιώδη σχόλια τοῦ ξένου τύπου, χωρὶς νά λογαριάσουμε τις ἐμφανίσεις του στὸ ἐσωτερικὸ καὶ τὴ μεγάλη συμβολή του στὴν ἀνάπτυξη τοῦ ἑλληνικοῦ τουρισμοῦ). Ἄς σημειώσουμε ἀκόμη τὴν εὐσυνειδησία καὶ τὴν ἐπιμέλεια ποὺ διέπει τὴν ὅλη ἐργασία τοῦ συγκροτήματος. Εἶναι, τέλος, ἀπαραίτητο νά ἐξαρθεῖ τὸ πνεῦμα τῶν ὑπευθύνων τοῦ κάθε τομέα του, νά μὴ ἀλλοιώσουν τὸ χαρακτήρα τῶν λαϊκῶν καλλιτεχνικῶν ἐκδηλώσεων μὲ λόγιους «ἐξωραϊσμούς» ἀλλὰ νά τις διαφυλάξουν καὶ νά τις παρουσιάσουν ἔτσι ὅπως αὐτὲς ζοῦν ἀκόμα μέσα στὸ λαό μας, καθὼς ἐπίσης καὶ ἡ ὡραία ἰδέα τους νά πλουτίζουν τις ἐμφανίσεις του μὲ τὴ συμμετοχὴ λαϊκῶν χορευτῶν ἢ ὁμάδων ἀπὸ διάφορα μέρη τῆς χώρας.

Ἔτσι ὅποιες κι ἂν εἶναι οἱ ὑπάρχουσες ἀδυναμίες στὴ δουλειὰ τοῦ συγκροτήματος, αὐτὲς δὲν εἶναι σὲ θέση νά μειώσουν οὔτε στὸ ἐλάχιστο τὴ σημασία τῆς θετικῆς προσφορᾶς καὶ τοῦ ἔργου ποὺ ἐπιτελέστηκε. Κι ἂν πραγματικὰ μᾶς ἐνδιαφέρει νά ξεπεραστοῦν οἱ ἀδυναμίες, νά ὀλοκληρωθεῖ ἡ περισυλλογὴ τοῦ ἀγνώστου ἀκόμα φολκλορικοῦ ὕλικου, νά βελτιωθεῖ ἀκόμα περισσότερο ἢ ἤδη ὑψηλὴ ποιότητα τῶν ἐμφανίσεών του, τότε πρέπει ὅλοι νά βοηθήσουμε, ὁ καθένας μ' ὅποιο τρόπο μπορεῖ. Κι ὄχι μόνο αὐτό, παρὰ ν' ἀπαιτήσουμε ὁμόφωνα ἀπὸ τὸ Κράτος — ποὺ τόσα ἀλογάριαστα κονδύλια διαθέτει σὲ ἀνώφελους ἢ κ' ἐπιζήμιους γιά τὴ χώρα μας σκοποὺς — νά ἐνισχύσει οἰκονομικὰ χωρὶς φειδῶ καὶ χωρὶς παρεμβάσεις ὁποιοῦδήποτε εἴδους, τὴν ὡραία προσπάθεια τῆς «Ἑταιρίας Ἑλληνικῶν Χορῶν καὶ Τραγουδιοῦ».

Τὸ συγκρότημα μὲ τὴν ὡς τώρα δουλειὰ του ἀπόδειξε ὅτι ἀξίζει ὄχι μόνο τις εὐφημες μνεῖες ἀλλὰ καὶ τὴν οὐσιαστικὴ ἐνίσχυση ἀπὸ μέρους ὄλων.

B. ΜΑΝΙΑΤΗΣ

ΜΑΡΞΙΣΜΟΣ ΚΑΙ ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΚΗ ΚΡΙΤΙΚΗ

Του ΓΚΑΛΒΑΝΟ ΝΤΕΛΛΑ ΒΟΛΠΕ

Όπως η ιστορική υλιστική θεωρία της τέχνης αρχίζει με τις σκόρπιες και λακωνικές απορίες του Μάρξ στο τέλος της Εισαγωγής του του 1875 στην «Κριτική της Πολιτικής Οικονομίας» (δηλαδή τις «δυσκολίες» να κατανοήσουμε πώς η αρχαία ελληνική τέχνη, η οποία είναι «δεμένη» με ορισμένες μορφές «κοινωνικής ανάπτυξης», μάς προκαλεί ακόμα μια ειδική αισθητική «απόλαυση» και εξακολουθεί να παραμένει «άξεπέραστο πρότυπο και κανόνας» κλπ.), έτσι και η μαρξιστική κριτική και γραμματολογία γενιέται με τις συμπτωματικές παρατηρήσεις του Ένγκελς πάνω στη θέση «της ποιήσης του Αίσχύλου, του Ντάντε, του Θερβάντες και του Σίλλερ, πάνω στο ρεαλισμό και την τέχνη του Μπαλζάκ και το τυπικό στη λογοτεχνία. Οι παρατηρήσεις του αυτές περιέχονται στις επιστολές του που απευθύνονται στη Μίνα Κάουτσκι (Νοέμβρης του 1885) και στη Μίς Χάρκνες (άρχες Απρίλη του 1888). Μά πρέπει να παρατηρήσουμε άμεσα ότι κατά κάποιο τρόπο η κριτική αυτή, μολονότι άνθισε πάνω από πενήντα χρόνια, ιδεολογικά σαν να μένει στάσιμη, για κάποιες απορίες και άλλα προβλήματα, στο χρονικό τόξο που πάει από τον άπροκατάληπτο Ένγκελς, κριτικό της τέχνης του Μπαλζάκ, ως τον εξ ίσου άπροκατάληπτο Λένιν, κριτικό της τέχνης του Τολστόι. Θέλουμε να πούμε ότι ειδικά αυτός ο προβληματικός κόμβος που αποκαλύφθηκε από τον Ένγκελς, δίκαιο και όρθο κριτή του ρεαλιστικού έργου του Μπαλζάκ που είναι τέτοιο παρά τις «λαθεμένες» μοναρχικές, «μη αποδοτικές» ιδέες του συγγραφέα, και αποκαλύφθηκε ξανά από το Λένιν στην όχι λιγότερο όρθη κρίση του για την αλήθεια του έργου του Τολστόι, παρά τις «μυστικοπαθείς», πατριαρχικές, λαϊκιστικές ιδέες του κόμητος συγγραφέα, θέλουμε να πούμε ότι ο προβληματικός αυτός κόμβος παρακάμφθηκε ουσιαστικά σαν να μείνει απαρατήρητος από τη μεταεγκελσιανή και μεταλενινιστική κριτική και φιλολογική θεωρία. Αυτό για την αλήθεια.

Ας δούμε μαζί με τις ανυμφισβήτητες αρετές, και τις αδυναμίες της μεθοδολογίας της μαρξιστικής φιλολογικής έρμηνείας του Πλεχάνωφ και του Λούκατς, που μπορούμε να τη χαρακτηρίσουμε περιεχόμενο - κοινωνιολογικό - πολιτική έρμηνευτική μεθοδολογία. Οι αρετές της: 1) «Ότι αντικατέστησε την έγελιανή περιεχόμενο - φιλοσοφική μέθοδο έρμηνείας και την περιεχόμενο - ιστορικιστική του Τάιν, με μια πιο συγκεκριμένη και πιο

κατάλληλη και κατά συνέπεια πιο έκλεπτυσμένη μέθοδο έρμηνείας. (Πλεχάνωφ: «σαν όπαδος της υλιστικής αντίληψης του κόσμου λέω ότι το πρώτο κριτικό χρέος συνίσταται στο να μεταφράσουμε τις ιδέες ενός έργου τέχνης από τη γλώσσα της τέχνης στη γλώσσα της κοινωνιολογίας, για να βρούμε αυτό που μπορεί να προσδιορισθεί σαν κοινωνιολογικό Ισοδύναμο ενός δοσμένου λογοτεχνικού φαινομένου». Λούκατς: η καλλιτεχνική συμπύκνωση «είναι η μέγιστη περιεχομενική ένταση της κοινωνικής και ανθρώπινης ουσίας μιας οποιασδήποτε κατάστασης»). 2) «Η μοντέρνα ανακάλυψη του αισθητικού προβλήματος του περιεχομένου και της σημασίας του στην έσωτερική οικονομία ενός έργου τέχνης, ενάντια στο φορμαλισμό του «ή τέχνη για την τέχνη» κλπ. (Πλεχάνωφ: «η ύπεροχή της μορφής πάνω στο περιεχόμενο: κενότητα και άσχημια· γιατί όμορφα είναι ή συμφωνία μορφής και περιεχομένου». Λούκατς: «Είναι έπιφανειακό να κριτικάρουμε ένα κακό συγγραφέα αποκλειστικά και μόνο από τα έλαττώματα μορφής. Αν στην κενή και έπιδερμική αναπαράσταση της ζωής αντιπαραθέτουμε την πραγματική ανθρώπινη και κοινωνική πραγματικότητα... οι μορφικές έλλειψεις παρουσιάζονται μονάχα σαν συνέπεια μιας βασικής έλλειψης περιεχομένου: η αναφορά στη ζωή αποκαλύπτει από μόνη της το κενό της άσημαντης καλλιτεχνικής αναπαραγωγής»). 3) Μερικές μετρημένες ιστοριογραφικές εφαρμογές ενός έκλεπτυσμένου περιεχομενισμού αυτών των κριτηρίων στις κριτικές παρατηρήσεις του Πλεχάνωφ για τα μυθιστορήματα του Μπαλζάκ και την αξία τους για τη γνώση της γαλλικής κοινωνίας της Παλινόρθωσης και του Λουδουβίκου Φιλίππου, έπως έπίσης και για τη Μαντάμ Μποβαρύ. (δές όμως το προηγούμενο του Ένγκελς στο περίφημο γράμμα του στη Μίς Χάρκνες, στις αρχές του Απρίλη 1888. «Έδώ δέν μπορούμε να μιλήσουμε για αδιαφορία ως προς το περιεχόμενο· εδώ έχουμε μια προσεκτική μελέτη και μια φροντισμένη αναπαράσταση του συνηθισμένου τρόπου αστικής ζωής... Έδώ έχουμε ένα ιδεολογικό ένθουσιασμό και μια παθιασμένη αποδοκιμασία του περιβάλλοντος. Μά όταν λείπει αυτός ο ένθουσιασμός έχουμε μια περιγραφή για την περιγραφή και πλήττουμε άμεσα»). Η στα δοκίμια του Λούκατς για τον ευρωπαϊκό και ρούσικο ρεαλισμό και ιδιαίτερα για το Μπαλζάκ, το Σταντάλ, το Ζολά και τον Τολστόι. Οι αδυναμίες, έπειτα, της μεθοδολογίας αυτής γί-

νονται φανερές κατά πρώτο λόγο μόλις έρθουμε στο «δεύτερο χρέος» του κριτικού, που είναι ή «ανάγκαία ολοκλήρωση» του πρώτου (Πλεχάνωφ), δηλαδή στην «έκτίμηση των αισθητικών αξιών του υπό εξέταση έργου» (Πλεχάνωφ). Γιατί, άπ' τή μιá μεριά τó κριτήριο αυτής τής έκτίμησης ή αξιολόγησης καθορίζεται περισσότερο ή λιγότερο άπό τήν παρουσία στο έργο τέχνης όχι μονάχα «ένός ιδεολογικού περιεχομένου» ή γενικά ιδεών («χωρίς ιδέες ή τέχνη δεν μπορεί να ζήσει». Π.), τó όποιο είναι σωστό, αλλά και άπό τήν παρουσία ένός «μη ψεύτικου» ιδεολογικού περιεχομένου, δηλαδή μη αντιδραστικού και κατά συνέπεια προοδευτικού («κάθε ιδέα δεν μπορεί να έκφραστεί σ' ένα έργο τέχνης» και «οί ψεύτικες ιδέες ζημιώνουν τó έργο τέχνης». Λούκατς: «μιá όποισδήποτε αντίληψη του κόσμου δεν είναι δυνατό να γίνει βάση του ρεαλισμού»). Κι' άπ' τήν άλλη μεριά διατηρείται σαν γνωσιολογική βάση αυτής τής σοβαρής περιεχομενικής μεθοδολογικής στάσης ή παλιά καντιανο - ρομαντική εστéτικη γνωσιολογία, χάρη στην όποία, σύμφωνα με τον Πλεχάνωφ, αυτός που προκηρύσσει ιδέες «μιλάει κατά προτίμηση τή γλώσσα τής λογικής», ενώ ó καλλιτέχνης «μιλάει κατά προτίμηση τή γλώσσα των εικόνων» έκτός πια κι' αν πέφτει όπως ó Πλεχάνωφ (κι' αυτό αναγράφεται προς τιμή του) σε μιá προβληματική ανάπτυξη άρκετά αξιόλογη και γόνιμη αν άπογομνωθεί άπό τους συλλογισμούς του Πλεχάνωφ που είδαμε πριν άπό λίγο. Δηλαδή όταν λέει, σχετικά με τά υποτιθέμενα «κηρύγματα» του Ίψεν, ότι «αν ó συγγραφέας σκέφτεται με εικόνες και παραστάσεις, αν δηλαδή είναι καλλιτέχνης, τó νεφέλωμα του κηρύγματός του (και των ιδεών του με λίγα λόγια) συνεπάγεται αναγκαστικά ένα ανεπαρκή καθορισμό των καλλιτεχνικών του εικόνων». Και μετά, σύμφωνα με τó Λούκατς, «ή τέχνη κάνει να διαισθανόμαστε αισθαντικά» τήν «κινητή ενότητα» του καθολικού, του ιδιαίτερου και του ατομικού (πάλι έγελιανές λογικές κατηγορίες!), ενώ ή έπιστήμη λύνει αυτή τήν ενότητα «στα άφηρημένα της στοιχεία και έννοει να καθορίσει έννοιακά τήν αλληλεπίδρασή τους». Είναι φανερές κατά δεύτερο λόγο στο μεγαλύτερο μέρος των ιστοριογραφικών εφαρμογών, όπου τó προσωπικό γούστο του κριτικού δεν μπορεί να επανορθώσει, όπως είδαμε και πιο πάνω, τήν ανεπάρκεια αυτών των κριτηρίων. Για παράδειγμα, ή ουσιαστικά έσφάλημένη έρμηνεία άπ' τον Πλεχάνωφ τής ίψενικής ποίησης στους «Βρυκόλακες», τó «Κουκλόσπιτο» τά «Στηρίγματα τής κοινωνίας» κλπ., ή όποία μέμφεται τον Ίψεν καλλιτέχνη για τις ήθικες άστικές του ιδέες (τήν «καθαρότητα τής θέλησης», τον ήθικό «άτομικισμό» κλπ.) και για τή βασική του «άδυναμία» που δεν μπόρεσε να βρει «κανένα πέρασμα άπό τήν ήθική στην πολιτική» (έννοείται ή άγωνιστική - κοινωνική) και τον κατηγορεί για νεφελώδη ρητορική άσυνέπεια στους δραματικούς του

λόγους) (1) και για «όπισθοδρόμηση» στα ποιητικά του σύμβολα έφ' όσον είναι «μαρτυρία τής ανεπάρκειας κοινωνικής σκέψης» (2).

1) «Ας σκεφτούμε ανάμεσα στα τόσα παραδείγματα, τήν ανθρώπινη και κοινωνική πληρότητα τής ακόλουθης συζήτησης ανάμεσα στον πρόξενο Μπέρνικ και τó νεαρό Λέννεσεν που επιστρέφει άπ' τήν Αμερική, σχετικά με τή Μάρθα, τή γεροντοκόρη κουνιάδα του Μπέρνικ, τή φτωχεια σύγγενή τής οικογένειας. (Τά στηρίγματα τής κοινωνίας, II, VI):

Τ.. Τήν καυμένη τή Μάρθα. Μπ. Καυμένη γιατί; Μήπως νομίζετε ότι τής έλειψε τίποτα κοντά μου; Όχι, μπορώ να τó πω, τής φέρθηκα σαν άδελφός. Ζει μαζί μας και τρώει στο τραπέζι μας. Μπορεί να ντυθεί μιá χαρά με τó μισθό της—και μιá γυναίκα τί μπορεί να θέλει περισσότερο; Τ.. Χμ! Στην Αμερική δεν τó σκεφτόμαστε έτσι.—Μπ. Όχι; Τό πιστεύω για μιá επαναστατική κοινωνία σαν τήν αμερικάνικη. Μα εδώ, στο μικρό μας κόσμο, που δόξα σοι ó Θεός, ή διαφθορά δεν έχει εισχωρήσει ακόμα, ή τουλάχιστο δεν έχει εισχωρήσει τόσο πολύ, οι γυναίκες είναι ευχαριστημένες με μιá καλή θέση, έστω κι αν είναι μόνες τους. Άλλωστε, τó φταίξιμο είναι τής Μάρθας. Αν τóπαιρνε άπόφαση να κάνει τήν έκλογή της, θα είχε ταχτοποιηθεί άπό πολύ καιρό. Τ. Δηλαδή, θα μπορούσε να παντρευτεί; Μπ. Βέβαια. Θα μπορούσε να ταχτοποιηθεί πολύ όμορφα. Τό παράξενο είναι πως είχε λαμπρές ευκαιρίες. Μιá γυναίκα όχι πια νέα, χωρίς πόρους και χωρίς τίποτα τó ξεχωριστό. Τ. Χωρίς τίποτα τó ξεχωριστό; Μπ. Ω, δεν τήν κατηγορώ. Και δεν θαθελα να ναι διαφορετική. Ξέρετε σ' ένα μεγάλο σπίτι σαν τó δικό μας καλύτερα να υπάρχει ένας συνηθισμένος άνθρωπος που μπορεί να φανεί χρήσιμος σε κάθε περίπτωση. Τ. Φυσικά. Μα αυτή ή ίδια; Μπ. Αυτή; Τί έννοείται; Φυσικά, έχει να ενδιαφερθεί για ένα σωρό πράματα. Έχει έμένα, έχει τή Μπέτυ (άδελφή της, γυναίκα του Μπ.), έχει τον Όλαφ (τó ανεψάκι), και πάλι έμένα. Οι άνθρωποι δεν πρέπει να σκέφτονται πρώτα τους εαυτούς τους και μετά τους άλλους, ιδιαίτερα οι γυναίκες. Έχουμε όλοι μιá κοινότητα μικρή ή μεγάλη να υποστηρίξουμε και πρέπει να δουλέψουμε γι αυτή. Έγώ σκέφτομαι ότι τήν έχω. (Δείχνοντας τον Κράπ, τον άνθρωπο έμπιστοσύνης του στην εταιρία, που μπαίνει άπό δεξιά). Να άμέσως ένα παράδειγμα. Νομίζετε πως είναι δική μου δουλειά ώστε να χάνω τήν ώρα μου; Ούτε για σκέψη. (Γρήγορα στον Κράπ) Λοιπόν;».

Είναι αυτό ένα «κήρυγμα» και «νεφελώδες» επί πλέον; Η είναι, χωρίς καμιá άμφισβασία μιá άπ' τις βαθύτερες καταγγελίες σε δραματική ποιητική μορφή τής ώμης άστικής υποκρισίας στις οικογενειακές σχέσεις; Ας παρατηρήσουμε μετά, τήν ετοιμότητα και οργανικότητα στη σχέση μεταξύ ποίησης και ήθικης και κοινωνικής πραγματικότητας, με τήν ιστορία—τή λεπτή διάκριση - αντιπαράθεση, έντελώς λειτουργική αισθητικά, τής υπο-

Καί δεν αναγνωρίζει στον Ίψεν παρά τις άρετές ενός ψυχολόγου του μικροαστικού όππορτουισμού. Ο Λούκατς είναι πιο εύτυχής σ' αυτό το σημείο όταν συνδέει τον Ίψεν με τον «κήρυκα» Τολστόι και αναγνωρίζει συμπτωματικά ότι «κι' ό Ίψεν... ξεπερνάει τους συγχρόνους του χάρη σ' ένα παρόμοιο πάθος για το κήρυγμα άκόμα και από την καθαρά καλλιτεχνική άποψη). Άλλο ένα τέτοιο παράδειγμα είναι ή άκατανόητη έρμηνεία του Λούκατς για τη «Μπαντάμ Μποβαρύ» την όποία κατηγορεί ότι πάσχει από την περιγραφή για την περιγραφή, με λίγα λόγια για φόρμαλισμό. Καί είναι παραδειγματικό άρνητικά για την περιεχομενική προβληματική του Λούκατς το χωρίο όπου παραπονιέται πώς ό Φλωμπέρ δεν προσπάθησε να «ξεπεράσει άποκλειστικά με τεχνικά και καλλιτεχνικά μέσα» εκείνη την «άκνησία», την «άδεια και άπαρηγόρητη όμίχλη» των μέτριων ήρώων του. Προσπάθεια «καταδικασμένη στην άποτυχία», γιατί «ή μετριότητα του μέσου ανθρώπου προκύπτει από το γεγονός ότι οι κοινωνικές άντινομίες, που καθορίζουν άντικειμενικά και την ύπαρξή του, δεν φτάνουν σ' αυτόν την ύψηλότερη ένταση και παραμένουν όντίθετα θαμπες και ίσοροπημένες στην έπιφάνεια». Όπου καταδικάζεται ό Φλωμπέρ γιατί έδωσε καλλιτεχνική ζωή σε κοινωνικά περιεχόμενα που δεν είναι άς πούμε, τα ίδια με του Ζολά ή που δεν άνταποκρίνονται με λίγα λόγια στις κοινωνικές ιδέες του κοινωνιολόγου κριτικού του, ό όποιος ξεχνάει ώστόσο τί όφείλει στο Φλωμπέρ, δηλαδή την τόσο (ποιητική) αλήθεια που έχουν αυτοί οι «δύο μέτριοι» (λόγια του Φ.), στους όποιους άκριδώς όλα είναι έπιφανειακά και πρώτο άπ' όλα ή συνείδηση των κοινωνικών άντινομιών. (Και για άλλες άκατανόητες έρμηνείες του Λούκατς βλέπε τις μελέτες του για τον Χαίλ-

ταγής και οικογενειακής ταπείνωσης της γυναίκας, στη φιλελεύθερη Εύρώπη και των συνθηκών έλευθερίας της γυναίκας στην τοτινή δημοκρατική Αμερική. Και να σκεφτούμε ότι το έργο αυτό γράφτηκε το 1877!

2) Φτάνει να σκεφτούμε πόσο συγκεκριμένος και ρεαλιστικός είναι ό συμβολικός όρος «Βρυκόλακες»—δηλαδή ή αντίληψη της έπιστροφής ή φοικαλής άνάμνησης— που προκαλείται από κάποια γεγονότα της ζωής μας, των κληρονομικών νεκρών δοξάσιών που συνδέονται με άπογοητεύσεις μας και πόνους.. Όρος που μπαίνει στο στόμα της κυρίας Άλβινγκ όταν διαπιστώνει την τραγική χρεωκοπία της νόμιμης έμπορικής της ένωσης, που καθαγιάζεται από τον άστικό γάμο με τον έκλυτο θαλαμηπόλο Άλβινγκ. Το ίδιο ισχύει και για το πλοίο—φέρετρο (το Indian girl) που ιδιοκτήτης του είναι ό άνέντιμος έφοπλιστής Μπέρνικ στα «Στηρίγματα». Το ίδιο για το «Κουκλόσπιτο» στην όμώνυμη φεμινιστική κωμωδία· το ίδιο για την «άγριόπαπια» στο όμώνυμο έργο· το ίδιο για τα «λευκά άλογα» στο Ρόσμερχολμ κλπ.

ντερλιν, — όπου ό ποιητής αυτός εξετάζεται μονάχα από την προοδευτική διαφωτιστική σκοπιά και παραμελείται ούτε λίγο ούτε πολύ ή ρομαντική του πλευρά, άπ' την όποία πηγάζει και παίρνει δύναμη ή προοδευτικότητα του,— ή τις μελέτες του για το Γκαίτε,— στις όποιες είναι λαθεμένη καθολοκληρία ή μορφή του Μεφιστοφελή στο Φάουστ, ενώ αντίθετα έπιμένει, και με το παραπάνω, για τη «μικρή ιδιοκτησία» του Φιλήμονα και της Βαυκίδας, ή όποία προορίζεται να καταδροχθισθεί από τη μεγάλη βιομηχανική ιδιοκτησία του Φάουστ,— ή τις μελέτες του για τον Κλαίστ, και τα λοιπά).

Άν βγάλουμε τα συμπεράσματα και μελετήσουμε τη φύση των πιο σοβαρών λαθών της κριτικής του Πλεχάνωφ και του Λούκατς, πρέπει να διαπιστώσουμε ότι τέτοιες ριζικά λαθεμένες έρμηνείες, όπως παραδείγματος χάρη, της ποιητικής του Ίψεν από μέρος του Πλεχάνωφ και της ποιητικής του Φλωμπέρ από μέρος του Λούκατς, είναι ή πιο σαφής άπόδειξη της μη κατανόησής τους του βασικού μαθήματος του Ένγκελς (που εφαρμόζεται μετά από τον Λένιν στην περίπτωση του Τολστόι) για τη ρεαλιστική ποιητική του άντιδραστικού Μπαλζάκ. Τί λέει ό Ένγκελς που και σ' αυτό είναι σύμφωνος με το Μάρξ; «Ό ρεαλισμός για τον όποιο μιλω μπορεί να εισβάλλει (crop out, durchbrechen) και στο πείσμα των ιδεών του συγγραφέα (opinions, A n s i c h t e n). Έπιτρέψτε μου ένα παράδειγμα: ό Μπαλζάκ που έγω τον θεωρώ ένα δάσκαλο του ρεαλισμού πολύ μεγαλύτερο άπ' όλους τους Ζολά..., μάς δίνει στην «Άνθρωπινη κωμωδία» μιá έξοχη ρεαλιστική ιστορία της γαλλικής κοινωνίας, γιατί περιγράφει έν είδει χρονικού σχεδόν χρόνο με το χρόνο, άπ' το 1816 ως το 1848, την προοδευτική πίεση της άνοδικής άστικής τάξης πάνω στην κοινωνία των εύγενών που είχε άνασυνταχθεί μετά το 1815... Περιγράφει με πιο τρόπο τα άπομεινάρια αυτής της κοινωνίας, που ήταν ήποδειγματική γι' αυτόν, υπόκυπταν σιγά - σιγά στις έπιθέσεις του χυδαίου πλούτου ή διοφθείρονταν άπ' αυτόν... Καί γύρω άπ' αυτό τον κεντρικό πίνακα πλέκει μιá όλόκληρη ιστορία της γαλλικής κοινωνίας, άπ' την όποία άκόμα και στις οικονομικές λεπτομέρειες (για παράδειγμα την άναδιανομή της βασιλικής και προσωπικής ιδιοκτησίας μετά τη γαλλική επανάσταση) έμαθα περισσότερα άπ' όλους μαζί τους ιστορικούς, τους οικονομολόγους αυτής της έποχής. Βέβαια ό Μπαλζάκ ήταν νομιμόφρων πολιτικά. Το μεγάλο του έργο είναι μιá συνεχής έλεγεία της άναπότρεπτης καταστροφής της καλής κοινωνίας. Όλες του οι συμπάθειες πάνε για την τάξη που είναι καταδικασμένη στην έξαφάνιση. Μά παρόλα αυτά ή σάτιρά του δεν είναι ποτέ τόσο κοφτερή, ή ειρωνεία του ποτέ τόσο πικρή όσο όταν κινεί τους άντρες και τις γυναίκες με τους όποιους τον συνδέει ή πιο βαθειά συμπάθεια — τους εύγενείς. Καί οι μόνοι για τους όποιους μιλάει πάντα με άνυπόκριτο θαυ-

μασμο είναι οί πιό αποφασιστικοί πολιτικοί του αντίπαλοι, οί δημοκρατικοί ήρωες του Κλουάτρ Σαίν Μερύ, οί άνθρωποι που εκείνη την εποχή (άπό τό 1830 ώς τό 1836) ήταν οί πραγματικοί εκπρόσωποι τών λαϊκών μαζών. Τό γεγονός λοιπόν ότι ο Μπαλζάκ σπρώχθηκε νά έκδηλωθεί έναντίον τών ταξικών του συμπαθειών καί τών πολιτικών του προκαταλήψεων, ότι είδε την αναγκαιότητα της πτώσης τών άγαπημένων του εύγενών καί τούς περιγράφει σαν ανθρώπους που δέν αξίζουν καλύτερη τύχη, καί ότι είδε τούς πραγματικούς ανθρώπους του μέλλοντος εκεί που μονάχα μπορούσε νά τούς βρει, εκείνη την εποχή, έγώ τό θεωρώ σαν ένα άπό τούς μεγαλύτερους θριάμβους του ρεαλισμού...». (Έπιστολή στη Μίς Χάρκνελλ - άγγλικό πρωτότυπο). Καί ο ρεαλισμός, προσθέτει, «συνεπάγεται κατά τή γνώμη μου έκτός άπό τήν αλήθεια στις λεπτομέρειες καί τήν αλήθεια στην αναπαράσταση τυπικών χαρακτηριστών σε τυπικά περιστατικά». Καί ο Λένιν; 'Ο Λένιν— όπως είδοποιεί στην άρχή του άρθρου του του 1908 που έχει τόν τολμηρό τίτλο «'Ο Λέων Τολστόι σαν καθρέφτης της ρούσικης επανάστασης» καί που άρχίζει με τά λόγια: «τό νά βλέπεις τό όνομα του μεγάλου τεχνίτη πλάι στην επανάσταση του 1905, την όποία δέν κατάλαβε προφανώς καί άπ' την όποία έμφανώς κρητήθηκε μακριά, μπορεί άπό πρώτη ματιά νά δώσει την έντύπωση για ένα πράγμα παράξενο καί τεχνητό» — λύνει τή δυσκολία άπαντώντας άμέσως πώς «αν έχουμε νά κάνουμε μ' ένα πραγματικά μεγάλο καλλιτέχνη τότε αυτός πρέπει νά αντικαθρέφτισε στα έργα του τουλάχιστο κάποιο ουσιαστικό γνώρισμα της Έπανάστασης». Καί μετά παραθέτει τούς ακόλουθους λόγους της τολμηρης του θέσης: 1) «'Οτι οί ιδέες του μυθιστοριογράφου Τολστόι είναι ο καθρέφτης της άδυσμίας καί τών έλλείψεων της άγροτικής μας εξέγερσης», είναι «ή εικόνα της παγωμένης κατάστασης όπου βρισκόταν τό πατριαρχικό χωριό καί της ριζωμένης χαμέρπειας τών πλούσιων χωρικών»· κι' ότι έτσι ο Τολστόι «αντικαθρέφτισε τό άγριο μίσος, την ώριμασμένη όρμη για τό καλύτερο, τή ζωηρή επίθυμία άπελευθέρωσης άπό τό παρελθόν καί την άνωριμότητα αυτών που ζούν με όνειρα, αυτών που πολιτικά είναι άπροετοιμαστοί, όπως επίσης καί την άνωριμότητα του άνωπόστατου καί παγωμένου επαναστατισμού». 2) 'Οτι πράγματι «ή ιστορία καί ή έκβαση της μεγάλης Έπανάστασης (1905) άπόδειξαν ότι ή μάζα ή όποία βρισκόταν ανάμεσα στο ταξικό σοσιαλιστικό προλεταριάτο καί τούς αποφασισμένους υπερασπιστές του παλιού καθεστώτος, ήταν φτιαγμένη έτσι καί όχι διαφορετικά (όπως μάς την έδωσε ο Τολστόι)»· κι' ότι με λίγα λόγια άπ' τή μελέτη τών λογοτεχνικών έργων του Τολστόι ή εργατική τάξη της Ρωσίας θα μάθει νά γνωρίζει καλύτερα τούς αντιπάλους της» (1910). (Άς συγκρίνουμε καί τά «'Απομνημονεύματα» της Κρουσκάγια, όπου αναφέρεται ότι για τό Λένιν «όλη

ή ρούσικη λογοτεχνία» ήταν «πηγή γνώσης καί αλήθειας»).

Κατά συνέπεια ή άπάντηση του Ένγκελς καί του Λένιν στο πρόβλημα άπ' τό όποίο έξαρτάται ή ύπαρξη ή ή μη ύπαρξη μιας αισθητικής του ρεαλισμού καί συνακόλουθα της ποιητικής του σοσιαλιστικού ρεαλισμού— στο πρόβλημα δηλαδή της άναγκσίας παρουσίας ιδεών γενικά στο έργο τέχνης, χωρίς επίθετα που νά θέτουν όρια, καί όχι πιά «μη έσφαλμένων» ιδεών, μη αντιδραστικών καί κατά συνέπεια προοδευτικών — αυτή ή διπλή καί μοναδική άπάντηση έχει τούτη τή σημασία: είτε πρόκειται για ένα Γάλλο συγγραφέα με τις μοναρχικές ιδέες του 1840 καί μετά, είτε για ένα Ρώσο συγγραφέα με τις λαϊκιστικές μυστικοπαθείς ιδέες του 1905, τό συμπέρασμα είναι τό ίδιο. Είναι καί οί δυό τους ρεαλιστές συγγραφείς, μολονότι, ως τό προσέξουμε καλά, είναι διαφορετικό τό διδάγμα (καλλιτεχνικής, αλήθειας που άπορρέει άπό τόν ένα κι' άπ' τόν άλλο. Στην πρώτη περίπτωση (Μπαλζάκ) ή αλήθεια της τέχνης του, που τόν κάνει άξιο για τόν τίτλο του ρεαλιστή, συνίσταται στο ότι «έχει δει» αντίθετα με τις ιδεολογικές του συμπάθειες τούς πραγματικούς ανθρώπους του μέλλοντος, τούς αντιπάλους του, τούς άστους. Στη δεύτερη περίπτωση (Τολστόι) ή αλήθεια συνίσταται στ' ότι έχει δει πρόσωπα καί πράγματα σύμφωνα με τις ιδεολογικές του συμπάθειες κι' ωστόσο μπόρεσε νά διδάξει στο επαναστατικό προλεταριάτο νά «γνωρίζει καλύτερα» τούς «αντιπάλους του», γιατί ακριβώς αντικαθρέφτισε στο έργο του, με την έννοια αυτή, «τουλάχιστο κάποιο ουσιαστικό γνώρισμα της επανάστασης», δηλαδή την άγροτική «μάζα» που ήταν «φτιαγμένη έτσι», επαναστατημένη στη ψυχή, αλλά άπροετοιμαστη κτλ. Με άλλα λόγια στην πρώτη περίπτωση ο ρεαλισμός συνίσταται στο ότι ο συγγραφέας είδε τούς (προοδευτικούς) αντιπάλους του, όχι με μικρότερη αλλά με μεγαλύτερη αλήθεια άπ' ό,τι είδε τούς δικούς του. Στη δεύτερη περίπτωση ότι είδε με μεγαλύτερη αλήθεια τούς δικούς του καί της ιδέες του, που καί τούτοι καί εκείνες δέν είναι προοδευτικές. Μά τό άποτέλεσμα είναι τό ίδιο: ή καλλιτεχνική αλήθεια καί μαζί μ' αυτή τό άνυπολόγιστο κέρδος, - καί ιδιαίτερα για τόν άξιο του όνόματος επαναστάτη, - νά γνωρίζει καλύτερα (κι' άπ' τό δρόμο της τέχνης κι' όχι μόνο της επιστήμης) την αλήθεια τόσο στα προοδευτικά όσο καί στα αντιδραστικά προηγούμενά της, πράγμα που είναι άπαραίτητο καί για τή δράση. Τό λάθος του Πλεχάνωφ καί του Λούκατς είναι που δέν κατάλαβαν στην ουσία του τό διδάγμα του Ένγκελς καί του Λένιν. Καί τό λάθος αυτό είναι σοβαρότερο στην περίπτωση της ουσιαστικά άκατανόητης έρμηνείας ενός Ίψεν (στον όποίο οφείλουμε μια άξεπέραστη αναπαράσταση της ώμής ύποκρισίας καί του άστικού ψεύδους καί κατά συνέπεια τών έσωτερικών αντινομιών της άτομικιστικής ήθικης, που φυσικά δέν λύνονται άπ' τά μέ-

σα, αλλά χωρίς τον Ίψεν θα καταλαβαίναμε λιγότερο ένα σοσιαλιστή δραματουργό σαν το Μπρέχτ, ή καλύτερα χωρίς τον Ίψεν και τον κόσμο που αντανακλά, ένας Μπρέχτ δεν θα υπήρχε, δεν θα είχε έννοια) και του πολιτικά άγνωστιστή Φλωμπέρ (στον οποίο όφείλουμε όμως την άνακάλυψη ενός από τα βαθύτερα γνωρίσματα του αστικού ήθους, τη ρομαντική απόδραση της γυναίκας που διεξέργάζεται, το μποδαρισμό με λίγα λόγια) οι όποιοι δεν είναι λιγότερο διδακτικοί για τον έπαναστάτη σοσιαλιστή από ένα Μπαλζάκ κι' ένα Τολστόι (ένώ δεν είναι καθόλου ό Πρoστερνάκ, γιατί δεν είναι αρκετά καλλιτέχνης). Το βασικό αυτό πρόβλημα, που το διαπισθάνθηκαν ό Ένγκελς και ό Λένιν, μπορεί να λυθεί αν θεωρήσουμε αναγκαία την παρουσία στο έργο τέχνης ιδεών ή ιδεολογιών, χωρίς κανένα επίθετο, ή αν πούμε, που είναι το ίδιο, ότι ή αλήθεια είναι αυτή που έχει σημασία και στο έργο τέχνης, και αυτό δεν έρχεται σε αντίθεση αλλά συμπίπτει με την θέση για τη σχετική τυπικότητα, από το Ντάντε ως το Μαγιακόφσκι. Όσα ε'παμε δεν αποκλείουν, όσο κι' αν φαίνεται παραδοξο, μια ποιητική, - όχι όμως και μια αισθητική - του σοσιαλιστικού κοινού ρεαλισμού. Την προσδιορίζουν μάλιστα με την αρχή ότι χωρίς ιδέες γενικά, συνεπώς και τις δικές μας, δεν υπάρχει ποίηση και με την αρχή της θέσης της άναπόφευκτης ιστορικής προσδιοριστικότητας κάθε ιδέας, έτσι που στα χρόνια μας να μην υπάρχει άλλο πρακτικό καλλιτεχνικό ιδανικό για πραγματοποίηση, έξω από το σοσιαλιστικό ρεαλισμό, για τον όποιο έχουμε το δικαίωμα κι' όχι μια απλή αξίωση να αγωνιστούμε ακριβώς γιατί αναγνωρίσαμε ίσα δικαιώματα στα καλλιτεχνικά ή ποιητικά ιδανικά του παρελθόντος στο όνομα της κοινωνιολογικής και ρεαλιστικής αλήθειας της ποίησης και της τέχνης γενικά, που αναγνωρίζεται απ' την αισθητική. Δεν νομίζω ότι υπάρχει άλλος δρόμος για να ιδρύσουμε ή να δικαιώσουμε με αυστηρά κριτήρια μια ποιητική του σοσιαλιστικού ρεαλισμού. Φυσικά προκύπτουν ένα σωρό προβλήματα (από τους τρόπους της ποιητικής ή καλλιτεχνικής «αλήθειας», - ή όποια για παράδειγμα δεν μπορεί να αποκλείσει τον αναχρονισμό, ως την ακριβή σημασία εκφράσεων όπως «παρακμιακή ποίηση» κλπ.), δεν νομίζω όμως ότι μπορούμε να τα αποφύγουμε με την πρόφαση ότι είναι ψευδοπροβλήματα ή σοφιστείες ένοραματικών φιλοσόφων. Δεν μάς το επιτρέπουν, αν όχι τίποτα άλλο, οι παρατηρήσεις του Ένγκελς και του Λένιν σχετικά με το Μπαλζάκ και τον Τολστόι, οι όποιες περιμένουν να αποδειχθεί ότι δεν πρόκειται για έπιμέρους εύτυχεις κριτικές παρατηρήσεις (όπως σκέφτεται ή μεγαλύτερη πλειοψηφία των μαρξιστών εδώ και αλλού) και όχι αντίθετα (όπως νομίζουμε έμεις) για παρατηρήσεις πάνω στις όποιες μπορεί να αναπτυχθεί ένας αληθινός και πραγματικός αντικειμενικός αισθητικός

κανόνας. Άς συνεχίσουμε όμως την ιστορική μας αναδρομή.

Έξαιρεση για την ιστορία της μαρξιστικής λογοτεχνικής κριτικής αποτελούν οι σκόρπιες δυστυχώς μεθοδολογικές νύξεις του ήρωικού Γκράμσι, που δεν μπόρεσε να τις στηρίξει και να τις αναπτύξει πάνω σε μια αισθητική γνωσιολογία, απ' τις όποιες όμως άπορρέει το α' τμήμα να άποφεύγουμε και το φορμαλισμό και τον περιεχομενισμό και να φτάσουμε σε μια υλιστική κριτική, αλλά πραγματικά λειτουργική. Φτάνει να θυμηθούμε μεθοδολογικές νύξεις σαν κι' αυτές: «Αν ξεκινήσουμε απ' την αρχή ότι στο έργο τέχνης πρέπει να αναζητήσουμε μονάχα τα καλλιτεχνικά χαρακτηριστικά, δεν σημαίνει με αυτό ότι άποκλείουμε την αναζήτηση των συναισθημάτων και της στασιάζω ης που κυκλοφορούν στο έργο τέχνης... Αυτό που άποκλείουμε είναι ότι ένα έργο μπορεί να είναι ωραίο χάρη στο ήθικό και πολιτικό του περιεχόμενο κι' όχι χάρη στη μορφή μέσα στην όποια λιώνει και ταυτίζεται το άφηρημένο περιεχόμενο» (Ίδου ή Ρόδος!). «Περιεχόμενο» και «μορφή», εκτός απ' την αισθητική, έχουν και μια «ιστορική» σημασία. «Ίστορική» μορφή σημαίνει μια καθορισμένη γλώσσα, και «περιεχόμενο» υποδηλώνει ένα συγκεκριμένο τρόπο σκέψης, όχι μόνο ιστορικό, αλλά και «λιτό, έκφραστικό» (Ίδου ή Ρόδος!). «Η γραμματική... μόνο με την άφαίρεση μπορεί να άποσπασθεί από τη ζωντανή γλώσσα». (Κι' ένα ιδεαλιστικό κατάλοιπο σ' αυτή τη γενναία παραχώρηση στον Κρότσε. «Η μορφική αρχή της διάκρισης των πνευματικών κατηγοριών και της κυκλοφοριακής τους ένότητας, μάς επιτρέπει, έστω και στην άφηρημένη της υπόθεση, να συλλάβουμε την υπάρχουσα πραγματικότητα»). Φτάνει να θυμηθούμε και την ανάλυσή του της ποίησης του Ντάντε στο έπεισόδιο Καβαλκάντε (Κόλ. Χ, 52—144), που είναι ή πιο πειστική άπόδειξη αυτού που χωρίζει το Γκράμσι από τον Κρότσε και τον ιδεαλισμό, πάνω στο θέμα της κριτικής λογοτεχνικής μεθόδου σαν μια όρθολογιστική υλιστική τοποθέτηση του βασικού προβλήματος σχέσης δομής - ποίησης στη «Θεία Κωμωδία» και κατ' επέκταση στο ποιητικό έργο γενικά. Ό Γκράμσι, σε αντίθεση με όλη την παράδοση της κριτικής του Νταντικού έργου, που πάει από το Ντε Σάκτις, στον Κρότσε, στο Μορμιλιάνο και παρα πέρα, λέει ότι ή ποίηση της Χ ώδης ή «ώδης του Φαρινάτα» σταματάει στη λεγόμενη «διδασκαλία» του Φαρινάτα, στους στίχους:

*«Έμεις (οι αίρετικοί) σα γεροντόματοι τηρούμε τ' άλαογινά μονάχα» μου άποκρίθη,
Μά όντας σιμά ναι ή φτάσαν κιόλα, ό νοūs μας άνώφελος...» κλπ.*

Διδασκαλία που άπαντάει στην έρώτηση του Ντάντε («λύστε μου τον κόμπο»), ό όποιος δεν μπορεί να έξηγήσει τη δραματική άγνοια του Καβαλκάντε για την τύχη του γιου

του, που εξακολουθεί να είναι ζωντανός:

*Με μιᾶς ἀσκήθῃ κ' ἔκραξε: «Πῶς εἶπες;
«καταφρόναι»; δὲ ζεῖ λοιπὸν πιά τῶρα;
τὸ γλυκοφῶς δὲν τοῦ βαράει τὰ μάτια;»*

Ὁ Γκράμσι παρατηρεῖ ὅτι «ὁ Ντάντε δὲν ρωτάει τὸ Φαρινάτα μονάχα γιὰ νὰ μάθει, τὸν ρωτάει καὶ γιὰτὶ ἔμεινε ἐμβρόντητος ἀπὸ τὸ θάνατο τοῦ Καβαλκάντε:

*«Σὰν ἐνιωσὲ πῶς κάπως ἀργοπόρου
νὰ δώσω ἀπηλογιά μ' ἀσπούδα πέφτει
τ' ἀνάσκειλα καὶ πιά δὲ φανερώθη»*

Κι' ὅταν τοῦλυσαν τὸν κόμπο, αἰσθάνεται ἔνοχος ἀπέναντι στὸν Καβαλκάντε, που δὲν μπόρεσε ν' ἀπαντήσῃ:

*«Κ' ἐγὼ τότε θλιπτὸς στὸ φταίξιμό μου:
Πέστε λοιπὸν σὲ τοῦτο τὸν πεσμένο
πῶς με τοὺς ζωντανούς ὁ γιός του ἀκόμα
κι ἂν σῶπασα ἔτσι δά, πρὶν τοῦ ἀπαντήσω,
πέστε ἀφορμὴ γιὰτὶ 'μουν βυθισμένος
στὴν πλάνη ποὺ μοῦ βγάλατε ἀπ' τὸ νοῦ μου». (1)*

Κ' ἔτσι τὸ πιὸ σημαντικό στοιχεῖο τοῦ στίχου:
«ποὺ ὁ Γουίδος σου θαρρῶ τὸν καταφρόναι»

δὲν εἶναι ἡ ἀντωνυμία «τὸν» (τὸ Βιργίλιο) οὔτε τὸ ρῆμα «καταφρόναι» ἀλλὰ ὁ παρωχημένος χρόνος τοῦ ρήματος· γιὰτὶ αὐτοῦ πέφτει ὁ αἰσθητικὸς καὶ δραματικὸς τόνος, καὶ σ' αὐτὸ βρίσκεται ἡ ἀρχὴ τῆς τραγωδίας τοῦ Καβαλκάντε, που ἐρμηνεύεται στίς «διδασκαλίες» τοῦ Φαρινάτα. Καὶ ὑπάρχει ἡ κάθαρση ἐφόσο τὸ «χωρὶο αὐτὸ (ἡ πρόβλεψη ἀπὸ μέρους τῶν κολασμένων τοῦ μέλλοντος καὶ ἡ ἀγνοιά τους γιὰ τὸ παρὸν) δὲν εἶναι μονάχα δομὴ, ἀλλὰ καὶ ποίηση, εἶναι ἓνα ἀναγκαῖο στοιχεῖο τοῦ δράματος που ζετυλίχθηκε». Δὲν εἶναι αὐθαίρετο νὰ συμπεράνουμε ἀπ' αὐτὰ τὰ στοιχεῖα — ἀπ' τὰ ὁποῖα προκύπτει ἡ ἰκανότητα τοῦ Γκράμσι νὰ ἀντιλαμβάνεται τὰ αἷτια τῆς λογικῆς ἢ διανοητικότητος στὸ ποιητικὸ ἔργο (σχετικὰ μὲ τὴν ποιητικὴ δομὴ τῆς φυσικῆς καὶ ἠθικῆς τοπογραφίας τῆς «Θείας κωμωδίας») χωρὶς νὰ πέφτει, ἔχοντας σπάσει τὴ μαγεία τοῦ μεταρομαντικοῦ αἰσθητικοῦ φαρμαλισμοῦ τοῦ Κρότσε, στὸν πειρασμὸ ἑνὸς περιεχομενισμοῦ ἔστω καὶ ἐκλεπτυσμένου — ὅτι ἀπ' αὐτὰ διαγράφεται ἡ δυνατότητα μιᾶς ὀλοκληρωμένης λογοτεχνικῆς κριτικῆς ἐξ ὀλοκλήρου λειτουργικῆς (δηλαδὴ σὲ σχέση μὲ τὴ λειτουργία τοῦ ποιητικοῦ ἔργου), σὰν νὰ λέμε ἡ δυνατότητα μιᾶς αἰσθητικῆς μεθοδολογίας που δὲν μπορεῖ νὰ εἶναι παρὰ ἱστορικο-ὑλιστικὴ. Γιατὶ ἂν ἀποδείξουμε μιὰ φορὰ τὴν ἀποτελεσματικὴ καὶ ὀργανικὴ παρουσία τῆς νόησης, ἐκτὸς ἀπὸ τὴν εὐαισθησία καὶ τὴ φαντασία, στὸ ποιητικὸ ἔργο, ἀνοίγεται καὶ ὁ δρόμος γιὰ ν' ἀποδώσουμε αἰσθητικὴ δικαιοσύνη στὰ περιεχόμενα ἢ ἰδεολογίες καὶ κατὰ συνέπεια στὴν ἱστορικότητα τοῦ ποιητικοῦ ἔργου καὶ τέλος στὴν ἀναγκαῖα ἐγγραφή τῆς γιὰ νὰ ποῦμε ἔτσι στὸ ἐποικοδόμημα που ἀν-

1. Ἡ μετάφραση τῶν πιὸ πάνω ἀποσπασμάτων εἶναι τοῦ Ν. Καζαντζάκη.

ταποκρίνεται στὴν ἀντίστοιχη οἰκονομικο-κοινωνικὴ βάση.

Μετὰ τὸ Γκράμσι, ἔχουμε μιὰ παύση, τουλάχιστο ἔξω ἀπὸ τὰ σύνορα τῆς Ἰταλίας, ἂν ἐξαιρέσουμε τὶς κριτικὲς προσπάθειες τοῦ Ἀμερικανοῦ Κρίστοφερ Κώλντγουελ (1947) καὶ Τζώρτζ Τόμσον που ὅσο κιἂν εἶναι ἀξιόλογες ἀπὸ ὀρισμένες πλευρὲς, δὲν προωθοῦν κατὰ τὴ γνώμη μου οὔτε τὴν αἰσθητικὴ θεωρία οὔτε τὴ λογοτεχνικὴ ἱστοριογραφικὴ ἢ κριτικὴ πρακτικὴ.

Ὁ πρῶτος, σὰν θεωρητικὸς, ἀνακατεῖει στὸ ἀκόλουθο χωρὶο τὸ λαϊκὸ ρομαντικὸ αἰσθητισμὸ μὲ τὸ χυδαῖο σοσιαλισμὸ καὶ οὔτε λίγο οὔτε πολὺ μὲ τὸ θειτικισμὸ τῆς φυλετικῆς βιολογίας: «Ἡ τέχνη — λέει — εἶναι ἐξ ὀλοκλήρου ὑποκειμενικὴ. Ἡ τέχνη εἶναι κοινωμένη μὲ συγκινήσεις καὶ γι' αὐτὸ ἐνδιαφέρεται γιὰ τὰ ἐνστικτα, που οἱ προσαρμογὲς τους στὴν κοινωνικὴ ζωὴ καθορίζουν τὴ συγκινησιακὴ συνείδηση. Νὰ γιὰτὶ ἡ τέχνη δὲν μπορεῖ νὰ ἀποφύγει τοὺς ἐσωτερικοὺς καὶ στενοὺς τῆς δεσμούς μὲ τὸ γονότυπο, που οἱ κρυφές του ἐπιθυμίες συνδέουν ὀλοκλήρη τὴν ἀνθρώπινη κουλτούρα σὲ μιὰ ἄπειρη καὶ μααδικὴ συνομοταξία» κλπ. (Βλ. καὶ τὴ διάκριση τοῦ γονότυπου σὲ «ἀχρονικὸ, ἀμετάβλητο, γενικὸ» καὶ σὲ «μεταβλητὸ καὶ εἰδικὸ» κτλ.). Καὶ σὰν κριτικὸς τῆς λογοτεχνίας νομίζει ὅτι ἐξηγεῖ ὑλιστικὰ τὴν ποίηση τοῦ Ρορε μὲ τοὺς παρακάτω συλλογισμοὺς που δὲν ξέρομε ἂν εἶναι περισσότερο ἐξωτερικοὶ ἢ ταυτολογικοὶ καὶ κωτροί: «Ἡ ποίηση τοῦ Ρορε μὲ τὴν ποιητικὴ τῆς «λογικῆς»... μὲ τὴν ξεκάθαρη γλώσσα τῆς, μὲ τὰ μέτρα τῆς καὶ μὲ τὶς σύντομες ἀντιθέσεις τῆς, εἶναι μιὰ ἀντενάκλαση τῆς στιγμῆς ἐκείνης τῆς ἀστικῆς αὐταπάτης κατὰ τὴν ὁποῖα ἡ ἐλευθερία τῆς ἀστικῆς τάξης δὲν μπορεῖ νὰ μὴν εἶναι «περιορισμένη». Ὁ ἄνθρωπος πρέπει νὰ εἶναι μετρημένος στὰ αἰτήματά του μολονότι δὲν ὑπάρχει λόγος ἀπελπισίσης, μολονότι ὅλα πηγαίνουν καλά. Ἡ ζωὴ βρίσκεται σὲ ἀνοδο, μὰ εἶναι ἀδύνατο νὰ βιάζεται κανεὶς. Ἡ ἐπιβολὴ ἐξωτερικῶν μορφῶν στὴν ψυχὴ εἶναι ἀναγκαῖο πρᾶγμα καὶ καλοδεχούμενο. Ἀπὸ δῶ καὶ ἡ ἀντίθεση ἀνάμεσα στὴν κομπή καὶ περιτέχνη φυσιογνωμία τοῦ «ἡρωϊκοῦ δίστιχου» τοῦ 18ου αἰῶνα καὶ τῆ φυσικὴ εὐφράδεια τοῦ ἐλεύθερου ἐλισσαβετιανοῦ στίχου (προηγ. αἰῶνας), που οἱ ἀκανόνιστες κινήσεις του κρῦβουν περίπου ἓνα σκελετὸ ἰαμβικοῦ ρυθμοῦ στὸ ἐσωτερικὸ του. Ὁ Ρορε ἐκφράζει μὲ μεγάλη τελειότητα τὰ ἰδανικὰ τῆς ἀστικῆς τάξης μὲ τὴν ἀστικοποιημένη ἀριστοκρατία τὸν καιρὸ τῆς μανιφροκτούρας». (Καὶ ἀπαλλάσσουμε τὸν ἀναγνώστη ἀπ' τοὺς πίνακες τῆς λογοτεχνικῆς καὶ οἰκονομικῆς ἱστορίας, που γίνονται ἓνα. Ἀπ' τὴ μιὰ μεριά ὑπάρχει ἡ ἐνδειξη «Πρωταρχικὴ συσσώρευση 1550—1660) κι' ἀπ' τὴν ἄλλη «Γενικὰ χαρακτηριστικὰ πνευματικῆς καὶ λογοτεχνικῆς ἱστορίας, ὅπως «Ἐλισσαβετιανὴ ἐποχὴ, Μάρλοου, Σαίξπηρ» κ.τ.λ. καὶ τέλος τὰ λογοτεχνικὰ «τεχνικὰ χαρακτηριστικὰ» «ὁ ἰαμβικὸς ρυθμὸς ἐκφράζει

τὴν ἡρωϊκὴν πλευρὰ τῆς ἀστικῆς αὐταπάτης ποὺ προσιδιάζει στὸν κόσμον τῆς ἀρχαιότη-
τας» κ.τ.λ.). Καὶ ὅσο γιὰ τὸν Τόμσον, ἐκτὸς
ἀπὸ τὴν σοβαρὴν φιλολογικὴν βάση τοῦ «Αἰσχύ-
λος καὶ Ἀθήνα» πρέπει νὰ παρατηρήσου-
με ὅτι καὶ σ' αὐτὸν παραμένουν συνεχῶς τὸ
ἓνα πάνω στὸ ἄλλο καὶ μόνο ἐξωτερικὰ καὶ
μηχανικὰ συνδέονται τὰ ἱστορικὰ - κοινω-
νικὰ στοιχεῖα καὶ ἡ ποίηση τῆς Ὁρέστειας,
πράγμα ποὺ καταλήγει π.χ. σ' ἓνα «καθρέ-
φτη» τῆς ἐλληνικῆς κοινωνίας, ἀλλὰ μονάχα
καθρέφτη τεκμηρίου ὅπως μπορεῖ νὰ εἶναι
ἓνα νομοθετικὸ ἢ θρησκευτικὸ κείμενο τῆς
ἐποχῆς. Ἐξ ἄλλου πρέπει νὰ παρατηρήσου-
με τὸν ἐξωτερικὸ καὶ συμβιβαστικὸ ἂν ὄχι
καὶ νωθρὸ χαρακτήρα τῶν ἀκόλουθων «κοινω-
νιολογικῶν» ὀρισμῶν γιὰ τὴν ποίηση τοῦ
Πίνδαρου καὶ τῆς Σαπφῶς: «Ὁ Πίνδαρος
στά χέρια τοῦ ὁποῖου ὁ μορφικὸς, συγκρατη-
μένος λειτουργικὸς τόνος ἀνιψώνεται στὸν
ὑψηλὸ βαθμὸ μιᾶς ἐπεξεργασμένης, εὐσυνεί-
δητης, λεπτομεροῦς, ἀριστοκρατικῆς τέχνης». Ἡ
σαπφικὴ ὠδὴ ποὺ «ἔχει τὴν ἀπλότητα καὶ
τὴν ἔνταση τοῦ ἐκλεπτυσμένου λαϊκοῦ τρα-
γουδιοῦ καὶ πλουτισμένου μὲ τὴν ἀτομικιστι-
κὴ εὐαισθησίαν ἐνὸς μικροῦ ἀλλὰ φωτισμένου
ἀριστοκρατικοῦ κύκλου». Τὸ παλιὸ ἔνδοξο ἐγ-
χειρίδιο τοῦ Σμίτ δὲν λέει φυσικὰ λιγότερα,
χωρὶς νὰ ἐνοχλεῖ τὴ μνήμη τοῦ Μάρξ. Καὶ
προσωπικὰ θεωρῶ ὅτι οἱ προσεκτικὲς καὶ λε-
πτῆς αἰσθητικο - ἱστορικῆς ἀναλύσεις τοῦ
Πέητς (στὸν «Ἀγαμέμνονα» καὶ στὸ «Σαπ-
φῶ καὶ Ἀλκαῖο»), ἢ τοῦ Φραϊνκελ στὸν «Ὀ-
ράτιό» του εἶναι πολὺ πιὸ χρήσιμες ὡς ὄρ-
γανο ἐργασίας γιὰ τὸν κριτικὸ καὶ θεωρητι-
κὸ μαρξιστὴ. ἀπὸ τὸ «κοινωνιολογικὸ πανό-
ραμα» τοῦ Τόμσον. (Καὶ δὲν εἶναι τυχαῖο ποὺ
ἢ ἐκ παραδόσεως φορμαλιστικὴ τριζικὴ κρι-
τικὴ ὄλων τῶν κατευθύνσεων διαμαρτυρήθηκε
ἐναντίον τοῦ Παίητς). Διαφορετικὰ πρέπει
νὰ μιλήσουμε γιὰ τὸν Ἐντουῖν Μπέργκαμ,
ποὺ ἡ ἀνάλυσί του τοῦ «Προμηθεὺς δεσμώτη»
τοῦ Αἰσχύλου, π.χ. καὶ τοῦ πιὸ ποιητικοῦ ἀ-
πὸ τὰ Lucy's Poems τοῦ Γουέρντσουερθ
(αὐτοῦ ποὺ ἀρχίζει: «Αὐτὴ ἔμενε σὲ ἀσύχνα-
στο μέρος...») δείχνει κιόλας μὲ ποῖο τρόπο
οἱ ἰδεολογίαι καὶ ἡ ἱστορία μποροῦν νὰ δώ-
σουν οὐσία στὴν ποίηση ὡς ποίηση. Μὰ αὐ-
τὸ θὰ μᾶς ὀδηγοῦσε πολὺ μακριά. Φτάνει νὰ
θυμηθούμε ἐδῶ μερικὰ σημεῖα ἀπὸ τὰ συμπε-
ράσματά του πάνω στὴν «Ἀναζήτηση τοῦ
χαμένου καιροῦ» τοῦ Προῦστ καὶ τὸν «Ὀδυσ-
σέας» τοῦ Τζούις. Συλλαμβάνει τὴν «κοινωνι-
κὴ σημασίαν» καὶ κατὰ συνέπεια τὴν ποιητι-
κὴ συμβολικὴν ἀξίαν τῆς κριτικῆς τοῦ συγγρα-
φέα ὡς πρὸς τὸ Σουάν («ἢ ὁποῖα «κριτικὴ»
εἶναι ὡς μιὰ αὐτοκριτικὴ κι' ἔχει τὴ μελαγ-
χολία μιᾶς δευτέρας σκέψης»), παρουσιάζον-
τας τὴν ἀποτυχίαν αὐτοῦ ποὺ κάποτε εἶχε φα-
νεῖ δυνατό, αὐτοῦ ποὺ περίμεναν κάποτε ἀπὸ
τὸ Χένρυ Τζέημς, δηλαδὴ «τὴν ἔλευση μιᾶς
εὐπορῆς ἀστικῆς τάξης ἢ ὁποῖα θάπρεπε νὰ
συγκεντρώσει τὸν πλοῦτον καὶ τοὺς τίτλους,
τὸ νέο σφρίγγον καὶ τὸν παλιὸ πολιτισμό».

(Καὶ ὅλη ἡ Ἀναζήτηση ἀποδειχθεῖται ὅτι εἶ-
ναι «μιὰ πειστικὴ ἀντικειμενικὴ ἱστορία τοῦ
ἐκφυλισμοῦ τοῦ ἀριστοκρατικοῦ ἰδανικοῦ στὴ
Γαλλίαν πρὶν ἀπὸ τὴν ἐμφάνισιν τοῦ φασισμοῦ
καὶ τὸ δεύτερον παγκόσμιον πόλεμον»). Καὶ ὁ
«Ὀδυσσέας» τοῦ Τζούις τοποθετεῖται σὲ μιὰ
φωτεινὴ ἰδεολογικο - ἱστορικὴ προοπτικὴ ὅ-
ταν ὁ Μπέργκαμ παρατηρεῖ (σχετικὰ μὲ τὴν
γνωστὴ «ραμπελαισιανὴ πληθωρικότητα» τοῦ
Ὀδυσσέα) πῶς, ἂν τὸ ἀριστούργημα τοῦ
Ραμπელαι, «Ὁ Γαργαντοῦας κι' ὁ Παντα-
γκρὺλ» εἶναι ἡ λογοτεχνικὴ ληξιαρχικὴ πρά-
ξις γεννήσεως τοῦ ἀτομικισμοῦ, ὁ Ὀδυσσέας
φωτίζει τὴν τελικὴν του χρεωκοπίαν στὴν ἀπε-
γνωσμένη μόνωσιν τοῦ ἀτομικιστικοῦ πνεύμα-
τος» (ὡς θυμηθούμε τὴν ἐρημίαν τοῦ Λεσπόλντ
Μπλούμ, διαφημιστὴ καὶ σημερινοῦ ἀστού).
Ὁ Κλήντ Μπρούκς, ὁ γνωστὸς στὶς ἀγγλο-
σαξωνικὰς χώρας, ἐκλεπτυσμένος κριτικὸς κα-
τηγόρησε καὶ τὸ Μπέργκαμ ὅτι κρίνει τὰ ἔρ-
γα τέχνης ὡς ἱστορικὰ ντοκουμέντα. Δὲν
προσυπογράφω αὐτὴ τὴν κρίσιν. Μποροῦμε
νὰ παρατηρήσουμε μονάχα ὅτι προσπάθειες
ὕλιστικῆς κριτικῆς ὡς τοῦ Μπέργκαμ, γιὰ νὰ
μὴ μείνουν συμπτωματικῆς καὶ νὰ μπορέσουν
νὰ ἀναπτυχθῶν, σὲ μιὰ γόνιμη κριτικὴ μέ-
θοδο, προϋποθέτουν μιὰ αὐστηρὴ σημειολο-
γικὴ συνείδησιν τῆς τέχνης ποὺ νὰ ὀλοκληρώ-
ναι καὶ νὰ συναποδείχῃ μὲσω τῆς σημειο-
λογικῆς ιδιότητος τῶν κειμένων τὴν εἰδικὴν
ποιητικὴν φύσιν καὶ ὄχι μόνον τὴν κοινω-
νιολογικὴν. Μὰ αὐτὴ εἶναι μιὰ ἄλλη συζήτη-
σις ποὺ μπορεῖ ν' ἀρχίσῃ μετὰ, ὅταν στὸ με-
ταξὺ θὰ ἔχει ἀποδειχθεῖ ὅτι τὸ ἔργον τέχνης,
ἐξ ἴσου μὲ τὸ ἐπιστημονικὸν καὶ τὸ φιλοσοφι-
κόν, ἀποτελεῖται κι' ἀπὸ λογικὴν (καὶ ὄχι μόνον
ἀπὸ εὐαισθησίαν ἢ φαντασίαν καὶ τὰ τοιαῦτα)
καὶ γι' αὐτὸ εἶναι σὲ θέσιν νὰ ἀντα-
νακλᾷ τὶς ἰδεολογίας καὶ κατὰ συνέπεια τὴν
κοινωνίαν καὶ τὴν ἱστορίαν ποὺ τὶς καθορίζουν,
ἂν τὶς ἀντανεκλᾷ ὀργανικὰ, ἂν δηλαδὴ τὶς
ἐκφράζει.

Γι' αὐτὸ μποροῦμε νὰ ποῦμε, χωρὶς λο-
γοπαίγνια, ὅτι ἡ ἀναζήτηση τοῦ «κοινωνιολο-
γικοῦ ἰσοδύναμου» τοῦ ἔργου τέχνης— ποὺ
ἀναζητήθηκε ἀπ' τὸν Πλεχάνωφ σὲ μιὰ πρῶ-
τη στιγμὴ ἢ «πρῶτη πράξις» τῆς ὑλι-
στικῆς κριτικῆς— ἐνδιαφέρει τὴν ἀξίαν τοῦ ὀ-
νόματος ὑλιστικῆς κριτικῆς στὸ σύνολόν της ἀ-
πὸ τὴν στιγμὴν ποὺ ἀποδείχθηκε ὅτι τὸ ἔργον
τέχνης εἶναι ἓνα κοινωνιολογικὸ ἰσοδύναμον,
ἓνα κοινωνικόν, ἱστορικόν προϊόν, ποὺ ἐγγράφε-
ται στὸ ἐποικοδόμημα. Κι' ὡς προσέξουμε,
γιὰ νὰ καταλήγουμε, ὅτι οἱ ἴδιαι οἱ σημειο-
λογικῆς κατηγορίαι (εἰδικῆς - γνωσιολογι-
κῆς), οἱ ὁποῖαι πρέπει νὰ χρησιμεύουν στὸν
ὑλιστικὸν κριτικόν γιὰ νὰ ἐντοπίσῃ τὸν εἰδικόν
ποιητικόν χαρακτήρα αὐτοῦ τοῦ κοινωνιολογι-
κοῦ ἰσοδύναμου, αὐτῆς, ὡς σημειωθεῖ οἱ τε-
χνικῆς καὶ ὄχι οἱ μεταφυσικῆς κατηγορίαι (ὅ-
πως ἢ «καθαρὴ διαίσθησις» κλπ.)— μακριὰ
ἀπὸ τὸ νὰ εἶναι ἀφηρημέναι ἢ καθ' ἑαυτὰς
κατηγορίαι (ὅπως σὲ κάθε νέο ἢ παλιὸ τύ-
πον στυλιστικῆς)— πρέπει νὰ ἐκλαμβάνονται
(βλ. συνέχεια στὴ σελίδα 291)

ΕΙΚΟΣΙΤΕΣΣΕΡΑ ΠΟΙΗΜΑΤΑ

Τοῦ ΓΙΑΝΝΗ ΡΙΤΣΟΥ

ΔΙΑΘΕΣΙΜΟΤΗΤΑ

Παράξενη ὥρα, σταχτιὰ κι ἄβολη·
μιὰ γάτα τῆς γειτονιάς σὲ μιὰ ξένη καρέκλα,
δυὸ γλάστρες πίσω ἀπ' τὸ παράθυρο μὲ τὰ κάγκελα.

Κάτι ἤθελε νὰ βγεῖ ἔξω, κάτι νὰ περάσει μέσα.
Δὲν ἤξερες ποιὸ τὸ μέσα, ποιὸ τὸ ἔξω. Σταχτιὰ μέρα
συγγέροντας τὸν οὐρανό, τοὺς τοίχους καὶ τοὺς δρόμους.

«Τρεῖς χιλιετηρίδες, εἶπε, κοιμήθηκε,
τρεις χιλιετηρίδες σιγαλιὰ χωρὶς νὰ πεθάνει».
Δὲν κατάλαβες ποιὸν καὶ τί ἐννοοῦσε.

Μὲς στὸ ἄβολο φῶς, ἀνεξάρτητος,
δίχως νὰ θέλεις, δίχως νὰ μπορεῖς νὰ καταλάβεις,
δίχως νὰ προσπαθεῖς, — ἀνεξάρτητος.

Ὅχι παραίτηση μήτε κατάχτηση
μήτε ἀναγκαστικὴ συνδιαλλαγὴ μ' ὅποιον ἐχθρό. Καθόσουνα στὴν πόρτα
χωρὶς νὰ γνέφεις σὲ τίποτα.

Εἶταν εὐκολο

νὰ μιλήσεις σ' αὐτὸν καὶ σ' ἐκεῖνον. Μὲς στὴν τσέπη σου
ἔστριβες, ζέστριβες ἓνα παλιὸ εἰσιτήριο λεωφορείου
σὰ νὰ χᾶιδευες τὸ γόνατο τοῦ ἀντικρουοῦ βουνοῦ
ἢ τὸ μέτωπο μιᾶς γυναίκας.
καὶ πιὸ πολὺ σὰ νὰ κούρντιζες ἓνα ρολοῖ ἄγνωστου χρόνου.

ΔΙΑΤΑΡΑΧΗ ΒΕΒΑΙΟΤΗΤΑΣ

Τοῦ ἀρνήθηκαν ὅ,τι περισσότερο μποροῦσε νὰ δώσει :
τὴ βεβαιότητά του καὶ γι' αὐτοὺς ποὺ τὸν ἀρνιόνταν. Δὲν τοῦ ἄφησαν
μιὰ σπιθαμὴ χῶρο ν' ἀκουμπήσει τοὺς ἀγκῶνες του,
νὰ χῶσει τὸ πρόσωπό του στὰ χέρια του. Κανένα σπίτι
δὲν τὸν χωροῦσε πιά. Καμμιά μοναξιά
δὲν τοῦ εἶταν ἀρκετὴ. Τοῦ κλέψανε τὴν τελευταία σιωπὴ του,
τὴν τελευταία του μοναξιά : νᾶναι ἄγνωστος. Τοῦ ἀφαίρεσαν
τὸν ἴσχιο τοῦ δικοῦ του δέντρου ποὺ τὸν ἔκρυβε, τὸν σκέπαζε
καθὼς μιὰ μαύρη ὀμπρέλα· — τοῦ τὴν πῆραν κι αὐτὴ καὶ τὸν ἄφησαν
μὲς στὴ βροχὴ μονάχον καὶ περίβλεπτο.

Τὸ ἴδιο μεσημέρι, κάθησε στὸ τραπέζι καὶ δοκίμασε
κάτι νὰ φάει, νὰ πιεῖ λίγο νερὸ — μόνο καὶ μόνο
γιὰ νὰ πειστεῖ πὼς ἀκόμη μπορεῖ νὰ κρατήσει τὸ πηροῦνι ἢ τὸ ποτήρι,
πὼς μπορεῖ ν' ἀνοιγοκλείσει τὸ στόμα του, ὄχι νὰ φάει ἢ νὰ μιλήσει. Καὶ
κατάφερε

νά φάει και νά πιεῖ· διέκρινε μάλιστα
τ' ὀδοντωτὸ φῶς στὸν τοῖχο τῆς τραπεζαρίας. Κι αὐτὸ τοῦ ξανάδωσε
τῆ μοναξιά του, τῆ σιωπῆ του, τῆ φωνή του και τῆ βεβαιότητά του.

Η ΝΥΧΤΑ ΕΝΟΣ ΜΟΝΑΧΟΥ

Πικρὰ ποῦναι τὰ ἐπιπλα στὴν κάμαρα τοῦ μονάχου.
Τὸ τραπέζι εἶναι ἓνα ζῶο ξυλιασμένο ἀπ' τὸ κρῦο,
ἢ καρέκλα ἓνα παιδὶ ποὺ χάθηκε στὸ χιονισμένο δάσος,
ὁ καναπές ξαναγίνεται ἓνα δέντρο γυμνὸ, πεσμένο στὴν αὐλὴ ἀπ' τὸν ἄνεμο.

Κι ὁμως, σὲ λίγο, συντελεῖται ἐκεῖ μέσα
μιὰ στρογγυλή, διαυγῆς σιωπῆ, σὰν τὸ γυαλὶ στὸ πυροφάνι
καὶ σύ, σκυμμένος ὅλος ἀπ' τὴν πίκρα σου μέσα στὸ κούφωμα,
κοιτᾶς ἀπ' τὸ γυαλὶ τοὺς διάφανους, φωτισμένους βυθοὺς
μὲ τὶς κρυστάλλινες, βαθυπράσινες ρωγμές,
μὲ τὴν παράξενη θαλάσσια βλάστηση,
κοιτᾶς τὰ ρόδινα, ἀπαθῆ, μεγάλα ψάρια μὲ τὶς εὐγενικές, πλατειῆς κινήσεις
τόσο ποὺ δὲ γνωρίζεις ἂν παραμονεύουν ἢ ἐρευνοῦν, ἂν προφυλάσσονται ἢ ρεμβάζουν
γιατὶ τὰ μάτια τους εἶναι τόσο πολὺ ἀνοιχτὰ σὰν κατάκλειστα.

Στὸ τέλος - τέλος, αὐτὸ δὲν ἔχει σημασία.
Δὲ φτάνει τάχα ἢ κίνησή τους ποῦναι σὰν τὴν ὁμορφιά και τὴν ἀκίνησία;

ΒΡΟΧΕΡΟ

Φτωχειὰ μουσικὴ τὸ Σαββατόβραδο
ποὺ βγαίνει ἀπὸ τὸ χοροδιδασκαλεῖο τῆς συνοικίας,
φτωχειὰ μουσικὴ ξεπαγιασμένη, μὲ τὰ ξυλοπάπουτσα, —
κάθε ποὺ ἀνοίγει ἢ ἄβαφτη πόρτα, πετάγεται στὸ δρόμο,
τουρτουρίζει κάτω ἀπ' τὸ φανάρι τῆς γωνιάς,
ρίχνει μιὰ ματιὰ σ' ἓνα ψηλὸ παράθυρο ἢ στὴ νύχτα,
ὕστερα χαμηλώνει τὰ μάτια στὴ λάσπη,
κάτι ψάχνει, κάτι περιμένει,
σὰν κάποιος νᾶναι ἄρρωστος κι ἀργεῖ ὁ γιατρός.

Φτωχειὰ μουσικὴ. Κάνει κρῦο. Κανένας δὲν ἀνοίγει τὸ παράθυρο
νά σὲ φιλέψει λίγο φῶς τῆς λάμπας, λίγη μαύρη σταφίδα,
νά σοῦ πεῖ: «θυμᾶμαι» — πρὶν εἴκοσι, τριάντα χρόνια,
κάτι ἤχους ἀπὸ παλιὰ ἀμάξια στὴ βροχή,
ἵνα τοπίο θολὸ ζωγραφισμένο στὰ γυαλιὰ τοῦ Τέλλου Ἄγρα.

Μὰ τὰ παπούτσια εἶναι τρύπια, λασπωμένα.
Τὰ ζευγαράκια βιάζονται στὸ δρόμο — δὲν ἀκοῦνε.
Ἐνας σταμάτησε σύρριζα στὸν τοῖχο. Δὲ σ' ἀκούει, ὄχι.
Κάτι τοιχοκολλάει. Μονάχα τὸ μαχαίρι
ἐπάνω στὸ τραπέζι εἶναι μιὰ σκέψη και μιὰ λάμψη.

Φτωχειὰ μουσικὴ, ἂν χωρᾶς
ἔμπα ἀπ' τὸν τρύπιο ἀγκῶνα τῆς συνοικίας.

ΑΚΙΝΗΣΙΑ ΤΑΞΙΔΙΟΥ

(Πρώτη στροφή)

Μεγάλα πλοῖα νυχτερινά, σταματημένα μὲς στὰ φῶτα τους —
οἱ καμαρότοι, οἱ ἀχθοφόροι, τ' αὐτοκίνητα, ἡ ναυτοφρουρά,
βαλίτσες δερμάτινες μὲ ξενικὲς σφραγίδες,
ντόπια καλάθια ἀπὸ καλάμι ἢ λυγαριά, μιὰ κατσίκια σαστισμένη,
ἀποχαιρετισμοὶ ἀργοπορημένοι πάνω ἀπ' τὰ κατάρτια.

Δὲν ἀκουσες φωνὴ ἢ λυγμό· — μήπως δὲν πρόσεξες ;
"Ὅλα βουβὰ καὶ σκιώδη· ἀσάλευτα
στὴν κίνησή τους — φάσματα ἄλλων ἐποχῶν καὶ τόπων.
Μαρμαρωμένο τὸ λιμάνι στ' ἀεικίνητα φῶτα του,
μὲς στὶς ἀντανακλάσεις τῶν βυθῶν. Ἡ προκυμαία
ἕνας τεράστιος, ὀλόλευκος κύβος σιωπῆ,
καὶ τὸ ταξίδι μήτε χωρισμὸς μήτε ἐρχομὸς — μιὰ ἀέρινη γέφυρα
πάνω ἀπὸ ὀνόματα οἰκειὰ καὶ ξένα. Πάνω σ' αὐτὴ τὴ γέφυρα
βημάτιζε ἀργὰ μὲ τὴ λευκὴ στολὴ του ὁ νέος πλοίαρχος (ἢ μήπως τὸ φεγγάρι ;)

ΜΙΑ ΚΙΝΗΣΗ

(Δεύτερη στροφή)

"Ὅστε, λοιπόν, κανένας δὲν ἔφυγε ποτέ ; Κανένας δὲ θὰ φύγει ;
Αὐτὸς ὁ συνωστισμὸς ἀνάμεσα στὰ διανυκτερεύοντα καφενεῖα τῆς προκυμαίας
ἀνάμεσα στὰ χειραμάξια, στὰ φορτηγά, στὰ περίπτερα, στὰ καταστρώματα,
ἀνάμεσα στὶς συμπλεγμένες ράγες τῶν τραμ καὶ στ' ἀδιέξοδα μάτια,
ἀνάμεσα στὶς γυναῖκες τοῦ λιμανιοῦ καὶ στὰ φῶτα,
ἀνάμεσα στοὺς μπόγους καὶ στὰ στοχαστικὰ ἄλογα, ἀπροσάρμοστα στ' ἀμπάρια,
ἀνάμεσα στὰ ξεχασμένα σφυρίγματα καὶ στὰ φρεσκοκομμένα εἰσιτήρια, — σφιγμέ-
νος ὁ ἀέρας.

Καθηλωμένα τὰ καράβια ἀπὸ τὴν πανεργατικὴ ἀπεργία,
μὲ τὶς πελώριες ἄγκυρές τους πρόχειρες κατοικίες φυκιῶν καὶ ὄστρακων,
μὲ τὶς χοντρές τους ἀλυσίδες σὰν ἀλληλένδετα μηδέν, ἀνενόχλητα στὸ βυθό.
Κι ἂν γινότανε μιὰ ἔκρηξη στὶς ἀποθήκες τῶν πολεμοφοδίων ;

"Ἐνα πλοῖο δὲν ἄντεξε· σήκωσε ἄγκυρα·
κι ὀλομόναχο, ὀλόλαμπρο μὲς στὴ σιωπὴ του
ἀνοίχτηκε ἀνεξήγητα στὸ πέλαγος.

Κι ὅλοι, τότε, γυναῖκες τοῦ λιμανιοῦ, ρεμβαστικοὶ περιπατητές, ρουφιάνοι,
ναῦτες, καπεταναῖοι, εἰσπράκτορες λεωφορείων,
ἔδειξαν κατὰ κεῖ, μουρμουρίζοντας : « Ὁ Ἀπεργοσπάστης ».

Λίγες στιγμὲς ἀμηχανίας, ἀναμονῆς, δὶβουλης ἀγανάκτησης
κ' ὕστερα ὅλα τὰ στόμια τῶν παρόχθιων πυροβολείων στράφηκαν ἐπάνω του.
Μὰ ἐκεῖνο εἶχε χαθεῖ μὲς στὴν πολύφωνη σιωπὴ του καὶ τὰ φῶτα του
κ' οἱ ὀμοβροντίες (κι ἂν πέσαν) δὲν ἀκούστηκαν.

ΑΝΤΑΛΛΑΓΕΣ

"Ἐβγαλαν τὸ ἀλέτρι στὸ χωράφι,
ἔφεραν τὸ χωράφι στὸ σπίτι —

μιά ατέλειωτη ανταλλαγή διαμόρφωνε
τὴ σημασία τῶν πραγμάτων.

Ἡ γυναίκα ἄλλαξε θέση μὲ τὸ χελιδόνι,
κάθησε στὴ χελιδονοφωλιὰ τῆς στέγης καὶ κελαΐδησε.
Τὸ χελιδόνι κάθησε στὸν ἀργαλειό της
κ' ὕφαινε ἀστέρια, ψάρια κι ἀνεμότρατες.

Ἄν ἤξερες τί ὠραῖο ποῦναι τὸ στόμα σου
θὰ μὲ φιλοῦσες μὲς στὰ μάτια νὰ μὴ βλέπω.

ΑΝΑΜΟΝΗ

Κάποιος χτύπησε τὴν πόρτα.
Ἐμπρός.
Κανένας.

Ἡ πόρτα μπῆκε μὲς στὸ σπίτι.
Ὅρθια — δὲν κάθησε.
Καλησπέρα.

Πίσω ἀπ' τὴν πόρτα
ἔμεινε ἀνοιχτὴ
ὀλόκληρη ἢ νύχτα.

ΑΝΑΓΚΑΙΑ ΕΞΗΓΗΣΗ

Εἶναι ὀρισμένοι στίχοι — κάποτε ὀλόκληρα ποιήματα —
ποῦ μήτε ἐγὼ δὲν ξέρω τί σημαίνουν. Αὐτὸ ποῦ δὲν ξέρω
ἀκόμη μὲ κρατάει. Κ' ἐσύ ἔχεις δίκιο νὰ ρωτᾷς. Μὴ μὲ ρωτᾷς.
Δὲν ξέρω, σοῦ λέω.

Δυὸ παράλληλα φῶτα
ἀπ' τὸ ἴδιο κέντρο. Ὁ ἤχος τοῦ νεροῦ
ποῦ πέφτει τὸ χειμῶνα ἀπ' τὸ ξεχειλισμένο λούκι
ἢ ὁ ἤχος μιᾶς σταγόνας καθὼς πέφτει
ἀπὸνα τριαντάφυλλο στὸν ποτισμένο κῆπο
ἀργὰ - ἀργὰ ἓνα ἀνοιξιὰτικο ἀπόβραδο
σὰν τὸ λυγμὸ ἐνὸς πουλιοῦ. Δὲν ξέρω
τί σημαίνει αὐτὸς ὁ ἤχος· ὥστόσο ἐγὼ τὸν παραδέχομαι.
Τ' ἄλλα ποῦ ξέρω στὰ ἐξηγῶ. Δὲν τὸ ἀμελῶ.
Ὅμως κι αὐτὰ προσθέτουν στὴ ζωὴ μας.

Κοιτοῦσα,
ὅπως κοιμότανε, τὸ γόνατό της νὰ γωνιάζει τὸ σεντόνι —
Δὲν εἶταν μόνο ὁ ἔρωτας. Αὐτὴ ἡ γωνία
εἶταν ἢ κορυφογραμμὴ τῆς τρυφερότητας, καὶ τὸ ἄρωμα
τοῦ σεντονιοῦ, τῆς πάστρας καὶ τῆς ἀνοιξῆς συμπλήρωναν
ἐκεῖνο τὸ ἀνεξήγητο ποῦ ζήτησα, ἄσκοπα καὶ πάλι, νὰ στὸ ἐξηγήσω.

ΕΣΧΑΤΗ ΠΡΟΣΓΕΙΩΣΗ

Εἶταν μιὰ ὠραία νυχτερινὴ περιπέτεια σ' ἓνα νεκρὸ τοπίο,
ἓνα ταξίδι σχεδὸν χωρὶς ποῦ καὶ γιατί —
διάφανα χρώματα ἀέρινα, σὰ μυστικὰ λουλούδια χωρὶς σχῆμα·

οὔτε τὸ ἄρωμα θυμᾶμαι νὰ νιώσαμε.

Φωτισμὸς φεγγαριῦ

σὲ ὦμους ἀγαλμάτων πού ριγοῦσαν. Κάποια νεανικά, μάλιστα, ἀγάλματα βηματίζουν ἄηχα στὸ Δημόσιο Κήπο, κ' ἴσως νὰ τάϊσαν τοὺς κύκνους τῆς λίμνης.

Ἄργότερα, θαρρῶ, περάσαν τὰ στρατιωτικὰ αὐτοκίνητα, τυφλά, ἴσα μπροστά τους, γεμάτα νικημένους φαντάρους

καὶ τὰ ὀδηγοῦσαν πεθαμένοι ἐπιλοχίες μ' ὀλάνοιχτα μάτια.

Ἄθόρυβος τῶς μηχανῶν δὲν ἀκούστηκε, — κι αὐτὸ τὸ νιώσαμε σὰν κάτι ἀπίθανο καὶ κάπως ὑποπτο· σὰν πρώτη ἔλλειψη μὲς στὴ νυχτερινὴ μαγεία.

Ὅλοι σωπάσαν, κουρασμένοι ἀπὸ μιὰ μάταιη, σχεδὸν ἐπιδιωγμένην, ἔνταση κι ἀκούστηκαν τὰ δευτερόλεπτα νὰ πέφτουν στὴ σιωπὴ σὰν τὴν πυτιρίδα στὸ μαῦρο σακκέκι τοῦ πεθαμένου.

Τότε, ἀναπάντεχα, κάποιος χτύπησε τὴ γροθιά του στὸ τραπέζι.

«Τί εἶναι;» ρωτήσαμε. «Τί εἶταν;» Ἀκριβῶς αὐτό. Τίποτ' ἄλλο.

Ἐνα τετράγωνο λιακάδα ἔπεφτε στὸ πάτωμα. Κ' εἶταν μέρα.

Στὴ γωνιά, μιὰ γυναίκα σταυροκοπήθηκε κ' εἶπε δίχως λόγο: «δόξα σοι ὁ Θεός»

Σὲ λίγο ἀκούστηκαν γνώριμες, θετικὲς καὶ χρήσιμες,

οἱ ρόδες ἀπ' τὸ κάρο τοῦ μανάβη σύρριζα στὸ σπίτι.

ΧΡΗΣΙΜΟΤΗΤΑ ΤΗΣ ΤΕΧΝΗΣ

Δὲν εἶταν μόνο ἐκεῖνα πού ἔρχονταν ἀπὸ μόνα τους, ἐκεῖνα πού εἶταν, τὰ ἀναπότρεπτα, μὰ καὶ τ' ἄλλα, ἐκεῖνα πού πρόσθετε αὐτός, ἐκεῖνα πού ἤθελε ἢ ἤθελαν οἱ ἄλλοι, ἐκεῖνα πού διάλεγε, κι ὁ τρόπος τῆς πρόσθεσης καὶ τοῦ πολλαπλασιασμοῦ.

Κ' ἴσως αὐτὰ τὰ τελευταῖα νᾶταν τὰ ιδιαίτερα δικά του πού συνέχιζαν σταματημένα ἢ διάχυτα πράγματα δίνοντας ἱστορία καὶ πρόσωπο στὸ ἀκίνητο, καθὼς τὸ διάφανο τζάμι πυκνώνει μονομιᾶς μπρὸς στὸ σκοτάδι καὶ γίνεται καθρέφτης δίνοντας εὐγενικὲς παραστάσεις ἀπὸ ἀνύποπτα πράγματα δίνοντας τὶς μορφὲς καὶ τὸ φάσμα τους, δίνοντας τὸ ἐσωτερικὸ νυχτερινῶν δωματίων, φωτισμένων ἀπὸ λάμπες πετρελαίου ἢ ἀπὸ μιὰν ἀνθοδέσμη ἢ ἀπ' τὸ θυμὸ, τὴ στέρηση, τὴ φτώχεια. Δίνοντας γνωρισμένα κι ἀγνώριστα, ἀλλιῶς γνωρισμένα, σὲ μιὰ συνοχή, ἔστω ἐκβιασμένη, σὲ μιὰν ἀξία, τελοσπάντων, ἀνταλλάξιμη.

ΤΟ ΑΚΟΥΣΤΟ ΚΑΙ ΤΟ ΑΝΗΚΟΥΣΤΟ

Μιὰ ἀπότομη κίνηση ἀπροσδόκητη· τὸ χέρι του χούφτωσε τὴν πληγὴ του νὰ σταματήσει τὸ αἷμα, μ' ὄλο πού δὲν ἀκούσαμε κανένα πυροβολισμὸ μήτε σφύριγμα σφαίρας. Σὲ λίγο κατέβασε τὸ χέρι του καὶ χαμογέλασε· μὰ πάλι ἀκούμπησε ἄργα τὴν παλάμη του, στὸ ἴδιο ἐκεῖνο μέρος· ἔβγαλε τὸ πορτοφόλι του, πλήρωσε εὐγενικὰ τὸ γκαρσόνι καὶ βγῆκε.

Καὶ τὸ φλιντζάνι τοῦ καφέ ράγισε μόνο του.
Αὐτὸ τουλάχιστον τὸ ἀκούσαμε ξεκάθαρα.

ΑΚΡΙΒΩΣ, ΤΟΤΕ

Μὲ τὸ πέρασμα τῆς ἀστραπῆς, ἡ σκιά ἑνὸς δέντρου
πήδησε λαθραῖα ἀπ' τὸ παράθυρο μέσα στὸ σπίτι. Ἐκεῖνος τρόμαξε·
θυμήθηκε τὸ μέγα δάσος, σκοτεινό· καὶ τὸ κρεββάτι του
εἶτανε τὸ κλαδὶ ἑνὸς δέντρου, κι αὐτὸς πάνω του
ἐπέμενε νὰ πριονίζει τὸ κλαδὶ πρὸς τὰ μέσα
ξέροντας πὼς σίγουρα θὰ πέσει, ἐνῶ ταυτόχρονα
μιὰ αἰσθησι ἀβέβαιη τὸν κρατοῦσε μὲς στὸν κίνδυνο
πὼς ἐκείνη ἀκριβῶς τῇ στιγμῇ θὰ πετοῦσε.

ΕΝΤΙΜΗ ΑΝΑΜΕΤΡΗΣΗ

Ἄλλη τῇ νύχτα κουβέντιασαν, ὀργίστηκαν, διαπληκτίστηκαν,
προσπάθησαν μὲ πάθος κ' εἰλικρίνεια νὰ βροῦν ἓνα συμβιβασμό, ἓνα χωρισμό,
ταπείνωσαν καὶ ταπεινώθηκαν· μετάνιωσαν
γιὰ τὸ χαμένο χρόνο — ἀνόητοι· πέταξαν τέλος τὰ ροῦχα τους
ἀπόμειναν ὠραῖοι, γυμνοί, ἐξευτελισμένοι κι ἀπροστάτευτοι. Χάραζε.
Ἄπ' τὴν ἀπέναντι στέγη, ἓνα κοπάδι πουλιὰ ξεπετάχτηκαν
σὰν κάποιος χαρτοπαίκτης νὰ πέταξε ἐπιτέλους μιὰ τράπουλα σημαδεμένη.
Ἔτσι, χωρὶς ἐπιχειρήματα κ' ἐξασφαλίσεις,
ἡ μέρα ἀνέβαινε ἀπ' τοὺς λόφους μὲ τὴ σκληρὴ περηφάνεια τῆς πράξης.

ΑΠΟΞΕΝΩΣΗ

Ἐνα λουλούδι μόνο βουλιαγμένο στὸ ἄρωμά του,
ἓνα πρόσωπο ἀγκυροβολημένο μέσα στὸ χαμόγελό του,
— ὑπάρχει; δὲν ὑπάρχει; — χαμένο·
ἂν τοῦ μιλήσεις θὰ στρέψει, σὰν ἀπὸ χιλιάδες χρόνια,
ἀμήχανο, ἀδέξιο — δὲ θὰ ξέρει ποῦ εἶναι, δὲ θὰ ξέρει
ποιὰν ἔκφραση νὰ πάρει πού νάναί μιὰ ἀπάντηση.
Εἶναι ἓνα εἰκονοστάσι πέτρινο σ' ἓναν παλιό, ἐγκαταλειμμένο δρόμο.
Κάποτε, μὲ τὸ σούρουπο, κατεβαίνει τὸ μαρμάρينو σκαλοπάτι του,
μαζεύει ἀγριολούλουδα ἀνάμεσα στὶς πέτρες,
φτιάχνει ἓνα στεφάνι καὶ τὸ κρεμάει στὴν ἴδια τὴν εἰκόνα του. Καμμιά φορά,
κάποιο ξεστρατισμένο πρόβατο στέκεται ἐκεῖ σὰ νὰ προσεύχεται
μασώντας ἀργά, ἀδιανόητα τὸ ξεραμένο στεφάνι.

ΘΕΡΑΠΕΙΑ

Μιὰ ἱστορικὴ κούραση εἶταν ἀπλωμένη στὸ ἀπόγευμα
σὰν τὸ δέρμα ἑνὸς ζώου ἀπλωμένο στὴν κάμαρα τοῦ ἄρρώστου.
Ἄ ἄρρωστος ἔμενε πάντα στὸ κρεββάτι. Ἄ ἄρρωστος τοῦ εἶχε πέσει.
Μιὰ μυρωδιὰ ἰδρωμένης φανέλας κ' οἰνοπνεύματος. Αὐτὸ τὸ δέρμα
εἶταν ἀπὸ ἓνα ζῶο πού τόγδαρὰν ζωντανό, — αὐτὸ ἰσχυρίζόταν.

Τὸ τρίχωμα, ὑπάκουο, οὐδέτερο, νεκρό· μὰ ἀπ' τ' ἄλλο μέρος,
τὸ γυμνό, τοῦ δέρματος,
ἔμενε ἀκόμη ἐπίπεδος ὁ στεγνὸς πόνος. Ἐπέμενε σ' αὐτό:
ζωντανὸ τὸ ζῶο ὅταν τῷ γδαραν. Κι ὅπως ἀκούμπησε τέλος
γυμνὰ τὰ πόδια του ἐκεῖ, τὸ τρίχωμα ὀρθώθηκε,
τὸ δέριμα καμπυλώθηκε, σχημάτισε ράχη,
κι ὁ ἄρρωστος πάνω στὴ ράχη τοῦ ζώου διέσχισε τὸ διάδρομο,
πέρασε ἀπ' τὴν κουζίνα, βγήκε στὴν αὐλή, βγήκε στὸ δρόμο
κ' οἱ κατσαρόλες χτύπησαν σὲ μετάλλινα τύμπανα.

ΣΤΙΓΜΗ

Κατάκοπη ναυτικὴ συνοικία. Οἱ γλόμποι νυστάζουν.
Πενιχρὲς μπουραρίες ἀραδιασμένες σὰ φτωχὲς γυναῖκες
ποὺ περιμένουν μπροστὰ στὸ Λαϊκὸ Νοσοκομεῖο.
Ὁ δρόμος σκοτεινός. Εἶπαν νὰ κοιμηθοῦν νωρὶς. "Ἄξαφνα
οἱ μπουραρίες φωτίστηκαν ὡς τὶς τελευταῖες καρέκλες τους
ἀπ' τὸ κάτασπρο γέλιο ἑνὸς ἐφήβου. Κι ἀμέσως ὕστερα
ἀκούστηκε ἀπέραντη, ἐνιαία, ἀήττητη ἡ θάλασσα.

ΤΟ ΟΣΤΡΑΚΟ

Ἕνας θρίαμβος εἶταν, — χρόνια καὶ χρόνια ἐρχόταν — ἀπὸ ποῦ; —
πίσω ἀπ' τὰ βουνά, κάτω ἀπ' τὸ χῶμα, ἀπ' τὰ παλιά, ἀσπρισμένα κόκκαλα,
ἀπὸ ψηλά, ὅταν θριβόταν τὸ γαλάζιο σὲ θερμὴ σκόνη,
ἀπ' τὰ δάση, ἀπὸ μέσα του, πρὶν ἀπ' αὐτόν,
πιὸ πέρα ἀπ' αὐτόν, — ἕνας θρίαμβος·
καὶ τὰ ἴδια του τ' ἀγάλματα τὸν ὑποδέχονταν ἀνάμεσα σὲ χιλιάδες κατάρτια
σὲ γνωστὰ κι ἄγνωστα λιμάνια, ἐνῶ τώρα αὐτὸς
κολλημένος κρυφὰ σὰν ἕνα ὄστρακο στὸ μέγαλι καράβι
ποὺ ὁ ἴδιος τῷχε ναυπηγήσει στὸ σχέδιο τῶν ναυαγίων του, — αὐτὸς
διέσχισε τώρα τὸ βαθύλαλο νερό, ἀμετακίνητο ὄστρακο, σχεδὸν στεγνὸ, πεθα-
μένο. εὐτυχισμένο.

ΠΡΟΣΑΡΜΟΓΗ

Αὐτὸ τὸ μπρούντζινο ἄγαλμα, εἶχε τὴ θέση του μὲς στὸ χειμῶνα,
αὐτὸς ὁ ἥρωϊκὸς διασκελισμὸς τοῦ ἀλόγου σὰ νὰ ὑπερπηδοῦσε
πανίσχυρους ἐνάντιους ἀνέμους· ἀκόμη καὶ τὸ ὕφος,
κάπως πομπῶδες κ' ὑπεροπτικό, τοῦ ἱπέα, ταίριαζε ἀρκετὰ
μὲ τὶς νεροποντές, τ' ἀφηνιασμένα σύννεφα, τὶς καταιγίδες,
ὅταν ἀλλάζαν οἱ ἀστραπὲς τὰ χαλινάρια σὲ δυὸ στέρες, στενόμακρες φλόγες
καὶ δὲν ξεχώριζες ἂν τὸ οὐρλιαχτὸ εἶταν ἀπ' τὸν ἀνεμο μὲς στὶς γυμνὲς λεωφόρους
ἢ ἀπ' τ' ἀνοιχτὸ στόμα τοῦ ἀγάλματος. Μὰ τώρα
μ' αὐτὴ τὴν ἀνοιξη, χαλαρωμένη, εὐκολυμένη, ἀφημένη,
μὲ τοῦτο τὸ ἐπιλήσιμον φῶς, καλοσυνάτο, (ἴσως ἀπὸ δειλία κιόλας
ἢ κι ἀπ' τὴν κούραση τῆς ζέστης) δένοντας
μὲ πρόχειρες ἀκτίνες τῶνα φύλλο μὲ τ' ἄλλο,
τῶνα δέντρο μὲ τ' ἄλλο ἢ μὲ τὰ σπίτια,

τὸνα βλέμμα μὲ τ' ἄλλο ἢ μὲ τὰ στόματα, — ἀνυπόφορη τώρα
ἢ στάση αὐτοῦ τοῦ ἀγάλματος, προκλητική, σχεδὸν ἄπρεπη,
τόσο πού ὁ ἴδιος ὁ μπρούντζινος καβαλλάρης ξεπέζεψε,
φώναξε τρεῖς ἀνέργους πού περίμεναν στὸ πάρκο μὲ τὶς ἀξίνες τους
κι ἄρχισε, κάθιδρος κ' ἱκανοποιημένος, νὰ γκρεμίζει τὸ ἄγαλμά του.

ΠΝΟΗ

Μιά δροσερὴ πνοὴ μπῆκε ἀναίτια ἀπ' τὸ παράθυρο σὰν μετέωρο ρυάκι·
τὴν ἐνίωσε μονάχα ἀπ' τὸ λόξεμα τῆς φλόγας τῶν τέσσερων κεριῶν
κ' οἱ σκιὲς τῆς λάμπης τρεμούλιασαν στὸ πρόσωπο τοῦ πεθαμένου
σὰ νὰ τοῦ γλεῖφαν καὶ νὰ τοῦ ἀφαιροῦσαν τὸ θάνατο.
Μεμιάς τούτῃ ἡ πνοὴ σοῦ ἐπέβαλε τὴν ἀνοιξή
κ' οἱ φλόγες τῶν κεριῶν ἔγιναν τέσσερις χρυσοὶ τροχοὶ
σ' ἓνα μεγάλο, ἀνάλαφρο ἀμάξι πού ἔφευγε ἀστραπιαῖα
ἴσως κατάφορτο λουλούδια καὶ γυναιῖκες. Παρ' ὀλίγο μάλιστα
νὰ διαμελίσει τὸ νεκρό. Μὰ ὁ νεκρὸς ἀνοιξε τὰ μάτια του
καὶ παραμέρισε μὲ προσοχὴ καὶ σύνεση. Τὸ ἀμάξι πέρασε.

ΞΕΠΕΡΑΣΜΑ ΚΙΝΔΥΝΟΥ

Κάθε τόσο ἓνα ἄστρο ἢ μιὰ φωνὴ
πέφτει τόσο βαθιά, πού αὐτὸς κρατιέται
ἀπ' τὰ κάγκελα τοῦ μπαλκονιοῦ ἢ ἀπὸ κάποιο χέρι
(ἂν βρίσκεται ἓνα χέρι) μὴ βουλιάξει μέσα του.

Τὸ πιὸ πιστό του χέρι, εἶναι τὸ ἄλλο του χέρι. "Ὅμως ἔτσ
τὰ χέρια του κλείνουν σ' ἓναν κύκλο — τὸν κλείνουν.
Δὲν τὸ ἀντέχει. Κι ἀπλώνει τὰ χέρια του
σὰ νᾶναι ν' ἀγκαλιάσει κάποιον ἢ σὲ στάση ἰσορροπίας.
Κ' ἔτσι, σὰ σκοινοβάτης, κοιτάζοντας ὀλόϊσα μπροστά του,
κρατιέται εὐθυτενῆς πάνω ἀπ' τὸ βάθος του.

ΑΦΗΡΗΜΕΝΟΣ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΗΣ

"Ἐνας ζωγράφος, μὲς στὸ ἀπόγευμα, σχεδίασε ἓνα τραῖνο.
Τὸ τελευταῖο βαγόνι ξέκοψε ἀπὸ τὸ χαρτί
καὶ ξαναγύρισε μονάχο του στὴν ἀποθήκη.

Μέσα σ' αὐτὸ ἀκριβῶς τὸ βαγόνι, καθόταν ὁ ζωγράφος.

ΑΝΑΜΝΗΣΗ

Μιά ζεστὴ μυρωδιὰ εἶχε ἀπομείνει στὶς μασχάλες τοῦ πανωφοριοῦ της.
Τὸ πανωφόρι στὴν κρεμάστρα τοῦ διαδρόμου σὰν κλεισμένη κουρτίνα
"Ὅ,τι γινόταν πιά, εἶταν σ' ἄλλο χρόνο. Τὸ φῶς ἄλλαζε πρόσωπα,
ὅλα ἄγνωστα. Κι ἂν κάποιος ἔκανε νὰ μπεῖ στὸ σπίτι,
ἐκεῖνο τὸ ἄδειο πανωφόρι σήκωνε ἀργά, πικραμένα τὰ χέρια του
κ' ἔκλεινε σιωπηλὰ ξανὰ τὴν πόρτα.

Ο ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΑΣ

Μιά παρέα κοριτσιῶν μὲ λουλουδάτα φορέματα
γελοῦν πάλι στὴ γωνία τοῦ γκρεμισμένου σπιτιοῦ. Οἱ χτίστες
κρεμοῦν τὸ παντελόνι τους καὶ τὸ πουκάμισό τους σ' ἓνα καρφὶ τῆς νέας οἰκοδομῆς,
παίρνουν τὸ πηλοφόρι, τὸ μυστρί κι ἀνεβαίνουν
τῆ, μεγάλη, γυμνὴ σκαλωσιὰ σὰ ν' ἀνεβαίνουν στὸν οὐρανό. Ὁ ἀρχιτέκτονας
ὑπολογίζει, θυμᾶται, συγκρίνει, ἐπιβλέπει,
φαίνεται κάπως σκυθρωπὸς σὰ νᾶχει μείνει ἡμιτελὲς τὸ σχέδιό του,
σὰ νὰ μὴν πρόκειται νὰ τελειώσει ποτὲ τὸ μέγα κτίριο. Παίρνει μιὰ πρόκα
καὶ τῆ χτυπάει ὁ ἴδιος στὸ σανίδι. Ἡ πρόκα στράβωσε.
Οἱ ἐργάτες γέλασαν. Γέλασε κι αὐτός. Ἔβγαλε τὸ πουκάμισό του
νιώθοντας πὼς σὲ τοῦτο τὸ κοινό τους γέλιο ὀλοκληρώνονταν
τὰ χέρια του, τὸ σχέδιό του, ἡ οἰκοδομὴ τους.

ΣΗΜΕΙΩΣΗ : Τὰ «Εἰκοσιτέσσερα Ποιήματα» τοῦ Γιάννη Ρίτσου, πού δημοσιεύουμε σ' αὐτὸ τὸ τεῦχος, ὅπως καὶ τὰ «Εἴκοσι Ποιήματα» καὶ τὰ «Δέκα Ποιήματα», πού δημοσιεύτηκαν σὲ προηγούμενα τεύχη μας, ἀνήκουν στὴν ἀνεκδοτὴ ποιητικὴ συλλογὴ «Μαρτυρίες» πού γράφεται ἀπ' τὸ 1938 καὶ συνεχίζεται ὡς σήμερα. Στὴν ἴδια σειρὰ ἀνήκουν καὶ τὰ ποιήματα πού δημοσιεύτηκαν στὸν Β' καὶ Γ' τόμο τῆς «Πελοποννησιακῆς Πρωτοχρονιάς». Πολλὰ ἀπ' αὐτὰ ἔχουν δημοσιευτεῖ στὰ γαλλικά, ἰταλικά, ρουμάνικα, τσέχικα, σλοβάκικα, σουηδικά, φλαμανδικά, ὅπως στὶς «Lettres Françaises», στὸ «Il Contemporaneo», στὴ «Γκαζέτα Λιτεράρα», στὴν «Kultura», στὴν «Tribuna», στὸ «Kulturny Zivot», στὸ «Pan», στὸ «De Vlaamse Gilds», στὸ «Sydsvenska Dagbladet Snällposten», κλπ. Τὰ «Εἴκοσι Ποιήματα» πού πρωτοδημοσιεύτηκαν στὴν «Ἐπιθεώρηση Τέχνης» (Τόμος Ε'. Τεῦχος 29. Μάιος 1957), μεταφράστηκαν ἔπειτα σὲ πολλὲς γλώσσες καὶ περιλαμβάνονται στὴ ρουμάνικη ἔκδοση «Ποιήματα» τοῦ Ρίτσου (Ἐκδόσεις Νεολαίας, Βουκουρέστι 1958) σὲ μετάφραση τοῦ Στεφάν Ποπέσκου καὶ τοῦ Γιάννη Βεάκη. Ἀπ' τὰ ποιήματα πού δημοσιεύουμε σήμερα, τὰ πρῶτα ἔντεκα (μαζὶ μὲ τὸ «Ὅχι πολιτικὴ» καὶ τοὺς «Χτίστες», πού τὰ παραλείψουμε γιατί ἔχουν δημοσιευτεῖ στὰ ἑλληνικά) πρωτοπαρουσιάστηκαν σὲ μετάφραση τοῦ Μιχαήλ Ἀδριανοῦ, στὶς «Lettres Françaises» (No 733.—31 Ἰουλίου—6 Αὐγούστου 1958) μὲ τὸ ἐξῆς προλογικὸ σημεῖωμα τῆς σύνταξης τοῦ περιοδικοῦ πού διευθύνει ὁ Ἀραγκόν :

«Εἶναι τιμὴ γιὰ τίς «Lettres Françaises» πού συντελέσανε σὲ νὰ γνωριστοῦν καὶ ν' ἀγαπηθοῦν στὴ Γαλλία πολλοὶ μεγάλοι ποιητὲς

τοῦ ἀπέραντου κόσμου. Κι ὁ Πάμπλο Νερούντα, ὁ Νέζβαλ κι ὁ Ναζιμ Χικμέτ, κι ὁ Βάλτερ Λέβενφελς κι ὁ Νικόλας Γκιλλέν... Μέσα σ' αὐτὸν τὸν ἀστερισμὸ λάμπει πολὺ ἰδιότυπα ὁ Ἕλληνας ποιητὴς Γιάννης Ρίτσος, πού οἱ ἀναγνώστες μας διάβασαν ἐδῶ δυὸ μεγάλα ποιήματά του, καὶ πού μᾶς δόθηκε ἡ εὐκαιρία νὰ τὸν βοηθήσουμε ὅταν φαινόταν νὰ τὸν ἀπειλεῖ ἡ ἑλληνικὴ τραγωδία, τῆς ὁποίας εἶναι ὁ σύγχρονος κορυφαῖος. Θεωρήσαμε ἐπιθυμητὸ νὰ δώσουμε στοὺς ἀναγνώστες μας μιὰ σειρὰ ἀπὸ συντομότερα ποιήματά του, παρμένα ἀπὸνα σύνολο τιτλοφορούμενο «Μαρτυρίες», γιὰ νὰ γνωρίσουν καλύτερα αὐτὸν τὸν ποιητὴ πού εἶναι τόσο βαθιὰ θυσιάζων στὴν πραγματικότητα τῆς χώρας του ὥστε ἡ πραγματικότητα αὐτὴ νὰ παίρνει ἓναν τόνο μυστηρίου. Μᾶς ἦταν δύσκολο νὰ παραλείψουμε αὐτὸ ἢ ἐκεῖνο τὸ ποίημα πού ἦταν σὰν μιὰ ἀκόμη πινελιά σ' αὐτὸ τὸ μαῦρο καὶ λαμπρὸ τοπίο, χρήσιμη ὅπως ἡ σκιά στὸ φῶς. Ἄς μᾶς συχωρεθεῖ πού δίνουμε ἐδῶ αὐτὴ τῆ Νίκη ἀκρωτηριασμένη, ἀπ' ὅπου μπορεῖ νὰ λείπουν τὸ κεφάλι καὶ τὰ χέρια, ὅπως σὲ μιὰ καινούργια Νίκη τῆς Σαμποράκης, μὰ πού ἔχει τὰ φτερά».

Πέντε ποιήματα ἀπ' αὐτὰ δημοσιεύτηκαν ἐπίσης στὸ σλοβάκικο περιοδικὸ «Kulturny Zivot» (Μπρατισλάβα, 11. X. 58) σὲ μετάφραση καὶ μ' ἓνα μικρὸ σημεῖωμα τοῦ Vladimir Reisel, κ' ἓνα ἄλλο στὸ τσέχικο περιοδικὸ «Host do domu» (Μπρνο, Μᾶης 1960) σὲ μετάφραση τοῦ Ἀντολφ Κρόουπα μ' ἓνα κριτικὸ σημεῖωμα γιὰ τὴν ποίηση τοῦ Ρίτσου. Ὁ Κρόουπα ἔχει μεταφράσει στὰ τσέχικα καὶ τῆ «Σονάτα τοῦ Σελινόφωτος» («Σειέτοβα Λιτερατούρα», No 5, Πράγα, Μάιος 1957).

Μ Ε Τ Η Φ Υ Ρ Ο Ν Ε Ρ Ι Α

(Διήγημα)

Τοῦ ΔΗΜΗΤΡΙΗ ΧΑΤΖΗ

—Ποῦ 'ν' ἡ μάνα σας, μωρέ;

—Πῆγι στοὺν ἀγαπητ'κό τ'ς, ἀποκρινόνταν πρόθυμα καὶ γρήγορα καὶ τὰ δυὸ μαζί.

—Καὶ πότε θάρθει;

—'Αγαπητ'κός τ'ς εἶσι, μπάρμπα, κ' ἰσού;

Ἐο καλόκαρδος ἄνθρωπος λυπότανε, ντρεπότανε μ' αὐτὰ τὰ πράματα—τί νὰ τοὺς πεῖ; Νὰ τύχαινε ὡστόσο κακόψυχος ἄνθρωπος—καὶ τυχαίνανε φυσικά—τὸ πκιρνε γιὰ παιχνίδι καὶ γλεντοῦσε μὲ τὰ δυὸ χαζοπούλια. Στὸ τέλος τὸ μάθαν ὄλοι καὶ γλεντοῦσαν ὄλοι.

—Ναί, εἶμαι κ' ἐγώ.

—Τότις, εἶπι, μπάρμπα, κάτσι κὶ καρτέρα την.

Κάτσε καὶ καρτέρα την... Ἐὰ δυὸ τους αὐτὰ καθόνταν ὄλη μέρα μέσα σ' αὐτὸ τὸ δωμάτιο κὶ οὔτε καρτέραγαν οὔτε δὲν καρτέραγαν τίποτα. Πάνω σ' ἕνα βρώμικο, χιλιοτρυπημένο σοφᾶ ὁ μικρότερος ὁ Στρατιῆς εἶχε σκορπισμένα ἕνα σωρὸ τιποτένια πράματα—κουμπιά, κουτιά, μιὰ τανάλια, μιὰ πάνινη κούκλα, κάτι βίδες, κάτι ξυλαράκια, ἕνα ρουμπινέττο, σύρματα διάφορα—ὄλα τὰ μάζευε ἐκεῖ. Ἐαπλωμένος τὰ μπρούμυτα μπορούσε νὰ παίξει ὄλη μέρα μ' αὐτὰ ἕνα παιχνίδι ἀτελείωτο. Ἐάστηνε, τὰ σκόρπιζε, τὰ συνδύαζε καὶ μιλοῦσε—διαρκῶς μιλοῦσε μαζί τους. Μὲς τοὺς ἀπίθανους συνδυασμοὺς αὐτῶν τῶν πραγμάτων ζοῦσε ἕνας κόσμος ὄλόκληρος, ὄργανωμένος σιγὰ-σιγὰ στὴν ψυχὴ του τίς ἀτελείωτες ὄρες ποὺ περνοῦσε πάνω σ' αὐτὸ τὸ σοφᾶ. Ἐ τανάλια γινότανε μηχανὴ παραβιοῦ κ' ἡ πάνινη κούκλα κατέβαινε μὲ τ' αὐτοκίνητο στὸ λιμάνι—πάνω σὲ δυὸ βίδες περασμένες σ' ἕνα ξυλαράκι—καὶ ταξίδευε σ' ἕνα τόπο μακρυνὸ ποὺ βοσκοῦσαν θεόρατα ἄλόγατα—κάτι κομματάκια ἀπὸ ξύλο.

Ἐο κόσμος του αὐτὸς μπορεῖ νὰ μὴν ἦταν καθόλου ὄμορφότερος ἢ τελειότερος ἀπ' τὸν κόσμο τῆς φαντασίας τῶν ἄλλων παιδιῶν. Ἐταν ὡστόσο ἀπίστευτα στερεός, αὐτόνομος κὶ ὄλοκληρωμένος κ' ἦταν κόσμος φωτεινός καὶ χαρούμενος—μαγεμένος. Κὶ ὁ μικρὸς ἔμενε ὄλότελα ὄσομένος σ' αὐτόν, ἀποκλειστικά σ' αὐτόν, σὰν ἄλλοπαρμένος. Κ' ἦταν εὐτυχῆς μέσα σ' αὐτόν. Εἶχε φτάσει τὰ ἔξη καὶ τὰ πόδια του ἀπομείναν ἀτροφικά—μὲ πολλὴ δυσκολία μπορούσε νὰ περπατήσῃ. Κ' εἶχε μάθει καὶ καθόταν ἐκεῖ, μ' αὐτὰ τὰ πράματα καὶ κοιμότανε κὶ ὄλας ἐκεῖ, πάνω στὸν ἴδιο σοφᾶ καὶ ξυπνοῦσε πάλι μ' αὐτὰ, γιὰ νὰ ξαναρχίσει.

Ἐέσσερα χρόνια μεγαλύτερος ὁ Κωνσταντῆς, εἶχε ἀπὸ πάντα τὴ φροντίδα γιὰ τὸ μικρὸν—μ' αὐτὴν εἶχε μεγαλώσει. Αὐτὸς τοῦδινε κεῖ τὸ φατ' π' ἔτοιμαζε ἡ μάνα τους, τοῦφερνε τὸ νερό, τὸν ἔντυνε καὶ τὸν ξέντυνε, τὸ ὄράδι τὸν ἔβαζε κεῖ νὰ πλαγιάσει, τὸν σκέπαζε κ' ἔστρωνε τότε κάτω στὸ πάτωμα καὶ κοιμότανε δίπλα του. Ἐδὲ πρῶι τὸν ἔνιβε καὶ τὸν ἔντυνε πάλι. Κάποτε τὸν ἔπαιρνε, τοῦδαζε στὰ πόδια τὰ σίδερα καὶ τὸν κατέβαζε στὴν αὐλή, τὸν κάθιζε σὲ μιὰ ψάθα, τοῦφερνε τὰ πράματά του καὶ δὲν πῆγαινε νὰ παίξει μὲ τᾶλλα παιδιὰ—καθότανε δίπλα του πάλι. Ἐο μαγεμένος κόσμος τῆς ψυχῆς τοῦ μικροῦ καθόλου δὲν ἔφτανε στὴν ψυχὴ τῆ δικῆ του. Μὰ τὰ σύμβολά του τᾶξερνε πιά τί σημαίνει τὸ καθένα καὶ μπορούσε νὰ μιλάει μαζί του. Ἐ,τι καὶ νᾶλεγε ὡστόσο τοῦ τῆ χαλοῦσε πάντα τῆ σειρά καὶ τὴν τάξη τοῦ κόσμου κὶ ὁ μικρὸς ξανάρχιζε ἀκούραστος τὴν ἀποκατάσταση. Ἐο Κωνσταντῆς ἔγελοῦσε, ὁ μικρὸς ἦταν γι' αὐτόν τὸ παιχνίδι, τὸ μοναδικὸ του παιχνίδι. Καὶ στὸ σχολεῖδ ποὺ πῆγε κατόπι καὶ τὸν

ἄφηνε τὸ πρῶν καὶ τ' ἀπόγεμα μοναχὸ τοῦ ἐκεῖ πέρα, πάλι σὰν τέλειωνε, γύριζε γρήγορα καὶ καθότανε δίπλα τοῦ. Τοῦ διάβαζε τὰ γράμματα ποῦ μάθαινε. Ὁ μικρὸς τὸν ἄκουγε προσεχτικὰ μὲ τὸ κεφάλι σκυμένο. Ὑστερα ξαφνικὰ τὸν σταματοῦσε κι ἄρχιζε ἀμέσως καὶ τὰ ξηγοῦσε μὲ τὸ δικό του τὸν τρόπο—τᾶχε περάσει κι αὐτὰ στὸ μαγεμένο τοῦ κόσμου. Ὁ Κωνσταντῆς τὸν ἄκουγε χωρὶς νὰ μαγεύεται καὶ χωρὶς νὰ βαριέται. Διασκέδαζε μ' αὐτὰ τὰ θαυμάσια καμώματα. Ἐλεγε κάτι κι αὐτὸς κι ὁ μικρὸς ἀναβε ἀμέσως κι ἀμέσως ξανάρχιζε. Καὶ τ' ἄρρωστιάρικο παιχνίδι συνεχιζόταν ἀτέλειωτα πάνω σ' αὐτὸ τὸ σοφᾶ, σὰν ἓνα παράξενα χαρούμενο παραλήρημα, δίπλα στὸ δωμάτιο ποῦ ἡ μάνα τοὺς δεχόταν τοὺς ἄντρες.

Ἡ πελατεία ἦταν μικρὴ καὶ μᾶλλον ἐρισμένη, ταχτοποιημένη κάπως μὲ τοὺς ἴδιους πάντοτε ἀνθρώπους σὲ κείνο τὸ μικρὸ λιμάνι τῆς βόρειας Ἑλλάδας. Ἡ Τριανταφυλλιά τᾶχε κανονίσει μ' αὐτοὺς νοικοκυρεμένα, σ' ἄλλους πήγαινε αὐτὴ, ἄλλους δεχότανε σπίτι. Τοὺς δεχόταν ἀφκιασίδωτη κι ἀστόλιστη—ἄφηνε τὴν ποδιά της στὸ μαγειριό, κατέβαζε τὸ φαί ἀπ' τὴ φωτιά καὶ πήγαινε στ' ἄλλο δωμάτιο. Καὶ μὲ τὸν ἴδιο τρόπο ποῦ θὰ πουλοῦσε κεντήματα ἢ ψάρια, πουλοῦσε τὸν ἔρωτα σ' αὐτοὺς τοὺς ἀνθρώπους ποῦ τὸν πεινοῦσαν καὶ ποῦ τοὺς ἔφτανε κ' ἔτσι. Θὰ τῷθελε πάρα πολὺ νὰ μπορούσε νὰ μείνει μ' αὐτοὺς τοὺς λίγους μονάχα καὶ τὸν ἄλλο καιρὸ νὰ κοιτάζει τὸ σπίτι καὶ τὰ παιδιὰ της. Ὁξω ἀπ' αὐτὸ—τὸ ἐπάγγελμα δηλαδὴ—εἶχε ἀπομείνει μιὰ μικρὴ νοικοκυρά, χωρὶς φαντασία καὶ χωρὶς τύψεις—κι ἄς μὴ τὴ χαιρέταγαν οἱ γειτόνισες. Τὸν καιρὸ ποῦ πήγαινε ἀκόμα στὴ μάνα της στὸ χωριό, τὸ σπίτι, τὰ σκεπάσματα, τὸ παιδί τ' ὄρφανὸ—ὁ Στρατῆς δὲν ἦταν ἀκόμα—αὐτὰ εἶχε μονάχα στὸ νοῦ της. Κι ὅταν ἐκεῖνη ρωτοῦσε πῶς τᾶφερνε βόλτα μονάχη της μπορούσε ἀκόμα νὰ λέει:

— Νὰ μωρὴ καψομάνα... Καὶ πλένω καὶ λίγο... Κ' εἶναι κι αὐτὲς ὁ ὑποτελώνης.

-- Θὰ σὲ παντρευτεῖ, μωρή;

— Ἔτσι εἶπε, μάνα... Τὴν ἀνοιξη.

— Νᾶρθω τότες κι ἐγώ...

— Ναρθεῖς, μάνα.

— Νᾶχα κ' ἓνα ροῦχο καλό...

— Νὰ ἰδοῦμε, μάνα...

Ἦταν τότε καλά, ἦταν ἀκόμα καλά. Ὑστερα πέθανε ἡ μάνα—ὁ τελευταῖος δεσμὸς μὲ τὴν παλιὰ τὴ ζωὴ. Ἐφυγε κι ὁ ὑποτελώνης—τὸ τελευταῖο πρόσχημα. Ἦρθε καὶ τὸ μπάσταρδο, ὁ Στρατῆς—τὸ σύνορο τῆς καινούργιας ζωῆς. Κ' ἦρθαν ἔτσι ἀπὸ τότε κ' οἱ περαστικοὶ ποῦ τὴ μάθαινε—ναυτικοί, μεταπράτες, τίποτα ἐμπόροι. Αὐτὴ δὲν τοὺς ἤθελε. Μὰ μιὰ φορὰ ποῦ δὲ σηκώθηκε τότε ν' ἀνοίξει νύχτα σὲ κάποιον, ἔγινε τέτοια φασαρία στὸ δρόμο μὲ φωνές καὶ χτυπήματα στὴν πόρτα, ποῦ ξυπνήσαν οἱ γειτόνοι καὶ ξυπνήσαν καὶ τὰ παιδιὰ της καὶ σκούζανε καὶ κουβαληθήκαν κ' οἱ χωροφυλάκοι καὶ φοβήθηκε πάρα πολὺ.

Ἡ ἴδια δὲν ἄλλαξε μήτε στὸν τρόπο μήτε στὴν ψυχὴ της. Μὰ τὴν πόρτα τὴν ἄφηνε ἀπὸ τότε μισανοιγμένη καὶ μέρα καὶ νύχτα καὶ τοὺς δεχόταν κι αὐτοὺς—ὄλους.

Γι' αὐτοὺς τοὺς περαστικούς καὶ τοὺς ξένους, δὲν τὴν πείραζε νὰ νοιώθει τὰ παιδιὰ της στὸ διπλανὸ τὸ δωμάτιο. Ἦταν ἀκόμα μικρά. Μὰ καὶ νᾶθελε δὲν εἶχε ἄλλοῦ νὰ τὰ βάλει—δυὸ δωμάτια εἶχε στὸ σπίτι, ἓνα τὸ μέσα, δικό της καὶ τ' ἄλλο, τ' ἀπέξω, γι' αὐτά. Μόνο σὰν τῆς ἐρχότανε κανένας ἀπ' τοὺς δικούς της καὶ τῷθελε κι ἐκεῖνη νὰ μείνει μαζί του μὲ τὴν ἡσυχία της, τότες τοὺς ἔδινε λίγες δραχμὲς καὶ τᾶδιωχνε. Ὁ Κωνσταντῆς ἔπαιρνε τότε τὸ μικρόν, τὸν ἔντυνε, τοῦβαζε στὰ πόδια τὰ σίδερα, τὸν σήκωνε ἀγκαλιὰ νὰ κατεβοῦνε τὴ σκάλα καὶ στράτα—στράτα τὸν πήγαινε ὡς τὴ θάλασσα. Περνώντας ἀπ' τὰ μαγαζιά φωνίζανε τὰ λεφτά τους κι ὁ ἐμποράκος μὲ τὴν καμπούρα τῷξερε τὸ μυστικὸ κ' ἤθελε κι αὐτὸς νὰ γλεντήσῃ λιγάκι μὲ τὰ δυὸ χαζοπούλια. Μισόκλεινε τὰ μάτια του καὶ ρωτοῦσε:

— Ποῦ ν' ἡ μάνα σας, μωρέ;

— Σπίτ' μας εἶνι. Ἦρθ' οὐ ἀγαπητ' κὸς τ'ς, ἀποκρίνονταν καὶ τὰ δυὸ μαζί πρόθυμα καὶ γρήγορα μὲ τὰ μάτια καρφωμένα στὴν παλάντζα ποῦ ζύγιαζε τὴ μαύρη σταφίδα.

Ὁ ἐμποράκος ἔτριβε τὰ χέρια του ἐνθουσιασμένος μὲ τὸ κατόρθωμα τῆς εὐφυΐας του. Αὐτὰ τραβούσαν ἔτσι καὶ πηγαίνανε καὶ καθόντανε στὸ λιμάνι καὶ κοιτούσανε τὰ πλεύσιμα καὶ τὴ θάλασσα. Τώρα τοῦλεγε ὁ Κωσταντῆς τοῦ μικροῦ γιὰ τὶς μηχανές, τὰ πανιά, τὰ κουπιά, γιὰ τὰ βαρέλια ποὺ φόρτωναν καὶ τὰ μέρη ποὺ τὰ πηγαίναν — ὅπως τᾶξερε. Ὁ μικρὸς ἄκουγε σιωπηλὸς κοίταζε γύρω του μὲ τὰ φλογισμένα του μάτια κι ὄλα τὰ χώνευε στὸ δικό του τὸν κόσμον. Ἐκεῖ δὲν ἔλεγε τίποτα. Μὰ σὰ γυρίζανε σπίτι καὶ ξαναθροισκότανε στὸ σοφᾶ του ἦταν ἕτοιμος κι ὄλας νὰ τὰ ξαναπεῖ μὲ τὸν δικό του τὸν τρόπο κι αὐτά. Ἦταν ἓνα χαρούμενον κελᾶϊδισμα — ξεχειλίσμα τῆς ψυχῆς του. Κ' ἓνα ἀσταμάτητο σπινθίρισμα τοῦ μυαλοῦ του. Ἐλεγε, τᾶλεγε ὡσπου νύχτωνε. Ἄν ἦτανε μόνον τους δὲν ἀνάβανε φῶς. Μέσα στὸ δωμάτιο σκοτεινιάζε. Τότε κι ὁ Στρατῆς σταματοῦσε. Τὰ μάτια του χανόντανε γιὰ λίγο μακρῶς, σὰ νὰ βλέπε πράγματα ποὺ δὲν τὰ βλέπουμε ἐμεῖς. Κι ὀλότελα ξαφνικά, σὰ νὰ χανόντανε μιὰ στιγμή τ' ὄραμα τοῦ χαρούμενου κόσμου του καὶ ξαναγυρνοῦσε ἀπὸ κεῖ μὲ τὰ πρᾶλυτα πόδια του στὸ βρώμικο τὸ σοφᾶ του καὶ φοβότανε μὲς τὸ δωμάτιο ποὺ σκοτεινιάζε — τότες ἄπλωνε μὲ λαχτᾶρα τὰ μαρμαρένια του χέρια καὶ τὰ περνοῦσε στὸ λαιμὸ τοῦ Κωσταντῆ, τὸν ἐσφιγγε πάνω του, σφιγγότανε πάνω του :

— Κουσταντῆ μ'...

II

Κάποτε ἀκούγανε δίπλα τῆ μάνα τους ποὺ γελοῦσε πνιχτά, καμιά φορὰ καὶ τρανταχτὰ καὶ τῆ ρωτούσανε κατόπι τὸ βράδι σὰν τύχαινε νᾶνχι ἡσυχία στὸ σπίτι καὶ καθότανε καὶ κείνη κοντὰ τους.

— Μιὰ ἱστορία μοῦλεγε αὐτὸς ὁ μπάρμπας καὶ γέλασα.

— Πές την, μάνα, νὰ γιλάσουμε λίγου κι μεῖς.

— Ἄμα μεγαλώσετε θὰ σᾶς τὴν πῶ νὰ γελάσετε...

Δὲ χρειάστηκε ὡστόσο νὰ μεγαλώσουνε καὶ πολὺ γιὰ νὰ τῆ μάθουν τὴν ἱστορία. Ἡμέρος ὅπως ἦταν ὁ Κωσταντῆς καὶ μαζεμένος πολὺ δὲ μάλλωνε μὲ τ' ἄλλα παιδιὰ στὸ σχολεῖο. Ἐκεῖνα ὡστόσο τὸν βρίζανε πάντα καὶ πάντα θέλανε νὰ μαλλώνουν μαζὶ του. Κι ἀπὸ τὸν τρόπο ποὺ τὸν βρίζαν αὐτὸν καὶ τὸν βρίζαν ὄλα καὶ πάντα τὸ ἴδιο, ἀχνοχάραξε μέσα στὸ νοῦ του πῶς κάτι ξεχωριστὸ κι ἀσυνήθιστο — καὶ μάλιστα καὶ κακὸ — γινότανε μὲ τῆ δική τους τῆ μάνα καὶ μ' αὐτοὺς τοὺς μπαρμπάδες π' ἐρχόντανε σπίτι.

— Ποῦ ἔναι ἡ μάνα σας, ρὲ μπάσταρδα, ρωτοῦσε κάποιος π' ἐρχότανε.

Ὁ Κωσταντῆς ἄρχισε καὶ κοκκίνιζε, μαζευτότανε στὴ γωνιά του καὶ κατέβαζε τὰ μάτια.

— Ὁχ' μπάρμπα, ἐγὼ δὲν εἶμι μπάσταρδους, εἶπ' ἡ μάνα μας. Αὐτὸς εἶναι μονάχα — κ' ἔδειχνε τὸν μικρόν.

— Καὶ ποῦ ἔναι ὁ πατέρας σου, τὸν κάρφωνα ὁ μπάρμπας.

— Πέθανι, ἔλεγαν καὶ τὰ δυὸ μαζί.

Ὅστερα οὔτε αὐτὰ δὲν τᾶλεγε πιά — δὲν ἔλεγε τίποτα. Τὰ μάτια του ἀνοίγανε διάπλατα καὶ κοιτοῦσαν αὐτὸν τὸν ξένο, τὸν κοιτοῦσαν ἄφωνα, λυπημένα. Ὁ στοχασμὸς ποὺ πάλευε πίσω, ἔσπαζε πάνω στ' ἀξεδιάλυτο μυστικὸ, σκορπιζόταν, ἔσθηνε ἀγέννητος, χωρὶς νὰ μπορεῖ νὰ δεθεῖ πουθενά. Ἀπόμεινε ἡ λύπη μονάχα καὶ σφράγιζε σιγὰ-σιγὰ τὴν παιδική του ψυχὴ. Κι ἀπόμεινε καὶ τὸ πείσμα νὰ μὴν ἀποκρίνεται ποτὲ σὲ κανέναν. Καὶ νὰ μὴ μιλάει ποτές καὶ γιὰ τίποτα μὲ τῆ μάνα του.

Στὸ σχολεῖο τίποτα καινούργιο δὲν ἔγινε. Μὰ χωρὶς νὰ τὸ ξέρει γιατί, ἐκεῖ ἦταν ποὺ γινόταν κάθε μέρα χειρότερα. Φοβότανε τὸ δάσκαλο μέσα στὴν τάξη, φοβόταν τὸν ἐπιστάτη στὴν πόρτα, φοβότανε τὰ παιδιὰ στὴν αὐλή. Ὅλα τὰ φοβότανε σ' αὐτὸ τὸ σχολεῖο ἀπ' τὸ πρῶτ' ποὺ ξεκινοῦσε νὰ πάει ὡς τὴν ὥρα ποὺ τελειώναν τ' ἀπόγεμα. Πολλές φορές περῖμενε, τῆ μετροῦσε τὴν ὥρα, τῆ λαχταροῦσε — πότε νὰ τελειώσει καὶ νὰ γυρίσει στὸ σπίτι, σὲ κείνο τὸ σπίτι τους. Ἔτσι γίνηκε σιγὰ-σιγὰ, μέρα μὲ μέρα κ' ἓνα πρῶτ' φτάνοντας στὴν πόρτα τοῦ σχολεῖοῦ δὲν εἶχε πιά τὸ θάρρος νὰ τὴν περάσει. Στάθηκε ἐκεῖ καὶ κοίταζε τὸ παλιὸ χτίριο. Κοίταζε τὰ παιδιὰ ποὺ περνοῦσαν,

τάκουγε πού φωνάζανε στὴν αὐλή. Καὶ λοιπὸν—δὲ μπεροῦσε νὰ πάει. Μὲ τὴν τσάντα στὸ χέρι γύρισε πίσω καὶ τράβηξε λίγο πιὸ κάτω—στάθηκε στὴ γωνιά. Σὲ λίγο ἄκουσε τὸ κουδούνι πού χτύπησε, εἰς φωνές σταματήσανε, ἴσυχία ἀπλώθηκε στὸ δρόμο, σ' ἄλλον τὸν τόπο. Τώρα πιά τελείωσε—καὶ νάθελε δὲ μποροῦσε νὰ πάει, ἀφοῦ χτύπησε τὸ κουδούνι. Κοίταξε γύρω του, πίσω του τρομαγμένος—δὲν ἦταν κανένας. Ἐφυγε σιγὰ—σιγὰ, σκουπίζοντας μὲ τὶς γροθιές του τὰ μάτια του, σὰ νὰ μὴν ἦταν ὁ ἴδιος πού τῷθελε, σάμπως ἄλλα νὰ γίνηκαν ἀπ' αὐτὸ τὸ κουδούνι πού χτύπησε καὶ δὲ μποροῦσε τώρα νὰ πάει. Τράβαξε σιγὰ—σιγὰ, σὰ χαμένα, μὲ τὴν τσάντα στὸ χέρι—βρέθηκε στὸ λιμάνι. Ἔτσι γίνηκε κι αὐτὸ σάμπως νὰ μὴν ἦταν ὁ ἴδιος πού πῆγε, σάμπως νάτανε τὸ λιμάνι πού βρέθηκε μπρὸς του. Ἐκατσε τότες ἐκεῖ καὶ περίμενε τὸ μεσημέρι. Δὲν ἔκλαψε ἄλλο. Κι ὅταν ἄκουσε τὸ ρολόι τοῦ δημαρχείου καὶ χτυποῦσε τὶς δώδεκα, πῆρε πάλι τὴν τσάντα του καὶ τράβηξε γιὰ τὸ σπίτι. Κάθησε κοντὰ στὸ μικρὸν σὰν τίποτα νὰ μὴν ἔγινε μὰ φοβότανε πάρα πολὺ καὶ κοιτοῦσε κλεφτὰ τὴ μάνα του—μὴ τῆς τῷπανε κι ἄλλο. Ὅταν ξανάφυγε πάλι σὲ λίγο, κοντοστάθηκε στὴν πόρτα στριφογύρισε ἀπὸ δῶ κι ἀπὸ κεῖ—στὸ τέλος τράβηξε πάλι γιὰ τὸ λιμάνι. Ἦταν τότε στὴν τέταρτη τάξη.

Ἀπὸ κείνη τὴ μέρα δὲν ξαναπῆγε στὸ σχολεῖο. Τὰ παιδιὰ τὸν εἶδανε πὼς ἔφυγε ἀπ' τὸ πρωῖ στὸ λιμάνι μὲ τὴν τσάντα στὸ χέρι καὶ τῷπανε καὶ στὸ δάσκαλο. Αὐτὸς δὲ γνοιόστηκε καὶ πολὺ καὶ δὲν θὰ πῆγαινε βέβαια, δάσκαλος ἀνθρώπος, νὰ μιλήσει μ' αὐτὴ τὴ γυναίκα. Μπορεῖ καὶ νὰ χάρηκε κι ἄλλο πού γλύτωσε ἀπ' τὸ μπελλά του. Ἡ μάνα—δὲν ἔμαθε τίποτα. Κι ὁ μικρὸς—δὲν ἔνοιωσε ν' ἄλλαξε τίποτα.

Αὐτὸς ἔπαιρνε τώρα τὴν τσάντα του κάθε πρωῖ καὶ τραβοῦσε γραμμὴ στὸ λιμάνι. Ἐκρυβέ κάπου τὴν τσάντα καὶ καθότανε καὶ κοιτοῦσε. Ἐνας κόσμος καινούργιος ἀνοιγότανε μπρὸς του ἀπὸ μέρα σὲ μέρα—βάρκες, μαοῦνες, μπενζίνες, διασύννη, φωνές, ἀγκομαχητὰ καὶ τσακώματα. Μὰ μέναν ἄλλα ἕνα θέαμα μόνο, πού ὅσο κι ἂν ἦτανε ζωντανὸ καὶ πολύχρωμο δὲ τὸ ξεχώριζε ἀκόμα ἀπ' ἄλλα γουστόζικο παραμῦθι πού μποροῦσε νὰ τῷχει σκαρώσει ὁ Στρατῆς. Δὲν εἶχε νόημα. Αὐτὸς ἦτανε ξένος ἐκεῖ, ἀδιάφορος κι ἄσχετος. Δὲ μποροῦσε νὰ ξαναπάει σχολεῖο καὶ κρυβόταν ἐκεῖ—τίποτα ἄλλο. Ὁ κόσμος του ἄλλο ἦταν ἀκόμα τὰ παιδιὰ πού τὸν βρίζανε στὸ σχολεῖο, ἦταν ὁ μικρὸς πού περίμενε στὸ σοφᾶ, ἦταν αὐτὸ τὸ παράξενο πράμα μὲ τοὺς ἀνθρώπους π' ἔρχόντανε σπίτι κ' ἦταν κι ὁ φόβος μὴν ἔρθουνε μιὰ φορὰ καὶ τὸν πιάσουν ἀπὸ τ' αὐτὸ καὶ τὸν πᾶνε στὸ δάσκαλο, μὴ τὸν δοῦνε καὶ τὸ ποῦνε στὴ μάνα του.

Δυὸ πρόσωπα ὡστόσο ἀρχίσανε μέρα μὲ μέρα νὰ παίρνουν ὑπόσταση μέσα του, ἤθελε—δὲν ἤθελε μπαίνανε στὴ ζωὴ τὴ δική του. Τὸ ἕνα ἦταν ὁ Χαμάλαρος. Ἀπὸ τὴν ἀρχὴ πού πῆγε στὸ λιμάνι, ἦταν κάτι μὲς στὸ νοῦ του μισοκάθαρο, μισοσκότεινο, πὼς ἔπυ νὰ πῆγαινε, ἔπυ νὰ στεκότανε, κάπου κοντὰ θάτανε πάντα κι αὐτὸς ὁ Χαμάλαρος, χωρὶς νὰ ξεφανερώνεται μπρὸς του, σὰ νὰ κρυβότανε, νὰ τὸν παραμόνευε. Ἦταν ἕνας ἀγριάνθρωπος μὲ στρογγυλὸ μεγάλο κεφάλι, διπλὸς στὸ κορμὶ ἀπ' τοὺς ἀνθρώπους καὶ τὰ μπράτσα του κρεμόντανε γυμνὰ χειμῶνα καὶ καλοκαίρι σὰν δυὸ τεράστια γουδοχέρια. Ὅταν δὲ δούλευε, ἔτρωγε, ἐκεῖ στὸ λιμάνι—δὲν πῆγαινε στὸ μαγειριό. Ἐπαιρνε ἕνα ψωμί, τραβοῦσε ἀπὸ μέσα μὲ τὰ νύχια του τὴν ψύχα, τὸ στούπωνε τυχί, τὸ πάταγε δυνατὰ μὲ τὶς δυὸ του παλάμες καὶ δὲν τῷκοβε μὲ τὰ χέρια, τὸ δάγκωνε γύρω—γύρω. Ὅταν δὲν ἔτρωγε ξαπλωνόταν ἀνάσκελα—ἐκεῖ πάλι—καὶ μποροῦσε νὰ κάθεται ὥρες ἀτέλειωτες ἔτσι ὥσπου νὰ τὸν φωνάξουνε γιὰ δουλειά. Μιλοῦσε καὶ μὲ κάποιον τραῦλισμα, ὄχι στὴ γλώσσα—ἦταν ἔτσι σὰ νὰ πνιγόταν ἢ φωνὴ στὸ λαιμό του καὶ τὰ λόγια βγαίναν ἀπὸ τὸ στόμα του, βιαστικὰ καὶ μπερδεμένα, σὰν ἕνα μούγκρισμα. Μπορεῖ νάτανε καὶ γι' αὐτὸ πού δὲ μιλοῦσε πολὺ καὶ μὴτε πῆγαινε σὲ τὰς ταβέρνες μαζί μὲ τοὺς ἄλλους, πουθενὰ δὲν πῆγαινε, ἄλλο μὲρα βρισκόταν ἐκεῖ καὶ κοιμόταν ἐκεῖ καὶ τὴ νύχτα—μέσα σὲ μιὰ μαοῦνα.

Ἦταν ἀκόμα χειμῶνας, ἢ θάλασσα κάποτε ἀγρίευε, κι ὁ Κωσταντῆς κάποτε κρύωνε. Καὶ μιὰ μέρα πούχε πιάσει βροχὴ δυνατὴ, τρύπωνε πίσω ἀπ' τὶς παράγκες τοῦ τελωνείου καὶ κουκουλώθηκε μὲς τὸ παλτό του περιμένοντας νὰ περάσει. Μιὰ

σταλαγματιὰ νερὸ τὸν χτυποῦσε πάνω στὸ κεφάλι, σὰ νάτανε ζυγισμένη. Ἀνασηκώθηκε λίγο νὰ κοιτάξει τριγύρω γιὰ καλλίτερο μέρος — τότε τὸν εἶδε μπροστά του. Στεκότανε μὲς τῆ βροχή, ἄγριος καὶ μουσκεμένος καὶ τὸν κοιτοῦσε — αὐτὸν κοιτοῦσε. Ζάρωσε ἀκόμα, χώθηκε ἀκέριος μὲς τὸ πάλτο του κ' ἦ σταλαγματιὰ ἔσκαζε στὴν κορφή τοῦ κεφαλιοῦ του — δὲ σάλεψε καθόλου. Περίμενε τρέμοντας. Μὰ δὲν τοῦπε τίποτα, τίποτα δὲν ἔκανε. Στάθηκε ἀκόμα λιγάκι, τὸν κοίταξε ἀκόμα κ' ἔφυγε πηδηχτὰ σὰν ἓνα μεγάλο, μπατάλικο ζῶο. Ὅταν ἔφτασε στὴ γωνιὰ τοῦ τελωνείου, ξαναγύρισε τὸ κεφάλι του καὶ τὸν κοίταξε πάλι. Ἀπὸ τότε τοῦ ἀπόμεινε καὶ τοῦ Κωσταντῆ στὴν καρδιά ἓνας φόβος καινούργιος ἀπ' αὐτὸν τὸν Χαμάλαρο.

Τ' ἄλλο πρόσωπο — δὲν ἦτατε πρόσωπο. Λίγο πιὸ πέρα ἀπ' τὸ τελωνεῖο, ποὺ κρυβόταν καὶ τρύπωνε αὐτός, ἐκεῖ ποὺ τέλειωνε ὁ μῶλος, ἀραγμένο ἀπὸ χρόνια, ξαρμάτωτο καὶ σακατεμένο, ἔρεβε καὶ σάπιζε ἓνα μεγάλο καράβι. Τὰ ξύλα τῆς κουπαστῆς του ἦταν σπασμένα, τὸ κατάστρωμα ἀδειανὸ καὶ ρημαγμένο, παχὺ μοῦσκλο ἀνέβαινε στὰ πλευρά του πρασινίζοντας ὡς ἀπάνω στὰ μπούνια του. Καὶ μόνο μπροστὰ στὴ μούρη του, κάτω ἀπ' τὸ μπαστούνι, ὀλοζώντανη ἀκόμα, μὲ τὰ μάτια τῆς στρογγυλὰ καὶ μεγάλα, μὲ τὰ μαλλιά τῆς λυμένα καὶ κατεβαίνανε ἀπ' τὶς δυὸ μεριές τῆς πλώρης ὡς κάτω στὰ νερὰ — στεκόταν ἀκόμα ἡ γοργόνα του. Κατάντικρυ στὸν Κωσταντῆ καὶ τὸν κοιτοῦσε — ὅπου καὶ νᾶστριβε τὰ μάτια του, ἔστριβε κι αὐτὴ τὰ δικά τῆς καὶ τὸν κοιτοῦσε. Τὴν ἔμαθε σιγὰ — σιγὰ νᾶναι πάντα μπροστὰ του. Δὲν τὴ φοβόταν αὐτὴ. Μὰ σὰν κρύωνε, σὰν φοβότανε καὶ πάσχιζε λίγο νὰ συλλογιστεῖ γιὰτὶ γινόνταν αὐτὰ, τί θὰ γινόταν στὸ τέλος καὶ δὲν εὔρισκε ἀπόκριση, γυρνοῦσε τότε τὰ μάτια του καὶ σ' αὐτὴν καὶ σὰν ἀντίκρυζε ἐκεῖ τὰ δικά τῆς στυλωμένα νὰ τὸν κοιτοῦνε ἀνέκφραστα, ἀμίλητα — δὲ συλλογιόταν πιά.

Τὸ μεσημέρι ξανάπαιρνε πάντα τὴν κρυμένη του τσάντα, γύριζε σπίτι καὶ καθότανε πάλι κοντὰ στὸ μικρόν, τοῦδινε κ' ἔτρωγε, τοῦ μιλοῦσε, τὸν ἄκουγε, ὅπως πρῶτα. Ἡ μάνα δὲν ἤξερε τίποτα ἀκόμα γιὰ τὸ σκολεῖο. Αὐτὸς χαιρότανε πάντα ἂν δὲν τὴν εὔρισκε ἐκεῖ. Ἄν ἦταν τῆ σπίτι καθότανε μουδιασμένος στὴν ἄκρη τοῦ σοφᾶ, μὲ τὰ μάτια κατεβασμένα καὶ δὲν ἔλεγε τίποτα — ὅσο ποὺ νὰ ξαναφύγει μὲ τὴν τσάντα του πάλι. Τ' ἀπόγεμα, τὴν ὥρα ποὺ τέλειωνε τὸ σκολεῖο ἦταν ἡ ὥρα π' ἀρχίζαν ἐκεῖ τὰ νερὰ καὶ φυραίνανε λίγο, τραδιόντανε πέρα. Ἐσχυθε τότες κι αὐτὸς τὸ κεφάλι, ξαναγυρνοῦσε στὸ σπίτι καὶ καθότανε κοντὰ στὸ μικρόν. Ὅπως πρῶτα. Ὅλα. Ὅλο τὸ χειμῶνα.

III

Τὸ ποστάλε τῆς γραμμῆς ἐρχόταν λίγο πρὶν ἀπὸ τὸ μεσημέρι, δυὸ φορές τὴ ἑβδομάδα καὶ στεκόταν ἀρόδου. Μεγάλη φασαρία γινότανε τότε στὸ μῶλο μὲ τὶς θάρκες καὶ τοὺς χαμάληδες, μὲ τὶς μαοῦνες καὶ τοὺς ταξιδιωτῆς. Ἦταν τὸ μεγάλο γεγονός. Σιγὰ—σιγὰ, σὰν πέρασε ὁ πρῶτος καιρὸς καὶ λιγέστεψε λιγάκι κι ὁ φόβος του δοκίμασε τότες κι ὁ Κωσταντῆς κάτι νὰ κάνει ἐκείνη τὴν ὥρα. Εἶχε δεῖ τὴν ὥρα ποὺ φτάναν οἱ ταξιδιωτῆς ἀπ' τὸ βαπόρι μὲ τὶς θάρκες στὸ μῶλο, πῶς πηγαίναν οἱ χαμάληδες καὶ τοὺς παίρνανε τοὺς μπόγους καὶ τὶς βαλίτσες τους. Δοκίμασε καὶ δὲν τὰ κατάρφερε. Ξαναδοκίμασε. Μιὰ γυναίκα βρέθηκε καὶ τοῦδωσε ἓνα μεγάλο καλάθι—τ' ἄλλα τὰ κράτησε ἡ ἴδια στὰ χέρια τῆς. Ἦταν ἔτοιμος νὰ φορτωθεῖ—ἓνας βαστάζος τ' ἄρπαξε τὸ καλάθι, τὸν ἔκανε πέρα, τὸν ἀγριοκοίταξε καὶ τὸν ἔβρισε. Δὲν ξαναδοκίμασε ἄλλη φορά. Καὶ τέτοια ὥρα μὲ τὸ βαπόρι καὶ τὴ μεγάλη τὴ φασαρία, ἔμαθε καὶ τραδιότανε παραπέρα καὶ καθότανε παραπονεμένος. Ἡ γοργόνα ἀνεβοκατέβαζε ἀντίκρυ του τὸ κεφάλι τῆς. Καὶ καθόταν κι αὐτὸς καὶ τὴν κοίταζε, αὐτὴ τὴν ὥρα ποὺ ὀλοφωνάζαν καὶ διαζόνταν στὸ μῶλο, μοναχός του κι ἀποδιωγμένος—ὅπως τότε μὲ τὸ σκολεῖο.

Ἔτσι καθόταν κι αὐτὴ τὴ φορά. Ξαφνικὰ κάποιος τὸν ἔπιασε ἀπ' τὴν πλάτη καὶ τὸν τίναξε δυνατὰ. Γύρισε—ἦταν ὁ Χαμάλαρος πάλι. Στεκόταν ἐκεῖ, ἀγριότερος ἀπ'

τὴν ἄλλη φορὰ καὶ δὲν ἔλεγε τίποτα πάλι. Ὁ Κωσταντῆς σηκώθηκε τρομαγμένος. Κάτι τοῦ μούγκρισε—δὲν τὸ κατάλαβε.

—Ἐμένα θέλ'ς, μπάρμπα;

—Μπρός... ἔλα σύ, μούγκρισε κάπως καθαρότερα τώρα, γύρισε καὶ χωρὶς νὰ τὸν περιμένει τράβηξε γρήγορα γιὰ τὸ μῶλο.

Ὁ Κωσταντῆς πῆγε πίσω του φοβισμένος, χωρὶς νὰ κατάλαβαίνει τί σημαίνουν αὐτά. Ὅταν φτάσανε στὸ μῶλο, πάλι τίποτα δὲν τοῦπε, τὸν ἄρπαξε, τὸν σήκωσε σὰ φτερό καὶ τὸν ἔβαλε μέσα σὲ μιὰ μαούνα. Πήδησε μέσα κι αὐτός, κάθησε δίπλα του, μπῆκαν κ' οἱ ἄλλοι—ξεκινήσανε γιὰ τὸ βαπόρι. Ἄπ' τὴν πόλη ἀκούστηκε τὸ ρολοῖ τοῦ δημαρχείου καὶ χτυποῦσε τὶς δώδεκα. Ὁ Κωσταντῆς συλλογίστηκε τὸ μικρόν.

—Ποῦ τὸ πᾶς τὸ νιάνιαρο, ρὲ Χαμάλαρε ρώτησε κάποιος μὲς τῆ μαούνα.

Αὐτὸς τότες σηκώθηκε πάνω καὶ χτύπησε μὲ τὴ γροθιά του τὸ στῆθος του:

—Ἐγώ, εἶπε ἄγρια καὶ δυνατὰ καὶ ξαναχτύπησε τὸ στῆθος του.

Κανένας δὲν κατάλαβε τί τοὺς ἔλεγε. Εἶδαν τὸ μοῦτρο του ἀγριεμένο καὶ τὸ βρῆκαν καλλίτερο νὰ σωπάσουν. Αὐτὸς ξανακάθησε μὲ τὰ φρύδια σφιγμένα. Ὁ Κωσταντῆς ζάρωσε δίπλα του.

Στὸ βαπόρι εἶχανε νὰ ξεφορτώσουν σακκιὰ μ' ἀλεύρι. Τότες ἐκεῖ τὸ κατάλαβαν ὅλοι τί ἤθελε νὰ τοὺς πεῖ στὴ μαούνα. Τὸν εἶδαν ποῦ πῆρε ἀπ' τὸ χέρι τὸν Κωσταντῆ καὶ τὸν ἔσερνε πίσω του. Πέρασε ἔτσι τὸ κατάστρωμα, τραβώντας τον πίσω. Κοντὰ στὴ σκάλα ποῦ στεκόνταν οἱ ταξιδιῶτες περιμένοντας νὰ κατέβουν, ἀνοιξε δρόμο σπρώχνοντας τὸν κόσμο μὲ τὸ στῆθος καὶ μὲ τὸ λεύτερο ἀγκώνα του. Ἄρπαξε ἀπὸ κάποιον τὴ βαλίτσα ποῦχε ἀφημένη κοντὰ του καὶ χωρὶς καθόλου νὰ τὸν ρωτήσῃ τὴν ἔδωσε στὸν Κωσταντῆ. Ὁ ἄνθρωπος τὸν κοίταξε παραξενεμένος:

—Στὸ ξενοδοχεῖο, εἶπε ὕστερα.

—Δέκα φ'άγκα, οὔρλιαξε ὁ Χαμάλαρος κ' ἔδειξε τὸν Κωσταντῆ.

Ὁ ἄνθρωπος ἔγνεψε μὲ τὸ κεφάλι, κοίταξε πάλι αὐτὸ τὸ παράξενο πλάσμα καὶ κίνησε νὰ κατέβῃ τὴ σκάλα. Ὁ Χαμάλαρος ἄρπαξε τότε μὲ τὸνα τὸ χέρι του τὴ βαλίτσα καὶ μὲ τᾶλλο πῆρε παραμάσκαλα τὸν Κωσταντῆ καὶ τὴ κατέβασε, παιδί καὶ βαλίτσα στὴ δάρκα. Τότε στάθηκε μιὰ στιγμή καὶ κοίταξε πάλι τὸν Κωσταντῆ ποῦ καθόταν φρόνιμα—φρόνιμα, κρατώντας σφιχτὰ τὸ χερούλι τῆς βαλίτσας—καὶ χαμογέλασε ὁ Χαμάλαρος. Ἦταν εὐχαριστημένος. Πήδησε σβέλτα στὴ σκάλα, παραμερίζοντας πάλι τοὺς ἀνθρώπους ποῦ κατεβαίναν.

—Ρὲ Χαμάλαρε, θὰ πνίξεις τὸν κόσμο, τοῦ φωνάξαν ἀπὸ πάνω.

Δὲν ἄκουσε τίποτα. Ἀνέβηκε πάνω καὶ ξαναγύρισε στοὺς δικούς του ποῦ δὲν εἶχαν ἀρχίσει μὲ τὸ ξεφόρτωμα. Στάθηκε μπροστὰ τους μὲ τὰ πόδια ἀνοιχτὰ καὶ τοὺς κοίταξε ἕνα γύρω σὰ νᾶταν ἔτοιμος γιὰ κάποιο καυγᾶ. Καὶ ξαφνικά, σὰ νὰ ντράπηκε γιὰ τὸ φέρεσίμῳ του, κατέβασε τὰ μάτια του, κατέβασε τὸ κεφάλι του, ξανασήκωσε τὰ μάτια του καὶ τοὺς κοίταξε ἀγαθὰ, λυπημένα, χαμογέλασε ἀμήχανα σὰ νᾶτανε ντροπιασμένος καὶ κάτι μούγκρισε. Δὲν κατάλαβαν τί τοὺς εἶπε—μὰ τὸν εἶδανε πὼς ἦταν ξαφνικά τόσο πολὺ πικραμένος. Μὲ τὸ κεφάλι σκυμένο πῆγε πρὸ πέρα καὶ σὰ νᾶτανε πολὺ—πολὺ κουρασμένος ἀπὸ χίλια τσουβάλια, κάθησε ἐκεῖ μοναχός του ὅσο ν' ἀρχίσουνε τὸ ξεφόρτωμα.

Ὁ Κωσταντῆς μὲ τὸν ἄνθρωπο, βγήκαν στὸ μῶλο, πῆγανε στὸ ξενοδοχεῖο. Ἡ βαλίτσα δὲν ἦταν καὶ τόσο βαρειά γιὰ τὴν πλάτη του. Ὅταν τέλειωσαν καὶ πῆρε τὶς δέκα δραχμές, κοίταξε τὸ ρολοῖ στὸ δημαρχεῖο ἦτανε δύο. Δὲ μποροῦσε πιά νὰ πάει στὸ σπίτι—τὸ σχολεῖδ ξανάρχιζε τέτοια ὥρα. Ξαναγύρισε στὸ μῶλο καὶ τράβηξε λίγο πρὸ πέρα. Τὸ βαπόρι σφύριξε, κίνησε νὰ φύγει. Πεινοῦσε, μὰ δὲν πῆγε ν' ἀγοράσῃ ψωμί, δὲν ἤθελε ν' ἀγοράσῃ ἀπ' αὐτὰ τὰ λεφτὰ. Κάθησε πέρα ἀπὸ τὸ τελωνεῖο καὶ τᾶσφιγγε μέσα στὴ χούφτα του. Ἡ γοργόνα τὸν κοίταζε μὲ τὰ στρογγυλά της μάτια. Τὴν κοίταξε κι αὐτός, κοίταξε γύρω του μὴν εἶναι κανένας κι ἀνοιξε τότε ξαφνικά τὴ χούφτα του καὶ τῆς τᾶδειξε. Γυρίζοντας σπίτι πῆγε πρῶτα στὸ κατώγι, ἦταν μιὰ μι-

κρή κώχη στὸν τοῖχο καὶ τὴν ἤξερε ἀπὸ μικρὸς, ἔκρυψε ἐκεῖ τὰ λεπτὰ του, ἔβαλε μπροστὰ καὶ μιὰ πέτρα νὰ τὰ σκεπάζει, ἀνέβηκε πάνω καὶ κάθησε πάλι κοντὰ στὸ μικρόν :

—Τί δὲν ἤρθις τοῦ μεσ'μέρ', ρώτησε αὐτός.

—Ἀνέβηκα στὸ βαπόρι, ἀποκρίθηκε καὶ γύρισε ἀμέσως τὰ μάτια του γύρω. Εἶδε τὴ μάνα πού καὶ στεκόταν ὀρθή στ' ἀνοιγμα τῆς πόρτας. Τὸν εἶχε ἀκούσει. Κοιταχτήκανε μιὰ στιγμή. Αὐτὴ δὲν εἶπε τίποτα, βγήκε ἀπ' τὸ δωμάτιο, αὐτὸς κατέβασε τὸ κεφάλι του. Κανένας δὲν ἦταν στὸ σπίτι ἐκεῖνο τ' ἀπόγεμα, κανένας δὲν ἦρθε ὡς τὸ βράδι. Αὐτὴ ξαναγύρισε σὲ λίγο, κάθησε κοντὰ τους καὶ μπάλωνε. Ὁ μικρὸς ὄλο μιλοῦσε. Μακρὺ ἀπριλιάτικο δειλινὸ ἔσερνε ἀργὰ μὲς τὸ δωμάτιο τὶς κόκκινες, σὰ ματωμένες ἀνταύγειές του ὥσπου βάραιναν, βάραιναν, γίνηκαν Ἰσκιοὶ καὶ πῆραν καὶ μισοσβήσανε μὲς τὸ σκοτάδι, θάμπωσαν ὄλα, βουρκώσαν. Ὁ μικρὸς ἀκόμα μιλοῦσε. Ἡ μάνα κι ὁ Κωσταντῆς δὲν εἶχαν μιλήσει καθόλου.

Ἀπὸ κείνη τὴ μέρα τὴν ἄφησε πιά καὶ τὴν τσάντα στὸ σπίτι. Κι ἀφήνοντας τὴν τσάντα στὸ σπίτι, ξεθάρρεψε πιά καὶ στὸ μῶλο. Ἄν τὸν θέλανε κάπου πῆγαινε πιά μὲ τὶς βάρκες πού φεύγαν γιὰ ψάρεμα, ἀνέβαινε στὶς μαοῦνες πού φορτώναν, ἔτρεχε στὶς μπενζίνες π' ἐρχόνταν κι ἀνέβαινε πάντα καὶ στὸ βαπόρι. Ἄν τὸν βρίζανε καὶ τὸν σπρώχνανε καὶ τὸν διώχνανε, δὲν ἔκλαιγε πιά. Ἄν χρειαζότανε μποροῦσε νὰ παζαρέψει τὸν κόπο του χωρὶς νὰ φοβᾶται. Ἀγόραζε ψωμί καὶ τυρί, ὅπως κάταν οἱ βαρκάρηδες κ' οἱ βαστάζοι κ' ἔμαθε νὰ κρατάει καὶ κατιτίς ἀπ' τὰ λεπτὰ πού τοῦ τύχαιναν σήμερα γιὰ τὴν ἄλλη μέρα πού μπορεῖ νὰ μὴν ἔβγαζε τίποτα. Ὅσα περισσεύανε, πηγαίνανε στὴ μικρὴ του κρυψώνα στὸ κατώι — καὶ πού δὲν ἤξερε τί θὰ τὰ κάνει στὸ τέλος, χαιρότανε νὰ τὰ λογαριάζει πῶς αὐγατίζανε. Εἶχε — δὲν εἶχε δουλειὰ δὲν πῆγαινε πιά τὸ μεσημέρι στὸ σπίτι. Κ' εἶχε δὲν εἶχε δουλειὰ δὲν ἔφευγε πιά ἀπὸ τὸ μῶλο. Καὶ τὴ γοργόνα πάνω στὸ σάπιο καράβι τὴν ξεχνούσε ὅλη μέρα. Ὅλη μέρα ἦταν ἐκεῖ στὸ μῶλο, ἓνας μικρὸς βαστάζος, πού μέρα μὲ μέρα δέναν τὰ μπράτσα του καὶ τὰ πόδια του, ἔδενε τὸ μυαλὸ κ' ἡ ψυχὴ του. Καὶ τὸ βράδι μονάχα σὰν ἀρχίζανε τὰ νερὰ καὶ φυραίναν, ξανάσκυβε τὸ κεφάλι καὶ ξαναγυρνοῦσε σὲ κείνο τὸ σπίτι μὲ τ' ἀξειδιάλυτα μυστικὰ πού βαραίνανε καὶ πνίγανε τὴν ψυχὴ του καὶ ξαναγινόταν ἓνα μικρὸ, φοβισμένο παιδί πού καθόταν κοντὰ στὸ Στρατῆ κ' ἔτρεμε σὰν ἀκουγε τὴν ξύλινη σκάλα νὰ τρίζει.

Ἡ μάνα καὶ πού σταμάτησε ὀλότελα νὰ πηγαίνει τὸ μεσημέρι, δὲν εἶπε τίποτα πάλι. Καὶ πού τῆξερε πῶς δούλευε πιά στὸ λιμάνι, δὲν εἶπε τίποτα γιὰ λεπτὰ. Φρόντισε μόνο καὶ δὲν βρισκόταν ἔξω τὸ μεσημέρι γιὰ νὰ ταΐζει καὶ νὰ κοιτάζει τὸ μικρόν. Καὶ τὸ βράδι πού γύριζε ὁ Κωσταντῆς, φρόντιζε καὶ γι' αὐτὸν καὶ δίχως τίποτα νὰ τοῦ πεῖ, ἦταν δὲν ἦταν στὸ σπίτι, τοῦχε πάντοτε τὸ φαῖ του στὸ τραπέζι ἔτοιμο καὶ σκεπασμένο—σὰ νᾶταν ἄντρας.

—Μιγάλουσ' ἡ Κουσταντῆς, εἶπε ὁ Στρατῆς, σὰ νὰ τὸ σκέφτηκε πάρα πολύ.

—Μεγάλωσε ὁ Κωσταντῆς, εἶπε κι αὐτὴ, σὰ νᾶτανε πάντα στὸ νοῦ της καὶ μόνο τώρα νὰ ἐρῆκε τ' ἀληθινὸ καὶ τ' ἀπλὸ νόημά του. Ποιὲς ἀνησυχίες, ποιὸς μυστικούς, ἄγνωστους φόβους, καινούρια πράματα, ἔκλεινε μέσα του τὸ νόημα αὐτὸ — κι ἀνατρίχιασε ἐκείνη τὴν ὥρα πού τόπε ;

Γιὰ τὸ μικρὸ τὸ Στρατῆ ἔκλεινε μέσα του μιὰν ἀνέκκλητη καταδίκη. Καὶ τὴν ἤξερε πιά. Ἀπὸ τότες π' ἄρχισε ὁ Κωσταντῆς καὶ δὲν ἦταν μαζί του, ὁ μαγεμένος του κόσμος τραντάχτηκε, σάμπως ἐκεῖνος νᾶτανε τὸ θεμέλιο του. Σιγὰ — σιγὰ, τὰ σύμβολά του πῆρανε καὶ ξεφτίζανε—πέφτανε κάτω, πίσω ἀπὸ τὸ σοφᾶ καὶ δὲν ἔσκυβε νὰ τὰ μάσει. Καθότανε πάντα ἐκεῖ πέρα καὶ δὲ μίλαγε τώρα καθόλου. Τὰ μάτια του δὲν ἀστράφτανε ἀπὸ τὸ μέσα τὸ φῶς. Καθόταν ἐκεῖ ὅλη μέρα μοναχὸς του—ἓνα παράλυτο παιδί καὶ τίποτα παραπάνω. Ὅταν μπόραγε λίγο, ἔπαιρνε τὰ πόδια του καὶ σιγὰ - σιγὰ, ἤθελε καλλίτερα νὰ πηγαίνει στὴν αὐλὴ καὶ νὰ κάθεται ἐκεῖ. Βασανιζόταν νὰ κατέβει τὴ σκάλα. Κάποτε τὸν ἔπαιρνε καὶ τὸν κατέβαζε ἐκείνη. Καθόταν λίγο μαζί του μὰ δὲν ἤξερε τί νὰ βρεῖ νὰ τοῦ πεῖ, τί νὰ κάνει μ' αὐτόν. Τὸν ἄφηγε μόνο του

κι ανέβαινε πάνω κι αυτός καθόταν κ' έκει πικραμένος κι άμίλητος πάλι. Ήθελε νά μπορούσε νά περπατήσει, νά πήγαινε κι αυτός στο σχολειό, νά πήγαινε στο λιμάνι.

— Που' ν' ή μάνα σου, μωρέ ;

— Όξου τ'ν είναι τ', μπάρμπα.

— Καί τί κάνεις αυτού ;

— Κάθουμι, μπάρμπα... Ίγώ δέ μπορώ νά περπατήσω...

Τόξερε τώρα κι αυτό, πώς δέ μπορούσε νά περπατήσει. Δέν τ' άπόμεινε τίποτα. Τ' άπόμεινε μόνο τó βράδι πού περίμενε τόν Κωσταντή νά γυρίσει. Πολεμούσε μ' όλη του τή δύναμη νά κρατηθει, νά μήν άποκοιμηθει όσο νά τόν δεϊ νά ξανάρχεται. Ήταν άργοῦσε—άποκοιμότανε πικραμένος. Ήτανε ξυπνητός, τινάζόταν άπάνω, άπλωνε πάλι τά χέρια του και τόν έσφιγγε κοντά του δυνατότερα τώρα. Δέν ήθελε πιά και δέν είχε τίποτα νά του πει. Ούτε περίμενε άπ' τόν Κωσταντή ν' αρχίσει και νά του λείει. Τίποτα δέν ήθελε—μόνο νάρχεται έτσι τó βράδι, νά κάθεται έκει δίπλα του, στο σοφά. Κι αυτός νά σέρνεται με τά χέρια και τά πόδια, νά πάει κοντά του και νά τόν άγκαλιάζει :

— Κουσταντή μ'...

Ό Κωσταντής τόν άγκαλιάζει και τόν φιλούσε κι αυτός. Πολλές φορές τουφερνε σταφίδες και σῦκα, τ' άγόραζε κάποτε καθώς γυρνούσε στο σπίτι μιá σακκουλίτσα ζαχαρωτά—μά δέν πήγαινε σε κείνον τόν έμποράκο με τήν καμπούρα. Όχιτῶ μήνες κοντεύανε πιά πού θρισκότανε στο λιμάνι. Καί τίποτα δέν έγινε καθαρότερο μέσα στο νοῦ του. Αυτή τήν ῶρα μονάχα τó βράδι στο σπίτι, καθώς ó παράλυτος μικρός περνούσε στο λαιμό του τά μαραμένα του χέρια και τ'άσφιγγε γρήγορα - γρήγορα νά μή βλέπει—τότες έννιωθε τή καρδιά του νά πνίγεται και τά μάτια του νά βουρκώνουν, σάμπως αυτό και μόνον αυτό νάταν όλα τ'άξεδιάλυτα μυστικά πού τόν βάραιναν.

IV

Τ'άπόγεμα ξεφορτώσανε δυό μπενζίνες π' έρχόνταν άπ' τή Σαλονίκη κ'είχε δουλέψει κι αυτός με κάτι ταξιδιώτες πού φτάσανε—τούς είχε πάρει τά πράματα. Τώρα καθότανε και περίμενε λίγο νά ξαποστάσει και νά περάσει κ' ή ῶρα για νά γυρίσει στο σπίτι. Η θάλασσα κρουστάλιαζε πέρα για πέρα, δέ σάλευε τίποτα, τó φῶς μονάχα φαινότανε σά νά τρεμούλιαζε. Κοίταζε μιá μεγάλη τράτα πού γύριζε. Πηγαίνανε και φαρεύαν άπ' τήν άλλη μεριά—στην άμμουδιά, πίσω άπ' τούς κάδους πού κλείνανε τó λιμάνι, άπλώναν τά δίχτυα τους. Ό Κωσταντής κοιτούσε τήν τράτα πού γύριζε—τόθελε πάντα νά πήγαινε κι αυτός μιá φορά. Τά νερά είχαν αρχίσει και τραδιόντανε σά νά φεύγανε προς τά πέρα—κοίταζε τήν τράτα πώς πάλευε ενάντια στο ρέμμα.

Φτάσανε στο μῶλο, οι άντρες πήδησαν έξω. Μαζεύαν τά καλάθια, τά δίχτυα τους. Τελειώσαν κι άρχισαν νά ξεμακραίνουν άπό τó μῶλο—σκορπίζανε φορτωμένοι, ξεφορτωτοι, ξυπόλητοι, ποδεμένοι. Αυτός καθόταν ακόμα και τούς κοιτούσε. Ανάμεσά τους ήταν ένας ξυπόλητος με τρία - τέσσερα ψάρια στο χέρι, κρεμασμένα άπό δοῦρλο. Τόν γνώρισε—τόν είχε δεϊ π' έρχόταν στο σπίτι. Όλον αυτόν τόν καιρό, όταν έβλεπε κανέναν άπ' αυτούς έφευγε παραπέρα, αν έπεφτε πάνω του κατέβαζε τó κεφάλι του, μαζευόταν ὡσπου νά περάσει. Καί κανέναν άπ' αυτούς δέν τούχε μιλήσει, ποτέ δέν έγινε τίποτα με κανέναν. Τώρα έβλεπε τόν άνθρωπο άπό τήν τράτα κ' έρχόταν ίσια κατά κεί πού θρισκόταν αυτός—σηκώθηκε και τράβηξε για τó σπίτι του. Ό άνθρωπος άπ' τήν τράτα έρχόταν στ' αλήθεια σ' αυτόν τόν πρόφτασε, ήρθε και στάθηκε μπρός του.

— Γειά σου, ρέ Κωσταντή.

Δέν ειπε τίποτα. Έτρεμε. Ένοιωθε μέσα του πώς ήθελε νά ναι μεγάλος εκείνη τήν ῶρα, μόνο για κείνη τήν ῶρα, γι' αυτό πού θά γινότανε τώρα, τ'νοιωθε πώς τώρα θά γινότανε κάτι.

— Ρέ, γειά σου, σου λέω...

Πάλι δέν ειπε τίποτα. Έτρεμε.

— Άκου, ρέ Κωσταντή πού σου μιλω, ειπε ήμερα ó άνθρωπος. Πάρε τά ψάρια και δόσετα στο σπίτι... για τó βράδι πές, νά φάμε... Άντε γειά σου.

Δὲ μίλησε πάλι, δὲ σάλειψε, στεκόταν μὲ τὸ κεφάλι κατεβασμένο. Ὁ ἄνθρωπος ἔχασε τὴν ὑπομονή του. Ἐπλώσε τὸ χέρι του καὶ τὸν ἔπιασε στὸν ὦμο :

— Ρὲ δὲν ἀκοῦς πού σου μιλάνε ; Βουβήθηκες, ρὲ σύ ;

Τὸν τίναξε μιὰ φορά, δίχως θυμὸ — καὶ δὲν πρόφτασε δεύτερη. Σὰ νὰ ξεφύτρωσε μὲς ἀπ' τὴ γῆς, ὁ Χαμάλαρος βρέθηκε δίπλα τους. Μούγκρισε κάτι τις μιὰ φορά κι ὁ ἄνθρωπος ἄφησε τὸν Κωσταντῆ καὶ γύρισε καὶ τὸν κοίταξε παραξενεμένος.

— Ἄσε αὐτὸ 'ου παιδί, μούγκρισε πάλι.

— Ρὲ τοῦ μιλάω τόσην ὥρα..

— Ἄσε εἶπα ἐ'ῶ..

— Δὲν τὸ πείραξα, ρὲ φίλε... Καὶ τί δηλῶδῆ ;... Ἐσύ, τί ;...

— Φέ'α, οὐρλιαξε ὁ Χαμάλαρος κι ὁ ἄνθρωπος εἶδε τὰ σκοῦρα. Ἐκανε πὼς δὲν τὸν νοιάζει, σήκωσε τίς πλάτες κ' ἔφυγε μὲ τὰ ψάρια του. Ὁ Χαμάλαρος στάθηκε καὶ κοίταξε μιὰ στιγμούλα στὰ μάτια τὸν Κωσταντῆ, δὲν ἔκλαιγε. Οὔτε αὐτὸς χαμογέλασε αὐτὴ τὴ φορά — τὸ μούτρο του ἀπόμεινε ἀγριεμένο, γύρισε κι' ἔφυγε.

Ὁ Κωσταντῆς ἔμεινε μόνος του. Στάθηκε λίγο ἐκεῖ πέρα κ' ὕστερα τράβηξε σιγὰ — σιγὰ παρακάτω, ἐκεῖ πού πήγαινε πρῶτα, κοντὰ στὴ γοργόνα. Μπροστὰ στὶς παράγκες τοῦ τελωνείου ἦταν ἀκόμα σιωρὸς οἱ σανίδες πού ξεφορτώσαν τ' ἀπόγεμα. Ἀνέβηκε πάνω καὶ κάθησε κεῖ. Δὲ μπορούσε νὰ πάει στὸ σπίτι — ὁ ἄνθρωπος ἀπ' τὴν τράτα θάτανε σίγουρα ἐκεῖ. Δὲ φοβότανε μὴ τὸν δέρι, δὲ σκεφτότανε τίποτα τί μπορούσε νὰ γίνεῖ μ' αὐτόν, τί θὰ τοῦλεγε ἢ μάνα του — τίποτα δὲ σκεφτότανε, μόνο δὲν ἤθελε νὰ τὸν ἀντικρύσει αὐτὸν τὸν ἄνθρωπο, νὰ ναι μαζί του στὸ σπίτι. Τὸ βράδι ἔπεφτε πάνω στὴ γαληνεμένη θάλασσα, οἱ φωνές στὸ μῶλο ἀραιώσανε, τὰ φανάρια ἀνάψαν κι αὐτὸς καθόταν ἐκεῖ καὶ δὲ σκεφτότανε τίποτα, μόνο τῶξερε πὼς δὲ μπορούσε νὰ πάει στὸ σπίτι — ὅπως τότε μὲ τὸ σχολειό. Ἡ γοργόνα τὸν κοιτοῦσε — ὥσπου νύχτωσε καὶ χάθηκε τέλος κι αὐτὴ. Ἐγείρε τότε πάνω στὰ σανίδια. Θυμήθηκε τὸ μικρὸν πού θὰ τὸν περίμενε. Θυμήθηκε τὴ μάνα πού ποτές δὲν ἔλεγε τίποτα. Θυμήθηκε τὸ Χαμάλαρο πού σ' αὐτὸ δὲ μπορούσε νὰ τὸν βοηθήσει. Κι ἔτσι μπρούμυτα πεσμένος πάνω στὶς σανίδες, ὕστερα ἀπὸ τόσον καιρὸ, ξανάκλαψε — ἔκλαψε ὅσο π' ἀποκοιμήθηκε.

Ἐύπνησε τὴν αὐγὴ. Ἀνασηκώθηκε καὶ κοίταξε γύρω. Καὶ τὸ πρῶτο πού εἶδε μπροστὰ του ἦταν ἡ κεφάλαι τοῦ Χαμάλαρου. Μὲ τίς πλάτες γυρισμένες σ' αὐτόν καθόταν λίγο πιὸ πέρα, ἀσάλευτος καὶ κοιτοῦσε τὴ θάλασσα. Ἐμειναν ἔτσι λιγάκι, ὁ Κωσταντῆς ἀνασηκωμένος πάνω στὶς σανίδες, ὁ Χαμάλαρος μὲ τίς πλάτες γυρισμένες σ' αὐτόν νὰ κάθεται ἀσάλευτος καὶ νὰ κοιτάζει τὴ θάλασσα. Ὑστερα αὐτὸς ἐσηκώθηκε ὀρθός, γύρισε τὸ κεφάλι του καὶ τὸν κοίταξε. Ὁ Κωσταντῆς εἶδε τώρα ἔλο τὸ μούτρο του καὶ γελοῦσε. Πίσω ἀπ' τοὺς κάδους ἀνέβηκε ὁ ἥλιος καὶ φωτοστεφάνωσε γύρω τὴ μεγάλη κεφάλαι. Ὁ Χαμάλαρος γελοῦσε. Ἐλαμψε ὁ γιαλός. Ὁ κόσμος ἔγινε ἔλος καλός — χωρὶς τοὺς ἄντρες πού πᾶνε στὸ σπίτι, χωρὶς ἄρρωστα παιδιὰ, χωρὶς ἀξεδιάλυτα μυστικὰ καὶ γοργόνες πού κοιτοῦνε καὶ σωπαίνουνε. Τὰ ξέχασε ὄλα. Πρῶτη φορά οἱ δυὸ ζωές του ἐνωθήκαν ἔτσι καὶ γινήκανε μιὰ μονάχα — αὐτὴ ἢ ζωὴ του τοῦ λιμανιοῦ. Πήδησε πάνω στὶς σανίδες καὶ στάθηκε ὀρθός :

— Καλημέρα, τοῦ φώναξε δυνατὰ καὶ χαρούμενα καὶ τοῦγενεψε μὲ τὸ χέρι.

Ὁ Χαμάλαρος μούγκρισε κάτι, κούνησε κανὰ δυὸ φορές τὸ κεφάλι του πάνω καὶ κάτω καὶ γελοῦσε πάντα. Γύρισε καὶ τράβηξε πηδηχτὰ γιὰ τὸ μῶλο.

Ὁ Κωσταντῆς ἔτριψε τὰ μούτρα του μὲ τὰ χέρια, τάνυσε τὸ κορμί του. Ἦταν γερὸς καὶ χαρούμενος. Ἦταν ἓνας μικρὸς εαστάζος πού πεινοῦσε. Τράβηξε ὡς τὰ μαγαζιά, πῆρε ψωμί καὶ γύρισε πίσω. Ἐτρωγε καὶ σκεφτότανε — τώρα θὰ πήγαινε σπὶ θὰ πήγαινε μιὰ στιγμούλα καὶ θὰ ξαναγύριζε πίσω. Δὲ φοβότανε καθόλου. Σκεφτότανε — θὰ πήγαινε τώρα, καλύτερα νὰ πήγαινε τώρα. Καὶ σκεφτότανε — τοῦ μικροῦ νὰ τ' ἀγόραζε περισσότερα πού δὲν πῆγε καθόλου τὸ βράδι. Καὶ τί θὰ γινότανε μὲ τὴ μάνα — ἦταν δυσκολότερο νὰ τὸ σκέφτεται τί θὰ γίνεῖ. Μιὰ φορά — θὰ πήγαινε τώρα...

— Ἐἶ, Κωσταντῆ...

Ήταν ὁ Μπάρμπα — Λούρος πού πήγαινε τὸ πρωτὶ μετὴ τῆ βάρκα στοὺς κάβους καὶ φάρευε χταπόδια.

Σηκώθηκε καὶ πῆγε. Μέσα στὴ βάρκα ἀπότρωγε τὸ ψωμί του καὶ σκεφτότανε μόλις γυρίσουν, θὰ πήγαινε σπίτι. Γύρισαν πίσω κατὰ τὸ μεσημέρι. Ήταν ἡ μέρα τοῦ βαποριοῦ — ἀνέβηκε τότες κ' ἐκεῖ.

Τέτοιαν ὥρα τὸ μεσημέρι, ἅμα τελειώνανε καὶ μετὴ τὸ βαπόρι, ὅσοι δὲ φεύγανε σπίτι καὶ δὲν πηγαίνανε στὶς ταβέρνες ἢ δὲ μπαίνανε σὲ καμιὰ μαούνα νὰ κοιμηθοῦνε, πηγαίναν ὅλοι ὅσοι μέναν στὸν μῶλο καὶ ξαπλωνόντανε στὸν ἴσκιό τοῦ λιμεναρχείου, ἄλλος ἴσκιος δὲ ἦταν σ' ὄλο τὸ μῶλο. Ήταν μιὰ λουρίδα μικρούλα καὶ πλάταινε σιγὰ — σιγὰ καθὼς ἔγερνε ὁ ἥλιος. Ἐκεῖ πήγαινε πάντα κι αὐτός. Τώρα δὲν ξαπλώθηκε λίγο νὰ ξαποστάσει, καθόταν καὶ συλλογιότανε γιὰ τὸ σπίτι. Ὅλη μέρα τὸ συλλογιζόταν πὼς ἅμα τελειώνε θὰ πήγαινε ἀμέσως. Καὶ τώρα πούχε τελειώσει καὶ μετὴ τὸ βαπόρι καὶ δὲν ἦταν κανένας Μπάρμπα - Λούρος νὰ τὸν φωνάξει νὰ πᾶν ὡς τοὺς κάβους — τώρα τὸ συλλογιζότανε πὼς δὲν ἴθιλε μήτε τώρα νὰ πᾶει. Πέρασε τὸ μεσημέρι, οἱ ἀνθρώποι σηκωθήκαν ἀπὸ κεῖ καὶ σκορπίσανε ξανά στὶς δουλειές, ὁ μῶλος ξαναζωντάνεψε. Σηκώθηκε κι αὐτός — μὰ δὲν πῆγε στὸ μῶλο, τράδηξε παρακάτω. Κάθησε ἐκεῖ καὶ τὸ συλλογιότανε πάλι πὼς μπορούσε νὰ πᾶει, συλλογιότανε πὼς μπορούσε νὰ μὴν πᾶει καθόλου. Ἦρθε τ' ἀπόγεμα, ἦρθε ἡ ὥρα μετὰ νερὰ πού φυραίνανε — νὰ γυρίσει στὸ σπίτι. Σηκώθηκε, κίνησε νὰ πᾶει — καὶ ξανακάθησε, δὲ μπορούσε νὰ πᾶει. Σὲ λίγο σηκώθηκε πάλι — θὰ πήγαινε τώρα στὸ σπίτι. Καὶ στάθηκε δίβουλος πάλι.

Καὶ τότε τὴν εἶδε. Τὴν εἶδε π' ἐρχόταν ἀπὸ πέρα. Ἐρχόταν ἀπὸ τὸ δρόμο τῶν μαγαζιῶν καὶ βγήκε στὸ μῶλο. Αὐτὴ ἔταν. Εἶχε ρίξει ξανά στὸ κεφάλι τῆς τὸ μαῦρο μαντήλι, πῆρε τὸ μικρὸ στὴν ἀγκαλιά καὶ κίνησε νὰ τὸν βρεῖ. Σὰ νὰ τῷ ξερε ἀπὸ πάντα πού θὰ τὸν ἔβρισκε, δὲ γύρισε πουθενὰ τὸ κεφάλι τῆς νὰ κοιτάξει — τραβοῦσε γραμμὴ κατὰ πάνω του. Ὅσο κόντευε ἔβλεπε τὸ πρόσωπό τῆς — ἦτανε λουσιμένο στὸν ἴδρωτα. Εἶχε ἀγκαλιασμένα τὰ πόδια τοῦ μικροῦ πάνω ἀπ' τὰ γόνατα. Αὐτὸς εἶχε περασμένα στὸ λαιμό τῆς τὰ χέρια του καὶ τὸ κεφάλι του ἔπεφτε πάνω στὸν ὦμο τῆς — ἦταν σὰν ἕνα πουλί χτυπημένο. Καὶ περνοῦσαν ἔτσι ἀνάμεσα στοὺς ἀνθρώπους τοῦ μῶλου, φαμελίτες κι ἀπόκληρους, μπεκρηδες καὶ μπορντελιάρηδες — βασανισμένους ἀνθρώπους. Καὶ πού τὴν ξέρανε τὴν πουτάνα τὴν Τριανταφυλλιά στάθηκαν ἄφωνοι καὶ τὴν κοιτούσαν. Καὶ πού δὲν ξέρανε, σὰ νὰ νοιώθανε σ' αὐτὸ πού βλέπαν κάτι δικό τους — παραμερίσανε καὶ τὴν κοιτούσαν.

Πῆγε καὶ στάθηκε μπροστὰ στὸν Κωνσταντῆ. Ὁ μικρὸς δὲ σάλεψε καθόλου, κοιτοῦσε ἀπ' τὴν ἄλλη μεριά, πέρα ἀπ' τὶς πλάτες τῆς.

— Τὸ μικρὸ μαραίνεται δίχως ἐσένα, εἶπε αὐτὴ ταπεινά. Εἶναι θερμασμένο.

Ὁ Κωνσταντῆς τὴν κοίταζε - κοίταζε τὸ πρόσωπό τῆς ἔτσι κατακκόκινο κ' ἔτσι λυπημένο, τὸ κοίταζε σὰ νὰ τῷ βλεπε πρώτη φορὰ τὸ πρόσωπο τῆς μάνας του. Καὶ τὸ γνώρισε. Ήταν τὸ ἴδιο τῆς γοργόνας πάνω στὸ σάπιο καράβι. Καὶ τώρα τοῦ μίλησε.

— Ἐλα στὸ σπίτι, Κωνσταντῆ μου, εἶπε αὐτὴ καὶ τότε κύλησαν καὶ τὰ δάκρυα τῆς πάνω στὸ πρόσωπο... Ἐλα γιέ μου... Ἐγώ...

Δὲν εἶπε ἄλλο. Ἀπλωσε τὸ χέρι τῆς. Κι ὁ Κωνσταντῆς, σάμπως νάχει ἀποστάσει νὰ συλλογίζεται, σάμπως νάτανε μικρὸς, τῆς ἔδωσε τὸ δικό του. Ἐτσι τὸν πῆρε ἀπ' τὸ χέρι καὶ μετὴ τὸ Στρατῆ γερμένο στὸν ὦμο τῆς, μετὴ τὸ μαῦρο μαντήλι στὸ κεφάλι καὶ μετὴ τὸ πρόσωπο λουσιμένο σὰ δάκρυα καὶ τὸν ἴδρωτα, πέρασε πάλι ἀπ' τὸ μῶλο κ' οἱ ἀνθρώποι τοὺς κοιτούσανε σιωπηλοί, ὥσπου χαθήκανε στὴ γωνιά. Τοὺς κοίταζε κ' ἡ γοργόνα ἀπ' τὸ σάπιο καράβι κι ἀνεβοκατέβαζε τὸ πράσινο κεφάλι τῆς, σὰ νάθελε κάτι νὰ βεβαιώσει...

Τοὺς κοίταζε κι ὁ Χαμάλαρος, ὥσπου χαθήκανε. Καὶ τότες ὀλοτέλα ξαφνικά, σὰ νὰ βουρλίστηκε ὁ νοῦς του, ἔσκυψε κάτω, ἄρπαξε μιὰ μεγάλη κοτρώνα, τὴ σήκωσε ψηλὰ μετὰ τὰ δύο του τὰ χέρια καὶ τὴν τίναξε πέρα μετὰ τέτοια δύναμη σὰ νάθελε νὰ θαρέσει ἐκείνη τὴν ὥρα τὴ θάλασσα πού σκέπαζε παίζοντας μετὰ τὸ φῶς καὶ τὸν ἴσκιό, ξεσκέπαζε καὶ πάλι σκέπαζε μπρὸς του τ' ἀξεδιάλυτα μυστικά τοῦ βυθοῦ τῆς...

Ο ΚΑΠΕΤΑΝ ΣΤΑΥΡΟΣ ΚΟΝΤΟΣ

Του ΓΙΩΡΓΟΥ Κ. ΓΑΤΟΥ

Ὁ Σταύρος Κόντος, γεννήθηκε στὸ Δέλδικο τῆς Ἡπείρου (1) τὶς πρῶτες ἀγέες τοῦ 1700. Λίγο ἀργότερα, ἀμούστακο παλληκάρι ἀκόμα, κατέβηκε στὰ Γιάννενα καὶ μπήκε στὴ δούλεψη τοῦ Ἀλῆ Πασᾶ - τὸν ἴδιο καιρὸ μὲ τὸν Δυσσέα Ἀντροῦτσο (2) (γύρω στὰ 1812 καὶ πέρα) (3), κατὰ πῶς στεκόταν συνήθειο γιὰ τὰ σκληροτράχηλα, φτωχὰ κι' ἀτίθασσα χωριατόπουλα τῆς Ρωμιοσύνης ποὺ ζητούσανε νὰ σταδιοδρομήσουνε στὰ πολεμικά.

Ὁ Κόντος, ὅπως κι' οἱ πιὸ τρανοὶ πολέμαρχοι τοῦ μεγάλου Ἀγῶνα, ὑπηρετήσε καὶ διδάχθηκε τὰ πολεμικά στὴν αὐλὴ τοῦ Ἀλῆ Πασᾶ, ποὺ στέκονταν τότε τὸ πιὸ τρανὸ πολεμικὸ σκολειὸ τῆς Ἀνατολῆς.

Στὰ 1820, μνημένος ἤδη στὴ Φιλικὴ Ἐταιρεία κατωστράτησε γιὰ τὸ Μορηᾶ, ἄγνωστο γιὰ ποιούς λόγους. Στὸ Μορηᾶ, ἡ πολιτεία του εἶναι σκοτεινὴ γιὰτὶ δὲν κρατᾶμε καμμιά μυστηριὰ γιὰ τὴ δράση του. Ὅμως, μὲ τὰ πρῶτα ντουφέκια τοῦ μεγάλου ἀπελευθερωτικοῦ σηκωμοῦ, (4) πρῶτον μέσα στοὺς πρῶτους τὸν συναντᾶμε μπουλουκτζῆ σὲ λιγάριθμους στερεολλαδίτικους νταϊφάδες, νὰ περιτρέχει τ' ἄγρια βουνὰ τῆς Ρούμελης καὶ ν' συμμετέχει παλληκαρίσια στὶς πιὸ τρανὲς συγκρούσεις.

Στὸν πρῶτο κιόλας χρόνο τῆς Ἐπανάστασης, παίρνει μέρος κι' ἀναδειχεται στὴ μάχη τῶν Βασιλικῶν Φθιώτιδας (5), δίπλα - δίπλα στὸν Γέρο - Δυοβουνιώτη, στὸν Γκούρα, στὸν Πανουργιᾶ καὶ στὸν Παπαντρέα καὶ μετὰ, σ' ἓνα ἀπ' τὰ πιὸ κρίσιμα γυρίσματα τοῦ Ἐπαναστατικοῦ Ἀγῶνα, στὴν περίφημη Μάχη τῆς Ἀμπλιανῆς Σαλώνων (14 Ἰουλίου 1824), (7) τὸν ξαναβρίσκουμε ν' ἀγωνίζεται μ' αὐτοθυσίαν καὶ πρωτάκουστη τόλμη. Ὁ Μελισσάρης (8), ἀναφέρει τὴ φοβερὴ του ἀντρευσίαν σὲ κείνη τὴ σύγκρουση μ' αὐτὰ τὰ λόγια: Εἰς τὴν Μάχην αὐτὴν διέπρεψαν οἱ Σουλιῶται, οἱ Ἀγοριανῆται καὶ οἱ Σαλωνῆται, μεταξὺ τῶν ὁποίων ὁ Σταύρος Κόντος, ὅστις καὶ πρῶτος τράβηξε τὸ γιαιταγάνι του καὶ εἰσώρμησεν εἰς τὸ ὀχύρωμα τῶν Τούρκων καὶ ἐκυρίευσεν τὰ δύο πυροβόλα.

Τέσσερα χρόνια ἀργότερα - τὸν Νοέμβρη τοῦ 1828 - ἡ «Γενικὴ Ἐφημερίδα τῆς Ἑλλάδος» (9) καὶ στίς «ἀξιωματικὲς εἰδήσεις περὶ τοῦ κατὰ τὴν Ἀνατολικὴν Ἑλλάδα Γενικοῦ Στρατοπέδου», ἐμφανίζει τὸν Σταύρο Κόντο, ἑκατόνταρχο στὴ Δ' χιλιαρχία τοῦ

Γ. Δυοβουνιώτη, ποῦχε τότε ἀναλάβει τὶς ἐκκαθαριστικὲς ἐπιχειρήσεις στὴν Παρνασσίδα— καὶ καταγράφοντας τὴν καταστροφὴ τῶν στρατευμάτων τοῦ Μεχμέτ Δεδόλη, Τούρκου Διοικητῆ τῶν Σαλώνων, στὸ σαλωνίτικο λιόκαμπο — φυτεμένο τότε στὸ μεγαλύτερο μέρος του μὲ ἀμπέλια, καὶ στὴ θέση «Κουμπούλους», καταλήγει ἔτσι: «Ἡ μάχη διήρκεσεν ὥρας τρεῖς, ἡ δὲ νίκη χρεωστεῖται εἰς τὸ ἀριστερὸν κέρασ τῆς 4ης χιλιαρχίας, τὸ ὁποῖον ἐδιοίκει ὁ πεντακοσάρχος Γιάννης Μαμούρης, ἔχων τοὺς ἑκατοντάρχους Σταύρον Κόντον πληγωθέντα— Θ. Μπάφαν, Α. Δημητρίου καὶ Γ. Στυλιδιώτην οἵτινες καὶ διεκρίθησαν...»

Στὰ 1831, ὁ Καπετὰν Κόντος βρίσκεται στὴ Λειβαδιά, ἀξιωματικὸς στὸ Ἡ' Τάγμα τοῦ Ἰωάννου τοῦ Γκούρα. (10) Ἐκεῖ μαζί μὲ τοὺς ἀξιωματικούς καὶ στρατιῶτες τοῦ Τάγματος, ὑπογράφουν κοινὴ ἀναφορά, (11), μὲ τὴν ὁποία ἀποκηρύσσουν τὴ γνωστὴ ἀνταρσία τοῦ Πόρου, ποὺ σηκώσανε οἱ Ὑδραῖοι καὶ δηλώνουν τὴν πίστη τους στὸ Καποδίστρια, ἐνῶ τὸν ἄλλο χρόνο, (12), ὑποταγματάρχης στὸ βαθμὸ, στὸ ἴδιο τάγμα πάντα, κατὰ μῆνα Μάρτη, μαζί μὲ τὸν Ταγματάρχη Μπαλατσὸ καὶ τὰ Κυβερνητικὰ στρα-

1. 2. Γ. Ν. Χατζηδηδάκι: Λόγος ἐπιμνημόσυνος εἰς μνήμην Κ. Σ. Κόντου, ἐκφωνηθεὶς [...] τῇ 21]5]1910, περ. «Ἀθηνᾶ», τ. 23 (1911), σ. 3—20.

3. Rouqueville, Ἱστορία τῆς Ἑλληνικῆς Ἐπανάστασεως, μτφρ. Ξ. Ζύγουρα, τ. Α', ἐν Ἀθήναις 1890.

4. Περ. «Ἀθηνᾶ» τ. 23 (1911), σ. 3 κέ.

5. 26 Αὐγούστου 1821.

6. Βλ. γι' αὐτὸν Κ. Δ. Ἀβραάμ, Ρουμελιῶτες Ἀγωνιστὲς τοῦ 21, Ἀθήνα 1955, σ. 335.

7. Γ. Κ. Γάτου, Ἡ μάχη τῆς Ἀμπλιανῆς, περ. «Δελφικὸς Φοῖβος», τχ. 3—4.

8. Θεοχάρη Μελισσάρη. Ἱστορία τῆς Ἀμφίσσης, τ. Β', σ. 60.

9. «Γενικὴ Ἐφημερὶς τῆς Ἑλλάδος» ἔτ. Γ' φ. 90 (1-12-1828).

10. Πρόκειται γιὰ τὸν ὀπλαρχηγὸ Γιάννη Μαμούρη, ἐξάδελφο τοῦ Γκούρα, ποὺ ὑπογραφοῦνταν ὡς «Ἰωάννης τοῦ Γκούρα».

11. «Γενικὴ Ἐφημερὶς τῆς Ἑλλάδος», φ. 67 (8-9-1831).

12. Ἐ.ἀ., Φ. 22 (19-3-1832).

τεύματα, κατατροπώνουν στα Πέντε Όρνια (13), τους άποστάτες Νότη Μπότσαρη και Κλιμάκω, που μαζί μ' άλλους όπλαρχηγούς, πολιορκούσαν τὰ Σάλωνα κι' είχαν σηκώσει μπαϊράκι ένάντια στην Κυβέρνηση του Αύγου στίνου. Στο σημείο τούτο, σταματάει γι' άρκετό καιρό ή πολαιμική δραστηριότητα του άγωνιστή καπετάνιου.

Στὰ 1833, παντρεύεται τή Σαλωνίτισσα Παναγιού Κοντοδήμου και κονεύει μόνιμα στα Σάλωνα κρατώντας σφιχτά κοντά του ό,τι περίσσεψε άπ' τις λαδωματιές, τις τιμές και τις θυμήσεις του Μεγάλου Αγώνα. Ταγματάρχη στο δαθμό τον σικανιτάμε για τελευταία φορά σε έγγραφο του 1844, μετά άπό λίγο άποστρατεύεται. Φαμελίτης άπ' τους πιο καρπερούς, έκαμε πέντε άγόρια — τον Κώστα, τον Θύμιο, τον Νίκο, τον Ζαφείρη και το Γιώργο — και δυό στερνά θηλυκά.

Όμως, δεν μπόρεσε να κρατηθεί ήσυχος, μέσα στην άπλη κι' άχαρη μικροαστική ζωή. Το κωπό μπαρούτι π' άπό καταβολές προγονικές κυκλοφορούσε έντός του, τον δαιμόνιζε και τον παράσερνε. Έτσι, στη Θεσσαλική Έπανάσταση του 1854, ξύπνησε ό παλιός πολέμαρχος έαυτός του, κι' άντάμα με το Νάκο Πανουργιά και τον πρωτογυιό του Κώστα — μόλις είκοσάχρονο τότε — άνηφόρισε για τή Θεσσαλική γή και δγήκε κλαρίτης ζωσμένος τὰ παλιά τιμημένα άντάρτικα άρματατά του. Παράνομος σε τούρκικη έπικράτεια, λούφαζε τή μέρα και το σύθαμπο άρχινούσε τον κλεφτοπόλεμο. Κατοπινές μαρτυρίες άποδείχνουνε, (14), πως σε πολλά καρτέρια και συγκρούσεις άγωνίστηκε και πολύ κιντύνεψε στη μεγάλη Μάχη του Πλάτανου. Άλλά, σαν άποτέλεψε τούτος ό άνήμπορος για τήν πατρίδα άγώνας, ξαναγύρισε πάλι στα Σάλωνα και κεί, πέρασε για πάν-

τα τήν υπόλοιπη ζωή του, μικροσυνταξιούχος και μικροχτηματίας, μέχρι τὰ στερνά του, άώνυμος και λησμονημένος, τιμημένος, και φτωχός, όπως όλοι οι τίμιοι και σεμνοί άγωνιστές τής Μεγάλης μας Έπανάστασης.

Σήμερα, στα Σάλωνα, έχει σβήσει όλότελα το Κονιέικο τούτο σοϊ, γιατί κανένας άπόγονος του καπετάνιου δεν παρέμεινε μόνιμα εκεί πέρα, και μαζί, έχει θαφτεί μέσα στα χρόνια και στην άωνυμία κι' ή πολεμικιά δραστηριότητα κι' ή παλληκαριά του άγωνιστή, μιά κι' αυθαίρετα και μεταφυσικά, φορτώσαμε το τεράστιο και πολύτιμο δάρος τής Έπανάστασης — άπό προσωπολατρεία, άντιλαϊκισμό ή λαθεμένη και κοντόθωρη ιστορική έκτίμηση — στις άδύναμες πλάτες των λίγων άρχηγών και των μετρημένων Έλληνικών τζακιών που ζητάγανε τίτλους....

Παρ' όλο τούτο, ή μνήμη τής οικογένειας, διατηρήθηκε για πολλά χρόνια άργότερα και κρατιέται μέχρι τὰ σήμερα, δεμένη σφιχτά με τὰ Έλληνικά Γράμματα. Ό πρωτογυιός του Καπετάνιου, ό Κωνσταντίνος, δεν είταν άλλος, άπ' τον περιδόητο γλωσσαμύντορα και σοφό Έλληνιστή Κ.Σ. Κόντο, (15), που, με μετερίζι του το Πανεπιστήμιο, στάθηκε ό άρχηγός κι' ό άπολογητής τής γλωσσικής διαμάχης, κι' ό άντιδραστικός μιάς ιστορικής έποχής για τὰ έλληνικά γράμματα, που στη σύγκρουσή του με τήν πρωτοπορία, ώριμάσανε οι συνθήκες για να πάει μπροστά το Δημοτικιστικό Κίνημα στην Έλλάδα.

13. Χωριό τής έπαρχίας Παρνασσίδας, σήμ. Πεντεόρια.

14. Περ. «'Αθηνά», έ.ά.

15. Γ. Κ. Γάτου, Κ. Σ. Κόντος, περ. «Φθιώτις», τχ. 22—25.

ΕΞΗΓΗΣΗ

Καλή μου

Όταν λέω «'Αγάπη»

μην υποθέτεις

κάτι άπέραντο

όπως λογουχάζη ό ουρανός.

Μόνο στο νοῦ σου βάλε

να σου κρατῶ το χέρι τις έσπέρες

Τήν ώρα που θα γέρνει ό ήλιος

και να μου λες με τή ματιά σου

«Είσαι καλός»

Όταν οι άλλοι μ' άποπαίρνουν.

Α. ΑΝΤΩΝΟΠΟΥΛΟΣ

Δ Υ Ο Π Ο Ι Η Μ Α Τ Α

Τοῦ Ρουμάνου ΤΟΥΝΤΟΡ ΑΡΓΚΕΖΙ

Π Ν Ε Υ Μ Α Τ Ι Κ Ο

Νύχτα πυκνή τί βαθειὰ νύχτα !
Κάποιος ἐχτύπησε σιτὸ βᾶθος τοῦ κόσμου.
Εἶναι κανεὶς ἢ μήπως ὄνειρεύομαι ;
Ποιὸς βηματίζει δίχως φῶς, δίχως φεγγάρι,
Ποιὸς τουρτουρίζει
Δίχως κερὶ σιτὸ χέρι του ;
Ποιὸς σκόνταψε σιτὰ δέντρα τοῦ κήπου ;
Ποιὸς περπατᾷ ἀθόρυβα χωρὶς ν' ἀφήνει χνάρι ;
Ποιὰ ψυχὴ περιπλανώμενη περνᾷ ;

Ποιὸς εἶναι ἐκεῖ. Ἐποκρίσου.
Ποῦ πᾶς ; Ἐπὸ ποῦ μπῆκες ;
Μητέρα, ἐσύ ; Πόσο φοβοῦμαι.
Καλὴ μου ἐσύ, μικρὴ μου ἐὸν μητέρα.
Βαρέθηκες λοιπὸν σιτὸ χῶμα κάτου ;
Κανεὶς δὲν εἶναι πιά ἐδῶ πέρα.
Ἐοιοὶ ἔχουν φύγει πίσω ἀπὸ τὸ βῆμα σου,
Ἐοιοὶ πλαγιάσανε καθὼς ἐὸν μέσα σιτὴ νύχτα.

Ἐοιοὶ γιὰ πάντα ἔχουν πεθάνει.
Τὸ σκυλὶ βρέθηκε γερμένο σιτὸ πλευρό του.
Τὸ καλαμπόκι στέγνωσε.
Βασιλικά, μουριὲς μαράθηκαν.
Τὰ περισιτέρια, οἱ χελιδόνες, τὰ πειροχελίδονα
Τὸ λούκι τῆς σκεπῆς ἀφήσανε.
Οἱ κυψέλες ἀδειάσανε
Οἱ λεῦκες μαραγκιάσανε
Οἱ φράγιες γεῖραν. Ἐοιοβολῶνας μούχλιασε.

Ἐ, ἐσύ, ποιὸς πέρασε τὸν κῆπο ;
Ποιὸς εἶναι αὐτὸς ποῦ σιτάθηκε ;
Τί θέλεις ; Ἐπὸ ποῦ ἔρχεσαι ;
Ἐθώρητος κι ἀμίλητος σὰν μέσα σ' ἕνα θρούλο ;

Ἐδῶ, κανεὶς δὲ μένει πιά ;
Εἴκοσι χρόνια τώρα
Κι ὁ ἴδιος ἐγὼ ἔχω σκορπιστεῖ
Ἐνάμεσα σιτὰ βᾶτα καὶ σιτὰ πεθαμένα χόρτα.
Ἐκόμα καὶ τὸ νούμερο τοῦ σπιτιοῦ ἔχει πεθάνει
Τὸ ἴδιο καὶ τὸ κονδούνη, τὸ λουκέτο, τὸ κλειδί.

Αὐτὸς μπορεῖ νᾶναι ὁ Κανεὶς Δὲν Ἐέρει Ποιός,
Κάποιος ποῦ ἐδῶ δὲν εἶταν ἄλλοτε

Κ' ἐρχόμενος ἔδῳ κοιτάει τὸν ἑαυτοῦ του.
Φυλάξου. Βλέπει μὲς σιτὴ σκιά τῆ σκέψη σου.

Ἔ, ἐσύ, ποιὸς εἶναι ἐκεῖ μ' ὀλοσκοτίεινα ἐνδύματα ;
Ποιὸς καρφώνει τὸν τοῖχο μὲ τῆ σάρκα του ;
Ἦ μὲ τὸ δάχτυλό του σὰ μ' ἓνα κλειδί,
Ποῦ ἢ λύπη του σιτὴ πληγὲς μου ἀποκρίνεται ;
Ποιὸς σιτέκει σιτὴν πόρτα μου πλανώμενος ; ἀναιτριχιάζοντας ;
Ἦ γλώσσα, ἀπὸ σιτάχτη, εἶναι τραχειά.
Δὲ μπορῶ πιά νὰ κατέβω ἢ ν' ἀνέβω.
Διψῶ. Ἄνοιξέ μου γείτονα.
Ἰδοὺ τὸ αἷμα, ἢ δόξα,
Ἰδοὺ τὸ μάννα, τὸ φαρμάκι.
Τῶσκασα ἀπ' τὸ σιαυρό.
Πάρε με μὲς σιτὰ χέρια σου, κρύψε με.

Μ Π Α Ρ Α Γ Κ Α Ν

Κρατᾶς ἀπὸ καμπίσια γῆ
Καὶ μ' ὄρκο σιτὸν καθένα δίνεις
Δυὸ πῆχες χῶμα γιὰ χωράφι καὶ ταφή.
Χρέητα σὲ κανένα δὲν ἀφήνεις.
Ὅ,τι ἔδωκες, νεράκι καὶ ψωμί,
Τὰ πέρνεις πίσω μὲ διπλῆ τὴν πλερωμὴ
Νὰ πιάσεις μὲ τῆ λάσπη τῆς ψυχῆς σου τὸ ζυμάρι,
Νὰ θρέψεις τὸ αἷμα σου καὶ τὸ χορτάρι,
Τοὺς σπόρους σου νὰ θρέψεις καὶ τὰ βάτα
Καὶ τὰ καρπούζια σου καὶ τὴν πατάτα.

Καὶ σιτὴν ψυχὴ σου θέση ἔχουνε πάρει
Οἱ ψυχὲς ὄλες τῶν ἀντρῶν, τῶν γυναικῶν,
Ἔτσι ποῦ κάθονται βουβὰ μὲς σιτὸ συρτάρι
Τὰ ἐσώρρουχα σ' ἓνα σωρὸ ἀψηλὸν
Ἄλλα λοξὰ κι ἄλλα ἀπλωτὰ
Μάλλινα καὶ λινά, λογιῆς - λογιῆς σκουτιά.

Κι ἀπὸ μιὰ ὀλάκερη ζωὴ δὲ μένει πιά
Πάρεξ ἓνα μαντήλι μὲ τετραγῶνα χρωματιστά.
Κι ἂν τὸ μαντήλι τὸ καρῶ
Λυώσει κι αὐτὸ μὲ τὸν καιρό.
Ἀσφαλισμένη
θ' ἀπομένει
Πάντοτε ἢ σάρκα ἢ κίτρινη τῶν λεμονιῶν.
Ἦ τρεμεντίνα, ἢ ἀψιθιά
Καὶ τὰ κρινάκια τὰ ξανθά.

Κι ὡς ρίχνει ὁ χρόνος κόκκαλα καὶ σάρκες δῶ καὶ κεῖ,
Τοὺς πρόγονούς μου ὀσμίζουμαι σιτὸν ἄερα σὰ σκυλί.

Μετάφραση : ΓΙΑΝΝΗ ΡΙΤΣΟΥ

ΤΟ ΘΕΑΤΡΟ ΣΤΟ ΒΥΖΑΝΤΙΟ

Τοῦ Β. ΜΑΝΙΑΤΗ

Μὰ ὑπῆρχε θέατρο στὸ Βυζάντιο;

Καὶ μόνο ἡ διατύπωση τοῦ ἐρωτήματος θὰ μπορούσε ἴσως νὰ φέρει ἓνα εἰρωνικό χαμόγελο στὰ χεῖλια τῶν εἰδικῶν μελετητῶν τοῦ Βυζαντινοῦ πολιτισμοῦ. Ὡστόσο, τὸ γεγονός ὅτι ἡ ἀπορία τούτη εἶναι πολὺ διαδεδομένη σὲ μεγάλο ἀριθμὸ πλατεῖα καλλιερ-γημένων ἀνθρώπων, πού ὁμως συμβαίνει νὰ εἶναι ἀπληροφόρητοι (ὅπως καὶ ὁ ὑποφαινόμενος ὡς πρὶν λίγο καιρὸ) στὸ συγκεκριμένο αὐτὸ τομέα, ἀποδείχνει πόσο λίγο γνωστὴ εἶναι στους νεώτερους Ἕλληνες ἡ μεγάλη ἐκείνη περίοδος τῆς ἱστορίας μας.

Τὴν καταφατικὴ ἀπάντηση στὸ ἐρώτημα τὴν ἔχουν δώσει ἀπὸ καιρὸ πολλοὶ διαπρεπεῖς Ἕλληνες καὶ ξένοι ἐρευνητὲς τοῦ βυζαντινοῦ πολιτισμοῦ μὲ ἐπιστημονικὲς διατριβές, ἀνακοινώσεις, μελέτες, βιβλιοκρισίες κλπ., δημοσιευμένες σὲ βιβλία καὶ εἰδικὰ περιοδικά:

Φυσικὰ τὸ θέμα εἶναι πολὺ πλατὺ καὶ ὁ διαθέσιμος χῶρος ἐδῶ ὅπωςδήποτε ἀνεπαρκὴς γιὰ μιὰ πλήρη — ἔστω καὶ πληροφοριακὴ — ἐλθεση τῶν ἀπόψεων πού ἔχουν διατυπωθεῖ. Γι' αὐτὸ ὀρισμένες πλευρὲς τοῦ θέματος θίγονται σχεδὸν ἐπιτροχάδην καὶ ὀρισμένες ἄλλες, ὅπως ἡ ἐπίδραση τοῦ βυζαντινοῦ θεάτρου στους Ρώσους, καὶ οἱ σχέσεις βυζαντινοῦ καὶ δυτικομεσαιωνικοῦ θεάτρου παραλείφθηκαν ἐντελῶς.

Α'. Ἡ Θεατρικὴ κληρονομία τοῦ ἀρχαίου ἐλληνικοῦ καὶ ρωμαϊκοῦ κόσμου στὸ Βυζάντιο.

Ἡ πολὺ γοργὴ παρακμὴ τῆς κλασσικῆς

ΜΑΡΕΙΣΜΟΣ ΚΑΙ ΛΟΓΟΤΕΧΝ. ΚΡΙΤΙΚΗ

(Συνέχεια ἀπὸ τὴ σελ. 267)

ἀπὸ τὸν κριτικὸ μονάχα σὰν ὀργανικὲς (στοὺς σκοποὺς τῆς ὑπὸ ἀναπαράσταση ἢ ἐκφραση-ποιητικῆς σκέψης) καὶ ταυτόχρονα σὰν πραγματικὰ ὀργανικὲς, ἔξοχα, ἱστορικὲς καὶ αὐτὲς ὅπως ὁ σκοπὸς - σκέψη (ἢ ἀξία τους) — ἂν ἰσχύει καὶ γι' αὐτὲς τὶς εἰδικὰ σημειολογικὲς κατηγορίες — καὶ δὲ βλέπω τὸ λόγο γιὰτὶ νὰ μὴ ἰσχύει — αὐτὸ πού ἀναγνώριζε κιόλας ὁ Γκράμσι (ἐνάντια στὸν Κρότσε καὶ τὸν ἰδεαλισμὸ) στὴν εἰδική, γνωσιολογικὴ - σημειολογικὴ κατηγορία πού εἶναι ἡ γραμματικὴ: ὅτι μόνο μὲ τὴν ἀφαίρεση μπορεῖ νὰ ἀποσπασθεῖ ἀπὸ τὴ «ζωντανὴ γλῶσσα».

Μετάφραση: ΜΑΝΟΛΗΣ ΦΟΥΡΤΟΥΝΗΣ

δραματοουργίας καὶ τοῦ κλασσικοῦ θεάτρου γενικότερα, στήθηκε τὸ χαρακτηριστικότερο σύμπτωμα τῆς ἐπερχόμενης παρακμῆς ὀλοκληρου τοῦ ἀρχαίου κόσμου. Ὁ παραμερισμὸς τῆς τραγωδίας καὶ τῆς κλασσικῆς κωμωδίας ἀκολούθησε κατὰ τοὺς ἐλληνιστικὺς χρόνους ἓνα διαρκῶς ἐπιταχυνόμενο ρυθμὸ. Οἱ προτιμήσεις τοῦ κοινοῦ στρέφονται ὀλοένα καὶ περισσότερο πρὸς τὸ «μίμο» μὲ ἀποτέλεσμα νὰ ξεπέφτει τὸ θέατρο ὀλο καὶ πιὸ χαμηλά, ὡσπου κατὰ τοὺς αἰῶνες τῆς ρωμαϊκῆς παντοκρατορίας ἔφτασε στὴν κατώτατη βαθμίδα. Ἔτσι, οἱ μιμικὲς καὶ σατιρικὲς παραστάσεις ἦταν τὸ μόνο θεατρικὸ εἶδος πού ἐπέζησε.

Ἡ ἐπινόηση τοῦ εἶδους «μίμος», δηλ. θεατρικῆς παράστασης νατουραλιστικοῦ χαρακτήρα, πού στηρίζεται κυρίως στὶς μιμικὲς ἱκανότητες τοῦ ἠθοποιοῦ ἀποδίνεται στὸ Σόφρονα τὸ Συρρακόσιο, καὶ τοποθετεῖται περίπου στὸν 50 αἰ. π. Χ. Τὸν καλύτερο ὀρισμὸ τοῦ εἶδους αὐτοῦ, τοῦ τόσο ξέχωρου ἀπὸ τ' ἄλλα δραματικὰ εἶδη τὸν ὀφείλουμε στὸ Θεόφραστο:

«Μίμος ἐστὶ μίμησις βίου τὰ τε συγκεκριμένα τε καὶ τὰ ἀσυγχώρητα περιέχων»¹. Δηλ. τὸ δραματικὸ τοῦτο εἶδος, πού λεγόταν καὶ «βιολογικὸς μίμος» φιλοδοξοῦσε νὰ καθρεφτίσει τὴ ζωὴ γενικότερα, ὅπως αὐτὴ ἦταν, τόσο μὲ τὴ συγχωρητὴ ὅσο καὶ μὲ τὴν ἀσυγχώρητη ὀψη τῆς διακωμωδώντας μὲ «λαϊκὸ» τρόπο τὰ διάφορα κωμικὰ ἠθῆ καὶ ἔθιμα ἢ σύγχρονα γεγονότα καὶ πρόσωπα. (Ἀργότερα ἡ λέξη «μίμος» ὑποδήλωνε καὶ τὸν ἠθοποιὸ πού ἔπαιρνε μέρος σ' αὐτὲς τὶς παραστάσεις). Κατὰ τοὺς ρωμαϊκοὺς χρόνους τὸ θέατρο, μὲ τὴν ἔννοια τοῦ κειμένου ὑψηλῆς λογοτεχνικῆς καὶ παιδευτικῆς ποιότητας, εἶχε περιοριστεῖ σ' ἓνα στενὸ κύκλο μορφωμένων, καὶ οὐσιαστικὰ εἶχε γίνει ἓνα νεκρὸ εἶδος.

Ὁ μίμος, ἀντίθετα ἀναπτύχθηκε σὲ μεγάλο βαθμὸ, τόσο ὡστε οἱ μιμικὲς καὶ σατιρικὲς παραστάσεις ἐξειδικεύτηκαν σὲ ξεχωριστὲς ποικιλίες πού ἡ κάθε μιὰ εἶχε τὸ δικό της ἐνδιαφέρον. Ἀλλὰ ὅσο προχωροῦσε ἡ ἐξειδίκευση αὐτὴ, τόσο ἡ ποιότητα τοῦ θεάτρου ξέπεφτε. Σχεδὸν ὀλες οἱ παραστάσεις πού δίνονταν στὴ Ρώμη δὲν ἦταν τίποτα περισσότερο ἀπὸ χοντροκομὲνες φάρσες, ὅπου κυριαρχικὸ ρόλο εἶχαν οἱ τοῦμπες, τὰ ἄσεμνα ἄστεια, καὶ γενικότερα ὅ,τι μπορούσε νὰ

¹ Αναφέρεται ἀπὸ τὴν Venetia Cottas.

«γαργαλίσει» εύκολότερα και να προκαλέσει τὸ γέλιο στὸν ἀκαλλιέργητο θεατὴ. Ὡστόσο οὔτε και τὸ εἶδος αὐτὸ μποροῦσε νὰ ἱκανοποιήσει πάντα τὸ ἐκχυδαϊσμένο κοινὸ τῆς Ρώμης, ποὺ προτιμοῦσε τὶς θορυβῶδεις και βίαιες διασκεδάσεις. Συχνὰ μάλιστα οἱ θεατὲς ἔκοβαν στὴ μέση τὴν παράσταση ἀπαιτῶντας νὰ φύγουν οἱ ἠθοποιοὶ και στὴ θέση τους νὰ βγεῖ ἕνας μονομάχος νὰ παλαίψει μὲ μιὰν ἀρκούδα! Κι ὅταν ἡ ἐπιθυμία τους πραγματοποιοῦταν, κάθονταν τέσσερις και πέντε ὀλόκληρες ὥρες παρακολουθῶντας μὲ ἀπόλαυση τὸ βάρβαρο θέαμα. Ἔτσι τὸ ρωμαϊκὸ τσίρκο ἐξαφάνισε ὀλοτελα τὰ στερνὰ κατάλοιπα τῶν ὑψηλῶν, ἀρχαίων θεαμάτων, ἀφήνοντας μόνον ἕναν περιορισμένο ὀπωσδήποτε χῶρο γιὰ τὶς κυνικὲς και θορυβῶδεις παραστάσεις τῶν μίμων.

Αὐτὴ ἦταν ἡ κατάσταση τοῦ θεάτρου ποὺ κληροδότησε ἡ Ρώμη στὸ χριστιανικὸ Βυζάντιο. Ἐν τούτοις στὰ ἐδάφη ποὺ περιλήφθηκαν στὴν ἀνατολικὴ αὐτοκρατορία, ἐξακολουθοῦσε ὀπωσδήποτε νὰ διατηρεῖται μιὰ πολιτιστικὴ παράδοση ποὺ οἱ χῶρες τῆς δύσης δὲν τὴν εἶχαν γνωρίσει ποτὲ ἀπὸ πρῶτο χέρι, και δὲν εἶχαν συμβάλλει σὲ τίποτα οὔτε στὴ δημιουργία της, οὔτε στὴ διαμόρφωση και συντήρησή της.

Μ' ὄλο ποὺ ὁ κλασσικὸς πολιτισμὸς εἶχε ὀριστικὰ πεθάνει, κάποιες ἀπηχίσεις του ἐξακολουθοῦσαν νὰ διατηροῦνται ἀκόμη ζωντανές, και τὸ γοῦστο τῶν ἀνθρώπων ἦταν ὀπωσδήποτε πιὸ ἐκ'επτυσμένο. Στὰ μεγάλα κέντρα τοῦ Ἑλληνισμοῦ (Ἀθήνα, Ἀλεξάνδρεια, Ἀντιόχεια, και στὴν ἴδια τὴν Κωνσταντινούπολη) οἱ διάφορες γιορτὲς ποὺ γίνονταν στὸν ἱππόδρομο χρστοῦσαν πολλὲς μέρες και πλουτίζονταν μὲ θεατρικὲς παραστάσεις. «Κατὰ τὸν 4ο και 5ο αἰ. μ. Χ. ἐξακολουθοῦσαν νὰ γίνονται παραστάσεις ἀρχαίων ἔργων στὸ διάστημα τῆς ἡμέρας και πιθανῶτα οἱ ἠθοποιοὶ ἔφεραν προσωπεῖα». (Φ. Κουκουλές). Ἡ Ἀντιόχεια ἐξακολουθοῦσε πάντα νὰ εἶναι κέντρο θεατρικῆς δραστηριότητας και νὰ θεωρεῖται «μητέρα τῆς δραματικῆς τέχνης». Στὴ Γάζα ὑπῆρχε δραματικὴ σχολή, ὅπου ἡ θεατρικὴ τέχνη διδασκόταν ἀπὸ τοὺς σοφιστὲς. Ἡ Καισάρεια τῆς Παλαιστίνης φημιζόταν γιὰ τὸ πλῆθος και τὶς ὑποκριτικὲς ἱκανότητες τῶν μίμων της. Ἀπὸ τὶς πόλεις τῆς ἐλληνιστικῆς Συρίας, ξακουσμένοι ἠθοποιοὶ πῆγαιναν και πλούτιζαν τοὺς θιάσους τῶν ἄλλων ἐλληνικῶν πόλεων και τῆς ἴδιας τῆς Κωνσταντινούπολης, ἐνῶ ταυτόχρονα ἄλλοι περιοδεύοντες θίασοι μίμων διατρέχαν τὴν αὐτοκρατορία διατηρῶντας παντοῦ ζωερὴ τὴν ἀγάπη γιὰ τὴ δραματικὴ τέχνη. Κατὰ τοὺς πρῶτους μεταχριστιανικοὺς αἰῶνες ἡ ἐπίδραση τοῦ ἀρχαίου ἐλληνικοῦ δράματος ἐξακολουθοῦσε νὰ εἶναι ἰσχυρότατη ὄχι μόνον στὸν κόσμον μὰ ἀκόμα και πάνω στὴν ἴδια τὴν ἐκκλησία, μ' ὄλο ποὺ θεωροῦσε τὸ θέατρο σὰν ἕνα ἀπὸ τοὺς

μεγαλύτερους ἐχθροὺς της. «Κατὰ τὴν ἐποχὴ τοῦ Λιβανίου και τοῦ Ἰουλιανοῦ παίζονταν κωμωδίες τοῦ Μενάνδρου και τῶν ἀρχαιότερων Ἑλλήνων κωμικῶν, πιθανῶτα δὲ και σατιρικὰ δράματα ποὺ ὁ ἀριθμὸς τους δὲ θὰ ἦταν περιορισμένος ἀν κρίνη τις ἐκ τοῦ γεγονότος ὅτι κατὰ τὸν 12ο αἰ. ἐσώζοντο μερικὰ ἀκόμη σὲ χειρόγραφα... Τὰ ἀρχαῖα δράματα τροποποιήθηκαν και συντομεύθηκαν ἀλλὰ δὲν ἐξέλειπαν τελείως κατὰ τοὺς πρῶτους αἰῶνας τοῦ χριστιανισμοῦ» (Φ. Κουκουλές). Οἱ παραστάσεις γίνονταν σὲ θέατρα ἀπὸ ἠθοποιοὺς ἐπαγγελματίες ποὺ φοροῦσαν προσωπεῖα:

«...Καθάπερ γὰρ ἐν τῷ θεάτρῳ τούτῳ ἐν μεσημβρία μέση παραπέτασμα γίνεται και εἰσέρχονται πολλοὶ τῶν σκηρικῶν ὑποκρινόμενοι, προσωπεῖα ἐν τῇ ὄψει ἔχοντες...».

(Ἰωάννης ὁ Χρυσόστομος *Quaestiones compl.* τ. I. σ. 780)

Τὰ βυζαντινὰ θέατρα ἔμοιαζαν μὲ τὰ ρωμαϊκὰ και τὰ μικρασιατικὰ (Φ. Κουκουλές) και οἱ παραστάσεις τους παρακολουθοῦνταν ἀπὸ πλῆθη κόσμου, νέους και γέρους, τόσο ἀπὸ τὶς ἀνώτερες ὄσο κι ἀπ'τὶς κατώτερες τάξεις. Ὁ Χορίκιος (6ος αἰ.) στὴν «Ἀπολογία τῶν Μίμων» μᾶς πληροφορεῖ πῶς ἐκτὸς ἀπὸ τὰ ἔλαφρα θεάματα τοῦ ἱππόδρομου, δίνονταν κι ἄλλες, ἐπίσημες παραστάσεις σὲ ὀρισμένες ἡμέρες. Καὶ πῶς σ' αὐτὲς προσέρχονταν πλῆθη κόσμου, ἄντρες, γυναῖκες, ἀκόμα και ἀνύπαντρες κοπέλλες. Κι ὄχι μόνον τῆς κατώτερης κοινωνικῆς τάξης, ἀλλὰ και τῆς μέσης καθὼς και πολλὲς ἀπὸ τὴν πιὸ εὐγενῆ και προνομιοῦχα τάξη τῶν πατρικίων. Παρὰ τοὺς μύδρους ποὺ ἐξαπόλυε ἐναντίον τοῦ θεάτρου ὁ Ἰωάννης ὁ Χρυσόστομος και οἱ ἄλλοι πατέρες τῆς ἐκκλησίας, ὁ κόσμος ἐξακολουθοῦσε νὰ τοὺς ἀγνοεῖ και πολλοὶ ἀγανακτοῦσαν ἐναντίον τους γιὰ τὶς ὄχληρες ἀπαγορεύσεις. Ἀκόμα και κληρικοὶ πῆγαιναν νὰ παρακολουθῆσουν τὰ δράματα, πρᾶγμα ποὺ ἀνάγκασε τὴν ἐκκλησία νὰ ἀπαγορέψει ἐπανειλημμένα στοὺς ἐπισκόπους και τοὺς μοναχοὺς νὰ παρευρίσκονται σὲ «σκηρικὰ παίγνια» και στοὺς ἠθοποιοὺς νὰ ὑποκρίνονται τοὺς μοναχοὺς. Τέτοιες ἀπαγορεύσεις ἐξέδωσε και ὁ Ἰουστινιανός. Βέβαια τὸ σοβαρῶτερον εἶδος τῶν θεατρικῶν παραστάσεων, ἐκεῖνο ποὺ μιμόταν τοὺς κλασσικοὺς ἦταν προνόμιο τῶν γραμματισμένων. Γιὰ τὸ μεγάλο πλῆθος ὑπῆρχαν οἱ παραστάσεις τῶν μίμων ποὺ γίνονταν στὸν ἱππόδρομο κατὰ τὴ διάρκεια τῶν μεγάλων γιορτῶν καθὼς και στὰ σπίτια τῶν ἀρχόντων, στὰ πανηγύρια κλπ. Οἱ ἐκκλησιαστικοὶ θέλουν νὰ παρουσιάζουν τοὺς μίμους ἀπλῶς σὰν πρόσωπα ἀνάξια, σὰν ἀνθρώπους ἐντελῶς χυδαίους και πρόστυχους ποὺ μόνον τοῦμπες ἤξεραν νὰ κάνουν, λέγαν ἄσεμνα λόγια, και προσφέρονταν νὰ τρῶνε κατακεφαλιές. Ὡστόσο δὲν ἦταν ἀπόλυτα ἔτσι τὰ πράγματα.

Βέβαια ὑπῆρχαν ἀσφαλῶς και τέτοιοι, ποὺ

ἔκαναν χρέη κλόουν, και σίγουρα μέσα στη γενική ἀνυποληψία ὅπου εἶχε περιπέσει τὸ ἐπάγγελμα τοῦ ἠθοποιοῦ δὲν μπορούμε νὰ περιμένουμε ὅτι τὸ ἠθικὸ ποιὸν τῶν ἀνθρώπων αὐτῶν θὰ ἦταν ἄμεμπτο. Ἄλλο ὅμως αὐτὸ κι ἄλλο νὰ περιγράφονται οἱ μίμοι σὰν καρπαζοεισπράκτορες και τίποτα περισσότερο. Ὁ Χορίκιος μᾶς πληροφορεῖ πὼς στὴν ἐποχὴ τοῦ ὑπῆρχαν βέβαια μίμοι πού μοναδικό τους σκοπὸ εἶχαν νὰ προκαλέσουν τὸ γέλιο και οἱ παραστάσεις τους γίνονταν ἀνάμεσα σὲ δυὸ διαδοχικοὺς ἀγῶνες στὸν ἵπποδρομο μὲ σκοπὸ νὰ κατευνάσουν τὴ λύπη τῶν ἠττημένων και νὰ στρέψουν ἄλλοῦ τὴ χαρὰ τῶν νικητῶν. Πέρα ἀπ' αὐτοὺς ὅμως ὑπῆρχαν και οἱ σοβαροὶ μίμοι πού ἐπαιζαν ἀρχαῖες και σύγχρονες τους κωμωδίες και ἀκόμα και τραγωδίες. Οἱ περισσότερες ἀπ' αὐτὲς τὲς παραστάσεις ἦταν σατιρικές, και ὁ σοφιστὴς τῆς Γάζας τὲς θεωρεῖ,—ὅπως γενικότερα τὸ ὅλο ἔργο τῶν μίμων—πολλαπλᾶ ὠφέλιμες τόσο στὰ ἄτομα ὅσο και στὴν κοινωνία γενικότερα, ἐπειδὴ μὲ τὴ σάτιρα ἐξυγίαιναν τὰ ἠθῆ, προέτρεπαν τὸν κόσμον πρὸς τὴ μόρφωση και ἀνάγκαζαν τοὺς ἄρχοντες νὰ φαίνονται δικαιότεροι και σωφρονέστεροι. Οἱ παραστάσεις τους ἀρχίζαν συνήθως μὲ μὴν ἐπίκληση στοὺς θεατὲς «*ἰλαρῶς ἀκούσαι τοῦ λόγου*»¹ και πολλὲς ἀπ' αὐτὲς δὲν εἶχαν τίποτα τὸ ἄσεμνο:

«*Πολλὰ γὰρ τῶν ἐπὶ σκηνῆς τελουμένων παιγνίων ἐκ προοιμίων εἰς τέλος οὐδὲν ἔξω σεμνότητος ἔχει.*»² *Τίς δ' οὐκ ἂν ἀπείποι καταλέγειν ἐπιχειρῶν ὅσα μιμουῦνται; δεσπότην, οἰκέτας, καπήλους, ἀλλαντοπώλας, ὄψαιοιούς, ἐστιάτορα, δαιτυμόνας, συμβόλαια γράφοντας, παιδάριον, φελλιζόμενον, νεανίσκον ἐρῶντα, θυμούμενον ἕτερον, ἄλλον τῷ θυμουμένῳ πρᾶσσοντα τὴν ὀργήν.*»³ *καὶ τραγωδίας ὑπόκρισιν μειώνοντας.*»⁴ *«δυοῖν ἐνλοτε μίμων τοῦ μὲν ἀλόγιστον τινὰ μιμουμένου, τοῦ δὲ καλῶς ἐν λόγοις ἀχθέντα, ὥστε γελωμένου μὲν ἐκείνου, κροτουμένου δὲ τούτου, λογισμὸς εἰσέρχεται τοῖς θεωμένοις, ὡς δεῖ παίδευσιν μὲν ἀγαπᾶν ὅπως ἐπαινοῖντο ἀμαθίαν δὲ φεύγειν ἵνα μὴ σκωμμάτων γίνωνται πρόφασις.»*⁵ *«Τοιγαροῦν ἀποδέχομαι τὴν ἐπίνοιαν αἷς νερόμισται μίμους, ἐν ταῖς τῶν ἵππων ἀμίλλαις μεταξὺ παίζειν τῶν ἄθλων, ἵνα τοῖς θεωμένοις μαλάξωσι τὴν ὀργήν, τὴν μὲν τῶν ἠττημένων πρᾶσσῶσι λύπην, τὴν δὲ τῶν νενικηκότων ἀναστέλλωσιν ὕβριν. [...]. Ἄλλὰ και τὴν πολιτείαν ὑμῖν οὐ μικρὰ πολλάκις εὐεργετοῦσιν, ἄρχοντας ἐν καιρῷ τοῖς σκώμασι σωφρονίζοντες. Ἀναβαίνει γὰρ αὐτοῖς και μέχρι δυναστείας ἢ παρρησίας. [...], ἀλλ' εὖροις ἂν τοὺς ἐνόχους ὄντας τοῖς σκώμασιν ἢ πεπανμένους, ἢ σπανιώτερον ἀμαρτάνοντας, ἢ πειρωμένους ἐπισκιάζειν ἢ πρόσθεν ἀναίδην ἐτόλμων»*⁶.

Εὐτυχῶς και ὁ Ἰωάννης ὁ Χρυσόστομος, παρὰ τὸ ἀδάμαστο μένος του κατὰ τῶν μίμων, παρασύρεται ἀπὸ τὴ μεγάλη του εὐ-

φράδεια και μπαίνει σὲ λεπτομέρειες, ἀπ' τὲς ὁποῖες εὐκολα μπορούμε νὰ σχηματίσουμε μιὰν ἰδέα γιὰ τὸ τί ἦταν αὐτὲς οἱ παραστάσεις τῶν μίμων και γενικὰ τὸ θέατρο τῆς ἐποχῆς του :

«*Ὁ μὲν γίνεται φιλόσοφος, οὐκ ὢν φιλόσοφος· ὁ δὲ γίνεται βασιλεύς, οὐκ ὢν βασιλεύς, ἀλλὰ σχῆμα ἔχων διὰ τῆς ὑψηλῆσεως· ὁ δὲ ἱατρός, οὐδὲ ξύλον μεταχειρίσασθαι δυνάμενος, ἀλλὰ ἱατροῦ ἱμάτια περιβεβλημένος· ὁ δὲ δοῦλος, ἐλεύθερος ὢν· ὁ δὲ διδάσκαλος, οὐδὲ γράμματα ἐπιστάμενος· οὐδὲ ὢν εἰσὶ φαίνονται, ἃ δὲ εἰσὶν οὐ φαίνονται»*⁷.

1. Χρυσόστ. *Oeuvres Complètes*, τ. 1 σελ. 780).

Ἀπ' ὅλα αὐτὰ φαίνεται ὀλοκάθαρα ὅχι μόνο τὸ πλῆθος τῶν πραγμάτων τοῦ καθημερινοῦ βίου πού γίνονταν θέματα τῶν θεατρικῶν παραστάσεων, ἀλλὰ μᾶς δίνονται οἱ πληροφορίες πὼς οἱ ἠθοποιοὶ φοροῦσαν τὰ κοστουμια και τ' ἄλλα διακριτικὰ σύμβολα τῶν προσώπων πού ὑποδύονταν, ὅτι γενικὰ οἱ παραστάσεις διεξάγονταν μὲ ἄψογη τεχνική και κυρίως ὅτι τὸ θέατρο λειτουργοῦσε κοινωνικὰ ἐπιτυγχάνοντας μὲσω τῆς σάτιρας τὴ βελτίωση τῶν ἠθῶν και τῶν ἀτόμων. Τὰ σκηνικὰ ντεκὸρ ἔπρεπε ἐπίσης νὰ εἶναι πλούσια μιὰ και ἀπὸ ἓνα ἔργο τοῦ βου αἰ. πού διασώθηκε σὲ συριακὴ διασκευὴ, πληροφοροῦμαστε πὼς οἱ μίμοι ἔστηναν πάνω στὴ σκηνὴ ἓνα ἐσωτερικὸ ἐκκλησίας, (ὁ A. Vogt υποστηρίζει πὼς αὐτὸ ἔπρεπε νὰ γίνεται μὲ κινητὰ πανώ, κάπως ἀνάλογα μὲ τὲς σημερινὲς σκηνογραφίες), δικαστήριου, φυλακῆς κλπ. χρησιμοποιοῦσαν σκηνικὰ σκεύη,—ἄγιες τράπεζες, ἔδρες δικαστῶν, ἐπισκοπικοὺς θρόνους, κολυμπῆθρες, σταυροὺς καθὼς και τελειοποιημένα σκηνικὰ μηχανήματα, χάρις στὰ ὅποια πετοῦσαν ἄγγελοι, ἐμφανίζονταν τέρατα πού ξεροῦσαν φωτιά, ἐξαφανίζονταν πτώματα, σταυροὶ ἔλαμπαν ξαφνικὰ ρίχνοντας τὲς ἀκτίνες τους πρὸς ἓνα ὀρισμένο σημεῖο, ἢ σκηνὴ γέμιζε φῶς, δινόταν ἢ ἐντύπωση κεραινῶν, ἀστραπῶν, χαλαζιοῦ κλπ.⁸. Ἡ ἐνότητα τοῦ χώρου, πού ἀπαιτοῦσε ὁ Ἀριστοτέλης εἶχε πιά καταργηθεῖ και ἡ δράση μετατοπιζόταν εὐκολα ἀπὸ τὸ ἐσωτερικὸ μιᾶς ἐκκλησίας στὸ ἐσωτερικὸ ἐνὸς δικαστήριου, στ'

1: Χορικίου : «*Λόγος ὑπὲρ τῶν ἐν Διονύσου τὸν βίον εἰκονιζόντων*» (1.2) ἔκδ. σύμφωνα μὲ τὸ χειρόγραφο τῆς Biblioteca Nacional de Madrid.

2. δ.κ.π. XIII, 6. 3: δ.κ.π. XIII, 9. 4: δ.κ.π. XIV, 7.

5: δ.κ.π. XIII, 7. 6: δ.κ.π. XIV 6-11.

7: Ἀναφέρεται ἀπὸ τὴ Venetia Cottas.

8. βλ. A. Vogt, «*Études sur le Théâtre Byzantin*, II, (Περιοδικὸ Byzantion, τομ. 6, σελ. 623 κέ.) και τὴν Περίληψη τοῦ «*Μαρτυρίου τῶν Μίμων*», πού δημοσιεύουμε στὸ τεῦχος αὐτό.

ανάκτορα, στη φυλακή, στο δρόμο κλπ. Έννοείται φυσικά πώς η σκηνή έπρεπε να είναι πολύ εύρύχωρη, αφού σ' όρισμένες περιπτώσεις σχηματιζόταν πάνω της ολόκληρη πομπή.

Από τὸ ἴδιο ἔργο ὁ Α. Vogt συνάγει πολὺτιμα συμπεράσματα σχετικά με τὴ ζωὴ τῶν μίμων καὶ με τὸν τρόπο πὸ ὀργανώνονταν οἱ παραστάσεις. Εἴτε δοῦλοι ἦταν εἴτε ἐλεύθεροι, οἱ μίμοι ἐξασκοῦσαν τὸ ἐπάγγελμά τους συνήθως στὸν τόπο τῆς καταγωγῆς τους. Δὲν ἀποκλείεται μάλιστα ἡ τέχνη τους νὰ μεταβιβαζόταν ἀπὸ τοὺς γονιοὺς στὰ παιδιά. Φυσικά, ὅσοι διαθέταν μεγαλύτερο ταλέντο καὶ κατόρθωναν νὰ διακριθοῦν, ἢ εἶχαν ὑψηλές σχέσεις, καλοῦνταν καὶ σὲ ἄλλες πόλεις γιὰ νὰ δώσουν παραστάσεις καὶ μερικοὶ ἐφθάναν καὶ στὴν ἴδια τὴν Κωνσταντινούπολη. Συνήθως βρίσκονταν στὴν ὑπηρεσία τοῦ ἡγεμόνα καὶ λάβαιναν πλούσια δῶρα ἀπὸ τὸ κρατικὸ θησαυροφυλάκειο, εἴτε συντηροῦνταν ἀπὸ τοὺς δήμους. Κάθε θίασος ἀποτελοῦσε ἓνα εἶδος ἀδελφότητας μ' ἐπικεφαλῆς τὸν ἀρχιμίμο πὸ ἐπαίξε τοὺς κυριώτερους ρόλους, διάλεγε τὸ ἔργο πὸ θὰ παρουσίαζαν καὶ γενικὰ ἔκανε χρέη διευθυντῆ καὶ θιασάρχῃ. (Παρόμοιες πληροφορίες βρίσκουμε καὶ στοὺς λόγους τοῦ Ἰωάν. τοῦ Χρυσοστόμου). Οἱ μεταξὺ τους σχέσεις πρέπει νὰ ἦταν στενές καὶ φιλικές. Βοηθοῦσαν ὁ ἓνας τὸν ἄλλο, καὶ ἀλληλοὑποστηρίζονταν, πράγμα φυσικὸ ἂν σκεφθοῦμε πὸς εἶχαν ν' ἀντιμετωπίσουν τὴ γενικὴ καταφρόνια πὸ συνόδευε τὸ ἐπάγγελμά τους. Γιατὶ παρὰ τὴ συμπάθεια τοῦ κοινοῦ πρὸς τὴν τέχνη τους οἱ μίμοι τραβοῦσαν κυριολεκτικὰ τὰ πάνδεινα. Ἡ πολιτεία ἐπέτρεπε τὶς θεατρικὲς παραστάσεις γιὰ νὰ ἔχει ὁ λαὸς μέσα διασκέδασης, ἀλλὰ οἱ θεατρίνοι θεωροῦνταν ἄτιμοι. Ἡ ἐκκλησία τοὺς ἐχθρευόταν καὶ τοὺς ἀπαγόρευε νὰ βαφτίζονται καὶ νὰ μεταλαβαίνουν. Οἱ ἡθοποιοὶ πὸ καταγράφονταν στὰ θεατρικὰ μητρώα ὄφειλαν νὰ ζοῦν καὶ νὰ πεθάνουν στὴ σκηνὴ σὰν εἰδωλολάτρες. Μονάχα ἂν τύχαινε ν' ἀρρωστήσει κάποιος βαρειά καὶ ζητοῦσε νὰ βαφτιστεῖ τοῦ τὸ ἐπέτρεπαν με τὸν ὄρο νὰ μὴν ξαναγυρνοῦσε στὸ ἄτιμο ἐπάγγελμα, σὲ περίπτωσι πὸ θὰ γινόταν καλά. Ὅμως αὐτὸ τὶς περισσότερες φορὲς ἦταν ἀκατόρθωτο, γιατί ὁ δῆμος πὸ συντηροῦσε τοὺς ἡθοποιοὺς ἐπενέβαινε καὶ τοὺς ἔσερνε με τὴ βία στὸ θέατρο γιὰ νὰ ἀσκήσουν τὴν τέχνη τους, ὁπότε ἀκυρωνόταν, σύμφωνα με τοὺς ἐκκλησιαστικοὺς κανόνες τὸ βάπτισμα. Ἐξ ἄλλου οἱ ἡθοποιοὶ δὲν εἶχαν κληρονομικὰ δικαιώματα, δὲν γίνονταν δεκτοὶ στὰ δικαστήρια σὰν κατήγοροι ἢ σὰν μάρτυρες. Ἐπίσης δὲν εἶχαν τὸ δικαίωμα νὰ ντύνονται ὅπως ὁ ἄλλος κόσμος, οὔτε νὰ ἐμφανίζονται σὲ τόπους ὅπου βρίσκονταν ἀξιοπρεπεῖς ἄνθρωποι, οὔτε μπορούσαν νὰ παίρνουν χριστιανικὰ ὀνόματα. Οἱ γυναῖκες δὲν προστατεύονταν ἀπὸ κανένα νόμο καὶ γι' αὐτὸ βρίσκονταν στὴ διάθεσι τοῦ κάθε διεφθαρμέ-

νου θεατῆ, σὲ βαθμὸ πὸ ἡ λέξι μιμὰς ἦταν συνώνυμο με τὴ λέξι πόρνη. ¹

Ὅστόσο, παρὰ τὴν τρομερὴ αὐτὴ κατάσταση καὶ παρὰ τοὺς διωγμοὺς καὶ τὶς ἀπαγορεύσεις ἀπὸ μέρους πολλῶν αὐτοκρατόρων (Λέων Α', Ζήνων, Ἰουστίνος, Ἰουστινιανὸς κλπ. Ἀκόμα καὶ ὁ ἴδιος ὁ Ἰουλιανὸς συμβούλευε τοὺς ἐθνικοὺς ἱερεῖς νὰ μὴν πηγαίνουν στὰ θεάτρα), οἱ μίμοι διατηρήθηκαν στὸ Βυζάντιο ὡς τὴν ἄλωσι ἀπὸ τοὺς Τούρκους.

Οἱ παραστάσεις τους συγγένευαν με τῆς μεταγενέστερης *Commedia del arte*, τῆς ὁποίας ἄλλωστε πρέπει νὰ ἦταν οἱ πρόδρομοι. Τίποτα δὲν ἦταν ἀπόλυτα προκαθορισμένο ἀπ' τὴν ἀρχή. Ἡ παράστασι αὐτοσχεδιαζόταν ἀπὸ τὸν ἀρχιμίμο καὶ τοὺς μίμους πάνω στὴ σκηνή. Φυσικά, εἶχαν στὰ χέρια τους ἓνα εἶδος «καμβά» ἀπὸ διάφορα θέματα, πὸ τὸν χρησιμοποιοῦσαν πάνω στὴ σκηνὴ καὶ ἀφήνοντας ἐλεύθερη τὴ φαντασία καὶ τὸ ταλέντο τους ἐπινοοῦσαν, ἐν μέρει τουλάχιστο, ἐπεισόδια, χειρονομίες, κοστουμια καὶ λόγια. Ἔτσι οἰκοδομοῦσαν τὸ ἔργο. Ἴσως αὐτοῦ νὰ βρίσκεται ὁ σπουδαιότερος λόγος πὸ ἐλάχιστα πράγματα διασώθηκαν ἀπὸ τὸ παλιότερο βυζαντινὸ θέατρο.

Μιλήσαμε ὡς τώρα γιὰ τὶς παραστάσεις ἀρχαίου δράματος (κωμωδιῶν κυρίως) πὸ συνεχίζονταν κατὰ τοὺς πρώτους αἰῶνες τοῦ Βυζαντίου καθὼς καὶ γιὰ τὸ λαϊκὸ θέατρο τῆς ἐποχῆς ἐκείνης, τὸ αὐτοσχεδιαστικὸ θέατρο τῶν μίμων, πὸ ἐξακολουθοῦσε ὡς τὰ χρόνια τοῦ Ἰουστινιανοῦ νὰ φέρνει ἀρκετὰ σαφῆ τὰ γνωρίσματα τῆς εἰδωλολατρικῆς του προέλευσις.

Ἐκτὸς ἀπ' τὰ δυὸ αὐτὰ εἶδη τὸ Βυζάντιο κληρονόμησε ἀπ' τὴ ρωμαϊκὴ ἐποχὴ καὶ ἓνα τρίτο εἶδος θεάτρου τὴν παντόμιμο ὄρχησι. Τὸ εἶδος τοῦτο εἶχε δημιουργηθεῖ στὴ Ρώμη τὴν ἐποχὴ τοῦ Αὐγούστου ἀπὸ τοὺς Πυλάδη καὶ Βαθύλλο. Ἐξακολούθησε νὰ καλλιεργεῖται καὶ νὰ τελειοποιεῖται στὸ Βυζάντιο, ὅπου διατηρήθηκε τουλάχιστο ὡς τὸν 9ο αἰ. Στὸ εἶδος τοῦτο ὁ ἡθοποιὸς ἀπὸ πολὺν ἡλικίαν περιορίστηκε νὰ ἐρμηνεύει τὸ ρόλο του με χειρονομίες, καὶ χορευτικὲς κινήσεις χωρὶς διόλου νὰ χρησιμοποιεῖ τὸ λόγο. Ἡ παντόμιμο ὄρχησι, πὸ ἴσως δὲν θὰ ἦταν παράτολμο νὰ θεωρηθεῖ προδρομικὴ μορφή τῶν σύγχρονων χοροδραμάτων, παρουσίαζε κυρίως μιμήσεις τραγικῶν μύθων ἢ καὶ τραγωδιῶν καθὼς καὶ διαφόρων κωμικῶν σκηνῶν. Γενικὰ εἶχε σοβαρὸ χαρακτήρα καὶ σαφῶς περιγεγραμμένα ὄρια, ἦταν δηλ. μιὰ τέχνη τελείως διαφορετικὴ ἀπὸ τὸν βιολογικὸ

1: Βλ. Κ. Σάθα «Ἱστορικὸν δοκίμιον περὶ τοῦ θεάτρου καὶ τῆς μουσικῆς τῶν Βυζαντινῶν» ἐν Βενετίᾳ 1858, Γ. Χ. Παπαμιχαήλ, «Ἐκκλησία καὶ θέατρον, ἐν Ἀλεξανδρείᾳ» (1916). Venetia Cottas, «Le Theatre à Byzance», P. Geuthner Paris 1931.

μίμο. Οί παντόμιμοι έτρεφαν μακριά μαλλιά που τὰ περιποιούνταν ιδιαιτέρως και πολλοί όπως ο Καράμαλλος, ο Χρυσεόμαλλος, ή Χρυσομαλλώ, έμειναν στην Ιστορία τόσο για την ύψηλή τέχνη τους όσο και για την όμορφιά της κόμης τους. Φορούσαν χαρούμενα ή τραγικά προσωπεία και με την έξοχα στυλιζαρισμένη τεχνική τους κατόρθωναν να αποδίνουν τὸ μέρος τους με τὸν πιὸ εὐγλωττο τρόπο χωρίς να έχουν ανάγκη τοῦ λόγου. Χάρη σ' αὐτούς οί αρχαίοι συγγραφείς βρήκαν άθελά τους έναν καινούριο τρόπο επικοινωνίας με τὸ κοινὸ που είχε πάψει να θέλγεται ἀπὸ τὴ μαγεία τοῦ ὑψηλοῦ λόγου. Σήμερα μᾶς είναι δύσκολο να φανταστοῦμε τὴν τεχνική αὐτὴ στὰ καθέκαστά της. Ἴσως μονάχα ὁποιος έχει τέλεια ἐξοικειωθεί με τὴ μιμική και χορευτική τεχνική τῆς κινέζικης ὀπερας θὰ μπορούσε να σχηματίσει με τὴ φαντασία του μιὰ μακρινή ὀπωσδήποτε ἰδέα και να ἐξηγήσει τὴν τεράστια ἐπιτυχία που είχε τὸ ἰδιότυπο ἐκεῖνο εἶδος. Θίασοι παντόμιμων περιέρχονταν τὶς πόλεις τῆς αὐτοκρατορίας, — χαρακτηριστικὰ ὁ περίφημος Καράμαλλος ἀποκαλούνταν και «κωμοδρόμος» — δίνοντας παραστάσεις, πρὸς μεγάλη δυσἀρέσκεια τῶν πατέρων τῆς ἐκκλησίας και ἰδιαίτερα τοῦ Ἰωάννου τοῦ Χρυσοστόμου που πολλές φορές ἔστρεψε τοὺς μύδρους του τόσο ἐναντίον τῶν παντόμιμων, όσο και ἐναντίον τοῦ κοινοῦ που πήγαινε να τοὺς βλέπει. Ὡστόσο τοῦ κάκου φώναζε, ὅπως τὸ διαπίστωνε κι ὁ ἴδιος. Παρ' ὅλες τὶς ἀπειλές του, γέροι και νέοι ἀφηναν ἔρημη τὴν ἐκκλησία, — και τὸν ἴδιο χωρίς ἀκροατήριο, — για να παραβρεθοῦν στὶς παραστάσεις τῶν παντόμιμων.

Β'. Σχέσεις ἐκκλησίας και θεάτρου. Κατὰ τοὺς πρώτους χριστιανικούς αἰῶνες ἡ στάση τῆς ἐκκλησίας ὑπῆρξε ἀπόλυτα ἐχθρική ἀντίκρου στὸ θέατρο, και ὅπως εἶδαμε πιὸ πάνω, οί πατέρες ἔκαναν κάθε τι που περνοῦσε ἀπὸ τὸ χέρι τους για να τὸ καταστρέψουν. Τοῦτο, βέβαια, ἦταν πολὺ φυσικό. Τὸ ἀρχαῖο κλασσικὸ θέατρο ἦταν ἀρρηκτα συνδεδεμένο με τὴν παλιὰ εἰδωλολατρική θρησκεία. Ἐξυμνοῦσε τοὺς θεοὺς τῆς εἰδωλολατρείας που εἶχε καταλυθεῖ με τόσες θυσίες και βάσανα. Ἡ ἐκκλησία δὲν μπορούσε λοιπὸν να ὑποφέρει ἀδιαμαρτύρητα να διδάσκονται ἐλεύθερα στὸν κόσμον οί μισητὲς δοξασίες τῶν ἐθνικῶν. Ἐνας ἄλλος λόγος ἐξίσου σπουδαῖος με τὸν καθαρὰ δογματικό, ἦταν ἡ διαφορετική στάση ἀντίκρου στὴ ζωὴ που ἐξέφραζαν οί δυὸ θεσμοί. Τὸ μήνυμα τοῦ χριστιανισμοῦ, ὅπως διαμορφώθηκε ἀπὸ τὴν ἐκκλησία, ἐπιδρουσε ἀρνητικὰ στὴν ἐκτίμηση τῶν πιστῶν για τὸ θέατρο. Ἡ ἐκκλησία προσπαθοῦσε με κάθε τρόπο να ἐξαφανίσει τὶς ἀξίες ζωῆς και τὴν ὅλη πνευματική παράδοση τοῦ ἀρχαίου κόσμου, για να ὑποτάξει τὸ κάθε τι στὴ θεοκρατική παντοκρατορία της. Ἐδίδασκε ὅτι ἡ ἐπίγεια

ζωὴ είναι μόνο μιὰ προετοιμασία για τὸν ἄλλο κόσμον κι ὅτι ἐδῶ τὰ πάντα είναι δημιουργοὶ ἁμαρτιῶν που βαραίνουν τὴν ψυχὴ τοῦ ἀνθρώπου και τὴν ἐμποδίζουν να πάει στὸν παράδεισον. Καλλιεργοῦσε στοὺς ἀνθρώπους τὴν περιφρόνηση πρὸς τὴ ζωὴ και τὴν ἀδιαφορία για τὰ ἐγκόσμια. Ἀκόμα και οί ὁμορφιές τῆς φύσης και ἡ καθαριότητα τοῦ σώματος παραστίνονταν ὡς ἔργα και παγίδες τοῦ σατανᾶ που ὁ πιστὸς ἔπρεπε να τὶς ἀποφεύγει με κάθε τρόπο. Μιὰ τέτοια νοοτροπία ἦταν λοιπὸν ἐντελῶς ἀσυμβίβαστη με τὴ στάση ζωῆς που ἐξέφραζε τὸ θέατρο. Ἡ ἀρμονία τῶν κινήσεων τοῦ σώματος τῶν ἠθοποιῶν, τὸ κάλλος τους, τὰ θέματα τῶν ἔργων τους, τὸ ἴδιο τὸ γέλιο που προκαλοῦσαν και ἡ χαρὰ για τὰ ἐπίγεια που ἔδιναν στοὺς θεατῆς, ἦταν πράγματα ἀνυπόφορα για τὸ φλογερὸ χριστιανὸ τῆς ἐποχῆς ἐκείνης. Πολὺ περισσότερο μάλιστα που οί ἠθοποιοὶ καλλωπίζονταν, φοροῦσαν προσωπεία, ὑποδύονταν διάφορα πάθη, ἔλεγαν ὀπωσδήποτε ἄπρεπα λόγια και γενικὰ ἔκαναν κάθε τι ἀντίθετο στὴν ἀντίληψη τῶν χριστιανῶν για τὴ σεμνότητα και τὴν κόσμια συμπεριφορά. Ἐκτὸς ἀπὸ τοὺς λόγους αὐτοὺς ὑπῆρχε κι ἕνας ἄλλος, ψυχολογικός, ἐξίσου σοβαρός. Τὸ θέατρο τῶν μίμων ὑπῆρξε ἐπὶ αἰῶνες ὁ τόπος ὅπου σατιρίζονταν οί πεποιθήσεις τῶν χριστιανῶν, περιγελοῦνταν τὰ μυστήρια τῆς νέας θρησκείας και λοιδωροῦνταν τὰ μαρτύρια τῶν ἀνθρώπων που πέθαιναν για τὸ θρίαμβο τῆς πίστες τους. Κατὰ τὴν ἐποχὴ τοῦ Νέρωνα ὅταν σὲ μιὰ παράσταση ἔπρεπε να πεθάνει κάποιος ἥρωας τοῦ ἔργου, ἔβαζαν στὴ θέση τοῦ ἠθοποιοῦ έναν καταδικασμένο χριστιανὸ που ὁ θάνατός του δὲν ἦταν πια προσποιητὸς ἀλλὰ πραγματικός. Ἐτσι στὶς παραστάσεις λ.χ. τοῦ Προμηθεᾶ Δεσμώτη, ἔδεναν στὴ θέση τοῦ τιτάνα ἕνα χριστιανὸ, τοῦ ἀνοιγαν μιὰ πληγὴ κ' ἕνα γυμνασμένο ὄρνεον τοῦ ἔτρωγε τὰ σωθικά. Ἄλλες φορές πάλι ἀλειφαν τοὺς χριστιανούς με ρετσίνα και πίσσα και τοὺς κρεμοῦσαν σὲ ψηλὰ κοντάρια για να φωτίζουν καιόμενοι τὶς θεατρικές παραστάσεις και τὶς ἄλλες γιορτές. Κάτω ἀπὸ τὶς συνθήκες αὐτὲς δὲν είναι καθόλου παράξενο που ἡ ἐκκλησία θέλοντας κοντὰ στ' ἄλλα να ἐκδικηθεῖ και για τοὺς τόσους ἐξευτελισμούς, και τὰ σκώματα, προσπάθησε με κάθε μέσον να ἐξαφανίσει τὸ θέατρο.

Στὴν προσπάθειά της αὐτὴ εἶχε ἀρκετοὺς συμμάχους κι ἀνάμεσα στὸν κόσμον τῶν ἐθνικῶν που γαλουχημένοι με τὰ ὑψηλὰ ἔργα τῆς κλασσικῆς ἐποχῆς με πολλὴ δυσφορία ἔβλεπαν τὶς χωρίς λογοτεχνική ἀξία παραστάσεις τῶν μίμων, τὶς χοντροκομμένες φάρσες τους και τὰ ἄσεμνα πολλές φορές καμώματά τους. Ὁ Δίων ὁ Χρυσόστομος ἀποκαλοῦσε τὶς μιμάδες ἀγενῆ καθάρματα που ἦταν ἀνάξια να ζοῦνε και συμβούλευε τοὺς Ἕλληνες ν' ἀποφεύγουν τὸ θέατρο «ὅπου ὄχι μόνο δὲν

ἔβλεπαν τίποτε καλὸ καὶ τίμιον ἀλλὰ καὶ κινδύνευαν νὰ διαφθαροῦν ἠθικὰ ἀπὸ τὶς αἰσχρότητες καὶ βωμολογίες πού λέγονταν καὶ πράττονταν ἐκεῖ»¹. Ὁ Ἀριστείδης πάλι κατέκρινε τὸ θέατρο ὅπου «μακριὰ ἀπὸ κάθε εὐσχημοσύνη καὶ εὐταξία λέει ὁ καθένας ὅ,τι θέλει διὰ ἐφήμερον ἡδονήν»¹. Ἀκόμα καὶ ὁ Ἰουλιανὸς ὁ Παραβάτης ἐχθρευόταν τὸ θέατρο καὶ συνιστοῦσε στοὺς Ἕλληνες ἱερεῖς νὰ τὸ ἀποφεύγουν. Ὡστόσο ὁ πόλεμος αὐτὸς τῆς ἐκκλησίας κατὰ τοῦ θεάτρου, παρὰ τὶς διώξεις πού ἔκαναν ἐναντίον τῶν μίμων ὀρισμένοι αὐτοκράτορες δὲν ἔφερε τὸ ποθούμενο ἀποτέλεσμα. Τὸ μόνο πού κατόρθωσε ἦταν νὰ καταστρέψει καὶ τὰ τελευταῖα ὑπολείμματα τοῦ ἀρχαίου σοβαροῦ δράματος, ἔτσι πού τὰ ἀριστουργήματα τῶν κλασσικῶν ἔπαψαν νὰ παρασταίνονται ἀπὸ σκηνῆς καὶ περιορίστηκαν στὴ διδασκαλία τῶν σχολείων καὶ στὴ μελέτη τῶν μορφωμένων ἰδιωτῶν. Τὸ λαϊκὸ θέατρο ἐξακολούθησε νὰ ὑπάρχει καὶ νὰ θέλγει τοὺς Βυζαντινοὺς. Ἐκεῖνο ὁμῶς πού δὲν κατόρθωσε νὰ πετύχει ἡ ἐκκλη-

σία μὲ τὴ βία καὶ τὶς ἀπειλὲς τὸ πέτυχε μ' ἓναν διαφορετικὸ τρόπο, ἀγκαλιάζοντας δηλαδὴ ἢ ἴδια τὸ θέατρο καὶ ἐμφυσώντας του τὶς δικές της ἀντιλήψεις.

Ἦδη ἀπὸ πολὺ νωρὶς οἱ πατέρες τῆς ἐκκλησίας εἶχαν ἀντιληφθεῖ πὼς γιὰ νὰ καταπολεμήσουν μ' ἐπιτυχία τὸ θέατρο καὶ νὰ ἀποσπάσουν ἀπ' αὐτὸ τὰ πλήθη, γιὰ νὰ τὰ προσελκύσουν στοὺς χριστιανικοὺς ναοὺς, ἔπρεπε νὰ χρησιμοποιήσουν ἀνάλογα μὲ τὸ θέατρο μέσα. Ὁ Ἀνθιμος Παπαδόπουλος κάνει μερικὲς πολὺ ἐνδιαφέρουσες παρατηρήσεις στὸ σημεῖο αὐτό. Πρῶτα πρῶτα ἡ διαρρυθμίσθησις τοῦ χριστιανικοῦ ναοῦ ἐπηρεάσθη βαθεῖα ἀπὸ τὴ διαρρυθμίσθησις τῶν ἀρχαίων ἐλληνικῶν καὶ ρωμαϊκῶν θεάτρων. Τὸ μέρος τοῦ ναοῦ πού διαρρυθμίσθησε κατ' ἀντιγραφὴν σχεδὸν τῆς σκηνῆς εἶναι τὸ ἅγιον βῆμα, πού προοριζόταν γιὰ τοὺς ἱερωμένους, ἐνῶ ὁ κυρίως ναὸς ἔμενε γιὰ τὸ πλῆθος τῶν πιστῶν. Οἱ ἀκόλουθες συγκρίσεις κάνουν φανερὲς τὶς ἐπιδράσεις αὐτές.

Θέατρο

Σκηνή
Παρασκήνια
Κλίμακα προσκήνιον
Θυμέλη
σκευὴ (σκηνικὸς ἱματισμὸς ὑποκριτῶν, σκηνικὰ ἀντικείμενα κλπ.)
Τρεῖς πόρτες τῆς σκηνῆς
Ὁρχήστρα
ἡμιχόρια

Φυσικὰ οἱ πατέρες τῆς ἐκκλησίας φρόντισαν ὥστε οἱ ἐπιδράσεις αὐτές νὰ εἶναι ἀφομοιωμένες, ἔτσι πού ὁ χριστιανικὸς ναὸς νὰ μὴν εἶναι ἀπλῆ μίμησις τοῦ θεάτρου. Ἐδωσαν συμβολικὴ σημασία στὰ διάφορα μέρη καὶ σκεύη τοῦ ναοῦ, ἔτσι πού νὰ εἶναι σύμφωνη μὲ τὰ χριστιανικὰ δόγματα, ἄλλαξαν τὴ θέσιν τῆς θυμέλης τοποθετώντας τὴν Ἁγία Τράπεζα μέσα στὸ Ἅγιο Βῆμα κλπ. Φρόντισαν ἐπίσης νὰ δώσουν στὴ χριστιανικὴ λειτουργία ἓνα εἶδος δραματικῆς διάπλασης. Ἀντικατάστησαν τοὺς ἠθοποιούς μὲ τοὺς κληρικούς, καὶ τὰ δρώμενα τῆς σκηνῆς μὲ τὴ λειτουργία πού ἔπαψε πιά νὰ ἔχει τὸν ἀπλὸ τύπο τοῦ μυστικοῦ δείπνου στὸ ἀνώγειο τῶν Ἱεροσολύμων. Ὁ Κρουμπάχερ παρατηρεῖ ὅτι μὲ τὴ δραματικὴ διάπλασις τῆς ὅλης τελετουργικῆς ἐξέλιξίς τῆς ἡ χριστιανικῆς λειτουργίας διαμορφώθηκε πλούσια καὶ προσέλαβε βαθεῖες ἐννοιες. Ὁρισμένα σημεῖα τοῦ τυπικοῦ μερικῶν λειτουργιῶν ὅπως

¹: Ἀναφέρονται ἀπὸ τὸν Α. Παπαδόπουλο, «Τὸ θερησκευτικὸν θέατρον τῶν Βυζαντινῶν» σελ. 9.

Χριστιανικὸς ναὸς

Ἅγιο Βῆμα
Δυὸ πλάγιες πλευρές τοῦ Ἁγ. Βήματος
Σολέα
Ἁγία Τράπεζα
σκευοφυλάκιο (ἱερὰ σκεύη, ἄμφια κλπ.)

Τρεῖς πύλες τοῦ Ἁγ. Βήματος
Χορὸς ψαλτῶν
δεξιοὶ—ἀριστεροὶ ψάλτες κλπ.

λ.χ. τῆς Μεγάλης Πέμπτης μὲ τὴ Σταύρωση τῆς Μεγάλης Παρασκευῆς μὲ τὴν ἀποκαθίλωση, κλπ., διατηροῦν πολὺ ἔντονον τὸ χαρακτῆρα τῆς παράστασης. Φυσικὰ ἡ δραματικὴ διάπλασις τοῦ λειτουργικοῦ δράματος δὲν διαμορφώθηκε ἀπ' τὴ μιὰ μέρη στὴν ἄλλη. Ὑπῆρξε καρπὸς μακρᾶς ἐξέλιξης, στὴν ὁποία ἔπαιξαν σπουδαῖο ρόλο οἱ ἐσωτερικὲς διενέξεις στοὺς κόλπους τῆς ἐκκλησίας. Ὁ Ἀρειὸς θέλοντας νὰ προσελκύσει ὁπαδοὺς στὸ δόγμα του διαμόρφωσε μιὰ πλούσια σὲ παραστατικὰ στοιχεῖα λειτουργία. Τὸ σύστημά του αὐτὸ περιεχόταν στὴ Θάλεια. Οἱ ὀρθόδοξοι ἀντίπαλοί του γιὰ νὰ τὸν καταπολεμήσουν κατηγόρησαν τὴ Θάλεια ὡς «θυμελική». Σήμερα δὲν ξέρουμε ἀκριβῶς τί ἦταν ἡ Θάλεια. Διατυπώθηκε ἡ ἀντίληψη πὼς ἦταν δράματιο καὶ μάλιστα τὸ καλύτερο ἀπ' ὅσα ἔγραψε ὁ Ἀρειὸς γιὰ νὰ διαδώσει τὶς ιδέες του. Ὁ Μέγας Ἀθανάσιος διέσωσε ὀρισμένα ἀποσπάσματά της καὶ ὁ Γρηγόριος ὁ Ναζιανζηνὸς δίνει τὴν πληροφορία ὅτι παραστάθηκε στὴν Ἀλεξάνδρεια τὸ 380 μ.Χ. καὶ μάλιστα διανθισμένη μὲ «ἄσματα ἀσελγῆ». Ὡστόσο οἱ ὀρθόδοξοι κληρικοὶ δὲν ἀρκέστηκαν

ἀπλῶς νὰ καταγγείλουν τὴ Θάλεια σὰν ἀπομίμηση τοῦ διεφθαρμένου θεάτρου τῆς Ἀλεξάνδρειας, ἀλλὰ σκέφτηκαν νὰ τὴν καταπολεμήσουν μὲ τὰ ἴδια μέσα. Ἐφτιαταν λοιπὸν κατὰ μίμηση τῆς Θάλειας τὴν Ἀντιθάλεια καὶ μέσω αὐτῆς μῆκαν στὴν ὀρθόδοξη λειτουργία πολλὰ θεατρικὰ στοιχεῖα¹. Δυστυχῶς οὔτε καὶ ἡ Ἀντιθάλεια διασώθηκε καὶ σήμερον δὲν μποροῦμε νὰ ξέρουμε τί ἀκριβῶς ἦταν τὸ περ εχόμενό της, ὅπως δὲν ξέρουμε καὶ γιὰ τὴ Θάλεια. Ἡ Βενετία Κώττα, στὴν ἀξιολογώτατη μελέτη της γιὰ τὸ θέατρο στὸ Βυζάντιο² διατυπώνει πολλές καὶ βάσιμες ἐπιφυλάξεις γιὰ τὸ ἂν ἡ Θάλεια καὶ ἡ Ἀντιθάλεια ἔμπαζαν πραγματικὰ θεατρικὲς παραστάσεις στὴ χριστιανικὴ λειτουργία. Ὅπως δὲν εἶναι βέβαιο καὶ ἂν ἀκόμα στὴ Θάλεια καὶ στὴν Ἀντιθάλεια δὲν γίνονταν καθαρὰ παραστάσεις, ὑπῆρχαν σ' αὐτὲς ὕμνοι καὶ ψαλμοδίαις στὸ ρυθμὸ τῆς λαϊκῆς ποίησης καὶ μουσικῆς τῆς ἐποχῆς ἐκείνης, πού ἦταν προσιτὲς καὶ εὐχάριστες στὸ λαϊκὸ αὐτί. Ἐπίσης πρέπει νὰ συνοδεύονταν ἀπὸ ὀρισμένες χειρονομίες γιὰ νὰ κρατιέται ὁ ρυθμὸς.

Τὴν τελικὴ διαμόρφωση στὸ «λειτουργικὸ δρᾶμα» τὴν ἔδωσε ἡ ἐκκλησία κάτω ἀπὸ τὴν ἐπίδραση τῶν σχέσεών της μὲ τὸν ἱππόδρομο, ὁ ὅποιος στάθηκε τὸ λίκνο καὶ τοῦ ἀληθινὰ βυζαντινοῦ λαϊκοῦ θεάτρου, τοῦ θρησκευτικοῦ δράματος.

Ὁ ἱππόδρομος ἦταν, ἐκτὸς τῶν ἄλλων, ἀπὸ παράδοση κέντρο τῆς δημόσιας ζωῆς στὸ Βυζάντιο καὶ τόπος κάθε μορφῆς καλλιτεχνικῆς ἐκδήλωσης. Ἐκεῖ συγκεντρωνόταν ὁλόκληρο τὸ Βυζάντιο ἀπὸ τὸν αὐτοκράτορα ὡς τὸν ἔσχατο τῶν ὑπηκόων του γιὰ νὰ γιορτάσουν ἀπὸ κοινοῦ πότε μιὰν ἐκκλησιαστικὴν γιορτή, πότε μιὰν ἔνδοξη νίκη, πότε ἓνα ἐποχιακὸ πανηγύρι (τρύγος, ἀνοιξιάτικες γιορτές, καλάνδες), τίς γεννήσεις ἢ τοὺς γάμους τῶν Πορφυρογέννητων κλπ. Οἱ περισσότερες ἀπὸ τίς λαϊκὲς ἐποχιακὲς γιορτὲς ἦταν κατάλοιπα τῆς παλιᾶς εἰδωλολατρικῆς θρησκείας. Συνοδεύονταν ἀπὸ μεταμφιέσεις καὶ ἄλλες θορυβῶδεις ἐκδηλώσεις γιορταστικοῦ χαρακτήρα, καθὼς καὶ ἀπὸ αὐτοσχέδιες παραστάσεις καὶ ἀστεῖα πού παρουσίαζαν πολὺ ἔντονο τὸ θεατρικὸ στοιχεῖο. Ἡ ἐκκλησία μὴ μπορῶντας νὰ τίς καταπολεμήσει ἄμεσα, — μ' ὅλο πὺ τὸ προσπάθησε καὶ αὐτὸ, — ἐπειδὴ ἡ παράδοση ἦταν βαθύτατα ριζωμένη στὸ λαό, φρόντισε νὰ καθιερώσει τίς γιορτὲς αὐτὲς μὲ τὴν παρουσία της στὸν ἱππόδρομο καὶ νὰ τίς διαποτίσει μὲ τὸ χριστιανισμό. Στὴ δυσμενέστερη γι' αὐτὴν περίπτωσι φρόντισε νὰ σκεπάσει τὸ παγανιστικὸ στοι-

χεῖο αὐτῶν τῶν ἐκδηλώσεων μ' ἓνα θρησκευτικὸ μανδύα.

Ἢδη κατὰ τὴ βασιλεία τοῦ Θεοδοσίου οἱ θρησκευτικὲς δοξολογίες καὶ λειτανεῖες ἄρχιζαν στὸν ἱππόδρομο καὶ ὄδευαν στὴ μητρόπολη, ὅπου συνεχίζονταν πιά μέσα στὸ ναό. Ἔτσι ἡ συνεχὴς παρουσία τῆς ἐκκλησίας στὸν ἱππόδρομο καὶ οἱ στενὲς σχέσεις ἀνάμεσα στοὺς δυὸ θεσμοὺς διευκόλυναν τὴν υἱοθεσία τῆς λαϊκῆς μουσικῆς ἀπὸ μέρος τῆς ἐκκλησίας καθὼς καὶ τὰ μιμικὰ στοιχεῖα τοῦ βέβηλου θεάτρου. Ἡ ἐκκλησιαστικὴ ψαλμοδία στάθηκε παιδί τῆς θεατρικῆς μουσικῆς καὶ τὸ λειτουργικὸ δρᾶμα ὑποτάχθηκε στὴ μιμική. Παρόμοια ἐξέλιξη παρατηρήθηκε καὶ στὶς ἄλλες μητροπόλεις τοῦ ἀνατολικοῦ χριστιανισμοῦ, τὴν Ἀντιόχεια, τὴν Ἀλεξάνδρεια καὶ τὰ Ἱεροσόλυμα. Ἡ ἀρχαιότερη ἀπὸ τίς δραματικὲς παραστάσεις πού συνδέονταν μὲ τὸ λειτουργικὸ τυπικὸ γινόταν στὰ Ἱεροσόλυμα καὶ παρουσίαζε τὴ θριαμβευτικὴ εἴσοδο τοῦ Ἰησοῦ Χριστοῦ στὴν πόλη αὐτή. Εἶναι ἄγνωστο πότε ἀκριβῶς ἄρχισε. Ἄλλοι τὴν τοποθετοῦν στὸν 6ο αἰ. καὶ ἄλλοι στὸν 4ο. Ἡ παράστασις ἦταν πολὺ ἀπλῆ. Τὸ ἀπόγευμα τοῦ Σαββάτου τοῦ Λαζάρου ὁ ἐπίσκοπος Ἱεροσολύμων πηγαινε στὸ ναὸ τοῦ Ὄρους τῶν Ἐλαιῶν. Ἐκεῖ σὲ ὀρισμένη ὥρα ψάλλονταν ἐκκλησιαστικοὶ ὕμνοι καὶ ἔπειτα διαβαζόταν ἡ περικοπή τοῦ Εὐαγγελίου ὅπου γίνεται λόγος γιὰ τὴ θριαμβευτικὴ εἴσοδο τοῦ Χριστοῦ στὰ Ἱεροσόλυμα. Ἐπειτα ἀπὸ τὸ Ὄρος τῶν Ἐλαιῶν ἄρχιζε ἡ πομπὴ καὶ μὲ μοναδικὴ μεγαλοπρέπεια κατευθυνόταν στὴν Ἁγία Πόλη. Τὸ πλῆθος καὶ προπάντων τὰ παιδιά κρατοῦσαν κλαδιὰ βλαστῶν καὶ φοινίκων καὶ πηγαιναν μπροστὰ ἀναφωνώντας χαρμόσυνα : «ὡσαννὰ ἐν τοῖς ὑψίστοις εὐλογημένος ὁ ἐρχόμενος ἐν ὀνόματι Κυρίου· εὐλογημένη ἡ ἐρχομένη βασιλεία ἐν ὀνόματι Κυρίου, ὡσαννὰ ἐν τοῖς ὑψίστοις». Πίσω ἀκολουθοῦσε ὁ ἐπίσκοπος καβάλλα σ' ἓνα γαῖδουράκι, συμβολίζοντας τὸ Χριστό. Περιστοιχιζόταν ἀπὸ τοὺς παπάδες πού συμβόλιζαν τοὺς δώδεκα μαθητὲς. Ἡ πομπὴ ἔφτανε στὸ ναὸ τῆς Ἀναστάσεως καὶ ἐκεῖ τελείωνε ἡ παράστασις. Γενικὰ οἱ τελετὲς τῆς μεγάλης ἑβδομάδας στὴν Παλαιστίνην ἀποτελοῦσαν μιὰ συνεχῆ πανήγυρη, πού δὲν περιοριζόταν μόνο σὲ ὕμνους καὶ εὐαγγελικὰ ἀναγνώσματα ἀλλὰ περιλάμβανε καὶ ἱστορικὲς ἀναπαραστάσεις ἐπὶ τόπου τῶν τελευταίων δραματικῶν γεγονότων τῆς ζωῆς τοῦ χριστοῦ¹.

Ἔτσι ἡ ἐκκλησία ἀπ' τὴ μιὰ μεριά καταδίωκε ἀλύπητα τὸ θέατρο, ἐνῶ ἀπὸ τὴν ἄλλη φρόντιζε νὰ οἰκειοποιηθεῖ καὶ νὰ ἀφομοιώσει ὅλα ἐκεῖνα τὰ στοιχεῖα τοῦ πού θά

1: Βλ. Σάθρα δ.κ.π. Παπαμιχαήλ δ.κ.π., — Σπ. Λάμπρον περιοδ. «Νέος Ἑλληνομνημῶν» 13, 401.

2: «Le Théâtre à Byzance» Paul Geutner, Paris 1931.

1: Βλ. Χρυσόστομου Παπαδοπούλου, «Αἱ κατὰ τὸν 4ο αἰ. τελεταὶ τῆς Ἐκκλησίας Ἱεροσολύμων» περιοδ. Ν. Σιών Ι. 23 κέ. (Ἀναφέρεται ἀπὸ τὸν Α. Παπαδόπουλο).

έξασφάλιζαν την προσέλευση του λαού στους χριστιανικούς ναούς.

Είναι χαρακτηριστικό πώς όσο πιο πολύ τελειοποιόταν το λειτουργικό δράμα τόσο τα καταπιεστικά μέτρα έναντι του κοσμικού θεάτρου πολλαπλασιάζονταν και γίνονταν σκληρότερα. Οί διάδοχοι του Θεοδοσίου καταδίωξαν αλύπητα το θέατρο και οτις ημέρες τους το όνομα μίμος πήρε τη χειρότερη σημασία. Κατόπιν όμως ο Άναστάσιος (491 - 618) ξανάφησε ελεύθερες τις παραστάσεις και υποστήριξε τη «θυμέλη». Μά ο διάδοχός του Ίουστίνος όχι μόνο δεν άκολούθησε το παράδειγμά του αλλά κατήργησε όλους τους θεατρικούς θεσμούς καθώς και τα έπιδόματα που δίνονταν χάρη των θεατρικών παραστάσεων. Άπαγόρευσε επίσης τις Όλυμπιακές γιορτές που γίνονταν στην Κωνσταντινούπολη, στην Αντιόχεια και άλλου και πού δίναν άφορμή για ποιητικούς διαγωνισμούς, και πολλαπλές θεατρικές εκδηλώσεις. Ο Ίουστινιανός δείχτηκε κάπως ευμενέστερος αλλά κι αυτός δεν πρέπει να συμπαθούσε πολύ το θέατρο που ή παρουσία του θύμιζε την προέλευση της γυναίκας του της Θεοδώρας. Κατά τη βασιλεία του Μαυρίκιου και του Ηρακλείου το κοσμικό θέατρο υποστηρίχθηκε κάπως και ή τυραννία σε βάρος των μίμων έγινε ελαφρότερη. Στο μεταξύ όμως το άρχαιο δράμα είχε πια όριστικά πεθάνει. Το μόνο θεατρικό είδος που άντεχε ήταν οί σύγχρονες κωμωδίες που αυτοσχεδίαζαν οί μίμοι. Άλλά κι αυτό στο διάστημα των προηγούμενων δυο αιώνων, είχε αρχίσει να παθαίνει μια βαθμιαία αλλά βαθύτατη μεταβολή. Έχανε όλο και πιο πολύ τον είδωλολατρικό του χαρακτήρα και γινόταν καθαρά βυζαντινό σ' όλες του τις πλευρές και τα καθέκαστα, αντικαθρεφτίζοντας τις σύγχρονες του εκδηλώσεις ζωής και συνεχίζοντας την παράδοση της διακωμώδησης των άρνητικων εκδηλώσεων στον κοινωνικό βίο. Παράλληλα, μέσα από τις λαϊκές γιορτές που ή εκκλησία τους είχε δώσει θρησκευτική μορφή, τα «λαϊκά παίγνια», τις μασκαράτες, (όπου οί μασκαρεμένοι φορούσαν κοστούμια ανάλογα με τους ρόλους τους και αυτοσχεδίαζαν παραστάσεις), και κάτω άπ' την επίδραση του λειτουργικού δράματος άρχισε να διαμορφώνεται το καθαρά θρησκευτικό θέατρο των Βυζαντινων, που σιγά σιγά αποτέλεσε την επικρατέστερη μορφή λαϊκού θεάτρου στην αυτοκρατορία, παραμερίζοντας κάθε μη θρησκευτικό, βέβηλο στοιχείο. Στη διαμόρφωση του θεάτρου αυτού έπαιξαν ενεργό ρόλο οί κληρικοί. Όσο να πάρει την όριστική μορφή του όμως, ή επίσημη εκκλησία έκανε μια τελευταία άπόπειρα να ξεριζώσει έντελως το κοσμικό θέατρο και γενικά κάθε θεατρική εκδήλωση. Το 691 ή έν Τρούλλω σύνοδος άπαγόρευσε άυστηρά τις παραστάσεις των μίμων καθώς και κάθε άλλο σκηνικό θέαμα στον ίππόδρομο και κάθε σκηνικό χο-

ρό, με τη δικαιολογία πως προκαλούν «διάχυσιν τη ψυχή παρά το άναγαΐον, εκλύουσί τε και χαινοῦσι τον τονον αυτης, και προς γέλωτας βρασματώδεις παρακινούσι και καγχασμούς»¹.

(Ζωναρής, σχολίο στον 61ο κανόνα της έν Τρούλλω Συνόδου).

«Άλλά μήτε προσωπεία κωμικά ή σατιρικά ή τραγικά υποδύεσθαι, μήτε του βδελυκτου Διονύσου όνομα την σταφυλήν αποθλίβοντας έν τοίς ληνοίς επιβοαν, μηδέ τον οίνον έν τοίς πίοις εξηχέοντες γέλωτα [επικινειν].

(62ος Κανόνας της έν Τρούλλω Συνόδου).

Παρά τις άπαγορεύσεις όμως οί θεατρικές εκδηλώσεις μέσα στο λαό συνεχίζονταν, όπως επίσης και τα βασιλικά συμπόσια ή κλητόρια που κατά τη διάρκειά τους ο λαός θεωρείτο καλεσμένος του βασιλιά, κ' έτρωγε και διασκέδαζε με έξοδα του βασιλικού θησαυροφυλάκειου. Τα κλητόρια πλουτίζονταν με σκηνικές παραστάσεις που ήταν γνωστές με τ' όνομα «Όμηρικές σκηνές» και συνεχίζονταν παρά τις άπαγορεύσεις, καθώς και τα «βασιλικά παίγνια». Ο Βαλσαμών θέλοντας ύστερα, από μερικούς αιώνες να εξηγήσει το φαινόμενο αυτό και να δικαιολογήσει την παρακοή των συνοδικων κανόνων λέει ότι αυτά παιζονταν επειδή δεν προκαλούσαν «διάχυσιν και γέλωτα άσεμνον» σ' όσους τα έβλεπαν :

«Έοικε δε δια τα των τοιούτων κανόνων επιτίμια επινοηθηναι τα βασιλικά παίγνια, τον Κομποαίκτην δηλαδή, τον Μάρωνα, τον Άχιλλέα, τον Όκτώηχον και τα λοιπά, ως μη διάχυσιν και γέλωτα άσεμνον εμποιοῦντα τοίς βλέπουσι»².

Παρά τις εξηγήσεις και τις δικαιολογίες του Βαλσαμώννα το βέβαιο είναι πως ή εκκλησία δεν κατόρθωσε να έξοντώσει το θέατρο. Άλλωστε πολύ σύντομα ξεσπασε ο σάλλος της εικονομαχίας όποτε ξαναεμφανίζονται όλοι οί θεατρικοί θεσμοί.

Οί εικονοκλάστες είχαν κάθε συμφέρον να υποστηρίξουν το θέατρο και το χρησιμοποίησαν σαν όργανο για να διακωμώδησουν την εικονολατρεία, και τους καλόγερους. Έτσι το κοσμικό θέατρο χωρίς να πάψει έντελως ν' απασχολείται με τα εγκόσμια ανακατέυτηκε και με τα θρησκευτικά ζητήματα. Όσο τόσο ή όρθόδοξη εκκλησία είχε διδαχτεί πια το μάθημά της και γι' αυτό άντι να καταδιώξει το θέατρο, ύστερα από το θρίαμβο της εικονολατρειας, φρόντισε επιδέξια να συμφιλιωθεί μαζί του και να το χρησιμοποιήσει με τη σειρά της για τους δικούς της σκοπούς. Χαρακτηριστικό είναι πως ή Ίερά

1: Άναφέρονται από τον Σ. Κυριακίδη (Περ. Λαογραφία, τόμος ΙΑ' σελ. 283).

2: Άναφέρεται από τον Σ. Κυριακίδη, (Περ. Λαογραφία, τόμος ΙΑ', σελ. 284).

Σύνοδος του 787 δὲν ἀνανέωσε τοὺς παλιούς ἀντιθεατρικούς κανόνες.

Δυστυχῶς ελάχιστα πράγματα ἔχουν διασωθεῖ ἀπὸ τὸ κοσμικὸ θέατρο τῆς ἐποχῆς τῶν Ἰσαύρων. Ὡστόσο τὸ ἀκόλουθο ἀνεκδοτο γιὰ τὸ «Καραβίτσι» μᾶς δίνει μιὰ ἰδέα ἂν ὄχι γιὰ τὸ τί ἀκριβῶς ἦταν τὸ θέατρο αὐτό, τοῦλάχιστο γιὰ τὸ κοινωνικὸ ἔργο ποὺ ἐπιτελοῦσε, καὶ γιὰ τὶς σατιρικές σκηνές ποὺ αὐτοσχεδίαζαν οἱ μίμοι προκειμένου νὰ τιμωρήσουν μὲ τὴ γελοιοποίηση τὸν τάδε ἢ δεῖνα κακὸν ἄρχοντα.

Ἐνας ἀπὸ τοὺς μεγαλύτερους ἀξιωματοῦχους τῆς αὐλῆς τοῦ Θεόφιλου (9ος αἰ.) σφετερίστηκε τὸ καράβι μιᾶς χήρας. Οἱ μίμοι γιὰ νὰ τὸν γελοιοποιήσουν ἐφτίασαν ἓνα μικρὸ ἰστιοφόρο καὶ τὸ ἐσυραν μπροστὰ στὸ θεωρεῖο τοῦ αὐτοκράτορα στὸν ἰππόδρομο. Ἐκεῖ αὐτοσχεδίασαν ἓναν ἀστεῖο διάλογο, ὅπου ὁ ἓνας ἐπέμενε νὰ καταπιεῖ ὁ ἄλλος τὸ Καραβίτσι ποὺ εἶχαν μπροστὰ τους. Ὁ δεύτερος φυσικὰ ἀρνιόταν νὰ ὑπακούσει. Γότι ὁ πρῶτος ἐπιμένοντας πάντα, τοῦ λέει γελώντας: «Πῶς! Ἐδῶ ὁ Πραιπόσιτος Νικηφόρος κατάπιε ὀλάκαιρο τὸ καράβι τῆς χήρας ἀρματωμένο καὶ σὺ δυσκολεύεσαι νὰ καταπιεῖς αὐτοῦ!» Ὁ αὐτοκράτορας ζήτησε νὰ πληροφορηθεῖ πῶς εἶχε τὸ πράγμα. Κι ὅταν ἔμαθε τὴν αἰτία ποὺ προκάλεσε τὸν αὐτοσχεδιασμό τῆς σκηνῆς τῶν μίμων, πρόσταξε νὰ θανατώσουν στὴν πυρὰ τὸν ἄδικο αὐλικὸ στὸν ἰππόδρομο. Ὁ διάδοχος τοῦ Θεόφιλου, Μιχαὴλ Ι' ποὺ εἶχε μεγάλη ἀγάπη στοὺς μίμους ἔχτισε γιὰ νὰ τιμήσει τὸ ἐπεισόδιο αὐτὸ μιὰ ἐκκλησία ποὺ τὴν ὀνόμασε «Καραβίτσι» κ' ἔτσι τὸ ἐπεισόδιο διατηρήθηκε μὲ τὴ μορφή ἀνεκδότου.¹

Μ' ὄλο ποὺ δὲν εἶναι διόλου βέβαιο ὅτι ἡ πυράσταση μὲ τὸ Καραβίτσι ἦταν αὐτοσχεδιασμένη (ὁ Σ. Κυριακίδης ἔχει ἀντίθετη γνώμη) ἢ αὐτοσχεδιαστικὴ ἰκανότητα τῶν μίμων εἶναι πασίγνωστη. Ὅπως δὲ ἔχει σημασία εἶναι ἡ στάση ἀπέναντι στὸ θέατρο καὶ οἱ σκοποὶ ποὺ ἐπεδίωκε αὐτό.

Κατὰ τὴν περίοδο τῆς Μακεδονικῆς δυναστείας τὸ θέατρο ἀνυψώθηκε κι ἀποκαταστάθηκε κάπως στὴν κοινὴ συνείδηση. Ἐνας αἰώνας εἰρήνης ὕστερα ἀπὸ τὴ συμφιλίωσή του μὲ τὴν ἐκκλησία τοῦ ἔδωσε τὶς ἀπαραίτητες δυνάμεις γιὰ νὰ στηριχτεῖ καὶ νὰ βαδίσει πλαίι στὸν κλῆρο ὑπηρετώντας κι αὐτὸ τὴ θρησκεία. Τὸ καθαρὰ θρησκευτικὸ θέατρο τῶν Βυζαντινῶν εἶχε δημιουργηθεῖ.

Γ'. Τὸ θ ρ η σ κ ε υ τ ι κ ὸ θ έ α τ ρ ο στὸ Β υ ζ ά ν τ ι ο. Τὸ θέατρο αὐτὸ ὑπῆρξε ὅπως εἶδαμε καρπὸς μακραιωνῆς ἐξέλιξης καὶ διαμορφώθηκε ἐναντίον στὸ ἀρχαῖο εἰδωλολατρικὸ καὶ παράλληλα μὲ τὸ σύγχρονό του κοσμικὸ θέατρο, κερδίζοντας διαρκῶς ἔδαφος σὲ βάρος του ὥσπου ἐξαφάνισε ὀρι-

στικά τὸ πρῶτο καὶ περιόρισε σημαντικὰ τὸ δεύτερο, δίχως ὅμως καὶ νὰ τὸ καταργήσει ποτὲ ὀλότελα. Στὸ βυζαντινὸ θρησκευτικὸ θέατρο πρέπει νὰ δοῦμε δυὸ ρεύματα: 1) Τὸ λόγιο καὶ 2) τὸ λαϊκὸ.

Ἡ δημιουργία θρησκευτικοῦ θεάτρου εἶχε ἀπασχολήσει πολλοὺς ἀπ' τοὺς πιὸ φωτισμένους κληρικούς τῶν πρώτων χριστιανικῶν αἰώνων. Οἱ ἄνθρωποι αὐτοὶ ἔβλεπαν τὸ θρησκευτικὸ θέατρο ὄχι μόνον ὡς τὸ πιὸ ἀποφασιστικὸ μέσο γιὰ τὴν καταπολέμηση τοῦ εἰδωλολατρικοῦ θεάτρου ἀλλὰ καὶ ὡς ἓνα θιυμάσιο τρόπο γιὰ νὰ καλλιεργηθοῦν οἱ ἐκκλησιαστικὲς ἀπόψεις στὴν ψυχὴ τοῦ λαοῦ καὶ νὰ ἀναπτυχθῇ ἡ εὐλάβειά του. Ἡ Ἁγία Γραφή ἦταν πηγὴ ἀνεξάντλητη ἐπεισοδίων, κατάλληλων γιὰ τὴ σύνθεση δραμάτων. Χρειάζονταν μόνον δραματικοὶ συγγραφεῖς προικισμένοι μὲ ποιητικὸ νοῦ καὶ λογοτεχνικὴ φαντασία γιὰ νὰ τὰ μετουσιώσουν καλλιτεχνικά. Πραγματικὰ τέτοιες προσπάθειες ἐγίναν κατὰ καιροὺς ἀπὸ διάφορους λόγιους. Πρῶτος ὁ ἐπίσκοπος Πατάρων Μεθόδιος († 311) ἔγραψε τὸ «Συμπόσιο τῶν 10 παρθένων» κατὰ μίμηση τοῦ Συμποσίου τοῦ Πλάτωνα. Ὁ Σελευκείας Βασίλειος ἐδραματούργησε τὸ βίβιο τῆς Μεγαλομάρτυρος Θέκλας, ὁ Συνέσιος Πτολεμαΐδας ἔγραψε διάφορες τραγωδίες καὶ κωμωδίες, ἀνώνυμος στὴ Συρία ἔγραψε κατὰ τὸν 6ο αἰῶνα τὸ «Μαρτύριο τῶν Μίμων» ὁ Ἰωάννης ὁ Δαμασκηνὸς ἔδωσε τὴ «Σουσσάνα ὁ Στέφανος ὁ Σαββαΐτης τὸ «Θάνατο τοῦ Χριστοῦ» κ.ἄ. Τὸ γνωστὸ δράμα «ὁ Χριστὸς Πάσχων» ἀποδίδεται ἀπὸ ὀρισμένους στὸν Γρηγόριο Ναζιανζηνό. Ἄλλοι πάλι θεωροῦν ὅτι γράφτηκε ἀπὸ κάποιον λόγιο τοῦ 12ου αἰ. ποὺ παρουσίασε τὸ ἔργο του μὲ τὸ ὄνομα τοῦ Γρηγόριου. Τέλος στὸ λόγιο θρησκευτικὸ θέατρο τοῦ Βυζαντίου πρέπει νὰ ὑπαχθεῖ καὶ «ἡ Θυσία τοῦ Ἀβραάμ» ποὺ γράφτηκε ἀπὸ κάποιον ἀνώνυμο στὸ 14ο ἢ 15ο αἰ.

Ὡστόσο τὸ λόγιο θέατρο δὲν εὐδοκίμησε ποτὲ στὸ Βυζάντιο. Εἶναι πιθανὸ πῶς τὰ ἔργα αὐτὰ ἤμερικὰ τοῦλάχιστον ὅπως «Τὸ μαρτύριο τῶν μίμων» καὶ «ὁ Χριστὸς Πάσχων» παίχτηκαν μερικὲς φορές. Ἀλλὰ ἡ μικρὴ λογοτεχνικὴ καὶ δραματικὴ τους ἀξία τὰ ἔκανε ἀδιάφορα καὶ πρέπει μᾶλλον νὰ θεωρηθοῦν ὅτι προορίζονταν περισσότερο ὡς ἀναγνώσματα παρὰ γιὰ τὴ σκηνή.

Γιὰ τὸ λόγο αὐτὸν ἄλλωστε πολλὰ διασκευάστηκαν μὲ τὸν καιρὸ ἀπὸ διάφορους ἀντιγραφεῖς καὶ διασώθηκαν μὲ τὴ μορφή «ἐξηγήσεων», «Διηγήσεων», «Ἐκθέσεων» κλπ. Ἔτσι διασώθηκε τὸ «Μαρτύριο τῶν Μίμων» σὲ μιὰ συρόφωνη διασκευή του. Τὸ ἴδιο ἰσχύει καὶ γιὰ τὴν «Ἱστορία τῆς ἀποπομπῆς τοῦ Ἀδάμ καὶ τῆς Εὕας ἀπὸ τὸν ἐπίγειο παράδεισο» (διασκευή τοῦ XIII αἰ), τὴν «Ἀφήγηση τῆς ζωῆς, τοῦ θανάτου καὶ τῆς φιλοξενίας τοῦ Ἀβραάμ καὶ πῶς συνεζήτησε μὲ τὸν Ἀρχάγγελον, Μιχαὴλ καὶ τὸν Θάνατον», τὴν «Ἐκθεση τοῦ Βασιλέως τῶν Περσῶν καὶ πῶς οἱ

1 Ἀναφέρεται ἀπὸ τὴν Venetia Cottas.

Μάγοι ἤλθον εἰς Βηθλεὲμ ἵνα λατρεύσουσιν τὸν Χριστὸν καὶ πῶς τοὺς ὀδήγησεν ὁ ἀστὴρ κλπ. Τὰ κείμενα αὐτὰ ἦταν ἀρχικά δραματικά ἔργα πού μεταγράφηκαν σὲ σχετικὰ πρόσφατη χρονολογία, ἐκτὸς ἀπὸ τὸ δράμα τῶν Μάγων πού ἡ μορφή μὲ τὴν ὁποία ἔφιασε ὡς ἐμᾶς εἶναι πολὺ παλαιότερη.

Τὸ κυρίως θρησκευτικὸ θέατρο τῶν Βυζαντινῶν ὑπῆρξε τὸ λαϊκὸ θρησκευτικὸ θέατρο πού πῆρε μεγάλη ἀνάπτυξη ἀπὸ τὰ τέλη τοῦ 9ου αἰ. καὶ ἔπειτα καὶ ἔφτασε στὴ μεγαλύτερη ἀκμὴ του κατὰ τὸν 11ο καὶ 12ο αἰ. Τὸ εἶδος αὐτὸ πρόκυψε ἀπὸ τὴν παραστατικὴ μορφή τῶν λειτουργιῶν, ἀλλὰ κάτω ἀπὸ τὴν ἐπίδραση τοῦ κοσμικοῦ θεάτρου, τῶν λαϊκῶν γιορτῶν κλπ., διαφορίστηκε ἀπὸ τὶς καθαρὰ λειτουργικὰ παραστάσεις καὶ τὶς δραματικὰς ὁμιλίαις γιὰ νὰ ἀποτελέσει αὐτόνομο εἶδος, ἀσχετοπιά ἀπὸ τὸ λειτουργικὸ τυπικόν. Τὸ πιὸ χαρακτηριστικὸ ἴσως ἀπὸ τὰ θρησκευτικὰ αὐτὰ ἔργα ἦταν τὰ «Πάθη καὶ ἡ Ἀνάσταση τοῦ Χριστοῦ» πού συντέθηκε ἀπὸ τὰ παράλληλα χωρία τῶν τεσσάρων Εὐαγγελίων, ἀπὸ τὸ ἀπόκρυφο Εὐαγγέλιο τοῦ Νικοδήμου, ἀπὸ μιὰν ἐπιστολήν τοῦ Ἀποστόλου Παύλου καὶ ἓνα χωρίο τῶν Ψαλμῶν τοῦ Δαυίδ.

Τὸ κείμενο τῆς σκηνοθετικῆς διάταξης τοῦ ἔργου αὐτοῦ διασώθηκε σ' ἓνα χειρόγραφο τοῦ Παλατινοῦ Κώδικα πού φυλάσσεται στὴ Βιβλιοθήκη τοῦ Βατικανοῦ καὶ δημοσιεύτηκε γιὰ πρώτη φορά τὸ 1906 ἀπὸ τὸν Λάμπρου στὸν Νέον Ἑλληνομνήμονα. Τὸ κείμενο αὐτὸ ἀνήκει πιθανῶς στὸν 14ο αἰ. (Λάμπρου) ἢ καὶ στὸν 13ο (Stevenson, Vogt). Περιέχει περίληψη τῶν διαφορῶν κομματιῶν, πού γράφτηκε χάριν τῆς σκηνοθεσίας καὶ μᾶς δίνει τὶς πρώτες λέξεις κάθε διαλογικοῦ μέρους πού θάλεγε τὸ κάθε δρὸν πρόσωπο τοῦ δράματος. Παρακάτω δίνουμε τὴν ἀρχὴν τοῦ χειρογράφου τοῦ Παλατινοῦ Κώδικα, ὅπως δημοσιεύτηκε ἀπὸ τὸν A. Vogt.

PALATINUS GRAECUS
367, fol. 34 - 39.

Ἰλεως ἡμῖν ἔσο, Κύριε ἡμῶν Ἰησοῦ Χριστέ, υἱέ τοῦ θεοῦ καὶ μὴ ὀργισθῆς ἡμῖν τοῖς βουλομένοις πραγματικῶς ἐπιδείξασθαι τὰ ζωηρὰ σου παθήματα δι' ὧν ἡμῖν ἐχαρίσω ἀπάθειαν.

Ἄσφαις σὺ κρατῶν τὴν παρούσαν διάταξιν καὶ μέλλων ἐπιτάσσειν τοῖς λοιποῖς ἵνα πρὸ τῆς κατάρξεως τῆς ὑποθέσεως καταστήσης κατὰ τάξιν τὰ πράγματα, ἀπερχήσεται ἢ τοιαύτη δουλεία, καὶ ἔχειν τὰ πάντα ἔτοιμα, ἵνα ὅταν γένηται ἢ χρῆσις ἐνὸς ἐκάστου εὐρίσκειται παρευθὺς εὐτρεπισμένον καὶ ἔτοιμον, εἰθ' οὕτως εἰσελθεῖν κατ' ἰδίαν μετὰ καὶ τῶν συνυπουργῶν τοῦ τοιοῦτου ἔργου καὶ μετασηματίσων ἕκαστον πρὸς τὰ ὀφειλόμενα πρόσωπα ἀπὸτε τοῦ Χριστοῦ καὶ τῶν Ἀποστόλων καὶ τῶν λοιπῶν ἀνδρῶν τε καὶ γυ-

ναικῶν ὡσαύτως καὶ Ἰουδαίων καὶ τῶν λοιπῶν. Ὄφαις δὲ ἐκλογὴν ποιήσασθε τῶν προσώπων καὶ καταστήσαι τοιαῦτα πρόσωπα τὰ δυνάμενα ὑποκρίνεσθαι καὶ μιμεῖσθαι τὰ πρωτότυπα πρόσωπα...καὶ παρραγγεῖλαι αὐτοῖς τοῦ μὴ πρὸς γέλωτα καὶ ἐμπαιγμὸν μετέρχεσθαι τὰ πράγματα, ἀλλὰ μετὰ φόβου θεοῦ καὶ εὐλαβείας καὶ προσοχῆς μεγάλης. Καὶ ἄς προσέχωσι ἵνα μὴ προσκόπη ἢ περικόπη ὁ εἰς τὸν ἕτερον καὶ γίνηται σύγκρισις ἀλλ' εἰς ἕκαστος προτασσόμενος ὅταν ἐνδέχεται καὶ ἄς λέγη ἢ ἄς ἐρωτᾷ ἢ ἄς ἀποκρίνηται μετὰ προσοχῆς. Ἄλλως δὲ μὴ μηδὲ ποιῆ τι ἐκ τῶν μετασηματισθέντων ἢ λέγει τι τῶν κινούντων τοὺς θεωρούντας πρὸς γέλωτα, ἀλλὰ πρὸς θαῦμα καὶ ἐκπληξιν τὰ πάντα γενέσθω.

Καὶ ἀρξου σὺν θεῷ οὕτως :
Ἄρχη

Στήσον τὸν Χριστὸν καὶ τοὺς μαθητὰς κατὰ πρόσωπον τοῦ τάφου τοῦ Λαζάρου παρέκει· τὴν δὲ Μάρθαν καὶ τὴν Μαρίαν τὰς ἀδελφὰς τοῦ Λαζάρου καὶ τινὰς Ἰουδαίους στήσον πλησίον τοῦ τάφου· καὶ τὸν ὡς Λάζαρον τεθνηκότα ἐν τῷ τάφῳ δεδεμένον χειρῶν καὶ σουδαρίῳ κεκαλυμμένον. Εἰθ' οὕτως στείλον πρὸς τὸν Ἰησοῦν τινὰ, ἵνα εἰπῇ αὐτῷ: «Κύριε, ἴδε ὃν φιλεῖς ἀσθενεῖ». Ἄς ἀποκριθεῖ ὁ Ἰησοῦς: «Αὕτη ἡ ἀσθένεια...» καὶ τὰ λοιπὰ μεγαλοφώνως εἰς ἐπήκοον πάντων. Καὶ ἄς σιωπήσει ὥραν. Εἰθ' οὕτως ἄς εἰπῇ πρὸς τοὺς μαθητὰς: «Ἄγωμεν εἰς τὴν Ἰουδαίαν πάλιν».

Τὸ κείμενο αὐτὸ εἶναι τὸ πιὸ χαρακτηριστικὸ πειστήριο πού ἀποκαλύπτει τὴν ἀκριβῆ ἦταν τὸ λαϊκὸ θρησκευτικὸ θέατρο τῶν Βυζαντινῶν. Προοριζόταν γιὰ τὸ χριστιανικὸ κοινὸ καὶ εἶχε σκοπὸ νὰ τὸ συγκινήσει καὶ νὰ στερεώσῃ τὴν πίστην του. Μ' ὅλο πού εἶναι «ἓνα κήρυγμα ἐν δράσει» πού παρασταίνει τὴν ἀφήγησιν τῶν Εὐαγγελίων, δὲν ἔχει σχέση μὲ λειτουργία ἢ τελετουργία, οὔτε εἶναι ἰντερμέδιο πού νὰ παιζόταν κατὰ τὴν διάρκειαν τῆς λειτουργίας. Πιθανῶς συγκροτήθηκε μὲ συρραφὴν διαφορῶν παλιότερων θρησκευτικῶν δραμάτων κατὰ τὰ τέλη τοῦ 12ου αἰ. (Ὅπως ὅποτε τὸ κείμενο τοῦ Παλατινοῦ Κώδικα πρέπει νὰ γράφτηκε μετὰ τὸν 7ο αἰ. καὶ πρὶν ἀπὸ τὸ τέλος τοῦ 13). Ἀποτελεῖται ἀπὸ τὰ ἑξῆς μέρη: 1) Ἐγερσις Λαζάρου, 2) Βαῖφόρος, 3) Τράπεζα, 4) Νιπτῆρ, 5) Προδοσία, 6) Ἄρνησις τοῦ Πέτρου, 7) Ἐξουθένωσις Ἡρώδου, 8) Σταύρωσις, 9) Ψηλάφησις.

Ἄλλα λαϊκὰ θρησκευτικὰ ἔργα πού παιζόνταν στὸ Βυζάντιο ἦταν οἱ «Παῖδες ἐν καμίνῳ» πού καὶ αὐτοῦ σώθηκε πλήρες τὸ τυπι-

1: Ἀναφέρεται ἀπὸ τὸν Vogt (περ. Byzantion tom. VI σελ. 49 50).

κό τῆς σκηνοθεσίας του. Ἀναφέρεται στο γνωστό περιστατικό τῆς Παλαιᾶς Διαθήκης.

Γιὰ νὰ παραστήσουν οἱ Βυζαντινοὶ τὸ δράμα αὐτὸ ἔστησαν ἓνα ψεύτικο καμίνι, ἄναβαν μέσα πολλὰς λαμπάδες καὶ ἔκαιγαν λιβάνι ὥστε νὰ δίνουν τὴν ἐντύπωση τῆς φωτιᾶς. Κατόπιν ἔμπαιναν μέσα τρεῖς νέοι ποὺ ὑποδύονταν τὸν Ἀζαρία, τὸν Ἀνανία καὶ τὸν Μισαήλ καὶ ἔψελναν τοὺς σχετικούς ὕμνους, ἐκτελώντας ταυτόχρονα μιμικὲς κινήσεις γιὰ νὰ παραστήσουν ζωντανότερα τὸ βῆστρο τῶν παιδιῶν στὴν κάμινο. Ὅταν ἔφταναν στὸν ὕμνο «ὁ δὲ Ἄγγελος Κυρίου συγκατέβη ἅμα τοῖς παισὶ, τοῖς περὶ τὸν Ἀζαρίαν εἰς τὴν Κάμινον» ἀπὸ τὸ θόλο τῆς ἐκκλησίας κατέβαινε μὲ εἰδικὸ μηγάνημα πρὸς τὴν κάμινο ἓνα χάλκινο καὶ χρωματιστὸ ἀγαλμα ἀγγέλου. Τότε οἱ τρεῖς νέοι ἐσήκωναν στὸν οὐρανὸ μάτια καὶ χέρια καὶ ἄρχιζαν νὰ χορεύουν δοξολογώντας τὸ θεό.

Ἄλλο παρόμοιο δράμα ἦταν ἡ «Ἀνάληψις Προφήτου Ἡλιοῦ». Τοῦ ἔργου αὐτοῦ δὲν σώθηκε τὸ σκηνοθετικὸ τυπικόν, ἐν τούτοις ἔχουμε τὴν πολύτιμη μαρτυρία τοῦ Γερμανοῦ ἐπίσκοπου τῆς Κρεμόνας Λιουτπράνδου, ὁ ὁποῖος εἶδε τὸ δράμα νὰ παρασταίνεται κατὰ τὸν 10ο αἰ. μέσα στὴν Ἁγία Σοφία στὶς 20 Ἰουλίου, καὶ ἔγραψε ἀνάμεσα σὲ ἄλλα πῶς «οἱ μωροὶ Ἕλληνες ἐορτάζουν τὴν ἀνάληψη τοῦ Προφήτου Ἡλιοῦ μὲ σκηνικὰς παραστάσεις».¹

Ἐκτὸς ἀπὸ τὰ δράματα αὐτὰ ὑπῆρχαν καὶ πολλὰ ἄλλα, ὅπως ἡ «Γέννησις», ἡ «Βάπτισις» κλπ. ποὺ ὅμως δὲν σώθηκε τὸ τυπικόν τους.

Τὰ θρησκευτικὰ ἔργα πρὶν ἀπὸ τὸν 10ο αἰ. παιζόνταν στὰ πανηγύρια, στὸν ἵππόδρομο, στὰ σπίτια τῶν ἀρχόντων καὶ ἀκόμη καὶ στὰ προαύλια τῶν ἐκκλησιῶν. Οἱ ἠθοποιοὶ δὲν ἦταν ἐπαγγελματίες μίμοι, ἀλλὰ πρόσωπα «διδαχθέντα θεάσασθαι», κληρικοὶ ἀλλὰ καὶ λαϊκοί. Σ' ὀρισμένες τέτοιες παραστάσεις ὅπως στὸ πανηγύρι τῆς ἀνάστασης ἔπαιρνε μέρος καὶ ὁ ἴδιος ὁ βασιλεὺς μὲ τοὺς αὐλικούς του παραστάνοντας αὐτὸς τὸ Χριστὸ καὶ ἐκείνοι τοὺς ἀποστόλους. Στὴ γιορτὴ τῶν Φώτων πάλι, οἱ διάκονοι ὑποδύονταν τοὺς Ἄγγελους δίνοντας εἰδικὴ παράσταση στὰ ἀνάκτορα καὶ κατόπιν παρακάθονταν στὸ βασιλικὸ συμπόσιο ντυμένοι σὰν ἄγγελοι. Ἐκτὸς ἀπὸ τὰ κοστουμὰ πρέπει νὰ χρησιμοποιούνταν καὶ πολλὰ ἄλλα σκηνικὰ σκεύη, καὶ μηχανήματα. Ἡ σκηνὴ ἔπρεπε νὰ εἶναι μᾶλλον πρόχειρη καὶ πιθανώτατα τριέρροφη, (ὅπου ὁ ἄνω ὄροφος ἦταν οἱ οὐρανοί, ὁ μεσαῖος ἡ γῆ καὶ ὁ κάτω ὁ Ἄδης) καὶ ὅπωςδήποτε πολὺ εὐρύχωρη.

Κατὰ τὸν 10ο αἰ. τὰ θρησκευτικὰ δράμα-

1: «Leves Graeci, raptionem Heliae prophetae ad caelos ludis scenicis celebrant», ἀναφέρεται ἀπὸ τὸν Α. Παπαδόπουλο.

τα ἄρχισαν νὰ παρασταίνονται μέσα στὴν ἐκκλησία. Τὴν πρωτοβουλία αὐτὴ τὴν πῆρε ὁ πατριάρχης Κωνσταντινουπόλεως Θεοφύλακτος, —γιὸς τοῦ Ρωμανοῦ Α' καὶ γυναικάδελφος τοῦ Κωνσταντίνου Η'— ποὺ ἐπέτρεψε νὰ γίνονται οἱ θεατρικὲς παραστάσεις ὄχι πιά στὸν νάρθηκα ἢ στὸ προαύλιο ἀλλὰ μέσα στὸ ναὸ τῆς Ἁγίας Σοφίας. Κι ὄχι μόνο αὐτὸ ἀλλὰ καὶ χρησιμοποίησε σὰν ὑποκριτὲς γιὰ τὴν παράσταση τῶν θρησκευτικῶν δραμάτων μίμους ἀπὸ τὸ κοσμικὸ θέατρο. Ἡ συνήθεια νὰ δίνονται οἱ παραστάσεις μέσα στὸ ναὸ διατηρήθηκε μὲ σύντομα διαλείμματα ὡς τὴν ἄλωση τοῦ Βυζαντίου ἀπὸ τοὺς Φράγκους. Ὁ Πατριάρχης Μιχαὴλ Κηρουλλάριος (11ος αἰ.) ἐκάλεσε θίασο ἠθοποιῶν νὰ παραστήσει ἀπὸ τὸ Ἅγιο Βῆμα τῆς Ἁγίας Σοφίας τοὺς λόγους τῆς Παναγίας, τὴ γέννηση τοῦ Χριστοῦ, τὴ βάπτισις τοῦ Ἰωάννη τοῦ Προδρόμου (στὸν ὁποῖο μάλιστα ἔδωσαν καὶ τὸ εἰδωλολατρικὸ ἐπώνυμο τοῦ Λιονύσου «Ἀκερσκόμης»). Τὸ πρόσωπο ποὺ ὑποδύθηκε τὴν Παναγία ἦταν γυναίκα καὶ ὄχι ἔφηβος.

Ἀνάλογα πράγματα γίνονταν καὶ στὶς ἐπαρχίες τῆς Βυζαντινῆς αὐτοκρατορίας ὅπου λ.χ. ὁ ἐπίσκοπος Εὐχαΐτων ἔπαιρνε καὶ ὁ ἴδιος μέρος στὶς παραστάσεις καὶ ἔψελνε ὕμνους στὴ Θεοτόκο, παρμένους ἀπὸ τὶς τραγωδίες τοῦ Εὐριπίδη.

Ἡ περίοδος τῆς δυναστείας τῶν Κομνηνῶν ὑπῆρξε ἡ λαμπρότερη περίοδος τῆς ἱστορίας τοῦ βυζαντινοῦ θεάτρου. Ὁ Θ. Πρόδρομος μάλιστα παραπονεῖται πῶς οἱ ἠθοποιοὶ ἐτιμῶντο περισσότερο καὶ ἀπὸ τοὺς ἀνθρώπους τῶν γραμμάτων. Ἀπὸ τὸ Βυζάντιο μεταφέρθηκε στὴ δυτικὴ Εὐρώπη ἡ συνήθεια τῶν θρησκευτικῶν παραστάσεων. Μὲ τὶς σταυροφορίες οἱ δυτικοευρωπαῖοι γνώρισαν τὶς θεατρικὲς παραστάσεις καὶ προσάρμοσαν τὰ βυζαντινὰ θρησκευτικὰ δράματα στὶς δικές τους συνθήκες. Ἐκτὸς ἀπ' τὴν μαρτυρία τοῦ Λιουτπράνδου ποὺ φανερῶνει ὅτι τὸ θρησκευτικὸ θέατρο ἦταν στὸ 10 αἰ. ἄγνωστο ἀκόμα στὴ Δύση, ἔχουμε καὶ τὸ χαρακτηριστικὸ πῶς οἱ πρῶτες ἀρχὲς τῶν «μυστηρίων» παρατηροῦνται στὴ δυτικὴ Εὐρώπη μόλις κατὰ τὸν 11 αἰ. καὶ ὅτι τὰ πρῶτα μυστήρια τῶν «Παθῶν» διατηροῦν πάρα πολλὰς ἑλληνικὰς λέξεις ποὺ ἔξελείφθησαν ἀργότερα (14ος αἰ.)¹.

Ἡ παρακμὴ τῆς Βυζαντινῆς αὐτοκρατορίας μὲ τὴ Φράγκικη κατάκτηση καὶ μετὰ στάθηκε μοιραία γιὰ τὸ βυζαντινὸ θέατρο. Κατὰ τὴν περίοδο τῶν Παλαιολόγων ἡ θεατρικὴ ζωὴ εἶχε περιοριστεῖ σὲ ἐλάχιστα πρῶματα ὥσπου μὲ τὴν διαρκῶς ἀυξανόμενη πίεση τῶν Τούρκων ἔσβησε λίγο λίγο ὅπως ἔσβηνε χρόνον μὲ τὸ χρόνο καὶ ἡ ἴδια ἡ αὐτοκρατορία. Στὸ πρῶτο ἡμισυ τοῦ 15ου αἰ. τὸ θρησκευτικὸ θέατρο εἶχε περιοριστεῖ σὲ μερικές παραστά-

1: Βλ. Α. Vogt, ἔργου καὶ πρὸ πάντων.

ΤΟ ΜΑΡΤΥΡΙΟ ΤΩΝ ΜΙΜΩΝ

(Περίληψη τοῦ δράματος ἀπὸ τὸν Α. Vogt)(¹)

Ἐπειτα ἀπὸ τὴ σύντομη ἐπίκληση:

«Μὲ τὴ βοήθεια τοῦ Κυρίου ἡμῶν γράφουμε τὴν ἱστορία τῶν μίμων πὸν φυλακίστηκαν. Ὁ Κύριος ἡμῶν ἄς μᾶς παρασταθεῖ. Ἀμήν», ὁ συγγραφέας ἐξηγεῖ ὅτι πρόκειται γιὰ τὸ μαρτύριο τῶν θεατρίνων ἐκείνων, πὸν ὅπως θὰ πεῖ πῶς ἀνω οἱ Ἕλληνας τοὺς ἀποκαλοῦσαν «μίμους». Οἱ θεατρίνοι αὐτοὶ μαρτύρησαν στὴν Ὁξύρινθο, στὴν ἐποχὴ τοῦ Γότθου βασιλιᾶ Ἰγκόρ, (2) Ἐπίσης δίνει τὸν ἀριθμὸ τῶν θεατρίνων πὸν ἦσαν συνολικὰ ἐξηνταπέντε.

Ἐπειτα ἀπὸ ἕναν ὕμνο πὸν ἀσφαλῶς θὰ ψαλλόταν στὴν ἀρχὴ τῆς παράστασης καὶ θὰ δοξολογοῦσε τοὺς μάρτυρες ὁ γράφας μᾶς δίνει τὸ θέμα, τὴν περίληψη τοῦ ἔργου μὲ μορφὴ ἐναλασσόμενων ἀφηγηματικῶν μερῶν καὶ διαλόγων.

Τὸ δράμα ἀποτελεῖται ἀπὸ δυὸ σαφῶς

σεις ὅπως τοῦ Εὐαγγελισμοῦ, τῆς Σταύρωσης καὶ τῶν παίδων στὴν κάμινο. Ἡ ἄλωση τῆς Κωνσταντινουπόλεως ἔβαλε τέρμα στὴ θεατρικὴ δραστηριότητα τοῦ ἑλληνισμοῦ καὶ μάλιστα τόσο ὀριστικὸ ὥστε κατὰ τὴ διάρκεια τῆς μακροαίωνης τουρκικῆς κατάκτησης ὀλόκληρη ἡ θεατρικὴ παράδοση τοῦ Βυζαντίου ξεχάστηκε σε βαθμὸ νὰ παραξενευόμαστε σὴμερα ἀκούγοντας ὅτι ὑπῆρχε στὸ Βυζάντιο θέατρο καὶ θεατρικὴ ζωὴ.

Β. ΜΑΝΙΑΤΗΣ

ΒΙΒΛΙΟΓΡ.: VENETIA COTTAS, *Le Théâtre a Byzance* P. Geulner (Paris 1931). Α. VOGT, *Etudes sur le Théâtre Byzantin*, I, II, περιοδ. *Byzantion* (1931) τομ. VI σελ. 37 κέ. καὶ 623 κέ. Τ ο ὕ Ἰ δ ι ο υ, *Le Théâtre à Byzance et dans l' Empire du VI au XIII siècle* (*Revue des Questions Historiques* τ. 59). Ι. ΘΕΟΧΑΡΙΔΗΣ, *Beiträge zur Geschichte des Byzantinischen profanentheaters im IV und V Jahrhundert*, hauptsächlich auf Grund der Predigten des Johannes Chrysostomos (Θεσσαλονίκη 1940). ΧΟΡΙΚΙΟΣ, Λόγοι ὑπὲρ τῶν ἐν Διονύσου τὸν βίον εἰκονιζόντων (Ἀπολογία τῶν Μίμων) d' après le manuscrit de la Biblioteca Nacional de Madrid. GIORGIO DELLA PIANA *Le rappresentazioni sacre nella letteratura Bizantina dalle origini al sec. IX con rapporti al teatro sacro d' oriente* (Grotta ferrata 1912). Κ. ΣΑΘΑ, Ἱστορικὸν δοκίμιον περὶ τοῦ θεάτρου καὶ τῆς μουσικῆς τῶν Βυζαντινῶν ἐν Βενετία (1878). ΓΡΗΓΟΡΙΟΥ Κ. ΠΑΠΑΜΙΧΑΗΛ, Ἐκκλησία καὶ Θέατρον ἐν Ἀλεξάνδρεια (1916). Α. ΠΑΠΑΔΟΠΟΥΛΟΥ, *Τὸ Ἐρηκευτικὸν Θέατρον τῶν Βυζαντινῶν* (Ἀθήναι 1926).

διακοινομένα μέρη. Τὸ πρῶτο μᾶς φέρνει στὴν ἐποχὴ ὅπου οἱ εἰδωλολατρικοὶ θίασοι παρωδοῦσαν τὶς χριστιανικὲς τελετουργίες. Τὸ δεύτερο (.....) μᾶς δείχνει τοὺς μίμους νὰ ἀσπάζονται ὁ ἕνας μετὰ τὸν ἄλλο τὸ χριστιανισμό, παρουσιάζει τὴν νέα ψυχολογικὴ τους κατάσταση, τὰ θαύματα πὸν κάνουν καὶ τέλος τὸ μαρτύριό τους.

Νομίζω ὅτι εἶναι ἀδιαφιλονείκητο πὸς πρόκειται γιὰ μιὰ στέρεα οἰκοδομημένη θεατρικὴ δράση μὲ τὴν ἀρχὴ τῆς, τὴν πλοκή, τὶς διάφορες περιπέτειες καὶ τέλος τὴ λύση τῆς. Μέσα στὸ ἔργο αὐτὸ ὑπάρχει ζωὴ, κίνηση καὶ ἀκόμη μιὰ ἐνδιαφέρουσα ἀπόπειρα μελέτης χαρακτήρων.

Τὸ πρῶτο μέρος τοῦ ἔργου εἶναι μιὰ ἀναπαράσταση ἑνὸς εἰδωλολατρικοῦ θεάματος

(1) βασιλιᾶς Ἰγκόρ προστάζει νὰ δο-

1. Ὅπως τὴν δίνει στὴ μελέτη τοῦ «*Études sur le Théâtre Byzantin* [περιοδικὸ *Byzantion*, 1931, τόμ. VI σελ. 624—633] ἀπ' ὅπου τὴν μεταφράσαμε στὰ Ἑλληνικά.

Σύμφωνα μὲ τὸν Α. Vogt τὸ δράμα τοῦτο πρέπει νὰ εἶχε γραφεῖ σ' ἑλληνικὴ γλῶσσα. Μεταφράστηκε κατόπιν στὰ συριακὰ ἀπὸ τὸν διάκονο Isa ibn Jesajas, στὴν Alkos, πιθανότατα γιὰ νὰ χρησιμεύει ὡς διδαχτικὸ ἀνάγνωσμα, ὅπως καὶ οἱ λοιποὶ βίοι ἁγίων. Ἀργότερα συλλέχτηκε μαζί μὲ ἄλλες «Πράξεις Ἁγίων» σὲ συριακὴ γλῶσσα ἀπὸ τὸν μοναχὸ Abd el Abad τῆς μονῆς Hormizd.

Τὸ συρόφωνο αὐτὸ κείμενο ἐρῶκεται σὲ ἕνα χειρόγραφο στὴ Βιβλιοθήκη τοῦ Βερολίνου [Κατάλογος τοῦ Sachau, N. 75 (222)]. Μιὰ - ὄχι πλήρης - γερμανικὴ τοῦ μετάφραση δημοσιεύτηκε γιὰ πρώτη φορὰ τὸ 1904 ἀπὸ τὸν Joseph Link, στὴ διδακτορικὴ του διατριβὴ πρὸς τὸ Πανεπιστήμιον τῆς Βέρνης, μὲ τὸν τίτλον «*Die Geschichte der Schauspieler, nach einem Syrischem Manuskript der König-Bibliothek in Berlin*». Ἡ περίληψη τοῦ Α. Vogt στηρίζεται στὴ γερμανικὴ αὐτὴ μετάφραση.

2. Τὰ ὀνόματα τῆς πολιτείας καὶ τοῦ εασιλιᾶ εἶναι φανταστικά (Α. Vogt).

θοῖν στήν πόλη του γιορτές ἀξιοκαταφρόντου χαρακτήρα, παιχνίδια πού ἐρεθίζουν τή λαγνεία, μέσα σ' ἓνα κοσμοπλημμυρισμένο θέατρο. Τὸ χυδαῖο κι' ἐκφυλισμένο πλῆθος τῆς πολιτείας συγκεντρώνεται στὸν οἶκο τῆς ἀμαρτίας ὅπου δίνονται κάθε λογῆς βδελυρὲς παραστάσεις καὶ διασκεδάσει ἡλίθια». Πρόκειται γιὰ ὀργιώδεις γιορτές, ἄσεμνους χορούς, παιχνίδια καὶ διάφορα θεάματα. Οἱ μῆμοι γιὰ νὰ διασκεδάσουν τὸ λαὸ καὶ τὸ βασιλιᾶ, σοφίζονται νὰ δώσουν μιὰ παράσταση μὲ θέμα τὰ ἥθη τῶν Χριστιανῶν, τὰ σύμβολα τῆς Ἐκκλησίας τους καὶ τὰ μαρτύριά τους.

Γιὰ νὰ πραγματοποιήσουν τὸ σκοπὸ τους κατασκευάζουν πάνω στὴ σκηνὴ μιὰ ἐκκλησία, στήνουν ἓνα σταυρὸ, φτιάχνουν τὴν ἁγία τράπεζα καὶ μοιράζονται ἀναμεταξύ τους τὰ διάφορα ἱερατικά λειτουργήματα. Ἐνας παίρνει τὸ ρόλο τοῦ ἐπισκόπου ὁ ἄλλος τοῦ παπᾶ, ἓνας τρίτος τοῦ διακόνου, ἓνας ἄλλος τοῦ ὑποδιάκονου καὶ τέλος ἓνας τοῦ ψάλτη.

Ἔστερα ἀπ' αὐτὸ ὁ ἐπίσκοπος Γλαῦκος κάθεται στὸ δεσποτικὸ θρόνο. Τότε οἱ μῆμοι πού παρασταίνουν τὸ λαὸ τῶν Χριστιανῶν τοῦ ζητοῦν νὰ τοὺς διδάξει τὴν ἀληθινὴ πίστη, νὰ τοὺς μάθει πῶς νὰ τὴν ἀποκτήσουν, νὰ τοὺς πει τί εἶναι ὁ Μεσσίας, «πὺ λένε ὅτι εἶναι γιὸς τοῦ Θεοῦ». Ὁ Ἐπίσκοπος δὲν ἀπαντᾷ ἀμέσως γιατί πρὶν ἀπ' τὸ κήρυγμα γίνεται ἡ λειτουργία «σύμφωνα μὲ τοὺς Ἐκκλησιαστικούς κανόνες καὶ μὲ ψαλμωδίες καθ' ὑπακοήν. Πρῶτος ὁ Ἀρχάδιος πού κάνει τὸν ψάλτη ἀνεβαίνει στὸν Ἀμβωνα καὶ ψαλμωδεῖ μερικὰ χωρία ἀπὸ τοὺς ψαλμούς. Ἐπειτα ὁ διάκονος Φαυστίνος τὸν διαδέχεται καὶ διαβάσει δυὸ ἢ τρεῖς φράσεις ἀπὸ τὸν Ἀπόστολο Παῦλο. Ἔστερ' ἀπ' αὐτό, πρὶν ἀπ' τὸ Εὐαγγέλιο, ὁ ψάλτης «σύμφωνα μὲ τὸ ἔθιμο» ψέλνει καὶ πάλι μερικοὺς στίχους ἀπὸ τοὺς ψαλμούς κι' ὅταν τελειώνει, ὁ πατήρ Γλαυκίας ἀνεβαίνει στὸ βῆμα γιὰ νὰ «κάνει τάχα πῶς διαβάσει τὸ εὐαγγέλιο». Ἀραδιάζει μερικές φράσεις ἀπὸ τὸ κατὰ Ματθαῖον καὶ ἀποσύρεται. Τότε ὁ ἐπίσκοπος καθισμένος

στὸ θρόνο του ἀρχίζει τὴν ὁμιλία του ἀφοῦ πρῶτα φροντίσει νὰ ἐκφωνήσει τὴν ἀκόλουθη εὐλογία:

«Ἡ χάρις τοῦ Κυρίου ἡμῶν Ἰησοῦ Χριστοῦ εἴη μετὰ πάντων ἡμῶν καὶ νῦν καὶ αἰεὶ καὶ εἰς τοὺς αἰῶνας τῶν αἰῶνων, ἀμήν».

Ὅλο αὐτὸ τὸ μέρος τῆς παράστασης (συμπεριλαμβανομένου καὶ τοῦ λόγου τοῦ ἀρχιεπίσκοπου Γλαῦκου) λογαζόταν πῶς ἦταν μιὰ κοροϊδία πού οἱ θεατὲς ἔπρεπε νὰ τὴν ἀκούν περιγελαστικά καὶ νὰ χειροκροτοῦν ἀστερευόμενοι. Ἐν τούτοις κανένα ἀπὸ τὰ λόγια αὐτὰ δὲν ἦταν κωμικό. Ἀκόμα κι' ὁ λόγος τοῦ Γλαῦκου εἶναι τέλεια ὀρθόδοξος καὶ σοβαρὸς. Εἶναι ὁμως πιθανὸ πῶς τὸ κωμικὸ στοιχεῖο αὐτῆς τῆς παρωδίας βρισκόταν στὶς χειρονομίες, στὴ στάση τῶν θεατρίνων καὶ στὴ μιμική τους (1).

Μόνον ἰδοῦ: Μέσω τοῦ Γλαῦκου «ὁ ἀληθινὸς Θεὸς ἔβαλε τὴ γνώση τῆς ἀλήθειας μέσα στὴν καρδιὰ ἐκείνου πού εἶχε καθίσει ἐκεῖ γιὰ νὰ ἐξηγήσει καὶ ἔκανε ὥστε τὰ χεῖλια του νὰ προσφέρουν τὰ λόγια τῆς ἀλήθειας».

Αὐτὸ εἶναι τὸ πρῶτο βῆμα τῆς πλοκῆς τοῦ δράματος, γιατί τὰ λόγια τοῦ Γλαῦκου, ὁ ὁποῖος μιλοῦσε ἀνυποψίαστος, ἄγγιξαν τὴν καρδιὰ ὄχι μόνο μερικῶν θεατρίνων ἀλλὰ καὶ πολλῶν ἀπ' τοὺς πραγματικούς θεατὲς, πού εἶχαν πάει στὸ θέατρο ἐκεῖνες τὶς γιορτάσιμες ἡμέρες. Θὰ τοὺς ξαναβροῦμε αὐτοὺς πῶς κάτω. Στὸ μεταξύ οἱ θεατρίνοι, μόλις τελειώνει τὸ κήρυγμα τοῦ ἐπισκόπου ζητᾶνε — πάντα κοροϊδεύοντας — νὰ βαφτιστοῦν καὶ νὰ συμμετάσχουν στὰ μυστήρια τῆς ζωῆς». Στήνουν λοιπὸν σὲ μιὰ γωνιὰ τοῦ θεάτρου μιὰ κολυμβήθρα καὶ ὁ Ἐπίσκοπος Γλαῦκος βαπτίζει ἕξ ἀπὸ τοὺς συντρόφους του σύμφωνα μὲ ὅλους τοὺς τύπους τῆς τελετουργίας πού συνηθίζονταν τότε στὴν ἐκκλησία, ἂν καὶ φαίνεται πῶς συγχέει κάπως τὸ βάπτισμα καὶ τὴν ἐπισφράγιση (χοῖσμα). Ἡ παράδοση, τὸ χοῖσμα

1. Φαίνεται πῶς αὐτὸ τὸ λέει καθαρὰ τὸ κείμενο. Δυστυχῶς ὁ J. Link μᾶς δηλώνει πῶς ἡ μετάφρασή του εἶναι ἀμφίβολη (A. Vogt)

μέ λάδι στο κεφάλι, τὸ βάπτισμα μὲ τριτὴ κατάδυση γίνονται σύμφωνα μὲ τὰ ἱερὰ λόγια τοῦ μυστηρίου καὶ μ' ἓνα τυπικὸ πὸ φαίνεται ὀλοκάθαρα πὸς εἶναι τὸ τυπικὸ τῆς ἐπισφράγισης (χρίσματος) γιατί ὅταν οἱ θεατροῖνοι ντύνονται μὲ τ' ἄσπρα φορέματα, ὁ Ἐπίσκοπος τελειώνει μὲ τὶς λέξεις πὸ ὁ Link τὶς μεταφράζει: «Ὁ χαρακτήρας σας ἦρθε» καὶ πὸ ὅπως φαίνεται δὲν μπορεῖ νὰ εἶναι ἄλλες ἀπὸ τὴ λειτουργικὴ φράση πὸ συνοδεύει τὴ σφραγίδα: (1) «Σφραγὶς δωρεᾶς Πνεύματος Ἁγίου». Ἡ βάπτισμα τελειώνει μὲ μιὰ τελευταία τελετουργία πὸ νομίζω ὅτι δὲν βρῖσκειται στὰ ἐπίσημα λειτουργικὰ κείμενα: Ὁ Ἐπίσκοπος βάζει τοὺς νέους χριστιανούς νὰ φιλήσουν τὸ σταυρὸ τοποθετώντας τον στὸ στήθος καὶ στὰ μάτια τους.

Θὰ μπορούσε νὰ νομίσει κανεὶς πὸς τὸ πρῶτο μέρος τοῦ «παρωδούμενου» μυστηρίου τελειώνει ἐδῶ. Διόλου. Τὸ ἀληθινὰ περίεργο καὶ ἀξιοπρόσεχτο πρῶμα εἶναι πὸς ἡ παράσταση συνεχίζεται. Κι' ὅπως στὴν ἀρχὴ τοῦ θεάματος ἡ παρωδία ὀργανώθηκε μὲ πρωτοβουλία τῶν θεατροῖνων, ἔτσι καὶ τώρα ἡ παράσταση συνεχίζεται πάλι μὲ δικὴ τους πρωτοβουλία.

«Ἐλάτε, λένε ἀναμεταξύ τους, θὰ παραλλάξουμε τὸ παίξιμο καὶ θὰ δείξουμε... πὸς οἱ Χριστιανοὶ ἀφοῦ πρῶτα ἀπαστοῦν τὴν πίστη τους καὶ βαφτιστοῦν, ὑποφέρουν τὸ μαρτύριο».

Καὶ ἀμέσως στήνουν πάνω στὴ σκηνὴ ἓνα δικαστήριο, τοποθετοῦν τὰ εἰδωλα καὶ μπροστὰ τους βάζουν ἓνα βωμὸ ὅπου καὶνε θυμίαμα. Ὀρίζουν ἓναν ὑπέρογο δικαστὴ πὸ τὸν καθίζουν, ὅπως προηγουμένα τὸν ἐπίσκοπο, πάνω σὲ μιὰ ψηλὴ ἔδρα. Μπροστὰ του βάζουν τὰ βιβλία τοῦ νόμου. Ὁ δικαστὴς τότε παίρνει τὸ θυμίαμα καὶ τὸ σκορπίζει πάνω στὸ βωμὸ. Ὁλόκληρο τὸ δικαστήριο ἀκολουθεῖ τὸ παράδειγμά του. Ἐπειτα ἀνεβαίνοντας στὴν ἔδρα του ἀπευθύνεται στ' ἀστεῖα τοὺς παρευρισκόμενους καὶ τοὺς λέει:

«Μήπως γνωρίζετε κανένα πὸς περιφρονεῖ τὸ δικαστικὸ μου λειτουργημὰ, περιγελά τοὺς θεούς, ἀνήκει στὸ χριστιανισμό καὶ δὲ θυσιάζει τοὺς θεούς μπροστὰ τοὺς ὁποίους σκύβουν οἱ βασιλεῖς;»

«Ὅλοι ἀπάντησαν: «Θὰ γυρέψουμε νὰ μάθουμε».

Ἔτσι τελειώνει ἀπότομα τὸ πρῶτο μέρος τοῦ μυστηρίου, τὸ εἰδωλολατρικὸ μέρος. Γιατί; Δὲν τὸ ξέρουμε. Μὰ θὰ ἦταν ἄραγε παράτολμο νὰ ὑποθέσουμε πὸς πιθανὸ ὁ συγγραφέας τοῦ χριστιανικοῦ μυστηρίου νὰ εἶχε ὑπ' ὄψη του ἓνα ἀληθινὸ εἰδωλολατρικὸ σενάριο καὶ νὰ τὸ χρησιμοποίησε ρετουσαροντάς το ἐδῶ καὶ ἐκεῖ ἀπὸ τὴν ἀποψη τῶν κειμένων τῶν Γραφῶν, πὸς ἔκανε χρῆση, εἴτε ἀπὸ τὴν καθαρὰ σκηρικὴ ἀποψη γιὰ νὰ τὸ χρησιμοποίησει σὰν ἔναρξη τοῦ δικοῦ του θερησκευτικοῦ δράματος; (2) Κι' ἐπειδὴ ἀπὸ δῶ καὶ πέρα ἀρχίζει τὸ χριστιανικὸ μυστήριον, μὲ τὸν προσηλυτισμὸ τῶν μίμων, ὁ συγγραφέας ἀσφαλῶς ἐγκατέλειψε ἀπότομα τὸ κείμενό του, γιὰ νὰ συνθέσει, μέσω ἑνὸς πολὺ περίεργου μεταβατικοῦ ἐπεισόδιου, τὸ δεύτερο μέρος τοῦ δράματος, τὸ μέρος πὸς δὲν εἶναι πιά εἰδωλολατρικὴ παρωδία, ἀλλὰ ἓνα κατ' ἰσχυρισμὸ ἱστορικὸ δράμα καὶ ὀπωσδήποτε χριστιανικὸ.

Τὸ μεταβατικὸ αὐτὸ ἐπεισόδιον, πὸς ἀποτελεῖ «τὸν κόμβο» τοῦ δράματος δὲν εἶναι διόλου κοινότοπο. Ὁ συγγραφέας ἀντιπαραθέτει στὴ σκηνὴ ἀπ' τὴ μιὰ τὸν Ἐπίσκοπο, τὸν παπά, τὸ διάκονο, καὶ τὸν ψάλτη, πὸς δὲν βαφτίστηκαν γιατί ἔκα-

1. Ἑλληνικὰ στὸ κείμενο *accompagnat la «σφραγὶς»* (σημ. μετ.).

2. Ἄν ἡ ὑπόθεσή μας εἶναι ὀρθή, τότε δὲν εἶναι ἀπίθανο νὰ παραδεχτοῦμε πὸς ὁ χριστιανὸς συγγραφέας σκόπιμα παράλειψε τὴν πραγματικὴ καὶ γνωστὴ λειτουργικὴ συνήθεια, πὸς ἀσφαλῶς οἱ εἰδωλολάτρες δὲ θὰ τὴν εἶχαν παραλείψει καὶ σύμφωνα μὲ τὴν ὁποία οἱ κατηχούμενοι πρὶν μποῦνε στὴν κολυμπήθρα γδύνονταν ἐντελῶς, οἱ ἄντρες μπροστὰ σ' ἓνα διάκονο καὶ οἱ γυναῖκες μπροστὰ σὲ μιὰ διακόνοισσα. Παρὰ τὸ εἰδωλολατρικὸ ὕφος πὸς διατηρεῖ, αὐτὸ τὸ κομμάτι δημιουργεῖ τὴν ἐντύπωση κάποιου «δυσκαμψίας» (*gêne*) πὸς πιθανώτατα τὸ εἰδωλολατρικὸ πρωτότυπο δὲ θὰ τὴν δημιουργοῦσε. Ἡ δυσκαμψία αὐτὴ ὀφείλεται ἀκριβῶς στὰ ρετουσαρισμὰ πὸς δὲν μπορούσε παρὰ νὰ κάνει ὁ χριστιανὸς συγγραφέας σ' αὐτὴ τὴ μίμησιν. (A. Vogt)

ναν χρέη κληρικῶν καὶ μάλιστα γι' ἀστεῖο, κι' ἀπ' τὴν ἄλλη μεριά τοὺς ἔξι θεατρίνους πὺν βαπτίστηκαν. Ὅπου ξαφνικὰ οἱ πρῶτοι ἀντιλαμβάνονται ὅτι οἱ δεῦτεροι δὲν παίζουν πιά κωμωδία. Ἴσα ἴσα γεμάτοι θρησκευτικὴ πίστη οἱ ἔξι αὐτοὶ στέκονται μπροστὰ στὸ σταυρὸ καὶ προσεύχονται. Οἱ πρῶτοι δὲν καταλαβαίνουν τὴν στάση τῶν ἄλλων καὶ μένουν κατὰ πλῆκτοι. Οἱ θεατρίνοι πὺν παράσταναν προηγούμενα τὸν Ἐπίσκοπο, τὸν παπᾶ, τὸ διάκονο καὶ τὸν ψάλτη σαστίζουν καὶ ρωτᾶνε τοὺς συναδέλφους τους:

«ὦ, ἀδελφοὶ τί ἰδέα σᾶς κατέβηκε γι' αὐτὸ πὺν τὸ παραστήσαμε γιὰ νὰ κοροϊδεύουν οἱ θεατῆς;»

Δίνεται ἐξήγηση, κι ἀκολουθεῖ λογομαχία ἀνάμεσα στοὺς θεατρίνους. Ὅλοι παίρνουν θέση ὑπὲρ ἢ κατὰ τῆς χριστιανικῆς πίστεως. Ἐδῶ βρίσκεται ὁ κόμβος τοῦ δράματος. Οἱ μὴ προσηλυτισμένοι πασκίζουν μὲ κάθε λογῆς ἐπιχειρήματα νὰ κάνουν τοὺς συναδέλφους τους ν' ἀλλάξουν γνώμη. Ἀνώφελος κόπος. Οἱ ἔξι, στεριωμένοι στὴν πίστη τους, μένουν τέλεια ἀνένδοτοι, καὶ ξαφνικὰ γίνεται ἓνα θαῦμα: Ὁ Γλαῦκος ἐξακολουθεῖ νὰ φορᾶει τὸ σταυρὸ τοῦ ἐπισκόπου στὸ στῆθος του, κι αὐτὸς ἀρχίζει ξάφνου νὰ λάμπει ρίχνοντας τὶς ἀκτίνες του πάνω στοὺς βαπτισμένους θεατρίνους. Τὸ θαῦμα τοῦτο φέρνει καινούργιο σχῆμα μέσα στὸ θίασο. Ὁ Γλαῦκος, ὁ Ἀρκάδιος, καὶ μερικοὶ ἄλλοι παίρνουν τὸ μέρος τῶν προσηλυτισμένων συναδέλφων τους καὶ ἀσπάζονται τὴν καινούργια πίστη ἐνῶ ἄλλοι μένουν ἀνεπηρέαστοι ἀπ' τὸ θαῦμα. Καινούργια λογομαχία δημιουργεῖται τότε. Ἡ ρήξη γίνεται πλήρης. Οἱ προσηλυτισμένοι ἀρχίζουν νὰ μείνουν πιστοὶ μέχρι θανάτου. Οἱ ἄλλοι πᾶνε νὰ καταγγείλουν στὸ βασιλιᾶ αὐτὰ πὺν γίνονται στὰ παρασκήνια τοῦ θεάτρου του.

Ἀφοῦ ὀλοκληρώνεται ἔτσι τὸ μεταβατικὸ ἐπεισόδιο—πράγμα πὺν νομίζουμε ὅτι δείχνει καθαρὰ πὺν ὁ χριστιανὸς συγγραφέας χρησιμοποίησε εἰδωλολατρικὸ σενάριο, γιὰτὶ ἀλλιῶς δὲ θᾶχε ἀνάγκη ἀπ' αὐτὴ τὴ συγκόλληση, (τοῦ ἔφτανε νὰ βάλει τοὺς ἰδιοὺς τοὺς βαπτισμένους θεατρίνους νὰ ἀπαντοῦν στὸ δικαστῆ πὺν ἦτανε χριστιανοὶ καὶ δὲν ὑπῆρχε λόγος νὰ

πᾶνε γυρεύοντας ἄλλοῦ ἐχθροὺς τῶν εἰδώλων)—ἀρχίζει τὸ δεύτερο μέρος τοῦ δράματος.

Ὁ βασιλιᾶς καλεῖ τοὺς θεατρίνους τοὺς ἀνακρίνει καὶ πασκίζει μὲ ὑποσχέσεις, γάρδια καὶ ἀπειλές νὰ τοὺς ξαναφέρει στὸν προηγούμενο τρόπο ζωῆς τους. Ἀμέσως μετὰ τοὺς μεταχειρίζεται σὰν ἀποστάτες γιὰτὶ ἀρνοῦνται «νὰ δώσουν στὸν βασιλιᾶ τὰ καθιερωμένα δείγματα σεβασμοῦ.» Ὁ Γλαῦκος, πάντοτε ἀρχηγὸς τῶν θεατρίνων—ἦταν ὁ «ἀρχιμίμος» τοῦ θιάσου—μ' ὄλο πὺν δὲν ἔχει βαπτιστεῖ ἀκόμα, παίρνει τὸ μέρος τῶν συναδέλφων του, ὁμολογεῖ θαρραλέα τὴν πίστη του ἀρνιέται τὰ δῶρα τοῦ βασιλιᾶ, καὶ τοῦ ἐξηγεῖ πὺν στὸ ἔξις δὲν πρέπει πιά νὰ ὑπολογίζει σ' αὐτοὺς γιὰτὶ «σὲ ἀποστρεφόμεστε πιά καὶ προσφέρουμε τὴ λατρεία καὶ τὴν εὐλάβειά μας στὸν οὐράνιο βασιλιᾶ τῶν χριστιανῶν πὺν περιγελοῦσαμε.»

Φυσικὰ ὁ βασιλιᾶς νομίζει ὅτι κάποια μαγανεία ἔχει παίξει τὸ ὄλο τῆς σ' αὐτὴ τὴν ὑπόθεση κι ὅτι οἱ μίμοι ἔχουν δεθεῖ μὲ μάγια. Τοὺς προσφέρει λοιπὸν τετρακόσιες λίθρες ἀσῆμι ἀπὸ τὸ θησαυροφυλάκειο τοῦ βασιλείου, φτάνει ν' ἀπαρνηθοῦν τὴν τρέλλα τους. Τότε ἐπεμβαίνει ὁ Ἀρκάδιος καὶ κατόπιν πάλι ὁ Γλαῦκος, γιὰ νὰ ἐξηγήσουν κ' οἱ δύο τους στὸ βασιλιᾶ πὺν χάνει τὸν καιρὸ του θέλοντας νὰ τοὺς κἀνει ν' ἀλλάξουν αἰσθήματα. Ἀποτέλεσμα αὐτῆς τῆς σκηνῆς: Ὁ βασιλιᾶς διατάζει νὰ βάλουν τοὺς θεατρίνους στὴ φυλακὴ, νὰ τοὺς κλείσουν σὲ εἰδικὸ κελλὶ καὶ νὰ τοὺς βασανίσουν μὲ τὴν πείνα καὶ τὴν δίψα ὥσπου νὰ τοὺς καλέσει μπροστὰ στὸ δικαστήριό του.

Οἱ θεατοὶ νοὶ σ τ ἡ φ υ λ α κ ἡ.

Ὁ Γλαῦκος φέρνει τὸ σταυρὸ, τὸν καρφώνει στὸν τοῖχο πρὸς τὸ μέρος τῆς Ἀνατολῆς κι ὄλοι ἀρχίζουν νὰ προσεύχονται. Μόλις τέλειωσαν τὴν προσευχὴ τους «χαρούμενοι γιὰ τὴ μοῖρα τους κι εὐχαριστώντας τὸ θεό», ξαφνικὰ «τὸ γτήριο πλῆμι μυρίζει φῶς». Ἐνας ἄγγελος πέταξε πάνω ἀπ' τὰ κεφάλια τους καὶ εἶπε:

«Γιοὶ τοῦ φωτὸς δείξτε δύναμη καὶ μὴ φοβᾶστε διόλου. Τὰ ὀνόματά σας εἶναι γραμμένα κιόλα στὸ βιβλίό τῆς ζωῆς.»

Ταυτόχρονα μιὰ ὀμάδα ἀγγέλων ἄρχισε

νά ψάλλει αυτό τὸ τρισάγιο πὸ εἶναι τὸ ἀρχαιότερα γνωστό: «Ἄγιος Ἄγιος Ἄγιος εἶναι ὁ Θεός, ὁ Κύριος τῶν Δυνάμεων». Ὅστερα ἀπ' αὐτὸ ὁ Ἄγγελος ἔδωσε σὲ κάθε ἕναν ἀπ' τοὺς θεατρίνους ρόδια ἀντὶ γιὰ τροφή. Οἱ βαφτισμένοι πῆραν ἀπὸ δυὸ καὶ οἱ ἀβάφτιστοι ἀπὸ ἕνα. Αὐτὴ ἡ διάκριση ἐπέκρανε τὸ Γλαῦκο καὶ τοὺς συναδέλφους του πὸ παρακάλεσαν ἀμέσως τὸ θεὸ νὰ τοὺς χορηγήσει τὴ χάρη τοῦ βαπτίσματος. Τότε ὁ Ἐπίσκοπος Ἀρτέμων πὸ κατοικοῦσε ἔξω ἀπὸ τὴν πόλη, πῆρε στὸν ὕπνο του τὴν ἐντολὴ νὰ πάει στὴ φυλακὴ καὶ νὰ βαπτίσει τοὺς θεατρίνους. Ἀμέσως ὑπακούει, παίρνει τὸ κέρας μὲ τὸ ἔλαιον καὶ πηγαίνει «μὲ τρόπο τελείως ἀπαρατήρητος» στὴν Ὁξύρινθο καὶ στὴ φυλακὴ. Χάρη σὲ δέκα χρυσᾶ νομίσματα πὸ δίνει κρυφὰ στὸ φύλακα, φτάνει στὸ κελλὶ τῶν κρατουμένων τοὺς βαπτίζει, τοὺς δίνει νὰ κοινωνήσουν καὶ πρὶν φύγει τοὺς εὖλο γεῖ.

Νὰ ὅμως τώρα, ὁ φύλακας Εὐτυχος πὸ τὰ εἶδε ὅλα ἀπ' τὸ παράθυρο.» Μὲ τὴ σειρά του ἀσπάζεται τὸ χριστιανισμό, βαπτίζεται ἀπὸ τὸν Ἐπίσκοπο καὶ γίνεται ἕνα μὲ τοὺς θεατρίνους.

Σ κ η ν ἡ τ ο ὕ Ε ὕ τ υ γ ο υ κ α ἰ τ ο ὕ
β α σ ι λ ι ᾶ

Μιὰ καὶ εἶναι ἀκόμα ἐλεύθερος ὁ Εὐτυχος περιμένει τὴν ὥρα πὸ ὁ βασιλιᾶς θὰ πάει νὰ προσφέρει θυσιῆς στὸ ναὸ τῶν τῶν εἰδώλων, στὸ κέντρο τῆς πολιτείας. Θέλει νὰ ὁμολογήσει μπροστὰ του τὴ νέα του πίστη. Στὴν ὀρισμένη στιγμή ἀνοίγει δρόμο μέσα ἀπ' τὸ πλῆθος, σταματᾶ τὸ βασιλιᾶ πιάνοντας τὸ χαλινάρι τοῦ ἀλόγου του καὶ χωρὶς φόβο μιλάει προσβλητικὰ γιὰ τὰ εἶδωλα ἐξορκίζει τὸν ἄνακτα νὰ ἀποστραφεῖ τὶς βδελυρῆς θυσιῆς καὶ τοῦ ζητᾶ ν' ἀπελευθερώσει τοὺς κρατουμένους. «Ἄπ' αὐτοὺς καθὼς κι' ἀπὸμένα μορεῖς νὰ μάθεις τὴν ἀλήθεια, ν' ἀναγνωρίσεις τὸ ὄνειδός σου καὶ νὰ δεῖς τὴν κατασχίνη σου». Κατάπληκτος ὁ βασιλιᾶς σταμάτησε καὶ σκέφτηκε. Ἔπειτα ὅμως τὸν κυρίεψε ἡ ὀργή. Διατάζει ἀμέσως νὰ στηθεῖ ἕνα μεγάλο δικαστήριον, κ' ἐκεῖ νὰ παρουσιαστῆ μὲ δεμένα τὰ χέρια ὁ φύλακας καὶ νὰ ὑποστῆ τὸ μαρτύριον.

Μῆτε οἱ πόνοι μῆτε τὰ καλωσυνάτα λόγια τῆς βασίλισσας καταφέρνουν νὰ κάμψουν τὸν Εὐτυχο.

Βαριεστημένος ὁ βασιλιᾶς τὸν ἀφήνει ἐλεύθερο μὰ στέλνει ἀμέσως τέσσερις ὑποταχτικούς του νὰ φέρουν τοὺς θεατρίνους.

Ο ἰ θ ε α τ ρ ῖ ν ο ἰ π α ρ ο υ σ ι ᾶ ζ ο ν -
ν τ α ἰ σ τ ὸ β α σ ι λ ι ᾶ

Γιὰ νὰ φτάσουν ὡς τὸ δικαστήριον οἱ νεοφώτιστοι πρέπει νὰ περάσουν ἀπὸ τὴν «ὁδὸ τῶν κραυγῶν» πὸ τὴν ὀνομάζουν ἔτσι «ἐπειδὴ ἐκεῖ οὐρλιαζαν πολλοὶ δαίμονες». Ἀκούγοντας αὐτὸ τὸ σάλαγο οἱ θεατρίνοι σταματοῦν, δίνουν τὰ χέρια καὶ τραγουδοῦν ὅλοι μαζί τὸ ἀκόλουθο ἐδάφιο ἀπὸ τὸ βιβλίον τῶν Ἀριθμῶν:

«Νῦν ὑψωθήτω ἡ ἰσχὺς σου, Κύριε...».

Καὶ ἰδοὺ οἱ δαίμονες παραπονιοῦνται. Ὁ λαὸς κυριεύεται ἀπὸ φόβο. «Νομίζει ὅτι ἦρθε ἡ τελευταία του ἡμέρα...». Ἀλλὰ ὁ Γλαῦκος τοὺς καθησυχάζει ὅλους. Παίρνει στὸ δεξιὸν χεῖρ τὸ σταυρὸν καὶ λέει:

— «Στ' ὄνομα τοῦ Ἰησοῦ Χριστοῦ πὸ τὸν ἐσταύρωσαν οἱ Ἑβραῖοι στὰ Ἱεροσόλυμα σᾶς λέμε: Χαθεῖτε στὴν ἀκατοίκητη κι' ἀνιδροῦ ἔρημος».

Μόλις προσφέρει τὰ λόγια αὐτὰ ἀνοίγει ἡ γῆ κ' ἕνα τέρας μὲ τέσσαρα κεφάλια καὶ πύρινα μάτια βγαίνει μέσα ἀπ' τὶς φλόγες πὸ ἔμοιαζαν μὲ τὶς φλόγες τῆς κόλασης. Τὸ θαῦμα αὐτὸ γίνεται ἀφορμὴ νὰ ἀσπαστοῦν τὸ χριστιανισμό 4.000 ἄτομα. Καὶ δὲν εἶναι μόνο αὐτό. Ὅταν φτάνουν μπροστὰ στὸ βασιλιᾶ τους, πὸ εἶναι περισσότερο ἀπὸ ποτὲ πειστωμένος, τὸν βρίσκουν ταραγμένο καὶ ὀργισμένο.

— «Προδότες», φωνάζει στοὺς ὑποταχτικούς του, «γιατὶ μοῦ φέροντε ἐδῶ αὐτοὺς τοὺς ἀνθρώπους πὸ λάμπουν σὰν τὸν ἥλιο; Κ' ἐσεῖς λοιπὸν θέλετε νὰ μοῦ κάνετε κακό».

Καὶ χωρὶς ἄλλη διαδικασία τοὺς παραδίνει σὲ δύο δήμιους πὸ πᾶνε καὶ τοὺς ἀποκεφαλίζουν ἔξω ἀπὸ τὴν πόλη. Ὅσο γιὰ τοὺς θεατρίνους, ὁ βασιλιᾶς πασχίζει πάλι νὰ τοὺς πάρει μὲ τὸ καλό. Τοὺς λέει πὸς ὅλα ὅσα ἔχουν γίνεαι ὡς τώρα ὀφείλονται σὲ κάποια μαγικὴ τέχνη. Ὁ Γλαῦκος καὶ οἱ συναδέλφοί του δὲν τὸ παραδέχονται. Ὅχι ὁ βασιλιᾶς «πὸν ξέρει τὴ ζωὴ

τους γιατί τους γνωρίζει από τα νεανικά τους χρόνια», ξέρει επίσης πολύ καλά πώς μιὰ τέτοια κατηγορία είναι παράλογη.

— «Μόνο ὁ Θεός», λέει ὁ Γλαῦκος «ιετέβαλε τις πεπονηθεῖς μας ἀποδείχοντας τὴ δύναμή του στοὺς δούλους του καὶ κάνοντας ν' ἀληθῆσουν στὸ πρόσωπό μας τὰ ἅγια μυστήρια τῶν χριστιανῶν πού ἐμεῖς τὰ παρασταίναμε γιὰ νὰ τὰ κοροϊδέψουμε.»

Ὁ βασιλιᾶς προσπαθεῖ ἀκόμα νὰ καταπολεμήσει τὴν τρέλλα τους καὶ τοὺς ζητεῖ ν' ἀναγνωρίσουν τὸ λάθος τους.

— «Μόλις πάρετε τὴν ἀπόφασή σας, ἐλάτε ἀμέσως νὰ προσκηνύσετε τοὺς θεοὺς μου χωρὶς ἄλλη καθυστέρηση. Προσφέρετέ τους θυσίες καὶ τιμήσετε τους χωρὶς καμιά ἐπιφύλαξη. Πρέπει νὰ συνεχίσετε νὰ διασκεδάσετε τὸ βασίλειό μου μὲ τὴ θεατρικὴ τέγνη σας, ὅπως κάνατε ὡς τώρα. Κι ἐγὼ πάλι θὰ σᾶς κάνω μεγάλες τιμές, θὰ σᾶς ἀνακηρύξω φίλους τοῦ βασιλείου μου κι ὅλοι θὰ εἶναι ὑποχρεωμένοι νὰ σᾶς τιμοῦν».

Ἔσπερα ὅπ' αὐτὰ τὰ ὑποσχετικὰ λόγια, ἀρχίζει τις ἀπειλές. Θὰ τοὺς ρίξουν τις χειρότερες τιμωρίες ὄχι μονάχα οἱ δικοὶ του θεοὶ ἀλλὰ κι ὁ Δίας, ὁ Ἀπόλλων, ὁ Ἡρόκλητος, ὁ Ἐρμῆς καὶ ἡ Ἄρτεμη» (1).

Θεατρικὰ ἰπὸρνεζ

Ὁ Ἰγκόρ, ὅταν ἐξαντλεῖ τὰ ἐπιχειρήματά του ξαναστέλνει τοὺς θεατρίνους στὴ φυλακὴ, δίνοντάς τους τρεῖς μέρες διορία γιὰ νὰ σκεφθοῦν. Ἐδῶ ἔρχεται ἡ σειρά τῆς ἀναπόφευκτης σκηνῆς μὲ τις πόρνες, πού τὴ βρίσκουμε στὰ περισσότερα κείμενα ὅπ' ὅσα μποροῦν νὰ συγγενεύουν μὲ τὸ παρὸν σενάριο. Γιὰ νὰ κάμψει τοὺς ἀποστάτες θεατρίνους, ὁ βασιλιᾶς δὲ βρίσκει καλύτερο μέσο ἀπὸ τὸ νὰ τοὺς κλείσει σ' ἓνα κελλὶ μαζὶ μὲ τις ὠραιότερες πόρνες τῆς πολιτείας, «ὥστε νὰ ξυπνήσουν

μέσα σ' ὅλους τὸν πόθο», καὶ νὰ τοὺς στείλει μαζὶ ἓναν μουσικό, τὸν Κόνωνα γιὰ νὰ τοὺς διασκεδάσει μὲ τὴ φόρμιγγά του. Οἱ προβλέψεις τοῦ βασιλιᾶ δὲν πρόκειται νὰ πραγματοποιηθοῦν, γιατί στὸ γυρισμὸ πρὸς τὴ φυλακὴ καὶ ἀκριβῶς τὴ στιγμὴ πού γίνεται ἡ συνάντηση μὲ τις πόρνες, ὁ Γλαῦκος ἀνασταίνει τοὺς δυὸ γιούς τοῦ Μυλέως ἀκουμπώντας τὸ σταυρὸ στὸ στήθος τους. Ἄπ' αὐτὸ ξεσπάει σάλος στὴν πολιτεία. Κάτω ἀπ' τοὺς τοίχους τῆς φυλακῆς περνοῦν ἀτέλειωτες φάλαγγες ἀρρώστων πού ὅλοι τους θεραπεύονται. Κυρίες τῆς ἀριστοκρατίας, ἀνώτεροι κρατικοὶ λειτουργοί, συγκλητικοί, ἄντρες τῆς βασιλικῆς φρουρᾶς, ἔρχονται νὰ ἐπισκεφτοῦν τοὺς θεατρίνους καὶ νὰ ἐνωθοῦν μαζὶ τους. Κάτω ἀπ' αὐτὲς τις συνθήκες οὔτε οἱ πόρνες οὔτε ὁ Κόνων μποροῦν νὰ ἐκπληρώσουν τὴν ἀποστολή τους. Ἴσα ἴσα, πρὸς μεγάλη ὀργὴ τοῦ βασιλιᾶ οἱ πόρνες ἀσπάζονται τὸ χριστιανισμό, ἀπαρνοῦνται τὸ ἐπάγγελμά τους κι ὀρκίζονται νὰ τηρήσουν στὸ ἐξῆς ἀπαράβατη ἀγνότητα. Αὐτὸ πραγματικὰ πῆγαινε πολὺ. Ὁ Ἰγκόρ στέλνει στὴ φυλακὴ «σαράντα βαρβάτους ἄντρες» μ' ἐντολὴ νὰ βιάσουνε τις πόρνες. Ἀλλὰ ὁ βασιλιᾶς ἔκανε τὸ λογαριασμό του χωρὶς νὰ λάβει ὑπ' ὄψη του τὴν παρεμβασὴ τῶν οὐρανῶν. Ὅταν οἱ «βαρβάτοι ἄντρες» θέλησαν νὰ ἐχτελέσουν τὴν ἐντολὴ πού εἶχαν πάρει, ἓνα πύρινο νέφος ὑψώθηκε μπροστά τους, κ' ἓνας ἄγγελος τοὺς φύσηξε σκόνῃ μέσα στὰ μάτια. Οἱ ἄντρες τυφλώθηκαν καὶ μονάχα ὅταν ἐπίστεψαν στὸν Κύριο ξαναβρῆκαν τὴν ὄρασή τους.

Ἄπ' αὐτὸ ὁ βασιλιᾶς κατάλαβε πὼς ἔπρεπε πιά νὰ διαλέξει: Εἴτε ν' ἀφήσει τὴ χριστιανικὴ θρησκεία νὰ διαδίδεται ἀνεμπόδιστα εἴτε νὰ τὴν καταδιώξει ἀλύπητα. Τελικὰ προτιμάει τὸ δεύτερο, ἀφοῦ πρῶτα δοκιμάζει γιὰ μιὰν ἀκόμα φορὰ νὰ πετύχει ἓνα συμβιβασμὸ μὲ τὸ λαὸ του. Πιστεύει πάντα πὼς ὅλα αὐτὰ ἦταν μάγια καὶ προδοσίες.

Καὶ νὰ πῶς τελειώνει τὸ ὄραμα. Οἱ «σαράντα βαρβάτοι ἄντρες» ἀποκεφαλίζονται πρῶτοι, στὶς 15 τοῦ Μᾶη καὶ θάβονται ἀπὸ «τοὺς ἀγγέλους τοῦ φωτός». Πάνω στοὺς τάφους

1. Σχετικὰ μὲ τὰ ὀνόματα αὐτά, ὁ J. Link μᾶς προειδοποιεῖ ὅτι δὲν εἶναι σίγουρος πὼς διάβασε σωστὰ τὴ λέξη «aeternus» πού συνοδεύει τὰ ὀνόματα τοῦ Δία καὶ τῆς Ἄρτεμης. Ἐξ ἄλλου στὰ «ἀθήνη τοῦ μάρτυρος Πορφυρίου τοῦ μίμου» πού φαίνεται ὅτι εἶναι ἐπίσης συριακῆς προέλευσης, γίνεται μνεῖα τοῦ Ἀπόλλωνα, τοῦ Ἀσκληπιοῦ, τῆς Ἄρτεμης καὶ τῆς Ἀφροδίτης (A. Vogt).

ΜΙΑ ΣΥΝΕΝΤΕΥΞΗ ΜΕ ΤΟΝ Γ. ΤΣΟΥΧΡΑΪ

Τοῦ ΖΩΡΖ ΣΑΝΤΟΥΑ

Τὸ γαλλικὸ περιοδικὸ *Lettres Françaises* δημοσίευε τελευταία τὴν πιὸ κάτω συνέντευξη ὅπου ὁ σοβ. σκηνοθέτης τοῦ κινηματογράφου Γρ. Τσουχράϊ, ὁ δημιουργὸς τῆς ταινίας «ὁ 41ος», ἐκθέτει μὲ σαφήνεια καὶ λιτότητα τὶς καλλιτεχνικὲς ἀντιλήψεις του καὶ τὸν τρόπο ποὺ ἡ ἀτομικὴ του ζωὴ ἐπιδρᾷ στὸ σκηνοθετικὸ του ἔργο.

Μὲ τὰ σκούρα γαλάζια μάτια του, μὲ τὸ ἐπιβλητικὸ του παράστημα καὶ τὰ πλούσια σγουρὰ μαύρα μαλλιά του, ὁ Γρηγόρης Τσουχράϊ σοῦ δίνει κάπως τὴν ἐντύπωση τσιγγάνου. Μὰ σὰν μιλήσεις μαζί του, σὰν τὸν δεῖς νὰ δρᾷ καὶ νὰ ἐνεργεῖ καταλαβαίνει γρήγορα ποιὸς εἶναι: «Ένας οὐκρανὸς χωρικός ποὺ ἔχει πολλὰ κοινὰ σημεῖα μὲ τὸ σύγχρονο καὶ συμπατριώτη του τὸ Σέργιο Μπονταρτσούκ.

Συναντηθήκαμε γιὰ πρώτη φορὰ στὴ Μόσχα στὰ 1956 μέσα στὰ στούντιο ὅπου μόλις εἶχε τελειώσει τὸν «Τεσσαρακοστὸ πρῶτο». Μιλώντας μου γι' αὐτὸ τὸ ἔργο, σὰν γιὰ κάτι ποὺ εἶχε κιόλας τελειώσει μοῦ εἶπε:

«Ήτανε ἡ πρώτη μου ἐργασία σὰν δημιουργοῦ. Δὲν ἤξερα καθόλου τὴν ἀξία του, ἢ μάλλον τὸ θεωροῦσα σὰν κάτι τὸ πολὺ ἄσκημο. Μὲ αἰφνιδιάσατε λέγοντάς μου πὼς ἦτανε καλὸ».

Ὁ Τσουχράϊ εἶναι λίγο κλεισμένος στὸν ἑαυτό του, ἴσως ἀπὸ δειλία. Δὲν εἶχαμε ποτὲ τὴν εὐκαιρία νὰ κουβεντιάσουμε πιὸ ἐκτετα-

τους φυτρώσαν ὕστερα ἀπὸ μερικὲς μέρες σαράντα ἔλατα καὶ σαράντα συκιές. Ἐπειτα ἔρχεται ἡ σειρὰ τῶν διαφόρων κρατικῶν λειτουργῶν συγκλητικῶν κι ἀκόμα καὶ τῶν δῆμιων. Κατόπιν ἐκτελοῦνται οἱ πόρνες ποὺ εἶχαν τὴν τιμὴ νὰ θαφτοῦν μὲ ἰδιαίτερο τρόπο γιὰτὶ «μέσα σὲ βροντές, κεραυνούς, ἀστραπές, φωτιὰ καὶ χαλάζι» ἓνα σύννεφο κατέβηκε πάνω στὰ πτώματά τους καὶ τὰ πῆρε μαζί του. «Κανεὶς δὲν ξέρει ἂν μεταφέρθηκαν στὸν οὐρανὸ ἢ μέσα στὴ γῆ». Τέλος ἦρθε καὶ ἡ ὥρα τῶν θεατρίνων. Ἀποκεφαλίστηκαν ὅπως κι' ὅλοι οἱ ἄλλοι. Οἱ Ἄγγελοι καὶ οἱ οὐράνιες ταξιορχίες πῆραν τὰ λείψανά τους καὶ τὰ μετέφεραν σὲ κάποιο ἄγνωστο μέρος γιὰτὶ κανένα πόδι δὲν πάτησε ποτὲ πάνω στὸν τάφο τους».

Μετάφραση: Β. ΜΑΝΙΑΤΗΣ

μένα. Αὐτὴ ἡ συνέντευξη εἶναι γιὰ μένα ἓνα μέσο νὰ κάνω πραγματικὰ τὴ γνωριμιὰ του καὶ τὸν ρωτῶ πρῶτα πρῶτα γιὰ τὴ ζωὴ του:

«Γεννήθηκα στὰ 1921 σ' ἓνα μικρὸ οὐκρανικὸ οἰκισμὸ ὄχι πολὺ μακριὰ ἀπ' τὴ Μελιτοῦπολη. Οἱ γονεῖς μου ἦτανε χωρικοὶ καὶ γίνθηκαν ἀργότερα κολχόζνικοι. Ἔμαθα τὰ πρῶτα μου γράμματα στὴ Μελιτοῦπολη. Ἀπὸ 9 ἢ 10 χρονῶ ἐνίωσα ἓνα πάθος γιὰ τὴ γλυπτικὴ, κι ἓνα ἀπὸ τὰ ἔργα μου κρίθηκε σὰν ἀρκετὰ πετυχημένο, ὥστε νὰ σταλεῖ καὶ σὲ μιὰ μεγάλη ἐκθεση. Παράτησα ὁμῶς τὶς πλαστικὲς τέχνες γιὰ τὴ δραματικὴ τέχνη— παίζοντας σ' ἓναν ὄμιλο ἐρασιτεχνῶν— σὲ συνέχεια γιὰ τὴν τεχνικὴ (μηχανικὴ, ἠλεκτρισμὸς, ραδιόφωνο) καὶ τελικὰ γιὰ τὴ λογοτεχνία.

»Στὰ 1937 ἡ μητέρα μου στάλθηκε σὰν κολχόζνικη στὴ Μόσχα γιὰ νὰ παρακολουθήσει μαθήματα κτηνοτροφίας. Ἦμουν 16 χρονῶ καὶ πῆγα μαζί της. Ὄταν γύρισε πίσω, λίγους μῆνες ἀργότερα, ἐγὼ ἔμεινα στὴν πρωτεύουσα ὅπου ἔβγαλα τὸ γυμνάσιο, γράφοντας καὶ σχεδιάζοντας ταυτόχρονα.

»Πρὸς τὸ τέλος τῶν σπουδῶν μου ἐνίωσα νὰ μὲ καταχτᾷ ὁ κινηματογράφος, γιὰτὶ συγκέντρωνε πολλὰ ἀπ' τὰ ἐνδιαφέροντά μου: τὴν πλαστικὴ τέχνη, τὸ θέατρο, τὴν τεχνικὴ! Εἶχα ἀποκτήσει πιά τὰ ἀπαραίτητα προσόντα γιὰ νὰ εἰσαχθῶ στὴν κινηματογραφικὴ σχολὴ. Πρὶν ἀκόμα προλάβω νὰ παρακολουθήσω ἔστω καὶ ἓνα μάθημα βρέθηκα ἐπιστρατευμένος καὶ πολέμησα στὰ 1940 στὸ μέτωπο τῆς Φιλλανδίας. Ὑστερα ἦρθε ἡ χιτλερικὴ εἰσβολή. Ὑπηρετοῦσα σ' ἓνα σύνταγμα πεζικοῦ στὰ σύνορα. Πληγώθηκα τὴν τρίτη κιόλας μέρα.

»Ὄταν ἔγινα καλά, ζήτησα νὰ γίνω ἀλεξιπτωτιστὴς ἀπὸ μιὰν ἐνδότερη ρομαντικὴ τάση. Ὑπηρετήσα στὸ δπλο αὐτὸ σ' ὅλη τὴ διάρκεια τοῦ πολέμου. Πληγώθηκα πέντε φορές κι' ἔφτασα στὸ βαθμὸ τοῦ λοχαγοῦ. Πολέμησα στὸ Στάλιγκραντ ἀπὸ τὴν ἀρχὴ ὡς τὸ τέλος τῆς μάχης. Τὴν ἀνοιξὴ τοῦ 1945 πληγώθηκα σοβαρὰ μπροστὰ στὴ Βιέννη, λίγες μέρες πρὶν τὴν ἀνακωχή.

»Μετὰ τὸ νοσοκομεῖο καὶ τὴ μακρόχρονη ἀνάφρωσή μου ξαναγύρισα στὴ Μόσχα στὸ

σπίτι μου, όπου ξαναβρήκα τη γυναίκα μου. Τὴν συνάντησα στὰ 1941 καὶ τὴν παντρεύτηκα δυὸ χρόνια ἀργότερα. Δὲν εἶχαμε ὁμῶς ζήσει καθόλου μαζί.

»Θέλησα τότε νὰ συνεχίσω τὶς σπουδές μου στὴ Σχολὴ Κινηματογράφου. Οἱ γιατροὶ στὴν ἀρχὴ δὲν μοῦ τὸ ἐπέτρεπαν. Τὸ πρῶτο διάστημα βρισκόμουν πιὸ συχνὰ στὸ κρεβάτι παρὰ στὰ σχολεῖο : ἔκανα τέσσερις ὀλόκληρους μῆνες στὸ νοσοκομεῖο. Οἱ γιατροὶ μοῦ συνέστησαν νὰ ἐγκαταλείψω τὴ Σχολὴ γιατί ἦταν ἐπικίνδυνη γιὰ τὴν υγεία μου. Ἐγὼ ἀντίθετα θεωροῦσα πιὸ ἐπικίνδυνο τὸ νὰ σταματήσω τὶς σπουδές μου. Κατὰφερα νὰ τελειώσω στὰ 1953 καὶ κάτω ἀπὸ ἀρκετὰ καλὲς συνθήκες. Ἡ υγεία μου εἶχε καλύτερεψι κι εἶχα ξαναβρεῖ πραγματικὰ τὶς δυνάμεις μου.

»Μετὰ τὴν εἰσοδὸ μου στὴ Σχολή, ὁ καθηγητὴς μου Σέργιος Γιούτκεβιτς μοῦ εἶπε: «Σὰν λοχαγὸς διοικούσατε πολλὲς δεκάδες ἀνθρώπων κι ἔπρεπε νὰ παίρνετε σημαντικὲς ἀποφάσεις. Μπορεῖτε ὕστερ' ἀπ' αὐτὸ νὰ καθήσετε στὰ θρανία ; καὶ σὲ συνέχεια θὰ μπορεῖτε νὰ προσαρμοστεῖτε στὸν κινηματογράφο, σ' ἓνα ἐπάγγελμα τόσο διαφορετικὸ ἀπὸ τὸ στρατό ;». Τοῦ ἀπάντησα : «Νομίζω πὼς θὰ μπορέσω νὰ ξαναγίνω σπουδαστὴς. Σὰ στρατιώτης ἤμουν ὑπὸ τὶς διαταγές τοῦ διοικητῆ μου. Τὰ τελευταῖα χρόνια τοῦ πολέμου μοῦ εἶχε ἀναθέσει νὰ ἐκπαιδεύω τοὺς νεοσύλλεκτους. Τοὺς ἐπαναλάμβανα συχνὰ πὼς ἂν ἓνας στρατιώτης ἔχει μιὰν ἀδυναμία δὲν εἶναι ἀπὸ κακὴ τεχνικὴ κατάρτιση ἀλλὰ, πολὺ περισσότερο, ἀπὸ ἔλλειψη ἀνθρώπινης ἀξιοπρέπειας, τῆς αἰσθησης τοῦ καθήκοντός του, τῆς ἀγάπης γιὰ τοὺς συμπατριῶτες του ἢ καλλίτερα ἀκόμα γιατί εἶναι ἀνίκανος νὰ ἀξιοποιήσει καὶ νὰ ἐκφράσει ὁ ἴδιος τέτοια αἰσθήματα... Στὸ κάτω - κάτω καὶ στὸν κινηματογράφο δὲν συμβαίνει τὸ ἴδιο πράγμα ;». «Πραγματικὰ», ἀπάντησε ὁ Σέργιος Γιούτκεβιτς, σ' αὐτὸ τὸ μικρὸ, ἀλλὰ μεγαλόστομο ἴσως λογίδριο.

»Μετὰ ἀπ' αὐτὸν εἶχα γιὰ δάσκαλό μου τὸν Μιχάλη Ρόμμ. Σ' αὐτὸν ὀφείλω πολλὰ καὶ μοῦμαθε πολλά. Ἐγίνα βοηθός. Ὑστερα ἀπὸ δυὸ τρία χρόνια μαθητείας μοῦ ἀνέθεσαν νὰ διευθύνω τὴν ταινία «ὁ τεσσαρακοστὸς πρῶτος».

»Εἶπαν, εἶπατε, πὼς ὑπῆρχε ἀνάμεσα στὶς δυὸ ταινίες μου ἓνα θέμα κοινὸ : ὁ πόλεμος. Δὲν μὲ τυρανῶ ὁ βραχνᾶς τοῦ πολέμου, ὁμῶς τὸν μισῶ. Μοῦκλεψε τὰ καλύτερά μου χρόνια καὶ τοὺς ἀνθρώπους ποὺ ἀγαποῦσα περισσότερο. Δὲν θὰ μπορούσαμε νὰ ἐπινοήσουμε τίποτα χειρότερο ἀπ' τὸν πόλεμο. Πρέπει νὰ θυμίζουμε στοὺς ἀνθρώπους ποὺ ἔχουν ἀδύνατη μνήμη τί ἦταν ὁ πόλεμος, μαθαίνοντας ταῦτόχρονα στοὺς νέους ποὺ δὲν τὸν γνώρισαν, ὅσα γνώρισαν ἀνθρώποι σὰν καὶ μένα.

»Ὅσο εἶχα τύχη, καὶ γλύτωσα, ἂν καὶ στὶς πρῶτες μάχες ὁ θάνατος πέρασε πολὺ κοντὰ μου. Ὑστερα συνήθισα. Ἐμαθα ἢ μάλλον τὸ πῆρα συνήθειο...

»Στ' ἀλήθεια δὲν ὑπάρχει μιὰ κοινὴ κατευθυντήρια σκέψη καὶ στὶς δυὸ μου ταινίες, παρὰ μόνο ὡς τὸ σημεῖο ποὺ ἓνα ἄτομο, ἀπὸ τὸ ἓνα ἔργο καὶ τὸ ἄλλο, διατηρεῖ τὴν ἴδια ἀντίληψη τοῦ κόσμου. Ἄν ἀγαπᾶ τοὺς ἀνθρώπους μ' ἓνα τέτοιο τρόπο δὲν θαλλάξει τὸν τρόπο ποὺ τοὺς ἀγαπᾶ...

«Ὁ τεσσαρακοστὸς πρῶτος» ἦταν πρὶν ἀπ' ὅλα μιὰ ταινία ρομαντικὴ. Εἶμαι ρομαντικὸς γιὰ πάντα, γιὰ ὅλη μου τὴ ζωὴ, ἢ τοῦλάχιστον ἔτσι τὸ φαντάζομαι. Χωρὶς τὸ ρομαντισμὸ πιστεύω πὼς πραγματικὰ δὲν θὰ μπορέσω νὰ ζήσω».

«Ἡ μπαλλάντα τοῦ Στρατιώτη», μπορεῖ νὰ θεωρηθεῖ σὰν αὐτοβιογραφικὴ, ἀλλὰ ὡς ἓνα ἀρκετὰ περιορισμένο σημεῖο.

»Εἶναι ἀλήθεια πὼς σὰν στρατιώτης εἶχα πετύχει μιὰν ἄδεια, στὰ 1943, κι' αὐτὸ ὄχι γιὰ νὰ πάω νὰ ἐπισκευάσω τὰ κεραμίδια τοῦ σπιτιοῦ μου, ἀλλὰ γιὰ νὰ παντρευτῶ μιὰ κοπέλλα ποὺ τὴν εἶχα συναντήσει δυὸ χρόνια πρῶτερα. Ἀνάμεσα στοὺς ἀνδρες ποὺ εἶχα ὑπὸ τὶς διαταγές μου ἓνα νέος στρατιώτης ἔκαψε δυὸ γερμανικὰ τὰνκς κάτω ἀπὸ ἀνάλογες συνθήκες μὲ κείνες ποὺ παρουσιάζω στὸ πρῶτο μέρος τῆς ταινίας. Ὡς αὐτὸ τὸ σημεῖο χρησιμοποίησα διάφορες ἀναμνήσεις, χωρὶς ὁμῶς νὰ ἐπαναληφθεῖ κανένα ἀληθινὸ περιστατικὸ. Ἄν ἡ ταινία μου μοιάζει μὲ τὴ ζωὴ μου αὐτὸ συμβαίνει γιατί, ὅ,τι καὶ νὰ κάνει ἓνας δημιουργός, μπαίνει στὸ ἔργο του, ἀκόμα κι' ὅταν περιγράφει σ' αὐτὸ, πρόσωπα διαφορετικὰ ἀπὸ τὸν ἑαυτό του.

»Γιὰ νὰ γίνῃ τὸ σενάριο μοῦ χρειάστηκε καὶ δὲν μοῦ χρειάστηκε πολὺς καιρός. Ἡ ἰδέα τῆς Μπαλλάντας μοῦ ἦρθε στὰ 1957, στὶς Κάννες, κατὰ τὴ διάρκεια τοῦ Φεστιβάλ, ὅπου παρουσίασα τὸν «Τεσσαρακοστὸ πρῶτος». Δήλωσα τότε σὲ πολλοὺς δημοσιογράφους : Ἡ προσεχὴς ταινία ποὺ θὰ γυρίσω θὰ εἶναι μιὰ ταινία πολέμου χωρὶς μάχες καὶ πυροβολισμούς.

»Χρειάστηκε πολὺς χρόνος γιὰ νὰ ὠριμάσει αὐτὴ ἡ ἰδέα μέσα μου. Κεῖνο ποὺ ἰδιαίτερα μὲ νοιάζει δὲν εἶναι τόσο τὸ νὰ κάνω τὶς ταινίες, ὅσο τὸ νὰ αἰσθάνομαι τὴν ἀνάγκη νὰ τὶς κάνω.

»Ὅταν ἐπὶ τέλους ὠρίμασε ἡ ἰδέα, τότε ἐπενέβη ὁ Βαλεντίν Ἐζώφ. Αὐτὸς ὁ σεναρίστας προικισμένος μὲ σημαντικὸ ταλέντο, εἶναι ἓνας ἀνθρώπος τῆς ἡλικίας μου κι' ἡ βιογραφία του μοιάζει μὲ τὴ δική μου ἐκτὸς ἀπὸ τὸ ὅτι ἐκεῖνος πολέμησε στὶς τάξεις τοῦ τακτικοῦ. Δουλέψαμε μαζί γιὰ τέσσερις ἢ πέντε μῆνες.

»Ὁ κυριώτερος ὀπερατέρ ποὺ χρησιμοποίησαμε, ὁ Βλαδίμηρος Νικολάιεφ, ἦταν πιὸ ἡλικιωμένος ἀπὸ μᾶς, ὁμῶς πολέμησε κι αὐτὸς σὰν διοικητὴς σὲ μιὰ μοῖρα πυροβολικοῦ. Ἡ Ἀντωνία Μαξίμοβα, ποὺ ἐρμήνευσε τὴ μητέρα, ἦταν κι αὐτὴ ἀγωνίστρια τοῦ πολέμου, ὅπου εἶχε χρησιμοποιηθεῖ σὰν σύνδεσμος. Ὅμως φυσικὰ οἱ δυὸ νεαροὶ πρωταγωνιστές μας, ποὺ ὁ καθένας τους δὲν εἶναι οὔτε εἴκοσι χρονῶ, δὲν εἶχαν συμμετάσχει στὸν τε-

λευταίο πόλεμο. Ο Βλαδίμηρος Ίβάτσεφ έχασε στον πόλεμο πολλά μέλη της οικογενείας του (όπως άλλως τε ή πλειονότητα των σοβιετικών οικογενειών). Η Ίωάννα Προκχορένκο είναι όρφανή: ο πατέρας της σκοτώθηκε στο μέτωπο. Όμως δεν τον θυμάται. Γι' αυτήν ο πατέρας της είναι μιὰ ιδέα, όχι ένα άνθρωπος που γνώρισε. Αυτό υπήρξε για μένα μιὰ μεγάλη δυσκολία, να κάνω δηλ. να καταλάβουν αυτοί οι δυο νέοι, με το ίδιο τους το πετσί, κι όχι μόνο με τη νοημοσύνη τους τί ήταν ο πόλεμος και ή φρίκη του.

»Και οι δυο τους σπούδασαν σε μιὰ δραματική σχολή, όμως είχαν μόλις μερικούς μήνες μαθητεύσει, και γνώριζανε μόνον τα πιο στοιχειώδη πράγματα από τη δουλειά τους. Ήτανε κι οι δυο τους δυο ήθοιοι που δεν είχανε βγει στο έπάγγελμα. Την κοπέλλα την βρήκα χωρίς δυσκολία, διαλέγοντάς την από φωτογραφίες. Μαΐ χρειάστηκε όμως να δώ καμμιά εκατοστή αγόρια πριν κρατήσω ένα. Ένας τέτοιος ψηλέας σαν τον Ίβάτσεφ, δεν ανταποκρινότανε καθόλου στην ιδέα που είχα για τη διάπλαση του ήρωά μου. Όμως με κατέκτησε μόλις είδα τις δοκιμαστικές σκηνές του.

»Κείνο που θέλησα να πετύχω με τη Μπαλλάντα του στρατιώτη, ήτανε να ξαναφέρω στη θύμησή μας κείνους που δεν ξαναγύρισαν από το μέτωπο και να ρωτήσω τους επιζώντες τί κάνανε για μιάν Ειρήνη που την πληρώσαμε τόσο ακριβά. Αν δηλαδή πραγματικά επωφελούνται από αυτήν, αν αληθινά ζούν όπως έπρεπε. Θέλησα ακόμα να τους κάνω να θυμηθούν τί ήτανε οι μάχες. Πολλά σπίτια καταστράφηκαν. Άλλα ένα σπίτι μπορεί κανείς να το ξαναχτίσει. Ποιός όμως μπορεί να ξαναδώσει στη μάνα το γιό της, στην άρραβωνιαστικιά τον άρραβωνιαστικό της; Αυτή ή σκέψη και πολλές άλλες μ' έπρωξαν να γυρίσω αυτή την ταινία.

»Τί άλλο έκανα από τότε; Σχεδόν τελειώσα το γύρισμα της ταινίας «Καθαρός Ουρανός», την ιστορία μιᾶς κοπέλλας που άρραβωνιάστηκε κατά τον πόλεμο μ' έναν άεροπόρο και τον παντρεύτηκε. Έζησε μαζί του μόνο για τέσσερις μέρες κι έμαθε την έξαφάνισή του άμέσως ύστερα από τη μοναδική έρωτική νύχτα που πέρασε μαζί του. Όταν τελειώνει ο πόλεμος, ή χήρα άρνεϊται να ξαναπαντρευτεί και ζει μέσα στον πόνο και τις δυσκολίες, με

την ανάμνηση του χαμένου. Σαν από θαύμα όμως, ο σύζυγός της ξαναγυρίζει από το έξωτερικό όπου ήτανε αιχμάλωτος... Και τότε αρχίζει το δράμα: ο άνθρωπος τούτος δεν ήτανε καθόλου τέτοιος που τον γνώρισε ή τον είχε φανταστεί.

»Λιγότερο με ενδιαφέρει ο «Καθαρός Ουρανός» από όσο ένα άλλο σενάριο που έχει σχεδόν τελειώσει: Πρόκειται για τους «Κατοίκους της γής». Θάθελα σ' αυτό να χειριστώ τα σύγχρονα προβλήματα, τις δυνατότητες που έχουν οι άνθρωποι να γκρεμίσουν και να χτίσουν, να κάνουν πόλεμο ή ειρήνη, έρωτα ή μίσος. Αν το κάνω κι αυτό, κι αν το πετύχω, θα έχω εκπληρώσει ένα μέρος του καθήκοντος που έχω βάλει στον έαυτό μου.

»Υστερ' από αυτή τη συνέντευξη, ρώτησα τον Τσουχράϊ για κάτι το όλοτελα προσωπικό. Νομίζω όμως πως δεν είναι άδιακρισία να το πω κι' εδώ δίνοντας και την απάντησή του.

Μετά τον «Τεσσαρακοστό πρώτο», πολλοί νέοι Γάλλοι κριτικοί, που είχανε μελετήσει πολύ τις άμερικανικές ταινίες, ήτανε όμως άπληροφόρητοι για τον κινηματογράφο των άλλων χωρών (ιδιαίτερα της Σοβιετικής Ένωσης), επαναλάμβαναν πως ήτανε όλοφάνερο πως ο Τσουχράϊ ήξερε από έξω τις ταινίες του Τζών Φόρντ και είχε ακολουθήσει τα διδάγματά του στη δική του ταινία ο «Τεσσαρακοστός Πρώτος».

Ρώτησα τον νέο δημιουργό γι' αυτό το πράμμα κι' αυτός αφού άκασκάλεψε τη μνήμη του μου είπε πως νομίζει σαν να έχει δει μιὰ και μόνη ταινία του Τζών Φόρντ: «Τα σταφύλια της όργης». Η ταινία αυτή δεν του έκανε καμμιάν ιδιαίτερη εντύπωση (και πραγματικά δεν έχει καμμιά συγγένεια αυτή ή ταινία ούτε στην υπόθεση, ούτε στο φωτογραφικό ύφος, ούτε στους ήρωες, με τον «Τεσσαρακοστό πρώτο»). Πρόσθεσε πως ανάμεσα στους δημιουργούς της πατρίδας του αισθάνεται κοντά του τον Ίγκορ Σαβτσένκο και τον Ραϊσμαν, κυρίως για τις ταινίες τους της περιόδου 1935 — 1945, ιδιαίτερα για τις ταινίες «Η τελευταία νύχτα» και ο «Μαξίμ». Πρόκειται για δυο ταινίες που είναι σχεδόν άγνωστες στη Δύση και που ή συγγενεία τους με τον «Τεσσαρακοστό πρώτο» και την «Μπαλλάντα του στρατιώτη» μου φανεται πραγματική, χωρίς όμως και να μπορεί κανείς να μιλήσει και για μιάν άμεση επίδραση.

Μετάφραση: Γ. ΠΕΤΡΗ

“... Π Ρ Ο Σ Ε Ξ Ε Υ Ρ Ε Σ Ι Ν Ω Φ Ε Λ Ι Μ Ω Ν Ι Δ Α Ν Ι Κ Ω Ν ... ,

Τῆς ΚΩΣΤΟΥΛΑΣ ΜΗΤΡΟΠΟΥΛΟΥ

Ἄποψε, τὸν εἶχε ἀπασχολήσει ἰδιαίτερα τὸ ντύσιμο του — ταλαντεύτηκε κάμποσο ἀνάμεσα στὸ αὐστηρὸ σκουῖρο μπλὲ κοστούμι μὲ τὴ χρυσῆ γραμμὴ, τόσο ἀδιόρατη, σχεδὸν ἀνύπαρκτη, καὶ στὸ ἐλαφρὸ «φρεσκὸ» τῆς ἐποχῆς, σ' ἓνα χρῶμα παστέλ, νεανικὸ. Γιὰ τὸ μαῦρο του κοστούμι, οὔτε σκέψη - ὅλες κι ὅλες δυὸ φορές τὸχε φορέσει, καὶ τίς δυὸ μὲ μιὰν αἴσθησι πνιγμοῦ καὶ ἀνυπεράσπιστης παρουσίας : Τῆ μιὰ στῆ κηδεῖα τοῦ προέδρου τους καὶ τὴν ἄλλη στὸ γάμο του.

Πάντα ἔτσι τὰ θυμότανε λοιπὸν αὐτὰ τὰ δυὸ - πρῶτα τὴν κηδεῖα κ' ὕστερα τὸ γάμο. Κι ἄς τῷξερε καλὰ πῶς εἶχε περάσει πολὺς καιρὸς ἀπ' τὴ βροχερὴ ἐκείνη μέρα τοῦ Σεπτέμβρη ποῦχε ντυθεῖ γαμπρός, χωρὶς κ' ἐκεῖνος νὰ τῷχει καλὰ πιστέψει, τόσο πολὺ γρήγορα ποῦ γινήκανε ὅλα... Κ' ὕστερα, πολὺν καιρὸ ὕστερα, ξανά τὸ ἴδιο συναίσθημα, θαρρεῖς ἀπ' τὴ βροχὴ ποῦ δὲν σταματοῦσε...—ὁ πρόεδρος τους ἄξαφνα τοὺς εἶχε ἀφήσει χρόνους...

Ἄμέσως οἱ ἄλλοι τῷχανε σοβαρὰ σκεφτεῖ καὶ τὸ κουβέντιασαν κιόλας στὴν κηδεῖα - «εἶναι φιλότιμος, ἀγνὸς καὶ κυρίως χωρὶς προοπτικές...», ἔσκυβαν ἐμπιστευτικὰ μεταξὺ τους, πιὸ πολὺ ὁμως γιὰ νὰ τοὺς ἀκούσει ἐκεῖνος. Γιατί, γιὰ κεῖνον ἦταν τὰ σχόλια - ἀμέσως κιόλας τὴν ἄλλη μέρα, τὸν εἶχανε προτείνει φανερὰ στὴν ἔκτακτη συνεδρίαση τοῦ συλλόγου τους «ἐπὶ τῷ ἀδοκῆτῳ θανάτῳ τοῦ προέδρου καὶ πρὸς ἄμεσον ἐκλογὴν νέου ὡς τοιοῦτου...», ὅπως ἔλεγε ἡ ἀνακοίνωσή τους.

Κι ὡστόσο, μ' ὅλα ἐκεῖνα τὰ ἐπίθετα, «δραστήριος», «ἀγνός», καὶ τὸ κυριώτερο «χωρὶς προοπτικές», ὅπως τοὺς ἄκουσε νὰ λένε, καὶ ποῦ φαίνεται πῶς εἶχε καὶ τὴν περισσότερη σημασία γιὰ τὸ ἀξίωμα, δὲν τὰ κατάφερε νὰ βγεῖ πρόεδρος ἐκείνη τὴ φορά. Κ' ἡ κυρία Ἐρατῶ, ἡ γυναίκα του, εἶχε πέσει βαρεῖα ἄρρωστη ἀπ' τὸ κακό της - ἀκοῦς ἐκεῖ, τόσα τραπεζώματα καὶ νὰ πᾶνε στράφι... Ὀλάκαιρη βδομάδα δὲν ἔβαζε τσουκάλι ἢ κυρία Ἐρατῶ γιὰ νὰ βγεῖ «ἀσπροπρόσωπη» τὸ σαββατόβραδο μὲ τὸ «τσιμποῦσι» ποῦ θᾶκανε γιὰ τὰ μέλη τοῦ συλλόγου «Ἡ Πρόοδος»—ἓνα σύλλογο ποῦ ἐκεῖνος ὁ ἴδιος, ὁ κύριος Μιλτιάδης, ποτὲ δὲν κατάλαβε τί ἀκριβῶς εἶχε σὰν βαθύτερή του «ἐπιδίωξι» καὶ σὰν σκοπὸ του. Κι ὡστόσο τῷλεγε καθαρὰ καὶ τὸ καταστατικὸ τους καὶ ὁ ὑπότιτλος - κάτω ἀπ' τὰ χοντρά, ἐντυπωσιακὰ κεφαλαῖα «Ἡ ΠΡΟΟΔΟΣ» - μὲ μικρὰ κολλημένα κοντὰ τῶνα στ' ἄλλο τὰ γραμματάκια : «Σύλλογος πρὸς ἀναζήτησιν καὶ ἀσφαλῆ ἐξεύρεσιν ὠφελίμων ἰδανικῶν».

—...«Ἐλειψαν ἐντελῶς τὰ ἰδανικὰ στὴν ἐποχὴ μας... - ἔτσι ἄρχιζε πάντα τοὺς λόγους του ὁ παλιὸς πρόεδρος τους, θεὸς σχωρέστον - καὶ κατάληγε μ' ἓνα λογικὸ συμπέρασμα πάντα, ποῦ ἀφοροῦσε καὶ τὸ σύλλογο «Ἡ Πρόοδος :»... Αὐτὴ ἀκριβῶς ἡ ἀνάγκη τῆς ἐξευρέσεως ὠφελίμων ἰδανικῶν... (κ' ἐδῶ ἡ φωνὴ του ἔπαιρνε ἓνα στόμφο ἀνεξήγητο, ἰδιαίτερα ἐκεῖνο τὸ «ὠφελίμων» ἤχοῦσε καμπανιστό, τονισμένο μὲ φροντίδα), «...αὐτὴ ἡ ἀνάγκη, λέγω, μᾶς ὤθησε εἰς τὴν δημιουργίαν ἐνὸς τοιοῦτου συλλόγου, ὅστις ὡς σκοπὸν του πρωταρχικὸν θέτει τὴν πάσῃ θυσίᾳ ἐξεύρεσιν ὠφελίμων ἰδανικῶν διὰ τὰ μέλη του».

Ποτὲ δὲν τοὺς εἶχε ἐξηγήσει ὁ χριστιανός, ὁ θεὸς νὰ τὸν ἔχει ἀναπάψει, μήτε μιὰ φορά λοιπὸν νὰ τοὺς πεῖ καθαρά, νὰ ξέρουν κι αὐτοὶ ἐπιτέλους, τί λογιῆς ἦταν ἐτοῦτα τὰ «ὠφέλιμα ἰδανικὰ» ποῦ ὁ σύλλογος «Ἡ Πρόοδος» θὰ τὰ προσέφερε «πάσῃ θυσίᾳ». Ἰδιαίτερα λοιπὸν ἐκεῖνος, δὲν εἶχε καταλάβει ποτὲ καὶ τίποτα ἀπ' ὅσα γινόντουσαν ἐκεῖ μέσα—μιὰ ὀλόκληρη ἱστορία βέβαια τὸ πῶς βρέθηκε κεῖνος

ἐκεῖ, ἐπίτιμον μέλος, κ' ὕστερα, ξαφνικά μὲ 80 ψήφους δικούς του ἔναντι μόνον 90 τοῦ ἄλλου πού τελικὰ βγήκε καὶ πρόεδρος,...

Ἔτσι πού τὰ ξανασκέφτηκε ὅλα τοῦτα τώρα, ἔνωσε μιὰ δυσφορία σὰ νὰ τὸν βάραινε πολὺ τὸ στομάχι του ἀπ' τὸ μεσημεριανὸ φαγητό, καὶ λασκάρισε μιὰ ἰδέα τῆς ζώνης του. Ἦτανε ἰδρωμένος καὶ πολὺ κουρασμένος, σὰ νὰχε διανύσει τὸ καταμεσήμερο μιὰν ἀπόσπαση ἔρημη ἀπὸ δέντρα, ἄνυδρη. Ἡ γραβάτα του, τὸν εἶχε παιδέψει ἀπόψε φοβερὰ—δώδεκα φορές τὴν εἶχε δέσει καὶ τώρα πάλι τὴν ἔλυσε ἀγαναχτισμένος. Ἐπεσε σὲ μιὰ καρέκλα καὶ προσπάθησε νὰ σκεφτεῖ κάτι εὐχάριστο. Ἡ φωνὴ τῆς γυναίκας του δυνατὴ, ἀπ' τὸ πλαῖνὸ δωμάτιο, τὸν χτύπησε σὰν καμουτσί στὸ ἰδρωμένο του πρόσωπο : «Εἶσαι ἔτοιμος Μιλτιάδη ; Ὁ κύριος ἐπίτιμος θὰ περιμένει».

Μάσησε μιὰ βρισιὰ καὶ προσπάθησε ξανά νὰ συγκεντρωθεῖ. Στὸ διάβολο κι ὁ κύριος «ἐπίτιμος» πρόεδρος τοῦ συλλόγου «Ἡ Πρόοδος».. Ἄνοιξε τὸ παράθυρο νὰ μπεῖ λίγος ἀέρας, πνιγόταν. Ἡ ἄνοιξη εἶχε σπαταλήσει τὸ κέφι τῆς παντοῦ κ' ἡ μυρουδιά ἀπ' τὶς νερατζιῆς τοῦ ἀντικρυνοῦ κήπου τὸν ἔφτασε, σὰν ἀγέρας μαζί καὶ σὰν κάλεσμα. Ἐκλείσε τὰ μάτια του κι ἀνάσανε βαθιά.

...Ἐκοβε τὰ λουλούδια τῆς νεραντζιάς καὶ στόλιζε μ' αὐτὰ τὰ μαλλιά τῆς ἀγάπης του.. χρόνια πίσω, μὲ κοντὰ παντελόνια, καὶ κείνη μὲ τὴ μπλέ, σκολιανὴ ποδιά.. Πάνω - κάτω στὸν ἀνοιξιὰτικο δρόμο, πιασμένοι σφιχτὰ ἀπ' τὰ χέρια, νὰ βαραινουνε σὰ νὰχανε ποτιστεῖ κρασί μαῦρο καὶ γλυκό, σὰν ὕπνο.. Κ' ὕστερα πάλι, τὴ μέρα πού ἐκείνη τὸν εἶχε ἀφήσει, λουλούδια τῆς νεραντζιάς τῆς εἶχε στείλει μὲ τὸ στερνὸ του γράμμα : «Θὰ σ' ἀγαπῶ πάντα..» τῆς ἔγραφε—καὶ τὸ «πάντα» ὑπογραμμισμένο μὲ κόκκινο μολύβι πού τῷχε σαλιώσει κιόλας κ' ἔμοιαζε ἀληθινὸ αἷμα.

«Πάντα..» χαμογέλασε πικρὰ καὶ θυμήθηκε πάλι τὸν ἀποψινὸ λόγο του—ὁ νεαρός πού τὸν εἶχε περάσει στοὺς ψήφους μὲ διαφορὰ κεφαλῆς κ' εἶχε βγεῖ ὕστερα πρόεδρος, παραιτήθηκε ξαφνικά χτὲς τὸ βράδυ. Τὸν εἶχανε λοιπὸν καλέσει ἐκεῖνον «ἐπειγόντως», καὶ χωρὶς καμμιά ἀργοπορία, ὀρίσανε γιὰ τὴν ἄλλη μέρα τὴν τελετὴ τῆς ἀνακηρύξεώς του σὰν προέδρου. Ἐπρεπε βέβαια νὰ τοὺς πεῖ καὶ λίγα λόγια ἀνάλογα μὲ τὴν περίστασι. Ἴσως ἐκτὸς ἀπὸ τὶς εὐχαριστίες καὶ τὰ συνηθισμένα, νὰπρεπε νὰ τοὺς μιλήσει καὶ γιὰ τοὺς «γενικοὺς» σκοποὺς καὶ τὶς ἐπιδιώξεις τοῦ συλλόγου—κ' ἴσως καὶ νὰ περιέμεναν ἀκόμη ἀπὸ κείνον νὰ τοὺς ἐξηγήσει τέλος πάντων, τί ἐννοοῦσε αὐτὸς ὁ ὑπότιτλος κάτω ἀπὸ τὴν ἐπωνυμία τοῦ συλλόγου,

—«...Καὶ ὠφέλιμα ἰδανικὰ λέγοντες, ἐννοοῦμεν..» Στάθηκε μιὰ στιγμὴ διστάζοντας μπροστὰ στὸν καθρέφτη—οἱ φλέβες τοῦ λαιμοῦ του εἶχανε πριστεῖ ἀπὸ τὴν προσπάθειά του νὰ ἐπιβληθεῖ στὸ ἀκροατήριό τῆς ἀποψινῆς βραδυᾶς, πού τὸ φανταζόταν ἀνόμοιο ὅπως πάντα, θορυβῶδες καὶ ἔτοιμο νὰ παραδεχτεῖ τὰ πάντα... Θὰ τοὺς ἔλεγε λοιπὸν καὶ κείνος ὅτι τούρχόταν στὸ μυαλὸ ἐκείνη τὴν ὥρα : Γιὰ τὰ ἰδανικὰ, πού ὅπως ἄκουγε γύρω του, ἔλειψαν πολὺ ἀπ' τὴν ἐποχὴ μας, γιὰ τὴν «κρίση» τοῦ αἰῶνα μας πού ἀπαιτεῖ θυσίες, καὶ τέλος γιὰ τὰ «ὠφέλιμα ἰδανικὰ» πού ὅλοι ἐκεῖ μέσα τὰ ἐπιζητοῦσαν.

(Πολλὲς φορές, εἶχε τὴν ἐντύπωση πὼς βρισκόταν παγιδεμένος μέσα σ' ἕνα χῶρο χωρὶς διέξοδες καὶ περιέμενε ὑπομονετικὰ νὰρθεῖ ἢ σειρὰ του. Αὐτὸ τὸ «νὰρθεῖ ἢ σειρὰ του» δὲν τὸ εἶχε συλλάβει ποτὲ λογικὰ—ἐντελῶς ἀπὸ ἐνστικτο, διαισθανόταν πιὸ πολὺ παρὰ τὸβλεπε, πὼς τὰ μέλη τοῦ συλλόγου «Ἡ Πρόοδος» ἀποκτοῦσαν ἕνα συγκεκριμένο σκοπὸ, ἀμέσως μετὰ τὴν ἐγγραφή τους στὸ σύλλογο καὶ μόλις ἄρχιζαν νὰ μπαίνουν στὸ νόημα ἐκείνων τῶν δυὸ λέξεων πού αὐτὸς τὶς θεωροῦσε γριφώδεις : Οἱ πιὸ πολλοὶ ἀπ' αὐτοὺς, ἔπιασαν χωρὶς πολὺ κόπο, μερικὰ ἀπὸ τὰ καλύτερα «πόστα», πού χωρὶς γερὸ «μέσο» δὲν γινόταν νὰ τὰ πλησιάσεις. Γενικὰ ἢ κίνηση μέσα σ' αὐτὸ τὸ σύλλογο, ἐκεῖνο τὸ ἀέναο κυνηγητὸ τῆς ἐπιτυχίας ἐνὸς συγκεκριμένου σκοποῦ, τοῦδινε τὴν ἐντύπωση ἠλεκτρισμένης ἀτμόσφαιρας ὡς τὴν ἀσφυξία...).

Γύρισε τὴ σκέψη του πάλι στὸν ἀποψινὸ λόγο του, μ' ἕνα πείσμα καὶ μιὰ διάθεση σαρκαστικὴ, πρώτη φορά—«εὐχαριστῶ πυλὺ, εὐχαριστῶ...» θάρχιζε συγκινημένος τάχα γιὰ τὴν τιμὴ πού τοῦ γινόταν ἀπόψε.

Αυτό το «ευχαριστώ», έτσι ψεύτικο και καμπανιστό στην αρχή της φράσης, τον έκανε θηρίο—θάρχιζε από τὰ «ωφέλιμα ιδανικά» χωρίς νὰ διακινδυνεύσει ἐξηγήσεις καί... Ξαφνικά, ἡ ιδέα πὼς τὰ ξέρει ὅλα, πὼς τᾶξερε ὅλα ἀπὸ πρὶν ἐκεῖ μέσα, τοῦφερε ἀηδία. Ἀκόμα κι αὐτὸ τὸ ἀνίδεο ὕφος πὺ εἶχε πότε - πότε καὶ πὺ ἦταν σὰ νᾶλεγε : «οὔτε ξέρω πὼς βρέθηκα ἐγὼ ἐδῶ μέσα, οὔτε ξέρω...», ἀκόμα κι αὐτό, ἀληθινὸ καὶ τραγικὸ μαζὶ στὴν ἀρχή, ὕστερα ἔμεινε μονάχα σὰν ἐντύπωση καλή, ἀπὸ παλιές, ἡρεμες μέρες...

Ὡ, ἐκεῖνος ἤξερε πιά. καὶ πολὺ καλὰ μάλιστα τώρα — ἔπαιρνε 1200 δρχ. τὸ μῆνα, γραφεὺς γ', καὶ μὲ τίς κρατήσεις ἔφτανε στὶς 1087 καὶ 50 λεπτά...

(Αὐτὸ τὸ «καὶ 50 λεπτά» κάθε φορά πὺ τ' ἄκουγε, εἰπωμένο ἀδιάφορα ἀπ' τὸν ταμῖα, τὸν ἔκανε ν' ἀναπηδάει σὰ νὰ περνοῦσε τὸ κορμί του ἠλεκτρικὸ ρεῦμα. "Ε-νιωθε πὼς τὸν κορόιδευαν ὅλοι - τὰ λεπτά του, ὁ ταμῖας πίσω ἀπ' τὸ γκισέ, «καὶ πενήντα λεπτά» τόνιζε τὴ φράση του μ' ἓνα λυπημένο γελάκι καὶ τὸν κοίταζε στὰ μάτια ἠλίθια. "Αρπαζε τὸ πενηνταράκι καὶ τὸ πετοῦσε χάμου μὲ φοῦρκα - ἔχωνε τὰ λεπτά ὅπως - ὅπως στὶς τσέπες του κ' ἔφευγε τρεκλίζοντας καὶ μασώντας δυὸ δειλές βρισιές. Σίγουρα τὸν κορόιδευαν ὅλοι ἐκεῖ μέσα...).

Ὑστερα πάλι ἡ γυναίκα του - μιὰ μεγαλοκοπέλα ἀπὸ παλιό, ξεπεσμένο σόϊ, μὲ ἀσήμαντη προικοῦλα, σημαντικὴ προγονοπληξία καὶ ἀκόμα σημαντικώτερη μυωπία μὲ ἀλλοιωθρισμὸ—ἡ γυναίκα του λοιπὸν, ἡ κυρία Ἐρατῶ, εἶχε ἀνακαλύψει τὸ δεύτερο κιόλας μῆνα ἀπ' τὸ γάμο τους πὼς εἶχε καὶ κείνη ὄνειρα ὅπως ὅλοι οἱ ἄνθρωποι κι ἀκόμα πὼς «τῆς ἔκοβε» ἀρκετὰ γιὰ νὰ καταλάβει ἀμέσως πὼς ἦτανε τεμπέλης—ποιὸς παρακαλῶ ; Α ὕ τ ὀ ς, ὁ κύριος Μιλτιάδης, 20 ὀλόκληρα χρόνια ὑπάλληλος, ἀκούραστος καὶ φιλότιμος σὰ γαῖδοῦρι...

Τὸν πῆρε λοιπὸν ἡ κυρία Ἐρατῶ, ἡ ἴδια, μονάχη της, δραστήρια ἀπόγονος μαλθακῶν καὶ καλοζωισμένων προγόνων, καὶ τὸν πῆγε σ' ἓνα μακρινὸ της ἐξάδελφο, πὺ ἦτανε μέλος τοῦ συλλόγου «Ἡ Πρόοδος». — «.. Ἐτσι κι ἔτσι..», τοῦ τᾶπε ὅλα. Καὶ πὼς δὲν γινότανε δὰ ἐκείνη—ποῦ ἀκούστηκε αὐτό;...—νὰ ζεῖ μὲ 1200 δρχ. τὸ μῆνα καὶ μὲ τίς παλιές, καλές ἀναμνήσεις ἀπὸ ἀλλοτινές, εὐτυχισμένες μέρες..

Ὁ ξάδερφος τὸν εἶχε κοιτάξει πολλὴν ὥρα, μ' ἓνα ὕφος πὺ θὰ μποροῦσε καὶ νὰ τῶλεγε κακό, περίεργο ἢ καὶ ἀχαρακτήριστο ἀκόμα—ὡστόσο, ἐκεῖνο πὺ τοῦμεινε βαθιὰ χαραγμένο στὴ μνήμη του ἀπὸ κείνη τὴν πρώτη μέρα τῆς ἐπαφῆς τους, ἦτανε μιὰ γέψη ἀπὸ ἄγουρα, στυφὰ φρούτα, πὺ πρέπει νὰ τᾶχε φτύσει ἀμέσως μόλις τᾶβαλε στὸ στόμα του, ἀμέσως. Κι ὡστόσο τὸν ἀκολουθοῦσε καιρὸ μετὰ, ἐκείνη ἡ στυφή, ἀνυδρὴ γέψη, ὡς τὴν πίκρα..

Γιὰ νὰ μετανιώσει οὔτε λόγος, δὲν τοῦμεινε ἄλλωστε κι ὁ καιρὸς γιὰ κάτι τέτοιο. Ἡ κυρία Ἐρατῶ τὰ φρόντισε ὅλα γιὰ τὴν πρώτη του ἐκείνη συνάντηση μὲ «σημαίνοντα» πρόσωπα, ὅπως τοῦλεγε ὅλη τὴν ὥρα. Ἀργότερα, πολὺ ἀργότερα, ἐκεῖνος κατάλαβε, πὼς γιὰ νὰ θεωρηθεῖς ἐκεῖ μέσα «σημαῖνον» πρόσωπο, ἔφτανε ἀπ' τὴν μιὰ ἓνα μυστηριῶδες καὶ μαζὶ ὑπεροπτικὸ ὕφος καὶ ἓνας συγκεκριμένος σκοπὸς ἀπ' τὴν ἄλλη—ἡ πιὸ σωστά, ἓνα «ωφέλιμο» ιδανικὸ, ὅπως θᾶλεγαν τὰ μέλη τοῦ συλλόγου «Ἡ Πρόοδος». Αὐτὰ ἀρκοῦσαν.

Ἡ κυρία Ἐρατῶ εἶχε φροντίσει γιὰ ὅλα — ἀκόμα καὶ γιὰ τὸ μπλὲ κοστοῦμι, πὺ μ' αὐτὸ θᾶκανε τὴν «εἰσοδὸ» του στὸν σύλλογο «Ἡ Πρόοδος», ἀκόμα πιὸ δυστυχισμένος κι ἀβόλευτος μέσα σ' αὐτὰ τὰ ροῦχα καὶ σ' αὐτὸ τὸ περιβάλλον. Κ' ὕστερα πιά, κάθε φορά, ἄκουγε μὲ μιὰν ἀπίστευτη ἀδιαφορία τὰ λόγια τοῦ προέδρου, κάπνιζε σὰ φουγάρο τσιγάρα πολυτελείας πὺ κυκλοφοροῦσαν ἄφθονα μέσα στὸ σύλλογο κ' ἔπινε ὡσπου μεθισῶσε καὶ δὲν ἔβλεπε πιά γύρω του αὐτὲς τίς ἀπίθανες φάτσες πὺ μὸρφαζαν, ὑπολόγιζαν καὶ καιροφυλακτοῦσαν...

Ἡ φωνὴ τῆς κυρίας Ἐρατῶς προηγήθηκε—«Μιλτιάδη, ἐπιτέλους τί κάνεις τόσες ὥρες ; τὸ ταξὶ περιμένει...»—καὶ ἀκολούθησε ἡ ἐμφάνισή της, πληθωρικὴ καὶ στολισμένη σὰν ἡμέρα πανηγυριοῦ.

Ούτε θυμᾶται πότε καὶ πῶς ἔφτασε στὰ γραφεῖα τοῦ συλλόγου «Ἡ πρόοδος» Δὲν μπορεῖ νὰ θυμηθεῖ οὔτε μιὰ γνωστὴ φάτσα ἀνάμεσα σ' αὐτοὺς ποὺ τοῦσφιξαν τὸ χέρι πιὸ πολὺ ἀπ' τὸ κανονικό : «Συγχαρητήρια κύριε Πρόεδρε... Τὰ σέβη μας... Θὰ σᾶς ἀκούσουμε ἀπόψε, π' est—ce pas? Μᾶς ἐτοιμάζετε ἐκπλήξεις, λένε... Parole?

Προσπαθοῦσε νὰ θυμηθεῖ κάτι ἀπλό, ὅ,τιδήποτε—στὸ μυαλό του ποὺ πονοῦσε ἀπ' τὴν ἀδιάκοπη σκέψη καὶ τὴν ἀγωνία, δὲν χωροῦσε καμμιά ἐλπίδα γιὰ τὸ φετεινὸ καλοκαῖρι. Πάντα ξέφευγε μὲ λαχτάρια τὶς ἐγνοιες του κι ἀπλωνόταν σὰν ἀγέρας κάτω ἀπὸ καλοκαιριάτικο οὐρανό...—τᾶ μάτια τῆς κυρίας Ἐρατῶς τὸν παρακολουθοῦσαν ἄγρυπνα ὅπου καὶ νᾶκανε νὰ τῆς ξεφύγει... Μιὰ στιγμή, χωρὶς ἐκείνη νὰ τὸν βλέπει, κατέβασε τέσσερα κονιάκ στὴ σειρά, τὸ ἕνα πάνω στ' ἄλλο—ζαλίστηκε κ' ἐνίωσε ἀκόμα πιὸ βαρὺς.

Γύρω του μαζεύονταν κάθε τόσο κι ἄλλοι κι ἄλλοι—πρόσωπα ξένα ποὺ τὸ μεθῦσι του τᾶκανε νὰ μιιάζουν ἀποκρουστικά καὶ ἄψυχα, σὰν κοῦκλες σὲ παιδικὸ ἵπποδρόμιο.

Τὸν ἀνέβασαν σχεδὸν μὲ τὴ βία στὸ βῆμα : «Ὁ νέος Πρόεδρος μας...», τὸν προσφώνησε ἕνα ἄγριο μοῦτρο πλάι του, ἰδρωμένο καὶ κατακόκκινο ἀπ' τὸ πιότὸ ποὺ χυνότανε σπάταλα ἀπόψε «πρὸς τιμὴν τοῦ νέου Προέδρου»...

Οὔτε καὶ μπορεῖ νὰ θυμηθεῖ πότε ἄρχισε νὰ μιλάει ἐκεῖνος ὁ ἴδιος—ἂν ἀκουγε βέβαια τὴ φωνή του... Ὅμως οὔτε μιὰ στιγμή δὲν κατάφερε νὰ τὴν ἀκούσει αὐτὴ τὴν ἴδια τὴ φωνή του—ἔλεγε, ἔλεγε... τόσην ὥρα. Ξεχώριζε τὰ πρόσωπα γύρω στὸ βῆμα, πιὸ πίσω, πιὸ πλάγια, παντοῦ, σ' ὅλη τὴν αἴθουσα, καὶ περίμενε ἕνα σημάδι, ποιὸς ξέρεي τί... οὔτε κεῖνος δὲν ἤξερε νὰ τὸ προσδιορίσει. Ἴσως ἂν ἔλεγαν κάτι τοῦτα τὰ πρόσωπα γύρω του... Μπορεῖ καὶ νὰ τοὺς μιλοῦσε τότες... νὰ τοὺς ἔλεγε γιὰ τὴν ἀνάγκη τους αὐτὴ ν' ἀποκτήσουνε «ὠφέλιμα ἰδανικά», μπορεῖ...

Κοίταξε γύρω του μὲ ἀγωνία—ἄτονα μάτια, ἀνέκφραστα, μάτια πονηρά, ἀκόμα καὶ θυμωμένα... Ἀξαφνα σκέφτηκε πῶς ἀνάμεσά τους ἴσως νὰ βρίσκονταν ἕνα δυὸ καινούργια μέλη... κ' ἴσως καὶ νὰ περίμεναν ἀπὸ κεῖνον νὰ τοὺς ἐξηγήσει τὸν ὑπότιτλο κάτω ἀπὸ τὰ ἐντυπωσιακὰ κεφαλαῖα «Ἡ ΠΡΟΟΔΟΣ». Καὶ κεῖνος δὲν θὰ ἤξερε—ἢ μᾶλλον ἤξερε καλὰ, τώρα μόνις τὸ κατάλαβε πόσο καλὰ ἤξερε : Δὲν ἔπρεπε, τῷξερε—ὅπως ὁ παλιὸς τους πρόεδρος, ὁ θεὸς νὰ τὸν συγχωρέσει—δὲν ἔπρεπε οὔτε καὶ κεῖνος τώρα νὰ μιλήσει συγκεκριμένα... «Ἐλειψαν τὰ ἰδανικά...» ἔτσι θᾶρχιζε, καὶ θὰ τέλειωνε ἴσως μὲ μιὰν εὐχή... Ἐπρεπε, ὅσο πιὸ πολὺ μπορούσε νὰ μὴν εἶναι σαφὴς—τὸ καθόριζε αὐστηρὰ τὸ «καταστατικό», ὁ ὅρος «ὠφέλιμα ἰδανικά», ἢ ἐλαστικὴ, κουρασμένη συνείδηση τῶν μελῶν τοῦ συλλόγου «Ἡ πρόοδος» : Ἐπρεπε γιὰ μιὰ φορὰ καὶ κεῖνος τώρα νὰ τοὺς κοροϊδέψει. Ὅλοι ἐκεῖ μέσα, πάντα, τὸ ἴδιο ἔκαναν, καὶ μ' αὐτὸν πιὸ πολὺ, τῷξερε... Ὅμως ἐκεῖνος...

Θυμήθηκε τὸν ταμία καὶ τὶς 1087 δραχ. τοῦ μισθοῦ του—«καὶ 50 λεπτά...» ἔσκυβε χάσκοντας ἠλίθια πίσω ἀπ' τὸ γκισὲ ὁ ταμίας.

«Καὶ 50 λεπτά, καὶ 50 λεπτά...» ἔκανε μέσα στὴ μνήμη του δυνατά, ὁ θόρυβος ἀπ' τὸ πενηνταράκι ποὺ ἐκεῖνος τὸ πετοῦσε χάμω μὲ πεῖσμα κάθε φορὰ—σίγουρα ὅλοι τὸν κοροΐδευαν τότε, τῷξερε πιά... Κι ὡστόσο, οὔτε τὸν ἐνοιαζε, οὔτε τὸ θυμότανε... Τώρα ὁμως...

Θὰ μπορούσε καὶ κεῖνος ἐπιτέλους μιὰ φορὰ στὴ ζωὴ του... Χρόνια τὸν κοροΐδευαν οἱ ἄλλοι—θὰ μπορούσε, θὰ μπορούσε ἐπιτέλους...

Ὅχι, ὄχι... δὲν τὸ μπορεῖ. Τὰ μάτια γύρω του ἐρευνητικά, ἀνήσυχα, ἀδιάφορα, περίεργα, περιμένουν...

«Μιὰ ὀλόκληρη ἱστορία, κύριοι... ποῦ νὰ σᾶς τὴ λέω...» Ἡ φωνὴ του, θαμπὴ καὶ μακρινή, χρόνια καὶ καιροὺς πίσω... Καὶ τούτῃ ἢ ἄξερνῃ σιωπὴ γύρω του τώρα σὰ μέσα σὲ θάλαμο νεκροῦ... Κ' ἡ φωνὴ του ἐκεῖ, νὰ ἐπιμένει... «—Μὲ κοροΐδεψαν

κύριοι, σ' ἔλη μου τῆ ζωῆ σᾶς λέω. Δὲν μὲ πιστεύετε ; "Αν ξέρατε... Τόσο δύσκολο γιὰ μένα τώρα, τόσο πολὺ δύσκολο... δὲν τὸ μπορῶ ἐγὼ ὁ ἴδιος τώρα κύριοι νὰ σᾶς κοροϊδέψω... Μιὰ ὀλόκληρη κουτὴ ἱστορία, μὰ τὴν ἀλήθεια κύριοι πιστέψτε με... Δὲν ἄξιξε τὸν κόπο... κι ὥστόσο δὲν τὸ ἀντέχω... χρόνια καὶ χρόνια τούτῃ τῆ μέρα τὴν περίμενα... Καὶ τώρα...»

Πολὺν καιρὸ μετὰ, προυπαθοῦσε νὰ τῆ θυμηθεῖ ἐκείνη τῆ στιγμή, καὶ δὲν τὰ κατάφερε ποτέ—ἴσως γιὰτι καὶ τότε δὲν μπόρεσε νὰ καταλάβει πολλὰ πράματα ἀπὸ κεῖνα ποὺ γίνηκαν γύρω του. Θυμᾶται βέβαια καλὰ πὼς ἡ κυρία Ἐρατῶ λιποθύμησε καὶ πὼς ἐκείνον τὸν τράβηξαν ἔξω μὲ τῆ βία. Εἶχε ἀρπαχτεῖ ἀπ' τὸ βῆμα καὶ ξεφώνιζε—οἱ φλέβες τοῦ λαιμοῦ του, πρισμένες ἐπικίνδυνα καὶ τὰ δάκρυά του καυτὰ πάνω στὸ μπλὲ σκοῦρο κοστοῦμι μὲ τὴν ἀνύπαρχτη χρυσῆ ρίγα... (—«καλὲ δὲν τὴν βλέπετε ;» ἐπέμενε ἡ κυρία Ἐρατῶ. «Ὀλόχρυση εἶναι... νάτῃ, νάτῃ ἐδῶ...»).

Ἄργησε πολὺ νὰ γυρίσει στὸ σπῆτι ἐκεῖνο τὸ βράδυ. Περπατοῦσε στὸ πεζοδρόμιο ἤσυχα, μὲ τὰ νεῦρα λυμένα καὶ τὸ κεφάλι ἀλαφρὺ. Σὲ μιὰ στροφή, χύμηξε καὶ τὸν τύλιξε ἡ μυρουδιά ἀπὸ νεραντζιά ἀνθισμένη. «Καὶ κείνη μὲ κοροϊδεψε...» σκέφτηκε ἀναπάντεχα, χωρὶς πίκρα. Ὑστερα, ἴσα-ἴσα γι' αὐτό, εἶχε ξενοιάσει ἐκεῖνος—μποροῦσε μάλιστα καὶ τώρα νὰ τὸ πεῖ μὲ σιγουριά, πὼς ἴσως καὶ νὰ χαιρότανε ποῦχαν ἔρθει ἔτσι τὰ πράματα...

Θυμήθηκε πάλι τὸν ταμία—«καὶ 50 λεπτὰ» τόνιζε τὰ λόγια του μὲ πείσμα. Κι αὐτὸς τὰ ἴδια, τὸν κοροϊδεύε. Πόσο εὐκόλα ὅμως γλύτωνε κεῖνος, μ' αὐτὸ τὸ θυμὸ ποὺ τὸν ἔπιανε γιὰ τὰ 50 λεπτὰ καὶ γιὰ τὸ ἠλίθιο ὕφος τοῦ ταμία... Πετοῦσε μὲ φοῦρκα τὸ πενηνταράκι χάμου, ἔκρυβε ὅπως ὅπως τὰ λεφτὰ φουρκισμένος στὶς τσέπες του κ' ἔβγαινε στὸ δρόμο σίγουρος πὼς τὸν εἶχανε πάλι κοροϊδέψει. Δικιὰ τους ἦτανε πάλι ἡ εὐθύνη ὅμως, ἐντελῶς δικιὰ τους... Κι ἀλάφρωνε.

Τὸν ἔπιασε ἕνας φόβος περίεργος : Θὰ μποροῦσε ἀπόψε νάχε χάσει. Νὰ τὸν εἶχαν κερδίσει οἱ ἄλλοι. «Ὁμοίος τους θὰ γινόταν κι αὐτὸς τότε... Μονάχα πὼς τόσον καιρὸ ἐκεῖ μέσα αὐτὸς, καὶ ποτέ, μήτε μιὰ σκέψη νὰ τοῦ περάσει γιὰ ἕνα «ὠφέλιμο ἰδανικὸ» καὶ κεινοῦ, ἕνα ὅποιο πόστο, μιὰ ὅποια εὐκόλη λύση γιὰ νὰ πάψει πιά νὰ τοῦ μετράει ὁ ταμίας κάθε μῆνα «1087 καὶ 50 λεπτὰ μὲ τὶς κρατήσεις, 1200 δραχ. ὀνομαστικῶς. Ὑπογράψτε...»

Στὴ σκέψη πὼς θὰ μποροῦσε νὰ γίνεῖ ὁμοίος τους, ἐνίωσε πάλι τὴν ἴδια στυφὴ γέψη ἀπὸ ἄγουρα φροῦτα, φτυσμένα ἀμάσητα... Κι ὥστόσο παλιὰ κι αὐτὴ ἡ ἴδια ἡ γέψη...

«Πόσο πιὸ εὐκόλα ἦταν ὅλα τότε...» σκέφτηκε πικρά. Μὲ τὰ λουλούδια τῆς νεραντζιάς καὶ τὸ γράμμα βουτηγμένο στὰ δάκρυα...—«Θὰ σ' ἀγαπῶ πάντα...»—καὶ τὸ πιστεῦε... Κ' ὕστερα καὶ μὲ τὸν ταμία ἀκόμη... ὅλα πιὸ εὐκόλα, πιὸ καθαρὰ... Ἐκανε τὸ βῆμα του γρήγορο. Ἀπόψε κιόλας θάνοιγε ἕνα λεξικό, νὰ βρεῖ τὴν κυριολεξία τῆς λέξης «ἰδανικὸ». Ἡ λέξη «ὠφέλιμος» εἶχε πολλὲς σημασίες—καὶ τίς ἤξερε σχεδὸν ὅλες πιά.

Ἀφηρημένη Τέχνη καὶ Συγκεκριμένοι Σκοποὶ

Ὁ κ. Ἀγγελος Προκοπίου, σάν καθηγητῆς τῆς Ἀνώτατης Σχολῆς Ἀρχιτεκτόνων, ἐξεφώνησε πρὶν μερικοὺς μῆνες στὸ Πολυτεχνεῖο ἕναν ἐναρκτήριο πού ἡ «Καθημερινή» τὸν χαρακτήρισε «ἐξαιρετικῶς ἐνδιαφέροντα», γι' αὐτὸ καὶ τὸν δημοσίευσε ὀλόκληρο σὲ τέσσερες συνέχειες (1—4.1.60). Διαπιστώσαμε κι ἐμεῖς κάποιο ἐνδιαφέρον πού παρουσιάζει αὐτὸς ὁ λόγος σάν ἕνα ἐπὶ πλέον σύπτωμα ἐνὸς γενικότερου φαινομένου. Τὸν τελευταῖο καιρὸ κάμποσοι ἰδεαλιστὲς καθηγητὲς ἡμεῖς ἔχουν ἐγκαταλείψει τὶς ὑπερβατικὲς φιλοσοφικὲς ἔδρες τους κι ἔχουν πάρει ἀμεση θέση πεζικάριου στὴ μάχη γιὰ «τὸν Ἑλληνοχριστιανικὸ πολιτισμὸ τῆς Δημοκρατικῆς Δύσεως...» καθὼς συνηθίζουνε νὰ λέμε. Ὁ ἐναρκτήριος τοῦ κ. Προκοπίου γιὰ τὴν «κρίση τῆς συγχρόνου Τέχνης» εἶναι καὶ αὐτὸς μιὰ τέτοια μάχη στὸν τομέα τῆς αἰσθητικῆς.

Ὁ κ. Προκοπίου εἶναι δέβαια γνωστὸς φανατικὸς ὀπαδὸς τῆς ἀφηρημένης Τέχνης, τῆς ἀντιπρογραμματικῆς, ὅπως τοῦ ἀρέσει πιὸ πολὺ νὰ τὴν λέει. Παρ' ὅλον ἅμως πού ἡ ὑπεράσπιση αὐτοῦ τοῦ ἴδιου τοῦ καλλιτεχνικοῦ ὑποπροϊόντος ἦταν πάντα μιὰ δύσκολη καὶ ἀχαρῆ ὑπόθεση, δὲν ξέρουμε ἂν βρέθηκε ποτὲ ἄλλοτε στὴν ἀνάγκη νὰ ἐπιστρατεύσει τόσες ἱστορικὲς, φιλοσοφικὲς καὶ καλλιτεχνικὲς αὐθαιρεσίες, ὅσες στὸ λόγο του αὐτόν, γιὰ νὰ καταλήξει μὲ τὴν ὑπεράσπιση αὐτῆ, «πονητικῆ ἀδεία», στὸ συμπέρασμα ὅτι ἡ Ἑλλάδα ἀνήκει ἀπὸ τὸν καιρὸ τοῦ Πλάτωνα στὴν Εὐρωπαϊκὴ — εἴτε, ἀνάλογα, τῆ βορειοατλαντικῆ — πνευματικῆ κοινότητα καὶ γι' αὐτὸ δὲν θὰ πρέπει νὰ ξεστρατίσει μήτε ρούπι ἀπὸ κεῖθε....

Καὶ ἰδοὺ ἕνα πρῶτο παράδειγμα μὲ τὸν ἀκροβατικὸ συλλογισμὸ του γιὰ «... τὴ μυστηριώδη σημασία τῆς ἐπιστήθιας παλάμης στὶς εἰκόνες τοῦ Γκρέκο»: «Ἡ Ἑνωσις τῶν δύο μεσαίων δακτύλων, εἶπε ὁ σοφὸς καθηγητῆς, ἐσήμαινε τὴν ἔνωσις Ἑλλάδος καὶ Δύσεως. Ὁ Γκρέκο ἔφερνε στὴ Δύση, μὲ τὴ συμβολικὴ αὐτῆ χειρονομία, τὸ μήνυμα τῆς ἐντάξεως τῆς Ἑλλάδος στὴν Εὐρωπαϊκὴ Πνευματικὴ Κοινότητα...(!) Ἀλλὰ ἡ Εὐρώπη ὀρφανὴ τότε ἀπὸ τὸν Ἑλληνισμὸ πού εἶχε ὑποκύψει στὴν Ἀσία μετὰ τὴν ἄλωση τῆς Κων)πόλεως, ἔχασε τὴν ἀνάμνησις τῆς Ἑτερογένειας Τέχνης καὶ Πραγματικότητος, γιὰ

νὰ ἀνακηρύξει τὴ φαινομενικότητα τῆς φύσεως μοναδικὸ ἰδανικὸ τῶν νεωτέρων χρόνων...»

Δὲν θὰ συζητήσουμε ἐδῶ τὸ αἰσθητικὸ καὶ φιλοσοφικὸ πιστεύω του γι' αὐτὴν τὴν «φαινομενικότητα τῆς φύσεως». Σημειώνουμε μόνον τὴν κακοποίηση πασίγνωστων ἀληθειῶν ἀπὸ τὴν ἱστορία τῶν πολιτισμῶν. Ἄν δὲν κάνουμε λάθος, ὅ,τι κυρίως χαρακτηρίζει αὐτὸ πού εἶναι γνωστὸ σάν ἀρχαῖος Ἑλληνικὸς πολιτισμὸς εἶναι ὄχι ἡ περιφρόνησις ἀλλὰ ὁ σεβασμὸς πρὸς αὐτὴν τὴν «φαινομενικότητα» τῆς φύσεως, ὅπως ὀνομάζεται προφανῶς ἐδῶ ἡ ἀ ν τ ι κ ε ι μ ε ν ι κ ῆ π ρ α γ μ α τ ι κ ὀ τ η τ α. Καὶ ἀκριβῶς τὴν ἐποχὴ τοῦ 15' αἰῶνα, μετὰ τὴν ἄλωση τῆς Κων)πόλης, ἡ Εὐρώπη δὲν χάνει ἀλλὰ κληρονομεῖ, μὲ τοὺς λογίους πού φεύγουν ἀπὸ τὸ Βυζάντιο τὸν πολιτισμὸ αὐτό, καὶ τὸν δέχεται γιὰ τὶ στὸ μεταξὺ ἔχουν δημιουργηθεῖ κι' ἐκεῖ ἀνάλογες ἱστορικὲς προϋποθέσεις. Καὶ μαζί του προχώρησε στὴ δημιουργία, μὲ τὴν Ἀναγέννησις καὶ παραπέρα ἀνάπτυξις ὅλου τοῦ νεώτερου ἀστικῶ οὐμανιστικῶ πολιτισμοῦ, πρᾶγμα πού σὲ ἄλλο σημεῖο τοῦ λόγου του καὶ ὁ ἴδιος ὑποστηρίζει.

Πῶς τώρα ἡ Ἑλλάδα ἀπὸ τροφὸς καὶ μητέρα τῶν φώτων, πού τὴν ξέραμε, θάπρεπε σῶνει καὶ καλὰ νὰ «ἐνταχθεῖ» ἀπλῶς σήμερα στὴν Εὐρωπαϊκὴ πνευματικὴ κοινότητα αὐτὸ ὁ κ. Προκοπίου δὲν τὸ ἐξηγεῖ.

Τὸ λάϊτ μοτίβ σὲ ὅλον αὐτὸν τὸν λόγο εἶναι ἡ ἑτερογένεια Τέχνης καὶ πραγματικότητος, ἡ αὐτονομία τῆς Τέχνης καὶ ἡ ἀτομικότητα-ἀνεξαρτησία τοῦ καλλιτέχνη, πού μαζί μὲ τὶς κάπως πιὸ συγκεκριμένες ἐλευθερίες τοῦ λόγου καὶ τῆς σκέψης, ἐξασφαλίζουν — φυσικά, — μόνον οἱ «δημοκρατικοὶ θεσμοὶ τῆς Δύσεως», ἐνῶ στὶς σοσιαλιστικὲς χώρες, «ὅπου τὸ Κράτος δεσμεύει τὴν πνευματικὴ καὶ καλλιτεχνικὴ ἐλευθερία, γιὰ νὰ ἐξαπλώσει παντοῦ, ἀκόμη καὶ στὴν περιοχὴ τῆς ἀτομικῆς συνειδήσεως τὸ δογματικὸ του ἔλεγχου, ἡ νέα Τέχνη ἀντιμετωπίζεται σάν ἐξέγερσις κατὰ τοῦ καθεστώτος καὶ διώκεται. Οἱ φιλόσοφοι καὶ καλλιτέχνες, στὶς χώρες αὐτές, πού ἐπιθυμοῦν νὰ διασώσουν τὴν ἐλευθερία τῆς ψυχῆς τους εἶναι ὑποχρεωμένοι ν' ἀποδημοῦν στὴ Δύση».

Ὁ κ. καθηγητῆς δὲν μπαίνει στὸν κόπο ν' ἀναφέρει διὰ τοῦ λόγου του, τὸ ἀσφαλὲς ἔστω σάν δεῖγμα, ἕναν ἀπ' τοὺς πολλοὺς αὐ-

τούς φιλοσόφους και καλλιτέχνες τῶν σοσιαλιστικῶν χωρῶν ποὺ ἀποδημοῦνε κάθε μέρα πρὸς τὴ Δύση. Οὔτε λέξη ἐπίσης δὲ λέει γιὰ τὸ πῶς διασφαλίζουν τὴν ἐλευθερία τῆς ψυχῆς οἱ δημοκρατικοὶ θεσμοὶ τῆς Δύσεως ἀπὸ τὰ μυστικά κονδύλια, μὰ καὶ τὴν προσωπικὴ καὶ τὴν πνευματικὴ ἀκόμη ἐλευθερία ἀπὸ προστάτες τύπου Φράνκο, Σίγκμαν Ρή, Μακάρθου, Ἀντενάουερ καὶ Μεντερές, ὅλους γνωστοὺς κορυφίους πρόμαχους τοῦ Δυτικοῦ πολιτισμοῦ. Θὰ θέλαμε ὁμῶς, ν' ἀνάφερε πῶς βλέπει αὐτὴν τὴν διασφάλιση τῶν ἐλευθεριῶν καὶ λειτουργία τῶν δημοκρατικῶν θεσμῶν, τουλάχιστον στὴ χώρα μας, ὅπου, ὡς γνωστόν, μεταξύ τῶν ἄλλων, σὲ τελευταία δίκη διεισδυτῆ ἐφημερίδας, ἐθνικοῦ ἥρωα καὶ πολιτικοῦ ἡγέτη, τοῦ Μανώλη Γλέζου, ἐνώπιον Στρατοδικείου μ' ἓναν πρότυπο δημοκρατικὸ νόμο, τὸν 375, οἱ Ἕλληνες θεματοφύλακες τοῦ Δυτικοῦ Πολιτισμοῦ κάλεσαν καὶ τὸν ἴδιο τὸν κ. Προκοπίου σὰν μάρτυρα κατηγορίας.

Αὐτὰ ὅλα, ὡς... φαινομενικὴ, πιθανόν, πραγματικότητά δὲν ὑπάρχουνε γιὰ τὴν ἀφηρημένη Τέχνη. Ἀλλὰ ὁ ὁμιλητῆς προνοεῖ νὰ προσδιορίσει καὶ ἀκριβέστερα τὶς ἀπόψεις του περὶ δημοκρατίας: Πρόκειται, λέει ἀναφέροντας τὸ «μάλωμα τῶν ἀκαδημαϊκῶν μὲ τοὺς μοντέρνους», στὴν Τέχνη, γιὰ μιὰ νέα «μάχη τῶν εἰκόνων» ποὺ οἱ δημοκρατικοὶ θεσμοὶ τῆς Δύσεως ἐντοπίζουν στὸν αὐτόνομο χώρο τῆς καλλιτεχνικῆς κινήσεως, μὲ ζ ὦ ν ε ς ἀ σ φ α λ ε ἰ α ς κ α τ ἄ τ ῆ ς ἔ ξ α π λ ὡ σ ε ὡ ς τ ῆ ς ἔ ρ ι σ τ ι κ ῆ ς π υ ρ κ α ἰ ᾶ ς κ α ἰ σ τ ἄ ἄ λ λ α π ε δ ἰ α τοῦ Πολιτισμοῦ. Οἱ καταστατικοὶ χάρτες τῶν ἐλευθέρων λαῶν προστατεύουν τὶς ἐλευθερίες τῆς σκέψεως, τοῦ λόγου καὶ τῆς τέχνης καὶ ἐξασφαλίζουν τὴν ἀσκησὴ τους μὲ σ α σ τ ἄ ὀ ρ ι α τ ο ὕ ἄ λ λ ἡ λ ο σ ε β α σ μ ο ὕ τ ῆ ς ἀ ν ε ξ α ρ τ ῆ σ ἰ α ς τ ο υ ς».

Αὐτὰ τὰ ὅρια ποὺ προστατεύουν, μάλιστα, καὶ μὲ ζ ὦ ν ε ς ἀ σ φ α λ ε ἰ α ς οἱ δημοκρατικοὶ θεσμοὶ τῆς Δύσεως, εἶναι νομίζουμε, ὅλο τὸ ψητὸ τῶν ἰδεαλιστικῶν ἀπόψεων ἀλλὰ καὶ τοῦ πάθους γιὰ τὴν ἑτερογένεια καὶ τὴν αὐτονομία τῆς Τέχνης ἀπέναντι στὴν πραγματικότητα.

Ὁ κ. Προκοπίου δὲν ἔχει ἀνάγκη νὰ ἐπαναλάβει - πνευματικὸς ἄνθρωπος αὐτός - ἐκεῖνο τὸ γνωστὸ ἀμίμητο «εἶναι ἐλεύθερος ὁ τύπος φτάνει νὰ μὴ γράφει...». Οἱ καλλιτέχνες, κατ' αὐτόν, μποροῦν νὰ γράφουν ὅσο θέλουν περὶ ἀνέμων καὶ ὑδάτων ἢ νὰ ζωγραφίζουν «μὲ καθαρὸ χρῶμα» τ' ἀφηρημένα γεωμετρικά τους σχήματα. Εἶναι ἐλεύθεροι ἀκόμη καὶ νὰ μαλώνουν, φτάνει μόνον νὰ περιορίζουνε τὶς «ἐπαναστατικὲς» τρικυμίες τους μέσα σ' ἓνα ποτήρι καθαρὸ τεχνικὸ νερὸ καὶ νὰ μὴν ἀπλώνουν τὴν «ἐριστικὴ τους πυρκαϊά» στὰ συγκεκριμένα κοινωνικά προβλή-

ματα, ποὺ εἶναι δυναμίτες καὶ μὲ τὴν ἔκρηξή τους - «παρασέρνοντας τὰ πλήθη σὲ ἐμφυλίους πολέμους» - προκαλοῦν «τὸν καθολικὸ κλονισμὸ τῆς κοινωνίας καὶ τοῦ κράτους» ὅπως γινότανε κάποτε μὲ τὶς εἰκονομαχίες....

Δὲν πρόσθεσε, νομίζουμε, σχεδὸν τίποτε νεώτερο αὐτὸς ὁ λόγος στὰ ὄσα γνωστά περὶ καθαρῆς καὶ ἀφηρημένης τέχνης, γιὰ τὴν περιφρόνησή τους πρὸς τὸν ὕλισμὸ καὶ τὴ φαινομενικὴ πραγματικότητα. Ἦταν, ἀντίθετα, γεμάτος κοινοτοπίες, ἀντιφάσεις, θεληματικὲς, προφανῶς, συγχίσεις διαφορετικῶν πραγμάτων καὶ ἀπλουστευμένη ἐπιχειρηματολογία.

Τὴν «Κρίση τῆς συγχρόνου Τέχνης», ποὺ εἶναι καὶ τὸ θέμα του, ἐνῶ θέλει νὰ τὴν ἐννοεῖ μόνον σὰν κρίση μορφῶν, ἐκφραστικῶν τρόπων κλπ, σύμφωνα μὲ τὴ θεωρία του «περὶ αὐτονομίας», ταυτόχρονα τὴν ἀποδίδει στὴ διαρκῆ ἐξερεύνηση καὶ ἀποκάλυψη τοῦ ἀγνώστου κόσμου ἀπὸ τοὺς διάφορους κλάδους τοῦ ἐπιστητοῦ, ποὺ ἀνατρέπει καθιερωμένες ἀξίες καὶ κριτήρια.

Θέλει νὰ ἐξωραΐσει αὐτὴν τὴν κρίση παρυσιάζοντάς τὴν ὡς μαρτυρία τῆς δημιουργικῆς ἰκανότητος τοῦ δυτικοῦ πολιτισμοῦ, σὰν κρίση ἀνανέωσης, ἀναπροσαρμογῆς καὶ συντονισμοῦ μὲ τὶς ἐξελίξεις τῆς ζωῆς, ποὺ ἐπιτρέπει δῆθεν ἢ ἐλευθερία τῆς καλλιτεχνικῆς ἔκφρασης καὶ δημιουργίας μόνον στὶς δυτικὲς χώρες. Δέχεται ἀκόμη πῶς αὐτὴ ἢ «ἐλευθερία τῆς καλλιτεχνικῆς ἐκφράσεως ἀποτελεῖ οὐσιώδη ἀνάγκη τῆς ἀτομικῆς καὶ συλλογικῆς ὑπάρξεως, γιὰ τὴν διατυπῶναι κατὰ τὸν ἐναργέστερον τρόπο τὴ σχέση τοῦ ἀνθρώπου μὲ τὸ περιβάλλον του». Καὶ ταυτόχρονα ἀναζητώντας τὴν ἱστορικὴ καταγωγή τῆς ἀφηρημένης τέχνης ἀναφέρει πῶς τὸ πρόβλημά της τίθεται γιὰ πρώτη φορὰ ἀπὸ τὸν Πλάτωνα σὰν ἐξέγερση «κατὰ τῆς καλλιτεχνικῆς ἀναπαρστάσεως τῶν φσινομένων τῆς πραγματικότητος». Κατηγορεῖ τὴν ἀπεικονιστικὴ τέχνη ὅτι δὲν ἔχει πνευματικότητα καὶ ἀντιπαρθέτει πρὸς αὐτὴ τὴν καθαρὰ μηχανιστικὴ διαδικασία τῆς κυβιστικῆς καλλιτεχνικῆς δημιουργίας, διαδικασία «συναίρεσης μὲ τὸ διαβήτη καὶ κανόνα τῶν διαφόρων πλευρῶν τοῦ ἀντικειμένου σὲ νέες γεωμετρικὲς καὶ ἀντιπραγματικὲς κατασκευές...». Δέχεται ὅτι «κανεὶς ἄξιός καλλιτέχνης δὲν ὑπῆρξε δούλος τῆς μιμήσεως τοῦ πραγματικοῦ.» Καὶ ὁμῶς αὐτὴν τὴν καθαρὰ ἐγκεφαλικὴ, τουλάχιστον στὴν ἀπόλυτη κυριολεξία της, σύλληψη περὶ δῆθεν δουλικῆς μιμήσεως τοῦ πραγματικοῦ χρησιμοποιεῖ ὡς τὸ πλεόν τρεχούμενο ἐπιχείρημα γιὰ τὴν ἀρνησὴ κάθε ἀπεικονιστικῆς τέχνης καὶ γιὰ νὰ δικαιολογήσει τὴν πνευματικὴ ἀναγκαιότητα καὶ μοναδικότητα τῆς ἀφηρημένης.

Εἶναι φανερὸ πῶς οἱ περισσότερες ἀπὸ τὶς ἀντιφάσεις καὶ τὶς συγχίσεις αὐτές, ποὺ

πρόχειρα παροθέσαμε, δὲν ἀνήκουν προσωπικὰ στὸν κ. Προκοπίου ἀλλὰ εἶναι χαρακτηριστικὰ τῆς κρίσης ἀκριβῶς πρὸς περὶ ἢ σύγχρονη ἀστική τέχνη. Καί ἡ Κρίση αὐτὴ δὲν βρίσκεται οὔτε στὰ ἐκφραστικὰ μέσα οὔτε στὴν ἀδυναμία τῆς νὰ προλαβαίνει καὶ ἀφομοιώνει τὶς ἀλλαγές πού ἐπέρχονται μὲ τὴ διαρκῆ ἀποκάλυψη στὶς μέρες μας τοῦ ἀγνώστου κόσμου ἀπὸ τὴν ἐπιστήμη. Τὴν ἀξία, ἄλλωστε αὐτοῦ τοῦ πραγματικοῦ κόσμου καὶ τῆς ἐπιστήμης πού τὸν ἐξερευνᾷ, μὲ μεγάλη συγκατάθεση δέχεται ὁ ἰδεαλισμὸς (Μπέργκσον), κατὰ τὸν κ. Προκοπίου, ὡς ἐνυπάρχουσα στὴν ἱκανοποίηση τῶν πρακτικῶν καὶ καθόλου τῶν πνευματικῶν μας ἀναγκῶν. Ἡ κρίση λοιπὸν αὐτὴ δὲν εἶναι κρίση καλλιτεχνικῆς ἀνωριμότητος ἀλλὰ κρίση γενεαίωτων, ἀνυπαρξίας ἰδανικῶν. Ἡ ἀδυναμία τῆς, ἀδυναμία ὀργανικῆ, δὲν βρίσκεται στὰ πόδια παρὰ στὸ πνεῦμα καὶ στὴν ψυχικὴ διάθεση τῶν ἐκπροσώπων τῆς, πού δὲν θέλουν ν' ἀπαρνηθῶν ἕνα παλιωμένο κόσμον, πεθαμένον οὐσιαστικά, καὶ νὰ χαιρετίσουν τὸν καινούργιον πού γεννῆθηκε στὴ θέση του. Τέχνη ὁμῶς δίχως ζωντανὰ ἰδανικά δὲ μὴ ποτε νὰ γίνῃ. Καὶ αὐτό, νομίζουμε, ἐξηγεῖ τὴν ἀντιπάθεια, τὴν περιφρόνηση πρὸς τὴ «φαινομενικὴ πραγματικότητα» καὶ τὴν καταφυγὴ στὴν ἀπόλυτη ἀφαίρεση τῶν καθαρῶν γεωμετρικῶν σχημάτων.

Ὁ κ. Προκοπίου στὴν προσπάθειά ν' ἀποδείξει πῶς ἡ ἀφηρημένη Τέχνη τοῦ ἦταν ἡ μοναδικὴ πνευματικὴ καὶ ἄξια λόγου Τέχνη διὰ μέσου τῶν αἰώνων, δάξει περίπου στὸ ἴδιο τσουβάλι μ' αὐτὴ καὶ τὸ Χριστιανισμὸ καὶ τὸν Πλάτωνα καὶ τὴν πρωτόγονη δημιουργία. Καὶ ὅσο γιὰ τὸ συγκεκριμένο αὐτὸ αἰσθητικὸ κήρυγμα τοῦ Πλάτωνα περὶ καθαρῶν γεωμετρικῶν σχημάτων δὲν εἴμαστε σὲ θέση καὶ δὲν θὰ μπορούσαμε ἴσως ν' ἀρνηθῶμε στὴ σημερινὴ ἀφηρημένη Τέχνη τὸ δικαίωμα, νὰ διεκδικήσῃ κάποια ἐκλεκτικὴ συγγένεια μαζί του, παρ' ὅλο πού, πλὴν τῶν ἄλλων, «ἐκεῖνο ἔμεινε καὶ ἀνεφόροστο στὴν ἐποχὴ του». Γιατὶ καὶ ὁ μέγας ἀρχαῖος Ἕλληνας φιλόσοφος δὲν βρισκόταν σὲ καλύτερες σχέσεις μὲ τὴ γύρω του «φαινομενικὴ» πραγματικότητα, στὴ συγκεκριμένη αὐτὴ περίοδο πού ἀρχίζει ἡ παρακμὴ τῆς ἀρχαιοελληνικῆς δουλοκτητικῆς κοινωνίας καὶ ἡ ἀμφισβήτηση τῶν ἀξιών πού εἶχε δημιουργήσει. Ἀλλὰ γιὰ τὰ δημιουργήματα τῆς Πρωτόγονης Τέχνης καὶ γιὰ κείνα ἀκόμη πού σήμερ: παρουσιάζονται σὰν ἀπλὰ διακοσμητικὰ σχέδια, δίχως ἀνταπόκριση πρὸς τὴν πραγματικότητα, ὅπως π.χ. ὁ μαίανδρος, τὸ ζιγκ-ζάγκ, τὸ παραλληλόγραμμο κ.λ.π., δὲ μπορούμε νὰ συμφωνήσουμε ὅτι καὶ στὴν ἐποχὴ καὶ στὸν τόπον τῆς δημιουργίας τους δὲν θὰ ἀπεικόνιζαν τίποτε τὸ πραγματικόν. Εἶναι πολὺ πιθανὸ μάλιστα τὰ σχέδια αὐτὰ νὰ πρωτοπαρουσιάστηκαν σὰν ἀπεικόνι-

ση καὶ φυσικῶν ἀκόμη παραστάσεων, ὅπως π.χ. τὸ ποτάμι, ἡ ἀστραπή, εἴτε καὶ ἀνθρώπων ἀκόμη χειροτεχνημάτων σὰν τὸ δίχτυ, τόξο κ.λ.π. μὲ διάθεση ἀπλοῦ παιγνιδίου, λατρείας καὶ μαγικοῦ ἐξευμενισμοῦ τῶν πραγματικῶν αὐτῶν ἀντικειμένων στὰ ὅποια ὁ ἄνθρωπος μετέθεσε τὴ δική του δύναμη πού δὲ μπορούσε ὁ ἴδιος νὰ συνειδητοποιήσει μὲ τὴν ἀνυπαρξία, τότε τῆς παντοδύναμης σήμερα ἐπιστήμης. Ἀλλὰ καὶ ἀργότερα μπορεῖ βέβαια γιὰ ὠρισμένους πολιτισμοὺς ἡ ἀφαίρεση νὰ μετὰπλασε τὶς ἀπεικονίσεις αὐτὲς σὲ σχέδια πρὸ ἀφηρημένα, ὡς σύμβολα ἐνοιῶν πνευματικότερων καὶ καθολικότερων — ὑποστηρίζεται π.χ. ὅτι ὁ μαίανδρος συμβόλιζε τὴν ἀρμονικὴ ἀδιάκοπη κίνηση — ποτὲ ὁμῶς δὲν φαίνεται πῶς τὶς «συναίρεσε» μὲ τὸ διαβήτη καὶ τὸ χάρακα σὲ τόσο καθαρὰ γεωμετρικά, ὥστε νὰ στραγγίσουν ἀπὸ κάθε σημασιολογικὸ περιεχόμενο τοῦ πραγματικοῦ τοῦτου κόσμου.

Μὰ καὶ ἡ Χριστιανικὴ Ἐκκλησιαστικὴ Τέχνη, πού τὰ θέματά της τὰ παίρνει ἀπὸ τὸν οὐρανόν, οὐσιαστικὰ ἐκφράζει τὶς ἀντιλήψεις καὶ τὰ αἰσθήματα τῶν πραγματικῶν ἀνθρώπων μιᾶς ἄλλης ἐποχῆς, πού τὸν ἐπλοσαν βέβαια καὶ κάπως διαφορετικότερο ἀπὸ τὸν Ὀλυμπο τῶν ἀρχαίων Ἑλλήνων. Ἡ ἀφαίρεση πού δημιουργεῖ τὶς ὑπερκόσμιες μορφές τῆς ἐκφράζει σίγουρα τὴν ἀπελπισία τοῦ τοτινοῦ σκλαδωμένου ἀνθρώπου ἀπὸ τὸ γήινο κόσμον πού εἶχε γίνῃ γι' αὐτὸν κοιλάδα στεναγμῶν, καὶ τὴ στροφή πρὸς τὸν οὐράνιον τῶν Χερουβείμ καὶ σεραφεϊμ. Οἱ μορφές ὁμῶς αὐτὲς τῆς χριστιανικῆς τέχνης δὲν εἶναι ἀκαταλαβίστικες καὶ ἡ βυζαντικὴ ζωγραφικὴ, πού τὶς παρουσίασε στὰ πρῶτα τῆς δῆματα, μὲ τὴν ἐξέλιξη τὶς πλησιάζει ὅλο καὶ περισσότερο πρὸς τὴν ἀνθρώπινη δεκτικότητα: «Ἡ Βυζαντινὴ ζωγραφικὴ δὲν ἔμεινε στάσιμη στὴν ἱστορία της, ὅπως νομίζουν πολλοί. Στὴ διαδρομὴ ἐνὸς καὶ μόνον αἰῶνος ἔζησε τὸν ἀρχαῖσμὸ στὸν Ὀσιο Λουκά, τὸν κλασικισμὸ στὴ Νέα Μονὴ τῆς Χίου, τὸν Οὐμανισμὸ στὸ Δαφνί... Ἡ ἀνθρώπινη εὐαισθησία ραγίζει τὴν πλατωνικὴ καρτερία, γιὰ νὰ μᾶς μεταδώσει τὸ πρῶτο ρίγος τοῦ Εὐρωπαϊκοῦ Οὐμανισμοῦ μόλις στὰ τέλη τοῦ ΙΑ' αἰῶνος... Στὰ μέσα τοῦ ΙΓ' αἰῶνος ἡ βυζαντικὴ τέχνη... ἐγκαινιάζει τὸ ρεαλισμὸ τῆς μεσογειακῆς Ἀναγεννήσεως στὴν Ἑλλάδα καὶ στὴν Ἰταλία...». Ἰδού τί ὑποστηρίζει ὁ ἴδιος ὁ κ. Προκοπίου.

Ἡ ἀφαίρεση λοιπὸν, σὰν ἀπαραίτητη καλλιτεχνικὴ λειτουργία, καὶ στὶς δυὸ περιπτώσεις πραγματωμένων μορφῶν πολιτισμοῦ, ὅπου ἀναζητᾷ ἱστορικὰ στηρίγματα γιὰ τὴ θεωρία του, στὴν πρωτόγονη δημιουργία καὶ στὴ χριστιανικὴ τέχνη δὲν ἀποδείχνει αὐτὴν τὴν ἕτερογένεια Τέχνης καὶ πραγματικότητος. Ἀντίθετα, θέλεγε κανεὶς ὅτι προϋποθέτει ἀπαραίτητα τὴν ὑπαρξὴ ἐνὸς ἰδεολογικοῦ περιεχομένου ἀνταποκρινόμενου στὴν πραγματικὴ ζωὴ, ἐνὸς μηνύματος γεννημένου μέσα στὴν κί

νηση του πραγματικού κόσμου, που ο καλλιτέχνης αντιλαμβάνεται πρώτος. Θέλοντας να κοινοποιήσει αυτό το μήνυμα αισθάνεται τότε την ανάγκη και νοιώθει καλλιτεχνικά τί θα πρέπει ν' αφαιρέσει, να πετάξει απ' την άπλαστη πρώτη ύλη του για να προβάλει τα ουσιώδη έκφραστικά γνωρίσματα του μηνύματός του, εκείνα που δημιουργούν την αισθητική κοινωνία και άμαυχία μέσα στην ανθρώπινη ομάδα και να τ' αναδείξει απαλλαγμένα απ' το τυχαίο και το άσχετο με τα όποια έρχονται άνακατωμένα στη ζωή. Ένώ αντίθετα ή αφάιρεση των κυβιστών, έπειδή είναι απόδραση από την εποχή μας που δε μπορούν ή δεν θέλουν να την κατανοήσουν, δηλώνει ταυτόχρονα και τη διάρρηξη των σχέσεων με κάθε πραγματική λογική. Αυτή δεν έχει ανάγκη από κανένα κοινωνικό μήνυμα και γι' αυτό δεν είναι και καλλιτεχνική αφάιρεση. Έχει ανάγκη μόνον από το διαβήτη και το χάρακα για να πραγματοποιεί το πολύ-πολύ άκαταλαβίστικες συρραφές από κομμάτια παλαιότερων καλλιτεχνικών μορφών αγνοώντας το ζωντανό περιεχόμενο που αυτές αντιπροσώπευαν στην εποχή τους. Μόνον τέτοια έννοια μπορεί να έχει ή «αισθητική ανανέωση της συγχρόνου τέχνης με την τέχνη των νέγρικων είδωλών» που ένω πραγματικά στην πρωτόγονη κοινωνία εκφράζει την άγνοια και το φόβο του πνευματικά αδύναμου ανθρώπου μπροστά στις έξουσιάστριες φυσικές δυνάμεις, δηλαδή κάτι δικαιολογούμενο εκ των πραγμάτων, μεταφέρθηκε σήμερα, κατά τον κ. Προκοπίου, από τους κυβιστές για να εκφράσει το ίδιο δήτην μεταφυσικό συναίσθημα σε μια εποχή που χαρακτηρίζεται από το φτερούγισμα του ανθρώπου στο διάστημα. Έδώ δεν υπάρχει δουλική μίμηση του πραγματικού ή αντιπραγματικού. Έδώ υπάρχει απλώς στραπατσάρισμα ειδώλων και τυχάρπαστο ανάκαταμα στοιχείων τους στο όνομα της «έπαναστατικής», αντιπραγματικής πρωτοτυπίας...

Διάσταση της αστικής Τέχνης προς τη διαμορφωμένη αστική κοινωνική πραγματικότητα δεν παρουσιάζεται για πρώτη φορά στη νεώτερη εποχή. Και ο ρομαντισμός εξέφραζε τη δυσαρέσκεια για τη διάψευση των κοινωνικών επαγγελιών της αστικής επανάστασης και την αποστροφή προς την κατάπιξη κάθε ευγενικού αισθήματος από τη χυδαία φιλοχρηματία της έδραιωμένης πλέον αστικής τάξης. Και ο κριτικός ρεαλισμός του ΙΘ' αιώνα την ίδια δυσαρέσκεια εξέφραζε με το πικρό χιούμορ του Μπαλζάκ, με το Ντίκενς, το στηλιτευτικό ύφος του Ούγκώ, τη σάτιρα των Φλωμπέρ και Γκυ ντε Μωπασάν για την προοδευτική αποσύνθεση των αστικών ήθων στην εποχή τους. Σε όλους αυτούς τους τελευταίους δημιουργούς ή φόρμα είναι καθαρή γιατί θέλουνε πραγματικά να πούνε κάποια αλήθεια και τη λένε. Και μπορούν να λένε την αλήθεια γιατί αν κατα-

δικάζουν έτσι βέβαια μια δυσάρεστη όψη της κοινωνικής πραγματικότητας, που διαπιστώνουν, έχουν όμως πάντα την έλπίδα πως αυτή ή κατάσταση θα διορθωθεί στα πλαίσια του αστισμού κι έχει ίσως και αυτή τη σκοπιμότητα ή κριτική τους. Ύστερα από το Ζολά όμως, μπορεί κανείς να πει πως άρχισε το παραμιλητό γιατί αντί για τρειά παρουσιάζεται φυματίωση καλπάζουσα στον αστικό οργανισμό και στη σκηνή προβάλλει άπειλητικός σαν νεκροθάφτης, με την καταλυτική φυσιογνωμία του, ο προλετάριος της εποχής. Οι διάφορες άποκρυφιστικές σχολές που άκολουθούν, παρουσιάζονται σαν επανάσταση στη φόρμα, έναντια στο νατουραλιστικό - φωτογραφικό τρόπο άπεικόνισης — τη δουλική μίμηση — και όχι έναντια στην πικρή αλήθεια της πραγματικότητας που άπεικονίζουν. Αυτή ή «έπανάσταση» άποκορυφώνεται με την ολοκληρωτική διάλυση της φόρμας στην άφηρημένη Τέχνη, τότε που άποκορυφώνεται και ή άπόγνωση του αστισμού μετά τον Α Παγκόσμιο πόλεμο και τις συνέπειές του.

Σε όλες όμως αυτές τας περιπτώσεις, και τις τελευταίες της πιό... «έπαναστατικής» άποδρασης, θα μπορούσε κανείς τουλάχιστον να άναγνωρίσει την καλή πίστη γιατί δεν είχε άκόμη ολοκληρωθεί πραγματικά ή θετική νέα όψη που παρουσίασε ή ζωή στη διαλεχτική της εξέλιξη και δεν είχε, σαν συνέπεια, θεμελιωθεί πλατειά στις καρδιές άκόμα ή έλπίδα για την επίδιωση του ανθρώπινου πολιτισμού με τις νέες ζωοδότρες δυνάμεις του σοσιαλιστικού ούμανισμού που δημιουργήθηκαν και τα νέα μορφολογικά φαινόμενά τους. Στο βαθμό δε που αυτό έγινε κατά την τελευταία σαρανταετία είχαμε και την πραγματικά επαναστατική μετάσταση των άξιολογότερων από τους φορμαλιστές αυτούς επαναστάτες, μετάσταση από τον ιδεολογικό μηδενισμό του σουρρεαλισμού και λοιπών -ισμών στις πρώτες γραμμές των κοινωνικών προοδευτικών αγώνων (Άραγκόν, Έλύάρ, Πικασό, Σάρτρ...). Ο κ. Προκοπίου όμως, μαζί με όλους τους σημερινούς άπολογητές της άτλαντικής ιδεολογίας, δεν είναι πως άγνοεί μήτε πως δεν βλέπει (και δεν θα μπορούσε) την έλπιδοφόρα αυτή καινούργια όψη της ζωής, παρά την αντιμεμάχεται: «Η αισθητική πίστις της συγχρόνου Τέχνης σ' ένα Θεό άγνωστο, άλλα δικό της, διαχωρίζει με σαφήνεια τη δυσυπόστατη ουσία του Έλληνοχριστιανικού πολιτισμού της δημοκρατικής Δύσεως, στον όποιο άνήκει, από τις ολοκληρωτικές χώρες, που μένουν προσκολλημένες άκόμη στο ρεαλισμό των μέσων του ΙΘ' αιώνα. Δεν είναι μόνον ή δέσμευσις της άτομικής έλευθερίας που καταδικάζει τη ζωή στις χώρες αυτές στην άποτελμάτωση. Είναι και ή δογματική συνέπεια της οικονομικής έρμηνείας της ιστορίας στο πεδίο της Τέχνης που άποκλείει την έτερογένεια πνευματικού και πραγματικού στον ανθρώπινο βίο. Η όμοιομορφία πνευματικής και υλικής ζωής

υποδουλώνει την πρώτη στη δεύτερη και κόβει τὰ φτερά τῆς προσωπικῆς δημιουργικῆς πρωτοβουλίας, τὴν ὥρα ἀκριδῶς πού ἡ ἀλλαγὴ τῆς κοσμικῆς ἐμπειρίας τῆς ἀνθρωπότητας ζητᾶ ἀπὸ τὸ συναίσθημα καὶ τὴ σκέψη οἰκουμενικὲς καὶ διαστηματικὲς πτήσεις...». Αὐτὰ ἰσχυρίζεται ὁ κ. καθηγητῆς. Εἶναι ὅμως γνωστὸ καὶ στοὺς πλέον ἀμύητους, ὅτι τέτοια δογματικὴ συνέπεια τῆς οικονομικῆς ἐρμηνείας τῆς ἱστορίας ἀπὸ τὶς σοσιαλιστικὲς χώρες, πού ἐνωεῖ ὁ κ. Προκοπίου, στὸ πεδίο τῆς Τέχνης δὲν ὑπάρχει. Ὁ διαλεκτικὸς ὕλισμός, ἡ φιλοσοφία τῶν χωρῶν αὐτῶν, δὲν δέχεται βέβαια τὴν ἑτερογένεια τοῦ πνευματικοῦ καὶ πραγματικοῦ ἀλλὰ δὲν ὑποστηρίζει ἐπίσης οὔτε τὴν ὁμοιομορφία τῆς πνευματικῆς μετὰ τὴν ὕλική ζωὴ. Λέει ὅτι τὸ πνευματικὸ προέρχεται ἀπ' τὸ ὕλικὸ ἀλλὰ ὅτι εἶναι ἐντελῶς διαφορετικῆς ποιότητος, ἀνώτερη σύνθεσή του. Τὸ δεύτερο ἐπίδρα στὸ πρῶτο μετὰ πολὺπλοκὴ διαδικασία, εἰδικὰ δὲ γιὰ τὴν Τέχνη, μεσολαβοῦν πολλοὶ παράγοντες, πολιτικοί, κοινωνικοί, πολιτιστικοί, ἰδεολογικοί κ.ἄ., ἀκόμη καὶ βιολογικοί - προσωπικοί, πού διαμορφώνουν τὴν τελικὴ αὐτὴ ἐπίδραση στὰ ἔργα τῆς. Ἡ ἐπίδραση αὐτὴ δὲν σημαίνει ὑποδούλωση τοῦ πνεύματος. Ὅταν ὁ ἄνθρωπος δὲν περιφρονεῖ, δὲν ἀγνοεῖ τοὺς νόμους τῆς ὕλικῆς ζωῆς ἀλλ' ἀντίθετα ἐρευνᾷ καὶ τοὺς ἀποκαλύπτει μετὰ τὴν ἐπιστήμη, τότε καὶ κυριαρχεῖ. Ὅταν μαθαίνει τὸ νόμο τῆς βαρύτητος μαθαίνει καὶ νὰ πετά. Κι ἐδῶ πού τὰ λέμε, τόσο ἔχουν «κοπεῖ

Κ. Κλουβάτου Κεφάλι, μπροῦτζος
Α' Βραβεῖο Μόσχα



τὰ φτερά τῆς προσωπικῆς δημιουργικῆς πρωτοβουλίας σ' αὐτὲς τὶς «ὀλοκληρωτικὲς χώρες», ὥστε κάτι τέτοιοι κοιμοφτερισμένοι χαμοζῶντο πολῖτες τοὺς πέταξαν στὸ διάστημα καὶ «ἄλλαξαν τὴν κοσμικὴ ἐμπειρία τῆς ἀνθρωπότητας» πού ἀναφέρει ὁ κ. Προκοπίου. Φυσικὰ οἱ ἐπιστημονικὲς αὐτὲς ἐπιτυχίες δὲν ἔχουν καμμιὰ σχέση μετὰ τὴν Τέχνη, ἀποτελοῦν τὴν περιφρονημένη ὕλική ζωὴ κι ἐπισημαίνουν τὴν Τεχνοκρατία, πού κατ' ἄλλους θεωρητικούς εἶναι ἡ αἰτία τῆς πνευματικῆς κρίσης. Ἄλλὰ ἡ Τέχνη στὶς χώρες αὐτὲς δὲν ἔμεινε προσκολλημένη στὸ ρεαλισμὸ τοῦ 19^{οῦ} αἰῶνα, πού τόσο ἀντιπαθεῖ ὁ ὁμιλητῆς, ὥστε διαγράφει ὡς ἀντιπνευματικὴ ὀλάκερη τὴν περίοδο τῶν θετικῶν ἐπιστημῶν. Ὁ δικός τους ρεαλισμός, ὁ σοσιαλιστικὸς ρεαλισμός, ἀξιοποίησε βέβαια τὴν παράδοση τοῦ κριτικοῦ ρεαλισμοῦ στὴν Κριτικὴ τῶν πληγῶν τοῦ Κεφαλαιοκρατισμοῦ. Ἄντικρουσε ὅμως θετικὰ τὴ ζωὴ, ὥστε δὲν ἐμποδίστηκε νὰ κοιτάξει βασικώτερα μπροστὰ νὰ βρεῖ σπίθες αἰσιοδοξίας μέσα στὸ σκοτάδι τῆς κατάθλιψης γιὰ ν' ἀνάψει τὴ λαμπάδα πρὸς τὸ ἐλπιδοφόρο μέλλον τοῦ ἀνθρώπου νὰ τοῦ ἀνοίξει ὀρίζοντες καὶ νὰ τὸν παρορμήσει στὰ εὐγενικὰ ἰδανικά, στὸν ἀγῶνα γιὰ τὴν Ἐλευθερία, τὴν Εἰρήνη καὶ τὴν Κοινωνικὴ δικαιοσύνη, στὸν ἀγῶνα γιὰ τὶς κοσμικὲς αὐτὲς εἰρηνικὲς κατακτήσεις, δηλαδὴ στὸν ἀγῶνα, γιὰ τὴν εὐτυχία τῆς ἀνθρωπότητας καὶ ὄχι γιὰ τὴν καταστροφή τῆς.

Αὐτὸ σὰν στάση καὶ ἀποψη ζωῆς. Ὅσο δὲ γιὰ τὴν καλλιτεχνικὴ ἔκφραση, ποῖος ὁ λόγος νὰ ἐμποδιστεῖ ἡ ἀπόλυτη ἐλευθερία ἐκλογῆς ἐφόσον ἀπ' αὐτὴ θὰ προκύψει καὶ ἡ καταλληλότερη ν' ἀποδώσει ἐναργέστερα τὴ σχέση αὐτὴ τοῦ ἀνθρώπου μετὰ τὸ περιβάλλον;

Μετὰ τὴν παραπάνω ἔννοια τῆς χρησιμοποίησης τῶν ἐπιστημονικῶν κατακτήσεων δὲν ὑπάρχει καὶ ἀντίφαση μετὰ τὴν Τεχνικὴ καὶ Πνευματικὸν πολιτισμὸν στὶς χώρες αὐτὲς γιὰ τὸν ὅτι ὁ πολιτισμὸς γενικὰ εἶναι ἐνιαῖος. Τὴν ἀντίφαση αὐτὴ ἐφευρίσκουν οἱ πεισματάρηδες ἀπολογητὲς τοῦ πεθαμένου κεφαλαιοκρατισμοῦ πού γιὰ εὐνόητους λόγους δὲν θέλουν νὰ ὁμολογήσουν πὼς ἡ κρίση τοῦ πολιτισμοῦ δὲν προέρχεται ἀπὸ τὴν ἀνάπτυξη αὐτῶν τῶν τεχνικῶν κατακτήσεων ἀλλ' ἀπ' τὴν τύχη πού τοὺς ἐπιφύλασσετὰ στὸ σύστημά τους. Νὰ γιὰ τὸν ὅτι ὁ σοσιαλιστικὸς ρεαλισμός, ἡ Τέχνη «τῶν ὀλοκληρωτικῶν χωρῶν» δὲν ἔχει μόνον βέβαιον παρὸν — πού δὲν τὸ ἔχει πιά ἡ ἀστικὴ Τέχνη — ἀλλὰ καὶ βεβαιότερο μέλλον. Γι' αὐτὴν μπορεῖ ἴσως νὰ εἰπωθεῖ ὅτι ἀκόμη δὲν ἀνδρώθηκε, ὅτι καλλιτεχνικὰ δὲν ἔφτασε ἀκόμη τὸ μεγάλο περιεχόμενο τῆς ἐποχῆς μας. Ἄλλ' ἀγωνίζεται, δημιουργεῖ καὶ τελικὰ θὰ τὸ φτάσει. Ἐνῶ ἡ ἀφηρημένη τοῦ κ. Προκοπίου πάντα ἀφηρημένη, δηλαδὴ κούφια καὶ σκιά θὰ παραμένει, ἐνῶ ἡ προβολὴ τῆς σήμερα μόνον συγκεκριμένους πολιτικούς καὶ ὄχι καλλιτεχνικούς σκοποὺς ὑπηρετεῖ.

ΑΝΔΡΕΑΣ ΡΑΜΠΑΒΙΛΛΑΣ

Λόγοι κι αντίλογοι

ΘΑΧΟΥΜΕ ΛΟΙΠΟΝ ΦΕΤΟΣ ΠΑΝΕΛΛΗΝΙΑ "Εκθεση! "Ομως τὸ ζήτημα δὲν εἶναι ἀπλῶς νὰ γίνει. Εἶναι πῶς καὶ ποιοὶ θὰ τὴν ὀργανώσουν. Οἱ πρῶτες πληροφορίες πάνω σ' αὐτὸ τὸ σημεῖο, ὅπως τούλάχιστο δημοσιεύτηκαν, εἶναι ἀποκαρδιωτικές. Γιατὶ καὶ πάλι ἡ κριτικὴ ἐπιτροπὴ δὲ θὰ ἐκλεγεί ἀπ' τοὺς ἴδιους τοὺς καλλιτέχνες μάλιστα... θὰ διοριστεῖ ἀπὸ τὸ κράτος. Θὰ ὑπάρξει συνεπῶς ἓνα πολὺ μεγάλο περιβῶριο γιὰ δυσαρέσκειες, γιατί φυσικά, οἱ περισσότεροὶ καλλιτέχνες δὲ θὰ θηλήσουν νὰ κριθοῦν ἀπὸ πρόσωπα ποὺ δὲν τοὺς ἔδωσαν οἱ ἴδιοι τὴν ἐμπιστοσύνη τους. "Ἐτσι τὸ κράτος ρίχνει ἀπὸ τώρα τὸ σπέρμα τῆς διάλυσης κι ὅπως φαίνεται «θάχουμε τὰ ἴδια τῆς συχωρεμένης». Ἐκτὸς ὅν οἱ καλλιτέχνες κινηθοῦν ἄμεσα καὶ δραστήρια ἀπαιτώντας νὰ περάσει ἡ ὑπόθεση στὰ χέρια τους. Τὸ καλλιτεχνικὸ ἐπιμελητήριον, πρέπει νὰ θυμηθεῖ ἐπὶ τέλους τὸν προορισμὸ του. Μὰ ἐδῶ εἶναι τὸ πιὸ ἀπογοητευτικὸ σημεῖο. Οἱ ἴδιοι οἱ καλλιτέχνες τὸ χῶρον ρίξει στὸ ζαμανφουτισμὸ, στὴν πλήρη ἀδιαφορία. Κρίμα! Γιατὶ δὲν ἔχουμε δὲ στὸν τομέα τῶν εἰκαστικῶν τεχνῶν καμμιάν ἄλλη ὀργανωμένη καλλιτεχνικὴ ἐκδήλωση στὸν τόπο μας.

ΣΤΗΝ ΚΡΙΤΙΚΗ ΕΠΙΤΡΟΠΗ ΤΗΣ ΜΕΛΛΟΥΣΑΣ ΠΑΝΕΛΛΗΝΙΑΣ μετέχουν, λέει, καὶ δυὸ φιλότεχνοι. Ποιὸς ὅμως θὰ τοὺς διαλέξει; Καὶ ποιά θὰ εἶναι τὰ κριτήρια ποὺ θὰ ἰσχύσουν γιὰ τὴν ἐκλογή τους; Καὶ πῶς θὰ ξέρουν οἱ σοφοὶ ὀργανωτὲς, πῶς ἢ κάποια ἀγάπη τους γιὰ τὴν τέχνη θὰ προϋποθέτει καὶ γνώση γιὰ τὰ στοιχεῖα ἑνὸς καλοῦ ἔργου τέχνης; Μὰ ὑπάρχουν καὶ χειρότερα. Ἐπὶ κεφαλῆς αὐτῆς τῆς ἐπιτροπῆς θὰ εἶναι, λέει, ἓνας ἀκαδημαϊκός! Δηλαδή ἓνας ἀπ' τοὺς ἀθανάτους τῆς Ἀκαδημίας Ἀθηνῶν. "Ἄς ἐλπίσουμε νὰ μὴν εἶναι κανένας ἀπ' τοὺς ζωγράφους ποὺ ἔγιναν δεκτοὶ στὸ μέγαρον τῆς ὁδοῦ Σίνα. "Ἄς βάλουν τούλάχιστον κανένα φυσικὸ ἢ μαθηματικὸ ὅπως ὅποτε θὰ εἶναι πιὸ πετυχημένη ἢ ἐκλογή.

ΣΥΝΕΒΗ ΚΑΙ ΤΟΥΤΟ ΤΟ ΠΕΡΙΕΡΓΟ καὶ θλιβερὸ στὸν δίστυχο τοῦτο τόπο. "Ἐνας ἀπ' τοὺς κορυφαίους πεζογράφους μας, ὁ Κοσμᾶς Πολίτης, ποὺ δουλεύει ἀκούραστα κι ἔχει προσφέρει ὅσο λίγοι στὰ νεοελληνικὰ γράμματα, κατάγγειλε μ' ἐπιστολὴ του στὸν

Τύπο, πῶς δὲν ἔγινε δεκτὸς σ' ἓνα φιλολογικὸ σωματεῖο, γιατί εἶναι προοδευτικὸς καὶ οἱ ἀρχές του δὲν ἦταν τοῦ γούστου τῆς διοίκησης τοῦ συλλόγου! Εἶναι τὸ πιὸ μεγάλο σύμπτωμα σήψης ποὺ μπορεῖ νὰ φανεῖ! Γιατὶ τέτοια στάση μαρτυρεῖ νοοτροπία ὀλοτέλα ἀντιπνευματικὴ ποὺ εἶχαμε συνηθίσει νὰ τὴν βλέπουμε σ' ἄλλα περιβάλλοντα.

ΤΟ ΠΕΙΡΑΪΚΟ ΘΕΑΤΡΟ ΑΡΧΑΙΑΣ Τραγωδίας ποὺ διευθύνει ὁ σκηνοθέτης Δημήτρης Ροντήρης στὴ φετινὴ του περιοδεία στὸ ἐξωτερικὸ βαδίζει ἀπὸ θρίαμβο σὲ θρίαμβο. "Ὑστερα ἀπὸ τὴν Ἰταλία, ἢ Γερμανία κι' ὕστερα ἀπ' τὴν Γερμανία ἢ Γαλλία. Εἴκοσι τόσες φορές ἀνακλήθηκε στὴ σκηνὴ ἢ πρωταγωνίστρια Ἀσπασία Παπαθανασίου στὴ Φλωρεντία, καὶ στὸ Ντύσελντορφ «ἢ παράσταση ἔκαμε περισσότερες ἀπὸ τριάντα αὐλαίεες». Οἱ ἐφημερίδες τοῦ ἐξωτερικοῦ ἀπ' ὅπου κι' ἂν περάσει τὸ Πειραϊκὸ Θέατρο ἀφιερῶνουν ἐνθουσιαστικὰ ἄρθρα μὲ πολίστηλους τίτλους καὶ μεγάλες φωτογραφίες τῶν πρωταγωνιστῶν τονίζοντας πῶς οἱ παραστάσεις τοῦ ἀποτελοῦν καλλιτεχνικὸ γεγονός πρώτου μεγέθους, κ' ἢ Κομμεντί Φρανσαιζ καλεῖ τὸ Ροντήρη νὰ σκηνοθετήσῃ παραστάσεις τῆς.

Δὲν μπορεῖ κανεὶς παρὰ νὰ νιώθῃ ἐθνικὴ περηφάνεια γι' αὐτά. Γιατὶ ἡ ὠραία νίκη τοῦ Πειραϊκοῦ Θεάτρου εἶναι μιὰ νίκη τῆς Ἑλληνικῆς Τέχνης.

ΜΑ Η ΝΙΚΗ ΑΥΤΗ ΓΕΝΝΑΕΙ ΚΑΙ ΜΕΡΙΚΕΣ θλιβερὲς σκέψεις. Πῶς βοήθησε ὡς τὰ τώρα τὸ κράτος τὸ Πειραϊκὸ Θέατρο; "Ἡ ἀπάντηση βέβαια εἶναι αὐτὴ: ὅπως βοήθησε καὶ ὅλα τὰ ἄλλα ἐλεύθερα θέατρα. Μὲ ξεζούμισμα φορολογικὸ καὶ μὲ κάθε λογῆς ἐμπόδια, μὲ παραγκωνισμὸ τῶν πρωταγωνιστῶν του καὶ μὲ πρραγνώριση τῆς προσφορᾶς τους. Ἐνῶ ἀπὸ τὴν ἄλλη μεριὰ μοιράζει πλοῦσια τὰ ἐλέη του στὸ ἀπίθανο καὶ καλλιτεχνικὰ ἀποστερημένο Ἑθνικό.

Η ΠΟΛΙΤΕΙΑ ΘΥΜΗΘΗΚΕ ΕΠΙ ΤΕΛΟΥΣ, ἔστω καὶ γιὰ εἰκονικὴ ἐπιβράβευση, τοὺς ἐργάτες τοῦ Πνεύματος. Ἀπένειμε δηλαδή μερικὰ παράσημα σὲ συγγραφεῖς, ἠθοποιούς, ζωγράφους καὶ γλύπτες. Ἀσφαλῶς πρέπει νὰ ἐπικροτήσουμε τὴν ἐνέργεια. Γιατὶ ὡς τὰ τῶ-

ρα, μόνο άλλου είδους άνθρωποι πετύχαιναν τέτοιες διοκρίσεις. Σημαίνει μήπως αυτό πώς πήραν επί τέλους είδηση οι άρμόδιοι και τὸ μεγάλο ρόλο τῆς τέχνης κι' ἀπόκτησαν συνείδηση πὼς ὀφείλουν τιμὴ στους ἔργατες τῆς ; Ἄν εἶναι ἔτσι νὰ ποῦμε καλὴ ἀρχή. Ἄς περιμένουμε ὅμως τίποτα πρακτικότερα μέτρα. Γιατὶ χωρὶς αὐτὰ ἡ ἀπονομὴ τῶν παρασῆμων δὲν ἀπέχει πολὺ ἀπὸ τὸ χλευασμὸ.

ΚΙ ΑΦΟΥ ΜΙΛΑΜΕ ΓΙΑ ΤΙΣ ΠΑΡΑΣΗΜΟΦΟΡΙΕΣ, θὰ θέλαμε νὰ διατυπώσουμε καὶ μιὰ ἀπορία μας. Γιατὶ μαζί με τοὺς καλλιτέχνες δὲν παρασημοφορήθηκε κι' ὁ ρέκτης ἐκεῖνος Νομάρχης τῆς Καλαμάρας, ποὺ διάθεσε γι' ἄλλο σκοπὸ τὴν αἶθουσα ποὺ προοριζότανε νὰ γίνῃ ἡ ἔκθεση τῶν ἔργων χαρακτηριστικῆς τοῦ Α. Τάσσου στὴν ἰδιαίτερη πατρίδα του; Γιὰ τὴ συμβολὴ του στὴν καλλιτεχνικὴ μόρφωση τῶν κατοίκων τῆς πόλης αὐτῆς θὰ ἄξιζε νομίζουμε νὰ τύχει κι' οὐτὲς μιᾶς τέτοιας τιμητικῆς διάκρισης. Μὰ τὸ ζήτημα δὲν τελειώνει μετ' ἄσπεια. Γιατὶ ὅταν πολῖτες μετ' ἑκάστης ἐξοδα ὑποκομιστῶντας τὸ κράτος σὲ κάτι ποὺ ἔπρεπε νὰ τῶχει σὰν μόνιμη ἐπιδίωξη, δηλαδὴ τὸ αἰσθητικὸ ἀνέβασμα τοῦ κοινοῦ καὶ μάλιστα τῶν ἐπαρχιῶν, βρίσκουν ἐμπόδιο τὴ νοοτροπία ὀρισμένων κρατικῶν λειτουργῶν, τὸ ζήτημα καταντὰ ἐξοργιστικὸ.

ΤΙΣ ΠΡΩΤΕΣ ΜΕΡΕΣ ΤΟΥ ΙΟΥΝΙΟΥ, ἔγινε ἡ μετακομιδὴ τῶν ὀστών τοῦ Κάλβου στὴ Ζάκυνθο. Ἡ «κηδεῖα» ἦταν μεγαλοπρεπῆς : δυὸ μπάντες νὰ παίζουν (κι' οἱ δυὸ παράφωνοι !) μάρτσιες φοῦνεμπρε, σοβαροὶ καὶ ἀγέλαστοι ἐπίσημοι, μαῦρες κραδάτες, μερικοὶ δεκάρικοι λόγοι, καταθέσεις στεφάνων, στρατιωτικὸ ἀπόσπασμα ν' ἀποδίδει τιμὲς καὶ ὅλα τὰ συναφῆ. Τί ἄλλο ἤθελε ὁ μακαρίτης ;

ΜΑ ΟΤΑΝ ΕΝΑΣ ΜΕΓΑΛΟΣ ΠΟΙΗΤΗΣ γυρνᾷ στὴν πατρίδα του ἑκατὸ χρόνια ὕστερα ἀπὸ τὸ θάνατό του, δὲ γυρνᾷ σὰ νεκρὸς, γυρνᾷ σὰ ζωντανός, δὲ γυρνᾷ σὰ νικημένος ἀπὸ τὸ θάνατο, γυρνᾷ σὰ νικητῆς καὶ θριαμβευτῆς πάνω στὸ θάνατο ! Συνεπὼς δὲν εἶναι νοητὸ νὰ τὸν ὑποδεχόμεστε μετ' ἄσπεια καὶ μετ' ἐμπόδια ἐμβατήρια, παρὰ μετ' ἐνθουσιασμό καὶ μετ' ἄσπεια ἐμβατήρια. Κι' ὁ Κάλβος, εἴτε τὸ θέλουν μερικοὶ εἴτε δὲν τὸ θέλουν, ἔχει νικήσει τὸ χρόνο καὶ τὸ θάνατο καὶ ζεῖ στὴ συνείδηση τοῦ ἔθνους σὰν ὁ μέγας ποιητῆς τῆς Ἐλευθερίας καὶ τῆς Ἐθνικῆς Ἀνεξαρτησίας !

ΩΣΤΟΣΟ Η ΠΕΝΘΙΜΗ ΑΥΤΗ ΤΕΛΕΤΗ ἦταν σὲ πλήρη ἀρμονία μετ' ὅλο τὸ πνεῦμα καὶ τὶς προθέσεις τοῦ κράτους, ποὺ κατάλαβε πολὺ ἔγκαιρα πὼς ἔκανε γκάφα νὰ συμμαριστεῖ τὸν ἐνθουσιασμό τῶν Ἑπτανησίων φοιτητῶν καὶ ν' ἀποφασίσῃ νὰ φέρῃ τὰ ὀστά ἀπὸ τὴν Ἀγγλία καὶ νὰ καθιερώσῃ τὸ «Ἔτος Κάλβου». Γιατὶ ὁ Κάλβος εἶχε περὶ μερικὰ πράγματα, γιὰ «ἀρετὴν» καὶ γιὰ «τόλμην», γιὰ «δίκην»

καὶ γιὰ «ἐλευθερίαν», ποὺ τὰ φοβᾶται τὸ σημερινὸ μας κράτος ὅπως ὁ διάβολος τὸ λιδάνι. Καὶ λοιπὸν ἡ γκάφα ἔπρεπε νὰ ἐπανορθωθεῖ καὶ νὰ κλείσῃ τὸ ἐνοχλητικὸ «Ἔτος Κάλβου» μετ' ἑκατὸ κηδεῖα. Ὅπερ καὶ ἐγένετο !

ΧΑΡΑΚΤΗΡΙΣΤΙΚΟ ΤΗΣ ΟΛΗΣ ΝΟΟΤΡΟΠΙΑΣ ποὺ ἐπικράτησε σ' αὐτὸ τὸ θέμα εἶναι καὶ τοῦτο: Ἐκτὸς ἀπὸ τὴν τυπικὴ ἔκπρω σάπηση τῆς Ἀκαδημίας, τῶν Πανεπιστημίων καὶ τῶν συνεργαζομένων πνευματικῶν ὀργανώσεων, ὁ πνευματικὸς κόσμος γενικὰ δὲν κλήθηκε νὰ παραστεῖ στὴ μετακομιδὴ τῶν ὀστών. Δὲν κλήθηκαν καὶ οἱ ἐφημερίδες καὶ τὰ περιοδικὰ. Καὶ στὴ σειρά τῆς καταθέσεως τῶν στεφάνων, μπήκαν ἡ χωροφυλακὴ καὶ οἱ πρόσκοποι πρὶν ἀπὸ τὸν ἐκπρόσωπο τῶν συνεργαζομένων πνευματικῶν ὀργανώσεων (!) πρᾶγμα ποὺ προκάλεσε τὴ δικαιολογημένη διαμαρτυρία του.

ΜΑ ΓΥΡΩ ΣΤΟ ΘΕΜΑ ΚΑΛΒΟΥ ΔΙΑΔΡΑΜΑΤΙΣΤΗΚΑΝ καὶ παλιότερα, στὰ παρασκήνια, μερικὰ πράγματα ποὺ δὲν ἔγιναν γνωστά, μὰ ἀξίζει ὡστόσο νὰ ἀποκαλυφθοῦν τώρα καὶ νὰ σχολιασθοῦν. Λοιπὸν, συστήθηκαν στὴ Ζάκυνθο δυὸ ἐπιτροπὲς Κάλβου, μιὰ τοπικὴ καὶ μιὰ ἀθηναϊκὴ, ἀπὸ τοὺς Ζακυνθίους πνευματικοὺς ἀνθρώπους ποὺ μένουν στὴν Ἀθήνα. Τὰ ὀνόματα τῶν μελῶν τῆς ἀθηναϊκῆς ἐπιτροπῆς δημοσιεύθηκαν στίς τοπικὲς ἐφημερίδες, μὰ δὲν ἀνακοινώθηκε ποτέ, ἀπὸ κανέναν, στοὺς ἀνθρώπους αὐτοὺς, πὼς ἀποτελοῦν «ἀντεπιστέλλοντα» μέλη τῆς ἐπιτροπῆς Κάλβου, κι' οὔτε ποτέ συγκλήθηκε ἡ ἀθηναϊκὴ ἐπιτροπὴ. Ὁ λόγος δὲν ἄργησε νὰ φανεῖ : ἀνάμεσα στὰ μέλη τῆς ἀθηναϊκῆς ἐπιτροπῆς, ἦταν καὶ μερικοὶ προοδευτικοὶ πνευματικοὶ ἄνθρωποι, ἀνεπιθύμητοι στὸ σημερινὸ κράτος. Καὶ τότες ἔγιναν προσπάθειες νὰ συγκροτηθεῖ μιὰ τρίτη ἐπιτροπὴ, ἀπ' ὅπου θὰ ἀποκλείονταν οἱ «ἀνεπιθύμητοι». Ἡ ἐνέργεια αὐτὴ δὲν εἶναι καθόλου σὲ βάρος τῶν «ἀνεπιθυμητῶν», εἶναι ὀλοκληρωτικὰ σὲ βάρος τοῦ ἐπίσημου κράτους. Μπορεῖ μάλιστα γιὰ τοὺς «ἀνεπιθύμητους» νὰ ἦταν καὶ τιμὴ ! Γιατὶ εἶναι γνωστὸ πὼς κι' ὁ Κάλβος στὸν καιρὸ του ἦταν ἀνεπιθύμητος : κλητῆς ἀπὸ τὴ Φλωρεντία γιὰ τὶς πολιτικὲς του ἰδέες, «φακελλωμένος» ἀπὸ τὴ γαλλικὴ ἀστυνομία, ἀποδισπασμῆς ἀπὸ τὸ Ναύπλιο. Κι' ὅπως δείχνουν τὰ σημερινὰ γεγονότα, ἀνεπιθύμητος καὶ στὸ σημερινὸ κράτος ! Ποιὰ καλύτερη τιμὴ λοιπὸν γιὰ τοὺς σημερινοὺς προοδευτικοὺς πνευματικοὺς ἀνθρώπους, ἀπὸ τὸ νὰ τοὺς ἐξισώνει τὸ σημερινὸ κράτος μετ' ὁμοῦ ἀγέλαστο ποιητῆ τῆς Ἀρετῆς ;

ΘΕΛΕΤΕ ΤΩΡΑ ΚΑΙ ΛΙΓΟ ΦΑΙΔΡΟ ΚΑΡΙΚΕΥΜΑ; Ἴδού: ἕνας ἀπίθανος τοπικὸς δημοσιογραφίσκος τῆς Ζακύνθου, ρίχνεται λαῦρος στίς τοπικὲς ἀρχὲς γιὰτὶ παρευρέθηκαν στὴν τελετὴ τῆς μετακομιδῆς καὶ «ἐγκληματῆς, κα-

ταδικασμένοι εἰς θάνατον καὶ κατόπιν ἐξορισθέντες» κ.λ.π., ἐφ' ᾧ καὶ εἰς ἐνδείξιν διαμαρτυρίας ὁ ἐν λόγῳ πνευματικὸς κολοσσὸς ἀπουσίασε! Εἶναι νὰ μὴν κρατάει κανεὶς τ' ἀντερά του ἀπὸ τὰ γέλια;

ΚΙ' ΟΜΩΣ ΟΧΙ, ΔΕ ΜΠΟΡΕΙ ΝΑ ΓΕΛΑΕΙ ΚΟΝΕΙΣ! Ὅλα αὐτὰ τὰ περιστατικά, κι' οἱ ἐνέργειες τοῦ ἐπίσημου κράτους κι' οἱ φαιδρότητες τῶν ἀνεύθυνων παραγόντων δείχνουν τὸ κλίμα ποὺ ἐπικρατεῖ στὴ χώρα μας καὶ πῶς πολὺ στὴν ἐπαρχία. Μέσα λοιπὸν σ' αὐτὸ τὸ κλίμα, πῶς ν' ἀνθίσει ἡ πνευματικὴ ζωὴ καὶ πῶς νὰ ξαναγεννηθεῖ πνευματικὰ ἡ ἐπαρχία;

Αὐτὰ τὰ θλιβερὰ καμώματα θέτουν μπροστὰ στὸ πνεῦμα ποὺ ἔχει σινειδση τῆς εὐθύνης του καὶ τῆς ἀποστολῆς του τὸ ἀκόλουθο ἐρώτημα: Θὰ δεχθεῖ σὰν τετελεσμένο γεγονός τὸν «ἐνταφιασμὸ» ὄχι πιά τῶν ὀσίων, ἀλλὰ τοῦ γενναίου πνεύματος καὶ τοῦ γενναίου ἤθους τοῦ Κάλβου ποὺ ἐπιχειρήσε τὸ ἐπίσημο κράτος; Ἡ ἀπάντηση εἶναι μία: Ὁχι! Ὁ Κάλβος πρέπει νὰ τιμηθεῖ ὅπως τοῦ ἀξίζει, πρέπει δηλαδὴ τὰ ὑψηλὰ διδάγματα τῆς αὐστηρῆς του ποιήσεως νὰ γίνουιν κτῆμα ὄλου τοῦ ἔθνους. Κι' αὐτὸ εἶναι τὸ χρέος, τοῦ Ἐλεύθερου Πνεύματος!

Ο ΓΡ. ΞΕΝΟΠΟΥΛΟΣ ΣΤΗ Γ'ΝΩΣΤΗ του μελέτη γιὰ τὸ Λασκαράτο, ἀναφέρει καὶ τὸ ἀκόλουθο περιστατικό: Ὁ Λασκαράτος μιλάει στὸν Παρνασσό: Ὁχι, λέει, στὴν Κεφαλονιά δὲν χτιζόνται πιά σπίτια χωρὶς «προδιαγεγραμμένο ἀρχιτεκτονικὸ σχέδιο». Γιατὶ μὴ νομίζετε, ἐπρόσθεσε, πῶς ἐκεῖνο τὸν καιρὸ τὰ σπίτια χτιζόνταν μὲ σχέδιο προδιαγεγραμμένο.

— Ἀλλά; ρώτησε ἀπὸ τὴν πρώτη σειρά τῶν καθισμάτων ἡ βροντερὴ φωνὴ τοῦ Δημήτρη Κόκκου.

— Ἀλλὰ νά, ἀποκρίθηκε ὀλοπρόθυμα ὁ Λασκαράτος. Ὁ νοικοκύρης ἔλεγε στὸ μάστορα: «Κάμε μου ἐδῶ μίαν πόρτα, κάμε μου ἐκεῖ ἓνα παράθυρο». Κι' ὁ μάστορας τόκανε. Καμμιά

φορὰ ὁμως τοῦλεγε: «Μὰ τὸ παράθυρο δὲ θὰ μπορεῖ ν' ἀνοίγει, γιατί θὰ τὸ ἀμποδάει τὸ θυρόφυλλο». Κι' ὁ νοικοκύρης τοῦ ἀπαντοῦσε: «Δὲν πειράζει, κάμε τὸ παρακάτω!»

ΑΥΤΗ ΤΗ ΧΑΡΙΤΩΜΕΝΗ ΚΟΥΒΕΝΤΑ τοῦ Λασκαράτου ἀναθυμιέται κανεὶς κάθε φορὰ ποὺ βλέπει τὸν αὐτοσχεδιασμὸ ποὺ κυριαρχεῖ στὴν πολεοδομία τῆς Ἀθήνας, πρωτεύουσας τοῦ Ἑλληνικοῦ Βασιλείου, ἐν ἔτει 1960 (ὑστερα δηλαδὴ ἀπὸ ἓναν αἰῶνα καὶ περισσότερο ἀπὸ τὸν καιρὸ ποὺ γινόντανε αὐτὰ στὸ καημένο τὸ Ληξοῦρι). Κάποιος, μεγαλόσχημος καὶ μεγαλοφυῆς ὑπουργὸς κι' ὄχι ὁ κακόμοιρος ὁ «νοικοκύρης» τοῦ Λασκαράτου, θὰ πηγαίνει στὴν ἀρμόδια ὑπηρεσία (ποὺ στὴν περίπτωσή μας ἀντικαθιστᾶ τὸν φτωχὸ κεφαλωνίτη μαστοράκο) καὶ θὰ λέει: «Κάμε μου ἐδῶ μίαν πλατεῖαν κι' ἐδῶ ἓνα δρόμο». Κι' ἡ ὑπηρεσία (ὁ μάστορας) τὰ κάνει. Καμμιά φορὰ ὁμως τοῦ λέει: «Μὰ τὰ σπίτια ποὺ εἶναι ἐδῶ θὰ ἀμποδᾶνε τὴν πλατεῖαν». Κι' ὁ «νοικοκύρης» ἀπαντᾶει: «Δὲν πειράζει, κάμε τὴν παρακάτω» ἢ «δὲν πειράζει, ρίξε τὰ σπίτια». Ἄλλοτε ὁ «νοικοκύρης» θὰ λέει στὸ «μάστορα»: «σὲ τοῦτο τὸ δρόμο θέλω νὰ μοῦ κάνεις στοῆς» «μὰ τὴν περασμένη βδομάδα ἐχτίστηκαν 10 πολυκατοικίες χωρὶς στοῆς» ἀπαντᾶει ὁ «μάστορας». Κι' ὁ «νοικοκύρης»: «δὲν πειράζει, θάχουν ἀπὸ δῶ καὶ πέρα». Σίγουρα, μὲ τέτοια καὶ μὲ τέτοια «ἀναμορφώνεται» καὶ γίνεται «εὐρωπαϊκὴ πόλις» τὸ «κλεινὸν ἄστυ».

ΠΟΛΛΕΣ ΚΙ ΕΝΤΟΝΕΣ ΥΠΗΡΞΑΝ ΟΙ ἀντιδράσεις γύρω ἀπὸ τὸ ἄρθρο τῆς κ. Λιλῆς Ἰακωβίδου ποὺ δημοσίευσε τὸ περιοδικὸ μας στὶς συζητήσεις, στὸ προηγούμενο τεῦχος του μὲ τὸν τίτλο: γύρω ἀπὸ μίαν ψυχχαναλυτικὴν ἔρμηνείαν τοῦ Πυλαμά καί τοῦ ἔργου του ἀπὸ τὸν Ἄγγελον Δόξα. Γι' αὐτὸ καὶ θὰ ὑπάρξει συνέχεια. Ἡ «Ἐπιθεώρηση Τέχνης» θὰ πάρει ὑπεύθυνον θέσιν στὸ προσεχὲς τεῦχος τῆς μὲ ἄρθρο εἰδικοῦ συνεργάτη τῆς.

Κριτικὲς

Τὸ βιβλίον

Ποιητὲς τοῦ «δύσκολου καιροῦ»

Μίλτου Σαχτούρη: «Ὁ περίπατος». Λουκᾶ Θεοδωρακόπουλου: Πηγᾶδια καὶ πηγές».

Γιάννη Νεγρεπόντη: «Καθημαγμένοι».

Κι' ἄλλοτε σημείωσα πῶς μέσα στὴν ποιησὴ τῶν νέων ποιητῶν, ἐλάχιστα ἐξοικειωμένων μὲ τὸ παρὸν ποὺ ζοῦν καὶ χωρὶς τὴν ἀπαραίτητη ψυχοφυσιολογικὴ προπαρασκευὴ ποὺ τοὺς χρειάζεται, καταγράφονται οἱ συνέπειες τοῦ «δύσκολου καιροῦ» ὅπως τὸν ἀποκαλεῖ σ' ἓνα στίχο του ὁ Σαχτούρης. Τὸ θέμα αὐτὸ θὰ μπο-

ροῦσε ν' ἀποτελέσει τὸ ἀντικείμενον μιᾶς εὐρύτερης μελέτης. Πέρα ἀπὸ τὶς καθαρὰ φιλολογικὲς διαπιστώσεις θὰ μποροῦσε νὰ δείξει κανεὶς καὶ τὸν «δύσκολον καιρὸν» σὰν μέσα σ' ἓναν καθρέφτη. Ὁ καιρὸς αὐτός, θὰ μποροῦσε νὰ προβάλει μὲς ἀπὸ μίαν τέτοια μελέτη αὐτόματα ἀπεικονισμένους.

Μὲς ἀπ' τοὺς στίχους ὀρισμένων ποιητῶν, βλέπουμε τὸν σύγχρονον ὀρίζοντα ἀπίστευτα στενευμένον, γιομάτον φοβία, χωρὶς διέξοδο. Οἱ ἀντιφάσεις τοῦ πολιτισμοῦ σ' ἓνα ἱστορικὸ κρίσιμο μεταίχμιο, κάμπτουν τὴν ἠθικὴν ἀντίστασιν καὶ κάνουν τὸ πνεῦμα νὰ παραδέχεται τὸν ἑαυτὸ του νικημένο. Ἐξετάζοντας ἀντικειμετικὰ τὰ πράγματα, θὰ πρέπει νάχουμε τὸ θάρρος νὰ

παραδεχτούμε πώς αυτό πάει να γίνει κανόνας γιατί και οι ποιητικές ιδιοσυγκρασίες που δεν νικιούνται και δεν καταβάλλονται από το φόβο κι από την αμφιβολία, δεν βεβαιώνουν όλες τις φορές αισθητικά την έλπίδα τους, Συχνά σου δίνουν την έντύπωση ότι κι αυτοί παλεύουν κι ότι δεσμευμένοι από κάποιο είδος άγραφης υποχρέωσης που έχουν αναλάβει ή από κάποιο είδος έντελως προσωπικής τους αξιοπρέπειας, προσπαθούν να κρύψουν τις στιγμές της κρίσης τους, έντεινοντας τη φωνή τους, μιὰ φωνή όμως που ή ένσυνείδητη προσπάθεια την απογυμνώνει.

‘Ο «περίπατος» του Μίλτου Σαχτούρη, είναι το πιο προχωρημένο βιβλίο του. ‘Ως τώρα μάς έπειθε πώς τα πράγματα συμβαίνουν ακριβώς έτσι μέσα του. ‘Ωστόσο δεν έπαιρναν μέσα μας την προέχταση που μιὰ πληρέστερη αισθητική προβολή θα τα βοηθούσε να πάρουν. Έγκατέλειπε σε μάς τους ίδιους το χρέος να συμπληρώσουμε πολλά από τα κενά που άφηνε ή έκφραστική του έλειπτικότητα. Κι ακόμη από την αντιθετικότητα των εικόνων του έλειπε ή καθαρότητα που θ’ αναδείκνυε το πικρό του συναίσθημα, ένω δεν πρέπει να ξεχνάμε πώς μόνον ως ένα σημείο μπορούμε να διαλύουμε και να μεταθέτουμε τα σύμβολα που μάς εκφράζουν.

Στη νέα του συλλογή γίνεται ποιητικά πληρέστερος, κι ακόμη παρουσιάζεται περισσότερο αποκαλυπτικός, πάνω σ’ ότι αφορά τις αιτίες του άγχους του. Παρατηρείς καλύτερα στο βάθος τις κινήσεις ένός φοβισμένου παιδιού, αδύνατου να ξεπεράσει το νυχτερινό έφιάλτη του—κ’ ή ζωή της μέρας μοιάζει γι’ αυτόν μ’ ένα νυχτερινό έφιάλτη—ένός παιδιού που ή θέση του ανάμεσα στον κόσμο, είναι μιὰ θέση ανάμεσα σε μαχαίρια. Δεν νοιώθει πουθενά κανενός είδους ατασφάλεια, γιατί έχει χάσει την πραγματική αίσθηση του κόσμου. Δεν βλέπει ούτε θετικά χρώματα, ούτε στερεά σχήματα. Τα πάντα κινούνται με μιὰ ρευστότητα, μπορούν εύκολα να μεταμορφωθούν σε κάτι άλλο: ‘Ενα κλωνάρι άνθισμένης μυγδαλιάς σ’ ένα δράκο. Τα λουλούδια σε βελόνες. Τα αυλάκια της βροχής σε αίμα.

... Γιατί τ’ ώραίο άσπρο σώμα
που κρατούσα

μαύρισε
και μου έβαψε τα χέρια;

Γιατί οι άρρώστιες του καλοκαιριού
φάνηκαν στο φεγγάρι του χειμώνα;
γιατί τα μαύρα μαλλιά που τύλιγα
τα χέρια μου
γίναν άράχνες και δέρματα σκοτισμένα
γιατί το φλυτζάνι που έπινα καφέ
γέμισε ένα πράσινο σκοτεινό μαρτύριο;

Δεν έχει κόκκινη απάντηση
το γιατί είναι μιὰ μεγάλη έλλειψη
κάτι σαν τάφος.

Δεν αποτελεί πρωτοτυπία αυτού του είδους ή φαινομενολογία. ‘Ωστόσο έχει ένδιαφέρον ή προσωπική αίσθηση του Σαχτούρη, ό τρόπος της ποιητικής διάκρισης των πραγμάτων.

‘Οχι πώς δεν υπάρχει ό έξωτερικός κόσμος, υπάρχει, αλλά από στιγμή σε στιγμή παίρνει τη μορφή διαφόρων έφιζλικών φαντασιώσεων, υπακούοντας στο νήμα μιās κεντρικής έσωτερικής του άναταραχής.

‘Από την άποψη αυτή, το μέρδεμα δηλαδή του φασματικού και του πραγματικού, είναι χαρακτηριστικοί οι παρακάτω στίχοι του από το ποίημά του «το πρωί και το βράδυ».

«Έξω στο δρόμο - περνάει - τ’ αυτοκίνητο:
φάντασμα - ό υποθετικός σωφέρ - ό άνθρωπος
με τη σκούπα - τα χρυσά δόντια - γελάει - και
το βράδυ - στον κινηματογράφο - βλέπεις ό,τι
δεν είδες το πρωί - το χαρούμενο κηπουρό - το
άληθινό αυτοκίνητο - τα φιλιὰ με το άληθινό -
ζευγάρι. ‘Ο,τι δεν αγαπάει το θάνατο - ό κινη-
ματογράφος».

‘Ο ποιητής, δεν έχει να μάς δώσει καμμιὰ εξήγηση. ‘Επιθυμεί να συμμεριστούμε, χωρίς να τον ρωτήσουμε τίποτε περισσότερο, την περιεχτική τραγική του έξομολόγηση: «Το γιατί είναι μιὰ μεγάλη έλλειψη κάτι σαν τάφος». ‘Ωστόσο την εξήγηση του φαινομένου του δε μπορούμε να την αναζητήσουμε παρά στους δύσκολους καιρούς. ‘Υποσυνείδητα και ό ίδιος συλλαβαίνει τον έαυτό του σαν κάτι άλλο. ‘Αλλά, «σε δύσκολους καιρούς - μηδενισμένος - ξεσπάω σ’ έναν άσπρο θάνατο - με αίμα». Κάθε έλπίδα και κάθε μέλλον το προεξοφλεί με τους στίχους του: «κρυμμένος - μες στο θάνατό μου - τραγουδῶ». ‘Η ζωή του έχει συντελεστεί, περνάει τις μέρες της έγκαταλειμένη σ’ αυτή τη μοίρα, χωρίς αντίσταση. ‘Υπάρχουν βέβαια οι οι άδικοι λόγοι που συντέλεσανε στη διαμόρφωση αυτής της ιδιοσυγκρασίας, μιās ιδιοσυγκρασίας που της αποκλείει κάθε έξοδο, μιὰ που οι ειδικοί αυτοί λόγοι τον φέρανε στη γνωστή γενικότερη θεώρηση του κόσμου, στην όποια συμπίπτουν όλες οι άποχρώσεις του μηδενισμού. Αυτή τη θεώρηση διατυπώνει στο ποίημά του «τα χρήματα». ‘Η τσιγγάνα μιλάει για χρήματα, ό βοσκός για τ’ άρνιά του, ένω και τα χρήματα και τ’ άρνιά και ό βοσκός θα περάσουν - ανήκουν τελικά στο θάνατο. ‘Η ιδέα είναι στερεότυπη και την συναντά κανείς σε άπειρες παραλλαγές του ίδιου θέματος. Οι άνθρωποι μεριμνούν, λογαριάζουν όνειρεύονται, ένω σε μικρή άπόσταση τους περιμένει ό θάνατος.

‘Αντιγράφω έδω το «κάτι επικίνδυνα παιχνίδια» ένα από τα πιο αντιπροσωπευτικά ποιήματα της νέας του συλλογής.

«Κάτι επικίνδυνα κομμάτια - χάος - είν’ ή ψυχή μου - που έκοψε με τα δόντια του - ό Θεός».

» ‘Αλλοι τα τριγυρίζουν πάνω σε σανίδια - τα δείχνουν - τα πουλάνε - τ’ αγοράζουν.

» ‘Εγώ δεν τα πουλώ.

» Οι άνθρωποι - τα κοιτάζουν - με ρωτάνε άλλοι γελάνε - άλλοι προσπερνάνε.

» ‘Εγώ δεν τα πουλώ».

‘Ο ποιητής δεν κάνει επίδειξη της φθοράς του, δεν συναλλάσσεται, δεν ένδιαφέρεται για τις έντυπώσεις. ‘Αξιοπρεπής σ’ αυτό που είναι, έξοφλεί το χρέος του, πληρώνει το φόρο του στην παγκόσμια μοίρα - όπως πιστεύει. ‘Ο

Δύσκολος καιρός νίκησε την από φυσικού της αντιρωϊκή και αδύνατη ιδιοσυγκρασία του, τόν έβγαλε στο περιθώριο της ζωής, στην άκρη του αιώνιου ρεύματος κι από κει βλέπει τώρα τη λειτουργία του κόσμου με μιá έσωτερική δεσπόζουσα πάνω στη φυσικότητα των αίσθήσεών του πχραίσθηση.

Μιά άλλη άρκετά έντονη περίπτωση νέου ποιητή που φέρνει πάνω του έκδηλα τá σημάδια από την επίδραση του δύσκολου καιρού, είναι του Λουκά Θεοδωρακόπουλου, που με την τελευταία συλλογή του «πηγάδια και πηγές» - τετάρτη κατά σειρά - μάς παρέχει θετικά στοιχεία του ποιητικού ταλέντου του. Μ' ένα στίχο δικό του και μ' ένα στίχο του Maurice Beauchot, μάς υπενθυμίζει πώς την ποίηση πρέπει να την αντιμετωπίζουμε μ' ένα ιδιαίτερο δέος. Είναι κάτι που συντελείται σε μεγάλο βάθος μέσα στον άνθρωπο κι ανεβαίνοντας στην επιφάνεια έκφραζόμενη, διατηρεί όλο το βάθος της προέλευσής της.

Ο ποιητής μάς σταματάει με το πρώτο κιόλας ποίημα της συλλογής του που έχει τόν τίτλο «Η σάρκα κι ó ξένος».

*Πονούμε αυτή τη σάρκα που μάς δυναστεύει,
την κανακεύουμε, την αγαπούμε.*

*Ανησυχούμε μήν της λείπει το νερό,
να μή τη βρεί ó κακός αγέρας.*

*Γι' αυτό τη ντύνουμε με ρούχα καθαρά,
της φράζουμε, όσο γίνεται, τις χαραμάδες*

*Προπάντων να μή μπει ó Απρόοπτος Ξένος
Όσο γι' αυτόν που κατοικεί στο βάθος,
φροντίζουμε να τόν ξεχνοῦμε.*

Αυτός που κατοικεί στο βάθος, ó φορέας της ανθρώπινης ευθύνης, ó δημιουργός, τó πραγματικό είναι, πάσχει αυτό τόν καιρό. Δεν έχει θέση, δεν βρίσκει τρόπο να πορευτεί, μαστιγώνεται από παντού. Για να απαλύνουμε τó ατομικό μας δράμα, φροντίζουμε να τόν ξεχνοῦμε. Η εποχή μας τού στερεί τις δυνατότητες της κανονικής ανάπτυξης και δράσης. Τόν σπρώχνει προς τη συντριβή και την εξαφάνιση. Δεν τόν εὔνοει. Μοιάζει με τó «Δέντρο» που τού λείπει τó νερό.

Όλοι οί συμβολισμοί του νέου ποιητή, συγκλίνουν προς τó ίδιο αντικείμενο : τόν βαθύτερο άνθρωπο που καταδυναστεύεται. Είναι ένας κήπος που σε πιάνει λύπη να τόν κοιτάς.

Μήτε λουλούδια πιά, μήτε φυτά.

*Τό λίγο πράσινο που απόμεινε
ξεράθηκε κι αυτό τó περασμένο καλοκαίρι.*

*Οί τοίχοι που έχτισαν ολόγυρα
ήταν καταστροφή.*

Αυτούς τούς τοίχους που απομονώνουν με τó βαρβαρισμό τους την πνευματικότητα, την ουσιαστική ανθρώπινη αξία, που κόβουν ή δυσκολεύουν όλους τούς δρόμους γύρω της, τούς μαντεύει εύκολα κανείς. Δεν είναι μόνο ή εκνευριστική ρευστότητα του διεθνούς κλίματος. Είναι κυρίως ή αξιοθρήνητη αντιπνευματική και αντιανθρώπινη ελληνική περιοχή. Όλα εδώ έχουν υπαχθεί σ' ένα κατώτερης μορφής εμπόριο που είναι δύσκολο να εξουδετερωθεί ή να μετατεθεί. Τά ευαίσθητα νευρικά πνεύματα των

ποιητών θυσιάζονται και ή υποχωρούν όπως ó Σαχτούρης, ζώντας μέσα σ' ένα κλίμα έφιαλτικών φαντασιώσεων, ή αντιστέκονται κατά έναν τρόπο ακόμη, μή θέλοντας από μιá βαθύτερη έπιταγή να προσυπογράψουν την ήττα τους, όπως ó Θεοδωρακόπουλος.

Ανάμεσα σ' αυτούς τούς τοίχους ó «κήπος» παλεύει άπεγνωσμένα να επιβιώσει σύμφωνα με την αρχική μοίρα που φέρνει μέσα του. Άλλά ακόμη και τó χώμα έχει άρρωστήσει:

Γέμισε μουχλες και σκουλήκια.

κάτι ανάλογο με κείνο των μαλλιών του Σαχτούρη, που τά βλέπει να γίνονται άράχνες και σκονισμένα δέρματα. Όστόσο ό,τι άπομένει ζωντανό μέσα σ' αυτόν τόν κήπο είναι ένα πηγάδι.

Μονάχα τó πηγάδι δεν πειράχτηκε

Βαθαίνει κάθε μέρα πιο πολύ.

Η ανθρώπινη ύπαρξη σκάβεται, οί εμπειρίες γίνονται τή νερό—ή ποίηση που αναβλύζει από τά μύχια της ύπαρξης. Αυτό τó πηγάδι αντιστέκεται, αλλά τó νερό του δεν είναι τó πόσιμο νερό της έλπίδας και της παρηγοριάς που περιμένει από έναν ποιητή ó κόσμος. Πώς μπορεί να μή σταθεί κανείς και να μην καταλάβει αυτόν τόν γιομάτο από ειλικρίνεια, έξομολογητικό τόνο του;

Έτσι τó πηγάδι είναι βαθύ, καλοθεμελιωμένο.

Κρύσταλλο τó νερό του μά δεν πίνεται

υπάρχουν φλέβες μες στη γή που ναι φαρμάκι.

Γι' αυτό κανένας δεν τó συντηρεί,

κανένας δε γυρεύει τή δροσιά του

στέκεται μέρα - νύχτα σκεπασμένο,

γεμάτο άράχνες και σκουριά,

στοιχειό που διώχνει από κοντά του τούς δια-

[βάτες.

Άλλά δεν υπάρχει περίπτωση να διαχωριστούν τά πράγματα και να σώσει κανείς τόν μισό εαυτό του. Η ανθρώπινη ύπαρξη είναι ένα, οί ψυχοπνευματικές λειτουργίες εξαρτώνται από τά γερά ή ετοιμόρροπα τοιχώματα του ανθρώπινου σώματος. Είναι όπως ένα Σπίτι. Αξίζει ν' αντιγράψουμε εδώ ολόκληρο αυτό τó ποίημα.

Δέ μ' ακουγαν που φώναζα

ν' αλλάξουμε τά κεραμίδια της σκεπής.

Άφησαν τις ρωγμές ασφράγιστες

και σαν μάς βρήκε τó νερό,

πότισε ó τοίχος και ραγίστηκε.

Τώρα σιγά - σιγά ξεφτίζει.

Όταν περνοῦνε βήματα

πέφτον σουβάδες.

Οί πλήθρες μοιάζονε

σαν άδειες κόγχες.

Άκόμη μιá νεροποντή

και πάει τó σπίτι

Θέ μου, να σώσουμε τουλάχιστον τά έπιπλα!

Τό κρεβάτι, τó τραπέζι

και τó μικρό μου μελανοδοχείο.

Να τού μείνει ή δυνατότητα της έξομολόγησης, άποτελεί την τελευταία χάρη που γυρεύει ó ποιητής. Να τού μείνει τουλάχιστο ή φωνή. Συνεχίζοντας τή φιλοσόφηση του δράματός του, άμφιβάλλει : «Δεν είναι τόσο τó νερό που έφταιξε - τó σπίτι ήταν σκάροτο απ' τά θεμέλια». Η άντοχή του ανθρώπου εξαρτάται φυσικά από την κατασκευή του. Άλλά μέσα

στον τοίχους που δημιουργεί γύρω μας το ελληνικό παρόν, δεν είναι απαραίτητο να μειονεχτεί ή ψυχοσωματική σου θεμελίωση για να συντριβείς. Ο ποιητής παίρνει το μοιραίο δρόμο προς τον πλήρη πεσιμισμό. Άρκει να τραυματισθεί ή χωρίς ανταπόκριση πίστη αυτό το μεγάλο πράγμα που μας συνδέει με τη ζωή και με τον κόσμο, για να ξαγγιστρωθείς και να βρεθείς στο κενό.

Όλο και περισσότερο σαν ξένα.
μας φαίνονται αυτά τα πρόσωπα των Θεών.
Το μήνυμά τους, να μας κρατήσει δε μπορεί.
Βαθύναμε τόσο πολύ την κόλασή μας,
που κάθε ανάβαση είν' αδύνατη
και μάταιη πιά.

Κι' ο ποιητής νοιώθει πραγματικά πεσμένος κι έξουθενωμένος. Το εκφράζει με την ανάλογη στην κατάσταση τραγικότητα :

Είναι στιγμές που αισθάνομαι σαν παλιό-
πάνω σ' ένα σωρό από σκουπίδια...

Γυρεύω απεγνωσμένα κάποιο πόδι,
να γατζωθώ επάνω του και να βαδίσω.

Μέσα σ' ένα τέτοιο κλίμα απομόνωσης που βρίσκεται και σε μια τέτοια κατάσταση φθοράς, διαισθάνεται πως μόνον ο άλλος άνθρωπος μπορεί να τον βοηθήσει. Η ζωή δεν είναι χωρίς διέξοδο, αλλά ο ένας που τούχουν σακατέψει τα μάτια, τα χέρια και τα πόδια, δεν θα την βρει ποτέ :

Αν δεν μπορείς να βγεις στο δρόμο
άνοιξε το παράθυρο, τουλάχιστον.

Ίσως, πάνω στα πρόσωπα που θα διαβαίνουν,
να ξεχωρίσεις κάποιο μονοπάτι.

Ο αναγνώστης μελετώντας τους στίχους που έχω παραθέσει, ανακαλύπτει αυτό το «βαθέων» πάνω στο οποίο θέλει να μας επιστήσει την προσοχή μας ο ποιητής. Διαθέτει την ανάλογη πυκνότητα κ' ευτυχώς απότελουσν εξαιρέσεις οι στίχοι του που δεν έχουν απαλλαγεί από τη φιλολογικότητα, που «καβαφίζουν», πράγμα που θα μπορούσε να το έχει αποφύγει. Σημειώνω για τον ίδιο το ποίημά του: «Η τελευταία λέξη». Δεν συγγενεύει με ό,τι άντλει, πραγματικά, από το βάθος του πηγαδιού του.

Μια τρίτη περίπτωση, που παρουσιάζεται με μίαν ιδιόρρυθμη οξύτητα, είναι η περίπτωση του Γιάννη Νεγρεπόντη. Η συλλογή του «πρόσωπο και χώρος» τυπωμένη στα 1958 δεν είχε απασχολήσει τις στήλες αυτές. Έλειπαν απ' αυτή τα έντονα χαρακτηριστικά που θα μπορούσαν, τελικά, να καταξιώσουν αυτό το παράδοξο ποιητικό είδος. Αυτά τα χαρακτηριστικά μας προσφέρονται με τη νέα του συλλογή «καθημαγμένοι». Ο σαρκασμός του, ή δραματικότητα και σε τελευταία ανάλυση ή απελπισία του, εκφράζουν επίσης την κατάσταση και τη θέση ενός ανθρώπου που δεν μπόρεσε ν' αντιστεί στην επίθεση του δύσκολου καιρού.

Οι όριζόντες του έχουν στενέψει και το βλέμμα του δεν πηγαίνει πιο πέρα—τουλάχιστο αυτό το πιο πέρα δεν το εκφράζει—από τον

τοίχο που σχηματίζει η φτηνή ζωή γύρω του. Έχει χάσει τον ευρύ χώρο που θα μπορούσε να τοποθετήσει το λυτρωτικό δράμα ενός ιδανικού. Το ιδανικό βέβαια, έφ' όσον, όπως δείχνουν οι στίχοι του τουλάχιστο, υπήρξε για το Νεγρεπόντη, δε μπορεί παρά να εξακολουθεί να υπάρχει. Η αντίστοιχη όμως αίσθησή του φαίνεται να έχει κατακερματιστεί. Τώρα η αίσθησή του περιορίζεται να συλλαβαίνει μόνο το τέλμα—έναν κόσμο υποκριτή, ψεύτικο, άβάσταχτα δραματικό και αδιέξοδο στη καλύτερη περίπτωση, πράγμα που δείχνει πως τα μέτρα συγκρίσεως δεν έλειψαν από μέσα του και πως έστω και υποσυνείδητα διατηρεί το πρότυπο του αντίθετου αυτής της διάλυσης που περιγράφει : μιας αν όχι ιδανικότερης, ανθρωπινότερης ζωής.

Όσοσο είναι ένας βαθύτατα απογοητευμένος κι αυτός, όπως ο Σαχτούρης και ο Θεοδωρακόπουλος, αλλά απογοητευμένος άλλου είδους. Το νερό που άντλει από μέσα του δεν είναι πόσιμο για έναν ακόμη περισσότερο λόγο. Δεν είναι μόνο πικραμένος, αλλά και άηδιασμένος. Το αντικείμενο της άηδίας τον έχει ποτίσει και τον ίδιο—πράγμα πολύ φυσικό, αφού, όπως δείχνει είναι ένας κόσμος που εφάπτεται μαζύ του και τον πηγαينوφέρει και τον ίδιο μέσα στο αδιέξοδό του.

Ο κόσμος του Νεγρεπόντη είναι ένας κόσμος βουλιαγμένος που μέσα του βουλιάζει κι ο ίδιος. Αυτό το συμπέρασμα βγαίνει από τη διαπίστωση που μας δίνουν οι στίχοι του : Δεν μπορεί να ιδεί πάνω από τα όρια αυτού του κόσμου. Είναι περικυκλωμένος, αποκλεισμένος. Δεν διαθέτει παρά μια συντριμμένη παιδικότητα εξουδετερωμένη από μια πρόωγη εφηβική πείρα. Η συνείδηση του χρόνου και η αίσθηση του κενού, οι δυο από τις τρεις καταστάσεις—ή άλλη είναι η ιδέα του θανάτου—που κατά κανόνα προκαλούν τον πανικό και σε συνέχεια τις άθεράπευτες πεσιμιστικές ψυχώσεις, τον βασανίζουν μέσα στα στενά περιθώρια ζωής που έχει άπωθηθεί.

Α! να μου σήκωνες μητέρα
αυτό το βάρος του άδειου καιρού...

Πώς μας χάνει ο χρόνος!

—Μητέρα! Τί παιδομάνι ή γειτονιά μας
ποτέ δε θυμήθηκα τόσα παιδιά.

—Ξέχασες τα δικά σας, αγόρι μου
μου φαίνεται τότε είσασιτε περισσότερα.

—Μητέρα!...

Ο χρόνος ανινεύει τον κόσμο, αδειάζοντας τον ταυτόχρονα. Ο νέος ποιητής βλέπει μόνο το κενό χωρίς την ανασυμπλήρωσή του. Δεν βλέπει πέρα από τη φθορά. Όχι πως δεν υπάρχει τίποτε να τον ένθαρρύνει, να μπορέσει να ιδεί, αλλά το χτύπημα κ' έδω στις αντίστοιχες αισθήσεις είναι καιρίο. Και οι άνθρωποι και τα πράγματα, παραλλάζουν. Γίνονται κάτι άλλο. Όπως και στην περίπτωση του Σαχτούρη ο κόσμος παρουσιάζει μια θολή ρευστότητα εύκολη αν όχι σε καθαρά εφιαλτικές, σε αποκρουστικές τουλάχιστο μεταμορφώσεις. Γδυτοί κ' οι δυο κοντά ο ένας στον άλλον αναγνωρίζουν πάλι τα σώματά τους τα γνωστά

τή γραφή από εγχείρηση σκοληκοειδίτιδας...

Τέλειωσαν μὴν ἀφήνοντας ὁ ἕνας τους τὸν ἄλλο...

Ἔχει κλειστά τὰ μάτια καὶ τὰ χεῖλη της
καὶ κανένας μὴς τοῦ προσώπου της
δὲν δείχνει τὴν ὑπαρξὴ ζωῆς
τὸ μέτωπό της ὠχρὸ καὶ λεῖο
καὶ τὰ μαλλιά της σὰ νᾶχουν βράσει...

Οἱ δρόμοι ἔξω μοιάζουν σὰν τὸν νελ «φωτισμένα με λάμπες ἀσετυλίνης». Ὁ ἔρωτας ὁ ἀπογυμνωμένος ἀπὸ κάθε ἀνθρώπινη προέκταση, ἀποτελεῖ κατὰ κανόνα ἕνα καταφύγιο — τὸ πιὸ κοντινὸ γιὰ ὄλους τοὺς ἀδιέξοδους ἀνθρώπους — ἀπ' ὅπου ξαναγυρίζει, με ἀκόμα πιὸ ἀυξημένη κάθε φορά, τὴν ἐσωτερικὴ του μοναξιά καὶ ἀθλιότητα. Ἕνας κόσμος ἀπογυμνωμένος ἀπὸ αἰσθήματα καὶ ἀπὸ χρώματα, ἕνας κόσμος πού τίποτα δὲ δείχνει τὴν ἀνανέωσή του ἢ τὴν κάθαρσή του, ἕνας κόσμος πού ἐξαντλεῖ τίς κινήσεις του μέσα σὲ μίαν ἀδιάκοπη ἀποσύνθεση. Ὅλα μοιάζουν σὰν νὰ γίνονται σὲ χρόνον σταματημένο.

Ἰπάρχει μόνον ἡ παροῦσα φθαρτὴ στιγμή, ἡ γιομάτη ἀπελπισία, ἡ νωχέλια ἢ βιαστικὴ φιληδονία. Καμμιά προοπτικὴ. Δὲν ἀλλάζει οὔτε πιὸ πέρα ὁ κόσμος.

Γύρω στὸ γλόμπο μιὰ πειταλούδα φλιτούργαγε ἐπίμονα, ἀνόητα, — κι ὅλα μέσα στὴν κάμαρα ἀπελπισμένα.

Στὸ βάθος σὰ νᾶναι μιὰ κάμαρα

γιὰ μετακόμιση, μιὰ κάμαρα γιὰ κατεδάφιση...

Ἀπὸ τὰ τριάντα ποιήματα τῆς συλλογῆς του ἔχω σημειώσει σὰν τὰ πιὸ χαρακτηριστικὰ τοῦ εἴδους τους, δέκα. Εἶναι τὰ ποιήματα τῶν σελίδων 17, 27, 30, 34, 36, 41, 45, 50, 54 καὶ 63. Τὸ ποίημα τῆς σελίδας 63 πού ἔχει τὸν τίτλο «Σπαραγμός», ἀποτελεῖ μιὰ σαφῆ μαρτυρία τῶν κρίσιμων γεγονότων πού ἐπέπεσαν πάνω στὸ εὐπαθὲς νευρικὸ σύστημα τῆς νεότητος. Βρίσκεται στὸ σπῆτι πού ἔζησε παιδί, καὶ παρακολουθεῖ με τὰ νέα πιὸ ἐκπληκτα μάτια, τὰ παλιὰ ἐπιπλα, τὰ ποικιλώνυμα μικροσερβίτσια τοῦ μπουφέ. Στῆς παλιές κίτρι-νισμένες ἐφημερίδες τῶν συρταριῶν, διαβάζει τὴν πρόσφατη ἱστορία τοῦ ἔθνους. Δὲν ἀντιγράφω τοὺς στίχους, ξεσηκώνω στὴ σειρά, μερικὰ ἀπ' αὐτὰ πού διαβάζει καὶ βλέπει. «Χιλιάδες λαοῦ... Κίνημα τοῦ Δεκέμβρη, ἐκλογές ἀποχῆ, μὴδὲν κόμμα ἐννέα, φωτογραφία τοῦ Πιουριφού με κοντομάνικο, Τρομοκρατία, Συμφιλίωση, Ἐκτελέσεις, Στρατοδικεῖα, Μακρονῆσι, Ἐμφύλιος σπαραγμός, Ἐκτακτα μέτρα, Γράμμος, Παράνομος μηχανισμὸς δρᾶ ἐν Ἀθήναις, Ἡ Ἑλλάς προμαχὼν τῆς Ἐλευθερίας Νεότης χωρὶς ἰδανικά, Ὅχι πιά ἄλλο αἷμα, Ἐκτελέσεις, Πτωχεύσεις, Δηλώσεις μετανοίας, Ἐπιβάλλεται νὰ διώκεται κ' ἡ σκέψις, αἷμα αἷμα στὸ αἷμα... Φτάνει πιά... Ἀλέξανδρος Παπάγος»...

Μέσα σ' αὐτὴ τὴν πνιγερὴ δίχως φῶς ἀτμόσφαιρα, σὰν μιὰ ξένη, Ἰοκάστη πρὶν τὴν ἀποκάλυψη προβαίνει ἢ μητέρα του.

—«Νὰ σοῦ φτιάξω ἕνα γάλα.

Γιατὶ δὲν ἀνάβεις τὸ φῶς;

.....

Τότε αὐτὸς σκέφτεται: «Ναί, κυρία μου, ἔχετε δίκιο, περνᾶμε πολὺ δύσκολα χρόνια καὶ περνᾶμε τὰ ἴδια χρόνια μόνο πού ἐσεῖς εἰσαστε πενήντα ὀχτῶ χρονῶ ἐνῶ ἐγώ, μόνο τριανταδύο. Σεῖς παραδέχεστε πῶς ἔχετε ἐμένα ἐγώ κανέναν.»

Ὅπως καὶ οἱ δυὸ προηγούμενοι ποιητὲς τὸ ἴδιο καὶ ὁ Νεγρεπόντης, ἀποσπᾶται ἀπὸ τὸ ρεῦμα, δὲν μπορεῖ νὰ παρακολουθήσει τίς κινήσεις τοῦ αἰῶνα του, κινήσεις πρὸς τὴν ἔξοδο, ἀπομονώνεται ὡς τὸ σημεῖο μάλιστα πού μᾶς ἔδειξαν οἱ πιὸ πάνω στίχοι του. Δὲν ἔχει τὰ πόδια πού χρειάζονται πιά νὰ παρακολουθήσει αὐτὸ πού προχωρεῖ — τόχει κιόλας χάσει ἀπὸ τὰ μάτια του — δὲν ὑποψιάζεται καμμιά πραγματικότητα ἔξω ἀπὸ τὸν κόσμο αὐτὸ πού λιμνάζει. Βλέπει τὰ λαμπιόνια τῆς πολιτείας νὰ τὸν κοιτάζουν ἐχθρικά ὅπως τὰ μάτια μιᾶς ἴαινας. Ὡστόσο δὲν τὸν ἔλειψε ἢ βαθύτερη ἀνθρώπινη φωνή, ὅσο καὶ ἂν μιλώντας με τοὺς παρχάτω στίχους μοιάζει σὰν νὰ ἰκετεύει.

Σ' αὐτὴ τὴν πολιτεία πουλιῶνται
ἀκόμα ματσάκια γιασεμιά καὶ ἀνεμῶνες
ἴσως δὲ χάθηκαν καὶ «ὄλα»

—ὅπως λένε οἱ εὐαίσθητοι ποιητὲς μας—

ὅμως ἐγὼ ρωτιάω φωνάζοντας

πάνω ἀπ' τὰ λαμπιόνια

κεῖ πάνω στους πιὸ ψηλοὺς ὀρόφους

πού ἀναμμένα φῶτα ὡς ἀργὰ

τῶν ἐταιρειῶν, τῶν ὑπουργείων καὶ τῶν ἐπιχειρήσεων

τὰ συμβούλια συντροφεύουν

—Τι γίνεται με τὴν Εἰρήνη;

τι με τὸν πόλεμο τὸν οικονομικό;

τι μ' αὐτὴ τὴν ἄβυσσο

πού ἔχει πέσει ὁ κόσμος;...

Μιλώντας στὴν ἀρχὴ γιὰ τὸ προηγούμενο βιβλίο τοῦ Νεγρεπόντη, τὸ ὄνομασα παράδοξο ποιητικὸ εἶδος. Ἀπὸ τοὺς στίχους πού παρέθεσα οἱ ἀναγνώστες μου δὲν θὰ μπορέσουν νὰ καταλάβουν αὐτὸ τὸ χαρακτηρισμὸ. Ὡστόσο παρατηρεῖ κανεὶς στὰ μακρόστιχα ποιήματά του μιὰ ψυχογράφηση καὶ ἕνα στήσιμο τῶν προσώπων περισσότερο θεατρικὸ παρά ποιητικὸ μέσα στὰ πλαίσια τῆς στιχουργικῆς του. Ἔχει μιὰ διεισδυτικότητα καὶ μιὰ ἰκανότητα νὰ συλλαβαίνει φύγχρονες διαλυτικὲς καταστάσεις, παρόμοιες με κείνες πού μᾶς γνώρισε τὸ θέατρο τελευταῖα με τὰ ἔργα τοῦ Τενέσση Οὐίλλιαμς. Ὁ Νεγρεπόντης παρουσιάζεται νὰ κλείνει μέσα του μιὰ ἀξιόλογη δύναμη — μιὰ δύναμη ὅμως, με τὴ μορφή πού παρουσιάζεται τώρα, διαβρωτικὰ ἐπικίνδυνη. Δὲν ξέρω ποιὸ ἀκριβῶς θὰ εἶναι τὸ εἶδος πού τελικὰ θὰ τὸν βοηθήσει νὰ προβάλλει τὴ δύναμή του αὐτὴ, ἀξιοποιημένη πληρέστερα.

Καὶ οἱ τρεῖς παραπάνω ποιητὲς, εἶναι δύσκολο ν' ἀντιδράσουν στὴν ἐπίθεση τοῦ δύσκολου καιροῦ, χωρὶς βοήθεια. Θὰ μπορούσαν ν' ἀφήσουν πόσιμο νερὸ γιὰ τοὺς μεταγενεστέρους. Εἶναι κρίμα, μιὰ περίοδος προσωρινῆς πα-

ρακιμής - ή περίοδος τής φοβερής ελληνικής πραγματικότητας του παρόντος - που θα περάσει, να περάσει αφού πρώτα σκοτώσει τ' αηδόνια μές στις ψυχές των νέων μας ποιητών.

ΝΙΚΗΦΟΡΟΣ ΒΡΕΤΑΚΟΣ

Κ. Πορφύρη: «Καλβικά» διάφορα, 'Αθήνα 1960.

Η βιβλιογραφία μας γύρω από τον Κάλβο και το έργο του είναι δυσανάλογα μικρή σε σχέση με το ανάστημά του ποιητή. Ίδιαίτερα έλλειπής είναι ή συμβολή των λογίων μας που θα μπορούσαν να μελετήσουν το όλο θέμα από τή σκοπιά των διαλεκτικών υλιστικών αντιλήψεων. Πραγματικά, ή έκδοση του Κ. Πορφύρη μας έκανε να σκεφθούμε πόσο μεγάλο είναι το κενό στον τομέα αυτόν και πόσο βαρεια είναι ή υποχρέωση των προοδευτικών διανοουμένων ν' ασχοληθούν με τον ποιητή τής ελευθερίας, τής τόλμης και τής αρετής. Ο Κάλβος τόσο με τή ζωή του όσο και με το έργο του είναι σημερινός ποιητής. Δεν αρκεί συνεπώς μονάχα να τον διεκδικούμε. Χρειάζεται κυρίως να δείξουμε αυτό το πράγμα στον πολύ κόσμο, να δώσουμε στον εργαζόμενο λαό τα μελετήματα που θα τον πληροφορήσουν για τα καθέκαστα του βίου του ποιητή, θα του γνωρίσουν το πολυσήμαντο έργο του και θα του δώσουν τή δυνατότητα να κοινωνήσει τα μηνύματα από τα όποια το έργο αυτό είναι πλουσιώτατο.

Όσο το βιβλίο του Κ. Πορφύρη δεν κάνει μονάχα φανερό το χρέος των λογίων μας. Πέρα από αυτό, αποτελεί μιάν ουσιαστική συμβολή στη μελέτη αυτή εγκαινιάζοντάς την. Παρά τή συντομία τους τα μελετήματα του βιβλίου (Τα ρηματικά άσυναίρετα του Κάλβου, Ο Κάλβος στη Σάμο, Ο ύμνος εις τους Ίονιους, Τα «κινήματα τής ψυχής», Κάλβος και Σολωμός. Η πολιτική δραστηριότητα του Κάλβου, ή πολιτική ιδεολογία του Κάλβου) αποτελούν άξιολογότερες εργασίες, διαπνεόμενες από γνήσιο συναίσθημα ευθύνης. Μέσα από τις σελίδες του βιβλίου φωτίζονται ικανοποιητικά οι σχέσεις ανάμεσα στο βίο του ποιητή και τήν ιδεολογία και πραχτική δραστηριότητά του, καθώς και οι σχέσεις ανάμεσα στα τρία αυτά και το έργο του.

Ο Κ. Πορφύρης έχει το σημαντικό προσόν να μη «στεγνώνει» το θέμα του υποβιβάζοντάς το στο επίπεδο μιās πολιτικής προσούρας. Η έρευνητική του ματιά συνοδεύεται από μιā λεπτή ευαισθησία που του επιτρέπει ν' ανακαλύπτει τον ποιητή ακόμα κ' εκεί όπου μελετάει θέματα σαν τήν επαναστατική του δραστηριότητα και τις διώξεις που υπόστηκε. Ίδιαίτερα όμως ή παρατηρητικότητα κι ή ευαισθησία του δίνουν πλούσιους καρπούς εκεί όπου ο Πορφύρης μελετάει το ίδιο το ίδιο το έργο του Κάλβου όπως στα «ρηματικά άσυναίρετα» και στα «κινήματα τής ψυχής». Οι λεπτές παρατηρήσεις που κάνει σχολιάζοντας τις γλωσσικές και τεχνολογικές ιδιοτυπίες του Καλβικού έργου δεν δικαιολογούν απλώς τις ιδιοτυπίες αυτές παρά αναδείχνουν—αυτό κυρίως—τήν αισθητική τους αναγκαιότητα, - πρᾶ-

γμα που αποτελεί και τήν ουσιαστική δικαίωσή τους - και τις δυνατότητες που προσφέρουν στον Κάλβο να μετουσιώσει καλλιτεχνικά, ως τήν πιο παραμικρή λεπτομέρειά τους, τα μηνύματά του οικοδομώντας ένα έργο ικανό ν' αντιμετωπίζει άφοβα το χρόνο.

Όσο οι αρετές αυτές κάνουν πιο φανερή μιάν αδυναμία του βιβλίου, (ανάποφευκτη βέβαια αν σκεφτούμε πως αποτελεί συλλογή άνατύπων): τήν άποσπασματικότητα. Μα ακόμα και τα ίδια τα μελετήματα που περιέχονται σ' αυτό, διατηρούν έναν άποσπασματικό χαρακτήρα, δείχνουν καθαρά πως «θέτουν» το θέμα τους, χωρίς διόλου να το εξαντλούν. Όμως ή τοποθέτηση είναι σωστή και οι «νύξεις» άποκαλύπτουν όχι μόνο τήν πλούσια φλέβα του υλικού παρά και τήν ικανότητα του μελετητή να το άξιοποιήσει. Θα ήταν ευχής έργο αν ο Πορφύρης εύρισκε τον τρόπο να καταπιαστεί συστηματικά με το καλβικό έργο. Έδειξε πως έχει με το παραπάνω τις δυνατότητες να μας δώσει μιā μεγάλη συνθετική εργασία άντάξια και του ποιητή και τής ιδεολογίας που χρησιμοποιεί σαν όργανο έρευνας.

ΚΩΣΤΑΣ ΠΕΤΡΟΥ

Γιάννη Γκίκα: 'Η άλωση τής Χαλκίδας από τους Τούρκους στα 1470. Δυό βενετσιάνικα χρονικά και πέντε ντοκουμέντα, 'Αθήνα 1959 [άνάτυπο από το 'Αρχείο Εύβοϊκών Μελετών, τ. ΣΤ', με ιδιαίτερη άρίθμηση] σ. 72.

Ο κ. Γ. Γκίκας παρουσιάζει μεταφρασμένα στην ελληνική τα έξης κείμενα, σχετικά με τήν πολιορκία και άλωση τής Χαλκίδας από τους Τούρκους το 1470: 1. (α) Giacomo Rizzardo, La presa di Negreponte fatta dai Turchi ai Veneziani nel MCCCCLXX, έκδομένο με άλλα τεκμήρια και σημειώσεις από τον Emmanuelle A. Cicogna (Venezia 1844)· στη μελέτη του κ. Γκίκα καταλαμβάνει τις σ.σ. 28 - 44 (β) άκολουθεί μιā άπογραφή τής Χαλκίδας και μερικων νησιων του Αιγαίου κι άλλων παραθαλάσσιων περιοχων, (γ) ένα έγγραφο του χρονικογράφου St. Magno, που έζησε από κοντά τα ιστορούμενα, σχετικό με τις ένετικές ναυτικές δυνάμεις που θα λάβαιναν μέρος στην επιχείρηση τής Χαλκίδας (σ. 47 - 53), (δ) μιā έκθεση μηνολογημένη κατά Ίούλιο του 1470 προς τον Φερδινάνδο Ε' τής Αραγωνας, Καστίλλης, Σικελίας και Νεάπολης (σ. 53 - 54), (ε) μιā έκθεση τής 18.8.1470 για τήν άλωση τής Χαλκίδας (σ. 55 - 56), (στ) άλλο έγγραφο σχετικό με τον άρχηγό των κατά θάλασσα επιχειρήσεων, Ναύαρχο Κανάλε (σ. 56 - 59), (στ) κατάλογος 4 Βαύλων τής Χαλκίδας (σ. 56. Προφανώς στο χφ. υπήρχε Oniissis, από όπου και ή σύγχυση του κ. Γκίκα, άτ. σημ. 123) και (ζ) άλλος πίνακας 7 προβλεπτων Χαλκίδος (σ. 60). 2 (η) Άκολουθεί το χρονικό του Jacopo dalla Castellana (Intorno a tre racconti della Presa di Negreponte, fatta dai Turchi), έκδομένο από τον Filippo Luigi Polidori (Φλωρεντία 1854), (αυτόπτη κι αυτό του μάρτυρα, καταχωρημένο στις σ.σ. 60 - 69),

και μ' αυτό τελειώνουν τὰ δημοσιευόμενα κείμενα. Ὁ κ. Γρίκας παραθέτει μαζί με τὰ κείμενα και τὰ σχόλια τῶν πρώτων ἐκδοτῶν καθῶς και δικές του σημειώσεις. Στὴν ἀρχὴ (σ. 9 - 20) προτάσσει μιὰν εἰσαγωγὴν, ὅπου ἐκτίθεται ἀδρομερῶς ἡ ἱστορία τῶν ἐτῶν 1204 - 1470 (σ. 9 - 17) και γίνεται λόγος (σ. 17 - 20) γιὰ τὰ μεταφραζόμενα χρονικά.

Κατ' ἀρχὴν πρέπει νὰ παρατηρηθεῖ ὅτι εἶναι χρήσιμη ἐργασία ἡ κωδικοποίησις σὲ σαφεῖς ἐνότητες τοῦ ἐκδεδομένου, ἔστω, ἀλλὰ σχετικῶς δυσχερῶς προσιτοῦ ὕλικου και ἡ μετάφρασί του. Γι' αὐτὴν τὴν ἀπόφασιν ὁ μελετητὴς ἀξίζει κάθε ἐπαινο. Τὸ ἴδιο ἰσχύει και γιὰ τὴν προσπάθειά του νὰ σχολιάσει τὰ κείμενα, νὰ κάμει διάφορους συσχετισμοὺς με ἄλλες μαρτυρίες, νὰ ἐπισημάνει τὰ τοπωνύμια. Θὰ πρέπει ὅμως νὰ παρατηρήσουμε ὅτι αὐτοῦ τοῦ εἴδους οἱ ἐργασίες χρειάζονται αὐστηρὸ σύστημα, τὸ ὁποῖο δὲν φαίνεται νὰ υἱοθετεῖ ὁ συγγραφέας. Κατ' ἀρχὴν ὑπάρχουν ὀρισμένα ὄρια, τὰ ὁποῖα δὲν γίνεται νὰ ὑπερκερασθοῦν ἀπὸ τοὺς ἐκλαϊκευτικοὺς στόχους πού θέτει ὁ συγγραφέας, ἀκριβῶς λόγω τοῦ ἀντικειμένου τῆς μελέτης. Ἔτσι ὀρισμένες σημειώσεις, ἡ και κατὰ μεγάλο μέρος εἰσαγωγὴ, δὲν ἔχουν θέση σ' αὐτὴ τὴ μελέτη (λ.χ. μιὰ σημείωσις γιὰ τὸν Χάμμερ, σ. 20, τὸ Σανουῦδο, τὸν Μαλιπιέρο, σ. 23, τὸν Ἰσίδωρο, σ. 61 κ' ἄ.). Θὰ ἦταν χρησιμώτατο ἄλλωστε ἂν γινόταν λόγος και γιὰ τίς ἄλλες πηγές τίς σχετικὲς με τὴν ἄλωση τῆς Χαλκίδας, τουλάχιστον ὡς πρὸς ἐκεῖνες πού ἀναφέρονται στὰ σχόλια τοῦ Cicogna (λ.χ. ὁ φερόμενος στὴ μετάφραση πού παρουσιάζει ὁ κ. Γρίκας ὡς «Ἀνώνυμος κατὰ τὸν Καλκοντύλα» (sic), περιέχεται στὸν Fr. Sansovino, Historia Universale κ.τ.λ. (1η ἐκδ. 1560), σ. 320 τὸν Χαλκοκονδύλη (λατ. μεταφρ. C. Clausegns, Βασιλεία 1556, σ. 330. Ἡ μετάφραση τῆς σημείωσις τοῦ Cicogna. Προφανῶς ταραγμένη σ' αὐτὸ τὸ σημεῖο ἡ μετάφραση ὁ μὴ εἰδικὸς μπερδεύεται και θεωρεῖ τὸν Ἀνώνυμο ὡς πηγὴν τοῦ Χαλκοκονδύλη). Κατ' ἐμὲ ἀνεξήγητη εἶναι και ἡ διατήρησις τῶν ἰτακῶν τύπων στὰ ἑλληνικά λ.χ. Καλκοντύλα ἀντὶ Χαλκοκονδύλης, (τοῦ ὁποῖου ὁ ἑλλ. τύπος δίνεται σὲ ὑποσημείωσι, σ. 39) ἢ Ἰσίντορο ἀντὶ Ἰσίδωρος. Ὅπως και νᾶναι, ὑπάρχουν στὴ μελέτη ἀρετὲς πού ἀντισταθμίζουν τὰ μεθοδολογικά της ἐλαττώματα, ἀνάμεσα στίς ὁποῖες ἀξίζει νὰ σημειωθοῦν οἱ τοπωνυμικὲς διασαφηνίσεις. Ἡ ὄλη προσπάθεια εἶναι χρήσιμη και οἱ στόχοι της ἀνταποκρίνονται στὰ ζητήματα πού θέτει ἡ ἔρευνα. Ἐλπίζομε ὅτι ἡ προσπάθεια τῆς συναγωγῆς τῶν πηγῶν θὰ συνεχισθεῖ και ἀπὸ ἄλλους ἀσχολούμενους με τὴν τοπικὴ ἱστορία. Ὅταν αὐτὴ ἡ προσπάθεια γίνεται με σύστημα, προσφέρει πολύτιμα πράγματα στὴν ἔρευνα.

ΣΠ. Ι. ΑΣΔΡΑΧΑΣ

Τὸ θέατρο

Δὲν εἶδα περὺ τὴν παράστασιν τῶν Ὀρνίθων στοῦ Ἡρώδη, πού τόσο βάρβαρα κακοποιήθηκε ἀπὸ τὸ ἐπίσημο κράτος και ἀπὸ τὴν

ἐπίσημη κριτικὴ. Κ' ἡ φετεινὴ, δεμένη και χαρούμενη, ἦταν ὅπως φαίνεται ἀπαλλαγμένη ἀπὸ τὰ σημεῖα ἐκεῖνα πού προκάλεσαν τόση «δικαίη» ὀργή. Τὸ ζήτημα εἶναι, και ἀνεξάρτητα ἂν ἡ περσινὴ παράστασις ἦταν καλὴ ἢ καλὴ, ἂν εἶχε τὸ δικαίωμα ὁ Βασίλης Ρώτας νὰ διασκεύασει και νὰ ἐκσυγχρονίσει τὸν Ἀριστοφάνη. Γιατὶ κακὰ εἶναι τὰ ψέματα : ἡ μάχη δόθηκε σ' αὐτὸ τὸ σημεῖο. Οἱ διάφοροι «φιλόσοφοι» και ἔστ' ἤθελαν ἕναν Ἀριστοφάνη - μούμια, πού νὰ μὴ λέει τίποτα στὸ σημερινὸ θεατὸν. Κι' ὅμως ὅπου γῆς παίζεται σήμερα ὁ Ἀριστοφάνης ἐκσυγχρονίζεται και κανένας δὲ σκέφθηκε νὰ μιλήσει ποτὲ γιὰ «ἀσέβεια», στὸ μεγάλο κωμωδιογράφο. Μὰ και ἐδῶ στὴν Ἑλλάδα εἶχαμε ἕνα προηγούμενο με τοὺς «Ὀρνίθους». Στὰ 1929 ἀνέβασε αὐτὸ τὸ χαριτωμένο ἔργο τοῦ Ἀριστοφάνη ἡ Μαρίκα Κοτοπούλη, πού εἶχε τότε τὴν «Ἐλευθέρα Σκηνή», στὴν ὠραία μετάφραση τοῦ Λέοντα Κουκούλα και με σκηνοθεσίαν τοῦ Σπύρου Μελά. Ὁ Λέων Κουκούλας εἶχε κάμει τότες με τοὺς «Ὀρνίθους» ὅ,τι ἔκανε σήμερα ὁ Βασίλης Ρώτας. Ἐκσυγχρόνισε τὸν Ἀριστοφάνη κ' ἔβαλε στὸ στόμα τῶν πουλιῶν ὄχι μόνο σύγχρονα πράγματα παρά και σύγχρονα ὀνόματα : μιλοῦσε π.χ. ὀνομαστικὰ γιὰ τοὺς δημάρχους Σπύρο Μερκούρη και Σπύρο Πάτση και γινόταν ἀναφορὰ σὲ πολιτικὰ γεγονότα τῆς ἐποχῆς. Νὰ λοιπὸν τί ἔγραφε τότε ὁ Ἄλκης Θρυῶλος : «Ὁ Ἀριστοφάνης ἦταν ἕνας ἐπιθεωρησιογράφος, ἀλλὰ μεγαλοφυής». Ἀνάλυε κατόπιν τὴν ἀποψὴ τῆς αὐτῆς κ' ἔλεγε πῶς ὁ Ἀριστοφάνης δὲν δημιουργοῦσε ἀνθρώπους, ἀλλὰ κινοῦσε πάνω στὴ σκηνὴ ἀνδρείκελα, πού ἔβαζε στὸ στόμα τοὺς τίς δικές του σκέψεις, γιὰ νὰ σατυρίζει τοὺς συγχρόνους του. Δὲν εἶναι, λοιπὸν, νοητὸ νὰ παίζεται σήμερα ὁ ἀθηναῖος κωμωδιογράφος χωρὶς νὰ ἐκσυγχρονίζεται. Μιλοῦσε κατόπιν γιὰ μιὰ γαλλικὴ διασκευὴ τῶν Ὀρνίθων και ἔλεγε γιὰ τὸν Λ. Κουκούλα.

«Ὁ κ. Κουκούλας πού διασκεύασε τοὺς Ὀρνίθους, κατάλαβε ὅτι μιὰ πιστὴ μετάφρασις δὲν θὰ ἦταν ἀρκετὴ γιὰ ν' ἀποδόσει τὸ νόημα τοῦ πρωτότυπου, Δυστυχῶς τὸ συνειδητοποίησε με δειλία (ὑπογραμμίζω ἐγώ). Δὲν τόλμησε νὰ τὸ διασκεύασει ριζικὰ. Πρόσθεσε μόνο σ' ἐλάχιστα σημεῖα (ὑπογραμ. ἐγώ) μέσα στὸ κείμενο μερικὸς ὑπαινισμοὺς γιὰ σύγχρονα γεγονότα. σημειώσεις δική μου : ὡστόσο αὐτοὶ οἱ «ὑπαινιγμοὶ» ἔφταναν ὡς τὸ σημεῖο νὰ γίνονται ἀναφορὲς σὲ σύγχρονα συγκεκριμένα πρόσωπα, ὅπως εἶδαμε) κι' αὐτοὶ οἱ ὑπαινιγμοὶ εἶναι οἱ μόνοι πού διασκεδάζουν τὸ σύγχρονο κοινόν».

Αὐτὰ ἔγραφε τότε ὁ Ἄλκης Θρυῶλος. Νὰ τί εἶπε και πέρυσιν γιὰ τὴν διασκευὴν τοῦ Ρώτα : Δὲν ἀρνήθηκε τὴν παλιά του ἀποψὴ πῶς ὁ Ἀριστοφάνης ἦταν ἕνας ἐπιθεωρησιογράφος πού γιὰ νὰ παηχτεῖ πρέπει νὰ ἐκσυγχρονιστεῖ, φτάνει ὁ ἐκσυγχρονισμὸς αὐτὸς νὰ εἶναι ἄχρους και ἄσμος ἤγουν νὰ μὴ θίγει τά... ὅσια και τὰ ἱερά, ἤγουν : «Ὁ κ. Κουν κι' ὁ κ. Ρώτας ἰκολούθησαν ἕναν ἐντελῶς διαφορετικὸν τρόπο. Γέμισαν τὸ κείμενο με λέξεις καθαρά μοντέρνες» (σημ. δική μου : κι' ὁ Κουκούλας τὸ ἴδιο εἶχε

κάνει τότε). Κι' αναφέρει ποιές είναι αυτές οι λέξεις: «βάσεις, πυραύλους, πυραυλοκίνητα, 'Αϊνστάϊν, Μάου - μάου, τεντυμπόιδες κ.τ.λ.». Ήρθαμε λοιπόν στο ψητό. 'Ο 'Αλκης Θρύλος συμπύκνωσε τις σκέψεις των «φιλοσόφων» και των έστέτ: Δέν πειράχτηκαν για τον έκσυγχρονισμό του 'Αριστοφάνη, πειράχτηκαν γιατί ο έκσυγχρονισμός ήταν πραγματικός κι' όχι ψεύτικος, ήταν χρωματισμένος έντονα από τη σημερινή πραγματικότητα. Και πώς μπορούσε να γίνει αλλιώς; 'Ο Ρώτας έκανε το ίδιο πράγμα που έκανε κι' ο Κουκούλας, με τη διαφορά που ο δεύτερος τόκανε στα 1929, στην εποχή δηλαδή που αντικείμενο της πολιτικής σάτυρας ήταν οι δήμαρχοι και τα στραβοπατήματα άστικής δημοκρατίας, ενώ ο πρώτος τόκανε στα 1959, στην εποχή δηλαδή που αντικείμενο της πολιτικής σάτυρας δέ μπορεί παρά να είναι οι βάσεις κι' οι πυραυλοι. Κι' ο Κουκούλας κι' ο Ρώτας έκσυγχρόνισαν τον 'Αριστοφάνη σύμφωνα με τα κριτήρια της εποχής τους, δηλαδή ζωντανά. Μά τον άστικό ήσυχασμό του 1929 τον διαδέχτηκε σήμερα το άγχος κι' η άπεμπόληση της έθνικης ανεξαρτησίας. Και λοιπόν άλλα είναι τα κριτήρια «της επίσημης» κριτικής. 'Αξίζει να πούμε και τουτο. 'Ο 'Αλκης Θρύλος στην περσινή κριτική του για το Ρώτα, ενώ θυμάται και πάλι την ίδια γαλλική διασκευή που ανάφερε και στα 1929, δέν ανάφερε τη διασκευή και την παράσταση των όρνιθων από την «'Ελευθέρα Σκηνή». Πιθανόν να το ξέχασε θά πεϊ κανείς. Δέ θέλω κι' εγώ να πω πως αυτό έγινε από πρόθεση. Μά και στην περίπτωση που το ξέχασε έχουμε ένα «ψυχοπαθολογικό φαινόμενο της καθημερινής ζωής», όπως θάλεγε κι' ο Φρόυντ: λησμονάει κανείς ότι θέλει να λησμονήσει. Και βέβαια δέν θά ήταν ευχάριστο στον 'Αλκη Θρύλο να θυμηθεί πως στα 1929 έγραφε ότι ο Κουκούλας δέν ήταν άρκετά τολμηρός στον έκσυγχρονισμό του 'Αριστοφάνη κι' ότι ζητούσε αυτό άκριβώς που έκανε ο Ρώτας στα 1959!

'Υπαίθριο Θέατρο — Θίασος Χατζίσκου: «Ναστρεντίν Χότζας» του Γεράσιμου Σταύρου.

'Ο Ναστρεντίν Χότζας, γέννημα της 'Ανατολής και σταυραδέρφι του Καραγκιόζη, είναι ένα κράμα από έξυπνάδα κι' άφέλεια, άνταρσία και ίπποτισμό, κωμικότητα και τραγικότητα, δάκρυο και γέλιο, μια σύνθεση της πολυκύμαντης λαϊκής ψυχής. 'Ο σοβιετικός συγγραφέας Λεονίντ Σολοβιόφ πήρε αυτά τα στοιχεία κι' έκανε έναν καινούριο, δικό του ανθρώπινο και κοινωνικό τύπο, έναν υπερασπιστή των ταπεινών και των καταφρονεμένων, ένα λαϊκό ήπότη που γυρνάει στις πολιτείες της 'Ανατολής, μπαίνει στους φτωχομαχαλάδες και στα φτωχοκάλυβα, και με μοναδικό του όπλο τη σπιρτάδα του και την έξυπνάδα του, γλυτώνει τη φτωχολογιά από το άδικο κι' από την καταπίεση των άρχόντων και των δυνατών. Αυτό το δροσερό μυθιστόρημα του Σολοβιόφ διασκεύασε ο Γεράσιμος Σταύρου για το θέατρο και μ' αυ-

τό το έργο ξεκίνησε έφέτος ο Νίκος Χατζίσκος στο κηποθέατρό του.

Τα άπειρα έλκυστικά επεισόδια που περιέχει το βιβλίο του Σολοβιόφ ήταν ο πιό μέγανος κίνδυνος για το διασκευαστή. Μπορούσε να παρασυρθεί από τη γοητεία τους και να παραγемίσει το έργο του με πολλές έξυπνες και συναρπαστικές καθαυτές σκηνές, που θά μεταβάλλανε όμως το έργο σε ένα κουραστικό θεατρικό αφήγημα. Ευτυχώς ο Σταύρου είδε αυτόν τον κίνδυνο και τον ξέφυγε. Πήρε από το βιβλίο του Σολοβιόφ μόνο εκείνα τα επεισόδια που του ήταν χρήσιμα στη δουλειά του, και τάδεσε σφιχτά μέσα στο έργο, έτσι που τίποτα δέν είναι περιττό, ή κάθε σκηνή έχει κάποιο λόγο, είναι αίτια για κάποια άλλη σκηνή, μέσα στη γενική οικονομία του έργου. 'Ο «Ναστρεντίν Χότζας» του Σταύρου είναι θέατρο. 'Αναπτύσσεται θεατρικά πάνω στη βασική, έξωτερική (δέ μπορούσε να είναι αλλιώς) σύγκρουση, ανάμεσα στον Ναστρεντίν Χότζα και στον 'Εμίρη, κορυφώνεται στο τέλος της δεύτερης πράξης, για να φτάσει στη λύση, με κάποια χαλαρότητα είναι αλήθεια στην τρίτη. Κι' όλα αυτά γίνονται δίχως να προδίνεται το πνεύμα του πρωτότυπου, περνώντας άνάλαφρα από το παραμύθι στη ζωή, από το όνειρο στην πραγματικότητα, από τον άνατολίτικο θρύλο στο ζέον σήμερα. Γιατί ο Σταύρου τόνισε πιό πολύ το σατιρικό στοιχείο του Σολοβιόφ, τόκανε πιό άμεσο και πιό γκροτέσκο, κι' αυτό δέ βρίσκειται καθόλου σε αντίφαση με την όλη ύφή του έργου.

'Ο Νίκος Χατζίσκος με το θίασό του που είχε δείξει πάντα πως έμπνέεται από ένα άνώτερο καλλιτεχνικό ιδανικό, που είναι ο δημιουργός του κηποθέατρου στην 'Ελλάδα και που έδωσε μερικές παραστάσεις με πολλές άξιώσεις (Ρωμαίος και 'Ιουλιέττα, 'Ερωτόκριτος, 'Ονειρο Καλοκαιριάτικης νύχτας, Διγενής) μά που τα τελευταία χρόνια άτύχησε στο ρεπερτόριό του, είχε με τον «Ναστρεντίν Χότζα» έναν πραγματικό θρίαμβο. 'Ο σκηνοθέτης Μήτσος Λυγίζος έδωσε άριστοτεχνικά την παράσταση. Πιστός στο όλο πνεύμα του έργου, ενάλλαξε μ' ένα άνάλαφρο στυλιζάρισμα το παραμύθι με την πραγματικότητα και έδωσε ένα θαυμαστό σύνολο. 'Η παράσταση δέν είχε κανένα κενό και καμιά χασμωδία (ύστερα από την πρεμιέρα περικόπηκε έλαφρά ή τρίτη πράξη κι' αυτό ήταν προς όφελος και του έργου και της παράστασης). Στην έπιτυχία της παράστασης βοήθησε πολύ το γραφικό σκηνικό του Μάριου 'Αγγελόπουλου, που παρίστανε την άγορά της Μπουχάρας και μ' ένα έξυπνο τρύκ γινόταν το πλούσιο έσωτερικό του Σαραγιού. 'Ο Τάσος Μαστοράκης έκανε μιάν έπιλογή από σοβαρή άνατολίτικη μουσική, που μπορεί πολλές φορές να βάραινε κάπως στο άνάλαφρο πνεύμα της παράστασης, μά που ίκανοποιούσε με τη γνησιότητά της. Τα κοστούμια της Φανής Μαρκό, δέν είχαν την Χολλυγουντιανή εκζήτηση κι' ή χορογραφία της Ρένας Καμπαλάδου (χορεύτριες Ρ. Καμπαλάδου, Ρ. Γιαννιώτη, Μ. Λιάτσου, Β. Πάνου, Μ. Τριανταφύλλου) σεμνή και άρμονική. 'Από τους ήθοποιούς, πλάι στο Νίκο Χα-

τζίσκο πού έπαιξε με άερα και μπριγιάντικα τὸ Ναστρεντίν Χότζα, θριαμβευτικὴ ἐπιτυχία εἶχε ὁ Γ. Δάνης (Ἐμίρης). Ὁ Γ. Δάνης γνήσιο ταμπεραμέντο κωμικοῦ, μετὴ δημιουργία του στὸ ἔργο τοῦ Γ. Σταύρου, κάνει ἕνα πραγματικὸ ἄλμα. Ὁ Δῆμος Σταρένιος, στὸ ρόλο τοῦ τσιφούτη Τζαφάρ, πρόσθεσε ἄλλη μιὰ ἐπιτυχία στὴν ὑποκριτικὴ του σταδιοδρομία. Ἀπὸ τοὺς ἄλλους ἠθοποιούς σημειώνουμε τὸν Ἀθ. Προύσαλη (Μπαχτιάρ), Στ. Χατζηπαυλῆ (γέρο), Ἐρ. Κονταρίνη (Γιουσούφ), Χάρη Χριστοδούλου (γραμματικὸ), Κ. Νάο (σιδερά), Γ. Μετσόλη (Νιζάζ), Εὐάγ. Πρωτοπαπᾶ (Χουσεὶν Γκούσλια), Γ. Μοσχίδη (εὐνοῦχο). Ἰστέρησαν ὁ Στ. Στρατηγός (Ἀσλάν κι ὁ Ὀρφέας Ζάχος (ποιητής). Ἀπὸ τὶς γυναῖκες ἡ Ἄννα Φόνσου (Γχιουλιστάν) ἔπαιξε σεμνὰ καὶ πειστικά. Καλὴ ἐπίσης ἡ Χρ. Σὺλβα (Λειλά). (Ὅλοι οἱ ἄλλοι ἠθοποιοὶ (Δ. Χρυσόχοος, Χρ. Δαχτυλίδης, Ἄγ. Ἀἰβαλιώτης, Μαρτίνα Γαλακάτου, Τ. Παπαδόπουλος, Κ. Πυρπασόπουλος, Μ. Τσίρκας, Θ. Δασκάλου κλπ. κλπ.) κράτησαν τοὺς ρόλους τους.

Ὁ «Ναστρεντίν Χότζας» εἶχε σίγουρα τὴ μεγαλύτερη καλλιτεχνικὴ ἐπιτυχία ἀπὸ ὅλα τὰ ἑλληνικὰ ἔργα πού γράφτηκαν τὰ τελευταῖα χρόνια εἰδικὰ γιὰ κηποθέατρο. Καὶ σὰν ἔργο καὶ σὰν παράσταση. Καὶ δικαιολογημένα θὰ πρέπει νὰ κρατήσει τὸ πρόγραμμα τοῦ Χατζίσκου ὅλο τὸ καλοκαίρι.

Κ. ΠΟΡΦΥΡΗΣ

Ἑλληνικὸ Λαϊκὸ Θέατρο : Νότη Περγιάλη «Ἡ Ἀντιγόνη τῆς κατοχῆς».

Ἄν τὴν «Ἀντιγόνη τῆς κατοχῆς» τὴν εἶχε γράψει κάποιος κλασικόπληκτος Γερμανὸς καὶ μᾶς τὴν παρουσίαζαν ἀπ' τὴ σκηνὴ κάποιου ἑλληνικοῦ θεάτρου, θὰ παραξενευόμασταν βασικά μετὸν θιασάρχην πού θὰ εἶχε διαλέξει ἕνα ἔργο μετὸς τῶν ἀκατανόητες—ἀπὸ δραματουργικὴ ἄποψη—ἀφέλειες καὶ τόσο ἀντίθετο στὸ δημόσιο αἶσθημα. Γιὰ τὸ συγγραφέα μᾶλλον θὰ ἀδιαφορούσαμε παίρνοντας ὑπ' ὄψην μας ὅτι σὰν ξένος δὲν κατέχει τὰ ἑλληνικὰ πράγματα, οὔτε κ' ἔχει καμιὰν ἰδιαίτερη ὑποχρέωση νὰ σεβαστεῖ ἐκεῖνα πού ἐμεῖς θεωροῦμε ὅσια καὶ ἱερά. Θὰ τοῦ τὰ ψέλναμε βέβαια πού μετὸς τόσο ἀλαφριά καρδιά «ξαφρίζει», ὅτι τοῦ ἀρέσει ἀπ' τὶς τραγωδίαις τοῦ Σοφοκλῆ, στραπατσάροντάς τες ἀνελέητα, μὰ θὰ κοροϊδεύαμε μ' ὅλες ἐκεῖνες τὶς ρητορεῖαις περὶ «δράματος συνειδήσεως» τοῦ Γερμανοῦ ἀξιωματικοῦ, πού εἶναι κυριολεκτικὰ γιὰ τὰ πανηγύρια ἂν ὄχι «στὴ σύλληψη» τοῦλάχιστο «στὴν ἐφαρμογῆ».

Δυστυχῶς τὸ ἔργο αὐτὸ τῷγραψε ὁ Ἕλληνας Νότης Περγιάλης, ἄνθρωπος μετὰ ἀναμφισβήτητα καλὰς προθέσεις καὶ συγγραφέας πού μετὸ ἔργο του ἔχει δεῖξει σεβασμὸ κι ἀγάπην γιὰ τοὺς λαϊκοὺς ἀγῶνες καὶ γνήσιο ἐνδιαφέρον γιὰ τὴν τύχην τῆς πατρίδας του καὶ τοῦ κόσμου.

Ὅμως γι' αὐτὸν ἀκριβῶς τὸ λόγο πρέπει νὰ τοῦ δηλώσουμε καθαρὰ ὅτι ἡ «Ἀντιγόνη» του εἶναι ἀπ' τὴν ἀρχὴν ὡς τὸ τέλος ἕνα ἀτόπημα, μετὰ ἐξαίρεση δυὸ μονάχα σκηνῶν—τοῦ διαλόγου

Νικήτα - Ἀντιγόνης στὴν ἀρχὴν, καὶ τοῦ μονόλογου τοῦ Νικήτα πρὸς τὸ σκοτωμένο Λευτέρην στὸ τέλος.

Εἶναι ἀτόπημα πρῶτα - πρῶτα γιὰ τὸν τρόπο πού παρουσιάζει—ἢ μᾶλλον δὲν παρουσιάζει—τὴν ἀντίσταση ἐναντία στὸν κατακτητὴν, καὶ τὴ συμπεριφορὰ τῶν Γερμανῶν. Δὲ θὰ χασομερήσουμε ἐδῶ ὑπενθυμίζοντας πράγματα γνωστὰ σ' ὅλους. Ἡ εἰκόνα πού δίνει τὸ ἔργο ἀπὸ τὴν ἄποψη αὐτὴ εἶναι ψεύτικη. (Ὁ Λευτέρης φεύγει γιὰ τὸ βουνὸ μόνο ὅταν χάνει τὴν ἀρρεβωνιαστικιά του, τὸ χωριὸ μ' ἐπικεφαλῆς τὸν πατέρα Κρέονην εἶναι οὐσιαστικὰ ἀντίθετο σὲ κάθε κίνηση ἐναντίον τοῦ κατακτητῆ, οἱ Γερμανοὶ φοβερρίζουν πῶς θὰ βιαιοπραγήσουν—δὲν βιαιοπραγοῦν ὅμως παρὰ μόνο ἀμυνόμενοι καὶ σκοτώνοντας μόνο ἐκεῖνον πού τοὺς εἶχε βλάψει—ἐνῶ παραβλέπουν τὶς κραυγαλέες κατάρεις τοῦ χωριοῦ πού τοὺς λέγονται κατὰ πρόσωπο, δίνουν μαθήματα καλῆς συμπεριφορᾶς καὶ χίλια δυὸ ἄλλα ἀπίθανα πράγματα, ὡς τὴν οἰκειοθελῆ ὅσο κι ἀνεξήγητη ἀποχώρησίν τους.

Ἔτσι ἡ ἀντίσταση, θέμα ἀπὸ τὴ φύσιν τοῦ βαρύτερο καὶ κυριαρχικὸ, βιάζεται ἀπὸ τὸ συγγραφέα νὰ παίξει ρόλο ψεύτικου ντεκόρ γιὰ νὰ προβληθοῦν ἀπάνω του «ἡ πάλιν τοῦ Νικήτα μετὰ τὴ μοῖρα του» «ἡ ἀνύψωσις τῆς Ἀντιγόνης σὲ σύμβολον» καὶ τὸ «δράμα συνειδήσεως» τοῦ Γερμανοῦ μετὰ τὴν ἀντιπολεμικὴ αἰχμὴν του. Τὸ χειρότερον εἶναι πῶς παρ' ὅλα αὐτὰ ὁ Περγιάλης νομίζει—ἂν κρίνουμε ἀπὸ τὸ σημείωμά του στὸ πρόγραμμα—πῶς ἔκανε ἔργο ἀντιστασιακὸ. Δυστυχῶς τὸ μόνο πού ἔκανε ἦταν νὰ διαστρέψει τὴν ἱστορία.

Ὅμως τὸ ἔργο του δὲν εἶναι ἀποτυχημένο μόνο γι' αὐτὸ τὸ λόγο. Ἄς κάνουμε μιὰ στιγμὴ τὴν ὑπόθεσιν πῶς ὁ Λευτέρης εἶχε γυρίσει στὸ χωριὸν του γιὰ νὰ ὀργανώσει τὴν ἀντίσταση καὶ πῶς ἔπαιρνε τὴν ἀπόφασιν νὰ βγεῖ στὸ βουνὸ μὲ μίαν μάθαινε ὅτι πρόκειται νὰ ἔρθουν Γερμανοί, πρὶν μάθει ὅτι ὁ ἀδελφός του τοῦκλεψε τὴν ἀρρεβωνιαστικιά του. Ἄς ὑποθέσουμε ἀκόμα πῶς οἱ χωρικοὶ ὄντας ἀντίθετοι στὴν ἀρχὴν ἀντιλαμβάνονται τὴν ἀναγκαιότητα τῆς ἀντίστασις μετὰ τὸν ἐρχομὸν τῶν Γερμανῶν πού μετὰ τὴ συμπεριφορὰ τους σπρώχνουν τὸν πληθυσμὸν σ' ἐξέγερσιν. Ἄς φαντασθοῦμε τέλος ὅτι ὁ διοικητὴς δὲν παρουσιάζεται στὸ ἔργο μόνο γιὰ μιὰ στιγμὴ—γιὰ νὰ ὑποκαταστήσει τὸν ἀρχαῖον Κρέοντα στὴν ἐντολὴν περὶ μὴ ταφῆς τοῦ Πολυνίκη—ἀλλὰ εἶχε ἕνα οὐσιαστικότερον ρόλον στὸ ἔργο καὶ μετὰ τὴ σκληρότητά του δημιουργοῦσε τὸ δράμα συνειδήσεως τοῦ Γερμανοῦ Λοχία πού σὰν ἐκτελεστικὸ ὄργανον ἔπρεπε νὰ κάνει καὶ ἔκανε πράγματα ἀντίθετα μ' ἐκεῖνα πού πίστευε γιὰ ὀρθά.

Σύμφωνα μετὰ τὶς ὑποθέσεις αὐτές, κανεὶς δὲν θὰ μπορούσε νὰ κατηγορήσει τὸ συγγραφέα ὅτι διέστρεψε τὴν ἀντίσταση. Κι ὅμως τὸ ἔργο ἐφ' ὅσον τὰ ἄλλα στοιχεῖα του θὰ ἔμεναν ὅπως τὰ εἶδαμε, πάλιν θὰ ἦταν ἀποτυχημένο. Γιὰ τὸ ἀτόπημα τοῦ Περγιάλη δὲν βρῖσκεται μόνο στὸν τρόπο πού ἀντιμετώπισε τὰ ἱστορικά, ἀλλὰ καὶ—κυρίως—τὰ δραματικὰ γεγονότα.

Ἄς τὸ δοῦμε λοιπὸν τώρα ἀπὸ τὴν ἄποψιν τῶν σχέσεων του μετὰ τὴν ἀρχαία τραγωδίαν, δηλ.

«τὴν πάλῃ μὲ τὴ μοῖρα» καὶ τὸ «σύμβολο τῆς Ἀντιγόνης». Οἱ ἀρχαῖοι τραγικοὶ παρουσιάζοντας τὴ μοῖρα σὰν ἓνα τυφλὸ καὶ ἀδυσώπητο μηχανισμό πού ἔμπεινε σὲ λειτουργία ἀπ' τὴ θέληση τῶν θεῶν, ἐπιδίωκαν νὰ καλλιεργήσουν στοὺς θεατὲς τῆς ἐποχῆς τους τὴν ἀρετὴ μέσω τοῦ φόβου γιὰ τὸ θεῖο.

Σήμερα ὅμως τί νόημα μπορεῖ νὰ ἔχει ἡ τέτοια προβολὴ τῆς μοῖρας προκειμένου γιὰ ἓνα σύγχρονο ἔργο; (Εἶναι ἓνα ἐρώτημα στὸ ὁποῖο, ὁμολογῶ, δὲν κατάφερα νὰ βρῶ μιὰν ἱκανοποιητικὴ ἀπάντηση. Θὰ χαιρόμουν αὖν μοῦ τὴν ἔδινε ὁ Περγιάλης). Ἐκτὸς ἀπ' αὐτό, στὴν ἀρχαία τραγωδίᾳ ἡ αἰσθητικὴ συγκίνηση στηρίζεται ἀπ' ἑνὸς στὸν ὑψηλὸ ποιητικὸ λόγο καὶ ἀπ' ἑτέρου στὴ σαφῆ κατεύθυνση καὶ τὸν διαρκῶς ἐπιταχυνόμενο ρυθμὸ ἐξέλιξης τῶν πραγματικῶν γεγονότων, (τὰ ὁποῖα εἶναι φορεῖς ἰσχυρότατων ἀνθρώπινων ψυχικῶν καταστάσεων), πρὸς τὸ μοιραῖο τέλος, γνωστὸ ἀπ' τὴν ἀρχὴ στοὺς θεατὲς καὶ προβλεπόμενο χάρις τῇ λειτουργίᾳ τῆς ὑπαρξῆς τοῦ «κοινοῦ μύθου». Πῶς μπορεῖ τώρα νὰ συγκριθεῖ ὁ λόγος τοῦ Περγιάλη καὶ τὰ γεγονότα τοῦ ἔργου του μὲ τὰ ἀρχαία τους πρότυπα, χωρὶς συντριπτικὲς συνέπειες γιὰ τὴν ἀπόπειρα;

(Ἐὰς ὄψεται πῆς ὁ Ὁ Νῆλ—γιὰ νὰ μὴν πᾶμε σὲ πιὸ παλιούς—πού μὲ τὸ «Πένθος ταιριάζει στὴν Ἡλέκτρα» θέλησε νὰ... συναγωνιστεῖ τὸν Αἰσχύλο, κ' ἐκεῖνος ὁ σκηνοθέτης τοῦ «Ὁρφέο Νέγκρο» πού διασκεύασε τὸ θρῦλο τοῦ Ὁρφέα σὲ νοτιοαμερικάνικο καρναβάλι, κὶ ὁ ἴδιος ὁ Περγιάλης, βέβαια, πού καταπῶς φαίνεται ζήλεψε τὴ δόξα τους).

Ἐπειτα, ἡ «Ἀντιγόνη» τοῦ Σοφοκλῆ εἶναι τόσο τέλεια σὰν δραματικὸ ἔργο, τόσο πλήρης σὰν ἀνθρώπινος χαρακτήρας καὶ τόσο ζωντανὴ σὰ σύμβολο—τῆς ἐλεύθερης βούλησης ἀκριβῶς σύμβολο, κ. Περγιάλη, γιὰτὶ διαλέγει ἀνάμεσα στὸ νόμο τῆς ἀνθρωπιᾶς καὶ τὸ νόμο τῆς σκληρότητας (πού τὸ πνεῦμα τῆς ἀρχαιότητος τοὺς ὀνόμαζε ἀντίστοιχα θεῖο νόμο κὶ ἀνθρώπινο νόμο) κ' ἐκεῖνο πού τὴν παρακινεῖ δὲν εἶναι τόσο ἡ ἀδελφικὴ ἀγάπη ὅσο ἡ αἰσθησιμότης τοῦ χρέους ἀπέναντι τῇ δίκαιῃ κρίσει καὶ τὴν ἀνθρωπιᾳ, ὥστε δὲν ἔχει ἀνάγκη ἀπὸ «βελτιώσεις» ἀμφίβολης ποιότητος κὶ ἀνκνεώσεις πού δὲν προσφέρουν τίποτα νέο.

Τὸ πόσο λίγο ἱκανὸ εἶναι τὸ ἔργο τοῦτο τοῦ Περγιάλη νὰ μεταδώσει ἀπὸ μόνου του σὰν δραματικὸς λόγος καὶ δράση τὸ μῆνυμά του, φαίνεται ἀπὸ τὸ γεγονὸς ὅτι ὁ ἴδιος ὁ συγγραφέας χρειάστηκε ἓναν τσιτσερόνε πού νὰ ἐξηγηθεῖ κάθε ὥρα καὶ στιγμὴ τὰ διαδραματιζόμενα μὲ συνεχεῖς ἀναφορὲς στὰ ἔργα τοῦ Σοφοκλῆ (γιὰ σκέψου ἀλήθεια τίς ἀρχαῖες τραγωδίαις νὰ κάνουν χρέη δεκανικιῶν!) καὶ τὸν βρῆκε στὸ πρόσωπο τοῦ ἀπίθανου αὐτοῦ Φράνκ Ἀίχεν πού μιλάει γιὰ τὸν ἑαυτό του σὲ τρίτο ἐνικὸ πρόσωπο σὰν τὰ παιδάκια τῶν δύο χρόνων.

Τὰ πρόσωπα τοῦ ἔργου ἐκτὸς ἀπ' τὸ Νικήτα, καὶ τὸν πατέρα του εἶναι ἀδέξια ἀντρεϊκελλά. Ἡ κοπέλλα μένει ἐντελῶς ἀναξιοποίητη, παρὰ τίς τεράστιες δυνατότητες πού ἔκλεινε ὁ ρόλος τῆς. Βιάζεται ἀπὸ τὴν ὑποχρέωση νὰ

μπεῖ στὸ καλούπι τῆς Ἀντιγόνης καὶ μένει δραματικὰ οὐδέτερη. Ὅλα τ' ἄλλα, μ' ἐπὶ κεφαλῆς τὸν ἀνεκδιήγητο ἐκεῖνον Ἀίχεν, πού ἀντὶ νὰ πάσχει τὸ δράμα του δημηγορεῖ περὶ αὐτοῦ, εἶναι ἀνύπαρκτα, χωρὶς καμιά θεατρικὴ ἢ ἀνθρώπινη ὄντοτητα.

Ἔτσι καὶ τὰ λίγα καλὰ στοιχεῖα τοῦ ἔργου καταποντίζονται :

1) Οἱ δύο καλὲς σκηνὲς πού ἀναφέραμε, χάνονται μέσα στὴν πλημμύρα τῶν ἄλλων, κὶ ὁ ἀδρὸς λόγος τους—ὁ καλύτερος πού ἔχουμε ὡς τώρα δεῖ ἀπ' τὴ πέννα τοῦ Περγιάλη καὶ θέλουμε νὰ τὸν συγχαροῦμε εἰλικρινὰ—σκεπάζεται ἀπὸ τίς γλυκερὲς ρητορίες τοῦ Ἀίχεν καὶ τὴν ἀσήμαντὴ φλυαρία τῶν ἄλλων προσώπων. 2) Ὁ γνήσιος σύγχρονος μῦθος τῆς σύγκρουσης τῶν δύο ἀδελφῶν, τοῦ πατέρα καὶ τῆς κοπέλλας, χάνεται μέσα στὸ ξένο καλούπι πού κατασκεύασε ἡ μιμητικὴ διάθεση τοῦ συγγραφέα θέλοντας ν' ἀποδείξει τὸ «ἴδιος λαός, ἴδια πάθει, ἴδια ἐλαττώματα, ἴδια προτερήματα» κλπ. (Βρὲ τί μπορεῖ νὰ κάνει ἡ προγονοπληξία!)

3) Τὸ σαφὲς ἀντιπολεμικὸ μῆνυμα τοῦ ἔργου ἐξουδετερώνεται ἐντελῶς ἀπὸ τὴν παραχάραξη τῆς ἀντίστασης κὶ ἀπὸ τὴ λειτουργία τῆς τυφλῆς κὶ ἀδυσώπητης μοῖρας, πού ὅ,τι κὶ ἂν κάνει κανένας δὲ μπορεῖ νὰ τῆς ξεφύγει. (Ἄφοῦ δηλ. ὑπάρχει—κατὰ τὸν Περγιάλη—«μοῖρα», ἂν αὐτὴ εἶναι γιὰ τὴν ἀνθρωπότητα ὁ πόλεμος, τότε τὸ ἀντιπολεμικὸ μῆνυμα εἶναι ἀπλῶς φιοριτούρα πολὺ κακοῦ γούστου). Κρῖμα, γιὰτὶ τὰ γνήσια καὶ σύγχρονα στοιχεῖα τῆς πλοκῆς εἶναι τόσο πλούσια σὲ δυνατότητες πού θὰ μπορούσαν ν' ἀποτελέσουν τὸν πυρῆνα ἐνὸς ἀληθινὰ σπουδαίου ἔργου, πού θὰ λάμπρυνε τὴ νεαρὴ δραματουργία μας χωρὶς νὰ κακοποιεῖ τὴν ἀρχαία.

Ἡ σκηνοθετικὴ ἐργασία ὑπῆρξε πολὺ ἐπιμελημένη κὶ ἀνάδειξε ὅ,τι ἦταν δυνατὸ ν' ἀναδειχτεῖ ἀπ' τὸ ἔργο. Τὸ ἴδιο καὶ τὸ παίξιμο τῶν ἠθοποιῶν, καὶ τὸ πολὺ καλοβαλμένο σκηνικὸ. Ἡ μουσικὴ ὑπόκρουση σὲ μερικές στιγμὲς παραῆταν δυνατὴ, καὶ γενικὰ εἶχε ἓνα κινηματογραφικὸ κὶ ὄχι θεατρικὸ χαρακτήρα.

B. MANIATHΣ

Οἱ Εἰκαστικὲς Τέχνες

Ἐκθέσεις: Κώστα Κλουβάτου—Δ. Μεγαλίδη—Κ. Γεωργίου.—Γ. Σπυρόπουλου—Ἐλεύθερου Σπουδαστήριου Καλῶν Τεχνῶν.

Ὁ γλύπτης Κώστας Κλουβάτος μᾶς ἔδειξε τελευταία τὴν πρόσφατὴ ἐργασία του. Καὶ ἦταν καιρὸς. Ὑστερα ἀπὸ τὴν ἐπιτυχία πού εἶχαν τὰ ἔργα του στὸ ἐξωτερικὸ, σὲ δύο διεθνεῖς ἐκθέσεις, στὸ φεστιβάλ τῆς Μόσχας, ὅπου ἓνα κεφάλι του πῆρε τὸ πρῶτο χρυσὸ βραβεῖο, καὶ στὴ Μπιεννάλε τῆς Ἀλεξάνδρειας ὅπου μιὰ ἐξαίρετὴ μάσκα του κατέκτησε ἓνα ἄλλο βραβεῖο, ἔπρεπε νὰ παρουσιάσει καὶ στὸ κοινὸ τῆς Ἀθήνας τὰ ἐπιτεύγματά του. Ἡ ἐκθεσὴ του ἐπέτρεψε νὰ διαπιστώσουμε μιὰν ἀναμφισβήτητα ἀλματώδη πρόοδο στὴ δουλειά του. Ἐνῶ

στην πρώτη περίοδο τῆς ἐργασίας του ἔμενε δεμένος στὸ αὐστηρὸ δίδαγμα μιᾶς τέχνης ἀπόλυτα πειθαρχημένης στὸ ἀντικείμενο, στὴ σύγχρονη φάση του ἐλευτερώνεται ἀπὸ κάθε συμβατικὸ δεσμὸ. Ἄν μὲ τὸν ὕρο ἐξπρεσιονισμὸς ἐννοῦμε σήμερα μιὰ τέχνη ὅπου ἡ μορφή γίνεται τὸ πρόσχημα γιὰ νὰ ἐκφράσει ὁ καλλιτέχνης τὶς ἀνησυχίες του, γιὰ νὰ μεταπλάσει τὰ πράγματα μέσα στὸ δικό του κλίμα, τότε ἡ τέχνη τοῦ Κλουβάτου εἶναι ἐξπρεσιονιστικὴ. Μὲ δύναμη καὶ σιγουριά ἀναβρῦζει τοῦτος ὁ ἔντονα συγκινημένος λόγος, αὐθόρμητα σὰν τὸ γάργαρα νερό, θαρρεῖς καὶ εἰ μορφές του πλάθονται μαζί μὲ τὴ συγκίνηση ποὺ τὶς προκαλεῖ.

Στηριγμένες στὶς σπάνιες τεχνικές του κατακτήσεις, στὴ βαθειὰ γνώση τοῦ ὕλικου του, οἱ μορφές του λευτερώνονται ἀπὸ κάθε ἐξωτερικὸ περιορισμὸ γιὰ νὰ μπολιαστοῦν μὲ μιὰ βαθειὰ ἀνθρώπινη συγκίνηση, ποὺ κάποτε φτάνει στὸ ἀχαλίνωτο πάθος.

Ὁ καλλιτέχνης προβαίνει σὲ τολμηρὲς ἀφαιρέσεις, νόμιμες καὶ μελετημένες. Καταργεῖ κάθε περιττὸ καὶ συμπυκνώνει τὸ νόημά του σὲ μιὰν αὐστηρὴ λιτότητα. Ἐπιδιώκει αὐτὸ ποὺ ὀνομάζει ὁ Μπουζιάνης μεγάλη φόρμα. Δὲν ἐνδιαφέρεται γιὰ τὶς λεπτομέρειες. Οἱ μορφές του ἐπιβάλλονται μὲ τοὺς πρωταρχικοὺς ὄγκους των. Μιὰ αὐστηρὰ ζυγισμένη εὐαισθησία μεταγράφει τοὺς ὄγκους του σ' ἓνα κλίμα πλαστικὸ, ὅπου δένονται κομμάτι τὸ κομμάτι, γιὰ νὰ συντεθοῦν ὕστερα μὲ τρόπο στέρεο καὶ νὰ δώσουν τὸ ἔργο του. Ὁ παλμὸς τους ἢ ψυχὴ τους εἶναι ἡ συγκίνηση τοῦ καλλιτέχνη ἀπὸ τὰ πράγματα. Ἀποστρέφεται κάθε θεματογραφία, μὰ δὲν περιφρονεῖ τὴ συμβολικὴ γλῶσσα τοῦ ἀντικειμένου. Ἀπορρίπτει κάθε λεπτομέρεια ποὺ δὲν ὑπάρχει πλαστικά. Τοῦτες οἱ ὀρμητικὲς μορφές του μποροῦν νὰ στέκουν στηριγμένες στὴ γερὴ τους δομὴ, σὲ μιὰ στερεότητα κατασκευῆς ποὺ γίνεται τὸ θεμέλιο τῆς ἐκφράσεώς του. Εἶναι φανερὸ πὼς βρισκόμαστε μπροστὰ στὴν ἀπαρχὴ μιᾶς νέας φάσης τῆς δουλειᾶς τοῦ καλλιτέχνη. Ἡ εὐσυνειδησία του καὶ ἡ γνήσια καλλιτεχνικὴ του συγκίνηση μᾶς ἐπιτρέπουν νὰ ἐλπίζουμε σ' ἀκόμα πιὸ προχωρημένες κατακτήσεις στὸ ἔργο του.

Ὁ ζωγράφος Δημήτρης Μεγαλίδης ἔχοντας νὰ εἰκονογραφήσει ἓνα λεύκωμα γιὰ τὴ ζωὴ τῶν ἀνθρακωρύχων στὸ Ἄλιβέρι, πῆγε στὸ ἴδιο μέρος, κατέβηκε στὰ ἀνθρακωρυχεῖα καὶ ζωγράφησε μιὰν ὀλόκληρη σειρὰ ἀπὸ σκηνὲς τῆς ζωῆς τῶν ἐργατῶν ποὺ δουλεύουν πολλὰ μέτρα βαθειὰ μέσα στὰ ἔγκατα τῆς γῆς. Τὰ πρωτότυπα ἔργα του τὰ ἐξέθεσε τελευταῖα στὸ Ζυγὸ κι ἔτσι μπόρεσαν νὰ παρακολουθήσουν τὴ δουλειά του περισσότεροὶ ἄνθρωποι. Μερικὲς ἀπ' τὶς τρομαχτικὲς σκηνὲς ποὺ ἀναπαράστησε ὁ ζωγράφος προκαλοῦν τὸ ρῆγος, τὴ φρίκη μπροστὰ στὸ γεγονὸς ποὺ ἀναπαριστοῦν. Γιατὶ ὁ Μεγαλίδης ἀρκέστηκε σὲ μιὰν ἀντικειμενικὴ ἀναπαράσταση καὶ σ' ἐλάχιστες μόνο στιγμὲς ἄφησε τὴ δική του τὴ συγκίνηση μπροστὰ στὰ φαινόμενα νὰ τὰ χρωματίσει μὲ τὴ διάθεση του. Ὅπου ἐν τούτοις ὁ καλλιτέχνης δούλεψε περισσότερο ἐλεύθερα, ἐκεῖνα τὰ ἔργα του



Γ. Κλουβάτου :

Μάνα μὲ παιδί

κέρδισαν πολὺ. Αὐτὸ μπορεῖ κανεὶς νὰ τὸ διαπιστώσει συγκρίνοντας μερικὲς λιθογραφίες μὲ τὰ πρωτότυπα σχέδια, ἀπὸ ὅπου ἔγιναν. Μιὰ ἐλευθερία στὴν ἐκτέλεση τῆς λιθογραφίας καὶ τὰ λιθογραφικὰ μελάνια, ἔδωσαν ἓνα βάρος στὶς φιγούρες του ποὺ δὲν ὑπάρχει στὰ σχέδια μὲ τὸ μολύβι, ποὺ ἔτσι ἔχουν σημασία μόνο σὰν ντοκουμέντα μιᾶς πραγματικῆς ἀπάνθρωπης ζωῆς. Σὲ ἓνα δυὸ τοπία του θὰ πρέπει ἐπίσης

νά διαπιστώσουμε μιάν επιμελημένη χρωματική επεξεργασία, πού τὰ κάνει κάποτε νά μοιάζουν με μινιατούρες.

Ὁ Κ. Γεωργίου στή μικρή αίθουσα τοῦ Ζυγοῦ, μᾶς ἔδειξε μιὰ σειρά ἀπό εὐχάριστα κομμάτια του. Πρόκειται γιά μιὰ ζωγραφική καθαρὰ καλαισθητική με ἔντονα διακοσμητικό χαρακτήρα. Πολλές φορές φαίνεται νά παρασέρνεται ἀπό τὸ παιγνίδι τοῦ ὕλικου καί τότε τὸ ἀποτέλεσμα καταντᾷ κάπως ἐρασιτεχνικό ὑποπτεύεται κανεὶς πὼς δὲν ὑπάρχει πάντα ἔλεγχος τῶν μέσων πού χρησιμοποιεῖ ὁ καλλιτέχνης. Στις καλύτερες πάλι στιγμές της εἶναι μιὰ ζωγραφική διακριτική κι εὐχάριστη στήν ὄραση.

Ὁ ζωγράφος Γιάννης Σπυρόπουλος σημείωσε στήν τελευταία Μπιεννάλε τῆς Βενετίας μιάν ἀξιόλογη ἐπιτυχία Μαζί με τὸν Ἰταλὸ ζωγράφο Ἀντώνιο Μούσιχ κέρδισε τὸ πρῶτο βραβεῖο τῆς Οὐνέσκο, πού συνίσταται στήν ἐγχορμη ἀναπαραγωγή ἑνὸς ἔργου του πού θὰ σταλεῖ στὰ Μουσεῖα, τίς Πινακοθήκες, τοὺς

καλλιτεχνικούς ὀργανισμούς κτλ. Τὸ βραβεῖο τὸ ἀπένευμε μιὰ εἰδική ἐπιτροπή. Ἡ διάκριση αὐτὴ ἀποκτᾷ ἰδιαίτερη σημασία γιά τὴ χώρα μας γιὰτὶ γιά πρώτη φορά Ἕλληνας καλλιτέχνης κερδίζει αὐτὸ τὸ καθιερωμένο διεθνὲς βραβεῖο.

Μεθοδική κι ἐξαιρετικὰ ἀποδοτικὴ δουλειὰ φαίνεται νά γίνεται στὸ Ἐλεύθερο Σπουδαστήριο Καλῶν Τεχνῶν. Τὸ μαρτυροῦν τὰ ἐκτιθέμενα ἔργα τῶν σπουδαστῶν τόσο στὶ ζωγραφικὴ ὅσο καί στὴ διακοσμητική. Ἰδιαίτερα ἀξιοπρόσεχτα εἶναι τὰ ἔργα τῆς ζωγραφικῆς. Ἀνάμεσα στὰ ἔργα τῶν μαθητῶν τοῦ τμήματος αὐτοῦ, ὑπάρχουν μερικὲς πολὺ καλὰ καμωμένες σπουδές, πού μαρτυροῦν τὴν εὐσυνειδησία τῶν δασκάλων καί τὴν ἀνταπόκριση τῶν μαθητῶν. Μερικοὶ μάλιστα σπουδαστὲς ὅπως οἱ Συνέσιος, Ζάκκα, Κηρέλλα κτλ. φαίνεται νά κατέχουν ἀξιόλογα προσόντα γιά μιὰ παραπέρα προώθηση τῆς δουλειᾶς τους. Τὸ ἐλεύθερο τοῦτο σπουδαστήριον ἔγινε κιόλας ἓνα ἀξιόλογο καλλιτεχνικὸ φυτώριον.

Γ. ΠΕΤΡΗΣ

Τὰ Νέα Βιβλία

(Βιβλιογραφικὸ Δελτίο)

Στράτη Εὐστρατιάδη: Γράμματα καί τέχνες στή Νίκαια. Ἐκδόση φιλολογικοῦ Συλλόγου Νικαίας. Σχ. 8 σ. 47+1 λευκή. Ἐξώφ. Δημ. Τηνιακοῦ.

Διάλεξη ὅπου ὁ συγγραφέας δίνει μερικὰ σημαντικὰ στοιχεῖα γιά τὴν πνευματικὴ καί καλλιτεχνικὴ ζωὴ τῆς Νικαίας.

Σταύρου Ν. Ἀβούρη: Ἐγκώμιον εἰς Ἀγ. Γρηγόριον τὸν Παλαμᾶν ὑπὸ τοῦ ἱεροκλήρυκος τῆς Μ. Ἐκκλησίας Ἰωάννου Κορνηλίου. Ἀνάτυπο ἀπὸ τὸ περιοδικὸ «Γρηγόριος ὁ Παλαμᾶς» Θεσσαλονίκη 1960 Σχ. 8, σ. 143—156.

Ἀνάλυση τοῦ ἐγκωμίου τοῦ ἱεροκλήρυκα Ἰωάννου Κορνηλίου (18 αἰ.)

Θέμη Γαλανοῦ: Ἡ Μπόρα. Ἐκδ. «Τὸ Περιοδικὸ μας» Πειραιᾶς 1959. Σχ. 8, σ. 143+1 λευκή. Σχέδια Π. Γαβριελάτου καί Μιχ. Νικολινάκου.

Νουβέλλα ἀπὸ τὴ ζωὴ ἑνὸς χωριοῦ.

Νέστορα Μάτσα: Ὁ Μεσσίας. Ἀθήνα. Σχ. 8, σ. 159+1 λευκή. Αἰθητικὴ ἐπίδραση Βασίλη Κόντου. Μυθιστόρημα.

Κωστούλας Μητροπούλου: Δυὸ ἐποχές. Ἀθήνα 1960. Σχ. 8, σ. 127+1 λευκή. Μὲ σειρὰ ἀπὸ ἕξη διηγήματα.

Ζωὴ Τ. Κοτσαύτη! Ἐνα λουλοῦδι φυτρώνει στὸ βάλτο. Ἀθήναι 1960. Σχ. 8, σ. 323+1 λευκή. Μυθιστόρημα.

J. D. Bernal: Ἐνας κόσμος δίχως πόλεμο. Ἐταιρεία ἐπιστημονικῆς ἐρεῦνης. Μεταφρ. Ντ. Ραμπαδίλα. Σχ. 8, σελ. 568, με 29 πίνακες, σχήματα καί χάρτες.

Κοινωνιολογικὴ ἐργασία πού θίγει τὸ ἀμεσότερο πρόβλημα τῆς ἐποχῆς μας.

Λείας Χατζοπούλου—Καραβία: Δυὸ στιγμές τοῦ σίδηρου. Δίφορος 1960, Ἀθήνα 624 2. λευκή.

Ποιήματα με τοὺς γενικοὺς ὑπότιτλους «τὸ ψυχρὸ σίδερο»—«τὸ πυρακτωμένο σίδερο».

Κώστα Θρακιώτη: Τὸ τραγοῦδι τῆς νέας ζωῆς. Ἐκδ. «Μέλισσα» Σχ. 8, σ. 48.

Ὁ τόμος ἐκτός ἀπὸ τὸ τραγοῦδι πού δίνει τὸν τίτλο στὸ βιβλίον περιέχει καί μερικὰ ἄλλα ποιήματα με τὸ γενικὸν τίτλον «Ὁ περατικὸς πού μιλοῦσε με τὸ ποτάμι».

Σταύρου Κοκκίνη: 1) Παλιὰ κείμενα πού μιλάνε γιά τὴν Εὐβοία, 2) Ἡ πολιτεία με τοὺς ἀνθρώπους.

Στὸ πρῶτον βιβλίον ὁ συγγρ. ἔχει περιλάβει διάφορα δημοσιεύματα του γιά παλιούς συγγραφεῖς πού ἔχουν γράψει γιά τὴν Εὐβοία. Τὸ δεῦτερον εἶναι μιὰ σειρὰ ποιήματα.

Στάθη Πρωταίου: Ὁ χρόνος ἔξω ἀπὸ τὸ φῶς. Ἀθήνα, 1960. Σχ. 8, σ. 20+4 λευκὲς. Ποιητικὴ σύνθεση.

Κ. Ζ. Σαρδελῆ: Αὐτοὶ πού ἀναπαύτηκαν ἐν εἰρήνῃ. Τὸ ἑλλ. βιβλίον. Σχ. 8 σ. 47+1 λευκή.

Μὲ σειρὰ ἀπὸ 20 ποιήματα.

Στρατῆ Τσίρκα: Τὰ τείχη ἑνὸς κριτικοῦ καὶ ἡ τέχνη τοῦ Καβάφη. Ἀνάτυπο ἀπὸ τὴν «Καινούρια Ἐποχὴ» χειμῶνας 1959. Σχ. 8, σ. 14+2 λευκός.

Ἀπάντησι τοῦ συγγραφέα στὴ γνωστὴ διένεξη ποῦ ἀνοίξε μετὰ τὸ διβλίο «Ὁ Καβάφης τοῦ κεφαλαίου Τ».

Λιλίας Νάκου: Γιὰ μιὰ καινούρια ζωὴ. Ἀθήνα 1960. Σχ. 8, σ. 345+3 λευκός. Ἐξωφ. Μιχ. Παπαγεωργίου.

Μυθιστόρημα—Χρονικὸ ἀπὸ τὴν περίοδο τῆς 4ης Λύγουστου.

Πιπίνας Βασιλαροῦ—Ἡλιοπούλου: Ἀνθρωποι καὶ σπιτάκια. Ἀθήναι 1960. Σχ. 8, σ. 148+4 λευκός.

Μυθιστόρημα ἀπὸ τὴ ζωὴ τῆς ἀγροτικῆς.

Κ. Πορφύρη: Καλβικὰ διάφορα. Ἀθήνα 1960. Σχ. 8, σ. 37+1 λευκὴ. Ἀνάτυπα, ἑννέα μελετήματα γιὰ τὸν Κάλβο.

Δημ. Σουρῆ: Πειραιώτικα. «Τὸ Περιοδικὸ μας». Πειραιῶς 1960. Σχ. 8, σ. 47+1 λευκὴ. Μιὰ σειρά ποιήματα.

Κώστα Ν. Δρακόπουλου: Ἀναδημιουργία. Ἐκδ. Τυπογραφεῖο. Σχ. 8, σ. 47+1 λευκὴ. «Τὸ τραγούδι τῆς δουλειᾶς καὶ τῆς εἰρήνης»—ποιητικὴ σύνθεση σὲ 11 μέρη.

Δημήτρη Στεργίου: Στοῦ λιμανιοῦ τίς ὄχτες. Σχ. 8, σ. 29+3 λευκός. Ἐξωφ. Βασ. Τσίγκου. Μιὰ σειρά ποιήματα.

Λ. Μάλαμα: Πουλιὰ τῶν καταιγίδων. Γιάννινα 1960. Σχέδια Παύλου Βρέλλη. Σχ. 8, σ. 275+1 λευκὴ. Δεκαεννέα νουβέλλες καὶ διηγήματα.

Λευτέρη Ρούσσου: Σκίτσος ἑνὸς διαβάτη. Ἀθήνα 1960. Σχ. 8, σ. 189+1 λευκὴ. Ἐξωφ. Μιχ. Κοντέση.

Πεζογράφημα «χρονικὸ», ἀπ' τὴν ἐξερεύνηση στὰ θάθη τοῦ ἐζυτοῦ καὶ τοῦ περιβάλλοντός του.

Γιάννη Ἀναπλιώτη: Ὁ ἀληθινὸς Ζορμπᾶς καὶ ὁ Νίκος Καζαντζάκης. Ἀθήνα 1960. Δίφρος. Σχ. 8, σ. 228. Σκίτσος—ἀντίγραφα παλιῶν φωτογραφιῶν Γιαν. Μανωλάκη, Περικάλ, Τ. Δαρζέντα.

Ὁ συγγρ. σκιαγραφεῖ τὸ ἀληθινὸ πρόσωπο ποῦ ἐγίνε ἥρωας τοῦ Καζαντζάκη.

Τάσου Λειβαδίτη: Καντάτα γιὰ δυὸ δισηκατομύρια φωνές. Ἀθήνα. Σχ. 8, σ. 59+1 λευκὴ.

Συνθετικὸ παίημα μετὰ σκηρικὸ ἕνα συνοικιακὸ δρόμο σύγχρονης πόλης καὶ μετὰ πρόσωπα τὸν ποιητὴ, τὸν ἄνθρωπο μετὰ τὸ κασκέτο, διάφρους περαστικούς, χορό.

Μιχ. Π. Σαντορινιοῦ: Χωρὶς φεγγάρι. Μυτιλήνη, 1960. Σχ. 8, σ. 49+1 λευκὴ. Συλλογὴ μετὰ 24 ποιήματα.

Παντελῆ Πρεβελάκη: Ὁ ἥλιος τοῦ θανάτου. Ἀθήνα. Βιβλιοπωλεῖον τῆς «Ἐστίας» Ἰ. Δ. Κολλάρου. Σχ. 8 σελ. 367+1 λευκὴ.

Μακέτα Γιῶργη Βαρλάμου. Ἐπιμέλεια Σ. Χ. Κάσδαγλη.

Μυθιστόρημα.

Λάμπρου Λωρέτη: Ποιήματα. Ἀθήνα 1960. Σχ. 8, σ. 31+1 λευκὴ.

Μιὰ σειρά ἀτιτλα ποιήματα.

Σταύρου Κελαϊδῆ: Ἐνας γέρο—Παπᾶς. Ἐκδ. «Καράδι καὶ τόξον». Πέθυμνον 1960. Σχ. 16, σ. 269+1 λευκὴ.

«Ἱστορικὸ παραμῦθι», ἀπὸ τοὺς ἀγῶνες τῆς Κρήτης γιὰ τὴν ἐλευθερίαν της.

Γιάννη Τσεριῶνη: Πεινασμένοι. Ἀθήνα. Σχ. 8, σελ. 263+1 λευκὴ. Ἐξωφ. τοῦ συγγραφέα.

Μυθιστόρημα.

Φώτου Γιούφυλλη: Τὸ ἅγιο παπούτσι. Τὸ Ἑλλ. διβλίο. Σχ. 8 σ. 93+3 λευκός. Μιὰ σειρά «ιστορίες τοῦ χωριοῦ» ὅπου ὁ συγγρ. σαρκάζει τίς προλήψεις καὶ τίς κατεργαρίες.

Θ. Θεοχάρη: Ἡ ξυλόστεγος βασιλικὴ τῆς Ἀγ. Παρασκευῆς Χαλκίδος. Ἀθήναι 1960. Ἀνάτυπο ἀπὸ τὸ «Ἀρχεῖον Ἐθνοῦκῶν Μελετῶν. Σχ. 8, σ. 23+1 λευκὴ.

Μελέτη γιὰ τὴν ἐκκλησίαν τῆς Ἀγ. Παρασκευῆς.

Στεφάνου Ροζάνη: Σκέψεις καὶ μουσικὰ θέματα. Χαλκίδα. 1960. Σχ. 8, σ. 7+1 λευκὴ Ἀνάτυπο ἀπὸ τὸν «Ἐθνοῦκὸ Χρόνον».

Χρ. Γ. Νικήτα (στρατολάτη): Νοσταλγός. Ἐκδ. «Πᾶν». Ἀθήνα Σχ. 8, σ. 100. Ἐξωφ. Γ. Κολοκοτρῶνη καὶ 14 σκίτσα. Ἡθογραφικὸ μυθιστόρημα.

Τάκη Ἀκρίτα: Ὁ κόσμος τῆς σιωπῆς. Ἀθήνα 1959. Σχ. 8, σ. 107+1 λευκὴ. Ἐντυπώσεις ἀπὸ ἕνα μοναχτηρι τοῦ Ἀγ. Ὁρους.

Θωμᾶ Σολδάτου: Πρωτοπόρος τῆς Ἀντίστασης. Ἀθήνα, 1959. Σχ. 8, σ. 207+1 λευκὴ. Χρονικὸ ἀπὸ τὴν περίοδο τῆς κατοχῆς.

Πίνδαρου Μπρεδήμα: Ὁ Πελοποννησιακὸς πόλεμος. Δίφρος. 1959. Ἀθήνα. Ἱστορικὸ δράμα.

Σούλας Πιερᾶκου: Ἡ μπόρα πέρασε. Ἐκδ. «Σελήνη» Ἀθήνα, 1959. Σχ. 8, σ. 415+1 λευκὴ. Μυθιστόρημα ποῦ γράφτηκε ἀπὸ μιὰ νέα κοπέλα 17 ἐτῶν.

Γιῶργου Σκανδάμη: Ὁ ἄνθρωπος μετὰ τὸ θλιμένο πρόσωπο. Τυποεκδόσεις Μάρως Διμούρη. Ἀθήνα, 1960. Σχ. 8, σ. 144. Ἐξωφ. 1) Παπανικολόπουλου. Μυθιστόρημα. «Στὴν ἀγάπη καὶ στὴ φιλία, μὴ μετρήσεις ποτὲ τὸ χρόνο μετὰ τὸ χρῆμα».

Νίκου Αἰμίλιου: Εἰκόνες τῆς Ζωῆς. Ἀθήνα 1969. Σχ. 16, σ. 123+1 λευκὴ. Μιὰ σειρά διηγήματα.

Γρηγόριου Ξενόπουλου: 'Αθηναϊκές ἐπιστο-
λές. Μπίρης. Σχ. 8 σ. 256.

'Επιλογή με 80 «ἀθηναϊκές ἐπιστολές» τοῦ
«Φαίδωνος», με προλογικό σημεῖωμα τῆς Κα-
τίνας Παπᾶ.

2) 'Απαντα. Τόμ. Γ'. Μπίρης. Σχ. 8, σ.
568.

'Ο Γ'. τομ. περιέχει: «Τίμιος καὶ Ἄτιμος»,
«Λάουρα», «Παριές σιόν Ἥλιο», «Ἡ γάτα τοῦ
Παπᾶ».

'Αριστοφάνη: 'Ορνίθες (πετοῦμενα). Με-
τάφρ. εἰσαγωγή καὶ σχόλια Βασίλη Ρώτα.
Ἐτ. Λογοτεχν. Ἐκδόσεων, Ἀθήνα 1960.

'Η μετάφραση τοῦ Ρ. πού τόση ἀναταραχὴ
προκάλεσε πέρυσι. Στό τέλος ἐκτίθεται ἀπό τόν
Β. Ρώτα καὶ τῆ Β Δαμιανάκου τὸ ἱστορικό τῆς
περσινῆς ἀπαγορεύσεως τῶν «'Ορνίθων».

Κ. ΠΟΡΦΥΡΗΣ

ΑΛΛΗΛΟΓΡΑΦΙΑ

Ποίηση

'Ι α κ. Ψ. καὶ τὰ ἑπτὰ ποιήματα πού μᾶς
στείλατε ἔχουν μιὰ ζεστασιά καὶ μιὰ κάποια
φρεσκάδα εἶναι ὁμως ἀδόκιμα καὶ φορτωμένα
με κάποιες φιλολογίες πού τὰ κάνουν γλυκε-
ρά. Χ. Σ τ α ρ. Γιὰ τὸ διήγημά σας πρέπει νὰ
σᾶς ἔχουμε ἀπαντήσει. Τὰ δυὸ ποιήματα πού
μᾶς στείλατε δὲν καταξιώνουν λογοτε-
χνικά τῆ συγκίνησή σας. Ν. Μ ὀ τ. Ἐκτιμοῦ-
με περισσότερο τὸ ζεστό αἶσθημα πού ἐνέπνευ-
σε τὸ γράμμα σας καὶ λιγότερο τίς φιλολογί-
ες πού περιέχονται σ' αὐτό. Τὸ «'Οδοιπορικό»
σας εἶναι ἀμετρουσίωτο «διδασκικό». Ἀπὸ τὴν
«Κριτική» (καταδίκη θὰ τὴν λέγαμε ἐμεῖς) δὲ
λείπουν οἱ καλοὶ στίχοι μὰ σὰν σύνολο ὑστε-
ρεῖ. «'Ο πόλεμος» θυμίζει πολὺ ἀνάλογα δη-
μοτικά τραγούδια γιὰ τὸ Χάρο. Ἄ ρ η Ἀ ὀ
γ ο: Τὸ ποίημα «στὸ φίλο Γεράσιμο» δὲ μᾶς
ἱκανοποίησε. Ἰδιαίτερα ἐκείνη ἡ παρήχηση
«Γεράσιμε γεράσαμε» τοῦ τελευταίου στίχου τὸ
φτηναίνει ἀφάνταστα. Σ. Β, Δ. Δὲν ξέρουμε ἂν
ἔχετε γράψει ἀπὸ τὸ 57 ὠς τὸ 60 κιᾶλλα
ποιήματα. Ἄν καὶ τὸ ἀποτέλεσμα γιὰ τεσσα-
ρων χρόνων προσπάθειες, σᾶς τὸ λέμε καθαρὰ
σὰν φίλοι, εἶναι μᾶλλον ἀπογοητευτικό. Κα-
λύτερο ἀπ' ὅλα τὸ πρῶτο, μὰ μένει κι αὐ-
τὸ ἀδικαίωτο. Χ. Ὁ ρ θ ρ. Θὰ σᾶς συνι-
στούσαμε νὰ διαβάσετε κάπως περισσότερο
ποίηση ἀρχίζοντας ἀπ' τὸ Σολωμό. Ἔτσι θὰ
δεῖτε πῶς ἡ ἱστορία στὸ μουράγιο εἶναι
καθαρὰ πεζολογική. Ὅσο γιὰ τ' ἄλλα δυὸ,
δὲν εἶναι ἀρτιωμένα ποιήματα. Γ. Κ ω σ τ.
Κ ὀ π ρ ο: Ἡ «πορεία τῶν αἰσιόδο-
ξων ἀνθρώπων» ἔχει ἀρκετοὺς καλοὺς στίχους,
ἀλλὰ τῆς λείπει αὐτὸ πού λέγεται ποιητικὴ
σπονδύλωση». Σὲ πολλὰ μέρη πάλι, εἶναι
σκέτα ἕνα ἀπλοῖκό πεζό. Βιβλίο σας δὲν
ἐλάδαμε ἀκόμη. Ν. Γ ρ η γ ο ρ ι ᾶ ὀ η. Δὲν
εἶναι γιὰ τὸ καλάθι κομμάτια ὅπως ὁ «χωρι-
σμός» καὶ ἡ «Μνήμη». Γι' αὐτὸ καὶ τὰ κρα-
τοῦμε. Λιγότερο καλὰ «τὸ τραγούδι κι ὁ ἥλιος»
καὶ ἡ «Ἐκσταση» γιατί ἔχουν «φιλολογίες»
ὅπως ὁ «ἄνεμος», «σὰν πανδαισία μουσικῆς»
«ξεντύθηκαν τὴν κούραση» κ.ἄ. Π. Κ α ζ. Θὰ

δημοσιεύαμε εὐχαρίστως τῆ... «γυμναστική» σας
Γύμνια ἂν μπορούσε νὰ σταθῆ σὰν ποίημα. Ὅ-
μως τί σοὶ γύμνια εἶναι αὐτὴ πού τῆς λῆτε:
«ἀπόχτησες ἀρματωσιά | καὶ τὸ καλὸ τὸ δει-
χνεις | στὰ πονεμένα μάτια μας | τὸ φάρμακό
σου ρίχνεις»; Μ. Π ο λ υ χ ρ. Τὸ «Παῖδί μου»
δείχνει ὀλοφάνερα καὶ τῆ φλογερῆ προδιάθεση
καὶ τὸ δυνατό σκίρτημα πού τὸ γέννησαν. Μὰ
ὄση κατανόηση κι ἂν ἐξασφαλίζει αὐτὴ δὲν ἄρ-
κει γιὰ νὰ τὸ δικαιώσει καὶ σὰν ποίημα δηλ.
ἔργο τέχνης. Καὶ θὰ μᾶς ἐπιτ ἔψετε νὰ παρα-
τηρήσουμε πῶς δὲν εἶναι ἡ κατανόηση τῶν
ἄλλων ἐκεῖνο πού δημιουργεῖ τὴν τέχνη, ἀλλὰ
(ἐκτός ἀπ' τὸ σκίρτημα, τὸ ταλέντο, τίς ιδέες
κλπ.) ὁ μόχθος, πού καταβάλλει ὁποῖος σκιρτᾶ,
γιὰ νὰ ἐκφράσει πλήρως καὶ πειστικά τὸ σκίρ-
τημά του. Τ. Γ ε ω ρ γ ο π. Τὸ πιὸ ἐνδιαφέ-
ρον στοιχεῖο στὴν «πορεία πρὸς τὰ ἄνω» καὶ
στὸ «ἐκτός σχεδίου» εἶναι ἡ τολμηρὰ χρησιμο-
ποιεῖται ὀρισμένα ἀφθάρια ἐκφραστικά μέσα
(Ραῖντγκεν, λαμαρίνες κλπ.). Πέρα ἀπ' αὐτὸ
ὁμως, πού εἶναι ἰπαναλαμθάνουμε - πολὺ θε-
τικὸ στοιχεῖο, καὶ τὰ δυὸ ἔχουν ἀρκετὲς ἀδυ-
ναμίες, δὲν ἀρτιώνονται ποιητικά. Μένουν ποιη-
τικὲς προθέσεις. Γ. Π α λ α ὀ. Τὸ ἴδιο περί-
που θὰ εἶχαμε νὰ ποῦμε καὶ σὲ σᾶς. Οἱ «φι-
λολογίες» ζημιώνουν ἕνα ποίημα. Δὲν τὸ βοη-
θοῦν. 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 «σκέψου πῶς, καὶ μόνο γιατί
ζῆς ἔκαφα τὸ σῶμα μου γιὰ νὰ περάσεις»,
πού ἀδικοῦν ἐκεῖνο πού θέλετε νὰ πεῖτε. Β.
Τ α σ ι ο π. Τὸ «καλῶς μᾶς ἤρθες ἀνοιξη»
εἶναι πάρα πολὺ ἀναλυτικὸ καὶ σὲ πολλὰ
σημεῖα του ἀπλοῖκά φλύαρο. Χρειάζεται
περισσότερη πυκνότητα καὶ συντομία.
'Α ν ὀ ν υ μ ο ν: Ἔρεῖς ξεχάσατε νὰ ὑπο-
γράψετε καὶ τὸ γράμμα καὶ τὰ «Γιαπιά». Ὅ-
πως καὶ νάχει τὸ ποίημα παρυσιάζει πολλές
ἀδυναμίες κι ἀδεξιότητες. Δέστε καὶ μόνος σας:
«Κάποιοι διαβάτες πού περνοῦν μένουν θλιβὰ
(!) ἀκίνητοι | Λίγες φωνές καὶ φασαρία. Κ'
ὑστερα ἡ σιωπὴ τους | ν' ἀπλώνεται θανατε-
ρῆ...» κλπ. Λ. Σ τ α θ α κ ο π. Τὸ νευρῶδες
καὶ εἰρωνικὸ ὕφος τῶν ποιημάτων σας εἶναι
ἕνα στοιχεῖο γνήσιας ἰδιοτυπίας. Ὅμως καὶ τὰ
πέντε κομμάτια πού μᾶς στείλατε τελευταῖα,
προδίνουν μιὰ προχειρότητα. Κρίμα, γιατί νο-
μίζουμε πῶς ὅταν στρωθεῖτε με τὰ σωστά σας
στὴ δουλειά, θὰ δώσετε ἐνδιαφέροντα πράγμα-
τα. Μ α λ τ. Δ η μ ἦ τ ρ ι ο ς Π ε ι ρ α ῖ ᾶ.
'Απ' τὰ πέντε καλύτερο τὸ «πετραδάκι πού τὸ
δημοσιεύουμε ἐδῶ». Εὐπνήσαν | ἀπ' τὸ λήθαργο
| οἱ πέτρες ὄλου τοῦ κόσμου | καὶ στὸ για-
πί | πηγαίνουνε νὰ στήσουν | κάποιον πύργο |
μὰ ὁ πύργος δὲν ἐτέλειωσε | καὶ φταῖνε τ' ἀ-
γκωνάρια | πού δὲν μπορούνε νὰ σταθοῦν | χω-
ρὶς τὰ πετραδάκια». Π. Γ. Π α π α ὀ. Τὸ «φῶς»
προδίδει κατασκευή, μ' ὄλο πού δὲν τοῦ λεί-
πουν οἱ ἐπὶ μέρους ἀρετές. Ἄ ν δ ρ ἔ α Ἰ ω
ᾶ ν ν ο υ. Κρατοῦμε τὸ «Ὀμέκεντροι κῦκλοι»
καὶ τὸ «Ἀναζήτηση». Π. Γ α λ α ν. Στείλτε
μας κάτι ἄλλο, γιατί ὁ «Ἐρωτικὸς ἀπολογισ-
μός» καὶ τὸ «Ἀδερφέ μου», ἔχουν μείνει ἀπλῶς
ποιητικὲς προθέσεις.

ΕΝΑ ΑΛΗΘΙΝΑ ΑΝΤΙΠΟΛΕΜΙΚΟ ΒΙΒΛΙΟ

ΣΤΡΑΤΗ ΔΟΥΚΑ

“ΙΣΤΟΡΙΑ ΕΝΟΣ ΑΙΧΜΑΛΩΤΟΥ,,

Β' ΕΚΔΟΣΗ

ΚΕΝΤΡΙΚΗ ΠΩΛΗΣΗ: ΒΙΒΛΙΟΠΩΛΕΙΟ ΤΗΣ ΕΣΤΙΑΣ

ΚΥΚΛΟΦΟΡΗΣΕ

ΤΑΣΟΥ ΛΕΙΒΑΔΙΤΗ

ΚΑΝΤΑΤΑ

Συνθετικό ποίημα

ΠΩΛΕΙΤΑΙ Σ' ΟΛΑ ΤΑ ΒΙΒΛΙΟΠΩΛΕΙΑ

ΚΥΚΛΟΦΟΡΕΙ

Το νέο ποιητικό βιβλίο

Του

ΣΤΑΘΗ ΠΡΩΤΑΙΟΥ

Ο

ΧΡΟΝΟΣ ΕΞΩ ΑΠΟ ΤΟ ΦΩΣ

ΑΘΗΝΑ 1960