

Ε Π Ι Θ Ε Ω Ρ Η Σ Η
Τ Ε Χ Ν Η Σ

ΑΡΙΘ. 76

Φύση Παύλου

ΑΠΡΙΛΙΟΣ 1961



ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

Ἀπρίλιος 1961

	σελίδες
Α Ρ Θ Ρ Α	

Μ Ε Λ Ε Τ Ε Σ	
Πνευματικὸ αἶτημα : Ἡ ἀναγνώριση τῆς Ἐθνικῆς Ἀντίστασης	274
ΤΑΣΟΣ ΒΟΥΡΝΑΣ	
Τὸ σύγχρονο λαϊκὸ τραγούδι	277
ΜΑΡΙΟ ΝΤΕ ΜΙΚΕΛΙ	
Πρωτοπορία καὶ παρακμὴ	295
ΕΠΙΚΑΙΡΟΤΗΤΕΣ	
ΑΝΤ. ΜΥΣΤΑΚΙΔΗΣ	
Ὁ Μιχαὴλ Σαντοβεάνου	814
Κ. ΠΟΡΦΥΡΗΣ	
Τὸ Ζακυνθινὸ Λαϊκὸ Θέατρο	3
ΦΡ. ΝΤΥΡΡΕΝΜΑΤΤ	
Σκέψεις γιὰ τὸ θέατρο	3
Π Ο Ι Η Σ Η	
ΜΠΕΝΖΑΜΙΝ ΦΟΝΤΑΝ	
Ὁργὴ τοῦ Ὁράματος	286
ΓΙΑΝΝΗΣ ΝΕΓΡΕΠΟΝΤΗΣ	
Τῆς Κούλας Ντάνου	312
ΝΙΚΟΣ ΚΑΡΑΧΑΛΙΟΣ	
Χρυσὲς τομὲς στὸ θέμα τῆς ἀγάπης	313
ΦΩΝΤΑΣ ΛΑΔΗΣ	
Τρὶς ποιήματα	313
ΠΕΖΟΓΡΑΦΙΑ	
ΔΗΜ. ΧΑΤΖΗΣ	
Σάντα Μαρία (διήγημα)	291
Μ. ΣΑΝΤΟΒΕΑΝΟΥ	
Ὁ νυχτοφύλακας. »	318
ΓΙΑΝ ΟΤΣΕΝΑΣΕΚ	
Ρωμαῖος, Ἰουλιέτα καὶ τὰ σκοτάδια (μυθιστόρ.)	323
ΣΥΖΗΤΗΣΕΙΣ	
ΑΝΤ. ΑΝΤΩΝΙΟΥ	
Ἕνας ἐργάτης γιὰ τὸ λαϊκὸ τραγούδι	337
Γ. ΛΥΚΙΑΡΔΟΠΟΥΛΟΣ	
Περὶ «Ἀντικονφορμισμού» κ. ἄ. τ.	339

Ε Π Ι Θ Ε Ω Ρ Η Σ Η Τ Ε Χ Ν Η Σ
ΜΗΝΙΑΙΟ ΠΕΡΙΟΔΙΚΟ ΓΡΑΜΜΑΤΩΝ ΚΑΙ ΤΕΧΝΩΝ
Δ Ι Ε Υ Θ Υ Ν Ε Τ Α Ι Α Π Ο Ε Π Ι Τ Ρ Ο Π Η

“REVUE D'ART, REVUE MENSUELLE DES LETTRES ET DES ARTS
Dirigée par un Comité — Rue Akadimias 74 — Athènes — Grèce

ἀριθ. τεύχους 76

Σελις

Γ. ΠΕΤΡΗΣ

Ἡ Διάσωση τῶν Ἀρχαιοτήτων 340

Η ΕΡΕΥΝΑ

Η ΣΥΝΤΑΞΗ

Ἡ κατάκτηση τοῦ διαστήματος καὶ ἡ ὁμοφυ-
χία τοῦ πνευματικοῦ μας κόσμου — Εὐτυ-
χῶς — «Δὲν θὰ περάσουν!» — Ἡ συνέλευση
τῆς Οὐνέσκο — Οἱ συζητήσεις μὲ τοὺς συγ-
γραφεῖς στὴν «Ἐπιτροπὴ Εἰρήνης» τῶν νέων—
Πρόκληση — Ἡ πνευματικὴ ἐπαρχία — Δώδεκα
δολοφονίες, τρεῖς αὐτοκτονίες... κλπ. — Ἡ δίκη
τοῦ κτηνανθρώπου—Καί...«ζήτω ὁ Ἀϊχμαν!»—
Ποιδς θὰ φροντίσει; 352

Σ Χ Ο Λ Ι Α

ΝΙΚΗΦΟΡΟΣ ΒΡΕΤΤΑΚΟΣ

Νίκου Παπᾶ: «ᾠρα 12 καὶ 5'»—Μ. Ἀξιότῃ
«Κοντραμπάντο» — Κλ. Κύρου: «Κρρυγές τῆς
νύχτας»—Π. Χρονᾶ: «Σφενδόνη» 353

Τ Ο Β Ι Β Λ Ι Ο

Δ. ΡΑΥΤΟΠΟΥΛΟΣ

Στρατῆ Τσίρκα: «Ἡ λέσχη» 359

Κ. ΠΟΡΦΥΡΗΣ

Τὰ νέα βιβλία (βιβλιογραφικὸ δελτίο). 362

Τ Ο Θ Ε Α Μ Α

Η ΣΥΝΤΑΞΗ

Τὸ χρονικὸ τοῦ μήνα — Σχόλια — Εἰδήσεις ἀπὸ
τὸ ἑλληνικὸ καὶ ξένο θέατρο. 366

Β. ΜΑΝΙΑΤΗΣ

Φ. Γκ. Λόρκα «Ἡ Γέρμα» — Ε. Ἰονέσκο Τρία
Μονόπρακτα 368

ΠΛΑΣΤ. ΤΕΧΝΕΣ

Η ΣΥΝΤΑΞΗ

Τὸ χρονικὸ τοῦ μήνα—Σχόλια—Ἐκθέσεις στὴ
Θεσσαλονίκη 385

ΞΕΝΗ ΚΙΝΗΣΗ

ΚΟΥΒΑ — ΓΑΛΛΙΑ — ΙΣΠΑΝΙΑ — ΙΤΑΛΙΑ 387

ΤΑΣΟΣ ΧΑΤΖΗΣ

Ἐπιμέλεια ἐμφάνισης

ΓΡΑΜΜΑΤΑ: «Ἐπιθεώρηση Τέχνης»—Ἐμβάσματα: Μιχ. Μπάζαν,
Ἀκαδημίας 74. Ἀθήνα. Ἀριθ. τηλεφώνου 624-404

ΣΥΝΔΡΟΜΕΣ: Ἐξωτερικοῦ: Δολ. 8—Αἴγυπτος. Τιμὴ τεύχ. Γ. Δ. 15. Ἐτή-
σια Γ. Δ. 180. Ἐσωτερικοῦ: ἑτήσια Δρχ. 120—Ἐξάμηνη Δρχ. 60

Ε Π Ι Θ Ε Ω Ρ Η Σ Η
Τ Ε Χ Ν Η Σ

ΜΗΝΙΑΙΟ ΠΕΡΙΟΔΙΚΟ ΓΡΑΜΜΑΤΩΝ ΚΑΙ ΤΕΧΝΩΝ

Π Ν Ε Υ Μ Α Τ Ι Κ Ο Α Ι Τ Η Μ Α
Η Α Ν Α Γ Ν Ω Ρ Ι Σ Η
Τ Η Σ Ε Θ Ν Ι Κ Η Σ
Α Ν Τ Ι Σ Τ Α Σ Η Σ

Παραχωρούμε την τιμητική θέση του κύριου άρθρου μας σ' ένα βαρυσήμαντο εθνικό ντοκουμέντο: Τη διακήρυξη εκπροσώπων όλων των αντιστασιακών ομάδων και οργανώσεων καθώς και 550 προσωπικοτήτων του τόπου μας για την ανάγκη της αναγνώρισης της εθνικής μας αντίστασης. Και από την επίσημη τούτη θέση, σαν πνευματικό όργανο, προσυπογράφουμε με τη βεβαιότητα ότι εκφράζουμε την ομόθυχη θέληση όλων των Ελλήνων. Η σταυροφορία άρχισε. Από τον πίνακα των 550 ονομάτων της διακήρυξης δημοσιεύουμε εδώ μόνο τις υπογραφές του πνευματικού κόσμου γεγονός που δείχνει την καταφατική στάση του πνεύματος απέναντι στο επιτακτικό αυτό εθνικό αίτημα.

Δ Ι Α Κ Η Ρ Υ Ξ Η

ΠΡΟΣ ΟΛΟΥΣ ΤΟΥΣ ΑΓΩΝΙΣΤΑΣ ΤΗΣ ΕΘΝΙΚΗΣ ΜΑΣ ΑΝΤΙΣΤΑΣΕΩΣ
ΠΡΟΣ ΟΛΟΥΣ ΤΟΥΣ ΠΟΛΙΤΙΚΟΥΣ, ΣΤΡΑΤΙΩΤΙΚΟΥΣ, ΠΝΕΥΜΑΤΙΚΟΥΣ
ΚΑΙ ΘΡΗΣΚΕΥΤΙΚΟΥΣ ΠΑΡΑΓΟΝΤΑΣ ΤΗΣ ΕΘΝΙΚΗΣ ΑΝΤΙΣΤΑΣΕΩΣ
ΠΡΟΣ ΟΛΟΥΣ ΤΟΥΣ ΦΙΛΟΥΣ ΤΗΣ ΕΘΝΙΚΗΣ ΑΝΤΙΣΤΑΣΕΩΣ
ΠΡΟΣ ΟΛΟΥΣ ΤΟΥΣ ΕΛΛΗΝΑΣ

Ἀπευθύνομεν, εἰς ἐκπλήρωσιν ἐπιτακτικοῦ καὶ ὑψίστου ἐθνικοῦ καθήκοντος, τὴν παροῦσαν Διακήρυξιν, διὰ τὴν ἀποκατάστασιν καὶ ἀναγνώρισιν τῆς Ἐθνικῆς Ἀντιστάσεως.

Ἡ Ἐθνικὴ μας Ἀντίστασις, ἣ ὁποία ἤρχισεν μετὰ τὸ ΟΧΙ τοῦ Λαοῦ μας ἐναντίον τοῦ ἰταλικοῦ φασισμοῦ καὶ ἔληξεν μετὰ τὴν ἀπελευθέρωσιν τῆς Πρωτευούσης μας τὴν 12 Ὀκτωβρίου 1944 καὶ τὴν σειρὰν τῶν μαχῶν ποῦ ἐχρειάσθησαν διὰ τὴν ἐκ-

δίωξιν τῶν κατακτητῶν ἀπὸ τὴν τελευταίαν γωνίαν τῆς Ἑλληνικῆς γῆς, εἶναι ἡ ἐποποιία τῆς πάλης τοῦ Λαοῦ μας ἐναντίον τῶν δυνάμεων τοῦ σκότους, τῆς βαρβαρότητος καὶ τῆς ὀπισθοδρομήσεως. Ἦτο ἡ καθολικὴ ἐξέγερσις τοῦ Ἑλληνικοῦ Λαοῦ, ὁ ὁποῖος, κατὰ τὴν διακήρυξιν τῶν Ἠνωμένων Ἐθνῶν τὴν 1-1-1942 ποῦ ὑπέγραψεν καὶ ἡ Ἑλλάς, «εἶχεν ὑποχρέωσιν, μὲ ἓνα ἐνιαῖον ἀγῶνα νὰ ὑπερασπίσῃ τὴν ζωὴν, τὴν ἐλευθερίαν, τὴν ἀνεξαρτησίαν καὶ νὰ διαφυλάξῃ τὰ ἀνθρώπινα δικαιώματα καὶ τὴν δικαιοσύνην, τόσον εἰς τὴν Ἑλλάδα ὅσον καὶ εἰς τὰ ἄλλα Ἔθνη, ἐναντίον τῶν δυνάμεων τῆς ἀγριότητος καὶ τῆς κτηνωδίας».

Ἐπῆρξε μία ἐνδοξὸς ἐκπλήρωσις τοῦ χρέους τῶν Ἑλλήνων ἀπέναντι τῆς Πατρίδος, μία ἐνδοξὸς ἐκπλήρωσις τοῦ χρέους τῆς Πατρίδος μας ἀπέναντι τῆς ἱστορίας της, ἀπέναντι τῆς ἀνθρωπότητος καὶ ἀπέναντι τοῦ μέλλοντος.

Ἀπετέλεσεν αὕτη μίαν φωτεινὴν περίοδον μαχητικῆς καὶ δημιουργικῆς ὁμοψυχίας τοῦ Λαοῦ μας, περίοδον παλλαϊκῆς ἐθνικῆς ἐνότητος καὶ ἐξάρσεως.

Τὸ μεγαλεῖον τῆς Ἐθνικῆς μας Ἀντιστάσεως ἀνεγνωρίσθη καὶ ἀναγνωρίζεται ὁμοθυμῶς ἀπὸ φίλους καὶ ἀντιπάλους. Ὁμολογεῖται ἀπὸ τὸν ἴδιον τὸν κατακτητὴν. Ἐλάμπρυνε τὸ ὄνομα τῆς Πατρίδος μας εἰς ὀλόκληρον τὴν Οἰκουμένην. Τὸ Ἔθνος ἔχει χρέος νὰ τιμήσῃ τὸ μέγα τοῦτο ἐθνικὸν κεφάλαιον, ὡς μίαν ἀναπαλλοτρίωτον καὶ ἀκατάλυτον κληρονομίαν δόξης, ὡς μίαν ἀνεκτίμητον πηγὴν ἐθνικῆς ὑπερηφάνειας καὶ ἐθνικοῦ φρονηματισμοῦ.

Ἐπῆρξεν τοιαύτη ἡ ἐπιβολὴ εἰς τὴν Ἐθνικὴν Συνείδησιν τοῦ μεγαλείου τῆς Ἐθνικῆς Ἀντιστάσεως ὥστε αὕτη ἀνεγνωρίσθη παγκοσμίως καὶ τὰ πλεόν ἐπίσημα χεῖλη τῆς ἐποχῆς ἐκείνης ὑμνησαν τὴν δόξαν της καὶ ἐτόνισαν τὸ χρέος νὰ ὑψωθῇ αὕτη εἰς ὀδηγὸν τῆς Ἐθνικῆς μας ζωῆς.

Οὐδεὶς εἶχε ποτὲ διανοηθῆ νὰ ἀμφισβητήσῃ τὴν ὀφειλομένην εἰς αὐτὴν ἀναγνώρισιν πολὺ δὲ περισσότερον νὰ φαντασθῆ ὅτι τὸ Κράτος θὰ ἦτο ποτὲ δυνατόν νὰ τὴν ἀρνηθῆ, νὰ τὴν ἐγκαταλείψῃ, ἢ νὰ τὴν καταστήσῃ καθ' ὀιονδήποτε τρόπον στόχον διωγμοῦ.

Ἀναγνώρισις τῆς Ἐθνικῆς μας Ἀντιστάσεως θὰ σημάνῃ ὅτι τὸ Ἔθνος μας βαδίζει εἰς ἓναν δρόμον σύμφωνον μὲ τὸ νόημα τῶν θυσιῶν τοῦ ἐναντίον τῶν κακοποιῶν δυνάμεων τοῦ φασισμού, σύμφωνον μὲ τὸν πόθον τῶν λαῶν διὰ τὴν Εἰρήνην καὶ τὴν πρόοδον. Ὁ δρόμος αὗτος εἶναι καὶ δρόμος Ἐθνικῆς Ἐνότητος.

Πιστεύοντες ἀκραδάντως ὅτι ἡ παμπηφία τοῦ Λαοῦ μας ἐνστερνίζεται ἀπολύτως τὰς ἀληθείας αὐτάς, τὸν καλοῦμεν εἰς ἐθνικὸν ἀγῶνα δι' ὅλων τῶν συνταγματικῶν μέσων διὰ νὰ τὰς καταστήσωμεν θεμέλιον τοῦ ἐθνικοῦ μας βίου.

Καλοῦμεν τὴν Νέαν μας Γενεάν, ἀνδρουμένην ἤδη νὰ ἀναλάβῃ ἐπὶ τῶν ὤμων της τὰς ἐθνικὰς εὐθύνas, νὰ πρωτοστατήσῃ εἰς τὴν ἐθνικὴν αὐτὴν σταυροφορίαν, εἰς τὰ πλαίσια καὶ μόνον τῆς ὁποίας δύνανται νὰ εὗρουν ἱκανοποίησιν αἱ ὠραῖαι φιλοδοξίαι της διὰ τὴν Πατρίδα, τὸν Λαὸν καὶ τὸ ἰδικόν της εὐτυχὲς μέλλον.

Καλοῦμεν τοὺς ἀγωνιστὰς ὅλων ἀνεξαιρέτως τῶν ὀργανώσεων τῆς Ἐθνικῆς Ἀντιστάσεως, ἠνωμένους, εἰς τὸ νέον ἐθνικὸν καθῆκον διὰ τὴν ἀναγνώρισιν καὶ ἀξιοποίησιν τῶν θυσιῶν τῶν ὑπὲρ τῆς Ἐλευθερίας καὶ τῆς Πατρίδος.

Καλοῦμεν ὅλους τοὺς παράγοντας τοῦ δημοσίου βίου μας νὰ συμπαρασταθοῦν εἰς τὴν ἀναλαμβανομένην προσπάθειαν διὰ τὴν ἠθικὴν καὶ ὑλικὴν ἀποκατάστασιν τοῦ ἀνεκτιμήτου ἐθνικοῦ κεφαλαίου τῆς ἀθανάτου Ἐθνικῆς Ἀντιστάσεως.

Ἀπὸ τὸν πνευματικὸν κόσμον τῆς χώρας ὑπέγραψαν μέχρι τῆς στιγμῆς τὴ διακήρυξιν οἱ :

† ΕΙΡΗΝΑΙΟΣ, Μητροπολίτης Σάμου — † ΙΩΑΚΕΙΜ, τ. Μητροπολίτης Κοζάνης — ΑΓΓΕΛΟΥ ΓΙΑΝΝΗΣ, Λογοτέχνης — ΑΛΕΞΑΝΔΡΑΚΗΣ ΑΛΕΚΟΣ, Ἡθοποιὸς — ΑΝΟΥΣΑΚΗ ΜΑΛΑΙΝΑ, Ἡθοποιὸς — ΑΡΓΥΡΗΣ ΓΙΑΝΝΗΣ, Ἡθοποιὸς — ΑΡΚΑΔΙΝΟΣ ΒΑΣ., Μουσικοσυνθέτης — ΑΥΓΕΡΗΣ ΜΑΡΚΟΣ, Λογοτέχνης, κριτικὸς — ΒΑΝΔΗΣ ΤΙΤΟΣ, Ἡθοποιὸς — ΒΑΡΝΑΛΗΣ ΚΩΣΤΑΣ, Ποιητὴς, βραβεῖο Λένιν γιὰ τὴν Εἰρήνην — ΒΟΥΡΝΑΣ ΤΑΣΟΣ, Λογοτέχνης, κριτικὸς — ΒΡΕΤΤΑΚΟΣ ΝΙΚΗΦΟΡΟΣ, Ποιητὴς — ΓΑΛΑΝΟΥ ΕΙ-

ΡΗΝΗ, Λογοτέχνης — ΓΑΝΙΑΡΗΣ Χ., Λογοτέχνης — ΓΕΝΕΡΑΛΗΣ ΑΛΕΞ., Δημοσιογράφος — ΓΙΑΛΑΜΑΣ ΑΣΗΜ., Λογοτέχνης — ΓΙΑΝΝΑΤΟΣ ΣΠΥΡΟΣ, Δημοσιογράφος — ΓΙΟΛΑΣΗΣ ΓΙΩΡΓΟΣ, Ἠθοποιός — ΓΚΙΚΑΔΗΣ ΓΙΩΡΓΟΣ, Γλύπτης — ΓΟΥΝΑΡΟΠΟΥΛΟΣ ΓΙΩΡΓΟΣ, Ζωγράφος — ΓΡΗΓΟΡΙΑΔΗΣ ΦΟΙΒΟΣ, Δημοσιογράφος, αξιωματικός ἐ.ά. — ΔΑΓΚΛΗΣ ΧΡΙΣΤΟΣ, Χαράκτης — ΔΑΜΙΑΝΟΣ ἌΛ., Ἠθοποιός — ΔΕΠΟΥΝΤΗΣ ΙΑΣΩΝ, Ποιητής — ΔΗΜΟΠΟΥΛΟΣ ΝΤΙΝΟΣ, Σκηνοθέτης κινηματογράφου — ΔΙΠΛΑ - ΜΑΔΑΜΟΥ ΚΛΕΑΡΕΤΗ, Ποιήτρια — ΔΟΥΚΑΣ ΣΓΡΑΤΗΣ, Λογοτέχνης — ΕΛΕΥΘΕΡΟΥΔΑΚΗΣ ΓΕΩΡΓ., Ἐκδότης — ΖΩΗ ΛΙΖΑ, Μουσικός — ΘΕΟΔΩΡΑΚΗΣ ΜΙΚΗΣ, Μουσικοσυνθέτης — ΘΡΑΚΙΩΤΗΣ ΚΩΣΤΑΣ, Ποιητής — ΙΑΚΩΒΙΔΟΥ ΛΙΛΗ, Ποιήτρια — ΙΜΒΡΙΩΤΗΣ ΓΙΑΝΝΗΣ, Καθηγητής Πανεπιστημίου — ΙΜΒΡΙΩΤΗ ΡΟΖΑ, Παιδαγωγός — ΚΑΖΑΝΤΖΑΚΗ ΓΑΛΑΤΕΙΑ, Λογοτέχνης — ΚΑΛΕΡΓΗΣ ΛΥΚΟΥΡΓΟΣ, Ἠθοποιός — ΚΑΡΟΥΣΟΣ Τ., Ἠθοποιός — ΚΑΤΕΡΙΝΑ, Ἠθοποιός, Θιασάρχης — ΚΑΤΗΦΟΡΗΣ ΝΙΚΟΣ, Λογοτέχνης — ΚΑΤΡΑΚΗ ΒΑΣΩ, Χαράκτρια — ΚΑΤΣΕΛΗΣ ΠΕΛΟΣ, Λογοτέχνης, Σκηνοθέτης — ΚΙΤΣΙΚΗΣ ΝΙΚΟΣ, τ. Πρύτανης τοῦ Ε.Μ.Π. — ΚΟΥΒΑ ΘΑΛΕΙΑ, Δημοσιολόγος — ΚΟΥΡΝΑΡΟΣ ΘΕΜΟΣ, Λογοτέχνης — ΚΟΤΖΙΑΣ ΚΩΣΤΑΣ, Λογοτέχνης — ΚΟΥΚΟΥΛΑΣ ΛΕΩΝ, Λογοτέχνης, Πρόεδρος Ἐταιρίας Ἑλλήνων Λογοτεχνῶν — ΚΟΥΛΟΥΦΑΚΟΣ ΚΩΣΤΑΣ, Ποιητής, Κριτικός — ΚΥΡΚΟΣ ΛΕΩΝΙΔΑΣ, Δημοσιογράφος, Διευθυντής Ἐφημερίδας «Ἀγὴ» — ΚΥΡΟΥ ΒΙΛΜΑ, Ἠθοποιός, Θιασάρχης — ΚΩΤΣΟΠΟΥΛΟΣ ΘΑΝΟΣ, Ἠθοποιός — ΛΕΙΒΑΔΙΤΗΣ ΤΑΣΟΣ, Ποιητής — ΛΙΝΑΡΔΑΤΟΣ ΣΠΥΡΟΣ, Δημοσιογράφος — ΜΑΓΚΛΗΣ ΓΙΑΝΝΗΣ, Λογοτέχνης — ΜΑΝΟΣ ΧΑΡΙΛΑΟΣ, Δημοσιογράφος — ΜΑΡΙΝΟΣ Ι., Ἠθοποιός — ΜΕΣΟΔΟΓΓΙΤΗΣ ΒΑΣ., Πρόεδρος Σ.Ε.Η. — ΜΟΥΣΟΥΡΗΣ ΚΩΣΤΑΣ, Ἠθοποιός, Θιασάρχης — ΜΠΑΛΑΔΗΜΑΣ ΚΩΣΤΑΣ, Ἠθοποιός — ΜΠΕΝΕΚΟΣ ΓΙΑΝ., Λογοτέχνης — ΜΠΟΣΤΑΝΤΖΟΥΓΛΟΥ ΜΕΝΤΗΣ, Ζωγράφος, Γελοιογράφος — ΜΠΟΥΜΗ-ΠΑΠΑ ΡΙΤΑ, Ποιήτρια — ΜΠΡΕΔΗΜΑΣ ΗΛΙΑΣ, Δημοσιογράφος, Βουλευτής — ΝΑΚΟΥ ΛΙΔΙΚΑ, Λογοτέχνης — ΞΕΝΟΣ ΑΛΕΚΟΣ, Μουσικοσυνθέτης — ΠΑΙΖΗ ΑΛΕΚΑ, Ἠθοποιός — ΠΑΛΗΣ ΒΥΡΩΝ, Ἠθοποιός — ΠΑΝΣΕΛΗΝΟΣ ΑΣ., Λογοτέχνης — ΠΑΝΣΕΛΗΝΟΥ ΕΦΗ, Λογοτέχνης — ΠΑΝΤΕΛΕΣΚΟΣ ΒΑΓΓΕΛΗΣ, Δημοσιογράφος — ΠΑΠΑ ΕΙΡΗΝΗ, Ἠθοποιός — ΠΑΠΑΔΗΜΗΤΡΙΟΥ ΕΛΛΗ, Λογοτέχνης — ΠΑΠΑΘΑΝΑΣΙΟΥ ΑΣΠΑΣΙΑ, Ἠθοποιός — ΠΑΠΑΜΑΥΡΟΣ ΜΙΧ., Παιδαγωγός — ΠΑΠΑΠΕΡΙΚΛΗΣ ΝΙΚΟΣ, Λογοτέχνης — ΠΟΡΦΥΡΗΣ Κ. Λογοτέχνης, ΠΟΥΡΝΑΡΑΣ ΔΗΜΗΤΡΙΟΣ, Δημοσιογράφος — ΠΡΕΤΕΝΤΕΡΗΣ ΚΩΣΤΑΣ, Λογοτέχνης, Θεατρικός Συγγραφεὺς — ΠΡΩΤΑΙΟΣ ΣΤΑΘΗΣ, Ποιητής — ΡΑΥΤΟΠΟΥΛΟΣ ΔΗΜ., Λογοτέχνης, Κριτικός — ΡΙΤΣΟΣ ΓΙΑΝΝΗΣ, Ποιητής — ΡΩΤΑΣ ΒΑΣΙΛΗΣ, Ποιητής — ΣΑΡΑΝΤΗΣ ΓΙΩΡΓΗΣ, Ποιητής — ΣΗΜΗΡΙΩΤΗΣ ΓΕΩΡΓΙΟΣ, Ποιητής — ΣΙΑΠΚΙΔΗΣ ΝΙΚΟΣ, Ἀρχιτέκτων — ΣΚΑΡΟΣ ΖΗΣΗΣ, Λογοτέχνης — ΣΚΑΡΙΜΠΑΣ ΓΙΑΝΝΗΣ, Λογοτέχνης — ΣΚΟΥΛΟΥΔΗΣ ΜΑΝΟΛΗΣ, Λογοτέχνης — ΣΤΑΓΚΟΣ ΣΤΑΥΡΟΣ, Δημοσιογράφος — ΣΤΑΡΕΝΙΟΣ ΔΗΜΟΣ, Ἠθοποιός — ΣΥΝΟΛΙΝΟΥ ΑΝΝΑ, Ἠθοποιός — ΣΩΤΗΡΙΟΥ ΚΩΣΤΑΣ, Παιδαγωγός, Βουλευτής — ΣΩΤΗΡΙΟΥ ΔΙΔΩ, Λογοτέχνης — ΤΑΞΙΑΡΧΗΣ ΦΟΙΒΟΣ, Ἠθοποιός — ΤΖΟΓΙΑΣ Ν., Ἠθοποιός — ΤΖΩΝΗΣ ΚΩΣΤΑΣ, Καθηγητής Πανμίου — ΦΑΜΠΑΣ ΔΗΜ., Μουσικός, Καθηγητής Ἐθν. Ὁδείου — ΦΤΕΡΗΣ ΓΕΩΡΓ., Λογοτέχνης — ΦΩΤΙΑΔΗΣ ΔΗΜ., Λογοτέχνης — ΧΑΤΖΗΣ ΤΑΣΟΣ, Ζωγράφος — ΨΑΘΑΣ ΔΗΜ., Λογοτέχνης.



ΤΟ ΣΥΓΧΡΟΝΟ ΛΑΪΚΟ ΤΡΑΓΟΥΔΙ

Τοῦ
ΤΑΣΟΥ
ΒΟΥΡΝΑ

πρώτη
προσπάθεια
ἀναγωγῆς
στὶς
ρίζες του

Τὸ ἑλληνικὸ λαϊκὸ τραγούδι ἀποτελεῖ τὸν τελευταῖο καιρὸ τὸ ἐπίκεντρο τοῦ ἐνδιαφέροντος τοῦ κοινοῦ. Ἡ ἀνθησις ποὺ παρατηρεῖται στὸν τομέα μὲ τὴν παρουσία προικισμένων δημιουργῶν, ὅπως ὁ Μίκης Θεοδωράκης καὶ ὁ Μᾶνος Χατζηδάκης, ἔχει ἐντείνει καὶ τὴν προβληματικὴ γύρω ἀπὸ τὸ εἶδος. Πολλοὶ μιλοῦν καὶ γράφουν, ἄλλοι γιὰ νὰ τὸ υπερασπίσουν μὲ πάθος κι ἄλλοι γιὰ νὰ τὸ ἀρνηθοῦν μὲ μεγαλύτερο. Ὡστόσο κανεὶς δὲν καταπιάστηκε νὰ τὸ μελετήσῃ, νὰ τὸ παρακολουθήσῃ στὴν πορεία του, νὰ τὸ ἐξηγήσῃ καὶ νὰ τὸ κατατάξῃ εἰδολογικά. Οἱ μουσικολόγοι σιωποῦν μὲ πείσμα. Ἔτσι σήμερα ὑπάρχουν δυὸ στρατόπεδα ποὺ μὲ συναισθηματικὰ ἐπιχειρήματα ἢ μὲ ἐντελῶς πρόχειρη αἰσθητικὴ ἀντιμετώπιση (μ' ἀρέσει — δὲν μ' ἀρέσει) προσπαθοῦν νὰ ἐπιβάλλουν τὴν ἀποψή τους. Ἡ βαθύτερη μελέτη τοῦ εἶδους ποὺ λέμε λαϊκὸ τραγούδι ἢ ρεμπέτικο ἔλειψε καὶ περιοριζόμεσθε στὸν πόλεμο τῶν ἤχων, ἢ σ' ἓνα ἄλλου εἶδους πόλεμο, ποὺ υποκινεῖται κυρίως ἀπὸ τοὺς ἀρνητῆς τοῦ λαϊκοῦ τραγουδιοῦ, καὶ πάει νὰ πάρει τὰ χαρακτηριστικὰ «ἱεροῦ ἰδεολογικοῦ πολέμου» ἐναντίον μιᾶς μουσικῆς ποὺ χαρακτηρίζεται σὰν ὑποπροϊὸν ἐνὸς σάπιου κόσμου. «Τὸ ρεμπέτικο, λένε, ἀνασύρθηκε ἀπὸ τὰ καταγώγια τῆς διαφθορᾶς γιὰ νὰ γίνῃ ὄπλο ὑποταγῆς τῶν μαζῶν στὰ χέρια τῶν καταπιεστῶν τους, ποὺ τὸ διαδίδουν μὲ σοφὴ μεθοδικότητα, θέλοντας μ' αὐτὸ νὰ κρατοῦν ὑποχείριο τὸ λαὸ σ' ἓνα ἀβυσσαλέο τέλμα ψυχικῆς κατὰπτωσης. Κι ὁ λαός, ποὺ συνήθως ἔχει θαυμαστὸ αἰσθητήριο καὶ ἀνθίσταται στὶς παρακμιακὲς μορφές στὸ πολιτιστικὸ, ὅπως ἀνθίσταται στὴν πολιτικὴ καὶ κοινωνικὴ καταπίεση μ' ὅλες τὶς δυνάμεις του, στὴν περίπτωσι τοῦ ρεμπέτικου τὴν παθαίνει καὶ κολλάει ἀπάνω του ὅπως οἱ μυῖγες στὸ μέλι!» Περίεργα πράγματα, μὰ τὴν ἀλήθεια. . .

Σ' ἓνα τόσο σοβαρὸ θέμα εἶναι γεγονὸς πῶς μᾶς ἔλειψε ἡ εὐθυκρισία καὶ ἡ νηφαλιότητα. Ἄντὶ νὰ κάψουμε κάτω καὶ νὰ ἰδοῦμε τί εἶναι αὐτὸ τὸ πρᾶγμα ποὺ μὲ τόση ὀρμητικότητα προβάλλει στὸν πολιτιστικὸ τομέα μας καὶ κατακτᾷ ὀλοένα καὶ μεγαλύτερες μάζες, θεωρητικολογοῦμε κατὰ τὸν πιὸ θλιβερὸ μηχανιστικὸ τρόπο καὶ διατυπώνουμε τὶς ἐξωφρενικώτερες ὑποθέσεις, ἀρκεῖ νὰ τακτοποιηθοῦμε μὲ τὸ σχῆμα «ρεμπέτικο ἴσον ἀντιδραστικὸ», παραγράφοντας αὐθαίρετα τὴν κοινωνικὴ συνείδησι μιᾶς ὀλόκληρης ἐποχῆς.

Πρέπει νὰ δηλώσω ἐδῶ πῶς δὲν θεωρῶ καθόλου τὸν ἑαυτὸ μου κατάλληλα ἐξοπλισμένο γιὰ νὰ δώσῃ λύσεις σ' ἓνα πρόβλημα ποὺ ἀνήκει ἀποκλειστικὰ στὴν ἀρμοδιότητα τῶν μουσικολόγων, γιὰ τὸν πολὺ ἀπλὸ λόγο ὅτι, στὴν καλύτερη περίπτωσι, εἶμαι ἓνας καλὸς ἀκροατῆς μουσικῆς καὶ τίποτα περισσότερο. Γι' αὐτὸ θὰ περιορίσω τὴ συμβολή μου στὴν ἀνίχνευσι τῶν φιλολογικῶν πηγῶν, ἀφήνοντας ἀνοιχτὸ τὸ θέμα γιὰ τοὺς εἰδικούς. Ἄν χρειάζεται ἐπομένως κάποιος χαρακτηρισμὸς τῶν γραμμῶν αὐτῶν ἄς τὶς ποῦμε ἀ π ὀ π ε ρ α ἐρμηνείας ποὺ δὲν διεκδικεῖ γιὰ τὸν ἑαυτὸ της οὔτε τὴν ὀρθότητα τῶν ἀπόψεων, οὔτε — πολὺ

περισσότερο — τὸν θεωρητικὸ κόντινο. Ἄς ἐπιχειρήσουμε, λοιπόν.

Ἡ Π α ρ ά δ ο σ η. Ἡ πιὸ στέρεα μουσικὴ νεοελληνικὴ παράδοση εἶναι, χωρὶς ἄλλο, τὸ δημοτικὸ μας τραγούδι. Ἀπὸ ποῦ ἔρχεται, ὅμως, καὶ πῶς καταξιώνεται τὸ μουσικὸ καὶ ποιητικὸ αὐτὸ εἶδος, πῶς λειτούργησε καὶ πῶς ἐντάχθηκε στὸν πολιτιστικὸ ἔθνικὸ μας κορμό;

Γιὰ τὸ δημοτικὸ μας τραγούδι μιλοῦν καὶ γράφουν περισσότερο ἀπὸ ἓνα αἰῶνα, κι ὁμως ἀποτελεῖ ἓνα ἀνοιχτὸ καὶ ἄλυτο πρόβλημα ὡς τὶς μέρες μας. Πέρα ἀπὸ ἓνα σ χ ο λ ι α σ μ ὸ τῆς δημοτικῆς μας ποίησης καὶ τῆς λαϊκῆς παραδοσιακῆς μας μουσικῆς ἡ ἔρευνά μας ἡ φιλολογικὴ δὲν ἔχει νὰ ἐπιδείξει τίποτα τὸ οὐσιαστικώτερο, καὶ μόνο τὰ τελευταῖα χρόνια δυὸ ἔρευνητές, ὁ Π. Σπανδωνίδης καὶ ὁ Μ.Μ. Παπαϊωάννου πλησίασαν τὴν οὐσία τοῦ προβλήματος.

Ὁ Π. Σπανδωνίδης, (τὸ Δημοτικὸ τραγούδι καὶ ἡ ἀρχαϊκὴ ποίηση), περισσότερο ἀπὸ διαίσθηση καὶ λιγότερο ἀπὸ μεθοδολογία, ἄγγιξε τὸ θέμα. Ὁ Μ.Μ. Παπαϊωάννου, προχωρώντας μὲ διαλεκτικὰ κριτήρια, διατύπωσε τὴ σοβαρότερη θεωρία γύρω ἀπὸ τὸ δημοτικὸ μας τραγούδι σὲ μιὰ σειρά ἄρθρων του. (Οἱ ἀρχὲς τῆς Ἱστορίας τῆς νεοελληνικῆς λογοτεχνίας) στὸ περιοδικὸ «Νέα Ἐποχὴ» τῆς Κύπρου. Ὁ Παπαϊωάννου μᾶς δίνει πραγματικὰ τὸ χρυσὸ κλειδί γιὰ νὰ μποῦμε στὸ χῶρο τοῦ δημοτικοῦ τραγουδιοῦ νὰ τὸ παρακολουθήσουμε στὴν ἱστορικὴ ἐξέλιξή του, νὰ τὸ ἐρμηνεύσουμε, νὰ τὸ κατανοήσουμε καὶ τελικὰ νὰ διαγράψουμε τὰ περιθώρια τῆς ζωῆς του.

Τὸ εἶδος δημοτικὸ τραγούδι μὲ τὴν ἔννοια τῆς ἀπρόσωπης ποιητικῆς καὶ μουσικῆς δημιουργίας εἶναι τὸ ἀρχαιότερο εἶδος τῆς λογοτεχνίας καὶ τῆς μουσικῆς καὶ ἀντιστοιχεῖ στὸ κοινωνικὸ σχῆμα τῆς πατριᾶς. Στὸν κοινωνικὸ καταμερισμὸ τῆς ἐργασίας, μέσα, σὲ μιὰ ομάδα ποῦ χαρακτηρίζεται ἀπὸ τὴν κλειστὴ ἀγροτικὴ οἰκονομία, ὑπάρχει καὶ ὁ τ ρ α γ ο υ δ ι σ τ ῆ ς, ὁ ἄνθρωπος ποῦ φκιάνει τὸ τραγούδι χωρὶς νᾶχει συνείδηση δημιουργοῦ. Ὁ τραγουδιστὴς στὸν καταμερισμὸ τῆς δουλειᾶς ἔχει σὰν ἔργο, λοιπόν, τὸ τραγούδι καὶ ἀδιαφορεῖ γιὰ τὴν πατρότητα. Ὅπως ὁ σιδεράς π.χ. ἔφκιανε πέταλα ἢ ἀξίνες κι ὁ ὑφαντὴς ροῦχα ἔτσι κι ὁ τραγουδιστὴς τόνιζε τὸ μέλος του ἀπάνω στους στίχους του. Εἶναι ὁ Φήμιος τῶν Ὀμηρικῶν ἐπῶν, ποῦ διασκεδάζει τοὺς μνηστήρες τῆς Πηνελόπης στὴν Ὀδύσσεια.

Ποῖος ἔφκιασε, ὅμως, τὰ πρῶτα τραγούδια; Στὸ ἐρώτημα δυὸ σοβιετικοὶ κοινωνιολόγοι, ὁ Ἴλιν κι ὁ Σεγκάλ ἀπαντοῦν μὲ τούτα τὰ ἐνδιαφέροντα:

«Δὲν τὸ ξέρουμε. Ἀκριβῶς ὅπως δὲν ξέρουμε ποῖος ἔκανε τὸ πρῶτο σπαθί, τὴν πρῶτη ρόδα, τὸν πρῶτο ἀργαλιό. Δὲν εἴτανε ἓνας ἄνθρωπος μὰ ἑκατοντάδες γενιὲς ποῦ κάνανε τὰ ἐργαλεῖα, τὶς λέξεις, τὰ τραγούδια. Ὁ πρωτόγονος ἐκεῖνος τροβαδούρος ὅταν δὲν

συνέθετε τὰ τραγούδια ποῦ τραγουδοῦσε, ἐπαναλάβαινε ἐκεῖνο ποῦ ἄκουγε. Καθὼς τὸ τραγούδι πῆγαινε ἀπὸ τροβαδούρο σὲ τροβαδούρο μεγάλωνε, ἄλλαζε. Ὅπως ἓνα ποτάμι γίνεται ἀπ' ὄλα τὰ ποταμάκια ποῦ συναντᾶ στὸ δρόμο του ἔτσι καὶ τὰ ποιήματα ἔγιναν ἀπὸ τὰ τραγούδια, ἀπ' αὐτοὺς τοὺς μικροὺς στίχους».

Λένε πῶς ὁ Ὅμηρος ἔγραψε τὴν Ἰλιάδα. Μὰ ποῖος εἴταν ὁ Ὅμηρος; Μόνο παραμύθια καὶ θρύλοι ἔχουν φτάσει ὡς ἐμᾶς. Φαίνεται πῶς κι αὐτὸς εἴταν τὸ ἴδιο μυθικὸς ὅπως τὰ πρόσωπα, οἱ ἥρωες ποῦ μᾶς μιλά.

Ὅταν δημιουργήθηκαν τὰ πρῶτα τραγούδια γιὰ τοὺς ἥρωες ὁ τραγουδιστὴς εἴταν στενὰ δεμένος μὲ τὴ φυλὴ του. Ὅπως ὄλα τὰ πράματα, ἔτσι καὶ τὸ τραγούδι εἴταν «κοινὸ» ἔργο, εἴταν τὸ συνθετικὸ ἔργο ὁλοκλήρων γενεῶν. Κανένας τροβαδούρος δὲν θεωροῦσε τὸν ἑαυτὸ του συνθέτη, ἢ ποιητὴ ἢ δημιουργό, ἀκόμα κι ὅταν ἄλλαζε ἢ στόλιζε τὸ τραγούδι ποῦ τοῦ εἶχαν μάθει.

Μὰ ἦρθε κάποτε ἐποχὴ ποῦ ὁ ἄνθρωπος ἄρχισε νὰ ξεχωρίζει τὸ δικό του ἀπὸ τὸ ἄλλο. Ἡ πατριὰ εἶχε σπάσει, ἢ παλιὰ ἐνόητα δὲν ὑπῆρχε πιά. Ὁ τεχνίτης δούλευε γιὰ λογαριασμὸ του, δὲν θεωροῦνταν πιά ὄργανο στὰ χέρια τῆς φυλῆς του.

Λίγους αἰῶνες ἀργότερα, ὁ ἀρχαῖος Ἕλληνας λυρικὸς Θεόγνις θὰ μᾶς πεῖ:

«Ἐβαλα τὴ σφραγίδα μου σ' αὐτοὺς τοὺς
(στίχους

Εἶναι ὁ καρπὸς τῆς τέχνης μου.

Κανένας δὲν μπορεῖ νὰ τὸν κλέψει ἢ νὰ πεῖ πῶς εἶναι δικός του».

Τὶ σημαίνουν ὄλα αὐτά; Σημαίνουν χωρὶς ἄλλο ὅτι ἀπὸ τὴ στιγμὴ ποῦ ἡ κοινωνία βγαίνει ἀπὸ τὸ καθεστῶς τῆς πατριᾶς καὶ περνᾶει στὸ δουλοκτητικὸ καθεστῶς, μὲ τὴν ἀνάπτυξη τῆς ἀνταλλακτικῆς οἰκονομίας, τὸ δημοτικὸ τραγούδι ἀτονεῖ καὶ ἐμφανίζεται ἡ προσωπικὴ δημιουργία.

Τὴν περίοδο αὐτὴ τῆς πατριαρχικῆς ὀργάνωσης τοῦ ἀρχαίου κόσμου μᾶς τὴν περιγράφουν τὰ ὀμηρικὰ ἔπη. Στὸν ὅλο αἰῶνα π.Χ. ὁ Θεόγνις ἀποτελεῖ κι ὄλας τὸ ὄροσημο. Κάποτε, λοιπόν, σὲ μιὰ ἐποχὴ γύρω στὸν ὅλο π.Χ. αἰῶνα, τὸ ἀρχαῖο δημοτικὸ τραγούδι ἀτόνησε, πρὸς ὄφελος τῆς προσωπικῆς ποιητικῆς δημιουργίας. Ἀπὸ κεῖ καὶ πέρα δὲν ἔχουμε τέτοιο εἶδος μέσα στὰ χρόνια τῆς ἀκμῆς τῆς ἀρχαιότητος. Τὸ δημοτικὸ τραγούδι ἔσθησε καὶ χάθηκε στὸν ἑλληνικὸ χῶρο τῆς προκλασικῆς, τῆς κλασικῆς καὶ μετακλασικῆς Ἑλλάδας παραχωρώντας τὴ θέση του στὴν προσωπικὴ ποιητικὴ δημιουργία.

Τὸ νεοελληνικὸ δημοτικὸ τραγούδι δι.Γενιέται ὁμως ἀμέσως τὸ πρόβλημα: Πῶς ἄνθισε πάλι ξαφνικὰ στὸν ἴδιο γεωγραφικὸ χῶρο τὸ νεοελληνικὸ δημοτικὸ τραγούδι; Ἄς τὸ δοῦμε ἀπὸ πιὸ κοντά.

Ὁ ἀρχαῖος κόσμος ἔσβησε κάτω ἀπὸ τὴν συσσωρευση τῶν ἀντιθέσεων τοῦ σ' ἓνα ἀδιέξοδο. Μετὰ τὴν ρωμαϊκὴν παρακμὴν δὲν ὑπῆρχε καμιὰ τάξη ἱκανὴ νὰ ἀναλάβει τὴν τύχην τοῦ κοινωνικοῦ. Ἔχουμε, λοιπόν, μιὰ φοβερὴ παλινδρόμηση στὸ σχηματισμὸν ποὺ λέγεται κοινωνία, μιὰ ἐπιστροφήν σὲ πρωτόγονα κοινωνικὰ καθεστῶτα, σ' αὐτὸ δηλαδὴ ποὺ ἡ ἀστικὴ ἱστοριογραφία ὀνόμασε γενικὰ «βαρβαρότητα». Μιὰ τρομακτικὴ σὲ ἔνταση μετακίνηση πληθυσμῶν παρατηρεῖται στὸ βαλκανικὸν χῶρον, εὐθύς μετὰ τὴν πτώση τῆς Ρωμαϊκῆς αυτοκρατορίας. Καινούριοι, πρωτόγονοι λαοὶ κατεβαίνουν ἀπὸ τὸ βορρῆ καὶ τὴν ἀνατολὴν πρὸς τὰ νότια καὶ πλημμυρίζουν τὸ γεωγραφικὸν χῶρον. Οἱ λαοὶ αὐτοί, ἀπὸ τοὺς Γότθους ὡς τοὺς Σλάβους εἶναι ὀργανωμένοι σ' ἓ πατριές καὶ κουβαλᾶνε μαζί τους τὰ πολιτιστικὰ σχήματα ποὺ ἀντιστοιχοῦν στὸ καθεστῶς τους, ἐπομένως καὶ τὰ δημοτικὰ τραγούδια τους. Σὰν καινούριοι λαοὶ ποὺ βρίσκονται σὲ ἀδιάκοπη ἱστορικὴ κίνηση, ἔχουν μιὰ ἰσχυρὴ ἀπορροφητικότητά, παρασύρουν στὸ κοινωνικὸν ὀργανωτικὸν σχῆμα καὶ τοὺς λαοὺς ποὺ ὑποτάσσουσιν, μπολιάζουσιν τὰ πολιτιστικὰ στοιχεῖα μὲ καταπληκτικὴ ταχύτητα στοὺς ἄλλους. Ἔτσι ἀπὸ ἓνα χρονικὸν σημεῖον καὶ πέρα, ἀνάμεσα στὸν 8ο καὶ 9ο μ.Χ. αἰῶνα ἡ δημοτικὴ ποίηση ἀρχίζει καὶ πάλι νὰ ξαναφαίνεται στοὺς χώρους ὅπου κατοικοῦν ἑλληνόφωνοι πληθυσμοί, μὲ τὴν ἴδια κοινωνικὴν συμπτωματολογία τῆς ἀνώστης ποίησης, ποὺ ἀνιχνεύουμε στὴν ἀρχαιότητα. Ἡ πατριὰ σὰν κοινωνικὴ μονάδα ἀποφασιστικοῦ εἰδικοῦ βάρους ἔχει πάλι ἐγκατασταθεῖ στὸν ἑλλαδικὸν χῶρον.

Ἡ Φ θ ο ρ ἄ. Πόσο ἔζησε ἡ νεοελληνικὴ δημοτικὴ ποίηση; Περισσότερο ἀπὸ μιὰ χιλιετηρίδα. Ἀπὸ τὰ ἀκριτικὰ τραγούδια ὡς τὰ κλέφτικα ἡ δημοτικὴ μας ποίηση λειτούργησε σὰν προῖον τοῦ κοινωνικοῦ σχήματος τῆς πατρίδος. Ὁ ποιητὴς ἀποκαθίσταται καὶ πάλι σὰν παράγοντας στὸν ἐργασιακὸν καταμερισμὸν καὶ φκιάνει τραγούδια γιὰ λογαριασμὸν τῆς ὀμάδας.

Δύσκολο πρόβλημα νὰ παρακολουθήσουμε τῶρα τὴν φθορὰ τῆς γιὰτὶ μᾶς λείπουν τὰ στοιχεῖα μιᾶς τέτοιας εἰδικῆς μελέτης. Τὸ πρῶτον μεγάλο ρήγμα στὸν κορμὸν τῆς σημειώνεται στὸν 17ο αἰῶνα μὲ τὴν ἀνάπτυξιν τῆς ἀνταλλακτικῆς οἰκονομίας στὰ παράλια, τὰ νησιὰ καὶ τὰ πεδινὰ. Ἐκεῖ τὸ δημοτικὸν τραγούδι ἀρχίζει νὰ χάνει τὴν ἀρχαϊκὴν δομὴν του καὶ παίρνει καινούριες μορφές. Γίνεται συντομώτερον, χάνει τὸν ἀφηγηματικὸν του χαρακτήρα, ἀνανεώνει τὴν θεματογραφίαν του μετατρέπεται σὲ λιανοτραγούδι ἐρωτικὸν (Ρόδος, Κύπρος, Κρήτη, Ἐφτάνησα). Στὴς ὀρεινὲς δὲμὼς καὶ ἀπομονωμένους περιοχὰς διατηρεῖ τὰ παλιὰ του χαρακτηριστικὰ. Ἐκεῖ ἡ πατριὰ κρατᾶει ἀκόμα τὰ μετερίζια τῆς. Ἀπὸ τὴν περιοχὴν αὐτὴν θὰ πηγᾶσει λίγο ἀργότερον τὸ κλέφτικὸν τραγούδι, ποὺ θὰ πάρει μεγάλη διάδοσιν σ' ὅλον τὸν χῶρον. Ὁ κοινὸς ἀγῶνας εἶναι τὸ ἔναυσμα ποὺ θὰ τὸ κάνει νὰ φτερουγίσῃ σ' ὅλα τὰ στόματα.

Ὅσο προχωρεῖ ὁ κοινωνικὸς διαφορισμὸς, τόσο ἡ φθορὰ τοῦ δημοτικοῦ τραγουδιοῦ γίνεται αἰσθητότερη. Στὰ ἀστικὰ κέντρα τὸ 17ο καὶ τὸ 18ο αἰῶνα δέχεται καίρια πλήγματα.

Ὁ ξεπεσμὸς τοῦ ἀρχίζει ἀπὸ κεῖ ποὺ φανερόνται μὲ μεγαλύτερη ἐνάργεια τὰ ἀστικὰ στοιχεῖα στὴν κοινωνίαν, στὴν συμπαγείν ἑλληνικὴν παροικίαν τοῦ ἐξωτερικοῦ καὶ στὴν Πόλιν. Στὸ Γιάσι, τὸ Βουκουρέστι, στὸ Φανάρι ἐπικρατοῦν στὸ τέλος τοῦ 18ου αἰῶνα (ἐποχὴ τοῦ Ρήγα) τὰ ἐρωτικὰ ἀστικὰ τραγουδάκια. Τὸ «Σχολεῖον τῶν ντελικάτων ἐραστῶν» τοῦ Ρήγα εἶναι γιομάτον ἀπὸ τέτοια τραγούδια, ποὺ ἀποτελοῦν μεταφορὰ μιᾶς νέας πραγματικότητος στὸν μετάφρασμα τοῦ πρωτομάρτυρα, ὅλα δανεισμένα ἀπὸ τὴν περίφημην «μισμαγίαν», ἓνα εἶδος ἀνθολογίαν τραγουδιῶν τῆς μόδας τῆς ἐποχῆς. Τὰ ἀστικὰ αὐτὰ τραγουδάκια κατεβαίνουν καὶ στὴν ὑπόδουλη Ἑλλάδα μὲ ταχύτητα πυρκαγιᾶς καὶ ἐκτοπίζουσιν τὸ δημοτικὸν τραγούδι. Στὰ Γιάννενα, τὸ μεγάλο ἀστικὸν κέντρο τῆς τοτεσινῆς Ἑλλάδος, τὸ δημοτικὸν τραγούδι ἔχει ὑποχωρήσει σοβαρὰ τουλάχιστον στὰ ἀπάνω κοινωνικὰ στρώματα, πρὸς ὄφελος τοῦ φαναριώτικου τραγουδιοῦ, ποὺ ἐπηρεάζει πιά καὶ τὴν ἔντεχνον ποίησιν. Τί ἄλλο εἶναι τὰ «Ἀνακρεόντειαν» τοῦ Χριστοπούλου ἢ τὰ ποιήματα τοῦ Σακελλάριου, παρὰ ἀνάπλασιν τοῦ «νέου κύματος» στὸν τραγούδι καὶ στὴν ποίησιν; Περιεχόμενον, ὕφος, μέτρα ὅλα ταυτίζονται.

Οἱ καρδιές, ἡξεύρω, τόπον
ἔχουν στήθη τῶν ἀνθρώπων
κι' ὄχι μέρος φλογερὸν.
Μὰ ἐσὺ καρδιὰ μ' θλιμμένη
πῶς εἶσαι κατοικημένη
καὶ βαστᾶς τόσον καιρόν;

Λέει τὸ φαναριώτικὸν τραγουδάκι τὸ ξεσηκωμένο ἀπὸ κάποια «μισμαγία» ἀπὸ τὸν Ρήγα. Κι ὁ Χριστόπουλος:

Δὲν θέλω νὰ ἐλπίζω
δὲν θέλω νὰ φροντίζω
τὸ μέλλον στὴν ζωὴν.
Τὸ σήμερον προκρίνω
τὸ αὔριον τ' ἀφήνω
στῆς τύχης τὴν ροήν.

Ὁ Βηλαρᾶς μοναχὰ χάρις στὸν ταλόντον του καὶ τὸν γερόν ἐπιστημονικὸν μυαλό του κατάφερε νὰ πᾶει κάμποσον πιὸ μπροστὰ στὴν ποίησιν ἀπὸ τὸν γενικὸν φαναριώτικὸν κλίμα.

Αὐτὴ εἶναι ἡ ἱστορικὴ πραγματικότητά τῆς ἐποχῆς τοῦ Διαφωτισμοῦ. Τὸ πρόβλημα ἂν εἶναι πρόοδος ἢ κατὰπτωσιν τοῦ τραγουδιοῦ σὲ συσχετισμὸν μὲ τὸν δημοτικὸν δὲν μπορεῖ νὰ ἐξετασθεῖ ἔτσι ξεκομμένο ἀπὸ τὸν ὑπόλοιπον κοινωνικὸν κορμό. Ἡ κοινωνία στὴν ἐποχὴ τοῦ Διαφωτισμοῦ τραβάει γενναῖα μπροστὰ, αὐτὸ εἶναι βέβαιον, ὅπως ἐπίσης βέβαιον εἶναι ὅτι τὸ δημοτικὸν τραγούδι, γέννημα ἄλλων συνθηκῶν καὶ ἰσοδύναμον ἄλλων κοινωνικῶν σχηματισμῶν ξεπέφτει. Ἄν ἐκεῖνον ποὺ τὸ ἀντικαθιστᾶ εἶναι δευτερότερον, εὐτελέστερον αἰσθητικὸν εἶδος, αὐτὸ ἔλάχιστα ἐνδιαφέρει τὴν ἱστορίαν. Ἀρκεῖ ὅτι ἐκφράζει τὴν ἐποχὴν του καὶ τὸν κοινωνικὸν δυναμικὸν τῆς, ὅπως συμβαίνει μὲ τὸν φαναριώτικὸν τραγούδι.

Ἡ ἐπιβίωσιν. Μὲ τὴν εἰσβολὴν τῶν ἐπαναστατικῶν γεγονότων στὸν ἑλληνικὸν χῶρον ἀπὸ τὴν ἀρχὴν τοῦ 19ου αἰῶνα τὸν δημοτικὸν τραγούδι φαίνεται νὰ παίρνει μιὰ καινούρια

άνθηση και ιδιαίτερα ο κλάδος του ο ήρωικός, το λεγόμενο κλέφτικο τραγούδι. Από τις όρεινες μονιές των κλεφτών κατηγορείται μαζί τους στους κάμπους και γνωρίζει μια αναγέννηση αξιοπρόσεχτη. Τί είναι αυτό που το εκλαϊκεύει και το κάνει έκφραστή της κοινωνικής συνείδησης μιας δοσμένης εποχής; Σίγουρα το ήρωικό του στοιχείο που επιστρατεύεται για παρορμητικούς λόγους αυτή τη στιγμή. Ωστόσο, όμως, η λειτουργία του δεν είναι φυσιολογική, αυτό ως το προσέξουμε ιδιαίτερα. 'Απάνω στα παλιά μοτίβα του στα κλέη της θρυλικής κλεφτουριάς, οικοδομούνται τα κλέη του 21 και των πρωταγωνιστών του. 'Η πρωτοτυπία λείπει αυτή τη συγκεκριμένη στιγμή από το δημοτικό τραγούδι όπως λείπει και ο ύψηλός ποιητικός πυρετός. Μια δλόκληρη σειρά, όπως τα Κολοκοτρωνέικα, αποδεικνύονται «πεποιημένα» για λόγους ιδιοτελείς, είναι τραγούδια «κατά παραγγελίαν», χωρίς το δημιουργικό αυθορμητισμό. Το τραγούδι στο 21 πάσχει, ελαφρότερα, βέβαια, από την ίδια νόσο που πάσχει και το δημοτικοφανές αντιστασιακό: αλλαγή ονομάτων, τόπων και ήμερομηνιών. Τα παλιά μοτίβα δεν έπιβιόνο υ μέσα σ' ένα κίνημα δημιουργικού ιστορισμού, αλλά άναβιόνο υ τεχνητά.

Μετά τον 'Αγώνα και την ίδρυση του ελεύθερου ελληνικού κράτους η δημοτική ποίηση παύει να δημιουργεί. Το κενό καλύπτεται από την παρουσία του παλιού δημοτικού τραγουδιού, που εκφράζει ακόμα μουσικά το λαϊκό αισθητήριο. Καίνουρία τραγούδια δεν έχουμε πιά. Γιατί; 'Επαψε, μήπως, να υπάρχει λαός — δημιουργός, σταμάτησε ο έκπολιτιστικός βίος του; 'Οχι βέβαια. 'Ωστόσο οι παλιές φόρμες εξακολουθούν να ισχύουν. Γιατί, όμως, δεν φκιάνεται πιά τραγούδι; Δεν φκιάνεται, νομίζω, γιατί η πατριά που το εξέθρεψε (είναι το δίδαγμα που μάς έφερε ο Μ.Μ. Παπαιωάννου) δεν υπάρχει πιά. Τα κατάλοιπά της, οι Σαρακατσαναίοι, είναι περισσότερο επιχείρηση κτηνοτροφική, παρά κοινωνικός πυρήνας. 'Ο χώρος του τραγουδιού μένει κενός γιατί δεν υπάρχουν αντίστοιχα κοινωνικά στηρίγματα που θα έκθρέψουν το νέο είδος, το όποιο νέο είδος.

Στο πρώτο μισό του 19ου αιώνα το ήρωικό δημοτικό τραγούδι έκτρέπεται σε ληστρικό. Είναι η περίοδο της κατάπτωσής του, και έμπνέεται στη λιγοστή, αν όχι στην άσήμαντη παρουσία του, από αντικοινωνικές έκδηλώσεις όπως η ληστεία ή από φοβερά έγκλήματα. Δυό παραδείγματα: Το πρώτο μάλιστα είναι είκονοκλαστικό, θα συντρίψει πολλά είδωλα και πολλές αυταπάτες. Το πασίγνωστο τσάμικο «Στα Σάλωνα σφάζουν άρνισά», τραγούδι της Μ. Πενταγιώτισσας, που το χορεύουν με τόση περηφάνεια οι θιασώτες της δημοτικοφανούς μουσικής, έμπνέεται γύρω στα 1850 από ένα είδεχθέστατο έρωτικό έγκλημα που έγινε στους Πενταγιούς της Παρνασσίδας. Κι όμως υπάρχουν πολλοί που το θεωρούν υπόδειγμα λαϊκής δημιουργίας. 'Επίσης το δημοτικό τραγούδι γύρω στα 1870 είναι αφιερωμένο αποκλειστικά στην έξύμνηση της ληστείας.

Στα 1869 ο άνθυπολοχαγός 'Ανδρέας Μοσχονήσιος, μελετώντας το φαινόμενο της ληστείας καταγράφει σ' ένα φυλλάδιό του ένα δημοτικό τραγούδι αφιερωμένο στο ληστή Γκάγκαλο που καρατομήθηκε τότε στην 'Ιτέα.

Τόν Γκάγκαλο τόν πιάσανε,
στη φυλακή τόν πάνε.
Χίλιοι τόν πάν από μπροστά
Και δυό χιλιάδες πίσω,
και χίλιοι άπ' τα δυό πλευρά
γίνονται τρεις χιλιάδες.

Βλέπει κανείς στους στίχους του ανάγλυφα όλα τα σημάδια της παρακμής του. 'Ενα παλιό δημοτικό τραγούδι αφιερωμένο στην άνδρεία κάποιου κλέφτη, παραχαράσσεται για νάρθει στα μέτρα του ληστή: Δεν υπάρχει πιά δημιουργία, αλλά στείρα μίμηση. Γιατί; Γιατί οι συνθήκες που εξέθρεψαν το δημοτικό τραγούδι ξεπεράστηκαν όριστικά.

Θα μου πείτε, το δημοτικό τραγούδι έπαψε να τραγουδιέται από τους Ρωμιούς στην ύπαιθρο; 'Οχι, βέβαια. Πρώτα - πρώτα ο διαφορισμός στην ύπαιθρο προχώρησε με βραδύτατο ρυθμό όλο το δέκατο ένατο αιώνα και την πρώτη τριακονταετία του είκοστου. Για να ξεπέσει ένα πολιτιστικό είδος και να διαγραφεί από την κοινωνική συνείδηση πρέπει ν' αντικατασταθεί με κάτι άλλο. Κι αυτό το άλλο δεν γεννήθηκε στον τόπο μας για πολλά χρόνια. Τα θαυαρικά θούρια που προσπάθησε να επιβάλει η ξενοκρατία, ο λαός μας τα ξέρασε και συγκινούν μονάχα μερικούς εύφεις μουσικολόγους μας. Στην 'Επτάνησο όμως η Ιταλογενής καντάδα αντικατάστησε το δημοτικό τραγούδι με μια δικαιολογημένη ιστορική αίτιοκρατία. 'Η λεγόμενη άθηναϊκή καντάδα είναι άντανάκλαση της έφτανησιώτικης χωρίς μεγαλύτερο βάθος ή έλπίδες επιβίωσης παραπλήρωμα του φθίνοντος ρομαντισμού της μικράς 'Αθήνας του «fin de siecle». Στα αίγαιοπελαγίτικα νησιά επίσης το λαϊκό τραγούδι, διασταυρωμένο με τα υπόλοιπα μελωδικά στοιχεία της Μέσης 'Ανατολής, άποκτά ένα δικό του, έντελώς Ιδιότυπο μέλος, πολύ συγγενικό, όπως θα ίδούμε με το σημερινό λαϊκό τραγούδι. 'Ο υπόλοιπος νεοελληνικός χώρος έμεινε κενός όσπου ήρθε το νέο είδος, αυτό που λέμε ρεμπέτικο, συνισταμένη δυζαντινών, δημοτικών και ανατολίτικων στοιχείων, να τόν κατακαλύψει στις μέρες μας με ταχύτητα πλημμυρίδας. Αυτό το φαινόμενο, που δημιουργεί σήμερα τόσες αντιδράσεις στις άγαθές συνειδήσεις, ως προσπαθήσουμε να το κοιτάξουμε από πιο κοντά.

Ο ίσυγκλίνο υ σε ρί ζ ε ς.
Το δημοτικό τραγούδι υπήρξε ο έκπολιτιστικός καρπός μιας κοινωνίας που χαρακτηριζόταν από την πατριαρχική της όργάνωση και την κλειστή άγροτική οίκονομία της. Σαν τέτοιο δέχτηκε πολλές επιδράσεις, διασταυρώθηκε με τα τραγούδια των άλλων λαών, που σαν κοινά έκπολιτιστικά στοιχεία κινούνταν στον έναίο βαλκανικό χώρο (υπάρχουν π.χ. σοβαρές μουσικές αντιστοιχίες άνάμεσα στα ήπειρώτικα και τ' άρβανίτικα, τα μακεδονικά με τα σέρβικα, τα βουλγάρικα, ακόμα και με

τὰ ρουμάνικα). Φορέας τοῦ δημοτικοῦ τραγουδιοῦ μέσα στὸ βαλκανικὸ χῶρο εἶταν ὁ γύφτος μὲ τὴν π ί π ι ζ ά τ ο υ κι ἀργότερα μὲ τὸ κ λ α ρ ί ν ο καὶ τὸ ν τ α ο ύ λ ι τ ο υ, ποὺ γυρνοῦσε λεύτερος ἀπὸ χωριὸ σὲ χωριὸ καὶ ἀπὸ τόπο σὲ τόπο, δένοντας τὶς ἐθνικὲς σχολὲς τοῦ τραγουδιοῦ σὲ μιὰ βαλκανικὴ ἐνότητα.

Ἄλλὰ καὶ μέσα στὴν ἑλληνικὴ περιοχὴ ὁ συνδετικὸς δεσμὸς ἀνάμεσά τους εἶταν πάλι ὁ γύφτος, ὁ ἐλεύθερος τραγουδιστής, ὁ τροβαδοῦρος τῆς βαλκανικῆς παράδοσης. Ἐνα ρουμελιώτικο π.χ. τραγούδι τῶφερνε στὸ Μοριά καὶ τὸ προσάρμοζε στὶς τοπικὲς συνθῆκες. Ἄς πάρουμε παράδειγμα ἕνα πασίγνωστο κλέφτικο ρουμελιώτικο γιὰ τὸν Κατσαντώνη.

Ἄν πᾶς πουλί μου στ' Ἄγραφα
ἂν πᾶς στὴν Ἄγια Μαύρα...

Τὸ τραγούδι ἀναφέρεται στὸ συγκεκριμένο διωγμὸ τῶν κλεφτῶν στὰ 1806, ὅταν εἶχαν καταφύγει στὰ Ἐφτάνησα καὶ ἰδιαίτερα στὴν Ἄγια Μαύρα (Λευκάδα). Τὸ ἴδιο αὐτὸ τραγούδι στὸ Μοριά γίνηκε:

Ἄν πᾶς πουλί μου στὸ Μοριά
ἂν πᾶς στὴν Ἄγια Λαύρα...

Καὶ σ' αὐτὴ τὴ μοραίτικη παραλλαγή του τὸ ξέρουν οἱ τραγουδιστές μας στὴν ὑπαιθρο. Ὁ φορέας του στὸ Μοριά, ὁ γύφτος, τὸ προσάρμοσε σύμφωνα μὲ τὶς τοπικὲς συνθῆκες καὶ σ' αὐτὴ τὴν παραλλαγή διασώθηκε, χωρὶς ὁμως καὶ τὸ ἱστορικὸ γεγονὸς νὰ βρῖσκει στοὺς στίχους του τὴ δικαίωσή του. Τὸ τραγούδι, ἀπαγκιστρωμένο πιά ἀπὸ τὴν ἱστορικὴ μνήμη, κυκλοφορεῖ σὰν αἰσθητικὸ ἐπίτευγμα καὶ ἀδιαφορεῖ γιὰ τὴν ἀλήθεια τῶν γεγονότων ποὺ περιγράφει. Τέτοια, πάνω κάτω εἶναι ἡ λειτουργία τοῦ δημοτικοῦ τραγουδιοῦ τὴν ἐποχὴ τῆς κάμψης του. Τὰ πάντα συμπλέκονται ἀπὸ τὴν πλευρὰ τῆς ἀρχικῆς του προέλευσης, γι' αὐτὸ ἢ προσπάθεια μερικῶν νὰ «ἀποκαταστήσουν» τὸ δημοτικὸ τραγούδι μόνον ἱστοριοδιφικὸ ἢ στενότητα φιλολογικὸ ἐνδιαφέρον μπορεῖ νὰ χεῖ.

Τώρα μπαίνει τὸ ἐρώτημα: ποιά εἶναι τὰ μουσικὰ στοιχεῖα ποὺ συγκροτοῦν τὸ δημοτικὸ μας τραγούδι; Φυσικὰ δὲν ὑπάρχει κανεὶς σήμερα ποὺ νὰ παραδέχεται ὅτι κατάγεται ἀπὸ τὸ «δῶριον μέλος» τῆς ἀρχαιότητος. Τέτοιες φιλολογικὲς κοτσάνες ἔχουν ἀπὸ καιρὸ ἐγκαταλειφθεῖ καὶ ἀπὸ τοὺς πιὸ ὀρκισμένους μεγαλοϊδεάτες. Τὸ δημοτικὸ μας τραγούδι, λοιπόν, κατὰ τὴ γνώμη τῶν μουσικολόγων, κλείνει μέσα του βυζαντινὰ, ἀνατολίτικα καὶ σλάβικα στοιχεῖα, ποὺ ἔχουν δημιουργικὰ ἀναχωνευτεῖ στὸ ἰδιότυπο νεοελληνικὸ μέλος τοῦ δημοτικοῦ τραγουδιοῦ. Ἄν ἐπιχειρήσουμε, τώρα, νὰ κάνουμε τὸ «χάρτη» τοῦ τραγουδιοῦ μας θὰ παρατηρήσουμε ὅτι ὅπου συνάπτεται μὲ τὴ Δύση (παράλια, νησιὰ) ἔχει μιὰ ἀλαφράδα καὶ μιὰ γοργότητα πολὺ διαφορετικὲς ἀπὸ τὴ βαρεῖα καὶ πρωτόγονη, γεμάτη φωνητικὰ βυζαντινὰ τσακίσματα μελωδία τῶν ὄρεινῶν περιοχῶν. Ἐπομένως οἱ ξενικὲς ἐπιδράσεις ἔχουν ὀργώσει βαθιὰ τὸ ἔδαφός του, ὡς τὸ σημεῖο ποὺ νὰ χάνουμε ἀπὸ τὰ

μάτια μας τὴν ἐνότητά του μέσα στὸν ἑλλαδικὸ χῶρο. Ἄλλο εἶναι τὸ ἠπειρώτικο τραγούδι στὴν ἐπιφανειακὴ του παρουσία, ἄλλο τὸ θεσσαλικό, ἄλλο τὸ ρουμελιώτικο, ἄλλο τὸ μοραίτικο, καὶ ἄλλο τὸ νησιώτικο. Δὲν διαφορίζεται τὸ τραγούδι μόνον μελωδικά, ἀλλὰ καὶ ποιητικὰ καὶ χορευτικὰ γιὰ ὅσα ἀνήκουν στὸ τελευταῖο αὐτὸ εἶδος. Ἄλλο ἕνας τσάμικος, ἄλλο ἕνας μπάλλος, ἕνας μακεδονίτικος, ἕνας συρτός, ἕνας ἠπειρώτικος κλπ. χορός. Καὶ φτάνουμε ὡς τὸ σημεῖο νὰ βρῖσκουμε περισσότερη ἐνότητα ἀνάμεσα π.χ. στὰ τραγούδια καὶ τοὺς πολεμικοὺς χοροὺς τῶν Ἑλλήνων, τῶν Ἀρβανιτᾶδων, τῶν Μαυροβουνιωτῶν, παρὰ ἀνάμεσα στὸν τσάμικο καὶ τὸν καλαματιανὸ καὶ τὶς ἀντίστοιχες μελωδίες τους. Ὅποιος ἔτυχε νὰ ἴδῃ π.χ. τοὺς πολεμικοὺς μαυροβουνιώτικους χοροὺς ποὺ μᾶς παρουσίασαν τὰ Γιουγκοσλάβικα κρατικὰ μπαλέττα, τὰ ρουμάνικα, ἢ τοὺς πολεμικοὺς χοροὺς τῶν Γεωργιανῶν ποὺ μᾶς χόρεψαν τὰ μπαλέττα Μωῦσέγιεφ καὶ τοὺς σύγκρινε μὲ τὸν μακεδονίτικο, τὸν ποντιακὸ πυρρίχιο ἢ τὸ τσάμικο τὸ δικό μας καταλαβαίνει καλύτερα τί θέλω νὰ πῶ.

Τὰ ὄ ρ γ α ν α. Τὰ βασικὰ ὄργανα τῆς δημοτικῆς μας μουσικῆς εἶναι ἡ πίπιζα κι ἀργότερα τὸ κλαρίνο, τὸ νταούλι, τὸ μπουζούκι. Πολὺ ἀργότερα προστέθηκε καὶ τὸ βιολί, ἀπὸ ἐπίδρασι τῶν γύφτων μουσικῶν, ποὺ κρατοῦσαν ἀπὸ τοὺς «τσιγγάνους» τῆς κεντρικῆς Εὐρώπης (Οὐγγαρία, Ρουμανία). Δὲν ξέρω γιὰ τὶ στὸν πόλεμο κατὰ τοῦ ρεμπέτικου τραγουδιοῦ οἱ ἀρνητές του συμπεριέλαβαν καὶ τὸ διωγμὸ τοῦ μπουζουκιῦ.* Τὸ μπουζούκι εἶναι πανάρχαιο ὄργανο στὴ βαλκανικὴ μουσικὴ καὶ ἐπομένως καὶ στὴν ἑλληνικὴ. Οἱ περιηγητὲς ἀπὸ τὸ 16ο αἰῶνα ὡς τὴν Ἐπανάσταση τὸ περιγράφουν λεπτομερέστατα. Πλήθος γκραβούρες μέσα σ' αὐτοὺς τοὺς αἰῶνες μᾶς παρουσιάζουν ὄργανοπαίκτες νὰ τὸ κρατοῦν στὰ χέρια τους. Ἀκόμα καὶ ὁ Βαυαρὸς φὸν Ἔρς ὁ νεοκλασικιστῆς ζωγράφος τῆς Ἐπανάστασης ζωγράφησε τὸ Ρήγα νὰ κρατᾶ στὰ χέρια του καὶ νὰ παίζει μπουζούκι, ἐνῶ σὲ γραπτὲς παραδόσεις μᾶς λένε πῶς τὰ τραγούδια του τᾶπαιζε σὲ φλογέρα.

Ἀπὸ τοὺς πολεμάρχους καὶ τοὺς ἥρωες τῆς Ἑλληνικῆς Ἐπανάστασης πολλοὶ ἤξαιραν κ' ἔπαιζαν μπουζούκι.

Ἡ γνώση τοῦ μουσικοῦ αὐτοῦ ὄργανου εἶταν στενὰ δεμένη μὲ τὴν ἠρωϊκὴ ἀγωγή τῶν ἀνθρώπων τῆς ἐποχῆς. Ὁ Μακρυγιάννης ἤξαιρε μπουζούκι καὶ ἔπαιζε συχνὰ στὰ στρατόπεδα, στὶς ἐκστρατεῖες καὶ στὸ σπίτι του. Ἐπίσης μπουζούκι ἤξαιρε ὁ Γκούρας κ' ἔπαιζε πολὺ τακτικὰ ὅταν εἶταν πολιορκημένος στὴν Ἀκρόπολη, διαβρώνοντας μὲ τοὺς μουσικούς του ἤχους τὶς ἄγριες ψυχὲς ὄχι μόνον τῶν δικῶν του, ἀλλὰ καὶ τῶν πολιορκητῶν του Τούρκων, καθὼς οἱ μελωδίες του ξεχύνονταν

* Ὅπως διευκρίνησε ὁ ἐκλεκτὸς μουσικολόγος Φοῖβος Ἀνωγειανάκης ἀνήκει στὴν τάξη τῶν λαγουτοειδῶν καὶ ἐξέλιξή τους ἀποτελεῖ.

μέσα στην ήσυχία τῆς νύχτας, όταν καταλάγιαζε ὁ πόλεμος. Δὲν ἐπιμένω οὔτε προχωρῶ σὲ ἄλλες ἀναφορὲς γιατί εἶναι σὰ νὰ παραβιάζω ἀνοιχτὲς πόρτες. Τώρα γιατί οἱ ἀρνητὲς τοῦ ρεμπέτικου πήραν φαλάγγι καὶ τὸ μπουζούκι μοῦ εἶναι προσωπικὰ ἀνεξήγητο. Ἄν, παρ' ὄντως αὐτά, ἐπιμείνουν τότε ἄς καταδικάσουν καὶ τὸ μεσαιωνικὸ τ α μ π ο υ ρ ἄ, καὶ τὸ μεσαιωνικὸ ἐπίσης λαγούτο, τοὺς πρόδρομους τοῦ μπουζουκιοῦ, ποὺ ἔπαιξε ὁ Ἐρωτόκριτος στὴν Ἀρετοῦσα!

Κατηγοροῦν ἀκόμα τὸ μπουζούκι ὅτι κατέβηκε στὰ καταγώγια. Μὰ ὅπως σωστὰ παρατήρησε ὁ Λειβαδίτης («Αὐγὴ» 28 Μαρτίου) ποιοὶ ὄργανο γλύτωσε ἀπὸ τὸ νὰ ἐξυπηρετήσει τοὺς πελάτες τῶν καταγωγίων; Μήπως τὸ πιάνο; Τὸ μόνο ποὺ δὲν ἔφτασε ὡς τὰ καμπάρῃ εἶναι τὸ ἐκκλησιαστικὸ ἀρμόνιο, τὸ «ὄργκ» ὄχι γιατί τὸ σεβάστηκαν, ἀλλὰ γιατί ἡ ἐγκατάστασή του ἀπαιτεῖ ἓνα καθεδρικό νὰ ὀυλάχιστο!

Τὸ μπουζούκι δὲν εἶναι ὄργανο τοῦ ὑποκόσμου, ὅπως τὸ θέλουν οἱ ἀρνητὲς του. Τουλάχιστο τὰ ἱστορικὰ στοιχεῖα τοὺς διαψεύδουν. Ὁ ὄργανο τοῦ ὑποκόσμου, ποὺ ἔτερψε τοὺς ἐκτὸς νόμου κακοποιοὺς στὰ Παλαμήδια, τὰ Ἰτζεδὶν καὶ τὴν Παλιὰ Στρατῶνα εἶταν ὁ μπαγλαμάς, ἓνα μικρὸ μπουζούκι, μὲ περιορισμένο ἤχηο, ποὺ συνήθως φτιαχνόταν μέσα στὶς φυλακὲς ἐκ τῶν ἐνότων.* Ὁ μπαγλαμάς εἶναι ὄργανο σκοπιμοθηρίας. Γιὰ λόγους εὐκολίας κατασκευῆς καὶ πρὸ παντὸς γ ι ἄ ν ἄ κ ρ ὕ β ε τ α ι ε ὕ κ ο λ α στὶς ἔρευνες τῶν φυλάκων, προτιμήθηκε, ὅπως εἶταν φτιαγμένος ἔτσι περιορισμένος σὲ ὄγκο καὶ συνόδεψε μὲ τοὺς ὄξεις καὶ διαπεραστικούς ἤχους του τοὺς καημοὺς τῶν καταδίκων σ' ὄλο τὸ 19ο αἰῶνα καὶ κάμποσα χρόνια ἀπὸ τὸν 20ό.

Εὐτέλεια, λοιπόν, ὄργανου δὲν ὑπάρχει ἀπὸ τὴν πλευρὰ τῆς καταγωγῆς. Ἐπίσης δὲν ὑπάρχει εὐτέλεια, (σ' αὐτὸ οἱ μουσικολόγοι εἶναι κατηγορηματικοὶ) ἀπὸ τὴν πλευρὰ δυνατοτήτων καὶ τῆς ποιότητος ἤχου. Μὲ τὸ μπουζούκι μποροῦν ν' ἀποδοθοῦν οἱ πιὸ πολὺπλοκες μουσικὲς συνθέσεις καὶ νὰ ἐπιτευχθεῖ ποιότητα ζηλευτὴ, ἀρκεῖ ὁ ἄνθρωπος ποὺ τὸ χειρίζεται νὰ ἔχει στόφφα βιρτουόζου, ὅπως συμβαίνει μὲ τὸ Μανῶλη Χιώτη ἢ τὸν Τσιτσάνη. Στὸ ὄργανο, λοιπόν, δὲν μπορεῖ νὰ στηριχθεῖ ἐπικριτικὴ ἐπιχειρηματολογία, αὐτὸ εἶναι ληξιαρχικὰ βεβαιωμένο ἀπὸ τοὺς μουσικολόγους μας.

Τὸ τραγούδι καὶ οἱ καταβολές του. Ὁ ὄρος ρεμπέτικο. Καὶ τώρα ἄς σκοπεύσουμε, μὲ τὴν περισσότερο πιθανὴ εὐθυβολία ποὺ μᾶς παρέχουν τὰ λιγοστὰ στοιχεῖα, τὸν κύριο στό-

* Γιὰ τὸν μπαγλαμά ὁ Φοῖβος Ἀνωγειανάκης λέει ὅτι εἶναι ἀρχαιότερος ἀκόμα κι ἀπὸ τὸ λαγούτο. Ἡ ὑπαρξὴ του ἀνιχνεύεται στὸ Βυζάντιο. Τὸν χρησιμοποιοῦσαν καὶ στὶς ἐκκλησιαστικὲς γιὰ νὰ βρίσκουν τὸν τόνο τῶν ἐκκλησιαστικῶν μελῶν.

χο μας: Τί εἶναι τὸ ρεμπέτικο τραγούδι, ἀπὸ ποῦ ἔρχεται καὶ ἐνοφθαλμίζεται στὸ λαϊκὸ μουσικὸ μας κορμὸ, ποῖα στοιχεῖα τὸ συγκροτοῦν καὶ πῶς λειτουργεῖ σήμερα σὰ λαϊκὸ ἐκπολιτιστικὸ στοιχεῖο;

Δὲν ὑπάρχει καμμιά ἀμφιβολία πῶς εἶναι φοβερὰ δύσκολο ν' ἀπαντήσῃ κανεὶς, ἔστω καὶ στὸ ἀπλὸ αὐτὸ ἐρωτηματολόγιο, γιατί τὰ δεδομένα εἶναι πάμπτωχα καὶ οἱ ρίζες τους περίπου βυθισμένες στὸ σκοτάδι. Ἐπειτα μᾶς λείπει ἡ ἐρευνητικὴ φιλολογικὴ καὶ μαζί μουσικολογικὴ προεργασία ποὺ θὰ εἶχε τάξει σὰ σκοπὸ τῆς τῆ συλλογῆ τῶν δεδομένων ποὺ συγκροτοῦν τὴν πορεία τοῦ τραγουδιοῦ στὸ χῶρο τὸ δικὸ μας.

Ἄς ἀρχίσουμε πρῶτα ἀπὸ τὴν ἴδια τὴ λέξη. Σὲ ποῖα γλῶσσα ἀνήκει καὶ τί νόημα ἔχει ὁ ὄρος ρεμπέτικο; Τούρκικη εἶναι ἢ εὐκόλη ἀπάντηση. «Ρεμπέτ» εἶναι ὁ ἀτίθασσος, ὁ ἀνυπότακτος στὴν κοινωνικὴ ἀναγκαιότητα τῆς ἀνθρώπινης συμβίωσης, σὲ τελευταία ἀνάλυση ὁ ἐκτὸς νόμου. Ἀναζητήσα μὲ ἐπιμονή, πέρα ἀπὸ τὴν εὐκόλη λεξικογραφικὴ ἐρμηνεία, τὴν ἔννοια τοῦ ὄρου. Ρεμπέλο εἶναι λέξη ἰταλικὴ καὶ σημαίνει ἐκεῖνον ποὺ ἀνήκει σὲ ἐνοπλο ἀντάρτικο σῶμα. Ρεμπελιὸ στὴν δική μας παράδοση σημαίνει ἐπανάσταση. Ἄς θυμηθοῦμε τὸ περίφημο «Ρεμπελιὸ τῶν ποπολάρων» ποὺ συντάραξε τὴ Ζάκυνθο στὸ 17ο αἰῶνα. Ὁ ὄρος ρεμπέτ μὲ τὴν ἔννοια τοῦ ἀντάρτη συναπαντιέται γιὰ πρώτη φορὰ στὰ σερβικὰ ἢ τουλάχιστον γεννήθηκε στὸ ἔδαφος τῆς Σερβίας πιθανότατα ἀνάμεσα στοὺς μουσουλμανικοὺς πληθυσμοὺς τοῦ Κόσσοβο καὶ ποὺ θὰ πεί ἀ ν τ ἄ ρ τ η ς. Τὴν ἐκδοχὴ αὐτὴ ἐνισχύει ἢ συνεκφορὰ τοῦ ὄρου στὰ Τούρκικα μὲ τὸ ἄσκέρ = στρατιώτης, στρατιωτικὸ σῶμα. «Ρεμπέτ ἄσκέρ» λένε οἱ Τούρκοι, καὶ μὲ τὴν ἔννοια αὐτὴ ἔχει μπολιαστεῖ καὶ στὴ γλῶσσα μας, κάθε ἄτομο ἢ ὁμάδα ἀνθρώπων ποὺ ἐννοεῖ νὰ περιφρονεῖ τοὺς νόμους. Σήμερα σὲ μᾶς ἔχει τὴν ἔννοια τοῦ ἐκτὸς νόμου, κάτι περιπίου ἀνάλογο μὲ τὸ νεολογισμὸ «τεντυμπόυ». Ξαίρουμε ὁμως ὅτι οἱ χαρακτηρισμοὶ ὅταν προέρχονται ἀπὸ μιὰ καταπιεστικὴ ἐξουσία ὅπως ἡ Τούρκικη ποὺ κρατοῦσε στὴ σκλαβιά τόσοσους καὶ τόσοσους λαοὺς, ἔχουν πολλὰ φορὰς τὸ ἀντίθετο ἠθικὸ νόημα. Τὸ κ λ έ φ τ η ς ἔχει σήμερα στὴν ἱστορικὴ ὀρολογία ἱερὴ σημασία, ὅπως καὶ τὸ χ α ἱ ν η ς, = ἀποστάτης, τίτλος ποὺ ἡ Τούρκικη ἐξουσία ἔδινε στοὺς ἀντάρτες γιὰ νὰ τοὺς μειώσῃ ἠθικά, πετυχαίνοντας ἀκριβῶς τὸ ἀντίθετο. Γιατί, λοιπόν, καὶ ὁ ρεμπέτ καὶ τὸ ρεμπέτ - ἄ σ κ έ ρ νὰ μὴ σημαίνει τοὺς ἀνυπότακτους στὴν τούρκικη ἐξουσία; Τώρα ἂν ἔχει μειωτικὴ σημασία σήμερα, αὐτὸ δὲν ἔχει νὰ κάνει. Καὶ μεις λέγοντας κ λ έ φ τ η ς ἐννοοῦμε τὸ λωποδύτη πιὰ κι ὄχι τὸν ἀντάρτη τῆς τουρκοκρατίας. Ἡ ἱστορικὴ αἰτιοκρατία πορεύεται ἀνάλογα μὲ τὸ κοινωνικὸ γίγνεσθαι σὲ κάθε ἐποχὴ.

Τὸ ρεμπέτικο τραγούδι εἶναι δεμένο, κατὰ κάποιον τρόπο, μὲ τὸ ζεϊμπέκικο χορὸ, αὐτὸν ποὺ χόρευαν τὰ ζεϊμπέκια, οἱ θρακικῆς καταγωγῆς στρατιῶτες δηλαδὴ τῶν ἐιδικῶν ἐκεῖ-

νων σωμάτων ασφαλείας τῆς τουρκοκρατίας πού εἶχαν σχηματισθεῖ στήν Ἀνατολή. Ξαίρουμε ἀπό τήν ἱστορία ὅτι εἶταν ἄγριοι καί θηριώδεις, ἕνα εἶδος ἀνυπότακτων, ρεμπέτηδες, ἀντάρτες κατὰ τῆς στρατιωτικῆς πειθαρχίας. Δέν εἶναι ἀπίθανο νά εὐθύνονται αὐτοὶ μὲ τὰ καμώματά τους γιά τῆ δυσμενῆ σημασία τοῦ δρου μέσα στοὺς λαοὺς πού ἀποτελοῦσαν τὸ μωσαϊκὸ τῆς Ὀθωμανικῆς αὐτοκρατορίας.

Τὴν ὑπόθεση πού κάνουμε ἐδῶ ἐνισχύει ἕνα ἱστορικὸ γεγονός πού συντάραξε τὴν Τουρκία στὰ 1833. Τὰ ζεϊμπέκια εἶχαν γίνει τότε ἡ μάστιγα τῆς κοινωνικῆς ζωῆς μὲ τὰ καμώματά τους, τὶς αὐθαιρεσίες τους δηλαδή, τοὺς χοροὺς τους καί τὰ ἰδιότυπα τραγούδια τους. Ὁ σουλτάνος ἀποφάσισε νά τοὺς διαλύσει δυναμικὰ κ' ἔστειλε ἐναντίον τους τακτικὰ στρατεύματα. Σὲ κείνες τὶς συγκρούσεις στήν Πόλη καί τὴν Ἀνατολή (τὶς περιφέρειες Ἀϊδινίου καί Προύσας) ἐγίναν σκληρότατες μάχες καί τελικὰ τὰ ζεϊμπέκια ἀποδεκατίστηκαν καί διαλύθηκαν.

Ἡ ἡλικία τοῦ ρεμπέτικου. Τὸ ρεμπέτικο τραγούδι λειτούργησε στὰ πρῶτα του θήματα σὰν τὸ δημοτικὸ. Οἱ δημιουργοὶ του εἶναι ἄγνωστοι, κι ἀργότερα, ὅταν ἄρχισε νά ἐμφανίζεται ἐπώνυμα, οἱ φορεῖς του, δηλαδή οἱ συνθέτες του καί οἱ ἐκλαϊκευτές του, εἶταν μουσικὰ ἀμόρφωτοι καί μόνο ἐμπειρικὰ καί μνημοτεχνικὰ ἔφκιασαν τὰ τραγούδια τους.

Σπουδαῖο ζήτημα εἶναι ἡ ἡλικία τοῦ ρεμπέτικου τραγουδιοῦ. Ὅλοι ὅσοι μίλησαν καί ἔγραψαν τὰ τελευταῖα χρόνια γιά τὸ ρεμπέτικο τραγούδι τοῦ ἀποδίδουν πολὺ νεαρὴ ἡλικία. Σὰν ὁρόσημο πρὸς τὰ πίσω δάζουν τὴ μικρασιατικὴ καταστροφή καί τὸν ἐρχομὸ τῆς προσφυγιάς στήν κυρίως Ἑλλάδα καί, κατὰ κάποιον τρόπο, τοὺς πρόσφυγες θεωροῦν σὰ φορεῖς τοῦ ρεμπέτικου τραγουδιοῦ. Αὐτὸ δέν εἶναι καθόλου σωστό. Τὸ ρεμπέτικο τραγούδι ἐμφανίζεται σὰ μουσικὴ μνήμη στὸν δικό μας, τὸν Ἑλλαδικό, κορμὸ πολλὰ χρόνια προηγουμένως. Στὰ 1890 ὁ Καρκαβίτσας ἐπιχειρεῖ μιὰ περιοδεῖα στὸ Μοριά καί στήν «Ἐστία» τοῦ 1891, τὸ περιοδικὸ πού ἔβγαλε τότε στήν Ἀθήνα ὁ Δροσίνης, δημοσιεύει ταξιδιωτικὲς ἐντυπώσεις ὅπου καταγράφει κάμποσα ρεμπέτικα τραγούδια, πού ἄκουσε νά τραγουδιούνται στὸ Παλαμῆδι ἀπὸ τοὺς καταδίκους. Ἀλλὰ καί ὁ Παπαδιαμάντης δέν ἀγνοεῖ στήν αὐγὴ τοῦ αἰῶνα μας τὸ ρεμπέτικο. Θυμηθεῖτε τὸν «Κακόμη», τὸν ἥρωα τοῦ ὁμῶνυμου διηγήματός του, τὸν ἀφελῆ βαστάζο, πού ἔπινε κάθε βράδυ καί ὕστερα, τύφλα στὸ μεθύσι, τριγυρνοῦσε στὰ σοκκάκια τοῦ νησιοῦ τραγουδώντας τὰ ἰδιότυπα τραγούδια του, ἕνα εἶδος ρεμπέτικου τῆς ἐποχῆς.

Παρόμοιες μαρτυρίες, παλιότερες καί νεώτερες, ἀπὸ τοῦ γάλλου ἱππότη Ἀππὲρ πού ἦρθε γύρω στὰ 1850 νά μελετήσῃ τὸ πρόβλημα τῶν φυλακῶν στήν Ὀθωνικὴ Ἑλλάδα καί ἔγραψε σχετικὲς ἐντυπώσεις μέχρι τοῦ Στέφανου Δάφνη, πού ἀγάπησε ρομαντικὰ τὸν ἰδιότυπο κόσμον τῶν κατέργων τοῦ Παλαμηδιοῦ, θὰ μπορούσα νά ἀναφέρω ἐδῶ πλήθος. Ὅλες

αὐτὲς οἱ φιλολογικὲς μνείες ἐντοπίζουν τὸ ρεμπέτικο μέσα στήν κατηγορία τῶν ἐκτὸς νόμου στὰ ὀθωνικὰ μπουντρούμια καί στὶς φυλακὲς τοῦ κράτους ἀργότερα, ἢ ἐμφανίζουν σὰ φορεῖς τοῦ ἀνθρώπου πού ἔκαναν στὶς φυλακὲς. Πῶς συμβαίνει αὐτό; Εἶναι μιὰ διαπίστωση πού χρειάζεται παραπέρα ἔρευνα.

Τὸ τραγούδι ἀναπτύσσεται καί διαδίδεται περισσότερο σὲ μαζικοὺς χώρους. Σήμερα εἶναι τὰ κέντρα, ὁ κινηματογράφος, ἢ ἐπιθεώρηση. Παλιότερα κέντρα τέτοια δέν ὑπῆρχαν, ἂν ἐξαιρέσουμε τὰ «παρλιόσια καφωδεῖα» τῆς ὀθωνικῆς καί τῆς γεωργιανῆς Ἀθήνας μὲ τὶς ξένες ἀρτίστες. Στὴν ὑπαιθρο ὑπῆρχε ἀκόμα τὸ δημοτικὸ τραγούδι. Στὰ ἀστικὰ κέντρα ὁ χώρος εἶταν κενὸς οὐσιαστικά, ἀφοῦ δέν μπορούσε νά τὸν καλύψει ἡ ἀθηναϊκὴ καντάδα σὰν εἶδος γενικῆς λαϊκῆς μουσικῆς κατανάλωσης. Αὐτὴ τὴν κρίσιμη στιγμή ἔκανε τὴν ἐμφάνισή του τὸ νέο εἶδος πού μπολιαζόταν στήν ἐλληνικὴ πραγματικότητα ἀπὸ τὸν ἀπίθανο δρόμο: τὸ δρόμο τῶν φυλακῶν μὲ τὸ στόμα τῶν ἐκτὸς νόμου.

Κορυφαία πτωτικὴ περίπτωση θὰ διαπιστώσουμε ἀμέσως. Ἡ ἔρευνα ὁμῶς προχωρεῖ συσσωρεύοντας μικρὲς βεβαιότητες καί δέν ἔχει προορισμὸ νά καθῆσει τὴν ἱστορία στὸ σκαμνὶ καί νά τῆς ζητήσῃ λόγο γιά τὰ «ἀμαρτήματά» της, οὔτε εἶναι δυνατὸ νά τὴν πειθαναγκάσουμε καί νά μᾶς κάνει τὴν τιμὴ νά συμφωνῆσει μὲ τὶς ἐπιθυμίες μας. Ἡ ἔρευνα ἀπλῶς ξεκαθαρίζει τὸ ἔδαφος καί βγάζει συμπεράσματα εἴτε σωστὰ εἴτε λαθεμένα. Στὴ δεύτερη περίπτωση δέν φταίει ἡ ἱστορία, ἀλλὰ ἡ ἔρευνα· εἶναι φανερὸ καί δέν χρειάζεται συζήτηση.

Ἀπὸ πού μᾶς ἦρθε τὸ ρεμπέτικο σὰν εἶδος; Ὅλες οἱ ἐνδείξεις λένε ἀπὸ τὰ λιμάνια τῆς Μέσης Ἀνατολῆς. Πόδισε πρῶτα στὰ δικά μας λιμάνια κι ἀπὸ κεῖ τρύπωσε στὶς φυλακὲς. Οἱ λιμανιώτες πού εἶχαν δοσοληψίες μὲ τὸ νόμο τὸ ἔφεραν στοὺς μαζικοὺς χώρους τοῦ Παλαμηδιοῦ καί τῆς Παλιάς Στρατώνας. Ἐκεῖ στήν ἀνεργὴ ζωὴ τῶν φυλακῶν, μὲ τὸν καταπιεσμένο ἀνθρώπινο ψυχισμό, ὅπου ὁ πόνος περισσεύει, εὗρισκε κατάλληλο ἔδαφος καλλιέργειας καί διάδοσης.

Στὴν ἀρχὴ ἡ μελωδία του εἶταν καθαρὰ ἀνατολίτικη. Ἀργότερα, ὅταν ζυμώθηκε μὲ τὴν ἰδιοσυστασία τοῦ Ἑλληνα πῆρε μέσα του καί βυζαντινὰ καί δημοτικὰ καί νησιώτικα καί κανταδόρικα μουσικὰ στοιχεῖα. Μοῦ ἔκανε πολλὴ ἐντύπωση μιὰ εἴδηση πού δημοσιεύτηκε στὶς ἐφημερίδες τῆς 15 Μαρτίου:

«Ὁ Αἰγύπτιος μουσικοσυνθέτης Ἀχμέτ Σεράουϊ γράφει εἰς τὸ καλλιτεχνικὸν περιοδικὸν «Ἀραμπι» ὅτι ἡ μουσικὴ τῶν «Παιδιῶν τοῦ Πειραιᾶ» δέν εἶναι πρωτότυπος· μπορεῖ κανεὶς νά τὴν ἀκούσῃ εἰς τὰς καλύβας τῶν φελλάχων τῆς Ἄνω Αἰγύπτου. Σύμφωνα μὲ αὐτὴν συντονίζουσι τὰς κινήσεις των εἰς τὴν προσπάθειάν των νά σύρουσι τὰς λέμβους εἰς τὸν Νεῖλον οἱ ἐκεῖ Φελλάχοι. Κατόπιν τῆς διαπιστώσεως αὐτῆς πρέπει τὰ «Παιδιὰ τοῦ Πειραιᾶ» πού τραγουδῶνται εὐρύτατα ἤδη γαλλιστὶ εἰς τὰ κοσμικὰ σαλόνια νά μετονομασθοῦν «Παιδιὰ τοῦ Νεῖλου».

Είναι πολύ διαφωτιστικά, νομίζω, όσα λέει ό Αίγύπτιος μουσικολόγος γιατί μάς αποκαλύπτουν τήν αρχική πηγή του ρεμπέτικου τραγουδιού μας. Από τή Μέση Ανατολή ή μελωδία πέρασε στην Ελλάδα μέσω των λιμανιών και των φυλακών και στην αρχή έξυπνήρησε τις μουσικές ανάγκες μιας «έξωκοινωνικής» αν μπορεί να είπωθει, ομάδας, με τους δικούς της καημούς, τό δικό της πόνο και τό δικό της φοκλόρ.

Η είσβολή γίνεται σε μιá στιγμή κρίσιμη για τή λαϊκή μουσική μας όταν τό δημοτικό τραγούδι άτωναί και ό χώρος μένει κενός. Στην αρχή τό ρεμπέτικο φυτοζωεί, ύποπτο λόγω τής προέλευσής του και τής ποιότητάς του, χωρίς δυνατότητες να καλύψει εύρύτερες μάζες με τό πτωτικό του περιεχόμενο. Όστόσο, όμως, καλλιεργείται έσωτερικά, μπολιάζεται με τά ντόπια στοιχεία τής παράδοσης, ένσωματώνει στον κορμό του έκκλησιαστικά, δημοτικά, νησιώτικα, κανταδόρικα μουσικά μοτίβα. Μένει όμως πάντα στο περιθώριο, άνίκανο να μεταδώσει στους πολλούς τό μήνυμά του, έξ αίτίας τής ποιότητάς του που είναι άκόμα μουσικά εύτελής, και των στίχων του, που ή συγκινησιακή τους δόνηση άπευθύνεται μόνο στη νοοτροπία των έκτός νόμου σ' έκείνους δηλαδή που άποτελούν τους παρίες τής κοινωνίας.

Η δ ι á δ ο σ η. Μετά τή μικρασιατική καταστροφή τά πράγματα αλλάζουν ραγδαία. Καινούριες μάζες έρχονται να κατοικήσουν στην Ελλάδα, με έντελώς διαφορετικές συνήθειες ζωής. Η Αθήνα και τά μεγάλα άστικά κέντρα περικυκλώνονται από πολυάριθμους προσφυγικούς συνοικισμούς. Τό προσφυγικό στοιχείο ζεί διαφορετικά απ' ό,τι οί ντόπιοι, έχει συνήθειες ά σ τ ι κ ο ύ π λ η θ υ σ μ ο ύ, διασκεδάζει διαφορετικά από τους γηγενείς. Οί συνοικισμοί γιομίζουν από κέντρα διασκεδάσεως π ο υ ά π ο τ ε λ ο υ ν τ ο υ ς ν έ ο υ ς μ α ζ ι κ ο υ ς χ ώ ρ ο υ ς ό π ο υ θ ά ά ν α π τ υ χ θ ε ί κ α ι θ ά έ π ε κ τ α θ ε ί τ ο ρ ε μ π έ τ ι κ ο τ ρ α γ ο ύ δ ι. Και κάτι άλλο άκόμα που δέν μπορεί ν' άγνοηθεί. Παράγοντας διάδοσης του ρεμπέτικου (ιδιαίτερα στην ύπαιθρο) είναι ό στρατιώτης που κάνει τή θητεία του στα άστικά κέντρα. Προπολεμικά οί στρατώνες είταν ζωσμένοι από μικρά κέντρα διασκεδάσεως, όπου γλεντούσαν οί φαντάροι με μπουζούκια και ρεμπέτικα τραγούδια.

Η μεταπήδηση του ρεμπέτικου από τήν κλειστή άτμόσφαιρα τής φυλακής στον άνοιχτό όρίζοντα των κέντρων διασκεδάσεως των προσφυγικών συνοικισμών, άποτελεί τό πρώτο ποιοτικό άλμα του. Από τραγούδι του ύπόκοσμου τείνει τώρα να κατακτήσει τις εύρύτερες προλεταριακές μάζες των συνοικισμών, που οί κάτοικοί τους άποτελούν ένα σημαντικό πυρήνα στην άλλαγή που συντελείται στον κλειστό έμποροτσιφλικάδικο χαρακτήρα τής οίκονομίας μας. Η ποιοτική έξαλλαγή βέβαια, δέν είναι άμεσα έμφανής. Αντίθετα είναι βασανιστική και πραγματώνεται με βραδύτητα χαρακτηριστική, εύθώς άνάλογη με τήν βρα-

δύτητα τής ανάπτυξης και οίκονομίας των μεγάλων άστικών μας κέντρων.

Η κατευθυντήρια γραμμή τής έξάπλωσής του μέσα στις μάζες των εργαζομένων, που στις μέρες μας παίρνει χαρακτήρα πυρκαγιάς, δείχνει από τις πρώτες στιγμές που τό ρεμπέτικο έσπασε τά στενά όρια τής κάστας, ποιά θα είναι ή μελλοντική του έξέλιξη. Τό ρεμπέτικο είναι τό λαϊκό μουσικό έσοδύναμο των εργαζομένων μαζών των άστικών κέντρων, όπου ύπάρχει ένας αξιόλογος πυρήνας εργατικής τάξης. Αυτών των καταπιεσμένων μαζών τά βάσανα και τους πόνους θα τραγουδήσει, άνακαλύπτοντας ένστικτωδώς τις ψυχολογικές των ροπές, που διασπαθίζονται από τά αίσθήματα τυρανισμένων ανθρώπων. Λειτουργώντας τυχαία και άσυνάρτητα, χωρίς τήν παρουσία υπεύθυνων έκπολιτιστών, που θα καθοδηγήσουν σωστά τό είδος, τό ρεμπέτικο τριγυρίζει τυφλά μέσα στον κύκλο τής κοινωνικής κόλασης για τους πολλούς, χωρίς να μπορεί να άνακαλύψει τήν έξοδο προς τήν άνάταση, τον άγωνα, τό φώς.

Ο τρυφερός βλαστός του λαϊκού τραγουδιού, που έρχόταν τώρα να έκφράσει τά διαφορετικά αίσθήματα μιáς διαφορετικής τάξης, κόβεται βίαια από τή δικτατορία του Μεταξά. Ο φασισμός σ' όλες τις περιοχές τής Ευρώπης όπου επικράτησε προσπάθησε να επιβάλει μιá μουσική ψευτοευεξία με φανφάρες και θούρια, άποκλείοντας τήν έκφραση του πόνου των εργαζομένων μαζών με τό τραγούδι. Τό ίδιο έκανε κ' έδώ ή δικτατορία του Μεταξά επιβάλλοντας ήλίθια έμβατήρια και ύμνους στο καθεστώς, που φυτοζώησαν όσο κι αυτή. Και χτύπησε στη ρίζα του τό λαϊκό τραγούδι, όπως χτύπησε με λύσσα κάθε άλλη έκδήλωση γνήσιας λαϊκής μορφοπλασίας.

Η Κατοχή είναι ή μαύρη περίοδος του λαϊκού τραγουδιού. Μιá γοργή παλινδρόμησή του παρατηρείται από τον άνοιχτό άέρα στα καταγώγια, όπου μεταβάλλεται και πάλι σε μουσική έκφραση τής ψυχολογίας του μαυραγορίτη, του ταγματασφαλίτη και του κάθε λογής άλήτη. Τά κέντρα διασκεδάσεως λειτουργούν άποκλειστικά γι' αυτό τον ύπόκοσμο και φυσικό είναι και τό ρεμπέτικο τραγούδι να έκφράζει τήν ψυχολογία όλων αυτών των περιτριμμάτων τής κοινωνίας σε μιá στιγμή που ή παμφηφία του λαού πολεμούσε στους δρόμους, στις γραμμές τής Αντίστασης.*

Όστόσο, σ' αυτή τή μαύρη εποχή τό ρεμπέτικο τραγούδι έξυπνήρησε και τήν Αντίσταση μέσα στους συμπαγείς και πολυάνθρωπους χώρους όπου οί κάτοικοι είχαν άποκλειστικά ταχτεί στο πλευρό της. Με πληροφορούν ότι στα κέντρα τής Κοκκινιάς π.χ. τραγουδιούνταν με ύπαινετικούς, βέβαια, στίχους αυτή τήν περίοδο, ενώ στα λεωφορεία μικρά

* Τραγούδι έντιστασιακό με αυτοδύναμη παρουσία δέν προλάβουμε να δημιουργήσουμε. Αυτό είναι γεγονός. Η Αντίσταση πέρα από ένα-δυό τραγούδια μουσικοσυνθετών μας, έξυπηρετήθηκαν μουσικά ή με δημοτικά ή με Ρούσικα μοτίβα που επενδύθηκαν με περιστασιακούς έντιστασιακούς στίχους.

παιδάκια έλεγαν τραγούδια ρεμπέτικα με αντιστασιακά λόγια, προκειμένου να ζητήσουν την οικονομική άρωγή των έπιβατών.*

Ἡ ἀνάπτυξη τοῦ ρεμπέτικου. Τὸ ρεμπέτικο τραγούδι σπάζει τὸ στενά του πλαίσια μετὰ τὴν ἀπελευθέρωση. Οἱ περιπέτειες τοῦ προοδευτικοῦ κινήματος εἶχαν ἐπιπτώσεις σοβαρότατες στὴν ἐξέλιξη τοῦ τραγουδιοῦ γιατί δὲν εἶταν δυνατό, λόγω τοῦ διωγμοῦ τῆς Ἀριστερᾶς, νὰ προσεγγίσει ἄμεσα καὶ ἀποφασιστικὰ τοὺς πόθους καὶ τὶς λαχτάρεις τῶν μεγάλων μαζῶν. Ἔτσι στὴν ἀρχὴ ἔχουμε ρεμπέτικο τραγούδι με ἐρωτικὸ περιεχόμενο καὶ σὲ μερικές περιπτώσεις με κοινωνικὰ ὑπαινικτικό. Τότε ἀκριβῶς ἐμφανίζονται οἱ ἀξιόλογοι συνθέτες, ὁ Τσιτσάνης, ὁ Παπαϊωάννου, ὁ Μητσάκης, καὶ με τὸν παλιότερο Μάρκο Βαμβακάρη, ἀποτελοῦν τὴν τετράδα τοῦ ρεμπέτικου.

Εἶναι ἡ ἐποχὴ ποὺ τὸ τραγούδι ἀρχίζει νὰ παίρνει διαφορετικὸ δρόμο καὶ νὰ προσεγγίζει με μεγαλύτερη εὐλικρίνεια τὶς μάζες. Θὰ φέρω ἐδῶ ἓνα παράδειγμα: Τὸ τραγούδι «Κάποια μάνα ἀναστενάζει» κατέκτησε με τέτοια ἀστραπιαία ταχύτητα τὶς ἐργαζόμενες μάζες, λόγω τοῦ ἀντιπολεμικοῦ του μηνύματος, ὥστε ἔφτασε σὲ μιὰ στιγμή νὰ ἀποτελεῖ τὸ συνδυακὸ κρῖκο ἐθνικῆς ἐπαφῆς ἀνάμεσα σ' ἓνα λαὸ ποὺ βρισκόταν στὴ σκληρὴ δίνη τοῦ ἐμφυλίου πολέμου. Στρατιῶτες καὶ ἀντάρτες τὸ τραγουδοῦσαν στὰ πεδία συγκρούσεων καὶ μέσα στὸ κλίμα μιᾶς ἐμφύλιας σύρραξης, — ποὺ ἀπὸ τὴ φύση τῆς, ὅπως λέει ὁ Λένιν, εἶναι χίλιες φορές πιὸ σκληρὴ ἀπὸ ἓναν πόλεμο ἀνάμεσα σὲ δυὸ κράτη, — ἔφερνε μιὰ ἡμέρα καὶ μιὰ γλύκα πρωτοφανέρωτη στὶς ψυχές τῶν ἀντιπάλων. Ἀποτέλεσμα: ἡ τότε κυβέρνηση τὸ ἀπαγόρευε, ὅπως ἀπαγόρευε καὶ τὸ «Νύχτωσε χωρὶς φεγγάρι» ποὺ μιλοῦσε γιὰ τὰ βάσανα τοῦ φυλακισμένου. Τὸ παράδειγμα εἶναι διδακτικὸ γιὰ κείνους ποὺ θεωροῦν τὸ ρεμπέτικο σὰν ὑποπροϊὸν τῆς ἀμερικανοκρατίας καὶ θέλουν νὰ τὸ ξεριζώσουν ἀπὸ τὴν ψυχὴ τοῦ λαοῦ, προσφέροντας στὸν τόπο του τί; Τίποτα! Γιατί τίποτα δὲν ὑπάρχει σήμερα στὴ λαϊκὴ μας μουσικὴ, ἐκτὸς ἀπὸ τὸ ρεμπέτικο, ποὺ νὰ θγαίνει ἀπὸ τὴ ρωμέϊκη ὁμοφυχία.

Ἡ λήξη τοῦ ἐμφυλίου πολέμου ἔλυσε ὡς ἓνα βαθμὸ τὰ χέρια τοῦ ρεμπέτικου. Οἱ λαϊκοὶ συνθέτες, δίπλα στὰ ἐρωτικά, φτιάχνουν τραγούδια γιὰ τὴν ἐργατιά, γιὰ τὴ δουλειά, γιὰ τὴ ρωμέϊκη λεβεντιά ὅπως τὴ νοιώθει ὁ ἀπλὸς ἐργαζόμενος ἄνθρωπος τοῦ τόπου μας. Ἀκριβῶς στὴ μεγάλη ἀναδίπλωσή του εἰσχωρεῖ καὶ τὸ στοιχεῖο τῆς μόδας, ποὺ τὸ ὁδηγεῖ σὲ μιὰ κρίση ὑπερπαραγωγῆς, ὅπως συνέβη καὶ με τὴ μουσικὴ τῆς τζάζ.* Ὁ λαϊκισμὸς, ποὺ τόσο ἐρέθισε τὴν «εὐαισθησία» καὶ τὸ ἐνδιαφέρον τῶν «ἀνωτέρων τάξεων» σὲ ἄλλους τομείς τοῦ ἐκπολιτιστικοῦ, δὲν εἶταν δυνατό

νὰ καθυστερήσει στὸ μουσικὸ τομέα. Τὰ πολυτελῆ κέντρα διασκεδάσεως εἶναι ἡ κύρια αἰτία. Δὲν βρίσκω ὅμως γιατί πρέπει νὰ θεωρηθεῖ σὰν κριτήριον ὑποπτης λαϊκότητας ἡ ἀγάπη πρὸς τὸ ρεμπέτικο τῶν κύκλων τῆς ἀριστοκρατίας. Ἄς μὴν ξεχνᾶμε ὅτι ἡ «ἀπάνω τάξη» ἀγαπᾷ ἢ ὑποκρίνεται πῶς ἀγαπᾷ καὶ τὴ λαϊκὴ ζωγραφικὴ (Θεόφιλο, Σπαθάρη), καὶ τὴ λαϊκὴ πεζογραφία, ἀλλ' αὐτὰ δὲν τὰ θεωρήσαμε ποτὲ ὑποπτα σημάδια ἀντιλαϊκότητας τῶν εἰδῶν. Γιατί στὴ μουσικὴ τὸ θεωροῦμε ἀχίλλειο πτέρνα εἶναι ἀδύνατο νὰ τὸ καταλάβω.

Ὡς τώρα ἀπέφυγα με ὄση ἐπιμέλεια μποροῦσα, νὰ μεταχειριστῶ ἐπιχειρήματα ἔξω ἀπὸ τὴν ἐμπειρία μου καὶ τὴν ἀρμοδιότητά μου, μουσικολογικὰ ἢ ἄλλα. Καὶ σ' αὐτὴ τὴ γραμμὴ θέλω νὰ κλείσω τὶς σκέψεις μου. Τὸ ρεμπέτικο τραγούδι κάτω ἀπὸ τὴν ἐπίδραση τῶν νόμων τῆς ἱστορικῆς αἰτιοκρατίας βγήκε ἀπὸ τὰ δεσμὰ μιᾶς κάστας στὸν ἐλεύθερο ἀέρα καὶ ἄρχισε ν' ἀνασαίνει με τὴ δική του δύναμη, ἐγγράφοντας στὸν ἀνατολίτικο κορμό του* τὰ βυζαντινά, τὰ δημοτικὰ μας, τὰ νησιώτικα καὶ τὰ κανταδόρικα στοιχεῖα τῆς παράδοσης, πῆρε καινούριο ἀνάστημα καὶ καινούρια μορφή. Ἄν δὲν ὑπῆρχαν τὰ ἐμπόδια ποὺ προσπάθησα νὰ ἀνιχνεύσω στὴ μικρὴ τούτη ἀπόπειρα μελέτης, ἡ ἐξέλιξή του θάταν σήμερα πολὺ πιὸ προχωρημένη. Οἱ ὑπεύθυνοι ἐκπολιτιστὲς ποὺ θὰ τῶπιαναν στὰ χέρια τους καὶ θὰ τῶβαζαν στὸ σωστό του δρόμο μᾶς ἔλλειψαν γιὰ πολὺν καιρὸ καὶ αἰτία οἱ ἀνώμαλες συνθήκες τοῦ τόπου μας. Μόλις (ἐδῶ καὶ δυὸ - τρία χρόνια) ἔγινε μπορετό, ἀμέσως ἡ παρουσία τους ἔγινε αἰσθητή. Ὁ Θεοδωράκης, ὁ Χατζηδάκης καὶ ὁποῖος ἄλλος θάρθει, σπηριγμένοι στὰ παραδοσιακά μας στοιχεῖα, ποὺ μᾶς ἔρχονται ἀπὸ τὸ μόνο ἱστορικὰ θεμιτὸ δρόμο, τὸ δρόμο τῆς ἐπιβίωσης, καὶ στὸ ὑπάρχον ρεμπέτικο τραγούδι δημιουργοῦν τὸ σύγχρονο νεοελληνικὸ λαϊκὸ μουσικὸ ὕφος. Δὲν ξαίρω ποὺ θὰ σταθοῦν κι ὡς πότε θὰ μπορεῖ τὸ ρεμπέτικο νὰ σπονδυλῶνει τὶς μελωδίες τους. Ἐνα εἶναι βέβαιο: τὸ χυδαῖο καὶ πτωτικὸ του στοιχεῖο ἀποβάλλεται βαθμιαία, ἀπὸ τὴ στιγμή ποὺ ὑπεύθυνοι ἐκπολιτιστὲς ἄρχισαν νὰ ἐπιδροῦν στὸ εἶδος. Σήμερα στὰ τραγούδια τους ἀκούμε ὀλοζώντανη τὴν παράδοσή μας (βυζαντινὰ μέλη, δημοτικὰ μοτίβα, κανταδόρικα στοιχεῖα, κρητικὰ ριζίτικα τραγούδια) νὰ ἐκφράζεται με τοὺς ἤχους τοῦ μπουζουκιοῦ. Παράλληλα οἱ προικισμένοι ποιητὲς μας πλουτίζουν τὸ ποιητικὸ του περιεχόμενο, μορφοποιοῦν λυρικὰ τὰ «οἰκεία κακά» αὐτοῦ τοῦ τόπου, καὶ τοὺς πόθους ἑνὸς ὀλόκληρου λαοῦ καὶ μιλοῦν ἀπ' εὐθείας στὶς καρδιές μας. Τὸ ρεμπέτικο, ξεκινώντας ἀπὸ κεῖ ποὺ ξεκίνησε διαμορφώνεται σήμερα σὲ λυρικὴ ἔκφραση ἑνὸς λαοῦ περήφανου, ἀγωνιστῆ, δημοκράτη καὶ εἰρηνικοῦ. Εἶναι τάχα μιὰ περίπτωση ποὺ δικαιούμαστε νὰ τὴν περιφρονήσουμε;

ΤΑΣΟΣ ΒΟΥΡΝΑΣ

* Καὶ τὸ Ἴσπανικὸ Φλαμένκο, γνήσια λαϊκὸ, ἔχει ἀραβικὴ καταγωγή.

* Τὴν πληροφορία ὀφείλω στὸν Κ. Πορφύρη.

** Ὅπως εὐστοχα παρατήρησε σὲ μιὰ συζήτηση ὁ Φοῖβος Ἀνωγεινάκης τὸ ρεμπέτικο ἐμφανίζει τὰ ἴδια συμπτώματα με τὴ μουσικὴ τῆς commercial τζάζ, ποὺ κατακλύζει σήμερα τὸν κόσμον.

Τὴν ὥρα ποὺ δικάζεται ὁ Ἄϊχμαν, ὁ ἀπαίσιος δράστης τῆς «τελειωτικῆς λύσης τοῦ Ἑβραϊκοῦ ζητήματος» ἡ δημοσίευση ἐνὸς ποιήματος τοῦ ἑβραιορουμάνου ποιητῆ Μπενζαμίν Φοντάν ὁ ὁποῖος πέθανε σὲ στρατόπεδο συγκέντρωσης, εἶναι ἰδιαίτερα ἐπίκαιρη. Τὸ πραγματικὸ ὄνομα τοῦ ποιητῆ ἦταν Μπ. Φουντιογιάννου, καὶ μὲ τὸ ὄνομα αὐτὸ τὸν παρουσιάσαμε στὸ περασμένο μας τεῦχος (σελ. 210) μαζὶ μὲ τοὺς ἄλλους Ρουμάνους ποιητές. Τὸ ποίημα «Ὁργὴ τοῦ Ὁράματος» εἶναι ἐμπνευσμένο ἀπὸ τὴν τραγωδία τῆς νικημένης Γαλλίας, ἀλλὰ ἔχει τὴν σημασία μιᾶς γενικώτερης διαμαρτυρίας ἐνάντια στὴν καταστροφή τοῦ πολέμου, καὶ μιᾶς ἐκ βαθέων κατάρας γιὰ τοὺς βασανιστὲς τῆς ἀνθρωπότητας.

Ο Ρ Γ Η

Τ Ο Υ

Ο Ρ Α Μ Α Τ Ο Σ

(ἀποσπάσματα)

Κ' εἶπα στ' ὄραμά μου : «Τί εἶναι λοιπὸν ἡ Ἐξοδος;»
«Τί εἶναι Βαβυλώνα; τί Ἱερουσαλήμ;»
ἂν δὲν ὑπάρχει στὸν κόσμον ἢ κάτω ἀπ' τὸν κόσμον ἕνα ποτάμι
ἀόρατο καὶ ποὺ κυλάει κάτω ἀπ' τὴν φεύτικη εἰσῆλη,
ἂν τίποτε δὲ γνιάζεται γιὰ τ' ἄπειρα φύλλα
τοῦ δάσους
ἂν οἱ ἀνθρώπινες κραυγὲς πέφτουτε σὰν κάσιανα
στὴ γῆ, μὲ τὴ μανία τοῦ ἀνέμου,
χωρὶς ν' ἀλλάξουν τὴν εἰρήνη τῶν Ἀγγέλων,
τί εἶναι λοιπὸν αὐτὸ ποὺ λέγεται ἔξοδος;
Ἄν δὲν εἶναι ἀληθινὰ κάτι τὸ αἰώνιο
τί εἶναι λοιπὸν;
Καὶ βίαια βρέθηκα ριγμένος μέσα στὴν ἐκστρατεία τῆς Γαλλίας.

Ἄπὸ τὸν Σὸμ στὸν Λουὰρ
ὁ ὄλεθρος ἔπεσε στὰ ὄπλα μας καὶ ὁ Μὲζ φώναζε :
«Γλυτώστε!»

Καὶ ξεχνθήκαμε ἀστραπιαῖα σὰν τὴ κοκκινωπὴ βροχὴ
τοῦ φθινοπώρου, τσαλαβουτώντας στὶς βαθειὲς λακοῦβες
τῶν δρόμων,
ἐρχόμενοι ἀπ' τὸ Ἀρράς, ἐρχόμενοι ἀπ' τὴν Ἀμιέν,
ἐρχόμενοι ἀπὸ τὴ Ρέμς, ἐρχόμενοι ἀπὸ τὴ Λίλλη,
τὸ Τουρκουέν, τὴ Ρουέν,
σὲ θύελλα μέσα ἀπὸ μεταγωγικὰ καὶ ἀπὸ καμιόνια,
νὰ κοιμόμαστε πάνω στ' ἄλογα σὰν μπροῦτζινοι βασιλιάδες
μιὰ ἀστραπὴ ὀργῆς ξεθωριασμένη μὲς στὸ βλέμμα. []

Τὰ χάσαμε δλα, τὰ χάσαμε ὅλα
δὲ μᾶς μένει πιά παρὰ ἢ πορεία, ἢ νύχτα,
ὁ ἐχτροὺς βούτηξε ὀλόγυμνος σιτὴ ζωὴ μας.
Δὲ μᾶς μένει παρὰ
τὸ μίσος, ὁ θάνατος
καὶ τὸ πνεῦμα τοῦ ἰλιγγου.

Ὅλους σᾶς μέτρησα
χτεσινοὺς πολίτες. λογιστές, μαγαζάτορες, χωριάτες
στὰ ἐργοστάσια ἐργάτες, καὶ ἀλητες μετὴ φωλιά σας
κάτω ἀπ' τις γέφυρες τῆς Παναγιᾶς τοῦ Παρισιοῦ,
καὶ καντηλιανάφτες τῶν ἱερῶν καὶ γιοῦς τῆς Κοινωνικῆς
Πρόνοιας, ὄλους γάλλους τῆς Γαλλίας, με φωτεινὰ μάτια,
ἢ τοῦ Κογκό, τοῦ μελαμφοῦ Ἀλγεριοῦ, τῆς Ἀννάμ,
με τοὺς φοίνικες νὰ κυματίζουν μες στὸ βλέμμα σας,
καὶ Γάλλους ποὺ φτιάσατε ἀπ' τὰ νησιά μικρὰς Ἀντίλλες
γάλλους σύμφωνα μετὰ «Δικαιώματα τοῦ Ἀνθρώπου»
ἀπόγονους τοῦ ὀδυφράγματος καὶ τῆς καρμανιόλας.
Σὰν-κυλλότ, τὸ μέτωπο καθαρὸ, ἐλεύτερους
καὶ τσέχους καὶ πολωνοὺς καὶ σλοβάκους,
καὶ Ἰουδαίους ἀπόλα τὰ γκέιτο τοῦ κόσμου
ποὺ ἀγαποῦν τούτη τὴ γῆ καὶ τις σκιές της καὶ τὰ ποτάμια της,
ποὺ σπείρανε μετὰ τὸ θάνατό τους αὐτὴ τὴ γῆ
καὶ γίναν γάλλοι σύμφωνα μετὰ τὸ θάνατό τους. []

Θὰ τελειώσει αὐτὴ ἡ νύχτα;
Ἄ! ἂν ἦταν κρύσταλλο
Θὰ τό σπαζες,
ἂν ἦταν σπίτι
Θὰ τούβαζες φωτιά,
ἂν ἦταν κοιλιὰ
Θὰ τὴνέσκιζες
νὰ βγάλεις τὸ παιδὶ
— μες στὸ αἷμα.

Ἀφήναμε πίσω μας τὸ Παρίσι. Ἄ! εἰάν ποτὲ
μὴ σοῦ μνησθῶ, Ἱερουσαλήμ! Τώρα
δὲν ἦσουν πιά μιὰ πολιτεία, ἀλλὰ παλιὰ μετάληψη,
φωμὶ ἀπὸ σάρκα, αἷμα,
ποῦ μείνε κεῖ κάτω, μὰ ποὺ τὸ φέρναμε
μαζὶ μας, μέσα σιτὴν αἰχμαλωσία, σιτὴ βρисиά,
μέσα σιτὴν ἀγωνία καὶ τὴν προσβολὴ καὶ τὸ ξέραςμα.
Γλυκὸ ποτάμι, ὦ Σιλωάμ!
Ὡ Σηκουάνα! καὶ σὺ Παρίσι! Τοῖχε τοῦ θρήνου προορισμένε γι' αἶριο,
ὅταν ἡ Ἀσσυρία πρησμένη σὰν μιὰ πελώρια κύστη
θὰ σκάσει!
Πόσοι Ἰουδαῖοι πάνω σ' αὐτὴ τὴ γῆ, Κύριε! καὶ ποὺ χωρὶς ἀμφιβολία
σ' ἔχουν ξεχάσει, ἄκαμπτοι λαιμοὶ καὶ δυνατὰ κεφάλια. Ναι
κι ὁμῶς φωνάζαμε πρὸς Σένα. Θυμᾶσαι
τὸν τράγο, τότες, ποὺ τὸ ἰσχυρὸ χέρι τοῦ Ἀαρῶν
μετὰ τ' ἄγγιγμά του σιτὴν ἐρημο τὸν ἐδιωχνε, φορτωμένο
τ' ἁμαρτήματά μας; Ἴδου ἐγώ, Ἀαρῶν.
Γονατίζω καὶ κλαίω καὶ φωνάζω

σὲ μιὰ γλώσσα ποῦχω ξεχάσει καὶ τὴ θυμοῦμαι μοναχὰ
τις ταραγμένες ὑχτες τῆς ὀργῆς σου:
'Αδονάι 'Ελοχενού, 'Αδονάι 'Εχώδ!
Κύριε ὁ Θεὸς ἡμῶν, Κύριε ὁ Μόνος!
Λυπήσου, λυπήσου τὴ γῆ τῆς Γαλλίας!
Πῶς εἶν' ὠραία! Τέτια πού τὴ δημιούργησες
ἀπὸ τὸ τίποτε, μὲ τὰ ἔμπειρα κ' ἐρωτικά χέρια Σου,
μὲ τὰ καρπερά της ἀμπέλια, τοὺς καθεδρικούς ναοὺς, καὶ
μὲ τ' ἀροτράλογά της καὶ τοὺς εἰλικρινεῖς ἀνθρώπους της!
Λυπήσου, λυπήσου, Κύριε
αὐτὴ τὴ Γαλλία πού γνώρισα μέσα στὰ βιβλία
ἀγνή, καὶ πού μ' ἀηδιάζει μολυσμένη καὶ μὲς στὸ αἷμα,
μὲ τὴν κοιλιά ἀνοιγμένη στ' ἀκηλίδωτο κέντρο τῆς ὠδῆς...
'Αδονάι 'Ελοχενού, 'Αδονάι 'Εχώδ!
Κύριε ὁ Θεὸς ἡμῶν, Κύριε ὁ Μόνος!
Ξέρεις πῶς διὰ θά καταπραῦθῶν
στὴ γῆ καὶ στὸν οὐρανὸ
θὰ σ' ἔχουμε ξεχάσει. Ξέρεις, ἀπὸ τώρα,
πῶς μονάχα ἡ μυστικὴ θύμηση τῆς ἰκεσίας μου
θὰ μὲ γεμίσει ἀπὸ ντροπή. Θάθελα, βλέπεις,
νὰ τὴν ἀκούσεις. Θάθελα ἐπίσης
νὰ τὴν πεῖς. Ἔχω, τὸ ξέρεις, ἄλλους θεοὺς
ἀπὸ Σένα. Μυστικούς, Δολερούς!
'Αλλὰ κάτω ἐδῶ στὸ δρόμο, μὲς στὸν ἀφανισμό καὶ μὲς
στὸ χάος, δὲν κιβερνάει ἄλλο. Θεός. Εἶσαι μόνος!
Φοβερός, Πύρινος, Μυστηριακός. Μοναδικός!

Τώρα μέσα στ' ὄραμά μου τρέχουν ἀναμαλιασμένες.
σκιές. Δὲν μποροῦσε κανεὶς νὰ προχωρήσει στὸ ποτάμι.
Δὲν ἦταν πιά στρατιῶτες, τίποτε, παρὰ γριές γυναῖκες,
εἶχαν τὸ ἴδιο πρόσωπο. Κι ἄλλες γυναῖκες
μ' ἔξω τὰ στήθια μὲ παιδιὰ γυμνά. Γυναῖκες
μὲ πεσμένη κοιλιά, σκυμένες πρὸς τὸ μέλλον. Γυναῖκες
καθισμέτες σ' ἓνα σύνορο πού ἔβαφε τὸ αἷμα τους
τὴν πέτρα, ἀργά, τραυματισμένη ἀπὸ μιὰ βαθιὰ
πληγὴ. Εἶδα τόσες, εἶδα τόσες! Γυναῖκες
πούσερνε ὁ δρόμος σὰν τὸ βαρὺ βοῦδα-
ραμπῶ, χωρὶς γάλα κι δμῶς μητρικές,
σύζυγοι σκοταδιῶν χωρὶς χέρια.

Ὁ ἴδιος κρατοῦσα ντουφέκι
καὶ τὸ ντουφέκι ἦταν βαρύτερο ἀπ' τὸν ὤμο μου
ἔφτασα κεῖ γιὰ νὰ μὴν εἶμαι παρὰ μιὰ σανίδα
τοῦ ναυαγίου σου, ὦ Γαλλία,
καὶ ὄχι τῆς δόξας σου λιθάρι; Ναί,
ἤρθα ἀπὸ μακριά, κι ἀπὸ τὴν Ἱστορία πιὸ μακριά.
Ὁ Νεῖλος μου διηγόταν τὸ βράδι
τὸ θρύλο του. Πέρασα
τὴν Ἐρυθρὴ Θάλασσα μὲ τὰ πόδια. Εἶχα
ἀλήθεια πιστέψει πῶς θὰ μποροῦσε κανεὶς νὰ σὲ
σταματήσει Ἱστορία; εἶχα πιστέψει
πῶς τὸ ντουφέκι χωρὶς Ἐσένα
θ' ἄλλαζε τὸ κύλισμα τῶν καιρῶν;
Καὶ τὸ ντουφέκι ζύγιζε βαρύτερο ἀπ' τὸν ὤμο μου.

Ἐργή, σὲ κάλεσα σὲ ὥρες ἀπὸ θειάφι καὶ φωτιά
ὅταν ὅλη ἡ γῆ σειέται...
Ποιὸς σοῦστειλε κατοίκους, μέθη, ἀγγέλους ζαρωμένους καὶ κενούς
ὅταν ὅλη ἡ γῆ σειέται ;
Οἱ ἄνθρωποι ὠρίμασαν στοὺς ἥλιους τῆς εἰρήνης
τὸ χῶμα γέννησε κούες ζωὲς καὶ τέρατα
κι ὁ οἶχτος δὲν ἔχει πιά σκοτί, φωνάζει :
— ἡ Δίψα πάει νὰ ξεμαλιάσει τὶς πηγές
ὅταν ὅλη ἡ γῆ σειέται ;

Ἐφτασε ἡ μέρα τῆς Ἐργῆς, κ' ἡ κάθε πέτρα εἶναι ἓνα στόμα,
ποιὸ χέρι σκίζει τὰ τεῖχη, σέρνει τὴ γλώσσα τῶν νερῶν
καὶ ποιά νύχτα ξαφνικὴ κάνει νὰ ὀλολύζουν οἱ γυναῖκες
— σὲ ὥρες ἀπὸ θειάφι καὶ φωτιά ;

Ἄρκετὰ φώναξεις! Ἄρκετὰ εἶδες! Ἄρκετὰ λέξεις θνητές!
Γονάτισε! Γονάτισε, πικρὸ πλήθος
τὸ τρομαγμένο πρόσωπο κρυμμένο στὰ μαλλιά σου
κοντὰ μου τεντωμένο, σὰν κάτι νεκρὸ-ζωντανὸ
ὅταν ὅλη ἡ γῆ σειέται!
Θέλω σκίζοντας τὸ βάθος νὰ κλονιστῶ μὲ μεγάλα βήματα,
νὰ πέσω μὲς στὰ χέρια σας τ' ἄσπλαχνα, ὦ σκοτιάδια,
καὶ νὰ πιῶ στὸ μπουκάλι σου κρασί παραφροσύνης, ὦ ἄβυσσος,
— ὅταν ὅλη ἡ γῆ σειέται σὲ ὥρες ἀπὸ θειάφι καὶ φωτιά. []

Στὸ τέλος δὲν ἦταν πιά
παρὰ ἓνα μόνο πρόσωπο ἀπέραντο καὶ ποὺ ἔφευγε
σέρνοντας σωροὺς ἀπὸ μάτια, ἀπὸ πόδια, ἀπὸ κεφάλια,
ἓνας ἐφιάλτης πελώριος ἴσως, μέσα στ' ὄνειρο
κάποιου ποὺ κοιμόταν
ἤσυχος, σ' ἓνα ἔρημο νησί.

Αὐτὸς ὁ ἄνθρωπος ποὺ ἐφιαλτικὰ κοιμᾶται
ἄρκεϊ νὰ γυρῆσει στὸ μαξιλάρι του μονάχα
— κι ὁ ἐφιάλτης θὰ τελειώσει.

Ἐνα πετεινάρι κράζει. Ξημερώνει!
Ἐπάρχει λοιπὸν ἀκόμα
ἓνας ἐλεύτερος στὸν κόσμον μας
καὶ τραγουδάει ;

Πῶς τὰ κατάφερε ;

Ἡ σάλπιγγα τῆς Δικαιοσύνης μέσα σ' αὐτὴ τὴν ἀπέραντη μέρα
τοῦ Ἰουνίου.— Ναί, ἤμουν ἐκεῖ, ἀλλὰ δὲν τὴν ἄκουσα!
Κουφός! Καὶ δὲν εἶδες πὶο πολὺ αὐτὴ τὴν ὥραία
μέρα τοῦ Ἰουνίου, ξαπλωμένη ὀλόγυμνη στὰ στάχνα,
δὲν εἶδες μέσα στὸ τρομαγμένο μάτι τῶν δρόμων
νὰ τρέχουν τὰ χοντὰ κόκινα σύνεφα,
τοὺς ἀσήκωτους παραλυτικούς φεύγοντας μὲ τὰ κρεβάτια τους,
καὶ τὸ χεῖμαρο τῆς ταραχῆς τῆς πείνας καὶ τῆς δίψας,
— ἐνῶ ἡ Κατάπληξη γυμνή, κοκκινισμένη
ἔτρωγε κοπριὰς νεκρῶν. []

Ὅχι, δὲν τέλειωσε!
Τὸ σπλάχνο τῆς εἰρήνης λαχάνιασε, ἡ καρδιά,
τὸ στομάχι δὲ χωνεύει παρὰ νωθρὰ τὴν ἀγωνία
τὸ μάτι δὲν ξεκοιράζεται πιά καὶ τὸ αἷμα
νιώθει πὼς δοκιμάζεται στὸ ἴδιο του τὸ στοιχεῖο
τ' ἀρχικὸ ποτάμι, ἡ πρώτη κραυγή, ἡ φωνή,
ὁ παράδεισος ἀπ' ὅπου φεύγοντας τὴν αὐγὴ ὁ ἄνθρωπος
τὴ σκεπασμένη μὲ ψοφίμια
προχώρησε στὴ βαρεῖα δυσωδία τῶν ἀλόγων.
Βάλαμε τὸ γεμάτο πρόσωπό μας.
— Τέλειωσε! — μέσα στὸ λάκκο.
Τέλειωσε — καὶ κοιμόταν
μέσα στὴν ἀψιὰ βρώμα τῶν ψοφιμιῶν.

Δὲν εἶχαμε τίποτε νὰ κάνουμε
τίποτε νὰ φῶμε, τίποτε νὰ ὀνειρευτοῦμε!
Κ' ἡ αὐγὴ ἓνα ποτάμι ἦταν
βρώμικο, πὸν κουβαλοῦσε ἓνα ρημαγμένο σύμπαν.

Ἄλογο ποῦχασες τὸν καρβάλῃ σου, τί μακρὸ
πικρὸ βλέμα τὸ δικό σου! Τὰ καπούλια σου εἰν' ἀχαμνὰ
σὰ μιὰ παλιὰ καρτέκλα. Τέλειωσε τέλειωσε
καὶ κανεὶς δὲ σκέφτεται γιὰ σένα. Περιπλανιέσαι μέσα στὴν
ἔρημη φάρμα, γύρω ἀπ' τὸ πηγάδι. Ὁ ἥλιος βυθίζεται
στὶς πληγές σου, εἶναι μεσημέρι, κι ὁ τραυματίας στρατιώτης
ποῦ μπαίνει στὴν αὐλή, βλέμα βλοσυρό, γεμάτο
δράματα, μάταια ψάχνει πυρετικὰ μέσα στ' ἀρμόρια
γιὰ πράγματα μυστικά. Πηγαίνει στὸ πηγάδι μὲ μιὰ κίνηση
μηχανική. Ἄλογο, σὲ βλέπω νὰ πλησιάζεις
καὶ νὰ κοιτᾷς αὐτὸ τὸ νερό. Καὶ σὺ ἦσουν
ἀπὸ τὴ μάχη, ἀπὸ τὴ σφαγή.
Δὲν ξέρεις νὰ μιλεῖς, χορεύεις γύρω ἀπ' τὸ πηγάδι
χορεύεις γύρω ἀπὸ τὸν αἰθρωπο
καὶ ὁ στρατιώτης κατάκοπος ξαπλώθηκε στὴ γῆ
μ' ἀνοιχτὰ μάτια. Χορεύεις ὄλο καὶ πιὸ πολὺ; Ἡ μέρα
ἀνεβάξει τὴ σκιά της γύρω ἀπ' τὸ πηγάδι. Σιωπή. Τὸ νερό.
Ἡ μάχη τέλειωσε ἀλλὰ ὑπάρχει ἀκόμα
νερὸ στὸ πηγάδι. Νερό...
Γιρίζεις μέσα σ' ἓναν ἀτέλειωτο χορὸ ἀπὸ ζωντανές πηγές
γρήγορα, ὄλο πιὸ γρήγορα μέσα στ' ἀπιαστο νερό.
Στ' ἀνοιχτὰ μάτια τοῦ ἀνθρώπου ἡ εἰκόνα σου
γκρεμίστηκε, ἀπέραντη. Ἐβγῆκε ἀπ' τὸ χωράφι.
Συγγνώμη, ἄλογο!

Δύναμη, ἐλπίδα, δίκιο.
Τί φύλλα πεσμένα σ' αὐτοὺς τοὺς ἀτέλειωτους δρόμους,
στους δρόμους! Πόσα φύλλα! []

Δὲν εἶναι παρὰ ἓνα βάδισμα κατάκοπο,
ἀπὸ αἰχμαλώτους, ἀπὸ εἰλωτες,
ποῦ φυλᾶνε τὸ τραγούδι τους γιὰ τὶς μέρες ποῦ θάρθουν. []



Το ὕ

ΔΗΜΗΤΡΗ ΧΑΤΖΗ

Καὶ τέλος ὁ Πάπας τὸν ἐτσάκισε τότε τὸ Μάμφρεντ τὸ Γιβελλῖνο. Τόσα χρόνια τοῦ τῷχε ψήσει τὸ ψάρι στὰ χεῖλια. Δὲν τὸν ἔφτανε πὺ πῆρε τὸ βασίλειο τῆς Νεάπολης καὶ τῆς Σικελίας καὶ κληρονόμησε ἐκεῖ τοὺς βυζαντινοὺς, κληρονόμησε καὶ τοὺς νορμανδοὺς, δὲν τὸν χώραγε ὁ τόπος του, τοῦ πῆρε τοῦ Πάπα καὶ τὴν Τοσκάνα. Τᾶσπρο τριαντάφυλλο τοῦ λαβάρου του μοσκομύρισε σὲ ὅλη τὴν Ἰταλία. Καὶ δὲν τὸν ἔφτανε αὐτὸν νὰ παίρνει τὰ κάστρα καὶ νὰ ὀρίζει τοὺς τόπους, ὅπως κάνουν οἱ βασιλιάδες, αὐτὸς ἐκοίταζε πρῶτα καὶ πρῶτα τοὺς Γιβελλίνους πὺ δὲν θέλαν τὸν Πάπα καὶ τοὺς ἐμάζευε γύρω του — ἴδιος ἀντίχριστος. Καὶ σηκώσαν οἱ Γιβελλῖνοι παντοῦ τὸ κεφάλι καὶ πληθύνανε καὶ μέσα στὶς πόλεις πὺ δὲν ἦταν δικές του τοῦ Μάμφρεντ, σὲ ὅλη τὴν Ἰταλία. Καὶ τοῦ Πάπα τὸ κράτος, χαλασμένο καὶ χαλασμένο κι ἀπ' ἄλλα πολλά, ἐμαζώχτηκε πάρα πολὺ, ἀκόμα λίγο καὶ θᾶμνησκε ὁ Πάπας μὲ τὴν ἐκκλησιά του μονάχα καὶ μὲ τὴν ἐξουσία τῶν οὐρανῶν — καὶ τί νὰ τὴν κάνει ἓνας Πάπας τὴν ἐκκλησιά του μονάχα καὶ τὴν ἐξουσία τῶν οὐρανῶν, χωρὶς τὸ δικό του τὸ κράτος, χωρὶς τὰ δικά του τὰ κράτη σὲ ὅλη τὴν Ἰταλία, χωρὶς τοὺς δικούς του τοὺς βασιλιάδες σὲ ὅλον τὸν κόσμον;

Πολὺ ζόρικα, λοιπόν, ἐγινήκανε τότε τὰ πράματα μὲ τοὺς Γιβελλίνους. Καὶ ὁ Πάπας — ὁ Οὐρβανὸς ὁ τέταρτος ἦτανε τότες — καλὰ τὸ ἐσκέφτηκε αὐτὸς νὰ κουβαλήσει τοὺς ξένους, νὰ φέρει τοὺς Γάλλους στὴν Ἰταλία καὶ νὰ τελειώνουνε μ' αὐτὴ τὴν κατάσταση. Καὶ τὴν καλὴ του τὴ σκέψη τὴν ἐτέλειωσε ὁ ἄλλος ὁ Πάπας ὁ Κλήμης — τέταρτος ἦτανε πάλι — καὶ τοῦκοβε πολὺ τὸ κεφάλι καὶ τᾶβλεπε αὐτὸς πῶς δὲν ἦτανε πιά γιὰ τοὺς Γιβελλίνους μονάχα καὶ μονάχα στὴν Ἰταλία, μὰ πῶς οἱ καιροὶ γινήκανε δύσκολοι κ' ἦτανε κι ὁ Βάκωνας στὴν Ἀγγλία κ' ἦταν κι ἄλλοῦ καὶ χειρότερα κ' εἶχαν ἀρχίσει κι ἄλλοῦ καὶ παντοῦ καὶ τὴ χτυπούσανε τὴν ἐξουσία τοῦ Πάπα. Καὶ λοιπόν, τὰ κατάφερε τέλος ὁ Κλήμης καὶ τὸν ἔφερε στὴν Ἰταλία τὸν Κάρολο τῆς Ἀνδεγαβίας, τύραννο ξακουσμένο, νὰ πολεμήσει τὸ Μάμφρεντ, νὰ καταχτήσῃ τὴν Ἰταλία, νὰ πάρῃ τὸ βασίλειο τῆς Σικελίας καὶ τῆς Νεάπολης καὶ νὰ τοὺς ἡμερέψῃ τοὺς Γιβελλίνους, ὅπως ἤξερε ὁ Κάρολος. Καὶ ἔτσι ἀπὸ δῶ, ἔτσι ἀπὸ κεῖ, ὁ Πάπας, ὁ τύραννος μὲ τοὺς Γάλλους του καὶ καμπόσοι βαρῶνοι πὺ βρεθήκανε πρόθυμοι νὰ βοηθήσουν κι αὐτοὶ ἐναντία στὸ βασιλιά τὸ δικό τους, σὲ μιὰ μάχη γιὰ ζωὴ καὶ γιὰ θάνατο, ξοφλήσανε πιά μὲ τὸ Μάμφρεντ. Τὸν τσακίσανε καὶ θριάμβεψαν. Οἱ Γιβελλῖνοι τὸ σκύψανε τὸ κεφάλι. Ὁ Κάρολος πῆρε τὸ βασίλειο τῆς Νεάπολης καὶ τῆς Σικελίας, ἔφερε τοὺς Γάλλους του καὶ ξέροντάς το πῶς οἱ σκλαβωμένοι Ἰταλοὶ τὸν μισοῦσανε καὶ τὸ μυαλό τους τᾶχανε πάντα στὰ Γιβελλίνικα, τοὺς βασάνιζε καὶ τοὺς σκότωνε. Καὶ τρόμος ἀπλώθηκε ὀλοῦθες — ἡ τυραννία.

Ἡ μάχη γίνηκε στὸ Βενεβέντο, κοντὰ στὴ Νεάπολη, στὰ 1266 καὶ σκοτώθηκε ἐκεῖ καὶ ὁ ἴδιος ὁ Μάμφρεντ. Δὲν ἦταν αὐτὸς ἀπὸ κείνους τοὺς στρατηγούς πού μποροῦνε νὰ χάσουν τὴ μάχη καὶ νὰ φύγουν αὐτοί, νὰ γλυτώσουν τὸ κεφάλι τους. Ἐκατσε ἐκεῖ καὶ χάθηκε ἐκεῖ μαζί με τοὺς ἄλλους. Καὶ ἐστάθηκε ἄξιος στὸ θάνατο, ὅπως ἦτανε καὶ στὴ ζωὴ του, τόσο πού κι ὁ Γουέλφς ὁ Δάντης δὲ τὸ βίαζε ἢ καρδιά του ἕναν τέτοιο Γιβελλῖνο νὰ τὸν στείλει στὴν Κόλασή του. Ὁ Πάπας ὡστόσο δὲν ἦτανε ποτὲς ποιητὴς καὶ δὲν εἶχε ποτὲς ἔλεος γιὰ τοὺς ἐχθρούς του— δηλαδὴ τοὺς ἀθέους. Καὶ καθὼς τὴν ἔχει τὴν ἐξουσία ἀπὸ τὸν οὐρανὸ νὰ ὀρίζει στὴ γῆ τῶν ἀνθρώπων, ἔδωσε διάτα νὰ μὴ τὸ θάψουνε τὸ κορμί του τοῦ Γιβελλῖνου, μὰ νὰ τὰφήσουν ἐκεῖ νὰ τὸ φᾶν τὰ κοράκια. Καὶ τὰφήσαν ἐκεῖ καὶ τὸ φάγανε τὰ κοράκια. Καὶ ἠσύχασε ὁ Πάπας πού γίνηκε δικαιοσύνη. Καὶ ἐθριάμβευσε ὁ τύραννος.

Ἡ Ἑλένη Ἀγγελίνα, αὐτὴ δὲν ἤξερε τίποτα, πὼς γίνηκε καταστροφὴ στὸ Βενεβέντο. Τὸ πὼς ἦταν ὁ Μάμφρεντ στὸν πόλεμο πάλι, αὐτὸ δὲν ἦτανε μήτε καινούργιο μήτε παράξενο. Καὶ νὰ τῆς λέγανε τώρα πὼς βρέθηκε κάποιος σὲ τοῦτο τὸν κόσμον καὶ τὸν εἶχε νικήσει τὸ δικό της τὸ Μάμφρεντ, αὐτὴ δὲν τὸ πίστευε. Καὶ πὼς σκοτώθηκε ὁ Μάμφρεντ, πὼς ὁ Μάμφρεντ μπορεῖ νὰ πεθάνει, αὐτὸ δὲν τὸ πίστευε ὀλότελα.

Ἐφτὰ χρόνια εἶχαν περάσει ἀπὸ τότες πού οἱ γαλέρες τοῦ Μάμφρεντ κινήσαν ἀπὸ τὸ Τράνι τῆς Ἰταλίας καὶ κοστάραν ἀγνάντια στὸ βασίλειον τοῦ πατέρα της τοῦ Μιχαλίτη στὴν Ἡπειρο καὶ τὴ φέραν ἐκεῖθες νυφούλα. Μπῆκε μέσα καὶ κἀναναπανιὰ καὶ κινήσαν οἱ γαλέρες οἱ καλοτάξιδες καταστολισμένες καὶ ἀρμενίσανε πάντα στὰ γαλανὰ τὰ νερὰ — ἔτσι ὅπως εἶναι πάντοτε τὸνειρο τῆς εὐτυχίας — μιὰ γαλέρα πού ταξιδεύει σὲ νερὰ γαλανὰ καὶ σιγὰ-σιγὰ χάνονται πίσω τὰγαπημένα βουνὰ τῆς πατρίδας.

Στὸ Τράνι τὴν περίμενε ὁ Μάμφρεντ. Τὴν εἶδαν οἱ ἀνθρώποι νὰ βγαίνει ἀπὸ τὸ πλοῖο καὶ θαμπώθηκαν καὶ καθῆσαν οἱ γραμματικοὶ καὶ τὸ γράψανε στὰ χαρτὰ τους πὼς τέτοια ὁμορφιὰ δὲν ξανάδαν σὲ τοῦτο τὸν κόσμον. Κ' εἶδε τὸ Μάμφρεντ καὶ αὐτὴ καὶ θαμπώθηκε, πὼς ἄντρας ἄλλος σὰν αὐτὸν δὲν ἦτανε σὲ τοῦτο τὸν κόσμον. Καὶ τῆς ἔφερε αὐτὸς ἐκεῖ πέρα τοὺς καλύτερους τραγουδιστάδες τῆς Προβηγκίας καὶ τραγουδοῦσαν γι' αὐτήν. Κι αὐτὴ κανέναν δὲν ἄκουγε — ὁ Μάμφρεντ τραγοῦδαγε καλύτερα ἀπ' ὅλους. Καὶ τῆς ἔφερε καὶ τοὺς καλύτερους καβαλλάρηδες καὶ παίζοντα κοντάρια γι' αὐτήν. Κι αὐτὴ κανέναν δὲν ἔβλεπε — ὁ Μάμφρεντ ἦταν ἀπ' ὅλους ἄξιότερος. Καὶ κρατήσανε μέρες οἱ χαρὲς καὶ τὰ πανηγύρια τοῦ γάμου καὶ τὴν ἐπῆρε κατόπι καὶ ἐπήγανε στὸ Παλέρμο. Καὶ ἔφευγε αὐτὸς στοὺς πολέμους κι αὐτὴ τὴν ἔβλεπε τὴ λαχτάρει νὰ τελειώσει καὶ νὰ γυρίσει σ' αὐτήν καὶ ἦταν ἴδια καὶ ἡ λαχτάρει ἢ δική της νὰ τὸν ἰδεῖ κάθε φορὰ νὰ γυρίζει.

Τρία παιδιὰ τοῦκανε μέσα στὰ ἑφτὰ χρόνια. Πρῶτὴ τὴ Βεατρίκη, ὁμορφὴ αὐτὴ σὰν ἡ μάνα της, ἀγόρια τᾶλλα τὰ δύο. Καὶ καθότανε καὶ τώρα μ' αὐτὰ τὸν περίμενε τὸ Μάμφρεντ τῆς νὰ γυρίσει καὶ δὲν ἤξερε τίποτα. Καὶ ἔρχονται τότε οἱ βαρῶνοι πού προδώσαν τὸ Μάμφρεντ καὶ εἶχαν τὸ μέλι στὸ στόμα καὶ ὅλο τὴν ἀγάπη καὶ μετὴν ἀγάπη καὶ μετὴν μεγάλη συμπόνια τῆς τόπανε τὸ κακὸ πρὸς τὴν ἡῦρε. Καὶ τῆς εἶπανε νὰ μὴ φοβᾶται τίποτα αὐτὴ καὶ ὁ Κάρολος εἶναι πολὺ καλὸς ἄνθρωπος καὶ τὸ παλάτι της νὰ κρατήσῃ ἂν τὸ θέλει καὶ θὰ τῆς βροῦνε καὶ τὸ ἄντρα πού τῆς ταιριάζει οἱ βαρῶνοι. Καὶ ἕνα χαρτὶ μονάχα, ἕνα χαρτάκι μονάχα γράψει πὼς τοῦ τὸ δίνει τοῦ Κάρουλου τὸ βασίλειον τῆς Νεάπολης καὶ τῆς Σικελίας καὶ τοῦ δίνει τοῦ προστάτη της καὶ τὴν προίκα της στὴν Ἡπειρο καὶ τὴ Κέρκυρα νὰ τὰ διαφεντεύει, γιὰ τὸ δικό της τὸ καλὸ. Καὶ ἡ Ἑλένη Ἀγγελίνα τοὺς ἄκουε καὶ τὴν ἔνοιωσε πιά τὴ συμφορὰ πού τὴν ἡῦρε. Καὶ ἦταν αὐτὴ ἀπὸ ἐκεῖνα τὰ στενάχωρα νάρια πού ἔχει πολλὰ στὴν πατρίδα της καὶ τοὺς εἶπε πὼς καὶ πεθαμένος ὁ Μάμφρεντ αὐτὸς εἶναι ὁ ἀφέντης κι ὁ βασιλιάς της κι ἄλλον δὲν ξέρει μήτε γιὰ τὸ βασίλειον τῆς Νεάπολης καὶ τῆς Σικελίας μήτε γιὰ τὴν προίκα τῆς δικῆς της, μήτε γιὰ τὸ κορόνα πού φόρεσε μιὰ φορὰ στὸ κεφάλι της, μήτε χρειάζεται κανέναν γιὰ τὸ κορόνα της. Καὶ τῆς εἶπανε τότες γιὰ τὰ παιδιὰ της — πὼς γίνεται, μάνα καὶ δὲν τὰ λυ-

ται. Καὶ τοὺς εἶπε κι αὐτὴ πῶς τὰ παιδιὰ τοῦ Μάμφρεντ δὲν εἶναι γιὰ λύπηση. Καὶ τῆς εἶπανε τότες καὶ γιὰ τὴν ὀμορφιά τῆ δικῆ της καὶ γιὰ τὰ νειᾶτα της, πῶς γίνεται, γυναίκα καὶ δὲν τὰ λυπᾶται. Καὶ τοὺς εἶπε κι αὐτὴ πῶς ἡ γυναίκα πού 'ταν γυναίκα τοῦ Μάμφρεντ δὲν εἶναι γιὰ λύπηση. Καὶ εἶδαν καὶ ἀπόειδαν οἱ βαρῶνοι οἱ καλοὶ πῶς δὲ γίνεται τίποτα μὲ αὐτὸ τὸ στουρνάρι νὰ τὰ συμβιβάσουνε καὶ νὰ τοὺς τὸ δώσει τὸ χαρτί γιὰ τὸν Κάρολο νὰ χουνε κι αὐτοὶ καθαρὴ τὴ συνείδησή τους πῶς δὲν τὴν ἔβλαψαν — καὶ τῆς τὸπανε πῶς θὰ τὴν κλείνανε φυλακὴ. Καὶ τὴν κλείσαν στὴ φυλακὴ ὅσο νὰ θελήσει νὰ τοὺς δώσει τὸ χαρτί. Καὶ πιστεύαν αὐτοὶ πῶς ἔτσι μικρὴ καὶ μοναχὴ της πού ἦταν καὶ μὲ τὰ τρία παιδιὰ δὲ θὰ βαστοῦσε πολὺ καὶ θὰ τοὺς τῶδινε τὸ χαρτί. Καὶ αὐτὴ κρατοῦσε ἀπ' τὴ μάνα της, τὴν 'Οσία Θεοδώρα τῆς Ἄρτας, τὴ γυναίκα μὲ τὴ μεγάλη τὴν πίστη κ' εἶχε τὸ πείσμα τοῦ πατέρα της καὶ δὲν τοὺς τῶδινε τὸ χαρτί. Καὶ κανένας δὲν ἦταν νὰ τὴ βοηθήσει. 'Ο πατέρας της — τόση δύναμη δὲν τὴν εἶχε. Στὴ Βενετιά πού μισοῦσαν τὸν Κάρολο, κάνανε πῶς δὲν τὸ ξέρουν. Οἱ Φράγκοι περιμένανε κι αὐτοὶ νὰ τὸ δώσει τὸ χαρτί νὰ δοῦνε τὸν Κάρολο τὸ δικό τους νὰ βάζει τὸ στέμμα μὲ τὴν τιμὴ καὶ τὸ δίκιο. Δὲ μιλοῦσανε κι αὐτοὶ. Καὶ τὴν ἀφήνανε καὶ καθόταν στὴ φυλακὴ. Κ' οἱ σκλαβωμένοι στὴν Ἰταλία πού μισοῦσαν τὸν τύραννο καὶ τοὺς Γάλλους τοὺς ξένους, τὴν ἐλατρεύανε κρυφὰ γιὰ βασίλισσά τους. Στὸ πάγκαλο πρόσωπό της ἐβλέπαν τὸνειρο τῆς δικῆς τους εὐτυχίας πού χάθηκε. Στὸ μαρτύριό της ἐβλέπανε τὴ χαμένη ἐλευθερία τους. Καὶ ὅσο βαστοῦσε αὐτὴ λέγανε κ' οἱ σκλαβωμένοι πῶς δὲν ἐχάθηκαν ὅλα — καὶ περιμένανε τὴν ὥρα γιὰ τὴν ἐλευθερία.

Καὶ πάνω στὸ χρόνο ξαναπᾶν οἱ βαρῶνοι οἱ καλοὶ καὶ τῆς ἀνοίγουν τὴ φυλακὴ καὶ ἦταν χαρούμενοι. Καὶ τῆς λένε πῶς τὴν Κέρκυρα ποῦτανε προίκα δικῆ της τὴν ἐπῆρε ὁ Κάρολος καὶ τελειώσανε τὰ βάσανά της καὶ τί νὰ κάθεται τώρα στὴ φυλακὴ γιὰ πράματα πού γινήκανε πιά καὶ νὰ τοὺς δώσει τὸ χαρτί καὶ νὰ βγεῖ. Καὶ τοὺς ἀποκρίθηκε τότες καὶ κείνη πῶς ἀφοῦ τὴν πῆρε τὴν Κέρκυρα δὲν τοῦ χρειάζεται τὸ χαρτί τὸ δικό της πῶς τοῦ τὴ δίνει. Καὶ καθότανε πάλι στὴ φυλακὴ.

Καὶ πηγαίναν οἱ βαρῶνοι πού θέλανε τὸ καλό της, κάθε τόσο πηγαίνανε καὶ τῆς τᾶλεγαν πῶς θριάμβευε ὁ Κάρολος καὶ προκοπὴ δὲν εἶχαν καμία μὲ αὐτὴ τὴν πιστὴ τὴ γυναίκα. Καὶ ἡ ὀμορφιά της πού ἐμάγευε τοὺς τραγουδιστάδες ἐμαραινότανε μέσα στὴ φυλακὴ. Καὶ τὸ κορμάκι της ἤρθε καὶ γέρασε. Καὶ πάνω στὰ χρόνια τὰ πέντε πᾶνε καὶ πάλι οἱ βαρῶνοι κ' εἶχαν τὴ λύπη τὴν ψεύτικη στὸ πρόσωπό τους καὶ τῆς λένε πῶς ὁ πατέρας της ὁ Μιχαλίτσης ἐπέθανε καὶ τὸ βασίλειό του πού τὸ βαροῦσανε κι ἀπὸ πρῶτα καὶ δὲν ἦταν καλὰ στὰ τελευταῖα τὰ χρόνια, πάει τώρα κι αὐτό, σκόρπισε ὁλότελα καὶ νὰ τοὺς δώσει τὸ χαρτί καὶ νὰ βγεῖ. Καὶ εἶπε πάλι πῶς δὲν τὸ δίνει καὶ καθόταν στὴ φυλακὴ — τὸ ὅλον πέντε χρόνια. Καὶ αὐτὸ τὸ χρόνο ἐπέθανε. Καὶ ὁ τύραννος ἦταν ἀκόμα στὸν τόπο της. Μὰ τὸ δίκιο της αὐτὴ δὲν τοῦδωσε.

Τὰ μικρὰ τὰ παιδιὰ τὰ βγάλανε τότες γιὰτι τίποτα δὲν εἶχαν νὰ φοβηθοῦν ἀπ' αὐτά. Τὸ μικρότερο ἦταν ὁλότελα τυφλωμένο — τὰ ματάκια του δὲν εἶχαν ἰδεῖ τὸ φῶς τοῦ ἡλίου. Τᾶλλο ἔμεινε ἀνέσωτο καὶ στὸ νοῦ του καὶ στὸ κορμί του. Ἡ Βεατρίκη ἦτανε δώδεκα χρονῶν καὶ τίποτα δὲν εἶχαν νὰ φοβηθοῦν κι ἀπ' αὐτὴν καὶ τὴν ἀφήσανε τὴν κόρη τοῦ Γιβελλίνου καὶ καθότανε στὸ Παλέρμο. Καὶ αὐτὴ τὸν ἐθυμότανε τὸν πατέρα της καὶ τὰ χρόνια τῆς εὐτυχίας καὶ καθότανε κ' ἔκλαιγε. Καὶ ἐθυμότανε καὶ τὴ μάνα της, τὴν ὀμορφιά της πού χάθηκε κ' ἔκλαιγε. Καὶ ἐμάθαινε καὶ γιὰ τὸ βασίλειο τοῦ παπποῦ της πού τὸ βαροῦσαν καὶ τὸ σκορπίζαν οἱ Φράγκοι. Καὶ ἐμάθαινε καὶ γιὰ τὸν Κάρολο πῶς ἐθριάμβευε ὁλοῦθες ὁ τύραννος καὶ αὐτὴ δὲν εἶχε ἐλπίδα καμία καὶ ἐκαθότανε στὸ Παλέρμο καὶ ἔκλαιγε. Καὶ οἱ σκλαβωμένοι τὴν ἀγαποῦσαν πολὺ. Στὸ πρόσωπό της ποῦτανε πάγκαλο, ὅπως τῆς μάνας της, ἐβλέπαν καὶ τώρα τὴ λευτεριά τους — ἀλυσυδεμένη, νὰ κάθεται ἐκεῖ πικραμένη καὶ σιωπηλὴ, ἡ κόρη τοῦ ἱππότη πού τὸν ἐφάγαν τὰ ὄρνια καὶ τῆς βασίλισσας πού πέθανε ἀπελπισμένη μὲ τίς ἀλυσίδες στὰ πόδια...

Καὶ ἐπέρασαν χρόνια ἔντεκα. Καὶ ἦταν ἡ Βεατρίκη εἰκοσιτρίο χρονῶν ὅταν

σηκώθηκαν οί σκλαβωμένοι στην Ἰταλία καὶ τοὺς ἐσφάξανε τοὺς ξένους τοὺς Γάλλους καὶ τὸ εἶδε κι αὐτὴ τὸ ποτάμι τὸ αἷμα ποὺ χύθηκε στὸ Σικελικὸ Ἑσπερινὸ καὶ τὸ τέλος τοῦ τυράννου ἀκόμα δὲν ἦρθε.

Καὶ ἐπέρασαν ἔτσι χρόνια δύο ἀκόμη, μὲ τὸ φαρμάκι καὶ μὲ τὸ κλάμα. Καὶ τότες ἓνα πρῶτὸ στὸ Παλέρμο... Γαλέρες φανήκανε νὰ μπαίνουνε στὸ λιμάνι. Γαλέρες ἀραγωνέζικες. Ἀραγωνέζικα πλοῖα στὸ λιμάνι τοῦ Παλέρμου; Πιάστηκε ἡ ἀνάσα τους ὀλωνῶν. Καὶ μπῆκε μέσα —γράφουνε τὰ παλιὰ τὰ χαρτιά— ὁ ναύαρχος Ντελιούρια, ἐκεῖνος ὁ ἀτρόμητος, σταλμένος ἀπὸ τὸν Πέτρο τῆς Ἀραγωνίας τὸ μεγάλο τὸ βασιλιά ποὺ κι ὁ Δάντης τὸν ἔβαλε στὸν Παράδεισὸ του. Καὶ κοιτούσανε οἱ σκλαβωμένοι τὰραγωνέζικα πλοῖα νὰ μπαίνουν καὶ περιμένανε τί θὰ γίνεῖ. Καὶ κοιτοῦσαν οἱ τυράννοι — καὶ κανένας δὲ σάλεψε. Καὶ βγῆκε ὁ Ντελιούρια μὲ λίγους καὶ μπῆκε μέσα στὴν πολιτεία, πῆγε, πῆρε τὴ Βεατρίκη καὶ πέρασε πάλι καὶ ἀνάσα κανένας δὲν πῆρε. Ξανάκανε πανιὰ καὶ πῆρε τὸ κορίτσι καὶ τὸ πῆγε στὴν Ἀραγωνία ἐκεῖ ὅπου ἐμαζεύανε τότες τὰ ράμματα γιὰ τὴ γούνα τοῦ Κάρουλου. Καὶ ἔσκασε ἀπὸ τὸ κακό του ὁ τύραννος. Καὶ ὁ Πάπας ἐπροσευχῆθηκε πάλι ἐνάντια στοὺς ἀνθρώπους καὶ τὰ κακά τους τὰ ἔργα. Καὶ φαρμακωθήκανε στὴ Γαλλία τὴν καθολικὴ. Καὶ δὲν τὸ ξέρω ἂν χαρήκανε καὶ πολὺ στὴ μπόρσα τῆς Βενετίας οἱ σαράφηδες, στὸ Ριάλτο ὅπου μπαινόβγαιναν τὰ καράβια τῆς, στὰ μουράγια τῆς Γένοβας καὶ στὴν αὐλὴ τῆς Ἀγγλίας ὅπου ἐβασίλευε τότες ὁ Ἐδουάρδος ὁ πρῶτος — μιὰ στὸ καρφὶ καὶ μιὰ στὸ πέταλο. Γιατὶ κι αὐτοὶ δὲν τὸν ἀγαποῦσαν τὸν Κάρουλο, μὰ τέτοιο πράμα δὲ πιστεύω νὰ τοὺς ἦρθε καλὰ γιατί τυράννοι ἦταν κι αὐτοὶ καὶ γενικῶς τῶν τυράννων δὲν τοὺς ἀρέσουν αὐτὰ τὰ καμώματα.

Μὰ οἱ σκλαβωμένοι σὲ ὅλη τὴν Ἰταλία ἐχαρήκανε πάρα πολὺ μὲ αὐτὸ ποὺ τοῦ ἔφτιαξε ὁ ναύαρχος ὁ Ντελιούρια καὶ τὸ εἶδανε σὰ σημάδι γιὰ τὸ τέλος τῆς τυραννίας ποὺ δὲν ἄργησε κι ὄλας νάρθει.

Καὶ ἐπειδὴς ἐμεῖς εἶχαμε συγγένεια αἵματος μὲ αὐτὸ τὸ κορίτσι, τὸ εἶχαμε αἷμα μας, ἐχαρήκαμε τότες καὶ ἐμεῖς, οἱ πικραμένοι ρωμιοί, ὅταν ὁ πλοίαρχος Ἐρρίκος Γκαλβάο, τοὺς τάρπαξε πάλι μὲς' ἀπ' τὰ μάτια τους ἀπὸ τὸ λιμάνι τῆς Λιουσαβώνας μὲ τὸ Σάντα Μαρία νὰ τὸ πάει στοὺς δικούς του — ἐκεῖ ποὺ μαζεύουνε ράμματα γιὰ τὴ γούνα τοῦ τυράννου. Καὶ βγῆκε ἡ ἀρμάδα τῶν βενετσιάνων καὶ πῆρε ἀπὸ πίσω τὸ τιμημένο καράβι καὶ βγήκανε τὰ κουρσάρικα καὶ τὸ κυνηγοῦν. Καὶ θύμωσε ὁ Πάπας νὰ βλέπει τέτοια καμώματα νὰ μὴ τελειώνουν ποτέ. Μὲ ἐγλυκάθηκε λίγο ἡ καρδιά τους τῶν ἔσπανιόλων κι ἀναγάλιασαν οἱ Γιβελλῖνοι ὅλον τὸν κόσμο. Καὶ ἐμεῖς οἱ ρωμιοὶ τὸν ἐδοξάσαμε πολὺ καὶ τὸν ἀγαπήσαμε αὐτὸν τὸν πλοίαρχο τὸ Γκαλβάο ποὺ ἐκρατοῦσε ἀπὸ κεῖνο τὸ μεγάλο τὸ σὸί τοῦ εὐγενικοῦ Ἰνφάντη τοῦ Ἐρρίκου τοῦ Ναβιγκάτορα, γιατί ἐμεῖς οἱ ρωμιοὶ εἶχαμε πάντα καὶ συμπεθεριά μὲ ὄλους αὐτοὺς τοὺς ἀντάρτες καὶ πειρατὲς ποὺ λαχταρίζουνε τοὺς τυράννους καὶ γιατί εἶχαμε ἐμεῖς οἱ ρωμιοὶ μιὰ Παναγία καταματωμένη καὶ ἔτσι στὴ δική του τοῦ Καπετὰν Γκαλβάο, πολὺ πολεμικὴ.

Καὶ ἕκατσα τότες καὶ ἐγώ, ταπεινὸς συγγενὴς τοῦ κοριτσιοῦ καὶ ἔγραψα τὸν τρόπο ποὺ γράφανε οἱ παλιοὶ αὐτὴ τὴν παλιὰν ἱστορία. Καὶ ὅσοι διαβάζουν βλέπουνε μέσα γιὰ τοὺς τυράννους πῶς θριαμβεύουν καὶ νὰ βλέπουν γιὰ τὸ κορίτσι πῶς καθόταν ὀρφανὸ στὸ Παλέρμο καὶ δὲν εἶχε ἐλπίδα μήτε πατρίδα — καὶ νὰ ποῦνται. Καὶ νὰ βλέπουν ὕστερα πῶς μπῆκαν οἱ περήφανες γαλέρες καὶ τὸ λευκώσαν — καὶ νὰ χαίρονται γιατί ἔρχεται πάντα καὶ πάλι ξανάρχεται μιὰ Σάντα Μαρία καὶ τίποτα δὲν εἶναι στὸν κόσμο νὰ τῆς κόψει τὸ δρόμο αὐτηνῆς.

Καὶ νὰ στοχάζονται πῶς ἔτσι εἶναι μὲ τὴν Ἐλευθερία.

ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΧΑΤΖ

Π Ρ Ω Τ Ο Π Ο Ρ Ι Α

Κ Α Ι

Π Α Ρ Α Κ Μ Η

Τοῦ

ΜΑΡΙΟ ΝΤΕ ΜΙΚΕΛΙ

Ἡ μελέτη τοῦ Μάριο Ντε Μικέλι, πού δημοσιεύουμε ἐδῶ, εἶναι πολὺ ἐπίκαιρη αὐτῇ τῇ στιγμή στὸν τόπο μας καὶ ἀποτελεῖ τὴν εἰσήγηση μιᾶς μεγάλης συζήτησης πού ἐγινε στὸ «Ἰνστιτούτο Γκράμισι» τῆς Ρώμης. Στὴ συζήτηση πῆραν μέρος μετὰ τὴν ἐξῆς σειρά οἱ: Μάριο Ντε Μικέλι, τεχνοκρίτης, Ρέντισο Γκρατσίνι, Ἀντριάνο Σερόνι, κριτικός, Κάρλο Σαλινάρι, ὑφηγητὴς τῆς ἰταλικῆς λογοτεχνίας τοῦ Πανεπιστημίου τῆς Ρώμης, Πάολο Ρίτσι, ζωγράφος, Τζιατσίνιο Καντόρνα, εἰδικὸς στὰ ζητήματα τοῦ Γερμανικοῦ πολιτισμοῦ, Μικέλε Ράγκο, κριτικός, Ἐρνέστο Τρεκκάνι, ζωγράφος, Ντουίλιο Μοροζίνι, καθηγητὴς τῆς ἱστορίας τῆς ἀρχαίας τέχνης τοῦ Πανεπιστημίου τῆς Ρώμης, Κάρλο Ἀϋμόνιμο, ἀρχιτέκτων, Ἐουτζένιο Ρίτσι, Ἀντονέλλο Τρομπαντόρι, τεχνοκρίτης, Νίκο Ντι Κάνιο, Κάρλο Μελογκράνι, ἀρχιτέκτων, Ἀντόνιο Νιέλ Γκουέρτσιο, τεχνοκρίτης, Τζιουζέππε Τζιγκάινα, Οὐμπέρτο Τσερρόνι, ἐπιμελητὴς Πανεπιστημίου, Γκαλβάνο Ντέλλα Βόλπε, καθηγητὴς τῆς ἱστορίας τῆς Φιλοσοφίας τοῦ Πανεπιστημίου τῆς Μεσσήνης, Ροσσάνα Ροσσάντα, διευθύντρια τοῦ Οἴκου Πολιτισμοῦ τοῦ Μιλάνου, Νικόλα Τσιαρλέττα, ἀναπληρωματικὸς τῆς ἐδρας τῆς Ἰθικῆς Φιλοσοφίας τοῦ Πανεπιστημίου τοῦ Οὐρμπίνο, Ἀλφιέρο Καπελλίни, ζωγράφος, Γκλάουκο Πελλεγκρίνι, σκηνοθέτης, Λορέντισο Κοναλιέττι, κριτικὸς τοῦ κινηματογράφου καὶ Μάριο Ἀλικάτα. Τῇ συζήτησιν ἐκλείσει ὁ Μάριο Ντε Μικέλι. Τὸ «Ἰνστιτούτο Γκράμισι» εἶναι ὄργανισμὸς τῆς Ἰταλικῆς Ἀριστερᾶς, πού ἔχει σὰν προορισμὸ τὴ διερεύνησιν τῶν προβλημάτων τῆς προοδευτικῆς κουλτούρας.

Ἡ σύγχρονη τέχνη δὲν γεννήθηκε μετὰ ἐξελικτικὴ πορεία ἀπὸ τὴν τέχνη τοῦ 19 αἰῶνα. Ἀντίθετα ὀφείλει τὴ γέννησίν της σὲ μιὰ ρήξιν μετὰ τὴν ἀξίαν τοῦ αἰῶνα αὐτοῦ.

Δὲν πρόκειται ὡστόσο γιὰ μιὰ ἀπλὴ ρήξιν αἰσθητικῆς φύσης καὶ γι' αὐτὸ μένει χωρὶς ἀποτέλεσμα ἢ ὁποιαδήποτε ἀπόπειρα νὰ ἐρευνηθεῖ καὶ νὰ ἐξηγηθεῖ ἡ Εὐρωπαϊκὴ πρωτοπορία μετὰ δάσιν μόνον τὴν ἀλλαγὴν γούστου, ὅπως κάνει κατὰ κανόνα ἡ φορμαλιστικὴ κριτικὴ. Πραγματικὰ σὲ μιὰ τέτοια ἐρευνα διαφεύγουν ἀναπόφευκτα οἱ αἰτίαι πού προκάλεσαν τὸ φαινόμενον τῆς μοντέρνας τέχνης, ὅπως διαφεύγουν καὶ τὰ στοιχεῖα πού συγκροτοῦν τὴν μοντέρνα τέχνη.

Τί προκάλεσε, λοιπόν, αὐτὴ τὴν ρήξιν; Ἡ ἀπάντησις μπορεῖ νὰ ἀναζητηθεῖ μονάχα σὲ μιὰ σειρά ἱστορικῶν καὶ ἰδεολογικῶν λόγων. Μὰ

ἡ ἴδια ἡ ἐρώτησις ἀνακινεῖ κ' ἓνα ἄλλο πρόβλημα: τὸ πρόβλημα τῆς πνευματικῆς καὶ πολιτιστικῆς ἐνότητος τοῦ 19ου αἰῶνα. Ναί, ἡ ἐνότητα αὐτὴ ἔσπασε κ' ἀπ' τὴν πολεμικὴν, τὴν διαμαρτυρίαν, τὴν ἐξέγερσιν πού ξέσπασε στοὺς κόλπους της, γεννήθηκε ἡ σύγχρονη τέχνη.

Ὁ 19ος αἰῶνας γνώρισε μιὰ ἐπαναστατικὴν ροπήν βάθους κ' ἀπὸ κεῖ ὀργανώθηκαν ἡ πολιτικὴ, φιλοσοφικὴ καὶ λογοτεχνικὴ σκέψις, ἡ καλλιτεχνικὴ δημιουργία καὶ ἡ δράσις τῶν διανοουμένων. Ἡ ἐπαναστατικὴ ροπή ἔφτασε στὸ κορύφωμά της, γύρω στὸ 1848. Ὁ ἀγῶνας γιὰ τὴν ἐλευθερίαν εἶναι ἓνα ἀπὸ τὰ βασικὰ στοιχεῖα τῆς ἐπαναστατικῆς ἀντίληψιν τοῦ 19ου αἰῶνα. Ἀπ' αὐτοῦ καὶ ἡ ἀρνήσις γιὰ κάθε εἶδος φυγῆς. Ὁ Μπωντλαίρ ἐγραφε ἐκεῖνα τὰ χρόνια: «Ἐξαφανιστεῖτε, λοιπόν, ἀπατηλὲς σκιᾶς τοῦ Ρενέ, τοῦ Ὁμπερμαν

καὶ τοῦ Βέρθερου. Ἐξαφανιστεῖτε στὰ νέφη τοῦ μηδενός, τερατώδεις δημιουργίες τῆς ὀκηρίας καὶ τῆς μοναξιάς. Ὅπως οἱ χοῖροι στὴ λίμνη τῆς Γεννησαρέτ, πηγαίνετε νὰ βυθιστεῖτε ξανὰ στὰ μαγεμένα δάση, ἀπ' ὅπου οἱ ἐχθρικές νεράιδες σὰς βγάλανε σὰ μολυσμένες προβατίνες ἀπ' τὸ ρομαντικὸ ἱλιγγο. Τὸ πνεῦμα τῆς δράσης δὲν σὰς ἄφησε καμιὰ θέση ἀνάμεσά μας. . . .»

Οἱ φιλελεύθερες, ἀναρχικές καὶ σοσιαλιστικές ἰδέες ἐσπρωχναν τοὺς διανοούμενους νὰ μάχονται ὄχι μόνο μὲ τὸ ἔργο τους, ἀλλὰ καὶ μὲ τὸ ὄπλο στὸ χέρι. Ὁ Φιλίπ Ντέ Σεννεδιέρ, περιγράφοντας τὶς παρισινὲς ἡμέρες τοῦ Φλεβάρη τοῦ 48, ἀναφέρει: «Λίγο ἀργότερα ἔμαθα ὅτι εἶδαν τὸ φίλο μου τὸ Μπωντλαῖρ νὰ γυρνᾷ μαζί μὲ τοὺς ξεσηκωμένους κρατώντας ντουφέκι στὸν ὦμο. Ποτὲ τόσοι ποιητὲς καὶ λογοτέχνες δὲν πῆραν μέρος σὲ μιὰ ἐπανάσταση. . . .» Ὁ ἴδιος ὁ Μπωντλαῖρ ἔβγαζε ἐκεῖνες τὶς μέρες τὴν ἐπαναστατικὴ ἡμερίδα, *Le Salut Public*, καὶ τὸ 52 ἀκόμα ἔγραφε τὸν πρόλογο στὰ ποιήματα τοῦ Πιέρ Ντυπὸν «Τὸ τραγούδι τῶν ἐργατῶν», ὅπου ἀνάμεσα στ' ἄλλα χαρακτηρίζει «παιδαριώδη» τὴν θεωρία «ἡ τέχνη γιὰ τὴν τέχνη». Οἱ σελίδες αὐτοῦ τοῦ πρόλογου εἶναι ἐνδεικτικὸ ντοκουμέντο γιὰ τὴ στάση του ἀπέναντι στὸ 48. «Αἰώνια τιμὴ ἀνήκει στὸν Πιέρ Ντυπὸν ποὺ παραβίασε πρῶτος τὶς πόρτες. Μὲ τὸ τσεκούρι στὸ χέρι ἔκοψε τὶς ἀλυσίδες τῆς κινητῆς γέφυρας τοῦ φρουρίου. Τώρα ἡ λαϊκὴ ποίηση μπορεῖ νὰ περάσει. Προχώρα, λοιπόν, τραγουδώντας πρὸς τὸ μέλλον, ὦ βάρδε. Τὰ τραγούδια σου εἶναι τὸ φωτεινὸ ἐκμαγεῖο τῶν ἐλπίδων καὶ τῶν λαϊκῶν πεποιθήσεων».

Ἡ τέχνη καὶ ἡ λογοτεχνία θεωροῦνται λοιπόν, σύμφωνα καὶ μὲ τὸν ὀρισμὸ τοῦ Μισελέ, «μορφὲς δράσης». Ἀκόμα καὶ ὁ Χέγκελ ἔλεγε στὰ τελευταῖα του μαθήματα αἰσθητικῆς: «ὁ καλλιτέχνης ἀνήκει στὸν καιρὸ του, ζεῖ μὲ τὰ ἦθη καὶ τὰ ἔθιμα τοῦ καιροῦ του, συμμερίζεται τὶς ἀντιλήψεις καὶ τὶς παραστάσεις του. . . ὁ ποιητὴς δημιουργεῖ γιὰ τὸ κοινὸ, καὶ κατὰ κύριο λόγο γιὰ τὸ λαὸ του καὶ τὴν ἐποχὴ του, ποὺ ἔχουν τὸ δικαίωμα ν' ἀπαιτήσουν τὸ ἔργο τῆς τέχνης νὰ εἶναι κατανοητὸ ἀπ' τὸ λαὸ καὶ νὰ βρῖσκεται κοντὰ του». Στὰ αἰτήματα αὐτὰ ἀπαντοῦσε καὶ ὁ Μπελίνσκυ ἀπ' τὴ Ρωσία, μετὰ τὸ 1840. «Ὁ ποιητὴς δὲν μπορεῖ νὰ ζεῖ στὸν κόσμον τῶν ὀνείρων, εἶναι πολίτης στὸ βασίλειο τῆς σύγχρονης του πραγματικότητας. Ἡ κοινωνία δὲν θέλει νὰ τὸν βλέπει σὰν ἕνα παρηγορητὴ, ἀλλὰ σὰν ἕνα ἐρμηνευτὴ τῆς πνευματικῆς καὶ ἰδεολογικῆς τῆς ζωῆς, ἕνα μαντεῖο ποὺ ἀπαντᾷ στὶς πιὸ δύσκολες ἐρωτήσεις».

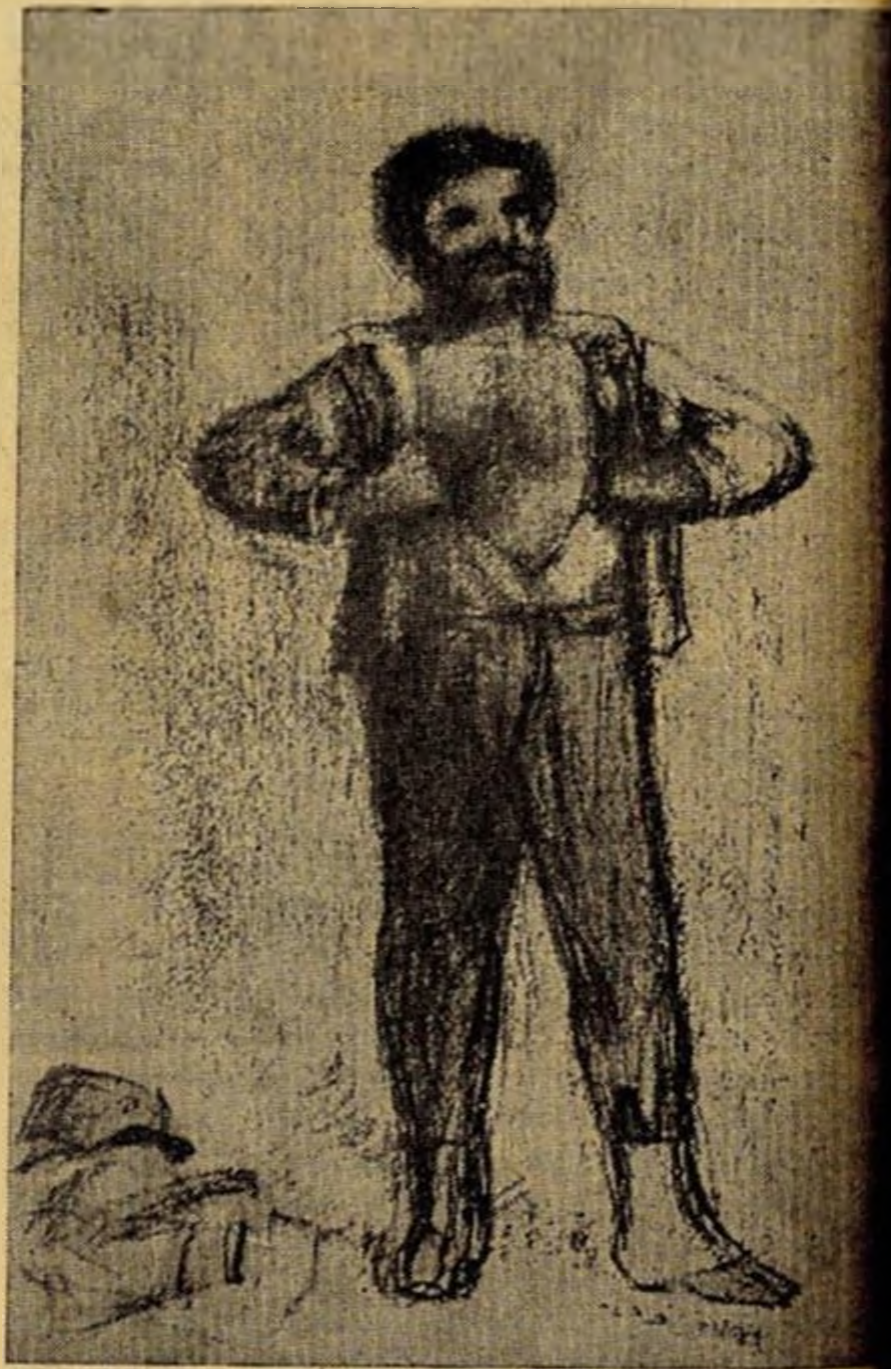
Σ' αὐτὰ τὰ λόγια θὰ μπορούσαμε νὰ προσθέσουμε κι ἄλλα πολλῶν διανοητῶν, ὅπως τοῦ Ντέ Σάνκτις. Ἐτσι ἡ ἀποδοχὴ κι ὁ θρίαμβος τοῦ ρεαλισμοῦ ὑπῆρξαν κατὰ κάποιον τρόπο σὰν μιὰ φυσικὴ συνέπεια σ' ὀλόκληρη τὴν Εὐρώπη. Ὁ ρομαντισμὸς ἔβρισκε ἀκόμα ἐπιδοκιμασία μόνο στὸ παρακλάδι τοῦ ἐκείνου ποὺ συνδεόταν μὲ τὸν ὀρμητικὸ ροῦ τῆς ἱστορίας. (Χάινε, Πετέφι, Οὐγκώ. . .). Ἡ συνείδηση τῆς

συνοχῆς ἀνάμεσα στὴν ἱστορία, στὴν τέχνη καὶ στὸν πολιτισμὸ ἦταν ζωντανὴ καὶ βαθεῖα: «Χωρὶς τὴν ἐπανάσταση τοῦ 48 — ἐξομολογίονταν ὁ Κουρμπέ — δὲν θὰ ὑπῆρχε ποτὲ ἡ ζωγραφικὴ μου». Κι ὁ Ἰταλὸς Φαττόρι μερικὰ χρόνια ἀργότερα: «Ἦρθε τὸ 59 κ' ἦταν μιὰ ἐπανάσταση γιὰ τὴν ἀπελευθέρωση τῆς πατρίδας καὶ τῆς τέχνης. Ἐτσι γεννήθηκαν οἱ μακιαγιόλοι».

Εἶναι περιττὸ νὰ τονίσουμε ὅτι στοὺς κόλπους τοῦ κινήματος, ποὺ ἔχει τὸν ἀξονὰ του γύρω στὸ 48, ὑπῆρχαν ἤδη ἀντιθέσεις καὶ διαφορὲς, ποὺ θὰ γίνον ἀργότερα, ἰσχυρότερες καὶ θ' ἀποτελέσουν τὴν αἰτία τῆς κρίσης. Ἀλλὰ ὡς αὐτὴ τὴ χρονικὴ περίοδο, ἡ κίνηση τῶν λαϊκῶν ἀστικῶν δυνάμεων διατηρεῖ, ἐκτὸς ἀπὸ ἰδιαιτέρες περιπτώσεις, μιὰ πλατειὰ ἐνωτικὴ κατεύθυνση. Μποροῦμε νὰ πούμε ὅτι ἡ ἀρχὴ τῆς κρίσης συμπίπτει μὲ τὴν κατάληξη τῶν ἐθνικῶν ἐπαναστάσεων. Ἐνα παράδειγμα αὐτῆς τῆς ἐνόητης πραγματοποιεῖται καὶ στὴν Κομμούνια, ποὺ εἶδε νὰ ἐνώνεται τὸ μεγαλύτερο μέρος τῶν διανοουμένων μὲ τὸ λαὸ τοῦ Παρισίου: τὸν Κουρμπέ, τὸ Μανέ, τὸν Πιτζάρο, τὸ Βερλαῖν, τὸν Νταλού, τὸν Ρεμπώ.

Ὁ Κουρμπέ στὴ φυλακὴ.

(Σχέδιο τοῦ Καλλιτέχνη)





Car

Full many a gem of purest ray serene
Oh Dark unfathomed cavern of Ocean bore,
Full many a flower is born to blush unseen,
(And Waste its sweetness on the desert air.

Best is long and time's fleeting,
And our hearts though strong and brave,
as muffled drums are beating
Fun'ral marches to the grave.



Portrait of Marqui
(Auguste) vaillant
vaillant, fait de
memoire par M. de
Vilaine en 1850, peut
être 1849?

Ἡ ἱστορία τῆς πρωτοπορίας

Μετὰ τὴν ἥττα τῆς Κομμούνας ἡ κρίση ἐπιταχύνεται καὶ διευρύνεται τὸ χάσμα.

2: Ἡ βασικὴ πλευρὰ αὐτῆς τῆς κρίσης εἶναι ἡ διάσταση τῶν διανοουμένων μετὰ τὴν τάξιν τους.

Τὴν ἀσυμφωνία αὐτὴ τὴν προκαλεῖ ἡ ἐγκατάλειψη τῶν ἐπαναστατικῶν θέσεων ἀπὸ μέρους τῆς ἀστικῆς τάξης. Ἀπὸ δὴ ἀρχίζει ἡ γέννησις τῆς ἐπίσημης ἀστικῆς τέχνης, ὅταν ἡ ἀστικὴ τάξις, γιὰ νὰ χρησιμοποιήσουμε τὰ λόγια τοῦ Μάρξ, καταλαβαίνει ὅτι ὅλα τὰ ὄπλα ποὺ εἶχε ἐτοιμάσει ἐναντίον τῆς φεουδαρχίας στρέφονται τῶρα ἐναντίον τῆς ὅτι ἡ κουλτούρα ποὺ εἶχε διαμορφώσει, ἐπαναστατοῦσε τῶρα ἐναντίον τοῦ πολιτισμοῦ τῆς ὅτι τὴν εἶχαν ἀπαρνηθεῖ ὅλοι οἱ θεοὶ ποὺ εἶχε δημιουργήσει.

Δὲν εἶναι ἀσκόπο νὰ θυμηθοῦμε ἕνα χαρακτηριστικὸ ἐπεισόδιον: Τὸ 1851, ὅταν ὁ ὑπουργὸς Φωσὲ ὄρισε μιὰ σειρὰ βραβείων γιὰ θεατρικὰ ἔργα «ποῦ ἀποσκοποῦσαν νὰ διαπαιδαγωγήσουν τὶς ἐργαζόμενες τάξεις μετὰ ὑγιεῖς ἰδέες», ὁ Μπωντλαῖρ διαμαρτυρήθηκε ἔντονα μ' ἕνα τοῦ ἄρθρου: «Τὰ τίμια ἔργα καὶ μυθιστορήματα.» Ἐδὴ ἔβλεπε τὸ πρόβλημα μετὰ ἐξαιρετικὴ σαφήνεια: «Τὰ ἀκαδημαϊκὰ βραβεῖα — ἔγραφε — τὰ βραβεῖα ἀρετῆς, τὰ παράσημα, ὅλες αὐτὲς οἱ διαβολικὲς ἐφευρέσεις, ἐνισχύουν τὴν ὑποκρισία καὶ ἀναστρέλλουν τοὺς αὐθόρμητους ἐνθουσιασμοὺς μιᾶς ἐλεύθερης καρδιάς. . . Ποιὸς θὰ ἐμποδίσει δυὸ κατεργαρέους νὰ συνεταιρισθοῦν γιὰ νὰ κερδίσουν τὸ βραβεῖο Μοντυόν; Ὁ ἕνας θὰ ὑποκριθεῖ τὴ φτώχεια καὶ ὁ ἄλλος τὴ φιλευσπλαχνία. Σ' ἕνα ἐπίσημο βραβεῖο ὑπάρχει κάτι ποὺ τραυματίζει τὸν ἄνθρωπο καὶ τὴν ἀνθρωπιά, ποὺ σπιλώνει τὴ σεμνότητα καὶ τὴν ἀρετή. Ὅσο γιὰ μένα δὲ θάθελα ποτὲ νὰ γίνω φίλος μ' ἕναν ἄνθρωπο ποὺ κέρδισε βραβεῖο ἀρετῆς. Θὰ φοβόμουν πάντα μὴν βρῶ ἕναν τρομερὸ τύραννο.»

Ἡ ἐπίσημη τέχνη, λοιπὸν, ἂν κι ἐξακολουθοῦσε νὰ υἱοθετεῖ ρεαλιστικὲς μορφές, δὲν μπορούσε παρὰ νὰ εἶναι ἀντιρεαλιστικὴ καὶ ψευτορεαλιστικὴ. Δηλαδή μπορούσε νὰ ἔχει μονάχα ἀπολογητικὴ ἢ δοξολογικὴ λειτουργία. Οἱ πιὸ ζωντανοὶ κ' εὐαίσθητοι καλλιτέχνες, αὐτοὶ ποὺ συγκλονίζονταν περισσότερο ἀπ' τὴν ἀποτυχία τῶν ἐπαναστατικῶν ἰδεῶν, ἀντιδρούσαν στὶς ἐκδηλώσεις τῆς ἐπίσημης κουλτούρας, ξέκοβαν ἀπ' τὴν ἐπίσημη ζωὴ καὶ κουλτούρα καὶ προτιμοῦσαν τὴν αὐτοαπομόνωση. Οἱ ρίζες τοῦ σύγχρονου ἀτομικισμοῦ πρέπει ν' ἀναζητηθοῦν κυρίως πρὸς αὐτὴ τὴ κατεύθυνση. Ἀπ' τὴ στιγμή ποὺ καταστράφηκε ἕνα ἱστορικὸ ἔδαφος καὶ δὲν δημιουργήθηκε ἕνα ἄλλο, οἱ καλλιτέχνες, οἱ ποιητὲς καὶ οἱ συγγραφεῖς, γίνονται *deracinés* (ξεριζωμένοι).

Ὁ Μπωντλαῖρ καθόρισε πρῶτος καὶ καλύτερα ἀπ' τοὺς ἄλλους αὐτὴ τὴν καινούρια θέσι τοῦ διανοουμένου. Τὸ πραξικόπημα τῆς 2ας Δεκεμβρίου τὸν εἶχε ἀναστατώσει καὶ μερικὰ χρόνια ἀργότερα, τὸ 52, ἔγραφε στὸ δῆμαρχο τοῦ Νεϊγύ: «Δὲν με εἶδατε νὰ ψηφίσω. Εἶναι μιὰ ἀπόφασις ποὺ τὴν πῆρα αὐθόρμητα. Ἡ

2α Δεκεμβρίου με ἀπολιτικοποίησε. Δὲν ὑπάρχουν πιὰ γενικὲς ἰδέες. Ὅτι ὅλο τὸ Παρίσι ἔγινε ὀρλεανικὸ εἶναι γεγονός, ἀλλὰ αὐτὸ δὲ μ' ἐνδιαφέρει. Ἄν εἶχα ψηφίσει, δὲ θὰ μπορούσα νὰ ψηφίσω ἄλλον ἀπ' τὸν ἑαυτὸ μου. Μήπως τὸ μέλλον ἀνήκει στοὺς ξεριζωμένους ἀνθρώπους;»

Ἡ ἀπομάκρυνσις τῶν καλύτερων διανοουμένων ἀπὸ τὶς πολιτικὲς καὶ πολιτιστικὲς θέσεις τῆς τάξης τους, θὰ τοὺς ὀδηγήσει γιὰ ἄρκετὸ διάστημα σὲ μιὰ διαμαρτυρία φυγῆς καὶ ἐξέγερσης, ὥσπου νὰ βροῦν ἕνα καινούριο σταθερὸ καὶ θετικὸ ἱστορικὸ ἔδαφος, γιὰ νὰ θυθίσουν πάλι τὶς ρίζες τους. Ἡ διαδρομὴ αὐτὴ ἀποτελεῖ τὴν ἱστορίαν τῆς πρωτοπορίας.

Μποροῦν νὰ ταυτισθοῦν πρωτοπορία καὶ παρακμὴ;

3: Μποροῦν νὰ ταυτισθοῦν πρωτοπορία καὶ παρακμὴ;

Ἡ ἀπλή καὶ καθαρὴ ταύτισις αὐτῶν τῶν δύο ὀρων δὲν εἶναι σωστὴ. Ὑπάρχει δέβια μιὰ ἐπαναστατικὴ ψυχὴ τῆς πρωτοπορίας, ποὺ εἶναι κι ἡ ἀληθινὴ τῆς ψυχῆ καὶ ποὺ σὲ καμιά περίπτωση δὲν μπορεῖ νὰ ἐξηγηθεῖ μ' αὐτὸ τὸ διαστικὸ τρόπο. Ἡ ταύτισις γίνεται λόγου χάριν ἀπὸ τὸ Λούκατς, ὁ ὁποῖος διαδεβαίωνει χωρὶς καμιά διάκριση ὅτι ὅλη «ἡ παρακμὴ, ἀπ' τὸ ναπουραλισμὸ ὡς τὸ σουρρεαλισμὸ, εἶχε σὰν ἀντικειμενικὴ κοινωνικὴ λειτουργία νὰ «βοηθήσει» τὴν ἀστικὴν τάξιν στὴν πάλιν τῆς ἐναντίας σ' ἕνα αὐθεντικὸ ρεαλισμὸ».

Ἡ ὑπαρξις ὁμῶς τῆς ἐπαναστατικῆς ψυχῆ φαίνεται ὀλοκάθαρα κάθε φορὰ ποὺ ἕνας πρωτοποριακὸς καλλιτέχνης βρίσκεται σ' ἕνα εὐνοϊκὸ ἱστορικὸ ἔδαφος, γεγονός ποὺ τοῦ ἐνισχύει τὴν ἀντίληψη ὅτι ὄχι μετὰ τὴν ἀπουσία, ἀλλὰ μετὰ τὴν ἐνεργητικὴ παρουσία μέσα στὴν πραγματικότητα, κερδίζεται ἡ μοναδικὴ σωτηρία. Κι ἂς ὀνομάζον αὐτὸ τὸ ἔδαφος δημοκρατία τῆς Βαϊμάρης, ὀκτωβριανὴ ἐπανάστασις, ἐμφύλιος ἰσπανικὸς πόλεμος. . .

Ἀντίθετα, στὴν παρακμὴ ὑπάρχει μιὰ συγκατάθεσις, ἀπουσία τῆς εἰδικῆς ἐννοίας τῆς ἱστορικῆς ρῆξης ποὺ πραγματοποιήθηκε. Ὑπάρχει περισσότερο μιὰ πνευματικὴ ἐξωτερικεύσις, ὄχι μιὰ ἐξέγερσις. Γενικὰ ἡ παρακμὴ φέρνει στὶς ἀκρότατες συνέπειές του τὸ ἀντιδιαφωτιστικὸ πνεῦμα μιᾶς ὀλόκληρης πτέρυγας τοῦ ρομαντισμοῦ, ποὺ εἶχε ἀντιδράσει κι ἄλλοτε στὸ ἐπαναστατικὸ προτσὲς τῆς ἀστικῆς τάξης. Ἄν λοιπὸν μπορούμε νὰ βροῦμε στὴν παρακμὴ στοιχεῖα πολεμικῆς ἐναντίον τῆς ἀστικῆς τάξης, εἶναι συνήθως ἀντιδραστικὰ στοιχεῖα μιᾶς κριτικῆς, ὄχι γιὰ τὴν ἀστικὴν τάξιν πρὸδωσε τὴν ἐπανάστασις, ἀλλὰ γιὰ τὴν ἑκάνε. Γι' αὐτὸ κι ἡ παρακμὴ συγχέεται μετὰ μιὰ νεορομαντικὴ θέσι. Ἡ αὐθεντικὴ πρωτοπορία ὁμῶς ἔστρεψε ἀπ' τὴν ἀρχὴ τὴν ἐπίθεσιν τῆς ἐναντίας στὶς θέσεις τῆς ἀστικῆς τάξης ὄχι γιὰ τὴν ἑκάνε τὴν ἐπανάστασις, ἀλλὰ γιὰ τὴν πρὸδωσε. Εἶναι φυσικὸ λοιπὸν μιὰ τέτοια πολεμικὴ τῆς πρωτοπορίας νὰ χρωματίζεται σι

1. Πάμπλο Πικάσο : Δαυὶδ καὶ Βηθαβεὲ

άρ-
ρίσι
δέ
πο-
ου.
ους

μέ-
εις
ετό
ξέ-
θε-
ουν
τε-

και

και

δύο
έ-
ναι
πε-
ια-
άρη
χω-
ίπ
Ιχε
ση-
τια

κῆς
ρω-
οῖ-
ύει
μέ-
ια-
Κι
τῆς
λιο

υγ-
τῆς
Υ
ρί-
μπ
τι-
ασ
ἔλ-
σῆς
τι-
οι-
ξέ-
ἔ-
μέ-
το
σῆ
πῆ
το
συ



χνά με σοσιαλιστικές επιδιώξεις. 'Η παρακμή, αν βγαίνει από τη γεύση του θανάτου και τὰ επακόλουθά του, τὸ κάνει σχεδὸν πάντα γιὰ νὰ ἀπευθυνθεῖ στους πιὸ ἀπεγνωσμένους μύθους τοῦ ἀστικού ἔθνικισμοῦ (βλέπε Μπαρρές ἢ Ντ' Ἀνουόνσιο). 'Η πρωτοπορία, ὅταν βγαίνει ἀπὸ τὶς ἀντιφάσεις της, τείνει σχεδὸν πάντα νὰ διαλέξει μιὰ ἐνεργητικὴ, ἐπαναστατικὴ θέση (Μαγιακόφσκι, Μπρέχτ, Πικάσσο).

Μορώ και Βὰν Γκόγκ

Γενάρχεις τῶν δύο αὐτῶν θέσεων στὴ ζωγραφικὴ θὰ μπορούσαν νὰ θεωρηθοῦν, ἂν ἀπλοποιήσουμε τὰ πράγματα, στὸ ξεκίνημά τους, ὁ Μορώ κι ὁ Βὰν Γκόγκ.

'Η «ὔλη» ποὺ δουλεύει ὁ Μορώ στὸς πίνακές του μοιάζει ἄρκετὰ μὲ τὴν ὔλη τοῦ Ντελακρουὰ σὲ ἄρκετὰ του ἔργα. 'Εκεῖ ὁμως ποὺ ὁ ρομαντισμὸς τοῦ Ντελακρουὰ ἐξύψωνε μὲ τὴν ὀρμὴ του αὐτὴ τὴν «ὔλη», ἐμφυσώντας της ἓνα ἰσχυρὸ δραματικὸ πάθος, ἡ παρακμὴ τοῦ Μορώ τὴν κρύωνε μέσα σὲ μιὰ ἐγκεφαλικὴ λαγνεία. 'Οχι τυχαίᾳ ὁ Οὐϊμὰν στὸ «a Refours» του, ποὺ δίκαια θεωρεῖται ἡ «Βίβλος τῆς παρακμῆς», ἀνακηρύσσει τὸ Μορώ καὶ τὸ Ρεντὸν σὰν τοὺς κυριώτερους ἐκπρόσωπους τῆς «αἰσθητικῆς» του, ὅπου κυριαρχοῦν ἡ «ἀδιάφθορη»

Γκ. Μορώ :



Σαλώμη



Βὰν Γκόγκ :

Μπροστὰ στὴν αἰωνιότητα

ἀκολασία, ἡ «ἀθάνατη ὑστερία», ἡ «καταραμένη ὁμορφιά», τὸ τερατόμορφο κτῆνος καὶ πολλὲς ἄλλες «θεότητες». Τίποτα ἀπ' τὴν ἀληθινὴ προβληματικὴ, ποὺ ξεπήδησε ἀπὸ τὸ σπάσιμο τῆς ἐνότητας τοῦ 19 αἰ., δὲν ἀγγίζει καλλιτέχνες σὰν τὸ Μορώ.

Πολὺ διαφορετικὴ εἶναι ἡ θέση τοῦ Βὰν Γκόγκ. 'Όταν ἔφτασε στὸ Παρίσι τὸ 86 εἶχε ἀνεπτυγμένη τὴν αἴσθησι τῆς ρῆξης ὅπως ἐπίσης καὶ τὴν ἐπιθυμία νὰ τὴν ξεπεράσει πρὸς μιὰ ζωντανὴ κατεύθυνση, ἐνεργητικὴ, σύγχρονη. Τὸ ἰδανικὸ τοῦ Βὰν Γκόγκ εἶναι ἐπαναστατικό. «Σ' ὅ,τι ἀφορᾷ τοὺς ἀνθρώπους καὶ τοὺς ζωγράφους ἡ γενιὰ τοῦ 48 γράφει, μοῦ εἶναι πιὸ ἀγαπητὴ ἀπ' τὴ γενιὰ τοῦ 84 καὶ σ' ὅ,τι ἀφορᾷ τὸ 48, ὄχι βέβαια οἱ Γκιζό, μὰ οἱ ἐπαναστάτες, οἱ Μισελέ, καθὼς καὶ οἱ ζωγράφοι τοῦ Μπαρμπιζόν». Καὶ σ' ἓνα ἄλλο του γράμμα μιλάει ἀκόμα πιὸ ξεκάθαρα: «Βρισκόμαστε στὸ τελευταῖο τέταρτο ἐνὸς αἰῶνα ποὺ θὰ καταλήξει σὲ μιὰ μεγάλῃ ἐπανάσταση. 'Εμεῖς βέβαια δὲν θὰ γνωρίσουμε τοὺς καλύτερους καιροὺς, τὸν καθαρὸ ἀέρα καὶ τὴν ἀναζωογονημένη κοινωνία ὕστερα ἀπ' αὐτὲς τὶς μεγάλες θύελλες. Μὰ ἓνα πράγμα ἐνδιαφέρει: νὰ μὴν ἐξαπατηθοῦμε ἀπ' τὴν ψευτιὰ τῆς ἐποχῆς μας ἢ τουλάχιστο νὰ μὴ φτάσουμε στὸ σημεῖο νὰ μὴν διακρίνουμε τὶς πνιγνὲς, καταθλιπτικὲς, δυσσοῖωνες ὥρες ποὺ προμηνᾶνε τὴ θύελλα. Αὐτὸ ποὺ μπορεῖ νὰ μᾶς παρηγορήσει εἶναι ὅτι δὲν πρέπει νὰ τρέχουμε μόνο μὲ τὰ δικά μας αἰσθήματα καὶ τὶς δικὲς μας ιδέες, ἀλλὰ νὰ μπορούμε νὰ συνεργασθοῦμε καὶ νὰ δουλέψουμε μέσα σὲ μιὰ ομάδα.» Καὶ ὁ Πῶλ Σινιάκ λέει ἀναφερόμενος στὸν Βὰν Γκόγκ, λίγο πρὶν ἀπὸ

την αυτοκτονία του: «Όλη τη μέρα μου μίλησε για τη ζωγραφική, τη λογοτεχνία και το σοσιαλισμό.»

Ο Βάν Γκόγκ δεν μπόρεσε να βρει στο Παρίσι την «ομάδα» που ζητούσε. Είχε ανατραπεί πια το ιστορικό έδαφος πάνω στο οποίο είχαν βαδίσει ο Κουρμπέ, ο Μιλλέ και ο Ντωμιέ. Ούτε η ομάδα των Ιμπρεσιονιστών ήταν πια ενωμένη. «Ζωγράφοι που με αηδιάζουν σαν άνθρωποι», θα πεί ο Βάν Γκόγκ. Αυτά είναι τα γεγονότα που επιταχύνουν το δράμα του.

Κάτι παρόμοιο μπορούμε να συναντήσουμε και σ' ένα ποιητή σαν το Ρεμπώ. Οι φιλοδοξίες του δεν ήταν διαφορετικές απ' του Βάν Γκόγκ. «Υπάρχουν αναγκαίες καταστροφές... — έλεγε —. Υπάρχουν παλιά δέντρα που πρέπει να τ' κόψουμε και άλλες προαιώνιες σκιές που πρέπει να χάσουμε την αξιαγάπητη συνήθειά τους. Και να ή ίδια η κοινωνία. Θα περάσουν από πάνω τσεκούρια, αξίνες, όδοστρωτήρες... θα γκρεμιστούν περιουσίες και θα συντριβούν οι έγωισμοί. Ένας άνθρωπος δεν θα μπορεί πια να λέει: — Έγώ είμαι ο Ισχυρός, γιατί είμαι πιο πλούσιος —. Ο φθόνος κι ο ήλιθιος θαυμασμός θ' αντικατασταθούν απ' την ομόνοια κι απ' τη δουλειά όλων για όλους.»

Το προζύμι που υπήρχε σ' έναν τέτοιο ποιητή και σ' έναν τέτοιο ζωγράφο, εξακολουθούσε να έπενεργεί στους καλύτερους καλλιτέχνες της πρωτοπορίας.

Όσα, είπαμε δεν αποκλείουν φυσικά και

μερικές συμπτώσεις πρωτοπορίας και παρακμής. Μπορούμε μάλιστα να πούμε ότι η πρωτοπορία δρᾷ απ' τὰ μέσα τῆς παρακμῆς, μολονότι διαφορίζεται χάρη στο αίτημα μίας μη παρακμιακής λύσης.

Ἡ «φυγή»

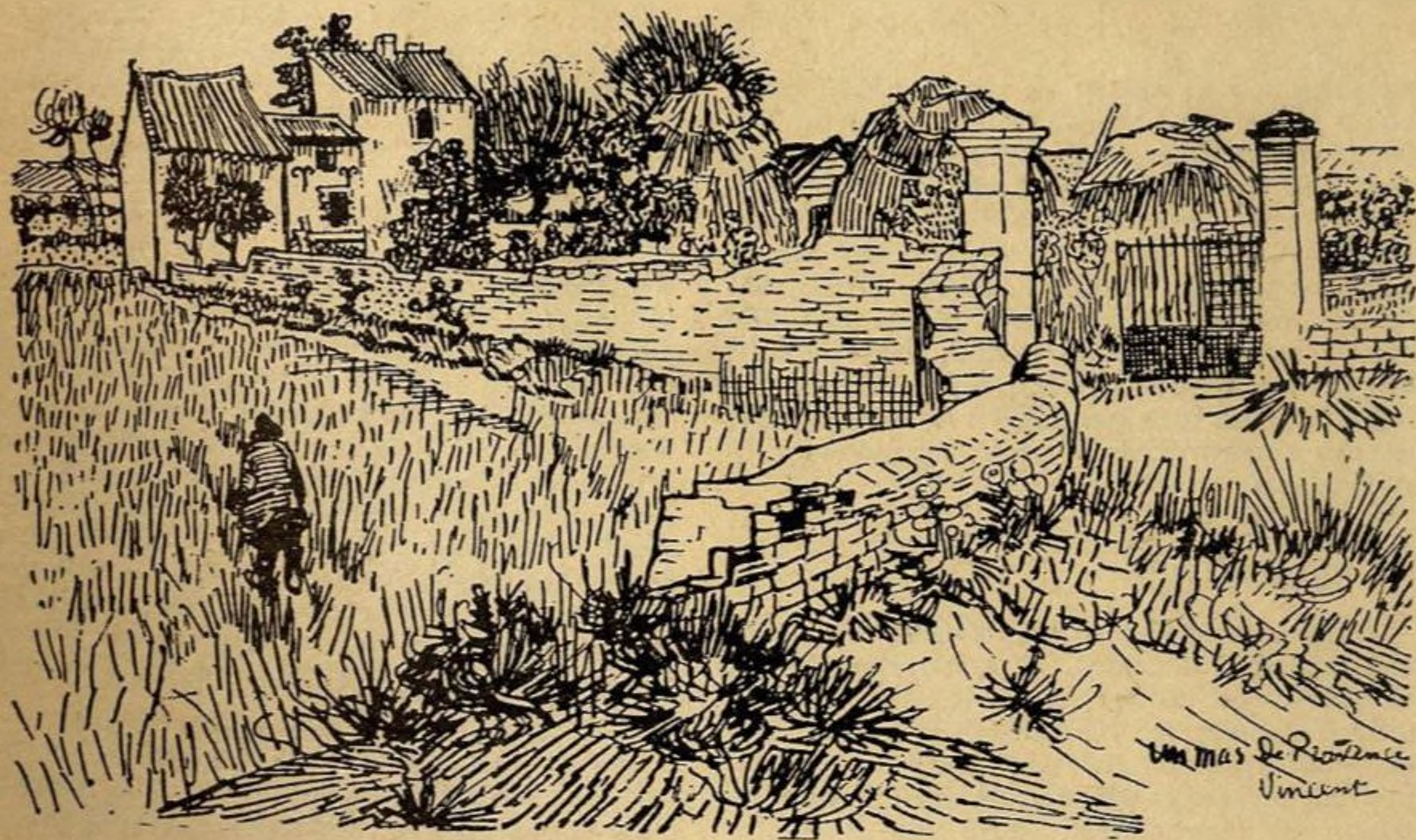
4) Μιά αρκετά κοινή θέση στα πρώτα είκοσιπεντε τριάντα χρόνια του αιώνα μας είναι η ἄρνηση τῆς καπιταλιστικῆς πραγματικότητος.

Ἀπὸ τὴν ἄρνηση αὐτὴ γεννήθηκε ἡ ποιητικὴ καὶ ἡ πρακτικὴ τῆς φυγῆς. Μὲ ἄλλα λόγια μπορούμε νὰ πούμε ὅτι οἱ διάφορες μορφές φυγῆς ἀποτελοῦν μιὰ προσπάθεια ἀπὸ μέρος τῶν ποιητῶν καὶ τῶν καλλιτεχνῶν νὰ ξεπεράσουν κατὰ κάποιον τρόπο τὴν ἀπαλλοτρίωση τοῦ ἀνθρώπου μέσα στὴν καπιταλιστικὴ κοινωνία γιὰ νὰ μποροῦν ν' ἀνταποκρίνονται σ' ἕνα πραγματικὸ αἴτημα. Ἀκόμα κι οἱ τόσο συχνές αυτοκτονίες ἀποτελοῦν μέρος αὐτῆς τῆς πρακτικῆς τῆς φυγῆς.

Ἀπὸ τὴν ποιητικὴ γεννιέται ὁ μύθος τοῦ ἄγριου, ὄχι πια μὲ μιὰ διαφωτιστικὴ ἀντίληψη, ποὺ ἀπευθύνεται στὴν κοινωνία μὲ σκοπὸ τὴν ἀπελευθέρωση ἀπὸ τὸ περίβλημα τῶν φεουδαρχικῶν προλήψεων. Πρόκειται γιὰ διαφορετικὴ φυγὴ — μιὰ φυγὴ ἀπ' τὴ διεφθαρμένη κοινωνία πρὸς ὅ,τι παραμένει ἀθῶο. Καὶ τότε γεννιέται ὁ ἐξωτισμός, ὁ πριμιτιβισμός, τὸ ἀρχέγονο, ὁ νεγκρισμός, ὁ ἰνφαντισμός, τὸ ὄνειρο καὶ τὸ ἀντικειμενικὰ τυχαῖο.

Βάν Γκόγκ :

Ἀγρόκτημα στὴν Προβηγία



Ἡ φυγή μπορεί νὰ γίνει μὲ διαφορετικούς τρόπους: ἀπὸ τὴν ὑλικὴ ἀπόδραση ὅπως τοῦ Γκωγκέν, ὡς τὴ φυγή στὸ ἐσωτερικὸ τοῦ πνεύματος ὅπως τοῦ Καντίσκυ ἢ στὸ βασίλειο τῆς ἀντικειμενικῆς φαντασίας, ὅπως στοὺς σουρρεαλιστές.

Γενικὰ οἱ θέσεις φυγῆς συμπίπτουν μὲ μυστικιστικὲς καὶ νεορομαντικὲς θέσεις. (Ὁ Καντίσκυ εἶχε τραφεῖ μὲ θεοσοφία ὅπως καὶ ὁ Μοντριὰν ἄλλωστε.) Αὐτὴ ἡ θέληση φυγῆς ἢ ἀπόδρασης διαδηλώνεται καθαρὰ καὶ σὲ καλλιτέχνες ὅπως ὁ Καντίσκυ ἢ ὁ Κλέε. Ὁ Καντίσκυ ἔλεγε: «Δὲν ζοῦμε σήμερα σὲ μιὰ ἐποχὴ πού ὁ καλλιτέχνης μπαίνει στὴν ὑπηρεσία τῆς ζωῆς. . . Σὲ ἄλλες ἐποχὲς ἡ τέχνη ἀποτελεῖ τὸ προζύμι πού ἀνεβάζει τὸ ζυμάρι τῆς ζωῆς. Σήμερα οἱ ἐποχὲς αὐτὲς εἶναι μακρινές. Κι ὥσπου νὰ ξαναγυρίσουν, ὁ καλλιτέχνης πρέπει νὰ κρατηθεῖ μακριὰ ἀπ' τὴν ἐπίσημη ζωὴ. Αὐτὴ εἶναι ἡ ἄρνησή μας στὶς προσφορὲς πού μᾶς κάνει ὁ κόσμος». Αὐτὰ ὁ Καντίσκυ τᾶλεγε τὸ 1911. Ἄργότερα, θὰ γράψει στὸ ἡμερολόγιό του ἀπ' ἀφορμὴ τὸν πόλεμο: «Ὅσο ὁ κόσμος γίνεται πιὸ τρομερὸς (ὅπως εἶναι σήμερα) τόσο καὶ ἡ τέχνη γίνεται πιὸ ἀφηρημένη, ἐνῶ ἕνας κόσμος εὐτυχισμένος δημιουργεῖ μιὰ ρεαλιστικὴ τέχνη». Ἔτσι διὰ στόματος Καντίσκυ ἐπιβεβαιώνεται ἡ ἐξίσωση τοῦ Γκαίτε στὶς «Συζητήσεις μὲ τὸν Ἐκερμαν»: «Ὅλες οἱ ἐποχὲς σὲ ὀπισθοδρόμηση ἢ σὲ διάλυση εἶναι ὑποκειμενικὲς ἐνῶ ὅλες οἱ προοδευτικὲς ἐποχὲς ἔχουν μιὰ ἀντικειμενικὴ κατεύθυνση». Ὁ Κλέε δὲν σκέφτεται διαφορετικά. Ἄναφερόμενος στὸν Κουμπὶν γράφει: «Ἀπέφευγε αὐτὸ τὸν κόσμο γιατί δὲν μπορούσε νὰ τὸν ἀνεχθεῖ. Ἄλλὰ σταμάτησε στὴ μέση τοῦ δρόμου. Αἰσθάνεται τὴν ἐπιθυμία τῆς διαύγειας, δὲν κατορθώνει ὁμως νὰ ἀπαλλαγεῖ ἀπὸ τὴ γλοιώδη λάσπη τοῦ ὑπαρκτοῦ κόσμου». Τὸ καλύτερο ἔργο τοῦ Κλέε γεννιέται ἀκριβῶς ἀπ' τὴν ἐπιθυμία ἐνὸς γαλήνιου κόσμου, ἔξω ἀπὸ μιὰ ἀπαράδεκτη, πραγματικότητα. Μὰ ὁ Κλέε, τουλάχιστο κάποια στιγμή τῆς ζωῆς του, ἔχει ἐπίγνωση γιὰ τὴν κατεύθυνση πού πρέπει νὰ πάρει γιὰ νὰ ξεπεράσει τὸ ἱστορικὸ χάσμα πού συντελεῖται. Τὴν ἐποχὴ τοῦ Μπαουχάους ἔλεγε σὲ μιὰ διάλεξή του: «Τὸ ἔργο πρέπει νὰ ἀνεβαίνει ὀλοένα ψηλότερα καὶ τόσο καλύτερο ὅταν εἶναι ὠριμο. Ἐμεῖς πρέπει νὰ τὸ ἀναζητήσουμε ἀκόμα. Βρήκαμε μονάχα ὀρισμένα του συστατικά, ἀλλὰ ὄχι ἀκόμα τὸ σύνολο. Γιὰ τὴν ὥρα δὲν ἔχουμε αὐτὴ τὴν τελικὴ δύναμη γιατί ὁ λαὸς δὲν εἶναι μαζί μας. Ἀναζητοῦμε ὡστόσο, ἕνα λαό. Ἐχουμε ἀρχίσει ἐκεῖ στὸ Μπαουχάους μὲ μιὰ κοινότητα στὴν ὁποία ἀφιερώνουμε ὅτι ἔχουμε.»

Ὁ σουρρεαλισμὸς

Διαφορετικὸς εἶναι ὁ χαρακτήρας τῆς σουρρεαλιστικῆς ἀπόδρασης. Ὁ Μπρετόν καθορίζει τὸ χαρακτήρα αὐτῆς τῆς φυγῆς μὲ τὴ βοήθεια μιᾶς ἀναφορᾶς τοῦ Χέγκελ σὲ ὀρισμένες μορφὲς τοῦ ὑποκειμενικοῦ ρομαντισμοῦ: «Ἡ ρομαντικὴ τέχνη εἶχε σὰν βασικὴ ἀρχὴ τὴ συγκέντρωση τῆς ψυχῆς στὸν ἑαυτὸ τῆς, ἢ ὁποία,

βρίσκοντας ὅτι ὁ πραγματικὸς κόσμος δὲν ἀνταποκρινόταν τέλεια στὴ φύση τῆς, ἔμενε ἀδιάφορη ἀπέναντί του. Ἡ ἀντίθεση ἀναπτύχθηκε στὴν περίοδο τῆς ρομαντικῆς τέχνης καὶ τότε, εἶδαμε τὸ ἐνδιαφέρον νὰ στρέφεται πότε σὲ περιστατικὰ τοῦ ἐξωτερικοῦ κόσμου καὶ πότε στὶς ἰδιοτροπίες τῆς προσωπικότητας. Ἄν ὁμως σήμερα αὐτὸ τὸ ἐνδιαφέρον φτάνει στὸ σημεῖο πού τὸ πνεῦμα ἀπορροφᾶται στὴν ἐνόραση τοῦ ἐξωτερικοῦ κόσμου καὶ ταυτόχρονα τὸ *humour*¹ διατηρώντας τὸν ὑποκειμενικὸ καὶ αὐτοπαθῆ χαρακτήρα του, ἀφήνεται νὰ ἀφομοιωθεῖ ἀπ' τὸ ἀντικείμενο καὶ τὴν πραγματικὴ του μορφή, πετυχαίνουμε τότε μ' αὐτὴ τὴν ἐσωτερικὴ διεξόδου ἕνα *humour* κατὰ κάποιο τρόπο ἀντικειμενικόν».

Αὐτὸ συμβαίνει, λόγου χάρη, στὴν πρόζα τοῦ Κάφκα πού παρουσιάζει ταυτόχρονα μιὰ ἀπόλυτη ἀντικειμενικότητα κ' ἕνα ἀπόλυτο ὑποκειμενισμό. Κάτι τέτοιο εἶχε φανταστεῖ στὴ ζωγραφικὴ ὁ Καντίσκυ μὲ τὸ «ρεαλισμό» του πού τὸν ἤθελε ἀποσπασμένο ἀπὸ τὴν ἄμεση ἀντίληψη τῆς ἱστορίας κ' ἔβλεπε τὶς καταβολές του στὸ Ρουσσώ. Ὁ σουρρεαλισμὸς σπρώχνοντας τὸ ἀντικειμενικὸ *humour* τοῦ χεγκελιανοῦ ὀρισμοῦ στὸ ἄκρον ἄωτο τοῦ παιχνιδιοῦ, τὸν μετέτρεψε στὸ ἀντικειμενικὰ τυχαῖο καὶ ἀπελευθέρωσε τὴν βουλητικὴ δύναμη τοῦ ὑποκειμένου στὸ νὰ δημιουργεῖ ἕναν κόσμο καθορισμένων ἀντικειμένων καὶ στερημένων ταυτόχρονα ἀπὸ κάθε πραγματικὴ βάση.

Πρωτοπορία τοῦ Πικάσσο, Γκωγκέν, κ.ἄ.

Νομίζω πὼς χρειάζεται νὰ ὑπογραμμίσουμε αὐτὰ τὰ γεγονότα. Εἶναι φανερό ὅτι ἡ ποιητικὴ τῆς φυγῆς ἔχει τὴ ρίζα τῆς σὲ μιὰ ἀρνητικὴ στάση ἀπέναντι στὴν πραγματικότητα, μὰ συχνὰ οἱ καλλιτέχνες τῆς ποιητικῆς αὐτῆς, διαθέτουν κάποια ζωντάνια γιατί δὲν μένουν ἀποσπασμένοι ἀπ' τὴν πραγματικὴ προβληματικὴ τῆς ἱστορίας καὶ τῆς κουλτούρας τῆς ἐποχῆς τους. Κατὰ συνέπεια ἐπιβάλλεται νὰ μελετήσουμε ἰδιαίτερα τὸ φαινόμενο τῶν ποιητῶν καὶ τῶν καλλιτεχνῶν τῆς πιὸ πάνω κατηγορίας, γιὰ νὰ μπορέσουμε ν' ἀποσαφηνίσουμε τοὺς λόγους τῆς φυγῆς τους καὶ νὰ κάνουμε τὶς ἀναγκαῖες διακρίσεις. Ἄλλο εἶναι, λόγου χάρη, ὁ ἐξωτισμὸς τοῦ Γκωγκέν καὶ τοῦ Πικάσσο κι ἄλλος ὁ ἐξωτισμὸς τοῦ Ντ' Ἀννούτσιο καὶ τοῦ Μαρινέττι. Στὸν Γκωγκέν καὶ στὸν Πικάσσο ἐπενεργεῖ ἡ ὀρμητικὴ ὠθηση τῆς πρωτοπορίας στὸ ξεκίνημα καὶ τὴν ἀκμὴ τῆς, ἐνῶ στὸ Ντ' Ἀννούτσιο καὶ τὸ Μαρινέττι ἐπενεργεῖ μόνον ἡ παρακμὴ. Ὁ Γκωγκέν ἔχει νὰ ἐπιδείξει μιὰ ξεχωριστὴ δριμύτητα στὴ στάση του ἀπέναντι στὴν κοινωνία καὶ εἶναι δικά του τὰ λόγια «ἐγκληματικὴ, κακοοργανωμένη. . . κυβερνημένη ἀπ' τὸ χρυσάφι.» Κ' ἔχει μιὰ αὐθεντικὴ περιφρόνηση γιὰ «τὴν εὐρωπαϊκὴ πάλη γιὰ τὸ χρῆμα». Ἄναγνώστης διαφωτιστικῶν ἔργων, τοῦ «*Emile Voyage autour du monde*» τοῦ

1. Ἡ λέξη δὲν σημαίνει ἐδῶ χιούμορ μὲ τὴν τρέχουσα σὲ μᾶς σημασία, ἀλλὰ τὴν ψυχικὴ διάθεση (Σ. τ. Μ.).

Μπουγκενβίλ, του «*Doublement au voyage de Bougainville*» του Ντινερό, διατηρεί στον έξωτισμό του μια δύναμη και μια θετική, φυσική δράση. Ἐς σκεφτούμε όμως για μια στιγμή τὸ «Μαφάρκα» του Μαρινέττι, ὅπου χρησιμοποιεῖ χωρίς συστολή και με μανιακὲς χειρονομίες ὅλο τὸ ὄπλοστάσιο τῆς παρακμῆς: ἀλλόκοτος ἔρωτισμός, σαδισμὸς τσίρκου, πανηγυριώτικη Ἀφρική. Τὸ μυθιστόρημα αὐτὸ τυπώθηκε ἕνα χρόνο μετὰ τὸ πρῶτο «Φουτουριστικὸ Μανιφέστο». Στὸ «Μαφάρκα» ὁ Μαρινέττι δὲν μπορούσε κατὰ συνέπεια νὰ προδώσει τὸ κίνημα στὸ ὁποῖο εἶχε δώσει ζωὴ. Γι' αὐτὸ και ὑποχρεώθηκε νὰ μπάσει στὴν πλοκὴ τοῦ ἀφηγήματός του ἕνα ἐνδεικτικὸ εὔρημα: ὁ Μαφάρκα, ὁ νέγκρος βασιλιάς, γίνεται κάποια στιγμή «δημιουργὸς μηχανικῶν πουλιῶν», ἀεροπλάνων δηλαδή, και πετάει μ' ἕνα ἀπ' αὐτά. Βλέπουμε δηλαδή τὴ μηχανοποίηση τῆς παρακμῆς. Ἐτσι ὁ Μαρινέττι μετὰ τὴ φυγὴ του στὸν έξωτισμὸ ξανάμπαινε στὸν κόσμον τῆς Ἰταλικῆς ἀστικῆς τάξης, μέσα στὸ μηχανικὸ πουλὶ τοῦ Μαφάρκα. Ἡ αἰσθητικὴ τῆς μηχανῆς κατασκευάζεται με τὰ φτερά αὐτοῦ τοῦ μηχανικοῦ πουλιοῦ τῆς παρακμιακῆς εὔρεσης.

Ἀπὸ τὸν Θετικισμὸ στὸν Ἐξπρεσιονισμὸ

5) Μία ἀπὸ τὶς οὐσιαστικὲς μορφὲς μεγάλου μέρους τῆς πρωτοπορίας στὸ ξεκίνημά της εἶναι ἡ πολεμικὴ ἐνάντια στὴν ἀστικὴ αἰσιοδοξία, πὺ ἐμπνέεται ἀπὸ τὸ θετικισμὸ.

Στὰ τελευταῖα τριάντα χρόνια τοῦ 19ου αἰῶνα και στὶς ἀρχὲς τοῦ αἰῶνα μας ὁ θετικισμὸς ἀποτελοῦσε τὸ γενικὸ φάρμακο στὰ συμπτώματα κρίσης πὺ ἐκδηλώνονταν στὸ κοινωνικὸ σῶμα τῆς Εὐρώπης. Τὰ ἐπιστημονικὰ συνέδρια, ἡ πλατεῖα βιομηχανικὴ ὥθηση, οἱ μεγάλες διεθνεῖς ἐκθέσεις, οἱ ἐξερευνήσεις, ἦταν σὰν ἀναπεπταμένες σημαῖες στὸν ὀρμητικὸ ἀνεμὸ τῆς Προόδου. Ἡ κατάκτηση τῆς εὐτυχίας μέσω τῆς τεχνικῆς φαινόταν τὸ πιὸ σίγουρο σύνθημα γιὰ νὰ κατασιγάσει τὴ δυσἀρέσκεια τῶν λαῶν με τὴν προοπτικὴ ἐνὸς καλύτερου κόσμου εἰρήνης και εὐημερίας. Βέβαια ἡ φιλοσοφία τῆς προόδου δὲν εἶχε πιά τὴν παλιά της σημασία, δηλαδή δὲν εἶχε πιά τὸ κριτικὸ κι ἐνεργητικὸ περιεχόμενό της, πὺ τῆς εἶχαν προσδώσει διανοητὲς σὰν τὸ Χόμπς, τὸ Λόκ, τὸν Ἐλβέτιους και τὸ Χόλμπαχ. Κι ἀκριβῶς γι' αὐτὸ τὸ λόγο εἶχε γίνει μιά «βολικὴ» φιλοσοφία. Ἀπὸ μερικὰ χρόνια κιόλας τὴν εἶχε μπαλώσει με μυστικιστικὲς ἀποκλίσεις ὁ Αὐγουστος Κόντ και τὴν εἶχε κάνει κατάλληλη γιὰ τοὺς καινούργιους καιροὺς, διαβεβαιώνοντας ὅτι ἡ θετικιστικὴ προπαγάνδα θὰ κατόρθωνε «νὰ σβῆσει μιά ἀναρχοῦμενη δράση μετατρέποντας τὴν πολιτικὴ δραστηριότητα σὲ φιλοσοφικὸ κίνημα». Ἀκριβῶς τὸ ἀντίθετο ἀπ' αὐτὸ πὺ εἶχε προτείνει ὁ Μάρξ, δηλαδή τὴ μετατροπὴ τῆς φιλοσοφίας σὲ πολιτικὴ δύναμη. Ἐπρόκειτο κατὰ συνέπεια γιὰ ἕνα δόγμα τάξης, πὺ ἔδινε μιά ἀπόχρωση πνευματικοῦ ἐνθουσιασμοῦ στὴν ἀστικὴ κοινωνία στὴ φάση τῆς ὀρμητικῆς οικονομικῆς τῆς ἀνάπτυξης.

Μὰ οὔτε τὸ θετικιστικὸ κήρυγμα μπόρεσε νὰ

καταλάβει τὶς ἀντιθέσεις πὺ σοδοῦσαν στοὺς κόλπους τῆς Εὐρωπαϊκῆς κοινωνίας και οἱ ὀποῖες πολὺ γρήγορα θὰ κατέληγαν στὴ σφαγὴ τοῦ πρῶτου παγκόσμιου πολέμου. Φιλόσοφοι, συγγραφεῖς και καλλιτέχνες ἐνοιώθων κιόλας με τὴν εὐαίσθητη ψυχὴ τους τὶς ὑποχθόνιες δονήσεις πὺ προμηνούσαν τὴ μεγάλη καταστροφὴ.

Ἡ ἀντίθεση στὸ θετικισμὸ ἀναπτύσσεται σὲ δύο πλάνα. Τὸ ἕνα ἀποτελεῖται ἀπὸ τὰ ἀφηρημένα ρεύματα μυστικιστικῆς ἢ σπιριτουαλιστικῆς προέλευσης και τὰ ὀποῖα συνδέονται με μορφὲς ἐνὸς μεταφυσικοῦ ὀρθολογισμοῦ. Τὸ ἄλλο ἀποτελεῖται ἀπὸ τὰ ρεύματα πὺ ἔχουν σὰν βάση τους τὸ συναίσθημα, τὴ συγκινησιακὴ παρόρμηση. Ἡ πρώτη γραμμὴ δίνει περισσότερη σημασία στὴ μορφή ἀπ' τὸ περιεχόμενο. Ἡ δεύτερη δίνει περισσότερη σημασία στὸ περιεχόμενο ἀπ' τὴ μορφή. Στὴ δεύτερη κατηγορία ἀνήκουν ὁ ἐξπρεσσιονισμὸς, ὁ ντανταϊσμὸς και ὁ σουρρεαλισμὸς. Εἶναι φανερὸ ὅτι μέσα στὴν πυρακτωμένη ἀτμόσφαιρα τῶν πρῶτων τριάντα χρόνων τοῦ αἰῶνα μας οἱ δύο αὐτὲς τάσεις μπερδεύονται συχνὰ ἢ και συγχέονται σὲ ὀρισμένους καλλιτέχνες.

Ὅπως και νᾶχει μπορούμε νὰ ποῦμε ὅτι ἡ γραμμὴ τοῦ περιεχομένου εἶναι πιὸ πλούσια σὲ ἀξιόλογα και καρποφόρα μοτίβα.

Εἶναι δύσκολο νὰ καθορίσουμε ἢ νὰ ὀροθετήσουμε τὸν ἐξπρεσσιονισμὸ. Δὲν εἶναι ἕνα κίνημα μορφικῆς τοποθέτησης ὀπως ὁ κυβισμὸς, πὺ ὁ ὀρισμὸς του μπορεῖ νὰ διαγραφεῖ εὐκολώτερα. Ὁ ἐξπρεσσιονισμὸς εἰσβάλλει στὴν Εὐρώπη και παίρνει διαφορετικὸς χαρακτήρες, διάφορες μορφὲς και ἐννοιες. Πρόκειται γιὰ ἕνα κίνημα πὺ ξεκινᾶ ἀπ' τὸν ἀντιιμπρεσσιονισμὸ και ἀντιπαραθέτει στὴν ἐξωτερικὴ ἀναπαράσταση τῶν πραγμάτων τὴν ἐσωτερικὴ ἀναπαράσταση. Ἡ «ζωγραφικὴ εἶναι μιά ὀπτικὴ» ἔλεγαν οἱ ἱμπρεσσιονιστὲς, ἡ «ζωγραφικὴ εἶναι αἰσθημα» ἀπαντοῦσαν οἱ ἐξπρεσσιονιστὲς. Στὸν ἐξπρεσσιονισμὸ συγκλίνουν πυκνὲς πνευματικὲς ὑποβολές, συχνὰ ἀντιφατικὲς, ἀπὸ τὶς ρομαντικὲς ὑπερβολές ὤς τὶς πιὸ ἀπεγνωσμένες νατουραλιστικὲς. Ὅπωςδήποτε κοινωνὸς παρανομαστής εἶναι ἡ δημιουργία ἐνάντια στὴν θετικιστικὴ ψευδαίσθηση.

Ὁ πρῶτος πὺ προσπάθησε νὰ καθορίσει τὸν ἐξπρεσσιονισμὸ ἦταν ὁ Μπάρ: «Δὲν ζοῦμε πιά — ἔγραφε — ζήσαμε. Δὲν ἔχουμε πιά ἐλευθερία, δὲν ξέρουμε πιά νὰ ἀποφασίσουμε, ὁ ἄνθρωπος στερήθηκε τὴν ψυχὴ του, ἡ φύση στερήθηκε τὸν ἄνθρωπο... Ποτὲ δὲν ἔλειψε περισσότερο ἢ χαρὰ και ποτὲ ἡ ἐλευθερία δὲν ἦταν πιὸ νεκρὴ. Και νὰ πὺ κραυγάζει ἢ ἀπελπίζεται: ὁ ἄνθρωπος ζητᾶει κραυγάζοντας τὴν ψυχὴ του, μιά μόνο κραυγὴ ἀγωνίας ἀνεβαίνει ἀπ' τὸν καιρὸ μας. Και ἡ τέχνη κραυγάζει μέσα στὰ σκοτάδια, φωνάζει βοήθεια, ἐπικαλεῖται τὸ πνεῦμα. Εἶναι ὁ ἐξπρεσσιονισμὸς. Ὁ ἄνθρωπος τῆς ἀστικῆς ἐποχῆς εἶναι μόνο αὐτιά... εἶναι ἀνίκανος νὰ μιλήσει στὸν κόσμον, νὰ ἐκφράσει τὸ νόμον τοῦ κόσμου. Και νὰ ὁ ἐξπρεσσιονιστὴς ἀνοίγει ξανά τὸ στόμα τοῦ ἀνθρώπου...»



Γκωγκέν :

Ἐκπρόσθετο : Ἐκπρόσθετο καὶ πού παμ.

Παρακλάδια τοῦ ἐξπρεσσιονισμοῦ

Μὰ ὅταν ὁ Μπάρ ἔγραφε αὐτὰ τὰ λόγια ὁ πόλεμος εἶχε κιάλας ἐκτραγεῖ καὶ ὁ θετικιστικὸς ντετερμινισμὸς τῆς προόδου εἶχε πιά συντριβεῖ στὰ πεδία τῶν μαχῶν.

Ἐπάρχει ἓνα παρακλάδι τοῦ ἐξπρεσσιονισμοῦ μὲ ὑπαρξιακὸ χαρακτήρα, μὲ μιὰ ἐνεργητικὴ ἀπόκλιση πρὸς τὴν ἀποϊστοριοποίηση τοῦ αἰσθήματος. Εἶναι ἓνας ὑπαρξισμὸς πού μὲ τὸ νὰ ἐξουδετερώνει συνεχῶς τοὺς ἱστορικοὺς προσδιορισμοὺς τῆς ὑπαρξης καταλήγει νὰ ταυτίσει τὸ ἐξωτερικὸ μ' ἓνα θαμπὸ ψυχολογισμὸ, πάνω στὴ βάση μιᾶς «αἰσθήσεως ζωῆς» στὸ βάθος τῆς ὁποίας κινεῖται ἀποκλειστικὰ καὶ μόνο τὰ παλλόμενα ἔνστικτο. Βρισκόμαστε σὲ τελευταία ἀνάλυση μπροστὰ σ' ἓνα προτσὲς μυστικοποίησης τοῦ νατουραλισμοῦ. Τὸ ἀκραῖο σημεῖο αὐτῆς τῆς πορείας μπορεῖ νὰ τοποθετηθεῖ στὸν ἀνεικονισμὸ. Ἐκπρόσθετο ἀπὸ τὴν ἀποψη αὐτὴ πέφτουμε σὲ μιὰ θέση νεορομαντικῆς παρακμῆς. Σ' αὐτὴ τὴ θέση βρίσκεται κατὰ μεγάλο μέρος ὁ Νόλντε, στὸν ὁποῖο ὑπερισχύει ἓνας τραχὺς νορδικὸς μυστικισμὸς. Ἐκπρόσθετο τὴν ἔμπνευσή του ἀπ' τὴν περιοχὴ τῶν ἐνστικτῶν, πρὶν ἀκόμα πραγματοποιηθεῖ ἡ διακλάδωση στὶς διαφορὰς ψυχολογικὲς καταστάσεις. Σὲ τούτῃ τὴν

περιοχὴ δὲν ὑπάρχουν οἱ μικρὲς κατηγορίες τοῦ πραγματικοῦ. Εἶναι μιὰ ἀδιαφοροποίητη περιοχὴ, περίπου σὲ μιὰ καθαρὰ φυσιολογικὴ κατάσταση.

Μὰ ὑπάρχει κι ἓνα ἄλλο εἶδος ἐξπρεσσιονισμοῦ: εἶναι ὁ ἐξπρεσσιονισμὸς μὲ ρεαλιστικὴ καὶ νατουραλιστικὴ βάση πού γεννήθηκε ἀπὸ τὴ φρίκη τοῦ πολέμου. Ἐκπρόσθετο τοῦ θανάτου καὶ τῆς ἀθλιότητος, μαζί μὲ τὸ θέαμα τῆς μεγαλοαστικῆς πατριωτικῆς ὑποκρισίας, καθὼς καὶ ἡ σύγχυση ἀπ' τὴν ἥττα, δὲν στάθηκαν χωρὶς ἀποτέλεσμα. Αὐτὸ πού εἶχαν διαισθανθεῖ ὀρισμένοι ἐξπρεσσιονιστὲς εἶχε μεταβληθεῖ σὲ τραγικὴ πραγματικότητα. Ἐκπρόσθετο μετατόπιση τῶν διανοουμένων πρὸς τὸ ἀριστερὰ ἦταν κατὰ συνέπεια ἀναπόφευκτη καὶ συχνὰ πραγματοποιήθηκε μὲ τοὺς πιὸ ἀκραίους καὶ ριζικοὺς τρόπους.

Μιὰ ἀπὸ τὶς συνέπειες τῆς ἀντίδρασης αὐτῆς ἐναντὶα στὶς αἰτίες πού προκάλεσαν τὸν παραλογισμὸ τοῦ πολέμου εἶναι ἀναμφίβολα καὶ ὁ ντανταϊσμὸς σὲ ὅλες του τὶς μορφές: λογοτεχνικὴ, καλλιτεχνικὴ, πολιτικὴ καὶ ἠθικὴ. Μὰ ἡ πιὸ σημαντικὴ συνέπεια ἦταν ἡ διαμόρφωση μιᾶς ὁμάδας λογοτεχνῶν, ποιητῶν, θεατρικῶν καὶ κινηματογραφικῶν σκηνοθετῶν, μουσικῶν καὶ καλλιτεχνῶν πού συμμετέχουν

ζωηρά στην ιστορία του καιρού τους, υποστηρίζουν ενεργά τις επαναστατικές δυνάμεις ασκώντας μια ουσιαστική κριτική της παλιάς κοινωνίας. Μὲ λίγα λόγια ἀφιερώνουν τις δυνάμεις τους τὴν ἀναγέννηση μιᾶς δημοκρατικῆς Γερμανίας. Τὸ πνευματικὸ τοπίο αὐτῆς τῆς περιόδου εἶναι ἀπὸ τὰ πιὸ πλούσια, ἀπὸ τὰ πιὸ ζωηρά, ἂν καὶ ἑτερογενὲς καὶ ἀσύνθετο. Ἡ ἐπανάσταση τοῦ Νοέμβρη τοῦ 1918 ποὺ εἶχε ἀνατρέψει τὸν αὐτοκρατορικὸ θρόνο τῶν Χοεντζόλλερν ἦταν μιὰ ἐπανάσταση βουτηγμένη στους συμβιβασμούς μετὰ πολλὰς δυνάμεις τοῦ παλιοῦ καθεστώτος καὶ ἰδιαίτερα μετὰ ἀνώτερα στελέχη τοῦ στρατοῦ τοῦ Γουλιέλμου, ποὺ εἶχαν παραμείνει σὰν φύλακες τῆς τάξεως. Μὰ ἦταν παρόλα αὐτὰ ἕνα ἐξαιρετικὸ γεγονός, ποὺ ἀποδέσμευσε πολλὰς πνευματικὰς δυνάμεις. Ἡ ἠθικὴ καθίζηση τῶν μεσαίων γερμανικῶν στρωμάτων, ὁ πληθωρισμὸς, ἡ πείνα, δημιουργοῦσαν μιὰ ἐξαιρετικὰ δύσκολη κατάσταση, ἀλλὰ ἐπιβεβαίωναν καὶ τὴν ἀναγκαιότητα μιᾶς επαναστατικῆς λύσης. Στὰ χρόνια τῆς δημοκρατίας τῆς Βαϊμάρης αὐξάνει σὲ ποιότητα κ' ἔνταση, ἡ πνευματικὴ δραστηριότητα δημοκρατικῆς καὶ σοσιαλιστικῆς ἔμπνευσης. Ὁ Μπέρτολτ Μπρέχτ εἶχε ἀρχίσει νὰ γράφει τὰ ποιήματά του καὶ τὸ θέατρό του, ὁ Ἔρνστ Τάλλερ ἀφιέρωνε τὸ θεατρικὸ του ἔργο «Ὁ ἄνθρωπος μάζα» στους προτελάριους καὶ ὁ Πισκάτορ πραγματοποιεῖ τις σκηνοθεσίες του. Στὸ μυθιστόρημα ὁ Χάινριχ Μὰν συνεχίζει τὸ κατηγορητήριό του ἐναντίον αὐτοῦ, ὁ Τόμας Μὰν τυπώνει τὸ «Μαγεμένο βουνό», ὁ Ἄρνολντ Τσβάιχ τὰ διβλία του ἐναντίον τοῦ πόλεμου καὶ ὁ Ντέμπλιν τὸ «Ἀλεξάντερπλατς». Ὁλόκληρη λογοτεχνία τύπου ντοκουμανταίρ, τὸ κοινωνικὸ ρεπορτάζ, ἀναδειχνεται σὰν ἕνα καινούριο εἶδος. Μὲ λίγα λόγια παρατηροῦμε μέσα σ' αὐτὸ τὸ κλίμα νὰ γεννιέται ἀπ' τοὺς κόλπους τοῦ ἐξπρεσιονισμοῦ, ποὺ παρουσιάστηκε σὰν μιὰ συγκεχυμένη συναισθηματικὴ διαμαρτυρία, καὶ νὰ παίρνει ὑπόσταση, ὅπως εἶπαμε καὶ πρωτύτερα ἕνας ἐξπρεσιονισμὸς μετὰ ρεαλιστικὸ βάθος καὶ νέα στοιχεῖα σ' ὅ,τι ἀφορᾷ τὰ ἐκφραστικά του μέσα καὶ τὸ περιεχόμενό του.

Μιὰ νέα γέφυρα ἀνάμεσα στὴν τέχνη καὶ στὴν κοινωνία

Ἡ ἀρχὴ γίνεται ἀπὸ τὸ Μπάρλαχ καὶ τὴν Κόλβιτς, δηλαδὴ ἀπ' τὴ φλέβα τῆς νατουραλιστικῆς κουλτούρας. Κ' ἐδῶ ἀξίζει νὰ ἐξετάσουμε τὰ ἐνεργὰ στοιχεῖα ποὺ ἐξακολουθοῦν νὰ ὑπάρχουν τὸ δίχως ἄλλο στὶς λογοτεχνικὲς καὶ καλλιτεχνικὲς θετικιστικὲς τάσεις ὡς τὸ τέλος τοῦ 19ου αἰώνα καὶ τὶς ἀρχὲς τοῦ αἰώνα μας. Πρόκειται γιὰ τὰ στοιχεῖα ποὺ ἀναγνώριζε ὁ Ντέ Σάνκτις στὸ Ζολά. Σὲ ἀνάλογο ἐπίπεδο κινεῖται καὶ ὁ Χάουπτμαν στὴ Γερμανία. Ὁ νατουραλισμὸς αὐτὸς ἦταν διαποτισμένος μετὰ σοσιαλιστικὸ πνεῦμα καὶ ἐξάσκησε μιὰ ἄμεση ἐπίδραση πάνω στὸ ρεαλιστικὸ ἐξπρεσιονισμό. Ὁ ἐξπρεσιονισμὸς αὐτὸς ἀποτελεῖ μιὰ σοβαρὴ προσπάθεια νὰ ξεπεραστεῖ τὸ ρήγμα ἀνάμεσα σὲ τέχνη καὶ κοινωνία, ποὺ δη-

μιουργήθηκε πρὸς τὸ τέλος τοῦ 19ου αἰώνα. Οἱ καλλιτέχνες ἀποφασίζουν νὰ ταχθοῦν μετὰ τὴν καινούρια ιστορικὴ δύναμη, τὴν ἐργατικὴ τάξη, ποὺ προορίζεται νὰ ἀντικαταστήσει τὴν ἀστικὴ τάξη, καὶ νὰ βάλει στὴν ὑπηρεσία τῆς τῆς καινούρια τέχνη. Κι αὐτό, ἀνεξάρτητα μετὰ τὸν τρόπο ποὺ ἔγινε, ἀποτελεῖ ἕνα πνευματικὸ γεγονός, μετὰ σὲ συνέπειες καὶ γιὰ τὸ μέλλον. Μιὰ τέτοια ἐκλογή θὰ βρῖσκεται στὰ χρόνια ποὺ ἔρχονται στὸ κέντρο τῶν προβλημάτων ἐνὸς μεγάλου μέρους τῶν διανοουμένων καὶ θὰ παρουσιάζεται πάντοτε μετὰ τὴν ἴδια ἀνάγκη στὶς πιὸ τεταμένες καὶ πλούσιες στιγμὲς τῆς ιστορίας. Θὰ ἀποτελεῖ περίπου μιὰ ἐναλλαγὴ τῆς κρίσης, τῆς ἀγωνίας, τῆς ἀπελπισίας. Καὶ ὁ σουρρεαλισμὸς θὰ βρεθεῖ στὴν ἀνάγκη μιᾶς τέτοιας ἐκλογῆς. Νὰ ποιά εἶναι ἀληθινὰ ἡ σημασία «τοῦ σουρρεαλισμοῦ στὴν ὑπηρεσία τῆς επαναστάσεως».

Ὁ ἐξπρεσιονιστικὸς νατουραλισμὸς ἔχει τοὺς μεγαλύτερους ἐκπροσώπους του στὸν Ὄττο Ντιξ καὶ τὸ Γκρόστς. Ὁ Ντιξ παρουσιάζει μετὰ ψυχρὴ βιαιότητα καὶ ἀδυσώπητη ἀνάλυση τὴ φρίκη τοῦ πολέμου. Ὁ Γκρόστς, μετὰ λυσσαλέα ἐπιθετικότητα, τὸ δράμα τοῦ πληθωρισμοῦ, τὴν ἐξαθλίωση, τὸ μιλιταρισμὸ, τὴν ἀκάθαρτη ὄψη τῆς ἀστικῆς τάξης. «Γιὰ νὰ πετύχω — λέει — ἕνα στυλ ποὺ ν' ἀνταποκρίνεται στὴν ἀσκήμια καὶ τὴ σκληρότητα τῶν μοντέλων μου, ἀντέγραψα τὸ φολκλόρ τῶν οὐρητηρίων, ποὺ μοῦ φαινόταν ἡ πιὸ ἄμεση ἔκφραση καὶ ἡ πιὸ ἄμεση μεταφορὰ ἰσχυρῶν συναισθημάτων... Πῆρα ὑπόψη μου καὶ τὸ παιδικὸ σχέδιο, ἐξ αἰτίας τῆς εἰλικρινείας του, κι ἔτσι ἔφτιαξα ἕνα κοφτὸ στυλ, ἕνα σχέδιο στὴ μύτη τοῦ μαχαιριοῦ ποὺ εἶχα ἀνάγκη». Δὲν ξεχνᾷ φυσικὰ τὸ Ντύρερ, τὸ Γκόγια καὶ τὸ Χόγκαρτ, μὰ ἡ ἄμεση «πηγὴ» τοῦ ὕφους του βρῖσκεται στὴν κατεύθυνση ποὺ τὸ ἀναζήτησε.

Ὁ ἴνφαντισμὸς, λοιπόν, γεννημένος σὰν στοιχεῖο τῆς ποιητικῆς τῆς φυγῆς, ἀνατρέπεται καὶ γίνεται ἐκφραστικὸ μέσο τοῦ πραγματικοῦ. Εἶναι ἕνα γεγονός ποὺ μπορούμε νὰ τὸ διαπιστώσουμε συχνὰ στους καλλιτέχνες τῆς πρωτοπορίας, ὅπως στὸν Πικάσσο καὶ τὸ Μαρτίι. Ἀλλὰ κι ὁ Μπρέχτ ἔγραφε τότε ὅπως σχεδίαζε ὁ Γκρόστς. (Ὁ Γκρόστς εἰκονογράφησε καὶ τὶς ἀντιμιλιταριστικὲς μπαλλάντες τοῦ Μπρέχτ). Ὅλοι τὰ ξέρουν τούτα τὰ σχέδια. Καμιὰ ἀπὸ τὶς μεταπολεμικὲς ἀντιθέσεις δὲν ξεφεύγει ἀπ' τὸ σημάδι καὶ ἀπὸ τὴν ἐρευνα τοῦ Γκρόστς. Πολλὰ ἀπ' αὐτὰ ποὺ χαράζει ἢ ὀρνιθοσκαλίζει στὸ χαρτὶ βρῖσκονται κι ἀναδεύονται μέσα του. Φυσικὰ δὲν εἶναι ἕνας «καθαρὸς» συναισθηματικὸς. Μὰ κι αὐτὴ τὴν ὀργισμένη ψυχολογία του, ποὺ κατατρίχεται ἀπὸ τὸ σέξ καὶ τὸ μικροαστικὸ σαδισμό, κατορθώνει νὰ τὴν κάνει ἱκανὴ γιὰ μιὰ μεγαλύτερη διεΐσδυση στὸ θέμα, τὴ στραγγίζει στὸ χαρτὶ σὰν ἕνα διαβρωτικὸ ὄξύ. Γι' αὐτὸ τὸ λόγο σπάνια ἕνα σχέδιο ἦταν πιὸ ὠμό, πιὸ δαγκανιάρικο, πιὸ εἰλικρινὲς καὶ πιὸ «κακὸ». Τὰ πιὸ πάνω σχέδια δὲν ἦταν μονάχα μιὰ καταγγελία, ἕνα κατηγορητήριον ἀπὸ ἕνα ἠθικὸ βῆμα ποὺ βρισκόταν ψηλότερα ἀπ' τὴ γενικὴ κατάσταση, μὰ ἦταν καὶ μιὰ ἐξομολόγηση. Ἀπ' αὐτοῦ πῆ-

γαζε και η ανησυχαστική αποτελεσματικότητάς της. Τα παραδείγματα αυτά θα μπορούσαν να πολλαπλασιαστούν και είναι πολλά τα όνοματά που έχουμε να παραθέσουμε: Κοκόσκα, Μπέκμαν, Περμέκε, Σουτίν, Βιάνι και ο πρώτος Ρενώ. Στους καλλιτέχνες αυτούς έπιζούν σε στιγμές κρίσης τα περιεχόμενα του 19ου αιώνα, συχνά σε μιὰ κατάσταση ανησυχίας και απόγνωσης, έπιζούν όμως, έχουν ένα δικό τους μεγαλείο και παρουσιάζουν από την άποψη της ποιητικής πραγμάτωσης καινούριες και πλούσιες σε δυνατότητες λύσεις.

Το προλεταριάτο ήλιος της τέχνης

Μια άλλη μορφή της πρωτοπορίας, που πηγάζει από όσα είπαμε, είναι η αναζήτηση μιὰς έπαφής με την καινούρια επαναστατική δύναμη της ιστορίας, το προλεταριάτο.

Αυτή η αναζήτηση είναι συχνά άτσαλη, συγκεχυμένη, κατά προσέγγιση, μα είναι μιὰ αληθινή αναζήτηση, που πλησιάζει συχνά σε μιὰ γεφύρωση του ιστορικού χάσματος που δημιουργήθηκε ανάμεσα στην κοινωνία και την τέχνη στο τέλος του περασμένου αιώνα. Αυτό είναι ένα κοινό γεγονός τόσο στον κονστρουκτιβισμό του Τάκιν όσο και στο φουτουρισμό του Μαγιακόφσκι, τόσο στον έξπρεσιονισμό με ρεαλιστική βάση, όσο και στο ντανταϊσμό και το σουρρεαλισμό.

Οί ντανταϊστές της Ζυρίχης ήταν οί πρώτοι διανοούμενοι που χαιρέτησαν την όκτωβριανή επανάσταση, οί ντανταϊστές του Βερολίνου υποστήριξαν τους σπαρτακιστές και ο ντανταϊστής της Κολωνίας Μπάαργκολντ ήταν ο ιδρυτής του κομμουνιστικού κόμματος της Ρηνανίας. Οί ντανταϊστές ήθελαν να ξεπεράσουν το ρήγμα ανάμεσα στην τέχνη και τη ζωή έξουδετερώνοντας ένα σκέλος του προβλήματος: την τέχνη. Η έξτρεμιστική τους άρνηση είχε ωστόσο το 1916, τη χρονιά που διαμορφώνεται, αρκετούς λόγους ύπαρξης. Ο ντανταϊσμός δεν είναι τόσο μιὰ καλλιτεχνική και λογοτεχνική τάση, αλλά μιὰ στάση ζωής που χρησιμοποιεί οποιοδήποτε μέσο για να διεξάγει τη μάχη της. Από την άποψη αυτή τους ντανταϊστές τους ενδιαφέρει περισσότερο η «χειρονομία» από το ίδιο το έργο και η χειρονομία μπορεί να γίνει σ' οποιαδήποτε κατεύθυνση. Στην κατεύθυνση των εθίμων, της πολιτικής, της τέχνης, των σχέσεων. Ένα πράγμα έχει μονάχα σημασία: αυτή η χειρονομία πρέπει να είναι πάντα μιὰ πρόκληση ενάντια στην κοινή λογική, ενάντια στην ήθική, ενάντια στους κανόνες, ενάντια στο νόμο. Το σκάνδαλο είναι κατά συνέπεια το έκφραστικό μέσο που προτιμούν οί ντανταϊστές.

Ο Τζαρά έξέφρασε πολύ καλά το βασικό σημείο της ντανταϊστικής δραστηριότητας εκείνων των χρόνων. «Είναι βέβαιο — έγραφε — ότι η «τάμπουλα ράζα» που διαλέξαμε σαν καθοδηγητική αρχή της δράσης μας δεν είχε αξία παρά μόνο στο μέτρο που θα μπορούσε να την αντικαταστήσει κάτι άλλο». Οί ντανταϊστές δεν ήξεραν καθαρά τί ήταν αυτό το άλλο, μα

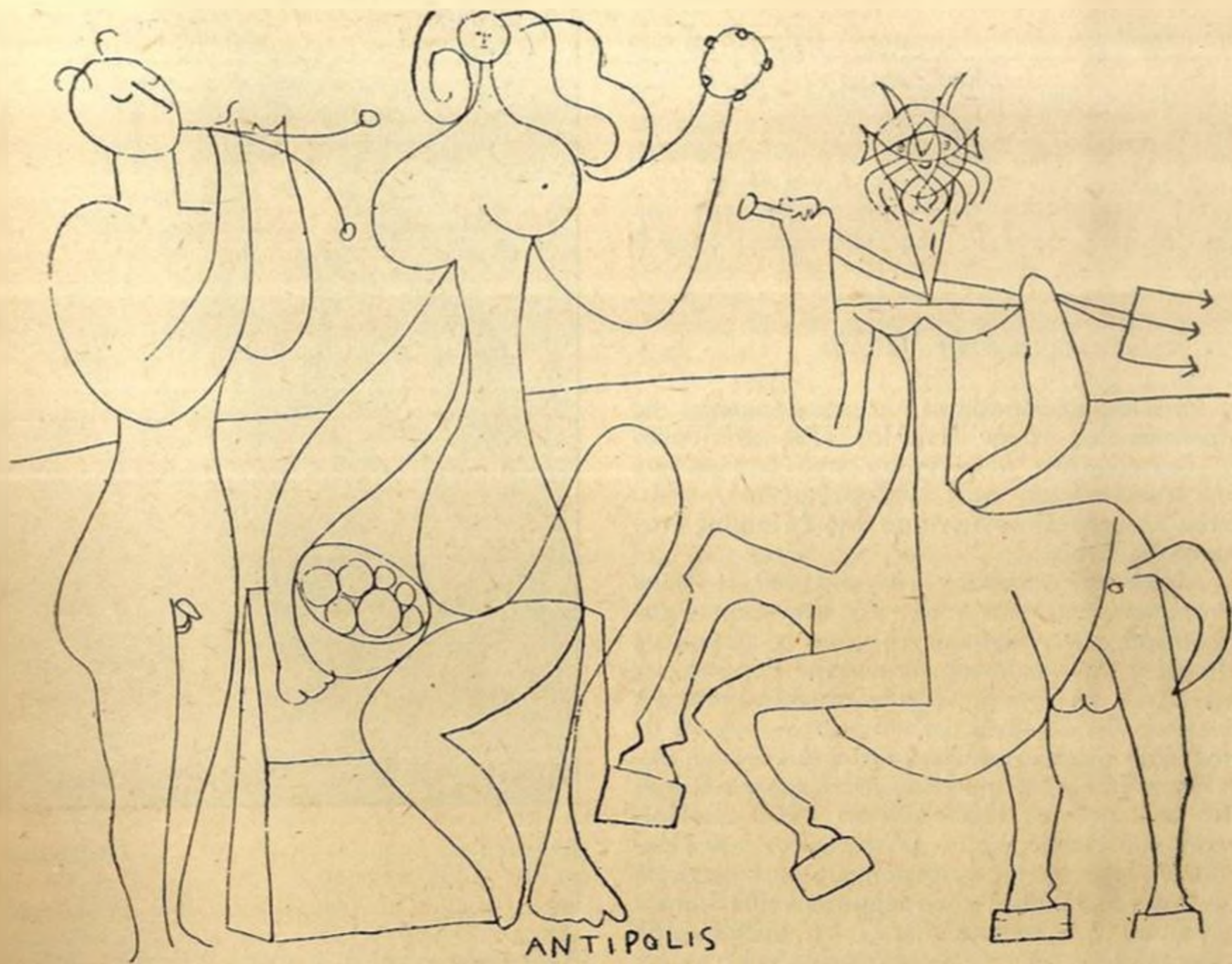
δεν μπορούσε να είναι ξεκομμένο από τον άνθρωπο, τον απελευθερωμένο άνθρωπο μέσω των αναγκαίων καταστροφών, που είχε διακηρύξει ο Ρεμπώ, όλων των απολιθωμάτων που παραχαράσσουν τη φυσιογνωμία του. Αυτή ήταν η συγκεχυμένη, αλλά βαθειά φιλοδοξία του ντανταϊσμού. Κι ο ντανταϊσμός λοιπόν έπεδίωξε μιὰ ανθρώπινη και μη βρωμισμένη αλήθεια. Μα το αποφασιστικό είναι η θέληση του να γκρεμίσει τα σύνορα της τέχνης και της λογοτεχνίας, για να αποδεσμεύσει τις ποιητικές ρίζες που βρίσκονται μέσα στον άνθρωπο. Από δω και ο όρισμός του της ποίησης, όχι σαν μέσο έκφρασης, αλλά σαν δραστηριότητα του πνεύματος, όχι σαν δευτερεύουσα έκδήλωση της νόησης και της βούλησης, αλλά σαν ένα τρόπο ύπαρξης και ζωής. Και δεν έπρόκειτο βέβαια για την «άμίμητη ζωή» του Ντ'Αννούτσιο, για τη ζωή που έννοείται με λίγα λόγια σαν έργο τέχνης. Από την άλλη μεριά οί χειρονομίες των ντανταϊστών ήταν έντελώς διαφορετικής φύσης από τις χειρονομίες του Μαρινέττι. Οί ντανταϊστικές χειρονομίες ξεκινούσαν από μιὰ ήττοπαθή, αντίστικη θέληση, μολονότι ο τρόπος που έκδηλωνόταν δεν έβγαине πάντα από τα μικροαστικά όρια, ενώ οί φουτουριστικές χειρονομίες ήταν όπτιμιστικές, συμερίζονταν δηλαδή την έπιθετική αισιοδοξία της αστικής τάξης.

Ο Σουρρεαλισμός στην ύπηρεσία της επανάστασης

Το πρόβλημα του περάσματος από τη ντανταϊστική έξέγερση στην επανάσταση το έθεσε ο σουρρεαλισμός.

Η αξία του σουρρεαλισμού είναι ότι άνομετρήθηκε μ' αυτό το πρόβλημα ουσίας. Η ιστορία και τα κείμενα του σουρρεαλισμού συχνά μ'α παρουσιάζουν τοποθετήσεις προς αυτή την κατεύθυνση. Οί σουρρεαλιστές αισθάνονται έντονα το ρήγμα, όπως και την ανάγκη να κανονίσουν τους λογαριασμούς μ' αυτό. «Είναι ανάγκη να όνειρευόμαστε» είπε ο Λένιν. «Πρέπει να δράσουμε», είπε ο Γκαίτε. «Ο σουρρεαλισμός δεν θέλησε τίποτα άλλο από αυτό, κάθε του προσπάθεια στρέφεται στη διαλεκτική λύση αυτής της αντίθεσης» (Μπρετόν). «Το πρόβλημα δεν είναι να έρμηνέψουμε, αλλά να μεταβάλουμε τον κόσμο» είπε ο Μάρξ. «Να αλλάξουμε τη ζωή» είπε ο Ρεμπώ. «Αυτά τα δύο συνθήματα έγιναν ένα για μ'α» (Μπρετόν). «Ο μελλοντικός ποιητής θα ξεπεράσει την καταθλιπτική ιδέα του άνεπανόρθωτου διαζυγίου της δράσης και του όνειρου» (Μπρετόν).

Ο σουρρεαλισμός κλίνει αποφασιστικά προς την πολιτική το καλοκαίρι του 1925, δηλαδή ένα χρόνο μετά τη δημοσίευση του πρώτου Μανιφέστου που έγραψε ο Μπρετόν. Δυό χρόνια αργότερα ο Άραγκόν, ο Μπρετόν, ο Ένρι άρ και ο Περέ έμπαιναν στο κομμουνιστικό κόμμα της Γαλλίας. Το 1930 η έπιθεώρηση «Σουρρεαλιστική επανάσταση» γινόταν «Σουρρεαλισμός στην ύπηρεσία της επανάστασης» και δημοσίευε στην πρώτη σελίδα το τηλεγρά-



Πικάσσο :

Σχέδιο

φημα στο Διεθνές Γραφείο για την επαναστατική λογοτεχνία της Μόσχας, όπου οι σουρρεαλιστές δήλωναν ότι ήταν πιστοί στις ντιρεκτίβες της τρίτης Διεθνούς. Τα χρονικά των πολιτικών περιπετειών των σουρρεαλιστών είναι αρκετά περίπλοκα ώστε να τα παρακολουθήσουμε στις λεπτομέρειές τους. Δεν άργησαν να φανερωθούν οι διαφωνίες τόσο ανάμεσα στους σουρρεαλιστές και το κομμουνιστικό κόμμα της Γαλλίας, όσο και μέσα στους κόλπους των σουρρεαλιστών. Το 1933 ο Μπρετόν και ο Έλυαρ έφυγαν απ' το κόμμα. Ο γενικός προσανατολισμός του κινήματος δεν αλλάζει ωστόσο ούτε στο θεωρητικό ούτε στο πρακτικό πεδίο, έτσι που στον ισπανικό πόλεμο όλοι τους παίρνουν θέση ενάντια στον φασισμό του Φράνκο. Τον Ιούνιο του 1936, όταν δηλαδή είχε ξεσπάσει η πρώτη ήρωική εξέγερση των μιναδόρων της Αστούριας, ο Έλυαρ έλεγε σε μια διάλεξή του στο Λονδίνο: «Ήρθε ο καιρός που όλοι οι ποιητές έχουν το δικαίωμα και την υποχρέωση να διαβεβαιώσουν ότι είναι βαθειά βυθισμένοι στη ζωή των άλλων ανθρώπων, στην κοινή ζωή... Είναι μια λέξη που με ανυψώνει, μια λέξη που δεν την άκουσα ποτέ χωρίς μεγάλη συγκίνηση κι ελπίδα, την πιο μεγάλη, να νικήσουμε τις δυνάμεις της καταστροφής και του θανάτου

που απειλούν την ανθρωπότητα. Αυτή η λέξη είναι η συναδέλφωση... Οι άξιοι ποιητές του ονόματός τους αρνούνται, όπως και οι προλετάριοι, την έκμετάλλευσή τους. Η αληθινή ποίηση περιέχεται σ' ό,τι δεν συμβαδίζει με μια ηθική, ή όποια για να διατηρήσει την τάξη της και το κύρος της, δεν ξέρει να κάνει τίποτα άλλο απ' το να φτιάχνει τράπεζες, στρατώνες, φυλακές, εκκλησίες και οίκους άνοχής. Η αληθινή ποίηση περιέχεται σ' ό,τι απελευθερώνει τον άνθρωπο απ' αυτό το τρομερό αγαθό που έχει μια όψη θανάτου. Υπάρχει στο έργο του Σάντ, του Μάρξ, ή του Πικάσσο, του Ρεμπώ, του Λωτρεαμόν ή του Φρόυντ. Υπάρχει στην ανακάλυψη του ραδίου, στην εξόρμηση του Τσελιούσκιν, στην επανάσταση της Αστούριας, στις απεργίες της Γαλλίας και του Βελγίου. Μπορεί να βρίσκεται τόσο στην ψυχρή αναγκαιότητα να μάθουμε ή να φάμε καλύτερα όσο και στην αίσθηση του ωραίου. Από εκατό χρόνια και πάνω οι ποιητές κατέβηκαν από τις κορυφές στις όποιες νόμιζαν ότι βρίσκονταν. Κατέβηκαν στους δρόμους, έβρισαν τους δασκάλους τους, δεν έχουν πια θεούς, τόλμησαν να εγκαταλείψουν την όμορφη και τον έρωτα, έμαθαν τα τραγούδια της εξέγερσης από τα ταπεινά πλήθος και δίχως απέχθεια προσπαθούν να του μάθουν τα δικά τους».

Οι δύο ψυχές του σουρρεαλισμού, ή μία που άναζητούσε την έλευθερία στη δράση και ή άλλη που την άναζητούσε στο όνειρο, μόνο σε λίγους μπόρεσαν να χυθούν σε μία. Το παρακμιακό νεο - ρομαντικό στοιχείο παρέσυρε πολλούς σ' ένα άδιέξοδο. Μά το πρόβλημα που τέθηκε, και που τέθηκε σαν κίνημα, άποτελεί άναμφίβολα ένα σημείο μέγιστης σημασίας στην ιστορία της εύρωπαϊκής διανόησης.

‘Η πρωτοπορία στην ‘Ιταλία

7) Πώς εξελίσσονται τὰ προβλήματα της πρωτοπορίας στην ‘Ιταλία; Πώς άντιδρούν οί διανοούμενοι στην κρίση που άκολούθησε την άναδίπλωση του «Ριζορτζιμέντο», μέσα στον κλειστό έπαρχιωτισμό της επίσημης Ιταλικής κουλτούρας;

Αυτοί που έσπασαν τὰ όρια του Ιταλικού έπαρχιωτισμού στον τομέα της κουλτούρας και προσπάθησαν να φέρουν τη χώρα σ' έπαφή με τις ιδέες που κυκλοφορούσαν στην Εύρώπη, να σπρώξουν τη νόηση, να την παρακινήσουν να άναμετρηθεί, να βγει άπ' το τσόφλι της, να άποκτήσει μια πιο πλατειά και πιο ζωντανή συνείδηση των προβλημάτων, ήταν κυρίως δύο έπιθεωρήσεις που ιδρύθηκαν το 1903 ή «Κριτική» του Παπίνι και ή «Λεονάρντο» του Πρετσολίνι. Αυτές οί έπιθεωρήσεις και μετά ή «Φωνή» του 1908, ή «Λατσέρμπας» του 13, προσέγγισαν ή καταπιάστηκαν στα χρόνια που προηγήθηκαν άπ' τον πρώτο παγκόσμιο πόλεμο με όλα τὰ θέματα που άπασχόλησαν τις συζητήσεις των διανοουμένων στα κατοπινά χρόνια — και δέν μπορούμε να πούμε ότι έξαντλήθηκαν ως τὰ σήμερα. Οικονομικά και κοινωνικά θέματα (σοσιαλισμός, συνδικαλισμός, έθνικισμός), φιλοσοφικά θέματα (θετικισμός, ιντουϊσιονισμός, ιδεαλισμός, πραγματισμός), θρησκευτικά θέματα (μοντερνισμός), λογοτεχνικά θέματα (σύγχρονοι ξένοι), καλλιτεχνικά θέματα (‘Ιμπρεσιονισμός, κυβισμός, φουτουρισμός).

Όλα αυτά συγκρούονταν συχνά με συγκεχυμένο τρόπο, άνακατεύονταν, άναβαν ένθουσιασμούς για την άνατίναξη των γεφυριών με την ήλιθιότητα της επίσημης κουλτούρας και τέχνης, προκαλούσαν με λίγα λόγια ένα κλίμα ζύμωσης, όπου πλάϊ στην εύκολία και τον ερασιτεχνισμό υπήρχε και σοβαρότητα προθέσεων και άναζήτησης.

Βέβαια ένα άπ' τὰ συστατικά στοιχεία των χρόνων αυτών ήταν ένα είδος γενικού πνευματικού άναρχισμού. Κάποτε όμως, ή άναρχισμός παίρνει μια πιο συγκεκριμένη πολιτική άπόχρωση. ‘Η παραλιακή ζώνη άπό τη Τζένοβα στο Λιόρνο για παράδειγμα είδε πολλούς διανοουμένους να στρέφονται στον άναρχισμό. ‘Ο Τσεκκάρντο Ροκκαταλιάτα έγραψε τότε ένα βιβλιαράκι, την «‘Αναρχία» που και σήμερα οί άναρχικοί της Καρράρα τὸ άναφέρουν άπό μνήμης. ‘Αναρχικοί ήταν ή Λορέντσο Βιάνι, ή Πέα, ή Ούγκαρέττι. ‘Ο Βιάνι μάλιστα είχε κάποτε τὸ άτελιέ του σ' ένα δωμάτιο του άναρχοσυνδικαλιστικού εργατικού κέντρου του Βιαρέτζιο.



Σουτίν :

Πορτραίτο

‘Αναρχικός ήταν ή Καρρά, ή οποίος δούλεψε για άναρχικές γερμανικές έφημερίδες και τολφόρησε έναν άπό τους πρώτους διάσημους πίνακές του (1911): «‘Η κηδεία του άναρχικού Γκάλλι». Της ίδιας έμπνευσης και περιπου της ίδιας έποχής είναι και ή πίνακας του Λουίτζι Ρούσσολο, ή «‘Εξέγερση».

Δέν πρέπει να ξαφνιαζόμαστε: ήταν τὰ χρόνια των πρώτων εργατικών κινημάτων, των μεγάλων άγροτικών εξέγέρσεων που καθοδηγούνταν συχνά μόνο άπ' τους άναρχοσυνδικαλιστές. ‘Ακόμα και στο Ντ' Άνούντσιο εξέασκησαν μια γοητεία οί θεωρίες του Σορέλ. Στο Saus vltak μπορούμε πράγματι να δούμε την άποθέωση της άμεσης δράσης, της γενικής άπεργίας, την περιγραφή των συγκρούσεων της μάζας με τὸ ίππικό, που ήταν τόσο συχνές εκείνα τὰ χρόνια των σκληρών κοινωνικών άγώνων.

Σχηματιζόταν έτσι, ένάντια στην επίσημη τέχνη και σε αντίθεση με τον ούμανιταριστικό νατουραλισμό, μια νέα τάση πιο έλεύθερη, και πιο έπιθετική, πιο άνήσυχη για μοντερνισμό και νεωτερισμό. ‘Οπως στο πολιτικό και κοινωνικό πεδίο οί άναρχοσυνδικαλιστές άρνιόντουσαν τη σύνεση, τὸ συμβιβασμό, τον παθητικό και δασκαλιστικό σοσιαλισμό των σοσιαλρεφομιστών, έτσι και οί διανοούμενοι αυτοί άπακούοντας στην άντιαστική ύποβολή των προλεταριακών κινημάτων, ύφισταντο, όπως και στη Γαλλία άλλωστε τη γοητεία των άναρχοζουσών θεωριών. Αυτό ήταν συνδεδεμένο με την έπιθυμία τους να άπελευθερωθούν βίαια άπό τὸ να παρελθόν που βάφαινε στην πλάτη τους σαν άχρηστο φορτίο, ήταν συναφές με την

ξέγερση που είχαν αποφασίσει να κάνουν. Ήταν αναμφίβολα ένα σωστό στην ουσία του ιστορικό αίτημα, ένα αίτημα, που και με τα λάθη του, τις παιδικότητες, τις ευκολίες, τις σοβαρές αναδιπλώσεις του, έβραζε μέσα στο άνησυχο σώμα της πνευματικής και καλλιτεχνικής Ιταλικής ζωής.

Τί εκπροσωπούσε ο Φουτουρισμός

Αυτά λέγονται για να μην κάνουμε μονοπλευρικές αξιολογήσεις ή τουλάχιστο μη πλήρεις για την κίνηση των ιδεών και της τέχνης στις αρχές του αιώνα μας. Πρόκειται γενικά για σύνθετα γεγονότα, στα όποια, όπως λέγαμε, συγκλίνουν αναρίθμητοι παράγοντες. Παίρνουμε την περίπτωση του φουτουρισμού. Υπάρχουν σήμερα άνθρωποι που τον κρίνουν αποκλειστικά και μόνο από την αισθητική σκοπιά και άλλοι που τον θεωρούν ένα απλό προοίμιο του φασισμού. Ένω είναι βέβαιο ότι ο φουτουρισμός ήταν στις αρχές του μια περιδίηση άνομοιων ιδεών και συναισθημάτων, όπου, σε μερικούς τουλάχιστο, η ανανεωτική θέληση είχε αισθητικές και κοινωνικές προϋποθέσεις κάθε άλλο παρά αντιδραστικές ή καθαρά πλαστικές.

Η αναρχική, ξέγευμένη, αντιαστική ώθηση του πρώτου φουτουρισμού είχε μια ζωτικότητα. Δεν είναι τυχαίο ότι ακόμα και στο πρώτο «Μανιφέστο του φουτουρισμού» (1909), που γράφτηκε έξ ολοκλήρου από το Μαρινέττι, δοξάζεται και η «αναρχική χειρονομία», και μετά

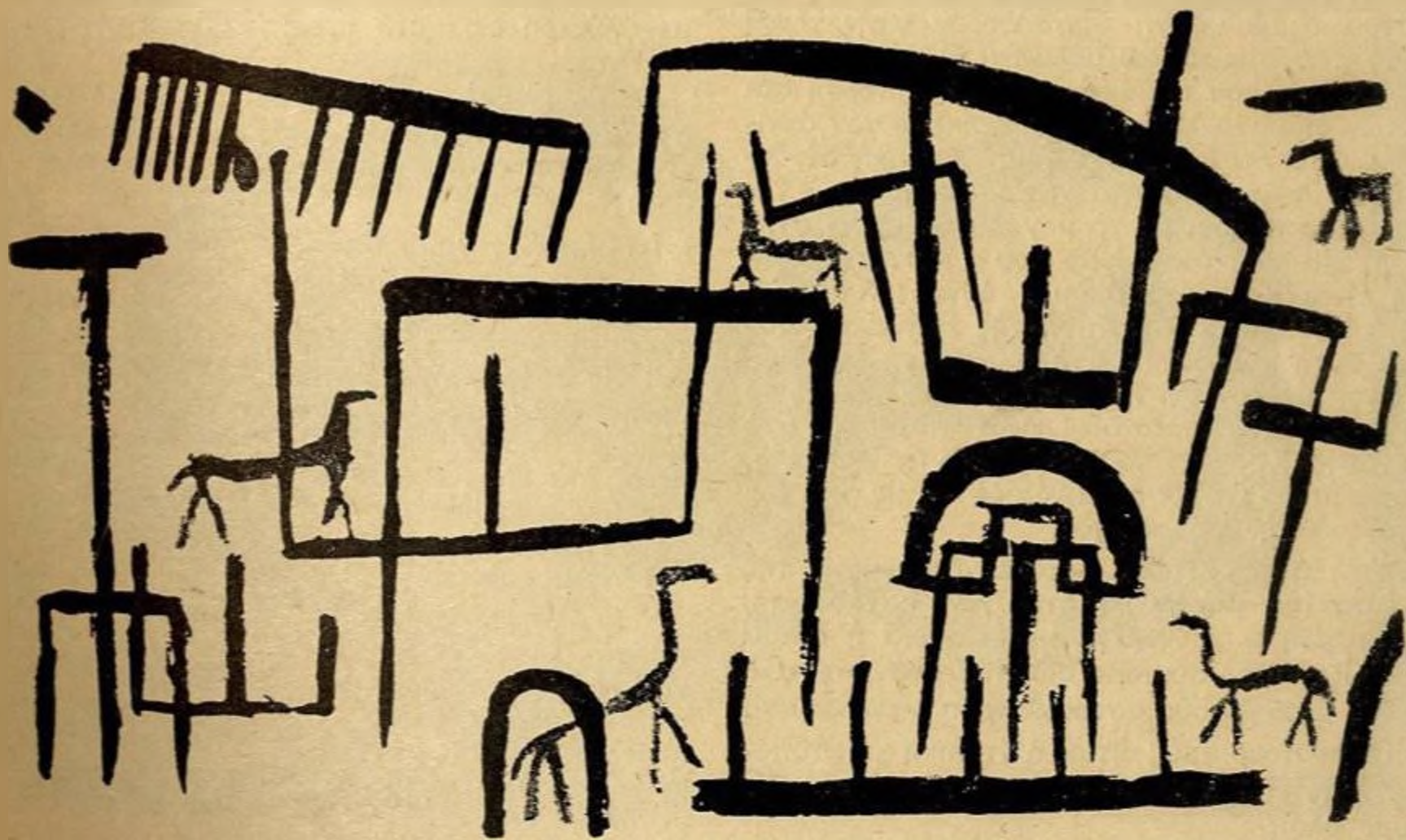
άκολουθούν τα λόγια: «Θα τραγουδήσουμε τα μεγάλα πλήθη που ταράζονται απ' τη δουλειά, την ήδονή ή την ξέγερση. Θα τραγουδήσουμε τις πολύχρωμες και πολυφωνικές πορείες των επαναστάσεων στις σύγχρονες πρωτεύουσες. Θα τραγουδήσουμε την παλλόμενη νυκτερινή δόνηση των ταρσανάδων που παίρνουν φωτιά από βίαια ηλεκτρικά φεγγάρια· τους άκρεστους σταθμούς που καταβροχθίζουν φίδια καπνού· τα έργαστάσια που είναι κρεμασμένα στα σύννεφα με τα συστρεφόμενα σύρματα της κάπνας τους...»

Είναι φανερό ότι αυτά τα λόγια μπορούν να ερμηνευθούν με θετικιστική έννοια και σε τέτοια κατεύθυνση εξελίσσεται ο φουτουρισμός του Μαρινέττι, μα πίσω απ' αυτά μπορούσε να πιαστεί τότε ή ήχων από τα λόγια του Μισελε στο περίφημο μάθημά του για το Ζερικώ την παραμονή του 1848. «Το πλήθος. Όλα τα μυστήρια των μεγάλων ανθρώπινων μαζών, ή φαντασμαγορία των σκοτεινών έργαστασίων, οι τρομερές μετακινήσεις των στρατιών, ή όρατη κραυγή της ξέγερσης, ποιός θα τα ζωγραφίσει όλα αυτά;»

Μπορούμε να ξαναδούμε τις ιδέες του Κουμπέ που αναφέρονται απ' το Σαιν - Μπέβ σ' ένα του γράμμα του 1862. «Αυτός ο ρωμαλέος ζωγράφος έχει πολλές ιδέες... έχει την ιδέα να φτιάξει εύρύχωρους σιδηροδρομικούς σταθμούς, καινούριες εκκλησίες για τη ζωγραφική και να σκεπάσει τους τοίχους με χίλια κατάλληλα θέματα...» Η καλύτερα ακόμα μπορούμε να βρούμε την απήχηση των δημοκρα-

Π. Κλέε :

Ζώα στα κλουβιά



τικῶν στροφῶν τοῦ Οὐίτμαν γιὰ τὸ ἰδανικὸ τοῦ «Παλατιοῦ τῆς Ἐκθεσης» ἢ τῶν σοσιαλιστικῶν στίχων τοῦ Βεράρεν γιὰ τὶς πολιτεῖες μὲ τὰ μεγάλα πλοκάμια.

Οὐμπέρτο Μποτσιόνι

Σ' αὐτὴ τῆ φωνῇ ἢ ἄλλες τέτοιες δὲν μποροῦσε νὰ μείνει ἀσυγκίνητος ἓνας καλλιτέχνης σὰν τὸ Μποτσιόνι. Πράγματι παρουσίαζε μιὰ σοβαρὴ ροπή γιὰ τὶς ἠθικὲς ἀξίες τοῦ σοσιαλισμοῦ. Στὴν τέχνη του εἶχε ὑποστεί τὴν ἐπίδραση οὐμανιστικῶν θεμάτων. Τὰ χαρακτηριστικὰ του γιὰ τοὺς οἰκοδόμους δὲν διαφέρουν στὸ πνεῦμα ἀπὸ τόσοις πίνακες μὲ παρόμοια θέματα ἐκείνης τῆς ἐποχῆς. Ἀκόμα καὶ στὸ βίαιο Τεχνικὸ Μανιφέστο τῆς Φουτουριστικῆς Γλυπτικῆς δὲν μπορεῖ νὰ παρασιωπήσει τὴν ἀξία τοῦ Κονσταντὲν Μενιέ, ἐνὸς ἀπὸ τοὺς τέσσερις «μεγάλους σύγχρονους γλύπτες». «Τὰ ἀγάλματά του — ἔγραφε — εἶναι σχεδὸν πάντοτε μιὰ μεγαλοφυῆς συγχώνευση τοῦ ἑλληνικοῦ ἡρωϊκοῦ πνεύματος μὲ τὴν ἀθλητικὴ ταπεινοσύνη τοῦ ἐκφορτωτῆ, τοῦ ναύτη, τοῦ μιναδόρου. Ἡ πλαστικὴ καὶ δημιουργικὴ του ἀντίληψη τοῦ ἀγάλματος καὶ τοῦ ἀνάγλυφου, εἶναι ἀκόμα ἢ ἀντίληψη τοῦ Παρθενῶνα καὶ τοῦ κλασσικοῦ ἥρωα, μολονότι προσπάθησε γιὰ πρώτη φορὰ νὰ δημιουργήσει καὶ νὰ θεοποιήσει θέματα ποὺ πρὶν τὰ περιφρονούσε ἢ τὰ ἄφηνε στὴ χαμηλὴ νατουραλιστικὴ ἀπομίμηση». Ὁ Μποτσιόνι ἀρνεῖται μὲ λίγα λόγια τὴν κλασσικὴ διάταξη τοῦ Μενιέ, μὰ εἶναι σύμφωνος μαζί του μὲ τὴν ἐκλογή τοῦ θέματος. Ἐξ ἄλλου δὲν λείπουν καὶ οἱ σαφεῖς μαρτυρίες γι' αὐτὴ τὴν στάση, ἃς ποῦμε ἰδεολογικῆς ἐκλογῆς, στὰ πρῶτα χρόνια τῆς προσέγγισής του μὲ τὸ φουτουρισμό, δηλαδὴ στὶς ἀρχὲς τοῦ 1909. Ὁ Λίμπερο Ἀλτομάρε ἀναφέρει στ' ἀπομνημονεύματά του μιὰ συνάντησή του μὲ τὸν Οὐμπέρτο Μποτσιόνι: «Πρόσθεσε ὅτι θαύμαζε τὸν ἀρχηγὸ τοῦ φουτουρισμοῦ κι ὅτι συμπαθούσε στὴν τέχνη μὲ τὸ πρόγραμμά του μολονότι διατηρούσε τὶς μαρξιστικὲς του πεποιθήσεις». Τὴ σύνθεση αὐτῆ τῶν «πολιτικῶν» καὶ «κοινωνικῶν» του ἀντιλήψεων μὲ τὴν καινούρια φουτουριστικὴ αἰσθητικὴ ἀντίληψη ὁ Μποτσιόνι προσπάθησε νὰ τὴν πραγματοποιήσει μὲ τὸ μεγαλύτερο ζῆλο στὴν «Πολιτεία ποὺ ἀνεβαίνει» τοῦ 1911. Τὸ θέμα ἐδῶ εἶναι κοινωνικὸ ἀκόμα: ἐργάτες, ἀμαξάδες, οἰκοδόμοι καὶ ἡ πηγὴ τῆς ἔμπνευσής του εἶναι αὐτὴ ποὺ βλέπει στὴ δουλειὰ τὴ δημιουργία τοῦ μέλλοντος. Γι' αὐτοὺς τοὺς λόγους τὸ ἔργο αὐτὸ τοῦ Μποτσιόνι εἶναι πιὸ κοντὰ στὸ «Τέταρτο Κράτος» τοῦ Πελίτσα ντὰ Βολπέδο, περισσότερο ἀπ' ὅσο θὰ νόμιζε κανεὶς, καὶ ὄχι μόνο γιὰ τὴν τεχνικὴ του.

Αὐτὴ ἡ περίπτωσις μπορεῖ ἀπὸ μόνη της νὰ ἐντοπίσει μιὰ γενικὴ ἑτερογενῆ κατάστασις, φορτισμένη συγκεχυμένα μὲ ἐνέργεια ἢ ὁποῖα προορίζεται σὲ σύντομο διάστημα νὰ μπεῖ στὸ κανάλι μερικῶν οὐσιαστικῶν προσανατολισμῶν.

Ὁ φουτουρισμὸς ἦταν ἡ ἰταλικὴ πρωτοπορία. Πῶς εἶχε λοιπόν, αὐτὸ τὸ τέλος ποὺ ξέρουμε ὅλοι;

Ἡ ἄλλη ὄψη τοῦ φουτουρισμοῦ

Τὰ συστατικὰ τοῦ φουτουρισμοῦ δὲν εἶναι μονάχα τὰ ὅσα ἀναφέραμε. Αὐτὸ ποὺ σὲ μεγάλο μέρος τῆς πρωτοπορίας ἦταν πολεμικὴ, κραυγὴ καὶ ἀναζήτησις σοβαρῆς φύσης, στὴν Ἰταλία μαγειρεύτηκε μὲ τὶς πιὸ ξυνὲς ἐθνικιστικὲς σάλτσες. Καὶ ἦταν ὁ Μαρινέττι ποὺ ἔκανε τοῦτα τὰ στοιχεῖα νὰ ὑπερισχύσουν πᾶνω στὰ ἄλλα. Ὅχι τυχαῖα στάθηκε τὸ Μιλάνο ἡ πρωτεύουσα τοῦ φουτουρισμοῦ, ἡ πόλις δηλαδὴ ποὺ περνοῦσε ἐκείνη τὴν ἐποχὴ τὴ φάση τῆς πιὸ ἐντονης βιομηχανικῆς τῆς ἀνάπτυξης. Ἡ ἀποθέωσις τοῦ μοντερνισμοῦ, τῆς ταχύτητας καταλήγει ἔτσι νὰ ταυτισθεῖ μὲ τὶς θέσεις τῆς πιὸ δραστήριας καὶ ἀδίστακτης μιλανέζικης μπουρζουαζίας, ἡ ὁποία γιὰ εὐνόητους λόγους ἤθελε τὴν ἐξοδο στὸν πόλεμο, ἐνῶ ἡ διστακτικὴ, καθυστερημένη καὶ φοβισμένη ἀστικὴ τάξις τῆς γῆς, δίσταζε νὰ ριχτεῖ στὴν περιπέτεια, ἀκόμα κ' ἐπειδὴ δὲν ἔβλεπε τὰ ἄμεσα ὠφέλη ποὺ ἐνδιέφεραν τόσο τὴ βιομηχανικὴ ἀστικὴ τάξις τοῦ βορρᾶ. Μὰ τὸ ἐθνικιστικὸ κύμα δὲν παρέσυρε μονάχα τὴν κραυγαλέα ὁμάδα τῶν φουτουριστῶν. Παρέσυρε καὶ σοβαροὺς καὶ γενάτους σοσιαλιστὲς κι ἀκόμα μιὰ ὀλόκληρη ἀναρχοσυνδικαλιστικὴ πτέρυγα, κατὰ συνέπεια καὶ τοὺς σορελιανοὺς διανοούμενους ποὺ εἶχαν κατὰ κάποιον τρόπο συνδεθεῖ μαζί της. Μὲ λίγα λόγια ὅλη ἡ πνευματικὴ ζύμωσις, οἱ ἰδέες, οἱ αἰτίες, οἱ ἀναζητήσεις τῆς ἀναγεννώμενης κουλτούρας μιᾶς σύγχρονης ἰταλικῆς κοινωνίας, ποὺ εἶχε μετακινηθεῖ ἀπ' τὸ νεκρὸ σημεῖο στὸ ὁποῖο εἶχε ἀράξει μετὰ τὸ Ριζορτζιμέντο, ἔλυωναν καὶ χανόντουσαν ξανὰ μέσα στὸ χοχλακιστὸ ἀφρὸ τῆς πολεμικῆς περιπέτειας. «᾽Ω, τί χαρὰ — ἔγραφε ὁ Καρρά — νὰ βλέπουμε σήμερα ὅλη τὴν ἰταλικὴ νεολαία, ἀπ' τοὺς ἀναρχικοὺς ὡς τοὺς ἐθνικιστὲς νὰ θέλουν τὸν πόλεμο, τὸ μεγάλο ἰταλικὸ πόλεμο, ποὺ θὰ δώσει στὴ χώρα μας περισσότερὸ φῶς, περισσότερὴ ἐλευθερία, περισσότερὴ δόξα κι αὐτὸ ποὺ ἔχει μεγαλύτερη σημασία περισσότερὴ πνευματικὴ ἐνότητα.»

Μποροῦμε νὰ ποῦμε ὅτι μὲ τὸν πόλεμο ἐκλείσε θλιβερὰ ὅ,τι ἀπὸ πρωτοποριακὸ χαρακτῆρα εἶχε ἀπὸ ὀρισμένους ἀπόψεις ὁ φουτουρισμὸς.

Οἱ ρίζες τῆς πρωτοπορίας

8) Ἡ πρωτοπορία, ἀρνούμενη τὴν ἐπίσημὴ τέχνη, ἀρνιότανε τόσο τὰ περιεχόμενά της ὅσο καὶ τὶς μορφές της. Συχνὰ ξεκινώντας ἀπ' τὴν ἄρνησις τῶν μορφῶν κατέληγε νὰ ἀρνηθεῖ καὶ ἔργα μὲ προοδευτικὸ κ' ἐπαναστατικὸ περιεχόμενο. Μὰ εἶναι σωστὸ νὰ ποῦμε ὅτι ὁ ρόλος τῆς πρωτοπορίας ἀντικειμενικὰ ἦταν μόνο νὰ καταστρέψει τὸ ρεαλισμὸ στὰ περιεχόμενά της καὶ τὶς μορφές της;

Ἡ κρίσις πᾶνω στὴ μορφικὴ ἐπανάστασις τῆς πρωτοπορίας δὲν μπορεῖ νὰ εἶναι μόνο ἀρνητικὴ. Δὲν μποροῦμε νὰ ποῦμε ἐδῶ στὶς λεπτομέρειες, φτάνει νὰ ποῦμε ὅτι τὰ πιὸ ὑψηλὰ ἀποτελέσματα τῆς σύγχρονης τέχνης γεννήθηκαν μέσα ἀπ' τὶς ἐμπειρίες τῆς πρωτοπορίας. Τὰ μεγάλα ποιήματα τοῦ Μαγιακόφσκι εἶναι ἀ-

διανόητα δίχως την ποιητική τεχνική του φουτουρισμού. Η «Γκουέρνικα» είναι ασύλληπτη δίχως τον κυβισμό, τον εξπρεσσιονισμό, το σουρρεαλισμό. Το έργο του Μπρέχτ δίχως τον εξπρεσσιονισμό. Μια μεγάλη απόδειξη για την έγκυρότητα πολλών μορφικών ανακαλύψεων της πρωτοπορίας μάς δίνεται από τη μεξικανική ζωγραφική, όπου συγκλίνουν θετικά ο εξπρεσσιονισμός, ο κυβισμός και ο σουρρεαλισμός. 'Ανάλογη συζήτηση μπορούμε να κάνουμε για την αμερικανική τέχνη της δεκαετίας 30 - 40 και για την αντιφασιστική Ιταλική τέχνη ανάμεσα 30 και 45. 'Από το σουρρεαλισμό γεννήθηκε ένα μέρος της πιο ζωντανής σύγχρονης ποίησης από τον Έλυαρ κι ύστερα. 'Ακόμα κι' απ' το ντανταϊσμό, από την τεχνική του του φωτομοντάζ, γεννήθηκαν τα πιο διαδεδομένα πολιτικά και παιδαγωγικά μανιφέστα στην Ε ΣΣΔ, στη δεκαετία 20 - 30. Φυσικά αυτό δεν έγινε μόνο χάρη σε όρισμένες μορφικές λύσεις, μα και σ' έναν άμεσο άπροκατάληπτο αντιακαδημαϊκό και ζωντανό τρόπο να βλέπει κανείς και να αντιλαμβάνεται τα πράγματα, που κληρονομήθηκε απ' την πρωτοπορία, έκανε δυνατά αυτά τα αποτελέσματα, με τη μεταφορά της πρωτοπορίας σ' ένα αυθεντικά προοδευτικό κι επαναστατικό επίπεδο. Το γεγονός αυτό επέτρεψε στους ποιητές, στους καλλιτέχνες, στους σκηνοθέτες του κινηματογράφου και του θεάτρου να δημιουργήσουν μια μοντέρνα τέχνη, που ξεπερνάει τα όρια και τις αντιθέσεις της πρωτοπορίας, προσδίδοντας ταυτόχρονα

στην αίσθηση της πρωτοπορίας μια υπόσταση και μεγαλύτερο πλούτο.

«Να βρούμε το λαό...»

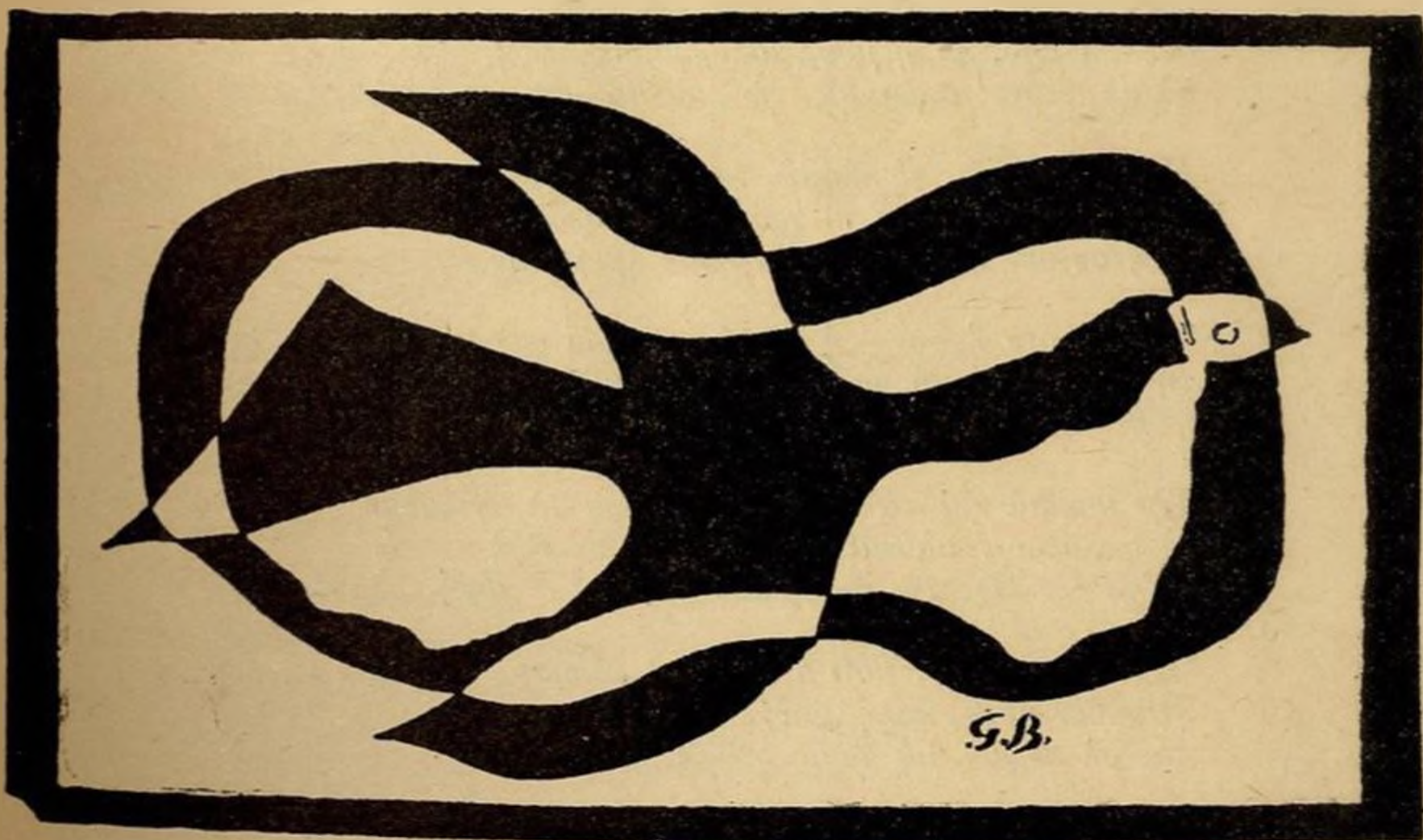
Να είναι κανείς κληρονόμος της πρωτοπορίας σημαίνει λοιπόν ν' αντιμετωπίσει και να λύσει το κεντρικό πρόβλημα που έθεσε με τόση ζωτικότητα ή πρωτοπορία, αν και συχνά με συγκεχυμένο τρόπο και αναρχική δραση, αυτό δηλαδή που είπε ο Κλέε: «να βρούμε το λαό». Με λίγα λόγια την κάλυψη του χάσματος που άνοιχτηκε με την κρίση της ένότητας του 19 αί. Οι ανακαλύψεις της πρωτοπορίας έδωσαν ή δίνουν τους καρπούς τους μόνο μέσα στα πλαίσια αυτής της προοπτικής, όπου το πρόβλημα της άκεραιότητας του ανθρώπου τίθεται μέσα σ' ένα πραγματικό φώς και όχι όνειρου και φυγής.

Η πρωτοπορία στην επαναστατική της φύση δεν ήταν μια σειρά κινήσεων γούστου, τα προβλήματα της είχαν μια έννοια μόνο σαν αντίδραση στο γούστο, για μια σοβαρότερη επιδίωξη. 'Αντιφιλολογική, αντιαισθητική, αντιπολιτευτική, έτσι θέλησε πάντα να παρουσιάζεται ή πρωτοπορία. Να συνεχίσει κανείς την πρωτοπορία απ' την πλευρά του γούστου σημαίνει ότι προδίδει την πρωτοπορία στις βαθύτερες της επιδιώξεις. Σημαίνει ότι δεν είναι καλλιτέχνης της πρωτοπορίας.

Μετάφραση : ΜΑΝΟΛΗ ΦΟΥΡΤΟΥΝΗ

Ζ. Μπράκ :

Σύνθεση.



Τῆς Κούλας Ντάνου

Ἦταν δὲν ἦταν, πὺ δὲ κόκορας λάλησε
ἦταν δὲν ἦταν καλή μου, ἀδελφή μου, πρῶι
πὺ σὲ πῆραν, δὲν ἦταν ἀκόμα ἡ αὐγή.

Καὶ τὰ μᾶυρα κρικέλια τῆς πόρτας σὰν ἀνοιξε
μὲ τόσους ἄλλους συντρόφους σὲ πῆραν μαζὶ
ἦταν δὲν ἦταν, ὄχι δὲν εἶχε χαράξει ἡ αὐγή.

Ἦσουν δὲν ἦσουν, σὰν ψέμα μᾶς φάνηκε
ἦσουν δὲν ἦσουν, ὄχι δὲν ἦσουν καλή μου ἐσὺ
ὅτι παίζαν ἀκόμα ἡ νύχτα κ' ἡ αὐγή.

Τῆς πατρίδας τραγούδι καὶ τ' ἀγῶνα ξεμάκρυνε
ἦταν δὲν ἦταν, καλή μου, δὲν ἦταν πρῶι
κ' ἦταν δὲν ἦταν, καλή μου, ἡ δική σου φωνή.

Σὰ νὰ σκίστηκε ἡ γῆ σὰν ὁ κόσμος νὰ σάλεψε
μὲς στὴν τόση πὺ ὑπῆρχε, ἀδελφή μου, σιγῆ
πολυβόλων ριπὲς ὅ,τι κρόκιζε ἡ αὐγή
ὄχι δὲν ἦσουν ἐσὺ κι ὁμως ἦσουν ἐσὺ
ἀδελφή μου, καλή μου, καλή μου ἀδελφή,
σὰ σὲ σκότος σκορπιὸς τὴν καρδιά μας νὰ δάγκασε.

Ποιὸ τραγούδι, τί κλάμα, ποιὸς ὄρκος θὰ ταίριαζε
τούτ' τὴν ὥρα πὺ τὸ χρόνο μαρμάρωσες σὺ
κ' ἦταν δὲν ἦταν, ὄχι, δὲν ἦταν ἀκόμη πρῶι.

Ἦσουν δὲν ἦσουν — ἡ φωνή σου πὺ φάρδαινε
τὴ στενὴ φυλακή μας στὰ πλάτη τοῦ κόσμου ἐσὺ
ἦταν εἶναι καὶ θᾶναι ἡ δική σου φωνή.

Τὴν καρδιά καὶ τὰ δόντια μας τώρα θὰ σφίξουμε
νὰ φυλάξουμ' αἰῶνια τὴ γλυκειά σου εἰδὴ
τί ἔχε δὲν εἶχε τῆς ζωῆς σου χαράξει ἡ αὐγή.

Ἦταν δὲν ἦταν, πὺ δὲ κόκορας λάλησε
ἦταν δὲν ἦταν, καλή μου, ἀδελφή μου, πρῶι
πὺ σὲ πῆραν, μὰ τώρα ροδίζει ἡ αὐγή ..

Ἐπὶ τὰς δέκα χρυσῆς τομῆς ἐπὶ τὸ θέμα τῆς ἀγάπης

4

Τὰ χέρια μου
εἶναι τὰ χέρια ἐνὸς νάνου.
Τὰ πόδια μου
εἶναι τὰ πόδια ἐνὸς νάνου.
Μοῦ τό ᾽παν τὰ μικρὰ παιδιὰ
— μοῦ τὸ φώναξαν
στοὺς δρόμους τῶν πικρῶν ἀνοιξέων.
Μὰ σύ, γιγάντισσα,
εἰσρέεις ἐπὶ τὸ κορμί μου
καὶ τὸ ὑψώνεις ὡς τ' ἀστέρια.

5

Πυρπολημένες ἀπ' τὸ βλέμμα μου
περνοῦν γυναῖκες ἔκπληκτες —
διαλύονται ἐν στάχτη
μέσα ἐπὶ τὴν καρδιά μου.
Ἐμίχλη ἐρωτικὴ
αἰφνίδιο φράγμα
ἀνάμεσα ἐπὶ τὸν ἑαυτό μου
καὶ ἐπὶ τὸν ἑαυτό μου.
Σὺ προμηνύεις τὴν μεγάλην ἔλευση.
Μέσ' ἀπὸ σένα ἡ λιτανεία τῆς ἀγάπης.

ΝΙΚΟΣ ΚΑΡΑΧΑΛΙΟΣ

Σ κ η ν ἦ

Τὸ λιμάνι ἀπόψε, σὰ μιὰ φτωχὴν λοταρία πανηγυριοῦ.
Τὰ φῶτα τῆς ἀποβάθρας δείχνουν τὸ μέγεθος τῆς νύχτας.
Πάνω ἐπὶ τὸ ξένο καράβι ἄλλα φῶτα, ἄλλες φωνές.
Κάτι καλὸ θὰ εἶδαν καὶ δὲ μᾶς τὸ λένε.

Ὁ α σ η

Ἦταν ἄνδρῃ ἢ γῆ. Καὶ μεῖς διψασμένοι γι' ἀγάπη.
Μάζεψα ἀπ' τὸ πλατὺ ποτάμι κύματα λογιῆς ἐπὶ χρυσὸ κοχύλι.
Κάθε κῦμα κ' ἥλιος. Πιὲς νὰ δροσιστεῖς.

Σ ἐ χ τ ε σ ι ν ὸ φ ἰ λ ο

Χτεσινέ μου φίλε.
Τὸ θρανίό μᾶς ζέσταινε, ὅπως τὸ χειμῶνα
ἓνα ψημένο κάστανο ἐπὶ τὴν καρδιά μας.
Δὲν ξέρω, ἂν ἔπαψες νὰ κοιτᾷς τὸν οὐρανό,
σκυμμένος ὅλημέρα ἐπὶ τὴν φυτεία τοῦ καπνοῦ.
Σήμερα ἐπὶ νιώθω ἀδερφό μου.

ΦΩΝΤΑΣ ΛΑΔΗΣ

Ὁ Μιχαήλ Σαντοβεάνου (Mihail Sadoveanu) συμπλήρωσε τὸν περασμένο Νοέμβρη ὄγδόντα χρόνια ζωῆς, ἀφιερωμένης ἀποκλειστικὰ καὶ μὲ θαυμαστὴ συνέπεια στὴ δημιουργία ἑνὸς ἐπιβλητικοῦ σέ ὄγκο καὶ ποιότητα πεζογραφικοῦ ἔργου. Μαζὶ μὲ τὸν ποιητὴ Τούντορ Ἀργκέζι, στέκει σήμερα στὴν κορφή τῶν ρουμανικῶν γραμμάτων, πλάι στὶς κλασικὲς μορφές τοῦ Μιχαήλ Ἐμινέσκου, τοῦ Ἰῶν Κρεάγκα καὶ τοῦ Ι. Λ. Καρατζιάλε. Οἱ Ρουμάνοι βλέπουν στὸ πρόσωπό του ἕνα ἔθνικὸ ραψωδὸ, ποῦ στὸ πολύτομο ἔργο του ἀγκάλιασε μὲ πλατεῖα ἀγάπη καὶ γνώση τὴν καρπαθιακὴ ψυχὴ καὶ φύση, γιὰ νὰ τὶς ὑμνήσει καὶ νὰ τὶς φωτίσει. Ἡ πεζογραφία τοῦ Σαντοβεάνου — παρατηρεῖ κάποιος κριτικὸς — ἀγγίζει, ὅπως καὶ ἡ ποίηση τοῦ Ἐμινέσκου, τὴ βαθύτερη οὐσία τοῦ ρουμανικοῦ χαρακτήρα. Αὐτὴ εἶναι ἡ πρώτη τῆς ἀρετῆς. Ἡ ἄλλη εἶναι ἡ βαθειὰ ποιητικὴ πνοὴ ποὺ τὴν περιτρέχει καὶ τὴ διαποτίζει. Ὁ Σαντοβεάνου εἶναι πεζογράφος. Ἐγραψε ἀποκλειστικὰ ἀφηγήματα, διηγήματα, ἀναμνήσεις καὶ μυθιστορήματα. Καὶ ὁμως, περισσότερο ἀπὸ τὸν τίτλο τοῦ διηγηματογράφου ἢ τοῦ μυθιστοριογράφου, τοῦ ταιριάζει ὁ τίτλος τοῦ ἀφηγητῆ στὴν πλατύτερη, ραψωδικὴ ἔννοια τῆς λέξης. Στὸ βάθος εἶναι ἕνας ποιητής, κι ἀπὸ τὴν ἀποψη αὐτὴ ἴσως ὁ πιὸ ἀντιπροσωπευτικὸς δημιουργὸς στὴν ἱστορία τῆς ρουμανικῆς λογοτεχνίας, ποῦ, ὅπως πολλές φορές παρατηρήθηκε, χαρακτηρίζεται λιγότερο ἀπὸ τὴν ἐπικὴ καὶ περισσότερο ἀπὸ τὴ λυρική διάθεση.

Ὁ Μιχαήλ Σαντοβεάνου γεννήθηκε τὸ 1880 σὲ μιὰ μικρὴ πολιτεία τῆς Μολδαβίας, τὸ Πασκάνι. Ὁ πατέρας του δικηγόρος, ἡ μητέρα του ἀπὸ καλοστεκούμενη ἀγροτικὴ οἰκογένεια. Τὰ παιδικὰ του χρόνια τὰ ἔζησε σὲ ἀγροτικὸ περιβάλλον, ὅπου ἔμαθε ν' ἀγαπᾷ τὴ φύση καὶ τοὺς ἀνθρώπους τῆς ὑπαίθρου. Τὴ μαθητικὴ σταδιοδρομία του τὴν ἀρχίζει στὴ μολδαβικὴ πολιτειοῦλα καὶ στὸ Ἰάσι τελειώνει τὸ γυμνάσιο. Διαβάζει ἀχώρταγα κι ἡ ἀγάπη γιὰ τὴ λογοτεχνία ριζώνει ἀπὸ νωρὶς μέσα του. Στὸ Βουκουρέστι σπουδάζει τὴ νομικὴ ἐπιστήμη. Ὅμως ἡ ζωὴ τῆς πρωτεύουσας δὲν τὸν τραβά καὶ γυρίζει στὸ εἰδυλλιακὸ περιβάλλον τῆς ἐπαρχίας, γιὰ ν' ἀρχίσει ἐκεῖ μιὰ πλούσια διηγηματικὴ παραγωγή.

Στὰ 1901 βγαίνει στὸ Βουκουρέστι τὸ περιοδικὸ «Σεμανατόρουλ» (Ὁ Σπορέας) μὲ πρόγραμμα τὴ δημιουργία ἑνὸς πλατιοῦ λαϊκιστικοῦ ρεύματος. Ἡ κατεύθυνση ἦταν: γνώση καὶ καλλιέργεια τῶν ἔθνικων ἀξιών, παράλληλα μὲ τὴν ἐκλαΐκευση ἰδεῶν καὶ πεποιοτήσεων, ποὺ πηγάζουν ἀποκλειστικὰ ἀπὸ τὴν ἔθνικὴ περιοχὴ τῆς λαϊκῆς ζωῆς. Τὸ ὄνομα τοῦ φημισμένου ἱστορικοῦ Ν. Ἰόργκα εἶναι στενὰ δεμένο μὲ τὴν κίνησι αὐτή, ὅπου ἡ ἱστορία καὶ ἡ λαογραφία ἔπαιξαν σπουδαῖο ρόλο καὶ βοήθησαν τὴ νεαρὴ ρουμανικὴ λογοτεχνία νὰ προσέξει ἀπὸ πιὸ κοντὰ τὸ αὐτόχθονο στοιχεῖο τῆς καρπαθιακῆς πραγματικότητος. Ἄλλωστε βρισκόμαστε μπροστὰ σὲ μιὰ ἐκδήλωσι ἀντεπίθεσις ἐναντίον τῆς ξενικῆς ἐπιδράσεως, μὲ κύριο στόχο τὶς νέες κοινωνιολογικὲς ἀντιλήψεις.

ΜΙΧΑΗΛ

Ο ΡΑΨΩΔΟΣ

Τοῦ ΑΝΤΩΝΗ

Μιὰ κίνησι μὲ ὑπολανθάνουσες ἔθνικιστικὲς τάσεις.

Ὁ Σαντοβεάνου ἀναδείχτηκε ἀμέσως ὡς ὁ καλύτερος πεζογράφος ἀπὸ τοὺς συνεργάτες, μὲ τὴν κλίσι ποὺ εἶχε νὰ ζωγραφίζει τὴ ζωὴ τῆς ἐπαρχίας, μὲ τὴ συμπάθειά του γιὰ τοὺς ἀπλοὺς ἀνθρώπους τῆς ὑπαίθρου καὶ τὴ δύναμη νὰ ζωντανεύει τὸ παρελθὸν μέσα στὴν ἀπαλή ρομαντικὴ ἀτμόσφαιρα, ποὺ γοήτευε. Σ' ἕνα χρόνο μέσα δημοσιεύει τρεῖς συλλογὲς διηγημάτων: «Ἀφηγήματα», «Πνιγμένοι πόνοι», «Ἡ ταδέρνα τοῦ Γερο - Πρεκούπ», κ' ἕνα μυθιστόρημα, «Οἱ ἀετοί».

Ὡστόσο ὁ συγγραφέας δὲν ὑποτάχτηκε πέρα γιὰ πέρα στὴ συνταγὴ τῆς «σεμανατοριστικῆς» ἀντίληψις. Ἡ ἀγάπη του γιὰ τὸ λαϊκὸ στοιχεῖο δὲν πήγαζε ἀπὸ μιὰ θεωρητικὴ πεποίθησι, παρὰ φανερώνεται σὰν καρπὸς ἑνὸς βαθύτερου αἰσθήματος γιὰ τὸν ἄνθρωπο τῆς Ρουμανίας. Κάτω ἀπὸ τὴν εἰδυλλιακὴ εἰκόνα τῆς ζωῆς, ὅπως τὴν ἤθελε ὁ λαϊκισμὸς τοῦ «Σπορέα», ὁ συγγραφέας βλέπει μὲ τὸ ἴδιο ἐνδιαφέρον καὶ τὸ πρόσωπο τῆς ἀθλιότητος καὶ τοῦ πόνου, τῆς φτώχειας καὶ τῆς ἀδικίας, καὶ τὰ ξεσκεπάζει μὲ τὸ πρᾶο ὕφος του σὰ συστατικὰ στοιχεῖα τῆς ἴδιας πραγματικότητος. Ἐτσι οἱ ἥρωές του παρουσιάζονται ζωντανοί, στὴν ἀρχὴ περισσότερο ρομαντικοί ἴσως, ἀργότερα μέσα στὰ πλαίσια ἑνὸς συγκρατημένου «μυθικοῦ» ρεαλισμοῦ, ποὺ τοὺς βοηθάει νὰ κινούνται ἀνάμεσα στὴν ἀμείλικτη καθημερινότητα καὶ στὴ νοσταλγία ἑνὸς κόσμου ἀγαθοῦ, ποὺ περνᾷ καὶ ποὺ ἐπίμονα συντηρεῖ ἡ ποιητικὴ διάθεσι τοῦ συγγραφέα.

Στὰ 1906 κυκλοφορεῖ στὸ Ἰάσι «Ἡ Ρουμανικὴ Ζωή», περιοδικὸ ποὺ ἔπαιξε σπουδαῖο ρόλο στὰ ρουμανικὰ γράμματα καὶ ποῦ, μὲ μερικὲς διακοπές, ἔξακολουθεῖ ὡς σήμερα νὰ ἐκδίδεται ὡς τὸ ἐγκυρότερο ὄργανο τῆς ἑνωσις τῶν Συγγραφέων ἀπὸ τὴ νέα Ρουμανία. Ἡ ἰδεολογικὴ γραμμὴ συμφωνοῦσε βασικὰ μὲ τὸ κήρυγμα τοῦ «Σπορέα». Τοποθετώντας στὴν πρώτη γραμμὴ τὴν ἀγάπη τοῦ λαοῦ καὶ τὴ μελέτη γύρω ἀπ' τὰ διάφορα φαινόμενα τῆς ζωῆς του, ἀπαιτοῦσε μιὰ λογοτεχνία μὲ καθαρὰ ἔθνικὸ χαρακτήρα, ἀλλὰ πάνω σὲ ρεαλιστικὲς βάσεις, ἀπαλλαγμένη ἀπὸ κάθε τῶς ἐξιδανίκευσις, ποὺ νοθεύει τὴν πραγματικὴ εἰκόνα καὶ τὴ θέσι τῶν προβλημάτων. Τὸ περιοδικὸ ἔθεσε ἀργότερα καὶ τὸ περιλάλητο ζήτημα τοῦ φυλετικοῦ ἔθνικου χαρακτήρα, τοῦ *spécifique national*, ὑποστηρίζοντας πῶς ὁ συγγραφέας ποὺ ἀσχολεῖται μὲ τὴ γύρω πραγματικότητα ἀνακαλύπτει καὶ φωτίζει τὰ τυπικὰ χαρακτηριστικὰ τοῦ λαοῦ του.

ΣΑΝΤΟΒΕΑΝΟΥ

ΤΟΥ ΚΑΡΠΑΘΙΑΚΟΥ ΚΟΣΜΟΥ

ΜΥΣΤΑΚΙΔΗ

Ο Σαντοβεάνου έγκαταλείπει τὸ βουκουρεστιανὸ κύκλο, γιὰ νὰ πλαισιωθεῖ στὴν κίνηση τοῦ προσγειωμένου αὐτοῦ λαϊκισμοῦ, ποὺ ταίριαζε περισσότερο στὴν ἰδιοσυγκρασία καὶ στὶς πεποιοθήσεις του καὶ μεταφέρει τὴν παραγωγή του στὶς σελίδες τοῦ νέου περιοδικοῦ.

Ο μεσοπόλεμος εἶναι ἡ περίοδος τῆς ὀλοκληρωτικῆς ἐπιβολῆς καὶ ἀναγνώρισης τοῦ συγγραφέα. Στὴ νέα σειρά τῆς «Ρουμανικῆς Ζωῆς» δημοσιεύονται τὰ καλύτερα ἔργα του: «Τὸ χάνι τῆς Ἀνκούτσας», «Τὸ βασίλειο τῶν νερῶν», «Ἡ χώρα πέρα ἀπὸ τὴν καταχνιά» (1926), «Τὸ πελέκι» (1929), «Τὸ ζώδιο τοῦ Καρκίνου» κ.ἄ. Ἡ Ρουμανικὴ Ἀκαδημία τὸν κάνει μέλος τῆς. Τὴν παραμονὴ τοῦ τελευταίου πολέμου ἔλαβε θέση καὶ ἀγωνίστηκε ἐναντίον τοῦ ναζισμοῦ, καὶ μετὰ τὸν πόλεμο τιμήθηκε σὰν πρωτεργάτης τῶν δημοκρατικῶν ἰδανικῶν στὴ χώρα του.

Τὸ ἔργο τοῦ Σαντοβεάνου ἔχει τὰ στίγματα τοῦ μικροῦ ἐπαρχιακοῦ καὶ ἀγροτικοῦ ρομαντισμοῦ, ποὺ στὰ τέλη τοῦ 19ου αἰῶνα ἐκδηλώθηκε στὴ ρουμανικὴ λογοτεχνία σὰν ἔκφραση μιᾶς περιορισμένης καὶ μονότονης ζωῆς στὰ μικρὰ ἐπαρχιακὰ κέντρα καὶ στὴν ἀγροτικὴ ὑπαιθρο. Ἡ βάση τῆς θρίσκεται στὴν περιγραφή τῶν ἀπλῶν ἀνθρώπων καὶ τῆς ἀγνῆς λαϊκῆς ψυχῆς, ποὺ δὲν τὴν ἄγγιξε ἀκόμα τὸ σαράκι τοῦ σύγχρονου πολιτισμοῦ. Ἡ γεωγραφικὴ του περιοχὴ εἶναι ἀποκλειστικὰ ἡ ὑπαιθρος, ἰδιαιτέρα ἡ ἐπαρχία τῆς Μολδαβίας μετὰ τὴ μυθικὴ ὑφὴ τοῦ τοπίου καὶ τὴν ἀνεξέλιχτη κοινωνικὴ ζωὴ. Ὁ κόσμος του συγκεντρώνεται στὴν κατηγορία τῶν ταπεινῶν, ἀπροσποίητων ἀνθρώπων: ξωμάχοι, ποὺ δουλεύουν τὴ γῆ πάππου πρὸς πάππου, μεροκαματιάρηδες, τσομπάνοι, χανιτζήδες, μικροῦπάλληλοι ἢ μικροχτηματίες, κυνηγοί, γύφτοι, σιδεράδες, χήρες, γριές, ἀγρότισες, ἀνθρωποὶ ἐνὸς κόσμου ἀνώνυμου, ποὺ ζεῖ τὴ μονότονη ζωὴ του μακριὰ ἀπὸ τὸ ἄγχος καὶ τὴ διαφθορὰ τῆς πολιτείας. Ὁ κόσμος αὐτὸς ἐξουσιάζεται ἀπὸ τὴν παράδοση, ἀλλὰ καὶ ἀπὸ τὴ μοναξιά καὶ τὴ σιωπὴ, εἶναι ἓνας κόσμος πατριαρχικὸς, ποὺ ὁ Σαντοβεάνου τὸν ἀγαπᾷ ἰδιαίτερα καὶ τὸν ζωγραφίζει μετὰ ζωηρὰ χρώματα καὶ ἀπαραμίλλη παραστατικότητα.

Ἀντίκρου στὸν κόσμο αὐτὸ ὀρθώνεται ὁ κόσμος τῶν δυνατῶν, οἱ ἀνθρωποὶ τοῦ πλοῦτου καὶ τῆς πολιτικῆς ἐξουσίας: οἱ παλιοὶ μεγαλοχτηματίες, οἱ βοῖαγί, ἐκμεταλλευτὲς τῆς ἀγροτικῆς, πλεονέχτες, τυραννικοί, καὶ πλάι σ' αὐτοὺς οἱ σύμμαχοί τους: ἀσύδοτοι κοινοτάρχες, ἀσπλαχνοὶ ἔφοροι, σκληροὶ χωροφύλακες, ποὺ

ἐκτελοῦν πειθαρχικά, μὰ δίχως κατανόηση καὶ ἀνθρωπιὰ τὸ καθῆκον τους.

Ἡ ἀντίθεση τῶν δύο κόσμων, ἰδωμένη πάντα ἀπὸ τὴ σκοπιὰ τῶν ἀδύνατων καὶ τῶν ἀδικημένων, ἀποτελεῖ τὸ κύριο ἐπικὸ μοτίβο τοῦ σαντοβεανικοῦ ἔργου. Οἱ ἥρωές του εἶναι γενικὰ ἀνθρωποὶ ἀγαθοὶ καὶ ὑπομονετικοὶ ἀπὸ φυσικοῦ τους, γνωρίσματα τῆς ρουμανικῆς ψυχῆς. Ὅμως ἡ ὑποταγὴ δὲν ξεπερνᾷ τὰ συμβατικὰ ὄρια τῆς καθημερινῆς ἀναγκαιότητος. Στὸ βάθος οἱ ἀνθρωποὶ αὐτοὶ προβάλλουν μιὰ σιωπηλὴ παθητικὴ ἀντίσταση στὶς δυνάμεις τῆς αὐθαιρεσίας ἢ τῆς ἀδικίας, πολεμώντας νὰ σώσουν καὶ νὰ κρατήσουν ἀμόλευτη τὴν ἀνθρώπινη ἀξιοπρέπεια καὶ τὴν τιμὴ τους. Συχνὰ ὀχυρώνονται στὴ μοναξιά τῆς πρωτόγονης ζωῆς τους, μέσα στὴ φύση, ἐχθροὶ τῆς πολιτείας. Οἱ πιὸ ἀγαπημένοι ἥρωες τοῦ συγγραφέα εἶναι βουνήσιοι ἀνθρωποὶ, τσομπάνοι, ὑλοτόμοι, ψαράδες, γνήσια παιδιὰ τῆς φύσης καὶ τοῦ χιλιόχρονου λαϊκοῦ πολιτισμοῦ.

Συχνὰ, κάτω ἀπὸ τὴν παθητικότητα, ἡ πρωτόγονη ψυχὴ τοῦ ταπεινοῦ ἀνθρώπου κρύβει βαρειά τραύματα, μιὰ ἀβάσταχτη πίκρα, ποὺ κουφοβράζει καὶ γίνεται μετὰ τὸν καιρὸ ὀργὴ ζητῶντας διέξοδο. Ἡ μακρόχρονη ὑπομονὴ καὶ ἡ ἐπίμονη σιωπὴ εἶναι ἐδῶ δεσμευμένες δυνάμεις, ποὺ κάποτε ξεσποῦν σὲ πράξεις ἀπόγνωσης.

Συχνὰ, πολὺ συχνὰ, ἡ ζωὴ παίρνει εὐθυμὸ εἰδυλλιακὸ χρῶμα. Ἡ μοναξιά ἀποβάλλει τὸν ἀσκητικὸ χαρακτήρα τῆς, ἡ φύση φανερώνεται πηγὴ εὐφορίας καὶ χαρᾶς. Ὁ κόσμος αὐτὸς ἀγαπᾷ τὶς ἀπολαύσεις τῆς ζωῆς, τὶς εὐθυμὲς συντροφιές μετὰ καλὸ φαί, παλιὸ κρασί τῆς Μολδαβίας καὶ ἱστορίες ἀπὸ τὰ περασμένα χρόνια, ποὺ μοιάζουν μετὰ παραμύθια, ἀναμνήσεις τῆς νιότης μετὰ μοναδικοὺς ρομαντικοὺς ἔρωτες, κυνήγια στὰ αἰωνόβια δάση, πράξεις ἀγνῆς παλληκαριᾶς.

Ὁ Σαντοβεάνου εἶναι ἄριστος γνώστης τοῦ γεωγραφικοῦ καὶ κοινωνικοῦ χώρου, ὅπου τοποθετεῖ τὴ δράση τῶν ἡρώων του. Λατρεύει τὴ φύση, τὸ χῶρο τῆς παράδοσης καὶ τῆς γνησιότητας. Ἡ προσήλωση στὶς γνήσιες μορφές τῆς ἐθνικῆς ζωῆς τὸν φέρνει ἀντιμέτωπο στὴ μικρὴ ἐπαρχιακὴ πολιτεία, τὸ «ὑποανάπτукτο» αὐτὸ ἀστικὸ κέντρο, ποὺ μέσα στὴν πνιγερὴ στενότητα τοῦ κοινωνικοῦ καὶ πνευματικοῦ του ὀρίζοντα ὁ ἀνθρωπος ζεῖ αἰχμάλωτος τῆς συμβατικότητος καὶ τῆς ὑποκρισίας, χάνει τὴν προσωπικότητά του καὶ παθαίνει ἀσφυξία. Χαρακτηριστικὸς εἶναι ὁ τίτλος τοῦ βιβλίου «Μαραμένο λουλούδι», μελαγχολικὴ εἰκόνα ἀπὸ τὴ μονότονη καὶ ἄχρωμη ζωὴ τῶν μικροῦπαλ-

λήλων τῆς ἐπαρχίας, ἢ τοῦ μυθιστορήματος «Τὸ μέρος ὅπου δὲν ἔχει τίποτε συμβεῖ». Τὰ διηγήματα «Ὁ βάλτος τῆς σιωπῆς», «Χαία Σάνις», ἢ «Οἱ σημειώσεις τοῦ Νικόλα Μάνεα», καθὼς καὶ τὸ μυθιστόρημα «Τὸ νερὸ τῶν πεθαμένων» ἀνήκουν στὴν ἴδια κατηγορία τῶν ἔργων, ὅπου ὁ συγγραφέας ἐπιχειρεῖ νὰ συνθέσει ἕνα πλατὺ πίνακα τοῦ ἠθους μιᾶς κοινωνίας καὶ μιᾶς μεταβατικῆς ἐποχῆς, ποὺ θγαίνει ἀπὸ τὴ φάση τῆς μακρόχρονης πατριαρχικῆς ζωῆς καὶ προχωρεῖ στὸ μοιραῖο δρόμο τῆς ἀστικοποίησης.

Ἡ ἔντονη νοσταλγία τοῦ κόσμου ποὺ χάνεται, ἢ ἀντίληψη τῆς παράδοσης ὡς πρῶτο στοιχεῖο ἐθνικῆς ζωῆς, ἀλλὰ καὶ ἡ ἐπιθυμία νὰ ζωντανέψει μορφές τοῦ ρουμανικοῦ ἠρωισμοῦ καὶ μεγαλείου, ὀδήγησαν ἀπὸ πολὺ νωρὶς τὸν Σανταβεάνου στὸ ἱστορικὸ παρελθὸν τῆς πατρίδας του.

Τὸ μυθιστόρημα «Οἱ ἀδελφοὶ Ζντέροι» μᾶς μεταφέρει στὴν ἐποχὴ τοῦ Στεφάν τοῦ Μεγάλου, ἐνὸς ἀπὸ τοὺς σπουδαιότερους βοεβόδες τῆς Μολδαβίας καὶ γενικότερα τῶν Ρουμάνων. «Οἱ ἀετοὶ» καὶ ὁ «Νικοάρα Ποτκοάβα» ἱστοροῦν πατριωτικὲς πράξεις ἀπὸ τὴν ἐποχὴ τοῦ Ἰὼν Βόδα τοῦ Τρομεροῦ. Σ' ἕνα ἄλλο μυθιστόρημα, τὴ «Γενιά τῶν Σοϊμαρέστι», διαβάσουμε τὴν ἱστορία ἐνὸς τραγικοῦ ἐπεισοδίου ἀπὸ τὴ σύγκρουση ἀνάμεσα στοὺς ἐλεύθερους χωρικοὺς καὶ τοὺς μεγαλοκτηματίες, ποὺ πολέμουσαν νὰ τοὺς ὑποτάξουν ἀρπάζοντας τὴ γῆ τους. «Ὁ γάμος τῆς πριγκιπέσσας Ρουζάντρας» εἶναι ἕνας πίνακας ἀπὸ τὸν καιρὸ τῆς ἡγεμονίας τοῦ Βασίλε Λούπου, ἀφήγηση μὲ πολλὲς πληροφορίες γιὰ τὴν ἡγεμονικὴ αὐλή, γιὰ τὴ μόρφωση τῶν ἀριστοκρατῶν, γιὰ τὸν τρόπο ποὺ ὁ λαὸς γιόρταζε τὴν ἀλλαγὴ τῶν ἡγεμόνων. Περιγραφικὸ μυθιστόρημα εἶναι «Τὸ ζῶδιο τοῦ Καρκίνου». Μακρινὲς ἱστορικὲς περιηγήσεις ἐπιχειρεῖ ὁ συγγραφέας, φέρνοντάς μας ὡς τὰ χρόνια τῶν ταταρικῶν ἐπιδρομῶν (στὸ μυθιστόρημα *Vtenuți de bejenie*), ἢ τῶν πρώτων κατακτήσεων τοῦ χριστιανισμοῦ στὴ χώρα τοῦ Δούναβη (στὸ μυθιστόρημα «Τὸ χρυσὸ κλωνάρι») καὶ πιὸ πέρα, στὸν καιρὸ τῆς Σκυθίας τοῦ θρύλου, ποὺ πατοῦσαν οἱ διάδοχοι τῶν Πατσινάγων.

Τὰ ἱστορικὰ μυθιστορήματα τοῦ Σανταβεάνου ἔχουν δυνατὸ μυθικὸ χαρακτήρα. Πρῶτη πηγὴ εἶναι, φυσικά, τὰ κείμενα τῶν χρονογράφων καὶ οἱ σύγχρονες ἐπιστημονικὲς μελέτες. Ὁ συγγραφέας μελετᾷ τὶς πηγές μὲ πολλὴ προσοχὴ καὶ ἀντλεῖ ἀπὸ κεῖ πλούσιο πληροφορικὸ ὕλικό. Ὅμως τὸ ὕλικό αὐτὸ πλάθεται μέσα στὴν πλατεῖα ποιητικὴ διάθεση, ποὺ χαρακτηρίζει ὅλο τὸ ἔργο τοῦ Σανταβεάνου, καί, θὰ μπορούσε νὰ πεῖ κανεὶς, κάτω ἀπὸ τὴν πνοὴ τῆς μπαλλάντας καὶ τοῦ χαϊντούκικου (σὰ νὰ λέμε «κλέφτικου») δημοτικοῦ τραγουδιοῦ.

Ἡ τεχνικὴ αὐτὴ δίνει στὸ ἔργο βάθος καὶ διαστάσεις ἀληθινοῦ ἔπους, ποὺ θέλγει τὸν ἀναγνώστη μὲ τὴ δύναμη τῆς πλαστικῆς ἀναπαράστασης, μὲ τὸ ἄρωμα τῆς γλυκειᾶς μελαγχολίας τοῦ παλιοῦ καιροῦ ποὺ ἔγινε μῦθος, ἀλλὰ καὶ μὲ τὸν πλοῦτο μιᾶς ἀληθινῆς ποιητικῆς, μεστής γλώσσας.

Γενικὰ τὰ μυθιστορήματα αὐτὰ εἰκονίζουν καὶ ὕμνου τὶς ἀρετὲς καὶ ἰδιαίτερα τὴν παλληκαριὰ τῶν Μολδαβῶν, ὄχι μόνο ὡς ἄτομα, ἀλλὰ καὶ ὡς λαό, ποὺ συχνὰ παίρνει μέρος στὴ δράση. Τὰ πολεμικὰ ἐπεισόδια ἀναφέρονται στὶς συχνὲς συγκρούσεις τῶν Ρουμάνων μὲ τοὺς ἐπιδρομεῖς ἢ μὲ τοὺς γειτόνους τους. Ὡστόσο ὁ συγγραφέας πουθενὰ δὲ φαίνεται νὰ παραδέχεται τὸν πόλεμο ὡς μέσο κατάκτησης κ' ἐπιβολῆς.

Ἐνα μυθιστόρημα, ποὺ ξεφεύγει ἀπὸ τὴ συνηθισμένη γραμμὴ, εἶναι «Τὸ πελέκι». Ἐδὼ ζωντανεῖται ὁ κόσμος τῆς πατριαρχικῆς παράδοσης μὲ τοὺς ἄγραφτους νόμους τῆς, στὰ πλαίσια μιᾶς πολὺ ἀπλῆς ὑπόθεσης μὲ ἀστυνομικὸ χαρακτήρα. Εἶναι ἡ ἱστορία τῆς γυναίκας ἐνὸς μικροσελίγγα, ποὺ πολεμᾷ ν' ἀνακαλύψει τοὺς φονιάδες τοῦ ἀντρός της.

Ἡ φύση παίζει βασικὸ ρόλο στὸ ἔργο τοῦ ρουμάνου πεζογράφου. Εἶναι μιὰ φύση μῦθου. Δὲ μᾶς παρουσιάζεται σὰν ἀπλὸ σκηνικὸ γιὰ τὸ ξετύλιγμα τῆς ὑπόθεσης. Ὁ ἄνθρωπος τοῦ Σανταβεάνου, προαιώνιο παιδί τῆς φύσης αὐτῆς, νιώθει τὴν ὑπαρξή του βαθιὰ ριζωμένη στὸ προγονικὸ χῶμα, ποὺ τὸ ἀγαπᾷ μὲ πάθος. Τὰ αἰσθήματά του προεκτείνονται στὸ μεγάλο σκηνικὸ τῆς, γιὰ νὰ ἔρθουν σὲ ἐπικοινωνία μὲ αὐτὴν καὶ νὰ δημιουργήσουν ἕνα σύνδεσμο, ποὺ συχνὰ φτάνει ὡς τὴν ταυτότητα, ἰδιαίτερα στὶς περιπτώσεις τῶν ἀνθρώπων ποὺ ζοῦν ἀπομονωμένοι στὴν ἀγκαλιά της. Ἡ σχέση τῆς φύσης μὲ τὸν ἄνθρωπο παίρνει ἔτσι μυθικὲς διαστάσεις, ὅπου ἀνακαλύπτουμε τὸ πανθειστικὸ αἰσθημα, ἔτσι ὅπως αὐτὸ ἐκφράζεται στὴ λαϊκὴ ποίηση. Ὁ Σανταβεάνου βλέπει στὴ φύση τὴ θεϊκὴ ὁμορφιὰ καὶ καλωσύνη, ποὺ γεμίζει τὴ ψυχὴ μας ἀγαθότητα κ' ἐλπίδα. Βλέπει ἀκόμα καὶ τὸ σωτήριο καταφύγι τοῦ ταπεινοῦ καὶ καταπιεσμένου ἀνθρώπου. Ἄλλωστε στὰ βουνὰ καὶ στοὺς δρυμῶνες τῶν Καρπαθίων δρῆκε συχνὰ καταφυγὴ καὶ σωτηρία τὸ ρουμανικὸ ἔθνος ὅταν ἀσιατικὲς ὀρδὲς καταπατοῦσαν τὴν χώρα του. Κάτω ἀπὸ τὸ φῶς αὐτό, ἡ φύση τῆς πατρίδας γίνεται ἀντικείμενο ὕμνου ὡς χώρα τῆς ἐθνικῆς ἐλευθερίας, ἀπ' ὅπου ὁ λαὸς ἀντλήσει ἱερὴ δύναμη.

Ὁ Σανταβεάνου εἶναι ἄριστος τοπιογράφος ἀπὸ ἰδιοσυγκρασία. Οἱ περιγραφές του εἶναι ἀληθινὰ ποιήματα σὲ πεζὸ λόγο, ζωντανεμένα ἀπὸ δυνατὴ πλαστικὴ φαντασία, γεμάτες χρώματα καὶ ποιητικὴ λάμψη. Σὰν ἀναπόσπαστα μέρη τῆς πλοκῆς, συχνὰ προχωροῦν σὲ βάθος ἀποχτῶντας διαστάσεις ψυχικῶν καταστάσεων. Σ' αὐτὸ βοηθᾷ πολὺ ἡ γλώσσα. Ὁ συγγραφέας δὲ βρέθηκε μπροστὰ σὲ κανένα γλωσσικὸ δὲλημμα, ὅπως οἱ δικοὶ μας πεζογράφοι τοῦ περασμένου αἰῶνα. Ἡ γλώσσα ποὺ διαθέτει εἶναι ἡ λαϊκὴ λαλιά, μὲ τὸ ἰδιαίτερο μολδαβικὸ ἄρωμα, ἐνιαία, διαμορφωμένη, ἀνετη. Σὰ γνήσιον δημιουργός, τὴν καλλιεργεῖ καὶ τὴν πλουτίζει βαφτίζοντάς τὴν στὴ στέρνα τῆς παλαιῆς λαλιᾶς τῶν χρονογράφων, ἀπ' ὅπου ἀντλεῖ πολὺτιμα στοιχεῖα μὲ ἀφθαρτὴ ποιητικὴ οὐσία.

Τὰ τρία μεταπολεμικὰ μυθιστορήματα, «*Mitrea Cocor*», «*Nada florilor*» καὶ «*Νικοάρα Ποτκοάβα*», ἀποτελοῦν ἕνα εἶδος σύνθημα τῆς

γηραιού συγγραφέα για τη νέα κατεύθυνση της ρουμανικής λογοτεχνίας στα πλαίσια της πολιτικής και κοινωνικής αλλαγής, που συντελείται από το τέλος του πολέμου στη χώρα του. Φυσικά, όρισμένες παλαιότερες απόψεις, όπως η αντίθεση του χωριού και της πολιτείας, ή η έννοια της καταφυγής στη φύση εκείνων που αντιστέκονται στη μοιραία πορεία του σύγχρονου πολιτισμού, προσαρμόζονται στις καινούργιες αντιλήψεις της ζωής, για να υπηρετήσουν το δράμα του αυριανού κόσμου. Οί άνθρωποι που ζούσαν αποτραβηγμένοι στη μοναξιά της φύσης, οί κατατρεγμένοι της μοίρας ή της κοινωνίας στρέφουν τώρα το πρόσωπο κατά τα κέντρα, όπου ο λαός αγωνίζεται να οικόδομήσει την όνειρεμένη κοινωνία, εγκαταλείπουν την μοναξιά τους κ' έρχονται, συνεπαρμένοι από το μεγάλο δράμα, να λάβουν κι αυτοί μέρος στο τραχύ έργο. Δέ φοβούνται πια την πολιτεία και τα πελώρια μηχανικά συγκροτήματα, νιώθοντας πως ή φύση πρέπει να μπει κι αυτή στον άγώνα και να υπηρετήσει ύποταγμένη στις γιγαντιαίες προσπάθειες του ανθρώπου. 'Η νοσταλγία της φύσης αλλάζει έννοια.

Θά μπορούσε κανείς να πει, πως, στο σύνολό του, το σαντοβεανικό έργο φαντάζει σαν ένα πολύκλαδο δέντρο, βαθιά ριζωμένο στην καρδιά του καρπαθιακού χώρου, ενός χώρου όπου ή μυθική δράση συνυφίνεται με την πραγματικότητα και περιβάλλει τη ζωή με μιá άτμόσφαιρα ειδύλλιου και παμπάλαιης μνήμης. Στο χώρο αυτό ή λυρική ιδιοσυγκρασία του συγγραφέα κινήθηκε με άνεση, ανακαλύπτοντας και χρησιμοποιώντας με αλάθευτο αίσθητήριο τα ζωντανά και αιώνια στοιχεία ενός αυτόχθονου σύμπαντος, για να δημιουργήσει μιá κατ' έξοχήν λογοτεχνία της υπαίθρου, που σε πολλά θυμίζει τη λογοτεχνία του δικού μας Παπαδιαμάντη. Είναι μιá λογοτεχνία που πηγάζει από το λαό κι άποτείνεται στο λαό, προσηλωμένη στην παράδοση και στο σεβασμό του ανθρώπου. Μιá λογοτεχνία με έντονο πατριδογνωστικό και ήθογραφικό περιεχόμενο και φανερή άδυναμία του έπικου στοιχείου. 'Από την άποψη τούτη ο Σαντοβεάνου θά μπορούσε να χαρακτηριστεί ένας Παπαδιαμάντης των ρουμανικών γραμμάτων, όμως ένας Παπαδιαμάντης που φτάνει στο λαό όχι από το δρόμο της όρθοδοξίας και του θυ-

ζαντινισμού, παρά από το δρόμο της έθνικής συνείδησης, όπως ο Καρκαβίτσας. Ένας Παπαδιαμάντης με πλατύτερη έμπειρία και καλά όργανωμένο ύλικό, λαϊκός όχι μόνο στην ψυχή, αλλά και στο λόγο, δίνοντας έργο δίχως αντίφαση ανάμεσα στο περιεχόμενο και τη μορφή. 'Ο Σαντοβεάνου δέν είναι μυθοπλαστικός. Την έλλειψη ύπόθεσης την αναπληρώνει ή λεπτομερειακή περιγραφή. 'Η δράση θρέφεται από μιá πηγαία αναπλαστική φαντασία, κι είναι χαρακτηριστικό το γεγονός ότι κι όταν ακόμα περιγράφει «σκηνές από την πραγματική ζωή» (είναι ο τίτλος ενός βιβλίου), ο συγγραφέας εκφράζει στο βάθος δικά του αίσθήματα. Ένα ιστορικό μυθιστόρημα, το *Vremuri de bejenie*, θεωρείται στην ουσία του έπικό ποίημα.

'Όστόσο ή άνεπάρκεια της πλοκής και της έφευρετικότητας των γεγονότων αντισταθμίζεται και από τη θέση που ο δημιουργός αντικρύζει τον κόσμο του. 'Ο Σαντοβεάνου έχει συνεχή έπαφή με το γύρω κόσμο. Δέ βλέπει άπλωσ την έξωτερική όψη, τα περιγράμματα. 'Η ψυχή είσχωρεί στο βάθος.

'Η άνεπάρκεια του έπικου στοιχείου εξηγεί και την ύφή της σαντοβεανικής τέχνης. 'Ο Σαντοβεάνου είναι γεννημένος παραμυθάς, προικισμένος με άνεξάντλητη ικανότητα γνήσιου λόγου, όπως σωστά παρατηρεί ένας συμπατριώτης του συγγραφέας. 'Η ύφή της πεζογραφίας του είναι καθαρά άφηγηματική. Ένα μεγάλο μέρος από τα διηγήματά του είναι γραμμένα σε πρώτο πρόσωπο, άναμνήσεις ή δραματικά έπεισόδια, που άφηγούνται άνθρωποι άπλοι. 'Η άφήγηση παίρνει ένα κάπως αρχαϊκό χαρακτήρα, ιδιαίτερα στα ιστορικά μυθιστορήματα, που άποτελούν τις καλύτερες έπιτεύξεις της ρουμανικής λογοτεχνίας στον τομέα αυτό.

'Η άπόλυτη άρμονία ανάμεσα σ' όλα αυτά τα στοιχεία, ή μουσικότητα της γλώσσας και το προσωπικό ύφος ολοκληρώνουν τη σύνθεση δίνοντάς της την ένότητα και τις διαστάσεις ενός μεγάλου γοητευτικού ψηφιδωτού όπου ο ρουμανικός λαός διαβάζει το έπος της ιστορικής και ψυχικής του ύπαρξης κι αίχμαλwtίζεται από την όμορφιά και την αλήθεια του.

ΑΝΤΩΝΗΣ ΜΥΣΤΑΚΙΔΗΣ



Ο ΝΥΧΤΟΦΥΛΑΚΑΣ

ΤΟΥ ΜΙΧΑΗΛ ΣΑΝΤΟΒΕΑΝΟΥ

Ὁ κύριος Σαμψὼν Τζίτα, ὁ δήμαρχος τῆς μικρῆς μας πόλης, ἐνοιωθε μεγάλῃ μοναξιά προχτὲς τὸ βράδυ. Ὄταν πιά ἡ Λιζαβέτα, ἡ ὑπηρέτρια, μιὰ γυναίκα ψηλὴ σὰ δραγῶνος καὶ ἀδύνατη σὰ σανίδα, σήκωσε τὸ σερβίτσιο τοῦ δείπνου καὶ σέρβιρε τὸν καφέ, ἔμεινε μονάχος καὶ συλλογισμένος μέσα στὴν ἔρημη τραπεζαρία. Ἀπὸ τὸ φλυτζάνι του ἀνέβαινε ἕνας ἀνάλαφρος ἀχνός, ὅμοιος μὲ διάφανο φάδι ἀράχνης, ἀέρας σχεδὸν μέσα στὸ φῶς ποὺ χαιδεύε τὸ κοκκινωπὸ του πρόσωπο μὲ τὸ βαρὺ καλοξυρισμένο σαγῶνι. Τὰ μικρά του ματάκια χωμένα σὲ βαθειὲς κόγχες ἔμεναν ἀκίνητα μὲ τὸ βλέμμα προσηλωμένο ἴσια μπροστά του, κάτω ἀπὸ τὶς φρυδάρες του. Ὁ κύριος Σαμψὼν Τζίτα ἀναλογιζόταν τὴ μοναξιά του.

«Τί νὰ κάνει γιὰ νὰ περάσει τὴν ὥρα του κανεὶς σὲ μιὰ σιχαμένη κωμόπολιν σὰν τὴ δική μας; Οὔτε καφενεῖα, οὔτε μπυραρίες, τίποτα. Κατὰ τὶς δέκα ὅλα τὰ μαγαζιά ἔχουν κλείσει, οὔτε γάτος ἔξω! Τί θ' ἀπογίνω σ' αὐτὴ τὴν ἔρημιά; Κι ὅταν κανεὶς ὅτι ξεχνιέσαι κάπου κι ἀργήσεις, βλέπεις καὶ παθαίνεις γιὰ νὰ γυρίσεις σπίτι σου. Τρία-τέσσερα φανάρια σ' ὅλη τὴν πόλη κι αὐτὰ περισσότερο καπνίζουν παρὰ φωτίζουν. Κι ἂν ξαφνικὰ πέσεις μὲς στὴ λάσπη ἢ σὲ κάνα λάκκο μὲ νερό;...» Ὁ κύριος Σαμψὼν Τζίτα — εἶν' ἀλήθεια — ἀπὸ καιρὸ τὸ συλλογιέται πῶς θάπρεπε νὰ κάνει γιὰ τὴν κοινότητά του! Μὰ πῶς; Μὲ τὰ καθήκοντα καὶ τὶς ἔγνιες ποὺ ἔχει στὸ κεφάλι του δὲν ξέρει, μὰ τὴν ἀλήθεια, τί νὰ πρωτοκυττάξει. Μιὰ δημαρχία ἔχει ἕνα σωρὸ σκοτοῦρες. Χρειάζεται νάχεις ἐπιδεξιότητα, νὰ ξέρεις πῶς νὰ φερθεῖς σ' αὐτόν, τούτονε καὶ σὲ κείνονε, νάχεις τὰ μάτια σου τέσσερα ἂν ἐκεῖ κάτω, στὴν πρωτεύουσα, τὸ βαρόμετρο δείχνει καταιγίδα ἢ ξαστεριά. Ἔ, λοιπόν, ὁ κύριος Σαμψὼν ξέρει καλὰ τὸν κόσμον του!

Μὰ νὰ τον τώρα μονάχον στὸ σπίτι. Ἡ κυρία Ἀδέλα ἔφυγε γιὰ τὸ Γιάσι.

— Τί σοῦρθε νὰ πᾶς στὸ Γιάσι, στὸ κάτω τῆς γραφῆς;

— Ἔχω νὰ κάνω πολλές δουλειές! Ναί, γιὰ τὸ φόρεμά μου τοῦ χοροῦ, γιὰ τὸ χειμωνιάτικο καπέλλο μου...

Ἀλήθεια, ἡ τουαλέττα τοῦ χοροῦ, τὸ χειμωνιάτικο καπέλλο. Ἀχ, αὐτὲς οἱ γυναῖκες μὲ τὰ μπιχλιμπιδία τους! Εἶναι τὸ δεύτερο βράδυ ποὺ περνᾶω μόνος. Τὸ βράδυ δάκι, βγαίνοντας ἀπὸ τὴ δημαρχία, ἔστειλε τὸ Μπάλα, τὸ νυχτοφύλακα, στοῦ ἀστυνομοῦ νὰ τὸν παρακαλέσει νάρθει σπίτι του νὰ παίξουν ἕνα πικέτο καὶ νὰ κοπασοῦν κάνα ποτηράκι, ὅπως συνηθίζεται ἀνάμεσα σὲ ἀνθρώπους ἔντιμους, τέτιες χρονοπωριάτικες νύχτες. Μὰ ὁ Λέων Βασιλίου, ὁ ἀστυνόμος, εἶναι κι αὐτὸς στὸ Γιάσι ἔφυγε ἀπὸ τ' ἀπόγειομα κιόλας.

«Τί διάβολο, ὅλος ὁ κόσμος πάει στὸ Γιάσι;»

Βυθισμένος σ' αὐτὲς τὶς σκέψεις, εἶχε ξεχάσει τὸν καφέ του. Τὸν καταπνίχθη ἀργά, σὲ μικρὲς γουλιές. Ἐπειτα, σηκώνοντας μὲ κόπο τὴ φουσκωτὴ κοιλιὰ του ἀφήνει τὴν καρέκλα καὶ μπαίνει στὴν κάμαρά του μὲ τὶς μπότες του ποὺ τρίβουν. Ἡ Λιζαβέτα ἔχει ἐτοιμάσει τὸ κρεβάτι, ἔχει τοποθετήσει τὶς παντοῦφλες του πάλιν στὸ λυκοτόμαρο, ὅπως πάντα. Ὁ κύριος δήμαρχος παίρνει τὴ θέση του στὴν πολυθρόνα του, κοντὰ στὸ κρεβάτι. Βγάζει μιὰ ἐφημερίδα ἀπὸ τὴν τσέπη τοῦ σακακιοῦ του. Τὴν ἔχει μισοδιαβάσει στὴ δημαρχία, τοῦ μένει νὰ διαβάσει τὴν ἄλλη μισή. Βουλιάζει μαλακὰ στὴν πολυθρόνα βγάζοντας ἕναν ἀλαφρὸ ἀναστεναγμὸ ἡδονῆς καὶ πέφτει στὸ διάβασμα τῶν νέων ἀπὸ τὴ χώρα κι ἀπὸ κάθε γωνιά τοῦ κόσμου.



Σχέδιο Γ. Φρέρη

“Εξω, ὁ ἀέρας πὺ φύσαγε ὅλη τὴ μέρα, ἔχει σταματήσει, μόλις πὺ ἀκούγεται πότε-πότε τὸ φρικίασμα πὺ φέρνει στὰ τζάμια τ’ ἀνάλαφρο βραδυνο ἀεράκι, σὰν ἀναπνοή, σὰν φευγαλέος ψίθυρος. Τί καλὰ πὺ εἶναι κανεῖς ἔτσι, εὐχαριστημένος, χορτάτος, στὸ σπίτι του, χωμένος σὲ μιὰ μαλακὴ πολυθρόνα, διαβάζοντας ὅλα τὰ παράξενα πὺ γίνονται στὸν κόσμο, χωρὶς νὰ κουνιέται, χωρὶς ν’ ἀδημονεῖ!

Ἀπὸ τὴν κουζίνα ἀκούγεται ἀκόμα ἡ κοσμοχαλασιὰ πὺ κάνει κατὰ τὴ συνήθειά της ἡ Λιζαβέτα παίνοντας τὰ πιατικά.

«Τί τὸ πιάνει αὐτὸ τὸ πλάσμα; Ἀληθινὴ ἄγρια! Ἄκου τὴν, ἀκόμα παλεύει μὲ τὰ πιάτα καὶ τὰ καταχτυπάει... γιὰ ὄνομα τοῦ Θεοῦ!»

Ἀλλὰ ὁ κύριος Σαμψὼν εἶναι μόνος. Κανεῖς δὲν εἶν’ ἐδῶ γιὰ νὰ τοῦ ἀπαντήσει. Ἡ φιλή, διαπεραστικὴ φωνὴ τῆς Ἀδέλας, δὲν τοῦ ἀπαντᾷ ἀπόψε σὰν ἡχώ:

— Δὲν γίνεται τίποτα, ἀγαπητέ μου! Αὐτοὶ εἶναι οἱ τρόποι τῶν ὑπηρετῶν!

Ἀκοῦς ἐκεῖ, αὐτοὶ εἶναι οἱ τρόποι τῶν ὑπηρετῶν! Ὁ κύριος Σαμψὼν ἔχει πολὺ δίκιο νὰ εἶναι τόσο αὐστηρὸς στὴν ἐπικράτειά του.

— Τί ἔκανε λέει; Μπροστά μου, κύριε, ὁ χωριάτης ἀφήνει τὸ γούνινο σκουῖφο του στὴν πόρτα. Πρέπει νὰ καταλαβαίνει μὲ ποιὸν ἔχει νὰ κάνει...

Μιὰ φωνὴ σὰ νὰ τοῦ ψιθυρίζει στ’ αὐτί:

— Τὸν καιρὸ τῶν ἐκλογῶν ὁμῶς, ὅταν πλησιάζει ἡ ἐκλογὴ νέου δημάρχου;

— ὦ! Ἐλάτε δά!... Τὸ πᾶν εἶναι νάχεις προστάτες! Φτάνει νὰ ποῦν τὸ ναὶ αὐτοὶ οἱ κύριοι τῆς πρωτεύουσας, καὶ τέλειωσε! Καὶ καθὼς τᾶχω πολὺ καλὰ μαζί τους... 319

‘Ο κύριος Σαμψών χαμογελάει. Ναί, τὰ πάει μιὰ χαρὰ μ’ αὐτοὺς τοὺς κυρίους.
’Όσο γιὰ τοὺς ἄλλους, τοὺς ἔχει τοῦ χεριοῦ του. Οἱ δημοτικοὶ σύμβουλοι, πού οἱ
περισσότεροί τους εἶναι χωριάτες ἀπὸ τὰ γύρω χωριουδάκια, εἶναι καλὰ ἀνθρωπά-
κια. Πῶς θὰ τολμοῦσαν αὐτοί, μέσα στὰ χωριάτικα ροῦχα τους, ν’ ἀντιγνωμῆσουν
στὸν κύριο δήμαρχο, πού στὸ γιλέκο του στραφτοκοπάει μιὰ χρυσῆ ἀλυσσίδα;

‘Ο κύριος δήμαρχος λέει:

— Θὰ γίνει αὐτό!

Κ’ ἐκεῖνοι σκύβουν τὰ κεφάλια:

— Δεχουτόν, δεχουτόν!

Φτωχοὶ ἀφελεῖς!

‘Ο κύριος δήμαρχος χαμογελάει ξανά, γιατί ἀληθινά, αὐτοὶ οἱ φτωχοὶ ἀφελεῖς
δὲν ὑποψιάζονται τίποτα, ἐνῶ αὐτός, αὐτὸς ξέρεي τόσα πολλά!

«Δεχουτόν», ἀλλὰ σὲ ποιὸν στέλνουν κάθε πρωὶ οἱ χασάπηδες τὸ πιὸ παχὺ
κομμάτι γιὰ ψητὸ καὶ οἱ φουρναρέοι τὸ πιὸ καλοψημμένο καρβέλι; «Δεχουτόν», ἀλλὰ
πῶς διάβολο γίνεται οἱ χωριάτες νὰ σπᾶνε τοὺς ἄξονες τῶν ἀμαξιῶν τους στὴν ἰσιά-
δα, μὲς στὴ μέση τῆς πόλης; ‘Ο κύριος Σαμψών χαμογελάει καθὼς διαβάζει τὴν
ἐφημερίδα του. Πότε - πότε σαλεύει τὰ χεῖλια, ἐνῶ ἡ σιωπὴ πού κυριαρχεῖ στὸ δω-
μάτιο φαίνεται νὰ τὸν περιζώνει καὶ νὰ πυκνώνει γύρω του. Στὴν παραμικρὴ κίνηση
τοῦ χεριοῦ του, ἡ ἐφημερίδα ἀναπηδάει μ’ ἓνα τρίξιμο. ‘Ο κύριος Σαμψών ἀναστε-
νάζει βαθιὰ καὶ ἡ σιωπὴ, πού γιὰ μιὰ στιγμὴ ξορκίστηκε, βασιλεύει ξανά. ‘Ο
αὐτὰ εἶναι βλακεῖες! Ἔχετε μιὰ καλὴ θέση στὴ ζωὴ; Εἴσαστε ἀναπαυτικὰ στὴ φω-
λιά σας, μὲ τίς δεκάρες σας, μὲ τὴ γυναικούλα σας, μὲ τὸ φαί σας, μὲ τὸ πιοτί σας.
Αὐτὸ εἶναι τὸ πᾶν.

Μέσα στὴ ζεστασιὰ τοῦωματίου, τὰ βλέφαρά του βαραίνουν καὶ κλείνουν ξα-
φνικὰ καὶ τὸ κεφάλι του πέφτει ἀπότομα πρὸς τὰ κάτω. Τὸ ἀνασηκώνει ἀργά, μὲ
προσοχὴ καὶ χασμουριέται μέχρι δακρῶν.

Ποῦ ἦταν; Ἔχασε τὴ γραμμὴ. Ψάχνει νὰ τὴ βρεῖ γουρλώνοντας τὰ μάτια
ἀλλὰ μιὰ ζεστὴ τεμπελιά τοῦ παραλύει τὰ μέλη.

— Νοιώθω ὅλα μου τὰ κόκκαλα νὰ μαλακώνουν! μουρμουρίζει ὁ κύριος Σαμψών
τρυφεροῦτσικα καὶ ξαναπιάνει πάλι τὸ νῆμα τῶν σκέψεών του. Ἐνα φάδι ἀράχνης
χορεύει μπρὸς στὰ μάτια του.

Μπά, ἀδύνατο νὰ ξαγρυπνήσει ἄλλο, πρέπει νὰ πλαγιάσει. Τί ὥρα εἶναι; Θί
εἶναι ἐννιάμισυ. Βγάζει τὸ ρολόι του καὶ τὸ κυττάζει πολλὴν ὥρα καὶ χασμουριέται
τόσο πού πᾶνε νὰ ξεβιδωθοῦν οἱ μασέλες του. Ἄχι, εἶναι μόλις ἐννιά. Λιγούλακι
νωρίς... Ἐμ βέβαια, ὅταν εἶσαι ὀλομόναχος, δὲν ξέρεις τί νὰ κάνεις! Τ’ ἄλλα βρῶ
δια, φλυαρεῖ μὲ τὴν κυρία Ἀδέλα, κουβεντιάζει, πολιτικὰ μὲ τὸ φίλο του τὸν Λέοντα.

— Πῶς τὰ βλέπεις τὰ πράγματα, ἀστυνόμε; Πῶς πάει ἡ πολιτικὴ;

— Ζήτω οἱ δικοὶ μας! ἀποκρίνεται ὁ ἀστυνόμος, γελάει καὶ ρίχνει μιὰ ματιὰ
στὴ μαντάμ Ἀδέλα.

Ἐκεῖνη λιγώνεται ἀπ’ τὰ γέλια. Κ’ ἔτσι περνάει ὁ καιρός. Μὰ τώρα τί γίνεται
Νὰ πλαγιάσει, τί νὰ κάνει;

Σηκώνει τὸ βαρὺ κορμί του, ξεφυσώντας μὲ κόπο, βγαίνει στὸ διάδρομο καὶ
ἐλέγχει τὴν κλειδαριὰ τῆς ἐξώπορτας. Ξαναγυρίζει, κλειδώνει τὴν πόρτα τοῦωματίου
του καὶ ὕστερα γδύνεται γρήγορα, ἀγκομαχώντας. Μιὰ σύντομη προσευχή, ἀπὸ
συνήθεια, καὶ ὕστερα ἀφήνεται νὰ τουμπάρει στὸ μαλακὸ στρώμα. Τὸ κρεβάτι βγάζει
μιὰ κραυγὴ, σὰ ζωντανὸ πλάσμα. ‘Ο κύριος Σαμψών τεντώνει τὸ λαιμὸ κατὰ
τὴν λάμπα, πού καίει πάνω στὸ κομοδίνο καὶ τῆς δίνει ἓνα γερὸ φύσημα γιὰ νὰ τὴ σβῆ-
σει. Ἡ φλόγινη γλῶσσα λεπταίνει καὶ μακραίνει ὡς τὸ χεῖλος τοῦ γυαλιοῦ, καπνίζοντας
γιὰ μιὰ στιγμὴ καὶ σβήνει μ’ ἓνα ἐλαφρὸ θόρυβο. Στὸ δωμάτιο ἀπλώνεται τώρα
ἡ γαλήνη τοῦ σκοταδιοῦ καὶ μονάχα φεγγίζει ἡ ἀδύναμη κοκκινωπὴ ἀνταύγεια τοῦ
καντηλιοῦ πού κρέμεται κάτω ἀπὸ τὰ εἰκονίσματα, στὸν ἀνατολικὸ τοῖχο. ‘Ο
δήμαρχος χώνει τὸ κεφάλι του στὸ μαξιλάρι πού οἱ δύο του ἄκρες ἀνασηκώνονται ἀπὸ
τὴν μιὰ μεριὰ καὶ ἀπὸ τὴν ἄλλη καί, καθὼς εἶναι μυτερές, μοιάζουν σὰν δύο τερε-
στια αὐτιά στὸ δημαρχιακὸ κεφάλι.

Χωρίς άλλο, ή μοναξιά είν' εκείνη πού φέρνει στόν κύριο δήμαρχο τέτιες πα-
ράξενες σκέψεις καθώς τόν παίρνει γλυκά - γλυκά ό ύπνος... «Τί διάβολο θέλουν κι
αύτοί οί χωρικοί στη δημαρχία;»

— Τί γυρεύετε 'δω; Τί με κυττάζετ' έτσι; Τί τρέχει; 'Ακόμα μεθυσμένοι εί-
σαστε; 'Ηπιατε πάλι;

— Τό λοιπόν... νά, γλιέπετε, κύριε δήμαρχε...

— Τί «τό λοιπόν» και τό ξελοιπόν, τί νά «γλιέπω»; Νομίζετε πώς έχω τόν
καιρό ν' ασχολούμαι με τά σās; Γι' αυτούνο με πληρώνει τό Κράτος; 'Εχω κ' έχω
στό κεφάλι μου έγώ σκοτούρες!

— Τό λοιπόν, νά, περι άγγαρεία... Δέν μπορούμε νά κάνουμε δεκαπέντε μέρες!
'Ο κύριος έργολάβος του δρόμου, ό κύρ είσπραχτορας...

— Τί έργολάβους και τί είσπραχτόρους μου τσαμπουνάτε;... Ποιό είν' αυτό τό
άνθρωπάριο πού δέν έβγαλε τό σκουφο του; 'Από πού ξεφύτρωσες; Ποιός νομίζεις
πώς είσαι;

'Αχ, αύτοί οί χωριάτες! συλλογίζεται ό κύριος Σαμψών. Δέν τδχουν σε τίποτα
νά σε άπαγάγουν με τό ζόρι, δε σέβονται ούτε τό φαγητό σου, ούτε τόν ύπνο σου.
Αύτοί τό χαβά τους, τό ίδιο τους κάνει! Για δες εκεί κάτι βλέμματα καχύποπτα
κάτω από τά σκουφιά τους!... Είναι άξιοι νά σου ριχτούν στό λαιμό. Καταντάει πιά
έπικίνδυνο νά τους δέχεται κανείς!

— Τί δηλαδή; Μή δά κ' έσείς δέν άρχινήσατε τή ζωή σας άναγκεμένα; Δέ φά-
γατε μαμαλίγκα; ...Μπās και δέν είστενε κ' έσείς σαν κ' έμās, κάποτε;

'Ορίστε μας! συλλογιέται ό κύριος δήμαρχος. Τουτοι δω είναι ικανοί νά σου
πετάξουν κατάμουτρα τή χειρότερη προσβολή!... Μπορεί και νά έπιβουλεύονται και
τή ζωή σου, άκούτε πού σās λέω, για όλα είναι ικανοί!

Μά ξαφνικά, ό κύρ Σαμψών τινάζεται, στριφογυρίζει άπότομα πάνω στό κρε-
βάτι και στηλώνει τά γουρλωμένα μάτια του στό παράθυρο. Κάποιος χτύπησε δυό
φορές πολύ διακριτικά τό περβάζι του παραθύρου: τόκ! τόκ!

— Τί νάναι; άναρωτιέται ό κύριος Σαμψών καταπίνοντας τό σάλιο του με μιá
σύσπαση. Καθώς είναι πολύ φοβιτσιάρης, νομίζει πώς, μέσα στη μοναξιά του, κάθε
λογής κίντυνοι τόν παραμονεύουνε. Και προπαντός μιá μέρα σαν τή σημερινή πού ό
διάβολος έσπρωξε τόν άστυνόμο νά φύγει κ' εκείνος για τό Γιάσι! Αυτό είναι τό
άποκορύφωμα!

Τά μάτια του, πεταμένα έξω από τόν τρόμο, δέν αφήνουν στιγμή τό παράθυρο.
Τό στόρι είναι μισοκατεβασμένο και τό άκάλυπτο μέρος του τζαμιου φαίνεται σá
μιá μελανή πλάκα πού δέν τήν είχε προσέξει ως τώρα, ένας λεκές σκιās πού κρύβει
μιá άπειλή.

'Ο,τι και νάναι αυτό τό πράγμα άπ' έξω, άκούγεται ένα χέρι νά χαϊδεύει πάλι
τό περβάζι του παραθύρου. 'Ενα χτύπημα γερό, γρήγορο, μουντό τραντάζει τόν
τοιχο και μαζί με τόν τοίχο και τό στῆθος του... 'Η καρδιά του χτυπάει νά σπάσει,
σταματάει ένα δευτερόλεπτο και ξαναρχίζει πιό γρήγορα, τρελλά, σá ν' άπαντάει
στό χτύπο πού ήρθε άπ' έξω. 'Αχνίζοντας από τόν ιδρώτα, ό κύριος Σαμψών βρί-
σκεται τήν άλλη στιγμή καθισμένος στην άκρη του κρεβατιου με τά πόδια μέσα
στις παντούφλες. 'Η άπειλή για μιá μοβόρα εκδίκηση, πετσόκομα με τό τσεκούρι ή
κάτι τέτοιο, μιá κόκκινη φρίκη, δίνουν συνέχεια στό στιγμαίο του όνειρο πού διακό-
πηκε. Κι όταν μιá φωνή υπόκωφη, μιá άπειλητική κραυγή και μιá βλαστήμια άκού-
γονται ξαφνικά κάτω από τό παράθυρό του, τότε πιά όλόκληρη ή χωριάτικη ύπαρξή
του, τρομοκρατημένη και τρεμουλιαστή, βρίσκεται μ' ένα πήδημα στη μέση τῆς κά-
μαρας. 'Η ματιά του ζετρελλαμένη άπ' τό φόβο, καρφώνεται στην πορτίτσα τῆς
θερμάστρας, σá νάθελε νά όρμήσει και νά κρυφτεί εκεί μέσα. Κάνει μερικά σπα-
σμωδικά βηματάκια κατά τό κρεβάτι, με τήν έμπνευση νά στριμώξει κάτω άπ' αυτό
τό άφθονο σαρκίον του, μá άμέσως υποχωρεί πάλι πρὸς τή μέση τῆς κάμαρας, με
τίς τρίχες του κεφαλιου του όρθιες άπ' τήν τρομάρα και μούσκεμα στόν ιδρώτα.

'Η φωνή άπ' έξω δευτέρωσε. Τήν καταλαβαίνει τώρα, τήν άναγνωρίζει. Είναι 321

ἡ φωνὴ τοῦ Μπάλα, τοῦ νυχτοφύλακα. Μὰ βέβαια εἶναι ἡ φωνὴ τοῦ Μπάλα, ποὺ φουρκισκένο, διώχνει κάτι ἀπ' τὸ παράθυρό του βλαστημώντας.

— Οὐ, ψοφήμι! Ἄμε στὸ διάβολο! Ποῦ νὰ σοῦ φᾶνε οἱ λύκοι τὸ κρέας κι ἐξ' ἀφέντης σου τὸ τομάρι! Τὶ μαστορεύεις κάτω ἀπ' τὸ παραθύρι, ἔ; Τραβάει ἡ ὄρεξί σου σπασμένο τζάμι, βρωμοπανούκλα;

Τώρα, ὁ κύριος δήμαρχος, λαχανιασμένος ἀκόμα, ρίχνει στοὺς ὤμους τὸ πανωφόρι του, κουκουλώνεται ὡς τ' αὐτιά με τὸ γούνινο σκουφο του, ξεκλειδώνει με χέρι ποὺ τρέμει ἀκόμα τὴν πόρτα καὶ διασχίζει τὸ διάδρομο σέρνοντας τὶς παντοῦφλες του. Ἄνοίγει τὴν ἐξώπορτα καὶ προβαίνει στὸ κατώφλι.

— Τὶ τρέχει, Μπάλα, φίλτατε, τί συμβαίνει;

— Ἐνα, βρωμογελάδι, κύρ' δήμαρχε! Ἡ Κοκκίνω τοῦ Σλόϊμου, τοῦ φαναρτζῆ.

Μιὰ μαύρη σκιά ξεκολλάει ἀπ' τὸν τοῖχο. Ὁ νυχτοφύλακας, χαμένος σχεδὸ μέσα σὲ μιὰ κάπα ἀπὸ προβιά, με τὸ σκουφο χωμένο ὡς κάτω ἀπὸ τ' αὐτιά, τὴ σπάθα του παραμάσχαλα, κάνει βαριά δυὸ βήματα κατὰ τὴν πόρτα με τὶς μπόττες του ποὺ μυρίζουν ξύγκι.

Ὁ κύριος Σαμψὼν νοιώθει ἕνα παράξενο γαργάλημα στὸ στήθος, ἡ γλῶσσα του πάλ्लεται ἀπὸ τρεμούλιασμα χαρᾶς θαρεῖς καὶ τὰ λόγια του ἀρνιοῦνται νὰ βγοῦν.

— Βλέπεις, φίλε μου Μπάλα, ἀπὸ πολὺ καιρὸ τὸ μελετάω... δὲν εἶναι σωστὰ τὰ ζωντανὰ νὰ βολτατζάρουν ὅπου τοὺς καπνίσει... Μὰ ποῦ καιρὸς νὰ τὰ προλαβαίνω ὅλα... Ἐχω τόσες σκοτοῦρες.

Ὁ νυχτοφύλακας μένει μουγκός.

Ὁ δήμαρχος τὸν κυττάζει ἐπίμονα:

— Τί θάλεγες, Μπάλα, ἂν σὲ κερνοῦσα ἕνα ποτηράκι ρούμι; Θὰ κρυώνεις, τί δίχως ἄλλο...

— Ἐ, κάνει μιὰ στάλα ψυχρούλα... κάνει ὁ ἄνθρωπος κομπιάζοντας.

Μιὰ ἀχτίδα τοῦ φεγγαριοῦ, γλιστρώντας πάνω ἀπὸ ἕνα σύννεφο, φώτισε τὸ ἐξούριστο πρόσωπό του, ποὺ οἱ ἔγνιες καὶ οἱ στερήσεις τῶχαν ἀυλακώσει.

Ὁ κύριος δήμαρχος λέει χαμηλόφωνα:

— Νά, βγαίνει τὸ φεγγάρι...

Ἐπειτα περιεργάζεται πάλι τὸ Μπάλα, σὰ νὰ τὸν ἔβλεπε γιὰ πρώτη φορά.

— Ζόρικο πράμα νᾶσαι μονάχος, ἔ; Λεῖπει, βλέπεις, ἡ γυναίκα μου στὸ Γιάσι. Κι ὁ ἀστυνόμος... ἀναρωτιέμαι τί διάβολος τὸν καβάλησε καὶ δαύτονε, ἔφυγε κι αὐτός.

Σκέφτεται γιὰ λίγο, δὲν ξέρει τί ἄλλο νὰ πεῖ.

— Κ' ἐσύ πῶς τὰ πᾶς;

— Καλούλια, πῶς θέλετε νὰ τὰ παγαίνω; μουρμούρισε ὁ γέροντας. Μὲ τὴ χάρι τοῦ Θεοῦ! Εἴκοσι χρόνια τώρα ὅλο τὰ ἴδια... ὁ φτωχός!...

— Ἄ, ναί! ναί! ἔκανε ὁ δήμαρχος κουνώντας τὸ κεφάλι καὶ βρίσκοντας πιά πᾶ ἄδικα εἶχε τρομάξει. Ἄλλὰ ποῦ νὰ ξέρεις; Τὸ κακὸ ἔρχεται ξαφνικά. Τί εἶναι ζωὴ τοῦ ἀνθρώπου!

Ἡ μικρὴ πολιτεία εἶχε βουλιάξει μέσα σὲ νεκρική σιγαλιά. Ὁ Μπάλας ἀκούμπουσε στὴ σπάθα του, τυλιγμένος μέσα στὴν προβιά του καὶ μέσα στὴ μοναξιά του.

— Ἄντε, θὰ σὲ κερᾶσω ἕνα ποτηράκι ρούμι! εἶπε ὁ κύριος Σαμψὼν τουρτουρίζοντας. Κάνει διαβολεμένο κρῦο καὶ δὲ μπόρεσα νὰ κλείσω μάτι ἀπὸ τὴν ὥρα ποὺ πλάγιασα...

Ἐμεινε μιὰ στιγμή ἀναποφάσιτος, ὕστερα ἄλλαξε γνώμη:

— Δηλαδή!.. Καλύτερα, σοῦ δίνω αὔριο κάτι τὶς νὰ πιεῖς μιὰ ρακή... Μπορεῖ νὰ τὴν πιεῖς στοῦ Γιάγκου Στέρν ἢ στοῦ Σλόϊμου... Τώρα εἶμαι τρομερὰ κουρασμένος.

Ἀποτραβήχτηκε στὴ σκιά τοῦ διαδρόμου, ἔκλεισε τὴν πόρτα, γύρισε δυὸ φορές τὸ κλειδί. Ἀκούστηκε ὁ πνιχτὸς θόρυβος ἀπὸ τὰ βήματά του στὸ διάδρομο. Ἐπειτα τὸ στρίψιμο τοῦ κλειδιοῦ τῆς πόρτας τῆς κρεβατοκάμαρας. Ἡ κουρτίνα τοῦ παραθύρου τραβήχτηκε ἀπότομα. Κι ὁ νυχτοφύλακας ἀπόμεινε μελαγχολικὸς καὶ μόνος, ἀκούνητος, με τὸ κεφάλι σκυφτό, μέσα στὴ λάμψη τοῦ φεγγαριοῦ.

ΡΩΜΑΙΟΣ, ΙΟΥΛΙΕΤΤΑ ΚΑΙ

ΤΑ ΣΚΟΤΑΔΙΑ...

Το 5

ΓΙΑΝ ΟΤΣΕΝΑΣΕΚ

μεταφράζει

ο Κ. ΠΟΡΦΥΡΗΣ

(Συνέχεια από το προηγούμενο)

Κοιμόταν στο ντιδάνι, γυρισμένη κατά τον τοίχο, με το πρόσωπο χωμένο στο προσκέφαλο. Τα χέρια της ήταν δεμένα γύρω στις γάμπες της, που τις είχε διπλωμένες. Το πρώτο πράγμα που πρόσεξε ήταν τα κατραμμένα μαλλιά, σαν φυλλουριά, ανακατωμένα από τον ύπνο και το περίγραμμά του κορμιού της, με τα λαγόνα της σαν ένα μικρό λόφο. Γύρισε ανάσκελα κ' ή ξαρωμένη κουδέρτα γλίστρησε κ' έπεσε στο σκοτισμένο πάτωμα. Τήν ξανασκέπασε και κοίταξε καλά το πρόσωπό της. Καθώς κοιμόταν του φάνηκε μικρή και ανυπεράσπιστη. Μόλις που ανάσαινε. Άναστéναξε και στα χείλια της λουλούδισε ένα γρήγορο μισοπαιδιάστικο χαμόγελο. Ταχτική κοπέλλα. Πρόσεξε πώς πριν πέσει να κοιμηθεί φόρεσε μιá ριγωτή πυτζάμα, διπλωσε προσεχτικά το φουστάνι της και έβαλε σε μιá καρέκλα, και ταχτοποίησε τα παπούτσια της κάτω από το ντιδάνι, με τις μύτες προς τα έξω. Το μαντώ με το κίτρινο άστρο ήταν τοποθετημένο στη ράχη της καρέκλας. Και το σακάκι της πυτζάμας δεν ήταν κολλημένο στο κορμί, κι άφηγε να φαίνεται ή σάρκα της. Τήν κοίταξε και δεν τολμούσε ούτε ν' ανασάνει, ούτε να κουνηθεί γιατί φοδότην μήν την άνησυχήσει.

Τραβήχτηκε με τις μύτες των ποδιών του ως την πόρτα, την ψηλάφησε και βρήκε το πόμολο. Θα ξαναγυρίσω πιο ύστερα, όταν θα χει ζυπνήσει. Ξανάκλεισε προφυλαχτικά την πόρτα και γύρισε σπίτι του τρέχοντας. Και τώρα, κακομοίρη μου, σκέψου και συλλογίσου! Πάλι καλά που δεν είναι αναγκασμένος να πηγαίνει στο λύκειο γιατί τελospάντων έχει άλλες έγνιες κι όχι να παπαγαλίζει τα λατινικά ή τη βιογραφία του Χέρμαν Γκαίριγκ.

Όταν όρμησε στο σπίτι του είδε που ή μητέρα του δεν είχε γυρίσει ακόμα από τα τρεχάματά της. Πολύ καλά! Χτύπησε το κούτελό του. Μ' αυτή θα πεινάει, πρέπει να φάει τελospάντων, είναι δλάκας, ήλίθιος, μάλιστα, μάλιστα! Άνοιξε το άρμари, έκοψε διαστικά μερικές χοντρές φέτες ψωμί, τις άλειψε με μαλακιά μαργαρίνη, έβαλε σ' ένα μπουκάλι από μεταλλικό νερό λίγο από το πρωινό και τη στιγμή που τάχωνε δλα αυτά στις τσέπες του άθλητικού του σακακιού και του μπαμπακερού του πανταλονιού, γύρισε ή μητέρα του. Τόν έπιασε στα πράσα. Άχ, αυτή ή μητρική περιέργεια στα μάτια! Πήρε τάχα χαμπάρι τί έκανε; —Δέν είναι τίποτα, μαμά, νά, άλειψα το ψωμί μου και φεύγω!

Μόλις γλύτωσε από το μητρικό βλέμμα άναστéναξε άνακουφισμένος. Όραϊα, όλο και πιο δύσκολη γίνεται ή υπόθεση, σκέφτηκε άνησυχος. Νά το ξεφούρνιζε στους φιλαράκους του; Μπορεί να τον βοηθούσαν. Μά όχι, δέ θα πει τίποτα. Θα γίνει δούκινο! Δέν πρέπει να θγάλει μιλιά.

Όταν ξαναγύρισε λαχανιασμένος, εκείνη κοιμόταν ακόμα.

Κάθησε ήσυχα - ήσυχα δίπλα της και περίμενε. Περιούσε ή ώρα, μά δεν το σκεφτόταν. Δέ σκεφτόταν ούτε τον έαυτό του. Από το ραφτάδικο έφτανε ή φωνή του πατέρα του, σφραγισμένη μ' εκείνη την όδυνηρή ταπεινωσύνη μπροστά στον πελάτη που τόσο μισούσε. Άκούγονται δήματα και το πάτωμα τρίζει, το σίδερο χτυπάει στο σανίδι και ό άτμός σφυράει. Άντίκρυ μιá γυναίκα άπλωνε να στεγνώσουν κάτι σκούρα ρούχα και χασμουριόταν άγουροζυπνημένη. Στην αυλίτσα ένας καπνοδοχοκα-

θαριστής ολόμαυρος από τις καπνιές, κουδολούσε στην πλάτη του ένα κορίνι γιομάτο μουσκεμένη μουτζούρα.

Δέν πρόσεξε πού ή κοπέλλα έπαιξε τὰ ματόκλαδά της.

“Ανοιξε τὰ μάτια της. Στην αρχή σαν νά μὴν κατάλαθε τίποτα. Τὸ μόνο πού ἔδειξε τὸ βλέμμα της ἦταν ἕνας κοινότατος τρόμος. Κοίταξε γύρω τριγύρω ανοιγοκλείνοντας τὰ μάτια της ἠλίθια, τόσο πού ὁ ἄλλος δὲ μπόρρεσε νά μὴ χαμογελάσει. Κι ἀπότομα ἡ κοπέλλα πετάχτηκε, ἔσφιξε τὸ σακάκι τῆς πυτζάμας στὸ λαιμό της, μ’ ἐκείνη τὴν κίνηση τῆς αὐτοάμυνας, πούναι τόσο συνηθισμένη στὰ κορίτσια καὶ τὴν πρώτη στιγμή τὸν ἐξέτασε σαν νάταν κενάνας παρείσαχτος.

—Ποῦ βρίσκουμαι;

—Σσοτ! Σιγά! Κ’ ἔδειξε μὲ τὸ δάχτυλό του τὴν πόρτα πού ἔδγαίνε στὸ ραφτάδικο. Γνωρίζομαστε, δὲν εἶν’ ἔτσι; Δὲ θυμόσαστε... Δὲ θυμᾶσαι;

Θυμήθηκε κι ἀναστένιαζε.

—Ναί. Ξέρω, ξέρω. Εἶσαι ὁ Παῦλος, δὲν εἶν’ ἔτσι;

—Μάλιστα.

—Κ’ ἐδῶ πλάι...

—Ὁ μπαμπάς. Ἔχει τὸ ἐργαστήρι του. Εἶναι ράφτης. Μὰ στὸ εἶπα, χτές.

Συμφώνησε κι αὐτή. Ἐπρεπε νά μιλάει σιγά. Τὰ θυμήθηκε ὅλα. Κ’ ὕστερα σαν νά ἀντιλήφτηκε ἐκείνη τὴ στιγμή πῶς κάτω ἀπὸ τὰ σκεπάσματα ἦταν μισόγυμνη, ταραχτήκε. Κοκκίνισε μάλιστα ἀνάλαφρα καὶ γύρισε ἄλλοῦ τὰ μάτια.

—Ἦθελα νά ντυθῶ, εἶπε μ’ ἕνα ἀόριστο χαμόγελο.

—Πρέπει νά θυγῶ ἔξω;

—Ὅχι, ὄχι... σὲ παρακαλῶ μὴ φύγεις! Φοδᾶμαι λιγάκι ἐδῶ μέσα, ὀλομόναχη. Τὴ νύχτα ἄκουσα ἕνα θόρυβο, κᾶτι ἔτρεχε στὸ πάτωμα στὴ διπλανὴ κάμαρα...

—Δίχως ἄλλο ἦταν ποντίκια. Μὴ φοδᾶσαι, δὲν ἔχει ἐδῶ μέσα.

—Ἀλήθεια, δὲν ἔχει;

—Ἀλήθεια.

Ἦταν φανερό πῶς ἐνιωθε ἀνακούφιση.

—Ὁραῖα. Καὶ τώρα, σὲ παρακαλῶ, μὴν κοιτάξεις!

Ἐκεῖνος κάτι μουρμούρισε μὲ σφιγμένο τὸ λαρύγγι καὶ γύρισε κατὰ τὸ παράθυρο. Ἔχωσε τὰ χέρια του στὶς τσέπες. Τοῦκινε κάποιαν ἐντύπωση πού ἡ κοπέλλα δὲν τὸν ἄφησε νά εγεί. Ἄκουσε τὰ γυμνά της ποδάρια στὰ σα-

νίδια, τὰ παπούτσια της νά τρίζουν, καὶ τὸ φόρεμα νά φουρφουρίζει πάνω στὴ σάρκα της. Τὸ αἷμα χτύπησε στὰ μελίγγια του καὶ τὸ κορίτσι τοῦ ζύλιασε ἀκίνητο στὴν ἴδια θέση. Ἐφερα τὸ χέρι του πάνω στὸ φρυγμένο του πρόσωπο. —Ἐντάξει!

Γύρισε ἀργά, σαν νά μὴν τοῦ καιγόταν καρφί καὶ πήρε ἕνα ὅσο γινόταν ἀδιάφορο ὕφος.

Στεκόταν ἀπέναντί του, ντυμένη πιά, μέσ στὸ μαντῶ της μὲ τὸ κίτρινο ἀστέρι στὸ στήθος καὶ χτένιζε τὰ ἀνυπόταχτα μαλλιά της. Τραδοῦσε τὴν τσατσάρα ἀδυσώπητα, σφίγγοντας τὰ ὀόντια, πάνω στὴν πυκνὴ της χαίτη πού τριζοβολοῦσε. Τοῦ ἄρρεσε σ’ αὐτὴ τὴ στάση μ’ ὄλο πού ἦταν τὸ μούτρο της χαλασμένο ἀκόμα ἀπὸ τὸν ὕπνο καὶ τὰ μάτια της στεφανωμένα.

Ἡ κοπέλλα χαμοουρίθηκε καὶ τεντώθηκε σαν γάτα.

—Ἄς πῶς κοιμήθηκα! Ἦθελα νά μποροῦσα νά κοιμᾶμαι πάντα ἔτσι, νά κοιμᾶμαι καὶ νά ξυπνήσω μόνο τὴ μέρα πού θᾶχαν τελειῶσ’ ὅλα αὐτὰ καὶ θᾶχαν γυρίσει οἱ γονεῖς μου. Καλύτερα... ναί, καλύτερα θᾶταν νά μὴν ἐναξυπνήσω ποτὲ πιά.

—Μὴ λὲς τέτοια πράγματα, τὴν ἔκοψε ἀποκυμαστικά, δὲν πρέπει νά μιλᾶς ἔτσι!

—Εἶναι εὐκολο νά τὸ λὲς ἐσύ... δὲν πρέπει, δὲν πρέπει... Μὰ ἐγώ, ἀδερφοῦλη μου βρίσκουμαι σὲ πολὺ ἄσκημη θέση!

—Μὰ μὴ μιλᾶς πιά ἔτσι, σύμφωνοι;

—Καλά, ἀφοῦ τὸ θέλεις!

Ἡ κοπέλλα κάθισε στὸ ντιθάκι καὶ συνέχισε τὸ χτένισμά της. Σήκωσε τὰ μάτια.

Ἐκεῖνος τῆς ἔδειξε μὲ τὸ δάχτυλο τὸ κίτρινο ἄστρο.

—Δὲ θᾶ τὸ θγάλεις αὐτό;

—Γιατί; Εἶναι κακό;

—Δὲ θέλω νά πῶ αὐτό! ἀποκρίθηκε θυμωτικά. Καὶ ξαφνικά δὲν ἤξερε τί νά κάνει τὰ χέρια του. Γιατί; Μὰ νά, μοῦ φαίνεται πὺ δὲ χρειάζεται ἐδωμέσα!

Ἐκείνη ἔμεινε μιὰ στιγμή σαν νά συλλογισταν κάτι κ’ ὕστερα σήκωσε ἀποφασιστικά κεφάλι.

—Ὅχι, μᾶς ἀπαγορεύεται αὐστηρὰ νά θυγούμε ἔξω χωρὶς ἄστρο. Δὲν τὸ ξέρεις; Δὲ μπορῶ νά τὸ θγάλω. Κ’ ἔπειτα δὲ ντρέπομαι γι’ αὐτό. Ἔχει κι ὁ μπαμπάς ἄστρο. Τὸ ἔχει κ’ ἡ Λευκή.

—Μὰ δὲ θέλω νά σ’ ἐξαναγκάσω, ὄχι. Ἦθελα μόνο, νά... Σοῦφερα κάτι. Τίποτα ἰδιαίτερο. Πεινάς;

φό-
. Τὸ
ορμὴ
φερε
υπο.
καρ
φος
μέσα
στή
της
γον
αίτι
τάσι
ο ἄ
κνω
θηκ
χρὸ
κα
ώσα
· ἔ
ἄπ
πρ
μ
έχ
δ
ε
ει
π
ογ
ἄ
ἔγ
Δ
μ
ἔ
α



A

—Ναί. Φοβάω από την πείνα! Μή με κοροϊδεύεις. Έχω να φάω από τα χτές το πρωί. Τριγυρνούσα στην πόλη και κλαψούριζα, κλαψούριζα σαν άλητάκι. Η θεία μου μούχε δώσει ένα δέμα για το ταξίδι, μα το λησμόνησα στην προκυμαία. Πραγματικά έχω χάσει τα μυαλά μου.

Δάγκωσε λαίμαργα τις φέτες, πήρε λίγη σούπα, δίχως ζάχαρι, έφαγε το λιγότερο για δυο και ύστερα σιούπισε με την ανάποδη του χεριού της τα ψίχουλα πουχαν μείνει στο στόμα της και στίς δυο άκρες. Εκείνος την κοίταζε με μιαν άλαλη χαρά, και ταυτόχρονα με μιιά θλίψη που τουσφιγγε το λαιμό. Ένα πεινασμένο μικρό ζώο, τίποτ' άλλο. Τον ευχαρίστησε μ' ένα δειλό χαμόγελο. Της έκλεισε το μάτι για να της δώσει θάρρος και κάθησε στην ξεχαρδαλωμένη καρέκλα. Είπε:

—Πώς σου φάνηκε, λοιπόν; Καλό;

Έκανε ναί με το κεφάλι της, μα τόσο δυνατά που πέσανε τα μαλλιά στο πρόσωπό της.

—Τρομερά! Ο μπαμπάς μουλεγε πως είμαι λαίμαργη. Και λές και το κάνει επίτηδες, όταν δέν έχει κανείς να θάλει τίποτα στο στόμα του, τότες πεινάει πιο πολύ. Στο σπίτι τα περνούσαμε εύκολα, ο μπαμπάς δέν ήταν πλούσιος και τον τελευταίο καιρό, από την ήμερα που σταμάτησε να εργάζεται στο νοσοκομείο, μās έτυχε και να πεινάσουμε. Από καιρό σε καιρό μās θυμόταν κανένας άρρωστος και μās έφερε κάτι. Τ' άφησε τη νύχτα, κρυφά, κάτω από τα παράθυρά μας κ' είχα πάρει τη συνήθεια να κοιτάζω κάθε πρωί από το παράθυρο, μήν ήταν τίποτα. Μια μέρα σε κάποια φάρμα σφάξανε γουρούνι... Τον αγαπούσαν το μπαμπά εκείπέρα που μέναμε. Λένε πως οι γιατροί της εξοχής είναι χοντράνθρωποι, μα ο μπαμπάς ήταν ευγενικός και δέ μάλλονε κανέναν. Οι άνθρωποι πάντα έχουν κάτι να πουν. Στο τέλος γίνεται κουραστικό.

Ανασιάλει τις θύμησές της, με τα δάχτυλα πλεγμένα πάνω στα γόνατά της. Το πρόσωπό της είχε φωτιστεί.

—Το καλοκαίρι ήταν όμορφα. Είχαμε έναν κηπάκο. Παλιότερα ή μαμά είχε εκείμέσα ντάλιες και τριωνταφυλλιές. Μα ύστερα έβαλαν λαχανικά. Καρότα, μάπες, και μιιά βραγιά πατάτες. Έδιναν τα ξερά φύλλα στα κουνέλια. Έχεις δεί ποτέ σου κουνέλια, πολύ μικρά; Όταν σου άγγίζουν το χέρι με το μουσουδάκι τους, είναι: γυαλιστερό - γυαλιστερό. Ο μπαμπάς είχε μελίτσια. Μα πού να ξέρεις εσύ από μελίτσια! Μπα! Είναι φανερό. Με την πρώτη

ματιά φαίνεσαι πως είσαι από την Πράγα...

—Πώς φαίνουμαι;

Η κοπέλλα έβαλε τα γέλια:

—Είσαι τόσο γλωμός και αδυνατούλης. Σωστό τηλεγραφόξυλο.

Την έκοψε προσολημένος:

—Παναπεϊ εσύ... Τί θές να πεις; Έγώ είμαι δυνατός. Τί νομίζεις; Διαμαρτυρήθηκε και στάθηκε μπροστά της. Θές να στο αποδείξω Κόιτα!

Και πριν να προλάβει εκείνη να αντιληφτεί τί πήγαινε να κάνει, την άρπαξε, με το δεξί του χέρι: γύρω στους ώμους της και με το άριστερό κάτω από τα γόνατα και την άκασίωσε ψηλά, λαχανιάζοντας. Αϊ! Εαφνιαστήκε, γιατί του φάνηκε πιο βαριά απ' ό,τι έδειχνε στην αρχή. Την πέταξε ψηλά και την ξανάπιασε στα μπράτσα του κ' εκείνη κούναγε τα χέρια της για να υπερασπιστεί και γελοούσε μ' ένα γέλιο ήχερό που τουκοψε όλη του τη δύναμη. Την άφησε να πέσει στο γκιδάκι με τις σπασμένες σουστές και τρελλός από την τρομάρα του της έβαλε το δάχτυλό του στο στόμα.

—Σσσι! Για τ' όνομα του Θεού!

Της έδειξε με το κεφάλι το ραφτάδικο και το γέλιο κόπηκε άμέσως με το μαχαίρι. Κοιτάχτηκαν βουβοί και λαχανιάζοντας κ' οι δυο τους, οι στιγμές κυλούσαν σταλαματιά σταλαματιά μέσα στη γαλήνη της διπλής τους ματιάς. Έτριψε το πρόσωπό του με άνοιχτή τη παλάμη, ήταν ή συνηθισμένη του κίνηση όταν όρισκόταν σε δύσκολη θέση. Όταν στριφογύριζε, λογουχάρη, στο θρανίο, κάτω από το κτσούφικο βλέμμα του καθηγητή των λατινικών, ένω αυτός προσπαθούσε να θυμηθεί κάποια λέξη.

—Έχεις δίκιο, τούπε με θαυμασμό. Είσαι δυνατός.

Αυτός σήκωσε αδιάφορα τους ώμους.

—Ναί... Όταν χρειάζεται...

Πίσω από την πόρτα άρχισε να δουλεύει μιιά Σίγγερ. Ο άστραφτερός ήλιος του πρωινού στάθηκε πάνω από την αυλίτσα.

Η αυλίτσα έμοιαζε μ' ένα κουτί δίχως σπάσμα κ' εκείμέσα ο ουραγός έχυγε όλη του τη λάμψη. Πάνω στο καυτό πλακόστρωτο είχε έμπλώσει μιιά γάτα, ήταν ακίνητη, φόβια από την κάψα και λίγο πιο πέρα ένα παιδί κλατσούσε μιιά μπάλα.

—Φεύγω, είπε αναπάντεχα ο Παύλος βοντας τη σιωπή.

—Πρέπει να φύγεις;

—Με περιμένουν για το πρόγευμα, κατάνο

παίνεις; Θ' ἀνησυχήσουν οἱ γέροι.

—Θὰ ξαναγυρίσεις;

Κούνησε καταφατικά τὸ κεφάλι του.

—Γρήγορα;

—Γρήγορα.

—Σήμερα;

Τῆς χαμογέλασε καθησυχαστικά.

—Καὶ θέβαινα σήμερα, εἶπε, ἐνῶ τὸ χέρι του γύριζε τὸ πόμολο.

4

... Ἦταν ὀλοφάνερο πὼς ἔμοιαζε μὲ κλεψιά. Πολὺ πρὶν ἐνεργήσει, ἡ καρδιά του πήγαινε νὰ σπάσει, οἱ μπουκιές του στέκονταν στὸ λαϊμό. Κ' εἶχαν μιὰ γεύση στάχτης. Ἀπὸ δῶ καὶ πολλές ἡμέρες δεῖπνοῦσαν μέσα σὲ μιὰ τεταμένη σιωπή, τὰ μαχαιροπήρουνα τζιντζίνιζαν δυσάρεστα στὰ πιάτα καὶ ὁ Παῦλος μὲ τὰ μάτια πεισματικά χαμηλωμένα στὸ δικό του ἔσθηνε κάτω ἀπὸ τὸ ἐρευνητικὸ ὄλεμμα τοῦ πατέρα του. Αὐτὸ πιά κατανοῦσε ὄλο καὶ πιὸ δύσκολο, νὰ παίρνει μυστικά τὸ πιάτο του στὴν κάμαρά του, νὰ ξεχωρίζει γιὰ τὴν Ἐσθήρ μιὰ μικρὴ μερίδα καὶ νὰ τὴ θάζει σὲ μιὰ μικρὴ γαδάθα ποὺ εἶχε κλέψει. Εἶναι θαῦμα, πὼς δὲν μωρίστηκαν ἀκόμα τίποτα!

Ἐπιτέλους ἔφυγε! Στριφογύρισε στὸν προθάλαμο, δίστασε κ' ὕστερα μπῆκε στὴν κουζίνα κ' εἶπε κορτὰ καὶ ἀποφασιστικά πὼς πάει νὰ παίξει μιὰ παρτίδα σκάκι. Ὑστερα ἀπὸ τὸ πρόχειμα κανόνισε μὲ τὸν Βόιτα ἕνα ὁμορφοῦ ἀλλοθι. Ὁ Βόιτα μ' ὄλη τὴν περιέργεια ποὺ τὸν ἔτρωγε τὸ εἶχε χάψει:

—Ἄντε λέγε! Πὼς εἶναι; Ὁμορφη;

Σταρφήστηκε μιὰ κωμικὴ περιπέτεια γιὰ νὰ μὴν ἀναγκαστεῖ νὰ πεῖ τὴν ἀλήθεια.

—Νὰ προσέχεις, Παῦλο! ἀναστέναζε ἡ μητέρα του. Νὰ γυρίσεις γρήγορα! Ξέρεις τί γίνεται. Ἄχ, Παναγιᾶ μου! Ὁ μπαμπάς, δόξα σοι ὁ Θεός, ἀντὶ γιὰ ὅλες ἐτούτες τίς λεπτομερειακὲς ἐρωτήσεις, προτιμοῦσε νὰ τὸν κοιτάξει ἀποδοκιμαστικά. Τοῦκανε πιὸ πολὺ ἐντύπωση νὰ τὸν βλέπει νὰ ἀνασηκώνει τοὺς ὤμους του καὶ νὰ βυθίζει τὰ μάτια σ' ἕνα διόλιό ποὺ τὸχει διαδασμένο καὶ ξαναδιαδασμένο.

Πέρασαν κιόλας τρεῖς μέρες ποὺ ἡ κοπέλα βρισκεται στὴν κάμαρά του. Τὴν προηγούμενη εἶδε κ' ἔπαθε νὰ τὴν κάνει νὰ καταλάβει πὼς ἔπρεπε νὰ πάει νωρὶς σπῆτι του γιὰτὶ ἀλλοιῶς μωρούσαν νὰ τὸν τουφεκίσουν στὸ δρόμο. Τί

νὰ τῆς πεῖ; Τίποτα! Καλύτερα νὰ μὴν ξέρει τί γίνεται.

Ἐτρεχε γρήγορα καὶ χαμογελοῦσε μὲ ἡρεμὴ χαρὰ ὅταν σκεφτόταν τὴν καινούργια του ἐπιτυχία καὶ ἄς τοῦ τάραζε ἡ πείνα τὸ στομάχι. Κρατοῦσε τὴ μικρὴ μαύρη γαδάθα καὶ τὰ δάχτυλά του τὴν ἐνιωθαν ὡς μιὰ δλόζεστη καὶ ζωντανὴ ὑπαρξή. Ἦταν ἕνα κοινότατο τροπαιο, μὰ πόσο πολύτιμο! Εἶχε ἐπιτέλους μὲ κάτι νὰ γελᾷ. Κ' ὕστερα; Κγεντλίκις μὲ κεράσια καὶ Ἐσθήρ! Νᾶσαστε εὐλογημένες μικρὲς φουσκωτὲς καὶ παχουλὲς μπαλλίτσες μὲ τὴν κρύα μαργαρίνη!

Πρὶν νὰ φύγει σκέφτηκε πὼς ὁ ἄνθρωπος οὐκ ἐν ἄρτῳ ζήσεται μόνον. Πρέπει νὰ διαβάξει ἡ κοπέλα, ἂν δὲν θέλω νὰ τῆς στρίψει ἀπὸ τὴν πλήξη καὶ ἀπὸ τίς σκέψεις! Τί νὰ συλλογίζεται ὅλες ἐκεῖνες τίς ἀτέλειωτες ὥρες ποὺ αὐτὸς δὲν μπορεῖ νὰ εἶναι κοντὰ τῆς; Ποῦ νὰ τρέχει ἡ σκέψη τῆς; Πρέπει νὰ διαβάξει γιὰ νὰ λησιμονάει μέσα στὶς σελίδες τῶν βιβλίων τὴ δική της μοῖρα καὶ γιὰ νὰ κρύβεται μέσα στὸ πετσί τῶν ἄλλων. Διάλεξε τὸν Ζᾶν Κριστώφ ποὺ ἐκεῖνες τίς ἡμέρες τὸν εἶχε τελειώσει, πῆρε καὶ τὸν Σόεϊκ! Πρέπει νὰ γελᾷ τὸ κορίτσι. Νὰ γελᾷ!

—Εἶσαι εὐγενικός, τοῦ εἶπε ὅταν εἶδε τί τῆς ἔφερε.

Μὲ τὸ ἕνα τῆς χέρι ἔρριξε πίσω τὰ μαλλιά τῆς ποὺ εἶχαν πέσει στὸ μέτωπό τῆς καὶ τὸν κοίταξε κατὰματα, μ' εὐγνωμοσύνη.

—Γιατί τὰ κάνεις ὅλα αὐτά; Σοῦ δίνω παλλὲς σκοτούρες. Καλὰ δὲ λέω;

Τὴν ἔκοψε μὲ μιὰν ἀπότομη ἀρνητικὴ κίνηση. Πολὺ τίμια, ἔδιωχνε μακριὰ του τὸ αἴσθημα τῆς μεγαλοφυχίας του, πίστευε πὼς δὲν εἶχε αὐτὸ τὸ δικαίωμα. Μὰ δὲν ἤξερε καὶ τί στάση νὰ κρατήσει.

—Γιατί τὰ κάνεις ὅλα αὐτά;

Γύρισε τὰ μάτια του ἀλλοῦ καὶ σήκωσε τοὺς ὤμους του.

—Δὲν ξέρω. Μὰ δὲν κάνω τίποτα ξεχωριστό, εἶμαι ὅπως ὅλος ὁ κόσμος. Μποροῦσα νὰ σὲ πετάξω ἔξω; Μποροῦσες ἐσὺ νὰ κάνεις ἕνα τέτιο πράμα; Κανένας δὲν μποροῦσε!

—Καὶ νᾶξερεις κάκε ποιὰ κρύβεις! Ἐσὺ δὲν μὲ γνωρίζεις καθόλου.

—Σὲ γνωρίζω! Ἐρχομαι στιγμὲς ποὺ ἔχω τὴν ἐντύπωση πὼς σὲ ξέρω ἀπὸ χιλιάδες χρόνια.

Γούρλωσε τὰ μάτια τῆς καὶ τὸν κοίταξε ξαφνιασμένη.

—Ἀλήθεια;

—'Αλήθεια. Γιατί με ρωτᾷς;

—Γιατί κ' ἐγὼ ἔχω τὴν ἴδια ἐντύπωση. Εἶναι κουτό; Ἔτσι λένε πάντα. Ἔ; Τὸ σκεφτόμουν χθὲς ὅταν ἔφυγες τόσο νωρίς. Πῶς γίνεται αὐτό; Μοῦ φαινόταν πῶς σὲ γνώριζα πάντα. Μὰ στὴν πραγματικότητα συναντηθήκαμε μόνο προχθὲς. Σ' ἓνα δημόσιο κήπο, σ' ἓνα παγκάκι. Μπορεῖ νὰ γνωρίζομαστε σὲ ἄλλες, προηγούμενες ζωές. Μπορεῖ νὰ εἴμαστε ἀδερφὸς καὶ ἀδερφή, ἢ τίποτα ἄτυχοι ἐρωτευμένοι. Λέω κουταμάρες, δὲν εἶν' ἔτσι;

Τὴν ἔκοψε ὅλο ἀγωνία:

—Δὲν πειράζει, μ' ἀρέσει νὰ σ' ἀκούω...

Ἡ φωνὴ τῆς Ἑσθῆρ τοῦ τάραζε δυσάρεστα τὸ πνεῦμα. Χωνόταν μαλακὰ μέσα του καὶ τὴν καρδιά του τὴν ἔσφιγγε μιὰ ἀδέδαιη τρυφεράδα. Σχεδὸν τὴν φοβόταν. Στὸ δειλὸ μισοσκοτάδο ἔδλεπε τὸ περίγραμμα τοῦ κορμιοῦ της. Καθόταν στὴν ἄκρη τοῦ κρεβατιοῦ κ' εἶχε τὰ γόνατά της σφιγμένα τῶνα μὲ τ' ἄλλο καὶ τὸ κεφάλι της χαμηλωμένο. Ἐάπλωσε τοῦ μάκρου καὶ τοῦ πλάτου, ἀνάσκελα, πάνω στὸ ντιβάνι καὶ σταύρωσε τὰ χέρια πίσω ἀπὸ τὸ σῆρο του. Ἄτυχοι ἐρωτευμένοι. Ὁχι! Ὁχι, ὄχι αὐτό! Προηγούμενη ζωὴ! Ὁχι! Τί κουδέντες εἶναι αὐτές! Εἶναι νὰ μὴ θυμῶνει κανεὶς! Καὶ μέσα στὸ μισοσκοτάδο ζάρωσε τὰ φρύδια.

—Ἐέρεις ἐγὼ δὲν πιστεύω αὐτὲς τὶς ἀνοησίες. Εἶναι παραμύθια γιὰ πολὺ μικρὰ κοριτσάκια. Καὶ τ' ἀστέρια δὲν εἶναι τρύπες στὸν οὐρανὸ ἢ στὸ χαρτί τῆς συσχότισης. Κ' ἔπειτα πίσω ἀπὸ τὸ χαρτί τῆς συσχότισης τὸ μόνο ποὺ ὑπάρχει εἶναι τὸ σκοτάδι. Κοινότατο σκοτάδι! Κόσμοι, ἑκατομμύρια κόσμοι, καὶ τὸ φεγγάρι εἶναι μιὰ σφαῖρα, ποὺ ἔχει κρυώσει. Δὲν ἔχουν καμμιὰ δουλειὰ οἱ ποιητὲς μὲ δαῦτο. Μὲ τὸ φεγγάρι ἔχουν νὰ κάνουν τὰ μαθηματικά, τὰ τηλεσκόπια, οἱ ἀριθμοί, κάτι τρομερὲς ἐξισώσεις.

Ὅσο ἐκεῖνος τῆς ἐξηγοῦσε αὐτὰ τὰ πράματα ἐκείνη σῶπαινε. Ντρεπόταν.

Ἄπλωσε τὸ χέρι του καὶ τῆς χαϊδεψε τὸν ὦμο καὶ μ' αὐτὴ τὴν ἀδέξια κίνηση ἰσοφάρισε τὴ λιτὴ ἀκριβολογία τοῦ μελλοντικοῦ ἐπιστήμονα σοφοῦ. Μὰ τῶξερε κι αὐτὴ πῶς εἶχε νὰ κάνει μ' ἓναν ἐπιστήμονα!

—Μοῦ θύμωσες;

—Ὁχι. Δίχως ἄλλο ἔχεις δίκιο καὶ εἶμαι ἀνόητη.

Πάνω ἀπὸ τὶς στέγες εἶχε ἀρχίσει νὰ σκοτεινιάζει. Καὶ τὸ σκοτάδι τρύπωνε μέσα στὸ θολάμι τους, μὰ δὲν ἀναβαν φῶς. Ἀπὸ τὸ κε-

φαλόσκαλο ἀντίκρου ἀνάδρουζε μιὰ κιτρινωφὴ φεγγοδολὴ καὶ περνοῦσε τὴν κουρτίνα. Κουρτίνα ποὺ γκρίνιαζε ἓνα ραδιόφωνο. Ἐκεῖνος τῶξερε ὅλους αὐτοὺς τοὺς συνηθισμένους θορύβους ποὺ ἦταν ἡ φωνὴ τοῦ σπιτιοῦ. Οἱ καινικὲς σφυριὲς εἰδοποιοῦσαν πῶς οἱ νιόπαντοι τοῦ τρίτου πατώματος φτιάχναν τὰ ἐπιπέδους. Ἡ σημερινὴ φτώχεια ἀνάγκασε τὸν ἄντρα νὰ φτιάξει τὰ ἐπιπλά τους μ' ἓνα σκεπαστὰ παλιατσαρίες, ἀγορασμένες κομμάτι - κομμάτι ἀπὸ τὰ παλιατζήδικα.

Ἀπὸ τὸ ἀτελιὲ ποὺ ἦταν στὴ σοφίτα ἔρχεταν ἡχος κιθάρας καὶ τραγούδι σὰν μὲ σὸν ντίνα. Ἦταν ὁ ζωγράφος ποὺ ἔδιωχνε τὰ ποντίκια καὶ τὴ θλίψη του. Πρὶν ἀπὸ λίγο καὶ τὸν εἶχε ἀπαρτήσει ἡ γυναίκα του. Ὁ ζωγράφος σήμερα τὸ σπιτί εἶχε νὰ κάνει μὲ τὴ διακοσμητικὴ της. Μιὰ τσούλα ἐκειχάμω ποὺ παράσχενε τὴν κυρία! Μερικοὶ ὥστόσο εἶχαν διακοσμητικὴ γνώμη: ποιά μπορούσε νὰ ὑποφέρει ἐκείνη τὴ φτώχεια, μέσα σ' ἐκείνη τὴν ἀκατάστατη γλῆ ποὺ βρώμαγε νέφτι, στὴ σοφίτα, ὅπου ὅλες τὶς χαραμάδες της ἔμπαινε σφυρίζοντα ἄνεμος; Φωνές, θόρυβοι...

Καὶ πάνω ἀπὸ ὅλα αὐτὰ νὰ σπιθοβαλοῦν σιωπηλὰ ὁ οὐρανὸς, γιομάτος φεγγοδολὴς ἀνοιγοκλείνουν τὰ μάτια τους. Τὸν κοίταζε καὶ σὰν ν' ἀκούει τὸ ἀσύλληπτο πὲς σφύριγμα ἀπὸ τὸ παγωμένο ἄπειρο ποὺ ἀπλώνεται ἐντὸς μεσα στοὺς κόσμους.

Ἄστέρια, ἀνθρωποι!

—Παῦλο...

Ἐκανε νὰ σηκωθεῖ γιὰ νὰ κατεβάσει τὴν κουρτίνα τῆς παθητικῆς ἀεράμυνας. Τὸν ἔκοψε ἡ φωνὴ τῆς Ἑσθῆρ.

—Φοβάσαι; Καμμιὰ φορὰ;

—Τί πράμα;

—Ὁλα... Νὰ ζεῖς.

Ἐκεῖνος δίστασε.

—Καμμιὰ φορὰ.

—Ἐγὼ ἔλη τὴν ὥρα.

—Τί φοβάσαι; Τὰ ποντίκια; Θὰ θάλλω καὶ ἐσὺ, ἀστειεύτηκε χωρὶς χαρὰ.

—Μὴ μὲ κοροϊδεύεις. Δὲν ἔχω κανέναν φόβο νὰ μπορῶ νὰ τοῦ λέω αὐτὰ τὰ πράματα. Ἄνθρωπε, ἔχω συνέχεια φόβο μέσα μου. Ἀκόμα καὶ ἐντὸς σκέφτομαι ἄλλα, ἀκόμα κι ὅταν γελάω καὶ μὲ παραμονεύει ὁ φόβος κάπου κάτω ἀπὸ τὴν καρδιά...

—Ὁ πατέρας μου λέει πῶς μόνο οἱ ποντίκια δὲν φοβοῦνται. Δὲν εἶναι ζωγτανές...

Ἐπιτέλους σηκώθηκε καὶ τράβηξε τὴν κουρτίνα, γύρισε τὸ διακόπτη καὶ στὸ πρόσωπο...

Ἐσθήρ χύθηκε ἓνα τεχνητὸ φῶς. Βλέποντάς την νὰ ζαρῶνει τὰ μάτια θαμπωμένη, τούρθε νὰ τῆς πεῖ ἓνα ἠλίθιο ἀστεῖο. Ἄντε, μίλα, μίλα, φιλαράκο! Φοβόταν νὰ σκέφτεται.

—Ὅστε ἔτσι, δεσποινὶς Καπουλέτου! Τί κάνει ὁ μπαμπάς σας; Δὲ χωνεύει ἀκόμα τοὺς Μοντέκχους;

Εἶναι φανερὸ πῶς δὲν κατάλαβε τὸν ὑπαιτιγμό του, γιατί κοίταζε μπροστά της, σοφά.

—Ὅχι. Οὔτε μπορεῖ νὰ μὴ τοὺς χωνεύει. Εἶναι στήν Τερεζίνα. Ἐλπίζω...

Νεράπηγε γιὰ τὴ βλακεία του, στὸ πρόσωπό του ἀνέδθηκε ἓνα καυτὸ κῦμα. Μὰ εἶχε τὴν ἐντύπωση, κι αὐτὸ ἦταν τὸ παράξενο, πῶς δὲ τὴν πλήγωσε, τοῦ μίλησε γιὰ κείνο τὸ σκληρὸ πρᾶμα κρυφοκοιτάζοντάς τον στὰ μάτια, μ' ἓνα εἰρηνικὸ χαμόγελο ποὺ ἔδειχνε πῶς τοῦ τὰ συγχωροῦσε ὅλα. Κάθησε κοντά της καὶ τὴν κοίταζε προσεχτικὰ μὲ μιὰν ἀπληστία ποὺ δὲν ἔκρυβε.

—Γιατί μὲ κοιτάζεις ἔτσι; Δὲ σ' ἀρέσω, ἔ;

—Τὸ ξέρεις πῶς αὐτὸ δὲν εἶναι ἀλήθεια, τῆς ἀποκρίθηκε. Μοῦ ἀρέσεις παλὺ... Ἀλήθεια!

—Τί καλὸ βρίσκεις ἀπάνω μου; Ξαναρώτησε ἐκείνη πεισματάρικα.

Δίστασε μιὰ στιγμή γιατί δὲν ἤξερε πῶς νὰ ἐκφράσει τὴ σκέψη του.

—Εἶσαι ὅπως καὶ τ' ἄλλα κορίτσια...

—Τί θές νὰ πεῖς; Μποροῦσε νὰ μὴν εἶμαι σὰν τ' ἄλλα κορίτσια;

Δὲν καταλάβαινε. Μὰ ξάφνου ἔλαμψε στὰ μάτια της μιὰ ἀστραπή ποὺ δειξέει πῶς εἶχε καταλάβει, γύρισε ἀπότομα κατὰ πάνω του ζαρῶνοντας τὸ μέτωπο.

—Θές νὰ πεῖς, ἐπειδὴ δηλαδή εἶμαι Ἐθραία;

Διαμαρτυρήθηκε ταραγμένος:

—Μὰ ὄχι! Δὲ σκέφτηκα αὐτὸ τὸ πρᾶμα. Λένε...

—Τί λένε; Ξέρω, ξέρω ἐγὼ τί λένε. Πῶς δὲν εἴμαστε ὅπως οἱ ἄλλοι. Ἐχουμε, λέει, μεγάλη μύτη καί...

Τὴν ἔκοψε μὲ μιὰν ἀδέξια κίνηση κ' ἔξυσε τὸ κεφάλι του.

—Κάθε λογῆς πρᾶματα. Καμμιά φορά οἱ ἄθρωποι εἶναι θλάκες. Καὶ κακοί.

Σηκώθηκε κι ἄρχισε νὰ κόβει βόλτες στήν κάμρα, μὲ τὰ χέρια στίς τσέπες, κατακόκκινος ἀπὸ τὴ ντροπή. Μόρφαζε δυσχεροσχημένος.

Ὅταν σήκωσε τὰ μάτια καὶ τὴν εἶδε νὰ κάθεται πάντα στήν ἴδια θέση, στήν ἴδια στάση, μὲ τὰ χέρια σταυρωμένα στὰ γόνατά της καὶ μὲ μιὰ σταχτιά σκιά στὸ πρόσωπό της, δάγκωσε τὰ χεῖλια του. «Τί βλακείες κάνω! Λέω ὅτι μοῦ κατεδαίνει, κι οὔτε ξέρω τί λέω!»

Δὲ μπόρεσε νὰ βαστάξει κι ἀναστéναξε.

—Ἄκου, Ἐσθήρ... Ἐκείνο ποῦ...

Σήκωσε τὸ κεφάλι της μ' ἓνα κουρασμένο χαμόγελο στὰ μάτια. «Ξέρω, τοῦλεγαν ἐκεῖνα τὰ μάτια». Μπροστά της ἐνιωθε αὐτὴ τὴ στιγμή τὸ αἶσθημα ποὺ νιώθει ἓνα παιδάκι μπροστὰ σὲ μιὰ γυναίκα. Καὶ τὴν ἴδια στιγμή ἓνα κῦμα τρυφεράδας πλημμύρισε τὴν καρδιά του. Μιὰ τρυφεράδα ποῦχε τὴν πικρὴ γέψη τῆς λύπησης, μὰ ποῦκλεινε κιόλας μιὰν ἄγρια χαρά, ἓνα δυνατὸ αἶσθημα, καὶ ποῦ τοῦσφιγγε τὰ στήθια. Ἐσθήρ! Πῶς νὰ τὸ πεῖ κανεὶς αὐτὸ τὸ πρᾶμα; Κάτι ἔγινε, δὲν ξέρω νὰ πῶ τί ἀκριδῶς... Ἐσφιξε τὰ δόντια του γιὰ νὰ συκρατήσῃ τὴν κραυγὴ ποὺ ἀνέβαινε κιόλας στὰ χεῖλια του.

—Γιατί σωπαίνεις; τῆς εἶπε μὲ βραχνὴ φωνή. Πές κάτι!

Ρίχτηκε ἀπάνω της, τὴν ἔπιασε ἀπὸ τοὺς ὤμους μὲ πεισματωμένη δύναμη. Δὲν καταλάβαινε οὔτε κι αὐτὸς τί ἔκανε. Ἦθελε νὰ τὴν τραντάξει, νὰ τὴν ἀποσπάσει ἀπὸ κείνη τὴν ἀπελπισμένη ἀκίνησία! Νὰ νικήσῃ τὴ βουδὴ τῆς οἰκνίας! Ἀντιστεκόταν δίχως πνοή, μ' ὅλο τῆς τὸ κορμί κ' ἦταν δυνατὴ, μὰ ὕστερα ἀπὸ μιὰ λυσσαμένη πάλη κατάφερε νὰ γυρίσει τὸ πρόσωπο τῆς Ἐσθήρ κατὰ πάνω του. Ἦσαν ἀπόμακρο καὶ ἀνέκφραστο ἐκεῖνο τὸ πρόσωπο, καὶ εἶχε σφιγμένα τὰ χεῖλια. Καὶ τὰ μάτια της ποὺ ἔλαμπαν κάτω ἀπὸ τὰ χαμηλωμένα ματόκλαδα τὸν κοίταζαν παράξενα, λές καὶ δὲν ἦταν παρούσα, λές καὶ μὲ τὴ σκέψη της πλανιόταν σὲ κάποια πολὺ μακρινὴ περιπέτεια. Αὐτὸς προσπαθοῦσε νὰ ξεφύγει ἐκεῖνα τὰ μάτια, καὶ γυρνοῦσε ἀλλοῦ τὰ δικά του. Ἐτούτῃ τὴν ὀδυνηρὴ στιγμή οὔτε ποῦ εἶχε συνείδηση τί ἔλεγε. Σὰν νὰ ξεπήδησαν αὐθόρμητα ἀπὸ τὰ χεῖλια του καὶ στροβίλισαν κάτι κομματιασμένες φράσεις.

—Κα... καταλαβαίνεις!... Μὴν κλαῖς, δὲν πρέπει νὰ κλαῖς! Ἐγώ...

Τὴ φίλησε. Ἐνα ἀδέξιο, παιδιάστιχο φιλή. Γύρισε ἀλλοῦ τὸ κεφάλι της καὶ τὰ χεῖλια του γλίστρησαν στὸ πρόσωπό της, μὰ δὲν παραπονήθηκε καὶ στὸ τέλος βρῆκε τὸ στόμα της. Στὴν ἐπαφὴ του ἐκείνη ἔλυωσε, ἐνίωσε τὴν ἀνάσα του νὰ λούζει τὸ πρόσωπό της. Τὴν ἀγκάλια-

(1) Οἱ δύο ἐχθρικές οἰκογένειες στὸ «Ρωμαῖο καὶ Ἰουλιέττα» τοῦ Σαίξπηρ.

σε κι άρχισε νά ύποχωρεί, έπαιψε νά άμύνεται. Στο τέλος έρριξε πίσω τó κεφάλι της, μισόκλεισε τά μάτια και σφίχτηκε δλάκερη άπάνω του. Τήν έκλεισε στην άγκαλιά του και τήν έρριξε πάνω στο ντιδάνι δίχως ν' άποσπάσει τó στόμα του άπό τó δικό της. Τήν έσφιγγε με άπληρητη δύναμη.

Έπειτα ξαφνικά όλα τελείωσαν.

Κι όλα άρχισαν. Τόξεραν κι οί δυό τους.

Τούς έζωνε μιá άδέσβαιη σιωπή, τά λόγια λές κ' έρχόντανε άπό πολύ μακριά. Τό σπίτι, γύρω τους, κοιμόταν μ' έναν παραγμένο ύπνο, μ' οί δυό τους ξαγρυπνούσαν. Άκούς; Τί σιωπή τώρα! Έκείνα τά πατήματα, εκείνο τó σούρσιμο πού μόλις μπορεί νά τó ξεχωρίσει τ' αυτί, στη διπλανή κάμαρα είναι ποικίλια, όχι τίποτ' άλλο.

—Γιατί τόκανες αυτό;

Άναστήλωσε τούς ώμους του, κάθισε, με τά πόδια νά κρέμονται στο πάτωμα και τήν κοίταξε δίχως λέξη. Μέσα του, ένιωθε κάτι σαν ένα γαλήνιο φώς. Τά μαλλιά, χυμένα πάνω στο προσκέφαλο, γύρω στο πρόσωπο τής Έσθήρ, πετούσαν μιá σκοτεινή φεγγοδολή, και τά μάτια τόν κοίταζαν δλάνοιχτα δίχως όργή. Δίχως ξάφνιασμα. Μόνο ένα έρωτηματικό είχαν. Κι ανάλαφρα, μ' αλύ ανάλαφρα, ή ύποψία ενός χαμόγελου.

—Γιατί... γιατί σ' αγαπάω! Τό ξέρεις καλά. Σ' αγαπάω. Πρέπει... Πρέπει νά με πιστέψεις, Έσθήρ...

—Γιατί μου τó λές αυτό;

—Γιατί είναι ή αλήθεια. Είναι ένα γεγονός! Δέν είναι κακό πράγμα, ή όχι;

—Όχι. Και πότε τó κατάλαδες;

—Γιατί θέλεις νά τó μάθεις;

—Έτσι, άπλώς...

—Δέν ξέρω καθόλου. Μπορεί άπό τή στιγμή πού συναντηθήκαμε. Ή κι άπό τή στιγμή πού σ' είδα νά τρώς με τόση όρεξη. Χτές τó πρωί, ένώ κοιμόσουνα, μούρθε μιá τρομερή έπιθυμία νά σε φιλήσω. Μά φοδήθηκα πολύ μή σε ξυπνήσω. Πότε; Πραγματικά δέν ξέρω νά σου πώ.

Ένωθε πώς ήταν σε δύσκολη θέση. Άνοιξε τά μακριά του δάχτυλα, και τά τσάκισε δυνατά, κι έτριξαν οί φάλαγγες. Κ' ύστερα γρύλλισε ευχαριστημένος, τεντώθηκε, όπως ύστερα άπό μιá καλή πράξη και τά μάτια του ζήτησαν τήν Έσθήρ, ένώ τó πρόσωπό του χαμογέλασε ένοχα.

—Δέν μου κρατάς κάκια; Κι άν...

Τίναξε πίσω δυνατά τó κεφάλι της, κάθισε κ' έδεσε τά χέρια γύρω στα γόνατά της.

—Κι άν ήταν έτσι... τί θά κέρδιζα;

Όταν τήν κοίταξε στα μάτια, κατάλαθε τήν άνοησία του. Πώς έλαμπαν! Και ακούμπησε τά δυό της χέρια στους ώμους του. Ένωσε τó θάρρος τους κ' έκλεισε μηχανικά τά μάτια, όταν τόν φίλησε, φευγαλέα, στα χείλια, μ' ένα κακαριστό παιδιάστικο γελάκι. Σ' εκείνο της τó άγκάλιασμα έδωσε όλη της τή χαρά.

Ύστερα άναστéναξε λυπημένα.

—Άχ, Θε μου, τί άνθρωπος είσαι... Μά κ' έγώ... Δέν τó κατάλαδες λοιπόν πώς κ' έγώ, πώς σ' αγαπάω κ' έγώ. Ναι! Άς γίνει ό,τι θέλεις! Σ' αγαπάω, Παύλο, αγαπημένε μου, αυτό είναι!

Κάθε έρωτας έχει τήν ιστορία του. Και μιá φορά πολύ σύντομη. Σάν μιá ιστορία τής τσέπης. Έχει τήν περίοδο πού γεννιέται και πού ώριμάζει. Έχει ήλιόλουστες κορφές και ξαφνικά πεσίματα. Έχει τίς όροχές και τά χιόνια του.

Γυρίζοντας σπίτι του ό Παύλος νόμιζε πώς οί δρόμοι ήταν πλημμυρισμένοι φώς. Μά σίγουρα ήταν μιá αυταπάτη. Τό φώς ήταν μέσα του, και γύρω - τριγύρω, παντού σκοτάδια, τίποτ' άλλο άπό σκοτάδια. Μέσα σ' εκείνο τó φώς ήτανε δυνατός. Ξαφνιάστηκε άφάνταστα για τή δύναμη του αίσθήματος πού ξεχυνόταν έλεύθερα μέσα του. Ένωθε μιάν άόριστη λύπηση για κείνον εκεί τόν παλιό Παύλο, πριν νά τήν γνωρίσει, για κείνον τόν άπραγο πούσαν τόσο κοινός και τόσο συνηθισμένος. Πώς ζούσε; Ζούσε μόνο; Πήγαινε σχολειό, διάβαζε παλιά βιβλία, δέν ήξερε καλά καλά τί ήθελε άπό τή ζωή, δέν ήξερε καλά - καλά τί περίμενε, ήταν ένας άτζαμής κ' είχε κάτι συνηθισμένους συμμαθητές. Ήταν διαφορετικός, αυτό είναι. Διαφορετικός άπό ό,τι είναι τώρα.

Στό σπίτι ξανάγιναν όλα τó ίδιο ένοχλητικά, σημείο τó σημείο. Πάνου άπό τó τραπέζι τής κουζίνας ή λάμπα τόν θάμπωσε κι άνοιγόκλεισε τά μάτια. Οί γονιοί του καθόντανε άντικρυστά, άλαλοι. Πάνου στο μπουφέ, τó ραδιόφωνο, με κουτσεραμένα τά βραχέα τó κύματα, έπαιζε πολύ σιγά: στο κουμπί τού κρεμόταν ένα χαρτόνι με τήν έπιγραφή: ΔΕΝ ΠΡΕΠΕΙ ΝΑ ΛΗΣΜΟΝΕΙΣ ΟΤΙ ΟΙ ΑΚΟΙΟΝΤΕΣ ΕΕΝΑΣ ΡΑΔΙΟΦΩΝΙΚΑΣ ΕΚΠΟΜΠΙΑΣ ΤΙΜΩΡΟΥΝΤΑΙ ΜΕ ΦΥΛΑΚΙΣΙΝ Ή ΜΕ ΘΑΝΑΤΟΝ. Ή μητέρα καθισμένη σ' ένα ζύλινο σκαμνί, μαντάριζε κάλτσες. Έάφνου τούρθε στη θύμηση πόσο διασκεδάσε, όταν ήταν πιτσιρίκι, μ' εκείνο εκεί τó σκαμνί. Και τού φάνηκε πώς οί δυό γέροι είχαν πάρει τήν άπόφαση νά παίξουν κωμωδία. Τήν κωμω

πώς δὲν ἀνησυχοῦν. Ὁραῖα! Μπήκε κι
ἐπὶ τὸ παιγνίδι, χασιμουρήθηκε ἐπιδειχτι-
καὶ ζήτησε νὰ φάει κάτι. Ἦππε σὰν χαμέ-
ρος ἕναν διάφανο καρὲ πού μύριζε ραδικόζου-
ρο καὶ μὲ μὲν ἔκφραση πού ἔδειχνε ἀρκετὰ
ὡς γιὰ κανένα πράμα δὲν γνιαζόταν τόσο, ὅ-
σο γιὰ κείνο τὸ φουσκωτὸ φλυτζάνι. Μὰ τὴν
ἐκείνη στιγμὴ ὁ πατέρας του ἄφησε τὸν Τζιρά-
νι του ἀνοιχτὸν πάνω στὸ τραπέζομάντηλο κ'
εἶπε:

— Ὅστε δὲ θέλεις νὰ μᾶς πεις τίποτα,
Παῦλο;

Ὁ Παῦλος ἀκούμπησε τὸ ἄδειο φλυτζάνι στὸ
τραπέζι καὶ τίναξε ἀρνητικὰ τὸ κεφάλι του.

— Ὁχι, δὲν βλέπω τί...

— Ἐχεις γίνει σὰν ὑπνοβάτης. Εἶσαι δε-
καεχθὼ χρονῶ, μὰ φοδᾶμαι μὴ χάσεις τὰ μυα-
λά σου. Ξέρεις τί ἔγινε. Εἶναι πιὸ λογικὸ νὰ
μένεις σπύτι...

Σταμάτησε ὅταν ἀντιλήφθηκε τὴ ματιὰ τοῦ
πατρὸς του. Μόνο ἀποδοκιμασία ἔβρισκε μέσα σ'
αὐτὴ τὴ ματιὰ. Μιὰ δουδὴ, πεισματικὴ ἀποδο-
κιμασία γιὰ τὰ λόγια πού πρόφερε ἐκείνη τὴ
στιγμὴ.

— Δὲν καταλαβαίνω τί θέλετε ὅλη τὴν ὥρα
ἀπὸ μένανε, εἶπε ὁ Παῦλος καὶ σηκώθηκε.

Ἔσφιξε τὴ γραθιά του καὶ τρύπωνε στὴν
καμρουύλα του δίχως νὰ πεῖ ἄλλη λέξη. Χτυ-
πόδόντησε δίχως νὰ τὸ θέλει δυνατὰ τὴν
πόρτα.

Ὅταν ἔμειναν μόνοι οἱ γονιοὶ του, ἡ μητέρα
ἀκούμπησε τὸ ξύλινο σκαμνὶ της, ἀκούστηκε
πὺ σκούνησε στὸ τραπέζι καὶ ἐξέτασε σιωπη-
λὰ πάνω ἀπὸ τὰ κοκκαλένια της γυαλιὰ τὸν
πατέρα.

Ἐκείνος σηκώθηκε νὰ πάει νὰ κοιμηθεῖ.

— Ὁχι, δὲν ξέρει νὰ λέει ψέματα. Κι οὔτε
τὸ θέλει, εἶπε, σὰν νὰ μιλοῦσε μόνος του. Δὲν
ἔμαθε ἀκόμα!

Ἀναστήκωσε τοὺς ὦμους ἀπορημένος κ' ἔ-
κλεισε μὲ φασαρία τὸ ὀθλιό του.

5

Τὶς μέρες πού ἀκολούθησαν ἀν ἀφαιρέσεις
τὴν ἀδύναμη ὀργὴ πού κόχλαζε μέσα σ' ὅλες
τὶς κερδιές, τὸ κυρίαρχο αἶσθημα ἦταν ὁ φό-
βος. Σκέπαζε τὴν πολιτεία ὅπως ἐκείνα τὰ
χρητὰ πουπουλένια χωριάτικα παπλώματα πού
ἀπὸ κάτου τους βλέπει κανεὶς ἐφιαλτικὰ ὄνει-
ρα. Ὁ φόβος εἶχε τρυπώσει κάτου ἀπὸ τὸ πε-
σσί, κοντὰ στὴν καρδιά, καὶ τὸν ἐνιωθε ὁ κα-
θένας ὅταν κοιμότανε, ὅταν ἀγκάλιαζε μιὰ

γυναίκα, ὅταν κρατοῦσε ἕνα παιδί στὰ χέρια
του.

Ὁ φόβος ἀνέβαινε ἀπὸ τὰ μεγάφωνα στὶς
γωνιές τῶν ὁρόμων κι ἀπὸ τὶς στηλές τῶν ἐφη-
μερίδων.

— Τί σκέφτεσαι; τὸν ρωτοῦσε ἡ Ἐσθήρ ὅταν
τὸν ἔπιανε νάναϊ θυμισμένος σὲ σκυθρωπούς
στοχασμούς, μὲ τὸ μέτωπο σκαμμένο ἀπὸ τὶς ρυ-
τίδες. Καμιά φορά ἦταν τόσο ἀφαιρεμένος πού
μέσα στὶς καταθλιπτικὲς του σκέψεις ἀκουγε
τὴ φωνὴ τῆς κοπέλλας σὰν νὰρχόταν ἀπὸ πολὺ
μακριὰ.

Περνοῦσε στὸ πρόσωπό του τὸ χέρι του καὶ
προσπαθοῦσε νὰ σκαρώσει ἕνα ὠχρὸ χαμόγελο.

— Κουταμάρες. Τρίχες... Τίποτα τὸ ἰδιαί-
τερο.

Μὰ ἐνιωθε πὺς δὲν τὴν εἶχε ξεγελάσει. Τὴν
ἔπαιρνε στὴν ἀγκαλιά του καὶ τῆς ἔκλεινε τὰ
μάτια μὲ τὰ χεῖλια του, ὕστερα ἔχωνε τὸ μού-
τρο του μαλλιά της κ' εὑρίσκει ἕνα καταφύ-
γιο σ' ἐκείνα τὰ γλυκὰ ἀρωματισμένα σκοτά-
δια, μακριὰ ἀπὸ τὶς σκέψεις πού χαράζονταν
μέσα του.

Ἄν ἤξερες, ἔλεγε μόνος του, ἀν προαισθα-
νόσουν καν.

Στοὺς ὁρόμους ἔχωνε φωτιὰ καὶ λαῦρα ὁ θε-
ριστής. Στοὺς δημόσιους κήπους τὰ καλοκαιρι-
νὰ λουλούδια ξεσποῦσαν σ' ἕνα χρωματικὸ ὄρ-
γιο, ὅπως πάντα, κι ὁ σκαραβαῖος σκαρφάλωνε
στὸ τεγτωμένο σου δάχτυλο κι ὕστερα ἀνοίγε
τὰ φτερά του, ὅπως πάντα. Ἐκείνη ἡ νωχε-
λικὴ ἀδιαφορία τῆς φύσης ἔκρυβε μέσα της
κάτι τὸ ἄσπλαγχο. Κάτου ἀπὸ τὶς φλογερὲς
ἀχτίνες ἡ φύση φούσκωνε καὶ κόχλαζε σὰν
τρελλή, ἐνῶ στὴν πόλη, ἀπὸ τὴ μιὰ της ἄ-
κριαν ὡς τὴν ἄλλη ἀπλωνόταν ὁ ἀντίλαλος ἀπὸ
τὶς μπαταριές τῶν ἐκτελέσεων στὸ πολύγωνο
Κόμπουλα. Τὰ ἐκτελεστικὰ ἀποσπάσματα δὲν
ἤξεραν πιὰ πού νὰ πρωτορίζουν κι οἱ κἀννες
τῶν ντουφεκιῶν δὲν πρόφταναν νὰ κρυώσουν.

Θὰ ἐκτελήται ἐπίσης, πᾶς ὅστις...

— Σ' ἀγαπάω, τοῦ ψιθύριζε ἀνάμεσα στὰ
φιλιά. Φιλιόντανε μὲ τὴν ἴδια πάντα ἀπληστία,
μὰ τὸν ἄρπαζαν οἱ σκέψεις ἀκόμα καὶ τὴν σι-
γμὴ πού ἐνιωθε τὸ στόμα της κολλημένο στὸ
δικό του. Ἀπὸ τὰ μάτια του περνοῦσαν κα-
τάλογοι μὲ συνηθισμένα, κοινὰ ὀνόματα, ὅπως
τὰ ὀνόματα ὄλου τοῦ κόσμου.

Οἱ ἀνακοινώσεις φιγουράριζαν στὶς πρῶτες
σελίδες τῶν ἐφημερίδων, ἀνάμεσα στὶς διαστι-
κὲς προκηρύξεις τῆς κυδέρνησης τοῦ προτε-
κτοράτου καὶ στὸ ἀνακοινωθέν τοῦ ἀνωτάτου
στρατηγείου τῶν ἐνόπλων δυνάμεων γιὰ τὴν
κυκλωτικὴ μάχη στὴν περιοχὴ τοῦ Χαρκόβου.

Τις διάβαζε κανείς στις άφισες, δίπλα στα προγράμματα τῶν κινηματογράφων καὶ στις ρεκλάμες γιὰ τὶς ὀδοντόπαστες. Οἱ αἰτιολογίες ἦταν σύντομες σὰν ἀστροπελέκια: οἱ ἐκτελεσθέντες ἐν γνώσει τοὺς παρέσχον ἄσυλον εἰς πρόσωπα μὴ δεδηλωμένα εἰς τὴν ἀστυνομίαν, μπάμ! — ἔπεδοκίμασαν τὴν ἀπόπειραν, μπάμ! — ἐκάλεσαν τοὺς κατοίκους νὰ παράσχουν βοήθειαν εἰς τοὺς αὐτουργοὺς τῆς ἀποπείρας, μπάμ, μπάμ! — Κατεδικάσθησαν διὰ κατοχὴν ἀπηγορευμένου ὄπλου, μπάμ! — Σ' ἀγαπῶ! Ἄχ Θεέ μου, μὰ γιὰ τὴν νὰ γουφεκίζου ἀκόμα; Γιὰ ἓνα βλέμμα, γιὰ ἓνα χτύπημα στὸν ὦμο, γιὰ ἓναν ἀναστεναγμό, ἀπλούστατα γιὰ νὰ σέ τιμωρήσουν ποὺ ζοῦσες ἀκόμα! μπάμ, μπάμ! Στὴν κεντρικὴ διεύθυνση τῆς Γκεστάπο τῆς Πράγας, τὰ τηλέφωνα χαλοῦσαν τὸν κόσμον, τὰ νέα ἔπεφταν βροχῆ, καταγγελίες χασομικές, καταγγελίες ἀπὸ ἐκδίκηση, βλαστήμιες, κατάρτες, ξοδεύονταν κι ἄλλα ἑκατομμύρια γιὰ ἀσήμαντες πληροφορίες, ποὺ μπορούσαν νὰ καταλήξουν στὴν ἀνακάλυψη τῶν ἐνόχων. Ποὺ βρίσκονται; Ὑπάρχουν τάχα; Μπορεῖ νά ναι κιόλας νεκροὶ κ' οἱ τουφεκισμοὶ νὰ μὴν τελειώσουν ποτέ. Γιὰ τὴν χρειάζονται τόννοι καὶ τόννοι ζεστὸ αἷμα γιὰ τὸ γδίκιωμα ἐνὸς ἀνθρώπου ποὺ πέθανε στὸ κρεβάτι του, μὲ τὸ σηκῶτι του τρυπημένο ἀπὸ ἓνα σωρὸ σφαῖρες. Ἡ μηχανὴ δούλευε πυρετικά, ἡ προπαγάνδα μεγάλωνε ἀπὸ στόμα σὲ στόμα, καὶ γινόταν γενικὸς πανικός.

Σ' ἀγαπῶ...

Ὀνόματα, ὀνόματα, ὀνόματα. Καὶ διευθύνσεις. Καὶ μπαταρίες.

Καὶ καινούριοι κατάλογοι.

Ἀκόμα κι ὁ Τσέπεκ, ὁ ἐργάτης, εἶχε ἀφήσει τὰ σχόλια. Κάθε πρωτὶ, ἀφοῦ διάβαζε τὴν ἐφημερίδα, στεκόταν μὲ ἐπισημότητα ὀρθός, ἀνασκήκωνε τὴ ράχη του καμπουριασμένη ἀπὸ τὰ χρόνια ποὺ πέρασε μπροστὰ στὴ ραφτομηχανή του, κ' ἐνῶ σ' ὄλο τὸ ἐργαστήρι ἀπλωνόταν καταθλιπτικὴ σιωπὴ ἔδγαζε τὸ κασκέτο του καὶ κρατοῦσε ἐνὸς λεπτοῦ σιγὴ γιὰ τοὺς ἐκτελεσμένους.

Ἐκείνη ἐκεῖ ἡ παθητικὴ τελετὴ σ' ἔκανε ν' ἀνατριχιάσεις.

Ὁ Παῦλος διάβαζε ἀλαλὸς τὶς ἀνακοινώσεις. Στεκόταν μπροστὰ στις ἀφισες μὲ κομμένη τὴν ἀνάσα, τὰ μάτια του ἔτρεχαν πάνου στὰ ὀνόματα, κ' ἔσφιγγε τὴ γροθιά του δεξιοῦ του χεριοῦ μέσα στὴν τσέπη του μὲ σφραγισμένα τὰ χεῖλια. Ὁ ἥλιος τοῦ θεριστῆ πελεκουῦσε τὴν πλάτη καὶ τὸ πουκάμισό του ἦταν μούσκεμα στὸν ἰδρώτα. Ἐφευγε τρέχοντας, μουδιασμέ-

νος. Τὴν ἐπομένη καινούριες ἀφισες, ὕψος ἀκόμα ἀπὸ τὴν κόλλα, πιδὸ μεγάλες ἀπὸ χτεσινές, μὲ καινούρια ὀνόματα καὶ κὰ ἀπὸ κείνα τὰ ὀνόματα, πρόσωπα, χέρια, σματα, μάτια, ἑκατοντάδες μάτια. Δὲν τοῦταν δύσκολο νὰ φανταστῆ καὶ τὸ δικό του νά μεσα σ' ὄλα ἐκεῖνα τὰ ὀνόματα. Ἄπὸ κὰ τὸ ὄνομα τοῦ μπαμπᾶ, τὸ ὄνομα τῆς μακαί καὶ τοῦ Τσέπεκ, ἐργάτου ραφείου, κατοικοτος κλπ. Καὶ τ' ὄνομα τὸ δικό της! Καὶ ὄνομα τίνος ἄλλου ἀκόμα; Ἐκείνος ὁ καλογος δὲ θάχε καμιά διαφορὰ ἀπὸ τοὺς ἄλλοθὰ τὸν διατρέχανε μάτια μὲ φευγαλέο ἐνδιαρο, θὰ ὄροντοῦσαν γουφεκία ποὺ αὐτὸς δὲν τᾶκουγε.

Τὸ σπῆτι κυριαρχημένο ἀπὸ τὴν ἐνταση σιωπῆς, εἶχε γίνε: ἀνυπόφορο. Ζοῦσε στὸ μείο ὅπου διασταυρώνονταν δύο βλέμματα, κλωμένος ἀπὸ ἓνα δοῦδὸ ἐνδιαφέρον καὶ πόρτιζε γιὰ νὰ γλυτώσει: ἀπ' αὐτό. Ἐμιοῖ δρόμοι κάτασπροι ἀπὸ τὸν ἥλιο, ἀδιάφορα φαινομενικά. Ἡ λεωφόρος ἔκαιγε. Ὅλα νονταν στὸ θάθος, κάτου ἀπὸ τὰ πρόσωπα, σα στὰ κλεφτὰ βλέμματα. Μέσα σὲ λόγια εἰμένα ὕστερα ἀπὸ ἓνα σωρὸ προφυλαχτικέτιές καὶ μόνο μὲ τὴν ἄκρια τῶν χειλιῶν, γρανάζια τῶν τράμ ὑπόφεραν ἀπὸ χρόνιο σιτισμὸ λαδιοῦ, καὶ ὄογγουσαν καὶ τὰ οὄρχτὰ ἀπὸ τὰ κλάξον σουπαίρνων τὸ κεφάλι, ὄιτρίνες ἀντανακλοῦσαν συγκεχυμένα τὴν ἐνὸς νέου, ποὺ τριγυροῦσε ἄσκοπα μὲ τὰ ρια στις τσέπες. Ἡ ὄροσιὰ μέσα στις σιαέσ τοὺς διαδρόμους, ἡ μπόχα τῶν δημόσιων ρητήριων, τὸ σπιθοβολητὰ ποὺ πετοῦσαν ὄσκεπες προκημαίες καὶ τὸ πρασινοσιμένο τὴ τρομερὴ λαῦρα ποτάμι. Ἐνας σακατεστρατιώτης προσπαθεῖ μὲ μιὰ φωτογραφμηχανὴ τῆς δεκάρας νὰ ἀπθανατῆσει τὴν κόνα τοῦ Χάντσιν. Μισοκλείνει τὰ μάτια μπωμένος ἀπὸ τὸν ἥλιο, κ' εὐχαριστῆ ἀπὸ τὸν ἑαυτὸ του τραβάει. Ἄποπνέει τὸ καὶ ἡρεμία. Δίχως ἄλλο θὰ στείλει σπῆτι ἐκείνη τὴν ἀποψη ποὺ τὴν ἔχουν θαυμάσει ζωγραφίσει ἑκατοντάδες κ' ἑκατοντάδες ρές, μὲ τοῦτες τὶς κοινότητες λέξεις: *Meine Liebste Monika!*¹

Μὲ τὸν ἥχο τοῦ ταμπούρλου ὄργανώθη ἐκδηλώσεις. Ἐνα σκυλολόι καλοντυμένο πουργοὶ πῆγαν νὰ πάρουν διαταγές ἀπὸ τὸ καινούριο ἀρχηγὸ μὲ ἀτελείωτο τίτλο. Ὁ σμος ζοῦσε λαθραῖα.

1. Πολυαγαπημένη μου Μόνικα.



Ὁ Παῦλος ἔχωσε τὸ κεφάλι του στὰ χέρια. Εἶχε καθήσει στὴν προκυμαία, πάνω σὲ μιὰ ἀναποδοσφυρισμένη θάρκα, στὴ σκιά μιᾶς καμάρας γεφυριοῦ. Τὸν ζύγωσε ἀνάλαφρα ἓνα ξεστρατημένο σκυλί, ὁσμίστηκε τὰ παντελόνια του κι ὕστερα ἔτραξε στὸ ἀφεντικό του, μακριὰ ἀπὸ κείνο τὸν ἀκίνητο ἄνθρωπο.

Ἄν τὴν ἐροῦν, ἂν τὴν ἐροῦν, ἐκεῖ τί θὰ γίκει;

Τί κουτὴ ἐρώτηση! Ὑπάρχει γι' αὐτὸ τὸ πράμα ἐπίσημη ταρίφα: θὰ τὴν σκοτώσουν σὰν σκυλί. Θὰ τὴν ἐγάλουν ἔξω, στὸ δρόμο, ἔξω ἀπὸ τὸν κρυφώνα της κι ὕστερα θὰ γουφεκίσουν αὐτόν, τὸ μπαμπά, τὴ μαμά, μπορεῖ καὶ τὸν Γσέπεκ, καὶ τὸ Γιούρκο, τὸ μαθητευόμενο, αἰσὺς αὐτοῦς πού δὲν ἔχουν τὴν παραμικρὴ

ἰδέα, μπορεῖ ἀκόμα νὰ πᾶνε νὰ πιάσουν καὶ τοὺς παλιούς του συμμαθητές, τὸν Βόϊτα, τὸν Καμίλο, τὸν Πίντια, τὸν καθηγ... Ὅπως Θεὸς ξέρει ποιούς!

Ὅλα αὐτὰ ἔπεφταν ἀπάνου του καὶ τὸν σύντριβαν, δλόκληρο βουνό, ἓνα πέτρινο βουνό.

Ζοῦσε κάτι στιγμὲς τόσο φριχτὲς πὺ θάθελε νὰ μποροῦσε νὰ πετάξει τὸ πετόι του, ὅπως πετάει κανεὶς τὰ ροῦχα τὰ μολυσμένα ἀπὸ κάποια ἐπιδημία. Κ' ἐκείνη δὲν ἤξερε τίποτα! Κι οὔτε ἔπρεπε νὰ μάθει, γιατί ἂν μάθει, ὁ κίνδυνος θάταν πιὸ μεγάλος. Μπορεῖ νὰ χανε τὰ συλλοϊκά της καὶ νὰ κανε καμιά κουτουράδα.

Δὲν πρέπει νὰ μάθει κανένας τίποτα. Μ' ἀλήθεια, δὲ θὰ μάθει κανένας τίποτα; Πόσον

καιρό θα το διατάξει; Κι όταν σπάσουν τα νεύρα του, όταν αρχίσει να ουρλιάζει; Όταν τρελλαθεί κι αυτή από την αγωνία μέσα σ' εκείνους τους τέσσερους γυμνούς τοίχους; Και πρέπει να ζήσει, είναι ανάγκη να ζήσει, αλλιώς όλα αυτά δεν θαχαν κανένα νόημα. Πότε θα τελειώσουν όλα έτοιμα; Πότε θα τελειώσει ο πόλεμος; Πότε θα ξεκουμπιστούν έπιτέλους; Τώρα δεν έδλεπε τους Γερμανούς όπως πρώτα, τώρα τους σκέφτεται μ' ένα μίσος που τον πνίγει, και φλέγεται από τη δίψα να παλαίψει έναντίον σ' όλα έτοιμα. "Αχ! Νάχε ένα πολυβόλο! Νά τ' αδειάσει στα κορδωμένα τους πανωκόρμια όπου γυαλίζουν εκείνα τα μετάλλια. Νά τ' οστηρίξει στη σχαστηρία, τάτάτάτά... να πετάξει χειροβομβίδες, να χτυπηθεί μαζί τους σαν τ' ο ζώ που είναι αναγκασμένο να πεθάνει, να κάνει τελοσπάντων κάτι, κάτι! Είχε καταντήσει να μη χωνεύει σχεδόν τους ανθρώπους γιατί δεν κατέβαιναν στους δρόμους, ανασκουμπωμένοι. Θα ένωνόταν με ήδονή μαζί τους και θαμπαινε στην πρώτη γραμμή. Γιατί σώπαιναν; Γιατί περιοριζόντανε σ' εκείνα τα ψού - ψού στο αυτί; Τι περίμεναν;

—Τί ιδέα έχετε κύριε Τσέπεκ; ρώτησε κάνοντας τον αδιάφορο. Πότε θα τελειώσουν όλα αυτά;

—Τί έκανε λέει; "Όλα αυτά; Τί λές παιδί μου;

—Νά, για τον πόλεμο λέω.

—"Α, γι' αυτό τον καταραμένο τον πόλεμο!

Ο εργάτης κοίταξε γύρω όπως ήταν το συνήθιο του, φάνηκε σαν να συλλογιέται, έβλεπε τις τρίχες που φύτρωναν σαν άγκάθια στο σαγόνι του, άφησε τ' ο ψαλίδι και του κλείσει συνένοχα τ' ο μάτι.

—Τ' ο χινόπωρο, παληκάρι μου οί Ρούσοι θα τους αρχίσουν τις γρήγορες από τα πλάγια. Μπορείς αν θές να θάλεις τ' ο χέρι του στη φωτιά!

Βρέ τον παλιο - στρατηγ' ο του καφενέ!

Έδω και δυ' ο χρόνια όλο κάτι τέτιες προφητείες ξεφουρνίζει. Χορτάσαμε πιά! Τήν ώρα που παίζει χαρτιά μπορεί να λύσει όλα τα προβλήματα με μι' α κίνηση τ' ο χεριού. Είναι φανερό, τήν ανοιξη καταρρέει τ' ο γερμανικό μέτωπο! Έτοιμο τ' ο καλοκαίρι οί Ρούσοι θα τους πλευροκοπίσουν για καλά! Με τ' ο πυροβολικό τους! Τ' ο ξέρω από τον πόλεμο τ' ο δεκατέσσερα! Τ' ο χειμώνα, περιμένετε τ' ο χειμώνα! Τράβηξαν άσκημο χαρτί! Δε ρώταχαν τ' ο γέρο - Μποναπάρτε να τους πει: "Ο στρατηγ' ος Χειμών! Οί Ρούσοι είναι συνηθισμένοι

στα κρύα τ' ης Σιδηρίας, μα έτοιμοι έδω είναι καλοί μόνο να πίνουν μπύρα τ' ο Μονάχοι. Θα σου τους ξαναστείλουν πίσω αλατισμένοι σαν μπακαλιάρους, μέσα σε κασόνια! Κι μέσω τ' ο τραπέζι τ' ης κοπής μεταμορφώνεται σε πεδίο μάχης κι ο ραφτεργάτης αρχίζει να παίζει τον πόλεμο. Η μεζούρα γίνεται Δνεπερος, έδω είναι οί Γερμαναράδες, τ' ο σίδεο είναι τ' ο ρούσικο πυροβολικό. Κοιτάχτε τώρα οί Ρούσοι περιμένουν να προχωρέσουν πάλι οί Γερμαναράδες, να μπουν θαθιά κ' έδω, να (σημαδεύει με μι' α νυχιά τ' ο ζύλο τ' ο τραπέζι) θα σου τους σπάσουν στα δυ' ο, σαν πλινο άγγειό. Κι οί Γερμαναράδες θα μείνουν με τ' ο δρακί στο χέρι! Ένας Θεός ξέρει πόσες φορές ξεκαθάρισε τ' η Βέρμαχτ πάνου τ' ο τραπέζι τ' ης κοπής. Δεν κουράζεται να κάνει προφητείες. Τήν ανοιξη! Ξέρετε τί πάει να τ' ο λάσπη τ' ης Ουκρανίας; Πραγματικός ώκεανός. Τ' ο καλοκαίρι! Τ' ο χινόπωρο! "Όλο κάτι τέτιες μπουρδες!

Τότες ρίχτηκε με απληστία στις έφημεριδες. Καταδρόχθισε ακόμα και τα κουτσά ανακοινωθέντα τ' ης ανώτατης διοίκησης, τα σπαθώντας να βρει εκεί μέσα τίποτα σημάδι που να δείχνουν αδυναμία, κάποια κάμψη τ' ο Ανατολικό μέτωπο, τίποτα συμπτώματα τ' ο πάντων ός ήταν και τα πιο αδιόρατα που δείχνουν κάποια μεταστροφή. Δεν εύρισκε τίποτα. "Αν ή θέληση μόνο ενός ανθρώπου είναι κάποια δύναμη και κάποια έκταση όλα τα γερμανικά μέτωπα θα καταρρέανε μέσα σ' ο δευτερόλεπτο. Τα ανακοινωθέντα άστραφτα είναι ή κυριολεξία, από τις διθυραμβικές κομησιές για τ' ο άήτητο των στρατιωτών τ' ο Φύρερ, για τις συντριπτικές ήττες που πάσαν οί μπολσεβίκοι, για τα βουλαγμένα καρδία, για τ' η νικηφόρα πορεία των Γιαπιζέν προς τ' ο Τσούγκ Κίγκ, για τις μεγαλειώδεις νίκες τ' ο στρατάρχη Ρόμμελ στη Βόρεια Φριική... και πάει κορδόνι!

Ένα έράδυ πετάχτηκε ίσαμε τ' ο Βόρπυχε καταφέρει να μοντάρει με μι' α δυ' ο μπες ένα ραδιόφωνο τ' ης φωτιάς. Έκλεισαν τις πόρτες. Κατάφερε ν' ακούσει ξανά σταθμούς. Αυτά που άκουσε ήταν πιο σίγουρα, μα τα σχόλια και οί πληροφορίες ήταν λιγότερο δέν τον καθησύχασαν καθόλου. Αντίθετα μάλιστα! Τα προγνωστικά δεν είχαν τήν θαύματα στα άπλη αισιοδοξία που είχαν οί προφητες τ' ο Τσέπεκ.

Τί να κάνει; Σκέφτεται, σκέφτεται. Νά τ' ο γει μαζί τ' ης; Μα που να πάει; Που; Έβλεπε σε τήν καμαρούλα του ένα χάρτη τ' ης Β

ρώπης και δάγκωνε απελπισμένος τὰ χεῖλια του. Εἶμαι τρελλός, γιὰ δέσιμο! Βρίσκονται παντοῦ, ὅπου κι ἂν κοιτάξει κανεὶς! Στὸ βορρά, στὴ δύση, στὴν ἀνατολή, στὸ νότο, ἔχουν χυθεῖ σ' ὅλη τὴν Εὐρώπη, σὰν κατσαρίδες, σὰν πεινασμένες ἀκρίδες, ἀδύνατο νὰ ξεφύγει κανεὶς, ἐκτὸς ἂν θέλει νὰ ξεφύγει κάπου ἀπὸ τὴ γῆ μὲ μιὰ στρογγυλὴ τρύπα στὸ κρανίο. Τὸν ἔσφιξε κρύα ἀνατριχίλα καὶ ἔτρεμε: μὰ ἄρχισε νὰ νιώθει ποῦ ζοῦσε, ζοῦσε μέσα σ' ἕνα πρᾶμα ποῦ δὲν τῷ ξέρερε πρὶν. Σ' ἕνα κλουδί!

Σ' ἀγαπῶ!

Ἐπρεπε νὰ κάνει κάτι! Μὰ τί; Μήπως νὰ τὴν παντρευτεῖ; Θὰ χρησίμευε τάχα σὲ τίποτα; Πῆρε μὲ προσοχὴ πληροφορίες γιὰ τούτη τὴν τρελλὴ σκέψη! Ὅχι, ἀνώφελο! Ἡ κοπέλλα ἦταν ἐκτὸς νόμου, στὸ κενό, διοικητικὰ οὔτε ποῦ ὑπαρχε ἀκόμη καὶ σὰν ἐδραία. Κι οὔτε μποροῦσε νὰ κάνει πίσω, ἦταν κομμένοι ὅλοι οἱ δρόμοι! Ἐπαψε ν' ἀσχολιέται μ' ὅ,τι δὲν ἦταν αὐτῆ. Ζύγωνε ὁ καιρὸς γιὰ τὶς προφορικές ἐξετάσεις, μὰ τάχε φορτώσει στὸν πετεινό. Ἐπαψε νὰ βλέπει τοὺς συμμαθητὲς του. Ἐνας ἀπὸ αὐτοὺς πήγαινε ἀπὸ καιρὸ σὲ καιρὸ στὴν καμαροῦλα κι ἄρχιζε νὰ χτυποδροντάει δυνατὰ τὴν πόρτα. Ἡ Ἐσθὴρ κι αὐτὸς κρατοῦσαν τότες τὴν ἀνάσα τους. Δὲν ἄνοιγε, τοὺς ἀπόφευγε! Σταμάτησε τὸ διάδασμα, κ' ἔπαψε νὰ ἐνδιαφέρεται ἀκόμα καὶ γιὰ τ' ἄστρα. Τί μὲ γνῶζουν ὅλα αὐτά; Τί νὰ τὰ κάνω ἀφοῦ ἡ ζωὴ μου πάει νὰ δουλιάζει;

Σκότωνε τὸν καιρὸ του ρεμπελεύοντας στὴν πόλη. Γυρνώντας στοὺς δρόμους εἶχε τὴν ἐντύπωση πὼς πετοῦσε στὸν ἀέρα σὰν ἕνα κομμάτι σμισμένη ἐφημερίδα. Χάζευε στίς πλατεῖες μὲ τὰ χέρια στίς τσέπες, ἐνῶ τοῦ πονοῦσε τὸ κεφάλι του, στεκόταν στίς ὄχθες τοῦ Βλάδα, κλωτσοῦσε χαλίγια στὸ νερὸ ποῦ κυλοῦσε τεμπέλικα, καθόταν σὲ κανένα παγκάκι σὲ κάποιο δημόσιο κῆπο, ὥσπου κάποτε τὸν ἔπιασε μιὰ δυνατὴ καλοκαιριάτικη μπόρα καὶ ἀναγκάστηκε νὰ τρυπώσει σὲ μιὰ στοά. Κοίταζε ἀπὸ κεῖ, ἐνῶ τυραγιόταν ἀπὸ παράξενα αἰσθήματα, τὴν καλοκαιριάτικη καταιγίδα νὰ σκίζει τὰ οὐράνια πάνου ἀπὸ τὶς στέγες καὶ νὰ ξεχειλίζει ἀπότομα τὴ λεωφόρο μὲ τὴ βροχὴ νὰ πέφτει καταρράχτης. Τὰ νερὰ τρέχαν σὰν κυλακιστὰ βρώμικα ποτάμια, ἀνκατωμένα μὲ τὴ σκόνη τῶν δρόμων. Ἀνάσαινε βαθιὰ τὸν ψυχρὸ ἀέρα τῆς καταιγίδας, μὰ δὲν ἐνιωθε τὸ ἀρωμά του.

Τὸ χειρότερο ἀπ' ὅλα ἦταν τὸ σπίτι. Παυλάκο μου ἀπὸ δῶ, Παυλάκο μου ἀπὸ κεῖ. Ἀχ αὐτὴ ἢ μαμά! Μὴν εἶμαι κανένα μωρὸ ἀκό-

μα; Ἡ μαμά εἶναι ἀπλούστατα ἀνυπόφορη, μὰ ἄντε νὰ τὴ συνερριστεῖς! Τὴν ἔδλεπε τὰ βράδια, καθισμένη στὴν κουζίνα μπροστὰ στὴν ἀνοιχτὴ Βίβλο τῆς, γάχει πιάσει φλυαρία μὲ σιγανὴ φωνὴ καὶ μισόκλειστα μάτια μὲ τὸν Κύριό τῆς. Τοῦρχόταν ἐπιθυμία ν' ἀρχίσει νὰ κλαψουρίζει σὰν κανένα παιδάκι! Ἡ θειά Ἐλισάβετ γράφει νὰ πᾶς νὰ περάσεις τὶς διακοπές. Θὰ τοὺς βοηθήσεις στὸ θέρισμα, βλέπεις πόσο εὐγενικὰ μᾶς φέρνουνται τώρα. Ἐτοῦτο τὸ καλοκαίρι! Μὰ μήπως ξέρω κ' ἐγὼ τί μπορεῖ νὰ γίνει ἐτοῦτο τὸ καλοκαίρι; Σὲ παρακαλῶ, σῶπα μὴ μὲ θασανίζεις! Ἀπὸ πότε πῆρες τὴ συνήθεια, Παῦλο, νὰ τρῶς στὴν κάμαρά σου; Πάντα ἐτρώγαμε ὅλοι μαζί! Τί ἔχεις; Μὴν εἶσαι ἄρρωστος; Παιδάκι μου, παιδάκι μου! Πάλι θὰ βγεις ἀπόψε; Ποῦ πᾶς; Ὅλο ψέματα, ψέματα! Ἦταν ὑποχρεωμένος νὰ παίρνε τοὺς συμμαθητὲς του γιὰ μάρτυρες πὼς θγαίνουν μαζί τὰ βράδια, κι αὐτοὶ καίγονταν ἀπὸ τὴν περιέργεια. Κάποτε κάποτε πηγαίνοντας στὸ δρόμο γυρνοῦσε πίσω του νὰ ἰδεῖ μὴν τὸν παρακολουθοῦσε κανεὶς. Ὁ πατέρας του σῶπαινε πεισματικά. Ἐίκανε τάχατες πὼς δὲν προσέχει τίποτα κ' ἔπαιρνε ὄψος προσδλημένο. Εἶχαν πάψει πιά νὰ συνεννοοῦνται μεταξύ τους, μὰ ὁ Παῦλος ἐνιωθε πὼς ὁ πατέρας του τὸν κατασκόπευε. Περίμενε.

Ἐνα βραδάκι, τὴν ὥρα ποῦ πήγαινε σ' αὐτὴ, φτάνοντας στὴ γωνιά τοῦ δρόμου γύρισε πίσω του καὶ ξεχώρισε, λίγο πιὸ πέρα τὸν πατέρα του. Περπατοῦσε διαστικὰ, κούτταινε τὸ ἀριστερό του ποδάρι, νά, ἔτσι. Φοροῦσε τὸ πανωφόρι του τὸ μοχέρ. Καὶ τὸ καπέλλο του πάνου στὰ σταχτιά μαλλιά του, ποῦ εἶχαν ἀρχίσει νὰ πέφτουν. Στὴν ἀρχὴ ὀργισμένος ἄρχισε νὰ περπατάει πιὸ γρήγορα. Πήγαινε ὅλο καὶ πιὸ γρήγορα, ἔτρεχε πὲς. Γύρισε κλεφτὰ πίσω του κ' εἶδε μὲ ὀδυνηρὸ τρόμο πὼς ἔτρεχε κι ὁ πατέρας του. Τί θλιθερὸ θέαμα! Ὁ γεροντάκος ἔτρεχε σέρνοντας τὸ ποδάρι του, ἀνάσαινε μὲ δυσκολία, λαχάνιαζε. Οὐφ! Ἐστριψε στὴ γωνιά, τρύπωσε σὰν μὲρτης στὴν εἰσοδο ἐνὸς σπιτιοῦ καὶ κρύφτηκε πίσω ἀπὸ τὴν ξώπορτα. Ἀπὸ τὴν χαρμιάδα τῆς πόρτας ποῦ δὲν τὴν ἔκλεισε καλά, κοίταζε τὸν πατέρα του κι ἡ καρδιά του χτυποῦσε στὰ στήθια του σὰν παλαδὴ. Τὸν εἶδε νὰ κοιτάζει λυπημένος τὸ σκοτεινιασμένο δρόμο, λαχάνιαζε σὰν κυνηγημένο ζωντανὸ καὶ στριφογυρνοῦσε στὴ θέση του, σὰν φελὸς στὴν ἐπιφάνεια τοῦ νεροῦ καμπουριασμένος ἀπὸ τὰ χρόνια, τσακισμένος ἀπὸ κείνο τὸ κυνηγητό. Ὁ πατέρας ἔδγαλε τὸ μηχανήλι του, σφούγγισε τὸ μουσκεμένο

μέτωπό του κ' έκανε άερα με το καπέλλο του. Πόσο του φάνηκε ξαφνικά γερασμένος, έγκαταλειμένος, σκατεμένος, ζαρωμένος από τα χρόνια, εκείνος ο κουρασμένος ραφτάκος, εκείνος ο φτωχός τεχνίτης ο άποτυχημένος, που ζούσε μόνο για τους δικούς του. Χρειάστηκε να επιβληθεί πολύ στον έαυτό του για να μην πεταχτεί έξω από την είσοδο και να κρεμαστεί με μια παραπονητική κραυγή από το λαϊμό του. Μπαμπά! Τι μπορείς να μου πεις; Τίποτα. Ο τρόμος σου με κάνει να ανατριχιάζω, ζήτημα είναι αν θα καταφέρω να βαστάξω το δικό μου φόδο, τα μάτια σου μου προκαλούν φρίκη. Θα μου μιλήσεις για λογική, μα τί μπορεί να μου χρησιμεύσει ή λογική; Τι πάει να πει ακριβώς να ναι λογικός κανείς; Έ; Έσύ είσαι; Κ' εγώ; Αναρωτιέμαι μπαμπά! Το λογικό θάταν να την πετάξω έξω. Να την διώξω από το καταφύγιό της! Ίσως και να την σκοτώσω. Μπορούσα να πω: τδκανα για να υπερασπιστώ τον έαυτό μου. Όμορφα όμορφα και προμελετημένα. Κι ύστερα: να την έπαιρνα στην άγκαλιά μου και να την κουβαλούσα τη νύχτα και να πήγαινα να την πέταγα άναντρα πάνω από τον τοίχο του νεκροταφείου. Γιατί πουθενά άλλου δεν είναι σήμερα δεχτή. Δεν έχει θέση πουθενά, σε κανέναν. Ξέχωρα από μέναγε. Και στα σκοτάδια.

Εκείνο το βράδυ κάποιος χτύπησε σιγά στην πόρτα του διαδρόμου. Έβαλε το δάχτυλο στα χείλια, έσβησε το φως και κράτησε την ανάσα του: γκώρισε τη φωνή του πατέρα του: — Παύλο! Τα σκοτάδια τους έκρυβαν. Εκείνη ή στιγμή με το γέρο να διστάζει πίσω από την πόρτα κράτησε μιαν δλόκληρη αίωνιότητα. Άκουγε την καρδιά της Έσθέρ να χτυπάει.

Έβαλε το χέρι του πάνω σ' εκείνη την καρδιά, και την ένιωσε να τρέμει από φρίκη κάτου από την παλάμη του.

Μα πίσω από την πόρτα ο πατέρας του δεν άποφάσιζε να συνθηκολογήσει τόσο γρήγορα. Μπήκε από την άλλη σκάλα στο έργαστήρι του και χτύπησε από την πίσω πόρτα. Ήταν κλειστή, το κλειδί στην κλειδαριά, το πόμολο στριφογύρισε σιγά, ανέβηκε και κατέβηκε, το πατάει και πάλι ξαναγένηκε και ξανακατέβηκε, μα ή πόρτα δεν υποχώρησε.

Έφυγε, μα χάλασε για καλά ή βραδυά τους.

Η ξώπορτα χτυποδρόνησε.

Η Έσθέρ δεν προσπάθησε να τον κρατήσει

όταν σπρώχθηκε και τράδηξε με σκυθρωπό πρόσωπο κατά την πόρτα. Καταλάβαινε σε τι κατάσταση βρισκόταν. Ο τρόμος, το ξάφνιασμα, ή ντροπή, ήταν σαν μια μπάλα στον λαϊμό. Της χείδεψε τα μαλλιά ανάλαφρα και προσπάθησε να χαμογελάσει. Συμφώνησε κ' εκείνη και του άπάντησε μ' ένα το ίδιο θλιμένο χαμόγελο. Τον καταλάβαινε.

Πήγε κ' έπεσε στο κρεβάτι του, στην καμαρούλα του, καταπονημένος, δίχως να δειπνήσει, μα δεν τον έπικνε ύπνος. Ήταν ζαπλωμένος ανάσκελα, με τα χέρια του σταυρωμένα πίσω από τα σθέρκο, δεν είχε καν τη δύναμη να σηκωθεί και να σβήσει το φως. Άκουσε που έτριξε ή πόρτα, μα δεν άνοιξε τα μάτια. Έκανε τον κοιμισμένο. Τόξερε καλά πως τώρα, να, γύρισε. Άνάμεσα από τις χαμηλωμένες του βλεφαρίδες έδλεπε το πρόσωπο του πατέρα του φωτισμένο από τη λάμπα. Έσκυψε πάνω του εκείνο εκεί το ρυτιδωμένο και θασανισμένο πρόσωπο και τα μάτια του γέρου προσπαθούσαν να διαβάσουν στα χαρακτηριστικά του. Περίμενε κρατώντας την ανάσα του.

— Παύλο...

Έσφιξε δυνατά τα βλέφαρα και προσπάθησε ν' άνασαινει κανονικά όπως όταν κοιμάται κανείς. Μέσα βαθιά στα στήθια του έπικνε ένα λυγμό. Σαν μια γλοιώδη πέτρα. Λέω φέματα! Λέω φέματα σ' αυτόν που μ' έμαθα να λέω την άλήθεια. Γιατί να με μάθει, αφού τώρα λέω φέματα κι αφού πρέπει να λέω φέματα;

— Παύλο, κοιμάσαι; Δεν μ' άκους μικρόλη μου;

Το μαλαμένο χέρι του ράφτη χείδεψε τα μαλλιά του, ανάλαφρο σαν άεράκι, έσβησε το φως που του χαιγε τα μάτια κι ο ο γέρος γύρισε στην κουζίνα στις μύτες των ποδιών του και βγάζοντας έναν άναστεναγμό που μόλις άκουστηκε. Γύρισε στη διαβασμένη και ξαναδιαβασμένη έφημερίδα του, που στην πρώτη σελίδα έγραφε κάτου από μια μεγάλη φωτογραφία με μαύρο πλαίσιο πως ο Ές - Ές μπερκερούπεν Φύρερ Ράινχαρντ Χάιντριχ πέθανε συνεπεία της διαπραχθείσης εναντίον του έγκληματικής άποπειρας.

Κι οι μέρες άρχισαν να κυλάνε με έναν έφρενο ρυθμό.

(Η συνέχεια στο έπόμενο)

Ε Π Ι Θ Ε Ω Ρ Η Σ Η
Τ Ε Χ Ν Η Σ

Σ Υ Ζ Η Τ Η Σ Ε Ι Σ

Ένας εργάτης

για τὸ λαϊκὸ

τραγούδι

Πολλές φορές, ἀπὸ τὸ 1945 καὶ μέχρι σήμερα, παρακολουθοῦσα σ' ἐφημερίδες καὶ περιοδικά, τὶς ἀντιτιθέμενες συζητήσεις γύρω ἀπὸ τὸ «μπουζούκι» καὶ τὸ λαϊκὸ «ρεμπέτικο» τραγούδι, χωρὶς δυστυχῶς νὰ βγεῖ κάποιο συμπέρασμα.

Τὸν τελευταῖο καιρὸ φούντωσαν οἱ συζητήσεις γιὰ τὸ λαϊκὸ «ρεμπέτικο» τραγούδι. Αἰτία ἢ μελοποίηση τοῦ «Ἐπιτάφιου» τοῦ Γ. Ρίτσου, ἀπὸ τὸν Μ. Θεοδωράκη. Ἀφοῦ διάβασα τὶς γνώμες εἰδικῶν ὅπως τῶν κ.κ. Καλομοίρη, Ἀρκαδινού, Αὐγέρη, Ξένου, Λειβαδίτη κ.ἄ., ἔχω νὰ σημειώσω τὰ ἑξῆς:

Ρωτῶ πρῶτ' ἀπ' ὅλα, γιατί ντὲ καὶ καλὰ νὰ βλέπουμε τὸ λαϊκὸ «ρεμπέτικο» τραγούδι, ὅπως ὁ ταῦρος τὸ κόκκινο πανί; Ἐνῶ θὰ μπορούσε μὲ λίγη καλὴ θέληση ἀπὸ μέρους πολλῶν ἐπικριτῶν τοῦ «ρεμπέτικου» τραγουδιοῦ, νὰ διαμορφωθεῖ τὸ εἶδος αὐτὸ τῆς μουσικῆς πρὸς τὸ καλύτερο:

Συνεχῶς ἐπικρίνεται τὸ λαϊκὸ «ρεμπέτικο» τραγούδι, ἀπὸ τοὺς ἀνθρώπους τῆς σοβαρῆς μουσικῆς. Μὰ καθὼς δὲν μποροῦν ἢ δὲν ἔχουν νὰ δώσουν κάτι καινούργιο, ποὺ νὰ πιάνει τὸν παλμὸ τοῦ λαοῦ μας, προβάλλουν τὰ δημοτικὰ μας τραγούδια (ταμπού). Μὰ γλέντι, τραγούδι, χορὸς, κέφι, δὲ γίνονται μὲ συνταγές. Ἐδῶ ἀκριβῶς, ἢ ἄρνησή τους,

γίνεται στεῖρα, ξεφεύγει ὀλότελα, ἢ κατάστασι μὲσ' ἀπὸ τὰ χέρια τους καὶ ὁ λαὸς ἀκολουθεῖ τὸ δρόμο ποὺ χαράζει μόνος του. Ἡ παράδοσι δὲ φτάνει γιὰ νὰ δώσει αὐτὸ ποὺ ζητᾶ σήμερα ὁ λαὸς μας. Φαντασθεῖτε γιὰ λίγο ἕναν ἐργάτη μὲ φουστανέλλα καὶ τσαρούχι, νὰ ἐργάζεται σὲ ἐργοστάσιον ἀεροπλάνων, ἢ ἕναν ἄλλο ὁδηγὸ αὐτοκινήτου!

Τὸ ζήτημα ὁμῶς εἶναι: Μπορεῖ νὰ ἐκφράσει τὸ λαϊκὸ «ρεμπέτικο» τραγούδι τὰ αἰσθήματα τοῦ λαοῦ μας; Ἀναμφισβήτητα ναί! Γιὰ ὅσους ἔζησαν μέσα στὸ λαό, διασκέδασαν μαζί του γνώρισαν τὶς χαρὲς καὶ τὶς λύπες του, δὲν ὑπάρχει ἀμφιβολία.

Τὸ λαϊκὸ «ρεμπέτικο» τραγούδι — ἢ λέξι «ρεμπέτικο» πρέπει νὰ λείπει στὸ πέρασμα τοῦ χρόνου — ἔχει τὶς ρίζες του βαθιὰ μέσα στὸ λαό, εἴτε τὸ θέλουμε εἴτε δὲν τὸ θέλουμε. Δὲν μπορεῖ, νὰ παραλληλισθεῖ μὲ κανένα ἄλλο φρούτο ξενόφερτο, ἐκτὸς ἀπὸ τὴν καντάδα ἢ ὁποῖα ἔκλεισε ἕνα κύκλο ἐνὸς αἰῶνα πάνω - κάτω. Εἰπώθηκε πῶς τὸ «ρεμπέτικο» τραγούδι, εἶναι ξενόφερτο, ὅπως καὶ τὸ μπουζούκι. Ἀκριβῶς ἐδῶ εἶναι οἱ ἀντιρρήσεις μου. Οὔτε ξενόφερτο εἶναι, οὔτε κτῆμα κανενὸς λαοῦ, πολὺ περισσότερο δὲ τοῦ τουρκικοῦ. Καὶ νὰ γιατί:

Μπουζούκι, αὐτὸ καθ' ἑαυτό, τούρκικο δὲν ὑπάρχει. Θέλετε μεγαλύτερη ἀπόδειξι ἀπὸ τὸ

ὅτι δὲν τὸ βλέπουμε στὰ κινηματογραφικά τους ἔργα; Τὸ ὄργανο αὐτὸ δὲν εἶναι διόλου διαδεδομένο στὶς λαϊκὲς τουρκικὲς μᾶζες.

Στὴν Τουρκία, ὑπάρχει ἓνα λαϊκὸ ὄργανο πού μοιάζει μὲ τὸ μπουζούκι, καὶ ὀνομάζεται «Σ ἄ ς». Ὅμως πηγαίνετε στὴν Ἐθνικὴ Πινακοθήκη καὶ προσέξτε, ἀνάμεσα στοὺς πίνακες τοῦ Ν. Λ Ὑ τ ρ α κ' ἓνα πίνακα πού ἔχει ἓνα φουστανελλοφόρο καθισμένο, νὰ παίζει ἓνα ὄργανο. (Ὁ πίνακας αὐτὸς ἔχει τὸ τίτλο «Ὁ Γ α λ α τ ἄ ς»). Τὸ ὄργανο αὐτὸ ἄ ν δ ἐ ν ε ἶ ν α ι μ π ο υ ζ ο ὄ κ ι, θ ἔ λ ω ν ἄ μ ἄ θ ω τ ἰ ὄ ρ γ α ν ο ε ἶ ν α ι: κιθάρα, μαντολίνο, ἢ κάτι ἄγνωστο μέχρι σήμερα;)

Τὸ πολὺ πού μπορεῖ νὰ πεῖ κανεὶς γιὰ τὴν καταγωγὴ τοῦ μπουζουκιῦ, εἶναι, πῶς ἀποτελεῖ κρᾶμμα μαντολίνου καὶ τοῦ τούρκικου «Σ ἄ ς», πού κατασκευαστὴς του εἶναι κάποιος ἄγνωστος Ἕλληνας στὴν Ἑλλάδα ἢ τὴν Μ. Ἀσία. Ἐδῶ ἀποδεικνύεται ἡ ἀλληλεπίδραση τῆς γειτνίασης τῶν λαῶν αὐτῶν στὸ πέρασμα τοῦ χρόνου. Ἄρα, δὲν στέκει ὁ ἰσχυρισμὸς, ὅτι τὸ μπουζούκι εἶναι ὄργανο καθαρὰ τούρκικο.

Οὔτε εἶναι τὸ μπουζούκι βάρβαρο ἢ κακόγουστο οὔτε, πιὸ συγκεκριμένα, εἶναι ὄργανο πνευματικῆς διαστροφῆς καὶ πεσσιμισμού. Πρῶτ' ἀπ' ὅλα, καὶ τὸ μπουζούκι παράγει ἓνα ἦχο δικό του, ὅπως κάθε ἄλλο ὄργανο. Ἄν εἶναι, λοιπόν, τὸ μπουζούκι κακόγουστο, βάρβαρο ἢ ὄργανο διαστροφῆς καὶ πεσσιμισμού τότε πρέπει νὰ ὑπάρχουν καὶ ἄλλα ὄργανα μ' αὐτὲς τὶς ιδιότητες. Ἄν ὄχι, οὔτε καὶ γιὰ τὸ μπουζούκι ἰσχύουν.

Ἄλλο λάθος εἶναι ὁ ἰσχυρισμὸς, πολλῶν, ὅτι τὸ μπουζούκι καὶ τὸ «ρεμπέτικο» τραγούδι τὰ ἔφεραν μαζί τους οἱ πρόσφυγες ἀπὸ τὴν Μ. Ἀσία. Ἐὰν θὰ λέγαν γιὰ τὸ οὔτι, τὸ λαοῦτο ἢ τὸ κανόνι θὰ ἔλεγα μάλιστα. Ἄν καὶ αὐτὰ τὰ ἔφεραν μόνο οἱ τουρκόφωνοι Ἕλληνες, καὶ δὲν φαίνεται νὰ εἶχαν καμμιά ἐπίδραση στὸ λαὸ μας. Τὰ ὄργανα πού χρησιμοποιοῦσαν, βασικά, οἱ λαϊκοὶ ὄργανοπαίχτες τῆς Μ. Ἀσίας καὶ πού ἔφεραν μαζί τους, εἶναι τὰ ἴδια πού χρησιμοποιοῦσαν καὶ οἱ ἐδῶ Ἕλληνες ὄργανοπαίχτες, βιολί, σαντούρι, κιθάρα, καὶ κλαρίνο. Ἄν ἔχετε ἀντίρρηση, μιὰ ἐπίσκεψη στοὺς προσφυγικοὺς συνοικισμοὺς θὰ μᾶς τὸ ἀποδείξει. Κατάλοιπα τῆς προηγούμενης γενιᾶς ὑπάρχουν εὐτυχῶς ἀκόμα, πού πολλὰ μποροῦν νὰ μᾶς διδάξουν γιὰ τὴν προέλευση τῆς λαϊκῆς μουσικῆς.

Τὸν καιρὸ πού ἦρθαν οἱ πρόσφυγες, στὴν Ἑλλάδα, ὑπῆρχε τὸ μπουζούκι ὅπως ὑπῆρχαν καὶ τὰ χασισοποτεῖα (ντεκέδες). Οἱ παλαιότεροι, ἀσφαλῶς, θὰ θυμούνται τὰ μεγαλεῖα τῆς μαγκιάς στὴν Ἀθήνα καὶ τῶν κουτσαβάκηδων στὸν Πειραιᾶ γύρω ἀπ' τὸ λιμάνι. Ἄν δὲν εἶχε δὲ τὴν ἀτυχία, τὸ μπουζούκι, νὰ δρεθεῖ, μέσα στὰ χαμαιτυπεῖα, νᾶμαστε βέβαιοι, ὅτι κάποιον ἄλλο ὄργανο θᾶπαιρνε τὴ θέση του.

Ἐρχόμαστε τώρα στὸ λαϊκὸ «ρεμπέτικο» τραγούδι καὶ «σκίζουμε τὰ ρούχα μας» γιὰ πεσσιμισμό, γιὰ μοιρολατρεία κ.α.τ. Ὡς ἓνα σημεῖο παραδέχομαι τὸ φαινόμενο αὐτό. Ἀπὸ κεῖ καὶ πέρα, γιὰτὶ δὲν κάθεται κανεὶς νὰ ἐξετάσει, κάπως σοβαρά, τὰ αἷτια; Κι ἂν τὰ ἐ-

ξέτασαν, πολλοὶ τὰ πέρασαν ξώπετσα. Ἡ ἐπικριση καὶ ἡ ἄρνηση, εἶπαν, ἀρκεῖ μιὰ καὶ ὑπάρχει ἔτοιμο τὸ δημοτικὸ τραγούδι. Ἔτσι ἀντὶ νὰ βασανίσουν τὸ μυαλό τους νὰ δώσουν, διαμορφωμένο καὶ σύμφωνα μὲ τὶς προοδευτικὲς ἀντιλήψεις τῆς ἐποχῆς μας τὸ εἶδος αὐτοῦ τοῦ τραγουδιοῦ καὶ τῆς μουσικῆς περιορίζονται νὰ τὸ ἀρνοῦνται. (Γι' αὐτὸ ἀκριβῶς νομίζω πῶς πρέπει νὰ δοθοῦν συγχαρητήρια στὸ Μ. Θεοδωράκη καὶ σὲ ὄσους ἄρχισαν τὸν ἀγῶνα γιὰ τὴ διαμόρφωση τοῦ λαϊκοῦ μας «ρεμπέτικου» τραγουδιοῦ). Δὲν θέλουν νὰ δοῦν ἀκόμη, ὅτι παρὰ τὶς ἐπικρίσεις τους τὸ λαϊκὸ «ρεμπέτικο» τραγούδι ἔφτασε νὰ τραγουδιέται μέσα στὰ κάστρα τῆς δημοτικῆς μας παράδοσης Ρούμελη, Μωριά, Κρήτη, κ.ἄ. καὶ μάλιστα μὲ ὀλότελα διεστραμμένο καὶ πεσσιμιστικὸ πνεῦμα, ὅπως δίνεται ἀπὸ τὸ ραδιόφωνο καὶ διάφορες μπουζουκορρηστρες, τὸ δὲ φταίξιμο εἶναι κατὰ μεγάλο ποσοστὸ τῶν ἀρνητῶν τῆς μουσικῆς αὐτῆς. Ἐνῶ καὶ τώρα—ποτὲ δὲν εἶναι ἀργὰ— θὰ μπορούσαν νὰ συμπαρασταθοῦν κοντὰ στοὺς πρωτοστατήσαντες, γιὰ τὴν καλύτερη ἀνάπτυξη, ἐξευγενισμό καὶ δημιουργία αἰσιόδοξης λαϊκῆς μουσικῆς. Δείγματα καλῆς λαϊκῆς μουσικῆς ἔχουμε ἀπὸ παλιὰ καὶ ἔως σήμερα. Ἀρκεῖ νὰ θέλουν νὰ βοηθήσουν ἀνοιχτόκαρδα. Θὰ ἤθελα νὰ ρωτήσω πού ἐδιάβασαν ἢ ἄκουσαν τέτοιο ὕμνο γιὰ τὸν ἐργάτη;

Εἶμ' ἐργάτης τιμημένος
ὅπως ὅλη ἡ ἐργατιά
καὶ τεχνίτης ξακουσμένος
λεοντάρι στὴ δουλειά.

Μήπως εἶναι Βάρναλης, Ρίτσος, Λειβαδίτης αὐτὸς πού τὸ ἔγραψε; Ὁχι. Καὶ ὅμως οἱ στίχοι τοῦτοι γράφτηκαν καὶ τραγουδήθηκαν πολὺ, πρὶν 25 - 26 χρόνια ἀπὸ λαϊκὸ ὄργανοπαίκτη πού ἔπαιζε μπουζούκι.

Τί μπορούμε νὰ πούμε γιὰ τὴν «Γερακίνα» τὸ περίφημο αὐτὸ δημοτικὸ τραγούδι τῆς Μακεδονίας πού παρὰ λίγο νὰ χαθεῖ στὸ πέρασμα τοῦ χρόνου, ἂν δὲν τὸ ἔφερνε στὴν ἐπιφάνεια ἓνας λαϊκὸς ὄργανοπαίκτης, ὁ Τσιτσάνης, ὁ ὁποῖος παίζει μπουζούκι κι ὄχι κανένα ἄλλο «εύγενές» ὄργανο;

Νά, πού ὑπάρχουν στὸ λαϊκὸ «ρεμπέτικο» τραγούδι, στοιχεῖα τέτοια, πού νὰ μᾶς κάνουν αἰσιόδοξους γιὰ τὴν πάρα πέρα ἐξελικτικὴ διαμόρφωσή του.

Λίγα λόγια καὶ γιὰ τοὺς δύο χοροὺς πού βασικά ἀντιπροσωπεύουν τὸ λαϊκὸ τραγούδι—κατὰ τὴν ἀντίληψη πολλῶν— τὸ «ζεῖμπέκικο» καὶ τὸ «χασάπικο».

Εἶναι γεγονός ὅτι ἡ ἴδια ἢ ὀνομασία τοῦ πρώτου χοροῦ μᾶς δείχνει ὀλότελα τὴν προέλευσή του. Ὅμως ἔχουμε νὰ παρατηρήσουμε ὀρισμένες θέσεις γύρω ἀπὸ τὸν «ζεῖμπέκικο». Πρῶτ' ἀπ' ὅλα, δὲν εἶναι ὁ γνωστὸς σὲ μᾶς χορὸς πού βλέπουμε νὰ χορεύεται κατὰ μόνος στὰ διάφορα κέντρα. Ὁ χορὸς πού γνωρίζουμε ἑμεῖς, εἶναι πραγματικὴ παρωδία, σὲ συγκριση μὲ τὸν πραγματικὸ «ζεῖμπέκικο». Ἄτυχαινε νὰ παρακολουθήσουμε καμμιά φορὰ τὸν χορὸ αὐτὸ νὰ ἀποδίδεται ἀπὸ τουρκικὸ

λαϊκὸ χορευτικὸ συγκρότημα, θὰ παραδεχόμε-
σταν τουλάχιστον τὴν ὁμαδικότητά του καὶ τὴ
λεβεντιά του. Θὰ μοῦ πείτε τώρα, ὅτι αὐτὰ τὰ
στοιχεῖα εἶναι δυνατὸ νὰ μᾶς κάνουν νὰ παρα-
δεχτοῦμε τὸν «ζεῖμπέκινο» σὰν ἑλληνικὸ χορό;
Ἄσφαλῶς ὄχι. Ὅμως — τὸ λέω γιὰ ὄσους
τυχὸν δὲν τῶχουν ὑπ' ὄψη τους — ὑπάρχει ὁ
«Κυπριακὸς ζεῖμπέκιος» χορὸς, ὁ ὁποῖος συμ-
περιλαμβάνεται μεταξὺ τῶν ἄλλων τοπικῶν ἔ-
θνικῶν χορῶν καὶ χορεύεται μάλιστα ἀπὸ ἄνδρες
ἢ γυναῖκες, φορώντας τὶς τοπικὲς τους ἐνδυ-
μασίες.

Ἐδῶ πάλι διαπιστώνεται ἡ ὑπαρξὴ τῆς ἀλ-
ληλεπίδρασης δύο λαῶν, γειτονικῶν, οἱ ὁποῖοι
ἐπὶ πολλοὺς αἰῶνες μπορούμε νὰ πούμε, ὅτι
συνέζησαν καὶ ἀφομοίωσαν συνήθειες ὁ ἕνας
τοῦ ἄλλου, σ' αὐτὸ τὸ χῶρο τῆς Νοτιοανατολι-
κῆς Εὐρώπης.

Νά, γιατί δὲν πρέπει μὲ ἐλαφριά τὴν καρδιά
καὶ ἀνεξέλεγκτα νὰ λέμε ὅτι ὁ «ζεῖμπέκιος»
εἶναι χορὸς τῶν ἐξοθλιωμένων ἀνθρώπων καὶ
τῶν πεσσιμιστῶν.

Ὅσο γιὰ τὸν «χασάπικο», ἴσως γιὰ πολλοὺς
θὰ ἦταν ὑπέροχος, ἂν ὀνομαζόταν διαφορετικῶς,
δηλαδή, «Ἀθηναϊκός», «Μωραϊτικὸς» ἢ ὅτι ἄλ-
λο. Ἄν καὶ ὑπάρχει ὁ Σιφναϊκὸς χασάπικος.

Γιατὶ νὰ παρασυρόμαστε καὶ κλείνουμε τὰ
μάτια; Ἄν ἀφαιρέσουμε τὴν αἰώνια δικαιολο-
γία περὶ χασισοποτειῶν κ.τ.λ. καὶ τὸν δούμε
μὲ καλὴ θέληση, θὰ διαπιστώσουμε ὅτι ὁ χο-
ρὸς αὐτὸς δὲν ἔχει νὰ ζηλέψει τίποτα ἀπὸ ὅ-
ποιοδήποτε δημοτικὸ χορὸ. Μποροῦμε νὰ δούμε
σ' αὐτὸ τὸ χορὸ, ὅτι συγκεντρώνει τόσα
στοιχεῖα ὁμορφιάς καὶ λαϊκότητας, ὅσα καὶ
οἱ ἄλλοι χοροί. Λεβεντιά ἔχει, ὁμαδικότητα ἔ-
χει, δῆματα ἔχει, φιγούρες συγχρονισμένες ἀ-
πὸ τοὺς χορευτὲς ἀνεξάντλητες, ἀρκεῖ νὰ ὑ-
πάρχει φαντασία καὶ ρυθμὸς, καὶ τὸ κυριώτε-
ρο ἐνῶ στοὺς ἄλλους χοροὺς ὅταν γίνονται λά-
θη περνᾶνε ἀπαρατήρητα στὸν «χασάπικο» δὲν
συγχωρεῖται τὸ λάθος γιατί ὄλος ὁ χορὸς χα-
λάει.

Σ υ μ π έ ρ α σ μ α: Ἄντὶ νὰ εἶναι ἐπι-
κριτὲς, καλύτερα θάτανε νὰ πάρουν στὰ χέρια
τοὺς αὐτὲς τὶς μορφὲς μουσικῆς, στίχων καὶ χο-
ροῦ καὶ νὰ τὰ δίνουν στὸ λαὸ μὲ τὸ πραγμα-
τικὸ τους νόημα. Ἔτσι θάφευγε ἀπὸ τὰ χέρια
τῶν ἐπιτηδείων ἓνα μέσο γιὰ νὰ στέλνουν τὸ
λαὸ μας, ἐντεχνα, στὴν ἐξαθλίωση, τὸν πεσσι-
μισμό καὶ τὴν μοιρολατρεία.

Υ. Γ. — Ἀπόδειξη γιὰ τὴν ἐπιτυχία τοῦ
λαϊκοῦ «ρεμπέτικου» τραγουδιοῦ ὅπως τὸ ἔδω-
σε ὁ Θεοδωράκης εἶναι ὅτι ἄρχισε τὶς τελευ-
ταῖες μέρες νὰ χτυπιέται ἀπὸ δύο πλευρὲς:
ἀπὸ τὴν πλευρὰ μερικῶν φανατικῶν ὁπαδῶν
τῆς κλασσικῆς μουσικῆς καὶ ἀπὸ τὴν ἄλλη,
ἀπὸ τοὺς διεστραμμένους κατασκευαστὲς καὶ
ὁπαδοὺς τῆς ἐξαθλιωμένης πραγματικῆς ρεμ-
πέτικης μουσικῆς, γιατί κατάλαβαν πῶς, ἄρχι-
σε κιόλας νὰ φεύγει τὸ ἔδαφος κάτω ἀπὸ τὰ
πόδια τους.

ΑΝΤΩΝΗΣ ΑΝΤΩΝΙΟΥ

Ἐργάτης

ἀπὸ τὴν Κοκκινιά

Π ε ρ ἰ

Ἄντικονφορισμοῦ

καὶ ἄλλα τινὰ

Ἐπὶ τῆς ἀρέσει νὰ αὐτο - ονομάζεται ἀντι -
κονφοριστικὴ, ὑπερ - ἐπαναστατικὴ, σοῦπερ -
διαλεχτικὴ καὶ (φυσικῶς) ἀντιμαρξιστικὴ συγ-
χρόνως.

Ἐδῶ στὴν Ἑλλάδα ἡ σχετικὴ φιλολογία
εἶναι φτωχὴ (ἴσως ἐπειδὴ τὰ περιθώρια γιὰ
«φιλολογία» καὶ ψευδαισθήσεις εἶναι περιο-
ρισμένα ἀπὸ τὴν ἴδια τὴν πραγματικότητα).
Οἱ Ἕλληνες ἀντιπρόσωποι αὐτῆς τῆς τάσης
δὲν εἶναι παρὰ ἀναιμικὰ ὑποπροϊόντα τῶν
ἐγγλέζων συναδέλφων τους. Ἡ ἰδεολογικὴ τους
τοποθέτηση γνωστὴ : Παιδικὰ κραυγαλέα καὶ
κωμικὴ στὸν ἀκίνδυνο «ἀντι - κονφορισμὸς»
τῆς ἐναντίον τοῦ «Κατεστημένου». Παράλλη-
λα ὁμοῦ οἱ ἴδιοι (οἱ φορεῖς δηλαδὴ αὐτοῦ τοῦ
«ἀντι - κονφορισμοῦ») ἀποτελοῦν ἀπαραίτη-
το συμπλήρωμα καὶ στολίδι τοῦ «Κατεστημέ-
νου» πρὸς ἐξαπάτησιν τῶν ἀφελῶν. Ἡ ἐξα-
νάστασή τους — ὄχι ἐπανάσταση, πρὸς Θε-
οῦ! — εἶναι μιὰ φιλολογία καὶ τίποτα πε-
ρισσότερο. Στέκεται στὶς λέξεις καὶ δὲν τολ-
μᾷ ποτὲ νὰ κάνει ο ὕ τ ε β ἦ μ α πρὸς
τὴν συγκεκριμένη ἀντι - κονφοριστικὴ π ρ ὶ -
ξ ἦ.

Αὐτοὶ λοιπὸν οἱ «ἐπαναστάτες» διανοοῦ-
μενοι ἀφοῦ κατὰ καιροὺς τᾶβαλαν μὲ Θεοῦς
καὶ δαίμονες — χωρὶς νὰ θίξουν ὁμοῦ οὐδέπο-
τε οὔτε μιὰ τρίχα ἀπ' τὸ κεφάλι τοῦ Κατε-
στημένου — τᾶβαλαν τώρα τελευταῖα καὶ μὲ
τὸν Ντύρρενματτ' ποὺ τοὺς ἐνόχλησε — λέ-
νε — ὁ κονφορισμὸς τοῦ ἔργου τοῦ «Ἐπί-
σκεψις γηραιᾶς κυρίας». Τί τοῦ καταμαρτυ-
ροῦν;

Ὁ Ντύρρενματτ δίνει μιὰ συμβολικὴ (καὶ
ἐν μέρει θεολογικὴ) εἰκόνα τῆς ἀστικῆς κοι-
νωνίας. Δείχνει ὅσο τοῦ τὸ ἐπιτρέπει ἡ τοπο-
θέτησή του τὰ στηρίγματα αὐτῆς τῆς κοινω-
νίας. Δείχνει ἀκόμα τὴν προοδευτικὰ ἐπιτα-
χυνόμενη διάβρωση ποὺ ὑφίστανται οἱ συνει-
δήσεις κάτω ἀπὸ τὴν ἀφανῆ καταπίεση τοῦ
χρήματος. Καὶ τελικῶς καταλήγει στὸ ἀπελπι-
στικὸ συμπέρασμα πῶς δὲν μπορούμε νὰ ξε-
φύγουμε ἀπ' τὴν Μοίρα (ποὺ στὴν συγκεκρι-
μένη περίπτωσι εἶναι οἱ ἀνθρώπινες σχέσεις
καὶ ἡ συνείδηση ποὺ συναντῶνται μέσα σὲ μιὰ
καπιταλιστικὴ κοινωνία). Δὲν μπόρεσε νὰ δεῖ
ὁ συγγραφέας τὴν ἱστορικὴ λύση καὶ τὸ πραγ-

1. Βλέπε Ρένου Ἀποστολίδη «Ἡ ἄτιμος ἐπί-
σκεψις τοῦ Ἑλβετοῦ κ. Ντύρρενματτ στὸ ἐθνικό
μας θέατρο. «Προοπτικὴ» φύλ. 4.

Ε Π Ι Θ Ε Ω Ρ Η Σ Η
Τ Ε Χ Ν Η Σ

Η Ε Ρ Ε Υ Ν Α

ΕΝΑΣ ΑΝΤΙΣΤΑΣΙΑΚΟΣ ΑΘΛΟΣ

Η ΔΙΑΣΩΣΗ ΤΩΝ
ΑΡΧΑΙΟΤΗΤΩΝ

ΟΙ ΠΡΟΓΟΝΙΚΟΙ ΜΑΣ ΘΗΣΑΥΡΟΙ ΒΡΙΣΚΟΥΝ
ΚΑΙ ΠΑΛΙ ΚΑΤΑΦΥΓΙΟ ΣΤΟ ΕΛΛΗΝΙΚΟ ΧΩΜΑ

Η ΕΠΙΘΕΩΡΗΣΗ ΤΕΧΝΗΣ προτείνει:

Με την ευκαιρία της συμπλήρωσης 20 χρόνων από την είσοδο των κατακτητών στη χώρα μας, να απονεμηθούν τιμητικές διακρίσεις στους Αρχαιολόγους που επωμίστηκαν το μέγα πατριωτικό καθήκον της διαφύλαξης των εθνικῶν θησαυρῶν, καθώς και στο προσωπικό των μουσείων και στους ἐθελοντὲς που συνεργάστηκαν με ἀνταπάρηση για τὴν ἐκπλήρωσή του.



A

πὸ τότε πού τὰ πρῶτα πολεμικὰ σύννεφα φάνηκαν στὸν ὀρίζοντα τῆς Εὐρώπης, στὰ 1939, οἱ ἀρχαιολόγοι μας ἀρχίσαν κιόλας νὰ στέλνουν ἐκθέσεις στὸ Ὑπουργεῖο Παιδείας καὶ νὰ γυρεύουν πιστώσεις μὰ καὶ τὴ μελέτη ἐνὸς σχεδίου γιὰ τὴν ἀπόκρυψη τῶν ἀρχαιολογικῶν μας θησαυρῶν. Οἱ Ἕλληνες ἀρχαιολόγοι αἰσθανόντανε βαρειά τὴν εὐθύνη πῶς σ' αὐτοὺς ἔλαχε ὁ κλῆρος νὰ διαφυλάξουν τὴ μεγάλη, τὴν πανανθρώπινη κληρονομιά, τὰ ἀρχαιολογικὰ εὐρήματα, πού ξεθάφτηκαν ὕστερα ἀπὸ τόσες προσπάθειες καὶ διασώθηκαν σ' αὐτὸν τὸν τόπο καὶ ἀπὸ τὸ χρόνο ἀλλὰ καὶ τὶς ληστρικές διαθέσεις τῶν ξένων σφετεριστῶν. Τὸ ζήτημα ἔμπαινε μὲ ἐξαιρετικὴ σπουδὴ γιὰ τὸ καθέναν ἐβλεπε πῶς σὲ λίγο ὁ πόλεμος θὰ ἔφτανε καὶ στὴ χώρα μας κ' ἔπρεπε ὅπως-δήποτε νὰ μᾶς βρεῖ προετοιμασμένους.

Ἡ δικτατορικὴ ὁμως κυβέρνησις τοῦ Μεταξᾶ δὲ φαινότανε νὰ δίνει καὶ τόση σημασία στὸ θέμα. Ἴσως ἀκόμα καὶ νὰ πιστεῦε πῶς μιὰ τέτοια προπαρασκευὴ θὰ χαρακτηριζόταν ἀπ' τοὺς γερμανοὺς, πού οἱ πράκτορές τους ὀργιάζαν σχεδὸν φανερὰ κεῖνα τὰ χρόνια, σὰν πρόκληση. Ἴσως ἀκόμα καὶ νὰ ὄνειρευότανε καὶ καμιὰ ουδετερότητα, ὅτι δηλ. οἱ δυνάμεις τοῦ φασιστικοῦ ἄξονα θὰ τὴν σεβόντανε, μιὰ πού τὸ καθεστῶς τῆς δὲν ἀπείχε καθόλου ἀπ' τὴ φασιστικὴ ἰδεολογικὴ γραμμὴ. Ὅμως ὅλ' αὐτὰ ἀποδείχτηκαν ἀβάσιμα καὶ κάποια μέρα ὁ πόλεμος ξέσπασε πάνω ἀπὸ τὰ κεφάλια μας. Φυσικὰ μᾶς βρῆκε ὀλότελα ἀπαρασκευαίους, καὶ καθὼς εἶναι γνωστὸ, ὄχι μόνο στὸν τομέα τῆς διάσωσης τῶν ἀρχαιοτήτων μας.

Γιὰ τὸ θέμα, πού μὲ τόση ἐπιμονὴ ἔστειλαν ἐκθέσεις οἱ ἀρχαιολόγοι μας, δὲν ὑπῆρχε καμμιά πρόβλεψη. Δὲν ὑπῆρχε δηλ. οὔτε μιᾶς δραχμῆς πίστωση, οὔτε ἓνα κασόνι. Δὲν ὑπῆρχε εἰδικὸ προσωπικό. Καὶ τὸ χειρότερο, δὲν ὑπῆρχε οὔτε σχέδιο γιὰ τὸ σοβαρὸ αὐτὸ ζήτημα, ὥστε νὰ τὸ ἔβαζαν σ' ἐφαρμογὴ ἔστω κι ὅταν θὰ μπαίναμε στὸν πόλεμο. Οἱ ἀρχαιολόγοι μας κλήθηκαν νὰ ἀντιμετωπίσουν αὐτὸ τὸ σοβαρὸ καὶ ἐπείγον πρόβλημα ἀπὸ ἐξαρχῆς, τὴν ὥρα πού τὰ ἐχθρικὰ ἀεροπλάνα πετοῦσαν πάνω ἀπὸ τὰ κεφάλια μας.

Ἀκολούθησε ἔτσι μιὰ ἀπερίγραπτη ἀναστάτωση σ' ὅλα τὰ Μουσεῖα μας καὶ ιδιαίτερα στὸ Ἐθνικὸ - Ἀρχαιολογικὸ, ὅπου φυλάγονται καὶ οἱ πιὸ σοβαροὶ ἀρχαιολογικοὶ μας θησαυροί. Ἀξίζει ὁμως ν' ἀναφερθοῦν καὶ δυὸ ἄλλα σχετικὰ γεγονότα πού χαρακτηρίζουν ἀκόμα περισσότερο τὴν κατάστασι.

Ὁ διευθυντὴς τῆς ἀρχαιολογικῆς μας υπηρεσίας, ὁ καθηγητὴς Μαρινάτος, δὲν βρέθηκε στὴ θέση του σὲ κείνες τὶς δύσκολες ὥρες. Εἶχε πάει ταξίδι στὴν Ἀμερικὴ, τὴν ὥρα πού καὶ ἡ πιὸ στοιχειώδης προοπτικὴ ἔδειχνε ποιά θὰ ἦταν ἡ ἐξέλιξι τῆς κατάστασις.

Ἀπ' τὴν ἄλλη μεριά, λίγους μῆνες πρὶν ἀπὸ τὴν κήρυξη τοῦ πολέμου, ἡ δικτατορία τοῦ Μεταξᾶ, εἶχε θέσει σὲ διαθεσιμότητα ἓναν ἀπ' τοὺς πιὸ ἀξιότιμους ἀρχαιολόγους μας, τὸ Γιάννη Μηλιάδη, αὐτὸν πού σήμερα διευθύνει μὲ τόση ἐπιτυχία τὸ Μουσεῖο τῆς Ἀκρόπολις, γιὰ τὴν ἦταν ἀνεπιθύμητος. Ὁ Μηλιάδης ἐκτελοῦσε τότε χρέη διευθυντῆ τοῦ Ἀρχαιολο-

γικοῦ Μουσείου καὶ στὴ θέση του τοποθετήθηκε ἀπὸ τὸν ὑπουργὸ Παιδείας, τὸ Σπέντζα, ἓνας γυμνασιάρχης, πού ὡς τότε ὑπηρετοῦσε στὸ γυμνάσιο Θεσσάλων, ὀλότελα ἀνίδεος ἀπὸ ἀρχαιολογία καὶ Μουσεῖα, πατριώτης ὁμως τοῦ μεταξικοῦ ὑπουργοῦ. Μὲ τὴν κήρυξη τοῦ πολέμου, ὁ νεοχειροτόνητος κι ἀνυποψίαστος αὐτὸς διευθυντὴς τὰ ἔχασε. Ὅπως ἦταν φυσικὸ ἐπακολούθημα, ἐπικράτησε νευρικότητα καὶ ἀταξία πού μεγάλωνε τὴ σύγχυσι.

Ἀπὸ τὴν πρώτη κιόλας μέρα τοῦ πολέμου ὁ Μηλιάδης πῆγε ν' ἀνταμῶσει τοὺς συνεργάτες του στὸ Μουσεῖο. Ἐχοντας μελετήσῃ τὸ πρόβλημα ἀπὸ πιὸ μπροστά, ζήτησε ἀπ' τὸ σαστισμένο συμπατριώτη τοῦ Σπέντζα νὰ δουλέψει ἐθελοντικὰ γιὰ τὴ διάσωση τῶν ἀρχαιοτήτων μας. Εἶχε κιόλας ἀρχίσει νὰ σημειώνει σταυροὺς στὰ βάρθρα τῶν πιὸ πολύτιμων ἀγαλμάτων πού ἦταν ἀνάγκη νὰ προφυλαχτοῦν ἠμέσως, ὅταν ἀκούστηκαν στὸ διάδρομο σουσουρο καὶ φωνές. Εἶχε φτάσει ὁ Σπέντζας μὲ τὴν ἀκολουθία του. Ὁ Μηλιάδης ἄκουσε μὲ μεταξικὸ ὑπουργὸ νὰ φωνάζει:

— Στείλτε νὰ φέρετε ἠμέσως τὸ Μηλιάδη.

Ὁ Μηλιάδης βγῆκε τότε μπροστά του γιὰ νὰ τοῦ θυμίσει πῶς βρισκόταν μακριὰ ἀπ' τὴν ὑπηρεσία καὶ πῶς ἐκείνη τὴ μέρα ἦταν ἀπλῶς ἐπισκέπτης τοῦ Μουσείου. Μπροστὰ στὸν κίνδυνο καὶ στὴν εὐθύνη ὁ Σπέντζας ἀνάθεσε στὸν Μηλιάδη νὰ διευθύνει τὴν προσπάθεια γιὰ τὴ διάσωση, κι ὁ Μηλιάδης βέβαια τὸ ἀποδέχτηκε. Ἀπὸ κείνη τὴν ὕστατη ἔστω στιγμὴ, ἡ δουλειὰ πέρασε στὰ ἄξια χέρια τοῦ Μηλιάδη καὶ τῶν συνεργατῶν του. Ὁ Χρ. Καρούζος, ὁ σημερινὸς διευθυντὴς τοῦ Ἐθνικοῦ Ἀρχαιολογικοῦ Μουσείου, βρισκότανε τότε στὶς Κυκλάδες. Γύρισε ὁμως καὶ σὲ λίγο πρόσθεσε καὶ κείνος μὲ αὐτοθυσία τὶς πολύτιμες ὑπηρεσίες του γιὰ τὸ μεγάλο σκοπὸ. Ὁ Καρούζος δούλεψε στὸν Πειραιᾶ κ' ὕστερα πῆγε στὴ Χαλκίδα, ὅπου μέσα στοὺς βομβαρδισμούς, ἐκσφάλισε τὰ ἀρχαῖα πού φυλάγονταν ἐκεῖ. Θὰ τὸν ξαναβροῦμε στὴν κατοχὴ στὶς ἐπάλξεις τῆς ἴδιας προσπάθειας, νὰ πασκίζει πῶς καὶ διασώσει τὶς ἀρχαιοτήτες ἀπ' τὶς πολεμικὰ καταστροφές καὶ τὶς ἀρπακτικὲς διαθέσεις τῶν κατακτητῶν.

Βέβαια, ἡ νέα διεύθυνσις τοῦ Ἐθνικοῦ Ἀρχαιολογικοῦ Μουσείου δὲν ἦταν ἀπὸ κείνες πού τὰ χάνουν εὐκολα. Εἶχε ὁμως ν' ἀντιμετωπίσει ἓνα πολὺ δύσκολο καὶ ἐπείγον ἔργο, πού ἔβαζε πολλὰ προβλήματα.

Τὸ κυριώτερο πρόβλημα ἦταν ἡ μεταφορά τῶν ἀρχαίων. Πρῶτα γιὰ τὸ δὲν ὑπῆρχαν ἐπαρκῆ μεταφορικὰ μέσα. Ὑστερα γιὰ τὸ ὑπῆρχαν ὅμως λιτάδες λεπτὰ εὐρήματα, ἀγγεῖα, χρυσὰ κτλ. πού στὴ μεταφορὰ μπορούσαν νὰ καταστρεφθοῦν ἀνεπανόρθωτα. Ἀκόμα, ἡ μυκηναϊκὴ σκευολογία, πού τὴν ἀποτελοῦσαν μικρὰ ἀγγεῖα, χρυσὰ κι ἄλλα ἀντικείμενα, μπορούσε σὲ μιὰ μεταφορὰ νὰ σκορπιστεῖ καὶ πολλὰ πράγματα νὰ ἐξαφανιστοῦν. Τὸ ἴδιο καὶ οἱ μικροὶ διακοσμητικοὶ λίθοι καὶ τὰ νομίσματα, πού διάτρεχαν πρόσθετο κίνδυνο νὰ χαθοῦν γιὰ τὸν ὅτι πολλὰ ἐκ τῶν αὐτῶν εἶναι χρυσὰ. Μὰ κι ἂν δὲν χάνονταν, ὅτι ἀπλῶς ἀνακατεύονταν κατὰ τὴ μεταφορὰ τὰς πάλι θὰ πρόκυπτε σημαντικὴ ζημία. Γιὰ τὴν



Βαριά ἀρχαία γλυπτὰ ἔτοιμα νὰ ταφοῦν σὲ λάκκο πού ἀνοίχτηκε μέσα σὲ αἴθουσα τοῦ Μουσείου.

διαλογή τους θὰ ἦταν μιὰ πολὺ κοπιαστική δουλειὰ καὶ ἡ σωστὴ ταξινόμησή τους πολὺ πιθανὸν ἀκατόρθωτη.

Ἀνάλογα προβλήματα δημιουργοῦσε καὶ ἡ μεταφορὰ τῶν γλυπτῶν. Γιατὶ κανένα σχεδὸν ἀπ' τὰ γλυπτὰ πού χαιρόμαστε στὰ Μουσεία μας δὲν εἶναι ἀτόφιο. Σὲ μιὰ μεταφορὰ τους λοιπόν, καὶ μάλιστα μακρινὴ θὰ μπορούσαν νὰ διαλυθοῦν. Τὸ ξήλωμά τους ἀπὸ τὰ δάθρα ἦταν μιὰ πρόσθετη δυσκολία γιατί πρόκειται γιὰ πολὺ βαρεῖα ἀντικείμενα. Κι ἀκόμα πρέπει νὰ προστεθεῖ πὼς οἱ πρῶτες πιστώσεις γι' αὐτὸ τὸ τεράστιο ἐγχείρημα ἦταν σχεδὸν ἀσήμαντες.

Ἀπὸ τὴν ἄλλη μεριὰ δὲν ὑπῆρχε εἰδικευμένο προσωπικό, οὔτε ἀνάλογη πείρα. Στὸν προηγούμενο πόλεμο, πού οἱ κίνδυνοι ἀπὸ βομβαρδισμοὺς ἦταν σχεδὸν ἀνύπαρκτοι, τὰ ἀρχαία δὲν εἶχαν μεταφερθεῖ ἀπὸ τὰ Μουσεία. Οἱ ἀρχαιολόγοι μας λοιπὸν ἔπρεπε ν' αὐτοσχεδιάσουν καὶ μάλιστα στὰ γρήγορα. Σύντομα οἱ ὑπεύθυνοι αὐτοὶ θεματοφύλακες τῆς ἀρχαιολογικῆς μας κληρονομιάς κατάλαβαν πὼς πρὶν ἀπὸ κάθε τι ἄλλο χρειαζότανε μιὰ συστηματικὴ καταγραφή ὅλων τῶν ἀρχαίων ἀντικειμένων. Ἡ δουλειὰ αὐτὴ καὶ μάλιστα κάτω ἀπὸ κείνες τὶς συνθήκες δὲν ἦταν καθόλου εὐκολή. Οἱ ἀρχαιολόγοι μας μοίρασαν τὴ δουλειὰ σὲ τομεῖς, πῆρε ὁ καθένας ἀπὸ ἓνα,

καὶ ρίχτηκαν μὲ τὰ μούτρα γιὰ νὰ ἐκπληρώσουν τὸ σοβαρὸ αὐτὸ καθήκον.

Ἡ Σέμνη Παπασπυρίδη - Καρούζου, πού διεύθυνε ἀπὸ τότε τὸ τμήμα ἀγγείων τοῦ Ἐθνικοῦ Ἀρχαιολογικοῦ Μουσείου ἦτανε ἓνας ἀπ' τοὺς πολυτιμότερους μοχλοὺς στὴν ὅλη προσπάθεια. Τώρα ἔπρεπε καὶ νὰ καταγράψει ὅλα τὰ ἀγγεῖα, δουλειὰ πολὺ δύσκολη. Ὁ Γ. Κυπαρίσσης, πού διεύθυνε τὸ Μουσεῖο τῆς Ἀκρόπολης ἔκανε τὴν ἴδια ἐργασία στὸν Ἱερὸ Βράχο, ὅπως καὶ ἡ Χριστακοπούλου - Βαρούχα, (πού διεύθυνε τὸ Νομισματικὸ Μουσεῖο, τὸ ὁποῖο τότε στεγαζόταν μέσα στὸ κτίριο τῆς Ἀκαδημίας), γιὰ τὶς συλλογές τοῦ Μουσείου τῆς. Ὁ κάθε ἀρχαιολόγος ἀνάλαβε ὑπεύθυνα ἀπὸ ἓνα τομέα καὶ μαζί τὴν καταγραφή τῶν ἀρχαίων τοῦ τομέα του. Γιὰ κάθε τομέα συστήθηκε καὶ ἀπὸ μιὰ τριμελὴς ἐπιτροπὴ πού εἶχε μαζί κι ἀπὸ ἓνα δικαστικὸ γιὰ νὰ κατοχυρωθεῖ ἡ φύλαξη τοῦ ἐθνικοῦ αὐτοῦ θησαυροῦ. Ἄς μὴ ξεχνᾶμε πὼς ἐπρόκειτο γιὰ δημόσιο πλοῦτο καὶ οἱ ἀρχαιολόγοι κατάλαβαν πὼς ἂν χανόταν τίποτα μπορούσε νὰ δημιουργηθεῖ ἀκόμα καὶ ζήτημα ποινικῶν εὐθυνῶν.

Μέσα σ' ἓνα σύντομο σχετικὰ χρονικὸ διάστημα καταγράφηκαν σὲ εἰδικὸ πρωτόκολλο ὅλα τὰ ἀρχαία καὶ γιὰ τὸ καθένα ὑπῆρχε στὸν ἀριθμὸ του κι ἀπὸ μιὰ σύντομη περιγραφή. Τὰ πρωτόκολλα αὐτὰ ἔγιναν ὁλόκληροι τόμοι.

Για την ιστορία πρέπει ν' αναφέρουμε πώς όλοι εκείνοι οί όγκώδες τόμοι γράφηκαν στό χέρι και έγιναν μάλιστα, για μεγαλύτερη ασφάλεια, πέντε αντίγραφα από τό καθένα. Στην καταγραφή επέβλεπε ό υπεύθυνος αρχαιολόγος του κάθε τομέα και τέλος τά πρωτόκολλα κατάληγαν στην τριμελή επιτροπή που τά θεωρούσε και τά υπέγραφε.

Για την καταγραφή αυτή άποσπάστηκαν αρκετοί δάσκαλοι. Δούλεψαν έθελοντικά και μερικοί φιλότεχνοι που είχαν συνείδηση της σοβαρότητας της δουλειάς που ανέλαβαν. Από τους δάσκαλους αυτούς μερικοί εργάστηκαν με άληθινή άταπάρνηση, υπήρξαν όμως και πολλοί που δέν άντελήφθηκαν τη σημασία της εργασίας και δέν δείξαν τον άπαιτούμενο ζήλο.

Όμως ή υπεύθυνη αυτή καταγραφή κάλυπτε μόνο τό ζήτημα της ευθύνης των προσώπων. Έμενε ακόμα άλυτο τό μεγάλο πρόβλημα, πώς θα σωθούν οί αρχαιότητες. Άμέσως πρόβαλε έπιταχτικό τό μεγάλο έρώτημα, που έπρεπε ν' αντιμετωπιστεί από μιάς αρχής: που θα μεταφερθούν τά αρχαία;

Ό Σπέντζας έκανε για τό σκοπό αυτό μιά μεγάλη επιτροπή που την άποτελούσαν τά πιο έτερόκλητα μέλη. Αυτή έπρεπε ν' άποφασίσει σχετικά με τον τρόπο της άπόκρυψης. Οί προτάσεις της επιτροπής αυτής ήταν άνεφάρμοστες, και κάποτε γελοίες. Ούτε λίγο ούτε πολύ άνάμεσα στην επιτροπή επικράτησε ή άποψη πώς τά αρχαία έπρεπε νά σκορπιστούν σε μικρές ομάδες και νά κρυφτούν σε διάφορα μέρη με μεγάλες άποστάσεις άνάμεσά τους. Δηλ. νά χωθούν στην Πάρνηθα, την Πεντέλη, τό Αιγάλεω κτλ.

Οί αρχαιολόγοι μας άντιδράσανε σ' αυτές τις άνεδαφικότητες. Με τον τρόπο αυτό τά αρχαία δέν θα ήτανε κάτω από την έποπτεία τους κ' έτσι θα μπορούσαν εύκολα νά διαρπαγούν. Άκόμα, όσο κρατούσε αυτή ή άπόκρυψη, οί αρχαιολόγοι δέν θα μπορούσανε νά έλέγχουν τους όρους που θα επικρατούσαν στα σημεία άπόκρυψης.

Εύτυχώς ή επιτροπή αυτή διαλύθηκε σύντομα, κ' οί αρχαιολόγοι μας έμειναν άπερίσπαστοι στη δουλειά τους. Και τότε άποφασισαν νά διασφαλίσουν τά αρχαία σε κοντινά μέρη που θα τά είχαν κάτω από τον άγρυπνο έλεγχό τους.

Ό Γιάννης Μηλιάδης έκανε τότε στους συναδέλφους του μελετημένες προτάσεις που έγιναν άποδεκτές. Σύμφωνα με τό σχέδιο άποφασίστηκε τά πολλά, δευτερεύουσας σημασίας, αρχαιολογικά εύρήματα νά φυλαχτούν μέσα στο Άρχαιολογικό Μουσείο. Την εποχή εκείνη δέν υπήρχε ό κίνδυνος της άτομικής δόμβας και οί στρατιωτικοί έμπειρογνώμονες γνωμάτεψαν πώς μιά πλάκα από μπετόν άρμε με όρισμένο πάχος θα μπορούσε νά εξασφαλίσει τις αρχαιότητες, από τους βομβαρδισμούς. Με τον τρόπο αυτό θα ξεπερνούτανε και τό ζήτημα της μεταφοράς και της ειδικής συσκευασίας.

Έτσι τά πολλά μεταφέρθηκαν στα υπόγεια του Μουσείου. Εκεί άνοιχτηκαν μεγάλοι λάκκοι και τά αρχαία γλυπτά μπήκαν σε στρώσεις και σκεπάστηκαν με στεγνή άμμο. Μιά

στρώση αρχαία, μιά στρώση χώμα. Τά υπόγεια γέμισαν σχεδόν ως την όροφή. Από πάνω μπήκαν σάκκοι με άμμο. Άλλα πάλι, κυρίως βαριά γλυπτά θάφτηκαν μέσα σε λάκκους που άνοιχτηκαν στις ίδιες τις αίθουσες του Μουσείου. Έτσι ξεπεράστηκε και ό μεγάλος κίνδυνος νά διαλυθούν κατά τη μεταφορά.

Τά πιο σπουδαία αρχαία μας αυτά που είχε μαρκάρει ό Μηλιάδης από την αρχή με τό σταυρό, συσκευάστηκαν μέσα σε κασόνια, με ειδικά στηρίγματα ώστε νά μην κινούνται κατά τη μεταφορά. Τά κασόνια γέμισαν με ροκανίδια και καρφώθηκαν γερά τά σκεπάσματα τους. Αυτά μεταφέρθηκαν έξω από τό Μουσείο, σε περιοχές γύρω από την Άκρόπολη, όπου ό κίνδυνος για βομβαρδισμούς ήταν μικρότερος. Η σπηλιά στο λόφο του Φιλοπάππου, αυτή που κοινά είναι γνωστή σαν φυλακή του Σωκράτη, γέμισε με τέτοια κασόνια, όπως και ή σπηλιά της Ένεακρούνου που είναι κάτω από την Πνύκα. Αρχαία επίσης τοποθετήθηκαν και μέσα στα φρεατοειδή άνοιγματα που υπάρχουν στη βορεινή πλευρά του Παρθενώνα. Τά στόμιά τους κλείστηκαν με χοντρές πλάκες από μπετόν άρμε που τά έξασφάλιζαν από κάθε άπόπειρα διαρπαγής και ένδεχόμενο βομβαρδισμό.

Η πιο επιμελημένη συσκευασία έγινε για τά χάλκινα άγάλματα. Όπως είναι γνωστά τά έργα αυτά κινδυνεύουν πολύ από την ύγρασία. Παθαίνουν αυτό που οί αρχαιολόγοι τό ονομάζουν φυματίωση του χαλκού. Δηλ. με την ύγρασία μπορούν νά τριφτούν και νά γίνουν σκόνη μέσα στα χέρια σου. Γι' αυτό και ντύθηκαν πρώτα μέσα σε ταινίες από άδιάβροχο χαρτί, ύστερα με πανί, τυλίχτηκαν μέσα σε παχύ μπαμπάκι ώστε νά γίνουν τεράστιες άμορφες μπάλλες που ράφτηκαν μέσα σε λινάτσες. Από πάνω τυλίχτηκαν μέσα σε πισόχαρτο. Έτσι τό καθένα από αυτά παρουσίαζε έναν τεράστιο όγκο. Οί μπάλλες αυτές φυλάχτηκαν μέσα στις αποθήκες του Μουσείου θαμμένες μέσα σε όλότελα στεγνή άμμο.

Για νά βρεθεί τόση άμμος οί αρχαιολόγοι μας κατάφυγαν στα νταμάρια του Ψυχικού. Από κει κουβαλήθηκαν τεράστιες ποσότητες κ' ή μεταφορά αυτή, με την έλλειψη των μεταγωγικών μέσων δέν ήτανε καθόλου εύκολη δουλειά.

Για την έξουδετέρωση και της ελάχιστης ύγρασίας άνάφτηκαν σόμπες μέσα σ' όλους τους χώρους που υπήρχαν κρυμμένα αρχαία και τοποθετήθηκαν πολλές λεκάνες με άσβεστη, που όπως είναι γνωστό άποροφά την ύγρασία.

Έξαιρετικά επίπονη ήταν ή εργασία της Σέμνης Παπασπυρίδη - Καρούζου που δούλεψε μεθοδικά για νά έξασφαλίσει τά άγγεία. Όπως είναι γνωστό στο Έθνικό Άρχαιολογικό Μουσείο, ένα Μουσείο από τά πλουσιότερα του κόσμου, υπάρχουν χιλιάδες άγγεία και ή έξασφάλισή τους άπαιτούσε μιά λεπτή κ' επίπονη εργασία. Χιλιάδες άγγεία, από τά σπουδαιότερα μπήκαν σε κασόνια, έγιναν μπάλλες, και μεταφέρθηκαν στις σπηλιές που αναφέραμε. Κι άλλες πάλι χιλιάδες, τά λιγότε-

ρο σημαντικά, χώθηκαν μέσα στους λάκκους που ανοίχτηκαν στις αίθουσες του Μουσείου.

Στο Μουσείο ακόμα μεταφέρθηκαν και κρύφτηκαν όλα τα αντικείμενα που φυλάγονταν στο Έθνολογικό μας Μουσείο, καθώς και οι συλλογές πινάκων της άστεγης ακόμα Έθνικής Πινακοθήκης μας, τα καράβια του Μουσείου της Σχολής Δοκίμων και το περιεχόμενο του Μουσείου των Κοσμητικών Τεχνών, που μεταφέρθηκε απ' το τζαμί του Μοναστηρακιού.

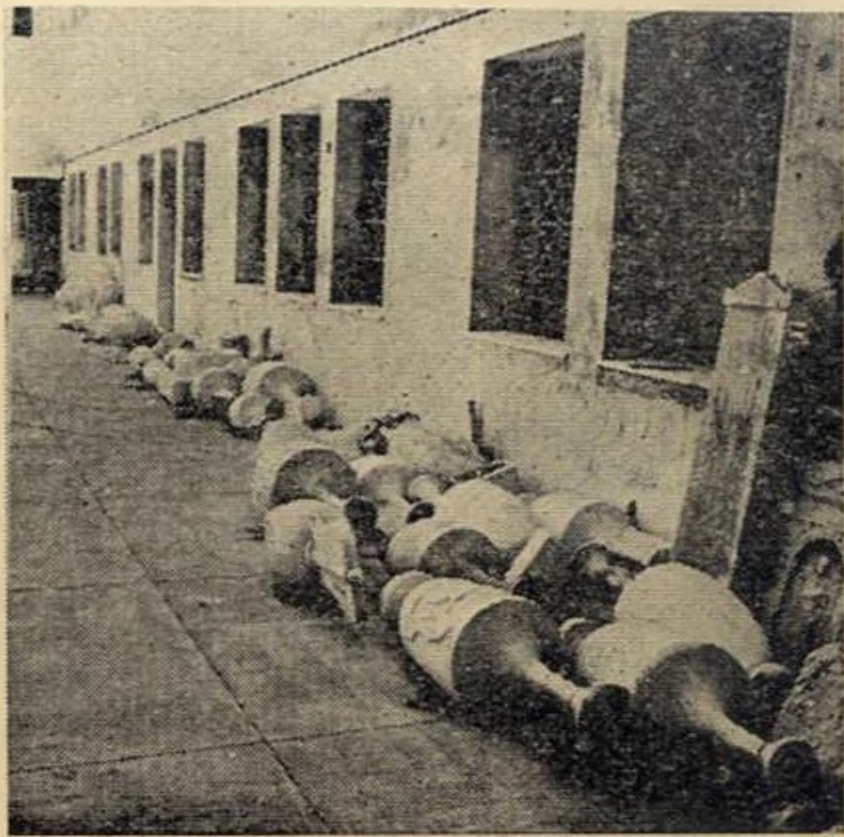
Τέλος η μυκηναϊκή συλλογή, όλα αυτά τα πολυτίμα αντικείμενα που αναφέραμε, συσκευά-

Υστερα όμως συνήθισαν και καθώς η δουλειά τους έβιαζε δεν την παρατούσαν καθόλου.

Η προσπάθεια συνεχίστηκε μέσα σε συνθήκες τὸ ἴδιο δύσκολες, ὅπως και στην αρχή. Οι πιστώσεις ήταν ὄλοτελα ἀνεπαρκείς. Τὰ μέσα που διατέθηκαν για τὴ μεταφορὰ λιγοστὰ και τὸ προσωπικὸ πολὺ περιορισμένο, τὸ εἰδικευμένο τούλάχιστο. Σ' αὐτοὺς τοὺς λιγοστοὺς ἀνθρώπους ἔπεφτε ἕνας τεράστιος ὄγκος δουλειᾶς. Καὶ πρέπει νὰ σημειωθεῖ ἕνα συγκινητικὸ ἀληθινὰ περιστατικὸ ἐθελοντικῆς ἐπιστημονικῆς προσφορᾶς.



Ἀρχαία γλυπτὰ στὴ γωνιὰ μιᾶς αἴθουσας τοῦ Ἐθνικοῦ Μουσείου ἔτοιμα νὰ ταφοῦν.



Μαρμάρινες λήκνθοι περιμένουν τὴ σειρά τους γιὰ νὰ κρυφτοῦν στους λάκκους τοῦ ὑπογείου.

στηκε κατάλληλα και μεταφέρθηκε στὰ θησαυροφυλάκεια τῆς Τραπεζῆς τῆς Ἑλλάδος. Ἀκόμα στὰ θησαυροφυλάκεια αὐτὰ μεταφέρθηκαν και κλείστηκαν και τὰ νομίσματα, μαζί με τὶς θήκες τους. Ἔτσι ἐξασφαλίστηκαν ἀπὸ φθορὲς κι ἀπὸ τὸ ἀνακάτωμα.

Ὅλ' αὐτὰ μπορεῖ νὰ γράφονται εὐκολα στὸ χαρτί. Γιὰ νὰ γίνουν ὁμως χρειᾶστηκε μιὰ δουλειά, που ὁμοιά τῆς σπάνια ἔγινε στὴ χώρα μας. Ἐκεῖ δούλεψαν ἀδερφωμένοι οἱ διευθυντὲς με τοὺς ἐπιμελητὲς, τοὺς φύλακες, τοὺς τεχνικούς, τοὺς ὑπαλλήλους και τοὺς ἐργάτες. Τὸ καθῆκον που ἐπιτελοῦσαν δὲν ἦταν πιά τὸ στενὸ ὑπαλληλικὸ χρέος, ὅπως τὸ νοιώθουν οἱ δημόσιοι ὑπάλληλοι. Οἱ ἄνθρωποι αὐτοὶ εἶχαν τὴ συνείδηση τῆς ἐθνικῆς σημασίας τῆς δουλειᾶς με τὴν ὁποία καταπιᾶστηκαν και χάρη στὸν ἀκάματο ζῆλο τους τὴν ἔβγαλαν σὲ νικηφόρο τέρμα. Δούλευαν ἀδερφωμένοι πάνω ἀπὸ ἕνα δωδεκάωρο συνέχεια. Ἄρχιζαν στὶς 7 τὸ πρωῖ γιὰ νὰ παρατήσουν τὴ δουλειά τους και πέρα ἀπ' τὶς 7 τὸ βράδυ. Τὸ μεσημέρι ἔτρωγαν κάτι στὸ πόδι, νὰ μὴ διακόψουν. Στὴν ἀρχή, κάθε φορὰ που γινότανε συναγερμὸς, και τὰ Ἰταλικά ἀεροπλάνα πολὺ συχνὰ ἔφταναν τότε στὴν Ἀθήνα, ἄφηναν τὴ δουλειά τους γιὰ νὰ κατεβοῦν στὰ ὑπόγεια τοῦ Μουσείου.

Ἀπὸ τοὺς πρώτους ἐθελοντὲς, που ἔφτασαν στὸ Μουσείο και μπῆκαν στὴν ὑπηρεσία τῆς διάσωσης τῶν ἀρχαιοτήτων ἦταν κ' ἕνας αὐστριακὸς ἀρχαιολόγος, ὁ διευθυντὴς τοῦ Αὐστριακοῦ Ἀρχαιολογικοῦ Ἰνστιτούτου στὴν Ἀθήνα. Λεγόταν Ὀττο Βάλτερ, εἶχε ζήσει χρόνια στὴν Ἀθήνα, γνώριζε τὰ ἑλληνικά κι ἦταν παντρεμένος με ἑλληνίδα. Ὄταν τὸ 1937 ἔγινε τὸ περίφημο Ἄνσλους, που κατάργησε τὴν ἀνεξαρτησία τῆς πατρίδας του και τὸ Αὐστριακὸ Ἰνστιτούτο μπῆκε κάτω ἀπὸ τὸ Γερμανικὸ Ἀρχαιολογικὸ Ἰνστιτούτο, ὁ Ὀττο Βάλτερ τοποθετήθηκε σὰν τρίτος γραμματέας του. Οἱ γερμανοὶ συνάδελφοί του τοῦ φέρνονταν πάντα περιφρονητικά. Ὁ ἐπιστήμονας αὐτὸς, γνωστὸς γιὰ τὰ ἀντιφασιστικὰ του αἰσθήματα ἔκανε μιὰ πράξη ἀντίστασης κατὰ τῶν κατακτητῶν τῆς πατρίδας του, μὰ ἐκπλήρωνε και τὸ ἐπιστημονικὸ του χρέος, ὅπως αὐτὸς τὸ καταλάβαινε, βοηθώντας τοὺς ἑλληνες συναδέλφους του στὴν προσπάθεια γιὰ τὴν διάσωση τῶν ἀρχαιοτήτων μας.

Κανένας γερμανὸς ἀρχαιολόγος τοῦ Ἰνστιτούτου δὲν τὸν μιμήθηκε παρόλο που ὁ πόλεμος τότε γινότανε μόνον ἐναντίον τῶν Ἰταλῶν κι αὐτοὶ σὰν ἐπιστήμονες ἦτανε σὲ θέση νὰ γνωρίζουν τὴν ἐπιστημονικὴ σημασία τῶν ἀρχαιοτήτων τῶν Μουσείων μας. Ἦτανε ὅλοι



Γνωστά αρχαία αγάλματα τακτοποιημένα μέσα στο λάκκο που θα τὰ σώσει.

τους φανατικοί ναζήδες που ο κύριος ρόλος τους ήτανε στην Ελλάδα πολιτικός κι αυτό φάνηκε στην εποχή της κατοχής, όπως θα δούμε παρακάτω.

Όμως η φροντίδα των αρχαιολόγων μας δέ μπορούσε να περιοριστεί μόνο στο κέντρο. Πολύ αξιόλογα αρχαία υπάρχουν όπως είναι γνωστό και στις επαρχίες και μάλιστα σε μερικές βρίσκονται έργα το ίδιο σημαντικά όπως κι αυτά της Αθήνας. Φυσικά οι λίγοι αυτοί πατριώτες δεν μπορούσαν να καλύψουν όλα τα Μουσεία της χώρας. Έτσι στα πιο πολλά δεν έγινε τίποτα. Κι αν δεν έπαθαν τόσο από τους βομβαρδισμούς, έπαθαν όμως απ' τις ληστρικές διαθέσεις των στρατών κατοχής, κ' ίσως κι από άσυνείδητους αρχαιολόγους.

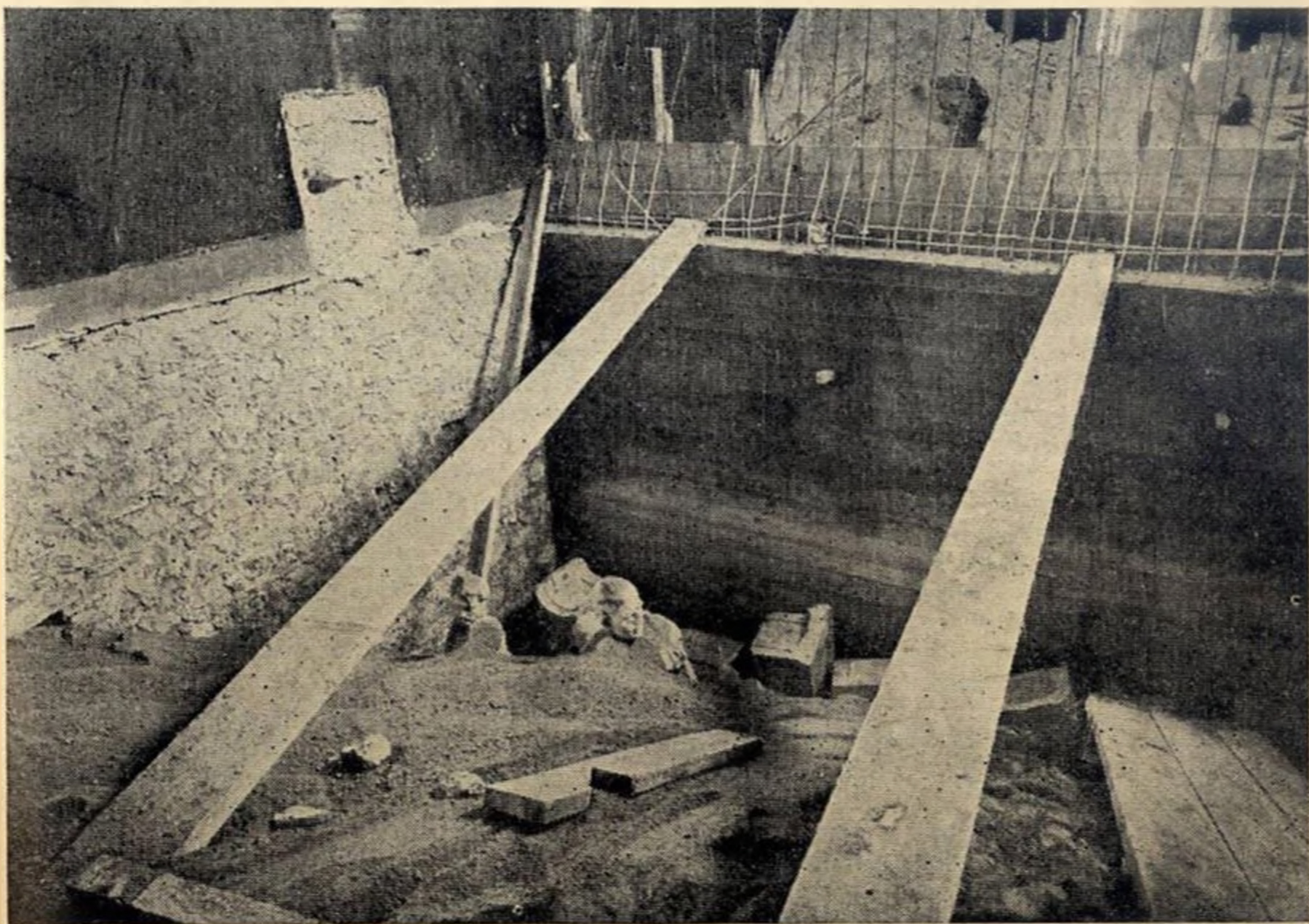
Όμως για τα σπουδαιότερα κέντρα πάρθηκαν μέτρα επαρκή, όπως έγινε και στην Αθήνα.

Αναφέραμε κιόλας πως ο Καρούζος με τη γνωστή ανώτερη επιστημονική του συγκρότηση, δούλεψε στον Πειραιά και ταξίδεψε και στη Χαλκίδα, όταν ένα τέτοιο ταξίδι ήταν σωστή περιπέτεια. Αφού τέλειωσε γύρισε στην Αθήνα όπου τον περίμενε πολύ σοβαρή εργασία.

Έτσι, όταν πια η δουλειά στο κέντρο μπήκε κάπως στο δρόμο, στάλθηκαν αρκετοί ειδικοί στα μεγάλα αρχαιολογικά κέντρα, για να μεριμνήσουν για την εξασφάλιση των κυριώτερων τουλάχιστον έργων. Το θέμα ήταν το ίδιο πολύπλοκο όπως και στο κέντρο και δημιουρ-

γούσε κ' εκεί ανάλογα προβλήματα. Και για κεί δεν είχε γίνει ούτε η στοιχειωδέστερη πρόβλεψη και τα μέσα ήταν ακόμα πιο περιορισμένα. Από την άποψη προσωπικού ή κατάστασης ήταν απελπιστική.

Στους Δελφούς στάλθηκε μια επιτροπή όπου συμμετείχε σαν ειδικός κι ο γνωστός γλύπτης Σώχος. Εκεί τα αρχαία συσκευάστηκαν με τρόπο ανάλογο όπως και στο Αρχαιολογικό Μουσείο της Αθήνας και κρύφτηκαν μέσα σε σπηλιές και σε λάκκους. Ο περίφημος χάλκινος Ήνίοχος έγινε κι αυτός μια άμορφη μπάλα. Έπειδή όμως οι συνθήκες εκεί ήταν τέτοιες που δε μπορούσε να εξασφαλιστεί εντελώς από την ύγρασία, οι αρχαιολόγοι μας ανησυχούσαν συνεχώς για την τύχη του, ώσπου στη διάρκεια της κατοχής αποφάσισαν και το μετάφεραν, μέσα σε μύριους κινδύνους στην Αθήνα. Είναι χαρακτηριστικό πως όταν οι κάτοικοι των Δελφών έμαθαν πως το αριστουργημα αυτό πρόκειται να φύγει από τον τόπο τους, μη μπορώντας να εκτιμήσουν τη σημασία αυτής της μεταφοράς, και μάλιστα μέσα στη χιτλερική κατοχή, ξεσηκώθηκαν και ζήτησαν να εμποδίσουν τη μεταφορά. Τελικά τα πνεύματα κατευνάστηκαν και το περίφημο έργο της αρχαιότητας μεταφέρθηκε στην Αθήνα. Έμεινε συσκευασμένο μαζί με τα άλλα του Αρχαιολογικού Μουσείου, σ' όλη τη διάρκεια του πολέμου. Μετά το τέλος της κατοχής ο Ήνίοχος, πριν να μεταφερθεί στη σημερινή του στους Δελφούς εκτέθηκε για λίγο και στην Αθήνα.



Τὰ ἴδια ἀγάλματα θάβονται. Μόνο τὰ κεφάλια τους μένουν ἀκόμα ἔξω ἀπὸ τὴν ἄμμο.

Σοβαρὴ ἐπίσης προσπάθεια ἔγινε καὶ στὴν Ὀλυμπία, ὅπου πῆγε μιὰ ἐπιτροπὴ ποὺ τὴν ἀποτελοῦσαν ὁ δικαστικὸς Ζέρβας, ὁ ἀρχαιολόγος Φ. Σταυρόπουλος καὶ ὁ γλύπτης Μ. Τόμπρος. Ἐκεῖ ὑπηρετοῦσε σὰν ἐφορος ὁ ἀρχαιολόγος Ἰ. Κοντῆς, ποὺ εἶναι σήμερα διευθυντὴς Ἀρχαιοτήτων τοῦ Ὑπουργείου Προεδρίας Κυβερνήσεως. Ἀκόμα ἐκεῖ βρισκόταν καὶ ὁ γερμανὸς ἀρχαιολόγος Κούντσε ποὺ εἶναι ἀπὸ πολλὰ χρόνια ἐγκατεστημένος ἐκεῖ καὶ κάνει ἀνασκαφές καὶ μελέτες ὡς τὰ σήμερα.

Ἡ ἐπιτροπὴ αὐτὴ μελέτησε τὸ πρόβλημα ἐπὶ τόπου κ' ὕστερα ἀπὸ πολλὰ σκέψεις ἀποφάσισε νὰ προχωρήσει μὲ τρόπο ἀνάλογο μὲ κείνον ποὺ χρησιμοποιήθηκε στὴν Ἀθήνα.

Ὁ Ἑρμῆς τοῦ Πραξιτέλη θάφτηκε στὸ χῶμα, μέσα σ' ἓναν λάκκο ποὺ ἀνοίχτηκε ἐκεῖ μπροστὰ στὸ βάθρο του. Τὰ περίφημα χάλκινα τῆς Ὀλυμπίας συσκευάστηκαν μὲ μεγάλη ἐπιμέλεια καὶ τὰ ἀγγεῖα μπῆκαν μέσα σὲ ἄμμο. Εὐτυχῶς ὁ Ἰ. Κοντῆς βρισκόταν ἐκεῖ, γνῶριζε τὰ ἰδιαίτερα προβλήματα ποὺ δημιουργοῦνταν γιὰ τὴ διασφάλιση αὐτῶν τῶν τόσο λεπτῶν καὶ ἐξαιρετικὰ πολύτιμων γιὰ τὴν ἱστορία τῆς τέχνης ἀντικειμένων καὶ φρόντισε γιὰ τὴν καλύτερη ἐξασφάλισή τους. Σοβαρὸ πρόβλημα ἦταν ἡ διασφάλιση τῶν περιφημῶν ἀετωμάτων τῆς Ὀλυμπίας, ἐνὸς συμπλέγματος ἀπ' τὰ σημαντικώτερα ποὺ μᾶς κληροδότησαν οἱ ἀρχαῖοι. Ἐγίνε ἓνα ἰκρίωμα μὲ κορμούς ἀπὸ κυπαρίσσια ποὺ γέμισε μὲ ἄμμο, καὶ ἔτσι ἔθαψε ὅλο τὸ ἀνάγλυφο, ποὺ ἦταν ἀδύνατο νὰ με-

ταφερθεῖ. Σάκκοι μὲ ἄμμο τοποθετήθηκαν κ' ἔξω ἀπ' τὸ φράγμα ἀλλὰ καὶ στὴν ὀροφὴ του.

Σ' αὐτὴ τὴν κατάσταση βρῆκε τὰ γλυπτὰ τῆς Ὀλυμπίας ἡ κατοχὴ. Δυστυχῶς ἡ ἄμμος ποὺ χρησιμοποιήθηκε ἦταν βρεμμένη καὶ οἱ κορμοὶ τῶν δέντρων πολὺ φρέσκοι, πράγμα ἐξαιρετικὰ δυσάρεστο μιὰ κ' εἶναι γνωστὸ πῶς ὁ σοβαρότερος κίνδυνος γιὰ τὰ ἀρχαῖα εἶναι ἡ ὑγρασία. Θὰ δοῦμε παρακάτω πῶς ἀντιμετωπίστηκε ἀργότερα τὸ σοβαρὸ αὐτὸ πρόβλημα.

Στ' ἄλλα ἐπαρχιακὰ μουσεῖα δὲν ἔγιναν τέτοιες προσπάθειες. Ἐτσι πολλὰ καὶ σοβαρὰ ἔργα βρέθηκαν ἀφύλαχτα. Ὅμως δὲν μπορούσε νὰ γίνε πιὰ τίποτα παραπάνω. Οἱ ἀρχαιολόγοι μας εἶχαν ξεπεράσει κάθε ὄριο ἀντοχῆς.

Ἐξ ὀλόκληρους μῆνες βάσταξε συνολικὰ ἡ προσπάθεια γιὰ τὴν ἀπόκρυψη τῶν ἀρχαιολογικῶν μας θησαυρῶν, ὅσο δηλ. καὶ ἡ ἠρωϊκὴ ἀντίσταση τοῦ στρατοῦ μας στὸ μέτωπο. Ὅταν ἔγινε ἡ κατάρευση τὰ μέτρα εἶχαν συμπληρωθεῖ. Ἦταν μεγάλο εὐτύχημα, καὶ ὀφείλονταν στὴν αὐταπάρνηση καὶ τὸν πατριωτισμὸ τῶν ἀρχαιολόγων μὰ καὶ τῶν ἄλλων ὑπαλλήλων καὶ τεχνικῶν. Τὴν ἀληθινὴ ἀξία τῆς προσπάθειάς τους αὐτῆς θὰ μπορέσουν νὰ τὴν ἐκτιμήσουν οἱ ἀναγνώστες μας στὸ ἐπόμενο σημείωμά μας, ὅταν θὰ ἐξιστορήσουμε συνοπτικὰ πῶς συμπεριφέρθηκαν οἱ κατακτητὲς στὸ ζήτημα τῶν ἀρχαιοτήτων μετὰ τὴν κατάληψη τῆς χώρας μας.

ΠΕΡΙ «ΑΝΤΙΚΟΝΦΟΡΜΙΣΜΟΥ»

(Συνέχεια από τη σελίδα 339)

ματικό διέξοδο γιατί πρό όφθαλμών έχει συν-
εχώς τόν αστικό κόσμο **κ α ι μ ό ν ο ν**.

Φυσικά ή άστική σκοπιά (προπαντός σή-
μερα) είναι μιá σκοπιά με περιορισμένη όπτι-
κή ικανότητα και δίχως προοπτική. Όμως τó
γεγονός πώς ό Ντύρρενματτ δίνει μιá εικόνα
αυτής τής κοινωνίας έστω κι άπ' αυτήν τήν
σκοπιά είναι κάτι. «Άντι - κονφορμιστές!», κραυ-
γάζουν οι «άντι - κονφορμιστές» μας. Βεβαί-
ως άγοράκια μου! Δέν είναι έπαναστάτης ό
κ. Ντύρρενματτ, αλλά τουλάχιστον δέν φοράει
τήν μάσκα του έπαναστάτη. Δείχνει δραματικά
(θεατρικά) μιάν όρισμένη πραγματικότητα.
Δείχνει πώς μέσα στο καθεστώς τής έμπο-
ρευματικής παραγωγής τά πάντα γίνονται έμ-
πόρευμα — κι αυτό είναι που κατά βάθος σάς
ένοχλεί.

Παρουσιάζει τήν άστική συνείδηση, τήν ά-
στική τιμιότητα και γενικά τήν άστική ήθική
σαν κάτι τó πολύ σχετικό. Μέσα σ' αυτόν
τόν κόσμο ό Ντύρρενματτ δέν βλέπει καμμιá
διέξοδο. Και πράγματι δέν υπάρχει. Μιá αλ-
λη πραγματικότητα δέν θά είναι πιά ή ά-
στική πραγματικότητα. Μά αυτήν τήν άλλη
διέξοδο όπως είπαμε ό Ντύρρενματτ δέν μπο-
ρεί νά τήν ένοήσει (κι όταν άκόμα δείχνει
πώς τήν παίρνει ύπ' όψη του) δέν μπορεί νά
τήν δεί κατά τόν όρθό τρόπο, όντας ό ίδιος
μέσα στα ιδεολογικά πλαίσια του παλιού κό-
σμου. Ό «έπαναστατισμός» του Ντύρρενματτ
είναι — συμφωνώ — είδυλλιακός και άκίνδυ-
νος, κατάλληλος για κρατική σκηνή. Όπως
άλλωστε κι ό «πρωτοποριακός» χαρακτήρας
τών έργων του Ίονέσκο προορίζεται για τó
ξάφνιασμα τών άγαθών άστών και τόν έκστα-
σιασμό τών σνόμπ. Όλ' αυτά βέβαια (προ-
παντός όταν συγκριθούν με τó θέατρο του
Μπρέχτ) αποτελούν πράγματι μιá «χαϊδευ-
τική» αυτόκριτική τής άστικής κοινωνίας, είναι
πράγματι κονφορμισμός, είναι πράγματι μιá
άπόπειρα νά μās ξεγελάσουν: «Δέν βαριέσαι
άδερφέ! Όλοι τά ίδια θηρία είμαστε! Κοί-
ταξε λοιπόν κι έσύ νά βολευτείς μέσα σ' αυ-
τόν τόν παλιόκοσμο». Άσφαλώς αυτή ή «αυ-
τοκριτική», κατά βάθος δικαιώνει τούς μπα-
κάληδες κι όχι τούς ποιητές (αν υποθέσουμε
πώς υπάρχει μιá ιστορική αντίδικια νοοτροπίας
ανάμεσά τους). Άλλά κι οι «έπαναστατημένοι»
ντόπιοι κριτικοί του Ντύρρενματτ, που αναφέ-
ραμε πιο πάνω δέν πηγαίνουν πίσω.

Καταλογίζουν στον Ντύρρενματτ άγνοια
του Ποινικού Δικαίου γιατί — λένε — από
τήν στιγμή που ή πάμπλουτη κυρία υπόσχε-
ται στους κατοίκους του Γκύλεν ένα δισεκα-
τομμύριο για τόν θάνατο ενός ανθρώπου εί-
ναι άρκετό «για τόν νόμο και τής άχρειώτερης
άστικής κοινωνίας νά κλείσει στο φρέσκο τήν
κυρία Ζαγκανασιάν, επί παρακινήσει εις δο-
λοφονία, δωροδοκία προς τούτο κλπ.». Λοι-
πόν, ή μεγάλη άφέλεια άποδίδει στον Ντύρ-
ρενματτ ό όξυδερκής κριτικός, ή ό ίδιος παρα-
είναι άφελής. Γιατί κι οι κότες θά καταλάβαι-
ναν τ ί συμβολίζει αυτή ή παντοδύναμη κυ-

ρία Ζαγκανασιάν. Θα καταλάβαιναν άκόμα
πώς α υ τ ό άκριβώς είναι ό,τι άληθινό και
βαθύ ύπάρχει στο έργο του Ντύρρενματτ:
Τό νά γυμνώσει δηλαδή τήν κοινωνική πραγ-
ματικότητα από τó ν ο μ ι κ ό της κα-
μουφλάζ και νά τήν παρουσιάσει όπως είναι
στην ούσία της: «Όνία Συνείδηση» «Όνία δι-
καιοσύνη» κλπ. Χωρίς νά τó θέλει ό «όργι-
σμένος» κριτικός φανερώνει τ ί κατά βάθος
τόν ένοχλεί σ' αυτό τó έργο. Κι αυτό που
τόν ένοχλεί άποδεικνύεται πώς είναι ό,τι προο-
δευτικό και διαλεκτικό ύπάρχει μέσα στην
«Γηραιά Κυρία». Ό «έπαναστατημένος» μας
χτυπάει άκριβώς τά άντι - κονφορμιστικά στοι-
χεία του έργου: Παλιá ή μέθοδος. Για νά χτυ-
πήσεις τήν διαλεκτική γίνεσαι «διαλεκτικός»,
για νά χτυπήσεις τήν έπανάσταση γίνεσαι
«έπαναστατημένος» κ.ο.κ. Κ' έτσι (μέσα στα
πλαίσια πάντοτε τής τόσο περιφρονημένης
— πιά! — άστικής ήθικής) καταφέρνουμε
νά είμαστε, άδερφέ, και λίγο έπαναστάτες.
Και άκριβώς κάτι τέτοιους «έπαναστάτες»
χρειάζεται τó «Κατεστημένο» για τήν διαιώ-
νησή του.

Οι «όργισμένες» έξαναστάσεις τους έκτός
του ότι αποτελούν μιάν άσφαλιστική δικλεί-
δα προσδίδουν συγχρόνως και στο πιο άνε-
λεύθερο καθεστώς τó επίχρισμα του φιλελευ-
θερισμού:

Ίδου οι «έπαναστάτες» έλεύθεροι νά φλυα-
ρούν στα σαλόνια!

Ίδου οι «άντι - κονφορμιστές» μέσα στην
στοργική άγκυλιά του Κατεστημένου!

Ευτυχισμένη ή Άδικία που έχει τέτοιους
«άντιπάλους»!

Μάρτης 1961

ΓΕΡΑΣ. ΛΥΚΙΑΡΔΟΠΟΥΛΟΣ

ΠΑΡΟΡΑΜΑΤΑ

Τό περιοδικό μας ζητάει συγγνώμη τόσο
από τόν συγγραφέα Δημήτρη Φωτιάδη όσο κι
από τó άναγνωστικό του κοινό για τά τυπο-
γραφικά λάθη που γίνηκαν στο άπόσπασμα με
τόν τίτλο: «Η σφαγή του Άργους», που δημο-
σιεύτηκε στο προηγούμενο τεύχος μας. Άν και
καθυστερημένα, τά διορθώνουμε έδώ: 1) Νά δι-
ορθωθεί ή αντικανονική άρίθμηση τών υποση-
μειώσεων, 2) Ν' άγνοηθεί ή ένσωμείωση στο
κειμένο υποσημείωσης στη σ. 162, 3) Στη
σ. 159, στίχος 27 από πάνω, νά γραφτεί
μονάχα αντί μοτάχα, 4) Στη σ. 161, στίχος
7 νά γραφτεί σκαπανέων αντί σκαμπανέων, 5)
Στη σ. 162, στίχος 24 νά γραφτεί στρατιώτες
αντί στρατιώτη και 7) Στη σ. 163, στίχος 4
νά γραφτεί παζάρι αντί παάρι.

ΒΙΒΛΙΑ: ΦΙΛΟΛΟΓΙΚΑ — ΠΑΙΔΙΚΑ
■ ΕΠΙΣΤΗΜΟΝΙΚΑ — ΛΕΞΙΚΑ
ΒΙΒΛΙΟΧΑΡΤΕΜΠΟΡΙΚΗ — Σταδίου ■

**Ἡ κατάκτηση τοῦ διασημίου καὶ
 ἡ ὁμοφυχία τοῦ πνευματικοῦ μας
 κόσμου**

Προορισμὸς τοῦ πνεύματος εἶναι νὰ βαδίζει μπροστά, ἀκούγοντας πίσω του τὸ θῆμα τῆς ἐποχῆς του. Στὴν περίπτωση τοῦ σοβιετικοῦ ἀστροναύτη Γιούρι Γκαγκάριν, πού σημαδεύει τὸ πέρασμα τοῦ Ἀνθρώπου ἀπὸ τὴν προϊστορία στὴν ἱστορία του, τὸ πνεῦμα στὸν τόπο μας μπόρεσε ν' ἀνταποκριθεῖ πρὸς τὸ μεγάλο αὐτὸ χρέος του. Οἱ πνευματικοὶ μας ἄνθρωποι, ἀνεξάρτητα ἀπὸ ἰδεολογία καὶ πολιτικὴ τοποθέτηση, μὲ μιὰ θαυμαστὴ ὁμοφυχία εἶδαν σωστά καὶ ἐρμήνευσαν τὸ γεγονός καὶ τὸ χαιρέτησαν μὲ τὴ βαρύτητα πού τοῦ ἐμπρέπει.

Ἀπὸ τὴ σκοπιὰ αὐτὴ θὰ μείνει σὰν πρώτου μεγέθους πνευματικὸ ντοκουμέντο στὴν ἱστορία μας ἡ ἀκόλουθη ἀνακοίνωση τῆς Ἐθνικῆς Ἐταιρίας Ἑλλήνων Λογοτεχνῶν:

«Τὸ Διοικητικὸν Συμβούλιον τῆς «Ἐθνικῆς Ἐταιρίας τῶν Ἑλλήνων Λογοτεχνῶν», ἀπεφάσισε σ' ἑκτακτὴ συνεδρίαση, νὰ διαδηλώσει τὴ μεγάλη του χαρὰ γιὰ τὸ κατόρθωμα τοῦ πρώτου ἀστροναύτη Γιούρι Ἀλεξέγιεβιτς Γκαγκάριν καὶ νὰ διαλαλήσει τὸν ἐνθουσιασμό του γιὰ τὴν θαυμαστὴ αὐτὴ νίκη τοῦ Ἀνθρώπου, πού, ἔπειτα ἀπὸ τόσους ἀγῶνες καὶ τόσες θυσίες, ἀγῶνες καὶ θυσίες αἰῶνων, κατόρθωσεν, ἐπὶ τέλους, νὰ νικήσει τὴν Ὑλὴ καὶ νὰ δώσει ἀπέραντο πιά πλάτος στὸν κόσμον του.

»Τὸ κοσμοϊστορικὸ αὐτὸ γεγονός τῆς 12ης Ἀπριλίου τοῦ 1961 ἐπιβάλλει στοὺς πνευματικούς ἐργάτες τῆς Ἑλλάδος, πού πρώτη ἀνοίξε τὸν δρόμον γιὰ τὴν πραγματοποίηση τῶν πιὸ τολμηρῶν δραματισμῶν, νὰ δοξολογήσουν τὸν ἀνθρώπινον νοῦ καὶ τοὺς ἐπιτρέπει νὰ ἐλπίζουν ὅτι ὁ Ἀνθρωπος μὲ τὶς θαυμάσιες κατακτήσεις του, θὰ παραμερίσει τὶς μικρόψυχες διαφορὰς καὶ διαμάχες καὶ θὰ ἀνεβάσει τὴν ζωὴ του σὲ ὑψηλότερο ἐπίπεδο, ἐκεῖ πού θὰ βρεῖ τὸν ἀληθινὸ προορισμὸ του.

Ὁ Πρόεδρος Ἡ Γεν. Γραμματεὺς
 ΣΤΡ. ΜΥΡΙΒΗΛΗΣ ΜΑΡΙΑ Π. ΡΑΛΛΗ».

Μὲ τὴν ἴδια θέρμη πρέπει νὰ παραχωρήσουμε τὴν κατάφασή μας καὶ στὰ ἄρθρα, ἐπιφυλλίδες, χρονογραφήματα καὶ δηλώσεις τῶν πνευματικῶν μας παραγόντων πού δημοσιεύθηκαν στὸν ἐλληνικὸ τύπον. Τὸ πνεῦμα στὴν Ἑλλάδα δὲν διέψευσε τὸν προορισμὸ του νὰ ἐνώνει καὶ ὄχι νὰ χωρίζει τοὺς ἀνθρώπους. Συγγραφεῖς καὶ ἐπιστήμονες, διανοούμενοι καὶ δημιουργοὶ ὑψωσαν τὰ μάτια τους στὸ μέγα κατόρθωμα τοῦ Ἀνθρώπου καὶ ἐπεσήμαναν στὸ Διάστημα τὸ μέλλον. Ἕνα μέλλον ἐλπιδοφόρο καὶ εἰρηνικὸ, χωρὶς ἰμπεριαλιστικὲς ἐπεμβάσεις τύπου Κούδας καὶ χωρὶς πολέμους, ὅπου ὁ Ἀνθρωπος θὰ ἀποκατασταθεῖ ὀριστικὰ στὸ θρόνον τῶν ἀοράτων δυνάμεων. Σὰν πνευματικὸ ὄργανο εἴμαστε περήφανοι γιὰ τὴν ὁμοφυχία τῶν Ἑλλήνων διανοουμένων ἀπέναντι σ' αὐτὸ τὸ κοσμοϊστορικὸ γεγονός.

Εὐτυχῶς

Σ' ἓνα χωριὸ τῆς Μυτιλήνης ὁ ἀστυνόμος συνέλαβε, γράφον οἱ ἐφημερίδες, ἓναν ταλαίπωρο χωρικὸ γιὰτὶ ἐκδήλωσε, λέει, τὸν ἐνθουσιασμό του γιὰ τὸν ἀστροναύτη. Εὐτυχῶς πού τὸ παπικὸ κρατίδιο εἶναι ἔξω τῆς ἀρμοδιότητος αὐτοῦ τοῦ συμπαθοῦς κατὰ τὰ ἄλλα ἐλληνικοῦ καταδιωκτικοῦ ὄργανου. Γιατὶ ἀλλιῶς, μὲ τὴν ἀνακοίνωση τοῦ σταθμοῦ τοῦ Βατικανοῦ πῶς «ὁ ἄθλος τοῦ Γκαγκάριν ἦταν ἐπιθυμία τοῦ Θεοῦ», δὲν ἀποκλείεται ὁ ἀστυνόμος μας νὰ δούταγε ἀκόμα καὶ τὸν Πάπα.

«Δὲν θὰ περάσουν!»

Μὲ τὴν κραυγὴ «Πάτρια ὁ μουέρτε» (Πατρίδα ἢ θάνατος) πού θυμίζει τὴν ἱερὴ ἰαχὴ τῶν δικῶν μας ἀπελευθερωτικῶν ἀγῶνων «ἐλευθερία ἢ θάνατος!», οἱ Κουβανοὶ πατριῶτες, συσπειρωμένοι γύρω στὴν ἐπαναστατικὴ τους κυβέρνησι καὶ τὸν Φιντέλ Κάστρο, πέταξαν στὴ θάλασσα ἢ ἐξόντωσαν τοὺς θρασεῖς ἐπιδρομεῖς ὑπηρετες καὶ μισθοφόρους τοῦ ἰμπεριαλισμοῦ. Μέσα στὸ δραματικὸ ἐκεῖνο εἰκοσιτετράωρο τῆς περασμένης βδομάδας, πού ἦρθε νὰ δηλητηριάσει μὲ τὴ ληστρικὴ ἐπιχεί-

ρηση τῶν ἰμπεριαλιστῶν ἐναντίον τῆς Κούβας τῆ χαρὰ ὄλων τῶν ἀνθρώπων τῆς Γῆς γιὰ τὸ ἀξεπέραστο κατόρθωμα τοῦ Σοβιετικοῦ ἀστροναύτη Γιούρι Γκαγκάριν, ἡ ἰδέα τῆς ἐλευθερίας, βγήκε καὶ πάλι παρθενικὴ ἀπὸ τὸ καινούριο ματωμένο λίκνο τῆς, τὴν ἀπόφαση τῶν Κουβανῶν πατριωτῶν νὰ νικήσουν. Καὶ νίκησαν!

Τεράστια εἶναι ἡ ἀγαλλίαση ὄλης τῆς ἀνθρωπότητας. Ἡ κραυγὴ «δὲν θὰ περάσουν!», ποὺ στάθηκε ὁ πύρινος φράκτης στὰ σχέδια ἐκείνων ποὺ θέλουν νὰ ὑποδουλώσουν τοὺς λαοὺς στὰ ἄνομα συμφέροντά των, αὐτὴ τὴ φορὰ ἔγινε θριαμβευτικὴ πραγματικότητα. Ὁ ἰμπεριαλισμὸς δὲν ἐπέρασε. Ἀπὸ τὰ ὀδοφράγματα τῆς Μαδρίτης ἐδῶ καὶ 25 χρόνια ἡ ἱστορικὴ αὐτὴ κραυγὴ, ποὺ μοιάζει μὲ ὄρκο, ἔγινε τὸ σύνθημα τοῦ ἰσπανολατινικοῦ κόσμου, ποὺ σήκωσε καὶ σηκώνει — ἰδιαίτερα στὴ Νότιο Ἀμερικὴ — τὸ βάρος τοῦ Ἀμερικανικοῦ ἰμπεριαλισμοῦ. «Δὲν θὰ περάσουν!» Εἶναι ἡ κραυγὴ - σεισμὸς ποὺ συνταράζει τὶς μάζες καὶ κάνει τὸ ἔδαφος νὰ τρέμει κάτω ἀπὸ τὰ πόδια τῶν Γιάγκηδων.

Δὲν ἐπέρασαν στὴν Κούβα! Τὸ μαχόμενο ἑλληνικὸ πνεῦμα στέλνει ἀδερφικὸ χαιρετισμὸ στὸν ἀγωνιζόμενο λαό τῆς, στὸν Φιντέλ Κάστρο καὶ τοὺς συνεργάτες του, στὸ Νικόλα Γκιλλιέν, τὸν μεγάλο Κουβανὸ ποιητὴ, ποὺ αὐτὴ τὴ στιγμὴ πολεμᾷ μὲ τοὺς στίχους του δίπλα στοὺς συμπατριῶτες του, στὸν Πάμπλο Νερούντα, τὸ βάρδο τῆς Λατινικῆς Ἀμερικῆς, στὸ δεσμώτη Μεξικανὸ ζωγράφο Σικέϊρος, σ' ὄλους ποὺ ἀγαποῦν, ὑποφέρουν, ἐλπίζουν καὶ μάχονται στὴν ἄλλη ἄκρη τῆς γῆς, καὶ ἐπαναλαμβάνει τὸν ὄρκο τους:

—Δὲν θὰ περάσουν!

Ἡ συνέλευση τῆς Οὐνέσκο

Ἡ τελευταία Γενικὴ συνέλευση τῆς ΟΥΝΕΣΚΟ στὸ Παρίσι ἦταν γενικὰ ἕνα θετικὸ γεγονός γιὰ τὴν ἐνίσχυση τοῦ πνεύματος τῆς συνεργασίας καὶ τῆς ἀμοιβαίας κατανόησης μεταξὺ τῶν λαῶν. Οἱ ἀντιπρόσωποι 98 χωρῶν, παρὰ τὶς διαφορετικὲς ἀπόψεις τους στὰ διάφορα ζητήματα, κατέληξαν σὲ πολλὲς σοβαρὲς ἀποφάσεις γιὰ τὴ σύσφιγξη τῶν πολιτικῶν σχέσεων μεταξὺ τῶν κρατῶν - μελῶν τοῦ ΟΗΕ καὶ γιὰ τὴν ἀνάπτυξη μιᾶς καρποφόρας κοινῆς προσπάθειας στὸν ἐπιστημονικὸ τομέα. Στὶς ἀποφάσεις τονίζεται καὶ ἡ ἀνάγκη συστηματικῆς δουλειᾶς γιὰ τὴν ἐδραίωση τῆς εἰρήνης καὶ τὴν ἀπόκρουση κάθε ἐπιθετικῆς πράξης ἢ προσπάθειας διασάλευσης τῆς εἰρήνης μεταξὺ τῶν λαῶν. Τονίζεται ἀκόμη κι ἡ ἀνάγκη κατάργησης κάθε μορφῆς ἀποικιοκρατίας.

Μιὰ ἀπόφαση ἀπευθύνεται στὰ κράτη - μέλη καὶ τὰ καλεῖ «νὰ ἐνισχύσουν καὶ νὰ εὐνοήσουν [...] τὴν χρησιμοποίησι τῶν πληροφορικῶν μέσων γιὰ τὴν βελτίωση τῆς ἀμοιβαίας κατανόησης μεταξὺ τῶν λαῶν καὶ νὰ δράσουν ἔτσι ὥστε νὰ ἀποτύχει κάθε προσπάθεια χρησιμοποίησις τοῦ τύπου, τοῦ ραδιοφώνου, τῆς τηλεόρασις, τοῦ κινηματογράφου καὶ τῶν ἄλλων πληροφορικῶν μέσων γιὰ προπαγάνδα

ποὺ ἀποβλέπει φανερὰ ἢ κρυφὰ στὴν παραβίαση τῆς εἰρήνης ἢ σὲ ἐπιθετικὲς πράξεις...»

Μιὰ δευτέρη ἀπόφαση διακηρύσσει πῶς «ἡ ἀποικιοκρατία σ' ὄλες τὶς μορφές τῆς [...] πρέπει νὰ καταργηθεῖ γρήγορα καὶ νὰ μὴν καθυστερήσει ἢ ἀπόκτηση τῆς ἐλευθερίας καὶ τῆς ἀνεξαρτησίας μὲ τὸ πρόσχημα πῶς μιὰ χώρα βρίσκεται σὲ ἀνεπαρκῆ στάθμη ἀνάπτυξης στὸν οἰκονομικὸ, κοινωνικὸ, παιδαγωγικὸ καὶ πολιτικὸ τομέα».

Μιὰ ἄλλη ἀπόφαση καλεῖ τὰ μέλη τῆς ΟΥΝΕΣΚΟ «νὰ προβλέψουν, στὸ ἐκπαιδευτικὸ τους πρόγραμμα, κονδύλια γιὰ τὴν ἐξασφάλιση τῆς ἀγωγῆς τῆς νέας γενιᾶς σύμφωνα μὲ τὸ πνεῦμα τῆς καλλιέργειας εἰρηνικῶν σχέσεων καὶ σχέσεων καλῆς γειτονίας, ἀμοιβαίας κατανόησης καὶ συνεργασίας σὲ διεθνή κλίμακα».

Ἡ τελευταία ἀπόφαση «καταδικάζει κάθε ἐκδήλωση ἐχθρότητας μεταξὺ τῶν φυλῶν καὶ τῶν λαῶν σὰν ἀντίθετη στὶς εὐγενεῖς ἀρχές ποὺ ἐνέπνευσαν τὴν ἰδρυση τοῦ Ὄργανισμοῦ Ἑνωμένων Ἐθνῶν καὶ τῆς ΟΥΝΕΣΚΟ».

Οἱ συζητήσεις μὲ τοὺς συγγραφεῖς στὴν «Ἐπιτροπὴ τῆς Εἰρήνης» τῶν νέων

Ἐνα θαυμάσιο δείγμα πνευματικῆς ἰδέας ποὺ καλλιεργεῖται μὲ ἐπιτυχία μέσα στοὺς νέους, εἶναι οἱ συζητήσεις στὴν Ἐπιτροπὴ Εἰρήνης γύρω ἀπὸ τὸ ἔργο συγγραφέων καὶ ποιητῶν, παρουσία καὶ τῶν ἰδίων τῶν δημιουργῶν του. Παρακολουθήσαμε δυὸ ὡς τώρα συζητήσεις γιὰ τὸ ἔργο τοῦ Δ. Φωτιάδη καὶ τοῦ Λειβαδίτη καὶ ὁμολογοῦμε πῶς χαρήκαμε τὸν προβληματισμὸ τῶν νέων μας γύρω στὰ ζητήματα τῆς σύγχρονης Τέχνης. Μὲ πνεῦμα ἀντικειμενικότητας καὶ ἀναζήτησις τῆς ἀλήθειας, οἱ νέοι συζητητές — φοιτητές, ὑπάλληλοι, ἐργάτες — ἀνακίνησαν προβλήματα σπουδαιότατα καὶ ζήτησαν ὑπεύθυνες ἀπαντήσεις ἀπὸ τοὺς συγγραφεῖς μας. Μπράβο! Μὲ τὴ συζήτηση ξεκαθαρίζονται πάρα πολλὰ ζητήματα καὶ ἀνοίγονται προοπτικὲς ποὺ δὲν τὶς περιμένει κανεὶς. Καὶ εἶναι γεγονός ὅτι ἡ πρωτοβουλία τῶν νέων δὲν βοηθᾷ μόνο τοὺς ἰδίους, ἀλλὰ καὶ τοὺς συγγραφεῖς μας. Καὶ πάλι μπράβο!

Πρόκληση

Ἀλγερινὴ ἐντύπωση προκάλεσε στὸν πνευματικὸ καὶ καλλιτεχνικὸ μας κόσμον ἡ ἀχαρακτήριστη ὅσο κι' ἀπαράδεκτη τακτικὴ τῆς ἐδῶ Ἀμερικανικῆς Πρεσβείας, ἀπέναντι στὸν ἑλληνικὸ προοδευτικὸ τύπον. Δυὸ σχετικὰ κρούσματα εἶχαμε τελευταία: Στὶς παραστάσεις τοῦ Ἀμερικανικοῦ «Θιάσου Ρεπερτορίου» καὶ στὴν «Πρὸς κόνφερανς» τοῦ Ἀμερικανοῦ ποιητῆ Φρόστ, δὲν στάλθηκαν προσκλήσεις μόνον στοὺς ἐκπροσώπους τῶν προοδευτικῶν ἐφημερίδων καὶ περιοδικῶν! Ξέχασαν οἱ ἀρμόδιες Ἀμερικανικὲς ὑπηρεσίες, ἀσύδοτες ἀπὸ τὸ πνεῦμα τῆς ὑποτελείας ποὺ εὐλογεῖ χρόνια τώρα ἡ Κυβέρνησις, πῶς βρίσκονται φιλοξενούμενες σὲ ἀνεξάρτητη χώρα καὶ δὲν

ἔχουν κανένα δικαίωμα νὰ κάνουν διακρίσεις, ὅποιασδήποτε μορφῆς. Ξέχασαν πὼς ἡ σκηνὴ τοῦ Ἐθνικοῦ Θεάτρου ποὺ τοὺς παραχωρήθηκε δωρεὰν κι ἡ ἀπαλλαγὴ τους ἀπ' τὸ δημόσιο φόρο, δὲν εἶναι ὑπόθεση, οὔτε τσιφλίκι, τῶν εὐνοουμένων τους. Καὶ ξέχασαν ἀκόμα, πὼς ὁλόκληρος ὁ λαὸς μας, ἀνεξάρτητα ἀπὸ πολιτικὴ τοποθέτηση, ἔχει ἀνεπτυγμένη στὸν ὑψιστο βαθμὸ τὴν Ἐθνικὴ του περηφάνεια κι ἀξιοπρέπεια καὶ δὲν ἐπιτρέπει σὲ κανένα ξένο, κανενὸς εἴδους π ρ ο κ λ ῆ σ ε ι ς. Ἄς σημειωθεῖ γιὰ τὴν «ἱστορία» πὼς τόσο οἱ παραστάσεις τοῦ Ἀμερικανικοῦ «Θιάσου Ρεπερτορίου» ὅσο κι ἡ ἐπίσκεψη στὴ χώρα μας τοῦ ἀμερικανοῦ ποιητῆ Φρόστ, ἔγιναν, σύμφωνα μὲ τὶς διακηρύξεις τῶν «ἀρμοδίων», γιὰ τὴν «σύσφιγξη» τῶν Ἑλληνοαμερικανικῶν ἐκπολιτικῶν σχέσεων! Ἔτσι φαντάζονται οἱ ἐπίσημοι Ἀμερικανοὶ τὶς Ἑλληνοαμερικανικὲς ἐκπολιτιστικὲς σχέσεις; Τότε πετυχαίνουν ἀκριβῶς τὸ ἀντίθετο ἀποτέλεσμα...

Ἡ πνευματικὴ ἐπαρχία

Πολλὰ καὶ ἐνδιαφέροντα γράφονται καὶ λέγονται γιὰ τὴν ἀνύψωση τῆς πνευματικῆς στάθμης τῆς ἑλληνικῆς ἐπαρχίας. Ὅλοι ὅσοι καταπιάστηκαν μὲ τὸ θέμα συμφωνοῦν ὅτι ἐλάχιστα ἔχουν γίνει καὶ ἀπειρα πρέπει νὰ πραγματοποιοῦν ὥστε νὰ βγεῖ ἀπὸ τὸ τέλμα ἡ πνευματικὴ ζωὴ τῆς ἑλληνικῆς ὑπαίθρου. Καὶ διβλιοθήκες καὶ λέσχες καὶ αἴθουσες προβολῶν καὶ ὁμάδες μελετῶν κ.ἄ. ἀξιόλογα πράγματα. Ἀλλὰ γιὰ νὰ γίνουν ὅλα αὐτὰ πρέπει νὰ τὸ θέλει καὶ τὸ κράτος καὶ μάλιστα τὸ ἀστυνομικὸ κράτος, ποὺ γιὰ τὰ μάτια του κάθε ἀνθρώπος ποὺ διατηρεῖ στὴν ἐπαρχία στενὲς σχέσεις μὲ τὸ βιβλίον εἶναι ἄξιος ἀγχόνης.

Δὲν κάνουμε σχήματα λόγου. Τολμεῖστε νὰ μπεῖτε στὸ ἐπαρχιακὸ βιβλιοπωλεῖο καὶ θὰ δεῖτε τὴ σκιά τοῦ ἀστυνομικοῦ ὄργανου νὰ σᾶς παρακολουθεῖ. Τολμεῖστε νὰ διανοηθεῖτε τὴν ἰδρυση φιλολογικοῦ ἢ μορφωτικοῦ συλλόγου καὶ θὰ βρεῖτε τὸν μπελά σας. (Πρόσφατο παράδειγμα ὁ Μορφωτικὸς Σύλλογος Ἐλευσίνως). Ἀντίθετα ἀνοίχτε καμπαρέ, μπιλλιάρδα, φέρτε «ληστὲς μὲ τὸ ἓνα χέρι» ἢ καλλιεργεῖστε Ἰνδικὴ κἀναβι γιὰ νὰ σᾶς βγάξει τὸ κράτος τὸ καπέλλο. Ἄς τὰ ἔχουν, λοιπόν, καὶ αὐτὰ ὅλα ὑπ' ὄψη τους οἱ συζητοῦντες περὶ πνευματικῆς ἐπαρχίας κι ἄς χτυπήσουν πρῶτα αὐτὸ τὸ κλίμα τοῦ σκοταδισμοῦ καὶ τῆς φοβίας πρὸς τὴ μὀρφωση ποὺ καλλιεργεῖ τὸ ἀστυνομικὸ κράτος.

Ἡ δίκη τοῦ κτηνανθρώπου

Μάρτυρες ἀπ' ὅλα τὰ σημεῖα τῆς ὑδρογείου πῆραν τὴν ἄγουσα γιὰ τὸ Ἰσραήλ, ὅπου δικάζεται αὐτὲς τὶς μέρες ὁ ἀνθρώπος - τέρας, Ἄιχμαν. Κάτω ἀπ' τὶς διαταγές του καὶ κάτω ἀπὸ τὴν ἀμεση ἐπίβλεψή του ἐξοντώθηκαν ἔσθ' ἑκατομμύρια ψυχές, μὲ τοὺς πιὸ ἀπάνθρωπους τρόπους ποὺ ἐπινόησε ποτὲ τὸ ἀδυσσαλέα σκοτεινὸ ἔνστικτο τοῦ ἀνθρώπου. Οἱ Χιτλερικοὶ εἶναι οἱ πρῶτοι ποὺ συλλάβανε τὴ βιομηχανοποίηση τοῦ ἀνθρώπινου κορμιοῦ στὰ κάθε λο-

γῆς κρεματορία τους γιὰ τὴν παραγωγὴ σαπουνιοῦ καὶ λιπάσματος. Εἶναι ἀδύνατο καὶ περιττό, ἄλλωστε, νὰ ἀναπαραστήσει κανεὶς τὴν τραγωδίαν τῶν πάσης ἡλικίας καὶ παντὸς φύλου ἀνθρώπων ποὺ συγκεντρώνονταν ἀπ' ὅλα τὰ σημεῖα τῆς Εὐρώπης, φορτώνονταν καὶ ξεφορτώνονταν μπρὸς στοὺς φούρνους, σὰν ἓνα εἶδος πρώτης ὑλῆς ἀκατέργαστης. Καὶ σήμερα ἓνας ἀπὸ τοὺς κορυφαίους τῆς χιτλερικῆς θηριωδίας, ὁ ὑπεύθυνος τῆς «δουλειᾶς» βρίσκεται στὸ ἐδώλιον τοῦ κατηγορουμένου, τριγυρισμένος ἀπὸ τοὺς ζωντανούς ποὺ δὲν ἔγιναν ἐπιλήσμονες — τοὺς ἀντιφασίστες ζωντανούς ὅλου τοῦ κόσμου — κι' ἀπὸ τὰ ἑκατομμύρια τῶν σκιῶν, ποὺ οἱ αἴθουσες κανενὸς δικαστηρίου δὲ θὰ μπορούσαν νὰ τὶς χωρέσουν ποτέ. Στὴ μέση κάθεται ὁ Ἄιχμαν καὶ ἀκούει τὸ ἀνήκουστο σ' ὄλη του τὴν ἔκταση κατηγορητήριο γιὰ λογαριασμό του καὶ λογαριασμό τῶν συντρόφων του ποὺ πολλοί, πάρα πολλοὶ ἀπ' αὐτούς, χωρὶς φόβο καὶ χωρὶς πάθος τὸ ἀκοῦν ἀδιάφοροι αὐτὴ τὴ στιγμὴ ἀπὸ μακρυὰ. Γιατὶ ὁ Ἄιχμαν δὲν ἀποτελεῖ τὸ σῶμα τοῦ ἐγκλήματος. Ἀποτελεῖ μιὰ σκιά, ἓνα σύμβολο αὐτοῦ τοῦ τρομεροῦ σώματος, ποὺ δὲν δικάζεται, ποὺ ὑπάρχει, ποὺ τολμάει κάποτε νὰ χαράζει στοὺς τοίχους ἀγκυλωτοὺς σταυρούς, τρώγοντας καλὰ καὶ παχαίνοντας καὶ καιροφυλαχτώντας πίσω ἀπὸ διάφορα «προσωπεῖα» κάνοντας ὅπως καὶ τότε τοὺς ὑπολογισμούς του, ποὺ ὅμως δὲν θὰ καρποφορήσουν ἄλλη φορά γιὰτὶ καὶ οἱ λαοὶ ἔχουν πιά κάνει τοὺς δικούς τους ὑπολογισμούς. Γιατὶ οἱ λαοὶ παρακολουθοῦν μὲ τὸ ἓνα μάτι τὴ δίκη τοῦ Ἄιχμαν καὶ μὲ τὸ ἄλλο τὸ ἴδιο ἀνενόχλητο σῶμα τοῦ ἐγκλήματος, σὲ ὅλες του τὶς κινήσεις.

Καὶ... «Ζήτω ὁ Ἄιχμαν»!

Πολὺ ἀτυχῆς ἡ ἰδέα τῶν ἰσραηλινῶν μπαλλέτων Καρμὸν νὰ ἔλθουν νὰ χορέψουν στὴν Ἑλλάδα! Καὶ πότε μάλιστα; Τὴ στιγμὴ ποὺ δικάζεται ὁ Ἄιχμαν! Μὰ δὲν ἄκουσαν, δὲν ἔτυχε ν' ἀκούσουν πὼς ἡ κυβέρνηση αὐτῆς τῆς χώρας ἄφησε ἐλεύθερο τὸ σταυραδέρφι τοῦ Ἄιχμαν, ἐκείνον τὸν γλυκύτατο Μέρτεν; Καὶ δὲν ἔκαναν τὴ σκέψη πὼς ὕστερα ἀπὸ αὐτό, θὰ ἦταν φυσικὸ οἱ νοσταλγοὶ τῶν κρεματορίων νὰ βλέπουν αὐτὴ τὴ χώρα σὰν Γῆς τῆς ἐπαγγελίας γιὰ τὸν ἑαυτὸ τους, καὶ νὰ θεωροῦν σὰν πρόκληση τὴν ἐμφάνιση ἰσραηλινῶν μπαλλέτων; Δυστυχῶς τὰ ἰσραηλινὰ μπαλλέτα ἀποδείχτηκε πὼς δὲν ἔχουν φαντασία. Καὶ τὸ πλήρωσαν αὐτό, μὲ τὴν προειδοποίηση ποὺ περιέχεται στὴν ἀνώνυμη ἐπιστολή: «Τὰ Νταχάου θὰ ἐπαναληφθοῦν... Ὁ Χίτλερ ζεῖ στὶς καρδιές μας... Ζήτω ὁ Ἄιχμαν». Τὸ καλὸ λοιπὸν ποὺ θέλουμε στὰ ἰσραηλινὰ μπαλλέτα, εἶναι νὰ φωνάξουν κι αὐτὰ «Ζήτω ὁ Ἄιχμαν» γιὰ νὰ ξεμπερδεύουμε!

Δώδεκα δολοφονίες, τρεῖς αυτοκτονίες...κ.λ.π.

Τρεῖς ἀμερικανοὶ ἀποφάσισαν νὰ κάνουν μιὰ πρόχειρη ἔρευνα γιὰ νὰ διαπιστώσουν ποῖα εἶναι τὰ θεάματα ποὺ μπορούσαν νὰ παρακο-

λουθήσουν από την τηλεόραση τὰ παιδιά μιᾶς ἀμερικανικῆς μεγαλούπολης. Λοιπὸν σὲ διάστημα μιᾶς μόνο ἡμέρας, ἀπὸ τὶς 4 ἕως τὶς 9 μ.μ. — δηλ. τὶς ὥρες ποὺ τὰ παιδιά δὲν εἶναι στὸ σχολεῖο — τὰ τηλεορατικὰ προγράμματα παρουσιάζουν μεταξύ ἄλλων δώδεκα δολοφονίες, τρεῖς αὐτοκτονίες, μιὰ καρατόμηση, μιὰ ἐξόντωση ἀνθρώπου ἀπὸ ἄλογα ποὺ τὸν ποδοπατοῦν, κι ἄλλεπάλληλες ἀνταλλαγές πυροβολισμῶν καὶ γρονθοκοπημάτων! Ἄν τώρα σκεφτεῖ κανεὶς πῶς τὰ ἀμερικανόπαιδα ἡλικίας 3 - 16 χρόνων διαθέτουν — σύμφωνα μὲ τὶς διαπιστώσεις τῶν ἰδίων ἐρευνητῶν — γιὰ τὴν παρακολούθηση τέτοιων θεαμάτων ἴσο σχεδὸν χρόνο μ' ὅσον ἀπασχολοῦνται στὸ σχολεῖο, μπορεῖ νὰ σχηματίσει μιὰ ἀρκετὰ σαφῆ ἰδέα γιὰ τὸ εἶδος τῆς διαπαιδαγώγησης ποὺ προσφέρεται στοὺς νέους τῶν Η.Π.Α.

Ἡ διάσκεψη τοῦ Ρότερνταμ ποὺ συνήρθε πρὶν ἀπὸ λίγον καιρὸ γιὰ νὰ μελετήσῃ τὰ προβλήματα τῆς νεολαίας (μέσα στὰ πλαίσια τοῦ Συμβουλίου τῆς Εὐρώπης) κατέληξε στὸ συμπέρασμα πῶς μιὰ ἀπὸ τὶς σοβαρὲς αἰτίες τοῦ τεντυμποῦσμου εἶναι καὶ τὰ τηλεορατικὰ θεάματα. Ὅμως εἶναι γνωστὸ, ἡ ἀμερικανικὴ τηλεόραση δρίσκεται στὰ χέρια τῶν τράστ. Μπορεῖ λοιπὸν κανεὶς νὰ κάνει τὴ σκέψη πῶς τὰ τράστ συνειδητὰ δίνουν αὐτὰ τὰ θεάματα στὴ νεολαία. Καὶ γιατί; Γιατὶ ἔτσι θὰ μεταβληθεῖ ἡ νεολαία σὲ ἀγέλη, ὥστε νᾶχουν τὴ δυνατότητα νὰ τὴ στέλνουν σὲ «ἀπελευθερωτικὲς ἐξορμήσεις» τύπου εἰσβολῆς στὴν Κούβα, νὰ σκοτώνει — καὶ νὰ σκοτώνεται βέβαια — γιὰ τὰ συμφέροντά τους.

Ποῖος θὰ φροντίσει;

Ἀπὸ τὴν Ἀμερικὴ λάβαμε τὴν ἀκόλουθη ἐπιστολή:

Φίλη «E. T.»

Μὲ πολὺ ἐνδιαφέρον διάβασα τὰς γνώμας τῶν ἀγαπητῶν μας συγγραφέων, γύρω ἀπὸ τὴν κρίσιν ποὺ περνᾷ τὸ Ἑλλ. βιβλίον.

Καὶ σὰν ἀπόδημος Ἕλληνας ποὺ ἐνδιαφέρομαι γιὰ τὴν πρόοδο τῆς πατρίδος μας Ἑλλάδος, σᾶς γράφω ὅτι: Ἡ πνευματικὴ οἰκοδομὴ τοῦ Ἑλλήνου μετανάστου ἔχει ἐγκαταλειφθῆ ἀπὸ τὴ μητέρα μας Ἑλλάδα. Ὁ καθεὶς χτίζει τὸν ἑαυτόν του μὲ ὅτι ὑλικά καὶ σχέδιο θέλει. Ἔτσι μιὰ μέρα καὶ τὸ οἰκόπεδο καὶ ἡ οἰκοδομὴ δὲν θὰ ἀνήκουν στὸ Ἑλληνικὸ Ἔθνος μας. Τί κρίμα! ποῖος φταίει; Βεβαίως ἡ πνευματικὴ ἡγεσία τῆς πατρίδος μας ποὺ δὲν νιάζεται γιὰ τὴν πνευματικὴ οἰκοδομὴ τοῦ ἀποδήμου Ἑλληνισμοῦ.

Τὸ τί χάνομε ἀπὸ τὴν ἔλλειψιν τῆς κυκλοφορίας τοῦ Ἑλληνικοῦ βιβλίου στὸ ἐξωτερικὸ δὲ λέγεται. Εἶναι ἀμαρτία γιὰ τὸν τόπο μας καὶ ἀδικία γιὰ τοὺς συγγραφεῖς μας ἡ πνευματικὴ καρποφορία των νὰ μὴν ἔρχεται καὶ στὰ ἀδέλφια μας τοῦ ἐξωτερικοῦ.

Ἐχομε περὶ τὶς χίλιες (1000) Ἑλληνορθόδοξες κοινότητες τῆς διασποράς. Φαντασθῆτε τί ἐνθάρρυνσις ὅπου θὰ ἦτο γιὰ τοὺς συγγραφεῖς μας, ἂν κάθε κοινότης Δάσκαλος καὶ κληρικὸς ἀγόραζαν τὸ καλὸ Ἑλληνικὸ βιβλίον!

Ποῖος ὅμως θὰ ἀναλάβῃ νὰ κτυπήσῃ τὴν ΚΑΜΠΑΝΑ γιὰ νὰ ξυπνήσουν οἱ κοιμωμένους συνειδησεις; Ποῖος!

Μετ' εὐχῶν

Αἰδ. ΖΑΝΟΣ ΓΟΥΓΟΥΤΑΣ
τῆς Ἐκκλησίας Ἀμερικῆς

ΘΕΡΜΗ ΠΑΡΑΚΛΗΣΗ ΠΡΟΣ ΤΟΥΣ ΑΝΑΓΝΩΣΤΕΣ

ΚΑΙ ΣΥΝΔΡΟΜΗΤΕΣ ΜΑΣ

- Συνεχίστε τὴν προσπάθεια
γιὰ τὴ διάδοση τῆς «Ἐπιθεώρησης Τέχνης»
- Γράφετε τὶς κρίσεις σας γιὰ ὅλα τὰ θέματα
ποὺ δημοσιεύονται στὸ Περιοδικὸ μας.
- Εἰδοποιεῖτε ἔγκαιρα τὰ Γραφεῖα μας,
ὅταν ἀλλάζετε διεύθυνση.
- Ἀποστέλλετε ταχτικὰ τὶς συνδρομὲς σας.

ΕΤΣΙ ΣΥΜΒΑΛΛΕΤΕ ΣΤΗΝ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΗ

ΚΑΙ ΠΝΕΥΜΑΤΙΚΗ ΠΡΟΟΔΟ ΤΗΣ ΧΩΡΑΣ ΜΑΣ

Π Ε Θ Α Ν Ε Ο Γ Ι Α Ν Η Σ Κ Ο Ρ Δ Α Τ Ο Σ

Τῆ στιγμή πού τὸ φύλλο μας βρίσκεται στὸ πιεστήριο ἀναγγέλλεται ὁ θάνατος τοῦ Κορδάτου. Ἡ ἀπώλεια εἶναι βαρειά. Τὰ ἐλληνικὰ γράμματα καὶ ἰδιαίτερα ἡ νεοελληνικὴ ἱστορικὴ ἔρευνα χάνουν ἓναν ἀναγεννητὴ κ' ἓναν πρωτοπόρο. Τὸ χρέος τῆς «Ε.Τ.» πρὸς τὸ νεκρὸ μεταβιβάζεται ἀναγκαστικὰ στὸ ἐπόμενο φύλλο μας.

Ἡ κριτικὴ
τοῦ βιβλίου

Τὰ ποιητικὰ βιβλία τῶν: Νίκου Παπᾶ, Μέλπωσ Ἀξιῶτη, Κλείτου Κύρου, Π. Χρονᾶ.

Παρὰ τὶς ἀντιρρήσεις πού γεννᾶ ἓνα εἶδος περίσκεψης, λογιολατρίας, προγραμματισμοῦ καὶ ἀρνησίας πού πέρασε στὴ νέα ποίηση, μεταβάλλοντάς της σὲ πολλὰς περιπτώσεις σ' ἓνα εἶδος λόγου πού δὲν εἶναι ἄμοιρο ἀξίας μὰ πού ἡ καθαρὰ ποιητικὴ του ἀντιτέλεια μπορεῖ νὰ ἀμφισβητηθεῖ, τὸν τελευταῖον καιρὸ μποροῦμε νὰ σημειώσουμε τὸ ἐνθαρρυντικὸ γεγονός: Ἡ καλῶς ἐννοούμενη ποίηση ξαναπαίρνει τὴν πρωτοβουλία. Τὸ ἀτέλειωτο ποιητικὸ εἶδος κερματίζεται σὲ ἄρτια ποιήματα. Δὲν εἶναι ἀπλῶς σποραδικὰ τὰ σημεῖα μᾶς ἀνόδου πού ἔχει ἀρχίσει νὰ σημειώνεται. Τὰ βιβλία πού θὰ μᾶς ἀπασχολήσουν σήμερα καὶ ὅσα ἀπὸ ἔλλειψη χώρου θὰ μείνουν γιὰ τὸ ἐπόμενο, ἀποτελοῦν σαφεῖς μαρτυρίες αὐτοῦ μου τοῦ ἰσχυρισμοῦ. Τὸ γεγονός θὰ μποροῦσε νὰ ἐρμηνευθεῖ ἀπὸ τὴν αὐτοσυγκέντρωση τῶν ποιητῶν, τὴν αὐτοσυγκέντρωση πού συνεπάγεται ἡ κινούμενη ἤδη πρὸς μιὰ νέα ἀνασύνθεση ἐποχῆ. Χωρὶς νὰ μποροῦμε νὰ ἰσχυριστοῦμε ὅτι διαχωρίστηκαν ἤδη τὰ ὄρια δύο ἐποχῶν, νομίζω πὼς εἶναι καιρὸς γιὰ ἓνα συνολικὸ κείμενο τῆς μεταβατικῆς ἐποχῆς πού παρέρχεται, σ' ὅ,τι ἀφορᾷ τὸν ποιητικὸν λόγον, πρᾶγμα πού λογαριάζω νὰ τὸ κάνω ὁ ἴδιος σὲ παρεπόμενα τεύχη. Μιλῶ κυρίως γιὰ τὰ τελευταῖα εἴκοσι χρό-

νια, εἶμαι ὅμως ὑποχρεωμένος νὰ κλείσω ἐδῶ τὴν παρένθεση τοῦ ἄλλου αὐτοῦ θέματος, γιὰ νὰ μὴν κάνω κατάχρηση τοῦ περιορισμένου χώρου τοῦ προορισμένου γιὰ τὴν ἐξόφληση τοῦ χρέους ἀπέναντι στὰ νέα ποιητικὰ βιβλία, πού τὸ καθένα τους χωριστὰ εἶναι ἄξιο γιὰ μιὰν εἰδικὴ κριτικὴ συζήτηση. Ὁ ἀριθμὸς τους, καὶ ὁ χώρος φυσικά, εἶναι φανερὸ πὼς δὲν ἐπιτρέπουν στὴ συζήτηση αὐτὴ νὰ εἶναι πλήρης. Ἄς προσπαθοῦμε τουλάχιστο νὰ ἀδικοῦμε ὅσο γίνεται λιγότερο τὸ δημιουργικὸ μόχθο τῶν συναδέλφων, πού, ὁμολογουμένως, ἀξίζουν μιὰν εὐρύτερη προβολή.

Ὁ ΝΙΚΟΣ ΠΑΠΠΑΣ μὲ τὴ συλλογὴ του «12 καὶ 5» πού τῆς ἀπενεμήθη τὸ Β' Κρατικὸ Βραβεῖο Ποιήσεως, παρουσιάζεται νὰ βρίσκεται πλησιέστερα πρὸς τὸν ποιητὴ ἑαυτοῦ. Ὁ κάθε ποιητὴς φέρνει ἀπὸ τὴ φύση του ἓνα εἶδος μετάλλου μέσα του καὶ εἶναι πῶς συνεπὴς μὲ τὴν ἀποστολὴ του καὶ πῶς κερδισμένος ὅταν οἱ ἤχοι του βγαίνουν ἀπ' εὐθείας, χωρὶς τὴν παρεμβολὴ ἄλλων παρηγήσεων πού μεταλλάζουν τὴ φυσικότητά τους. Ἡ ποίηση ἔχει αὐτὴ τὴν ιδιοτροπία: δυναμώνοντας κανεὶς τὴ φωνὴ του, παραλλάσσοντάς την, δὲν ὑπάρχει περίπτωση ν' ἀκουστεῖ μακρότερα. Μιὰ κραυγὴ μπορεῖ νὰ ξεσκίξει τ' ἀπτιὰ ἀλλὰ νὰ μὴ φτάνει καθόλου στὴν ψυχὴ, πού, ἀντίθετα, δυὸ ἀπλοί, χαμηλοὶ ἤχοι μποροῦν νὰ τῆς ὑποβάλουν τὴν πῶς ζωντανὴ ἀλήθεια καὶ νὰ τῆς ξυπνήσουν τὰ μεγαλύτερα συναισθήματα. Ἡ παραπάνω παρατήρηση εἶναι σχετικὴ μὲ τὴν περίπτωσιν τοῦ ποιητῆ Νίκου Παπᾶ, μιὰ περίπτωσιν ἰδιάζουσα καὶ ἐνδιαφέ-

ρουσα. Τὸ βαθύτερα κύριο χαρακτηριστικὸ τοῦ Νίκου Παπᾶ εἶναι μιὰ παιδικὴ καλωσύνη, ποὺ ξεγελιέται νὰ πιστεύει πὼς χτυπώντας ἕνα δυνατὸ τύμπανο, θὰ διώξει τοὺς φόβους, θὰ σκορπάσει τὰ κακὰ πνεύματα, θὰ σωφρονίσει τὰ ἄνομα συμφέροντα, θὰ συνεφέρει τὴν ἀδικία, θὰ συνεγείρει τὰ πλήθη. Ἔτσι ἡ ἀληθινὴ του φωνὴ ποὺ θὰ βοῦσε μὲς στὴν ψυχὴ καὶ θὰ τὴν αἰχμαλώτιζε, γίνεται συχνὰ φωνὴ βοῶντος ἐν τῇ ἐρήμῳ.

Συμβαίνει στίς δύσκολες ἐποχές, νὰ γελιέται κανεὶς καὶ νὰ νομίζει πὼς μπορεῖ νὰ γίνῃ καὶ ὁ ρήτορας καὶ ὁ κήρυκας καὶ ὁ ποιητὴς ταυτοχρόνως, ἀπολογητὴς τῆς δικαιοσύνης καὶ τῆς ἀνθρωπιᾶς, προσπαθώντας νὰ προσελκύσει τὴν προσοχὴ τῶν ἀνθρώπων μπροστὰ στὸ θέαμα ἑνὸς κόσμου ποὺ καίγεται. Ὡστόσο τὸ ὄπλο τῆς ποιήσεως εἶναι ἕνα ὄπλο ἀπὸ φῶς, ποὺ ἀκολουθεῖ δικές του διόδους πρὸς τὸ ἐσωτερικὸ τῶν ἀνθρώπων. Ὁ ἴδιος ὁ Παπᾶς τὸ γνωρίζει γιατί γνωρίζει πολὺ καλὰ τὴν ποίηση. Ὡστόσο παλεύει μὲ τὴν ἴδια του τὴν παιδικότητα, μὲ τὴν ἴδια του εὐφλεκτὴ καρδιὰ ποὺ τὸ κῆμα τῆς παρασύρει τὴν δημιουργικὴ ἡρεμία του. Λέν θὰ ἦταν ἀνάγκη νὰ καταφύγουμε σὲ προγενέστερες συλλογές του ἀφοῦ δείγματα τῆς ἐσωτερικῆς του αὐτῆς πάλης — περιορισμένα στὸ ἐλάχιστο ἔστω — ὑπάρχουν καὶ στὴ νέα του συλλογὴ. Μόνο πὼς ἐδῶ ἡ ἀρετὴ τοῦ ἡρεμοῦ λόγου του καλύπτει τὸ θόρυβο ποὺ πηγαίνει ν' ἀρθρωθεῖ ἐδῶ κι ἐκεῖ, καταχτώντας μας μὲ τὴ διαπεραστικὴ ἀνθρώπινὴ τῆς ἡφί κι ἀφήνοντας στὴν ψυχὴ μας ἕνα καταστάλαγμα ἀπὸ αἰσιόδοξη καὶ καρτερικὴ πίκρα. Βλέπει τὰ πράγματα μ' ἕνα καθουσιαστικὸ βλέμμα, τὸ καθαρὸ ποιητικὸ βλέμμα ποὺ μεταγράφει μὲ πολὺ προσοχὴ τὸ λεπτότατο ποιητικὸ στοιχεῖο τῶν καταστάσεων καὶ τῶν πραγμάτων. Στὸ μακρόστιχο ποίημά του «Αἰγαῖο», ἐπιχειρώντας μιὰ σύζευξη τῶν αἰσθήσεων ποὺ τοῦ δίνουν—ἀγαπημένα του καὶ τὰ δυὸ—ἡ θάλασσα ἀπὸ τὴ μιὰ καὶ ἡ πατρικὴ του στεριά ἀπὸ τὴν ἄλλη, μᾶς μεταδίνει τὸ διπλὸ αὐτὸ ρίγος μὲ τὴν ὁμορφιά του καὶ μὲ τὴν πίκρα του. Συχνὰ οἱ εἰκόνες του ἐμφανίζουν μιὰν ἀφταστικὴ ποιητικὴ καθαρότητα. Βλέπει τὴ θαμπὴ ἀγλὴ «ποὺ βγάζει σὰν καπνὸ ἀπὸ ὄνειρο ὁ γαλανὸς ὀρίζοντας». Τὰ καρᾶβια «μὲ τὰ φουγάρα καὶ τὰ φῶτα ἀναμένα - ἀπὸ τ' ἀστέρια ποῦχουν πέσει πάνω τους...» καὶ ταυτόχρονα εἰτὴν ἀλλοιώτικη χλόη—ποὺ βγαίνει ἀπ' τὰ θαλασσινὰ νερά—σὰν ἕνα ναυτικὸ φαρμάκι...».

Δυὸ τριίστια σὰ θριάμβοι
ἔσκισαν τῆς αὐγῆς τὴ γάζα
γεμάτα δόξα, δίχτυα πρῶινὰ κι ἀνθρώπους.

Ἀγατάει ὁ ποιητὴς τὸ Αἰγαῖο, ἀλλὰ ἡ στεριά εἶναι βαθύτερα ριζωμένη μέσα του. Δὲ θὰ μποροῦσε ὡστόσο νὰ κάνει μὲ τὸ ἕνα μόνον δίχως τὸ ἄλλο. Θὰ προτιμοῦσε ἕνα συγκεκρισμένο, μιὰ ταύτιση τῶν δύο αὐτῶν στοιχείων. Θᾶθελες λέει στὸ Αἰγαῖο νὰ σὲ πατοῦν

τὰ δακρυσμένα ἐλάφια(...)
νὰ σὲ πατοῦν οἱ φάλαγγες τῶν μυρμηγ-
(κιῶν (...))

ν' ἀκοῦς τ' ἀηδόνια ποὺ λησιμόνησαν
κι ἐφέτος νὰ σωπάσουν

νὰ δεῖς λημέρια ἀπὸ ψηλῶματα
ποὺ δὲν τὰ φτάνει ὁ στίχος
κορδέλλες ἀπὸ τόξα οὐράνια
καθὼς βυθίζουν τὰ δυὸ πόδια τους στὰ
χιόνια...

Οἱ παιδικές μνημὲς εἶναι ριζωμένες μέσα στὸν ποιητὴ, κι ὅταν ξυπνάει μέσα του τὸ θεσσαλικὸ στάρι κυματίζει ψηλότερα ἀπὸ κάθε ἄλλο περιστατικὸ τοῦ παρόντος. Ὅ,τι βαθύτερο ἔχει μέσα του, εἶναι πολὺ λεπτό, σχεδὸν εὐθραυστο. Μιὰ ἡχὴ νοσταλγίας, μελαγχολίας καὶ μέθης μαζὺ κυριαρχοῦν στίς καλύτερες λυρικές στιγμές του. Αὐτὰ μαζὺ μ' ἕνα εὐρὺ καὶ ζεστὸ συναίσθημα γιὰ ὅλα. Ὁ κόσμος ρευστός, ἀλλὰ ἀναλλοίωτος, ἀναδεύεται μέσα στὸ χρόνο, χωρὶς χρόνο. «Ἀλλάζει ἡ γεωγραφία, τὰ τοπία—ἀλλάζουν οἱ πολιτείες ὄνομα...» Τὰ πράγματα ἔρχονται, παρέρχονται ἀνανεώνονται. Ἡ ἀνθρώπινη ψυχὴ ἀποτελεῖ τὸν κρῖκο ποὺ τὰ συνδέει σ' ἕνα αἰῶνιο παρόν.

Ὁ Νίκος Παπᾶς φαίνεται νὰ εἶχε μαγευτεῖ ἀπὸ τὴ φωνὴ τοῦ Μαγιακόφσκυ σὲ τέτοιο σημεῖο ποὺ ἔφτασε νὰ παραποιήσῃ τὴ δική του φωνή, ἐνῶ ὁ δικὸς του αὐθεντικὸς τόνος, εἶναι ἕνας ἄλλος, ἕνας τρυφερὸς τόνος. Ἐπάρχουν πολλοὶ τρόποι ποὺ μποροῦν νὰ κάνουν ἕνα γυαλὶ νὰ ραγίσῃ. Τὸ ἴδιο συμβαίνει καὶ μὲ τὴν ψυχὴ τοῦ ἀνθρώπου στὸν ὅποιο ἀπευθυνόμαστε. Ὅταν—ὅπως συμβαίνει στὸ ποίημά του «Ἡ 9η Σιμφωνία τῆς Εἰρήνης»—ξεχνάει τὸ δικό του ποιητικὸ ὄπλο ποὺ εἶναι ἀληθινὸ, γράφει στίχους σὰν αὐτούς:

Ὅσο κι ἂν ντύνουμε τίς σάρκες μας
μὲ ροῦχα ἀπὸ λεπτὸ μαλλί
κι ἐσώρουχα ἀπὸ μετάξια,
ὅσο κι ἂν λησιμονοῦμε τίς ἀκαθαρσίες τῶν
(ἐντέρων μας
μὲ ὑποκλίσεις καὶ κομπᾶ λόγια,
ὅσο κι ἂν ὁ ἐγκέφαλός μας ἀστραψε
ἀρμονίες καὶ μαθηματικὰ
γιὰ νὰ σχετάσῃ τὴν κοπριὰ τῆς ἱστορίας
ὅσο κι ἂν οἱ πολυτελεῖς ὀδοντοστοιχίες
(μας
ὁμορφαίνουν τὰ χαμόγελά μας...

Ὡστόσο αὐτὸ δὲν βαστάει πολὺ. Τὸ δικό του λυγμικὸ παράπονο ἔρχεται ἀμέσως μὲ τὴν ἀνθρώπινὴ του ἀπλότητα νὰ ἐπαναφέρει στὴν τάξη του τὸ ποίημα. Καταμετράει αὐτὰ ποὺ θὰ μείνουν ὕστερα ἀπὸ ἕναν ἀτομικὸ πόλεμο:

Τί ἔγιναν οἱ πῦλες τοῦ Βραδεμβούργου
οἱ ἀψίδες τοῦ Θριάμβου στὸ Παρίσι,
οἱ φωτεινὲς βιτρίνες στὰ μαγαζιά
μὲ τὰ νυφιάτικα φορέματα;
Γιατί γεννήθηκαν
ὁ Ὀμηρος, ὁ Δάντης, ὁ Χιμένεθ,
γιατί γράφει βιβλία ὁ Καζαντζάκης;

... ..

Θὰ παραθέσω μερικοὺς στίχους ἀπὸ διάφορα ποιήματά του, πλήρεις ἀπὸ τὴν ἀμεμπτὴ λυρικὴ του ποιότητα, τὴν οὐσία τῆς δικῆς του φωνῆς, ποὺ δὲν ὑπερβάλλει τὸν τόνο τῆς, ποὺ νοθεύει χωρὶς λόγο ὅ,τι ὁμορφότερο φέρνει μέσα του.

Ἦρθαμε ἐδῶ νὰ ξεκουράσουμε τὴν ψυ-
(χὴ μας
νὰ βάλουμε στὸ αἷμα μας
πρασινάδα ἀπ' τὰ δέντρα...

(Ἐξοχὴ)

Μόνο γιατί μπορῶ νὰ χαϊδεύω
μιὰ γατούλα στὰ γόνατα
καὶ νὰ καλημερίζω ἕνα λουλούδι,
μόνο γιατί μπορῶ νὰ βγάλω τὸ καπέλ-
(λο μου

στοὺς πρωϊνοὺς ἐργάτες,
γι' αὐτὸ καὶ μόνο
μπορῶ νὰ ξεριζώσω μὲ τὰ νύχια μου
τις βάσεις τῶν πυραύλων!

(Ὁργή)

Ἡ μητέρα ἦταν ἄρρωστη.
Δὲν μπόρεσε νὰρθεὶ ὅταν βγάλαν τὰ
(κόκκαλά σου.

Ἡ μητέρα εἶναι ἀκόμη ἄρρωστη
σοῦ κουβεντιάζει κάθε βράδυ
τὰ βιβλία σου ἔγιναν σύνταξη
κι ἐξασφαλίζει τὸ ψωμί της,
τὸ ξανθὸ μουστάκι σου φύτρωσε
στ' ἀπάνω χεῖλη τῶν ἐγγονῶν σου
κι ὁ κόσμος πάει κι ἔρχεται
τὰ παιδιά γεννοῦν, τὰ βρέφη γίνονται
(μητέρες
καὶ πίσω ἀπ' τὴ φωτογραφία σου χτυποῦν
φτεροῦγγες πού κρυφτήκαν στὸ σκοτάδι...
(Σὲ μιὰ φωτογραφία)

Ὁ Νίκος Παππᾶς ἔχει μιὰ ψυχὴ παιδιοῦ, πού
τὸν παρασύρει κάποτε καὶ σὲ μιὰ λογικὴ παι-
διοῦ. Αὐτὸ ὅμως, γιὰ τὴν ποίηση καθ' ἑαυτή,
δὲν εἶναι τὸ σοβαρότερο. Τὸ σοβαρότερο εἶναι
πὼς δὲν εἶδε ἐξ ἀντικειμένου τὸν ἑαυτό του,
γιὰ νὰ διαπιστώσει πὼς κλείνει μέσα του ἕναν
ποιητὴ πρότου ἀναστήματος, ἕναν διαφορετικὸ
ποιητὴ. Ἡ διαπίστωση αὐτὴ θὰ τὸν βοηθοῦσε
νὰ μὴν ἀποστειῖ τῆς δικῆς του φωνῆς, καὶ περιο-

ρίζοντας ταυτόχρονα τὸν πληθωρισμὸ καὶ τὴν
ἀνάλυση, νὰ ἔχει ὀδηγηθεῖ πρὶν ἀπὸ πολλὰ χρό-
νια στὴν καλλιτεχνικὴ τελείωση τῶν μορφῶν τοῦ
προσωπικοῦ του μηνύματος.

Ἦανε 15 χρόνια τώρα πού δὲν ἔχει τύχει νὰ
διαβάσω κανένα νέο κείμενο τῆς ΜΕΛΠΩΣ Α-
ΞΙΩΤΗ. Τὸ μακρόστιχο ποίημά της «Κοντραμ-
πάντο», σωστὴ ἐκπληξη, τυπωμένο στὴν Ἑλλά-
δα καὶ γραμμένο μακριὰ ἀπ' αὐτὴ, περνάει κατ'
εὐθείαν μέσα μας καὶ μᾶς ξυπνάει παμπάλαιους
ἀνθρώπινους διαλογισμοὺς. Διαλογισμοὺς πάνω
στὴ ζωὴ καὶ πάνω στὸ χρόνο. Οἱ ἀλλαγές τῶν
ἐποχῶν καὶ τῶν φαινομένων, ἡ σύνθεση καὶ ἡ
ἀποσύνθεση, ἐμεῖς οἱ ἴδιοι ἀποτελοῦμε τοὺς δεῖ-
χτες αὐτοῦ τοῦ χρόνου πού ἀλλοιῶς δὲ θὰ μπο-
ροῦσε νὰ καταμετρηθεῖ, οὔτε νὰ εἶναι μέσα στὴ
μοίρα μας. Ἡ νοσταλγία τῆς χρόνια καὶ χρόνια
ξενητεμένης ποιήτριας, πού βλέπει τὸ χρόνο
αὐτὸν τῆς ξενητίας της νὰ παρατείνεται, τὴν
κατακλύζει ὀλόκληρη. Θέλει νὰ περπατήσει, νὰ
δεῖ καὶ ν' ἀκούσει ξανά, νὰ ψηλαφήσει τὴν πα-
τρικὴ γῆς - πρόσωπα, πράγματα καὶ τοπία πού
ἄφησε πίσω της. Ἀλλὰ αὐτὸ εἶναι κάτι πού δὲν
τῆς ἐπιτρέπεται κι ἄλλο δὲν τῆς μένει παρὰ νὰ
κάνει «κοντραμπάντο» (λαθρεμπόριο) τὸν ἑαυτό
της. Θὰ μπάσει τὴν ψυχὴ της λαθραῖα στὴν ἀ-
γαπημένη γῆς. «Ὁ χρόνος κόσμο ἐσχότωσε, ἐσὺ
εἶσαι πάντα ἀκέρια.» Δὲν γίνεται, ὅσο κι ἂν
πολλὰ πράγματα μετέλλαξε ὁ χρόνος—αὐτὴ εἶ-
ναι ἡ δουλειά του—νὰ μὴ βρεῖ τὸν τόπο πού θε-
μελιώσε τὴν ὑπαρξή της, πού τὴν πλούτισε μὲ
μνημῆς ζεστές, ἀναντικατάστατες σὲ ἱερότητα
ἀπὸ κάθε τί ἄλλο μεταγενέστερο ἢ σύγχρονο.

Τὸ ποίημα τῆς Ἀξιῶτη εἶναι γραμμένο σὲ
ιδιόζουσα ἔκφραση καὶ μὲ μιὰν ἀταχτη στίξη,
πού μοιάζει νὰ παρακολουθεῖ τὸν ταραγμένο κυ-
ματισμὸ τοῦ ἐσωτερικοῦ της λυγμοῦ, τίς τομῆς
τοῦ ἴδιου τοῦ ρίγους της.

Πρέπει κάποιος νὰ μένει στὶς κάμαρες πού ἔζησα
δίπλα στὸ κλουβὶ μὲ τὴν καρδερίνα (...)

.... ὁδὸς Λαμάχου ἀριθμὸς 1

ἴσως νάχουν γκρεμίσει τὴν ξύλινη σκάλα τὰ οἰκήματα μεταρρυθμίζονται
ἄνθρωποι ἄλλοι ἐσυγκινήθηκαν μὲ τὰ δικά μου πράγματα
τὴ θάλασσά μου, τὴ δική μου θάλασσα
τὴν ἔκαμαν λέει

σονέττο (...)

Καὶ τώρα ξέρετε διάζομαι.

Εἶναι πολλὴ ἡ δουλειὰ λέτε νὰ προλάβω

ἔχω νὰ συναντήσω κάποιον πού μὲ γέννησε ἀπάνω

σ' ἕναν κόβο μὲ τ' ὄνομα Ἑλλάς(...)

ἔχω νὰ συναντήσω τὰ χέρια τίς φωνές τὰ βράδια πού εἶχα ἀφήσει

τᾶχω ἀφησμένα ἀτέλειωτα(...)

«Σοῦ φέρνω τὸν ἑαυτό μου τώρα» λέει στὸν
κόβο Ἑλλάς ἐξένον ταξιδευτὴ μὲς στὸ καράβι
μου». ἔχει εἰσχωρήσει λαθραῖα σ' αὐτὴ τὴν
ἀπηγορευμένη ζώνη, ἀνιχνεύει, ψηλαφεῖ τίς μνη-
μῆς, γάνεται κι ὑπάρχει ἀνάμεσά τους. Περιερ-
γάζεται τὰ πάντα μὲ ὑγρὸ βλέμμα, πολλὰ ἀνα-
γνωρίζει, πολλὰ τὰ ὑποθέτει. Εἶναι ἐκεῖνα πού
ἔπαιναν νὰ ὑπάρχουν. Ἕνας κόσμος καθημερι-
νός, ἀπλός, βασανισμένος εἶναι ὁ κόσμος πού
ἔχει ἐπιθυμήσει νὰ ξαναδεῖ. Τίποτε τὸ φασμα-
τωπικό. Μιὰ ἐξομολογητικὴ ἀναπόληση ὄλων ἐ-

κείνων, πού ἔζησε, ζυμώθηκε καὶ μεγάλωσε μέ-
σα στὴ θλίψη τους. Ὀλων ἐκείνων πού ἐτάφ-
χουν μὲς στὰ θεμέλιά της, γιατί τὸ σπῆτι, ὅπως
λέει ἡ ἴδια, «συνεργάζεται στενὰ μὲ τὰ θεμέ-
λια». Καὶ τὴν ιδιόζουσα ἔκφρασή της γιὰ τὴν
ὁποία μιλήσαμε στὴν ἀρχή, τὴν ἀντλεῖ ἀπὸ τὸ
παρελθόν. Μιλεῖ τὴν ἀπλὴ γλῶσσα τοῦ κόσμου
της, τὴν ἀνεπατήδευτη, τὴ γλῶσσα πού συνδέε-
ται μὲ τὰ πρόσωπα καὶ μὲ τὰ πράγματα. Ἀλ-
λωστε γι' αὐτὰ καὶ μ' αὐτὰ μιλεῖ στὸ μονόλογό
της.

'Εδῶ ἦταν. 'Εδῶ ἀκριβῶς.
 ἄνοιξε ἡ θάλασσα ἓνα πρωὶ κι ἦρθε τὸ πρῶτο καλοκαίρι (...)
 Μὰ τώρα καθὼς ξέρετε διάζομαι δὲ θέλει χασομέρι
 εἶναι πολὺς ὁ τόπος καὶ οἱ ψυχὲς βαθειὲς
 ἀνοιῖτε μου τὴν πόρτα
 μὲ τὸ παλιό μου τὸ ραβδί βλέπω καὶ περπατῶ
 ἀνοιῖτε γιατί ἐδῶ καθόταν τότε ἡ Μιχελίνα (...)
 Καὶ ἡ Μιχελίνα μεταπλάστηκε τώρα σὲ μιὰ μικρὴ μαργαρίτα ἀπριλιάτικη
 στὸ σκαλοπάτι τοῦ δικοῦ της τάζω ὅπου οἱ μέλισσες τὸ καλοκαίρι
 ξεθαρεύοντας μὲ ὄλο τὸ ἐλεύθερο μποροῦν νὰ πᾶν νὰ κάθονται
 ἀπευθείας στὴν καρδιά της
 μόν' ἓνα ποτήρι μὲ νερὸ ποὺ εἶχε ξεχαστεῖ στὸ ράφι ὀλομόναχο
 καὶ ἀπ' ὄλα τὰ καθέκαστα δὲν ἐπληροφορήθηκε κανένα
 συλλογίζεται πάντοτε - Μιχελίνα, τάχα γιατί δὲν ἦπιες ὄλο τὸ νερὸ σου
 ἀκόμα σήμερα — δὲ διαψᾶς;
 'Αλλὰ ἔρχεται ὁ ἀγέρας καὶ τὰ σκορπᾶ (...)
 Κάπου πρέπει νὰ βρίσκονται
 θέλει νὰ ψάξω νὰ τίς βρῶ
 ἀντὶς ποὺ ἀκόμα ἀπόμειναν ἐπάνω τοῦ καιροῦ
 ἴσως δὲ βγαίνουν πιά στὸ δρόμο (...)
 σιτὴ χώρα ποὺ δὲν ξεχωρίζεις ἂν ὁ λατερνατζῆς παίξει
 γιὰ τὰ λεφτὰ εἶτε λέει τὸ μεράκι του
 καὶ στοῦ ἀρνοιοῦ τὴ σπάλα τὴν προμηνοῦν ἀκόμα τὴν κακοκαιριὰ
 μπορεῖ ἀπ' τὸ παράθυρο νὰ βλέπουνε τὸ κάρο νὰ φεύγει μὲ τὰ ἐπιπλα
 τὰ πῆρε τώρα ὁ παλιατζῆς καὶ κόσμος πίσω τὰ θρηνεῖ
 μ' ὄλο ποὺ τῶχον ἀκουστὰ πῶς στὸ καλὸ εἶναι τὸ καινούργιο
 τίς ξέρω ἐκεῖνες ὄλες ποὺ πέφταν στὰ κονίσματα
 νὰ τίς φυλάει ἡ Παναγιὰ ἀπὸ τὸν πειρασμὸ
 εἶχαν στὴν ξενητεία τὸν ἄντρα
 κι αὐτὲς ποὺ παρακάλαγαν—Κύριε φύλαξέ μας
 ἀπ' τὸ λιμὸ ἀπ' ἀρρώστεια κι' ἀπὸ δικαστήριο
 κι' ὅσες φώναζαν μάρτυρες στὴν κακιὰ ὥρα τὰ βουνὰ
 δὲν ἔτυχε δίπλα ἄνθρωπος
 κ' ἔχασαν τὸ νερὸ ἀπ' τὴν αὐλὴ ἅμα στείρεψε
 τὰ ἔργα τους τὰ ρούφηξαν κ' ἐκεῖνες ἐβλέπαν τὸ θάμα
 πρέπει νὰ τίς βρῶ τώρα αὐτὲς ποὺ ἀκόμα ἀπόμειναν
 ἐκείνου τοῦ καιροῦ καὶ λένε
 —νὰ δάλομε κάνα γεράνι κρεμεζὶ μέσα στὴν καλὴ γλάστρα (...)
 —νὰ βάψουμε καὶ τὴν ὀξώπορτά μας κανένι χρῶμα οὐρανὶ νὰ ἐτοιμαστοῦμε
 (γιὰ τὸ γάμο (...))

'Υπάρχουν πράγματα ποὺ μέσα στὴν ἀπλό-
 τητα τῆς φυσικότητάς τους εἶναι πολὺ ἀνθρώ-
 πινα καὶ ἀτηχοῦν τὸ ἴδιο στὶς καρδιὲς τῶν ἀ-
 πλοϊκῶν καὶ στὶς καρδιὲς τῶν πεπαιδευμένων.
 'Ο ἓνας χρόνος σπρώχνει τὸν ἄλλο, πρόσωπα
 καὶ πράγματα κυλοῦν καὶ φεύγουν ὅπως τὸ

ποτάμι, ὅσοπο οἱ παλιοὶ δεσμοὶ μένουν μέσα
 μας κι ἡ φιλοσοφία ποὺ ἀκολουθεῖ εἶναι ἴδια
 ἢ σχεδὸν ἴδια σὲ ὄλους. "Ὅλα ἔγιναν πολὺ γρή-
 γορα. Οἱ ἄνθρωποι εὐχάστηκαν τόσο ἀπόπειρα
 σὰν τὸ ἄλογο σιτὴν τρύπα—ἡ γῆ εἶχε ἀνοίξει
 ὅπως τὴν ὄργωνε καὶ τὸ πῆρε τὸ χάος).

Μὲ τὸν ἴδιο ρυθμὸ αὐτοῦ τοῦ καιροῦ πρέπει νὰ διάζεται πολὺ καὶ ὁ θάνατος.

πρέπει νὰ ἀνταποδίδουν τίς ἐπισκέψεις οἱ ἄνθρωποι
 φυσικὰ οἱ νεκροὶ δὲν ἔχουν ἀνάγκη νὰ τοὺς κουβεντάζουμε
 νὰ λογαριάζεται τὸ κόστος τους μὲ τὴν ὀκὰ ἢ τὸ χιλιόγραμμα.
 μὰ ἔχουν οἱ ζωντανοὶ ἀνάγκη νὰ τοὺς πλησιάσουν
 ὄχι ὡς ἀνταπόδοση μόνον καθυστερημένης ἐπίσκεψης (...)
 'Ο θάνατος δὲν ἔχει πατρίδα πονθενὰ οὔτε καὶ φάρμακο...

Ἔρχονται στιγμὲς ποὺ τὸ μυαλό τοῦ ἄν-
 θρωπου ἀπορροῦνται ἀπὸ τὸν ἄνθρωπο
 τοῦ θανάτου, ἔννοιες ποὺ ὀλοκληρώνουν τὴ φύ-
 ση φθείροντας καὶ παραλλάζοντας ἀστὰ ποὺ ἀ-
 νανεωμένα ὑπάρχουν πάντα. Ἡ λαθρεπιβάτης
 ποιήτρια σιέφτεται σιτὴ γέφυρα τοῦ καρδιου,
 ἓνα σύμβολο, μὲ πολὺ ἐνδύτερη σημασία. Μπο-
 ρεῖ νὰ ναι μιὰ γέφυρα καρδιου ἢ μιὰ γέφυρα
 ποταμοῦ ποὺ κυλοῦν κάτω της τὰ νερὰ—ὁ κό-
 σμος—καὶ χάνονται ἢ καὶ μιὰ ἰδεατὴ γέφυρα
 ποὺ ἔχει σχηματιστεῖ μέσα μας καὶ μᾶς ἐνώνει

μὲ τὸ παρελθόν, ἢ ἀκόμη μπορεῖ κι ἓνας αἰ-
 νιος τόπος ποὺ τὸν διαβαίνουν οἱ αἰῶνες. "Ὅ-
 λοι μας διαβαίνουμε μιὰ γέφυρα. Κάτω μας
 ξέρουμε πῶς ἔχουν περάσει ποτάμια ζωῆς κ
 ἔχουν καταποντιστεῖ γιὰ νὰ γίνουν κάτω ἄλλο,
 γιὰ νὰ μεταμορφωθοῦν στὸ δικό μας σῆμα
 ποὺ περνᾶμε πάνω ἀπ' αὐτὴ τὴ γέφυρα. Προ-
 τιμῶ νὰ κλείσω τὸ σημείωμά μου, γιὰ τὸ γυ-
 μάτω ἀπὸ θλίψη αὐτὸ ποίημα, ποὺ τὰ σύμβολα
 του—τὸ καρδί, ἢ γέφυρα, τὸ σῆμα—μεταφί-
 ονται σὰν τὴν ψυχὴ ποὺ ὀδύρεται μὲ τίς

τελευταίους του πικρούς στίχους, προσθέτοντας την απαραίτητη στίξη για τους αναγνώστες μου.

Στο σπίτι μου ήρθα τώρα
ταξιδιώτης ξένος στο καράδι μου.
Δεν έβγαλα φορτωτική
δεν έχω εντάξει τα χαρτιά,
άνοιξε το φεγγίτη
έσυ κιρά μου που είσαι γυναίκα,
πατρίδα σ' όνομάζουνε, για να μου το
(κρύψεις

το κοντραμπάντο μου.

Το «Κοντραμπάντο» είναι ένα γνήσιο ποιητικό κείμενο, ένα ποίημα πικρής καρτερίας και αγάπης της ποιήτριας προς τις ρίζες της, ένα ποίημα ανθρώπινο, απλώς ανθρώπινο. Μέσα στους στίχους του δεν διακρίνεις κανενός είδους απογοήτευση.

Φαίνεται που δεν ήταν το είδος της ποίησης των Άγγλοαμερικανών ποιητών που είχε επιδράσει στον Κλειτό Κύρου και είχε αφιεθεί σε μιάν άχρωμη έκφραση συναισθημάτων που δεν πρόδιδαν την ύπαρξη καμμιᾶς ή σχεδόν καμμιᾶς περηνικής ταραχής μέσα στην ύπαρξή του. Αυτή η επιφανειακή ωραιολογία που ή ποιητική της τάξη σ' ένα κείμενο θαρρείς και δεν είναι παρά αποτέλεσμα αισθητικής εμπειρίας κι όχι μιᾶς ἄλλης βαθύτερης ανάγκης, κατέλαβε αρκετό χώρο στις προσπάθειες πολλών νέων μας ποιητών. Να όμως που κανένα φαινόμενο δεν είναι ανεξήγητο. Οί «Κραυγές της Νύχτας» του ΚΛΕΙΤΟΥ ΚΥΡΟΥ αποτελούν μιᾶ περίπτωση που μᾶς αποκαλύπτει πώς το παραπάνω φαινόμενο δεν ξεκινάει πάντοτε από την οργανική αδυναμία που καταλήγει στο μαρτυρισμό. Ἡ γενιά του Κύρου, ανδρωμένη στην κατοχική και στη μετακατοχική περίοδο—ένα μεγάλο μέρος της τουλάχιστο—έκλεισε κάτω από την επίδραση των εξωτερικῶν συνθηκῶν τον κόσμο της πολύ βαθιά μέσα της, τον ἄφησε να σκεπαστεί ή και να ξεχαστεί έντελῶς, σὰν ένα είδος θησαυροῦ ἀπὸ πολύτιμα ἀλλὰ λαθραῖα νομίσματα.

Οί μέρες που ζούσαν δεν εἰκοῦσαν την ἀνάπτυξη τοῦ βαθύτερου ἀνθους τους, την καθάρση τους φωνή, την εὐκρίνεια τῶν παρορμήσεών τους. Ἦταν ὑποχρεωμένοι να ζοῦν ὄχι σὺν κλίμα τῶν ἡμερῶν που θὰ τοὺς εἰκοῦσαν ἀλλὰ σὺν κλίμα μιᾶς ἰδιόμορφης νύχτας. Ἐνα

...νύχτες χωρίς ἐσένα,

χωρίς ἐμένα, χωρίς τὸν ἄλλον, χωρίς κανέναν,
δὲν ξέρεις τίποτα για τὸ φίλο σου σὺν ξενητεία,
για τὴ φίλη σου σὺν διπλὰν δρομάκι,
παρὰ μονάχα ὅτι ζοῦν ἔστω και πεθαμένοι.

Τὶς νύχτες κάθονται συλλογισμένοι πλάι σὺν λάμπα,
ἰσχυρίζονται πὺς διαβάξουν μὰ ὁ νοῦς τους ταξιδεύει
ποιὸς ξέρει σὺν ποιὰ πέλαγα, ποιὸς ξέρει σὺν ποιὸς ὄχτους,
ξαναθυμοῦνται μὲ συμπάθεια τοὺς νεκρούς, καπνίζουν,
κουρδίζουν τὸ ρολόι που θὰ τοὺς μαχαιρώσει τὸ πρωτὶ,
σβύνουν τὸ φῶς, τρυποῦνε μὲ μανία τὸ σκοτάδι.
κι' ἀποκαμωμένοι κοιμοῦνται καταπίνοντας ὄνειρα
για μιᾶν ἄλλη ζωὴ δίχως τύψεις...

Ἀντιέγραφα τοὺς στίχους αὐτοὺς—βάζοντας
καὶ τὴ στίξη που ἔχει καταργήσει ὁ ποιητής—
για να δώσω σὺν ἀναγνώστη να καταλάβει

είδος νύχτας ἄφησαν να πυκνωθεῖ και γύρω ἀπὸ τὸν βαθύτερο ἑαυτό τους ὅπου ἔθαψαν τὰ ἱερὰ σκευὴ τῆς ψυχῆς τους. Ὅσῳ και ἡ νύχτα, κάθε είδους νύχτα, δὲν παύει ναῖναι μιᾶ δημιουργική μήτρα. Ἐτσι και τὸ νέο του ποίημα ἀποτελεῖ μιᾶ ἔκρηξη 15 κραυγῶν που ἀναδίνονται μὲς ἀπ' τὴ νύχτα, οἱ κραυγὲς μιᾶς λανθάνουσας ζωῆς που τὰ μέτρα της ἦταν μεγαλύτερα ἀπὸ τὴν πολιορκία τοῦ σκοταδιοῦ, και που ζήτησαν μιᾶ διέξοδο ἀντιδρώντας σὺν ἀσφυξία.

Ἡ νύχτα ἔχει κραυγὲς δικῆς της, δὲ
(μπορεῖς
να ξεφύγεις τὶς κραυγὲς της· θὰ σὲ
(μαρτυρήσουν).

Ἀλήθεια, πόσα πολλὰ πράγματα που γίνονται μέσα σ' αὐτὴ τὴ νύχτα που ἡ ἀκωνομία και ἡ ζεστή καρδιά κρύβουν τὰ ὠραῖα τους ὑπάρχοντα, πόσο φῶς δὲν ζυμώνεται ἐκεῖ μέσα. Ὁ ποιητής κάνει τὸν ἀτομικό του ἀπολογισμό, ἐξηγεῖ πὺς ἔφτασε σ' αὐτὴ τὴ νύχτα, μιλώντας σὺν τρίτο πρόσωπο.

Σ' εἶχαν προδώσει οἱ πάντες και τὰ πάντα
σὰν βρέθηκες γυμνὸς σὺν ἡμικύκλια σπα-
(θῶν
πατοῦσες ξυπόλητος πάνω σ' ἡλίους τα-
(πεινοῦς
πὺς να μὴ χάσεις τὸ δρόμο σου σὺν τό-
(σο φῶς(...)

Στὴν ἡλικία τοῦ αἵματος ἦσουν ἀπόλυτος.
Σὰν πέταξαν οἱ πελαργοὶ σὺν ἀψηλὸ σχη-
(ματισμὸ
παίρνοντας τὸ τελευταῖο ροῦχο σου, τὶς
(ρίζες σου
κι' ἐμεινες ἀντιμέτωπος σ' ἕνα πλήθος
(προτροπὲς
στάθηκες λεία εὐκολή· σὺν ἔξικαναν εὐθύς.

Ἐτσι πέρασες σὺν νύχτα, ἡ ζωὴ σου ἔγινε μιᾶ ζωὴ λανθάνουσα, μέσα σ' αὐτὴ τὴ νύχτα, νοιώθεις ἀσφαλισμένος, ὡστόσο ἐμάταια ἀγωνίζεσαι να ἐπιζήσεις, χαράζοντας τ' ὄνομά σου σὺν λιθάρα...». «Δὲν ὠφελοῦν οἱ μάσκες, τί να τὸ κάνεις τὸ σπουδαῖο ὕφος...». Ἄλλωστε ἔξω ἀπ' αὐτὴ τὴ νύχτα ἡ ζωὴ ἔχει τὴν κρουστάλλινη εὐκρινεσία της, τὸ νόημά της, τὴ φυσική της ροή. Ἡ ἀνεση και ἡ ἀσφάλεια που νοιώθεις μέσα σ' αὐτὴ εἶναι τοῦ θανάτου.

τὴ δραματικότητα αὐτῆς τῆς ἐξομολόγησης, ἀπὸ μιᾶ συνείδηση που δὲ μπόρεσε ν' ἀντέξει περισσότερο τὴν ἐρημιά τῆς χαμοζωῆς και τῶν μι-

κρῶν πράξεων. Καί μιὰ πού χρησιμοποίησα
τὴ λέξη ἐρημιὰ ὡς δλοκληρώσω τὴν εἰκόνα μὲ

τοὺς πιδ κάτω ἔξοχους, —ὄσο κι ἂν εἶναι πα-
κροί,—στίχους.

...μὰ πάνω ἀπ' ὄλα ἡ διπλὴ σειρὰ τὰ κάγκελα
πού ἀνάμεσά τους βγαίνει ψαχουλεύοντας τὸ χέρι σου
γιὰ νὰ κουλουριαστεῖ κρυφὰ
σὲ μιὰ παλάμη.

Οἱ συμβάσεις τῆς νύχτας καὶ ἡ μονοτονία
εἶναι γνωστὲς σὲ ὄλους μας. «Τὰ χρόνια σω-

ριάζονται στὰ πόδια μας σὰν φορεμένα ροῦχα».
Σὲ καλεῖ ἡ μοῖρα τοῦ ἄλλου,

“Ὅμως τὰ λόγια κολλοῦν στὸ λάρυγγα, φράζουνε
τὴν ἀναπνοή, τὸ χέρι ἀπομένει μετέωρο· μήτε μπροστὰ
στὴν ἀπόφαση, μήτε κατὰ πίσω στὴν ἀνυπαρξία.
Δῶσε τὴ λύτρωση, δῶσ' τὴ γαλήνη, δῶσε τὴ δικαίωση!

Ἡ ἀφυπνισμένη συνείδηση σπαράζει μέσα σαὰ
δίχτυα τῆς καθημερινῆς δουλείας, στὰ δίχτυα

μιᾶς ζωῆς κουρδισμένης πού σου προσδιορίζει
ἀπὸ τὰ πρὶν τὶς κινήσεις.

Καταναλίσκεις τὶς μέρες σου δεμένος στὸν τροχὸ
μετρώντας τὸ ἴδιο πάντα ἐμβαδὸν τὰ ἴδια πάντα
βήματα(...)

Ἄλλὰ

πῶς νὰ σαλέψεις τὰ μέλη σου τέτοιον καιρὸ
πού ὁ τρόμος εἶναι πιδ φτηνὸς κι' ἀπὸ τὸ σίδηρο(...)
Κι' ἀκοῦς τοὺς φύλακες πού βηματίζουνε ἀνάμεσά μας(...)

Μέσα στὴ μνήμη τοῦ ποιητῆ ἀφυπνίζεται ἡ
δομή, ἡ λάμψη, τὸ ὄνειρο, τὸ ἀπερίγραπτο τῆς
ἀντίστασης, ὅταν ἡ ἐθνικὴ καὶ ἀνθρώπινη γεν-
ναιότητα προδίκαζε μιὰ πορεία σὲ ὑψηλότερους
δρόμους ἔξω ἀπ' αὐτὴ τὴ νύχτα μὲ τὸ τέλμα
τῆς.

Μιλῶ μὲ σπασμένη φωνή, δὲν ἐκλιπαρῶ
τὸν οἶκτο σας, μέσα μου μιλοῦν χιλιά-
(δες στόματα
πού κάποτε φωνάζαν ὀργισμένα στὸν ἥλιο,
μιὰ γενιὰ πού ἔψελνε τὰ δικαιώματα
(τῆς(...))

Ἡ στοιχειωμένη βροχὴ πέφτει γύρω σου,
σκάβει τὸν ἀνεμο πού κρύβει μέσα του
τὶς φωνὲς ὄλων ἐκείνων πού πεθάναν
γιὰ νὰ σὲ ἀναστήσουν.

Μὰ ἐσύ...

...ρήμαξες καὶ βουβάθηκες...

Ἄπο ποιητῆς σηκώνεται ὄρθιος μέσα στὸν ἑαυ-
τό του, ἀποφασισμένος ν' ἀποδεσμευθεῖ καὶ νὰ
περάσει στὴν περιοχὴ μιᾶς ἄλλης μοῖρας, κάνει
πόλεμο μέσα στὸν ἑαυτό του, «...μὴ θέλεις
νὰ ξεφύγεις...» «δῶσε μὴ ἀπόκριση στὴν κα-
ταιγίδα...».

Μικρὰ παιδιὰ πού ἀφέθησαν στὸ ἔλεος
(τ' οὐρανοῦ.
Ἡ γενιὰ μου ἦταν μὴ ἀστραπὴ πού
(πνίγηκε
ἡ βροντὴ τῆς. Ἡ γενιὰ μου καταδιώ-
(χτηκε
σὰν ληστής...

... Πῶς βρέθηκες
τόσο μόνος, πῶς νὰ τὸ πάθεις ἐσὺ αὐτό,
ἐσὺ πού εἶχες πάνω σου μιὰν εὐλογία
(χειρῶν,
ἐσὺ πού εἶχες δεῖ ἀλόγατα ν' ἀστρά-
(φτουν στὸ σκοτάδι...

Δὲν θὰ ὑπάρχει ἀσφαλῶς ζῶσα συνείδηση
στὶς ἡμέρες μας πού νὰ μὴν τὴν ἀπασχόλησε
ἡ διαπίστωση πού τόσο δραματικὰ τὴν ἐκφρά-
ζει ὁ Κλεῖτος Κύρου:

Ἐρήμωση, ἄνθρωποι κρύβουν τὴν ὄψη
(τους
μὲς στὶς παλάμες τους, δὲν ἔχουνε τί
(νὰ λατρεύουν
δὲν ὑπάρχουν παὰ εἰδῶλα...

Διαπίστωση πού ὑποδηλώνει τὸ θλιβερὸ στα-
μάτημα τῆς πορείας τοῦ ἔθνους σ' αὐτὸ πού
ζοῦμε σήμερα, σ' αὐτὸ πού ζεῖ ἰδιαίτερα ἡ γε-
νιὰ τοῦ Κλεῖτου Κύρου, πού ἔλπιε περισσότερο,
γιομάτη προϋποθέσεις γενναιότητος καὶ ἤθους.
Ἄναγνώστης εἶναι προπαρασκευασμένος νὰ
τὴν δεχτεῖ τὴν τελευταία ἀπὸ τὶς 15 «κραυγὲς»
του χωρὶς κανένα σχόλιο.

Ἄπάρχουν πράγματα πού δὲ βουλιάζουν,
πράξεις πού πτωστρέφουν τὸ θάνατο. Αὐτὸ
πού ὁ ποιητῆς ἀνακάλυψε μέσα του γιὰ τοὺς
ἀνθρώπους τῆς γενιᾶς του, ἀποτελεῖ τὴν τῆς
καὶ τὸ φόβο τῆς νύχτας. Ἡ ἐπαναπαυόμενη ἔ-
θνικὴ παρακμὴ δὲν ἔχει ἐξασφαλίσει τὸ μέ-
λλον τῆς, σὲ μιὰ χώρα πού δὲν ἔλειψαν ποτὲ ἡ
ἀνδρεία καὶ ἡ τιμιότητα.

“Ὅπου κι' ἂν στάθηκαν οἱ σκιὲς τους
(οἰζῶναν.
Ἄδικα προσπαθεῖτε, δὲ θὰ ξεριζωθοῦν
(ποτέ(...)
Τώρα τὰ καταλάβαμε ὄλα· καταλάβαμε
τὴ δύναμή μας καὶ γιὰ τοῦτο μιλῶ
μὲ σπασμένη φωνή πού κλαίει
κάθε φορὰ στὴ θύμησή τους.

Οἱ «Κραυγὲς τῆς νύχτας» τοῦ Κλεῖτου Κύ-
ρου, ἀποτελοῦν, μιὰν ἀξιόλογη ἐνότητα. Τὸ θέ-
μα εἶναι ἕνας ἐσωτερικὸς κλονισμὸς πού γίνε-
ται θέμα ἀπὸ τὶς ἀναφορὲς του στὶς καταστά-
σεις πού ἔχουν ἀφήσει αἱματηρὰ ἵχνη μέσα
του. Ἐλάχιστοι εἶναι οἱ στίχοι πού θὰ μὴ
ροῦσες νὰ τοὺς θεωρήσεις ὄχι ἀρκετὰ ἀπο-
τικούς. Ὡστόσο καὶ αὐτοὶ οἱ ἀφηρημένοι συ-
βολισμοὶ του σὲ ὀρισμένα μέρη δὲν μειώνουν
τὴν ἀξία τοῦ συνθετικοῦ του ποιήματος.

δένεται από την έκρηκτική βαθειά του συγκίνηση. Θα μπορούσε μάλιστα να το χαρακτηρίσει κανείς σαν απολογία και διαμαρτυρία ενός ευρύτερου στέρνου, — όπως είναι ο κάθε ποιητής — μές από το όποιο εκφράζονται «χιλιάδες στόματα».

Ἡ ποιητικὴ συλλογὴ «Σφενδόνη» τοῦ ΠΕΤΡΟΥ ΧΡΟΝΑ — νέου ποιητῆ φαντάζομαι — ἀπὸ τὴν Πόλη, παρουσιάζει ἕνα ἐντελῶς ἰδιαιτέρο ἐνδιαφέρον, πὺν τὸ ἀνακαλύπτεις εὐθὺς ἀμέσως ἀπὸ τὴν τελειωμένη μορφή, ἀπὸ τὴν πύκνωση τοῦ λόγου, ἀπὸ τὴν προσοχὴ μὲ τὴν ὁποία χρησιμοποιεῖ τὴ λέξη, ἀπὸ τὴν ἑλλειπτικότητα πὺν προδίδει ἕναν φτιασμένο τεχνίτη τοῦ στίχου. Παρ' ὅλο πὺν δὲν σὲ ξαφνιάζει μὲ μιὰ προσωπικὴ σφραγίδα ἐντελῶς ἄγνωστη, ἀφοῦ ἡ ποίησή του σοῦ δίνει τὴν ἐντύπωση ἐνὸς ἐπάλληλου κύκλου πὺν ἐφάπτεται τοῦ ποιητικοῦ κύκλου τοῦ Γιώργου Σεφέρη, ὡστόσο ἔχεις νὰ κάνεις μ' ἕναν ξεχωριστὸ ποιητὴ πὺν ἄξιζε τ' ὄνομά του νὰναι περισσότερο γνωστὸ ἐδῶ στὴν Ἑλλάδα ὅσο κι ἂν παρουσιάζεται σαν ἕνας ἐρμητικὸς μέσα στὴν ἐποχὴ του. Ἴσως εἶναι οἱ ἰδιαιτέρες συνθήκες ζωῆς μερικῶν ἀνθρώπων πὺν τοὺς κάνουν νὰ μὴ βλέπουν τὴ ζωὴ στοὺς γόνιμους μετασηματισμούς της, ἀλλὰ στὴ μοιραία ροὴ της μέσα στὸ χρόνο, στὴν ἀπὸ πρὶν καθορισμένη ἀποσύνθεσή της. Γιατί καὶ ὁ Πέτρος Χρονᾶς, ὅπως κι ὁ Σεφέρης, βλέπει τὸ χρόνο στίς τεράστιες διαστάσεις του ἔξω ἀπὸ τὴν παροῦσα ζωὴ, μὲ τὴ διαφορὰ ὅτι τὸν συνδέουν λιγώτερα πράγματα μὲ τὴ ζωὴ ἀπ' ὅσα συνδέουν τὸ Γιώργο Σεφέρη κι' αὐτὸ ἀποτελεῖ μιὰ οὐσιαστικὴ διαφορὰ μεταξύ τους. Δὲν ἀνησυχεῖ καὶ δὲν ἐξανθρωπίζεται ὅπως ὁ τελευταῖος σὲ μιὰ οἰκειώτερη σχέση μὲ τὸν ἀνθρώπο καὶ μὲ τὸν κόσμο πὺν τὸν βλέπει νὰ ρεῖ πρὸς τὴ μοῖρα του χωρὶς ἔκτακτα γεγονότα.

Στὰ χέρια σου,
τὰ γερασμένα σαν περγαμηνή,
ἀκόμη δὲν τὴ διάβασες
τὴ σκοτεινὴ γραφὴ τῆς μοῖρας;
(Ἐπιμονή)

Ὅσες σελίδες κι' ἂν γυρίσεις
δὲ βλέπεις σὲ κανένα λεξικὸ
ἕνα συνώνυμο τῆς μοῖρας.

(Χρονικὸ)

Εἶναι κανεὶς γιὰ νὰ σωθεῖ στὴν «Κιβωτὸ τῆς Μαιαιότητος»;

Οἱ παραπάνω στίχοι ὀλοκληρώνουν τὴ θεώρησή του. Ὁ ποιητὴς φαίνεται νὰ χει πεισθεῖ, γι' αὐτὸ κι' ἀντιμετωπίζει τὸ θέμα τῆς ζωῆς χωρὶς ταραχὴ. Νομίζεις πὺν στὴ συνείδησή του δέχεται τὴν πορεία τῆς ζωῆς καὶ τῶν πραγμάτων της σαν ἕνα εἶδος παιχνιδιοῦ. Πίσω ἀπὸ κάθε πρᾶγμα, βλέπει μ' ἕνα ἀλαφρὸ μειδίαμα τὸν ἀνικητὸ για τοὺς πολλοὺς χρόνο. Ἔτσι δὲν τοῦ μένει παρὰ νὰ συλλαβαίνει τίς λυρικές σχέσεις πὺν ὑπάρχουν ἀνάμεσα στὰ φαινόμενα καὶ στὴ ζωὴ καὶ νὰ καρφισώνει τίς συλλήψεις του πάνω στὸ χαρτί, ὅπως ἕνα παιδὶ καρφισώνει πάνω στὸ τετραδίό του μιὰ χρυσαλίδα. Δὲν ἔρω ἄλλον ποιητὴ πὺν θὰ μπορούσε νὰ γρά-

ψει τόσο ἤρεμα αὐτὸν τὸν στίχο: «Ἡ ὁμορφία εἶναι μαύρη». Τίποτα φυσικὰ τὸ νέο δὲν ὑπάρχει σ' αὐτὴ τὴ θεώρηση τοῦ Πέτρου Χρονᾶ. Νέος εἶναι μόνο ὁ ἤρεμος τρόπος μὲ τὸν ὁποῖο ἀντιμετωπίζει τὰ ἴδια πράγματα, τρόπος πὺν κάνει καὶ τὴν ποιητικὴ του ἔκφραση νὰ ξεχωρίζει. Δεμένος μὲ μιὰ πληκτικὴ καὶ ἀναλλοίωτη καθημερινότητα, κι' ἔχοντας ποτιστεῖ ἀπὸ τὰ συμπεράσματά του γιὰ τὴ μοῖρα τοῦ κόσμου, δὲν περισπᾶται ἀπὸ κανέναν ἐξωτερικὸ συγκλονισμό, χωρὶς καὶ νὰ ἀρνεῖται τίποτα. Εἶναι ἀπλῶς ὁ ἀμέτοχος. Ἡ μοῖρα γυρνᾶ τὰ φύλλα τῶν ἡμερῶν του καὶ τίποτε δὲν θ' ἀλλάξει γι' αὐτὸν ὅτι κι' ἂν συμβεῖ.

Κι' ὡς πότε πὰ μπορεῖ νὰ ψαλιδίζει
μελωδικὰ μές στὸ μικρὸ του μαγαζὶ
τὸ νῆμα τῆς ζωῆς του ἕνας κουρέας;

Ὅχι πὺν ὁ ἴδιος δὲν ἔχει συνείδηση αὐτοῦ πὺν τοῦ ἔχει συμβεῖ. Αὐτὸ ὅμως συνέβη μιὰ καὶ καλή. Κάθε ἀντίδραση εἶναι μάταιη.

Θρυμματισμένο εἶδωλο ἡ ζωὴ μας. Ἄν
(συμμαζέψουν

τὰ συντρίμματα, θὰ μᾶς γνωρίσουν;...
Μικρὰ εἶναι τὰ πράγματα πὺν τοῦ δίνουν
μιὰν αἴσθηση ζωῆς:

Μιὰ λέξη
ἢ κάτι ἄλλο
ἀκόμα πὺν λησμονημένο,
ἕνα ξεφτίδι χίμαιρας πετάει στὸ μυαλό,
ἕνα μοναχικὸ καὶ πλανεμένο χελιδόνι σὲ
(μιὰ στέππα.

Ὅσο καὶ κάτι μένει ἀπ' αὐτὴ τὴ ζωὴ, κι' αὐτὸ ὅμως περιγράφεται μ' ἕναν τρόπο πὺν ἀρνεῖται τὴ ζωὴ:

Σκόρπια χαρτιά στὴν ἄλλη κάμαρα,
ἕνα λευκὸ θανάτου. Τόμοι δεμένοι δεῖ-
(χνοντας
τίς ράχες τους σαν κάμπιες. «Ὁ μικρὴ
χαριτωμένη μου ψυχὴ» σὲ ξένο δέρμα
(ἔγκλειστη
τοῦ Μάρκου Ἀυρήλιου ἡ φωνὴ βαλσα-
(μωμένη χρυσαλίδα.

Στὸ ἴδιο αὐτὸ ποίημα μᾶς δίνει παραστατικὰ ὁ ποιητὴς τὸ ἀδιέξοδό του πὺν τὸ χει παραδεχτεῖ.

Μόνος γυρνῶ μές στὰ δωμάτια
γυρίζοντας τοὺς διακόπτες, πυροβολών-
(τας στὸ κενό.

Κάτι σκοτώνουμε κάθε μέρα...

Φυσικὰ μέσα μας. Μιὰ ἐξόφληση πὺν γίνεται ἀπὸ σιγὰ - σιγὰ καὶ πὺν αὐτὴ μᾶς μένει ὅταν δὲν περνᾶει οὔτε ἀπὸ τὴ σκέψη μας ἢ ἀναζήτηση μιᾶς διεξόδου. Ὑπάρχει βέβαια γύρω μας ἕνας κόσμος πὺν μπορεῖ νὰ μᾶς ἀπασχολήσει ἔστω καὶ μὲ τὸ φαινόμενο τῶν ὠραίων του ἐναλλαγῶν. Σαν θέαμα ἔστω μιὰ καὶ εἴμαστε περαστικοὶ κι' ὅλα εἶναι μάταια. Ὁ Πέτρος Χρονᾶς ὅμως περιορίζεται μόνο στίς ἀντιφεγγιές πὺν ὁ κόσμος ἔχει ἀφήσει μέσα του, στίς μνημεις πὺν ἔχουν ἀποσπασθεῖ ἀπὸ τὴν πραγματικότητά.

Κοίτα: γιὰ μιὰ στιγμὴ σαν τὰ παγώνια
(ἀνοίξανε

οί μνήμες τὰ φτερά τους.
Εἰσούν παιδι καὶ μάζευες πετράδια ἀπ'
(τὸ γιαιλό.
Τί θάλασσα ξοδεύεται γιὰ δυὸ μικρὰ
(χαλίγια.

Χρειάζεται κατὰ τὸν ποιητὴ μιὰ πολύβουη
ζωή, φασμαγορική, ἀεικίνητη, πλούσια σὲ ἐνέρ-
γειες γιὰ νὰ μείνει στὸ τέλος κάτι τὸ ἐλάχι-
στο. Ἄν δὲν ἦταν ἄριστος ὁ λόγος τοῦ Πέτρου
Χρονᾶ κι' ἄν ὀρισμένες ἀπὸ τίς παραστάσεις
του δὲν διατρέχονταν, αὐτὲς καθ' ἑαυτὲς ἀπὸ
ἓνα οἶγος ζωῆς, — πρᾶγμα ποῦ δὲν ἀποκλείει
ἓνα διαφορετικὸ μέλλον — ἢ ποιήσῃ του δὲν
θᾶμοιαζε σὰν μιὰ καθυστερημένη ἐπιβίωση; Γι-
ατὶ ἐνῶ δουλεύει στὸ ἴδιο πλάνο πάντοτε, καρ-
φισώνει στὸ τετραδίό του μερικὲς παραστάσεις
ποῦ γιὰ μιὰ στιγμή ἀνατρέπουν τὸ κλίμα του.

Τί νὰ σκεφθεῖς γι' αὐτὸν τὸν ἥλιο
μέρες καὶ μέρες π' ὄλο παίζει
μὲ λαμπερὰ μεταξωτὰ σὰν ταυρομάχος;
(Χρονικὸ)

Ἄργα τὸ λέει ὁ νέγρος τὸ τραγούδι
ἢ χλιαρὴ βροχὴ τῶν τροπακῶν μουσκεύει
(τὴν ψυχὴ
κι' ὁ πόνος ἀνεβαίνει δαχτυλίδι δαχτυ-
(λίδι

σὰν τὸ κορμί μᾶς φοινικιάς σ' ἓνα πα-
(κρὸ ἀκρογιαλί
ποῦ κλείνει σὰν παρένθεση μιὰ θάλασσα
(θολή.
(Παρένθεση)

Ὁ ἥλιος, ὁ νέγρος, ὁ φοινικίας, πιθανὸν νὰ
ἐπαβάλουν μιὰν ἀναθεώρηση στὴν ψυχὴ του
στὴν ψυχὴ τοῦ ποιητῆ αὐτοῦ τῆς ψυχραιμῆς
μελαγχολίας, καὶ νὰ δώσουν στὴν πραγματικὰ
ἐπιγραμμιατικὴ του ποιήση μιὰν ἄλλη συνέχεια.
Ὁ χρόνος καταπίνει, ἐξανεμίζει, θερίζει, ἀλλὰ
ἢ ζωὴ ὑπάρχει πάντα στὴ θέση της, πεισμα-
τικὴ καὶ μεγαλειώδης. Ἀπὸ τὴν ἀποψη αὐτὴ
τὸ παρακάτω ὠραῖο του τριστιχο ἀποχτᾶ μιὰν
εὐρύτερη σημασία.

Τὴ νύχτα τὰ θερίζει ὁ προβολέας
τὴν ἄλλη αὐγὴ
δὲ λείπει ἀπὸ τὴ σύναξη κανένα.
(τὰ σπίτια τῆς παραλίας)

ΝΙΚΗΦΟΡΟΣ ΒΡΕΤΤΑΚΟΣ

Στρατῆ Τσίρκα : Ἡ Λέσχη.

Εἶναι, καθὼς φαίνεται, τὸ πιὸ ἐνδιαφέρον καὶ
πρωτότυπο μυθιστόρημα τοῦ τελευταίου χρόνου. Ὁ-
χι βέβαια μὲ τὸν ἰδιότυπο κοσμοπολιτισμὸ του. Ἀ-
πὸ αὐτὴ τὴν πλευρὰ, δὲν εἶναι κἀν ἑλληνικὸ, ἄν
ἀφήσουμε στὴν πάντα τὴν τέλεια σχεδὸν χρησι-
μοποίηση τῆς σημερινῆς ἑλληνικῆς γλώσσας. Ἐ-
κεῖνο ποῦ κάνει τὸ πρῶτο μυθιστόρημα τοῦ Τσίρ-
κα σχεδὸν πρωτοποριακὸ γιὰ τὰ ἑλληνικὰ γράμ-
ματα, εἶναι ἢ ἄνεση τῆς καλλιέργειας, τὸ ξά-
νοιγμα ἐνὸς πλατύτερου ἀστικῶν πεδίου μὲ τὴν
πολύπειρη νέα ματιὰ τοῦ μεταπολεμικοῦ εὐρω-
παίου διανοομένου.

Δυστυχῶς, αὐτὴ ἢ θέση τῆς Λέσχης τῆς
στάθηκε μοιραία. Αὐτὴ εἶναι ὑπεύθυνη γιὰ ὅλα
τὰ σοβαρὰ ἐλαττώματά της καὶ τὴ σχετικὴ τῆς
τῆς ἀξίας της. Τελικὰ, μπορούμε νὰ τὴν παραδε-
χτοῦμε μόνον ὡς μεταδραματικὸ στάδιο τῆς διαμόρφω-

σῆ τῆς πεζογραφίας τοῦ Τσίρκα. Ἐνα διβλίο
ὠφέλιμο ἢ, ἄν θέλετε, ἀπαραίτητο στὴν ἐξέλιξη
τῆς πεζογραφίας μας, ἀλλὰ ὄχι πρότυπο. Περι-
σότερο μιὰ μελέτη παρὰ μιὰ σύνθεση. Μιὰ ἱστορία
ποῦ θὰ τὴν διαβάσουν λιγότεροι ἀπ' ὅσους θὰ
ἔπρεπε, κι' ἀκόμα λιγότεροι θὰ πάρουν ἀπ' αὐτὴ
ἐκεῖνο ποῦ προσφέρει κι' ὄχι ἄλλα, ἄσχετα. Τῆς
λείπει ἢ σαφήνεια τοῦ μύθου ποῦ στέκεται στὴ
δύση τῆς κλασσικῆς ἀντίληψης γιὰ τὸ μυθιστό-
ρημα καὶ ποῦ εἶναι ἀπαραίτητη γιὰ τὴν πλατεία
κατανόηση, γιὰ στέρεο θεσμὸ μὲ τὸ κοινό. Θὰ
ἔλεγε κανεὶς ὅτι τῆς λείπει ἢ ἀγνόητα τῆς
προσφορῆς. Φαίνεται εὐκολὰ μιὰ κοκεταρία ποῦ
δὲν εἶναι πρόστυχη οὔτε φτηνὴ, ἀλλὰ εἶναι πάν-
τα κοκεταρία.

Ὁ μύθος εἶναι ἀσύνθετος καὶ κατακερματισμέ-
νος... ἀριστοτεχνικὰ. Τὰ πρόσωπα μᾶς γίνονται
γνωστὰ ἐκνευριστικὰ ἀργὰ καὶ ἀντίστροφα πρῶτα
ἀπὸ μέσα κ' ἔπειτα ἀπ' ἔξω, σὲ τομῆς. Ὡς ἐδῶ
ἔχουμε ἓνα εἶδος λογοτεχνικοῦ κυδισμού, ποῦ δὲ
μᾶς πείθει ὅτι ἔχει μεγάλες ἐλπίδες στὴν πεζο-
γραφία. Σκεφθεῖτε μιὰ «Γκουέρνικα» ποῦ δὲν θὰ
τὴν ἔδλεπε κανεὶς μὲ μιὰς, ἀλλὰ ἀργὰ - ἀργὰ κα-
τὰ παράθεση, σὲ τόσα κομμάτια ὅσες εἶναι οἱ διά-
φορες μορφῆς καὶ τὰ σχήματά της. Σ' αὐτὸ δια-
φέρει βέβαια πολὺ ἓνα μυθιστόρημα ἀπὸ ἓνα πίνα-
κα. Ὁ τελευταῖος παρουσιάζεται στὰ μάτια σὰ
μιὰ ἐνιαία καὶ ἀδιαίρετη χρονικὰ μορφή. Δὲν
ἔχει ἀρχὴ καὶ τέλος, δηλαδὴ δὲν ἔχει χρόνον ἀλ-
λά, μιὰ ὅλη κι' ὅλη στιγμή. Στὴν τέχνη τοῦ λόγου
καὶ ἰδιαίτερα στὴν πρόζα, τὰ πράγματα εἶναι ἐν-
τελῶς ἀντίθετα. Αὐτὸ δὲν θὰ πεί, βέβαια, ὅτι πρέ-
πει ὑποχρεωτικὰ ἢ ἐξέλιξη τοῦ μύθου νὰ ἀκολουθεῖ
τὸ φυσικὸν χρόνο, ἀλλὰ νὰ διατηρεῖ μιὰ δική της
συνέπεια. Διχρηστικὰ, ὁ ἀναγνώστης ἔχει τὴν
ἐντύπωση, ὅτι τοῦ παίζου ἓνα ἄσχημο παιχνίδι
γιὰ τὴ μνήμη του ἢ τὴ λογικὴ του καὶ τὸν ὀπο-
χρεώνουν σὲ ἀνιχνεύσας ἀνασυνθέσεις, ὅπου αὐτὸς θὰ
εἶναι ὁ χαμένος.

Πέρα ἀπ' αὐτό, ὑπάρχουν καὶ ἄλλα στὸ παθη-
τικὸ τῆς Λέσχης. Τὰ μέλη της εἶναι σχε-
δὸν ὅλα πάνω ἀπὸ τὸ κοινὸ μέτρο, στὸ εἶδος ποῦ τὸ
καθένα. Εἶναι ὑπερβολικὰ ὠραῖοι, ὑπερβολικὰ ἐξυ-
πνοὶ, καλλιεργημένοι, ὑπερβολικὰ ἀλτροϊστές,
κινητοί, μεθοδικοί, ἐρωτομηνεῖς, ψυχροί, κτηνώ-
δεις, ἀτίθες, μονοκόμματοι. Μερικοὺς ἀπὸ τοὺς
ὑπερθετικὸς αὐτοὺς τοὺς δικαιολογεῖ, βέβαια, ἢ
μεγάλῃ ψυχολογικῇ κλίμακα τοῦ πολέμου, ἀλλὰ
ὅμως ἐμβάλλουν σὲ πειρασμό. Ὅλοι γενικὰ τὸ
πρῶτον πλάνου ἔχουν πνευματικὸ ἐπίπεδο πάνω
ἀπὸ τὸ μέτρο, μιᾶν κάπως σοφὰ καὶ οὕτως και-
θέντα τους ἢ σκέψη τους δὲν πέφτει στὸ θρόνον.
Ἐπικρατεῖ ἓνα κλίμα ἐντελεκτικῆς, χωρὶς νὰ ἐπι-
δύλλεται πάντα ἀπὸ τίς ἰδιότητες τοῦ προσώπου
καὶ τίς σχέσεις τους. Εἶναι φανερὸ ὅτι βραβεῖται
πολὺς στοχασμὸς, ἔτσι ποῦ ὁ ἀναγνώστης χαίρε-
ται ὑπερβολικὰ ὅταν ἢ κεντρικὴ ἡρωίδα ἐπιδύ-
ται ἐπιτέλους σὲ μιὰ δραστηριότητα, καθαρὰ ἰδιω-
τικὴ τῆς ἑστῶ — τὴ μυκητικὴ ἐρωτικὴ δράση.

Πρέπει νὰ ποῦμε ἀμέσως πῶς ὅλα αὐτὰ τὰ
παθητικὰ εἶναι ἐξαιρετικὰ καλῆς ποιότητος, κα-
θέντα χωριστὰ. Ἰσα - ἰσα αὐτὴ τους τὴν ποιότη-
τα καὶ τὴν κομψότητα λυπᾶται κινεῖς. Τόση
σπαταλημένη ἐμπειρία, τέτοιο χιοῦμορ. Τέτοιοι
ἐνδιαφέροντες τύποι, τόσες πρωτότυπες ἰδέες, τό-
ση γνώση καὶ καθρότητα πνεύματος! Γιατὶ ἢ
νορηχιστρώνονται ἔτσι, γιὰτὶ συμπυκνώνονται, γιὰ

τι συνωθούντα: ως τὸ ἀδιχώρητο; Είναι τόσα πού μπορείς νὰ τὰ χαρῆς ἕνα - ἕνα καὶ στὸ τέλος νὰ τὰ ὑποπτευθεῖς δὲν μαζὶ.

Πιὸ δύσκολο εἶναι νὰ ἐξηγήσεις παρά νὰ ἐκτιμήσεις. Τὸ κἀνω μὲ πολλὴ ἐπιφύλαξη καὶ μὲ τὸ δικαίωμα πού μου δίνει ἡ ἰσχυρὴ γνωριμία μὲ ὅλο τὸ προηγούμενο ἔργο τοῦ Τσίρκα.

Νομίζω πὼς ὁ συγγραφέας αὐτὸς μὲ τὸ θῆνακὸ ταιλάντο εἶναι π ο λ ὺ κ λ η ρ ο ν ὁ μ ο ς. Θέλω νὰ πῶ δτι: ἔχει κάτι ἀπὸ τὴν κούραση τοῦ εὐρωπαϊκοῦ πνεύματος, ἀπὸ ἐκεῖνο τὸ διανοητικὸ μ ε τ α τ ἔ λ ε ι ο πού σπιθίζει στὰ κείμενα σύγχρονων Γάλλων ἢ στὴν ἀριστουργηματικὴ δημοσιογραφία τοῦ Ἑρεμπουργκ. Εἶναι ἴσως αὐτὴ ἡ κούραση — ἢ καλύτερα ὁ κ ὀ ρ ο ς — πολυτιμὴ, καθὼς μᾶς δίνει τὴν μαρτυρία τῆς πιὸ ἐμπειρίας συνείδησης τοῦ αἰῶνα. Ἀλλὰ δὲν εἶναι ἡ παρθενική, ἡ πρωταῖκή δύναμη τῆς δημιουργίας πού μᾶς κάνει ν' ἀνοίγουμε μάτια σ' ἕνα κόσμον πάντα νέο, σὴν πρωτόπλαστο. Δὲν λείπει ἀπὸ τὸν Τσίρκα ἡ εὐχαισθησία, ἀπεικντίας εἶναι πλουσιότατη. Τὸ αἰσθημὰ του δῆμος φιλιτράρεται ἀπὸ μιὰ λογοκρισία νοσηραρχική. Τὸ πνεῦμα καταταρρανεῖ τὸ αἰσθημὰ ἀντὶ νὰ τὸ συμπληρώσει καὶ νὰ συμπληρώνεται ἀπ' αὐτό.

Ὅχι ἀσχετὴ μὲ τὰ παραπάνω, εἶναι καὶ ἡ τάση πρὸς τὴ δεξιότεχνη πού διακρίνεται στὴν πρόζα τοῦ Τσίρκα. Ἡ δεξιότεχνη εἶναι δυὸ εἰδῶν. Ἐκείνη πού καλύπτει τὴ φτώχεια ἢ τὸ κενὸ κ' ἐκείνη πού ἀντικαθρεφτίζει τὸ ταλέντο. Ἡ πρώτη εἶναι βέβαια ἐντελῶς τεχνική καὶ δὲν ἔχει καμμιὰ σχέση μὲ τὴν τέχνη. Πάντα σχεδὸν φαίνεται μὲ τὴν πρώτη ματιά. Μὰ καὶ ἡ δεύτερη δὲν εἶναι ἀπὸ τὴν οὐσία τῆς τέχνης. Ἐπιτρέπει τὶς κομψὲς καὶ νόμιμες λύσεις σὲ προβλήματα σύλληψης ἢ μορφῆς. Ἰπάρχει κάμποση ἴσως ἀπὸ τὴν δεύτερη αὐτὴ δεξιότεχνη στὴν πεζογραφία τοῦ Τσίρκα. Δὲν θὰ δεῖτε τὴν ἀμηχανία, ἀλλὰ οὔτε τὴν ἡσυχὴ πεποιθήσεως τῆς λύσεως πού κερδίθηκε τυραννισμένα. Μόνο στὴ νουδέλλα «Νουρεντίν Μπόμπα» καὶ σὲ μερικὰ διηγήματα, δὲν φαίνεται κάτι τέτοιο. Χωρὶς νὰ θέλει νὰ ξαφνιασθεῖ, θριαμβεύει: πολὺ πάνω στὸν ἀναγνώστη. Ὅπως περίπου θριαμβεύει ὁ ζονγκλέρ, πού προσθέτει ἕνα νέο περιτρεφόμενο στεφάνι, ἕνα πιάτο στὴν ἄκρη τῆς θέρας πού στηρίζεται στὴ μύτη του, καὶ κέντ' ἔξῃ ἀναμμένους δαυλοὺς στὸν ἄερα, τὴ στιγμή ἀκριδῶς πού λέγατε δτι θὰ ἔπεφτε ὁ ἴδιος ἀπὸ τὴν καρέκλα μὲ τὸ ἕνα πόδι.

Στὸ πείσμα ὅλων τῆς τῶν ἐλαττωμάτων, ἡ Δέσχη, ἂν δὲν στέκει σὴν πρότυπο, εἶναι μιὰ σπουδαία δοκιμή. Ἡ πεζογραφία μας εἶναι γενικὰ παλιά. Θὰ ἔλεγε κανεὶς δτι ἀγνοεῖ ἐπιμονὰ τὴν πείρα μᾶς φοδερῆς εἰκοσαετίας, δταν δὲν ἀπηχεῖ τὶς ψυχολογικὰς πῆς συνέπειες. Ὅχι πὼς ἀγνοεῖ τόσο τὰ γεγονότα, τὰ προβλήματα ἢ τὶς ἰδέες, ἀλλὰ δὲν μπόρεσε νὰ συγχρονιστεῖ μὲ τὸ νέο ρυθμὸ. Ἡ περπατησιὰ τῆς εἶναι ἀτονὴ, χωρὶς νεῦρο. Σ' αὐτὸ θέδρια ἐπηρεάζεται ἀπὸ τὴ γενικὴ καχεξία καὶ τὸ ἀντιδημιουργικὸ κλίμα τῆς ἐλληνικῆς πραγματικότητος. Ἰσως δὲν εἶναι τυχαῖο δτι τὸ μήνυμα ἔρχεται ἀπὸ ἑναν Ἕλληνα συγγραφέα τοῦ ἐξωτερικοῦ. Ἐδῶ καὶ δεκαπέντε χρόνια, τὰ διηγήματα τοῦ Τσίρκα — ἔπος καὶ τὰ διηγήματα τοῦ Δημήτρη Χατζῆ — εἶναι καμμοικιῆς στὴν νωθρὴ λογοτεχνικὴ μας

πραγματικότητα. Είναι μιὰ πρόζα ἀνανεωμένη, χωρὶς λογοτεχνικὴν, θερμπαλισμὸ, μακαριότητα, παλαιοντολογία, χωρὶς κουτσομπόλικον ἦθος ἐπαρχιώτικας μικροαρχῆς, χωρὶς μικροπολιτικὴ. Ἀναζητᾷ: μὲ ἀγωνία νὰ συλλάβει μέσα ἀπὸ τὶς ρυτίδες τοῦ παμπάλαιου ἀμαρτωλοῦ κόσμου, τὰ χαρκατηρικὰ τοῦ νέου ἀνθρώπου, χωρὶς νὰ προβλέπει ἢ νὰ ὑπαινίσσεται συνέπειες καὶ τὰ παρόμοια, ἀλλὰ οὔτε καὶ ὀπερετικὸς θριαμβισμὸς.

Ὁ νέος ἀνθρωπος, αὐτὸ εἶναι τὸ ἀντικείμενον σου. Ἀλλὰ δὲν τὸν περιμένει ἀπὸ ἔμδρου σὲ δοκιμαστικὸ σωλήνα, τὸν ἀνιχνεύει μέσα στὴν ἀμαρτία τῆς γνώσεως του, μέσα ἀπὸ τὶς ἀντιφάσεις καὶ τὰ ἐμπόδια μᾶς πορείας πού δὲν γίνεται μὲ παπούτσι χοροῦ. Ὁ Τσίρκα εἶναι ἀρκετὰ ρεαλιστῆς γιὰ νὰ μὴ μᾶς πὸν προτείνει μ' ἕνα «θετικὸ» ἦρωα ἀπὸ πλαστικὸν συνθετικόν. Θέλει — καὶ τὸ μπορεῖ — νὰ εἶναι ὁ μάρτυρας τῶν ὠδινῶν πού τὸν προαναγγέλλουν. Ἀνάμεσα στὸ δυσαρεστημένον ἀνθρωπιστῆ διανοούμενον του καὶ τὶς «κοιμένες κεφαλές» μὲ ἐπικεφαλῆς τὸ «Ἀνθρωπάκι», δὲν εἶναι οὐδέτερος ἀλλὰ δὲν εἶναι καὶ βιαστικὸς κριτῆς. Θὰ τοὺς δικαιώσει καὶ τοὺς δυὸ στὸ μέρος ἐκεῖνο πού ἔχουν δίκιο, θὰ τοὺς δεῖ ἱστορικὰ καὶ ὄχι σὴν ἀπόλυτα φαινόμενα. Μὲ ἀντρίκιο θυμὸ θὰ βάλει τὸν ἕνα νὰ ἐκμηδενίσει τὸν ἄλλο, ἀλλὰ θὰ ἐπιστρατεύει τὴ σοφὴ ἀγάπη τοῦ Γαρέλα, τὴν ἡσυχὴ πεποιθήσεως του, γιὰ νὰ τοὺς σώσει καὶ τοὺς δυὸ. Ὅσο γιὰ τὸ Γαρέλα, νομίζω πὼς δὲν εἶναι τυχαῖο πού δὲν τὸν προβάλλει πολὺ στὸ πρῶτον πλάνο. Τὸν θέλει ἀπλᾶ μιὰ ἐνδειξη καὶ ὄχι ἕνα ἀποτέλεσμα. Ἡ ἐνδειξη εἶναι δτι ἀνάμεσα στοὺς δυὸ ἄλλους τὸ κενὸ δὲν εἶναι ἀγεφύρωτο κ' ἐπομένως δὲν ὑπάρχει χάσμα. Διαφορετικά, μὲ τὴν πείρα καὶ τὴν εὐχέρεια πού ἔχει ὁ Τσίρκα, δὲν ἐξηγεῖται: ν' ἀφήσει ἀνεκμετάλλευτο τέλειο χρυσωρυχεῖο.

Ἔτσι, ὁ Τσίρκα, χωρὶς ν' ἀμφισβητεῖ τὴν ἀξία τῆς παράδοσης ἢ ἀκόμα καὶ τῆς παρακμῆς, τὶς περνᾷ ἀπὸ ἕνα ἀδυσώπητο κριτήριον: Τὸν πόλεμον. Θὰ ἀποδειχθοῦν τόσο ἀνεπαρκεῖς μπροστὰ στὴ μεγάλη θεομηρία. Ἡ κρίση τοῦ παλαιοῦ ὀμμανισμοῦ, πού εἶναι: πῶς ἀδύνατο ν' ἀνταποκριθεῖ στὴ σύγχρονον κλίμακα τῶν προβλημάτων τοῦ ἀνθρώπου, ζωγραφίζεται ἀκριδῶς μέσα σ' ἕνα δικὸ του ὄχυρό. Πίσω ἀπὸ τὴ γραμμὴ ἑνὸς μετώπου δπου κρῖνεται τουλάχιστον ἕνα μέρος τῆς παγκόσμιας ὑπόθεσης. Ἀπὸ τὴ μεριὰ τῶν δυτικῶν συμμάχων — σ' ἕνα προχωρημένον καὶ ἀπειλούμενον σημεῖον τοῦ μαχόμενου «ἐλευθέρου» κόσμου.

Στὸ μέτωπον αὐτὸ πολεμᾷνε, θέδρια, τίμια οἱ στρατιῶτες, οἱ λαοί. Μὰ πίσω πους εἶναι οἱ ἡγέτες, οἱ κάστες, οἱ «ὑπηρεσίες», ἡ ἐμπόλεμη ἀριστοκρατία. Βλέποντας κανεὶς τὴν ἠθικὴ καὶ πνευματικὴ τῆς ἀναρχίας, τὸν κυνισμό τῆς, τὸ σοδομισμὸ τῆς, δὲν μπορεῖ παρά νὰ κουνήσει θλιδερὰ τὸ κεφάλι: Γιὰ κοῖτα κάτι νικητῆς! Πὼς νίκησαν; Ἐ, ὄχι! Δὲν νίκησαν, θέδρια αὐτοί. Γι' αὐτὸ καὶ μετὰ τὴ νίκη τῶν λαῶν, εἶναι ἀμετάκλητα καταδικασμένοι.

Στὴν Ἱερουσαλήμ, τὴν «ἀκυδερνήτην πολιτείαν», ἐρίσκει τὴ Λέσχη. Πρόσφυγες ἀπὸ τὴν Εὐρώπην καὶ τὴν Αἴγυπτον, στρατευμένοι καὶ ἀστράτευτοι συναντιῶνται ἐκεῖ. Οἱ περισσότεροι εἶναι ἑνοικοὶ μᾶς πανσιῶν — σωστῆς Βαβέλ, εἶτε συνδέονται ὀπωροθήποτε μὲ τοὺς ἐνοίκους τῆς. Εἶναι κάθε καρυδιάς κερδῆ. Ἑβραῖοι, καθολικοί, βαθμοῦχοι,

Ένας Αυστριακός πρώην υπουργός με τη γυναίκα του, γυναίκες και άντρες που δουλεύουν στις φανερές και κρυφές υπηρεσίες. Τυχοδιώκτες, σωματέμποροι, τίμιτοι και άπλοιοι άνθρωποι. Διακρούμενοι, χριστιανοσοσιαλιστές, κομμουνιστές. Μια μικρή άποψη της ανθρωπότητας σε πόλεμο, χθές μόλις. "Όλοι αυτοί συμπλέκονται σ' ένα αξεδιάλυτο κουβάρι σχέσεων, από την πιο φυσική και ανθρώπινη — τον έρωτα — ως τις πιο περίεργες της πολεμικής διαστροφής. Από τον Ιούνιο του 1942 ως τον Ιούνιο του 43 σχεδόν, αυτές οι σχέσεις παίρνουν τις πιο απρόβλεπτες και απίθανες εξελίξεις. Έδώ ο Τσίρκας αποδείχνει τεράστια μυθιστορηματική ευρηματικότητα, τόση πολλή μάλλον που χρειάζεται κάποια χαλιναγώγηση. "Όλα αυτά είναι ασφυκτικά πυκνά, δε μας αφήνουν την απαραίτητη άνεση για να τ' απομοιώσουμε.

Μέσα στον ένα χρόνο που διαρκούν αυτές οι σχέσεις εξελίσσονται μπροστά από το φόντο των πολεμικών γεγονότων. Ο Ρόμελ απειλεί την Αίγυπτο, η κατάρρευση είναι ένδεχόμενη και για πολλούς μοιραία. Η Σεβαστούπολη πέφτει, το Στάλινγκραντ αντιστέκεται. Εκεί, στην Ίερουσαλήμ, η προσορία μαγειρεύεται σε απόλυτη έχεμύθεια και ληστικότητα. Ταυτόχρονα περνάει κρίση η καταρρέων οι ήθικες αντιστάσεις, οι πίστες χωρίς αντίκρουμα, μέσα στα άτομα. Αβυσσαλέα πάθη, θεριεύουν, η ήθικη άκρυσία και τα βίτσια κυβεργάνε την άκυβερνητη πολιτεία. Ο κίνδυνος για το μέτωπο περνάει, αρχίζει να διαφαίνεται ένας κινονικότερος ρυθμός. Οι σχέσεις αρχίζουν να ξεκαθαρίζουν, τα πράγματα να παίρνουν μια οριστικότερη θέση. Τα αίθεήματα ή λογική, ξαναπαίρνουν άπάνω τους, πολλοί έχουν κερδίσει σε γνώση και ανθρωπιά.

Η καθαυτό «λέσχη» είναι ένα άδρακτο «παρτηρητήριο» πάνω από την άγια πόλη, που το αποτελούν οι άξιωματούχοι σύνδεσμοι των «υπηρεσιών πληροφοριών» από κάθε δύναμη. Ο Τσίρκας προσδιορίζει χιουμοριστικά τη «λέσχη» σε μια «άλλόκοτη, και κάπως μυστηριώδικη όργάνωση, που χώρια ή παράλληλα με τόσες άλλες, κυ-

δερευσε κι αυτή τα Γεροδόλημα. Μόνο που το πεδίο της αυτηνής ήταν σαφές και συγκεκριμένο: το πιο ανθρώπινο από τ' ανθρώπινα πάθη: Εσαρκικός έρωτας». Ο Βρεταννός λοχίας Ούιντερ, ο ίδρυτής και «θεωρητικός» της «λέσχης», άντλησε την «κοσμθεωρία» του από μια φράση του Ντοστογιέφσκυ στον «Έφηβο»: «Τα πλάσματα αυτά που δεν αντιστέκονται είναι πάντα τα ίδια: ξέρουν πως ή άδυσος είναι μπροστά τους κι ωστόσο τρέχουν να πέσουνε μέσα της». Οι άνθρωποι λοιπόν χωρίζονται χοντρικά σε δυο κατηγορίες — εκείνους που αντιστέκονται κ' εκείνους που δεν αντιστέκονται — και σε άπειρους συνδυασμούς αυτών των δυο κατηγοριών με τα ρήματα «νομίζω» και «κάνω». Τα μέλη της λέσχης στοιχηματίζουν σε προγνωστικά για διάφορα πρόσωπα, σε ποια κατηγορία ανήκουν. Καταλαβαίνετε.

Το έθρημα αυτό, άρκετά έγκεφαλικό, βάζει σε διάφορες σκέψεις. Θέλησε ο συγγραφέας να δώσει αναδρομικά μια εξήγηση ένότητας σε φαινομενικά ασύνδετα μεταξύ τους γεγονότα και καταστάσεις; Θέλησε μόνο να δείξει τη μεθοδικότητα του κινισμού, την έφευρετικότητα της διαστροφής, την ιδιορυθμία του κενού διάφορων σατανικών τύπων... ή να δώσει σατιρικά ένα σύμβολο της διάλυσης και της πολιτιστικής παρακμής; Νομίζουμε πως ήταν μάλλον περιτό, όποια κι αν στάθηκε ή πρόθεσή του.

Τελικά, μ' όλες τις άδυναμίες της, ή Λέσχη φέρνει μια τεράστια κ' έντελως σύγχρονη εδρύτητα έμπειρίας στην πεζογραφία μας κ' ένα προβληματισμό από τον πυρήνα του σημερινού ένδιαφέροντος. Το ανθρώπινο ζήτημα στην παρακμή και στην επανάσταση, ή τουλάχιστον μια άποψη του. Μας δίνει ένα πολμηρό ήθογραφικό και ψυχογραφικό πίνακα της έμπόλεμης ανθρωπότητας. Ο έπιστημονικός σύμπνισμός και το πρωταρχικό αίτημα της σημερινής ανθρωπότητας, ή ειρήνη, υπηρετούνται χωρίς δερμπαλισμό. Είναι μια αξιόλογη μελέτη.

Δ. ΡΑΥΤΟΠΟΥΛΟΣ

Τὰ νέα βιβλία

(Βιβλιογραφικό δελτίο)

Χρυσάνθης Ζιτσαίας: Προσκύνημα στην Κύπρο. Ποιήματα. Θεσ/νίκη 1960. Σχ. 8, σελ. 44.

Ποιήματα έμπνευσμένα από την Κύπρο. Άίγοι στίχοι από τον «Έπίλογο»: Νησί, που σε τραγουδούσαν / της άρμονίας οι λύρες / κάτι απ' την άφθαρτη πνοή / των άθανάτων πηρες. / Νησί, που σε μαράνανε / της απονιας οι μοίρες.

Νίκου Καρβούνη: Έκλογή από το έργο του. Έκδ. «Έκλεκτά βιβλία», Άθήνα, 1960. Σχ. 8, σελ. 239+1 Λευκή. Σχέδιο Δαρζέντα.

Έπιλογή από τα άρθρα του μεγάλου διανοητή,

χωρισμένα σε 6 ένότητες: Ζωή - εξέλιξη, Άτομο - σύνολο, Έργασία - δημιουργία, Διάνοση, Τέχνη, Ειρήνη. Ο Πάνος Πολίτης, που προλογίζει το βιβλίο, γράφει: «Γνήσιο τέκνο ένός γενναίου λαού, έμεινε στο πλευρό του, με σκανίζουσα σεμνότητα κι άνεπισκίαστο ήθος, ως τη στερνή πνοή του».

Έλ. Τσέλιου: Διά ταύτα... Άλεξάνδρα 1960. Σχ. 8, σελ. 207+1 Λευκή.

Διακόσιες γελοιογραφίες του Άλεξανδρινού σατιρογράφου, χωρισμένες σε 3 ένότητες: παροιμιακές, έλλαδίτικες - κυπριακές, διεθνείς. Ο Σοφριανός Χρυσοστομίδης, που προλογίζει την έκδοση, γράφει: «Το λεύκωμα του Λευτέρη Τσέλιου

θα επιζηρεί ασφαλῶς σά... διδλίο (καὶ ὄχι σάν «πλάκα»!), σά ζωντανή μαρτυρία μιᾶς ἐποχῆς, σά μήνυμα ἐνὸς κόσμου ἀνάτασης καὶ εἰρήνης».

4. **Μαρίας Ἀσβέσης: Γιά σένα. Ποιήματα, Ἀθήνα 1960. Σχ. 8, σελ. 24+4 λευκές.**

Μιά σειρά σύντομα ποιήματα. Δίνουμε τὸ «Ἐπίγραμμα»: Θαλασσινὸ κοχύλι / ἢ καρδιά μου / τίς φωνές της ἀδειασε / κι' ἔκλεισε τὸ Σύμπαν.

5. **Μαρίας Κέντρου - Ἀγαθοπούλου: Ψυχὴ καὶ Τέχνη. Ποιήματα. Θεσσαλονίκη 1961. Σχ. 8, σελ. 48.**

Μιά σειρά ποιήματα. Δίνουμε μερικοὺς στίχους ἀπὸ τὴν «Ἐπικλήση»: Δόσμου ἐν ἀστέρι σου οὐρανὲ / γῆ δόσμου ἓνα λιθάρι / νὰ πλέξω στίχο με τ' ἀστρί / λαμπρὸ μργαριτάρι.

6-8. **Ἀλεξ. Παπαδιαμάντη: Ἡ φόνισσα καὶ ἄλλα διηγήματα. Σχ. 8, σελ. 160. Ἐπιμέλεια καὶ εἰσαγωγικὸ σημείωμα Ξεν. Ι. Καρακάλου. 2) Θαλασσινὰ εἰδύλλια. Σχ. 8, σελ. 160. 3) Τὰ ρόδινα ἀκρογιάλια καὶ ἄλλα διηγήματα. Σχ. 8, σελ. 160, 1961. Ἐκδ. Μαρῆ, Ἀσκληπιοῦ 3, Ἀθήναι.**

Λαϊκὴ ἔκδοση τριῶν σειρῶν, με διηγήματα τοῦ Σκιαθίτη πεζογράφου. Ὁ Ξ. Καρακάλος γράφει στὸ εἰσαγωγικὸ του σημείωμα πὼς ὁ Π. εἶναι ρεαλιστής, ἀλλὰ πὼς ἡ λύση ποὺ προτείνει «ἀποτελεῖ προδοσία τοῦ ἴδιου τοῦ ἑαυτοῦ του».

9. **Γιάννη Φύτρα: Ἀποστασία νεκρῶν, νουβέλλα. Τὸ «Ἑλλ. Βιβλίο» 1961. Σχ. 8, σελ. 61+3 λευκές. Ἐξώφ. Φαίδωνα.**

10. **Χανὰ Χαίμ: Τὰ τραγούδια τοῦ δυνατοῦ. Ἀθήνα, 1960. Σχ. 8, σελ. 52.**

Ἀπὸ τὰ ποιήματα ποὺ περιέχει ἡ συλλογὴ δίνουμε τὴν «Ἀμυγδαλιά»:

Ἐχουν κλαρώσει ἀπάνω της / ἀνθοὶ λευκοὶ καὶ μέλισσες / καὶ τέσσερες πατωμασιές / ὁ ἥλιος τοῦ χειμῶνα.

11. **Λυκούργου Καμαρινοῦ: Φαντάσματα ἀναπήρου. Τραγικὸς μονόλογος. Ἀθήνα, 1960. Σχ. 8, σελ. 32.**

Ἐκτενὲς ποίημα, ἀπὸ τὸ ὁποῖο δίνουμε μερικοὺς στίχους:

Ὅταν παύσει νὰ μαίνεται ἡ θύελλα / νὰ βράζει ἡ πλημμύρα / ὅταν πιὰ ἡ πυρκαϊὰ δὲ σκορπίζει χρυσάφι / ἀλλὰ παίρνουν τὴ θέση της ὀλόμωρα κάρβουνα / κάτασπρη στάχτη / ὅταν ἡ γῆ / σάν ἀπὸ σεισμὸ ἀνασκαφεῖ / στερνὰ ἀπὸ τὴ μάχη / μόνο κανένα κοράκι στὰ γύρω / γιὰ φοφίμι μπορεῖ νὰ πετάξει.

12. **Collection de l'institut Français d'Athènes: Bulletin Analytique de Bibliographie Hellénique. Tome XIX Année bibliographique 1958, Athenes 1960. Σχ. 8, σελ. 558.**

13. **Βασίλη Βασιλικοῦ: Τὸ Φύλλο, 1961, Σχ. 8, σελ. 112. Ἐξώφυλλο Roy Moyer. Πεζό.**

14. **Κώστα Καραπατάκη: Γάμος τοῦ παλιοῦ καιροῦ. Ἀθήνα 1960. Σχ. 8, σελ. 175+1 λευκή. Λαογραφικὸ τῆς περιοχῆς Γρεβενῶν. Ἐπιμέλεια ἐκδόσεως Ν. Κουντρομιχάλη.**

Λαογραφικὰ γιὰ τὸ γάμο: Οἱ ἀρραδῶνες, πρὶν ἀπ' τὸ γάμο, ὁ γάμος, μετὰ τὸ γάμο.

15. **Αἴγλης Ζωγράφου: Περίπατος. Ἐκδ. Περιοδικοῦ «Πυρσός», Ἰσταμποῦλ 1960. Σχ. 16, σελ. 32. Ἐξώφυλλο τῆς ἴδιας.**

Μιά σειρά ποιήματα. Δίνουμε τὴ «Νοσταλγία»: Ὁ οὐλὴ τοῦ χρόνου. / Ὁ λογισμὸς σ' ἀπροσπέλαστους / τόπους. / Παρέλαση. / Ροζίζου / σ' εὐθὴν τριχάπτινη — / οἱ κορφές τῆς γενέτειρας.

16. **Πάνου Ν. Παναγιωτοῦνη: Ἀνοιχτὸ παράθυρο. Ἐκδ. «Νέστωρ» Καλαμάτα. Σχ. 8, σελ. 45+3 λευκές. Σχέδιο Armeno Matiolli.**

Ποιήματα. Μερικοὶ στίχοι ἀπὸ τὸ πρῶτο: Ἀπ' τὸ ἀνοιχτὸ παράθυρο / χαιρετῶ τὸν κόσμο, τὸν ἀδερφό μου ἄνθρωπο / χαιρετῶ τὴν θροσερὴ σκούρα χλόη στὸ ἄπειρο / τῶν κάμπων...

17. **Μανῶλη Χαλβατζάκη: Ὁ Παπαδιαμάντης μέσα ἀπὸ τὸ ἔργο του. Ἀλεξάνδρεια, 1960. Ἐξώφυλλο Ἑλ. Τσέλιου. Σχ. 8, σελ. 195+1 λευκή.**

Στὴ μελέτη τοῦ αὐτῆ ὁ συγγραφέας προσπαθεῖ νὰ ἀνατρέψει τὸ μῦθο τοῦ ἀγίου τῶν γραμμῶν μας, ἀποδείχνοντας πὼς ὁ Π. συγκλονιζόταν ἀπὸ τίς κοινωνικὲς συγκρούσεις καὶ ἀντινομίες.

18. **Στέφανου Χατζημιχελάκη: Τσιμποῦκι, φουσαρμόνικα καὶ Ἀγία Γραφή. Ἀθήναι. 1960. Σχ. 8, σελ. 120. Ἐξώφυλλο τοῦ συγγραφέα.**

Ἐνας τόμος με 15 διηγήματα.

19. **Βασίλη Φράγκου: Τὸ πνευματικὸ πρόβλημα τοῦ αἰῶνα μας. Θεσσαλονίκη, Κριτικὴ 1960. 11-12 Σχ. 8, σελ. 15+1 λευκή.**

Μελέτη τοῦ Σαλονικιοῦ συγγραφέα, ὅπου ἐκτίθενται ὀρισμένες σκέψεις ἀπὸ τὴ γνωστὴ περσοναλιστικὴ του ἀποψη.

20. **Μιχαὴλ Ἀπέραντου: Ἡ πρώτη Ἀνοιξη. 1960. Σχ. 8, σελ. 64.**

Ποιήματα σὲ 3 ἐνότητες. Δίνουμε τὰ «Πλατάνια»:

Πλατάνια σιγκλόθροα σὰ βράζει / τὸ τζιτζικι μονόηχο στηλὰ / ἀντιβῶν σὰ θεῖα νὰ σπαράζει / καμπάνα τὰ χαλκένια σωθικά.

21. **Γιάννη Φατσῆ: Ἐξολοθρεμὸς. Ἀθήνα 1960. Ἐπιμελήθηκε ὁ «Δίφρος». Σχ. 8, σελ. 42+2 λευκές.**

Ποίημα ποὺ «γράφτηκε σὲ μιὰ ἐποχὴ, ὅπου ἡ ἀγωνία τοῦ ποιητῆ γιὰ τὴν τύχη τῆς ἀγάπης του πρὸς τὸν ἄνθρωπο καὶ τὸν κόσμο εἶχε ἀδυσώπητα ἐνταθεῖ». Οἱ πρῶτοι στίχοι:

Ἦρθε πάλι ἡ ἀνοιξη — κι' ἓνα εἰρωνικὸ χαμόγελο / μπουμπουκιάζει / στὰ κόκκινα χεῖλη της.

22. **Παναγῆ Λευκαδίτη: Ἡ κιθάρα τῆς Ἀδγῆς. Ποιήματα. Ἀθήνα 1960. Σχ. 8, σ. 44.**

Δίνουμε τὸν «Καημὸ»:

Στὴν πλῶρη πικροτραγουδιῶ / ἀχ τί καημὸς τὰ μάτια σας / κόρες με τὰ μάτια τῆς θάλασσας / καὶ με τὰ ξέπλεκα μαλλιά / τοῦ ἡλίου ἢ χρυσοβελονιά / κεντάει στὰ στήθια σας φιλιὰ / στὰ χεῖλη σας τὰ θροσερά / παίζουσι λογάκια ἐρωτικά.

23. Γ. Τσουκαλά: 'Αλίκη. Δίφρος 1960. 'Αθήνα. Σχ. 8, σελ. 48.

Λίγοι στίχοι από τις «Δύσκολες Ώρες»: Μαθητικό τετράδιο με μολύδι / γραμμένες οι στερνές σου επιθυμίες: / «Νά μή μαυροφορέστε, νά μήν κλάψτε».

24. 'Αντιγόνης Γαλανάκη - Βουρλέκη: Πορεία πρὸς ἔνδον. 'Αθήνα. 1960. Σχ. 8, σελ. 64.

Ποιήματα. Μερικοί στίχοι από τὸν «Κεραμεικό»:

Τὴν ἤρεμη ὁμορφιά σου ἀναζήτησα / μέσ' στὴν τρελλή εὐτυχία τοῦ με κυκλώνει / Κεραμεικέ.

25-26. 'Εντιθ Σόντεργκαν: Ποιήματα. Μετάφραση ἀπὸ τὰ σουηδικά. Εἰσαγωγή: 'Αντώνη Μυστακίδη — Φ. Τ. Μπιλέσκωφ Γιάνσεν: Δυὸ μελέτες γύρω ἀπὸ τὴ Δανικὴ Λογοτεχνία. Μετάφραση - Εἰσαγωγή Α. Μυστακίδη.

Δυὸ κομψές ἐκδόσεις τῆς 'Ελληνοσκανδιναβικῆς βιβλιοθήκης.

27. Μιγκέλ Θερβάντες: 'Ο Μεγαλοφάνταστος 'Ιδάλγος Δὸν Κιχώτης τῆς Μάντσας. Μέρος Β'. Μετάφρ. ἀπὸ τὰ ἰσπανικά Κώστα Κουλουφάκου.

Πρώτη φορά ἀπὸ τὴν ἐποχὴ τοῦ 'Ισ. Σκυλίτση μεταφράζεται σὲ μιὰ χυμώδη καὶ πνευματώδη δημοτικὴ τὸ 5' μέρος τοῦ Δὸν Κιχώτη, ποὺ πολλοὶ Θερβαντιστὲς τὸ θεωροῦν ἀνώτερο ἀπὸ τὸ πρῶτο. 'Η μετάφραση τοῦ κειμένου συνοδεύεται ἀπὸ πλῆθος ἐρμηνευτικῶν σχολίων ἀπὸ τοὺς διασημότερους 'Ισπανοὺς καὶ ξένους Θερβαντιστὲς.

28. Κυριάκου Χαραλαμπίδη: Πρώτη Πηγὴ. 'Αθήνα, 1961. Σχ. 8, σελ. 47+1 λευκή.

Ποιήματα, με πρόλογο: 'Εν ἀρχῇ ὁ Θεὸς / ἐποίησεν ἕνα / χαμόγελο καὶ ἐπίλογο: Πότε λοιπὸν θὰ σπαζῶ; / πότε θὰ γίνω / ἕνα ποίημα;

29. Στέφανου Δ. Χατζημιχελάκη: 'Η ἐλεγεία τῆς μητέρας μου. 'Αθήνα, 1960. Σχ. 8, σελ. 32 Εἰκονογράφηση Πάτροκλου Καραντινοῦ.

Δίνουμε τοὺς πρώτους στίχους: 'Ω πρόγονέ μου / τοῦ δάσους θρόισμα, λουλούδι: τῶν θυθῶν / παράδοξε, ἄγνωρε σπέρμα τοῦ χωμάτου / ἰρίδισμα τῆς θάλασσας, ἢ φύλλο καλαμιοῦ / τῆς ὄχτης σὲ μιὰ λίμνη.

30. Λουκά Θεοδωρακόπουλου: Πηγὰδια καὶ Πηγές. Ποιήματα. 'Αθήνα, 1960. Σχ. 8, σελ. 48. 'Εξώφυλλο Νίκου Γαζέπη.

Δίνουμε τὸ εἰσαγωγικὸ δίστιχο: Γιατί τὸ ποίημα εἶναι πηγὰδι: πρέπει / θαθεῖα νὰ σκάψεις γιὰ νὰ βρεῖς νερό.

31. Στέφανου Σταμάτη: 'Ο κάμπος με τὰ ὄνειρα. Δίφρος. 'Εξώφυλλο Τάκη Δαρζέντα. Σχ. 8, σελ. 131+1 λευκή.

'Οχτῶ διηγήματα.

32. Γ. Ξ. Στογιαννίδη: Τὸ ξύλινο πουλί. Θεσσαλονίκη 1960. Σχ. 8, σελ. 64. 'Εξώφυλλο Καρόλου Τσίτσικ.

Ποιήματα σὲ 3 ἐνότητες. Λίγοι στίχοι ἀπὸ τοὺς «'Εραστές»:

Καθὼς οἱ ἐρωτευμένες γυναῖκες / με τὴ γύρη τῆς ὁμορφιάς στὰ ματόκλαδα / τρέμουν / σκοντάπτω. / — Γιὰ ἕνα ποίημα, ξέχασα νὰ περπατῶ.

33. Γιώργου Χειμωνᾶ: Πεισίστρατος. Θεσσαλονίκη 1960. Σχ. 8, σελ. 83+1 λευκή. 'Εξώφυλλο Νόρας 'Αναγνωστάκη. Πεζογράφημα.

34. Σπύρου Γκίνη: Πολιορκημένη χώρα. 'Αθήνα 1960. Σχ. 8, σελ. 43+1 λευκή.

Ποιήματα. Τὸ πρῶτο δίστιχο: Μεγάλωσε, μεγάλωσε ἡ ἀγάπη στὴν καρδιά / καὶ δὲν χωράει στὰ στήθια.

35. Σπύρου Πάντζα: 'Απ' τὸ 'Ιόνιο στὸ Αἶγαίο. Ποιήματα, 'Αθήνα 1960. Σχ. 8, σελ. 80.

Δίνουμε τὴν «Κάρτα...»: Τέσσερ' ἀδέρφια, τέσσερα τριαντάφυλλα / τὰ βρήκε πάλιν ἡ γιορτὴ σου χωρισμένα, / θὰ μιξουν κι' ὄσα 'ναι τὰ φύλλα τους / τόσα τὰ χρόνια σου κι' εὐτυχισμένα.

36. Γιάννη Σκαρίμπα: 'Η μαθητευομένη τῶν τακουινῶν. 'Αθήνα, Δίφρος 1960. Σχ. 8, σελ. 153+3 λευκές.

Τρεῖς ἐκτενεῖς νουδέλλες, γραμμένες με τὸ γνωστὸ ὄφος τοῦ Χαλκιδιώτη λογοτέχνη, με τὴν ἀφιέρωση:

Στοὺς γλυκομερονύχτιους, πλὴν μεγαλόσχημους συνάδελφους / τὸ ἀφιερῶνω ἐγὼ τοῦτο: 'Ονειρα γλυκὰ ὕπνον ἐλαφρὸ / καὶ — ξανά — καλὴν ἀντάμωση / στὸ ἐπόμενο — τοῦ χρόνου.

37. Γιάννη Καφούση: 'Ωρες σιωπῆς. 'Εκδ. Π. Πατσιλινάκου. 'Αθήνα, 1960. Σχ. 8, σελ. 86+2 λευκές.

Ποιήματα. Λίγοι στίχοι: 'Ωρες σιωπῆς νοσταλγικὲς / γλυκειᾶς ἀγάπης ὥρες / στίς μαγικὲς σας χώρες / πλάτρες ἀνθίζανε χαρές.

38. Κώστα Δημητριάδη - Δαναοῦ: 'Ενα σύγνεφο δακρύζει. 'Εκδ. Πνευματικῆς 'Εστίας Νικαίας. Νίκαια 1960. Σχ. 8, σελ. 48. 'Εξώφυλλο Νίκου Τσιμερέκη.

Ποιήματα. Λίγοι στίχοι ἀπὸ τὸ πρῶτο: 'Ενα σύγνεφο δακρύζει! / Οἱ ἐλπίδες ἔχουν σθῆρει / ἀπὸ χρόνια... / Καὶ τῶν γηρατειῶν τὰ χιόνια / ἀρχίζανε νὰ πέφτουν / στὰ μαλλιά.

39. 'Ακαδημίας 'Επιστημῶν τῆς ΕΣΣΔ: Οἱ βάσεις τῆς μαρξιστικῆς φιλοσοφίας. Τομ. Α'. 'Εκδ. Σύγχρονη 'Επιστήμη.

'Η μετάφραση τοῦ ἔργου ἔγινε ἀπὸ τὴν τελευταία ρωσικὴ ἐκδοσὴ τῆς Μόσχας. Τὴν ἐργασία ἐπιμελήθηκε ἐπιτροπὴ με τὴ συμβολὴ τοῦ καθηγητῆ Γιάννη 'Ιμβριώτη. Τὰ κυριότερα κεφάλαια τοῦ πρώτου τόμου εἶναι: Τὸ ἀντικείμενο τῆς φιλοσοφίας, ὁ ἀγῶνας τοῦ ὕλισμου καὶ τοῦ ἰδεαλισμοῦ στὴν προμαρξιστικὴ περίοδο, ἡ γένεση καὶ ἡ ἀνάπτυξη τῆς μαρξιστικῆς φιλοσοφίας, ἡ ὄλη καὶ οἱ μορφὲς ὑπαρξῆς τῆς, ἡ ὄλη καὶ ἡ συνείδηση, ἡ νομοτελειᾶ συνάφεια τῶν φαινομένων τῆς πραγματικότητας. Οἱ βασικοὶ νόμοι τῆς διαλεκτικῆς, τὸ πέρασμα ἀπὸ τὴ ποσοτικὴ σὲ ποιοτικὴ ἀλλαγὴ, ἡ ἐνότητα καὶ ἡ πάλιν τῶν

αντιθέσεων, ή άρνηση της άρνησης, ή διαλεχτική της λειτουργίας της γνώσης.

40. Λυκούργου Καμαρινού: 'Αναπήρου φαντάσματα. 'Αθήναι 1960. Σχ. 8, σελ. 32. Ποίημα με υπότιτλο «Τραγικός Μονόλογος».

41. 'Αντώνη Δωριάδη: Μάθημα 'Ανατομίας. «Δίφρος», 'Αθήνα, 1960. Σχ. 8, σελ. 37+3 λευκές.

Διαλογικό ποίημα ανάμεσα στη Γυναίκα και στον Νέο. Οι τελευταίοι στίχοι:

Θά ποθμε αντίο σ' αυτή την πόλη / και / θά φύγουμε / θά πάμε μακριά, πολύ μακριά / όπου θέλεις εσύ... / όπου θέλεις... / εσύ...

42. 'Αντρέα Τσακαλή: Το μικρό χωριό της Λίμνης. Δίφρος, 'Αθήνα 1961. Σχ. 8, σελ. 235+5 λευκές. 'Εξώφ. Τάσου Μαυροπούλου.

Μυθιστόρημα που περιγράφει μιá άγροτική εξέγερση σ' ένα μικρό χωριό.

43. Τεύκρου 'Ανθία: 'Ορατόριο. Κυπριακή τριλογία. Λονδίνο - Κύπρος 1955 - 1960. Σχ. 4, σελ. 55+1 λευκή. 'Εξώφυλλο Φαίδωνα 'Αριστοτέλους.

'Εμπνευσμένο από τον αγώνα της Κύπρου. Οι πρώτοι στίχοι:

Κι' αν δεν είχα βλαστήσει σ' άγιο χώμα σου / — σά χλόη και σά θυμιάρι, / σαν κωπαρίσι και σαν πλάτανος — / πάλι θά τραγουδούσα με την αύρα και τον άνεμο / το άγνό σου κάλλος, την πολύπαθη φυχή σου.

44. Βύρωνος Καμπέρογλου: 'Εκκρίματα. 'Αθήνα 1961. Σχ. 8, σελ. 87+1 λευκή.

Ποιήματα. Οι πρώτοι στίχοι από την «Τελευταία προσπάθεια»:

Τά τείχη, / οι τάφροι, / οι κινητές γέφυρες / πότε θά πέσουν; / πότε θά σταματήσουν τά ρολόγια;

45. Σταύρου Κωστόπουλου: Σινική Γη. 'Εκδοτ. 'Ινστιτούτον 'Αθηνών. Σχ. 8, σελ. 241+3 λευκές. Κάλυμμα και σχέδια Δάφνης Κωστοπούλου. 'Εξώφυλλο - σελίδωση Νάσου Δετζώρτζη.

Ταξιδιωτικές έντυπώσεις από την Κίνα, όπου είναι φανερή ή παρουσία και του συγγραφέα, και του πολιτικού και του οικονομολόγου.

46. 'Αβραάμ Χατζηανέστη: Πάντο - Γκάμα. Ποιήματα 1958 - 1960. Καβάλα 1961. Σχ. 8, σελ. 73+1 λευκή. 'Εξώφυλλο Προδρόμου Μάρκογλου.

Λίγοι στίχοι από τον «Πίνακα»:

Τά λουλούδια τά σφίγγει / σπιχαρή παλάμη άνδρός / τρέχει δ χυμός απ' τή φύχτα / δάκρυα χοντρά.

47. Μαρίας Λύχνου: Μυστικές φωνές. 'Αθήνα, 1960. Σχ. 8, σελ. 34+2 λευκές.

Ποιήματα σε παραδοσιακό στίχο. Δίνουμε το πρώτο τετράστιχο από τή «Μοναξιά ψυχής»:

'Ο τής επιθυμίας οι μυστικές κραυγές / που μέσα μου σωμαίνουν και πεθαίνουν / στα δάθη του είναι: μου μετέωρες μένουν / σαν πλανερές, παθιάρικες φωνές.

48. Ντίνου Βλαχογιάννη: Καπνός 'Ανα-

θρώσκων. 'Αθήνα 1960. Ποιήματα. 'Εξώφυλλο 'Αγγελικής Βλαχογιάννη, σχέδια Σπ. Γιάνναρη. Σχ. 8, σελ. 58.

Δίνουμε τó «Νυχτερινό»:

'Αγρύπνια απόψε οι δίγλες και τά φωτα / και τó πυκνό τó συρματοπλεγμα / ασάλευτη σταυραξερφο! / πιεζόμενοι χέρι, σε καρφι / κάβρο βαρύ θαρρείς κρεμάστηκε / για να ιστορεί τά γεγονότα.

49. Σ. Αύρηλίου: Οι έλεγείες της αγαπημένης. Θεσσαλονίκη 1960. Σχ. 8.

Ποιήματα. Μερικοί στίχοι από τή «Λεπτεριά»:

Πράσινα είναι τά μάτια σου ή γαλάζια: / Δέν ήταν ή αλήθεια. / Πίσω μας κρύβονταν ή άλλη φοβερή. / Μάς έβγαζε απ' τά κόκκυλα. / Μάς εξόριζε απ' τó πετσί κι' απ' τά όνειρα.

50. Κώστα Μόνη: Συμπλήρωμα τών στιγμών. «Λυρική Κύπρος», Λευκωσία, 1960. Σχ. 8, σελ. 32.

Ποιήματα. Δίνουμε τόν «Νείλο»:

Μεγάλο μου, ήρεμο, υπάκουο ποτάμι / από που ξεκινήσαμε μαζί, / που πάμε μαζί;

51. Φώτη Εύαγγελάτου: Κραυγή Σκλάβου. 'Αθήνα, 1960, Ποιήματα. Σχ. 8, σελ. 40.

Μερικοί στίχοι:

Και σήμερα ξανά... και σήμερα ξανά / μεσ' στο βαθύ τó σύθαιπο, κυρτά κουφάρια / πρόσωπα στεγνά / τ' ανέμου απομεινάρια και τού χρόνου / κατηγορίζετε βουβά / μ' ένα λυγμό στα δόντια κρατημένο.

52. Κώστα Γαρίδη: 'Ανακωχή με τή σιωπή. «Τό 'Ελληνικό βιβλίο», 1960. Σχ. 8, σελ. 55+1 λευκή.

Ποιήματα, σε τρεις ενότητες. Δίνουμε τó «Γυρεύω τρεις λέξεις»:

Γυρεύω τρεις λέξεις να ντύσω τó σχήμα σου. / 'Η χαρά και ο πόνος δεν παραλλάζουν. / Γυρεύω τρεις λέξεις.

53. 'Ελένης Παπαδογιάννη: Ποιήματα. 'Αθήνα 1960. Σχ. 8, σελ. 32.

'Ατίτλα ποιήματα, απ' τά όποια δίνουμε μερικούς στίχους:

Σά σκοτεινό καράδι έμοιασες / σά σκοτεινό καράδι έφευγες / ίσως σταματήσεις σε φωτισμένο λιμάνι / πικρός κι' άκατοίκτητος / σά δεμένο καράδι.

54. Πότη Συρράκου: 'Ενός λεπτού σιγή. 'Αθήνα, 1960. Σχ. 8, σελ. 63+1 λευκή.

Ποιήματα. Δίνουμε τó «Χτές, σήμερα, αύριο»:

Γοργές κυλούν οι μέρες / κόπια ή μιá στην άλλη / όμοιο πρωτάθλημα — μετ' έμποδίων / όρόμου — δίχως γυρισμό / Τό «χτές» στην έγκυτάλειψη / μόνο προσκήνιο τó «αύριο» / σκοπού κυνηγητό. / Αύριο λέμε, θά, θά / τί σχέδια...

55. Ζήση Σκάρου: Οι ρίζες του ποταμού. 'Εκδ. 20ος Αίώνας. Σχ. 8 σελ. 560. Πρόλογος Μάρκου Αύγερη, Είσαγωγή Γιαν. Κορδάτου, Σχέδια Χρ. Δαγκλή, 'Επιμέλεια Ν. Κουχτσόγλου.

Μυθιστόρημα από τή ζωή και τούς αγώνες τών άγροτών του θεσσαλικού κάμπου. «Οι ιστορικοι-

ωνικές τάξεις που καθοδηγούν το Σκάρο στο έργο «Οι ρίζες του ποταμού», γράφει ο Αυγέρης στον πρόλογό του, φανερώνουν τους πλατειούς όριζόντες που ξανοίγει μπροστά του και σ' αυτό χρωσάει όλη του τη δύναμη.

56. Γιάννη Κορδάτου : 'Ιστορία της 'Επαρχίας Βόλου και 'Αγιάς. 'Από τα 'Αρχαία χρόνια ως τα σήμερα. 'Εκδ. 20ος Αιώνας, 'Αθήνα. Σχ. 8, σελ. 1044.

Στο πολυτέλειδο βιβλίο του που το δούλεψε ο Γιάννης Κορδάτος 30 χρόνια δίνει με ξεχωριστή ιστορική την ιστορία της ιδιαίτερης πατρίδας του.

57. Δώρας Μοάτσου-Βάρναλη : Κόρη της Εύας. 'Αθήνα 1960, Δίφρος. Σχ. 8, σελ. 287+1 λευκή.

'Η ποιήτρια Δώρα Μοάτσου παρουσιάζεται με το καινούργιο της βιβλίο και πεζογράφος. Είναι ή ιστορία, γραμμένη σε πρώτο πρόσωπο, ενός κοριτσιού, της «κόρης της Εύας» κυριολεκτικά και μεταφορικά, από τα πρώτα της χρόνια ως τα θαυσια γράμματα.

58. Γιώργου Δωρικού : Ζητείται 'Ενάρετος ή περί συγχρόνων ήθων. 'Αθήνα 1960. 'Εκδ. Πέτρος Καραβάκος. Σχ. 8, σελ. 179+1 λευκή. 'Εξώφ. Δ. Δάβη.

Μυθιστόρημα όπου ο συγγραφέας σατιρίζει τα ήθη της σημερινής ζωής.

59. Κώστα Μάγερ : 'Ιστορία του 'Ελληνικού τύπου. Τόμ. Γ', 'Αθήνα 1960. Σχ. 8, σελ. 383+1 λευκή.

Περιέχει έπαρχιακές έφημερίδες και του έξωτερικού από τα 1901 ως τα 1959 και τα έλληνικά περιοδικά. Για την ιστορία του 'Ελληνικού Τύπου αναφέρουμε πως την «'Επιθεώρηση Τέχνης» δέν την έχει στα φιλολογικά περιοδικά, αλλά στα «διάφορα».

60. Α. Θ. Νικολαΐδη : 'Η πείρα και ή πυρά. (1945-1960). 'Αθήνα 1960. Σχ. 8, σελ. 107+5 λευκές.

Ποιήματα. Δίνουμε το 'Επίγραμμα:

Αυτός ο κάμπος με τους φυτεμένους ανθρώπους / γή σιωπηλή μουσκεμένη απ' τον ύπνο / πατρίδα καταποντισμένη δίχως έκταση / παρά μονάχα το ύφος άσθητο / σ' όλες τις κατευθύνσεις, γόνιμος χρόνος.

61. Στρατή Τσίρκα : 'Η Λέσχη. Μυθιστόρημα. 'Εκδ. Κέδρος. Σχ. 8, σελ. 317+3 λευκές. 'Εξώφυλλο, λετρίνες, καλλιτεχνική φροντίδα Τάκη Καλμούχου.

'Ο άλεξανδρινός συγγραφέας δίνει στο μυθιστόρημά του ένα κομμάτι από τη ζωή των φυγάδων της Μέσης 'Ανατολής στην πιο κρίσιμη καμπή του πολέμου — όταν ο Ρόμελ έκρουσε τις θύρες της 'Αλεξάνδρειας.

62. Νίκου Καχτίτση : 'Η όμορφάσχημη. Θεσσαλονίκη. Διαγώνιος 1960. Σχ. 8, σελ. 39+1 λευκή. 'Επιμέλεια Κ. Τσίζεκ.

«'Ασκηση» χαρακτηρίζει ο συγγραφέας το πεζό του αυτό.

63. Τίλλας Μπαλή : 'Εκμαγεία και 'Ανάγλυφα. Σχ. 8, σελ. 73+3 λευκές.

Ποιήματα όπου τοποθετείται ο άνθρωπος μπροστά στη μοίρα του:

Μετρώ τα δήματά μου / 'Από που ξεκίνησα / που έφτασα, που έστάθμευσα;

64. Γιάννη Καραταράκη (Στεργιογιάννη) : 'Η Θανή στην Κρήτη. 'Ηράκλειο 1960. Σχ. 8, σελ. 96. 'Εξώφ. Θωμά Φανουράκη.

Λογογραφική πραγματεία δραβευμένη στον Ξανθοσίδηλο Λογογραφικό Διαγωνισμό της 'Εταιρίας Κρητικών 'Ιστορικών Μελετών (1959) για τις συνήθειες και τα παρατηρήματα σχετικά με το θάνατο στην Κρήτη.

65. Μαίρης Λαμπαδαρίδου : Το δράμα του 'Αλέξη Φερᾶ. Βιβλιοπ. «'Εστία». Σχ. 8, σελ. 104+16.

'Η λαμνιώτισσα ποιήτρια με το καινούργιο της βιβλίο κάνει τη θητεία της και στην πεζογραφία.

66. Δημ. Κόκκινου : Κριτικά σημειώματα. 'Εκδ. «'Ηπειρωτικής 'Εστίας» 1960. Σχ. 8, σελ. 75+1 λευκή. 'Ανάτυπα.

Μία σειρά σημειώματα για διάφορα βιβλία.

67. Ευάγγελου Βογαζιανού : 'Απολεσθέντες έν πλώ. 'Αθήνα 1960. Σχ. 8, σελ. 32. Ποιήματα. Στίχοι από το «Κβδ Βάντις»:

Πώς να ψάψει ή φωνή μου / τις εδλιεθτες χορδές των Πατρικίων / τα μή μου άπτου κρινολίνα / και τις λεπτότατες εκείνες πορσελάνες / που οδηγεί στο όνειρο ή διαφάνειά τους;

68. Στέλιου Μπινιάρη : 'Ενας άλλος όρίζοντας. Το «'Ελληνικό βιβλίο» 1960. Σχ. 8, σελ. 40.

Ποιήματα. Μερικοί στίχοι από τα «Σπίτια...»: Μείνανε ίδιοι οι δρόμοι. / 'Ιδια τα πεζοδρόμια, σε γωνιές. / Μείνανε ίδιες οι ταμπέλες... / Και μόνο έμας άλλαξαμε. / Μονάχα έμεις περάσαμε.

69. Πέτρου Τριαντάφυλλου : Πορτραΐτα από τον 'Ηρόδοτο. Λογοτεχνική Γωνιά, 1960. Σχ. 8, σελ. 263+1 λευκή.

'Η «'Ιστορία» του (του 'Ηροδότου) γράφει ο συγγραφέας στον πρόλογό του, δέν είναι, λές, καθαυτό ιστορική συγγραφή, με το νόημα που δεχόμαστε σήμερα την 'Ιστορία, μόνο μια Πινιακλήκη, να πούμε, από μυθολογικά ξεχωριστά άτομα». Αυτές τις μορφές επιχειρεί να δώσει ο Π. Τριαντάφυλλος.

70. Γεωργίου Θ. Ζώρα : 'Ανδρέας Κάλβος. Βιογραφία—'Εργογραφία — Πρώτες κριτικές —Αί 'Ωδαί. 'Αθήναι 1960. Σχ. 8, σελ. 181+3 λευκές.

71. 'Ανδρέα Κάλβου. 'Ωδή εις 'Ιονίους και άλλα μελετήματα. 'Αθήναι 1960. Σχ. 8, σελ. 137+3 λευκές. 'Εκδ. Σπουδαστηρίου Βυζαντινής και Νεοελληνικής Φιλολογίας του Πανεπιστημίου 'Αθηνών.

72. 'Ο Πουλολόγος (Κατά τον 'Αθηναϊκό Κώδικα 701) 'Αθήναι 1960. Σχ. 8, σελ. 29+3 λευκές. Με 4 φωτοτυπίες από τον άθηναϊκό Κώδικα 701. Δημοσιεύεται άλόκληρο το κείμενο με εισαγωγή. Σπουδ. Βυζ-Νεοελ. Φιλ. Παν)μίου 'Αθηνών.

ΤΟ ΧΡΟΝΙΚΟ

ΤΟΥ ΜΗΝΑ

ΕΘΝΙΚΟ ΘΕΑΤΡΟ: «Η ΓΕΡΜΑ», του Φεντερίκο Γκάρθια Λόρκα. Μετάφραση, σκηνοθεσία, σκηνογραφίες, κοστούμια: 'Αλέξη Σολομού. Μουσική: Γ.Α. Παπαϊωάννου. Χορογραφίες: Τατιάνας Βαρούτη. 'Ηθοποιοί: 'Αννα Συνοδινού, Θάνος Κωτσόπουλος, Χρ. Καλογερίκου, Νίκος Τζόγιας, Κάκια Παναγιώτου, Νέλλη 'Αγγελίδου, Μερόπη Ροζάν, 'Αννα Κυριακού, 'Ελλη Βοζικιάδου, Κική Ρέλα, 'Αννα Ραυτοπούλου, 'Αθανασία Μουστάκα, 'Ολγα Τουρνάκη, Στέλιος Παπαδάκης, 'Ελένη Νενεδάκη κ.ά.

ΘΕΑΤΡΟ «ΤΕΧΝΗΣ» Τρία Μονόπρακτα του Εϋγενίου 'Ιονέσκο. Σκηνοθεσία: Κάρολου Κούν. Μετάφραση: Κώστα Σταματίου. Σκηνογραφίες: Ι. Μόραλη. 'Ηθοποιοί: Στίς «Καρέκλες»: Μαρία Γιαννακοπούλου, Δημ. Χατζημάρκος, 'Αλ. Ουδινότης. Στο «Μάθημα»: Γιώργος Λαζάνης, 'Εκάλη Σώκου, Σοφ. Μιχοπούλου. Στη «Φαλακρή Τραγουδίστρια»: Μαρία Γιαννακοπούλου, 'Αγγ. Κατελαρή, Νίκος Κούρος, Μάγια Λυμπεροπούλου, Γιώργος Μοσχίδης, Θύμιος Καρακατσάνης.

ΘΕΑΤΡΟ «INTEAL» — ΘΙΑΣΟΣ ΚΑΤΕΡΙΝΑΣ: Το Νυφοπάζαρο του Γεντίλιαμ Ντάγκλας Χιούμ. Σκηνοθεσία: Κατερίνας. Μετάφραση: Μάριου Πλωρίτη. 'Ηθοποιοί: Κατερίνα, Τ. Καρούσος, Χρ. Σύλβα, Α. Ποδηματά, Γ. Πάντζας, Μιχ. Βασιλείου.

ΝΕΟ ΘΕΑΤΡΟ — Θίασος Μαρίας 'Αλκαίου—Βασιλή Διαμαντόπουλου. «ΑΝ» (συνέχεια εις την σελ. 368)

Τὰ 60 χρόνια του Α. Γιαννίδη

ΜΑΚΡΙΑ απ' την πατρίδα, εγκαταστημένος σὰς πολιτικός πρόσφυγας στη Μόσχα, γιόρτασε τὰ ἐξήντα του χρόνια ὁ ἐξαιρετός ἠθοποιὸς τοῦ θεάτρου μας 'Αντώνης Γιαννίδης. Ὁ ἀθηναϊκὸς τύπος, ἀκόμα κι ὁ κυβερνητικός, σημείωσε τὸ γεγονός. Ὁ 'Αντώνης Γιαννίδης εἶναι μιὰ δύναμη τῆς ἐλληνικῆς σκηνῆς ποὺ ἡ ἔλλειψή της παραμένει ζωηρότατα αἰσθητὴ. Ὅσοι τὸν γνώρισαν δοκίμασαν ἀξέχαστες συγκινήσεις απ' τὴν θαυμάσια τέχνη του. Καὶ γι' αὐτὸ πάντα τὸν θυμούνται μὲ ἀγάπη. Συμμετέχοντας κ' ἐμεῖς στὸν ἐορτοσμὸ τῶν ἐξήντα χρόνων του, εὐχόμεσθε ὅ,τι περισσότερο λαχταράει τώρα ὁ 'Αντώνης Γιαννίδης: Γρήγορα ἐπαναπατρισμό.

Τὸ παράρημα τοῦ «'Ατελιέ»

ΟΡΙΣΜΕΝΟΙ ἐγχώριοι «ἐμπρεσάριοι» προσφέρουν κακιστὴ ὑπηρεσία κοὶ τελικὰ ζημιώνουν τὸν ἑαυτὸ τους, ὅταν μᾶς κουβαλοῦν ἐδῶ γιὰ ἕναν κύκλο ἐμφανίσεων ξένα καλλιτεχνικὰ συγκροτήματα δευτέρας καὶ τρίτης κατηγορίας. Πρόσφατο παράδειγμα ἡ ἐπίσκεψη τοῦ πεοιοδεύοντος παραρτήματος τοῦ Παρισινοῦ Θεάτρου «'Ατελιέ». Δὲ νομίζουμε πὼς τὸ συγκρότημα τοῦτο ἐκπροσωποῦσε τίς πρῶτες δυνάμεις τῆς Γαλλικῆς Σκηνῆς. Ἀλλὰ καὶ τὸ ρεπερτόριό του, — μὲ τὸ πρωτόλειο τῆς Φρανσουάζ Σαγκὰν «'Ενας Πύργος στὴ Σουηδία» καὶ τὸ «Ραντεβού στὸ Σανλί» ἕνα απ' τὰ λιγώτερο ἐνδιαφέροντα ἔργα τοῦ Ζὰν 'Ανούϊγ, — δὲν ἱκανοποίησε καθέλευ τὸ ἀθηναϊκὸ κοινὸ. Κρίμα: Γιατὶ απ' τὴν πλευρὰ μας ὑπάρχει πάντα ἡ καλύτερη διάθεση νὰ ὑποδεχτοῦμε θερμότατα ὅλα τ' ἀληθινὰ ἀξιόλογα ξένα συγκροτήματα. Θέλουμε νὰ τ' ἀπολαύσουμε καὶ νὰ μᾶς δώσουν ἀκόμα καὶ μαθήματα. Ὡστόσο, ἂν οἱ ἐγχώριοι «ἐμπρεσάριοι» ἐξακολουθήσουν νὰ μᾶς θεωροῦν κατάλληλους γιὰ θέματα ἀποικιακῆς στάθμης, γρήγορα θὰ πεισθοῦν πὼς τὸ ἀθηναϊκὸ κοινὸ δὲν ξεγελιέται. Ἄν δὲν πείσθηκαν ἤδη...

Χωρὶς ἠθοποιούς

ΘΥΜΟΣΟΦΟΣ ἐργάτης τοῦ θεάτρου, εἶπε μιὰ πικρὴ ἀλήθεια: Ἀπὸ τὸν καιρὸ ποὺ ξεφυτρώνουν στὴν Ἑλληνικὴ Σκηνὴ οἱ πρωταγωνιστὲς κι' οἱ πρωταγωνίστριες σὰ μανιτάρια, κοντεύουμε νὰ μείνουμε χωρὶς.... ἠθοποιούς. Δὲν εἶναι ὑπερβολή. Ὅποιος μπορέσει μὲ τὸν Ἄλφα ἢ Βῆτα τρόπο κι αὐτοχειροκροτηθεὶ πρωταγωνιστῆς ἢ θιασάρχης, ἔχει πιά τὴν ἀξίωση νὰ κυριαρχεῖ ἀπολύτως στὸ ἔργο. Ἔτσι, σπάνια μποροῦν νὰ συνεργαστοῦν δυὸ - τρεῖς πρωταγωνιστὲς. Ποῦ νὰ βρεθοῦνε τὰ ἔργα μὲ τρεῖς ἴσους στὴν ἔκταση, στὴ σημασία καὶ στὶς συμπάθειες, ρόλους; Κάποιος θὰ μειονεκτεῖ — κι αὐτὸ δὲν τὸ δέχεται ὁ πρωταγωνιστῆς ἢ ἡ πρωταγωνίστρια! Τὸ κακὸ παίρνει διαστάσεις ἰλαροτραγικῆς. Ἡ μόνη σωτηρία εἶναι νὰ καταλάβουν απ' τὰ ἴδια τὰ πράγματα οἱ ἀξιόλογοι κατὰ τὰ ἄλλα ἠθοποιοὶ ποὺ ἐμπίπτουν

στην περίπτωση, πώς στο θέατρο προπάντων ένας κούκλος δεν φέρνει την Άνοιξη αλλά την αυτοκαταστροφή. Έπώδυνη μέθοδος. Μά πώς άλλοιώς να γίνει;

Τὸ «χαράτσι» τῶν Ταμείων

Η «Ε.Τ.» έχει κι άλλες φορές τονίσει ότι ένας από τους πολλούς λόγους—κι όχι ο λιγότερο σημαντικός—πού απομακρύνει τον πολύ κόσμο από τὸ θέατρο, είναι ὁ τρόπος με τὸν ὁποῖο δίνονται οἱ θέσεις. Ἀποτελεῖ πραγματικά ἀχαρακτηριστὴ ἔλλειψη σεβασμοῦ στὸ κοινὸ τὸ γεγονὸς ὅτι ἐνῶ πολλοὶ ἄνθρωποι πηγαίνουν τρεῖς καὶ τέσσερες ἡμέρες νωρίτερα νὰ βγάλουν εἰσιτήριο, ὁ ταμίας ἐντεταλμένος νὰ βγάλει ὅσο τὸ δυνατόν μεγαλύτερο «μπαξίσι» παρουσιάζει τὶς κολές θέσεις σὰν τάχα πουλημένες. Φυσικά ὁ ἀπλὸς ἄνθρωπος πού πλήρωσε τὸ πανάκριβο εἰσιτήριο καὶ πῆρε δυὸ ὄβολες θέσεις πίσω πίσω ἢ στὰ πλάγια, ἀγανακτεῖ ὅταν βλέπει πὼς πολλὲς καλὲς θέσεις στὸ κέντρο καὶ μπροστὰ ἔμειναν ἄδειες, ἀπούλητες καὶ κάνει ὄρκο νὰ μὴν ξαναπατήσει σὲ θέατρο. Δυστυχῶς τὸ ἄθλιο αὐτὸ φαινόμενο παρατηρεῖται σ' ὅλες σχεδὸν τὶς αἰδουσες τῆς Ἀθήνας πρὸς μεγάλη ζημία τῆς θεατρικῆς μας ζωῆς. Οἱ θιασάρχες πρέπει νὰ τὸ ἀντιληφθοῦν πὼς ὀφείλουν νὰ βάλουν μιὰ γιὰ πάντα τέρμα στὴν ἐπαίσχυντη αὐτὴ συμπεριφορά. Οἱ θέσεις νὰ δίνονται σύμφωνα με τὴν προτεραιότητα ἀρχίζοντας ἀπὸ τὶς κεντρικὲς ἔμπρὸς καὶ τελειώνοντας με τὶς πίσω καὶ πλάγια. Ἀλλὰ καὶ οἱ θεατῆρες πρέπει νὰ ἀντιδράσουν πιὸ ἐνεργά. Ὅχι μόνον νὰ μὴ πληρῶνουν τὸ παραπανίσιο χαράτσι στὴν ἀσυνειδησία τοῦ θεατρικοῦ ἐπιχειρηματία ἀλλὰ καὶ νὰ δημιουργοῦν ζήτημα κάθε φορά πού διαπιστώνουν ὅτι ἢ σύμφωνα με τὸν αὐξοῦντα ἀριθμὸ προτεραιότητα τοῦ εἰσιτηρίου τοὺς ἔδινε τὸ δικαίωμα γιὰ καλύτερη θέση ἀπὸ κείνη πού τελικὰ ἐξασφάλισαν. Οἱ ἐπανέλθουμε στὸ ζήτημα με συγκεκριμένες περιπτώσεις.

Τεντυμποϊκὰ

Ο ΣΚΗΝΟΘΕΤΗΣ τοῦ «Ἐθνικοῦ Θεάτρου» κ. Ἀλέξης Σολωμός, ἀντὶ ν' ἀπαντήσει μ' ἐπιχειρήματα στὶς ἐπικρίσεις πού τοῦ ἔγιναν γιὰ τὴ σκηνοθεσία, τὴ μετάφραση, τὰ κοστουμια καὶ τὶς σκηνογραφίες τῆς «Γέρμας» — εἶχε ἀναλάβει ὁ ἴδιος ὀλόκληρο τὸ ἀνέδασμα τοῦ ἔργου τοῦ Λόρκα — παρασύρθηκε σὲ θρασυτάτες ἐπιθέσεις ἐναντίον τῶν κριτικῶν του. Καὶ δὲν εἶναι ἡ πρώτη φορά. Ἔτσι ἀντιδρᾶ πάντα. Εἶναι βέβαια πολὺ τῆς μόδας τὰ τεντυμποϊκὰ ἦθη. Ἀλλὰ ὑποτίθεται ὅτι γιὰ τοὺς σκηνοθέτες τοῦ «Ἐθνικοῦ Θεάτρου» ὑπάρχουν καὶ κάποια ὄρια.

Τὸ ἐρασιτεχνικὸ θέατρο

ΤΟ ΕΡΑΣΙΤΕΧΝΙΚΟ Θέατρο μᾶρρει καὶ πρέπει νὰ ὀργανωθεῖ συστηματικώτερα. Ἐχομε ὑπ' ὄψη μας τὶς παραστάσεις πού δώσανε φέτος οἱ φοιτητὲς με δυὸ ἑλληνικὰ μονόπρακτα κι ὁ «Ἑλληνοσοβιετικὸς Σύνδεσμος» με τὸν «Μακρυνὸ δρόμο» τοῦ Ἀρμπούζωφ. Ἦταν δυὸ ἐργασίες εὐσυνειδήτες κ' ἱκανοποίησαν τὸ κοινὸ. Κυρίως φάνηκε πὼς ὑπάρχουν δυνατότητες, ν' ἀναπτυχθεῖ τὸ ἐρασιτεχνικὸ θέατρο στὶς ὀργανώσεις τῆς νεολαίας, ἀλλὰ καὶ μέσα στὶς ἐπαγγελματικὲς ὀργανώσεις. Ἄνθρωποι με προσόντα γιὰ νὰ κατευθύνουν αὐτὲς τὶς ἐκδηλώσεις, βρίσκονται πάντα. Τὸ ἐρασιτεχνικὸ θέατρο, σὲ σωστὲς βάσεις, μᾶρρει ν' ἀποτελέσει ὄργανο θεατρικῆς καλλιέργειας μέσα στὸ εὐρύτερο κοινὸ καὶ νὰ γίνῃ τὸ φυτώριο νέων ταλάντων. Στὰ μεγαλύτερα θεατρικὰ κέντρα ὅλου τοῦ κόσμου, τὸ ἐρασιτεχνικὸ θέατρο ἀκμάζει καὶ προσέχεται ἰδιαίτερα. Βέβαια, ἐπιβάλλεται με τὴ δουλειά του καὶ μόνο. Ἐρασιτεχνισμὸς δὲν πρέπει νὰ σημαίνει «κάνουμε τὸ ψώνιο μας»...

(συνέχεια ἀπὸ τὴ σελ. 367)

ΤΑΡΣΙΑ» τοῦ Χέρμαν Γούκ. Σκηνοθεσία: Θ. Κούβακα. Μετάφραση: Ξένιας Καλογεροπούλου. Σκηνογραφία: Ντίας νας Ἀντιωνακάτου. Ἴθοποιοί: Βασ. Διαμαντόπουλος, Πέτρος Φυσοῦν, Νίκος Παπαδάκης, Γ. Δήμος, Βασ. Μαλλοῦχος, Νίκος Μπούγας, Κώστας Πίτσιος.

ΘΕΑΤΡΟ ΚΟΤΟΠΟΤΛΗ—Θίασος Ντίνου Ἴλιοπούλου. «Ἐνας Ἐμπιστος Κύριος» τοῦ Κλώντ Μανιέ, διασκευή Πολ. Βασιλειάδη. Ἴθοποιοί: Ντίνος Ἴλιόπουλος, Στ. Στρατηγός, Περ. Χριστοφορίδης, Μαρ. Βούλαρη, Ἀντ. Κουκούλη, Ρένος Βρετιᾶκος, Κατ. Γιουλᾶκη, Ἐρ. Κονταρίνης, Σ. Παραβᾶς, Κλ. Κολαμίδου καὶ Εὐάγγελος Πρωτοπαπῆς.

Μὲ πρωτοβουλία τοῦ Δήμου Θεσσαλονίκης, ἰδρύθηκε στὴν μακεδονικὴ πρωτεύουσα Σχολὴ κλασικοῦ μπαλέτου καὶ λαϊκῶν χορῶν. Τὴν Σχολὴ, πού θὰ στεγασθεῖ σὲ αἴθουσα τοῦ Περιπτέρου τῶν Ἑθνῶν τῆς Διεθνούς Ἐκθέσεως, θὰ διευθύνει ὁ Νίκος Μπαζάκας. Σκοπὸς τῆς Σχολῆς θὰ εἶναι ἡ προετοιμασία στελεχῶν γιὰ τὸ μπαλέτο Θεσσαλονίκης πού θὰ συγκροτηθεῖ στὸ μέλλον.

Περιορισμένο ἐνδιαφέρον θὰ παρουσιάζει — με πὶς ἐνδείξεις πού ὑπάρχουν — ἡ θερινὴ θεατρικὴ περίοδος. Ἄν ἐξαιρέσει καμὲς τὶς παραστάσεις Ἀρχαίου Δράματος στὴν Ἐπίδωρο καὶ στὴν Ἀθήνη, τίποτα τὸ ἀξιόλογο δὲν προετοιμάζεται. Πολλοὶ πρωταγωνιστὲς τῆς σκηνῆς ἔχουν ἀποφασίσει νὰ μὴ ἐργασθοῦν τὸ καλοκαίρι, ἀλλὰ — ἐλάχιστοι — γιὰ νὰ ξεκουρασθοῦν, κι ἄλλοι γιὰ νὰ γυμναστοῦν ἔνα - δυὸ ἐγχώριες ταινίες. Ἔτσι δὲν θὰ παίξουν αὐτὴ σκηνὴ οἱ Δ. Μυράς, Κ. Μουσοῦρης, Δημ. Χόρη, Ἀλ. Ἀλεξάνδρακης, Τζένη Καρέζη, Ἀλίκη Βουγιουκλάκη, Δημ. Παπαμιχαήλ, Δ. Κωνσταντᾶρος, Ντίνος Ἴλιόπουλος...

Ἡ Σοβιετική Ἐνωση στὴν προσπάθειά της ν' ἀναπτύξει τὶς Ἑλληνοσοβιετικὲς ἐκπαιδευτικὲς σχέσεις καὶ νὰ γνωρίσει τὴν σύγχρονη Ἑλληνικὴ λογοτεχνία στὸν σοβιετικὸ λαὸ, κυκλοφόρησε ποῦνες τὶς μέρες σὲ βιβλίο, μεταφρασμένον ρωσικὰ ἀπ' τὸν Ἀλέκο Σεγκιέβιτς καὶ τὴ Βέρα Λιούπκι, τὸ θεατρικὸ ἔργο τοῦ Νότιη Περγιάλη «Τὸ κορίτσι μὲ τὸ κορδελλάκι». Εἶναι τὸ πρῶτο θεατρικὸ κείμενο τῆς σύγχρονης δραματογραφίας μας ποὺ ἐκδίδεται στὴ Σοβιετικὴ Ἐνωση καὶ χαιρετιστικὸν εἶναι ἕνα γεγονός μετὰ ξεχωριστὴ σημασία. Ὅπως εἶναι γνωστὸ «Τὸ κορίτσι μὲ τὸ κορδελλάκι» παιχτήθηκε ἀπ' τὸ «Ἑλληνικὸ Λαϊκὸ Θέατρο» τοῦ Μάνου Κατράκη στὴ Θεσσαλονίκη καὶ στὸ Δημοτικὸ Πειραιῶς σὲ σειρά παραστάσεων τὸ 1955—56. Ταυτόχρονα ὁ ἐκδοτικὸς οἶκος τῆς ΕΣΣΔ Τέχνη ἀναγγέλει τὴν ἐκδόσιν τριῶν θεατρικῶν ἔργων τοῦ Γρηγόριου Ξενόπουλου. Θὰ περιλαμβάνονται: σ' ἕνα τόμο «Ὁ Ψυχασπαστέρας», «Ὁ Πειρασμός» καὶ ἡ «Στέλλα Βιολάντη». Ἐδῶ ἀξίζει νὰ σημειωθεῖ πὺς τὸ σοβιετικὸ Θέατρο παρουσίασε πρόσφατα τὸ 1959 καὶ τὸ 1960 βυθ ἔργα τῶν Ἑλλήνων συγγραφέων Γιώργου Σεβαστίκακλου καὶ Ἀλέξη Πάρρη ποὺ δρῶνται: σὺν πολιτικῶν πρόσφυγες στὴ Σοβιετικὴ Ἐνωση. Αὐτὸ τὸ ζωντανὸ ἐνδιαφέρον γιὰ τὴν σύγχρονη δραματογραφία μας πρώτη φορά ἐκδηλώνεται ἀπὸ μιὰ ξένη χώρα.

Ἡ ἀπεργία τῶν κινηματογράφων

ΓΙΑ ΠΡΩΤΗ φορά κήρυξαν ἀπεργία οἱ κινηματογράφοι. Κατέβασαν τὰ ρολὰ τους γιὰ ἕνα εἰκοσιτετράωρο. Αἰτία ἡ συντριπτικὴ φορολογία ποὺ μαζί με τὶς πρόσθετες ἐπιβαρύνσεις — Πρόνοια Βορείων Ἐπαρχιῶν, φορολογία ὑπὲρ τῶν Φιλαρμονικῶν στὶς ἐπαρχίες — ὑπερκαλύπτει τὸ 100% πάνω στὴν τιμὴ τοῦ εἰσιτηρίου. Ἀποτέλεσμα: Οἱ κινηματογραφικὲς ἐπιχειρήσεις, ἀνθηρότατες ἄλλοτε, φτάσανε σὲ οικονομικὸ ἀδιέξοδο καὶ κινδυνεύουν νὰ χρεωκοπήσουν, γιὰτὶ ἀναγκασμένες ἀπὸ τὰ τόσα χαράτσια, αὐξήσανε τὴν τιμὴ τῶν εἰσιτηρίων κι αὐτὸ εἶχε ἄμεσο ἀντίκτυπο στὴν κίνηση τῶν ἐργασιῶν τους. Τὸ κοινὸ τοῦ κινηματογράφου, μειώθηκε φέτος κατὰ 10% περίπου. Ἡ κρίση ὀδηγεῖ πιά στὴν ὀλοκληρωτικὴ ἐξόντωση. Δικαιώτατο λοιπὸν τὸ αἶτημα νὰ μειωθεῖ ἡ φορολογία, τουλάχιστο, κατὰ 50% καὶ νὰ καταργηθοῦν ἐντελῶς τὰ χαράτσια τῆς «Πρόνοιας Βορείου Ἐπαρχιῶν» καὶ «ὑπὲρ τῶν Φιλαρμονικῶν». Εἶναι ἕνα αἶτημα ποὺ ἀφορᾷ ὀλοκληρὸ τὸ λαό. Σήμερα ὁ κινηματογράφος ἔχει γίνει ἡ μοναδικὴ σχεδὸν ψυχαγωγία τῶν ἐργαζομένων. Ἐνῶ σ' ἄλλες χώρες, μετὰ ἀσύγκοιτα ἀνώτερο βιοτικὸ ἐπίπεδο, — Γαλλία, Γερμανία, Ἀγγλία, Ἀμερικὴ — ἡ φορολογία τῶν κινηματογράφων ἢ καταργήθηκε ἢ δὲν ξεπερνᾷ τὸ 10% τῆς τιμῆς τοῦ εἰσιτηρίου, στὸν τόπο μας πᾶει νὰ καταστήσει κι ὁ κινηματογράφος εἶδος πολυτελείας. Καὶ τί εἰρωνία! Ἐνῶ ἡ κυβέρνησις ἀρνείται νὰ κατεβάσει ἔστω, σὲ λογικὰ ὄρια, τὴ φορολογία, φάνηκε ἤδη ἐξαιρετικὰ γαλαντόμος στὰ κοσμικὰ κέντρα ὅπου διασκεδάζουν οἱ λίγοι καὶ τυχεροί, μειώνοντας κατὰ σοβαρὸ ποσοστὸ τὸν φόρο! Τὰ πάντα γιὰ τοὺς πλουσίους. Ἀπρόσιτος κι ὁ κινηματογράφος γιὰ τοὺς πληθεῖους!

Κινηματογραφικὰ ἀνοσιουργήματα

ΚΑΘΟΛΙΚΗ ἐξέγερση γιὰ τὴν κακοποίηση τῆς ιστορίας μας ἀπὸ τὶς χολλυγουντιανὲς ἢ χολλυγουντιανῆς ἐμπνεύσεως ταινίες. Ὀλοκληρὸς ὁ τύπος, οἱ πνευματικοὶ καὶ κοινωνικοὶ παράγοντες, ἔχουν ἐξεγερθεῖ καὶ ζητοῦν ν' ἀπαγορευθεῖ ἡ προβολὴ τέτοιων ἀνοσιουργημάτων ποὺ μαζί με τὴν ἄδεια προβολῆς χαρακτηρίζονται ἀπὸ τὴν «εἰδικὴ ἐπιτροπὴ» καὶ «κατάλληλα δι' ἀνηλίκους» γιὰ ν' ἀποκτήσει, προφανῶς, συμπληρωματικὲς «γνώσεις» ἢ νεολαία μας, ὑστερα ἀπὸ τὰ κενὰ ποὺ ἀφήνουν οἱ σχολικὲς εἰστορίες.... Ἀπερίγραπτες εἶναι οἱ αὐθαιρεσίες ποὺ γίνονται στὰ κινηματογραφικὰ τοῦτα κατασκευάσματα, ὅπως στὸν «Ἡρώα τῆς Κρήτης», ὅπου ἡ Ἀμφιτρίτη κι ὁ Θησέας, βλέπουν ἀπὸ μιὰ ὑποδρύχια... τηλεόραση τὴν ἠττα τοῦ ἀθηναϊκοῦ στρατοῦ στὴν Κρήτη! Ἀποροῦμε πὺς ἡ καθολικὴ ἐξέγερση τῆς κοινῆς γνώμης, δὲ συγκίνησε ἀκόμα τοὺς ἀρμοδίους. Τόσο «γερὸ δόντι» ἔχουν λοιπὸν οἱ ἐμφανίζοντες τοὺς Ἀρχαίους Ἡμῶν Προγόνους ὡς καουμπούδες;

**ΒΙΒΛΙΟΔΕΤΗΘΗΚΑΝ ΟΙ ΤΟΜΟΙ Η', Θ' — Ι', ΙΑ' — ΙΒ'
ΚΑΙ ΠΩΛΟΥΝΤΑΙ ΣΤΑ ΓΡΑΦΕΙΑ ΜΑΣ**

*

**ΔΙΑΔΙΔΕΪΤΕ ΤΗΝ «ΕΠΙΘΕΩΡΗΣΗ ΤΕΧΝΗΣ»
ΚΑΘΕ ΑΝΑΓΝΩΣΤΗΣ ΝΑ ΦΕΡΕΙ ΑΛΛΟΝ ΕΝΑ**

Ἡ κριτικὴ τοῦ θεάτρου

Ἐθνικὸ Θέατρο: Φ. Γκ. Λόρκα, «Γέρμα».

Ἄν ἡ ταξινόμηση τῶν δημιουργημάτων τῆς ποίησης σὲ ξεχωριστὰς εἰδολογικὰς κατηγορίας (ἐπική, λυρική, δραματική κλπ.) ἔχει ἓνα πραγματικὸ νόημα, κι ἂν ἡ κλίση τοῦ α ἢ β ποιητῆ πρὸς τὸ ἓνα ἢ τὸ ἄλλο εἶδος, ἀποτελεῖ συνάρτηση τῶν ξεχωριστῶν ἐκείνων χαρακτηριστικῶν ποῦ συγκροτοῦν τὴν ποιητικὴ «ιδιοσυσχισία» του, τότε πρέπει νὰ δεχτοῦμε ὅτι ὁ κάθε ποιητῆς δικαιώνει τὸν ἑαυτὸ του προπάντων ὅταν καταπιάνεται μὲ τὸ σύμφωνο πρὸς τὴν κλίση του εἶδος. Ὁ διαχωρισμὸς τοῦτος, ἔτσι ὅπως εἶναι διατυπωμένος ἐδῶ, τείνει νὰ προσλάβει ἓναν ἀπόλυτο, σχεδὸν δογματικὸ χαρακτήρα, ποῦ δὲν πὸν θέλω. Στεγανά διαμερίσματα δὲν ὑπάρχουν πούθενά κι πολὺ λιγότερο βέβαια στὸ χῶρο τῆς συγγραφικῆς δημιουργίας. Θὰ μπορούσε ν' ἀναφέρει κανεὶς ποιητικὰς διάνοιες, γιὰ τίς ὁποῖες ἡ ταξινόμηση στὸ ἓνα ἢ στὸ ἄλλο εἶδος εἶναι ἀδύνατη. Πῶς θὰ μπορούσε λ.χ. νὰ τοποθετηθεῖ κανεὶς τὸν Σαίξπηρ μόνον στοὺς δραματικοὺς ποιητὰς, ὅταν τὰ σονέττα του τοῦ ἐξασφαλίζουν μιὰν ἀπὸ τίς πρῶτες θέσεις στὴν παγκόσμια λυρική ποίηση; Κι ὅμως οἱ περιπτώσεις ποιητῶν ποῦ λειτουργοῦν ἐξ ἴσου δημιουργικὰ σ' ὅλη τὴν ἔκταξη τοῦ ποιητικοῦ χῶρου εἶναι σπάνιες, πολὺ σπάνιες. Γιὰ τὴ μεγάλη πλειονότητα ἐκείνων ποῦ καταπιάνονται μὲ περισσότερα ἀπὸ ἓνα εἶδη, ὁ διαχωρισμὸς ἔχει πραγματικὴ ἰσχὺ, καὶ συνεπῶς μπορεῖ κανεὶς νὰ τοὺς χαρακτηρίσει λυρικοὺς μόνον ἢ δραματικοὺς μόνον, χωρὶς νὰ φοβᾶται ὅτι διαπράττει ἀθαιρεσία. Ἔτσι, ὁ Λόρκα εἶναι ἓνας ἐξοχος λυρικός, μὲ πολὺ λίγο — ἂν ὄχι καθόλου — δραματικὸς ποιητῆς. Ἡ ὄλο καὶ μεγαλύτερη προτίμησή του γιὰ τὸ θέατρο κατὰ τὴν τελευταία περίοδο τῆς τόσο σύντομης ζωῆς του, πρέπει — κατὰ τὴ γνώμη μου — νὰ ὀφείλεται πολὺ περισσότερο στὴν ἀνάγκη του νὰ ἐπικοινωνήσῃ μὲ εὐρύτερο ἀκροατήριον καὶ πολὺ λιγότερο σὲ ἐσωτερικὴ του ἔφεση γιὰ τὸν εἰδικὰ δραματικὸν λόγον. Οἱ δυνατότητες ποῦ προσφέρει ἡ σκηνὴ γιὰ νὰ φτάσῃ ὁ ποιητικὸς λόγος σὲ περισσότερα αὐτιά καὶ, — ἀκόμα πὺδ σπουδαῖο, — γιὰ ἄ μ ε σ η, ζωντανὴ ἐπαφὴ τοῦ δημιουργοῦ μὲ τὸ κοινὸ του, ἔχουν βάλει σὲ πειρασμὸ πάρα πολλοὺς λυρικοὺς ποιητὰς. Δὲν ἔχει σημασία ποῦ ὁ πειρασμὸς αὐτὸς δὲν συλλαμβάνεται σ' ὅλη τὴ γυμνὴ καθαρότητά του ἀπὸ τὴ συνείδησή τους. Κατὰ κανόνα, μάλιστα, πιστεύουν ἀκράδαντα πῶς ἐκεῖνο ποῦ ἔχουν νὰ ποῦν, μόνον μὲ τὸ θεατρικὸν λόγον μπορεῖ νὰ δοθεῖ. Τὰ ἀποτελέσματα ὅμως εἶναι πενιχρὰ ἀπὸ δραματουργικὴ ἀποψη. Ὁ Λόρκα δὲν ἀποτελεῖ ἐξαιρεση. Κανένα ἀπὸ τὰ θεατρικά του ἔργα δὲν εἶναι γνήσιο θέατρο. Βέβαια, ὁ Λόρκα δὲν ἔπεσε στὸ λάθος νὰ δραματοποιήσῃ τίς «ιδέες» του, τὰ στενὰ προσωπικά του διώματα σὰν διώματα λόγιου, ὅπως κάνουν ὄλοι σχεδὸν οἱ λυρικοὶ ποιητὰς ποῦ καταπιάνονται μὲ τὴν δραματουργίαν. Τὸ θεατρὸν του, ὅπως καὶ τὸ καλύτερο μέρος τοῦ καθαρὰ λυρικοῦ ἔργου του πηγάζει ἀπὸ τὸ θησαυρὸ τῆς λαϊκῆς ἰσπανικῆς ψυχῆς κι ἀποσκοπεῖ

ν' ἀξιοποιήσῃ τὸν θησαυρὸν αὐτόν. Ἡ ἰδιοτυπία του συνίσταται στὸ ὅτι ἀντὶ νὰ ἐπιδιώκει νὰ ἐκφράσῃ τίς ἐκδηλώσεις τῆς ζωῆς μὲσω ἀποπνευματωμένων ἀξιών, ἐκφράζει τίς ἀποπνευματωμένες ἀξίες μὲσω ἀπλῶν, καθημερινῶν σχεδὸν αἰτημάτων καὶ ἐνεργειῶν. Τοῦτο ἀκριδῶς τὸ στοιχεῖο, — μαζί, φυσικά, μὲ τὴν ποιότητα τοῦ λυρικοῦ λόγου, — διαζῶζει ὡς ἓνα μεγάλο βαθμὸ τὰ θεατρικά του κομμάτια, τὰ κάνει ὄχι μόνον νὰ μὴ φαίνονται πληκτικά, παρὰ νὰ προκαλοῦν καὶ κάποιο ξεχωριστὸ ἐνδιαφέρον. Μὰ καθὼς δὲν εἶναι φτιαγμένος ἀπὸ τὸ μέταλλο τοῦ δραματουργοῦ ἀποκαλύπτεται κατώτερος τῶν ἀπαιτήσεων τοῦ εἶδους. Τὰ τραγικῆς ὕψους ἔργα του στηρίζονται ὄλα σὲ μικρὰς παραλλαγὰς μιᾶς καὶ μόνης σύγκρουσης: Ἄπ' τὴ μιὰ μεριά, τὸ πάθος γιὰ ἓνα εἶδος ἀνθρώπινης πελειώσεως μὲσω τοῦ ἔρωτα καὶ μέσα στὸν ἔρωτα. Τὸ πάθος αὐτὸ ἐκδηλώνεται ἐξωτερικὰ μὲ μιὰ χοϊκὴ μορφή ἀσθητικῆς δίψας γιὰ ζωὴ στίς πὺδ πρῶτες, τίς λιγότερο ἀποπνευματωμένες ἐκδηλώσεις πη. Ἐνσαρκώσεις τοῦ πάθους αὐτοῦ εἶναι ἡ νύφη στὸ «Ματωμένο γάμο», ἡ Μαριάννα Πινέντα στὸ ὁμώνυμο ἔργο, ἡ μικρότερη θυγατέρα στὸ «Σπίτι τῆς Μπερνάρντας Ἄλμπα» κλπ. Τὸ στοιχεῖο ποῦ συγκρούεται μὲ τὸ πάθος τῆς διὰ τοῦ ἔρωτα τελειώσεως, εἶναι ἡ κοινωνικὴ συμβατικότητα, οἱ παγιωμένοι θεσμοί, τὸ συναίσθημα τῆς τιμῆς, ποῦ σὰν ἀτεγκτὴ μοῖρα θαρραίνει πάνω στοὺς ἥρωές του. Προσωποποιήσεις τοῦ στοιχείου αὐτοῦ εἶναι ἡ Μάνα στὸ «Ματωμένο γάμο», ἡ Μπερνάρντα Ἄλμπα, ὁ Πεντρόσα στὴ «Μαριάννα Πινέντα» (ἡ ἀποκρουστικώτερη περίπτωση, ἀκριδῶς ἐπειδὴ αὐτὸς ἐνσαρκώνει τὴν πολιτικὴν μορφή ταξικῆς καταπίεσης). Μὰ ὁ Λόρκα δὲν κατορθώνει νὰ ἀναπτύξῃ θεατρικὰ τίς δυνατότητες αὐτῆς τῆς σύγκρουσης, νὰ δημιουργήσῃ ἄρτιες ἀπὸ δραματουργικὴ ἀποψη τραγωδίας. Κ' εἶναι ζήτημα ἂν ἔτσι κ' ἓνα ἀπὸ τὰ ἔργα τοῦτα θὰ μπορούσε νὰ σταθεῖ, στὴν περίπτωσιν ποῦ ὁ λόγος του δὲν θὰ διέθετε ἐκείνη τὴν ἀνεκτίμητα ὑψηλὴ λυρικὴ ποιότητα, ποῦ τελικὰ μόνον αὐτὴ τοὺς ἐξασφαλίζει τὴ βιοσιμότητα καὶ δικαιώνει τὸ ἀνέδαμά τους.

Ἡ «Γέρμα» στηρίζεται στὴν ἴδια βασικὴ σύγκρουση μὲ τὰ ἄλλα ἔργα τῆς κατηγορίας αὐτῆς. Ἐδῶ ὅμως τὸ πάθος τῆς διὰ τοῦ ἔρωτα τελειώσεως παρουσιάζεται μὲ τὴν ἐλαφρὰ παραλλαγμένη μορφή τῆς ἀρίστατης λαχτάρας γιὰ μητρότητα. Ἡ μεταθετικὴ λειτουργία εἶναι φανερὴ. Ὁ ἀντρας ποῦ ἔδωσαν στὴ Γέρμα δὲν ἦταν ὁ καταλληλότερος γιὰ νὰ τῆς προσφέρει τὴν αἰσθητικὴν πληρότητα μὲ τὸν ἔρωτά του. Κ' ἡ γυναίκα μεταθέτει τὴ δίψα τῆς γιὰ ὀλοκλήρωση στὸ παιδί. Μόνον σὰν ἀποχτήσῃ παιδί θὰ νιώσῃ δικαιωμένη τὴν ὑπαρξὴ τῆς, θὰ αἰσθανθεῖ ἀρτιωμένος ἄνθρωπος. Μὰ καὶ πάλι, ὁ σύζυγός της δὲν εἶναι σὲ θέση νὰ τῆς προσφέρει οὔτε τὴ μητρότητα. Ἄπ' πλάγιαζε μ' ἓναν καρπερὸ ἀντρα — καὶ συγκριμένα μὲ τὸν τροπᾶνον τὸν Βίκτωρα, ποῦ τὴν ἀποζητάει ὀλοκλήρη ἢ ὑπαρξὴ τῆς — ἡ Γέρμα θὰ τεκνοποιούσε. Τὸ συναίσθημα τῆς τιμῆς ὅμως εἶναι τόσο ἰσχυρὸ μέσα στὴ γυναίκα αὐτὴ, ὅσο ἡ Γέρμα δὲ θὰ κάνει ποτὲ αὐτὸ τὸ δῆμα. Ἀφήνει τὸ Βίκτωρα νὰ φύγει μακριὰ της. Μαραίνεται ἐξοπνώντας νὰ περνᾶν ἀκαρπὰ τὰ χρόνια, ἐνῶ οἱ ἄλλες κοπέλλες γεννοβολοῦν. Δὲ βρίσκει μῆτε ὄπνο μῆτε ἡσυχία ἀπὸ τὴ διαρκῶς ἐντεινόμενη ἀγωνία πῶς θὰ μείνει στὸ τέλος ἀκλήρη, δηλ. ἀδικαιωτὴ σὰν

Έπαρξη. Παρκίζει με χίλια δυο δοπάνια, προσευ-
χές, προσκηνύματα σε θαυματουργούς αγίους ν'
αλλάζει το ριζικό της, με τοῦ κάκου. Ὁ καχε-
κτικός άντρας της αδυνατεί να καταλάβει τήν
«παιδομανία» της γυναίκας του. Συμβιβαζόμενος
μέ τή μοίρα του ευχαριστείται με τὸ ν' αὐγαταί-
νει τὸ βιός του, καί θαρραλεμένος ἀπὸ τὸ πάθος
της Γέρμας πού μένει ἀγρυπνη πλάι του στο
κρεβάτι, προτιμάει νὰ κοιμάται αὐτὸς στὰ χω-
ράφια. Ἡ ἔλλειψη ψυχικῆς ἐπαφῆς ἀνάμεσα στοὺς
δυὸ συζύγους κάνει ἀγεφύρωτο τὸ χάσμα πού τοὺς
χωρίζει. Ὁ Χουάν παρεξηγεῖ τὴ συμπεριφορὰ της
Γέρμας, κ' ἐπειδὴ φοβάται γιὰ τήν ὑπόληψή του
στὰ μάτια τῶν χωριανῶν, ἀν ὄχι καί γιὰ τήν ἴδια
τὴν τιμὴ του, φέρνει στὸ σπίτι τὶς δυὸ γερωντο-
κόρες ἀδερφές του νὰ φρουροῦν τὴ γυναίκα του.
Κι ὅταν τέλος ἀποκαλύπτει στὴ Γέρμα πὼς αὐ-
τὸς, μετὰ φορὰ, δὲ νιάζεται πού δὲ θ' ἀποχτήσουν
παιδί ἐκείνη μέσα στὴν ἐπελπισία της βρῖσκει
διέξοδο στὸ φόνο. Τὸ γεγονός δτι ἡ Γέρμα συγ-
κεντρώνει στὸν ἑαυτὸ της καί τὰ δυὸ στοιχεῖα
της σύγκρουσης, τῆς δίνει ἕνα ξεχωριστὸ μεγα-
λεῖο καί τὴν κάνει νὰ στέκει ψηλότερα ἀπὸ ὅλες
τις ἄλλες ἥρωίδες τοῦ Λόρχα. Μὰ φαίνεται πὼς
ὁ ποιητὴς παρατυρμένος ἀπὸ τὸν ἐνθουσιασμό του
γιὰ τὴ σύλληψη αὐτῆ, ἀμέλησε νὰ δώσει στὸ ἔρ-
γο του στέρεα δομὴ. Ἡ πλοκὴ εἶναι χαλαρώτα-
τη. Τὰ πρόσωπα, ὁ Χουάν, οἱ ἀδερφές του, ὁ Βί-
κτωρας, μένουν ἐντελῶς ἀναξιοποίητα. Ὁ δρα-
ματουργὸς προσπάθησε νὰ γεμίσει τὰ κενὰ της
δράσης με λυρικὰ λόγια καί ν' ἀντικαταστήσει
τις ψυχολογικὲς συγκρούσεις με ἄτονα κοντρά-
στα χρωματικῶν κυρίως χαρακτήρα. (Διακοσμη-
τικὴ ἢ χρησιμολογία της Μαρίας, τῶν γραϊδιῶν,
καί τῶν ἄλλων κοριτσιῶν, ἐντελῶς ἀψυχολόγητη
ἢ δευτέρη παρέμβασή της γριῶς χωρικῆς με κείνο
τὸ ποιητικὸ ἀμετουσίωτο κήρυγμά της στὴν προ-
τελευταία σκηνὴ κλπ.). Ἡ ἴδια ἢ Γέρμα εἶναι
σχεδὸν μονόχορδη. Ἡ ἐσωτερικὴ της πάλη περνάει
«ἐν σιγῇ» καί τὸ μόνο πού ἐξωτερικεύεται εἶναι
«λυρικὰ βογγητά». Ἐδῶ, συνεπῶς, δὲν πρόκειται
γιὰ δημιουργικὴ χρησιμολογία της σιωπῆς πού
υποβάλλει τὰ κεντρικότερα μηνύματα, κυριαρχώντας
πάνω στὴν ἀσφυκτικὰ πυκνὴ δράση, (περίπτωση
λ.χ. της «Γηραιῆς Κυρίας» τοῦ Ντύρρενματτ).
Πρόκειται γιὰ φτώχεια δραματουργικῆς φαντασίας
ἐνὸς ποιητῆ πού ἔχει τὴν ἀφέλεια νὰ στηρίζεται
στὴν ἀρχικὴ του σύλληψη καί στὸ λυρικὸ του λό-
γο νομίζοντας πὼς αὐτὰ φτάνουν.

Μόνος — καί ἐπαρκῆς κατὰ τὴ γνώμη μου —
λόγος πού δικαιολογεῖ τὸ ἀνέδακμα τοῦ ἔργου αὐ-
τοῦ εἶναι ὅτι προσφέρει στὸ κοινὸ μιὰν εὐκαιρία
νὰ ἐπικοινωνήσῃ με τὴν ποίηση. Ἀρκεῖ φυσικὰ
ἢ μετάφραση νὰ ἐπιτρέψει τὴ λειτουργία τούτη.
Δυστυχῶς, ὁ Ἀλέξης Σολωμὸς πού ἀπὸ ὑπερδο-
λικὴ ἀγάπη στὸ Λόρχα φιλοδόξησε νὰ τὸν μετα-
φράσει κιόλας, ὑπερτίμησε τὶς λογοτεχνικὲς του
ἐπιπτώσεις. Τὸ κείμενο πού ἔδωσε ἦταν λεκτικὰ
προσεγμένο ἀλλὰ ἄφτερο. Ἰδιαιτέρως τὰ τραγού-
δια καί τὰ χορικά κατανοοῦσαν σὲ μερικὲς στιγμὲς
ποιητικά. Μὰ καί τὰ σκηνοθέτης δὲ στάθηκε τυχε-
ρότερος. Ἡ παράσταση δὲν εἶχε καμιά ἐνότητα.
Ἦταν ἕνα μωσαϊκὸ δειγματολόγιον τραγωδίας,
ἀπερέττας, φάρσας καί ἐξπρεσιονιστικῆς ἐρμη-
νεύσεως θεάτρου ἰδεῶν, πού προκλοῦσε τὸ λιγύ-
τερο δυσφορία. Ὅσο γιὰ τὴν ἐκλογή τῶν ἡθο-
ποιῶν, δὲ θὰ μπορούσε νὰ εἶναι πιὸ ἄτυχη. Ὁ

Κωτσόπουλος, καὶ ὁ Τζόγιε δὲν εἶχαν τὴν ἐμφά-
νιση πού ἀπαιτοῦσαν οἱ ρόλοι τους. Ὁ πρῶτος
δὲν ἐπειθε καθόλου πὼς ἦταν καχεκτικὸ ἀντρά-
κι καὶ ὁ δεύτερος, δὲν ἔδινε διόλου τὴν ἐντύπωση
τοῦ λεδέντη τροπάνου πού θὰ μπορούσε νὰ συγ-
κλονίσει μιὰ γυναίκα. Ἡ Ἄννα Συνοδινού ἔκανε
ὅ,τι μπορούσε μὰ ὁ ρόλος της Γέρμας, ἀδικημέ-
νος μάλιστα καί ἀπ' τὴ μετάφραση δὲν της ἔδινε
πολλὲς εὐκαιρίες. Ἀντίθετα, τὴν ἀνάγκασε νὰ
δώσει, παρὰ τὴ θέλησή της βέβαια, ἕνα μᾶλλον
καχότεχνο ρεσιτάλ πρᾶγουδιού. Ἡ Χριστίνα Κα-
λογερίκου εἶχε ἔξοχες στιγμὲς, μὰ καί ἀπὸ τὴ δική
της ἐρμηνεῖα ἔλλειπε ἡ ἐνότητα. Καλὴ ἢ σκηνὴ
τοῦ γυναικειοῦ κουτσομπολιοῦ στὴ βρύση, ὡς τὴ
στιγμὴ πού ἀρχισε τὸ τραγούδι. Ὅσο γιὰ τὴν εἰ-
κόνα τοῦ πανηγυριοῦ ἦταν ἀπερίγραπτα κακὴ. Κον-
τολογίης, ἢ παράσταση αὐτῆ μόνο στὸ παθητικὸ
τοῦ Ἑθνικοῦ μπορεῖ νὰ καταχωρηθεῖ. Δυστυχῶς.

**Θέατρο Τέχνης: Εὐγενίου Ἴονέσκο, «Οἱ
καρέκλες», «Τὸ μάθημα» «Ἡ φραλακρὴ
τραγουδίστρια».**

Ἀπὸ τὰ τρία μονόπρακτα πού μᾶς παρουσίασε
τὸ Θέατρο Τέχνης τὸ καλύτερο καί με σημαντικὴ
ἀπόσταση ἀπὸ τὰ δυὸ ἄλλα εἶναι «Οἱ καρέκλες».
Ἐπειδὴ χρονολογικὰ εἶναι τὸ πιὸ πρόσφατο ἀπὸ
τὰ τρία, κ' ἐπειδὴ συμπυκνώνει πὸ μῆνυμα καί
τῶν δυὸ ἄλλων θ' ἀπαρχοληθοῦμε διεξοδικὰ μονά-
χα μ' αὐτό.

Ἕνα ὑπέργηρο ἀντράγγυνο σὲ κάποιον ἀπροσδιό-
ριστο νησι καί σὲ κάποιον ἀπροσδιόριστο χρονολο-
γικὴ στιγμὴ («πᾶνε ἀπὸ τετρακόσια χρόνια ἀπὸ
τότε πού καταστράφηκε τὸ χωριὸ πού τὸ λέγαν
Παρίσι», λέει ὁ γέρος), δρῖσκειται στὰ τελευ-
ταῖα του. Ὁ σύζυγος, ἀπόστρατος λοχίας καί
φύλακας τοῦ νησιοῦ εἶναι ἕνας «φιλόσοφος» πού
ἔχει κάποιον σωτήριον μῆνυμα νὰ μεταδώσει στὴν
ἀνθρωπότητα. Νομίζει πὼς ἔχει φτάσει πρὸς τὴ
στιγμὴ νὰ τὸ ἀνακοινώσει καί γι' αὐτὸ ἔχει κα-
λέσει κόσμον καί με καρδωχτύπι περιμένει νὰ
ἔρθουν οἱ καλεσμένοι. Ἐπει μάλιστα στερεῖται ὁ
ἴδιος τὸ χάρισμα τοῦ λόγου ἔχει φροντίσει νὰ
φέρει ἕναν ἐπιδέξιο ὁμιλητὴ καί τὸν ἔχει ἐφο-
διάσει μ' ὄλα τὰ ντοκουμέντα. Τελικὰ οἱ καλε-
σμένοι ἔρχονται ἕνας ἕνας στὴν ἀρχή, καί κατὰ
πυκνὰ κύματα σὲ συνέχεια, τόσο πού πλημμυρί-
ζει τὸ σπίτι. Οἱ δυὸ γέροι σπρωγμένοι ἀπὸ τὸ
πλῆθος καταφεύγουν κοντὰ στὰ δυὸ παράθυρα
καὶ ἀπὸ κεῖ πρὸς μιλοῦν. Ἐρχεται ἀκόμα καὶ ὁ αὐ-
τοκράτωρ (!) ἕνα εἶδος Πρώτου μονάρχου. Φυ-
σικὰ, μέσα στοὺς καλεσμένους αὐτοὺς δὲν ὑπάρ-
χουν ἀντιπροσωπευτικοὶ κοινωνικοὶ τύποι. (Ὁ
συγγραφέας δὲ θᾶχε τί νὰ τοὺς κάνει, γιὰτὶ δὲν
πιστεύει, στὴν ὑπαρξὴ ἀντιπροσωπευτικῶν κοινω-
νικῶν τύπων). Ἀκόμα καί κείνοι πού ἔρχονται
πρῶτοι (ἢ κυρίως τάδε, ὁ ἀπόστρατος συνταγμα-
τάρχης, ἢ κ. ὁμορφούλα με τὸν άντρα της κλπ.)
εἶναι ἀσήμικτα ἀνθρωπάκια πού θὰ μπορούσε νὰ
συναντήσῃ κανεὶς σ' ὁποιοδήποτε μικροαστικὸ σα-
λονάκι. Ὁ αὐτοκράτωρ πού ἐκπροσωπεῖ τὴν
ἐξουσία γενικά, δὲν διαφέρει ἀπὸ τοὺς ἄλλους πα-
ρὰ μόνο ἐξωτερικά, χάρη στὴν φανφάρα. Ἐτσι
ὄλο τὸ πλῆθος ἀποτελεῖ μιὰ ἐνιαῖα ἀμορφὴ μηρ-
μυγκιὰ πού δὲν εἶναι σὲ θέση μήτε τίποτε νὰ δε-
χτεῖ μήτε τίποτε νὰ προσφέρει. Γι' αὐτὸ καὶ ὁ συγ-
γραφέας τοὺς καταργεῖ με μιὰ μονοκοντυλιά,

βάζοντας στη θέση τους μόνο τις άδειες καρέκλες και τους ήχους απ' τον έρχομό και την όχλαγωγία τους. Αυτά του άρκου για να υποβάλει την παρουσία του άμορφου πλήθους. Άλλωστε τα λόγια που θάλεγαν τα υποτιθέμενα πρόσωπα των προσκαλεσμένων είναι συνηθισμένοι κοινοί τόποι που τους μαντεύει εύκολα ο θεατής από τα λόγια που υποτίθεται ότι ανταλλάσσουν μαζί τους οι δυο γέροι, (τα μόνα δηλ. πρόσωπα που υπάρχουν στη σκηνή ώσπου να έρθει το τρίτο ο δμιλητής). Η συζήτηση που κάνουν μεταξύ τους οι δυο γέροι στην αρχή, οι «μισοί» διάλογοί τους με τους προσκεκλημένους κι ο μονόλογος του γέρου ώσπου να έρθει ή σειρά του δμιλητή, δίνουν στο συγγραφέα την ευκαιρία να παρουσιάσει τους δυο τους ήρωες, να δείξει κι αυτουιών ακόμα την κενότητα και την ασυνενοησία που υπάρχει και μεταξύ τους, να κάνει αρκετές οξύτατες ψυχολογικές ή κοινωνικές παρατηρήσεις λεπτομερειακού, επί μέρους χαρακτήρα. Τέλος οι δυο γέροι, έχοντας πια εκπληρώσει τον προορισμό τους πέφτουν στη θάλασσα, αφήνοντας κληρονομιά στην ανθρωπότητα το φωτήριο μήνυμα που θα μεταδώσει ο δμιλητής. Αυτός τώρα έχει μείνει μόνος στη σκηνή αντιμετωπίζοντας το υποτιθέμενο πλήθος και φυσικά και τους θεατές. Μερικές αλλόκοτες χειρονομίες του και οι άναρθρες κραυγές του αποκαλύπτουν πως είναι κωφάλαλος, δηλ. άνικανος να λάβει ή να μεταδώσει οποιοδήποτε μήνυμα. Άλλωστε «μήνυμα» δεν υπήρξε ποτέ.

Άν και ολόκληρο το μονόπρακτο κινείται στο χώρο του παράλογου και, — ιδίως από τη στιγμή που αρχίζουν να έρχονται οι καλεσμένοι — προκαλεί μια ισχυρή εντύπωση εφιαλτικής παραίσθησης σε κάποιο φρενοκομείο, μέσα απ' την πλημύρα των λέξεων, των επί μέρους παρατηρήσεων, και των υποβολών που ξαφνιάζουν με τον άπροσδόκητο χαρακτήρα τους, προβάλλει με κρυτάλληνη διαύγεια ή αντίληψη του Ίονέσκο για τον κόσμο: «Το φρενοκομείο είναι ο κόσμος. Τα πάντα ήταν είναι και θα είναι ένας παραλογισμός. Ο ένας δεν έχει να πει τίποτα στον άλλο, ούτε ο άλλος μπορεί ν' ακούσει τίποτα. Κι αν υποθεθεί πως υπήρχε ποτέ κάτι άξιο να είπωθει, πάλι δεν υπάρχει τρόπος να συνεννοηθούμε. Οι άνθρωποι είναι άδειοι από ψυχή, από αίσθήματα, από λογικό, έρμαια των παρορμήσεών τους και ενός ήλιθιου ένστικτου που τους σπρώχνει να φτιάσουν όπως όπως ένα έδαφος για να ζήσουν σαν λειχήνες ή σαν άμοιβάδες. Γίνονται: άθύρματα κι άβουλα όργανα της εξουσίας το ίδιο θάνασης, άνόητης, και σκιάδους όπως κι αυτοί. Δεν υπάρχει λύση, δεν υπάρχει προοπτική, δεν υπάρχει διέξοδος. «Κ' έγώ ο ίδιος — ο συγγραφέας — δεν έχω τίποτ' άλλο να σας προσφέρω έξόν απ' το να σας δείξω την εικόνα σας αυτή. Το μηδέν, ο θάνατος, ή άναρθρη κραυγή είναι οι μόνες άπολήξεις». Το ίδιο στείο αντιανθρώπινο και μηδενιστικό είναι το μήνυμα και των δυο άλλων μονόπρακτων. Οι μεταξύ τους διαφορές, πέρα βέβαια, από το ότι άλλα είναι τα (έντελώς άδιάφορα κι άσήμαντα καθ' έαυτά) επεισόδιά τους — δεν είναι διαφορές ποιότητας αλλά άπλως διαφορές βαθμού: «Οι καρέκλες» είναι από άποψη σκηηνική πολύ τεχνικότερες από τα δυο άλλα. Η προβληματική όμως του συγγραφέα είναι ή αυτή, και τα συμπεράσματά του επίσης.

Φυσικά, κι ο πιο άπλος έλεγχος των συμπερασμάτων αυτών με βάση την πραγματική ζωή, δείχνει πόσο παραμορφωτικές είναι οι αντίληψεις του Ίονέσκο, και πόσο άνεδαφικά τα συμπεράσματά του. Αντίληψεις και συμπεράσματα που εκφράζουν στην ουσία το άγχος του μικροαστού, ο οποίος άδυνατώντας να βρει μια διέξοδο, μια «θέση στον ήλιο» μέσα στην άστική κοινωνία, άγανακτεί έξεγειρείται στα τυφλά και κλαίει — κωριολεκτικά — τη μοίρα του. Το κακό είναι πως στη θολούρα της έξανάστασης του ενάντια στο άστικό καθεστώς που του όρίζει μια τέτοια μοίρα, φαντάζεται πως αυτή είναι ή γενική μοίρα της ανθρωπότητας, θεωρεί ότι κάθε άλλαγή είναι άδύνατη κι άρνεϊται να παλαίψει. Περιορίζεται μόνο στην έξανάσταση, στο γκρέμισμα των αξιών — ειδώλων που στέκουν ακόμα στα δάθρα τους, και στο θρήνο. Φυσικά ή σπαστική αυτή αντίληψη για τον κόσμο, με την άναρχικά άπεισιόδοξη κατακλείδα της είναι, προπάντων στις μέρες μας άγονη, άτελέσφορη. Όσοσο μέσα στα μονόπρακτα αυτά, παρ' όλο το αντιανθρώπινο και μηδενιστικό κήρυμά τους, υπάρχει και μια γόνιμη πλευρά: κι αυτή συνίσταται στην άνένδοτη από μέρους του συγγραφέα, άρνηση του άστικού κόσμου, στο σύνολό του. Συνίσταται στη γυμνή τοποθέτηση του προβλήματος π ο υ δ α β ί ζ ε ι ο δ κ ο ρ μ ο ς, προβλήματος που άνακύπτει απ' την καταφανή σήψη της ύπάρχουσας κοινωνικής διάρθρωσης. Συνίσταται ακόμα στην κατάδειξη της κενότητας που δημιουργεί στον άνθρωπο ή διαίωνη της διάρθρωσης αυτής, που όλες οι αξίες της έχουν καταστήσει άπλοϊ άπατηλοϊ τύποι, στερημένοι από κάθε νόημα, από κάθε ενεργοποιό άποτελεσματικότητα. Άσφαλώς ή εικόνα που δίνει ο Ίονέσκο για τον κόσμο είναι παραμορφωτική και ήττοπαθής. Μά ο έπαρκής θεατής, δηλ. εκείνος που δεν πάει στο θέατρο για να «χάψει» οτι του βερβίρουν ή για να το άρνηθει με κλειστά μάτια, μπορεί να συγκρίνει την εικόνα που του προσφέρει ο συγγραφέας, με τις εικόνες που έχει ο ίδιος, με την προσωπική του πείρα απ' τη ζωή. Έτσι οδηγείται μόνος του στο συμπέρασμα πως ο εφιαλτικός πίνακας που του παρουσίασε ο συγγραφέας σαν εικόνα της ανθρωπότητας, είναι άπλως ή εικόνα του κόσμου που πεθαίνει. Κι άντιλώντας, (ο θεατής), απ' όσα ο ίδιος ξέρει για την σημερινή οικουμένη οδηγείται μόνος του στη διαπίστωση πως πέρα απ' το λείψανο υπάρχει ένας άλλος κόσμος που σφύζει από ζωντανία, ρέμη και ύγεια, έστω κι αν ο συγγραφέας και οι όμοιοί του δεν θέλουν να παραδεχτούν καν την ύπαρξη του κόσμου αυτού.

Έτσι, με την δίμορφη ποιότητά τους, σαν άντανάκλασεις της κοινωνικής άποσύθεσης, τα μονόπρακτα του Ίονέσκο είναι ζωντανά, και άσφαλώς χίλιες φορές προτιμότερα από τις γλυκανάλατες φαρσοκωμωδίες, και τα έργα του βουλεβάρτου, που άπλως γαργαλάν τα κατώτερα ένστικτα του θεατή. Γιατί πέρα απ' το γεγονός ότι έχουν έναν κοινωνικό προβληματισμό, το ίδιο το αντιανθρώπινο κήρυμά τους άναγκάζει το θεατή να πάρει ενεργητική θέση εναντίον του και να άναζητήσει λύσεις πέρα απ' το άστικό άδιέξοδο. Όμως, ή άρνητική αυτή συμβολή τους στην πρόοδο δίνει ταυτόχρονα και το όριο της εξέλιξης τους, όρίζει τη θέση τους μέσα στο χώρο της π

χνης: Ἄλλα εἶναι τὰ ἔργα ποῦ μποροῦν νὰ διεκδικήσουν τὸν τίτλο τῆς μεγάλης, τῆς προαγωγικῆς γιὰ τὴν ἀνθρωπότητα, τῆς ἀληθινῆς πρωτοποριακῆς τέχνης.

Οἱ ἀντιρρήσεις γιὰ τὰ ἔργα τοῦ Ἰονέσκο δὲν στρέφονται μόνο ἐναντία στὸ μῆνυμά τους. Εἶναι μαζί καὶ ἀντιρρήσεις σ' αὐτὸ ποῦ τὰ ἔργα αὐτὰ ἀποτελοῦν σὰν καλλιτεχνικὰ ἐπιτεύγματα. Ἡ τελικὴ ἐντύπωση ποῦ ἀποκομίζει ὁ θεατὴς μετὰ τὴν παρακολούθησή τους, εἶναι πῶς τὸ λεγόμενο «πρωτοποριακὸ θέατρο» δὲν μπορεῖ νὰ σταθεῖ παρὰ μόνο σὰν ἀντίλογος πρὸς τὸ θέατρο γενικά. Κάθε καινούρια σχολή, σ' ὄλους τοὺς κλάδους τῆς τέχνης, εἶναι βέβαια μιὰ ἀνατροπὴ τῶν παραδοσιακῶν ἀξιών, ἀλλὰ ταυτόχρονα τὰ ἐπιτεύγματά της ἔχουν τὴ δικαίωσή τους μέσα στὸν ἑαυτὸ τους. Ἐδῶ ἡ δικαίωση — ἀν ὑπάρχει δικαίωση — προδίδει μὲ τὸ ν ο κ α τ' ἀ ν τ ι - θ ι α σ τ ο λ ῆ. Νομίζεις πῶς κάθε στιγμή ὁ συγγραφέας θγαίνει μπροστὰ γιὰ νὰ σοῦ πεῖ: «Βλέπεις; Ἐγὼ δὲν κάνω αὐτὸ ποῦ κάνουν ἢ ἔκαναν οἱ ἄλλοι!» Αὐτὴ ἡ ἀρνητικὴ ιδιότητα εἶναι κ' ἐδῶ τὸ μέγιστο ποῦ μπορεῖ νὰ διεκδικήσει γιὰ τὸν ἑαυτὸ του τὸ πρωτοποριακὸ θέατρο. Τὰ ἐπιμέρους ἀξιολογώτατα εὐρήματα, γιὰ χάρη τῶν ὁποίων διεκδικεῖ τὸν τίτλο τοῦ «πρωτοποριακοῦ», οἱ δευτερεύουσες παρατηρήσεις, ὁ καλόγουστος λόγος δὲν ἀρκοῦν γιὰ νὰ ἀναπληρώσουν τὴν οὐσιαστικὴ ἔλλειψη θεατρικῆς δομῆς. Τὸ «πρωτοποριακὸ» θέατρο ἀρνεῖται τὴ σκηρικὴ ἀναγκαιότητα, ἀρνεῖται τὸ ἀπαρτίτητο τῆς ὑπαρξῆς χαρακτήρων, (ἀφοῦ ἀρνεῖται τὴν ὑπαρξὴ ἀξιόλογων ἀνθρώπων), ἀρνεῖται τὴν οἰκονομία τῆς δράσης. Στὴ θέση τους ὁμοίως δὲ βάζει τίποτα ἔξω ἀπὸ τὸ χάος. Α.χ. καμιά δραματουργικὴ ἀνάγκη δὲν ἀπαιτοῦσε τὴν ἀπουσία χώρου καὶ χρόνου ἀπὸ «τίς καρέκλες», ἢ τὴν ἔλευση τοῦ ὁμιλητῆ τῆς στιγμῆς ποῦ μπαίνει αὐτὸς στὴ σκηνή. Τὸ ἔργο δὲ θὰ ἔχανε τίποτα ἀν τὸ πρόσωπο αὐτὸ ἔμπαινε πρὶν ἢ πρὸς ὄψιστον, καὶ ἀν ὁ τόπος καὶ ὁ χρόνος ἦταν ὁρισμένοι. Τὸ ἀληθινὰ ἐξοχο εὐρημα τῆς ἀντικατάστασης τῶν ἀνθρώπων στὴ σκηνή, ἀπὸ μόνες τίς καρέκλες ὅπου θὰ κάθονταν καὶ ἀπὸ τοὺς ἴχθους ποῦ θὰ ἔκαναν, καθὼς καὶ τὸ εὐρημα τῶν μισῶν διαλόγων, χάνουν ἀφάνταστα σ' ἐνταση, ἐξ αἰτίας τῶν συμπαθητικῶν, ὁμολογουμένως μωρολογιῶν τῶν δυὸ γέρων στὴν ἀρχή, (π.χ. ἢ γιὰ λέει στὸν ἑντρα της πῶς ἦταν προικισμένος καὶ θὰ μπορούσε νὰ γίνει... ἀρχιδουκιστῆς, ἀρχισυντάκτης, ἀρχιξυλουργὸς καὶ ὅσα ἄλλα ἀρχι — τῆς ἐρχονται στὸ νοῦ). Καὶ χάνουν, γιὰ τὸ θεατὴς παρασυρμένοι ἀπὸ τὸ εὐρημα τῶν μωρολογιῶν, τείνουν νὰ πιστέψουν πῶς ὁ ἐρχομὸς τῶν προσκαλεσμένων συμβαίνει μόνο στὴ φαντασία τῶν δυὸ γέρων, πῶς πρόκειται δηλ. γιὰ περίπτωσι κοινῆς παραίτησης. Ἐτσι ὁμοίως τοῦ διαφεύγει ὁ τραγικὸς χαρακτήρας τῆς ἐκμηδένισης τῶν ἀνθρώπων σὰν πνευματικῶν ἀξιών, πρᾶγμα ποῦ ἀποδαίνει σὲ βάρος καλλιτεχνικῆς ἐμβέλειας τοῦ ἔργου. Τοῦ διαφεύγει ἐπίσης γιὰ τὸν ἴδιο λόγο, ἢ ἀξία τοῦ εὐρήματος τῆς οἰκονομίας λόγων καὶ προσώπων ποῦ πραγματοποιεῖται μετὰ τὴν πλήρη κατάργησιν τῆς παρουσίας τοῦ συνομιλητῆ, ἐφ' ὅσον εἶχε νὰ πεῖ μαντεύεται χάρη στὰ λόγια τοῦ ἄλλου (μὴδὲς διάλογος). Πολλὰ θὰ μπορούσε ἐπίσης νὰ πεῖ κανεὶς γιὰ τίς «νεοϊσπανικὲς γλώσσες ἢ

γιὰ τὸν πονόδοξο τῆς μαθητρίας στὸ μάθημα, γιὰ τὴν εἴσοδο τῆς ὑπερέτριας ἢ τοῦ πυροδότη (σ' ἐκεῖνες τίς στιγμὲς ποῦ μπαίνουν καὶ ὄχι σ' ἄλλες) στὴ «Φαλακρὴ Τραγουδίστρια» κλπ. Γενικώτερα, ἡ ἀτμόσφαιρα τοῦ φρενοκομείου, ἀποδαίνει σὲ βάρος τῆς τραγικότητος, τῆς ἀστικῆς ζωῆς. Τέλος τὰ περισσότερα ἀπ' ὅσα λόγια χρησιμοποιοῦν οἱ ἥρωες καὶ στὰ τρία μονόπρακτα, οἱ περισσότερες ἀπ' τίς ἐπὶ μέρος παρατηρήσεις ποῦ γίνονται ἀπ' αὐτοὺς, θὰ μπορούσαν νὰ λείψουν, ἢ νὰ εἰπωθοῦν μετὰ ἀντίστροφη σειρά, ἢ νὰ ἀντικατασταθοῦν ἀπὸ ἄλλα, χωρὶς τὸ ἔργο νὰ πάθει ἀπολύτως τίποτα. Οἱ ἄνθρωποι ποῦ μιλοῦν δὲν ἔχουν ὑπόσταση. Εἶναι ἀπλᾶ φερέφωνα ποῦ ὁ συγγραφέας τὰ παραμερίζει ἢ τὰ χρησιμοποιεῖ κατὰ τὸ κέφι του γιὰ νὰ πεῖ αὐτὴν ἢ τὴν ἄλλη παρατήρησή του. Καὶ μ' ὄλο ποῦ οἱ παρατηρήσεις αὐτὲς ἔχουν τόση διεισδυτικότητα ὥστε ν' ἀποχτοῦν τὴν ἀξία μιᾶς ἐπιγραμματικῆς διατυπωμένης μαρτυρίας, αὐτὸ δὲν τοὺς ἀφαιρεῖ τὸν ἀποσπασματικὸ χαρακτήρα. Παραμένουν ἀπλῶς σὰν ἀξιόλογα ἐπὶ μέρος ἐπιτεύγματα ποῦ δὲν κατορθώνουν νὰ σπονδυλωθοῦν σ' ἓνα ἀρμονικὸ σύνολο. Ἐκτός πιά ἀν ὡς σύνολο θεωρηθεῖ ἢ εἰκόνα τοῦ χάους μετὰ κάμπορες νηρίδες ποῦ καταποντίζονται μέσα σ' αὐτό. Σὲ μιὰ τέτοια ὁμοίως περίπτωσι, καθὼς τὸ χάος δὲν ἐπιδέχεται διάρθρωση, ὄχι μόνο δὲν μπορεῖ νὰ λειτουργήσει σὰν καλλιτεχνικὴ ἀπεικόνισι τῆς — κατὰ τὴν ἀντίληψιν τοῦ συγγραφέα — χασοκῆς πραγματικότητος, ἀλλὰ καὶ τείνει ν' ἀφήσει τὸ ἔργο ἔκθετο, ἔξω ἀπὸ τὰ ὄρια τῆς τέχνης. Τὸ ἔργο ἔτσι δὲν νομοθετεῖ γιὰ τὸν ἑαυτὸ του, παρὰ δίνει τὴν ἐντύπωση πῶς ὁ συγγραφέας δὲ θέλησε ἢ δὲν μπόρεσε — ἀδιάφορο — νὰ ὑποτάξει τὴν πολλαπλότητα σὲ ἐνότητα, νὰ γίνει δηλ. δημιουργός. Αὐτὰ βέβαια δὲν πρέπει νὰ μᾶς κάνουν νὰ παραβλέψουμε τὴν ἀξία τῶν εὐρημάτων ποῦ κομίζει τὸ πρωτοποριακὸ θέατρο σὰν ἐπὶ μέρος στοιχεῖα γιὰ μιὰν ἀνανέωσι τῆς δραματουργικῆς τέχνης.¹

Πρέπει μάλιστα νὰ υπογραμμιστεῖ ὅτι τὸ στοιχεῖο τοῦτο ἀποτελεῖ ἄλλη μιὰ γόνιμη πλευρὰ τοῦ «πρωτοποριακοῦ» θεάτρου. Ἡ γονιμότητα συνίσταται στὴν ἀπόρριψιν τῶν «παραδεδεγμένων», στὴν ἀναζήτησιν καινούργιων ἐκφραστικῶν λύσεων καὶ στὴν εὐρεσιν. Αὐτὴ ἡ — ὡς τὴν ποῦμε μορφικὴ — γονιμότητα ἀντιστοιχεῖ στὴ μεγαλύτερη ἔκτασιν τῆς μετὰ τὴν γόνιμη πλευρὰ τοῦ — ὡς τὴν ποῦμε πλευρὰ περιεχομένου — καὶ ἀποτελεῖ τρόπο ἐκφρασῆς τῆς. Στὴ μορφικὴ πλευρὰ μάλιστα, τὸ ἐπικοδομητικὸ στοιχεῖο εἶναι πρὸ ἐκδηλοῦ, γιὰ τὸ ἐδῶ ὑπάρχει, ἢ εὐρεσιν, δηλ. ὄχι μόνο ἢ ἀρνησιν ἀλλὰ καὶ ἢ καινούργια θέσιν, ἔστω καὶ σὰν ἐπὶ μέρος παράγοντας. Ἄλλὰ ἀκριδῶς ἢ ιδιότητα τοῦ «ἐπὶ μέρος παράγοντα», τῆς «λεπτομέρειας» χαράζει κ' ἐδῶ περιοριστικὰ σύνορα στὴν ἀξία τῆς εὐρεσῆς. Καὶ πρέπει νὰ ποῦμε ὅτι τὸ «πρωτοποριακὸ» θέατρο φιλοδόξησε, ἀλλὰ δὲν κατόρθωσε — ὡς τὴν ὥρα τουλάχιστον νὰ ἀποτελέσει τὴν ἐναρμόσιν μιᾶς πλήρους ἀνανέωσῆς. Διατηρεῖ ὄψιν χασοκῆς. Τὰ εὐρήματά του ὁμοίως σίγουρα θ' ἀξιοποιηθοῦν ἀπὸ τὴν ἀληθινὰ πρωτοποριακὴν δραματουργίαν καὶ τότε θὰ φανεῖ — ὅλη ἢ ἀξία κ' ἢ λάμψιν τους.

Ὁ Κώστας Στρατιᾶ τοῦ μετὰφρασε τὰ μονόπρακτα, ἔδειξε πῶς χειρίζεται ἀνετα τὴ θεατρικὴ γλῶσσαν. Παρὰ τίς κάποιες ἐλευθερίες ποῦ

νομίζω ότι πήρε απέναντι στο κείμενο, ο λόγος του ήταν προσεγμένος, ζουμερός, έκφραστικώτατος.

Όσο για την παράσταση που έδωσε το «Θέατρο Τέχνης» ήταν μια από τις καλύτερες της σταδιοδρομίας του. Νομίζω όμως ότι ήταν κακής εμπνευστης ή ιδέα να δώσει τα μονόπρακτα κατ'αντίστροφη χρονολογική σειρά, παρουσιάζοντας πρώτο το πιο πρόσφατο κι αφήνοντας τη «Φαλακρή Τραγουδίστρια» για το τέλος. Έτσι αδίχησε και τον Ίονέσκο και τον έαυτό του, γιατί η παράσταση έχανε, αντί να κερδίζει, ο ενδιαφέρον. Πέρα απ' αυτό, πρέπει να αναγνωριστεί πως ο Κούν εργάστηκε κι αυτή τη φορά σαν εμπνευσμένος δάσκαλος. Ίδιαίτερα, για τον καταπληκτικό ρυθμό που έδωσε στις «Καρέκλες» καθώς και στο «Μάθημα». Η σκηνή από τη στιγμή που αρχίζει να δξύνεται, ο πονόδοτος, ως τη μαχαιριά, όπου η αντιστοιχία ανάμεσα στα λόγια και στην δξυνόμενη ξεαψη του καθηγητή απ' τη μία, και τις κινήσεις των παιδιών της μαθήτριας απ' την άλλη, ήταν κάτι που λίγες φορές έχουμε ιδεί το ανάλογο του στο

θέατρό μας. Μα και οι ήθοποιοί που έρμήνεψαν τα μονόπρακτα σημείωσαν μιάν αδιαφιλονίκητη επιτυχία στο ενεργητικό τους. Ο Χατζημάρκος στο ρόλο του γέρου, και η πάντοτε καλή Μαρία Γιαννακοπούλου στο ρόλο της γριάς, σημείωσαν μια πρώτη γραμμής επιτυχία στις «Καρέκλες». Ούτε ένα φάλτσο, ούτε μια χειρονομία ή μια κίνηση που να μην ήταν εκείνη που έπρεπε. Ίσως βλητικά λιτός ο Οιδινότης (ο ομιλητής). Ο Λάζαρος σαν γέρο - Καθηγητής, στο «Μάθημα» θόμιζε κάπως Διαμαντόπουλο. Όσοσο πρέπει να του αναγνωριστεί πως σε σχέση με τον παλιότερο έαυτό του παρουσιάζει εκπληκτική ανανέωση. Πολύ καλή και η Έκάλη Σώκου, αν και οι μορφές της σε μια δυο στιγμές την έκαναν να φαίνεται προσποιητή. «Η φαλακρή τραγουδίστρια» δέν ήταν έργο με ιδιαίτερες ερμηνευτικές αξιώσεις. Δόθηκε εύπρόσωπα από τους ήθοποιούς που πήραν μέρος σ' αυτό. Κ' έναν έπαινο στους τεχνικούς του θεάτρου για τον έξοχο συγχρονισμό ήχων και φωτισμών.

B. MANIATHIS

Ο Φρ. Ντύρρενματ για το θέατρο

Ο γνωστός συγγραφέας Φρίντριχ Ντύρρενματ, που το έργο του «Η επιστροφή της γηραιάς κυρίας» παίχτηκε τελευταία στο Έθνικό Θέατρο, έγραψε ένα νέο θεατρικό έργο με τίτλο «Φραγκίσκος ο Ε'». Η κριτική αναγνώρισε πως το έργο αυτό είναι μια σάτιρα του καπιταλισμού. Ο συγγραφέας, παρωδώντας τον Σαίξπηρ, αποκαλύπτει τα τρομερά παρσκήνια μιας ιδιωτικής Τράπεζας. Στο σημείωμα που δημοσιεύουμε παρακάτω, γραμμένο με την ευκαιρία του τελευταίου έργου του, ο Ντύρρενματ εκθέτει τις δραματουργικές αντιλήψεις του, τονίζοντας ταυτόχρονα τη διαφορά αυτών των αντιλήψεων των από τις απόψεις του Μπρέχτ.

HYPOTHESES FINGO.— Η δραματουργική παραγωγή μου στράφηκε προς μια καινούργια κατεύθυνση. Αμφιβάλλω αν αυτό μπορεί να το διακρίνει κανείς με την πρώτη ματιά. Τα μέσα μου δέν άλλαξαν· εξακολουθούν να είναι τα ίδια: το παιγνίδι, ή κωμωδία. Όσοσο τα μέσα αυτά χρησιμεύουν τώρα για έναν άλλο σκοπό. Δέν πρόκειται πια να σκέπτομαι: «για τον κόσμο», αλλά «να σκέπτομαι για τους κόσμους». Αυτό δέν το κάνω γιατί θέλω να επικρίνω έναν τρόπο σκέψης, φιλοσοφικό, επιστημονικό ή θεολογικό. Άλλος είναι ο σκοπός μου. Θα είταν λοιπόν σφάλμα να θεωρήσει κανείς τον Φραγκίσκο Ε' σαν ένα έργο εθνικής οικονομίας. Αυτό θα είταν πολύ απλοϊκό, πολύ επιφανειακό. Ο Φραγκίσκος Ε' εμπνέεται από ένα καθαρά φανταστικό πρότυπο. Από ποιό πρότυπο; Από φανταστικές ανθρώπινες σχέσεις, που είναι ωστόσο δυνατές.

ΟΡΟΘΕΣΙΑ.— Κάθε δραματουργία ορίζεται από το σκοπό της. Αυτός ο σκοπός μπορεί να είναι π.χ., ή «αναπαραγωγή του κόσμου». Θέτω το ερώτημα: Υπάρχει και καμιά άλλη δραματουργία; Είναι δυνατό να επιδιώξουμε κανένα άλλο σκοπό εκτός από την «αναπαραγωγή του κόσμου»;

ΕΞΗΓΗΣΕΙΣ.— Ας υποθέσουμε πως ή δραματουργία έχει σαν σκοπό την αναπαραγωγή του κόσμου· απομένει να μάθουμε αν είναι δυνατό αυτό. Με τον όρο δραματουργία έννοώ την τέχνη της συγγραφής θεατρικών έργων. Συγκεκριμενο-

ποιώ λοιπόν το ερώτημά μου: το θέατρο είναι ή δέν είναι ικανό να αναπαράγει τον κόσμο; Για τον Μπρέχτ το πρόβλημα είναι κοινωνικό. Έχει δίκιο. Το θέατρο δέν μπορεί να αναπαράγει καθόλου μόνο έναν κόσμο: την κοινωνία, και τίποτα άλλο. Κατά συνέπεια ο Μπρέχτ απαιτεί ή αναπαραγωγή να είναι ακριδής. Έχει απόλυτο δίκιο. Αν ή δραματουργία θέλει να αναπαράγει τον κόσμο, πρέπει να τηρεί με ακριδεια τον κανόνα του Νεύτωνα: **H y p o t h e s e s n o n f i n g o** (δέν πλάθω υποθέσεις). Πρέπει να υποτάσσεται: «επιστημονικά» στην έρμηνεία του κόσμου, από όπου εμπνέεται. Θα είναι αληθινή ή φεύτικη ανάλογα με το αν αυτή ή έρμηνεία κερδίζει ή όχι τη νίκη. Το ίδιο συμβαίνει και με τον θρησκευτικό συγγραφέα. Παρουσιάζει κι αυτός τον κόσμο όπως του τον δείχνει ή πίστη του. Αν έχει πραγματικά πίστη, αυτή ή πίστη δέν είναι καθόλου υπόθεση γι' αυτόν.

ΠΑΡΑΔΕΙΓΜΑ: ΤΑ ΜΑΘΗΜΑΤΙΚΑ.— Αν κανείς δέν θέλει «να αναπαράγει τον κόσμο», δέν του απομένει άλλη λύση παρά να παρουσιάσει «δυνατούς κόσμους», «δυνατές ανθρώπινες σχέσεις». Η δραματουργία δέν εξαρτάται τότε καθόλου από τη «διολογία», αλλά από τα «μαθηματικά». Η διάκρισις αυτή φαίνεται καθαρά, αν θυμηθεί κανείς πως ορισμένοι μαθηματικοί έχουν απλά να μελετούν «τις ιδιότητες περίπλοκων, άπειρων, καθαρά νοητών, ή καλύτερα υποθετικών μορφών». **Η ΑΦΕΤΗΡΙΑ.**— Ο Ριχάρδος Ρ' έχει

σαν αφειτηρία του μιὰ πραγματικότητα: μιὰ μοναρχία γκάγκστερς. Για τὸν Φ ρ α γ κ ι σ κ ο Ε' ἡ αφειτηρία αὐτὴ εἶναι ἕνα καθαρὸ ἐπινόημα: μιὰ Τράπεζα γκάγκστερς. Ξέρω βέβαια πὼς ἡ πραγματικότητα τοῦ Σαίξπηρ δὲν εἶναι κατὰ βάθος λιγότερο πλασματικὴ ἀπὸ τὴν δική μου. Δὲν εἶναι ὅμως αὐτὸ τὸ πρόβλημα. Ἐκεῖνο ποῦ μᾶς ἐνδιαφέρει εἶναι πὼς καὶ στὴ μιὰ καὶ στὴν ἄλλη περίπτωση ἡ τέχνη δὲ μπορεῖ νὰ εἶναι καθαρὸ κριτήριο τῆς πραγματικότητας. Τὸ πλασματικὸ πρέπει νὰ περιέχει τὴν πραγματικότητα. Ὁ «δυνατὸς κόσμος» πρέπει νὰ περιέχει καὶ τὸν «πραγματικὸν κόσμον». Πρέπει ὄχι μόνον νὰ μπορεῖ νὰ δεῖ κανεὶς μιὰ Τράπεζα γκάγκστερς, ἀλλὰ νὰ δεῖ καὶ μερικὰ ἄκόμα πράγματα μέσα σ' αὐτήν. Στὸ θέατρο, ἡ πραγματικότητα πρέπει νὰ ἀντιτάσσεται σὲ κάθε ὑπερπραγματικότητα. Τὸ πλασματικὸ πρέπει νὰ γεννᾷ μύθους, γιατί ἄλλοιῶς δὲν ἔχει κανένα νόημα. Ἡ πλάνη ἐδρεθεὶ γενικὰ στὴν αφειτηρία: τὸ παράλογο δὲν πρέπει νὰ εἶναι καθαρὰ παράλογο. Τὸ παράλογο δὲν περιέχει τίποτα.

ΤΟ ΚΑΘΗΚΟΝ ΤΗΣ ΚΡΙΤΙΚΗΣ.— Σκοπὸς μου δὲν εἶναι νὰ ἐξηγήσω τὸν κόσμον: γράφω θεατρικὰ ἔργα. Ὡστόσο δὲν ἰσχυρίζομαι πὼς ὁ Φ ρ α γ κ ι σ κ ο Ε' δὲν μπορεῖ νὰ χρησιμεύσει γιὰ νὰ ἐξηγηθοῦν ὀρισμένες μορφές ἀνθρωπίνων σχέσεων. Ἄπὸ λογικὴ ἀποψη, αὐτὸ εἶναι ἀπόλυτα δυνατό. Δὲν εἶναι ὅμως δική μου δουλειὰ νὰ ἐξετάσω σὲ τί μπορεῖ νὰ χρησιμεύσει τὸ ἔργο μου. Πιστεύω πὼς αὐτὸ θὰ εἶταν ἔλλειψη ἐντιμότητας. Ἄν ὑποθέτω πὼς τὰ ἔργα μου μποροῦν νὰ χρησιμεύσουν γιὰ νὰ ἐξηγηθεῖ ὁ κόσμος, σημαίνει πὼς μοῦ λείπει ἡ λογικὴ διαύγεια. Πιστεύω ἀπλούςτατα πὼς οὔτε ἡ αἰσθητικὴ σκέψη μπορεῖ νὰ διαφύγει ἀπὸ τὸν κόσμον. Κι αὐτὸ ἀκριβῶς εἶναι τὸ καθήκον τῆς κριτικῆς — νὰ κάνει ἐκεῖνο ποῦ ἀπαγορεύεται νὰ κάνω ἐγώ, δηλαδὴ νὰ ἀνακαλύψει **ΤΟΝ ΚΟΣΜΟ** μέσα στοὺς δυνατοὺς μου κόσμους. Νὰ πάψει νὰ φαντάζεται, νὰ ἀρχίζει νὰ σκέπτεται! Τότε ἡ κριτικὴ τῆς θὰ γίνῃ ἀπαράλιτη, θὰ γίνῃ μιὰ ἀπτή πέτρα.

ΤΟ ΜΗΝΥΜΑ.— Ἐπιμένουμε νὰ σκεπτόμαστε (κυρίως ἐμεῖς οἱ Γερμανοὶ) πὼς τὸ μήνυμα εἶναι τὸ οὐσιαστικὸ στοιχεῖο ἐνὸς ἔργου. Σ' αὐτὴ τὴν πρόληψη ὀφείλονται πολλὲς λαθεμένες σκηνοθεσίες. Ξεκινᾷμε ἀπὸ τὸ μήνυμα καὶ ὄχι ἀπὸ τὴν δράση. Μὲ λίγα λόγια, παίρνουμε τὸ θεατὴ γιὰ ἡλίθιο. Ποτὲ δὲ γράφω γιὰ ἡλίθιους, εἶναι ἀρχὴ μου αὐτὴ. Στὸν Φ ρ α γ κ ι σ κ ο Ε' μπορεῖ νὰ βρεῖ κανεὶς κάτι ποῦ μοιάζει μὲ μήνυμα. Ἐνας ἀπὸ τοὺς ἥρωές μου λέει: «Δὲν ὑπάρχει τιμωρία. Τὸ δικαστήριον τρέχει νὰ κρυφτεῖ, ἡ ἴδια ἡ δικαιοσύνη δὲν ἐπαρκεῖ». Ἄν μείνουμε πιστοὶ στὸ κείμενο, αὐτὴ ἡ φράση ἰσχύει μόνον γιὰ τὸ συγκεκριμένον ἔργο, καὶ γιὰ τίποτε ἄλλο. Ἄν ἰσχύει καὶ γιὰ τὴν πραγματικότητα, τόσο τὸ χειρότερον γιὰ τὴν πραγματικότητα. Ὁ σκηνοθέτης ἔχει δύο καθήκοντα. Τὸ πρῶτον, τὸ ἐξωτερικόν, εἶναι νὰ παρουσιάσει στὴ σκηνή, μὲ τρόπο ἀκριβῶς καὶ εὐχάριστο, μιὰ ἱστορίαν. Τὸ δεύτερον εἶναι ἐσωτερικόν — νὰ ἐξηγήσει στοὺς ἡθοποιοὺς γιατί πρέπει νὰ προσφέρουν αὐτὴ τὴ συγκεκριμένη φράση σ' αὐτὴ τὴ συγκεκριμένη κατάστασιν. Εἶναι αὐτονόητον πὼς ὅλο τὸ ἔργο περιέχει ἕνα μήνυμα, ἢ καλύπτεται περιέχει μηνύματα. Ὁ σκηνοθέτης (ἢ ὁ κριτικὸς), διαπράττει ὡστόσο πολὺ συχνὰ τὸ σφάλμα νὰ πιστεύει πὼς ὁ δραματουργὸς δὲ

μπορεῖ νὰ γράφει τὸ ἔργο του παρὰ μόνον ξεκινώντας ἀπὸ ἕνα πρόβλημα. Αὐτὴ εἶναι μιὰ πρόληψη ὄχι λιγότερον παράλογη ἀπὸ ἐκείνη ποῦ ἰσχυρίζεται πὼς οἱ ἥρωες τοῦ ἔργου πρέπει μὲ κάθε θυσία νὰ «ἐξελιζοῦνται» στὴ διάρκειά του. Ἡ δραματουργία μπορεῖ νὰ ξεκινᾷ ἀπὸ μιὰ δράση, ποῦ νὰ περιέχει μέσα τῆς προβλήματα. Ἡ διαφορὰ εἶναι πὼς ἡ δραματουργία μας μπορεῖ νὰ συγκεντρώνεται σὲ μιὰ δράση, χωρὶς νὰ ἀσχολεῖται μὲ προβλήματα. Ἄπὸ κανένα δὲ θὰ περνοῦσε ἡ ἰδέα νὰ ζητήσῃ ἀπὸ τὴ φύσιν νὰ τοῦ πεῖ τὸ περιεχόμενον τῶν προβλημάτων τῆς, ἢ νὰ τῆς ζητήσῃ νὰ λύσει αὐτὰ τὰ προβλήματα. Ἡ φύσιν περιέχει προβλήματα μόνον στὸ μέτρο ποῦ ἐμεῖς φάχνουμε νὰ τὰ βροῦμε. Δὲ στέλνει μηνύματα, παρὰ μόνον ἂν ὁ φυσικὸς τὴν ἀναγκάζει νὰ τὸ κάνει αὐτό. Τί κάνει ὁ φυσικὸς; Ἄναγκάζει τὴ φύσιν νὰ παράγει ὀρισμένες ἀντιδράσεις, καὶ καταγράφει αὐτὲς τῆς ἀντιδράσεις, τῆς διατυπώνει σὲ «μηνύματα». Δὲν εἶμαι φυσικὸς, εἶμαι δραματουργός. Ὅταν γράφω ἕνα ἔργο, δὲν ἀσχολοῦμαι νὰ ἀνακαλύψω ποιά μηνύματα θὰ ἀντλήσει ἡ κριτικὴ ἀπὸ αὐτὸ τὸ ἔργο μου. Εἶναι δικαίωμά τῆς νὰ ἀντλήσει ὅποιαν θέλει, καὶ τὴν ἀφήνω νὰ τὸ κάνει. Καὶ ὁ σκηνοθέτης ὅμως δὲν ἔχει περιορότερον ἀπὸ μένα τὴ δικαίωμαν νὰ ἀσχολεῖται μὲ αὐτὰ τὰ μηνύματα. Πρέπει νὰ περιορίζεται στὰ γεγονότα. Νὰ παρουσιάζει στὸν σκεπτόμενον θεατὴ τὰ γεγονότα γυμνά, χωρὶς σχόλια. Τότε ὁ θεατὴς θὰ βρεῖ μόνος του μιὰ ἀπάντησιν στὰ ἐρωτήματα ποῦ θὰ θέσει ὁ ἴδιος στὸν ἑαυτὸ του. Ὅταν δεῖ, π.χ., τὸν Φ ρ α γ κ ι σ κ ο Ε' θὰ ἀρχίζει νὰ σκέπτεται πὼς δὲ μπορεῖ νὰ εἶναι βιώσιμη μιὰ δημοκρατία γκάγκστερς, ἢ πὼς δὲν ἔχει καμιά ὑποχρέωσιν νὰ ἱκανοποιεῖ ἀδικες ὀρέξεις. Ἐνα ἔργο εἶναι καλὸ ὅταν θέτει πολλὰ προβλήματα καὶ ὄχι ὅταν δίνει μιὰ μοναδικὴ ἀπάντησιν.

Ἡ ΑΛΗΘΕΙΑ.— Ὅποιος δάξει σὰν κανόνα του νὰ γράφει τὴν ἀλήθειαν, προσκρούει σὲ τεράστιες δυσκολίας. Ὅταν θέλω νὰ γράφω τὴν ἀλήθειαν, ὑποτίθεται βέβαια πὼς τὴν ξέρω. Εἶναι ὡστόσο σχεδὸν ἀδύνατον νὰ τὴν ξέρω. Ἄν ὅμως, γράφοντας ἕνα ἔργο, χλευάζω τὴν ἀλήθειαν, τί ἀνακαλύπτω; Ἄνακαλύπτω ξαφνικὰ πὼς εἶναι ἀδύνατον νὰ μὴ γράψω τὴν ἀλήθειαν. Ἡ ἀλήθειαν ἀποκαλύπτεται μόνον ὅταν παραιτούμαστε ἀπὸ τὴν ἀναζήτησίν τῆς.

ΝΑ ΕΧΟΥΜΕ ΕΜΠΙΣΤΟΣΥΝΗΝ ΣΤΟ ΚΟΙΝΟ.— Σὲ τελευταία ἀνάλυσιν, ἡ δραματουργία ἔχει σὰν σκοπὸ τῆς τὸ στοιχειῶδες. Νὰ βλέπουμε ἕνα ἔργο σὰν μιὰ στοιχειώδη πράξιν. Τὸ κοινὸ δὲν ἐνδιαφέρεται νὰ μάθει γιατί ἔγραψες τὸ ἔργο σου. Ὁ σκοπὸς σου δὲν τὸ συγκινεῖ. Ἀφήνεται στὴν ἄμεση ἐντύπωσιν. Ἄπὸ ἐνοστικόν, γίνεται ἕνα μὲ τὴ σκηνή, κάνει τὸ παιγνίδι ὑπόθεσίν του, βλέπει σ' αὐτὸ τὸν ἑαυτὸ του καὶ ἀντιμετωπίζει τὴ δική του πραγματικότητα μὲ τὴν πραγματικότητα τοῦ θεάτρου. Πρέπει νὰ ἔχουμε ἐμπιστοσύνην στὴ φαντασίαν του. Δὲ χρειάζεται νὰ τὸ βοηθήσουμε γιὰ νὰ ἀναγνωρίσει στὴν ἰδιωτικὴ Τράπεζαν τοῦ κυρίου Φραγκίσκου μιὰ εἰκόνα τοῦ κράτους καὶ στὴν νυκτερινὴ συνέλευσιν τῶν ὑπαλλήλων τῆς Τράπεζας νὰ ἀναγνωρίσει μιὰ συγκέντρωσιν τοῦ Κρεμλίνου. Εἶναι δικαίωμά του νὰ τὸ κάνει αὐτό. Τὸ κοινὸ παίρνει μέρος στὸ παιγνίδι, τολμάει νὰ ἀνακατεῖται στῆς ὑποθέσεις μας. Εἶμαι πολὺ αἰσιόδοξος; Ἴσως. Ἐκεῖνο ποῦ ξέρω

ὅμως εἶναι πῶς δὲ μπορῶ νὰ γράφω ἔργα, ἀν δὲν ἔχω ἐμπιστοσύνη στὸ κοινό.

ΤΟ ΕΡΩΤΗΜΑ ΤΗΣ ΜΑΡΓΑΡΙΤΑΣ.— Ὁ συγγραφέας δὲν εἶναι κωμικός, οὔτε ἠθικολόγος. Δὲ θέτει γιὰ συζήτηση οὔτε τὴν πίστη, οὔτε τὶς πεποιθήσεις, οὔτε τὶς ἀμφιβολίες του, μ' ὅλο πού ξέρει πῶς δὲν αὐτὰ παίζουν κάποιο ρόλο, ἔστω καὶ ἀδύνατο, στὴ δουλειά του. Τὸ ξέρω αὐτό. Σὲ τοῦτο τὸ δύσκολο ἐπάγγελμα, ἀξίζουν μόνο οἱ ἀπόπειρες, τὰ πειράματα. Στὴ βάση κάθε δραματουργίας ὑπάρχει ἓνα ἐνστικτο μαγεῖας. Νὰ κάνεις τὸ θέατρο ζωντανό, νὰ παίζεις πάνω στὴ σκηνή, μὲ τὴ σκηνή. Τὸ θέατρο εἶναι ὁ καρπὸς τῆς χαρᾶς τῆς ζωῆς, τῆς δημιουργίας. Ἔχει ζωτικὴ, ἀμεση δύναμη. Σὲ ὁρισμένες ἐποχὲς αὐτὴ ἢ δύνα-

μη κλονίζεται, ἀπειλεῖται. Σήμερα ἡ ἀνθρώπινη συνείδηση εἶναι ξύπνια καὶ αὐτὸ εἶναι ἀπαραίτητο περισσότερο ἀπὸ κάθε ἄλλη φορά. Ὡστόσο ἡ συνείδηση αὐτὴ εἶναι κατὰ βάση ξύπνια μὲ τρόπο ἐνστικτώδη. Τί κάνουν τὰ παιδιὰ στὴ διάρκεια τοῦ πολέμου; Παίζουν τὸν πόλεμο καὶ ἔχει τὴν εἰρήνη. Στὴ σημερινὴ ἐποχὴ, βλέπω δύο μορφὲς θεάτρων: τὸ καλὸ καὶ τὸ κακό. Ἀπὸ τὸ ἐμπειρικό ἐπάγγελμα περνᾶμε σὲ μιὰ δραματουργία μελετημένη λεπτομερικῶς, ὅπου μπαίνει τὸ περίφημο ἐρώτημα τῆς Μαργαρίτας: Καὶ σὺ, σὲ ποιά δραματουργία ἀνήκει; Ὁ συγγραφέας δίνει τότε τὴν ἀπάντησή του, σύμφωνα μὲ τὴ Μαργαρίτα, σύμφωνα μὲ τὸ ἔργο πού ἀπαιτεῖ ἀπὸ τὸν ἑαυτό του.

Μετάφραση ΔΙΟΝΟΣΙΑΣ ΜΠΙΤΖΕΛΕΚΗ

Προσπάθειες νὰ ξαναζωντανέψει τὸ ζακυνθινὸ λαϊκὸ θέατρο

Ἐνα ἄρθρο πού δημοσιεύθηκε τὸ περασμένο φθινόπωρο σὲ μιὰ τοπικὴ ἐφημερίδα τῆς Ζακύνθου μὲ ὑπογραφή Γ. Στρούζας, ἔρριχνε τὴν ἰδέα πῶς πρέπει νὰ ξαναζωντανέψει τὸ λαϊκὸ ζακυνθινὸ θέατρο καὶ νὰ ὁργανωθεῖ φεστιβάλ λαϊκοῦ θεάτρου. Αὐτὴ τὴν ἰδέα τὴν ἐγκολπώθηκαν — χωρὶς νὰ τὸ ὁμολογήσουν εἶναι ἡ ἀλήθεια — διάφοροι ἀρμόδιοι παράγοντες καὶ προσπάθησαν ἐφέτος νὰ κάνουν μιὰν ἀρχή.

Ὅπως εἶναι γνωστὸ τὸ ζακυνθινὸ λαϊκὸ θέατρο ξεκινᾷ ἀπὸ πολὺ παλιά: ἀπὸ τὴ φεουδαρχικὴ Συντεχνία. Ἡ Συντεχνία ὅπως δημιούργησε τὴ δικὴ τῆς ἐκκλησία, γιὰ τὰ μέλη τῆς, δημιούργησε καὶ τὴ δικὴ τῆς διασκέδαση: τὴν ὑπαίθρια παράσταση. Εἶχε πρόχειρα τὰ ἰταλικὰ πρότυπα. Πολ-

λοὶ ἄλλωστε τεχνίτες ἦταν ἰταλοὶ καὶ εἶχαν ἰδεῖ στὴν πατρίδα τους τὶς παραστάσεις τῆς «Κομέντιζ ντέλ ἄρτε». Ἔτσι ξεκίνησε τὸ ζακυνθινὸ λαϊκὸ θέατρο καὶ σ' αὐτὸ δόθηκαν πολὺ καὶ οἱ Κρητικοὶ πρόσφυγες πού πήγαν στὴ Ζάκυνθο ὅταν πήραν τὴν Κρήτη οἱ Τούρκοι.

Οἱ ἠθοποιοὶ ἦταν ἀνθρώποι τοῦ λαοῦ: χαμᾶληδες, καρολόγοι, τσαγκαράδες, χασάπηδες κλπ. Ἡ κάθε συντεχνία φαίνεται πῶς ὁργάνωνε «ὀμιλίες» μὲ ἠθοποιούς ἀπὸ τὰ μέλη τῆς. Τελευταῖα ἀκόμα οἱ διάφοροι ὀμιλοὶ πού ἐπαιζαν «ὀμιλίες», εἶχαν κάποια ἐπαγγελματικὴ ὁμοιογένεια, πρᾶγμα πού δείχνει πῶς παλιότερα, ὅταν ἡ Συντεχνία ἦταν στὴν ἀκμὴ τῆς, ὑπῆρχε ἀποκλειστικότητα. Μὲ τὸν καιρὸ, πολλοὶ ἀπ' αὐτοὺς τοὺς λαϊκοὺς ἡ-

ΓΕΝΙΚΑΙ ΑΣΦΑΛΕΙΑΙ ΤΗΣ ΕΛΛΑΔΟΣ

ΑΝΩΝ. ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΑΣΦΑΛΙΣΤΙΚΗ ΕΤΑΙΡΙΑ

ΕΔΡΑ & ΔΙΕΥΘΥΝΣΙΣ ΞΕΝ ΑΘΗΝΑΙΣ

ΟΔΟΣ ΣΤΑΔΙΟΥ 34 & ΚΟΡΑΗ 1 - ΤΗΛ. 21-961

ΙΔΙΟΚΤΗΤΟΝ ΜΕΓΑΡΟΝ

ΙΔΡΥΘΕΙΣΑ



ΤΩ 1917

ΓΕΝΙΚΑΙ ΑΣΦΑΛΕΙΑΙ ΤΗΣ ΕΛΛΑΔΟΣ

ΠΥΡΟΣ - ΜΕΤΑΦΟΡΩΝ - ΑΥΤΟΚΙΝΗΤΩΝ

θηποιούς, που έπαιζαν συμπτωματικά, έρχισαν να ειδικεύονται.

Το ρεπερτόριο του Ζακύνθου λαϊκού θεάτρου το αποτελούσαν, κατά κύριο λόγο, έργα σε δεκαπεντασύλλαβο φτιαγμένα γι' αυτό το σκοπό, από άγνωστους λαϊκούς ποιητές. Τα πιο γνωστά από τα έργα αυτά είναι: «Κρίνος και Άνθια», «Ο Μερτίλλος και η Δάφνη», «Ο Άλέξης και η Χρυσουγή», η «Κακάδα», η «Γαϊδουροκαβάλλα», ο «Χάσης» του Γουζέλη που φαίνεται πως γράφτηκε για «δμιλία» — όπως έλεγαν στη Ζάκυνθο τα έργα του λαϊκού θεάτρου — και πάντως μπήκε πολύ ένωρίς στο ρεπερτόριο και παιζόταν ακόμα τα χρόνια του μεσοπολέμου. Ύστερα ήταν τα έργα του Κρητικού θεάτρου που είχαν μεταμοσχευθεί στη Ζάκυνθο: ο «Ρωτόκριτος», η «Θυσία του Άβραάμ», η «Έρωφίλη», που παιζόνταν είτε υλόκληρα, είτε διασκευασμένα ανάλογα με τις απαιτήσεις του υπαίθριου θεάτρου. Τέλος τα τελευταία χρόνια μπήκαν στο ρεπερτόριο και άλλα έξωζακύνθινά έργα όπως ο «Άθανάσιος Διάκος». Οι παραστάσεις γινόντανε στο δπαιθρο, τις ημέρες του Καρναβαλιού.

Ο δμιλος στεκόταν σ' ένα φαρδύ δρόμο ή σε μια πλατεία κ' έπαιρνε διάταξη κυκλική ή αψοειδή με διάμετρο καμμιά δεκαριά μέτρα, ανάλογα με τη σκηνική οικονομία του έργου. Η ένναρξη γινόταν με μια προσφώνηση στους θεατές:

Σωπάστε κύριοι το λοιπόν την δμιλία να πούμε να την ακούσει ο λαός και να ευχαριστηθούμε.

Κι ο ίδιος ο ήθοποιός, — «άφηγητής» θά τον λέγαμε σήμερα, — συνέχιζε κ' έδινε μερικές «πληροφορίες» για την δμιλία που έπρόκειτο να παιχτεί, μά που ήταν... οι ίδιες για όλους τις δμιλίες:

Στο έτος το πεντηκοστό το ένενήντα τρία έτότες ιστορίστηκε έτούτη η δμιλία.

Οι θεατές στεκότανε γύρω - γύρω και στα παράθυρα. Οι ήθοποιοί, όταν δέν έπαιζαν ανάκατευόντανε με τους θεατές.

Τα σκηνικά η ήταν τελείως άνοπαρκα η ύποπώδη, (π.χ. ένα κλαδί από δέντρο). Οι ήθοποιοί είχαν κέρινες μάσκες. Οι φορεσιές τους ήταν πολύχρωμες, χωρίς ένότητα χρονική. Ο νέος έρωτευμένος (Κρίνος, Ρωτόκριτος, Μερτίλλος) φορούσε συνήθως καπέλλο με πολύχρωμες κορδέλλες, ένα μαντήλι γύρω στο λαιμό, άσπρο πουκάμισο, κόκκινο ζωνάρι, μαύρο παντελόνι. Ο βασιλιάς φορούσε πολύχρωμη στολή (δπως οι ρηγάδες της τράπουλας) και χάρτινο στέμμα στο κεφάλι. Δέν ήταν όμως δύσκολο να φοράει και στολή άξιωματικού του... έλληνικού στρατού. Ο σύμβουλος του βασιλιά φορούσε... δελάδα! Οι γυναίκες ήταν ντυμένες με μακρές πολύχρωμες φούστες και ζιπούνια. Η «δάγια» καμμιά φορά παρουσιαζόταν με φορεσιά σύγχρονης υπηρέτριας, με άσπρη κοδιά και κορδελλάκια.

Τους γυναικείους ρόλους τους έπαιζαν άντρες. Προτιμούσαν γι' αυτό το σκοπό νέους η και παιδιά, που είχαν φιλή φωνή.

Η άπαγγελία των στίχων δέν ήταν νατουραλιστική. Γινόταν μιζοτραγουδιστά. Τόνιζαν τη λέ-



Στην κεντρική πλατεία της Ζακύνθου, μια άποψη της παράστασης του Λαϊκού Θεάτρου που ξαναζωντάνεψε φέτος με μεγάλη έπιτυχία

ξη εκεί που απαιτούσε το μέτρο και έφερναν τη φωνή τους. Οι ήθοποιοί όχι σπάνια άυτοσχεδίαζαν. Οι άυτοσχεδιασμοί είχαν σατιρικό κυρίως χαρακτήρα.

Αυτή η παράδοση, είχε κοπεί με τον πόλεμο. Έφέτος προσπάθησαν στη Ζάκυνθο να της δώσουν συνέχεια. Έξη δμιλοι λαϊκού θεάτρου (πέντε από τα χωριά και ένας από την πόλη) έπαιξαν διάφορες «δμιλίες».

Μά εκτός από τα γνωστά έργα του Ζακύνθου λαϊκού ρεπερτορίου, παραστάθηκε και μια «δμιλία» πρωτότυπη, που γράφτηκε τώρα, έπίτηδες, από έναν άνθρωπο του λαού, το Διονύσιο Άρβανιτάκη. Το γεγονός αυτό δείχνει πως η παράδοση του λαϊκού θεάτρου εξακολουθεί να είναι έντονη στη Ζάκυνθο. Μόνο η έρμηνεία που έκαναν μερικοί δμιλοι, άπομακρύνθηκε από την παράδοση κι οι λαϊκοί ήθοποιοί προσπάθησαν «να κάνουν θέατρο».

Ο δμιλος του χωριού Άγιος Κηρύκος, που έπαιξε την πρωτότυπη «δμιλία» του Δ. Άρβανιτάκη και που βραβεύτηκε, προσκλήθηκε κ' έπαιξε και στην Πελοπόννησο. Βραδεία δόθηκαν και στους δμίλους του χωριού Μαχαιράδο, που έπαιξε τον «Ρωτόκριτο», με έφιππες κονταρομαχίες και του Γαϊτανίου, που έπαιξε τον «Κρίνο». Στους άλλους δμίλους (Μουζακίου, Κκασταρίου και Πόλης) δόθηκαν έπαινοι.

Η άρχή έγινε κ' έδωσε καλούς καρπούς. Η πείρα που άποκτήθηκε θά μελετηθεί για να άξιοποιηθεί τα έπόμενα χρόνια.

ΟΙ ΕΚΘΕΣΕΙΣ

ΤΟΥ ΜΑΗ

ΑΙΘΟΥΣΑ ΖΤΓΟΣ (Βουκουρεστίου, — Πανεπιστημίου).

—Σπύρος Βασιλείου, έκθεση ελαιογραφιών για την είκοστή καλλιτεχνική του επέτειο 20)4—8)5)1961.

—'Ορέστης Κανέλλης 10—31 Μαΐου, ζωγραφική μεγάλη αίθουσα.

—'Αγγελος Θεοδωρόπουλος, 12 Μαΐου — 2 'Ιουνίου. Χαρακτική, μικρή αίσα.

ΑΙΘΟΥΣΑ ΑΡΜΟΣ ('Ηρακλείου 2).

—Μιχ. Οικονόμου, αναδρομική ζωγραφική μέχρι 22 Μαΐου.

ΝΕΕΣ ΜΟΡΦΕΣ

—Τέρψη Κυριακού 19 'Απριλίου — 8 Μαΐου, λάδι—σινική μελάνι.

10 Μαΐου — 30 Μαΐου

'Ομαδική έκθεση καλλιτεχνών συνεργαζομένων με τις Νέες Μορφές.

ΠΑΡΝΑΣΣΟΣ

'Ισόγειος Αΐθουσα

Τ. Μεγαλιώνη, έκθεση γκομπλέν. 12—30 'Απριλίου.

—'Ανω Αΐθουσα. Γεώργ. Συρίγος έως 10 Μαΐου, Πότης Θαλασσινός 11—31 Μαΐου.

—Μεσαία Αΐθουσα

'Αλ. Χάλαρη έως 7 Μαΐου 8—27 Μαΐου 'Ερνέστος Κάτερ.

—'Ισόγειος Αΐθουσα Νικ. Παναγιωτάτος 2—21 Μαΐου.

ΓΚΑΛΕΡΙ ΣΑΡΛΑ

—'Εκθεση ελληνικής χειροτεχνίας (Δειγματολόγιον) 'Ανοικτή για ξένους αγοραστές.

ΤΕΧΝΟΛΟΓΙΚΟΝ ΙΝΣΤΙΤΟΥΤΟΝ ΔΟΞΙΑΔΗ (όδος Στρατιωτικού Συνδέσμου) Γιάννη Μόραλη, έκθεση έργων ζωγραφικής και

Τὸ συσσίτιο τῶν σπουδαστῶν

ΚΟΝΤΕΥΕΙ νὰ τελειώσει τὸ σχολικὸ ἔτος κ' οἱ ἀρμόδιες ὑπηρεσίες τοῦ ὑπουργείου Παιδείας δὲν ἐγκρίνανε ἀκόμα τὴν πίστωση γιὰ τὸ συσσίτιο τῶν σπουδαστῶν τῆς Σχολῆς Καλῶν Τεχνῶν. Φαίνεται πῶς ἡ Πολιτεία ἔχει τὴ γνώμη ὅτι οἱ μέλλοντες καλλιτέχνες πρέπει νὰ πάρουν ἀπὸ τῶρα μιὰ προκαταβολὴ ἀπὸ τὴν πείνα ποὺ τοὺς περιμένει στὴν καλλιτεχνικὴ σταδιοδρομία τους. Τουλάχιστον εἶναι συνεπὴς μὲ τὸν ἑαυτό της.

Οἱ "Ἄγιοι" Ἀσώματα

Η ΠΑΛΙΑ ὁμορφὴ ἐκκλησιὰ τῶν 'Αγίων Ἀσωμάτων ξαναβρῆκε τὴν ἀρχικὴ τῆς μορφή. Ἡ 'Αθήνα κέρδισε ἀκόμα ἓνα θαυμάσιο μνημεῖο κ' ἡ κυκλοφορία διευκολύνθηκε πολὺ στὸν πολυθόρυβο αὐτὸ συγκοινωνιακὸ σταυροδρόμι. Νὰ ὁμῶς ποὺ πρὶν προφτάσουμε νὰ χαροῦμε τὴν κομψὴ κ' ἀπεριττὴ γραμμὴ τῆς βυζαντινῆς ἐκκλησίας, ἓνα πελώριο περιπίπτερο, ψηλὸ σχεδὸν ὅσο καὶ τὸ κλίτος τοῦ ναοῦ, πῆγε καὶ ξεφύτρωσε στὸ πλάϊ της! Τέλος πάντων οἱ δημόσιες ὑπηρεσίες δὲν διαθέτουν οὔτε ἓνα ἀρμόδιο μὲ τὴν κοινὴ αἰσθητικὴ μὀρφωση;

Στὴ Θεσσαλονίκη

Η ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ εἶδε ἐπὶ τέλους μερικὲς ἐκθέσεις τῆς προκοπῆς. Ἡ Κατράκη, ὁ Σικελιώτης, ὁ Σπυρόπουλος, ὁ Βακαλὸ παρουσίασαν τὴν πρόσφατὴ δουλειὰ τους στὴ Μακεδονικὴ πρωτεύουσα. Καὶ τὸ κοινὸ τῆς κατάλαβε τὸ νόημα τῆς χειρονομίας κ' ἀνταποκρίθηκε μὲ τὴ μαζικὴ του προσέλευση. Οἱ καλλιτέχνες μας ποὺ τίμησαν τὸ δεύτερο κέντρο τῆς χώρας, τίμησαν ἔτσι καὶ τὸν ἑαυτό τους. Ὅσο γιὰ τὶς ἀρμόδιες κρατικὲς ὑπηρεσίες δὲν φαίνεται νὰ σκοτίζονται μὲ τέτοια ψιλοπράματα.

Τὰ πολεοδομικὰ

ΦΟΒΕΡΑ καὶ τρομερὰ εἶναι ὅσα καταγγέλλονται ἐπισημα γιὰ τοὺς ὑπεύθυνους τῆς πολεοδομικῆς ὑπηρεσίας. Δὲν ἔχουμε πρόθεση νὰ τὰ σχολιάσουμε ἐμεῖς ἀπ' αὐτὴ τὴ θέση. Ἴσως ὁμῶς τὸ πνεῦμα αὐτὸ ποὺ διαπιστώθηκε ὅτι διέπει τὴν ἀρχὴ ποὺ ἔχει τὴν εὐθύνη γιὰ τὴν ὄψη τῆς πρωτεύουσας, ν' ἀποτελεῖ καὶ τὸ κλειδί γιὰ νὰ ἐξηγήσουμε τίς κάθε λογῆς ἀθαιρεσίες, ποὺ ἔχουν σὰν ἀποτέλεσμα νὰ παρουσιάζουν τὴν 'Αθήνα σὰν πολεοδομικὸ τραγέλαφο. Δὲν

όφελούν λοιπόν μονάχα τους τὰ προγράμματα καὶ τὰ σχέδια. Χρειάζεται ριζική κάθαρση στὸ πνεῦμα καὶ στὸν ἀνθρώπου.

Οἱ καταστροφές τῶν τοπίων

Η ΚΟΣΜΗΤΕΙΑ τοῦ τοπίου σὲ πρόσφατη συνεδρίασή της ἀποφάσισε νὰ παρουσιάσει σύντομα μιὰ ἐκθεση μὲ φωτογραφικὰ ντοκουμέντα γιὰ ν' ἀποδείξει τὶς καταστροφές ποὺ γίνονται στὸ ἑλληνικὸ τοπίο. Ἐπικροτοῦμε τὴν ἀπόφαση καὶ σημειώνουμε τὴν ὑπόσχεσή της. Εἶναι μιὰ δουλειὰ ποὺ δὲν πρέπει νὰ μείνει στὰ χαρτιά μὰ νὰ γείνει σύντομα πραγματικότητα. Δὲν ξέρουμε σὲ τί θὰ μπορέσαμε νὰ βοηθήσουμε πρὸς τὴν κατεύθυνση αὐτή, πάντως εἴμαστε στὴ διάθεσή της.

Τὸ τελεφερικ

ΔΕΝ ΞΕΡΟΥΜΕ σὲ ποῖο σημεῖο βρίσκονται τὰ σχέδια γιὰ τὸν πύργο τοῦ τελεφερικ τοῦ Λυκαβηττοῦ, καὶ τὰ ντάνσιγκ - βαριετὲ ποὺ θὰ ξεφυτρώσουν στὴν κορφή τοῦ λόφου. Μαθαίνουμε ὁμῶς πῶς καὶ στὸ λόφο τοῦ Φιλοπάππου πρόκειται νὰ χτιστεῖ ἓνα πελώριο τουριστικὸ ἐστιατόριο. Καλὴ ἢ ἰδέα. Θὰ ἔχει καὶ σὰν ἐπιχείρηση φανταζόμαστε, μεγάλη ἐπιτυχία. Γιατὶ ὁμῶς οἱ τουριστικὲς μας ἀρχές ξεχνοῦν τὴν Ἀκρόπολη; Κανένα ξενοδοχεῖο κεῖ πάνω, ὅπως εἶχαν συμβουλέψει παλιότερα κ' οἱ Ἀμερικανοί, δὲν θὰ μᾶς ἐξοικονομοῦσε λιγάκι συνάλλαγμα; Μόνο μὲ τὸ «ἤχος καὶ φῶς» θὰ περιποιηθοῦμε τὸν ἱερὸ δρόμο; Ἄς ἐλπίσουμε πῶς γρήγορα θάχουμε τίποτα εὐχάριστα νέα.

Η ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΗ ΚΙΝΗΣΗ ΣΤΗ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ

Οἱ ἐκθέσεις τῆς Βάσως καὶ τοῦ Σικελιώτη

Ἡ πόλη μας εἶχε τὴν εὐκαιρία νὰ χαρῆ τὸν τελευταῖο καιρὸ μιὰ σημαντικὴ καλλιτεχνικὴ ἐκδήλωση. Πρόκειται γιὰ τὴν ἐκθεση χαρακτικῆς τῆς γνωστῆς χαρακτρίας Βάσως Κατράκη, ποὺ ὀργανώθηκε ἀπὸ τὸ σύλλογο Τέχνη. Ἡ Βάσω κατανόησε ὀρθὰ τὴ σημασία τῆς ἐκθεσῆς τῆς αὐτῆς στὴ μακεδονικὴ πρωτεύουσα καὶ γιὰ ν' ἀνταποκριθεῖ, ὅπως ταίριαζε, παρουσίασε μιὰ σειρά ἀπὸ τὰ τελευταῖα ἔργα της, ποὺ ξεπερνοῦσαν σὲ ποιότητα τὴν τόσο σημαντικὰ ὑψηλὴ στάθμη τῆς προηγούμενης παραγωγῆς της. Ἡ Βάσω ἔστειλε στὴ Θεσσαλονικὴ 27 χαρακτικὰ πάνω σὲ πέτρα καὶ 8 βυλογραφίες. Ἀπ' αὐτὲς ἀρκετὲς ἦταν ἐγχρωμες.

Καὶ φυσικὰ ὁ ὄγκος καὶ ἡ ὑψηλὴ ποιότητα τῆς ἐργασίας τῆς αὐτῆς δὲν ἀπευθυνόταν μόνο στοὺς «εἰδήμονες». Πέρα ἀπ' αὐτοὺς, ἡ δουλειὰ τούτη ἀπευθυνόταν στὸ μεγάλο κοινό, ποὺ ἦταν κιόλας ἡ πηγὴ ἐμπνευσης τοῦ ἔργου αὐτοῦ. Καὶ πραγματικά, οἱ ἀπλοὶ ἄνθρωποι κατάλαβαν τὸ μήνυμα τοῦ ἔργου αὐτοῦ καὶ τὸ τίμησαν ἀνάλογα. Ἐκτιμήσανε ἀκόμα τὴ χειρονομία τῆς χαρακτρίας, ποὺ δὲν ἀπέβλεψε σὲ κανένα ἄλλο κέρδος ἐκτὸς ἀπὸ τὸ νάρθει σ' ἐπαφὴ μαζί τους.

Χιλιάδες ἐπισκέπτες πέρασαν ἀπὸ τὴν αἴθουσα τῆς ἐκθεσῆς γιὰ νὰ χαροῦν τὸ ἔργο τῆς Βάσως, ποὺ προηγούμενα μόνο ἀπὸ φήμη τοῦς ἦταν

παρουσίαση ἀπὸ τὸν Μ. Χατζηδάκη στίς 19 Ἀπριλίου.

Χρήστος Καπράλος, ἐκθεση ἔργων γλυπτικῆς καὶ παρουσιάσῃ του ἀπὸ τὸν Ι. Μηλιάδη στίς 25 Ἀπριλίου.

Βάσω Κατράκη, ἐκθεση ἔργων χαρακτικῆς καὶ παρουσιάσῃ της ἀπὸ τὸν Μαρίνο Καλλιγᾶ στίς 3 Μαΐου.

Λιλή Ἀρλιώτη, ἐκθεση ἔργων ζωγραφικῆς καὶ παρουσιάσῃ της ἀπὸ τὴν Ἐλ. Βακαλὸ στίς 10 Μαΐου.

Ἀνακοινώθηκαν οἱ ἐξῆς λεπτομέρειες σχετικὰ μὲ τὴν Α' Πανελλαδικὴ Ἐκθεση Νέων, ποὺ ὀργανώνει ὁ Πνευματικὸς Δεσμὸς Σπουδαστῶν καὶ Νεολαίας «Ἡ Πρωτοπορεία», σὲ συνεργασία μὲ τὴν φοιτητικὴ ἑφημερίδα «Συναδελφική». Ἡ Ἐκθεση θὰ γίνῃ ἀπὸ 20 Ἰουνίου—20 Ἰουλίου στίς αἴθουσες τοῦ Γαλλικοῦ Ἰνστιτούτου καὶ θὰ περιλαμβάνει ἔργα ζωγραφικῆς, χαρακτικῆς, γλυπτικῆς καὶ διακοσμητικῆς. Στὴν Ἐκθεση μποροῦν νὰ πάρουν μέρος νέοι ἀπ' ὅλη τὴν Ἑλλάδα, στέλνοντας ὁ καθένας μέχρι πέντε ἔργα, σύντομο βιογραφικὸ σημείωμα καὶ παράβολο 50 δραχ. Τὰ ἔργα πρέπει νὰ σταλοῦν ἀπὸ 1—10 Ἰουνίου στὸ Γαλλικὸ Ἰνστιτούτο, Σίνα 29. Τὴν κριτικὴ ἐπιτροπὴ ἀποτελοῦν οἱ καλλιτέχνες Θαν. Ἀπόρης, Ὁρέστης Κανέλλης, Χρήστος Καπράλος, Βάσω Κατράκη, Γιώργος Σικελιώτης, Ἀλέκος Κοντόπουλος καὶ Α. Τάσσο.

γνωστό. Και κατάλαβαν πολύ καλά γιατί ή καλλιτέχνις αὐτή έχει μιὰ τέτοια προβολή τόσο στὸν τόπο μας, ὅσο καὶ στὸ ἐξωτερικό. Ἀντιλήφθηκαν, δηλαδὴ, πὼς πέρα ἀπὸ τὴ στερεὰ μορφή τὸ ἔργο τοῦτο προβάλλει καὶ ἓνα δραματικὸ δράμα τοῦ κόσμου, μιὰ πίστη στὸν ἄνθρωπο ποὺ σὲ τελευταία ἀνάλυση εἶναι καὶ τὸ μέτρο τῆς ἀξίας του. Ἐλπίζουμε πὼς ἡ Βάσω θὰ θελήσει καὶ μ' ἄλλη εὐκαιρία νὰ τιμῆσει τὸ κοινὸ τῆς πόλης μας, νὰ μᾶς δείξει, δηλαδὴ, πάλι δείγματα ἀπὸ τὴν πλούσια δουλειά της ποὺ κερδίζει συνεχῶς ἔδαφος γιὰ τὴν τέχνη ποὺ ἀγαπᾷ τὸν ἄνθρωπο καὶ πονεῖ μαζὶ του γιὰ τὰ παθήματά του.

Ἰστέρα ἀπὸ τὴν ἐκθεσὴ τῆς Βάσως, οἱ Σαλονικιοὶ εἶχαν τὴν εὐχαρίστησιν νὰ δοῦν μιὰν ἄλλη σημαντικὴ ἐκθεσὴ, τὴν ἐκθεσὴ ἔργων ζωγραφικῆς τοῦ Γιώργου Σικελιώτη. Ὁ Σικελιώτης, ποὺ ἦταν κι αὐτὸς γνωστὸς στὴν πόλη μας μόνο ἀπὸ τὴ φήμη του, παρουσίασε μερικὲς μεγάλες συνθέσεις, ποὺ ἀποτελοῦν καινούργια κατὰκτηση γιὰ τὴ νεοελληνικὴ ζωγραφικὴ. Ὁ ζωγράφος, σὲ τοῦτο τὸ στάδιο τῆς δουλειᾶς του, δάθουε ἀκόμα περισσότερο τὴν πλαστικότητα τῶν μορφῶν του κ' ἔδωσε τὴν ἀγάπη του γιὰ τὸν ἄνθρωπο μὲ φόρμες ἀπλές καὶ συγκινημένες. Ὁ λαϊκὸς χαρακτήρας τοῦ ἔργου αὐτοῦ, ποὺ κυριαρχεῖ ὄχι μόνο σὰ μορ-

φή, ἀλλὰ κυρίως σὰν αἰσθημα, τὸν ἔφερε σὲ στενὴ ἐπαφή μὲ τὸ κοινὸ τῆς πόλης μας, ποὺ ἐνοιώσε τοῦτο τὸ ἔργο τόσο κοντὰ του.

Ὁ δημοσιογράφος Γ. Σαββίδης ἔκανε μιὰ διὰλεξη γιὰ τὸν Σικελιώτη καὶ τὸ ἔργο του. Ὁ Γ. Σαββίδης υπογράμμισε «τὴ μόνιμη παρουσία τῆς ἀνθρώπινης μορφῆς στὸ κέντρο τῆς ζωγραφικῆς τοῦ Σικελιώτη... Σπάνια στὴ ζωγραφικὴ του, συνέχισε, ἐμφανίζεται μόνος ὁ ἄνθρωπος... ἐκεῖνο ποὺ θέλω νὰ πῶ εἶναι ὅτι ὁ μοναχικὸς ἄνθρωπος — ὁ μεταφυσικὸς ἢ ὁ ἐρωτικὸς, ποὺ τελικὰ ἀποτελεῖ τὴ μόνη καλλιτεχνικὴ δικαίωση τοῦ πορτραίτου — ἐλάχιστα ἀπασχολεῖ τὸ Σικελιώτη. Ἴσως γιὰτὶ εἶναι ὁ ἴδιος ἄνθρωπος ἐξωστρεφῆς καὶ ἀποστρέφεται τὸ μοναχικὸ, ἀνεκπλήρωτο ἔρωτα; Ἴσως γιὰτὶ ἡ μοναδικὴ φιγούρα δὲν τοῦ παρέχει πολλὲς συνθετικὲς δυνατότητες. Ἴσως γιὰτὶ ἔχει ἀναπτυγμένη κοινωνικὴ συνείδηση.»

Ὁ Γ. Σαββίδης ἔκανε μιὰ σύντομη ἀναδρομὴ στὴ ζωὴ τοῦ καλλιτέχνη, στὸ περιβάλλον του, γιὰ νὰ ἐξηγήσει τὸ ἔργο του. Ἀνάλυσε τίς μορφολογικὲς ἀλλαγές, ποὺ παρουσιάζονται στὰ τελευταία ἔργα του, καὶ ἐπεσήμανε τὴν ὁλοένα καὶ πρὸς σαφῆ τάση του πρὸς τὰ ἀρχέτυπα τῆς χαρᾶς καὶ τῆς δόξης, τῆς ἀγάπης καὶ τῆς φιλίας.

ΚΑ.

Γ. Σικελιώτης :

Γυναῖκες



Γ Α Λ Λ Ι Α

Οί Γάλλοι διανοούμενοι ἀπαντοῦν στο ἐρώτημα: « Σὲ τί χρησιμεύω ; »

Τὸ γαλλικὸ περιοδικὸ «Nouvelle Critique» ἔκανε τελευταία μιὰ πολὺ ἐνδιαφέρουσα ἐρευ-
να. Ἔβαλε σὲ 140 ἐκπρόσωπους τοῦ πνευματικοῦ κόσμου — συγγραφεῖς, καλλιτέχνες,
παράγοντες τοῦ θεάτρου καὶ τοῦ κινηματογράφου κ.τ.λ. — τὸ ἐρώτημα: «Σὲ τί χρησι-
μεύω ;». Δημοσιεύουμε μερικὲς ἀπὸ τὶς χαρακτηριστικότερες ἀπαντήσεις.

Κλώντ Σαμπρόλ, Κινηματογραφιστὴς

Σὲ τί χρησιμεύω; Χρησιμεύω γιὰ νὰ ἐμποδίσω, ὅσα μπορῶ, τὸ κακὸ ποὺ κάνουν ἐκεῖνοι ποὺ δια-
μαρτύρονται ἐναντίον τῆς ἀνηθικότητας τοῦ νέου
κινηματογράφου, καὶ ὁμῶς μὲ τὸν ἐρωτισμὸ καὶ
τὴν κοινωνικὴ κριτικὴ τους δὲν κάνουν τίποτα
καλύτερο καὶ οἱ ἴδιοι. Ἔχω κι ἐγὼ ἠθικὲς ἀν-
τιλήψεις, καὶ βέβαια ἔχω, μόνο ποὺ εἶναι διαφο-
ρετικὲς ἀπὸ τὶς δικές τους. Τὰ τέσσερα πέμπτα
τῶν ταινιῶν, καὶ ὄχι μόνο τῶν ταινιῶν, εἶναι
μέσα ἀμυνας τῆς σημερινῆς κοινωνίας γιὰ τὴ διά-
σωση ἐνὸς συστήματος ποὺ διακηρύσσεται πὼς εἶ-
ναι καλὸ καὶ ἀξιό: τοῦ συστήματος τῶν πολιτι-
κῶν τῆς δεξιᾶς, τοῦ κλήρου καὶ τοῦ στρατοῦ.
Οἱ βάσεις αὐτῆς τῆς τέχνης εἶναι σαθρές, ἐκεῖ-
νο ποὺ πιστεύω ἐγὼ γιὰ ἀλήθεια δὲν εἶναι ἐκεῖνο
ποὺ πιστεύει αὐτή.

Σήμερα ὅλες σχεδὸν οἱ τέχνες εἶναι πειραματι-
κές. Κάθε καλὴ μουσικὴ εἶναι σήμερα πειραματι-
κὴ. Γι' αὐτὸ τὸ λόγῳ ἡ ὄπερα δὲ δίνει πιά τίποτα,
δὲ λέει πιά τίποτα. Τὸ καινούργιο μυθιστόρημα εἶ-
ναι κι αὐτὸ πειραματικὸ. Δὲ συμβαίνει ὁμῶς τὸ
ἴδιο μὲ τὸν κινηματογράφῳ, ποὺ υποτάσσεται πο-
λὺ περισσότερο στὴν πραγματικότητά. Ὁ κινημα-
τογράφος εἶναι ἕνα σύνθετο μέσο γιὰ νὰ δείξει
κινεῖς πὼς ἕνα μῆλο εἶναι μῆλο. Ὅταν βλέπουμε
στὴν ὀθόνη ἕναν πύργο ἢ τὴν κάνουλα μιᾶς βρύ-
σης, πρόκειται πραγματικὰ γιὰ ἕναν πύργο καὶ
γιὰ μιὰ κάνουλα. Ὅσοπολλές ταινίες παίζουν
κρυφτούλι μὲ τὴν πραγματικότητα. Ἄν δείχνετε
τὶς κακὲς πλευρὲς καὶ τὶς φοβερὲς ἀδικίες, οἱ
φωνάζουν: τὸ ξέρω πὼς αὐτὰ ὑπάρχουν, ἀλλὰ δὲν
πρέπει νὰ τὰ δείχνουμε. Καὶ ὁμῶς, μὲ τὸ νὰ
δείχνουμε τὴν καλὴ πλευρὰ τῶν πραγμάτων,
κάνουμε ἀπάτη, γιατί ὅλος ὁ κόσμος τὴν ξέρει
καὶ κινεῖς δὲν ἀμφιβάλλει γι' αὐτήν. Πρέπει νὰ
δείχνουμε τὴν κακὴ πλευρὰ. Βέβαια δὲν εἶναι εὐ-
χάριστη, μοιάζει ὁμῶς σὰν ἀγκάθι χωμένο στὸ
πόδι: μὰς καὶ μὰς ἐμποδίζει νὰ βαδίσουμε. Κάθε
σοβαρὸ θέμα στὸν κινηματογράφῳ πρέπει νὰ μὴν
εὐχαριστεῖ τὸ μεγάλο κοινὸ, τότε μόνο εἶναι
πραγματικὰ τὸ φλέγον θέμα. Ὑπάρχουν ὁμῶς πε-

ριοχές, ὅπου βασιλεύει τὸ ὀργανωμένο φέμα. Ἄς
ὑποθέσουμε πὼς θέλω νὰ ἀσχοληθῶ μὲ τὴν κρίση
τῆς στέγης. Θὰ πρέπει τὸ σενάριό μου νὰ περι-
λάβει καὶ πολλὰ συναφῆ προβλήματα, γιατί μέσα
στὸ πρόβλημα τῆς στέγης ὑπάρχουν τὰ πάντα. Θὰ
ἔπρεπε νὰ πῶ τὸ χρέμα πηγαίνει ἄλλοῦ, στὸν
πόλεμο τῆς Ἀλγερίας π.χ. Θὰ μοῦ ἀπαντοῦσαν
τότε: Ὅσοπολλοὶ χτίζουν κατοικίες. Καὶ βέβαια
χτίζουν, ἐκεῖνο ὁμῶς ποὺ ἔχει σημασία εἶναι πὼς
δὲ χτίζουν ἀρκετὲς.

Νομίζω πὼς δὲν ἐξαπάτησα κανέναν, οὔτε μιὰ
στιγμὴ, μὲ τὶς Ἄ γ α θ ἔ ς γ υ ν α ἱ κ ε ς.
Ὁ κόσμος φαντάζεται πὼς πωλήτριες εἶναι αὐτές
οἱ λίγες ποὺ ἀπεργοῦν στίς Γκαλερί Λαφαγιέτ.
Ὅχι, αὐτές δὲν εἶναι δυστυχῶς οἱ ἀντιπροσωπευ-
τικὲς. Ἀντιπροσωπευτικὸ εἶναι ἐκεῖνο ποὺ δὲν
εἶναι αὐτές, ἐκεῖνο ποὺ ὑπάρχει γύρω τους, οἱ
συνθήκες ποὺ τὶς ἐφτιαξαν. Δὲ νομίζω πὼς ἔκανα
ἔργο ἀντιδραστικὸ δείχνοντας τὰ πράγματα ὅπως
εἶναι καὶ ὄχι ὅπως θὰ ἔπρεπε νὰ εἶναι. Θὰ
μποροῦσα στὸ σημεῖο αὐτὸ νὰ ἀναφέρω τὴν περι-
πτωση τῶν ὑπαλλήλων ἐνὸς μεγάλου βιβλιοπω-
λείου τῶν Ἡλυσιῶν Πεδίων, ποὺ ὅταν εἶθαν αὐτὴ
τὴν ταινία, ζήτησαν ἀύξηση μισθοῦ. Ὅσοπολλοὶ δὲν
εἶμουν πάντα ἔτσι. Τὴν πρώτη μου μεγάλη ται-
νία, τὸν Ὁ ρ α ἱ ο Σ ἔ ρ γ ι ο, τὴν κατα-
τάσσω σήμερα στὴν κατηγορία τῶν ταινιῶν - ὅ-
πιο (μήπως ὁ κινηματογράφος, στὴ μεγάλη μάζα
του δὲν εἶναι σήμερα ὅπιο τοῦ λαοῦ;). Κοκκινί-
ζω γιὰ τὸ μυστικιστικὸ τέλος του. Βέβαια γιὰ
μένα ἢ ἐκδοσὴ αὐτοῦ τοῦ ἔργου ἦσαν ἕνα ἥρωϊ-
κὸ ὄνειρο, θὰ μπορούσε ὁμῶς νὰ τὸ πάρει κανεὶς
γιὰ πραγματικότητα, πράγμα ποὺ ἔγινε. Ἐνας
νεαρός, ποὺ σέρνεται μέσα στὸ χιόνι γιὰ νὰ βρεῖ
τὴ γυναίκα του, δὲ σώζει βέβαια ἕνα χωριὸ ἀπὸ
τὴν καταστροφή. Σ' αὐτὸ τὸ ἔργο ἀνακάτεψα μὲ
τὸ χειρότερο τρόπο μιὰ ἀτομικὴ ἱστορία μὲ μιὰ
συνολικὴ κοινωνικὴ ἀνάλυση. Ἀργότερα προσ-
πάθησα πάντα νὰ ἀποφύγω αὐτὸ τὸ συγχρωτισμὸ
τοῦ ἀτομικοῦ μὲ τὸ γενικὸ.

Τὸ πρωταρχικὸ εἶναι ἡ ὕλική πλευρὰ τῶν πρα-
γμάτων. Μὲ τὶς Ἄ γ α θ ἔ ς γ υ ν α ἱ κ ε ς

σοκάρια πολλούς θεατές και κριτικούς, που νιώθουν μέσα τους την ανάγκη του ιδανικού — την ανάγκη να βλέπουν τον άνθρωπο καλύτερο από ό,τι είναι. Έγώ, αντίθετα, θέλω να παρουσιάσω τον άνθρωπο όπως είναι.

Τα τέσσερα πέμπτα των «δημιουργών» εξαπατούν σκοπίμα τους ανθρώπους. Δε θέλω να ανήκω σ' αυτά τα τέσσερα πέμπτα — δεν το κάνω αυτό, πιστέψτε με, από αναρχικό πνεύμα! Κοιτάξτε τους «συλλόγους» της άρετης, Δέν τους σοκάρουν οι κυλότερες των κοριτσιών στις διάφορες ταινίες, που τις ξέρω και τις ξέρετε και εείς, τους σοκάρει ή κυλόπια του δέριματος ή ο τρόπος που παρουσιάζεται. Διαμαρτύρονται πάντα λέγοντας: δεν είναι έτσι όλοι, δεν είναι έτσι όλα. Βέβαια οι περισσότεροι Γάλλοι δε βασανίζονται, το ούσιαστικό όμως είναι πώς υπάρχουν μερικοί που βασανίζονται, και το κάνουν έξ' όνόματος όλων.

Μου είπαν ακόμα για τους Έξεδέλφοους: οι φοιτητές που δεν κάνουν τίποτα μπορούν να πετύχουν στις εξετάσεις τους, αυτό όμως σημαίνει πώς δεν πρέπει κανείς να εργάζεται για να πετύχει στις εξετάσεις του; Το πρόβλημα βέβαια δεν είναι αυτό, να ποιο είναι: γιατί δεν κάνουν τίποτα εκείνοι που δεν κάνουν τίποτα; Λένε: δεν είναι σαν τους Έξεδέλφοους όλοι οι φοιτητές. Ασφαλώς δεν είναι, υπάρχουν ωστόσο αρκετοί που ζωγραφίσανε άγκυλωτους σταυρούς.

Θα μπορούσα να χρησιμεύσω πολύ περισσότερο αν ή «κοινωνία» δεν άμυνόταν. Η λογοκρισία είναι ένας πόλεμος, που πρέπει να τον δέχεται κανείς με καλή καρδιά: ή σημερινή κοινωνία μας καταφέρει χτυπήματα, πρέπει λοιπόν να περιμένει πώς θα της τα ανταποδώσουμε. Αν, π.χ., ή προληπτική λογοκρισία γενικευθεί, θα γυρίζουμε ταινίες αυτοσχέδιες, μεταβάλλοντες τις στη διάρκεια του γυρίσματος και θα παρουσιάζουμε στον έλεγχο μόνο μια σύντομη περίληψη, που δε θα δίνει καμιά ιδέα για το πραγματικό περιεχόμενο του έργου. Αν θέλω να άφηγηθώ την ιστορία του έφημεριού της Γρύφ (ένος παιδιού που γίνεται έφημεριός χωρίς να έχει καμιά κλίση και ύστερα ξυπνάει μέσα του ο δαίμονας της σάρκας), να πώς θα παρουσιάσω την υπόθεση του έργου: «Ιστορία ενός νέου που άκολουθεί τον προορισμό του και μένει ως το θάνατο πιστός σ' αυτόν».

Πόσες ταινίες θα ήθελα να γυρίσω και ξέρω πώς δε θα μπορέσω ποτέ να το κάνω! Μπορεί βέβαια να παρουσιάσει κανείς στον κινηματογράφο τους διάφορους ευγενικούς βασιλιάδες, είναι δυνατό όμως να δείξει την άκέραιη, χωρίς συμβιβασμούς ζωή ενός πολιτικού της Τρίτης Δημοκρατίας, του Έδουάρδου Έρριώ ως πούμε; Θα μπορούσα να γυρίσω τους Σουάνοους του Μπαλζάκ; Όχι, γιατί αν αυτή ή ταινία θα παρουσιάζει κάποιο ένδιαφέρον, είναι γιατί θα δείχνει πώς μια επανάσταση της δεξιάς άπαιτυγχάνει πάντα.

Μπορώ να παρουσιάσω γάλλους στρατιώτες να έγκυαταλείπουν τις τάξεις του γαλλικού στρατού και να πηγαίνουν στον άπελευθερωτικό στρατό της Άλγερίας, όπου δεν τους δέχονται και τελικά, άφου περιπλανηθούν μεταξύ δυο πυρών, να σκοτώνονται άπό μια άδέσποτη σφαίρα; Όχι, γιατί δεν επιτρέπεται να λέμε πώς υπάρχουν λιποτάκτες στο γαλλικό στρατό. Για το ίδιο λόγο δεν

έχω δικαίωμα να παρουσιάσω έναν ήλιθιο άξιωματικό, μόνο αν πρόκειται για ύπαξιωματικό μπορώ να το κάνω αυτό. Ένας παραγωγός με είδοποίησε πώς το γύρισμα της ταινίας Τό τ ρ α ι ν ο τ ω ν 8 κ α ι 47 δεν ήταν επιθυμητό εκείνη τη στιγμή, μ' όλο που επρόκειτο για άπλη διασκελαστική ταινία.

Θα ήθελα να γυρίσω τους Έξατόνταρχους του Λαρτεγκύ — όπως άκριβώς είναι γραμμένο το έργο, το τονίζω αυτό — αλλά δεν μπορώ να το κάνω, γιατί θα άπαγορευθεί ή προσβολή του. Θα μου άρεσε να γυρίσω το Μ π ο υ λ ε δ ά ρ Ν τ υ ρ ά ν του Σαλακρού, αλλά...

Σε τί χρησιμεύω λοιπόν τώρα; Πρέπει, το ξέρω, να ρίχνω τα βέλη μου σε μια μόνο γωνιά του οικοδομήματος, στην κρίση της στέγης π.χ., που περιλαμβάνει και όλα τα άλλα προβλήματα. Προσοχή όμως: δεν πρέπει οι άνθρωποι, ειδικά οι άνθρωποι του λαού, να γυρίζουν άπό τον κινηματογράφο στα σπίτια τους καθησυχασμένοι και μακάριοι — οι εργάτες π.χ. των εργοστασίων Ρενώ, που ξεκουφαινονται όλη μέρα άπό τον κατχθόνιο θόρυβο των μηχανών. Μπορείτε να παρουσιάσετε έναν ήρωα προλετάριο, αν όμως θριαμβεύει πολύ εύκολα, ο εργάτης θα γυρίσει στο σπίτι του ήσυχος και θα άγκαλιάσει με μακαριότητα τη γυναίκα του και τα παιδιά του. Από όλα είπα δγαίνει πώς ή τελευταία εικόνα μιας ταινίας έχει πολύ μεγάλη σημασία.

Άρμάν Σαλακρού, θεατρικός συγγραφέας

Τί έρώτηση! Θέτει, μπορώ να πω, όλα τα προβλήματα. Αντικειμενικά και υποκειμενικά. Γιατί στις ίδιες συνθήκες ένα παιδί είκοσι χρονών δε θα άπαντήσει όπως ένας άντρας εξήντα χρονών.

Θυμάμαι τα είκοσι χρόνια μου και σε ποιο σκοπό προσπαθούσα τότε να κατευθύνω τη ζωή μου. Πλησίασα σ' αυτό το σκοπό; Άλλαξα σκοπό στη διάρκεια της πορείας ή μήπως προσπάθησα μόνο να δω καινούργιους δρόμους, για να φτάσω στο σκοπό που επεδίωξα άπό την άρχή της ζωής μου;

Ο δημιουργός μπορεί να έχει συνείδηση της κοινωνικής ή ήθικης του χρησιμότητας έξω άπό το σοσιαλιστικό ρεαλισμό; Και αν δεν προσπαθεί συνειδητά να επηρεάσει άμεσα τους συγχρόνους του, τί άλλο μπορεί να κάνει; Το πρόβλημα μετατοπίζεται τώρα στην πειθαρχία του δημιουργού: ένας ζωγράφος, ένας μουσικός, ένας ποιητής, ένας μυθιστοριογράφος και ένας άνθρωπος του θεάτρου έχουν τα ίδια μέσα δράσης, συνειδητά ή όχι; Ασφαλώς έχουν τα ίδια μέσα για να δράσουν συνειδητά.

Είμαι ένας δραματικός συγγραφέας, που δεν μπορεί να ζήσει (δε σκέφτομαι τα δικαιώματα του συγγραφέα, αλλά το έργο, γιατί ένα θεατρικό έργο δε μπορεί να πάρει σάρκα και όστά παρά μόνο μπροστά στους θεατές, πράγμα που δημιουργεί την ανάγκη της έπιτυχίας, για να πεισθούν οι διευθυντές των θεάτρων να παίξουν τα έργα ενός συγγραφέα), που δε μπορεί να ζήσει λοιπόν παρά μόνο άπό ένα βασικά άστικό κοινό, τις περισσότερες φορές μάλιστα — άλλοίμονο! — άπό ένα πλήθος που δεν είναι αντιπροσωπευτικό καμιάς τάξης, αλλά συνσθύλευμα ανθρώπων που τους συγκέντρωσε το εύκολα κερδιζόμενο χρήμα — ένα πλήθος χωρίς παραδόσεις, χωρίς κολλοσό-

ρα, χωρίς ιδανικά, που αποκαίζει για την επιτυχία ή την άποτυχία των δραματικών έργων.

Έκτος από αυτό, στο θέατρο υπάρχει και λογοκρισία. Δεν είναι βέβαια επίσημη, όπως στον κινηματογράφο, το γεγονός όμως πως είναι άθεατη δεν την κάνει λιγότερο αυστηρή. Πρώτα - πρώτα υπάρχει λογοκρισία του διευθυντού του θεάτρου, που δε θα δεχτεί ποτέ ένα «επικίνδυνο» έργο. Και αν όμως βρεθεί κανένας τέτοιος διευθυντής, λίγος θόρυβος στην αίθουσα είναι αρκετός για να επέμβει η αστυνομία και να απαγορεύσει τις παραστάσεις. Ο ποιητής και ο μυθιστοριογράφος δε γνωρίζουν τέτοιες απαγορεύσεις.

Ώστόσο - μήπως φταίει για αυτό η φλωμπεριανή άγωγή μου; — πιστεύω πως κάθε έργο ελλεικρινές και τίμιο γίνεται χρήσιμο σε τελευταία ανάλυση. Ο Μπαλζάκ ήταν νομιμόφρων, σήμερα θα λέγαμε πως ήταν «φρικτός αντιδραστικός». Και όμως το έργο του έγινε έργο φιλελεύθερο. Είναι αυτόνομο πως όταν έγραφα το Μ π ο υ λ - θ ά ρ Ν τ υ ρ ά ν, το έκανα έντελως συνειδητά. Δεν ήθελα μόνο να δημιουργήσω ένα καλό θεατρικό έργο, ένα έργο τέχνης, ήθελα ταυτόχρονα να δείξω το μηχανισμό μιας δικαστικής πλάνης και παράλληλα να εικονίσω, με μια αλήθεια όσο το δυνατό πιο αληθινή, τη ζωή ενός αγωνιστή συνδικαλιστή — του ήρωά μου. Δεν ξέρω αν μπόρεσα να φτιάξω ένα έργο τέχνης, πέτυχα όμως ασφαλώς τον άλλο σκοπό, που επεδίωκα ταυτόχρονα: το Συνδικάτο εργατών άνθρακος της Χάρδης, που ιδρύθηκε το 1910 από τον ίδιο τον Ζυλ Ντυράν, μου έστειλε ένα γράμμα, όπου εκφράζε την ευγνωμοσύνη του για την ιστορική ακρίβεια της υπόθεσης του δράματός μου. Αν αυτό το δράμα ένθαρρύνει τους νέους για να συνεχίσουν το απελευθερωτικό έργο, που άρχισε άλλοτε ο Ζυλ Ντυράν, τότε θα σάς άπαντήσω πως σε κάτι χρησίμευσα το 1960.

Τί έγινε όμως με τα άλλα έργα μου; Όταν τα εξετάζω από μακριά, σαν σύγκο, μπορώ να πω πως αποτελούν μια κριτική των ήθων, μια κριτική της «καλής συνείδησης» εκείνων που τυφλώνονται: θεληματικά για να μη βλέπουν την τρομερή τους ευθύνη. Προσπάθησα να τραντάξω τους συγχρόνους μου, να τους έμποδίσω να κοιμούνται ή να κρατούν επίτηδες κλειστά τα μάτια από έγωισμό. Πόσοι άνθρωποι άσχολούνται μόνο με τα προσωπικά τους προβλήματα και δε σκέφτονται καθόλου τα προβλήματα των άλλων; Προσπάθησα πολλές φορές να τους δάλω στη θέση ενός άλλου, για να καταλάβουν επιτέλους τα προβλήματα αυτού του άλλου σαν να ήταν δικά τους. Όποιες κι αν είναι οι φιλοσοφικές και πολιτικές μας απόψεις, πιστεύω πως η αλήθεια είναι το καλύτερο μέσο, που βοηθάει τον άνθρωπο να βαδίσει προς ένα λιγότερο σκοτεινό μέλλον. Θα σάς άπαντήσω λοιπόν με μια περηφάνεια που, όπως ξέρετε καλά, δε με χαρακτηρίζει: «Το 1960 προσπάθησα να γίνω χρήσιμος λέγοντας πρώτα στον έαυτό μου και ύστερα στους άλλους αυτό που πιστεύω πως είναι αλήθεια».

Άντρέ Φουζερόν, ζωγράφος

Φυσικά, έχω θέσει στον έαυτό μου αυτό το έρώτημα. Το έχω θέσει αρκετές φορές, τις ώρες της άμφιβολίας. Ίσως να το έθετα και πιο συχνά, αν δεν είμουν κομμουνιστής.

Γενικά, η συμμετοχή μου, έστω και ταπεινή, στη διάδοση της κουλτούρας, στην υπεράσπιση της εθνικής καλλιτεχνικής κληρονομιάς και στην έξαρση της όμορφιάς όλων αυτών των πραγμάτων, είναι αρκετή ώστε να μη θέτω στον έαυτό μου αυτό το έρώτημα χωρίς να μπορώ να άποκριθώ.

Ώστόσο, πόσο αλλάζουν τα πράγματα όταν συνδέει κανείς αυτό το έρώτημα με τη ζωγραφική! Όταν ξέρει κατά την ανάλυσχυντη κερδοσκοπία που βασιλεύει στις άγορές έργων τέχνης (πρέπει να ζήσουμε, βλέπετε!) Τίς κομπίνες που γίνονται εκεί, και που μολύνουν τα πάντα (ζείς μέσα σ' αυτόν τον κύκλο!) Τους κριτικούς της τέχνης, που δεν είναι ίκανοί, αλλά... αλλά έχουν πέραςη (τρομπέτες της διασημότητας!) Τί πρέπει να πληρώσεις λοιπόν για να έξακολοθηθείς να έχεις ένα όνομα (ένα όνομα καθρό;) Ίσως το έρώτημα θα έπρεπε να τεθεί έτσι: Σ έ τ ι ζ έ θ έ λ ω ν ά χ ρ η σ ι μ ε ύ σ ω;...

Η έποχή μας είναι η έποχή της μεγαλύτερης σύγχυσης. Οι φεύτικες άξίες παρατάσσονται έπιδεικτικά, τρώνε τη θέση των άλλων, των άθθεντικών άξιών, που εκφράζουν την έποχή μας.

Οι άφηρημένες τάσεις κατακλύζουν τα πάντα. Έχουν άποκτήσει το προβάδισμα και άναγνωρίζονται σαν έκφραση της επίσημης τέχνης της Πέμπτης Δημοκρατίας. Πολλοί καλλιτέχνες που τα έργα τους, ως χθές άκόμα, άφησαν να φανεί ή παρουσία του άληθινού, στράφηκαν προς το άφηρημένο: καινούργιος άκαδημαϊσμός από την άνάποδη.

Μπροστά στον τεράστιο διαφημιστικό μηχανισμό, που διαθέτουν οι μεγάλες γκαλερί και οι τραπεζιτικές ομάδες που την έχουν φεουδοποιήσει, είναι δύσκολο να άντισταθεί κανείς.

Άπό την άλλη μεριά όμως, μια άνακατάκτηση της πραγματικότητας, όσο κι αν είναι μακρόχρονη και όδυνηρή, δε μπορεί να γίνει χωρίς να επικοινωνίσουν τα ταλέντα, που σήμερα στρέφονται στο άφηρημένο, με εκείνα που στέκονται καλά στα πόδια τους.

Όμολογώ, άσφαλώς με άφέλεια, πως θα ήθελα να χ ρ η σ ι μ ε ύ σ ω για την άνανέωση αυτού του διαλόγου.

Ήταν πρόωρο αυτό για το 1960; Άσφαλώς ήταν. Ώστόσο η έλπίδα έχει ώριμάσει.

Ύπάρχουν και τα άπαιτούμενα όλικά. Παρά τα φορμαλιστικά πειράματα της σύγχρονης ζωγραφικής, μερικές άφηρημένες προσφορές μπορούν να έγγραφούν στο ένεργητικό της σημερινής τέχνης. Οι προσφορές αυτές δεν είναι μόνο έργο των άφηρημένων: πρέπει να άναγνωριστούν σαν άποτελέσματα του άγώνα άνάμεσα στην άφαίρεση και στο σύγχρονο ρεαλισμό.

Ἡ ἀπεικόνιση τοῦ ἀληθινοῦ θά κυριαρχήσει τελικά. Μπαίνει λοιπὸν τὸ ζήτημα: Σέ τί μ πο ρ εῖ ν ἄ χ ρ η σ ι μ ε ὕ σ ε ι κ α ν ε ῖ ς;

Ἐπειδὴ ποτὲ δὲν εἶχα τὴν αἰσθησὴ πὼς δὲ χρησιμεύω σὲ τίποτα, ἐπειδὴ φλογίζομαι ἀπὸ τὴν ἰδέα τοῦ κοινωνικοῦ ἀγώνα καὶ τῆς ὁμορφιάς, μὴ ἀρέσει νὰ ἀγωνίζομαι καὶ νὰ εἶμα: χ ρ ῆ σ ι μ ο ς σ' αὐτὴν τὴ μάχη.

Τριστὴν Τσαρά, ποιητῆς

Τὸ 1920 ἡ ἐπιθεώρηση «Λιττερατύρ», πού εἶχε ἰδρυθεῖ ἀπὸ τὸν Μπρετόν, τὸν Ἀραγκὸν καὶ τὸν Σουπὼλ, ἔβαλε σὲ μερικοὺς συγγραφεῖς τὸ ἐρώτημα: «Γιατί γράφετε;» Ἀφορμὴ γιὰ νὰ τεθεῖ αὐτὸ τὸ ἐρώτημα ἔδωσε μιὰ ἐπιστολὴ πού εἶχα γράψει στὴ «Νουβέλ Ρεβὺ Φρανσαίς» καὶ πού δὲν εἶχε δημοσιευθεῖ. Παρουσιάζει μεγάλο ἐνδιαφέρον νὰ δοῦμε πὼς μπαίνει τὸ ἐρώτημα αὐτὸ ὕστερα ἀπὸ σαράντα χρόνια, γιατί ἀπὸ τότε οἱ συνθῆκες ἔχουν σημαντικὰ ἀλλάξει.

Γύρω στὰ 1920 ἡ λογοτεχνικὴ παραγωγὴ χαρακτηριζόταν γενικὰ ἀπὸ ἕνα κρᾶμα αἰσθητισμοῦ καὶ ἔλλειψη συνειδήσεως. Οἱ περισσότεροι ἄνθρωποι τῶν γραμμάτων δὲν ἔβλεπαν ποτὲ στὸν ἑαυτὸ τους τὸ ἐρώτημα γιατί γράφουν. Ὅσο γιὰ μένα, τάνις τότε, μιλώντας γιὰ τὸ ντανταϊσμό, πὼς τὸ πρωταρχικὸ πρόβλημα εἶναι νὰ δάλουμε τὸν ἄνθρωπο στὸ κέντρο ὅλων τῶν ἀπασχολήσεών μας, πὼς αὐτὸ πρέπει νὰ εἶναι ἡ πρώτη μέριμνα καὶ τῆς αἰσθητικῆς καὶ τῆς τέχνης, τῆς τέχνης σὲ Τ κεφαλαῖο, καὶ ὅλων τῶν ἀξιών πού κυριαρχοῦν στοὺς ἄλλους τομεῖς τῆς ἀνθρώπινης δράσεως.

Πρὶν ἀπὸ τὴ διακοπὴ, θά σᾶς εἶδινα μιὰ ἀποθαρρυντικὴ ἀπάντηση. Θά σᾶς ἔλεγα: Ἰστερα ἀπὸ σαράντα χρόνια λογοτεχνικῆς δράσεως, πού πάντα ἦταν δεμένη μετὰ τὴ σκέψη πὼς αὐτὴ ἡ δράση ἐπηρεάζει τὴν κοινωνία, εἶμαι ὑποχρεωμένος νὰ ἀναγνωρίσω πὼς δὲ χρησιμεύω σὲ τίποτα. Μιὰ τέτια ἀπάντηση ἀπὸ μέρος μου θά ἦταν φυσικὴ, ἂν λάβουμε ὑπ' ὄψη τὰ γεγονότα ὅπου πήρα μέρος καὶ πού ὅλα κατέληξαν σὲ σχετικὴ ἀποτυχία: τὸ Λαϊκὸ Μέτωπο, ὁ πόλεμος τῆς Ἰσπανίας, ἡ Ἀντίσταση, ἡ ἐκδήλωση τῆς 28 Μαΐου 1958. Κάθε φορὰ πού πιστέψαμε πὼς κάναμε ἕνα δῆμα πρὸς τὰ ἔμπροσ, πρὸς κάποια ἰδέα ἀνθρώπινης ἀπελευθέρωσης, ἡ παλίρροια παρέσυρε τὰ πάντα. Σὰν συγγραφέας πού δίνει μεγάλη σημασία στίς πνευματικὲς ἀξίες, εἶδα σὲ ὅλες αὐτὲς τίς περιπτώσεις τὰ συμφέροντα καὶ τίς εὐκολίες ἀπολαύσεις νὰ κυριαρχοῦν, γιὰ νὰ καταλήξουμε τελικὰ σ' ἕνα σιάνδαλο, τὸν πόλεμο τῆς Ἀλγερίας, πού μπορεῖ νὰ συνεχίζεται ἐπαίσχυντα καὶ βαρβαρικὰ.

Σήμερα ὅμως ἀπαντᾶω στὸ ἐρώτημά σας μετὰ λίγο περισσότερη ἐλπίδα. Βλέπω πὼς παρ' ὅλα αὐτὰ ἡ φωνὴ αὐτῶν πού λέγονται διανοούμενοι κατορθώνει σιγά - σιγά νὰ φτάνει στίς πλατείες μάζες καὶ νὰ τίς ἐπηρεάζει. Ἡ φωνὴ αὐτὴ συγκίνησε τὰ κόμματα τῆς ἀριστερᾶς, πού ἡ ἐνότητά τους σ' αὐτὴ τὴ μάχη εἶναι βασικὴ, ἂν θέλουμε νὰ μὴ γίνῃ ἡ ἐποχὴ μας ἐκεῖνο πού ὁ πρῶην φίλος μας Μαλρὼ ὀνόμαζε «Χρόνια καταφρόνια».

Στίς τραγικὲς συνθῆκες πού περνᾶμε, χρησιμεύω γιὰ νὰ ἐνώνω τὴ φωνὴ μου μετὰ ἐκείνους πού

παίρνουν συγκεκριμένη θέση πάνω στὸ ζήτημα τῶν βασικῶν ἐλευθεριῶν καὶ ἀγωνίζονται γιὰ νὰ γίνῃ ἀποτελεσματικὴ αὐτὴ ἡ ἐνιαία φωνή.

Σὰν Βιλλάρ, σκηνοθέτης

Ἐχὼ κιόλας ἀναγγεῖλει σὲ μιὰ συνέντευξη πρὸς τὸν Τύπο πὼς τὸ Ἐθνικὸ λαϊκὸ θέατρο σκόπευε αὐτὸ τὸ χρόνο νὰ συσφίξει ἀκόμα περισσότερο τίς σχέσεις του μετὰ τοὺς Λαϊκοὺς πολιτιστικούς συλλόγους. Τὸ θεάτρο μας διατηρεῖ σχέσεις μετὰ 23 πολιτιστικούς συλλόγους. Καὶ ὅμως κάθε ἕλλο παρὰ πιστεύουμε πὼς κάναμε ἀρκετὰ μ' αὐτοὺς μέσα σὲ ἐνιαία χρόνια. Κάθε χρόνο πρέπει νὰ φροντίζουμε πὼς θά ἀποφεύγουμε ἕνα κίνδυνο: νὰ μὴ γίνουμε γραφειοκράτες, ἔστω καὶ πρὸς ὄφελος τῆς λαϊκῆς κουλτούρας. Νὰ διατηρήσουμε ἀνθρώπινες σχέσεις. Αὐτὸ τὸ εἶδος ἀδελφικῆς πολιτικῆς στοιχίζει καμιά φορὰ, εἶναι ὅμως καθήκον μου νὰ τὸ βέδωμαι καὶ νὰ τὸ ἐπεκτείνω ἀκόμα περισσότερο. Ἐχομε ἀναγγεῖλει πὼς οἱ ἠθοποιοὶ τοῦ Ἐθνικοῦ λαϊκοῦ θεάτρου θά πᾶνε νὰ διαδάξουν κείμενα στὰ ἐργαστᾶσια καὶ στοὺς Λαϊκοὺς συλλόγους... νὰ διαφωτίσουν καὶ νὰ διδάξουν, νὰ διαφωτισθοῦν καὶ νὰ διδαχθοῦν. Ὅσοσο στὴν πράξη συναντᾶμε δυσκολίες καὶ σ' αὐτὸ τὸ ζήτημα.

Πολλοὶ ἠθοποιοὶ δὲν ἔχουν συνηθίσει νὰ δέχονται τὰ πυρὰ τῶν ἐρωτήσεων, πού καμιά φορὰ εἶναι ἀνελέητες. Ἐκτὸς ἀπὸ αὐτό, πρέπει νὰ ἐροῦμε ἠθοποιούς πού νὰ μὴν εἶναι ἀπασχολημένοι μετὰ πρόδες, πού νὰ μὴν παίζουν τὸ δράμα... Τελικὰ ὅμως θά τὸ ἐκπληρώσουμε αὐτὸ τὸ καθήκον: θά πᾶμε στοὺς τόπους τῆς δουλειᾶς, θά μιλήσουμε γιὰ τὸν Οὐγκὼ ἢ τὸν Μπρέχτ, γιὰ τὸν Ντιντερό ἢ τὸν Μπωμαρσαί, ὄχι μετὰ τὸ ἐπίσημο ὄφρος τῶν διαλέξεων, ἀλλὰ μετὰ τὴ φωνὴ καλλιτεχνῶν καὶ τεχνικῶν, πού ἔχουν ἀφοσιωθεῖ δέκα ὀλόκληρα χρόνια στὴν ὑπόθεσιν τοῦ λαοῦ, μετὰ τὴ φωνὴ συνεργατῶν.

Βέβαια ἡ δουλειὰ αὐτὴ παρουσιάζει δυσκολίες. Εἶμαστε ὑποχρεωμένοι νὰ βρισκόμαστε σχεδὸν ἀδιάκοπα σὲ «τουρνέ».

Θά προσπαθοῦμε νὰ ἀσχολοῦμασθε λιγότερο μετὰ τίς πρόδες γιὰ νὰ διατηρήσουμε καθημερινές, καὶ καθημερινές, μετὰ τοὺς Λαϊκοὺς συλλόγους.

Δὲ θέλουμε νὰ ὀργανώσουμε «πολιτιστικὰ θράβια». Ἡ ἀνάγνωση ἢ ἡ συζήτηση πρέπει νὰ γίνῃται ἀμέσως μετὰ τὸ τέλος τῆς δουλειᾶς, στίς 6 - 7 τὸ ἀπόγευμα, καὶ στοὺς ἴδιους τοὺς χώρους τῆς δουλειᾶς. Πρέπει νὰ εἶναι τὸ ἴδιο σοβαρὴ καὶ ἀπλή, ὅπως καὶ ἡ δουλειὰ. Δὲ θά διαβάζουμε σκηνές ἀπὸ θεατρικὰ ἔργα, θά διαβάζουμε Μοντακιέ, Βολταίρο, Ντιντερό, Ζωρές, Ρομαίν Ρολλάν, Μπαρρές, Ἀραγκὸν, ἀκόμα καὶ Κάμιλλο Ντεμουλέν, Μαρά, Σαίν - Ζύστ, Μπενζαμέν Κοσταν. Θά διαβάζουμε ἀργά, χωρὶς θεατρικὰ ἐφφέ, θά ἐξηγοῦμε τὸ κείμενο, ἀλλὰ χωρὶς εἰδικὴ «ἐξήγηση». Θά ξαναδιαβάζουμε, ἂν χρειαστεῖ, τὸ ἴδιο κείμενο. Μετὰ ἄλλα λόγια, θά ξανακάνουμε μετὰ ἄλλο τρόπο ἐκεῖνο πού κάναμε ἔξιν ὀλόκληρα χρόνια στὰ προάστια, δίνοντας παραστάσεις τοῦ Ἐθνικοῦ λαϊκοῦ θεάτρου. Δὲ θά χάζουμε ποτὲ τὴν ἐπαφὴ μετὰ τὸ κοινὸ τῶν ἐργαζομένων, μετὰ τὸ λαϊκὸ κοινόν.

Ὅσο γιὰ τοὺς ἠθοποιούς πού θά ἀφιερωθοῦν σ' αὐτὸ τὸ καθήκον, πρέπει νὰ τοὺς πληρώνω τὸ μισθὸ τους, ἀφοῦ εἶμαι ἐργαδότης. Εἶτε τὸ θέλουμε

«Ίτε όχι, είμαστε ένα θέατρο που διατίθεται στο δούλι και στο λαβείν, στο κέρδος ή στο έλλειμμα. Όπως κι αν έχει όμως το πράγμα, ένα ζήτημα μας απασχολεί βασικά: να μεταδώσουμε, να ξέρουμε. Αυτό δέν είναι το βασικό έργο της κουλτούρας;

Όσοσο ή φροντίδα των εσόδων είναι τυραννική για το Έθνικό λαϊκό θέατρο. Αν είχαμε κάθε μέρα κατά μέσον όρο μόνο 1200 θεατές, αυτό θα ήταν κακό από οικονομική άποψη, αλλά ακόμα χειρότερο για μας από ήθική άποψη. Ευτυχώς έχουμε κατά μέσο όρον 2.200 θεατές, σε όρισμένα έργα μάλιστα φθάσαμε σε διπλάσιο αριθμό. Παρ' όλα αυτά, όπως έχω δηλώσει κιόλας δημόσια, δέν είμαστε ακόμα περήφανοι. Και κάτι άλλο: όχι μόνο ή επιχορήγησή μας είναι μέτρια σε σχέση με το καθήκον που εκπληρώνουμε, ή θα εκπληρώσουμε, αλλά και το οικονομικό μας κέρδος έπιστρέφει στο κράτος με τη μορφή του προοδευτικού φόρου. Το Έθνικό λαϊκό θέατρο και εγώ ο ίδιος «φορολογούμαστε» με τον ίδιο τρόπο όπως οι δεινότεροι του κινηματογράφου. Με τον ίδιο ακριβώς τρόπο.

Αυτές τις «καπιταλιστικές» σχέσεις είμαστε υποχρεωμένοι να τις διατηρήσουμε και με τους Λαϊκούς συλλόγους. Θα τις καθορίσουμε με συμβόλαια. Θα προσπαθήσουμε ωστόσο να καλλιεργήσουμε μεταξύ μας σχέσεις εμπιστοσύνης. Αν δέν είμουν απασχολημένος με τα καθημερινά μου καθήκοντα του σκηνοθέτη ή του ήθοποιού, θα συναντούσα κάθε ημέρα πότε τον ένα και πότε τον άλλο γραμματέα συλλόγου και θα πήγαινα κάθε ημέρα να κουβεντιάσω πότε στο ένα και πότε στο άλλο προάστιο. Η βασική επιθυμία του Λαϊκού θάτρου είναι να ζει μαζί με κείνους που για χάρη τους παίζει. Τώρα που πρόκειται να δημιουργήσουμε αυτό το «Λαϊκό Πανεπιστήμιο», θα διευκολυνθούμε πολύ περισσότερο στις σχέσεις μας με τους πολιτιστικούς συλλόγους και θα αντιμετωπίσουμε πολύ λιγότερο σοβαρούς οικονομικούς κινδύνους. Έτσι ελπίζω τουλάχιστον. Θα μπορούσε κανείς να πει πάρα πολλά για τη δουλειά των Λαϊκών πολιτιστικών συλλόγων. Πόσες φορές δέν συναντήσαμε τους διαφόρους θαυμαστούς υπεύθυνους αυτών των συλλόγων, κατάκοπους από το καθήκον, άποσιωμένους, εξαντλημένους! Τα πολιτιστικά κέντρα που υπήρχαν εξαιτίας της άποσιώσης αυτών των υπεύθυνων, γίνονται τώρα τόποι διανομής εισιτηρίων με μειωμένες τιμές. Θέλουμε να βοηθήσουμε ακόμα περισσότερο αυτούς τους υπεύθυνους, αλλά πώς; Δέν έχουμε ούτε μέσα, ούτε προσωπικό, ούτε χρόνο.

Δέν πρέπει ωστόσο να χανόμαστε μέσα στην ουτοπία. Ο Σάρτρ με κατηγορήσε άλλοτε πώς δέν κέρδινα το εργατικό κοινό. Και όμως, πιστεύω πώς ήταν πολύ καλό που τράβηξα στο Έθνικό λαϊκό θέατρο μικροπαλλήλους, μικροαστούς, αγρότες και μικροϊδιοκτήτες της Αδινιόν. Πιστεύω πώς ήταν πολύ καλό που κατόρθωνα να συγκεντρώνω, τις Πέμπτες και τα Σάββατα, σε σαρανταπέντε παραστάσεις κάθε χρόνο, πάνω από εκατό χιλιάδες νέους των τεχνικών σχολών και μαθητές των δημοτικών σχολείων και των γυμνασίων του Παρισιού και του Σηκωάνα. Αν μάλιστα υπολογίσουμε και τους νέους που συγκεντρώνουμε στην Αδινιόν για είκοσι μέρες το χρόνο και εκείνους που έρχονταν να μας δούν στις τουρ-

νέ μας στην επαρχία και στο εξωτερικό, ο αριθμός αυτών έφτανε στις 200 χιλιάδες νέους το χρόνο. Ξέρουμε πολύ καλά πώς οι εργάτες θα πάνε πρώτα στο συνδικάτο και ύστερα στο θέατρο. Το ξέρω από πολύ καιρό αυτό. Θυμάμαι πώς στα 1916 - 1917, πριν ακόμα αναλάβω το Έθνικό λαϊκό θέατρο, ήλθα σε επαφή με τα συνδικάτα. Μου απάντησαν πώς τα κοινωνικά προβλήματα και οι διεκδικήσεις των εργατών έμπαιναν στην πρώτη μοίρα.

Το Έθνικό λαϊκό θέατρο, με τα υλικά μέσα που διαθέτει, είναι πολύτιμος θεσμός για τις εργαζόμενες τάξεις, και πιστεύω πώς θα το περιφρουρήσουν ζηλότυπα. Όσο κι αν αξίζουν οι άλλες πολυμέρες πρωτοδουλίες, μια ιδιωτική θεατρική επιχείρηση δέν μπορεί να κάνει αυτό που κάνουμε εμείς. Ό,τι κάναμε εμείς, δέν μπορεί να ξαναγίνει, με κανένα τρόπο.

Σε μια συνέντευξη προς τον Τύπο εξέθεσα το πρόγραμμά μου για αυτό το χρόνο. Είναι αναμφισβήτητα ένα πρόγραμμα κοινωνικό. Με τα έργα που αναγγείλαμε θέλουμε να κάνουμε το κοινό να σκεφθεί. Μου φαίνεται πώς το πρόγραμμά μας αυτού του χρόνου, που περιλαμβάνει Μπρέχτ και Σοφοκλή, Λεζάκ, Κενώ και Όκαζεϋ, είναι πρόγραμμα σκέψης και δράσης.

Τι σκέφτομαι για την αποτελεσματικότητα του θεάτρου; Αντίθετα από τις άλλες τέχνες, το θέατρο είναι «δράση», είναι πρόσκληση για δράση. Απευθύνεται σε μεγάλο αριθμό ανθρώπων, απευθύνεται στη συγκεντρωμένη ομάδα. Το θέατρο είναι σκέψη δοσμένη με τη δράση.

‘Η Ε’ Περίοδος του Θεάτρου των Έθνών

Στις 8 Απριλίου άρχισε ή πέμπτη περίοδος του Θεάτρου των Έθνών κι όπως δήλωσε ο διευθυντής του Α. Μ. Ζαλιόν θα κρατήσει ως τις 8 Ιουλίου. Όπως πάντα θα παρελάσουν θεατρικά συγκροτήματα από πολλές χώρες.

Ανάμεσα σ' άλλα θα παιχτούν ή «Γέρμα» του Λόρκα από το θέατρο Εσλάβα της Μαδρίτης, ο «Τρελλο - Πλατώνωφ» του Τρέχωφ από το θίασο Ροάγιαλ Κούρτ Θίατερ, με πρωταγωνιστή τον Ρέξ Χάρισον, ο «Επιθεωρητής» του Γκόγκολ και το «Μια Ιστορία στο Ίρκούτσκ» από το σοβιετικό θέατρο Βαχτάγκωφ. Η κινούρα περίοδος του «Θεάτρου των Έθνών» θα έγκαινιαστεί με την όπερα «Μωϋσής και Ααρών» του Σέμπεγκ, όπου παίρνουν μέρος 500 εκτελεστές. Φέτος για πρώτη φορά θα λειτουργήσει, θα οργανωθεί ένας κύκλος θεωρητικών και πρακτικών μελετών για τη σκηνοθεσία, το φωτισμό κ.α.

‘Εργο του Ίρλανδοϋ συγγραφέα ‘Ο Κάζεϋ στο Λαϊκό θέατρο του Ζαν Βιλλάρ

Το Γαλλικό Λαϊκό θέατρο του Βιλλάρ ανέβασε τα «Κόκκινα τριαντάφυλλα για μένα» του ‘Ο Κάζεϋ. Το έργο αναφέρεται στη μεγάλη άπεργία που έγινε στα 1913 στο Δουβλίνο, και που κράτησε οχτώ μήνες.

‘Ο κριτικός των «Γαλλικών Γραμμάτων» Κλώντ Όλιβιέ, γράφει, πώς το έργο του ‘Ο Κάζεϋ είναι ρεαλιστικό, «μα ο ρεαλισμός του συνοπάρχει με την ποίηση, έτσι που το ένα δαίνει και τρέφεται από το άλλο».



Ὁ Τσέζαρε Τσαβατίνι συζητεῖ μετὸν Φιντέλ Κάστρο

ΚΟΥΒΑ

Ἡ ἐπίσκεψη τοῦ Τσαβατίνι

Κατὰ τὴ διάρκεια τοῦ 1960 ὁ περίφημος Ἴταλὸς συγγραφέας καὶ σεναριογράφος τοῦ νεορεαλισμοῦ ἐπισκέφθηκε τὴν Κούβα. Τὸ ζηρηότατο ἐνδιαφέρον του γιὰ τὴν Κουβανέζικη ἐπανάσταση καὶ γιὰ τὴν κοσμογονία ποὺ συντελεῖται στὸ ἀπελευθερωμένο νησί, τὸν ἔκανε ὄχι μόνο νὰ πάει, ἀλλὰ καὶ νὰ διασχίσει τὸ νησί πρὸς ὅλες τὶς κατευθύνσεις. Ἀνέβηκε στὰ βουνά, κατέβηκε στὶς κοιλάδες, συνομίλησε μετὸς «γενειοφόρους», κουβέντισσε μετὸς ἀπλοῦς χωρικοὺς, ἔχωσε τὴ μύτη του παντοῦ, ἐνδιαφερόταν γιὰ κάθε τι ποὺ ἔπεφτε στὴν ἀντίληψή του, συγκεντρώνοντας θέματα ποὺ θὰ μπορούσαν νὰ γίνουν σεναρία καὶ ταινίες.

Ὑστερα ἀπὸ μιὰν ἐπαφή του μετὸς νεαροὺς καλλιτέχνες τῆς Κουβανέζικης κινηματογραφίας, ὀργάνωσε ἕνα εἶδος καθημερινοῦ φροντιστήριου, ἀπὸ τὶς 2 ὠς τὶς 11 μ.μ., ὅπου γινόταν συζήτηση γύρω ἀπὸ καλλιτεχνικὰ θέματα, ἀναλύονταν διάφορες ιδέες με σκοπὸ τὴν ἐπιλογή τῆς καλύτερης, ὥστε νὰ γίνῃ σενάριο κλπ. Κατὰ τὴ διάρκεια τοῦ δίμηνου αὐτοῦ φροντιστήριου, ποὺ εἶχε ἕναν «σωκρατικὸ» χαρακτήρα, οἱ νεαροὶ Κουβανοὶ κινηματογραφιστὲς εἶχαν τὴν εὐκαιρία νὰ πά-

ρουν μέρος στὴν ἀπομυστικοποίηση τῆς δημιουργικῆς ἐργασίας. Ἔτσι οἱ νέοι αὐτοὶ κατανόησαν πὼς τὸ γράψιμο ἐνὸς σεναρίου δὲν γίνεται μετὸ νὰ ξαπλώνει κανεὶς σ' ἕναν καναπέ προσμένοντας νὰ τοῦ ἔρθῃ ἡ ἔμπνευση, ἀλλὰ πραγματοποιεῖται μετὸ «βασάνισμα» τῶν ιδεῶν, τὴν ἐπεξεργασία τῶν λεπτομερειῶν, τὴν μαχητικὴ ἀντιμετώπιση προσώπων καὶ καταστάσεων. Ἡ καλλιτεχνικὴ δημιουργία εἶναι μιὰ ἀντρίκια πράξη, ἔχει χαρακτήρα ἀθλήματος. «Καὶ μόνο αὐτὸ τὸ δίδαγμα ἂν μᾶς ἀφῆνε», λένε οἱ Κουβανοὶ κινηματογραφιστὲς, «πάλι θὰ ἦταν ἀρκετὸ γιὰ νὰ εὐγνωμονοῦμε τὸν Τσαβατίνι». Πέρα ἀπ' αὐτὸ ὅμως, ὁ περίφημος Ἴταλὸς κινηματογραφιστὴς τοὺς ἄφησε ἕνα σενάριο, ἐπεξεργάστηκε μαζί τους διάφορα θέματα καὶ τοὺς ἔδωσε πολλὰς ιδέες γιὰ ἄλλες ταινίες.

Τὴν παραμονὴ τῆς ἀναχωρήσεώς του ἔδωσε στοὺς νεαροὺς κινηματογραφιστὲς μιὰ τελευταία συνέντευξη, κατὰ τὴ διάρκεια τῆς ὁποίας μιλοῦσε ἐπὶ τέσσερις ὥρες καὶ πραγματεύτηκε σπουδαιότατα καλλιτεχνικὰ θέματα. Τὰ κυριώτερα σημεῖα τῆς συνέντευξης αὐτῆς δημοσιεύτηκαν στὸ περιοδικὸ «Κουβανέζικος Κινηματογράφος», ἀπ' ὅπου τὰ ἀναδημοσιεύουμε ἐδῶ.

Ὁ
Τσαβατίνι
μιλά
για τὴν
τέχνη



Ὅταν ἐπαιρνα τὴν ἀπόφαση νὰρθω στὴν Κούβα, θὰ μπορούσα νὰ ἔχω τὴν ἰδέα πῶς τὸ θέμα τῆς οὐβανέζικης ἐπανάστασης ἦταν κάτι ξένο γιὰ μένα. Μὰ αὐτὸ δὲν συνέβαινε. Ἀντίθετα, συλλογιζόμουν πῶς θὰ μπορούσα νὰ ἐρμηνεύσω τὸ θέμα τοῦτο σὲ κινηματογραφικὴ γλῶσσα, καὶ διάλεξα τὸν πιὸ ἄμεσο τρόπο γι' αὐτὴ τὴ δουλειά. Ὡστόσο εἶχα τὴ φιλοδοξία νὰ μὴν παρουσιάσω ἀπλᾶ καὶ ξερὰ τὰ γεγονότα παρὰ νὰ δώσω μιὰν ἐρμηνεία τῶν αἰσθημάτων μου: Νὰ «ἀφῆγηθῶ» τὰ ἐπαναστατικὰ γεγονότα τῆς οὐκίβας ἔτσι ὅπως τὰ εἶδα ἐγώ. Αὐτό, πρὶν ἀπ' ὅλα, σημαίνει ὅτι τὰ πράγματα μὲ συγκίνησαν σὲ βαθμὸ πού μ' ἔκαναν νὰ νιώσω τὴν ἐνότητα ὄλων τῶν πολιτικῶν, πνευματικῶν καὶ καλλιτεχνικῶν ἰδιοτήτων μου, ὅπως πολὺ σπάνια συμβαίνει. Μόνο τὰ γεγονότα, μικρὰ ἢ μεγάλα, ἔχουν αὐτὴ τὴν ἰκανότητα νὰ συγχωνεύονται, ν' ἀποκαθιστοῦν αὐτὴ τὴν ψυχικὴ ἐνότητα γιὰ τὴν ὁποία μιλάει ὁ δικός σας ὁ Βαρόνα, τοῦ ὁποίου διάβασα ἀρκετὲς σελίδες τώρα τελευταία.

Ὅταν ὁ καλλιτέχνης, ὁ συγγραφέας ἀκούει μιὰ κραυγὴ, λ.χ. «Ρίξανε τὸν Μπατίστα!» δὲν σημαίνει πῶς θὰ τρέξει κιόλας στὸ σπίτι του γιὰ νὰ γράψει: «Ρίξανε τὸν Μπατίστα!», γιὰ νὰ ἐπαναλάβει δηλ. τὸ γεγονὸς στὴν πιὸ ἀκατέργαστη μορφή του. Γιατὶ ὁ καλλιτέχνης δὲν εἶναι ἓνα πρόσωπο πού ἐπαναλαμβάνει τὰ γεγονότα. Συμβαίνει καμιά φορά, τὴ στιγμὴ ἀκριβῶς πού ὁ καλλιτέχνης παίρνει μέρος σὲ μιὰ διαδήλωση στοὺς δρόμους μὲ σύνθημα «Ρίξανε τὸν Μπατίστα!», νὰ νιώσει ἴσως γιὰ πρώτη φορά πραγματικὰ ἰκανοποιημένος πού κατέβηκε γιὰ λίγη ὥρα ἀπὸ τὸν ἀριστοκρατικὸ τρόπο μὲ τὸν ὁποῖο χαίρεται ἢ ὑποφέρει. Σ' αὐτὴν ἀκριβῶς τὴ στιγμὴ, χάρη σ' ἐκείνη τὴ χημικὴ διεργασία πού γίνεται μέσα στὸν ἐσωτερικὸ κόσμο τοῦ διανοούμενου (κι ὄχι μόνο τοῦ διανοούμενου, παρὰ κάθε ἀνθρώπου, μὲ τὴ διαφορὰ πῶς ὁ διανοούμενος ἀφιερώνει σ' αὐτὰ τὰ πράγματα μεγαλύτερο «χρόνο», θὰ τολμοῦσα νὰ πῶ: «ἐπαγγελματικὸ χρόνο»), αὐτὸς δὲ σταματᾷ μόνο στὴν κραυγὴ «Ρίξανε τὸν Μπατίστα!» παρὰ καταπιάνεται νὰ παρακολουθήσει τοὺς κύκλους πού δημιουργεῖ

αὐτὴ ἡ κραυγὴ, ὅπως μιὰ πέτρα πού πέφτει στὸ νερό. Καταπιάνεται νὰ τὴν παρακολουθήσει ὡς ἐκεῖ πού φτάνουν οἱ κύκλοι τῆς. Καὶ στὸ μᾶκρος αὐτοῦ τοῦ δρόμου του, πόσους ἄλλους κύκλους θὰ συναντήσει! Πόσες καινούργιες μορφές, πόσοι καινούργιοι ἦχοι, πόσες καινούργιες ὄψεις θὰ γεννηθοῦν! Μ' ἄλλα λόγια: Ὁ καλλιτέχνης δὲν δέχεται τὸ μήνυμα ὅπως ἓνας τυπογράφος πού καταγράφει ψυχρὰ τὶς φράσεις πού τοῦ δίνει ὁ πελάτης, ἀλλὰ διεισδύει ὅσο πιὸ βαθιὰ γίνεται, γιὰ ν' ἀνασύρει τὶς ἀξίες αὐτῶν τῶν γεγονότων.

Ἔτσι, λοιπὸν, ἐρχόμενος ἐγὼ στὴν Κούβα, δὲ θὰ μπορούσα νὰ παραξενευτῶ ἀπὸ τὸ ἔκδηλα πολιτικὸ περιεχόμενο τῶν ταινιῶν πού γυρίζονται. Κ' ἓνας λόγος παραπάνω πού πρόκειται γιὰ κινηματογράφο, δηλ. γιὰ ἓνα μέσο πού λειτουργημά του εἶναι ἡ ἐπικοινωνία μὲ τὶς πλατειῆς μάζες. Μέσα στὴ ζέση, λοιπὸν, μέσα στὸν ἐνθουσιασμὸ τῆς νίκης (ὅταν οἱ παλιῆς λέξεις νίκη, εἰρήνη, πόλεμος, λαός, δικαιοσύνη, ἀποχτοῦν πάλι παρθενικότητα καὶ τὶς προφέρουμε χωρὶς τὸν τρομερὸ φόβο τοῦ λόγιου μὴν-τύχει καὶ φανοῦμε ρητορικοί), ὅταν ἡ ἐπανάσταση εἶναι ἀκόμα σὲ πλήρη δράση, καὶ φανερώνονται τὰ πρῶτα καὶ μεγαλόπρεπα ἠθικὰ καὶ φυσικὰ ἀποτελέσματά της, κι ὅταν ἀπ' τὴν ἄλλη μεριά φανερώνονται ταυτόχρονα οἱ πρῶτες ἀδυσώπητες ἀντιδράσεις, καὶ μάλιστα τόσο ἀδυσώπητες, ὥστε νὰ βάζουν τὸ σημεῖο τῆς ἰσότητος ἀνάμεσα στὸν ἀγῶνα πού διεξαγόταν στὰ βουνά, στὴ Σιέρρα Μαέστρα, καὶ στὸν ἀγῶνα πού διεξάγεται σήμερα (1), ὅταν λοιπὸν συμβαίνουν ὄλα αὐτὰ τὰ πράγματα, γιὰ τὸ ὄργανισμὸς Κουβανέζικου κινηματογράφου δὲ θὰ ριχνόταν μὲ ζῆλο στὸ γύρισμα ταινιῶν μὲ θέματα τόσο φλογερά

1. Κι' ὁ ἀγῶνας αὐτὸς εἶναι πολὺ πιὸ σοβαρὸς καὶ σκληρὸς, γιὰ τὸ καθὼς ἔχει ἀπαλλαγεῖ ἀπὸ τὴν ὁμορφὴ καὶ ρομαντικὴ αἴγλη, μένει ἀντιμέτωπος στὴν ὠμὴ ἀντιπολίτευση τῶν συμφερόντων, πού δὲν ἀποτελοῦν τὴν ἐξαιρέση, ἀλλὰ ἴσα-ἴσα τὸν κανόνα. Κι' ἀκριβῶς ἐπειδὴ ἀποτελοῦν τὸν κανόνα κατανατᾶμε νὰ ξεχνᾶμε τὴν ὑπαρξή τους καὶ τὰ θυμόμαστε μόνο ὡς ἓνα πολιτικὸ χαρακτηριστικὸ περιστατικὸ.

ὅπως ἡ «Ἐπίθεση στὰ ἀνάκτορα», τὰ «Δυὸ χρόνια πολέμου στὴ Σιέρρα», «Ἡ μάχη τῆς Γκίσα» ἢ «Ἡ φυγὴ τοῦ Μπατίστα;» εἶναι πολὺ φυσικὸ νὰ θέλει ὁ Ὀργανισμὸς Κουβανέζικου Κινηματογράφου νὰ τὰ ἀφηγηθῆ ὅλα τούτα, ἀρκεῖ βέβαια οἱ ταινίες νὰ εἶναι καλλιτεχνικὰ ἀξιόλογες. Σὲ μιὰ τέτοια περίπτωση ἔχουμε νὰ κάνουμε μὲ ἀφηγήσεις ποὺ γεννιοῦνται ἀπ' τὴν ἀνάγκη νὰ τονίσει κανεὶς στὸν ἴδιο του τὸν ἑαυτὸ πὼς τὰ γεγονότα αὐτὰ εἶναι τόσο σπουδαῖα ὅσο καὶ ἡ ἴδια ἡ ζωὴ, πὼς ἦταν ἀντάξια τῆς ἐποχῆς μας, πὼς κάτι καινούργιο εἶχε συμβεῖ μέσα μας.

Βέβαια, στὸν Ὀργ. Κουβ. Κιν. δὲν εἶδα νὰ παράγονται μόνο ταινίες μὲ τέτοια θέματα, ποὺ θὰ μπορούσαμε νὰ τὰ ὀνομάσουμε θέματα τοῦ πρώτου κύκλου. Εἶδα ἀκόμη πὼς ἄρχισαν κιόλας νὰ κάνουν τὴν ἐμφάνισή τους τὰ πρῶτα σκιρτήματα γιὰ μιὰν ἀνάλυση τῆς κουβανέζικης κοινωνίας. Εἶδα θέματα ποὺ ἐδῶ καὶ χρόνια εἶχα ἀκούσει ὅτι ἀνθούσαν στὸ περιβάλλον τοῦ κουβανέζικου κινηματογράφου, μὰ ποὺ ἐκείνη τὴν ἐποχὴ δὲν μπορούσαν, φυσικά, νὰ γυριστοῦν σὲ ταινίες. Κ' ἐδῶ θὰ μπορούσα νὰ πῶ—διατυπώνοντας κατὰ κάποιο τρόπο ἓνα σύνθημα—πὼς σήμερα διατηρεῖ ὅλη τὴν ἐπικαιρότητα καὶ τὴν ἰσχύ του κάθε θέμα ποὺ δὲν ἐπιτρεπόταν νὰ γυριστεῖ σὲ ταινία χτές. (Αὐτὸ τὸ χτές, ποὺ πολλοὶ τὸ εἶχαν ἀποδεχτεῖ χωρὶς ν' ἀπαιτοῦν τὴν «ἐλευθερία», ποὺ τόσο ἐπίμονα γυρεύουν σήμερα. Καὶ τὴ γυρεύουν, γιατί ποθοῦν νὰ ἐξαρθοῦν πιὸ πάνω ἀπὸ τὶς πλαγιὲς τῶν μοναχικῶν λοφίσκων ὅπου βρίσκεται ὁ καθένας, ἀκριβῶς ἐπειδὴ τὸ «παιχνίδι» τοὺς ἔχει ὑπερβολικὰ ἐνθουσιάσει).

Καθὼς ἄκουγα τὶς προτάσεις τῶν νέων αὐτῶν τοῦ Ὀργ. Κουβ. Κιν. παρατηροῦσα ἓνα πρῶγμα: Κάθε μέρα ἡ λέξη Ἐπανάσταση, ἡ πράξη Ἐπανάσταση, τὸ νόημα Ἐπανάσταση, ἀποχτοῦν μεγαλύτερο βάθος. Ὅταν ξέρει κανεὶς τὰ περιστατικὰ ποὺ θέλει νὰ περιγράψει, τὸ νὰ μιλάει καὶ νὰ ξαναμιλάει γι' αὐτὰ δὲν σημαίνει ὅτι περιορίζει τὴ σημασία τους. Ἀντίθετα, ἡ σημασία αὐτὴ πλαταίνει ἀκόμα περισσότερο καὶ—γιὰ νὰ συνεχίσουμε τὸ παράδειγμα μὲ τοὺς κύκλους τῆς πέτρας στὸ νερὸ—ἀκόμα κι ὁ πρῶτος κύκλος μπορεῖ νὰ συνδεθεῖ μὲ τοὺς πιὸ μακρινούς (...). Τὸ πρόβλημα λοιπὸν σ' αὐτὴ τὴν περίπτωση ἦταν καὶ θὰ εἶναι, τοῦτο: ὄχι νὰ ἀποκλείσουμε τὶς συγκρούσεις τοῦ πρώτου κύκλου, ἀλλὰ νὰ τὶς ἀφηγοῦμαστε μὲ τέτοιο τρόπο, ὥστε μέσω αὐτῶν νὰ μπορούμε νὰ βλέπουμε ὅσο γίνεται πιὸ μακριά. Τοῦτο εἶναι τὸ χρέος τοῦ καλλιτέχνη. Αὐτὴ εἶναι καὶ ἡ σύγχρονη, ἡ μοντέρνα τάση του, μ' ὅλο ποὺ ἡ πολεμικὴ γιὰ τὸ ἂν ὁ καλλιτέχνης πρέπει νὰ εἶναι ἀποκομμένος ἢ ὄχι ἀπ' τὴν πολιτικὴ εἶναι παλιά. Στὴν Κούβα σήμερα ἡ πολεμικὴ αὐτὴ ἔχει χαρακτήρα μοντέρνο, γιατί τὸ γεγονὸς τῆς Ἐπανάστασης λειτουργεῖ σὰν ἓνα εἶδος καταλύτη. Ἐδῶ θὰ πρεπε νὰ ποῦμε γιατί τὸ γεγονὸς τῆς Κούβας ἀποτελεῖ ἰσχυρότερο καταλύτη σὲ σύγκριση μὲ ἄλλα γεγονότα ποὺ συμβαίνουν στὸν κόσμον. Ὑπῆρξα πάντοτε ἀντίθετος στὴν ἀντίληψη γιὰ τὴν ἱεραρχία τῶν γεγονότων. Ἀγωνί-

στηκα πάντοτε ἐναντίον τῆς δημιουργίας γιὰ λόγους ἐξωτερικούς, γιὰ λόγους προπαγάνδας μὲ τὴ χυδαία σημασία τῆς λέξης, καὶ ἐξακολουθῶ νὰ διατηρῶ τὴν ἀντίληψή μου αὐτή. Ὡστόσο δὲν μπορῶ νὰ ἀποκλείσω κανένα γεγονός, ἀρνοῦμαι δηλ. νὰ παραδεχτῶ τὴ διαγραφή ἑνὸς τριανταφυλλένιου γεγονότος ἀπὸ τὸν κατάλογο τῶν γεγονότων ποὺ ἓνας καλλιτέχνης πρέπει νὰ τὰ θεωρεῖ ἄξια τῆς προσοχῆς του. Ἀπ' αὐτὸ προκύπτει πὼς κατὰ τὴ γνώμη μου ὁ καλλιτέχνης μπορεῖ νὰ ἀποδέχεται τὸ γεγονὸς τῆς Ἐπανάστασης ἢ καὶ νὰ μὴν τὸ ἀποδέχεται, κ' ἐφ' ὅσον τὰ πράγματα φτάνουν ὡς ἐκεῖ, γιὰ μένα ἔχει καλῶς. Τὸν ἀφήνω ἐλεύθερο. Δὲν μπορῶ νὰ τὸν ὑποχρεώσω νὰ διατηρεῖ ἓναν τύπο ἐνθουσιασμοῦ ποὺ θὰ τὸν κάνει νὰ ἀποδέχεται ἄμεσα τὰ γεγονότα τοῦ πρώτου κύκλου. Ἐκεῖνο ὅμως ποὺ ἀπαιτεῖται ἀπὸ τὸν καλλιτέχνη, εἶναι τοῦτο: Μέσα στὸ ἔργο του, διὰ τοῦ κάποιου πράγματος ποὺ ἐκφράζει, νὰ γίνεται αἰσθητὸ τὸ πνεῦμα τῆς Ἐπανάστασης, νὰ φαίνεται ἡ προσοχὴ του γιὰ τὴν Ἐπανάσταση. Κ' εἶναι σαφές πὼς ὅταν μιλάμε γιὰ Κουβανούς καλλιτέχνες ἐννοοῦμε τὴν Κουβανέζικη Ἐπανάσταση, ἀκριβῶς γιατί ἀπὸ τότε ποὺ ὑπάρχει ὁ κόσμος ὁ καλλιτέχνης ἔφτανε στὴν οἰκουμενικότητα περνώντας μέσα ἀπὸ τὰ μυστικά, ἂν θέλετε, μονοπάτια τῆς γενέθλιας γῆς του.

Ἡ Ἐπανάσταση παίρνει τὴν ἐξουσία. Καταπιάνεται μὲ τὸν Κινηματογράφο. Τί σημαίνει αὐτό; Μερικοὶ λένε: «Ἡ Ἐπανάσταση. Πολὺ καλά. Ζήτω ἡ Ἐπανάσταση! Ἐγὼ ὅμως σὰν καλλιτέχνης θέλω νὰ γυρίσω μιὰ ταινία γιὰ ἓναν ἄντρα ποὺ ἀγαπάει μιὰ κοπέλλα, δὲν ἀγαπιέται ἀπ' αὐτὴν, καὶ στὸ φινάλε αὐτὸς σκοτώνεται. Ἐγὼ νιώθω βαθιὰ τὸν πόνο τοῦ ἄντρα ποὺ τὸν ἀπόδιωξε ἡ κοπέλλα».

Ἐγὼ τοὺς ἀπαντῶ: «Βεβαίως μπορεῖς νὰ γυρίσεις τὴν ταινία. Ὅμως δὲν μπαίνει στὸ πρόβλημά μου». Τὸ πρόβλημά μου εἶναι νὰ δοῦμε ἂν μπορεῖ νὰ γυριστεῖ μιὰ ταινία ποὺ νὰ συμπίπτει μὲ τὸ ἐπαναστατικὸ γεγονὸς. Δὲν μπορῶ νὰ κάνω κινηματογραφία χωρὶς «χαρακτηρισμό», χωρὶς ἀντικείμενο, γιατί κάτι τέτοιο γινόταν καὶ πρὶν. Σήμερα ἡ κινηματογραφία πρέπει νὰ σημαίνει ἐπανάσταση. Ἄν ἡ Ἐπανάσταση σημαίνει κάτι καινούργιο, ξεχωριστό, ἀρκετὰ σπουδαῖο ἀπὸ κοινωνικὴ μὰ κι ἀπὸ ψυχολογικὴ ἄποψη, τότε πρέπει νὰ φτιάνω ταινίες ποὺ νὰ ἀποτελοῦν ἔκφραση αὐτῶν τῶν καινούργιων πραγματικότητων, αὐτῶν τῶν καινούργιων πραγμάτων.

Ὁ καλλιτέχνης ὀφείλει νὰ ἀναρωτηθεῖ τί εἶναι ἡ ἐπανάσταση τῆς Κούβας. Ἡ ἀπάντησή εἶναι εὐρύτατη, γιατί ἡ ἐπανάσταση τῆς Κούβας δὲν εἶναι ἓνα πρῶγμα, ἀλλὰ μιὰ διάφθρωση πραγμάτων. Δὲν ἔχει ἀπλό, ἄμεσο χαρακτήρα, γιατί σημαίνει μαζὶ καὶ τὴ χειραφέτηση τῆς Λατινικῆς Ἀμερικῆς, τὴν καλύτερη κατανομὴ τοῦ πλοῦτου, τὴν ἐξάλειψη τῆς ἀγραμματοσύνης, τὸ αἶσθημα τῆς ἐθνικῆς ἀξιοπρέπειας καὶ τῆς ἀξιοπρέπειας τοῦ ἀνθρώπου. Εἶναι τὰ θέματα τούτα ἀντάξια τοῦ ἀνθρώπου; Εἶναι. Πὼς μπορεῖ λοιπὸν νὰ τὰ ἀναπτύξει κανεὶς; Τούτα εἶναι πρόβλημα ἔκφρασης, πρό-

βλημα καλλιτεχνικό.

Όμως οί άπολιτικοί λένε: «Όχι. Αυτά είναι πολύ άσχημα θέματα, καλλιτεχνικά άνάξια. Έδώ υπάρχουν στον κόσμο Κερουάκ..., υπάρχουν Ίονέσκο...».

Κ' εγώ τους άπαντώ: «Αυτό είναι άλήθεια. Υπάρχουν οί Ίονέσκο, υπάρχουν οί Κερουάκ..! Υπάρχουν χίλια δυο πράγματα στον κόσμο! Έδώ όμως υπάρχει κ' ένα πράγμα που είναι έξ ίσου ζωτικό, πραγματικό, ειλικρινές. Αυτό το πράγμα είναι ή Έπανάσταση που ελπίζει ότι οί καλλιτέχνες θα πάρουν άπ' αυτήν μιάν έμπνευση άπελευθερωτική κι όχι περιοριστική.

Η κατάσταση που εκφράζουν τὰ έργα του Ίονέσκο και του Κερουάκ δεν είναι ένδοκοσμική αλλά διαλεκτική κατάσταση τής Ιστορίας. Αν πιστεύεις ότι είναι ένδοκοσμική, τότε κάνεις ό,τι κάνει κι ό άφηρημένος καλλιτέχνης: Τότε, δεν κατανοείς τή σχέση του πνεύματος με τή ζωή, τον τρόπο με τον όποιο αναπτύσσεται τó ανθρώπινο πνεύμα έτσι όπως είναι. Αν όμως πιστεύεις ότι ό Κερουάκ κι ό Ίονέσκο είναι καλοί, ότι μέσα τους υπάρχει κάτι έποικοδομητικό, αξιόλογο άπό κοινωνική άποψη, ότι δηλ. αυτοί εκπροσωπούν μιάν αντίδραση, μιάν άπάντηση στο περιβάλλον τους, μιάν κριτική, τότε σου λέω πως μπορείς να έπινοήσεις τὰ πιο πλατιά, τὰ πιο παράξενα και πρωτότυπα πράγματα, πάντοτε όμως μέσα στα πλαίσια μιās κριτικής, έποικοδομητικής τάξης.

Π.χ. Έγώ πιστεύω πως ό Ίονέσκο κάνει ένα χρήσιμο λειτούργημα, επειδή καταδειχνει τήν άποσύνθεση μιās κοινωνίας. Γι' αυτόν δεν υπάρχει ανάγκη άλλαγής, άνεύρεσης καινούργιου περιβάλλοντος: ό αντίμυθος είναι ένας μύθος καλός, χρήσιμος.

Στήν Κούβα ή στιγμή τής Έπανάστασης δεν μπορεί να είναι μιάν στιγμή άμφιβολίας παρά μιάν στιγμή κατάφασης. Αν ή ευγενία σου μεταφέρει τó πνεύμα του Κερουάκ και του Ίονέσκο στο δικό μας περιβάλλον, αυτό γίνεται γιατί ή ευγενία σου μεταφέρει ένα πνεύμα «λογοκρισίας» στην έπανάσταση: γίνεται γιατί δεν πιστεύεις ότι ή έπανάσταση μπορεί να προσφέρει έναν τρόπο για να οικοδομηθεί ένας μύθος που να μπορεί ό άνθρωπος (όχι ό αιώνας) να τον έμπιστευτεί.

Σε μιάν τέτοια περίπτωση, ή μη άποδοχή του Ίονέσκο άπό τήν Έπανάσταση δεν είναι μιάν στάση αντίθεσης έξ ύπαρχής, αλλά προκύπτει σαν συνέπεια. Μπορούμε να πούμε πως ή Έπανάσταση αντιμετώπιζει έναν κόσμο σε διάλυση, (έναν κόσμο που δεν είναι άξιος να πραγματοποιήσει εκείνο που πιστεύει για σωστό, παρά ίκανοποιείται με τὰ λόγια, με τον χριστιανισμό που κάθεται με σταυρωμένα τὰ χέρια, με τον αναποφάσιστο, άμφιταλαντευόμενο σοσιαλισμό). Αντιμετώπιζει αυτή τήν κριτική που πάνω άπ' όλα πιστεύει ότι δεν υπάρχει τρόπος και κίνητρο δράσης, ενώ βλέπουμε πως σε μιάν μικρή γωνιά του κόσμου υπάρχει δράση: οί άνθρωποι ενεργοούν έτσι ώστε τὰ λόγια συμπίπτουν με τήν πράξη.

Τώρα λοιπόν, πως μπορούμε να μην πιστέψουμε άκράδαντα ότι ένα τέτοιο κήρυγμα δεν

πρέπει να έπιδράσει πάνω στην τέχνη, και προπάντων πάνω στον κινηματογράφο, που είναι μιάν τέχνη με εύρύτατο βεληνεκές έπικοινωνίας; Ο κινηματογράφος είναι ένα πρόβλημα με ιδιαίτερα δρια, επειδή είναι μιάν έπικοινωνία σε μεγάλη κλίμακα. Με τó νόημα τούτο, ό κινηματογράφος είναι σαν τήν Έπανάσταση: δεν πρόκειται για καμιά μικρή ένδοανάλυση, μυστηριώδη και παρακμιακή.

Η Κουβανέζικη Έπανάσταση είναι άπλώς ή πιο λαγαρή, ή πιο ύποδειγματική πλευρά. Είναι τó γεγονός που εκπροσωπεί με τον πιο λαϊκό τρόπο όρισμένα αισθήματα, φιλοδοξίες, ιδέες, που δεν υπάρχουν άποκλειστικά μόνο στην Κούβα, αλλά και σε άλλα μέρη του κόσμου. Αυτού όφείλεται ή φιλοδοξία μας να φτιάσουμε έναν κινηματογράφο που να πηγαίνει σ' όλα τὰ μέρη του κόσμου, κομίζοντας αυτό τó μήνυμα, γνωστοποιώντας αυτή τήν πραγματικότητα, αυτή τήν έλπίδα στους άλλους λαούς, μεταδίδοντάς τους αυτά τὰ αισθήματα που έμεϊς εδώ τὰ λέμε έποικοδομητικά.

Μερικοί νέοι πιθανώς άναρωτιώνται: «Αυτοί που θέλουν τó 1960 να γυρίσουν τήν «Έπίθεση στη Μονκάδα», τί θα κάνουν τó 1962;»

Τους άπαντώ: «Τó 1962 ό Κουβανέζικος Κινηματογράφος θα καταπιάνεται με τὰ θέματα που θα του έχει προσφέρει στο μεταξύ τó έτος 1960. Τó λάθος βρίσκεται—πάντα κατά τήν ταπεινή μου γνώμη—στο να πιστεύει κανείς ότι άμα καταπιαστεί μ' ένα θέμα τόσο άπλο όπως π.χ. ή «Έπίθεση στα Άνάκτορα», δε θα μπορέσει να φτιάσει μιάν «καλή ταινία». Πιστεύω πως αν ρίξουμε μιάν ματιά στα κορυφαία έργα του παρελθόντος αρχίζοντας άπό τó «Θωρηκτό Ποπέμκιν», θα δούμε πως είναι δυνατό να γυριστούν καλές ταινίες με συγκεκριμένα πολιτικά θέματα. (Τó ίδιο άπόδειξε πιο πρόσφατα κι ό Ιταλικός νεορεαλισμός). Όταν μιλάμε για τó «Χιροσίμα, άγάπη μου», και λέμε πως είναι μιάν καλή ταινία, τó λέμε γιατί περιέχει μεγάλα αισθήματα, ιδέες κοινωνικού χαρακτήρα.

Αυτές άκριβώς τις μέρες ή ταινία «Γλυκειά Ζωή» του Φελλίνι, που βγήκε άπό τήν ιδεολογική άμφιταλάντευση, και θέλησε άποφασιστικά να είναι καθρέφτης μιās πραγματικότητας, να άντλεί τήν έμπνευσή του άπό τήν πραγματικότητα μιās κοινωνίας, γίνεται δεκτή με μεγάλους επαίνους και με μεγάλες άποδοκιμασίες. Άπό ποιους προέρχονται οί άποδοκιμασίες αυτές; Προέρχονται κυρίως άπό τους κληρικο-φασίστες, άπό κείνους που εύνοούν στον κινηματογράφο τον πιο άπροσχημάτιστο αυτοβιογραφισμό, τήν όσο γίνεται πιο «καθαρή» ποίηση. Φαίνεται πως ό Μπατίστα ύποστήριζε τó θεσμό τής μεγάλης γαιοκτησίας, επειδή εύρισκε σαν κάτι πολύ ποιητικό όλες εκείνες τις άκαλλιέργητες εκτάσεις γής, που είναι ίκανές να έμπνεύσουν πολύ ωραίους στίχους.

Ο κινηματογράφος είναι κάτι που έχει ανθρώπινες, κοινωνικές, πολιτικές ιδιότητες. Κάτι που έχει χρέος του να άσκήσει μιάν έπιρροή πάνω σ' αυτές τις πεδιάδες είτε θέλει κα-

νείς να τὸ παραδεχτεῖ εἴτε ὄχι. Ἀκόμη καὶ ἄνθρωποι σὰν καὶ μένα, ποὺ ὑπῆρξαν ὡς ἓνα βαθμὸ τύποι μοναχικοί, ἔγιναν χάρη στὸν κινηματογράφο κοινωνικώτεροι, περισσότερο κάτοικοι πολιτείας. Αὐτὸ δείχνει πὼς ἓνας τέτοιος τρόπος ζωῆς ἐπηρεάζει τὸν χαρακτήρα τοῦ ἀνθρώπου καὶ πὼς οἱ περιστάσεις τοῦ καλλιτέχνη εἶναι ἴδιες μὲ τὶς περιστάσεις τοῦ ἀνθρώπου.

Κάθε κίνημα ἔχει τὶς αὐταπάτες του γιὰ τὸ χῶρο καὶ γιὰ τὸ Χρόνο. Ἄς ποῦμε: ἔχει τὴν αὐταπάτη του. Αὐτὴ ὅμως ἢ αὐταπάτη τοῦ εἶναι ἀναγκαία, πρέπει νὰ τὴν ἔχει, γιὰτὶ ἀλλιῶς χάνεται ἢ θεματική. Μετὰ τὸ ἠθικό, τὸ ἠθικο-πολιτικὸ αἶτημα, ἔρχονται τὰ ποιητικὰ αἶτήματα. Ὁ καλλιτέχνης κάνει πάντα τοὺς λογαριασμούς του μὲ μιὰν ὀρισμένη ποιητική. Ἄν δὲν τὴν ἔχει, ὀφείλει νὰ τὴν ἀναζητήσει. Ἐγὼ περιορίζομαι νὰ μιλάω γιὰ τὰ ἠθικὰ κίνητρα στὸν κόσμο ὀλόκληρο, ὅπου πιστεύω πὼς βρίσκεται ἢ δυνατότητα νὰ γνωρίσουμε κριτικὰ τὴν ἱστορικὴ στιγμή καὶ νὰ τὴ γνωστοποιήσουμε. Νὰ τὴ γνωρίσουμε βέβαια μὲ πνεῦμα στοιχειακῆς ἀλήθειας, μὲ πνεῦμα δικαιοσύνης, (καλωσύνης). Αὐτὰ εἶναι βέβαια ἀξίες παλιές, μὰ ντύνονται πάντα μὲ καινούργιες μορφές. Ὁ καλλιτέχνης ἔχει τὸ ἀναφαίρετο δικαίωμα νὰ λαχταράει νὰ κάνει αἰσθητὸ αὐτὸ τὸ δεσμὸ ἀνάμεσα στὸ καινούργιο καὶ τὸ παλιό, τὸ ἀρχαῖο καὶ τὸ σύγχρονο ἀνασύροντας μέσα ἀπ' αὐτὲς τὶς παραλλαγές, τὶς στιγμὲς ποὺ ἔχουν ὅσο γίνεται πῶς πολὺ αἰώνιο χαρακτήρα...

Στὴν Κουβανέζικη Ἐπανάσταση, ὅπως καὶ στὴν ἰταλικὴ ἀντίσταση στὸ φασισμό, ὑπάρχουν παράγοντες συναρτημένοι καὶ παράγοντες ἀπόλυτοι. Δουλεῖα τοῦ καλλιτέχνη εἶναι νὰ συγκινήσει τὸν ἄνθρωπο μὲ ὅλα ὅσα συμβαίνουν στὸν περίγυρό του καὶ στὸν κόσμο, καὶ προπάντων μὲ ὅσα συμβαίνουν σήμερα. Καὶ σήμερα συμβαίνει στὸν κόσμο κάτι ποὺ ἀπαιτεῖ τὴν προσοχὴ ὄλων, ποὺ ἐνδιαφέρει, γιὰ τὸν ἓνα ἢ τὸν ἄλλο λόγο, ὄλους. Κι αὐτὸ τὸ κάτι εἶναι ἡ Κουβανέζικη Ἐπανάσταση.

Σὲ μιὰ κινηματογραφία ποὺ γεννήθηκε κάτω ἀπὸ τέτοιες περιστάσεις, τί θέλετε νὰ κάνει ὁ Ὄργανισμὸς Κουβανέζικου Κινηματογράφου; Ἄν ὑπάρχει δυνατότητα νὰ γυριστοῦν πέντε μόνο ταινίες, ποιὲς θὰ διαλέγατε; Μιὰ ταινία γιὰ τὸ Παρίσι; Δὲν ὑπάρχει ἀμφιβολία πὼς θὰ μπορούσε νὰ γυριστεῖ μιὰ ὑπέροχη ταινία γιὰ τὸ Παρίσι. Τώρα ὅμως εἶναι ἀνάγκη νὰ γίνουν ταινίες γιὰ τὴν Ἐπανάσταση, γιὰ τὸ πνεῦμα της, γιὰ τὸ μήνυμά της, γιὰ τὸ εὐρύτατο καὶ ἀνθρωπιστικώτατο συγκινησιακὸ δυναμικὸ της. Μπορεῖ ὁ σκηνοθέτης νὰ μὴν εἶναι καλός, ἢ ὁ σεναριογράφος νὰ μὴν εἶναι καλός, Μὰ κανεὶς δὲν μπορεῖ νὰ πεῖ μὲ κανένα τρόπο πὼς ἢ θεματικὴ αὐτὴ δὲν εἶναι καλὴ. Εἶναι σωστὸ νὰ ποῦμε στοὺς καλλιτέχνες, ὅπως τὸ εἶπα καὶ στὸν ἐαυτό μου ὅταν ἐρχόμουν στὴν Κούβα: Ἄς φτιάξουν ὅποια ταινία θέλουν, φτάνει νὰ εἶναι αὐτὴ μέσα στὸ πνεῦμα τῆς Ἐπανάστασης. Μπορεῖ νὰ φτιάσει κα-

νείς ἀκόμα καὶ ταινία ἐπιστημονικο-φανταστικοῦ θέματος, ἢ ταινία γιὰ ἐραστές, γιὰ πρόσφυγες, γιὰ ἓναν ξωμάχο, γιὰ τὴν ψυχολογία ἑνὸς παιδιοῦ 10 χρονῶν, ταινία δραματικὴ, κωμικὴ, τραγικὴ, ἱστορικὴ ἀκόμα καὶ διδλική. Ἀλλά, νὰ δώσει μὲ κάποιο τρόπο αὐτὸ τὸ μεγάλο γεγονός ποὺ ἀφορᾷ ἔξη ἑκατομμύρια ἀνθρώπους καὶ προκαλεῖ τὸ ἐνδιαφέρον πολλῶν ἄλλων ἑκατομμυρίων... Αὐτὸ εἶναι κάτι ποὺ δὲν μπορεῖ νὰ ἀγνοηθεῖ. Ὅ,τι συμβαίνει σήμερα στὴν Κούβα ἔχει τὴν ἀπήχησή του στὴν Ἀφρική, στὴ Γροιλανδία, σ' ὀλόκληρη τὴ Λατινικὴ Ἀμερικὴ, παντοῦ. Καὶ κάθε ἄνθρωπος, κάθε λαὸς τὸ ἐρμηνεύει, τὸ ἀφομοιώνει, τὸ προσαρμόζει στὶς δικές του συνθήκες, στὶς δικές του τὶς ἰδιαίτερες ἀνάγκες.

Πὼς μπορεῖ νὰ ἀρνηθεῖ κανεὶς ὅτι ἓνα γεγονός τέτοιων διαστάσεων, τέτοιας σημασίας, πρέπει νὰ ἀναλυθεῖ, πρέπει νὰ κριτικαριστεῖ ἐποικοδομητικὰ, νὰ ἐρμηνευθεῖ, νὰ δοηθεῖ; Ποιὸς μπορεῖ νὰ ὑποστηρίξει πὼς ἓνα τέτοιο γεγονός δὲν μπορεῖ ν' ἀποτελέσει κίνητρο ἐμπνευσης; Ἐκείνους ποὺ ἀμφιβάλλουν γι' αὐτὸ τοὺς ρωτᾶω: Ἄν ἔχουν ἀμφιβολίες, γιὰτὶ δὲν φτιάχνουν τὴν ταινία τῶν ἀμφιβολιῶν τους, ὥστε νὰ τὶς μελετήσουν ἔτσι, νὰ τὶς ἀναλύσουν, νὰ ἐμβαθύνουν σ' αὐτές; Μ' αὐτὸ τὸν τρόπο θὰ γινόταν μιὰ ἐργασία χρήσιμη γιὰ ὄλους...

Ἄν ἀρνεῖσαι νὰ τὸ κάνεις, τότε ἡ στάση σου δὲν ἀποτελεῖ παρὰ μόνο προσωπικὸ σου ζήτημα, τίποτα περισσότερο. Καὶ καταπὼς πιστεύω, στὴ ρίζα αὐτῆς τῆς ἀρνητικῆς θέσης, ὑπάρχει μιὰ ἔλλειψη ἐπαναστατικῆς ἀλήθειας. Ὑπάρχει μιὰ στάση ἀστικῆς νοσητροπίας. Γιατὶ μέσα σ' ἓναν ἄνθρωπο μποροῦν νὰ συνυπάρχουν πράγματα τρομερὰ ἀστικά, ἀλλὰ θὰ ὑπάρχουν μαζί καὶ ἐπαναστατικὲς ἀστραπὲς καὶ ἐκλάμψεις... Τὸ ζήτημα εἶναι νὰ τὰ συνθέσει κανεὶς. Ἄν δὲν γίνει αὐτό, ἂν δὲν καταβληθεῖ αὐτὴ ἢ προσπάθεια, στὸ τέλος ἡ στάση αὐτὴ, ἢ ἀντίφαση αὐτὴ καταλήγει νὰ μετατραπεῖ σὲ ἀληθινὴ ἀδράνεια. Μ' ἄλλα λόγια: Σήμερα πολλοὶ καλλιτέχνες ζοῦν ἀφήνοντας νὰ βόσκει στὴν ψυχὴ τους ὁ δόκτωρ Τζέκυλ. Μπορεῖ σὲ μερικές περιπτώσεις αὐτὸ νὰ συνεχιστεῖ γιὰ πάντα. Ἐμεῖς ὅμως πιστεύουμε πὼς ἓνα τέτοιο πρᾶγμα δὲν πρέπει νὰ συμβαίνει παντοτινὰ. Πιστεύουμε πὼς ὅταν συμβαίνει, τοῦτο γίνεται ἐπειδὴ δὲν ὑπῆρξε πάλι, ἐπειδὴ ὑπῆρξε παραμερισμὸς τῆς πραγματικότητας.

Τὸ νὰ γυρίσει κανεὶς μιὰ ταινία γιὰ τὴν Κουβανέζικη Ἐπανάσταση πρέπει νὰ ἀποτελεῖ πόθο τοῦ κάθε καλλιτέχνη καὶ κατὰ τὴ γνώμη μου, ὁ Ὄργανισμὸς Κουβανέζικου Κινηματογράφου ὀφείλει (ὅπως ἄλλωστε ἔχει ἀρχίσει κιόλας) νὰ ἀναζητήσει τοὺς καλλίτερους Κουβανούς καλλιτέχνες καὶ νὰ τοὺς φέρει σ' ἐπαφὴ μὲ τὸν κινηματογράφο. Αὐτὸ εἶναι μιὰ εὐκαιρία ποὺ ὁ καλλιτέχνης δὲν πρέπει νὰ τὴν ἀπορρίψει, σὰν κάτι ποὺ δεσμεύει τὴν προ-

σωπικότητά του, την ελευθερία του, τη γλώσσα του, την ποιητική του.

Δέ θέλει; Τότε ή Επανάσταση έχει μέσα της όλες τις δυνατότητες για να απαγορέψει στον έαυτό της να τον έξαναγκάσει. Απ' την άλλη μεριά όμως, δέ θάχει και την υποχρέωση να θεωρεί τον καλλιτέχνη αυτόν σαν παιδί απ' το αίμα της. Γιατί, φυσικά, δέν μπορεί κανείς να τρώει απ' όλα τὰ πιάτα.

Ακόμα κι ό πιο σουρρεαλιστής καλλιτέχνης μπορεί να είναι γιός της επανάστασης. Αλλά για να τὸ διαπιστώσει κανείς αν είναι ή αν δέν είναι δέ χρειάζονται μαγικά ὄργανα. Η ὁμολογία πὼς δέν είναι, δέν αποτελεί δήλωση αστυνομικοῦ χαρακτήρα. Απλῶς σημαίνει ὅτι ἔχουμε να κάνουμε με μιάν ἀπὸ τις φάσεις διαλεύκανσης στην πολεμική τῆς διαλεκτικῆς, ή ὁποία θεωρεῖ πρὶν ἀπ' όλα ὅτι ή διαύγεια αποτελεί τῆ ρίζα τῆς προόδου.

Σκεφτεῖτε πόσο ευαίσθητοι εἴμαστε ακόμα και σήμερα ἀπέναντι στο πρόβλημα τῆς ἀφηρημένης και τῆς παραστατικῆς τέχνης. Τοῦτο δέν είναι θεωρητικό πρόβλημα μιᾶς κάστας. Είναι ένα πρόβλημα τεχνικῆς. Ένα πρόβλημα ἀνθρώπινο πὸν θάπρεπε να μᾶς ενδιαφέρει ἐφ' ὅσο μᾶς κάνει να υποφέρουμε, ν' ἀγαπάμε, να μισοῦμε, να ἐνεργοῦμε με τὸν ένα ή τὸν ἄλλο τρόπο. Πὼς είναι δυνατό, μέσα στο κλίμα τῆς Κουβανέζικης Ἐπανάστασης, να μὴν λαχταρᾶς τὴν ἀναγωγή ἑνὸς τέτοιου προβλήματος στους ἀνθρώπινους παράγοντάς του; Τὴν ἀναγωγή στους λαϊκούς του παράγοντες, τὴν ἐρμηνεία του για να δείς τί ὑπάρχει ἀποκᾶτω; Ἴσως ἑνα τέτοι θέμα νᾶναι πολὺ φιλόδοξο και σίγουρα εἶναι πολὺ δύσκολο. Ἄλλὰ τὸ γεγονός ὅτι μπορεί να γεννηθεῖ ἐδῶ, στην Κούβα, τούτη τῆ χρονιά εἶναι κατὰ τὴ γνώμη μου πολιτειαστό, τόσο, ὅσο και τ' ἄλλα θέματα πὸν βρίσκονται γύρω μας, πὸν τ' ἀνασαινουμε μέσα στη ζωή, πὸν μᾶς κάνουν να ζοῦμε με τὸν ένα ή με τὸν ἄλλο τρόπο, και πὸν ὁ κινηματογράφος μπορεί να τὰ προωθήσει με τὴν πλαστική του δύναμη. Ἐγώ, για να πῶ τὴν ἀλήθεια, δέν εἶμαι οὔτε με τὴν παραστατική οὔτε με τὴν ἀφηρημένη τέχνη. Εἶμαι με ὅλες τις μορφές τῆς τέχνης, ὅπου γίνεται αἰσθητὴ ή προσπάθεια τῆς ἀναζήτησης. Μιὰ ὀρισμένη ροπή τῆς ἀφηρημένης τέχνης, ροπή ἀλλαγῶν, ἐπανεξέτασης, ἀνάλυσης, ἀσφαλῶς βρίσκεται μέσα στο κλίμα μιᾶς πολιτικῆς επανάστασης, πὸν παλὺ ἀπ' ὅσο βρίσκονται μερικοὶ ζωγράφοι πὸν μᾶς παρουσιάζουν ἑναν πύραυλο να ταξιδεύει για τὴ Σελήνη. Σήμερα ὁμως δέν μπορεί να θέλουμε να

εἴμαστε «ἀσύνειδοι» καλλιτέχνες ἔστω κι αν ὑπάρχουν μέσα σ' αὐτούς και μεγάλοι. Θέλουμε να ὀδεύει ὁ καλλιτέχνης πάντα πρὸς τὴν συνείδηση, να ἔχει ἐπίγνωση τῆς τελικῆς ἀπήχησης ἐκείνου πὸν κάνει.

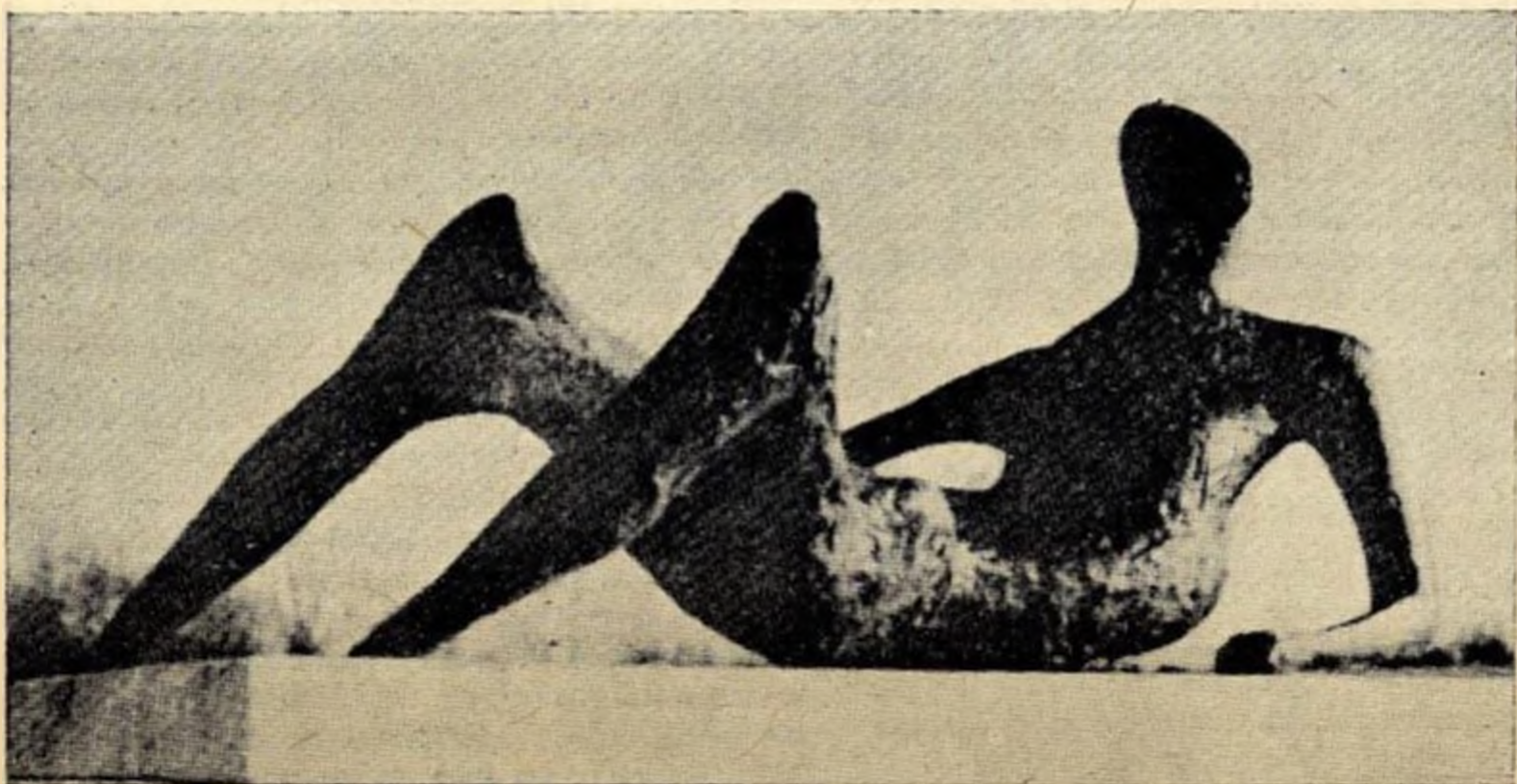
Πολλοὶ ζωγράφοι δέν ξέρουν να βροῦν ἰδεολογικά τὸ σημεῖο ἐπαφῆς τοῦ πίνακά τους με τὴν κοινωνική πραγματικότητα. Δέν εἶναι τυχαῖο τὸ ὅτι στρατολογήθηκαν κατὰ μάζες ἀπὸ τὴν ἀστική τάξη. Και συμβαίνει τοῦτο τὸ τερατῶδες ψυχολογικὸ πρᾶγμα: Ἀφοῦ ή ἀγορὰ εἶναι ἀστική, οἱ τιμές ἀστικές, ὁ καλλιτέχνης ἀποκλείει ἀπὸ τὸν ἑαυτό του να παραδεχτεῖ στην καθημερινή του κριτική—δηλ. μέσα στη δουλειά του—πὼς κάτι ἀλλιώτικο ἔχει συμβεῖ, κάτι ἔχει ἀλλάξει, κάτι πὸν θὰ τῶδαζε στο ἔργο του αν εἶχε μεγαλύτερη ἐπίγνωση πὼς ὁ πίνακάς του εἶναι μιὰ πολιτικὴ πράξη. Οἱ ἀντίπαλοι τῶν ἀφηρημένων, πάλι, πέφτουν στο ἀντίθετο λάθος: Ἄρνοῦνται στην ἀφηρημένη τέχνη κάθε κοινωνικὸ νόημα, ἴσως ἐπειδὴ ή ἀφηρημένη διαφημίζεται ὄχι σαν ἑνα ἀπὸ τὰ καλλιτεχνικά κινήματα, ἀλλὰ σαν ή ἴδια ή τέχνη, τὴ στιγμή πὸν, πραγματικά, εἶναι τέχνη μόνο ἐπειδὴ γεννιέται μέσα ἀπὸ τὴν ἀπειρη πολυπλοκότητα (infinitad) τῆς ὕλης. Απ' ὅλα τὰ ἐγκλήματα πὸν θὰ μπορούσε να διαπράξει ἑνας καλλιτέχνης, τὸ χειρότερο εἶναι τοῦτο: νᾶναι ἑνας ἀφηρημένος πὸν ἀκαδημαϊκοποιεῖται. Για τὸν εἰκονικὸ καλλιτέχνη ὑπάρχουν τοῦλάχιστο ὀρισμένα ἐλαφρυντικά».

Μετάφραση: ΚΩΣΤΑΣ ΚΟΥΛΟΥΦΑΚΟΣ

Σημείωμα

Ὁ Τσέζαρε Τσαβατίνι γεννήθηκε στη Λουτζάρα (περιοχὴ τοῦ Ρέτζιο Ἐμίλια) στις 20] 9]1902. Ἀσχολεῖται με τὴ λογοτεχνία και τὸν κινηματογράφο. Ὑπῆρξε συντάκτης τῆς ἡμερίδος «Γκαζέτα ντι Πάρμα» και τῶν περιοδικῶν «Σέκολο Ἰλλουστράτο» και «Πίκκολα Κομμέντια». Ἐπιμελήθηκε τις ἐκδόσεις «Γουώλτ Ντίσνεϋ» τοῦ οἴκου Μονταντόρι και ἀναθεώρησε τὸν «Λογοτεχνικὸ Καζαμία» τοῦ Μπομπιάνι. Συνεργάζεται σε πολλὰ λογοτεχνικά και καλλιτεχνικά περιοδικά. Τὰ γνωστότερα λογοτεχνικά ἔργα του εἶναι τὰ μυθιστορήματα «Ἄς μιλήσουμε πολὺ για μένα» (1931), «Οἱ φτωχοὶ εἶναι τρελλοὶ» (1937), «Εἶμαι ὁ διάβολος» (1941), «Ὁ καλὸς Τοτό» κ.ἄ. Ἐχει γράψει τὰ σενάρια τῶν περίφημων ταινιῶν «Κλέφτης ποδηλάτων», «Καλημέρα Ἐλέφαντα» «Οὐμπέρτο Ντ.», «Στασιόνε Τέρμινι», «Ἡ στέγη» και ἄλλων σαράντα ἀκόμη.





Τὸ ἔργο πὺν πρόσφερε ὁ Χένρυ Μούρ σὲ ἐνίσχυση τῆς κίνησης γιὰ τὴ χορήγηση γενικῆς ἀμνηστίας στοὺς ἰσπανοὺς πολιτικοὺς κρατούμενους καὶ ἐξορίστους

ΙΣΠΑΝΙΑ

Οἱ πνευματικοὶ ἄνθρωποι ζητοῦν ἀμνηστία

Πρὶν ἀπὸ ἓνα μῆνα ὑψηλὲς προσωπικότητες ὅπως ὁ Πρόεδρος τῆς Ἰσπανικῆς Ἀκαδημίας Δὸν Ραμὸν Μενέντεθ-Πιντάλ, οἱ Πρόεδροι τῶν Δικηγορικῶν Συλλόγων Μαδρίτης καὶ Βαρκελώνης καὶ ἀνώτεροι κληρικοὶ ἀνάλαβαν τὴν ὑποχρέωση νὰ ἀπευθυνθοῦν στὶς Ἰσπανικὲς Ἀρχές καὶ νὰ δώσουν δημοσιότητα στὸ δράμα πὺν προκαλοῦν τὰ κατασταλτικὰ μέτρα σὲ βάρος τῶν ἀντιφρονούντων στὸ καθεστῶς. Διαβήματα ὅπως αὐτὸ ἀνταποκρίνονται στὶς βαθύτερες ἐπιθυμίες τῆς κοινῆς γνώμης στὴν Ἰσπανία.

Δημοσιεύουμε ἐδῶ τὸ ὑπόμνημα πὺν ὑποβλήθηκε, μαζί μὲ τὰ ὀνόματα τῶν προσωπικοτήτων πὺν ὑπόγραψαν.

Πρὸς

Τὸν κ. Ὑπουργὸν Δικαιοσύνης

Μαδρίτην

Ἐξοχώτατε,

Οἱ ὑπογραφόμενοι ἐπευθυνόμεθα στὴν Ἐξοχότητά σας γιὰ νὰ ἐκθέσουμε τὴν γνώμη μας ἐπὶ ζητήματος τὸ ὁποῖο θεωροῦμε ἐξαιρετικῆς σπουδαιότητος.

Γιὰ μᾶς ἐξακολουθεῖ νὰ ὑφίσταται τὸ πρόβλημα τῆς συνυπάρξεως μεταξὺ τῶν Ἰσπανῶν. Δὲν ἔχουν ἀκόμα ἀποκατασταθῆ σταθερὰ γιὰ ὅλους οἱ βάσεις πὺν θὰ ἐπέτρεπαν τὴ συμμετοχὴ τους στὴ ζωὴ τῆς Ἰσπανίας. Μένουν ἀκόμα στὴν ἐθνικὴ ψυχὴ πληγὲς πὺν πρέπει νὰ ἐπουλωθοῦν, καθὼς σημείωνε ἡ «Ἐκκλησία» στὸ ἄρθρο τῆς τῆς 4 Ἀπριλίου.

Μιὰ ἀπὸ τὶς πῖο μεγάλες εἶναι αὐτὲς οἱ χιλιάδες συμπατριῶτες μας πὺν δὲν μποροῦν νὰ συνεργασθοῦν μαζί μας γιὰ τὴν ἐκπλήρωση τῶν καθηκόντων πὺν ἐπιβάλλει ἡ ζωὴ τῆς χώρας μας, διότι βρίσκονται στὶς φυλακὲς καὶ στὴν ἐξορία.

Κι ὁμως νομίζουμε ὅτι τίποτε πῖα δὲν δικαιολογεῖ τὸ λυπηρὸ αὐτὸ γεγονός.

Ἦλθε ἡ στιγμή νὰ κλείσουν καὶ οἱ τελευταῖες πληγὲς. Πρέπει νὰ ἐξαλειφθοῦν τὰ φράγματα πὺν ἐμποδίζουν τὴν συμφιλίωση τῶν Ἰσπανῶν. Νομίζουμε ὅτι ἓν ἀποφασιστικὸν καὶ ἀναγκαῖον πρὸς τὴν κατεύθυνσιν αὐτὴ βήμα θὰ ἦταν ἡ χορήγησης Γενικῆς Ἀμνηστίας εἰς ὅλους τοὺς φυλακισμένους καὶ ἐξορίστους.

Γι' αὐτὸ καὶ ἀπευθυνόμεθα στὴν Ἐξοχότητά σας μὲ τὴν παράκλησι νὰ εὐαρεστηθῆ νὰ μεταφέρῃ τὴν εὐχὴ μας πρὸς τὸ Ὑπουργικὸ Συμβούλιο γιὰ τὴν χορήγησης Γενικῆς Ἀμνηστίας, γιὰ τὴν πλήρη ἐνσωμάτωσι στὴν ἐθνικὴ ζωὴ ὅλων τῶν Ἰσπανῶν.

Δὲν ἀμφιβάλουμε ὅτι ἡ Ἐξοχότητά σας θὰ κατανοήσῃ τὰ αἰσθήματα πὺν μᾶς ὑποκινοῦν καὶ θὰ λάβῃ ὑπ' ὄψιν τὸ αἴτημά μας.

Ραμὸν Μενέντεθ Πιντάλ, Πρόεδρος τῆς Ἰσπανικῆς Ἀκαδημίας, Γκρεγκόριο Μαρανόν, ἰατρός, ἀκαδημαϊκὸς καὶ συγγραφεύς, Χοσὲ Μαρτίνεθ Ρουίθ (Ἀθόριν), συγγραφεύς, Νταμάσο Ἀλόνσο, ποιητῆς, ἀκαδημαϊκὸς, Βιθέντε Ἀλεϊξάντρε, ποιητῆς, Χούλιο Κασάρες, γραμματεὺς τῆς Ἰσπανικῆς Ἀκαδημίας, φιλόλογος, Βιθέντε Γκαρθία ντὲ Ντιέγο, καθη-

γητής του 'Ινστιτούτου Οισνέρος, Πατήρ Φελίξ Γκαρθία, Βαλεντίν 'Αντρές 'Αλβάρες, πρότανης της Σχολής Οικονομικῶν 'Επιστημῶν του Κεντρικοῦ Πανεπιστημίου τῆς Μαδρίτης, Χοσέ Λουίς Κάνο, διευθυντής τῆς 'Επιθεωρήσεως «'Ινσούλα», Πατήρ Φεντερίκο Σοπένα, μουσικοκριτικός, μέλος τῆς 'Ακαδημίας του Σάν Φερνάντο, Χοακίν Κάλβο Σοτέλο, δραμ. συγγραφεύς, Ραῦμὸν Περέθ ντὲ 'Αγιάλα, συγγραφεύς, 'Εντγκαρ Νεβίλ, δημοσιογράφος - δραμ. συγγραφεύς, Πέδρο Λαῖν 'Εντράλγκο, τέως πρότανης του Κεντρικοῦ Πανεπιστημίου τῆς Μαδρίτης, Χοσέ Λουίς 'Αρενγούρεν, καθολικὸς δημοσιογράφος, Καμίλο Χοσέ Θέλα, συγγραφεύς - ἀκαδημαϊκός, Λουίς Φελίπε Βιδάνκο, συγγραφεύς, Γκαμπριέλ Θελάγια, ποιητής, Ντονίσιο Ριντρονέσο, ποιητής, 'Αλφόνσο Σάστρε, θεατρικὸς συγγραφεύς, 'Αντόνιο Μπουέρο Βαλλιέχο θεατρικὸς συγγραφεύς, 'Αλφόνσο Μαρσιλλιὰχ, ἥθοποιός, Γκονσάλο Τορρέντε Μπαλλιέστερ, θεατρικὸς κριτικός, Χοσέ Μονλεόν, θεατρικὸς κριτικός, Χοσέ Μαρία Καστελλιέτ, συγγραφεύς, Λουίς Γκοῦτισόλο, συγγραφεύς, 'Ιησοῦς Λοπέθ Πατσέκο, μυθιστοριογράφος, 'Αλφρέντο Μαρκερί, θεατρικὸς κριτικός, Χοσέ Μαρία Κίντο, συγγραφεύς, Χοσέ Ταμάγιο, διευθυντής θεάτρου, Κάρλος Βελέθ, διευθυντής τῆς 'Επιθεωρήσεως «'Αθέντο», 'Αλμπέρτο Μπλανκαφόρτ, μουσικοκριτικός, Κλάουντιο ντελλά Τόρρε, διευθυντής θεάτρου, Κριστομπάλ Χάλφτερ, συνθέτης, Χερομίνο Μιούρα, θεατρικὸς συγγραφεύς, Ε. Χάρρο Τεγκλέν, δημοσιογράφος, 'Αλφόνσο Πάσο, θεατρικὸς συγγραφεύς, Κάρμεν Μερτίν Γκάτε, μυθιστοριογράφος, Χουάν 'Αντόνιο Μπάρντεμ, σκηνοθέτης, Φρανθίσκο Ραμπάλ, ἥθοποιός, Χουάν 'Αντόνιο ντὲ Θουνθουέγκι, μυθιστοριογράφος, ὑποστράτηγος Κιντελάν.

'Ακολουθοῦν ἑκατὸ ἀκόμη ὑπογραφές προσωπικοτήτων ἐκ τῶν ὁποίων 50 ἐκπαιδευτικοί.



'Αφίσα γιὰ τὴν ἀμνήστευση στὴν 'Ισπανία

Συνδιάσκεψη στὸ Παρίσι με θέμα τὴν ἀμνήστευση τῶν ἰσπανῶν πολιτικῶν κρατουμένων καὶ ἐξορίστων.

Οἱ ἐνέργειες τῶν 'Ισπανῶν διανοουμένων γιὰ τὴν ἀμνηστεία, καθὼς ἐμπνέονται ἀπὸ ἀνθρωπιστικὰ αἰσθήματα καὶ στηρίζονται σὲ ἀκλόνητες νομικὲς βάσεις, εἶχαν ἰσχυρὴ ἀπήχηση σὲ πολλὲς συνειδήσεις σ' ὅλο τὸν κόσμο.

'Ακολουθώντας τὸ παράδειγμα τῶν 'Ισπανῶν πολλὲς προσωπικότητες τῆς Εὐρώπης καὶ



Κατὰ τὴ διάρκεια μιᾶς ἐπισκεψῆς του στὶς φυλακὲς τοῦ Μπούργκος ὁ περίφημος πιανίστας καὶ ἀρχιμουσικὸς Χοσέ 'Ιτουρμπι διευθύνει τὴν ὀρχήστρα τῶν πολιτικῶν κρατουμένων

τῆς Ἀμερικῆς ὑποστήριξαν ἐνεργὰ μὲ δημοσίαις ἐκδηλώσεις τὴν ὑπόθεσιν αὐτή. Ὄνόματα διάσημα στὰ γράμματα, στὶς τέχνες, στὶς ἐπιστῆμες καὶ στὴν πολιτικὴ ὑπόγραψαν τὴν ἐκκλήσιν γιὰ τὴν ἀμνηστία καὶ συγκάλεσαν στὸ Παρίσι μιὰ Συνδιάσκεψιν τῶν Χωρῶν τῆς Δυτικῆς Εὐρώπης, μὲ θέμα τὴν ὑποστήριξιν τοῦ αἰτήματος γιὰ τὴν Ἀμνήστευσιν τῶν Ἰσπανῶν πολιτικῶν κρατουμένων καὶ ἐξορίστων.

Γράμμα τοῦ φυλακισμένου ποιητῆ Μάρκος Ἄνα στὸν πατέρα τῆς Ἄνας Φράνκ.

Οἱ Ἰσπανοὶ πολιτικοὶ κρατούμενοι ἐνίσχυσαν τὴν κίνησιν γιὰ τὴ Συνδιάσκεψιν αὐτή, στέλνοντας ἐπιστολὰς σὲ διάφορες προσωπικότητες. Δημοσιεύουμε ἐδῶ, μιὰν ἀπὸ τὶς ἐπιστολὰς αὐτές.

Ὅπως ξέρετε, κύριε Φράνκ, ὁ ἰσπανικὸς φασισμὸς γέμισε τὶς φυλακὰς τῆς χώρας μου προτοῦ οἱ ἀφέντες τοῦ ἀνοίξουν τοὺς λάκκους τοῦ Ἄουσβιτς καὶ τοῦ Μπέλσεν. Ἄλλὰ τὸ πιὸ θλιβερό, τὸ πιὸ ἀπαράδεκτο εἶναι ὅτι ἐμεῖς εἴμαστε ἀκόμα φυλακισμένοι. Βρισκόμαστε ἤδη στὸ 1961 καὶ στὶς φυλακὰς τῆς Ἰσπανίας μένουμε ἀκόμα ἑκατοντάδες Ἰσπανοὶ (ἄνδρες καὶ γυναῖκες) πολιτικοὶ κρατούμενοι ὕστερα ἀπὸ δεκαπέντε, δεκαοχτῶ, εἴκοσι ἢ ὅπως ἐγὼ εἴκοσιδύο χρόνια συνεχῆ κράτησιν. Αὐτὸ πού γιὰ σᾶς σήμερα δὲν εἶναι πιὰ παρὰ ἓνας μακρινὸς ἐφιάλτης, γιὰ μᾶς ἐξακολουθεῖ νὰ εἶναι μιὰ τρομερὴ πραγματικότητα. Μὰ ὡς πότε;

Δὲν εἶναι δυνατὸ νὰ κοιτᾶμε τὸ ἱερὸ ξύλον τῶν συμβολικῶν κέδρων τοῦ Ἰσραὴλ χωρὶς νὰ σκεφτόμαστε σᾶς. Δὲν μπορεῖ κανεὶς νὰ διαβάσει τὸ ἡμερολόγιό τῆς Ἄνας Φράνκ χωρὶς νὰ ἀναλογιστεῖ τὸν πόνο καὶ τοὺς τοίχους πού μᾶς πιέζουν ἀκόμα.

Δεχτήκαμε κ' ἐξακολουθοῦμε νὰ δεχόμαστε συγκινητικὰ δείγματα ἀδελφωσύνης ἀπ' ὅλο τὸν κόσμον. Ἄν ἡ μικρὴ Ἄνα ζοῦσε ἀκόμα, θὰ ἦταν στὸ πλευρό μας, θ' ἀγωνιζόταν γιὰ μᾶς, γιὰτὶ τὸ ἡμερολόγιό της εἶναι πρὸ παντὸς «ἓνα κατηγορητήριον κατὰ τῆς βαρβαρότητας τοῦ ἀνθρώπου ἀπέναντι στὸν ἄνθρωπον».

Εἴμαστε ἐξ ἴσου βέβαιοι ὅτι ἡ ἐκκλήσιν μας θὰ βρεῖ ἀπήχησιν στὴν καρδιά σας, πού εἶναι σημαδεμένη ἐπίσης ἀπὸ τὴν ὀδύνη καὶ τὴν ἀγάπην γιὰ τὴν Ἐλευθερίαν κι ὅτι θὰ μπορούμε νὰ ὑπολογίζουμε στὴν συμπαράστασίν σας σ' αὐτὴ τὴ μεγάλη συνδιάσκεψιν πού σκοπὸς της εἶναι νὰ ρίξει τὸ φῶς τῶν δικαιομάτων τοῦ ἀνθρώπου στὸ ἀνήκουστο δράμα πού ζοῦν οἱ Ἰσπανοὶ πολιτικοὶ κρατούμενοι.

Σᾶς εὐχαριστοῦμε ἐκ τῶν προτέρων καὶ σᾶς χαιρετοῦμε ἀπὸ μιὰ φυλακὴ τῆς Ἰσπανίας.

ΜΑΡΚΟΣ ΑΝΑ

Καλλιτέχνες ἀπ' ὅλο τὸν κόσμον προσφέρουν ἔργα τους γιὰ τὴν ἀμνήστευσιν τῶν Ἰσπανῶν πολιτικῶν κρατουμένων.

Ἡ Γραμματεία τῆς Συνδιάσκεψιν Δυτικῆς Εὐρώπης γιὰ τὴν Ἀμνήστευσιν τῶν Ἰσπανῶν Φυλακισμένων καὶ Ἐξορίστων δημοσίευσε τὴν πιὸ κάτω ἀνακοίνωσιν:

«Εἴμαστε εὐτυχεῖς πού μπορούμε νὰ φέρουμε σὲ γνώσιν σας μιὰ σπουδαιότατη εἴδησιν γιὰ ἓνα γεγονός πού προσδίδει ἐξαιρετικὴ αἰγλή στὴν Συνδιάσκεψίν μας.

Ἡ ἐκκλήσιν πού ἀπευθύνουμε στοὺς καλλιτέχνες εἶχε μεγάλη ἀπήχησιν. Μέχρι τῆς στιγμῆς πάνω ἀπὸ 40 ἔργα τῶν διασημοτέρων καλλιτεχνῶν ἔφτασαν στὴ Συνδιάσκεψιν γιὰ νὰ ἐκτεθοῦν στὸ Παρίσι καί, ἐὰν οἱ δημιουργοὶ τους εἶναι σύμφωνοι, νὰ πωληθοῦν στὸ Λονδίνο.

Ἀνάμεσα στὰ ἔργα ὑπάρχουν πίνακες, μπρούτζινα γλυπτὰ, γκουὰς καὶ σχέδια τῶν Ἄμπερλενκ, Κένεθ Ἀρμιταϊητς, Γκῆ Ἀουγκσμπουργκ, Μαϊκαὲλ Αἰήρτον, Ρενάτο Γκουιτούζο, Ντέρεκ Γκρήβς, Ζᾶν Ἐφφέλ, Τζόφφρεϋ Κλάρκ, Κουτυριέ, Κουέκο, Φερνάν Λεζέ, Λιούιτ, Ζᾶν Λυρσά, Ἄλμπέρ Μαρκέ, Φράντς Μαζερέλ, Μόρτενσεν, Χένρυ Μούρ, Ἄρθουρ Μπόϋντ, Ἐντουαρντ Μπῶντεν, Ζανὶν Νεσλέρ, Μπῆν Νίκολσον, Σύδνεϋ Νόλαν, Ραοῦλ Ντυφύ, Λὺς Παρί, Πικὰρ Λὲ Ντού, Πικάσσο, Πινιόν, Τζῶν Πάιπερ, Ἄλλαν Ρέϋνολντς, Μάρκ Σαιν-Σάενς, Τζᾶκ Σμίθ, Μπῆν Σίλμπερτ, Χάμφρεϋ Σπένσερ, Σέρβιτς, Γκράχαμ Σάδερλαντ, Αὔγουστου Τζῶν, Ἰουλιανοῦ Τρέβελιαν, Ἐλιζαμπεθ Φρίνκ καὶ Γιόζεφ Χέρμαν.

Τὰ ἔργα αὐτὰ θὰ ἐκτεθοῦν στὸ Παρίσι ἀπὸ τὶς 26 Ἀπριλίου ὡς τὶς 13 Μαΐου, στὸν «Ὀἶκο Γαλλικῆς Σκέψης». Κατόπιν τὸ μεγαλύτερον μέρος ἀπ' αὐτὰ θὰ ταξιδέψουν στὸ Λονδίνο, ὅπου θὰ ἐκτεθοῦν σὲ πλειοδοσίαν, σὲ μιὰν ἀπὸ τὶς μεγαλύτερες γκαλλερὶ, τὴν Σόθμπυ Γκάλλερυ.

Πρόκειται γιὰ μιὰν ἀνεκτίμησιν ἠθικὴ καὶ οἰκονομικὴ συμπαράστασιν, πού παρέχεται μ' ἐξαιρετικὴ γενναιοδωρία ἀπὸ τοὺς καλλιτέχνες, οἱ ὁποῖοι συγκινήθηκαν ἀπὸ τὸ δράμα τῶν Ἰσπανῶν πολιτικῶν κρατουμένων καὶ ἐξορίστων καὶ δίνουν τὸν καλύτερον ἑαυτό τους γιὰ νὰ ἐνισχύσουν τὴν ἀνθρωπιστικὴν ὑπόθεσιν πού ὑποστηρίζει ἡ Συνδιάσκεψίν μας. Ἐκφράζουμε σ' ὅλους τὴ βαθύτατη εὐγνωμοσύνη μας».

Ἡ Γραμματεία τῆς Συνδιάσκεψιν



Ἡ λογοκρισία στὸν Ἰταλικὸ κινηματογράφο

Ἡ λογοκρισία δὲν εἶναι ἄγνωστο φαινόμενο καὶ ἀναφέρεται σὰν μιὰ ἀπ' τὶς αἰτίες ποὺ ὀδήγησαν στὴν παρακμὴ καὶ τὸν ἐκφυλισμὸ τοῦ ρεύματος τοῦ νεορεαλισμοῦ. Μὰ τὸ τελευταῖο διάστημα ἔγινε πιὸ ἐπιθετικὴ, ἐμπνεόμενὴ καὶ καθοδηγούμενὴ ἀπὸ ὑψηλοὺς κυβερνητικοὺς παράγοντες καὶ τὸν καθολικὸ κληρὸ, μὲ ἀποτέλεσμα νὰ προκαλέσει τὴν πιὸ ἐντονὴ ἀντίδραση τοῦ πνευματικοῦ κόσμου καὶ τοῦ κοινού. Ἐγίναν συζητήσεις, τὸ θέμα ἀπασχόλησε τὸν καθημερινὸ καὶ περιοδικὸ τύπο, τὰ ἀντιπροσωπευτικὰ σώματα τοῦ Ἰταλικοῦ λαοῦ καὶ κανεὶς δὲν μπόρεσε νὰ μείνει ἀμέτοχος. Μποροῦμε μάλιστα νὰ ποῦμε ὅτι στάθηκε ἡ λυδία λίθος πάνω στὴν ὁποία δοκιμάστηκαν ἡ ἀμεροληψία καὶ τὸ πνευματικὸ ἀνάστημα συγγραφέων καὶ καλλιτεχνῶν. Γιατὶ ὑπῆρξαν κι αὐτοὶ ποὺ ἐπεκρότησαν ἢ ὑπερέβαλαν σὲ ζῆλο τοὺς λογοκριτές. Τὸ πρόσχημα βρίσκεται φυσικὰ στὸ «σέξ» καὶ τὴν «προστασία τοῦ κοινού». «Δὲν πάω ποτὲ στὸ σινεμὰ» —λέει ὁ γνωστὸς Σέλμπα— «Μὰ ἀπ' αὐτὸ ποὺ ἀκούω στὶς αἴθουσές μας ὑπάρχουν ἀηδίες μονάχα. Ἀντὶ λοιπὸν νὰ διαμαρτυρόμαστε γιὰ τὴ λογοκρισία, θάπρεπε νὰ ψέξουμε τὴν κυβέρνησιν ποὺ δὲν ἀσκεῖ μιὰ ἀποτελεσματικώτερη περιφρούρησιν, γιὰ νὰ παρεμποδίσῃ ὀρισμένες ἀπρέπειες». Τὸ μέτρο ὁμῶς τῶν προθέσεων τῆς νέας αὐτῆς ὑπερλογοκρισίας τοῦ Βατικανοῦ δίνεται μὲ τούτα τὰ λόγια τῆς καθολικῆς «Ἰταλία»: «Ἄς μὴ δουλέψῃ πιὰ στὴν Ἰταλία. Ἄς πάει στὴν πατρίδα τῆς καρδιάς του ποὺ εἶναι ἡ Σοβιετικὴ Ἐνωσιν». Πρόκειται γιὰ τὸ σκηνοθέτη Λουκίνο Βισκόντι, ὁ ὁποῖος κρίθηκε ἔνοχος, γιὰτὶ θέλησε νὰ ἀνεβάσῃ τὴν «Ἀριάλντα», θεατρικὸ ἔργο τοῦ Τεστόρι. Μὰ αὐτὴ ἡ δυσπιστία ὑπάρχει γιὰ ὅλους σχεδὸν τοὺς ἄξιους ἐκπροσώπους τοῦ ἰταλικοῦ πνεύματος, οἱ ὁποῖοι, σύμφωνα μὲ τὸν ὑπουργὸ Ἀντρεόττι, εἶναι «λεγεῶνα καιροσκοπῶν», «κόσμος ὁ ὁποῖος ἀγωνίζεται μόνο ἐναντίον τῆς χριστιανικῆς δημοκρατίας ἀπὸ τὰ χρυσωμένα χαρακώματα τῆς ὁδοῦ Βένετο καὶ βρίσκεται οὐσιαστικὰ στὴν ὑπηρεσία τοῦ Τολιάττι», «ψευτοουμανιστὲς ποὺ κλαίνε γιὰ τοὺς νεκροὺς τοῦ Ρέτζιο Ἰμίλια». Ἐνδεικτικὴ εἶναι καὶ ἡ ἀποψη τοῦ σοσιαλδημοκράτη Σαραγκάτ, ὁ ὁποῖος κάνει μιὰ τάχα ἐποικοδομητικὴ πρόταση: «Θάπρεπε νὰ ὑπάρχει μιὰ σαφὴς προειδοποίησιν ὅταν πρόκειται γιὰ ἓνα φιλμ πολιτικῆς προπαγάνδας. Ἄς φτιάχνονται καὶ ἔργα φασιστικῆς καὶ κομμουνιστικῆς προπαγάνδας στὰ ὄρια ποὺ τὸ ἐπιτρέπει ὁ νόμος. Μὰ νὰ λέγεται μὲ παρρησία ὅπως γίνεται μὲ τὰ ἀστυνομικὰ καὶ ἐρωτικὰ φιλμ ἢ τὰ γουέστερν. Ὅταν μπαίνω στὸ σινεμὰ καὶ πληρώνω εἰσιτήριο γιὰ νὰ δῶ ἓνα ἔργο καὶ βρίσκομαι μπροστὰ σὲ μιὰ ξετσιπωτὴ προπαγανδιστικὴ ἐκδήλωσιν, ἔχω τὴ δυσάρεστη ἐν-

τύπωση ὅτι μὲ γέλασαν». Ὁ Σαραγκάτ κάνει καὶ κάτι ἄλλο. Παροτρύνει τοὺς καλλιτέχνες σὲ μιὰ αὐτολογοκρισία, ἢ ὁποῖα δυστυχῶς εἶναι πιὸ εὐκόλῃ προκειμένου γιὰ τοὺς παραγωγούς, ποὺ διαθέτουν τὰ κεφάλαιά τους. Ὁ Ντίνιο Ντὲ Λαουρέντις διστάζει νὰ χρηματοδοτήσῃ καινούριες ταινίες καὶ ἀναγκάζεται σὲ μιὰ ἀναδίπλωσιν γιὰ εὐθετότερο χρόνο. «Δὲν μπορῶ», λέει στὸ σκηνοθέτη Ζάμπα, «νὰ διακινδυνεύσω τὴν παραγωγὴ ἓνος φιλμ καὶ νὰ τὸ βάλω μετὰ στὸ συρτάρι. Τὸ συμβόλαιό μας ἰσχύει, μὰ ἂς βροῦμε κανένα ἄλλο θέμα». Φυσικὰ ὁ κυριώτερος στόχος εἶναι ὁ κινηματογράφος καὶ φτάνουν μερικὲς περιπτώσεις γιὰ νὰ δείξουν τὴν ἔκτασιν καὶ τὸ μέγεθος τοῦ νέου αὐτοῦ σκοταδισμοῦ. Ἡ ἀνεπίσημη λογοκρισία περιέκοψε σκηνές ἀπὸ ἔργα σὰν τὸ «Ρόκκο καὶ τ' ἀδέλφια του» τοῦ Βισκόντι, τὸ «Κληρονομείστε τὸν ἄνεμο» τοῦ Στάυλεϋ Κλάμερ, τὸ «Πέρασμα τοῦ Ρήνου» τοῦ Καγιάτ, τὸ «Γαλλίδα καὶ ὁ ἔρωτας», καὶ ἄλλα κινηματογραφικὰ ἔργα δὲν μπόρεσαν καν νὰ φτάσουν στὶς αἴθουσες προβολῆς Ἡ ἴδια περίπτωσις εἰκόνα παρουσιάζεται καὶ στὸ θέατρο. Ἀπαγορεύθηκε ἡ «Ἀριάλντα» τοῦ Τεστόρι κι ἐξυγιαίνεται ὁ Ἀνούϊγ καὶ ὁ Τένεσιν Οὐίλλιαμς. Καὶ στὴν πεζογραφία ἐνοχλεῖ ἡ «Πλήξη» τοῦ Ἀλμπέρτο Μοράβια.

Ὁ Φελλίνι στὴν εἰσαγωγὴ τῆς «Γλυκεῖας ζωῆς» παρουσίασε πανοραμικὰ τὴ Ρώμην σὰν ἓνα τεράστιο φραγκοπαπαδίστικο καπέλλο. Οἱ λογοκριτές, ὅπως ἦταν φυσικὸ, φρόντισαν πολὺ ἔγκαιρα νὰ ἐξαφανίσουν τὴν προσωπογραφία τους.

Ἡ ἀγόρευσις τοῦ γερουσιαστῆ Τ. Λουπορίνι στὴν Ἰταλικὴ Γερουσία γιὰ τὸ θέμα τῆς λογοκρισίας στὸν Κινηματογράφο

[.] Οἱ πρόσφατες ἐπιθέσεις ἐναντίον τοῦ ἰταλικοῦ κινηματογράφου παρουσιάζονται σὲ μιὰ φάσιν ἀνάρρωσής του καὶ ἀξιολογῆς ἀνθίσης, σὲ μιὰ στιγμὴ νέας ποσοτικῆς καὶ ποιοτικῆς ἀνόδου, ποὺ ἀποχτάει μεγαλύτερη σημασία, ἂν ὑπολογίσουμε τὶς δυσμενεῖς συνθήκες στὶς ὁποῖες βρίσκεται ἀπὸ πολλὰ χρόνια, ποὺ λιγότερο καὶ ποὺ περισσότερο, ἢ παγκόσμια κινηματογραφία.

Τὸ ἰταλικὸ φιλμ ξεπέρασε στὰ ἀμέσως μεταπολεμικὰ χρόνια τὴν ἀπομόνωσιν τῆς ἰταλικῆς κουλτούρας καὶ ἄνοιξε τὸ δρόμο γιὰ ἓνα μεγαλύτερο ἐνδιαφέρον καὶ πρὸς ἄλλες ἐκδηλώσεις τῆς πνευματικῆς μας ζωῆς, τῶν δημιουργικῶν ἰκανοτήτων μας, ὅπως γιὰ παράδειγμα γιὰ τὴ λογοτεχνία.

Κι ἐνῶ ἔχουν ἔτσι τὰ πράγματα, μόνο μέσα σὲ λίγες βδομάδες κτυπήθηκαν, ἀπειλήθη-

καν με κατάσχεση, περικόπηκαν και τροποποιήθηκαν ή και απαγορεύθηκαν ακόμα από μια νέα και απροσδόκητη υπερλογοκρισία, κάμποσα έργα, που είχαν αρχίσει να προβάλλονται με την απαραίτητη θεώρηση της κυβερνητικής λογοκρισίας. Η εικόνα που παρουσιάζεται, όπως το σημείωσε και μεγάλο μέρος του ιταλικού τύπου, και όχι μόνο του αντιπολιτευόμενου, είναι ή εικόνα μιας άνοικτης επίθεσης έναντι της ελευθερίας έκφρασης και ταυτόχρονα ή εικόνα ενός χάους και μιας σύγκρουσης έξουσιων. Δεν παραγνωρίζω την τελευταία αυτή πλευρά του ζητήματος, γιατί ο χριστιανοδημοκρατικός τύπος και ιδιαίτερα η έφημερίδα «*Il Pòpolo*» του απέδωσαν ξεχωριστή σημασία. Είναι γιατί ποντάρουν πάνω σ' αυτή την πλευρά του χάους και της σύγκρουσης των έξουσιων και κατά συνέπεια στις δυσκολίες της κινηματογραφικής παραγωγής από άφορμη τη λεγόμενη «*ανάρμοδιότητα*», για να προετοιμάσουν τους ενδιαφερόμενους, στην ανάγκη βάζοντας αντιμέτωπους παραγωγούς και καλλιτέχνες, να δεχθούν ένα καινούριο νόμο, που θα τους βγάζει από την αβεβαιότητα, ένα νόμο που θα έκανε πιο έπαχθη τον έλεγχο της λογοκρισίας και κατά συνέπεια την καταπίεση του καθεστώτος.

Βρισκόμαστε μπροστά σε μια αληθινή επίθεση του κλήρου και ξέρουμε τί σημαίνει αυτό σήμερα στην Ιταλία. Η αλληλοδιαδοχή των καταπιεστικών επεμβάσεων, αυτή ή αποχαλίνωση της «*λογοκρισιακής ελευθεριότητας*», για να μεταχειριστούμε την έκφραση του Μίλτον, δείχνουν ότι μπήκε σε εφαρμογή ένα αλόκληρο σχέδιο. Είναι γεγονός ότι η άναεωμένη έξαπλωτική δύναμη του ιταλικού κινηματογράφου έρχεται σε σύγκρουση με τα μεγάλα συμφέροντα και ιδιαίτερα με τα συμφέροντα της αμερικάνικης κινηματογραφικής βιομηχανίας, και όχι μονάχα στο επίπεδο της ιταλικής αγοράς, ή οποία όπως είναι γνωστό είναι μια μεγάλη αγορά, και της ευρωπαϊκής, αλλά και σε παγκόσμια κλίμακα, ακόμα και μέσα στην ίδια την αμερικάνικη αγορά. Κι έτσι φτάνουμε στη βάσιμη και ισχυρή υποψία, ότι πίσω από τη λεγόμενη ήθοπλαστική επίθεση βρίσκεται μια συνισταμένη οικονομικών συμφερόντων και όχι μονάχα οικονομικών συμφερόντων σε εθνική κλίμακα. Έξ άλλου όλοι θυμόμαστε τη μεγάλη διεθνή επιτυχία του ιταλικού κινηματογράφου στα άμεσως μεταπολεμικά χρόνια με έργα σαν τη «*Ρώμη, άνοχύρωτη πόλη*», την «*Παϊζά*», τον «*Κλέφτη ποδηλάτων*», τον «*Ούμπέρτο Ντ.*» και άλλα ακόμα που έχουν έγγραφει στην ιστορία της παγκόσμιας κινηματογραφίας και αποτέλεσαν για το κοινό μας ένα διαπαιδαγωγικό μέσο με την εθνική, πολιτική, κοινωνική και δημοκρατική έννοια του όρου, και θάλεγα και με την έννοια της καλλιέργειας του γούστου. Μά όλοι θυμόμαστε και τη ντροπιασμένη αντιδραστική και κληρικαλιστική επίθεση έναντι τους, έναντι του νεορεαλιστικού κινηματογράφου, από μέρος των κυβερνώντων του χριστιανοδημοκρατικού κόμματος, επικεφαλής των οποίων βρισκόταν τότε ο «*πατριώτης*» υπουργός, αξι-

ότιμος Αντρεόττι, που έφτασε να πεί, αν δεν κάνω λάθος, ότι ο «*Ούμπέρτο Ντ.*» ήταν μια κακή υπηρεσία προς το έθνος.

Η κοινή επίθεση που είχε διεξαχθεί με τα μέτρα που επέτρεπε ή άσκηση της έξουσίας, συμπεριλαμβανομένου και του σημερινού νόμου, είχε σαν αποτέλεσμα να καταπνίξει σιγά-σιγά, έστω και προσωρινά, τον καινούριο Ιταλικό κινηματογράφο, που πρώτος αυτός είχε έξαγνίσει τη χώρα στο επίπεδο της κουλτούρας από τη φασιστική ήλιθιότητα, όπως το είχε κάνει ή αντιφασιστική πάλη και ή αντίσταση στο επίπεδο της πραγματικότητας.

Πίσω από την ήθοπλαστική επίθεση υπάρχει λοιπόν μια σαφής πίεση οικονομικών συμφερόντων. Ωστόσο αυτό είναι μόνο μια πλευρά του ζητήματος. Αναμφίβολα πιο αξια λόγου είναι ή ιδεολογική συνισταμένη του καθεστώτος του κλήρου, που κρύβεται πίσω από την ήθοπλαστική επίθεση. Αυτό που κάνει έντυπωση είναι το γεγονός ότι διώκονται έργα ύψηλης ποιότητας, πλούσια σε πνευματική, ήθικη και κοινωνική προσφορά, έργα έρευνας, θαρραλέα, τα οποία βοηθούν το κοινό ν' αποκτήσει συνείδηση των προβλημάτων και των αντιφάσεων που υπάρχουν στην κοινωνία μας.

«*Η έξαθλίωση υπάρχει, οι τρώγλες υπάρχουν, ο τερατώδης και ασύλληπτος σε σχέση με τον πολιτισμό οικογενειακός συμφυρμός υπάρχει, όπως υπάρχει κι ένα πρόβλημα του Νότου. Η άγνοια αυτών των φαινομένων αποτελεί υποκρισία και ή άπαίτησις να τα γνωρίσει κανείς μόνο μέσω της καθημερινής φιλευσπλαχνίας αποτελεί συμβιβασμό με τη συνείδησή του. Η αποκάλυψή τους μπορεί να είναι και χρέος. Αυτή στάθηκε ή επίδιωξη του σκηνοθέτη του «*Ρόκκο και τ' αδελφία του...*». Λοιπόν, αυτό το φιλμ που το έκρινε έτσι ένας έξυπνος και φωτισμένος Επίτροπος της Δημοκρατίας, ο δόκτωρ Ρομάνι, στην αγόρευσή του στο δικαστήριο της Φλωρεντίας, ο αξιότιμος ύφυπουργός Σεμεράρο το λέει «*άποθέωση της άνηθικότητας και της βίας*». Απέναντι σε τέτοιες δηλώσεις χρειάζεται ν' άναρωτηθούμε αν πλάι στον τυφλό φανατισμό, δεν υπάρχει και κάτι το νοσηρό, θάλεγα μια άνωμαλη μανία καταδίωξης μπροστά σε όρισμένες μορφές της ζωής και της πραγματικότητας. Το συμπέρασμα του δόκτορος Ρομάνι περιέχει κατά την κρίση μου και μια συγκεκριμένη μεθοδολογική σημασία. Πράγματι ο λειτουργός αυτός δεν έξετάζει αν το έργο που έχει μπροστά του φτάνει στην καλλιτεχνική ολοκλήρωση. Σαν δικαστής άρνείται να θέσει ένα τέτοιο πρόβλημα στον εαυτό του και το αφήνει, πολύ σωστά, στους κριτικούς. Περιορίζεται μόνο να διαπιστώσει ότι το έργο έχει σοβαρότητα και τοποθετείται σ' ένα επίπεδο έρευνας και γνώσης. Αυτό ακριδώς είναι και το επίπεδο πάνω στο οποίο ο κριτικός θα μπορέσει να συζητήσει για τη μεγάλη ή μικρή καλλιτεχνική πληρότητα του έργου. Ούτε ο λογοκριτής ούτε ο δικαστής μπορούν να έκφέρουν γνώμη για την καλλιτεχνική πληρότητα ενός έργου, γιατί αυτό υπερβαίνει τα καθήκοντά τους. Μπορούν αντίθετα και πρέπει*

να συμβουλευόνται ειδικούς για να έχουν μια υπεύθυνη γνώμη για τη στάθμη του υπό εξέταση έργου. Πριν απ' όλα είναι ανάγκη να αναγνωρίσουμε το μεγάλο ρόλο του καλλιτέχνη μέσα στην κοινωνία, ανεξάρτητα από την τελειότητα και την ολοκλήρωση του έργου του, που συνίσταται στο δικαίωμά του να έρευνά, να αποκαλύπτει, να προσπαθεί ν' ανιψώσει ως την καθαρότητα και αντικειμενικότητα της έκφρασης, ως τη μεταδοτικότητα των εκφραστικών του μέσων, ό,τι υπάρχει συγκεχυμένο ή με άλλες μορφές στη συνείδηση των ανθρώπων, ό,τι ανησυχεί τη συνείδησή τους. Διαφορετικά είναι έντελώς μάταιο και υποκριτικό να κάνουμε με αφηρημένο και ρητορικό τρόπο ρεβερνάντζες και χαιρετούρες μπροστά στην Τέχνη με το T κεφαλαίο. Αυτή είναι μια ουσιαστική μορφή της ελευθερίας της σκέψης, αν είναι αλήθεια ότι η τέχνη είναι γνώση. Και δεν είναι τυχαίο που το σύνταγμά μας έβαλε πλάι-πλάι τους δυο όρους, τέχνη και πίστη, όταν επισφραγίζει την ελευθερία τους. Γενικά το πρόσημα για το διωγμό ήταν και εξακολουθεί να είναι το σέξ, το έρωτικό στοιχείο, το οποίο μας πολιορκεί και μας καταδιώκει. Στην πραγματικότητα είδαμε ότι επιχειρούν να πλήξουν κάτι άλλο: το φιλμ που έρευνά, το φιλμ που συνδέεται με τα σοβαρά προβλήματα, με τις σοβαρές κοινωνικές και ιστορικές αντιφάσεις της κοινωνίας μας, και με τις ήθικες αντανάκλασεις της στα άτομα και τις ομάδες, μολονότι καμιά φορά είναι αντανάκλασεις τρόμου, κρίσης, αποπροσανατολισμού για όρισμένα στρώματα της κοινωνίας μας. Κατά συνέπεια το φιλμ που καταγγέλλει την αδικία, τον έγωισμό όρισμένων ομάδων, την αναντρη και σκανδαλώδη συμπεριφορά τους, και τον πόνο άλλων κοινωνικών ομάδων, το φιλμ που συνδέεται με λίγα λόγια με την ανησυχία ανανέωσης που προβάλλει απ' τα κατάβραθα της Ιταλικής κοινωνίας. Αυτό το φοβούνται οι λογοκριτές μας. Φοβούνται το μεγάλο ρόλο που μπορεί να παίξει ο κινηματογράφος τέχνης, ο πρωτοποριακός κινηματογράφος, ο λαϊκός κινηματογράφος του καιρού μας. Υπάρχουν φιλμ που προσπάθησαν να τα αποτρέψουν, που εμπόδισαν την παραγωγή τους, θέματα για τα οποία απαγορεύεται να γίνεται λόγος, όπως η κατάληψη της γης, ο θάνατος του Τζουλιάνο, η πορεία στη Ρώμη, η μαφία, οι τέσσερις ημέρες της Νάπολι, το χρονικό της πρώτης εργατικής απεργίας, η δολοφονία του Ναττεότι και του Μπρούνο Πουότσι, και πολλά άλλα ακόμα, ανάμεσα στα οποία όπως φαίνεται κι ένα σχέδιο του συγγραφέα Ούγκο Πίρρο πάνω στα γεγονότα του περασμένου Ιουλίου στη Τζένοβα, το Παλέρμο και το Ρέτζιο. Είναι πολύ ενδιαφέρον το γεγονός ότι αυτά είναι τα θέματα που συζητούν, μελετούν κι επεξεργάζονται οι κινηματογραφιστές μας, ως σημειωθεί με τη συμπάρασταση των παραγωγών μας. Και φαίνεται ότι η ανακάλυψη αυτών των θεμάτων είναι που τρόμαξε τους ανθρώπους του Καθολικού Κέντρου Κινηματογραφίας, απ' το οποίο ξεκινάει η σημερινή ήθο-

πλαστική έκστρατεία. Βλέπουμε τότε ότι το σέξ είναι μια πρόφαση κι έξ' άλλου είναι εύκολο να το αποδείξουμε. Φτάνει να δούμε πόσα έργα προβάλλονται ανεμπόδιστα, ακόμα και για ανήλικους κάτω των 16 χρόνων, στα οποία ο έρωτισμός φτάνει συχνά σε μια αηδιαστική στάθμη χυδαιότητας. Μά χρειάζεται να πούμε μερικά παστρικά λόγια σχετικά και μ' αυτό το θέμα. Το σέξ αποτελεί μια από τις μεγάλες προϋποθέσεις του ανθρώπου μαζί με την οικονομική προϋπόθεση και την προϋπόθεση της πολιτικής εξουσίας και μπορεί ν' αποτελέσει κι αυτό πεδίο της καλλιτεχνικής έρευνας. Με τη διαφορά πως όταν ο άνθρωπος θα κυριαρχήσει πάνω σ' αυτές τις προϋποθέσεις και θα ξεπεράσει κι αυτή την πολιτική εξουσία, κατά τη γνώμη μας, θα παραμείνει η προϋπόθεση του σέξ. Κι αυτά που αναφέρονται στο σέξ δεν είναι έξω από την κοινωνία, το εναντίο είναι στενά συνδεδεμένα με τις υλικές και ιδεολογικές προϋποθέσεις, με τους θεσμούς μιιάς ιστορικά δοσμένης κοινωνίας. Πράγματι η τέχνη προσανατολίσθηκε πάντα προς αυτή την πλευρά της ανθρώπινης ζωής, προς τη σφαίρα του έρωτος, στις πιο άμεσες και γεμάτες πάθος μορφές του, στην πνευματική και ήθικη αποκορύφωσή του. Στον κόσμο της αρχαιότητας και στον ίδιο το μεσαίωνα αυτό γινόταν ελεύθερα, εκτός από ελάχιστες εξαιρέσεις, και συχνά γινόταν ελεύθερα μπροστά σε πλατειές μάζες ίσαμε την εποχή της Μεταρρύθμισης και της Αντιμεταρρύθμισης όποτε έφτασε στο αποκορύφωμά της αυτή η μανία, που συνεχιστές της και φορείς της είναι οι σημερινοί μας λογοκριτές. Τα προβλήματα του έρωτος βρίσκονται μέσα στην κοινωνία. Ακούμε συχνά να αντιπαρατίθενται από καθολικής πλευράς όρισμένα σοβιετικά φιλμ, δεν ξέρω με πόση ειλικρίνεια, μα αυτά τα φιλμ είναι η αντανάκλαση πιο προχωρημένων κοινωνικών και ήθικων συνθηκών, διαφορετικών σχέσεων, μιιάς ολοκληρωμένης ισότητας των δύο φύλων. Δεν ισχυρίζομαι βέβαια ότι εκεί τα προβλήματα του σέξ λύθηκαν με όριστικό τρόπο. Μά δεν μπορούμε να μη σημειώσουμε ότι και στη χώρα μας αυτές οι σχέσεις βρίσκονται σε μιιά φάση μεγάλης και κάποτε γοργής μεταλλαγής. Και από δω προκύπτουν φυσικά οι ανισομέρειες, οι συγκρούσεις, οι βαθειές αντιθέσεις, σε σχέση με τις οποίες διεκδικούμε το δικαίωμα έρευνας και αναπαράστασης του καλλιτέχνη, το δικαίωμα δηλαδή να συμβάλει σε μιιά πιο ένσυνείδητη γνώση των προβλημάτων, που για τόσο καιρό θεωρήθηκαν ταμπού απ' την επίσημη ήθικη της χώρας μας. Όπως διεκδικούμε το δικαίωμα και για το Ιταλικό κοινό να μπορεί να γνωρίζει, να κρίνει, να συζητεί κι ενδεχομένως να απορρίπτει τα έργα αυτών των καλλιτεχνών. Με τη λογοκρισία ή την καταπίεση δεν διορθώνουμε την ουσία των πραγμάτων, απεναντίας μόνο με την ελεύθερη συζήτηση. Και κάνοντας τόπο σ' αυτά τα καινούρια θέματα, σ' αυτούς τους καινούριους τομείς της κοινωνικής έρευνας, που τόσο πολύ φοβάται η ιθυσια τάξη της χώρας μας.

Ἡ πάλη ποῦ διεξάγει σήμερα ὁ ἰταλικὸς κινηματογράφος ἀποτελεῖ μέρος ἑνὸς εὐρύτερου ἀγῶνα, τοῦ ἀγῶνα γιὰ τὴν υπεράσπιση καὶ τὴν κατάκτηση τῶν δημοκρατικῶν ἐλευθεριῶν καὶ τῶν συνταγματικῶν θεσμῶν σὲ κάθε τομέα τῆς κοινωνικῆς ζωῆς, ἀπὸ τοὺς τόπους τῆς δουλειᾶς ὡς τὰ πνευματικὰ ἰδρύματα καὶ ὀργανισμοὺς. Ὅλες οἱ μορφές τῆς πάλης γιὰ τὴν δημοκρατία καὶ τὴν ἐλευθερία συνδέονται ἀναμεταξύ τους κί' ἂν διευρύνουμε τὸν ὀρίζοντά μας θά'λεγα ὅτι συνδέονται μεταξύ τους καὶ διεθνῶς. Αὐτὴ τὴ στιγμή πεθαίνουν στὴν

Ἀλγερία γιὰ τὴν λευτεριά κί ἀναρωτιέμαι ἂν δὲν ἔπρεπε σήμερα αὐτὸ νὰ εἶναι τὸ κυριώτερο θέμα τῆς συζήτησής μας. Ἐξ ἄλλου καὶ τὸ πρόβλημα αὐτὸ συνδέεται μὲ τὴν συζήτησή μας. Δὲν εἶναι τυχαῖο ποῦ ἡ γαλλικὴ κυβέρνησις ἀπαγόρευσε τὸ φιλμ «Ἡ ἀνθρώπινη πυραμίδα», ποῦ θὰ ἐγκαινίαζε τὸ Φεστιβάλ τῶν λαῶν στὴ Φλωρεντία, ἓνα φιλμ μὲ καφτὸ καὶ ἐπίκαιρο θέμα γιὰ κάθε ἀνθρώπινη συνείδηση ποῦ θέλει νὰ στέκεται στὸ ὕψος τῆς, ὅπως εἶναι τὸ θέμα τῶν φυλετικῶν διακρίσεων.

Μετάφραση ΜΑΝΟΛΗ ΦΟΥΡΤΟΥΝΗ

Στὸ τεῦχος Μαΐου ποῦ κυκλοφορεῖ σύντομα :

Τὸ περιοδικὸ

ΔΡΟΜΟΙ

Τῆς Εἰρήνης

Παρουσιάζει ἀποκλειστικὴ συνέντευξη μὲ τὸν

ΜΠΕΡΤΡΑΝΤ ΡΑΣΣΕΛ

Μιὰ μεγάλη ἐπιτυχία τῶν «ΔΡΟΜΩΝ»

Ἵ Ἄγγλος φιλόσοφος μιλάει γιὰ τὴν Ἑλλάδα, γιὰ τὸ ΝΑΤΟ, γιὰ τὶς βάσεις, γιὰ τὴν Εἰρήνη.

★

◆ **Η ΠΟΡΕΙΑ ΤΟΥ ΟΛΤΕΡΜΑΣΤΟΝ**

Ἵ συντάκτης τῶν «Δρόμων» Γιάννης Θεοδωράκης διηγεῖται τὶς ἐντυπώσεις του ἀπὸ τὴ φρεϊνὴ μεγαλειώδη φιλειρηνικὴ πορεία.

◆ Πῶς τὸ Ἑλληνικὸ Θέατρο ὑπὸ τὴ διεύθυνση τοῦ κ. Λ. Κουκούλα ἔδωσε τὸ ἔθνικὸ παρὼν στὴ γερμανοκρατούμενη Θεσσαλονίκη.

◆ **ΚΙ ΑΛΛΗ ΠΛΟΥΣΙΑ ΚΙ ΕΝΔΙΑΦΕΡΟΥΣΑ ΥΛΗ**

ΚΑΘΕ ΤΕΥΧΟΣ ΚΑΙ ΜΙΑ ΕΚΠΛΗΞΗ

ΔΡΟΜΟΙ

Τῆς Εἰρήνης

Περιμένετε τὸ τεῦχος τοῦ Μαΐου

Τ Ρ Ο Ϊ Σ Α

◆ ΣΟΒΙΕΤΙΚΕΣ REPRODUCTIONS

◆ ΣΟΒΙΕΤΙΚΑ ΑΛΜΠΟΥΜ ΤΕΧΝΗΣ

◆ ΠΡΟΣΩΠΟΓΡΑΦΙΕΣ ΤΩΝ ΔΙΑΣΗΜΟΤΕΡΩΝ
ΕΚΠΡΟΣΩΠΩΝ ΤΗΣ ΡΩΣΙΚΗΣ ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΑΣ

◆ ΟΙ ΠΕΡΙΦΗΜΕΣ REPRODUCTIONS "ΡΑΛΙΕΧ,,

◆ Μ Π Ι Μ Π Λ Ω Λ Α Ϊ Κ Η Σ Τ Ε Χ Ν Η Σ

◆ Μ Ι Ν Ι Α Τ Ο Υ Ρ Ε Σ Ρ Α Λ Ι Ε Χ Κ Α Ι Φ Ε Ν Τ Ο Σ Κ Ι Ν Ο

Ε Ν Τ Ο Σ Ο Λ Ι Γ Ο Υ

ΣΟΒΙΕΤΙΚΟΙ ΔΙΣΚΟΙ

(Α' Βραβείον Διεθνούς Διαγωνισμού 1960 στο Παρίσι)

ΣΟΒΙΕΤΙΚΕΣ ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΚΕΣ ΜΗΧΑΝΕΣ

(ΟΙ ΚΑΛΥΤΕΡΕΣ ΣΤΟΝ ΚΟΣΜΟ)

ΟΛΑ ΣΕ ΚΑΤΑΠΛΗΚΤΙΚΕΣ ΤΙΜΕΣ

ΑΠΟΚΛΕΙΣΤΙΚΟΙ ΕΙΣΑΓΩΓΕΙΣ

“ΤΡΟΪΣΑ,, Ο.Ε.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟΥ 18 (ΣΤΟΑ)
ΑΡΙΘΜΟΣ ΤΗΛΕΦΩΝΟΥ 610-188

ΣΧΟΛΑΙ ΞΕΝΩΝ ΓΛΩΣΣΩΝ—ΛΟΓΙΣΤΙΚΩΝ Ν. Ε. ΣΤΡΑΤΗΓΑΚΗ

ΚΕΝΤΡΙΚΑΙ ΣΧΟΛΑΙ ΑΘΗΝΩΝ

- 1) ΠΛ. ΒΙΚΤΩΡΙΑΣ 14, Τηλ. 813-120
- 2) ΚΥΨΕΛΗΣ 91
- 3) ΠΛ. ΜΕΤΑΞΟΥ ('Αχιλλέως 30)
- 4) ΠΛ. ΚΟΥΜΟΥΝΔΟΥΡΟΥ 24
- 5) ΒΕΪΚΟΥ 39
- 6) ΑΟΥΛΙΑΓΜΕΝΗΣ 59
- 7) ΠΛ. ΠΡΟΦ. ΗΛΙΑ 3, ΠΑΓΚΡΑΤΙ
- 8) ΦΙΛΕΛΛΗΝΩΝ 21, Τηλ. 36-308

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑΤΑ ΣΕ ΟΛΕΣ ΤΙΣ ΣΥΝΟΙΚΙΕΣ ΤΗΣ ΑΘΗΝΑΣ ΚΑΙ ΤΟΥ ΠΕΙΡΑΙΑ

ΚΕΝΤΡΙΚΑΙ ΣΧΟΛΑΙ ΠΕΙΡΑΙΩΣ

- 1) ΒΑΣ. ΚΩΝ)ΝΟΥ 30, Τηλ. 43-727
(Δημοτικόν Θέατρον)
- 2) ΒΑΣ. ΣΟΦΙΑΣ 128, Τηλ. 477-484
(Παρά τῷ Πασαλιμάνι)
- 3) Π. ΡΑΛΛΗ 220 (Νίκαια)



ΠΡΟΣΕΞΑΤΕ ΤΙΣ ΝΕΕΣ ΜΑΣ ΔΙΕΥΘΥΝΣΕΙΣ
ΚΑΘΩΣ ΚΑΙ ΤΙΣ
ΝΕΕΣ ΜΑΣ ΚΕΝΤΡΙΚΕΣ ΚΑΙ ΣΥΝΟΙΚΙΑΚΕΣ ΣΧΟΛΕΣ

ΚΕΝΤΡΙΚΗ ΣΧΟΛΗ ΑΘΗΝΩΝ
ΜΑΥΡΟΜΙΧΑΛΗ 7, Τηλ. 611-496

Κτίρια Πολυτελή, 'Επίπλωσις άνετος, Περιβάλον πολιτισμένον, 'Ατμόσφαιρα φιλική, Σκληρή δουλειά, 'Επιστημονική μέθοδος, Διαλέξεις, Γιορτές, 'Εκδρομές, Κινηματογραφικές Προβολές.

'Ιδρυτής. Γεν. Διευ)ντής: **Ν. ΣΤΡΑΤΗΓΑΚΗΣ**

Διπλ. Cambridge τ. Δικηγόρος. Συγγραφεύς και 'Εκδότης του μοναδικού στο είδος του σ' όλο τον κόσμο έλληνοαγγλικού περιοδικού
«THE STUDENT'S MAGAZIN»

Δ)ντής 'Αγγλικῶν D. Branch

» Γαλλικῶν J. Latour

» Γερμανικῶν F. Weinwurm

» 'Ιταλικῶν N. Candagli

Δ)ντής Λογιστικῶν 'Ηλ. Λουκαίτης

Δ)α Στενογραφίας 'Ελ. Μποζώνη

Μονοτάξιος Σχολή Λογιστῶν

Μονοτάξιος Σχολή Γραμματέων

Δ Α Κ Τ Υ Λ Ο Γ Ρ Α Φ Ι Α : 68 Γραφομηχαναί όλων τῶν Τύπων
SHORTHAND — BUSINESS — CORRESPONDENCE

Γνωρίσατε Μαθητάς μας, Παρακολουθήσατε Διδασκαλία μας

Τάξεις τῶν 15 Μαθητῶν — Λογικά Δίδακτρα — Σωστή Δουλειά

'Υποχρεωτικῶς Conversation με "Αγγλο Καθηγητή

Π Λ Η Ρ Ο Φ Ο Ρ Ι Α Ι — Ε Γ Γ Ρ Α Φ Α Ι

Σ' όλες μας τις 50 Σχολές 'Αθηνῶν — Πειραιῶς

"Ολοι οί δρόμοι οδηγούν στις Σχολές μας

ΣΧΟΛΑΙ ΞΕΝΩΝ ΓΛΩΣΣΩΝ—ΛΟΓΙΣΤΙΚΩΝ
Ν. Ε. ΣΤΡΑΤΗΓΑΚΗ

ΤΟ ΜΕΓΑΛΥΤΕΡΟ ΕΚΔΟΤΙΚΟ ΓΕΓΟΝΟΣ ΤΗΣ ΕΠΟΧΗΣ ΜΑΣ

ΑΙ ΑΚΑΔΗΜΑΪΚΑΙ ΕΚΔΟΣΕΙΣ

προσφέρουν στο έλληνικό κοινό

ΤΗΝ

== ΠΑΓΚΟΣΜΙΑ ==

ΕΓΚΥΚΛΟΠΑΙΔΕΙΑ

ΤΩΝ ΝΕΩΝ

ΤΗΣ ΑΚΑΔΗΜΙΑΣ ΠΑΙΔΑΓΩΓΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ ΤΗΣ ΕΣΣΔ

Ένα μνημειώδες έργο για νέους και μεγάλους
Η ΠΙΟ ΟΛΟΚΛΗΡΩΜΕΝΗ ΕΓΚΥΚΛΟΠΑΙΔΕΙΑ

Άπαραίτητη για κάθε βιβλιοθήκη για κάθε σπίτι. Το βιβλίο που ενδιαφέρει τον μαθητή, φοιτητή, επιστήμονα, διανοούμενο, καλλιτέχνη και κάθε εργαζόμενο.

Κυκλοφορεί την 4η Μαΐου σε εβδομαδιαία τεύχη

ΕΚΔΟΣΗ ΕΠΙΜΕΛΗΜΕΝΗ

Μετάφραση από το πρωτότυπο

ΛΑΜΠΡΟΥ Δ. ΣΕΚΛΕΙΖΙΩΤΗ, Δημοσιογράφου

Με την επίμελεια ομάδας Έλλήνων επιστημόνων: Μεταξύ τών άλλων

Οί παιδαγωγοί: ΡΟΖΑ ΙΜΒΡΙΩΤΟΥ και Μ. ΠΑΠΑΜΑΥΡΟΣ

Ό ποιητής: Κ. ΒΑΡΝΑΛΗΣ. Ό ιστορικός: ΓΙΑΝΗΣ ΚΟΡΔΑΤΟΣ

Ό ύφηγητής τής Παιδιατρικής Γ. ΣΠΗΛΙΟΠΟΥΛΟΣ (βουλευτής)

Ό καθηγητής του Πολυτεχνείου Ν. ΚΙΤΣΙΚΗΣ (βουλευτής)

ΖΗΤΗΣΑΤΕ σε λίγες μέρες από τον πλασιέ σας, τους έφημεριδοπώλας και τα περίπτερα το Α' τεύχος

Τῆς ΠΑΓΚΟΣΜΙΑΣ ΕΓΚΥΚΛΟΠΑΙΔΕΙΑΣ ΤΩΝ ΝΕΩΝ

Copyright: ΑΚΑΔΗΜΑΪΚΑΙ ΕΚΔΟΣΕΙΣ

Γραφεία: Σταδίου 33 και Πεσματζόγλου Β' όροφος