ΕΠΙΘΕΩΡΗΣΗ ΤΕΧΝΗΣ

ΑΡΙΘ. 80-81

ΑΥΓΟΥΣΤΟΣ - ΣΕΠΤΕΜΒΡΙΟΣ 1961

standard PRODUCTS

Τὰ ἀπὸ πάσης ἀπόψεως
ὑπερέχοντα προϊοντα
εἰς ὅλον τὸν κόσμον.

- ΥΓΙΕΙΝΗ
- ΘΕΡΜΑΝΣΙΣ
- ΚΛΙΜΑΤΙΣΜΟΣ
- ΜΗΧΑΝΗΜΑΤΑ

AMERICAN-Standard

ΓΕΝΙΚΟΙ ΑΝΤΙΠΡΟΣΩΠΟΙ

ΕΜΠΟΡΙΚΑΙ ΕΠΙΧΕΙΡΗΣΕΙΣ Α.Ε.

ΕΚΘΕΣΙΣ ΚΑΙ ΓΡΑΦΕΙΑ : Γ΄ ΣΕΠΤΕΜΒΡΙΟΥ 37 — ΑΘΗΝΑΙ

ΤΗΛ. 523 - 426, 534 - 975, 522 - 757

III 885

Ε Π Ι Θ Ε Ω Ρ Η Σ Η Τ Ε Χ Ν Η Σ
ΜΗΝΙΑΙΟ ΠΕΡΙΟΔΙΚΟ ΓΡΑΜΜΑΤΩΝ ΚΑΙ ΤΕΧΝΩΝ
ΔΙΕΥΘΥΝΕΤΑΙ ΑΠΟ ΕΠΙΤΡΟΠΗ

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

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΕΤΟΣ Ζ' ΤΟΜΟΣ ΙΔ'

Αὔγουστος - Σεπτέμβριος 1961 'Αριθ. τεύχους 80-81

σελίς

Α Ρ Θ Ρ Α

Μ Ε Λ Ε Τ Ε Σ

Η «ΕΠΙΘΕΩΡΗΣΗ ΤΕΧΝΗΣ»
'Η 'Ακρόπολη - 'Ελλάδα κινδυνεύει 131
GEORGE THOMSON
'Ηράκλειτος (μετ. Π. Λεκατσᾶ) 133
ΠΑΝΑΓΗΣ ΛΕΚΑΤΣΑΣ
Τόμσον 148

ΕΠΙΚΑΙΡΟΤΗΤΕΣ

Κ. ΠΟΡΦΥΡΗ
'Η πνευματικὴ ἀντίσταση στὴν 4η Αὐγούστου καὶ τὰ Νεοελ. Γράμματα. (Συνέντευξη μὲ τὸν Δημ. Φωτιάδη 162
Γ. ΒΑΛΕΤΑΣ
'Η ἀναβίωση τῆς 'Ερωφίλης 171
ΝΤΑΡΙΟ ΠΟΥΤΣΙΝΙ
'Ο δίκαιος πόλεμος (μετ. Μαν. Φουρτούνη) . 179
ΚΑΩΝΤ ΚΟΥΦΟΝ
'Ο θάνατος τοῦ Λόρκα 183
— — — — —
Τὸ μανιφέστο τῶν διανοουμένων 191

Π Ο Ι Η Σ Η

ΙΑΣΩΝ ΙΩΑΝΝΙΔΗΣ
Δύο ποιήματα 177
ΦΕΝΤΕΡΙΚΟ ΓΚΑΡΘΙΑ ΛΟΡΚΑ
Τραγοῦδι τοῦ δρόμου (μετ. Νίκου Γκάτσου) . 182

ΠΕΖΟΓΡΑΦΙΑ

ΓΙΑΝΝΗΣ ΣΚΑΡΙΜΠΑΣ
'Ο μαὶτρ ντὲ βιζὶτ τῆς κυρίας 157
ΕΡΝΕΣΤ ΧΕΜΙΝΓΟΥΑΙΗ
'Ο ἀμερικάνος (μετ. Μ. Φουρτούνη) 185
ΓΙΑΝ ΟΤΣΕΝΑΣΕΚ
Ρωμαῖος, 'Ιουλιέττα (μεταφρ. Κ. Πορφύρη) . 192

ΣΥΖΗΤΗΣΕΙΣ

ΛΙΖΑ ΚΟΤΤΟΥ
'Η ἀχίλλειος πτέρνα τῆς παιδείας μας . . . 198
ΑΣΤΕΡΗΣ ΒΟΡΕΙΝΟΣ
Γύρω στὸν 'Ιονέσκο 205
Μ. Δ.
Πῶς βλέπουν τὸν 'Ιονέσκο στὴν ΕΣΣΔ . . 207

ΕΡΕΥΝΑ

Λ. ΚΑΡΖΗΣ, ΛΕΩΝ ΚΟΥΚΟΥΛΑΣ, ΑΛΕΞΗΣ ΜΙΝΩΤΗΣ, ΓΓ. ΤΕΡΖΑΚΗΣ
Προβλήματα τῆς 'Αρχαίας τραγωδίας . . . 209

ΤΟ ΧΡΟΝΙΚΟ ΤΗΣ ΠΝΕΥΜΑΤΙΚΗΣ ΖΩΗΣ

Μ. Σ.
Συνοικία τὸ ὄνειρο καὶ κράτος ὁ φασισμὸς . 222
— — —
Τὸ κομπολόϊ τῆς δίωξης τοῦ πνεύματος . . 223
'Εκπαιδευτικὸ σκάνδαλο 224
ΣΙΛΒ. ΜΑΝΑΣΣΗΣ
Οἱ ἑορτὲς Λόγου καὶ Τέχνης στὴ Λευκάδα . 226
— — —
'Η ἀπάντηση τοῦ ΣΕΗ στὸν κ. Χουρμούζιο . 230

γιὰ τὴν ἐθνικὴ Παλιγγενεσία, εἶναι ὁ ἴδιος ὁ λαός μας, ὁ θεματοφύλακας ὅλων αὐτῶν τῶν ἀθάνατων πολιτιστικῶν θησαυρῶν.

Οἱ ἀρχαῖοι Ἕλληνες, πρὶν μποῦν σὲ ὁποιοδήποτε ἱερὸ χῶρο, ἀπίθωναν στὴν εἴσοδο τὰ ὅπλα τους. Ὁ πόλεμος, ὁ ὄλεθρος, κάθε ἔνοπλη ἀπειλή, ἔπρεπε νὰ μείνουν ἔξω ἀπὸ τὶς πύλες τῶν ναῶν. Στὸν ἱερὸ ὅμως χῶρο ποὺ λέγεται Ἑλλάδα ἡ ἀρχὴ αὐτὴ ἔπαυσε νὰ τηρεῖται. Τὰ ὅπλα μολύνουν τὴν ἀσυλία τῶν ἱερῶν Ἀκροπόλεων.

Ὁ κίνδυνος εἶναι μεγάλος καὶ ἄμεσος. Δὲν ἐντοπίζεται στὴ συγκεκριμένη Ἀκρόπολη τῆς Ἀθήνας καὶ δὲ δημιουργήθηκε τώρα τελευταῖα. Γεννήθηκε ἀπὸ τὴ στιγμὴ ποὺ ἡ πρώτη ξένη στρατιωτικὴ βάση παραβίασε τὸν ἱερὸ χῶρο τῆς πατρίδας μας. Ὅταν ἡ γῆ μας θὰ χρησιμεύσει σὰν ἀφετηρία γιὰ τὴν πρώτη ἐξόρμηση, μὲ ὅπλα, πλοῖα ἢ ἀεροπλάνα, ἐναντίον μιᾶς ἄλλης χώρας, πρέπει, μὲ μαθηματικὴ ἀκρίβεια νὰ περιμένουμε τὸ ἀπαντητικὸ πλῆγμα, ποὺ θὰ ἔρθει νὰ καταστρέψει τὴ βάση τοῦ θανάτου.

Δὲν ἔχει σημασία ἂν οἱ βάσεις βρίσκονται ἔξω ἀπὸ τὸν περιορισμένο χῶρο τῆς Ἀκρόπολης. Ναί, δὲ βρίσκονται στὴν Ἀκρόπολη, βρίσκονται ὅμως στὴν Κρήτη καὶ σὲ ἄλλα σημεῖα τῆς ἠπειρωτικῆς καὶ τῆς νησιωτικῆς Ἑλλάδας. Καὶ σὲ τούτη τὴ χώρα, ὅπου καὶ ἂν κατασκευάσεις μιὰ βάση, βρίσκεται πάντα δίπλα της μιὰ Ἀκρόπολη.

Τὰ ἀρχαῖα δόρατα, ἀπιθωμένα στὴν εἴσοδο τοῦ ναοῦ, ἐξασφάλιζαν τὴν ἀκεραιότητά του. Ἡ ἀκτίνα καταστροφῆς ὅμως τῶν σημερινῶν ὅπλων εἶναι δισεκατομμύρια φορὲς μεγαλύτερη. Δὲ χρειάζεται νὰ σκοπεύσει κανεὶς τὴν Φαιστὸ ἢ τὴν Κνωσσό. Μιὰ ἀτομικὴ βόμβα στὸ Μάλεμε ἢ στὴ Σούδα ἀρκεῖ γιὰ νὰ ἐξαφανίσει ἀπὸ τὸ πρόσωπο τῆς γῆς ὅλη τὴν Κρήτη. Καὶ μιὰ ἀπὸ τὶς νέες ὑπερβόμβες ποὺ ἑτοιμάζονται, μπορεῖ νὰ κονιορτοποιήσει ὅλη τὴν Ἑλλάδα.

Ὅταν στὴ χώρα μας ὑπάρχουν βάσεις τοῦ ἑνὸς συνασπισμοῦ, οἱ διαμαρτυρίες γιὰ τὰ ἀπαντητικὰ πλήγματα τοῦ ἄλλου συνασπισμοῦ, εἶναι σκόπιμη μετατόπιση τῆς οὐσίας τοῦ ζητήματος. Χρειάζονται βέβαια οἱ διαμαρτυρίες, καὶ μάλιστα δὲν εἶναι ἀρκετές. Πρέπει νὰ ὀργανωθεῖ ὁλόκληρη σταυροφορία. Μὰ ὁ στόχος δὲ μπορεῖ παρὰ νὰ εἶναι ἕνας: Νὰ μείνει ἡ χώρα μας ἔξω ἀπὸ τὰ ὁπλοστάσια καὶ τῶν δυὸ συνασπισμῶν. Ἀδέσμευτη καὶ ἀνεξάρτητη. Ἡ ἀνεξαρτησία δὲν εἶναι ἀσυμβίβαστη μὲ τὴν εἰρήνη. Ἀντίθετα, συνεπιφέρει καὶ ἐξασφαλίζει τὴν εἰρήνη.

Σ' αὐτὴ τὴν ἱερὴ κιβωτὸ ποὺ λέγεται Ἑλλάδα, καὶ ποὺ δὲν εἶναι μόνο κτῆμα καὶ καύχημα τοῦ λαοῦ της, ἀλλὰ κτῆμα καὶ καύχημα ὅλης τῆς οἰκουμένης, νὰ μὴν ὑπάρχουν βάσεις, ποὺ τραβᾶνε τὸ θάνατο. Νὰ κατοχυρωθεῖ διεθνῶς ἡ ἀσυλία τοῦ ἱεροῦ μας χώρου. Ὅποιος τὸν παραβιάζει, δρασκελίζοντας ἄνοπλος τὸ κατώφλι του, νὰ κηρύσσεται ἐχθρὸς τοῦ πολιτισμοῦ.

Στὴ σταυροφορία αὐτὴ ἔχουν χρέος νὰ προσέλθουν πρῶτοι οἱ πνευματικοὶ ἄνθρωποι τοῦ τόπου μας. Ὅταν διαμαρτυρόμαστε χωρὶς νὰ βλέπουμε τὸ σωστὸ στόχο, ἢ ὅταν ἀλλάζουμε σκόπιμα τὸ στόχο, γινόμαστε, ἀκούσια ἢ ἑκούσια, συνένοχοι τῆς καταστροφῆς. Τὸ σύνθημα τοῦ συναγερμοῦ δὲ μπορεῖ νὰ εἶναι ἄλλο: Μακριὰ οἱ βάσεις ἀπὸ τὸν ἱερὸ χῶρο τῆς Ἀκρόπολης-Ἑλλάδας. Ἑκὰς οἱ βέβηλοι.

Η «ΕΠΙΘΕΩΡΗΣΗ ΤΕΧΝΗΣ»

Ο ΗΡΑΚΛΕΙΤΟΣ
ΚΑΙ Η ΦΙΛΟΣΟΦΙΑ ΤΟΥ

Τοῦ GEORGE THOMSON

μετάφραση ΠΑΝΑΓΗ ΛΕΚΑΤΣΑ

Μὲ τὴν εὐκαιρία τῶν συζητήσεων γύρω ἀπὸ τὸν 'Ηράκλειτο, τὴ φιλοσοφία καὶ τὴ θέση του, ἡ Ε.Τ. δίνει στοὺς ἀναγνῶστες της μεταφρασμένο τὸ Κεφάλαιο XIII τοῦ βιβλίου τοῦ καθηγητῆ Thomson 'Οἱ Πρῶτοι Φιλόσοφοι' (2η ἔκδοση: London 1961) σελ. 271 κέ. Εἶναι ὁ δεύτερος τόμος τῆς σειρᾶς 'Μελέτες πάνου στὴν 'Αρχαία 'Ελληνικὴ Κοινωνία' (Studies in Ancient Greek Society: II). 'Ο πρῶτος τόμος της (ποὺ σημαίνεται ἐδῶ μὲ τὴν παραπομπή: Τόμ. I) εἶναι 'Τὸ Προϊστορικὸ Αἰγαῖο', γνώριμο στὸ κοινό μας ἀπὸ τὴν ἑλληνικὴ μετάφρασή του. Θεωρήθηκε ἀπαραίτητο νὰ προταχθεῖ ἡ πρώτη παράγραφο ('Η Καταγωγὴ τῆς 'Ελληνικῆς Ρητορικῆς') τοῦ Κεφαλαίου VI ('Οἱ Καδμεῖοι')· νὰ προστεθεῖ μιὰ ξεχωριστὴ παράγραφο γραμμένη ἀπὸ τὸν ἴδιο τὸν συγγραφέα, γιὰ τὴ σχέση τοῦ ἀντιθετικοῦ στοχασμοῦ καὶ ὕφους μὲ τὴν πρωτόγονη σύλληψη τῆς ζωῆς καὶ μὲ τὴν ἔκφρασή της στὶς τελετὲς τῆς Φυλετικῆς Μύησης, ἀπ' ὅπου κατάγονται τὰ Μυστήρια· ν' ἀναλυθοῦν οἱ πολὺ συντομογραφημένες παραπομπές· καὶ τέλος, ἐπειδὴ τὰ σωζόμενα τῶν προσωκρατικῶν φιλοσόφων δὲν εἶναι πρόχειρα, νὰ παρατεθεῖ τὸ κείμενο τῶν ἀποσπασμάτων τοῦ 'Ηρακλείτου ἀπὸ τὴν ἔκδοση τῶν Diels-Kranz, Die Fragmente der Vorsokratiker I [Berlin 1934]) ὅπου παραπέμπει ὁ συγγραφέας. Στὸ Συγγραφέα ποὺ πρόθυμα ἐπέτρεψε τὴ μετάφραση καὶ τὴ δημοσίευση, ποὺ συμπλήρωσε γιὰ τοὺς ἀναγνῶστες μας τὸ δημοσιευόμενο κείμενο, καὶ ποὺ δέχτηκε νὰ θεωρήσει ὁ ἴδιος τὴ μετάφραση, ἡ Ε.Τ. διαβιβάζει τὶς θερμές της εὐχαριστίες.

'Η Καταγωγὴ τῆς 'Ελληνικῆς Ρητορικῆς

Στὸ ἔργο του ''Απὸ τὴ Θρησκεία στὴ Φιλοσοφία', ποὺ δημοσιεύτηκε τὸ 1912, ὁ Cornford ἐξέτασε τὴ διδασκαλία τῶν παλαιότερων ἑλλήνων φιλοσόφων στὸ φῶς τῆς ἔνδειξης γιὰ τὴ φύση τοῦ πρωτόγονου στοχασμοῦ, ποὺ μάζεψαν ὁ Durkheim καὶ ἄλλοι, κ' ἔφτασε στὸ συμπέρασμα πὼς οἱ φιλόσοφοι δουλεύανε πάνου σ' ὁρισμένες θρησκευτικὲς ἰδέες, ποὺ εἶχαν τὶς ρίζες τους στὴ συγκρότηση τῆς φυλετικῆς κοινωνίας. Στὸ τέλος τῆς ζωῆς του καταπιάστηκε ξανὰ μὲ τὸ πρόβλημα, μ' ἀποτελέσματα ποὺ θὰ θεωρηθοῦν στ' ἀκόλουθο κεφάλαιό μας.

''Αλλος στὸ μεταξὺ μελετητὴς πλησίασε τὸ πρόβλημα ἀπ' ἄλλο δρόμο. Στὸ βιβλίο του ''Αγνωστος Θεός', ποὺ δημοσιεύτηκε τὸ 1913, ὁ Norden μελέτησε τὸν 'ἐπὶ τοῦ 'Αρείου Πάγου Λόγον' κ' ἔδειξε πὼς οἱ ἕλληνες καὶ λατίνοι συγγραφεῖς μεταχειρίστηκαν, στὴν ποίηση καὶ στὴν πεζογραφία, ὁρισμένους τύπους λόγου, ἱερολειτουργικῆς καταγωγῆς, ποὺ μποροῦν νὰ χναρολογηθοῦν, ἀνεξάρτητα, στὴν Παλαιὰ Διαθήκη. Τὰ δυὸ ρέματα, τὸ 'Ελληνικὸ καὶ τὸ 'Εβραϊκό, πηγάζοντας ἀπὸ τὴ Μεσοποταμία καὶ τὴν Αἴγυπτο, ξαναενώθηκαν στὸν Χριστιανισμό, κατὰ κύριο λόγο ἀπὸ τὸν ἀπόστολο Παῦλο πού, χάρη στὸν τόπο ποὺ γεννήθηκε καὶ στὴν ἀνατροφή του, εἴταν καλὰ ἐξοικειωμένος καὶ μὲ τὰ δύο. Στὴ βυζαντινὴ ἀργότερα Λειτουργία ξανατονώθηκαν ἀπὸ τρίτο ρέμα, τὸ Συριακό, ποὺ ἡ ἀρχική του πηγὴ εἴταν ἡ ἴδια [1].

Τὰ δυὸ τοῦτα ἔργα, ποὺ παρουσιάστηκαν τὸν ἴδιο καιρό, συμπληρώνουνε τό 'να τ' ἄλλο. 'Ο Cornford ἐνδιαφερόνταν γιὰ τὸ περιεχόμενο τοῦ ἑλληνικοῦ στοχασμοῦ, ὁ Norden γιὰ τὴ μορφή του. Κ' οἱ δυό τους φτάσαν τὸ ἴδιο συμπέρασμα: Οἱ ρίζες τῆς ἑλληνικῆς φιλοσοφίας βρισκόνταν στὶς ἀρχαῖες θρησκεῖες τῆς κοντινῆς 'Ανατολῆς. Μπάζοντας ἔτσι τὸν ἀναγνώστη καὶ στὴ θεώρηση τοῦ ἔργου τοῦ Cornford, θὰ ἐπιχειρήσω στὸ κεφάλαιο τοῦτο νὰ συνοψίσω μερικὰ ἀπὸ τὰ κύρια συμπεράσματα τοῦ Norden καὶ νὰ δείξω πῶς συμφωνοῦν μὲ τοῦ Cornford, δαχτυλοδείχνοντας σὲ μιὰ καταγωγὴ ἱερατικοῦ χαραχτήρα.

Ὁ παλαιότερος ἀπὸ τοὺς φιλοσόφους ποὺ τὰ γραφτά του ἐπιζήσανε σ' ἀρκετὴ ποσότητα γιὰ νὰ δίνουν μιὰν ἰδέα τοῦ ὕφους του, εἶναι ὁ Ἡράκλειτος ὁ Ἐφέσιος· κι ὁ φιλόσοφος αὐτὸς στάθηκε κοσμολάλητος γιὰ τὸ ὕφος του. Ἡ κεντρικὴ θεωρία τῆς φιλοσοφίας του περιέχεται σ' αὐτὸ ποὺ τ' ὀνομάζει 'ὁ *λόγος*'· καὶ τὸν παρουσιάζει σὰ νά'ταν, πραγματικά, ἕνα μυστήριο, ὅπως τὰ *λεγόμενα* τῶν Ἐλευσινιακῶν Μυστηρίων καὶ οἱ ὀρφικοὶ *ἱεροὶ λόγοι*. Μ' ἄλλους ὅρους μπορεῖ νὰ ὁριστεῖ σὰν ἡ Ἀρχὴ τῆς Ἐναντιοτροπίας καὶ δίνει τὸ κλειδὶ γιὰ τὸ ὕφος του. Ἀκριβῶς ὅπως ὁ στοχασμός του εἶναι διαλεκτικός, ἔτσι καὶ τὸ ὕφος του εἶναι ἀντιθετικό. Λέξες καὶ πρότασες ἀντιπαρατάζουνται ἀπότομα, κατὰ τρόπο ποὺ νὰ μένουν γυμνὲς οἱ ἀντίφασες τῶν ἰδεῶν ποὺ περιντύνουν. Ἔχει κανεὶς τὴν ἐντύπωση, ὅπως διατυπώνεται ἀπὸ τὸν Πλάτωνα, πὼς βλέπει ριπὲς βελῶν νὰ ρίχνουνται ἀπὸ ὁμάδα τοξότες[2]. Σὲ γλώσσα τόσο πολὺ κλιτικὴ σὰν τὴν ἑλληνική, τέτοιο ὕφος συνοδεύεται, κατανάγκη καὶ σταθερά, ἀπὸ ὁμοιοκαταληξίες καὶ παρήχησες, ὅπου ὁ Ἡράκλειτος πανωβάζει καὶ τὰ λογοπαιγνιδίσματα — οἰκουμενικὸ χαραχτηριστικὸ τοῦ πρωτόγονου λόγου, προορισμένο νὰ τὸν περιντύνει μὲ μαγικὴ ἢ ἀποκρυφικὴ σημασία. Ὄντας τόσο στενὰ ὑφασμένο μὲ τὸ περιεχόμενο, τὸ ὕφος τοῦτο δὲ στέκει νὰ χαραχτηρίζεται σὰ ρητορικό, κι ὡστόσο παρουσιάζει ὅλα τὰ χαραχτηριστικὰ τὰ τόσο γνώριμα ἀργότερα στὶς ρητορικὲς σχολές, ποὺ νὰ βρεθοῦν τεχνικοὶ γι' αὐτὰ ὅροι: *ἀντίθεσις*, *ἀσύνδετον* (πρότασες ποὺ παρατάζουνται χωρὶς συνδετικὲς λέξες), *παρίσωσις* (πρότασες μὲ τὸν ἴδιο ἀριθμὸ συλλαβές), *παρομοίωσις* (παρήχηση), *παρονομασία* (λογοπαιγνίδι)[3]. Κοντολογὶς μπορεῖ νὰ εἰπωθεῖ 'τὸ ἀντιθετικὸ ὕφος' (ἢ 'φρασεοπαραλληλία', 'Satzparallelismus', τοῦ Norden).

Ὁ ἱδρυτὴς τῆς ἑλληνικῆς ρητορικῆς εἶναι, κατὰ τὴν παραδεγμένη ἄποψη, ὁ Γοργίας ἀπὸ τοὺς Λεοντίνους, πού'ρθε στὴν Ἀθήνα τὸ 428 πΧρ., κ' ἔκαμε νὰ σαστίσουν μὲ τὴ λαμπερή του ρητορεία. Τὸ ὕφος του παραμοιάζει μὲ τοῦ Ἡράκλειτου, μονάχα πού'ναι πιὸ τεχνοδουλεμένο. Στὸν Ἡράκλειτο μορφὴ καὶ περιεχόμενο εἶναι σὲ τέλεια ἑνότητα· στὸ Γοργία ἡ μορφὴ τεχνοδουλεύεται γιὰ δικό της χατήρι. Ἡ ἐντύπωση πού 'καμε στοὺς συγκαιρινούς του Ἀθηναίους εἴταν βαθειά: τὸ βλέπουμε ἀπὸ τὸ λόγο ποὺ βάζει ὁ Πλάτων στὸ στόμα τοῦ Ἀγάθωνα στὸ 'Συμπόσιό' του. Ἡ ἐπίδρασή του στάθηκε καὶ γιὰ τὸν Θουκυδίδη ἰσχυρή, ξεχωριστὰ στὶς δημηγορίες του, μὰ στὸ ὕφος τοῦ Πλάτωνα πολὺ λιγότερη εἴταν. Τὸ ἴδιο ἀληθεύει γιὰ τὸν Ξενοφώντα, τὸν Ἰσοκράτη, τὸν Δημοσθένη κι ὅλους τοὺς ἀττικοὺς ρήτορες. Χρησιμοποιοῦν κατὰ τὴν περίσταση 'γόργεια σχήματα', μὲ διάκριση ὅμως. Στὸ μεταξύ ὡστόσο, στὸν τρίτο προχριστιανικὸ αἰώνα, τὸ 'ἀσιατικὸ' λεγόμενο 'ὕφος' μπάστηκε στὴν Ἰωνία κι ἄκμασε γιὰ κάμποσους αἰῶνες, ξεχωριστὰ στὶς ἐξελληνισμένες τῆς Κοντινῆς Ἀνατολῆς πολιτεῖες. Εἶναι ἁπλότερο ἀπὸ τοῦ Γοργία, μὰ οὐσιαστικὰ τὸ ἴδιο. Τέλος, τὸ ἴδιο ὕφος, μὲ παραπέρα τροπολογίες μὰ ἀκόμη γνωριστὸ σὰν τὸ ἴδιο, ξαναπαρουσιάζεται σὲ μέρη τῆς Καινῆς Διαθήκης καὶ μεταγυρίζει ὕστερα στὸ ξεχωριστὸ ἰδίωμα τῆς βυζαντινῆς Λειτουργίας. Ἀξίζει ἴσως νὰ παραθέσουμε μιὰ περικοπὴ ἀπὸ τὴν Πρώτη Ἐπιστολὴ πρὸς Κορινθίους:

Ἰδοὺ νῦν καιρὸς εὐπρόσδεκτος, ἰδοὺ νῦν ἡμέρα σωτηρίας· μηδεμίαν ἐν μηδενὶ διδόντες προσκοπήν, ἵνα μὴ μωμηθῇ ἡ διακονία, ἀλλ' ἐν παντὶ συνιστάνοντες ἑαυτοὺς ὡς θεοῦ διάκονοι, ἐν ὑπομονῇ πολλῇ, ἐν θλίψεσιν, ἐν ἀνάγκαις, ἐν στενοχωρίαις, ἐν πληγαῖς, ἐν φυλακαῖς, ἐν ἀκαταστασίαις, ἐν κόποις, ἐν ἀγρυπνίαις, ἐν νηστείαις, ἐν ἁγνότητι, ἐν πνεύματι ἁγίῳ, ἐν ἀγάπῃ ἀνυποκρίτῳ, ἐν λόγῳ ἀληθείας, ἐν δυνάμει θεοῦ· διὰ τῶν ὅπλων τῆς δικαιοσύνης τῶν δεξιῶν καὶ ἀριστερῶν, διὰ δόξης καὶ ἀτιμίας, διὰ δυσφημίας καὶ εὐφημίας· ὡς πλάνοι καὶ ἀληθεῖς, ὡς ἀγνοούμενοι καὶ ἐπιγινωσκόμενοι, ὡς ἀποθνήσκοντες καὶ ἰδοὺ ζῶμεν, ὡς παιδευόμενοι καὶ μὴ θανατούμενοι, ὡς λυπούμενοι ἀεὶ δὲ χαίροντες, ὡς πτωχοὶ πολλοὺς δὲ πλουτίζοντες, ὡς μηδὲν ἔχοντες καὶ τὰ πάντα κατέχοντες.[4]

Ποιά ἡ καταγωγὴ τοῦ ὕφους τούτου; Ὁ Norden πιστεύει πὼς ὁ Γοργίας ξεσήκωσε τὸ ὕφος τοῦ Ἡράκλειτου, μὰ δὲ φαίνεται ἀλήθεια. Ὁ Γοργίας δὲν εἴταν ὁ ἱδρυτὴς τῆς σικελικῆς ρητορικῆς σχολῆς: Ἔρχουνται πρὶν ἀπ' αὐτὸν ὁ ἀκραγαντίνος Ἐμπεδοκλῆς κ' οἱ συρακούσιοι Κόραξ καὶ Τεισίας.[5] Ὁ ἄλλος δρόμος ποὺ μᾶς μένει, εἶναι νὰ ὑποθέσουμε πὼς ὅλοι τους ἀντλούσαν ἀπὸ τὴν ἴδια πηγὴ — ἱερολειτουργικοῦ

χαραχτήρα. Ὁ Γοργίας κ' οἱ πρόδρομοί του κάμανε γιὰ τὴ ρητορικὴ ὅ,τι ὁ Στησίχορος γιὰ τὴ χορικὴ λυρικὴ (= Τόμ. I, 341 - 2): Πήρανε τὴν ἀρχαία ἱερολειτουργικὴ μορφή, τὴν ξεντύσαν ἀπὸ τὸ ἱεροτυπικό της 'δέσιμο', καὶ τὴ λαϊκέψανε σὰν καλλιτεχνικὴ πιὰ φόρμα.

Ἕνα ἀπὸ τὰ σωζόμενα ἀποσπάσματα τοῦ Γοργία εἶναι ἀπὸ ἐπικήδειο λόγο του, κ' ἐτοῦτο μᾶς δίνει μιὰ κάποια πολύτιμη ἔνδειξη. Ὁ ἐπικήδειος *(ἐπιτάφιος)* σχετιζόντανε μὲ τὸ μοιρολόι *(θρῆνος)*, διαφέροντας ἀπ' αὐτὸ στὸ πὼς λεγόντανε, δὲν τραγουδιόντανε, καὶ μὲ τὸ *ἐγκώμιον*, τὸ λόγο ποὺ παινοῦσε κάποιον ζωντανό· καὶ τὸ 'ἐγκώμιο' σχετιζόνταν μὲ τὸν *ὕμνον*, διαφέροντας ἀπ' αὐτὸν στὸ πὼς λεγόντανε, δὲν τραγουδιόντανε, κ' ἔβλεπε σ' ἄνθρωπο, ὄχι σὲ θεὸ ὅπως ὁ ὕμνος.[6] Οἱ φόρμες αὐτὲς στέκουν σὲ μιὰ καὶ τὴν ἴδια ἱεροτυπικὴ βάση. Περνώντας ἀπ' ὅλες τους, βρίσκουμε μιὰ σειρὰ ἰδέες πού 'ναι, φανερά, παραδομένες. Οἱ πιὸ συχνὲς εἶναι τοῦτες: Ὁ ὁμιλητὴς δείχνει πρῶτα τὴν ἀγωνία του μὴ δὲν καταφέρει νὰ βρεῖ ταιριαστὰ στὴν περίσταση λόγια.[7] Δεύτερα, ἡ δίσταξη αὐτὴ τῆς ἀρχῆς συχνὰ παίρνει τὸν τύπο ρωτήματος.[8] Τρίτο, ἡ δίσταξη ἀποδίνεται στὴν πίστη πὼς ὁ ἔπαινος μπορεῖ νὰ προκαλέσει τὸ φθόνο.[9] Τέταρτο, ὕστερα ἀπὸ τοῦτα τ' ἀρχινιστικά, ὁ ὁμιλητὴς ἀνοίγει τὸ θέμα του ἀνεβάζοντας τὸ λόγο στοὺς προγόνους τῶν προσώπων ποὺ μιλᾶ γιὰ δαῦτα.[10] Πέμπτο, τὸ πρόσωπο προσαγορεύεται ἢ περιγράφεται μὲ μιὰ σειρὰ ἐντυπωσιακὲς εἰκόνες.[11] Καί, τελευταῖα, λέγεται πὼς ἡ θύμηση τοῦ νεκροῦ εἶναι ἄφθαρτη, ἢ, ἁπλᾶ, πὼς ζεῖ ὁ πεθαμένος.[12]

Διαβάζοντας τὸν 'ἐπιτάφιο' τοῦ Γοργία βλέπουμε μονομιᾶς πὼς εἶναι καμωμένος ἀπὸ τὶς τυποπαράδοτες αὐτὲς ἰδέες. Τὸ περιεχόμενό του εἶναι παρμένο ἀπὸ ἱεροτυπικό. Τὸ ἴδιο γίνεται καὶ μὲ τὴ φόρμα του. Ἂν μελετήσουμε τὰ σωζόμενα παραδείγματα τῶν ἐπιτάφιων λόγων, θρήνων, ἐγκωμίων καὶ ὕμνων, βρίσκουμε πὼς παρουσιάζουν σ' ἐξαιρετικὸ βαθμὸ τὰ χαραχτηριστικὰ τοῦ ἀντιθετικοῦ ὕφους, ποὺ εἶναι τόσο καταφάνερα στὸ ὕφος τοῦ Γοργία καὶ τοῦ Ἡρακλείτου.[13] Ἀξίζει, ἀλήθεια, νὰ σημειωθεῖ πὼς σὲ κάποιους ἀπὸ τοὺς Θρήνους, ἡ ἀντιθετική τους συγκρότηση δὲν εἶναι τυπικὴ μοναχά, ὅπως στὸν Γοργία, μὰ καθορισμένη ἀπὸ τὸ περιεχόμενο, ὅπως στὸν Ἡράκλειτο.[14]

Γυρίζοντας στὰ Ἐλευσίνια Μυστήρια, βρίσκουμε πὼς, ἀγκαλὰ καὶ λιγοστὲς μονάχα λειτουργικὲς φράσες τους σωθήκανε, ὅλες τους συμμορφώνουνται, καὶ μερικές τους ἐκπληκτικά, στὸν ἀντιθετικὸ τύπο τοῦ ὕφους.[15]

Τέλος, ὑπάρχουν δυὸ περιστατικὰ σχετικὰ μὲ τὸν Ἡράκλειτο ποὺ θέλουνε τὴν προσοχή μας. Ξέρουμε πὼς εἶχε μαθητές, τοὺς Ἡρακλείτειους[16], καὶ μποροῦμε νὰ εἰκάσουμε πὼς εἴταν ὀργανωμένοι σὲ μιὰ θρησκευτικὴ ἑταιρία, ὅπως οἱ Ὀρφικοί, οἱ Πυθαγόρειοι, κι ἄλλες φιλοσοφικὲς σχολές. Ξέρουμε πάλι πὼς ὁ Ἡράκλειτος ἀνῆκε στὴ βασιλικὴ οἰκογένεια τῆς Ἔφεσος, ποὺ κατέβαινε ἀπὸ τὸν ἱδρυτὴ τῆς πολιτείας Ἄνδροκλο, ποὺ ὁ πατέρας του, ὁ Κόδρος, στάθηκε βασιλιὰς τῆς Ἀθήνας (= Τόμ. I, 406 - 7). Θὰ εἶχε σταθεῖ κι ὁ ἴδιος βασιλιάς, ἂν δὲν εἶχε παραιτηθεῖ ἀπὸ τὸ ἀξίωμα, γιὰ χάρη τοῦ ἀδερφοῦ του.[17] Ἕνα ἀπὸ τὰ βασιλικὰ προνόμοια εἴταν ἡ ἱερατεία τῆς Δήμητρας Ἐλευσινίας.[17] Πρέπει νὰ ὑποθέσουμε πὼς τὸ προνόμιο τὸ εἶχαν ἀποχτήσει οἱ πρόγονοί του σὰ βασιλεῖς τῆς Ἀθήνας· γιατὶ ὁ ὑπεύθυνος γιὰ τὰ Ἐλευσίνια Μυστήρια ἀθηναῖος ἀξιωματοῦχος εἴταν ὁ *ἄρχων βασιλεύς*[18]. Ὁ Ἡράκλειτος ἔτσι βγαίνει ἀπὸ ἀρχαία βασιλικὴ οἰκογένεια. Ἀπὸ δικαίωμα καταγωγῆς, εἴταν ἱερέας - βασιλιὰς κι ὁ ἴδιος. Νὰ γιατὶ ἔγραψε σὲ ἱερατικὸ ὕφος.

1) Norden, Agnostos Theos (Leipzig/Berlin 1913) 207, 260—1. Cantarella, I Poeti Bizantini (Milano 1948) 2, 28-37. 2) Πλάτων, *Θεαίτητος* 180 a. 3) Ἀριστοτέλης, *Ῥητορικὴ* 3, 9. Δημήτριος, *περὶ Ἑρμηνείας* 192. Cicero, Orationes 2, 63. 256. 4) *2 πρὸς Κορινθίους* 6, 2. Thomson, 'From Religion to Philosophy': Journal of Hellenic Studies 73 (1953) (77 κἑ) 79—81. 5) Διογένης Λαέρτιος 8, 58—9. Quintilianus, Instit. Oratoriae 3, 1, 8. 6) Ἀριστείδης *Ρητορ.* 1, 160 (Rhet. Graeci 5, 60). 7) Γοργίας Ἀπ. 6. Πλάτων, *Συμπόσιον* 180 d. 194 e. *Μενέξενος* 236 e. Θουκυδίδης 2, 35, 2. Δημοσθένης 60, 1. Ἰσοκράτης 10, 12—3. Λιβάνιος, *Βασιλικὸς εἰς Κωνστάντιον καὶ Κώνσταντα* (*Λογ.* 59), 5. 8) Δημοσθένης 60, 15. Πλάτων, *Μενέξενος* 236 e. Λυσίας 2, 1—2. Αἰσχύλος, *Χοηφόροι* 854=855, παράβαλε 314=315, 417—8, *Ἀγαμέμνων* 775—8=783—6, 1490—1. Θεόκριτος 17, 11. Εὐμάθιος,

10. 11. Ἀναξιμένης, *Ρητορ.* 35. Μένανδρος, *π. ἐπιδεικτ.* 11. 17. Λιβάνιος *Ἔγκ.* 3, 1. Ἀνδρέα τοῦ Κρητός, *Μέγας Κανὼν* (Cantarella ἀν. 1, 100–1). Cantarella ἀν. no. 41 (1. 77). Οἱ περικοπὲς αὐτὲς μποροῦν νὰ συγκριθοῦν μὲ πολλοὺς ὕμνους ποὺ ἀρχίζουν μὲ τὴ δυσκολία τοῦ τραγουδιστῆ νὰ βρεῖ τὸ σωστὸ ὄνομα γιὰ νὰ ἐπικαλεθεῖ τὸ θεό: Norden ἀν. 144–7. 9) Πλάτων, *Νόμοι* 802 a (παράβαλε Ἡρόδοτο 1, 32, 7). Γοργίας Ἀπ. 6. Πλάτων, *Ἱππίας (μ.)* 282 a. Αἰσχύλος, *Ἀγαμ.* 894=904. Βακχυλίδης 3, 67. 5, 187. 12, 199. Πίνδαρος, *Ὀλ.* 8, 54. Θουκυδίδης 2, 35, 2. Δημοσθένης 60, 14. 10) Θουκυδίδης 2, 36, 1. Λυσίας 2, 3. Ἰσοκράτης 10, 16. 11, 10. Πλάτων, *Μενέξενος* 237 a–b, *Συμπ.* 178 b. Λιβάνιος, *Ἔγκ.* 3, 1, παράβ. 2, 1. 3, 2. 4, 1. Ἀφθόνιος, *Προγυμνάσματα* 8. 11) Πλάτων, *Συμπ.* 197 d–e. Αἰσχύλος, *Ἀγαμ.* 887–90= 896–9. Εὐριπίδης, *Ἀνδρομ.* 891. Antoniadi, La place de la Liturgie dans la tradition des lettres greques (Leiden 1939) 354. Βαλέτας, *Ἀνθολ. Δημ. Πεζογραφίας* 1. 88–9. *Ἱερὰ Σύνοψις καὶ τὰ Ἅγια Πάθη* (Ἀθῆναι, χ. χρ.) 37. 12) Γοργίας Ἀπ. 6. Λυσίας 2, 79–80. Σιμωνίδης Ἀπ. 121. Αἰσχύλος, *Χοηφ.* 602=504, *Ἱερὰ Σύνοψις* (ἀν.) 124. Σημείωσε ἰδιαίτερα τὸ τελευταῖο παράδειγμα ποὺ εἶναι τόσο δυναμερό, ὅσο κι ὁ Ἡράκλειτος ὁ ἴδιος: *Κύριε Θεέ μου, ἐξόδιον ὕμνον καὶ ἐπιτάφιαν ᾠδήν σοι ᾄσομαι, τῷ τῇ ταφῇ σου ζωῆς μου τὰς εἰσόδους διανοίξαντι καὶ θανάτῳ θάνατον καὶ ᾅδην θανατώσαντι.* 13) Τὰ ἀκόλουθα χωρία εἶναι λιγοστὰ ἀνάμεσα σὲ πολλὰ ποὺ θὰ μποροῦσαν νὰ προστεθοῦνε σ' αὐτὰ ποὺ παραθέσαμε κιόλας: Θουκυδίδης 2, 40, 1. Δημοσθένης 60, 37. Σιμωνίδης Ἀπ. 5. Ἀχιλλεὺς Τάτιος 1, 13. Εὐμάθιος 7, 9. Λουκιανός, *π. Πένθους* 13. Λιβάνιος *Μονῳδία ἐπὶ Νικομηδείᾳ* (*Λόγ.* 61) 12. Αἰσχύλος, *Χοηφ.* 326= 328, *Ἑπτὰ ἐπὶ Θήβαις* 91–3=93–5, *Πέρσαι* 702–4=700–2. Σοφοκλῆς, *Τραχίνιαι* 947, *Ἠλέκτρα* 197. Εὐριπίδης, *Βάκχαι* 1153. 14) Αἰσχύλος, *Ἑπτὰ ἐπὶ Θήβαις* 941–5=961–4. Σοφοκλῆς, *Αἴας* 394. Αὐτὴ φαίνεται νά 'ναι ἡ ἀρχὴ τοῦ σχήματος ποὺ γνωρίζεται μὲ τὸ ὄνομα 'ὀξύμωρον' (αὐτο-ἀντιφατικὴ ἔκφραση) ποὺ εἶναι καταφάνερο χαραχτηριστικὸ τοῦ ὕφους τοῦ Αἰσχύλου, καθρεφτίζοντας τὴ βαθειὰ αἴσθησή του τῆς διαλεκτικῆς. 15) Κλήμης Ἀλεξ. *Προτρεπτικὸς* 2, 14. Firmicus Maternus, de errore profanarum religionum 18. Δημοσθένης 18, 259. Πλούταρχος, *Παροιμ.* 16. Πρόκλος, *εἰς* Πλάτωνος *Τίμαιον* 293 c. Ἱππόλυτος, *Ἔλεγχος αἱρέσεων*, 5, 7. 16) Πλάτων, *Θεαίτητος* 180 a. Διογένης Λαέρτιος 9, 6. 17) Διογένης Λαέρτιος 9, 6. 18) Στράβων 633. Ἀριστοτέλης, *Ἀθην. Πολ.* 57, 1.

. . . . . .

Πρόσθετη Σημείωση τοῦ Συγγραφέα

γιὰ τὴ σχέση τῶν μυστηριακῶν λόγων μὲ τὴν πρωτόγονη ἰδέα τοῦ Κύκλου τῆς Ζωῆς καὶ τοῦ Θανάτου

Τὰ ἀρχαῖα Μυστήρια, ποὺ πολλοὶ ἀντιθετικοὶ λειτουργικοὶ λόγοι τους φτάσαν ἴσαμ' ἐμᾶς, κατεβαίνανε, μέσα ἀπὸ τὸν Διονυσιακὸ θίασο καὶ τοὺς ἄλλους θιάσους, ἀπὸ τὸ ἱεροτυπικὸ τῆς φυλετικῆς Μύησης. Τὸ ἱεροτυπικὸ αὐτὸ ἐνσωματώνει τὴν ἰδέα τοῦ τοτεμικοῦ κύκλου τῆς γέννησης καὶ τοῦ θανάτου. Τὸ παιδὶ ἢ ἡ κόρη ποὺ μυεῖται μὲ τὶς τελετὲς αὐτὲς πεθαίνει σὰν παιδὶ ἢ κόρη καὶ ξαναγεννιέται σὰν ἄντρας ἢ γυναίκα· ὅμοια, ὅταν τὸ πρόσωπο γεράζει καὶ πεθαίνει, ξαναγεννιέται σὰν πνεῦμα προγονικό, καὶ στὸν κατάλληλο καιρὸ τὸ προγονικὸ πνεῦμα ξαναγεννιέται σὰν ἀνθρώπινο βρέφος. Ἡ ἰδέα αὐτή, ποὺ ἀνακρατήθηκε καὶ στὰ ἑλληνικὰ Μυστήρια, πὼς ἡ ζωὴ εἶναι θάνατος κι ὁ θάνατος εἶναι ζωή, εἶναι θεμελιακὴ στὸν πρωτόγονο στοχασμό, ποὺ γιὰ τοῦτο ἴσα-ἴσα εἴταν διαλεκτικὸς στὸν οὐσιαστικὸ μηχανισμό του. Ἔτσι μποροῦμε νὰ ποῦμε πὼς ἡ διαλεκτικὴ τοῦ Ἡράκλειτου κατάγεται, μέσα ἀπὸ τὴν ἱερατικὴ παράδοση, ἀπὸ τὴ διαλεκτικὴ ἄποψη τοῦ κόσμου ποὺ χαραχτηρίζει τὴν προταξικὴ κοινωνία. Μὲ τὴν παραπέρα ἐξέλιξη τῆς ταξικῆς κοινωνίας ἡ διαλεκτικὴ δίνει θέση στὴ μεταφυσική, ὅπως θὰ δοῦμε.

. . . . . .

XII

ΓΙΓΝΕΣΘΑΙ

1. Ἡράκλειτος: Ἡ Πολιτικὴ θέση του

Ἡ δημοκρατικὴ ἐπανάσταση σημειώνει μιὰ καμπὴ γιὰ τὴν ἑλληνικὴ κοινωνία. Εἴταν τὸ κορύφωμα τοῦ ἀγώνα ἀνάμεσα στοὺς εὐγενεῖς γαιοκτήμονες ἀπὸ τὴ μιά, καὶ στοὺς ἐμπόρους καὶ τοὺς χωρικοὺς ἀπὸ τὴν ἄλλη. Ἡ ἐπιτυχία τοῦ ἀγώνα κατορθώθηκε μονάχα μὲ τὴν ἀνάπτυξη τῆς δουλικῆς ἐργασίας. Γιὰ
 τὴν ἐμπορικὴ τάξη, πού 'δε σ' αὐτὴ τὴν πραγμάτωση τῶν σκοπῶν της, ἀντιπροσώ-

πευε τὸ τελικὸ κατόρθωμα τῆς κοινωνικῆς δικαιοσύνης, μὴν ἀφήνοντας ἀνικανοποίητο κάτι. Στὴν πραγματικότητα δὲν εἴτανε τίποτα τέτοιο. Εἴταν, καλλίτερα, ἡ πολιτικὴ ἔκφραση τοῦ ριζικοῦ μετασχηματισμοῦ στὴν ταξικὴ συγκρότηση τῆς κοινωνίας ποὺ περιγράψαμε στὸ Κεφάλαιο IX. Εἴταν ἡ πρώτη μορφὴ πολιτείας προσαρμοσμένης σὲ μιὰν ἐμπορευματοπαραγωγικὴ κοινότητα ἀπὸ δουλοχτῆτες καὶ δούλους.

'Απ' αὐτὸ δὲν πρέπει, βέβαια, νὰ βγάζει κανεὶς πώς, μέσα στὸ σῶμα τῶν πολιτῶν, ὁ ἀγώνας ἀνάμεσα στοὺς πλούσιους καὶ στοὺς φτωχοὺς εἶχε πάψει· ὄχι, μὰ περιντύθηκε νέο τύπο, ὑποταγμένο στὸν ἀγώνα ἀνάμεσα στοὺς δουλοχτῆτες καὶ τοὺς δούλους. 'Ακόμη κ' οἱ φτωχοὶ πολίτες, οἱ πιὸ πολλοί, εἶχαν ἕναν ἢ δυό, τὸ λιγότερο, δούλους. 'Ο σκοπός τους, ἔτσι, δὲν εἴταν νὰ ἑνωθοῦν μὲ τοὺς δούλους σ' ἕναν ἀγώνα γιὰ τὴν κατάργηση τῆς δουλείας, μά, ἀντίθετα, ν' ἁπλώσουν τὴν ἐκμετάλλευση τῆς δουλικῆς ἐργασίας, ἔτσι ποὺ νὰ σιγουρέψουν γιὰ λόγου τους μεγαλύτερή της μερίδα. Τραβώντας ὅμως ἔτσι, πέσανε σὲ φαῦλο κύκλο. 'Αδιάφορα ἀπὸ τὸ πόσο δραστήρια μπορούσανε νὰ πολεμοῦν γιὰ νὰ διορθώσουν τὶς ἀνισότητες ἀνάμεσα σ' ἐλόγου τους καὶ τοὺς πλούσιους, τὸ ἀποτέλεσμα εἴταν νὰ βαθαίνουν μονάχα τὸ χάσμα, ἀπ' ὅπου βγαίναν οἱ ἀνισοσύνες. 'Εδῶθε ἡ πάλη ἀνάμεσα στοὺς δημοκρατικοὺς καὶ τοὺς ὀλιγαρχικοὺς συνεχίστηκε μὲ παραφορὰ καὶ μ' ἕνα αἴσθημα ἀπελπισίας ποὺ ὅλο δυναμώναν. Γιατὶ τὸ πρόβλημα δὲ σήκωνε, μέσα στὰ ὅρια τῆς πόλης-κράτους, ἄλλο λύσιμο, ἀπὸ τὸν ὄλεθρο καὶ τῶν δυὸ τάξεων ποὺ ἀντιπαλεύαν.

'Η δημοκρατικὴ ἐπανάσταση συντελέστηκε στὶς λογὶς πολιτεῖες σὲ διαφορετικὲς χρονολογίες, ποὺ κλιμακώνουνται ἀπὸ τὴν ἀρχὴ τοῦ ἕκτου ἴσαμε τὸν τέταρτο αἰώνα· μὰ στὴ χώρα, σὰ σύνολο, τὸ κίνημα κορυφώθηκε στὸ διάστημα τῶν Περσικῶν Πολέμων, ποὺ κλείνουνε τὸ 479 πΧρ. Τὸ διάστημα πέφτει μέσα στὰ ὅρια τῆς ζωῆς τοῦ 'Ηράκλειτου καὶ τοῦ Παρμενίδη, ποὺ τὸ ἔργο τους, ὅπως θὰ φανεῖ ἀπὸ τοῦτο καὶ τ' ἀκόλουθο κεφάλαιο, σημειώνει μιὰ καμπὴ στὴν ἐξέλιξη τοῦ ἑλληνικοῦ στοχασμοῦ.

'Ο 'Ηράκλειτος ἀνῆκε στὴν ἀριστοκρατία τῆς Ἔφεσος. 'Η στάση του εἴταν ἀντιδημοκρατική: Κατακρίνει μὲ πάθος τὸ λαὸ γιατὶ ἐξόρισε τὸν ἀδερφό του, καὶ καταφρονᾶ τὴ λαϊκὴ λατρεία τοῦ Διονύσου. [1] Εἴχαμε κιόλας τὴν εὐκαιρία ν' ἀναφέρουμε ἕναν ἄλλο συνειδητὸ ἀριστοκράτη. τὸν Θέογνι τὸ Μεγαρέα. Οἱ ἄποψη τοῦ ἑνὸς καὶ ἡ ἄποψη τοῦ ἄλλου αὐτοῦ εὐγενῆ, ποὺ τοὺς χωρίζει ἕνας ἀπὸ τοὺς πιὸ ταραχεμένους αἰῶνες τῆς ἑλληνικῆς ἱστορίας, παρουσιάζουν μιὰν ἀντίθεση, ποὺ κάτι ἔχει νὰ μᾶς μάθει. 'Ο Θέογνις εἶχε καταγγείλει τὴ συνέπεια τοῦ χρήματος, τὸ ν' ἀνασμίγει τ' ἀντίθετα, τοὺς εὐγενεῖς καὶ τοὺς κοινούς, πού, σὰν ἀριστοκράτης, ἤθελε νὰ τοὺς κρατήσει χώρια. 'Η στάση τούτη ἀνήκει στὰ παλαιότερα στάδια τοῦ δημοκρατικοῦ κινήματος, ὅπου ἡ δουλεία δὲν εἶχε ἀναπτυχθεῖ ἀκόμη. 'Αντιμέτωπα τῆς ἰδέας αὐτῆς, οἱ Πυθαγόρειοι, ἀντιπροσωπεύοντας τοὺς ἀνθρώπους τοῦ χρήματος, προβάλαν τὴν ἰδέα τῆς 'κράσεως' τῶν ἀντίθετων στὸ 'μέσο'. 'Η πυθαγόρεια θεωρία ἀντιμετωπίζεται, μὲ τὴ σειρά της, ἀπὸ τὸν 'Ηράκλειτο, ποὺ βεβαιώνει πὼς ὁ κόσμος κρατιέται ὄχι μὲ τὸ συγκερασμό, μὰ μὲ τὴν ἔνταση, ὄχι μὲ τὴν ἁρμονία, μὰ μὲ τὴν ἀμάχη. Ἔτσι κιόλας, σὰ γιὰ νὰ μπήξει βαθιὰ τὸ καρφί, δανείζεται τὴν εἰκόνα τῆς παρομοίωσης ἀπὸ τὸν πυθαγορικὸ 'Απόλλωνα, θεὸ τοῦ δοξαριοῦ καὶ τῆς λύρας:

> Δὲν καταλαβαίνουν πόσο συμφωνᾶ διαφέροντας — ἡ ἁρμονία ἀπ' ἀντίδρομα τεντώματα, καθὼς στὸ τόξο καὶ στὴ λύρα. [2]

Μὲ τὸ ν' ἀρνιέται τὴν πυθαγορικὴ θεωρία, ὁ 'Ηράκλειτος κάνει κάτι παραπάνου ἀπὸ νὰ ξαναβεβαιώνει τὴν παλιὰ ἀριστοκρατικὴ στάση. Τὴν περιντύνει μὲ καινούριο νόημα ποὺ ἀνταποκρίνεται στὴ νέα εὐθυγράμμιση τῶν τάξεων. 'Αντιτάζοντας στὴν κράση ἢ συμφιλίωση, τὴν ἔνταση ἢ διαμάχη, εἶναι σύμφωνος μὲ τὸν Θέογνι· μὰ τὰ ἀντίθετα δὲν εἶναι πιὰ τὰ ἴδια. Τὰ δικά του ἀντίθετα δὲν εἶναι ἀριστοκράτες κι ἀστοί, μὰ ἐλεύθεροι καὶ δοῦλοι. Αὐτὸ βγαίνει καθαρὰ ἀπὸ τὰ ἴδια του τὰ λόγια:

> 'Ο πόλεμος εἶναι πατέρας ὁλονῶν καὶ βασιλιὰς ὁλονῶν, αὐτὸς ἔκαμε θεοὺς κι ἀνθρώπους, ἐλεύθερους καὶ δούλους. [3]

Γι αὐτόν, ἔτσι, ἡ διαμάχη εἶναι ἀπόλυτη, ἡ ἑνότητα σχετική. Αὐτὸ εἶναι ἀληθινὴ διαλεκτική. Τὸ κύριο ρώτημα ποὺ ἀντιμετωπίζουμε μελετώντας τὸ ἔργο του,

εἶναι: Ποιές εἴταν οἱ συνθῆκες ποὺ κάμανε μπορετὴ μιὰ τόσο λαμπρὴ συμβολὴ στὴν ἀνθρώπινη σκέψη;

1) Ἡράκλειτος Ἀπ. 14: *νυκτιπόλοις, μάγοις, βάκχοις, λήναις, μύσταις (Ἡ. ἀπειλεῖ τὰ μετὰ θάνατον)· τὰ γὰρ νομιζόμενα κατ' ἀνθρώπους μυστήρια ἀνιερωστὶ μυεῦνται.* 15: *εἰ μὴ γὰρ Διονύσωι πομπὴν ἐποιοῦντο καὶ ὕμνεόν ἆσμα ἀιδίοισιν, ἀναιδέστατ' εἴργαστ' ἄν· ὠυτὸς δὲ Ἀίδης καὶ Διόνυσος, ὅτεωι μαίνονται καὶ ληναΐζουσιν.* 121: *ἄξιον Ἐφεσίοις ἡβηδὸν ἀπάγξασθαι πᾶσιν καὶ τοῖς ἀνήβοις τὴν πόλιν καταλιπεῖν κτλ.* 2) αὐτ. 51: *οὐ ξυνιᾶσιν ὅκως διαφερόμενον ἑωυτῶι ὁμολογέει· παλίντροπος ἁρμονίη ὅκωσπερ τόξου καὶ λύρης.* 3) αὐτ. 53: *πόλεμος πάντων πατήρ ἐστι, πάντων δὲ βασιλεύς, καὶ τοὺς μὲν θεοὺς ἔδειξε τοὺς δὲ ἀνθρώπους, τοὺς μὲν δούλους ἐποίησε τοὺς δὲ ἐλευθέρους.*

2. Ὁ Ἡράκλειτος καὶ τὰ Μυστήρια

Αν ὁ Πυθαγορισμὸς μπορεῖ νὰ χαραχτηριστεῖ πὼς βγῆκε ἀπὸ τὴν κρούση τοῦ ἰωνικοῦ ὀρθολογισμοῦ στὸν ὀρφικὸ μυστικισμό, μποροῦμε νὰ ποῦμε πὼς τὸ ἔργο τοῦ Ἡράκλειτου ἀντιπροσωπεύει τὴν κρούση τοῦ Πυθαγορισμοῦ στὸν ἰωνικὸ ὀρθολογισμό. Ὁ Ἡράκλειτος μιλεῖ μὲ καταφρόνεση γιὰ τὸν Πυθαγόρα καὶ γιὰ τὶς λαϊκὲς λατρεῖες τοῦ Διονύσου. Κι ὡστόσο, ἀνόμοια ἀπὸ τοὺς μιλήσιους προκατόχους του, ἐνδιαφέρεται βαθιὰ γιὰ τὴν καλοκατάσταση τῆς ψυχῆς, κι ἀναγυρεύει στὴ συγκρότηση τοῦ σύμπαντος ὁδηγὸ γιὰ τὸν τρόπο τοῦ βίου. Σὲ κάθε περίσταση, ἡ ἄποψή του εἴταν ἀριστοκρατικὴ καὶ ἱερατική: Εἶχε ἕνα σῶμα μαθητές, τοὺς Ἡρακλείτειους, μὰ δίχως κανένα πρόγραμμα κοινωνικῆς ἢ πολιτικῆς μεταρρύθμισης, καὶ δὲν εἶχαν ἐπίδραση ποὺ νὰ μπορεῖ νὰ παραβγεῖ μὲ τὴν ἐπίδραση τῶν Πυθαγορικῶν ἀδερφοτήτων. Ἀπὸ τὴν ἄποψη τούτη προλαβαίνει τὸν ἀτομισμὸ τοῦ Σωκράτη, τοῦ Δημοκρίτου, τοῦ Ἐπικούρου.

Ἔγραψε ἕνα βιβλίο ποὺ τὸ κατάθεσε στὸ ναὸ τῆς Ἐφέσιας Ἄρτεμης. Ἀπ' αὐτὸ σωθήκανε κάπου 130 ἀποσπάσματα, τὸ περισσότερο μικρὰ κι ἀσυνάρτητα, μὰ φτάνουν νὰ μᾶς δώσουν μιὰ γενικὴ ἰδέα τῆς μορφῆς καὶ τοῦ περιεχόμενου τῆς διδασκαλίας του. Δείχτηκε στὸ Κεφάλαιο VI ὅτι τὸ πεζογραφικὸ ὕφος του εἶναι ἱερατικὸ καὶ λειτουργικό, σὲ συνάρτηση μὲ τὴ θέση του σὰ μέλους τῆς βασιλικῆς οἰκογένειας πού'χε τὴν κληρονομικὴ ἱερατεία τῆς Δήμητρας Ἐλευσινίας, καὶ διατυπώθηκε ἡ ἰδέα πὼς τὸ βιβλίο του εἴταν ἕνας 'λόγος' παρουσιασμένος κατὰ τὸν τρόπο τῶν ὀρφικῶν *ἱερῶν λόγων* καὶ τῶν *λεγομένων* τῶν Ἐλευσινιακῶν Μυστηρίων. Ἡ ἰδέα βεβαιώνεται ἀπὸ τὴν ἐξέταση τῶν εἰσαγωγικῶν παραγράφων, ποὺ παραδοθήκανε σὲ μεγαλύτερο ἢ μικρότερο βαθμὸ ἀτόφιες:

Εἶναι σοφὸ ν' ἀκούσει κανείς, ὄχι ἐμένα, ἀλλὰ τὸ Λόγο, καὶ νὰ συμφωνήσει πὼς ὅλα τὰ πράματα εἶναι ἕνα.

Τὸ Λόγο τοῦτο, ποὺ εἶναι παντοτινός, πρωτακούγοντάς τον οἱ ἄνθρωποι δὲν τὸν καταλαβαίνουν περισσότερο ἀπ' ὅσο πρὶν τὸν ἀκούσουν. Καθὼς ὅλα γίνουνται σύμφωνα μὲ τὸ Λόγο τοῦτο, οἱ ἄνθρωποι μοιάζουνε ἄμαθοι κι ἄπραγοι ὅταν καταπιάνουνται μὲ λόγια καὶ μ' ἔργα σὰν αὐτὰ ποὺ ἐγὼ ἱστορῶ, χωρίζοντας τὸ καθετὶ σύμφωνα μὲ τὴ φύση του καὶ δείχνοντας πῶς εἶναι. Οἱ ἄλλοι ἄνθρωποι δὲν ξέρουν τί κάνουν ὅταν εἶναι ξυπνητοί, ὅπως ἀκριβῶς λησμονοῦν ὅσα κάνουν ὅταν εἶναι κοιμισμένοι.

Ἀκούγοντας χωρὶς νὰ καταλαβαίνουνε, μοιάζουνε μὲ τοὺς κουφούς. Ἡ παροιμία μολογᾶ γι' αὐτοὺς πὼς λείπουνε, κι ἂς εἶναι παρόντες.

Κακοὶ εἶναι μάρτυρες τὰ μάτια καὶ τ' αὐτιὰ γιὰ τοὺς ἀνθρώπους πού 'ναι βάρβαρη ἡ ψυχή τους.[4]

Τὸ νόημα τοῦ *λόγου*, ποὺ ἀποδίνεται στὴ μετάφραση 'ὁ Λόγος', θὰ ἐξεταστεῖ σὲ λίγο. Ἐδῶ μεταφέρει τὴν ἰδέα ἑνὸς μυστηριακοῦ λόγου (*ἱερὸς λόγος*). Οἱ ἄνθρωποι χωρίζουνται σὲ τρεῖς κατηγορίες: Σ' ἐκείνους ποὺ ἔχουν ἀκούσει καὶ καταλάβει τὸ Λόγο, ὅπως ὁ ἴδιος ὁ Ἡράκλειτος· σ' ἐκείνους ποὺ τὸν ἔχουν ἀκούσει γιὰ πρώτη φορά, μὰ δὲν τὸν ἔχουν ἀκόμη καταλάβει· καὶ σ' ἐκείνους ποὺ δὲν τὸν ἔχουν ἀκούσει. Ἐκεῖνοι ποὺ τὸν ἔχουν ἀκούσει καὶ τὸν ἔχουν καταλάβει ἀνήκουν στὸ δεύτερο βαθμὸ τῆς μύησης, ποὺ γνωρίζεται μὲ τὸν ὅρο *ἐποπτεία*· ἐκεῖνοι ποὺ τὸν ἔχουν ἀκούσει μὰ δὲν τὸν ἔχουν ἀκόμη καταλάβει, ἀνήκουν στὸν πρῶτο βαθμὸ (*μύησις*), σ' ἐκείνους ποὺ μόλις μυηθήκαν· κ' ἐκεῖνοι ποὺ δὲν τὸν ἔχουν ἀκούσει εἶναι οἱ *ἀμύητοι*, οἱ μὴ μυημένοι. Ὅτι τὸ σχῆμα τοῦτο βρίσκεται μέσα στὴν πρόθεση τοῦ συγγραφέα, εἶναι φανερὸ ἀπὸ τὶς ἀκόλουθες σκέψες.

Πρῶτα, τὸ εἰδικὸ νόημα *τῆς ἐποπτείας*, μ' ἀναφορὰ στὸ δεύτερο βαθμὸ τῶν Μυστηρίων, εἴταν τόσο πολυγνώριμο, ποὺ στὴν ὑστερότερη ἑλληνικὴ φιλολογία, ἀπὸ τὸν Πλάτωνα καὶ πέρα, βρίσκουμε τὸ δεύτερο ἢ πιὸ προχωρημένο βαθμὸ τῆς κάθε, πές, σπουδῆς ἢ ἐπιδίωξης, νὰ χαραχτηρίζεται σταθερὰ σὰν ὁ δεύτερος βαθμὸς στὴν πρόοδο τοῦ μυουμένου.[6] Δεύτερα, ἡ λέξη *ἀσύνετος*[7], ποὺ ἐφαρμόζεται ἐδῶ σ' ἐκείνους ποὺ 'δὲν καταλαβαίνουν' τὸ Λόγο, συνηθίζεται γιὰ κείνους ποὺ 'δὲν καταλαβαίνουν' τὰ μυστηριακὰ μυστικά, παναπεῖ τοὺς ἀμύητους. Τρίτο, στοὺς βάρβαρους ἀπαγορευόνταν νὰ πάρουν μέρος στὰ Μυστήρια, γιὰ τὸ λόγο πὼς ἡ γλώσσα τους εἴταν ἀκατάλαβη (*ἀσύνετος*). Τὸ νόημα, ἔτσι, τῆς τελευταίας φράσης εἶναι πὼς ἐκεῖνοι ποὺ δὲν καταλαβαίνουν τὸ Λόγο δὲν μποροῦν νὰ βασιστοῦν στὴν ἔνδειξη τῶν αἰσθήσεων. Τέλος, ὅπως παρατήρησε ὁ Cornford, ἡ φράση 'εἶν' ἄμαθοι ἀπὸ τέτοια λόγια', ξαναβρίσκεται σὲ χωρίο τῶν *Βατράχων*, ὅπου ὁ Ἀριστοφάνης παρωδεῖ τὴν ἐπίσημη προκήρυξη ποὺ βγαίνει κάθε χρόνο στὴν Ἀθήνα πρὶν ἀπὸ τὸν πανηγυρισμὸ τῶν Ἐλευσινίων Μυστηρίων. Τὰ λόγια τοῦ Ἀριστοφάνη εἶναι τοῦτα :

Ἥσυχος νὰ μένει καὶ παράμερα νὰ στέκει ἀπὸ τὴ συντροφιά μας, ὅποιος ἄμαθος εἶναι στὰ τέτοια λόγια *(ὅστις ἄπειρος τοιῶνδε λόγων)* ἢ καθάρια δὲν τὴν ἔχει τὴν καρδιά του. [8]

Δὲν εἶναι ἀνάγκη νὰ ὑποθέσουμε πὼς ὁ Ἡράκλειτος κάνει ὑπαινιγμὸ εἰδικὰ στὸν ἀθηναϊκὸ τύπο, γιατὶ ὑπάρχουν σημάδια πὼς μιὰ ὅμοια διαδικασία ἀκολουθιόνταν καὶ στὰ Ὀρφικὰ Μυστήρια. Ἕνας ἀπὸ τοὺς *ἱεροὺς λόγους* τους ἀρχίζει μὲ τὰ λόγια 'θὰ ψάλω γι' αὐτοὺς ποὺ καταλαβαίνουνε', κι ὁ ὕμνος γιὰ τὸν Διόνυσο στὶς 'Βάκχες' τοῦ Εὐριπίδη ἀνοίγει ἔτσι :

Ποιὸς ἐκεῖ; Ποιὸς σιμώνει; Ἂς φύγει ἀποδῶ, ἂς μᾶς ἀφήσει, κι ὅλα τὰ χείλη σὲ σιωπὴ ἱερὴ ἂς κλειστοῦνε. Τώρα θὰ παινέσω τὸν Διόνυσο, καταπῶς εἶν' ἀρχαῖο συνήθιο.

Μακάριοι εἶν' ἐκεῖνοι ποὺ κρατοῦνε τὴ ζωή τους καθαρή, πᾶχουν μάθει, ἀπὸ χάρη τοῦ Θεοῦ, τὰ μυστήρια, πᾶχουν ἁγιαστεῖ, καθαριστεῖ, πᾶχουν ἑνωθεῖ στὸ θίασο, ποὺ μὲ γοργὸ τὸ πόδι τρέχουν στὰ βουνά, κρουσμένοι ἀπὸ τὴν ἐμπνοὴ τοῦ Βάκχου. [9]

Ὁ Ἡράκλειτος, ἔτσι, παρουσιάζει τὴν ἱστόρησή του γιὰ τὸ σύμπαν στὸν τύπο μυστηριακοῦ λόγου βασισμένου στὴν ἱερατικὴ παράδοση ποὺ εἴταν μέρος τῆς οἰκογενειακῆς του κληρονομίας· καὶ σὲ τοῦτο ἀκολούθησε τὸ παράδειγμα τῶν Πυθαγορείων, ποὺ ὀργανώθηκαν σὲ 'μυστικὲς' ἀδελφότητες, ὅμοιες μὲ τὶς Ὀρφικές. Σὰν κι αὐτούς, δὲν ἐνδιαφερόνταν μοναχὰ γιὰ τὸν ἔξω ἀπὸ τὸν ἄνθρωπο φυσικὸ κόσμο, μὰ καὶ γιὰ τὸν ἄνθρωπο σὰ μέρος τοῦ φυσικοῦ κόσμου. Σύγκαιρα παραπετοῦσε τὸ δυαδισμό τους καὶ ξανάστηνε σὲ νέα μορφή, συνειδητὰ δουλεμένη, τὸ μονισμὸ τῶν μιλήσιων φιλοσόφων.

4) Ἡράκλειτος Ἀπ. 50: *οὐκ ἐμοῦ, ἀλλὰ τοῦ λόγου ἀκούσαντας ὁμολογεῖν σοφόν ἐστι ἓν πάντα εἶναι.* 1: *τοῦ δὲ λόγου τοῦδ' ἐόντος ἀεὶ ἀξύνετοι γίνονται ἄνθρωποι καὶ πρόσθεν ἢ ἀκοῦσαι καὶ ἀκούσαντες τὸ πρῶτον· γινομένων γὰρ πάντων κατὰ τὸν λόγον τόνδε ἀπείροισιν ἐοίκασι, πειρώμενοι καὶ ἐπέων καὶ ἔργων τοιούτων, ὁκοίων ἐγὼ διηγεῦμαι κατὰ φύσιν διαιρέων ἕκαστον καὶ φράζων ὅπως ἔχει. Τοὺς δὲ ἄλλους ἀνθρώπους λανθάνει ὁκόσα ἐγερθέντες ποιοῦσιν, ὅκωσπερ ὁκόσα εὕδοντες ἐπιλανθάνονται.* 34: *ἀξύνετοι ἀκούσαντες κωφοῖσιν ἐοίκασι· φάτις αὐτοῖσιν μαρτυρεῖ παρεόντας ἀπεῖναι.* 107: *κακοὶ μάρτυρες ἀνθρώποισιν ὀφθαλμοὶ καὶ ὦτα βαρβάρους ψυχὰς ἐχόντων.* 5) Παράβαλε τὸν Pascal, Pensées σ: 'Δὲν ὑπάρχουν παρὰ τρεῖς κατηγορίες ἄνθρωποι: ἐκεῖνοι ποὺ βρήκαν τὸ Θεὸ καὶ τὸν ὑπερετοῦν· ἐκεῖνοι ποὺ δραστήρια τὸν γυρεύουν μὰ δὲν τὸν βρήκανε· κ' ἐκεῖνοι ποὺ περνοῦν τὴ ζωή τους οὔτε ζητώντας οὔτε βρίσκοντάς τον'. 6) Lobeck, «Aglaophamus» (Königsberg 1825) 127—31. Thomson, Aeschylus: Oresteia (Cambridge 1938) 2, 204. 'The wheel and the Crown': Classical Review 59, 10. 7) Lobeck ἀν. 15—190. Thomson, Oresteia 2, 111—12. 8) Ἀριστοφάνης, *Βάτρ.* 354—5. Cornford, Principirum Sapientiae (Cambridge 1952) 113. 9) Orphicorum Fragmenta (ἔκδ. Kern): Ἀπ. 334. Εὐριπίδης, *Βάκχ.* 68—77.

3. Ὁ Λόγος

Οἱ κύριες σημασίες τῆς λέξης 'Λόγος', κατὰ τὴ μεταχείρισή της ἀπὸ τὸν Ἡράκλειτο, εἶναι τρεῖς: λόγος, λογισμός, ἀναλογία. Μπορεῖ νὰ ὁριστεῖ σὰν ἡ σωστὴ ἔκθεση τῆς ὀρθῆς ἀντίληψης τοῦ παγκόσμιου νόμου ποὺ κυβερνᾶ τὴ φύση, μὲ τὸ θεὸ καὶ τὸν ἄνθρωπο μέσα. Δὲν εἶναι νόμος ἱστορικός, οὔτε τῆς ἐξέλιξης νόμος· ἀντίθετα, εἶναι ἄχρονος, ὅπως ἴσα-ἴσα κι ὁ κόσμος, ὅπου λειτουργεῖ, εἶναι αἰώ-

νιος, ἀγκαλὰ καὶ μέσα σὲ μιὰν ἀλλαγὴ ποὺ δὲ σταματάει. Οὔτε εἶναι νόμος φυσικὸς μὲ τὸ νόημα πὼς ἀφήνει ἀπέξω κάθε ὑπερφυσικὸ ἢ θεῖο· κάλλιο, εἶναι ὁ ἴδιος ἕνα μὲ τὸ θεῖο, ὄντας μιὰ ἄϋλη ἀφαίρεση, καθὼς ἀντιπροσωπεύει ὅ,τι εἶναι γενικὸ καὶ ἀπόλυτο μέσα στὸ σύμπαν, σ' ἀντίθεση μ' ὅ,τι εἶναι μερικὸ καὶ σχετικό. Μ' αὐτὸ τὸ νόημα 'ὅλα τὰ πράματα εἶναι ἕνα'. Τὰ πράματα εἶναι πολλὰ μὲ τὸ νόημα πὼς κάθε πράμα εἶναι ἐκεῖνο ποὺ εἶναι κι ὄχι κάτι ἄλλο· μὰ ἡ ταυτότητα τούτη τοῦ καθενὸς μὲ τὸν ἑαυτό του εἶναι διαβατικὴ καὶ σχετική, γιατὶ τὸ καθετὶ βρίσκεται πάντα σὲ μιὰ διαδικασία μεταβολῆς στὸ ἀντίθετό του. Τὸ μόνο πράμα πού 'ναι μόνιμο κι ἀπόλυτο καὶ γι' αὐτὸ θεῖο — *ἀθάνατον καὶ ἀνώλεθρον* καθὼς τὸ 'ἄπειρον' τοῦ 'Αναξίμανδρου — εἶναι ὁ πόλεμος τῶν ἀντίθετων, ἢ κάλλιο ὁ νόμος ποὺ βρίσκεται κάτω του, ὁ νόμος τῆς ἀσταμάτητης ἀλλαγῆς.

Τέτοια ποὺ εἶναι ἡ ἀλήθεια, κατανάγκη δύσκολα βρίσκεται. Ὄχι γιατὶ εἶναι ὑπερφυσική· ἀντίθετα, ἀνήκει στὴν ὑλικὴ πραγματικότητα ποὺ πιάνεται ἀπὸ τὶς αἰσθήσεις. 'Τὰ πράματα πού' ναι μπορετὸ νὰ βλέπουνται, ν' ἀκούγονται καὶ νὰ μαθαίνουνται, αὐτὰ ἐχτιμῶ πάνω ἀπ' ὅλα'.[10] Οἱ πέντε αἰσθήσεις κ' ἡ ἱκανότητα τοῦ λογισμοῦ ὑπάρχουν σ' ὅλους τοὺς ἀνθρώπους: 'Τὸ νὰ σκέφτουνται τό 'χουν ὅλοι'.[11] Ἔτσι ἡ ἀλήθεια μπορεῖ νὰ πιαστεῖ μὲ τὸ λογισμὸ μέσα ἀπὸ τὴν παρατήρηση τοῦ ἔξω κόσμου: 'Οἱ ξυπνητοὶ ἔχουν ἕνα καὶ τὸν ἴδιο κόσμο, μὰ οἱ κοιμάμενοι ἀπογυρίζουν ὁ καθεὶς καὶ σὲ δικό του κόσμο'.[12] Τὸ νὰ πετάξει κανεὶς αὐτὸ ποὺ δίνουν οἱ αἴσθησες εἶναι 'νὰ πράττει καὶ νὰ μιλᾶ καθὼς οἱ κοιμισμένοι'.[13] Τέτοιοι ἄνθρωποι 'διχοστατοῦν μ' ἐκεῖνο ποὺ τοὺς εἶναι τὸ πιὸ γνώριμο κ' οἰκεῖο'.[14] Γι' αὐτὸ καὶ 'πρέπει ν' ἀκολουθᾶμε ἐκεῖνο πού 'ναι ὁλονῶν· κι ὡστόσο, ἀγκαλὰ κι ὁ Λόγος εἶναι ὁλονῶν, οἱ πολλοὶ ζοῦνε σὰν καὶ νά 'χουν δική τους σοφία'.[15] Καὶ γίνεται ἔτσι μ' αὐτούς, γιατὶ πιστεύουνε ψευτοδασκάλους. ''Ο 'Ησίοδος εἶναι δάσκαλος πολλῶν· δὲν ἔχουν ἀμφιβολία πὼς ξέρει παραπολλά· κι ὅμως δὲν ἤξερε πὼς ἡ μέρα κ' ἡ νύχτα εἶναι ἕνα'.[16] Πολλὴ γνώση δὲ φτάνει: ''Η πολυμάθεια δὲ διδάχνει τὴν κατανόηση, ἀλλιῶς θά 'χε διδάξει τὸν 'Ησίοδο καὶ Πυθαγόρα'.[17] 'Ο Πυθαγόρας, 'ποὺ δόθηκε στὴν ἔρευνα ὅσο κανένας ἄλλος ἄνθρωπος', ἀξίωσε γιὰ τὸν ἑαυτό του μιὰ σοφία ποὺ δὲν εἴταν ἄλλο 'παρὰ πολυμάθεια κι ἀπάτη'.[18] Ἔτσι καὶ μ' ὅλους τοὺς ἄλλους: ''Ο Ὅμηρος πρέπει νὰ πεταχτεῖ ὄξου ἀπὸ τοὺς ἀγῶνες, κι ὁ 'Αρχίλοχος τὸ ἴδιο'.[19] 'Ετοῦτοι οἱ ψευτοδάσκαλοι προκόβουν πάνου στὴν ἀμυαλοσύνη τῶν ἀνθρώπων: ''Ο βλάκας τραπηδᾶ σὲ κάθε λέξη'.[20]

Εἶναι σὲ τί ποὺ οἱ ψευτοδάσκαλοι τοῦτοι λαθέψαν; Ὄχι μονάχα στὸ νὰ σωριάσουνε γνώση. Αὐτὸ κ' ἐπιθυμιέται καὶ χρειάζεται: 'Οἱ ἄνθρωποι ποὺ ἀγαποῦνε τὴ σοφία πρέπει πολλὰ πράματα νὰ μάθουν.[22] Μὰ μείναν εὐχαριστημένοι μὲ τὴν ξώδερμη παρατήρηση καὶ μ' ἀναλήθευτες εἰκασίες: 'Πάνου στὰ πιὸ μεγάλα πράματα, δὲν πάει νὰ κρίνουμε ὅπως-ὅπως'.[23] 'Εκεῖνος ποὺ γυρεύει τὴν ἀλήθεια θὰ μπεῖ σ' ἀτελείωτους μόχτους: ''Εκεῖνοι ποὺ γυρεύουνε χρυσάφι βγάζουνε, σκάβοντας, χῶμα πολὺ καὶ βρίσκουνε λίγο'.[24] Χρειάζεται προσεχτικὴ παρατήρηση, γιὰ νὰ μπορέσει νὰ μπεῖ στὴν οὐσία τῶν πραμάτων. 'Οἱ πολλοὶ δὲ στοχάζουνται τὰ τέτοια πράματα καθὼς τὰ συναντοῦν, ἀγκαλὰ καὶ θαρροῦν πὼς ἔτσι κάνουν'·[25] γι' αὐτὸ δὲν καταφέρνουνε νὰ πιάσουν τὴν ἀλήθεια, ποὺ δὲ βρίσκεται στὴν ὄψη τῶν πραμάτων: ''Η φύση ἀγαπᾶ νὰ κρύβει τὸν ἑαυτό της'.[26] 'Η ἀλήθεια, ἔτσι, εἶναι κάτι ἄλλο ἀπὸ κεῖνο ποὺ φαίνεται νά 'ναι: ''Αν δὲν παντέχεις τ' ἀναπάντεχο, δὲ θὰ τὸ βρεῖς· γιατί 'ναι ἀχναρολόγητο καὶ σὲ μπερδεύει'.[27] 'Εδῶθε βγαίνει πὼς ἐκεῖνο πού 'ναι ἀδιάμεσα νοητό, δὲν μπορεῖ ἡ γλώσσα νὰ τὸ πεῖ καθαρά, μὰ πλάγια κ' αἰνιγματότροπα, ὡσὰν τὸ Δελφικὸ Μαντεῖο: ''Ο 'Αφέντης πὄχει τὸ Μαντεῖο τῶν Δελφῶν, οὔτε λέει, οὔτε κρύβει, μὰ σημαδεύει'.[28] Γι' αὐτὸ κ' οἱ ἄνθρῶποι δὲν μποροῦνε νὰ παντέχουν πὼς θὰ καταλάβουν τὴν ἀλήθεια σὰν τὴν πρωτακούσουν. Ἔτσι κ' οἱ νεομύητοι στὴν ἀρχὴ κυριεύουνται ἀπὸ φόβο καὶ σάστισμα σ' ὅ,τι βλέπουν κι ἀκοῦνε. Μονάχα ἀφοῦ πάρουν κατάκαρδα αὐτὸ ποὺ τοὺς φανερώσανε καὶ πολλὲς τὸ καλομετρήσουν φορές, θ' ἀρχίσουνε νὰ τὸ καταλαβαίνουν.

 Τί νά 'ναι, τότες, ἡ σοφία; 'Σοφία εἶναι ἕνα καὶ μόνο, ποὺ θέλει καὶ δὲ θέλει

νὰ τὴ λένε μὲ τὸ ὄνομα Δίας'.[29] Θέλει νὰ τὴ λένε μὲ τὸ ὄνομα τοῦ Δία (*Ζηνός*), γιατὶ εἶναι ἡ 'Αρχὴ τῆς ζωῆς (*ζῆν*)· καὶ δὲ θέλει, γιατὶ ἡ ζωὴ εἶναι θάνατος. ''Η σοφία εἶναι μιὰ — νὰ ξέρει κανεὶς τὴν πρόθεση ποὺ κυβέρνησε τὰ πάντα μέσα ἀπὸ τὰ πάντα'.[30] 'Η 'πρόθεση' ἢ κυβερνήτρα 'Αρχὴ καθορίζεται ἔτσι: ''Ο κόσμος πού 'ναι ὁ ἴδιος γιὰ ὅλους, δὲ φτιάστηκε ἀπὸ κανένα θεὸ ἢ ἄνθρωπο· εἴταν ἀπὸ πάντα, εἶναι καὶ θά 'ναι γιὰ πάντα ἀείζωη φωτιὰ ποὺ ἀνάβει κατὰ μέτρα κι ἀποσβύνει κατὰ μέτρα'.[31]

'Η πρωταρχικὴ ἔτσι οὐσία εἶναι, γιὰ τὸν 'Ηράκλειτο, ἡ φωτιά, ποὺ ἀντιστοιχεῖ στὸ νερό, στὸ ἄπειρο καὶ στὸν ἀέρα τῶν μιλήσιων φιλοσόφων. Μὰ ἡ φωτιὰ αὐτὴ δὲν εἶναι πρωταρχικὴ μὲ τὸ νόημα πὼς εἶναι ἀρχική. 'Ο κόσμος του δὲν ἔχει ἀρχή: Υπῆρχε ἀπὸ πάντα. 'Εδῶ ὁ 'Ηράκλειτος ξεκόβει ἀπὸ τοὺς προκατόχους του. "Ολοι τους ξεκινήσαν ἀπὸ τὸ παραδομένο ἀξίωμα, ποὺ πήγαζε ἀπὸ τὴ μυθολογία καί, μέσα ἀπὸ τὴ μυθολογία, ἀπὸ τὴν κοινωνία, πὼς τὸ σύμπαν διαμορφώθηκε μὲ τὸ χρόνο. Τὸ δικό του σύμπαν εἶναι ἄχρονο κι αὐτορύθμιστο. 'Η φωτιά, ἔτσι, ποὺ τὸ σύμπαν ταυτίζεται μ' αὐτή, εἶναι πρωταρχικὴ μονάχα μὲ τὸ νόημα πὼς συμβολίζει τὸ βασικὸ νόμο τῆς ὕπαρξής του — τὸ νόμο τῆς αἰώνιας ἀλλαγῆς καὶ τοῦ πολεμημοῦ τῶν ἀντιθέτων. Τέτοιος νόμος συμβολίζεται ταιριαστὰ μὲ τὸ στοιχεῖο ποὺ θωριέται νὰ βρίσκεται σ' ἀσταμάτητη κίνηση καὶ μεταλλάζει καθετὶ ποὺ πιάσει. Μὰ τὸ στοιχεῖο τοῦτο εἶναι ἕνα σύμβολο μονάχά· ἡ ἀντίστοιχη πραγματικότητα εἶναι μιὰ ἀφαίρεση τώρα. Στὸν 'Ηράκλειτο, ἔτσι, ἡ πρωταρχικὴ οὐσία τῆς μιλησιακῆς σχολῆς γυμνώθηκε ἀπὸ τὴν ἀξία τοῦ συγκεκριμένου. Γίνηκε ἀφηρημένη ἰδέα.

Τὰ 'μέτρα' ποὺ σύμφωνα μ' αὐτὰ ἡ παγκόσμια φωτιὰ ἀνάβει καὶ σβύνει διαδοχικά, ἀποτελοῦν ἕνα αὐτορύθμιστο κύκλο ἀλλαγῆς, ποὺ στὸ ὅλο του εἶναι ὁμοιόμορφος, μὰ ποὺ πέφτει σὲ μιὰ σειρὰ διαδοχικὰ κι ἀδυσώπητα κυματίσματα. 'Ο κύκλος εἶναι φωτιὰ — ἀέρας — νερὸ — γῆ — νερὸ — ἀέρας — φωτιά: ''Η φωτιὰ ζεῖ τὸ θάνατο τοῦ ἀέρα κι ὁ ἀέρας ζεῖ τὸ θάνατο τῆς φωτιᾶς· τὸ νερὸ ζεῖ τὸ θάνατο τῆς γῆς κ' ἡ γῆ ζεῖ τὸ θάνατο τοῦ νεροῦ'.[32] "Ετσι 'ὁ δρόμος γι' ἀπάνου κι ὁ δρόμος γιὰ κάτου εἶναι ἕνας κι ὁ ἴδιος'.[33] Εἶναι ὁ αἰώνιος κύκλος ποὺ κάνει νὰ ὑπάρχει ὁ κόσμος. 'Στὴν περιφέρεια ἑνὸς κύκλου ἡ ἀρχὴ καὶ τὸ τέλος εἶναι τὸ ἴδιο'.[34] Κάθε ἀρχίνισμα εἶναι τέλος καὶ κάθε τέλος ἀρχίνισμα· γι' αὐτὸ δὲν ὑπάρχει ἀρχὴ οὔτε τέλος· ὁ κόσμος εἶναι ἄναρχος καὶ αἰώνιος.

Εἶναι, ὡστόσο, φανερὸ πὼς ἂν τὰ στοιχεῖα δὲν κερδίζανε τό 'να ἀπὸ τ' ἄλλο περισσότερο ἢ λιγότερο ἀπ' ὅσα χάνανε τό 'να στ' ἄλλο, αὐτὸς ὁ κόσμος ποὺ βρίσκεται σ' ἀέναη ἀλλαγὴ θά 'μενε στὸ ἀπόξου του ὁ ἴδιος. Δὲν γίνεται ὅμως ἔτσι. 'Απὸ καιρὸ σὲ καιρὸ ἡ φωτιὰ παίρνει περισσότερο ἀπ' ὅσο δίνει, κι ἀξαίνει παράμετρα τότες· μά, μιὰ καὶ θρέφεται ἀπὸ τ' ἄλλα στοιχεῖα, τ' ἄξαιμά της τ' ἀκολουθᾶ ἕνα ἀντίροπο λιγόστεμα, καὶ τὸ ἴδιο γίνεται μὲ τ' ἄλλα στοιχεῖα. 'Φαγοζητιὰ ἡ φωτιὰ καὶ χόρτασμα εἶναι'.[35] Καθένα ἀπὸ τὰ στοιχεῖα κατατρώει τ' ἄλλο καὶ τοῦ παραδίνεται μὲ τὴ σειρά του. Εἶναι μερικοὶ ἀπ' αὐτοὺς τοὺς κυματισμούς, μικροὶ καὶ μεγάλοι, ποὺ ξηγοῦν τὶς περιοδικότητες τῆς φύσης: μέρα καὶ νύχτα, πρωὶ καὶ βράδυ· καλοκαίρι καὶ χειμώνα, ἄνοιξη καὶ φθινόπωρο· ξύπνο κ' ὕπνο, προφήτεμα κι ὀνείρεμα· ζωὴ καὶ θάνατο, παιδικότητα καὶ γεράματα. Ζωή, ὕπνος καὶ θάνατος ἀντιστοιχοῦνε στὴ φωτιά, στὸ νερό, καὶ στὴ γῆ· ὁ ἥλιος μέσα στὸν κόσμο ἀντιστοιχεῖ, μεγαλογραφικά, στὴν ψυχὴ μέσα στὸν ἄνθρωπο. Καθετὶ ποὺ ζεῖ, πεθαίνει, καὶ καθετὶ ποὺ πεθαίνει, ξαναγεννιέται· ὁ ἄνθρωπος γίνεται θεὸς κι ὁ θεὸς ἄνθρωπος.[36]

'Ο ἀέναος πολεμημὸς τῶν ἀντίθετων, ποὺ δίχως του δὲν θὰ μποροῦσε νὰ ὑπάρχει ὁ κόσμος, δὲν εἶναι ἀδικία, ὅπως εἶχε πεῖ ὁ 'Αναξίμανδρος, μὰ δικαιοσύνη: 'Πρέπει νὰ ξέρουμε πὼς ὁ πόλεμος εἶναι ὁλονῶν καὶ πὼς ἡ συναμάχη εἶναι δικαιοσύνη'.[37] Καὶ πάλι: ''Ο "Ομηρος εἶχε ἄδικο νὰ φκηθεῖ νὰ λείψει ἡ ἀμάχη ἀπὸ τὴ γῆ· γιατί, ἂν ἔστρεγε ἡ εὐχή του, θὰ χάνουνταν τὰ πάντα'.[38] Τίποτα δὲν μπορεῖ νὰ ὑπάρχει δίχως τὸ ἀντίθετό του· ἤ, κάλλιο, αὐτὸς ὁ τσακωμὸς τῶν ἀντίθετων εἶναι μέσα στὴν ἴδια τὴ φύση τῶν ὅλων: 'Τὰ ζευγαρώματα εἶναι ὁλόκληρα καὶ μὴ ὁλόκληρα, συμφωνία, ἀσυμφωνία, ἁρμονία, δυσαρμονία'.[39] "Ομοια 'ἡ ἀρώστια εἶναι ποὺ

κάνει τὴν ὑγεία εὐχάριστη, τὸ κακὸ ποὺ κάνει εὐχάριστο τὸ καλό, ἡ πείνα ποὺ κάνει εὐχάριστη τὴν ἀφθονία, ὁ κάματος ποὺ κάνει εὐχάριστο τ' ἀνάπαμα'.[40] 'Εδῶθε βγαίνει πώς, μ' ὅλο ποὺ 'οἱ ἄνθρωποι ἄλλα τά 'χουνε γιὰ ἄδικα κι ἄλλα γιὰ δίκαια', ἡ ἀλήθεια εἶναι πὼς 'γιὰ τὸ Θεὸ ὅλα εἶναι ὅμορφα κι ἀγαθὰ καὶ δίκαια', γιατὶ 'καλὸ καὶ κακὸ εἶναι ἕνα καὶ τὸ ἴδιο'.[41] Αὐτὴ εἶναι ἡ 'κρυμμένη ἁρμονία' ποὺ μόνο ὁ σοφὸς τὴν καταλαβαίνει.

Σχετικὰ τώρα μὲ τοὺς ὑλικοὺς σχετισμούς τους, τὰ στοιχεῖα εἶναι ἴσα μεταξύ τους, μὰ εἶναι καταταγμένα σὲ μιὰν ἀξιολογικὴ ἱεραρχία, μὲ τὴ φωτιὰ στὴν κορφή της. Ὅπως ὁ ὕπνος εἶναι πάνου ἀπὸ τὸ θάνατο κι ὁ ξύπνος πάνου ἀπὸ τὸν ὕπνο, ἔτσι καὶ τὸ νερὸ εἶναι πάνου ἀπὸ τὴ γῆ, κ' ἡ φωτιὰ πάνου ἀπὸ τὸ νερό. Μά, ὅπως δείχτηκε, ἡ φωτιὰ εἶναι κάτι πολὺ περισσότερο ἀπὸ τὴν ὑλικὴ διαδικασία ποὺ τὴν ξέρουμε μὲ τ' ὄνομα τοῦτο: Εἶναι τὸ 'ζῶν»', τὸ 'νοῆμον'. τὸ θεῖο. 'Η θεότητα δὲν ταυτίζεται μ' ἕνα ἀπὸ τὰ ζευγάρια τῶν ἀντίθετων, ὅπως δίδαξε ὁ Πυθαγόρας, μά, ἀντίθετα, μὲ τὴν ἑνότητα ὅλων τῶν ἀντιθέτων: '«Ὁ Θεὸς εἶναι μέρα καὶ νύχτα, καλοκαίρι καὶ χειμώνας, πόλεμος κ' εἰρήνη, χορτασμὸς καὶ πείνα'. 'Ο *Λόγος*, ἔτσι, μπορεῖ νὰ διατυπωθεῖ, ἀπὸ τὴ μιὰ σὰν ἡ ἀναλογία τῆς ἀνταλλαγῆς, ἀνάμεσα στὰ στοιχεῖα, ἤ, πιὸ γενικά, σὰν ὁ νόμος τῆς ἐναντιοτροπίας, καί, ἀπὸ τὴν ἄλλη, σὰν ἡ κατανόηση τοῦ νόμου τούτου, ποὺ τὴν καταφέρνει ἴσαμ' ἕνα βαθμὸ ὁ ἄνθρωπος, μὰ ποὺ τέλεια εἶναι στὸ Θεὸ μονάχα.

'Η σύλληψη αὐτή, πὼς τὸ σύμπαν εἶναι μιὰ ὀργανικὴ ἑνότητα νόησης καὶ ὕλης, χρειάζεται ἕνα διαφορετικὸ τρόπο λογισμοῦ, ποὺ εἶναι κι αὐτὸς μέρος τοῦ *λόγου*. 'Η λογικὴ τοῦ 'Ηράκλειτου μπορεῖ νὰ ὁριστεῖ ἀνασκοπικὰ σὰν ἄρνηση τῶν κανόνων τῆς τυπικῆς λογικῆς. 'Απὸ ἱστορικὴ ἄποψη, θά 'ταν πιὸ σωστὸ νὰ χαραχτηρίσουμε τοὺς κανόνες τῆς τυπικῆς λογικῆς σὰν ἄρνηση τῆς λογικῆς τοῦ 'Ηρακλείτου. Κ' ἔχουμε βέβαια κάτι νὰ ποῦμε γιὰ τὴν ἀρχαία λογικὴ ἀφοῦ πραγματευτοῦμε τὸ ἔργο τοῦ Παρμενίδη. 'Εδῶ μᾶς ἐνδιαφέρει νὰ σημειώσουμε τὴν ἀντίθεση μόνο.

'Ελέγχοντας τοὺς νόμους τῆς τυπικῆς λογικῆς ἀπὸ τὴ σκοπιὰ τοῦ σύγχρονου διαλεκτικοῦ ὑλισμοῦ, ὁ Caudwell παρατηρεῖ:

> Οἱ νόμοι τῆς λογικῆς εἶναι κοινωνικοί. Εἶναι προσεγγιτικοὶ κανόνες ποὺ πρέπει νὰ ὑπακούγονται, ἂν ἡ γλώσσα προορίζεται νὰ πραγματώνει μιὰ κοινωνικὴ λειτουργία. Μὰ δὲν εἶναι διόλου ἀληθινοὶ γιὰ τὴν φύση τῆς πραγματικότητας... Δὲν εἶναι ἀλήθεια πὼς ἕνα κάτι εἶναι ἢ Α ἢ μὴ - Α. Χθὲς εἴταν Α σήμερα εἶναι μὴ - Α. Δὲν εἶναι ἀλήθεια πὼς ἕνα κάτι δὲν μπορεῖ νὰ εἶναι καὶ μαζὶ νὰ μὴ εἶναι Α. Σήμερα εἶμαι ζωντανός, κάποια μέρα θά 'μαι πεθαμένος. Αὔριο θά 'μαι ἢ δὲ θά 'μαι πεθαμένος. Καὶ τὰ δυὸ διαζευκτικὰ εἶναι ἐξίσου ἀληθινά. 'Η χρήση τοῦ ρήματος 'εἶναι' δίνει μιὰ νόθα ἀλήθεια στοὺς μεθοδολογικοὺς κανόνες τῆς λογικῆς: δηλώνει μιὰ παγκόσμια στιγμή· μὰ ξέρουμε ἀπὸ τὴ φυσικὴ τῆς σχετικότητας πὼς αὐτὸ εἶναι ἀδύνατο. 'Υπάρχει κοινωνικὴ στιγμὴ μονάχα.[42]

"Ολα τοῦτα, ἐξὸν ἡ τελευταία πρόταση, λέγουνται, μ' ἄλλα λόγια, ἀπὸ τὸν 'Ηράκλειτο. '«'Η θάλασσα εἶναι τὸ πιὸ καθαρὸ καὶ τὸ πιὸ ἀκάθαρτο νερό'.[43] 'Εἶναι τὸ ἴδιο πράμα μέσα μας πού 'ναι ζωντανὸ καὶ νεκρό, ξυπνητὸ κι ὑπνωμένο, νέο καὶ γέρικο'[44]. «'Περπατοῦμε καὶ δὲν περπατοῦμε μέσα στὸ ἴδιο ποτάμι· εἴμαστε καὶ δὲν εἴμαστε'.[45] 'Ο 'Ηράκλειτος δὲν ἤξερε τίποτα ἀπὸ τὴ φυσικὴ τῆς σχετικότητας· κι ὅμως ἀρνήθηκε τὴ δυνατότητα μιᾶς 'παγκόσμιας στιγμῆς'. "Αν στάθηκε ἱκανὸς νὰ τὸ κάμει, εἶναι γιατὶ μιὰ τέτοια δυνατότητα εἴταν ξένη γιὰ τὴν πρωτόγονη νοοτροπία. Στὴ θέση της βεβαίωσε τὴν 'Αρχή, πού 'ναι στὸ βάθος τοῦ πρωτόγονου στοχασμοῦ μὰ δὲ διατυπώθηκε ποτὲ πρωτίτερα: Τὴν ἀρχὴ τῆς ἑνότητας τῶν ἀντιθέτων.

10) 'Ηράκλειτος 'Απ. 55: *ὅσων ὄψις ἀκοὴ μάθησις, ταῦτα ἐγὼ προτιμέω.* 11) αὐτ. 113: *ξυνὸν ἐστι πᾶσι τὸ φρονέειν.* 12) αὐτ. 89: *τοῖς ἐγρηγορόσιν ἕνα καὶ κοινὸν κόσμον εἶναι, τῶν δὲ κοιμωμένων ἕκαστον εἰς ἴδιον ἀποστρέφεσθαι.* 13) αὐτ, 73: *οὐ δεῖ ὥσπερ καθεύδοντας καὶ ποιεῖν καὶ λέγειν· καὶ γὰρ καὶ τότε δοκοῦμεν ποιεῖν καὶ λέγειν.* 14) αὐτ. 72: *ὧι μάλιστα διηνεκῶς ὁμιλοῦσι λόγωι τῶι τὰ ὅλα διοικοῦντι, τούτωι διαφέρονται, καὶ οἷς καθ' ἡμέραν ἐγκυροῦσι, ταῦτα αὐτοῖς ξένα φαίνεται.* 15) αὐτ. 2: *διὸ δεῖ ἕπεσθαι τῷ ξυνῶι· τοῦ λόγου δ' ἐόντος ξυνοῦ ζώουσιν οἱ πολλοὶ ὡς ἰδίαν ἔχοντες φρόνησιν.* 16) αὐτ. 57: *διδάσκαλος δὲ πλείστων 'Ησίοδος· τοῦτον ἐπίστανται πλεῖστα εἰδέναι, ὅστις ἡμέρην καὶ εὐφρόνην οὐκ ἐγίνωσκεν· ἔστι γὰρ ἕν.* 17) αὐτ. 40: *πολυμαθίη νόον οὐ διδάσκει· 'Ησίοδον γὰρ ἂν*

ἐδίδαξε καὶ Πυθαγόρην. 18) αὐτ. 129 : *Πυθαγόρης Μνησάρχου ἱστορίην ἤσκησεν ἀνθρώπων μάλιστα πάντων καὶ ἐκλεξάμενος ταύτας τὰς συγγραφὰς ἐποιήσατο ἑαυτοῦ σοφίην, πολυμαθίην, κακοτεχνίην.* 19) αὐτ. 42 : *τόν τε Ὅμηρον ἔφασκεν ἄξιον ἐκ τῶν ἀγώνων ἐκβάλλεσθαι καὶ ῥαπίζεσθαι καὶ Ἀρχίλοχον ὁμοίως.* 20) αὐτ. 87 : *βλὰξ ἄνθρωπος ἐπὶ παντὶ λόγωι ἐπτοῆσθαι φιλεῖ.* 22) αὐτ. 35 : *χρὴ γὰρ εὖ μάλα πολλῶν ἵστορας φιλοσόφους ἄνδρας εἶναι.* 23) αὐτ. 47 : *μὴ εἰκῆ περὶ τῶν μεγίστων συμβαλλώμεθα.* 24) αὐτ. 22 : *χρυσὸν γὰρ οἱ διζήμενοι ζῆν πολλὴν ὀρύσσουσι καὶ εὑρίσκουσι ὀλίγον.* 25) αὐτ. 17 : *οὐ γὰρ φρονέουσι τοιαῦτα πολλοί, ὁκόσοι ἐγκυρεῦσιν, οὐδὲ μαθόντες γινώσκουσιν, ἑωυτοῖσι δὲ δοκέουσι.* 26) αὐτ. 123 : *φύσις κρύπτεσθαι φιλεῖ.* 27) αὐτ. 18 : *ἐὰν μὴ ἔλπηται ἀνέλπιστον οὐκ ἐξευρήσει, ἀνεξερεύνητον ἐὸν καὶ ἄπορον.* 28) αὐτ. 93 : *ὁ ἄναξ, οὗ τὸ μαντεῖόν ἐστι τὸ ἐν Δελφοῖς, οὔτε λέγει οὔτε κρύπτει, ἀλλὰ σημαίνει.* 29) αὐτ. 32 : *ἓν τὸ σοφὸν μοῦνον λέγεσθαι οὐκ ἐθέλει καὶ ἐθέλει Ζηνὸς ὄνομα.* 30) αὐτ. 41 : *ἓν τὸ σοφόν, ἐπίστασθαι γνώμην, ὁτέη ἐκυβέρνησε πάντα διὰ πάντων.* 31) αὐτ. 30 : *κόσμον τόνδε, τὸν αὐτὸν ἁπάντων, οὔτε τις θεῶν οὔτε ἀνθρώπων ἐποίησεν, ἀλλ' ἦν ἀεὶ καὶ ἔστιν καὶ ἔσται πῦρ ἀείζωον, ἁπτόμενον μέτρα καὶ ἀποσβεννύμενον μέτρα.* 32) αὐτ. 76 : *ζῆι πῦρ τὸν γῆς θάνατον καὶ ἀὴρ ζῆι τὸν πυρὸς θάνατον, ὕδωρ ζῆι τὸν ἀέρος θάνατον, γῆ τὸν ὕδατος.* 33) αὐτ. 60 : *ὁδὸς ἄνω κάτω μία καὶ ὠυτή.* 34) αὐτ. 103 : *ξυνὸν γὰρ ἀρχὴ καὶ πέρας ἐπὶ κύκλου περιφερείας.* 35) αὐτ. 65 : *χρησμοσύνην καὶ κόρον (καλεῖ Ἡ. τὸ πῦρ).* 36) αὐτ. 62 : *ἀθάνατοι θνητοί, θνητοὶ ἀθάνατοι, ζῶντες τὸν ἐκείνων θάνατον, τὸν δὲ ἐκείνων βίον τεθνεῶτες.* 88 : *ταὐτό τ' ἔνι ζῶν καὶ τεθνηκὸς καὶ ἐγρηγορὸς καὶ καθεῦδον καὶ νέον καὶ γηραιόν· τάδε γὰρ μεταπεσόντα ἐκεῖνά ἐστι κἀκεῖνα πάλιν μεταπεσόντα ταῦτα.* 37) αὐτ. 80 : *εἰδέναι δὲ χρὴ τὸν πόλεμον ἐόντα ξυνόν, καὶ δίκην ἔριν, καὶ γινόμενα πάντα κατ' ἔριν καὶ χρεών.* 38) αὐτ. (Α) 22. 39) αὐτ. 10 : *συνάψιες ὅλα καὶ οὐχ ὅλα, συμφερόμενον διαφερόμενον, συνᾶιδον διᾶιδον, καὶ ἐκ πάντων ἓν καὶ ἐξ ἑνὸς τὰ πάντα.* 40) αὐτ. 111 : *νοῦσος ὑγιείην ἐποίησεν ἡδύ, κακὸν ἀγαθόν, λιμὸς κόρον, κάματος ἀνάπαυσιν.* 41) αὐτ. 102 : *τῶι μὲν θεῶι καλὰ πάντα καὶ ἀγαθὰ καὶ δίκαια, ἄνθρωποι δὲ ἃ μὲν ἄδικα ὑπειλήφασιν ἃ δὲ δίκαια.* 42) Caudwell, Further Studies in Dying Culture (London 1949) 252-3. 43) Ἡράκλειτος Ἀπ. 61 : *θάλασσα ὕδωρ καθαρώτατον καὶ μιαρώτατον, (ἰχθύσι μὲν πότιμον καὶ σωτήριον, ἀνθρώποις δὲ ἄποτον καὶ ὀλέθριον).* 44) αὐτ. 88 [= ἀν. Σημ. 36]. 45) αὐτ. 49a : *ποταμοῖς τοῖς αὐτοῖς ἐμβαίνομέν τε καὶ οὐκ ἐμβαίνομεν, εἰμέν τε καὶ οὐκ εἰμεν.*

4. Ἀντικειμενικὴ διαλεκτικὴ

Σχολιάζοντας τὸ ἀπόσπασμα τὸ σχετικὸ μὲ τὴν 'ἀείζωη φωτιὰ' (= ἀν. § 3 Σημ. 31) ὁ Λένιν ἔγραψε: 'Μιὰ πολὺ καλὴ ἱστόρηση τῶν στοιχείων τοῦ διαλεκτικοῦ ὑλισμοῦ'. Αὐτὸ μᾶς ξαναφέρνει πίσω στὸ ρώτημα, πῶς ὁ Ἡράκλειτος μπόρεσε νά 'ρθει τόσο κοντὰ στὴ θέση τοῦ σύγχρονου διαλεκτικοῦ ὑλισμοῦ; Ἡ ἀπόκριση βρίσκεται στὴν ἀκόλουθη παρατήρηση τοῦ Ἔνγκελς:

"Οταν στοχαζόμαστε πάνου στὴ φύση, ἢ πάνου στὴν ἱστορία τοῦ ἀνθρώπου, ἢ πάνου στὴ δική μας διανοητικὴ δραστηριότητα, ἡ πρώτη εἰκόνα ποὺ μᾶς παρουσιάζεται εἶναι ἡ εἰκόνα ἑνὸς ἀτέλειωτου λαβύρινθου σχετισμῶν κι ἀλληλεπιδράσεων, ὅπου τίποτα δὲ μένει ὅ,τι, ὅπου, καὶ ὅπως εἶταν, μὰ τὸ καθετὶ κινεῖται, ἀλλάζει, γεννιέται καὶ χάνεται. Ἡ πρωτόγονη, ἀφελής, κι ὅμως οὐσιαστικὰ σωστὴ σύλληψη τοῦ κόσμου, εἶταν ἡ σύλληψη τῆς ἀρχαίας ἑλληνικῆς φιλοσοφίας, καὶ ξεκάθαρα πρωτοδιατυπώθηκε ἀπὸ τὸν Ἡράκλειτο: Τὸ καθετὶ εἶναι καὶ δὲν εἶναι, γιατὶ τὸ καθετὶ βρίσκεται σ' ἀδιάκοπη ροή, ἀλλάζει ἀδιάκοπα, ἔρχεται στὴ ζωὴ καὶ ξαναφεύγει. Μὰ ἡ σύλληψη τούτη, ἂν καὶ σωστὰ δίνει τὸν γενικὸ χαραχτήρα τῆς εἰκόνας τοῦ συνόλου τῶν φαινομένων, δὲ φτάνει ὡστόσο νὰ ἐξηγήσει τὶς λεπτομέρειες ποὺ συνθέτουν τὴν ὁλικὴ εἰκόνα· καὶ ὅσο δὲν κατανοοῦμε τὶς λεπτομέρειες αὐτές, δὲν μποροῦμε νά 'χουμε μιὰ ξεκάθαρη, ἰδέα τῆς εἰκόνας σὰν ὅλου. Γιὰ νὰ τὶς καταλάβουμε πρέπει νὰ τὶς ξεπιάσουμε ἀπὸ τοὺς φυσικούς ἢ ἱστορικούς τους συνδέσμους, καὶ νὰ ἐξετάσουμε καθεμιὰ χωριστά, κατὰ τὴ φύση της, τὶς εἰδικὲς αἰτίες καὶ τ' ἀποτελέσματα, κτλ. Αὐτὸ εἶναι κατὰ κύριο λόγο τὸ ἔργο τῆς φυσικῆς ἐπιστήμης καὶ τῆς ἱστορικῆς ἔρευνας — κλάδοι ἐπιστήμης ποὺ οἱ Ἕλληνες τῆς κλασικῆς περιόδου, ξέροντας πολὺ καλὰ τί κάνανε, τὴν μεταθέσανε σὲ παρακατιανὴ μόνο θέση, γιατὶ εἶχαν πρῶτα ἀπ' ὅλα νὰ μαζέψουν ὑλικὸ γιὰ τὶς ἐπιστῆμες αὐτές, ὅπου νὰ δουλέψουν. [46]

Ὁ διαλεκτικὸς ὑλισμὸς εἶναι ἡ ξεχωριστὴ ἄποψη τῆς ἐργατικῆς τάξης πόχει ταξικὴ συνείδηση, σ' ἀντίθεση μὲ τὴ μεταφυσικὴ ἄποψη, τὴν ὑλιστικὴ ἢ ἰδεαλιστική, τῆς ἀστικῆς τάξης· καί, μιὰ κ' εἶναι ἱστορικὸ πεπρωμένο τῆς ἐργατικῆς τάξης νὰ καταργήσει τὴν ἐκμετάλλευση καὶ νὰ τερματίσει τὴν πάλη τῶν τάξεων, ἡ ἄποψή του χαραχτηρίζεται ἀπὸ τὸ ξαναένωμα τῆς θεωρίας καὶ τῆς πράξης. Στὴν προταξικὴ κοινωνία ἡ θεωρία εἶταν τόσο στενὰ ἑνωμένη μὲ τὴν πράξη, ποὺ μόλις νὰ ξεχωρίζεται

ἀπ' αὐτή, ὄντας λίγο παραπάνω ἀπὸ τὴν παθητικὴ ἀντανάκλασή της στὴ σκέψη. Ἡ πρωτόγονη συνείδηση εἶναι περισσότερο πραχτικὴ παρὰ θεωρητική, ὅπως ἡ πρωτόγονη γνώση εἶναι περισσότερο ἀντιληπτικὴ παρὰ λογική. Μ' ὅλο τοῦτο, ἡ ἄποψη τῆς προταξικῆς κοινωνίας εἶναι διαισθητικὰ διαλεκτικὴ καὶ ὑλιστική. Κίνηση, ἀλλαγή, διαμάχη, παίρνουνται σὰν αὐτόφαντες ἀλήθειες. Μὲ τὸ χώρισμα τῆς κοινωνίας σὲ τάξες, ἡ θεωρία ἀναπτύσσεται, ὄχι μέσα στὸ κοινωνικὸ σύνολο, μὰ στὴν ἄρχουσα μόνο τάξη, καὶ κατὰ συνέπεια τραβᾶ νὰ ξεζευγαρωθεῖ ἀπὸ τὴν πράξη, ὅπως, ἴσα-ἴσα, ἡ ἄρχουσα τάξη ξεζευγαρώθηκε ἀπὸ τὴν παραγωγικὴ ἐργασία.

Καθὼς οἱ προκάτοχοί του τῆς μιλησιακῆς σχολῆς, ὁ Ἡράκλειτος ἀνῆκε στὴν παλιὰ ἱερατικὴ ἀριστοκρατία· σὰν κι αὐτούς, ἀνακράτησε τὸ ὑλιστικὸ περιεχόμενο τῶν παλιῶν φυλετικῶν παραδόσεων καί, σὰν κι αὐτούς, παρουσίασε τὸ περιεχόμενο αὐτὸ σὲ νέο μορφικὸ τύπο. Τὸ ἔργο του σημειώνει ἕνα προχώρημα ἀπέναντι στὸ δικό τους, γιατί, ἐνῶ τὸ περιεχόμενο μένει οὐσιαστικὰ ἀνάλλαχτο, ἡ μορφὴ ποὺ περιντύνεται εἶναι πιὸ περίτεχνη, πιὸ θεωρητική, πιὸ ἀφηρημένη. Βρίσκεται σ' ἕνα ψηλότερο σκαλοπάτι στὴν ἀνάπτυξη τοῦ ἀφαιρετικοῦ στοχασμοῦ. Ἡ ἀνάπτυξη αὐτὴ γίνηκε, ὅπως εἴδαμε, μπορετὴ καὶ καθορίστηκε ἀπὸ τὴν ἀνάπτυξη τῆς ἐμπορευματικῆς παραγωγῆς, ποὺ τὸ καθρέφτισμά της στὸ ἔργου τοῦ Ἡράκλειτου εἶναι, πές, αὐτοφάνερο κιόλας. Ἡ σύλληψή του γιὰ τὸν αὐτορύθμιστο κύκλο τῶν ἀέναων μεταβολῶν τῆς ὕλης εἶναι ἡ ἰδεολογικὴ ἀντανάκλαση μιᾶς οἰκονομίας βασισμένης στὴν παραγωγὴ ἐμπορευμάτων. Στὰ ἴδια του τὰ λόγια 'ὅλα τὰ πράματα ἀνταλλάζουνται μὲ φωτιὰ κ' ἡ φωτιὰ μ' ὅλα τὰ πράματα, ὅπως τὰ ἀγαθὰ ἀνταλλάζουνται μὲ χρυσάφι καὶ τὸ χρυσάφι μὲ τ' ἀγαθά'.[47] Στὴν κοσμολογία του ἡ φωτιὰ ἔχει ἀπέναντι στὶς ἄλλες μορφὲς τῆς ὕλης τὴν ἴδια ἀκριβῶς σχέση ποὺ ἔχει τὸ χρυσάφι ἀπέναντι στ' ἄλλα ἐμπορεύματα: 'Αποξεκόπηκε ἀπ' αὐτὰ γιὰ νὰ χρησιμέψει σὰν οἰκουμενικὸ ἰσοδύναμό τους. Κατὰ συνέπεια, ἂν συγκρίνουμε τὸ κοσμολογικὸ σύστημά του μὲ τὸ πρωτόγονο κοσμολογικὸ μύθο τοῦ χωρισμοῦ τοῦ οὐρανοῦ καὶ τῆς γῆς, ἀπ' ὅπου κατεβαίνει, βλέπουμε πὼς ἀντιπροσωπεύει τὴν 'κατὰ κοινωνικὴ ἀνάγκη νόθα συνείδηση' μιᾶς κοινωνίας, ὅπου οἱ δεσμοὶ τῆς συγγένειας ἀντικατασταθήκαν μὲ τὸ σύνδεσμο τῆς ἀνταλλαγῆς τῶν ἐμπορευμάτων.

Παραπέρα, ἂν ὁ Ἡράκλειτος ξεπερνᾶ τὸν Πυθαγόρα μὲ τὸ δράξιμό του τῆς διαλεκτικῆς, κι αὐτὸ πρέπει ν' ἀναγραφεῖ στὴν ταξικὴ τοποθέτησή του. Σὰν ἀντίθετος στὴ δημοκρατία, εἴταν ἀξιότερος νὰ ξεχωρίσει τὶς ἐσωτερικὲς ἀντιφάσεις της, ποὺ ἀπ' αὐτὲς τῆς εἴταν πεπρωμένο νὰ καταλυθεῖ, κ' ἔτσι βρῆκε τὴν ἱκανότητα νὰ διακρίνει τὴν ἀλήθεια πὼς μόνο ἡ διαμάχη, ἡ κίνηση, ἡ ἀλλαγὴ εἶναι ἀπόλυτα: «Alles, was besteht, ist wert, dass es zugrunde geht».

46) Engels, Anti-Dühring (London 1934), 26-7. 47) Ἡράκλειτος Απ. 90: *πυρός τε ἀνταμοιβὴ τὰ πάντα καὶ πῦρ ἁπάντων ὅκωσπερ χρυσοῦ χρήματα καὶ χρημάτων χρυσός.*

5. *Τραγωδία*

Ὁ Ἡράκλειτος στάθηκε ὁ πρῶτος φιλόσοφος ποὺ παρουσίασε μιὰ 'συνολικὴ θεωρία τῆς αἰτιότητας. Ἡ ἀνάλυσή μας φανέρωσε πὼς ὁ νόμος του εἶναι προβολὴ στὴ φύση τῶν σχημάτων ποὺ παίρνουνε, μὲ τὸ καθρέφτισμά τους στὴν ἀνθρώπινη συνείδηση, οἱ νέες παραγωγικὲς σχέσεις. Εἶναι μιὰ κοινωνικὴ εἰκόνα. Αὐτὸ δὲ σημαίνει πὼς τῆς λείπει ἡ ἀντικειμενικὴ ἀλήθεια. Ἀντίθετα· ὅλες οἱ τέτοιες θεωρίες πρέπει, κατανάγκη, νὰ περικλείνουν ἕνα ποσοστὸ ἀλήθειας, ἴσα-ἴσα γιατὶ εἶναι κοινωνικὲς εἰκόνες· γιατὶ ἡ κοινωνία εἶναι μέρος τῆς φύσης, κ' οἱ κατηγορίες τοῦ στοχασμοῦ, ποὺ μ' αὐτὲς ὁ ἄνθρωπος ἀποχτᾶ γνώση τῆς φύσης, εἶναι κοινωνικὲς κατανάγκη. Πραγματικά, ἡ θεωρία τοῦ Ἡράκλειτου περιέχει μιὰ μεγάλη ἀλήθεια, κι ἂν στάθηκε ἱκανὸς νὰ τὴν ἀδράξει, εἴταν ἴσα-ἴσα γιατὶ ἡ δυναμερή του
144 διάνοια προχώρησε μέσα στὴν παραδομένη εἰκόνα τοῦ κόσμου, τὴν κληρονομημένη

ἀπὸ τοὺς Ἴωνες προκατόχους του, πολὺ βαθύτερα μὲ τὶς νέες κοινωνικὲς κατηγορίες.[48] Τὸ σύστημά του, ποὺ τὸ ἀπεργάστηκε σὲ συνειδητὴ ἀντίθεση μὲ τὸν Πυθαγορικὸ δυϊσμό, εἴταν τὸ 'μὴ περαιτέρω' τοῦ ὑλιστικοῦ μονισμοῦ. Ὕστερά του, ἡ ἑλληνικὴ φιλοσοφία σχίζεται σὲ δυὸ ἀντίθετα στρατόπεδα, στὸ μονιστικὸ ἰδεαλισμὸ ἀπὸ τὴ μιά, καὶ στὸν πολλοστικὸ ὑλισμὸ ἀπὸ τὴν ἄλλη. Εἴταν τὸ τελικὸ ρῆγμα μὲ τὴν κοσμοάποψη τῆς πρωτόγονης κοινοκτημοσύνης.

Στὸ περασμένο κεφάλαιο σχεδιάσαμε μιὰ σύγκριση ἀνάμεσα στὸν Πυθαγόρα καὶ στὸν Αἰσχύλο. Μποροῦμε νὰ χαράξουμε μιὰν ἀντίστοιχη ἀνάμεσα στὸν Ἡράκλειτο καὶ στὸ Σοφοκλῆ. Στὴν ἐξέλιξη τοῦ δράματος ὁ Σοφοκλῆς στέκει στὴν ἴδια μὲ τὸν Αἰσχύλο σχέση, πού, στὴν ἐξέλιξη τῆς φιλοσοφίας, στέκει ὁ Ἡράκλειτος μὲ τὸν Πυθαγόρα. Στὸ Σοφοκλῆ, ὅπως καὶ στὸν Ἡράκλειτο, τὸ κέντρο τοῦ ἐνδιαφέροντος ἔχει μετατεθεῖ ἀπὸ τὴ συμφιλίωση στὴ διαμάχη. Ὁ Σοφοκλῆς ἔφερε στ' ὡρίμασμά της τὴ μορφὴ τοῦ δράματος πού λέμε Τραγωδία. Στὴν 'Ποιητικὴ' τοῦ Ἀριστοτέλη ἡ τραγωδία ὁρίζεται σὰν παράσταση μιᾶς δράσης μὲ συνέπειά της μιὰν ἀντιστροφὴ τῆς τύχης πού, ἀθέλητα τοῦ πρωταγωνιστῆ, τὴν φέρνει κάποια του πλάνη. Ἡ ἀντιστοφὴ εἶναι, κανονικά, καταστροφική: Εἶναι, κατὰ τὴ διατύπωση τοῦ Ἀριστοτέλη, 'μεταβολὴ τῆς δράσης στ' ἀντίθετό της'.[49] Εἶναι ἡ δραματικὴ ἔκφραση τοῦ Ἡρακλείτειου νόμου τῆς ἐναντιοτροπίας. Ὁ Σοφοκλῆς τὴν ἔφερε στὴν τελειότητα καὶ τὸ λαμπρότερο παράδειγμά της εἶναι ὁ 'Οἰδίπους Τύραννος', τὸ ἀριστούργημά του.

Ὁ Οἰδίποδας ἀνῆκε στοὺς Καδμείους. Ὅπως οἱ κοσμογονικοί τους μύθοι εἶχαν ὀρθολογικοποιηθεῖ, ἔτσι κ' οἱ γενεαλογικοί τους εἶχαν ἐξανθρωπιστεῖ — πρῶτα ἀπὸ τοὺς ἐπικοὺς ποιητὲς (=Τόμ. I 268—9) κ' ὕστερα ἀπὸ τοὺς δραματικούς. Νὰ γιατὶ οἱ ἑλληνικοὶ μύθοι εἶναι τόσο γιὰ τὸ νοῦ μας πιὸ γοητευτικοὶ παρὰ οἱ μεσοποταμιακοὶ κ' αἰγυπτιακοί, ποὺ κατὰ τὸ μεγαλύτερο μέρος τους εἶναι μὴ-ἀνθρώπινοι μύθοι.

Ὁ Λάϊος κ' ἡ Ἰοκάστη εἴταν βασιλιὰς καὶ βασίλισσα τῆς Θήβας. Νότια τῆς Θήβας ἔπεφτε ἡ Κόρινθο· δυτικά της τὸ Δελφικὸ Μαντεῖο τοῦ Ἀπόλλωνα, ποὺ στὴ μετώπη τοῦ ναοῦ του εἴταν χαραγμένα τὰ λόγια: ΓΝΩΘΙ ΣΑΥΤΟΝ. Ἀπὸ τούτους γεννήθηκε ἕνα παιδί, ὁ Οἰδίποδας, ποὺ προφητεύτηκε γι αὐτὸ πὼς θὰ σκότωνε τὸν πατέρα του καὶ θά'παιρνε τὴ μάνα του γυναίκα. Παρὰ ν' ἀναθρέψουν ἕνα τέτοιο παιδί, τὸ δώσαν ἑνὸς δούλου τους βοσκοῦ, παραγγέλνοντάς του νὰ τ' ἀφήσει στὸ βουνὸ νὰ χαθεῖ. Ὁ βοσκὸς τὸ λυπήθηκε καὶ τό'δωκε ἑνὸς ἄλλου βοσκοῦ, ἑνὸς Κορίνθιου, ποὺ τὸ πῆρε στὴν πατρίδα του μαζί του. Ὁ βασιλιὰς κ' ἡ βασίλισσα τῆς Κόρινθος εἴταν ἄκληροι, καὶ τ' ἀναθρέψαν ἔτσι σὰ δικό τους.

Εἴκοσι χρόνια ἀργότερα ὁ νιὸς Οἰδίποδας ἀναμπαίχτηκε ἀπὸ κάποιον πὼς δὲν εἶναι γιὸς ἐκεινῶν ποὺ τοὺς λογιάζει γονιούς του. Ἐκεῖνοι πάσχισαν νὰ τὸν ψυχοστυλώσουνε, χωρὶς καὶ νὰ τοῦ φανερώσουν τὴν ἀλήθεια. Γιὰ νὰ μὴ μένει ἀνάκρεμο, πῆγε στοὺς Δελφοὺς καὶ συμβουλεύτηκε τὸ θεό τους. Ἡ μόνη ἀπόκριση ποὺ πῆρε, εἴταν ἕνα ξαναβεβαίωμα τῆς παλιᾶς προφητείας, ποὺ τώρα τὴν ἀγρικοῦσε γιὰ πρώτη φορά, πὼς εἴταν ριζικό του νὰ σκοτώσει τὸν πατέρα του καὶ νὰ πάρει γυναίκα τὴ μάνα του. Μὲ τὴν ἀπόφαση νὰ μὴ ξαναπατήσει στὴν Κόρινθο, πῆρε τὸ δρόμο ποὺ τραβοῦσε κατὰ τὴν ἀντίθετη μεριὰ — τὸ δρόμο γιὰ τὴ Θήβα. Οἱ Θηβαῖοι τότες τυραννιούνταν ἀπὸ τὸ ρήμαγμα ποὺ τοὺς ἔκανε ἡ Σφίγγα, γυναικόμορφο τέρας ποὺ 'παιρνε καθημερνὸ διαβατίκι ἀνθρώπινες ζωὲς, ὥσπου κάποιος νὰ μποροῦσε νὰ λύσει τὸ αἴνιγμα πού'βαζε μπροστά τους. Ὁ Λάϊος τραβοῦσε τώρα γιὰ τοὺς Δελφοὺς νὰ συμβουλευτεῖ γι αὐτὸ τὸ Μαντεῖο. Ἁμαξηλάτευε στ' ἅρμα του κ' ἕνας ἀπὸ τοὺς ἀκόλουθούς του εἴταν ὁ σκλάβος βοσκός του. Συναντώντας τὸν Οἰδίποδα, ἔκαμε νὰ τὸν παραμερίσει μὲ τὸ στανιὸ ἀπὸ τὸ δρόμο. Ὁ Οἰδίποδας ἀντιστάθηκε. Ὁ Λάϊος τὸν χτύπησε μὲ τὸ καμουτζίκι του. Ὁ Οἰδίποδας τὸν ἀντιχτύπησε καὶ τὸν σκότωσε. Τοῦ σκότωσε καὶ τοὺς ἀκόλουθους — ὅλους ἐξὸν ἀπὸ τὸ βοσκό, ποὺ τὄβαλε στὰ πόδια καί, γυρίζοντας στὴ Θήβα, ἔφερε τὴν κατατρόμαχτη ἱστορία πὼς ὁ βασιλιὰς σκοτώθηκε στὸ δρόμο γιὰ τοὺς Δελφοὺς ἀπό'να μπουλούκι ληστάδες.

Ὁ Οἰδίπους ἔφτασε στὴ Θήβα καὶ τὸ πρῶτο πού'κανε εἴταν νὰ βγεῖ νὰ γυρέψει τὴ Σφίγγα, πού τὸ αἴνιγμά της εἴταν ἐτοῦτο :

Εἶν' ἕνα κάτι ἀπὰ στὴ γῆς, πού 'ν' ἡ φωνή του μία,
πού τὰ ποδάρια του εἶναι δυὸ καὶ τέσσερα καὶ τρία.
Πκρόμοια του ἄλλο ζωντανὸ σουσούμι δὲν ἀλλάζει,
σ' ὅσα ἡ στεριὰ κ' ἡ θάλασσα κι ὁ ἀγέρας ἀγκαλιάζει.
Καὶ σίντας μὲ τὰ πιότερα ποδάρια προχωράει,
ἀπόλιγη ἔχει ἀνάκαρα κι ἀργουλοπερπατάει. [58]

Ὁ Οἰδίποδας βρῆκε τὴν ἀπόκριση: ὁ Ἄνθρωπος. Γνώρισε τὸν ἑαυτό του. Κι ὡστόσο τὸν ἑαυτό του δὲν τὸν ἐγνώριζε, ὅπως τ' ἀκόλουθα εἴταν νὰ δείξουν.

Ἡ εὐγνωμοσύνη τοῦ λαοῦ τὸν χαιρέτησε σὰ λυτρωτὴ καὶ τὸν ἔκαμε βασιλιά του. Στὸ σημεῖο τοῦτο ὁ βοσκός, πού τὸν γνώρισε μὰ ἀποφάσισε νὰ κρατήσει τὴν ἀλήθεια γιὰ λόγου του, πῆρε ἀπὸ τὴν Ἰοκάστη τὴν ἄδεια νὰ περάσει τὴ ζωὴ πού τοῦ'μενε ἀποτραβηγμένος στὰ βουνά. Ὁ νέος βασιλιὰς παντρεύτηκε τὴ χηρεμένη βασίλισσα. Τὰ χρόνια περάσανε, καὶ παιδιὰ γεννηθήκαν ἀπὸ δαύτους. Τότε οἱ Θηβαῖοι ξανασυφοριάστηκαν, αὐτὴ τὴ φορὰ ἀπὸ θανατικό. Ἀποφασισμένος νὰ μὴ τοὺς ἀπαρατήσει, ὁ Οἰδίποδας στέλνει ἀποστολάτορα στοὺς Δελφούς, νὰ συμβουλευτεῖ τὸ Μαντεῖο. Ἡ ἀπόκριση εἴταν πὼς τὸ θανατικὸ θὰ σταματοῦσε ἅμα διωχνόνταν ἀπὸ τὴ χώρα ὁ φονιὰς τοῦ Λαΐου. Πρωτοστάτης στὸ ψάξιμο γιὰ τὸν ἄγνωστο κακοῦργο μπῆκε ὁ ἴδιος ὁ Οἰδίποδας, ἀρχίζοντας μὲ τὸ ρίξιμο τῆς βασιλικῆς του κατάρας.

Δίπλα στὸ βοσκό, εἴταν κ' ἕνας ἄλλος πού κάτεχε τὴν ἀλήθεια — ὁ τυφλὸς ἐκεῖ μάντης, ὁ Τειρεσίας. Κι αὐτός, τὸ ἴδιο, εἶχε ἀποφασίσει νὰ τὴν κρατήσει στὸ σκοτάδι. Ἐρωτημένος ἀπὸ τὸν Οἰδίποδα, ἀρνήθηκε ν' ἀπαντήσει. Μανιάζοντας ὁ βασιλιὰς τὸν κατηγόρησε γιὰ προδοσία. Τότες δὲ βάσταξε κι ὁ Τειρεσίας καὶ κατάγγειλε τὸν Οἰδίποδα γιὰ φονιὰ τοῦ Λαΐου. Ἡ φιλονεικία ἀνακόπηκε ἀπὸ τὴν Ἰοκάστη πού μπῆκε στὴ μέση. Ἀπαντώντας στὰ ρωτήματα τοῦ ἄντρα της, τοῦ'πε αὐτὸ πού'ξερε ἐκείνη γιὰ τὸ θάνατο τοῦ Λαΐου : Σκοτώθηκε στὸ δρόμο γιὰ τοὺς Δελφοὺς ἀπό 'να μπουλούκι ληστάδες. Ὁ δρόμος γιὰ τοὺς Δελφοὺς — ὁ Οἰδίποδας θυμήθηκε. Μὰ ἕνα μπουλούκι ληστάδες — αὐτὸς ταξίδευε μονάχος. Τόνε βεβαίωσε πὼς τὸ δεύτερο στοιχεῖο θὰ μπορούσανε νὰ τ' ἀποδείξουν : Νὰ στέλνανε καὶ νὰ φέρναν τὸν μόνο πού γλύτωσε, τὸν ἀποτραβηγμένο στὰ βουνὰ γεροβοσκό τους. Ὁ Οἰδίποδας τῆς εἶπε νὰ στείλει τὸ γρηγορότερο, μὲ τὴν ἐλπίδα πὼς ἡ μαρτυρία τοῦ βοσκοῦ θὰ ξεκαθάριζε τὴν ἀθωότητά του.

Στὴν κρίσιμη τούτη στιγμὴ κοπιάζει μαντατοφόρος ἀπὸ τὴν Κόρινθο, μηνώντας πὼς πέθανε ὁ βασιλιὰς τῆς πολιτείας αὐτῆς καὶ πὼς ὁρίστηκε ὁ Οἰδίποδας διάδοχός του. Ὁ Οἰδίποδας εἶναι τώρα κατακορφὶς τῆς καλοτυχιᾶς — βασιλιὰς σὲ δυὸ πολιτεῖες. Ἡ Ἰοκάστη πανηγυρίζει τὰ νέα σὰ μαρτυριὰ πὼς εἴταν ψεματινὴ ἡ παλιὰ προφητεία. Ὁ πατέρας του πῆγε ἀπὸ φυσικὸ πέθαμά του. Ψυχοστυλωμένος σ αὐτό, ὁ Οἰδίποδας ἐπιμένει ὡστόσο καὶ πάλι πὼς δὲ θὰ ξαναγυρνοῦσε ποτέ του στὴ Κόρινθο, ἀπὸ φόβο μὴ πάρει γυναίκα τὴ μάνα του. Μὲ τὸ ζῆλο του νὰ τὸν ἡσυχάσει κ' ἐδῶ, ὁ μαντατοφόρος τοῦ ξηγᾶ πὼς δὲν εἴταν γιός τους ἀληθινός, μὰ βρεπ' ἀναθρέψαν. Στὸ μεταξὺ ὁ γεροβοσκὸς εἶχε φτάσει. Γνώρισε στὸ μαντατοφόρ ἀπὸ τὴν Κόρινθο τὸ βοσκὸ πού συνάντησε στὸ βουνὸ πρὶν ἀπὸ χρόνια καὶ χρόνι Ἔκαμε ὅ,τι μποροῦσε νὰ γλιστρήσει τὰ ρωτήματα τοῦ βασιλιᾶ, στανεύτηκε ὅμω ν' ἀποκριθεῖ, μὲ τὶς φοβέρες νὰ τὸν βασανίσουν. Ἡ ἀλήθεια, ὁλοὔστερα, βγῆκε. Οἰδίποδας χυμᾶ στὸ παλάτι καὶ βγάζει τὰ μάτια του μὲ μιὰ καρφίδα τραβηγμέ ἀπὸ τὸ λείψανο τῆς μάνας του, πού 'χε πεθάνει κιόλας αὐτοκρεμασμένη.

Ὠιμένα ἀνθρώπινες γενιές!
Ὅσο τὸ τίποτα τὴ ζήση σας
τὴ λογαριάζω.
Γιατὶ ποιός ἄνθρωπος, σὰν ποιός,

ἔχει πολύτερη εὐτυχιὰ ἀπὸ νὰ λογιάζεται
πὼς εἶναι, χωρὶς νά 'ναι, εὐτυχισμένος,
κι ἀφοῦ φανεῖ πὼς εἴτανε,
νὰ πέφτει γκρεμισμένος;[51]

Ἀπὸ τὴν ἀρχὴ τοῦ δράματος τίποτα δὲν ἄλλαξε ἀντικειμενικά, ὑποκειμενικὰ ὅμως τὸ καθετὶ ἔχει ἀλλάξει. Ὅλο ὅ,τι γίνηκε εἶναι πὼς ὁ Οἰδίπους ἔμαθε τί εἶναι σ' ἀντίθεση μὲ τὸ τί φαινόνταν πὼς εἶναι. Τελειώνει τὴ ζωή του καθὼς τὴν ἀρχίνησε — ξεγραμμένος. Τὸ μεταξὺ εἴταν φαινομενικὸ μονάχα. Κι ὡστόσο, ἂν τὸ φαινόμενο εἶναι 'αὐτὸ ποὺ εἶναι', αὐτὸς ὁ ξεγραμμένος ποὺ γίνηκε βασιλιάς, αὐτὸς ὁ βασιλιὰς ποὺ ξεγράφτηκε, γίνηκε δυὸ φορὲς τὸ ἀντίθετο ἀπ' αὐτὸ ποὺ εἴταν. Κι αὐτὲς οἱ παράξενες μεταβολὲς τελεστήκαν ἐνάντια στὴν πρόθεση, ἀγκαλὰ καὶ μὲ τὴν ἀσύνειδη ἐνέργεια, ὅλων ποὺ πήρανε μέρος. Οἱ γονιοὶ πετάξανε τὸ παιδί, γιὰ νὰ γλυτώσουν κι αὐτὸ καὶ τοὺς ἑαυτούς τους ἀπὸ ζωὴ χειρότερη τοῦ θανάτου. Ὁ βοσκὸς τὸ γλύτωσε ἀπὸ συμπόνεση, κ' ἔτσι μεγάλωσε μὴ ξέροντας τὰ γονικά του. Ὅταν ἔπεσε ἀμφιβολία γιὰ τὰ γονικά, ὁ νιὸς συμβουλεύτηκε τὸ Μαντεῖο· κι ὅταν τὸ Μαντεῖο τοῦ φανέρωσε τὸ πεπρωμένο του, γύρεψε νὰ τὸ ξεφύγει παίρνοντας τὸ δρόμο γιὰ τὴ Θήβα. Ἐκεῖ σκοτώνει τὸν πατέρα του, μὰ διαφεντεύοντας τὸν ἑαυτό του. Γνωρίζοντάς τον ὁ βοσκὸς δὲν εἶπε τίποτα, κ' ἔτσι τὸν ἄφησε νὰ πάρει γυναίκα τὴ μάνα του. Σὰν τὸ Μαντεῖο ἀπαίτησε τὸ ξετόπισμα τοῦ φονιᾶ, ὁ Οἰδίπους πρωτοστάτησε στὸ ψάξιμο κι ἀκολούθησε τ' ἀναγύρεμα ἀπὸ κλειδὶ σὲ κλειδί, ἴσαμε πού 'ρθε καταπρόσωπα τοῦ ἑαυτοῦ του. Ὁ μάντης δὲν θὰ τόνε μαρτυροῦσε, ἂν ἐκεῖνος δὲν κατάγγελνε τὸ μάντη. Οἱ κατηγόριες πού 'ριξε τοῦ Τειρεσία δὲ στέκαν. Ἡ παραφορά του σ' αὐτὴ τὴν περίσταση εἴταν τὸ λάθος πού 'φερε τὸ γκρέμισμά του. Κι ὡστόσο τὸ λάθος αὐτὸ δὲν εἴταν παρὰ ὑπερβολὴ τῆς μεγαλύτερής του ἀρετῆς — τοῦ ζήλου νὰ ὑπερετήσει τὸν λαό του. Ὁ γεροβοσκός, τέλος, καλεσμένος νὰ βγάλει ψέμα τὴν κατηγόρια πὼς σκότωσε τὸν πατέρα του, τυλίχτηκε ἀπὸ τὸν κορίνθιο μαντατοφόρο πού, ζητώντας νὰ λευτερώσει τὸν Οἰδίποδα ἀπὸ τὸ φόβο πὼς θὰ παντρευόνταν τὴ μάνα του, ἀπόδειξε πὼς ὅ,τι ἐκεῖνος φοβόντανε, εἶχε γίνει κιόλας. Αὐτὸ τὸ ἐπίμονο μεταγύρισμα τῶν προθέσεων στ' ἀντίθετά τους ἔφερε στὴν καταστροφὴ μὲ τὸν τρομαχτικὸ αὐτοματισμὸ ἑνὸς ὀνείρου.

Ποιός εἶναι, τότες, ὁ Οἰδίποδας, ποιός ὁ Ἀπόλλων, ὁ ἀόρατος θεὸς ποὺ τὸν ἔπιασε στὴ δίχτυα του; Ὁ Οἰδίποδας τοῦ Σοφοκλῆ εἶναι ὁ ἄνθρωπος, ὁ νέος ἄνθρωπος, ὁ ἀτομικὸς ἰδιοχτήτης μιᾶς ἐμπορευματοπαραγωγικῆς κοινωνίας, ἀποκομμένος ἀπὸ τὴ φυσική του συγγένεια, αὐτόβουλος, ἀνεξάρτητος, ἐλεύτερος, κι ὅμως πιασμένος ἀπὸ κάποια ὑπεράνθρώπινη δύναμη, ἀνάδραχτη κι ἀξεφεύγατη, σ' ἕνα 'δίχτυ κοινωνικῶν σχετισμῶν, αὐτόματων στὴν ἀνάπτυξή τους κι ὁλότελα πέρα ἀπὸ τὸν ἔλεγχο τῶν ἐργατῶν τους'. Ὅπως τὸ χρυσάφι τῆς ἐμπορευματικῆς κοινωνίας εἶναι τὸ 'οἰκουμενικὸ ἀντίστοιχο', ὅπως ἡ φωτιὰ τοῦ Ἡράκλειτου εἶναι τὸ 'παγκόσμιο ἰσοδύναμο', ἔτσι κι ὁ Ἀπόλλων τοῦ Σοφοκλῆ εἶναι 'ὁ ριζοσπαστικὸς ἰσοπεδωτὴς' ποὺ 'σαρώνει κάθε διάκριση',[52] μπλέκοντας τὸν ἄνθρωπο, αὐτὸ τὸν ξένο κι ἀπόμονο, σ' ἀποτρόπαιους σχετισμοὺς μὲ τοὺς πιὸ κοντινοὺς συγγενεῖς του.

48) Caudwell, The Crisis in Physics (London 1938) 25: 'Ὅσο μεγαλύτερη εἶναι ἡ ἰδιοφυΐα, τόσο βαθύτερα τὴ διαπερνοῦν οἱ ἰδιότητες τῆς ἐμπειρίας της. Αὐτό, στὴν ἐπιστήμη, σημαίνει πὼς ὅσο μεγαλύτερη εἶναι ἡ ἰδιοφυΐα, τόσο βαθύτερα διαπεραστικὲς στὴ φύση θ' ἀποβοῦν στὰ χέρια της οἱ κοινωνικὲς 'κατηγορίες'... Γιὰ τοῦτο ἡ ἰδιοφυΐα δὲν ξεφεύγει ἀπὸ τὶς 'κατηγορίες' τοῦ καιροῦ της, περισσότερο ἀπ' ὅσο ὁ ἄνθρωπος ξεφεύγει ἀπὸ τὸ χρόνο καὶ τὸ διάστημα, μὰ τὸ μέτρο τῆς ἰδιοφυΐας του στέκει στὸ βαθμὸ ποὺ γεμίζει μὲ περιεχόμενο τὶς 'κατηγορίες' αὐτὲς — βαθμὸ ποὺ μπορεῖ νὰ φτάσει καὶ στὴν ἔκρηξή τους. Αὐτὴ πάλι ἡ ἔκρηξη εἶναι, ὁπωσδήποτε, ἐξαρτημένη ἀπὸ μιὰ κάποια ὡριμότητα στὶς κατηγορίες'. 49) Ἀριστοτέλης, *Ποιητ.* 1455a. 50) *[* Τὸ αἴνιγμα τὸ παραδίνει ἡ *Ὑπόθεσις III* τοῦ 'Οἰδίποδος Τυράννου'. Γιὰ τὴν ἀγγλικὴ μετάφραση ποὺ μεταχειρίζεται, ὁ συγγραφέας παραπέμπει στὸν Sheppard, «The Oidipus Tyrannos of Sophocles» (Cambridge 1920) XVII.*]*. 51) Σοφοκλῆς, *Οἰδ. Τ.* 1186 - 92. 52) Marx, Capital, Vol. I (London 1946) 108.

GEORGE THOMSON

Ἕνας συγγραφέας ἄξιος τοῦ αἰώνα του

ἥρωι οἰκιστῆι

Τοῦ

ΠΑΝΑΓΗ ΛΕΚΑΤΣΑ

Ο καθηγητὴς Γεώργιος Thomson γεννήθηκε στὸ Λονδίνο τὸ 1903. Τὸ 1922 ἄρχισε τὴ σπουδὴ τῆς ἀρχαίας ἑλληνικῆς φιλολογίας στὸ Βασιλικὸ Κολλέγιο τοῦ Καῖμπριτζ, κι ἀποφοίτησε τὸ 1926. Ἀπὸ τὸν ἀκόλουθο χρόνο ὡς τὸ 1933 στάθηκε ἑταῖρος τοῦ ἴδιου Κολλεγίου, καὶ ἕνα μέρος τῆς περιόδου αὐτῆς (1929 - 1931) ἔζησε στὸ Δουβλίνο ἐργαζόμενος γιὰ τὸ 'Κίνημα τῆς Ἰρλανδικῆς Γλώσσας'. Ἀπὸ τὸ 1931 ὡς τὸ 1934 ἔκαμε ὑφηγητὴς τῆς ἑλληνικῆς φιλολογίας στὸ Πανεπιστημιακὸ Κολλέγιο τοῦ Galway τῆς Ἰρλανδίας. Ἀπὸ τὸ 1934 ὡς τὸ 1937 ξανάκαμε ἑταῖρος τοῦ Βασιλικοῦ Κολλεγίου τοῦ Καῖμπριτζ, κι ἀπὸ τὸ 1936 κατέχει τὴν ἕδρα τῆς ἀρχαίας ἑλληνικῆς φιλολογίας στὸ Πανεπιστήμιο τοῦ Birmingham. Ἀπὸ τὸ 1960 εἶναι καὶ μέλος τῆς Τσεχοσλοβακικῆς Ἀκαδημίας τῶν Ἐπιστημῶν. Τὴν Ἑλλάδα τὴν ἐπισκέφθηκε ἐφέτος γιὰ τρίτη φορά, ἔχοντας ξαναρθεῖ τὸ 1926, σὰ σπουδαστής, καὶ τὸ 1933. Ὁμιλεῖ καὶ γράφει μὲ στερεότητα τὴ νέα ἑλληνικὴ κι ἀγαπᾶ καὶ σπουδάζει τὴ νέα μας λογοτεχνία.

Τὸ πρῶτο του ἔργο 'Τὸ Ἑλληνικὸ Λυρικὸ Μέτρο' (Greek Lyric Metre) παρουσιάστηκε στὸ Καῖμπριτζ τὸ 1929. Ἡ θέση του εἶναι πὼς 'τὰ μέτρα τῆς ἀρχαίας Λυρικῆς, μονωδίας καὶ χορικῆς, ἀντιπροσωπεύουν τὸ ρυθμικὸ στοιχεῖο τῆς χαμένης τους μουσικῆς καὶ πρέπει ἔτσι σὰ μουσικὴ νὰ μελετιοῦνται. Ἡ μελέτη τους πάνου σ' αὐτὴ τὴ γραμμὴ ξεφανερώνει πὼς βρίσκουνται καὶ σ' αὐτὰ οἱ ἀρχικοὶ τύποι τῆς μουσικῆς φόρμας (AB, ABA, ABABA κλπ.) ποὺ συναντιοῦνται ἀπ' ἄκρη σ' ἄκρη στὰ εὐρωπαϊκὰ λαϊκὰ τραγούδια καὶ ξαναβρίσκουνται στὴν κλασσικὴ μουσικὴ ἐπίσης. Ὅπως, παραπέρα, οἱ διαφορετικοὶ μουσικοὶ τρόποι ἐκφράζουν διαφορετικὲς συναισθηματικὲς στάσεις, ἔτσι οἱ διαφορετικοὶ ρυθμοὶ εἴταν ἀπὸ παράδοση συνδεμένοι μὲ διαφορετικὰ συναισθήματα καὶ διαφορετικὲς ἰδέες καὶ οἱ σύνδεσμοι αὐτοὶ καλλιεργήθηκαν κι ἀναπτύχθηκαν συνειδητὰ ἀπὸ τοὺς δραματικοὺς ποιητές, γιὰ τὸ δραματικὸ ἀποτέλεσμά τους. Οἱ δυὸ αὐτὲς Ἀρχὲς — μουσικὴ φόρμα καὶ 'σημαντικὸς' ρυθμὸς — δίνουν τὸ κλειδὶ γιὰ τὴν κατανόηση τοῦ ἑλληνικοῦ λυρικοῦ μέτρου'. Στοιχεῖα τοῦ βιβλίου ἀναπτύχθηκαν στὰ ὕστερότερα ἔργα του. Δεύτερη ἔκδοση παρουσιάστηκε στὸ Καῖμπριτζ ἐφέτος.

Ἡ ἑλληνικὴ ποίηση εἶχε αἰχμαλωτίσει τὸ νέο φιλόλογο μὲ τὸν δυναμικότερο ἀντιπρόσωπό της: τὸν Αἰσχύλο. Τὸ δεύτερο ἔργο του, ἑρμηνευτικὴ ἔκδοση τοῦ 'Προμηθέα Δεσμώτη' (The Prometheus Bound of Aeschylus, edited with introduction, verse-translation and commentary) παρουσιάστηκε στὸ Καῖμπριτζ τὸ 1932. Ἕνας ἀπὸ τοὺς κύριους σκοπούς της εἴταν ἡ ἀνασυγκρότηση, πάνου στὴν τεχνικὴ τῆς τριλογίας καὶ στὴ 'διαλεκτικὴ' διαπραγμάτευση τοῦ Αἰσχύλου τῶν ὑποθέσεων καὶ τοῦ σχήματος τῶν χαμένων δραμάτων τῆς προμηθεϊκῆς τριλογίας· καὶ τὰ συμπεράσματα τοῦ συγγραφέα ἐνσωματώθηκαν ἀργότερα στὸ ἀντίστοιχο κεφάλαιο τοῦ ἔργου του 'Αἰσχύλος καὶ Ἀθῆναι'. ''Ἐκεῖνο τὸν καιρὸ δηλώνει ὁ ἴδιος, 'δὲν εἶχα ἀκόμη αἰσθανθεῖ τὴν ἀνάγκη τῆς σπουδῆς τοῦ Αἰσχύλου ἀπὸ ἱστορικὴ πλευρά'· μὰ ἡ ἔλξη τοῦ μεγάλου ἐκείνου ποιητικοῦ ποταμοῦ ὅμοιου μὲ τοὺς ὑπόγειους ποταμοὺς ποὺ βγαίνουν μέσα ἀπὸ σπηλιὲς κι ἀνακυλοῦ

νε στὸ ρέμα τους παράξενες μνῆμες τῶν ἄφαντων διαδρομῶν, εἶχε πιάσει στὰ σίγουρα ἕνα πνεῦμα προδιατεθειμένο, ἀπὸ τὴ φύση καὶ τὸ πνευματικό του περίγυρο, γιὰ τὴν ἔρευνα τῶν πηγῶν καὶ τῶν διαδρομῶν τῆς ἑλληνικῆς προϊστορίας. Ἕνας ἀπὸ τοὺς ἀναφαίρετους τίτλους τῆς ἀγγλικῆς ἐπιστήμης εἶναι ὅτι μεγάλο μέρος τῆς δραστηριότητάς της τὸ ἀφιέρωσε στὴ μελέτη τῶν «ἀρχῶν», ἐφαρμόζοντας στὴν ἑλληνικὴ ἀρχαιογνωσία τὴ μέθοδο τῆς συγκριτικῆς ἐθνολογίας. Ἕνα ἀπὸ τὰ ἀστραφτερότερα παραδείγματα τῆς μεθόδου τὸ εἶχε δώσει ἡ Harrison, ποὺ μὲ τὴ φυλετικὴ Μύηση ἐξήγησε κεντρικὰ στοιχεῖα τῆς ἀρχαίας ἑλληνικῆς θρησκείας. Ἡ Harrison ἔζησε καὶ δίδαξε στὸ ἴδιο Πανεπιστήμιο ὅπου σπούδασε ὁ Thomson, ποὺ ἡ ἀρχὴ τῆς Μύησης δὲν θά 'δινε λιγότερο ἀστραφτερὰ παραδείγματα ἑρμηνευτικῆς καὶ στὰ δικά του χέρια. Μὰ ὁ ἀντίστοιχα ἀναφαίρετος τίτλος του, εἶναι πὼς θὰ ξαναπιάσει τὴ μέθοδο τῆς συγκριτικῆς ἐθνολογίας τὸν καιρὸ ἴσα-ἴσα ποὺ ἀπαρατιέται καὶ στὴν Ἀγγλία.

Τὸ τρίτο ἔργο του εἴταν ἡ ἑρμηνευτικὴ ἔκδοση τῆς «Ὀρέστειας» (The Oresteia of Aeschylus, edited with introduction, verse-translation and commentary) ποὺ παρουσιάστηκε στὸ Καῖμπριτζ τὸ 1938, σὲ δυὸ τόμους. Τὸ ἔργο, ἀπὸ χρόνια ἐξαντλημένο, ξανατυπώνεται τώρα ξαναδουλεμένο καὶ πλουτισμένο. Ἡ πρώτη ἔκδοση εἶχε τὸ πρόσθετο πλεονέκτημα νὰ ἐνσωματώσει ἀνέκδοτη κριτικὴ ἐργασία ὀνομαστοῦ φιλολόγου, τοῦ Headlam, ἡ δεύτερη νὰ πλουτισθεῖ μὲ τοὺς καρποὺς τῆς μακρόχρονης ἀπὸ τότε πείρας τοῦ συγγραφέα. Ἔτσι «τὸ κείμενο παρουσιάζει μεγάλο ἀριθμὸ νέων κριτικῶν διορθώσεων, καὶ τὰ ἑρμηνευτικὰ ὑπομνήματα εἶναι τὰ πληρέστερα ποὺ δημοσιεύτηκαν γιὰ τὴν αἰσχυλικὴ τριλογία.» «Ἡ εἰσαγωγὴ ὅπου ἡ ἀνάλυση τοῦ ἔργου, ἐνσωματώθηκε στὸ ἀντίστοιχο κεφάλαιο τοῦ ἔργου «Αἰσχύλος καὶ Ἀθῆναι». «Ὁ ἴδιος πληροφορεῖ πὼς ἑτοιμάζοντας τὴν ἔκδοση τούτη συνειδητοποίησε τὴν ἀνάγκη τῆς μελέτης τοῦ Αἰσχύλου ἀπὸ ἱστορικὴ σκοπιὰ καὶ γι' αὐτό, τελειώνοντάς την, ἄρχισε τὸ ἔργο του «Αἰσχύλος καὶ Ἀθῆναι.» «Ὁ ρόχθος τοῦ αἰσχυλικοῦ ποταμοῦ, ποὺ χρόνια τώρα σαγήνευε τὸ πνεῦμα του, πῆρε νὰ ξαστερώνει τὸ κάλεσμά του. «Ἡ «Προμήθεια» ἀνακυκλοῦσε μορφὲς καὶ *πελώρια* τῆς προελληνικῆς ἐποχῆς, τὴν Ἰώ, τὸν Ὠκεανό, τὸν Κρόνο, τοὺς Τιτάνες· σύγκρουση τῶν ἀρχαίων καὶ νέων θεῶν· φανερὲς προσαρμογὲς στὰ σχήματα τῆς ὀρφικῆς ἐσχατολογίας· στὸν ἴδιο, τέλος, τὸ μύθο τοῦ Προμηθέα τὴ μνήμη τῶν τεχνικῶν ἀνακαλύψεων καὶ τὴ στάση τῶν διαφορετικῶν ἰδεολογιῶν ἀπέναντί τους. Τὸ σχῆμα τῆς σύγκρουσης καὶ τῆς τελικῆς συμφιλίωσης τῶν ἀντίθετων, ποὺ καθρεφτίζει τὴν πυθαγορικὴ διδασκαλία τῆς «κράσεως» τῶν ἀντιθέτων, εἶναι ἐντυπωσιακότερο στὴν «Ὀρέστεια», ὅπου ἡ σύγκρουση καὶ τελικὴ συμφιλίωση εἶναι θεσμῶν καὶ καταστάσεων κοινωνικῆς τάξης. Ἡ μεγαλοφυία τοῦ Bachofen εἶχε ἑρμηνέψει κιόλας τὴν τριλογία σὰν ἱστορικὸ μνημεῖο τῆς σύγκρουσης τῆς (προελληνικῆς) μητριαρχίας μὲ τὴν (ἑλληνικὴ) πατριαρχία ποὺ κερδίζει τὴ νίκη. Παράλληλα εἰκονίζεται ἡ μετάβαση ἀπὸ τὸ φυλετικὸ δίκαιο τοῦ αἵματος στὸ θέσμιο τοῦ ἀριστοκρατικοῦ καθαρμοῦ τοῦ φόνου, κ' ἐδῶθε στὸ δίκαιο τῆς δημοκρατικῆς δικαστικῆς δικαιοσύνης· ἡ μετάβαση ἀπὸ τὴ φυλετικὴ κοινωνία στὴν ἀριστοκρατικὴ κ' ἐδῶθε στὴ δημοκρατικὴ πολιτεία· ἀπὸ τὴ χθόνια μητριαρχικὴ καὶ φυλετική, στὴν οὐράνια πατριαρχικὴ καὶ πολιτειακὴ θρησκεία. Στὸν ποιητικὸ λόγο καὶ στὶς σκηνικὲς παραστάσεις του φωσφορίζουν λειτουργικοὶ λόγοι καὶ παραστάσεις τῶν Μυστηρίων ποὺ ἐνσωματώνουν τὴν ἀρχαιότερη νοοτροπία καὶ ἰδεολογία. Μέσα ἀπὸ τὴ φωνὴ τοῦ Αἰσχύλου κατεβαίνει ἔτσι σκαλωτά, μὲ συνειδητὴ συνέπεια, ἡ φωνὴ ἀμνημόνευτων αἰώνων. «Ὁ ἴδιος εἶναι ὁ κύριος διαμορφωτὴς τῆς Τραγωδίας, ποὺ ἀνακρατεῖ ἀρχαιότατα χαραχτηριστικά, καὶ ποὺ ἡ μελέτη του κατανάγκη θ' ἀρχίσει ἀπὸ τὸ πρόβλημα τῆς καταγωγῆς της: Ἀπὸ ποῦ γεννιέται ἡ Τραγωδία;

«Ὁ Ἀριστοτέλης πληροφόρησε καθαρά: Ἀπὸ τὸν Διθύραμβο — μὰ δὲν ἔχουμε καθαρὲς μαρτυρίες καὶ γιὰ τὸ τί ὁ Διθύραμβος εἴταν. Τὸ ὄνομα ἀπὸ τὴν ἄλλη *τραγῳδία*, ποὺ σήμαινε τὸ «τραγούδι γιὰ τὸν τράγο», μπερδεύτηκε μὲ τὴ σφαλερὴ

ἑρμηνεία μιᾶς ἄλλης ἀριστοτελικῆς διατύπωσης *(ἐκ σατυρικοῦ μεταβαλεῖν)*, κι αὐτὴ πάλι μὲ τὴν ἐξίσου λαθεμένη ἀναγνώριση τραγοδαιμόνων στὴν παράσταση τῶν Σατύρων, γιὰ νὰ ἑρμηνευτεῖ τὸ ὄνομα σὰν ‘τραγούδι τῶν τράγων’ καὶ νὰ θεωρηθεῖ τὸ Σατυρικὸ Δράμα σὰν τὸ δραματικὸ εἶδος ὅπου κατάληξε ὁ Διθύραμβος κι ἀπ’ ὅπου βγῆκε ἡ Τραγωδία. Ὅσοι ἔτσι παραδέχουνταν τὴν ἀριστοτελικὴ μαρτυρία παραπλανιούνταν σ’ ὁλοένα καὶ πιὸ ἀξεδιάλυτους λαβυρίνθους. Ὅσοι πάλι δὲν παραδέχουνταν τὸ κύρος της, ἀναζητούσαν τὴν ἀρχὴ τῆς Τραγωδίας, γιὰ ν’ ἀναφέρω μερικοὺς μονάχα ἀπὸ τοὺς δρόμους τους, ἢ σ’ ἄσχετες διονυσιακὲς ἱερουργίες (Farnell, Cook), ἢ σὲ ἡλιακοὺς σχετισμοὺς τοῦ Διόνυσου (Preuss), ἢ στὴν ἡρωολατρεία (Ridgeway), καὶ στοὺς θρήνους της (Nilsson). Στὴ σωστὴ γραμμὴ ὁδήγησε πρῶτος ὁ Dieterich (‘Die Entstehung der Tragödie’: «Archiv für Religionswissenschaft» XI 1908), ποὺ παρατήρησε πὼς ἡ κορύφωση τῆς τραγωδίας, ἡ *περιπέτεια*, ἔχει τὸ ἀντίστοιχό της σὲ βασικὴ μυστηριακὴ ἱερουργία. Παρακινημένος ἐδῶθε ὁ Murray εἶδε σὰν ἔμβρυο τῆς Τραγωδίας τὸ μυστηριακὸ δράμα τοῦ Θνήσκοντος Θεοῦ, ποὺ στὰ χαραχτηριστικὰ στοιχεῖα τῆς Τραγωδίας ἀναγνώρισε τὰ χαραχτηριστικά του (στὴ Harrison, «Themis» 341 κἑ). Ὁ Thomson, παραμερίζοντας τὴ θεωρία τούτη σὰ βασισμένη στὴ διαχείρηση τῶν τραγικῶν ὑποθέσεων, βρῆκε πὼς τὰ ἱερουργικὰ στοιχεῖα τοῦ σκελετοῦ τῆς Τραγωδίας εἶναι ἡ ‘πάροδος’ ἡ ‘περιπέτεια’ (μὲ τὸν ‘κομμιόν’), ἡ ‘ἀναγνώρισις’, ἡ ‘στιχομυθία’ καὶ ἡ ‘ἔξοδος’, ποὺ ἀντιστοιχοῦν γενικὰ στὸ σχέδιο τῆς ἑλλαδικῆς μύησης, εἰδικότερα στὴ μύηση τοῦ Μαιναδικοῦ Θιάσου, καὶ ποὺ τελικὰ μποροῦν νὰ ἀναχθοῦν στὸ σχέδιο τῆς μύησης στὶς πρωτόγονες κοινωνίες. Δυὸ ἄλλοι ἐρευνητὲς δίνανε τὰ κλειδιὰ γιὰ τὴ σύνδεση μὲ τὴν τοτεμικὴ πράξη τοῦ Μαιναδικοῦ θιάσου ἀπὸ τὴ μιὰ (μεταληπτικὴ ὠμοφαγία), μὲ τὴ γενικότερη μυητικὴ πράξη ἀπὸ τὴν ἄλλη, καὶ μὲ τὴν ἀνδρικὴ συγκρότηση τοῦ διονυσιακοῦ θιάσου ἀπ’ ὅπου βγαίνει ἡ τραγωδία. Στὸ ἔργο του Primitive Secret Societies (New York 1908 καὶ 1932) ὁ Hutton Webster εἶχε δείξει πὼς οἱ Μυητικὲς Ἑταιρίες ἢ Θίασοι βγαίνουν ἀπὸ τὶς τελετὲς τῆς Φυλετικῆς Μύησης κι ἀναδέχουνται τοὺς χαραχτῆρες καὶ τὶς μαγικὲς λειτουργίες τοῦ τοτεμικοῦ γένους ποὺ τοῦ παίρνουν τὴ θέση. Τοτεμικές, ἔτσι, καὶ μυητικὲς ἱερουργίες, ποὺ οἱ πρῶτες στρέφουνται γύρω ἀπὸ κάποιο ἱερὸ ζῶο καὶ οἱ δεύτερες γύρω ἀπὸ τὸ πλάσμα ἑνὸς θανάτου καὶ ξαναζωντανεμοῦ, σχηματίζουν ἕνα θιασικὸ δράμα ποὺ κλαδώνεται σὲ μυστηριακὸ ἀπὸ τὴ μιὰ καὶ σὲ λαϊκὸ ἀπὸ τὴν ἄλλη δράμα. Ἀπὸ κοντὰ ὁ Briffault (The Mothers, New York 1627: II 543 κἑ) εἶχε δείξει, μαζὶ μ’ ἄλλα παραδείγματατα τοῦ σφετερισμοῦ τῶν γυναικείων ἱερουργιῶν ἀπὸ τοὺς ἄντρες, τὴν τροπὴ τῶν γυναικείων θιάσων σ’ ἀνδρικοὺς θιάσους. Γεννήματα τῆς μητριαρχικῆς περιόδου μεταστοιχειώνουνται μέσα στοὺς ὅρους τῆς πατριαρχίας. Κάτου ἀπὸ τὴν ὀξύτατη κι ἀριστοτεχνικὴ διαπραγμάτευση τῶν αἰγαιακῶν ἀντίστοιχων ἀπὸ τὸν Thomson, ἀνάλογη παρουσιάζεται ἡ πρόβαση ποὺ διαμορφώνει τὴν Τραγωδία: Ὁ Μαιναδικὸς Θίασος μετασχηματίζεται στὸν ἀνδρικὸ Διονυσιακὸ Θίασο· τοτεμικὰ καὶ μυητικὰ δρώμενα ἔχουν σχηματίσει ἕνα θιασικὸ δράμα, μὲ τὸν Διθύραμβο στὸ κέντρο του· ἐδῶθε, μὲ τὸ γύρισμα τοῦ κορυφαίου σὲ ἠθοποιοῦ (*ἀπὸ τὸν ἐξαρχόντων τὸν διθύραμβον*), διαμορφώνεται ἕνα λαϊκὸ δράμα· κ’ ἐδῶθε, μὲ τὴν ἐπέμβαση προσωπικῶν δημιουργῶν, διαμορφώνεται, κάτου ἀπὸ ὁρισμένους ἱστορικοὺς ὅρους, ἡ Τραγωδία.

Ἡ σύντομη αὐτὴ ἔκθεση τῆς θεωρίας τοῦ Thomson γιὰ τὴ γέννηση τῆς Τραγωδίας δείχνει κάτι ἀπὸ τὸ νόημα τοῦ λόγου ‘μελέτη ἀπὸ ἱστορικὴ σκοπιὰ’ τοῦ Αἰσχύλου. Μ’ ἄλλα λόγια θὰ πεῖ μελέτη τῶν κοινωνικῶν, ἱστορικῶν, πολιτικῶν καὶ ἰδεολογικῶν ὅρων, ποὺ δὲν εἶναι δεδομένοι κι αὐτάγγελτοι, μὰ καποὶ κι ἀνακεφαλαίωση μιᾶς μακρότατης ἐξέλιξης ποὺ συντηρεῖ, ἀναπροσαρμόζοντας, ἀναπτύσσοντας κι ἀνανεώνοντας μ’ ἀέναες τροπές, τὰ ‘καταβεβλημένα’ ἀπ’ ἀρχαιότερα στάδια στοιχεῖα. Ἡ ἱστορία ἔτσι δὲ μελετιέται χωρὶς τὴν προϊστορία. Ἀπὸ τὰ τέσσερα μέρη τοῦ βιβλίου ‘Αἰσχύλος καὶ Ἀθῆναι’ (*Φυλετικὴ Κοινωνία, Ἀπὸ τὴ Φυλὴ στὴν Πολιτεία, Καταγωγὴ τοῦ Δράματος, Αἰσχύλος*) μόνο μ

ρικὰ κεφάλαια βρίσκουνται κάτου ἀπὸ τὸ φῶς τῶν ἱστορικῶν χρόνων, κι αὐτὰ ἀπόλυτα ἐξαρτημένα ἀπὸ τὰ κεφάλαια τῶν ἀρχαιότερων σταδίων. Παίρνοντας ἀνάδρομα τὸ ρέμα τοῦ αἰσχυλικοῦ ποταμοῦ περνοῦμε ὑπόγειες στοὲς ὅπου στρωματογραφοῦνται οἱ τύποι τῶν ἀρχαιότερων γεωλογικῶν περιόδων. Τὰ ἀρχαιότερα Συστήματα τῆς Συγγένειας, ποὺ καθρεφτίζουν τὴν Ἐνδογαμία καὶ τὴν Ἐξωγαμία, ὁ Τοτεμισμός, ἡ Μητριαρχία, ἡ Μύηση, ἡ πρωτόγονη Κοινοκτημοσύνη, ἡ Φυλετικὴ γενικὰ Κοινωνία· οἱ τροπές τους στὸ Περιγραφικὸ Σύστημα τῆς Συγγένειας, στὴν Πατριαρχία, στὴν Ἰδιοκτησία καὶ τὴν Πολιτικὴ Κοινωνία, καὶ τοῦ Τοτεμισμοῦ καὶ τῆς Μύησης σὲ θρησκευτικὰ στοιχεῖα καὶ συστήματα· ἡ προβολή τους τέλος σὲ μύθους καὶ βασικὲς ἰδέες ποὺ θὰ ἀναπτύξουν ἡ Ποίηση κ' ἡ Φιλοσοφία: ὅλα τοῦτα ποὺ μὲ θαυμαστὴ συμπύκνωση πραγματεύεται ὁ Thomson γιὰ νὰ φτάσει στὸν Αἰσχύλο, στὴ μελέτη τῆς δημιουργίας του καὶ στὴν ἑρμηνεία τοῦ ἔργου του, εἶναι ὅροι καὶ τρόποι παρμένοι ἀπὸ τὴν Ἐθνολογία καὶ τὶς συγκριτικές της ἐφαρμογὲς ποὺ ἀνασυγκροτοῦν τὴν ὅλη προϊστορία τοῦ Ἀνθρώπου. Ἕνας, πραγματικά, μεγάλος δρόμος ποὺ ὁδηγᾶ στὴ μελέτη τῆς προϊστορίας εἶναι ἡ βαθύδοξη γιὰ τὶς ὑπηρεσίες της Ἀρχαιολογία, ποὺ ἀπὸ καιρὸ οἱ προσπάθειές της κορυφώθηκαν στὴν κατεύθυνση τούτη. Περνώντας ὅμως, πρὸς τὰ πίσω, τὰ σύνορα ὅπου θαμπολάμπουν τ' ἀρχαιότερα Γραφτά, φέρνει στὸ φῶς ἀνεπίγραφα μόνο μνημεῖα. Ἀναρίθμητα ἀπὸ τὴν ἄλλη στοιχεῖα ποὺ ἀνακυκλώνει ἡ ἱστορία καὶ ποὺ περιμένουν ἐξήγηση — θεσμικά, ἱερουργικά, ἰδεολογικά — δὲν ἔχουν ἀφήσει μνημεῖα. Μὲ τὴν Ἀρχαιολογία στὰ δεξιά, ἡ ἔρευνα τῆς Προϊστορίας θὰ πάρει ὁδηγό της στ' ἀριστερὰ τὴν Ἐθνολογία. Οἱ καθυστερημένοι λαοὶ ζοῦνε τὰ στάδια τῆς προϊστορίας τῶν πολιτισμένων· ἡ συγκριτικὴ κιόλα μελέτη τῶν λαῶν αὐτῶν βοήθησε νὰ καταταχτοῦν τὰ στοιχεῖα τῆς ζωῆς τους σ' ὁμοιόμορφα κατὰ βάση πλέγματα κοινωνικῶν σχέσεων καὶ τὰ πλέγματα αὐτὰ νὰ καταταχτοῦν σὲ στάδια, ποὺ ἡ ὀργανική τους κλιμάκωση πάνω στὴν ἰδέα τῆς ἐξέλιξης νὰ δίνει μιὰ συνολικὴ εἰκόνα τῆς ἀρχαιότερης ἱστορίας τοῦ Ἀνθρώπου. Ἡ μεθοδικὴ ἔτσι χρήση τῶν ἐθνολογικῶν παραλλήλων μᾶς δίνει νὰ ἑρμηνεύουμε τὰ διάσπαρτα στὰ ἱστορικὰ στρώματα προϊστορικὰ λείψανα καὶ ν' ἀνασυγκροτοῦμε ἀπ' αὐτὰ τὶς χαμένες τῶν προϊστορικῶν σταδίων εἰκόνες. Ἡ συγκριτικὴ αὐτὴ μέθοδο ἔδωσε τοὺς λαμπρότερους καρποὺς μὲ τὴν ἴδια τὴ γέννηση τῆς Ἐθνολογίας, ὅταν ὁ Morgan, στὴν "Ἀρχαία Κοινωνία" του, ἑρμήνευε μὲ τὰ παράλληλα τῶν βορειαμερικανῶν Ἰνδιάνων, τὴ σύσταση τῆς ἀρχαίας ἑλληνικῆς κοινωνίας. Τὸ ἴδιο ἔργο εἰκόνιζε ἀπὸ ζωντανὰ πρότυπα τὸ πλέγμα τῶν σχέσεων τῆς Μητριαρχίας, ποὺ χρόνια πρὶν ἡ μεγαλοφυΐα τοῦ Bachofen εἶχε ἀνακαλύψει μέσα ἀπὸ τοὺς μύθους καὶ τὰ λείψανά της στὴν ἀρχαία Ἑλλάδα. Ἡ ἀναγωγὴ τῆς θρησκευτικῆς θυσίας ἀπὸ τὸν Robertson-Smith στὴν ἄγνωστη ἀκόμη τότε Τοτεμικὴ Μετάληψη· ἡ ἀνάδειξη τῆς μητριαρχικῆς καταγωγῆς, τῆς μαγικοθρησκευτικῆς φύσης καὶ τῆς περιοδικῆς ἀνανέωσης τῆς βασιλείας ἀπὸ τὸν Frazer· ἡ μυητικὴ ἑρμηνεία κεντρικῶν στοιχείων τῆς αἰγαιακῆς θρησκείας ἀπὸ τὴ Harrison: εἶναι, μαζὶ μ' ἄλλες ἀνακαλύψεις, λαμπρὰ παραδείγματα τῆς ἐφαρμογῆς τῆς συγκριτικῆς μεθόδου. Γνώριμη γλώσσα καὶ γιὰ μᾶς, μιὰ σὰ μισολησμονημένη.

Ἡ ἐφαρμογὴ τῆς συγκριτικῆς αὐτῆς μεθόδου ἀπὸ τὸν Thomson, τόσο στὸ ἔργο του "Αἰσχύλος καὶ Ἀθῆναι" ὅσο καὶ στὸ "Προϊστορικὸ Αἰγαῖο" (The Prehistoric Aegean, Λονδίνο 1949· δεύτερη ἔκδοση τὸ 1954), — πρῶτος τόμος μιᾶς σειρᾶς ποὺ σκοπός της εἶναι ν' ἀναπτύξει τὶς "θέσεις" ποὺ διατυπώθηκαν στὸν "Αἰσχύλο" (Studies in Ancient Greek Society: I) — δὲν ἔδωσε λιγότερο ἀστραφτερὰ παραδείγματα. Ἀνάμεσα στὰ μεγάλα του κατορθώματα εἶναι ἡ ἀνακάλυψη τοῦ Ταξινομικοῦ Συστήματος II τῆς Συγγένειας πίσω ἀπὸ τὸ ἰνδοευρωπαϊκὸ Περιγραφικὸ Σύστημα, ἀνακάλυψη ποὺ ἐγγράφει ἀποφασιστικὰ τὴν ἰνδοευρωπαϊκὴ σὲ μιὰ οἰκουμενικὴ κοινωνικὴ προϊστορία. Ἕνα πλούσιο φῶς καταχύνεται στοὺς θεσμοὺς καὶ στὶς πίστες τοῦ προϊστορικοῦ Αἰγαίου ποὺ ἀναπτύσσουνται στοὺς θεσμοὺς καὶ στὶς πίστες τῆς ἱστορικῆς Ἑλλάδας· οἱ τροπὲς τῶν ἀρ-

χαιότερων στοιχείων τῆς φυλετικῆς κοινωνίας στὰ ὕστερότερα στάδια αὐτοεικονίζουν, κάτου ἀπὸ τὴν ἀριστουργηματικὴ διαπραγμάτευση, τὴν ὀργανική τους μεταβολικὴ κίνηση· ἀναρίθμητα ξέθαμπα καὶ καταφρονημένα συντρίμματα ξαναβρίσκουν τὰ φωτεινά τους χρώματα ποὺ τὰ ξανακατατάζουν στὶς ἀνασυγκροτούμενες τοιχογραφίες. Ξανατοποθετεῖται τὸ πρόβλημα τοῦ Τοτεμισμοῦ καὶ ἀναδείχνουνται εὔγλωττα ἑλλαδικὰ λείψανά του. Τὸ Ταξινομικὸ Σύστημα ΙΙ τῆς Συγγένειας δυναμώνεται μὲ νέα ἐθνολογικὴ ἔνδειξη ποὺ συγκεντρώνει ὁ ἴδιος ὁ συγγραφέας. Μαζὶ μὲ νέα στοιχεῖα (ἔργο δύσκολο ὕστερα ἀπὸ τὸ 'σάρωμα' τοῦ Bachofen καὶ τοῦ Briffault), ἀναδείχνουνται σὲ λαμπρὴ εἰκόνιση τὰ στοιχεῖα καὶ τεκμήρια τῆς αἰγαιακῆς μητριαρχίας. Ἰδιαίτερη θέση παίρνει ἡ ἀνάδειξη τῶν γυναικείων ριζῶν τῆς προελληνικῆς θρησκείας κ' ἡ ἀποτύπωση τοῦ μητριαρχικοῦ χαραχτήρα της σὲ κύριες θεότητες τοῦ ἑλληνικοῦ πανθέου. Πάνω στὸ δρόμο τοῦ Roscher καὶ τοῦ Briffault ἀναδείχνεται καὶ πάλι ἡ παραγκωνισμένη σεληνολατρεία. Ξαναμπαίνει τὸ ζήτημα τῆς πρωτόγονης κοινοκτημοσύνης, ξαναστήνουνται τὰ τεκμήρια τοῦ περιοδικοῦ ἀναδασμοῦ τῆς γῆς (μὲ νέα ἔνδειξη στὴ δεύτερη ἔκδοση) κ' οἱ προβολὲς τῶν τροπῶν τῆς 'μερίδας' στὴν ἰδέα τῆς 'μοίρας'. Εἰκονίζεται ἡ διαμόρφωση τῶν πόλεων, ἡ διαμόρφωση τῶν τάξεων καὶ ἡ διάλυση τῆς φυλετικῆς κοινωνίας. Ὕστερα μελετιοῦνται ἡ καταγωγὴ κι ὁ χαραχτήρας τῶν Ἀχαιῶν καὶ ἡ σύγκρουση τῶν διαφορετικῶν κοινωνικῶν συστημάτων, τῆς μητριαρχικῆς, γεωργικῆς καὶ βιοτεχνικῆς προελληνικῆς ἀπὸ τὴ μιὰ καὶ τῆς πατριαρχικῆς, νομαδικῆς καὶ ληστρικοπολεμικῆς ἑλληνικῆς κοινωνίας ἀπὸ τὴν ἄλλη. Τέλος ξαναμπαίνει τὸ 'Ομηρικὸ Ζήτημα, μὲ θαυμαστὰ κεφάλαια πάνω στὴν καταγωγὴ καὶ τὴ φύση τῆς ποίησης γενικά, στὴν ἱερατικὴ καταγωγὴ τῆς ἑλληνικῆς Λυρικῆς καὶ τὴ διαμόρφωση τῶν ὁμηρικῶν ἐπῶν, κεφάλαια ὅπου οἱ ἀρετὲς τῆς γνώσης, τῆς κριτικῆς καὶ τοῦ ὕφους τοῦ συγγραφέα φτάνουν τὴν ἀποκορύφωσή τους. Τὸ θαυμαστὸ ταξίδι ποὺ ἄρχισε μέσα ἀπὸ τὰ παλαιολιθικὰ σπήλαια ὅπου ὁδήγησε ὁ αἰσχυλικὸς ποταμός, κάτου ἀπὸ βουνὰ ποὺ στὶς κορφές τους 'ὀλολύζουν' χορεύοντας ξέφρενοι θίασοι γυναικῶν, Μαινάδων ἢ Μουσῶν, τελειώνει μέσα στὸ φῶς, στὴ γαλανάδα καὶ στὶς πολυθόρυβες ἀγορὲς τῶν ἐμποροναυτικῶν πολιτειῶν τοῦ Αἰγαίου. Ἐδῶ, κάτου ἀπὸ μοναδικὸ συνδυασμὸ ἱστορικῶν περιστάσεων, 'γεφυρώθηκε ὁ αὐτοσχεδιασμὸς μὲ τὴ σύνθεση, ἡ λαλιὰ μὲ τὸ γράψιμο, ἔτσι ποὺ κάτι ἀπὸ τὴν ἀπρομελέτητη τόλμη τοῦ πρωτόγονου ραψωδοῦ, τοῦ ἐμπνεόμενου ἀπὸ τὰ λαμπόβολα μάτια καὶ τὴν ἄπνοη τοῦ πλήθους σιωπή, μεταφέρθηκε στὸ ἄπαθο, μόνιμο ὅμως, τοῦ γραφτοῦ λόγου μέσο'.

Δὲν εἴταν χωρὶς εἰδικὴ σημασία γιὰ τὸν συγγραφέα μας, ὅτι σὲ τέτοια κέντρα εἶναι ποὺ γεννιέται κ' ἡ Φιλοσοφία. 'Ο δεύτερος τόμος τῶν 'Σπουδῶν', 'Οἱ Πρῶτοι Φιλόφοφοι' (The First Philosophers, Λονδίνο 1955· δεύτερη ἔκδοση ἐφέτος, 1961) καταπιάνεται τὸ πρόβλημα τῆς γέννησης τῆς Φιλοσοφίας. Τὸ ἔργο ἀρχίζει μὲ γοργὴ θεώρηση τῆς διαμόρφωσης τοῦ ἀνθρώπου καὶ τῆς συνείδησης, μὲ τὴν ὀργάνωση τῆς σκέψης καὶ τοῦ λόγου. 'Η κοσμοεικόνα τῆς συνείδησης τῆς φυλετικῆς κοινωνίας εἶναι, σ' ὅλα της τὰ στάδια, προβολὴ τῶν φυσικῶν καὶ κοινωνικῶν σχέσεων τῶν μελῶν της στὴ φύση. Εἶναι ἡ μυθικὴ κοσμολογία ποὺ στὶς χῶρες τῆς κοντινῆς Ἀνατολῆς, στὶς πρῶτες κοιτίδες τοῦ πολιτισμοῦ, μεταπλάθεται σὲ θρησκευτικὲς κοσμολογίες, μὲ ἰσχυρὲς προβολὲς τῆς βασιλείας πού, στὸ κέντρο τοῦ κόσμου, ἰσορροπεῖ, μὲ τὶς μαγικοθρησκευτικὲς λειτουργίες της, κοινωνία καὶ φύση. Οἱ κοσμολογίες αὐτὲς εἶναι διατυπωμένες σὲ θεοκοσμογονικὰ ἔπη, ἄλλα συμπλεγμένα ἀκόμη μὲ τὶς βασιλικὲς ἱερουργίες ποὺ καθρεφτίζουνε, ὅπως τὸ βαβυλωνιακὸ Enuma elish ('Ὅταν οἱ οὐρανοὶ δὲν εἶχαν ἀκόμη ὀνομαστεῖ...'), κι ἄλλα ἀπασπασμένα πιὰ ἀπὸ τὴν ἱερουργία καὶ μεταγυρισμένα σ' ἀφηγήματα, ὅπως ἡ *Θεογονία* τοῦ 'Ησιόδου. 'Ο Cornford ἔδειξε πὼς τὸ βαβυλωνιακὸ κοσμογονικὸ ἔπος (ἀπ' ὅπου βγαίνουν καὶ οἱ ἄλλες κοσμογονίες τῆς Κοντινῆς Ἀνατολῆς), ἡ 'Θεογονία' τοῦ 'Ησιόδου, καὶ ἡ παλαιότερη ἑλληνικὴ φιλοσοφία, ποὺ πρωτοπαρουσιάζεται σ' ἰωνικὲς πολιτεῖες τῆς Μικρασίας, ἀποτελοῦν μιὰ γενεαλογικὴ σειρὰ καὶ 'σημαδεύου-

τὰ στάδια μιᾶς συνεχικῆς πορείας στὴν ἱστορία τῆς ἀνθρώπινης σκέψης᾽. Ἡ φιλοσοφία βγαίνει ἀπὸ τὴ θρησκεία κ᾽ ἐπεξεργάζεται, μ᾽ ἄλλη στάση ἀπέναντι στὸν κόσμο, τὶς παραδομένες ἰδέες τῶν κοσμογονικῶν ἐπῶν ποὺ κατεβαίνουν ἀπὸ τὴν κοσμολογία τῆς φυλετικῆς κοινωνίας. Ἔτσι καὶ ἡ πρώτη φιλοσοφία εἶναι φυσικὴ καὶ ὑλιστικὴ καὶ ἀξεδιάλυτα μαζὶ συμπλεγμένη μὲ θρησκευτικὲς παραστάσεις καὶ ἱερατικὸ ὕφος. Ὁ Thomson σωρεύει νέα ἔνδειξη, δείχνοντας τὴν ἱεροβασιλικὴ καταγωγὴ τῶν ἀρχαιότερων φιλοσόφων· τὴ σχέση τους μὲ τὰ μυστήρια· καὶ τὴν ἐκτύπωση μυστηριακῶν στὸ λόγο τους στοιχείων, παραστάσεων καὶ ὕφους. Μέσα ἀπὸ τὶς κοσμολογίες, τὴν ἱερατικὴ καταγωγὴ καὶ τὴ μυστηριακὴ παράδοση, ἡ πρώτη φιλοσοφία ἀνακρατεῖ βασικὰ χαραχτηριστικὰ τοῦ πρωτόγονου στοχασμοῦ, ποὺ δὲν διαχωρίζει δυὸ κόσμους, φυσικὸ κ᾽ ὑπερφυσικό, ποὺ βλέπει τὸν ἄνθρωπο μέρος τῆς φύσης κ᾽ εἶναι, ἀπὸ τὴν ἴδια τὴ διαμόρφωσή του δ ι α λ ε κ τ ι κ ό ς, ὅπως κι ὁ κόσμος ποὺ καθρεφτίζει. Ἀντίθετα ὅμως μὲ τὸν πρωτόγονο στοχασμό, ποὺ εἶναι συγκεκριμένος καὶ ρεαλιστικός, ὁ φιλοσοφικὸς εἶναι θεωρητικὸς κι ἀφηρημένος. Αὐτὸ μαρτυρᾶ πὼς μὲ τὸν ταξικὸ διαφορισμό, ὁ στοχασμὸς δὲν ἀντιμετωπίζει πιὰ τὸν κόσμο μέσα ἀπὸ τὴν ἐνέργεια πάνου στὸν κόσμο, τὴ δουλειὰ δηλαδή, μὰ ξεκομμένος· κ᾽ ἡ διαφορετικὴ ταξικὴ τοποθέτηση τῶν πρώτων διανοητῶν παραλλάζει, στὴν ἐφαρμογή, τοὺς χαραχτῆρες τοῦ παραδομένου στοχασμοῦ, μ᾽ ἀποτέλεσμα διαφορετικὲς συλλήψεις τοῦ κόσμου καὶ τῆς λειτουργίας του, καὶ μὲ κορυφαία, γιατὶ κρατεῖ οὐσιαστικοὺς χαραχτῆρες τοῦ πρωτόγονου στοχασμοῦ, τὴ σύλληψη τοῦ Ἡρακλείτου. Στὰ ἐρωτήματα, ἔτσι, τοῦ ἀνθρώπου γιὰ τὴ δημιουργία, τὴ σύσταση, καὶ τὴ φύση τοῦ κόσμου, ὅπου ἀποκρίνουνταν οἱ θρησκευτικοὶ καὶ φυλετικοὶ μύθοι, ἀποκρίνεται τώρα, γιὰ πρώτη στὴν ἱστορία τοῦ Ἀνθρώπου φορά, ἡ φιλοσοφικὴ θεωρία. Ἐδῶθε εἶναι ποὺ χειραφετεῖται ὁ λογισμὸς κ᾽ ἐμπιστεύεται, γιὰ τὴν ἑρμηνεία τοῦ κόσμου, στὴ δική του πρωτοβουλία καὶ στὰ δικά του μέσα. Ποιοί ὅροι εὐνοήσανε καὶ ποιοί παράγοντες παρακίνησαν τὸ ἀποφασιστικὸ καὶ κοσμοϊστορικὸ τοῦτο βῆμα; Τὸ πόρισμα τοῦ σογγραφέα εἶναι πὼς πρέπει ν᾽ ἀναζητηθοῦν στοὺς ὅρους τῆς ἐμπορευματικῆς κοινωνίας ποὺ παραγωγικὰ βασίζεται στὴ δουλικὴ ἐργασία, πολιτικὰ ἐκφράζεται μὲ τὴ δημοκρατία, καὶ πού, μὲ τὴν ἐφεύρεση τοῦ Νομίσματος, μετασχηματίζει τοὺς τρόπους καὶ τοὺς σκοποὺς τῆς ἐμπορικῆς συναλλαγῆς, μ᾽ ἕνα νέο παράγοντα, τὸ χρῆμα. Μέσο πρῶτα κι αὐτοσκοπὸς ὕστερα, κάτι ποὺ στέκει γιὰ ὅλα καὶ ποὺ ὅλα στέκουν γι αὐτό, εἰσχωρεῖ κυριαρχικὰ στὴν εἰκόνα τοῦ κόσμου. Οἱ ἰδεολογικές του προβολὲς μποροῦν ν᾽ ἀναζητηθοῦν στὶς βασικὲς συλλήψεις τῆς παλαιότερης φιλοσοφίας.

Ἂς μὴ νομίσει ὁ ἀναγνώστης πὼς οἱ σύντομες αὐτὲς σκιαγραφίες τῶν Πρώτων Φιλοσόφων᾽, τοῦ Προϊστορικοῦ Αἰγαίου᾽, καὶ τοῦ Αἰσχύλος καὶ Ἀθῆναι᾽, ἀντιπροσωπεύουν τίποτε σημαντικὸ ἀπὸ τὸν πλοῦτο τῶν θεμάτων, προβλημάτων καὶ λύσεων, ποὺ βρίσκουνται στὰ κατάπυκνα τοῦτα ἔργα. Σπάνια συγγραφέας πυκνώνει τόσο τὸ λόγο του καὶ σπάνια ὁ λόγος συμπυκνώνει, μὲ τὴ σειρά του, θέματα τόσο πολυμερῆ καὶ τόσο γοργοκίνητη κρίση. Περίοδοι, παράγραφοι, κεφάλαια, ποὺ τὴν κομψότητά τους θὰ τὴ ζήλευε ὁ κάθε στυλίστας, ἀνοίγουν τὸ θέαμα ἀχανῶν ἀνασκαφῶν, στρωματογραφήσεων, ἀποκαταστάσεων, ἀναστυλώσεων, ποὺ σβύνουν αὐτοματικὰ γιὰ ν᾽ ἀφήσουν στὴ θέση τους, μέσα σὲ βάθος δραματικό, ξαναστημένη τὴ χαμένη πολιτεία. Παραπέμποντας ἔτσι τὸν ἀναγνώστη στὴν ἄμεση γνωριμία τους, ἀνακεφαλαιώνω ἐδῶ, σὲ γενικότατο διάγραμμα, τὶς προσφορὲς τοῦ συγγραφέα. Ἡ πρώτη εἶναι ἡ λύση μιᾶς μεγάλης σειρᾶς προβλημάτων, ποὺ πολλά τους εἶναι βασικά, τῆς ἑλληνικῆς προϊστορίας. Ἡ δεύτερη εἶναι ἡ γενεαλόγηση καὶ ἑρμηνεία βασικῶν ἰδεῶν, καλλιτεχνικῶν κλάδων, καὶ θεωρητικῶν συστημάτων τῆς ἑλληνικῆς δημιουργίας, ἀπὸ τὴν προϊστορικὴ αἰγαιακὴ κοινωνία καὶ πνευματικὴ δημιουργία (ποὺ ἀπὸ τὴν ὑλική της πλευρὰ τὴ φανερώνει καὶ ἡ ἀρχαιολογία). Τέταρτη ἡ ἐπαναβεβαίωση, μέσα στοὺς ὅρους τῆς σύγχρονης ἐπιστήμης, πὼς ἡ διαμόρφωση καὶ ἐξέλιξη τῆς προϊστορικῆς κοινωνίας συντελεῖται κ᾽ ἐδῶ στὸ ἴδιο σχέδιο τῆς διαμόρφωσης καὶ ἐξέλιξης τῆς οἰκουμενικῆς ἀνθρώπινης κοινωνίας. Τέ-

ταρτη, πὼς στὴ μελέτη τῆς αἰγαιακῆς ἀρχαιότητας ξανάστησε τὴ μέθοδο τῆς συγκριτικῆς ἐθνολογίας, ὁπλισμένη μάλιστα μὲ σύγχρονα μέσα. Σήμερα μάλιστα ποὺ ἡ κύρια προσπάθεια τῆς 'Αρχαιολογίας στρέφεται στὴν ἔρευνα τῆς προϊστορίας, τὸ κατόρθωμα τοῦτο τοῦ Thomson ἔχει, γιὰ τοὺς ἐρευνητὲς τῆς κοινωνικῆς ἱστορίας τῆς ἀρχαιότητας καὶ γιὰ τὴ γνώση γενικά, πρωτοκύρια σημασία.

Γνώριμη, εἴπαμε, ἡ μέθοδο τῆς Συγκριτικῆς 'Εθνολογίας κι ὅμως σὰ λησμονημένη. 'Ο λόγος εἶναι πώς, ὅσο θριαμβευτικὰ μπῆκε στὴ μελέτη τῆς ἑλληνικῆς ἀρχαιότητας στὸ τέλος τοῦ περασμένου καὶ στὴν ἀρχὴ τοῦ αἰώνα μας, τόσο ραγδαῖα καὶ ἄδοξα ἔπεσε, ἀπὸ τὶς πρῶτες κιόλας δεκαετίες μας, στὴ γενικὴ δυσπιστία. 'Η ἰδέα τῆς ἐξέλιξης, ποὺ πάνω της οἰκοδομήθηκε ἡ ἐθνολογία, εἴταν χρήσιμη στὸν πόλεμο μὲ τὴ στατικὴ ἰδεολογία τῆς φεουδαρχίας, δὲν εἶχε ὅμως λόγο νὰ ὑπάρχει πιά, ὅταν ἡ ἀστικὴ τάξη εἶδε τὴν ἐπικράτησή της σὰν τὸ ζηλευτὸ τέρμα τῆς ὅλης κοινωνικῆς πορείας. Τὴν ἀπολυτότητα καὶ αἰωνιότητα τῶν φεουδαρχικῶν ἀξιῶν ποὺ πολέμησε, τὶς διεκδικοῦσε πιὰ γιὰ τὶς δικές της ἀξίες· πολὺ περισσότερο ποὺ δὲν πρόλαβε καλὰ - καλὰ νὰ ἐγκατασταθεῖ, ὅταν, μιὰ νέα ἐπαναστατικὴ τάξη ξανασήκωσε τὴν ἰδέα τῆς ἐξέλιξης, ὁπλισμένη τώρα μὲ τὴ γνώση τῆς νομοτέλειάς της, γιὰ νὰ τῆς δείξει πὼς εἶχε τὴν προσωρινὴ νομὴ κι ὄχι τὴν κυριότητα τοῦ κόσμιου. Ἔτσι ἡ ἐπιστήμη της ἄρχισε νὰ ξελέει ὅ,τι εἶχε πεῖ, ν' ἀναγνωρίζει τὰ 'λάθη' της, ν' ἀποκηρύχνει τοὺς νεανικοὺς 'ἐνθουσιασμούς' καὶ νὰ κουνᾶ θλιβερὰ τὸ κεφάλι της γιὰ τὸ 'πνεῦμα τῆς αἰσιοδοξίας τοῦ 19ου'. 'Η τίμια ἀναθεώρηση πολλῶν ἀβάσιμων θεωριῶν χαιρετίστηκε, ὄχι σὰν κατόρθωμα βαθύτερης μελέτης τῆς ἐπιστήμης αὐτῆς, μὰ σὰν καταδίκη τοῦ ἑαυτοῦ της. Μιὰ ἀπόκρυφη γλώσσα 'εἰδικῶν' ρίχνει στὰ βασανιστήρια τὴν ἰδέα μιᾶς γενικῆς συνισταμένης τῆς ἐξέλιξης, ἀναρωτιέται ἂν ὑπάρχει ἐξέλιξη, ἀναδείχνει τὶς διαφορές, μελετᾶ τὸ φαινόμενο καθαυτὸ μοναχά, κατακομματιάζει, ἀποσυνθέτει, ἀκινητοποιεῖ, καταδικάζει. Ἕνας ἐθελότυφλος ἐπιστημονικὸς κόσμος, ἐξαρτημένος ἀπὸ τὰ Πανεπιστήμια καὶ τὶς 'Ακαδημίες, ἐμπαίζεται ἀπὸ τοὺς διάφορους Westermarck μὲ βιομηχανίες ἀσυνάρτητων ἐθνολογικῶν στοιχείων καὶ πλαστῶν παραπομπῶν, καί, ἐμπαιζόμενος, χειροκροτεῖ τὶς καταδίκες. Καταντᾶ λίγο ἢ πολὺ καταγέλαστη ἀφέλεια νὰ μιλᾶ κανεὶς γιὰ σημασία τοῦ Τοτεμισμοῦ — ποὺ τὰ λείψανά του κυριεύουν πέντε μεγάλους τόμους τῆς φραζεριανῆς συναγωγῆς — γιὰ τὸν 'Ομαδικὸ Γάμο καὶ τὶς ἐξελίξεις του, γιὰ τὴ Μητριαρχία, γιὰ τὴν πρωτόγονη Κοινοκτημοσύνη. Μιὰ τέτοια καταδρομὴ φυσικὸ εἶταν νὰ κλονίσει, ἀκόμη καὶ σὲ πνεύματα πεισματικῆς ἀνεξαρτησίας, κάθε ἐμπιστοσύνη στὸ κύρος τῆς συγκριτικῆς μεθόδου. Μεγάλοι ἐργάτες της ποὺ ξεκίνησαν σὰν ἀετοί, ξαναγυρίζουν σὰν κόττες. 'Η ἐφαρμογή της πάλι στὴν μελέτη τῆς ἑλληνικῆς ἀρχαιότητας, ὅπου τὰ στοιχεῖα τῶν παλαιότερων σταδίων χωνεύουνται στὴ σύνθεση τοῦ πρώτου ἀνθρωπιστικοῦ πολιτισμοῦ, εἶχε, μ' ὅλα τὰ ἀστραφτερά της παραδείγματα, καίριες λειψάδες. 'Η σπουδαιότερη εἶναι πὼς οἱ μελετητές, παίζοντας μ' ἀναμμένα κάρβουνα, ἀγνόησαν τὸν Morgan καὶ μαζί του κάθε νομοτέλεια τῆς ἐξέλιξης τῶν κοινωνικῶν στοιχείων καὶ τῶν ἰδεολογικῶν προβολῶν τους. Τὸ οἰκοδόμημά τους εἴταν χωρὶς σκελετό, σὲ κίντυνο ἀπὸ χίλιες μεριές, καὶ μὲ βαθειὲς ἀσυνέπειες στὸ σύνολό του. Μεγάλες ἀπὸ τὴν ἄλλη ἀρχὲς παραδομένες ἀπὸ τὴ γεννώμενη 'Εθνολογία, ὅπως ὁ 'Ανιμισμός, καταλύθηκαν σὰν ἁπλοϊκὲς καὶ παράνομα ἀποκλειστικές, κ' ἡ πτώση τους γκρεμίζει κι ὅλες τὶς ἐφαρμογές τους. 'Ελαφρότερα πνεύματα καταπλημμύρισαν τὴν ἀρχαιογνωσία μ' ἐπιπόλαιους συνειρμούς, ἐπιφανειακὲς ἑρμηνεῖες, πρόχειρες λύσεις. 'Ολα τοῦτα, ἡ γενικὴ δυσπιστία μαζὶ στὶς ἀρχὲς τῆς 'Εθνολογίας καὶ τ' ἄπλωμα τῆς κυριαρχίας τοῦ συντηρητικοῦ πνεύματος στὴν ἀρχαιογνωσία, πετάξαν ἀπὸ τὸν κύκλο της τὴν ἐφαρμογὴ τῆς συγκριτικῆς μεθόδου — ὄχι ὁλότελα ὅμως: Οἱ σημερινοὶ μελετητὲς εἶναι μαθητὲς τῶν χθεσινῶν ποὺ εἶχαν ἐγκολπωθεῖ στὶς ἀρχὲς τῆς 'Εθνολογίας, κ' ἐκεῖνες ἀκριβῶς οἱ περισσότεροι ποὺ δίκαια ἀναθεωρηθήκαν. 'Απομακρυσμένοι ἔτσι ἀπὸ τὴν 'Εθνολογία καὶ τὶς προόδους της, οἱ μαθητὲς ἐξακολουθοῦν νὰ ἐφαρμόζουν, ἀσύνειδα, τὶς λαθεμένες ἀρχὲς τῶν δασκάλων.

Ὁ Thomson ξαναπιάνει τὴ μέθοδο τὸν καιρὸ ποὺ εἶχε παρατηθεῖ ἀπὸ ὅλους. Εἴταν μιὰ πράξη ἐξαιρετικοῦ ἡρωισμοῦ, κατέβασμα ἑνὸς ἀνταγωνιστῆ τῶν πάντων στὴν ἀρένα. Στὴν παραμικρὴ ἀδυναμία του δὲν εἶχε νὰ περιμένει κανένα ἔλεος ἀπὸ τοὺς ταύρους πού, ἐνσάρκωση ἀλλοτινὰ τοῦ πνεύματος τῆς γονιμότητας, ἐνσαρκώνουνε τώρα τὸν δαίμονα τῆς ἀφορίας. Μὰ ὁ Thomson κατέβαινε προετοιμασμένος στὸ στίβο. Εἶχε πολλὰ διδαχτεῖ ἀπὸ τὰ κατορθώματα τῶν προκατόχων του, ὄχι ὅμως καὶ λιγότερα ἀπὸ τὰ σφάλματά τους. Ἡ ἐθνολογικὴ γνώση του εἴταν πλήρης κι ὄχι λειψή, συγχρονισμένη κι ὄχι παλιά, κριτικὴ κι ὄχι ρωμαντική, καί, σ᾽ ὅ,τι ἀφορᾶ σ᾽ αὐτήν, εἴταν ὁ ἴδιος περισσότερο εἰδικὸς στὸν τομέα της παρὰ στὴν ἀρχαιογνωσία. Ἡ ἀρχαιογνωσία του πάλι εἴταν πλήρης καὶ συγχρονισμένη καὶ κριτικὴ σ᾽ ὅλους τοὺς κλάδους της, καὶ σ᾽ ὅ,τι ἀφορᾶ σ᾽ αὐτήν, ὁ ἴδιος εἴταν περισσότερο εἰδικὸς στὸν τομέα της παρὰ στὴν ἐθνολογία. Ἡ συζυγία ἐθνολογίας καὶ ἀρχαιογνωσίας, στοὺς ὅρους τῆς σύγχρονης ἐπιστήμης, εἴτανε τέλεια στὸ πρόσωπό του. Δεύτερο ὅπλο του εἶναι ἡ συζυγία τοῦ ἐρευνητικοῦ πάθους, ποὺ τοῦ ἀνοίγει ὅλο καὶ νέες περιοχές, ὅλο καὶ σκοτεινότερες πτυχές, καὶ τῆς ὀξύτατης κριτικῆς ὅρασης, ποὺ σημαδεύει μονομιᾶς τὸ οὐσιαστικό, σταθεροποιεῖ τὰ κυμαινόμενα ὅρια, καὶ βλέπει ἀλάθευτα τὴν καθαρότητα τοῦ βάθους. Μιὰ τρίτη συζυγία εἶναι ἡ ἀνθρωπιστικὴ διάθεση καὶ στάση του ἀπὸ τὴ μιὰ κ᾽ ἡ χρήση τῆς μεθόδου τοῦ διαλεκτικοῦ ματεριαλισμοῦ ἀπὸ τὴν ἄλλη. Τὸ πρῶτο τὸν κάνει ν᾽ ἀτενίζει μ᾽ ἀγάπη κι ἀγωνιστικὴ συμπαράσταση τὴν πορεία τοῦ ἀνθρώπου πού, δημιουργὸς κι ὄργανο μαζὶ τῶν δημιουργημάτων του, προχωρᾶ, ἀπὸ ἀναγκαιότητα σ᾽ ἀναγκαιότητα, στὴν κατάχτηση τῆς πραγματικῆς του ἐλευθερίας. Τὸ δεύτερο, ἡ διαλεκτικὴ νομοτέλεια τοῦ κοινωνικοῦ γίγνεσθαι, δικαιώνει τὶς μεγάλες ἀνακαλύψεις τῆς κοινωνικῆς προϊστορίας, δίνει τὸν σκελετὸ τοῦ οἰκοδομήματος τῆς ἀνασύνθεσης ποὺ ἔλειψε τῶν προκατόχων του, καὶ γλυτώνει τὴν κρίση ἀπὸ τὴν ὑποτέλειά της στὴ ‘νόθα συνείδηση’ ποὺ σκλαβώνει τὸν κάθε τῆς κοινωνικῆς ἀναγκαιότητας σκλάβο. Μὲ τὰ ὅπλα αὐτά, τὸ ἀγώνισμα τοῦ Thomson δὲν πῆρε τὸν χαραχτήρα τῶν ἐρωτηματικῶν καὶ τῆς ‘προσπάθειας’, μὰ εἴτανε μιὰ αὐτόματη νίκη· δὲν οἰκοδόμησε αὐτοσχεδιάζοντας καὶ συμπληρώνοντας, μὰ πραγμάτωσε μονομιᾶς ἕνα μνημεῖο. Ἡ κύρια προσφορά του ἀπὸ τὴν ἄλλη, τὸ ξαναστήσιμο τῆς συγκριτικῆς μεθόδου, πολλαπλασιάστηκε ἀκαταμέτρητα μὲ τὴν ἀποκατάστασή της στὴ λειτουργία τῆς νομοτέλειας τῆς κοινωνικῆς ἐξέλιξης, ποὺ τὴν πλησίασε μὲ τὸν Morgan, τὴν πέτυχε μὲ τὸν Ἔνγκελς, καὶ τὴν ξαναπετυχαίνει τώρα, ὕστερα ἀπὸ τόσες περιπλάνησες, σ᾽ ὑψηλότατο βάθρο. Ὁ Thomson δὲν εἶναι ὁ ἱδρυτὴς τῆς μεθόδου· οἱ ἱστορικοὶ ὅροι κάλεσαν τὴ γέννησή της παλαιότερα· εἶναι ὅμως, ἔτσι, ὁ ἀνακαινιστής της καὶ νομοθέτης. Οἱ Ἕλληνες τιμούσαν μὲ ἡρωικὲς τιμὲς τοὺς *οἰκιστάς*, τοὺς ἱδρυτές τῶν πολιτειῶν τους· μὰ τὸν ἴδιο τίτλο, τοῦ οἰκιστοῦ, καὶ τὶς ἴδιες τιμὲς ἀναγνώριζαν στοὺς ἀνακαινιστὲς καὶ νομοθέτες τους, ποὺ τὸ ἔργο τους ξανάχτιζε τὶς πολιτεῖες τους καί, γλυτώνοντάς τες ἀπὸ τὴν κρίση τοῦ μαρασμοῦ, τὶς ξαναγεννοῦσε σὲ μιὰ νέα ἱστορία. Ὁ Thomson εἶναι ἔτσι, σὲ ἑλληνικοὺς ὅρους, ὁ νέος οἰκιστὴς τῆς πολιτείας ὅπου εἶδαν τὸ φῶς οἱ πιὸ μεγάλες ἀνακαλύψεις τῆς κοινωνικῆς ἱστορίας· κ᾽ ἡ πολιτεία ποὺ ἀνακαίνισε, τοῦ ἀναγνωρίζει τὶς ἡρωικὲς τιμὲς ποὺ τοῦ χρωστάει.

Θὰ νόμιζε κανεὶς πὼς ἡ διαπραγμάτευση θεμάτων τόσο εἰδικῶν πάνου σὲ τόσο πολύπλοκους μηχανισμούς, ὁδηγᾶ συγγραφέα κι ἀναγνώστη σὲ μινωταυρικοὺς λαβυρίνθους. Αὐτὸς εἶναι ὁ τρόπος τῶν ἀντιπάλων τοῦ Thomson, ὄχι τοῦ ἴδιου. Ὁ τεχνικὸς μηχανισμὸς ὑπάρχει ἀκέραιος ἐδῶ, ἀνελίσσοντας μιὰν ἀπέραντη γνώση. Μὲ τὴν ἀναφορὰ ὅμως στὸ καίριο, μὲ τὴν προσυντελεσμένη ἡ ραγδαία κριτικὴ τῶν πηγῶν καὶ τῆς κριτικῆς τῶν πηγῶν, μὲ τὴ στέρεη ἀρχιτεκτονικὴ τῶν δεδομένων καὶ τὴν εὐστοχία τῶν συνειρμῶν κι ἀντιδιαστολῶν, εἶναι ἁπλοποιημένος στὸ ἔπακρο δυνατό, νὰ χρησιμεύει σὰ βάθρο τῆς διαπραγμάτευσης, κι ὄχι νὰ τὴν κατατρώει σὰν καρκίνωμά της. Γιατὶ ὁ Thomson δὲν εἶναι ὁ εἰδικὸς στὴν ἄγνοια τῶν συνεξαρτημένων πεδίων γιὰ νὰ σκεπάζει μὲ προπετάσματα καπνοῦ τὴν ἀσημαντοποίηση τοῦ

ἀντικειμένου. Ἀνήκει στὰ συνθετικὰ πνεύματα ποὺ ἡ διαπραγμάτευσή τους ἀφομοιώνει τὸ μέγεθος καὶ τὴν ἔκταση τοῦ ἀντικειμένου της, κι ὁ λόγος της, ζυγισμένος στὰ μέτρα τους, παίρνει, ἀκόμη καὶ στοὺς σκολιόδρομους, ἐπικὸ χαραχτήρα. Τὸ ὕφος του, μὲ τὴ ραγδαιότητα, τὴ στερεότητα καὶ τὸ ὁλοκάθαρο βάθος του, δὲν εἶναι ἀπὸ τὰ μικρότερα κατορθώματά του : Ὕφος ἐπιστημονικὸ μὲ τὴν καίρια χαραγὴ τοῦ λόγου του κι ἀντάμα ποιητικὸ μὲ τὴ λυγεράδα, τὴν ἀτόφια λαμπρότητά του καὶ τὴ σοφὴ διασπορὰ τῶν χρωμάτων : *Οὐ παύσομαι τὰς Χάριτας Μούσαις συγκαταμειγνύς, ἁδίσταν συζυγίαν.* Ἡ ἀρχιτεκτονική, πάλι, σύνθεση τῶν θεμάτων του διαρθρώνεται πάνου στὰ ἴδια τὰ ὀργανικὰ σχήματα τοῦ κοινωνικο-ιστορικοῦ γίγνεσθαι, ἀνακυλώντας κάθε τόσο τὰ νέα στοιχεῖα ποὺ γεννιοῦνται ἀπὸ τὰ παλιά, πλαταίνοντας στὴν ἀνάπτυξη καὶ στενεύοντας στὴ σύμπτυξη τῶν διακλαδώσεων, κλειδώνοντας ἀέναα τὸ νέο μὲ τὸ παλιό, κι ἀνακρατώντας ἔτσι, στ' ἀρχιτεκτονικὰ διαγράμματα, τὴν ὀργανικὴ πρόβαση τῆς καταβολῆς τοῦ σπέρματος, τῆς κυοφορίας, τῆς γέννησης καὶ τῆς ἀνάπτυξης τῶν κοινωνικῶν, θεσμικῶν καὶ ἰδεολογικῶν στοιχείων. Ἀποτέλεσμα τῆς ἀρχιτεκτονικῆς καὶ τοῦ ὕφους αὐτοῦ εἶναι νὰ βγαίνει, ἀπὸ ἐπιστημονικὸ βιβλίο, ἕνα ἔργο τέχνης. Εἶναι ἕνας ἀπὸ τοὺς λόγους ποὺ κάνουν τὸν ἐρευνητὴ τῆς ἑλληνικῆς κοινωνικῆς ἱστορίας, τὸν τόσο ἄλλωστε ἀσυγκατάβατο στοὺς ὅρους τῆς ἐπιστημονικῆς διαπραγμάτευσης, ἕνα τόσο πολυδιάβαστο συγγραφέα.

Πόσο μακριὰ βρισκόμαστε ἀπὸ τὰ ἐργαστήρια τῆς ἑρμητικῆς ἐπιστήμης, ὅπου μεγάλες κατακτήσεις τοῦ πνεύματος καταδικάστηκαν κ' ἐκτελέσθηκαν στὰ κρυφά, μὲ σκεπτικὰ κι ἀποφάσεις σὲ γλώσσα ἀποκρυφικὴ κι ἀκατάλαβη, κι ὅπου παιδικὲς συλλήψεις ἀνακηρύχτηκαν μεγάλες πνευματικὲς κατακτήσεις! Ἐδῶθε βγαίνει κ' ἡ πλαστὴ ὕστερα κύρωση, ἡ ἔντεχνη καλλιέργεια τῆς ἰδέας πώς, πρὶν ἡ "Ἐπιστήμη" "ἀποκαταστήσει" μ' αὐτὸ τὸν τρόπο τὰ "πράγματα", ἡ "Κοινὴ συνείδηση" τὸ εἶχε — πολὺ πρίν — ἐπιτελέσει. Βάση τῆς ἑρμητικῆς αὐτῆς ἐπιστήμης εἶναι μιὰ νόθα ἀντίληψη τῆς εἰδικότητας καὶ μιὰ ἀπόκρυφη γλώσσα. Ὁ "εἰδικὸς" δὲν εἶναι ἐδῶ ὁ εἰδικευμένος σ' ἕνα πεδίο τῆς γνώσης, μὰ ὁ εἰδικευμένος στὴν ἄγνοια ὅλων τῶν ἄλλων. Γνώριμος εἶναι ὁ νιτσεϊκὸς ἐκεῖνος τύπος, ὁ "εὐσυνείδητος τοῦ πνεύματος" ποὺ ἀξίωνε τὸν τίτλο αὐτό, ὄχι γιατὶ μελετοῦσε εὐσυνείδητα τὸν ἐγκέφαλο τῆς βδέλλας, ὅσο γιατὶ ἐξίσου εὐσυνείδητα δὲν ἐπέτρεπε τοῦ ἑαυτοῦ του νὰ ξέρει πώς, ἔξω ἀπὸ τὸν θαυμαστὸ ἐκεῖνο ἐγκέφαλο, ὑπάρχει τίποτα ἄλλο στὸν κόσμο. Ἡ "εἰδίκευση" αὐτή, χωρίζοντας τὸ ἀντικείμενό της ἀπὸ τὸ ὀργανικὸ σύστημα, ὅπου βρίσκεται ἡ ἑρμηνεία του — ὁ λόγος τῆς ὕπαρξης, τοῦ τύπου, καὶ τῆς λειτουργίας του — σκοτώνει καὶ τό 'να καὶ τ' ἄλλο. Ἀποκόβοντας ἀπὸ τὴν ἄλλη γιὰ τοὺς μυημένους τοῦ ἐσώτατου κύκλου της τὴ γνώση τοῦ ἀντικειμένου της ἀπὸ τὴ γενικότερη γνώση, χρειάζεται μιὰν ἀπόκρυφη γλώσσα. Ἡ γλώσσα αὐτὴ δὲν εἶναι, κατὰ βάθος, παρὰ διαστροφικὴ ἐμπλοκὴ τῆς γλώσσας τῶν εἰδικῶν τεχνικῶν μεθόδων τῆς ἔρευνας μὲ τὴν θεωρητικὴ διαπραγμάτευση τοῦ ἀντικειμένου. Σκοπός της πάλι εἶναι ἡ ἀκινητοποίηση τῆς κίνησης, ἡ κατάτμηση τοῦ ἀντικειμένου, ἡ ἀσημαντοποίηση τοῦ σημαντικοῦ, κ' ἡ ἐπίμονη ἀναζήτηση τῶν χαραχτηριστικῶν τοῦ θανάτου. Διαιρώντας ἔτσι τὴ μονάδα στὸ ἄπειρο, ἔχει κάποια ἀναλογία μὲ τὸ βέλος τοῦ Ζήνωνα ποὺ δὲν φτάνει τὸ στόχο ποτέ του. Στὴν πραγματικότητα, καὶ τό 'να καὶ τ' ἄλλο βέλος φτάνουν τὸ στόχο τους, ποὺ εἶναι ὁ ἴδιος. Ἡ ἐπίμονη ἀποφυγὴ νὰ μιλήσει κανεὶς γιὰ τὴν πραγματικότητα μὲ τὴ γλώσσα τῆς πραγματικότητας, καταλήγει νὰ διαμορφώνει μιὰ γλώσσα προσωπικὴ ποὺ παρουσιάζει τὴν πραγματικότητα ὅπως ἐκεῖνος τὴν ἐπιθυμεῖ : ἀνύπαρκτη ἢ παραμορφωμένη. Εἶναι ὅ,τι συμβαίνει παράλληλα μὲ τὴν ἀφηρημένη νεότερη τέχνη. Τὸ μόνο καλὸ ποὺ ἔχουν οἱ γλῶσσες αὐτὲς εἶναι πὼς καταντοῦνε στὸ τέλος τόσο προσωπικὲς κι ἀποκρυφικές, ποὺ κ' οἱ ἴδιοι οἱ μυημένοι σ' αὐτὲς νὰ μὴ καταλαβαίνουνται πιὰ μεταξύ τους...

Τοῦ
ΓΙΑΝΝΗ
ΣΚΑΡΙΜΠΑ

Ο ΜΑΙΤΡ ΝΤΕ ΒΙΖΙΤ ΤΗΣ ΚΥΡΙΑΣ

Η γυναίκα μου ἦταν φιλάρεσκη κι ἀγαποῦσε τὰ ζῶα. Γῆς ἀγόραζα κι ἐγὼ μυρουδιὲς τοῦ COTY καὶ τὴ φιλοῦσα στὸ στόμα. Ἔτσι, τὴν ἔχασα.

Τώρ' ἀπόμεινα ἐδῶ μοναχὸς νὰ σκέβομαι τὸν κακό μου τὸ φλάρο. Ξεκουμπώνω δυὸ - τρία κουμπιὰ τοῦ γελέκου μου καὶ μετράω - γύρω - στούμπους. Ὤ ω ω !.. τοὺς προσφωνάω νοερὰ καὶ σωπαίνω — δὲν ξέρω τὶ ἄλλο ἀκριβῶς νὰ τοὺς λέω... Ὕστερα, συλλογᾶμαι καμμιὰ καρέκλα ποὺ ἀδύνατο νὰ μὴν τῆς ἔχ' ἔρθει κόλπος. Ἀνάσκελη, θὰ μοιάζει χάμω ὡς νἄπαθε «συγκοπὴ τῆς καρδίας». Βλέπετε, τὸ μυστικὸ τῆς ζωῆς...

Καὶ θὰ σᾶς πῶ μόνο τώρα. Μόνον τώρα θὰ σᾶς πῶ πόσον ἀντιπαθῶ τοὺς πλασιέ, τοὺς λαδωτὲς μηχανῶν, τοὺς κουρντιστάδες τῶν πιάνων. Γιατὶ αὐτοί, μ' ἕναν ἐπιδιορθωτὴ ρολογιῶν, ἀμόλησαν μὲς στὰ μυαλὰ γῆς γυναίκας μου, τὸν ἀέρα τῆς τρέλλας...

Τώρ' αὐτόν, γὼ τὸν σκότωσα! Τὸν πυροβόλησα «ἐξ ἐπαφῆς», καὶ τοῦ χύθηκαν μέχρι σταγόνα οἱ βενζίνες. Τὰ χέρια του, ποὺ μ' αὐτὰ σίδερα ἔθραυε, χαλαρώθηκαν ἄπραγα — κεῖ — σὰν ψόφια. Ὁ θάνατος, ποὺ — νεκρὸν — τὸν ἀνάτρεψε σὰν σιδεροκολῶνα στὸ χώλ μας, σίγουρα πὼς ἀπὸ δαῦτα τὸν ἄδραξε γιὰ νὰ τοῦ μπεῖ ὕστερα ἐντός του: Τόσο κι αὐτὸς θὰ τὰ σκιάζονταν. Ἄαα!.. ἦταν πολὺ καυχησιάρης! Ἀφοῦ, καμμιὰ φορὰ θὰ διάδινε καὶ ὅτι ἀναπνέει δυνατά...

Ἔτσι του, ἀπόθανε. Γαίαν ἂς ἔχει τώρα ἐλαφράν... τὸ τραγί!. Μόνο ποὺ μετὰ τοῦτο ἡ Γιολάντα μου, πνίγηκε στὰ κρὲπ ντὲ σὶν καὶ στὰ μαῦρα. Καὶ δὲ βρωμάει πιὰ πετρέλαια.

Τώρα—ἰδέστε: «Ἡ ζωὴ εἶναι ἕνα ὄνειρο—λέει ἡ παθητικὴ φιλοσοφία τῶν Ἰνδῶν—καὶ τὸ ὄνειρο αὐτὸ εἶναι τοῦ Βράχμα!» Μὰ ἐμένα, μὲ ὀνειρεύουνται οἱ φάμπρικες. Στὸ χορὸ τῶν βαλβίδων, στῶν «σφοντηλιῶν» τὶς στροφές, πηδάει—μαζὶ—τρελλὰ κι ἡ ψυχούλα μου, στροφὲς ἀντάμα καὶ σβίγκους. Ὤ, παίζω ὅλα τὰ ρίγη...

Γιατὶ πολὺ τὴν ἀγάπησα. Καὶ τῆς ψώνισα ἕνα ρολόϊ ποὺ ἐμφάνιζε, πάνωθέ του, ἕνα κοῦκο. Ἄνοιγεν ἕνα πορτάκι, κι ἀπ' τ' ἄνοιγμα, πρόβελνε χυτοσιδερὸς καὶ βαμμένος: *Κού - κού*...

Σωστά. Ὕστερα τὸ πορτάκι ξανάκλεινε, παίρνοντας καὶ τὸ πουλὶ μέσαθέ του... Ναί, μὰ ἐγὼ εἶχα δουλειές. Σοβαρὴ ὑπόθεσή μου στὸ Κάϊρο, μὲ τραβοῦσε νὰ φύγω. Νὰ φύγω, ἐνῶ τὸ πουλὶ δῶ μπαινόβγαινε, νὰ λείψω ἐνῶ μεσουρανοῦσε μου τ' ἄστρο!.. Ἡ Γιολάντα—τὸ ἀριστούργημά μου—ἦταν ποίημα... Κι ἔφυγα.

Πρῶτα σφίξαντάς την στὰ μπράτσα μου καὶ γλυκοφιλήσαντάς την στὸ στόμα, κλείστηκα—ἐρωτευμένος κι ἀνήσυχος—στὴ LUX καμπίνα τοῦ πλοίου. Κι αὐτό, σὲ λίγο ἐβρυχήθη. Ἀπέ, δοθέντας σ' ἕναν βαθὺ κραδασμὸ - λὲς τῶν ἔσχατών του μορίων ἀνέβηκε στὶς φουσκοθαλασσιὲς τῆς Μεσόγειος λικνίζοντάς μου τὴ νύστα. Γιολάντα!.. λέω μὲς στὸ τρελλὸ κειὸ κλουμπάκισμα ποὺ ἄφηνε - μὲ τὸ φευγιό του - τὸ πλοῖο.

Ἔσυρα τοῦ φιλιστριν ιοῦ μου τὸ *ντὲς* κι ἔρριξα τὴν ματιά μου τοῦ μάκρου. Βαθειὰ ἐκεῖ, ὅπου τὸ πέλαο φούσκωνε κι ἀφρολογοῦσαν οἱ κάβοι, ὑψώνονταν - πέτρινο ὄρνιο - ὡς τὰ σύννεφα ἡ περιπόθητη πόλη. Κι ἐδῶ, τὸ πλοῖο ἐπετοῦσε. Μὲ δυὸ στὴν πλώρη του κυρτὲς λεπίδες ἀφρῶν (καὶ φρίσσοντας μὲς στὰ «ντελίριουμ - του - τρέ-

μενος») ἀπώθαε - ἰχνογραφιστὲς - στὴν ἀπόσταση, στεριές, βουνὰ κι ἀκρωτήρια. Ἡ Γιολάντα μου, ἐσβοῦσε. Μὲ κεῖνο της τῶν ματιῶν της τὸ στράβισμα, (ποὺ τ' ς ἔμοιαζε ὡς νὰ κρυφοκλαμένη ἦταν πάντα) ἀνάθρωσκε στὰ γεωγραφικὰ - πέρα - σχήματα - νωθρὸς ἀτμὸς τοῦ μυαλοῦ μου. Σφάλισα τὸ φιλιστρίνι μου «κλείσαντας πίσ' ἀπ' αὐτὸ τὴν Ἑλλάδα»...

Στοὺς τρεῖς σχεδὸν μῆνες ξανάρθα. Πάτησα στὴν ἀποβάθρα πεταμένος, κρατώντας βαρειὰ τσάντα στὸ χέρι. Στὸ πήδημα, μὲ ὑποδέχτη ἕνας κύριος : «Ὡς εὐ παρέστητε!» κάνει. Εἶστε ὁ κ. Μπαμκάτος;».

— Ἀκριβῶς!... Σεῖς ὅμως ποιὸς εἶστε;

— *Κράκ - Τόκ!*... μ' ἀπαντάει, καὶ μοῦ παίρνει τὴν τσάντα : Μαίτρ ντὲ βιζὶτ τῆς Κυρίας!

— !...

— Στὶς διαταγές σας, μὰ σέρ!

Καὶ μοῦ ὑποκλίθηκε - θάμμα.

Τὸν κύτταξ' ἀνήσυχος. Ἦταν - μὲς στὸ ντιστεγκέ του - ἐκεῖ - στέρεος, εἶδος τὶ «ἐτυμηγορίας» τῶν τόπων. Κι ἔμοιαζε σὰν «δεδομένος» κι ἀνέκκλητος.

Δὲ μίλησα. Δὲν ἤξερα κι ὅλας τὶ θέλω. Ἔμεινα μὲς σὲ μιὰ διανόηση σύντομη καὶ κίνησα, σκανταλισμένος, καὶ πρῶτος. Ὁ Κρὰκ - Τὸκ μὲ μιμήθηκε. Τάχτηκε πρὸς τ' ἀριστερά μου καὶ πάτησε, εἶδος τὶ *τάκα - τούκα*, τὸ βῆμα : Ὕψωνε ἕως τὴ μέση τὰ γόνατα.

— *«Ἡ Κυρία»*;... ἀρωτάω, ἐνῶ ἔνοιωθα κάτι ἀόριστο ἐντός μου.

— *Τρίγκξ!*... πρῶτα ἀκῶ σάμπως τρίξιμο, κι ἀπὲ σὰν «ἐκπομπὴ» τοῦτ' τὰ λόγια : «Ὑγιαίνει. Τὸ δὲ ρολόϊ δὲ δουλεύει. Ἐν τούτοις, εἶναι πιὰ τώρα βέβαιη γιὰ τὸ μυστικὸ τῆς ζωῆς... γιὰ τὸ μυστήριο τῆς ὕλης!».

— ... Δηλαδή;

— Μὰ πῶς νὰ σᾶς πῶ... Ὁ χορὸς τῶν βαλβίδων... ὁ αὐτοματισμὸς τῶν μοχλῶν...

— Τῶν μοχλῶν!

— Ἀκριβῶς. Ἡ ἐνημερότητα μιᾶς μηχανῆς, ἡ ἀκρίβεια, εἶναι ἢ δὲν εἶναι ἕνα θαῦμα;... Καὶ ἰδοὺ τὶς ὁ γρίφος : Τὸ *μεταίχμιο* εἶναι : *ὁ ἄνθρωπος* - ἂς ποῦμε ὁ ἀνθρώπινος νοῦς. Τὸ πέρα ἀπ' αὐτόν, εἶναι πάνσοφον, τὸ δὲ δῶθες - βλακῶδες. Λοιπὸν - τί; Ὑπολείπεται ἢ ξεπερνάει τὸ μεταίχμιο : Δῶθες τάχα νὰ βρίσκεται ἢ πέρα ἀπὸ τὸ νοῦ;

— Ποιό; κάνω. Πότε;

— Φερ' εἰπεῖν μιὰ τρουμπίνα ἢ λόγου χάριν μιὰ ἀριθμητικὴ μηχανή!..

— Μιὰ μηχανή!.. Μιά τρουμπίνα!.. Ἄχ τί ἔλεγε;.. Ἐννοοῦσα ὡς μιὰ φάμπρικα! (Μὴν - τώρα - κι ὅλας θὰ σφύριζα;). Ἀκόμα κι ὁ κύκλος πέρα - ἐκεῖ - τοῦ ὁρίζοντα, μοῦρθε σὰν μέγας τροχὸς ποὺ ἐγυρνοῦσε.

(«... Τώρα... (βιάστηκα νἄχω σκεφτεῖ - πρὶν τ' ἀπόχανα) τώρα, πρῶτα νὰ ἰδῶ τί συμβαίνει... Ὅσο γιὰ σένα παλιάνθρωπε, θὰ σὲ πετάξω ἀπ' τὶς σκάλες...»).

Στοῦ δρόμου τὴ στροφή, κι ὅλας βιάστηκα—πέρα ἐκεῖ τὸ σπίτι μου, ἐφάνη. Στ' ἀντίκρυσμα, ἡ εἰκόνα τῆς Γιόλας μου (μεγαλωμένη ἀπὸ τὸ ὅσο πάει φτάσιμό μου) φούσκωσε, κῦμα ἀψηλό, κι ἀπὲ θραύστηκε—φιλιὰ καὶ μπράτσα—ἔσωθέ μου. Ὁ Κρὰκ - Τόκ, δῶθες τρίγλισε. Ἄφησε ἕνα *τριγιλίγκξ!*.. ὅλο νόημα—εἶδος τί γραναζιοῦ πάνω σὲ ἀλάδωτο ἀξόνι.

Σαλτάρισα τρελλὸς γὼ στὴ σκάλα. Στὸ ὕψος της, γυμνομπράτσα, ἡ Γιολάντα μου, κρεμάστηκε—χρυσὸ κασκόλ—στὸ λαιμό μου : «Ἀντρούλη μου!..Πόσο πολὺ σὲ στερήθηκα!».

Καὶ στρέφοντας καθησυχαστικά στὸν Κρὰκ - Τόκ : «Τί; Ζηλεύεις;.. Μὰ εἶχα τόσον καιρὸ νὰ τὸν διῶ!».

Ὁ Κρὰκ-Τόκ, ἄφησε ἕνα *κρὰκ - κρὰκ* κ' ἦρθεν «ὄρτσος». Χτύπησε τὄνα πόδι κ' ἐστάθη.

«Τὸν *Κρὰκ-Τοοό-κο μου!..*» κάνει ἡ Κυρὰ τραγουδιάρικα... «*τὸν τζουντζουοῦ κο μου!*»—ξανά—μὲ κάντιο στὸ σάλιο. «*Ἔλα - ἔλα... Πήγαινε νὰ ξεβιδώσεις τὸ σβέρκο σου!*».

Σχέδιο Βασίλη Κυπραίου

Τάπα-τάπα-τάπα-τάπ!.. τώρ' ἀκούστηκεν αὐτουνοῦ τὸ περπάτημα. 'Απέ, πέρασε πίσ' ἀπὸ μιὰ πόρτα τοῦ χώλ μας.

Καὶ προφτάνοντάς με ἡ Γιολάντα μου: «Εἶναι θαῦμα!.. μοῦ λέει. Δῶρο τῆς «Πετρόλεουμ - Ντῆζελ!..».

— Ποιός;..κάνω ἐγώ, ἐνῶ ἕνας θυμὸς μὲ κουνοῦσε: «Αὐτὸς ὁ παλιάνθρωπος;.. Θὰ τὸν γκρεμίσω ἀπ' τὶς σκάλες!».

Μ' εἶδε ἄναυδη. Ὕστερα, μ' ἕναν ἐκρηχτικὸ καγχασμό, ἔπιασε καὶ σφιχτὰ τὴν κοιλιά της: «Ἄχ, τί λές; Στὰ σωστά; Μὰ σοῦ λέω εἶναι Ντῆζελ!.. Σύστημα τέλειο. Ἡ τελευταία λέξη...». Κ' ἔπαψε πονώντας στὸ στομάχι ἀπ' τὰ γέλια!

Ἔγινα ἐγὼ δῶ τώρα ἔξαλλος! Τί μοὖχε πεῖ—«τὸ ρολόϊ;». Τί πάλι νὰ ἐσήμαινε αὐτό;

Ἔτρεξα στὸ μπουντουάρ της—νὰ ἰδῶ. 'Αψηλάθε του, τὸ ρολόϊ—ἐκεῖ—τώρα ἔλειπε. Πάνω σ' ἕνα τραπεζάκι περίκομψο, «συμφύρονταν» ἐλατήρια καὶ βίδες. Κάτι ροδίτσες ὀδοντωτὲς κ' ἐπικίντυνες—ἀπιθωμένες μὲ τ' ἀξονάκια ἀψηλά τους—ἔμοιαζαν, μὲς στὶς λοξὲς κεῖνες κλίσες τους, σὰν μισοναυαγισμένα γιωτ-άκια. Ὁ κοῦκος —τὸ πουλὶ—δῶθε ἀνάσκελος, ἦταν ὡς νἄχε πάει ἀπὸ κόλπο!.. Φαίνεται πὼς τὸ μυστικὸ τῆς ζωῆς... 'Εκεῖνο τὸ μυστήριο τῆς ὕλης...

Μοὖρθε σὰν τρέλλα...

Πετιέμαι—μιὰ—στὸ χώλ, κ' ἐκεῖ λέω: *Κρὰκ-Τόκ!*

Πρόβαλε, κεῖ στὸ βάθος αὐτός, ἀτενὴς—ἴδιος Πρῶσσος.

— *Προσ-χήηηηη!*.. μπήχνω μιὰ φωνὴ καταπάνω του.

Ὁ Κρὰκ-Τόκ, στάθκε ντοῦρος.

—*'Εμπρός... Μάρρρ-ςς!*.. ξαναλέω.

Τότε, ὑψώσαντας «ἐναλλάξ» τους τὰ γόνατα, χτύπησε δυὸ τακουνιὲς—εἶδος

μπόμπες. Χάμω τὸ πάτωμα πείστηκε. Ὕστερα κίνησε «εὐθυτενὴς» καταπάνω μου: *Τάπα-τάπα-τάπ!..*

—*Ἀνερρρρ...Ἄλτ!* κράχνω ἐκεῖ.

Ὁ Κρὰκ-Τόκ, στάθηκε - ξύλο. *Γκάπα-γκοὺπ!..* χάμω βρόντηξαν δυὸ «σημειωτὰ» βήματά του. Ἀπέ, κάμαντας «κλαρίνο» ἐκεῖ, μὲ τὸ χέρι του, μ' ἔβλεπε «ἀσκαρδαμυχτὶ» καὶ στημένος.

— *Κλίνατ' ἐπ' ἀρίιι-στερά!..Ἐμπρός...*

— Μά, mon bien aimé!.. μοῦ κλαψαρίζει ἡ γυναίκα μου, ἐνοήσαντας γιὰ ποιὸ γκρεμὸ τῆς τὸν εἶχα. (Πρῶσσος δὲν ἦταν; Ἡ σκάλα ἔχασκε κάτω του...).

— *Σκασμός!* τῆς γκαρίζω.

—Ὤ, mon dieu!.. εἶναι Ντῆζελ!.. Μοντέλλο τῆς «Πετρόλεουμ Κόμπανυ». Νὰ μοῦ τὸν σπάσεις—θὰ πάθω!

—Ὁ Κρὰκ-Τόκ;

—Ἀκριβῶς. Τοῦ ἐργοστασίου κινητανθρώπων «Μπάουτ-μὲν» σταλμένος ἐδῶ σὲ τεμάχια! Τὸν συναρμολόγησα ἡ ἴδια. Σοῦ λέω εἶναι τέλειος: Κομψότης, στερεότης, ἀκρίβεια!.. Ὤ, ἐγγυημένη ἐργασία!

Μπρὲ τί ἔλεγε!..Ὥστε ἦταν ρομπότ; Ἕνα σίδερο;

Σιγόκατσα σ' ἕνα σκαμνί, νὰ μὴν ἔπεφτα. Ὕστερ' ἀπλώσαντας πρὸς αὐτήνα τὰ χέρια μου, μοὖρθεν αὐτή, γελαστὴ καὶ κοκώνα. Ἔκατσε—περιστέρα—στὸ γόνα μου.

— Γυναικούλα μου!

—Ἀντρούλη μου!

Καί: «Ἔλα...—τοῦ κάνω—ἐδῶ ἐσύ, Τόκ». Καὶ τὸν χαϊδεύω στὰ μοῦτρα. Χτυπῶ του τὴν κεφαλὴ μὲ τὴ βέρα μου: *Κὸγκ-γκ! — κογκ!..* ἀντηχῆσαν οἱ χτύποι. Ἔκαμαν σὰν σὲ ταμποῦρλο ἀπὸ μέταλλο... (Κι' ἡ μύτη του—ἄνθος τοῦ πάθους—λὲς ἦταν του, σὰν σπαραγμὸς νὰ τὴ βλέπεις...).

— Καὶ εἶναι καὶ ποιητής!.. κάνει ἡ Γιόλα.

—Ὁ Κρὰκ-Τόκ;

— Συνθέτει ὑποχρεωτικότατους στίχους.

Καὶ κάνοντας χρυσὸ χωνάκι τὰ χείλια της: *«Τὸν τζουντζοῦουου-κο μου!..* τοῦ σφυράει ζάχαρ' ὅλη, τὸν... *«μὰτς-μούτς μου!»*.

Ἐγώ: «!..»

—Ἔλα μ' ἔλα μ'... Πές μας τίποτα στίχους Κρὰκ-Τόκ μου!

Ὁ Κρὰκ-Τόκ, τότες ἄρχισε. Κι' ἔκανε σὰν «ἐκπομπή», ποὺ τὴν τάραζαν μόνο κάτι ἠχοπαρασιτικὰ *τσάφα-τσάφα:*

«Λοιπὸν ὡραῖα!.. Ἐφτάσαμε ποιὸς ξέρει ἀπὸ τί κήπους/ξένα πουλιὰ γῆς ἄγνωστης—Πρῶσσοι, στητοί, ἀτενεῖς/κ' εἴμαστ' ἐδῶ, στῆς χάλκινης καρδιᾶς μας μπρὸς τοὺς χτύπους/μ' ἄγνωστο ἐντός μας γύρισμα καὶ ρόγχο μηχανῆς.

Κ' ἦταν ὡραῖα—πρῶτο φτερὸ—ἄκρη τοῦ ἀκρωτήριου/τῆς χίμαιρας, ὡς στάθκαμε μὲ πόζες καὶ ρυθμούς,/μὲ στῆθος κούφιο—ἀκούοντας ἐντός μας, τοῦ μυστήριου/τὴ ρόδα, πόθους νὰ γυρνᾶ, γρανάζια καὶ ἀριθμούς!

— Πρῶτο φτερὸ—τί πήδημα!.. Παράδεισος ποὺ ἐχάθη/ἡ πρώτη ἀνυπαρξία μας (τάχα ἀργὰ ἢ νωρίς;)/κ' εἴμαστ'—ἆ—χά!—ἀπ' τὸ ὑλικὸ (νὰ ζοῦμε χωρὶς λάθη)/ποῦν'—μὲ σοφία—οἱ ἠλίθιοι, καὶ οἱ σοφοὶ 'ν χωρίς...

Λειψοὶ ἢ περίσοι; Αἴνιγμα!.. Μυστήριο γύρω οἱ τόποι,/κι ὁ σπαραγμὸς τῆς μύτης μας μοιάζει ἄνθος τ' οὐρανοῦ/—δὲ φτάσαμε ἢ περάσαμε—κ' ἐμεῖς—νἄμαστε ἀνθρῶποι;/δῶθες τάχα σταθήκαμε ἢ πέρα ἀπὸ τὸ νοῦ;»...

—..*Θαῦμα!..* τῆς κάνω—μπλάβος—Γιολάντα μου! Εἶναι ἀριστουργηματικὸ τὸ ἀπόχτημά σου. Μόν' ἄκουσε... Καὶ κάνω νόημα ν' ἀποσυρθεῖ, στὸν Κρὰκ-Τόκ... Σὲ παρακαλῶ ἕνα πράγμα: Ἂς λείψουν αὐτά σου τὰ μὰτς-μοὺτς καὶ τζουντζοῦκ σου... ἐκεῖνα τὰ ζαχαρώματά σου μὲ δαῦτον! Δὲ σοῦ λέω... Σίδερο εἶναι... Μὰ πῶ νὰ στὸ πῶ...

— Τίιι !.. κάνει αὐτή. Ἄχ !.. ζηλεύεις;

Κ' ἦταν σὰν μακρυνὴ καὶ φευγάτη μου. Κοίτασε σὰν νὰ πρώτη φορὰ — τώρα μ' ἔβλεπε.

—Ὄχι-Ὄχι !.. προφτάνω ἐγὼ δώθες. Σ' ἀγαπῶ... Αὐτὸ εἶναι ὅλο... Συχώρα με...

Κ' ἔμειναν ὅλα, ἐκεῖ—στὸν ἀέρα: Ἀξεκαθάριστα, ἀπροσδιόριστ' ἀνάκατα—μὲς σ' ὅρκους καὶ σ' ἀγκαλιάσματα ἀγάπης — στάθηκαν πάνω ἀπ' ὅλα μετέωρα, οἱ μπερδεψιές μας κ' οἱ τρόμοι. Ἡ «διάσταση» τοῦ καταπληχτικοῦ σιδεράνθρωπου, (μπασμένη ἀναμεταξύ μας σὰν τύφλα) μᾶς ἔτρεχε πρὸς ἕνα ρίγος πρωτόγνωρο...

Σᾶς εἶπα: «τοῦ Βράχμα!» Μὰ τώρα, ὅσο πάει κι ὅλο γίνονταν γιὰ πιὸ πολὺ τοῦ Σατάν !.. Οἱ φάμπρικες, οἱ ἀτμομηχανές, οἱ «γεννήτριες», κάθε τί ποὺ ἔκανε *ταφ-τούφ* ἢ ἐγυρνοῦσε, ἔμπαιναν κατευθείαν σὰν μόλυνση, στὶς μὲ τὴ Γιόλα μου σχέσεις. Ξεβίδωνε καὶ ξαναβίδωνε αὐτή; Ἐμίσαγα ἐγὼ αὐτὴν τὴν «Πετρόλεουμ»... Ἐπάχαινε; Ἔρρεβα !.. Ἐκεῖνον τὸν μαστρολογᾶ ποὺ τὴ «μύησε» στὸ μυστήριο τῆς ὕλης, τὸν ἔχεσα, κ' ἐπειδὴς μὲ ἀπείλησε, «τούδειξα» πὼς *γά-ποὺ* τὸν γράφω !..

Στὸ τέλος, τοῦτα τὰ πράματ' ἀπόγιναν. Τοὺς κρατοῦσα «φανάρι» !.. Κι ἂς καμώνομαν πὼς δὲν καταλάβαινα ὁλότελα· κι ἂς ἔκανα ξερὸ κουράγιο ἀπατός μου... «... *Ἄντε μπρέ!..* ἔλεγα τοῦ ἑαυτοῦ μου — *δὲ ντρέπεσαι; Ἕναν ρομπότ!.. ἕναν Ντῆζελ!..*» Καὶ ὅπ—λίγο, λίγο, καλμάριζα· ξανάνθιζε, σὰν φιόρο νέο, ὁ ἔρωτάς μου... Μὰ ὅταν ξανὰ στὸ νοῦ μου ματάρχονταν, σὰν κλέφτες, οἱ ὑποψίες μου ἀγάλι (τ' ἄξαφνα κοκκινάδια στὰ μοῦτρα του... κάτι της ψευτοεμετοὶ κι ἀναγοῦλες...), τότ' ἔνοιωθα πικρὰ βελόνια τὶς ζήλειες μου, νὰ μοῦ διαπερνᾶν τὴν καρδιά μου. (Γκαστριά, δὲν εἶχε δεῖ με-ταμὲ-τὶ σήμαιναν—ὥστε—οἱ ἀναγοῦλες της τώρα;...) Ἐκεῖνα του τὰ—στὰ πεταχτὰ—*ψὶ-ψὶ ψὶ*, τὸ «πάτημα» τοῦ ματιοῦ ὁ ἕνας τ' ἄλλου... Ἄσε καὶ ποὺ (τὶ ταμπλᾶς !..) τὸ κρεββάτι της, μοῦ φάνηκε σὰν τσαλακωμένο ἕνα δεῖλι...

—...Δὲ μοῦ λές; ἄλλη μιὰ φορὰ τὴ ρωτάω: «πρὶν ρθῶ ἀπ' τὸ Κάϊρο ὁ Κρὰκ-Τὸκ ποῦ κοιμόταν;

— Ποῦ;... μοῦ κάνει αὐτὴ ντὶπ ἀνύποπτη: «Ὅπου καὶ τώρα — στὸ μπάνιο. Ξαπλώνει πάντα ἐκεῖ — στὸ ντιβάνι του».

Μὰ ἐμπόντας — μονομιᾶς της — στὸ νόημα, ἔγινε κι ἀπ' τὸν ἀσβέστη πιὸ ἄσπρη. Κοκκινίσαντας ἀπέ, σὰν σὲ φούντωμα: *Φτού σου !..* μοῦ κάνει: *Εἶσαι ἄνανδρος !..*

Καὶ εἴμουν ! Καὶ εἴμουν !..

Τώρα, τὶ θὰ μοῦ πεῖτε σεῖς; Παρεξήγηση; Σκουριάζει τώρ' αὐτὸς - κεῖ στὸν τάφο του, τὸν περικαγκελωτὸν κι ἀνθισμένον. (Τοὺς εἶχα «πιάσει» στὸ φίλημα...) «ΚΡΑΚ - ΤΟΚ... γράφει ἡ πλάκα του, μὲ ὁλόχρυσα κεφαλαῖα: *Ἡλικίας μηνῶν 6 καὶ 17 ἡμερῶν. Ἀπέθανε τὴν 12ην Μαΐου - ἐκ χειρὸς δολοφόνου*». Σωστά.

Μὰ ποιὸς φταίει γιὰ ὅλα τούτα;

Προφεσόροι καὶ Ἀκαδημαϊκοὶ ἀκολούθησαν - «ἐν πομπῇ» - τὴν κηδεία του. Ἀντιστράτηγοι τοῦ κρατῆσαν τὴν κάσσα. Τὰ παράσημά του - σὲ μαξιλάρια βελούδινα - ἀπάστραφταν πίσω ἀπ' τὴ «μπάντα» τοῦ Δήμου. Ἡ Βουλή, τοῦ κατάθεσε στέφανο.

Καὶ πεζῇ - ξωπίσω του, ἡ Γιόλα...

«*Κακοῦργε!*» μοῦχε φωνάξει, ἰδόντας τον - χάμου νεκρὸν - *Δολοφόνε!...*».

Καὶ ρίχτηκε, μοιρολογώντας στὸ πτῶμα του. Ἡ σφαῖρα μου - βλῆμα ἐννιάσφαιρου «Σμὶθ» - τοῦ τρύπησε τὴν καρδιὰ πέρα - πέρα. Τὰ πετρέλαια τοῦ χύθηκαν. Σύγχρονα, καὶ ὁ ἴδιος κλονίστηκε, κι ἔπεσε - μὲ βαρὺ γδοῦπο - στὸ χώλ μας. Γιατὶ φαίνεται τοὖχα σπάσει τὸ σύστημα τοῦ ἠλεκτροπαραγωγοῦ - «Ντῆζελ» - κέντρου. Ἔτσι, ἔφυγε καὶ τὸ καπάκι τοῦ στήθους του, καὶ τοῦ βγῆκαν ὄξω οἱ μοχλοί του. Οἱ σωλήνωσες τῆς κοιλιᾶς του τινάχτηκαν ἀπ' τὶς ρωγμὲς τῶν πλευρῶν του. Βζιζζζζ !... ἕνας ἀτμός του, τὸν ἔκαμε - κωμικὰ - νὰ κλωτσήσει. Ἐκεῖνο τὸ μυστικὸ τῆς ζωῆς... τὸ μυστήριο τῆς ὕλης... Γιόμισε ἐλατήρια τὸ πάτωμα...

Χαλκίδα

Ὁ Δημήτρης Φωτιάδης τὴν ἐποχὴ ποὺ ἦταν Διευθυντὴς τῶν «Νεοελληνικῶν Γραμμάτων».

Η ΠΝΕΥΜΑΤΙΚΗ

Συνέντευξη

Ἐφέτος συμπληρώνονται εἰκοσιπέντε χρόνια...

...Τὸ αὐγουστιάτικο δειλινὸ ἦταν πνιγηρό. Ὁ ἥλιος εἶχε ἕνα ἀσπρουλιάρικο, ἀρρωστημένο χρῶμα, καὶ μιὰ βουβαμάρα, γιομάτη ἀγκούσα, πλάκωνε τὴν Ἀθήνα — κι ὅλη τὴν Ἑλλάδα! Πρὶν ἀπὸ λίγες μέρες εἶχε κηρυχτεῖ ἡ δικτατορία — ἡ φασιστικὴ δικτατορία τοῦ Μεταξᾶ. Στρατιωτικὲς περίπολες σκίζουν τοὺς δρόμους. Οἱ ἀντιφασιστικὲς ἐφημερίδες ἔχουν κλειστεῖ, οἱ συντάχτες τους ἔχουν πιαστεῖ. Ὁ Σβῶλος, ὁ Γληνός, ἁρπάχτηκαν καὶ στάλθηκαν στὴν ἐξορία. Τὰ μπουντρούμια γιόμισαν ἀντιφασίστες: ξύλο, βασανιστήρια, πάγος καὶ ρετσινόλαδο. Κι ἡ λογοκρισία νὰ βάζει τὴ σφραγίδα της παντοῦ: στὶς ἐφημερίδες, στὰ περιοδικά, στὸ θέατρο... Καὶ ὀρδὲς τοῦ αὐτοκαλούμενου «Ἡμιφοιτητικοῦ» Συλλόγου, μαζὶ μὲ ἀστυνομικούς, ὁρμοῦν στὸ «Λαϊκὸ Βιβλιοπωλεῖο», στὸ βιβλιοπωλεῖο τοῦ Γκοβόστη, σ' ἄλλα βιβλιοπωλεῖα, παίρνουν τὰ ἀντιφασιστικὰ βιβλία καὶ τὰ κουβαλοῦν στὶς Στῆλες τοῦ Ὀλυμπίου Διός... Ἐκεῖ ἀνάβουν πυρὲς καὶ τὰ καῖνε! Οἱ φλόγες ἀνεβαίνουνε ψηλὰ καὶ καθὼς ἔχει ἀρχίσει νὰ πέφτει τὸ σκοτάδι βάφουνε κόκκινες τὶς κολῶνες τοῦ ἀρχαίου ναοῦ... Γύρω στὶς πυρὲς οἱ παμφοιτητικοὶ στήνουνε χορό... Οἱ μαῦρες σιλουέττες τους, καθὼς στριφογυρνοῦν, μοιάζουν καννιβαλικές... Ἡ φωτιὰ πάει νὰ σβήσει, μὰ τὴ θρέφουν μὲ καινούριες ἀγκαλιὲς βιβλία... Μιὰ κοπέλλα πληδάει πάνου ἀπὸ τὴν πυρά. Οἱ ἄλλοι οὐρλιάζουν... τ' ἀποκαΐδια ἀπὸ τὰ βιβλία, ἀνεβαίνουν ἀνάλαφρα στὸν ἀέρα. Κι ὕστερα ἀργά, ἀργά, κατεβαίνουν στριφογυρίζοντας, σὰν μαῦρες νιφάδες, καὶ στρώνουνε τὴ λεωφόρο... Οἱ ἄνθρωποι στέκουνται γιὰ λίγο, παρακολουθοῦν ἀμίλητοι τὸ μακάβριο θέαμα καὶ φεύγουν διαστικοί...

Ἡ ἱεροτελεστία εἶναι τυπική: εἶναι ἡ ἴδια πυρὰ τοῦ βυζαντινοῦ καλογέρου ποὺ ἔκαψε τὰ βιβλία τοῦ Γεμιστοῦ, ἡ ἴδια πυρὰ τῆς Ἱερῆς Ἐξέτασης ποὺ ἔκαψε τὰ βιβλία τοῦ Κοπέρνικου καὶ τοῦ Γαλιλαίου, ἡ ἴδια πυρὰ τοῦ Χίτλερ ποὺ ἔκαψε τὰ βιβλία τοῦ Μάρξ καὶ τοῦ Ἔνγκελς, τοῦ Χάϊνε καὶ τοῦ Ἀϊνστάϊν...

Μόνο ποὺ τὸ πνεῦμα δὲν καίγεται, καὶ βγαίνει πάντα πιὸ δυνατὸ ἀπὸ τὶς πυρὲς τῶν τυράννων. Αὐτὸ ἔγινε καὶ τὴν 4η Αὐγούστου...

Μ' ἕνα σατιρικὸ τραγουδάκι, ἀπὸ κάποιαν ἐπιθεώρηση ποὺ παιζόταν σ' ἕνα ὑπαίθριο θέατρο, ἄρχισε ἡ πνευματικὴ ἀντίσταση στὴν 4η Αὐγούστου

Ὅλα γίνονται μὲ τάξη
τὸ ψωμὶ πάει δεκάξη
καὶ τὸ λάδι θὰ πετάξει.

Ἡ παρήχηση μὲ τάξη θύμιζε τὸ δνομα τοῦ δικτάτορα. Καὶ τὰ δυὸ ἄλλα στιχάκια ὑπονοίσσονταν τὴν ἀπότομη αὔξηση τῆς τιμῆς τῶν τροφίμων. Τὸ τραγουδάκι ἀπαγορεύτηκε βέβαια ἀπὸ τὴ λογοκρισία. Μὰ τότε, ὁ ἠθοποιὸς ποὺ τὸ τραγουδοῦσε φώναξε σὲ μιὰ παράσταση:

Θὰ τὸ πῶ
κι ἂς τὸ πιῶ!

(ἐννοοῦσε τὸ ρετσινόλαδο!). Καὶ τότε, μὰ ἔγινε γνωστὸ ἂν... τότε!... Τὸ ἀνέκδοτο

ΑΝΤΙΣΤΑΣΗ ΣΤΗΝ 4Η ΑΥΓΟΥΣΤΟΥ ΚΑΙ ΤΑ ΝΕΟΕΛΛΗΝΙΚΑ ΓΡΑΜΜΑΤΑ

μὲ τὸν ΔΗΜΗΤΡΗ ΦΩΤΙΑΔΗ

κλοφόρησε ὡστόσο ἀπὸ στόμα σὲ στόμα σ' ὅλη τὴν Ἀθήνα — καὶ σ' ὅλη τὴν Ἑλλάδα. Κ' ἔκανε τὴ διαδρωτική του ἐνέργεια στὸ καθεστώς. Μὰ καὶ ἄλλα ἀνέκδοτα καὶ ἄλλα σατιρικὰ τραγουδάκια κυκλοφοροῦσαν ἀπὸ στόμα σὲ στόμα. Ἕνα ἀπ' αὐτά, γραμμένο σὲ κάποια φυλακή, ἔλεγε:

Ὅπως μ' ἔκλεισες ἐδῶ,
μπακαλιάρο, μπακαλιάρο
θὰ σοῦ ζέψω στὸ ζυγὸ
τὸ χοντρό σου τὸ λαιμό!

«Μπακαλιάρος» ἦταν τὸ παρατσούκλι ποὺ ἔδινε τότε ὁ κόσμος στὸ Δικτάτορα, γιατὶ λέγαν πὼς ὕστερα ἀπὸ τὸ ἀντεπαναστατικὸ κίνημα τοῦ 1923 (Γαργαλίδη καὶ Λεοναρδόπουλου) τὸσκασε ἀπὸ τὴν Ἑλλάδα μέσα σ' ἕνα καράβι φορτωμένο μπακαλιάρους!

Μερικὰ «ἀθῶα» τραγουδάκια, ἀλλὰ μὲ χαρακτηριστικὰ ὑπονοούμενα ξεμύτισαν καὶ στὸ φανερό: ὁ «Φανὸς» τῶν Συντακτῶν ποὺ βγῆκε τὶς πρῶτες ἀπόκριες τῆς Δικτατορίας ἦταν γεμάτος ἀπὸ τέτια ὑπονοούμενα. Κι ὁ Πὼλ Νὸρ (Νικολαΐδης) ποὺ ἔγραφε τὸ σατιρικὸ στίχο σὲ μιὰ ἀπογευματινὴ ἐφημερίδα (τὴ «Βραδυνὴ») δημοσίεψε ἕνα - δύο ποιήματα, ἀθῶα κι αὐτὰ ἀπὸ πρώτη ματιά, ἀλλὰ μὲ ἀντιφασιστικές... ἀκροστιχίδες. Στὸ φύλλο τῆς 11 Ἀπριλίου 1937 εἶδε τὸ φῶς ἕνα τέτιο τραγουδάκι μὲ τὸν τίτλο «Λυρικοὶ Λῆροι». Μὰ τὰ ἀρχικὰ κάθε στίχου σημάτιζαν μιὰ ὑβριστικὴ φράση γιὰ τὸ φασισμό:

Χαρὰ ἀπ' ἄκρη σ' ἄκρη!
Ἐστέρεψε τὸ δάκρυ.
Σ' ὅλα τὰ μάτια λάμπει
Ἐλπίδας ἅγιο φῶς!

Μέρα μὲ τὴν ἡμέρα
Ἐδῶ σ' αὐτὴ τὴ σφαίρα
Σὲ κάθε καρδιὰ θάμπει
Ἀνασασμὸς κρυφός.

Σ' ὄνειρα πλάνα
Τώρα θὰ ζήσω!
Ὅλα τὰ πλάνα
Φεῦ! παρατῶ!
Ἄστα κι' ἂς πᾶνε!
Σὰν θὰ ψοφήσω
Ἴσως... γυρίσω
Στὸν κόσμο αὐτὸ
Μὰ μὲ ἄλλη μούρη
Ὄρθιο γαϊδοῦρι...

Ὕστερα ἀπὸ δυὸ - τρεῖς μέρες στὶς 16 Ἀπριλίου ὁ Πὼλ - Νὸρ δημοσίευσε καινούριο τραγουδάκι μὲ ἀκροστιχίδα «Ζήτω ἡ Δημοκρατία»:

Ζηλότυπα τὸ μυστικό μου
Ὑπομονὴ κάνε καρδιά!
Τὸ φύλαξα καὶ στ' ὄνειρό μου
Ὅταν σὲ δῶ δὲ λέω μιλιά.

Ἴσως μιὰ μέρα ὅμως καλή μου,
Δὲν θὰ μπορέσω νὰ κρυφτῶ!
Ἤ, θἂν καλλίτερα — ἄλλοί μου! —
Μιὰ καὶ μοῦ εἶναι αὐτὸ γραφτὸ

Ὅλο μὲ μιᾶς νὰν τὸ φωνάξω
Καὶ στὸν καθένα νὰ τὸ πῶ
Ρίμες χωρὶς νὰ συνταιριάξω
Ἀγάπη μου, πὼς σ' ἀγαπῶ!

Τώρα ὅμως κάλλιο νὰ λουφάξω
Ἴσως καὶ δὲν εἶναι καιρὸς
Ἀκόμα νὰ γενῶ... γαμπρός!

Ὅ,τι ξέφυγε ἀπὸ τὴ λογοκρισία δὲν ξέφυγε ἀπὸ τὶ ἀναγνωστικὸ κοινό: τὰ τραγουδάκια τοῦ Πὼλ Νὸρ ἀντιγράφτηκαν καὶ ἄρχισαν νὰ κυκλοφοροῦν ἀπὸ χέρι σὲ χέρι. Κ' ἔτσι ἔφτασαν καί... στὸ Ὑφυπουργεῖο Ἀσφαλείας. Ἀποτέλεσμα: ὁ Πὼλ Νὸρ ἐξαφανίστηκε ἀπὸ τὶς στῆλες τῆς «Βραδυνῆς».

Μὰ ὅλα αὐτά, οὐσιαστικά, ἦταν σκόρπιες καὶ ἀσυντόνιστες ἀψιμαχίες ποὺ ἔδινε τὸ Πνεῦμα μὲ τὸ ἀνελεύθερο καθεστὼς τῆς 4ης Αὐγούστου. Τὴν πραγματικὴ πνευματικὴ μάχη, τὴν πιὸ συντονισμένη καὶ ὡς ἕνα σημεῖο καὶ προγραμματισμένη, τὴν ἔδωσε ἕνα περιοδικό: τὰ «Νεοελληνικὰ Γράμματα». Μέσα στὸ ἄγχος καὶ στὸ σκοτάδι τῆς δικτατορίας, τὰ «Νεοελληνικὰ Γράμματα» ἦταν ἕνα φῶς. Ἕνα φῶς μὰ καὶ μιὰ ἐπαλξη. Τὰ περίμεναν κάθε Σάββατο ὅλοι: διανοούμενοι καὶ ἐργάτες, νέοι καὶ γέροι. Τὰ «Νεοελληνικὰ Γράμματα» ἀνέβαιναν τὶς σκάλες τῶν πλουσιόσπιτων, τρύπωναν στὰ φτωχικὰ καλύβια, γιὰ νὰ φέρουν παντοῦ μιὰ πνοὴ αἰσιοδοξίας καὶ πίστης. Τὰ περίμεναν μὲ λαχτάρα κι οἱ φυλακισμένοι κι οἱ ἐξόριστοι, τὰ διάβαζαν καὶ τὰ ξαναδιάβαζαν κι ὕστερα τὰ χρησιμοποιοῦσαν γιά... ἀναγνωστικὰ στὶς μυστικὲς

σχολὲς ἀγραμμάτων ποὺ εἶχαν συγκροτήσει μέσα στὶς φυλακές.

Διευθυντὴς τῶν «Νεοελληνικῶν Γραμμάτων», ἦταν ὁ Δημήτρης Φωτιάδης. Θυμᾶται μὲ συγκίνηση ἐκείνη τὴν περίοδο.

Τὸν ρωτᾶμε πῶς ξεκίνησαν τὰ «Νεοελληνικὰ Γράμματα». Μᾶς λέει:

—Τὸ 1935, μερικοὶ σκηνοθέτες, καὶ θεατρικοὶ συγγραφεῖς τῆς γενιᾶς, ποὺ συνηθίσαμε νὰ τὴν ὀνομάζουμε Γενιὰ τοῦ 30, ἱδρύσαμε τὴν «Ἑταιρία Θεατρικῆς Συνεργασίας, μὲ σκοπὸ τὴν ἀναμόρφωση τοῦ Θεάτρου. Ἀνάμεσα σὲ ἄλλους μέλη τῆς Ἑταιρίας ἦταν ὁ Ἄγγελος Τερζάκης, ὁ Θράσος Καστανάκης, ὁ Σωκράτης Καραντινός, ὁ Πέλος Κατσέλης, ὁ Μανώλης Σκουλούδης, ὁ Κάρολος Κούν, ὁ Παρασκευᾶς.

Τὸ 1936 ἡ Ἑταιρία παρουσίασε γιὰ πρώτη φορὰ ἐργασία τοῦ Κοὺν σὲ κεντρικὸ θέατρο τῆς Ἀθήνας μὲ τὸν «Πλοῦτο» τοῦ Ἀριστοφάνη. Ἀργότερα ἡ Ἑταιρία πλάτυνε τὰ πνευματικὰ καὶ καλλιτεχνικά της ἐνδιαφέροντα. Ρίχτηκε ἡ σκέψη πὼς ἔπρεπε ν' ἀποχτήσει περιοδικό. Ἐδῶ ἀνοίγω μιὰ παρένθεση. Τὰ «Νεοελληνικὰ Γράμματα» δὲ θἄβγαιναν ἴσως ποτὲ χωρὶς τὴ συμβολὴ δυὸ ἀνθρώπων. Ὁ ἕνας εἶναι ὁ Κώστας Ἐλευθερουδάκης κι ὁ ἄλλος ὁ ἀείμνηστος πατέρας μου καὶ ποιητὴς τῶν «Ἀνοιχτῶν Μυστικῶν», Ἀλέκος Φωτιάδης. Τὰ «Νεοελληνικὰ Γράμματα» τὰ εἶχε πρωτοεκδόσει ὁ Ἐλευθερουδάκης. Ἔβγαλε καμιὰ σαρανταριὰ φύλλα, καὶ τὰ σταμάτησε γιατὶ ἡ ἔκδοση εἶχε μεγάλο παθητικό. Ὁ πατέρας μου ζήτησε τότε καὶ ὁ Ἐλευθερουδάκης παραχώρησε σ' αὐτὸν τὰ «Νεοελληνικὰ Γράμματα». «Σοῦ τὰ δίνω τοῦ εἶπε, μὰ σὲ προειδοποιῶ πὼς ἐμένα μοῦ στοίχισαν 200.000 δραχμές». Ἔτσι ξαναβγῆκαν τὰ «Νεοελληνικὰ Γράμματα», μὲ διευθυντὴ στὴν ἀρχή, ὡς τὸ 16ο φύλλο, ὄχι ἐμένα, ἀλλὰ τὸν πατέρα μου.

—Πότε ξαναβγῆκαν τὰ «Νεοελληνικὰ Γράμματα»;

—Ὥσπου νὰ γίνουν οἱ ἑτοιμασίες τῆς ἔκδοσης, ξαφνικά, στὶς 4 Αὐγούστου, ἦρθε ν' ἀνακόψει τὴν πορεία τοῦ λαοῦ μας ὁ ἀλησμόνητος ἐκεῖνος «Τρίτος Ἑλληνικὸς Πολιτισμός». Ἀκολούθησε κάποιος δισταγμός. Ὕστερα ἀπὸ τὴ λογοκρισία ποὔβαλε ἡ δικτατορία, τί νόημα θὰ εἶχε νὰ βγεῖ τὸ περιοδικό; Ἐμεῖς τὸ εἴχαμε φανταστεῖ σὰν ἕνα ὄργανο πάλης ποὺ θὰ χτυποῦσε ὅ,τι κακὸ ὑπῆρχε στὰ γράμματα καὶ στὶς καλὲς τέχνες στὸν τόπο μας καὶ θὰ βοηθοῦσε καθετί καλό, ποὺ θὰ γκρέμιζε καθιερωμένες ἀξίες καὶ θὰ καθιέρωνε καινούριες. Στὸ τέλος ὑπερίσχυσε ἡ γνώμη πὼς τώρα, μέσα στὸ καθεστὼς τῆς δικτατορίας, ὅταν εἶχαν σωπάσει ὅλες οἱ ἔντιμες φωνές, ἦταν περισσότερο ἀπὸ κάθε ἄλλη φορὰ χρήσιμο νὰ βγεῖ τὸ περιοδικό. Ἔτσι κυκλοφόρησε τὸ πρῶτο τεῦχος στὶς 5 τοῦ Δεκέμβρη τοῦ 1936.

Ξεφυλλίζουμε αὐτὸ τὸ πρῶτο τεῦχος. Καμμιὰ τυμπανοκρουσία. Καμιὰ μεγάλη διάσχεση. Μόνο τὰ ὀνόματα τῶν ταχτικῶν συνεργατῶν ἀναγράφονται: Λογοτεχνία: Ἄγρας, Ἀθάνας, Βενέζης, Β. Δασκαλάκης, Θεοτοκᾶς, Καρυωτάκης, Καραντώνης, Θρ. Καστανάκης, Μιραμπέλ, Μυριβήλης, Κ. Μιχαηλίδης, Ξενόπουλος, Σεφέρης, Σκαρίμπας Σκουλούδης, Τερζάκης, Φτέρης, Δημ. Φωτιάδης. Καλὲς Τέχνες: Βασιλείου, Δάλλας, Ζογγολόπουλος, Παπαλουκᾶς, Πλακωτάρης. Θέατρο: Καραντινός, Κατσέλης, Πράτσικας, Σαραντίδης. Μουσική: Γεωργιάδης, Δούνιας, Εὐαγγελᾶτος. Ἀρχαιολογία: Θρεψιάδης, Καλλιγᾶς, Ξυγκόπουλος, Λ. Πολίτης. Ἀρχιτεκτονική: Π. Καραντινός. Ἔρευνες: Λουρωτός, Σ. Τζαμουράνης. Κινηματογράφος: Γαλάτης. Ἀνταποκριτές: Θρ. Καστανάκης (Παρίσι), Ι. Χαλκούσης (Κωνσταντινούπολη), Γ. Δέλιος (Θεσσαλονίκη), Γ. Σαράντης (Πάτρα), Μ. Ἀποστολίδης (Ἡράκλειο), Ν. Καμαριώτης (Μυτιλήνη), Φῶτος Πασχαλινὸς (Πύργος), Γιάννης Σκαρίμπας (Χαλκίδα), Α. Δημόπουλος (Ναύπλιο), Γ. Ἀποστολόπουλος (Καλαμάτα), Α. Κόμης (Κέρκυρα) καὶ Π. Ὀλύμπιος (Γαργαλιάνοι).

—Αὐτοὶ ἦταν οἱ πρῶτοι συνεργάτες τῶν Ν.Γ., μᾶς λέει ὁ Δημ. Φωτιάδης. Μὲ τὸν καιρὸ ὅμως, δὲν ἔμεινε κανεὶς ἀπὸ ὅσους ἔγραψαν στὴν περίοδο 1936 - 1940, ποὺ νὰ μὴν παρουσιάστηκε ἀπὸ τὶς στῆλες τοῦ περιοδικοῦ: ὁ Καζαντζάκης, ὁ Σικελιανός, ὁ Παλαμᾶς, ὁ Ξενόπουλος, ὁ Βάρναλης, ὁ Κορδάτος, ὁ Δροσίνης, ὁ Γιάννης καὶ ἡ Ρόζα Ἰμβριώτη, ὁ Ρώτας, ὁ Χαρ. Θεοδωρίδης, ὁ Λαπαθιώτης, ὁ Φιλλύρας, ἡ Ἰακωβίδη, ὁ Κορνάρος, ἡ Τατιάνα Σταύρου, ὁ Παναγιωτόπουλος, ὁ Αὐγέρης, ἡ Γαλάτεια Καζαντζάκη, ὁ Κουκούλας, ἡ Μελισσάνθη, ὁ Οὐράνης, ἡ Ταρσούλη, ὁ Κατηφόρης, ὁ Δημαράς, ὁ Βρεττάκος, καὶ πολλοὶ ἄλλοι, ποὺ δὲν εἶναι μπορετὸ νὰ τοὺς ἀναφέρω ὅλους. Ἀπὸ τοὺς ξένους ἑλληνιστὲς συνεργάστηκαν ὁ Μιραμπέλ, ὁ Μερλιέ, ὁ Μιλλιέξ, ὁ Λεβέκ, ὁ Μάριος Μενιέ, ὁ Ρουσέλ, ὁ Μπὼ - Μποβύ. Ἀκόμα τὰ Ν.Γ. δημοσίεψαν πρωτότυπες συνεργασίες τοῦ Βαλερὺ καὶ τοῦ Ἀντρὲ Ζίντ. Θυμᾶμαι ἀκόμα, πόση ἐντύπωση ἔκαναν τότε τὰ ἑβδομαδιάτικα ἄρθρα τοῦ Τερζάκη μὲ τὸ μόνιμο τίτλο «Ἡ ζωὴ τῶν Γραμμάτων», τὰ ἄρθρα τοῦ Θεοτοκᾶ, οἱ ἀνταποκρίσεις τοῦ Θράσου Καστανάκη, ἀπὸ τὸ Παρίσι, τὸ ταχτικὸ χρονογράφημα τοῦ Σκουλούδη, μὲ τὸν ἐπανώτιτλο «ἡ αἰσιοδοξία τῆς ἑβδομάδας», ἡ κριτικὴ τοῦ Θεάτρου ἀπὸ τὸν Καραντινὸ καὶ τὸν Κατσέλη, ἡ κριτικὴ τῆς Μουσικῆς ἀπὸ τὸν Δούνια καί, τὰ ταχτικὰ γλωσσικὰ σημειώματα τοῦ Καρθαίου. Πρέπει νὰ ἀναφέρω ἀκόμα τὸν ποιητὴ καὶ κριτικὸ Γιῶργο Μυλωνογιάννη, ποὺ εἶχε ἀναλάβει ἀπὸ τὴν ἀρχὴ ὡς τὸ τέλος ὅλο τὸ βάρος τῶν διορθώσεων τοῦ περιοδικοῦ, καθὼς καὶ τὴ μόνιμη στήλη τῆς κριτικῆς τοῦ βιβλίου.

Ξεφυλλίζοντας κανεὶς καὶ σήμερα ἀκόμα τοὺς τόμους τῶν «Νεοελληνικῶν Γραμμάτων» βλέπει διάχυτο ἕνα προοδευτικὸ ἀντιφασιστικὸ πνεῦμα ποὺ ξέφευγε ἀπὸ τὴ σοφία τῆς λογοκρισίας.

—Δὲν ἀργήσαμε νὰ βροῦμε τὶς μορφὲς πάλης ποὺ θὰ χρησιμοποιούσαμε, λέει ὁ Φωτιάδης.

Τὸ πρῶτο φύλλο τῶν «Νεοελληνικῶν Γραμμάτων»

ΝΕΟΕΛΛΗΝΙΚΑ ΓΡΑΜΜΑΤΑ

ΕΒΔΟΜΑΔΙΑΙΑ ΦΙΛΟΛΟΓΙΚΗ, ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΗ, ΕΠΙΣΤΗΜΟΝΙΚΗ ΕΦΗΜΕΡΙΔΑ

ΣΑΒΒΑΤΟ 5 ΔΕΚΕΜΒΡΙΟΥ 1936 ■ ΙΔΡΥΤΗΣ: Κ. ΕΛΕΥΘΕΡΟΥΔΑΚΗΣ ‖ ΔΙΕΥΘΥΝΤΗΣ: ΑΛΕΚΟΣ ΦΩΤΙΑΔΗΣ ■ ΓΡΑΦΕΙΑ: ΒΟΥΛΗΣ 1, ΤΗΛ. 29-717

ΕΦΗΜΕΡΑ

ΔΙΧΩΣ ΧΑΡΑ

Μαζί μέ κάποιο φίλο, έπειτα άπό τήν προχθεσινή βροχή, κάναμε τό γύρο τοῦ Ζαππείου. Ή μέρα έσβυνε άργά καί πένθιμα. Ψηλά στίς κορυφές τών δέντρων, πού τίς στριφογύριζε ό νοτιάς, ή νύχτα άνέμιζε τό πρῶτο θαμπό πέπλο της. Τά σύννεφα άρκετικά ξεσχίζονταν. Πίσω τους όλο καί πρόβαλνε τό πανόραμα τῆς άττικῆς νύχτας, καθώς τ' άστρα μέ ένα καρφώνονταν σέ γεωμετρικά σχήματα, πλῆθος άσημένια καρφιά.

Ένα ζευγαράκι πέρασε δίπλα μας. Τήν κρατοῦσε πάνω του σφιχτά, όπως κρατᾶμε όλα τ' άγαπημένα πράγματα πού ξέρουμε — άλλως δέ γίνεται — πώς κάποτε θά τά χάσουμε. Ήταν νέοι κ' οί δυό τους, άκόμα παιδιά. Μπορεῖ καί νά ζοῦσαν τόν πρῶτο τους έρωτα. Διάβηκαν κ' έμεῖς σταθήκαμε καί τούς κυττάγαμε. Κάτω άπό τά φόρεμά της λιγνίζονταν ή πιό σφιχτοδεμένη σάρκα. Χάθηκαν. Ήταν, μέσα στό άπέραντο άπειρο πλῆθος τῆς πρωτεύουσας, σα νά τούς ρούφηξε γιά πάντα τό σκοτάδι.

— Πρόσεξες, μοῦ είπε ό φίλος μου σάν ξαναρχίσαμε νά περπατοῦμε, πώς δέν ύπῆρχε χαρά στό πρόσωπό τους;

— Ποιός ξέρει τίς ξένες έγνοιες... τοῦ άπο[illegible], είπα.

— Όχι, φίλε μου, δέν είναι αύτές αίτίες τῆς θλίψης πού φανέρωναν τά μάτια τους, μά ό έρωτας.

— Ό έρωτας; Μ' αύτός, καί μάλιστα στά χρόνια τους, άν δέν είναι χαρά...

— Έτσι μπορεῖ νά ήταν άλλοτε, μέ διέκοψε. Τώρα, πού ή ξενοιασιά [illegible] περίσσιο άπό κάθε έκδήλωση τῆς ζωῆς μας, έγινε πιά κι' ό έρωτας μιά ύπόθεση πολύ σοβαρή. Οί [illegible] μέρες κ' οί ίδέες σκοτοῦρες, πού μας βασανίζουν όλημερίς στή δουλειά μας, άκολουθᾶνε πιά κι' αύτόν. Ή σκέψη, ή γνώση κ' ή άνάλυση έδιωξαν άπό μέσα μας τήν [illegible] διάθεση. Μελετοῦμε όλα: άπό τήν έντύπωση ώς τήν έκδήλωση τῆς άντίδρασής μας. Τό ύποσυνείδητό μας κατάντησε κι' αύτό συνειδητό. Γυρέψαμε νά κλείσουμε τόν κόσμο μέσα μας. Τόν κομματιάσαμε σχολαστικά καί χάσαμε τό πανόραμά του. Δέν μᾶς καλοφαίνεται φαίνεται. Πού φτάσαμε διαβάτες γιά νά δοκιμάσουμε τόν καλό καιρό καί γενήκαμε μελετητές, σοφοί, έρευνητές... Κι' έτσι πιά μάταια τ' άηδόνι τῆς καρδιᾶς μας άναζητάει τήν άνοιξη τῆς άνθρώπινης ζωῆς, γιά νά σκορπίσει τίς έρωτιάρικες τρίλλιες του. Δέν ύπάρχουν πιά είκοσι χρόνια. Ό βίος μας κατάντησε ένα άτέλειωτο φθινόπωρο, πού τό άκολουθᾶ ένας σύντομος χειμώνας. Κ' έπειτα ό έρωτας είναι μιά πρωτόγονη ύπόθεση. Ό πολιτισμός μας όλο καί τόν σκοτώνει. Είναι γιά όλους μας πιά τόσες οί εύκολίες, πού κακομάθαμε. Κάθε προσπάθεια μᾶς κουράζει. Ποιά ή άνάγκη της, άφοῦ ύπάρχουν αύτοκίνητα, άεροπλάνα, ραδιόφωνα, πού έκμηδενίζουν γιά χάρη μας τήν άπόσταση καί τό χρόνο; Καί στόν έρωτα ό πολιτισμός, έχτός άπό τή γκαρσονιέρα, δέν άνακάλυψε άκόμα κανένα άνάλογο μηχανικό μέσο, πού θά μᾶς διευκόλυνε νά μή σπαταλοῦμε άσκοπο κόπο καί καιρό. Κ' έτσι πρίν καλά καλά ν' άνοίξουμε τά πανιά μας στόν άπειρο κάθε καινούργιας άγάπης, άναζητοῦμε κιόλα τό λιμάνι πού θά ξαναπιάσουμε. Στό πρῶτο έμπόδιο μετανοιώνουμε γιά τήν άνόητη περιπέτεια πού μπλεχτήκαμε. Οί δυσκολίες άντί νά μᾶς κεντρίζουν, όπως άλλοτε, μᾶς πλήττουν. Ή χαρά είναι καρπός πού ώριμάζει κάτω άπό τό φλογερό ήλιο μιᾶς όποιασδήποτε προσπάθειας. Καί στόν έρωτα δέν θέλουμε τίποτα πιά νά ύπερνικήσουμε, ούτε κάν τόν έαυτό μας...

Άπό τούς κλώνους τών [illegible] οὐθύνια άνασα καί πού οί τελευταῖες στάλες. Δέν τοῦ άποκρίθηκα. Είχε δίκιο.

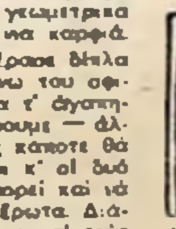
ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΦΩΤΙΑΔΗΣ

Ό,τι βλέπουμε

ΕΔΩ ΚΙ' ΑΛΛΟΥ

ΣΧΟΛΗ ΛΟΓΟΤΕΧΝΩΝ

«Συγχρόνως θά τοποθετηθοῦν τά μαθήματα τῆς Σχολῆς [illegible] [illegible] Ἀνωτέρα Σχολή Λογοτεχνική; [illegible] ἔργων».



Τήν παραπάνω παράγραφο τήν άποσποῦμε άπό τό όμοιόμορφο άνακοινωθέν, πού δημοσιεύθηκε σ' όλες τίς έφημερίδες τῶν Άθηνῶν. Οί συντάκτες του πρόκειται νά διδάξουν ή νά διδαχθοῦν έκθεση ίδεῶν; Μά καί στή μιά καί στήν άλλη περίπτωση νομίζουμε πώς ή ίδρυση τῆς σχολῆς ήταν περιττή. Ώς γνωστόν, ή έκθεση τῶν ίδεῶν περιλαμβάνεται στόν κύκλο τῶν μαθημάτων τῶν γυμνασιακῶν σπουδῶν...

ΜΕΤΑΦΡΑΣΤΙΚΕΣ ΑΠΡΟΣΕΞΙΕΣ

Έπειδή τό Βασιλικό Θέατρο στήν έφετεινή του έναρξη άποφάσισε νά δώσει τουριστικό τόνο, άνάθεσε σέ κάποιον γλωσσομαθῆ τή μετάφραση τοῦ προγράμματος στή γλώσσα τοῦ Ρακίνα. Σ' αύτή παρεισέφρησε ένα πολύ [illegible] λάθος. Ό «Είσηγητής τοῦ Δραματολογίου τοῦ Βασιλικοῦ Θεάτρου», στό γαλλικό κείμενο τῆς άνάλυσης τῆς 'Ηλέκτρας' γίνεται «Dramaturge du Théâtre Royal». Θά πῆτε πώς ή παραχώρηση δέν ξεπέρασε τή... μετριοφροσύνη μιᾶς λέξης. Έστω. Έκεῖνο όμως πού δέ θά πρόσεξε ό μεταφραστής, παρ' όλη τή γλωσσομάθειά του, είναι ή σημασία πού δίνει τό λεξικό τῆς Γαλλικῆς Άκαδημίας στή λέξη «Dramaturge». Τή σημειώνουμε: «Ne s'emploie guère que par dénigrement...».

ΟΙ ΝΕΟΙ ΚΕΡΔΙΖΟΥΝ ΤΟ ΘΕΑΤΡΟ

Τό έλληνικό θέατρο φαίνεται πώς θα τό χρωστάει αύτό στή Μαρίκα Κοτοπούλη. Τα σημεία τῶν καιρῶν τουλάχιστο τό δείχνουν πιθανό, άπό τή στιγμή πού ή Μαρίκα προβαίνει σέ δηλώσεις, κάτω άπό τίς όποῖες δέν συνυπογράφει ό άκαδημαϊκός μας κ. Σ. Μελᾶς. Οί δηλώσεις είναι κατηγορηματικές: «Θα δουλέψω μέ τά νιάτα!». Άπαρχή, ή πρόσληψη γιά τό θέατρό της τοῦ Παρισινοῦ σκηνοθέτη κ. Γιαννούλη Σαραντίδη. Συνέχεια, ή δήλωση καί τῶν δυό πώς θά παίξουν έργα νέων Έλλήνων δραματικῶν συγγραφέων. Νέο κτίριο, νέος σκηνοθέτης, νέοι Έλληνες δραματουργοί, νέοι ήθοποιοί, γύρω άπό τήν πάντοτε νέα σέ δραματικό δαιμόνιο Μαρίκα! Λόγια; Κάθε άλλο. Προσγείωση. Ένας άνθρωπος μέ τό άνάστημα τῆς Μαρίκας δέν μποροῦσε παρά νά φτάσει σ' αύτό τό συμπέρασμα πού, έτσι δέν σημαίνει πόλεμο μέ τούς παληούς, είναι ώστόσο μια άναγνώριση πώς ή γῆ... κινεῖται!

ΚΟΣΜΙΚΗ ΚΙΝΗΣΗ

Μιά χαρακτηριστική παρατήρηση έκανε φίλος μας, πού έζησε χρόνια έξω. Στά θέατρα στό έξωτερικό έλάχιστη ζήτηση έχουν οί άκριβές θέσεις. Άκόμα καί στίς πένες δύσκολα καί σπάνια έξαντλοῦνται. Άντίθετα έδῶ αύτές είναι πού πουλιοῦνται πρῶτες καί καλύτερες.

Συμπέρασμα: έκεῖ το θέατρο δέν είναι πολυτέλεια καί κοσμική κίνηση, άλλά άνάγκη τοῦ κοσμάκη.

ΣΥΝΤΑΓΗ «ΕΞΟΡΜΗΣΕΩΝ»

Όταν έχετε γράψει έναν «Μνημα[illegible]» [illegible] έκπαιδεύεται κι' έχετε ύπογραφήν άκαδημαϊκοῦ, μπορεῖτε νά κάνετε όσες θέλετε «έξορμήσεις».

Γι' αύτό όμως, κι' έπειδή πρέπει νά δείξετε πρίν άπ' όλα τόν φιλονεϊσμό σας, φωνάζετε άμέσως τούς νέους συγγραφεῖς.

Σ' αύτόν πού θά τύχει νά προσέλθει, θά πῆτε λόγια. Λόγια πολλά. Όσο μπορεῖτε περισσότερα λόγια. Έκεῖνος θά ένθουσιαστεῖ. Θά γράψει καί άρθρο γιά τόν φιλονεϊσμό σας. Τότε είναι ή στιγμή πού έσεῖς θα τοῦ πῆτε:

— Έλα νά μοῦ διαβάσεις τό έργο σου.

Μόλις άρχίζει νά διαβάζει τόν διακόφτετε. Κανένας δέν σας έμποδίζει σ' αύτό. Τοῦ λέτε, άξαφνα, πώς [illegible] δέν άνταποκρίνεται στήν ίστορία τό έργο σου.

Ό συγγραφέας τότε θά φύγει. Έσεῖς όμως θά μείνετε. Καί μάλιστα «φιλονεϊστής» μέ δίπλωμα.

Έπιμύθιο:

Όλοι οί νέοι θ' άποκτήσουν κάποτε «στερεή γνώση». Ποτέ δέν είναι άργά.

ΚΙΝΗΣΙΟΛΟΓΙΑ

Οί σχολές τῆς ρυθμικῆς γυμναστικῆς καί τοῦ χοροῦ, τῆς κινησιοτεχνίας, κινησιολογίας κλπ., έπειτα άπό δυό [illegible] θορυβώδεις ρεκλάμες, μπῆκαν στήν περίοδο τῆς [illegible] έργασίας καί προετοιμασίας τῶν καλλιτεχνικῶν έπιδείξεων πού θά όργανώσουν στό τέλος τῆς χρονιᾶς.

Σ' όλο αύτό τό διάστημα ό,τι μπορεῖ να γίνει θά γίνει για νά κεντρισθεῖ ή ματαιοδοξία τῶν διαφόρων νεανιδων [illegible]. Καί μέ κατασκευάστατη — τοῦ στραβοῦ τό δίκιο — δόκηση, θά γαργαλιστεῖ ή διάθεσή τους πρός έπίδειξη γυμνισμοῦ, θά καλλιεργηθοῦν οί άκαλαίσθητοι [illegible] καί τό άνόητο σκίρτημα. Καί μιά ώραία ήμέρα θά μᾶς σερβιρισθοῦν όλ' αύτά σέ συρραφές άπό φιγοῦρες άρρυθμες, άντιαισθητικές κι' άκατανόητες, βαλμένες όπως όπως στό σκοπό κανενός άτυχου Μότσαρτ, Σοῦμπερτ ή Μπετόβεν.

Βέβαια άνάμεσα στίς τόσες σχολές πού καθημερινά ξεφυτρώνουν, ύπάρχουν κ' έκεῖνες πού καλλιεργοῦν άληθινά τό ρυθμό, τήν κίνηση καί τή γυμναστική. Άλλά αύτό είναι θέμα πλατύτερης μελέτης.

ΤΑ 70 ΧΡΟΝΙΑ ΤΟΥ ΓΟΥΕΛΣ

Τό «Πέν Κλάμπ» τοῦ Λονδίνου έδωσε, τώρα ύστερα, γεῦμα γιά νά τιμήσει τα έβδομηντάχρονα τοῦ Γουέλς. Οί προσκεκλημένοι άνέρχονταν σέ πεντακόσιους, καί μεταξύ αύτῶν ήταν κι' ό Μπέρναρ Σῶ. Ό δαιμόνιος Ίρλανδός πῆρε τό λόγο:

— Φτωχέ μου γέρο Γουέλς! Τραβᾶς γιά τά 80 χρόνια... Καί έγώ γιά τά 90! Μήν κρύβεσαι, έχεις τή βεβαιότητα πώς γρήγορα θ' άπαλλαγῆς άπό μένα. Μά έννοια σου, άλλοι θά χαροῦν περισσότερο...

Έπειτα έκανε παραλληλισμό τοῦ Κίπλιγκ καί τοῦ Γουέλς.

— Ό Κίπλιγκ, είπε, ήταν έξ άλλου νεκρός άπό τήν έποχή τοῦ πολέμου.

Ό Γουέλς όμως δέ δέχθηκε τήν έπίθεση αύτή τοῦ Σῶ. Πῆρε τό λόγο καί ύπερασπίσθηκε θερμά τόν Κίπλιγκ.

— Είμαι βέβαιος, πρόσθεσε, πώς άν ό Κίπλιγκ ζοῦσε, τό ίδιο θά έκανε σέ παρόμοια περίπτωση καί γιά μένα.

Μετά μίλησε ό Μωρουά. Άνάφερε τίς προφητεῖες τοῦ Γουέλς γιά τή μελλοντική μορφή τοῦ κόσμου καί εἶπε:

— Ένα σημαντικό γεγονός ξέχασε μονάχα ό Γουέλς. Είν' τ' άποκαλυπτήρια ένός τεράστιου άνδριάντος αύτοῦ τοῦ ίδιου τοῦ Γουέλς, πού θά γίνουν στό όρος Έβερεστ τό 2036. Στό γεῦμα πού θά έπακολουθήσει, ό όμιλητής πού θά λάβει τό λόγο θα άναφέρει καί τό σημερινό γεῦμα μας. «Οί συγγραφεῖς τοῦ 20οῦ αίώνα, θά πεῖ, συγκεντρώθηκαν τότε στό Λονδίνο. Θαύμαζαν είλικρινά τόν Γουέλς, σάν λογοτέχνη καί φιλόσοφο. Άλλά κανείς άπ' αύτούς δέν ήξερε, πώς τό βράδυ έκεῖνο τιμοῦσαν τό δημιουργό τοῦ κράτους μέ τή σημερινή μορφή, τόν πρῶτο πολιτισμένο άνθρωπο».

Μά ό Μπέρναρ Σῶ διέκοψε:

— Όχι, τόν δεύτερο!..

ΜΕΤΡΙΟΦΡΩΝ ...ΣΥΓΓΡΑΦΕΥΣ!

Πρόκειται γιά τόν κ. Μαργκραβόν, ύποδηματοποιό, όδός Σαπταλ, στό Παρίσι. Τί σχέση έχει μέ τή λογοτεχνία; Όχι βέβαια άπό τό έπάγγελμά του, άν κι' αύτό δέν άποκλείεται... Στίς ώρες τῆς σχολῆς του, καί γιά νά ξεκουραστεῖ κάπως άπό τα δέρματα καί τίς σόλες, κάθησε, έγραψε ένα βιβλίο καί τό τύπωσε. Καί τό βιβλίο του δέν είναι καθόλου κακό.

Στούς δημοσιογράφους πού τόν έπεσκέφθησαν στό φτωχομάγαζό του έδήλωσε:

— Τό έργο πού δημοσίευσα είναι τό χειρότερο άπ' όσα έχω κάνει.

— Έχετε λοιπόν γράψει καί άλλα; τόν ρώτησαν.

— Ού! Έκεῖ βρίσκονται τά χειρόγραφά τους, είπε, κι' έδειξε ένα ντουλάπι, όπου ύπῆρχαν δέρματα κι' έργαλεῖα τῆς δουλειᾶς του.

Τί λέγει γι' αύτό ή «Σχολή Λογοτεχνῶν».

ΑΠΟ ΤΑ ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

Η ΚΡΙΣΗ ΤΟΥ ΘΕΑΤΡΟΥ: Μαν. Σκουλούδη.
ΠΟΙΗΣΗ: Α. Φωτιάδης, Γ. Αθάνας, Γ. Σκαρίμπας, Ν. Καββαδίας.
ΚΑΤΑΚΤΗΤΕΣ Δημήτρη Φωτιάδη.
ΜΙΑ ΤΟΥ ΚΛΕΦΤΗ, ΔΥΟ ΤΟΥ ΚΛΕΦΤΗ... μυθιστόρημα [illegible]
ΜΟΥΣΙΚΗ (κριτική): [illegible]
ΘΕΑΤΡΟ (κριτική): Σ. Καραντινός.
ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ:
Η ΠΝΕΥΜΑΤΙΚΗ ΖΩΗ ΤΗΣ ΕΠΑΡΧΙΑΣ
Η ΜΟΥΣΙΚΗ ΣΑΝ ΤΕΧΝΗ ΚΑΙ ΣΑΝ ΕΠΑΓΓΕΛΜΑ [illegible]
ΟΙ ΦΟΙΤΗΤΡΙΕΣ ΜΑΣ: [illegible]
Η ΣΕΛΙΔΑ ΤΗΣ ΓΥΝΑΙΚΑΣ: Λένα.
ΕΚΔΡΟΜΙΚΑ.
ΕΙΚΑΣΤΙΚΕΣ ΤΕΧΝΕΣ (κριτική) Σπ. Βασιλείου.
Η ΚΡΙΤΙΚΗ ΤΟΥ ΒΙΒΛΙΟΥ.
ΕΙΔΗΣΕΙΣ ΚΑΙ ΣΧΟΛΙΑ.
ΓΕΛΟΙΟΓΡΑΦΙΑ.

ΣΤΙΣ ΣΕΛΙΔΕΣ:

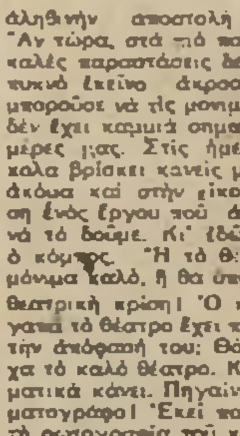
2 ΑΙΤΗΜΑΤΑ Άγγέλου Τερζάκη.
3 ΑΠ' ΑΚΟΜΗ ΖΟΥΣΕ..., [illegible]
4 ΔΙΑΛΕΞΗ ΓΙΑ ΤΗΝ ΕΚΘΕΣΗ [illegible]
10 ΑΠΟ ΤΑ ΣΤΕΝΟΓΡΑΦΗΜΕΝΑ ΠΡΑΚΤΙΚΑ ΤΗΣ ΔΙΚΗΣ ΟΥΑΙΛΝΤ.

Η ΑΙΣΙΟΔΟΞΙΑ ΤΗΣ ΕΒΔΟΜΑΔΑΣ

Η "ΚΡΙΣΙΣ" ΤΟΥ ΘΕΑΤΡΟΥ

Είναι άρῶδες! Κατοικεῖ μονάχα στή φαντασία έκείνων πού μελαγχολοῦν στό άντίκρυσμα τοῦ μπορντερό ώρισμένων θεατρικῶν παραστάσεων... όνομα καί μή χωριό! Είναι ένα είδος κακά πουλιά οί άνθρωποι αύτοί. Είδικοί, μονάχα γιά χοντροκομμένες διαγνώσεις. Ή άντίδραση κι' ή θεραπευτική ξεφεύγει άπ' τόν κύκλο τῆς δράσης των. Γκρινιάζουν σέ μιά έποχή μεθυσμένη άπό δημιουργικόν όργασμό, άντίς νά συντροφιάζουν τήν προσπάθειά τους μέ τήν όρμή του.

Ή θεατρική κρίση — μᾶς λένε — άρχινᾶ τή στιγμή άκριβῶς πού ό θεατής άρνεῖται νά πλησιάσει τά θέατρα. Σύμφωνοι. Ώστόσο, τέτοιο πρᾶγμα δέν έγινε ποτέ στόν τόπο μας. Ή καλύτερα, έγινε μονάχα στίς περιπτώσεις έκεῖνες πού τό θέατρο, αύτό καθ' έαυτό, σάν έργο, σάν ήθοποιός, σάν σκηνοθεσία (μέ τή σοβαρή σημασία τῆς λέξης), άπουσίαζε άπ' τήν... παράσταση! Καί γιατί όχι; Αύτό άκριβῶς είναι ό τίτλος τιμῆς καί τό καμάρι τοῦ θεατρικοῦ μας κοινοῦ. Αύτό καί ή πηγή τῆς αίσιοδοξίας μας. Διάβολε! Σιγά-σιγά, καλοσυνηθίσαμε. Είδαμε, βλέπετε, καί καλό θέατρο στόν τόπο μας! Τί φταῖμ' έμεῖς; Τήν... κακήν άρχή τήν έκανε ό Χρηστομάνος! Αύτός μᾶς άνοιξε τήν όρεξη.



Τόσοι καί τόσοι τόν άκολούθησαν. Ό Οίκονόμου, ή Μαρίκα, ό Φῶτος Πολίτης κ.λ.π. Μιά σειρά άπό σποραδικές πνευματικές λιχουδιές πού [illegible] γιά νά μᾶς δείξουν τήν άληθινήν άποστολή τοῦ θεάτρου. Άν τώρα, στά πιό παληά χρόνια οί καλές παραστάσεις δέν ίσχυσαν τό τυχικό έκεῖνο άκροατήριο πού θα μποροῦσε νά τίς μονιμοποιήσει, αύτό δέν έχει καμμιά σημασία γιά τίς ήμέρες μας. Στίς ήμέρες μας δύσκολα βρίσκει κανείς μια καλή θέση, άκόμα καί στήν είκοστή παράσταση ένός έργου πού άξίζει τόν κόπο νά τό δοῦμε. Κι' έδῶ [illegible] είν' ό κόμπος. Ή τό θέατρο θά γίνει μόνιμα καλό, ή θα ύπάρχει μόνιμη... θεατρική κρίση! Ό κόσμος πού άγαπᾶ τό θέατρο έχει παρμένη κιόλας τήν άπόφασή του: Θά βλέπει μονάχα τό καλό θέατρο. Καί αύτό πραγματικά κάνει. Πηγαίνει στόν... κινηματογράφο! Έκεῖ παρηγορεῖται μέ τή φωτογραφία τοῦ καλοῦ θεάτρου, όταν καί έφ' όσον τό δικό μας τό θέατρο έπιμένει νά διέρχεται κρίσιν!

Νά λοιπόν γιατί είμ' αίσιόδοξος. Αίσιόδοξος είμαι γιατί άπ' έδῶ κι' έμπρός τό έλληνικό θέατρο άποφασίζει μιά γιά πάντα να βγεῖ άπ' τήν «κρίσιν» τῆς φαντασίας μας. Ποιός μοῦ είπε τό νέα; Κανένας. Τό βλέπω. Βλέπω νά χτίζεται ένα πελώριο θέατρο πού συναγωνίζεται άπό κάθε άποψη τά καλύτερα εύρωπαϊκά. Βλέπω νά νοικιάζεται μέ ολόκληρα έκατομμύρια. Όλ' αύτά όμως δέν ξεπερνοῦνται μέ μικρούς θιάσους, μέ άδιάφορα έργα, μέ κακούς σκηνοθέτες. Άλλά ή Μαρίκα Κοτοπούλη άνέλαβε τήν πρωτοβουλία νά συμπληρώσει τά έπιχειρήματά μου.

ΜΑΝ. ΣΚΟΥΛΟΥΔΗΣ

δης. Μέσα στὶς συνθῆκες τῆς πιὸ κοντόφθαλμης προληπτικῆς λογοκρισίας οἱ λέξεις παίρνανε συχνὰ διαφορετικὴ σημασία ἀπὸ κείνη ποὺ εἶχαν. Σᾶς φέρνω ἕνα παράδειγμα: ἡ φασιστικὴ λογοκρισία ἀπαγόρευε νὰ γράφουμε τὴ φράση «Ἀθηναϊκὴ Δημοκρατία». Τὴν ἀντικαταστήσαμε μὲ τὴ φράση: «ἡ λαοκρατικὴ Ἀθήνα», Κι αὐτὴ τὴ φράση, ὅσο παράξενο κι ἂν φαίνεται τώρα, οἱ λογοκρισία τὴν ἐπέτρεπε. Τὸ πνεῦμα ἔχει πάντα τὴν ἱκανότητα μέσα στὶς πιὸ δύσκολες συνθῆκες καὶ κάτου ἀπὸ τὴν πιὸ μαύρη τρομοκρατία νὰ ἐκφράζεται προοδευτικά. Φτάνει νὰ σκεφτεῖ κανεὶς πόσα πράγματα κατάφερε νὰ πεῖ ὁ Τολστόϊ λογουχάρη κάτω ἀπὸ τὴν πιὸ στυγνὴ λογοκρισία, τὴ λογοκρισία τῶν τσάρων. Καὶ στὴν Ἑλλάδα τῆς 4ης Αὐγούστου τὰ «Νεοελληνικὰ Γράμματα» βρῆκαν πολλοὺς τρόπους νὰ μιλήσουν στὸ λαό. Τὸ πνεῦμα, αὐτὸ καθαυτό, δὲν ὑποδουλώθηκε καὶ δὲν ἔγινε ὄργανο τῆς διχτατορίας καί, ἐκτὸς ἀπὸ ἐλάχιστες ἐξαιρέσεις, κανένας ἄξιος συγγραφέας δὲν τὴν ὑπηρέτησε.

Φυλλομετροῦσε τοὺς τέσσερους ὀγκώδεις τόμους τῶν «Νεοελληνικῶν Γραμμάτων» καὶ προσπαθοῦμε νὰ ἀνακαλύψουμε τὸ μυστικὸ τῆς προοδευτικότητάς τους. Ἐκείνη τὴν ἐποχὴ ἡ δικτατορία λάναρε μὲ χίλιους τρόπους τὴ φασιστικὴ καὶ ἐθνικοσοσιαλιστικὴ ἰδεολογία. Δὲν ἐπενεργοῦσε στὸν τύπο, καθημερινὸ καὶ περιοδικό, μόνο μὲ τὴ λογοκρισία. Ἐπενεργοῦσε καὶ μὲ πιὸ ἐλκυστικὰ μέσα: μὲ τὰ μυστικὰ κοντύλια. Ὑπῆρχαν ἀκόμη καὶ ἔντυπα ποὺ ἐκδίδονταν ἀπευθείας ἀπὸ τὸ Ὑφυπουργεῖο Τύπου. Ὅλα αὐτά, δηλαδὴ ὁ λογοκρινόμενος καὶ ἐπιχορηγούμενος τύπος καὶ τὰ ἔντυπα τοῦ Ὑφυπουργείου Τύπου, ἦταν γεμάτα γερμανικὲς μελέτες καὶ γερμανικὴ φιλολογία μὲ ἀντιδραστικό, φασιστικὸ περιεχόμενο. Ἀντίθετα, τὰ «Νεοελληνικὰ Γράμματα» λάναραν τὴ λογοτεχνία καὶ τὶς πνευματικὲς κατακτήσεις τῶν δημοκρατιῶν: τῆς Γαλλίας, τῆς Ἀγγλίας, ἀκόμα καὶ τῆς Ε.Σ.Σ.Δ. Στὴ Γαλλία τοῦ Λαϊκοῦ Μετώπου εἶχε ὀργανωθεῖ τὸ καλοκαίρι τοῦ 1937 ἡ μεγάλη Διεθνὴς Ἔκθεση. Ὁ Θρᾶσος Καστανάκης ἀφιερώνει κάμποσες ἀνταποκρίσεις του σ' αὐτή:

> Αὐτὴ ἡ Ἔκθεση , γράφει, βγαίνει ἀπὸ τὴ λαϊκὴ κοσμογονία τῆς Γαλλίας. Εἶναι ἕνα κάτασπρο ἀποκοῦμπι στὴν πορεία τῆς Ἀνθρωπότητας...Κι ὁ πιὸ ἐλάχιστος ἐργάτης, πειθαρχώντας στὸ νόημα τοῦ καθήκοντος καὶ τῆς δημιουργικῆς ἀποστολῆς του, φωτισμένος ἀπὸ τοὺς γιγάντιους συγγραφεῖς τῆς πατρίδας του, ἐνισχυμένος ἀπὸ τὰ παραδείγματα τοῦ παρελθόντος, κι ὁ πιὸ νέος κι ὁ πιὸ γέρος ἀπὸ τοὺς ἐργάτες ποὺ στυλώνουν αὐτὴ τὴ στιγμὴ τὰ σκελετὰ τῆς Ἔκθεσης, ξέρει πῶς ἡ δουλειά του, ὁ καθημερινὸς μόχθος του καὶ τὸ κέφι του κι οἱ πικρίες του συνταιριάζονται μὲ τὴν πιὸ χαρούμενη χαρακιὰ τῆς ἀνθρωπότητας... Ἡ κάθε τους χειρονομία γίνεται ἕνα σύμβολο μέσα στὴν ἱστορία καὶ μέσα στὴν ταλαιπωρία τῆς Εὐρώπης».

Καὶ πιὸ κάτου βάζει στὸ στόμα ἑνὸς ἀπ' αὐτοὺς τοὺς ἐργάτες ἐτοῦτα τὰ λόγια:

> «Ξέρετε, τὴν ὥρα ποὺ δουλεύω, μὲ τὸ χέρι μου ποὺ ἀνεβοκατεβαίνει, μὲ τὸ χέρι μου ποὺ κουράζεται, ἀνεβοκατεβαίνουνε στὸ νοῦ μου καὶ οἱ συλλογές. Τὰ περασμένα. Τὰ τωρινά. Ἡ Πατρίδα μου. Ἡ φαμελιά μου. Ὁ πατέρας μου... Τόνε σκοτώσανε... Καὶ τώρα δουλεύω καὶ συλλογιέμαι πῶς εἶναι καλοὶ οἱ ἄνθρωποι. Χρειάστηκαν τόσα θύματα, τόσοι πόλεμοι, μὰ τώρα... Τὰ παιδιά μου μεγαλώνουν. Ἔρχονται τὴν Πέμπτη ποὺ δὲν ἔχουν σκολειὸ καὶ μὲ βλέπουν ποὺ δουλεύω. Καὶ καμαρώνουν. Κι οἱ φίλοι τους καμαρώνουν ποὺ τοὺς ἔχουν φίλους... Γιὰ τὸν πατέρα ποὺ δουλεύει στὴν Ἔκθεση. Γιὰ τὸν παποῦ ποὺ εἶχε ἡρωϊκὸ θάνατο. Τί θὰ πεῖτε; Οἱ μικροὶ θάνατοι φτιάνουν τὶς μικρὲς ἱστορίες. Οἱ μεγάλοι θάνατοι τὶς μεγάλες ἱστορίες. Ἡ γυναίκα μου ἅμα θέλει νὰ μὲ καρφώσει, μοῦ λέει γιὰ τὸν πατέρα μου, γιὰ τὸ θάνατό του».

Ἡ λογοκρισία βέβαια ἔκανε τὸ θαῦμα της. Ἔσβησε τὸ ποιοὶ σκοτώσανε τὸν πατέρα τοῦ ἐργάτη. Μὰ ὁ ἀναγνώστης διαβάζει πέρα ἀπὸ τὴ λογοκρισία:

> «Κι εἶμαι περήφανος ποὺ εἶμαι Γάλλος, συνεχίζει ὁ ἐργάτης... Αὐτὴ ἡ Ἔκθεση ξέρετε εἶναι σ' ἕνα μεγάλο κέντρο τῆς ἱστορίας τοῦ κόσμου: εἶναι ἡ καινούρια ὄψη τοῦ ἀνθρώπου, τῆς δύναμής του. Ἐνάντια σ' ὅλα τὰ δύσκολα χρόνια τῆς γῆς. Εἶναι τὸ κέφι τῆς δουλε.ᾶς, τὰ βάσανα, ἡ τιμιότητά μας κι ἡ πειθαρχία μας ποὺ πρέπει νὰ νικήσουν. Εἶναι ὁ «πανευρωπαϊκὸς πόλεμος» τῆς εἰρήνης καὶ τῆς προσπάθειάς μας ὅπου πάλι πρέπει νὰ βγοῦμε νικητές».

Μέσα στὸ μίσος ποὺ προετοίμαζε ἡ φασιστικὴ ἰδεολογία, μέσα στὴν πολεμικὴ ὑστερία ποὺ καλλιεργοῦσε ὁ Χίτλερ, καὶ ποὺ εὕρισκε φιλοξενία στὶς στῆλες τοῦ διευθυνόμενου φασιστικοῦ τύπου τῆς χώρας μας, ἐτοῦτος ὁ ὕμνος στὴν εἰρήνη καὶ στὴ δουλειά, ἦταν κάτι ποὺ μιλοῦσε βαθειὰ στὶς ψυχὲς ὅλου τοῦ ἑλληνικοῦ λαοῦ. Καὶ πιὸ κάτου, στὴν ἴδιαν ἀνταπόκριση, ὁ Θρᾶσος Καστανάκης, ξεχειλίζει σ' ἕναν ὕμνο τῆς Γαλλίας, τῆς Γαλλίας τοῦ Λαϊκοῦ Μετώπου:

> «Γαλλία, Γαλλία, ἀνθρῶποι τῆς Γαλλίας, χωριά, σύννεφα, ποτάμια τῆς Γαλλίας, δρόμοι τῆς Γαλλίας... Ἂν ἔλειπες, Γαλλία, ὁ κόσμος θὰ ἦ-
> τὰν πεντάρφανος, χωρὶς ἴσκιο, χωρὶς ξεκούρασ
> καὶ χωρὶς ἐλπίδα. Ἡ ἐλπίδα κ' ἐσὺ ἔχεις ἕνα κ
> ἴδιο πρόσωπο...»

Τὸν ἴδιο καιρὸ ὁ ἐμφύλιος πόλεμος μαινότα
στὴν Ἱσπανία. Καὶ τὰ «Νεοελληνικὰ Γράμματα
εἰκονογραφοῦν μερικὰ φύλλα τους μὲ Γκόγια, α
τὸ τὸν ἀδυσώπητο ἐχθρὸ τῆς τυραννίας καὶ τ
πολέμου καὶ δημοσιεύουν βιογραφία τοῦ μεγάλ
ἱσπανοῦ ἀνθρωπιστῆ συγγραφέα Οὐναμοῦνο, ποὺ ἦ
ταν γνωστὸ πὼς εἶχε ταχθεῖ μὲ τὸ μέρος τῆς Δ
μοκρατίας, ἐναντίον στὸ φασισμὸ τοῦ Φράνκ
Καὶ τὴ στιγμὴ ποὺ ὁ φασιστικὸς τύπος γέμι
βρισιὲς τὴ Σοβιετικὴ Ἕνωση καὶ καθετὶ ρωσικό
τὰ «Νεοελληνικὰ Γράμματα» δημοσίευαν σοβιετ
κὴ λογοτεχνία («Ἡ ἐπιστροφὴ τῆς νεότητας»
τοῦ Μιχ. Ζοστσένκο, διηγήματα, τοῦ Γκόρκυ, τ
Ἀλέξη Τολστόϊ κ.ἄ. καὶ μελετήματα γιὰ το
κλασσικοὺς ρώσους ποιητὲς καὶ συγγραφεῖς — τ
νὰ

Τολστόϊ, τὸν Ντοστογέφσκυ, τὸν Τσέχωφ, τὸν Πούσκιν, τὸν Λέρμοντοφ κ.ἄ.

—Γενικὰ τὰ «Νεοελληνικὰ Γράμματα», λέει ὁ Φωτιάδης, παρουσίασαν στὴν Ἑλλάδα τὴ σύγχρονη εὐρωπαϊκὴ καὶ ἀμερικάνικη λογοτεχνία: τὸν Στάϊμπεκ, τὴν Πέρλ Μπάκ, τὸν Ζοστσένκο, τὸν Ἀλέξη Τολστόϊ, τὸν Πρίσλεϋ, τὸν Σάρτρ, τὸν Ἄξελ Μούντε, τὶς ἀδελφὲς Μπρόντε, τὸν Προύστ καὶ τόσους ἄλλους ἀκόμα. Ὁ Καραγάτσης παρουσίασε τὴ συγγραφέα τοῦ «Ὅσα παίρνει ὁ ἄνεμος» Μίτσελ. Γενικὰ προσπαθήσαμε νὰ κάνουμε γνωστὰ στὴν Ἑλλάδα τὰ σύγχρονα πνευματικὰ καὶ καλλιτεχνικὰ ρεύματα. Καὶ θὰ σᾶς ἀναφέρω καὶ κάτι ποὺ ἴσως νὰ μὴν τὸ ξέρετε. Τὰ «Νεοελληνικὰ Γράμματα» δημοσίευσαν καὶ μιὰ σειρὰ αἰσθητικὰ ἄρθρα τοῦ Ἠλία Ἠλιοῦ μὲ τὸν τίτλο «Κουτιῶν ἐγκώσμιο», ὅπου ὑπερασπιζόταν τὶς μοντέρνες πολυκατοικίες ποὺ εἶχαν ἀρχίσει νὰ ξεφυτρώνουν στὴν Ἀθήνα.

Ξεναφέρνουμε τὴν κουβέντα στὸ ἴδιο θέμα:

—Μὲ ποιούς ἄλλους τρόπους τὰ «Νεοελληνικὰ Γράμματα» προσπάθησαν νὰ πολεμήσουν τὴ δικτατορία;

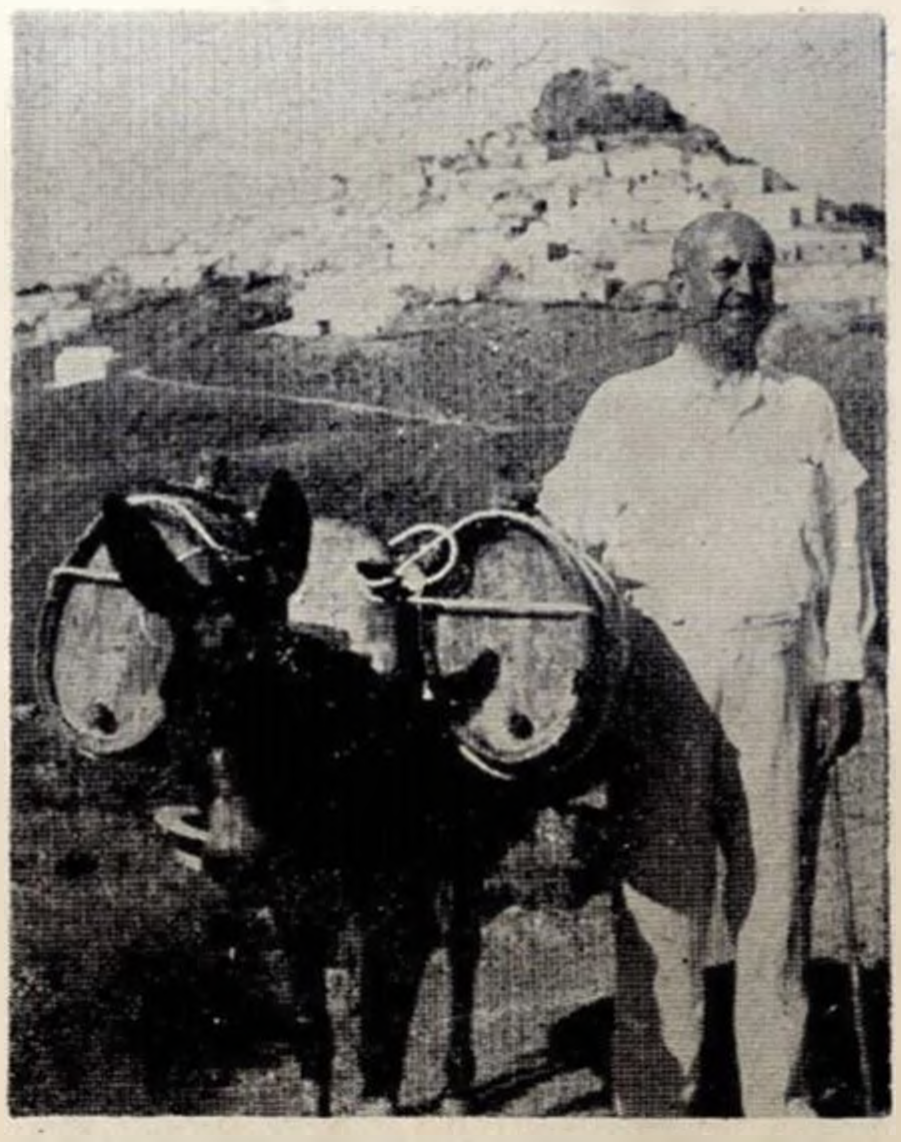
Ὁ Φωτιάδης ἀπαντάει:

—Μὰ σᾶς εἶπα δὲν ὑπῆρχε ἕνα προδιαγεγραμμένο σχέδιο. Κάθε φορὰ χρησιμοποιούσαμε διαφορετικοὺς τρόπους, ποὺ χτυποῦσαν ὅμως πάντα τὸν ἴδιο στόχο: τὸ φασισμό. Δημοσιεύοντας λ.χ. ἀποσπάσματα ἀπὸ τὸ «Ρήγα Βελεστινλῆ» τοῦ Βασίλη Ρώτα, κάναμε τὴ δουλειά μας. Καὶ τὴ στιγμὴ ποὺ χιλιάδες ἀντιφασίστες σάπιζαν στὶς φυλακὲς καὶ στὶς ἐξορίες — μερικοὶ εἶχαν κι' ὅλας δολοφονηθεῖ — καταλαβαίνετε τί ἦταν νὰ δημοσιεύουμε ἐμεῖς ποιήματα σὰν αὐτὸ ἐδῶ — εἶναι ἕνα ποίημα τοῦ Ἰβὰν Βάζοφ, μεταφρασμένο ἀπὸ τὸν Πέτρο Τριαντάφυλλο, γιὰ κάποιον παλιὸ λαϊκὸ ἀγωνιστὴ τῶν Βαλκανίων.

Ὁ Φωτιάδης διαβάζει ἀπὸ τὰ «Νεοελληνικὰ Γράμματα» (ἀρ. 118):

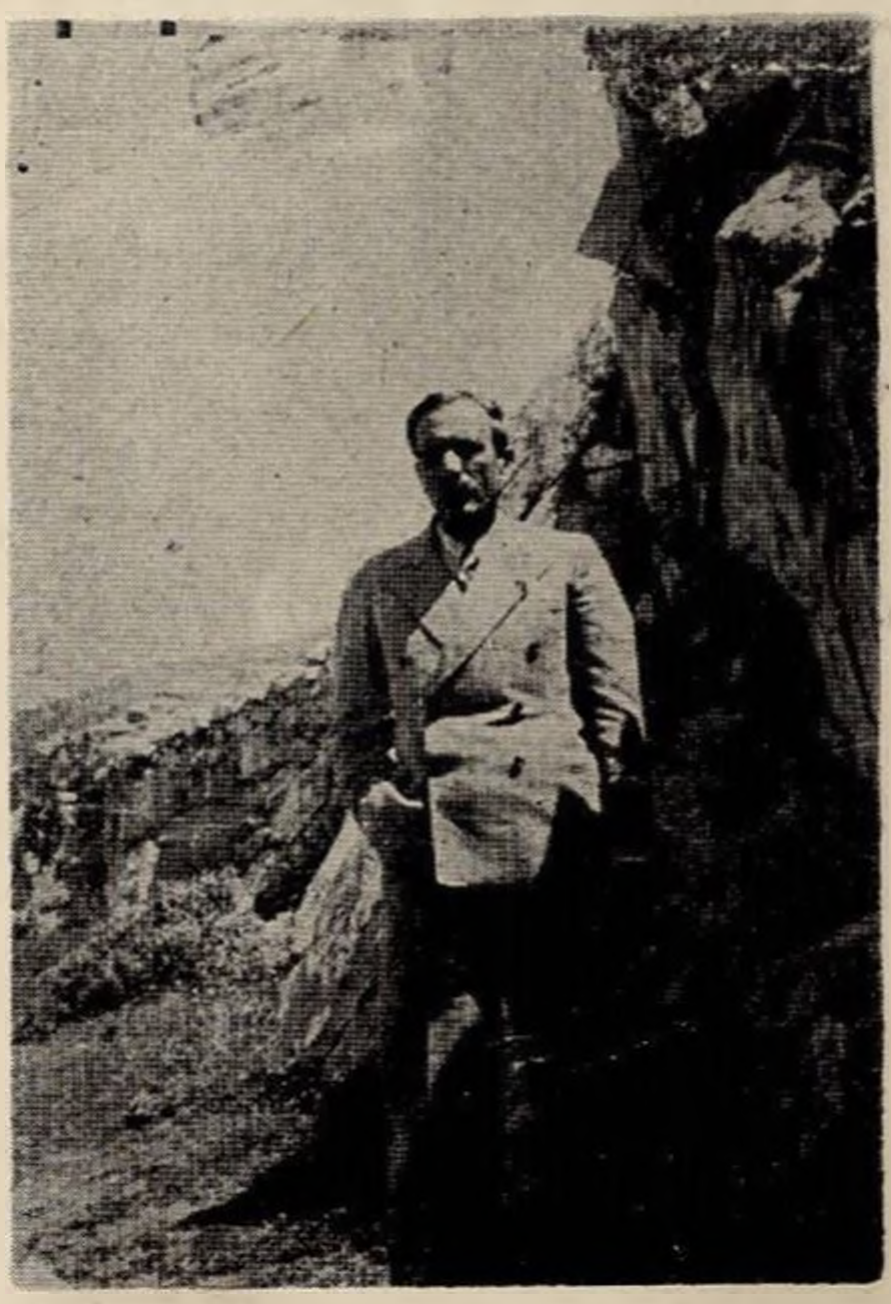
ΛΕΦΣΚΙ

Χρόνια ἑφτὰ πλανιέται
δίχως σπίτι, δίχως ὕπνο κι ἀναπνιὰ
πάντα μ' ὄψη ἄλλη, μ' ὄνομα καινούργιο
ἄφοβος κι ἀσπέδιστος κι ὅλο καρδιά.
Δὲν τονὲ θωροῦσες πουθενά, λὲς ἴσκιος
ἦταν: τὸν φωνάζανε σ' ἐκκλησιὰ κι αὐτὸς
νάτος στὸ νυχτέρι,
φαίνονταν, χανόταν - χνάρι του δὲ μένει
ἀπ' ὅλοῦθε ἀπόδιωχτος καὶ πάντα δεχτός...
Ὅλες τοῦ ἦταν διάπλατα ἀνοιχτὲς οἱ πόρτες
ἅγιος τὄνομά του μέσα στὰ χωριά,
Καὶ μέσ' σὲ κρυψῶνες στριμωγμένοι
οἱ ἄπραγοι χωριᾶτες
μ' ἀνοιχτὸ τὸ στόμα κι ἀνατριχιασμένοι
τὸ γλυκό του ἀκοῦγαν λόγο κι ὅλο ρίσκο —
κ' ἔφεγγε ἡ ψυχή τους μέσ' στὴν ξαστεριά.
Ἤτανε τὰ λόγια του κι ἁπλᾶ καὶ λίγα,
φλόγα ἀφιὰ γιομάτα καὶ γλυκειὲς ἐλπίδες!
Ὅπου κι ἂν βρισκόταν γιὰ ξεσηκωμὸ
πάντα του μιλοῦσε καὶ γιὰ λευτεριὰ
πὼς καιρὸς πιὰ ὁ σκλάβος τὸ ζυγὸ
νὰ σκωθεῖ νὰ σπάσει τσ' ἁλυσίδες.



Ὁ Ἀλέξανδρος Σβῶλος ἐξόριστος στὴν Ἀνάφη.

Ὁ Νικόλαος Κολυβᾶς, πρώην Ἀντιπρόεδρος τοῦ Συμβουλίου Ἐπικρατείας καὶ ἀργότερα ὑπουργὸς Δικαιοσύνης, ἐξόριστος στὴν Ὕδρα. Στὴν Ὕδρα ὁ Ν. Κολυβᾶς ἔγραφε τὸ βιβλίο «Πολιτικὴ ἀγωγὴ καὶ Πλάτων».



Κι' ὅλοι παίρναν μέρος στὸ ρισκάδο τὸ ἔργο
μουλωχτά, βουβά:
μὲ λεφτὰ — ὁ πλούσιος, μὲ τὴ δούλεψή του — ὁ φτωχός,
μὲ τὴ δελονιά της — ἡ κοπέλλα, μὲ τὸ πνεῦμα του — ὁ σοφός.
Κι αὐτὸς
ὡς δὲν εἶχε τίποτε ἄλλο νὰ χαρίσει
ἔδωκε — στὴ φτώχεια καὶ τὴ στέρησή του — τὴ ζωή του.

—Εἶναι ἀκόμα γνωστό, συνεχίζει ὁ Φωτιάδης, πὼς ἡ ἀντίδραση στὸν τόπο μας, ὅπως πάντα γύρεψε νὰ μᾶς... φωτίσει ρίχνοντάς μας «μιὰ φούχτα στάχτη στὰ μάτια», καθὼς λέει ὁ Σολωμός, στάθηκε πολέμια στὴ γλώσσα τοῦ λαοῦ. Τὰ «Νεοελληνικὰ Γράμματα», λοιπόν, μὲ τὸν ἀγώνα τους γιὰ τὴ δημοτική, δίνανε ἔμμεσα μιὰ μάχη ἐναντίον στὸ φασισμό.

Πραγματικά, ἐκτὸς ἀπὸ τὰ σημειώματα καὶ τὰ ἄρθρα τοῦ Καρθαίου, τοῦ Τριανταφυλλίδη, τοῦ Θρ. Σταύρου, τοῦ Ἐλισαίου Γιαννίδη, τὰ «Ν.Γ.» πότε ἀφιέρωναν ὁλόκληρο τεῦχος στὸ Μαβίλη καὶ τὸν ἀγώνα του γιὰ τὴ δημοτική (ἀριθμὸς 51), πότε στὰ πενηντάχρονα τοῦ δημοτικισμοῦ (ἀριθμὸς 89 τῆς 13 Αὐγούστου 1938), μὲ κομμάτια τοῦ Ψυχάρη, καὶ διάφορα μελετήματα καὶ ἄρθρα τοῦ Δημ. Φωτιάδη, τοῦ Μ. Κουρήτη, τοῦ Ἀντρέα Μιραμπέλ, τοῦ Α. Πανσέληνου, τοῦ Κιμ. Μιχαηλίδη, τοῦ Γ. Θεστοκᾶ, τοῦ Θρ. Καστανάκη, τοῦ Μαν. Τριανταφυλλίδη, τοῦ Λουὶ Ρουσέλ, τοῦ Κορδάτου, τοῦ Παλαμᾶ, καὶ τῶν προδρόμων ἢ συναγωνιστῶν τοῦ Ψυχάρη: Σολωμοῦ Λασκαράτου, Φ. Φωτιάδη, Ροΐδη, Ἐφταλιώτη κλπ.

Φυλλομετρώντας τὰ «Νεοελληνικὰ Γράμματα» ἀναθυμιέται κανεὶς κι ἄλλα περιστατικὰ ἀπὸ τὴν πνευματικὴ ἀντίσταση ἐναντίον στὴ φασιστικὴ δικτατορία: Τὸν Ἀπρίλη τοῦ 1937 γιορτάζονταν τὰ ἑκατόχρονα τοῦ Πανεπιστήμιου τῆς Ἀθήνας. Μὲ τὴν εὐκαιρία αὐτὴ εἶχε ἔρθει ὁ ὑπουργὸς Παιδείας τῆς Γαλλίας τοῦ Λαϊκοῦ Μετώπου, ὁ Ζὰν Ζαί. Γιὰ τὸν ἴδιο λόγο ἦρθε καὶ ὁ ὑπουργὸς τῆς χιτλερικῆς Γερμανίας. Μὰ ἡ φοιτητικὴ νεολαία ὑποδέχτηκε μὲ θερμὲς ἐκδηλώσεις τὸν Ζὰν Ζαί καὶ ἀποδοκίμασε τὸν ἐθνικοσοσιαλιστὴ ὑπουργό, ποὺ ὕστερα ἀπ' τὸ ἔφυγε διαστικά.

Ὁ Ζὰν Ζαὶ μίλησε στὸ Πανεπιστήμιο. Ὀργανώθηκε πρὸς τιμή του καὶ μιὰ γιορτὴ στὸν Παρνασσό, ποὺ μετατράπηκε ὅμως σὲ μιὰ ὁρμητικὴ ἀντιφασιστικὴ ἐκδήλωση. Γιὰ μισὴ ὥρα ὄχι μόνον ἡ αἴθουσα μὰ καὶ οἱ δρόμοι γύρω στὸν «Παρνασσὸ» ἀντηχοῦσαν ἀπὸ τὶς ἀντιφασιστικὲς ἰαχές. Οἱ ἐγκάθετοι τῆς 4ης Αὐγούστου προσπάθησαν νὰ πνίξουν τὴν ἀντιφασιστικὴ κραυγὴ τῆς ἑλληνικῆς σπουδάζουσας νεολαίας κι ἡ ἀσφάλεια ἔπιασε καμιὰ εἰκοσαριὰ φοιτητὲς καὶ τοὺς ἐκτόπισε στὴν Ἀκροναυπλία. Γιὰ μέρες τὸ κεντρικὸ θέμα σ' ὅλες τὶς συζητήσεις ἦταν ἡ ἀντιφασιστικὴ ἐκδήλωση τοῦ «Παρνασσοῦ», τὰ «γεγονότα τοῦ Ζὰν Ζαὶ» ποὺ γέμισαν ἐνθουσιασμὸ τὸ λαό. Τὸ ὄνομα τοῦ Ζὰν Ζαὶ βρισκόταν σ' ὅλα τὰ στόματα (ἀξίζει νὰ σημειωθεῖ πὼς ὁ Ζὰν Ζαὶ ἐκτελέστηκε ἀργότερα ἀπὸ τοὺς Γερμανούς). Ἐννοεῖται πὼς ἀπαγορεύτηκε στὸν τύπο νὰ ὑπαινιχτεῖ κἂν αὐτὰ τὰ γεγονότα. Μὰ τὰ «Νεοελληνικὰ Γράμματα» μὲ δυὸ σχόλια καὶ μ' ἕνα τρίστηλο ἄρθρο ἔκαναν πραγματικὸ ὕμνο στὸ δημοκράτη Ὑπουργό. Στὸ σχόλιο ποὺ δημοσίεψαν στὸ φύλλο τῆς 24)4)37, ἔβωσαν ἕνα μικρὸ ἀπόσπασμα ἀπὸ τὸ λόγο του στὸ Πανεπιστήμιο καὶ συνέχιζαν:

> «Ὁ κ. Ζὰν Ζαὶ στὸ ὀλιγοήμερο διάστημα τῆς παραμονῆς του ἐδῶ ἀποδείχτηκε ἕνας ἀληθινὸς καὶ ὄχι συμβατικὸς φίλος τοῦ τόπου μας. Τὴ διάκριση αὐτὴ τὴν κάνουμε, γιατὶ πιστεύουμε πὼς ἐκεῖνες μόνο οἱ φιλίες εἶναι μόνιμες κι ἱκανὲς νὰ ὑπερνικήσουν κάθε δοκιμασία, ὅσες ἔχουν κοινὸ ἰδεολογικὸ περιεχόμενο...»

—Καὶ μὲ τὴ λογοκρισία πῶς τὰ καταφέρνατε; ρωτᾶμε τὸ Φωτιάδη.

Γελάει:

—Ὁλόκληρος ἀγώνας, μᾶς λέει. Τὰ «Νεοελληνικὰ Γράμματα» τυπώνονταν κάθε Πέμπτη στὰ τυπογραφεῖα τῆς ἐφημερίδας «Ν. Κόσμος» τοῦ Νικολόπουλου. Ἄρχιζε τὸ χτύπημα στὶς λινοτυπικὲς μηχανὲς τὸ πρωῒ στὶς 7 καὶ τὸ βράδυ στὶς 7 ὅλη ἡ ὕλη ἦταν ἕτοιμη καὶ σελιδοποιημένη. Στέλναμε τότε δοκίμια στὴ λογοκρισία καὶ ἄρχιζε ἡ ἀναμονή,... ὧρες καὶ ὧρες... Θὰ βγάλει τάχα κανένα κομμάτι; Θὰ πάρει εἴδηση τί ὑπονοοῦσε ἐκεῖνο τὸ σχόλιο; Σπάνια νὰ μὴν κάνει καμιὰ ἀλλαγή. Τὶς περισσότερες φορὲς πετοῦσε ὁλόκληρα κομμάτια, ποὺ εἴμαστε ὑποχρεωμένοι νὰ τὰ ἀντικαταστήσουμε μὲ ἄλλα, γιατὶ στὸ περιοδικὸ δὲν ἔπρεπε νὰ ὑπάρχει τίποτα λευκό, ποὺ θὰ φανέρωνε τὴν ὕπαρξη λογοκρισίας. Κ' ἔπρεπε κι αὐτὰ τὰ κομμάτια νὰ ἐξεταστοῦν, τὸ ἴδιο βράδυ, ἀπὸ τὴ λογοκρισία. Καθὼς βλέπετε δὲν ἦταν καθόλου χαρούμενο πρᾶγμα νὰ ἐργάζεται τότε ἕνας πνευματικὸς ἄνθρωπος, κι ἂς ἦταν τὸ σύνθημα τοῦ φασισμοῦ... «Χαρὰ καὶ ἐργασία».

—Ποιὰ πράγματα θεωροῦσε ἐπιλήψιμα ἡ λογοκρισία;

—Ἀνάμεσα στὰ κομμάτια ποὺ θεώρησε ἐπιλήψιμα ἦταν: κινέζικα ποιήματα, γραμμένα χίλια χρόνια π.Χ., καὶ ἀποσπάσματα ἀπὸ τὰ Εὐαγγέλια.

—Γιατὶ θεώρησε ἐπιλήψιμα τὰ ἀποσπάσματα ἀπὸ τὰ Εὐαγγέλια.

—Ἡ Λογοκρισια μοῦ μήνυσε: «Μὴν ἀναμετρεύεσαι, Φωτιάδη, μὲ τὰ Εὐαγγέλια». Γιατὶ σ' ἕνα κομμάτι μου ἀνάφερα ἕνα εὐαγγελικὸ ρητό, ποὺ θεώρησε πὼς ἦταν διφορούμενο γιὰ τὴ κατάσταση.

—Καὶ τὰ κινέζικα ποιήματα γιατὶ τὰ θεώρησε ἐπιλήψιμα;

—Γιατὶ ἦταν ἕνας ἀποχαιρετισμὸς πολεμιστῆ στοὺς δικούς του φεύγοντας γιὰ τὸν πόλεμο. Εἶχαν δηλαδὴ κάποια φιλειρηνικὴ διάθεση.

—Ὅταν ἄρχισε ὁ ἑλληνοϊταλικὸς πόλεμος ἡ λογοκρισία χαλαρώθηκε;

—Καθόλου. Βέβαια κ' ἐμεῖς τότε εἴχαμε πιὸ ἄνετη περισσότερον ἀέρα καὶ γράφαμε πιὸ ἀνοιχτά. Ἡ λογοκρισία ἔβγαζε, μὰ ὅ,τι καὶ νὰ περνοῦσαν πολλὰ πράγματα ποὺ δὲν ἄρεσαν στὸ Ὑπουργεῖο Ἀσφαλείας. Τότε συνέβηκε τὸ πιὸ χαρακτηριστικὸ ἐπεισόδιο. Ἕνα βράδυ γυρνώντας στὸ σπίτι μου στὸ Ἑλληνι-

μαζὶ μὲ τὴ γυναίκα μου, μιὰ Πέμπτη βράδυ, — ἔκανε δυνατὸ κρύο, ἦταν Δεκέμβρης τοῦ 40 —, βρήκαμε τὴν ὑπηρέτρια ἀναστατωμένη: «Καλὰ ποὺ ἤρθατε, μᾶς εἶπε, γιατὶ εἶναι δυὸ μέσα καὶ δὲν θέλουν νὰ φύγουν, δὲν ξέρω τί εἶναι». Κατάλαβα πὼς θὰ μὲ γύρευαν γιὰ κανένα ... μικρὸ περίπατο ἴσαμε τὴν Ἀθήνα. Μὲ πῆραν μὲ τὸ αὐτοκίνητο ποὺ περίμενε πιὸ πέρα. Στὸ ὁρόμο μοῦ εἶπαν: «Θὰ περάσουμε νὰ πάρουμε κ' ἕνα φίλο σας». Σὲ λίγο εἴμαστε στοῦ Κορδάτου κι ὕστερα... στὴν Ἀσφάλεια! Ἐκεῖ ἔφεραν τὸ ἴδιο βράδυ καὶ τὸ Βάρναλη, τὸν Καρβούνη, τὸν Κορνάρο, τὸν Πανσέληνο καὶ τὴν ἄλλη μέρα τὸν Ἅγι Θέρο καὶ τὸν Καραγάτση. Ὁ Καραγάτσης δημοσίεψε στὰ «Νεοελληνικὰ Γράμματα» ἕνα ἄρθρο μὲ τὸν τίτλο «Ὁ Ἰταλικὸς Ἰμπεριαλισμός», ὅπου ἔλεγε πὼς «ὁ ἰταλικὸς φασιστικὸς ἰμπεριαλισμὸς εἶναι χωρὶς ἠθικὴ συνέπεια, δίχως πολιτικὴ συνέχεια». Οἱ λέξεις φασισμὸς καὶ ἰμπεριαλισμὸς ἦταν... ἐπιλήψιμες. Τὸν ἴδιο καιρὸ στὰ «Νεοελληνικὰ Γράμματα» δημοσιεύτηκαν τὸ «Γιὰ τὴν Ἑλλάδα τοῦ 21» καὶ τὸ «Στὴν Ἑλληνίδα» τοῦ Ποῦσκιν, μετάφραση Κώστα Βάρναλη, τὸ «Ἔμπρὸς» τοῦ Παλαμᾶ, τὸ «Ἑλλήνων παίδες ἴτε» τοῦ Αἰσχύλου, μετάφραση Μπαρλᾶ, ἄρθρο τοῦ Κ. Φριλίγγου μὲ τίτλο «ἡ ἐπιδρομὴ τοῦ Ἰταλικοῦ φασισμοῦ», ἄρθρο γιὰ τὸ Μαβίλη καὶ τὸν ἡρωϊκό του θάνατο τοῦ Ἅγι Θέρου, κομμάτια τοῦ Φάνη Μιχαλόπουλου καὶ ἕνα μεγάλο ποίημα τοῦ Μάρκου Αὐγέρη μὲ τὸν τίτλο «Νὰ ὁ Λαός μου» (φύλλο 7)12)1940).

Ὁ Φωτιάδης διαβάζει μερικοὺς στίχους ἀπὸ τὸ ποίημα τοῦ Αὐγέρη:

Θὰ μελετήσω ὅπως στὰ ἱερὰ βιβλία
τὸν καθημερινό Σου μόχθο
καὶ τὸ ἅγιο ἔργο τῶν χεριῶν Σου θ' ἀνυμνήσω
Σὰν ἄσωτος υἱὸς θἀρθῶ νὰ Σοῦ προσπέσω
Δέξου με
μὲ τὰ δάκρυα τὶς ἅγιες Σου πληγὲς νὰ πλύνω
ἀπὸ τῶν δυνατῶν Σου τῶν ἀνόσιων καὶ τῶν ὀχ-
(τρῶν Σου τὰ ὅπλα
σὰν ἕνας ἀπὸ τοὺς δούλους Σου τοὺς ἔσχατους νὰ
(διακονήσω
στοὺς Ἁγίους Τόπους, ποὺ ὁ ἵδρωτας καὶ τὸ
(αἷμα Σου ἔχουν ποτίσει...

—Δημοσιεύθηκαν ἀκόμα, συνεχίζει ὁ Φωτιάδης, ἄρθρα τοῦ Κορδάτου, ὅπου ἔγραφε: «Ὁ φασισμὸς καὶ ὁ ἰταλικὸς ἰμπεριαλισμὸς ποὺ εἶναι ἀλληλένδετοι καὶ ὁ ἕνας ἐξυπηρετεῖ τὸν ἄλλον θὰ πέσουν αὐτὴ τὴ φορὰ ὁριστικά... Ὁ ἰταλικὸς φασισμὸς ἔχει ἰμπεριαλιστικὰ σχέδια καὶ ἰμπεριαλιστικοὺς σκοπούς... Μὰ ὁ Ἑλληνικὸς Λαὸς δὲν κάθησε μὲ σταυρωμένα τὰ χέρια. Ἐξεγέρθηκε σὰν γίγαντας καὶ ἔγραψε μὲ τὸ αἷμα του σελίδες ἡρωϊσμοῦ ποὺ θὰ τὶς ζήλευαν καὶ ἄλλοι λαοί». Ὁ Κορνάρος ἔγραψε ἕνα ἄρθρο γιὰ τὴν «προσφορὰ τῶν ταπεινῶν στὸν ἀγώνα τοῦ πολιτισμοῦ». Ὁ Δῆμος Μέξης, ἔγραψε γιὰ τὸ Σπάρτακο. Γιὰ νὰ ξεφύγουμε τὴ λογοκρισία τὸ δημοσιέψαμε μὲ τὸν τίτλο «Ὁ Δοῦλος ποὺ ταπείνωσε τὴ Ρώμη». Τὰ Ν.Γ. δημοσίεψαν ἀκόμα ἐτοῦτο τὸ ποίημα τοῦ Μαλακάση:

Ὁμάδα ἐξορίστων στὴν Ἀνάφη. Διακρίνονται οἱ: Δημ. Γληνός, Γιάννης Σοφιανόπουλος, Μιλτ. Πορφυρογέννης, Ἀλέξ. Σβῶλος, Κ. Γαβριηλίδης.

Τὰ μάτια μας κ' ἐσένα Ἑλλάδα
Τίποτες ἄλλο δὲ φελᾶ.
Καὶ μπαίνουμε ὅλοι στὴν ἀράδα
Μὲ μιὰ καρδιὰ
Μᾶς κράζεις κι ὁ καθένας νά 'μαι
Παρὼν φωνάζει στὴ στιγμὴ
Διατάζεις καὶ σ' ἀκολουθᾶμε
Μὲ μιὰ ψυχή.
Γλυκειά μας μάννα! Ἑλλάδα! Ἑλλάδα!
Ποιὰ δόξα σ' ὁποιον ἀπὸ μᾶς
Ἐσὺ μὲ νεκρικὴ λαμπάδα
Νὰ τὸν φωτᾷς

Ἐπίσης ἕνα αὐτόγραφο τοῦ Παλαμᾶ ἀπὸ τοὺς «Δειλοὺς καὶ Σκληροὺς Στίχους»:

Πατρίδα. Ἑλλάδες, παίρνετε
νόημ' ἀπὸ μιὰ καὶ μόνη
λέξη κι αὐτὴ τὸ χαῖρε μου
τὸ ἐκστατικὸ πωρώνει

Στὴ λέξη ποὺ σὰν ἄγαλμα
ἔωμοῦ φαντάζει, φέρνω
τὸν ὕμνο, ἔάγια σπέρνω
Π α τ ρ ί δ α! Εἶν' ὅλα ἐκεῖ

—Γιὰ ὅλους αὐτοὺς τοὺς λόγους, συνεχίζει ὁ Φωτιάδης, ἡ δικτατορία εἶχε στὸ μάτι τὰ «Νεοελληνικὰ Γράμματα». Καὶ γι' αὐτό, μᾶς κουβάλησαν στὴν Ἀσφάλεια. Ὁ Παξινὸς ποὺ ἦταν τότες στὴν Ἀσφάλεια, μᾶς φοβέρισε πρῶτα πὼς θὰ μᾶς τουφεκίσει... κατὰ τετρά-

δες στὴν Πλατεία Συντάγματος κι ὕστερα μᾶς εἶπε πὼς ὁ φασισμὸς δὲν εἶναι κακὸ σύστημα, ἀλλὰ ὁ μουσολινισμός. «Ὁ φασισμὸς, πρόστεσε, ἔσωσε καὶ σώζει τὴν Ἑλλάδα μόνο ὁ μουσολινισμὸς βγῆκε σκάρτος». Μᾶς ἀπαγορεύτηκε, λοιπόν, νὰ μιλᾶμε πιὰ γιὰ φασισμό. Μόνο τὴ λέξη μουσολινισμὸ μπορούσαμε νὰ ἀναφέρουμε.

—Εἶχαν ἀπήχηση τὰ «Νεοελληνικὰ Γράμματα» στὸ εὐρύτερο ἀναγνωστικὸ κοινό;

—Ναί, ἀπαντάει ὁ Φωτιάδης. Κυκλοφοροῦσαν σὲ 4.500 ἀντίτυπα, ἀριθμὸς σημαντικὸς καθὼς ξέρετε γιὰ λογοτεχνικὸ περιοδικὸ στὸν τόπο μας. Κι ἀπὸ παντοῦ παίρναμε ἐνθαρρυντικὰ γράμματα: ἀπὸ νέους κι ἀπὸ γέρους, ἀπὸ διανοούμενους, καὶ ἀπὸ ἐργάτες, ἀπὸ χωριά, ἀπὸ πολιτεῖες, ἀπὸ φυλακὲς καὶ ἐξορίες. Καὶ πάντα θυμᾶμαι μὲ συγκίνηση τὸ γράμμα ποὺ μοῦστειλε ὁ Γληνὸς ἀπὸ τὴν Ἀκροναυπλία. Μοῦσφιγγε ἀπὸ μέσα ἀπὸ τὴ φυλακὴ τὸ χέρι καὶ μοῦδινε κουράγιο νὰ συνεχίσω...

Ρωτᾶμε ἀκόμα τὸ Φωτιάδη γιὰ τὴ γενικότερη προσφορὰ τῶν «Νεοελληνικῶν Γραμμάτων» στὴν ἑλληνικὴ πνευματικὴ ζωή.

—Τὴν προσφορὰ τῶν Ν.Γ. μὲ κανένα τρόπο δὲ μπορῶ νὰ τὴν ἐκτιμήσω ἐγώ. Τὸ μόνο ποὺ ἔχω νὰ πῶ εἶναι πὼς μόχθησα. Πολλὲς φορὲς ξενύχτησα στὸ γραφεῖο τοῦ περιοδικοῦ. Κι οὔτε ἦταν ὑπόθεση μόνο δική μου. Ἦταν ἕνα περιοδικὸ ὁμαδικῆς προσπάθειας τῆς γενιᾶς τοῦ 30. Αὐτὴ τὸ στήριξε μὲ ὅ,τι καλύτερο εἶχε καὶ σ' αὐτὴν ὁ ἔπαινος.

Ξεφυλλίζουμε καὶ πάλι τὰ «Νεοελληνικὰ Γράμματα». Ἔρευνες, ἄρθρα, παρουσιάσεις, συγγραφεῖς, ἄλλοι ποὺ ἔφτιαχναν ψηλά, κι ἄλλοι ποὺ ἐξαφανίστηκαν, ἡ ζωὴ τῆς Ἐπαρχίας, λησμονημένα κείμενα. Κι ἀξίζει νὰ θυμηθεῖ κανεὶς πὼς τὰ «Νεοελληνικὰ Γράμματα» ξέθαψαν τὸ Μακρυγιάννη, ἀπὸ τὴ σκόπιμη λησμονιά. Καὶ κάτι ποὺ σὲ γιομίζει θλίψη:

Διαβάζεις μερικὰ ὀνόματα ποὺ ἔκαναν τὰ πρῶτα τους βήματα ἀπὸ τὰ «Νεοελληνικὰ Γράμματα», μὰ ποὺ ὁ θάνατος ἔκοψε στὴ μέση τὸ δρόμου τους: ὁ κριτικὸς Γ. Μυλωνογιάννης, ὁ διηγηματογράφος μὲ τὸ πηγαῖο καὶ ἀληθινὸ ταλέντο Γ. Ἀηδονόπουλος, ποὺ πέθανε ἀπὸ τὴς στερήσεις καὶ τὴν πεῖνα. Ὁ νέος ποιητὴς Σπύρος Γκοῦσκος ποὺ σκοτώθηκε στὴν Ἀλβανία. Ὁ Φῶτος Πασχαλινὸς ποὺ ἐκτελέστηκε ἀπὸ τοὺς Γερμανούς. Ὁ Λουρωτός, ποὺ ἔπεσε τὸ Δεκέμβρη τοῦ 44 κι ὁ Γ. Λαμπρινὸς ποὺ χάθηκε στὸν ἐμφύλιο πόλεμο.

Ὑποβάλλουμε στὸ Φωτιάδη μιὰ τελευταία ἐρώτηση:

—Πότε σταμάτησαν τὰ «Νεοελληνικὰ Γράμματα»;

—Μιὰ βδομάδα πρὶν νὰ μποῦν οἱ Γερμανοὶ κυκλοφόρησε τὸ τελευταῖο φύλλο. Ἀπὸ τότε τὰ «Νεοελληνικὰ Γράμματα» δὲν ξαναβγῆκαν πιὰ ποτές. Εἴχαμε δόσει μιὰ μάχη, τὴν προαιώνια μάχη ποὺ δίνει τὸ πνεῦμα ἐνάντια στὴ βία καὶ τὸ σκοτάδι. Μόνο γι' αὐτό, μόνο γιατὶ μπόρεσαν σὲ μιὰ δύσκολη ὥρα νὰ σταθοῦν στὶς ἐπάλξεις ἴσως ἀξίζει νὰ τὰ θυμηθεῖ κανείς.

Κ. ΠΟΡΦΥΡΗΣ

Η ΑΝΑΒΙΩΣΗ ΤΗΣ ΕΡΩΦΙΛΗΣ

μιὰ βρυσομάνα τῆς νεοελληνικότητας

Τοῦ Γ. ΒΑΛΕΤΑ

Εὐχὲς μεγάλες γίνονται μὲ τὸν καιρὸ οἱ κατάρες
ΕΡΩΤΟΚΡΙΤΟΣ

Ὕστερα ἀπὸ ἀφάνεια καὶ παραγνώριση τόσων αἰώνων ἡ Ἐρωφίλη τοῦ Χορτάτζη, ἕνα ἀπ' τὰ κορυφαῖα ἔργα τῆς νεοελληνικῆς λογοτεχνίας, ξαναγύρισε, θἄλεγε κανείς, στὴ ζωή. Καὶ ὁ ξαναγυρισμὸς αὐτὸς πῆρε τὸ χαραχτήρα ἀληθινῆς ἀναβίωσης. Ὄχι μόνο γιατὶ ἐπίσημα σ' ἐπίσημο πρόγραμμα, ὅπως εἶναι οἱ παραστάσεις ἀρχαίας τραγωδίας τοῦ Φεστιβὰλ Ἀθηνῶν καὶ μὲ κάθε προπαρασκευή, μεγαλοπρέπεια κι ἐπισημότητα, παρ' ὅλες τὶς δευτερεύουσες ἐλλείψεις, ἔγινε τὸ ἀνέβασμά της ἀπὸ τὴν Ἐθνικὴ Σκηνή, στὸ θέατρο Ἡρώδου τοῦ Ἀττικοῦ — μὲ προοπτικὴ νὰ περάσει ἀργότερα καὶ στὰ θέατρα Ἐπιδαύρου καὶ Δωδώνης καὶ ὅποιου ἄλλου ἤθελε χρησιμοποιηθεῖ ἀπ' τὴν Ἐθνικὴ Σκηνὴ γιὰ τὶς παραστάσεις της — ἀλλά, περισσότερο, γιατὶ τὸ κοινὸ μὲ πρωτόφαντη παλλαϊκὴ συμμετοχὴ καὶ μ' ἕνα ἀσυγκράτητο ἐνθουσιασμὸ παρακολούθησε τὸ παλιὸ αὐτὸ καὶ παραγκωνισμένο ἀπ' τὴν ἀμάθεια καὶ τὴν πρόληψη νεοελληνικὸ ἔργο, δείχνοντας μὲ τὶς θερμὲς καὶ αὐθόρμητες ἐκδηλώσεις του, πὼς ξαναβρίσκει κάτι δικό του, κάτι ποὺ ἀνταποκρίνεται μὲ τὰ βαθύτερα τῆς ψυχῆς του. Πραγματικὰ τὸ πολὺ κοινό, τὸ μεγάλο κοινὸ ποὺ εἶχε ὑπερπληρώσει τὶς κερκίδες τοῦ Ἡρωδείου καὶ συνωστιζόταν γιὰ νὰ βρεῖ θέση κ' εἶχε σχηματίσει οὐρὲς γιὰ νὰ ἐξασφαλίσει εἴσοδο, στὸ τέλος τῆς παράστασης μὲ τὰ χειροκροτήματα καὶ τὶς ἄλλες ἐκδηλώσεις του κάλεσε καὶ ξανακάλεσε στὴ σκηνὴ τοὺς πρωταγωνιστὲς τοῦ ἔργου μὲ μιὰ ἐπιμονή, ποὺ ἔδειχνε πὼς ὁ ἐνθουσιασμὸς καὶ ἡ συγκίνησή του ἀπ' τὴν παράσταση — κάτι μοναδικὸ στὰ θεατρικὰ χρονικὰ καὶ ἀσυνήθιστο — ἦταν δημιούργημα τῆς βαθειᾶς ἀπήχησης, ποὺ εἶχε στὴν ψυχή του ἡ μορφὴ τῆς Ἐρωφίλης καὶ τοῦ Πανάρετου, τὸ σύνολο τοῦ ἔργου, ὁ ρωμαλέος, γνήσιος νεοελληνικὸς λόγος του, ἡ βαθύτερη πνοή του, ὅπως ὅλα αὐτὰ μὲ τόση ἐπιτυχία καὶ ζωντάνια ἀποδόθηκαν ἀπὸ τοὺς ἄξιους καὶ ἄριστα παρασκευασμένους ἠθοποιούς, ἰδίως ἀπ' τὴ Βάσω Μανωλίδη ὡς Ἐρωφίλη καὶ τὸν Λ. Καλλέργη ὡς Ρήγα.

Συνοψίζοντας τὶς παραπάνω ἐντυπώσεις μας ἀπ' τὴν παράσταση τῆς Ἐρωφίλης σχετικὰ μὲ τὸν τρόπο ποὺ τὴ δέχτηκε καὶ τὴν ἀγκάλιασε τὸ κοινό, μποροῦμε ἀδίσταχτα νὰ παραδεχτοῦμε, πὼς ἡ παράσταση αὐτὴ ἦταν ἕνας θρίαμβος τῆς νε-

ο ε λ λ η ν ι κ ό τ η τ α ς. Λέγοντας νεοελληνικότητα, ἐννοοῦμε τὴν ψυχή, τὴ δημιουργία καὶ τὸ λόγο τοῦ νέου ἑλληνισμοῦ, τὴ νεοκλασσικότητα, ποὺ μέχρι σήμερα τὰ ἀντιπροσωπευτικά της ἔργα εἶναι παραγνωρισμένα καὶ παραγκωνισμένα ἀπὸ τὸ πνεῦμα τοῦ λογιωτατισμοῦ κι ἀντὶ νὰ περάσουν στὴ ζωή μας καὶ στὴν παιδεία μας, καὶ νὰ γίνουν πηγὲς χαρᾶς καὶ κίνητρα δημιουργίας, εἶναι καταφρονεμένα στὰ σκονισμένα ράφια τῶν βιβλιοθηκῶν, παρατημένα, θαμμένα κι ἀγνοημένα, καὶ πρὸ παντὸς ἀπρόσιτα, γιατὶ οὔτε ἐκδόσεις τους συγχρονισμένες ὑπάρχουν, οὔτε ἐκλαϊκευτικὲς ἀξιολογικὲς μελέτες ἔγιναν γύρω τους. Ἡ ἀναβίωση τῆς Ἐρωφίλης μὲ τόση ἐπισημότητα καὶ ἐπιτυχία σὲ τόσο ἐπίσημη σκηνή, ὅπως εἶναι ἡ σειρὰ τῶν παραστάσεων τοῦ Φέστιβαλ Ἀθηνῶν, μ᾽ ἕνα χαραχτήρα αὐτόχρημα πανηγυρικὸ καθὼς ἔγινε δεχτὴ ἀπ᾽ τὸ θεατρόφιλο κοινὸ — θὰ λέγαμε ἀπ᾽ τὸν πολὺ λαό, γιατὶ δὲν πῆγαν μόνο οἱ θεατρόφιλοι — καθὼς ἀποθεώθηκε αὐθόρμητα — νὰ βλέπεις μιὰ λαοθάλασσα νὰ στέκεται ὧρες καὶ νὰ χειροκροτεῖ καὶ νὰ μὴ λέει νὰ σταματήσει τὶς ἐκδηλώσεις τῆς συγκίνησης καὶ τοῦ ἐνθουσιασμοῦ της, ἀποτελεῖ ἕνα βαρυσήμαντο σταθμὸ τόσο στὰ θεατρικά μας χρονικά, ὅσο καὶ στὴν πνευματική μας ζωή. Εἶν᾽ ἕνας σταθμός, γιατὶ μὲ τὴ θριαμβικὴ ἀναβίωση τῆς Ἐρωφίλης γκρεμίστηκαν ριζωμένες πλάνες καὶ πρόληψες γιὰ τὴν ἀντιθεατρικότητα τοῦ ἔργου, γιὰ τὴν βαθύτερη ἀξία του, γιὰ τὴ γλώσσα του, γιὰ τὴ πρωτοτυπία του, καὶ μέσ᾽ ἀπ᾽ αὐτὸ τὸ γκρέμισμα ἀχτινοβόλησε μ᾽ ὅλη του τὴ λάμψη ὁ νεοελληνικὸς κόσμος στὶς βαθύτερες κι ἀντιπροσωπευτικώτερες κατακτήσεις του.

Ἡ Ἐρωφίλη τοῦ Χορτάτζη, περισσότερο ἀπ᾽ τὸν Ἐρωτόκριτο καὶ τὴ Θυσία τοῦ Ἀβραάμ, στέκεται μέσα στὴ νέα λογοτεχνία μας ἡ πιὸ ἀστείρευτη, ἡ πιὸ πλούσια, ἡ πιὸ ὁλοκληρωμένη βρυσομάννα τῆς νεοελληνικότητας καὶ πολὺ σωστὰ ὁ κριτικὸς κ. Γ. Σταύρου τηνὲ χαρακτήρισε «κιβωτὸ τῆς γλώσσας καὶ τῆς ποίησης», καλλίτερα, θὰ τὴ λέγαμε, κιβωτὸ τῶν νεοελληνικῶν παραδοσιακῶν ἀξιῶν. Μεσ᾽ ἀπ᾽ τὴ σκηνικὴ λοιπὸν καταξίωση καὶ ἀναβίωση τῆς Ἐρωφίλης ὁ λογιωτατισμὸς δέχτηκε θανάσιμο πλῆγμα, δίπλα στὴν Ἀρχαία Ἑλλάδα ὀρθώθηκε μὲ τὸ λυγερόκορμο ἀνάστημα τῆς γλώσσας καὶ τῆς ποίησής της ἡ Νέα Ἑλλάδα, καὶ ἡ νεοελληνικὴ δημιουργία παρουσιάστηκε πλούσια, δυναμικὴ σὲ περιεχόμενο καὶ ἄξια τῆς τιμῆς καὶ τῆς προσοχῆς ποὺ ἁρμόζει στὴ νεοεκλασσικότητά της.

Ὁ λογιωτατισμός, σὰν ἐποικοδόμημα τοῦ ἀστοτσιφλικάδικου μεγαλοϊδεατισμοῦ πολεμώντας τὶς νεοελληνικὲς ἀξίες σ᾽ ὅλες τὶς μορφὲς τοῦ λόγου καὶ τῆς τέχνης ἔδειξε τὴν ἀνιστόρητη πλάνη του κ᾽ ἔπεσε στὸ κενό, γιατὶ ἡ νεοκλασσικότητα ἦταν ἀπὸ τὰ πρῶτα ἐξορμήματα τῆς λογοτεχνίας μας τὸ κυριώτερό της γνώρισμα.

Ὅλοι οἱ πρόδρομοι καὶ οἱ γενάρχες τῆς νεοελληνικῆς λογοτεχνίας δούλεψαν μὲ τὴ συνείδηση τοῦ νεοκλασσικοῦ, δίνοντας τὸ βαθύτερο ἑαυτό τους στὴν καλλιέργεια καὶ ἀνύψωση τοῦ νεοελληνικοῦ λόγου καὶ ἀντλώντας τὰ θέματα, τὰ μοτίβα καὶ τὶς ἐμπνεύσεις τους ἀπ᾽ τὴ βρυσομάννα τῆς νέας ζωῆς, τῆς ζωῆς τοῦ λαοῦ μας.

Ἕνας ἀπ᾽ αὐτοὺς — ὁ πιὸ δυναμικός, πιὸ κορυφαῖος, εἶναι ὁ Γεώργιος Χορτάτζης. Τὸ ἔργο του, τὴν Ἐρωφίλη, τὸ γράφει γύρω στὰ 1600. Καλλίτερα, θὰ λέγαμε, γύρω στὰ 1600 ὁ Χορτάτζης παράδωσε τὸ ἔργο του στὸ λαό, γιὰ νὰ τὸ κάνει ἀπὸ τότε ἀκριβό του χάρμα κι ἀπόχτημα, καὶ μὲ τὶς ἀδιάκοπες παραστάσεις, ἐπίσημες καὶ λαϊκές, τόσο πάνω στὴ Βενετοκρατούμενη Κρήτη ὅσο καὶ στὰ Ἑφτάνησα καὶ στὴν ἄλλη σκλαβωμένη πόδουλη Ἑλλάδα νὰ τὸ κρατᾶ στὴ ζωὴ καὶ ν᾽ ἀντλεῖ ζωὴ ἀπ᾽ τὴ βρυσομάννα τοῦ λόγου του, ὥσπου ὕστερ᾽ ἀπ᾽ τὸ Εἰκοσιένα ἦρθαν οἱ λογιώτατοι γιὰ νὰ τὸ καταχωνιάσουν καὶ νὰ τὸ ἐκμηδενίσουν, κρατώντας το ὄχι μόνο μακρυὰ ἀπ᾽ τὴ σκηνή, ἀλλὰ καὶ μακρυὰ ἀπ᾽ τὴ ζωὴ χωρὶς ἐκδόσεις καὶ μελέτες.

Πόσο συγκίνησε καὶ πόσο ἀγαπήθηκε ἀπ᾽ τὸ λαό μας ἡ Ἐρωφίλη τὸ μαρτυροῦν ἀριθμητὲς παραστάσεις της στὴν Κρήτη καὶ στὴν ὑπόλοιπη Ἑλλάδα, τὸ μαρτυροῦν καὶ οἱ ἀριθμητὲς ἐκδόσεις της (πολλὲς ἀπ᾽ αὐτὲς σ᾽ ὅλη τὴ διάρκεια τῆς Τουρκοκρατίας εἶν᾽ ἀκόμα ἀνεξακρίβωτες). Στὰ 1726 ἔχουμε ἐπίσημη μαρτυρία ἐπισημοτάτου ἱστορικοῦ, τοῦ Κρητικοῦ καθηγητῆ τοῦ Παταβινοῦ Γυμνασίου Νικολάου Κομνηνοῦ Παπαδοπούλου. Αὐτὸς γράφει (στὴ λατινικὴ του Ἱστορία τοῦ Παταβινοῦ Γυμνασίου) πὼς ὁ γιατρὸς Χορτάτζης «εἶχε θεῖο πατέρα δημώνυμό του ποιητὴ τὸν ἐνδοξό-

το στὴ δική μας πατρική γλώσσα (ἐννοεῖ τὴν Κρητική δημοτική) ποὺ ἡ τραγωδία του Ἐρωφίλη κ υ κ λ ε ῖ τ α ι εἰς τὰς χεῖρας τῶν ἐδικῶν μας. Τυπώθηκε καί, καθὼς θυμᾶμαι πολλὲς φορὲς δ η μ ο σ ί α ἀ ν ε β ά σ τ η κ ε σ τ ὸ Χ ά ν δ α κ α τ ῆ ς Κ ρ ή τ η ς κ α ὶ π ά ν τ ο τ ε ἄ ρ ε σ ε...». Μ' αὐτὸ τὸ «πάντοτε», ὁ παλιὸς ἀπομνηματογράφος μαρτυρεῖ πὼς ἔγιναν στὴν Κρήτη στὴν περίοδο 1.600 - 1669, πολλὲς καὶ συχνὲς παραστάσεις τῆς Ἐρωφίλης, καὶ μάλιστα δημόσιες, γιὰ τὸ πολὺ κοινό, κι ὄχι μόνο σὲ παλάτια ἀρχόντων κλειστὲς καὶ ἰδιωτικές. Κι' αὐτὸ τὸ «ἄρεσε» ποὺ λέει δείχνει τὴν ἀπήχηση ποὺ εἶχε τὸ ἔργο ἀπὸ τὰ πρῶτα χρόνια τῆς ἐμφάνισής του στὰ πλατιὰ λαϊκὰ στρώματα καὶ στοὺς μορφωμένος κύκλους τῆς ἐποχῆς. Καὶ ἡ ἀπήχηση αὐτὴ καθορίζει καὶ τὴν ἐπίδραση ποὺ εἶχε ἡ Ἐρωφίλη στὸν ποιητὴ τοῦ Ἐρωτόκριτου, ὅταν ἀναλογιστοῦμε πόσες συγγένειες καὶ ἀναλογίες παρουσιάζουν αὐτὰ τὰ δυὸ κορυφαία ἔργα τῆς Κρητικῆς παραγωγῆς τοῦ 17ου αἰώνα. Ἀκόμα καὶ τὰ ὀνόματα τῶν πρωταγωνιστῶν τῆς Ἐρωφίλης: Ἐρωφίλη, Πανάρετος, Καρποφόρος, Ρήγας, Νένα, Σύμβουλος παρατηρήθηκε ἤδη πὼς εἶναι ἀντίστοιχα μὲ τὰ ὀνόματα τῶν πρωταγωνιστῶν τοῦ Ἐρωτόκριτου: Ἐρωτόκριτος, Ἀρετοῦσα, Πολύδωρος, Ρήγας, Νένα, Σύμβουλος.

Καὶ προσθέτει σ' αὐτὴ τὴν πολύτιμη καὶ χαραχτηριστικὴ γιὰ τὸ θαυμασμό της πρὸς τὸ ἔργο καὶ τὴ γλώσσα τοῦ Χορτάτζη κρίση τοῦ σοφοῦ Κρητικοῦ λογίου ὁ νεώτερος Κρητικὸς φιλόλογος καὶ ἀναστυλωτὴς τῶν Κρητικῶν ἔργων Στέφανος Ξανθουδίδης: «ὁ Παπαδόπουλος ἄρα βεβαιοῖ, ὅτι νεανίσκος ὢν πρὸ τῆς παραδόσεως τοῦ Χάνδακος εἰς τοὺς Τούρκους κατὰ τὸ 1669 εἶδε διδασκομένην ἐκεῖ δημοσία τὴν Ἐρωφίλην τοῦ Γεωργίου Χορτάτζη, θείου τοῦ δμωνύμου ἰατροῦ καὶ τοῦ Μελετίου Φιλαδελφείας». Μὲ τὸν ἴδιο τρόπο ἐκφράζεται γιὰ τὴ δημοτικότητα τῆς Ἐρωφίλης κι ὁ Μαρίνος Τζάνε Μπουνιαλῆς στὸν Κρητικό του πόλεμο:

Γεώργιον Χορτάκιον ἐκφράζουν τ' ὄνομά του
κι οἱ στίχοι του φημίζονται καὶ τὰ ποιήματά του,
κι ἔκαμε τὴν πανώριαν του μὲ ζαχαρένια χείλη
μαοὶ μὲ τὸν Κατζάροπον τὴν ἄξιαν Ἐρωφίλη.*

Ἐχτὸς ἀπ' τοὺς τόσο πετυχημένους χαραχτηρισμοὺς τῆς Ἐρωφίλης ἀπ' τὸ Μπουνιαλῆ «πανωρία - ζαχαρένια - ἄξια», ποὺ ὁρίζουν περίπου τὴν βαθύτερη οὐσία τῆς Ἐρωφίλης, τὸ ἔργο τοῦ Χορτάτζη λογιέται «φημισμένο», χαραχτηρισμὸς ποὺ ἀνταποκρίνεται μὲ τὰ λόγια ποὺ εἴδαμε νὰ χρησιμοποιεῖ παραπάνω ὁ Παπαδόπουλος, ὅτι ἡ Ἐρωφίλη ἦταν τόσο κοσμαγάπητο ἀνάγνωσμα, ὥστε νὰ «κ υ κ λ ε ῖ τ α ι εἰς τὰς χεῖρας τῶν ἐδικῶν μας» δηλαδὴ νὰ μὴ λείπει ἀπὸ κανένα χέρι, ἀπὸ κανένα σπίτι. Ἀργότερα, ὅταν ἔπεσε ἡ Κρήτη στὰ χέρια τοῦ Τούρκων (1669) ἡ Ἐρωφίλη πέρασε στὰ Ἑφτάνησα, ἰδίως στὴ Ζάκυνθο, ὅπου χάρηκε μεγάλη διάδοση καὶ σὰν ἀνάγνωσμα κι σὰν θεατρικὸ ἔργο (δμιλία), μὲ δημόσιες λαϊκὲς παραστάσεις.

Μαρτυρίες ἄλλες μᾶς βεβαιώνουν, ὅτι καὶ σ' ἄλλα μέρη τῆς Ἑλλάδας ἡ τραγωδία τοῦ Χορτάτζη παιζόταν, διαβαζόταν καὶ ἀγαπιόταν, συγκινώντας ὁλόβαθα τὸ λαό. Στὸ τέλος ἔφτασε ἡ Ἐρωφίλη νὰ περάσει ἀποσπασματικὰ στὸ στόμα τοῦ λαοῦ μας, νὰ πάρει καθαρὰ δημοτικὸ χαραχτήρα. Τοῦτο μᾶς τὸ δείχνει καὶ τὸ ὄνομα Ἐρωφίλη, ποὺ ἤτα, παλαιότερα, καὶ εἶναι ἀκόμα, πολὺ διαδεδομένο στὰν βαφτιστικό, στὰ λαϊκὰ στρώματα.

Ὁ Γ. Ἄννινος (Πρωΐα 18 Ἀπρ. 1934), γράφει σχετικὰ μὲ τὶς παλιότερες λαϊκὲς παραστάσεις τῆς Ἐρωφίλης: «Ὅταν ἤμουν παιδί, συχνὰ ἐτύχαινε τὶς Ἀποκρηές, ἀνάμεσα στὶς ἄλλες μασκαράτες τῆς Ἀποκρηᾶς νὰ σταματᾶ τὴν προσοχή μου στὰ τρίστρατα ἡ κάπως πιὸ περίεργη ὁμὰς ἀνθρώπων, ντυμένων μὲ περίεργα ροῦχα, χλαμύδες καὶ θώρακες καὶ κορῶνες στὸ κεφάλι, ποὺ παρίσταναν τὴν Ἐρωφίλη, καὶ θυμοῦμαι ἀκόμα, πιὸ πολὺ ἀπὸ τοὺς στίχους, τὴν ὄψη τῶν αὐτοσχεδίων ἠθοποιῶν, ποὺ κάτω ἀπὸ τὴ μάσκα — γιατὶ φοροῦσαν μάσκα — ἄφηναν νὰ φαίνεται τὸ ἀξούριστο πρόσωπό τους, καὶ τὴν Ἐρωφίλη νὰ ἔχει ἀντρίκια τριχωτὰ μπράτσα, ποὺ τέλειωναν κάτω σέ μιὰ ἀπαλάμη χοντρὴ καὶ κόκκινη ἀνθρώπων τῆς δουλειᾶς... (Κι αὐτὸ δὲν ἔχει σχέση — ὁ λαὸς εἶχε πλασμένη μὲ τὴ

---

* Κατζάροπος εἶναι ὁ Κ α τ σ ο ῦ ρ μ π ο ς μιὰ νεανικώτατη κωμωδία τοῦ Χορτάτζη, ποὺ σώθηκε τὸ χειρόγραφό της, ἀλλὰ — κρίμασιν οἷς οἶδε Κύριος — παραμένει ὡς τὰ σήμερα ἀνέκδοτη, κλεισμένη στὰ χρονοντούλαπα. Πολλοὶ παλαιότεροι μελετητές, μὴ ξέροντας τὸ ἔργο αὐτὸ τοῦ Χορτάτζη, πίστευαν πὼς πρόκειται γιὰ συνεργάτη του στὸ γράψιμο τῆς Ἐρωφίλης.

φαντασία του τὴ μορφὴ τῆς ἡρωΐδας καὶ δὲν ἐνδιαφεροταν ποιὸς καὶ πῶς τὴν ὑποδύεται).

Τὴν ἴδια περίπου ἐποχή, συνεχίζει ὁ Ἄννινος, ἀπὸ μιὰ συχωρεμένη Κεφαλονίτισσα γερόντισσα καὶ θειά μου συχνὰ ἄκουγα ὁλόκληρα κομμάτια ἀπὸ τὴν τραγωδία τοῦ Χορτάτζη, ὅπως κι ἀπὸ τὸν Ἐρωτόκριτο. Ὅπως οἱ ἀρχαῖες τραγωδίες, ποὺ ἀγκάλιαζαν τὸ πλατὺ κοινὸ κι ἀπ' αὐτὸ ἀντλοῦσαν τὴ λογοτεχνική τους ὑπόσταση, ἔτσι καὶ ἡ Ἐρωφίλη γράφτηκε γιὰ τὸ λαὸ καὶ γι' αὐτὸ ἔμεινε χτῆμα τοῦ λαοῦ μέσα στοὺς αἰῶνες τῆς δουλείας, ὅπου ὁλέπουμε νὰ τὴν ἀποστηθίζει στὰ νυχτέρια του, νὰ τὴν παρασταίνει στὶς γιορτές του, νὰ τὴ διαβάζει στὶς λαϊκὲς ἐκδόσεις τῆς Βενετιᾶς, νὰ ζεῖ τὶς ἑλληνόχαρες μορφές της, νὰ συμμερίζεται τὸν πόνο καὶ τὴν ἀντίσταση τῆς ἡρωΐδας, καί, καθὼς εἴδαμε, δὲν ἔπαψε ὡς τὰ χτές, παρ' ὅλη τὴν ψυχοφθόρα ἐπίδραση τοῦ λογιωτατισμοῦ νὰ τὴν παριστάνει καὶ νὰ τὴ ξαναζεῖ στὶς γιορταστικὲς ἐκδηλώσεις τῆς ζωῆς του.

Στὰ 1934 καὶ στὰ 1950 ἔγιναν δυὸ παραστάσεις τῆς Ἐρωφίλης, ποὺ εἶχαν λαϊκό,μπορεῖ νὰ πεῖ κανείς, χαραχτήρα. Ἡ πρώτη ἔγινε ἀπ' τὴ Λαϊκὴ Σκηνὴ τοῦ Δεβάρη - Κούν - Τσαρούχη, ποὺ «φιλοδοξοῦσε νὰ δώσει στὸ λαὸ ἀριστουργήματα παρουσιασμένα ἀπὸ τὸν ἴδιο τὸ λαὸ μὲ μέσα ποὺ νὰ πηγάζουν ἀπὸ τὴ λαϊκὴ ψυχή».

Γιὰ τὴν παράσταση ἐκείνη τῆς Ἐρωφίλης διαλέχτηκαν ἀνάμεσα ἀπὸ 200 παιδιὰ καὶ κορίτσια τοῦ λαοῦ, ἀμάθητα ἀπὸ θέατρο, ἀμόλυντα ἀπὸ ξένες ἐπιδράσεις κι ἀπομιμήσεις, τὰ πιὸ κατάλληλα γιὰ τὰ φωνητικὰ καὶ μιμητικά τους προσόντα. Καὶ παρ' ὅλ' αὐτὰ ἡ προσπάθεια ἐκείνη τῆς Λαϊκῆς Σκηνῆς ἔμεινε μιὰ δοκιμή, ποὺ ἐξαντλήθηκε σ' ἕναν πειραματισμό. Ἡ δεύτερη παράσταση ἔγινε ἀπὸ φοιτητὲς τοῦ Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης, στὸ θέατρο «Κεντρικὸ» τῶν Ἀθηνῶν μὲ διδασκαλία τοῦ Λίνου Πολίτη. Τί μποροῦσε νὰ περιμένει κανεὶς ἀπὸ ἐρασιτέχνες νέους, περ' ἀπὸ μιὰ σκηνικὴ προβολὴ τοῦ ἔργου χωρὶς ἀξιώσεις, πέρ' ἀπὸ μιὰν ἀνάδειξη τῆς θεατρικῆς του ἀξίας δίπλα στὴ καθαρὰ φιλολογική; Καὶ ὅμως καὶ οἱ δυὸ ἐκεῖνες παραστάσεις, μπορεῖ νὰ πεῖ κανείς, ἄνοιξαν τὸ δρόμο τῆς Ἐρωφίλης πρὸς τὴ σκηνή, ἀπ' αὐτὴ τὴν πλευρά, μποροῦμε νὰ τὶς χαραχτηρίσου-

με προδρομικὲς γιὰ τὸ προχτεσινὸ σκηνικὸ θρίαμβο τοῦ ἔργου στὸ Ἡρώδειο.

Καὶ μιλᾶμε ἀδίσταχτα γιὰ θρίαμβο. Γιατὶ τὸ ἀνέβασμα τῆς Ἐρωφίλης στὸ Ἡρώδειο, ἄσχετα μὲ ὡρισμένες ἀδυναμίες, εἶναι στὸ σύνολό του μιὰ σκηνικὴ ἐπιτυχία ποὺ τιμᾶ καὶ τοὺς ἠθοποιοὺς καὶ τὸ σκηνογράφο του. Πέρα ὅμως ἀπ' τὴν σκηνικὴ ἐπιτυχία ἡ ἀναβίωση τοῦ ἔργου συντελέστηκε στὴν ψυχὴ τοῦ μεγάλου κοινοῦ καὶ παρουσίασε, αὐτὸ ποὺ εἴπαμε παραπάνω, θ ρ ί α μ β ο τ ῆ ς ν ε ο ε λ λ η ν ι κ ό τ η τ α ς, ποὺ καταλύοντας αἰώνων πρόληψες, ἔδειξε τὴν παραγνωρισμένη της ἀξία σὲ μιὰ ἀπ' τὶς πιὸ ἀντιπροσωπευτικὲς δημιουργίες της, ὅπως εἶναι ἡ Ἐρωφίλη, τοῦ Χορτάτζη. Θὰ μποροῦσε τὸ ἔργο νὰ παρουσιαστεῖ καλλίτερα, ἂν γινόταν καλλίτερη — ἐννοῶ μουσικώτερη, κι ὄχι μὲ μιὰ ξερὴ καὶ πολλὲς φορὲς ξεψυχισμένη ἀπαγγελία τῶν Χορικῶν, ἂν δὲν γινόταν τόσες ἀποκοπὲς ἀπὸ ὡρισμένα καίρια σημεῖα τῶν μονολόγων, καὶ τὸ σπουδαιότερο ἂν δὲν παραλειπόταν τὰ Ἰντερμέδια, ὅπως θὰ τὰ τόνιζε ὁ συνθέτης Μ. Χατζιδάκης κι ὅπως περιμένε νὰ τ' ἀκούσει τὸ κοινὸ ἀπ' τὶς σχετικὲς ἀγγελίες ποὺ εἶχαν γίνει. Ἔτσι θὰ μποροῦσαμε νὰ διαπιστώσουμε, ἂν ἡ ἐκτέλεση τῶν Ἰντερμέδιων, ποὺ ἡ ὑπόθεσή τους εἶναι ὁλότελα ἄσχετη μὲ τὴν ὑπόθεση τῆς τραγωδίας, θὰ εἶχε ἀρνητικὴ, ὅπως πιστεύουν πολλοὶ εἰδικοί, ἐπίδραση στὴν παράσταση, μὲ τὸ φόρτο, τὸ κούρασμα, καὶ τὴ σύγχυση ποὺ θἄδινε στὴν κατανόηση καὶ παρακαλούθηση τοῦ ἔργου, ἢ θετική, τὴ δροσιά, τὴν ἀνάσα καὶ τὸ ψυχικό τους ἀλάφρωμα μέσα στὴν τραγικότητα τοῦ ἔργου.

Παρ' ὅλ' αὐτὰ εἶναι ἀξιέπαινος ὁ σεβασμὸς πρὸς τὸ κείμενο τῆς κύριας τραγωδίας. Αὐτὸς στάθηκε κι ὁ κυριώτερος παράγοντας τῆς ἐπιτυχίας τῆς παράστασης, καὶ ἡ ἀπαγγελία καὶ ὁ τόνος — ἰδίως τοῦ Δ. Παπαμιχαήλ, ὡς Πανάρετου, ἀλλὰ καὶ τὸ ἦθος του, δὲν εἶχε τὸν ἀντρίκιο ἀγέρα ποὺ ἔδωσε στὸν ἥρωά του ὁ Χορτάτζης. Βάσω ὅμως Μανωλίδου μᾶς ἔδωσε μὲ τὸ παίξιμό της τὴν ἀληθινὴ Ἐρωφίλη μὲ τὴ γλυκειά, τρυφερὴ φωνή της — μιὰν Ἐρωφίλη, ὅπως ἀκριβῶς τὴν εἶδαν καὶ τὴ φαντάστηκαν οἱ παλιοί, καὶ ξεχωριστὰ ὁ ποιητὴς τῆς Μπουγιαλῆς «πανώρια μὲ ζαχαρένια χείλη... καὶ ἄξια». Ἄξια μὲ τὴν ἔννοια τῆς μεγαλόψυχης, ἀποφασιστικῆς, ἀνε-

τητης καὶ ἀδούλωτης στὶς ἰδέες καὶ στὰ ἰδανικά της. Ἐνῶ ὁ Πανάρετος (Παπαμιχαὴλ) στὸ παρουσίασμά του δὲν ἦταν τόσο ἀληθινὸς καὶ πειστικός, μποροῦμε νὰ ποῦμε πὼς τὴν ἐπιτυχία τῆς ἱστορικῆς αὐτῆς παράστασης τὴν κράτησαν στοὺς ὤμους τους ὁ Ρήγας (Λ. Καλλέργης) κι ἡ Ἐρωφίλη (Βάσω Μανωλίδου). Σὲ κατοπινὲς παραστάσεις ὁ Παπαμιχαὴλ πρέπει ὁπωσδήποτε ν' ἀντικατασταθεῖ ἀπὸ ἠθοποιὸ μὲ πιὸ ἀντρίκιο ἦθος καὶ τόνο, πιὸ στιβαρὸ παρουσιαστικό, μ' ἀναλλαγὲς τρυφερότητας καὶ πάθους, ἀλλὰ χωρὶς μελοδραματισμοὺς καὶ πλαδαροὺς ἀκκισμούς. Ἡ σύγκρουση στὴν τραγωδία συντελεῖται κυρίως ἀνάμεσα στὸν πατέρα (Ρήγα) καὶ στὴν κόρη (Ἐρωφίλη) καὶ γι' αὐτὸ ἀκριβῶς τὸ καλὸ παίξιμο αὐτῶν τῶν δυὸ βασικῶν ρόλων ἐξασφάλισε τὴν ἐπιτυχία τῆς παράστασης.

Ὁ Ρήγας εἶναι δίαιος, τυραννικός, σκληρός, καιροσκόπος, ἀπάνθρωπος, θηριώδης, τρέφει ἰδέες Ἀσιάτη μονάρχη, διακηρύχνει μὲ σαδισμὸ τὴν τρομοκρατία καὶ τὴ συνταυτίζει μὲ τὴ βασιλεία, γεννιοῦνται, διαλαλεῖ, «σὰ δυὸ παιδιὰ ἀπὸ μιὰν κοιλιὰ φόβος καὶ βασιλεία». Ἡ κόρη βγάζει ἀπ' τὴν ψυχή της τὴ ζωή, ἔχει ἰδέες ἀνεξάρτητες καὶ αἰσθήματα ἀνθρωπισμένα, εὐγενικά, τρυφερά, καὶ μὲ τὴν ἀποφαστικότητά της ἀνυψώνεται σ' ἀληθινὴ ἡρωΐδα τῆς ζωῆς, μ' ἐλεύθερη προσωπικότητα, ποὺ τὴν ὁδηγεῖ σὲ ριζοσπαστικὲς λύσεις: νὰ κάνει ἄντρα της κρυφὰ τὸν Πανάρετο κι ἀντιμετωπίσει τὴ βία καὶ τὴ σκληράδα τοῦ πατέρα της μὲ τὸν πιὸ ἀποφασιστικὸ τρόπο. Στὸ τέλος μὲ τὴν αὐτοχειρία της πάνω στὸ ἀκρωτηριασμένο ἀπάνθρωπα ἀπ' τὸν πατέρα της σῶμα τοῦ ἀγαπημένου της, θριαμβεύει μὲ τὸ μοιρολόγι της καὶ μὲ τὴν αὐτοθυσία της καὶ δίνει σκληρὸ ἠθικὸ χτύπημα στὸν ἀποθηριωμένο γονιό της, ξεσηκώνοντας μὲ τὴν πράξη της αὐτὴ τὴν ὀργὴ τοῦ χοροῦ, ποὺ μέσα στὸ δρᾶμα ἀντιπροσωπεύει τὸ λαό, ποὺ ρίχνεται στὸ «σκληρόκαρδο» βασιλιὰ καὶ τὸν ξεπαστρεύει, ρίχνοντάς τον πάνω ἀπ' τὸ σῶμα τῆς τρισεύγενης κόρης του.

Στὸ τέλος τῆς τραγωδίας ἀναρωτιέται ὁ θεατής: Εἶναι λοιπὸν ἔξω τόπου καὶ χρόνου ἕνας μιμητὴς ὁ Χορτάτζης; Ποιὸ εἶναι τάχα τὸ βαθύτερο νόημα τῆς Ἐρωφίλης; Νομίζω πὼς βρίσκεται σ' αὐτὸ τὸ ἀντιτυραννικὸ πνεῦμα ποὺ τὴ διαπερνᾶ, στὴν ἀξία ποὺ δίνει στὴν ἐλεύθερη προσωπικότητα — ἀκόμα κι ὁ ἔρωτας ἦταν στὰ χρόνια τοῦ Χορτάτζη μιὰ καταλυτικὴ τῶν δεσμῶν ἰδέα, μιὰ μορφὴ ἐλευθερίας, — καὶ πιστεύω ἀκόμα πὼς πέρ' ἀπ' τὸν ἐρωτικὸ ρομαντικό της χαρακτήρα, πέρ' ἀπὸ ὅσα ἔχουν ἀνακαλύψει οἱ κριτολόγοι γιὰ μιμήσεις καὶ δάνεια καὶ ξενικές, ἰδίως ἰταλικές, ἐπιδράσεις στὴν Ἐρωφίλη, ὁ Γεώργιος Χορτάτζης, γράφοντας τὴν Ἐρωφίλη, ἀντλοῦσε τὴ σκοποθεσία τοῦ ἔργου του, μέσ' ἀπὸ τὴν συγκαιρινή του ἱστορικὴ πραγματικότητα, θέλοντας κατ' ἀπ' τὴ Βενετσιάνικη Κατοχὴ τοῦ τόπου του νὰ κάνει ἀντιπαθητικὸ στὸ λαό του τὸν ἀπολυταρχικὸ τύπο διοίκησης καὶ νὰ ἐμπνεύσει στοὺς πατριῶτες του τὶς ἀρχὲς τῆς ἐλευθερίας διδάσκοντας μὲ τὴν τελευταία πράξη τῆς τραγωδίας του, πὼς ὅταν ὁ τύραννος σφίγγει τὴ θηλειὰ στὸ λαιμὸ τοῦ λαοῦ του, ὁ λαὸς αὐτὸς — ὅπως κάνουν ἀκριβῶς οἱ ἁπλὲς γυναῖκες τοῦ λαοῦ, στὴν Ἐρωφίλη, πρέπει νὰ ξεσηκωθεῖ καὶ νὰ καταλύσει τὴν τυραννία «νὰ πληρώσει τὸ θάνατο μὲ τὸ θάνατο», ὅπως λέει ὁ Χορτάτζης, τὴ βία μὲ τὴ βία.

Εἶναι ἡ ἐποχὴ ποὺ ἡ Κρήτη ὅλο καὶ περιζώνεται ἀπ' τὸν κίνδυνο τῆς Τουρκικῆς Κατάχτησης, ποὺ τὸ ἑλληνικὸ στοιχεῖο ὕστερα ἀπὸ ἀλλεπάλληλες αἱματηρὲς ἀνταρσίες ἐνάντια στὴ Βενετσιάνικη τυραννία, καὶ κάτω ἀπὸ τὶς νέες συνθῆκες τῆς Τουρκικῆς ἀπειλῆς, ἐξασφαλίζει περισσότερα πολιτικοκοινωνικὰ δικαιώματα κι ἀντιμετωπίζει τὴν ξένη Κατοχὴ μὲ νέα συνείδηση. Αὐτῆς τῆς πατριωτικῆς συνείδησης ἐκφραστὴς καὶ σημαιοφόρος εἶναι ὁ Γεώργιος Χορτάτζης, μὲ τὴν Ἐρωφίλη του.

Ὁ Χορτάτζης δὲν εἶναι ἕνας ἄρχοντας ποὺ συνεργάζεται μὲ τοὺς καταχτητὲς τοῦ νησιοῦ του καὶ γράφει γιὰ τὸ κέφι του. Εἶναι λόγιος, μὲ βαθειὰ συλλογὴ καὶ μελέτη, μὲ μεγάλη ἐμπειρία τῶν ἐγκοσμίων, μὲ πολλὲς ἀνησυχίες. Ὁ στίχος του «κι ὅτι τὴ νύχτα μεριμνῶ, χάνουνται τὴν ἡμέρα», στίχος αὐτόχρημα σολωμικός, ὅπως καὶ τόσοι ἄλλοι, ποὺ ἔθρεψαν καὶ πότισαν στὰ πρῶτα του βήματα τὸν Ἐθνικό μας ποιητή, δείχνει ἀκριβῶς τὶς πνευματικές του ἀναζητήσεις καὶ τὰ μεγάλα του δράματα.

Ὁ Χορτάτζης, ἂν κρίνουμε ἀπ' τὴ γλώσσα καὶ τὴ βαθειά του λαογνωσία, βρίσκεται πολὺ κοντὰ στὸ λαὸ καὶ ἀποτελεῖ τὸ τιμιώτερο κομμάτι του στὰ κρίσιμα χρόνα ποὺ

περνᾶ ὁ τόπος του. Ἡ τραγωδία του εἶναι ἔκφραση τῆς ζωῆς τῆς δικῆς του, τῆς ζωῆς τοῦ λαοῦ του. Στὴν ἀφιέρωση τοῦ ἔργου του μᾶς μιλάει γιὰ τὰ πάθια του, ποὺ τὸν ἔκαναν νὰ συνθέσει τὴν τραγωδία του:

Γιὰ τοῦτ' ἀπεὶς τὰ πάθη μου κι οἱ πόνοι μου
ἰοἱ περίσσιοι
τούτη κι ἐμένα κάμασι τὸ νοῦ μου νὰ γεννήσει
τὴν Τραγωδία, ἄξιο ποίημα τῆς τύχης μου ν'
ἰἀφήσω...

Καὶ παρακάτω ζητάει τὴν προστασία τοῦ ρήτορα Ἰωάννη Μουρμούρη, στὸν ὁποῖο ἀφιερώνει τὸ ἔργο του καὶ μιλάει γιὰ μελλοντικὲς «ἀνεμικὲς καὶ ταρουχὲς κι ἀνέμοι», ποὺ μπορεῖ νὰ σηκώσει τὸ ἔργο του, καὶ ποὺ μόνο ἡ προστασία τοῦ πανίσχυρου φίλου του θὰ τὸν σώσει.

Ὁ Χορτάτζης, ἄρχισε, τὸ ποιητικό του στάδιο μὲ μιὰ κωμωδία, ποὺ μοίρα κακιὰ τὴν κρατάει ἀκόμα ἀνέκδοτη. Τὸ ἔργο αὐτὸ θὰ συμπληρώσει μέσα μας τὴν ἰδεολογικὴ προσωπογραφία τοῦ μεγάλου Κρητικοῦ ποιητῆ — μιὰ προσωπογραφία ζωντανοῦ καὶ μαχητικοῦ πατριώτη ποὺ τὴν ἔχουμε ἤδη ὁλοκληρωμένη μέσα στὴν Ἐρωφίλη.

Ἂν μ' αὐτὸ τὸ πρῖσμα διαβάσουμε τὸ ἔργο θὰ βροῦμε στοιχεῖα, ποὺ συνθέτουν ἕνα ἀντιστασιακὸ πατριωτικὸ κήρυγμα, ἐμπνευσμένο ἀπὸ νεοελληνικότητα, λαϊκισμό, ἀντιδυναστισμό, ἀντιφεουδαρχισμό, αἰσιόδοξη ἀντίληψη τῆς ζωῆς μὲ τὰ ἀγαθὰ καὶ τὶς ὀμορφιές της, μὲ τὸν ἔρωτα καὶ τὴ φιλία κορώνα της, ἀπαλλαγμένη ἀπὸ πρόληψες καὶ δεσμά κάθε μορφῆς, λυτρωμένη ἀπ' τὴ θεοκατάρατη δυναστεία τοῦ πλούτου καὶ τῆς βίας.

Ὁ Χορτάτζης ἔτσι ἐκδηλώνεται, ἠθολόγος, γνωμικὸς ποιητής, δίπλα στὸ μεγάλο καὶ γνήσιο λυρισμό του, καὶ ἐξαίρει ἀρετὲς καὶ χτυπάει κακίες καὶ γκρεμίζει εἴδωλα. Κατ' ἀπ' τοὺς ἐρωτικούς του κελαδισμοὺς ἀκούγεται ὑπόκωφο τὸ μούγκρισμα ἑνὸς καταπιεσμένου πατριώτη. Μεσ' ἀπ' αὐτὸ τὸ καμίνι τοῦ καημοῦ γιὰ λευτεριὰ καὶ δίκιο ἀναβρύζει ἡ Ἐρωφίλη, ἡ «ὀ κ σ ι λ ι κ ὴ α ὐ τ ὴ δ ρ ῦ ς» τῆς νεοελληνικότητας, ἡ βρυσομάννα τοῦ νεοελληνικοῦ λόγου καὶ τῆς νεοελληνικῆς ψυχῆς, ἀκατάλυτη μέσα στὰ χρόνια, ἀνεβασμένη σὰν κιβωτὸς τῶν νεοελληνικῶν ἀξιῶν μέσα στὴν ψυχὴ τοῦ λαοῦ μας.

Ἂς ἀραδιάζουν οἱ λογιώτατοι τὰ ψεγάδια τους, ἂν ἰδρωκοπᾶνε νὰ τὴν παρουσιάσουν σὰν συμμάζωμα καὶ σερβίρισμα ἰταλικῶν ἔργων, ἂς τὴν κρατοῦν ἐξόριστη ἀπ' τὴ σκηνὴ κι ἀπ' τὸ βιβλίο, ἂς δείχνουν τὴν τύφλα καὶ τὴν ἀμάθειά τους μπροστὰ στὸν τρόπο ποὺ ἐργαζόταν κ' ἔπαιρναν ὁ ἕνας ἀπὸ τὸν ἄλλο τὰ θέματά τους οἱ δραματουργοὶ τῆς Ἀναγέννησης, ποὺ ἀνάμεσά τους ὁ Χορτάτζης ξεχωρίζει γιὰ τὴν ἐλεύθερη χρήση τῶν πηγῶν του, ἡ ἀξία τῆς Ἐρωφίλης μένει καὶ θὰ μένει ἀπαραγνώριστη, ἀκατάλυτη, ἀπαραμείωτη, γιατὶ στηρίζεται στὶς νεοελληνικὲς μορφὲς ποὺ ἐκφράζει, στὶς νεοελληνικὲς ἀξίες ποὺ ἀγκαλιάζει ὁλόθερμα καὶ δημιουργικά, στὸ ἀτόφιο κι ἀμάργαρο σὰν χρυσάφι νεοελληνικό της λόγο, στὸ γνήσιο καὶ πλουσιόδωρο λυρισμό της, στὴ μοναδικὴ στιχουργικὴ καὶ ποιητικὴ τέχνη της, γιὰ τὶς Σαικσπηρικὲς στιγμές της* στὰ Σολωμικά της κατορθώματα, στὴ βαθύτερη τέλος πατριωτικὴ ἀντιστασιακὴ πνοή της. Ὅλα αὐτὰ τὰ στοιχεῖα συναπαρτίζουν τὴν ἀσύλληπτη πρωτοτυπία τῆς Ἐρωφίλης καὶ συνθέτουν τὴν ἀξία της μὲ τόση, σιγουριὰ κ' ἐπιτυχία, ὥστε, ὅπως εἶπε ἄλλοτε ὁ Ἀρ. Καμπάνης, ἀντικρούοντας τοὺς σχολαστικούς, ἀκόμα καὶ γιὰ μετάφραση ξένου ἔργου νὰ τὴ θεωρούσαμε τὴν Ἐρωφίλη, πάλι θὰ κρατοῦσε τὸν ἀριστουργηματικὸ της χαραχτήρα. Ἡ ἀναβίωση ἑνὸς τέτοιου ἔργου ἀνοίγει νέους κόσμους στὴν ψυχὴ τοῦ ἀναγνώστη καὶ τοῦ θεατῆ. Γι' αὐτὸ καὶ κάθε ἐπαφὴ μὲ τὸ λαὸ εἶναι προωρισμένη νὰ καταλήγει σὲ θρίαμβο τῆς ἀξίας της, ὄχι μόνο τὴν καθαρὰ λογοτεχνική, μὰ καὶ τὴν πλατύτερα ἰδεολογική, ποὺ εἶναι ἡ καρδιὰ τοῦ ἔργου.

---

* Θὰ χρειαζόταν ὁλάκερη μελέτη γιὰ νὰ δειχτοῦν καὶ νὰ ἐξαρθοῦν οἱ Σαικσπηρικὲς αὐτόχρημα στιγμὲς τοῦ Χορτάτζη. Γιὰ τὴν ὥρα περιορίζομαι νὰ σημειώσω μιὰ κρίση τοῦ Ἀλέξη Σολομοῦ, ποὺ φαίνεται νὰ ἔσκυψε βαθιὰ στὴν Ἐρωφίλη καὶ νὰ ἔπιασε τὸν ἀληθινὸ σφυγμό της. Ἡ Ἐρωφίλη, λέει, εἶναι τὸ πάντρεμα τῆς Σαιξπηρικῆς τραγωδίας μὲ τὸ δημοτικὸ τραγούδι». Σὲ πλάνη ὡστόσο πέφτει ὁ Σολομός, ὅταν ὑποστηρίζει πὼς ἡ ἐπαφὴ τοῦ Κορνάρου μὲ τὰ ξένα πρότυπα ἦταν στατική. Τὰ φαινόμενα ἀπατοῦν. Ἂν κοιτάξουμε στὸ βάθος θὰ δοῦμε πὼς ἡ στατικότητά του αὐτὴ εἶναι ὁλότελα ἐξωτερικὴ καὶ περιορίζεται στὴν τεχνοτροπία τῆς Ἰταλικῆς τραγωδίας τῶν χρόνων του, ποὺ δὲν ἀκολούθησαν οἱ Ἄγγλοι δραματουργοὶ τῆς ἐποχῆς γιὰ ὁλότελα ἱστορικοὺς καὶ τοπικοὺς λόγους.

ΔΥΟ ΠΟΙΗΜΑΤΑ

Τοῦ

ΙΑΣΩΝΑ ΙΩΑΝΝΙΔΗ

Διαμαρτυρημένο γραμμάτιο

Διπλωμένος στὴ φτώχεια του.
Στὴν πλάτη του, μουντζοῦρες καὶ ὑπογραφές,
χαρτόσημα, σφραγίδες.

Εἶναι ἕνα διαμαρτυρημένο γραμμάτιο.

Βλέπει δικηγόρους.
Ἀκούει τηλεφωνήματα.
Περνάει σκάλες, διαδρόμους, ὑπόγεια.
Ἀλλάζει συνοικίες
καὶ πόλεις ἀκόμα.

Ὅλα τὰ χέρια τὸν σπρώχνουν πρὸς τὰ πίσω.
Στὸ τέλος φτάνει ἐκεῖ ἀπ' ὅπου ξεκίνησε.
Χρόνος καὶ τόκος μηδέν.

Κι ὅπως ὅταν ἕνας χωροφύλακας συνοδεύει κάποιον
κι ὁ ἕνας ἀπ' τοὺς δυὸ εἶναι κάτι κι ὁ ἄλλος τίποτα,
σ' ὅλη του τὴ ζωή, ἀκολουθιέται ἀπ' τὸ διαμαρτυρικὸ τοῦ
[συμβολαιογράφου.

Μ ε τ έ ω ρ ο ς

Οὐρανός : Διάφανο νερό.
Ἡ γῆς : Ἕνα ποτήρι.
Στὸν πάτο του ἡ πολιτεία.
Βρώμικοι δρόμοι, βρώμικα σπίτια
κι ἄνθρωποι. Διψάω.

Οἱ νοικιασμένοι τῶν τρανῶν ἐπιχειρήσεων
κ' οἱ πληρωμένοι φύλακες,
πιὸ χαμηλοὶ κι ἀπὸ κατώφλι φαγωμένο,
σὲ χάρτες μὲ κλείνουνε στενοὺς
μετρώντας τὰ μελλοντικά, ραδιενεργά μου αἰμοσφαίρια.

Δὲ μ' ἀφήνουν.
Ποτὲ δὲν ἔφτασα τὸ μπόϊ μου,
τὸ ὑψωμένο ὡς τὰ στέρνα τῶν βουνῶν,
αὐλακωμένο ἀπὸ αὐγὲς
καὶ ἀστρικὰ πειράματα.

Κρεμασμένος ἀπὸ μιὰ ψιλὴ κλωστή,
μ' ὅλους τοὺς τόννους τοῦ μπετὸν στὴν πλάτη μου,
μετέωρος ἀνάμεσα στὸ χτὲς καὶ στ' αὔριο,
ὅλα τὰ παίζω, ὅλα τὰ χάνω
καὶ σὲ σένα — κῦμα τῆς γῆς
κλαδὶ νεροῦ, ζεστὴ ἀγέρινη φτερούγα
ἀγαπημένη μου.

Κυττᾶχτε πόσοι ἄνεργοι.
Τὰ καφενεῖα χόντρυναν.
Ἁπλώνουν τὰ προγούλια τους καὶ τὶς κοιλιὲς
στὰ πεζοδρόμια.

Μᾶς φορτώνουν.
Ὅλο καὶ περισσότερο, ὅλο καὶ πιὸ βαρειά,
μᾶς φορτώνουν.
Τὰ γόνατό μας κόμποι καουτσούκ.

Ποῦ νὰ μιλήσω; Τί νὰ πῶ; Ποιὸς θὰ μ' ἀκούσει;
Ἐγὼ οὔτ' ἕναν τοῖχο δὲ γνωρίζω.

Οἱ δημοσιογράφοι κάθονται στὰ τρίποδα τῶν μπάρ.
Πυθίες. Μασᾶνε φύλλα ἐφημερίδας,
τὰ χείλια τους, ξεχειλωμένα ἀπ' τὴν κατάχρηση τῶν λέξεων.

Οἱ δικηγόροι, γίναν ζιγκολὸ τῆς ἰδιοκτησίας.

Κ' οἱ ποιητές; Ἄγρυπνοι πάνω στὰ ξύλινα τραπέζια τους,
ξεκόβουν ἀπ' τὰ ἥμερα κοπάδια τῶν ἐρήμων,
προφῆτες ἄγριους καὶ κατεβάζουν ἀπ' τὸν Ἀρχαῖο Ὄλυμπο
θεούς, μὲς στὴν καρδιὰ τῆς ἄσφαλτου.
γιὰ νὰ μυρίσουνε μπενζίνα.

Κρεμασμένος ἀπὸ μιὰ ψιλὴ κλωστή,
ἀνάμεσα οὐρανοῦ καὶ λογισμοῦ ἐμπόρων,
ἀπελπίζομαι. Εἶναι ἀλήθεια, ἀπελπίζομαι.
Ὅμως πολλὲς φορὲς θαρρῶ,
πὼς σὰν κινήσει τὸ κορμί μου εὔφορος ἄνεμος,
πλατειὰ θὲ ν' ἀνοιχτοῦνε στὸν ὁρίζοντα,
κύματα ἤχων.

Κι ὅπως τὸ ρεῦμα,
ποὺ ἠλεκτρόνιο μὲ ἠλεκτρόνιο κυλώντας,
μὲς στὸ χάλκινο σῦρμα,
διαβαίνει ποταμοὺς καὶ λιβάδια,
ἔτσι κι ἐγώ, ἀπ' ἀστέρι σ' ἀστέρι πηδώντας,
μετεωρίζομαι σ' αὐριανοὺς γαλαξίες.

Ο ΔΙΚΑΙΟΣ ΠΟΛΕΜΟΣ

Τοῦ

ΝΤΑΡΙΟ ΠΟΥΤΣΙΝΙ

Μετάφρ.: ΜΑΝ. ΦΟΥΡΤΟΥΝΗ

Συμπληρώθηκαν 25 χρόνια ἀπὸ τὸν Ἱσπανικὸ ἐμφύλιο πόλεμο. Μὲ τὴν εὐκαιρία αὐτὴ ἡ Ε. Τ. δημοσιεύει τὸ «Δίκαιο Πόλεμο» τοῦ Ντάριο Πουτσίνι, τὸ «Μανιφέστο» ποὺ κυκλοφόρησε στὰ 1937 ἡ Διεθνὴς Ἕνωση Συγγραφέων γιὰ τὴν ὑπεράσπιση τῆς κουλτούρας καὶ τὸν «Ἀμερικάνο» τοῦ Χεμινγουαίη.

Γιὰ νὰ πάρουμε μιὰ ἰδέα τῆς συμβολῆς τῶν Ἱσπανῶν διανοουμένων καὶ καλλιτεχνῶν στὴν ἄμυνα τῆς Ἱσπανικῆς Δημοκρατίας στὴ διάρκεια τοῦ ἐμφυλίου πολέμου, φτάνει νὰ ἀναφερθοῦμε σ' ἕνα γεγονός. Ὅταν ὁ ὑπουργὸς τῆς Παιδείας ἀνέθεσε τὸ 1937 στὸν ποιητὴ Ἐμίλιο Πράντος τὴν ἐντολὴ νὰ κάνει τὴν ἀνθολόγηση ἑνὸς «Romancero geueral» τοῦ ἱσπανικοῦ πολέμου, αὐτός, κάνοντας προσεκτικὴ ἐπιλογή, ἔβαλε μαζὶ σ' ἕνα πλούσιο τόμο ἐννιακόσια δημιουργήματα γνωστῶν, λιγότερων γνωστῶν ἢ ἀνώνυμων ποιητῶν, γραμμένα στὸ κλασσικὸ καὶ ἐπικὸ μέτρο τῆς Ἰβηρικῆς ρομάντσας καὶ τὸ βιβλίο περιορίστηκε γιὰ λόγους πολεμικῆς οἰκονομίας σὲ τρακόσια ποιήματα. Καὶ ὅποιος εἶχε τὴν εὐκαιρία ἢ τὴν τύχη νὰ ξεφυλλίσει τὶς ἐφημερίδες τοῦ μετώπου καὶ τὰ περιοδικὰ τῆς ἐποχῆς, ποὺ σήμερα εἶναι δυσεύρετα, καὶ νὰ ἐρευνήσει τὴ φιλολογία ποὺ ἀναφέρεται σ' αὐτὸ τὸ κάπως ξεχασμένο ἐπεισόδιο τῆς ἱστορίας μας, βρέθηκε μπροστὰ σ' ἕνα ὑλικὸ ὑψηλῆς καλλιτεχνικῆς ποιότητας, ἀποτελούμενο ἀπὸ ἑκατοντάδες ἢ χιλιάδες σχέδια, μανιφέστα, ποιήματα, διηγήματα, μυθιστορήματα καὶ ἀνταποκρίσεις. Μπορεῖ νὰ ποῦμε πράγματι χωρὶς τὸ φόβο νὰ πέσουμε στὴν ὑπερβολὴ ὅτι σχεδὸν ὅλοι οἱ πνευματικοὶ ἄνθρωποι τῆς Ἱσπανίας πάλαιψαν ἐνεργὰ ἢ τάχθηκαν μὲ τὸ μέρος τῆς νεαρῆς Δημοκρατίας. Ἀπὸ τὸ γηραιὸ Οὐναμούνο, ποὺ πέθανε λίγο μετὰ τὴν ἐξέγερση τοῦ Φράνκο ὡς τὸν Ἀντόνιο Ματσάδο, ἀπὸ τὸν Ραμὸν Μενέντεθ Πιντὰλ (ποὺ ἔκανε τὸ γάμο τοῦ γιοῦ του στὸν «Οἶκο τοῦ 5ου Συντάγματος) ὡς τὸ Σαλβαντὸρ Ντὲ Μανταριάγκα, ἀπὸ τὸ Μανουὲλ Ντὲ Φάλλα ὡς τὸ Πάβλο Καζάλς, ἀπὸ τὸν Ὀρτέγκα ὑ Γκασσὲ ὡς τὸ Χουὰν Ραμὸν Χιμένεθ, ἀπὸ τὸ Λεὸν Φελίπε ὡς τοὺς Ραφαὲλ Ἀλμπέρτα, Φεντερίκο Γκαρθία Λόρκα, Βιθέντε Ἀλεϊξάντρε, Μανουὲλ Ἀλτολαγκουῖρε, Χοθὲ Μπεργκαμίν, Λουῖς Θερνούδα, Πέντρο Γκαρφίας, Κουϊρόγκα Πλά, Χοθὲ Μορένο Βίλλα, ὡς τοὺς νεώτερους Μιγκουὲλ Χερνάντεθ, Χοθὲ Χερρέρα Πέρρερα, Ἀρτοῦρο Σερράνο Πλάγια.

Μὰ σὲ τόση ἀπόσταση ἀπὸ τὴν ἔκρηξη τοῦ ἱσπανικοῦ πολέμου καὶ ἐξετάζοντας τὴν ἱστορία τῶν σύγχρονων διανοουμένων καὶ τοῦ ἔργου τους, δὲν εἶναι τόσο ἡ οὐσιαστικὴ συμβολὴ ἢ ἡ πρακτικὴ συμμετοχὴ τῶν ἱσπανῶν πνευματικῶν ἀνθρώπων ἢ τοῦ κόσμου ὁλόκληρου σ' αὐτὰ τὰ γεγονότα ποὺ πρέπει νὰ ὑπογραμμίσουμε (ἔστω κι' ἂν εἶναι τόσο ἀξιόλογη), ὅσο τὶς συνέπειες ποὺ ἐπέφερε αὐτὴ ἡ συμμετοχὴ στὴν κουλτούρα καὶ στὴν πνευματικὴ συνείδηση τοῦ καιροῦ μας. Μὲ ἄλλα λόγια σήμερα ἀναρωτιόμαστε συχνὰ ὄχι τόσο τί ἔδωσαν οἱ ἐπιστήμονες, οἱ συγγραφεῖς καὶ οἱ καλλιτέχνες στὸν πόλεμο τοῦ 1936 - 39, ἀλλὰ τί «ἔδωσε» διαλεκτικὰ ὁ δίκαιος πόλεμος τῆς Ἱσπανικῆς Δημοκρατίας στοὺς ἐπιστήμονες, στοὺς συγγραφεῖς καὶ στοὺς καλλιτέχνες τῆς Ἱσπανίας. καὶ τοῦ κόσμου ὁλόκληρου. Δὲν ὑπάρχει ἀμφιβολία ὅτι ἡ ἀπάντηση σ' αὐτὴ τὴν ἐρώτηση ἔχει μεγάλη σημασία καὶ παρουσιάζεται σὰν ἕνα ἀποσαφηνιστικὸ στοιχεῖο ὅλου τοῦ προτσὲς τῶν τελευταίων εἴκοσι, τριάντα ἢ σαράντα χρόνων τῆς ἱστορίας τῆς κουλτούρας, πέρα ἀπὸ τὶς ἀντιφάσεις στὶς ὁποῖες περιέπεσαν ἐπεισοδιακὰ μερικοὶ πρωταγωνιστές της. (Μ' αὐτὴ τὴν ἔννοια λ.χ. εἶναι ἀρκετὰ διδακτικοὶ οἱ λόγοι τοῦ Νεχροῦ τοῦ 1937 πρὸς ὑπεράσπιση τῆς Δημοκρατίας ἢ σὲ ἕνα ἄλλο ἐπίπεδο οἱ θέσεις κάὶ ἡ στάση ἂς ποῦμε ἑνὸς Μαλρὼ κ' ἑνὸς Χεμινγουαίη, στοὺς ὁποίους

'Αντόλφο Μεσιάθ : *'Απεργία στὴ Βαρκελ*

ὀφείλουμε τὶς ὡραιότερες σελίδες γιὰ τὸν ἱ-
σπανικὸ πόλεμο, ἢ ἑνὸς Γκράχαμ Γκρὴν καὶ
τοῦ 'Ιταλοῦ Βιττορίνι). 'Αναλογιζόμενοι τὴν
«ἱστορία τῶν διανοουμένων» ποὺ σχεδίασε ὁ
Γκράμσι στὶς σημειώσεις του, πρέπει νὰ στα-
θοῦμε μὲ μεγάλη προσοχὴ στὴν ἱστορικὴ στιγ-
μὴ 1934 - 39. (Γιὰ νὰ ἐξηγούμαστε, στὸ 34
σὰν χρονιὰ τοῦ Α' Συνεδρίου τῶν σοβιετικῶν
συγγραφέων, τοῦ συνεδρίου τοῦ Γκόρκι καὶ
τοῦ Ρομαίν Ρολλάν, καὶ σὰν χρονιὰ τῆς πρώ-
της ἀντιφασιστικῆς συνείδησης, μετὰ τὰ γεγο-
νότα τῆς Βιέννης, τῆς 'Αστουρίας καὶ τῆς Κί-
νας).

Σ' ἕνα τεῦχος φροντισμένο ἀπὸ τὸ «5ο Σύν-
ταγμα», μὲ τὸν τίτλο «'Υπεράσπιση τῆς κουλ-
τούρας», ὁ ἄγγλος ἐπιστήμονας Χαλνταίην δή-
λωνε, ἀπευθυνόμενος στοὺς διανοούμενους ὅ-
λου τοῦ κόσμου: «Σ' ἕνα κοινὸ ἐμφύλιο πόλε-
μο οἱ ἄνθρωποι ποὺ ἀγαποῦν τὸ πνεῦμα κατα-
δικάζουν τὴν ἀπώλεια ἀνθρωπίνων ὑπάρξεων
καὶ τὴν καταστροφὴ ἔργων τέχνης καὶ τῆς ἐπι-
στήμης. Μποροῦν ἀκόμα καὶ νὰ μείνουν οὐδέτε-
ροι. Μὰ αὐτὸς δὲν εἶναι ἕνας κοινὸς ἐμφύλιος
πόλεμος. 'Αφῆστε με νὰ συγκρίνω τὴ στάση

τῶν δύο συγκρουόμενων μερίδων στὶς σχ
τους μὲ τὴν κουλτούρα. Οἱ στασιαστὲς σκ
σαν ἑκατοντάδες ἐκπαιδευτικούς. 'Η δημο
τικὴ κυβέρνηση σκέφτεται ὅτι ὁ στρατιώτη
εἶναι μιὰ μηχανὴ κι ὅτι πρέπει νὰ μορφ
Στοὺς νεοσύλλεκτους δὲν διδάσκεται μο
σκοποβολὴ στοὺς στρατιωτικοὺς σχηματισ
ἀλλὰ καὶ ἀνάγνωση. 'Ιδρύθηκαν σχολεῖα
μα καὶ γιὰ τοὺς ἀἰχμάλωτους καὶ τοὺς
τάχτες, στὰ ὁποῖα μαζὶ μὲ τὸ ἀλφάβητο
σκονται καὶ τὰ δικαιώματα τοῦ ἀνθρώπου.
ὁ Χαλνταίην ὑπενθύμιζε ὅτι τὸ «5ο Σύ
μα» εἶχε διασώσει ἀπ' τοὺς βομβαρδι
τοὺς πίνακες τοῦ Μουσείου τοῦ Πράντ
τὰ βιβλία τῆς 'Εθνικῆς Βιβλιοθήκης τῆς
δρίτης, καὶ εἶχε φροντίσει νὰ ἀπομακρύνε
τὶς πολιορκημένες πόλεις τοὺς πιὸ διάσ
ἐπιστήμονες καὶ συγγραφεῖς τῆς 'Ισπανία
πως τὸν ποιητὴ Ματσάδο, τὸν Πίο Ντὲ
Χορτέγκα, διευθυντὴ τοῦ 'Αντικαρκινικο
στιτούτου, τὸν 'Ενρίκουε Μόλες 'Ορμέλλα
θυντὴ τοῦ 'Ινστιτούτου Φυσικῆς, τὸν 'Ι
Σάντσεθ Κοβίσα, ἀκαδημαϊκὸ τοῦ τμήμα
ατρικῆς, τὸν 'Αντόνιο Μεντιναβέϊτια Ταμ

Εἰκονογράφηση γιὰ ποίημα τοῦ Νερούντα πού κυκλοφορεῖ παράνομα στὴν Ἱσπανία (Λινόχρουμ)

κο, διευθυντὴ τοῦ τμήματος ὀργανικῆς χημείας τοῦ Ἰνστιτούτου χημείας, τὸ Χοθὲ Μαρία Σαχριστάν, διευθυντὴ τοῦ φρενοκομείου τοῦ Genpozuelos, τὸ Χοθὲ Μορένο Βίλλα, ποιητὴ καὶ ζωγράφο, τὸ Μιγκουὲλ Πράντος Σούχ, ψυχίατρο, κ.ἄ., κ.ἄ.). Στὸ ἴδιο τεῦχος ἔγραφε ὁ Ματσάδο, ἀπευθυνόμενος στοὺς ξένους καὶ καταδικάζοντας τοὺς φασιστικοὺς βομβαρδισμούς: «Ὅλος ὁ κόσμος πρέπει νὰ ἐπιθυμεῖ τὸ θρίαμβο τοῦ ἱσπανικοῦ λαοῦ, γιατὶ αὐτὸς ἀντιπροσωπεύει τὸ μέλλον σὰν ἱστορικὴ συνέχεια τοῦ παρελθόντος. Οἱ ξένοι διανοούμενοι εἶναι μὲ τὸ λαό. Ὑπάρχουν ὡραιότατες ἀποδείξεις γι' αὐτό. Κι' αὐτὴ ἡ συμμετοχὴ πρέπει νὰ ἐντείνεται».

Κι' ὅταν ὅλος ὁ κόσμος ἦταν συγκινημένος γιὰ τὸ θάνατο τοῦ Λόρκα, πού δολοφονήθηκε ἀπ' τοὺς φασίστες, ὁ Οὐέλς ἀπηύθυνε μιὰ διαμαρτυρία στὸ διοικητὴ τῆς Γρανάδας, ὁ Πικάσσο ζωγράφιζε τὴ Γκουέρνικα, ὁ Ἄγγλος συγγραφέας Ράλφ Φὸξ ἔπεφτε στὴ μάχη. Οἱ ποιητὲς Ἐλυάρ, Ἀραγκόν, Λάγκστον Χιούζ, Στέφεν Σπέντερ, Ν.Η. Ὤντεν, Πάμπλο Νερούντα, Νικόλας Γκιλλιέν, Μπέρτολντ Μπρέχτ, Σεζὰρ Βαλλέγιο, ἀφιέρωναν τὰ πιὸ ὡραῖα τους ποιήματα στὴν ἡρωϊκὴ Ἱσπανία. Οἱ συγγραφεῖς Ρολλάν, Ἔρεμπουργκ, Χεμινγουαίη, Ντὸς Πάσσος, Ὄργουελ, Καῖστλερ, Λούντβιχ Ρέν, Ἄντερσον Νέξε, Ζὼρζ Μπερνανός, Σαίντ-Ἐξυπερύ, Ἄπτον Σίνκλαιρ, Βάλντο Φράνκ, Κρίστοφερ Κώντγουελ, Ἀντρὲ Μαλρώ, ἔνωναν τὴ φωνή τους μ' αὐτοὺς πού ὑπερασπίζονταν τὴν Ἱσπανικὴ Δημοκρατία. Καὶ οἱ κινηματογραφιστὲς Γιόρις Ἴβενς καὶ Τζὼν Χάγουαρντ Λάουσον γύρισαν δύο φίλμ γιὰ τὸν ἐμφύλιο πόλεμο. Καὶ γιὰ τοὺς Ἰταλοὺς διανοούμενους ἡ Ἱσπανία σημείωσε κάτω ἀπὸ τὸ φασιστικὸ καθεστὼς τὴν πρώτη ἀφετηρία τῆς ἐξέγερσης, τὸ πρῶτο ἀναγγενητικὸ ἐπεισόδιο... (Μένει νὰ γραφτεῖ ἀκόμα αὐτὸ τὸ κεφάλαιο τῆς ἱστορίας μας. Γιὰ τὴν ὥρα μᾶς φτάνει νὰ ὑπενθυμίσουμε ὅτι καὶ στὰ ἴδια τὰ φασιστικὰ ἔντυπα, ὁ Βιττορίνι, ὁ Πρατολίνι, ὁ Μπιλένκι, διαδήλωσαν θαρραλέα, μέσα ἀπὸ γραφτὰ πού ἔπρεπε νὰ ξεπεράσουν τὸ ἐμπόδιο μιᾶς αὐστηρῆς λογοκρισίας, τὴ φιλία τους γιὰ τοὺς μαχητὲς τῆς «νόμιμης» Ἱσπανίας).

ΤΡΑΓΟΥΔΙ ΤΟΥ ΔΡΟΜΟΥ

Τοῦ

ΦΕΝΤΕΡΙΚΟ ΓΚΑΡΘΙΑ ΛΟΡΚΑ

Ἐλεύθερη ἀπόδοση

ΝΙΚΟΥ ΓΚΑΤΣΟΥ

Σὲ πεῦκο ἀνέβηκα μεγάλο
νὰ δῶ ποῦ πῆγε τ' ὄνειρό μου,
μὰ ἐγὼ δὲν εἶδα τίποτ' ἄλλο
ἀπὸ τὸν κουρνιαχτὸ τοῦ δρόμου.

Σὰν πᾶς τὴ στράτα-στράτα
τὸν πόλεμο παράτα,
τὸν πόλεμο παράτα
γιατὶ ὁ καιρὸς ἀνοίγει.

Στοῦ Κάστρου τὴν παλιὰ τὴ βρύση
σκοτώσανε ἕνα περιστέρι.
Πές μου ποιὸ μάτι θὰ δακρύσει
καὶ ποιὸ θὰ τὸ ζεστάνει χέρι;

Τὴ στράτα-στράτα-στράτα
πάλι ὁ καιρὸς ἀνοίγει,
πάλι ὁ καιρὸς ἀνοίγει
κι ἀρχίζει τὸ κυνήγι

Φύγε ἀπ' τὸν κάμπο περιστέρι
γιατὶ θὰ βγῶ κ' ἐγὼ κυνήγι,
κι ἂν ἀστοχήσει μου τὸ χέρι
θά 'ναι ἡ ζωή σου ἐσένα λίγη
κ' ἐμένα ἡ πίκρα θὰ μὲ πνίγει.

Σὰν πᾶς τὴ στράτα-στράτα
τὸν πόλεμο παράτα,
γιατὶ ὁ καιρὸς ἀνοίγει
κι ἀρχίζει τὸ κυνήγι.

Ὁ Θάνατος τοῦ Λόρκα

Τοῦ ΚΛΩΝΤ ΚΟΥΦΟΝ

(Ἡ ἔρευνα αὐτὴ δημοσιεύτηκε στὴν ἐπιθεώρηση «La Nuova Democracia»—τόμος XXXIII n. 3. τοῦ Ἰουλίου 1953.— ὄργανο τῆς «Ἐπιτροπῆς γιὰ τὴ Συνεργασία τῆς Λατινικῆς Ἀμερικῆς» μὲ ἕδρα τὴ Ν. Ὑόρκη. Ἡ Ε. Τ. τὴν ἀναδημοσιεύει ὁλόκληρη σχεδὸν στὴν ἐπέτειο τῶν εἰκοσιπέντε χρόνων ἀπ' τὴ δολοφονία τοῦ ἱσπανοῦ ποιητῆ).

Ἰούλιος 1936. Σ' ὅλη τὴν Ἱσπανία ἡ πολιτικὴ ἔξαψη φτάνει στὸ ἀποκορύφωμά της. Ἡ σύγκρουση φαίνεται ἀναπόφευκτη ἀνάμεσα στὶς δύο ἀντιτιθέμενες παρατάξεις (τὶς δημοκρατικὲς δυνάμεις ποὺ μένουν πιστὲς στὴν κυβέρνηση καὶ τὴ φάλαγγα μὲ τὶς μοναρχικὲς δεξιὲς ὁμάδες). Κάθε μέρα προστίθεται κ' ἕνα καινούριο ὄνομα στὸν κατάλογο τῶν πολιτικῶν ἐγκλημάτων.

Στὴ Μαδρίτη ὁ Φεντερίκο, ποὺ ἐγκατέλειψε τὴ σκέψη νὰ κάνει ἕνα ταξίδι στὶς χῶρες τῆς Ἀμερικῆς, εἶναι διστακτικός. Πρέπει νὰ περιμένει ὑπομονετικὰ στὸ σπίτι του τῆς Κάλλιε ντὲ Ἀλκαλὰ τὴν πορεία τῶν γεγονότων, ὅπως τὸν συμβουλεύουν μερικοὶ φίλοι του ἢ ἀντίθετα πρέπει νὰ ἐπισπεύσει τὸ ταξίδι του ποὺ ἔκανε κάθε χρόνο στὴ Γρανάδα, γιὰ ν' ἀνταμώσει τὴν οἰκογένειά του; Χωρὶς νὰ περιμένει ἄλλο ὁ Φεντερίκο ἀποφασίζει νὰ φύγει. Στὶς 15 Ἰουλίου ἀποχαιρετάει τοὺς φίλους του, οἱ ὁποῖοι θὰ μᾶς ποῦνε ἀργότερα γιὰ τὸ ἄγχος καὶ τὸν πεσσιμισμὸ ποὺ διεπίστωσαν στὰ λόγια του ἐκείνης τῆς στιγμῆς. Στὶς 16 ἀφήνει τὴ Μαδρίτη καὶ κατευθύνεται στὴ Γρανάδα. «Ἂς γίνει τὸ θέλημα τοῦ Θεοῦ», ψιθυρίζει σὰν χαιρετισμὸ σ' αὐτοὺς ποὺ πῆγαν νὰ τὸν συνοδεύσουν στὸ σταθμό. Διαίσθηση; Στὶς 18 ξεσπάει τὸ πραξικόπημα τῆς φάλαγγας.

Στὴ Γρανάδα, ὅπου φτάνει τὴν ἡμέρα τῆς ἐξέγερσης, πάει νὰ μείνει στὴ «βιλλίτσα». Ἡ βιλλίτσα βρισκόταν σὲ μιὰ συνοικία στὰ νότια τῆς πολιτείας καὶ ἦταν ἕνα χαριτωμένο ἐξοχικὸ σπίτι, ἰδιοκτησίας τῶν γονέων του, ὅπου ὁ ποιητὴς συνήθιζε νὰ περνάει τὰ καλοκαίρια του.

Μά, δυστυχῶς, αὐτὲς τὶς τραγικὲς ἡμέρες ἡ βιλλίτσα ἔχασε ὅλη τὴ μαγικὴ ἀτμόσφαιρα τῶν ἄλλων καλοκαιριῶν. Γιὰ τὸν ποιητὴ εἶναι ἕνα θλιβερὸ καὶ ἀβέβαιο καταφύγιο, ἀπ' τὸ ὁποῖο δὲν μπορεῖ νὰ βγεῖ δίχως τὸν κίνδυνο τῆς ζωῆς του:

Πράγματι στὴ Γρανάδα ἡ κατάσταση ἄλλαξε πολὺ γρήγορα. Οἱ κινηματίες ποὺ ξεσηκώθηκαν ἐνάντια στὴν κυβέρνηση τὸ πρωῒ τῆς 18ης Ἰουλίου κατόρθωσαν, κάτω ἀπ' τὴ διοίκηση τοῦ Βαλντὲς καὶ μὲ μιὰ ἐπιδέξια μανούβρα ἐκφοβισμοῦ, νὰ ἐπιβάλουν ἀμέσως τὴν κυριαρχία τους στὴν πόλη. Μόνο ἡ πάνω Γρανάδα, ἡ ἐργατικὴ Γρανάδα, ἀντιστέκεται...

Μὰ πόσο καιρὸ μπορεῖ νὰ κρατήσει αὐτὴ ἡ ἡρωϊκὴ ἀντίσταση; Κι ἂν παραδεχτοῦμε πὼς θὰ κρατήσει, θὰ εἶναι ἀποτελεσματική; Στὴν ὑποταγμένη πόλη ἄρχισαν κιόλας οἱ φοβερὲς «ἐκκαθαρίσεις». Ἐκτὸς ἀπὸ τὴν Πολιτοφυλακὴ καὶ τὴ φάλαγγα στὶς ἐκκαθαρίσεις συμμετέχουν κι ἄλλες συγγενικὲς ἔνοπλες ὁμάδες: ἡ τρομοκρατικὴ κληρικαλιστικὴ «Μαύρη Ὁμάδα», οἱ μοναρχικοὶ «Requetés» καὶ ἡ «Νέα Ἱσπανία», ἀποτελούμενη στὸ μεγαλύτερο μέρος ἀπὸ ἀντιδραστικοὺς σπουδαστές. Στὰ γραφεῖα τῶν ἀντιδραστικῶν κομμάτων ἑτοιμάζονται πυρετωδῶς οἱ κατάλογοι τῶν ὑπόπτων καὶ στὸ παλιὸ ἥσυχο νεκροταφεῖο τῆς πόλης, ποὺ ἔγινε τόπος ἐκτελέσεων πέφτουν οἱ πρῶτοι μάρτυρες τῆς Γρανάδας: ὁ Μοντεσίνος (δήμαρχος τῆς πόλης καὶ κουνιάδος τοῦ Φεντερίκο, ὁ μαρκήσι-

ος τῆς Σάντα Κρούθ, ὁ Καστίλλια, ὁ Πολάνκο Ρομέρο, κ.ἄ. κ.ἄ.).

Πέρασε μιὰ βδομάδα ἀπὸ τὴν ἄφιξή του στὴ Γρανάδα κ' ἕνα πρωῒ ὁ Φεντερίκο παρατηρεῖ κοντὰ στὴν καγκελλόπορτα τῆς βιλλίτσας τὴν ἀσυνήθιστη παρουσία δύο ἀτόμων, ποὺ ὁ ποιητὴς δὲν τοὺς ἀναγνωρίζει. Κατασκοπεύουν τὸν κῆπο καὶ τὸ σπίτι, μετὰ φαίνεται ὅτι παίρνουν μιὰ ἀπόφαση καὶ φεύγουν. Πρόκειται γιὰ ἕνα ἀπ' τοὺς πολλοὺς ἐλέγχους ποὺ γίνονται τώρα κάθε μέρα ἢ πρόκειται γιὰ δυὸ ἔνοπλους πλιατσικατζῆδες ποὺ πληθαίνουν τώρα στὴν πόλη ἀπ' τὴν ἡμέρα τοῦ πραξικοπήματος; Ἢ μήπως τὸν θεωροῦν ὕποπτο στοιχεῖο; Ὁ ποιητὴς ἄρχισε νὰ γίνεται ἀνήσυχος... Μετὰ ἀπὸ μιὰ ὥρα ὁ Φεντερίκο παίρνει ἕνα ἀνώνυμο γράμμα ποὺ ἔρχεται νὰ ἐπιβεβαιώσει τοὺς φόβους του. Τὸ γράμμα τελειώνει μὲ μιὰ ἀπειλὴ ὅτι θὰ τὸν σκοτώσουν.

Ξαφνικὰ κατὰ τὶς πέντε ξαναγυρίζουν αὐτοὶ οἱ δύο. Μπαίνουν μὲ τὸ πιστόλι στὸ χέρι γιὰ νὰ συλλάβουν τὸν ἀδελφὸ τοῦ κηπουροῦ. Αὐτὸς δὲν ἦταν ἐκεῖ κ' ἔτσι, ὕστερα ἀπὸ μιὰ λεπτομερῆ ἔρευνα στὴ βιλλίτσα, ξαναφεύγουν. Προτοῦ φύγουν ὅμως παίρνουν τὰ στοιχεῖα ὅσων μένουν στὴ βιλλίτσα. Κι ὅταν ἔφτασε ἡ σειρὰ τοῦ Φεντερίκο, πρὶν ἀκόμα ὁ ποιητὴς προλάβει ν' ἀνοίξει τὸ στόμα του, τὸν ἔκοψε ὁ ἕνας: «Ἐσὺ δὲν χρειάζεται νὰ πεῖς τίποτα, τὸ ξέρεις;», καὶ συνέχισε ἀπειλητικά: «Σὲ ξέρουμε καλά, Φεντερίκο Γκαρθία Λόρκα. Ἔτσι δὲν λέγεσαι;».

Ὁ ποιητὴς κατάλαβε. Ἔπρεπε κάτι νὰ κάνει. Νὰ φύγει ἀπ' τὴ βιλλίτσα, νὰ κρυφτεῖ χωρὶς νὰ χάσει οὔτε λεπτό, ὡσότου ξεκαθαρίσει ἡ κατάσταση. Ἀλλὰ ποῦ νὰ πάει;

Ὁ Φεντερίκο σκέφτεται τὸν ἀδελφό ἑνὸς συμφοιτητῆ του στὴ Μαδρίτη, τὸ Χεράντο Ροζάλες, γνωστὸ φαλαγγίτη ποὺ ἔχει ἕνα κατάστημα στὸ κέντρο τῆς πόλης.

Στὸ σπίτι τοῦ Ροζάλες ὁ Φεντερίκο ξαναβρίσκει γιὰ λίγες μέρες κάποια γαλήνη...

Μὰ ἕνα βράδυ, στὶς 17 Αὐγούστου, σπρωγμένος ἀπὸ μιὰ ἀπρονοησία, ποὺ τοῦ ψιθυρίζει ὅτι μέσα σὲ τόσο κόσμο (ποὺ ἔβλεπε ἀπ' τὸ παράθυρό του νὰ περπατάει) μπορεῖ νὰ περάσει ἀπαρατήρητος κ' ἐκμεταλλευόμενος τὴν ἀπουσία τῶν Ροζάλες, ποὺ εἶχαν βγεῖ γιὰ δουλειές, ἀποφασίζει νὰ βγεῖ κι αὐτὴ εἶναι ἡ ἀρχὴ τοῦ δράματος. Τὸν ἀναγνώρισαν μήπως σ' αὐτὸ τὸ μικρό του περίπατο στοὺς δρόμους τῆς πολιτείας καὶ τὸν κατάγγειλαν ἀμέσως; (Ἄλλοι φίλοι τοῦ Φεντερίκο, ἐξ ἴσου καλὰ πληροφορημένοι, ὑποστηρίζουν ὅτι ὁ ποιητὴς δὲν βγῆκε ποτὲ ἀπ' τὸ σπίτι τοῦ Ροζάλες κι ὅτι ἡ καταγγελία ἔγινε ἀπὸ μέλη τῆς «Μαύρης Ὁμάδας», στενοὺς φίλους τοῦ Ροζάλες). Τὰ ξημερώματα τῆς ἄλλης μέρας ἕνα αὐτοκίνητο σταματάει ἔξω ἀπ' τὸ σπίτι τοῦ Ροζάλες. Ἀκούγεται τὸ κουδούνι τῆς πόρτας. Ὁ ποιητὴς δὲν ἔχει ψευδαισθήσεις. Καταλαβαίνει ἀμέσως ὅτι αὐτὸ τὸ κουδούνι σημαίνει τὴ θανατική του καταδίκη...

Ὁ ἄνθρωπος ποὺ παρουσιάζεται γιὰ νὰ ζητήσει τὸν κύριο Γκαρθία Λόρκα δὲν εἶναι κανένας ὑπολοχαγὸς τῆς «Πολιτοφυλακῆς», ποὺ τόσο συχνὰ γελοιοποίησε καὶ μαστίγωσε ὁ ποιητής. Ὄχι. Εἶναι ὁ Ραμὸν Ρουῖθ Ἀλόνσο, ὁ ὁποῖος πρὶν ἀπ' τὸ πραξικόπημα ἀντιπροσώπευε στὴ Βουλὴ τὸ «Καθολικὸ Συντηρητικὸ Κόμμα» τῆς Γρανάδας καὶ ἦταν διευθυντὴς τοῦ περιοδικοῦ «El Ideal». Ἀπ' τὴν ἡμέρα τοῦ πραξικοπήματος αὐτὸς κατευθύνει στὴ Γρανάδα τὴν τρομοκρατικὴ «Μαύρη Ὁμάδα», τὴν πιὸ δραστήρια καὶ πιὸ σκληρὴ ὁμάδα καταστολῆς. Πρὶν ἀπὸ λίγες μέρες, ἐνῶ καθόταν σ' ἕνα καφενεῖο μὲ τοὺς φίλους του, ἄκουσε τὴν εἴδηση, ψεύτικη φυσικά, ὅτι οἱ «κόκκινοι», ἔπιασαν καὶ τουφέκισαν, στὴ Μαδρίτη, τὸν καθολικὸ θεατρικὸ συγγραφέα Γιαθίντο Μπεναβέντε. «Ἂν αὐτοὶ σκότωσαν τὸ Μπεναβέντε» — τὸν ἄκουσαν νὰ λέει — «ἐμεῖς ἐδῶ ἔχουμε στὴ διάθεσή μας τὸ Γκαρθία Λόρκα...»

Ἀπὸ τὸ σπίτι τοῦ Ροζάλες τὸν πῆγαν πρῶτα στὸ τμῆμα τῆς Κάλλιε ντὲ λὰ Ντουκέσα, ὄχι μακρυὰ ἀπ' αὐτὸ τὸ σπίτι. Στὸ τμῆμα ἔμεινε λίγο καιρό. Οἱ Γκαρθία Λόρκα ἦταν σπουδαῖα πρόσωπα στὴ Γρανάδα κ' ἕνα συνοικιακὸ τμῆμα δὲν μποροῦσε νὰ ἀναλάβει τὴν εὐθύνη νὰ τὸν κρατήσει. Ὁ διοικητὴς τοῦ τμήματος, πράγματι, δήλωσε ἀναρμοδιότητα. Μόνο ὁ πολιτικὸς διοικητής, συγκεκριμένα ὁ Βαλντές, μποροῦσε νὰ ἀποφασίσει γιὰ τὴν τύχη τοῦ ποιητῆ.

Τότε ὁ καθολικὸς βουλευτὴς μετέφερε τὸ Φεντερίκο στὴν ἕδρα τοῦ πολιτικοῦ διοικητῆ. Ἀπὸ τὴν ἡμέρα τῆς ἐξέγερσης αὐτὸ τὸ χτίριο, ποὺ εἶχε μεταβληθεῖ σὲ ἀνώτατο δικαστήριο, ἔμοιαζε περισσότερο μὲ φυλακὴ καὶ λιγότερο μὲ δικαστήριο. Οἱ ὕποπτοι ποὺ συλλαμβάνονταν στὶς ἐκκαθαρίσεις περίμεναν ἐκεῖ ὁ ἕνας πάνω στὸν ἄλλο τὴ μεταγωγή τους στὶς ἄλλες πρόχειρες φυλακὲς τῆς πόλης. Μιὰ γρήγορη ἀπόφαση τοῦ διοικητῆ Βαλντὲς ἔκρινε τὴν τύχη τους.

Ὁ Φεντερίκο πετάχτηκε ἀπ' τὸ διώκτη του σ' ἕνα δωμάτιο, γεμᾶτο τρομαγμένους ἀνθρώπους ποὺ ἱκέτευαν... Ὅσοι ἀντελήφθηκαν τὴν παρουσία του μοῦ εἶπαν ἀρκετὰ χρόνια ἀργότερα ὅτι μόλις ποὺ μπόρεσαν νὰ τὸν γνωρίσουν. Μέσ' τὸ σκοτάδι τῆς νύκτας ἀκούστηκε τὸ ὄνομά του καὶ ὁδηγήθηκε μπροστὰ στὴν ἀνώτερη ἀρχὴ τῆς πόλης.

Οἱ κουβέντες ποὺ ἀντάλλαξαν οἱ δυὸ ἄντρες παραμένουν ἀκόμα σ' ἕνα πυκνὸ μυστήριο. Κανένας μάρτυρας δὲν παραβρέθηκε σ' αὐτὴ τὴ σκηνὴ καὶ ὁ μοναδικὸς ἄνθρωπος ποὺ θὰ μποροῦσε νὰ ἀποκαλύψει κάτι, ὁ διοικητὴς Βαλντές, πῆρε τὸ μυστικό του στὸ τάφο. Ξέρουμε μόνο ὅτι ἡ καταδίκη πρέπει νὰ ἦταν ἀστροπιαία, γιατὶ σὲ λίγα λεπτὰ ὁ Φεντερίκο ἔβγαινε ἀπ' τὸ δωμάτιο μὲ χειροπέδες καὶ μὲ συνοδεία.

Σ' αὐτὸ τὸ σημεῖο ὁ βιογράφος βρίσκεται μπροστὰ σ' ἕνα δίλημμα. Τὸ θλιβερὸ πρόβλημα τῶν ἐκτελέσεων μοιράστηκε σὲ δυὸ τοποθεσίες στὰ περίχωρα τῆς Γρανάδας. Στὸ νεκροταφεῖο, ποὺ βρίσκεται σ' ἕνα λόφο ὄχι μακρυὰ ἀπὸ τὴ Σίλλια ντὲλ Μόρο καὶ ὅπου ἀκόμα παύονται ὀκτὼ μὲ ἐννιὰ χιλιάδες τουφεκισμένοι. Καὶ στὸ Βιθνάρ, ἕνα ἀξιοθρήνητο χωριουδάκι, κι αὐτὸ σ' ἕνα ὕψωμα, λίγα χ

Ὁ Λόρκα καὶ ὁ Νερούντα στὴ Μαδρίτη

λιόμετρα ἔξω ἀπ' τὴν πόλη. Ὁ «γκρεμὸς τοῦ Βιθνὰρ» πράγματι πρέπει νὰ φιλοξενεῖ τοὐλάχιστο καμιὰ χιλιάδα νεκρούς.

Οἱ πληροφορίες ποὺ εἶχα ἀπὸ ἀξιόπιστα πρόσωπα στὴν πρόσφατη ἔρευνα ποὺ ἔκανα στὴ Γρανάδα, φαίνεται νὰ συμπέφτουν σὲ μεγάλο βαθμὸ μὲ τὶς πληροφορίες ποὺ μᾶς ἔδωσε ὁ ἄγγλος συγγραφέας Τζέραλντ Μπρέναν στὸ ἔξοχο βιβλίο του «The Face of Spain» (Τὸ πρόσωπο τῆς Ἱσπανίας).

Μετὰ τὴ συζήτησή του μὲ τὸ διοικητὴ Βαλντὲς, ὁ Φεντερίκο, ὁδηγήθηκε μὲ τ' αὐτοκίνητα τῆς «Μαύρης Ὁμάδας», ὡς τὸ Βιθνάρ. Λίγο πιὸ ἔξω ἀπ' τὸ χωριὸ εἶναι ἕνα μοντέρνο χτίριο, χωρὶς στύλ, ποὺ λέγεται «Λὰ Κολόνια». Πρὶν ἀπὸ τὴν ἀνταρσία ἡ «Κολόνια» ἦταν τόπος συγκέντρωσης τῶν φαλαγγιτῶν. Μετὰ ἔγινε φυλακή. Κάθε μέρα μεταφέρονταν ἐκεῖ πάνω οἱ κρατούμενοι, κυρίως αὐτοὶ ποὺ συλλαμβάνονταν ἀπὸ τὴν «Μαύρη Ὁμάδα». Ὕστερα ἀπὸ μιὰ σύντομη ἀνάκριση τοὺς ἔκαναν νὰ ὁμολογήσουν καὶ μετὰ τοὺς τραβοῦσαν στὸν κοντινὸ γκρεμό, ὅπου τοὺς ντουφέκιζαν τὴν αὐγή. Τοὺς τάφους, ὄχι πολὺ βαθειά, τοὺς ἔσκαβαν οἱ ἴδιοι οἱ ὅμηροι ἢ ἄλλοι φυλακισμένοι, ποὺ μὲ τὴ σειρά τους θὰ ντουφεκίζονταν ἀργότερα. Ἐδῶ στὴν «Κολόνια» ὁ Φεντερίκο πέρασε τὴν τελευταία του νύχτα.

Ἡ εἴδηση γιὰ τὴ σύλληψη τοῦ ποιητῆ διαδόθηκε σ' ὅλη τὴ Γρανάδα τὴν ἴδια μέρα, σὰν ἀναμμένο φυτίλι. Γυρνώντας σπίτι τους οἱ Ροζάλες πληροφορήθηκαν τὰ πράγματα κι ὄχι χωρὶς κίνδυνο γιὰ κεῖνες τὶς στιγμὲς μεσολάβησαν στὶς φαλαγγίτικες ἀρχές. Ὅλη τὴ νύχτα πρὶν ἀπ' τὸ θάνατο τοῦ ποιητῆ, ὁ Λουῖς Ροζάλες κ' ἕνας ἀνώτερος κληρικὸς συζητοῦσαν μ' ἕνα ἀπὸ τοὺς πιὸ σημαντικοὺς παράγοντες τῆς «Μαύρης Ὁμάδας», τὸ μοναδικὸ ἀναμφίβολα ποὺ μέσα σ' αὐτὴ τὴ σύγχυση μποροῦσε νὰ ἐπιδράσει στὸ διοικητὴ Βαλντὲς καὶ νὰ πετύχει τὴ χάρη γιὰ τὸν ποιητή. Μὰ ὅλα στάθηκαν μάταια. Ἡ «Μαύρη Ὁμάδα» δὲν εἶχε τὴ συνήθεια νὰ παραχωρεῖ χάρη σὲ κανένα, ἔστω κι ἂν ἐπρόκειτο γιὰ τὸν πιὸ μεγαλοφυῆ καλλιτέχνη τῆς Ἱσπανίας.

Γιὰ τὸ μαρτύριο τοῦ ποιητῆ, γιὰ τὸ μαρτύριο ὅλων τῶν ἐκτελεσθέντων τοῦ Βιθνάρ, ἡ συζήτηση ἀποτελεῖ πολὺ διακριτικὸ θέμα στὴ Γρανάδα...

Μιὰ νύχτα ὡστόσο, ὅταν ἄρχισα πιὰ νὰ ἀπελπίζομαι μπόρεσα ἐπὶ τέλους νὰ μάθω τὴν ἀλήθεια.

Ὅλο τὸ βράδυ γυρνοῦσα μὲ μερικοὺς Ἀνδαλουσιάνους φίλους μου στὴ συνοικία Ἀλμπαιθίν, ἀναζητώντας ἕνα τραγουδιστὴ κ' ἕνα κιθαρίστα νὰ μᾶς διασκεδάσουν. Μάταια...

'Απογοητευμένοι οἱ σύντροφοί μου μπῆκαν σὲ μιὰ ταβέρνα καὶ μπροστὰ σ' ἕνα ποτηράκι mistra καὶ τὰ πατροπαράδοτα tapas ἑτοιμάζονταν νὰ ξαναπιάσουν τὴν αἰώνια πολιτική συζήτηση ποὺ χωρὶς αὐτὴ ὁποιαδήποτε ἄλλη κουβέντα στὴν 'Ανδαλουσία φαίνεται ἀδιανόητη. 'Εκεῖνο τὸ πρωῒ εἶχαν συλληφθεῖ μερικοὶ συνδικαλιστὲς στὴ Βαρκελλώνη καὶ οἱ ἐφημερίδες ἔλεγαν ὅτι θὰ τουφεκισθοῦνε. Οἱ σύντροφοί μου δὲν ἔκρυβαν τὴν ἀπελπισία τους καὶ κατάλαβα ὅτι ἦταν ἡ κατάλληλη στιγμὴ γιὰ νὰ τοὺς ρωτήσω. 'Αφοῦ καταδίκασα τὶς ἐκτελέσεις τῆς Βαρκελλώνης καὶ ὑπενθύμισα τὶς ἄλλες τῆς Γρανάδας, ἔρριξα τὸ ὄνομα τοῦ Φεντερίκο Γκαρθία Λόρκα καὶ ψιθύρισα τὴ λέξη «Βιθνάρ». 'Η συζήτηση σταμάτησε ἀμέσως. Ὅλοι χαμήλωσαν τὰ μάτια καὶ οἱ φάτσες τους πέτρωσαν.

«'Ακοῦστε», μοῦ εἶπε ἕνας, «καλύτερα νὰ μὴ μιλᾶτε γιὰ τὸ Βιθνάρ, γιατὶ τὸ Βιθνάρ, εἶναι ἡ ντροπὴ τῶν κατοίκων τῆς Γρανάδας».

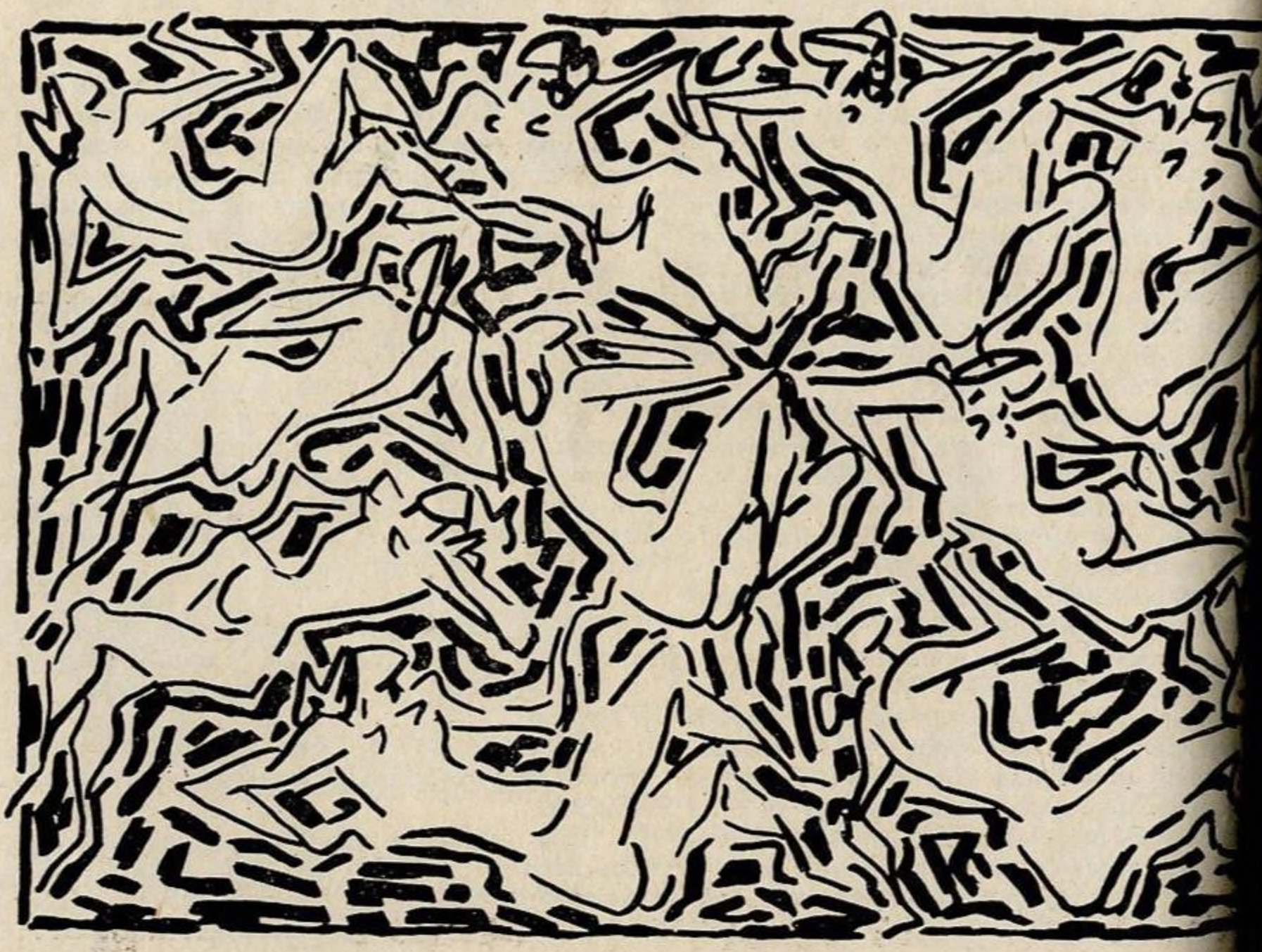
Καὶ πρόσθεσε: «'Εγὼ εἶμουνα στὸ Βιθνάρ... Ναί, τοὺς εἶδα στὸ Βιθνάρ... Μπορεῖ νὰ σᾶς ἔχουν μιλήσει γιὰ τὸ Βιθνάρ. 'Ακοῦστε τότε: ὅταν οἱ κρατούμενοι ἔσκαβαν τοὺς τάφους τους, σχεδὸν πάντα τὴ νύχτα στὸ φῶς τῶν προβολέων, τοὺς ὁδηγοῦσαν σ' ἕνα φαλαγγίτη παπᾶ, ποὺ τοὺς ἐξομολογοῦσε, ἢ καλύτερα ποὺ ἐξομολογοῦσε αὐτοὺς ποὺ ἤθελαν... Μετὰ τὴν ἐξομολόγηση τοὺς ἔβγαζαν τὶς χειροπέδες, τοὺς ἔλεγαν νὰ σηκώσουν τὰ χέρια πάνω ἀπ' τὸ κεφάλι κι ἀκουγόταν ἡ μοιραία διαταγή: Τροχάδην. Τότε τὸ ὁπλισμένο χέρι τοῦ δήμιου σηκωνόταν πάνω ἀπ' τοὺς ὤμους τῶν δυστυχισμένων κ' ἕνα λεπτὸ ἀργότερα ἀκουγόντουσαν οἱ πυροβολισμοὶ ποὺ τοὺς ἄνοιγαν τὸ κεφάλι. Ἂν τὰ κορμιὰ ἔπεφταν ἄσχημα ἂς ποῦμε ἐκεῖ μπροστά τους, οἱ δήμιοι τὰ ἔσπρωχναν μὲ κλωτσιὲς ὡς τὸν τάφο. Ἔτσι πᾶθαινε ὁ κόσμος στὸ Βιθνάρ».

Καὶ κατέληξε:

«Ὅσο γιὰ τὸ Φεντερίκο, μπορῶ νὰ σᾶς πῶ ὡς ποῦ ἔφτασε τὸ θράσος τῶν δημίων. Δυὸ μέρες μετὰ τὴ δολοφονία του ἦρθαν ἐδῶ, στὸ μεγαλύτερο καφενεῖο τῆς Γρανάδας, στὸ «Imperial», νὰ πουλήσουν τὸ στυλογράφο του καὶ τὸ μετάλλιό του...»

◎

Ἀγγελου Θεοδωρόπουλου : *Σύνθ*



Ο ΑΜΕΡΙΚΑΝΟΣ

(Χρονικό)

Τοῦ ΕΡΝΕΣΤ ΧΕΜΙΝΓΟΥΑΙΗ

Μετάφραση: ΜΑΝ. ΦΟΥΡΤΟΥΝΗ

Τὸ παράθυρο τοῦ ξενοδοχείου εἶναι ἀνοιχτό. Ξαπλωμένος στὸ κρεβάτι σου ἀκοῦς τὰ πυρὰ τῆς πρώτης γραμμῆς δεκαεφτὰ τετράγωνα πιὸ κάτω. Ὅλη τὴ νύχτα πέφτουν οἱ μπαταριές. Τὰ ντουφέκια κάνουν ταρατά, τα, τα, ταρατὰ καὶ ὕστερα μπαίνει στὸ χορὸ ἕνα πολυβόλο. Ἔχει μεγαλύτερο βελῆνεκὲς καὶ εἶναι πιὸ σαματατζίδικο: τόν, τορορόν, τόν, τόν. Μετὰ ἔρχεται ὁ ὑπόκωφος θόρυβος ἑνὸς βλήματος ὄλμου. Εἶσαι ξαπλωμένος κι ἀκοῦς, καὶ εἶναι σπουδαῖο πράμα νὰ ἔχεις ἁπλωμένες τὶς ἀρίδες καὶ νὰ ζεσταίνεις τὸ κρεβάτι σου καὶ νὰ μὴν εἶσαι ἐκεῖ κάτω στὴ Ciudad Universitaria ἢ στὸ Carabanchef. Ἕνας ἄντρας τραγουδάει μὲ τραχειὰ φωνὴ κάτω στὸ δρόμο καὶ τρεῖς μεθυσμένοι ἀρχίζουν νὰ τσακώνουνται, ἀκριβῶς τὴ στιγμὴ ποὺ πάει νὰ σὲ πάρει ὁ ὕπνος.

Τὸ πρωΐ, προτοῦ σὲ φωνάξουν γιὰ τὸ τραπέζι, ξυπνᾶς ἀπὸ τὴν ἔκρηξη μιᾶς μεγάλης ὀβίδας. Πᾶς στὸ παράθυρο νὰ κοιτάξεις καὶ βλέπεις ἕνα ἄντρα μὲ σηκωμένο γιακὰ καὶ χαμηλωμένο κεφάλι νὰ τρέχει ἀπελπισμένα στὸ λιθόστρωτο. Παντοῦ ἡ στυφὴ μυρουδιὰ τῆς μπαρούτης ποὺ ἔλπιζες νὰ μὴν ξαναχτυπήσει στὰ ρουθούνια σου καὶ ὅπως εἶσαι, μὲ τὴ ρόμπα καὶ τὶς παντοῦφλες, ρίχνεσαι στὰ μαρμάρινα σκαλιὰ καὶ πέφτεις σχεδὸν ἀπάνω σὲ μιὰ μεσόκοπη γυναίκα, τραυματισμένη στὴν κοιλιά, ποὺ τὴ μεταφέρουν στὸν περίβολο τοῦ ξενοδοχείου δυὸ ἄντρες μὲ ἐργατικὴ φόρμα. Κρατάει σταυρωμένα τὰ χέρια της κάτω ἀπ' τὸ πλούσιο σπανιόλικο στῆθος της κι ἀνάμεσα ἀπ' τὰ δάχτυλα ξεπετιέται ἕνας μικρὸς κρουνὸς αἷμα. Στὴ γωνιά, εἴκοσι μέτρα πιὸ πέρα, εἶναι ἕνας σωρὸς κομμάτια ἀπὸ ἀσβέστη, ἀπὸ τσιμέντο, ἀκαθαρσίες, ἕνας νεκρὸς μὲ τὰ σκισμένα του ροῦχα σκεπασμένα ἀπὸ σκόνη, καὶ μιὰ μεγάλη τρύπα στὸ πεζοδρόμιο, ἀπ' ὅπου ἀνεβαίνει τὸ γκάζι ἀπὸ ἕνα σπασμένο ἀγωγό. Μοιάζει σὰν ἕνας ἀντικατοπτρισμὸς μέσα στὸν παγωμένο πρωϊνὸ ἀέρα.

— Πόσοι νεκροί; — ρωτᾶς ἕναν ἀστυφύλακα.

— Μόνο ἕνας — σοῦ ἀπαντάει.

Ἡ ὀβίδα τρύπησε τὸ πεζοδρόμιο κ' ἔσκασε κάτω ἀπ' τὸ χῶμα. Ἂν ἔσκαγε στὴ σκληρὴ πέτρα τοῦ δρόμου οἱ νεκροὶ μπορεῖ νὰ ἦταν καὶ πενήντα.

Ὁ ἀστυφύλακας τοῦ σκεπάζει τὸ πάνω μέρος τοῦ κορμοῦ, ποὺ ἔμεινε δίχως κεφάλι. Στέλνουν νὰ φωνάξουν κάποιον νὰ φτιάξει τὸν ἀγωγὸ τοῦ γκαζιοῦ κι ἐσὺ ξαναμπαίνεις στὸ ξενοδοχεῖο νὰ κολατσίσεις. Μιὰ ὑπηρέτρια μὲ κόκκινα μάτια καθαρίζει τὸ μαρμάρινο δάπεδο ἀπ' τὸ αἷμα. Ὁ σκοτωμένος δὲν ἤσουνα ἐσύ, οὔτε κανένας γνωστός σου, κι ὁ καθένας ἔχει ὄρεξη τὸ πρωΐ, μετὰ ἀπὸ μιὰ κρυερὴ νύχτα, κι ὅταν πέρασε ὅλη τὴ μέρα στὸ μέτωπο τῆς Γκουανταλαχάρα.

— Τὸν εἴδατε; — ρώτησε κάποιος στὸ τραπέζι.

— Βέβαια, τοῦ ἀπαντᾶς.

Περνᾶμε ἀπὸ κεῖ δέκα φορὲς τὴν ἡμέρα, ἀπ' αὐτὴ τὴ γωνιά. Κάποιος ἀστειεύεται γιὰ τὰ καπρίτσια τῆς τύχης κ' ἕνας ἄλλος τοῦ λέει ὅτι δὲν πρέπει ν' ἀστειευόμαστε μ' αὐτὰ τὰ πράγματα. Καὶ σ' ὅλους ὑπάρχει ἕνα τυπικὸ συναίσθημα στὸν πόλεμο. «Δὲν εἴμουνα ἐγώ, καταλαβαίνεις; Δὲν εἴμουνα ἐγώ.»

Οἱ Ἰταλοὶ νεκροὶ στὴ Γκουανταλαχάρα δὲν ἤσουνα ἐσύ, κι' ἂς ἦταν Ἰταλοὶ νεκροί, μὰ ἔζησες τὰ νειάτα σου σ' ἐκεῖνα τὰ μέρη καὶ ἦταν λίγο σὰ νἄταν δικοί μας Νεκροί. Ὄχι. Πήγαινες στὸ μέτωπο τὸ πρωΐ μ' ἕνα μικρὸ ἄθλιο αὐτοκίνητο, μ' ἕνα πιὸ ἄθλιο ἀκόμα κοντούλη σωφέρ, ποὺ ἔπασχε φανερὰ ὅσο πλησιάζαμε στὴ

μάχη. Ἀλλὰ τὸ βράδυ, ἀργὰ καμιὰ φορά, δίχως φῶτα, μὲ τὰ μεγάλα καμιόνια ποὺ σὲ ξεπερνοῦσαν σαματατζίδικα, γύριζες πίσω νὰ κοιμηθεῖς σ' ἕνα κρεβάτι μὲ σεντόνια, σ' ἕνα καλὸ ξενοδοχεῖο, ποὺ πλήρωνες ἕνα δολλάριο τὴν ἡμέρα γιὰ τὰ καλύτερα δωμάτια, στὴν πρόσοψη. Τὰ μικρὰ δωμάτια στὸ πίσω μέρος, ἀπ' τὴν πλευρὰ ποὺ δὲν ἔπεφταν οἱ βόμβες, ἦταν πολὺ πιὸ ἀκριβά. Μετὰ τὴν ὀβίδα ποὺ ἔσκασε στὸ πεζοδρόμιο μπρὸς στὸ ξενοδοχεῖο, βρῆκες ἕνα ὡραῖο γωνιακὸ δωμάτιο μὲ δυὸ κρεβάτια, ἀπὸ ἐκείνη τὴν πλευρά, δυὸ φορὲς μεγαλύτερο ἀπ' αὐτὸ ποὺ εἶχες πρῶτα, μὲ λιγότερο ἀπὸ ἕνα δολλάριο. Δὲν εἶμουνα ἐγὼ αὐτὸς ποὺ σκότωσαν. Καταλαβαίνεις; Δὲν εἶμουνα ἐγώ. Κι αὐτὴ τὴ φορὰ δὲν εἶμουνα ἐγώ.

Μετά, σ' ἕνα νοσοκομεῖο, ποὺ ἦταν δωρεὰ τῶν «ἀμερικανῶν φίλων τῆς Ἱσπανικῆς Δημοκρατίας», καὶ βρίσκεται ἔξω ἀπ' τὴν πόλη, ἀπ' τὴν πίσω μεριὰ τοῦ μετώπου τῆς Μοράτα, στὸ δρόμο γιὰ τὴ Βαλένθια. Κάποιος μοῦ εἶπε:

— Θέλει νὰ σᾶς δεῖ ὁ Ράβεν.

— Μὰ τὸν ξέρω ἐγώ;

— Δὲν πιστεύω, μοῦ εἶπαν, ἀλλὰ θέλει νὰ σᾶς δεῖ.

— Ποῦ εἶναι;

—'Απάνω.

'Απάνω ἔκαναν μετάγγιση αἵματος σὲ κάποιον μὲ πολὺ γκρίζα φάτσα, ποὺ ἦταν ξαπλωμένος σ' ἕνα κρεβατάκι μὲ τὸ χέρι του τεντωμένο πρὸς τὰ ἔξω. Βογγοῦσε ἀπρόσωπα, ἀποστρέφοντας τὸ βλέμμα ἀπ' τὴ γουργουριστὴ μπουκάλα. Βογγοῦσε μηχανικά, σὲ κανονικὰ διαστήματα καὶ δὲν φαινόταν ὅτι ἦταν αὐτὸς ποὺ ἔβγαζε τὰ βογγητά. Τὸ στόμα του ἔμενε κλειστό.

— Ποῦ εἶναι ὁ Ράβεν; ρώτησα.

—'Εδῶ εἶμαι, εἶπε ὁ Ράβεν.

Ἡ φωνὴ ἐρχόταν ἀπὸ ἕνα σωρό, σκεπασμένο μὲ μιὰ ἄθλια γκρίζα κουβέρτα. 'Απάνω ἀπάνω στὸ σωρὸ ἦταν δυὸ σταυρωμένα χέρια καὶ κάτι ποὺ ἦταν κάποτε πρόσωπο ἀλλὰ τώρα ἦταν μιὰ κίτρινη ἐπιφάνεια μὲ πέτσες, τυλιγμένη λοξὰ μὲ ἐπιδέσμους πάνω ἀπ' τὸ μέρος ποὺ ἦταν κάποτε τὰ μάτια.

—'Εσεῖς ποιὸς εἶσθε; ρώτησε ὁ Ράβεν. Τοῦ ἔλειπαν τὰ χείλη μὰ μιλοῦσε καλούτσικα καὶ εἶχε μιὰ εὐχάριστη φωνή.

—Ὁ Χεμινγουαίη, ἀπάντησα. Ἦρθα νὰ δῶ πῶς εἶσθε.

—Ἡ φάτσα μου εἶχε τὰ χάλια της, εἶπε. Κάηκε ἀπ' τὴ χειροβομβίδα, ξεπετσιάστηκε κάνα δυὸ φορές, μὰ τώρα πάει καλύτερα.

— Φαίνεται ὅτι πάει καλύτερα, εἶπα ἐγώ. Πάει πολὺ καλά.

Δὲν κοίταζα τὸ πρόσωπό του, ὅσο μιλοῦσα.

— Πῶς πᾶνε τὰ πράματα στὴν 'Αμερική; ρώτησε. Τί σκέφτονται γιὰ μᾶς ἐδωπέρα;

Σχέδια: *Ἀντρέα Σκουρογιάννη*

— Τὰ πράγματα ἄλλαξαν πολύ, εἶπα. Ἄρχισαν νὰ τὸ καταλαβαίνουν ὅτι τὸν πόλεμο θὰ τὸν κερδίσει ἡ κυβέρνηση.

—Ἔτσι νομίζετε;

— Φυσικά, εἶπα.

— Εἶμαι πολὺ χαρούμενος, εἶπε. Δὲν θὰ μὲ πείραζε καθόλου τοῦτο ἐδῶ, ἂν μποροῦσα νὰ παρακολουθήσω ὅ,τι γίνεται. Δὲν μὲ πειράζει ὁ πόνος, νὰ ξέρετε. Δὲν μοῦ φάνηκε ποτὲ καὶ τόσο σπουδαῖο πράμα. Μὰ ἐνδιαφερόμουνα πάντα γιὰ τὰ πράγματα καὶ στ' ἀλήθεια δὲν θὰ μὲ πείραζε καθόλου γιὰ τὸν πόνο, ἂν μποροῦσα μονάχα νὰ παρακολουθήσω τὰ γεγονότα μὲ πλήρη συνείδηση. Θὰ μποροῦσα νὰ εἶμουνα καὶ χρήσιμος σὲ κάτι. Ξέρετε, δὲ νοιάστηκα καθόλου γιὰ τὸν πόλεμο. Τὴν ἔβγαλα καλὰ στὸν πόλεμο. Λαβώθηκα τὴν πρώτη φορὰ καὶ σὲ δυὸ βδομάδες εἶμουνα πάλι στὸ τάγμα μου. Δὲν μποροῦσα νὰ μείνω μακριά. Μετὰ μοὔρθε τοῦτο ἐδῶ.

Ἔβαλε τὸ χέρι του στὸ δικό μου. Δὲν ἦταν χέρι ἐργάτη. Δὲν εἶχε κάλους καὶ τὰ νύχια του στὰ μεγάλα καὶ ἴσια του δάκτυλα ἦταν στρογγυλὰ καὶ λεῖα.

« Πῶς πῆγε;

— Μά, βρήκαμε κάτι φαντάρους ποὺ τὄσκαγαν καὶ πήγαμε νὰ τοὺς ἀνασυντάξουμε, νὰ ποῦμε, καὶ τὰ καταφέραμε. Μετὰ εἴχαμε σωστὴ μάχη μὲ τοὺς φασίστες καὶ τοὺς δώσαμε τράκο. Ἦταν ἄσκημη μάχη στ' ἀλήθεια, μὰ τοὺς νικήσαμε, κ' ὕστερα κάποιος μοῦ πέταξε αὐτὴ τὴ χειροβομβίδα.

Ὅσο κρατοῦσα τὸ χέρι του στὸ δικό μου καὶ τὸν ἄκουγα, δὲν πίστευα οὔτε λέξη ἀπ' αὐτὰ ποὺ μοῦ ἔλεγε. Ὅ,τι ἔμενε ἀπ' αὐτὸν δὲν ἔμοιαζε μὲ κανένα τρόπο μὲ ἀπομεινάρι στρατιώτη. Δὲν ἤξερα πῶς εἶχε πληγωθεῖ, μὰ αὐτὰ ποὺ μοῦ ἔλεγε δὲν μοὐρχόντουσαν καὶ πολὺ ἀληθινά. Ἦταν λίγο πολὺ ὁ τρόπος ποὺ ἤθελαν ὅλοι νὰ εἶχαν τραυματιστεῖ. Ἤθελα ὅμως νὰ νομίζει πὼς τὸν πίστευα.

—Ἀπὸ ποῦ εἶστε; τὸν ρώτησα.

—Ἀπὸ τὸ Πίτσμπουργκ. Ἐκεῖ ἔβγαλα τὸ πανεπιστήμιο.

— Τί δουλειὰ κάνατε πρῶτα;

— Δούλευα στὶς κοινωνικὲς ἀσφαλίσεις,— εἶπε. Κατάλαβα ὅτι δὲν ἦταν ἔτσι κι ἀναρωτιόμουνα μὲ ποιὸ τρόπο στ' ἀλήθεια νὰ εἶχε τραυματιστεῖ τόσο φριχτά, ἀλλὰ δὲν ἔδωσα σημασία. Στὸν πόλεμο ποὺ γνώρισα οἱ ἄνθρωποι ἔλεγαν τὶς πιὸ πολλὲς φορὲς ψέματα γιὰ τὸ πῶς εἶχαν τραυματιστεῖ. Ὄχι ἀμέσως. Μετά. Κ' ἐγὼ ἔλεγα ψέματα στὸν καιρό μου. Κυρίως ἀργὰ τὸ βράδυ. Μὰ χαιρόμουνα νὰ νομίζει πὼς τὸν πίστευα καὶ μιλήσαμε γιὰ βιβλία. Ἤθελε νὰ γίνει συγγραφέας. Τοῦ εἶπα γι' αὐτὸ ποὺ ἔγινε στὴ Γκουανταλαχάρα καὶ τοῦ ὑποσχέθηκα ὅτι θὰ τοὔφερνα κάτι ἀπ' τὴ Μαδρίτη τὴν ἄλλη φορὰ ποὺ θὰ περνούσαμε ἀπὸ κεῖ. Μπορεῖ νἄβρισκα καὶ κανένα ράδιο.

—Ἔμαθα ὅτι ὁ Ντὸς Πάσσος καὶ ὁ Σίνκλαιρ Λιούϊς, θἄρθουν κι' αὐτοὶ ἐδῶ πέρα, εἶπε.

— Ναί. Κι ὅταν θἄρθουν, θὰ τοὺς φέρω νὰ σᾶς δοῦνε.

—Ὤ, ναί. Περίφημα. Δὲν ξέρετε τί σημαίνει αὐτὸ γιὰ μένα.

— Θὰ τοὺς φέρω — εἶπα.

— Θἄρθουν γρήγορα;

— Μόλις ἔρθουν, θὰ τοὺς φέρω.

— Μπράβο Ἔρνεστ — εἶπε — Δὲν σᾶς πειράζει ποὺ σᾶς λέω Ἔρνεστ, ἔτσι;

Ἡ φωνὴ ἔβγαινε καθαρὴ καὶ γλυκειὰ ἀπ' αὐτὸ τὸ πρόσωπο ποὺ ἔμοιαζε μὲ λασπωμένο πεδίο μάχης, ποὺ τόχει ξεράνει ὁ ἥλιος.

— Ὄχι, μὰ τὴν ἀλήθεια — εἶπα — Γιατί; Ἀκοῦστε, γέρο μου, θὰ γίνετε καλά. Καὶ θἄστε καὶ χρήσιμος. Μπορεῖ νὰ μιλήσετε καὶ στὸ ράδιο.

— Μπορεῖ — εἶπε — Ἐσεῖς θὰ ξανάρθετε;

— Καὶ βέβαια — εἶπα — Δὲν ὑπάρχει ἀμφιβολία.

— Γειὰ χαρὰ Ἔρνεστ — μοῦ εἶπε —

— Γειὰ χαρὰ — τοῦ ἀπάντησα.

Στὸ κάτω πάτωμα μοῦ εἶπαν ὅτι ἔχασε καὶ τὰ δυό του μάτια καὶ μαζὶ μὲ τὴν παραμόρφωση στὸ πρόσωπο εἶχε καὶ ἄσχημες λαβωματιὲς στὰ πόδια.

— Ἔχασε καὶ μερικὰ δάκτυλα τῶν ποδιῶν — εἶπε ὁ γιατρός.— Μὰ δὲν τὸ ξέρει.

— Ποιὸς ξέρει ἂν θὰ τὸ μάθει ποτέ.

— Καὶ βέβαια θὰ τὸ μάθει — εἶπε ὁ γιατρὸς — θὰ γίνει καλά.

Καὶ ὅμως δὲν εἶσαι ἐσὺ ἀκόμα ὁ τραυματίας, μὰ αὐτὴ τὴ φορὰ εἶναι ἕνας συμπατριώτης σου. Ἕνας συμπατριώτης σου ἀπ' τὴν Πενσυλβανία, ὅπου κάποτε πολεμήσαμε στὸ Γκέττυσμπουργκ.

Μετὰ συνάντησα στὸ δρόμο τὸ Τζὰκ Κάννιγκαμ, τὸ διοικητὴ τοῦ Ράβεν, μὲ τὸ ἀριστερό του χέρι στὸ γύψο σὲ σχῆμα ἀεροπλάνου. Εἶχε τὸ τυπικὸ βάδισμα, σὰν κοκκόρι, τοῦ ἄγγλου στρατιωτικοῦ τῆς καρριέρας, ποὺ δέκα χρόνια κομματικῆς δραστηριότητας καὶ τὰ μεταλλικὰ ἐξέχοντα φτερὰ τοῦ γύψου δὲν κατόρθωσαν νὰ τὸ ἐξαλείψουν. Εἶχε τρία νωπὰ τραύματα ἀπὸ σφαῖρα ντουφεκιοῦ στὸ ἀριστερὸ χέρι. Τὰ κοίταξα. Τὸ ἕνα ἦταν σηπτικὸ καὶ μιὰ ἄλλη σφαῖρα μπῆκε ἀπ' τὴν ὠμοπλάτη στὴν ἀριστερὴ μεριὰ τοῦ θώρακα, τὸν τρύπησε κ' ἔμεινε μέσα. Μοῦ εἶπε μὲ στρατιωτικὴ ὁρολογία γιὰ τὸ πῶς προσπάθησαν ν' ἀνασυντάξουν τοὺς στρατιῶτες ποὺ ὑποχωροῦσαν στὴ δεξιὰ πτέρυγα τοῦ τάγματός του, γιὰ τὴν ἔφοδό του μὲ χειροβομβίδες σ' ἕνα χαράκωμα ποὺ τὸ ἕνα μέρος τὸ εἶχαν οἱ φασίστες καὶ τὸ ἄλλο οἱ κυβερνητικοί, γιὰ τὴν κατάληψη τοῦ χαρακώματος καὶ πῶς μὲ ἕξη ἄντρες κ' ἕνα κανόνι τύπου Λιούϊς ἔκοψαν ἔξω ἀπ' τὶς γραμμές τους καμιὰ ὀγδοντάριὰ φασίστες, γιὰ τὴν ἀπελπισμένη τους ἄμυνα σὲ μιὰ θέση ποὺ δὲν μποροῦσε νὰ κρατηθεῖ ὡσότου ἦρθαν τὰ κυβερνητικὰ στρατεύματα καὶ μὲ μιὰ ἐπίθεση ἰσορρόπησαν τὸ μέτωπο. Τὰ εἶπε ὅλα αὐτὰ μὲ ἀρκετὴ σαφήνεια, μὲ πεποίθηση, μὲ ἀκρίβεια καὶ μὲ μιὰ ἔντονη προφορὰ τῆς Γλασκώβης. Εἶχε δυὸ βαθιὰ διεισδυτικὰ ἀετίσια μάτια καὶ ἀκούγοντάς τον μάντευες τί λογιῶ στρατιώτης ἦταν. Στὸν τελευταῖο πόλεμο θὰ ἔπαιρνε πολεμικὸ σταυρὸ γι αὐτὰ ποὺ εἶχε κάνει. Μὰ σ' αὐτὸ τὸν πόλεμο δὲν ὑπάρχουν παράσημα. Τὰ τραύματα εἶναι τὰ μοναδικὰ παράσημα καὶ δὲν σοῦ δίνουν σειρήτια γιὰ τὶς πληγές.

«Ὁ Ράβεν ἦταν κι αὐτὸς σὲ τοῦτο τὸ πανηγύρι — εἶπε — Δὲν ἤξερα ὅτι τραυματίστηκε. Εἶναι πολὺ ἐν τάξει. Τὴν ἔπαθε μετὰ ἀπὸ μένα. Οἱ φασίστες ποὺ κόψαμε ἔξω ἦταν ἄριστοι στρατιῶτες. Δὲν ἔρριχναν ποτὲ στὰ κούφια ὅταν εἴμασταν σὲ κείνη τὴν ἄσχημη θέση. Περίμεναν στὰ σκοτεινὰ ὥσπου νὰ μᾶς ἀνακαλύψουν καὶ μετὰ ἔριχναν. Ἔτσι εἶναι ποὺ πῆρα τέσσερες σφαῖρες στὸ ἴδιο μέρος.»

Μιλήσαμε ἀκόμα λίγο καὶ μοῦ εἶπε πολλὰ πράγματα. Ὅλα σπουδαῖα, μὰ κανένα δὲν ἦταν τόσο σπουδαῖο ὅσο τὸ γεγονὸς πὼς ὅσα μοῦ εἶπε ὁ Τζαίη Ράβεν, ἀπὸ τὸ Πίτσμπουργκ ποὺ δούλευε στὶς κοινωνικὲς ἀσφαλίσεις καὶ δὲν εἶχε καμιὰ στρατιωτικὴ ἐξάσκηση, ἦταν ἀλήθεια. Εἶναι ἕνας καινούριος παράξενος πόλεμος ἐτοῦτος ποὺ ἐσὺ μαθαίνεις ἀκριβῶς ὅτι εἶσαι ἱκανὸς νὰ πιστέψεις.

ΤΟ ΜΑΝΙΦΕΣΤΟ ΤΩΝ ΔΙΑΝΟΟΥΜΕΝΩΝ

Ὁ ποιητὴς Χουὰν Ραμὸν Χιμένεθ μιλάει σὲ συγκέντρωση στρατιωτῶν στὴ Μαδρίτη. Ἀργότερα ὁ Χιμένεθ πέθανε σὲ στρατόπεδο συγκέντρωσης τοῦ Φράνκο.

*

(Τὸν Ἰούλιο τοῦ 1937 ἔγινε στὴ Βαλένθια, τὴ Μαδρίτη καὶ τὴ Βαρκελώνη τὸ Β΄ Συνέδριο τῆς Διεθνοῦς Ἕνωσης τῶν συγγραφέων γιὰ τὴν ὑπεράσπιση τῆς κουλτούρας. Οἱ ἐργασίες τοῦ συνέδριου ἔληξαν στὸ Παρίσι στὶς 17 Ἰουλίου. Οἱ σύνεδροι περιόδευαν στὶς ἱσπανικὲς πόλεις σὲ ἔνδειξη ἀλληλεγγύης πρὸς τοὺς μαχητὲς τοῦ μετώπου. Συμμετεῖχαν ἀντιπρόσωποι ἀπὸ εἰκοσιοχτὼ κράτη καὶ ἀνάμεσα στὶς ὑπογραφὲς τῆς τελικῆς διακήρυξης, ποὺ ἀναδομιεύουμε ἐδῶ, ἀναφέρουμε τὸ ὀνόματα τοῦ Ἀλέξη Τολστόϊ, Ἀντρὲ Μαλρώ, Ζυλιὲν Μπεντά, Στέφεν Σπέντερ, Ἄντερσεν Νέξε, Λουΐ Ἀραγκόν, Ἄννα Σέγκερς, Ραφαὲλ Ἀλμπέρτι, Χοθὲ Μπεργιαμίν, Πάμπλο Νερούντα, Νικόλα Γκιλλιέν, Πὼλ Βαϊγιὰν - Κουτυριέ, Γυούσταφ Ρέγκλερ κλπ.).

Μὲ βάση τὶς ἀρχὲς καὶ τὶς ἀποφάσεις τοῦ πρώτου Συνεδρίου τῆς Ἕνωσής τους, οἱ συγγραφεῖς ἀπὸ 28 κράτη, ποὺ συγκεντρώθηκαν γιὰ τὸ Β΄ Διεθνὲς Συνέδριο ποὺ πραγματοποιήθηκε στὴ Βαλένθια, τὴ Μαδρίτη καὶ τὴ Βαρκελώνη κ' ἔκλεισε τὶς ἐργασίες του στὶς 17 Ἰουλίου στὸ Παρίσι:

1) Διακηρύσσουν ὅτι ὁ κυριώτερος ἐχθρὸς τῆς κουλτούρας, ποὺ ἔχουν ὑποχρέωση νὰ τὴν ὑπερασπίσουν, εἶναι ὁ φασισμός.

2) Δηλώνουν ὅτι εἶναι ἕτοιμοι νὰ πολεμήσουν τὸ φασισμὸ μὲ ὅλα τὰ μέσα ποὺ ἔχουν στὴ διάθεσή τους, εἴτε παρουσιάζεται ἀνοιχτὰ μὲ τὸ πρόσωπό του, εἴτε μεταμφιέζεται γιὰ νὰ πετύχει τοὺς καταστροφικούς του σκοπούς. Ὅτι εἶναι ἕτοιμοι νὰ πολεμήσουν ἐνάντια στοὺς πολεμοκάπηλους.

3) Διαδηλώνουν ὅτι στὸν πόλεμο ποὺ ἄρχισε ὁ φασισμὸς ἐνάντια στὴν κουλτούρα, τὴ δημοκρατία, τὴν εἰρήνη, τὴν εὐτυχία καὶ τὴν εὐημερία τῆς ἀνθρωπότητας, καμιὰ οὐδετερότητα δὲν εἶναι νοητή, ὅπως τὸ ἀποδείχνει ἡ σκληρὴ πεῖρα τῶν συγγραφέων σὲ πολλὰ κράτη, ὅπου ἡ σκέψη περιορίστηκε σὲ φρικτὲς συνθῆκες παρανομίας.

Γιὰ ὅλους αὐτοὺς τοὺς λόγους ἀπευθύνουν ἐπίσημη ἔκκληση στοὺς συγγραφεῖς ὅλου τοῦ κόσμου, σ' ὅσους πιστεύουν βαθειὰ καὶ εἰλικρινὰ στὴν ἀνθρώπινη ἀποστολή τους, στὴ δύναμη τοῦ γραφτοῦ λόγου καὶ τοὺς καλοῦν νὰ πάρουν θέση χωρὶς ἀμφιταλαντεύσεις στὴν ἀπειλὴ ποὺ κρέμεται πάνω στὴν κουλτούρα καὶ τὴν ἀνθρωπότητα.

Ἀπευθύνονται κυρίως σ' αὐτοὺς πού, κακῶς πληροφορημένοι, ξεγελιοῦνται ἀκόμα ὅτι μποροῦν νὰ κρατήσουν μιὰ οὐδέτερη στάση, καὶ σ' αὐτοὺς ἀκόμα ποὺ πιστεύουν στὶς γελοῖες ὑποσχέσεις, πίσω ἀπ' τὶς ὁποῖες ὁ φασισμὸς καλύπτει τὸ καταστροφικό του ἔργο τοῦ θανάτου. Ζητοῦν ἀπὸ τοὺς συγγραφεῖς νὰ ἐκπληρώσουν τὸ ἱστορικό τους χρέος, νὰ ἑνωθοῦν μαζί τους, νὰ πάρουν μέρος στὸν ἀγώνα γιὰ τὸ καλὸ ὅλου τοῦ λαοῦ καὶ νὰ διασώσουν ἔτσι μιὰ κοινὴ πολύτιμη κληρονομιά.

Χαιρετίζουν τὴ δημοκρατικὴ Ἱσπανία, τὸ λαό της, τὴν κυβέρνησή της, τὸ στρατό της, ποὺ εἶναι πρωτοπορία στὸ πιὸ κρίσιμο σημεῖο τῆς μάχης, καὶ ἀναγνωρίζουν ὅτι ὁ πόλεμος τῆς Ἱσπανίας εἶναι ἡ πρώτη πράξη, ἀπ' τὴν ὁποία δὲν θὰ κάνουν πίσω.

Χαιρετίζουν στὴ δημοκρατικὴ Ἱσπανία τὸν πρωταθλητὴ τῆς δημοκρατίας, τὸ φρουρὸ τῆς κουλτούρας καὶ τῆς εἰρήνης, ὅπως τὸ ἀπόδειξε εὐγενικὰ ἡ Σοβιετικὴ Ἕνωση, μαζὶ μὲ ἄλλα ἔθνη ποὺ ἀκολούθησαν τὸ παράδειγμά της, προσφέροντας ἀδελφικὴ βοήθεια στὴν ἐλεύθερη Ἱσπανία.

Τάσσονται νὰ ὑπερασπίσουν τὴ δημοκρατικὴ Ἱσπανία ὁπουδήποτε κι ἂν ἀπειλεῖται καὶ νὰ κερδίσουν στὴν ὑπόθεσή της τοὺς ἀναποφάσιστους καὶ τοὺς παρασυρμένους.

Καὶ τέλος διαδηλώνουν μὲ τὸν πιὸ ἀδιαφιλονίκητο τρόπο τὴν ἀκλόνητη πίστη τους στὴν νίκη τοῦ ἱσπανικοῦ λαοῦ.

ΡΩΜΑΙΟΣ, ΙΟΥΛΙΕΤΤΑ ΚΑΙ ΤΑ ΣΚΟΤΑΔΙΑ...

Τοῦ
ΓΙΑΝ ΟΤΣΕΝΑΣΕΚ

μεταφράζει
ὁ Κ. ΠΟΡΦΥΡΗΣ

(Συνέχεια ἀπὸ τὸ προηγούμενο)

Τὰ ὑπόκωφα χτυπήματα ἀντηχοῦσαν ἀπαίσια καὶ ἀπὸ τὸ πρῶτο ὡς τὸ τελευταῖο πάτωμα τοῦ παλιοῦ σπιτιοῦ ὅλο τὸν κόσμο τὸν ἔπιασε φόβος.

—Ἀουφμάχεν! Ἀουφμάχεν! οὐρλιαζε. Τράνταζε τὸ πόμολο κι ὕστερα μὲ μιὰν ἀκατανόητη λογικὴ ἄρχισε ν' ἀνασηκώνει τὴν πόρτα γιὰ νὰ τὴν ξεκολλήσει ἀπὸ τὶς θηλειές της. Μὰ ὅὲν τὸ κατάφερνε. Καὶ ξανάρχιζε μὲ δαιμονικὸ πάθος νὰ χτυπάει γροθιὲς τὸ σανίδι. Ἀουφμάχεν! Ἄνοιξε!... Παλιοοβριά! Ἐδῶ μέσα εἶσαι, τὸ ξέρω! Ἀουφμάχεν!

Ἀπὸ μέσα ἐκείνη τ' ἄκουγε ὅλα. Ἤξερε πὼς ζυγώνει τὸ τέλος της.

Ξημέρωνε γρήγορα. Ἀπὸ τὸ παράθυρο τρύπωνε μιὰ τριανταφυλλιὰ φεγγοβολή,καὶ τὸ βροντοκόπι συνεχιζόταν ἀδιάκοπα. Στεκόταν τώρα ὄρθια, στὴ μέση τῆς καμαρούλας, μὲ τὰ χέρια της νὰ κρέμονται δῶθε κεῖθε στὸ κορμί της, καὶ περίμενε. Μόνο περίμενε. Ἀνάσαινε ἀργά, ἡ πνοὴ σκόνταφτε στὸ λαρύγγι της. Ἤθελε νἄχει κλειστὰ τὰ μάτια. Ἔτσι ἔνιωθε καλύτερα. Ἔνιωθε μιὰ παγωμένη ἠρεμία. Ἐγκατάλειψη. Νὰ μὴ βλέπει τίποτα. Σὲ λίγο θἄχαν τελειώσει ὅλα. Ἄχ αὐτὴ ἡ λύπηση ποὺ ὅάραινε κ' ἔσφιγγε τὴν καρδιά της, ἦταν ἐκεῖνος.

Ποῦ νὰ ὅρίσκεται ἐτούτη τὴ στιγμή; Γιατὶ δὲν εἶναι ἐδῶ; Ἔνιωθε ἀκόμα γιομάτη ἀπὸ δαῦτον.

Μιὰ ὅροχὴ γροθιὲς στὴν πόρτα κ' ἕνα πνιχτὸ οὐρλιασμα τὴν ξανάφεραν στὴν πραγματικότητα. Καὶ τὸ ξύλο τῆς πόρτας νὰ τρίζει. Νὰ φύγει, πῶς νὰ φύγει; Στριφογύρισε σὰν τρελλὴ μέσα στοὺς τοίχους, τὸ κορμί της ὑπάκουε στὸ ἔνστιχτο τοῦ κυνηγημένου ζώου. Πῶς νὰ φύγει; Τὸ παράθυρο! Ὄχι, γύρισε πίσω! Νὰ κρυφτ κάτου ἀπὸ τὸ ντιβάνι! Στὸ τέλος ξέσπασε κλάματα, κυριεμένη ἀπὸ ἕνα τυφλὸ τρόμο κι ἐπίμονες γροθιὲς στὴν πόρτα νὰ μπήγονται σ καρφιὰ μέσα στὸ κρανίο της. Σωριάστηκε ντιβάνι καὶ ὅούλωσε τ' αὐτιά της.

—Ἀουφ - μὰ — χέν! Ἄνοιξε!

Μιὰ ἄγνωστη ὅύναμη τὴν ἔκανε νὰ σηκωθ πετάχτηκε στὴν ἄλλη πόρτα. Μ' ἕνα χτύπη τὴν ἄνοιξε διάπλατα, καὶ ὅρμησε στὸ ἔρη ραφτάδικο. Μὲ τὶς κουρτίνες τῆς συσκότι κατεβασμένες, ἦταν θεοσκότεινα ἐκειμέσα! Τ κλιζε, προχωροῦσε ψηλαφώντας μπροστὰ μὲ λεύτερο χέρι της. Τὸ τραπέζι, ἡ καρέκλα κοῦκλα τῆς δοκιμῆς, τὸ σίδερο, τὸ πακέτο τὰ παλιὰ φιγουρίνια, ἡ μεγάλη ψαλίδα τῆς πῆς! Νὰ τὴν πάρει, νὰ γυρίσει τὶς μῦτες στῆθος της, νὰ τὶς μπήξει ἐκεῖ, στὸ σημ ὅπου πάλλει ἡ ζωή. Νὰ τελειώσει μ' ὅλα ξανάὅρει τὴ γαλήνη, νὰ φύγει! Ἕνα ὃυν χτύπημα στὰ μελίγγια ἀπόσπασε τὴν ψαλ ἀπὸ τὸ χέρι της, οἱ γάμπες της λύγισαν ἀ ἡ λιγοθυμιὰ μούδιασε τὶς αἰσθήσεις της... πιτέλους! Οἱ γροθιὲς στὴν πόρτα κι οἱ ὅρο ἀπὸ τὶς μπαταριὲς ἐρχόντανε τώρα ἀπὸ κριά, κύλησε στὸ πάτωμα, μὲ τὄνα της γαντζώθηκε ἀπὸ τὴ ραφτομηχανή, μὲ τ' κρατοῦσε τὴν κασετίνα της. Ἡ σιωπή... τέλους θὰ σωπάσουν ὅλα, μόνο σιωπή, τ ἄλλο, ἄχ, ἀναστέναξε, κ' ἐγκαταλείφτηκε γλυκειὰ αἴσθηση τοῦ ἀσυνείδητου.

Τὸ φῶς! Μὰ εἶναι δυνατό; Τώρα, στ λος... Κι ὡστόσο... Ἀπὸ τὰ πυκνὰ τ τόκλαδα περνοῦσε μιὰ φεγγοβολή, κι ἀνά σὰν ψιλὸ δίχτυ πάνω στὸ πρόσωπό της. Ἔ σε πεισματικὰ τὰ μάτια. Ἔνιωσε ὕστερα

χέρια νὰ τὴν ἀγγίζουν.

Κ' ἕνα ἐπίμονο ψιθύρισμα κοντὰ στὸ πρόσωπό της:

—Ἔλα! Κάνε γρήγορα μικρούλα μου... μὴ μὲ φοβᾶσαι ἐμένανε!

Δὲ μποροῦσε νὰ τὸ πιστέψει ὅταν ἔνιωσε ἐκεῖνα τὰ ἀνθρώπινα χέρια νὰ τὴν ἀνασηκώνουν, μισοπεθαμένη, κι οὔτε ποὺ ἀντιστάθηκε ὅταν τὴν τράβηξαν συρτὰ πάνω στὸ πάτωμα.

—Ἄντε λοιπόν, σήκω! Ἡ φωνὴ προσπαθοῦσε νὰ τὴν πείσει σὰν νἄταν κανένα πεισματάρικο παιδί. Πρέπει νὰ κάνεις καρδιὰ τώρα, κατεργαρούλα!

Τὰ χέρια τὴν ἄφησαν. Ἔπεσε σὲ κάτι μαλακὸ καὶ κάτι μαλακὸ τὴ σκέπασε μ' ἕνα ζεστὸ καὶ γλυκὸ κῦμα καὶ ξαφνικὰ ξανάγινε σιωπὴ καὶ σκοτάδι. Στὰ ρουθούνια της τρύπωσε ἡ γνωστή της ἀψιὰ μυρουδιὰ τοῦ φρέσκοσιδερωμένου ρούχου.

—Κάτσε ἐκεῖ... πεσμένη... Καὶ μὴν κουνηθεῖς... μὴν κάνεις τίποτα κι ἀκουστεῖς... Θὰ σοῦ πῶ ἐγὼ πότε θά...

Μὰ ποῦ εἶναι; Ἡ κασετίνα ντέ! Ποῦ εἶναι ἡ κασετίνα της; Ἔψαξε ψηλαφητὰ καὶ τὴν ἔσφιξε ἀπάνω της. Θὰ τὴν φυλάξει ὡς τὸ τέλος. Κουβαριάστηκε γιὰ νὰ γίνει ὅσο δυνόταν πιὸ μικρή. Δὲν ἄνοιξε τὰ μάτια.

13

Ἡ πόρτα ὑποχώρησε. Ὁ Ράϋζεκ κατάφερε νὰ τὴν παραβιάσει, κι ὥρμησε στὴν καμαρούλα μὲ τὸ πόμολο, ποὺ τόχε πετάξει, στὸ χέρι.

Ἔψαξε ψηλαφητὰ στὸν τοῖχο καὶ βρῆκε τὸ διακόπτη. Ἡ λαχανιασμένη του ἀνάσα σφύριζε μέσα στὰ πλεμόνια του.

Τὰ μάτια του ἔτρεξαν ἠλίθια γύρω τριγύρω στὴν ἄδεια κάμαρα. Ἔτριψε τὰ μάτια μὲ τὴν ἀνάποδη τοῦ χεριοῦ του, προσπαθώντας νὰ καταλάβει. Παναπεῖ τόσκασε! Οἱ σκοτεινοὶ ἴσκιοι τῶν γειτόνων μπῆκαν ὕστερα ἀπ' αὐτὸν κ' ἔκαναν πίσω του, ἀμίλητοι, μιὰ μικρὴ μάζωξη. Ἔνιωθε τὴν ἀνάσα τους στὸ σβέρκο του.

Ξεχώρισε μισάνοιχτη τὴν πόρτα τοῦ ραφτάδικου, οἱ πλατεῖς του ὦμοι προχώρησαν στὸ ἄνοιγμα, μὰ τὸ ἀκίνητο σκοτάδι ποὺ βασίλευε ἐκειμέσα τὸν κάρφωσε στὴ θέση του.

Τὸ σκοτάδι τόσκισε ἕνας μακρὺς κῶνος φῶς, τλημμύρισε τὸ πρόσωπό του καὶ τὸ ξεγύμνωσε. Οἱ τσαλακωμένοι λωβοὶ τῶν αὐτιῶν του ἦταν κατακόκκινοι ἀπὸ τὸ θυμὸ καὶ τὰ ἠλίθια δακρυσμένα μάτια του ἀνοιγόκλεισαν ἀπὸ τὸ φῶς.

Ἕνα δαιμονικὸ πρόσωπο μεθυσμένο, ἀξιολύπητο.

—Τί θὲς ἐδῶ; ἀκούστηκε νὰ φωνάζει κάποιος ἀπὸ τὸ βάθος τοῦ σκοταδιοῦ.

Ὁ Ράϋζεκ τινάχτηκε ξαφνιασμένος, προχώρησε ἕνα βῆμα καὶ κίνησε τὶς γροθιὲς μπροστὰ του.

—Ποῦ εἶναι; Τὸ ξέρω πὼς κρύβεται ἐδῶ...

Ἀπὸ τὴν καμαρούλα μπῆκαν πίσω του μερικὲς σκοτεινὲς σκιές. Στάθηκαν ἐκεῖ, σ' ἕνα ἡμικύκλιο. Σώπαιναν. Προχώρησε ἄλλο ἕνα βῆμα, φυλάγοντας τὰ μάτια του ἀπὸ τὸ ἐκτυφλωτικὸ φῶς.

Μιὰ σκληρὴ φωνὴ τὸν σταμάτησε:

—Μὴν προχωρέσεις βῆμα! Καὶ μὴ σκούζεις! Θέλεις νἄρθουν ἐδῶ... ἐκεῖνοι ἐκεῖ, ἀπὸ τὸ δρόμο; Θὰ σὲ ντουφεκίσουν κακομοίρη μου κ' ἐσένανε μαζὶ μ' ἐμᾶς! Σὰν τὸ σκύλο...

Ἀκούστηκε καὶ πάλι ντουφεκίδι, ποὺ ἔκανε νὰ τρέμουν τὰ παραθυρόφυλλα.

—Κ' ἐσὺ ποιὸς εἶσαι; ρώτησε σφυριχτὰ ὁ Ράϋζεκ.

—Καὶ τί σὲ γνιάζει ἐσένανε; Κλέφτης εἶσαι; Τί γυρεύεις ἐδωμέσα;

—Αὐτὴ ρέ... κείνη ἡ τσιφούτισα... Δὲν κρύβετε ἐδῶ;

—Ἄει ἀπὸ κεῖ παλιομεθύστακα! Τί διάολο εἶδες! Μπρός, στρίβε! Καὶ γρήγορα μάλιστα πρὶν νὰ χάσω τὴν ὑπομονή μου, γύρνα στὴν τρύπα σου καὶ πᾶψε νὰ ὀνειρεύεσαι... Τ' ἀκοῦς; Κι ἂν κάνεις πὼς ἀνοίγεις τὸ βρωμόστομό σου, ὡς τὸ βράδυ δὲ θἄσαι ζωντανός... Σὲ παρακολουθοῦν χιλιάδες μάτια!

—Πῶς; Τί παναπεῖ;...

Ὁ ἠλεκτρικὸς φανὸς ζύγωνε τὸν παρείσακτο μὲ ἀργὸ καὶ κουτσὸ βῆμα κ' ἔλουζε τὴ χλωμὴ φάτσα του μέσα σ' ἕνα κάτασπρο φῶς... Ὁ Ράϋζεκ μπροστὰ σ' ἐκεῖνο τὸ φωτεινὸ σημεῖο ποὺ ὁλο προχωροῦσε, ἔκανε πίσω σὰν κάβουρας, ἄρχισε τὸ παραμιλητό... Ἡ ράχη του σκούντησε τὶς ἀνθρώπινες σκιὲς ποὺ στεκόντανε πίσω του καὶ τὶς ἔνιωσε νὰ κάνουν πιὸ πέρα μὲ συχασιά. Ἀνάμεσά τους ἀνοίχτηκε ἕνα πέρασμα ποὺ ἔφερνε στὴν ἄβυσσο, ἀναζήτησε μὲ τὰ χέρια του ἕνα στήριγμα, μὰ τὸ μόνο ποὺ ἄγγιξε ἦταν τὸ κατάμαυρο κενό.

—Μὴ μὲ πλησιάζεις! φώναξε μὲ τρεμουλιάρικη φωνὴ κι ἄπλωσε τὰ χέρια του μπροστά του. Μὰ ἐκείνη τὴ στιγμὴ ἔνιωσε νὰ χτυπάει τὸ πρόσωπό του ἕνα μαλακὸ πράμα. Δὲν πρόκανε νὰ καταλάβει καὶ τὸν χτύπησε καὶ δεύτερη φορά. Κι ὕστερα τρίτη. Ἔπεφταν βροχὴ τὰ

χτυπήματα, πνιχτά, στὸ πρόσωπό του, ἔκανε νὰ τὸ προστατέψει καὶ μὲ τὰ δυό του χέρια.

—Καὶ θὰν τὸ πλερώσεις! εἶπε ὁ ἄλλος ἀπὸ μέσα ἀπὸ τὸ σκοτάδι.

Κ' ἕνα κομμάτι ὕφασμα χτύπησε τὸ ἀγριεμένο μοῦτρο τοῦ Ράϋζεκ.

—Ἐδῶ δὲ ράβουν ροῦχα γιὰ κάτι ἀνθρώπους σὰν καὶ τοῦ λόγου σου!

Ἡ ἀπαίσια σιωπὴ ξανάπεσε πάνου στὸ ραφτάδικο, μιὰ σιωπὴ ποὺ τίποτα δὲν τὴν ἔκοβε, οὔτε κὰν τὸ γρατζούνισμα τῶν ποντικιῶν. Μόνο τὸ μαῦρο μουκανητὸ τοῦ κανονιοῦ καὶ τὸ κροτάλισμα τοῦ πολυβόλου φτάνανε ὡς ἐκεῖ ἀπ' ἔξω.

Ἡ λάμπα ἔσβησε.

Ὁ ἄνθρωπος ζύγωσε κουτσαίνοντας τὸ παράθυρο καὶ τράβηξε τὸ χαρτὶ τῆς συσκότισης.

Ἡ θεριστιάτικη χαρυγὴ σχεδίαζε πιὰ μέσα στὸ μισόφωτο τὰ περιγράμματα τῶν πραγμάτων. Ὁ ἐργάτης τἄξερε ὅλα αὐτὰ καλά. Μιὰν ὁλάκαιρη ζωὴ πέρασε ἀνάμεσά τους. Τὸ μάτι του ἔτρεξε γύρω - τριγύρω σ' ὅλο τὸ ραφτάδικο, ἄφησε τὸ παράθυρο καὶ πῆγε κουτσαίνοντας καὶ κάθησε σὲ μιὰ καρέκλα. Κάθησε μὲ καμπουριασμένη τὴ ράχη, μὲ τὴ στάση ποὺ τὸν εἶχαν μάθει νὰ παίρνει τόσα χρόνια δουλειᾶς, σὰν ραφτεργάτης. Τὸ στῆθος του τὄσφιγγε ἡ ἀγγοῦσα. Ἔπιασε μὲ τὰ χέρια του τὸ φαλακρὸ κρανίο του ποὺ τὸ βασάνιζαν ἕνα σωρὸ σκέψεις. Ἄχ αὐτὴ ἡ ὁρωμοζωή! Χμ... χμ... πάνου ἀπὸ τὶς στέγες βροντοῦσε, τὰ τζάμια τῶν παραθυριῶν ἔτρεμαν. Τὰ, τά, τά. Τ' ἀκοῦς; Εἶναι αὐτοί! Ἄχ, δὲν πᾶμε καλὰ φιλαράκοι μου! Ὁ φόβος τὸν πνίγει. Μὰ ἐκείνη τὴ στιγμὴ δὲν ἤθελε νὰ σκέφτεται τὸ φόβο. Σκεφτόταν τὸν ἑαυτό του. Ἕνας γερο - φουκαρατζίκος, ἀνώφελος, δίχως γυναίκα, δίχως παιδιά, πέρασε ὅλη του τὴ ζωὴ παίζοντας χαρτιά, ἀνώφελος σὰν τὰ χαλίκια τοῦ δρόμου. Καὶ λοιπόν, αὐτός! Πάει πολὺς καιρὸς ποὺ σέρνεται ἐδωμέσα, κουτσαίνοντας ἀπὸ τὸ ζερβί του ποδάρι. Ὁ πόλεμος βλέπεις τοῦ 14, ἡ Γαλικία...

Ἕνα σούρσιμο πίσω του τὸν ἔκανε νὰ γυρίσει τὸ κεφάλι του, οἱ σκέψεις του σκόρπισαν σὰν μιὰ κοπὴ σπουργίτια.

Στεκόταν ἐκείνη μπροστὰ στὴν πόρτα τοῦ διαδρόμου. Τὸ πρόσωπό της κάτω ἀπὸ τ' ἀνάτριχα μαλλιά της ἦταν σὰν ἕνας ἀόριστος λεκές. Μέσα στὸ διάφανο μισοσκόταδο ἔλαμπε κάτασπρο. Τὸν ἔπιασε σχεδὸν φόβος. Τὸ κίτρινο ἄστρο καὶ τὸ χέρι της νὰ κρατάει τὴ μαύρη κασετίνα. Σηκώθηκε. Δίχως ἄλλο δὲν τὸν ἔβλεπε, μπορεῖ νὰ μὴν ἤθελε νὰ τὸν ἰδεῖ. Οὔτε αὐτόν, οὔτε κανέναν. Ποτέ! Πρὶν νὰ προφτάσει νὰ κάνει τὴν παραμικρὴ κίνηση, ἐκείνη μ' ἕνα πήδημα, προχώρησε ἀδέξια, ὅπως οἱ μηχανικοὶ κοῦκλες. Ἕν, δυό! Τὴν ἔφτασε στὸ κατῶφλι τῆς πόρτας καὶ τῆς ἔφραξε τὸ πέρασμα μὲ τὸ κορμί του. Δὲν τοῦ ἄρεσε καθόλου ἐκεῖνο τὸ τυφλὸ βλέμμα ποὺ εἶχαν τὰ μεγάλα διαστεμένα μάτια της, τὰ γιομάτα σκοτάδι. Ἀκούμπησε τὸ χέρι του στὸν ὦμο της.

Τὴν τράνταξε, προσπάθησε νὰ τὴν ξυπνήσει.

—Ποῦ πᾶς, κατεργαρούλα;

—Ἀφῆστε με!

—Σύχασε! Ἐγὼ εἶμαι! Εἶναι ἔξω, δὲν τοὺς ἀκοῦς;

—Πρέπει... μουρμούρισε ἐκεῖνο τὸ θεόρατο στόμα... Πρέπει νὰ φύγω... πρέπει...

—Μὰ ποῦ θὰ πᾶς, ἀρνάκι μου... πεθές...

—Πρέπει νὰ πάω νὰ τοὺς ὁρῶ... Εἶ στὴν Τερεζίνα. Ἀφῆστε με! Μπορεῖ καὶ μοῦ γράφουν καί... Δὲν ἔχω πιὰ δουλειὰ ἐδῶ πέρα... Δὲν μπορεῖτε νὰ μὲ κρατᾶτε... τοὺς σκοτώσουν... καταλαβαίνετε... ἀφῆστε με...

Τὰ χέρια του ἔσφιγγαν τοὺς εὔθραυστους μους,τράνταζε τὸ λυγερὸ μίσχο ἐκείνου τοῦ κατσίστικου κορμιοῦ ποὺ χτυπιόταν κάτω ἀπὸ δάχτυλά του. Τὴν ἔσφιξε ἀπάνω του μ' ὅ του τὴ δύναμη καὶ τῆς χάϊδεψε γιὰ νὰ παρηγορήσει, τὰ μαλλιά. Ἀπὸ τὰ μάτια ἔσταζαν δάκρυα κ' ἔλουζαν τὸ πρόσωπό Ἔκλαιγε. Ἔκλαιγε γι' αὐτή, γιὰ τὸν ἑα του, γιὰ κεῖνο τὸ σκληρὸ καὶ παράφρονα κόσ

Τὴν παρακαλοῦσε, μὰ κείνη δὲν ἄκουγε.

—Ἀφῆστε με, ἀφῆστε με, ἀφῆστε με...

Ἔκανε σὰν ἀγριόγατα, ὁ ἐργάτης δὲ ροῦσε νὰ φανταστεῖ πῶς κρυβόταν μέσα κεῖνο τὸ λεπτὸ κορμί της τόση δύναμη. ριξε τὰ δυό της χέρια στὸ στῆθος του καὶ μιὰν ἀπότομη κίνηση τὸν ἔσπρωξε, τόσο πο τὸς τρίκλισε, ἔπεσε στὴ γωνιὰ τοῦ τραπε καὶ σωριάστηκε ἀγκομαχώντας καὶ λαχα ζοντας στὴν καρέκλα κ' ἐκείνη δίχως νὰ δώσει τὸν καιρὸ νὰ συνέλθει, γύρισε τὸ πό

Ἡ πόρτα ἦταν ἀνοιχτὴ ἀπὸ μέσα. Μὲ νησία κουναδιοῦ τρύπωσε ἀνάμεσα στὰ μισ γμένα πορτόφυλλα, ἔτριξε ἡ κλειδαριά. Ἔ ἔφυγε!

Ὁ διάδρομος! Ἔρημος! Σιωπηλός!

Κοίταξε γύρω της, ἡ καρδιά της χτυ δυνατὰ στὸ στῆθος. Ὕστερα ἡ σκάλα... μονορροῦφι τὰ σκοτεινὰ στριφογυριστὰ σκ ἡ κασετίνα της σκουντοῦσε στὸν τοῖχο, τ κούνια της χτυποῦσαν τὰ φαγωμένα σανί

ὁ ἦχος ποὖβγαινε ἦταν ὑπόκωφος καὶ συγκε-
χυμένος. Τὴ χτύπησε ἡ μυρουδιὰ τῆς μούχλας
ποὖβγαζε ὁ διάδρομος. Τί 'ταν αὐτὸ ποὖβλεπε!
Δεξιὰ ὁ καταθλιπτικὸς διάκοσμος τῆς αὐλίτσας,
ἕνα καλάθι γιομάτο καπνιά, καὶ τὸ καρότσι τοῦ
καπνοδοχοκαθαριστῆ. Κι ἀριστερὰ τὰ σκοτά-
δια, ἡ ξώπορτα τοῦ χτιρίου! Ἔτρεξε κατὰ κεῖ,
πρόσεξε ἀμέσως πὼς στὴν πόρτα στεκόταν μιὰ
μαύρη σκιά. Βλέποντάς την ἐκεῖνος ὁ ἄνθρω-
πος ἔβγαλε μιὰ κραυγὴ φρίκης. Τὸν ἔσπρωξε,
ἔνιωσε γιὰ ἕνα δευτερόλεφτο μέσα στὸ χέρι
της τὸ κρύο μπρούτζινο πόμολο, τὸ κενὸ πλάτυ-
νε: ὁ δρόμος!

Τὸ φῶς τῆς μέρας! Μὰ δὲν εἶχε βγεῖ ἀκόμα
ὁ ἥλιος.

Μιὰ τρομερὴ μπαταριὰ ἔσκισε τὸν ἀγέρα καὶ
τὴν κάρφωσε στὴ θέση της. Ἀντηχοῦσαν ντου-
φεκιές. Ἡ πόρτα τοῦ χτιρίου ξανάκλεισε πίσω
της. Κόλλησε στὴν κλειστὴ βιτρίνα ἑνὸς μαγα-
ζιοῦ ποὺ πουλοῦσε ξηροὺς καρπούς.

Καφέδες, κρασιά, λικέρ. Ἀποικιακά.

Καὶ τότε τοὺς εἶδε! Ἔκλεισε γρήγορα τὰ
μάτια, τὰ ξανάνοιξε.

Στεκόντανε πάντα ἐκεῖ!

Τὴν κυρίεψε ἕνας τρελλὸς φόβος. Τὰ δόντια
της ἄρχισαν νὰ χτυπᾶνε μὰ δὲν μποροῦσε νὰ
πάρει τὰ μάτια της ἀπὸ πάνω τους.

Στεκόντανε ἀπὸ τὴ μιὰ πλευρὰ τοῦ δρόμου.
Στὴν ἄκρη τοῦ πεζοδρόμιου, πισωπλατίζοντας
τοὺς τοίχους τῶν σπιτιῶν, κ' ἔτσι τοὺς ἔβλεπε
καὶ αὐτὴ μόνο ἀπὸ πίσω. Δὲν ἔβλεπε τὰ μοῦτρα
τους. Εἶχαν τὰ μυδράλλια στημένα μπροστά
τους, καὶ φοροῦσαν στὸ κεφάλι τους τὰ κράνη.
Ἦταν σιωπηλοί. Ἀκίνητοι. Ἀγάλματα! Πέ-
τρινα ἀγάλματα μ' ἀνοιχτὰ τὰ ποδάρια, φαν-
τάσματα δίχως ζωή, τρομεροὶ στὴ συσπασμένη
τους ἀκινησία. Γιὰ τὴν ὥρα δὲν τὴν ἔβλεπαν
καὶ στεκόντανε ἥσυχοι. Γιὰ τὴν ὥρα...

Μέσα στὸ κρανίο της κάτι τὴν πρόσταξε:
τώρα... τώρα!

Κοίταξε γύρω της σὰν τὸ κυνηγημένο ζῶο.
Ἀπὸ ποῦ; Κρατώντας τὴν ἀνάσα της καὶ
κολλημένη στὸν τοῖχο καὶ στὰ ρολὰ τοῦ μα-
γαζιοῦ, γλύστρησε κατὰ τὴ γωνιὰ τοῦ δρόμου.
Δυὸ βήματα, τρία βήματα. Κι ἄλλο ἕνα... Πε-
ρέργο, δὲν τὴν εἶδαν ἀκόμα, δὲν ἄκουσαν τὴν
καρδιά της ποὺ χτυποῦσε σὰν τὸ σφυρὶ στὸ
μόνι. Τί παράξενη αἴσθηση: εἶχε βγεῖ ἀπὸ
τὸν ἑαυτό της. Μέσα σ' ἕναν ἴλιγγο ὁ φόβος
τὴν εἶχε ἀποσπάσει ἀπὸ τὸ πετσί της. Αὐτὸ
τὸ κορμὶ ποὺ γλυστροῦσε πίσω ἀπ τὶς πλατειὲς
πρασινοπράσινες ράχες σὰν νὰ μὴν ἦταν δικό
της καὶ κοίταζε ἐκεῖνο τὸ κορμὶ ἀπὸ μακριά,
σὰν μέσα σ' ἕνα ὄνειρο. Ὄχι, τίποτ' ἀπ' ὅλα
τοῦτα δὲν τὴν ἀφοροῦσε, δὲν ἦταν ἀλήθεια...

Ἄλλο ἕνα βῆμα... Ἡ γωνιὰ τοῦ δρό-
μου...

Τὰ πόδια της τὴν πρόδωσαν. Ρίχτηκαν μόνα
τους σὲ μιὰν ἀπελπισμένη φυγή, σπρωγμένα
ἀπὸ τὴν παράλογη ἐπενέργεια τοῦ φόβου...
ἐδῶ, ἡ γωνιὰ τοῦ δρόμου... Κουβαλοῦσαν ἕνα
ἄψυχο κορμὶ στὸ στενὸ δρομάκι... Πιὸ μακριά,
πιὸ μακριά! Παντοῦ κλειστὲς πόρτες, συσκοτι-
σμένα παράθυρα...

Οἱ στριγγλιὲς ἀπὸ τὶς σφυρίχτρες τὴν χτύ-
πησαν σὰν βέλος στὴ γωνιὰ τοῦ ἀλλουνοῦ δρό-
μου. Δὲν ἄργεψε τὸ τρέξιμο, δὲν ἔβλεπε, δὲν ἄ-
κουγε, ξαφνικὰ ὅλα συγκεντρώθηκαν στὰ ποδά-
ρια της... ἡ κασετίνα!... τῆς τὴν ἄρπαξε
ἀπὸ τὸ χέρι ἡ μπεντούγια κάποιας πόρτας, μὰ
δὲ σταμάτησε τὴν ξέφρενη πηλάλα της... πιὸ
μακριά, πιὸ μακριά... Τὸ κορμί της τὸ συγ-
κλόνισε ἕνας λυγμός, κι ἄντλησε ὅλη τὴ δύνα-
μη ἀπὸ τὰ πυρωμένα πλεμόνια της... κι ἄλλη
σφυριξιά... κι ἄλλη... κι ἀπὸ παντοῦ ὅλες
μαζί... καὶ σκματᾶς ἀπὸ σιδερένιες μπότες,
δεκάδες, ἑκατοντάδες μπότες... τὰ σιδερικὰ
κουδουνίζουν... Ἐμπρός... Μὰ ποῦ; Ξαφνι-
κὰ ὁ δρόμος χυνόταν σὲ μιὰ λεωφόρο... ἕνα
σωρὸ κοιλαράδικα πολυβόλα καὶ νὰ στριφογυρ-
νοῦν γύρω της σταχτοπράσινες σκιές... μὲ κρά-
νη στὰ κεφάλια... Αὐτοί!

Εἶναι ἐδῶ...

Πήδησε στὸ σκαλὶ μιᾶς πόρτας, σύρθηκε στὴ
γωνιά, ζάρωσε, ἔστριψε τὸ πόμολο... Κλει-
στή! Ἐπιτέλους... ἐπιτέλους ἐδῶ!... σκέ-
φτηκε μὲ ἕνα ἡδονικὸ αἴσθημα ἀνακούφισης
ποὺ λαχταροῦσε ὅλο της τὸ κορμί, ἀλλὰ μιὰ
σφυριξιὰ τὴν ξανάφερε στὴν πραγματικότητα.

Κοίταξε γύρω της ἀγριεμένη.

Λίγα βήματα πιὸ πέρα τὸ χτίριο κοβόταν
ἀπὸ τὸ σκοτεινὸ ἄνοιγμα μιᾶς στοᾶς... δυὸ -
τρία πηδήματα... Αὐτὸ ἦταν!

Ἔτρεχε στὶς γλυτσιασμένες πλάκες, ἁπλώ-
νοντας μπροστὰ τὰ χέρια της στὸ βρώμικο μισο-
σκόταδο... μύριζε ἀποχωρητήριο καὶ ξεπλύμα-
τα μπύρας, ἦταν μιὰ μακριὰ στοά, ποὺ τὴν
ἔκοβε μιὰ στενὴ αὐλίτσα, γιομάτη μπάγκους
καὶ βαρέλια, στηρίγματα γιὰ τὸ ξεσκόνισμα τῶν
χαλιῶν, μάτια. Ξεχώρισε κάτι φοβισμένα βλέ-
μματα, μὰ ὅλο ἔφευγε τρέχοντας, μπροστά, δίχως
σκοπό, δίχως καμιὰ σκέψη στὸ χαμένο της μυα-
λό, μὲ τὰ μαλλιά της ν' ἀνεμίζουν ἀπὸ τὸ πη-
λαλητό... σὰ μηχανή... τίποτ' ἄλλο, ἕνα,
δύο... σκόνταψε, ὑγρὸς σουβᾶς, ἀσβέστης, γιό-
μισε τὸ χέρι της, θέλησε νὰ σταματήσει, μιὰ
στριγγιὰ σφυριξιὰ χτύπησε τὰ ποδάρια της,
κλάκ! Τά, τά, τά... ἐμπρός! Ἔβλεπε... Τὸ

σκοτάδι τῆς στοᾶς ἄρχισε νὰ λιγοστεύει, τέλειωνε. Κ' ἐκεῖ κάτω... Δὲν πίστευε τὰ μάτια της... ἐκεικάτω... βλέπεις;

Τὸ φῶς!

Ἄχ! Ἐπιτέλους, τῆς ἦρθε νὰ φωνάξει μ' ὅλη της τὴ δύναμη... Ἀληθινὸ φῶς... καὶ κάθε πήδημα τὴν ἔφερνε βλο καὶ πιὸ κοντά... Δὲν εἶναι παραπάνω ἀπὸ καμιὰ δεκαριὰ μέτρα καὶ ἀκριβῶς ὕστερα ἀπὸ κεῖνο κεῖ τὸ πεζοδρόμιο, ἀντίκρυ, οἱ φουντωτὲς φυλλουριὲς ἑνὸς πάρκου ἁπλώνουν τὴν πρασινάδα τους στὴ λάμψη τοῦ ἥλιου ποὺ βγαίνει, νά, ἰδὲς τὸ γρασίδι τῆς πρασιᾶς καὶ τὰ πελώρια δέντρα, οἱ κορμοί τους ἀστράφτουν, μεγαλόπρεπα ἀκίνητοι μέσα στὴν καλοκαιριάτικη πρωϊνὴ γαλήνη... κι ὁ ἥλιος... Γιὰ κοίτα βρὲ σὺ φοβιτσιάρα κι ἀνόητη, πῶς διαλύει ὁ ἥλιος καὶ διώχνει βλα τὰ σκοτάδια... κοίτα πῶς ἀστράφτει τὸ φῶς... κλάκ! κλάκ! Μόνο ἄλλα λίγα βήματα καὶ θὰ πηδήσει μέσα στὴ μαλακιὰ χαίτη τοῦ γρασιδιοῦ, θὰ χώσει τὰ δάχτυλά της, καὶ θὰ χαθεῖ ἐκειμέσα σὰν μερμηγκάκι. Τί 'ναι κεῖνο τὸ ἄσπρο ἀνάμεσα στοὺς θάμνους;... Μὰ αὐτὸς εἶναι ὁ κῆπος τους, ὁ κῆπος τους, ὄχι, δὲν κάνει λάθος... ἐκείνη ἐκεῖ ἡ ἄσπρη μπλοῦζα ἡ κολλαριστή... ὁρμάει μπροστὰ καὶ πετάει... πετάει στὸ δροσερὸν ἀέρα, μὰ εἶναι θαυμάσια, νιώθει ἀνάλαφρη σὰν νἄναι ἄϋλη, πετάει γιὰ κείνη τὴν ἄσπρη ἀπολυμαντικὴ μυρουδιά... Μπαμπά! τοῦ φωνάζει, μπαμπά! Ἔρχουμαι γρήγορα, περίμενε... μὴ φοβᾶσαι μπαμπά, μὴ φοβᾶσαι... ξέρω... σούτ! Μὴ μιλᾶμε πιὰ γι αὐτό... ἀφοῦ εἴσαστε ζωντανός, ἀγαπημένε μου πατερούλη, γιατὶ δὲ μοῦ γράφατε τόσον καιρό;... Μὰ ποῦ χάθηκαν τὰ γράμματά σας; Ξέρεις, τὸν ἀγαπῶ τρελλὰ πατερούλη μου, πάρε μας σπίτι! Νόμιζα πὼς θὰ πεθάνω ἀπὸ τὸ φόβο μου, μὰ δὲν μὲ... Μπαμπά, περίμενε...

Πετάχτηκε ἔξω ἀπὸ τὴ στοά.

Δὲν ἄκουγε πιὰ τὶς στρίγγλικες σφυριξιὲς ποὺ ξεχύνονταν ἀπὸ παντοῦ. Οὔτε καὶ τὰ φρενιασμένα οὐρλιαχτὰ καὶ τὶς βραχνὲς διαταγὲς ἐκείνων ποὺ τὴν κυνηγοῦσαν! Ἦταν ὁλάκαιρη συγκεντρωμένη στὰ λίγα βήματα ποὺ τῆς ἔμεναν νὰ κάνει γιὰ νὰ κρυφτεῖ.

Σωριάστηκε κάτου,σὰν κομένη σὔρριζα, μονοκόματη, ἔπεσε φαρδειὰ πλατειὰ στὴν ἄκρη τῆς ἄκουρης πρασιᾶς, καὶ τ' ἁπλωμένα της μπράτσα ἔσφιξαν τὸ χῶμα. Τὰ δάχτυλά της ψαχούλεψαν τὴ δροσισμένη ἄργιλλο, καὶ μπήχτηκαν ἐκεῖ. Μερικὲς σταγόνες πρωϊνὴ δροσιὰ ποὺ ἀστράφτανε στὴν κορφὴ τοῦ γρασιδιοῦ, καθὼς φύσηξε τὸ ἀεράκι, κουνήθηκαν καὶ ράντισαν τὰ μαλλιά της.

Οἱ ντουφεκιὲς σώπασαν χ' ἐγίνηκε ἡσυχί

Ἡ ἡσυχία ποὺ ἀκολουθεῖ ὕστερα ἀπὸ τ καταιγίδα.

Δέν τόνιωσε. Δὲν κινήθηκε οὔτε κἂν ὅταν βαρειὲς σιδερένιες μπότες ζύγωσαν χτυπών στὸ λιθόστρωτο.

Σταμάτησαν στὸ γρασίδι γύρω στὸ κορμί τ

Γιὰ μιὰ στιγμὴ ἔκαναν δυὸ τρία βήματα ἐ τόπου. Κι ὕστερα, μιὰ ἀπὸ δαῦτες, ἀργὰ ἔμπειρα, τὴν ἀνάστρεψε ἀνάσκελα, μὲ τὸ πρ σωπο στὸν ἥλιο.

Κάποιος σφύριξε ξαφνιασμένος χ' εἶπε χα καὶ χωρὶς μίσος τώρα:

Schau, Ernst! Da ist ja eine jun Jüdin...*

Τὰ γέρικα σπίτια μοιάζουν μὲ τοὺς γέρι ἀνθρώπους: εἶναι γιομάτα θύμησες.

Ἔχουν ἕνα δικό τους πρόσωπο καὶ μιὰ δ τους μυρουδιά. Οἱ τοίχοι τους εἶναι παρά ζωντανοί. Καὶ τί δὲν εἶδανε τὰ μάτια τ Καὶ τί δὲν ἄκουσαν τ' αὐτιά τους! Τόσα νια ρούφηξαν μέσα στοὺς ξεφτισμένους τους βάδες κάθε λογῆς πράματα. Ναί, ἐτοῦτοι οἱ χοι εἶναι ζωντανοὶ ἀπ' ὅλες τὶς περιπέτειες ἔχουνε ἰδωμένες. Μερικὲς ἀπ' αὐτὲς τὶς θυμ ται οἱ ἄνθρωποι, ἄλλες χάνουνται στὴ λησμο Γι' ἄλλες πάλι δὲ μιλάει κανείς. Ζοῦνε δ λόγια, πίσω ἀπὸ τὰ στόματα καὶ πίσω ἀπ μάτια. Εἶναι ἕνα κομμάτι ἀπὸ τὴ συγκινη ἱστορία, ποὺ δὲ γράφτηκε ποτέ, τῶν γέρ σπιτιῶν.

...Μιὰ φωνὴ ἀντηχεῖ στὰ βάθη τοῦ του: Ὀφείλεις νὰ ζήσεις... Τὴν ξέρει ἐ τὴ φωνή.

Εἶναι ἀκόμα ξαπλωμένος ἀνάσκελα, χ' στηλωμένα τὰ ὀρθάνοιχτα μάτια του στὸ ράθυρο. Πίσω ἀπὸ τὰ τζάμια βγαίνει ἀν ἀπὸ τὴν πρωϊνὴ δμίχλη μία κοινότατη μιὰ βλότελα συνηθισμένη μέρα στὸ τέλος κ ας ἱστορίας.

Ξετύλιξε ἄπειρες φορὲς τὸ νῆμα ἐτούτη ἱστορίας ὡς ἐκεῖνο τὸ παγκάκι, βμοιο μὲ ἄλλα, σὲ κάποιο δημόσιο κῆπο καὶ σὲ ἀν κατεύθυνση ὡς αὐτὴ τὴν ἀκατανόητη μή... Στὸ βάθος τίποτα δὲ γίνηκε: γύρ πόμολο καὶ μπῆκε.

Ἡ κάμαρα ἦταν ἄδεια! Κανένας!

Μὰ κι ἀργότερα στὸ βάθος τίποτα δὲ κε. Τὸ μόνο ποὺ ἔμενε ἦταν ν' ἀναζητή δρόμο, νὰ προχωρήσει ψηλαφητὰ μέσα στ

---

* Γιὰ δὲς Ἐρνέστο! Βρὲ εἶναι ἑβραιοπούλα

Ένα σωρὸ ἐρωτηματικὰ δίχως ἀπάντηση. Γιατὶ νὰ σωπαίνουν ὅλοι; Κι οἱ ἄνθρωποι καὶ τὰ πράγματα σωπαίνουν. Γιατὶ δὲ γίνηκε τίποτα; Γιατὶ τὸ καθετὶ νὰ ξαναπάρει τὸν παλιὸ λασπωμένο δρόμο του; Γιατὶ νὰ διαλυθοῦν ὅλα μέσα στὸ μουχλιασμένο ἀγέρα τῆς κατοχῆς; Γιατὶ νὰ μὴν γκρεμιστεῖ ὁ οὐρανός;

Κι ἡ καρδιὰ νὰ χτυπάει στὰ στήθια, τὸ ἴδιο κριβῶς, ὅπως καὶ πρῶτα.

Πρόσωπα, λέξεις, κάποια φωνή. Μόλις κλείει τὰ μάτια, δὲν ἀκούει ἐκείνη τὴ φωνή. Νὰ ἤσει! Νὰ ζήσει! Πῶς; Συγκρουόταν μαζί της, νὰ ἐκείνη ἡ φωνὴ ἦταν πιὸ δυνατή. Ἦταν μέσα του. Φώναζε πεισματικὰ μέσα στὴ σκληρὴ σιχτα, ὅπου ὅυθομετροῦσε τὰ ὅάθη τῆς ἀπελισιᾶς. Καὶ τῆς παραδόθηκε. Εἶχε φτάσει στὴν κρη τοῦ δρόμου.

Σηκώθηκε.

Ἄνοιξε διάπλατα τὸ παράθυρο καὶ μέσα στὴν αμαρούλα μπῆκε ἡ διαπεραστικὴ φωνὴ τῶν ουργιτιῶν ποὺ μάλωναν.

Ξυπνοῦσε σὰν ἀπὸ ἕνα μακρινὸ ἐφιάλτη, πέασε τὸ χέρι πάνου στὸ τσαλακωμένο του πρόωπο. Κι ὕστερα κατάλαβε πῶς ἐκεῖνος ὁ πόνος ὺ τάραζε τὸ στομάχι του ἦταν μιὰ κοινότη, διαβολεμένη πεῖνα, τίποτ' ἄλλο. Ἀπὸ πότε χει νὰ φάει;

Χασμουρήθηκε, δίπλωσε τὰ χέρια του πίσω ἀπὸ τὸ σβέρκο του καὶ τὸν τσάκισε, ὥσπου ἔκανε νὰ τρίζει ἡ ραχοκοκκαλιά του. Ἀνάσανε ὅαθειὰ τὸ μεθυστικὸ ἀέρα τοῦ καλοκαιρινοῦ πρωϊνοῦ. Ἡ στενὴ αὐλίτσα κι ὁ καπνοδοχοκαθαριστὴς νὰ τραβάει τὸ καρότσι του καὶ πάνου ἀπὸ τὶς στέγες ὁ γαλανὸς οὐρανός. Ἐρχόταν ἁπαλὰ ἡ μέρα.

Τώρα! Ἡ πρώτη ἀχτίδα γλύστρησε ἀργὰ στὴ γέρικη στέγη καὶ κρεμάστηκε ἀπὸ τὴ φουντωτὴ φυλλουριὰ τῆς καστανιᾶς. Τὴν εἶδε κ' ἔσφιξε τὰ δόντια του.

Πρέπει νὰ ζήσει!

Τὰ γέρικα σπίτια ἔχουν τὴν πρωϊνή τους φωνή. Ἄκου: κάποιος ἀνεβαίνει στὴ σκάλα, μπροστὰ ἀπὸ τὸ παράθυρο περνάει μιὰ τραγιάσκα, στὰ πλακάκια ἀκούγονται κάτι πέδιλα, ὕστερα, ἀπάνω, χτυπάει ἕνα ξυπνητῆρι, κ' ἕνα παιδὶ ἁρπαγμένο ἀπὸ τὸν ὕπνο του, τοῦ ἀπαντάει μ' ἕνα ἀγαναχτισμένο οὐρλιαχτό. Βήματα, φωνές, κ'ἐκεῖ ὅπου στρίβει τὸ πλατύσκαλο μιὰ κλωστίτσα νερὸ τρεμουλιάζει στὸν τενεκεδένιο νεροχύτη, κάπου ἐκεῖ κοντὰ ἀντηχεῖ ἀσημένιο ἕνα χοριτσίστικο διαπεραστικὸ γέλιο... τὸ σπίτι ξυπνάει κι ἀπὸ τὴν ἀνοιχτὴ πόρτα τῆς κουζίνας ἀκούγεται νὰ τρίζει ὁ μύλος τοῦ καφέ...

ΤΕΛΟΣ

Τὸ ἀριστούργημα
τοῦ
ΓΙΑΝ ΟΤΣΕΝΑΣΕΚ
ΡΩΜΑΙΟΣ ΙΟΥΛΙΕΤΤΑ
ΚΑΙ ΤΑ ΣΚΟΤΑΔΙΑ
Μετάφραση Κ. ΠΟΡΦΥΡΗ
Κυκλοφόρησε σὲ κομψὸ τόμο καὶ πωλεῖται
σὲ ὅλα τὰ βιβλιοπωλεῖα Δρχ. 25
ΕΚΔΟΣΗ "ΕΠΙΘΕΩΡΗΣΗ ΤΕΧΝΗΣ,,

ΣΥΖΗΤΗΣΕΙΣ

Ἡ Ἀχίλλειος πτέρνα τῆς Παιδείας μας

Ἕνας ἀπὸ τοὺς σπουδαιοτέρους λόγους, γιὰ τοὺς ὁποίους ἡ παιδεία τῆς χώρας μας ἐχώλαινε ἀπὸ μιᾶς ἀρχῆς καὶ στεκότανε πολὺ πιὸ χαμηλὰ ἀπὸ τὶς ἀντίστοιχες εὐρωπαϊκὲς εἶναι γιατὶ δὲν ἐβασίστηκε ποτὲ πάνω στὴ μητρικὴ γλώσσα. Γιὰ τὴν κακὴ μοίρα τοῦ βασανισμένου τούτου λαοῦ ἀπὸ τὰ πρῶτα κι ὅλας χρόνια τῆς συγκρότησις τοῦ Ἑλληνικοῦ Κράτους ἡ πολιτικὴ ἡγεσία του διαπνεότανε πάντα ἀπὸ μιὰ τόσο νοσηρὴ καὶ ὕποπτη προγονοπληξία, ὥστε καθιέρωνε συστηματικὰ σὰν ἕναν ἀπὸ τοὺς πρωταρχικοὺς σκοποὺς τῆς Μέσης Παιδείας τὴν ἐκμάθηση τῆς ἀρχαίας ἑλληνικῆς γλώσσας καὶ ἔκανε μονάχα τὴ συγκατάβαση νὰ ἐπιβάλει στὸ δημοτικὸ σχολεῖο μιὰν ὁλότελα τεχνητὴ γλώσσα, τὴν καθαρεύουσα, τὴν ὁποία ἐβάφτισε καὶ ἐθνική, γιατί, κατὰ τὴ γνώμη της, ἦτανε «ἀμιγὴς ἑλληνικὴ καὶ πλησιεστέρα πρὸς ἐκείνην τῶν ἀρχαίων ἡμῶν προγόνων». Ἔτσι ἐπὶ ὀγδόντα πάνω - κάτω χρόνια ἡ νεολαία ἀγωνιζότανε μάταια νὰ μαθαίνει μέσα σ' ὅλη τὴν ἔκταση τῆς δημοτικῆς καὶ μέσης ἐκπαίδευσης δυὸ γλῶσσες, ποὺ δὲ τῆς μιλοῦσε ποτέ, τὸ τραγικὸ ἐπακόλουθο ἐκείνης τῆς ἀλλοπρόσαλλης ἐκπαιδευτικῆς πολιτικῆς ἦτανε ὅτι, ὄχι μόνο δὲν ἔμενε καιρὸς στοὺς μαθητὲς νὰ μαθαίνουνε καὶ κάτι ἄλλο πιὸ οὐσιαστικό, ἀλλὰ κυρίως ὅτι ξεμαθαίνανε μέσα στὸ σχολεῖο τὴν ἴδια τους τὴ μητρικὴ γλώσσα, τὴ μόνη ποὺ θὰ τοὺς βοηθοῦσε νὰ καταχτήσουν ὁμαλὰ καὶ ἄκοπα ὁλ τὶς γνώσεις, ποὺ θὰ τοὺς ἦτανε ἀπαραίτητ γιὰ τὴ ζωή. Μονάχα ἀπὸ τὰ 1917 καὶ πέρα τὴν ἐκπαιδευτικὴ μεταρρύθμιση ποὺ ἐφάρμο διαδοχικὰ ἡ κυβέρνηση Βενιζέλου, ἡ παιδε μας ἄρχισε νὰ ξεγλυστράει σιγὰ-σιγὰ ἀπὸ κεῖνο τὸ γλωσσικὸ ἀδιέξοδο, μέσα στὸ ὁπο χαροπάλευε τόσα καὶ τόσα χρόνια. Ἀπὸ τ τες καθιερώθηκε γιὰ βασικὴ γλώσσα τοῦ δ μοτικοῦ σχολείου ἡ «κοινὴ ὁμιλουμένη» μὲ διαφορὰ ὅτι στὶς δύο τελευταῖες τάξεις του γινότανε παράλληλα μὲ τὴ δημοτικὴ γλώσ καὶ εἰδικὴ διδασκαλία τῆς καθαρεύουσας. Α τὴν ἄλλη μεριὰ εἰσεχώρησε σιγὰ - σιγὰ μ στὰ Γυμνάσια μὲ τὸ εἰδικὸ μάθημα τῶν Ν Ἑλληνικῶν ἡ νεοελληνικὴ λογοτεχνία καὶ ἐ ἀναγνωρίστηκε ἡ δημοτικὴ γλώσσα ἐκεῖ μ σὰν ἰσότιμη τουλάχιστο καὶ τὸ ἴδιο ἐθνική τὴν καθαρεύουσα. Ὁ τελευταῖος σταθμὸς σ ἐσημείωσαν στὴν ἀνοδική τους προσπάθεια διάφορες ἐκπαιδευτικὲς μεταρρυθμίσεις τῆς βέρνησης Βενιζέλου στὴν περιοχὴ τῆς γλ σας, εἶναι τὸ Ἀναλυτικὸ Πρόγραμμα τοῦ 19 τῆς δημοτικῆς καὶ μέσης ἐκπαίδευσης, τὸ ὁπ καθιερώνει ἐπιτέλους σ' ὅλη τὴν ἔκταση τ δημοτικοῦ σχολείου σὰν ὑποχρεωτικὴ γλώσ τὴ δημοτικὴ καὶ καθορίζει μὲ ἕναν πιὸ ἐπισ μονικὸ τρόπο τὴν εἰδικὴ διδακτικὴ τῶν Ν Ἑλληνικῶν στὴ Μέση Ἐκπαίδευση. Τὰ σημαντικὰ χαρακτηριστικὰ τοῦ παρα

προγράμματος γιὰ τὸ γυμνάσιο εἶναι τρία: 1) Τὸ ὅτι ἐπιβάλλει στὶς τρεῖς πρῶτες τάξεις του τὴ συστηματικὴ διδασκαλία τῆς γραμματικῆς καὶ τοῦ συντακτικοῦ τῆς δημοτικῆς γλώσσας καὶ ὑποδείχνει στοὺς δασκάλους νὰ ξεκινᾶνε ἀπ' αὐτὴν καὶ νὰ προχωροῦνε «πρὸς τὴν βαθμιαίαν εἰσαγωγὴν εἰς τὴν γραμματικὴν καὶ τὸ συντακτικὸν τῆς καθαρευούσης ἐπὶ τῇ βάσει ἁπλῶν κειμένων καὶ ἐφ' ὅσον ἔχει γίνει πλήρης κατανόησις καὶ ἐκμάθησις τῶν ἀντιστοίχων γραμματικῶν καὶ συντακτικῶν τύπων τῆς δημοτικῆς». 2) Τὸ ὅτι ρίχνει ἀρκετὸ βάρος στὴν αἰσθητικὴ ἀξία τοῦ λογοτεχνικοῦ ὑλικοῦ ποὺ διδάσκεται σὲ κάθε τάξη, ἔτσι ποὺ γινότανε δυνατὸ στοὺς μαθητὲς ὄχι μόνο νὰ χαίρονται καὶ νὰ ἀγαποῦνε τὴ νεοελλ. λογοτεχνία καὶ μέσ' ἀπ' αὐτὴ τὴν ὁμορφιὰ τῆς μητρικῆς τους γλώσσας, ἀλλὰ καὶ ν' ἀφομοιώνουνε μὲ ἕναν τρόπο εὐχάριστο καὶ ἐπαγωγικὸ ὅλες τὶς πληροφορίες ποὺ τοὺς ἔδινε γιὰ τὸ νεοελληνικὸ πολιτισμό. 3) Περιορίζει τὴν ἔκταση τοῦ μαθήματος στὴ μελέτη τῆς καθ' αὐτὸ νεοελληνικῆς γλώσσας καὶ λογοτεχνίας καὶ καθὼς εἰσάγει στὴν ϐη τάξη τὴν ἀνασκόπηση τῆς νεοελληνικῆς λογοτεχνίας ἀρχίζοντας ἀπὸ τὰ ἀκριτικὰ τραγούδια, τὸ θέατρο τῆς Κρήτης, καὶ ἀπὸ κεῖ προχωρώντας στὴν ἑπτανησιακὴ σχολὴ καὶ ὡς τὴ σημερινὴ λογοτεχνικὴ παραγωγή, στρέφει τὴν προσοχὴ τῶν μαθητῶν στὴ μελέτη τοῦ ἄμεσου παρόντος ξεκινώντας ἀπὸ τὸ ἐγγύτερο παρελθόν. Ἀπὸ τὴν ἄποψη αὐτὴ τὰ Νέα Ἑλληνικὰ καθιερώνονται πιὰ ὁριστικὰ σὰν ἕνα συγχρονισμένο καὶ γεμάτο ὑγεία μάθημα, ἀντιστάθμισμα στὴ νοσηρὴ προσήλωση ὁλάκερης τῆς Μέσης Ἐκπαίδευσης πρὸς τὴν τόσο μακρυνὴ γιὰ τὸν νεοέλληνα ἀρχαία ἑλληνικὴ γλώσσα. Δὲν μπορεῖ κανεὶς βέβαια νὰ ὑποστηρίξει σήμερα σοβαρὰ ὅτι τὸ παραπάνω Ἀναλυτικὸ Πρόγραμμα ἔδινε μιὰ λύση ἱκανοποιητικὴ στὸ γλωσσικὸ προβληματισμὸ τῆς ἐγχώριας παιδείας, πρῶτα-πρῶτα γιατὶ μὲ μιὰν εἰδικὴ διάταξη ἀνοίγει καὶ ἕνα παραθυράκι γιὰ νὰ μπαίνει πάλι στὸ δημοτικὸ σχολεῖο καὶ ἡ διδασκαλία τῆς καθαρεύουσας. «Διὰ τὴν Ε' καὶ ΣΤ' τάξιν τῶν Δημοτικῶν σχολείων ἐγκρίνονται μετὰ γνωμοδότησιν τοῦ Ε. Γ. Συμβουλίου καὶ συλλογαὶ ἀναγνωσμάτων γεγραμμένων εἰς τὴν καθαρεύουσαν πρὸς ἄσκησιν τῶν μαθητῶν κτλ.». Καὶ ὕστερα, γιατὶ καὶ μετὰ ἀπ' αὐτὸ συνεχιζότανε σὲ ὅλη τὴν ἔκταση τῆς Μέσης Ἐκπαίδευσης σὰν ἐνδημικὴ καὶ ἀγιάτρευτη ἀρρώστεια ἡ καθιέρωση τῆς ἑλληνικῆς τριγλωσσίας (δημοτική, καθαρεύουσα καὶ ἀρχαία). Εἶναι γνωστὸ ἄλλωστε ὅτι ἡ ἑλληνικὴ Παιδεία καὶ τότες ἀκόμα δὲν εἶχε καταφέρει νὰ συγχρονιστεῖ παρ' ὅλους τοὺς ἀγῶνες τῶν προοδευτικῶν παραγόντων τῆς χώρας καὶ ἔμενε ἀκόμα στὴ βάση της καθυστερημένη συγκριτικὰ μὲ τὶς ἄλλες εὐρωπαϊκές. Ὡστόσο ἂν ἐξετάσει κανεὶς ἀπὸ τὴ σημερινὴ σκοπιὰ τὴν ἐξέλιξη τῶν ἐκπαιδευτικῶν πραγμάτων ἀπὸ τὸ 1917 ὡς τὸ 1933, δὲν μπορεῖ νὰ μὴν ἀναγνωρίσει ὅτι παρ' ὅλα τὰ κατὰ καιροὺς πισωδρομίσματα ποὺ προκαλούσανε οἱ ἑκάστοτε πιὸ ἀντιδραστικὲς κυβερνήσεις, ἡ ἐθνικὴ ἐκπαίδευση ἐσημείωνε μιὰν ἀνοδικὴ πορεία καὶ ὅτι τουλάχιστο μέσα στὴν περιοχὴ τῆς διδασκαλίας τῆς νεοελλ. γλώσσας τὸ Δημοτικὸ Σχολεῖο καὶ τὸ Γυμνάσιο εἶχανε ἀσύγκριτα μεγαλύτερη ἀποδοτικότητα ἀπὸ σήμερα.

Δύο ἦτανε οἱ λόγοι ποὺ συντελούσανε σ' ἐκείνη τὴν περιορισμένη ἐπιτυχία της: Πρῶτα τὸ ὅτι σ' ὁλάκερη ἐκείνη τὴν ἐποχὴ ἀφθονούσανε οἱ προοδευτικοὶ δάσκαλοι στὴ Δημοτικὴ καὶ στὴ Μέση Ἐκπαίδευση καὶ εἰς ἐπίμετρον τὰ ἀνώτερα στελέχη τῆς κεντρικῆς διοίκησης τοῦ Ὑπουργείου Παιδείας καὶ τῶν διαφόρων Ἐκπαιδευτικῶν Συμβουλίων ἦτανε συχνὰ δημοτικιστὲς καὶ προοδευτικοὶ ἄνθρωποι. Ὁ δεύτερος εὐνοϊκὸς παράγοντας ἦτανε τὰ διδαχτικὰ βιβλία τῆς νεοελληνικῆς γλώσσας, ποὺ κατὰ κανόνα στέκονταν σὲ μιὰ στάθμη πολὺ πιὸ ὑψηλὴ ἀπὸ τὰ σημερινά, γιατὶ τὸ Ἐκπ. Συμβούλιο ἐνέκρινε κάθε φορὰ τρία βιβλία γιὰ κάθε μάθημα, ποὺ μαζὺ μὲ τὰ ἐγκεκριμένα ἀπὸ ἄλλες χρονιὲς ἐφτάνανε στὰ ἕξη καὶ τὰ ἑφτὰ ἀκόμα. Ἔτσι οἱ δάσκαλοι εἶχανε τὴ δυνατότητα νὰ διαλέγουνε ἀνάμεσα σὲ πολλὰ ἐγκεκριμένα ἐκεῖνο ποὺ θὰ τοὺς βοηθοῦσε περισσότερο γιὰ νὰ κάνουνε πιὸ ἀποτελεσματικὴ τὴ γλωσσική τους διδασκαλία. Κάτω ἀπὸ ἐκεῖνες τὶς εὐνοϊκές, ὡς ἕνα βαθμό, γιὰ τὸ γλωσσικὸ μάθημα συνθῆκες καὶ προπάντων ὕστερ' ἀπὸ τὸν καλὸ ἀέρα ποὺ φυσοῦσε κάθε λίγο καὶ τόσο ἀπὸ τὸ Ἐκπαιδευτικὸ Συμβούλιο, οἱ ἀπόφοιτοι τοῦ Δημοτικοῦ ἐβγαίνανε ἀπὸ τὸ σχολεῖο ὁπλισμένοι μὲ ἕνα γλωσσικὸ ὄργανο κάπως ξεκαθαρισμένο, ἐνῶ οἱ τελειόφοιτοι τοῦ Γυμνασίου ἀπὸ τὴν ἄλλη μεριὰ ἀποφεύγανε συστηματικὰ νὰ μεταφράζουνε τὴ σκέψη τους στὴν καθαρεύουσα καὶ δὲ διστάζανε νὰ χρησιμοποιοῦνε τὴ μητρική τους ὅσες φορὲς ἐδίνανε ἐξετάσεις καὶ ὅπως ἦτανε ἐπόμενο ἐγράφανε ἀσύγκριτα καλύτερες συνθέσεις ἀπὸ σήμερα.

Οἱ περιορισμένες ἐκεῖνες προοδευτικὲς μεταρρυθμίσεις πρὸς ὄφελος τῆς διδασκαλίας τῆς νεοελλ. γλώσσας καὶ λογοτεχνίας, ποὺ εἶχε καθιερώσει ἡ τελευταία Κυβέρνηση τοῦ Βενιζέλου, ἦτανε φυσικὸ νὰ μὴν ταιριάζουνε στὰ μέτρα τῆς εἰδικῆς ἐκπαιδευτικῆς πολιτικῆς τοῦ ἐπισήμου Κράτους ἐπὶ ἀντιβασιλείας Κονδύλη μὲ ὑπουργὸ Παιδείας τὸν Τουρκοβασίλη. Ἔτσι συντάχτηκε γιὰ τὸ σχολικὸ ἔτος 1935-36 ἕνα καινούργιο Ἀναλυτικὸ Πρόγραμμα, ποὺ εἶναι ἀνάγκη νὰ ἐξεταστεῖ ἐδῶ τουλάχιστο ὡς πρὸς τὶς βασικὲς διατάξεις του, τὶς σχετικὲς μὲ τὸ θέμα ποὺ μᾶς ἀπασχολεῖ, γιατὶ εἶναι στὴ βάση του τόσο ὕποπτο καὶ τόσο ἐλαστικό, ποὺ τὸ ἐχρησιμοποιήσανε ἄνετα μ' ἐλάχιστες τροποποιήσεις ἐπὶ 26 ὁλάκερα χρόνια μιὰ σειρὰ ἀπὸ διάφορες Κυβερνήσεις ἀκόμα πιὸ ἀντιδραστικὲς καὶ ἐξακολουθεῖ νὰ ἐφαρμόζεται ὡς σήμερα ἀπὸ τὴν Ε.Ρ.Ε. Οἱ πιὸ σημαντικὲς γιὰ τὸ ζήτημά μας καινοτομίες του εἶναι: 1) Ὅτι καταργεῖ τὴ δημοτικὴ γλώσσα στὶς δύο τελευταίες τάξεις τοῦ Δημοτικοῦ καὶ ἐπιβάλλει γιὰ ὑποχρεωτικὴ γλώσσα σὲ ὅλα τὰ μαθήματά τους τὴν καθαρεύουσα καθὼς καὶ σὲ ὅλα τὰ ἐκτὸς ἀπὸ ἀρχαῖα ἑλληνικὰ μαθήματα τοῦ Γυμνασίου. 2) Καταργεῖ στὶς δυὸ πρῶτες τάξεις τοῦ Γυμνα-

σίου τὴ συστηματικὴ διδασκαλία τῆς γραμματικῆς καὶ τοῦ συντακτικοῦ ὡς καὶ τῆς καθαρεύουσας ἀκόμα καὶ περιορίζεται εἰς «τὴν γλωσσικὴν ἐπεξεργασίαν τῶν ἀναγιγνωσκομένων λογοτεχνημάτων, ὅπου παρίσταται ἀνάγκη». Ἀλλὰ ἐξυπακούεται ὅτι τὰ «ἀναγιγνωσκόμενα» μέσα στὶς συλλογὲς Νεοελ. Λογοτεχνίας κείμενα δὲν εἶναι γραμματικὲς ἀσκήσεις παρὰ λογοτεχνικὰ ἔργα, γραμμένα στὴν καθαρεύουσα ἢ τὴ δημοτική,—(αὐτὰ τὰ τελευταῖα δὲν τολμάει πιὰ τὸ Ἀναλυτ. Πρόγραμμα νὰ τὸ ἐξοβελίσει ἀπὸ τὶς συλλογὲς Νεοελληνικῶν στὴ Μέση Ἐκπαίδευση).—Τὸ ζήτημα ὅμως εἶναι ὅτι τὸ λογοτέχνημα ἀπὸ τὴ φύση του δὲν προσφέρεται γιὰ συστηματικὴ γλωσσικὴ ἔρευνα, γιατὶ κατὰ κανόνα δὲν παρουσιάζει ὁμοιους γραμματικοὺς καὶ συντακτικοὺς τύπους καὶ προπάντων γιατὶ ἐπιδιώκει ἕναν ἄλλο εἰδικὸ σκοπό, νὰ μιλήσει δηλ. στὸν ἀναγνώστη του μεσ' ἀπὸ τὰ πλαίσια τοῦ καθαρὰ αἰσθητικοῦ του χαραχτήρα. Εἶναι λοιπὸν ἄτοπο καὶ ἀντιεπιστημονικὸ νὰ ξεκινᾶς ἀπὸ τὴν αἰσθητικὴ ἔρευνα τοῦ λογοτεχνικοῦ ἔργου καὶ νὰ κάνεις καθ' αὐτὸ γλωσσικὸ μάθημα, τὸ μόνο πού ἐπιτρέπεται νὰ γίνεται, εἶναι, μέσα στὸ συστηματικὸ μάθημα τῆς γραμματικῆς ἢ τοῦ συντακτικοῦ μὲ τὶς ἀντίστοιχες ἀσκήσεις τους, νὰ ἐπαληθεύει ὁ δάσκαλος τὰ διάφορα πορίσματά τους πάνω σὲ ὅσο μπορεῖ μεγαλύτερη ἔκταση τῆς δόκιμης νεοελλ. λογοτεχνίας. Εἶναι ἐπομένως ἀπατηλὸς ὁ γλωσσικὸς σκοπὸς πού καθορίζει σὰν πρωταρχικὸ τὸ Ἀναλ. Πρόγραμμα τοῦ 1935 γιὰ τὸ μάθημα τῶν Νέων Ἑλληνικῶν: «Ἡ παρὰ τοῖς μαθηταῖς ἀνάπτυξις τῆς δεξιότητος εἰς τὴν προφορικὴν καὶ γραπτὴν χρῆσιν τῆς Ἑλληνικῆς γλώσσης». Τόσο περισσότερο γιατὶ μέσα στὸ μάθημα τῆς νεοελ. λογοτεχνίας ἐξετάζονται δυὸ ἀντίθετες καὶ ἀλληλοσυγκρουόμενες γλῶσσες, ἡ καθαρεύουσα καὶ ἡ δημοτική, πού μὲ τὴν συνύπαρξή τους κλονίζουνε στὴ βάση τους κάθε ἀνάπτυξη «δεξιότητος εἰς τὴν ἐκμάθησιν τῆς νεοελ. γλώσσης». Ἄλλως τε καὶ τὸ κυρίως γλωσσικὸ μάθημα τῶν Νέων Ἑλληνικῶν ἡ «Σύνθεση», δὲν μπορεῖ μὲ τὸ καινούργιο πρόγραμμα νὰ ἐκπληρώνει τὸ σκοπό του, τὴν ὀρθὴ δηλ. χρήση στὸ γραπτὸ καὶ προφορικὸ λόγο τῆς καθαρεύουσας, τῆς ἐπίσημης αὐτῆς γλώσσας τῆς Παιδείας μας ἀπὸ τὴν 4η Δημοτικοῦ καὶ πάνω, γιατὶ χωρὶς συστηματικὴ εἰσαγωγὴ μὲ εἰδικὲς γλωσσικὲς ἀσκήσεις στὸν ἰδιαίτερο μηχανισμὸ κοὶ τὸ λεξιλόγιό της, δὲν θὰ μπορούσανε νά τὴ χρησιμοποιοῦνε σωστὰ ὄχι μόνο οἱ μαθητὲς τῆς 1ης καὶ 2ης τάξης τοῦ Γυμνασίου, ἀλλὰ καὶ αὐτοὶ ἀκόμα οἱ τελειόφοιτοί του, 3) Ἐνῶ κατὰ τὰ φαινόμενα ἀναγνωρίζει ὅτι ὁ δεύτερος σκοπὸς τοῦ μαθήματος τῶν Νέων Ἑλληνικῶν εἶναι «ἡ ἐνίσχυσις τῆς λογοτεχνικῆς μορφώσεως καὶ τοῦ ἐνδιαφέροντος τῶν μαθητῶν πρὸς τὸ λογοτεχνικῶς ὡραῖον» στὴν πραγματικότητα τὸν τορπιλλίζει κι αὐτὸν μὲ τὸ νὰ καθορίζει παρακάτω γιὰ τρίτο σκοπὸ τοῦ μαθήματος «τὴν διὰ τῆς αὐτῆς ἀναγνώσεως (τῶν νεοελληνικῶν κειμένων δηλ.) κατανόησιν καὶ τῶν λοιπῶν πλὴν τῆς λογοτεχνίας στοιχείων τοῦ πολιτισμοῦ». Εἶναι ἀνάγκη νὰ προσεχτεῖ ἰδιαίτερα αὐτὴ ἡ τελευταία καινοτομία τοῦ Προγράμματος πού μᾶς ἀπασχολεῖ, γιατὶ εἰδικὰ μ' αὐτὴ ὁδηγεῖ τὸ μάθημα τῶν Νέων Ἑλληνικῶν πίσω ἀπὸ τὶς νέες καταχτήσεις τῆς παιδαγωγικῆς ἐπιστήμης. Τὸ καινούργιο σχολεῖο τοῦ αἰώνα, τὸ «σχολεῖο ἐργασίας» βασίζεται στὴν ἀρχὴ ὅτι μὲ τὴ συσσώρευση γνώσεων στὸ μυαλὸ τῶν μαθητῶν δὲ γίνεται τίποτα τὸ οὐσιαστικὸ καὶ ὅτι ἡ ἀνύψωση τοῦ πνευματικοῦ τους ἐπιπέδου καὶ ἡ ἠθοπλαστική τους διαπαιδαγώγηση ἐξασφαλίζουνται α) μὲ τὴν αὐτενεργὸ δράση τοῦ παιδιοῦ πάνω στὴν πρόσκτηση κάθε εἴδους γνώσης, β) μὲ τὴν ἄσκηση μέσα στὰ πλαίσια τῆς οἰκογενειακῆς καὶ σχολικῆς ζωῆς καὶ γ) μὲ τὴν εὐεργετικὴ ἐπίδραση τῆς τέχνης. Ἡ τελευταία αὐτὴ ἔχει μεγάλη μορφωτικὴ ἀξία, γιατί, καθὼς δίνει τὸ μήνυμά της μὲ τὴ μεσολάβηση τῆς αἰσθητικῆς συγκίνησης καὶ χαρᾶς ἀφήνει ἀνεξάλειπτα σημάδια μέσα στὴν ψυχὴ τοῦ παιδιοῦ καὶ ἔτσι ὅ,τι μαθαίνει ἀπ' αὐτὴν τὸ μαθαίνει γιὰ πάντα. Οἱ συντάχτες λοιπὸν τοῦ παραπάνω Ἀναλυτικοῦ Προγράμματος μὲ τὸ νὰ βάνουνε γιὰ τρίτο σκοπὸ τοῦ μαθήματος τῶν Νέων Ἑλληνικῶν τὴν εἰσαγωγὴ καὶ στὰ ἄλλα στοιχεῖα τοῦ πολιτισμοῦ, ἀποδείχνουνε ὅτι δὲ ρίχνουνε τὸ περισσότερο βάρος τοῦ μαθήματος στὴ μορφωτικὴ ἀξία τῆς τέχνης καὶ ὅτι τὸ μπερδεύουνε μὲ τὰ ἄλλα ἐπιστημονικὰ μαθήματα τοῦ Γυμνασίου. 4) Εἰσάγει ἀπὸ τὴν Δ΄. τάξη κιόλας τὴν ἀνάγνωση «ἐκλεκτῶν ἀποσπασμάτων ἐκ τοῦ δημοδεστέρου λόγου τῆς Βυζαντινῆς περιόδου, πεζοῦ καὶ ἐμμέτρου» γιατὶ κατὰ τὴ γνώμη του φτάνουνε καὶ περισσεύουνε τρία χρόνια γιὰ νὰ μάθουνε οἱ μαθητὲς τοῦ Γυμνασίου τὴ νεοελ. γλώσσα καὶ λογοτεχνία καὶ εἶναι ἀνάγκη νὰ ἐνδιατρίψουν στὴ Βυζαντινή, γιὰ νὰ παρακολουθήσουνε μέσ' ἀπ' αὐτὴ καὶ τὴν ἀπ' ἐκεῖ καὶ πέρα ἐξέλιξή της ὡς σήμερα, τὴν ἄμεση καταγωγὴ μας ἀπὸ τοὺς ἀρχαίους ἡμῶν προγόνους. 5) Βρίσκει πολλὲς τὶς 5 καὶ 4 ὧρες πού καθιερώνει τὸ προηγούμενο ἀναλυτικὸ πρόγραμμα στὴν 1η καὶ 2η τάξη τοῦ Γυμνασίου γιὰ τὴ διδασκαλία τῶν Νέων Ἑλληνικῶν καὶ τὶς περιορίζει σὲ τρεῖς.

Ἀπὸ τὰ παραπάνω, γίνεται, νομίζω, ἀρκετὰ φανερὸ ὅτι ἡ Κυβέρνηση τῆς «Κοσμογονίας» τοῦ Κονδύλη ὄχι μόνο δὲν δίνει καμία σημασία στὸν ἐκσυγχρονισμὸ τῆς ἐκπαίδευσης καὶ στὴ μεγάλη μορφωτικὴ ἀξία τῆς νεοελλ. λογοτεχνίας, ἀλλὰ δὲν ἐνδιαφέρεται πραγματικὰ οὔτε γιὰ τὴν ἐκμάθηση τῆς ἐπίσημης γλώσσας της, τῆς καθαρεύουσας ἀπὸ τοὺς μαθητὲς τοῦ Γυμνασίου. Ἐκεῖνο πού τὴν ἐνδιαφέρει εἶναι νὰ στρέψει πάλι τὴν προσοχὴ τῶν μαθητῶν πρὸς τὰ παλιὰ καὶ καθυστερημένα ἰδανικὰ τῆς πρὶν ἀπὸ τὰ 1917 παιδείας καὶ τὸ κυριώτερο, ν' ἀνοίξει καὶ μερικὰ παραθυράκια μέσα στὸ Ἀναλυτικὸ Πρόγραμμα (ἀνάγνωσης καὶ λοιπῶν πλὴν τῆς λογοτεχνίας στοιχείων τοῦ πολιτισμοῦ), γιὰ νὰ διοχετέψει μέσ' ἀπ' αὐτὰ διάφορα ἀναγνώσματα σύμφωνα μὲ τὴν ἰδιαίτερη πολιτική της.

Μέσα στὸν κατήφορο πού παίρνει ἀπὸ καὶ πέρα ἡ δημόσια παιδεία τῆς χώρας μας μοιραῖο ρόλο παίζει ἡ διχτατορία τοῦ Μεταξᾶ. Ἡ κυβέρνησή του ἐκατάλαβε ὅτι δὲν μπορεῖ νὰ πετύχει στὴν καινούργια ἐκπαιδευτικὴ πολιτική

της, ἂν δὲν περιορίσει πρῶτα ὅσο τὸ δυνατὸ πιὸ πολὺ τὴν πρωτοβουλία τοῦ δασκάλου μέσα στὴ σχολικὴ ζωή. Ὅπως ἐξηγήθηκε πιὸ πάνω, οἱ δάσκαλοι ὡς τότε μπορούσανε νὰ διαλέγουνε ἀνάμεσα σὲ τρία τουλάχιστο ἐγκεκριμένα βιβλία γιὰ τὸ κάθε μάθημα, ἐκεῖνο ποὺ θὰ τοὺς βοηθοῦσε νὰ κάνουνε καλύτερα τὴ δουλειά τους. Γιὰ νὰ ἐξουδετερώσει λοιπὸν καὶ ἐκείνη τὴν περιορισμένη συμμετοχή τους στὴν ἐπιλογὴ τῆς διδακτέας ὕλης, ἐσοφίστηκε τὴ μονοπώληση ἀπὸ τὸ Κράτος τοῦ διδακτικοῦ βιβλίου καὶ ἵδρυσε τὸ 1937 τὸν Ὀργανισμὸ Ἐκδόσεως Σχολικῶν Βιβλίων (Ο.Ε.Σ.Β.). Σύμφωνα μὲ τὸν ὀργανισμὸ τῆς ἐκδοτικῆς ἐκείνης ὑπηρεσίας, τὸ Κράτος ὁριζε τρία βραβεῖα γιὰ κάθε εἶδος διδακτικὸ βιβλίο καὶ κρατοῦσε γιὰ τὸν ἑαυτό του τὸ δικαίωμα, ἀφοῦ ξεπλήρωνε τοὺς βραβευμένους συγγραφεῖς, νὰ παραλαβαίνει τὴν πνευματική τους ἰδιοχτησία, νὰ τὴ διασκευάζει καὶ νὰ τὴν τροποποιεῖ ὅπως θέλει καὶ τελικὰ νὰ συντάσσει ἕνα δικό του καὶ μοναδικὸ διδακτικὸ βιβλίο γιὰ κάθε μάθημα. Ἀπὸ τότε πιά, στὸν τομέα τουλάχιστο τοῦ σχολικοῦ βιβλίου, ὁ παράγοντας δάσκαλος καὶ ὁ παράγοντας συγγραφέας διδακτικοῦ βιβλίου ἐξουδετερώνονται ὁλότελα καὶ μοναδικὸς ρυθμιστὴς τῆς ποιότητας καὶ τῆς ἀξίας τους τὸ Κράτος. Ἔτσι ἡ διχτατορία τοῦ Μεταξᾶ ἐκατάφερε νὰ καθορίζει μὲ τὰ πειθήνια ὄργανά της ἀνεξέλεγκτα καὶ μονάχα ἀπὸ πάνω ὁλη τὴν ἔκταση τῆς πνευματικῆς τροφῆς ποὺ παρέχει ἡ παιδεία στοὺς τροφίμους της.

Παρ' ὅλ' αὐτὰ ἡ κρατικὴ παιδεία κατρακύλησε πολὺ πιὸ χαμηλὰ καὶ ὕστερ' ἀκόμα ἀπὸ τὴν ἐποχὴ τῆς διχτατορίας τοῦ Μεταξᾶ. Εἰδικὰ τὸ μάθημα τῶν Νέων Ἑλληνικῶν ἐδέχτηκε τὴ χαριστικὴ βολὴ ἀπὸ τὶς κυβερνήσεις τὶς Ε.Ρ.Ε. (1954 καὶ δῶ), ἔτσι ποὺ ἔχασε πιὰ σχεδὸν τὴν αὐτοτέλειά του καὶ τὴ δικαίωσή του μέσα στὸ ἀναλυτικὸ πρόγραμμα τοῦ Γυμνασίου. Ἕνας ἀπὸ τοὺς σπουδαιότερους λόγους γιὰ τοὺς ὁποίους ἐφτάσανε σὲ τέτοια κατάντια τὰ ἐκπαιδευτικά μας πράγματα εἶναι ὅτι ἀπὸ τὸ 1945 καὶ πέρα ἐδιωχτήκανε σὰν κομμουνιστὲς καὶ ἐχτροὶ τῆς πατρίδας ὅλοι σχεδὸν οἱ προοδευτικοὶ δάσκαλοι τῆς δημοτικῆς καὶ μέσης ἐκπαίδευσης καὶ ἐξαφανιστήκανε ἀπὸ τὴν ἀνώτερη διοίκηση τῆς παιδείας καὶ οἱ τελευταῖοι ἐκπρόσωποι τῆς Ἐκπαιδευτικῆς Μεταρρύθμισης τῶν Φιλελευθέρων. Ἔτσι, οἱ θεωρητικοὶ ὑπέρμαχοι τῆς Ε.Ρ.Ε. ἐκυριαρχήσανε πέρα γιὰ πέρα σ' ὅλα τὰ σκαλοπάτια τῆς ἐκπαίδευσης ἀπὸ τὸ νηπιαγωγεῖο καὶ τὸ δημοτικὸ ὡς τὸ Πανεπιστήμιο καὶ ἀπ' ἐκεῖ ὡς τὴν ἀνώτερη καὶ κατώτερη διοίκηση τῆς κρατικῆς παιδείας. Ὅπως ἦτανε ἐπόμενο, τὸ Ἀναλυτικὸ Πρόγραμμα τοῦ 1935 δὲν τοὺς ἐβόλευε ἀπόλυτα στὴν ἐπιδίωξη τῶν πολιτικῶν τους σκοπῶν καὶ ἐπειδὴ δὲν ἀποφασίσανε ἀκόμα νὰ τὸ ἀλλάξουνε, τὸ ἐτροποποιήσανε πρόχειρα μὲ διάφορες συμπληρωματικὲς διατάξεις. Εἰδικὰ τὸ μάθημα τῶν Νέων Ἑλληνικῶν στὴ Μέση Ἐκπαίδευση τὸ ἐκλονίσανε ἀπὸ τὰ θεμέλιά του μὲ τὴν Προκήρυξη γιὰ τὴ σύνταξη συλλογῶν Νεοελληνικῶν Ἀναγνωσμάτων γιὰ τὴ χρήση τῶν Γυμνασίων (Μάϊος 1954) καὶ ἀκόμα μὲ τὶς διάφορες ἀποφάσεις τῶν Εἰδικῶν Ἐκπαιδευτικῶν Ἐπιτροπῶν γιὰ τὴν κρίση τῶν ὑποβληθέντων δοκιμίων ἀπὸ τὸ 1954 ὡς τὸ 1957. Τρία εἶναι τὰ χαραχτηριστικὰ σημεῖα τῆς παραπάνω προκήρυξης γιὰ τὴ σύνταξη Νεοελληνικῶν Ἀναγνωσμάτων: 1) Ὅτι εἰσάγει στὶς ἀντίστοιχες συλλογὲς τῶν τριῶν τελευταίων τάξεων τοῦ Γυμνασίου βυζαντινὰ καὶ μεταβυζαντινὰ κείμενα «ἐν τῇ Δ' τάξει ἐκ τῶν λαϊκωτέρων ἐν τῇ Ε' τάξει ἐκ τῶν ἀρχαϊκωτέρων, ἐν δὲ τῇ ΣΤ' τάξει ἐκ τῶν ἀττικιζόντων». Στὰ παραπάνω κείμενα προστεθήκανε ἀργότερα, ὕστερ' ἀπὸ τὶς ὑποδείξεις τῶν θεολόγων, ὑποχρεωτικὰ καὶ κείμενα ἀπὸ τὰ ἔργα τῶν τριῶν μεγάλων Ἱεραρχῶν τῆς Ἐκκλησίας, (Βασιλείου τοῦ Μεγάλου, Γρηγορίου τοῦ θεολόγου καὶ Ἰωάννου τοῦ Χρυσοστόμου), σὰν νὰ τοὺς εἶχε ἐμποδίσει κανεὶς ὡς τότε νὰ χρησιμοποιοῦνε τὰ παραπάνω κείμενα μὲ ἕναν τρόπο πιὸ ἐποικοδομητικὸ στὸ εἰδικὸ μάθημα τῶν θρησκευτικῶν. Ἐδῶ χρειάζεται μιὰ ἐξήγηση: Δὲν ἀποκλείουμε τὴ Διδασκαλία τῆς Ἀρχαίας καὶ Βυζαντινῆς λογοτεχνίας ἀπὸ τὴ Μέση Ἐκπαίδευσή μας. Νομίζουμε ὅμως πὼς πρέπει νὰ περιοριστοῦν μονάχα σὲ πολὺ λίγα εἰδικὰ γυμνάσια τῆς χώρας μας, ποὺ θὰ προετοιμάζουν τοὺς μαθητὲς γιὰ τὴ Φιλοσοφικὴ Σχολή, γιὰ τὴ Θεολογία, τὰ Νομικά, ὑπὸ τὴν ἀπαραίτητη ὅμως προϋπόθεση, ὅτι οἱ μαθητὲς θὰ ἔχουνε πρῶτα στερεώσει τὸ γλωσσικό τους αἰσθητήριο μὲ τὴν καθιέρωση σὰν ἐπίσημης γλώσσας μέσα στὴν Ἐκπαίδευση τῆς Δημοτικῆς. Ἔτσι ὅμως ὅπως μπαίνει σ' ὅλη τὴν ἔκταση τῆς Μ. Παιδείας, ἡ Βυζαντινὴ γλώσσα μέσα στὰ πλαίσια τοῦ μαθήματος τῶν Νέων Ἑλληνικῶν καὶ μάλιστα σὲ βάρος του, εἶναι βλαβερὴ γιατὶ δὲν μπορεῖ φυσικὰ νὰ γίνεται λόγος γιὰ πραγματικὴ διδασκαλία τῆς νεοελλ. γλώσσας καὶ λογοτεχνίας μὲ τὸ μάθημα αὐτὸ στὶς τρεῖς τελευταῖες τάξεις τοῦ γυμνασίου. Ἀπόδειξη ὅτι κοντὰ στὶς διάφορες μεταφράσεις ποὺ βγαίνουνε κάθε λίγο σὰν βοηθητικὰ βιβλία στὸ μάθημα τῶν Ἀρχαίων Ἑλληνικῶν, ἐφτάσαμε νὰ ἔχουμε στὴ χώρα μας καὶ βοηθητικὰ βιβλία γιὰ τὰ Νέα Ἑλληνικὰ τοῦ Γυμνασίου. Ἕνα τέτοιο μεταφραστικὸ βιβλίο ἔχει ἐκδόσει ὁ κ. Γ. Καλαματιανός. 2) Ὅτι ζητάει ἀπὸ τοὺς συλλογεῖς τῶν Νεοελλ. Ἀναγνωσμάτων νὰ διαλέγουν ἔργα, τὰ ὁποῖα «νὰ ἔχουν, εἰ δυνατόν, ἀξίαν ὑπερχρονικὴν δι' ὃ καὶ πρέπει νὰ ἐκλεγοῦν ἐκ τῆς πνευματικῆς παραγωγῆς τοῦ Ἔθνους, ἥτις ἐπέζησε τῆς δημιουργίας της κτλ.» καὶ συμπληρώνει παρακάτω: «Ἔργα ζώντων λογοτεχνῶν εἶναι δυνατὸν νὰ περιλαμβάνωνται μόνον ἐφ' ὅσον κέκτηνται ἀδιαφιλονικήτως ἐξαιρετικὴν φρονηματιστικὴν καὶ λογοτεχνικὴν ἢ ἐπιστημονικὴν ἀξίαν». Κατ' ἀρχὴν πρέπει νὰ σημειωθεῖ ἐδῶ, ὅτι δὲν ἔχουμε καμιὰν ἀντίρρηση νὰ διδάσκονται σ' ὅλα τὰ σχολεῖα τῆς Μέσης Παιδείας οἱ παλαιότεροι νεοέλληνες λογοτέχνες καὶ μάλιστα οἱ καθαρευουσιάνοι. Ἡ «καθαρεύουσα» λογοτεχνία μας εἶναι μιὰ νεοελληνικὴ πραγματικότητα, ποὺ δὲν μπορεῖ νὰ τὴν ἀγνοήσει τὸ μάθημα τῶν Νέων Ἑλληνικῶν στὴ Μέση Ἐκπαίδευση. Θὰ πρέπει ὅμως νὰ γίνεται αὐτὸ ὑπὸ δύο ἀπαραίτητες προϋποθέσεις: 1) Νὰ

ἔχουνε κατακτήσει πρῶτα ἀπόλυτα οἱ μαθητὲς τὴ μητρική τους νλώσσα, ὅπως ἀναφέρθηκε παραπάνω καὶ 2) Νὰ γίνεται ἡ ἐξέταση τῶν παλαιοτέρων νεοελλήνων λογοτεχνῶν μέσ' ἀπὸ τὸ πρῖσμα τῆς ἐποχῆς τους καὶ σὲ ἀντιπαρσβολὴ μὲ τὴ σύγχρονη. Χωρὶς τὶς παραπάνω προϋποθέσεις ἡ διάταξη αὐτὴ εἶναι πραγματικὰ καταχθόνια, γιατὶ εἶναι ὁλοφάνερο ὅτι μὲ τὸ νὰ ἀποκλείει ἀπὸ τὰ Νεοελλ. 'Αναγνώσματα ὅλους σχεδὸν τοὺς σύγχρονους λογοτέχνες, δὲν κάνει ἄλλο παρὰ νὰ κρατάει μακρυὰ τὸν τρόφιμο τοῦ Γυμνασίου ἀπὸ τοὺς διάφορους προβληματισμοὺς τῆς λογοτεχνίας τῆς ἐποχῆς του, γιὰ νὰ μὴν ἐνημερωθεῖ μὲ κανέναν τρόπο πάνω στὰ φλέγοντα πνευματικὰ ζητήματα, ποὺ τὴν ἀπασχολοῦνε σήμερα. Καὶ πραγματικὰ ὅτι θέλει νὰ στρέψει τὴν προσοχή του μονάχα στοὺς παλιοὺς καὶ ξεχασμένους λογοτέχνες, φαίνεται ἀπὸ τὰ τελευταῖα Νεοελλ. 'Αναγνώσματα (ἔκδοση 1957), ὅπου ἀνθολογοῦνται κατὰ προτίμηση συγγραφεῖς τουλάχιστον ἀπὸ τὸν Παλαμᾶ καὶ πίσω (Δροσίνης, Πολέμης, Παπαδιαμάντης, Καρκαβίτσας, Βυζηνός, Προβελέγγιος, Βαλαωρίτης, Παράσχος, Καρασούτσας κ.τ.λ.). Δὲν χωράει ἀμφιβολία ὅτι ὁ κύριος λόγος τῆς προτίμησης αὐτῆς, εἶναι ὅτι τὰ ξεπερασμένα πιὰ μεγαλοϊδεάτικα ἰδανικὰ τῶν περισσότερων ἀπὸ τοὺς παραπάνω λογοτεχνῶν ἢ ταιριάζουνε κατὰ κάποιον τρόπο μὲ τὴν ἀντιδραστικὴ πολιτικὴ τῆς ἐπίσημης Παιδείας ἢ εἶναι πέρα γιὰ πέρα ἀκίνδυνα γιὰ τὶς σχετικὲς ἐπιδιώξεις της. 3) Ὅτι ἐνῶ ἀναάναγνωρίζει γιὰ δεύτερο σκοπὸ τοῦ μαθήματος τῶν Νέων Ἑλληνικῶν τὴν αἰσθητικὴ καὶ λογοτεχνικὴ μόρφωση τῶν μαθητῶν, ρίχνει τόσο μεγάλο βάρος στὸ περιεχόμενο τῶν λογοτεχνικῶν ἔργων, ποὺ διαθέτει σχεδὸν μιὰν ὁλάκερη σελίδα τῆς 'Εφημερίδας τῆς Κυβερνήσεως, γιὰ νὰ προσδιορίσει τὸ ποκυποίκιλο ὑλικό τους. Εἶναι πολὺ χαρακτηριστικὸ ὅτι ἕνα μεγάλο μέρος ἀπὸ τὰ παραπάνω θέματα δὲν ὑπάρχουνε μέσα στὴ λογοτεχνικὴ παραγωγὴ τῆς χώρας μας, γιατὶ ἀπὸ τὴ φύση τους ἀφήνουνε ἀδιάφορη τὴν τέχνη στοιχεῖα πολιτισμοῦ ὅπως: «τὸ κράτος, ἡ κρατικὴ ὀργάνωσις, οἱ κρατικοὶ θεσμοί, αἱ ἐπιστῆμαι, ἡ φιλοσοφία, ἡ ἔρευνα τῆς φύσης, αἱ τεχνικαὶ ἀνακαλύψεις, τὰ σύγχρονα τεχνικὰ ἔργα κτλ. κτλ.». Ἔτσι τὸ ἀτελεύτητο αὐτὸ συνταγολόγιο θεμάτων τῆς Προκήρυξης, ποὺ μᾶς ἀπασχολεῖ, ὁδηγεῖ ἀναγκαστικὰ στὴν παραπέρα προώθηση τῆς γνωστῆς διάταξης τοῦ 'Αναλ. Προγράμματος τοῦ 1935 «ἀνάγνωσις καὶ λοιπῶν πλὴν τῆς λογοτεχνίας στοιχείων τοῦ πολιτισμοῦ», γιατὶ εἰσάγει πιὰ συστηματικὰ νέους κύκλους γνώσεων καθαρὰ ἐπιστημονικῶν καὶ φιλοσοφικῶν ποὺ δὲν ἔχουν καμιὰ σχέση μὲ τὴν τέχνη τοῦ λόγου καὶ ποὺ κάνουνε τὸ μάθημα τῆς Νεοελ. Λογοτεχνίας νὰ χάνει τὴν εἰδοποιὸ διαφορά του ἀπὸ τὰ ἄλλα ἐπιστημονικὰ μαθήματα τοῦ Γυμνασίου, τὴ μόρφωση δηλ. τῶν μαθητῶν μὲ τὴ μεσολάβηση τῆς αἰσθητικῆς συγκίνησης, ποὺ προκαλεῖ τὸ ἔργο τέχνης. Καὶ τὸ δράμα εἶναι ὅτι κλονίζεται στὴ βάση του τὸ τόσο εὐεργετικὸ γιὰ τὴν ψυχικὴ καλλιέργεια τῆς νεολαίας αὐτὸ μάθημα ὄχι μονάχα ἀπὸ λόγους πολιτικοὺς—τί πιὸ εὔκολο νὰ μπαίνει μέσα σ' ὅλα αὐτὰ τὰ ἄσχετα μὲ τὴν τέχνη ἀναγνώσματα ἡ κατευθυντήρια γραμμὴ τοῦ ἑκάστοτε κρατοῦντος κόμματος;—ἀλλὰ καὶ ἀπὸ τὴν ἀμάθεια τῶν ἐκπαιδευτικῶν ποὺ συντάξανε τὴν παραπάνω Προκήρυξη. Κάθε ἐνημερωμένος στὴν παγκόσμια ἐκπαιδευτικὴ κίνηση ξέρει πολὺ καλὰ ὅτι ὅλες οἱ πιὸ προοδεμένες ἀπὸ μᾶς χῶρες ἀντικρύσανε πολὺ πιὸ πρὶν ἀπὸ μᾶς τὸ ἴδιο παιδαγωγικὸ πρόβλημα στὸ μάθημα τῆς ἐθνικῆς λογοτεχνίας. Εἴχανε δηλ. μπροστά τους μιὰ ἐγχώρια τέχνη τοῦ λόγου, μιὰ πραγματικότητα δηλ. ποὺ δὲ σήκωνε τροποποίηση ἢ ἀλλαγή, γιὰ νὰ ἀναπροσαρμόζεται στὶς διάφορες μορφωτικὲς ἀπαιτήσεις τῶν ἑκάστοτε ἐκπαιδευτικῶν τους προγραμμάτων. Μὴ μπορώντας λοιπὸν νὰ ἔχουνε ἐθνικὴ λογοτεχνία μὲ θέματα κατὰ παραγγελίαν, ἐλύσανε τὸ ζήτημα μὲ τὴ μέθοδο τοῦ γορδίου δεσμοῦ. 'Αποφασίσανε μὲ ἄλλα λόγια νὰ εἰσάγουνε σ' ὅλες τὶς βαθμίδες τῆς ἐθνικῆς τους ἐκπαίδευσης ἔργα ποὺ μονάχα δὲν ἐρχόντουσαν σὰ ἀντίθεση μὲ τοὺς βασικοὺς μορφωτικούς της σκοποὺς ὑπὸ τὴν ἀπαραίτητη προϋπόθεση νὰ εἶναι ἄρτια ἀπὸ καλλιτεχνικὴ ἄποψη καὶ νὰ μποροῦνε νὰ εἶναι προσιτὰ στὶς ἀφομοιωτικὲς ἱκανότητες τῆς κάθε μιᾶς ἡλικίας. Καὶ καταλήξανε σ' αὐτὴ τὴ ριζοσπαστικὴ ἀπόφαση γιατὶ στὴν ἐποχή μας ἡ δημιουργικὴ μελέτη, μὲ τὴ μέθοδο μάλιστα τοῦ σχολείου ἐργασίας, ἑνὸς ἔργου τέχνης μὲ θέμα ἀδιάφορο ἀπὸ ἠθοπλαστικὴ ἄποψη, ἢ ἀσήμαντο ἢ καὶ ὄχι ἄμεσα διδακτικὸ ὅπως π.χ. τὸ ἐπίγραμμα τοῦ Σολωμοῦ ἢ «Γαλήνη» τὸ πεζοτράγουδο τοῦ Κόντογλου «'Ο κοῦκος», τὸ διήγημα «'Η ἐκδρομὴ τοῦ Δημητροῦ» τῆς Κατίνας Παπᾶ, εἶναι πολὺ πιὸ μορφωτικὰ καὶ πολὺ πιὸ ἠθοπλαστικὰ ἀπὸ κάθε εἴδους χρήσιμη γνώση καὶ συμβουλή, ποὺ μποροῦνε νὰ δίνουνε ἀνούσια καὶ κακότεχνα ἀναγνώσματα. Τὸ νὰ ρίχνεις λοιπὸν τόσο βάρος στὸ περιεχόμενο τοῦ ἔργου τέχνης καὶ νὰ τοποθετεῖς γιὰ χάρη του τὸ μάθημα τῶν Νέων 'Ελληνικῶν, τὸ μόνο ποὺ θὰ μποροῦσε νὰ δώσει τὴ δυνατότητα στὰ παιδιά μας νὰ χαίρονται καὶ νὰ ἐχτιμᾶνε τὴν ὁμορφιὰ τῆς μητρικῆς τους γλώσσας καὶ τῆς ἐθνικῆς καὶ παγκόσμιας λογοτεχνίας, δὲν εἶναι μονάχα «ἐκ τοῦ πονηροῦ» ἀλλὰ πέρα γιὰ πέρα ἀντιεπιστημονικό.

Οἱ συνέπειες αὐτῆς εἰδικὰ τῆς τελευταίας διάταξης, ἤτανε μοιραῖες γιὰ τὸ μάθημα τῶν Νέων 'Ελληνικῶν ἀπὸ τὸ 1954 δῶ. Ποτὲς ἄλλοτε δὲν ἔχει πέσει τόσο χαμηλὰ τὸ μάθημα αὐτὸ ὅσο σήμερα. Καὶ ὁ λόγος εἶναι γιατὶ τὴν παραπάνω διάταξη τὴν ἐφαρμόσανε σχολαστικὰ μὲ τὶς ἀποφάσεις τοῦ διάφορες εἰδικὲς ἐπιτροπὲς γιὰ τὴν κρίση σὲ λογῶν νεοελ. ἀναγνωσμάτων ποὺ δὲν εἶχε καμιὰ σχέση μὲ τὸ μάθημα τῶν Νέων 'Ελλήνων. Γιὰ τὴν τύχη τῆς σπουδάζουσας νεολαίας μας τὶς παραπάνω 'Επιτροπὲς τὶς ἀπαρτίζε ἕνας 'Εκπαιδ. Σύμβουλος, ἕνας Γενικὸς 'Επιθεωρητὴς τῆς Μέσης Παιδείας, ποὺ σὲ μερικὲς περιπτώσεις ἤτανε καὶ θεολόγος καὶ ἕνας Γυμνασιάρχης, ἐκπαιδευτικοὶ δηλ. ποὺ κατὰ κανόνα ὄχι μονάχα δὲν εἶχανε καμία ἰδέα γιὰ τὴ σύγχρονη λογοτεχνικὴ παραγωγὴ τῆς χώρ

δχι μονάχα δὲν εἶχανε καμιὰ ἐπαφὴ ἢ σχέση μὲ τὸ μάθημα τῶν Νέων Ἑλληνικῶν—συνήθως οἱ γυμνασιάρχες στὸν τόπο μας ἀποφεύγουνε νὰ διδάσκουν τὰ Νέα Ἑλληνικά, γιατὶ θεωροῦνε τὸ μάθημα αὐτὸ κατώτερο ἀπὸ τὰ Ἀρχαῖα καὶ τὸ ἀναθέτουνε στοὺς νέους καὶ πρωτόπειρους φιλολόγους—ἀλλ' ἀκόμα εἶχανε ξεχάσει ἢ καὶ δὲν ἐπροφτάσανε νὰ μάθουνε τὴ στοιχειώδη παιδαγωγικὴ ἀρχὴ τῆς ἐποχῆς μας ὅτι «ἡ ἀρετὴ δὲν διδάσκεται ἀλλὰ ἀσκεῖται». Τὸ πρῶτο λοιπὸν ποὺ κάνανε εἶναι νὰ καυτηριάζουνε «τὴν τάσιν τοῦ μαθήματος πρὸς ἄκρατον λογοτεχνισμὸν» καὶ νὰ κατηγοροῦνε τὰς ὑπὸ κρίσιν συλλογὰς «διότι εἰς αὐτὰς ἀντιπροσωπεύονται αἱ πλεῖσται τῶν λογοτεχνικῶν μορφῶν τοῦ πεζοῦ καὶ ποιητικοῦ λόγου καὶ οὐχὶ κείμενα καθαρῶς ἐπιστημονικοῦ περιεχομένου κ.τ.λ. κ.τ.λ.» * Ἔτσι ξεκινώντας ἀπὸ τὴν παραπάνω ὑπόδειξη τῆς σχετικῆς Προκήρυξης καὶ ἔχοντας γιὰ γνώμονα πρῶτα καὶ κύρια τὸ διδακτικὸ καὶ φρονηματιστικὸ περιεχόμενο τῶν ἀναγνωσμάτων προχωροῦνε πιὸ πέρα καὶ μὲ ἐλαφρὴ συνείδηση πετσοκόβουνε, διασκευάζουνε ἢ καὶ ἀκόμα συναρμολογοῦνε κατὰ τὸ δοκοῦν διάφορες περικοπὲς ἀπὸ τὰ πιὸ σεβαστὰ κείμενα τῆς ἐθνικῆς μας λογοτεχνίας καὶ τὸ χειρότερο, παραγεμίζουνε τὶς συλλογὲς νεοελληνικῶν ἀναγνωσμάτων μὲ ἀναρίθμητα κείμενα ἀνούσια καὶ ἀνιαρά, ποὺ δὲν ἔχουνε καμιὰ σχέση μὲ τὴν τέχνη, γιὰ τὸ μοναδικὸ λόγο ὅτι παρέχουνε χρήσιμες γνώσεις καὶ συμβουλὲς σὲ τρόπο ποὺ τὰ καινούργια Νεοελλ. Ἀναγνώσματα καὶ μὴν εἶναι πιὰ λογοτεχνικὲς συλλογὲς ἀλλά, ὅπως πολὺ χαρακτηριστικὰ εἶπε ἕνας ἐκπαιδευτικός *, «ἕνα εἶδος δειγματολογίου τοῦ νεοελλ. πολιτισμοῦ καὶ τῆς γλώσσας ἀπό τὰ βάθη τῶν αἰώνων ὥσαμε σήμερα». Δὲν εἶναι δυνατὸ νὰ ἐξεταστεῖ ἐδῶ διεξοδικὰ τὸ πόσο βλάφτουνε τοὺς μαθητὲς τοῦ Γυμνασίου οἱ καινούργιες συλλογὲς Νεοελλ. Ἀναγνωσμάτων. Σὲ εἰδικὴ μελέτη θὰ ἐξεταστεῖ διεξοδικὰ τὸ θέμα αὐτὸ καὶ θὰ ἀποδειχτεῖ μὲ ἐπιστημονικὰ ἐπιχειρήματα, ὅτι εἶναι ἀρκετὰ τὰ Νεοελλ. Ἀναγνώσματα καὶ μόνο τοῦ Γυμνασίου γιὰ ν' ἀποδείξουνε ὅτι ἡ Παιδεία μας γύρισε πολὺ πιὸ πίσω ἀπὸ τὴν τελευταία ἐκπαιδευτικὴ μεταρρύθμιση τῶν Φιλελευθέρων τοῦ 1931. Γιὰ νὰ πάρει μονάχα μιὰν ἰδέα ὁ ἀναγνώστης πάνω στὸ ζήτημα αὐτό, ἀναφέρουμε χαραχτηριστικὰ ὅτι ἀπὸ τὰ 123 ἀναγνώσματα ποὺ ἔχει ἡ τελευταία συλλογὴ τῆς 1ης τάξης τοῦ Γυμνασίου, τὰ 98 δὲν ἔχουνε ἀπολύτως καμιὰ λογοτεχνικὴ ἀξία, εἶναι δηλ. ἀέρας κοπανιστὸς ἀπὸ ἄποψη καθαρὰ φρονηματιστικὴ καὶ ἠθοπλαστικὴ καὶ ἀκόμα ὅτι ἀπὸ τὰ 25 κείμενά της ποὺ στέκονται κάπως λογοτεχνικά, μονάχα τέσσαρα εἶναι γραμμένα σὲ στρωτὴ καὶ καλὴ καθαρεύουσα. Ἔτσι οἱ μαθητὲς τῆς τάξης αὐτῆς δὲ βρίσκουνε στὸ βιβλίο τους οὔτε καὶ τὰ ἀπαραίτητα λογοτεχνικὰ κείμενα ποὺ θὰ τοὺς τραβούσανε τὸ ἐνδιαφέρο τους καὶ θὰ τοὺς κάνανε νὰ συμπαθήσουνε κατὰ κάποιο τρόπο αὐτὴ τὴν περιβόητη καθαρεύουσα. Ὅσο γιὰ τὴ στάθμη τῆς αἰσθητικῆς καλλιέργειας ἐκείνων ποὺ εἶναι ὑπεύθυνοι γιὰ τὴν ἀνθολόγηση τῶν Νεοελ. Ἀναγνωσμάτων, εἶναι ἀρκετὸ νὰ πεῖ κανεὶς ὅτι ἐγκρίνουνε γιὰ τὴ συλλογὴ τῆς 1ης τάξης, τὸ περίφημο ποίημα: «Θεὸς καὶ θάνατος» τοῦ Καρασούτσα ποὺ ὅπως ἀναφέρει ὁ κ. Χρῆστος Φράγκος στὸ παραπάνω ἄρθρο του, τὸ βρίσκανε ἀνιαρὸ ὡς καὶ οἱ παπποῦδες μας ἀκόμα.

«Ὁ θεὸς τὸν θάνατον λυτρωτὴν τῶν πόνων
ἔπεμψεν εἰς ἄρρωστον ἄνδρα γεωπόνον κτλ.»

Ἄλλο χαρακτηριστικὸ παράδειγμα εἶναι ὅτι ἀπὸ τὴ συλλογὴ τῆς 6ης τάξης, σύμφωνα μὲ τὶς πληροφορίες ποὺ μᾶς δίνει μὲ τὸ παραπάνω ἄρθρο της ἡ Κα Μ. Σταθοπούλου-Χριστοφίλη, ἐξοβελίζουνε ἀπὸ τὴν ἀντίστοιχη ἀνθολογία. ποὺ εἶχε ὑποβάλει ἡ ἴδια πρὸς κρίσιν ὡς περιέχουσαν ὕλην ἄχρηστον διὰ τοὺς μαθητὰς τῆς τάξεως 1) μιὰ ἐπιλογὴ ἀπὸ τοὺς «Στοχασμοὺς» τοῦ Σολωμοῦ 2) μιὰν ἄλλη ἀπὸ τοὺς «Ἐλεύθερους Πολιορκημένους» τοῦ ἴδιου 3) ποιήματα τοῦ Κάλβου, τοῦ Μαβίλη, τοῦ Γρυπάρη, τοῦ Σικελιανοῦ καὶ ἀκόμα ἀπορρίπτουνε τὴ μετάφραση στὸ «Βασιλέα Λὴρ» τοῦ Σαίξπηρ, τοῦ Βασίλη Ρώτα ὡς «ἀδόκιμον» καθὼς καὶ τὴ μετάφραση τοῦ Πλωρίτη στὰ «Γράμματα σ' ἕνα Ποιητή» τοῦ Ρίλκε, «διότι περιέχει γλωσσικὰς ἀκρότητας» καὶ διότι «ποιητὴς καὶ μεταφραστὴς δὲν εἶναι ἀξιόλογοι» καὶ εἰς ἐπίμετρον διερωτῶνται: «Ποῦ εἶναι αἱ δοκιμώταται μεταφράσεις τοῦ «Δὸν Κιχώτη» ὑπὸ Σκυλίτση, τοῦ Σαίξπηρ ὑπὸ Βικέλα, τοῦ Λέσσιγκ ὑπὸ Ἀγγέλου Βλάχου κ. ἄ». Τελικὰ ἐγκρίνουνε, οὔτε λίγο οὔτε πολύ, τὴ μετάφραση σ' ἕνα ἀπόσπασμα τῆς «Κόλασης» τοῦ Δάντη ἀπὸ τὸν Ἀλεξ. Ραγκαβῆ: «Ἔτεμον μέσην τὴν ὁδὸν τοῦ βίου/ὁπότ' εὑρέθην εἰς ζοφώδες δάσος/τῆς κατ' εὐθεῖαν ἐκτραπεὶς ἐξόδου κτλ.». Δὲν εἶναι ἀνάγκη νὰ προσθέσει κανεὶς τίποτα παραπάνω ὕστερ' ἀπὸ τὴ διαπίστωση ὅτι οἱ ἀρμόδιοι κριτὲς τῶν τελευταίων Νεοελλ. Ἀναγνωσμάτων ἐφτάσανε νὰ βρίσκουνε ὡραία καὶ σωστὴ μιὰ τόσο ἀνυπόφορη ἀρχαΐζουσα καὶ ψεύτικη μετάφραση στὸ ἔργο τοῦ πρώτου μεγάλου ποιητῆ τῆς Ἰταλίας, ποὺ ἔγραψε στὴ μητρικὴ γλώσσα τῆς πατρίδας του.

Ὕστερ' ἀπὸ ὅλα ὅσα γραφήκανε ἐδῶ γιὰ τὸ μάθημα τῶν Νέων Ἑλληνικῶν στὴ Μ. Ἐκπαίδευση, ἂν λάβει κανεὶς ὑπ' ὄψη του μιὰ μονάχα παρατήρηση τοῦ Κου Χρήστου Φράγκου γιὰ τὰ καινούργια ἀναγνωστικὰ τοῦ Δημοτικοῦ στὸ ἴδιο ἄρθρο του, ποὺ ἀναφέραμε παραπάνω: «Ἡ καινούργια γλωσσικὴ ὑφὴ τῶν ἀναγνωστικῶν τῶν τριῶν πρώτων τάξεων τοῦ Δημοτικοῦ (δημοτικὴ ποὺ συγγενεύει μὲ τὴν καθαρεύουσα) παραξένεψε τοὺς δασκάλους καὶ τοὺς γονεῖς, ποὺ διαπιστώσανε μὲ θλίψη πὼς τὸ παιδὶ πρὶν νὰ πάει στὸ σχολεῖο ξέρει ἀρκετὰ τὴ γλώσσα του καὶ πηγαίνοντας σ' αὐτό, χρόνο μὲ τὸ χρόνο χάνει τὸ νεοελληνικὸ

---

* Βλέπε Μ. Σταθοπούλου-Χριστοφίλη «Τὰ καινούργια Νεοελλ. Ἀναγνώσματα» Περιοδικὸ Παιδεία καὶ Ζωή, Ἰούνιος-Ἰούλιος 1957 σελ. 142.

* Βλέπε: Χρήστου Φράγκου. «Τὰ Νεοελλ. Ἀναγνώσματα» Περιοδικὸ Παιδεία καὶ Ζωὴ τόμος 6ος σελ. 57 κ. ἑ.

γλωσσικό του αἰσθητήριο», θά βγάλει εὔκολα μονάχος του τὸ συμπέρασμα γιὰ τὴν κατάπτωση καὶ τὴν ἐξαθλίωση τῆς σημερινῆς Παιδείας μας στὴν περιοχὴ τοὐλάχιστο τῆς διδασκαλίας τῆς Ἑλληνικῆς γλώσσας. Μέσα σὲ δώδεκα ὁλάκερα χρόνια φοίτησης οἱ σημερινοὶ τελειόφοιτοι τοῦ γυμνασίου μας ὄχι μόνο δὲν προφταίνουνε νὰ μάθουνε καὶ νὰ χειρίζονται σωστὰ τὴ μητρική τους γλώσσα, ὄχι μόνο τὴ χαλᾶνε καὶ τὴ διαστρέφουνε σιγὰ-σιγὰ μὲ τὸ ἀνακάτεμα καὶ τὸ μπέρδεμα τῆς ψευτοδημοτικῆς καὶ τῆς καθαρεύουσας στὸ Δημοτικὸ Σχολεῖο, τῆς δόκιμης δημοτικῆς τῆς μιξοκαθαρεύουσας, τῆς στρωτῆς καθαρεύουσας, τῆς ἀρχαΐζουσας καθαρεύουσας, τῆς βυζαντινῆς, τῆς νεοβυζαντινῆς μὲ τὰ λαϊκώτερα, τὰ ἀρχαϊκώτερα καὶ τὰ ἀττικίζοντα χαραχτηριστικά τους στὶς συλλογὲς Νεοελλ. Ἀναγνωσμάτων στὸ Γυμνάσιο καὶ τελικὰ τῆς ἀρχαίας ἑλληνικῆς γλώσσας, ἀλλὰ καὶ καταντᾶνε ὕστερ' ἀπὸ τὴν τόση γλωσσικὴ ταλαιπωρία νὰ μὴν ξέρουνε τίποτα σωστὸ γιὰ τὴν ἑλληνικὴ γλώσσα καὶ νὰ μένουνε ἀπὸ τὴν ἄποψη αὐτὴ πέρα γιὰ πέρα ἀγράμματοι.

Καὶ δὲ φτάνουνε αὐτά. Τὸν τελευταῖο καιρὸ διαβάζουμε κάθε λίγο καὶ τόσο πύρινα ἄρθρα τῶν διαφόρων καθηγητῶν τοῦ πανεπιστημίου ποὺ καταγγέλλουνε τὴν ἀγραμματοσύνη τῶν ἀποφοίτων τοῦ Γυμνασίου καὶ ἀραδιάζοντας ἐμπαικτικὰ τὶς γλωσσικὲς καὶ ὀρθογραφικὲς μαργαρίτες τους ρίχνουνε ὅλο τὸ φταίξιμο στοὺς δασκάλους καὶ τὰ παιδιὰ γιατὶ δὲν ξέρουνε ἢ δὲ θέλουνε νὰ κάνουνε καλὰ τὴ δουλειὰ τους μέσα στὸ σχολεῖο. Καὶ γιατί, παρακαλῶ, φταῖνε οἱ δάσκαλοι καὶ τὰ παιδιά; Μήπως ἐδόθηκε ποτὲς εὐκαιρία, πρὸ πάντων ἀπὸ τὰ 1935 καὶ ἐδῶ στοὺς μαθητὲς τοῦ Δημοτικοῦ καὶ τοῦ Γυμνασίου νὰ μάθουνε συστηματικὰ καὶ νὰ πλουτίσουνε τὴ μητρική τους γλώσσα ἔτσι ποὺ νὰ μποροῦνε νὰ ἐκφράζουνε σωστὰ καὶ ὅμορφα τὶς σκέψεις τους στὶς εἰσιτήριες ἐξετάσεις τοῦ Πανεπιστημίου; Ἢ μήπως εἶναι ἀνθρωπίνως δυνατὸ νὰ κάνουνε οἱ δάσκαλοι σήμερα καλὰ τὴ δουλειά τους κάτω ἀπὸ τὴν πίεση τῶν ἀσυγχρόνιστων καὶ τόσο ἀντιλαϊκῶν Ἀναλυτικῶν Προγραμμάτων καὶ μέσα στὶς ἀποπνικτικὲς συνθῆκες τῆς σημερινῆς σχολικῆς ζωῆς μὲ τὰ 80, τὰ 100 καὶ ἀκόμα μὲ τὰ 120 παιδιὰ σὲ κάθε τάξη; Ἢ μήπως δὲν καταλαβαίνουνε οἱ κ. κ. μανδαρῖνοι τοῦ Πανεπιστημίου ὅτι μὲ τὴ χρήση μονάχα τῆς γραμματικῆς τῆς ἀρχαίας ἀττικῆς διαλέκτου — αὐτὴ εἶναι ἡ μοναδικὴ ἑλληνικὴ γραμματικὴ ποὺ χρησιμοποιεῖ τὸ Γυμνάσιο — εἶναι τῶν ἀδυνάτων ἀδύνατο νὰ μάθουνε οἱ τρόφιμοί του αὐτὴ τὴν περίφημη καθαρεύουσά τους; Ὄχι! Δὲ χωράει καμιὰ ἀμφιβολία ὅτι οὔτε ἡ νεολαία μας φταίει, οὔτε οἱ μαρτυρικοὶ δάσκαλοί μας. Τὸ ψάρι βρωμάει ἀπὸ τὸ κεφάλι. Μιὰ πρόχειρη ἀπόδειξη, ποὺ ἔχουμε μπροστά μας, εἶναι ὅτι μέσα σὲ μιὰν ἀπόφαση τῆς Κρατικῆς Ἐπιτροπῆς Παιδείας γιὰ τὰ σχολικὰ βιβλία * μὲ τὴν ὁποία ἀναγνωρίζεται μὲν ὅτι ἀπὸ τῆς ἱδρύσεως τοῦ Ο.Ε.Σ.Β. «δὲν ἐσημειώθη πρόοδος ὡς πρὸς τὴν ποιότητα τοῦ διδακτικοῦ βιβλίου, κτλ., ἀλλ' ἀπεναντίας τὸ κρατοῦν ἀπὸ τὸ 1937 σύστημα τῆς διὰ διαγωνισμοῦ προκρίσεως, βραβεύσεως καὶ ἐκδόσεως ἑνὸς μόνου βιβλίου δι' ἕκαστον μάθημα ὡρισμένης τάξεως ἀπέφερε πτῶσιν τῆς στάθμης τοῦ σχολικοῦ βιβλίου» γίνεται πρόταση νὰ διατηρηθεῖ ὁ Ο.Ε.Σ.Β. γιὰ νὰ «Ἀναγνωστικὰ βιβλία τῆς Στοιχειώδους Ἐκπαιδεύσεως, τὰς στερεοτύπους ἐκδόσεις κειμένων Ἀρχαίων Συγγραφέων καὶ Πατέρων τῆς Ἐκκλησίας καὶ διὰ τὰς Ἀνθολογίας Νέων Ἑλλήνων Συγγραφέων καὶ νὰ περιέλθουνε πάλι στὸ ἐλεύθερο ἐμπόριο ὅλα τὰ ὑπόλοιπα σχολικὰ βιβλία». Στὴν παραπάνω, ἐπαναλαβαίνω, μοιραία ἀπόφαση γιὰ τὸ ζήτημα τῆς διδασκαλίας τῆς νεοελληνικῆς γλώσσας μέσα στὴν Παιδεία μας φιγουράρουνε τρία - τέσσερα—ὅσο ξέρω ἐγὼ τουλάχιστο, ὀνόματα ἀπὸ τοὺς «ἐν ἐνεργείᾳ» καθηγητὲς τῶν Πανεπιστημίων μας. Δὲν μπορεῖ κανεὶς βέβαια νὰ ὑποστηρίξει ὅτι αὐτοὶ εἶναι οἱ πρῶτοι ὑπεύθυνοι γιὰ τὸ σημερινὸ κατάντημα τῆς Παιδείας μας. Τὸ μεγαλύτερο βάρος τῆς εὐθύνης τὸ σηκώνουνε στοὺς ὤμους τους οἱ διάφοροι θεωρητικοὶ ἐκπρόσωποι τῆς Ε.Ρ.Ε. ποὺ κατέχουνε τὰ καίρια πόστα μέσα στὴ διοίκηση τῆς ἐθνικῆς Παιδείας. Ὁπωσδήποτε τὸ καλύτερο ποὺ ἔχουνε νὰ κάνουνε ὅλοι οἱ κύριοι αὐτοί, εἶναι τουλάχιστο νὰ σιωποῦν.

Ἀθήνα 2 Αὐγούστου 1961.

ΛΙΖΑ ΚΟΤΤΟΥ

---

* Βλέπε Περιοδικὸ Παιδεία καὶ Ζωή, Αὔγουστος καὶ Σεπτέμβριος τοῦ 1958, σελ. 196 κ.ἑ.

Γύρω στὸν Ἰονέσκο

Ἀγαπητὴ «Ἐπιθεώρηση Τέχνης»,

Στὸ τεῦχος σου τοῦ Ἰουνίου, ὁ κ. Γερασ. Λυκιαρδόπουλος ὑποστηρίζει ὁρισμένες ἀπόψεις πάνω στὸ θέατρο τοῦ Εὐγένιου Ἰονέσκο, εἰδικὰ καὶ πάνω στὸ «πρωτοποριακὸ» θέατρο, γενικώτερα. Φοβοῦμαι, ἐν τούτοις, ὅτι οἱ ἀντιλήψεις καὶ οἱ θέσεις του αὐτὲς στηρίζονται πάνω σὲ μιὰ βασικὴ παρεξήγηση.

Ἐξηγοῦμαι: ὁ Γ.Λ. συζητᾶ γιὰ «πρωτοποριακὸ» θέατρο, τὴ στιγμὴ πού, ὅπως δείχνει τὸ κείμενό του, ἀγνοεῖ τὸ ἀντικείμενό του. Ἀγνοεῖ, μὲ ἄλλα λόγια, τί θὰ πεῖ «πρωτοποριακὸ» θέατρο, ποιὸς εἶναι ὁ ὁρισμὸς τοῦ «πρωτοποριακοῦ» θεάτρου. Κι ἀγνοεῖ, ἀκόμη, τὴν ἱστορία τῆς «πρωτοποριακῆς» τέχνης, γενικώτερα. Τοὺς συλλογισμούς του τοὺς στηρίζει ὄχι σὲ κεῖνο ποὺ πραγματικὰ ἐννοοῦμε ὅταν λέμε «πρωτοποριακὸ» θέατρο, ἀλλὰ σὲ κεῖνο ποὺ ὁ ἴδιος θὰ ἤθελε νὰ εἶναι τὸ «πρωτοποριακὸ» θέατρο. Καὶ στηρίζει, ἀκόμη, τὰ ἐπιχειρήματά του πάνω στὸ Χεγκελιανὸ ὁρισμὸ τῆς τέχνης - ὁρισμὸ ποὺ δὲν ἔχει θέση στὴν παροῦσα συζήτηση, γιατὶ ἡ «πρωτοπορία» εἶναι μεταγενέστερο φαινόμενο, ἀποτελεῖ ἐκδήλωση πού, δίκαια ἢ ἄδικα, ἤθελε νὰ ξεπεράσει αὐτὸν ἀκριβῶς τὸν ὁρισμό.

Ἂς δοῦμε, ὅμως, τὰ πράγματα μὲ τὴ σειρά τους. Καὶ πρῶτα ἀπὸ ὅλα: «πρωτοποριακὸ» δὲν εἶναι τὸ θέατρο ποὺ προπορεύεται κοινωνικά, ποὺ τὸ διακρίνει μιὰ καινούργια ἀντίληψη γιὰ τὴ ζωὴ καὶ τὴν τέχνη, τὸ θέατρο ποὺ ὀνειρεύεται ἕναν καλύτερο κόσμο καὶ ποὺ ἀκολουθεῖ, στὴν πορεία του, τὴν πορεία καὶ τοὺς ἀγῶνες μιᾶς καινούργιας κοινωνικῆς τάξης, ποὺ πάει νὰ ἀνατρέψει τὴν κρατοῦσα τάξη. Ἕνα τέτοιο θέατρο θὰ τὸ λέγαμε «προοδευτικὸ» ἢ «ἐπαναστατικὸ» (κι ὁ Μπρέχτ, στὸν ὁποῖο ἀναφέρεται ὁ κ. Γ.Λ., χαρακτηρίζοντάς τον μάλιστα σὰν τὸν «πιὸ αὐθεντικὸ πρωτοποριακὸ» συγγραφέα, φτιάχνει, στὰ ἔργα ποὺ φαίνεται νὰ ἔχει ὑπ' ὄψει του ὁ κ. Γ.Λ. «ἐπαναστιτικὸ» θέατρο, ἔχοντας ξεπεράσει, στὸ μεταξύ, τὸν «πρωτοποριακὸ» Μπρέχτ, τῶν πρώτων του ἔργων, σὰν τὸν «Βάαλ», τὴν «Παχυδερμία τῶν πόλεων», τὸ «Ἄνθρωπος γιὰ ἄνθρωπο» κλπ.). Πρωτοποριακό, λέμε τὸ θέατρο ἐκεῖνο πού, ξεχωρίζοντας ἀπὸ τὴ θεατρογραφικὴ μᾶζα, καινοτομεῖ μορφολογικὰ καὶ ἔρχεται, περιεχομενικά, σὲ μιάν, αὐτοῦ ἢ ἐκείνου τοῦ βαθμοῦ, ἀντίθεση — ὄχι, ὅμως καὶ ρήξη — μὲ τὴν ἄρχουσα τάξη· ἐκεῖνο τὸ θέατρο ποὺ ἐκφράζεται μὲ καινούργιους αἰσθητικοὺς τρόπους καὶ ποὺ προβάλλει ἕνα καινούργιο δραμα τοῦ κόσμου, μιὰ καινούργια κοσμοθεωρία ἐξεγερμένου, ὄχι ὅμως καὶ ἐπαναστατημένου. Κι ὅταν ὁ «πρωτοποριακὸς» καλλιτέχνης ξεπεράσει τὴ διάσταση καὶ φτάσει στὴ ρήξη μὲ τὴν τάξη του — ὅπως ἔκανε ὁ Μπρέχτ, ἀπὸ μιὰ στιγμὴ καὶ ὕστερα (ἀπὸ τὴν ὥρα ποὺ ἔγραψε τὸ «Ταμπούρλο μέσα στὴ νύχτα») κι ὅπως κάνει ὁ Ἀντάμωφ — τότε παύει νὰ εἶναι «πρωτοποριακὸς», ἀφομοιώνει καὶ ξεπερνᾶ τὴν «πρωτοπορία» καὶ φτιάχνει μιὰ κάποιας μορφῆς προοδευτικὴ ἐπαναστατικὴ τέχνη.

Ἐπιτίθεται ὁ κ. Γ.Λ. ἐναντίον τοῦ πριμιτιβισμοῦ, τοῦ ἱρρασιοναλισμοῦ κλπ. καὶ θὰ μποροῦσε νὰ συμφωνήσει ἢ νὰ διαφωνήσει κανεὶς μαζί του — γενικά. Ἀλλά, ἡ συμφωνία ἢ διαφωνία μὲ τοὺς τρόπους καὶ τὶς ἀντιλήψεις αὐτές, δὲν ἐπηρεάζει, δὲν ἀλλάζει καθόλου τὸ γεγονός ὅτι πριμιτιβισμός, ἱρρασιοναλισμός, κυβισμός, φουτουρισμός, νταντᾶισμός, ἐξπρεσιονισμὸς ἔχουν ὅλα τὴ θέση τους στὴν ἱστορία τῆς «πρωτοποριακῆς τέχνης», ὅτι ἀποτελοῦν τοὺς τρόπους ἔκφρασης τῆς «πρωτοπορίας», τὸ πρῖσμα μέσα ἀπὸ τὸ ὁποῖο βλέπει καὶ μὲ τὴ βοήθεια τοῦ ὁποίου προβάλλει τὸν κόσμο ἡ «πρωτοπορία». Τὸ μεταπολεμικὸ «πρωτοποριακὸ» θέατρο - Μπέκετ, Ἰονέσκο, Σενὲ κλπ. — ἐμφανίζεται βασικὰ σὲ μορφὴ ἀντιρεαλιστική, ἔστω νατουραλιστικὴ κάποτε (ὅπως λέει ὁ κ. Γ.Λ.), ἱρρασιοναλιστικὴ καί, περιεχομενικά, μὲ ἕνα κάποιο εἶδος ἀντίθεσης στὸν ἀστικὸ τρόπο ζωῆς. Ξεκινᾶ ἀπὸ μιὰν ἀντιθετικιστικὴ ἀντίδραση στὸ γύρω κόσμο, προβάλλει — συχνὰ — τὸν κόσμο κομματιαστά, σὲ εἰκόνες ἀσύνδετες μεταξύ τους, δίχως προεκτάσεις πρὸς τὸ αὔριο, δίχως μιὰν ἐλπίδα, ἕνα θετικὸ στήριγμα. Κι ἀκριβῶς γι' αὐτὸ χαρακτηρίζεται «πρωτοποριακό». Ἀπ' αὐτὴ τὴ βάση, ἀπ' αὐτὸ τὸ γεγονὸς θὰ ἔπρεπε νὰ ξεκινᾶ ἡ συζήτηση — γιατὶ ἀλλιῶς θὰ βρίσκεται ἔξω ἀπὸ τὸ ἀντικείμενό της.

Κοντολογῆς: οἱ διαμαρτυρίες τοῦ κ. Γ.Λ. θὰ εἶχαν θέση ἂν ὁ ὁρισμὸς τῆς «πρωτοποριακῆς» τέχνης» ἦταν ἐκεῖνος ποὺ φαίνεται νὰ ὑποδηλώνουν τὰ δύο - τρία ἀφελῆ ἐρωτήματα τοῦ κ. Γ.Λ. Ἤ, ἂν ὁ Ἰονέσκο δὲν ἦταν «πρωτοποριακὸς», ἀλλὰ ἀνῆκε σὲ μιὰν ἄλλη Σχολή, σὲ ἕνα ἄλλο κίνημα, στὸν κριτικὸ ρεαλισμό, στὸ σοσιαλιστικὸ ρεαλισμὸ κλπ. Κι ὅπως εἴδαμε ,δὲν συμβαίνει οὔτε τὸ ἕνα οὔτε τὸ ἄλλο. Στὸ τεῦχος σου τοῦ Ἰουλίου ἐξ ἄλλου, ὁ κ.Θαλῆς Δίζελος ἀπαντᾶ στὸν κ. Γ.Λ. Καὶ μὲ τὸ σημείωμά του θέτει ὁρισμένα προβλήματα. Ὅπως, γιὰ παράδειγμα τὸ πρόβλημα τῆς «διάστασης» ἢ τῆς «ρήξης» τοῦ καλλιτέχνη μὲ τὴν τάξη του, τὸ πρόβλημα τῆς σχέσης «πρωτοπορίας» καὶ «παρακμῆς», τὸ πρόβλημα, τέλος, τῆς ἐκμετάλλευσης τῶν μορφολογικῶν στοιχείων τῆς «πρωτοπορίας» ἀπὸ τὴν προοδευτικὴ καὶ τὴν ἐπαναστατικὴ τέχνη.

Καὶ πρῶτα ἀπὸ ὅλα, ἂς ξεκαθαρίσουμε τοῦτο: ὁ «πρωτοποριακὸς» καλλιτέχνης δὲν ἔρχεται σὲ ρήξη μὲ τὴν τάξη του. Ἔρχεται μόνο σὲ διάσταση μαζί της· σὲ διάσταση ποὺ συχνὰ ἀγγίζει τὰ ὅρια τῆς ρήξης, δίχως, ὅμως, νὰ ἀγκιστρώνεται ποτὲ σ' αὐτήν, δίχως νὰ σταθεροποιεῖται στὰ ὅρια τῆς ρήξης. Κι ἀκριβῶς γι' αὐτό, ἀκριβῶς ἐπειδὴ δὲν φτάνει σταθερὰ στὴ ρήξη — ὁπότε θὰ ἀνοίγονταν μπρός του καινούργιοι ὁρίζοντες, ἕνας ἄλλος κόσμος, μὲ

ἄλλες, πλατύτερες, διαστάσεις — κινεῖται μέσα στὸ ἀδιέξοδο καὶ στὸ τέλμα, στὴν ἄρνηση. Ἤ, ἀκόμη, καὶ στὸ χῶρο τῆς πισωδρόμησης.

Μέσα σ' αὐτὸ τὸν «κλειστὸ» κόσμο ποὺ κινεῖται, ὅμως, τὰ καινούργια ἐκφραστικὰ μέσα, οἱ καινούργιοι ἐκφραστικοὶ τρόποι ποὺ χρησιμοποιεῖ δὲν ἀποτελοῦν ἁπλῶς τεχνικὰ μέσα, τὰ μέσα ποὺ θὰ τοῦ ἐπέτρεπαν νὰ ἐκφράσει τὸ δυναμισμὸ τῶν σχέσεων, τῶν μεταβολῶν, τῆς κίνησης καὶ τῶν ἐσωτερικῶν καὶ ἐξωτερικῶν γεγονότων, ποὺ διαμορφώνουν τὴν προσωπικότητα τῶν ἡρώων του, ἀλλὰ τὴν οὐσιαστικὴ φόρμα ποὺ δίνει στὴν περιγραφὴ καταστάσεων καὶ χαρακτήρων· τὴ φόρμα ποὺ γίνεται, ἔτσι, γι' αὐτόν, ἀπὸ καλλιτεχνικὴ ἄποψη, μιὰ ἀνώτερη, τελικὴ πραγματικότητα. Μὲ ἄλλα λόγια, στὸν «πρωτοποριακὸ» καλλιτέχνη ἡ τεχνικὴ γίνεται σκοπὸς καθ' ἑαυτόν, ἀποκτᾶ μιὰν οὐσιαστικώτερη αὐθυπαρξία — μὲ ἀποτέλεσμα τὰ στοιχεῖα τῆς σύγκρουσης καὶ τῆς μεταβολῆς, ποὺ δίνονται μέσα ἀπὸ ἀεικίνητες πάντα λεπτομέρειες, νὰ ἐμφανίζονται μονοδιάστατα, νὰ ἔχουν ἕνα δυναμισμὸ δίχως σκοπὸ καὶ προσανατολισμὸ καὶ νὰ συνθέτουν ἕνα σύνολο καθαρὰ στατικό, ποὺ δίνει τὴ γενικὴ εἰκόνα τῆς ἀποτελμάτωσης. Μὲ ἀποτέλεσμα νὰ γίνεται, πέρα ἀπὸ τὶς ὅποιες διακηρύξεις του κι ὅπως τὸν ἀποκαλύπτει τὸ περιεχόμενο τοῦ ἔργου του, «παρακμιακός».

Ἀπὸ τὴν ὥρα, ὅμως, ποὺ ὁ καλλιτέχνης φτάνει σὲ ρήξη μὲ τὴν τάξη του, παύει νὰ εἶναι «πρωτοποριακός». Ἀπὸ τὴ στιγμὴ ἐκείνη χρησιμοποιεῖ τὰ νέα ἐκφραστικὰ μέσα, τὶς νέες ἐκφραστικὲς μορφὲς ποὺ κληρονόμησε ἀπὸ τὴν «πρωτοπορία», ἁπλῶς σὰν τεχνικὰ μέσα ποὺ τοῦ ἐπιτρέπουν νὰ δώσει μορφὴ ἀνάγλυφη σὲ μιὰ πραγματικότητα ποὺ βρίσκεται πέρα ἀπὸ τὴν ἐπιφάνεια τῶν σχέσεων τῶν ἡρώων του μὲ τὴν κοινωνία ποὺ τοὺς περιβάλλει. Ὁ καλλιτέχνης παύει νὰ μᾶς παρουσιάζει τὶς σχέσεις αὐτὲς σὰν στιγμιότυπα μὲ τὴ στατική τους ὄψη, ἀλλὰ μᾶς δίνει τὸ σύνολο τῶν πολύπλοκων καὶ ἱεραρχημένων κοινωνικῶν καὶ πνευματικῶν σχέσεων τῶν πρωταγωνιστῶν του μὲ τὸ γύρω τους κόσμο. Καὶ περιγράφει τὶς σχέσεις αὐτὲς ἀπὸ τὴ σκοπιὰ τῶν πιὸ βαθειῶν ἔμφυτων τάσεων τῶν ἡρώων του, ἐκείνων τῶν τάσεων ποὺ καθορίζουν τὴν ἐξέλιξη τῆς προσωπικότητας καὶ μὲ τὶς ὁποῖες πρέπει νὰ δώσει—καὶ δίνει—μάχη, πάνω σ' ἕνα ἐπίπεδο ποὺ ἀφορᾶ τόσο τὸ παρελθόν, ὅσο καὶ τὸ παρὸν καὶ τὸ μέλλον.

Παράδειγμα τῆς μετάβασης ἀπὸ τὴν «πρωτοποριακὴ» στὴν «προοδευτικὴ» καὶ «ἐπαναστατικὴ» τέχνη — τοῦ τρόπου μὲ τὸν ὁποῖο πραγματοποιεῖται, καθὼς καὶ τῶν ἀποτελεσμάτων της — ἀποτελοῦν οἱ Ἐλυὰρ καὶ Ἀραγκὸν (γιὰ νὰ ἀναφέρουμε μόνο δύο). Κι ἀντίστροφα, παράδειγμα, τοῦ ἀνθρώπου ποὺ δὲν μπορεῖ νὰ περάσει ἀπὸ τὴ μιὰ βαθμίδα στὴν ἄλλη, ὁ Μπρεττόν: ποὺ παρὰ τὶς διακηρύξεις του τὶς ἐπανειλημμένες, γιὰ προσήλωσή του στὸν προοδευτισμό, παραμένει πάντα τυπικὰ «πρωτοποριακός»· κι ἀνάμεσα στὶς προθέσεις του καὶ σ' αὐτὸ ποὺ πράγματι φτιάχνει, καλλιτεχνικά, ὑπάρχει πάντοτε ἕνα τεράστιο ρῆγμα.

Στὸ σημεῖο αὐτὸ ἂς ἐπαναλάβουμε δυὸ βασικὲς ἀρχές: Πρώτη: στὴν καρδιὰ τῆς διάρθρωσης ποὺ καθορίζει τὴν καλλιτεχνικὴ φόρμα βρίσκεται, πάντα, σὲ τελευταία ἀνάλυση, ὁ ἄνθρωπος. Καὶ δεύτερη: ἡ ἀνθρώπινη προσωπικότητα καθορίζεται ἀπὸ τὶς ἐσωτερικές, τὶς ἔμφυτες διαθέσεις της, τὴν ἐξέλιξή τους καὶ ἀπὸ τὶς μεταβολὲς καὶ μεταλλαγές ποὺ τοὺς ἐπιβάλλει ἡ ζωή, τὰ ἐσωτερικὰ καὶ ἐξωτερικὰ συμπτωματικὰ γεγονότα.

Ἡ σχέση ἑνὸς καλλιτέχνη γενικά, ἑνὸς δραματουργοῦ, εἰδικώτερα — ἢ ἑνὸς μυθιστοριογράφου, ἑνὸς ποιητῆ — μὲ τὴν «παρακμὴ», καθορίζεται ἀπὸ τὴν τύχη ποὺ ἔχουν στὰ χέρια του, μέσα στὸ ἔργο του, αὐτὲς οἱ δυὸ βασικὲς ἀρχές. Γιατὶ ὁ τρόπος, μὲ τὸν ὁποῖο χρησιμοποιεῖ τὶς δυὸ αὐτὲς ἀρχὲς ὁ καλλιτέχνης, μᾶς ἀποκαλύπτει, τελικά, τὸ ὅραμα τοῦ κόσμου ποὺ προσπαθεῖ νὰ μεταδώσει ὁ καλλιτέχνης. Κι ἡ ἀνάλυση τῶν «πρωτοποριῶν», ἀπὸ τὸ 1848 — ἢ ἔστω, ἀπὸ τὸ 1870 — καὶ δῶ, μᾶς ἀποκαλύπτει ὅτι στὴν καρδιὰ τῆς διάρθρωσης ποὺ καθορίζει τὴν καλλιτεχνική τους φόρμα βρίσκεται ὄχι ὁ «κοινωνικὸς» ἄνθρωπος, ἀλλὰ ὁ «μοναχικὸς» ἄνθρωπος. Ἤ, γιὰ νὰ τὸ ποῦμε ἀλλοιῶς, ὁ ἄνθρωπος ποὺ δὲν καθορίζεται ἀπὸ τὶς συγκεκριμένες (τὶς «πραγματικές», ὅπως τὶς χαρακτηρίζει, ὁ Χέγκελ) δυνατότητές του, ἀλλὰ μόνο ἀπὸ τὶς ἀφηρημένες δυνατότητές του. Κ' ἕνα πλάσμα ποὺ καθορίζεται ἀπὸ τὶς ἀφηρημένες δυνατότητές του, εἶναι πλάσμα «ἀνεξάρτητο» ἀπὸ τὸν γύρω του κόσμο· εἶναι ἕνα πλάσμα ποὺ κάνει τὴ δική του, αὐτόνομη, ἐσωτερικὴ πάντοτε, διαδρομή, δίχως, βασικά, νὰ ἐπηρεάζεται ἀπὸ τὴν κοινωνία ποὺ τὸ περιβάλλει. Γιατὶ ὅταν ἕνας καλλιτέχνης ἀρνιέται τὴ διάκριση ἀνάμεσα στὶς ἀφηρημένες καὶ στὶς «πραγματικὲς» δυνατότητες τοῦ ἀνθρώπου, ὁδηγιέται μοιραῖα στὴν ἀναγωγὴ τοῦ ἐσωτερικοῦ κόσμου τοῦ ἀνθρώπου σὲ ἕναν ἀφηρημένο ὑποκειμενισμό, μὲ ἀποτέλεσμα ἀναπότρεπτο νὰ διαλύονται, νὰ ἀφαιτερίζονται τὰ χαρακτηριστικὰ τῆς ἀνθρώπινης προσωπικότητας, ἀνεξάρτητα ἀπὸ τὶς συνθῆκες μέσα στὶς ὁποῖες ὑπάρχει. (Ἐδῶ χρειάζεται τούτη ἡ διασάφηση: ἕνα τέτοιο μοναχικὸ ἄτομο, αὐτὸ ποὺ οἱ θεωρητικοὶ τῆς «παρακμῆς» καὶ τῆς «πρωτοπορίας» ἀποκαλοῦν τὸ «προαιώνιο, ἀναλλοίωτο ἀνθρώπινο ὄν», εἶναι μοιραῖα καθαρὰ πλασματικό. Γιατί, βέβαια, ἕνα τέτοιο ἄτομο εἶναι πιθανὸ νὰ ρθεῖ σὲ αὐτές ἢ σὲ ἐκεῖνες τὶς σχέσεις μὲ ἄλλα ἄτομα, πρᾶγμα, ὅμως ποὺ ἀναγκαστικὰ —ὀντολογικά, πάντοτε—θὰ γίνει κατὰ τρόπο βοηθητικό, κατὰ τρόπο ὁλότελα ἐξωτερικό, ἐπιφανειακό, μιὰ καὶ σὲ τελευταία ἀνάλυση — σύμφωνα μ' αὐτὴ τὴν ἀντίληψη τοῦ ἀνθρώπου — καὶ τὰ ἄλλα ἄτομα εἶναι τὸ ἴδιο μοναχικὰ μ' αὐτό, τὸ ἴδιο ἀποκομμένα ἀπὸ κάθε βαθύτερη, οὐσιαστικώτερη σχέση καὶ δὲν ἀναφέρονται παρὰ μόνο στὸν ἑαυτό τους. Κι ὅπως ξέρουμε ἀπὸ τὴν ἰατρική, κάτι τέτοιο συμβαίνει μόνο μὲ τὰ ψυχικὰ ἀνώμαλα ἄτομα ποὺ χάνουν κάθε ἐπαφὴ μὲ τὸ περιβάλλον καὶ ζοῦν μὲ τὸν δικό τους, φανταστικὸ χαωτικὸ κόσμο. Κι αὐτὸς εἶναι ὁ λόγος — γιὰ νὰ κλείσουμε τὴν

παρένθεσή μας — ποὺ ἡ «πρωτοποριακὴ» τέχνη ἀναφέρεται τόσο συχνὰ σὲ τύπους «ἄρρωστους» καὶ ποὺ ὁ κυριώτερος θεωρητικὸς της, ὁ Μπὲν στὴ «Διπλῆ ζωή», σπρώχνει τὴ διάλυση τοῦ ἀτόμου ὡς τὴν πραγματικὴ σχιζοφρενικὴ τομή, ποὺ σημαίνει ὅτι τὸ ὅραμα τοῦ κόσμου ποὺ μπορεῖ νὰ μᾶς μεταδώσει ὁ καλλιτέχνης αὐτὸς εἶναι μοιραῖα τὸ ὅραμα τοῦ αἰώνιου μοναχικοῦ ἀνθρώπου, τοῦ ἀνθρώπου πού, μὲ τὴν ἄκρα του μορφή, μᾶς δίνει ὁ Τ.Σ. Ἔλιοτ στοὺς στίχους:

«Σχῆμα δίχως μορφή, σκιὰ δίχως χρῶμα,
Παραλυμένη δύναμη, χειρονομία δίχως κίνηση».

Αὐτὴ εἶναι ἡ ἄκρα θέση τῆς «πρωτοπορίας», ὅπως μποροῦμε νὰ τὴν δοῦμε μέσα στὸ ἔργο της — κι ὄχι μέσα στὶς διακηρύξεις της, ὅπου φαίνεται νὰ τὴν ἀναζητᾶ ὁ Μικέλι. Κι αὐτὴ ἡ ἄκρα θέση ταυτίζει, σὲ ποικίλους βαθμοὺς καὶ ἀπὸ καλλιτέχνη σὲ καλλιτέχνη, τὴν «πρωτοπορία» μὲ τὴν «παρακμή».

Καὶ τώρα στὸν Ἰονέσκο — κατ' ἀνάγκη πολὺ σύντομα, γιατὶ αἰσθάνομαι ὅτι καταχράστηκα κιόλας, μὲ τὴν ἔκταση ποὺ πῆρα, τὴ φιλοξενία σου. Δὲν ὑπάρχει ἀμφιβολία ὅτι τὸ ἔργο τοῦ Εὐγένιου Ἰονέσκο εἶναι γεμάτο αἰχμὲς καὶ μαχαιριὲς ἐναντίον τῆς τάξης του. Ἀλλὰ, ὅπως μᾶς δείχνουν τὰ πιὸ φιλόδοξα ἔργα του, ἐκεῖνα ποὺ δὲν παίχτηκαν ἐδῶ (μερικά, δὲν ἀνεβάστηκαν ἀκόμη οὔτε ἔξω) καὶ ποὺ δὲν περιορίζονται στὴν περιγραφὴ καὶ τὸ χαρακτηρισμὸ ἑνὸς μονωμένου φαινομένου, ἀλλὰ προχωροῦν πιὸ βαθιὰ καὶ προσπαθοῦν νὰ κάνουν μία ἐνδελεχέστερη ἀνατομία τῶν ἀνθρώπινων πνευματικῶν καὶ κοινωνικῶν σχέσεων — ὅπως, γιὰ παράδειγμα, «Ὁ Ρινόκερως» καὶ ὁ «Δολοφόνος δίχως μισθό» — οἱ αἰχμὲς καὶ οἱ μαχαιριὲς τοῦ Ἰονέσκο στρέφονται καὶ πρὸς τὴν ἄλλη πλευρά. Στὸ «Ρινόκερω», στὸ πρόσωπο τοῦ συνταξιούχου καθηγητή, κατὰ κύριο λόγο, ἀλλὰ καὶ στὸ πρόσωπο ἄλλων, δευτερευόντων ἡρώων του, στὸ «Δολοφόνο δίχως μισθὸ» κυρίως, στὸ πρόσωπο τῆς «Μάνας Πίπ», πρόσωπο στὸ ὁποῖο γίνεται ταύτιση τοῦ Χιτλερικοῦ φασισμοῦ καὶ τῶν σοσιαλιστικῶν κινημάτων. Ἀγνοεῖ, βέβαια, τὴν ἐργατικὴ τάξη ὁ Ἰονέσκο — ἀλλὰ δὲν παραλείπει νὰ καμτσικιάζει καὶ νὰ σαρκάζει ὅλους ἐκείνους ποὺ ἐνῶ ἀνήκουν στὴν τάξη του, στὸν «κόσμο» του, βλέπουν ἐν τούτοις καὶ κρίνουν τὰ ἀνθρώπινα, μερικὰ ἢ ὁλικὰ ἀπὸ τὴ σκοπιὰ τῆς σοσιαλιστικῆς φιλοσοφίας. Μὲ ἀποτέλεσμα, νὰ σ' ἀφήνει μπρὸς σὲ κλειστοὺς δρόμους, νὰ σὲ ρίχνει πάνω σὲ ἀδιαπέραστα τείχη καὶ νὰ σὲ καταδικάζει, ἐπομένως, στὸ τέλμα καὶ στὴν ἀπόγνωση. Καὶ στὸ «Ρινόκερω» τὴ μόνη ἐλπίδα του τὴ στηρίζει στὸν καλό μας κ. Μπερανζέ, ἕνα συνηθισμένο κοινὸ ἀνθρωπάκι πού, ἐφρόντισε, προηγούμενα — ἰδιαίτερα στὸ «Δολοφόνο δίχως μισθὸ» — νὰ τὸ σαρκάσει ἀλύπητα, νὰ τὸ ἀπογυμνώσει ἀπὸ κάθε περιεχόμενο καὶ βαθύτερη οὐσία.

ΑΣΤΕΡΗΣ ΒΟΡΕΙΝΟΣ

Πῶς βλέπουν τὸν Ἰονέσκο στὴν Ε.Σ.Σ.Δ.

Ἀγαπητὴ «Ἐπιθεώρηση Τέχνης»

Στὸ σοβιετικὸ περιοδικὸ «Ἔργα καὶ γνῶμες», τεῦχος Ἰουλίου, δημοσιεύθηκε ἕνα σημείωμα τῆς Λενίνα Ζόνινα γιὰ τὶς συζητήσεις ποὺ γίνονται στὴν ΕΣΣΔ γιὰ τὸ ἔργο τοῦ Ἰονέσκο. Τὸ μεταφράζω καὶ σοῦ τὸ στέλνω σὰν συμβολὴ στὴ συζήτηση ποὺ ἄνοιξε καὶ ἀπὸ τὶς δικές σου τὶς στῆλες.

«Τὸν τελευταῖο καιρὸ στὴ χώρα μας ἔγιναν πολλὲς συζητήσεις γιὰ τὴ δραματουργία τοῦ Εὐγενίου Ἰονέσκο. Τὸ περιοδικὸ «Ξένη λογοτεχνία» δημοσίευσε μιὰ μονογραφία τοῦ Γιάκομπ Φρὶντ μὲ τίτλο «Οἱ φάρσες - ἐφιάλτες τοῦ Εὐγενίου Ἰονέσκο». Ὁ συγγραφέας τῆς μονογραφίας πιστεύει πὼς «ἡ δραματουργία τοῦ Ἰονέσκο εἶναι ἐκδήλωση τῆς ὁλικῆς ἀγωνίας τοῦ ἀνθρώπου, ποὺ μένει ἀπομονωμένος μπροστὰ στὶς περίπλοκες ἀντιθέσεις τῆς πραγματικότητας». Ἀναλύοντας τὶς φάρσες τῆς πρώτης περιόδου τοῦ Ἰονέσκο, ὁ Φρὶντ καταλήγει στὸ συμπέρασμα πὼς οἱ Καρέκλες ἢ ὁ Ἀμεδαῖος εἶναι μόνο «κουραστικοὶ γρύφοι», καθρεφτίζουν «τὸν ἄλογο χαρακτήρα τοῦ παραλογισμοῦ», ποὺ χαρακτηρίζει τὴ ζωὴ τῆς ἀστικῆς κοινωνίας, καὶ ταυτόχρονα ἐκφράζονται μὲ τόσο συγκεχυμένη μορφή, ὥστε μποροῦν νὰ ἐνδιαφέρουν μόνο «τοὺς μπλαζὲ σνόμπ».

Ἐξετάζοντας τὰ τελευταῖα ἔργα τοῦ Ἰονέσκο, ὁ Φρὶντ γράφει πὼς στὸ ἔργο Δολοφόνος χωρὶς ἀποδείξεις ὁ δραματουργὸς ξαναπιάνει τὸ παλιὸ φολκλορικὸ θέμα τοῦ δράκοντα, ποὺ ἀπαιτεῖ νὰ τοῦ θυσιάσει ἡ πόλη τὴν πιὸ ὄμορφη κοπέλλα της, καὶ τὴν ἱστορία τοῦ ξένου πρίγκηπα, ποὺ σκοτώνει τὸ δράκοντα. «Ὁ Ἰονέσκο —, γράφει ὁ Φρὶντ —, ἀντικατέστησε τὸν δράκοντα μὲ ἕνα μυστηριώδη δολοφόνο, ξαναδούλεψε μὲ τὸν τρόπο του τὸ θέμα καὶ ἀφαίρεσε τὸ αἰσιόδοξο τέλος του. Σ' αὐτὸ τὸ ἔργο ὅμως βρίσκουμε ταυτόχρονα καὶ φολκλορικὰ θέματα μὲ καθολικὸ περιεχόμενο, καθὼς καὶ τὴν πολὺ καθαρὴ ἔκθεση τῆς σύγκρουσης, ὅπου ἕνας ἄνθρωπος καλῆς θέλησης ἀντιτίθεται στὴν κακὴ κοινωνία».

Ὡστόσο ἐδῶ ὑπάρχει μιὰ νέα ἀντίφαση, συνεχίζει ὁ Φρίντ: ὁ Ἰονέσκο προσπαθεῖ ἐπίμονα, μὲ τὴν εἰρωνεία, νὰ μειώσει τὸν ἥρωά του, σὰν νὰ φοβᾶται μήπως τὸν πάρει κανεὶς στὰ σοβαρά. Ἔτσι «ὁ ἀναγνώστης χαμογελάει ἀκούγοντας τὰ λόγια τοῦ Μπερανζὲ καὶ ἡ συμπάθειά του στρέφεται στὸν ἥρωα τοῦ ἔργου καὶ ὄχι στὸ συγγραφέα του».

Κατὰ τὴ γνώμη τοῦ Φρίντ, αὐτὴ ἡ σύγκρου-

ση ἀνάμεσα στὸ συγγραφέα καὶ στὸν ἥρωα εἶναι βασική: «Ὁ Μπερανζὲ ὀνειρεύεται νὰ «ἀλλάξει» τὰ πάντα, ἐνῶ ὁ Ἰονέσκο ἀντιτίθεται στὶς ἀλλαγές. Ἔτσι ὁ συγγραφέας, ἐχθρὸς τῆς ἱστορίας, γίνεται ἕνας εἶδος ἀντίπαλου πρὸς τὸν ἥρωα τοῦ ἔργου του, ἐνῶ ὁ ἥρωας θέλει νὰ εἶναι σύμμαχος τῆς ἱστορίας». Ὁ Φρὶντ πιστεύει πὼς ὁ Εὐγένιος Ἰονέσκο κρατάει σκόπιμα αὐτὴ τὴ διφορούμενη στάση ἀπέναντι στὴν πραγματικότητα καὶ κάνει τὸν ἥρωά του ἕνα πλάσμα «ἐντελῶς παράλογο καὶ ἀπόλυτα ἀνίκανο νὰ καταλάβει πραγματικὰ ποῦ βρίσκεται τὸ κακὸ καὶ ποῦ τὸ καλό».

Ὁ Φρὶντ βρίσκει τὸν ἴδιο διφορούμενο χαρακτήρα καὶ στὸ Ρινόκερως: «Ἡ ἐκκεντρική, χοντροκομμένα ἀστεία γλῶσσα τοῦ Εὐγενίου Ἰονέσκο δὲν ἔχει οὔτε αὐτὴ τὴ φορὰ διαύγεια. Οἱ πολιτικοὶ ὑπαινιγμοὶ τοῦ ἔργου του εἶναι θολοί, ἡ ἴδια ἡ ἀλληγορία παίρνει χαρακτήρα ἐνδεικτικό, ἀλλὰ ἀβέβαιο. Ὅλα αὐτὰ δημιουργοῦν σὲ τούτη τὴ «μαύρη» φάρσα μιὰ διφορούμενη ἀτμόσφαιρα». Ὁ Φρὶντ πιστεύει πὼς οἱ Γερμανοὶ καὶ οἱ Γάλλοι σκηνοθέτες, ποὺ ἀνέβασαν αὐτὸ τὸ ἔργο, ἔδωσαν ἕνα καλὸ μάθημα στὸν Ἰονέσκο, παρουσιάζοντας τὸ Ρινόκερως, παρὰ τὴν ἰδέα τοῦ συγγραφέα, μὲ μεγάλη πολιτικὴ διαύγεια.

Ὁ Γκριγκόρι Μπογιατζίγιεφ, στὸ βιβλίο του: Τὸ σημερινὸ θεατρικὸ Παρίσι, διατυπώνει παρόμοιες ἰδέες γιὰ τὰ πρῶτα ἔργα τοῦ Ἰονέσκο, ἐνῶ ὁ Μπατσέλις στὸ περιοδικὸ «Νέος Κόσμος» τονίζει πὼς, κατὰ τὴ γνώμη του, τὰ πρῶτα ἔργα τοῦ Ἰονέσκο, π.χ. Ἡ φαλακρὴ τραγουδίστρια καὶ Τὸ Μάθημα, ἔχουν δυναμικὸ χαρακτήρα μὲ τὴν ἀντιαστικὴ ὀργὴ ποὺ ἐκφράζουν καὶ εἶναι «πολὺ πιὸ σύγχρονα, καθαρὰ καὶ συγκεκριμένα ἀπὸ ὅσο φάνηκαν στὸν Μπογιατζίγιεφ... Τὰ ἔργα αὐτὰ δὲν εἶναι ἐντελῶς παράλογα καὶ ἀφηρημένα... Εἶναι καυστικά. Καὶ τὸ θέαμα, ποὺ ἐξετάζει ὁ Μπογιατζίγιεφ, δὲν εἶναι κάτι τὸ ἀνεκδοτικὰ τυχαῖο οὔτε μιὰ σνομπίστικη παραξενιά. Εἶναι ἕνα μέσο γιὰ νὰ γελοιοποιηθοῦν πράγματα, ποὺ ὁ ἀστὸς δὲ θὰ ἤθελε μὲ κανένα τρόπο νὰ τὰ γελοιοποιήσει». Ἀντίθετα ἀπὸ τὸ Φρίντ, ὁ Μπατσέλις πιστεύει πὼς «ὁ Ρινόκερως εἶναι ἀντιφασιστική, ὀξύτατα ἀντιρατσιστικὴ σάτιρα» καὶ πὼς αὐτὸ τὸ ἔργο «δείχνει τὶς μεγάλες δυνατότητες τῆς καλλιτεχνικῆς μεθοδολογίας τοῦ Ἰονέσκο».

Πιστεύουμε πὼς τὸ καθῆκον τῆς σοβιετικῆς κριτικῆς εἶναι νὰ ἐξετάσει τὸ γαλλικὸ θέατρο σὲ ὅλη τὴν πολυσύνθετη δομὴ τῶν ρευμάτων του καὶ τῶν ἀμοιβαίων ἐπιρροῶν τους. Πρέπει νὰ ἀναλύσουμε τὸ ἴδιο καλὰ καὶ τὶς ξεπερασμένες μορφὲς τοῦ ψευδορεαλισμοῦ, ποὺ τὸν προστατεύει ἡ μόδα τῆς ἀστικῆς ζωῆς, καὶ τὶς πολυάριθμες μοντέρνες μορφὲς τοῦ κριτικοῦ ρεαλισμοῦ, ποὺ ἀγωνίζεται καὶ διαμαρτύρεται».

Μ. Δ.

Στὴ σύνταξη τῆς Ε. Τ. ἔχουν στείλει πολλοὶ ἀναγνῶστες «συζητήσεις» γιὰ τὸ Λ. Τραγούδι. Ἡ δημοσίευσή τους θ' ἀρχίσει ἀπὸ τὸ ἐρχόμενο τεῦχος.

Τάκη Κατσουλίδη : *Πίνδος (χρωματιστὴ ξυλογραφία)*

ΕΠΙΘΕΩΡΗΣΗ
ΤΕΧΝΗΣ

Η ΕΡΕΥΝΑ

ΠΡΟΒΛΗΜΑΤΑ ΤΗΣ ΑΡΧΑΙΑΣ ΤΡΑΓΩΔΙΑΣ

ἀπαντοῦν οἱ

ΛΙΝΟΣ ΚΑΡΖΗΣ
ΛΕΩΝ ΚΟΥΚΟΥΛΑΣ
ΑΛΕΞΗΣ ΜΙΝΩΤΗΣ
ΑΓΓΕΛΟΣ ΤΕΡΖΑΚΗΣ

Ὁ τομέας τοῦ κλασσικοῦ δράματος ἔχει ἤδη μιὰν ἀξιόλογη ἱστορία μέσα στὴ θεατρικὴ κίνηση τῆς νεώτερης Ἑλλάδας. Τὸ ὅλο θέμα ἀντιμετωπίζεται ἀπὸ πολλὲς διαφορετικὲς σκοπιές, μὲ πνεῦμα δημιουργικῆς ἀναζήτησης. Εἶναι κοινὰ ἀναγνωρισμένο πὼς ἔχουν σημειωθεῖ ἀρκετὲς κατακτήσεις καὶ ἀξιόλογα ἐπιτεύγματα. Ἡ ἀρτιότητα ὁρισμένων, τοὐλάχιστο, παραστάσεων — καρπὸς ἐπίμονης προσήλωσης στὸ θέμα καὶ ἐπίμοχθης ἐπεξεργασίας του, — μᾶς δίνει τὸ δικαίωμα νὰ μιλᾶμε σήμερα γιὰ μιὰ δημιουργημένη παράδοση.

Ὑπάρχει, φυσικά, καὶ ἡ ἀντίστροφη ὄψη τοῦ ζητήματος: Ἡ ὑπερβολικὴ προσήλωση τῶν θεατρικῶν μας δυνάμεων στὸ κλασσικὸ δρᾶμα ἐγκυμονεῖ τὸν κίνδυνο νὰ μᾶς διαφύγει τὸ χρέος μας πρὸς τὴ σύγχρονη ἑλληνικὴ δραματουργία. Ἡ ἀνάπτυξή της καὶ γενικώτερα ἡ προαγωγὴ τῆς σκηνικῆς τέχνης στὸν τόπο μας εἶναι ἀπαραίτητη ὄχι μόνο γιὰ νὰ ὑπάρξουμε σὰν σύγχρονο ἔθνος καὶ στὸν τομέα τοῦ θεάτρου, ἀλλὰ καὶ γιὰ νὰ μποροῦσαμε νὰ ἀντικρύσουμε ἀπὸ πιὸ ἐποικοδομητικὲς θέσεις καὶ τὸ ἴδιο τὸ ἀρχαῖο δρᾶμα. Τοῦτο ὅμως εἶναι ἐπίσης μεγάλο θέμα, ποὺ θἄπρεπε νὰ ἀποτελέσει τὸ περιεχόμενο μιᾶς ἄλλης ἔρευνας.

Ὡστόσο, ἡ ἴδια ἡ ἔντονη ζύμωση γύρω ἀπὸ τὸ κλασσικὸ δρᾶμα καὶ ἡ διερεύνηση τῶν δεδομένων του, φέρνει κάθε τόσο στὸ φῶς σειρὲς προβλήματα σχετικὰ μὲ τὰ κείμενα, τὴν ἑρμηνεία, τοὺς σκηνοθετικοὺς τρόπους, τὴν ὑποκριτική, τὴν ὄρχηση, τὴ μουσική, τὴ σκηνογραφία κλπ. Μερικὰ ἀπὸ τὰ προβλήματα αὐτὰ εἶναι παλιὰ κ' ἐπανέρχονται κάθε τόσο ἐπειδὴ οἱ λύσεις ποὺ τοὺς εἶχαν δοθεῖ δὲν κρίνονται ἱκανοποιητικές. Ἄλλα ἀνακύπτουν γιὰ πρώτη φορά.

Ἡ ὅσο τὸ δυνατὸ πιὸ ἐπιστημένη ἀνίχνευση καὶ ἀντιμετώπιση αὐτῶν τῶν προβλημάτων εἶναι ἕνα ἐξαιρετικὰ ἐπιτακτικὸ χρέος σήμερα, ἂν θέλουμε νὰ ἀξιοποιήσουμε στὸ μέγιστο τὸν ἀνεκτίμητο θησαυρὸ τοῦ θεατρικοῦ παρελθόντος.

Βέβαια, ἡ μόνη ἀξιόλογη ὡς τώρα προσφορὰ τοῦ ἑλληνικοῦ θεάτρου στὴν παγκόσμια θεατρικὴ ζωὴ εἶναι οἱ παραστάσεις ἀρχαίου δράματος. Αὐτὸ ἀναγνωρίζεται καὶ ἐδῶ καὶ ἔξω. Ἂς μὴν ἐπαναπαυόμαστε ὅμως στοὺς ἐπαίνους γιατὶ ἔχει ἀντικειμενικὰ διαπιστωθεῖ πὼς οἱ περισσότεροι ξένοι κριτικοὶ βλέπουν τὶς παραστάσεις ἀρχαίου δράματος μᾶλλον σὰν φιλολογικὸ γεγονὸς παρὰ σὰν ζωντανὴ θεατρικὴ λειτουργία. Κι αὐτό, ἐπειδὴ ὁ προβληματισμός τους δὲν ὁρῆκε τὶς ἀνάλογες εὐκαιρίες γιὰ νὰ προωθηθεῖ σὲ βάθος.

Ἐπίσης εἶναι γεγονὸς ὅτι ἔχει δημιουργηθεῖ ἕνα εὐρύτατο καὶ συνεχῶς αὐξανόμενο κοινὸ ποὺ μὲ πολὺ ἐνδιαφέρον παρακολουθεῖ τὶς παραστάσεις τοῦ ἀρχαίου δράματος. Καὶ πάλι ὅμως δὲ θὰ μποροῦσε κανεὶς νὰ ἰσχυριστεῖ σοβαρὰ ὅτι τὸ κοινὸ αὐτὸ ἔχει φθάσει σὲ τέτοια στάθμη καλλιέργειας, ὥστε ἡ ἀθρόα προσέλευσή του σὲ μιὰ παράσταση νὰ ἀποτελεῖ κριτήριο καὶ τεκμήριο γιὰ τὴν ἀρτιότητά της.

Ἔτσι, καὶ ἀπὸ τὴν ἄποψη αὐτὴ ἡ εὐθύνη μας γιὰ τὴ θεατρικὴ καὶ γενικώτερα πνευματικὴ καλλιέργεια τοῦ κοινοῦ εἶναι μεγάλη.

Ἡ ἔρευνά μας, λοιπόν, ἀποσκοπεῖ ἀκριβῶς νὰ συγκεντρώσει τὶς διάφορες ὑπεύθυνες ἀπόψεις γύρω ἀπ' ὅλα αὐτὰ τὰ προβλήματα γιὰ νὰ διευκολυνθεῖ ἡ πιὸ πέρα μελέτη καὶ ἡ ἐπίλυσή τους.

Τὰ ἐρωτήματα

1) Ποιὰ πρόοδος ἔχει σημειωθεῖ ἀπὸ τὴν ἐποχὴ τοῦ Φώτου Πολίτη στὴν ἑρμηνεία τοῦ ἀρχαίου δράματος; Ἐνισχύονται ἐπαρκῶς ἀπὸ τὸ κράτος οἱ διάφορες προσπάθειες ποὺ ἐμφανίζονται;

2) Κατὰ ποιὸ τρόπο ἡ ἑρμηνευτικὴ τοῦ κλασσικοῦ δράματος ἐπηρεάζεται ἀπὸ τὶς σύγχρονες σκηνοθετικὲς ἀντιλήψεις; Πῶς πρέπει νὰ ἀντιμετωπίζεται τὸ πρόβλημα τῆς ὑποκριτικῆς γιὰ τὰ πρόσωπα τοῦ δράματος;

3) Οἱ διάφοροι τρόποι μὲ τοὺς ὁποίους παρουσιάζεται σήμερα ὁ χορὸς (ρυθμικὴ ὁμαδικὴ ἀπαγγελία, κατάτμηση τῶν χορικῶν, τραγούδι, στυλιζαρισμένη κίνηση κλπ.) εἶναι οἱ καταλληλότεροι; Ὁ χορὸς πρέπει νὰ λειτουργεῖ ὡς δρῶν πρόσωπο, ὡς ἁπλὸς σχολιαστής, ὡς θεαματικὸ - διακοσμητικὸ στοιχεῖο ἢ ἀλλιῶς πῶς;

4) Οἱ κατακυρωμένες ὡς τώρα μεταφράσεις ἀνταποκρίνονται στὶς σημερινὲς ἀπαιτήσεις, ποὺ προέκυψαν ἀπὸ τὶς προωθημένες ἀντιλήψεις μας γιὰ τὸ κλασσικὸ δρᾶμα;

5) Γιὰ νὰ δοθοῦν εὐκαιρίες νὰ προβληθοῦν καὶ ἄλλες τυχὸν ἀντιλήψεις γιὰ τὸ ἀρχαῖο δρᾶμα, καθὼς καὶ γιὰ νὰ ἀναδειχτοῦν νέα στελέχη στὴ σκηνοθεσία, ὑποκριτική, σκηνογραφία κλπ., ἡ «Ε.Τ.» προτείνει νὰ συμμετέχουν στὰ Φεστιβὰλ Ἀθηνῶν, Ἐπιδαύρου, Βορείου Ἑλλάδος κλπ., ὅσοι ἀπὸ τοὺς καθιερωμένους θιάσους θέλουν, (Ροντήρη, Θεάτρου Τέχνης, Μυράτ, Κατερίνας, Ἑλληνικοῦ Λαϊκοῦ Θεάτρου, Νέου Θεάτρου κλπ.) ἐφ' ὅσον θὰ ἐδήλωναν συμμετοχὴ σὲ ὁρισμένη προθεσμία καὶ ὑπὸ τὸν ὅρο ὅτι θὰ ἐνισχύονταν γιὰ τὸ σκοπὸ αὐτόν. Ποιὰ εἶναι ἡ γνώμη σας;

6) Εἰδικὰ γιὰ τὴν Ἀριστοφάνεια κωμωδία, ὁ ἐκσυγχρονισμός της, δηλ. ἡ ὑποκατάσταση τῶν νεκρῶν — λόγω τοῦ ἐπικαιρικοῦ χαρακτήρα τους — στοιχείων μὲ ἄλλα ἀπὸ τὴ σύγχρονη πραγματικότητα, εἶναι θεμιτός; Κι ὡς ποιὸ σημεῖο; Ἂν ὄχι, τί προτείνετε;

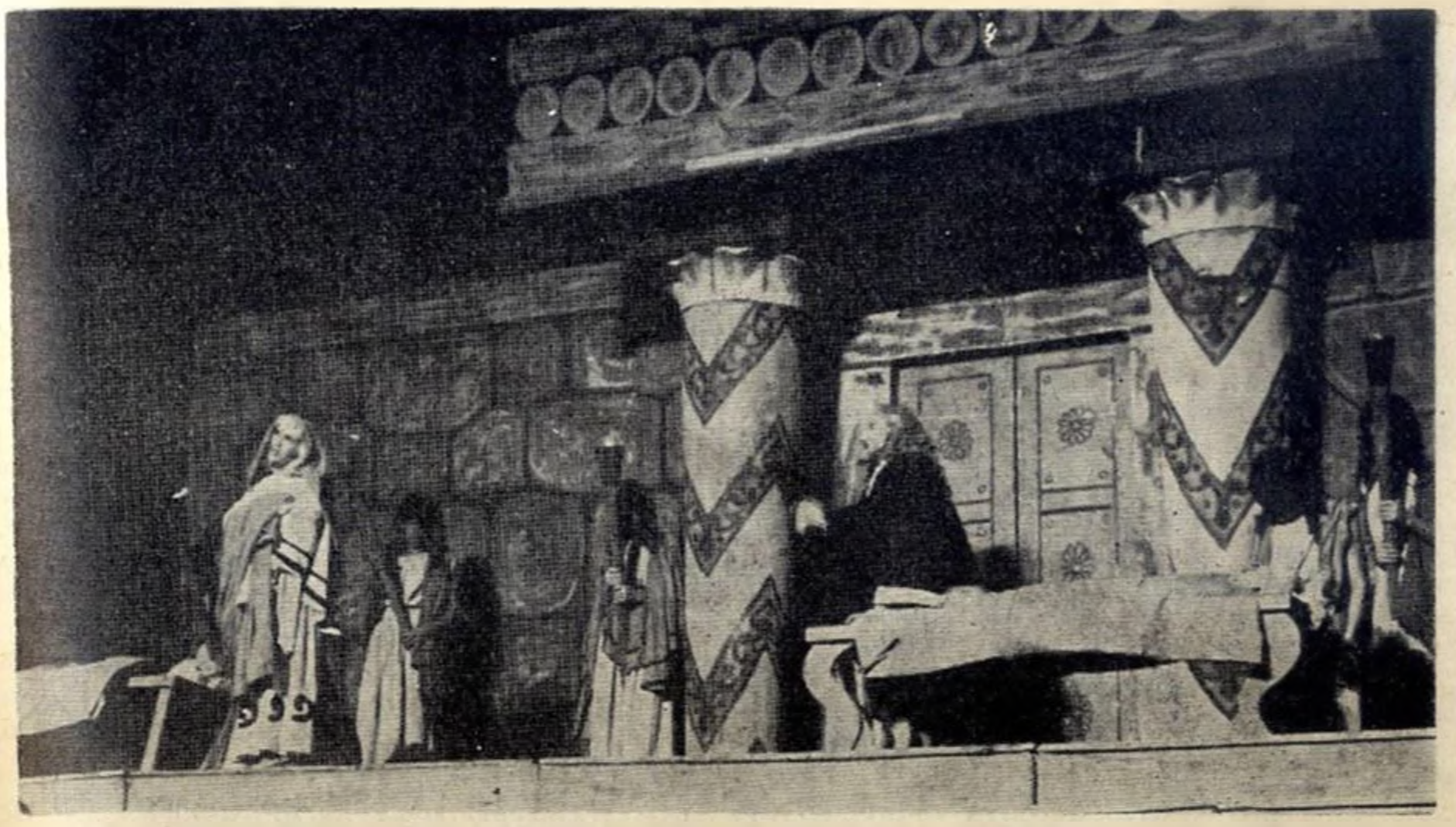
Ο κ. ΛΙΝΟΣ ΚΑΡΖΗΣ

*

Ἡ «Ἐπιθεώρηση Τέχνης», μοῦ ἔκανε τὴ τιμὴ ἀπευθύνοντας ὁρισμένα ἐρωτήματα, σχετικὰ μὲ τὸ ἀρχαῖο θέατρό μας, νὰ ζητήσει τὴ γνώμη πάνω σ' αὐτά. Εὐχαρίστως ἀπαντῶ παρακάτω.

1) Ποία πρόοοδος ἔχει σημειωθεῖ ἀπὸ τὴν ἐποχὴ τοῦ Φώτου Πολίτη στὴν ἑρμηνεία τοῦ ἀρχαίου δράματος; ἐνισχύονται ἐπαρκῶς ἀπὸ τὸ Κράτος οἱ διάφορες προσπάθειες ποὺ ἐμφανίζονται;

Ἡ πρόοδο ποὺ σημειώθηκε στὰ τελευταῖα τριάντα, περίπου, χρόνια, μπορεῖ καὶ πρέπει νὰ θεωρηθεῖ ἐκπληκτική. Ἀπὸ δυὸ διαφορετικὰ σημεῖα ξεκίνησεν ἡ ἑρμηνεία τοῦ ἀρχαίου δράματος στὴν νέα Ἑλλάδα. Τὸ πρῶτο ἦταν τὸ ἀνέβασμα τοῦ «Οἰδίποδα Τυράννου» ἀπ' τὸ Φῶτο Πολίτη στὸ θέατρο



Οἱ «Φοίνισσες» τοῦ Εὐριπίδη ἀπὸ τὸ Θίασο Θυμελικοῦ Θεάτρου (1961)

«Ὀλύμπια», πάνω στὰ χνάρια, πιστὰ ἀκολουθημένα, τοῦ Ράϊνχαρτ. Τὸ δεύτερο, οἱ Δελφικὲς Ἑορτὲς 1927 - 1930 τοῦ Ἄγγελου καὶ τῆς Εὔας Σικελιανοῦ μὲ τὴν τεράστια, παγκόσμιαν ἀπήχηση. Ἡ δημιουργικὴ ἑρμηνεία τῆς Εὔας δὲν εἶχε δεχτεῖ καμμιὰ ξενικὴν ἐπίδραση. Πλάϊ στὸ δάσκαλό της Κωνσταντῖνο Ψάχο γιὰ τὴ Βυζαντινὴ μουσικὴ καὶ σκυμμένη στ' ἀρχαῖα κείμενα μὲ ἱερὸν ἐνθουσιασμὸ καὶ ἄγρυπνη διαίσθηση ἔφτασε ν' ἀνασυστήσει, σὲ σημεῖο ποὺ νὰ δίνει τὴν αἴσθηση τῆς πληρότητας, τὸ ἀρχαῖο πανσέβαστο δρᾶμα. Ἀπ' τὶς δυὸ αὐτὲς ἀφετηρίες: τὴν πρώτη καθαρὰ ξενικὴ καὶ ἀντιγραμμένη πιστὰ καὶ τὴν δεύτερη ἁγνὰ καὶ σεβαστὰ προσηλωμένη στὶς ἐπιταγὲς τῶν ἀρχαίων κειμένων θὰ διαμορφωθοῦν δύο παράλληλες σκληρὰ ἀλληλομαχόμενες προσπάθειες: ἡ προσπάθεια «ἐκσυγχρονισμοῦ» τοῦ ἐθνικοῦ θεάτρου καὶ ἡ προσπάθεια «ἀναβίωσης» τοῦ θυμελικοῦ θίασου. Ἡ πρώτη ἄρχισε καὶ συνεχίστηκε σὲ κλειστὴ σκηνὴ (Ὀλύμπια, Ἐθνικὸ Θέατρο, γιὰ νὰ ὑγεῖ κατὰ τὸ 1937 στ' ἀρχαῖα θέατρα, ἡ δεύτερη ἄρχισε στὸ ἀρχαῖο θέατρο Δελφῶν καὶ συνεχίστηκε ἀπ' τὸ θυμελικὸ θίασο στὸ Στάδιο, Ἡρώδου Ἀττικοῦ καὶ στὰ ἐπαρχιακὰ ἀρχαῖα θέατρα, χωρὶς ποτὲ νὰ παίξει σὲ κλειστὴ σκηνή). Ἡ προσπάθεια «ἐκσυγχρονισμοῦ» ὕστερ' ἀπ' τὸν πρόωρο θάνατο τοῦ Φώτου Πολίτη πέρασε στὸ διάδοχό του κ. Δ. Ροντήρη καὶ συνεχίζεται, ἀφοῦ, ἔγινε πιὰ σφαλερὴ παράδοση, ἀπ' τοὺς σκηνοθέτες τοῦ Ἐθνικοῦ Θεάτρου κ.κ. Μουζενίδη, Ἀλέξη Μινωτῆ καὶ ἕως πρὶν λίγο Μιχαηλίδη, μ' ἐλαφρές, τὰ τελευταῖα χρόνια, ἀποκλίσεις πρὸς τὴ θυμελικὴν ἑρμηνεία, σὲ μιὰ σύνθεση δίχως νόημα καὶ συνέπεια. Ἡ δεύτερη ἑρμηνεία παρουσιάζεται ἀπ' τὸν γράφοντα τριάντα ὁλόκληρα χρόνια μὲ ἀπόλυτη συνοχὴ καὶ συνέπεια.

Ἡ ἀναμφισβήτητη, γιὰ τοὺς πολλούς, ἐπιβολὴ τῆς πρώτης ἑρμηνείας, ποὺ ὀφείλεται στ' ἀνεξάντλητα ὑλικὰ καὶ ἠθικὰ μέσα ποὺ διαθέτει ὁ Κρατικὸς Ὀργανισμὸς τὸν φτερώνει νὰ προχωρεῖ μὲ γοργὸ βῆμα στὴν ἐξουθένωση τοῦ πανσέβαστου ἀρχαίου δράματος περνώντας πάνω του, κάποιο, δῆθεν εὐγενικό, χρῶμα κ ο σ μ ι κ ό τ η τ α ς καὶ προσέχοντας μὴν χάσει τὴν ἔγκριση τῶν ξένων ποὺ δὲν θὰ τὸ νοιώσουν ποτὲ σ' ὅλη του τὴν πληρότητα. Ἡ δεύτερη, ἡ «θ υ μ ε λ ι κ ὴ» προσπάθεια φουντώνοντας ἀπ' τὶς γηγενεῖς ρίζες καὶ ἀδιαφορώντας γιὰ τὸν ψόγο ἢ τὸν ἔπαινο μάχεται, ὅπως κάθε ζωντανὴ ὀντότητα, σχεδὸν ἀβοήθητη, ἂν καὶ ἡ μ ι κ ρ α τ ι κ ή, ἐκτὸς ἀπὸ ἐλάχιστα ψιχία καὶ ὁλομόναχη τριάντα χρόνια, γεγονὸς ποὺ δείχνει τὴν ζωτικότητά της. Ἕως πότε ὅμως; Ἡ πάμπλουτη πρώτη εἶναι κίνδυνος νὰ μ ο ν ο κ ρ α τ ο ρ ί σ ε ι. Καὶ τὸ ἀρχαῖο τελετουργικὸ καὶ θρησκευτικὸ δέος, τόσον εὐκολοπρόσδεχτο ἀπ' τὸ χωρικό μας, γνήσιον ἀκόμη Ἕλληνα, νὰ γίνει κοινωνικὸ δρᾶμα μὲ ἀρχαϊκὴν ὑπόθεση, δηλαδή, ἐλαφρὰ ψυχαγωγία καὶ ἐντρύφημα τῶν ἀστῶν καὶ ἀντὶ - ἀστῶν.

Ὅσο γιὰ τὴν κρατικὴ ἐνίσχυση τῶν προσπαθειῶν ποὺ ἐμφανίζονται ξέρω ὅτι τὸ μὲν Ἐθνικὸ Θέατρο, δικαιώτατα, πλουσιοπάροχα βοηθεῖται καὶ ὁ ἡμικρατικὸς «Θυμελικὸς» ἀ δ ι κ ώ τ α τ α . καὶ ὕστερ' ἀπὸ τρομερὲς ταλαιπωρίες ἀξιώνεται, πενιχρώτατης ἀρωγῆς. Γιὰ τὶς ἄλλες προσπάθειες δὲν ξέρουμε τί γίνεται.

2) Κατὰ ποιὸ τρόπο ἐπηρεάζεται ἡ ἑρμηνευτικὴ τοῦ κλασσικοῦ δράματος ἀπ' τὶς σύγχρονες σκηνοθετικὲς ἀντιλήψεις; Πῶς πρέπει ν' ἀντιμετωπίζεται τὸ πρόβλημα τῆς ὑποκριτικῆς γιὰ τὰ πρόσωπα τοῦ δράματος;

Οἱ σύγχρονες σκηνοθετικὲς ἀντιλήψεις ξεκινώντας ἀπ' τὸ κλῖμα τοῦ νεώτερου θεάτρου (Σαίκσπηρ, Γάλλοι τραγικοί, κοινωνικὸ θέατρο) εἶναι ἀναπόφευχτα τρομερὰ ἐπικίντυνες σὰν ἐφαρμόζονται στὴν ἀρχαία τραγωδία καὶ κωμωδία, ποὺ θέλουν οἱ σκηνοθέτες νὰ τὶς νομίζουν «θ έ α τ ρ ο» μὲ τὸ σύγχρονο νόημά του, ἐνῶ ἦταν θρησκευτικές καθαρά, λειτουργίες. Καὶ γιὰ τὸν πιὸ ἄμαθο εἶναι ὁλοφάνερο τὰ χάσμα ποὺ χωρίζει τὸ ἕνα ἀπ' τὶς ἄλλες. Τὸ διαφορετικὸ κλῖμα τοῦ ἀρχαίου θεάτρου προκαλεῖ, κατὰ συνέπεια, ἀ δ υ ν α μ ί α στοὺς σύγχρονους ἐπαγγελματίες σκηνοθέτες νὰ τὸ ἑρμηνέψουν ὅπως πρέπει.

Ἡ ὑποκριτικὴ τῶν τραγωδῶν καὶ κωμωδῶν δὲν μπορεῖ, κατὰ κανένα λόγο, νὰ εἶναι ὅμοια ἢ παρεμφερὴς μ' ἐκείνη τοῦ νεώτερου θεάτρου. Πρέπει νὰ τονισθεῖ ἡ ἄμεση ἀνάγκη εἰδικευμένων ἠθοποιῶν ποὺ θὰ ζοῦσαν ἀποκλειστικὰ στὸ ὑπέροχο κλῖμα τοῦ ἀρχαίου δράματος μὲ τὴν καθοδήγηση μ υ σ τ ῶ ν - έ κ π α ι δ ε υ τ ῶ ν καὶ ὕστερ' ἀπὸ αὐστηρὸ ξεδιάλεγμα τῶν προικισμένων μὲ τὰ φωνητικά, ψυχικὰ καὶ νοητικὰ ἀπαραίτητα ἐφόδια,

3) Οἱ διάφοροι τρόποι μὲ τοὺς ὁποίους παρουσιάζεται σήμερα ὁ Χορὸς (ὁμαδικὴ ρυθμικὴ ἀπαγγελία, κατάτμηση τῶν χορικῶν, τραγούδι, στυλιζαρισμένη κίνηση κλπ.) εἶναι οἱ καταλληλότεροι; Ὁ Χορὸς πρέπει νὰ λειτουργεῖ ὡς ἕνα ἀπὸ τὰ δρῶντα πρόσωπα, ὡς ἁπλὸς σχολιαστής, ὡς θεαματικό - διακοσμητικὸ στοιχεῖο ἢ ἀλλιῶς πῶς;

Ὁ μοναδικὸς καὶ αὐστηρὰ ἐπιβλημένος ἀπ' τοὺς ἀρχαίους τραγικοὺς καὶ τὸν Ἀριστοφάνη τρόπος παρουσίασης τοῦ τραγικοῦ ἢ κωμικοῦ χοροῦ εἶναι ὁ «ἄ δ ω ν κ α ὶ ὀ ρ χ ο ύ μ ε ν ο ς». Καὶ ὅταν λέμε, «ὀρχούμενος» ἐννοοῦμε πραγματικὴν ὄρχηση. «Κύματα ὀρχήσεως» έ κ σ τ α τ ι κ ῆ ς καὶ θεοφόρας ποὺ κλείνει καὶ ἀπομονώνει σὲ αὐτοδύναμο καὶ αὐτενεργὸ χῶρο τὸ δρᾶμα. Ὅλοι οἱ ἄλλοι τρόποι αὐτοσχεδιαστικοὶ καὶ νεόφαντοι καθὼς εἶναι, ξεστρατίζουν πρὸς ἀφόρητες βαρβαρότητες ἢ ταπεινώνουν τὴν ἀγνὴ καὶ φυσικὴ μ ε γ α λ ο π ρ έ π ε ι ά του. Ὁ Χορὸς εἶναι ἡ μ ή τ ρ α τοῦ ἀρχαίου δράματος. Εἶναι οἱ γονεῖς τῶν πρωταγωνιστῶν, γιατὶ αὐτὸς τοὺς γέννησε. Συμπονεῖ, χαίρεται, συνωμοτεῖ μαζί τους, τοὺς συμβουλεύει, τούς κατηγορεῖ καὶ τοὺς βοηθεῖ, πατρικὰ καὶ μητρικά, νὰ πάρουν συνείδηση, μὲ τὰ Χορικά, τῆς θέσης τους μέσα στὸ Σύμπαν. Νὰ γίνουν «Κοινωνοὶ τοῦ Παντὸς» ἀνασέρνοντας πρὸς τὰ ἐκεῖ καὶ τὸ θεατή. Τὸ ἴδιο γίνεται στὴ Χριστιανική μας λειτουργία μὲ τὰ δάνεια ποὺ προσπορίστηκεν ἀπ' τὸ Διονυσιακὸ δρᾶμα.

4) Οἱ κατακυρωμένες ὡς τώρα μεταφράσεις ἀνταποκρίνονται στὶς σημερινὲς ἀπαιτήσεις ποὺ προέκυψαν ἀπὸ τὶς προωθημένες ἀντιλήψεις μας γιὰ τὸ κλασσικὸ δρᾶμα;

Οἱ ἕως τώρα γνωστὲς μεταφράσεις, ἄλλες στενὰ λογοτεχνικὲς ἀλλὰ ποὺ δὲ λογαριάζουν διόλου τὸ θεατὴ καὶ τὴν ἐπενέργεια ποὺ θἄχει ὁ λόγος τους σ' αὐτόν, ἄλλες παραφράσεις τῶν πρωτότυπων κειμένων καὶ ὅλες τους ἀγνοώντας τὴ βασικὴ σημασία ποὺ ἔχει στὸ ἀρχαῖο δρᾶμα ἡ μετρική του, βοηθοῦν καὶ τονώνουν τὴν ἔφεση τῶν σκηνοθετῶν πρὸς παρερμηνεία του.

5) Γιὰ νὰ δοθοῦν εὐκαιρίες νὰ προβληθοῦν κι ἄλλες τυχὸν ἀντιλήψεις γιὰ τὸ ἀρχαῖο δρᾶμα, καθὼς καὶ γιὰ νὰ ἀναδειχτοῦν νέα στελέχη στὴ σκηνοθεσία, ὑποκριτική, σκηνογραφία κλπ., ἡ «Ἐπιθεώρηση Τέχνης» προτείνει νὰ συμμετέχουν στὰ Φεστιβὰλ Ἐπιδαύρου, Ἀθηνῶν, Βορείου Ἑλλάδος καὶ ὅσοι ἀπὸ τοὺς καθιερωμένους θιάσους (λ.χ. Ροντήρη, Θεάτρου Τέχνης, Δ. Μυράτ, Κατερίνας, Ἑλληνικοῦ Λαϊκοῦ θεάτρου, Νέου θεάτρου κ.ἄ.), ἐφ' ὅσον θὰ ἐδήλωναν συμμετοχὴ ὑπὸ ὁρισμένη προθεσμία καὶ ὑπὸ τὸν ὅρο ὅτι θὰ ἐνισχύονταν γιὰ τὸ σκοπὸ αὐτό. Ποιὰ εἶναι ἡ γνώμη σας;

Ὀλεθριώτερη, γιὰ τὴν ἑρμηνεία τοῦ ἀρχαίου δράματος, πρόταση ἀπ' αὐτὴν ποὺ διατυπώνεται πάρα πάνω δὲ θὰ μποροῦσε νὰ ὑπάρξει. Μ' αὐτήν, τὸ πανσέβαστο ἀρχαῖο δρᾶμα, γίνεται —, ἔχει γίνει κιόλας — π ε ι ρ α μ α τ ό ζ ω ο. Ποιὸς θὰ τολμοῦσε νὰ πεῖ κάτι τέτοιο γιὰ τὴ λειτουργία μας! Ἂν καὶ σήμερα ἡ ἠλίθια μανία τῆς δῆθεν «Προόδου» καὶ σ' ἐκείνην ἔβαλε χέρι. Ἐμεῖς νομίζουμε ὅτι εἶναι ἀρκετοὶ οἱ πειραματισμοὶ τοῦ Κρατικοῦ θεάτρου πετυχημένοι κιόλας μὲ τὴν ἔγκριση τῶν ξένων, γιατὶ ἄλλον οἰκεῖο πρὸς τὸ ἀρχαῖο δράμα τρόπο δὲν ἔχουν δεῖ. Φτάνουν τῶν διάφορων μπουλουκιῶν οἱ καθαρὰ ἐκμεταλλευτικὲς τῆς μεγάλης προγονικῆς κληρονομιᾶς καὶ τοῦ κοινοῦ ἐπιχειρήσεις. Φτάνουν τὰ διατυπωμένα, ἀπὸ καθολικὴν ἄγνοια τοῦ ἀρχαίου μας θεάτρου, προβλήματα ποὺ ζητιέται τάχα ἡ λύση τους μὲ πρόχειρους καὶ ἀπροσάρμοστους σ' αὐτὸ συνδυασμούς. Νοιώθετε τί θὰ μποροῦσε νὰ συμβεῖ ἄν, στὶς ἀρένες τῶν Φ ε σ τ ι β α λ ί ω ν (φριχτὴ ὀνομασία τῶν «Γιορτῶν καὶ πανηγυριῶν» μας) ξεχύνονταν ὅλοι οἱ, κατὰ τὰ ἄλλα ἀξιοθαύμαστοι, θίασοί μας καὶ μὲ κρατικὲς κιόλας ἐνισχύσεις νὰ πειραματιστοῦν πάνω στὸ κατασπαραγμένο αὐτό, μοναδικὸ στὸ κόσμο, περίλαμπρο σῶμα;!!

6) Εἰδικὰ γιὰ τὴν Ἀριστοφάνεια κωμωδία, ὁ ἐκσυγχρονισμός της δηλαδή, ἡ ἀντικατάσταση τῶν νεκρῶν, λόγω τοῦ ἐπικαιρικοῦ χαρακτήρα τους, στοιχείων μὲ ἄλλα ἀπὸ τὴ σύγχρονη πραγματικότητα εἶναι θεμιτὸς κι ὡς ποιό σημεῖο; Ἂν ὄχι, τί προτείνετε;

Ὡς πρὸς τὴ σύγχρονη ἑρμηνεία τῆς Ἀριστοφάνειας Κωμωδίας ἔχουμε θησαυρισμένη πεῖρα τοῦ ἐκσυγχρονισμοῦ της. Τὴν εἴδαμε νὰ γελοιοποιεῖται μὲ τὴν ἀντικατάσταση τῶν δῆθεν νεκρῶν στοιχείων της. Στὶς κωμωδίες τοῦ Σαίκσπηρ καὶ τοῦ Μολιέρου ὑπάρχουν τὸ ἴδιο, γιὰ μᾶς τοὺς τωρινούς, νεκρὰ στοιχεῖα ποὺ κανεὶς δὲ στοχάστηκε νὰ τ' ἀντικαταστήσει μὲ ἄλλα τῆς σύγχρονης πραγματικότητας.

Ὁ Ἀριστοφάνης παρουσιάζει τὸν ἄνθρωπο στὴν κατώτατη καὶ ζωώδη ὑπόστασή του. Καὶ ἡ κωμωδία του μεταδίδει λύτρωση στὸ θεατή, ἀπὸ τὸν τεράστιο πνευματικὸ καὶ κοινωνικὸ φόρτο ποὺ σωριάζει ἀπάνω του ἡ κάθε συγκροτημένη κοινωνία. Ἡ λύτρωση αὐτή, διαφορετικὴ ἀλλὰ ἰσάξια μὲ τὴν τραγικὴ κάθαρση, εἶναι ἡ εὔκολη καὶ χαρούμενη ἐπιστροφὴ τοῦ ἀνθρώπου στὶς ζωώδεις ρίζες του. Ἐκεῖνο ποὺ ἀποκαλοῦμε ἐμεῖς οἱ Χριστιανομαθημένοι χυδαιότητα, εἶναι ἡ ἀπολαυστικὴ στὸν ἄνθρωπο, ὁποιας ἐποχῆς, καθίζηση τοῦ ἑαυτοῦ του στὴ ζωώδη περιοχή του. Λυτρωμένος ἀπὸ ὁποιας λογῆς δεσμὰ χαίρεται γιὰ λίγο τὴ ζωὴ ποὺ ὑπαγορεύουν τὰ ἔνστιχτά του.

Ἐκεῖνος ποὺ γράφει αὐτὰ ἐδῶ, πρῶτος, τὸ Σεπτέμβρη τοῦ 1951, ἀνέβασε σὲ ἐπίσημη παράσταση στὸ Ὠδεῖο Ἡρώδου τὴ «Λυσιστράτη» — πῆρε τὴ διαπομπεμένη Ἀριστοφάνεια κωμωδία ἀπὸ τὰ χέρια τῶν ἀμφιβόλου ἀντρισμοῦ μπουλουκιῶν καὶ τὴν παρουσίασε σ' ὅλη της τὴν λαμπρότητα εὐγενίζοντας, ἀπὸ σκοποῦ, τὴ χυδαιότητά της. Αὐτὸν τὸν ἐξευγενισμὸ συνέχισεν, ὕστερα ἀπὸ μερικὰ χρόνια, ὁ κ. Α. Σολομὸς μὲ τὶς Ἀριστοφάνειες παραστάσεις τοῦ Ἐθνικοῦ Θεάτρου, ἔλκοντάς τες σὲ σημαντικὴ παρερμηνεία τοῦ πνεύματος καὶ τοῦ προορισμοῦ τους.

Νεκρὰ στοιχεῖα στὴν κωμωδία τοῦ Ἀριστοφάνη δὲν ὑπάρχουν, ἂν μπορέσει ὁ σκηνοθέτης νὰ παρουσιάσει καθ' ἕνα ἀπ' τὰ ἐπεισόδιά της καὶ τὸ χορὸ μὲ τέτοιαν ἀναλυφη πλαστικότητα, μὲ τὸ παίξιμο τῶν ἠθοποιῶν ὥστε νὰ βγοῦν πάνω ἀπ' τὴν ἐπιφάνεια τοῦ λόγου οἱ αἰώνια ἀνάλλαχτες στὸν ἄνθρωπο ἐκρήξεις τῶν ἐνστίχτων.

Χυδαιότητα, λοιπόν, ποὺ ἀποκλείει τὴν παρουσία γυναικῶν καὶ ἀνηλίκων στὶς παραστάσεις ἀπαιτεῖ ἡ κωμωδία. Ἐσωτερικὴ ποὺ τὴν προσφέρει ὁ ποιητὴς καὶ ἐξωτερικὴ μὲ τὴ σκευὴ τῶν ἠθοποιῶν ὅλων τῶν ταπεινῶν γιὰ μᾶς τοὺς νεώτερους, ἱερῶν ὅμως γιὰ τοὺς ἀρχαίους, ζωτικῶν ἐνστίχτων. Ἔξαρση μὲ τὰ ποιητικώτατα χορικὰ αὐτῶν, τῶν τόσο γνώριμων ἀπὸ τὴν ἀκατάπαυστη παρουσία καὶ ἐνέργειά τους καὶ στὸ σύγχρονο θεατή, ἐνστίχτων ἀλλὰ καὶ γελοιοποίησή τους σύγκαιρα ἀπὸ τὸν καθισμένο, στὴν ὑψηλὴ καὶ πνευματικὴ σκοπιὰ του, ποιητή. Εἶναι βέβαια οἱ ρίζες, — τὰ ζωώδη ἔνστιχτα, — ἀπαραίτητα στὸν ἄνθρωπο ὅπως καὶ στὸ φυτό. Καὶ οἱ χυμοὶ ποὺ τοῦ δίνουν ἀνθοφορίες καὶ καρποφορίες ἀπ' τὶς ρίζες του ἀνεβαίνουν. Ἀλλ' ὁ ἄνθρωπος πρέπει ν' ἀνθοφορήσει καὶ καρποφορήσει πνευματικὰ χωρὶς νὰ ξεχνάει ποτὲ τὶς ρίζες του. Γελοιοποίηση τῆς ἀχαλίνωτης δράσης, καὶ τονωτικὸ λουτρὸ τοῦ θεατῆ, ὅπως εἴπαμε, μέσα στὸν ὀργασμό τους.

Λάσπη, γιὰ μᾶς τοὺς νεώτερους, ἡ τροφὴ τῶν ζωτικῶν ριζῶν μας. Ἱερό, νωπὸ χῶμα γιὰ τοὺς ἀρχαίους ποὺ ὡριμάζει τοὺς χυμοὺς γιὰ πνευματικὲς ἀνθοφορίες.

Συνεχὴς καὶ ἀδιάσπαστη ἡ ἀνθρώπινη ὀντότητα.

Π

Ο κ. ΛΕΩΝ ΚΟΥΚΟΥΛΑΣ

*

Εἶναι χωρὶς ἀμφιβολία ἀποφασιστικῆς σημασίας οἱ ἐξελίξεις ποὺ ἔχουν σημειωθεῖ ἀπὸ τὴν ἐποχὴ τοῦ Φώτου Πολίτη στὸν τομέα τῆς ἑρμηνείας τοῦ ἀρχαίου δράματος. Ὅπως θὰ ξέρετε, βέβαια, οἱ πιὸ ἀξιόλογες σκηνοθετικὲς ἐπιτεύξεις τοῦ Φώτου Πολίτη ἔχουν πραγματοποιηθεῖ στὸ κλειστὸ θέατρο. Τὸ κλειστὸ ὅμως θέατρο μὲ τὴ γνωστὴ ἀρχιτεχτονική του διάταξη δὲν προσφέρεται στὴν ἑρμηνεία τοῦ ἀρχαίου δράματος. Ἡ ὀργανικὴ διάρθρωση τῆς ἀττικῆς τραγωδίας ἤ, ἂν προτιμᾶτε, ἡ κατὰ ποσὸν καὶ ποιὸν διαίρεσή της βρίσκεται σὲ ἀπόλυτη ἀντιστοιχία μὲ τὸ φυσικὸ περιβάλλον ποὺ τὴ γέννησε καὶ τὴ διαμόρφωσε στὶς ἀγροτικὲς πρῶτα καὶ στὶς ἀστικὲς ὕστερα διονυσιακὲς γιορτὲς καὶ στὰ θυμελικὰ τέλος θέατρα τοῦ

πέμπτου καὶ τοῦ τέταρτου προχριστιανικοῦ αἰ-
ώνα.

Ὁ Πολίτης πειραματίστηκε, βέβαια, καὶ στὸ ὕπαιθρο. Τὸ 1927 ἔδωσε μὲ τὴν ἀξέχαστη Μαρίκα Κοτσπούλη μιὰ παράσταση τῆς «Ἑκάβης» τοῦ Εὐριπίδη στὸ Παναθηναϊκὸ Στάδιο. Μὰ ὅπως τὸ κλειστὸ θέατρο, ἔτσι καὶ τὸ στάδιο μὲ τὴν εἰδικὴ διαρρύθμιση τοῦ ἀγωνιστικοῦ χώρου του δὲν προσφέρεται στὴν ἑρμηνεία τοῦ ἀρχαίου δράματος. Ὁ Πολίτης, ποὺ ἔδειξε τόση τόλμη στὸ ἀνέβασμα τῶν «Περσῶν» τοῦ Αἰσχύλου μὲς στὴν κλειστὴ σκηνὴ τοῦ Ἐθνικοῦ Θεάτρου δὲν εἶχε ἀκόμα ἐξοικειωθεῖ μὲ τὴν ἰδέα τῆς χρησιμοποίησης τῶν ἀρχαίων θυμελικῶν θεάτρων γιὰ παραστάσεις ἀττικῶν δραμάτων.

Ἡ συμβολὴ κατὰ συνέπεια τοῦ Φώτου Πολίτη ἦταν πολυσήμαντη ἀπὸ τὴν ἄποψη πὼς πρῶτος αὐτὸς μὲ τὴν παράσταση τοῦ «Οἰδίποδα τύραννου» τοῦ Σοφοκλῆ, ποὺ ἔδωσε τὸ 1919 στὸ Θέατρο τῆς Ἑταιρίας Θεατρικῶν Συγγραφέων μὲ τὸ μεγάλο Βεάκη, καλλιέργησε στὸ κοινὸ τὴν ἐντύπωση, ποὺ μὲ τὸν καιρὸ ἔγινε πίστη καὶ συνείδηση, ὅτι τὸ ἀρχαῖο δρᾶμα δὲν ἦτανε γράμμα νεκρό. Δὲν ἦτανε σὰν ἄλλοτε ἁπλὸ κίνητρο γιὰ ἐρασιτεχνικὲς φιλοδοξίες. Οὔτε φροντιστήριο γιὰ πειραματικὲς ἀσκήσεις πανεπιστημιακῶν κύκλων. Ὁ Πολίτης ἀπόδειξε πὼς τὸ ἀρχαῖο δρᾶμα ἦτανε μιὰ ζωντανὴ παρουσία καὶ προπάντων ἕνα θ έ α τ ρ ο μὲ ἄμεση ἀπήχηση στὸ πλατύτερο κοινό.

Προσέξαμε πὼς σὲ κανένα ἐρώτημά σας δὲν ἀναφέρεται τὸ ὄνομα τοῦ Σικελιανοῦ. Ὡστόσο, κανεὶς μας δὲ θἄπρεπε νὰ ξεχνᾶ τὴν τεράστια ἀπήχηση ποὺ εἶχαν στὴ διεθνῆ κοινὴ γνώμη οἱ δελφικὲς γιορτὲς ποὺ ὀργάνωσαν τὸ 1927 ὁ Ἄγγελος καὶ ἡ Εὔα Σικελιανοῦ καὶ εἰδικώτερα ἡ παράσταση τοῦ «Προμηθέα δεσμώτη» τοῦ Αἰσχύλου ποὺ ἔδωσαν μέσα στὸ πλαίσιό τους.

Μπορεῖ νἄχει κανεὶς ὁρισμένες ἐπιφυλάξεις γιὰ τὸ ἰδεολογικὸ ξεκίνημα τῶν δελφικῶν γιορτῶν ἢ καλύτερα γιὰ τὸ χαρακτήρα τῆς ἀμφικτυονικῆς μύησης ποὺ τοὺς ἔδωσε ὁ Σικελιανὸς μὲ τὴν οὐτοπιστική του ψύχωση πὼς γιὰ τὴν παγκόσμια εἰρήνη καὶ συναδέλφωση δὲν ἦταν τόσο ἀπαραίτητη ἡ ρεαλιστικὴ ἀντιμετώπιση τῶν ἀντικειμενικῶν συνθηκῶν τοῦ καιροῦ μας ὅσο ἡ ἐπιστροφή μας στὸ παρελθὸν καὶ ἡ ἄλλωστε ἀδύνατη πνευματικὴ καὶ ψυχικὴ μας ταύτιση μὲ τὸν πύθιο μυστικισμό του.

Ἐπιφυλάξεις μπορεῖ ἀκόμα νἄχει κανεὶς καὶ γιὰ τὴν ἴδια τὴν παράσταση τοῦ «Προμηθέα» μὲ τὸν ἔκδηλα μυσταγωγικὸ χαρακτήρα της. Ὡστόσο, δυὸ γεγονότα ποὺ ἔχουν ἄμεση σχέση μὲ τὶς δελφικὲς γιορτὲς εἶναι βέβαιο πὼς ἐπηρέασαν ἀποφασιστικὰ τὶς ἐξελίξεις ποὺ σημειώθηκαν ἀργότερα στὸν τομέα τῆς ἑρμηνείας ἢ τῆς ἀναβίωσης, ὅπως συνηθίσαμε νὰ λέμε, τοῦ ἀρχαίου δράματος. Τὸ πρῶτο εἶναι ἡ ἀποκαλυπτικὴ ὑπογράμμιση τῆς σημασίας ποὺ θὰ εἶχε ἡ χρησιμοποίηση τῶν ἀρχαίων θεάτρων ὄχι μονάχα γιὰ τὴν ἑρμηνεία τῆς ἀττικῆς τραγωδίας, ἀλλὰ γιὰ τὴν πνευματικὴ γενικώτερα προβολή μας στὸ οἰκουμενικὸ προσκήνιο. Καὶ τὸ δεύτερο ἡ ἀνακίνηση τῶν ἐπὶ μέρους προβλημάτων ποὺ ἀναφέρονται στὴν ἑρμηνεία τῆς ἀττικῆς τραγωδίας σὲ ἀρχαῖα θέατρα καὶ ποὺ ἀκόμα δὲ βρήκανε λύσεις γενικὰ ἀποδεχτές.

Ἀπὸ τὴ μιὰ λοιπὸν ὁ Φῶτος Πολίτης κι ἀπὸ τὴν ἄλλη ὁ Ἄγγελος ἢ καλύτερα ἡ Εὔα Σικελιανοῦ μὲ τοὺς πειραματισμοὺς ποὺ ἔκανε στὸ κεφάλαιο τῶν προσωπείων, τῆς σκευῆς καὶ τῆς κινησιολογικῆς ἔκφρασης τοῦ τραγικοῦ χοροῦ, χαράξανε τοὺς δυὸ ὁλότελα διαφορετικοὺς δρόμους ποὺ ἀκολουθοῦνε σήμερα ὅσοι μὲ σοβαρότητα καὶ συναίσθηση εὐθύνης ἀντιμετωπίζουν τὸ θέμα τῆς ἑρμηνείας τοῦ ἀρχαίου δράματος.

Ἡ βασικὴ ὡστόσο σύλληψη τοῦ Φώτου Πολίτη ποὺ θέλησε νὰ φέρει τὸ ἀρχαῖο δρᾶμα κοντήτερα στὸ σύγχρονο θεατὴ καὶ στὴν εὐαισθησία του γιὰ νὰ τοῦ ἀποκαλύψει τὸ βαθύτερο ἀνθρώπινο νόημά του ἀδιαφορώντας γιὰ ὅ,τι κι ὁ ἴδιος ὁ Ἀριστοτέλης ἄλλωστε θεωροῦσε «ἀτεχνότατον καὶ ἥκιστα οἰκεῖον τῆς ποιητικῆς», δηλαδὴ γιὰ τὴν ὄψη, ἔπρεπε νὰ μελετηθεῖ πλατιὰ καὶ σὲ συνάρτηση μ' ἕνα πλῆθος ἀνερεύνητα γιὰ τὴν ὥρα αἰσθητικὰ καὶ τεχνικὰ προβλήματα ποὺ ἀξιοῦσαν κάποιαν ἔστω καὶ προσωρινὴ λύση.

Ἐδῶ ἀκριβῶς ἀρχίζει ὁ ἐποικοδομητικὸς ρόλος τοῦ Δ. Ροντήρη ποὺ συνέχισε στὸ Ἐθνικὸ Θέατρο τὴν προσπάθεια τοῦ Φώτου Πολίτη. Πιστεύοντας πὼς ἡ προσπάθεια νὰ φέρουμε τὸ ἀρχαῖο δρᾶμα κοντήτερα στὰ σύγχρονο θεατὴ δὲν ἔπρεπε τελικὰ ν' ἀλλοιώσει τὰ κύρια χαρακτηριστικά του γνωρίσματα, ὁ Ροντήρης μελέτησε σοβαρὰ παράπλευρα μὲ τὸ θέμα τῆς ἀγωγῆς γενικὰ τοῦ λόγου τὸ κινησιολογικὸ εἰδικώτερα πρόβλημα τοῦ χοροῦ σὲ συνάρτηση μὲ τὴ ρυθμικὴ καὶ μετρικὴ συγκρότηση τῶν χορικῶν τῆς τραγωδίας μὲ τὴν ἄπειρη ποικιλία ποὺ τοὺς δίνουν τὰ δοχμιακὰ καὶ λογαοιδικά τους συστήματα.

Στὴν ἀρχὴ ὁ Ροντήρης εἶναι βέβαιο πὼς προτίμησε γιὰ τὰ χορικὰ τὴν προσωρινὴ λύση τῆς ὁμαδικῆς ἀπαγγελίας, μὰ δὲν ἄργησε ν' ἀντιληφθεῖ πὼς παρὰ τὶς δυσκολίες ποὺ παρουσίαζε ἡ κατάλληλη μουσικὴ ἐπένδυση τῶν χορικῶν, τὸ τραγούδι ἦτανε σὲ πολλὰ σημεῖα ἀπαραίτητο νὰ ἐπισημάνει τὴν κορύφωση τοῦ πάθους, ἀκριβῶς ὅπως ἡ ζωηρότερη ὀρχηστικὴ κίνηση μὲ τὸν παραμερισμὸ τῆς ἐμμέλειας ἦταν ἀπαραίτητο στὰ ὑπορχηματικὰ μέρη νὰ ἐπηρεάσει τὴν ἔξαρση καὶ τὸν ἐνθουσιασμὸ τοῦ χοροῦ.

Ὁ ποιητικὸς αὐτὸς ρεαλισμὸς ποὺ ἔχει τὶς ρίζες του στὴν ἔμπνευση τοῦ Φώτου Πολίτη καὶ στοὺς γόνιμους πειραματισμοὺς τοῦ Δ. Ροντήρη κυριάρχησε στὶς ἀντιλήψεις τῆς καλλιτεχνικῆς ἡγεσίας τοῦ Ἐθνικοῦ Θεάτρου. Σήμερα οἱ παραστάσεις ἀρχαίων δραμάτων ποὺ δίνει ἡ κρατικὴ σκηνὴ μας στὰ φεστιβὰλ Ἐπιδαύρου καὶ Ἀθηνῶν ἀκολουθοῦνε μὲ κάποιες ὄχι εὔστοχες πάντοτε, κάποτε μάλιστα κ' ἐπικίνδυνες παραλλαγὲς καὶ συμπληρώσεις τὸ δρόμο ποὺ ἄνοιξε ὁ Δ. Ροντήρης.

Τὸν ἄλλο δρόμο ποὺ ἔχει τὴν ἀφετηρία του στὶς δελφικὲς γιορτὲς τὸν ἀκολουθεῖ ὅπως εἶναι γνωστὸ ὁ Λῖνος Καρζῆς μὲ τὸ θυμελικό του θίασο καὶ τὸν ὑποστηρίζει θεωρητικὰ ὁ Σε-

Ἀπὸ τοὺς «Πέρσες» τοῦ Αἰσχύλου κατὰ σκηνοθεσία Φώτου Πολίτη. Ἡ σκηνὴ ἀποτελεῖται ἀπὸ μιὰ κατακόρυφη ἐπιφάνεια χωρισμένη σέ τρία διαζώματα. Στὸ πάνω καὶ κάτω διάζωμα ἦταν τοποθετημένα σὲ στύλ ἀρχαίου ἀνάγλυφου τὰ δυὸ ἡμιχόρια. Στὸ μεσαῖο διάζωμα ἐκινοῦνταν τὰ δρῶντα πρόσωπα καὶ οἱ δυὸ κορυφαῖοι — προνομιακὰ γιατὶ ἔπαιρναν μέρος στὴ δράση. Στὴν εἰκόνα ἡ Κατίνα Παξινοῦ (Ἄτοσσα) καὶ ὁ Τ. Καροῦσος (κορυφαῖος).

κράτης Καραντινός. Οὐσιαστικὰ ὁ δεύτερος αὐτὸς δρόμος δὲν ὁδηγεῖ σὲ προωθητικὲς ἐξελίξεις γιατὶ εἶναι ὀπισθόρμητη ἡ χάραξή του. Ἀντὶ νὰ φέρνει τὸ ἀρχαῖο δρᾶμα κοντήτερα στὴν ἐποχή μας, ἐπιχειρεῖ τὸ ἀντίθετο ἀκριβῶς: νὰ μεταφέρει νοερὰ τὸ σύγχρονο θεατὴ πολλοὺς αἰῶνες πίσω γιὰ νὰ συλλάβει μιὰ κατὰ προσέγγιση ἰδέα γιὰ τὸ πῶς παιζόταν ἡ ἀττικὴ τραγωδία τὸν πέμπτο π.Χ. αἰώνα.

Αὐτὴ ὡστόσο ἡ μουσειακὴ ἀντίληψη γιὰ τὴν ἑρμηνεία τοῦ ἀρχαίου δράματος ποὺ ἐπιβάλλει τὴ χρήση ποσωπείων, κοθόρνων καὶ σκευῆς, κάποτε μάλιστα καὶ τὴν τήρηση τοῦ τυπικοῦ μιᾶς λατρείας ποὺ εἶναι ὁλότελα ξένη καὶ ἀδιανόητη γιὰ τὸ σύγχρονο θεατή, εἶναι, βέβαια, συγγενικὴ καὶ παράλληλη μὲ τὴν ἀντίληψη τῆς Εὔας Σικελιανοῦ ποὺ ἐπωμίστηκε τὴν καλλιτεχνικὴ εὐθύνη τῆς παράστασης τοῦ «Προμηθέα» στὴ διονυσιακὴ κόγχη τῶν Δελφῶν, μὰ δὲν εἶναι σωστὸ νὰ ταυτίζεται μὲ τὴ δελφικὴ γενικὰ ἐκδήλωση τοῦ Ἄγγέλου Σικελιανοῦ. Οἱ δελφικὲς γιορτὲς δὲν ἦταν ἕνα καλλιτεχνικὸ ἀποκλειστικὰ γεγονός. Ἦταν πολὺ περισσότερο μιὰ οὐτοπική, μὰ γενναία καὶ μεγαλόπνευστη εἰρηνιστικὴ ἔκκληση στὴν παγκόσμια συνείδηση, ἡ ἀνεπανάληπτη χειρονομία ἑνὸς οἰστρήλατου ποιητῆ μὲ οἰκουμενικὸ κῦρος καὶ τεράστιες πνευματικὲς διαστάσεις. Ὅσοι κατὰ συνέπεια ἀντιπροσωπεύσουν τὴ λεγομένη μουσειακὴ ἀντίληψη γιὰ τὴν ἑρμηνεία τοῦ ἀρχαίου δράματος εἶναι ἀστεῖο νὰ ἐπικαλοῦνται τὸ Σικελιανὸ καὶ τὶς δελφικὲς γιορτές.

Ἀπὸ ποιὰν ἄποψη καὶ μὲ ποιὰ σημεῖα ἦταν εὐεργετικὴ ἡ ἐπίδραση ποὺ ἀσκήσανε οἱ δελφικὲς γιορτὲς στὸν τομέα τῆς ἑρμηνείας τοῦ ἀρχαίου δράματος τὸ ἐτονίσαμε στὴν ἀρχή. Δὲ θἄναι ἐξάλλου ὑπερβολικὸς ὁ ἰσχυρισμὸς πὼς τὸ ἀξιοσημείωτο τουριστικὸ ἐνδιαφέρον ποὺ ἐκδηλώνεται σήμερα γιὰ τὶς παραστάσεις ἀρχαίων δραμάτων στὰ σωζόμενα θυμελικά μας θέατρα ἔχει τὶς πρῶτες ρίζες του στὶς δελφικὲς γιορτὲς τοῦ Σικελιανοῦ.

Ὅ,τι πρέπει νὰ τονιστεῖ ἐδῶ πέρα εἶναι πὼς ὅλες οἱ προσπάθειες ποὺ γίνονται εἴτε πρὸς τὴ μιὰ εἴτε πρὸς τὴν ἄλλη κατεύθυνση, εἴτε μὲ ἄλλα λόγια ἀπευθύνονται στὴναἰσθητικὴ κρίση μας εἴτε στὴν ἀρχαιολογική μας περιέργεια, ἔχουν τὴν ἀξία καὶ τὴν εἰδικὴ καθεμιὰ σημασία τους. Εἶναι συνεισφορὲς σὲ μιὰν ἔρευνα ποὺ ἀκόμα δὲν κατάληξε σὲ ὁριστικὰ συμπεράσματα γιὰ πολλὰ ἐπὶ μέρους προβλήματα, ὅπως εἶναι τὸ ὕφος καὶ ὁ τόνος τῆς ἑρμηνείας τοῦ τραγικοῦ λόγου ἀπὸ τοὺς ὑποκριτές, ἡ φωνητικὴ καὶ κινησιολογικὴ ἔκφραση τοῦ χοροῦ, τὸ εἶδος τῆς μουσικῆς ἐπένδυσης τοῦ ἀρχαίου δράματος, ἡ ὀρθὴ χρησιμοποίηση τοῦ χώρου τῶν θυμελικῶν θεάτρων, δηλαδὴ παρόδων, ὀρχήστρας καὶ λογείου, ἡ μεταγλώττιση τῶν κλασσικῶν κειμένων κ.ἄ.

Ἀπὸ τὴν ἄποψη αὐτὴ τὸ κράτος ποὺ οἱ ἐπίσημοι ἀντιπρόσωποί του συχνὰ ὑπογραμμίσανε τὴ σημασία ποὺ ἔχει γιὰ τὴν ἐθνικὴ οἰνομία τῆς χώρας ἡ ἀναβίωση τοῦ ἀρχαίου δράματος, ἔχει χρέος νὰ ἐνισχύσει ἠθικὰ καὶ ὑλικὰ κάθε σοβαρὴ προσπάθεια ποὺ καταβάλλεται σ' αὐτὸ τὸν τομέα καὶ νὰ μὴν κομματίζεται ὅπως στὴν περίπτωση τοῦ «Πειραϊκοῦ Θεάτρου» ποὺ δὲν τοῦ παραχωρήθηκε τὸ ἀρχαῖο θέατρο τῶν Δελφῶν γιὰ τὴν παράσταση τῆς «Ἠλέκτρας», τὴ στιγμὴ ποὺ τ' ἀρχαῖα θέατρα παραχωροῦνται χωρὶς κανένα περιορισμὸ ἀκόμα καὶ σὲ θεατρικὰ συγκροτήματα ποὺ οἱ παραστάσεις ἀρχαίων δραμάτων ποὺ δίνουν ἔχουν τόσην αἰσθητικὴ ἀξία καὶ σοβαρότατα ὅσην ἔχουν καὶ τὰ περίφημα «εἰκονογραφημένα κλασσικὰ» γιὰ τὴν οὐσιαστικὴ πνευματικὴ καλλιέργεια τοῦ κοινοῦ.

Ἂν τὸ κράτος δὲν ἀντιμετωπίζει τὶς παραστάσεις ἀρχαίων δραμάτων σὰν ἁπλὸ πρόσχημα γιὰ τὴν προσέλκυση ξένου συναλλάγματος, χρέος ἐπίσης ἔχει νὰ συγκροτήσει ἀπὸ ἁρμόδιες καὶ ὑπεύθυνες προσωπικότητες ἕνα συλλογικὸ ὄργανο, ἕνα μόνιμον Ὀργανισμὸ Ἀρχαίου Δράματος ποὺ θὰ μελετήσει σοβαρὰ κι ἀπροκατάληπτα ὅλα τ' ἄλυτα προβλήματα ποὺ ἀναφέρονται στὴν ἑρμηνεία του καὶ ποὺ θὰ ἐξετάσει μὲ τὸ ἴδιο πνεῦμα τῆς θετικὲς κι ἀρνητικὲς πλευρὲς ποὺ κάτω ἀπὸ τὶς σημερινὲς συνθῆκες παρουσιάζει ὁ θεσμὸς τῶν φεστιβὰλ Ἐπιδαύρου καὶ Ἀθηνῶν.

Στὰ εἰδικὰ ἐρωτήματά σας 2, 3, 4 καὶ 6 δὲ χωρᾶνε δυστυχῶς συνοπτικὲς ἀπαντήσεις. Θίγετε ζητήματα ποὺ οἱ ἄλλωστε ἀμφιβαλλόμενες προσωπικὲς γνῶμες μας πάνω σ' αὐτὰ δὲν εἶναι δυνατὸ ν' ἀναπτυχθοῦν χωρὶς μιὰ θεωρητικὴ θεμελίωση ποὺ ὅπως εἶναι φυσικὸ ἀπαιτεῖ καὶ χῶρο καὶ χρόνο πολύν. Περιοριζόμαστε γι' αὐτὸ στὸ ἐρώτημά σας ποὺ ἀναφέρεται στὸ ἐνδεχόμενο τῆς συμμετοχῆς καθιερωμένων δραματικῶν θιάσων στὰ φεστιβὰλ Ἐπιδαύρου, Ἀθηνῶν καὶ Βορείου Ἑλλάδος.

Δὲν ὑπάρχει ἀμφιβολία πὼς ἐπιβάλλεται ἡ συμμετοχὴ σὲ γενικὰ φεστιβὰλ ὅπως εἶναι τὸ φεστιβὰλ Ἀθηνῶν θιάσων ποὺ εἶναι σὲ θέση νὰ παρουσιάσουν παραστάσεις ὑψηλῆς καλλιτεχνικῆς στάθης. Μὰ οἱ θίασοι αὐτοὶ δὲν εἶναι ἀπαραίτητο, οὔτε καὶ δυνατὸ καθὼς θὰ δοῦμε, νὰ παρουσιάζουν ἀρχαῖο δρᾶμα. Ἄλλωστε καὶ μιὰ ὑποδειγματικὴ παράσταση σαιξπηρικῆς τραγωδίας ἢ κωμωδίας θὰ πιστοποιοῦσε κάλλιστα τὴ στάθμη τοῦ θεατρικοῦ πολιτισμοῦ μας, προβάλλοντας σὲ διεθνῆ κλίμακα τὶς καλλιτεχνικὲς δυνάμεις ποὺ διαθέτουμε καὶ δίνοντας ἕνα χαρακτηριστικὸ δεῖγμα τῆς πνευματικῆς μας καλλιέργειας καὶ τῆς ἐθνικῆς εἰδικώτερα εὐαισθησίας μας.

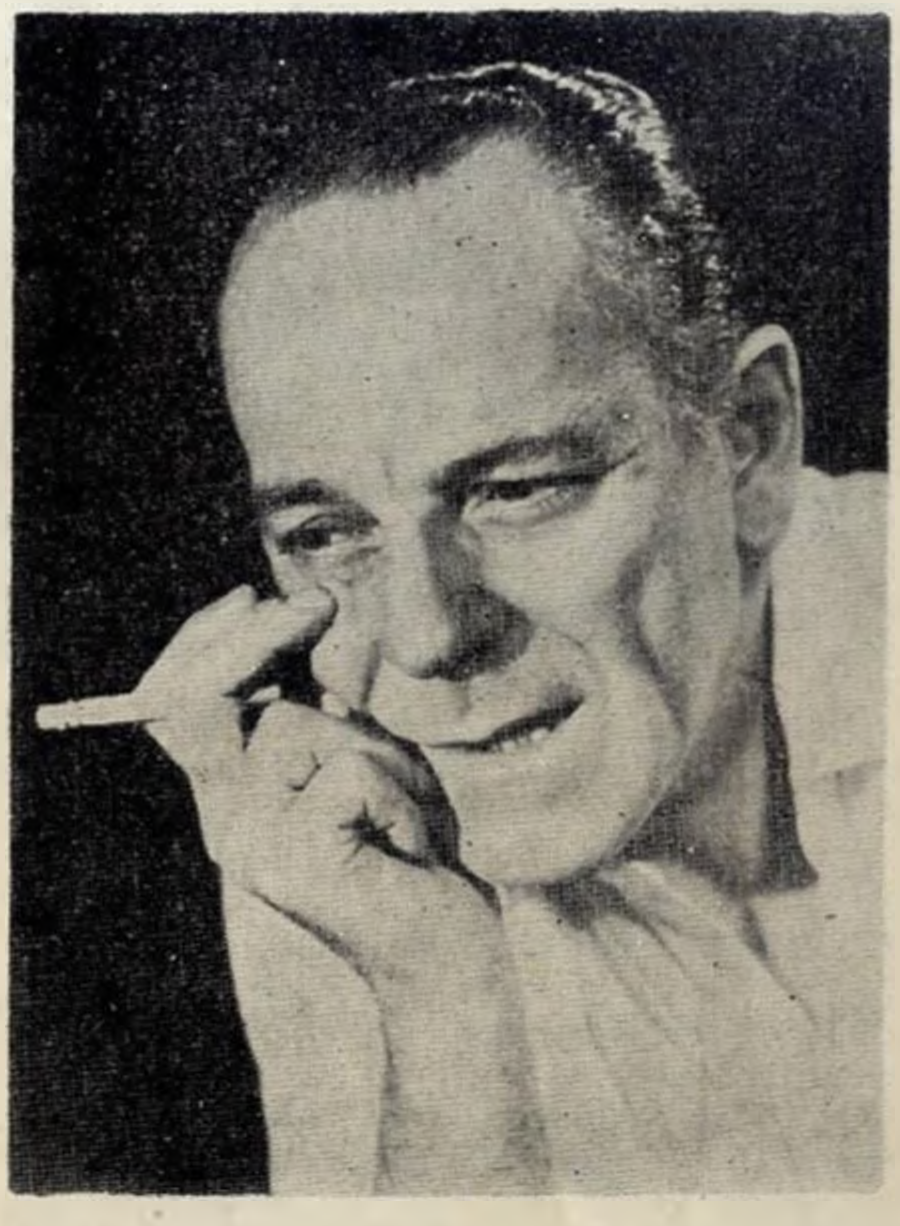
Ὡστόσο ἡ συμμετοχὴ τῶν θιάσων ποὺ ἀναφέρετε σὲ εἰδικὰ φεστιβὰλ ἀρχαίου δράματος πρέπει ν' ἀποκλειστεῖ κ' ἐπειδὴ εἶναι ἐκ τῶν πραγμάτων ἀδύνατη κ' ἐπειδὴ δὲ θὰ ἐξυπηρετοῦσαν τοὺς σκοποὺς ἑνὸς ἐπίσημου φεστιβὰλ παραστάσεις ποὺ θὰ εἶχαν ἐνδεχομένως πειραματικὸ χαρακτήρα καὶ δὲ θὰ πιστοποιούσανε μιὰν ἀποκρυσταλλωμένη ἑρμηνευτικὴ ἀντίληψη. Ὅταν οἱ περισσότεροι δραματικοί μας θίασοι ξεκινᾶνε μὲ δυὸ ἢ τρία βασικὰ στελέχη καὶ κανονίζουν τὴν παραπέρα σύνθεσή τους μ' ἐκτάκτους ἠθοποιοὺς ἀνάλογα μὲ τὶς ἀνάγκες τοῦ ἐναρκτηρίου ἔργου τους, εἶναι ἀστεῖο καὶ

νὰ γίνεται ἁπλῶς λόγος γιὰ τὸ ἐνδεχόμενο τῆς συμμετοχῆς τους σὲ εἰδικὰ φεστιβὰλ ἀρχαίου δράματος.

Παραστάσεις ἔργων τοῦ ἀρχαίου ἀττικοῦ θεάτρου δὲν ἐπιτρέπεται νὰ δίνονται ἐκ τῶν ἐνόντων, χωρὶς σκηνοθέτες μὲ ἀποκρυσταλλωμένες ἑρμηνευτικὲς ἀντιλήψεις, χωρὶς ἠθοποιοὺς ἐξοικειωμένους στὸ κλῖμα τοῦ ἀρχαίου δράματος καὶ χωρὶς ἕνα εἰδικὰ προπαιδευμένον ἀνδρικὸ καὶ γυναικεῖο χορό. Καὶ οἱ δαπάνες ποὺ συνεπάγεται μιὰ τέτια εἰδικὴ συγκρότηση θιάσου εἶναι, φυσικά, ἀστρονομικὰ δυσβάσταχτες γιὰ ἀνεπιχορήγητους θεατρικοὺς ὀργανισμούς, ὅπως εἶναι οι μνημονευόμενοι στὰ ἐρωτήματά σας.

Γιὰ περισσότερα σὲ πιὸ εὔθετες ὧρες.

Ο κ. ΑΛΕΞΗΣ ΜΙΝΩΤΗΣ



*

Στὸ πρῶτο ἐρώτημά σας μπορῶ, νομίζω, νὰ ἀπαντήσω ὅτι ἀπὸ τὴν ἐποχὴ τοῦ Φώτου Πολίτη ἔχει σημειωθεῖ ἀξιόλογη πρόοδος. Φυσικὰ ἡ πρόοδος αὐτὴ δὲν ἀνάγεται τόσο στὸν τομέα τῆς ἑρμηνείας τῶν ἀρχαίων κειμένων, ἀφοῦ ὁ Πολίτης ἦταν σὲ καλύτερη θέση ἀπ' ὅλους μας νὰ τὰ κατανοεῖ. Ἡ πρόοδος συντελέστηκε κυρίως στὴν προσαρμογὴ τῶν κλασσικῶν ἔργων στὸν ἀνοιχτὸ χῶρο τῶν ἀρχαίων θεάτρων.

Ἡ προκοπὴ ποὺ ἔγινε ἀπὸ τότε, μπορῶ νὰ πῶ ὅτι ὀφείλεται στὰ ἴδια τὰ θέατρα καὶ κυριώτατα στὸ θέατρο τῆς Ἐπιδαύρου. Τὰ θέατρα μᾶς ὑπαγόρευσαν τὶς λύσεις οἱ ὁποῖες μᾶς ἐπιτρέπουν τώρα νὰ ἐλπίζουμε πὼς σιγὰ σιγὰ θὰ φτάσουμε (ἂν μᾶς ἀφήσουν ἐννοεῖται αὐτοὶ ποὺ διαφεντεύουν τὴν καλλιτεχνική μας ζωὴ) σὲ μιὰ ὁλοκληρωμένη μορφὴ παρουσίασης τῆς τραγωδίας στὴ Θυμέλη.

Ὑπάρχει βεβαίως μιὰ διάσταση γνωμῶν σχετικὰ μὲ τὴν ἐποχὴ καὶ τὶς ὧρες χρησιμοποίησης τῶν ἀρχαίων θεάτρων. Ἐγὼ θὰ εἶμουν πρόθυμος νὰ συνταχθῶ μὲ τὴν ἄποψη τῶν ἀρχαιολόγων, ὅτι ἡ νόμιμη προσαρμογὴ πρὸς τὴ νομοτέλεια τῶν χώρων αὐτῶν εἶναι οἱ ἡμερήσιες παραστάσεις κι ὄχι οἱ νυχτερινὲς. Γιατὶ ἀσφαλῶς τὰ θέατρα αὐτὰ ἐχτίστηκαν γιὰ νὰ λειτουργοῦν μὲ τὸ φῶς τῆς ἡμέρας. Εἶμαι δὲ ὁ πρῶτος, ποὺ ἀνέβασα ἐπαγγελματικῶς ἀρχαία τραγωδία, τὸν «Οἰδίποδα Τύραννο» τὸ θέρος τοῦ 1950 στὸ θέατρο τῶν Δελφῶν, ἡμέρα. Ἀλλὰ στὸ θέατρο τῶν Δελφῶν, ὁ ἥλιος ἀποσύρεται ἀπὸ τὸ μεγαλύτερο μέρος τοῦ χώρου πρὶν ἀπὸ τὶς 5 τὸ ἀπόγευμα καὶ κάνει ἐφικτὴ τὴν παραμονὴ τοῦ θεατῆ στὶς κερκίδες καὶ τοῦ ἠθοποιοῦ στὴ θυμέλη καὶ στὴ σκηνή. Στὸ θέατρο τῆς Ἐπιδαύρου ὅμως καὶ ἀκόμη καὶ στοῦ Ἡρώδου τοῦ Ἀττικοῦ,ἀπὸ μακροχρόνια πεῖρα ξέρουμε ὅτι νωρίτερα ἀπὸ τὶς 7 τὸ ἀπόγευμα εἶναι ἀδύνατο νὰ παραμείνει κανεὶς οὔτε στὶς κερκίδες οὔτε στὴ θυμέλη, ποὺ εἶναι πυρακτωμένα ἀπὸ τὴ ζέστη τοῦ καλοκαιριοῦ. Οὔτε κἂν δοκιμὴ δὲν μποροῦμε ν' ἀποπειραθοῦμε τὴν ἡμέρα. Δὲν ξέρω πῶς τὰ κατάφερναν οἱ ἀρχαῖοι ἕλληνες θεατὲς νὰ παρακολουθοῦν ἀλλεπάλληλες παραστάσεις κατὰ τὸ διάστημα τῆς ἡμέρας στὸ θέατρο τοῦ Διονύσου λ..χ καὶ νὰ μὴν παθαίνουν ἡλίαση. Τὸ μόνο ποὺ μποροῦμε νὰ ὑποθέσουμε ἢ μᾶλλον ποὺ ξέρουμε, εἶναι πὼς οἱ χρονικὲς περίοδοι τῶν φεστιβὰλ δράματος στὴν ἀρχαία Ἑλλάδα γίνονταν τοὺς ἑαρινοὺς μῆνες, ὁπότε ἡ θερμότητα τοῦ ἥλιου εἶναι περισσότερο ἀνεκτή. Πρακτικοί, λοιπόν, λόγοι ὑπαγορεύουν τὴν ὀργάνωση τῶν νυκτερινῶν παραστάσεων κι ὄχι κανένα αἰσθητικὸ πιστεύω. Ὁπωσδήποτε τὸ ἀποτέλεσμα ἀποδείχνει πὼς ὑπάρχει ἡ ἐπίγνωση τῆς νομοτέλειας τῶν ἀρχαίων θεάτρων καὶ ὅτι ἡ ἄσκησή μας γιὰ τὴν προσαρμογὴ τῶν ἔργων γίνεται ἐνσυνείδητα. Ἔχοντας, λοιπόν, ὑπ' ὄψη καὶ τὰ δεδομένα αὐτὰ προχωροῦμε βαθμιαῖα πρὸς μιὰ πιὸ ὁλοκληρωμένη παρουσίαση, ὅπως ἀνάφερα καὶ πιὸ πάνω.

Αὐτὴ ἡ ὁλοκληρωμένη μορφὴ παρουσίασης πρέπει νὰ γίνεται μὲ αἰσθητικὰ καὶ συγκινησιακὰ μέσα, ποὺ ἂν καὶ εἶναι τῆς δικῆς μας ἐποχῆς καὶ αἰσθαντικότητας, ἀνταποκρίνονται μολονοτοῦτο σὲ μιὰ γενικώτερη ἔννοια χρόνου,

«Οἰδίπους ἐπὶ Κολονῷ» κατὰ σκηνοθεσία Ἀλέξη Μινωτῆ (Οἰδίπους — Ἀλ. Μινωτῆς, Ἀντιγόνη — Ἑλ. Ζαφειρίου, Ἰσμήνη — Κάκια Παναγιώτου)

ἡ ὁποία διατηρεῖ εἰς τὸ διηνεκὲς τὶς ἀπαρασάλευτες ἠθικὲς ἀξίες καὶ τὶς αἰώνιες ποιητικὲς ἀλήθειες ποὺ ἐνυπάρχουν σ' αὐτὰ τὰ ἀριστουργήματα.

Ὁ Φῶτος Πολίτης ὑπῆρξε ὁ πρῶτος στὸ ἐπαγγελματικὸ θέατρο, ποὺ ἔδωσε ἕνα σοβαρὸ σύγχρονο ὑπόδειγμα σωστῆς λειτουργίας τοῦ ἀρχαίου δράματος, μὲ τὴν παράσταση τοῦ «Οἰδίποδα Τύραννου» στὰ 1919. Ἡ παράσταση ἐκείνη εἶχε δοθεῖ στὸ παλαιὸ θέατρο «Ὀλύμπια» μὲ τὸν θίασο τῆς Ἑταιρίας Ἑλλήνων Θεατρικῶν Συγγραφέων.

Ἡ δεύτερή του ἀπόπειρα στὸ Στάδιο, τὸ 1928 μὲ τὴν «Ἑκάβη» τῆς Μαρίκας Κοτοπούλη, ἐνῶ περιεῖχε ὅλα τὰ στοιχεῖα μιᾶς γνήσιας καλλιτεχνικῆς πράξης, ξέφυγε ἀπὸ τὶς προθέσεις της, ἐξ αἰτίας τοῦ ἀκατάλληλου τοῦ χώρου καὶ τῶν δυσμενῶν ἕξεων τῶν καλλιτεχνῶν τῆς Σκηνῆς ἐκείνης τῆς ἐποχῆς.

Ἡ οὐσιωδέστερη σκηνικὴ προσφορὰ τοῦ Φώτου Πολίτη στὸν τομέα τοῦ ἀρχαίου δράματος, ὑπῆρξε — κατ' ἐμὲ — ἡ παράσταση τῶν «Περσῶν» τοῦ Αἰσχύλου στὸ Βασιλικό, τὸ 1933. Ἂν καὶ σὲ κλειστὸ χῶρο, γιὰ πρώτη φορὰ ὁ χορὸς κινήθηκε ρυθμικὰ καὶ μὲ μοναδικὴ ἑρμηνευτικὴ πλαστικότητα.

Νομίζω ὅτι αὐτὴ ἡ προσπάθεια, καθὼς καὶ τῶν Σικελιανῶν μὲ τὸν «Προμηθέα» στοὺς Δελφούς, ἄνοιξαν τὸ δρόμο ποὺ ὅλοι σήμερα ἀκολουθοῦμε, πρὸς τὸ καλύτερο ἢ πρὸς τὸ χειρότερο, ἀνάλογα μὲ τὴν καλλιτεχνικὴ εὐαισθησία καὶ τὴν ἰδιοσυγκρασία τοῦ καθενὸς σκηνοθέτη, καὶ τὴν τεχνικὴ του κατάρτιση. Γιατὶ ἡ θεατρικὴ ἔκφραση ἑνὸς τέτοιου βαρυσήμαντου ὑλικοῦ, ὅπως ἡ ἀρχαία τραγωδία, δὲν εἶναι — καθὼς νομίζουν μερικοὶ — ἁπλῶς καὶ μόνο θέμα «ἑρμηνείας», δηλ. ἐξήγησης τοῦ κειμένου δι' ἀπαγγελίας τοῦ «λόγου» ἐνώπιον τοῦ κοινοῦ. Εἶναι προπάντων θέμα ζωντανῆς ἐνέργειας ποιητικῶν μορφῶν ποὺ ἐκπληρώνουν ἐπὶ σκηνῆς μιὰ συναρπαστικὴ ἀλληγορία τῆς ἀνθρώπινης περιπέτειας στὴν ὑψηλότερή της ἔνταση. Τὸ καλλιτεχνικὸ χρέος τῶν σκηνοθετῶν, ἄρα, ἐκπληρώνεται κι αὐτὸ πέραν τῆς ἑρμηνείας — στὴν πλήρη ἐνάργεια, στὴ ζωντανὴ μορφή. Οἱ «ἑρμηνεῖες» εἶναι τῶν φιλολόγων καὶ τῶν κριτικῶν. Τῶν καλλιτεχνῶν εἶναι ἡ πράξη, ἡ παράσταση.

Μὲ ρωτᾶτε ἂν ἐνισχύονται ἐπαρκῶς ἀπὸ τὸ κράτος οἱ διάφορες προσπάθειες ποὺ ἐμφανίζονται. Μὲ τὴ σειρά μου ἐρωτῶ κ' ἐγώ: Ἀξίζουν ἐνισχύσεως αὐτὲς οἱ προσπάθειες; Ποῖα ἐχέγγυα παρουσιάζουν γιὰ νὰ ἐνισχυθοῦν; Ποιὰ κατάρτιση θεωρητικὴ ἢ τεχνικὴ διαθέτουν στὸν εἰδικὸ τομέα τοῦ ἀρχαίου δράματος οἱ ὀργανωτὲς αὐτῶν τῶν προσπαθειῶν; Ἂν καθενὸς ποὺ θὰ τοῦ «βαρέσει ἡ πετριὰ» νὰ κάνει παραστάσεις ἀρχαίου δράματος, ἐπειδὴ ἔγινε ἀπὸ καιρὸ τώρα τῆς μόδας, καὶ ἀποτελεῖ ἀρκετὰ προσοδοφόρα ἐπιχείρηση, πρέπει αὐτομάτως τὸ κράτος νὰ ὑποχρεοῦται σ' ἐνίσχυση; Ἀντιθέτως πιστεύω ὅτι κάθε τέτοια ἐκδήλωση πρέπει νὰ ἐλέγχεται αὐστηρά, καὶ νὰ ἐνισχύεται μόνο ὅ,τι ἀπὸ σαφῆ δεδομένα ὑπόσχεται σοβαρὴ ἀπόδοση καὶ συνέπεια. Τὸ ἀρχαῖο δράμα εἶναι ἐθνικὸς πνευματικὸς πλοῦτος καὶ δὲν πρέπει

νὰ ἀφήνεται ἀνεξέλεγκτα στὴν ἐμπειρία τοῦ ἑνὸς καὶ τοῦ ἄλλου «ἐξυπνάκια» ἐπιχειρηματία, ὁ ὁποῖος ἐνσκήπτει ἀργὰ ἢ γρήγορα γιὰ νὰ πάρει τὴ «μίζα» του ἀπὸ τὸν πνευματικὸ μόχθο τῶν καλλιτεχνῶν, ἐκπορνεύοντας κάθε ἱερὸ καὶ ὅσιο χάριν τῶν εἰσπράξεων.

Φυσικά, δὲν πιστεύω ὅτι τὸ ἀνέβασμα τοῦ ἀρχαίου δράματος πρέπει νὰ παραμείνει μονοπώλιο τοῦ Ἐθνικοῦ Θεάτρου. Πιστεύω ὅμως ὅτι πρέπει νὰ χαλιναγωγηθεῖ ἡ ροπὴ πρὸς ἐκμετάλλευση — ἠθικὴ ἢ ὑλικὴ — τῆς καλλιτεχνικῆς φήμης ποὺ ἀπόχτησε ὁ τόπος σ' αὐτὸ τὸν τομέα μὲ τὰ ἐπιτεύγματα τῶν τελευταίων ἐτῶν. Πιστεύω ἐπίσης πὼς πρέπει νὰ ἐλέγχεται αὐστηρὰ ἡ ποιότητα, ἡ ἀξία τοῦ καλλιτεχνικοῦ προσωπικοῦ τῶν διαφόρων θιάσων καὶ κυρίως ἡ χρησιμοποίηση τῶν ἀρχαίων χώρων. Κ' ἐπειδὴ τὸ θέμα ἐδῶ συνάπτεται καὶ μὲ τὸ πέμπτο ἐρώτημά σας, θὰ ἤθελα νὰ προσθέσω κάτι γιὰ ν' ἀπαντήσω ἐδῶ καὶ σ' αὐτό. Ἕνα φεστιβὰλ δὲν μπορεῖ νὰ εἶναι θεσμὸς πειραματισμῶν. Εἶναι θεσμὸς παρουσίασης ἀποκρυσταλλωμένων ἐπιτευγμάτων. Συνεπῶς δὲν γίνεται νὰ θεσπιστεῖ στὸ φεστιβὰλ ἡ ἀρχὴ τοῦ «ψαξίματος». Κάτι τέτοιο θὰ ὁδηγοῦσε πολὺ γρήγορα σὲ πτώση τῆς ποιότητας, σὲ καλλιτεχνικὴ χρεωκοπία. Κανεὶς δὲ θὰ μποροῦσε νὰ ὑποστηρίξει σοβαρὰ πὼς πρέπει νὰ δίνονται ἐνισχύσεις ἐν ὀνόματι τοῦ μέλλοντος. Μέλλον δὲν μπορεῖ νὰ ὑπάρξει χωρὶς παρόν. Αὐτὴ εἶναι ἡ λογικὴ τοῦ χρόνου. Δὲν μπορεῖς νὰ μιλᾶς γιὰ μέλλον ἂν δὲν ἔχεις ἕνα παρόν, ποὺ αὔριο θ' ἀποτελεῖ παρελθὸν καὶ μαζὶ μὲ τὰ νέα σου ἐπιτεύγματα, θὰ συνιστᾶ τὸ ἐχέγγυο, τὴν ὑπόσχεση γιὰ τὸ μέλλον, δυνάμει τῆς ὁποίας θὰ μπορεῖς νὰ ζητήσεις ἐνίσχυση γιὰ πιὸ πέρα. Θέλω μ' αὐτὰ νὰ πῶ, ὅτι μόνο ὅποιοι ἔχουν τὸ μεράκι, τὸ πνευματικὸ πάθος, εἶναι πρόθυμοι νὰ κάνουν θυσίες γιὰ νὰ ἐξυπηρετήσουν τὴν καλλιτεχνικὴ ἰδεολογία τους, πρᾶγμα ποὺ ἀποτελεῖ ἀπαραίτητη καταβολὴ καὶ προϋπόθεση γιὰ σοβαρότητα καὶ ποιότητα. Ἔτσι, ἂν ἕνας ἰδιωτικὸς θίασος ἀποφάσιζε ἀπὸ δική του πρωτοβουλία νὰ ἀσχοληθεῖ μὲ τὸ ἀρχαῖο δράμα καὶ παρουσίαζε ἕνα ἀποτέλεσμα ποὺ ἐλεγχόμενο ἀπὸ τὴν τέταρτη ἐξουσία (τὸν τύπο) θὰ κρινόταν ἱκανοποιητικό, τότε θὰ ἐδικαιοῦτο νὰ ἐνισχυθεῖ. Ἀλλιῶς, ἀνοίγεται ἡ πόρτα σὲ ἐνέργειες ποὺ θ' ἀποβλέπουν στὰ οἰκονομικὰ ὀφέλη κι ὄχι στὴν ἐξυπηρέτηση καλλιτεχνικῶν ἰδανικῶν ἢ ἂν θέλετε, σὲ βάρος τῶν ἰδανικῶν αὐτῶν καὶ τῆς ποιότητας.

Ἔρχομαι τώρα στὸ δεύτερο ἐρώτημά σας. Νομίζω ὅτι γιὰ μένα τουλάχιστον ὡς σκηνοθέτης, δηλ. σὲ ὅτι ἀφορᾶ τὴν προσωπική μου γενικὴ στάση ἀπέναντι τοῦ ἑρμηνευτικοῦ μέρους τοῦ ἀρχαίου δράματος, ἰσχύει ἡ διατύπωση ποὺ ἔδωσε ὁ μεγάλος σύγχρονος σοφὸς Βέρνερ Γιαῖγκερ, ὁ ὁποῖος πολὺ σωστὰ ὑποστηρίζει στὸ περίφημο βιβλίο του «Παιδεία» ὅτι «ἡ ἀττικὴ τραγωδία παρουσιάζει τὸ πνευματικὸ μεγαλεῖο ἑνὸς σκηνικοῦ θεάματος, ποὺ θὰ ἦταν ἀργόσχολη παλαιοντολογία τὸ νὰ προσπαθήσει κανεὶς νὰ τὸ ἀνασυνθέσει».

Μπαίνοντας στὸν ἐπικίνδυνο χῶρο τῆς ἀναβίωσης τοῦ ἀρχαίου δράματος, πίστευα ἀπὸ τὴν ἀρχὴ κιόλας πὼς ἡ ἀνάπλασή του πρέπει νὰ γίνεται μὲ σύγχρονα αἰσθητικὰ καὶ συγκινησιακὰ μέσα καὶ μὲ ζωντανὰ στοιχεῖα τῆς νεοελληνικῆς ζωῆς καὶ λαογραφίας. Στοιχεῖα τέτοια ποὺ συνδράμουν στὴ σύγχρονη μορφοποίηση τοῦ κλασσικοῦ δράματος. Δηλ. πιστεύω στὴν ἑλληνικότητα τῆς τραγωδίας, ἀπὸ ἀπόψεως νεοελληνικῆς. Πιστεύω στὴ ζωντανὴ ἑρμηνεία, ποὺ μπορεῖ ἀκόμη νὰ εἶναι ἀτελὴς ἀλλὰ θὰ φτάσει κάποτε στὴν τελείωση.

Τὸ παίξιμο τοῦ ἠθοποιοῦ εἶναι ἕνα πολὺ οὐσιῶδες στοιχεῖο γιὰ τὴν ἀρτιότητα τοῦ ἀνεβάσματος κλασσικῶν δραμάτων. Πιστεύω ὅτι πρέπει νὰ εἶναι λιτό, πυκνό, καὶ μερικῶς σχηματοποιημένο στυλιζαρισμένο καὶ πάντως ἀπαλλαγμένο ἀπὸ ἄχρηστες νατουραλιστικὲς λεπτομέρειες ἢ ρομαντικὲς ρητορικὲς πόζες καὶ ἐρασιτεχνικὲς διαχύσεις. Ὅλοι οἱ χαρακτῆρες, τὰ πρόσωπα, στὴν τραγωδία πρέπει νὰ ἀποκτοῦν τὴν πληρότητά τους ἰσορροπώντας ἀνάμεσα στὴν ψυχολογικὴ πραγματικότητα ποὺ περιέχουν σὰν ζωντανοὶ ἄνθρωποι καὶ στὴν ὀργανικὴ ἀναγκαιότητα τοῦ μύθου, τὴν ἑνότητα καὶ τὴ λογικὴ συνοχή του, ὥστε νὰ μπορέσουν νὰ ἐκφράσουν τὴ συνείδηση τοῦ δημιουργοῦ τοῦ ποιητικοῦ ἔργου. Γιατί, ὅπως εἶναι γνωστό, τὸ τραγικὸ θέατρο δὲν παρουσιάζει ἱστορία, παραμύθι. Αὐτὸ τὸ στοιχεῖο, δηλ. ἡ μυθολογικὴ διήγηση εἶναι ἁπλῶς τὸ ὑλικό. Ἡ μορφὴ ποὺ δίνει ὁ ποιητὴς στὸ μύθο, τὸ νόημα ποὺ περικλείει σ' αὐτόν, εἶναι τὸ καλλιτέχνημα.

Γιὰ ν' ἀπαντοῦσα μὲ κάποια ἐπάρκεια στὸ τρίτο σας ἐρώτημα, θὰ χρειαζόμουν καὶ πολὺ χῶρο καὶ πολὺ χρόνο. Εἶναι μεγάλο πρόβλημα. Τὸ μόνο ποὺ μπορῶ νὰ πῶ ἐδῶ εἶναι ὅτι αὐτὲς οἱ ἀπόπειρες ποὺ κάναμε τουλάχιστο στὴν τελευταία δεκαετία ὡς σήμερα, καλύπτουν τὴν ἔρευνά μας σ' ἕνα οὐσιαστικὸ βαθμὸ ἐπιτεύξεων. Νομίζω ὅμως ὅτι ἐξαντλήσαμε πιὰ αὐτὴ τὴ μέθοδο κι ὅτι ἀρχίζει νὰ γίνεται μανιέρα. Πιστεύω πὼς ἔχουμε τὸ χρέος νὰ ξεπεράσουμε αὐτὸ τὸ μέτρο ἐπίδοσης, καὶ ξεκινώντας ἀπὸ ὅ,τι ἔχουμε ἤδη ἐπιτύχει νὰ περάσουμε σὲ μιὰ τολμηρώτερη κι ἀποφασιστικότερη μέθοδο ἐργασίας. Αὐτὴ θὰ μᾶς ἀποκαλύψει τὴ συνέχεια τοῦ δρόμου ποὺ θὰ πρέπει ν' ἀκολουθήσουμε. Δὲν νομίζω δηλαδὴ πὼς τὴ βρήκαμε τὴ λύση. Οὔτε μποροῦμε νὰ σταθοῦμε σ' αὐτὸ ποὺ κάναμε. Ἁπλῶς καλύψαμε ἕνα στάδιο τῆς πορείας ποὺ ἔπρεπε νὰ διανυθεῖ. Τὰ ἔργα δείχνουν ὅτι ἀπαιτεῖται ἀκόμα μεγαλύτερη ἐκφραστικότητα, ἀκόμα μεγαλύτερη ἐλευθερία. Ὁ χορὸς πρέπει νὰ καταστεῖ αὐτοτελὴς ὀργανισμός, ὄχι νάναι ἁπλῶς παραγεμίδι.

Ὅσο γιὰ τὸ πῶς πρέπει νὰ λειτουργεῖ ὁ χορός, σὰν ἕνα ἀπὸ τὰ δρῶντα πρόσωπα ἢ σὰν ἁπλὸς σχολιαστής, νομίζω ὅτι πρέπει νὰ τὰ συνδυάζει καὶ τὰ δυό. Γιατὶ καὶ τὰ δυὸ εἶναι μέσα στὴ φύση τοῦ χοροῦ ποὺ ἄλλοτε δρᾶ σὰν πρόσωπο καὶ ἄλλοτε μπορεῖ νὰ εἶναι ὁ ἰδανικὸς θεατὴς ἢ σχολιαστής. Διακοσμητικὸ στοιχεῖο, βέβαια, δὲν θὰ τὸν ἔλεγαν ποτέ. Ὁ χορὸς εἶναι ἡ ὀργανικὴ ἕδρα πάνω στὴν ὁποία κινεῖται τὸ ἀρχαῖο δράμα. Εἶναι ὁ λυρικὸς καμβὰς πάνω στὸν ὁποῖο κεντιέται ἡ περιπέτεια τῶν ἡρώων. Εἶναι, ἂν θέλετε, τὸ διονυσιακὸ κῦμα πάνω στὸ ὁποῖο πλέει ἡ ἀπολλώνια ἐπικὴ μορφὴ τῶν τραγικῶν ἡρώων.

Ὅσο γιὰ τὸ ἐρώτημα τὸ σχετικὸ μὲ τὶς μεταφράσεις, νομίζω ὅτι αὐτὲς ποὺ ἔχουμε ὡς τώρα καὶ κυριώτατα τοῦ Γρυπάρη, τοῦ Μελαχρινοῦ καὶ ἄλλων καθὼς καὶ τὸ τέλειο ὑπόδειγμα θεατρικῆς μετάφρασης τοῦ «Οἰδίποδα Τύραννου» ἀπὸ τὸν Φῶτο Πολίτη, βοήθησαν ἀνυπολόγιστα τὴν προσπάθεια ποὺ ἔγινε στὰ τελευταῖα τριάντα χρόνια, γιὰ νὰ κρατηθεῖ τὸ ἀρχαῖο δράμα στὶς ἑλληνικὲς σκηνὲς μὲ τὴν ἀπαιτούμενη ζωντάνια.

Ὅμως θὰ εὐχόμουν καὶ ἄλλοι ποιητὲς καὶ λογοτέχνες νεώτεροι νὰ διέθεταν ἀπὸ τὸ χρόνο τους γιὰ νὰ προωθηθεῖ ἢ καὶ ν' ἀνανεωθεῖ τὸ μεταφραστικὸ ὑλικὸ ποὺ χρησιμοποιοῦμε ὡς τὰ σήμερα.

Μὲ τὴν εὐκαιρία αὐτή, θὰ ἤθελα νὰ εὐχηθῶ ἐπίσης, οἱ σοφοί, οἱ λόγιοι καὶ οἱ καθηγητὲς ποὺ κάνουν φιλολογικὲς μελέτες καὶ κρίνουν καὶ ἐρευνοῦν τὰ κείμενα τῶν ἀρχαίων τραγικῶν, νὰ συνέβαλαν κι αὐτοὶ στὴν προσπάθεια τῆς ἀναβίωσης τοῦ ἀρχαίου θεάτρου μὲ ἐμπεριστατωμένα μελετήματα καὶ βασικὰ δοκίμια. Τέτοιες ἑλληνικὲς ἐργασίες θὰ ἀποτελοῦσαν μεγάλο καὶ ἐν πολλοῖς ἀναντικατάστατο βοήθημα γιὰ τοὺς καλλιτέχνες ποὺ τόσο μοχθοῦν ἀβοήθητοι καὶ ποὺ κρίνονται ἐκ τῶν ὑστέρων.

Ὁ καλλιτέχνης σήμερα δὲν βρίσκει στὴν ἑλληνικὴ γλώσσα κανένα βοήθημα ἐκτὸς ἀπὸ τὸ ἐξαίσιο βιβλίο τοῦ Τσούντα «Ὁ ἀρχαῖος ἑλληνικὸς πολιτισμὸς», τὰ σχόλια τοῦ Μιστριώτη, τὴν ἐξαιρετικὴ μελέτη τοῦ Βερναρδάκη γιὰ τὶς «Φοίνισσες» καὶ τὸν Εὐριπίδη, τὴν ἐργασία τοῦ καθηγητῆ Παπαγεωργίου καὶ μερικὲς ἄλλες. Ἂν ἐμεῖς οἱ καλλιτέχνες δὲν μπορούσαμε νὰ καταφεύγουμε στοὺς ξένους συγγραφεῖς καὶ μελετητὲς δὲν θὰ εἴχαμε ἀπολύτως καμιὰ θεωρητικὴ διαφώτιση πάνω σ' αὐτὸ τὸ περιούσιο γιὰ τὸν τόπο θέμα. Ὡστόσο, νομίζω πὼς κανένας ξένος δὲν μπορεῖ νὰ δώσει ἐκεῖνο ποὺ θὰ ἔδιναν οἱ Ἕλληνες μελετητές. Νὰ κληθεῖ, λοιπόν, ἡ λογιωσύνη νὰ κάνει τὸ καθῆκον της.

Μένει τὸ ἕκτο ἐρώτημά σας, στὸ ὁποῖο θὰ μοῦ ἐπιτρέψετε νὰ μὴν ἀπαντήσω γιὰ τὴν ὥρα. Βεβαίως εἶναι ἕνα θέμα γιὰ τὸ ὁποῖο κάθε καλλιτέχνης, ποὺ ἀσχολεῖται μὲ τὸ πρόβλημα τῆς ἀναβίωσης τοῦ ἀρχαίου θεάτρου, ὀφείλει νὰ ἔχει μιὰ γνώμη. Λόγω ὅμως τῆς ἰδιορρυθμίας τοῦ πράγματος παρακαλῶ νὰ ἐπιφυλαχθεῖτε γιὰ καμιὰν ἄλλη φορά.

Ο κ. ΑΓΓΕΛΟΣ ΤΕΡΖΑΚΗΣ

*

1. Πρόοδος ἔχει σημειωθεῖ, σημαντικότατη, ἀπὸ τὴν πρὸ τοῦ Ἐθνικοῦ Θεάτρου ἐποχή. Ἡ τραγωδία, τότε, δὲν βρισκόταν κὰν στὸ στάδιο τῶν πειραματισμῶν. Συνηθέστατα ἦταν ἕνα διασκεδαστικὸ θέαμα, ὅπου ἐμεῖς, οἱ νέοι τῆς ἐποχῆς, πηγαίναμε γιὰ νὰ κοροϊδέψουμε, ὄχι τὰ ἔργα, φυσικά, ἀλλὰ τὴν ἐκτέλεσή τους. Εὐαριθμότατες οἱ ἐξαιρέσεις, κι ἀνάμεσα σ' αὐτές, ἀπὸ τὶς πραγματικὰ πιὸ πολύτιμες, ὁ «Οἰδίπους τύραννος» τοῦ Φώτου Πολίτη, στὰ «Ὀλύμπια», τὸ 1917.

Ὁ Φῶτος Πολίτης εἶναι ὁ μεγάλος πρωτοπόρος καὶ ὑπεύθυνος πειραματιστὴς στὸν τομέα τοῦτο. Ἡ μετέπειτα ὅμως ἑρμηνεία τοῦ Ἀρχαίου Δράματος, αὐτὴ ποὺ ἰσχύει σήμερα, δὲν ξεκινάει ἀπὸ κεῖνον. Ὀφείλεται βασικὰ στὸν Ροντήρη. Αὐτὸς ἔβαλε τὰ θεμέλιά της καὶ χάραξε τὴν κατεύθυνση. Ὅσοι ἀκολούθησαν στὸ Ἐθνικὸ Θέατρο, συνέχισαν τὴ γραμμή του ἢ πρόβαλαν διάφορες παραλλαγές της.

Τὸ ἀνέβασμα τραγωδίας εἶναι κάτι ἀφάνταστα δύσκολο, ποὺ προϋποθέτει πολλά: Ὄχι μόνον οἰκονομικὰ μέσα, ἀλλὰ καὶ κατάλληλο θίασο, μὲ μόνιμα στελέχη, εἰδικευμένα καὶ γυμνασμένα στὸ εἶδος, παράδοση, ἄσκηση συνεχῆ, συγκροτήματα ἀνδρικοῦ καὶ γυναικείου Χοροῦ ποὺ νὰ μὴ στρατολογοῦνται ἐκτάκτως, στὴν τύχη. Προϋποθέτει ἀκόμα ὄχι ἁπλῆ θεωρητικὴ ἐνασχόληση τοῦ ἐπικεφαλῆς μὲ τὸ Ἀρχαῖο Δρᾶμα, ἀλλὰ θεατρικὸ ἔνστικτο ὀξύτατο, ἔμπειρο. Πειραματισμὸς ποὺ ἀστοχεῖ, σ' αὐτὸ τὸν τομέα, καταλήγει μοιραῖα σὲ διασυρμό του. Εἶναι αὐτονόητο πὼς μόνον ἕνας κρατικὸς Ὀργανισμὸς μπορεῖ νὰ τὰ διαθέτει αὐτὰ ὅλα. Ἡ τραγωδία δέν εἶναι βέβαια προνόμιο κανενός, δὲν μπορεῖ ὅμως νὰ εἶναι καὶ βορὰ τοῦ καθενός. Στὴ Γαλλία κάθε θίασος μπορεῖ, ἂν θέλει, νὰ παίξει Κορνήλιο, Ρακίνα ἢ Μολιέρο, μόνον ὅμως ἡ «Γαλλικὴ Κωμωδία» ἔχει τὸ μέσο νὰ τοὺς ἑρμηνεύει μὲ συνέπεια, σταθερότητα καὶ πληρότητα. Καὶ οἱ Γάλλοι αὐτοὶ κλασικοὶ δὲν εἶναι τίποτα σὲ δυσκολία μπροστὰ στοὺς δικούς μας. Τὸ Ἀρχαῖο Δρᾶμα δὲν μπορεῖ νὰ ὑπηρετεῖται περιστασιακὰ καὶ ἐκ τῶν ἐνόντων. Οὔτε νὰ γίνεται ἀντικείμενο ἐπιβεβλημένων ἐξορμήσεων.

2. Διανύουμε, σ' ὅλο τὸν κόσμο, μιὰν ἐποχὴ ἐξωφρενισμῶν. Συνηθέστατα, ὅ,τι προβάλλεται σὰν πειραματισμὸς ἢ πρωτοπορία, δὲν εἶναι, συνειδητὰ ἢ καὶ ἀσύνειδα, παρὰ ἀγυρτεία προορισμένη νὰ ξιππάσει τοὺς ἀστοὺς ποὺ πλήττουν ἢ τοὺς πνευματικοὺς σνόμπ. Τέτοιας λογῆς «ἀναζητήσεις», πολὺ φυσικὸ νὰ ἔχουν συχνὰ ἀντίχτυπο καὶ στὸ Ἀρχαῖο Δρᾶμα.

Πέρα ἀπ' αὐτό, οἱ σύγχρονες σκηνοθετικὲς ἀντιλήψεις εἶναι φυσικὸ νὰ ἐπηρεάζουν καὶ τὴν ἑρμηνευτικὴ τῆς τραγωδίας. Ὁ δεσπόζων τόνος πρέπει νὰ εἶναι ἡ κατάργηση τοῦ στόμφου, ὄχι ὅμως πρὸς ὄφελος τῆς πεζολογίας ἢ τοῦ ρεαλιστικοῦ κουβεντολογιοῦ, ἀλλὰ μιᾶς βαθύτερης καὶ ὑψηλότερης ἀλήθειας. Ἡ ὑπόκριση στὸ Ἀρχαῖο Δρᾶμα προϋποθέτει δύο πράγματα: Ἀφάνταστη ἐσωτερικὴ π υ κ ν ό τ η τ α καὶ μ έ γ ε θ ο ς. Παραφθορὰ τοῦ πρώτου εἶναι ἡ ρεαλιστικὴ ὑποτροπή, τοῦ δεύτερου ὁ στόμφος. Βλέπετε λοιπὸν τοὺς κινδύνους... Πρόκειται γιὰ μορφὴ Τέχνης ἀ-

κραία, ὁριακή, δίχως ἀναλογία μὲ ἄλλες. Ὅταν τὴν προσγειώσετε ἀδέξια, θὰ τὴ λερώσετε καὶ θὰ τὴ διακωμωδήσετε.

3. Τὸ πρόβλημα τοῦ Χοροῦ, ὅπως ξέρουμε ὅλοι, εἶναι τὸ τραχύτερο ἀπ' ὅλα. Περιττὸ νὰ ἐκθέσουμε ἐδῶ καὶ πάλι τὰ δεδομένα του. Λύση ἰδανικὴ δὲν τοῦ ἔχει δοθεῖ. Τοῦ ἔχουμε δώσει ὅμως στὴν Ἑλλάδα τὴν πειστικότερη καὶ καλλιτεχνικότερη ἀπὸ τὶς ὑπάρχουσες λύσεις. Βέβαια πρόκειται στὴν οὐσία, τεχνικῶς, γιὰ κρᾶμα λύσεων. Σ' αὐτὴ τὴ γραμμὴ ὡστόσο θὰ προχωρήσουμε, ἀναζητώντας ὁλοένα τὸ καλύτερο, καὶ μὲ περίσκεψη πολλή. Ὁ Χορὸς δὲν εἶναι οὔτε πρόσωπο δρῶν στὸν ἴδιο τύπο μὲ τ' ἄλλα, οὔτε ἁπλὸς σχολιαστής, γιατὶ τότε θὰ ἦταν, ἁπλούστατα, νεκρὸ στοιχεῖο. Περιττὸ νὰ τοῦ ἀναζητήσουμε ἀντιστοιχίες μὲ ἀξίες τοῦ συγχρόνου Θεάτρου. Εἶναι κάτι πολὺ διαφορετικό. Εἶναι μιὰ παρουσία καθαρὰ ποιητική, ποὺ παίρνει συνεχῶς τὴν ὡμὴ δράση συγκρουομένων παθῶν καὶ χαρακτήρων καὶ τὴν ἀποκαθαίρει, τὴν ἀνεβάζει στὸ ἐπίπεδο τοῦ πνευματικοῦ. Ἡ σ υ ν ε χ ὴ ς α ὐ τ ὴ μ ε τ ο υ σ ί ω σ η ἀποτελεῖ ἕνα ἀπὸ τὰ γνησιότερα στοιχεῖα καὶ τὰ βαθύτερα μυστικὰ τῆς ἀρχαίας τραγωδίας. Ἐκεῖ ἐδρεύει στὴν οὐσία ἡ λυτρωτική της δύναμη.

4. Ἔχουμε μεταφράσεις ἱκανοποιητικὲς ὅσο μπορεῖ νὰ εἶναι. Τὸ ἀρχαῖο κείμενο δὲν ἐπιδέχεται πλήρη ἀποκατάσταση, αὐτὸ ἂς τὸ πάρουμε ἀπόφαση. Μόνον ἕνας ἄγευστος ποιητικῆς εὐαισθησίας μπορεῖ νὰ φανταστεῖ τέλεια μετάφραση ἀρχαίου δραματικοῦ ἔργου. Ἡ καθαρὴ ποίηση δὲν μεταφράζεται. Ἀπὸ ἐκεῖ καὶ πέρα, θὰ ἔχουμε ποικίλλουσες προσεγγίσεις. Ἄμποτε νὰ βγοῦν καινούργιες μεταφράσεις, καλύτερες ἀπὸ τὶς ὑπάρχουσες, μεταφράσεις ὅμως ποὺ νὰ λ έ γ ο ν τ α ι, νὰ παίζονται, ν' ἀκούγονται, ὄχι νὰ εἶναι γλωσσολογικοὶ γρίφοι.

5. Στὸ ἐρώτημα αὐτὸ σᾶς ἀπάντησα πιὸ πάνω. Τὸ Ἀρχαῖο Δρᾶμα δὲν ὀργανώνεται μὲ ἁπλῆ καλὴ θέληση καὶ σὰν ἔκτακτη ἐνασχόληση. Εἶναι ἔργο ζωῆς. Στὰ Φεστιβὰλ πρέπει νὰ μετέχουν ὅσοι ἔχουν δώσει δείγματα γραφῆς ὑπεύθυνα, εἰδικὰ στὸ τραγικὸ Εἶδος. Διαφορετικὰ θὰ τὰ καταντήσουμε τὰ Φεστιβὰλ σὰν τὶς παραστάσεις τῶν ὑπαιθρίων ἀθηναϊκῶν θεάτρων, ποὺ ἔφτασαν αἰσίως στὸ μπικίνι καὶ θὰ φτάσουν καὶ στὸ στρὴπ - τήζ.

6. Δὲν θὰ δίσταζα καθόλου νὰ πῶ ὅτι ὁ Ἀριστοφάνης δὲν παίζεται πιά. Δὲν καταλαβαίνω πῶς ἕνας ποιητὴς μπορεῖ νὰ ἐπιδέχεται τὶς οὐσιαστικὲς ἀλλοιώσεις ποὺ λέτε, τὴν ἀντικατάσταση δηλαδὴ τοῦ κειμένου του μὲ ἄλλο κείμενο, κι ὅμως νὰ παραμένει ὁ ἴδιος! Τὸ ὀργιαστικὸ στοιχεῖο τῆς Ἀρχαίας Κωμωδίας χάθηκε ἐξ ἀντικειμένου, τὸ ἐπικαιρικὸ ἐπίσης. Τότε τί ἀπομένει; Εἶναι ἀπαραίτητο νὰ παίζεται ὁ Ἀριστοφάνης; Κατὰ τὴ γνώμη μου ὄχι. Θὰ τὸ θεωροῦσα ἀπαραίτητο ἂν μποροῦσε νὰ παίζεται αὐτὸς καὶ ὄχι κάποιος ἄλλος ποὺ ἔχει, ἁπλῶς, δανειστεῖ τ' ὄνομά του. Ὡς ποὺ νὰ γίνει κάτι τέτοιο, θὰ θεωρῶ τὸν Ἀριστοφάνη θαυμαστὰ ζωντανὸ στὴν Ἱστορία ἀλλὰ νεκρὸ στὴ θεατρικὴ πραγματικότητα.

Ὁ Χορὸς στὸν «Οἰδίποδα Τύραννο» κατὰ σκηνοθεσία Ἀλ. Μινωτῆ. Στὸ βάθος δεξιὰ ὁ Οἰδίπους (Ἀλ. Μινωτῆς)

«Συνοικία τὸ "Ονειρο» καὶ Κράτος ὁ Φασισμὸς

Αὐτὴ τὴ φορὰ δὲν κρατήθηκαν οὔτε τὰ προσχήματα. Δὲν ὑπάρχουν περιθώρια γιὰ νὰ προβληθοῦν ἔστω χονδροειδεῖς δικαιολογίες, ὅτι τάχα οἱ ἐπιθέσεις ἐναντίον τοῦ πνεύματος καὶ τῆς Τέχνης — ὅπως ἔγινε μὲ τὴ γνωστὴ ἐγκύκλιο τῆς ΑΣΔΑΝ — δὲν ἀποτελοῦν προδιαγεγραμμένο σχέδιο, ἀλλὰ εἶναι «συμπτωματικὲς περιπτώσεις».

Μιλᾶμε γιὰ τὴν ἀπαγόρευση τῆς ἑλληνικῆς ταινίας «Συνοικία τὸ ὄνειρο». Ἡ ἴδια ἡ Κυβέρνηση, ἀπροκάλυπτα, ἐνῶ εἶχε δοθεῖ πρὶν ἀπὸ λίγες ὧρες ἡ σχετικὴ «ἄδεια εἰδικῆς προβολῆς», βγῆκε καὶ φώναξε: Στόπ! Νὰ σταματήσει ἡ προβολή! Ν' ἀδειάσει ἀμέσως ἡ αἴθουσα — καταπατώντας ἀκόμα καὶ τοὺς ἀντισυνταγματικοὺς περιορισμοὺς ποὺ ἐκείνη ἐπέβαλε μὲ τὴ νεκρανάσταση τῆς «Ἐπιτροπῆς λογοκρισίας κινηματογραφικῶν ἔργων»!

Περιττὸ ἴσως ν' ἀφηγηθοῦμε τὶς ἀσχημίες ποὺ ἔγιναν ἐκεῖνο τὸ πρωϊνὸ τοῦ Αὐγούστου στὸν κινηματογράφο «Ράδιο - Σίτυ» τῆς τῆς ὁδοῦ Πατησίων. Ὁλόκληρος ὁ τύπος, χωρὶς καμμιὰ ἐξαίρεση, ἔδωσε λεπτομερὲς ρεπορτὰζ. Τ' ἀστυνομικὰ ὄργανα ἔλαβαν — τηλεφωνικῶς! — ἐντολὴ νὰ ἐκκενώσουν βίαια τὴν αἴθουσα κ' ἐκπλήρωσαν τὸ καθῆκον τους μὲ τὸν «πατροπαράδοτο» ζῆλο τους, φτάνοντας ὡς τὸ σημεῖο νὰ σύρουν ἀδικαιολόγητα στὸ τμῆμα καλλιτέχνες τῆς σκηνῆς, νὰ σπρώχνουν πρὸς τὴν ἔξοδο τοῦ κινηματογράφου πνευματικοὺς ἀνθρώπους. Κι ὅλα τοῦτα μπροστὰ στὰ μάτια ξένων διπλωματικῶν ἀντιπροσώπων ποὺ εἶχαν προσκληθεῖ νὰ παρακολουθήσουν τὴν εἰδικὴ προβολὴ τῆς ἑλληνικῆς ταινίας!

Ἡ ἐξέγερση τῆς κοινῆς γνώμης ἦταν καθολική. Ἀκόμα κι οἱ πιὸ πιστὲς στὴν Κυβέρνηση ἐφημερίδες, μὲ σχόλια καὶ ἄρθρα, στιγμάτισαν ἀνεπιφύλακτα σὰν ἀπαράδεκτη τὴν κυβερνητικὴ ἐνέργεια. Ἡ ἀπαγόρευση τῆς «Συνοικίας τὸ ὄνειρο» ἔγινε τὸ γεγονὸς τῆς ἡμέρας — καὶ μάλιστα γιὰ πολλὲς μέρες... Μὰ ὁ ἁρμόδιος ὑπουργὸς ἀπέφυγε καὶ τὶς «τυπικὲς» δικαιολογίες. Προτίμησε νὰ διαλύσει τὴν «Ἐπιτροπὴ λογοκρισίας» μὲ τὴν δήλωση ὅτι «θὰ ἐπανασυσταθεῖ ἀπὸ καταλληλότερα πρόσωπα, τὰ ὁποῖα καὶ θὰ κρίνουν τελικὰ τὴν τύχη τῆς ταινίας»!

Ὡστόσο ἡ αὐθαιρεσία δὲν περιορίστηκε ὡς ἐδῶ. Σχεδὸν ταυτόχρονα, ὁ Ἕλληνας Πρόξενος στὴ Βενετία, κίνησε γῆ καὶ οὐρανὸ καὶ πέτυχε τὴν τελευταία στιγμὴ νὰ μὴ γίνει δεκτὴ ἡ συμμετοχὴ τῆς «Συνοικία τὸ ὄνειρο» στὸ Διεθνὲς Κινηματογραφικὸ Φεστιβάλ. Κι αὐτό, ἐνῶ ἡ ταινία εἶχε σταλεῖ ἐκεῖ μὲ τὴν ἔγκριση τοῦ Ὑπουργείου Παιδείας!

Πολλοὶ ἀναρωτήθηκαν, τί «ἐνόχλησε» τέλος πάντων τὴν Κυβέρνηση; Ἡ «Συνοικία τὸ ὄνειρο», δίνει ἁπλᾶ ἕνα κομάτι τῆς ἀθηναϊκῆς ζωῆς σὲ φτωχοσυνοικία. Τίποτα περισσότερο.

Αὐτή; λοιπόν, ἡ φτωχοσυνοικία «ἐνόχλησε» τὴν Κυβέρνηση! Δὲ θέλει οὔτε περιγραφικὰ νὰ ζωντανεύεται στὴ ντόπια ὀθόνη ἡ ἀληθινὴ ζωὴ τοῦ λαοῦ μας! Ἔχει τὴν ἀπαίτηση ὁ ἑλληνικὸς φακὸς νὰ στέκεται μπρὸς στὴ «βιτρίνα» καὶ νὰ παρουσιάζει τὴν εὐημερία τῶν ὀλίγων κι ὄχι τὴ δυστυχία τῶν πολλῶν. Ὄχι φτωχόσπιτα! Ὄχι ἄνεργους! Ὄχι ἀνθρώπους τοῦ μόχθου. Ὑπάρχουν ὅλ' αὐτά, μὰ δὲν πρέπει νὰ τὰ δείχνουμε γιατί... δυσφημοῦν τὴν Ἑλλάδα!

Ἐδῶ, κοντὰ στ' ἄλλα, τίθεται κ' ἕνα κεφαλαιῶδες πρόβλημα ποὺ ἀφορᾶ τὴν ἴδια τὴν ὕπαρξη τῆς ἐγχώριας κινηματογραφίας. Πῶς θὰ μπορέσουμε ν' ἀποκτήσουμε ἀξιόλογες ταινίες μὲ τόσους θανάσιμους περιορισμούς; Ἂν στὴ γαλλική, στὴν ἰταλικὴ καὶ σ' ὁποιαδήποτε ξένη παραγωγή, ἀπαγορευόταν ἡ ἀνάπτυξη θεμάτων ἀπ' τὴ σύγχρονη ζωὴ μὲ τὰ καυτὰ προβλήματά της, θὰ εἴχαμε σήμερα τόσα δείγματα προόδου τῆς ἕβδομης τέχνης; Κι ὅταν χῶρες μὲ ἀσύγκριτα πιὸ ὑψηλὸ βιοτικὸ ἐπίπεδο, παρουσιάζουν στὰ ἀντιπροσωπευτικότερα ἔργα τους τὴ φτώχεια, τὶς πίκρες καὶ τὸν πόνο τοῦ λαοῦ, τί πρέπει νὰ κάνουμε ἐμεῖς; Νὰ φορᾶμε γάντια καὶ μονόκλ; Ἢ νὰ καθηλωθοῦμε στὶς ἀηδεῖς ταινίες τύπου «φουστανέλλας - Οὐέστερν»(!) καὶ στὰ σαχλαμαῖμουδίσματα τῶν χολλυγουντιανῶν κατασκευασμάτων;

Ὅλοι ἀναγνωρίζουν πὼς ὁ ἑλληνικὸς κινηματογράφος πάσχει κυρίως ἀπὸ ἔλλειψη καλῶν σεναρίων. Ἀλλὰ τὰ καλὰ σενάρια δὲν τὰ ἐμπνέει ὁ ἐξωραϊσμὸς τῆς «βιτρίνας» κι ἡ «θρυλικὴ» πιὰ εὐημερία μας. Θέματα ζωντανά, συνταρακτικά, προσφέρει ἄφθονα ἡ καθημερινὴ ζωή, ἡ προσπάθεια τοῦ λαοῦ μας νὰ ἐπιβιώσει, νὰ προχωρήσει, νὰ λύσει τὰ ζητήματά του. Μὲ τέτοιες τομὲς στὴν Ἑλληνικὴ πραγματικότητα θὰ προκόψει κι ὁ ἐγχώριος κινηματογράφος. Ἀλλιῶς δὲ γίνεται τίποτα. Οἱ «ἐπιτροπὲς λογοκρισίας» συνθλίβουν κάθε γόνιμη προσπάθεια. Κι οἱ φασιστικὲς ἐπεμβάσεις, ὅπως στὴ «Συνοικία τὸ ὄνειρο», ξεσκεπάζουν τὴν κυβερνητικὴ ὑποκρισία «περὶ προστασίας τῆς ντόπιας παραγωγῆς».

Πραγματικὰ ἦταν ἀποκαλυπτικὴ ὅλη αὐτὴ ἡ ἱστορία. Ἔδειξε γενικότερα πὼς οἱ σκοτεινὲς δυνάμεις τοῦ νεοφασισμοῦ ἔχουν ἀποχαλινωθεῖ. Δὲ σταματοῦν πουθενά. Περιφρονοῦν τὰ πάντα. Ἡ «Ε.Τ.» δὲν ἔπαψε νὰ προειδοποιεῖ, ὅπως ἔχει χρέος, τὸν πνευματικὸ κόσμο, παίρνοντας ἀφορμὴ ἀπὸ ἀλλεπάλληλα κρούσματα. Λίγο ἀκόμα κι ἡ κατάσταση ἐλάχιστες διαφορὲς θὰ ἔχει ἀπὸ τὴν περίοδο τῆς μεταξικῆς δικτατορίας καὶ τῆς κατοχῆς. Ὁ κίνδυνος εἶναι κοινὸς γιὰ ὅλους. Δὲν ξεχωρίζει κανέναν ἀπ' ὅσους ὑπηρετοῦν μὲ συνέπεια καὶ καθαρὴ συνείδηση τὸν πολιτισμὸ τῆς πατρίδας μας.

Ἀλλὰ ἡ γενικὴ κατακραυγὴ γιὰ τὴν ἀπαγόρευση τῆς ταινίας «Συνοικία τὸ ὄνειρο» ἰσχυροποίησε τὴν ἀντίσταση στὶς ἐπιθέσεις, συσπείρωσε τὶς δυνάμεις. Μπροστὰ σ' αὐτὴ τὴν ἑνότητα δόθηκε τελικὰ ἄδεια προβολῆς στὴν ἀπαγορευμένη ταινία.

Καλά, μὰ τότε λοιπόν, ἀφοῦ δόθηκε τελικὰ ἡ ἄδεια, τί καθόμαστε καὶ λέμε; Αὐτὸ δὲν εἶναι δημοκρατία; Ὄχι, δὲν δημοκοποῦμε. Μπορεῖ μπροστὰ στὴ γενικὴ κατακραυγή, νὰ δόθηκε τελικὰ ἡ ἄδεια τῆς προβολῆς. Μὰ μὲ τὴν «ἀναμόρφωση» τῆς ἐπιτροπῆς λογοκρισίας καὶ τὰ ἄλλα «μέτρα» ποὺ πάρθηκαν, χτυπιέται στὴ ρίζα του ὁ νεαρὸς ἑλληνικὸς κινηματογράφος. Ἐδῶ εἶναι τὸ ζήτημα. Καὶ πρὸς αὐτὴ τὴν κατεύθυνση ἔχουμε χρέος ὅλοι μας νὰ κινηθοῦμε γιὰ ν' ἀνοιχτεῖ ἐλεύθερος ὁ δρόμος τῆς κινηματογραφικῆς δημιουργίας.

Μ. Σ.

Τὸ κομπολόϊ τῆς δίωξης τοῦ πνεύματος

Ὕστερα ἀπὸ τὴν περίπτωση τοῦ φίλμ «Συνοικία τὸ ὄνειρο» τρεῖς ἄλλες περιπτώσεις, ποὺ καταγγέλλονται πιὸ κάτου, δείχνουν πὼς τὸ κομπολόϊ τῆς δίωξης τοῦ πνεύματος συνεχίζεται.

Καὶ ἰδού:

«Ἀγαπητοὶ φίλοι,

Δὲν πάει πολὺς καιρὸς ποὺ ἡ ἐγκύκλιος τῆς ΑΣΔΑΝ ξεσκέπασε τὸ ἀστυνομικὸ κράτος ποὺ ἐπικρατεῖ σήμερα στὴν Ἑλλάδα κ' ἔρχεται τὸ Ὑπουργεῖο Ἐσωτερικῶν αὐτὴ τὴ φορὰ γιὰ νὰ στραγγαλίσει καὶ τὰ τελευταῖα ὑπολείμματα τῶν πνευματικῶν ἐλευθεριῶν. Μὲ τὰ ὑπ' ἀριθμ. 49546Φ210) Σ καὶ 8)553 ἔγγραφά του καταγγέλει στὸν εἰσαγγελέα Πλημμελειοδικῶν Ἀθηνῶν τὸ μυθιστόρημά μου «ΤΟ ΜΙΚΡΟ ΧΩΡΙΟ ΤΗΣ ΛΙΜΝΗΣ», ἔκδοση «Δίφρου» μὲ τὴ γνωστὴ πιὰ κατηγορία τῶν διωκτῶν τοῦ πνεύματος ὅτι πρόκειται γιὰ βιβλίο μὲ ἀνατρεπτικὸ περιεχόμενο, ἐπικίνδυνο νὰ κλονίσει τὸ ἐθνικὸ φρόνημα τῶν Ἐνόπλων Δυνάμεων καὶ τῶν πολιτῶν καὶ συμφώνως μὲ τὰς διατάξεις τῶν ἄρθρων 26 παράγρ. 1, ἐδάφ. α' 27 παράγ. 1, 191 παράγ. Ι.Π.Κ., ὡς ἀντικατεστάθη διὰ τοῦ Ν. 2493)53 ἄρθρον 4 κλπ. διατυπώνεται ἐναντίον μου κατηγορία.

Καταγγέλλω ἀπὸ τὸν τύπο τὴν εἰς βάρος μου κατηγορία καὶ καλῶ κάθε ἔντιμο πνευματικὸ ἄνθρωπο νὰ σηκώσει φωνὴ διαμαρτυρίας ἐναντίον τῆς ἀστυνομικῆς αὐτῆς ἐνέργειας ποὺ καταλύει κάθε συνταγματικὴ ἐλευθερία καὶ κατεβάζει τόσο χαμηλὰ αὐτὴ τὴν ἴδια τὴ Δημοκρατία.

Μὲ ἐκτίμηση
Ἀνδρέας Τσάκαλης»

Ἡ δεύτερη περίπτωση:

«28.8.61 Περνάρι Κορινθίας

Ἀγαπητὴ «Ἐπιθεώρηση Τέχνης» σὲ χαιρετῶ μὲ ἀγάπη... Σοῦ γράφω μὲ μεγάλη λύπη καὶ ἀγανάκτηση... Ἡ Ἀσφάλεια ἔκανε ἔρευνα στὸ σπίτι μου καὶ πῆρε ὅλα μου τὰ βιβλία, περίπου 40 τόμους καὶ τὴν «Ἐπιθεώρηση Τέχνης», τοὺς «Δρόμους τῆς Εἰρήνης», τὴ «Μαρξιστικὴ Ἀνθολογία», μέχρι καὶ τὴν Ἁγία Γραφή! Θέλω νὰ τὸ δημοσιεύσετε χωρὶς καθυστέρηση.

Σπῦρος Θεοδώρου Γκίκας»

Τὴν τρίτη περίπτωση καταγγέλλει σὲ σχόλιό της ἡ ἐφημερίδα «Ἔθνος» τῆς 2.8.61. Γράφει:

«Ὅταν ὁ Γκαγκάριν ἦτο εἰς τὸ διάστημα, εὑρίσκετο ὡς γνωστὸν εἰς ραδιοφωνικὴν ἐπαφὴν μὲ τὴν Γῆν καὶ ὅ,τι εἶχεν εἴπει τότε ἐδημοσιεύθη λεπτομερῶς εἰς ὅλας τὰς ἐφημερίδας τοῦ κόσμου. Ἡ ἐπικοινωνία του ἐκείνη φυσικά, κατεγράφη καὶ ἀργότερον ἐξετυπώθησαν δίσκοι γραμμοφώνου μὲ τὴν σχετικὴν φωνοληψίαν.

Ἀντίτυπα τῶν δίσκων αὐτῶν ἐπωλήθησαν εἰς ἑκατοντάδας χιλιάδας εἰς ὅλας τὰς χώρας τοῦ κόσμου, περιλαμβανομένων καὶ τῶν Ἡνωμένων Πολιτειῶν. Κάποια Ἑταιρία ἀπεφάσισε νὰ εἰσαγάγη καὶ εἰς τὴν Ἑλλάδα μερικοὺς τοιούτους δίσκους. Τοὺς παρήγγειλεν, ἔφθασαν εἰς τὸ Ταχυδρομεῖον, ἀλλ' ἐκεῖθεν ἐπεστράφησαν, διότι ἡ εἰς Ἑλλάδα εἰσαγωγή των ἀντίκειται εἰς τὸ ἄρθρον 60, νομίζομεν τοῦ Ὀργανισμοῦ τῶν Ταχυδρομείων. Ἀφορᾶ δὲ τὸ ἄρθρον αὐτὸ τὴν ἀπαγόρευσιν εἰσαγωγῆς ἀνατρεπτικοῦ προπαγανδιστικοῦ ὑλικοῦ. Ἀσφαλῶς, λοιπόν, δὲν εἴμεθα καλά. Φαίνεται ὅτι δὲν ἀντελήφθημεν πουθενὰ ἀλλοῦ κομμουνιστικὴν προπαγάνδαν ἐν Ἑλλάδι καὶ ἀντελήφθημεν τὸν κίνδυνον διὰ τὸ καθεστώς μας μόνον ὅταν ἠκούσαμεν τὸν Γκαγκάριν νὰ λέγη ὅτι ἡ θέα τῆς Ἀφρικῆς εἶναι θαυμασία, ἢ ὅτι ἠσθάνετο ἐλαφρότερος... Ἐνῶ ἡ ἀλήθεια εἶναι ὅτι ἡμεῖς ἀποδεικνυόμεθα πολλάκις οἱ ἐλαφρότεροι».

Ἐκπαιδευτικὸ σκάνδαλο

Γιὰ τὶς Ἰδιωτικὲς Σχολὲς ὑπάρχουν νόμοι ποὺ ρυθμίζουν τὰ τῆς λειτουργίας τους, τὰ τῶν σχέσεων λυκειαρχῶν καὶ προσωπικοῦ, δασκάλων καὶ μαθητῶν κλπ. Μὰ ὅπως φαίνεται οἱ νόμοι αὐτοὶ πᾶνε περίπατο ὅταν πρόκειται γιὰ τὴν «Σχολὴ Ἑλληνοφώνων Γερμανίδων» (τί φροῦτο εἶναι αὐτὲς πάλι;) τῆς Γερμανίδας (συζύγου Ἕλληνος) Γαβριέλλας Δουβλέτη. Αὐτὸ τουλάχιστον ἀποκαλύπτει ἡ περιπέτεια ποὺ εἶχε μ' αὐτὴ τὴ Σχολὴ καὶ τὴν ἰδιοκτήτριά της (ἀλλὰ καὶ μὲ τό... λυκειαρχικὸ σύζυγο) ὁ γνωστὸς λογοτέχνης, κριτικὸς καὶ φιλόλογος Ρένος Ἀποστολίδης.

Ἡ φιλοπρόοδη, λοιπόν, αὐτὴ γερμανίδα εἶχε ἀναρτήσει στὴ σχολή της ἕναν χαριτόβρυτο «Ἐσωτερικὸ Κανονισμό», ὅπου, ἀνάμεσα σ' ἄλλα, μποροῦσαν νὰ διαβάσουν μαθητὲς καὶ διδακτικὸ προσωπικό, τὶς παρακάτω διατάξεις:

—Ἅμα τῇ προσελεύσει θὰ ὑπογράφη (τὸ διδακτικὸ προσωπικὸ) εἰς τὸ βιβλίον παρουσίας... Οἱ δὲ μὴ ὑπογράψαντες δὲν δικαιοῦνται ἀποζημιώσεως.

—Οἱ κ.κ. ἐφημερεύοντες (καθηγηταὶ) δέον ὅπως παρακολουθοῦν τοὺς μαθητὰς κατὰ πόδας... Ἕκαστος τῶν διδασκάλων εἶναι ὑπεύθυνος διὰ τὴν ἀγωγήν, τάξιν, πειθαρχίαν καὶ πρόοδον τῶν μαθητῶν τῆς τάξεώς του ἀλλὰ καὶ ὅλων τῶν μαθητῶν τῆς Σχολῆς γενικότερα.

—Ἅπαντες οἱ ὑπάλληλοι τῆς Σχολῆς, ἤτοι: Διευθυνταί, ὑποδιευθυνταί, καθηγηταί, διδάσκαλοι, νηπιαγωγοί, γραφεῖς, βοηθοί, κλητῆρες, ὑπηρέται, ὁδηγοί, τεχνίται, καὶ βοηθοὶ αὐτοκινήτων ὡς καὶ τὸ προσωπικὸν τοῦ Οἰκοτροφείου ὑπάγονται εἰς τὰς διατάξεις τοῦ παρόντος κανονισμοῦ.

—Ἡ Λυκειάρχης ἔχει εἰς τὴν δικαιοδοσίαν της τὴν ἀνωτάτην ἐποπτείαν τῆς Σχολῆς καὶ ἀποφασίζει ἢ ἀπορρίπτει πᾶν θέμα ἀφορὸν (sic) τὴν διδακτικὴν ἢ διοικητικὴν ὑπόθεσιν τῆς Σχολῆς! Προσλαμβάνει καὶ ἀπολύει τὸ ὑπαλληλικὸν προσωπικὸν ἀναλαμβάνουσα οὕτω ὅλην τὴν εὐθύνην διὰ τὴν καλὴν καὶ νόμιμον λειτουργίαν τοῦ μηχανισμοῦ τῆς Σχολῆς: Συγκαλεῖ εἰς συνεδριάσεις ὅλον ἢ ἐν μέρει (sic) τὸ ὑπαλληλικὸν προσωπικὸν προκειμένου περὶ θεμάτων ἐπειγούσης φύσεως, ἀκούων (ἡ ἰδιοκτήτρια ἀκούων) τὰς κατὰ βαθμὸν ἀντιστοίχως εἰσηγήσεις αὐτοῦ... τὸ ὑπαλληλικὸν προσωπικὸν θὰ λαμβάνη ἐντολὰς παρ' αὐτῆς οὐδὲ μία δὲ ἀπόφασις διδακτικῆς ἢ διοικητικῆς φύσεως θὰ λαμβάνηται ἄνευ τῆς ἐγκρίσεως αὐτῆς.

—Τὴν λυκειάρχην ἀπουσιάζουσαν ἢ κωλυομένην ἀντικαθιστᾶ ὁ Ἔφορος (ποὺ ὁρίζεται πῶς εἶναι ὁ σύζυγός της) εἰς ὅλα αὐτῆς τὰ δικαιώματα.

—Ἀπαγορεύονται αἱ ἐρωτοτροπίαι καὶ αἱ συνεντεύξεις ἐντὸς τῆς περιοχῆς τῆς Σχολῆς.

—Ὁ παρὸν (sic) κανονισμὸς κοινοποιεῖται ἐν τῇ Σχολῇ (sic) προϋποθέτει δὲ (sic) ὅτι ἅπαν τὸ προσωπικὸν ἔλαβεν γνῶσιν καὶ ἀποδέχεται (ὁ κανονισμὸς ἀποδέχεται;) ἀνεπιφυλάκτως αὐτόν. Ὁ παραβάτης ὡς ἐκ τούτου οὐσιώδους ὅρου τοῦ κανονισμοῦ τούτου συνεπάγεται (sic) τὴν ἀπομάκρυνσίν του ἐκ τῆς ὑπηρεσίας καὶ τὴν ἀπόλυσιν αὐτοῦ ἄνευ ἑτέρας διαδικασίας».

Ὁ Ρένος Ἀποστολίδης σὲ 25 ἀναφορὲς στὶς προϊστάμενες - ἐκπαιδευτικές του ἀρχές, ἀπὸ τὴν ἡμέρα ποὺ ἀνέλαβε ὑπηρεσία, καταγγέλλει καὶ ἄλλες παραβάσεις καὶ αὐθαιρεσίες τῆς ἰδιοκτήτριας τῆς Σχολῆς μὰ καὶ παραλείψεις τῶν ἁρμοδίων:

—Ἡ ἰδιοκτήτρια τὸν πιέζει νὰ βάζει μεγαλύτερους βαθμοὺς στοὺς μαθητές.

—Κατακρατεῖ τοὺς ἐλέγχους ἐπὶ δυὸ μῆνες.

Ἀνακοινώνει στοὺς γονεῖς τῶν μαθητῶν ὅτι «οἱ βαθμοὶ του (Τοῦ Ρένου Ἀποστολίδη) δὲν ἔχουν καμιὰ σημασία», «οἱ βαθμοὶ αὐτοὶ θ' ἀλλάξουν, μείνετε ἥσυχοι», «Θὰ τὸν ἀπολύσω»...

—Μπαίνει αὐθαίρετα ἡ λυκειάρχισσα καὶ ὁ λυκειαρχικὸς σύζυγος στὴν τάξη, τὴν ὥρα τοῦ μαθήματος καὶ συνεπῶς διακόπτεται τὸ μάθημα.

—Ἀνακοινώνει ὁ λυκειαρχικὸς σύζυγος στὴν τάξη, ὅτι διώχνει τὸν καθηγητή.

—Ὁ Σύλλογος Καθηγητῶν τῆς Σχολῆς διαπιστώνει ὅτι «ἡ ἐπιχείρησις παρεμβαίνει παντοιοτρόπως εἰς τὸ διδακτικὸν ἔργον, ἀσκεῖ παρανόμως καθήκοντα διευθύνσεως, πληροφορεῖται δὲ ἀπὸ τὸν Γυμνασιάρχην ὅτι τοῦ ἀφῄρεσε καὶ τὴν σφραγίδα καὶ πείθεται ὅτι ἐδῶ ὑπάρχει συγκεκριμένη πρόθεσις καὶ σταθερὰ ἀπόφασις τῆς ἐν λόγῳ ἐπιχειρήσεως νὰ παρεμ-

βαίνη ἀγνοοῦσα τὸν νόμον καὶ τὴν εὐθύνην τῶν ἐκπαιδευτικῶν λειτουργῶν. Ἐπικαλεῖται τὴν ἐπέμβασιν τῆς Γενικῆς Ἐπιθεωρήσεως καὶ πρὸς τοῦτο ἀποφασίζει νὰ ὑποβληθῆ ἐπίσημον ἀντίγραφον τοῦ πρακτικοῦ τούτου εἰς τὴν Γενικὴν Ἐπιθεώρησιν, μὲ κοινοποίησιν εἰς τὴν ἁρμοδίαν Διεύθυνσιν Ἰδιωτικῆς Ἐκπαιδεύσεως Ὑπουργείου Παιδείας».

—Ἡ λυκειάρχισσα ἀνακοινώνει ἐπίσημα στὴν τάξη πὼς ἀπολύει τὸν Ρ. Ἀποστολίδη καὶ τὸν ἀντικαθιστᾶ μ' ἕναν δευτεροετῆ φοιτητή.

—Ὁ λυκειαρχικὸς σύζυγος διεξάγει ἀνακρίσεις κατὰ τοῦ καθηγητοῦ.

—Ἡ ἰδιοκτήτρια καλεῖ τὴ Χωροφυλακὴ Ψυχικοῦ γιὰ νὰ ἀπομακρύνει μὲ τὴ βία τὸν καθηγητή.

Κατόπιν ὅλων αὐτῶν ἡ Γενικὴ Ἐπιθεώρησις ἐγκαλεῖ τὸν Ρ. Ἀποστολίδη: 1) γιατὶ εἶπε πὼς τὰ ἰδιωτικὰ — τὰ τέτοια ἰδιωτικὰ — σχολεῖα εἶναι μπακάλικα, 2) γιατὶ εἶπε πὼς δὲ φοβᾶται ἀπομάκρυνση ἀπὸ τὸ σχολεῖο Δουβλέτη, 3) γιατὶ εἶπε πὼς τὰ βιβλία Ἱστορίας καὶ Νέων Ἑλληνικῶν εἶναι ἄθλια, 4) γιατὶ δίδαξε Ἱστορία καὶ ἀπὸ τὸν Παπαρρηγόπουλο καὶ Νέα Ἑλληνικὰ «ἐκ συλλογῶν τοῦ Πολυλᾶ, Βυζηνοῦ καὶ Ἐκλογῶν Δημοτικῶν Τραγουδιῶν Νικολάου Πολίτου», 5) γιατὶ γνωστοποίησε στοὺς μαθητὲς (ἀφοῦ κατακρατοῦνταν οἱ ἔλεγχοι ἀπὸ τὴ λυκειάρχισσα) τοὺς βαθμοὺς τοῦ Α΄ διμήνου.

Ἀπὸ τὸν ἐσωτερικὸ κανονισμὸ καὶ ἀπὸ τὶς καταγγελίες τοῦ Ρένου Ἀποστολίδη, συνάγονται τὰ ἑξῆς συμπεράσματα. Ἡ Γερμανίδα λυκειάρχισσα παραχωρεῖ αὐτοβούλως στὸν ἑαυτό της τὸ δικαίωμα:

α) Νὰ ζητάει ἀπὸ τὸ διδακτικὸ προσωπικὸ πράγματα ποὺ δὲν ὁρίζει κανένας ἑλληνικὸς ἐκπαιδευτικὸς νόμος, ὅπως λ.χ. νὰ ὑπογράφει σὲ βιβλίο παρουσίας.

β) Νὰ μεταβάλλει τοὺς καθηγητὲς σὲ ἀστυνομικοὺς τῶν μαθητῶν.

γ) Νὰ καθιερώνει τὴν ἀλληλέγγυα εὐθύνη τῶν καθηγητῶν γιὰ τὴν πειθαρχία τῶν μαθητῶν.

δ) Νὰ ἀναμιγνύεται στὸ διδακτικὸ ἔργο, πρᾶγμα ποὺ ἀπαγορεύουν ρητῶς οἱ κείμενοι ἑλληνικοὶ ἐκπαιδευτικοὶ νόμοι.

ε) Νὰ ἐξαρτᾶ ἀπὸ τὴν ἔγκρισή της ἀποφάσεις γιὰ διδακτικὰ ζητήματα.

στ) Νὰ ὑποκαθιστᾶ τὸν διευθυντὴ ἐκπαιδευτικὸ στὴν εὐθύνη του ἀπέναντι στὴν Πολιτεία.

ζ) Νὰ καθιερώνει στὰ ἰδιωτικὰ ἐκπαιδευτήρια τὸ θεσμὸ τοῦ... λυκειαρχικοῦ συζύγου.

η) Νὰ κακοποιεῖ τὸ συντακτικὸ καὶ τὴ γραμματικὴ τῆς Ἑλληνικῆς γλώσσας, τὴν ὁποία ὑποτίθεται πὼς θὰ διδάξει τὸ λύκειό της στοὺς μαθητές!

θ) Νὰ μὴ σέβεται κανέναν ἐκπαιδευτικὸ νόμο καὶ νὰ ἐξευτελίζει τοὺς καθηγητὲς τῆς Σχολῆς της.

Ἔχουν περάσει δυὸ μῆνες ἀπὸ τὴν ἡμέρα ποὺ ἀποκαλύφτηκαν τὰ παραπάνω.

Ἡ «Ἐπιθεώρηση Τέχνης» θὰ ἤθελε νὰ ἔχει ἀπάντηση σὲ μερικὰ ἐρωτήματα:

α) Οἱ ἁρμόδιες ἐκπαιδευτικὲς ἀρχὲς πῆραν μέτρα καὶ ποιὰ γιὰ τὸ συμφέρον τῆς ἐκπαίδευσης καὶ γιὰ τὸ κῦρος τῶν ἐκπαιδευτικῶν;

β) Ἡ Σχολὴ Ἑλληνοφώνων Γερμανίδων, παρὰ τὶς κατάφορες παραβάσεις ποὺ καταγγέλθηκαν, θὰ ἐξακολουθήσει νὰ λειτουργεῖ;

γ) Στὴν περίπτωση τῆς Σχολῆς Ἑλληνοφώνων Γερμανίδων ὑπάρχουν παραβάσεις ἢ παραλείψεις τῶν ἁρμοδίων ἐκπαιδευτικῶν ἀρχῶν;

δ) Ἡ περίπτωση τῆς Σχολῆς Ἑλληνοφώνων Γερμανίδων εἶναι μιὰ ἐξαίρεση ἢ ἁπλῶς μιὰ ὄψη τῆς ἐκπαιδευτικῆς κόπρου τοῦ Αὐγείου;

Ἀνεξάρτητα ἂν θὰ δοθεῖ ἢ ὄχι ἀπάντηση στὰ ἐρωτήματα αὐτά, ἡ «Ἐπιθεώρηση Τέχνης» δὲ μπορεῖ παρὰ νὰ ἐπανέλθει στὸ θέμα αὐτὸ εἰδικὰ καὶ γενικώτερα στὸ θέμα τῆς ἐκπαίδευσης.

ΓΕΝΙΚΑΙ ΑΣΦΑΛΕΙΑΙ ΤΗΣ ΕΛΛΑΔΟΣ

ΑΝΩΝ. ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΑΣΦΑΛΙΣΤΙΚΗ ΕΤΑΙΡΙΑ

ΕΔΡΑ & ΔΙΕΥΘΥΝΣΙΣ ΕΝ ΑΘΗΝΑΙΣ

ΟΔΟΣ ΣΤΑΔΙΟΥ 34 & ΚΟΡΑΗ 1 - ΤΗΛ. 21 - 961

ΙΔΙΟΚΤΗΤΟΝ ΜΕΓΑΡΟΝ

ΙΔΡΥΘΕΙΣΑ ΤΩ 1917

ΓΕΝΙΚΑΙ ΑΣΦΑΛΕΙΑΙ ΤΗΣ ΕΛΛΑΔΟΣ

ΠΥΡΟΣ - ΜΕΤΑΦΟΡΩΝ - ΑΥΤΟΚΙΝΗΤΩΝ

Οἱ ἑορτὲς Λόγου καὶ Τέχνης στὴ Λευκάδα

Θλιβερὰ καὶ εὐχάριστα

—Οἱ σκοποὶ εἶναι προφανεῖς: ἐτήσιες ἐκδηλώσεις γιὰ νὰ σπάει ἡ μονοτονία τῆς ζωῆς τῶν κατοίκων καὶ συγχρόνως κάποια ὑπενθύμιση πὼς ὑπάρχει κ' ἕνα νησὶ ὀνομαζόμενο Λευκάδα· βαθύτερη ἐπιδίωξη, νὰ καταστεῖ δυνατὴ ἡ τουριστική του ἀξιοποίηση, ὥστε νὰ βελτιωθεῖ τὸ πενιχρὸ εἰσόδημα τῶν ντόπιων. Ἡ σκέψη ποὺ πρυτάνευσε στοὺς ἐμπνευστὲς τῶν ἐκδηλώσεων ἦταν ἐλκυστική: ἀφοῦ δὲν ἔχουμε νὰ ἐπιδείξουμε ξενοδοχεῖα, ὑποφερτοὺς δρόμους, κοσμικὴ ζωή, ἂς προσφέρουμε «λόγον» καὶ «θεάματα». Κακὸ ὁπωσδήποτε δὲν μπορεῖ νὰ προκύψει· τὸ ἀντίθετο μάλιστο. Θὰ βροῦν ἔδαφος νὰ καλλιεργηθοῦν κάποιες εὐγενεῖς φιλοδοξίες καὶ καλοπροαίρετες ἐπιδιώξεις καὶ θ' ἀφυπνισθοῦν ὁρισμένες δυνάμεις.

Αὐτὸ μὲ πληροφοροῦσε ὑποχρεωτικὸς Λευκαδίτης στὸ ἀργοκίνητο πλοῖο ποὺ μᾶς μετέφερε ἀπὸ τὸν Πειραιᾶ στὴ Λευκάδα μὲ καθυστέρηση ἕξη ὡρῶν, γιὰ νὰ παρακολουθήσουμε τὶς «Ἑορτὲς Λόγου καὶ Τέχνης», ποὺ ἐφέτος ἦταν ἀφιερωμένες στὸν Ἄγγελο Σικελιανὸ καὶ ἐκάλυπταν ὅλο σχεδὸν τὸ δεύτερο δεκαπενθήμερο τοῦ Αὐγούστου. Τὸ πρόγραμμα τῶν ἐκδηλώσεων ἦταν πλουσιώτατο. Λόγιοι τῶν Ἀθηνῶν, τῆς Ρώμης καὶ τῆς Λυῶνος, ζωγράφοι Ἰταλοί, Ἕλληνες, Αὐστριακοί, Ἑλβετοί, καθηγητὲς Πανεπιστημίων, ὁ Στόλος, ἡ Φιλαρμονικὴ τῆς Ἄρτας, διακεκριμένοι σολίστ καὶ μουσικολόγοι, μιὰ στρατιωτικὴ μπάντα, ποδοσφαιριστὲς ἀπὸ τὸν Πειραιᾶ, τὰ λευκαδίτικα καλλιτεχνικὰ σωματεῖα, τὸ Γυμνάσιο τῆς Λευκάδας, ἡ χορωδία τοῦ Ἀγρινίου, ἠθοποιοὶ καὶ δημοσιογράφοι, ὅλοι αὐτοὶ εἶχαν τὴν καλωσύνη νὰ συμβάλουν στὸν ἑορτασμὸ τοῦ ποιητῆ. Καὶ ἡ πολιτεία τί λαμπρὴ ἐκπροσώπηση! Ὁ ἴδιος ὁ κ.Κ. Τσάτσος. Πρὸς στιγμὴ σκέφτηκα πὼς τὸ πρόβλημα τῆς ἐποχῆς μας, ἡ... συνύπαρξη, θὰ ἔπαιρνε σάρκα καὶ ὀστᾶ στὴ Λευκάδα, ὅπου κατ' οὐσία θὰ πραγματοποιόταν ἡ Δελφικὴ Ἰδέα. Τέτοια σύμπτωση προσώπων καὶ ἰδεολογικῶν χρωμάτων καὶ ἀποχρώσεων ἦταν ἀναμφιβόλως γοητευτική.

Διατύπωσα στὸν συνταξιώτη μου τὸ φόβο μήπως ἕνα τόσο πλούσιο πρόγραμμα κουράσει τὸν κόσμο.

—Ἂς μὴ τὸ συζητοῦμε αὐτό, μοῦ εἶπε. Δὲν ξέρουμε τίποτα γιὰ τὸ πρόγραμμα, εἶναι ἀνθρωπίνως ἀδύνατο νὰ ξέρει κάτι γιὰ ἕνα πρόγραμμα ποὺ δημιουργεῖται ὑπὸ τὴν ἁπλῆ προϋπόθεση τῆς ἀπουσίας ἑνὸς προγράμματος. Τὸ μόνο σίγουρο εἶναι ὅτι θὰ δεῖτε κάτι ἀπὸ ὅσα ἀναγγέλονται στὸ πρόγραμμα καὶ ἀκόμη ὑπάρχει περίπτωση νὰ φρεσκάρετε κάπως τὶς γνώσεις σας γιὰ τὸ Σικελιανό, ποὺ ἐλπίζω ν' ἀσχοληθοῦν μαζί του οἱ γιορτές.

Σκέφτηκα πὼς ὁ συνομιλητής μου ἦταν ἁπλούστατα παραδοξολόγος ἢ ἕνα ἀπὸ τὰ ἀρνητικὰ πνεύματα μὲ τὴ μανία τῆς ὑπερκριτικῆς, ποὺ πληροφορήθηκα ὅτι ἀφθονοῦν σ' αὐτὸ τὸ νησὶ μὲ τὶς ἔντονες ἀντιθέσεις ποὺ εἶναι καὶ Ρούμελη καὶ Ἑπτάνησα, οἱ ἄνθρωποί του δραστήριοι καὶ ὀκνοί, ἡ φύση του γαλήνια καὶ τραχειά, οἱ πνευματικές του φυσιογνωμίες πρωτοπόρες καὶ δυνατὲς ἢ κάτω τοῦ μετρίου, ποτὲ μέτριες. Θυμᾶμαι μερικὰ λευκαδίτικα ὀνόματα: Σπυρίδων Ζαμπέλιος, ὁ πρῶτος ποὺ συνέλαβε τὸ σχῆμα τῆς συνέχειας τοῦ ἑλληνισμοῦ καὶ ρεαλιστικώτερα ἀπὸ τὸν Παπαρρηγόπουλο. Ἀνδρέας Παπαδόπουλος Βρετός, προηγεῖται τοῦ Σάθα, τοῦ Ἀραβαντινοῦ — εἶναι χρήσιμος ἀκόμη καὶ σήμερα, ἀλλ' οἱ πατριῶτες του τὸν ἀγνοοῦν. Βαλαωρίτης· γιὰ νὰ εἴμαστε δίκαιοι ἀπέναντί του, τοποθετεῖστε τον ἀντίκρυ στὴν Ἀθαναϊκὴ Ρομαντικὴ Σχολή, ὄχι δίπλα στὸ Σολωμό. Σικελιανὸς — ἀλλὰ γι' αὐτὸν θὰ μᾶς μιλήσουν στὴ Λευκάδα οἱ προσωπικότητες τῶν Ἀθηνῶν. Ρώτησα τὸ συνομιλητή μου ἂν μένει κάτι ἀπ' αὐτοὺς τοὺς ἀνθρώπους στὴν πατρίδα του.

—Καὶ βεβαίως ὄχι, ἐξαιρέσει τοῦ Βαλαωρίτη. Πρὶν ἀπὸ τὶς γιορτὲς «Λόγου καὶ Τέχνης» δὲν λάβαινε κανεὶς τὸν κόπο νὰ τοὺς θυμίσει. Τώρα ὅμως ἔγιναν γνωστὰ τὰ ὀνόματά τους καὶ μερικὰ πράγματα ἀπὸ τὸ ἔργο τους. Νὰ τὸ θυμηθεῖτε αὐτὸ ὅταν κάμετε τὶς κρίσεις σας γιὰ τὶς γιορτές. Καὶ κάτι ἄλλο ποὺ ἔχει σημασία: μὴ νομίσετε ὅτι δὲν ὑπάρχουν Λευκαδίτες καλλιεργημένοι, πνεύματα ξύπνια κ' ἴσως κάποτε πρωτότυπα. Δὲν ἀναφέρομαι στὰ τρία ἢ τέσσερα σύγχρονα ὀνόματα ποὺ γνωρίζετε λ.χ. τὸ Θ. Μουστοξύδη, τὸν Κατηφόρη, τὸ Γερ. Γρηγόρη, ἢ τὸ Κ. Μαχαιρᾶ, ἀλλὰ σὲ ἀνθρώπους ποὺ ζοῦν στὸ νησὶ καὶ δὲν ἔχουν δημοσιεύματα ἢ ἂν ἔχουν, δὲν ἔφτασαν ποτὲ στὰ χέρια σας. Γνωρίσετε, π.χ. τὸν Δ. Φαγκούλη καὶ ἀκοῦστε κάποια ἀπὸ τὶς σάτυρές του ἢ ζητεῖστε ἀπὸ τοὺς δυὸ ἢ τρεῖς ἐρασιτέχνες ζωγράφους νὰ σᾶς δείξουν κάποιες ὑδατογραφίες τους· δὲν θὰ βρεθεῖτε στὴν ἀνάγκη νὰ δώσετε ψευδεῖς ἐπαίνους. Θὰ δεῖτε ἀκόμα ἄλλους ἢ τοὺς ἴδιους ἀνθρώπους νὰ προσπαθοῦν νὰ δημιουργήσουν μορφωτικὲς προϋποθέσεις γιὰ τὴ νεολαία, ἀλλὰ δυστυχῶς δὲν θὰ δεῖτε παιδεία ἁπλωμένη ἁρμονικὰ παντοῦ, δὲν θὰ βρεῖτε ἱκανοποιητικὸ μέσο ὅρο παιδείας. Πολὺ φοβᾶμαι ὅτι ὁ τόπος μας δὲν εἶχε ποτὲ μέσο ὅρο στὴν παιδεία του: ταλέντα μόνο καὶ προσωπικὲς ἐπιδόσεις. Θ' ἀκούσετε πολλὲς καλὲς φωνές, καμιὰν ὅμως καλλιεργημένη φωνή, θὰ βρεῖτε διαβασμένους ἀνθρώπους, δὲν νομίζω ὅμως ὅτι θὰ βρεῖτε περισσότερους ἀπὸ ἕναν ἢ δύο μελετηρούς. Θὰ συναντήσετε ἀρκετοὺς βαρκάρηδες, μὴ ζητήσετε ὅμως νὰ νοικιάσετε βάρκα·

τέτοιο πρᾶγμα δὲν τὸ διανοήθηκε κανεὶς ἐκεῖ.

Ἦταν ἐπόμενο ν' ἀρχίζω νὰ ἐνδιαφέρομαι περισσότερο γιὰ τὴ Λευκάδα παρὰ γιὰ τὶς γιορτές της.

Τώρα ποὺ σκέφτομαι ὅτι πρέπει βάσει ἑνὸς δίκαιου κριτηρίου νὰ κατατοπίσω τοὺς ἀναγνῶστες τοῦ περιοδικοῦ γιὰ τὶς γιορτές, ποὺ ἤδη θὰ διάβασαν πολλὰ καὶ ἀντιφατικὰ στὶς ἐφημερίδες γι' αὐτές, ὁμολογῶ ὅτι αἰσθάνομαι ἄβολα. Βρίσκω ὅτι ἡ ὀρθότερη διατύπωση εἶναι ἡ ἑξῆς: οἱ γιορτὲς ὀργανώνονται ἀπὸ ἀνθρώπους ποὺ δὲν μποροῦν ν' ἀνταποκριθοῦν σὲ κάθε μιὰ ἀπὸ τὶς ἀπαιτήσεις τοῦ καταρτιζόμενου προγράμματος κι ὅτι δὲν μπορεῖ κανεὶς νὰ τοὺς κατηγορήσει γιὰ τὴν ἀνεπάρκειά τους, γιατὶ κανεὶς ἀπὸ τοὺς κατὰ τεκμήριον ἐπαρκεῖς δὲν σπεύδει νὰ τοὺς βοηθήσει — καλεσμένος ἢ ἀκάλεστος. Φυσικὸ ἐπακόλουθο εἶναι οἱ ἐκδηλώσει νὰ μὴ ἔχουν ποιοτικὴ ὁμοιογένεια οὔτε ποσοτικὴ ἐξισορρόπηση· τὸ ἀποτέλεσμα εἶναι κατὰ τὸ ἥμισυ ἀτυχὲς καὶ ἐφέτος κατὰ 99% ἔξω ἀπὸ τοὺς στόχους τῶν ἑορτῶν. Θὰ προσπαθήσω νὰ ξεχωρίσω τὰ πράγματα ἀποφεύγοντας τὶς ἡμερομηνίες καὶ τὰ πολλὰ ὀνόματα.

Οἱ γιορτές, ὅπως ξέρετε, ἦταν ἀφιερωμένες στὸ Σικελιανό. Καταρτίσθηκε μιὰ «Ἐπιτροπὴ Ἑορτασμοῦ Σικελιανοῦ» μὲ πρόεδρο τὸν κ. Κ. Τσάτσο καὶ μέλη τοὺς κ.κ. Παπανοῦτσο, Καραντηνό, Βενέζη κ.ἄ. Ὑποτίθεται ὅτι τὸ μεγαλύτερο μέρος τῶν ἐκδηλώσεων θὰ εἶχε ὡς ἀντικείμενο τὸ Σικελιανό, ἀλλ' ἰδοὺ τὰ πράγματα πὼς ἐμφανίσθηκαν: ἀπὸ τὶς ὁμιλίες ποὺ εἶχαν προγραμματισθεῖ ἔγιναν μόνο τρεῖς· μιὰ ὀλιγόλεπτη τοῦ κ. Θ. Ξύδη, μιὰ τοῦ Ἰταλοῦ κ. Pichio καὶ μιὰ τοῦ φοιτητῆ τῆς φιλολογίας κ. Βουκελάνου. Μὴν ξεχνᾶτε ὅτι ἡ διάρκεια τῶν γιορτῶν ἦταν δεκαπενθήμερη. Ἀπὸ τὰ μέλη τῆς Ἐπιτροπῆς ποὺ ἀναφέραμε δὲν ἐμφανίσθηκε κανένα, πλὴν τῆς κυρίας Ἄννας Σικελιανοῦ (καὶ ὄχι τῆς... Εὔας ὅπως ἔγραψε κάποιος) τὶς τελευταῖες μέρες τῶν γιορτῶν. Ὕστερ' ἀπ' αὐτὸ ἦταν ἐπόμενο νὰ πιστέψει ὁ κόσμος πὼς «ἀόρατες καὶ σκοτεινὲς δυνάμεις» εἶχαν λόγους νὰ μὴ θέλουν νὰ πραγματοποιηθοῦν οἱ γιορτὲς γιὰ τὸ Σικελιανό. Εὐταθεῖ ἡ ἄποψη αὐτή; Οἱ ὀργανωτὲς λέγουν ὄχι· διατείνονται πὼς οἱ προσκεκλημένοι ὁμιλητὲς δὲν ἦρθαν καὶ ἀγνοοῦν τὸ λόγο. Ὁ Σύλλογος Λευκαδίων Σπουδαστῶν κατήγγειλε δημόσια ὅτι ἐπικράτησε ἕνα ἀντισικελιανικὸ πνεῦμα συνειδητὸ καὶ κατευθυνόμενο. Ὁμίλησαν γιὰ σαμποτάρισμα καὶ ἰσχυρίσθηκαν πὼς ἡ δική τους ἐκδήλωση ἔμεινε ἀβοήθητη.

—Νά, μοῦ εἶπε ἕνας σπουδαστής, καὶ τὸ ἐξωτερικὸ τεκμήριο. Μπρὸς ἀπὸ τὴν ἐξέδρα πάνω στὴν ὁποία γίνονται οἱ ἐκδηλώσεις καὶ στὴν ὁποία ἀνεβαίνουν οἱ ὁμιλητὲς γιὰ νὰ ἐκφωνήσουν τοὺς λόγους τους, τοποθετοῦνται δυὸ σειρὲς καθισμάτων γιὰ τὰ «ἐπίσημα» πρόσωπα ἢ ὁρισμένους προσκεκλημένους. Στὴ δική μας ἐκδήλωση τὰ καθίσματα αὐτὰ ἐξαφανίσθηκαν.

Ὅσο κι ἂν φαίνεται κωμικὸς ὁ ἰσχυρισμός, δὲν εἶναι ἀπορριπτέος. Ἀπορριπτέα ἀντιθέτως εἶναι ἡ τακτικὴ ἡ ὁποία ὁδήγησε στὸ «θάψιμο» τοῦ Σικελιανοῦ, ὅπως προσφυῶς, ὀνόμασαν τὶς ἐφετεινὲς γιορτὲς οἱ Λευκαδίτες. Ἀλλὰ ἡ κακοποίηση τῆς μνήμης τοῦ ποιητῆ συνεχίστηκε μὲ μιὰ κακὴ ἀνάγνωση τριῶν ποιημάτων του ἀπὸ μιὰ διακεκριμένη, ὅπως τὴν ὀνόμασαν, καλλιτέχνιδα, τῆς ὁποίας μοῦ διαφεύγει τὸ ὄνομα, καὶ μὲ μιὰ ψυχρολουσία: τὰ ἀποκαλυπτήρια τῆς προτομῆς ποὺ τοῦ φιλοτέχνησε ὁ κ. Παπᾶς. Μὲ τὰ ἀποκαλυπτήρια τῆς προτομῆς τοῦ Βαλαωρίτη εἶχε γίνει μιὰ ὡραία ἀρχή. Οἱ δυὸ μεγαλύτεροι ζῶντες τότε Ἕλληνες ποιητές, ὁ Παλαμᾶς καὶ ὁ Σικελιανός, ἀπότισαν φόρο τιμῆς στὸν τιμώμενο ἀπαγγέλλοντας ποιήματά τους εἰδικῶς γιὰ τὴν περίπτωση. Ὅταν πέθανε ὁ Παλαμᾶς ὁ Σικελιανὸς ἀπήγγειλε τὸ γνωστό του ποίημα πάνω ἀπὸ τὸ νεκρὸ ποιητή. Ὅταν πέθανε ὁ Σικελιανὸς οὐδεὶς ποιητὴς ἀπότισε ἀνάλογο φόρο τιμῆς κι ὅταν ἔγιναν ἐφέτος τὰ ἀποκαλυπτήρια τῆς προτομῆς του στὴ Λευκάδα ἔλαβε τὴν ψυχρολουσία δυὸ τυπικῶν λογιδρίων: τοῦ κ. Δημάρχου Λευκάδος καὶ τοῦ διοργανωτῆ τῶν ἑορτῶν κ. Α. Τζεβελέκη. Δὲν σκέφτηκαν νὰ συνεχίσουν τὴν ἀρχὴ ποὺ ἔκαμαν ὁ Παλαμᾶς καὶ ὁ Σικελιανὸς καλώντας κάποιον ἀπὸ τοὺς τρεῖς ἢ τέσσερους ἐπικρατέστερους ποιητές μας νὰ τιμήσουν τὸ συνάδελφό τους. Ὁ ποιητικὰ κατώτερος Βαλαωρίτης θὰ αἰσθανόταν κολακευμένον τὸν ἐγωϊσμό του, στημένος ἀντίκρυ ἀπὸ τὸν Σικελιανὸ στὸ βάθρο του καὶ ὁ Ἀθανάσιος Ψαλίδας, ριγμένος στὸν ἀνώνυμο τάφο του, θὰ σκεφτόταν ὅτι ἀκριβῶς ἡ ἀνωνυμία του τὸν σώζει ἀπὸ ἀνάλογα καζίκια. Γιατί, ὅπως ξέρετε, ὁ Ψαλίδας, ἔτυχε νὰ πεθάνει στὴ Λευκάδα — δὲν τοῦ χάρισαν ἕνα... δρόμο οἱ δημοτικοὶ ἄρχοντες τοῦ τόπου — ὅπου ἦταν διευθυντὴς τοῦ Λυκείου της γιὰ ἕνα διάστημα. Μοῦ ἔδειξαν μιὰ τσακισμένη πέτρα ποὺ κρύβει τὰ κόκκαλά του καὶ μὲ πληροφόρησαν ὅτι δὲν εἶναι διατεθειμένοι νὰ τὸν δώσουν στοὺς Ἠπειρῶτες (ἴσως τοῦ ἀφιερώσουν κι αὐτουνοῦ κάποιες «Ἑορτὲς Λόγου καὶ Τέχνης»). Μὰ δῶστε τὰ κόκκαλά του στὰ Γιάννενα, νὰ ὑπάρχει μιὰ ἐπιγραφὴ νὰ τὸν μνημονεύει. Καλὸ κάνουν τέτοιες μνῆμες... Οἱ παλιοὶ Λευκαδίτες τόνε τίμησαν καλώντας τον νὰ διδάξει τὰ παιδιά τους — μεταξὺ τῶν ὁποίων καὶ μερικοὶ μουστακαλῆδες — κι ὁ μακαρίτης Λευκάδιος ἱστορικὸς Σπυρίδων Βλαντῆς τοῦ ἀφιέρωσε μιὰ μελέτη — ὅ,τι μποροῦσε ὁ ἄνθρωπος.

Ἀλλά, γιὰ νὰ ἐπανέλθουμε στὸ Σικελιανό, πρέπει νὰ μνημονεύσω ὅτι στὸ δημοτικὸ κατάστημα, στὴν Πλατεῖα τῆς Πύλης, εἶχε τοποθετηθεῖ φωτεινὴ ἐπιγραφὴ ἀναγράφουσα κεφαλαίοις γράμμασι: Σικελιανός. Καὶ λίγο παρακάτω προϋπάρχουσα φωτεινὴ ἐπιγραφὴ ἐδήλωνε: Ἑτιατόριον. Πρέπει ἀκόμα νὰ σημειώσω ὅτι ἡ ὀργανωτικὴ ἐπιτροπὴ τοῦ ἑορτασμοῦ ἐδήλωσε ἀπὸ τὸ μικρόφωνο ὅτι πάνω κάτω ὁ ἑορτασμὸς ὑπῆρξε πλήρης!

Πρὶν σᾶς ἀναφέρω τὶς ὑπόλοιπες ἐκδηλώσεις ἂς σᾶς περιγράψω τὸ χῶρο στὸν ὁποῖο γίνονται σχεδὸν ὅλες. Φανταστεῖτε ἕναν ὀρθογώνιο

πλακοστρωμένο χῶρο, τὴν Κεντρικὴ πλατεῖα τῆς πόλεως, περιβαλλόμενον ἀπὸ τὰ τυπικὰ ἑπτανησιακὰ σπίτια — ὅσπου ὅμως ἡ καλαισθησία τῶν συγχρόνων πολιτικῶν μηχανικῶν θεώρησε αἰσθητικῶς ὀρθὸ ν' ἀνεγείρει τρεῖς οἰκοδομὲς μὲ μπετὸν ἁρμὲ — σὲ μιὰν ἄκρη καὶ στὶς δυὸ συνεχόμενες πλευρὲς τὰ τραπεζάκια τῶν καφενείων, ὅπου τὸ κοινὸ κάθεται, πίνει τὶς λεμονάδες του καὶ παρακολουθεῖ τὰ ἀπὸ ἐξέδρας λεγόμενα ἢ δρώμενα. Εἶχα τὴν εὐκαιρία νὰ γνωρίσω τὸ κοινὸ «ἱστορικὰ» μὲ τὶς πληροφορίες ποὺ μοῦ ἔδωσαν κάποιοι ὁμιλητικοὶ λευκαδῖτες. Ὁ πληθυσμὸς τῆς πόλης καὶ πρωτεύουσας τοῦ νησιοῦ ἀνέρχεται στὶς ἑφτὰ χιλιάδες· ἀπὸ ἄποψη προελεύσεως διακρίνεται στοὺς παλαιοὺς «μπρανέλλους», δηλ. τοὺς ἀστούς, στοὺς κατοίκους τῆς ὑπαίθρου ποὺ ὅταν βελτιωθοῦν τὰ οἰκονομικά τους κατεβαίνουν στὴν πόλη καὶ στοὺς Ἀκαρνάνες ποὺ διάλεξαν ὡς τόπο ἐπαγγελματικῆς δραστηριότητας τὴ Λευκάδα. Οἱ παλιοὶ κάτοικοι τῆς πόλης εἶναι κυρίως ἁλιεῖς κ' ἔχουν ἔντονο μουσικὸ συναίσθημα· οἱ ἀστοποιημένοι κάτοικοι τῆς ὑπαίθρου εἶναι οἱ περισσότεροι ἔμποροι καὶ ξεχωρίζουν ἀμέσως ἀπὸ τοὺς παλιοὺς κατοίκους στὴν ἐμφάνιση καὶ στὴν προφορά. Ἡ ἀφομοίωση, ὅπως εἶναι φυσικό, γίνεται βάσει τῶν τρεχόντων στοιχείων τῆς ζωῆς, κ' ἔτσι ἡ παράδοση διασπᾶται. Τὸ ἀστικὸ φολκλὸρ περιορίζεται στοὺς «μπρανέλλους» καὶ τὸ ἀγροτικὸ ὑποχωρεῖ γρήγορα στοὺς μετακινημένους χωρικούς. Ἡ ἀφομοίωση προχωρᾶ γρηγορότερα σὲ ὁρισμένα ἀστικὰ ἐπαγγέλματα — γιατροί, δικηγόροι, ὑπάλληλοι — καὶ σ' αὐτὸ τὸ σημεῖο ἡ συμπεριφορὰ ὅλων εἶναι ἐνιαία. Ἀπ' αὐτὸ τὸ λίγο πολὺ ἐνιαῖο στρῶμα προέρχονται καὶ οἱ ἐκπολιτιστικὲς πρωτοβουλίες, ποὺ εἶναι ἐπόμενο νὰ μὴν ἔχουν τὸν εὐεργετικὰ συντηρητικὸ χαρακτήρα τῆς διαφύλαξης τῆς παράδοσης. Οἱ ὑπεύθυνοι τῶν ἐκπολιτιστικῶν σωματείων μιλοῦν πολὺ γιὰ τὴ «λευκαδίτικη παράδοση», ἀλλὰ τὴν ἀντιλαμβάνονται ἀσαφῶς. Ὅ,τι μπορεῖ νὰ ὁρισθεῖ ὡς «ἑπτανησιακὸ» μόνο κατὰ περίσταση καὶ τυχαία ἐκδηλώνεται. Ὁρισμένοι παλιοὶ Λευκαδῖτες μοῦ μίλησαν μὲ πικρία γιὰ τὸν ἀπορφανισμὸ τῆς πόλης τους ἀπὸ τὴν ἀστικὴ «ἀφρόκρεμα» ποὺ τὴν τράβηξε ἡ Ἀθήνα καὶ τὴν ἑτερώνυμη σύνθεση τοῦ πληθυσμοῦ ποὺ δὲν ἐπιτρέπει ἐνιαῖο πολιτιστικὸ χαρακτήρα. Ἄλλοι ὅμως ρεαλιστικώτεροι μοῦ διατύπωσαν τὰ ἑξῆς: — ὅ,τι κυρίως μᾶς χαρακτήριζε ἦταν ἡ μουσικὴ ἐπίδοση. Καταρτίζαμε καλὲς χορωδίες καὶ μανδολινάτες καὶ τὶς Κυριακὲς ἀκούγαμε τὴ μάντα τῆς φιλαρμονικῆς νὰ ἐκτελεῖ ἀποσπάσματα ἀπὸ Ὄπερες. Παρακολουθεῖστε τὶς μουσικὲς ἐκδηλώσεις τῶν ἑορτῶν καὶ θὰ βγάλετε τὰ συμπεράσματά σας.

Ἡ εὐκαιρία ἦταν μοναδική· οἱ γιορτές, ἂν εἶχαν ἀγνοήσει τὸ Σικελιανό, δὲν εἶχαν στερηθεῖ μουσικῶν ἐμφανίσεων: ρεσιτὰλ τῆς Κας Μαρίας Χαιρογιώργου - Σιγάρα, ἐμφάνιση τῶν τριῶν μουσικῶν Σωματείων τῆς Λευκάδας (Φιλαρμονική, Ὀρφεύς, Παράρτημα Ἐθν. Ὠδείου), Φιλαρμονικὴ Ἄρτας, μιὰ στρατιωτικὴ καὶ μιὰ ναυτικὴ μπάντα, Χορωδία Ἀγρινίου, τραγουδια τῆς ἀοιδοῦ τῆς Λυρικῆς Σκηνῆς Κας Δουλῆ. Καὶ ὁ κόσμος; Ἁπλούστατα θορυβοῦσε, ἐξαιρέσει τῶν πρώτων καθισμάτων, στὴ διάρκεια τοῦ ρεσιτὰλ τῆς Κας Χαιρογιώργου, κρατοῦσε πλήρη σιωπὴ ἀκούγοντας τὴ χορωδία καὶ τὴ μανδολινάτα τοῦ «Ὀρφέα», ποὺ συνολικὰ ἐκτέλεσαν ὀρθά, καθόταν ἥσυχος στὴν ἐκδήλωση τῶν Ἀγρινιωτῶν καὶ ὅταν ἄκουγε τὶς μπάντες τῆς φιλαρμονικῆς Λευκάδας καὶ Ἄρτας — μὰ ἐδῶ ὑπάρχει ἕνα μυστικό: οἱ φιλαρμονικὲς αὐτὲς δὲν ἐμφανίζονται ἁπλῶς γιὰ νὰ προσφέρουν ἕνα μουσικὸ ἀκρόαμα, ἀλλὰ γιὰ νὰ ποικίλλουν τὴν κυριακάτικη ἔξοδο στὴν πλατεῖα. Ἔτσι ὑπεισέρχεται μιὰ ρωμαϊκὴ ἀντίληψη γιὰ τὴ μουσική: ἡ μουσικὴ εἶναι ἕνας θόρυβος ποὺ καλύπτει ὅλους τοὺς ἄλλους. Ἔτσι σκεπάζονται οἱ χαμηλόφωνες — ὁμολογουμένως — συζητήσεις, δὲν σκεπάζονται ὅμως τὰ φάλτσα τῶν Ἀρτηνῶν — οἱ Λευκαδίτες παίξουνε σωστά.

—Δὲν ἦταν πάντοτε τὰ πράγματα ἔτσι, μοῦ εἶπαν, πιστέψτε μας. Δὲν ἦταν πάντα ἔτσι.

Ζήτησα μιὰ ἐξήγηση τοῦ φαινομένου. Πῶς αὐτοὶ οἱ ἄνθρωποι ποὺ ἀγαπᾶνε τὴ μουσικὴ δὲν εἶναι σὲ θέση νὰ παρακολουθήσουν τὸ ρεσιτὰλ μιᾶς Χαιρογιώργου, πῶς τέλος ἀντιλαμβάνονται τὶς καλὲς ἐπιδόσεις τοῦ «Ὀρφέα» τους; Μοῦ ἐξήγησαν ὅτι ἡ μουσικὴ τροφὴ τῶν κατοίκων δὲν φτάνει πέρα ἀπὸ κάποια ἀποσπάσματα τῆς ἰταλικῆς ὅπερας καὶ τὸ μπὲλ κάντο.

—Μὲ τὸν... Σουπὲ τὰ πράγματα πᾶνε καλύτερα παρὰ μὲ τὸν Σοπέν, μοῦ εἶπαν.

Ἐντούτοις, ὑπάρχει κι ἄλλος λόγος, ὀργανωτικὸς αὐτός. Δὲν ἔπρεπε οἱ ὀργανωτὲς τῶν γιορτῶν νὰ κάνουν ὅλες τὶς ἐκδηλώσεις σὲ ἀνοιχτὸ χῶρο, ὅπου κατὰ συμβεβηκὸς συγκεντρώνονται ἐνδιαφερόμενοι καὶ μή. Στὸ τέλος - τέλος εἶναι θεμιτὸ οἱ ἑφτὰ χιλιάδες Λευκαδίτες νὰ μὴν ἔχουν ἐνιαῖο μουσικὸ γοῦστο καὶ νὰ πίνουν δυσάρεστα τὴ λεμονάδα τους συνοδείᾳ Μότσαρτ. Αὐτὸς ὁ καταναγκασμὸς προκειμένου νὰ ἐπιτευχθεῖ ἀγωγή, ποὺ διέπει τοὺς ὀργανωτές, πρέπει νἄναι ἀφελής.

Δὲν θὰ κουράσω τοὺς ἀναγνῶστες μας μὲ μιὰν ἄλλη ἐκδήλωση, τὴ «Διεθνὴ Ἔκθεση Ζωγραφικῆς»,στὴν ὁποία ἀντιπροσωπεύτηκαν Ἰταλοί, Αὐστριακοί, Ἕλληνες κ' Ἑλβετοὶ μὲ μέτρια οἱ περισσότεροι ἔργα. Ὀφείλει κανεὶς νὰ συγχαρεῖ τοὺς ἐκθέτες ποὺ εἶχαν τὴν καλωσύνη νὰ ἀναρτήσουν τὰ ἔργα τους καὶ νὰ ὑποδείξει στοὺς ὀργανωτὲς ὅτι ὁ φουσκωμένος χαρακτηρισμὸς τῆς Ἔκθεσης — Διεθνής, Μπιενάλλε καὶ ἄλλα ἠχηρὰ — ὑπῆρξε ἀτυχής. Ὁ κόσμος εἶχε τὴν εὐκαιρία νὰ δεῖ τὶς σύγχρονες ζωγραφικὲς ἐπιδόσεις καὶ νὰ σκεφτεῖ πὼς δὲν ἔχασε καὶ πολλὰ πράγματα ὡς τὴ στιγμὴ ποὺ δὲν τὶς ἤξερε. Ἐκεῖ ὅμως ποὺ ἡ πεῖνα εἶναι μεγάλη δὲν γίνεται ἐπιλογὴ βάσει τοῦ οὐρανίσκου.

Θὰ μποροῦσα ν' ἀναφέρω σειρὰ ἀπὸ καλὰ καὶ ἄσχημα. Ὀφείλω νὰ μνημονεύσω μιὰ «ἐνετικὴ βραδυὰ» — εὐχάριστη ἔκπληξη τοῦ «Ὀρφέα» —, ἕνα ὡραῖο στοιχεῖο τοῦ ἀστικοῦ φολκλὸρ τῆς Λευκάδας: Ἕνα κανάλι φωτισμένο ἀπὸ ἠλεκτρικὰ καὶ χρωματισμένο ἀπὸ τὰ

χρώματα τῶν πυροτεχνημάτων· μιὰ - δυὸ φωτισμένες ἐπίσης βάρκες ὀργόλαμναν κατὰ μῆκος τοῦ καναλιοῦ· μέσα ἀπὸ τὶς βάρκες ἀκουγόταν ἀπὸ τὶς σωστὲς φωνὲς τῆς χορωδίας τοῦ «Ὀρφέα» ἡ «Ξανθούλα». Στὸ τέλος ἔγιναν ἀγῶνες προιαριῶν — μικρῶν ἁλιτενῶν — ποὺ τὸ καθένα στὴν πλώρη του εἶχε ἀναρτήσει ἀπὸ ἕνα φανάρι. Νομίζω πὼς αὐτὸ ὑπῆρξε ἡ πιὸ εὐχάριστη καὶ σωστὴ ἐκδήλωση ἀπὸ μέρους τῶν λευκαδίτικων σωματείων ποὺ πῆραν μέρος στὶς γιορτές. Ἄλλωστε ἡ ἐκδήλωση αὐτή, ὡς συντηρητικὴ τῆς ὀρθῶς ἐννοούμενης παράδοσης, χτυποῦσε ἀκριβῶς ἕναν ἀπὸ τοὺς καίριους στόχους, ποὺ ὑποτίθεται ὅτι ἔχουν οἱ τοπικὲς γιορτές.

Προσπαθῶ νὰ φύγω ἀπὸ τὴ φούρια τῶν λόγων, τῶν ἐκθέσεων, τῶν ἐρασιτεχνικῶν θεατρικῶν παραστάσεων τοῦ Γυμνασίου, τῶν πνευστῶν, κρουστῶν καὶ ἐγχόρδων καὶ νὰ συλλάβω ἐμπειρικὰ τὶς ἐπιδράσεις ποὺ διαμορφώνουν τὸ γοῦστο τῶν κατοίκων. Ζητῶ νὰ μάθω ποιούς ραδιοφωνικοὺς σταθμοὺς ἀκοῦνε — ἐκεῖ ἀκούγονται ὅλοι οἱ σταθμοὶ ἐκτὸς τῶν Ἀθηνῶν. Ἡ ἀπάντηση σχεδὸν μοναδική: Ἀμαλιάδα. Ἀποκτεῖστε κάποτε τὸ κουράγιο νὰ ἀκούσετε τὶς ἐκπομπὲς αὐτοῦ τοῦ σταθμοῦ: θὰ αἰσθανθεῖτε νὰ σᾶς καλύπτει ἡ ἀνοησία καὶ ἡ κακογουστιὰ ὑπὸ μορφὴ ἀποκτηνωτικοῦ παχυρεύστου ὑγροῦ. Ρωτῶ γιὰ τὰ σχολεῖα. Ὅ,τι παντοῦ — κάποτε εἴχαμε πολὺ καλὸ Γυμνάσιο, μοῦ λένε —, πλῆθος μαθητῶν, τυπικὲς γνώσεις, πνευματικὴ καλλιέργεια διὰ τοῦ Συντακτικοῦ καὶ τῆς Γεωμετρίας, μιὰ - δυὸ καλὲς περιπτώσεις καθηγητῶν πνίγονται στὴ διδακτικὴ συμβατικότητα. Καὶ ἡ ἀντίδραση; Τὰ τρία ἐκπολιτιστικὰ σωματεῖα: ὁ Μουσικοφιλολογικὸς Ὅμιλος «Ὀρφεύς», τὸ Παράρτημα τοῦ Ἐθν. Ὠδείου — δίχως διευθυντὴ — καὶ ἡ Φιλαρμονική. Προσπαθοῦν νὰ φέρουν ἕνα ἀντίρροπο στὴ φθορά, ο δυνάμεις ὅμως εἶναι μικρές. Ὑπάρχουν ἐν τούτοις ἀποτελέσματα, κι αὐτὸ εἶναι συγκινητικό: μικροὶ ἐκτελεστὲς πέντε χρονῶν, Ἰδοὺ τὸ κατόρθωμα.

—Τί τὰ θέλετε, μοῦ λένε. Ἡ καλλιέργεια, στὸ βαθμὸ ποὺ γίνεται, εἶναι μονομερής. Λείπει ἡ παιδεία, λείπουν τὰ κατάλληλα πρόσωπα ποὺ θὰ διαπλάσουν αὐτὸ τὸ πολὺ καλὸ ὑλικό. Ἡ ἐλλιπὴς ἀντιμετώπιση τῶν προβλημάτων ξεκινάει ἀπὸ ψηλά. Ἐμεῖς ἀντιστεκόμαστε, ὅμως εἴμαστε ἀνεπαρκεῖς, ἀλλὰ κι αὐτὸ δὲν τὸ καταλαβαίνουμε ὅλοι. Ἀρκεῖ ἡ προσπάθεια;

Πολὺ φοβᾶμαι πὼς μόνο γιὰ προσπάθειες καὶ γι' ἀνεπάρκεια μπορεῖ κανεὶς νὰ μιλάει. Ἂν μὲ ρωτήσετε γιὰ τὶς κακοσουλουπιασμένες «Ἑορτὲς Λόγου καὶ Τέχνης» θὰ σᾶς πῶ πὼς εἶναι εὐεργετικὲς — στὸ τέλος - τέλος αὐτοὶ οἱ ἄνθρωποι ἔχουν τὴν εὐκαιρία νὰ δοῦν κι ἄλλους συνανθρώπους τους, νὰ σπάσουν τὴν κουραστικὴ κανονικότητα τῆς ζωῆς τους. Ἀκούγονται δεξιὰ - ἀριστερὰ ὀνόματα, εὐχάριστοι καὶ δυσάρεστοι ἦχοι, ἀρχίζει κάποιο ἐνδιαφέρον γιὰ τὴν πολιτισμικὴ κληρονομιὰ τοῦ τόπου — ἔ, αὐτὸ εἶναι καλό. Τὸ ἀναπόφευκτο φαιδρὸ τῶν γιορτῶν δὲ νομίζω ὅτι θὰ ἐκλείψει, ἂν δὲν βοηθηθοῦν οἱ ὀργανωτὲς τῶν γιορτῶν κι ἂν δὲν ἀρχίσουν νὰ βάζουν στὴ θέση τοῦ, εὐεργετικοῦ στὴν ἐκκίνηση, ἐνθουσιασμοῦ τὴ λελογισμένη σκέψη. Πάντως ἐκεῖνο ποὺ εἶναι σίγουρο εἶναι ὅτι δὲν πρέπει νὰ ἐγκαταλειφθοῦν. Ἂς ἑτοιμάσουν ἀπὸ τώρα τὸ πρόγραμμα τοῦ ἐρχόμενου καλοκαιριοῦ κι ἂς ἔχουν ὑπ' ὄψη τους ὅτι στόχος τους δὲν πρέπει νὰ εἶναι μόνο ἡ πρόσκληση ξένων, ἀλλὰ καὶ ἡ ἀξιοποίηση τῶν δυνατοτήτων ποὺ προσφέρει τὸ νησί. Ἂς καταρτισθεῖ ἕνα σχέδιο ποὺ θὰ συμπεριλαμβάνει μὲ συγκεκριμένες ἀναφορὲς τὰ ὑπὸ διαπραγμάτευση θέματα τοῦ παρόντος καὶ τοῦ παρελθόντος τοῦ νησιοῦ κι ἂς ζητηθεῖ ἡ συγκεκριμένη βοήθεια ὅλων. Λιγότερος ἐνθουσιασμὸς καὶ περισσότερος νοῦς.

ΣΙΛΒ. ΜΑΝΑΣΣΗΣ

Ἡ ἀπάντηση τοῦ Σωματείου Ἠθοποιῶν στὸν κ. Χουρμούζιο

Τὸ Σωματεῖο Ἑλλήνων Ἠθοποιῶν μὲ ἐγκύκλιό του ἀπάντησε σημεῖο πρὸς σημεῖο στὴ σειρὰ τῶν ἐπιφυλλίδων τοῦ διευθυντῆ τῆς κρατικῆς σκηνῆς ποὺ δημοσιεύτηκαν πρόσφατα σὲ πρωινὴ ἐφημερίδα, κάτω ἀπ' τὸν γενικὸ τίτλο «Περὶ Θεάτρου». Στὶς ἐπιφυλλίδες του αὐτὲς ὁ κ. Χουρμούζιος, θίγοντας ζωτικὰ προβλήματα τοῦ Ἑλληνικοῦ Θεάτρου, διατύπωσε ἀπόψεις ποὺ κρίθηκαν ἀπ' τὸ σύνολο τοῦ θεατρικοῦ κόσμου ἀπαράδεκτες γιατί, στὴν καλύτερη περίπτωση, βρίσκονταν ἐκτὸς πραγματικότητας.

Στὴν ἐγκύκλιό του τὸ Σωματεῖο Ἑλλήνων Ἠθοποιῶν ἀνατρέπει πρῶτα μὲ ἀδιάσειστα ἐπιχειρήματα τοὺς ἰσχυρισμοὺς τοῦ κ. διευθυντὴ γιὰ τὴν κατάργηση τοῦ «ὡραρίου δοκιμῶν».

«Ἡ ἐπιβάρυνσις τῶν ἠθοποιῶν — ἀναφέρεται στὴν ἐγκύκλιο — μὲ περισσοτέρας ὥρας ἐργασίας μὴ ἀμειβομένας, δὲν ἀποτελεῖ στοργικὴν συμπαράστασιν ἀλλὰ σκληρὰν ἐργοδοτικὴν νοοτροπίαν μὴ ἐπιτρεπομένην εἰς Κρατικὰς Σκηνάς, αἱ ὁποῖαι καὶ ἄνεσιν μεγαλυτέραν οἰκονομικὴν ἔχουν ἀπὸ τὸ Ἐλεύθερον Θέατρον καὶ ἀφθονώτερα μέσα.

Εἰς σκέψεις του γενικωτέρας, περὶ ἠθοποιοῦ καὶ Θεάτρου, ὁ κ. Χουρμούζιος προσπαθεῖ νὰ χαρακτηρίση τὸν ἠθοποιὸν ὡς ἀέρινον πλάσμα ἀποζῶν μόνον ἀπὸ τὸ ἀποτέλσμα τῆς καλλιτεχνικῆς του προσπαθείας. Αἱ βιοτικαὶ ἀνάγκαι τοῦ ἠθοποιοῦ δὲν τὸν ἀπασχολοῦν, τὰς ἀντιπαρέρχεται καὶ οὔτε κἂν τὰς ἀναφέρει.

Ζητεῖ αὔξησιν τοῦ ὡραρίου δοκιμῶν καὶ χαρακτηρίζει τὸν ἠθοποιὸν ὡς «διάκονον» καὶ ὄχι ἐργάτην. Ἀσφαλῶς καὶ ἡμεῖς διαχωρίζομεν τὸν καλλιτέχνην ἀπὸ τὸν ἐργάτην. Ἀλλὰ δὲν δυνάμεθα νὰ τοῦ στερήσωμεν καὶ τὴν ζωήν. Ἐὰν δὲ τοῦτο ἀποβαίνει εἰς βάρος τοῦ Θεάτρου, τότε ἂς περιορισθοῦν αἱ φιλοδοξίαι τῶν ἑκάστοτε διευθύνσεων καὶ ἂς γίνεται συνετώτερος ὁ προγραμματισμὸς τοῦ ρεπερτορίου, βάσει τῶν συνθηκῶν ἐκείνων ποὺ θὰ ἐξασφαλίσουν τὴν καλυτέραν λειτουργίαν τοῦ Θεάτρου ἀλλὰ καὶ τὴν ζωὴν τοῦ καλλιτεχνικοῦ δυναμικοῦ. Δὲν εἶναι δυνατὸν διὰ μίαν θεατρικὴν περίοδον νὰ προγραμματίζεται ἡ ἀπὸ σκηνῆς διδασκαλία ὀκτὼ καὶ δέκα ἔργων, χωρὶς νὰ προσλαμβάνεται καὶ ὁ ἀπαιτούμενος ἀριθμὸς ἠθοποιῶν. Ἔχει συμβῆ ἠθοποιὸς εἰς τὸ Βασιλικὸν Θέατρον, ἐντὸς τῆς αὐτῆς ἡμέρας, νὰ διδάσκεται εἰς τρία διαφορετικὰ ἔργα ἀπὸ τρεῖς διαφορετικοὺς σκηνοθέτας. Εἰς ὅλα τὰ ξένα θέατρα, Κρατικὰ καὶ Ἐλεύθερα, δὲν διδάσκονται περισσότερα τῶν τριῶν ἔργων. Εἰς πολλὰ δὲ μόνον δύο. Προκειμένου δὲ περὶ Κρατικῶν Σκηνῶν αἱ ἐπαναλήψεις εἶναι ἀπαραίτητοι. Αὐτὴ ἄλλωστε εἶναι καὶ ἡ ἀποστολὴ τῶν Κρατικῶν Σκηνῶν. Τὸ Πεντάωρον, οὐχὶ μόνον ἐκ τοῦ νόμου καθορίζεται ὡς τὸ μέγιστον ὑποχρεωτικὸν χρονικὸν ὅριον διαρκείας τῶν δοκιμῶν, ἀλλὰ καὶ ἐκ τῶν πραγμάτων καὶ τῆς πείρας ἀποτελεῖ τὸ ἀνώτατον ὅριον ἀντοχῆς καὶ δημιουργικῆς καλλιτεχνικῆς ἀποδόσεως τοῦ ἠθοποιοῦ εἰς μίαν θεατρικὴν δοκιμήν. Πέραν τοῦ ὁρίου αὐτοῦ ἡ δοκιμὴ καθίσταται ἀρνητικὴ καὶ εἶναι εἰς βάρος τῆς ποιότητος τῆς ἐργασίας καὶ τῆς ὑγείας τοῦ καλλιτέχνου. Ὅσον ἀφορᾶ εἰς τὰ περὶ ἑβδομάδος ἐργασίας τριάντα ὡρῶν καὶ ἄλλα τινὰ περὶ προνομίων τῆς τάξεως τῶν ἠθοποιῶν, ταῦτα εἶναι ἐντελῶς ἄνευ ἀντικειμένου, γνωστοῦ ὄντος ὅτι κατὰ τὰς δοκιμὰς γίνεται «πραγμάτωσις» τῶν ρόλων, τοὺς ὁποίους δέον νὰ ἔχωσι μελετήσει ἐκ τῶν προτέρων οἱ ἠθοποιοί, καὶ ὅτι τῆς πενταώρου δοκιμῆς προηγεῖται ἀναγκαία ἀτομικὴ μελέτη καὶ προπαρασκευή, ἡ διάρκεια τῆς ὁποίας ἐξαρτᾶται ἀπὸ τὸ μέγεθος τοῦ ρόλου καὶ ἀπὸ τὴν καλλιτεχνικὴν εὐσυνειδησίαν τοῦ ἠθοποιοῦ. Ἡ ἀκαθορίστου διαρκείας ἰδιωτικὴ αὐτὴ μελέτη καὶ προπαρασκευή, δὲν λογίζεται βεβαίως ὡς χρόνος ἐργασίας καὶ οὐδεμιᾶς ἀμοιβῆς τυγχάνει, πλὴν τῆς ἠθικῆς. Δὲν εἶναι δυνατὸν δέ, ἐξ αἰτίας ἐλαχίστων ἐξαιρέσεων ἠθοποιῶν οἵτινες — οὐχί, ἐξ ὑπαιτιότητός των ἔχουσι μόνον «περάσματα», ἢ «δύο λογάκια», νὰ ἐπιζητεῖται ἡ ὑπαγωγὴ τοῦ συνόλου τῶν ἠθοποιῶν εἰς εἰδικὰς κατηγορίας καὶ περιπτώσεις προκειμένου νὰ καθορίζεται ἑκάστοτε ἀνάλογον ὡράριον ἐργασίας δι' ἑκάστην κατηγορίαν — πρᾶγμα ποὺ μοιραίως θὰ ὡδήγει συντόμως εἰς τὴν κατάργησιν τοῦ πενταώρου.

Εἶναι γνωστὸν ὅτι, ὁ ἠθοποιὸς ὁ μετέχων εἰς μίαν μόνον παράστασιν ἡμερησίως, ἐργάζεται ἐπὶ πεντάωρον εἰς τὴν δοκιμὴν καὶ ἐπὶ τετράωρον εἰς τὴν παράστασιν (διάρκεια παραστάσεως 2½ — 3 ὧρας καὶ προετοιμασία, μακιγιάζ, ἐνδυμασία κλπ. 1 — 1½ ὥρα) ἤτοι, 9 πραγματικὰς ὥρας ἡμερησίως — ἐκτὸς ἀπὸ τὴν ὑποχρέωσιν καὶ τὴν ἀνάγκην ἀναλώσεως χρόνου ἀκαθορίστου δι' ἀτομικὴν μελέτην καὶ προπαρασκευήν. Ὁ ἠθοποιὸς ὁ μετέχων εἰς δύο παραστάσεις, ἐργάζεται πραγματικῶς ἐπὶ τρεῖς ὥρας εἰς τὴν δοκιμὴν καὶ ἐπὶ ἑπτάωρον εἰς τὰς παραστάσεις, ἤτοι 10 ὥρας ἡμερησίως, ἔχων προσέτι τὰς αὐτὰς ἀνάγκας καὶ ὑποχρεώσεις ἀτομικῆς μελέτης.

Τὸ ἐπάγγελμα τοῦ ἠθοποιοῦ εἶναι σκληρὸν καὶ ἐξαντλητικόν, οὐδόλως δὲ προνομιακόν, ὡς χαρακτηρίζεται ὑπὸ τοῦ ἀρθογράφου. Ψυχολογικῶς καὶ πρακτικῶς ὁ ἐργαζόμενος ἠθοποιὸς δὲν δύναται νὰ διαθέτη χρόνον οὔτε δι' ἰδιωτικὴν οὔτε δι' οἰκογενειακὴν ζωήν, δεδομένου ὅτι ἡ ζωή του ὁλόκληρος ἀναλίσκεται εἰς τὸ θέατρον καὶ εἰς τὴν συνεχῆ μελέτην διὰ τὴν ἀνάπτυξιν τῶν τεχνικῶν του μέσων καὶ τῆς καλλιτεχνικῆς του προσωπικότητος. Ὁ μόχθος τοῦ ἠθοποιοῦ δὲν ἀμείβεται. Οἱ μισθοὶ εἰς τὸ θέατρον εἶναι χαμηλοὶ ἐν συγκρίσει πρὸς τὴν προσφερομένην ἐργασίαν. Αἱ ἀπολαυαὶ τῶν ἠθοποιῶν, πλὴν ἐλαχιστοτάτων ἐξαιρέσεων, εἶναι συγκριτικῶς ἀπολαυαὶ ὑποαπασχολουμένων καὶ ὡς ἐκ τούτου οἱ ἠθοποιοὶ εἶναι ὑποχρεωμένοι νὰ προσφεύγουν καὶ εἰς ἄλλας ἀπασχολήσεις (κινηματογράφον, ραδιόφωνον), διά νὰ συμπληρώσουν τὰ ἀναγκαιοῦντα διὰ τὴν συντήρησιν αὐτῶν καὶ τῶν οἰκογενειῶν των. Οἱ μετέχοντες εἰς τοὺς χοροὺς τραγωδιῶν, εἰς τὰ σύνολα καὶ τὰς χορωδίας, οἵτινες κοπιάζουν συνεχῶς διὰ νὰ ἀνταποκριθοῦν εἰς τὴν καλλιτεχνικήν των ἐργασίαν, λαμβάνουν ὡς ἀμοιβὴν μισθὸν ποὺ μόλις ἅπτεται τοῦ κατωτάτου ὁρίου καὶ δὲν ἐξασφαλίζει εἰς αὐτοὺς οὐδὲ κἂν τὴν στοιχειώδη συντήρησιν. Εἶναι τὸ ὀλιγώτερον ἀδικία ἀλλὰ καὶ ἀνακρίβεια νὰ χαρακτηρίζεται ἡ τάξις τῶν ἠθοποιῶν ὡς προνομιοῦχος καὶ ὡς ἔχουσα ἑβδομάδα ἐργασίας 30 ὡρῶν. Ὁ κ. Γενικὸς Διευθυντὴς ζητεῖ μόνον θυσίας. Συγχέει τοὺς ἰδαλγοὺς μὲ τοὺς ἐργαζομένους. Ἀξίωσις ποὺ ἐνθυμίζει προχριστιανικὰ σχήματα. Ἀλλὰ τὸ Θέατρον δὲν εἶναι κατακόμβη, ἀλλὰ χῶρος ἐργασίας. Καὶ ἡ ἐργασία ἀμείβεται, ὅσον καὶ ἂν εἶναι καλλιτεχνική. Καὶ δέον νὰ διέπεται ἀπὸ νομοθετημένην πρόνοιαν ὅπως διὰ κάθε ἐργαζόμενον».

Καὶ ἡ ἐγκύκλιος τοῦ ΣΕΗ συνεχίζει:

«Ὁ κ. Χουρμούζιος ἀναφέρεται εἰς τὰς Δραματικὰς Σχολάς. Αἱ διαπιστώσεις του διὰ τὸν τρόπον τῆς λειτουργίας των μᾶς εὑρίσκουν συμφώνους πλὴν ἐλαχίστων ἐξαιρέσεων.

Αἱ Δραματικαὶ Σχολαί, δώδεκα τὸν ἀριθμόν, λειτουργοῦν οὐχὶ ὡς διδακτήρια διὰ τὴν δημιουργίαν θεατρικῶν στελεχῶν, ἱκανῶν καὶ χρησίμων εἰς τὸ Θέατρον, ἀλλὰ ὡς Ἐπιχειρήσεις μὲ βασικὸν κίνητρον τὴν ἐκμετάλλευσιν ἀφελῶν νέων, οἱ ὁποῖοι ὄχι μόνον δὲν διαθέτουν τ' ἀπαραίτητα στοιχεῖα μιᾶς ἐπιμελημένης καὶ συμπαθοῦς ἐμφανίσεως, ἀλλ' ἀντιθέτως εἶναι ὡς ἐπὶ τὸ πλεῖστον ἀπαράδεκτοι, ἄνευ οὐδεμιᾶς ἰδιότητος, ἡ ὁποία θὰ συνηγόρει διὰ τὴν εἴσοδόν των εἰς τὸ ἐπάγγελμα. Ἀντὶ νὰ στελεχώνεται τὸ Θέατρον μὲ ἀξιόλογον καλλιτεχνικὸν δυναμικόν, ποὺ θὰ συμβάλλη εἰς τὴν ποιοτικὴν ἄνοδον τῆς θεατρικῆς Τέχνης, ἀντιθέτως πλουτίζεται ἀπὸ ἄχρηστον ἔμψυχον ὑλικόν, τὸ ὁποῖον σχεδὸν ἐν τῷ συνόλῳ του ἀντὶ νὰ, βοη-

θῆ διὰ τὴν ἀνάπτυξιν τῆς ἐκπολιτιστικῆς ἀποστολῆς τοῦ Θεάτρου, συντελεῖ εἰς τὴν κατάπτωσίν του. Οἱ Σχολάρχαι, δίχως νὰ ὑπολογίζουν τὸ βάρος τῆς εὐθύνης των ἔναντι τῶν νέων αὐτῶν, τοὺς ὁποίους ἐκμεταλλεύονται, καὶ ἔναντι τοῦ Θεάτρου, προχωροῦν ἀδιστάκτως εἰς τὴν παραγωγὴν κακίστων ἠθοποιῶν, οἱ ὁποῖοι πλουτίζουν τὰς μακρὰς «οὐρὰς» τῶν ἀνέργων καὶ ταλανίζουν τὸ ἐπέγγελμα μὲ τὴν παρουσίαν των.

Τὸ διδακτικόν των προσωπικὸν ἀποτελεῖται, ὡς ἐπὶ τὸ πλεῖστον, ἀπὸ ἠμιμαθεῖς καὶ ἐμπειρικοὺς διδασκάλους, οἱ ὁποῖοι διὰ τῆς ἀντιεπιστημονικῆς διδασκαλίας των, πέραν τῆς γενικωτέρας βλάβης ποὺ προκαλοῦν, ἀχρηστεύουν καὶ τοὺς νέους οἱ ὁποῖοι διαθέτουν στοιχεῖα νὰ διακριθοῦν καὶ νὰ διαπρέψουν εἰς τὸ Θέατρον. Τόσον δὲ ἐλλειπὴς εἶναι ἡ διδασκαλία εἰς τὰς Σχολὰς αὐτάς, ὥστε οἱ τελειόφοιτοι στεροῦνται στοιχειωδῶν γνώσεων διὰ τὸ Θέατρον.

Τὸ διδακτικὸν προσωπικὸν διορίζεται ἐρήμην τοῦ Ὑπουργείου Παιδείας καὶ ἡ ἐν γένει λειτουργία τῶν Σχολῶν δὲν ἀνταποκρίνεται πρὸς τὰς στοιχειώδεις διατάξεις τοῦ νόμου, τοῦ καθορίζοντος τὰ τῆς λειτουργίας τῶν θεατρικῶν Σχολῶν. Κατὰ τὴν εἰσαγωγὴν τῶν σπουδαστῶν δὲν τηροῦνται ὡρισμέναι προϋποθέσεις, ἀλλὰ ἀνεξελέγκτως ἐγγράφονται εἰς τὰς Σχολάς, τυφλοί, χωλοί, βωβοί, ραχητικοὶ καὶ δύσμορφοι. Ἐπίσης κατὰ τὴν ἀποφοίτησίν των οἱ μαθηταὶ ὑποβάλλονται εἰς τυπικὰς ἐξετάξεις ἐνώπιον Ἐπιτροπῆς, ὁριζομένης παρὰ τοῦ Ὑπουργείου Παιδείας, ἥτις ὑποτάσσεται εἰς τὴν πλειοψηφίαν τῶν καθηγητῶν τῆς Σχολῆς, οἱ ὁποῖοι βαθμολογοῦν μὲ τοὺς ἀνωτάτους βαθμοὺς μαθητάς, ποὺ θὰ ἔπρεπε νὰ εἶχον ἀπορριφθῆ καὶ ἀποκλεισθῆ ἀπὸ τὸ Θέατρον. Βεβαίως τ' ἀνωτέρω δὲν ἀφοροῦν ὅλας τὰς Σχολὰς καὶ ὅλους τοὺς διδάσκοντας. Ὑπάρχουν ἐξαιρέσεις καί τινες ἐξ αὐτῶν ἀποτελοῦν παραδείγματα πρὸς μίμησιν.

Ὀγκοῦται οὕτω τὸ κῦμα τῶν ἀνέργων ἠθοποιῶν καὶ ἡ ἀπογοήτευσις εἶναι ἡ πρώτη ἀμοιβὴ τῶν νέων ἠθοποιῶν ἀπὸ τὴν ἐπαφήν των μὲ τὸ Θέατρον. Καὶ ἐρωτᾶται: Πῶς τὸ θέατρον θὰ συνεχίση τὴν πορείαν του πρὸς τὴν πρόοδον; Μὲ ἀχρήστους ὡς ἐπὶ τὸ πλεῖστον καὶ ἀπογοητευμένους νέους; Μὲ ψυχικῶς τραυματισμένας ὑπάρξεις τῶν ὁποίων τὰ ὄνειρα ἐτάφησαν εἰς τὸ ἄπληστο συρτάρι κάποιου διευθυντοῦ Σχολῆς, προτοῦ ἀντικρύσουν τὸ φῶς τῆς ράμπας;

Ὅλοι ὅσοι ἀσχολοῦνται μὲ τὸ Θέατρον εἶναι ὑπεύθυνοι διὰ τὸ κατάντημα αὐτό.

Οὐδεὶς ἀρνεῖται ὅτι τὸ Θέατρον ἔχει ἀνάγκην ἀπὸ μορφωμένα στελέχη μὲ ἀρτίαν προπαρασκευὴν. Καὶ οὐδεὶς ζητεῖ τὴν κατάργησιν τῶν Σχολῶν. Ἀλλὰ ὑπὸ ὡρισμένας προϋποθέσεις, διασφαλιζούσας τὴν καλὴν λειτουργίαν των».

Στὸ σημεῖο αὐτό, τὸ Σωματεῖο Ἠθοποιῶν, προτείνει πρακτικὰ μέτρα γιὰ τὴν ἀναδιοργάνωση τῶν Δραματικῶν Σχολῶν καὶ προσθέτει:

«Πῶς λοιπόν, ἐφ' ὅσον μὲ τὰ κρατοῦντα σήμερον ἡ θέσις τῶν ἠθοποιῶν εἶναι δεινή, ζητεῖ ὁ κ. Γενικὸς Διευθυντὴς περισσοτέρας θυσίας καὶ δὴ ἀπὸ τοὺς νέους; Αἱ θυσίαι ἔχουν καὶ ἀνταπόκρισιν. Πέραν αὐτοῦ ὅμως ὑπάρχει καὶ ἡ ἀντοχή. Οὐδεὶς δύναται νὰ ἐπιστρατεύση περισσοτέρας δυνάμεις ἀπὸ ἐκείνας ποὺ διαθέτει».

Τέλος, ἡ ἐγκύκλιος ἀναφέρεται στὰ ἄρθρα τοῦ κ. Χουρμούζιου γιὰ τὸ Θέατρο στὴν Ἐπαρχία καὶ τονίζει:

Διὰ τῆς δημοσιεύσεως τῶν ἄρθρων τοῦ κ. Χουρμούζιου, μᾶς δίδεται ἡ εὐκαιρία νὰ ὑπογραμμίσωμεν καὶ νὰ καταστήσωμεν γνωστά, τόσον εἰς τὸ εὐρὺ κοινὸν ὅσον καὶ εἰς τοὺς Κρατικοὺς ὑπευθύνους, γεγονότα τὰ ὁποῖα ἀποδεικνύουν περιτράνως ὅτι τὸ ἐπάγγελμα τοῦ ἠθοποιοῦ δέν εἶναι μόνον «διακονία», ἀλλὰ σκληρὸν καὶ ἐξαντλητικὸν ἐπάγγελμα, μὴ ἐπαρκῶς ἀμειβόμενον, ἀλλὰ συγχρόνως ὑψηλὸν καὶ μὲ πολιτιστικὴν εὐθύνην. Οἱ περισσότεροι ἠθοποιοὶ ἐργάζονται ἐποχικῶς. Μόνον αἱ κρατικαὶ σκηναί, λόγῳ τῶν πόρων ποὺ τοὺς παρέχει τὸ Κράτος, κινοῦνται μὲ ἄνεσιν καὶ δύνανται νὰ συνάψουν συμβάσεις πέραν μιᾶς περιόδου. Διὰ τὸ Ἐλεύθερον ὅμως Θέατρον δὲν συμβαίνει τοῦτο, διότι ὁ ἐλεύθερος ἐργοδότης ἀναλαμβάνει προσωπικῶς πάσας τὰς ἀπαιτουμένας δαπάνας διὰ τὴν συντήρησιν τοῦ Θεάτρου του, χωρὶς νὰ παύῃ νὰ ἔχῃ τὰς αὐτὰς καλλιτεχνικὰς εὐθύνας, τὰς ὁποίας ἔχουν καὶ αἱ Κρατικαὶ Σκηναί.

...Ὅθεν ἀντιθέτως μὲ τὰ ὑπὸ τοῦ κ. Χουρμούζιου ὑποστηριζόμενα, δὲν εἶναι δυνατὸν νὰ μὴ ἀξιοῦμεν τὴν συμμετοχὴν τοῦ Κράτους εἰς μίαν ἐκπολιτιστικὴν ἐκστρατείαν, ἡ ὁποία θ' ἀποβῇ ἐπ' ὠφελείᾳ τοῦ Ἔθνους. Ὁ ἰσχυρισμὸς ὅτι, «πόσα νὰ προλάβῃ τὸ Κράτος» δὲν εὐσταθεῖ. Διότι εἶναι γεγονὸς ἀναμφισβήτητον ὅτι τὸ ἔσοδον πάσης φορολογίας εἰσέρχεται εἰς τὸ Κρατικὸν Ταμεῖον, ὡς ἐπίσης καὶ τὸ μεγαλύτερον ποσοστὸν τῆς φορολογίας ὑπὲρ τῆς Αὐτοδιοικήσεως, ὅπως εἶναι τοῦ καπνοῦ καὶ τοῦ δεκαλέπτου ἐπὶ τῶν εἰσιτηρίων τῶν Λεωφορείων κλπ. Ὅταν δὲ τὸ Κράτος ἀποστερεῖ τὴν Αὐτοδιοίκησιν ἀπὸ τὰ ἔσοδά της, ἔχει ὑποχρέωσιν νὰ βοηθήσῃ τοὺς Δήμους διὰ τὴν δημιουργίαν τῶν χώρων ἐκείνων ποὺ θὰ ἐνισχύσουν τὴν Ἐπαρχίαν καὶ τὴν προσαρμόσουν πρὸς τὰς ἀπαιτήσεις τοῦ νεωτέρου πολιτισμοῦ. Δὲν εἶναι δυνατὸν τὸ Κράτος ν' ἀδιαφορῇ διὰ τὴν πνευματικὴν ἀνάπτυξιν τῶν κατοίκων τῆς ὑπαίθρου καὶ νὰ ἀποδίδῃ τὰς εὐθύνας διὰ τοῦτο εἰς ἄλλους. Κυρίως ὑπεύθυνον εἶναι τὸ Κράτος. Καὶ δὲν εἶναι δυνατὸν νὰ ὑποστηρίζεται ὅτι «στὴν κλιμάκωσι τῆς ἐπειγούσης ἀνάγκης ἔργων, τὰ Θέατρα, δηλ. ἡ καλλιτεχνικὴ τέρψις τοῦ Λαοῦ, δὲν ἔρχεται πρώτη». Πρὸς Θεοῦ, εἶναι δυνατὸν νὰ ὑποστηρίζεται τοῦτο, ὅταν οὐδεμία ἄλλη τέρψις παρέχεται εἰς τὸν Λαόν; Ὁ πολιτισμὸς εἶναι μερικοὶ ἀσφαλτόδρομοι, πλούσιο ἰδιωτικὸ τροχαῖο ὑλικὸ διὰ τοὺς ἐκλεκτοὺς τῆς πατρίδος μας, ἢ εἶναι κάτι πέραν αὐτοῦ;

Τὰ Δημοτικὰ Θέατρα εἶναι ἀπαραίτητα ἐπίσης διὰ τὴν ἐπαγγελματικὴν βοήθειαν τῶν περιοδευόντων θιάσων. Εἶναι γνωσταὶ εἰς πάντα

ἀσχολούμενον μὲ τὸ Θέατρον αἱ δυσμενεῖς συνθῆκαι ποὺ ὑφίστανται διὰ τοὺς περιοδεύοντας Θιάσους. Μιὰ σειρὰ οἰκονομικῶν ἐπιβαρύνσεων τοὺς παρακολουθεῖ μὲ σκιώδη ἐλπίδα ἰσολογισμοῦ ἐσόδων καὶ ἐξόδων. Τὸ σύνηθες ὅμως ἀποτέλεσμα εἶναι ἡ διάλυσις τοῦ Θιάσου — σήμερον Θίασοι ἐπώνυμοι καὶ ἄρτιοι προσφέρουν τὰς καλλιτεχνικάς των ὑπηρεσίας πρὸς τὸ Ἐπαρχιακὸν κοινὸν καὶ ὄχι «μπουλούκια» τῆς κακῆς ὥρας, ὅπως θέλει νὰ πιστεύη ὁ κ. Γενικὸς Διευθυντὴς — καὶ ὁ πλουτισμὸς τῆς ἀτέρμονος οὐρᾶς τῶν ἀνέργων ἠθοποιῶν μὲ νέον ἀριθμὸν τοιούτων. Βασικὸς ἐκμεταλλευτὴς τοῦ περιοδεύοντος Θιάσου εἶναι οἱ ἰδιοκτῆται αἰθουσῶν. Ἀστρονομικὰ ποσὰ ζητοῦν διὰ νὰ παραχωρήσουν τὰς αἰθούσας των, αἱ ὁποῖαι αἴθουσαι κάθε ἄλλο παρὰ συντείνουν εἰς τὴν καλυτέραν καλλιτεχνικὴν ἀπόδοσιν. Πλημμελὴς φωτισμός, μικραὶ σκηναί, ὅπου ἡ κίνησις εἶναι δύσκολος ὡς καὶ ἡ τοποθέτησις τῶν ἀπαραιτήτων σκηνικῶν διὰτὴν δημιουργίαν καταλλήλου ἀτμοσφαίρας, καὶ τὸ βασικώτερον δι' ἡμᾶς, ἀνθυγιεινὰ καμαρίνια, ὅπου οἱ καλλιτέχναι εἶναι ἠναγκασμένοι νὰ ἐγκλωβίζωνται διὰ νὰ ἐκτελέσουν τὸ καθῆκον των.

«Πότε μᾶς ἐζητήθη ἡ ὑπεύθυνος γνώμη μας διὰ τὰ γενικώτερα θεατρικὰ θέματα καὶ πότε οἱ ἁρμόδιοι προσέφυγαν εἰς τὴν πεῖραν μας; Προτιμοῦν τὴν γνώμην ἀνειδικεύτων κυρίων καὶ κυριῶν. Ἀγνοοῦν τὰς ἀνάγκας τοῦ Θεάτρου καὶ τῶν ἐργαζομένων καὶ ὅταν ἀκόμη ὑποδεικνύωνται ὑπὸ τύπον αἰτημάτων. Ὅ,τι δὲ μέχρι τῆς στιγμῆς ἐπέτυχον οἱ ἠθοποιοί, τὸ ἐπέτυχον χάρις εἰς τὴν ἐνότητά των καὶ τὴν διακεκριμένην θέσιν τὴν ὁποίαν κατέχουν ἐν τῇ κοινωνίᾳ. Ἐπίσης πολλὰ ὀφείλονται εἰς τὴν θαρραλέαν καὶ ἔντιμον ἀντιμετώπισιν τῶν παραγόντων ἐκείνων, οἱ ὁποῖοι θέλουν νὰ ἀγνοοῦν τὰ προβλήματά μας.

Ἂς μᾶς συγχωρήση λοιπὸν τὴν δυσπιστίαν μας ὁ ἀγαπητὸς κ. Χουρμούζιος, ὁ ὁποῖος πέραν τῆς ἰδιότητός του ὡς πνευματικοῦ ἀνθρώπου, ἔχει καὶ τὴν Ἰδιότητα τοῦ Κρατικοῦ ἐκπροσώπου εἰς τὴν Ἐθνικὴν Δραματικὴν Σκηνήν».

Κ' ἡ ἐγκύκλιος παραθέτει καταλήγοντας τὰ ἑξῆς συμπεράσματα: Ὅθεν βάσει τῶν ἀνωτέρω ἀναπτυχθέντων καλοῦμεν τὸ Κράτος καὶ πάντας τοὺς Θεατρικοὺς Ὑπευθύνους εἰς συνεργασίαν διὰ νὰ ἀντιμετωπισθοῦν αἱ ἀνάγκαι τοῦ Θεάτρου.

Καθ' ἡμᾶς ἰδοὺ τὰ βασικὰ προβλήματα ποὺ ἀπασχολοῦν τὴν στιγμὴν αὐτὴν τὸ Ἑλληνικὸν Θέατρον καὶ τῶν ὁποίων ἡ λύσις ἐπείγει, διότι μόνον δι' αὐτῆς τὸ Θέατρον θὰ γνωρίση ἡμέρας προόδου καὶ νέας καλλιτεχνικὰς κατακτήσεις.

1) Ἀνέγερσις Δημοτικῶν Θεάτρων εἰς τὰς ἐπαρχιακὰς πόλεις.

2) Ἵδρυσις Ἀκαδημίας Θεάτρου.

3) Λειτουργία Ὀργανισμοῦ Ἑταιρικῶν Θιάσων, βάσει ἐκπονηθείσης μελέτης τοῦ Σ.Ε.Η.

4) Ἀντιμετώπισις Ἀνεργείας Ἠθοποιῶν.

5) Ἀποσυμφόρησις τοῦ ἐπαγγέλματος τοῦ Ἠθοποιοῦ δι' ἀποζημιώσεως τῶν ἐξερχομένων συμφώνως τῷ Νόμῳ.

6) Τακτοποίησις σχέσεων καλλιτεχνικῶν καὶ οἰκονομικῶν, τῶν Ἠθοποιῶν μὲ τὸ Ε.Ι.Ρ.

7) Ἐξασφάλισις Οἰκογενειακῆς Στέγης τῶν Ἠθοποιῶν.

8) Ἵδρυσις Ἐπικουρικοῦ Ταμείου Ἠθοποιῶν».

Ὁ Ἀζὶζ Νεσὶν

Ὁ Ἀζὶζ Νεσὶν ποὺ εἶχε συλληφθεῖ πρὶν ἀπὸ καιρὸ στὴν Τουρκία ἀφέθηκε ἐλεύθερος. Ἡ Ε.Τ. σφίγγει ἀπὸ μακριὰ τὸ χέρι στὸν ἐκλεκτὸ λογοτέχνη ποὺ τὸ ἑλληνικὸ ἀναγνωστικὸ κοινὸ διαβάζοντας τὰ διηγήματά του ἀπὸ τὶς στῆλες τοῦ περιοδικοῦ μας τὸν ἀγάπησε σὰν ἕναν βαθύτατα ἀνθρωπιστὴ συγγραφέα.

ΒΙΒΛΙΟΔΕΤΗΘΗΚΕ ΚΑΙ ΠΩΛΕΙΤΑΙ ΣΤΑ ΓΡΑΦΕΙΑ ΜΑΣ
Ο ΙΓ' ΤΟΜΟΣ (Α' ΕΞΑΜΗΝΟ 1961)
ΤΗΣ «ΕΠΙΘΕΩΡΗΣΗΣ ΤΕΧΝΗΣ»

Τὰ Νέα Βιβλία

(Βιβλιογραφικὸ δελτίο)

153. Γιὰν Ὀτσενάσεκ: Ρωμαῖος, Ἰουλιέττα καὶ τὰ σκοτάδια. Πρόλογος Ἀραγκόν, μετάφρ. Κ. Πορφύρη. Ἔκδ. Ἐπιθεώρηση Τέχνης, Ἀθήνα 1961 Σχ. 16, σελ. 235+3 λευκές.

Τὸ περίφημο τσέχικο μυθιστόρημα, ποὺ δημοσίευσε σὲ συνέχειες ἡ «Ε.Τ.». Γιὰ τὸ συγγραφέα του, ὁ Ἀραγκόν, γράφει στὸν πρόλογό του: «Μὰ ἀκόμα κι ἂν δὲν ἔγραφε τίποτε ἄλλο στὸ μέλλον ἐτοῦτος ὁ γεννημένος συγγραφέας, ποὺ κατὰ τὴ γνώμη μου τὸ πρῶτο του μυθιστόρημα ἔφερε πολὺ πιὸ μεγάλη ἀνανέωση στὸ ρεαλισμὸ πῶν σοσιαλιστικῶν χωρῶν ἀπ' ὅση ὅλα τὰ ἔργα τῶν πρεσβυτέρων του,... ἀφοῦ κάρφωσε σὰν μιὰ ὡραιότατη τραγικὴ πεταλοῦδα τὸν ἔρωτα τῶν δύο παιδιῶν μέσα στὸ μαρτύριο καὶ στὸν ἀπέραντο φόβο τῆς Πράγας, σημάδεψε κιόλας τὴ θέση του καὶ χάραξε στὸ δέντρο που αἰώνια τὰ ἀνεξάλειπτα ἀρχικά του.

154. Νίκου Ἀγγελῆ: Στὸν ἰσκιο τῆς Μαδάρας. Ἔκδ. «Εὐρώπη», Ἀθήνα 1961. Σχ. 16, σελ. 144.

Μιὰ σειρὰ διηγήματα μὲ πρόλογο τοῦ Ι. Μ. Παναγιωτόπουλου, ποὺ γράφει: «Ὁ Ἀγγελῆς προχωρώντας ἀθόρυβα, ἀλαφροπερπάτητα, χωρὶς τὴν οἴηση καὶ τὸν πάταγο, ποὺ συνοδεύει συνηθέστατα τὴν εἴσοδο τῶν νέων «ἀξιῶν» στὴν πνευματική μας ζωή, μᾶς ἔκανε νὰ τὸν ποσέξουμε. Καλὸ σημάδι».

155. Πάνου Παπασταμάτη: Ἀγναντέματα. 1961. Σχ. 8, σελ. 98.

Διηγήματα. Τὸ βιβλίο ἀφιερώνεται «στὴ Βάσω Πύρζα ποὺ μέσα ἀπὸ τὴ σκέψη της διάλεξα καὶ πῆρα τὸν τίτλο γι' αὐτὰ ποὖγραψα. Σὰν τὰ διάβασε σκέφτηκε καὶ μοὖπε: Στάθης ἀντίκρυ στὴ ζωὴ καὶ στὸν ἄνθρωπο, δὲν παίνεσες τίποτε καὶ σὲ κανένα δὲν ἔρριξες κατηγόρια.....».

156. Σπύρου Κοκκίνη: Εὐβοϊκὸ Ἀνθολόγιο. Χαλκίδα 1961. Σχ. 8, σελ. 57+3 λευκές. Ἔκδ. «Δεσμός». Ἐξώφυλλο Ἑλένης Οἰκονομίδη.

Ἀποσπάσματα, στὸ πρωτότυπο καὶ σὲ μετάφραση, ἀρχαίων ποιητῶν, ποὺ ἀναφέρονται στὴν Εὔβοια.

157. Ζὰν Πὼλ Σάρτρ: Ὁ Θεὸς καὶ ὁ Διάβολος. Ἔκδ. «Ἕσπερος καὶ Ἀνατόλιος». Μετάφρ. Θ. Δίζελου — Κ. Νικολάου. Εἰσαγωγὴ Κ. Νικολάου. Ἐξώφ. Νικήτα Πατέλλη.

«Τὸ ἔργο αὐτό, γράφει ὁ Σάρτρ στὸν πρόλογό του, μπορεῖ νὰ θεωρηθεῖ συνέχεια ἀπ' τὰ «Βρώμικα χέρια», μ' ὅλο ποὺ ἡ δράση του τοποθετεῖται τετρακόσια χρόνια πρίν».

158. Ἠλία Ἐρεμπουργκ: Ἄνθρωποι, Χρόνια, Ζωή. Τ.Α. Μετάφρ. Ἄρη Ἀλεξάνδρου. Σχ. 8, σελ. 264.

Ἀπομνημονεύματα τοῦ μεγάλου σοβιετικοῦ συγγραφέα. «Κάθε βιβλίο, γράφει, εἶναι μιὰ ἐξομολόγηση κ' ἕνα βιβλίο ἀναμνήσεων εἶναι μιὰ ἐξομολόγηση, χωρὶς ἀπόπειρες νὰ συγκαλύψει τὸν ἑαυτό σου μὲ τὶς σκιὲς τῶν ἐπιφανεστέρων ἡρώων».

159. Νικόλα Φύλλα: Ἀγάπησαν. Σχ. 8, σελ. 64. Ἐξώφυλλο Ε. Τσέλιου. Ἀλεξάνδρεια 1960.

Ποιήματα:

Φιγούρα ἀριθμημένη σὲ καρτέλλα / (Τὴ ζήση μας τὴν κυβερνᾶ ἡ τρέλλα) / Ἄψυχος ἀριθμὸς σ' ἕνα μητρῶο / Καὶ τέλος «χρυσοῖς γράμμασι» σὲ ἡρῶο... (Φιγούρα ἀριθμημένη).

160. Κ. Χρυσάνθη. Ἔτσι ἄρχισε ἡ Κυριακή... Ἔκδ. Λυρικὴ Κύπρος. Λευκωσία 1961. Σχ. 8, σελ. 72.

Νουβέλλα.

161. Ἄνχελ Κρέσπο: Ἡ Ζωγραφική. Μετ. Κ. Χρυσάνθη. Σχέδια Τάκη Φραγκούδη. Ἔκδ. Λυρικὴ Κύπρος, Λευκωσία 1961. Σχ. 8, σελ. 27 + 1 λευκή.

Ποίηση.

Ἡ Κριτικὴ τοῦ Βιβλίου

ΣΥΜΕΩΝ ΚΟΥΡΗΤΗ
«ΤΑ ΒΑΚΧΙΚΑ ΚΑΙ ΤΑ ΝΗΠΤΙΚΑ»

Προκειμένου νὰ γράψω ἕνα σημείωμα κατὰ τὴ διάρκεια ἑνὸς ταξιδιοῦ, ποὺ σκοπὸ ἔχει νὰ μὲ φέρει ὄχι μόνο μακρυὰ ἀπὸ τὴ καθημερινότητα ἀλλὰ κι ἀπὸ τὰ βιβλία, δὲν νομίζω πὼς θὰ μποροῦσα νὰ διαλέξω πιὸ κατάλληλο βιβλίο ἀπ' αὐτὸ τοῦ Συμεὼν Κουρήτη, τόσο ἀπὸ τὴν ἄποψη τοῦ κλίματος ὅσο κι ἀπὸ τὴν ἄποψη τοῦ ἁπλοῦ ἔμμετρου λόγου μὲ τὴν ἀπ' εὐθείας ἔκφραση, ποὺ δὲν σὲ ἀπασχολεῖ μὲ καμμιὰ περίπλοκη θεώρηση τῶν πραγμάτων τοῦ κόσμου. Ὁ Κουρήτης ἀδιάφορος γιὰ τὶς ἐκφραστικὲς καὶ τὶς οὐσιαστικὲς ἀνανεώσεις τῆς ποιητικῆς τέχνης «ἀποτάσσει τὸν σατανᾶ» καὶ μένει πιστὸς τῆς παράδοσης. Δὲν ἐπιτρέπει κανενὸς εἴδους συμβιβασμὸ στὸν ἑαυτό του. Εἶναι ἕνας «παλιὸς» ποὺ δὲν ἄλλαξε, ἐδῶ, καὶ τριάντα κοντὰ χρόνια ποὺ διαβάζουμε στίχους του. Δὲν εἶναι παλιὸς ἀπὸ τὴν ἄποψη τῶν θεμάτων καὶ τῶν αἰσθημάτων, γιατὶ ὁ Κουρήτης παρακολουθεῖ τὴν ἐποχή του, ἀλλὰ ἀπὸ τὴν ἄποψη τῆς φόρμας ποὺ εἶναι ἄψογη, αὐστηρή, θυμίζοντας τὴν καλὴ ἐποχὴ τῶν ἀπαράμιλλων τεχνιτῶν τοῦ εἴδους.

Τὸ νησί, τὸ βουνό, ἡ θάλασσα, ἡ Ἑλλάδα μὲ τὰ πράγματά της, ὅ,τι μπορεῖ νὰ συμβαίνει μέσα σ' ἕναν εὐαίσθητο ἄνθρωπο ἀπὸ τὴ νοσταλγία ὡς τὸν ἔρωτα, ὅ,τι συμβαίνει ἔξω στὸν μαρτυρικὸ αὐτὸ τόπο, ἀποτελοῦν τὸν καμβὰ τοῦ τραγουδιοῦ του ποὺ εἶναι διάστικτο ἀπὸ μυθολογικά, χριστιανικά, καὶ νέα ἑλληνικὰ παραδοσιακὰ σύμβολα. Οἱ στίχοι του ἀποπνέουν λεβεντιά, χρῶμα, ἑλληνικότητα καὶ εὐθύτητα καὶ πέρα ἀπὸ τὴν ὁποια ἀξιολόγησή τους σὲ σύγκριση μὲ τὰ ἀριστουργηματικὰ ἐπιτεύγματα ποὺ μᾶς ἄφησε ἡ παράδοση, μᾶς προξενοῦν εὐχαρίστηση παίρνοντάς μας σὲ γνώριμες περιοχὲς ποὺ μᾶς συγκινοῦν. Ἀνοίγοντας τὸ βιβλίο του ἀνακαλύπτουμε τὰ ποιητικὰ κλισὲ ποὺ εἶχαν ἀπασχολήσει καὶ τὴ γενιὰ τῶν ἀνανεωτῶν ποιητῶν, λίγο πρὶν ἀπ' τὸ 30 καὶ ποὺ μετὰ καὶ πολὺ ἀργότερα μᾶς ἔδωσαν στίχους γιομάτους εἰλικρίνεια, δροσιὰ καὶ πυκνότητα, ποικίλλοντάς τους μὲ τὸν προσωπικό τους τόνο, ὁ ὡς τὸ τέλος συνεπὴς πιστὸς τῆς παράδοσης Γιῶργος Κοτζιούλας, ὁ Γ. Ἀθάνας, ὁ Χρυσ. Γκνιάρης κ.ἄ. Φυσικὰ τὰ πράγματα εἶναι ξεκαθαρισμένα καὶ δὲν θἄλεγε κανεὶς τίποτε νέο, ἂν ἤθελε μὲ τὴν εὐκαιρία τοῦ βιβλίου τοῦ Κουρήτη νὰ μιλήσει γιὰ τὶς διαφορὲς ποὺ παρουσιάζουν ἀνάμεσα στὴν παραδοσιακὴ καὶ στὴ νέα ποίηση. Ποιὰ ἀπ' τὶς δυὸ δηλαδὴ μπορεῖ νὰ εἰπεῖ πιὸ πολλὰ καὶ πιὸ οὐσιαστικὰ πράγματα, νὰ ὁδηγήσει τὴν ψυχὴ μακρύτερα, νὰ φτάσει σ' ἕνα ὅσο γίνεται πιὸ καθαρὸ λυρικὸ ἀποτέλεσμα. Εἶναι προφανεῖς οἱ γλωσσικὲς μας δυσκολίες ποὺ ὑποχρεώνουν τὴν παράδοση νὰ χρησιμοποιεῖ περισσότερες λέξεις κι ὄχι πάντα τὶς πιὸ ἀπαραίτητες, ἐξυπηρετώντας τὴ φόρμα κι ὄχι τὴν οἰκονομία καὶ τὴν ἀρχικὴ μουσικότητα, ὅπως αὐτὴ ἐκπηγάζει ἀπὸ τὰ βάθη τῆς ψυχῆς. Αὐτὸ ὅμως δὲν σημαίνει πὼς μπορεῖ σήμερα νὰ μᾶς παραξενεύει τὸ ὅτι κάθε τόσο διαβάζουμε καὶ νέα ποιήματα γραμμένα στὴν παράδοση κι ὅτι δὲν θὰ ἦταν δυνατὸ νὰ πλουτίστεῖ ἡ παραδοσιακή μας ἀνθολογία καὶ μὲ νέους ἀξιόλογους καρπούς. Ἡ δυσκολία βρίσκεται στὸ ὅτι ὁ ἄνθρωπος βάθυνε περισσότερο, κινιέται μέσα σὲ εὐρύτερους ὁρίζοντες καὶ στὸ ὅτι τὰ προσωπικὰ θέματα τῆς καρδιᾶς, ποὺ τροφοδοτοῦν τὸ τραγούδι, ἔχουν χάσει τὴν ἀτμόσφαιρα ζωῆς ποὺ τὰ εὐνοοῦσε ἄλλοτε.

Διαβάζοντας προσεχτικὰ τὶς 160 σελίδες τῆς συλλογῆς τοῦ Κουρήτη, αἰσθανόμαστε τὶς ἀπηχήσεις ποὺ ἀσκεῖ μέσα μας ἡ βακχικὴ του διάθεση, παρακολουθοῦμε τὶς διακυμάνσεις καὶ τὶς ἀποχρώσεις τῆς ψυχῆς ποὺ κινιέται μέσα του, μιᾶς ψυχῆς ποὺ δὲν ξεπερνάει τὶς φυσικὲς ἀνησυχίες ἑνὸς ὑγειοῦς καθημερινοῦ ἀνθρώπου, ἑνὸς ἀνθρώπου πού ζεῖ, θεᾶται καὶ σκέπτεται, ὡστόσο μᾶς συγκινεῖ περισσότερο ὁ ἄνθρωπος τοῦ παρόντος καὶ λιγότερο ὁ ἄνθρωπος τοῦ παρελθόντος. Ἡ ἐποχή μας ὑπῆρξε ἀδυσώπητη καὶ ἀπομάκρυνε ἀπὸ τὸ ἄμεσο ἐνδιαφέρον μας πολλὲς καταστάσεις ζωῆς. Ὅ,τι ἄλλοτε ἦταν φυσικό, σήμερα μᾶς φαίνεται παράξενο. Τότε ἡ «Σ ί φ ν ο» π.χ. ἦταν ἕνα νησὶ τοῦ Αἰγαίου ἀπομονωμένο ἀπὸ τὸν οὐρανὸ κι ἀπ' τὴ θάλασσα. Σήμερα ἡ Σίφνος εἶναι δεμένη μὲ τὸν παγκόσμιο χῶρο καὶ μὲ τὸ παγκόσμιο παρόν. Στὸ σημεῖο αὐτὸ θὰ μποροῦσε νὰ παρατηρήσει κανεὶς μιὰ διαφορὰ ἀνάμεσα στὴν παλιὰ καὶ στὴ νέα ποίηση.

Ὁ νέος καιρὸς λοιπὸν ἔσκαψε καὶ τὸ Συμεὼν Κουρήτη βαθύτερα. Καὶ παρ' ὅλο ποὺ δὲν ἄλλαξαν οἱ ἐκφραστικοί του τρόποι, ὁ λόγος του ἀπόχτησε περισσότερο βάρος, ἡ ἴδια ἡ ποίησή του μπορεῖ νὰ εἰπεῖ κανεὶς ἀπὸ τὴν ἄποψη τῆς ὀξύτητας καὶ τῆς ἀνθρωπιᾶς, ἀνανεώθηκε ἐσωτερικά. Θὰ σημειώσω ἐδῶ δυὸ ἀποσπάσματα ἀπὸ δυὸ διαφορετικά του ποιήματα — —ἀπὸ τὰ τελευταῖα -- πού, μὲ τὴν ἴδια ἁπλότητα πάντοτε, μᾶς ὑποβάλλουν περισσότερο:

Ποιὰ λόγια νά 'βρω, ἀξάδελφε, νὰ σὲ μοιρολογήσω; / Ἀπ' τὰ νησιὰ τῶν Τροπικῶν ὡς τοῦ Ἀρκτικοῦ τοὺς πάγους, / ἄχ, κάτω ἀπ' τοῦ κασκέτου σου τὸν ξεφτισμένο γεῖσο / γελοῦσε μὲς στὰ μάτια σου τὸ φῶς τοῦ Ἀρχιπελάγους.

... ...

Γιὰ σένα διπλοκάμπανα δὲν σήμανε ἡ Σωτήρα / κι οὔτ' ἔχεις τάφο στὸ νησὶ ζουμπούλια νὰ φυτέψω / γι' αὐτὸ κ' ἐγὼ στρατὶ στρατί, δρόμο τὰ χρόνια πῆρα, / στ' ἀλλοτινά, τ' ἀξέχαστα, νά 'ρθῶ νὰ σὲ γυρέψω.

(ΘΡΗΝΟΣ ΣΤΟΝ ΞΑΔΕΛΦΟΝ ΜΟΥ ΑΣΥΡΜΑΤΙΣΤΗ ΑΝΤΩΝΗ ΔΕΠΑΣΤΑ)

Σ' ἕνα σταυρό, πλάϊ σ' ἕνα βράχο ποὺ εἶχες μετερίζει, / μπόρεσα μιὰ γραφὴ μὲ κάποιο κόπο νὰ διακρίνω· / στὸ ξύλο μὲ μολύβι τ' ὄνομά σου, Ἀλμπέρτο Γκύζι. / Alberto Gisi, ἐτῶν εἴκοσι πέντε, Fiorentino.

Τετάρτη τῶν Τεφρῶν. Μὲ πένθιμο, φτωχὸ φουστάνι, / μιὰ γυναικούλα, ἀκούοντας τὸ **in pulverem teverteris,** / ἄχ, δὲ θὰ ξέρει τὸ ἀγραφιώτικο, τρανὸ πλατάνι, / ποὺ τότες θ' ἄκουε τ' ὀνομά της, mama, νὰ προσφέρεις.

... ...

Ἡ συμφορὰ λέω πῶς δὲν θά 'ναι ἀπ' τὴν καρδιὰ τοῦ ἀνθρώπου· / μὰ ποιὸς τόσο κακὸ νὰ φέρνει πάντα ἀνάμεσά μας; / Ποιὸς σ' ἔστειλε νὰ σφάξεις τὰ παιδιὰ τοῦ ξένου τόπου / καὶ ποιὸς ἀρνιέται τὴ συγγνώμη ἐδῶ στὰ χώματά μας;

Καθέναν (τοὺς δικούς, κ' ἐσὲ ποὺ στάθηκες ὀχτρός μας), / **ἂς γονατίσει** πιὰ ἡ ψυχή μας, γριούλα, νὰ σᾶς κλαίει, / **ἀφοῦ ὅλους μας** θὰ μᾶς καλέσει ὁ Κύριος ὁ Χριστός μας / μὲ τοὺς ἀμνούς: **Venite benedicti patrismei.**

(ΘΡΗΝΟΣ Σ' ΕΝΑΝ ΑΓΝΩΣΤΟ ΙΤΑΛΟ ΣΤΡΑΤΙΩΤΗ ΠΟΥ ΚΥΝΗΓΗΜΕΝΟΣ ΑΠ' ΤΟΥΣ ΓΕΡΜΑΝΟΥΣ ΣΚΟΤΩΘΗΚΕ ΑΠΟ ΕΛΛΗΝΙΚΟ ΒΟΛΙ ΣΤΗ ΘΕΣΣΑΛΙΑ).

Ὁ Κουρήτης εἶναι ἕνας ἀξιόλογος τεχνίτης τοῦ στίχου. Τὸ βλέπει κανεὶς σ' ὅλα του τὰ ποιήματα, ἰδιαίτερα στὸ δύσκολο εἶδος τοῦ σονέττου, ποὺ ἡ εὐλυγισία του γίνεται ἐσωτερική, φυσική, χωρὶς νὰ προδίδει τὸν βαθύτερο ἀνασασμὸ τοῦ ποιητῆ, τὸ ἁπλὸ αἴσθημα καὶ τὴν ἁπλῆ σκέψη, πράγματα ποὺ τὰ παρακολουθοῦμε μὲ πολλὴ εὐκολία, διαβάζοντας καὶ ρεμβάζοντας, ὅπως μιὰν εὔστοχη καθημερινὴ δμιλία εἰλικρινοῦς ἁπλοῦ καὶ ἐγκάρδιου φίλου, ποὺ μᾶς προσελκύει μὲ τὴ δική του ἰδιότυπη εὐγένεια καὶ εὐαισθησία.

ΝΙΚΗΦΟΡΟΣ ΒΡΕΤΤΑΚΟΣ

ΧΡΗΣΤΟΥ ΛΕΒΑΝΤΑ
ΙΣΤΟΡΙΕΣ ΤΟΥ ΠΟΡΤΟ ΛΕΟΝΕ

Ἡ διηγηματογραφία τοῦ Χρ. Λεβάντα εἶναι ἀπὸ τὶς σπάνιες ἐπιβιώσεις τῆς παράδοσης στὴν πεζογραφία μας. Μέσα της κλείνει μιὰ βασικὴ ἀντινομία: Προωθημένη στὸ περιεχόμενό της, μένει ἀνεξέλικτη μορφικά. Τὸ μεγάλο, τὸ ἀποκαλυπτικὸ νόημα τῆς ἐποχῆς μας μπόρεσε νὰ βρεῖ τὴν ἔκφρασή του μόνο στὴ λιτότητα καὶ στὴν κυριολεξία, ἀποκρούοντας ὅ,τι εἶναι ἔμμεσο: τὰ σύμβολα καὶ τοὺς συμβολισμούς, τὴ μαλθακότητα τῶν ὑποκοριστικῶν, τοὺς μαιάνδρους τῆς ἀσημαντολογίας, τὴ συναισθηματοποιΐα, τὴ φύρα τῶν ἐπιθέτων.

Ἡ πρόζα τοῦ Λεβάντα χρησιμοποιεῖ, ἀντίθετα, τὴ γλώσσα τῆς ἐποχῆς πρὶν ἀπὸ τὸ 30, ποὺ συλλαβίζοντας τὰ νέα προβλήματα ἔκανε τὶς καταχρήσεις τῶν ἀρχαρίων, κατάφευγε στὴν ρητορικὴ ἢ στὸν ὀνειροκρίτη ἢ ἔμοιαζε νὰ πιστεύει πῶς θὰ τὰ λύσει αὐτὰ τὰ προβλήματα μέσα στὴν καρδιά. Τὸ διήγημα τοῦ Λεβάντα βγῆκε, τότε, κάτω ἀπὸ τὴ κυρίαρχη ἐπίδραση τῆς πρωτοπορίας, ποὺ ἀνῆκε στὸ Βουτυρᾶ. Τὰ προκισθήματα καὶ τὰ ὄνειρα τῆς ἐποχῆς ξεδιαλύθηκαν, ὅ,τι ἦταν ρευστὸ πῆρε στέρεα μορφή, μποροῦμε νὰ τὸ λέμε μὲ τ' ὄνομά του. Μὰ ὁ Λεβάντας κράτησε τὸ ὕφος της, τὴν κλίση πρὸς τὸ μυθικὸ καὶ τὸ προφητικό, τὴν ἀτμόσφαιρα τοῦ ἐφιάλτη ἢ τοῦ ἀδιέξοδου καὶ προπαντὸς τὴν πληθωρικὴ ἔκφραση. Γιὰ μιὰ περίοδο — ἢ τουλάχιστον γιὰ τὴν ἀντίληψη ποὺ ἐπικρατοῦσε τότε — αὐτὸ τὸ ὕφος κι αὐτὴ ἡ ἔκφραση ἦταν πράγματα ταυτόσημα μὲ τὴ λογοτεχνία. Σήμερα δὲν θεωροῦνται πιὰ λογοτεχνικά, ἀλλὰ μᾶλλον λογοτεχνίστικα.

Θὰ κατηγοροῦσα μιὰ τέτοια μανιέρα ἂν ἦταν σ' ἕνα νέο πεζογράφο, δὲν θὰ μποροῦσα νὰ πιστέψω σ' ἕνα ταλέντο ποὺ θὰ πρωτοεκφραζόταν ἔτσι σήμερα, θὰ ἀμφισβητοῦσα τὴν γνησιότητά του. Ἀπὸ τὴν ἄλλη μεριὰ ὅμως δὲν μπορῶ νὰ κατηγορήσω τὴν ἐποχὴ γιατὶ ἄλλαξε, γιατὶ ξεκαθάρισε τὰ πράγματα. Εὐτυχῶς, δὲν τὴν κατηγορεῖ οὔτε ὁ ἴδιος ὁ Λεβάντας ποὺ, ἔξω ἀπὸ τὰ ἐκφραστικά του μέσα, ἀνήκει σ' αὐτὴ μὲ τὸ μυαλὸ καὶ τὴν καρδιά του. Ἡ προσήλωσή του ὅμως σ' ἕνα παρωχημένο στύλ, ποὺ γιὰ μᾶς εἶναι πιὰ μανιέρα, ζημιώνει τὸ ταλέντο του, ἐμποδίζοντάς το νὰ ξανοιχτεῖ σὲ μιὰ σύνθεση, πέρα ἀπὸ τὴν ἀποσπασματικὴ σύλληψη καὶ μετάπλαση τῆς πραγματικότητας.

Ὅλα μαζὶ τὰ πρόσωπα καὶ τὰ θέματα τοῦ Λεβάντα ἀποτελοῦν τὸν κόσμο τῆς δουλειᾶς, τῆς ἀγορᾶς, τοῦ λιμανιοῦ καὶ τῆς θάλασσας. Μένουν ὡστόσο ἀπομονωμένα μεταξύ τους ἀπὸ ἀόρατα τείχη συναισθηματισμοῦ: οἴκτου, συμπάθειας, νοσταλγίας, τρυφερότητας. Διαβάζοντας τὰ διηγήματα αὐτὰ μπορεῖ κανεὶς ν' ἀναστενάξει: Ὁ καημένος ὁ λιμενεργάτης! Βρὲ τὸ φουκαρᾶ τὸν ἄνεργο! Τί καημὸς κι αὐτὸς τῆς γυναίκας τοῦ ναυτικοῦ! Ἄμ ὁ ζῆλος ὁ ναυτικός! Τί ἀγιάτρευτη νοσταλγία!... Καὶ μένει ἐκεῖ.

Τί εἶν' ἐκεῖνο ποὺ μᾶς ἐμποδίζει νὰ προχωρήσουμε πιὸ μέσα ἢ πιὸ πέρα, νὰ παρασυρθοῦμε ἀπὸ ἕνα ζεστὸ κῦμα — ἀγάπη ἢ ἀκόμα καὶ ὀργή, δύναμη, πίστη; Νομίζω πῶς εἶναι τοῦτο: ὁ συγγραφέας ἀντικρύζει τὰ πρόσωπά του μὲ κάποια ρομαντικὴ καὶ συναισθηματικὴ διάθεση. Ὑποφέρουν μόνο, τίποτ' ἄλλο. Οὔτε ἀντιδροῦν — συνήθως — οὔτε εὐθύνη ἔχουν, οὔτε ἐλαττώματα, ἀλλὰ κι ὅταν ὑπονοεῖται πῶς ὅλ' αὐτὰ ὑπάρχουν, ὁ συγγραφέας δὲν μᾶς τὰ δείχνει. Δημιουργεῖ γύρω τους ἀτμόσφαιρα δυστυχισμένης ἀθωότητας καὶ «καημοῦ» ποὺ δὲν εἶναι τοῦ καιροῦ μας. Ὁ λιμενεργάτης του εἶναι μόνο ἕνα ἄνθρωπος κάτω ἀπὸ ἕνα βαρὺ σακκί, μ' ἕνα δυστυχισμένο σπίτι πίσω του καὶ μὲ τὴν ἀγωνία τοῦ μεροκάματου. Ἡ γυναίκα τοῦ ναυτικοῦ εἶναι ὁλόκληρη ἕνα «ἄχ!». Σπάνια γίνεται ἐξαίρεση σ' αὐτὸ τὸν κανόνα, ἀλλὰ καὶ τότε γιὰ νὰ δοῦμε μιὰ ἀκραία, ἀντίθετη περίπτωση: ἕναν ἄνθρωπο ἀποκτηνωμένο.

Γιὰ νὰ βγεῖ ἀπ' αὐτὴ τὴν κατάθλιψη μεταβαίνοντας σὲ μιὰ γενικώτερη θέα τῆς ζωῆς καὶ τοῦ ἀγώνα τοῦ ἀνθρώπου, ὁ Λεβάντας καταφεύγει σχεδὸν πάντα σὲ κάποιο συμβολισμό: ἡ αἰτία τοῦ παιδεμοῦ τῶν ἀνθρώπων στὸ μικρὸ ἀδιέξοδο δρομάκι, ὁ λόγος ποὺ δὲν μποροῦν ν' ἀνασάνουν, νὰ δοῦν λίγο φῶς στὴ ζωή τους, εἶναι, στὴ φαντασία ἑνὸς φοιτητῆ, ὁ κισσὸς ποὺ πνίγει ἕναν τοῖχο. Οἱ ἄνθρωποι οἱ ἀδιάφοροι γιὰ τὸ διπλανό τους φορᾶνε σιδερένιες φορεσιές, ἢ τουλάχιστον ἔτσι τοὺς

βλέπει ἕνας εὐαίσθητος ἄνθρωπος παραφρονώντας ἀπὸ τὴν ἀδιαφορία καὶ τὸν ἐγωκεντρισμὸ τῶν ἄλλων· καὶ ὁρμάει μ' ἕνα τσεκούρι ἐναντίον τους, γιὰ νὰ τοὺς ἐλευθερώσει ἀπὸ τὶς σιδερένιες φορεσιές. Ἡ χαρά, ἡ ἀποδιωγμένη ἀπὸ τὴ ζωὴ τῶν ἐνοίκων ἑνὸς δίπατου παλαιικοῦ σπιτιοῦ γίνεται ἕνα τριζόνι ποὺ ἀφήνει τὶς χαρούμενες τρίλιες του μέσα στὴ βαριὰ νύχτα καὶ ποὺ ὅλοι ξεσηκώνονται νὰ τὸ σκοτώσουν κλπ.

Ἡ συμβολικὴ παράκρουση, τὸ ὄνειρο καὶ τὸ μακρινὸ πέταγμα τῆς φαντασίας εἶναι ἕνα ἀπὸ τὰ στοιχεῖα τῆς ὑποβολῆς ποὺ χρησιμοποιεῖ ὁ Λεβάντας, φέρνοντάς τα ἀπὸ τὴν περίοδο Βουτυρᾶ τῆς πεζογραφίας μας. Τὸ ἄλλο εἶναι τὸ ἀγωνιακὸ ὕφος ποὺ ἀπὸ τὶς πρῶτες φράσεις ἑνὸς διηγήματος προσπαθεῖ νὰ ἐπιβάλει ἀτμόσφαιρα. Νὰ πῶς ἀρχίζει τὸ διήγημα «Ὁ κισσός»:

Ἦταν ἕνα μουντὸ δειλινό, σὰν εἶχε πέσει ἀπ' τὰ χείλη του ὁ βαρύς, ὁ σημαδιακὸς λόγος.

Τὸ διήγημα «Κείνη τὴ νύχτα»:

Κεῖνο τὸ βράδυ, ἡ νύχτα εἶχε ρθεῖ βαριὰ κι ἀσήκωτη. Σὰν πέτρινος ντόκος, ποὖχε καθήσει πάνω στὸ στῆθος σου καὶ σοῦπνιγε τὴν ἀνάσα.

«Ἡ ἀδερφὴ Ἀμαλία»:

Ἦταν κάτι ἀναπάντεχο.

«Ὁ γέρος»:

Καθὼς ἀκούστηκε μέσα στὴ βαθιὰ σιωπή, τόσο βαθιά, ποὺ πιάνονταν ἡ ἀνάσα σου, νὰ τρίζει ἡ πόρτα...

Ἐπιδιώκοντας πάντα τὴ διατήρηση αὐτῆς τῆς ἀτμόσφαιρας, τοῦ ἔκτακτου, τοῦ σημαδιακοῦ, ὁ συγγραφέας, τὴν ἐκδιάζει μ' ἕνα ὕφος χιμαιρικό: τεράστιες περιόδους μὲ πλῆθος ἐξαρτημένες προτάσεις, παρενθέσεις ἐπὶ παρενθέσεων, ἔντονα καὶ ἄφθονα ἐπίθετα καὶ λέξεις σύνθετες, «ποιητικές», λαϊκίστικες, ἐπαναλήψεις προτάσεων καὶ περιόδων κλπ.:

Μ' αὐτός, ἀπ' τὴν ὥρα ποὖχε πατήσει τὸ πόδι του στὸ ἐμπορομάγαζο τοῦ Βαρούμη, σὰν εἶχε πεθάνει ἕνα πρωῒ ὁ πατέρας του, ποὺ δούλευε καταχείμωνο σὲ γιαπιὰ καὶ τὸν εἶχαν πάρει ἀπ' τὸ σκολειό, νὰ μπεῖ στὴ δουλειά, νὰ βοηθήσει στὴν πόρεψη τὴ μάνα του καὶ τὰ δυὸ κουτσούβελα — τὸ Βασίλη καὶ τὴν Τασούλα — ποὖχαν ἀπομείνει κι αὐτὰ ὀρφανά, σὲ τούτη, τὴ στενόμακρη σοῦδα, μὲ τὶς ντάνες ἀπὸ σακκιὰ μὲ ρύζια, φασόλια, φακές, καφέδες καὶ ζάχαρη, μὲ τὰ βαρέλια τὰ γεμάτα ἀπὸ μαπακαλιάρους καὶ τὶς καπνιστὲς ρέγγες, τὰ ράφια μὲ τὰ σαρδελοκούτια καὶ τὰ μπαχαρικά, εἶχε κολοκοπεῖ νὰ ζυγιάζει καὶ νὸ φορτώνει, νὰ περετάει τοὺς πελάτες, ποὺ ἔρχονταν νὰ πάρουν πράμα, νὰ τὸ κουβαλήσουν στὰ μπακάλικά τους, ποὺ ἦταν σκορπισμένα στὶς γειτονιὲς τῆς πολιτείας ἢ κάτω στὴν ἐπαρχία. («Τὸ χαζοπούλι»).

Ξενικάνει γιὰ νὰ μᾶς πεῖ πῶς ὁ μικρὸς εἶχε «κολοκοπεῖ» στὴ δουλειά. Καὶ πρὶν βάλει τελεία, μαθαίνουμε τὰ ἑξῆς: τί δουλειὰ ἔκανε καὶ πῶς πέθανε ὁ πατέρας του — ὅτι τὸν πῆραν ἀπὸ τὸ σχολειὸ γιὰ νὰ δουλέψει σὰν προστάτης οἰκογενείας — ὅτι ἔχει δυὸ ἀδελφάκια καὶ πῶς τὰ λένε — περιγραφὴ τοῦ ἐμπορομπακάλικου καὶ τί ἐμπορεύματα περιέχει — ποιοὶ εἶναι οἱ πελάτες του καὶ ποῦ ἔχουν τὰ δικά τους μαγαζιά.

Δὲν θὰ μποροῦσε νὰ εἰπωθοῦν ὅλ' αὐτὰ — ἂν ἦταν ἀπαραίτητα — μὲ κάποια σειρὰ καὶ χωρὶς νὰ κοπεῖ ἡ ἀνάσα τοῦ λόγου του; Χωρὶς ἀμφιβολία. Καὶ τί σημασία ἔχει νὰ μάθουμε πῶς ὀνομάζονται τὰ δυὸ ἀδελφάκια τοῦ μικροῦ Ἀντρέα; Καὶ τί χρειαζόταν νὰ γραφτεῖ τὸ τελείως περιττό: «ποὖχαν ἀπομείνει κι αὐτὰ ὀρφανά»; Αὐτὸ δείχνει τὴν ὑπερβολὴ καὶ τὰ ἀρνητικὰ ἀποτελέσματα ἑνὸς στύλ, ὅταν γίνεται μανιέρα.

Στάθηκα ἰδιαίτερα στὸ στύλ καὶ στὰ ἐκφραστικὰ μέσα τοῦ Λεβάντα γιὰ νὰ διαφωνήσω ἀκριβῶς μ' αὐτὴ τὴ μανιέρα ποὺ δυναστεύει τὴν πρόζα του. Γιατὶ ὁ Λεβάντες εἶναι ἀναμφισβήτητα ἕνας πεζογράφος προικισμένος μὲ μεγάλη εὐαισθησία καὶ μὲ διαπεραστικὴ ματιά. Γράφει μὲ εἰλικρίνεια σὲ τρίτο πρόσωπο παίρνοντας τὰ θέματά του ἀπὸ τοὺς τόπους τῆς δουλειᾶς, τὴν ἀγορά, τῆς φτωχογειτονιές, τὴ θάλασσα, τὰ νησιώτικα χωριά. Δὲν διαφεντεύει μόνο τὸ ψωμὶ τῶν ἁπλῶν ἀνθρώπων του, ἀλλὰ καὶ τὴ χαρά, τὴ γαλήνη, τὴν εὐτυχία τους. Θέλω νὰ ὑποστηρίξω τὴν ἄποψη — παράξενη ἴσως, ἀπὸ πρώτη ματιὰ — ὅτι στὴν πεζογραφία τοῦ Λεβάντα συμβαίνει κάτι ἀντιφατικὸ καὶ πρωθύστερο. Τὸ ὕφος ἐπηρεάζει καὶ ἀλλοιώνει τελικὰ τὴ θέα, τὴ στάση τοῦ συγγραφέα ἀπέναντι στὴν πραγματικότητα. Μέσα του αὐτὸ τὸ ὕφος ἔχει ταυτιστεῖ ἔμμονα μὲ τὴ λογοτεχνικὴ ἔκφραση. Ἔτσι ὁ ρεαλισμός του νοθεύεται σ' ἕνα νεορεαλισμὸ μὲ ρομαντικὲς οὐρές. Χρειάζεται μιὰ ριζικὴ ἀνανέωση τῶν ἐκφραστικῶν του μέσων γιὰ ν' ἀπαλλαγεῖ ἀπ' αὐτό.

Τὸ προηγούμενο βιβλίο τοῦ Χρ. Λεβάντα, τὸ ἀφήγημα Π ο ρ ε ί α κ ό ν τ ρ α σ τ ὸ ν τ υ φ ώ ν α, μᾶς ἔδωσε τὴν προσδοκία μιᾶς τέτοιας στροφῆς, χωρὶς καὶ νὰ τὴν βεβαιώσει ὁριστικά. Οἱ Ἱ σ τ ο ρ ί ε ς τ ο ῦ Π ό ρ τ ο Λ ε ό ν ε εἶναι διηγήματα γραμμένα σὲ διάφορες ἐποχές, τὰ περισσότερα, νομίζω πρὶν ἀπὸ τὸν Τ υ φ ώ ν α. Δὲν μπορεῖ νὰ κρίνει κανεὶς ἀπ' αὐτὰ τὴν ἐξέλιξη τοῦ συγγραφέα. Τὰ περισσότερα εἶναι ἐνσταντανὲ ἢ πορτραῖτα ψυχολογικοκοινωνικά, χωρὶς ἐξέλιξη, συνήθως. Θὰ ἔλεγε κανεὶς πῶς ὁ μύθος ἔχει προηγηθεῖ τοῦ διηγήματος ἢ δὲν ὑπάρχει κἂν μύθος ἀλλὰ μιὰ αἰτία ψυχικῆς κίνησης. Ξεχωρίζουμε τὰ διηγήματα «Ὁ γέρος», «Τὸ σπίτι μὲ τὸ νούμερο 22», «Μιὰ ἀπρόσμενη ἐπίσκεψη» καὶ «Κείνη τὴ νύχτα». Μὲ ἐπιτυχία εἶναι δοσμένα τὸ πορτραῖτα «Ὁ Μιχαήλος» καὶ «Ὁ ἔμπορος Ἀβδούλης». Τὰ διηγήματα τ ῆ ς θ ά λ α σ σ α ς, ποὺ ἀποτελοῦν τὸ δεύτερο μέρος τῆς συλλογῆς, εἶναι δέκα ψυχολογικὰ στιγμιότυπα τῆς ἴδιας διάθεσης, διαποτισμένα ἀπὸ τὴν πίκρα τοῦ χωρισμοῦ, τὴ νοσταλγία καὶ τὴν ἀγωνία γιὰ τὴν τύχη τοῦ ταξιδευτῆ ναυτικοῦ. Τὰ καλύτερα, κατὰ τὴ γνώμη μου, εἶναι «Ὁ φαρὰς τοῦ Τάρμπου Σπρίνγκς», «Σὰ φτάσαν τὰ χελιδόνια» καὶ «Στὴν Ἀναστάσιμη νύχτα».

Θὰ περιμένουμε τὰ μετὰ τὸν Τ υ φ ώ ν α. Τὸ ξάνοιγμα ἀπὸ τὰ ἤμερα νερὰ τῶν συναισθηματικῶν μελτεμιῶν στὸ κέντρο τοῦ τυφώνα τῆς ἐποχῆς μας, ὅπου ὁ ἀγωνιστὴς ἄνθρωπος ἀπαιτεῖ τὴ βοήθεια ὅλων τῶν ταλέντων. Τὸ προηγούμενο — ἀλλὰ νεώτερο — βιβλίο τοῦ Χρήστου Λεβάντα μᾶς ἔδωσε τὸ δικαίωμα νὰ τὸ περιμένουμε.

Δ. ΡΑΥΤΟΠΟΥΛΟΣ

ΤΟ ΘΕΑΜΑ

ΤΟ ΧΡΟΝΙΚΟ ΤΟΥ ΜΗΝΟΣ

ΘΕΑΤΡΟ Ν. ΧΑΤΖΙΣΚΟΥ: «Ὁ Ματωμένος γάμος» τοῦ Φεντερῖκο Γκαρθία Λόρκα. Μετάφραση: Ν. Γκάτσου. Σκηνοθεσία: Ν. Χατζίσκου. Σκηνογραφίες, κοστούμια: Βας. Βασιλειάδη. Μουσική: Μάνου Χατζηδάκι. Ἠθοποιοί: Ν. Χατζίσκος, Τιτίκα Νικηφοράκη, Ζώρας Τσάπελης, Ντίνα Καραβασίλη, Δ. Χάπτηρης, Κούλα Ἁγαγιώτου, Κατερίνα Χέλμη, Φρόσω Κοκόλα, Μαργ. Γεράρδου, Ν. Δενδρινός, Γ. Νέζος κλπ.

ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΑΘΗΝΩΝ: «ΕΡΩΦΙΛΗ» τοῦ Γεωργίου Χορτάτζη, στὸ Ὠδεῖο Ἡρώδη. Σκηνοθεσία: Ἀλέξη Σολομοῦ. Σκηνογραφία: Κλ. Κλώνη. Κοστούμια: Ἀντ. Φωκᾶ. Ἠθοποιοί: Βάσω Μανωλίδου, Δημ. Παπαμιχαήλ, Λυκ. Καλλέργης, Ν. Παπακωνσταντίνου, Θ. Μορίδης, Δέσπω Διαμαντίδου, Νῖκος Καζῆς, Γκίκας Μπινιάρης, Β. Κανάκης.

ΘΕΑΤΡΟ «ΠΟΡΕΙΑ»: «Καρδιὰ Περιβόλι», τοῦ Ρόμπερτ Μπόλτ. Μετάφραση: Μέλπως Ζαρόκωστα. Σκηνοθεσία: Ἀλέξη Δαμιανοῦ. Μουσική: Ἀντ. Λάβδα. Ἠθοποιοί: Ἄννα Παϊτατζῆ, Ἀλέξης Δαμιανός, Γ. Τζώρτζης, Χρ. Δοξαρᾶς, Μαρία Μαρμαρινοῦ, Γ. Κωνσταντίνου, Κατ. Γιουλάκη.

ΘΕΑΤΡΟ «ΒΕΜΠΟ»: «Ἀπ' τὸν οὐρανὸ στὴ γῆ» τῶν Δ. Τραϊφόρου καὶ Δ. Βασιλειάδη. Σκηνοθεσία: Μηνᾶ Χρηστίδη. Σκηνογραφίες: Μάριου Ἀγγελόπουλου. Ἠθοποιοί: Ν. Σταυρίδης, Μπεάτα Ἀσημακοπούλου, Γ. Γαβριηλίδης, Μαρίκα Κρεββατᾶ, Γ. Βελέντζας, Μαρία Βούλγαρη κλπ.

Προσδοκίες κι ἀνησυχίες

Τὸ Κρατικὸ Θέατρο Βορείου Ἑλλάδος ἐγκαινίασε τὶς παραστάσεις του στὸ Ἀρχαῖο Θέατρο τῶν Φιλίππων μὲ τὸν «Οἰδίποδα Τύραννο» — καὶ μέ... ἀρκετὴ προεκλογικὴ λογοκοπία ἀπὸ μέρους τῶν κυβερνητικῶν ἐκπροσώπων. Σὲ προηγούμενο σημείωμά μας τονίσαμε τὴ σημασία ποὺ ἔχει αὐτὸ τὸ Θέατρο καὶ πῶς ἂν λειτουργήσει ὅπως πρέπει, θὰ συμβάλει οὐσιαστικὰ στὴν πρόοδο τῆς ἐκπολιτιστικῆς μας ζωῆς γενικώτερα. Χαιρετίζουμε, λοιπόν, τὴν ἔναρξη τῶν παραστάσεών του κ' εὐχόμαστε νὰ ἱκανοποιήσει ὅλες τὶς προσδοκίες. Δὲν ἀμφιβάλλουμε ὅτι ὅσοι βρίσκονται ἐπικεφαλῆς τοῦ Κ.Θ.Β.Ε. ἐμπνέονται ἀπ' τὶς καλύτερες προθέσεις κ' ἐργάζονται ἀκούραστα γιὰ τὴν ἐπιτυχία τῆς ἀποστολῆς τους. Ὀφείλουμε ὡστόσο νὰ ἐκφράσουμε κάποιες ἀνησυχίες ποὺ μᾶς προκάλεσαν διάφορες καλοπροαίρετες κρίσεις γιὰ τὴν παράσταση τοῦ «Οἰδίποδα Τυράννου» στοὺς Φιλίππους. Ἀνεξάρτητα ἀπ' τὴν καλὴ ὀργάνωση καὶ τὶς αἰσθητικὲς κατευθύνσεις τοῦ σκηνοθέτη, διαπιστώθηκε πὼς τὸ Κρατικὸ Θέατρο Βορείου Ἑλλάδος χρειάζεται νὰ ἐνισχυθεῖ καὶ μ' ἄλλα δοκιμασμένα στελέχη τῆς σκηνῆς, τουλάχιστο τὰ πρῶτα χρόνια, ὥσπου ν' ἀναδείξει καὶ νὰ ἐπιβάλει δικά του στελέχη. Μιὰ πρόχειρη σύγκριση μὲ τὰ πρόσωπα ποὺ διαθέτει τὸ κρατικὸ θέατρο τῆς Ἀθήνας, δείχνει πόσο ὑστερεῖ σ' αὐτὸ τὸ κρίσιμο τομέα, τὸ καινούργιο κρατικὸ θέατρο. Φυσικά, νὰ ἐνισχυθοῦν οἱ νέοι, νὰ προβληθοῦν, ἀλλὰ τοῦτο μπορεῖ ν' ἀποδώσει μόνο ἂν τὸ ἐπίπεδο τῶν παραστάσεων βρίσκεται σὲ κάποιο ὕψος. Δὲ φτάνουν τρεῖς - τέσσερις δοκιμασμένοι ἠθοποιοὶ γιὰ νὰ καλυφθοῦν οἱ ἀπαιτήσεις ἑνὸς κρατικοῦ θεάτρου.

Ἐκφράζουμε ὅλες αὐτὲς τὶς ἀνησυχίες μας μόνο καὶ μόνο γιατὶ θέλουμε νὰ βοηθήσουμε τὸ Κ.Θ.Β.Ε. νὰ προκόψει, ἐξασφαλίζοντας τὶς καλύτερες προϋποθέσεις στὸν δύσκολο δρόμο του...

Τὸ «Ἐθνικὸ Θέατρο» ἀπολογεῖται...

Πολλὰ παρατράγουδα συμβαίνουν στὸ «Ἐθνικὸ Θέατρο». Αὐτὸ εἶναι μιὰ γενικὴ διαπίστωση: Ὀργιάζουν οἱ «κλῖκες», τὸ ρεπερτόριο καταρτίζεται σύμφωνα μὲ τὶς μωροφιλοδοξίες τῶν προνομιούχων, ἀγνοοῦνται πολλὲς ἱκανὲς δυνάμεις γιὰ ν' ἀναρριχηθοῦν σὲ ὑπεύθυνα πόστα «ἠμέτεροι», λείπει ἕνας γόνιμος προγραμματισμὸς ποὺ θὰ βοηθοῦσε στὴν ἐξέλιξη τῆς Δραματικῆς μας Τέχνης. Στὶς πάρα πάνω καταγγελίες βγῆκε ἡ Διεύθυνση τῆς Κρατικῆς σκηνῆς ν' ἀπαντήσει μέ... νούμερα: Πόσα ἔργα «διδάχτηκαν» ἐπὶ τῶν ἡμερῶν της, πόσες εἰσπράξεις πραγματοποιήθηκαν καὶ πόσοι θεατὲς παρακολούθησαν τὸ σύνολο τῶν παραστάσεων. Ἀλλὰ τὸ «ἐπιχείρημα» τῶν ἀριθμῶν τὸ χρησιμοποιοῦν κι ὅσοι μεταβάλλουν τὸ θέατρο πρόζας σὲ «βαριετέ». Ὡστόσο γιὰ τὴ διεύθυνση τοῦ Ἐθνικοῦ Θεάτρου δὲν ἰσχύει κι αὐτὸ τὸ ἄστοχο «ἐπιχείρημα» γιατὶ εἶναι γνωστὸ πὼς τὰ τελευταῖα 5 — 6 χρόνια, ἔχει γενικὰ αὐξηθεῖ τὸ θεατρόφιλο κοινὸ καὶ γιὰ τὰ περισσότερα θέατρα — ὄχι πάντα τὰ καλύτερα — τὸ «ποσοστὸ αὐξήσεως» βρίσκεται πολὺ πιὸ πά-

Κυκλοφορεῖ
σὲ λίγες μέρες

ΤΟ ΒΙΒΛΙΟ
ΤΟΥ

ΜΙΚΗ
ΘΕΟΔΩΡΑΚΗ

**ΓΙΑ ΤΗΝ
ΕΛΛΗΝΙΚΗ
ΜΟΥΣΙΚΗ**

Μ' ἕνα γράμμα τοῦ
ΦΙΛΟΚΤ. ΟΙΚΟΝΟΜΙΔΗ

Ἀπὸ τὰ περιεχόμενα:

I: ΤΟ ΔΙΚΑΙΩΜΑ
ΤΗΣ ΑΠΑΝΤΗΣΗΣ
II: ΜΟΥΣΙΚΑ
ΣΗΜΕΙΩΜΑΤΑ
(Οἱ νέοι μουσικοὶ
Ἡ Κρατ. Ὀρχήστρα
Νίκος Σκαλκώτας
Μάνος Χατζιδάκις
Ἀργύρης Κουνάδης
Ὁ μαέστρος
Ἀνδρέας Παρίδης
Ἡ νεοελληνικὴ Μουσικὴ δημιουργία
Ὁ βεντετισμὸς κι ὁ σνομπισμὸς ὁδηγοῦν στὸ θάνατο τῆς Μουσικῆς
Μουσικὴ σύνθεση καὶ ἰδέες
Ἡ μουσικὴ στὴν Ἀρχαία Τραγωδία)
III: ΓΙΑ ΤΗΝ ΝΕΟΕΛ.
ΜΟΥΣΙΚΗ
IV: Η ΔΙΑΜΑΧΗ ΓΙΑ ΤΟ
ΛΑ·Ι·ΚΟ ΤΡΑΓΟΥΔΙ
V: Η ΑΝΑΖΗΤΗΣΗ
ΕΝΟΣ ΚΟΙΝΟΥ

⊙

ΜΙΑ ΕΚΔΟΣΗ
ΤΗΣ

«ΕΠΙΘΕΩΡΗΣΗΣ
ΤΕΧΝΗΣ»

νω ἀπ' τὸ ποσοστὸ «αὐξήσεως θεατῶν» ποὺ ἐπικαλεῖται ἡ Κρατικὴ σκηνή. Αὐτά, χωρὶς νὰ τολμοῦν οἱ τόσο αὐτοϊκανοποιημένοι διευθυνταὶ τοῦ «Ἐθνικοῦ Θεάτρου» ν' ἀναφέρουν πόσα ἀπ' τὰ ἔργα ποὺ ἀνέβασαν ἄξιζαν τὸν κόπο καὶ τὰ ἔξοδα νὰ «διδαχθοῦν» κι ἂν οἱ καλὲς παραστάσεις τους μετριοῦνται στὰ δάχτυλα τοῦ ἑνὸς χεριοῦ.

Ἡ χειμερινὴ περίοδος

Ἀρκετὰ ἐνδιαφέρουσα προμηνύεται ἡ χειμερινὴ θεατρικὴ περίοδος — φυσικὰ γιὰ τὴν Ἀθήνα. Ἡ ὑπόλοιπη Ἑλλάδα, μ' ἐξαίρεση μόνο τὴ Θεσσαλονίκη, παραμένει ἀναμένουσα τοὺς κινηματογραφικούς μας «ἀστέρες», ποὺ θὰ τὴν ἐπισκεφθοῦν καὶ πάλι μὲ προσωπικοὺς θιάσους γιὰ νὰ ἐξαργυρώσουν καὶ «ἐκ τοῦ φυσικοῦ» τὴν κινηματογραφική τους δόξα... Τέλος πάντων. Κάπου δεκατέσσερα ἀθηναϊκὰ θέατρα θὰ λειτουργήσουν τὸν χειμώνα κι οἱ περισσότεροι θίασοι καταβάλλουν προσπάθεια νὰ συγκεντρώσουν αὐτὴ τὴ φορὰ ὅσο τὸ δυνατὸ καλύτερα στελέχη. Καὶ τὸ ρεπερτόριο, στὸ σύνολό του, παρουσιάζει ἐνδιαφέρον. Τὸ «Νέο Θέατρο» τοῦ Β. Διαμαντόπουλου καὶ τῆς Μαρίας Ἀλκαίου, θ' ἀνεβάσει τὸν «Γαλιλαῖο» τοῦ Μπέρτολ Μπρέχτ. Μὲ Μπρὲχτ («Ἀρθοῦρος Οὐΐ») θ' ἀρχίσει καὶ τὸ «Θέατρο Τέχνης». Τὸ «Ἑλληνικὸ Λαϊκὸ Θέατρο» θὰ ἐγκαινιάσει τὶς παραστάσεις του στὸ νέο θέατρο «Καλουτᾶ» τῆς ὁδοῦ Πατησίων μὲ τὴν «Ὀδύσσεια» τοῦ Μανώλη Σκουλούδη. Ἡ Ἔλσα Βεργῆ συνεργαζόμενη μὲ τὸν Λ. Κωνσταντάρα θ' ἀνεβάσει στὸ θεατρό της τὸ «Παράξενο Ἰντερμέδιο» τοῦ Εὐγενίου Ο' Νὴλ κι Δημήτρης Χὸρν στὸ «Κεντρικὸν», ἕνα ἀπὸ τὰ πρῶτα ἔργα τοῦ Ζὰν Ἀνούϊγ, τὸν «Ταξιδιώτη χωρὶς ἀποσκευές». Ἐπίσης στὸ θέατρο «Παπαϊωάννου» θὰ ἐγκατασταθεῖ θίασος πρόζας τῶν Ἀλ. Ἀλεξανδράκη καὶ Τ. Καρούσου ποὺ θ' ἀρχίσει μὲ μιὰ ἐλεύθερη διασκευὴ τῶν Κ. Κοτζιᾶ καὶ Τ. Λειβαδίτη ἀπὸ τὸ ἔργο τοῦ Γάλλου συγγραφέα Αἰμὲ «Τὸ κεφάλι τῶν ἄλλων». Μόνο τὸ «Ἐθνικὸ Θέατρο» δὲν ἀνήγγειλε ὡς αὐτὴ τὴ στιγμὴ τὸ ρεπερτόριό του. Τί νὰ συμβαίνει; Γιατὶ πολλὰ θρυλοῦνται γιὰ παζαρέματα κλπ.

Οἱ «μεγάλες ἐπιτυχίες»

Σπάνια ἔργο δέχτηκε τόσους μύδρους ἀπὸ τὴ θεατρικὴ κριτική, ὅσους ἕνα κατασκεύασμα ποὺ παίζεται σὲ κηποθέατρο μὲ μεγάλη ἐμπορικὴ ἐπιτυχία. Δὲ λείπουν φυσικὰ οἱ ἁμαρτίες τῆς κριτικῆς, ἀλλὰ στὴν περίπτωση τούτη, κάθε ἄνθρωπος ποὺ σέβεται στοιχειωδῶς τὸ θέατρο, δὲ μποροῦσε παρὰ νὰ συμφωνήσει μαζί της. Ὡστόσο τὸ κατασκεύασμα «ἔπιασε» καὶ κρατάει στὸ πρόγραμμα τοῦ κηποθεάτρου ὁλόκληρο τὸ καλοκαίρι. Δὲν εἶναι ἡ πρώτη φορὰ ποὺ συμβαίνει κάτι τέτοιο. Κι ὅμως ὁ συγγραφέας τοῦ «κατασκευάσματος» βγῆκε καὶ τάβαλε μὲ τοὺς κριτικούς, ὅτι ἔχουν ἐμπάθεια κλπ. Ἡ «ἐπιτυχία» τὸν ἔπεισε πὼς ἔγραψε... ἀριστούργημα, κι ἂς διαφημίζεται ἀπ' τὴν ἐπιχείρηση ποὺ παίζει τὸ ἔργο του, ὄχι ὁ συγγραφέας, ἀλλὰ ἡ ἐπί σκηνῆς ἐμφάνιση ἀτθίδων μὲ μαγιὸ μπικίνι κλπ. Ὅταν μόνοι μας ρίχνουμε τὸ γοῦστο τοῦ κοινοῦ σὲ τέτοιο ἐπίπεδο, αὐτόματα ἡ ὁποιαδήποτε «ἐπιτυχία» παύει ν' ἀποτελεῖ κριτήριο τοῦ ἔργου. Ἂν εἴχαμε βοηθήσει τὸ κοινὸ νὰ ἐκτιμᾶ πάντα ὅ,τι ἀξίζει, τότε νὰ εἶναι βέβαιος ὁ «ἀδικηθεὶς» ἀπὸ τοὺς κριτικοὺς συγγραφέας πὼς δὲν θἄγραφε κατασκευάσματα σὰν αὐτὸ μὲ τὶς «μεγάλες εἰσπράξεις». Ἀλλοίμονο ἔχει πιὰ σχετική, πολὺ σχετικὴ σημασία ὁ ἀριθμὸς τῶν παραστάσεων ἑνὸς ἔργου. Γιατὶ στὴν ἀντίθετη περίπτωση θἄπρεπε ν' ἀνακηρυχθοῦν ἀνώτεροι τοῦ Σαίξπηρ καὶ τοῦ Μολλιέρου, ὅλοι οἱ φαρσοκωμωδιογράφοι τοῦ ποδαριοῦ! Καὶ τὰ διάφορα «βαριετὲ», «ναοὶ τέχνης»!

Τὸ «Γυμνὸ νησὶ» καὶ ὁ δημιουργός του

Τοῦ ΖΩΡΖ ΣΑΝΤΟΥΛ

Ὁ Ἰάπωνας σκηνοθέτης Κανέτο Σίντο, δημιουργὸς τῆς βραβευμένης στὸ φεστιβὰλ τῆς Μόσχας ταινίας «Τὸ γυμνὸ νησί», ἔγινε γνωστὸς μετὰ τὸν πόλεμο καὶ θεωρεῖται σήμερα ὁ καλύτερος Ἰάπωνας σεναριογράφος. Καταδιώχτηκε καὶ γράφτηκε στὸ μαῦρο πίνακα στὰ 1948, γιατὶ πῆρε μέρος στὴ μεγάλη ἀπεργία τοῦ στούντιο Σόχο. Ὡς τώρα ἔχει γυρίσει τὶς ταινίες «Τὰ παιδιὰ τῆς Χιροσίμα», «Ζίνκο ἡ Γκέϊσσα», «Οἱ λύκοι» καὶ «Τὸ πλοῖο Εὐτυχισμένος Δράκοντας Νο 5». Αὐτὴ ἡ τελευταία ταινία χαρακτηρίστηκε παντοῦ σὰν ἀριστούργημα. Εἶναι ἡ ἱστορία τοῦ ἰαπωνικοῦ ἁλιευτικοῦ, ποὺ μολύνθηκε μὲ ραδιενέργεια ἀπὸ τὰ ἀτομικὰ πειράματα τοῦ Μπικίνι. Τὸ «Γυμνὸ νησὶ» εἶναι γιὰ τὸν σκηνοθέτη - σεναριογράφο μιὰ αὐτοβιογραφικὴ ταινία. Νά τί ἔγραφε ὁ ἴδιος γιὰ τὸ ἔργο του:

«Γεννήθηκα σὲ μιὰ πολυμελῆ ἀγροτικὴ οἰκογένεια, στὶς ἀκτὲς τῆς ἐσωτερικῆς θάλασσας τοῦ Σέτο (στὴ Δυτικὴ Ἰαπωνία). Εἶδα μὲ τὰ μάτια μου τὸν ἐξαντλητικὸ μόχθο τῶν γονιῶν μου. Τὸ θέρισμα καὶ τὸ μεταφύτεμα τοῦ ρυζιοῦ στὶς ἀρχὲς τοῦ καλοκαιριοῦ, κάτω ἀπὸ τὸν καυτερὸ ἥλιο, τὸ καινούργιο θέρισμα τὸ φθινόπωρο, ἡ ράχη τῆς μητέρας μου λυγισμένη ἀπὸ τὸ βάρος τῶν δυὸ κουβάδων μὲ νερὸ ποὺ κουβαλοῦσε — ὅλες αὐτὲς οἱ σκηνὲς δὲ θὰ σβήσουν ποτὲ ἀπὸ τὴ μνήμη μου. Ἤθελα νὰ ἐκφράσω τὸν ἀγώνα τῶν ἀγροτῶν γιὰ τὴν καλλιέργεια τῆς γῆς. Μοῦ φαινόταν ὅμως ἀδύνατο νὰ μιλήσω γι' αὐτὸ τὸ σιωπηλὸ ἀγώνα, γιατὶ εἶναι ἀδύνατο νὰ τὸν ἐκφράσει κανεὶς μὲ λόγια... Ὡς τὸ θάνατό της ἡ μητέρα μου δὲ μοῦ εἶπε οὔτε μιὰ φορὰ πὼς ἡ δουλειά της ἦταν ἐξαντλητική. Πάλευε σιωπηλὴ μὲ τὴ γῆ καὶ μὲ τὴ φύση.

»Ἡ λέξη σ ι ω π ὴ ἐπιβλήθηκε τελικὰ ἐπάνω μου. Σκέφτηκε πὼς μόνο ἕνα δράμα χωρὶς διαλόγους θὰ μποροῦσε νὰ ἀποδώσῃ αὐτὰ τὰ σιωπηλὰ αἰσθήματα τῶν ἀγροτῶν, ποὺ καμιὰ λέξη δὲ στάθηκε ποτὲ ἱκανὴ νὰ τὰ ἐκφράσει. Ἡ χρησιμοποίηση τοῦ διαλόγου δὲ χρειάζεται γιὰ νὰ τραβήξει τὴν προσοχὴ τῶν θεατῶν σ' αὐτὴ τὴν ταινία.

»Θέλησα νὰ δείξω αὐτὸ τὸ εἶδος τῶν ἀγροτῶν. Προσπάθησα νὰ κάνω μιὰ ταινία ποὺ νὰ εἶναι ποίημα τῆς ἀγροτικῆς ζωῆς.

»Στὴν ταινία μου δὲν ὑπάρχουν διάλογοι. Ὅλα τὰ λέει ἡ εἰκόνα. Οἱ εἰκόνες κάθε σκηνῆς, κάθε πλάνου, πρέπει νὰ ἔρχονται σὲ σύγκρουση ἡ μιὰ μὲ τὴν ἄλλη, ὑφαίνοντας ἔτσι τὸ δράμα... Ἔτσι ξαναγύρισα στὴν παλιὰ ἐποχή, τότε ποὺ συζητοῦσαν τὶς διάφορες θεωρίες τοῦ μοντάζ, καὶ τὶς ἀντιμετώπισα μὲ τὸ ἔργο μου. Δὲν εἶμαι σίγουρος πὼς μιὰ τέτοια γραμματικὴ εἶναι ἀπαραίτητη γιὰ νὰ φτιαχτεῖ ἕνα κινηματογραφικὸ ποίημα καὶ δὲν ξέρω ἂν κατάφερα νὰ ἀφομοιώσω τὶς θεωρίες αὐτῆς τῆς γραμματικῆς. Ἡ ταινία μου εἶναι ἕνα πείραμα».

Ναί, πείραμα, ἀλλὰ τί πείραμα! — θὰ μπορούσαμε νὰ ἀπαντήσουμε σ' αὐτὸ τὸν μικροκαμωμένο ἄνθρωπο μὲ τὰ ἴσια, λίγο γκρίζα μαλλιά, ποὺ μᾶς μιλοῦσε μὲ τόση ταπεινοφροσύνη. Μὲ τὸ «Γυμνὸ νησὶ» ὁ ἄνθρωπος αὐτὸς κατατάσσετε ἀνάμεσα στοὺς μεγάλους Ἰάπωνες. Εἶναι ἀδελφὸς τῶν μεγαλυτέρων του Μιζογκούτσι καὶ Κινουγκάζα καὶ τοῦ συγχρόνου του Κουροζάβα. Κατατάσσεται στὶς γραμμιὲς ὅλων τῶν μεγάλων κινηματογραφιστῶν τῆς ἐποχῆς μας.

Ὁ Κανέτο Σίντο δούλεψε πέντε χρόνια τὸ σενάριό του. Δὲ μποροῦσε νὰ τὸ γυρίσει μὲ καμμιὰ ἀπὸ τὶς πέντε μεγάλες ἑταιρίες, ποὺ ἔχουν μονοπωλήσει τὴν ἰαπωνικὴ κινηματογραφικὴ παραγωγή. Τὸ γύρισε μὲ δεκατρεῖς συνεργάτες. Ἀπὸ αὐτοὺς μόνο δύο ἦταν ἐπαγγελματίες ἠθοποιοί. Τὸ «Γυμνὸ νησὶ» εἶναι ἀπὸ τὶς φθηνότερες ταινίες, ποὺ γυρίστηκαν ποτέ. Στοίχισε μόνο πέντε ἑκατομμύρια γιέν, δηλαδὴ λιγότερο ἀπὸ 300 χιλιάδες δραχμές. Ἡ ζωὴ τῶν κινηματογραφιστῶν στὴ διάρκεια τοῦ γυρίσματος ἦταν τὸ ἴδιο σκληρή, ὅπως καὶ ἡ ζωὴ τῶν ἡρώων τῆς ταινίας. Αὐτὸς ὅμως ὁ μικρὸς προϋπολογισμὸς ἔδωσε στὸν Κανέτο Σίντο τὴ δυνατότητα νὰ δουλέψει ἐντελῶς ἀνεξάρτητα, χωρὶς νὰ πειθαρχεῖ σὲ κανένα ἐμπορικὸ πρόσταγμα... Στὴ χειρότερη περίπτωση ἡ ταινία του δὲ θὰ μποροῦσε νὰ προβληθεῖ ἔξω ἀπὸ τὰ πολυάριθμα σινὲ - κλάμπ, ποὺ βρίσκονται τώρα σὲ πλήρη ἀνάπτυξη στὴν Ἰαπωνία.

Αὐτὴ ἡ ἀξέχαστη ταινία ἀκολουθεῖ τὸ ρυθμὸ τῶν ἐποχῶν τοῦ ἔτους. Τὰ βήματά της προχωροῦν ἀργά, προφυλακτικά, τὸ ἕνα μετὰ τὸ ἄλλο, γιὰ ν' ἀνέβουν στὸν ἀπότομο γκρεμό, σὰν τὰ βήματα μιᾶς γυναίκας βαρειὰ φορτωμένης. Ἡ ζωὴ βαραίνει αὐτὴ τὴν οἰκογένεια, σὰν τὸ βάρος τῶν δύο κουβάδων ποὺ τοὺς κουβαλάει αἰώνια στοὺς ὤμους της ἡ γυναίκα, πότε ἄδειους καὶ πότε γεμάτους. Μήπως λοιπὸν ἡ ταινία αὐτὴ μᾶς δίνει τὴν ἐντύπωση πὼς ὁ ἄνθρωπος συντρίβεται πάντα ἀνεπανόρθωτα ἀπὸ τὴ φύση καὶ τὴν κοινωνία; Κάθε ἄλλο! Γιατὶ τὸ θέμα της εἶναι ὁ ἀγώνας, ὁ σιωπηλὸς ἀγώνας.

«Ἔχουμε συνηθίσει, — εἶπε ἀκόμα ὁ Κανέτο Σίντο, — νὰ φαντάζόμαστε τοὺς ἀγρότες συντριμμένους ἀπὸ τὴ φτώχεια τους. Οἱ ἀγρότες ὅμως ποὺ γνώρισα ἐγὼ ἔχουν μεγάλο ἀπόθεμα δύναμης καὶ μαχητικότητας, ἀποκτημένο ἀπὸ τὸν ἀδιάκοπο ἀγώνα τους μὲ τὴ φύση. Μεγάλο μέρος ἀπὸ αὐτὸ τὸ ἀπόθεμα τῆς δύναμης ξαναρίχνεται ἀδιάκοπα στὸν ἀγώνα τους μὲ τὴ γῆ, σ' αὐτὴ τὴ φύση τοῦ ἡλίου καὶ τῶν ἀνέμων».

Ἔτσι, κάθε βῆμα τῆς συντριμμένης γυναίκας εἶναι καὶ ἕνας ἀγώνας... Τὰ δύο παιδιά της ζοῦν πλάϊ της. Τὸ ἕνα πέφτει ξαφνικὰ βαρειὰ ἄρρωστο καθὼς κουβαλάει νερό. Ὁ πατέρας τρέχει στὸ χωριὸ νὰ φωνάξει γιατρό. Ὁ γιατρὸς λείπει. Ὅσπου νὰ γυρίσει, τὸ παιδὶ ἔχει πεθάνει. Ρίχνουν τὸ πτῶμα του σ' ἕνα χαντάκι, στὴν κορφὴ τοῦ νησιοῦ, γιὰ νὰ τὸ κάψουν... Ἡ ταινία τελειώνει μ' ἕναν ἀπότομο λυγμὸ τῆς γυναίκας, ποὺ ἀναποδογυρίζει τοὺς κουβάδες, ξεριζώνει τὰ φρέ-

σκα βλαστάρια τοῦ ρυζιοῦ, μὴ ἀντέχοντας πιὰ στὸν πόνο, ἐπαναστατημένη...

Ὅλα αὐτὰ ἐκφράζονται χωρὶς οὔτε στιγμὴ ὁ σκηνοθέτης νὰ καταφύγει στὸ λόγο, μόνο μὲ τοὺς θορύβους καὶ μ' ἕνα, ξυνατὸ μουσικὸ μοτίβο, ποὺ ἀρχίζει, καὶ πάλι ξαναρχίζει.

Ἐκτὸς ἀπὸ τὴν Ἰαπωνία, καὶ ὅλη ἡ Νοτιοανατολικὴ Ἀσία, ἀπὸ τὸ Μαϊράς, τὴν Ταϊλάνδη, τὸ Νότιο Βιετνάμ, τὴν Ἰνδονησία καὶ τὴ Βιρμανία ὡς τὸ Τόκιο ἐκφράζεται μ' αὐτὴ τὴ βασικὴ ταινία, μία ἀπὸ τὶς μεγαλύτερες ταινίες ποὺ δημιούργησε γιὰ πολλὰ χρόνια ὁ παγκόσμιος κινηματογράφος.

Ἡ νέα αὐτοκρατορία τῆς Οὔφα

Τοῦ ΖΩΡΖ ΣΑΝΤΟΥΛ

Ἀναγνωρίζουμε τὰ σφάλματά μας. Ὁ δρ. Γκαῖμπελς ἦταν καλὸς προφήτης. Κάναμε λάθος ὅταν κοροϊδέψαμε τὸ λόγο ποὺ ἐξεφώνησε τὴν ἄνοιξη τοῦ 1943 στὸ «Y.F.A. Palast am Zoo» Γιὰ νὰ τιμήσει ταυτόχρονα τὴ 10η ἐπέτειο τοῦ χιτλερικοῦ κινηματογράφου καὶ τὴν 25η ἐπέτειο τοῦ κινηματογραφικοῦ τράστ τῆς Οὔφα, ὁ ναζιστὴς ὑπουργὸς τῆς προπαγάνδας εἶχε δηλώσει τότε:

«Θέλω νὰ εὐχαριστήσω πρῶτος τὴν Οὔφα γιὰ τὴ φήμη καὶ τὴ δόξα, ποὺ ἀπέκτησε σὲ ὅλο τὸν κόσμο. Μὲ αὐτὴ τὴν εὐκαιρία παραδίδω ἐξ ὀνόματος τοῦ Φύρερ τὸ παράσημο τοῦ Γερμανικοῦ ἀετοῦ στὸν δρα Χούνγκενμπεργκ... Οἱ σκηνοθέτες Βέϊτ Χάρλαν καὶ Βόλφγκανγκ Λιμπενάϊνερ παίρνουν τὸν τιμητικὸ τίτλο τοῦ καθηγητῆ. Ἐλπίζω πὼς τὸ δεύτερο μισὸ τοῦ αἰώνα τῆς Οὔφα θὰ στεφθεῖ μὲ τὴν ἴδια ἐπιτυχία, ὅπως καὶ τὸ πρῶτο».

Ὕστερα ἀπὸ δυὸ χρόνια τὸ «Y.F.A.Palast am Zoo» κατέρρεε μέσα στὶς φλόγες καὶ ὁ δρ. Γκαῖμπελς αὐτοκτονοῦσε, ἀφοῦ πρῶτα σκότωσε μὲ τὸ ἴδιο του τὸ χέρι τὴ γυναίκα του καὶ τὰ παιδιά του. Οἱ πολιτικοὶ πεθαίνουν, μένουν ὅμως οἱ πάτρωνές τους. Ἔτσι μπόρεσε νὰ ἐκπληρωθεῖ ἡ εὐχὴ τοῦ χιτλερικοῦ ὑπουργοῦ: «Τὸ δεύτερο μισὸ τοῦ αἰώνα τῆς Οὔφα θὰ στεφθεῖ μὲ τὴν ἴδια ἐπιτυχία, ὅπως καὶ τὸ πρῶτο». Αὐτὸ τὸ τρομερὸ τράστ (ἢ, ἀκριβέστερα, τὸ κοντσέρν), ἔχει σχεδὸν ὁλοκληρωτικὰ ἀνοικοδομήσει τὴν αὐτοκρατορία του. Τὸ 4ο Ράϊχ εἶναι γιὰ τὴν Οὔφα ἡ βάση, ἀπὸ ὅπου ξεκινοῦν οἱ πράκτορές της, γιὰ νὰ κατακτήσουν καὶ πάλι τὸν κόσμο. Ἀρχίζουν — φυσικὰ — ἀπὸ τὴ Γαλλία...

Μιὰ μεγαλόπρεπη δεξίωση ὀργανώθηκε στὶς 30 Νοεμβρίου 1959 στὸ ξενοδοχεῖο «Ρίτς», πλατεῖα Βαντόμ, γιὰ νὰ γιορτασθεῖ ἡ ἵδρυση τῆς ἑταιρίας «Οὔφα - Σοφράντις» καὶ ἡ παραμονὴ στὴ Γαλλία τοῦ κ. Ἄρνο Χάουκε. Γιὰ νὰ χαιρετήσει τὸν πρόεδρο - γενικὸ διευθυντὴ τῆς Οὔφα (Βερολῖνο), ὁ κ. Μαρσὲλ Κολὲν - Ρεβάλ (πρόεδρος - διευθυντὴς τῆς «Οὔφα - Σοφράντις»), ὑπενθύμισε μὲ θερμὰ λόγια τὴν ἱστορία αὐτοῦ τοῦ τράστ (τὰ παραθέτω συντομευμένα, ὅπως δημοσιεύθηκαν στὸ περιοδικὸ «Γαλλικὸς κνηματογράφος», Νο 1845, 5 Δεκεμβρίου 1959):

«Ὁ κ. Χάουκε εἶναι νέος καὶ δυναμικὸς ἄνθρωπος. Μπορεῖ νὰ ἀντλεῖ γόνιμα στοιχεῖα ἀπὸ τὶς δοκιμασίες τῶν ἐκκαθαρίσεων καὶ τῶν μεσεγγυήσεων. Ὅλα αὐτὰ τὰ στοιχεῖα κατόρθωσε νὰ τὰ ἑνώσει καὶ νὰ δημιουργήσει ἕνα κινηματογραφικὸ σύνολο μὲ τὸ ὄνομα Οὔφα, ποὺ σημαίνει «Universum Film AG». Τὸ γνωρίζομε αὐτὸ τὸ ὄνομα. Γιὰ πολλὰ χρόνια — ἀπὸ τὸ 1919 ὡς τὸ 1945 — ἦταν τὸ σύμβολο τοῦ γερμανικοῦ κινηματογράφου. Ἡ παλιὰ Οὔφα χρονολογεῖται ἀπὸ τὸ 1917. Εἶχε ἐγκατασταθεῖ στὴ Γαλλία, στὴν ὁδὸ Βολνύ, στὰ 1925, μὲ τὸ ὄνομα A. C. E.».

Αὐτὴ τὴν Εὐρωπαϊκὴ Κινηματογραφικὴ Ἕνωση (A. C. E.), τὴ γνωρίζει πολὺ καλὰ ὁ κ. Μαρσὲλ Κολὲν - Ρεβάλ. Ὅπως γράφουν τὰ «Βιογραφικὰ χρονικὰ τοῦ κινηματογράφου», ἦταν ὑπάλληλός της στὰ 1941 - 1944, στὸ τμῆμα τῆς διαφήμισης. Στὴ διάρκεια τῆς γερμανικῆς κατοχῆς ἡ A.C.E., μὲ τὴν ἐξαρτημένη ἀπὸ αὐτὴν ἑταιρία παραγωγῆς ταινιῶν «Κοντινεντὰλ» καὶ μὲ τὸ δίκτυο τῶν κινηματογραφικῶν αἰθουσῶν ποὺ διέθετε, ἔλεγχε τὸ ἕνα τρίτο περίπου ἀπὸ τὴ γαλλικὴ κινηματογραφικὴ βιομηχανία.

Ἡ ἱστορία τῆς Οὔφα.

Ἡ ἱστορία τῆς Οὔφα ἀπὸ τὸ 1919 ὡς τὸ 1924 ἔχει νὰ μᾶς παρουσιάσει πιὸ σημαντικὰ στοιχεῖα ἀπὸ τὴν ἵδρυση τοῦ γαλλικοῦ παραρτήματός της. Ὁ δυτικογερμανὸς κριτικὸς κ. Φ.Μ. Μπονέ, σὲ ἕνα ἀξιόλογο ἄρθρο του στὸ πρωτοποριακὸ περιοδικὸ «Φίλμ τοῦ 58», Νο 2, μᾶς δίνει συνοπτικὰ ὁρισμένες σχετικὲς πληροφορίες. Τὶς παραθέτουμε:

«Ἡ Οὔφα ἱδρύθηκε στὶς 18 Δεκεμβρίου 1917, μὲ πρωτοβουλία τοῦ στρατηγοῦ Λούντεντορφ. Στὸν ἰσολογισμὸ ποὺ ἔγινε στὶς 14 Φεβρουαρίου 1918, ἀποδείχθηκε πὼς διέθετε κεφάλαια 25 ἑκατομμυρίων μάρκων. Ἀπὸ αὐτὰ τὰ 8 ἑκατομμύρια ἀνῆκαν στὴ γερμανικὴ αὐτοκρατορία. Οἱ σκοποὶ τοῦ στρατηγοῦ Λούντεντορφ, ποὺ τότε ἦταν ἀρχηγὸς τοῦ Γενικοῦ Ἐπιτελείου τοῦ γερμανικοῦ στρατοῦ, φαίνονται καθαρὰ ἀπὸ μιὰ ἐπιστολή, ποὺ ἔστειλε στὶς 4 Αὐγούστου 1917 στὸν ὑπουργὸ τοῦ Πολέμου. Στὴν ἐπιστολὴ αὐτὴ τόνιζε: «Ἐξαιτίας τῆς παράτασης τοῦ πολέμου, εἶναι ἀπαραίτητο νὰ ἐπηρεάσουμε μεθοδικὰ τὶς μάζες τοῦ ἐσωτερικοῦ. Γιὰ τὸ λόγο αὐτό, πρέπει νὰ χρησιμοποιήσουμε συστηματικὰ ὅλα τὰ μέσα προπαγάνδας. Ὡς τώρα οἱ ταινίες μόνο εὐκαιριακὰ ἐπηρέαζαν τὴν κοινὴ γνώμη... Ἀπὸ πρακτικὴ ἄποψη, γιὰ νὰ ἐπηρεάσουμε καὶ τὴν κοινωνία τοῦ χρήματος, ἀρκεῖ νὰ διαθέτουμε τὴν πλειοψηφία, χωρὶς νὰ κατέχουμε ὅλες τὶς μετοχές, μὲ τὸν ὅρο ὅμως πὼς

κανείς δὲν πρέπει νὰ ξέρει πὼς τὸ κράτος εἶναι ἰδιοκτήτης τῶν περισσοτέρων μετοχῶν. Ὅλες τὶς οἰκονομικὲς συναλλαγὲς πρέπει νὰ τὶς ἐμπιστευθοῦμε σὲ μιὰ εἰδικὴ Τράπεζα, ἔμπειρη, μὲ μεγάλη ἐπιρροή, σίγουρη καί, κυρίως, ἀπόλυτα ἀφοσιωμένη στὴν κυβέρνηση». Ἡ Τράπεζα εἶχε διαλεχτεῖ κιόλας ἀπὸ τότε. Ἦταν ἡ «Ντώϋτσε Μπάνκ». Ὁ διοικητής της Ἔουγκεν φὸν Στράους ἔγινε ὁ πρῶτος διευθυντὴς τοῦ Διοικητικοῦ συμβουλίου τῆς Οὒφα.

Μετὰ τὴν κατάρρευση τοῦ 2ου Ράϊχ, τὸ γερμανικὸ κράτος ἀποσύρθηκε καὶ τὶς μετοχὲς τῆς ἑταιρίας τὶς πῆρε ἡ «Ντώϋτσε Μπάνκ». Στὰ 1927 ἡ Οὒφα κόντευε νὰ χρεωκοπήσει. Τότε ὁ Χάνγκενμπεργκ, ὁ ἀρχηγὸς τῶν Γερμανῶν ἐθνικιστῶν (τῆς ὀργάνωσης «Χαλύβδινα κράνη»), ἐκπρόσωπος τῆς βαρειᾶς βιομηχανίας, στὸν τομέα τῶν ἐκδόσεων, τοῦ Τύπου, καὶ τοῦ ραδιοφώνου, ἔγινε διευθυντὴς τῆς Οὒφα. Ἡ «Ντώϋτσε Μπάνκ» διατήρησε τὰ συμφέροντά της στὴν ἐπιχείρηση. Ὁ Χάνγκενμπεργκ διορίστηκε στὰ 1937 σὲ μιὰ καθαρὰ τιμητικὴ θέση ἀπὸ τὸν δρα Γκαῖμπελς. Ἡ «Ντώϋτσε Μπάνκ», τὸ μεγάλο κεφάλαιο καὶ ἡ βαρειὰ βιομηχανία διατήρησαν τὰ συμφέροντά τους στὴν ἑταιρία καὶ ὕστερα ἀπὸ τὴν πραγματοποίηση μιᾶς ἐπιχείρησης, ποὺ τὴν περιγράφει ὡς ἑξῆς ὁ κ. Κολὲν - Ρεβάλ:

«Ἡ Οὒφα, ποὺ ἦταν ἐξάρτημα ἑνὸς μεγάλου ἐκδοτικοῦ οἴκου ἐφημερίδων μὲ τάσεις πρὸς τὴν ἄκρα δεξιά, τοῦ οἴκου «Σὲρλ Βέρλαχ», ποὺ ἀνῆκε στὸν Χάνγκενμπεργκ, ἀκολούθησε καὶ αὐτὴ τὸ βῆμα τοῦ ἐθνικοσοσιαλισμοῦ. Ὅταν ἔφθασαν στὴ Γερμανία οἱ σύμμαχοι, ἡ περιουσία της μπῆκε ὑπὸ μεσεγγύηση καὶ ὅλοι, μὲ μεγαλύτερο ἢ μικρότερο πάθος, προσπάθησαν νὰ ἀνεξαρτοποιηθοῦν. Ἡ «Πράγα φίλμ» ἔγινε τὸ κέντρο τοῦ τσεχικοῦ κινηματογράφου. Ἡ «Βιέννη Φίλμ» ἔδωσε στὴν Αὐστρία τὴ δυνατότητα νὰ ἀποκτήσει κινηματογραφικὴ βιομηχανία. Στὸ Παρίσι. ἡ περιουσία τῆς Οὒφα πέρασε στὸ ἐνεργητικὸ τῆς Γενικῆς κινηματογραφικῆς ἕνωσης (U.G.C.). Στὸ ἀνατολικὸ Βερολῖνο τὰ τεράστια στούντιο τοῦ Νεουμπαμπέλσμπεργκ κλπ., ἀνήκουν σήμερα στὴν ἑταιρία «Ἀγαθὸ τοῦ λαοῦ».

Γιὰ νὰ καταλάβουμε ποιὰ ἦταν ἡ αὐτοκρατορία τῆς Οὒφα στὰ 1943, τὴν ἐποχὴ τῆς 25ης ἐπετείου της, εἶναι καλύτερα νὰ μὴν ἐπιχειρήσουμε νὰ τὸ ποῦμε μὲ λόγια, ἀλλὰ νὰ παραθέσουμε τὸ γραφικὸ πίνακα, ποὺ δημοσίευσα στὰ 1954 στὸ βιβλίο μου «Ὁ κινηματογράφος στὴ διάρκεια τοῦ πολέμου».

Γιὰ νὰ καταλάβουμε ποιὰ ἦταν ἡ αὐτοκρατορία τῆς Οὒφα στὰ 1960, τὴν ἐποχὴ τῆς 42ης ἐπετείου της, εἶναι καλύτερα νὰ παραθέσουμε, σύμφωνα μὲ τὰ στοιχεῖα ποὺ ἔδωσαν οἱ κ.κ. Κολὲν - Ρεβάλ, Ὄττο Χάουκε καὶ Φ.Μ. Μποννέ, ἕναν ἄλλο γραφικὸ πίνακα, καὶ νὰ τὸν συγκρίνουμε μὲ τὸν πρῶτο. Θὰ διαπιστώσουμε ἀμέσως πὼς ἡ αὐτοκρατορία τῆς Οὒφα δὲ ἔχει ἀκόμα ἀποκατασταθεῖ ἀπόλυτα ἔξω ἀπὸ τὸ σύνορα τῆς Ὁμοσπονδιακῆς Γερμανίας, μέσα στὰ σύνορά της ὅμως ἔχει κιόλας σχεδὸν ἀνοικοδομηθεῖ.

Ὅσο γιὰ τὸ ἐξωτερικό, ἀσφαλῶς κανεὶς δὲ φαντάζεται πὼς ἡ Οὒφα ἔχει σκοπὸ νὰ ξαναπάρει στὰ χέρια της τὴ διεύθυνση τῶν πρώην στούντιο τῆς Οὒφα στὸ Ἀνατολικὸ Βερολῖνο ἢ στὴν Πράγα, οὔτε τὸν ἔλεγχο τῶν χιλιάδων κινηματογραφικῶν αἰθουσῶν, ποὺ διέθεσε πρῶτα στὴν Πολωνία, στὴν ΕΣΣΔ καὶ στὴν Ἀνατολικὴ Εὐρώπη. Αὐτὰ τὰ ἀγαθὰ εἶναι ἀπρόσιτα γι' αὐτήν... Ἐκτὸς ἂν γίνει πόλεμος...

Ὁ «ἐλεύθερος κόσμος», ὅμως, παρέχει στὴν Οὒφα πολὺ μεγάλες ἐλπίδες. Ὁ κ. Κολὲν - Ρεβάλ (τῆς «Οὒφα - Σοφράντις») ἐξέφρασε πολὺ χαρακτηριστικὰ αὐτὲς τὶς ἐλπίδες:

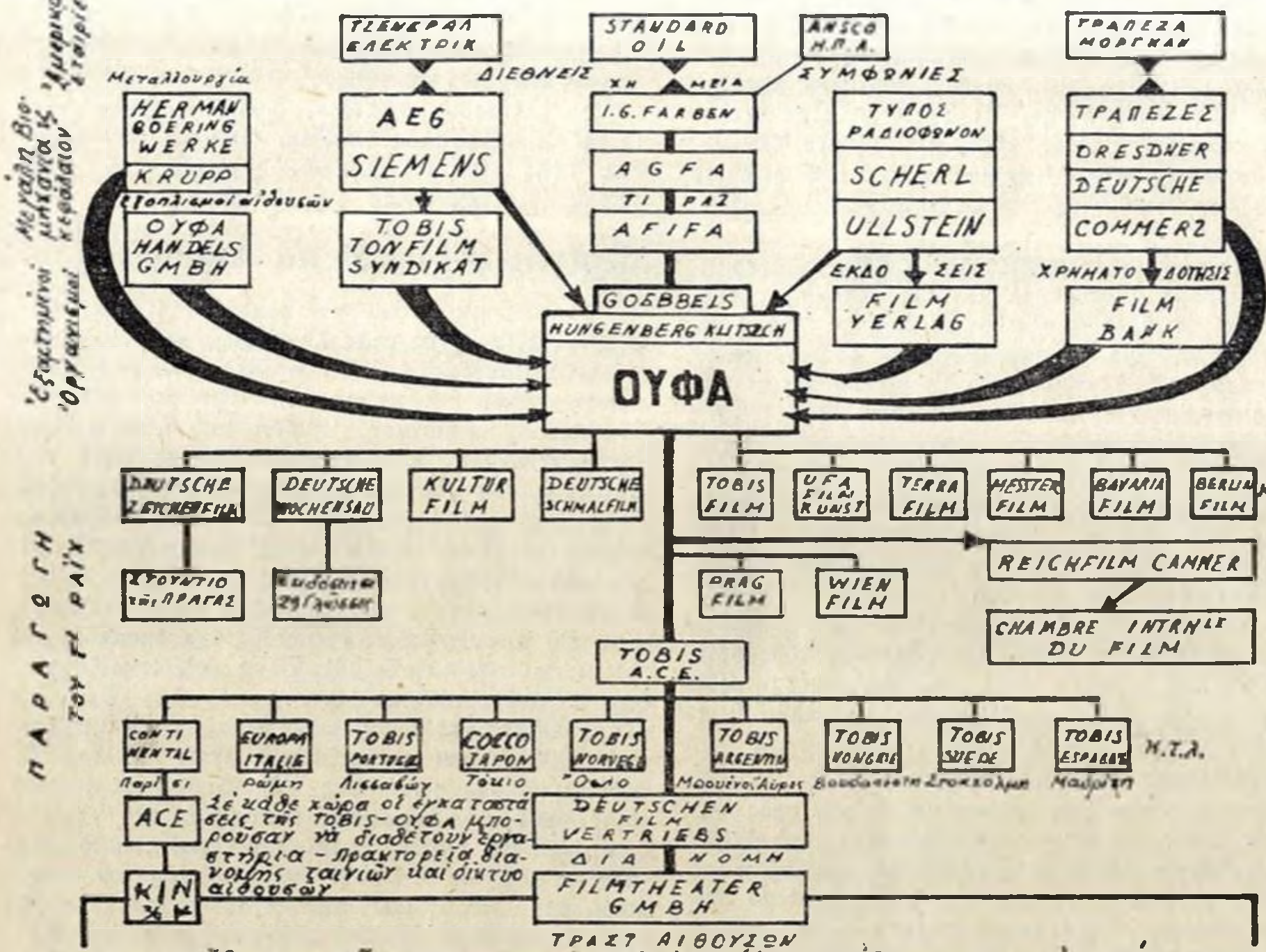
Κάθετη καὶ ὁριζόντια διάρθρωση.

«Τὸ σύστημα αὐτῶν τῶν ἑταιριῶν (Οὒφα) βασίζεται στὶς ἀρχὲς μιᾶς λεγομένης καθέτου οἰκονομικῆς διάρθρωσης. Ὡστόσο μιὰ οἰκονομικὴ διάρθρωση πρέπει νὰ παίρνει ὑπ' ὄψι της καὶ τὴν οἰκονομικὴ κατάσταση. Ἐκεῖνο ποὺ ἦταν κιόλας πραγματικότητα πρὶν ἀπὸ τὸν πόλεμο (καὶ στὴ διάρκεια τοῦ πολέμου — σημ. Σαντούλ), ὅταν ὁ κινηματογράφος βρισκότανε σὲ πλήρη εὐημερία, μπορεῖ νὰ γίνει, ἀκόμα περισσότερο, σήμερα, ποὺ ὁ κινηματογράφος πρέπει νὰ καταβάλλει συνεχεῖς προσπάθειες, γιὰ νὰ διατηρήσει τὴν πελατεία του. Γι' αὐτοὺς τοὺς λόγους ἡ Οὒφα σκοπεύει νὰ ἐδραιώσει τὴν κάθετη διάρθρωσή της, στηρίζοντάς την σὲ μιὰ ὁριζόντια βάση».

Ἡ Οὒφα (μὲ συγχωρεῖτε γιὰ τὸ καλαμπούρι τοῦ 1900) θέλει νὰ ὁριζοντιώσει τὴ Γαλλία. Ἡ κάθετη ὁλοκλήρωσή της (ὅπως δείχνεται ἀπὸ τοὺς γραφικοὺς πίνακες) συνίσταται στὸ νὰ μετατρέψει σὲ καρτὲλ μιὰ βιομηχανία, ἀπὸ τὶς πρῶτες ὕλες ὡς τὸ ἐμπόριο τοῦ παραγόμενου ἐμπορεύματος. Ἔτσι, καὶ σήμερα ὅπως καὶ χτές, ἡ γερμανικὴ Οὒφα (καὶ τὸ τράστ AGFA, ποὺ ἀποτελεῖ παράρτημά της) ἐλέγχει τὶς τεχνικὲς βιομηχανίες (ἐργοστάσια κατασκευῆς ταινιῶν καὶ μηχανημάτων, ἐργαστήρια, ἐξοπλισμὸς αἰθουσῶν καὶ στούντιο κλπ.), τὰ μεγαλύτερα στούντιο τῆς Ὁμοσπονδιακῆς Γερμανίας, τοὺς ἠθοποιούς, τοὺς σκηνοθέτες, τοὺς σεναριογράφους, τοὺς μουσικοὺς κλπ., τὸ μεγαλύτερ μέρος τοῦ ἐμπορίου ταινιῶν καὶ ὅ κινηματογραφικὲς αἰθουσες πολυτελείας. Φυσικὰ ἀπέχει ἀκόμα πολὺ ἀπὸ τὶς 7 χιλιάδες εὐρωπαϊκὲς κινηματογραφικὲς αἴθουσες, ποὺ ἔλεγχε στὴν ὡραία ἐποχὴ τοῦ 1943. Ὡστόσο 55 αἴθουσες - κλειδιὰ εἶναι ἀρκετὲς γιὰ νὰ ἐπιβάλουν τὰ προγράμματα τῆς Οὒφα στὸ μεγαλύτερο μέρος τοῦ γερμανικοῦ κοινοῦ.

Ἡ ὁριζόντια ὁλοκλήρωση συνίσταται στὸ νὰ δημιουργήσει ἡ Οὒφα καὶ ἄλλα κάθετα καρτὲλ σὲ ἄλλες χῶρες, ἔξω ἀπὸ τὴ Δυτικὴ Γερμανία. Μὲ τὴν ἐνσωμάτωση τῆς ἑταιρίας «Σοφράντις», ποὺ ἱδρύθηκε στὰ 1951, ἡ Οὒφα βάζει στὸ χέρι μιὰ ἀπὸ τὶς ὀχτὼ μεγάλες γαλλικὲς ἑταιρίες ἐμπορίου ταινιῶν. Ταυτόχρονα ὅμως γίνεται καὶ παραγωγός.

Σύμφωνα μὲ ἕνα σημείωμα, ποὺ δημοσιεύθηκε στὸ περιοδικὸ «Γαλλικὸς κινηματογράφος», ἡ «Οὒφα - Σοφράντις», σκοπεύει νὰ παρουσιάζει κάθε χρόνο ἕνα πρόγραμμα 12 - 15 ταινιῶν. Ἀπὸ τὶς ταινίες αὐτὲς περισσότερες θὰ εἶναι γαλλικῆς καὶ γερμανικῆς παραγωγῆς διεθνοῦς κλίμακας, καθὼς καὶ παραγωγῆς εὐρωπαϊκῆς συνεργασίας. Ἡ ἑταιρία «Σοφράντις», σὰν αὐτόνομη ἑταιρία, ἔχει κιόλας γυρίσει πολλὲς δικές της ταινίες (χωρὶς καλλιτεχνικὴ ἀξία) καὶ πολλὲς ταινίες σὲ συνεργασία μὲ τὴν «Φράνκο - Λόντον Φίλμ» — καὶ



7.000 αἴθουσες τῆς ΟΥΦΑ στὴν Εὐρώπη (ἐπὶ συνόλου 20-25.000) στὰ 1943

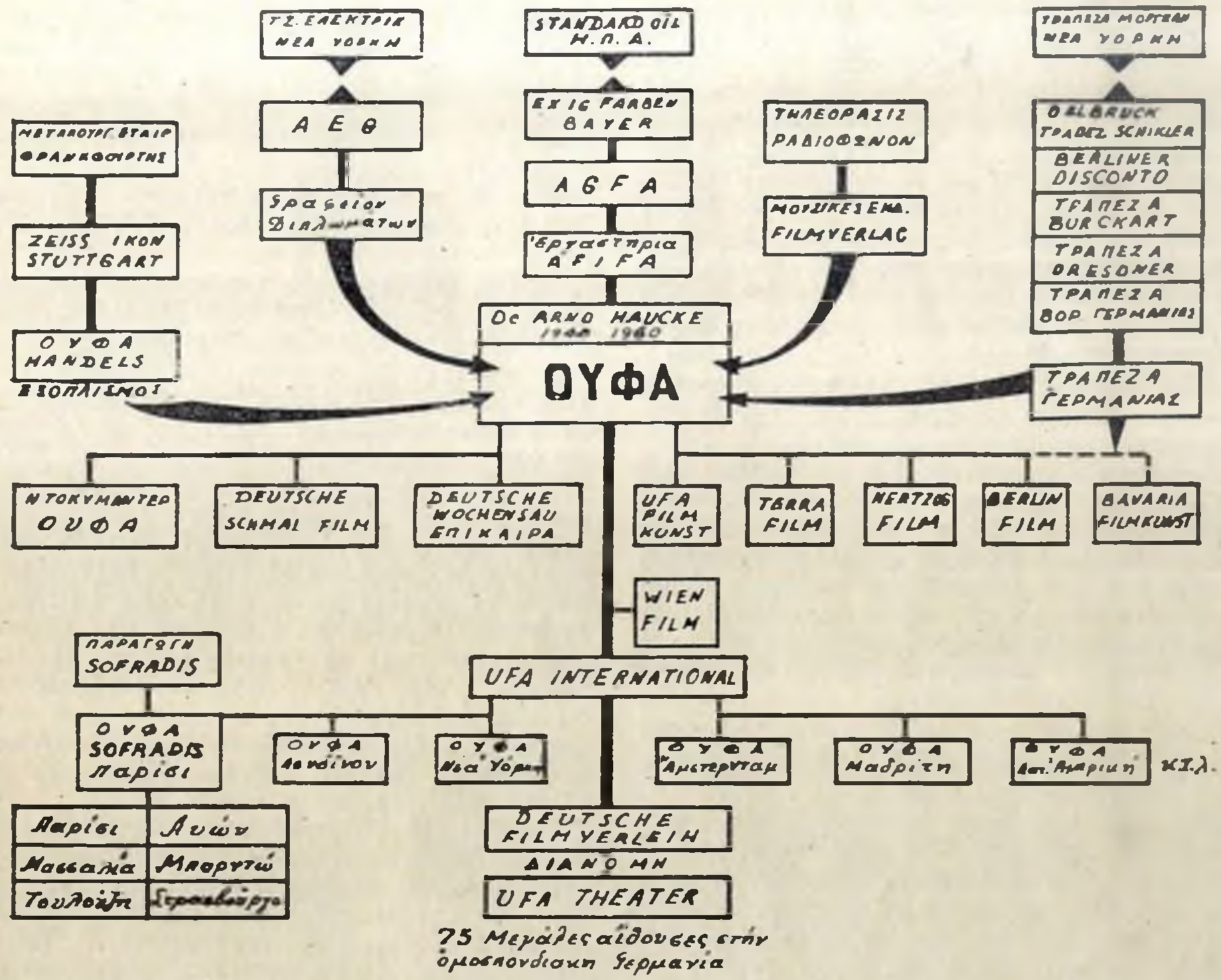
γι' αὐτὴν τὴν ἑταιρία μποροῦμε νὰ ὑποθέσουμε πὼς ἀργὰ ἢ γρήγορα θὰ μπεῖ στὴν τροχιὰ τῆς Οὒφα. Σὰν ἑταιρία ἐμπορίου ταινιῶν, ἡ «Σοφράντις» διαθέτει πρακτορεῖα στὸ Παρίσι, στὴ Λυών, στὴ Μασσαλία, στὸ Στρασβοῦργο, στὴν Τουλὼν καὶ στὴν Τουλούζ, δηλαδὴ σὲ ὅλες τὶς μεγάλες κινηματογραφικὲς περιοχὲς τῆς χώρας. Θὰ ἀποκτήσει ἄραγε μιὰ μέρα καὶ δίκτυο αἰθουσῶν; Τὰ πράγματα δὲν προχωροῦν πάντα τόσο γρήγορα... Μ' ὅλο ποὺ ἡ Οὒφα εἶχε στὸ Παρίσι στούντιο ἀπὸ τὸ 1930, τὸ δίκτυο τῶν αἰθουσῶν της δημιουργήθηκε μόνο ὕστερα ἀπὸ δέκα χρόνια. Σήμερα τὸ δίκτυο αὐτὸ ὀνομάζεται SOGEC καὶ εἶναι ἰδιοκτησία τοῦ κράτους. Ὡστόσο πολλὲς ἐφημερίδες ἔγραψαν πὼς ἡ Οὒφα ἐπιχείρησε νὰ κάνει διαπραγματεύσεις, γιὰ νὰ ἀγοράσει αὐτὴ τὴ ναζιστικὴ περιουσία, ποὺ κατασχέθηκε στὰ 1944.

Μάλιστα, τὸ παρελθὸν τῆς Οὒφας ἀποτελεῖ ἐγγύηση γιὰ τὸ μέλλον της. Στὴ διάρκεια τῆς δεξίωσης, ποὺ ὀργανώθηκε στὸ ξενοδοχεῖο «Ρίτς», ὅπως ἔγραψε ὁ ἀνταποκριτὴς τοῦ περιοδικοῦ «Γαλλικὸς κινηματογράφος», ὁ δρ Ἄρνο Χάουκε «παρατήρησε μὲ χιοῦμορ, στὶς παραμονὲς τῶν συζητήσεων Ἀντενάουερ - Ντὲ Γκώλ, πὼς οἱ κινηματογραφιστὲς δείχνουν τὸ δρόμο στοὺς πολιτικούς». Καὶ πρόσθεσε: «Ἡ συνεργασία μὲ τοὺς Γάλλους φίλους μας θὰ γίνει ἀκόμα πιὸ ἐγκάρδια καὶ θὰ στεφθεῖ μὲ μεγάλη ἐπιτυχία (...) Οἱ νέοι ἑταῖροι ξέρουν πολὺ καλὰ πὼς κάθε βῆμα πρὸς τὰ ἐμπρὸς στὴ συνεργασία ἀνάμεσα στὴ Γαλλία καὶ στὴ Γερμανία εἶναι βῆμα εὐτυχισμένο. Γι' αὐτὸ εἶναι μεγάλη τύχη τὸ γεγονὸς πὼς οἱ καλλιτέχνες καὶ οἱ βιομήχανοι πραγματοποιοῦν κιόλας ἐκεῖνο ποὺ οἱ πολιτικοὶ προσπαθοῦν πάντα νὰ πετύχουν παρὰ τὶς δυσκολίες».

Δὲν εἶναι καθόλου βέβαιο τὸ γεγονὸς πὼς «κάθε βῆμα πρὸς τὰ ἐμπρὸς εἶναι πάντα εὐτυχισμένο». Ὡστόσο ὁ κ. Χάουκε δὲν εἶχε κακὴ μνήμη. Ὅταν ἔκανε αὐτὴ τὴ δήλωση, θὰ θυμόταν ἀσφαλῶς τοὺς λόγους, ποὺ ἐκφωνοῦνταν πρὶν ἀπὸ εἴκοσι χρόνια, ὅταν αὐτὸς ἦταν ἀξιωματικὸς τοῦ τρίτου Ράϊχ καὶ χρησιμοποιοῦσαν πάλι τὴ λέξη «συνεργασία».

«Ἂν ὅλα πραγματοποιηθοῦν ὅπως ἐπιθυμεῖ ὁ κ. Χάουκε, ἡ γαλλικὴ κινηματογραφικὴ βιομηχανία θὰ γίνει σὲ λίγο γερμανική», ἔγραφε στὶς 26 Μαΐου 1960 στὸ «Ἐξπρὲς» ὁ κ. Λενουάρ, ἀφοῦ παρέθεσε πολλὰ ἀποδεικτικὰ στοιχεῖα, ποὺ θὰ τὰ ἀναφέρουμε παρακάτω.

Κάτω ἀπὸ τὶς δημοσιευμένες διαφημιστικὲς φωτογραφίες του, ὁ κ. Ἄρνο Χάουκε ἀποκαλοῦνταν «ὁ ἄνθρωπος - θαῦμα» τοῦ γερμανικοῦ κινηματογράφου. Στὴν μελέτη του ὁ κ. Λενουὰρ δὲ μαγεύτηκε καθόλου ἀπὸ αὐτὸ τὸ σύνθημα. Κατὰ τὴ γνώμη του, ἡ Οὒφα ἀναστήθηκε χάρη «σὲ ἕναν ἡττημένο ἀξιωματικὸ μὲ σκονισμένη στολή, ποὺ μπόρεσε νὰ διαβάσει τοὺς πιὸ περίπλοκους καὶ ἀηδεῖς λογαριασμοὺς μὲ τὸν ἴδιο ἐνθουσιασμὸ ποὺ διαβάζουν ἄλλοι τὰ ἀστυνομικὰ μυθιστορήμα-



τα». Εἰσχωρώντας στοὺς πιὸ κρυφοὺς τροχοὺς τοῦ γιγάντειου, διαλυμένου ἀπὸ τὶς ἀρχές, κινηματογραφικοῦ καρτέλ, ὁ Ἄρνο Χάουκε κατόρθωσε νὰ μάθει μὲ ποιὸ τρόπο μπορεῖ νὰ ἀποκαταστήσει τὸ μηχανισμὸ τῆς Οὒφα.

Ἡ «Ντώϋτσε Μπάνκ».

Ὁ κ. Λενουὰρ ἐξήγησε πολὺ καλὰ πῶς ἐκτελέσθηκε ἕνα τέλειο ἔγκλημα, ἀλλὰ μίλησε λιγότερο γιὰ ἐκείνους ποὺ ἐπωφελήθηκαν ἀπὸ αὐτὸ τὸ ἔγκλημα. Ὁ Ἄρνο Χάουκε δὲ βρῆκε στὶς τσέπες τῆς σκονισμένης στολῆς του τὰ δέκα ἑκατομμύρια μάρκα (12 δισεκατομμύρια παλιὰ φράγκα), ποὺ ξοδεύει κάθε χρόνο ἡ νέα Οὒφα. Ἔδρασε σὰν πράκτορας γιὰ λογαριασμὸ μιᾶς πολὺ μεγάλης Τράπεζας, ὅπως ἀπέδειξε τὸ ἀξιόλογο ἄρθρο τοῦ κ. Φ. Μ. Μπωννέ (τὸ ἀναφέραμε παραπάνω):

«Ἡ Οὒφα ἀναγεννήθηκε πραγματικὰ ἀπὸ τὶς στάχτες της τὸ 1953, ὅταν πουλήθηκε τὸ δίκτυο τῶν αἰθουσῶν «UFA THEATER AG». Ἡ δημάδα ποὺ πρόσφερε τὴ μεγαλύτερη τιμὴ ἦταν ἡ «Gloria CCC». Ὡστόσο ἡ ἐπιτροπὴ διάλυσης προτίμησε νὰ δώσει τὸ δίκτυο στὸ μετοχικὸ κονσόρτιουμ, ποὺ ἵδρυσε ἡ «Ντώϋτσε Μπάνκ». Ἡ «Ντώϋτσε Μπάνκ», ἔγινε ἐπίσης μέτοχος καὶ στὴν ἑταιρία «Μπαβάρια Φίλμ - Κούνστ» τοῦ Μονάχου».

Ἡ νέα Οὒφα διευθύνεται ἀπὸ ἕνα συμβούλιο ἀποτελούμενο ἀπὸ 14 μέλη, ἄτομα ἢ ἑταιρίες. Ἀπὸ τὶς ἑταιρίες - μέλη τοῦ συμβουλίου ἡ «Berliner Disconto Bank», ἡ «Norddeutschebank» τοῦ Ἀμβούργου, ἡ «Banque Burkhart» τοῦ Ἔσσεν καὶ ἡ Τράπεζα «Delbruch Ichickeler and Co» εἶναι λίγο - πολὺ ἄμεσα παρατήματα τῆς «Ντώϋτσε Μπὰνκ» καὶ ἡ «Bank Fur Handel und Industrie» συνδέεται μὲ τὴν «Dresdner Bank», ποὺ κι αὐτὴ ἐνδιαφέρεται ἀπὸ τὸ 1918 γιὰ τὴν Οὒφα.

Οἱ ἄλλες ἑταιρίες - μέλη τοῦ διοικητικοῦ συμβουλίου τῆς Οὒφα εἶναι: ἡ μεγάλη ἠλεκτρικὴ ἑταιρία AEG (ποὺ συνδέεται μὲ τὴ Τζένεραλ Ἐλέκτρικ τῆς Νέας Ὑόρκης), ἡ ἑταιρία ὀπτικῶν εἰδῶν «Zeiss Ikon» τῆς Στουτγάρδης καὶ ἡ AGFA (βιομηχανία κατασκευῆς κινηματογραφικῶν ταινιῶν), ποὺ μετέχει στὸ χημικὸ τράστ «IG Farben». Ὅλες αὐτὲς συνδέονται μὲ τὴν «Ντώϋτσε Μπὰνκ» καὶ μετέχουν ἀπὸ τὸ 1918 στὸ συμβούλιο τῆς Οὒφα.

Αὐτὲς οἱ μεγάλες ἑταιρίες ἀντιπροσωπεύονται ἀπὸ ἀνθρώπους ἐμπιστοσύνης, ὅπως εἶναι ὁ Δρ Ρόμπερτ Πφερντμένγκες (τῆς «Bangue Salomon Oppenheim»), ποὺ εἶναι μέλος τοῦ Κοινοβουλίου, πρόεδρος τῆς Ὁμοσπονδίας ὁμοσπονδιακῶν ἰδιωτικῶν Τραπεζῶν, φίλος καὶ οἰκονομικὸς σύμβουλος τοῦ καγκελλαρίου Ἀντενάουερ. Αὐτὰ τὰ γεγονότα ἀναλύονται λεπτομερειακὰ ἀπὸ τὸν κ. Μπωννὲ καὶ τοῦ ἐπιτρέπουν νὰ καταλήξει στὸ συμπέρασμα:

«Ἔτσι οἱ μεγάλες Τράπεζες καὶ ἡ μεγάλη βιομηχανία βρίσκονται πίσω ἀπὸ τὴ νέα Οὒφα. Ἡ συσσώρευση τῶν οἰκονομικῶν ἐξουσιῶν στὰ χέρια τῆς «Ντώϋτσε Μπάνκ» καὶ τοῦ διοικητῆ της Χέρμαν Τζότζεφ Ἄμπς εἶναι τόσο μεγάλη, ὥστε τῆς ἔδωσε τὴ δυνατότητα νὰ μετατρέψει σὲ καρτὲλ τὶς βιομηχανίες καὶ τὰ πιστωτικὰ ἱδρύματα. Ἔτσι ἡ «Ντώϋτσε Μπάνκ» καὶ τὸ μεγαλύτερο μέρος τῆς βαρειᾶς γερμανικῆς βιομηχανίας, μὲ τὶς ἀπεριόριστες χρηματικὲς τους δυνατότητες, βρίσκονται (αὐτὸ εἶναι τὸ μυστικὸ κόλπο) πίσω ἀπὸ τὰ δυὸ μεγάλα κοντσέρν τῆς γερμανικῆς βιομηχανίας ταινιῶν...».

«Σὲ σύγκριση μὲ τοὺς ἄλλους βιομηχανικοὺς τομεῖς —, καταλήγει ὁ κ. Μπωννέ —, οἱ ἀριθμοὶ τοῦ κύκλου ἐργασιῶν τῆς γερμανικῆς κινηματογραφικῆς βιομηχανίας εἶναι ἐλάχιστοι. Πρέπει, λοιπόν, νὰ ὑποθέσουμε πὼς οἱ νέοι κύριοι τῆς Οὒφα βλέπουν τὶς κινηματογραφικὲς ταινίες (ὅπως ἄλλοτε ὁ στρατάρχης τῆς αὐτοκρατορίας, ὁ ἀρχηγὸς τοῦ γερμανικοῦ ἐθνικιστικοῦ κόμματος καὶ ὁ ὑπουργὸς τῆς ναζιστικῆς προπαγάνδας) σὰν ἕνα μέσο γιὰ νὰ στρέψουν πρὸς τὴν ἐπιθυμητὴ κατεύθυνση τὴ διαμόρφωση τῆς κοινῆς γνώμης στὶς πλατειὲς λαϊκὲς μάζες».

Ὅταν τὸ περιοδικὸ «Φίλμ τοῦ 58», δημοσίευσε αὐτὴ τὴ μελέτη, ἡ ἐπιχείρηση τῆς προπαγάνδας μὲ τὶς ταινίες ἀφοροῦσε ἀκόμα μόνο τὴν Ὁμοσπονδιακὴ Γερμανία. Αὐτὸ τὸ μεγάλο σχέδιο ξαπλώνεται σήμερα σὲ ὅλη τὴ Λατινικὴ Ἀμερικὴ (ὅπου οἱ ἀντιπρόσωποι τοῦ γερμανικοῦ κινηματογράφου ἀναπτύσσουν μεγάλη δραστηριότητα), στὶς Ἡνωμένες Πολιτεῖες, στὴ Μεγάλη Βρεταννία, καί, κυρίως, στὴν Εὐρώπη τῶν Ἕξη (ὅπου δὲν ἔχουν μόνο οἱ γερμανικὲς φρουρὲς προνομιακὲς θέσεις).

Ἀφοῦ οἱ «νέοι» κύριοι τῆς Οὒφα εἶναι οὐσιαστικὰ οἱ ἴδιοι οἱ παλιοί, τὸ παρελθὸν τῆς ἑταιρίας μᾶς ἐπιτρέπει νὰ προβλέψουμε καὶ τὸ μέλλον της. Ἡ ἑταιρία αὐτὴ πρόκειται, λοιπόν, νὰ δημιουργήσει στὴν Γαλλία καὶ στὶς ἄλλες χῶρες ταινίες ἄμεσης προπαγάνδας; Αὐτὸ δὲν εἶναι ὑποχρεωτικό. Στὸ παρελθόν, ἡ ἑταιρία «Τόμπις», καὶ ὕστερα ἡ «Κοντινεντὰλ», σὲ ἐξαιρετικὲς μόνο περιπτώσεις ἀκολούθησαν αὐτὸ τὸ δρόμο. Σὲ δρισμένες περιπτώσεις μάλιστα δὲν πεφριφρόνησαν καὶ τὴν ποιότητα. Ὡστόσο εἰδικεύθηκαν κυρίως στὸν ἐλαφρό, διασκεδαστικὸ κινηματογράφο...

«*Μόνο ἐλαφρὲς καὶ ἀνόητες ταινίες*».

Ὁ Βέϊτ Χάρλαν, ποὺ παρασημοφορήθηκε ἀπὸ τὸν Γκαῖμπελς, γιὰ τὴν 25η ἐπέτειο τῆς Οὒφα, ξανάρχισε ἀπὸ τὸ 1950 τὸ ἐπάγγελμα τοῦ σκηνοθέτη. Ξανάπιασε στὸν «Κατάσκοπο τοῦ Τόκιο» τὰ παλιά του ἀντικομμουνιστικὰ θέματα, ἡ ταινία του ὅμως «Τὸ τρίτο φύλο» δὲν κάνει προπαγάνδα, ἢ μᾶλλον κάνει προπαγάνδα παιδεραστίας.

Ὅσο γιὰ τὸν Βόλφγκανγκ Λιμπενάϊνερ, ποὺ ὀνομάστηκε ταυτόχρονα μὲ τὸν Χάρλαν καθηγητὴς honoris causa, ἦταν στὰ 1942 - 1945 διευθυντὴς παραγωγῆς τῆς Οὒφα. Ξανάρχισε τὴ δράση του στὰ 1947. Σ' αὐτὸν ὀφείλεται μιὰ ἀπὸ τὶς μεγαλύτερες γερμανικὲς ἐπιτυχίες στὸ ἐξωτερικὸ — ἡ ταινία «Ἡ οἰκογένεια Τράπ». Κι αὐτὴ δὲν εἶναι ταινία ἄμεσης προπαγάνδας, ἢ μᾶλλον εἶναι προπαγάνδα ἠλιθιότητας...

Ἄλλωστε δὲν ὑπάρχει τίποτα πιὸ ἀνώδυνο ἀπὸ τὸ πρόγραμμα τῆς Οὒφα - Σοφράντις» γιὰ τὸ 1960, στὸν τομέα ποὺ ἀφορᾶ τὸ πλατὺ κοινό: «Φωτιὰ μέσα στὶς στάχτες», «Ὁ ἔρωτας κατεβαίνει ἀπὸ τὸν οὐρανό», «Φρίκ - φρὰκ μὲ βαντέλες», «Ὅλοι μποροῦν νὰ μὲ σκοτώσουν», «Λιάνα τὰ ἀγριολούλουδο», «Γκοτζιλλά», «Ἡ ἄσπρη θεά», «Αὐτὸ τὸ ἱερὸ χαμίνι» κλπ.

Πρὶν κὼτσκτονήσει, ὁ δρ Γκαῖμπελς, δὲ σκέφτηκε νὰ καταστρέψει τὸ ἰδιαίτερο ἡμερολόγιό του, ποὺ βρέθηκε καὶ δημοσιεύθηκε ἀργότερα. Στὶς ἀρχὲς τοῦ 1942, ὁ Γκρεβέντ, ποὺ διηύθυνε τὴν «Κοντινεντάλ» στὸ Παρίσι, τοῦ παρουσίασε τὴ «Φανταστικὴ συμφωνία». Ἦταν μιὰ ταινία ἀπὸ τὴ ζωὴ τοῦ Μπερλιόζ, μὲ σκηνοθέτη τὸν Κριστιὰν - Ζάκ, ποὺ εἶχε γνωρίσει μεγάλη ἐπιτυχία στὸ Παρίσι καὶ ξεπερνοῦσε τὴ συνηθισμένη τότε καλλιτεχνικὴ στάθμη. Ὁ Γκρεβέντ περίμενε πὼς θὰ δεχθεῖ συγχαρητήρια ἀπὸ τὸν Γκαῖμπελς. Ἀντίθετα, ὁ Γκαῖμπελς τὸν ἐπέπληξε ἄγρια καὶ ἔγραψε ὕστερα μὲ μανία στὸ ἡμερολόγιό του: «Εἶμαι ἔξω φρενῶν γιατὶ τὰ γραφεῖα μας στὸ Παρίσι δείχνουν στοὺς Γάλλους πῶς νὰ παρουσιάζουν τὸν ἐθνικισμὸ στὶς ταινίες τους. Οἱ Γάλλοι δὲν πρέπει νὰ παράγουν παρὰ μόνο ἐλαφρὲς ταινίες καί, ἂν εἶναι δυνατόν, ἀνόητες. Νομίζω πὼς οἱ Γάλλοι πρέπει νὰ περιοριστοῦν σ' αὐτό».

Αὐτὲς οἱ ὁδηγίες ἀκολουθοῦνται κατὰ γράμμα, ἀπὸ τὸ 1946, ἀπὸ τὰ στούντιο τῆς Μπόν, τοῦ Μονάχου, καὶ τοῦ Ἀμβούργου. Μέσα στὴν τεράστια παραγωγὴ τῆς Ὁμοσπονδιακῆς Γερμανίας (πάνω ἀπὸ ἑκατὸ ταινίες τὸ χρόνο), πόσες ταινίες μπορεῖ νὰ πεῖ κανεὶς πὼς δὲν εἶναι ἐλαφρές, κενὲς καὶ ὅσο τὸ δυνατὸ πιὸ ἠλίθιες; Ἐκτὸς ἀπὸ σπάνιες ἐξαιρέσεις, ὁ γερμανικὸς κινηματογράφος συνεχίζει, μὲ τοὺς ἴδιους ἀνθρώπους ποὺ χρησιμοποιοῦσε στὰ 1930 ἢ στὰ 1940, νὰ δημιουργεῖ μαζικὰ ταινίες - ὄπιο, ὅπως ἀκριβῶς οἱ περισσότερες ταινίες τῆς Οὒφα τὴν ἐποχὴ τοῦ Χάνγκενμπεργκ ἢ τοῦ Γκαῖμπελς.

Ἑφτακόσια πενήντα ἑκατομμύρια εἰσιτήρια πουλήθηκαν στὴν Ὁμοσπονδιακὴ Γερμανία γιὰ ἕνα χρόνο. Μόνο στὴ Γαλλία πουλήθηκαν τριακόσια πενήντα ἑκατομμύρια εἰσιτήρια. Ὁ κύκλος ἐργασιῶν τῆς Οὒφα στὴ Γαλλία ἔφτασε σὲ 12 δισεκατομμύρια φράγκα, ἐνῶ ὁ κύκλος ἐργασιῶν ὅλου τοῦ γαλλικοῦ κινηματογράφου δὲν ξεπέρασε τὰ 60 δισεκατομμύρια... Τὸ βιομηχανικὸ καὶ χρηματικὸ βάρος αὐτοῦ τοῦ γιγάντειου καρτὲλ εἶναι ἀξιόλογο.

Τί νὰ κάνει ὁ γαλλικὸς κινηματογράφος μπροστὰ σ' αὐτὸ τὸ δράκοντα; Θέτομε καὶ ἐμεῖς, μαζὶ μὲ τὸν κ. Δενουάρ, τὸ ἐρώτημα. Ὅπως φαίνεται, ὡς τώρα οἱ δημόσιες ἀρχὲς κοίταξαν μᾶλλον μὲ συμπάθεια παρὰ μὲ δυσπιστία τὴν ἐπίσημη ἐγκατάσταση τῆς Οὒφα στὴ Γαλλία, μέσα στὰ πλαίσια μιᾶς «εὐρωπαϊκῆς» πολιτικῆς. Αὐτὸ ἀποδείχνεται ἀπὸ τὸν κατάλογο, τῶν προσωπικοτήτων, ποὺ πῆραν τὸν περασμένο Νοέμβριο τὸ δρόμο γιὰ τὸ ξενοδοχεῖο «Ρίτς», γιὰ νὰ τιμήσουν τὸν κ. Χάουκε, ἢ μᾶλλον γιὰ νὰ τιμήσουν τὴ «Ντώϋτσε Μπάνκ» καὶ τοὺς βιομηχανικοὺς ἢ χρηματικοὺς πάτρωνές της.

Ὡστόσο ἀπὸ τοὺς συνδαιτυμόνες τοῦ ξενοδο-

χείου «Ρίτς» οἱ καλύτερα πληροφορημένοι δὲν εἶχαν αὐταπάτες σχετικὰ μὲ τὴν «δύναμη» τοῦ γενικοῦ διευθυντῆ της. Στὰ μέλη τοῦ περυσινοῦ Μαΐου, ὁ κ. Λενουὰρ δὲ θὰ εἶχε συγκεντρώσει τὴ μελέτη, ποὺ δημοσίευσε στὸ «Ἐξπρές», γιὰ τὸν «ἄνθρωπο - θαῦμα», ἂν εἶχε παραβρεθεῖ στὸ φεστιβὰλ τῶν Καννῶν. Τότε οἱ γερμανοὶ δημοσιογράφοι ἐπανελάμβαναν πὼς οἱ μέρες τοῦ Ἄρνο Χάουκε ἦταν μετρημένες.

Ὡστόσο ἀπὸ τὴ Βενετία, στὶς ἀρχὲς ἑνὸς ἄλλου φεστιβάλ, ξέσπασαν σὰν κεραυνὸς οἱ εἰδήσεις, ποὺ σνώψισε τὸ περιοδικὸ «Γαλλικὸς κινηματογράφος» (27 Αὐγούστου 1960):

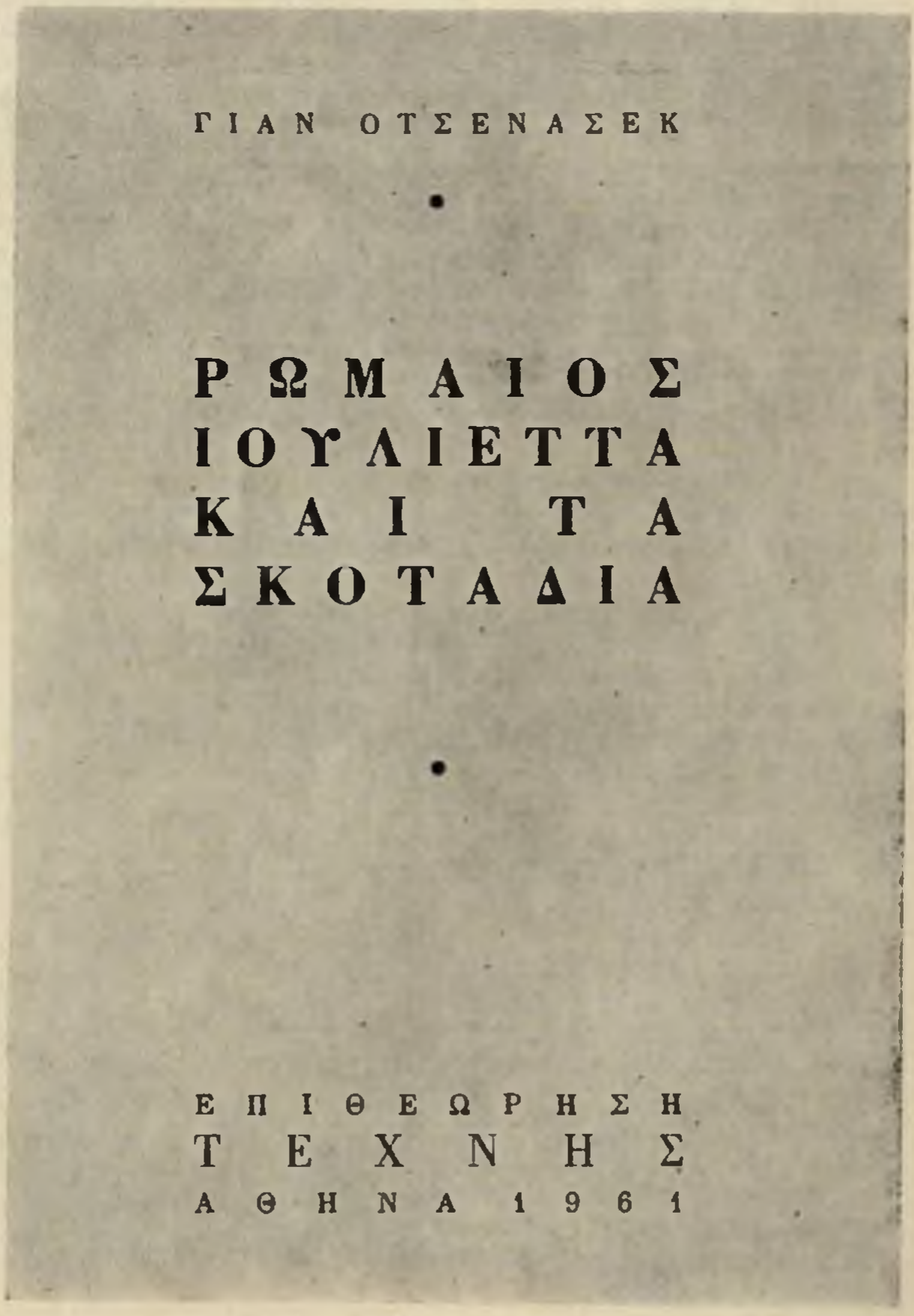
Οἱ ἀνώτερες ἀρχὲς τοῦ Οὔφα ἔκαναν γνωστό, μὲ πολὺ ξερὰ ἀνακοινωθέντα, ὅτι «ὁ κ. Ἄρνο Χάουκε δὲ θὰ ἐπανέλθει στὴ θέση τοῦ διευθυντῆ. Ὑπενθυμίζουμε πὼς οἱ μετοχὲς τῆς Οὔφα ἀνήκουν κατὰ 50% στὴ «Ντώϋτσε Μπάνκ» καὶ σὲ ἕνα κονσόρτιουμ γερμανικῶν Τραπεζῶν, κατὰ 25% στὴ χημικὴ ἑταιρία AGFA καὶ κατὰ 25% στὶς δμάδες AEG (ἠλεκτρικὴ ἑταιρία) καὶ Zeiss (ἑταιρία ὀπτικῶν εἰδῶν). Ὁ τελευταῖος ἰσολογισμὸς ἀπεκάλυψε ἔλλειμμα 5,3 ἑκατομμυρίων μάρκων σὲ συνολικὸ κεφάλαιο 20 ἑκατομμυρίων. Ἡ ἀπώλεια τοῦ ἑνὸς τετάρτου τοῦ κεφαλαίου ἀποδίδεται στὸ τμῆμα παραγωγῆς τῆς ἑταιρίας καὶ μόνο ὡς ἕνα βαθμὸ στὸ δίκτυο τῶν αἰθουσῶν. Δὲν ἀποκλείεται νὰ γίνει συγχώνευση τῆς Οὔφα μὲ τὴν ἑταιρία «Μπαβάρια», ποὺ οἱ μέτοχοί της εἶναι οἱ ἴδιοι μὲ τοὺς μετόχους τῆς Οὔφα».

Ἡ ἀναδιοργάνωση τῆς Οὔφα ἀπὸ τὴ «Ντώϋτσε Μπάνκ», ὁδήγησε στὸν παραμερισμὸ τοῦ «ἀνθρώπου - θαύματος». Μιὰ ἀπὸ τὶς κακὲς ἐπιχειρήσεις, ποὺ ἀποδίδουν στὸν Χάουκε εἶναι καὶ ἡ ἀγορὰ τῆς γαλλικῆς ἑταιρίας «Σοφράντις». Αὐτὸ ὅμως δὲν σημαίνει πὼς τὸ μεγάλο γερμανικὸ κεφάλαιο σκέφτεται νὰ ἐγκαταλείψει τὶς θέσεις του στὴ Γαλλία. Ἡ Οὔφα ἔχει κιόλας ἐξασφαλίσει τὴν ἀγορὰ πολλῶν ταινιῶν καὶ ἐντείνει ἀδιάκοπα τὴ δράση της... Ἡ ἀναδιοργάνωσή της συνεχίζεται μὲ πυρετώδη ρυθμό. Ἡ Οὔφα ἀπορροφᾶ διαρκῶς καὶ νέες ἑταιρίες καὶ ἑτοιμάζεται νὰ ἐξακολουθήσει πάνοπλη σὲ διεθνῆ κλίμακα τὴν κατακτητικὴ πολιτική της.

Μετάφρ. ΔΙΟΝΥΣΙΑΣ ΜΠΙΤΖΙΛΕΚΗ

«Μὰ ἂν πρέπει νὰ σᾶς δώσω ἔτσι μιὰ συμβουλὴ πῶς νὰ ὀργανώσετε τὶς ὀνειροπολήσεις σας, σᾶς λέω ν' ἀρχίσετε μὲ τὸ διάβασμα τοῦ «Ρωμαῖος, Ἰουλιέττα καὶ τὰ Σκοτάδια»... Μπορεῖ ὕστερ' ἀπ' αὐτό, κλείνοντας τὸ βιβλίο, νὰ βρεῖτε μόνο μέσα σας ἐκεῖνο ἐκεῖ τὸ ἀντιβούϊσμα ἀπὸ τὰ μεγάλα ἔργα, ἐκεῖνο ἐκεῖ τὸ συνεχούμερο τραγούδι, ὅ,τι δηλαδὴ γυρεύουμε ἀπὸ τοὺς ἀνθρώπους ποὺ γράφουν, νὰ κάνουν νὰ γεννηθεῖ μέσα μας. Καλὸ βιβλίο εἶναι ἐκεῖνο ποὺ ἀφοῦ τὸ διαβάσουμε μᾶς κάνει νὰ ὀνειροπολοῦμε πολὺ καιρὸ καὶ ποὺ ξαναγυρνοῦμε σ' αὐτὸ μὲ τὴ σκέψη μας. Γράφω ἐτοῦτο τὸ πρᾶγμα μὲ τὸ πρῶτο διάβασμα τοῦ δεύτερου μυθιστορήματος τοῦ Ὀτσενάσεκ. Κι ὅσο γιὰ μένα, πιστεύω πὼς δὲ θὰ μ' ἐγκαταλείψει πολὺ γρήγορα».

ΑΡΑΓΚΟΝ



Ἡ Ἑλλάδα στὴ 2α Διεθνῆ Ἔκθεση τῶν γιατρῶν - καλλιτεχνῶν τοῦ Τουρίνου τῆς Ἰταλίας

ΤΟΥΡΙΝΟ.—Μέσα στὰ πλαίσια τοῦ ἑορτασμοῦ τῆς Ἑκατονταετηρίδας ἀπὸ τῆς Ἑνωσης τῆς Ἰταλίας, ὀργανώθηκε καὶ φέτος στὸ Τουρῖνο, τὴν πρώτη πρωτεύουσα τῆς Ἰταλίας, ἀπὸ 2 – 13 Ἰουνίου 1961 ἡ 2η Διεθνὴς Ἔκθεση γιατρῶν - καλλιτεχνῶν στὸ Μέγαρο τῶν Ἐκθέσεων, ποὺ βρίσκεται στὸ πάρκο Βαλεντῖνο.

Ἡ Ἑλλάδα ἀντιπροσωπεύθηκε μὲ ὀκτὼ γιατροὺς – ζωγράφους καὶ ἕνα γιατρὸ - γλύπτη. Οἱ γιατροὶ - ζωγράφοι εἶναι οἱ: Δημ. Ἀρχιγένης, Κ. Ἀθανασιάδης, Ε. Βαρδάνης, Ἰ. Γκιώνης, Ε. Λεκκός, Α. Φιντικάκης, Ἰ. Φρονιμόπουλος καὶ Οὐρ. Ραγκαβῆ. Ὁ γιατρὸς - γλύπτης εἶναι ὁ Τ. Πέρρας. Οἱ Ἕλληνες γιατροὶ καλλιτέχνες ἀντιπροσωπεύτηκαν μὲ εἴκοσι τέσσερις πίνακες ζωγραφικῆς καὶ τρία γλυπτά.

Τὸ ἑλληνικὸ περίπτερο ξεχώριζε ἀπὸ τὰ ἄλλα περίπτερα. Ἀπὸ ἄποψη ἐμφάνισης καὶ ὄγκους κατεῖχε τὴν τέταρτη θέση. Τὴν πρώτη κατεῖχε ἡ Ἱσπανία, τὴ δεύτερη ἡ Ἰταλία, τὴν τρίτη ἡ Ἑλβετία, τὴν τέταρτη ἡ Ἑλλάδα καὶ ἀκολουθοῦσαν μὲ τὴ σειρὰ ἡ Ἀγγλία, τὸ Βέλγιο, ἡ Αὐστρία, ἡ Γερμανία, ἡ Γαλλία, τὸ Ἰσραὴλ καὶ ὁ Καναδᾶς.

Στὸ ἑλληνικὸ περίπτερο ὁ καρδιολόγος Δημ. Ἀρχιγένης παρουσίασε τοὺς ἐξαιρετικοὺς σουρρεαλιστικοὺς πίνακές του (λάδι), ποὺ ἀνήκουν σ' ἕνα δικό του συμβολικὸ κλῖμα. Ὁ δερματολόγος Κ. Ἀθανασιάδης τοὺς πίνακές του, ὡραῖα τοπία καμωμένα ἀπὸ χρωματιστὰ κομματάκια δέρμα. Ὁ γυναικολόγος - μαιευτήρας Ἐ. Βαρδάνης, ὡραῖα τοπία τῆς Νάξου. Ὁ μαιευτήρας - γυναικολόγος Ἰ. Γκιώνης καὶ ὁ μικροβιολόγος Ἀ. Φιντικάκης, ποικιλία θεμάτων. Ὁ χειρουργὸς Ε. Λεκκός, γαλάζια ὀνειρώδη τοπία. Ἡ ὀφθαλμολόγος κ. Οὐρ. Ραγκαβῆ, ἀφηρημένους πίνακες καὶ ὁ ὀφθαλμολόγος Ἰ. Φρονιμόπουλος, κάτασπρα τοπία. Τέλος ὁ χειρουργὸς Τ. Πέρρας, δύο μαρμάρινα γλυπτὰ καὶ ἕνα ὀρειχάλκινο.

Ἀνάμεσα στὰ ἔργα ποὺ διακρίθηκαν συγκαταλέγονται καὶ τρία ἑλληνικὰ ἔργα: Ὁ σουρρεαλιστικὸς πίνακας «Τὸ Ἀνεξερεύνητον» τοῦ καρδιολόγου Δημ. Ἀρχιγένη, ὁ ἀφηρημένος πίνακας «Σύνθεση» τῆς ὀφθαλμιάτρου Οὐρ. Ραγκαβῆ καὶ τὸ γλυπτὸ ἀπὸ μάρμαρο τῆς Πάρου, προτομή, «Ἡ Μητέρα» τοῦ χειρούργου Τ. Πέρρα. Οἱ φωτογραφίες τῶν ἔργων αὐτῶν στολίζουν τὸν πανηγυρικὸ κατάλογο τῆς Ἔκθεσης. Στοὺς γιατροὺς - καλλιτέχνες ποὺ πῆραν μέρος ἀπονεμήθηκαν ἀργυρὰ ἀναμνηστικὰ μετάλλια.

Μιὰ ἔκκληση γιὰ τὴν ἀποφυλάκιση τοῦ γλύπτη Κατσικογιάννη

Μέσα στὰ πλαίσια τῆς προσπάθειας ποὺ καταβλήθηκε τὸν τελευταῖο καιρὸ γιὰ τὴν ἀποφυλάκιση τοῦ γλύπτη Δ. Κατσικογιάννη, μὲ τὴν εὐκαιρία τῆς ἐπανεξέτασης τοῦ φακέλου του ἀπὸ τὸν ὑπουργὸ Δικαιοσύνης, πολλοὶ γνωστοὶ καλλιτέχνες ἀπηύθυναν στὸν ἁρμόδιο ὑπουργὸ τὴν παρακάτω θερμὴ ἔκκληση:

Πρὸς
Τὸν κύριον Ὑπουργὸν τῆς Δικαιοσύνης

Οἱ ὑπογράφοντες τὸ παρόν, ἐκπρόσωποι τοῦ καλλιτεχνικοῦ καὶ πνευματικοῦ κόσμου τῆς χώρας, ἐπικαλούμενοι τὰ εὐγενῆ καὶ φιλότεχνα αἰσθήματα Ὑμῶν, ὑποβάλλομεν θερμοτάτην παράκλησιν ὅπως λαμβάνοντες ὑπ' ὄψιν τὴν συνεπείᾳ τῆς μακροχρονίου κρατήσεως σοβαρὰν ἐπιδείνωσιν τῆς ὑγείας τοῦ ἐπὶ παραβάσει τοῦ Γ΄ Ψηφίσματος καταδικασθέντος εἰς ἰσόβιον κάθειρξιν, Δημητρίου Ἐλευθ. Κατσικογιάννη, λαμπροῦ γλύπτου, πολλάκις τιμηθέντος διὰ τιμητικῶν διακρίσεων καὶ ὑψηλὰς προσενεγκόντος εἰς τὸ Ἔθνος ὑπηρεσίας διὰ τῆς συμμετοχῆς του εἰς τὴν ἀπόκρυψιν τῶν ἀρχαιοτήτων τῶν Δελφῶν κατὰ τὴν περίοδον τοῦ πολέμου, ἀσκήσητε τὸ ἐκ τοῦ Νόμου 2058 «περὶ μέτρων εἰρηνεύσεως» παρεχόμενον ὑμῖν δικαίωμα διατάσσοντες τὴν ἄμεσον ἀπόλυσίν του ἐκ τῶν φυλακῶν, δοθέντος ὅτι ἡ περαιτέρω κράτησίς του θέτει ἐν κινδύνῳ ὄχι μόνον τὴν καλλιτεχνικήν του ἀνάπτυξιν, ἀλλὰ καὶ αὐτὴν ταύτην τὴν ζωήν του.

Τὴν ἔκκληση ὑπογράφουν οἱ ζωγράφοι, γλύπτες καὶ χαράκτες: Ὀρέστης Κανέλλης, Λουκία Μαγγιώρου, Βάσω Κατράκη, Κώστας Κλουβᾶτος, Χρῆστος Καπράλος, Α. Τάσσος, Γιῶργος Βακιρτζῆς, Γιῶργος Γεωργίου καὶ Βάλλιας Σεμερτζίδης. Ἐπίσης τὴν ἴδια ἔκκληση ὑπόγραψαν οἱ ἠθοποιοί: Λυκοῦργος Καλλέργης, Βασ. Μεσολογγίτης, Τίτος Βανδῆς, Σπῦρος Μουσούρης, Ἀλέκα Παΐζη, Ν. Κεδράκας, Κώστας Μπαλοδήμας, Μαλαίνα Ἀνουσάκη, Μπογράκος, Μπασούρη, Χρέλιας, Κ. Ντίνος καὶ ὁ συγγραφέας Δημ. Μπελέκος.

Προσυπογράφουμε καὶ μεῖς τὴν ἔκκληση αὐτὴ καὶ ζητοῦμε ἀπὸ τὴν Πολιτεία ν' ἀποδώσει τὸν καλλιτέχνη ἐλεύθερο στὶς καλλιτεχνικές του ἐπιδιώξεις.

Γ. Π.

Δύο λιθογραφίες τοῦ Γ. Γουναρόπουλου, τυπωμένες σὲ χαρτὶ πολυτελείας, σὲ διαστάσεις 52×67,5, ἀριθμημένες ἢ καθεμιὰ ἀπὸ 1-250 καὶ σφραγισμένες μὲ τὴ σφραγίδα τοῦ περιοδικοῦ «Ἐπιθεώρηση Τέχνης», πουλιοῦνται μόνο στὰ γραφεῖα μας, Ἀκαδημίας 74. γ΄ ὄροφος, δρχ. 100 ἡ καθεμιά.

ΙΣΠΑΝΙΑ

Η ΣΗΜΕΡΙΝΗ ΙΣΠΑΝΙΚΗ ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΑ

Τοῦ ΦΡΑΝΘΙΣΚΟ ΟΛΜΟΣ ΓΚΑΡΘΙΑ

(Συνέχεια ἀπὸ τὸ προηγούμενο)

Οἱ ἐλπίδες ποὺ εἶχαν στηρίξει πολλοὶ Ἱσπανοὶ στὴ νίκη τῶν Συμμάχων διαψεύστηκαν καὶ τὰ πρῶτα ἐξωτερικὰ σημάδια τοῦ κοινωνικοῦ ἀναβρασμοῦ ἐκδηλώνονται τὸ 1947. Ἡ ἰδέα πὼς ἔφταιξε πιὰ ἡ στιγμὴ νὰ βγοῦν ἀπ' τὴν οὐδετερότητα, νὰ καθορίσουν τὴ θέση τους διαδίδεται μέσα στὸν κόσμο τῶν διανοουμένων. Κ' ἡ πεποίθηση αὐτὴ τοὺς δδηγεῖ στὸ νὰ καταπολεμήσουν τὴν τυπικὴ ποίηση, καὶ τοὺς ἐπιβάλλει τὸ ἀναπόφευκτο καθῆκον νὰ κάνουν δ,τι περνάει ἀπ' τὸ χέρι τους γιὰ νὰ ξεπεραστεῖ ἡ τότε κατάσταση. Ὁ Γκαμπριὲλ Θελάγια ποὺ ἀποδείχτηκε ἕνας ἀπὸ τοὺς πιὸ σημαντικοὺς κι ὁ πιὸ γόνιμος ἀπὸ τοὺς ποιητὲς τῆς καινούργιας τεχνοτροπίας ἔγραψε τότε, γιὰ νὰ ἐξηγήσει τοὺς λόγους τῆς δράσης καὶ τῆς ἀναζήτησης, τὰ ἑξῆς:

«Ἡ αὐστηρότητα ποὺ ἐπιτάσσουν οἱ δυσκολίες τῆς παρούσας στιγμῆς, κι ὁ κίνδυνος ποὺ διατρέχουμε, μᾶς ἀπαγορεύουν κάθε ἀνεύθυνο παιχνίδι, καὶ ἐπιβάλλουν στοὺς ποιητές μας νὰ συζητοῦν θέματα πολὺ πιὸ πραγματικὰ καὶ βαθύτερα ἀπὸ τὶς συζητήσεις τοῦ καθαροῦ ρητορικοῦ φορμαλισμοῦ»... «Μπροστὰ στὸν κίνδυνο αὐτὸν (οἱ ποιητές μας) ἀπάντησαν μὲ μιὰ ποίηση ποὺ συνδέεται ἄμεσα μ' ὅ,τι στοιχειωδέστατα καὶ ὀδυνηρότατα ἀνθρώπινο ὑπάρχει μέσα μας.»... «Ἀναζητοῦμε μιὰ ποίηση οὐσιαστικὰ ἀνθρώπινη, πλούσια σὲ ἀλήθειες καὶ γραμμένη σὲ γλῶσσα ρωμαλέα καὶ κοφτή. Ξαναγυρίζουμε στὸν ἐλεύθερο στίχο κι ἀκόμη καὶ στὰ ἐδάφια (versets). Ἀναζητοῦμε καὶ πάλι πὶς εἰκόνες ποὺ δὲν δίνουν ἐξηγήσεις γιὰ τὸν ἑαυτό τους μὰ ποὺ λένε κάτι.» («Ποίηση καὶ ἀλήθεια», Ἐκδ. Λιτοράλ, 1959 σελ. 34 - 35).

Σ' αὐτὴ τὴν περίοδο τῶν ἀναζητήσεων ἀνήκουν οἱ συλλογές: «Μιλώντας ἤρεμα», «Στοιχειώδεις κινήσεις» (1947), «Τὰ πράγματα ὅπως εἶναι» (1949) καὶ «Γραμμὴ πλεύσης» (1950) τοῦ Γκαμπριὲλ Θελάγια, «Γῆ δίχως ἐμᾶς» (1947) καὶ «Χαρὰ» (βραβεῖο Ἀντοναὶς 1947) τοῦ Χ. Χιέρο, «Μουσαφίρης μιᾶς σκοτεινῆς ἐποχῆς» (1948) τοῦ Λ. ντὲ Λουίς, «Θεώρηση τοῦ Χρόνου» (1948) τοῦ Ε. ντὲ Νόρα, «Τὸ σπαθὶ κι ὁ τοῖχος» (1949) τοῦ Β. Κρέμερ, «Ἄμυνα τοῦ ἀνθρώπου» (βραβεῖο Ἀντοναὶς 1949) τοῦ Ρ. ντὲ Γκαρθιασὸλ καὶ «ὁ ἀγρίως ἀνθρώπινος Ἄγγελος» τοῦ Μπ. ντὲ Ὀτέρο.

Μ' ὅλο ποὺ τὸ 1950 τὸ ποιητικὸ αὐτὸ κίνημα βρισκόταν ἀκόμα σὲ περίοδο ἐκκόλαψης σήμερα εἶναι μιὰ πραγματικότητα ποὺ ἐπέτυχε νὰ ἐπιβληθεῖ στὸν τομέα τῆς λογοτεχνίας ὑπερνικώντας ἐνάντιους ἀνέμους καὶ παλίρροιες. Ἔτσι, ὁ ποιητὴς Β. Ἀλεϊξάντρε, στὸ λόγο ποὺ ἐξεφώνησε ὅταν ἔγινε ἀκαδημαϊκὸς, (τὸ 1950), εἶχε τὴ δυνατότητα ν' ἀπευθυνθεῖ στὸ κίνημα τοῦτο — πρὸς μεγάλη κατάπληξη ὅλων τῶν μελῶν τῆς ἀκαδημαϊκῆς συντροφιᾶς — χαιρετίζοντάς το σὰν τὴν πιὸ ἔγκυρη ἀνανεωτικὴ προσπάθεια τῆς ἱσπανικῆς λογοτεχνίας μετὰ τὸν πόλεμο.

Ὡστόσο, μέχρι τὸ 1951 οἱ ποιητές μας θὰ συνεχίσουν νὰ σφυρηλατοῦν τὰ ὄργανα ποὺ θὰ τοὺς ἐπιτρέψουν νὰ δημιουργήσουν τὴν ἀναζητούμενη ποίηση.

«Δὲ ξέρουμε» ἔγραφε τὸ 1949 ὁ Θελάγια — «ὡς πότε θὰ μποροῦμε νὰ ξαναγυρνοῦμε, ἀνανεούμενοι, γιὰ ν' ἀνοίξουμε καινούργιες δυνατότητες» (Op cit. σελ. 42).

Μέσα στὰ ποιήματα αὐτῆς τῆς ἐποχῆς, διαγράφεται ἄλλο ἕνα ἀπὸ τὰ χαρακτηριστικὰ γνωρίσματα τῆς πρόσφατης ρεαλιστικῆς ποίησης: Ἡ πίστη στὸ λαὸ καὶ ἡ πεποίθηση πὼς τὸ μέλλον τοῦ καθενὸς βρίσκεται μέσα στὸ μέλλον ὅλων καὶ πὼς ὁ ἀγώνας ὅλων ἀποτελεῖ τὴν ἐγγύηση γιὰ τὸ μέλλον τοῦ καθενός.

«Ὁ ἄνθρωπος»

Σὲ βλέπω μὲς στὴ μάχη, μὲς στὴ μάχη μου
Δὲν ἦρθε ἀκόμα ἡ ὥρα νὰ ξεκουραστοῦμε.
Τὸ ψωμὶ ποὺ τρῶμε ἔχει μιὰ γεύση αἵματος

μὲς στὸ σταρένιο ἀλεύρι ὑπάρχει κάτι ἀπὸ μᾶς
καὶ φτωχοὶ ζωντανοὶ ἀνθρῶποι βασανίζονται
μὲ σκυφτὴ ράχη καθὼς γέρνουν πρὸς τὴ γῆ.
(Ρ. ντὲ Γκαρθιασόλ, «Ἄμυνα τοῦ Ἀνθρώπου»).

Τὰ γεγονότα τοῦ 1951 — στὰ ὁποῖα κατάληξαν οἱ ζυμώσεις ποὺ γίνονταν στὰ προηγούμενα χρόνια — καὶ μιὰ μεγαλύτερη κυριαρχία τῶν ποιητῶν πάνω στὰ ἐκφραστικά τους μέσα κάνουν δυνατὴ τὴν ἐμφάνιση βιβλίων ποιότητας, βιβλίων μὲ μεγάλη σημασία ὅπως τὰ «Γράμματα μὲ γυμνὴ κοιλιὰ» (1951) τοῦ Θελάγια, ἡ «Γυροβολιὰ συνείδησης» (1951, βραβεῖο Μποσκάν) τοῦ ντὲ Ὀτέρο, καὶ τὰ «Καινούργια τραγούδια ζωῆς κ' ἐλπίδας» (βραβεῖο Μποσκάν, 1951) τοῦ Β. Κρέμερ.

Μὰ ἡ λογοκρισία ἀποτελεῖ πάντα ἕνα σχεδὸν ἀνυπέρβλητο ἐμπόδιο γιὰ τὴν ἐξωτερίκευση τῆς ἀλήθειας καὶ τροχοπέδη γιὰ τὴν ἀνάπτυξη τῆς καινούργιας ποίησης:

«Φοβερὸ νᾶσαι ποιητής, φοβερὸ νᾶσαι ἕνας ἄνθωπος / πρὺ νιώθει / τὰ παράπονα καθενὸς ζωντανοῦ. / Φοβερὸ νὰ ξεστομίζεις δυνατὰ αὐτὸ ποὺ ὅλος ὁ κόσμος / τὸ κοιτάει σωπαίνοντας» λέει ὁ Θελάγια στὸ ποίημά του «Διάβαινε καὶ συνέχιζε».

Τοῦτος ὁ φόβος μήπως δοῦν τὴ λογοκρισία ν' ἀπαγορεύει τὴ δημοσίευση ποιημάτων ποὺ θέλουν νὰ ἐκφράσουν ὅλα ἐκεῖνα ποὺ ψιθυρίζει χαμηλόφωνα ὅλος ὁ κόσμος ἐξηγεῖ τὴν ἀντίθεση ἀνάμεσα στὴν καθαυτὸ δημιουργία καὶ τὴ θεωρητικὴ διατύπωση τῆς ποιητικῆς ἀντίληψης ὅπως μπορεῖ νὰ τὸ δεῖ κανεὶς ἀπὸ τὰ κείμενα τοῦτα ποὺ δίνουν τὸν ὁρισμὸ τῆς καινούργιας ποίησης στὰ 1952.

Ξεκινώντας ἀπὸ τὸν ὁρισμὸ τοῦ Β. Ἀλεϊξάντρε, σύμφωνα μὲ τὸν ὁποῖο ἡ «ποίηση εἶναι ἐπικοινωνία» καὶ «δὲν μπορεῖ νὰ ἐπιζήσει παρὰ μόνο στὸ μέτρο ποὺ ἀποτελεῖ μέσο ἐξυπηρέτησης τῶν ἀνθρώπων», ὁ Χ. Χιέρρο λέει:

«Ὁ ποιητὴς εἶναι δημιούργημα τῆς ἐποχῆς του ἀλλὰ καὶ τεχνίτης ποὺ κατεργάζεται τὴν ἐποχή του» κι «ὅποιος δὲν δονεῖται μαζὶ μὲ τὴν ἐποχή του παραιτεῖται ἀπὸ τὴ δημιουργία».

(Ἀνθολογία Κονσουλτάδα, Βαλένθια 1952, σελ. 99 κ. ἑ.)

«Ἡ δημιουργία» λέει ὁ ἴδιος σ' ἕνα ποίημα «εἶναι συνώνυμη μὲ τὴν πάλη».

Ὁ Εὐγένιος ντὲ Νόρα εἶναι ἀκόμη πιὸ ἀκριβολόγος:

«Βρισκόμαστε στὸ τέλος μιᾶς ἐποχῆς διασπορᾶς καὶ ἀποσύνθεσης» καὶ στὴν ἀρχὴ μιᾶς ἄλλης ἐποχῆς «ποὺ τείνει νὰ ἐμψυχώσει καὶ νὰ ὁδάλει τάξη.» Ἡ ἀποστολὴ τοῦ ποιητῆ συνίσταται νὰ συμβάλει μὲ τὸ ἔργο του στὸ νὰ ἐπιταχυνθεῖ ὁ ρυθμὸς καὶ τῆς μιᾶς καὶ τῆς ἄλλης διαδικασίας. Ἀλλὰ τὰ ἐμπόδια ποὺ στέκουν ἀντίθετα στὸ νὰ καθρεφτίσει ὁ ποιητὴς τὴ θέση του αὐτὴ μέσα στὸ ἔργο του, δὲν διαφεύγουν ἀπ' τὴν προσοχὴ τοῦ ντὲ Νόρα, ὁ ὁποῖος προσθέτει:

«Τὸ ἔργο μου δὲ μ' ἐκφράζει οὔτ' ἐμένα τὸν ἴδιο. Πολὺ λιγότερο λοιπὸν ἐκφράζει ἐκεῖνο ποὺ θέλω νὰ καταφέρει νὰ ἐκφράσει.» (Ibid. σελ. 149 κ. ἑ.).

Ὁ Μπ. ντὲ Ὀτέρο ἀντικρύζει τὴ στιγμὴ ἐκείνη τὰ πράγματα ἀπὸ τὴν ἴδια σκοπιὰ ποὺ τὰ βλέπει καὶ ὁ ντὲ Νόρα:

«Σήμερα ἴσως περισσότερο ἀπὸ ποτὲ ἄλλοτε ἡ ποίηση ποὺ μᾶς χρειάζεται εἶναι μιὰ ποίηση ποὺ νὰ βρίσκεται σὲ συμφωνία μὲ τὸν κόσμο. Ἀλλὰ νὰ ἐξηγούμαστε: χωρὶς νὰ δέχεται τίποτα τὸ ἀρνητικό, τίποτα τὸ ἀπροσανατόλιστο.» «Δουλειά μας, γιὰ σήμερα», προσθέτει πιὸ κάτω «εἶναι νὰ δείξουμε τὴν ἀδερφοσύνη τοῦ ἔργου μας μὲ τὴν τραγωδία τῆς ζωῆς καὶ κατόπιν, ὅσο πιὸ γρήγορα γίνεται, νὰ προσπαθήσουμε νὰ κυριαρχήσουμε πάνω σ' αὐτήν.»

Κατὰ συνέπεια, ἡ ποίηση καὶ ἡ ζωή, ἡ λογοτεχνία καὶ ἡ ἱστορία — σύμφωνα μὲ τὴ γνώμη τοῦ Ὀτέρο — καθορίζονται ἀμοιβαῖα. Ἡ ἀνανέωση τῆς ποίησης ἐξαρτᾶται ἀπὸ τὸ τί θὰ κάνει ὁ ποιητὴς γιὰ νὰ κυριαρχήσει πάνω στὴν τραγωδία τῆς ζωῆς, ἀλλὰ χωρὶς ταχυδακτυλουργίες σὲ βάρος τῆς τέχνης, μὲ κανένα τρόπο.

«Πιστεύω στὴν κοινωνικὴ ποίηση» διευκρινίζει ὁ Ὀτέρο, «μὲ τὸν ὅρο ὅτι ὁ ποιητής, (ὁ ἄνθρωπος) νιώθει αὐτὰ τὰ θέματα μὲ τὴν ἴδια εἰλικρίνεια καὶ μὲ τὴν ἴδια δύναμη, ὅπως καὶ τὰ παραδοσιακά θέματα.»

Παραδοσιακὸ σημαίνει γιὰ τὸν Ὀτέρο: κλασσικό, κάτι τελείως ἀντίθετο πρὸς τὸ συντηρητικό. «Ὀνομάζω ρομαντικὸ κάθε τί ποὺ εἶναι ἀρνητικὸ καὶ κλασσικὸ κάθε τί ποὺ εἶναι θετικό.» Καὶ γιὰ νὰ γίνει καλύτερα κατανοητὸς προσθέτει: «Ἡ ποίηση σὰν ὑποκατάστατο ζωῆς δὲν μᾶς ἐνδιαφέρει καθόλου. Μᾶς ἐνδιαφέρει μόνο στὸ μέτρο ποὺ κι αὐτὴ κάτι προσθέτει στὴ ζωή! (Ibid. σελ. 178 κ.ἑ.).

Ὁ Θελάγια πηγαίνει ἀκόμη πιὸ πέρα:

«Ἕνα ποίημα εἶναι μιὰ ὁλοκλήρωση κι ὄχι ἕνα ὑπόλειμμα ποὺ διατηρεῖται στὴ ζωὴ ὅταν στ' ὄνομα τῆς «καθαρότητας», τῆς «αἰωνιότητας», τοῦ «ὡραίου» ἐφαρμόζεται ἕνα σύστημα ἀποκλεισμῶν. Ἡ ποίηση δὲν εἶναι οὐδέτερη. Κ' ἕνας ποιητὴς εἶναι πρὶν ἀπ' ὅλα ἕνας ἄνθρωπος.»

Διευκρινίζοντας ἐκεῖνο ποὺ ξεχωρίζει τοὺς ρεαλιστὲς ποιητὲς ἀπὸ τοὺς συγγραφεῖς τῆς γενιᾶς τοῦ 1898 καὶ τῆς γενιᾶς τοῦ 1927 γενικὰ καθὼς κι ἀπὸ τοὺς σημερινοὺς φορμαλιστὲς ποιητὲς ὁ Θελάγια λέει:

«Οἱ μεγαλύτεροι ἀδελφοί μας ἔγραψαν γιὰ τὴν «ἀπέραντη μειοψηφία». Ἐμεῖς ὅμως σήμερα βρισκόμαστε μπροστὰ σὲ δέκτες ποὺ περιμένουν, δέκτες ἑνὸς ὁρισμένου εἴδους: Κ' ἐμένα τίποτα δὲ μοῦ φαίνεται πιὸ σημαντικὸ στὴ σημερινὴ λυρικὴ ποίηση ἀπ' τὸ νὰ ξεκόψει κανεὶς ἀπὸ τὶς μειοψηφίες καὶ στρέφοντας πάντα τὴ ράχη του πρὸς τὴ μισοκαλλιεργημένη μικροαστικὴ τάξη νὰ ἀναζητήσει μιὰν ἐπαφὴ μὲ τὰ παραμελημένα κοινωνικὰ στρώματα ποὺ χτυποῦν ἀδιάκοπα τὴν πόρτα τῆς συνείδησής μας. Οἱ ποιητὲς ὀφείλουν νὰ δανείσουν τὴ φωνή τους σ' αὐτὴ τὴ δουβὴ αἴτηση. Στὸ μέτρο ποὺ θὰ τὸ κάνουν, θὰ «δημιουργήσουν» ἕνα κοινὸ καὶ κάτι παραπάνω ἀπὸ ἕνα κοινό.»

Ὁ Θελάγια συνοψίζει τὶς ἰδέες του γιὰ τὴν ποίηση στὴν ἀκόλουθη τὴ διατύπωση ποὺ τὴν υἱοθέτησαν οἱ περισσότεροι ἀπ' τοὺς ρεαλιστὲς ποιητές:

«Ἡ ποίηση εἶναι ἕνα ὄργανο, ἀνάμεσα σ' ἄλλα ὄργανα γιὰ τὴ μεταμόρφωση τοῦ κόσμου.» (Ibid. σελ. 43 κ.ἑ.).

Τὸ 1953 οἱ κοινωνικὲς συγκρούσεις δυναμώνουν ἀκόμα περισσότερο. Ἡ καινούργια ποίηση βρίσκει μέσα σ' αὐτὲς ἐνισχυμένο σφρίγος καὶ πλουτίζεται μὲ τρία καινούργια ὀνόματα πολὺ διαφορετικῆς ἠ-

λικίας: Τὴν Ἀντζελα Φιγκέρα Ἄϊμεριχ, μὲ τὶς «Σκληρὲς μέρες», τὸν Ἰησοῦ Λόπεθ Ματσέκο μὲ τὸ «Ἀφῆστε νὰ τρανέψει αὐτὴ ἡ σιωπή» καὶ Θ. Ροντρίγκεθ μὲ τὸ «Δῶρον μέθης» (βραβεῖον Ἀντοναΐς). Ἀλλὰ τὸ βιβλίο ποὺ καλύτερα ἀπὸ κάθε ἄλλο ἐκφράζει τὴ ρεαλιστικὴ ποίηση αὐτῆς τῆς ἐποχῆς, εἶναι ἡ «Ἱσπανία, πάθος ζωῆς» (βραβεῖον Μοσκὰν 1953) τοῦ Εὐγένιου ντὲ Νόρα.

Τὸ 1955 στάθηκε μιὰ καλὴ χρονιὰ γιὰ τὴν καινούργια ποίηση. Δημοσιεύτηκαν βιβλία ποὺ ἦταν ἀκόμη πιὸ ἐπιτυχημένα ἀπ' ὅσα εἶχαν βγεῖ ὡς τότε: Τὰ «Ἰβηρικὰ Τραγούδια» τοῦ Θελάγια, καὶ τὸ «Γυρεύω τὴν Εἰρήνη καὶ τὸ λόγο» τοῦ Μπ. ντὲ Ὀτέρο. Ἐκείνη τὴ χρονιὰ προσέρχονται στὸ κίνημα δυὸ νέοι ποιητὲς ποὺ σὲ λίγο θὰ πάρουν θέση ἀνάμεσα στοὺς πιὸ ἔγκυρους: Ὁ Χοσὲ Ἀγκουστὶν Γκοϋτισόλο μὲ τὴν «Ἐπάνοδο» (πρῶτος ἐπιλαχὼν γιὰ τὸ βραβεῖο Ἀντοναΐς 1955) κι ὁ Χ. Α. Βαλέντε μὲ τὸ «Ἀντὶ γιὰ ἐλπίδα» (βραβεῖο Ἀντοναΐς 1954).

Ἡ κοινωνικὴ ζύμωση διατηρεῖται σφριγηλὴ κατὰ τὶς χρονιὲς τοῦ 1956 καὶ 1957 καὶ οἱ ἐκδηλώσεις τῶν σπουδαστῶν προσφέρουν στὸν Χόργκε Γκιλλιὲν τὴν εὐκαιρία νὰ πάρει θέση, — αὐτὸς ποὺ ἦταν ἕνας ἀπὸ τοὺς πιὸ μεγάλους ποιητὲς τῆς γενιᾶς τοῦ 1927 — μέσα στὴν ἤδη πυκνὴ κοχόρτι τῆς ρεαλιστικῆς ποίησης μὲ τὰ ποιήματά του «Στάχτη στὰ μάτια» καὶ «Οἱ γιοί». Οἱ ἀπεργίες τῆς Βαρκελώνας τὸν ἴδιο χρόνο ἀποκαλύπτουν ἄλλον ἕνα ποιητὴ καινουργιοφερμένο στὸ ρεσιτάλ. Τὸ Χ. Χὶλ ντὲ Μπιέντμα μὲ τὸ ποίημά του «Καταπῶς φαίνεται, μπορεῖ κανεὶς νὰ πεῖ ὄχι», ποὺ ὑπαινίσσεται ἄμεσα τὰ τότε γεγονότα.

Ἀλλὰ ἡ λογοκρισία συνεχίζει τὸ ἀποπνικτικὸ καὶ σκοταδιστικὸ ἔργο της, σὲ βαθμὸ ποὺ ὁρισμένα καλὰ βιβλία, τὰ ὁποῖα ἀπαγορεύτηκαν ἀπ' αὐτήν, ἀναγκάστηκαν νὰ ἐκδοθοῦν στὸ ἐξωτερικό: «Ἡ ἀντίσταση τοῦ διαμαντιοῦ» (1957) καὶ ἡ «Ἐπείγουσα ποίηση» (1960) τοῦ Θελάγια, τὸ «Πλῆθος» (1957 τοῦ Χόργκε Γκιλλιέν, «Ἡ ἁπλαχνη δμορφιὰ» (βραβεῖο ποίησης «Νέας Ἱσπανίας», 1958) τῆς Α. Φιγκέρα Ἄϊμεριχ, «Τὰ πάντα προκαλοῦν φόβο» (1958) τῆς Γκλόρια Φουέρτες, ἡ «Παστρικιὰ κουβέντα» τοῦ ντὲ Ὀτέρο κ.ἄ.

Ὡστόσο στὴν Ἱσπανία δημοσιεύτηκαν κατὰ τὰ τελευταῖα χρόνια βιβλία τολμηρὰ καὶ γενικὰ ἐξοχης ποιότητας: Οἱ «Ψαλμοὶ στὸν ἄνεμο» (βραβεῖο Μοσκὰν 1956, δημοσιεύτηκε ἀργότερα) καὶ ἡ «Διαύγεια» (βραβεῖο Ἄνσιας, Μάρτιος 1959) τοῦ Χοσὲ Ἀγκουστὶν Γκοϋτισόλο, ἡ «Ἄγκυρα» (βραβεῖο κριτικῆς 1958) τοῦ ντὲ Ὀτέρο, οἱ «Σύντροφοι τοῦ Ταξιδιοῦ» (1959) τοῦ Χ.Χὶλ ντὲ Μπιέντμα, τὰ «Ποιήματα στὸ Λάζαρο» (1960) τοῦ Χ. Α. Βαλέντε, οἱ «Ἐξορκισμοὶ» (1958) τοῦ Θ. Ροντρίγκεθ, ἡ «Καντάτα στὸν Ἀλεϊξάντρε» (1959) καὶ οἱ «Προτελευταῖες ἀπόπειρες» (1960) τοῦ Θελάγια καὶ ἄλλα ἀκόμη. Στὸ περιοδικὸ «Παπέλες ντὲ σὸν ἀρμαντὰνς» δημοσιεύτηκαν πρόσφατα καλὰ ρεαλιστικὰ ποιήματα τῶν Κάρλος Μπαράλ καὶ Καμπαλλιέρο Μπόναλντ.

Ἕνα ποιητικὸ κίνημα τέτοιας ἔκτασης ἀποτελεῖ κάτι πρωτοφανέρωτο στὰ χρονικὰ τῆς ἱσπανικῆς λογοτεχνίας. Μέσα σ' αὐτὸ βρίσκονται — μὲ ὁρισμένα τοὐλάχιστο ἔργα τους — ἄνθρωποι ποὺ ἔχουν ὑπερβεῖ τὸ ἑξηκοστὸ ἔτος τῆς ἡλικίας τους, ὅπως ὁ Ναμάσο Ἀλόνσο, ὁ Β. Ἀλεϊξάντρε κι ὁ Χόργκε Γκιλλιέν, οἱ ἐπιζῶντες τῆς γενιᾶς τοῦ 1927 — ἡ ὁποία πολὺ λίγη διάθεση εἶχε νὰ καθρεφτίσει τὴν ἱστορικὴ κοινωνία μέσα στὸ ποίημα. Βρίσκονται ἀκόμα, νέοι ποιητές, ὅπως ὁ Χ. Α. Γκοϋτισόλο καί, ὁ Χ. Χὶλ ντὲ Μπιέντμα, ποὺ ἦταν παιδιὰ ὅταν ἄρχισε ὁ ἐμφύλιος πόλεμο μὰ ποὺ σήμερα ἐκπροσωποῦν κάτι περισσότερο ἀπὸ μιὰ ὑπόσχεση. Βρίσκονται, τέλος, ποιητὲς στὴν πλήρη τους ὡριμότητα, ὅπως ὁ Θελάγια, ὁ Μπ. ντὲ Ὀτέρο, κ' ἡ Ἀντζελα Φιγκέρα Ἄϊμεριχ, καθὼς καὶ ποιητὲς ἄγουροι ἀκόμα ὅπως ὁ Χ. Α. Βαλέντε κι Κ. Ροντρίγκεθ.

Σήμερα τὸ ρεαλιστικὸ ρεῦμα προοδεύει γοργὰ — παρὰ τοὺς λάκκους ποὺ ὑποχρεώνεται νὰ παρακάμπτει—χάρη στὴν ἀνανεωτική του ὁρμή. Καὶ χάρη στὶς προσωπικὲς λογοτεχνικὲς ἀρετὲς τῶν περισσότερων ποιητῶν ποὺ τὸ ἀποτελοῦν, εἶναι οὐσιαστικὰ τὸ μόνο ὑπολογίσιμο μέσα στὴ σημερινὴ ἱσπανικὴ ποίηση. Ἀντίκρυ στὸ πλούσιο καὶ πολυσύνθετο αὐτὸ ρεῦμα ἡ φορμαλιστικὴ ποίηση πνέει τὰ λοίσθια ὅπως τὸ ὑπογραμμίζει ὁ Β. Ἀλεϊξάντρε:

«Ἡ ἀξιόλογη θρησκευτικὴ ποίηση σήμερα εἶναι στὸ σύνολό της σχεδόν, μιὰ ποίηση κρίσης καὶ μποροῦμε νὰ ποῦμε ὅτι ἡ εὐσεβὴς ποίηση ἔχει ἐξαφανιστεῖ.».

Τὸ καινούργιο μυθιστόρημα

Τὸ καινούργιο μυθιστόρημα εἶναι ἀκόμα πολὺ νέο. Ἔκανε τὴν ἐμφάνισή του τὸ 1954 μὲ τὰ βιβλία «Παιχνίδια μὲ τὰ χέρια» τοῦ Χουὰν Γκοϋτισόλο καὶ «Οἱ ἀγέρωχοι» τοῦ Ἰησοῦ Φερνάντεθ Σάντος». Τὸ 1955, τὸ νέο μυθιστόρημα ἐκδηλώνεται μὲ «Τὰ νερὰ τοῦ Χαράμα» τοῦ Ρ. Σάντσεθ Φερλόσιο, σὰν λογοτεχνικὸ κίνημα μὲ δικά του χαρακτηριστικὰ γνωρίσματα καὶ ἱκανὸ νὰ ἀνανεώσει ὁλόκληρη τὴ σύγχρονη ἱσπανικὴ μυθιστοριογραφία.

Ὅταν δημοσιεύτηκαν τὰ τρία πιὸ πάνω μυθιστορήματα οἱ συγγραφεῖς τους εἶχαν μόλις ἐνηλικιωθεῖ. Ὁ Βενιαμὶν τῶν συγγραφέων ποὺ ἀποτελοῦν σήμερα τὴν ὁμάδα, ὁ Λουὶς Γκοϋτισόλο Γκαΐῦ γεννήθηκε τὸ 1935, ἐνῶ ὁ πρεσβύτερος τῆς ὁμάδας, ὁ Χοσὲ Κορράλες Ἐτζέα, τὸ 1919.

Γενικὰ οἱ συγγραφεῖς αὐτοί, μ' ὅλο ποὺ ἔχουν γράψει πολλὰ μυθιστορήματα, ἔχουν δημοσιέψει λίγα πράγματα, ἐκτὸς ἀπὸ τὸν Κορράλες Ἐτζέα καὶ τὸν Χουὰν Γκοϋτισόλο. Ὁ δεύτερος ἔχει κιόλας δημοσιέψει ἐννιὰ βιβλία καὶ μεταφράστηκε σὲ πολλὲς γλῶσσες. Ὡστόσο τὸ μυθιστόρημα κατέχει μιὰ σημαντικὴ θέση μέσα στὴ σημερινὴ ἱσπανικὴ πεζογραφία, καὶ ὅπως θὰ δοῦμε συγκαταλέγει στὶς τάξεις του πολυάριθμες καὶ ποικίλες προσωπικότητες, παρὰ τὸ γεγονὸς ὅτι οἱ τολμηρότητες τῶν ἔργων — τολμηρότητες γιὰ μιὰ χώρα σὰν τὴν Ἱσπανία, ἐννοεῖται — πολὺ λίγο ἐκτιμοῦνται ἢ καὶ καθόλου ἀπὸ τὶς κριτικὲς ἐπιτροπὲς τῶν λογοτεχνικῶν βραβείων.

Ἕνα ἄλλο γεγονὸς ποὺ δείχνει τὴν σπουδαιότητα τοῦ ρεύματος ποὺ μᾶς ἀπασχολεῖ εἶναι τὸ γεγονὸς ὅτι ὅλοι σχεδὸν οἱ συγγραφεῖς ποὺ τὸ ἀποτελοῦν, ἔχουν μεταφραστεῖ στὰ γαλλικὰ καὶ σὲ πολλὲς ἄλλες γλῶσσες. Ὁ κ. Κουαντρώ — ἕνας ἀπὸ τοὺς βαθύτερους γνῶστες, τῶν λογοτεχνικῶν πραγμάτων τῆς Ἱσπανίας, κ' ἕνας ἀπὸ τοὺς ἀν-

θρώπους πού ἔχουν συμβάλει πολύ στή διάδοση τοῦ νέου ἱσπανικοῦ μυθιστορήματος στή Γαλλία καί τίς Η.Π.Α. — μιλώντας γιά τό ἀνθρώπινο καί λογοτεχνικό ἐνδιαφέρον πού παρουσιάζει αὐτή ἡ ἄνθιση συγγραφέων, λέει:

«Μέ καταπλήσσει τό συναίσθημα εὐθύνης πού δείχνουν αὐτοί οἱ νέοι συγγραφεῖς, ὅπως ἐπίσης καί ἡ πίστη μέ τήν ὁποία πραγματοποιοῦν, τό ἔργο τους, ὑπερνικώντας τίς δυσχέρειες, ὅποιες κι ἄν εἶναι».

Ὅλοι αὐτοί οἱ μυθιστοριογράφοι διαμορφώθηκαν πνευματικά μέσα στή μεταπολεμική Ἱσπανία. Μά τό πραγματικό σχολειό ὅπου σπούδασαν ἦταν οἱ καταστροφικές συνέπειες τοῦ ἐμφύλιου πόλεμου, οἱ ἐλπίδες καί οἱ ἀπογοητεύσεις πού εἶχε προκαλέσει ὁ πόλεμος αὐτός, ἡ ἐπαφή μέ τή φοβερή ἱσπανική πραγματικότητα τῶν τελευταίων εἴκοσι χρόνων. Τό καινούργιο μυθιστόρημα ξεπήδησε μέσα ἀπ' τήν καθημερινή σύγκρουση πολλῶν Ἱσπανῶν μέ τόν ἐχθρό πού ἄρχει κι ἀπό τή βαθειά καί εἰλικρινή ἐπιθυμία νά κατανικηθεῖ ὁ ἐχθρός αὐτός.

Ἐξ αἰτίας τῆς τέτοιας καταγωγῆς του τό καινούργιο μυθιστόρημα θά μποροῦσε νά εἶναι τό μυθιστόρημα μιᾶς ἀκρωτηριασμένης παιδικότητας καί μιᾶς ἐφηβείας μέ συντριμμένα ὄνειρα δηλ. ἕνα μυθιστόρημα ἐξεγερμένο, ἀρνητικό κι ἀπελπισμένο. Ἕνα μυθιστόρημα πού θά ἐξαντλοῦνταν σέ ἴδιες χειρονομίες κι ἀξιοθρήνητα μοιρολόγια. Καί πραγματικά στήν ἀρχή οἱ μυθιστοριογράφοι μας στρέφονται πρός τήν ἐποχή ὅπου ἔπαιρναν συνείδηση τοῦ ἀνθρώπινου κόσμου μέσα ἀπό τό θόρυβο τῶν ὅπλων, καί μέ ἐντονώτατο δραματικό τόνο ἀνασύρουν τίς συγκλονιστικές ἀναμνήσεις τους ἀπό κεῖνα τά χρόνια. Αὐτό τό ἔκανε μέ ἔξοχο τρόπο ὁ Χουάν Γκοϋτισόλο στό βιβλίο του «Πένθος στόν Παράδεισο» (Βραβεῖο Ἔντιθε, 1955), πού ἀποτελεῖ μιάν ἀπερίφραστη καταδίκη τοῦ πολέμου καί μαζί μιάν ἔκκληση γιά ὁμόνοια μέ σκοπό τήν δημιουργία ἑνός καλύτερου μέλλοντος. Ἀλλά αὐτή ἡ ἐπάνοδος στό παρελθόν δέν εἶναι παρά μιά καταγγελία τοῦ παρόντος καί ἕνας τρόπος γιά νά ἐκφραστεῖ ἡ ἀναζήτηση τοῦ μέλλοντος. Εἶναι μιά ἐξήγηση τῆς θέσης τοῦ συγγραφέα μπροστά στήν πραγματικότητα κ' ἕνα μέσο γιά νά καταστήσει αὐτός πιό φανερό τό γεγονός ὅτι ἐπείγεται νά δεῖ νά γεννιῶνται καινούργιες συνθῆκες ζωῆς, πιό σύμφωνες μέ τήν ἀξιοπρέπεια τοῦ ἀνθρώπου. Τέτοιους σκοπούς ἐξυπηρετώντας οἱ νέοι ἱσπανοί συγγραφεῖς, ἀφηγοῦνται τή ζωή τοῦ ἱσπανικοῦ λαοῦ μέ τίς διαρκεῖς ἀγωνίες του, τίς σπάνιες κ' ἐφήμερες χαρές του, καθώς καί τούς ἀγῶνες του, τίς ἤττες του καί τίς ἐλπίδες του γιά τό μέλλον. Ἔτσι τό καινούργιο μυθιστόρημα γίνεται σιγά σιγά τό μυθιστόρημα τοῦ ἱσπανικοῦ λαοῦ σ' αὐτή τήν ὥρα τοῦ πεπρωμένου του.

Ἕνας ἀπό τούς ἰδιαίτερους χαρακτῆρες τοῦ ρεαλιστικοῦ μυθιστορήματος εἶναι ἡ προσπάθεια πού καταβάλλουν οἱ νέοι συγγραφεῖς μας γιά νά γνωρίσουν καί νά κατανοήσουν τά προβλήματα τῆς πραγματικῆς ζωῆς μέ σκοπό νά γίνουν πειστικοί καί νά κάνουν τόν ἀναγνώστη τους νά συνειδητοποιήσει τά προβλήματα αὐτά.

«Ἡ γνώση τῶν τρόπων πού ζοῦν, σκέπτονται κ' ἐργάζονται οἱ ἄνθρωποι τῆς χώρας μας —, λέγει στήν εἰσαγωγή τους οἱ συγγραφεῖς τοῦ βιβλίου «Ταξίδι στό Οὖρντες»* — πρέπει νά μᾶς ὁδηγήσει σέ μιά βαθύτερη καί πλατύτερη κατανόηση τῶν κοινωνικῶν προβλημάτων τῆς ἐποχῆς μας, μέσα σ' αὐτήν ἐδῶ τήν Ἱσπανία».

Αὐτή ἡ ἐπιθυμία τους νά γνωρίσουν, μέ σκοπό νά βοηθήσουν καί τούς ἄλλους νά καταλάβουν τά αἴτια τῶν δεινῶν τους καί νά τούς ἐμψυχώσουν τήν ἐμπιστοσύνη σ' ἕνα καλύτερο μέλλον, ὠθεῖ τούς συγγραφεῖς νά διεισδύσουν μέσα στήν ἀληθινή ἱστορία τοῦ λαοῦ μας — ὄχι στήν ἐπίσημη ἱστορία — καί νά ταξιδεύουν ἐκεῖ μέσα διασχίζοντας τήν Ἱσπανία σάν ἐρευνητές.

Οἱ ἀναβρομές τους στά βιβλία καί ἡ ἄμεση ἐπαφή τους μέ τό δράμα τοῦ λαοῦ μας τούς ἐπέτρεψε νά ἀνακαλύψουν ὅτι οἱ ρίζες τῆς σημερινῆς κατάστασης βρίσκονται μέσα στίς παραγωγικές σχέσεις. Ἡ διαπίστωση αὐτή τούς ὁδηγεῖ νά δείχνουν ἢ νά ὑποβάλλουν μέσα ἀπ' τό ἔργο τους ὅτι οἱ ἰδιαίτερες καταστάσεις τῶν ἡρώων τους συνδέονται στενά μέ τίς ἱστορικές καί κοινωνικές καταστάσεις γενικά καί ὅτι ἡ ψυχολογία τῶν ἡρώων εἶναι ἀποτέλεσμα μιᾶς ἀντίδρασής τους μπροστά στήν πραγματικότητα.

Ἡ γενική κατάσταση, οἱ ἀντιδράσεις κόπωσης καί ἀηδίας, οἱ ἐλπίδες καί οἱ ἀγῶνες πού διεγείρει ἡ κατάσταση αὐτή, παρουσιάζονται σ' ὅλη τους τή γυμνότητα στό μυθιστόρημα τοῦ Χοσέ Κορράλες Ἰτζέα «Ἡ ἄλλη ὄψη» (1960) καί στό ἔργο «Τά προάστεια τῆς Βαρκελώνης» (Βραβεῖο τῆς Μπιπλιότεκα Μπρέβε 1958), ὅπου ὁ Λουίς Γκοϋτισόλο Γκαίϋ μελετάει μέ διεισδυτικώτατο τρόπο τή συμπεριφορά κάθε ἥρωά του σέ συνάρτηση μέ τή θέση πού κατέχει μέσα στούς κόλπους τῆς κοινωνίας. Καί οἱ δυό συγγραφεῖς παρουσιάζουν— σύμφωνα βέβαια μέ τήν ἰδιαίτερη προσωπικότητά του ὁ καθένας — μιά θέα συνόλου, ἀντιμετωπίζοντας τά γενικά προβλήματα μέσα ἀπ' τή στάση —, τήν κάποτε ἀντιφατική — τῶν ἡρώων τους πού ἀνήκουν στά πιό διαφορετικά κοινωνικά στρώματα.

Σ' ἄλλα ρεαλιστικά μυθιστορήματα οἱ συγγραφεῖς προσεγγίζουν διάφορες ὄψεις τῆς ἱστορικῆς πραγματικότητας ἀλλά —, ὅπως καί οἱ δυό πού ἀναφέραμε πιό πάνω — κάνουν αὐτή τή δουλειά χωρίς νά σχηματοποιοῦν τά πράγματα, χωρίς νά ξεχνοῦν οὔτε μιά στιγμή ὅτι κάνουν ἔργο τέχνης κι ὅτι ἡ ἀλήθεια καί ἡ τέχνη ἀποτελοῦν τήν ἴδια τήν οὐσία τῆς ὁμορφιᾶς. Αὐτό πού διακρίνει αὐτή τή λογοτεχνία τοῦ καθημερινοῦ, εἶναι ἡ ἀνησυχία της γιά τό μέλλον τῶν ἀνθρώπων, ὁ οὐμανισμός της, δηλ. πράγματα πού ἀπατελοῦν θεμελιώδη χαρακτηριστικά τῆς ἀθάνατης λογοτεχνίας.

«Οἱ ἀγέρωχοι» (1954) τοῦ Ἰησοῦ Φερνάντεθ Σάντος, «Ἡ γῆ τοῦ Νιχάρ» (1960» τοῦ Χουάν Γκοϋτισόλο, «Τό ὀρυχεῖο» (Βραβεῖο Ναντάλ 1960) τοῦ Α. Λόπεθ Σάλινας καί τό «Ταξίδι στό Λάς Οὖρντες» τῶν Α. Λόπεθ Σάλινας καί Ἀντόνιο Φέρρες, ἀντλοῦν τό ὑλικό τους ἀπό τίς διάφορες ὄψεις τῶν προβλημάτων τῆς ἱσπανικῆς ὑπαίθρου.

Οἱ συνθῆκες ζωῆς καί ἐργασίας τῶν δουλευτῶν πού ἐγκαταλείπουν τήν ὕπαιθρο γιά νά ἱκανοποιήσουν τίς πιό στοιχειώδεις ἀνάγκες τους, χωρίς νά τό κατορθώνουν κι αὐτό, μελετιοῦνται

---

*. Las Hurdes, ἡ πιό ἐξαθλιωμένη ἀγροτική περιοχή τῆς Ἱσπανίας (Σημ. Μετ.)

στὸ «Ἠλεκτροπαραγωγικὸς σταθμός» (προκριμένο γιὰ τὸ βραβεῖο Ναντὰλ 1956) τοῦ Χ Λόπεθ Πατσέκο καὶ στὸ «Ὀρυχεῖο» ποὺ τὸ ἀναφέραμε πιὸ πάνω.

«Τὸ πισωδρόμισμα τῶν κυμάτων» (1958) ποὺ σημαδεύει μιὰ σημαντικὴ καμπὴ στὸ ἔργο τοῦ Χουὰν Γκοϋτισόλο καὶ «Ἡ ἀξίνα» (προκριμένο γιὰ τὸ βραβεῖο Ναντὰλ 1959) τοῦ Ἀντόνιο Φέρρες περιγράφουν τὶς ἄθλιες συνθῆκες ὕπαρξης τῶν ἀκτημόνων καὶ πεινασμένων χωρικῶν ποὺ ἐγκαθίστανται στὰ προάστεια τῶν μεγάλων πόλεων. Πρόκειται γιὰ ἕνα γεμάτο πόνο ἀντικαθρέφτισμα τῆς ζωῆς τῶν ἀνθρώπων ποὺ εἶναι παντοῦ ἀποδιωγμένοι μέσα στὴν κοινωνία μας..

Ὁ Π. Σάντσεθ Φερλόσιο στὰ «Νερὰ τοῦ Χαράμα» (βραβεῖο Ναντὰλ 1955), καταγγέλλει τὴν ἐπίσημη ἔλλειψη μέριμνας γιὰ τὴ νεολαία καὶ τὴ συμπεριφορὰ μιᾶς μερίδας νέων ποὺ ζοῦνε χωρὶς καμιὰ προοπτική. Ἡ μηδαμινότητα, ἡ διαφθορὰ καὶ ἡ διαστροφὴ ποὺ βασιλεύουν μέσα στοὺς μεγαλοαστικοὺς κύκλους, παρουσιάζονται δλόγυμνες μέσα στὰ ἔργα «Παιχνίδια μὲ τὰ χέρια» (1954), τοῦ Χουὰν Γκοϋτισόλο, «Πίσω ἀπ' τὶς κουρτίνες» (βραβεῖο Ναντὰλ 1957) τῆς Κάρμεν Μαρτὶν Γκάϊτε, «Καινούργιες φιλίες» (βραβεῖο Μπιπλιότεκα Μπρέβε 1959) τοῦ Χ. Γκαρθία Ὀρτελάνο καὶ στὸ «Χρονικὸ ἑνὸς νησιοῦ» (1961) τοῦ Χουὰν Γκοϋτισόλο.

Ὅλα αὐτὰ τὰ μυθιστορήματα ζωγραφίζουν δλοζώντανα τὴ σημερινὴ Ἱσπανία κ' ἐπιτρέπουν στὸν ἀναγνώστη νὰ νιώσει τὸν πόθο τῆς ἀπέραντης πλειονότητας τῶν Ἱσπανῶν γιὰ ἀλλαγή, καθὼς καὶ τὴν προσπάθεια τῶν συγγραφέων νὰ διερμηνεύσουν αὐτὸ τὸν πόθο μέσα στὸ ἔργο τους. Ἡ πίστη ἀπέναντι στὴ ζωή, ἡ ἀγάπη γιὰ τὴν ἀλήθεια — παρὰ τὶς κάποιες διαφορὲς στὸν τρόπο ἔκφρασης αὐτῶν τῶν ἀξιῶν, διαφορὲς ποὺ δικαιολογοῦνται ἀπὸ τὴν κατάσταση ποὺ ἀντιμετωπίζει ὁ ρεαλιστὴς συγγραφέας — τῶν μυθιστοριογράφων μας, δίνουν στὴ λογοτεχνικὴ δημιουργία τους τὴν ἀξία ἑνὸς τεκμήριου ποὺ θὰ πρέπει μιὰ μέρα νὰ τὸ λάβει ὑπ' ὄψη του, ὁ ἱστορικὸς ὁ ὁποῖος θὰ θελήσει νὰ ἀναπλάσει τὴν ἐποχή μας, ὅπως κάνει καὶ ὁ ἐρευνητὴς ποὺ θέλοντας νὰ ἀποκαταστήσει τὴν ἱστορικὴ ἀλήθεια τοῦ Ἱσπανικοῦ «χρυσοῦ αἰώνα» καταφεύγει στὸ πικαρέσκο* μυθιστόρημα ἢ στὸν Δὸν Κιχώτη.

---

1. Πεζογραφικὸ (μυθιστορηματικὸ) εἶδος ποὺ ἄνθισε στὴν Ἱσπανία κατὰ τὸ πρῶτο μισὸ τοῦ 17 αἰ. Τὰ ἔργα ποὺ ἀνήκουν στὸ εἶδος αὐτὸ διακρίνονται γιὰ τὴ χάρη καὶ τὴν πρωτοτυπία τους. Περιγράφουν τὰ ἤθη καὶ τὶς συνήθειες τῶν πίκαρος, ἑνὸς γραφικοῦ καὶ ὕποπτου κόσμου ποὺ ζοῦσε «κρυφὰ ἀπ' τὸ θεό», στὸ περιθώριο τῆς κοινωνίας. Στὸν κόσμο τῶν πίκαρος ἀνήκουν οἱ ζητιάνοι, κατεργαρέοι καὶ φουκαράδες κάθε λογῆς, οἱ ἀποδιωγμένοι ἀπὸ τὴν κοινωνία, πρώην κατάδικοι, κακοποιοὶ κλπ. Μερικὰ ἀπὸ τὰ καλύτερα μυθιστορήματα τοῦ εἴδους εἶναι «Ὁ Λαζαράκος ντὲ Τόρμες» τοῦ Οὐρτάδο ντὲ Μεντόθα, «Ὁ Γκουθμὰν ντὲ Ἀλφαράτσε» τοῦ Ματέο Ἀλεμάν, «Ὁ Μάρκος ντὲ Ὀμπρεγκὸν» τοῦ Βιθέντε Ἐσπενέλ, μερικὰ διηγήματα τοῦ Θερβάντες κ. ἄ. (Σημ. Μεταφ.)

Στοὺς μυθιστοριογράφους τῆς γενιᾶς αὐτῆς δὲ θὰ συναντήσεις τὴν ἐπιθυμία νὰ διακριθοῦν μὲ κάθε θυσία μέσω τῆς ἐπιλογῆς ἰδιότυπων θεμάτων καὶ μεθόδων γραφῆς, πρᾶγμα ποὺ ἀποτελοῦσε τὸ ἰδιαίτερο γνώρισμα τῆς λεγόμενης «γενιᾶς τοῦ 1898» καὶ τῶν συνεχιστῶν της. Γιὰ τοὺς νέους μας λογοτέχνες ὁ ρόλος τοῦ συγγραφέα συνίσταται στὸ νὰ προσπαθήσει νὰ διερμηνεύσει μέσα στὸ ἔργο του τὰ προβλήματα ποὺ ἀπασχολοῦν τὴ μεγάλη πλειονότητα τῶν συγχρόνων τους.

Ὁ Θερβάντες ἔλεγε πὼς ἂν ἕνα ὄνομα δὲν εἶναι ὠφελιμότερο ἀπὸ τὰ ἄλλα στὴν κοινωνία, τότε αὐτὸ εἶναι ἁπλῶς καὶ μόνο ἕνα ἀκόμα ὄνομα μέσα στὸ πλῆθος τῶν ἄλλων ὀνομάτων. Πιστοὶ σ' αὐτὸ τὸ ἀναγεννησιακὸ ἰδεῶδες οἱ νέοι μας συγγραφεῖς θεωροῦν ὅτι τότε μόνο γίνονται διάσημοι ὅταν κατορθώνουν νὰ κάνουν μὲ τὸ ἔργο τους ἀποτελεσματικώτερη τὴ κατάκτηση τοῦ ἀντικειμενικοῦ σκοποῦ ποὺ ἔχουν βάλει μπροστά τους.

Τὸ ἄπλωμα τῶν ριζῶν καινούργιου μυθιστορήματος μέσα στὴν ἱστορία καὶ ἡ λαχτάρα τῶν συγγραφέων νὰ καθρεφτίσουν μέσα στὸ ἔργο τους καὶ νὰ βοηθήσουν μὲ τὸ ἔργο τους τὶς ἀλλαγὲς ποὺ συντελοῦνται μέσα στὴν πραγματικότητα (ἐπαναλαμβάνουμε, χωρὶς αὐτὸ νὰ σημαίνει ὅτι ἔστω καὶ γιὰ μιὰ στιγμὴ ξεχνοῦν πὼς κάνουν ἔργο τέχνης) δὲν ἤγησε ὁρισμένους κριτικοὺς — ποὺ ἐνδιαφέρονται νὰ κολλᾶνε ταμπέλλες ἀντὶ νὰ κανανσοῦν τὰ ἔργα, νὰ δημιουργοῦν σκάνδαλα ἀντὶ ν' ἀξιολογοῦν προσφορὲς — στὸ νὰ ἀποκαλέσουν τοὺς νέους συγγραφεῖς «στρατευμένους». Ἀλλὰ κάτι τέτοιες αὐθαίρετες ταξινομήσεις ἀφήνουν ἀδιάφορους τοὺς νέους μυθιστοριογράφους μας. Στὸ κάτω κάτω τῆς γραφῆς, μήπως ὑπάρχει ἔστω καὶ ἕνα ἀριστούργημα τῆς παγκόσμιας λογοτεχνίας ποὺ νὰ μὴν εἶναι στρατευμένο; Αὐτὸ βέβαια δὲ σημαίνει πὼς κάθε στρατευμένο ἔργο εἶναι ἀναγκαστικὰ καὶ μεγαλοφυές. Ὁ Θερβάντες, ὁ Λόπε ντὲ Βέγκα κι ὁ Καλντερὸν ἦταν στὸν καιρό τους στρατευμένοι συγγραφεῖς. Ἀλλὰ σήμερα τὰ σημαντικώτερα, ἔργα τῶν δυὸ τελευταίων δὲν τὰ παίζουν στὴν Ἱσπανία. Στρατευμένοι ἐπίσης ἦταν ὁ Ἀντόνιο Ματσάδο, ὁ Φεντερίκο Γκαρθία Λόρκα (στὰ θεατρικά του ἔργα) κι ὁ Μιγκουὲλ Χερνταντέθ. Γι' αὐτὸ καὶ τὸ ἀντιπροσωπευτικότερο μέρος τοῦ ἔργου τους μένει παραμερισμένο στὴ σκιὰ ἢ καὶ ἀπαγορεύεται ἐντελῶς. Γι' αὐτὸ ἄλλωστε εἶχαν καὶ οἱ τρεῖς τὸ δραματικὸ τέλος ποὺ ξέρουμε. Ὅλοι οἱ ἀξιόλογοι συγγραφεῖς ποὺ ἔγραψαν σὲ Ἱσπανικὴ γλώσσα ἦταν στὸν καιρό τους στρατευμένοι καὶ γι αὐτὸ ἀκριβῶς τὸ λόγο ἀναφέρονται τιμητικὰ μέσα στὴ λογοτεχνικὴ μας ἱστορία μὲ τὸν τίτλο τῶν ἀνανεωτῶν.

Ὅπως κι ἂν ἔχει τὸ πρᾶγμα, αὐτὲς οἱ ἐτικέττες δὲν ἀπασχολοῦν τοὺς συγγραφεῖς μας. Ἐκεῖνο ποὺ ἔχει γι' αὐτοὺς σημασία εἶναι «νὰ τεθεῖ μὲ ἄμεσο κ' ἐπείγοντα τρόπο τὸ ζήτημα τοῦ μετασχηματισμοῦ τῆς κοινωνίας (Χ. Λόπεθ Πατσέκο, λόγοι στὴν πρώτη Διεθνὴ Συνάντηση γιὰ τὸ Μυθιστόρημα, περιοδ. Φορμεντόρ, Ἰούλιος 1959). Σημασία γι' αὐτοὺς ἔχει τὸ ὅτι «ἡ λογοτεχνία χρησιμεύει στὸ νὰ δώσει μιὰ δομὴ στὴν κοινωνία» (Α. Λόπεθ. Σάλινας στὸ περιοδικὸ «Ντεστίνο» Βαρκελώνη, 16 - 6 - 1960), πρᾶγμα ποὺ ὑποχρεώνει τὸ συγγραφέα «νὰ δείχνει τὸ ἀληθινὸ πρόσωπο τῆς κοινωνίας, καὶ νὰ καθρεφτίζει μέσα στὸ

ἔργο του τὶς ἀντιφάσεις της» (Χουὰν Γκοϋτισόλο, στὴ πιὸ πάνω Διεθνὴ Συνάντηση).

Οἱ μυθιστοριογράφοι ποὺ μᾶς ἀπασχολοῦν ἐδῶ εἶναι ρεαλιστές, καὶ γι' αὐτοὺς ὁ ρεαλισμὸς προϋποθέτει ὅτι ὁ συγγραφέας πρέπει στὶς συγκρούσεις τοῦ καιροῦ μας νὰ παίρνει θέση στὸ πλευρὸ τῶν δυνάμεων ποὺ ἀγωνίζονται νὰ σπάσουν τὰ καλούπια τῆς παλιᾶς διάρθρωσης ποὺ καταστρέφουν τὶς ἀνθρώπινες δυνατότητες καὶ ἐμποδίζουν τὴν ὑλικὴ καὶ πνευματικὴ πρόοδο ἑνὸς ὁλόκληρου λαοῦ.

Ὡστόσο, παίρνοντας κ' ἐμεῖς μέρος στὸ παιχνίδι τοῦ κολλήματος ἐτικεττῶν ποὺ τόσο τὸ ἀγαποῦν οἱ κριτικοί μας, μποροῦμε νὰ ποῦμε πὼς τὸ καινούργιο μυθιστόρημα εἶναι πράγματι στρατευμένο κι ὄχι ἁπλῶς μυθιστόρημα - μαρτυρία.

Ἡ διάκριση ἀνάμεσα σὲ στρατευμένο μυθιστόρημα καὶ μυθιστόρημα - μαρτυρία εἶναι νομίζω, ἡ ἑξῆς: Ἀντίθετα ἀπὸ τὸ στρατευμένο μυθιστόρημα, τὸ μυθιστόρημα μαρτυρία συλλέγει, μὲ κριτικὸ ἢ σατιρικὸ πνεῦμα, μερικὰ κομματάκια τῆς πραγματικότητας ἀλλὰ δὲν παίρνει ὑπ' ὄψη του τὶς σχέσεις ποὺ ὑπάρχουν ἀνάμεσα στὶς καταστάσεις τῶν προσώπων καὶ στὴν κοινωνικὴ διάρθρωση. Σ' αὐτὸ τὸ εἶδος (τοῦ μυθιστορήματος - μαρτυρίας) ἀνήκουν λ.χ. τὰ ἔργα «Τίποτα» (βραβεῖο Ναντὰλ 1947) τῆς Κάρμεν Λαφορέ, «Ἡ Κυψέλη» (1951) τοῦ Χοσὲ Θέλα, ἔργο ποὺ σημείωσε πολλὲς ἐκδόσεις κι ἀπαγορεύτηκε στὴν Ἱσπανία, «Ἡ μάσκα» (1955) τῆς Ἔλενας Κιρόγκα, «Μὲ τὸ νοτιὰ» (1956) τοῦ Λ. Ἀλντεκόα, «Τὰ πεθαμένα παιδιὰ» (1959) τοῦ Α. Μαρία Ματοῦτε, καὶ «Τὸ κόκκινο φύλλο» (βραβεῖο Φονταθιὸν - Μάρτης 1959) τοῦ Μ. Ντελίμπες.

Ὅλα τὰ πιὸ πάνω μυθιστορήματα ἔχουν βγεῖ μέσα ἀπ' τὴν πραγματικότητα, ἀλλὰ μιὰ πραγματικότητα ἑρμηνευμένη ἀπὸ συγγραφεῖς ποὺ διαπνέονται ἀπὸ μία πεσιμιστικὴ ἀντίληψη γιὰ τὸν ἄνθρωπο, ποὺ δὲν πιστεύουν σ' ἕνα καλύτερο μέλλον καὶ δὲν βλέπουν τοὺς ἀγῶνες τῶν Ἱσπανῶν ἐξορίστων καὶ τὶς ἀλλαγὲς ποὺ κυοφοροῦνται. Δὲν θεωροῦν τὴν πραγματικότητα σὰν κάτι ἐφήμερο καὶ τὴ σημερινὴ κοινωνία σὰν ἕνα πλαίσιο προσωρινό. Κ' ἔτσι οἱ ἥρωές τους ποὺ εἶναι θύματα τῆς ἀδικίας, τῆς αὐθαιρεσίας καὶ τῆς καταπίεσης συγκρούονται ἀνώφελα μὲ τὴν πραγματικότητα εἴτε ὑποτάσσονται στὴ μοίρα τους. Οἱ ἥρωες αὐτοὶ εἶναι πρόσωπα νικημένα, προκαταβολικὰ συντριμμένα, ἀπελπισμένα.

Ἀντίθετα, οἱ στρατευμένοι μυθιστοριογράφοι ἑρμηνεύουν τὴν πραγματικότητα σὰν ἕνα δυναμικὸ στοιχεῖο ποὺ βρίσκεται διαρκῶς σὲ κίνηση. Πιστεύουν στὴν ἀνθρώπινη ἱκανότητα μετασχηματισμοῦ. Πασκίζουν νὰ βοηθήσουν τὸν ἄνθρωπο στὴν πάλη του ἐνάντια στὶς ἀντιξοότητες. Ἔτσι τὸ καινούργιο μυθιστόρημα εἶναι μαχητικὸ καὶ γεμάτο ἐλπίδα, μ' ὅλο ποὺ οἱ μυθιστοριογράφοι μας δὲν καταφέρνουν ὅλες τὶς φορὲς νὰ διερμηνέψουν τοὺς ἀγῶνες ποὺ διεξάγονται στὴν πραγματικότητα καὶ νὰ μεταδώσουν τὴν ἐλπίδα.

Τὸ καινούργιο μυθιστόρημα δὲν ἀντιγράφει κανένα πρότυπο οὔτε ὑπακούει σὲ κανένα κανόνα. Ἀπ' αὐτοῦ προκύπτει μιὰ μεγάλη ποικιλία σὲ τεχνικὲς καθὼς καὶ ἡ πρωτοτυπία τοῦ κάθε μυθιστοριογράφου. Ἀκόμα κι ὁ κάθε συγγραφέας παρουσιάζεται ἀνανεωμένος σὲ κάθε καινούργιο ἔργο του, ἔστω κι ἂν προσεγγίζει τὸ ἴδιο θέμα. Τέτοια λ.χ. εἶναι ἡ περίπτωση τοῦ Χουὰν Γκοϋτισόλο, τοῦ πολυγραφότερου καὶ ἀσφαλῶς τοῦ πιὸ προικισμένου ἀπὸ τοὺς νέους μας συγγραφεῖς. Τὸ μόνο στοιχεῖο ποὺ φέρνει τοὺς μυθιστοριογράφους αὐτοὺς τὸν ἕνα κοντὰ στὸν ἄλλο εἶναι ἡ κοινή τους ἐπιθυμία νὰ πάρουν μέρος στὴ θεμελίωση μιᾶς καινούργιας κοινωνίας καὶ γι' αὐτὸ δίνουν μιὰν αὐθεντικὴ εἰκόνα τῆς σημερινῆς Ἱσπανίας.

Καθένας τους ὅμως, γιὰ νὰ φτάσει στὸ σκοπὸ αὐτό, χαράζει τὴ δική του πορεία, σφυρηλατεῖ τὰ δικά του ἐργαλεῖα. Ὁ Γκαρθία Ὀρτελάνο λέει:

«Αὐτὸ ποὺ μ' ἀπασχολεῖ εἶναι νὰ καταχτήσω μιὰ τεχνικὴ καὶ μιὰ γλώσσα. Ὡστόσο δὲ μοῦ διαφεύγει πὼς αὐτὴ ἡ κατεργασία τῶν ὑλικῶν θὰ μποροῦσε νὰ μὲ ὁδηγήσει σ' ἕναν ρητορικὸ τεχνικισμὸ καὶ στυλισμό»

(Ἰντιθε, Μαδρίτη 1959).

Τὸν κίνδυνο τοῦτο ποὺ ἐπισημαίνει ὁ Ὀρτελάνο προσπαθοῦν ὅλοι νὰ τὸν ἀποφύγουν γιατί, ὅπως λέει ὁ Χ. Φερνάντεθ Σάντος «στὴν ἀφήγηση τὸ σημαντικὸ εἶναι ἐκεῖνο ποὺ ἀφηγεῖσαι» καὶ γιατὶ «κάθε βιβλίο ποὺ στηρίζει τὴν ἀποτελεσματικότητά του στὴν τεχνική του δὲν ζεῖ πολὺ καιρὸ» («Ἀθέντο», Μαδρίτη - Φλεβάρης 1959).

Ὡστόσο θὰ ἦταν λάθος νὰ νομίσουμε ὅτι οἱ μυθιστοριογράφοι αὐτοὶ ἀδιαφοροῦν γιὰ τὰ ἐκφραστικὰ μέσα. Ἐκεῖνο ποὺ θέλουν νὰ τονίσουν εἶναι πὼς κατὰ τὴ γνώμη τους τὸ περιεχόμενο παίζει τὸν πρωτεύοντα ρόλο.

Ἀρχικά, μερικοὶ νόμιζαν πὼς ὁποιαδήποτε τεχνικὴ μποροῦσε νὰ ἐξυπηρετήσει τὴν προσέγγιση ὁποιουδήποτε θέματος, σ' ὁποιαδήποτε χώρα. Ἡ πεῖρα ἀνάλαβε νὰ τοὺς δείξει πὼς δὲν ὑπάρχει καμιὰ οἰκουμενικὴ τεχνική.

Ἡ τεχνικὴ εἶναι ἀποτέλεσμα μιᾶς σειρᾶς παραγόντων: τῆς ἱστορικῆς περίστασης σὲ μιὰ δοσμένη χώρα, τῆς θέσης ποὺ παίρνει ὁ συγγραφέας ἀπέναντι σ' αὐτὴ τὴν περίσταση καὶ τῶν ἰδιαίτερων συνθηκῶν ποὺ δημιουργοῦνται ἀπ' αὐτό, τῶν ἔμφυτων προσόντων του καὶ τέλος, αὐτοῦ ποὺ τὸ ὀνομάζουμε ἰδιοσυγκρασία.

Κάτω ἀπὸ τέτοιους ὅρους ἡ καθυπόταξη τοῦ ἀφηγηματικοῦ ὑλικοῦ σὲ ὁρισμένες προϋπάρχουσες μεθόδους περιορίζει τὸ βεληνεκὲς τοῦ ἔργου καὶ ἐλαττώνει καὶ τὶς ἴδιες τὶς δυνατότητες τοῦ συγγραφέα, ὅπως παρατηρεῖ ὁ Χουὰν Γκοϋτισόλο:

«Μερικὲς φορὲς — γράφει — προσπάθησα νὰ πλάσω τὸ ἀφηγηματικό μου ὑλικὸ σύμφωνα μὲ μιὰν ὁρισμένη μορφή, μ' ἕνα ὁρισμένο ὕφος (ἐσωτερικὸ μονόλογο, κινηματογραφικὴ θέα κλπ.). Σ' αὐτὸ ὀφείλεται ἡ διανοουμενίστικη παραμόρφωση ποὺ παρατηροῦν στὰ πρὶν ἀπ' «Τὰ πισωδρομίσματα τῶν Κυμάτων» μυθιστορήματά μου. Θυσίαζα τὴν αὐθεντικότητα τῶν καταστάσεων καὶ τῶν προσώπων στὴν ἀναζήτηση τῆς μορφικῆς πρωτοτυπίας. Τώρα πιστεύω ὅτι τὸ θέμα καθορίζει ἀναγκαστικὰ τὴν τεχνική. Ἐπειδὴ ἡ πραγματικότητα ἀλλάζει καὶ μεταβάλλεται ἀπὸ μέρα σὲ μέρα, τὸ ρεαλιστικὸ μυθιστόρημα δὲν πρέπει νὰ συμμορφώνεται μὲ κανένα πρότυπο, ὅτο τέλειο κι ἂν εἶναι αὐτό. Ἀντίθετα, ὀφείλει νὰ εἶναι τόσο εὔπλαστο καὶ εὐλύγιστο, ὅσο καὶ τὸ ὑλικὸ ποὺ σκοπεύει νὰ ἐκπροσωπήσει. Τὸ πρόβλημα εἶναι νὰ προσαρμόζεται κανεὶς στὴν πραγματικότητα ποὺ μοιάζει μὲ τὸν Πρωτέα, ἀνιχνεύοντάς την κάτω ἀπ' τὶς διάφορες μεταμορφώσεις της καὶ ἀναγκά-

ζοντάς την ν' ἀποκαλύπτει τὸ νόημά της. Ἡ τεχνικὴ γίνεται τότε ὁ προσωπικὸς καὶ ἀμετάβλητος τρόπος μὲ τὸν ὁποῖο βλέπεις τὸν κόσμο. Αὐτὸ ἀπαιτεῖ ἀπ' τὴ μιὰ μεριὰ σχολαστικὴ ἐξέταση τῆς γλώσσας ποὺ μεταχειρίζεσαι κι ἀπ' τὴν ἄλλη μεριὰ κατάργηση τῶν παλιῶν μορφικῶν σχημάτων ποὺ ὁ συγγραφέας ἔχει, ἀπὸ λόγους ρουτίνας, τὴν τάση νὰ τὰ μιμηθεῖ. Θεμελιακοὶ στόχοι τοῦ μυθιστοριογράφου πρέπει νὰ εἶναι τὸ ὀξὺ βλέμμα καὶ ἡ ἀγνότητα ὕφους. (Χουὰν Γκοϋτισόλο, «Ρεαλισμός, Νατουραλισμός, Φαντασία», Ἐκδ. Σ. Μπαρράλ 1961).

Οἱ διάφοροι παράγοντες, ἀντικειμενικοὶ καὶ ὑποκειμενικοί, ποὺ παρεμβαίνουν στὴν ἐπεξεργασία μιᾶς δοσμένης τεχνικῆς ἢ ἑνὸς δοσμένου ὕφους δείχνουν ἐπαρκέστατα ἕνα λάθος ποὺ συχνὰ διαπράττεται: δηλ. τὸν καθαίρετο ξεχωρισμὸ τοῦ περιεχομένου ἀπ' τὴ μορφή. Τὰ ἐκφραστικὰ μέσα εἶναι πάντοτε καὶ περιεχόμενο καὶ μορφή.

Τὸ καινούργιο μυθιστόρημα, ἀπὸ τοὺς ἴδιους τοὺς λόγους τῆς ὕπαρξής του εἶναι λαϊκό. Κι ὅμως, ὡς πρὶν λίγο καιρὸ ἀκόμη, οἱ ἀναγνῶστες αὐτοῦ τοῦ εἴδους τῆς λογοτεχνίας προέρχονταν ἀπὸ ἄλλα κοινωνικὰ στρώματα. Ἡ διαπίστωση αὐτὴ ὁδήγησε ὅλους σχεδὸν τοὺς κριτικοὺς στὸ νὰ ὑποθέσουν πὼς δὲν μπορεῖ νὰ ὑπάρξει «λαϊκὴ λογοτεχνία» πὼς ὁ λαὸς δὲ θὰ διαβάζει τὰ βιβλία ποὺ προορίζονται γι αὐτὸν ὅσο δὲ θὰ ἔχει καταχτήσει τὴ χειραφέτησή του.

Ἂν κρίνουμε ἀπὸ πρόσφατα δεδομένα, ὁ πιὸ πάνω ἰσχυρισμὸς φαίνεται πολὺ παρακινδυνευμένος. Ἡ ἀλήθεια εἶναι πὼς ὁ ἄνθρωπος τοῦ λαοῦ κερδίζει τόσα μόνο ὅσα φτάνουν ἴσα ἴσα γιὰ νὰ μὴν πεθάνει ἀπὸ τὴν πεῖνα. Ὁ δουλευτὴς γυρίζει στὸ σπίτι του τσακισμένος ἀπὸ τὴν κούραση, ζεῖ μέσα σὲ στενάχωρες καὶ ἀνθυγιεινὲς κατοικίες, ἔχει χίλια προβλήματα ποὺ τὸν βασανίζουν, καὶ στὶς περισσότερες περιπτώσεις εἶναι ἀγράμματος. Τοῦτα ὅμως δὲν ἀρκοῦν γιὰ νὰ ἐξηγήσουν τὴν ἀπέχθεια τοῦ λαοῦ γιὰ τὴ λογοτεχνία.

Ἂν ὁ λαὸς δὲ διαβάζει καὶ δὲν ἐνδιαφέρεται γιὰ ὅ,τι δημοσιεύεται, τοῦτο συμβαίνει ἐπειδὴ ὅ,τι δημοσιεύεται ἀγνοεῖ τὸ λαό, ὅταν δὲν τὸν περιπέζει. Κατὰ τὰ τελευταῖα χρόνια ἐκδόθηκαν μυθιστορήματα ὅπου ὁ λαὸς ἀναγνωρίζει τὸν ἑαυτό του, ὅπου οἱ συγγραφεῖς μιλοῦν γι' αὐτόν, ἀντλοῦν τὴν ἔμπνευσή τους ἀπ' αὐτὸν καὶ ἀπευθύνονται σ' αὐτόν. Καὶ τὰ βιβλία αὐτὰ τείνουν τώρα ν' ἀποχτήσουν τιράζ πολὺ μεγαλύτερο ἀπὸ τὸ μέσο ὅρο. Καὶ κάτι ἀκόμα σπουδαιότερο: Μερικοὶ ἀπὸ τοὺς συγγραφεῖς αὐτῶν τῶν μυθιστορημάτων, προσκλήθηκαν ἀπὸ ὁμάδες ἐργατῶν νὰ πάρουν μέρος σὲ ἕνα διάλογο μὲ θέμα τὰ ἔργα τους. Αὐτὸ εἶναι κάτι ἀσυνήθιστο στὴ χώρα μας κι ἀποδείχνει πῶς ὅταν ὁ συγγραφέας ἀπασχολεῖται στ' ἀλήθεια μὲ πραγματικὰ προβλήματα καὶ καταφέρνει νὰ τὰ τοποθετήσει ζωντανὰ μέσα στὸ ἔργο του, τότε ὁ λαὸς ἀνταποκρίνεται στὸ μέτρο ποὺ τοῦ ἐπιτρέπουν οἱ ἀσθενικὲς δυνάμεις του.

Οἱ διαπιστώσεις αὐτές, ἡ ἴδια ἡ θέση τοῦ καινούργιου μυθιστορήματος καὶ οἱ πολὺ δύσκολες συνθῆκες ἐργασίας τοῦ συγγραφέα, ἐξ αἰτίας τῶν ἐπισήμων πιέσεων, μᾶς ὁδηγοῦν νὰ συμπεράνουμε ὅτι τὸ μέλλον τοῦ μυθιστορήματος ἐξαρτᾶται ὄχι μόνο ἀπὸ τὴν ἱστορικὴ ἐξέλιξη ἀλλὰ ἐπίσης κι ἀπὸ τὰ ἀποτελέσματα ποὺ θὰ ἐπιτύχει ὁ συγγραφέας στὴν προσπάθειά του νὰ διερμηνέψει τὰ προβλήματα καὶ τὶς ἐλπίδες τῆς πλειοψηφίας.

Τὸ ρεαλιστικὸ μυθιστόρημα συνεργαζόμενο μὲ τὸ λαὸ στὴν προπαρασκευὴ τῆς ἐγκαθίδρυσης ἑνὸς μέλλοντος μέσα στὸ ὁποῖο ὅλοι οἱ Ἱσπανοὶ θὰ ἔχουν τὴν δυνατότητα νὰ βροῦν τὸν ἑαυτό τους, προπαρασκευάζει μαζὶ καὶ τὸ δικό του μέλλον.

Μετάφραση: ΚΩΣΤΑ ΠΕΤΡΟΥ

Κυκλοφόρησε

ΝΙΚΟΥ ΑΓΓΕΛΗ

"ΣΤΟΝ ΙΣΚΙΟ ΤΗΣ ΜΑΔΑΡΑΣ,,

Λαογραφικὰ — ἠθογραφικὰ — ἐπικὰ ἀφηγήματα ἀπὸ τὴ ζωὴ καὶ τὴν ἱστορία τῆς Κρήτης.

ΕΚΔΟΣΕΙΣ «ΕΥΡΩΠΗΣ» Θεμιστοκλέους 1, Ἀθῆναι

Τιμὴ Δρ. 15

ΤΣΕΧΟΣΛΟΒΑΚΙΑ

Ο ΟΙΚΟΣ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ ΤΟΥ ΜΠΡΝΟ

Σὲ μιὰν ἀπὸ τὶς πλατεῖες τοῦ Μπρνὸ βρίσκεται ἕνα σύγχρονο κτίριο, ποὺ οἱ κάτοικοι τῆς πόλεως τὸ ἔχτισαν ἀμέσως μετὰ τὴν ἀπελευθέρωση τῆς πόλης τους τὸ 1945, γιὰ νὰ ἔχουν ἕνα κατάλληλο κέντρο γιὰ πνευματικὲς ἐκδηλώσεις. Μερικὰ χρόνια ἀργότερα, ἀφιερώθηκε στὸν ἴδιο σκοπὸ καὶ ἕνα ἄλλο οἰκοδόμημα ἀναγεννησιακοῦ ρυθμοῦ. Τὰ δύο κτίρια ποὺ ἔλαβαν τὸ κοινὸ ὄνομα «Οἶκος Πολιτισμοῦ τοῦ Μπρνὸ» ἔχουν καθένα συγκεκριμένο σκοπό: τὸ σύγχρονο κτίριο χρησιμεύει προπαντὸς γιὰ τὴν τέχνη τοῦ καιροῦ μας, ἐνῶ τὸ κτίριο Ἀναγεννήσεως φιλοξενεῖ ἐκθέσεις παλιᾶς τέχνης. Ἐκεῖ ἀναπτύσσουν τὴ δράση τους καὶ τρία ἀκόμα εἰδικὰ τμήματα: τῆς γραφικῆς, τῆς φωτογραφικῆς καὶ τῆς ἀρχιτεκτονικῆς. Ἡ ὡραία αὐλὴ τοῦ παλαιοῦ μεγάρου προσφέρεται κατὰ τὸ καλοκαίρι γιὰ συναυλίες καὶ θεατρικὲς παραστάσεις.

Καλλιτέχνες εἰκαστικῶν τεχνῶν, μουσικοί, λογοτέχνες, ἠθοποιοὶ καὶ ἄλλοι συναντῶνται ἐκεῖ μὲ κάθε εἴδους εὐκαιρίες (Ἐκθέσεις, συζητήσεις, κλπ.) μὲ τοὺς πολίτες τοῦ Μπρνὸ καὶ συζητοῦν μαζί τους διάφορα θέματα. Ἰδιαίτερα σημαντικὴ εἶναι ἡ προσέλευση τῆς νεολαίας. Ὁ Οἶκος Πολιτισμοῦ δημιούργησε γιὰ τοὺς νέους ἕνα εἰδικὸ τμῆμα — τὴ Λέσχη τῶν νεολαίων φίλων τῶν εἰκαστικῶν τεχνῶν — ποὺ εἶναι μοναδικὸ στὴν Τσεχοσλοβακία. Ἐκεῖ οἱ νέοι μαθαίνουν νὰ ἐνώνουν τὶς εἰκαστικὲς τέχνες ἢ ἐνεργὰ ν' ἀφιερώνονται σ' αὐτές, νὰ γνωρίζουν τὴν ἱστορία τους, τὶς καλλιτεχνικὲς τάσεις τοῦ παρελθόντος καὶ τοῦ παρόντος. Ἡ Λέσχη ἀριθμεῖ σήμερα 1.200 μέλη καὶ ἔχει στὸ ἐνεργητικό της πάρα πολλὲς συζητήσεις πάνω στὰ διάφορα ζωγραφικὰ καὶ γλυπτικὰ ἔργα ποὺ ἐκτέθηκαν στὶς αἴθουσές της. Ἡ νεολαία ἀπασχολεῖ τὴν πολυαριθμότερη ὁμάδα ἐνδιαφερομένων, καὶ στὴ λέσχη Μουσικῆς Τζάζ ποὺ βρίσκεται ἐκεῖ, καθὼς καὶ στὴν ὁμάδα ρυθμικῆς.

Μεγάλη σημασία ἀπὸ μορφωτικὴ καὶ πολιτιστικὴ ἄποψη ἔχουν καὶ τὰ τρία ἄλλα τμήματα ποὺ ἀναφέραμε ἤδη. Τὸ γραφεῖο ἀρχιτεκτονικῆς, μὲ τὴ βοήθεια τῆς Ἕνωσης Τσεχοσλοβάκων ἀρχιτεκτόνων τοῦ Μπρνό, προσφέρει μεγάλες δυνατότητες συζητήσεων καὶ συναντήσεων μεταξὺ τῶν ἀρχιτεκτόνων καὶ τοῦ κοινοῦ. Μὲ τὶς Ἐκθέσεις του, συμβάλλει ὄχι μόνον στὴ διάδοση τῆς ἐργασίας τῶν ἀρχιτεκτόνων, ἀλλ' ἐπίσης στὴν ἀνάπτυξη τῆς καλαισθησίας τοῦ κοινοῦ σὲ θέματα σχετικὰ μὲ τὶς κατοικίες. Τὸ τμῆμα φωτογραφικῆς προκαλεῖ ὄχι μόνο τὸ μεγάλο ἐνδιαφέρον τοῦ κοινοῦ γιὰ τὶς ἐκθέσεις καλλιτεχνικῶν φωτογραφιῶν, ἀλλὰ γίνεται ἐπίσης τὸ κέντρο μεθοδικῆς κατάρτισης τῶν ἐρασιτεχνῶν φωτογράφων. Τὸ τμῆμα γραφικῆς ἔχει γιὰ σκοπό του νὰ ἐνημερώνει τὸ κοινὸ γιὰ τὴ γραφικὴ τέχνη, ξεχασμένο συχνὰ κλάδο, καὶ ταὐτόχρονα μαθαίνει τὸν κόσμο νὰ στολίζει τὰ διαμερίσματά του μὲ χαρακτικὰ ἔργα ἀντὶ γιὰ ἀκαλαίσθητους πίνακες, ζωγραφισμένους μὲ τὸ χέρι. Μαζὶ μὲ τὸν κατάλογο γιὰ τὴν ἔκθεση γραφικῆς, κάθε ἐπισκέπτης παίρνει δωρεὰν ἕνα χαρακτικὸ ἔργο.

Ἡ δραστηριότητα τοῦ Οἴκου Πολιτισμοῦ δὲν περιορίζεται μόνο στὴν πόλι Μπρνό. Τὸ προσωπικό του, ποὺ ἔχει ἐπικεφαλῆς τὸ συγγραφέα Ἄντολφ Κρούπα, ὀργανώνει κινητὲς ἐκθέσεις γιὰ νὰ μπορέσει ἡ τέχνη νὰ φθάσει στὸ λαὸ ἀπευθείας στοὺς τόπους ἐργασίας, στὰ ἐργοστάσια τῆς νότιας Μοραβίας, στοὺς διάφορους ἀγροτικοὺς συνοικισμούς, στὰ σχολεῖα, στὶς πολιτιστικὲς λέσχες.

«Ἡ αἰσθητικὴ διαπαιδαγώγηση ἀρχίζει μὲ τὴ δημιουργία καλαίσθητου περιβάλλοντος ἐκεῖ ὅπου περνᾶμε τὸ μεγαλύτερο μέρος τῆς ἡμέρας μας», μᾶς εἶπε ὁ Διευθυντὴς τοῦ Οἴκου Πολιτισμοῦ. Γι' αὐτὸ πὸ λόγο ἐπιμένουμε τόσο πολὺ νὰ γίνονται ἐκθέσεις μέσα στὰ ἐργοστάσια ἢ σ' ἄλλους τόπους ἐργασίας. Οἱ ἐκθέσεις αὐτὲς εἶναι τὸ καλύτερο σχολεῖο γιὰ τοὺς θεατὲς καὶ τοὺς καλλιτέχνες. Ἐμεῖς βρίσκουμε ἐκεῖ ἕνα νέο καλλιτεχνικὸ κοινό. Ἀλλ' αὐτὲς δὲν ἀρκοῦν. Ἡ προσπάθειά μας συνίσταται στὸ νὰ δημιουργήσουμε ἕνα περιβάλλον ποὺ νὰ ἐπιδρᾶ μὲ τὴν αἰσθητικὴ καὶ τὴν καλαισθησία του παντοῦ ὅπου συγκεντρώνονται ἄνθρωποι, στὰ ἐργοστάσια, τὰ γραφεῖα, τὶς αἰθουσες ἀναμονῆς, τοὺς κινηματογράφους, τὰ θέατρα, τὶς λέσχες, τὶς Βιβλιοθῆκες. Σ' ὅλα αὐτὰ τὰ μέρη, ἕνα ἀντίγραφο καλλιτεχνικοῦ ἔργου, ἕνα χαρακτικὸ ἢ ἕνα ἀγαλματάκι μποροῦν νὰ προσφέρουν μεγάλη βοήθεια. Εἶναι πάρα πολὺ μεγάλη ἡ σημασία τῶν εἰκαστικῶν τεχνῶν στὴ διακόσμηση τῶν νέων κατοικιῶν καὶ τῆς γλυπτικῆς, ἰδιαίτερα στὴ διακόσμηση τῶν πάρκων.

Πολυάριθμες εἶναι οἱ ἰδέες καὶ ἐπιπλέον ὑπάρχει πολὺ καλὴ θέληση γιὰ τὴν πραγματοποίησή τους. Ἀρκεῖ νὰ ἀναφέρουμε πὼς στὰ δεκαπέντε χρόνια τῆς ζωῆς του ὁ «Οἶκος Πολιτισμοῦ τοῦ Μπρνὸ» ἔχει ὀργανώσει πάνω ἀπὸ τετρακόσιες ἐκθέσεις. Μέσα στὸ 1960 ἔγιναν 320 πολιτιστικὲς ἐκδηλώσεις — μουσικὰ ἀπογεύματα, συναυλίες, ποιητικὲς συγκεντρώσεις, συζητήσεις πάνω σὲ θέματα εἰκαστικῶν τεχνῶν κλπ. — ποὺ τὶς τίμησε τὸ κοινὸ μὲ τὴν εὐρύτατη συμμετοχή του. Ὁ «Οἶκος Πολιτισμοῦ τοῦ Μπρνό», ἀποτέλεσε τὸ πρότυπο γιὰ ἄλλα παρόμοια πολιτιστικὰ ἱδρύματα στὴν Τσεχοσλοβακία.

ΓΙΡΙΝΑ ΚΑΗΜΕΝΤΟΒΑ

ΑΛΛΗΛΟΓΡΑΦΙΑ

Μ π. Α μ π ρ. Θεσ/νίκη. Εὐχαριστοῦμε γιὰ τὰ καλά σας λόγια καὶ γιὰ τὶς προσπάθειές σας ν' ἀναπτυχθεῖ ἀκόμα περισσότερο ἡ κυκλοφορία τῆς «Ε. Τ.». Ἐμεῖς ἀπ' τὴν πλευρά μας κάνουμε ὅ,τι μποροῦμε γιὰ τὸ καλύτερο. Ἀπάντηση σὲ προηγούμενες συνεργασίες σας σᾶς στείλαμε. Κοιτάξτε προσεκτικὰ στὰ παλαιότερα τεύχη μας. Ἀ-

πὸ τὰ ἑπτὰ καινούργια, ποὺ μᾶς στείλατε, διαπιστώνουμε μιὰ κάποια πρόοδο σὲ σχέση μὲ τὰ προηγούμενα. Καλύτερα τὰ «Μετανάστης», «Πολιτικὸς κρατούμενος» καὶ τὸ «Φθινόπωρο», ποὺ τὸ δημοσιεύουμε ἐδῶ: «Φθινόπωρο! / Κι ἀκόμα λὲν / οἱ κοῦκοι τὸ τραγούδι τους! / Νομίζουν πὼς εἶν' Ἄνοιξη / Χά, ἀκόμα ἄχ, κι αὐτοὶ / κι ἂς τὸ φθινόπωρο ἔφτασε / κι ἂς πρωτοβρόχια ἀρχίσανε... / Τοὺς γέλασε ἡ παράκαιρη / ψευτοκαλοκαιριὰ / Μ' ἄχ, πῶς θὰ μετανιώσουνε!». Ὅπως βλέπετε, κ' ἐδῶ τὸ αἴσθημά σας δὲν κατορθώνει νὰ βρεῖ τὴν ἀρτιωμένη ἔκφραση. Τ. Λ α ζ. Μιὰ καὶ γυρεύετε τὴ γνώμη μας τὸ σωστὸ θὰ ἦταν νὰ μᾶς στέλνατε ὅ,τι νομίζετε πὼς εἶναι καλύτερο ἀπ' τὰ γραφτά σας, κι ὄχι «ὅ,τι θυμόσαστε αὐτὴ τὴ στιγμή». Πάντως ἡ «Ἀθωότη», μ' ὅλο ποὺ ἀπέχει βέβαια ἀπὸ τὸ νὰ εἶναι ἕνα «πλῆρες» ποίημα, δείχνει πὼς διαθέτετε πολλὴ εὐαισθησία καὶ μιὰν ἱκανότητα νὰ ἀντικρύζετε τὸ θέμα σας ἀπ' τὴν ποιητική του ὄψη. Ὅμως αὐτὰ δὲν ἀρκοῦν μόνα τους. Χρειάζεται καὶ συστηματικὴ δουλειά. Τὸ «χιμαιρικὸ» εἶναι κάπως πολὺ ξεπερασμένο σὰ θέμα, κι ἀσφαλῶς πολὺ κατώτερο ἀπὸ τὰ ἀνάλογα δημοτικά. Δ. Χ ρ ι σ τ. Ἡ Χιροσίμα, ποὺ μᾶς στείλατε, δὲν μᾶς ἱκανοποίησε σὰν ποίημα. Κ. Β α λ. Θὰ ἐπαναλάβουμε καὶ σὲ σᾶς κάτι ποὺ ἔχουμε πεῖ ἀρκετὲς φορές. Δὲν ἀρκεῖ νἄχει κανεὶς κάτι νὰ πεῖ. Πρέπει καὶ νὰ πὸ πεῖ μ' ἕνα σωστὸ τρόπο. Αὐτὸς ὁ σωστὸς τρόπος δὲν νομίζουμε ὅτι ὑπάρχει στὰ τρία ποιήματα ποὺ μᾶς στείλατε. Χ. Σ α μ. Τὸ «Διάστημα» δὲν ἀποτελεῖ — κατὰ τὴ γνώμη μας — ἐπιτυχῆ ποιητικὴ μετουσίωση τῶν πρόσφατων κατορθωμάτων τοῦ ἀνθρώπου στὸ διαπλανητικὸ χῶρο. Κ ο ρ ί-ν ν α : Τὸ ἴδιο θὰ εἴχαμε νὰ ποῦμε καὶ σ' ἐσᾶς γιὰ τὸν «Ἀστροναύτη» μ' ὅλο ποὺ ἐδῶ ἡ ἐπίκληση νὰ φέρει πίσω στὴ γῆ τὴν ἀγάπη, ἂν τυχὸν τὴ συναντήσει πουθενὰ στὸ διάστημα, ἔχει μιὰ βροσιὰ μέσα στὴν ἀφέλειά της. Β. Φ λ. «Ἡ ἄνοιξη τοῦ '43» ποὺ μᾶς στείλατε μ' ὅλο ποὺ ἀκολουθεῖ τὰ πρότυπα τῶν δημοτικῶν τραγουδιῶν, ὑστερεῖ πάρα πολὺ σὲ σύγκριση μὲ κεῖνα. Ἀ ν τ. Λ α ρ. Τὰ ποιήματα ποὺ μᾶς στείλατε δὲν δικαιώνουν — κατὰ τὴ γνώμη μας — τὶς συγκινήσεις ποὺ τὰ γέννησαν, οὔτε τὶς γενικώτερης σημασίας προθέσεις σας. Χ ρ. Χ ρ ι σ τ ο ῦ. Ἡ «μπουρού» εἶναι πρόλογος ποιήματος, ποὺ δὲ μπορεῖ νὰ κριθεῖ μόνος του. Λ α μ. Π α π α χ ρ. Δυστυχῶς δὲν μᾶς εἶναι δυνατὸν ν' ἀπαντοῦμε ἰδιαιτέρως. «Ἡ μπαλλάντα τῆς πόλης» εἶναι ἀδόκιμο ἀκόμη. Οἱ κάποιοι καλοὶ στίχοι καὶ τὸ μοντέρνο ὕφος δὲν ἀρκοῦν γιὰ νὰ στηρίξουν ἕνα ποίημα. Β. Ἀ - π ο σ τ. Τὸ ἴδιο θὰ εἴχαμε νὰ παρατηρήσουμε καὶ σὲ σᾶς γιὰ τὸ «Ἐλᾶτε ὄνειρα παιδιάστικα», τὸ «Ποῦ εἶσαι, Θεέ μου» καὶ γιὰ τὰ τέσσερα ἄλλα. Εἶναι κάπως ὑπερβολικὰ «ἀφελῆ». Λ ε υ τ. Κ α ν. Δυστυχῶς ἡ «Νοσταλγία» καὶ «Οἱ ποιητὲς τῆς ράτσας μου» ἔχουν μείνει στὰ μισὰ τοῦ δρόμου ἀπὸ τὴν ποιητικὴ πρόθεση ὡς τὴν ποίηση. Χ ρ. Ρ ο υ μ. Ἔχουμε παρουσιάσει καλύτερα δικά σας ποιήματα. Τὰ τέσσερα τελευταῖα δὲν εἶναι στὸ ἴδιο ὕψος ἐκτὸς ἀπὸ τὸν ψαλμό: «Θεέ μου, σῶσε με / ἀπὸ τοὺς στίχους ποὺ δὲν ἔγραψα / σῶσε με». Μὰ εἶναι τόσο μικρὸ γιὰ νὰ πάει μόνο του. Ὅτι δὲν σᾶς λείπει τὸ ταλέντο, βέβαια, τὸ ξέρετε. Κ. Ὀ ρ φ α ν. Τὸ «Μιὰ καρδιὰ» εἶναι καλύτερο ἀπὸ τὰ «Τετράστιχα», ἀλλὰ κι αὐτὸ δὲν μᾶς ἱκανοποιεῖ ὅσο θὰ θέλαμε. Ν. Βο υ ρ. «Ν' ἀντιστρατεύεσαι στὴν ἔπαρση, στὸ μῖσος, στὸ θράσος καὶ στὴν ἀδράνεια / μὲ ὅπλα τὴν ἠρεμία, τὸ σθένος, τὴ μετριότητα, τὴν ἀγάπη καὶ τὸ θάρρος κλπ. Ὅλη ἡ «ἀπολύτρωση» εἶναι σ' αὐτὸ τὸν τόνο, ποὺ δὲν ἔχει καὶ πολλὴ σχέση μὲ τὴν ποίηση. Ν. Ν. Β α θ ὺ Σ ά μ ο υ. Δὲν μποροῦμε νὰ καταλάβουμε ποιὰ ἐκφραστικὴ ἀνάγκη σᾶς ἐπέβαλε νὰ καταπιαστεῖτε τὴν «Πολιτεία» σὲ μονολεκτικοὺς στίχους. Πέρα ἀπ' αὐτό, ὁρισμένα πράγματα μοιάζουν σὰν «λίθοι καὶ πλίνθοι καὶ κέραμοι» ἐκεῖ μέσα. Δέστε καὶ μόνος σας: Μπουμπούκι / ἔσκασε / χαμόγελο / ἄνθισε / ρῆγμα / κατάρρευση / Ἄνοιξη / ἔφθασε / στὴν Πολιτεία». Ἡ «Καινούργια ἐποχὴ εἶναι πιὸ «συγκροτημένο» σὰν ποίημα, ἀλλὰ κι αὐτὸ δὲν ἱκανοποιεῖ.

Ἀ λ. Σ ε β α σ τ. Καρλόβασι - Σάμου. Φάξαμε γιὰ τὰ διηγήματα ποὺ γράφετε, ἀλλὰ δὲν τὰ βρήκαμε. Ἴσως παράπεσαν κατὰ τὴ μετακόμιση. Ἔχετε τὴν καλωσύνη νὰ μᾶς τὰ ξαναστείλετε; Ἄ ν ν α Κ α λ ο ϊ δ ά κ η. Δημοσιέψαμε τὴ «Βεατρίκη» ποὺ εἶναι πάρα πολὺ καλό. Ἐπίσης κρατοῦμε γι' ἀργότερα τὴν «Ἀπόφαση». Τὸ «Ὄχι ἄλλη φορά» δὲν εἶναι καλό. Θὰ σᾶς ἦταν δύσκολο νὰ περνούσατε ἀπὸ τὰ γραφεῖα μας, νὰ σᾶς γνωρίσουμε καὶ προσωπικά; Γ. Α. Μ α ρ. «Ὁ παππούλης ὁ Δημητρός» ἔχει μιὰν ὁλοφάνερη συγκίνηση, ἀλλὰ εἶναι ὑπερβολικὰ ἀναλυτικό, σὰ διήγημα καὶ πολύλογο. Λείπει τὸ ἐπεισόδιο - πυρήνας, ποὺ γύρω του θὰ μποροῦσαν νὰ συμπυκνωθοῦν τὰ ἐπὶ μέρους περιστατικά, ὥστε νὰ ἀναδειχτεῖ πειστικὰ τὸ πρόσωπο τοῦ ἥρωά σας.

ΠΑΝΤΑ ΠΛΟΥΣΙΟ — ΠΑΝΤΑ ΣΠΑΡΤΑΡΙΣΤΟ

Τὸ περιοδικὸ ποὺ γοητεύει **ΔΡΟΜΟΙ** τῆς Εἰρήνης

34 μεγάλες πολύχρωμες σελίδες. Πλούσια εἰκονογράφηση. Ἐκτύπωση ὄφφσετ.
Κυκλοφορεῖ μόνο μὲ 3 δρχ. σ' ὅλα τὰ περίπτερα

ΑΚΑΔΗΜΙΑ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ ΤΗΣ ΕΣΣΔ
ΙΝΣΤΙΤΟΥΤΟ ΦΙΛΟΣΟΦΙΑΣ

ΟΙ ΒΑΣΕΙΣ ΤΗΣ ΜΑΡΞΙΣΤΙΚΗΣ ΦΙΛΟΣΟΦΙΑΣ

Γιὰ πρώτη φορὰ τὸ ἔργο αὐτὸ ἐκδόθηκε στὴ Μόσχα τὸ 1958. Ὡς τὸ 1960 ἔγιναν τρεῖς ἐπανεκδόσεις του. Ἡ ἑλληνικὴ μετάφραση ἔγινε ἀπὸ τὴν ἐπανέκδοση τοῦ 1960.

Ἡ ἀξία καὶ ἡ σημασία του εἶναι τεράστια γιὰ κάθε ἐπιστήμονα, διανοούμενο, φοιτητὴ — ἐργαζόμενο.

Ἐξοπλίζει τὸν ἀναγνώστη μὲ τὴ μοναδικὰ ἐπιστημονική, ἀληθινή, παντοδύναδη κοσμοθεωρία τοῦ διαλεκτικοῦ ὑλισμοῦ ποὺ ἰσχύει γιὰ τὸ παρελθόν, τὸ παρὸν καὶ τὸ μέλλον.

Ἡ ἑλληνικη ἔκδοση εἶναι ἐπιμελημένη, φροντισμένη καὶ ἐγγυημένη. Στὴν ὅλη ὅλη ἐργασία μεγάλη ἦταν ἡ συμβολὴ τοῦ καθηγητῆ τοῦ πανεπιστημίου ΓΙΑΝΝΗ ΙΜΒΡΙΩΤΗ

Ζητῆστε το ἀπὸ τὰ βιβλιοπολεῖα καὶ τοὺς πλασιέ.

ΕΚΔΟΣΕΙΣ "ΣΥΓΧΡΟΝΗ ΕΠΙΣΤΗΜΗ,,