

ΕΠΙΘΕΩΡΗΣΗ
ΤΕΧΝΗΣ

ΑΡΙΘ. 85

ΙΑΝΟΥΑΡΙΟΣ 19



ΕΚΔΟΣΕΙΣ

“ΕΠΙΘΕΩΡΗΣΗΣ ΤΕΧΝΗΣ”

ΤΑ ΚΑΛΥΤΕΡΑ ΔΩΡΑ ΓΙΑ ΤΙΣ ΓΙΟΡΤΕΣ

ΜΟΥΣΙΚΗ.

Μ. ΘΕΟΔΩΡΑΚΗ: ΓΙΑ ΤΗΝ ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΜΟΥΣΙΚΗ ΔΡΧ. 40

ΜΥΘΙΣΤΟΡΗΜΑ.

ΟΤΣΕΝΑΣΕΚ: ΡΩΜΑΙΟΣ, ΙΟΥΛΙΕΤΤΑ & ΤΑ ΣΚΟΤΑΔΙΑ » 25

ΘΕΑΤΡΟ.

ΜΠΡΕΧΤ: Ο ΚΥΚΛΟΣ ΜΕ ΤΗΝ ΚΙΜΩΔΙΑ » 15

ΖΩΓΡΑΦΙΚΗ.

ΓΟΥΝΑΡΟΠΟΥΛΟΥ: ΔΥΟ ΛΙΘΟΓΡΑΦΙΕΣ 200

ΕΠΙΣΗΣ ΤΑ

ΔΕΚΑ ΧΑΡΑΚΤΙΚΑ 500

ΚΑΙ

ΟΙ ΔΕΚΑΤΕΣΣΕΡΕΣ ΤΟΜΟΙ

ΤΗΣ

“ΕΠΙΘΕΩΡΗΣΗΣ ΤΕΧΝΗΣ”

**ΒΙΒΛΙΟΔΕΤΗΘΗΚΕ Ο 14' ΤΟΜΟΣ (Β' ΕΞΑΜΗΝΟ 1961)
ΚΑΙ ΠΩΛΕΙΤΑΙ ΣΤΑ ΓΡΑΦΕΙΑ ΜΑΣ**

ΠΡΟΣΟΧΗ!

ΤΑ ΓΡΑΦΕΙΑ ΤΗΣ «ΕΠΙΘΕΩΡΗΣΗΣ ΤΕΧΝΗΣ»

ΜΕΤΑΦΕΡΘΗΚΑΝ

ΣΤΑΔΙΟΥ 39 — 8ος Όροφος — Τηλ. 38.064

(ΣΤΟΛ ΟΡΦΑΝΙΔΟΥ)

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

"REVUE D'ART," REVUE MENSUELLE DES LETTRES ET DES ARTS
 Dirigée par un Comité — Rue Stadiou 39 — Athènes — Grèce

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΕΤΟΣ Η' ΤΟΜΟΣ ΙΕ'

Ἰανουάριος 1962

Ἄριθ. τεύχους 85

Μ Ε Λ Ε Τ Ε Σ

σελις

ΟΔΥΣΣΕΑΣ ΕΛΥΤΗΣ

Ἡ σημασία τῆς «ἀντιστοιχίας» στὸ ἔργο τοῦ Πικασσὸ 5

PIERRE JOLY

Ὁ Πικασσὸ μ' ἀνοιχτὰ μάτια 14

ΓΙΑΝΝΗΣ ΧΑΪΝΗΣ

Ἡ ἀφαίρεση κ' ἡ ἀναδιάρθρωση στὴν τέχνη 52

Κ. ΔΟΞΙΑΔΗΣ

Πορεία πρὸς τὴν Οἰκουμένοπολη (ὁμιλία στὸ Α' Ἀρχιτεκτονικὸ Συνέδριο) 75

ΑΡ. ΠΡΟΒΕΛΕΓΓΙΟΣ

Τὸ πολεοδομικὸ μας πρόβλημα (ὁμιλία στὸ Α' Ἀρχιτεκτονικὸ Συνέδριο) 81

ΒΑΣΟΣ ΚΑΛΟΓΙΑΝΝΗΣ

Οἱ συντροφιές τῆς Τσαριτσάνης κ' ἡ ἱστορικὴ ἀλληλογραφία τους 98

Γ. Ν. ΜΑΚΡΗΣ

Ὁ γαλλικὸς κινηματογράφος 102

ΕΠΙΚΑΙΡΟΤΗΤΕΣ

J. D. BERNAL

Ὁ Πικασσὸ μᾶς μαθαίνει νὰ βλέπουμε 35

ΑΛΕΚΟΣ ΚΟΝΤΟΠΟΥΛΟΣ

Τὸ ἔργο τοῦ Πικασσὸ 44

ΟΡΕΣΤΗΣ ΚΑΝΕΛΛΗΣ

Ὁ Πικασσὸ ὁλοκληρώνει τὸ νόημα τοῦ αἰῶνα μας 48

Γ. ΠΕΤΡΗΣ

Πικασσὸ, ὁ δημιουργὸς 50

ΖΩΡΖ ΣΑΝΤΟΥΑ

Ὁ πίνακας ποὺ κινεῖται 58

ΚΩΣΤΑΣ ΚΟΥΛΟΥΦΑΚΟΣ

Χρονολογικὸ διάγραμμα τῆς ζωῆς τοῦ Πικασσὸ 61

Π Ο Ι Η Σ Η

ΟΔΥΣΣΕΑΣ ΕΛΥΤΗΣ

ᾠδὴ στὸν Πικασσὸ 9

ΠΩΛ ΕΛΥΑΡ - ΑΡΑΓΚΟΝ - ΑΠΟΛΛΙΝΑΪΡ

Οἱ ποιητὲς τραγουδοῦν τὸν Πικασσὸ 32-33-34

ΠΕΖΟΓΡΑΦΙΑ

RAY BRADBURY

Ἐνα ἄμορφο καλοκαιριάτικο σούρουπο (μετάφρ. Κ. Πορφύρη) 38

ΣΥΖΗΤΗΣΕΙΣ

Φ. ΤΑΞΙΑΡΧΗΣ

Τί γίνεται μὲ τὴν ἐλληνικὴ γλῶσσα; 107

ΠΑΝΟΣ Ι. ΒΑΣΙΛΕΙΟΥ

Οἱ Κορυσχάδες 107

ΤΟ ΧΡΟΝΙΚΟ ΤΗΣ ΠΝΕΥΜΑΤΙΚΗΣ ΖΩΗΣ

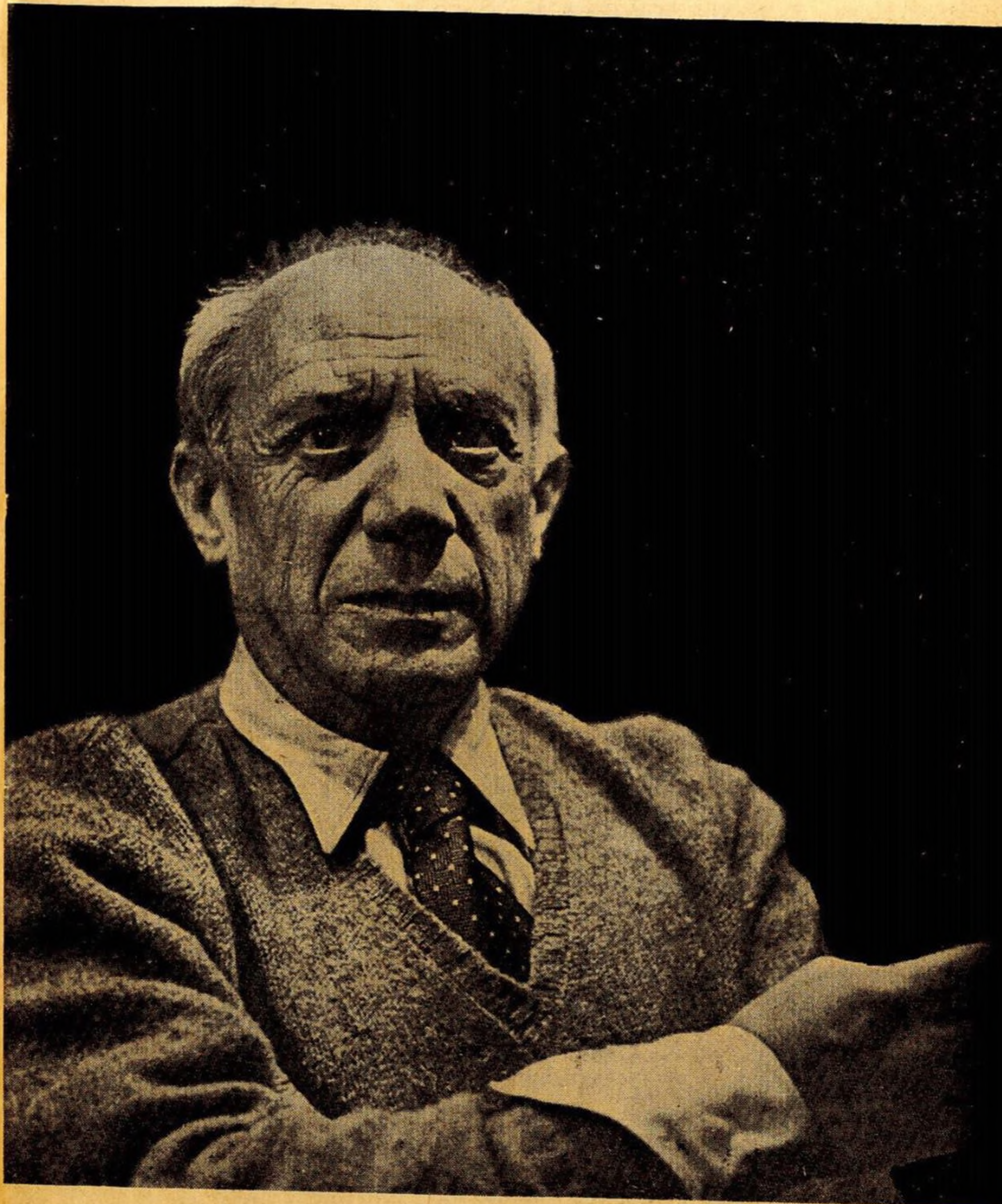
| | | |
|---------------|-------------------------|--|
| | Η ΣΥΝΤΑΞΗ | Τὸ ἀφιέρωμα στὸν Πικασσὸ — Δεκαεφτὰ χρόνια — Τὸ Ἐθνικὸ Θέατρο νὰ ἀπαντήσῃ — Ὁ διασυρμὸς τοῦ Βεάκη — Οἱ μεταφράσεις τῆς ἀρχαίας τραγωδίας — Τὰ 80 χρόνια τοῦ Σπύρου Μελά — Ὁ ὄγδος χρόνος — Ἡ περίπτωση Παπαμάουρου |
| ΤΟ ΒΙΒΛΙΟ | ΡΟΖΑ ΙΜΒΡΙΩΤΗ | Πέτρος Κόκκαλης |
| | Η ΣΥΝΤΑΞΗ | Τὸ χρονικὸ τοῦ βιβλίου — Σχόλια — Εἰδήσεις . |
| | Ν. ΒΡΕΤΤΑΚΟΣ | Ρίτας Μπούμη - Παπᾶ: Τὸ ρόδο τῆς Ὑπαπαντῆς — Δέσποινας Δετζώρτζη: «Σουίτα» . . |
| | Δ. ΡΑΥΤΟΠΟΥΛΟΣ | Ζήση Σκάρου: Οἱ ρίζες τοῦ ποταμοῦ . . . |
| ΤΟ ΘΕΑΜΑ | Γ. ΠΕΤΡΗΣ | Ἔκδοση Ζυγοῦ: «Σύγχρονοι Ἕλληνες ζωγράφοι» |
| | ΣΠ. ΓΙΑΝΝΟΥΛΗΣ | Βιβλιογραφικὲς ἐλλείψεις καὶ δυσάρεστα ἀποτελέσματα |
| | Κ. ΠΟΡΦΥΡΗΣ | Τὰ Νέα βιβλία |
| | Η ΣΥΝΤΑΞΗ | Οἱ πρῶτες τοῦ μήνα — Σχόλια — Εἰδήσεις . |
| | Β. ΜΑΝΙΑΤΗΣ | Λ. Πιραντέλλο: «Ἀπόψε αὐτοσχεδιάζουμε» — Οὐγκο Μπέττι: «Μιὰ ἄμορφη Κυριακὴ τοῦ Σεπτεμβρίου» |
| ΠΛΑΣΤ. ΤΕΧΝΕΣ | Θ. ΔΙΖΕΛΟΣ | Τὸ θέατρο στὴν Ἑλλάδα στὸ 1961 |
| | Μ. Π. ΡΑΒΕΝΣΚΥΧ | Τὸ Κράτος τοῦ Ζόφου |
| | ΑΔΩΝΙΣ ΚΥΡΟΥ | Ὁ Μοντέρνος Κινηματογράφος καὶ ὁ Ἀντονιόνι |
| | ΠΑΝΟΣ ΠΑΠΑΚΥΡΙΑΚΟΠΟΥΛΟΣ | Πῶς δούλεψα τὸ «Σαββατόβραδο» |
| ΕΙΚΟΝΕΣ | Η ΣΥΝΤΑΞΗ | Οἱ πρεμιέρες τοῦ μήνα — Σχόλια — Εἰδήσεις . |
| | Γ. ΠΕΤΡΗΣ | Ἡ Ἔκθεση: «Εἰρήνη καὶ Ζωή» |
| | ΠΙΚΑΣΣΟ | Ὁ πόλεμος (ἐξώφυλλο). Εἰκονογράφηση τοῦ τεύχους μὲ διάφορα ἔργα του. |
| | ΤΑΣΟΣ ΧΑΤΖΗΣ | Πέντε ἔργα ἀπὸ τὴν ἔκθεση Εἰρήνη καὶ Ζωή Τέσσερες φωτογραφίες ἀπὸ τὴ Βραδυὰ Μπρέχτ Δυὸ φωτογραφίες ἀπὸ τὴν Τσαριτσάνη κ.λ.π. Καλλιτεχνικὴ ἐπιμέλεια τεύχους. |

ΔΙΕΥΘΥΝΣΕΙΣ: Ἴδιοκτῆτης Νίκος Σιαπκίδης, ὁδὸς Βλαβιανοῦ 1.
 Ὑπεύθυνος συντάκτης Π. Κονίδης (Κ. Πορφύρης) Θεμιστοκλέους 79. — Ἀθηναί
 Ὑπεύθυνος Τυπογραφείου: Δ. Κούβαρης, Ἴκαρίας 14, Πετρούπολις.
 ΓΡΑΜΜΑΤΑ: «Ἐπιθεώρηση Τέχνης» — Ἐμβάσματα: Μιχ. Μπάζαν, Σταδίου 39, 8ος ὄροφος Ἀθήνα. Ἀριθ. τηλεφώνου 38-064
 ΣΥΝΔΡΟΜΕΣ: Ἐξωτερικοῦ: Ἐτήσια Δολ. 8 — Ἐσωτερικοῦ: Ἐτήσια Δρχ. 120 — Ἐξάμηνη Δρχ. 60

Ποσειδών

Η ΕΠΙΘΕΩΡΗΣΗ
ΤΕΧΝΗΣ

τιμάει τὸ ζωγράφο τοῦ 20^{ου} αἰώνα



ἡ σημασία
τῆς
“ἀντιστοιχίας”,
στὸ ἔργο
τοῦ

Picasso

τοῦ

Ὀδυσσεύα Ἐλύτη

Οἱ ἀντιδράσεις ποὺ δοκιμάζει ἓνας ζωγράφος ἀπέναντι στὴν πραγματικότητα, ἐκδηλώνονται συνήθως μὲ μερικές ἐνστικτώδεις κινήσεις, ποὺ μιὰ προσεκτικὴ μελέτη τοῦ ἔργου του ἐπιτρέπει νὰ τὶς ξεχωρίσει κανεὶς καὶ νὰ τὶς ἀναγάγει σὲ ἀληθινὸ «σύστημα».

Τὸ σύστημα αὐτὸ ἀντιπροσωπεύει δέβαια τὴ σ τ ἄ σ η τοῦ καλλιτέχνη, δηλαδὴ τοὺς προσωπικοὺς τρόπους ποὺ ἀκολουθεῖ γιὰ ν' ἀναδείξει τὶς πλαστικὲς ἀξίες μέσα στη ζωγραφικὴ του, ὅπως αὐτὸς τὶς ἀντιλαμβάνεται. Μὲ τὴν μετατόπισή του ὅμως σὲ μιὰν ἄλλη κλίμακα, τὴν κλίμακα τῶν «ἀνθρωπίνων ἀξιών», μᾶς προμηθεύει μιὰ πλούσια σειρά ἀπὸ «ἀντιστοιχίες» ποὺ ἀποβαίνουν ἐξαιρετικὰ σημαντικὲς γιὰ τὴν εὐρύτερη κατανόηση τοῦ ἔργου του.

Στὸ ὑπαιθρο ἢ στὸ ἐργαστήρι του εἶναι ὁ ἄνθρωπος πιά ποὺ μᾶς ἐνδιαφέρει, ὁ ἀντιμέτωπος μὲ τὴ μοῖρα του, ποὺ ζεῖ τὸ δράμα του ἀπέναντι στὸν ἄλτο, στὸν «γόρδιο δεσμό», ποὺ ἀποτελεῖ γι' αὐτὸν ἡ πραγματικότητα. Ἐνα δράμα ποὺ τὸ ἐκφράζει μὲ τὰ χέρια του, μὲ τὶς βουδὲς χειρονομίες του, ποὺ φτάνουν ἀπὸ τὸ θρίαμβο ὡς τὴν ἀπελπισία. Ἐτσι, πί-

σω από τους πίνακες διακρίνουμε κάθε φορά την παντομίμα που οδήγησε ως το συγκεκριμένο τους αποτέλεσμα. Βλέπουμε άλλον, να παίρνει ένα κομμάτι έτοιμο από τη φύση και να οχυρώνεται πίσω του. Άλλον, να προτάσσει τους καθαρούς τόνους που επέτυχε ν' ανασύρει από ένα αντικείμενο, μολονότι το αντικείμενο αυτό κατά βάθος έξακλουθεί να του διαφεύγει. Βλέπουμε πολλούς, να στρέφονται με μανία έναντίον του έαυτού τους, και να παίρνουν ύφος ήρωϊκό ενώ στα χέρια τους κρατούν, τις περισσότερες φορές, ένα πενιχρότατο λάφυρο. Βλέπουμε τέλος άλλους - και είναι οί περισσότεροι αυτοί - να παραδοκούν υπομονετικά την κατάλληλη στιγμή που θα τους επιτρέψει να επιχειρήσουν, με άκρα προσοχή στα δάχτυλα, να λύσουν τον περίφημο «γόρδιο δεσμό» που τους βασανίζει.

Μέσα στο θίασο που συγκροτούν χωρίς να το υποψιάζονται όλοι αυτοί οί υποθετικοί ήθοιοί, ξαφνικά, ο Πικασσό, προβάλλει άγέρωχος σαν ένας άλλος Μέγας Άλέξανδρος. Το πινέλλο στο δεξιό χέρι του, είναι το σπαθί που χτυπάει αλύπητα δεξιά κι άριστερα μέσα στην πραγματικότητα και του άνοίγει το δρόμο να προχωρήσει. Έπειδή ξέρει καλά ότι το συσιώδες είναι αυτό: πρέπει να προχωρήσει. Με κάθε τρόπο, με κάθε θυσία, έξόν από την ύποταγή, το συμβιβασμό, τη δουλικότητα. Άν ένα μυστικό του παρουσιάζει αντίσταση, άν δεν του παραδίδεται, παρευθύς όπλίζεται με κάποιο άλλο και του άντεπιτίθεται. Άν ένα έμπόδιο του μοιάζει άξεπέροστο, δε χάνει καιρό αλλά γρήγορα μετατρέπει τα πάντα γύρω του ώστε να πάψει αυτό πια να φαντάζει για έμπόδιο. Αναπτύσσει έτσι μια ταχύτητα, που όχι μόνο δεν τον ζημιώνει άλλ' άπεναντίας γίνεται από πολύ νωρίς ή φυσική του κατάσταση. Χάρη σ' αυτήν αισθάνεται ότι μπορεί να κινητοποιήσει όλες τις δημιουργικές του ικανότητες, να επιχειρήσει εκείνες τις καταπληκτικές «δεξιοτεχνίες τιμονιού» που του επιτρέπουν να καθλώσει άπόψεις της πραγματικότητας που μάς ήτανε ως τότε όλότελα άγνωστες. Είναι μια ταχύτητα που έξαναγκάζει τις κινήσεις του να συντελεσθούν στα όρια ένός χρόνου έλαχίστου, όσος είναι ακριβώς ο χρόνος που άπαιτούν, το μάτι και ή καρδιά μαζί, για να υπερβούν τον ψυχρό υπολογισμό και να οδηγηθούν στην άποκάλυψη των ποιητικών συσχετισμών που διέπουν τον κόσμο.

Έτσι ο Πικασσό φτάνει, θα έλεγε κανένας, στο σημείο ν' άποθαρρύνει τη βαθύτερη αντίσταση που κρύβουν μέσα τους τα πράγματα. Όσαν π.χ. ένα αντικείμενο, έξοικειωμένο με τους τρόπους που ως τότε συνήθιζαν να το πλησιάζουν, να λάβαινε όλα τα μέτρα του για ν' άμυνθεί και να μην παραδώσει παρά ένα μικρό μονάχα μέρος του έαυτού του. Και ξαφνικά, χτυπημένο από παντού, περικυκλωμένο, πολιορκημένο, μη βρίσκοντας άλλη σωτηρία, να τώπαιρνε άπόρρηση και να συνθηκολογούσε. Τί περίεργο μα την αλήθεια! Έπρεπε να βρεθεί το πιο άλυπτακτο παιδί του αιώνα μας για να έξαναγκάσει τη συγκεκριμένη πραγματικότητα να του δηλώσει ύποταγή και μάλιστα άνευ όρων. Στα μέτρα του έξαναγκασμού αυτού, ο Πικασσό μάς προσφέρει μια καινούρια αίτηση του πραγματικού. Και γίνεται ο πρώτος άληθινός ρεαλιστής των Νέων Καιρών.

Άς δοκιμάσουμε τώρα ν' άκολουθήσουμε τις γραμμές του τις γεμάτες από σιγουριά και τόλμη, να ζήσουμε για λογαριασμό δικό μας την ανακατάταξη των μορφών που επιχειρεί, την καινοτόμο σύνθεση άπ' όπου κάθε μιμητισμός έχει έξωβελισθεί και όπου ώστόσο οί παρομοιώσεις του κόσμου ξεσπούν σε όλο τους το μεγαλείο. Είναι φανερό ότι μια όρισμένη ανθρώπινη στάση μάς επιβάλλεται. Και πραγματικά: ο ζωγράφος που ξέρει με τέτοιο τρόπο να εκδηλώνεται και να δρά, δεν είναι σ' ένα άλλο επίπεδο, θα λέγαμε, ο άνθρωπος που άπακρούει την έννοια της έλεημοσύνης και που — όχι μόνον αυτό αλλά — κυτακυρώνει την υπεριφάνεια της ανθρώπινης μοίρας, άφού παίρνει αυτό που είναι δικαίωμά του να πάρει; Δεν είναι ο κατ' έξοχήν γενναιόδωρος που με κανένα τρόπο δεν έννοεί να τοκίζει τα κεφάλισιά του; Στη χώρα που κατοικεί άλλωστε από καιρό ή δημιουργική πράξη έχει αντικαταστήσει το χρυσάφι. Οί δυνάμεις του είναι ένας θησαυρός που βιάζεται να μάς τον μοιράσει, έπειδή άπεχθάνεται την άκαρπη άποταμίευση και έπειδή δεν του άρέσει να τον παρακαλούν και να τον παραχαϊδεύουν. Άπό την άλλη μεριά, όταν δείχνει ότι ξέρει, σαν άνθρωπος που σχεδιάζει, ν' άπομακρύνεται από την ευθεία για να την επιτύχει έτσι καλλίτερα, δεν είναι άληθεια ότι ένεργεί ακριβώς όπως ο έρωτευμένο; στον συναισθηματικό τομέα, που άκολουθεί έναν αντίθετο από τη λογική δρόμο, νοιώθον-

τας ὅτι αὐτὸς εἶναι ὁ μόνος ἐνδεδειγμένος νὰ τὸν ὀδηγήσει στὴν κατάκτηση τῆς ποθητῆς γυναίκας; Καὶ ὅταν θεβαιώνει — ὅπως τὸ θεβαιώνει μὲ τὸ σύνολο τοῦ ἔργου του — ὅτι τὸ πιὸ εὐνοϊκὸ πεδίο γιὰ τὴν ἀνάπτυξη τῆς φαντασίας δὲν βρίσκεται καθόλου στοὺς οὐρανοὺς ἀλλ' ἀπεναντίας μέσα στὰ πιὸ ταπεινὰ πράγματα ποὺ μᾶς περιτριγυρίζουν, εἶναι παράλογο νὰ λέμε ὅτι ἀπλούστατα μᾶς διδάσκει τὴν ἐμπιστοσύνη πρὸς τὴ ζωὴ καὶ πρὸς τὶς ἄπειρες συνδυαστικές τῆς δυνατότητες;

Ὅπως οἱ αὐστηρὲς γραμμὲς ἐνὸς γυμνοῦ βουνοῦ καὶ μόνον μὲ τὸ γεγονὸς ὅτι μᾶς υποβάλλουν τὶς ιδέες τῆς λιτότητας καὶ τῆς καθαρότητος, μᾶς υπαγορεύουν καὶ πράξεις ἀντίστοιχες στὸ ἠθικὸ ἐπίπεδο, ἔτσι καὶ οἱ ἀπροσδόκητα εὐφάνταστες γραμμὲς τοῦ Πικασσό, καθὼς τὶς βλέπουμε νὰ ξεδιπλώνονται μὲς ἀπὸ τὴν ἐκπληκτικὴ τροχιά τοῦ ἔργου του, μᾶς ἐπιτάσσουν τὴν περιπέτεια, μᾶς προτρέπουν νὰ ξανοιχτοῦμε πρὸς τὴ μαγικὴ ἀνακάλυψη τοῦ κόσμου. Κάτι περισσότερο: ἀποτελοῦν μιὰν ὑπόδειξη σαφῆ πρὸς ὅλους ἐμᾶς, ὅτι ὀφείλουμε σὰν καλλιτέχνες, ν' ἀπελευθερώσουμε σὲ κάθε στιγμή τὸ ποιητικὸ «δυναμικὸν» τῶν πραγμάτων, ἔξω καὶ πέραν ἀπὸ κάθε προκατάληψη.

Κάλλιστα λοιπὸν μπορεῖ νὰ ὑποστηρίξει κανεὶς, ἀντίθετα πρὸς ὅσα κατὰ κόρον ἔχουν λεχθεῖ τὰ τελευταῖα χρόνια, ὅτι πρῶτο καὶ κύριο μέλημα τοῦ Πικασσό δὲν εἶναι καθόλου νὰ «δώσει» τὸ πνεῦμα παρακμῆς τῆς ἐποχῆς του. Μὲ τὴν ἐποχὴ του βέβαια θέλησε νὰ ζήσει καὶ ἔζησε ἄρρηκτα δεμένος. Ποτὲ ὁμως γιὰ νὰ μεταφέρει στὴ γλῶσσα τῆς πλαστικῆς τὰ συνθήματα ποὺ ἀποτελέσσαν καὶ ἀποτελοῦν ἀκόμη, κατὰ κάποιον τρόπο, τὸ κρυφὸ καμάρι τῆς. Ἡ καταφυγὴ στὴ δημαγωγία τοῦ πόνου, ἡ λατρεία τοῦ ἀρρωστημένου, ἡ ἐπιδειξιμανία τοῦ ἄγχους, ἀπὸ τὸ ἓνα μέρος, καὶ ἀπὸ τὸ ἄλλο, ἡ πανάκεια τῶν λογῆς μυστικισμῶν καὶ οἱ φιλοσοφίες τῆς δεκάρας, ἀνήκουν σ' ἓνα πνεῦμα ἐκ διαμέτρου ἀντίθετο μὲ τὸ πνεῦμα ποὺ υποβάλλουν ὁ ὑγιὴς καὶ γῆινος δυναμισμὸς τοῦ σχεδίου του, ὁ μορφολογικὸς πρωτεῖσμὸς τῶν ποικίλων ζωγραφικῶν περιόδων του, ἡ περιπαθὴς ἀναστροφή του μὲ τὴ γοητεία τῆς ὕλης καὶ τῶν ζωντανῶν πλασμάτων. Πολὺ περισσότερο, ὅταν μελετοῦμε τὶς πρόσφατες ἐμπνεύσεις του τείνουμε νὰ πιστέψουμε ὅτι ὁ Πικασσό συνειδητὰ του ἐπιζητεῖ ν' ἀντισταθεῖ στὴ σύγχυση τῶν συγκαιρινῶν του, ν' ἀντιτάξει στὴ διάλυση κάτι σταθερὸ, ἓνα εἰ-

δος ὑγείας φυσικῆς καὶ ἠθικῆς, ποὺ ἡ προσήλωσή του στὴν ἀλήθεια καὶ μόνον στάθηκε ἱκανὴ νὰ τοῦ προσπορίσει. Αὐτὴ ἄλλωστε ἀποτελεῖ κατὰ τὰ φαινόμενα καὶ τὴν ἔσχατη σοφία ποὺ ἀξιώθηκε νὰ καρπωθεῖ στὸ τέρμα μιᾶς μακρᾶς καὶ ἐντιμῆς σταδιοδρομίας.

Δὲν ἐπεδίωξε ποτέ του νὰ συναντηθεῖ μὲ τὴν Ἑλλάδα, ἢ Ἑλλάδα ὁμως βρῆκε τὸν τρόπο νὰ σταθεῖ στὸ δρόμο του. Ἀπὸ τὴν ἡμέρα ἐκείνη ὁ ἥλιος τοῦ Vallauris καὶ ἡ θάλασσα τοῦ Golfe Juan κηδεμονεύουν τὰ δῆματά του. Μᾶς μιλά γιὰ τὴ γυναίκα ποὺ ἀγαπᾷ καὶ γιὰ τὰ δύο μικρά του παιδιὰ καὶ μᾶς μιλά γιὰ ὁλόκληρο τὸ Σύμπαν. Ὁρθὸς καὶ ἠλιοκαμμένος, ἰδοὺ, τὸν βλέπουμε σήμερα νὰ προχωρεῖ ἀνάμεσα στὰ δύο ἀρχέτυπα πρὸς ἐκφράζουν εὐγλωττότερα τὸ μήνυμά του: τὴν Κυφοροῦσα Γυναίκα καὶ τὴν πασίγνωστη Αἶγα τῆς Μεσημβρίας.

Μέσα στὴ σκοτεινὴ δροσιὰ τῶν ἐργαστηρίων τοῦ Vallauris ἔχει κανεὶς τὴν παράξενη αἴσθηση ὅτι φυσᾷ ὁ ἴδιος ἐκεῖνος γνώριμος ἀέρας ποὺ συχνά, στὴν Μεσόγειο, κάτω ἀπὸ ἓναν θηριώδη μεσημεριάτικο ἥλιο, ξεσηκώνει τὰ κύματα καὶ ξεβράζει στοὺς ἔρημους γιालοὺς λογιῶ - λογιῶ μικροαντικείμενα: ἓνα παλιὸ τρύπιο καλάθι, ἓνα ἄδειο κουτὶ ἀπὸ κονσέρβα, δυὸ - τρία ξερόκλαδα, κάμποσα καμματάκια ἀπὸ σπασμένα γυαλιὰ ἢ κανάτια πῆλινα. Δὲ μοῦ φάνηκε καθόλου παράξενο ποὺ τὰ ξανασυναυνοῦσα, αὐτὰ τὰ εὐρήματα μιᾶς ἀμέριμνης στιγμῆς, ἐνσωματωμένα σοφὰ καὶ στέρεα μέσα στὰ ἔργα ποὺ μόλις εἶχαν βγεῖ ἀπὸ τὰ χέρια τοῦ γλύπτη Πικασσό. Μία τέτοια χειρονομία, ποὺ σ' ἓναν ἄλλο θὰ μπορούσε νὰ μοιάζει μὲ ἀπλὸ παιχνίδι, ἐδῶ πέρα ἀποκτοῦσε ὄλη τὴ μυστηριακὴ σοβαρότητα μιᾶς πράξης τελετουργικῆς, υπαγορευμένης θὰ ἔλεγε ἀπὸ μιὰν ἄγνωστη θρησκεία. Κι ἦταν ἀλήθεια μιὰ θρησκεία ποὺ τὴν ἀναγνώριζα κι ἐγώ, ποὺ μοῦ φαινόταν οἰκεία, σὰ νᾶμουν, χωρὶς ποτέ νὰ τὸ ξεκαθαρίσω μέσα μου, ἀπ' ἀνέκαθεν ὁ πιστὸς καὶ ὁ ἱερέας τῆς. Ἴσως γι' αὐτὸ ἄλλωστε καὶ νᾶνοιωσα ἓνα εἶδος παράπρονου, κάτι σὰν ζήλεια ποὺ τὰ μεγάλα αὐτὰ σύμβολα τῆς Μεσημβρίας, τὰ ἀρχέτυπα ποὺ κατέβαιναν θαρροῦσες ἀπὸ τὰ βάθη καιρῶν ἀμνημόνευτων, δὲν εἶχαν πραγματοποιηθεῖ κι αὐτὰ σ' ἓνα ἀπὸ τὰ μυθικὰ νησιὰ τοῦ Αἰγαίου, ὅπου τὰ δάχτυλα τοῦ ἀνθρώπου μὲ τὴν ἀφελῆ ἐκείνη ἀδεξιότητα ποὺ δὲ λαθεύει ποτέ, τολμήσανε κάποτε νὰ πρω-

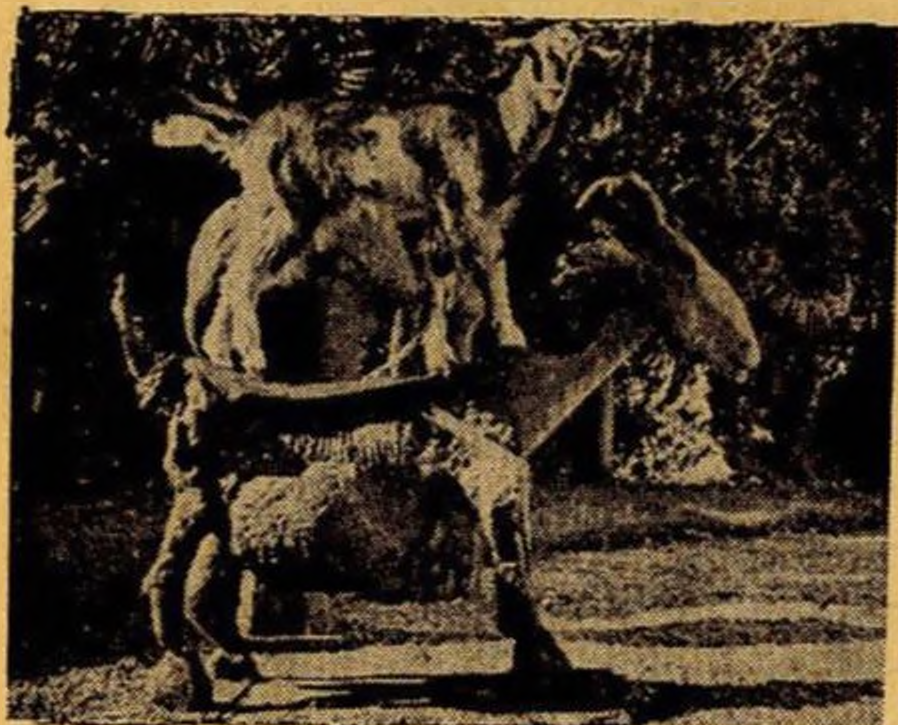


Ο Πικασσό ανάμεσα σε δυό μπρούντζινα γλυπτά του στον κήπο της επαυλης «Λα Καλλιφορνί» στις Κάννες.



Νεκρή φύση με αρχαία προτομή, 1925
(λάδι 97x130)

Η Αίγα της Μεσημβρίας (γλυπτό).



τοπλάσουνε την άμορφη ύλη. Άλλα προς τί; Το δίδαγμα ήτανε τό ίδιο: νά μιλάς γι' αυτά που αγαπάς, γι' αυτά μονάχα, μέ τὰ ἐλάχιστα μέσα που διαθέτεις, άλλ' από την εύθεία όδό, την όδό τής Ποίησης.

Ένστικτο ποιητικό, ένστικτο βαθύτατα δημιουργικό, αυτό που βάζει τους άπλους ανθρώπους, χωρικούς και ψαράδες, νά στήνουν μέ ταπεινή χαρά τὰ σπιτικά και τὰ καράδια τους. Ίδου λοιπόν ότι και αυτός ό μεγάλος άνθρωπος του λαού στήνει τὰ έργα του και τὰ θέλει χ ρ ή σ ι μ α, όπως ακριβώς τὰ καράδια και όπως ακριβώς τὰ σπίτια. Γιατί ναί, μπορείς νά τὰ κατοικήσεις αυτά τὰ έργα, μπορείς νά ζεσταθείς στην ανθρώπινη θέρμη τους ή νά ταξιδέψεις στην πλώρη τους που βυθίζεται μέ σιγουριά στο μέλλον. Και μόνο νά τ' άτενίζεις, αίσθάνεσαι σιγά-σιγά, νά διαμορφώνεται κάπου άλλου ένας χώρος ιδανικός, εύλογημένος από τό πνεύμα τής γονιμότητας, όπου ή Θεά Αίγα όρθή βασιλεύει ανάμεσα στα τραχειά βράχια, στα θάμνα και στις θάλασσες. Κόσμος υπέρτατης απλότητας, όπου τή νύχτα οί κουκουβάγιες στηλώνουν τὰ μάτια τους όρθάνοιχτα και όπου την ήμέρα, οί μέ χίλιους τρόπους ιστορημένες μορφές σέ ξαναοδηγούν, άθελά σου, από την πολλαπλότητα του κόσμου στη μιά του και μόνη ουσία. Είτε Vallauris λοιπόν τον ονομάσουμε αυτόν τον χώρο είτε «ανθρώπινη περηφάνεια», τον βλέπουμε νά υπάρχει εκεί, δοσιμένος μιά για πάντα, σαν ένα είδος «έπικράτειας τής ψυχής» όπου ή δουλοφροσύνη δεν έχει καμμιά θέση, όπου τό διπλό παιχνίδι άποβαίνει άδύνατο και ή έχτρα κάτι τό άδιανόητο. Είναι ό χώρος που όπως είπαμε στην αρχή, άντιστοιχεί στο σύνολο από τις κινήσεις που χαρακτηριστικά κινητοποιεί ό Πικασσό για ν' άτενίσει κατά πρόσωπο την έποχή του. Άλλα είναι συνάμα — και αυτό έχει σημασία — τό ύστατο σημείο όπου τό φώς του ήλιου και τό αίμα του ανθρώπου δεν αποτελούν παρά ένα και τό ίδιο πράγμα.

St. Jean Cap Ferrat, 1951

Έλεύθερη απόδοση από τό γαλλικό πρωτότυπο που δημοσιεύτηκε μαζί μ' ένα κείμενο του D. H. Kahnweiler, στην πρώτη παρουσίαση των μεσογειακών έργων του Πικασσό ('Αντίπολις 1949 - 1951) από τό Παρισινό περιοδικό «Verne», vol. VII. No 25 - 26.

Ῥ δ ἦ

σ τ ὀ ν

Picasso

Α'

“Οπως όταν

βάζουν φωτιά σ' ένα φυτίλι τρίχινο
Τρέχοντας ὕστερα μακρὰ οἱ ἄνθρωποι τῶν λατομείων
Καὶ κάνουνε σινιάλα σὰν τρελλοὶ
Καὶ μιὰ ριπή τοῦ ἀνέμου ἄξαφνη σέρνει στὶς ρεμματιές τὰ ψάθινα
καπέλλα τους —

“Οπως όταν

ένα βιολὶ ὀλομόναχο παραμιλάει μέσα στὰ σκοτεινὰ
Μελαγχολικὰ ἢ καρδιὰ τοῦ ἐρωτευμένου ἀνοίγει τὴν Ἀσία της —
Οἱ παπαροῦνες μὲς στὴ λάμψη τῆς χειροβομβίδας
Καὶ τὰ πέτρινα χέρια μὲς στὶς ἐρημιές ποὺ ἀσάλευτα καὶ τρο-
μερὰ δείχνουν κατὰ τὴν ἴδια θέση πάντα

Φωνάζουν :

Σημαίνουν :

Ἡ ζωὴ δὲν εἶναι ἐρημητήριο

Ἡ ζωὴ δὲν ἀντέχει στὴ σιωπὴ

Μὲ θερμοπίδακες καὶ μὲ χιονοστιβάδες πᾶει ψηλὰ ἢ κυλιέται
χαμηλὰ καὶ ψιθυρίζει λόγια ἀγάπης

Λόγια ποὺ ὅ,τι κι ἂν ποῦν δὲ λέν ποτέ τους ψέμματα

Λόγια πού ξεκινούν πουλιὰ καὶ φτάνουν "πῦρ αἰθόμενον,,
Γιατὶ δὲν ἔχει δυὸ στοιχεῖα ὁ κόσμος — δὲ μοιράζεται
Παῦλε Πικασσό — κ' ἢ χαρὰ μὲ τῆ λύπη στὸ μέτωπο τοῦ ἀν-
θρώπου μοιάζουν juego de luna y arena — σμίγουν
ἐκεῖ πού ὁ ὕπνος

Ἐφήνει νὰ μιλοῦν τὰ σώματα — ἐκεῖ πού ζωγραφίζεις

Τὸ Θάνατο ἢ τὸν Ἐρωτα

Ἴδια γυμνοὺς καὶ ἀνυπεράσπιστους κάτω ἀπ' τὰ τρομερὰ ρου-
θούνια τοῦ Βοριᾶ

Γιατὶ ἔτσι μόνο ὑπάρχεις.

Ἀλήθεια Πικασσό Παῦλε ὑπάρχεις

Καὶ μαζί μὲ σένα ἐμεῖς ὑπάρχουμε

Ὅλοένα χτίζουν μαῦρες πέτρες γύρω μας — ἀλλὰ σὺ γελᾷς

Μαῦρα τείχη γύρω μας — ἀλλὰ σὺ μὲ μιᾶς

Ἀνοίγεις πάνω τους μυριάδες πόρτες καὶ παράθυρα

Νὰ ξεχυθεῖ στὸν ἥλιο κείνη ἄχ ἢ πυρόξανθη κραυγὴ

Πού μ' ἔρωτα παράφορο μεγαλύνει καὶ διαλαλεῖ τ' ἀέρια, τὰ ὑγρά,
καὶ τὰ στερεὰ τοῦ κόσμου ἐτούτου

Ἐτσι πού νὰ μὴ μάχεται πιά κανένα τὸ ἄλλο

Ἐτσι πού νὰ μὴ μάχεται πιά κανεὶς τὸν ἄλλον

Νὰ μὴν ὑπάρχει ἐχτρός

Πλάϊ - πλάϊ νὰ βαδίζοντε τὸ ἀρνὶ μὲ τὸ λεοντάρι

Κ' ἢ ζωὴ — ἀδερφέ μου — ὡσὰν τὸν Γουαδαλκιβιρ τῶν ἄστρων

Νὰ κατρακυλάει μὲ καθαρὸ νερὸ καὶ μὲ χρυσάφι

Χιλιάδες λεῦγες μὲς στὰ ὄνειρά της

Χιλιάδες λεῦγες μὲς στὰ ὄνειρά μας...

B'

Ἐτσι μπαίνει τὸ μαχαῖρι στὴ σάρκα — κ' ἢ ἄχνα τοῦ ζεστοῦ ψω-
μιοῦ ἔτσι ἀνεβαίνει. Ἀλλὰ

Τὸ τρίξιμο τῆς ἀψηλῆς ὀξιάς

Στὰ βουνὰ πού ὁ Κεραυνὸς σεβάστηκε — Ἀλλὰ καὶ

Τὰ πλήθη στὶς πλατεῖες πού τρικυμίζουν μὲ μαντήλια κόκκινα

Πρωτομαγιά —

Τὰ μεγάλα μαῦρα μάτια σου ζεστοβολοῦν τὸν κόσμο

Μέσα τους λιάζεται ἢ Μεσόγειος καὶ τεντώνουν τὸν τραχὺ λαι-
μό τους οἱ αἴγαγροι τῶν βράχων

Ἀγερομπασιά —

Τὰ πλατεῖα μαλλιαρὰ στήθη σου σὰ θειαφισμένο ἀμπέλι

Καὶ τὸ δεξιὸ χέρι σου ἔντομο μυθικὸ

Πάει κ' ἔρχεται στ' ἄσπρα χαρτιά, στὸ φῶς καὶ στὸ σκοτάδι

Πάει κ' ἔρχεται βουίζοντας

POVR
ODYSSEUS

ELLYTTIS

COULEUR
DE
PICASSO

PEINTURES ET DESSINS DE PICASSO
TEXTES DE PICASSO ET DE SABARTÈS

Picasso

PARIS 629^{min}

1951

Handwritten scribbles and signatures on the right side of the page, including a stylized face sketch and various cursive marks.

Καὶ ξεσηκώνει χρώματα καὶ σχήματα
"Ὅχι μόνο ἀπ' αὐτὰ πού βάζουν οἱ νοικοκυρὲς τὸ μέγα Σάββατο
στὰ ράφια τους
Θύμησες φεγγαριοῦ τῶν ἀρρεβωνιασμένων
"Ὅλο πούλιες χρυσὲς καὶ ρόμβους ρόδιους
"Ἀλλὰ κι ἀπ' τ' ἄλλα πού μπορεῖ νὰ δεῖ κανεὶς ὅταν τὸν πιάνει
ἓνα βαθὺ μεράκι
Μέσα στὰ καροτσάκια τῶν παιδιῶν
Μέσα στὶς σοῦστες τὶς διπλὲς τῶν ντελμπεντέρηδων
Μέσα στ' αὐγὰ τῆς χελώνας
Μέσα στὶς ὄχεντρες πού δέρονται μὲ τὴ νοτιὰ
"Ἡ ἀκόμη μὲς στὰ δάση τῶν Ἡπείρων τ' ἀπέραντα
— Πέφτοντας ἢ νύχτα —
"Ὅταν οἱ μαῦροι σταυροπόδι γύρω ἀπ' τὴ φωτιὰ ψάλλουν ὅλοι μαζὶ
τὸ «ἀλληλούϊα» μὲ τὶς φουσαρμόνικες...

Τ' εἶναι αὐτὸ λοιπὸν πού δὲν καίγεται — τ' εἶναι αὐτὸ πού ἀντέχει
Στὰ μεγάλα ὑψίπεδα τοῦ Ἔρωτα, στὰ χαμένα μνημεῖα τῶν Ἀζ-
τέκων

Στὸ λειψὸ φεγγάρι, στὸν γεμᾶτο ἀκανθοφόρο ἥλιο — τ' εἶναι
αὐτὸ πού δὲ λέγεται

"Ὅμως κάποτε σὲ στιγμὲς περίσσειας θεϊκῆς φανερώνεται

Πικασσὸ : μὲ τὸ θάμπος πού ξεχύνει ὁ Γαλαξίας στὸ ἄπειρο

Πικασσὸ : μὲ τὸ πείσμα πού γυρνάει κατὰ τὸν Βορρᾶ ἢ μαγνητικὴ
βελόνα

Πικασσὸ : καθὼς καίει ὁ χάλυβας μὲς στὰ χυτήρια

Πικασσὸ : καθὼς χάνεται στὰ βάθη ἓνα θωρηκτὸ ἀνοικτῆς θα-
λάσσης

Πικασσὸ : μὲς στὸ ἀσύμμετρο τῆς ὑπερρεαλιστικῆς χλωρίδας

Πικασσὸ : μὲς στὸ εὐσύνοπτο τῆς χιλιομετρικῆς πανίδας

Πικασσὸ : Παλόμα

Πικασσὸ : Ἴπποκένταυρε

Πικασσὸ : Guernica

Γ'

Νικᾶ ἢ περήφανη καρδιὰ τὰ μαῦρα σκότη — καὶ τὸν γόρδιο
κόβει δεσμὸ τῶν πραγμάτων καθὼς ξίφος ἢ περήφανη
καρδιὰ

Εἶναι σπουδαῖο πρᾶγμα ὁ ἄνθρωπος, μόνο νὰ τὸ σκέφτεσαι

Τὰ στάχνα ὅταν ὀσφραίνονται τὸν οὐρανὸ

Εἶναι ἢ κοπέλλα πού κνιττάει μέσα στὰ μάτια πάλι τὸν ἀγαπη-
μένο της

Εἶναι ἢ γλυκειὰ κοπέλλα πού λέει "σ' ἀγαπῶ,,

Τὴν ὥρα πού οἱ μεγάλες πολιτεῖες

Γυρίζοντας ἄργα πάνω στὸν ἄξονά τους
Δείχνουν τετράγωνα παράθυρα κακοφωτισμένα
Λείψανα παλιῶν ἀνθρώπων μὲ τριγωνικὰ κεφάλια ποὺ στριφογυ-
ρίζουν τὸνα μάτι τους

Κλίμακες μὲς στὶς κλίμακες διαδρόμους μὲς στοὺς διαδρόμους

ΚΙΝΔΥΝΟΣ

ΑΔΙΕΞΟΔΟΝ

ΑΠΑΓΟΡΕΥΕΤΑΙ

Ὁ μισὸς ἀλογάνθρωπος ὁ ἀπαγωγέας καλπάζει — κ' ἡ γυναῖ-
κα μὲ τὴ γιγαντιαία πατοῦσα

Στὸν αἶρα — τεντώνει τὰ ὀριζόντια μπράτσα της

Ἔτη μετὰ Χριστὸν πικρὰ

Παρὰ λίγη καρδιά θάταν ὁ κόσμος ἄλλος

Θάτανε ἄλλη τοῦ κόσμου ἡ ἐκκλησιὰ

Ὅμως νὰ — ὁ καλὸς Σαμαρείτης κλαίει λησμονημένος καὶ στὰ
πόδια του πάλι δένει ρίζα παμπάλαιη δρακοντιὰ

Τὴν ὥρα ποὺ ἐστὶ θηρίο

Ἐστὶ Παῦλε Πικασσό

Πικασσό Παῦλε ποὺ μὲς στ' ἀμάραντα μάτια σου

Χώρεσες ὅσα δὲ μπόρεσε νὰ χωρέσει ὁ Θεὸς μέσα σ' ἑκατομμύρια
στρέμματα φυτεμμένης γῆς

Δουλεύεις τὸ πινέλλο σου σὰ νὰ τραγουδᾷς

Σὰ νὰ χαϊδεύεις λύκους ἢ σὰ νὰ καταπίνεις πυρκαγιές

Σὰ νὰ πλαγιάζεις νύχτα - μέρα μὲ μιὰ γυναῖκα νυμφομανῆ

Σὰ νὰ πετᾷς πορτοκαλλόφλουδες στὴ μέση ἑνὸς γλεντιοῦ

Ἐνῶ ἐστὶ θυελλοχαϊδεμένε

Πικασσό Παῦλε ἀρπάζεις τὸν Θάνατο ἀπὸ τοὺς καρποὺς τῶν
χεριῶν

Καὶ τὸν παλεύεις ὡσὰν ὠραῖο κ' εὐγενικὸ Μινώταυρο

Ποὺ ὅσο χάνει ἐκεῖνος τὸ αἷμα του τόσον ἐστὶ ἀντρεϊεύεσαι

Παίρνεις περνᾷς ἀφήνεις ξαναπιάνεις

Λουλούδια, ζῶα, φιλιά, εὐωδιές, κοπριές, κοτρώνια καὶ διαμάντια

Γιὰ νὰ τὰ ἐξισώσεις ὅλα μέσα στὸ ἄπειρο καθὼς ἢ ἴδια ἢ κί-
νηση τῆς γῆς ποὺ μᾶς ἔφερε καὶ ποὺ θὰ μᾶς πάρει

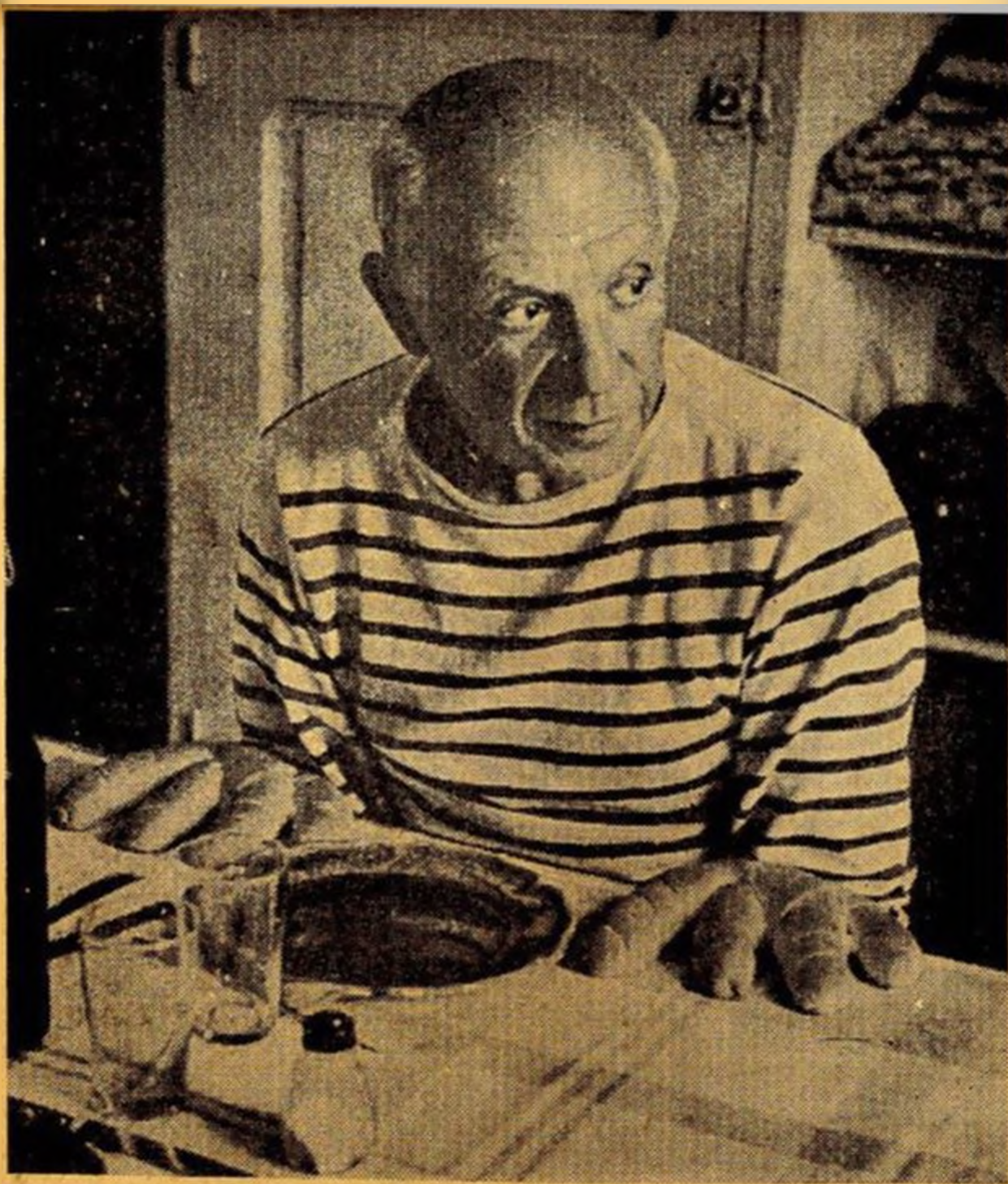
Καὶ ζωγραφίζεις γιὰ σένα καὶ γιὰ μένα

Καὶ ζωγραφίζεις γιὰ ὅλους τοὺς συντρόφους μου

Καὶ ζωγραφίζεις γιὰ ὅλα τὰ χρόνια ποὺ πέρασαν ποὺ περνοῦν καὶ
ποὺ θὰ περάσουν !

Golfe Juan 1948





«Έτυχε να δώ δυο εργάτες που διόρθωναν τη στέγη του σπιτιού μου, να στέκονται μπροστά στους πίνακες που ήταν κρεμασμένοι στους τοίχους και να φωνάζουν: «Είναι του Πικασσό»(1)—αναφέρει σε μια πρόσφατη συνέντευξη του ο ζωγράφος Μανεσιέ. «Πιάσαμε τη συζήτηση και τους έδειξα ρεπροντυξιών από έργα του Πικασσό. Ο ένας μου είπε πώς έχει στο σπίτι του τη φωτογραφία του Πικασσό, που την είχε κόψει από την «Ούμανιτέ». Κοίταξε μια πολύ όμορφη φωτογραφία που είχα σ' ένα περιοδικό. «Νάτος, αυτός είναι, έχει μια σπίθα στο μάτι»... Κατάλαβα πώς αγαπούσαν τον Πικασσό σαν άνθρωπο. Τον νοιώθανε σαν κάποιον που δεν τους ήταν ξένος...»

Μπορεί κανείς να βρει τιποτένιο το ανέκδοτο. Μαρτυρεί όμως, με τον τρόπο του, τη φανταστική εικόνα που πενήντα χρόνια κριτικής δημιούργησε για τον Πικασσό και πώς αυτή η εικόνα άρχισε να μην είναι πια της μόδας. «Δεν υπάρχει πια πικασσισμός», έγραφε με λύσσα πριν από λίγο ο Σαρλ Έστιέν. Και ο Μαρσέλ Ζαχάρ μιλούσε για το «λυκόφως ενός μύθου». (16) Πενήντα χρόνια έκανε ή κριτική για να δημιουργήσει αυτόν το μύθο προμηθευόμενη λέξεις, χωρίς ντροπή, από τα περιοδικά που έκφραζαν τα πάρεργα των ιδεολογιών της μόδας. Ο Ζερβός δανειζόταν από το μπερζονισμό την απόλογία της ενόρασης: «μεγαλειώδες αλμα μέσα στο άγνωστο». Ο ψυχαναλυτής Γιούγκ πρότεινε ένα σχήμα, για έναν Πικασσό διχασμένο ανάμεσα στο ιδεατό και «στη δύναμη της δαιμονικής έλξης του άσκημου και

του κακού, που στο σύγχρονο άνθρωπο, αντίτιθετοι στο χριστιανισμό κι έγκυμονεί μιά απαισιόδοξη ατμόσφαιρα συντελείας του κόσμου». Ήρθαν ακόμα οι προφήτες της Αποκάλυψης και η χορεία των επίσκεπτών κραδαίνοντας τα πλούσια εφόδια των υπαρξιακών σχημάτων, και ρουθουνίζοντας στον άερα τη μούχλα σαδισμού—«μιά απίστευτη ωμότητα πνεύματος, (2) όπως τους σχεδίασε ο Πικασσό στη σειρά των σχεδίων που δημοσιεύτηκαν στο περιοδικό «Βέρβ».

Οι κριτικοί εξαντλήσανε τις δυνατότητες του λεξιλογίου, γι' αυτόν τον ζωγράφο, και προτιμούσαν να μιλούν περισσότερο για το μάγο, για τον δημιουργό, για την «εκδήλωση μιάς υπέρ-συνείδησης» ή για την εκπλήρωση του «αίώνιου προμηθεϊκού μύθου» για άλχημεία και τερατολογία, παρά για το ζωγράφο και τη ζωγραφική. Το ίδιο έκαναν ακόμη κι εκείνοι που είχαν τις καλύτερες προθέσεις. «Ο θαυμασμός μερικών, είπε ο Πικασσό, είναι καμιά φορά να κουβαλούν ένα βαρύ σακί, γεμάτο από μεγάλα λόγια». (3)

Νά όμως που ύστερα από τη μεγάλη έκθεση του 1955 φάνηκε μιά ταινία που κάθε βράδυ επαναλάμβανε στην οθόνη αυτό το «άξέχαστο» θέαμα, ένα θέαμα που επαναφέρει στην τάξη της καλλιτεχνικής δημιουργίας εκείνες τις εικόνες όπου συλλαμβάνουμε τη δλάστηση ενός σπόρου ή το άνοιγμα ενός φυτού»(4)—το θέαμα του Πικασσό την ώρα που ζωγραφίζει. Κάποιος κριτικός(5) σημείωσε τελευταία πόσο ταινία αυτή έκανε πιο άνετο το πλησίασμα του

Picasso

μ' ἀνοιχτὰ μάτια

τοῦ

PIERRE JOLY

μεταφράζει

ὁ Γ. ΠΕΤΡΗΣ

ἔργου τοῦ ζωγράφου—χωρὶς νὰ ἔχει τὴν πρόθεση νὰ ἐξηγήσει, παρὰ μόνον προσφέροντάς μας νὰ δοῦμε. Κι ὕστερα παρουσιάστηκε ἓνα βιβλίο πὸ μιλά γιὰ τὸν ἄνθρωπο μὲ μιὰ γλῶσσα πολὺ ἀνθρώπινη, (6) ἐνῶ μιὰ γκαλλερί, (7) μάζεψε ἀπλὰ στοιχεῖα, φωτογραφίες ἀπὸ ἐρασιτέχνες ἢ μεγάλες φέρμες, σχεδιάσματα κομμένα ἀπὸ κάποιο τεφτεράκι, γράμματα ἢ κάρτες, πὸ σημειῶνουν τοὺς σταθμοὺς μιᾶς ζωῆς, τὶς ἐναλλασσόμενες ὄψεις ἐνὸς καὶ τοῦ αὐτοῦ προσώπου, ἐνὸς καὶ τοῦ αὐτοῦ βλέμματος.

Τὸ κοινὸ ἔτσι ἀνακαλύπτει ἓναν ζωγράφο καὶ ξαφνιάζεται πὸ τὸν βρίσκει τόσο κοντὰ του. Τὸν νοιώθανε σὰν κάποιον πὸ δὲν τοὺς ἦτανε ξένος. Αὐτὸ τὸ ψέμμα γιὰ τὸν Πικασσό, πὸ κράτησε πολὺν καιρὸ, χάνει πιά ἔδαφος. «Γιὰ ἑκατομμύρια ἀνθρώπους πὸ δὲν ξέρανε γιὰ τὸν Πικασσό ἄλλο τίποτα ἀπὸ τὸ θρύλο τῶν περιοδικῶν τῆς συντελείας καὶ τῶν χιουμουριστικῶν ἐφημερίδων, ξάφνου κόπηκε τὸ κατὰ παραγγελίαν γέλιο γιὰ νὰ δώσει τὸν τόπο του στὴν ἐμπιστοσύνη τῆς καρδιάς». (8) Γεννήθηκε μιὰ τρομερὴ δίψα γιὰ κατανόηση, ἀκόμα κι ἂν χρειάζεται γι' αὐτὸ χρόνος πολὺς, ἀκόμα κι ἂν δὲν μπορεῖ κανεὶς νὰ ἐλπίζει πὸς θὰ ξεκαθαρίσει τὰ πράγματα σὲ μιὰ μέρα (...)

Γέννημα Ἰσπανὸς

Γεννήθηκε στὴν Ἰσπανία κι ὁ πατέρας του ἦτανε δάσκαλος τῆς ἰχνογραφίας. Τί σημαίνει δάσκαλος τῆς ἰχνογραφίας μπορεῖ νὰ τὸ κρί-

νει κανεὶς ἀπὸ τὸ ἰσπανικὸ ρητό: «πεινῶ περισσότερο κι ἀπὸ τὸ δάσκαλο», κι ἀπὸ κείνο πὸ διηγεῖται ὁ Πικασσό στὸ Σαμπαρτές γιὰ τὸ πρῶτο του ταξίδι στὸ Παρίσι: «ὁ πατέρας μου μοῦδωσε τὰ ναῦλα. Μὲ συνόδεψε στὸ σταθμὸ μαζὶ μὲ τὴ μητέρα μου. Ὅταν γύρισαν στὸ σπίτι ὅλη τους ἡ περιουσία ἦτανε οἱ λίγες πεσέτες πὸ εἶχε ὁ πατέρας μου ἀπάνω του...» (9) Αὐτὸ σημαίνει φτώχεια, τὸ πιὸ κοινὸ πράγμα γιὰ τὴν Ἰσπανία, τότε ὅπως καὶ σήμερα. «Σὰν ἤμωνα μικρός, διηγεῖται ὁ Πικασσό, στὴ Γαλικία, πῆγαινα μὲ τὸν πατέρα μου στὸ παζάρι. Ἐκεῖ ὑπῆρχαν καὶ εἰδικοί ἔμποροι πὸ πούλουσαν φέρετρα γιὰ παιδιὰ, γιὰ τὸ παιδάκια πέθαιναν σὰν τὶς μύγες. Τὰ φέρετρα ἦτανε ἀσπρισμένα μὲ ἀσβέστη καὶ κρεμόντανε τσαμπιά-τσαμπιά σὰν τὶς μπανάνες. Εἶχαν γιὰ ὄλα τὰ μπόγια». (10) Οἱ ζητιάνοι πὸ κάθονται ἀνακούρκουδα τρεμουλιάζοντας ἀπὸ τὸ κρύο, ἢ σειρὰ τῶν ἀνθρώπων πὸ ταξιδεύουν στοὺς πίνακές του τοῦ 1903 ὡς τὰ 1905, εἶναι ἡ φτώχεια αὐτῆς ἀκριβῶς τῆς Ἰσπανίας, πὸ ἡ ἱστορία τῆς εἶναι γεμάτη ἀπὸ ξεσηκώματα τῶν φτωχῶν χωρικῶν καὶ ἀπὸ ἀγῶνες τοῦ προλεταριάτου.

Στὰ 1890 οἱ μεροκαματιάρηδες τῆς ἐπαρχίας Χερὲθ ρίχτηκαν πάνω στὴν πρωτεύουσά της. Στὰ 1891 οἱ ἀμπελουργοὶ ξεσηκώθηκαν στὴν Καταλανία, ζητώντας γῆ. Στὰ 1890 ξεσποῦν ταραχὲς στὴ Βαρκελώνα, πὸ τὶς καθοδηγοῦν οἱ μπακουριστές. Στὰ 1892, 1893, καὶ 1894 οἱ ἀνθρακωρύχοι τοῦ Μπιλμπάο κάνανε σκληρὲς ἀπεργίες γιὰ νὰ γλυτώσουν ἀπὸ τὴν

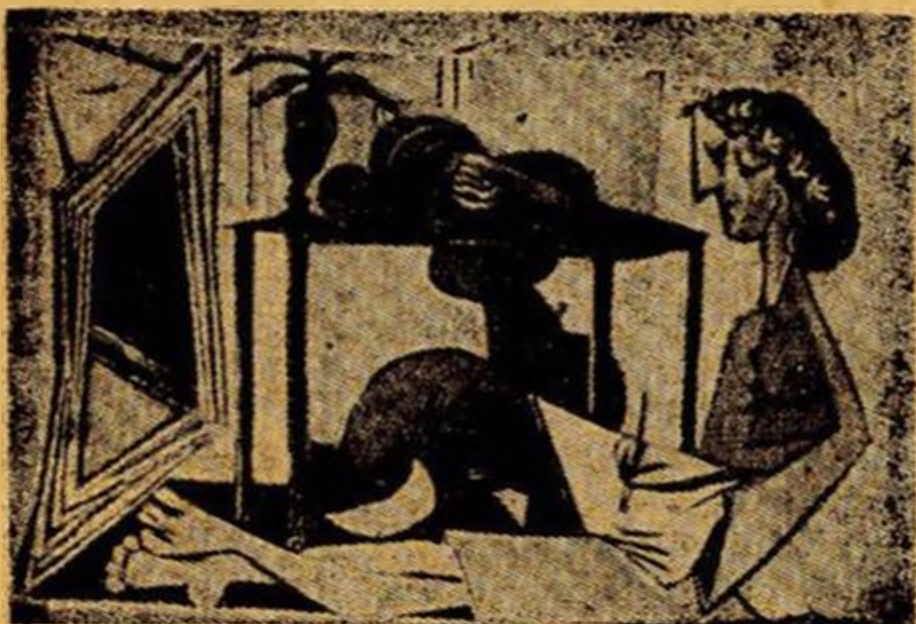


Σφαγές στην Κορέα (λάδι σέ κοντραπλακέ, 1951)



Η ζωή (λάδι, 1903)

Νέα που σχεδιάζει (λάδι, 1935)



κηδεμονία που άσκούν οι έταιρίες στις παράγκες όπου μέναν και στις υποχρεωτικές καντίνες και για να λιγοστέψουν τις ώρες εργασίας. Από το 1893 ως τα 1897 οι άναρχικές εκδηλώσεις πληθαίνουν στη Βαρκελώνα. Ύστερα έρχονται οι ξεσηκωμοί της Κούβας, των Φλιππίνων, ο πόλεμος έναντίον του αντιπάλου Ιμπεριαλισμού των Ένωμένων Πολιτειών, κι άκολουθεί άκόμα πιο μεγάλη φτώχεια για το λαό, μεγαλώνουν οι φόροι, διπλασιάζονται οι εισφορές που πρέπει να πληρώνονται προκαταβολικά, και αυξάνει η άνεργία που φέρνει χάσιμο των άγορών. Άπεργίες στα όρυχεία της Μούρθιας, στο Λιβαρές, ταραχές πεινασμένων στη Μπαέθα, στο Άλικάντε. «Στις καταλανικές βιομηχανίες οι εργάτες έκαναν τρία μεροκάματα τη βδομάδα και μόνο στη Βαρκελώνα οι άνεργοι ήταν 17 χιλιάδες».(11)

Έν τούτοις, παρόλη την ξενική επέμδωση που ολοένα μεγάλωνε (οι γαλλικές και άγγλικές μεταλλευτικές έταιρίες σφετερίζονταν τον υπόγειο πλούτο της χώρας) παρά την έξουσία των γαιοκτημόνων, το άστικό κίνημα, δοκιμασμένο από την άποτυχία της επανάστασης του 1870 ξαναγεννιέται και παίρνει τη μορφή έθνικου άυτονομιστικού κινήματος στη Βαρκελώνα, όπου ζούσε τότε ο έφηβος Πικασσό. Από την άλλη μεριά το κίνημα αυτό χαρακτηριζότανε από μεγάλες αντιφάσεις, γιατί η καταλανική άστική τάξη άρνηότανε να καταλάβει πως από δω και μπρός ήταν πολύ άργα πια για να κάνει την επανάσταση χωρίς τους εργάτες και έναντίον τους. Έτσι το πρόγραμμα της Μαντρέσα (στα 1892) μαζί με το αίτημα για διδασκαλία της καταλανικής γλώσσας θέτει και το αίτημα για μιάν άυτόνομη άστυνομία, σαφώς όμως άντι-εργατική. Η έντονη πολιτιστική ζωή αυτών των χρόνων—ένα είδος «ρισορτζιμέντο» που ήρθε καθυστερημένα,—άντανακλά αυτές τις αντιφάσεις. Η άνακάλυψη πως οι Γκάουντι, οι Μιγκέλ Ουτρίλλιο, οι Εύγένιοι ντ' Όρς δημιουργούν έθνικές καλλιτεχνικές παραδόσεις έχει και την αντίθετη όψη. Έτσι ο Γκρέκο εξάρθηκε τότε σαν ζωγράφος μυστικιστής κι όχι για την ρεαλιστική άποψη του έργου του (που αυτό ωστόσο ο Πικασσό κράτησε στον πίνακά του του 1950, «πορτραίτο ενός ζωγράφου, κατά τον Γκρέκο»: Μάρτυρας είναι η έπιτηδευμένη χάρη του χεριού που κρατά το πινέλλο, καθώς ξεπετιέται σαν άνθος άπ' τη δαντελλένια μανσέτα, του χεριού του Ιδαλγού ζωγράφου). Η νεανική ηλικία του Πικασσό είναι ολόκληρη άνακατωμένη μ' αυτό το κίνημα, όπως μαρτυρούν τα είκοσιπέντε πορτραίτα των συγγραφέων και καλλιτεχνών—της νεαρής Ιντελιγκέντσιας της Βαρκελώνης—που οι φίλοι του έκθέσανε στα 1900, στην αίθουσα θεαμάτων του πανδοχείου «Οι τέσσερες Γάτοι» (12). Οι μεγάλες συζητήσεις για τις ιδέες του καιρού εκείνου, μαρτυρεί ο Χάιμε Σαμπαρτές «τόν ένδιέφεραν στον υπέρτατο βαθμό». Είχαν τον αντίκτυπό τους στο δράμα και κάποτε και στη σύγχυση των συνειδήσεων: Από τους δύο πρώτους συντρόφους στην παρέια του, που ο Πικασσό γνώρισε στο Παρίσι, το ζωγράφο Ευσέβιο Γκουέλ και τον Κασαχέμας—ο Γκουέλ ρίχτη

κε στη θάλασσα ψηλά από τους βράχους κι ο Κασαχέμας αυτοκτόνησε στο Παρίσι, στο κατώφλι τούτου του αιώνα.

Δέν φτάνει να λέμε πώς τὸ ἔργο τοῦ ζωγράφου χαρακτηρίζεται ἀπὸ μιὰ παιδικὴ καὶ ἐφηβικὴ ἡλικία ἀλληλέγυρα μετὴ τῆ ζωῆ τοῦ ἰσπανικοῦ λαοῦ, ὕστερα ἀπ' τὰ ταξίδια του στὴ Βαρκελώνη ὅπως καὶ στὸ Γκοσόλ, στὸ Καντακές, κοντὰ στοὺς χωρικοὺς τῆς Καταλανίας, χωρὶς νὰ ξεχνοῦμε τοὺς μῆνες ποὺ πέρασε στὴ Βαρκελώνη καὶ στὴ Μαδρίτη, στὰ χρόνια τοῦ ἐμφυλίου πολέμου. Πρέπει νὰ μιλήσουμε γιὰ τὴ βαθειὰ συμφωνία τοῦ Πικασσοῦ μετὰ τὰ πράγματα καὶ τοὺς ἀνθρώπους τῆς Ἰσπανίας. Πρέπει νὰ τὸν παρουσιάσουμε, ὅπως τὸ κάνει ὁ Χάϊμε Σαμπαρτές, ἔφηβο, νὰ περνᾷ μιὰ περίοδο ἀνάρρωσης στὸ χωριὸ τοῦ φίλου του συγγραφέα Πολιαρές, στὴν Ὀρτα ντε Ἐμπρο: «Μοιράζεται τὶς δουλειὲς ὁλονῶν, στὸ δάσος, στὴν αὐλή, στὰ ζῶα... Φορεῖ τὰ πέδιλα τοῦ χωρικοῦ. Μαθαίνει νὰ περιποιεῖται ἓνα ἄλογο, νὰ τραβάει ἀπ' τὸ πηγᾶδι νερό, νὰ μιλά μετὰ τοὺς ἀνθρώπους, νὰ δένει ἓναν γερὸ κόμπο, νὰ ἰσορροπεῖ τὸ φορτίο στὴ ράχη τοῦ γαϊδάρου, ν' ἀρμέγει τὴ γελᾶδα, νὰ θράζει καλὰ τὸ ρύζι, ν' ἀνάβει φωτιὰ στὸ τζάκι κι ἓνα σωρὸ ἄλλα πράγματα ἔτσι ποὺ νὰ λέγει: «Ὅ,τι ξέρω τόμαθα στὸ χωριὸ τοῦ Παλλιαρές». Πρέπει νὰ ἀναφέρουμε καὶ τὴ συγκινητικὴ μαρτυρία τῆς Φερνάντ Ὀλιβιέ, ποὺ ἦτανε τότε ἡ σύντροφος τοῦ ζωγράφου: «Τὸν εἶδα στὴν Ἰσπανία, γράφει, τόσο διαφορετικὸ ἀπ' τὸν Πικασσοῦ τοῦ Παρισιοῦ, εὐθυμο, λιγώτερο ἄγριο, πιὸ λαμπερό, ζωντανεμένο, νὰ γνιάζεται γιὰ τὰ πράγματα μετὰ ἐντιμότητα καὶ ἡρεμία, τέλος πάντων τὸν εἶδα νὰ ἔχει ἀνεση». (13) Καὶ μιλώντας γιὰ τὴ διαμονή τους στὸ Γκοσόλ: «Τί διαφορετικὸς ἄνθρωπος καὶ πόσο συμπαθητικὸς γινόταν τότε, σ' αὐτὸ τὸ χωριὸ τὸ γεμάτο λαθρέμπορους, ποὺ τοὺς ἄκουγε ὄρες νὰ διηγοῦνται τὶς ἱστορίες τους! Τοὺς πρόσεχε καὶ διασκέδαζε σὰν παιδί». Τέτοιος εἶναι ὁ Πικασσοῦ στὴν Ἰσπανία, στὰ χρόνια ποὺ προηγήθηκαν ἀπ' τὸν κυβισμό: Οἰκείος ἀνάμεσα σὲ πράγματα οἰκεία, ξέροντας ν' ἀφουγκράζεται τὴ φωνὴ τοῦ λαοῦ του.

Μὰ πρέπει προπαντὸς νὰ παρουσιάσουμε μετὰ ποιὸ τρόπο μερικὰ θέματα ποὺ πῆραν σημαντικὴ θέση στὸ ἔργο τοῦ ζωγράφου, ἔλκουν ἀπὸ δῶ τὴν καταγωγὴ τους, τὴ ζωντανή τους πηγὴ. Δέν πρόκειται μοναχὰ γιὰ τὶς ταυρομαχίες ἢ γιὰ κείνα τὰ τελευταῖα χαρακτηριστὰ ποὺ ξαναζωντανεύουν τὰ Παιχνίδια τοῦ ταύρου γιὰ τὰ ὁποῖα ἔδωσε ὁ Λόρκα στὴ Γέρμα του μιὰ παραλλαγή κάπως διαφορετικὴ: «Μπαίνουν δυὸ πρόσωπα ἄσχημα μεταμφιεσμένα μετὰ κωμικὲς μάσκες. Τὸ ἓνα ἀρσενικὸ καὶ τ' ἄλλο θηλυκὸ. Τ' ἀρσενικὸ κρατᾷ ἓνα κέρατο ταύρου στὸ χέρι. Δέν εἶναι καθόλου ντροπιασμένα, ἀντίθετα ἔχουν μιὰ μεγάλη ὀμορφιὰ γήινη καὶ λαϊκὴ». Ξέρουμε μήπως τὰ σχέδια τοῦ 1926 ὁποῦ πρόσωπα μετὰ ἰσπανικὰ κοστούμια καὶ ζητιάνοι ἀνακατώνονται μετὰ χωρικοὺς τῆς Ἀρχαίας Ἑλλάδας ποὺ φοροῦν κοντὸ χιτῶνα καὶ εἶναι ξυπόλυτοι; Γνωρίζουμε πὼς παρουσιάστηκε γιὰ πρώτη φορὰ σ' ἓνα ἀπὸ κείνα τὰ σχέδιά του τὸ θέμα τοῦ ζωγράφου μετὰ τὸ μοντέλλο του, ὁποῦ ὁ Πικασσοῦ ξαναγυρίζει τόσο συχνά; Τὸ

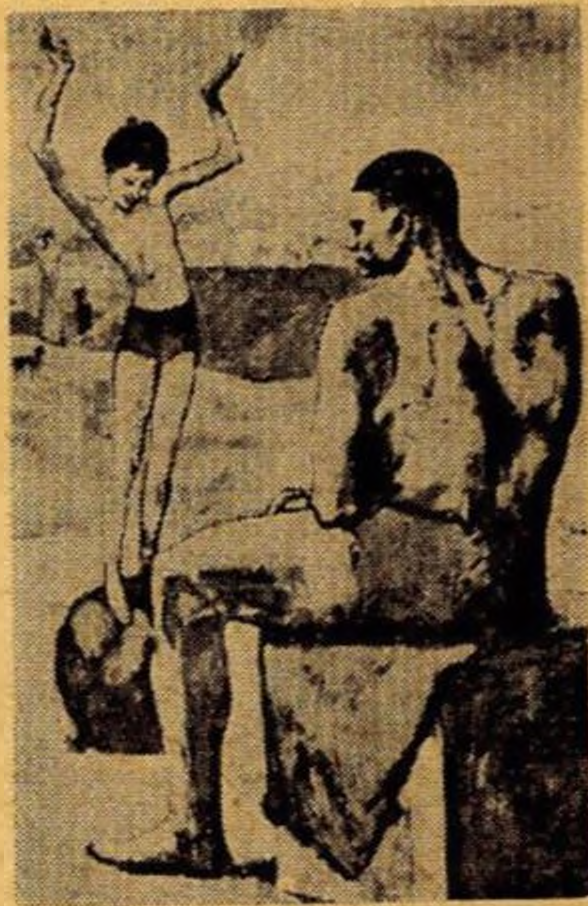


Καθιστὴ γυναίκα (Εἰσο-forte, 1943)



Σπίτια στὴν Ὀρτα ντε Ἐμπρο (λάδι, 1909)

Ὁ ἀκροβάτης πάνω στὴ σφαῖρα (λάδι, 1904)





Γυναίκα με μαντολίνο (λάδι, 1925)

Μητρότητα (λάδι, 1904)



μοντέλλο είναι μια 'Ισπανιόλα, μ' ένα δέσιμο στο κεφάλι, απ' όπου πέφτει ένα πέπλο, κι ο ζωγράφος, ένας νέος Έλληνας, την κοιτά έντατικά, ενώ το ατέλειωτο σχέδιο, είναι ανάμεσα τους σαν ένας δεσμός, σαν ένας καθρέφτης όπου ο ένας αναγνωρίζει μέσα σ' αυτόν τον άλλον... Έτσι προχωρεί ο Πικασσό, ανακατώνοντας με μια φυσική κίνηση, το όνειρό του με τη ζωντανή πραγματικότητα του λαού του.

Ο δρόμος της αντίφασης

Στα 1900, ο Πικασσό φτάνει στο Παρίσι. Έγκαταστάθηκε εκεί στα 1904. Μά γιατί λοιπόν στο Παρίσι; «Μας πλημμύρισαν οι νεωτερισμοί του Βορρά, γράφει ο Σαμπαρτές. Κείνο που κυρίως θαρραίνει, κείνο που ενδιαφέρει, είναι η μόδα του Παρισιού. Οι διανοούμενοί μας ήτανε στη Γαλλία... Όσοι ζωγραφίζουν, μοντελλάρουν ή σχεδιάζουν δεν έχουν πιά παρά να περάσουν τα σύνορα, σαν τις μοδίστρες». Ζήτημα μόδας και πολύ περισσότερο από μόδα. Στην πραγματικότητα, τριάντα χρόνια εμπρεσιονισμού άρχισαν να κάνουν το Παρίσι κέντρο καλλιτεχνικό για ολόκληρη την Ευρώπη. Το Παρίσι είναι και πνευματικό κέντρο, ένας τόπος όπου (δρισκόμαστε στην εποχή της 'Υπόθεσης Ντρέϊφους) ο αντίλαλος στον κόσμο των 'Ιδεών από την κοινωνική εξέλιξη, από την ανάπτυξη του εργατικού κινήματος είναι ίσως πιο μεγάλος εδώ, παρά όπουδήποτε άλλου. Σ' όλα τ' άλλα μέρη αναπνέει ακόμα κανείς τον αέρα της επαρχίας...

Ο Πικασσό φτάνει στο Παρίσι, με το κεφάλι γεμάτο από εικόνες που δεν ξέρει ακόμα να τις έρμηνεύσει και που αρχικά θα υποχωρήσουν στην πλημμυρίδα των παρισινών εικόνων: στα καφενεΐα, στις γυναίκες, στο τσίρκο, στις χιλιάδες μικρολεπτομέρειες αυτής της ζωής, της άθλιας «ζωής των μποέμ», όπου έχει ριχτεί ντυμένος με «τη γαλάζια μπλούζα του έργατη» (14)—«γραβάτες αγορασμένες από τον ψιλικατζή, ψεύτικα μάρμαρα και ψεύτικα ξύλα, καμωμένα από τσίγκο, ρεκλάμες για άψεντι και Μπάς, καπνιά και χαρτιά από σπίτια που κατεδαφίζονται, σχεδιαγράμματα που ζωγραφίζουν τα παιδιά καταγής παίζοντας το κουτσό, επιγραφές γραφείων καπνού, όπου είναι απλοϊκά ζωγραφισμένες δυο πίπες Γκαμπιέ, δεμένες ανάμεσό τους με μιαν ουρανια κορδέλλα» (15)

Ο ζωγράφος τα χρόνια εκείνα φαίνεται να είναι πολύ ευπαθής στις πιο διαφορετικές επιδράσεις, σαν μια προσωπικότητα ανοιχτή, πιο ικανός από κάθε άλλον να διδάσκεται απ' τους άλλους, χωρίς να βιάζεται να φτάσει στην πρωτοτυπία, όπως βιάζονται να κάνουν λίγο πολύ αρκετοί απ' τους νέους ζωγράφους. Υποτάσσεται λοιπόν, σάμπως παίζοντας με τον εαυτό του, σε κείνον τον εμπρεσιονισμό «της μόδας» που ο Ζολά τον είχε πριν από λίγο καταγγείλει: «Κάθε κίνημα υπερβάλλει, γίνεται ρουτίνα και ψευτίζει μόλις γίνει της μόδας» (16)

Δεν είναι εδώ η θέση να εξετάσουμε το λυκόφως αυτής της ζωγραφικής. Θα βλέπαμε τότε τον αληθινό κόσμο να στενεύει λίγο λίγο. Το αντικείμενο να εξατμίζεται πίσω απ' το έ-

πιφαινόμενο, την αλήθεια των πραγμάτων να υποχωρεί μπρος στην αίσθηση που την έννοουσαν σαν ένα άτομικό δράμα, ατομικιστικό της πραγματικότητας. Τότε θα καταλαβαίναμε την παρατήρηση του Μωρίς Ραινάλ πως μπορούσε κανείς να δρει κάπως εϋθραυστη αυτή τη συμβατικότητα των έμπρεσιονιστών, που συνίστατο στο να βλέπουν στο «κινούμενο πρόσωπο της στιγμής ένα αντιφέγγισμα της αιωνιότητας». (166)

Ο αποφασιστικός σταθμός για τον Πικασσό σε κείνα τα χρόνια δεν είναι λοιπόν αν διάλεξε το γαλάζιο ή το ροζ χρώμα, μα ή ρήξη του με τον άγοραίο έμπρεσιονισμό της εποχής. "Ας αποσπᾶται ή νέα γενεά των ζωγράφων όπου ανήκε ο Πικασσό απ' αυτή τη ζωγραφική. Αυτό δεν σημαίνει μόνο πως γίνεται από αντίδραση έναντιον στα «αυθαίρετα και άμφίβολα παιχνίδια του χρώματος που έχασε κάθε μορφή» όπως έγραφε ο Άντρέ Σαλμόν. "Ας σηκώνουν τον Σεζάν σαν πολεμικό λάβαρο έναντιον στον έτοιμοθάνατο έμπρεσιονισμό. Αυτό σημαίνει πως συστηματοποιούν ό,τι από το δίδαγμα του Σεζάν τους ταιριάζει: τη θέλησή του να κρατήσει από τα άψυχα και έμψυχα το βάρος της πραγματικότητας. Αυτό ακριβώς ξεχωρίζει λόγου χάρη το έργο του «ή Γυναίκα με το σκύλο» του 1901 από το «Πορτραίτο της Γερτρούδης Στάιν» (1906). Από τη μιὰ ή προσωπικότητα του μοντέλλου σβήνει πίσω απ' το γραφικό και γοητευτικό παιχνίδι του φωτός. Από την ἄλλη ή χάρη έχει ολότελα θυσιαστεί στην ακρίβεια του χαρακτήρα που φτάνει ως την ξηρότητα.

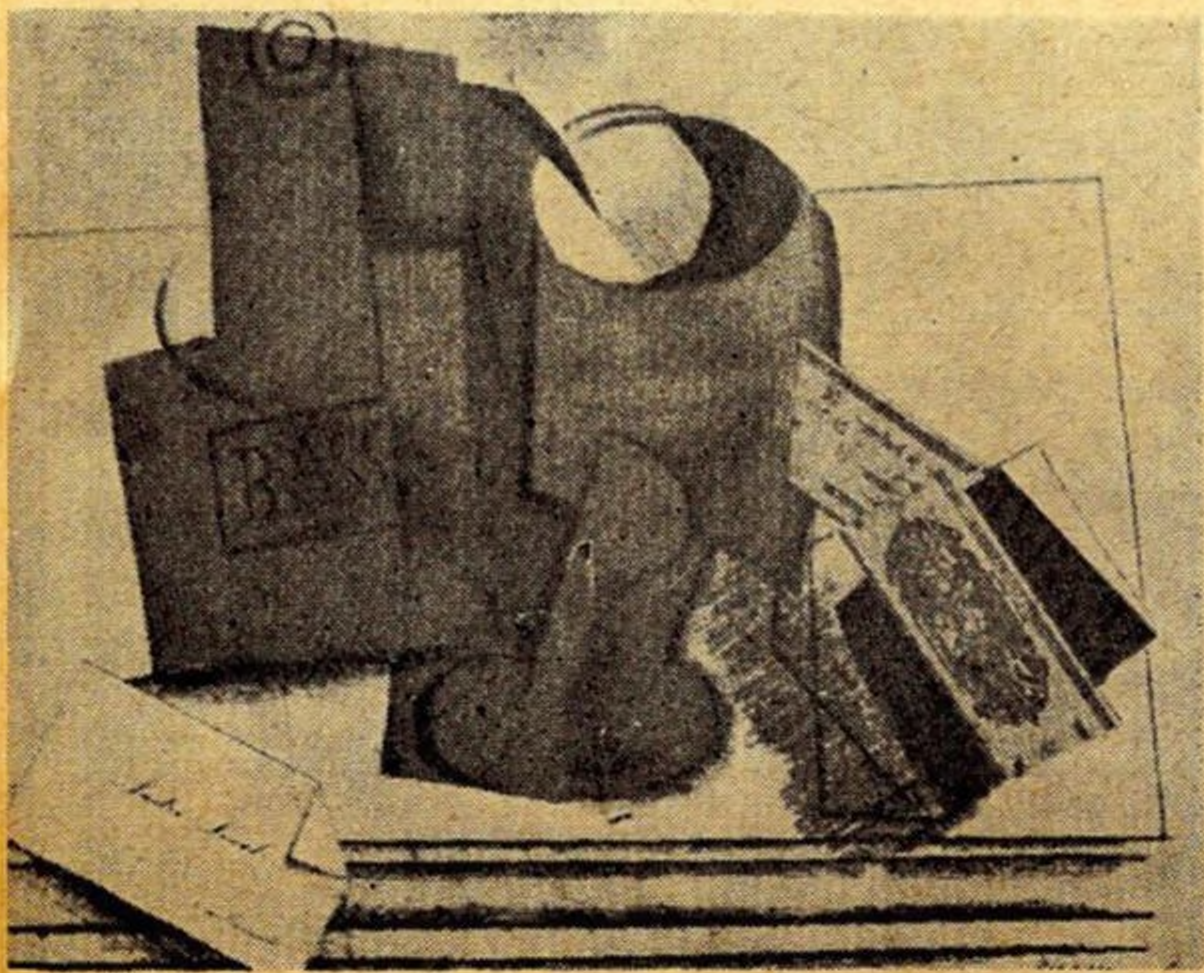
Καταλαβαίνω πολύ καλά πως στο μεσοδιάστημα υπήρχε ή μακριά συνοδεία της άθλιότητας και οι άνθρωποι του ταξιδιού: «οι ευγενικοί θεατρίνοι, οι τόσο θλιμμένοι μα και τόσο καλόκαρδοι θεατρίνοι» που τραγούδησε ο Έλυάρ. Και πως αυτά τα χρόνια ο Πικασσό λες και δούλευε παράμερα από το πρόβλημα που πήγαινε να είναι πρόβλημα όλων σχεδόν των ζωγράφων της γενιάς του. Μ' αυτός μου φαίνεται ήταν επίσης ένας δρόμος για να ξεφύγει από τον έμπρεσιονισμό — ο δρόμος του ίδανικού. Σημειώθηκαν πολλές φορές οι συχνές αναμνήσεις που υπήρχαν στους πίνακες αυτής της περιόδου από τους ζωγράφους του Κουατροτσέντο (15 αί): «Αυτές οι παρθένες του Πικασσό, έγραφε ή Άντονίνα Βαλλαντέν, είναι πολύ κοντά στις φλωρεντινές Παναγίες. Έχουν τον καταπονεμένο αυχένα, τη μύτη να κατεβαίνει ίσια από το μέτωπο, τα τσίπουρα δυνατά σχεδιασμένα, τα τσακισμένα στον πολύ εϋθραυστο καρπό τους χέρια πολύ μακριά και πολύ λυγερά, με υπέρμετρα επιμηκυμένα δάχτυλα και το ίδιο λεπτά ως την ἄκρη... Το παιδί που έχουν στην άγκαλιά τους είναι πάλι το πολύ σοβαρό, με το πολύ βαρύ μέτωπο παιδί των ζωγράφων του κουατροτσέντο». Τί 'ναι κείνο που κάνει τον Πικασσό να μεταφέρει έτσι τις στάσεις και τα θέματα των Ίταλών, κχι να δουλεύει καμιά φορά σύμφωνα με το πνεύμα που έχουν οι μέθοδες σύνθεσης της τοιχογραφίας; Όλα αυτά μάς φέρνουν στο νοῦ τον προραφαλισμό όπως τον ξανακοίταξε ένας ιδιοφυής ζωγράφος—σάμπως ο Πικασσό να-



Μάνα με παιδί, (Σχέδιο, Παρίσι 1904)

Η Γερτρούδη Στάιν (1906)





Μποτίλια με μπάς, ποτήρι, τσιγάρο κοντι κ' έπισκεπτήριο (1913 - 1914 Σχέδιο και κολλάζ)

Το ποτήρι με άφέντι (1914 βαμμένος μπρουντζος)



παιρνε στα σοβαρά αυτή τη συγγενική με τὸ μανιερισμό, τεχνοτροπία καὶ νὰ τὴ χρησιμοποιούσε σὰν ἕνα μέσο γιὰ νὰ βλέπει με καινούριο τρόπο τὸν κόσμο. Νὰ ποῦμε τὴν ἀλήθεια ἀνάμεσα ἀπὸ τὶς ἀρκετὰ συμβατικές εἰκόνες τῆς φυσικῆς ἀθλιότητος ὁ ζωγράφος εἶχε στὰ μάτια του τὴν ἠθικὴ ἀγωνία: τὸ ἔργο «ἡ ζωὴ» εἶναι ἕνα μνημόσυνο γιὰ τὸν Κασαχέμας, ποὺ αὐτοκτόνησε, καὶ τὸ πορτραῖτο τοῦ Σαμπαρτὲς ποὺ ζωγράφησε τότε (Μουσεῖο τῆς Μόσχας) εἶναι ἡ εἰκόνα μιᾶς στιγμῆς ἠθικῆς μόνωσης, εἶναι καὶ τὸ πορτραῖτο «ἐνὸς φίλου ποὺ τὸν συνέλαβα σὲ μιὰ στιγμὴ αὐτοεγκατάλειψης».

Αὐτὴ ἀκριβῶς ἡ ἀγωνία ποὺ χρωματίζει τὸ πᾶν, εἶναι χωρὶς ἀμφιβολία ὁ πραγματικὸς λόγος τῆς ἐκλογῆς τοῦ μπλε χρώματος — μιᾶς τονικότητας εὐαίσθητης, ἐνὸς ἠθικοῦ μπλέ. Ἴσως αὐτοὶ οἱ πίνακες τοῦ Πικασσὸ νὰ εἶναι τὰ μόνα ἀριστουργήματα τὰ ὁποῖα βγήκαν ἀπὸ τὴν ἀνανέωση τοῦ ἰδεαλιστικοῦ ρεύματος ποὺ εἰσόρμησε στὴ ζωγραφικὴ στὶς τελευταῖες δεκαετίες τοῦ αἰῶνα καὶ ποὺ στὴν Ἀγγλία ὀνομάζεται προραφαλισμός, στὴ Γερμανία Γιούγκεντστυλ καὶ στὴ Γαλλία πῆρε τὸ ὄνομα τῶν «ναμπί».

Ὑστερα ὁ Πικασσὸ ἐγκαταλείπει αὐτὴ τὴν τεχνοτροπία (λιγάκι ὅπως χάνει κανεῖς τὴν ἐφηβεία — καὶ μ' αὐτὸ τὸν τρόπο ἴσως θὰ πρέπει νὰ ἐννοήσουμε τὴ λέξη ποὺ χρησιμοποιεῖ γιὰ νὰ χαρακτηρίσει σ' ἕνα του φίλο τὸ προηγούμενο ἔργο του: «Ὅλα αὐτὰ ἦταν αἰσθηματολογίες»). Σίγουρα ἐκεῖνο τὸ «Πορτραῖτο τῆς Γερτρούδης Στάϊν» μετὰ τὴ μεγάλη ψυχολογικὴ του διεισδυτικότητά, δὲ σημαδεύει τὴν ὠριμότητα μόνο τοῦ ζωγράφου ἀλλὰ καὶ τοῦ ἀνθρώπου. «Σὲ πείσμα ἢ ἴσως ἐξαιτίας αὐτῆς τῆς αὐστηρότητας, ἐκεῖνη ἡ μάσκα μεταδίδει τὴν οὐσιαστικὴ ἰδιότητα τῆς Γερτρούδης Στάϊν», γράφει ἡ Ἀντονίνα Βαλλαντέν, «δηλαδὴ τὸ πνεῦμα τῆς προσοχῆς εἶναι τὸ ἰσχυρὸ δῶρο τῆς παρουσίας της».

Εἶναι σημαντικό τὸ ὅτι ὁ Πικασσὸ ἐνῶ ἄρχισε τὸ πορτραῖτο στὸ τέλος τοῦ 1905, τὸ ἐγκατάλειψε τὴν ἀνοιξη καὶ μόνο ὕστερα ἀπὸ πολλοὺς μῆνες κατάφερε νὰ τελειώσει τὸ κεφάλι. Τότε ἀκριβῶς ζωγράφησε καὶ τὰ περίφημα «Κορίτσια τῆς Ἀβινιόν». Εἶναι γνωστὴ ἡ ἱστορία αὐτοῦ τοῦ πίνακα ὅπως τὴν διηγήθηκε ὁ Πικασσὸ στὸν Κανβάϊλερ: «Σὰς εἶναι γνωστὸ δέβαια πὼς ὁ ἀρχικὸς του τίτλος ἦταν «Τὸ Μπορντέλο τῆς ὁδοῦ Ἀβινιόν». Ξέρετε γιατί; Ἡ Ἀβινιόν ἦταν πάντα γιὰ μένα ἕνα γνωστὸ ὄνομα, ἕνα ὄνομα δεμένο μετὰ τὴ ζωὴ μου. Κατοικοῦσα δυὸ βῆματα πρὸ πέρα ἀπὸ τὴν Κάλλιε ντ' Ἀβινιόν. Ἀπὸ κεῖ ἀγόραζα τὰ χαρτιά μου, τὶς ἀκουαρέλλες μου... Ἡ ἀρχικὴ μου ἰδέα ἦταν νὰ δάλω σ' αὐτὸν τὸν πίνακα καὶ ἄντρες... Ἐναν φοιτητὴ νὰ κρατᾷ ἕνα κρανίον. Κι ἕναν θαλασσινό. Οἱ γυναῖκες θὰ τρώγανε, ἔτσι ἔμεινε καὶ τὸ πανέρι μετὰ τὰ φρούτα. Ὑστερα ὅλα αὐτὰ ἄλλαξαν κι ἔγινε αὐτὸ ποὺ εἶναι τώρα».(17)

Ἡ φράση «αὐτὰ ἄλλαξαν» τοῦ Πικασσὸ ἐξηγεῖ αὐτὴ τὴν κίνηση τῆς δημιουργίας ποὺ ἀναπτύσσεται κάτου ἀπὸ τὰ μάτια μας σχεδόν, στὸν τελειωμένο πίνακα: Οἱ μορφὲς στ' ἀριστε-

ρά, με τὰ ανέκφραστα καὶ γλυπτικά πρόσωπα μᾶς κάνουν ἀκόμα νὰ σκεφτόμαστε τὸ «Ρόδινο γυμνό» τοῦ 1905. Στὰ πρόσωπα ποὺ εἶναι δεξιά, τὸ τοπικὸ εὐρημα ἀνατρέπει ὄση συμμετρία ἀπομένει στὴν ἀποτύπωση τῶν προσώπων, καὶ ἐξαφανίζει ἀκόμα καὶ τὸν «τοπικὸ τόνο». Ἡ τάση τῆς δημιουργικῆς προσπάθειας ἔκανε τὴν πλάστιγγα νὰ γύρει πρὸς τὸ μέρος τῆς ἀναζήτησης μορφῶν: τὸ θέμα πᾶει ὅπως μπορεῖ καὶ μένει πολὺ πίσω («Σύμφωνα μὲ τὴν πρώτη μου ἰδέα ἔπρεπε νὰ ὑπάρχουν ἐκεῖ καὶ ἄντρες...»). Αὐτὸς ὁ πίνακας εἶναι χωρὶς ἀμφιβολία ὁ πρῶτος, ποὺ φέρνει τὰ σημάδια τοῦ λυρισμοῦ τοῦ Πικασσό: τὴν προβολὴ μέσα στὸ ἴδιο τὸ ἔργο, τῆς δουλειᾶς, τῆς δημιουργικῆς διαδικασίας.

Αὐτὴ ἡ κίνηση εἶναι πιά μιὰ ρήξη, μὰ βὰ καταλαβαίναμε κακὰ τὸ νόημα αὐτῆς τῆς ρήξης ἂν περιοριζόμαστε νὰ διαπιστώσουμε τὴν ἄρνηση τῆς γοητείας, τῆς ἐξωτερικῆς σαγήνης. Πρέπει νὰ θυμηθοῦμε πῶς αὐτὸς ὁ πίνακας ἀνοίγει στὸν Πικασσό τὸ δρόμο γιὰ τὰ πρῶτα κυβιστικά του ἔργα, γιὰ τὰ τοπεῖα τῆς Ὀρτα ντε Ἐμπρο, γιὰ τὰ ὁποῖα ὁ Ἀραγκὸν διαπίστωσε: «Ἔχουν συνταραχτικὴ ὁμοιότητα μὲ τὸν περιγραφόμενον τόπο». (176) Στὶς νεκρὲς φύσεις ποὺ ζωγράφισε στὰ 1908 καὶ 1909 μπορούμε νὰ ξεχωρίσουμε τὴν παθιασμένη ἀναζήτησιν ἑνὸς εἴδους παρουσίας τοῦ ἀντικειμένου, τοῦ πράγματος ποὺ ὑπάρχει ἀνεξάρτητα ἀπὸ τὴν ὄραση τοῦ καλλιτέχνη. Μὲ ταπεινωσύνῃ ὁ ζωγράφος μαθαίνει νὰ «γυρνᾷ» ἕνα βάζο, ἕνα χωνὶ ἀπὸ κασίτερο, νὰ μοντελᾷ καρπούς στὴ γούδα ἑνὸς δοχείου. Δίνει κάτι ἀντίθετο ἀπὸ τὸ φευγαλέο φαινόμενο. Ξέρει, σύμφωνα μὲ τὴν ὠραία ἔκφραση τοῦ Ἐλυάρ «νὰ δίνει ὀριστικὸ σῶμα σὲ ὅ,τι εἶναι διαβατικὸ καὶ νὰ διαιωνίζει τὴν εἰκόνα ποὺ κεῖται πάνω στὸ τραπέζι μας». Ἐνα μικρὸ γλυπτό τοῦ 1914 μιμεῖται ἕνα ποτήρι μὲ πόδι, ἕνα ποτήρι ἀψεντιοῦ, — μ' ἕνα ἀληθινὸ κουτάλι, ἀκουμπισμένο στὸ χεῖλος του, μὲ τὴ ζάχαρη, κι ὁ γλύπτης ἀνοίξε στὸ πλευρὸ τοῦ ποτηριοῦ ἕνα παράθυρο, γιὰ ν' ἀφίσει νὰ ἰδοῦμε, ἀνάμεσά του λές, τὴ στάθμη τοῦ ποτοῦ...

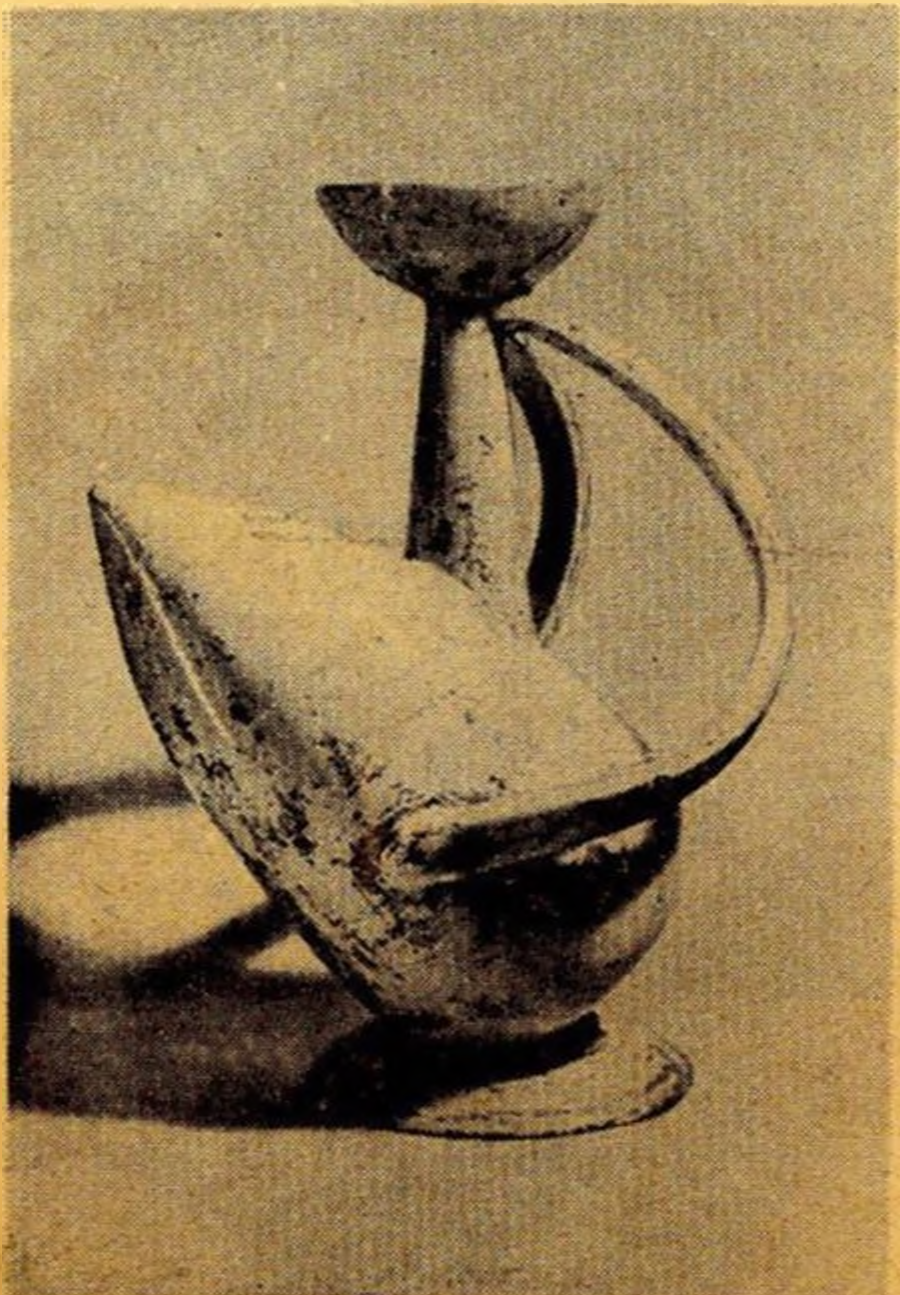
Ἄλλιῶς, πῶς νὰ ἐξηγήσουμε καλύτερα ἐκεῖνη τὴν ἔγνοια «νὰ δώσει τὴν ἀλήθειαν», ἂν δὲν θυμηθοῦμε τί εἶπε γι' αὐτὸ τὸ πρᾶγμα ὁ ἴδιος ὁ Πικασσό; «Ὁ κυβισμὸς καταλαβαίνει καὶ χρησιμοποιοεῖ τὸ σχέδιο, τὴ σύνθεση καὶ τὸ χρῶμα μὲ τὴν ἴδια ἔγνοια καὶ μὲ τὸν ἴδιον τρόπο ὅπως καὶ οἱ ἄλλες σχολές. Καμμιά φορὰ τὰ θέματά μας ἦταν διαφορετικά, γιὰτὶ μπάσαμε στὴ ζωγραφικὴ ἀντικείμενα καὶ μορφές ἀγνοημένες ὡς τὰ τότε. Κρατήσαμε ἀνοιχτὰ τὰ μάτια σ' ὅ,τι μᾶς περιτριγύριζε, τὸ ἴδιο καὶ τὴ σκέψη». (18) Ἀπὸ δῶ προέρχεται ἡ θέση ποὺ παραχωρεῖ αὐτὴ ἡ ζωγραφικὴ στὰ καθημερινὰ ἀντικείμενα. Αὐτὸ δίνει στὴν «Κοπέλλα μὲ τὸ μαντολίνου» τοῦ 1910, ἐκεῖνη τὴν ἀληθινὴ κίνηση, ἐκεῖνη τὴ στάση — τὸ κεφάλι λίγο γερμένο στὸν ὦμο — τόσο καλὰ ἰδωμένη, ἐκεῖνο τὸ προφίλ ὅπου τὸ μάτι μὲ τὰ κεχριμπαρένια βλέφαρα πιάνει ὄλη τὴ θέση κι ἐκεῖνο τὸ χτένισμα μὲ τὶς ἀπανωτὲς μποῦκλες στὸ σῆρο, ποὺ χωρὶς ἄλλο δὲν κράτησε περισσότερο ἀπὸ ὅσο βαστάει ἡ μόδα...



Ἀὐτοπροσωπογραφία (Σχέδιο 1897)

Ἡ ἐκθεσὴ Πικασσό στὸ Μόναχο (1955)





Πικασσό: Κεραμεικά (δοχεία)



Μὰ ἐδῶ ἀρχίζει γιὰ τὸ ζωγράφο τὸ παιγνίδι τῆς τραμπάλας ποὺ ὄταν ἤμουναι παιδί εἶγα μάθει νὰ τὸ παίζω μόνος μου. Σκαρφάλωνα στὴ σανίδα ὡς τὴ μέση ὅπου στηριζόταν καὶ ροβολούσα κατὰ τὴν ἄλλη μεριά. Ἔτσι ὁ κυβιστὴς ζωγράφος ἀνακαλύπτει ξαφνικὰ πῶς ἀσχολεῖται νὰ καταστρέψει τὸ ἀντικείμενο ποὺ τόσο φλογερὰ ζητοῦσε νὰ συλλάβει: Εἶναι ζήτημα ἂν μένει κάτι σὰν ἀνάμνηση, ἓνα σημάδι, ἢ ἴσως μερικὰ γράμματα ἐπιμελέστατα σχεδιασμένα ποὺ σχηματίζουν μιὰ λέξη — «Ὡραία μου» — κι εἶναι ὁ τίτλος ἐνὸς τραγουδιοῦ ἢ τὸ χαϊδευτικὸ ποὺ δίνει κανεὶς στὴν ἀγαπημένη του... Τὸ ἀντικείμενο διαλύεται μέσα στὴν ἰδέα του. Κι' ὁ ζωγράφος ποὺ δὲν θέλησε αὐτὸ τὸ πράγμα (μιλάω γιὰ τὸν Πικασσό) ζητάει νὰ ξανασυλλάβει τὸ ἀντικείμενο ποὺ τοῦ ξεφεύγει: δάξει στὸ τσιγαροκούτι — αὐτούσιο — μέσα στὸν πίνακα, μαζί μὲ τὴν πρωινὴ ἐφημερίδα ποὺ σερνόταν στὴν καρέκλα, στὸ ἀτελιέ. Ὅσο πιο πολὺ ξεμακραίνει ἀπὸ τὰ οἰκεῖα φαινόμενα, τόσο προσπαθεῖ νὰ ἀποφύγει τὸ ξερρίζωμα: τιτλοφορεῖ τὸν πίνακά του αὐτὸν «Ἀνάμνηση ἀπὸ τὴ Χάδρη» σὰν νὰ ἴναι κανένα *chigomo* ἢ κάρτ - ποστάλ. Καταφεύγει στὴν ὀφθαλμαπάτη: παίρνει τὸ χτένι ἀπὸ τὰ χέρια τοῦ ἐλαιοχρωματιστῆ κι ἀρχίζει νὰ μιμεῖται τὸ ξύλο ἢ τὸ μάρμαρο τοῦ τραπεζιοῦ, ἢ ἀκόμα, τελευταία ὀφθαλμαπάτη, τὰ κολλημένα χαρτιά ποὺ εἶχε χρησιμοποιήσει πρὶν ἀπὸ λίγο. Ὅσο ξεμακραίνει ἀπὸ τὴν ὁμοιότητα, τόσο ὁ ζωγράφος δείχνει «ἔγνοια γιὰ τὴν πραγματικότητα τῶν πραγμάτων, ἀκόμα καὶ γιὰ τὴν ὕλη τους» (186) («Πρὶν ἀπὸ μᾶς, κανένας ζωγράφος δὲν γνοιαζόταν νὰ ψηλαφίσει τὰ πράγματα ποὺ ζωγράφιζε», ἔγραφε ὁ κυβιστὴς ζωγράφος Μέτσινγκερ — κι ἂν ἀκόμα αὐτὴ ἡ δήλωση εἶναι λιγάκι τραβηγμένη, δείχνει καλὰ τὴν κατεύθυνση τῆς ἀναζήτησης). Τὴν προτίμηση γιὰ τὰ διάφορα «ὑλικά», τὴν χρησιμοποίησιν τοῦ ἄμμου, τοῦ σουδά, τῆς ρεπουλίνης — ποὺ σήμερα κάνουν τὴν τύχη πολλῶν ἀφηρημένων ζωγράφων — ὄλα αὐτὰ τὰ μέσα γιὰ μιὰ καινούρια ψευδαίσθηση, τὴν ψευδαίσθηση τῆς ἀφῆς, ὁ Πικασσό τὰ εἶχε μετοχειριστεῖ ἀπὸ τότε. Μπορεῖ νὰ μᾶς ξαφνιάζουν κάτι τέτοιες ἀντιφάσεις. «Μὰ δῶ εἶναι δικό μας λάθος, ἀπαντάει ὁ Μωρίς Ραιβάλ, ἂν δὲν δρῆκαμε λιγότερο ἀνάποδο δρόμο ἀπὸ τὸ δρόμο τῆς ἀντίφασης γιὰ νὰ τρέξουμε πίσω ἀπὸ τὴν ἀλήθεια». (19)

Τοῦτο τὸ πάλεμα τοῦ ζωγράφου μὲ τὴν πραγματικότητα γίνεται σ' ὄλο τὸ ἔργο τοῦ Πικασσό. Γίνεται ἐπίσης ἓνα ἀπὸ τὰ θέματα τῆς σκέψης του. Ἄς θυμηθοῦμε τίς «Κοπέλλες ποὺ ζωγραφίζουν», τοῦ 1935: Μέσα στὴ ζεστασιά τῆς κάμαρας κοιμᾶται μιὰ νέα γυναίκα μὲ τὸ κεφάλι πάνω στὰ σταυρωμένα μπράτσα της, ἐνῶ μιὰ ἄλλη ζωγραφίζει, κι ἄλλοτε παραμορφώνεται ἡ δική της ἢ παρουσία, μπροστὰ σ' ἓναν καθρέφτη ποὺ καθρεφτίζει μιὰ πῖσωστή της εἰκόνα κι ἄλλοτε ὁ πίνακας ποὺ εἶναι στὸ καβαλέτο παίρνει τὴ θέση τοῦ καθρέφτη. Ἡ ἴδια περισυλλογὴ διέπει τὴ θαυμάσια σειρά τῶν *eau - fortes* ποὺ ἔχει τὸν τίτλο «Τὸ ἐργαστήρι τοῦ γλύπτη» — ὅπου συμβαίνει ἀντίκρου στὸν καλλιτέχνη τὸ μοντέλο νὰ παίρ-

νει τὸ πρόσωπο τῶν γλυπτῶν κεφαλιῶν ποὺ ἔφτιαχνε ὁ Πικασσό, στὴν Μπουαζελού — μερικὲς εἰκονογραφήσεις γιὰ τὸ βιβλίο «Ἄγνωστο Ἀριστούργημα» τοῦ Μπαλζάκ, ἢ ἀκόμα τὰ σχέδια γιὰ τὴν «Βέρβ», ποὺ δείχνουν ἓνα ζωγράφο, μὲ τὰ μάτια πάνου στὸ ἔργο του — ἓναν ἀφηρημένο πίνακα — νάχει λησμονήσει τὸ ὠραῖο γυμνὸ μοντέλο ποὺ ποζάρει μπροστά του.

Ὅσο μακριὰ κι ἂν ξεφεύγει ὁ Πικασσό ἀπὸ τὸ πραγματικό, δὲν ἀπομακρύνθηκε ποτὲ τόσο ὥστε νὰ μὴ μπορεῖ, ὅταν τὸ θέλει νὰ ξαναδέσει τὸ ἔργο του σ' αὐτὸ μὲ τὸ δεσμὸ κάποιας λεπτομέρειας εἰρωνικῆς καὶ τριμμένης. Ἔτσι σ' ἓνα του σχέδιο τοῦ 1920, τὸ ἰδανικὸ γυμνὸ μιᾶς Πηγῆς χύνει ἀπὸ μιὰν ἀρχαία ὑδρία τὸ νερὸ κι ἔρχεται νὰ τὸ πιεῖ στὰ ποδάρια του ἓνα ρωμαλέο τσοπανόσκυλο, μὲ τὴ λαιμαριά του, καὶ πάνω στὴ λαιμαριά ὁ κρίκος, ὅπου περνάει ἡ ἄλυσσο. Κατὰ τὸν ἴδιο τρόπο σὲ πολλοὺς πίνακες τοῦ 1927, μεγάλες γυμνὲς φιγούρες «ὀλοκληρωτικὰ ἀναπλασμένες», βάζουν τὸ κλειδί στὴν κλειδαριὰ τῆς καμπίνας τοῦ μπάνιου... Ἔτσι ἐπιβεβαιώνεται διαρκῶς ἡ προσπάθεια τοῦ ζωγράφου νὰ «κρατήσῃ ἀνοιχτὰ τὰ μάτια» πάνω στὸν κόσμο. Θὰ παρακολουθεῖ πάντα μὲ προσοχὴ τὶς ἀλλαγές ποὺ γίνονται στὰ ἄψυχα καὶ στὰ ἔμψυχα. Μπορεῖ νὰ μὴ συλλάβει παρὰ μιὰ λεπτομέρεια, ἓνα τίποτα στὰ μάτια τῆς ἱστορίας, μὰ ποὺ εἶναι ἀρκετὸ γιὰ νὰ περάσει ὁ χρόνος μέσα σ' αὐτὴ τὴ ζωγραφικὴ. Ὁ Πικασσό πρόσεξε λογουχάρη τὴν ντοματιά ποὺ ἡ παριζιάνα νοικοκυρὰ κατάφερε νὰ καλλιεργεῖ στὸ περβάζι τοῦ παραθυριοῦ τῆς στὰ χρόνια τοῦ πολέμου, ὅταν τὰ φρούτα καὶ τὰ λαχανικὰ ἦταν τόσο σπάνια καὶ τόσο ἀκριβὰ στὶς ἀγορὲς τῶν λαϊκῶν συνοικιῶν. Θὰ ζωγραφίσει τὴ λάμπα τοῦ πετρελαίου ἢ τὸ κηροπήγιο, ποὺ ἔμεινε στὸ τραπέζι τῆς κουζίνας, τὴν ἐποχὴ ποὺ κοβόταν τὸ ἠλεκτρικὸ ρεύμα. Θὰ τοῦ τύχει ἀκόμα, τὶς τελευταῖες μέρες τοῦ Αὐγούστου τοῦ 1940, στὴν ἀρχὴ τῆς κατοχῆς, νὰ ζωγραφίσει τὸ Ρουαγιὰν ἐρημωμένο, ὅπως εἶχε καταντήσῃ τότε, ὠραῖο ἄτεκον πανηγυριοῦ, ὅπου κανένας δὲν ζεῖ, — ἢ ἀκόμα, ὕστερα ἀπὸ τέσσερα χρόνια, τὸ πρόσωπο τοῦ Παρισιοῦ ποὺ εἶχε ἀπελευθερωθεῖ πρὶν ἀπὸ λίγο..

«Γκουέρνικα» ἓνας σταθμὸς στὴν ἱστορία τῆς ζωγραφικῆς

Ὅλα ὅσα εἶπα ὡς τώρα δὲν εἶναι ἴσως ἀρκετὰ γιὰ νὰ καταλάβουμε πῶς αὐτὸς ὁ ζωγράφος, τὴ στιγμὴ ποὺ τὸ ἀπαιτοῦσε ἡ ἱστορία, μπόρεσε νὰ κάνει τὴν Γ κ ο υ ἔ ρ ν ι κ α, καὶ γιὰ νὰ καταλάβουμε ἀκόμα τὴ συγκίνησή μας μπροστὰ σ' αὐτὸ τὸ ἔργο.(...)

Ὅ,τι ἔχει ὁ Πικασσό νὰ πεῖ ξεπερνάει σ' αὐτὸ τὸ ἔργο τὰ μέσα ἔκφρασης κι ἐκεῖνο ποὺ βλέπουμε στὴν ἀρχή, ἐκεῖνο ποὺ καταλαβαίνουμε, εἶναι ἡ ἀπελπισία μιᾶς γυναίκας ποὺ κουθαλάει τὸ νεκρὸ παιδί της, εἶναι ἡ ἀδυναμία μπροστὰ στὴν καταστροφὴ: ἀνώφελα χέρια, ἀπλανῆ μάτια, καὶ πάνου ἀπ' ὅλα αὐτὰ ἐκεῖνο τὸ μοντέρνο ἠλεκτρικὸ φῶς.

Σ' αὐτὸ τὸ ἔργο δὲν ὑπάρχει καμιὰ πρόθεση γιὰ συμβολισμό ὅσα κι ἂν λένε οἱ διάφοροι σχολιαστὲς ποὺ θέλουν νὰ βλέπουν στὸν ταῦρο



Πικασσό: Κεραμικὰ (πιάτα)



την «κτηνώδη δύναμη, ατύτουργό του έγκλήματος», ενώ δέν υπάρχει έδω τίποτ' άλλο από μιá μεταφορά, άφου τó δράμα τής Γκουέρνικας θυμίζει τó δράμα τής άρένας. Τó ένα δοηθάει νά καταλάβουμε τó άλλο, όπως ó θάνατος του Μπελογιάννη θυμίζει τόν Γκόγια, στην πολύ ώραία κραυγή άγανάχτησης του Πικασσό: «Ή λάμψη των λαδοφάνων που φώτιζαν μέσα στο σκοτάδι τής μαγιάτικης βραδυάς, στη Μαδρίτη, τις ευγενικές μορφές του λαού, τόν όποιο ντουφέκιζε ó ξένος άρπαγας, στον πίνακα του Γκόγια, έχουν τόν ίδιο σπόρο τής φρίκης που έσπειραν με τις δέσμες των προβολέων των αυτοκινήτων πάνω στο άνοιχτό στηθος τής Έλλάδας οί κυβερνήσεις που στάζουν τρόμο και μίσος». (196)

Άλλωστε όλα αυτά θα φωτιστούν αν ξαναχαράξουμε την Ιστορία τής δημιουργίας αυτού του έργου, αν ακολουθήσουμε δήμα τó βήμα τó εύρημα του ζωγράφου, την πορεία τής φαντασίας του. Μπορούμε νά πούμε πως αυτό άρχισε με τά eau-fortes του 1933, όπου ó ταύρος που πήρε τή μισανθρώπινη μορφή του Μινώταυρου, παλεύει μ' έναν άλλόκοτο ταυρομάχο: μιá μισόγυμνη νέα γυναίκα, με ξίφος στο χέρι, λιποθυμισμένη και πεταγμένη ή συρμένη από τó ζω. Βλέπουμε αυτό τó θέμά νά ξαναπαρουσιάζεται από χρονιά σέ χρονιά, σ' ένα λαβί του 1934, και σ' ένα σχέδιο του 1935, την περίφημη εκείνη «Μινωταυρομαχία» παντού στη νέα ταυρομάχο προστίθεται ένα λαβωμένο άλογο που άνασηκώνει τó κεφάλι του για νά χλιμιντρήσει. Κι ύστερα έρχεται ή μεγάλη δουλειά που έπιχείρησε ó Πικασσό για τήν «Γκουέρνικα», τά σχέδια, οί σπουδές που συσσωρεύονται: οί σπουδές όπου ή ψυχή του πεσμένου άλόγου πετάει σαν ένας Πήγασσος, οί σπουδές όπου ó ταύρος έχει άνθρωπινό πρόσωπο — ένα πρόσωπο γιομάτο ευγένεια.

Ή ακόμα θαπρεπε ίσως ν' άνεβούμε — τόσο αυτό τó έργο είναι ένα κομάτι από τά όνειρα, από την ίδια σάρκα του δημιουργού του — ίσαμε τά 1920, ίσαμ' εκείνη την νεκρή φύση που τόσο στενά συγγενεύει με τή «νεκρή φύση με μιάν αρχαία προτομή» και όπου αυτή ή προτομή είναι ένα πρόσωπο άναστραμμένο με πάθος κατά τόν ουρανó, ενώ πάνω στο τραπέζι ένα γύψινο χέρι κραδαίνει ένα κομμάτι από όπλο, κι ένα χέρι συσπάται στο κενó. Κι αυτή ή νεκρή φύση θα μάς οδηγήσει με τή σειρά της στα γύψινα σχέδια που έκανε ó Πικασσό όταν ήταν παιδί στο Ίνστιτούτο Τεχνών και Έπεγγελμάτων τής Καρόνιε. Μά τó 1937 είναι ακόμα ή χρονιά όπου ó Πικασσό χάραξε τά «Όνειρα και ψευτιές του Φράνκο» αυτό τó έργο άγκιτάτσιας, αυτό τó πολιτικό παμφλέτι. Σ' αυτή τή σειρά παρουσιάζεται ένα άναστραμμένο πρόσωπο νά ουρλιάζει, με τά χέρια σηκωμένα στον ουρανó, ενώ στον όρίζοντα άνεβαίνουν οί φλόγες τής πυρκαϊάς. Ύστερα αυτό τó πρόσωπο γίνεται πρόσωπο μιás γυναίκας που κουβαλάει τó κεφάλι του παιδιού της κι οί φλόγες ξεπηδούν από την όρθάνοιχτη πόρτα ενός φτωχού χωριάτικου σπιτιού — άπαράλλαχτο με

τά σπίτια τής «Γκουέρνικας». Έτσι τó έργο δέ γεννιέται σιγά σιγά μόνο από τή γόνιμη φαντασία του ζωγράφου: γεννιέται κι άπ' την ίδια τή ζωή και την Ιστορία του λαού του.

Και δέν είναι μικρό πράγμα ή συμφωνία που κατάφερε νά βρει ó Πικασσό, σ' αυτή τή ζωγραφική, με τó αίσθημα του λαού του. Ύπάρχει πάνω σ' αυτό μιá πολύ ώραία σελίδα όπου ó Χοσέ Μπεργκαμίν άναφέρει τούτη τή σκέψη ενός βαλενθιανού συγγραφέα: «Ή σπανιόλικη όργή ταιριάζει καλύτερα με τή ζωγραφική παρά με τήν αφήγηση, γιατί ένας μουσαμάς ή ένα πανώ δίνουν ό,τι κι αν έχουν» κι έφαρμόζοντάς την στον Πικασσό, γράφει: «Με τή γλώσσα τής όργής, με τó λόγο ή με τή φωνή όλων, με τή φωνή του ίδιου του λαού γίνεται ó ίδιος λαός». (20) Ύπάρχει τάχα καλύτερη διάψευση, για τις προφητείες τής μόνωσης, για κείνους που γράψανε πριν λίγα χρόνια: «Ή μόνωση του Πικασσό όλο θα μεγαλώνει με τόν καιρό», (21) Μετά την Γκουέρνικα ó Πικασσό δέν είναι πιά μόνος, αν ήταν ποτέ.

Μά σ' αυτά τά χρόνια τής Δημοκρατίας και του έμφυλιού πολέμου ξαναβρήκε κι ó άνθρωπος τó λαό του. Ξαναβρέθηκε στον τόπο του, στην Ίσπανία, όπως ξαναβρέθηκε εκεί τó έργο του, με τή μεγάλη περιοδεύουσα έκθεση, από τή Βαρκελώνα στο Μπιλμπάο και στη Μαδρίτη. Πήγε φυσικότατα και τάχτηκε στην υπηρεσία τής δημοκρατικής Ίσπανίας, που άγωνιζόταν έναντίον στη φασιστική συνωμοσία: στις 10 Αυγούστου 1932 ó Σανχούρχο αυτοανακηρύσσεται γενικός διοικητής τής Σεβίλλης και ύστερα από λίγο πιάνεται μαζί με τόν Έστεμπαν Ίνφάντες, που θα ήταν ó άρχηγός τής φάλαγγας Άζούλ. Δραπετεύει. Ή συνωμοσία συνδέεται με τó έξωτερικό. Τόν Ιούλιο του 1936 γίνεται ή εξέγερση του Φράνκο κι ó Πικασσό δέχεται τή διεύθυνση του Πράντο (όπως ó Κουρμπέ είχε δεχτεί στα 1871 την Προεδρεία τής Ομοσπονδίας Καλλιτεχνών). Με παραγγελία άκριδώς τής δημοκρατικής κυβέρνησης ζωγραφίζει την «Γκουέρνικα».

Ή «Γκουέρνικα» είναι ένα έργο σταθμός στη σύγχρονη ποίηση. Τó ποίημα που έγραψε τότε ó Έλυάρ, όταν είδε τόν πίνακα του Πικασσό, είναι τó σπέρμα του «Ποίηση και Άλήθεια» του 1942, είναι τó πρώτο «ρεφραίν» για τó ποίημα «Κριτική τής ποίησης» στο όποιο οί περιστάσεις δόσανε κι άλλα ρεφραίν:

Ή εύτυχία σ' ένα μοναχά μπουκέτο
Ό Γκάρθια Λόρκα θανατώθηκε...

Ή «Γκουέρνικα» είναι ακόμα ένας σταθμός στην Ιστορία τής σύγχρονης ζωγραφικής, μιá καινούρια άφετηρία. Πραγματικά τά πορτραίτα που ζωγράφισε από τότε ó Πικασσό, του Άνρι Μαρτέν στη φυλακή, του Μπελογιάννη, των δολοφονημένων Ρόζεμπεργκ, δέν είναι μέσα στο έργο του σαν τó ρεφραίν του Έλυάρ:

Ό Γκάρθια Λόρκα θανατώθηκε...
Ό Σαιν - Πώλ Ρου θανατώθηκε,
Ή κόρη του βασανίστηκε...

— δέν είναι σαν μιá κριτική τής ζωγραφικής ύστερα από την «Κριτική τής ποίησης;»

Έτσι, ή «Γκουέρνικα» έγκαινιάζει μιá καινούρια φόρμα, έγκαινιάζει αυτό που μπο-

ρούμε να εκφράσουμε, αν θέλουμε να χρησιμοποιήσουμε μιὰ τυπικὰ έννοούμενη παράδοση, με τὴ φράση «αὐτὸ δὲν εἶναι ζωγραφικὴ». Εἶναι κάτι ποὺ δὲν εἶχε γίνει ἀκόμα τέχνη ἀγκιτά- τσιας, ἔστω κι ἂν αὐτὸ τὸ ὀφείλει στὴν ἀφί- σα — καὶ ἔτσι εἶτε ἀλλιῶς τοὺς ἀνοίγει και- νούριες δυνατότητες: μπορούσε τάχα ὁ Πῶλ Κολουάν νὰ ζωγραφίσει στὰ 1945 τὸν πίνακα «Ἡ Βαρσοβία κατηγορεῖ» ἂν δὲν εἶχε προηγη- θεῖ ἡ «Γκουέρνικα»; Αὐτὸ τὸ ἔργο, και- νούριο κατὰ κάποιον τρόπο καὶ γιὰ τὸν ἴδιο τὸ δημιουργό του, θὰ ἔχει ἐπίδραση κι ἀπάνω του. Τοῦ ἄνοιξε ἕναν καινούριο δρόμο κι ἂν ἦταν ἀνάγκη νὰ δείξουμε τί προηγήθηκε καὶ πῶς κα- τάληξε στὴν «Γκουέρνικα» θὰ πρέπει νὰ δείξου- με καὶ τί ἀκολούθησε, τί προήλθε ἀπὸ τὴ «Γκου- ἐρνικα». Θὰ πρέπει νὰ θυμηθοῦμε τὸν πίνακα «Πτώματα» ποὺ ζωγραφίστηκε γιὰ νὰ μᾶς δεί- ξει τὴ φρίκη τῶν νασιστικῶν στρατοπέδων ἐ- ξολόθρευσης. Θὰ πρέπει νὰ δείξουμε πῶς, μέ- σα στὰ «Ὀνειράτα καὶ ψευτιὲς τοῦ Φράνκο» παρουσιάζεται ἕνας ἱππότης με ἀρματωσιά, ποὺ κραδαίνει τὸ ἱερό του λάβαρο καὶ λατρεύει τὸν «Δοῦρο» καὶ πῶς ὁ Πικασσό θὰ συνεχίσει νὰ χρησιμοποιεῖ στὶς «Σφαγὲς τῆς Κορέας» καὶ στὸν «Πόλεμο καὶ Εἰρήνη», μισο-μεσαι- ωνικὲς ἀμφιέσεις γιὰ νὰ παραστήσει — με μιὰ μεταφορὰ ξεκάθαρα πολιτικῶν χαρακτήρα — τὶς δυνάμεις τοῦ παρελθόντος καὶ τοῦ πο- λέμου.

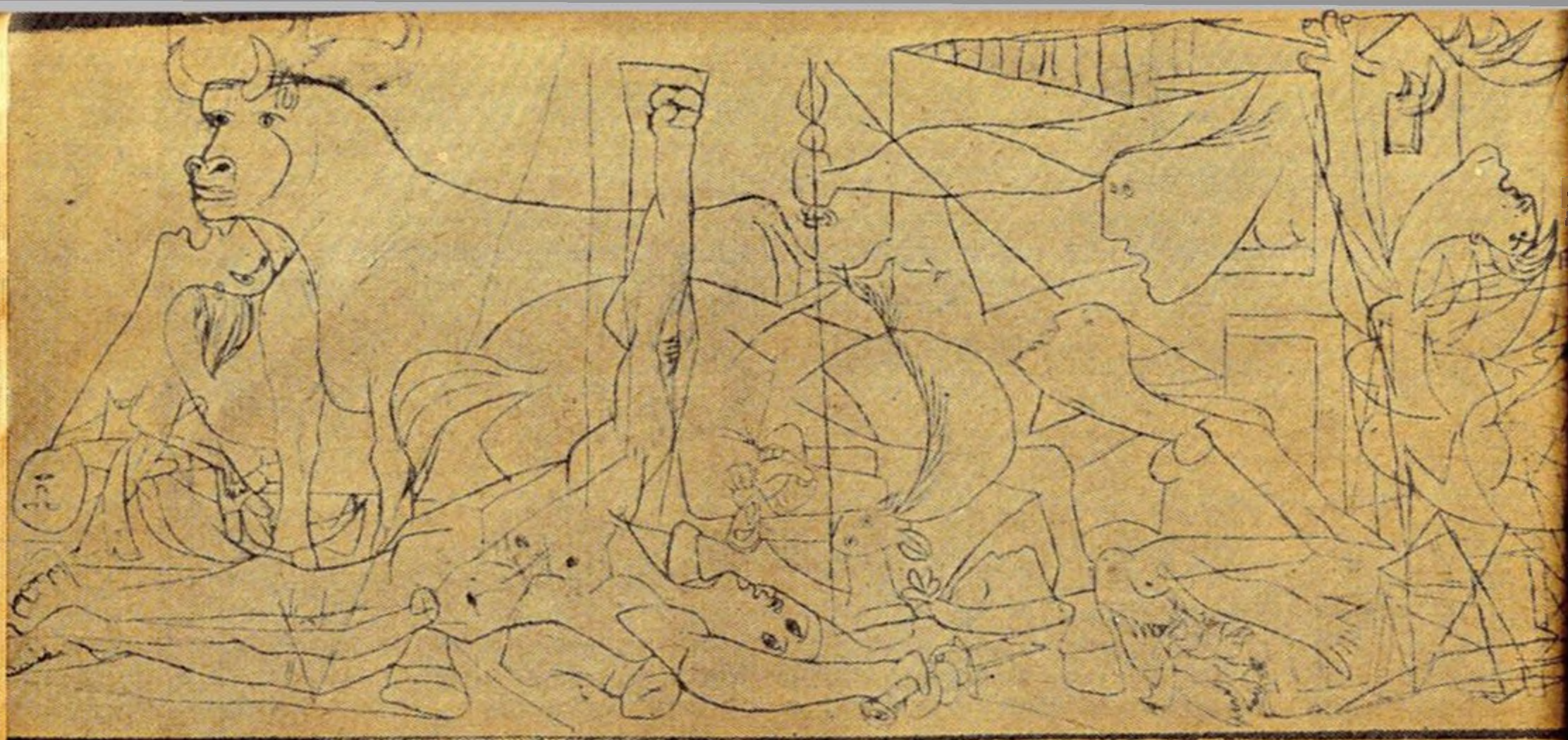
Μὰ τὸ βίαιον τράνταγμα τῆς «Γκουέρνικας» δὲ σταματᾷ σὲ μερικοὺς πίνακες ποὺ μπορεῖ νὰ ξεχωρίσει κανεὶς. Γιατὶ κι ἀπὸ τὰ σχέδια σπουδῶν γιὰ τὴ «Γκουέρνικα» ἀνοίγε- ται ἡ σειρά τοῦ «Γυναῖκες ποὺ κλαίνε» ποὺ πάει ἀπὸ τὴ γενικὴ ἔκφραση τοῦ πό- νου σ' ἐκεῖνο τὸ ἀνυπόφορο σχεδὸν θέμα μιᾶς γυναίκας ποὺ φοράει καπέλο με λουλούδια, καὶ κλαίει δαγκώνοντας τὸ μαντήλι τῆς — ἕνα πένθος τοῦ καιροῦ μας. Στὰ 1937 ὁ Πικασσό ζωγράφησε ἀκόμα ἐκεῖνη τὴν παράξενη μορφή μιᾶς γυναίκας ποὺ ταῖζει γάλα μιὰ γάτα, ἕνα ἔργο ποὺ προαναγγέλλει με πολλοὺς τρόπους τὴ μεγάλη σειρά τὰ πορτραῖτα γυναικῶν «κα- θισμένων σὲ πολυθρόνα» ὅπως ὀνομάστηκαν, ποὺ ὁ Πικασσό τὶς ζωγράφησε στὰ χρόνια τοῦ πολέμου — δηλαδὴ τὴ μεγάλη ἀνάπτυξη ποὺ παίρνει τότες ἡ σάτιρα στὸ ἔργο τοῦ Πικασσό. Χωρὶς ἀμφιβολία σὲ πολλοὺς πίνακες πρὶν ἀπ' αὐτὴ τὴ σειρά εἶχε κάποια θέση ἡ εἰρωνεία. Θᾶ- χε λογουχάρη πολὺ ἄδικο ὅποιος ἔπαιρνε πολὺ στὰ σοβαρὰ τὴ **Γ υ ν α ἱ κ α σ τ ἦ ν π ο- λ υ θ ρ ὶ ν α** τοῦ 1927, ἐκεῖνο τὸ γυμνὸ μοντέ- λο, ποὺ στρογγυλοκάθεται σὲ μιὰ πολυθρόνα «arts decoratifs» με μεγάλα λουλούδια καὶ ποὺ χασμουριέται δείχνοντας ὅλα τῆς τὰ δόν- τια — ἢ ἀκόμα ἐκεῖνη τὴ γυναικεία μορφή, τοῦ 1934, ὅταν ὁ Πικασσό ἀκούγοντας νὰ μι- λοῦν γιὰ μιὰ «καρακάξα» συλλαμβάνει τὴν ἰ- δέα νὰ σπρώξει τὴ μεταφορὰ ὡς τὴν ἄκρη, ἔ-τσι ποὺ τὰ ποδάκια τῆς με τὰ ψηλοτάκουνα παπούτσια τῆς, νὰ σχηματίζουν πόδια πουλιοῦ καὶ νὰ φυτεύει ὅπου χρειάζεται φτερὰ στὴ γυ- ναίκα, καὶ νὰ τῆς θάζει λειρὶ ἀντὶς γιὰ καπέ- λο... Ἡ παρατήρηση τοῦ Εὐγένιου ντ' Ὀρς, σχετικὰ με τὴν αὐλαία ποὺ ζωγράφησε ὁ Πι- κασσό γιὰ τὸ «Ρετάμπλο» (216) τοῦ Μα-

νουέλ ντὲ Φάλλια «ὅπου ἄς τὸ ποῦμε παρενθε- τικά, ὁ ζωγράφος υἱοθέτησε τὴν ὑπέρτατα εἰρω- νικὴ στάση τοῦ Ἴσπανοῦ, ποὺ καμώνεται πῶς λησμόνησε τὴν Ἴσπανία καὶ ποὺ τὴν ἀναπαρι- στάνει με τὸ νὰ τὴ φαντάζεται συμβατι- κὰ»(21γ) — εἶναι δυνατὸ νὰ εφαρμοστεῖ πλα- τειά. Τόσο εἶναι ἀλήθεια πῶς ἡ εἰρωνεία — μιὰ εἰρωνεία ποὺ δὲν ἀποκλείει οὔτε τὴν τρυφερότη- τα οὔτε τὸ τραγικὸ — εἶναι μιὰ ἀπὸ τὶς στα- θερὲς συνιστώσες τῆς τέχνης τοῦ Πικασσό.

Πιστεύω ὅμως πῶς ἀπὸ τὰ 1937 ἡ εἰρωνεία ξεδιπλώνει στὸ ἔργο του ὅλους τῆς τοὺς τρό- πους, ἀπὸ τὸ χιούμορ, ὡς τὴ βιαιότητα τοῦ λιβελλογράφου—με μιὰ διαφορικότητα τόνου ποὺ μόνο στὸ Γκόγια ὑπάρχει τὸ ὁμοίό της. Τὸ εὐ- ρημα διατηρεῖ πάντα ἐκεῖνο τὸ ἀνάδρυσμα, ἐ- κείνο τὸ αὐθόρμητο ποὺ εἶναι τὸ χαρακτηριστι- κὸ τοῦ Πικασσό. Ὁ Κλώντ Ρουὰ ἀναφέρει πά- νου σ' αὐτὸ μιὰ μοναδικὴ ἐκμυστήρευση ἀπὸ τὴν ἐποχὴ ποὺ ὁ ζωγράφος δούλευε ἕνα μεγάλο πανῶ τοῦ «Πολέμου»: «Ἐκεῖνο ποὺ πρῶ- τα-πρῶτα μοῦ ἐπιβάλλεται, εἶναι ἡ ἄγαρμπη καὶ τρεκλιάρικη τρεχάλα ποὺ κάνουν οἱ νεκρο- φόρες τῆς ἐπαρχίας, θλιβερὲς καὶ στρίγκλικες, ποὺ τὶς βλέπουμε νὰ περνοῦν ἀπὸ τοὺς δρόμους τῶν μικρῶν πόλεων...»(22) Μ' αὐτὴ τὴ νεκρο- φόρα ὁ Πικασσό ἔφτιαξε τὸ ἄρμα τοῦ πολέμου, ὅπως εἶχε φτιάξει ἀπὸ ἕνα καπέλο στὸ κεφάλι μιᾶς γυναίκας ἕνα ψάρι — προσθέτοντας ἀ- κόμη, γιὰ τὴν ἀληθοφάνεια, πιάτο, μαχαιροπή- ρουνα, κι ἕνα τέταρτο λεμονιοῦ. Αὐτὲς οἱ φι- γοῦρες τῆς περιόδου τοῦ πολέμου, αὐτὰ τὰ «τέρατα», ὅπως τὰ εἶπαν, δὲν βοήθησαν λίγο στὸ θρύλο γιὰ τὴν ἀπανθρωπιὰ τοῦ Πικασσό. Ὡστόσο, μέσα σ' αὐτὰ τὰ ἴδια χρόνια, ἕνας συγγραφέας ποὺ δὲν μπορούσε νᾶχε ἰδεῖ τοὺς πίνακες τοῦ ζωγράφου καὶ ποὺ μπορεῖ κιόλας νὰ μὴν τοὺς γουστάρειζε, παρατηροῦσε «στὸ με- τρὸ καὶ στὸ δρόμο... πότε μιὰ καρακάξα, πό- τε ἕναν καραγκιόζη, με πολὺχρωμες κορδέλλες, με παρδαλὰ παπιγιόν, με σκυλιὰ ποὺ φοροῦν ψαθάκια, ὅλες τέλος τὶς προκλητικότητες καὶ τὶς ἐκκεντρικότητες ποὺ ἔρχονται σὲ τόση θλι- βερὴ ἀντίθεση με τὶς γνιασμένες μορφὲς τὶς κουρασμένες ἢ ἀπλῶς γερασμένες καὶ με τὴν ἐπι- φυλαχτικὴ στάση τῶν κατοίκων τοῦ Παρισιοῦ μας»(22β) Αὐτὴ ἡ παράξενη σύμπτωση τοῦ Πι- κασσό με τὴν Κολὲτ δὲν εἶναι ἡ καλύτερη ἀπό- δειξη πῶς αὐτὰ τὰ ἔργα τράφηκαν ἀπὸ τὴν ὀ- ξεία παρατήρηση τῆς πραγματικότητας; Πρα- γματικά, ὅταν εἶδα γιὰ πρώτη φορὰ τὶς «Γυ- ναῖκες στὶς πολυθρόνες» — 1945 νομίζω — ἦ-ταν εὐκόλο ν' ἀναγνωρίσει κανεὶς τὰ μοντέλα μέσα στὴν αἶθουσα τῆς ἐκθεσης καὶ τὰ ἀλλόκο- τα καπέλα ρητόρευαν πάντα στὰ κεφάλια τῶν κυράδων...

Σήμερα ὁ Πικασσό...

Εἶναι δύσκολο νὰ μιλήσει κανεὶς γιὰ τὰ πρόσφατα ἔργα τοῦ Πικασσό: Πολλοὶ ἀνακα- τῶθηκαν στὶς μάχες μας καὶ στὶς συζητήσεις τῆς ἐφηβείας, ὅπου ἀντιμετωπίζει κανεὶς ἀ- διάντροπα τὶς πιὸ ὑψηλὲς ἰδέες. Δάνεισαν τὰ χρώματά τους στὸν ἔρωτά μας, στὴν εὐτυχία μας... Γι' αὐτὸ ἀκριδῶς μᾶς ἀγγίζει τόσο προσωπικὰ ὁ ἐριστικὸς τρόπος με τὸν ὁποῖο





Άριστερά:

*Άνω: 'Η Γκουέρνικα (1η φάση
11 Μάη 1937, λάδι σε μουσαμά)*

Μέση: 'Η Γκουέρνικα (3η φάση)

Κάτω: 'Η Γκουέρνικα (7η φάση)

Δεξιά:

'Η Γκουέρνικα (τελική μορφή)

άντιμετωπίζει μιὰ όρισμένη κριτική τόν Πικασσό. Στην πραγματικότητα ξέρουμε τί πολιτικές μνησικακίες κρύβουν αυτές οί «άτυχες εκφράσεις» άπέναντι σ' ένα ζωγράφο πού άπό δώ και είκοσι χρόνια έχει πάρει πολύ δραστήριο και άπολεσματικό μέρος στους μεγάλους λαϊκούς άγώνες. Καταλαβαίνουμε γιατί μερικοί είναι τυφλοί μπροστά στο καινούριο πού προσφέρουν τά πρόσφατα έργα και προτιμούν νά κατηγορούν τόν ζωγράφο πώς γίνεται «άκαδημαϊκός» ή «διακοσμητικός».

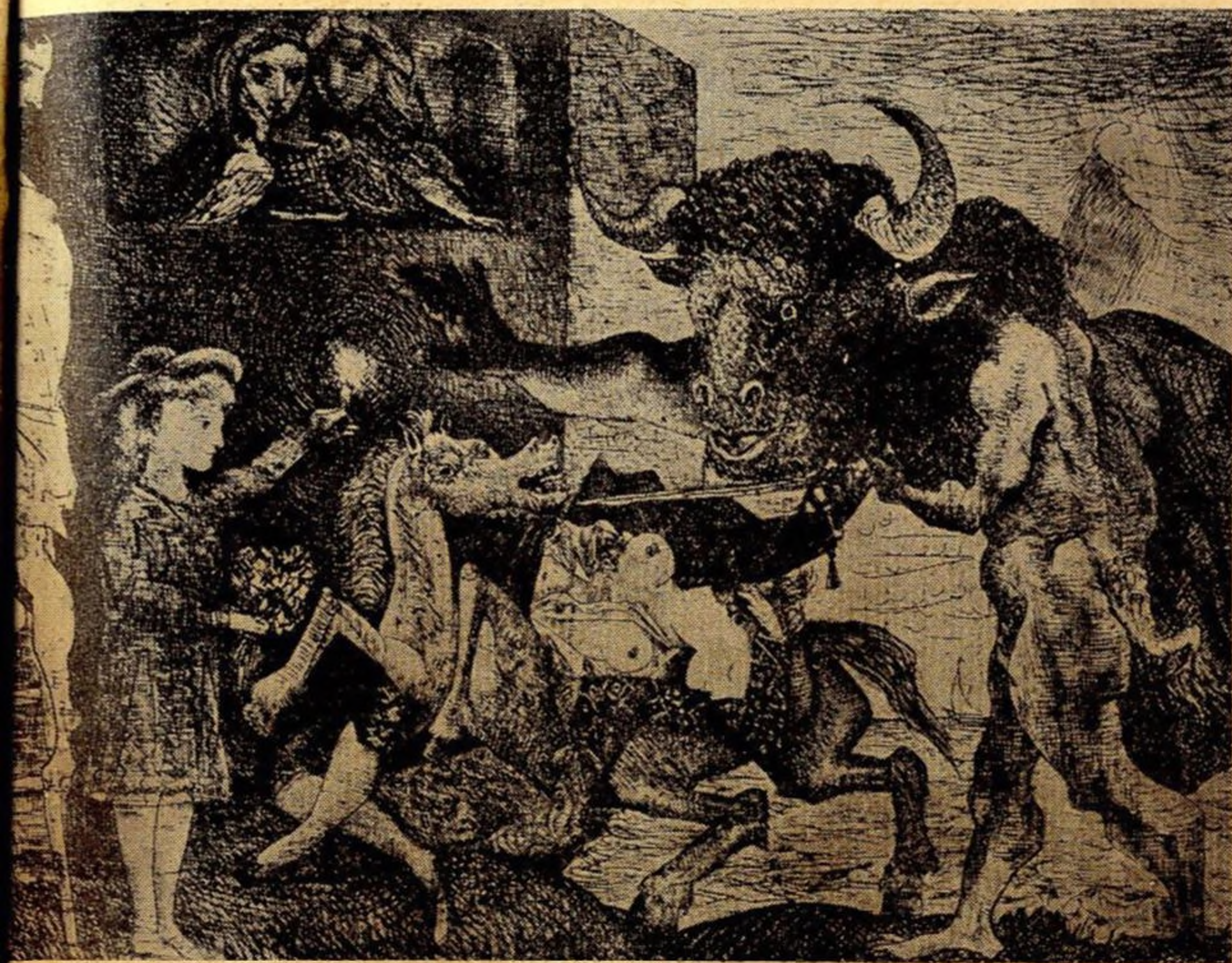
Κι' όμως αυτό άκριβώς τόν καινούριο κάνει έντύπωση λογουχάρη στα πορτραίτα τών τελευταίων έτών: στα πορτραίτα τής «Συλβέτ» ή τής «Κυρίας Ζ», όπως κι εκείνο τόν άλλο πορτραίτο τής νέας γυναίκας πού χρησιμοποιήθηκε σαν άφίσα στην έκθεση τής Νίκαιας, στις άρχές τού 1957. Βέβαια ένα μέρος άπ' τόν καινούριο προέρχεται άπό τόν μοντέλο: «Αυτή ή σημερινή ύπαρξη, γράφει ό 'Αραγκόν, ή πολύ νέα γυναίκα πού δέ μπορούσε νά τήν βρεί κανείς για νά τή ζωγραφίσει στα 1950, είναι άσφαλώς κάτι τόν καινούριο: κι αυτό τόν καινούριο είναι ή άνησυχία τής νεολαίας, ύγια κείνο πού αλλάζει τόσο παράξενα στό άνθρωπο όν, είναι αυτό πού μπορεί νά ιδεί κανείς ν' αλλάζει μέσα σέ πενήντα χρόνια στη ζωή ένός ανθρώπου, σέ μιάν ανθρώπινη ζωή, άκόμα μισόν αιώνα και αυτή ή νέα γυναίκα, είναι πιά τόν άμεσο μέλλον, ένα μυστήριο άκόμα.» (23) 'Υπάρχει λοιπόν αυτό τόν καινούριο, κι ό Πικασσό μάς συνήθισε νά τόν βλέπουμε νά παρακολουθεί προσεχτικά μέ ό ρ θ ά ν ο ι χ τ α μ ά τ ι α ό,τι τόν περιτριγυρίζει. 'Υπάρχει ό τρόπος πού δένονται τά μαλλιά, τόν πανταντίφ στην άκρη ένός κορδονιού — αυτή ή μόδα πού πέρασε πιά. Μά τόν Πικασσό δέν τόν άπασχολεί ή μόδα. Δέν ύπάρχει έδώ τίποτα άπό τόν Κωνσταντέν Γκός, τίποτα άπό «κείνα τά σώματα, τά σφιγμένα στον κορσέ, άπό κείνες τις μορφές τις πλαισιωμένες μέ τήν κουκούλα, άπό κείνα τά μανεκέν» πού βλέποντάς τα μπορούμε, όπως σημείωνε ό Εύγένιος ν' "Όρς, «άμεσα νά προσδιορίσουμε σέ ποιά χρονολογία άνήκουν, τή Δεύτερη Αυτοκρατορία, τή χρονιά, τής μόδας». Μήπως λοιπόν ό Πικασσό «λευτερώνεται άπό τήν εποχή του;» "Όχι: προσφέρει στα μάτια μας τή μορφή πού πήρε για τόν καιρό μας τόν μεταβλητό πρόσωπο τής όμορφιάς. "Έτσι κι ό Σταντάλ ζητούσε άπό τούς ζωγράφους για τις νέες γυναίκες τού καιρού του: «Τόν άστραφτερό μάτι, όχι τής σκοτεινής φωτιάς τών παθών, αλλά τής φωτιάς τής όρμής. 'Η πιό ζωντανή έκφραση τών κινήσεων τής ψυχής βρίσκεται στό μάτι. Τά σύγχρονα μάτια θάναι πολύ μεγάλα». Μπορεί νά όνειρευτεί κανείς αυτά τά «σύγχρονα μάτια» μπροστά στις νέες γυναίκες πού ζωγράφισε ό Πικασσό και πού άκριβώς τά μάτια τους είναι πολύ μεγάλα, αλλά βαθειά σαν τά όνειρα τού μέλλοντος. Κι ίσως θά όδηγηθεί στη σκέψη πώς αυτά τά πορτραίτα σημειώνουν ένα σταθμό στην παθητική άναζήτηση τής όμορφιάς πού επιδίωξε ό Πικασσό μέσα άπ' όλο τόν έργο του, και πού μέ τόνση λάμψη τόν μαρτυρούν προπαντός οί γκραβούρες του. "Αν ως τά τώρα οί εικόνες τής όμορφιάς

είχαν κρατήσει μερικά ιδεαλιστικά χαρακτηριστικά, αυτή τή φορά ή όμορφιά ξανάρχεται πέρα για πέρα άνάμεσά μας. Αυτό τόν μερίδιο τής κληρονομιάς πού τόν δέχτηκε άπό τούς "Ελληνες κι άπό τόν Ρέμπραντ, και πού τώρα τελευταία τόν άναζήτησε στον Κράναχ και στον Ντελακρουά, νά πού ό ζωγράφος τόν δανείζει σέ μιάν νέα γυναίκα μέ πεισματικό μέτωπο, πλαισιωμένη άπό τόν όνειρο τής εύτυχίας τής και μιάν λευτεριάς φιλύποπτης άκόμα — στη σύγχρονή μας γυναίκα.

Μά ύπάρχουν μερικοί πού δέ μπορούν νά συγχωρήσουν στον Πικασσό ούτε τήν εύτυχία ούτε τήν όμορφιά. Αυτοί θέλουν νά κλείσουν τόν Πικασσό μέσα στην σκανδαλιστική δόξα πού τού δημιούργησαν. Τόν προτιμούν πονεμένο και πάνε ν' άναζητήσουν «μακριά μέσα στις σπανιόλικες κληρονομίες τού τήν έννοια τής όδύνης τού». (24) Τόν προτιμούν άπάνθρωπο και ίδού ό όρισμός πού βρίσκουν για τόν έργο του: «σχόλια άπό ένα άπάνθρωπο όν, για ένα όν πού, αυτό, είναι καταπληκτικά άνθρώπινο. (25) "Όλοι αυτοί ήθελαν ό ζωγράφος νά είναι ό σημαφόρος μιάν αισθητικής τής «έλεύθερης» άτομικής συνείδησης, μακριά άπό κάθε επάγγελμα τού τόν βαφτίζουν «μηχανισμό», κι άπό κάθε σκέψη, πού τήν κατατάσσουν στα άνέκδοτα. Κι ένας Εύγένιος ντ' "Όρς κάνοντας ό,τι μπορούσε για νά άποσπάσει αυτό τόν έργο άπό τις περιστάσεις πού τόν είδαν νά γεννιέται, μιλάει για «αύστηρό πνευματικό θέαμα». 'Υπάρχουν μερικές λέξεις - κλειδιά αυτής τής κριτικής: ή λέξη «καθαρότητα» (pureté), ή λέξη «έλευθερία». Μά είπαμε άρκετά ώστε νά μπορούμε νά επιβεβαιώσουμε τήν άλήθεια αυτού πού έγραψε ό 'Αραγκόν: «'Εκείνο πού άποτελεί, για μένα τουλάχιστον, τόν τόσο μοναδικό χαρακτήρα τού τού ζωγράφου, δέν είναι αυτή ή έλευθερία πού τσαμπουνάν παντού πώς τόν χαρακτηρίζει, είναι ή έξάρτησή του άπό τήν πραγματικότητα». (26)

Τόν πορτραίτο τού Πικασσό πού φτιάχνουν μερικοί κριτικοί είναι τόν πορτραίτο ένός «επαναστατημένου» κι αυτοί οί κριτικοί κάνουν τόν κάθε τί για νά στριμώξουν τόν έργο τού ζωγράφου στις διαστάσεις τής άτομικής άνταρσίας: «'Ο Πικασσό ζωγράφος τού πλήθους, τί αίρεση! γράφει ό Λ. Π. Φάβρ σ' ένα άρθρο τού πού τόν τίτλο Πικασσό ό έκτος νόμος. 'Ο Πικασσό είναι πάντα παρών μπροστά στον έαυτό του, και δέν θά δυθιστεί ποτέ μέσα στην συλλογική τέχνη». (27) Πίσω άπό αυτή τήν έξαρση τής άνταρσίας, μπορεί εύκολα ν' άνακαλύψει κανείς τήν άγαθή, γιομάτη επιείκεια άστική συνείδηση, πού καμιά φορά μιλάει μέ ειλικρίνεια: «Δέν πρέπει νά ξεχνάμε πώς ό,τι θά έπακολουθήσει, έχει άπό πολλές πλευρές λιγάκι τόν χαρακτήρα μιάν έξέγερση μερικών πολύ νέων ανθρώπων, και πώς πρέπει νά περάσει ή νιότη, και πώς αυτό δέν γίνεται δίχως λίγο κομπασμό και λίγη εύχαρίστηση πού νιώθει κανείς όταν κάνει τούς άλλους νά λυσοούν». (28)

Μά ό Πικασσό δέν είναι δυνατό νά περιοριστεί σέ τόσο μικρόψυχες άναλογίες. "Όχι μόνο για μερικούς τού πίνακες, για μερικά πολιτικά



Μινωταυρομαχία, 1935

(Eau - forte 49,5 X 69 εκ.)

του έργα που μπορεί να τα βάλει κανείς μέσα σε παρένθεση — και να θαυμάσει το υπόλοιπο έργο με καλή πίστη. Όχι γιατί όλο του το έργο μπορεί να καθοριστεί με το μηχανικό και μηχανιστικό τρόπο που φαντάζεται ο Λ. Π. Φάβρ, από την πολιτική θέση που έχει πάρει. Παρά, γιατί τίποτα σ' αυτό το έργο δεν είναι αδιάφορο για τον κόσμο όπου ζούμε. Κατά τα άλλα ο Πικασσό απάντησε από τα πριν σ' όλους τους Λ. Π. Φάβρ: «Τί νομίζετε πως είναι ο καλλιτέχνης; Νομίζετε πως είναι κανένας ήλιθιος που έχει μόνο μάτια, αν είναι ζωγράφος, ή μόνο αυτιά αν είναι μουσικός, ή που κρατάει μια λύρα για όλα τα διαμερίσματα της καρδιάς αν είναι ποιητής, ή ακόμα, που έχει μόνο μπράτσα αν είναι μποξέρ; Τελείως αντίθετα, είναι ταυτόχρονα ένα πολιτικό όν, σταθερά άγρυπνος μπροστά στα καυτά σπαραχτικά ή ευχάριστα γεγονότα του κόσμου, του κόσμου που διαμορφώνεται κατ' εικόνα τους από κάθε λογής κομάτια. Πώς μπορεί να είναι δυνατό να μη γνιάζεται για τους άλλους ανθρώπους και στο όνομα ποιάς φιλντισένιας αδιαφορίας, να άποσπάται από μια ζωή που προσφέρουν οί άνθρωποι με τόσο μόχθο; Όχι, ο ζωγράφος δεν φτιάχτηκε για να διακοσμή τα διαμερίσματα.

Είναι ένα εργαλείο επιθετικού και άμυντικού πολέμου έναντίον στον έχθρό». (29)

Αυτή ή πίστη στον άνθρωπο, όλοφάνερη στη ζωγραφική του των τελευταίων ετών, ίσως ν' άποτελεί το φόντο για κάτι μισόλογες μορφές που ρίχνουν μερικοί στο ζωγράφο — όπως λογουχάρη ο κ. Σάρλ Έστιέν, που κατηγορεί τη ζωγραφική του πως άντλεί από τον «άκαδημαϊκό μανιαρισμό», ή εκείνος ο άλλος που μιλάει για «έπιγόνους του κλασικισμού», εκεί όπου εμείς βλέπουμε στον Πικασσό έναν κληρονόμο των μεγάλων ζωγράφων της Αναγέννησης. Μά ο Πικασσό θυμίζοντας τις μεγάλες φιλοδοξίες της τέχνης του — και με τί λόγια άστραφτερά και γιομότα ποίηση και πολιτική διαύγεια! — σ' εκείνους που ελπίζανε πως θ' άπανθρώπιζε την τέχνη του, άνοιγε το δρόμο για μια καινούρια δόξα: τη δόξα του ανθρωπιστή καλλιτέχνη.

Δέν είναι χωρίς σημασία πως ένα μέρος άπ' αυτή την καινούρια δόξα του έρχεται από νέους ζωγράφους. Γιατί οί κριτικοί μας, άπληστοι για έπικαιρότητα και βιαστικοί να προσαρμόσουν το βήμα τους στις καινούριες φόρμουλες, εξακολουθούν να γράφουν πως «Ο Πικασσό δέν φέρνει ποτέ τίποτα στους άλλους ζωγράφους και μόνο στον έαυτό του βρίσκει ευ-

χαρίστηση», (30) ἢ πῶς «πεθαίνει μπορστά στὴ σύγχρονη τέχνη». (31) Αὐτοὶ δὲν πῆραν ἀκόμη χαμπάρι γιὰ τοῦτο τὸ νέο: γιὰ τὸ κίνημα ποὺ δημιουργεῖται ἀνάμεσα στοὺς νέους ζωγράφους ποὺ τὰ τελευταῖα χρόνια ξαναδόσανε ζωὴ στὸ ρεαλιστικὸ ρεῦμα τῆς ζωγραφικῆς μας, καὶ γιὰ τὴν ἀνανέωση τῆς προσοχῆς ἀπέναντι στὸ ἔργο τῶν πρεσβύτερων, τοῦ Ματίς καὶ προπαντὸς τοῦ Λεζὲ καὶ τοῦ Πικασσό. Βέβαια οἱ νέοι δὲν θὰ μιμηθοῦν τὸν Πικασσό: πάρα πολλοὶ ζωγράφοι ζήσανε μὲ τὰ ψίχουλα ποὺ ἄφηνε ἡ μεγαλοφυΐα του, μὲ τὴν ἐκμετάλλευση μιᾶς ἀπὸ τὶς τεχνοτροπίες του — ἐνὸς παιγνιδιοῦ ἴσως, ποὺ αὐτοὶ τὸ πῆραν στὰ σοβαρά. Μοιάζουν μὲ παιδιὰ ποὺ σταμάτησαν στὴν ἀνάπτυξή τους — στὴν ἀνάπτυξη τοῦ Πικασσό. Χωρὶς ἀμφιβολία εἶναι μάλιστα ἀναγκαῖο καὶ ὕγειο νὰ ἀγνοοῦμε κάποια στιγμή τοὺς πρεσβύτερους, καὶ στὴν ἀνάγκη νὰ τοὺς ἀντιμιλοῦμε. Οἱ νέοι ζωγράφοι ἀπλῶς ἀκολούθησαν πάνου σ' αὐτὸ τὴ συμβουλή ποὺ τοὺς ἔδωσε ὁ ἴδιος ὁ Ματίς: «Εἶναι ἐπικίνδυνο νὰ δεχόμαστε τὴν ἐπίδραση τῶν Δασκάλων τῆς ἐποχῆς μας». (32) Μὰ ὅσο μεγαλώνουν καὶ ἀποχτρῶν πιὸ πολὺ σιγουριά, νιώθουν τὴν ἀνάγκη νὰ παίρνουν μαθήματα ἀπ' αὐτοὺς τοὺς δασκάλους — «ποὺ χωρὶς αὐτό, μούλεγε ἕνας τους, θὰ μέναμε ἀμετακίνητοι».

Χωρὶς ἀμφιβολία βλέπουν μὲ διάφορους τρόπους τὸν Πικασσό. Ὁ ἕνας, ἐνῶ ὁμολογεῖ τὸ θαυμασμό του γι' «αὐτὴ τὴ σχεδὸν σταθερὴ αἴσθηση τῆς ὁμορφιάς», γι' αὐτὴ «τὴν ἀνακεφαλαίωση τέχνης αἰώνων» ποὺ ἀνακαλύπτει στὸ ἔργο τοῦ ζωγράφου, τὸν κατηγορεῖ πῶς καμιὰ φορὰ εἶναι ἕνας «μεγαλοφυῆς μιμητῆς» καὶ προτιμάει νὰ κρατήσῃ ἀπὸ τὴ ζωγραφικὴ του ὅ,τι μᾶς μαθαίνει γιὰ τὴν πραγματικότητα, αὐτὸ ποὺ δὲν μπορούσαμε νὰ ἰδοῦμε δίχως αὐτὴ. Ἕνας ἄλλος λέει: «Νιώθω πῶς ἔχω ἀνάγκη ἀπὸ τὴ ζωγραφικὴ του, παρ' ὅλο ποὺ δὲν τὴν ἀγαπῶ. Ἐχω ἀνάγκη ἀπὸ τὶς φόρμες τοῦ Πικασσό, εἶναι οἱ φόρμες ποὺ ταιριάζουν καλύτερα στὴν εὐαισθησία μας. Αὐτὸ εἶναι τόσο ἀλήθεια, ποὺ συμβαίνει, στὴ δουλειά μου νὰ σκοντάφτω πάνου σ' αὐτὲς τὶς φόρμες. Τραβάω μιὰ γραμμὴ καὶ λέω στὸν ἑαυτό μου: δάστα, εἶναι Πικασσό!» «Αγαπάω αὐτὴ τὴ ζωγραφικὴ καὶ τὴν ἔχω ἀνάγκη» μοῦ εἶπε ἕνας τρίτος. Καὶ μοῦ μίλησε γιὰ ὅλα ὅσα ἔμαθε ἀπὸ τὸν κυβισμό τοῦ Πικασσό: «Αὐτὲς οἱ ἀστραπὲς τοῦ φωτός, αὐτὴ ἡ συμπλοκὴ τῶν πλάνων τοῦ φωτός ποὺ δίνει μὲ τόση ἀκρίβεια τὴ σύγχρονη ἀτμόσφαιρα, τὴν ἀτμόσφαιρα τῶν καφενειῶν μας λογουχάρη. Τὸ ζήτημα ἦταν νὰ μποῦν ἐκεῖ τὰ πρόσωπα, οἱ ἄνθρωποι — πράγμα ποὺ δὲν κατάφεραν νὰ κάνουν οἱ κυβιστές». «Εἶναι ὁ ζωγράφος μὲ τὴν πιὸ μοντέρνα εὐαισθησία, τὴν καλύτερα προσαρμοσμένη στὸ σύγχρονο κόσμος», ἄκουσα νὰ λέει κάποιος ἄλλος.

Ἀναφέρω ἀνάκατα αὐτὰ τὰ ψίχουλα ἀπὸ συνομιλίες, ὄχι ὑπὸ τύπο κρίσης γιὰ τὸν Πικασσό, μὰ γιὰ νὰ ὑπογραμμίσω τὸ καινούριο στοιχεῖο ποὺ ὑπάρχει στὴ στάση πολλῶν νέων ζωγράφων ἀπέναντί του. Μοῦ φαίνεται πῶς εἶναι καλὸ τὸ ὅτι αὐτοὶ δὲν ἔχουν, καμιὰ ἐμπιστοσύνη στὴν ἠλίθια ἰδέα πῶς βρέθηκε μιὰ φόρμα καὶ πῶς αὐτὴ ἡ φόρμα εἶναι ἀρκετὴ γιὰ νὰ τὰ πεί

ὅλα. Ἡ αὐριανὴ ζωγραφικὴ θᾶχει ἀνάγκη ἀπ' ὅλη τὴ χθεσινὴ ζωγραφικὴ κι ἡ ἐμπειρία ἐνὸς μεγάλου ζωγράφου δὲ μπορεῖ νὰ χαθεῖ γι' αὐτὴ. Ἡ θύρα εἶναι ἀνοιχτὴ γιὰ μιὰ καινούρια «μίμηση» τοῦ Πικασσό — μιὰ μίμηση ποὺ δὲ θὰ μιμεῖται πιά τὴ μανιέρα, τὶς μανιέρες, μὰ ποὺ



Σκίτσο τοῦ Χουὰν Νταβίντ.

θὰ κρατήσῃ τὸ οὐσιαστικὸ δίδαγμα ἀπὸ τὸ ἔργο τοῦ μεγαλύτερου ζωγράφου αὐτοῦ τοῦ αἰῶνα.

Μήπως δὲν ἀστράφτει τὸ μάθημα αὐτῆς τῆς καλλιτεχνικῆς κυριαρχίας στὸ φιλμ τοῦ Κλουζό; Σ' αὐτὸ ὁ ζωγράφος πραγματοποιεῖ κάτου ἀπὸ τὰ μάτια μας τὴν ὑπόθεσις ποὺ ἀποδίδουν στὸν Χοκουζάι: «Ὅταν θᾶμαι ἑκατὸν δέκα χρόνω, ὅ,τι κι ἂν χαράζω, ἄς εἶναι καὶ μιὰ γραμμὴ ἢ ἕνα σημεῖο, θᾶναι ζωντανό». Αὐτὸ γίνεται μὲ τὸ σχέδιο τοῦ Πικασσό: αὐτὸ τὸ σημεῖο εἶναι μάτι, κι αὐτὴ ἡ τζίφρα εἶναι χέρι καὶ κάτι παραπάνου ἀπὸ χέρι: μιὰ χειρονομία καὶ ἀκόμα παραπάνου: μιὰ σκέψη. Γιατί, ὅπως ἔγραφε ὁ Μπαλζάκ «τὸ χέρι δὲν εἶναι μόνο κολλημένο στὸ σῶμα ἐκφράζει καὶ συνεχίζει μιὰ σκέψη ποὺ πρέπει νὰ τὴ συλλάβουμε καὶ νὰ τὴν ἀποδοῦμε». Ἡ κάθε πενιὰ ἢ ἡ κάθε πινελλιὰ πρέπει νὰ δημιουργεῖ τὴν ψευδαίσθησις τῆς ζωῆς.

Ὅχι, ἡ αὐριανὴ ζωγραφικὴ δὲν μπορεῖ νὰ κάνει δίχως τὸ ζωγράφο ποὺ γι' αὐτὸν ἔγραφε ὑπέροχα ὁ Πῶλ Ἐλυάρ: «Αὔριο θ' ἀρχίσω κι ἔτσι κάθε μέρα θὰ γεννιέμαι μέσα μου καὶ στὸν κόσμος. Ὁ καιρὸς δὲν περνάει, ὁ καιρὸς ἀρχίζει.» Καὶ σήμερα δὲν φέρνουμε τὸν Πικασσό στὴ μνήμη μας γιὰ νὰ τὸν τιμήσουμε. Τὸν ἐγκαινιάζουμε. Ἡ δύναμή του θᾶναι μεγάλη, ἡ μεγαλοφυΐα του θ' ἀνθίσει. Αὔριο δὲ θὰ πραγματοποιήσῃ τὴν ὑπόσχεσις τοῦ χτέος, παρὰ τὴν ὑπόσχεσις τοῦ μεθαύριο. Αὐτὸ τὸ αἰῶνιο παιδί, αὐτὸς ὁ καινούριος Φάουστ, αὐτὸς ὁ καινούριος Δὸν Ζουὰν ὑπόσχεται στὸν ἑαυτό του νὰ γοητέψῃ, νὰ ἀπολιθώσῃ, καὶ γι' αὐτὸ θέλει ν' ἀποχτήσῃ τὰ μέσα, καὶ θέλοντάς τα τᾶχει, κι ἔχοντάς τα τ' ἀνανεώνει, ἀσταμάτητα μ' ὅποιαδήποτε θυσία. Καὶ εἶναι πολὺ δέβαιο

πώς ο Πικασσό χάνει την ψυχή του, μα όχι τη μελλοντική ψυχή του, παρά την παλιά ψυχή του, την ψυχή που κληρονόμησε και που τη διασκορπίζει στο δρόμο του. Τη μελλοντική του την ψυχή την καταχτάει κάθε πρωί, όταν ξυπνάει. Κι όταν θυμάται τους περασμένους ανθρώπους που τους είχε έμψυχώσει ή ίδια φωτιά όπως κι αυτόν, τους βλέπει ζωντανούς, ζωντανούς νέους, πάντα ζωντανούς, γιατί οι άνθρωποι που είναι άξιοι του όνόματος του ανθρώπου δεν γερνούν ποτέ. «Η όρμη τους δεν χάνεται».

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. *Affrontement, Cahiers du centre personnaliste*, Δεκέμβρης 1956, σελ. 25-26.
- 1β. *Combat-Art*, 11/7/1955.
2. *Jean Bouret, Picasso, dessins 1950*. Ed. *des Deux Mondes*.
3. Το αναφέρει ο Α. Βερντέ: «*Picasso et ses environs*», *Les Lettres nouvelles*, 'Ιούλιος - Αύγουστος 1955.



4. J. de Baroncelli «*Le mystère Picasso*», *L. Monde*, 4/5/1956.
5. M. T. Maugis, *Arts* 3/4/1957.
6. *Picasso par Antonina Vallentin* (Ed. Albin Michel).
7. *La Hune*, Μάρτιος - 'Απρίλιος 1957.
8. Λόγια του 'Αραγκόν.
9. J. Sahartès, *Picasso*, 1946. Ed. L. Carre et M. Vox
10. Το αναφέρει ο Κλώντ Ρουά: *La Guerre et la Paix*. Ed. *Cercle d' Art*.
11. Τα στοιχεία αυτά αναφέρει ο Μπρουγκουέρα: *Σύγχρονη 'Ιστορία της 'Ισπανίας*.

12. Το «*Πανδοχείο των 4 γάτων*», ήταν τότε το έντευκτήριο των νέων διανοούμενων στη Βαρκελώνα.
13. *Picasso et ses amis*, 1933, Stock.
14. Έτσι τον περιγράφει ο 'Αντρέ Σαλμόν καθώς και η Φερνάντ 'Ολιβιέ.
15. *Jean Cocteau, Picasso*, 1923.
16. *La Peinture, Figaro* 2/5/1896.
- 16β. *L' Amour de l' Art*, 1921.
17. D. H. Kahnweiler, «'Οκτώ συνομιλίες με τον Πικασσό», *Le Point*, 'Οκτώβρης 1952.
- 17β. «*Γαλλικά Γράμματα*» 29 'Ιουλίου 1954.
18. Συνομιλία με τον Μάριους ντε Ζάγιας, *Propos d' artistes*, Παρίσι 1923.
- 18β. P. Reverdy: *Πικασσό*, 1924.
19. *L' Amour de l' Art*, 1921.
- 19β. Τη φράση αυτή αναφέρει ο Κλώντ Ρουά δ.π.
20. *Cahiers d' Art*, 1937.
21. Bissière. *Amour de l' Art*, 1921.
- 21β «*Κουκλοθέατρο*», Μουσική σύνθεση που έμπνεύστηκε ο ντε Φάλλια από ένα επεισόδιο του *Δον Κιχώτη* (β' μέρος).
- 21γ. Πάμπλο Πικασσό, γαλ. μεταφρ. 'Αμονατέγκι, 1930.
22. 'Ο Πόλεμος και η Ειρήνη, Έκδ. *Cercle d' Art*.
- 22β. *Colette, Belles saisons*, 1955: *Flammarion*.
23. *Γαλλικά Γράμματα*, 29 'Ιουλίου 1954.
24. *Henri d' Aufreville, Combat*, 15 2 1957.
25. *Raymond Charmet, Arts*, 1, 6/1955.
26. *Γαλλικά Γράμματα*, 29 7/1954.
27. *Combat*, 29/10/1956.
28. L. Gillet, *Revue des Deux Mondes*, Αύγουστος 1937. 'Ο ίδιος συγγραφέας παρουσιάζει τον Πικασσό να τον κυνηγάει μια «κατάρρα»: «η δυστυχία να μην αγαπάει και να ζωγραφίζει χωρίς αγάπη». Πράγμα που καθώς γράφτηκε λίγους μήνες ύστερα από την Γκουέρνικα μπορεί να θεωρηθεί σαν ένα σχόλιο...
29. *Γαλλικά Γράμματα*, 24/5/1945.
30. R.V.G. *Beaux Arts* 12/4/1957.
31. Α.Π. Φάβρ, στο άρθρο που αναφέραμε πιο πάνω.
32. Συνέντευξη στο *Traits*, No 7/1949



Ὁ Πῶλ Ἐλυάρ



Σχέδιο καὶ κολλάζ 1913

Ἄλλοι κατέφυγαν στὴν πλήξη, ἄλλοι στὸ γέλιο
 Μερικοὶ ράβουν στὴ ζωὴ ἓνα παλτὸ ἀπὸ καταιγίδα
 Ἄλλοι σκοτώνουν πεταλοῦδες, ψήνουνε πουλιὰ
 Κ' ἔτσι περνοῦν γιὰ νὰ πεθάνουν στὸ σκοτάδι

Ἐσύ, ἀνοιξες μάτια πὸ ἀκολουθοῦν τὸ δρόμο τους
 Μὲς ἀπ' τὰ φυσικὰ πράγματα σ' ὅλες τὶς ἐποχὲς
 Τὰ φυσικὰ πράγματα θέρισες
 Σπέρνεις ἐσὺ γιὰ ὅλους τοὺς καιροὺς

Σοῦ δίδαξαν τὸ σῶμα καὶ τὴν ψυχὴ
 Καὶ τὸ κεφάλι ἀπόθεσες πάνω στὸ σῶμα
 Τοῦ χορτασμένου ἀνθρώπου τρύπησες τὴ γλῶσσα
 Τὸ εὐλογημένο ἔφησες ψωμί τῆς ὁμορφιάς

Ἡ καρδιά σου ζωντάνεψε τὸ εἶδωλο καὶ τοὺς σκλάβους
 Κι ἀνάμεσα στὰ θύματα ἐξακολουθεῖς
 Νὰ δουλεύεις ἄθῳα...

Τελειώσαν πιά οἱ χαρὲς οἱ χοραγμένες στὴ λύπη

Ἐπάρχει χῶμα πιὸ ἄγογο ἀπὸ τοῦτες τὶς ξεσκισμένες ἐφημερίδες
 Πὸν μ' αὐτὲς ρίχτηκες στὴν κατάχτηση τῆς ἀγῆς
 Τῆς ἀγῆς ἐνὸς πράγματος, ἐνὸς ταπεινοῦ ἀντικειμένου
 Σχεδιάζεις μὲ ἀγάπη αὐτὸ πὸν περίμενε νὰ ὑπάρξει.
 Στὸ κενὸ σχεδιάζεις ἐκεῖ

Ὅπου δὲν σχεδιάζουν
 Γενναιόδωρα ψαλίδισες τὸ σχῆμα ἐνὸς κοτόπουλου
 Παιῖξαν τὰ χέρια σου μὲ τὸ πακέτο τοῦ καπνοῦ σου
 Μ' εἶα ποτῆρι, μ' ἓνα κατοστάρι πὸν κέρδισαν

Παιδὶ ὁ κόσμος βγῆκε μὲς ἀπὸ ἓνα ὄνειρο



Ὁ Ἀραγκὸν

Ἡ ΩΡΑΙΑ ΙΤΑΛΙΔΑ

Στὸ γαλανὸ τὰ πέπλα ἐκεῖνα
Στὰ χέρια τῆς υἱείας τὰ πλούτη
Ἄφροϊ ἀπὸ θέρους σπάνια κρίνα
Κι ἄχ ἡ ὀμορφιά τῆς ὄλη ἐτούτη

Τὸ δέος ἄς φέρνει γιὰ ὅποιον τάχα
Θελήσει νὰ τὴν ἀγαπήσει
(Γιὰ τὴ θάλασσα νὰ μιλήσει
Κι ὄχι σὲ πρόζα ὄχι μονάχα)

Ποιά ἠλίθια δὲν θὰ ξεγελοῦσε
Μὲ τὸ λαμπρὸ τῆς μάτι ἀπ' ὄπου
Τὸ πνεῦμα θὰ λαμποκοποῦσε
Κάτω ἀπ' τὸ θόλο τοῦ μετώπου

Ἦ ἀγαπημένη λατρεμένη
Σ' ἓνα ἠλιο μέσα ἀπὸ μολύβι
Τὸ ἴσιο σου βλέμμα μὲ ὄ,τι κρύβει
Κ' ἡ σάρκα σου ἡ χρυσοβαμμένη

Ὅταν κανεῖς μιλάει γιὰ σένα
Τ' ἀνώφελα κλειδιά τοῦ ὄργάνου
Χυμοὶ ἀπὸ χεῖλη ἀπελπισμένα
Ἦ γφώνονται ὡς στὴ σκέψη ἀπάνου

Στὴν κόμη σου τὴ χτενισμένη
Ποῦ περασμένα ἀντιφεγγίζει
Ἦ ἐνὸς χαρτιοῦ ποῦ περιμένει
Ἦ ὄψη ἡ στιλπνὴ μᾶς βασανίζει

Λόγια σκληρὰ μᾶς ἔχουν στείλει
Πυρετικά τὰ δυό σου χεῖλη
Ἦ ἀλλὰ ἡ φωνὴ προφέρει τ' Ἦχι
Στὸν τόνο πό 'χει ἡ λάβα μόνο



Πορτοαίτο τοῦ Ἀμπρονάζ (Βολλὰρ (1910)

Μεταφράζει ὁ ΣΥΜΕΩΝ ΚΟΥΡΗΤΗΣ

Ὁ Ἀπολλινναῖρ

Ο ΣΥΖΥΓΟΣ

Θέλω μαντάτα ἐγὼ καλὰ γιὰ φίλους νὰ μοῦ λένε

Ο ΓΙΟΣ (κουνάει ἓνα λίκνο)

Κάπου πέρα ἀπ' τὸ Μονροῦζ αὐτὸ γριζιέται

Πὼς ὁ κύριος Πικασσὸ δουλεύει τώρα

Μιὰ καινούργια ζωγραφιὰ ποὺ νὰ κουνιέται

Σὰν τὴν κούνια μας ἐτούτη καληνώρα

Ο ΣΥΖΥΓΟΣ

Γειὰ στὸ πινέλλο, γειὰ στὸ χέρι τὸ χρυσὸ

Τοῦ φίλου μου τοῦ Πικασσὸ

(Ἀπόσπασμα ἀπὸ «Τὰ βυζιά τοῦ Τειρεσία»)

Picasso

μᾶς μαθαίνει

νὰ

βλέπουμε

Τοῦ καθηγητῆ
J. D. BERNAL

μεταφράζει ὁ
Κ. ΠΟΡΦΥΡΗΣ

Σὲ τοῦτο τὸν τόσο τρομερὸ καὶ τόσο μεγάλο αἰῶνα ὁ Πάμπλο Πικασσὸ εἶναι γιὰ τὴν ἀνθρωπότητα, τὸ ζωντανὸ μάτι καὶ τὸ χέρι ποὺ προσφέρουν στοὺς ἀνθρώπους τὶς ἐμπειρίες τοῦ καιροῦ μας — παρατηρημένες, ἀνατιμημένες, μεταμορφωμένες. Ὄταν θὰ γραφτεῖ ἡ πραγματικὴ ἱστορία, θὰ ἴδουμε τὴ φρίκη καὶ τοὺς θριάμβους τῆς ἐποχῆς — τοῦ Ἀϊνστάιν καὶ τῆς Ἀτομικῆς Βόμβας, τῆς Ρούσικης Ἐπανάστασης καὶ τοῦ ψυχροῦ πολέμου, τῆς ἐποχῆς τῶν ἐξολοθρεύσεων καὶ τῶν τόσων καινούργιων γεννήσεων — ἐκφρασμένες στὴν πραγματικότητα, στὴ λογοτεχνία, στὴν ἐπιστήμη καὶ στὴν τέχνη, μέσα στὰ ταξινομημένα καὶ κατανοητὰ του σχέδια. Ἀπὸ σήμερα ἀκόμα ὁ Πικασσὸ τὰ ζωγραφίζει γιὰ ὅλους ἐμᾶς, τοὺς δρώντες παράγοντες τοῦ καιροῦ. Δὲ μπορούμε παρὰ νὰ βλέπουμε τὸν κόσμον — ἴσαμε ἓνα σημεῖον — μὲ τὰ μάτια του. Ὁ Πικασσὸ ἔζησε, ἔνωσε κι εἶδε τὸν αἰῶνα του βαθιὰ καὶ ἐντατικά. Σὲ κάθε του στάδιον τὸν ἀντικαθρέφτισε, τόσο μὲ τὴν τέχνη του ὅσο καὶ μὲ τὴν προσχώρησίν του στὴν ὑπόθεσιν τοῦ

κομμουνισμοῦ καὶ τοῦ ἀγῶνα τῆς εἰρήνης. Ἡ συνείδησίν του δὲν ἔχει ἄλλο ἰσοδύναμον ἀπὸ τὴν ἱκανότητά του νὰ προσδιορίζει ὅ,τι βλέπει καὶ καταλαβαίνει. Γιατὶ ὁ Πικασσὸ βλέπει γρήγορα καὶ ἐνεργεῖ ταχύτατα. Ἡ ματιὰ τοῦ Πικασσὸ εἶναι τὸ πιὸ χτυπητὸ του χαρακτηριστικόν: διαπεραστικὴ σὰν τὴ ματιὰ τοῦ τουλιού, πάντα σὲ κίνηση, νὰ βυθομετράει ἀδιάκοπα καὶ νὰ καταγράφει. Σκέφτεται μὲ τὸ χέρι του, σχεδιάζει, ξαναρχίζει, τροποποιεῖ, γκρεμίζει, χτίζει. Ὑστερα ἀπὸ εἴκοσι ἢ τριάντα δοκιμῆς, ξεπετιέται κάτι τελείως διαφορετικὸ ἀπὸ τὸ πρῶτον σχέδιον, μὰ ποὺ ὥστόσο ἐνυπῆρχε σ' αὐτό.

Εἶχα τὴ μεγάλη εὐτυχία νὰ ἴδω τὸν Πικασσὸ νὰ δουλεύει, μέσα στὸ ἴδιον μου τὸ γραφεῖον, ὅταν πέρασε ἀπὸ τὸ Λονδίνον, στὰ 1950, πηγαίνοντας γιὰ τὸ Συνέδριον τῆς Εἰρήνης τοῦ Σέφφιλντ. Μέσα σὲ λίγες στιγμῆς σχεδίασε ἓνα διάβολον, ποὺ τὸν μεταμόρφωσε τὸ ἴδιον γρήγορα σὲ φαῦνον κι ὕστερα ἔβγαλε ἀπ' αὐτὸν ἓνα θεῖον ζευγάρι ποὺ ἔχω ἀπὸ τότε τὴν ἀνανεούμενη πάντα εὐχαρίστησιν νὰ τὸ βλέπω

κάθε μέρα. Ωστόσο δὲν εἶχε μετατοπίσει οὔτε μιὰ γραμμὴ, τὰ εἶχε δημιουργήσει καθένα ἀπὸ τὰ στοιχεῖα του μὲ πλήρη κυριαρχία.

Εἶναι πιὸ εὐκολο σήμερα παρὰ τὴν ἐποχὴ ὅπου οἱ πρῶτοι του πίνακες συγκλόνιζαν ἕναν κόσμον ἱκανοποιημένο, νὰ διαπιστώσουμε πῶς οὐσιαστικὰ ὁ Πικασσὸ εἶναι ἕνας ζωγράφος παραστατικὸς καὶ μὲ καμιὰν ἔννοια δὲν εἶναι ἀφηρημένος. Παρουσιάζει τὴ φύση μέσα ἀπὸ ἕναν καθρέφτη, μὰ ἡ ἔνταση τῆς ἐμπειρίας του ἔχει μετατρέψει αὐτὸν τὸν καθρέφτη σὲ ἕναν τολμηρὰ παραμορφωτικὸ καθρέφτη. Ἄν καταφέρουμε νὰ μάθουμε νὰ κοιτάζουμε τὸν Πικασσὸ θὰ ἀνακαλύψουμε μὲ ποιὸ τρόπο θὰ ἀποκρυπτογραφοῦμε μέσα σ' αὐτὸν τὸν καθρέφτη περισσότερο ἀπὸ τὴν ἀπλή ἐπιφάνεια, τὶς μορφές καὶ τὰ χρώματα τῆς ἀκαδημαϊκῆς ζωγραφικῆς ποὺ αὐτὸς ὁ ἴδιος, ἀπὸ τὰ νιάτα του ἀκόμα κατάφερε νὰ ἀποδώσει μ' ἕναν τόσο θαυμάσιο καὶ ἄμεσο τρόπο. Μὰ εἶχε κάτι ἄλλο νὰ δείξει καὶ ἔπρεπε νὰ τὸ δείξει μ' ἕναν καινούριο τρόπο.

Ὅλοι οἱ μεγάλοι καλλιτέχνες ἔχουν ἀντιληφθεῖ πῶς αὐτὴ ἡ προσπάθεια ἀρχίζει μόνο ἀπὸ τὴ στιγμή ποὺ θὰ κατακτήσουν τόσο τέλεια τὴν τεχνικὴ τῆς ζωγραφικῆς, ὥστε τὸ ἔργο τους νὰ μὴ μπορεῖ νὰ ξεχωρίζει ἀπὸ τὸ παριστάμενο ἀντικείμενο. Ὁ Λεονάρδος ντὰ Βίντσι ἦταν πολὺ μακριὰ ἀπ' αὐτὴ τὴν ἀρχὴ ὅταν ἔδινε τὸν ὀρισμὸ τῆς ἐπισημῆς τῆς ζωγραφικῆς. Κατὰ τὴ γνώμη του αὐτὴ ἡ γνώση ἦταν ἡ μελέτη κάθε πράγματος ποὺ βλέπει τὸ μάτι, ἡ μελέτη τοῦ τρόπου μὲ τὸν ὁποῖο βλέπει, γιὰ νὰ μπορεῖ ὁ ζωγράφος νὰ ἀποτυπῶναι μὲ κινούμενες μορφές πάνω στὸ μουσαμὰ ὅλη τὴ γνώση ἑνὸς τοπίου, χρησιμοποιοῦντας τὴ μέθοδο τῶν φωτοσκιάσεων, τῆς προοπτικῆς καὶ τοῦ χρώματος τοῦ οὐρανοῦ.

Μὰ ἤξερε πῶς αὐτὸ ἦταν ἀπλῶς ἡ ἀρχὴ. Πίστευε πῶς ἀντικείμενο τῆς ζωγραφικῆς δὲν ἦταν νὰ δείχνει μόνο τὸ σῶμα, μὰ καὶ τὴν ψυχὴ ποὺ τὴν ξεχωρίζει κανεὶς μέσον αὐτοῦ. Ἐπιχείρησε νὰ φτάσει σ' αὐτὸ τὸ πρᾶγμα μὲ τὰ μέσα τῆς ἐποχῆς του, μὲ τὶς πιὸ λεπτομερειακὲς ἀνατομικὲς μελέτες — ποὺ σ' αὐτὲς στηρίζεται ἡ νεώτερη ἀνατομία, — μὲ σκοπὸ νὰ ἀνακαλύψει τὸν τρόπο γιὰ ν' ἀποδώσει τὰ αἰσθήματα καὶ τὰ πάθη τῶν μοντέλων του μὲ τὶς κινήσεις καὶ τὴν ἐκφραση.

Αὐτὸς ὁ τρόπος μ' ὅλο ποὺ τελειοποιήθηκε μὲ τὴν πάροδο τῶν αἰώνων, δὲν εἶναι δυνατὸ νὰ χρησιμοποιηθεῖ ἀπὸ τοὺς σημερινοὺς καλλιτέχνες, κι ὅλο τὸ κίνημα τοῦ 20οῦ αἰῶνα, ποὺ ἀπομακρύνεται ἀπὸ τὸν νατουραλισμὸ δίχως ν' ἀρνιέται τὸν ρεαλισμὸ, ἄρχισε μὲ τὴν ἀναζήτησι μιᾶς ἄλλης τεχνικῆς, τῆς ἀναπαράστασης μὲ τὴν παραμόρφωση, μὲ τὴν ἀποσύνθεση, μὲ τὴν ἀναδιευθέτησι καὶ τὸ συμβολισμὸ γιὰ ν' ἀποκαλύψει ὅ,τι κρύβεται κάτω ἀπὸ τὸ ἐπιφανόμενον. Σ' αὐτὴ τὴν πορεία τῆς ἀποκάλυψης καὶ τῆς ἐπικοινωνίας, ὁ Πικασσὸ ἔδειξε σταθερὰ πῶς εἶναι ἕνας ὁδηγός. Γιὰ νὰ μεταχειριστῶ τὰ λόγια ποὺ μοῦ ἔλεγε ὁ Ἐρεμπουργκ, ὁ Πικασσὸ θέλει νὰ ζωγραφίζει τὸν κόσμον «non pas tel que je le

vois, mais tel que, je le pense». Στὴν προσπάθειά του ἦταν ὑποχρεωμένος ν' ἀρχεται διαρκῶς σὲ ρήξη μὲ τοὺς καλλιτεχνικοὺς κανόνες ποὺ εἶχε θεσπίσει ἡ ζωγραφικὴ πέντε αἰώνων. Μὰ μὲ τὸν ἴδιο τρόπο οἱ σοφοὶ τῆς ἴδιας περιόδου ἦταν ὑποχρεωμένοι νὰ παραβιάζουν τοὺς «αἰώνιους» νόμους τοῦ Εὐκλείδη καὶ τοῦ Νεύτωνα πρὶν μπορέσουν νὰ καταλάβουν καὶ νὰ ξεπεράσουν τὰ περιοριστικὰ τους ὅρια.

Ἡ ζωγραφικὴ κ' ἡ γλυπτικὴ εἶναι οἱ πιὸ παλιοὶ τρόποι ἐκφρασης τῆς ἀνθρώπινης ἐπιποίας ποὺ μᾶς ἔχουν κληροδοτηθεῖ. Τὸ χεῖρ ἐκδηλώνεται στὸ μάτι — μὲ τὴ χειρνομία καὶ μὲ τὸ σύμβολο — ὅπως ἡ φωνὴ μιλάει στ' αὐτί. Αὐτὰ τὰ δυὸ μέσα ἐπικοινωνίας βοήθησαν νὰ δημιουργηθεῖ ἡ ἀνθρωπότητα. Μὰ ἐνῶ χρειάζεται νὰ κοπιᾶσουμε πολὺ γιὰ νὰ ἀποκαταστήσουμε μὲ τὴν ἀνάλυση τὴν πρώτη γλώσσα τῶν ἀνθρώπων, ξέρουμε ἄμεσα, ἀπ' ὅ,τι μᾶς ἄφησαν, τί βλέπανε καὶ τί ζωγραφίζανε. Ἀπὸ τοὺς βόνασους τῆς Ἀλαταμίρας, ὡς τοὺς ταύρους τῆς Γκουέρνικας ὑπάρχουν αἰῶνες ἱστορίας χωρὶς ὅμως καμιὰ διακοπὴ.

Μὰ ὁ Πικασσὸ σοκάρισε τόσο, ὅσο καὶ διδάξε καὶ ἐνέπνευσε. Οἱ καιροὶ ἀπαιτοῦσαν μιὰ καινούργια ὀπτικὴ γλώσσα, μιὰν ἐρμηνεῖα κάθε τρόπου ἐμπειρίας σὰν κι αὐτὴ ποὺ παρουσιάζεται στὸν καθοδικὸ σωλήνα τοῦ ἐπιστήμονα ἢ στὴν ὀθόνη τοῦ ραντάρ του. Ὁ Πικασσὸ ἀνακάλυψε αὐτὴ τὴ γλώσσα ἢ καλύτερα τὴ δημιούργησε, ξεκινώντας ἀπ' ὅ,τι ἔβλεπε, καταλάβαινε, κι αἰσθανόταν. Θυμάμαι ποὺ ἄκουσα νὰ λέει, ἀφοῦ παρατήρησε μέγα στὸ ἐργαστήρι μου τὶς ἀτομικὲς ἀναπαραστάσεις καὶ τὶς καμπύλες ποὺ εἶχαν χαραχθεῖ ἀπὸ τοὺς ὑπολογιστές: «Ἄν ἔκανα ἀνάλυση τῶν πινάκων μου μὲ τὶς συσκευές σας θὰ παρουσιάζονταν σὰν κρύσταλλοι;»

Ὁ Πικασσὸ μᾶς ἔδειξε ἀκόμα μὲ ποιὸ τρόπο μάθαινε τὴν ὀπτικὴν γλώσσα. Ἀπὸ τὸ πλοῦτο τοῦ ἔργου του κι ἀπὸ τὶς διαδοχικὲς φάσεις τοῦ στυλ του μπορούμε νὰ βγάλουμε τὸν τρόπο μὲ τὸν ὁποῖο τὸ παλιὸ γεννᾶει συνεχῶς τὸ καινούργιο. Μελετώντας τοὺς πίνακες του πολλῶν χρόνων, μπορούμε νὰ βροῦμε πῶς στὸν Πικασσὸ ὑπάρχει ἡ ἴδια διαλεκτικὴ πορεία ἀλλαγῆς ποὺ μόνο στὰ ἔργα τῶν πιὸ μεγάλων καλλιτεχνῶν καὶ ἐπιστημόνων φανερώνεται. Στὸν ἐπιστημονικὸ τομέα γνώρισα καλὰ αὐτὴ τὴν πορεία κι ἔτσι μελετοῦσα τὶς ἐργασίες τοῦ Νεύτωνα καὶ τοῦ Παστέρ. Στὴν τέχνη μοῦ ἐξήγησε αὐτὴ τὴν πορεία, ἐδὲ καὶ κάμποσα χρόνια, ἕνας ἀπὸ τοὺς ἰδρυτὲς μιᾶς καινούργιας τέχνης, ὁ Ἀϊζενστάϊν. Ἐλεγε: «Διαλεκτικὴ γιὰ μένα εἶναι νὰ ἀνοκαλύπτω ξαφνικὰ σὲ κάθε φιλμ πῶς ἔκανα κάτι ποὺ μὲ συγκινεῖ καὶ συγκινεῖ καὶ τοὺς ὄλους, δίχως νὰ τῷ ἀναζητήσῃ — ὅπως ὁ σκάλες τῆς Ὀντέσσας στὸ «Θωρηκτὸ Ποτέμκιν». Τὸ ξαναπιάνω τότες αὐτὸ τὸ στοιχεῖο καὶ δημιουργῶ θαρραλέα ἕνα στοιχεῖο ἐκφρασης γιὰ τὸ ἐπόμενο φιλμ». Μποροῦμε νὰ δείξουμε αὐτὴ τὴ μέθοδο ἐργασίας στὴ διαδοχὴ τῶν ἔργων τοῦ Πικασσὸ. Οἱ διαδοχικὲς περιόδους δὲν εἶναι ξεκάθαρα χωρισμένες, ὡς



Τὸ Πρόσωπο τῆς Εἰρήνης (λιθογραφία, 1951)

καβαλλικεύουν ἡμιὰ τὴν ἄλλη. Ἕνα καινούργιο μοτίβο — ὁ ἀρλεκίνος, ὁ ταῦρος ἢ τὸ διασπασμένο πρόσωπο — παρουσιάζεται στὴν ἀρχὴ σὲ κάποιο σχέδιο σὰν ἓνα ἥσσον στοιχείο, κ' ὕστερα μεγαλώνει καὶ κυριαρχεῖ. Τὸ τραγικὸ ἄλογο τῆς Γκουέρνικας παρουσιάζεται ἤδη ἀπὸ τὴν κλασικὴ περίοδο τοῦ 1930. Μὰ φυσικὰ ἡ πορεία δὲν εἶναι τόσο ἀπλή. Τὸ μοτίβο ἔρχεται ἀπὸ πολὺ πιὸ μακριὰ καὶ διαρκεῖ πολὺ περισσότερο χρόνο. Ὁ ταῦρος καὶ ἡ κορίντα (ταυρομαχία) εἶναι χαραγμένα ἐντὸς του, στὸν ἄνθρωπο τῆς Ἰσπανίας, πού ποτὲ δὲν ἔπαψε νὰ ὑπάρχει μέσα του. Ἡ ἀγωνία του ὑπάρχει πάντα ἀκόμα καὶ στὰ πιὸ χαρούμενα ἔργα του.

Γιατὶ ὁ Πικασσό καθρεφτίζει μέσα στὸν παραμορφωτικὸ καὶ ἀπκαλυπτικὸ του καθρέφτη κάτι περισσότερο ἀπὸ τὸν αἰῶνα, γιὰ τὸν ὁποῖο ὁ ἴδιος στάθηκε ἓνας ἀπὸ τοὺς προάγγελούς του. Συσχετίζει ἀκόμα τὴ μεγάλη σπανιόλικη παράδοση τοῦ Γκρέκο καὶ τῆς ὀξείας παραμορφωτικῆς του αἴσθησης, τοῦ Βε-

λάσκεθ πού τόσο πολὺ τὸν μελέτησε καὶ τὸν μετασχημάτισε, τοῦ Μενίντας καὶ προπαντὸς τοῦ Γκόγια. «Οἱ δυστυχίες τοῦ πολέμου» τοῦ Γκόγια ξαναπαρουσιάζονται στὸν καινούργιο τρόπο, στὴν καινούργια ζωγραφικὴ τοῦ Πικασσό, στὴν «Γκουέρνικα», στὴ «Γυναίκα πού κλαίει», στὴ «Σφαγὴ στὴν Κορέα».

Ἡ ἀντίθεση μὲ τὴν ἀγάπὴ του γιὰ τὴ ζωὴ καὶ τὴν εἰρήνη εἶναι ἀκόμα πιὸ μεγάλη. Γιὰ ἑκατοντάδες ἑκατομμύρια ἀνθρώπους πού μόνο ἓνα σχέδιο τοῦ Πικασσό ἔχουν ἰδεῖ, τὸ «Περιστέρι», εἶναι ἡ ἔκφραση τῆς ἐλπίδας καὶ τῆς πραότητος.

Σήμερα τιμάμε, μὲ τὴν εὐκαιρία τῶν 80 χρόνων του τὸν Πικασσό. Ἄς τοῦ εὐχηθοῦμε νὰ συμπληρώσει, ὅπως ὁ Τισιανός, ἓναν αἰῶνα ἀνάμεσά μας καὶ νὰ ἀναγγεῖλλει μὲ τὸν τρόπο του τὸ τέλος τοῦ πολέμου καὶ τὴν ἀρχὴ μιᾶς καινούριας ἐποχῆς ὅπου ὁ ἄνθρωπος θὰ μπορεῖ ἐλεύθερα καὶ χωρὶς φόβο νὰ καταλαβαίνει καὶ νὰ χτίζει τὸν κόσμον του.

Λονδίνο, Σεπτέμβρης 1961

Ένα

ὄμορφο

καλοκαιριάτικο

σούρουπο

Τοῦ RAY BRADBURY

Κάποιο καλοκαιριάτικο μεσημέρι ὁ Τζώρτζ κ' ἡ Ἄλις Σμίθ ἔφτασαν μὲ τὸ τραῖνο στὸ Μπιαρίτς. Σὲ λιγότερο ἀπὸ μιὰν ὥρα ἐγκαταστάθηκαν στὸ ξενοδοχεῖο, κατέβηκαν στὴν πλάζ κ' ἔκαναν τὸ μπάνιο τους. Καὶ τώρα ψηνότανε στὸν ἥλιο.

Βλέποντας κανεὶς τὸν Τζώρτζ Σμίθ, ξαπλωμένον στὴν ἄμμο, καὶ ἀπασχολημένον ἀποκλειστικὰ στὸ πῶς θὰ μαυρίσει, μπορούσε νὰ τὸν πάρει γιὰ κάποιον τουρίστα πὺ πρὶν ἀπὸ λίγο ξεμπάρκαρε στὴν Εὐρώπη καὶ πὺ γρήγορα θὰ γυρίσει στὴ γενέθλια γῆ του. Κι ὁμως αὐτὸς ὁ ἄνθρωπος, πὺ κυλιόταν ἐκειχάμου, ἦταν ἕνας ἐστέτ, πὺ ἀγαποῦσε τὴ ζωγραφικὴ πὺ πολὺ κι ἀπὸ τὸν ἑαυτὸ του.

— Ἐδῶ; Ὅχι, θᾶταν πολὺ ὄμορφο...

Ὁ Τζώρτζ Σμίθ ἀναστέναξε βαθιά. Μιὰ σταγόνα ἰδρώτας κουρνέλισε ἀργὰ πάνου στὸ στῆθος του. Ἄν κατάφερνα, σκέφτηκε, νὰ βγάλω ὄλο τὸ νερὸ πὺ ἦπια στὸ Ὅχάιο! Ὑστερα θὰ ποτιζόμουν μὲ τὰ καλύτερα κρασιὰ τοῦ Μπορντώ, θὰ πύκνωνα τὸ αἷμα μου μὲ τὰ βαριὰ γαλλικὰ φαγητὰ καὶ μὲ τὸν καιρὸ θὰ κατάληγα νὰ βλέπω ὅπως βλέπουν οἱ ντόπιοι!

Μὰ γιατί διατύπωνε αὐτὴ τὴν ἀλλόκοτη εὐχὴ; Γιατί ἔπρεπε νὰ τρώει, ν' ἀναπνέει καὶ νὰ πίνει μὲ γαλλικὸ ἀποκλειστικὰ τρόπο; Ἡ ἀπάντηση ἦταν ἀπλῆ. Γιατὶ τότε καὶ μόνο τότε θὰ ἦταν ἱκανὸς ν' ἀφομοιώσει τὸ πνεῦμα ἐνὸς καλλιτέχνη, πὺ τὰ χεῖλια του πρόφεραν ἀσυνείδητα τ' ὄνομά του.

— Τζώρτζ...

Ἡ γυναίκα του ἔγειρε ἀπάνω του καὶ τοῦ ἔκρυψε τὸν ἥλιο.

— Ἐέρω τί σκέφτεσαι. Διαβάζω στὰ μάτια σου...

Περίμενε στωικὰ τὴ συνέχεια.

— Ἀλήθεια;

— Τὸν Πίκασσου...

Ὁ ἄντρας ἔκανε ἕνα μορφασμό. Μὰ πότε τελοσπάντων θὰ μάθει αὐτὴ ἡ γυναίκα νὰ προφέρει καλὰ τ' ὄνομά του;

— Σὲ παρακαλῶ, ἐξακολούθησε ἐκείνη. Ἡσύχασε! Ναι. Ἐκεῖνες οἱ κουβέντες πὺ ἄκουσες τὸ πρῶι. Μὰ ξέρεις πῶς ἔχεις γίνει; Σὲ ξανάπιασε τὸ τικ τοῦ ματιοῦ σου... Ἀλήθεια. Εἶναι, λέει, κι ὁ Πίκασσου σὲ τούτη τὴν ἀκρογιαλιά, λίγα χιλιόμετρα πὺ κάτω ἀπὸ δῶ... Σ' ἕνα ψαράδικο χωριό, ξέχασα τ' ὄνομά του,

σὲ κάτι φίλους του... Μὰ δὲν πρέπει νὰ τὸ σκέφesai, γιατί θὰ χαλάσουμε τίς διακοπές μας.

—*Αν δὲν τίς ἄκουγα αὐτὲς τίς κουβέντες!... παραδέχτηκε ἐκεῖνος μὲ εἰλικρίνεια.

—*Αν τουλάχιστο σὲ τραβοῦσαν τίποτ' ἄλλοι ζωγράφοι! ἀπάντησε ἡ γυναίκα.

*Ἄλλοι ζωγράφοι; Βέβαια ὑπῆρχαν κι ἄλλοι ζωγράφοι, κ' εἶχανε τὴν ἀξία τους... Δὲ λέω, γιὰ τὸ πρῶινὸ θὰ διάλεγε κανεὶς εὐχαρίστως, μερικὲς νεκρὲς φύσεις τοῦ Καραβάτζιο. Ἐκεῖνα τὰ ἀχλάδια του, καθὼς τὰ χρυσώνει ὁ χινοπωριάτικος ἥλιος, εἶναι ξέρετε... κ' ἐκεῖνα τὰ δαμάσκηνά του πού στάζουν μέλι... γιὰ τὸ πρόγευμα... Γιατί ὄχι τοὺς «ἡλίους» τοῦ Βὰν Γκὸγκ μ' ἐκείνους τοὺς χοντρούς, στριφογυριστοὺς μίσχους τους, φτιαγμένους μὲ τόσο παχὺ χρῶμα πὺ μπορεῖ νὰ τοὺς ἰδεῖ ἀκόμα κ' ἓνας στραβός, ἂν ψαχουλέψει μὲ τὰ εὐαίσθητα δάχτυλά του αὐτοὺς τοὺς φλεγόμενους πίνακες. Μ' ἂν θέλεις νὰ κάνεις ἓνα πλούσιο γλέντι; Ἀγκαλιάζοντας ὀλάκαιρο τὸν ὀρίζοντα, ὁμοιος μὲ τὸν Ποσειδῶνα πὺ ξεπετιέται ἀπὸ τὰ κύματα, κρατώντας στὰ γαμψά του δάχτυλα τὴν τρίαινά του καὶ σαρώνοντας μὲ τὴν ψαρίσια οὐρά του τίς καλοκαιριάτικες μπόρες ἀπὸ τὸν οὐρανὸ τοῦ Γιβραλτάρ, μονάχα ὁ ἓνας, ὁ μοναδικός, ὁ ἀνεπανάληπτος, ὁ δημιουργὸς τῆς «Νέας κοπέλας στὸν καθρέφτη» καὶ τῆς «Γκουέρνικας» θὰ μποροῦσε ν' ἀνταποκριθεῖ στὶς προσδοκίες τοῦ Τζῶρτζ Σμίθ.

—*Ἄλις! Ξαναμίλησε ὑπομονετικά. Πῶς νὰ στὸ ἐξηγήσω; Ἀπὸ τὴν ὥρα πὺ κατέβηκα ἀπὸ τὸ τραῖνο, σκεφτόμουνα: «ὀλάκαιρος ἐτοῦτος ὁ τόπος εἶναι τοῦ Πικασσό!».

*Ἡ σκέψη ἦταν σωστὴ πέρα γιὰ πέρα; Ὁ οὐρανός, ἡ γῆ, τὰ τριανταφυλλένια τοῦβλα τῶν τοίχων, τὰ μπαλκόνια μὲ τὰ στριφογυριστὰ λουλακιά σίδερα, τὸ μαντολῖνο, σὰν ἓνας ὄριμος καρπὸς σὲ κάτι χέρια μὲ ἀναρίθμητες φλέβες, οἱ κουρελιασμένες ἀφίσεις, τὰ κονφετι σπαρμένα στὸν ἄερα τῆ νύχτα, ὄλα αὐτά, ἴσαμε ποιὸ βαθμὸ ἦταν τοῦ Πικασσό κ' ἴσαμε ποιὸ βαθμὸ τοῦ Τζῶρτζ Σμίθ, πὺ ἔβλεπε τὸν κόσμον ὅπως τὸν εἶχε αἰστανθεῖ κ' ἐκφράσει ὁ Πικασσό; Ἦταν τελείως ἀνίκανος νὰ τὸ πεῖ. Ὁ γέρο - δάσκαλος εἶχε βάλει τόσο βαθειὰ μέσα του τὸ λάδι του καὶ τὴν τερεβινθίνη του, πὺ ὁ Τζῶρτζ ποτίστηκε καὶ σουβαν-

τίστηκε απ' αυτά. Κ' έτσι τὸ δειλινὸ τὸ βλεπε σὰν «Περίοδο Μπλέ» καὶ τὴν αὐγὴ τὴν ἔβλεπε σὰν «Περίοδο Ρόζ».

— Δὲ μπορῶ νὰ μὴ σκέφτομαι, εἶπε συνεχίζοντας δυνατὰ τὴν ὄνειροπόλησὴ του, πὼς ἂν καταφέρναμε νὰ βάλουμε στὴν ἄκρη...

— Δὲ θὰ μπορέσουμε νὰ βάλουμε ποτὲ στὴν ἄκρη πέντε χιλιάδες δολλάρια.

— Τὸ ξέρω, εἶπε συμφιλιωτικά. Μὰ εἶναι μιὰ εὐχάριστη σκέψη, δὲ νομίζεις κ' ἐσύ; Δὲ θάταν ὁμορφο, μιὰν ὥραϊαν ἡμέραν νὰ πᾶμε καὶ νὰ τὸν βροῦμε καὶ νὰ τοῦ ποῦμε στὰ ἴσια: «Πάρε Πάμπλο, πέντε χιλιάρικα, εἶναι δικὰ σου. Σ' ἀντάλλαγμα δὸς' μας τὴ θάλασσα, τὸν ἄμμο, τὸν οὐρανὸ, δὲν ἔχει σημασία ἀπὸ ποιὸ συρτάρι θὰ τὰ βγάλεις γιὰ νὰ μᾶς τὰ δώσεις...».

Σὲ λίγο ἡ γυναίκα τοῦ τοῦ ἄγγιξε τὸ μπράτσο.

— Θὰ 'κανες καλύτερα νὰ ξαναβουτήξεις...

— Ναί. Αὐτὸ ἀκριβῶς σκεφτόμουνα...

Καὶ βούτηξε, κάνοντας ν' ἀναβρῦσει ἓνας πίδακας λευκὲς φλόγες.

Ὁ Τζῶρτζ Σμίθ πέρασε ὄλο τ' ἀπόγιομα μιὰ μπαίνοντας καὶ μιὰ βγαίνοντας ἀπὸ τὸ νερό, καὶ μεταλλάζοντας ἀπότομα ἀπὸ τὸ κρύο στὸ ζεστὸ κι ἀπὸ τὸ ζεστὸ στὸ κρύο. Ἐπαιρνε παράδειγμα ἀπ' ὄλους ἐκείνους τοὺς δυστυχημένους πού μὲ τὸ πετσί τους σὰν ψημένο ἄστακὸ ἢ σὰν ξεπουπουλιασμένα πιτσούνια, σέρνονται τὸ ἡλιοβασίλεμα μὲ δυσκολία ἴσαμε τὰ ξενοδοχεῖα τους, τ' ἄσπρα καὶ καταστόλιστα σὰν γαμήλιες τοῦρτες.

Πολλὰ χιλιόμετρα γύρω - τριγύρω ἡ ἀκρογιαλιὰ ἦταν τώρα ἔρημη. Ξέχωρα, ὠστόσο, ἀπὸ δυὸ ἀνθρώπους.

Ὁ ἓνας ἦταν ὁ Τζῶρτζ Σμίθ, πού μὲ τὴν πετσέτα τοῦ στὸν ὤμο, ἀπόδινε τὴν ὕστατη λατρεία στὸν ἥλιο.

Στὴν ἄλλη ἄκρη τῆς ἀκρογιαλιᾶς ἓνας μικρόσωμος, κοντόχοντρος ἄνθρωπος περπατοῦσε μόνος στὴν παραλία, στὸν ἥσυχο βραδυνὸ ἀέρα. Ὁ ἥλιος τὸν εἶχε ψήσει. Τὸ κρανίο τοῦ γιαλιστερό καὶ στρογγυλό, λὲς κ' ἦταν ἀπὸ ἀκαζού. Καὶ στὸ μπρούντζιπο πρόσωπό τοῦ λάμπανε κάτι μάτια πού εἶχαν τὸ χρῶμα τοῦ γαλανοῦ οὐρανοῦ.

Μὲ τὸ ντεκὸρ πού ὑπῆρχε, αὐτὰ τὰ δυὸ ἄτομα δὲ μποροῦσαν παρὰ ὕστερα ἀπὸ λίγες στιγμὲς νὰ συναντηθοῦν. Γι' ἄλλη μιὰ φορὰ ἡ Εἰμαρμένη προσδιόριζε τίς εἰσόδους καὶ ἐξόδους στὴ σκηνή, κανονίζοντας μὲ λεπτότητα τὸ συμφέρον τοῦ θεάματος.

Οἱ δυὸ περιπατητές μας ἦταν ἕκατὸ λεῦγες μακριὰ ἀπὸ τὴν ἀπίθανη σκέψη πὼς ἦταν δυνατὸ ἢ τύχη νὰ τοὺς κάνει νὰ συναντηθοῦν. Αὐτὴ ἡ τύχη, μυστηριακὸ ποτάμι, βουερὸ καὶ ἀπέραστο, περιβρέχει τὴ ζωὴ τοῦ καθενὸς μας, καὶ στὴν πιὸ ἀνεπάντεχη ὥρα ρίχνεται ἀπάνου μας. Δὲ θέλει ρώτημα πὼς οἱ δυὸ μας φίλοι δὲν εἶχαν ποτέ τους σκεφεῖ τὰ πλεονεχτήματα τοῦ τολμηροῦ πού βουτάει στὸ ποτάμι. Ὅπως οἱ πιὸ πολλοὶ ἄνθρωποι, θὰ σήκωναν τοὺς ὤμους σὲ κάτι τέτιες μωρολογίες καὶ θὰ προτιμοῦσαν νὰ μείνουν ἀσφαλισμένοι στὴ στεριά, περιμένοντας νὰ πάει ἐκεῖ καὶ νὰ κουτουλήσει ἀπάνου τους ἡ Μοῖρα.

Ὁ ξένος σταμάτησε. Ἐφερε γύρω τὴ ματιὰ τοῦ καὶ διαπίστωσε πὼς ἦταν μόνος. Κοίταξε τὴ θάλασσα νὰ ξεχειλίζει πέρα ἀπὸ τὰ δυὸ ἀκρωτήρια κ' ὕστερα τὸν ἥλιο, νὰ κατεβαίνει ἀργὰ στὶς τελευταῖες ὥρες τῆς μέρας. Ἐκανε δυὸ τρεῖς στροφές ἐπὶ τόπου καὶ πέταξε ἓνα μυτερὸ ξυλάκι ἀπὸ παγωτὸ λεμόνι ὀλότελα λιωμένο, πού ἡ ἀπλότητά τοῦ τὸν διασκέδαζε.

Χαμογέλασε καὶ ξαφνικὰ ἔσκυψε καὶ τὸ ξαναπῆρε.

Ἐρριξε ἄλλη μιὰ ματιὰ γύρω - τριγύρω, γιὰ νὰ βεβαιωθεῖ πὼς ἦταν μόνος, σταμάτησε ἄλλη μιὰ φορὰ καὶ κρατώντας τὸ ξυλάκι μὲ λεπτότητα ἄρχισε νὰ κάνει ἐκείνη τὴ δουλειὰ πού ἤξερε καλύτερα ἀπὸ κάθε ἄλλη: νὰ σχεδιάζει.

Σχεδιάζε στὸν ἄμμο φανταστικὲς μορφές.

Ἐκανε πρῶτα ἓνα σχέδιο. Προχώρησε ὕστερα λίγα βήματα πιὸ πέρα, ἔσκυψε καὶ πάλι στὸν ὄμμο κι ἀπορροφήθηκε στὴ δουλειὰ τοῦ. Σχεδίασε καὶ δεύτερο,

καὶ συνέχεια ἓνα τρίτο. Σταμάτησε κ' ὕστερα ξανάρχισε κ' ἔφτιαξε καὶ τέταρτο καὶ πέμπτο καὶ ἕκτο.

Ὁ Τζώρτζ Σμιθ βάδιζε χαμένος στὶς σκέψεις του, καὶ περιοριζόταν ν' ἀποτυπώνει στὴν ἀμμουδιά τὰ χνάρια τῶν βημάτων του. Ξάφνου ξεδιάκρινε τὸν ἄνθρωπο.

Ἐξακολούθησε νὰ προχωρεῖ. Καὶ τότε παρατήρησε πῶς τὸ πετσὶ ἐκείνου τοῦ ἀνθρώπου ἦταν μαυρισμένο ἀπὸ τὸν ἥλιο καὶ πῶς ἦταν σκυμένος. Προχώρησε μερικὰ βήματα... Ὁ ἄλλος ἀνασηκώθηκε. Ὁ Τζώρτζ ἀνατρίχιασε. Δὲν ἦταν δυνατὸ νὰ ὑπάρχει ἀμφιβολία. Αὐτὸς ὁ ἄνθρωπος ποὺ ἦταν μόνος, στὴν ἀκρογιαλιά... Μὰ γιὰ στάσου, πόσο χρονῶν νᾶναι; Ἐξηνταπέντε; Ἐβδομήντα; Ποιὸς σχεδίαζε δίχως νὰ σταματᾷ οὔτε μιὰ στιγμή σὰν αὐτόματο... Δὲ μπορούσε νᾶναι παρὰ ὁ...

Καθὼς τραβοῦσε τὶς γραμμές, ὁ ἄμμος λές καὶ πετοῦσε καὶ τὰ παράξενα σχέδια καταχτοῦσαν ἐξ ἐφόδου τὴν ἀκρογιαλιά...

Ὁ Τζώρτζ Σμιθ προχώρησε ἄλλο ἓνα βῆμα, μὰ στάθηκε ἀκίνητος, προσπαθώντας νὰ μὴν κάνει τὸν παραμικρὸ θόρυβο.

Ὁ ξένος σχεδίαζε πάντα, καὶ φαινόταν σὰν νὰ μὴν ἐνιωθε καθόλου ἐκείνη τὴν παρουσία, πίσω ἀκριβῶς ἀπ' αὐτὸν κι ἀπὸ τὸν παραμυθένιο κόσμο ποὺ χάραζε στὸν ἄμμο. Ἦταν τόσο βυθισμένος καὶ συνεπαρμένος ἀπὸ τὴ δημιουργία του, ποὺ ἀκόμα κι ἂν ἔσκαζαν στὸν κόλπο βόμβες βυθοῦ, δὲ θὰ μπορούσαν οὔτε τὸ χέρι του νὰ σταματήσουν οὔτε τὴν προσοχή του νὰ τραβήξουν.

Ὁ Τζώρτζ Σμιθ κοίταξε τὴν ἄμμο. Μὲ τὰ μάτια καρφωμένα στὰ σχέδια, ἄρχισε σὲ λίγο νὰ τρέμει σύγκορμος σὰν τὸ καλάμι.

Στὰ ξαφνιασμένα του μάτια ξεδιπλώθηκε μιὰ ἀσυνήθιστη φρίζα μὲ ἀρχαιοελληνικὰ λιοντάρια, μὲ μεσογειακὲς κατσίκες, μὲ νέες παρθένες ποὺ ἡ σάρκα τους ἄστραφτε ὅπως ὁ χαλαζίας, μὲ σατύρους νὰ φουσοῦν χοντρά βούκινα, μὲ νέα παιδιά νὰ χοροπηδοῦν καὶ νὰ πετοῦν λουλούδια σ' ἄρνια ποὺ τρέχουν, μὲ μουσικοὺς νὰ γελοῦν, συνοδεύοντας τὸ γέλιο τους μὲ τὶς ἄρπες καὶ τὶς λύρες τους, μὲ μονόκερους νὰ κυνηγοῦν ἀγοράκια ποὺ τρέχουν νὰ φύγουν πέρα, σὲ λειβάδια, σὲ ἄλση, σὲ ἐρειπωμένους ναοὺς, καὶ σὲ ἠφαίστεια.

Σ' ὄλο τὸ μάκρος τῆς ἀκρογιαλιάς, σὲ μιὰν ἀδιάκοπη γραμμὴ μὲ τὸ ξύλινο κοπίδι του ὁ καλλιτέχνης ποὺ βρισκόταν στὸν πυρετὸ τῆς δημιουργίας, ἐνῶ ὁ ἰδρώτας κουρνελοῦσε στὸ μέτωπό του, τραβοῦσε γραμμές, ἔγραφε καμπύλες, πετοῦσε μποῦκλες δῶθε - κεῖθε, δίσταζε, στεκόταν ἀκίνητος, καὶ ὕστερα ἔπιανε καὶ πάλι, μὲ πιὸ μεγάλη ὀρμή, καὶ ξανάρχισε ἐκείνη τὴ δαιμονιακὴ βακχεία, ποὺ ἔπρεπε νὰ φτάσει στὴν ἀποθέωσή της, πρὶν βουτήσῃ ὁ ἥλιος στὰ κύματα.

Σὲ εἴκοσι, τριάντα μέτρα μάκρος, μπορεῖ καὶ περισσότερο, νῦμφες καὶ δρυάδες χόρευαν γύρω σὲ δροσερὲς κρῆνες καὶ γοητευτικὰ ἱερογλυφικὰ ἐγκαταλείπονταν νὰ τὰ ἐξηγήσῃ ὁποῖος ἤθελε.

Στὸ φῶς τοῦ ἡλίου ποὺ βασίλευε, ὁ ἄμμος ἔπαιρνε ἀποχρώσεις ἀναλυτοῦ χαλκοῦ κ' ἔφερνε ἓνα μήνυμα ποὺ, ἀλλοίμονο, καμιὰ ζωιτανὴ ὑπαρξὴ δὲ θὰ μπορούσε νὰ διαβάσει καὶ νὰ ἐκτιμήσῃ. Ὁ καλλιτέχνης ἔδινε στὰ πράγματα τὴν ὀριστικὴ τους θέση, ἐνῶ ταυτόχρονα προσδιόριζε τὴν κίνησή τους. Ὁ μοῦστος ἀνάβρυζε κάτου ἀπὸ τὰ κοκκινισμένα ποδάρια τῶν κοριτσιῶν ποὺ πατοῦσαν τὰ σταφύλια. Ἀπὸ τὸν ἀφρὸ τῶν κυμάτων, γεννιόντανε θαλασσινὰ τέρατα μὲ ἀσημένια ὄστρακα. Οἱ ἀνθισμένοι ἀετοὶ χύνανε τὴ μοσκοβολιά τους στὰ ἀχτένιστα σύγνεφα, τὰ...

Ξάφνου ὁ καλλιτέχνης σταμάτησε.

Ὁ Τζώρτζ Σμιθ ἔκανε ἓνα βῆμα πίσω.

Ὁ καλλιτέχνης σήκωσε τὰ μάτια, ξαφνιασμένος πολὺ ποὺ ἔβλεπε κάποιον κοντά του. Μὰ δὲν εἶπε τίποτε. Ἐφερνε τὰ μάτια του μιὰ στὸν Τζώρτζ Σμιθ, μιὰ στὰ ἔργα του, πεταμένα ἀνέμελα στὸν ἄμμο, σὰν τὰ ἀποτυπώματα ἀνθρώπων ποὺ περπατοῦν ἀνέμελα.

Ἐπιτέλους ἀποφάσισε νὰ χαμογελάσει, ἀνασηκώνοντας τοὺς ὠμούς. Ἦταν σὰν νάλεγε: «Κοιτᾶστε, κοιτᾶστε παιδί μου... Μὲ συγχωρεῖτε, ἔτσι; Ἔρχεται μιὰ στιγμή στὴ ζωὴ μας, πού τρελλαινόμαστε λιγάκι... Μήπως ἔχετε τρελλαθεῖ κ' ἐσεῖς; Μὰ τότε δὲν θὰ παρεξηγεῖστε ἓνα γέρο τρελλὸ σὰν κ' ἐμένανε, ἔ; τί λέτε;...»

Ὁ Τζώρτζ Σμίθ σῶπαινε. Δὲν μπορούσε νὰ ξεκολλήσει τὰ μάτια του ἀπ' αὐτὸν τὸν ἀνθρωπάκο, μὲ τὸ σκοῦρο πετσὶ καὶ τὰ ἀτσαλένια μάτια, κ' ἔλεγε μὲ ἡδονὴ καὶ ξανάλεγε ψιθυριστὰ τ' ὄνομά του.

Ἔμειναν ἔτσι ἄλλα πέντ' ἔξῃ δευτερόλεπτα ἀμίλητοι κι ἀκίνητοι. Ὁ Τζώρτζ Σμίθ κοίταξε τὴ φρίζα πού ἦταν σχεδιασμένη στὸν ἄμμο κι ὁ καλλιτέχνης παρατηροῦσε τὸν Τζώρτζ Σμίθ μὲ καλωσυνάτη περιέργεια.

Ἰστέρα ὁ Τζώρτζ Σμίθ ἔκανε ν' ἀνοίξει τὸ στόμα του. Τὸ ξανάκλεισε. Ἔκανε μιὰ κίνηση ν' ἀπλώσει τὸ χέρι. Μετάνιωσε. Πῆγε κοντὰ στὰ σχέδια, ξεμάκρηνε καὶ ἐπιτέλους ἀκολούθησε βῆμα τὸ βῆμα τὸ ξετύλιγμα τῆς τοιχογραφίας, μὲ τὴ συγκαταβατικὴ στάση τοῦ ἀρχαιολόγου, ὅταν ἐπιθεωρεῖ τὰ σπάνια μάρμαρα τῶν ἐρειπίων πού ἦρθαν πρόσφατα στὸ φῶς. Εἶχε στηλωμένα τὰ μάτια του στὰ σχέδια. Τὸ χέρι του, πού θᾶθελε πολὺ νὰ τὰ ἀγγίξει, δὲν τολμοῦσε νὰ διαγράψει τὴν παραμικρὴ κίνηση. Ἦθελε νὰ βιαστεῖ. Στριφογυρνοῦσε μὲ βῆμα σημειωτό...

Κοίταξε κατὰ τὸ ξενοδοχεῖο. Νὰ βιαστεῖ... Ἦταν φανερὸ πῶς δὲν εἶχε καιρὸ γιὰ χάσιμο. Μὰ τί νὰ κάνει; Νὰ πάρει ἓνα φτυάρι, νὰ σκάψει καὶ νὰ πάρει ἓνα σβῶλο ἀπὸ κεῖνο τὸν ἄμμο πού τριβόταν σὰν ἄλεῦρι; Ναί, ναί. Ἡ καλύτερα νὰ πάει νὰ εἰδοποιήσει ἓνα μαρμαρᾶ νὰ τὸν κουβαλήσει τρέχοντας ἐκεῖ, μὲ γῦφο καὶ νὰ τὸν βάλει νὰ πάρει τὸ ἔκτυπο ἀπὸ ἓνα ἐλάχιστο κομματάκι ἐκεινοῦ τοῦ θαύματος; Ὁχι. Ἀκόμα κ' ἡ ἰδέα γι' αὐτὸ τὸ πράμα ἦταν παράλογη. Μὰ τότε... Τὰ μάτια του πέσανε στὸ παράθυρο τοῦ δωματίου του. Ἡ φωτογραφικὴ μηχανή! Νὰ τρέξει, νὰ ψάξει στὸ σάκκο, καὶ νὰ γυρίσει τρέχοντας στὴν ἀκρογιαλιά, νὰ τραβήξει ν' ἀλλάξει πλάκα, νὰ τραβήξει πιὸ πέρα, κ' ἔτσι ὥσπου νὰ...

Ὁ Τζώρτζ Σμίθ ἔκανε μεταβολὴ ἐπὶ τόπου κ' ἦρθε κατάφατσα στὸν ἥλιο. Οἱ ἀχτίδες παίζανε ἀδύνατα πάνου στὸ πρόσωπό του, τονίζοντας πιὸ πολὺ τὶς ἀστραψιὲς τῶν μαύρων του ματιῶν. Ὁ ἥλιος εἶχε πιά μισοβουτήξει. Ἐνῶ τὸν κοίταζε, μέσα σὲ λίγα δευτερόλεπτα, χάθηκε ὁλότελα.

Ὁ καλλιτέχνης ζύγωσε καὶ κοίταξε φιλικὰ τὸν Τζώρτζ Σμίθ, λὲς καὶ μάντεψε ὅλες τὶς σκέψεις πού τὸν συντάραζαν ἀπὸ κάμποσες στιγμές. Συγκατάνευσε μὲ μιὰ ἀνάλαφρη κίνηση τοῦ κεφαλιοῦ. Τὸ ξυλάκι τοῦ ξέφυγε ἀπὸ τὰ δάχτυλα. Εἶπε κάνα δυὸ φορές «καληνύχτα».

Κ' ὕστερα ἔφυγε, γιὰλὸ - γιὰλό, τραβώντας κατὰ τὸ νοτιᾶ.

Ὁ Τζώρτζ Σμίθ τὸν κοίταζε σκεπτικὰ νὰ ξεμακραίνει.

Πέρασαν μερικὰ λεφτὰ κ' ἔκανε τὸ μόνον πράμα πού μπορούσε νὰ κάνει.

Περπάτησε μὲ ἀργὰ βήματα στὴν ἄκρη τῆς ἀμμουδιᾶς, ξαναρχίζοντας ἀπὸ τὴν ἀρχὴ τὴ φανταστικὴ φρίζα μὲ τοὺς σάτυρους, τοὺς φαύνους, τὶς μεθυσμένες κοπέλλες, τοὺς καλπάζοντες μονόκερους, καὶ τ' ἀγοράκια πού παίζανε σουραύλια.

Βάδισε κάμποσο μὲ τὰ μάτια καρφωμένα στὴν ξέγνιαστη καὶ μεγαλόπρεπη βακχεία.

Φτάνοντας στὸ τέλος ἐκείνης τῆς σειρᾶς τῶν πλασμάτων ἀπὸ ἀνθρώπους καὶ ζῶα, ἔκανε μεταβολὴ καὶ ξαναπῆρε τὸν ἴδιο δρόμο. Ἐξακολουθοῦσε νὰ κοιτάζει κάτω, τὸν ἄμμο, μὲ ὅλο καὶ πιὸ μεγάλη προσοχὴ λὲς κ' ἔψαχνε νὰ βρεῖ κάτι πολὺ πολύτιμο πού εἶχε χάσει.

Συνέχισε αὐτὴ τὴ δουλειὰ ὥσπου σκοτείνιασε τελείως καὶ δὲ μπορούσε πιά νὰ ξεχωρίσει τίποτα.

Πῆγε νὰ δειπνήσει.

— Ἀργήσες πολὺ, γκρίνιασε ἡ γυναίκα του. Ἰποχρεώθηκα νὰ κατέβω μόνη μου στὴν τραπεζαρία. Ὑοφάω τῆς πείνας.

—Είναι ωραίο, είπε άφηρημένα.
 —Είδες τίποτα ένδιαφέρον στόν περίπατό σου; τόν ρώτησε.
 — "Οχι...
 — "Εχεις πολύ άστείο ύφος... Μήπως Τζώρτζ, άνοιχτηκες πολύ κολουμπών-
 τας και πηγες να πνιγεῖς; Τό διαβάζω στο πρόσωπό σου. Πηγες πολύ μέσα στη
 θάλασσα! Τό νιώθω...
 —Ναί, ἴσως...
 —Λοιπόν δέν πρέπει να τό ξανακάνεις, τ' άκούς; τοῦ εἶπε άυστηρά. "Αντε
 τώρα να φάμε. Τί θα πάρεις;
 'Ο Τζώρτζ έπιασε τόν κατάλογο μα μόλις άρχισε να διαβάζει τόν άφησε.
 —Τί έπαθες; ρώτησε ή γυναίκα του.
 Γύρισε τό κεφάλι του κ' έκλεισε τά μάτια του. 'Εμεινε έτσι κάμποσες
 στιγμές.
 — "Ακου!
 'Αφουγκράστηκε κι αυτή.
 —Τί ν' άκούσω; Δέν άκούω τίποτα.
 —Δέν άκούς;
 — "Οχι. Τί είναι;
 —Τήν παλίρροια, εἶπε ύστερα από λίγο, με τά μάτια κλειστά πάντα, άυστη-
 ρά άκίνητος. Τά νερά που άνεβαίνουν...

Πικασσό: Δοχείο σε μορφή γερακιού (ύψος 41 εκ.)

Τσαγέρα (τετρακόττα, ύψος 39 εκ.)





Τοῦ ζωγράφου

Τὸ
ἔργο
τοῦ

Picasso

Ἡ τέχνη τοῦ Πικασσὸ εἶναι μιὰ ποιητικὴ πράξη βεβαία καὶ ἀσφαλῆς. Αὐτὴ, ἡ δική της ἀρετὴ, τῆς ἐχάρισε μιὰν ἀνεξαρτησία καὶ τὴν κατέστησε ἓνα πόνημα θυσίας. Εἶναι ἓνα πόνημα γιατί κλείνει μέσα της ἓνα πληρωτικὸ καὶ πολύμερο κόσμο γνώσης καὶ ἐμπειρίας, ποὺ κοπιαστικὰ προωθεῖ τὴν αἴσθησι πρὸς συνειδητὲς κατακτήσεις. Πρὸς τὴν ιδιόρρυθμὴν ἐκφραση τῶν γενομένων καὶ τοῦ κόσμου. Ὅχι στὴν ὁποία μίμηση, σ' ἓνα ἄφεμα τοῦ καλλιτέχνη, σὰν ἓνα εὐρημα χαριτωμένο εὐφυολογίας. Οὔτε πρὸς τὴ θλιθερὴ μίμηση τοῦ ἑαυτοῦ μας, ὅταν ὁ καλλιτέχνης ἐπαναλαμβάνει σ' ὅλη του τὴ ζωὴ, κάποιες ἐπιτυχεῖς προσωπικὲς ἐπιτεύξεις τῆς νεότητάς του, ποὺ κατάντησαν ρουτίνα. Τὸ ἔργο τοῦ Πικασσὸ μᾶς διδάσκει πὼς ἡ Τέχνη εἶναι ἓνα πόνημα διαρκοῦς θυσίας...

Γιὰ νὰ συμφωνήσουμε πάνω στὴν ἀξία, στὰ δεδομένα καὶ στὴν προσφορὰ τοῦ ἔργου τοῦ Πικασσὸ, θὰ ἔπρεπε νὰ συζητήσουμε σὰν φίλοι γιὰ ἓνα ἀγαπημένο πρόσωπο, ποὺ γνωρίζουμε. Χωρὶς προκαταλήψεις, μὲ κατανόηση καὶ μὲ τὴν ἀνοχή τῆς φιλίας. Γιατί, ἂν ὀχυρωθοῦμε μὲ πείσμα, πίσω ἀπ' τὴ δική μας ἀνεπάρκεια καὶ ἀτέλεια, χωρὶς νὰ κάνουμε λίγο κόπο γιὰ νὰ σκεφθοῦμε ἀπλά, πὼς μπορεῖ τὸ σφάλμα νὰ εἶναι δικό μας, ἂν τυχὸν δὲν συγκινούμεθα ἀπὸ τὸ ἔργο του —τότε θὰ πεῖ πὼς ἔχουμε ξεχάσει τὴν ἀσφαλῆ ἐκείνη γνώμη, σύμφωνα μὲ τὴν ὁποία, ἂν πολλὲς μεγαλοφυῖες ἔχουν ξεκόψει ἀπὸ τὴν ἐποχὴ τους, ὑπάρχουν ἄλλες ποὺ τὴν ἔχουν ξεπεράσει...

Πάνω ἀπὸ μισὸ αἰῶνα τώρα ὁ Πικασσὸ καθοδηγεῖ καὶ διαπλάθει τὴν καλλιτεχνικὴ εὐαισθησία τόσο στὴν Εὐρώπη ὅσο καὶ στὴν



ΑΛΕΚΟΥ ΚΟΝΤΟΠΟΥΛΟΥ

Ἄμερική, ἔστω κι ἂν στὸ ἴδιο αὐτὸ διάστημα, παρουσιάστηκαν κι ἄλλοι καλλιτέχνες Ἰσάξιοί του. Κι ὁμως ποιὸς λίγο, ποιὸς πολύ, ἄλλοι πρῶτοι κι ἄλλοι ὕστεροι, ὅλοι οἱ καλλιτέχνες πέρασαν, σὰν ἀπὸ μιᾶ ἀναγκαιότητα καθορισμένη, κάτω ἀπὸ τὴν ἐπίδραση τοῦ ἔργου τοῦ Πικασσό, ἀντλήσαν τὶς δικές τους κάποτε ἐμπνεύσεις ἀπ' τὰ ποικίλα στάδια καὶ τὴν πολὺμερη ἔκφραση τῶν «ἐποχῶν» του. Γιατί, ἡ τέχνη τοῦ Πικασσό, εἶναι πολὺπλευρη καὶ πληθωρική καὶ κάθε πλευρά της, κάθε ἰδιότυπη ἔκφρασή της καὶ κάθε ἐποχή της, διαμόρφωσε μὲ ξεχωριστὴ κάθε φορὰ ἀξία, τὴν εὐαισθησία τῶν συγχρόνων του.

Ἄς μὴν ξεχνᾶμε, πῶς ἀπὸ τὰ πρῶτα χρόνια τοῦ αἰῶνα μας, ὁ Πικασσό ὑπῆρξε ὁ πρωτοπόρος αἰρετικός καὶ ὁ ἰδρυτὴς τῶν σημαντικώτερων εὐρωπαϊκῶν κινήματων στὶς καλὲς τέχνες. Προικισμένος μὲ μιᾶν ἐξάίσια ἰδιοφυΐα καὶ μ' ἓνα πλούσιο τάλαντο, ἐξασφάλιζε πάντοτε τὴν ἐπιτυχία, στὶς ποικίλες του ἀνταρσίες. Εἶχε τὴν ἱκανότητα πάντοτε, ν' ἀποκαλύπτει ἔγκαιρα τὰ σύνορα ἢ καλύτερα, τὰ πέρατα κάθε κινήματος, γιὰ νὰ μπορεῖ ἔτσι μὲ θαυμαστὴ συνέπεια, νὰ τὰ ξεπερνᾶει, σὲ τρόπο πού κανένα ἀπ' αὐτὰ τὰ κινήματα, κατὰ βάση ἰδεολογικά, δὲν μᾶς προσφέρουν μιᾶ πλήρη εἰκόνα μιᾶς ἔστω, ἐποχῆς ἢ μιᾶς ἀποψης τοῦ ἔργου του. Παραμένουν ὅλα σὰν μέρη ἐνὸς συνόλου, πού μᾶς διαφεύγει τὸ μέγεθος καθὼς καὶ ἡ ποιότητά του. Ἄκόμη καὶ ἡ κυβιστικὴ περίοδος, πού εἶναι ἡ σημαντικώτερη στιγμή τοῦ αἰῶνα μας καὶ ἡ πιὸ δημιουργικὴ ἀνταρσία τοῦ Πικασσό, σὰν τὴν ἀντικρύσουμε μέσα στὸ τεράστιο καὶ πλούσιο σύνολο τῆς δημιουργίας του, παραμένει σὰν

μιᾶ ἐφαρμογή, στὴν οὐσία της τεχνολογική, σὰν ἓνας ἀπὸ τοὺς πολλοὺς καὶ διάφορους τρόπους καλλιτεχνικῆς ἔκφρασης. Γιὰ τὸν ἴδιο λόγο, δὲν μπορούμε νὰ ἐννοήσουμε τὸν ἰδιότυπο χαρακτήρα τοῦ Πικασσό, χωρὶς νὰ δοῦμε, σύγχρονα, ἓνα μεγάλο μέρος τοῦ ἔργου του. Ἀντίθετα ἀπ' ἄλλους καλλιτέχνες — ἀπὸ τοὺς περισσότερους — γιὰ τοὺς ὁποίους μᾶς εἶναι ἀρκετὸ νὰ δοῦμε ἓνα μονάχα ἔργο τους γιὰ νὰ σχηματίσουμε μιᾶ σίγουρη γνώμη γιὰ τὸ σύνολο τῆς δημιουργίας τους, γιὰ τὸν Πικασσό εἶναι ἀνάγκη νὰ ἐρευνήσουμε ἓνα σημαντικό σύνολο ἔργων του. Τότε μόνο, ἀπ' τὴν ὁλοκληρωτικὴ αὐτὴ ἔρευνα, μπορούμε ν' ἀνακαλύψουμε ὅτι, στὸν Πικασσό δὲν ὑπάρχει ἓνα σταθερὸ κέντρο, πού παραμένει ἐν ἑαυτῷ, μόνιμης κι ἀνάλλαγης εὐαισθησίας καὶ μορφῆς. Ὑπάρχει ἡ ἐμπνευση, ἡ ἀποκάλυψη, μιᾶ ἀνεξάντλητη ἀφθονία εὐρημάτων, μιᾶ ἀπίθανη εὐφορία συλλήψεων, ἡ πολυμήχανη ἐξερεύνηση. Ὅμως, ταυτόχρονα, ὑπάρχει ἡ συνεχὴς ἐξέλιξη, ἡ ἀσταμάτητη διαφοροποίηση, οἱ ἐναλλαγές, πού ἀντιμετωπίζονται μεταξύ τους, μὲ μιᾶ διαλεχτικὴ ἐσωτερικῆς ποίησης, ἐνωτικῆς κατὰ βάθος, σὰν μιᾶν ἐντελέχεια βιολογική. Ἔτσι ὁ Πικασσό μὲ τὸ ἔργο του, τόσο τὸ κυβιστικὸ, πού στέκει σὰν μιᾶ ἐπαναστατικὴ ἀφετηρία ἐξελίξεων, ὅσο καὶ τὸ μετέπειτα πολὺπλευρο καὶ πολυμήχανο ἔργο, βυθισμένο, καθὼς εἶναι, μέσ' τὴν πανάρχαιη πρωτεϊκὴ κι ἀρχαϊζουσα ἐμπειρία πού φθάνει ὡς τὸν Ἐνγκρ καὶ τὸν Σεζὰν — μᾶς ἔκανε νὰ νοιώσουμε μὲ ἐνάργεια κι ἔμφαση, πῶς ὁ κόσμος καὶ ἡ ζωὴ, ἔχει ἀπαλλαγῆ πιὰ ἀπ' ἓνα ἀποκαμωμένο κι ἐξαντλημένο κόσμο, ἐφθαρμένης συνήθειας, σταματημένο μέσα σὲ

μορφές τελειωτικές και έπιθανάτιες.

Έκτοτε, βλέπουμε και αισθανόμαστε γύρω μας, κάθε μέρα και διαυγέστερα, έναν άλλο κόσμο του γίνεσθαι —κόσμο δημιουργίας κι ανανέωσης, που σε τελευταία ανάλυση, τον χρωστάμε στο διεισδυτικό βλέμμα του καλλιτέχνη. Μ' αυτό το τρόπο, ή δημιουργική δραστηριότητα του καλλιτέχνη γενικά, κατέκτησε για πρώτη φορά σε τέτοιο βαθμό και σε τέτοιο δυναμισμό, τή μεγάλη εκείνη ποιητική πράξη τής ανεξάντλητης κι ανανεωμένης, κάθε φορά, δημιουργίας. Μέσα σ' αυτή τήν άσταμάτητη και συνεχή διαδοχή μορφών, που μισό αιώνα τώρα βλέπουμε, αναγνωρίζουμε με περισσότερη αλήθεια, τὸ σαφή κατοπτρισμό τής ζωής, στην πολύμορφη και πλεγματική της κατάσταση. Ένώ τήν ίδια στιγμή, αισθανόμαστε τήν άκαθόριστη ὄσο και άόρατη εκείνη δύναμη, που ένώνει παντοτινά ὄλους τούς ρυθμούς τάξης του κόσμου, με τīs προσδοκίες τής ανθρώπινης συνείδησης.

Έτσι υπάρχει στο έργο του Πικασσό μιὰ συνεχής και κινητική εξέλιξη.

Μέσα στην άδέβαιη και περίτεχνη σύγχυση που χαρακτηρίζει σὺτῃ τῃ στιγμή τīs εικαστικές τέχνες —εἴμαστε ὑποχρεωμένοι νὰ ξαναγυρίσουμε στο δίδαγμα του Πικασσό σαν πρὸς ἓνα σημείο βεβαιότητας και ασφαλείας, πρὸς τὸν πιὸ σημαντικό καλλιτέχνη του καιρού μας που μεταμόρφωσε με ιδιοτυπία μιὰ πολλαπλή πείρα που κατέχει. Έπέτυχε αὐτός, νὰ εκφράσει διὰ μέσου του έργου τέχνης, τόσο τὸν ἴδιο ἑαυτό του, ὄσο και ὄλους ἑμᾶς, σαν μιὰ γενική μορφή του σύγχρονου ανθρώπου μεταχειριζόμενος ποικίλες εκφράσεις που τīs διακρίνει μιὰ ἀδιάκοπη διάθεση ἀνικανοποίησης. Κοιτάζοντας τὸ έργο του, εἴμαστε ὑποχρεωμένοι νὰ παραδεχθούμε, πὼς μέσα σ' αὐτό, υπάρχει, ἐξ ἄλλου, ή ἀληθινή ιστορία τής ἐποχῆς μας. Ἄς μὴ μᾶς διαφεύγει πὼς ή ιστορική σχετικότητα του καιρού μας, ἀποτελεί ἓναν ἀπὸ τούς σημαντικώτερους χαρακτήρες τής ζωγραφικῆς του Πικασσό. Τοῦτο ἀποδεικνύεται μ' ἀρκετὴ εὐκολία, ἀπ' τὸ γεγονός ὅτι μέσα τὸ έργο του, ή ἄχρονη μορφή, τὸ καθαρά φανταστικό σχῆμα συναντιέται πολὺ σπάνια ἢ και δὲν υπάρχει καθόλου. Τὸ έργο του Πικασσό τīs περισσότερες φορές εἶναι στενά συνδεδεμένο με τὸν ιστορικό χρόνο και ιδιαίτερα με τὴ τάση τής διαμαρτυρίας και τής πολεμικῆς ὀξύτητας, που μᾶς παρέχει τὸ πολύμορφο κι ἀναρχούμενο θέαμα τής ζωής. Λαμπρὸ παράδειγμα παραμένει τὸ ἀριστουργημά του ή Γκουέρνικα, τὸ έργο που ἀποτελεἶ σταθμὸ τής ἐποχῆς μας, με τὴ μνημειώδη σύνθεση και τὴ δυναμική εκφρασή του — γέννημα ιστορικῆς στιγμῆς, που εκφράζει τὴ σύγκρουση τῶν κοινωνικῶν ἰδεῶν του καιρού μας μέσα ἀπὸ τὸ δράμα του ἰσπανικοῦ ἐμφύλιου πολέμου.

Όσοι ἐρευνοῦν μ' ἐνδιαφέρον τὴν περίπτωσή Πικασσό —τὴ ζωὴ και τὸ έργο του— και γνωρίζουν τούς καλλιτεχνικούς ἀγῶνες στοὺς ὁποίους ἀποδύθηκε, με συνέπεια και θάρρος και ἐξ ἄλλου, τὸ θεμελιώδες και βασι-

κὸ έργο που παρήγαγε — καταλήγουν στο συμπέρασμα, πὼς ή περίπτωση Πικασσό ἀποτελεἶ τὸ ὄροσημο ἀνάμεσα σε δυὸ ἐποχές. Ἡ μιὰ ἐκλείσει παντοτινά, γιὰ ν' ἀνοίξει ἓνας νέος αἰώνας τέχνης. Γιατί, ἀναμφισβήτητα, τὸ έργο του Πικασσό ἔχει ἐπιδῆλθει πᾶνω στην εικαστική συνείδηση τῶν ἀνθρώπων, γιὰ τούς ὁποίους ἀποτελεἶ πᾶ ὑποχρεωτικὸ κι ἀμετάκλητο πέρασμα. Ἡ ἀνατρεπτική σημασία του έργου του Πικασσό δὲν συνίσταται στο γεγονός, ὅτι ἀποδιαίρεσε τὸ ἀντικείμενο τής πραγματικότητας, οὔτε ἄκόμη μέσα στο γεγονός ὅτι ἐδημιούργησε μιὰ νέα ἀντικειμενική πραγματικότητα, ἀπὸ περίεργες και ἰδιότυπες μορφές. Οὔτε ἄκόμη ἀνευρίσκουμε τὴ σημασία του στην αὐθαίρετη χρήση που ἔκαμε του καθαροῦ χρώματος. Ὅμως τὸ βαθύτερο νόημα τής ἀνατροπῆς ὑπάρχει σε ὄ,τι καινούργιο και ταυτόχρονα ἀντιφατικὸ μᾶς ἔφερε, μέσα στην ἀτμόσφαιρα και τὸ κλίμα ἐκεἶνο που δημιουργήθηκε κι ἀπ' τὴ δική του, πρὸ παντός, προσφορά, ἄκόμη στο γεγονός ὅτι συνέτριβε συνεχῶς ἓναν ἀνάλλαχτο κόσμο, που ὑφίστατο και διετηρεἶτο χάρις σε μιὰν ἐφθαρμένη παράδοση πνευματικῶν ἀξιών. Θὰ πρέπει νὰ πούμε ἄκόμη πὼς ή σημασία ὑπάρχει μέσα τὸ δυναμισμό, που ἀπέκτησε ή μοντέρνα ζωγραφική, ὄταν ὁ Πικασσό εἰσήγαγε με τρόπο κατηγορηματικὸ και ἔμμονο, τὰ στοιχεῖα γιὰ μιὰ νέα και προοδευτικὴ πραγματικότητα.

Ὁ Πικασσό ὑπῆρξε πάντα ἓνας ζωντανὸς ἄνθρωπος, που ζωγράφιζε ἢ ἐπλαθε τὸν ἄνθρωπο, καθὼς αὐτὸς ὑπάρχει μέσα τὴ δική του πραγματικότητα, με ὄλες τīs ἀντιθέσεις του, που ἀντιμάχονται μεταξύ τους και που παρεμβαίνουν, σαν ἀνάσχεση στη δική του τελείωση. Έτσι πιστεύουμε, ἐπομένως, πὼς συνεχιστῆς του θὰ πρέπει νὰ εἶναι ἐκεἶνοι που θὰ ξέρουν νὰ κοιτάξουν τὴ ζωὴ, τὴν κοινωνία, αὐτὴ τὴν πραγματικότητα, τὸν ἄνθρωπο.

Ὅμως ή διαπίστωση αὐτὴ στο έργο του Πικασσό ὄσο εἶναι ἀληθινή, τόσο, ἐξ ἄλλου γίνεται κι ἐπικίνδυνη γιὰ τούς συνεχιστῆς του. Αὐτὴ ή πραγματικότητα, κοινωνική κι ἀνθρώπινη, που ὑπάρχει στο έργο του Πικασσό δὲ ἔχει καμμιά σχέση, με ὄ,τι ὀνομάζουμε συνήθως, ρεαλιστικὴ τέχνη και που ἀποτελεἶ ἓνα ἐπιφανόμενο κραυγαλέο, με περιεχόμενο, κλεψιτυπίας δανεισμένο ἀπὸ ξένους πρὸς τὴ τέχνη, τομεῖς λειτουργίας. Τὸ ἀνθρώπινο περιεχόμενο στο έργο του Πικασσό ἀποτελεἶ μιὰν ἐπένδυση του ἀνθρώπου με τīs πανάρχαιες και ἀδιάσειστες ἀξίες του πνευματικοῦ μαρτυριῶν οὐμανισμοῦ. Ἀποτελεἶ, μιὰν ἀποκατάσταση του ἀνθρώπου μέσα στα πλαίσια τής δικῆς του πνευματικῆς ὑπέρβασης, ὄπου θὰ ξανάβρῃ καινούργιους θρύλους και νέους θεούς. Έτσι τὸ έργο του Πικασσό τὸ χαρακτηρίζω ἓνας ἱερὸς συμβολισμός, που συγγενεύει τόσο πολὺ με τὸ μυστηριακὸ στοιχεῖο, που ἀνευρίσκουμε, στīs πρωτόγονες κι ἀρχαϊκές τέχνες. Τὰ πορτοαἶτα του, ἔχουν γίνῃ ἱερατικῆς μορφῆς, με πρωτογονικά σχῆματα, χωρίς καμμιά περίτεχνη καλλιπέεια, ὄπου ἐνεδρεύει ἓνα ἀμ-

λευτο αίσθημα ανθρώπινου μεγαλείου, μιὰ ἀτμόσφαιρα μόνωσης καὶ θανάτου· ἐνῶ τὸ ἔργο καθ' αὐτό, γίνεται στὴν συνθετικὴ του ὁλοκλήρωση ἓνα γεγονός συνείδησης καὶ μιὰ διακήρυξη ἐλευθερίας.

Οἱ «τρεῖς μουσικοί», ἀπ' τῆ δευτέρῃ κυβιστικῆ περιόδου του, εἶναι συνεκτικὴ ἐνότητα μορφῆς καὶ μιὰ βεβαία κατάκτηση τοῦ καλλιτέχνη. Οἱ μορφές τῶν μουσικῶν στὴ γεωμετρικὴ τους παράθεση, μᾶς θυμίζουν τὴ γεωμετρικότητα τῶν κούρων τῆς πρώιμης ἀρχαϊκῆς τέχνης, μὲ τὴν υπερήφανη σταθερότητα ζωντανῶν ὄντων, ποὺ ἀπέκτησαν συνείδηση τῆς πνευματικῆς των ὑπεροχῆς. Ἡ τέχνη τῶν κούρων, ἦταν ἓνα μέσο συνδιαλλαγῆς τοῦ ἀνθρώπου μὲ τὸ ἐσωτερικὸ συνειδησιακὸ ἀνέβασμά του ποὺ τὸν συνέθλιβε καὶ τὸν ἀπειλοῦσε κάθε στιγμή ν' ἀναγνωρίσει καὶ ν' ἀνακηρύξει τὴ δική του ἐλευθερία. Ὅμως ἡ ἀγωνία του, οἱ πόθοι του καὶ οἱ χαρές του εἶχαν γίνει θεότητες διεσπαρμένους μέσα στὴ φύση. Κάποιο ἱερὸ κι ἀνεξιχνίαστο μυστήριον ὑπάρχει στὶς σχέσεις του, ἀνάμεσα σ' αὐτὸν καὶ τὸ φυσικὸ περιβάλλον. Καὶ γεννήθηκε τὸ ἔργο τέχνης, φορέας κι ἐκφραστής κι ἀντίλαλος τῆς ἱερατικῆς αὐτῆς προσήλωσης, τοῦ ἱεροῦ δέους καὶ τῆς ἱερώτερης ἐλευθερίας. Τὸν λησμονημένο αὐτὸ ἀντίλαλο τῆς συνείδησης, ἀπὸ τὴ ξανά ὁ κυβισμὸς κι ἐντελῶς ξέχωρα τὸ ἔργο τοῦ Πικασσοῦ σ' ὅλη του τὴν πολυκύμαντη κι ἐξαίσιον περιπέτεια. Γι' αὐτὸ ἂν εἶναι μιὰ ποιητικὴ πράξη ἀσφαλῆς καὶ βεβαία τὸ ἔργο του, μὲ σταθερὴ ἀντικειμενικὴ ἐπιδίωξη, ἐνέχει μ' ὅλα ταῦτα, στὴν πολυκύμαντη ἀναδίπλωσή του μιὰν ἀπέλπιδα ἀστάθεια. Εἶναι αὐτὸς ὁ ἀντικειμενικὸς σκοπός, ποὺ διαφεύγει πάντα σ' ἓνα μακρυνὸ σημεῖο ἐνὸς ὁράτου ἀκόμα ὀρίζοντα. Μᾶς τὸν ἐκρούσαν οἱ παλιωνίδιες, ἐνὸς ψευδόμενου παλιτισμοῦ, ὅταν τὸ ἀνθρώπινο πνεῦμα καὶ συνείδηση, δὲν εὑρισκαν πιά τὴ δικαίωσή τους σὲ μιὰ θεοτικὴ ὑπέρβαση, ἀλλ' ὑπετάγησαν στὴ δύναμη τῆς κρατούσας κοινωνικῆς κᾶσταις καὶ στὴ θέληση τοῦ κοινωνικοῦ δυνάστη.

Ἐνα ἄλλο γνώρισμα τοῦ ἔργου τοῦ Πικασσοῦ εἶναι ἡ ἀντιπροοπτικὴ τάση, θὰ λέγαμε. Πραγματικά, ὁ χῶρος τοῦ εἰκαστικοῦ ἔργου καὶ παλιότερα, ὅμως ἀπὸ τὴν Ἀναγέννηση καὶ δῶθε, ἰδίως ἀπὸ τὸν Πάολο Οὐτσέλλο, ποὺ ὑπῆρξε ὁ μανιώδης ἐκφραστής τοῦ προοπτικοῦ χῶρου — ὁ χῶρος αὐτὸς ἀπλώθηκε πάνω στὶς διαστάσεις τῆς εὐκλείδειας γεωμετρίας. Ἡ προοπτικὴ ἔγινε ἓνα ἀναπόσπαστο κι ἀναμφισβήτητο μέτρο ἀξίας τοῦ καλλιτεχνικοῦ ἔργου. Ἡ ἀντίθεση τοῦ Πικασσοῦ πρὸς τὸν προοπτικὸ χῶρο, ἐξεδηλώθηκε σὰν μιὰ πολεμικὴ, μὲ σκοπὸ τὴν καταστροφή του. Γιατὶ ὁ χῶρος αὐτός, θεωρήθηκε ἔκτοτε, χάρις στὴν κυβιστικὴ ἀναθεώρηση, σὰν ἀντιπνευματικὸ μέσο διατύπωσης τοῦ καλλιτεχνικοῦ αἰσθήματος. Ἐτσι ἡ καταστροφή τοῦ ἀναπαραστατικοῦ χῶρου τῆς προοπτικῆς, ἔγινε ταυτόχρονα ἔργο ἀνοικοδόμησης, ἀφοῦ ἡ προοπτικὴ τοῦ χῶρου, ἀντικαταστάθηκε ἀπὸ μιὰν ἄλλην ἀξία, πνευματικώτερη καὶ ἔγινε μιὰ προοπτι-

κὴ χρόνου — τὸ χρονικὸ δηλ. διάστημα ποὺ εἶναι ἀναγκαῖο γιὰ τὴν κατασκευή τοῦ ἔργου τέχνης. Σ' αὐτὸ τὸ διάστημα πραγματοποιεῖται μιὰ νέα εἰκόνα, γέννημα νοητικὸ, ἀκόμα γέννημα ἐπιθυμίας τῆς συνείδησης γιὰ πρωτοβουλία καὶ προτεραιότητα, ἀνυποταγῆς τῆς ἐναντι στὴ στενὴ διατύπωση τοῦ ἀντικειμενικοῦ θεάματος, ὅταν αὐτὸ κυριαρχεῖται ἀπὸ νόμους καὶ προκαταλήψεις ἐκ τῶν προτέρων διατυπωμένα. Αὐτὴ ἡ ἐρμηνεῖα ἀπλοποιεῖ τὴ προσπάθειά μας γιὰ νὰ κρίνουμε τὸ ἔργο τοῦ Πικασσοῦ καὶ μᾶς ἐπιτρέπει νὰ δοῦμε τὴν ἐνότητα ἐξέλιξης τοῦ καλλιτέχνη ποὺ φαίνεται, ἐξωτερικῶς, πολύπλοκη κι ἀντιφάσκουσα. Ἀντίθετα μᾶς ἐμφανίζει τὸ ἔργο του, στὸ σύνολό του, μὲ μιὰ τέλεια συγκρότηση καὶ μὲ μιὰ θαυμαστὴ συνεκτικότητα.

Στὰ τελευταῖα δέκα χρόνια ὁ Πικασσοῦ μᾶς παρουσιάζει ἓνα νέο φαινόμενο τῆς πλούσιας καὶ πολύπλοκης ἰδιοσυγκρασίας του. Σὲ μιὰ περίοδο, ὅπου ἡ Τέχνη ἐγκατέλειψε στὴ μεγάλη της, τουλάχιστο, πλειοψηφία, κάθε σύνδεσμο μὲ τὸ ἀντικειμενικὸ στοιχεῖο κι ἀπέκοψε μὲ κάποιον ἀλαζόνα κι ἀφρονα ἀνεξαρτησία, κάθε εἶδους ἐπαφῆ μὲ τὴν παράδοση, ὁ Πικασσοῦ πλησιάζει πιὸ πολὺ καὶ μὲ ἰδιότυπο τρόπο τοὺς παλιούς μαίτρ.

Αὐτὴ ἡ προσέγγισή του πρὸς μιὰ παραδοσιακὴ πλαστικὴ πειθαρχία ποὺ ἐξεδήλωσε, ἀποτελεῖ, φαίνεται γι' αὐτὸν μιὰ προοδευτικὴ πρόθεση γιὰ νὰ ὁλοκληρώσει τὴ δραστηριότητά του. Εἶναι ἀλήθεια, ἄλλως τε, πὼς ποτὲ ὁ Πικασσοῦ δὲν ἀποχωρίσθηκε πραγματικά, ἀπ' τὴν πλαστικὴ ἐκφραση τοῦ παρελθόντος.

Τὸ μορφολογικὸ περιεχόμενο καὶ ἐκφραση τοῦ ἔργου του, στὸ σύνολό του, ξεκινούσε πάντοτε, σὲ κάθε ἐποχὴ του, ἀπὸ τὴν βασικὴ ἰδέα, πὼς ἡ Τέχνη στὴν ἱστορικὴ της πορεία, εἶναι μιὰ διαρκῆς ἀλληλουχία καὶ μιὰ συνέχεια. Ἐκεῖνο ποὺ τὸν ξεχωρίζει ἀπ' τὶς παλιές ἐκφράσεις, εἶναι, ὅτι, μέσα στὴν βαθύτατη αὐσία τοῦ παλιοῦ ἔργου, εἰσάγει αὐτὸς τοὺς κραδασμούς καὶ τὶς ζωντανές δυνάμεις τῆς δικῆς του συγκίνησης. Ἐτσι ζωγραφίζει μιὰ σειρά παραλλαγῶν μὲ αὐστηρότητα καὶ ἐπινοήση, ἀπὸ πίνακες παλιῶν μαίτρ, ὅπως τοῦ Βελάσκεθ, τοῦ Ντελακρουά, τοῦ Κράναχ, τοῦ Γκρέκο κ.ἄ. Μιὰ ἐμβάνθυση, μ' ἐπιμονὴ καὶ πείσμα καὶ συγκίνηση στὶς παλιότερες μορφές τῆς παράδοσης, τὸν κάνει ποιητὴ, τοῦ δίνει τὴ δυνατότητα ν' ἀναπλάσσει τὴν παλιὰ πλαστικὴ γλώσσα σὲ μιὰ πολυτάραχη ρίμα. Οἱ πολύμοχθες αὐτὲς παραλλαγές του ἀποκτοῦν μιὰν ἰδιαίτερη σημασία αὐτὴ τὴ στιγμή, γιατί δείχνουν ἄμεσα κι ἀποτελεσματικὰ σὲ μιὰ καλλιτεχνικὴ γενιά, ποὺ παραδέρνει δίχως βεβαιότητα, ἀνάμεσα στὴν ὅποια ἐπιτυχία καὶ στὴν κραυγαλέα κι ἀσθμαίνουσα αὐτοδιαφήμιση — πὼς ἡ τέχνη εἶναι κατ' ἐξοχὴν, ἓνα πόνημα διαρκoῦς θυσίας γιὰ νὰ μπορέσει νὰ γίνει ἔπειτα ἓνα βέβαιο κι ἀσφαλές ἔργο καὶ ποιητικὴ πράξη. Θᾶταν ἀσυγχώρητο σφάλμα, ἂν, ἀπὸ τὴν καλλιτεχνικὴ ζωὴ τοῦ Πικασσοῦ παίρναμε γιὰ φιλοδοξία καὶ θέταμε γιὰ σκοπὸ μας μονάχα τὴν παγκόσμια φήμη

πού απέκτησε. Αναγνωρίζουμε στην περίπτωση αυτή του Πικασσό μιαν ιδιαίτερη έννοια τής τύχης. Κι αναλογιζόμαστε τις τραγικές ζωές του Βάν Γκόγκ, του Σεζάν ή του Ρέμπραντ. Όμως αν ο Μότσαρτ πέθανε μέσα στην άθλιότητα, ζει μέσα στον παγκόσμιο θαυμασμό το περίλαμπρο έργο του. Σαν σκεφτούμε μ' αυτό τον τρόπο, βρίσκουμε μέσ' τή σύγχρονη ζωή του ανθρώπου όπου αναπτύχθηκε, όπως ποτέ ίσως άλλοτε, ένας πεπερασμένος χώρος ζωής, από τή γέννηση ως το θάνατο — γέννημα τής λογικής αυτάρκειας — που κρύβει όμως στα στενά της όρια ένα κάποιο ανθρώπινο μεγαλείο — τήν υπερβατική έννοια τής διάρκειας και τής αθανασίας, μόνο στα πνευματικά μας έργα. Άλλοτε ένας κοινός θρησκευτικός μύθος έμάκρυνε τήν ανθρώπινη ζωή με τήν μεταθανάτια προσδοκία. Η συνειδητή μεγαλωσύνη των πνευματικών μας έργων, μάς καθιστά σήμερα κυρίους των πεπερασμένων μας. Η ιερατική επένδυση του έργου τέχνης, αποτελεί μιαν όμολογία νίκης του πνεύματος ενάντια στη φθορά που υπέστησαν οι αξίες του μύθου και τής ποίησης, στην σημερινή τεχνικοκρατία. Το πεπερασμένο των τεχνικών μας ανακαλύψεων, παρ' όλες τις ταχύτατες προοδευτικές τους εναλλαγές, αφήνει ανικανοποίητο το αίσθημα τής διάρκειας μέσα στη συνειδησή μας που το εκτρέφει. Αυτή τή βαθύτερη σημασία ενέχει, ή γενικώτερη επαναστατική αναθεώρηση τής τέχνης του καιρού μας, όπου το έργο του Πικασσό κατέχει τήν κυριώτερη θέση. Βαθύ κι άνεξιχνίαστο μυστήριο έτάραξε τις άνήσυχες συνειδήσεις των καλλιτεχνών. Ο Σεζάν πέθανε με τήν άλυτη άπορία για τήν αξία και τήν έγκυρότητα του έργου του. Και ή ανικανοποίηση του Βάν Γκόγκ, τον όδηγησε στην αυτοκτονία. Τους πρώτους αυτούς έξερευνητές ακολούθησαν μιá πλειάδα ποιητών, καλλιτεχνών και πνευματικών έργων... Πιστεύουμε πως αν, μιá μελαγχολική παρασπονδία που συνετελέσθηκε στις μέρες μας, από τους καλλιτέχνες εκείνους που αντικατέστησαν τήν πνευματική τους αναζήτηση με τήν όποια κοινωνική έπιτυχία — άνέκοψε τή χθεσινή αυτή παράδοση των μεγάλων, ή Τέχνη θα έπανεύρει τον πνευματικό της προορισμό. Η παρουσία του έργου του Πικασσό είναι μιá άσφαλης όμολογία...



Ο ΠΙΚΑΣΣΟ



Του ζωγράφου

Αυτό το γιγάντιο σε έκταση, σε αριθμό σε ποικιλία, σε έκφραστικότητα και σε μεγαλείο έργο, ό ίδιος ό Πικασσό με λίγα λόγια για του, μάς κάνει να συλλάβουμε τή σημασία του και τήν ένότητά του πέρα από τή φαινομενικές αντιφάσεις του.

«Δέν εκτιμώ ένα ζωγράφο που μετατρέπει τον ήλιο σε μιá κίτρινη κηλίδα, αλλά θαυμάζω ζωέκείνον που με μιá κίτρινη κηλίδα δημιουργεί έναν ήλιο».

Τίποτα περισσότερο απ' αυτή τή φράση δέν καταδικάζει τή διακοσμητική ζωγραφική αλλά και τήν πλαστική αυταξία. Η πλαστική αξία άποκτά έτσι ένα ουσιαστικό νόημα γίνεται δημιουργός μιáς αντικειμενικής αλήθειας.

Ο αντικειμενικός κόσμος είναι μιá αλήθεια, μ' άβέβαια δέν είναι τέχνη. Και ό υποκειμενικός, είναι μιá άλλη αλήθεια που αυτή δέν είναι τέχνη. Ένα ζωγραφικό έργο είναι ένα αντικείμενο που άποτελεί μιá σύσταση του αντικειμενικού και του υποκειμενικού. Είναι ή γεμάτη συγκίνηση απάντηση που δίνει ό άνθρωπος για τον αντικειμενικό κόσμο που υπάρχει και δίχως αυτόν μ' ά και που κανένα τρόπο δέν θα μπορούσε να τή δώσει αν δέν είχε μάτια για να τον δει.

Ο Πικασσό είναι δημιουργός αντικειμενικών και όντων. Τα έργα του γεμάτα συγκίνηση δίνουν συγχρόνως και τις δυό αλήθειες σε μιá

ὀλοκληρώνει τὸ νόημα τοῦ αἰῶνα μας



ΟΡΕΣΤΗ ΚΑΝΕΛΛΗ

ἀπροσδόκητη σύνθεση πρωτοφανέρωτη στη γῆ μας. Στην ἀδιάκοπη περιπλάνησή του ανάμεσα στα ἀκραία ὄρια σύνθεσης τοῦ ἀντικειμενικοῦ καὶ τοῦ ὑποκειμενικοῦ, ἐδημιούργησε ἔργα ἐκπληκτικὰ σὲ ἀμεσότητα, λιτότητα, ἔνταση, περηφάνεια καὶ δύναμη πού ἂν δίπλα τους μποροῦν νὰ σταθοῦν ἄλλα ἔργα μεγάλων ζωγράφων τοῦ παρελθόντος καὶ τοῦ παρόντος καὶ μερικὰ ἀπ' αὐτὰ νὰ τὰ ξεπεράσουν σὲ βάθος, εἶναι ἀσύγκριτα στὴν δυνατότητα πού ἔχουν νὰ κινοῦν τὴν ἐφευρετικότητα, τὴν ἀνησυχία, τὴν ἔρευνα, τὴν τόλμη καὶ τὴν ἐλευθερία ἄλλων ζωγράφων (σημερινῶν κι αὐριανῶν) καὶ τὸ ἔντονο ἐνδιαφέρον τῶν ἀνθρώπων.

Σ' αὐτὴ τῆ γεμάτῃ πάθος περιπλάνησή του ανάμεσα στα ἀκραία ὄρια τῆς ζωγραφικῆς, ὁ Πικασσό δημιούργησε ἕνα ἀπίστευτο ἀριθμὸ ἐκπληκτικῶν ἔργων πού ἐκεῖνοι πού ἔχουν μανία νὰ κολλοῦν μιὰ ἐτικέττα σχολῆς σὲ κάθε ἔργο θὰ μπορούσαν νὰ τὰ χαρακτηρίσουν, νατουραλιστικά, ρεαλιστικά, κλασσικά, κυβιστικά, ἐξπρεσιονιστικά, ὑπερρεαλιστικά, καὶ ἀπὸ παρεξήγηση μερικὰ σὰν ἀφηρημένα.

Βασικά, ὁ Πικασσό, πιστεύω ὅτι εἶναι στὸ οὐσιαστικώτερο ἔργο του ἕνας μέγας ρεαλιστῆς πέρα ἀπὸ τὴν ἔννοια τῆς ρεαλιστικῆς σχολῆς. Καὶ ὁ μόνος ἴσως ρεαλιστῆς ἀπὸ τοὺς μεγάλους ζωγράφους τῆς ἐποχῆς μας. Καὶ τὸ καταπληκτικὸ εἶναι ὅτι τὰ πιὸ οὐσιαστικὰ ρεαλιστικὰ ἔργα του, εἶναι ἀπὸ κείνα πού κα-

μιὰ σχεδὸν γραμμὴ τους ἢ χρῶμα τους δὲν ἀνταποκρίνεται σὲ μιὰ φωτογραφικὴ πραγματικότητα. Στὶς ἀνθρώπινες μορφές του πού μοιάζουν συχνὰ μὲ ζῶα, μὲ πουλιά, μὲ τέρατα, ἀνκαλύπτει κανεὶς ἕνα βασικὸ ἀνθρώπινο τύπο μὲ τὴν ἀλήθεια τῆς τοποθέτησής του, τῆς κίνησής του, τῆς βασικῆς ἀνθρώπινης οὐσίας του, ἀκόμα καὶ τῆς ψυχολογίας του. Ἡ μορφή, εἴτε πρόκειται γιὰ ἄνθρωπο, εἴτε γιὰ ἀντικείμενο, λιγώτερο ὅταν πρόκειται γιὰ τοπίο, εἶναι ἀπόλυτα πειστικὴ σ' ἕνα πίνακα τοῦ Πικασσό. Εἶναι μιὰ ἀναγκαιότητα. Ὅποιαδήποτε παραμόρφωση τῆς φωτογραφικῆς πραγματικότητας κι ἂν ὑπάρχει, δίνει τὸ αἶσθημα ὅτι δὲ θὰ μπορούσε νὰ γίνεи διαφορετικά, ὅτι εἶναι ἀνάγκη νὰ γίνεи ἀκριβῶς ἔτσι.

Γι' αὐτὸ ὁ Πικασσό ἀνήκει στοὺς πιὸ μεγάλους, στοὺς πιὸ ἐκπληκτικούς, στοὺς πιὸ μαγικούς σχεδιαστὲς ὅλων τῶν αἰώνων. Τὸ χρῶμα του πάντα ἀπόλυτα ἄρμονικὸ καὶ στὶς πιὸ ἀπροσδόκητες συζεύξεις σὲ πολλὰ ἔργα του δὲν ἔχει αὐτὴ τὴν ἀδυσώπητη ἀναγκαιότητα πού πείθει. Μὰ τί σημασία μπορεί νὰ ἔχουν ὅλ' αὐτά; Ὁ Πικασσό εἶναι μιὰ συγκλονιστικὴ παρουσία πού μαζί μὲ τὸ Φρόυντ, τὸν Λένιν, τὸν Ἀϊνστάϊν, τὸν Σαρλώ, τὸν Παυλώφ, τὸν Πλάνκ, τὸν Μάο Τσέ Τούγκ μᾶς κάνει νὰ περηφανευόμαστε πού εἴμαστε ἄνθρωποι καὶ ὀλοκληρώνει τὸ νόημα τοῦ αἰῶνα μας.

Picasso

Ὁ δημιουργός

Τοῦ Γ. ΠΕΤΡΗ



Ἄνω: Ὁ ζωγράφος καὶ τὸ μοντέλλο του

Κάτω: Ὁ Ἴγκορ Στραβίνσκυ (Σχέδιο)



Τὸνομα τοῦ Πικασσὸ γεμίζει μὲ τὸ θρύλο τοῦ τὴν ἐποχὴ μας. Κανένας ἄλλος ἴσως σύγχρονος καλλιτέχνης δὲ γνώρισε τὴ δική του δημοσιότητα. Ἴσως γιὰ τὴν αὐτὴν αὐτὸς ἔχει πραγματικὰ αὐτὴ τὴ βασικὴ ιδιότητα τοῦ μεγάλου: ἐνῶ ἡ τέχνη του στέκεται σ' ἓνα τόσο προχωρημένο στάδιο ἔκφρασης, βρίσκει μὲ τὴν ποικιλομορφία της, μὲ τὴν καθολικότητά της στὸ αἶσθημα, τὸν τρόπο νὰ πλησιάσει καὶ νὰ συγκινήσει τὴς εὐρύτερες μάζες. Ἡ ἀνοιχτὴ τοποθέτησή του στὸ στρατόπεδο τῆς κοινωνικῆς πρωτοπορίας τὸν ἔφερε καὶ σὰν ἀνθρώπινη παρουσία πρὸς τοὺς σύγχρονους ζωντανούς ἀνθρώπους. Εἶναι ἔτσι ἓνας ἀπ' τοὺς πρῶτους ἐκπρόσωπους τοῦ σύγχρονου πρωτοποριακοῦ εὐρωπαϊκοῦ πολιτισμοῦ. Θεματοφύλακας τῶν πρῶτων στοιχείων τῆς καλλιτεχνικῆς εὐρωπαϊκῆς παράδοσης, ἀντικρῶζει ἄφοβα τὸ παρὸν ὅπως εἶναι καὶ τοποθετεῖται μέσα στὴν προοδευτικὴ πορεία πρὸς τὸ μέλλον, ἀπὸ ἀνάγκη τῆς τέχνης του, δηλ. τῆς ζωῆς του.

Εἶναι λοιπὸν εἰκονολάτρης μαζί καὶ εἰκονοκλάστης. Ὑπερασπίζεται μὲ πάθος τὸν ἑναρθρο εἰκαστικὸν λόγον, κηρύσσει φανερὰ τὴν πίστη του στὴ στερεότητα τῶν πραγμάτων, δὲ ἀκολουθεῖ κανέναν ἀντιδογματικὸν δογματισμὸν καὶ δὲν φοβάται τὴν ρετινιὰ τῆς «φιλολογίας». Διαλύει ὅμως τὴν φόρμα γιὰ νὰ τῆς δώσει μιὰ νέα σύνθεση ἓνα δικό του νόημα, κείνο ποὺ δὲν βλέπει τὸ κοινὸ μάτι ἀπὸ τὴν πρώτη ματιά. Ἐκεῖνο ποὺ τὸν ἐνδιαφέρει εἶναι νὰ δώσει τὸ νόημα τῆς ἐποχῆς του, μιᾶς ἐποχῆς ἐντονῆς καὶ συχνὰ ἀντιφατικῆς, καὶ αὐτὴ τὴν ὑπαγορεύει τὴν ἀλληλουχία τῶν μορφῶν του. Μὰ κάνει πάντα ζωγραφικὴν πραγματικὴν. Δὲν τὸν νοιάζει, μᾶς τὸ φωνάζει ἀπερίφραστα, ὁ ζωγράφος ποὺ βγάζει ἀπ' τὸν ἥλιον μιὰ κίτρινη κηλίδα. Τὸν ἐνδιαφέρει, ὅμως, ἐκεῖνος ποὺ ἀπὸ μιὰ κίτρινη κηλίδα βγάζει ἓνα ἥλιον. Ὀλόκληρη ἡ αἰσθητικὴ του μὰ καὶ ἡ στάσις του γενικὰ μπρὸς τὴν τέχνην καὶ μπρὸς τὴν ζωὴν εἶναι παραστατικὰ δοσμένη μὲ τὴν σκέψιν αὐτῆς.

Ἡ ἐξαισία περιπέτεια τοῦ Πικασσὸ, δὲν εἶναι στὴν οὐσία τῆς ἡ περιπέτεια τῆς τέχνης του. Αὐτὴ ἀπὸ τὰ πρῶτα τῆς τὰ φανερώματα ἔχει καθαρὰ γιὰ ἐπίκεντρό της τὸν ἀνθρώπον. Ἡ περιπέτεια αὐτὴ εἶναι ἀπλή περιπέτεια τῶν μορφῶν του. Ὁ Πικασσὸ ταξίδεψε μὲ τὴν ἴδιαν εὐκολίαν σ' ὄλους μέσα τοὺς «ἰσμούς», γιὰ τὸν δὲν ἦταν αὐτὴ ποὺ ἀποτελοῦσε τὸν πυρῆνα τῆς τέχνης του. Ἄν ὅμως θελήσουμε νὰ βάλουμε τὴν λέξιν περιπέτεια σὲ εἰσαγωγικά, τότε θ' ἀναγνωρίσουμε πῶς πρόκειται γιὰ πρῶτον



ριπέτεια τής κριτικής γύρω απ' τὸ ἔργο του. Γιατὶ κανέναν ἄλλο καλλιτέχνη, ὅσο τούτον, δὲν τὸν συνόδεψε στὴ ζωὴ του τόση παρανόηση κι ἴσως ὡς κάποιον βαθμὸ καὶ θεληματικὴ στρέβλωση τῆς οὐσίας τῆς τέχνης του.

Οἱ ἄνθρωποι, κι ἰδιαίτερα αὐτοὶ ποὺ ἦταν δουλειά τους νὰ μεσολαβοῦν ἀνάμεσα στὸ κοινὸ καὶ τὸν καλλιτέχνη, προτίμησαν νὰ δοῦν τὴν ἐξωτερικὴ ὄψη τῶν πραγμάτων, ἀντὶ γιὰ τὴν ἐσωτερικὴ τους νομοτέλεια. Ἴσως ἀπὸ ἀνικανότητα νὰ ἀντιληφτοῦν τὴν οὐσία τους, ἴσως ἀπὸ προκατάληψη, ἴσως ὁμως καὶ ἀπὸ μορφολογικὴ πολυγνωσία. Ἀπὸ ὑπερβολικὴ καὶ μονόπλευρη προσήλωση στὴν κίνηση τῶν μορφῶν σὰν μιὰ κίνηση ἀποτελεσματικὴ κι αὐτόνομη. Δημιούργησαν ἔτσι τὸ παραμῦθι γιὰ ἓναν καλλιτέχνη ποὺ γύρευε νὰ καταπλήξει μὲ τὶς ὑπερβολές του, ποὺ ἤθελε περισσότερο νὰ σοκάρει παρὰ νὰ συγκινήσει, ποὺ κοροϊδεύεε πάντα καὶ παντοῦ. Καὶ γιὰ νὰ δικαιώσουν αὐτὴ τὴν παρεξήγηση, στάθηκαν στὶς ὑπερβολές του, στὰ καλλιτεχνικά του παιχνίδια, στ' ἀναγκαῖα καὶ φυσικὰ αὐτὰ ξεθυμάσματα ἐνὸς σοφοῦ ποὺ αἰσθάνεται συχνὰ τὴν ἀνάγκη νὰ γίνεται παιδί καὶ νὰ βλέπει τὰ πράγματα ποὺ τὸν περιβάλλουν μὲ καινούργια παρθένα ὄραση, χωρὶς νὰ μπορεῖ νὰ πετάξει ποτὲ ἀπὸ πάνω του οὔτε τὴν αἰσθητικὴ του ἐμπειρία, οὔτε τὴν ἀνθρώπινη προβληματικὴ του. Ἐγίνε ἔτσι τ' ὄνομά του συνώνυμο σχεδὸν μὲ τὴν καλλιτεχνικὴ αὐθαιρέσια, μὲ τὴν ξέφρενη τρέλλα, ποὺ εἶχε, στὴν καλλίτερη περίπτωσι, σὰν φάντο τὸ ἄγχος τῆς ἐποχῆς. Κι ἂν τούτο γιὰ τὴν Εὐρώπη ἦταν μιὰ πλάνη τόσο συχνὴ στὴν περιοχὴ αὐτή, ὅπως καὶ σ' ὅλες τὶς ἄλλες, στὸν τόπο μας, — στὴν ἀπομακρυσμένη καὶ κάπως καθυστέρημένη τούτῃ γωνιᾷ τῆς Εὐρώπης, ὅπου βρίσκονται ἄρκετοὶ ἔτοιμοι νὰ ἐπαναλάβουν ἄκριτα, μὲ τὸ λόγο καὶ μὲ τὴν πράξη ὅ,τι ἔχει γίνε ἄλλοῦ, ὅ,τι ἔχει εἰπωθεῖ ἄλλοῦ — ἀποτελεῖ, ἀκόμα καὶ σήμερα μιὰν ἀληθινὴ καταστροφή. Γιατὶ κι ἐδῶ, τὸ λαθρεμπόριο τῶν ιδεῶν, ἡ ἀνευθυνολογία, ἡ προχειρότητα κι ἡ προκατάληψη, δημιούργησαν καὶ πρόβαλαν συχνὰ σὰν πρότυπο μιὰν εἰκόνα λαθεμένη καὶ ἀληθινὰ τερατώδη, γιὰ ἓνα ζωγραφικὸ ἔργο ποὺ ἔχει πιά τὴ σφραγίδα τοῦ καθολικοῦ καὶ ποὺ δικαιωματικὰ εἶναι ἡ βρυσομάνα τῆς σύγχρονης ζωγραφικῆς.

Σ' ὁλόκληρο τὸν κόσμον γιορτάζεται ἡ ἐπέτειος γιὰ τὰ ὀγδόντα χρόνια τοῦ καλλιτέχνη. Ὁλος ὁ κόσμος ἀποτίει φόρο τιμῆς στὸ μεγάλοδημιουργό, στὸν ἀκούραστο μαχητὴ τῶν πιὸ εὐγενικῶν ἀνθρώπινων ἰδανικῶν.



ἡ ἀφαίρεση καὶ ἡ ἀναδιάρθρωση στὴν Τέχνη

(ἀπ' ἀφορμὴ δυὸ σχέδια τοῦ Πικασσὸ)

Τοῦ ζωγράφου
ΓΙΑΝΝΗ ΧΑ·Ι·ΝΗ

Σ' ἓνα μεγάλο μέρος τοῦ κοινού εἶναι ἀκόμα βαθειὰ ριζωμένο τὸ αἶτημα γιὰ τὴν εἰκαστική πιστότητα τοῦ ζωγραφικοῦ ἔργου. Κυριαρχεῖ ἡ ἐντύπωση πὼς ἡ πιστὴ εἰκαστικὴ ἀναπαράσταση τῆς πραγματικότητος ἐξασφαλίζει τὴν μοναδικὴ γέφυρα ἐπικοινωνίας μὲ τὴν τέχνη. Ὅμως ἐκεῖνο ποῦ τὸ κοινὸ αὐτὸ ζητάει δὲν εἶναι παρὰ ἡ πιστότητα στὴν ἐξωτερικὴ ὄψη τῆς πραγματικότητος.

Παλαιότερα ὁ καλλιτέχνης ποῦ ἤθελε ν' ἀναπαραστήσει τὸ περιβάλλον εἶχε σὰν μοναδικὴ του δυνατότητα τὴν ἀπεικόνιση τῆς ἐπιδερμίδας τῆς πραγματικότητος. Οἱ ἐμπειρίες του ἀπὸ τὰ ἀντικείμενα προέρχονταν ἀπὸ τὴν ἄμεση — μὲσω τοῦ γυμνοῦ αἰσθητήριου — παρατήρηση καὶ μόνο. Ὁ καλλιτέχνης ἀγνοοῦσε κάθε ἄλλην ἀπὸ τὴν φαινομενικὴ πραγματικότητα. Ἡ ἐπιστήμη καὶ ἡ τεχνικὴ δὲν εἶχαν ἀκόμα διαπιστώσει τὸ σημερινὸ εὖρος τοῦ περιβάλλοντος (διαστάσεις τοῦ μικρόκοσμου καὶ τοῦ μακρόκοσμου) καὶ δὲν εἶχαν ἀκόμα εἰσδύσει στὴν ἐσωτερικὴ ζωὴ τῆς ὕλης. Σήμερα ὅμως, μὲ τὰ μέσα παρατήρησης καὶ ἀπεικόνισης ποῦ ἡ καινούργια τεχνικὴ προσφέρει, ἀποκαλύφθηκε μιὰ σημαντικὰ πλατύτερη καὶ βαθύτερη πραγματικότητα καὶ δημιουργήθηκε, μὲ τὴν τεράστια διάδοση τῆς φωτογραφίας, μιὰ παρακαταθήκη καινούργιων παραστάσεων ποῦ εἶναι διαφορετικὲς ἀπ' αὐτὲς ποῦ σχηματίζονται μὲ τὴν ἄμεση, μὲ τὸ μάτι, παρατήρηση. (Βλ. φωτογραφία καὶ ἀκτινογραφία τοῦ χεριοῦ). Οἱ φωτογραφικὲς ἀπεικονίσεις τῶν συμπαντικῶν νεφελωμάτων τῶν κυττάρων ἢ τοῦ ἀτόμου, ἀποκαλύπτουν πρωτόφαντους μορφικοὺς σχηματισμοὺς καὶ ἐμπλουτίζουν μὲ καινούργιο εἰκαστικὸ ὕλικὸ τὴν ἀνθρώπινη ἐμπειρία.

Ἐξ ἄλλου ἡ χρησιμοποίησὴ τῶν νέων μέσων ταχείας μετακίνησης (αὐτοκίνητο, ἀεροπλάνο, τώρα διαστημόπλοιο) καὶ τῶν μέσων ἀπεικόνισης τῆς πραγματικότητος μέσα στὸ χρόνο (κινηματογράφος, τηλεόραση) μετέβαλαν τὶς συνιστώσες τοῦ χώρου καὶ τοῦ χρόνου στὴ σχέση τοῦ θεατῆ μὲ τὸ θεώμενο. Ἡ στατικὴ θεώρηση τοῦ ἀντικείμενου καταργήθηκε. Τὸ ἀντικείμενο· μπορεῖ σήμερα, σὲ ἐλάχιστο χρονικὸ διά-

στημα, νὰ γίνῃ θεατὸ ἀπὸ πολλὰ ὀπτικὰ σημεία ἢ σ' ὅλη τὴν ἐκτύλιξη τῆς κίνησός του. Ἡ διαδοχὴ αὐτῆ τῶν ἀπόψεων τοῦ ἀντικείμενου ἐπιτρέπει μιὰ νέα ἀναλυτικώτερη ἀλλὰ καὶ συνολικώτερη ἀντίληψή του.

Ὁ ρόλος ὅμως τῆς τεχνικῆς δὲν περιορίστηκε στὸ νὰ ἀποκαλύψει νέες παραστάσεις ἀπὸ τὴν ὑπάρχουσα πραγματικότητα. Κατὰ κύριον λόγο συντέλεσε στὴ μεταβολὴ τῆς. Ἡ σύγχρονη τεχνικὴ καθὼς ἐπενεργεῖ στὸν τρόπο παραγωγῆς καὶ λειτουργεῖ ἔτσι σὰν δύναμη κοινωνικῆς ἀλλαγῆς, ἀποτελεῖ τὴν αἰτία γιὰ τὶς ριζικὲς ἀναδιρθώσεις ποῦ συντελοῦνται στὶς μέρες μας στὶς κοινωνικὲς σχέσεις. Οἱ ἀναδιρθώσεις αὐτὲς ἀλλάζουν τὴν ποιότητα τῆς περιβάλλουσας πραγματικότητος σ' ὅλη τὴν ἐκτασὴ τῆς σφαίρας.

Ἔτσι, μιὰ νέα ὀπτικὴ ἀντικρύζει μιὰν καινούργια πραγματικότητα. Μιὰ ἀναπόφευκτη ἀναγκαιότητα ἐπιβάλλει τὴν ἐρμηνεῖα τῆς πραγματικότητος αὐτῆς καὶ στὴν τέχνη, μὲ μιὰ νέα παραστατικὴ.

Ἡ καινούργια ὀπτικὴ ἄρχισε νὰ εἰσδύει ἀποφασιστικὰ στὴ ζωγραφικὴ ἀπὸ τὰ πρῶτα χρόνια τοῦ αἰῶνα μας ἢ σωστότερα ἀπὸ τὴν ἐπιπέδου τοῦ ἱμπρεσιονισμοῦ, ποῦ ἐπεχείρησε τὴν ἐξιοποίησὴ στὴν τέχνη τῶν καινούργιων γιὰ τὸ φῶς, δεδωμένων τοῦ καιροῦ του. Ὡστόσο ὁ ἱμπρεσιονισμὸς ἐπέδωκε τὴν πιστότητα πρὸς τὸ φαινόμενο καὶ ἐμπιστεύθηκε στὸ μάτι τὴν ἀνασάθιση τοῦ χρώματος ποῦ εἶχε μὲ τὴν ἀναλυτικὴ τεχνικὴ του ἀποσυνθέσει.

Ἡ νέα στάση ἀπέναντι στὴν πραγματικότητα ἐκδηλώνεται σὰν μιὰ ἀλλαγὴ στὸν τρόπο χειρισμοῦ τοῦ ἀντικείμενου. Ἀντικειμενικότητα καὶ φαινομενικότητα παύουν νὰ εἶναι ταυτόσημες. Ἀναζητιέται ἡ δυνατότητα ἀναπαράστασὸς τῆς ἀντικειμενικῆς πραγματικότητος ὅπως εἶναι.

Ἡ πραγματικότητα ὅπως φαίνεται μὲ τὴν φωτογραφία καὶ μὲ τὰ νέα τεχνικὰ μέσα

τή είναι πίσω από την επιδερμίδα της. Έτσι μια καινούργια αντίληψη για τη μορφή* γεννιέται, το ίδιο επαναστατική όσο και το καινούργιο περιεχόμενο που εκφράζει.

Η τέχνη δεν αρκείται πια να περιγράφει το τμήμα του αντικείμενου που είναι ορατό κατά τη στατική του παρατήρηση (μερική άποψη) αλλά επιδιώκει ν' αναπαραστήσει το αντικείμενο στην ακεραιότητά του. Το αντικείμενο αποδίνεται στις διάφορες όψεις του, αυτές που προκύπτουν όταν το αντικρύζουμε από διαφορετικά οπτικά σημεία. Οι όψεις αυτές παρασταίνονται ταυτόχρονα επάνω στην ίδια επιφάνεια (κυβισμός). Το αντικείμενο ακόμα, αποδίνεται στη δυναμική του κατάσταση, στις διαδοχικές φάσεις της κίνησής του (φουτουρισμός).

Ανακαλύπτονται από την επιστήμη και προβάλλονται περιοχές της ψυχικής πραγματικότητας ως τα τώρα ανεξερεύνητες. Η περιοχή εκείνη της εσωτερικής μας ζωής που δεν έχουμε άμεση συνείδηση του περιεχομένου της, ακριβώς επειδή πέμπει στη συνείδηση έμμεσες,

* Στη μορφολογική ανανέωση δεν έπαιξαν μικρό ρόλο και οι καινούργιες ζωγραφικές τεχνικές (κολλάζ με χαρτιά ή με στερεές ύλες, αλλαγή στις χρωστικές ουσίες, μεταβολές στην υποδεχόμενη επιφάνεια κ.λ.π.). Οι τεχνικές αυτές που γεννήθηκαν για να υπηρετήσουν την καινούργια παραστατική αντίληψη, με τη σειρά τους επενέργησαν πάνω σ' αυτήν και ως ένα βαθμό καθόρισαν τη νέα μορφολογία.

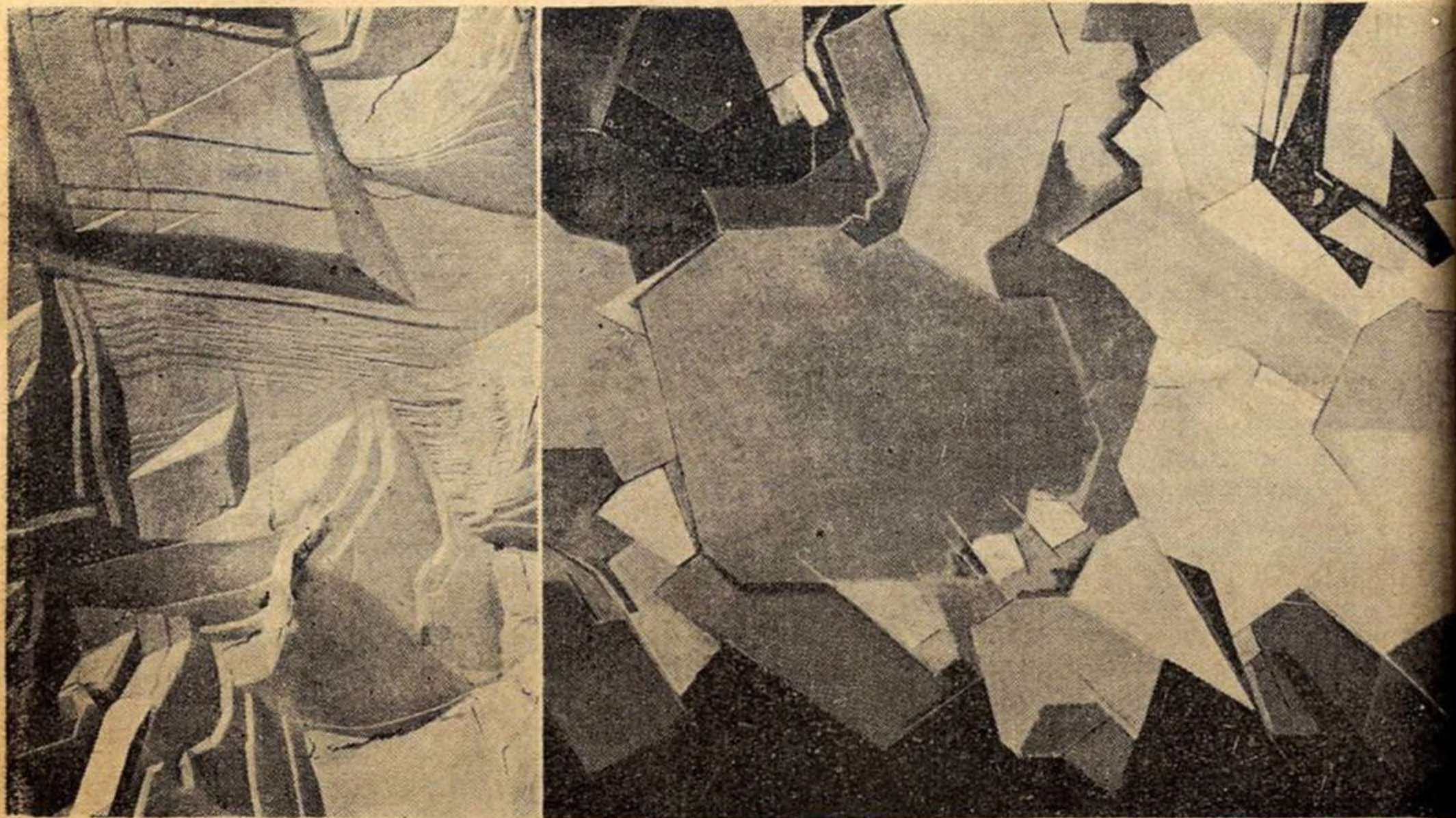
καλυμμένες, συμβολικές παραστάσεις της, δεμένες σε μιάν άλλη από την τυπικά λογική άλλη ληλουχία, γεννάει μια τέχνη που οι εικόνες της έχουν μιάν εξωλογική μεταξύ τους σύνδεση (σουρεαλισμός).

Οι έντονες υποκειμενικές ψυχικές καταστάσεις που αναζητούν μιάν εξ ίσου ισχυρή έκφραση, οδηγούν στην υπέρμετρη ανάδειξη εκείνων των επί μέρους στοιχείων του αντικείμενου που μπορούν να παίξουν ένα βαρύνοντα ρόλο κατά την έκφραση, σε τρόπο που ν' ανατρέπεται ή φαινομενικά σωστή τους σχέση προς το όλο αντικείμενο (εξπρεσιονισμός).

Οι παραστάσεις από την περιοχή του μικρόκοσμου και του μακρόκοσμου, οι εικόνες από την εσωτερική ζωή της ύλης, ή ίδια ακόμα ή γυμνή οφθαλμική παρατήρηση της επιδερμίδας των αντικειμένων, όμως από σημεία πολύ κοντινά ή πολύ μακρινά τους, δίνουν λεπτομέρειες ή έποπτείες και της φαινομενικής ακόμα πραγματικότητας, που εμφανίζουν μορφολογικά χαρακτηριστικά συγγενικά με της άφηρημένης τέχνης. (Βλ. κλισέ της σελ. 54 άνω).

Η καινούργια όραση με την ανατροπή του ρόλου της επιδερμικής εικόνας που συνδεύτηκε από την παράλληλη συνειδητοποίηση των εκφραστικών δυνατοτήτων των καθαρών μορφικών στοιχείων (γραμμών, σχημάτων, χρωμάτων κλπ.) οδηγεί στην τέχνη σε δυο κυρίως κατηγορίες παραστάσεων. Εκείνες που εμφανίζουν αφαιρετικά την πραγματικότητα και εκείνες που προκύπτουν από την αναδιαμόρφωση της εικόνας.





Ἄριστερά : ἐπιφάνεια ὀξειδωμένου χαλκοῦ (ἠλεκτρονικὴ μικροφωτογραφία).
 Δεξιά : Πάμπλο Παλαθουέλο, ζωγραφικὴ 1955, ἐλαιογραφία. Κάτω : Πικασσό Σχέδιο.

Ἡ ἀφαιρετικὴ ἐπέμβαση πάνω στην εἰκόνα τοῦ ἀντικείμενου ἐξαλείφει ὅσα ἀπὸ τὰ χαρακτηριστικά της δὲν ἔχουν οὐσιαστικὴ βαρύτητα γιὰ τὴν ἀπόδοση ἐκείνης τῆς πραγματικότητος ποὺ θέλει ὁ καλλιτέχνης νὰ ἐρμηνεύσει αἰσθητικά. Ἐπομένως σὰν ἀποτέλεσμα τῆς ἀφαιρετικῆς ἐπέμβασης πρέπει νὰ προκύψει ἡ αἰσθητικὰ ἀξιολογώτερη μορφή ἀπαλλαγμένη ταυτόχρονα καὶ ἀπὸ ὅσα στοιχεῖα τῆς εἰκόνας δὲν ἀποτελοῦν ἀπαραίτητα σήμα-



τα (ἀνακλητὲς σημασιῶν) γιὰ τὴν ἔκφραση. Καθὼς ὁ δημιουργὸς στὴν τέχνη ἐπιδιώκει νὰ χρησιμοποιήσει τὶς πιὸ περιεκτικὲς σὲ σημασία μορφές, ἀφαιρεῖ κατὰ τὴν παράσταση τῆς πραγματικότητος τὰ στοιχεῖα τῆς εἰκόνας ποὺ τὴν συνάπτουν ἄμεσα σὲ περιορισμένα, ἀτομικὰ ἀντικείμενα γιὰ νὰ τὴν ἀναγάγει — διατηρώντας τὰ κοινὰ οὐσιαστικά τους γνώρισμα — σὲ σύμβολα ἢ σήματα μιᾶς κατηγορίας πιά ἀντικειμένων καὶ καταστάσεων ποὺ εἶναι μαζί τους δεμένες.

Ἔτσι, ἓνα χρῶμα ἢ ἓνα σχῆμα, ποὺ τὸ βρῖσκουμε σὰν οὐσιαστικὸ χαρακτηριστικὸ γνώρισμα σὲ μιὰ σειρά διαφορετικῶν ἀντικειμένων, καὶ ὅταν παρασταθεῖ χωρὶς νὰ συνοδεύεται ἀπὸ τὰ ἀτομικὰ χαρακτηριστικά καθενὸς ἀπὸ τὰ ιδιαίτερα ἀντικείμενα, καταλήγει νὰ ὑποβάλλει στὸ πνεῦμα τοῦ δέκτη ὄχι μόνο τὶς ἀναμνήσεις τῶν ἀντικειμένων στὰ ὁποῖα τὸ χρῶμα ἢ τὸ σχῆμα αὐτὸ ἀνήκει σὰν χαρακτηριστικὸ γνώρισμα, ἀλλὰ καὶ τὶς ιδέες ἢ τὰ συναισθήματα ποὺ τὰ ἀντικείμενα αὐτὰ γεννοῦν στὸν ἄνθρωπο. Μ' αὐτὸν τὸν τρόπο τὸ «ἀφηρημένο» μορφικὸ στοιχεῖο περικλείνει, δυνάμει, πλῆθος σημασιῶν (ὀλόκληρη τὴν ποικιλία τῶν διαφορετικῶν ἀντικειμένων ποὺ χαρακτηρίζει καὶ τῶν συναισθημάτων καὶ ιδεῶν ποὺ εἶναι μαζί τους δεμένα) καὶ ἀγκαλιάζει ἔτσι πολὺ εὐρύτερη περιοχὴ τῆς φυσικῆς, συναισθηματικῆς ἢ πνευματικῆς πραγματικότητος ἀπ' ὅσην μπορεῖ νὰ ἀγκαλιάσει ἡ εἰκόνα τοῦ καθενὸς συγκεκριμένου ἀτομικοῦ ἀντικείμενου ξεχωριστὰ ὅπως εἰκονίζεται στὴν παραδοσιακὴ τέχνη.

Ἡ ἀναδιαμόρφωση τῆς φαινομενικῆς πραγματικότητας ἀπ' τὸν δημιουργὸ γίνεται εἴτε σὰν ἀνασύνθεση στοιχείων τῆς πραγματικότητας σὲ νέες πλασματικὲς ἐνότητες (Κένταυρος, γοργόνα κλπ.) εἴτε σὰν παραμόρφωση τοῦ ἀντικείμενου (μεταβολὴ τῆς σχέσης τῶν μερῶν του: ὑπερτονισμὸς καὶ ἀνάδειξη ὀρισμένων ἢ κατάργηση ἢ μετάθεση ἄλλων).

Ὡς πρὸς τὴν σχέσιν τῆς μετὰ τὴν ἀφαίρεση ἢ ἀναδιαμόρφωση δὲν ξεπερνᾷ τὰ ὅρια τῆς εἰκαστικότητος. Ἐξακολουθεῖ νὰ ἀποδίνει τὴν πραγματικότητα μετὰ παραστάσεις ποὺ περιέχουν ἄμεση εἰκονικὴ ἀναφορὰ στὸ ἀντικείμενο ὅπως αὐτὸ τὸ ἀντιλαμβανόμεσθε μετὰ τὸ γυμνὸ αἰσθητήριον. Ἐπιχειρεῖ δηλ. ὁ ζωγράφος μετὰ τὴν ἀναδιαμόρφωση ν' ἀποδόσῃ ἐκεῖνο ποὺ δὲν φαίνεται καὶ ποὺ ἀποτελεῖ ὡστόσο τὴν οὐσίαν τοῦ φαινομένου, μετὰ εἰκονικὰ στοιχεῖα παρμένα ἀπὸ τὴν ἐπιδερμίδα τῶν φαινομένων. Γι' αὐτὸ θ' ἀνατρέψῃ τὴν φαινομενικὰ σωστὴν διάταξιν τῶν εἰκονικῶν στοιχείων - συμβόλων καὶ θὰ τὰ ἀνασυντάξῃ σύμφωνα μ' ἐκεῖνο τὸν εἰρμό, ποὺ θὰ ἐπιτρέψῃ στὰ εἰκονικὰ αὐτὰ σύμβολα νὰ ἀποδόσῃ μέσα σὲ μιὰν ἄλλην ἱεράρχησιν μιὰ διαφορετικὴ τάξιν πραγμάτων. Ἐκείνην ποὺ ἀνακαλύπτει πίσω ἀπὸ τὰ φαινόμενα.

Ἡ ζωγραφικὴ τοῦ Πικασσὸ ἐπαίξε ἕναν ἰσχυρὸν διαμορφωτικὸν ρόλον στίς περισσότερες ἀπὸ τὶς τάσεις τῆς σύγχρονης τέχνης ποὺ στηρίζονται στὴν ἀφαιρετικὴ ἢ ἀναδιαμορφωτικὴ ἐπεξεργασία τῆς πραγματικότητος. Διακρίνομε στὸ ἔργον τοῦ μιὰ προχωρημένη ἀφαιρετικὴ ἐπεξεργασία τῶν ἀντικειμένων ποὺ ὁμως συνήθως δὲν ξεπερνᾷ τὰ ὅρια τῆς εἰκαστικότητος. Κατὰ τὴν ἀναδιαμόρφωσιν τῆς πραγματικότητος ὁ Πικασσὸ χρησιμοποιεῖ καὶ τὶς δυὸ δυνατότητες ποὺ αὐτὴ τοῦ προσφέρει: 1ο) Τὴν ἀνασύν-

θεσιν τῶν εἰδῶλων διαφορετικῶν ἀντικειμένων σὲ μιὰν νέα πλασματικὴν εἰκονικὴν ἐνότητα (Κένταυρος, ἄνθρωπος - ταῦρος, γυναῖκα - περιστέρι κλπ.). Μετὰ τὴν ἀνασύνθεσιν ὁ Πικασσὸ ἐπιδιώκει κυρίως τὴν συνένωσιν τοῦ συμβολικοῦ περιεχομένου τῶν ἀντικειμένων - μερῶν σ' ἕνα ἐνιαῖον σύμβολον. 2ο) Τὴν παραμόρφωσιν τῆς εἰκόνας τοῦ ἀντικείμενου: α) Μετὰ τὴν ὑπερβολὴν (ὑπέμετρη ἔξαρσιν τῶν χαρακτηριστικῶν τοῦ ἀντικείμενου γιὰ ν' ἀποκτήσῃ αὐτὰ μεγαλύτερη ἐκφραστικὴ δύναμιν). β) Μετὰ τὴν μετάθεσιν τῶν σημαντικῶν εἰκονικῶν στοιχείων ἀνεξάρτητα ἀπὸ τὴν ἀνατομικὴν τάξιν (ἀπεικόνισιν λ.χ. καὶ τῶν δυῶν ματιῶν μετωπικὰ σὲ θέσιν τύου κεφαλιοῦ προφίλ κλπ.). Ἡ μετάθεσιν γίνεται εἴτε γιὰ νὰ ἐπιτείνῃ ἄμεσα τὴν ἐκφραστικὴν παραμόρφωσιν εἴτε γιὰ νὰ προβάλλῃ τὸ συμβολικὸν περιεχόμενον τῶν μετατιθεμένων μελῶν τοῦ ἀντικείμενου εἴτε, ὅπως συνήθως συμβαίνει, καὶ γιὰ τοὺς δυὸ μαζί λόγους. Ἡ ἀφαιρετικὴ ἐπεξεργασία χαρακτηρίζει ἔντονα τὸν τρόπον παραστάσεως τοῦ Πικασσὸ. Καταργεῖ ἀπὸ τὸ ἀντικείμενον τὰ μέλη τοῦ ἐκεῖνα ποὺ δὲν παίζουν οὐσιαστικὸν ρόλον στὴν ἔκφρασιν, ποὺ οἱ σημασίαις τοὺς καὶ ἡ αἰσθητικὴ τους παρουσία τοῦ εἶναι ἄχρηστες. Ἀπλουστεύει τὴν διατύπωσίν του ἀφαιρώντας κάθε διασπαστικὴν τῆς μορφῆς λεπτομέρειαν. Καταργεῖ κάθε περίσπασιν ποὺ ἐμποδίζει τὰ μορφικὰ στοιχεῖα νὰ παίξουν μετὰ τρόπον αἰσθητικὸν καὶ ἐναργὴ τὸν ἐκφραστικὸν τους ρόλον.

Παράδειγμα 1ο.

Θὰ ἐπιχειρήσομε συνοπτικὰ σ' ἕνα ἀπλὸν σχέδιον κεφαλιοῦ τοῦ Πικασσὸ νὰ ἀναζητήσομε τὴν σχέσιν ποὺ αὐτὸ ἔχει μετὰ τὸ φυσικὸν ἀντικείμενον καθὼς καὶ τὴν ἐκφραστικὴν χρῆσιν τῶν μορφικῶν στοιχείων.

Σχ. α'. Πικασσὸ: κεφάλιν (σχέδιον)



Σχ. β'. Κεφάλιν ἀπὸ τὴ φύσιν (φωτογραφία)

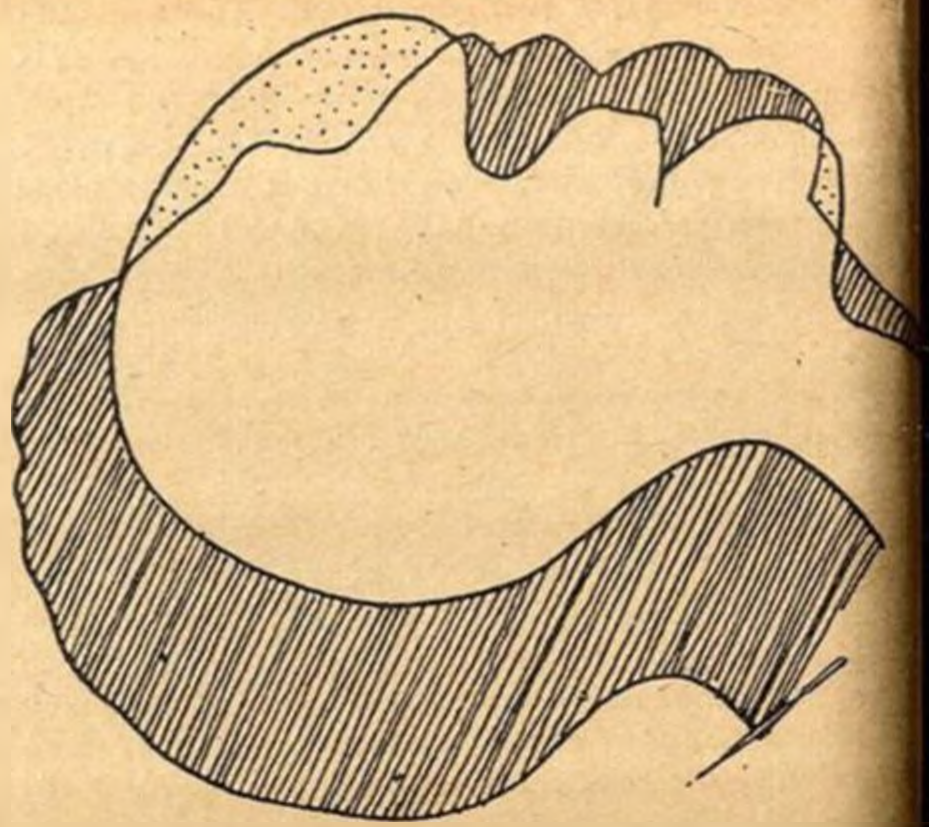


ΠΑΡΑΤΗΡΗΣΕΙΣ: Τὸ σχέδιο τοῦ κεφαλοῦ ἀποτελεῖται ἀπὸ ἓνα περίγραμμα μόνο. Ἐχει καταργηθῆ τὸ πλάσιμο. Τὸ γενικὸ σχῆμα ἂν συμπληρωθῆ στὸ τμήμα τῶν κοιλοτήτων τοῦ στόματος καὶ τοῦ πάνω χειλιοῦ—μύτης εἶναι ἓνα κανονικὸ ὠοειδές. Εἶναι ἓνα σχῆμα στὸ ὁποῖο μπορεῖ σὰν κατασκευὴ ν' ἀναχθῆ τὸ ἀνθρώπινο κεφάλι (βλ. φωτογρ. β').

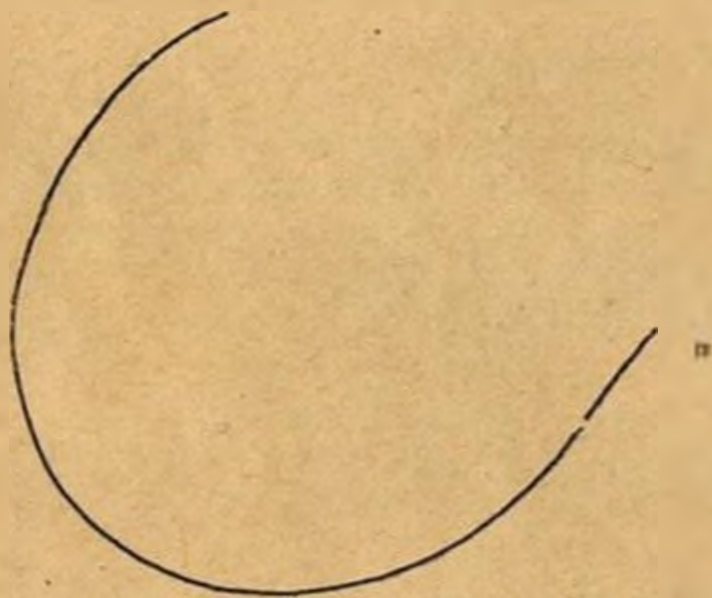
Ἄ λ λ ο ι ὠ σ ε ι ς ἀνατομικέ ς : Ὡς πρὸς τὸ γενικὸ σχῆμα οἱ διαφορὲς τοῦ Πικασσικοῦ σχεδίου ἀπὸ τὴν πραγματικότητα τῶν φαινομένων, φανερὲς φυσικὰ ἀπὸ μόνες τους, γίνονται καθαρῶτερες ἂν ἐπιθέσουμε τὸ σχῆμα τῆς φωτογραφίας στὸ σχῆμα τοῦ σχεδίου.

Τὰ διαγραμμισμένα καὶ διάστικτα τμήματα τοῦ σχ. γ', δείχνουν τὶς διαφορὲς, τῶν δύο σχημάτων (τὸ λευκὸ ἐσωτερικὸ καὶ τὰ διάστικτα τμήματα ἀπαρτίζουν τὸ σχῆμα τοῦ Πικασσό. Βλ. παραπλεύρως).

Ὀλόκληρο τὸ κεφάλι ἀπὸ τὴν προπέτεια τῆς μύτης (σημεῖο Α) μέχρι τὸν αὐχένα (σημεῖο Β) ἀποδόθηκε μὲ μιὰ καθαρὴ καμπύλη (σχ. δ'). Δὲν κρατήθηκαν οἱ ἀνατομικὲς ἀναλογίαι οὔτε ἀνατομικὲς λεπτομέρειαι ὅπως ἡ ἔσοχη τῆς ρίζας τῆς μύτης κλπ., καθὼς φαίνεται στὴ σύγκριση μὲ τὸ περίγραμμα τοῦ ἀπὸ τὴ φύση φωτογραφημένου κεφαλοῦ (σχ. ε').



σχ. γ'.



σχ. δ'.



σχ. ε'.

Τὸ τμήμα τοῦ προσώπου ἀπὸ τὴν προπέτεια τῆς μύτης ὡς τὸ κάτω χεῖλος ἀποδόθηκε μὲ μιὰν ἔντονη καμπυλότητα κυματοειδῆ ποῦ σχημα-

τίζει δύο ἰσχυροὺς κόλπους (ἢ πλήρης γραμμὴ τοῦ σχ. στ'). Τὸ σχέδιο ζ' δείχνει τὸ περίγραμμα τοῦ ἴδιου τμήματος ὅπως εἶναι στὴ φύση.

σχ. στ'.



σχ. ζ'.



Τὸ κάτω σαγώνι ἀποδίνεται μὲ μιὰν ἄλλη ἔντονη καμπύλη πού μαζὺ μὲ τὴ γραμμὴ τοῦ λαιμοῦ σχηματίζει ἓνα ἄγκιστρο τὸ ὁποῖο μπαίνει στὴ στοματικὴ κοιλότητα (ἢ διακεκομμένη γραμμὴ τοῦ περιγράμματος στὸ σχ. στ'). Ἡ ἐπίσης διακεκομμένη γραμμὴ στὸ σχ. ζ', ἀποδίνει τὸ ἴδιο μέρος στὸ φωγραφημένο κεφάλι. Στὸ σχέδιο τοῦ Πικασσό ἀφαιρέθηκαν τὰ μαλλιά καὶ τὰ αὐτιά. Καὶ ἐνῶ ἔχουμε μιὰν ὄψη προφίλ στὴν ὁποία κανονικὰ φαίνεται τὸ ἓνα μόνο μάτι καὶ αὐτὸ φυσικὰ προφίλ, στὴν παράσταση εἰκονίζονται μετωπικὰ καὶ τὰ δύο μάτια, ὅπως ἄλλωστε καὶ τὰ ρουθούνια ἔξω ἀπὸ κάθε ἀνατομικὴ λογικὴ.

ΕΡΜΗΝΕΥΤΙΚΗ ΥΠΟΘΕΣΗ: Ὡς πρὸς τὴ γραμμὴ μαζὺ μὲ τὴν παραμόρφωση τοῦ φυσικοῦ περιγράμματος ἔχουμε καὶ μιὰν ἔντονη ἀφαίρεση. Ἡ γραμμὴ εἶναι ἀπαλλαγμένη ἀπὸ κάθε διασπαστικὴ ἐπεισοδιακὴ λεπτομέρεια πού θὰ ἐνεργοῦσε ἀντίθετα πρὸς τὴν ἐπιδιωκόμενη καθαρότητα καὶ ἐνάργειά της. Πραγματικὰ ἡ ἐλλειψοειδὴς καμπύλη πού περικλείνει, ξεκινώντας ἀπὸ τὸ σημεῖο Α, ὅλη τὴν κρανιακὴ κοιλότητα, ἐνεργεῖ μὲ πολὺ ἰσχυρότερη δύναμη ἀπ' ὅ,τι τὸ φυσικὸ περίγραμμα Α' Β'. Ἔχει τὴν ἔνταση τοῦ συμπιεζόμενου στὰ ἄκρα ἐλάσματος πού εἶναι ἔτοιμο νὰ ἐκτιναχθεῖ. Πολὺ μεγαλύτερη δύναμη, ἀπ' ὅσην ἔχει τὸ φυσικὸ περίγραμμα φανερώνει καὶ ἡ κυματοειδὴς πού περιγράφει τὸ τμήμα ἀπὸ τὴ μύτη στὸ λαιμό. Οἱ δύο βαθεῖς κόλποι πού σχηματίζει καταστρέφουν τὴν ἀκεραιότητα τοῦ κανονικοῦ ὠοειδοῦς πρὸς τὸ ὁποῖο τείνει τὸ γενικὸ σχῆμα τοῦ σχεδιασμένου κεφαλοῦ. Ἐκφράζουν ὅλη τὴν καταλυτικὴ πίεση πού ἀσκήθηκε ἀπὸ μιὰ δύναμη ἐξωτερικὴ στὸν ἀγωνιῶντα ἄνθρωπο, ἐνῶ στὸ ἴδιο αὐτὸ τμήμα ἀποδίνεται καὶ ὁ ἐσωτερικὸς του σπαραγμὸς μπροστὰ σ' ἐκεῖνο πού μέσα του πιά συντελεῖται. Ἡ στοματικὴ κοιλότητα εἶναι τώρα ἡ κοιλότητα τῆς ὑστατῆς ὀξείας κραυγῆς. Ἐπάνω στὴν καμπύλη γραμμὴ τῶν χειλιῶν καρφώνονται οἱ ἀντίθετες κάθετες τῶν δοντιῶν πού ἐνισχύουν τὴν δραματικότητα τοῦ σπασμοῦ. Ἡ πα-

καὶ τὸν μέσα κόσμο τοῦ ἀνθρώπου καθὼς ἀπ' τὴ μιὰ ἀποτυπώνει ἐκεῖνο πού ἔξω συμβαίνει καὶ ἀπ' τὴν ἄλλη καθρεφτίζει ἐκεῖνο πού στὴν ψυχὴ συντελεῖται. Ἡ παράσταση τοῦ ματιοῦ στὴν κανονικὴ ὄψη προφίλ ἦταν ἀνεπαρκὴς γιὰ νὰ ἀποδοθεῖ τὸ σύμβολο σ' ὅλη του τὴν δύναμη καὶ ἐνάργεια. Γιὰ νὰ ἐνισχυθεῖ ἀκόμα περισσότερο ἡ λειτουργία τοῦ συμβόλου αὐτοῦ παρασταίνεται καὶ τὸ δεύτερο μάτι πού φυσικὰ δὲν ἦταν δυνατὸ νὰ φαίνεται στὴ θέση πού βρίσκεται τὸ κεφάλι. Τὸ ἓνα μάτι δὲν παρατίθεται πλάι στὸ ἄλλο. Οἱ ἄξονες πού διαπερνοῦν τὰ δύο μάτια ἀντιτίθενται μεταξύ τους φέρνοντας ἔτσι καὶ στὸ ἐσωτερικὸ τοῦ γενικοῦ σχήματος τοῦ κεφαλοῦ τὴ σύγκρουση καὶ τὶς ἀλλοιώσεις πού ἀποδίδονται καὶ μὲ τὸ περίγραμμα τοῦ προσώπου (σχ. η').

Παράδειγμα 2ο.

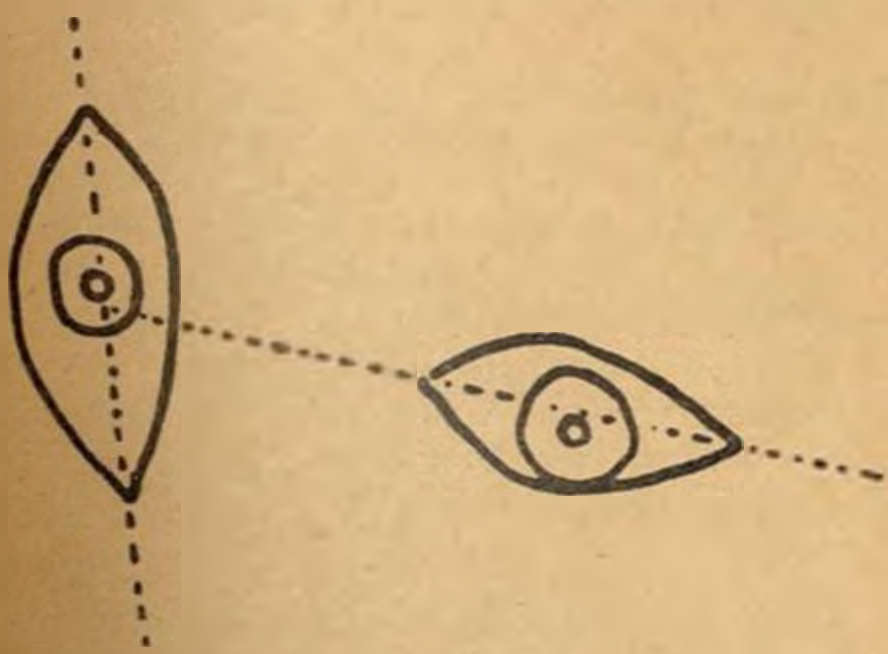
Παίρνουμε τώρα ἓνα ἄλλο πολυπλοκώτερο σχέδιο τοῦ Πικασσό πάνω στὸ ἴδιο θέμα. Ἔχει γίνε μίαν ἡμέρα πρὶν ἀπὸ τὸ προηγούμενο (3 '1-



Πικασσό: κεφάλι (σχέδιο)

ουνίου 1937). Εἶναι καμωμένο μὲ μολύδι, χρωματιστὸ κραγιόνι καὶ τέμπερα.

ΠΑΡΑΤΗΡΗΣΕΙΣ — ΣΧΟΛΙΑ: Στὸ σχέδιο αὐτὸ μὲ τὴν ἔντονη παραμόρφωση δὲν θὰ ἐπαναλάβουμε τὶς ἐγκρίσεις μὲ τὸ φυσικὸ ἀντικείμενο. Οἱ διαφορὲς ἐπισημαίνονται πιά εὐκολα. Ἡ λογικὴ τῆς παραμόρφωσης εἶναι ἡ ἴδια μ' αὐτὴν πού διέπει τὸ σχέδιο τοῦ προηγούμενου παραδείγματος. Τὸ περιεχόμενο εἶναι ἐπίσης ἀνάλογο. Ἐδῶ ὅμως ὁ Πικασσό χρησιμοποιεῖ περισσότερὰ στοιχεῖα στὴν περιγραφὴ του, ἔτσι τὸ «πρὸς ἀνάγνωσιν» ὑλικὸ εἶναι περισσότερο. Νομίζουμε ὡστόσο ὅτι ἡ ἐρμηνευτικὴ



σχ. η'.

παραμόρφωση μέσω τῆς μετάθεσης ἀποσκοπεῖ στὴν ἐκμετάλλευση τοῦ συμβόλου τοῦ ματιοῦ πού κατὰ τὴ γνώμη μας ἐδῶ συνδέει τὸν ἔξω

υπόθεση πάνω στο παράδειγμα άρ. 1 θα μάς διευκολύνει και στην τωρινή περίπτωση.

Στο σχέδιο αυτό μπορούμε εδώ να διακρίνουμε μόνο το περίγραμμα και τον τόνο. Για το χρώμα του δεν μπορούμε να μιλήσουμε. Το γενικό σχήμα του κεφαλιού μοιάζει με διεσταλμένο πέταλλο όπως ξεκινάει από την προπέτεια της μύτης (σ. Α) και καταλήγει στο κάτω σαγώνι (σ. Β) περικλείνοντας όλο το κρανίο. Το τμήμα του προσώπου που βρίσκεται πάνω στη νοητή χορδή ΑΒ του πετάλλου, παρουσιάζει βαθιές κολπώσεις και όξυτατες έξοχες (γλώσσα). Τις δυο πλευρές της λογχίζουσας γλώσσας πλαισιώνουν οι παράλληλες των καταλήξεων των οδοντοστοιχιών που δέχονται επάνω τους τις μικρές κάθετες των δοντιών, δημιουργώντας με την αντίθεσή τους ακόμα μεγαλύτερο θόρυβο, όξύτερη ακόμα κραυγή μέσα από τη στοματική κοιλότητα. Η κοιλότητα αυτή περιγράφεται με τις συγκλίνουσες γραμμές των χειλιών που δημιουργούν ένα αντίστροφο, ως προς τη γλώσσα, τρίγωνο. Και τα δυο μάτια, όπως και τα δυο ρουθούνια έχουν μπει πάλι μετωπικά σε θέση του κεφαλιού προφίλ.

Τα μάτια αυτή τη φορά παρασταίνονται σαν βολβοί με τις ρίζες τους τεταμένες, στο μέν πάνω, (που μοιάζει ξεριζωμένο), σαν επίκληση, καθώς αυτές ξεπερνάνε το έξωτερικό περίγραμμα του κεφαλιού και προβάλλονται με άνοιχτες «παλάμες» στο φόντο. Το μάτι αυτό μοιάζει να κρατιέται ακόμα πάνω στο κεφάλι απ' τις τρεις τονισμένες καμπύλες των ροών των δακρύων. Το κάτω μάτι - βολβός προβάλλει μιαν ύστατη αντίσταση με τις τεταμένες ρίζες του για να μην αποσπασθεί από τη θέση του. Είναι στο κέντρο μίας χοάνης που το βάθος της δίνεται με τον σκούρο τόνο και που το πλατύ κυκλικό της στόμιο περιγράφεται με την πρώτη απ' τις τρεις καμπύλες - αυλάκια που ξεκινάνε από το επάνω μάτι, με τις απολήξεις των ευθειών - ριζών που διακρίνουν ακτινωτά από το κάτω (μέσα στη χοάνη) μάτι, και με τις καμπύλες - αυλάκια που ξεκινάνε απ' αυτό για να καταλήξουν στο σαγώνι.

Στο τμήμα του κρανίου που εφάπτεται στον αυχένα απολήγουν μερικά, συμμετρικά διευθετημένα, όξυκόρυφα σύμβολα. Ίσως και πάλι ρίζες. Άνάμεσα στα δυο μάτια και στο πίσω μέρος του κρανίου κυκλοφορούν δύο άνύσματα - βέλη - ρίζες. Όλοκληρο το κεφάλι μοιάζει να ακουμπάει, σαν το ζωντανό που πρόκειται να σφαγεί, σ' ένα πλατύ τριγωνικό έδαφος χαρακτηρισμένο με γραμμές τεμνόμενες σε σχήματα ρόμβων.

Όπως αναφέραμε πιο πάνω και όπως άλλωστε φαίνεται το σχέδιο αυτό έχει θέμα και περιεχόμενο ανάλογο με το προηγούμενο. Ανήκει σε μια σειρά ανάλογων σπουδών που έγιναν τον καιρό που ο Πικασσό δούλευε την Γκουέρνικα. Στο δεύτερο όμως αυτό σχέδιο τα περιγραφικά στοιχεία είναι ακόμα πολλά σε βάρος ίσως της λιτότητας.



ΖΩΡΖ ΣΑΝΤΟΥΛ

μεταφράζει ο Β. ΓΕΩΡΓΙΟΥ

«Είχα ενδιαφερθεί για τον κινηματογράφο μου είπε μια μέρα ο Πικασσό, πριν από τον πόλεμο του 1914. Πήγαινα ταχτικά με τον Γκιγιώμ Άπολλιναίρ, αλλά χωρίς να τον προσέξω ποτέ ιδιαίτερα, σαν να πηγαίναμε στο καφενείο. Και έπειτα, μια μέρα που είχα πάει νομίζω, να δω «Τα μυστήρια της Ν. Υόρκης» ένας κοντούλης κωμικός μ' έκανε πολύ να γελάσω. Μίλησα πολύ και μου μίλησαν γι' αυτό τον. Ήταν ο Σαρλώ που άρχισε την καριέρα του, δίχως να ξέρει κανείς ακόμα τον ονόματό του».

Ίσως, αναθυμώντας τις αναρίθμητες βραδυές που πήγαινε στον κινηματογράφο με τον φίλο του, ο Άπολλιναίρ έγραψε για «Το στήθη του Τειρεσία» αυτό το χαριτωμένο τετράστιχο :

*Κάπου πέρα απ' το Μονρούζ αυτό γροικιέται
Πώς ο κύριος Πικασσό δουλεύει τώρα
Μια καινούρια ζωγραφιά που να κουνιέται
Σαν την κούνια μας ετούτη καληνώρα.*

«Μια ζωγραφιά που κουνιέται» μια πλαστική τέχνη που μπορούσε να χρησιμοποιήσει την κίνηση και τον χρόνο όπως τα σχήματα και τα χρώματα. Μπορεί οι τέχνες του 20ού αιώνα να τείνουν σ' αυτή την εξέλιξη. Έτσι εϊτ' αλλιώς, το καλοκαίρι του 1950 ο Πικασσό, άρχισε να καταπιάνεται με πίνακες και γλυπτά «που κινούνται». Έγινε για μερικές βδομάδες κινηματογραφιστής χρησιμοποιώντας μια μηχανή λήψης αντί για πινέλλο ή κάρβουνα.

Είχα την ευτυχία να γίνω σχεδόν ύποδοχος του δυο - τρεις ηλιόλουστες μέρες του Σεπτέμβρη. Ένα φεστιβάλ ανεπίσημο τελείωνε στην Αντίμπ. Ο οργανωτής του Άνρι Λανγκλουά, ιδρυτής της Γαλλικής Κινηματογραφίας, ήταν αυτός που επρόκειτο να πείσει τον Πικασσό να διευθύνει ένα φιλμ, προμηθευόντάς του μια μηχανή λήψης, μερικά κουτιά έγχρωμης ταινίας 16 μμ. Έναν όπερατέρ, τον Ζαν Γκονέ κι έναν βοηθό, τον Φρέντερικ, που έγινε μετά ένα πολύ γνωστό όνομα της τηλεόρασης.

Το στούντιο αυτού του φιλμ ήταν ένα γήπεδο ευρύχωρο, της παλιάς άρωματοποιίας Βαλωρίς, που ο Πικασσό το έκανε άτελιέ του. Μάζεψε εκεί χαλίκια, σπασμένα γυαλιά και παλιοσίδηρα. Αυτά τα απλά συντρίμμια ήταν οι πρώτες ύλες του γλυπτού του «Αύγουστα». Κόντευε να το τελειώσει. Δεν είχε γινεί ακόμη μπρούντζος. Κάτω από την γύψο

Ο ΠΙΝΑΚΑΣ ΠΟΥ ΚΙΝΕΙΤΑΙ

τη επιδερμίδα της έβλεπες να ξεπροβάλλουν βερνικοκούτια, φοινικόφυλλα, κούτσουρα, έλατήρια από σωμιέ, σύρματα, συντρίμμια από στάμνες. Έτσι, τὸ γλυπτό με τὴ συναρμολόγηση τῶν έτερόκλιτων αὐτῶν πραγμάτων ἦταν μιὰ πρόκληση, ὅπως ἄλλοτε ἡ ζωγραφικὴ τοῦ 1911 με τὰ κολλημένα χαρτιά.

Ὁ Πικασσὸ εἶχε μετάσχει ἤδη σὲ δυὸ - τρία φιλμ. Ἀλλὰ σὰν ἠθοποιὸς — ἂν τολμᾷ νὰ πεῖ κανεὶς — πήρε συγκεκριμένα μέρος στὸ φιλμ: «Ἡ ζωὴ ἀρχίζει αὔριο», ντοκυμανταὶρ τῆς Νικὸλ Βεντρέ. Τῆς ἔδωσε τὴν ἄδεια νὰ χρησιμοποιήσει γιὰ μάσκα, μιὰ ἀπὸ τὶς κεραμεικὲς τοῦ πλάκες. Ξαναπήρε αὐτὴ τὴ μεταμφίεση στὸ Βαλωρὶς πάλλοντας ἓνα ξερὸ κλαδὶ καὶ τυλιγμένος μ' ἓνα τσαλακωμένο χαρτὶ περιτυλίγματος.

Παραιτήθηκε γρήγορα ἀπὸ τὸ γύρισμα αὐτοῦ τοῦ νούμερου καὶ ρίχτηκε στὰ κεραμεικὰ καὶ τὰ μοντελάζ.

Τὰ τοποθετοῦσε πάνω σ' ἓνα τραπεζάκι περιστρεφόμενο, τὰ προσάρμοζε στὸν οὐρανὸ, στὶς φυλλωσιές, σ' ἓνα ὠριμο τσαμπί, τὰ στριφογύριζε, τοὺς ἔδινε τὸν τόνο με ἔντονα πεταχτὰ χρώματα, χρησιμοποιώντας σὰν ἀνταντακλαστήρα ἓνα χάλκινο φύλλο.

Ὁ Πικασσὸ δὲν ἔμεινε ἀπόλυτα ἱκανοποιημένος. Τὴν ἄλλη μέρα ἀναθυμᾶται τὸν καιρὸ, ποὺ παιδὶ διασκέδαζε νὰ σχεδιάζει ἀνθρωπάκια στὰ χέρια τῶν ἀδερφάδων του, ἢ ποὺ νεαρὸς ζωγράφιζε σγουρὰ μαλλιά στὸ φαλακρὸ κεφάλι τοῦ φίλου του Μάνουελ ντὲ Φάλλια.

Ἡ καμπύλη μιᾶς γάμπας τοῦ θύμιζε ἀσφαλῶς, τοὺς ἀμφορεῖς, ποὺ χρησιμοποιοῦσε, τότε, στὰ κεραμεικὰ του. Γιὰ μαννεκὲν χρησιμοποίησε μιὰ νέα. Μὲ μερικὲς πινελλιές οἱ δυὸ γάμπες τῆς ἔγιναν ἀγοράκια ποὺ εἶχαν τὶς ἀντζες γιὰ κορμιά, τὰ γόνατα γιὰ πρόσωπα καὶ ποὺ ἔμοιαζαν πολὺ στὸν Γκιγιὼμ Ἀπολλιναίρ. Κάτω ἀπὸ ἓνα πανταλόνι γυρισμένο, δύο μικροὶ Τοῦρκοι με τουρμπάνι πλησίαζαν κι ἀπομακρύνονταν ἀπὸ τὸν φακό, σιαμαῖοι ἀδελφοί, παράξενα γεννημένοι ἀπὸ μιὰ γυναίκα με τὴ μαγεία τῆς Τέχνης.

Ἐπειτα ὁ Πικασσὸ κύτταξε εὐχαριστημένος τὸ προτεταμένο καὶ φαλακρὸ κεφάλι τοῦ Φρέντερικ. Ζωγράφισε πάνω ἐκεῖ, με μαῦρο καὶ ὠχρα, ἓνα ἄλλο πρόσωπο, δυὸ μάτια, φρύδια μαῦρα, μιὰ μύτη ἄσπρη, κ' ὕστερα ἔφτιαξε κόρες ματιῶν πάνω στὰ κλειστὰ βλέφαρα καὶ δόντια πάνω στὰ χεῖλη του. Τὸ πρόσωπό

του ἔγινε ἔτσι, ἓνα ζωντανὸ γλυπτό, ἓνα ἔμψυχο ἀγγεῖο, μιὰ ὀμηρικὴ ἀσπίδα, ἢ ἀκόμη καλύτερα, μιὰ μάσκα με τέσσερα μάτια ἀπ' αὐτὲς ποὺ ἔχουν στὴν Ἀφρικὴ ἢ στὸ Νέο - Μεκλεμβούργο καὶ ποὺ παίρνουν τὸ ἀληθινὸ τους νόημα με τὴν κίνηση σὲ συνδυασμὸ με τὴ μουσικὴ καὶ τὸ χορὸ.

Τὶ ὑπέροχος Πικασσὸ εἶχε γίνει αὐτὸ τὸ πρόσωπο! Σὲ ποιά τιμὴ θ' ἀνέβαινε αὐτὸ τὸ κεφάλι, στὴν αἴθουσα πωλήσεων; Σὲ λίγο τὸ νερὸ καὶ τὸ σαποῦνι ἔσβησαν αὐτὸ τὸ ἀριστούργημα. Μήπως αὐτὸ τὸ ἐπεισόδιο τοῦ φιλμ (ἀπ' τὸ ὁποῖο δημοσίευσα τότε μερικὲς φωτογραφίες) ἔδωσε τὴν ἰδέα σ' ἓνα Ἀμερικανὸ μυθιστοριογράφο σπεσιαλίστα στὰ ἔργα τῆς φανταστικῆς ἐπιστήμης νὰ γράψει μιὰ νουβέλλα, ποὺ δημοσιεύτηκε πρόσφατα στὸ «Ἐξπρές»: Ἐνας περιηγητὴς συναντώντας τυχαῖα τὸν Πικασσὸ σὲ μιὰ ἔρημη πλάζ, ἀπογοητεύεται, ὅταν βλέπει τὴ θάλασσα νὰ σβήνει τὰ πελώρια φρέσκα του, ποὺ διασκέδαζε νὰ σχεδιάζει καὶ ποὺ ἂν ἦταν σταθερά, θὰ ἄξιζαν ἑκατομμύρια;

Μὲ τὸν Πῶλ Ἐλυάρ, τὴν Ἐλσα Τριολέ, τὸν Ἀραγκὸν καὶ μερικοὺς ἄλλους εἴμουνα καὶ γὼ ἓνας ἀπὸ τοὺς λίγους ποὺ εἶδαν τὸ φιλμ. Τελείωσε καὶ μανταρίστηκε στὶς ἀρχὲς τοῦ 1951. Ἐννοῶ τὸ φιλμ «Ὁ πίνακας ποὺ κινεῖται» καὶ ποὺ γιὰ χάρη του ὁ Πικασσὸ δημιούργησε ἔργα με τὸν εἰδικὸ προορισμὸ νὰ καταστραφοῦν ὕστερα. Ἐνα ἀπ' αὐτὰ τὰ ἔργα εἶναι καὶ «ἡ πλατεία τῶν ταυρομάχων» ἀπὸ κομμένα χαρτιά μπογιατισμένα με νερομπογιές, ὅπου τὸ φῶς ζωντάνευε διάφορες σιλουέτες.

Ἐστερα ἀπὸ διάφορα περιστατικά, τὸ φιλμ ἔπεσε μέσα σ' αὐτὲς τὶς σπηλιές τοῦ Ἀλῆ - Μπαμπᾶ, ὅπου ὁ Πικασσὸ σωριάζει τοὺς θησαυροὺς ποὺ βγαίνουν ἀπὸ τὰ χέρια του. Βρίσκεται, ἐκεῖ, πάντα. Ἄς ἐλπίσουμε πὼς κάποια μέρα θὰ προβληθεῖ τέλος στὸ κοινὸ, γιατί ἀντιπροσωπεύει, κατὰ τὴ γνώμη μου, ἓνα σταθμὸ σπουδαῖο μέσα στὴν καλλιτεχνικὴ του δημιουργία. Αὐτὸ τὸ πείραμα τοῦ «κινηματογραφικοῦ - πινέλλου», τοῦ «ζωγράφου - κινηματογραφιστῆ», παρακίνησε ἀσφαλῶς τὸν Πικασσὸ νὰ λάβει μέρος στὸ φιλμ ποὺ παρουσίασε ὁ Ζῶρζ - Κλουζὼ τὸ 1956 στὸ Φεστιβάλ τῶν Καννῶν, με ὀπερατέρ τὸν Κλώντ - Ρενουάρ καὶ (θαυμάσιο) μονταριστὴ τὸν Ἀνρί Κόλπι.

Ἦδη τὸ 1950 ὁ Πικασσὸ μοῦ εἶχε μιλήσει

για ένα φιλμ (κατά τα άλλα μέτριο) αφιερωμένο στον Ματίς, που περιείχε μία θαυμάσια στιγμή. Το χέρι του καλλιτέχνη ενώ σχεδίαζε, είχε γυριστεί ραλαντί. Μέσα σε μια φαινομενικά συνεχή και άρμονική κίνηση παρουσιάστηκαν, λές κι αποκαλύπτονταν από ένα «μικροσκόπιο του χρόνου» πλήθος δισταγμοί, άναζητήσεις, σκέψεις, κι όλ' αυτά μέσα σ' ένα δευτερόλεπτο.

Έτσι ή ανάλυση της κίνησης επέτρεπε να διεισδύσει κανείς στην σκέψη του δημιουργού: «Θα έπρεπε να γινόταν αυτό, με όλους εμάς τους ζωγράφους, μου είχε πει ο Πικασσό, και τότε θ' αποκαλύπτε κανείς πλήθος τρύκ. Ένας γιατρός, λόγου χάρη, θα μπορούσε πολύ καλά να κρίνει, εάν έχουμε ανάγκη να μάς νοσηλεύσει συγκρίνοντας μονάχα πολλά ραλαντί μας».

Το «μυστήριο - Πικασσό» χρησιμοποίησε πολύ λίγο το ραλαντί αλλά πολύ περισσότερο το μοντάζ, συμπυκνώνοντας και ρυθμίζοντας τον πραγματικό χρόνο, για να δείξει τη γένεση ενός πίνακα που είχε ζωγραφιστεί σε διαφανές χαρτί και με ειδικά χρώματα.

Το φιλμ στοίχισε στον καλλιτέχνη πολλές βδομάδες πεισματική δουλειά και, να πούμε την αλήθεια, αυτός είναι ο κύριος δημιουργός του. Αυτό το φιλμ είναι ένα θαυμάσιο ντοκουμέντο που μάς αφήνει να διεισδύσουμε στον εγκέφαλό του κατά τη διάρκεια της δημιουργίας. Το κορύφωμα του έργου ήταν ή τελευταία του σκηνή, όπου τον βλέπουμε να σχεδιάζει, να ξαναρχίζει, να σβήνει δέκα φορές ένα μεγάλο πίνακα σε φόρμα σινεμασκόπ. «Η «πλάζα της Γκαρούπ». Θα έπρεπε γι' αυτά τα ογδόντα του χρόνια να ξαναδούμε αυτούς τους «πίνακες μιάς έκθεσης» που είναι πολύ πιο λίγοι από τους πίνακες που δημιούργησε μπροστά στα μάτια μας.

Και έπειτα ακολουθήσαν καμμιά δεκαριά φιλμ αφιερωμένα στο έργο ή στη δουλειά του Πικασσό, εξαιρετικά ή μέτρια, όπου παρουσιάζεται χωρίς πραγματικά να παίρνει ενεργά μέρος σ' αυτά. Έχουν τη θέση τους σε μια βιβλιοφιλομογραφία και θα ήταν άνωφελο να τα απαριθμήσουμε εδώ.

Αξίζει ωστόσο ν' αναφέρουμε την περίφημη «Γκουέρνικα» του Άλαιν - Ρεναιί, για να πούμε ότι δεν πρέπει να το πάρουμε (με τον τρόπο του Βαν - Γκόγκ) σαν μελέτη ενός έργου και ενός καλλιτέχνη, αλλά σαν ένα «κινηματογραφικό ποίημα» που έχει για θέμα τον Πικασσό και τον πόλεμο της Ισπανίας, σαν μία «σινέ - όπερα», που τη λυρική της συγκρότηση την υπογραμμίζουμε το κείμενο του Πάωλ Έλυαρ και ή μουσική του Γκυ Μπερνάρ. Ας σημειώσουμε επίσης ότι σ' αυτό το φιλμ ο Ρεναιί ανακάτωσε με το μοντάζ συστηματικά τις περιόδους, χωρίς να νοιάζεται για τη χρονολογία, από την «γαλάζια» εποχή μέχρι την εποχή του Βαλωρίς. Το έργο του ζωγράφου του πρόσφερε έτσι, για πρώτη φορά, το υλικό για μια ανασύνθεση του χρόνου που σήμερα έφθασε στην άνθησή στο «Μαριέμπαντ».



Ανω: 'Ο Πικασσό όπως τον είδε ο 'Ισπανός γλύπτης Γκαργκάλιο το 1917.

Κάτω: 'Ο Πικασσό όπως τον είδε ο 'Ισπανός ζωγράφος Κάσολ το καλοκαίρι του 1911.



Χρονολογικό

διάγραμμα

ΤΟΥ

Πάμπλο

Picasso

ΤΟΥ ΚΩΣΤΑ ΚΟΥΛΟΥΦΑΚΟΥ

1881

Στις 25 του 'Οχτώβρη 1881 στη Μαλάγα της 'Ανδαλουσίας, γεννήθηκε ο Πάμπλο Ρουίθ Πικασσό. Ήταν το πρώτο παιδί του Χοσέ Ρουίθ Μπλάσκο και της Μαρίας Πικάσσο Λόπεθ. Ο Χοσέ Ρουίθ είχε γεννηθεί στη Βισκάγια (Νέα Καστίλλη) και δίδασκε σχέδιο και ζωγραφική στην «'Εσκουέλα ντέ Σάν Τέλμο», μιάν έπαρχιακή επαγγελματική σχολή της Μαλάγας. Η Μαρία Πικάσσο ήταν 'Ανδαλουσιανή.

(Το 1881 γεννήθηκαν επίσης ο Φερνάν Λεζέ και ο 'Αλμπερτ Γκλάιζες. Το 1882 γεννιέται ο Μπράκ, και το 1885 οί Ρομπέρ Ντελωναί και Ροζέ ντέ λά Φρεναί. Το 1886 γίνεται ή έκθεση του Ρουσώ του τελωνοφύλακα στο Σαλόν των 'Εντεπαντάν. Το 1887 ο Τουλουζ - Λωτρέκ αρχίζει νά ζωγραφίζει στη Μονμάρτη. Γεννιούνται ο Χουάν Γκρίς, ο Μαρσέλ Ντυσαν, ο Μάρκ Σαγκάλ και ο Χάνς 'Αρπ. Το 1890 πεθαίνει ο Βάν Γκόγκ).

1891

Ο πατέρας του Πικασσό αποδέχεται το διορισμό του στο «'Ινστιτούτο ντά Γκουάρντα», μιάν σχολή της Μέσης 'Εκπαίδευσης, στην Κορούνια της Γαλικίας. Η οικογένεια εγκαθίσταται σ' αυτό το λιμάνι της άτλαντικής ακτής. Τη χρονιά αυτή ο μικρός Πάμπλο αρχίζει ν' άσχολείται με τη ζωγραφική. Την ίδια χρονιά (1891) πεθαίνει στη Γαλλία ο Σερά. Ο Γκωγκέν πηγαίνει στην Ταϊτή. Ο Ρουώ έγ-

γράφεται στη Σχολή Καλών Τεχνών στο Παρίσι. Οί άδελφοί Νατανσον έκδίδουν την «Ρεβύ Μπλάνς». Το 1892 ο Ματίς πηγαίνει στο Παρίσι. Το 1893 γίνονται τά έγκαίνια της Γκαλλερι Α. Βολλάρ. Γεννιέται ο Μιρό).

1894

Ο πατέρας του Πικασσό παραιτείται από τις καλλιτεχνικές του φιλοδοξίες και παραδίνει επίσημα τά πινέλλα και τά χρώματά του στον εξαιρετικά προικισμένο γιό του.

1895

Η οικογένεια πέρασε τις γιορτές στη Μαλάγα και κατόπιν εγκαθίσταται στη Βαρκελώνα, όπου ο πατέρας του Πικασσό είχε διοριστεί καθηγητής στη Σχολή Καλών Τεχνών «Λά Λόνχα». Στη σχολή αυτή γίνεται δεκτός σαν μαθητής κι ο νεαρός Πάμπλο. Τέλειωσε σέ μιάν μέρα μόνο τó θέμα των έξετάσεων, για τó όποιο είχε όριστεί χρονικό περιθώριο ένός μήνα. Τó καλοκαίρι ο Πικασσό πηγαίνει για πρώτη φορά στη Μαδρίτη.

1896

Ο νεαρός Πικασσό νοικιάζει τó πρώτο του άτελιέ στην Κάλλιε ντέ λά Πλάτα, στη Βαρκελώνα.

(Την ίδια χρονιά ο Τουλουζ - Λωτρέκ κάνει ένα ταξίδι στην 'Ισπανία).



1897

Ο Πικασσό ζωγραφίζει τον πίνακα «Έπι-
στήμη και Εύσπλαχνία» και τον στέλνει στη
Έκθεση Καλών Τεχνών στη Μαδρίτη. Του απο-
νέμεται τιμητικός έπαινος. Δέχεται την επίδο-
ση του Στάινλεν και του Τουλούζ - Λωτρέ.
Ο Γκρέκο και η μεσαιωνική καταλανική τέχνη
του κάνουν βαθειά εντύπωση. Διακοσμεί ένα
τοίχο του πανδοχείου «Οι τέσσερες γάτοι» της
Βαρκελώνας με 25 πίνακες όπου εικονίζονται
οι ζωγράφοι Νονέλλ, Σούνιερ, Κασαχέμας,
γλύπτης Μανόλο, οι συγγραφείς Εύγένιος ν
Όρς, Χάιμε Σαμπαρτές, Μιγκέλ Ούτρίλλιο και
άλλοι. Απ' άφορμή τὸ έργο του αυτό ο Ρο-
τρίγκεθ Κοντόλα γράφει την πρώτη μελέτη για
τον Πικασσό. Τὸ κείμενο δημοσιεύεται στο
εβδομημερικό «Λά Βανγκουάρντια». Τὸ φθινόπωρο τῆς
ίδιαις χρονιάς πηγαίνει στη Μαδρίτη όπου
παραλαμβάνει εξετάσεις για νὰ μπει στο προχωρημένο
τμήμα τῆς Βασιλικῆς Ἀκαδημίας Σάν Φε-
νάντο. Προσβάλλεται ἀπὸ ὄστρακιά και ξαναγα-
γυρίζεται στη Βαρκελώνα.

(Τὸ 1897 ἐκδίδεται στὸ Παρίσι τὸ χειρὸς
γράφο «Νόα - Νόα» τοῦ Γκωγκέν).

1898

Ο Πικασσό περνάει τὴν περίοδο τῆς ἀνά-
ρωσης στὴν Ὀρτα ντέ Σάν Χουάν (ἢ Ὀρτα
ντέ Ἐμπρο) στὴν Ταρραγκόνα. Ἐκεῖ ζωγραφί-
ζει τὸν πίνακα «Ἐθιμα τῆς Ἀραγκόνας», πο-
σὸν ἐκτέθηκε στὴ Μαδρίτη κι ἀργότερα στὴ Μα-
δρίτη, γα ὅπου τιμήθηκε με χρυσὸ μετάλλιο.

(Τὸ 1899 ὁ Ματίς και ὁ Ντεραϊν συναντῶ-
νται στὴν Ἀκαδημία Καρριέρ. Ὁ Καταλανὸς
ζωγράφος Νονέλλ ἐκθέτει στοῦ Α. Βολλάρ).

1900

Ο Πικασσό ξαναγαυρίζει στὴ Βαρκελώνα
καὶ κάνει μιὰ έκθεση στοὺς «Τέσσερες γάτους». Τὸ
εβδομημερικό «Χοβεντουτ» (Νεολαία) τῆς Βαρ-
κελώνας δημοσιεύει για πρώτη φορά σχέδια τοῦ
Πικασσό. Τὸν Ὀχτώβρη ταξιδεύει μαζί με τὸν
φίλο του Κασαχέμας, στὸ Παρίσι. Μένει ἐκεῖ
ὡς τὸ Δεκέμβρη, σ' ἓνα ἀτελιέ στὴν ὁδὸ Γκα-
πριέλ 49, ποὺ τοῦ παραχώρησε ὁ Νονέλλ. Στὴ
«Παγκόσμια Ἐκθεση» τοῦ Παρισιοῦ ὅπου πα-
ραλαμβάνει μέρος πωλήθηκαν τρία ἔργα του. Ἀγο-
ράστης ἡ Βέρθα Βάϊλλ (ἔμπορος ἔργων τέχνης).
Ἐπιγράφει ἓνα συμβόλαιο με τὸν ἔμπορο ἔρ-
γων τέχνης Πέτρο Μάνιαχ, ὁ ὁποῖος με 15
φράγκα τὸ μήνα ἐξασφάλιζε ὅ,τιδήποτε θὰ ζω-
γράφιζε ὁ νέος καλλιτέχνης. Στὸ τέλος τῆς
χρονιάς ὁ Πικασσό ξαναγαυρίζει στὴν Ἰσπανία
στὴ Μαλάγα.

(Τὸ 1900 εἶναι ἡ χρονιά ὅπου σημειώνεται
θρίαμβος τῆς Καινούργιας Τέχνης, στὴν 1899
—1900 με τὴν «Παγκόσμια Ἐκθεση» τοῦ Πα-
ρισιοῦ. Ὁ Μπράκ, ὁ Λεζὲ κι ὁ Ντυφύ πηγαί-
νουν στὸ Παρίσι. Ὁ Καντίνσκυ, ὁ Κλέε κι ὁ
Μάρκ σπουδάζουν στὴν Ἀκαδημία τοῦ Μονάχου).

Ἄνω: Ὁ Πικασσό σὲ ἡλικία 4 χρόνων.

Κάτω: Ὁ Πικασσό σὲ ἡλικία 15 χρόνων.



Στή Βαρκελώνα ὁ Γκάουντι φτιάχνει τὸ Λα-
δύρινθο τοῦ Πάρκου Γκρουέλ. Οἱ Βόγκα ντὲ Βάγ-
κνερ καὶ Μπαϊκλιν καὶ οἱ προραφαηλίτες στὴν
Καταλωνία).

1901

Στὶς πρῶτες μέρες τοῦ Φλεβάρη ὁ Πικασσὸ
ἐγκαθίσταται στὴ Μαδρίτη, καὶ ἰδρύει μαζί με
ἄλλους τὸ περιοδικὸ «Ἄρτε Χόβεν», «Νεαρὴ
Τέχνη». Τὸ πρῶτο φύλλο κυκλοφόρησε στὶς 31
τοῦ Μάρτη ἀποκλειστικὰ εἰκονογραφημένο ἀπὸ
τὸν Πικασσὸ. Ἀκολούθησαν δυὸ - τρία ἀκόμη
φύλλα καὶ τὸ περιοδικὸ ἔκλεισε. Ὁ νέος καλλι-
τέχνης παύει νὰ δάνει στα ἔργα του τὴν ὑπο-
γραφή Πάμπλο Ρουίθ Πικάσσο καὶ κρατᾷ μόν-
ο τὸ Πικάσσο πού ἀργότερα, με τὴν ἐγκατά-
στασή του στὴ Γαλλία θὰ γίνεῖ Πικασσὸ. Τὸ
περιοδικὸ «Πὲλ ὁ πλόμα» ὀργανώνει στὸ Σαλὸν
Παρὲς τῆς Βαρκελώνας μιὰ ἐκθεση με ἔργα
παστέλ τοῦ νέου καλλιτέχνη. Στὰ τέλη τοῦ
Μάρτη ὁ Πικασσὸ πηγαίνει γιὰ δευτέρη φορὰ
στὸ Παρίσι, μαζί με τὸν Ἀντρέ Μπονόν. Νοι-
κιάζει ἓνα ἀτελιὲ στὸ Μπουλδάρ ντὲ Κλισύ
130, μαζί με τὸν Μάνιαχ. Κάνει τὴν πρώτη του
ἐκθεση στὸ Παρίσι, στὴν Γκαλλερὶ Ἀμπρουάζ
Βολλάρ, στὴν ὁδὸ Λαφίτ. Στὴν ἴδια Γκαλλερὶ
ἐξέθετε ταυτόχρονα κι ὁ Ἰτουρρίνο. Ἡ ἐκθεση
γίνεται ἀφορμὴ νὰ γνωριστῆ με τὸν ποιητὴ
Μὰξ Ζακόμπ καὶ νὰ συνδεθῆ στενὰ μαζί του.
Γνωρίζεται ἐπίσης με τὸν κριτικὸ Γκυστὰβ Κο-
κιό. Οἱ πιὸ στενοὶ φίλοι του ὅμως εἶναι οἱ
συμπatriῶτες του Πάμπλο Γκαργκάλλιο, Χού-
λιο Γκονσάλες, καὶ Πάκο Ντουρρίο. Ἀρχίζει ἡ
«γαλάζια περίοδος». Στὰ τέλη τοῦ Δεκεμβρίου
τοῦ 1901 ὁ Πικασσὸ ξαναγυρίζει στὴν Βαρ-
κελώνα. Τὸ συμβόλαιο με τὸν Μάνιαχ τέλειωσε.
(Τὸ 1901 ἄφιξη τοῦ Γκυγιὼμ Ἀπολλιναιρ στὸ
Παρίσι. Θάνατος τοῦ Τουλούζ - Λωτρέκ. Ἐκ-
θεση ἔργων τοῦ Βὰν - Γκόγκ στὸ Μπερνχάιμ
- Ζέν).

1902

Στὴ Γκαλλερὶ τῆς Βέρθας Βαίιλ ἀνοίγει ἐκ-
θεση με τριάντα ἔργα τοῦ Πικασσὸ (λάδια καὶ
παστέλ). Δεύτερη ἐκθεση στοῦ Βολλάρ. Τὸν
Ὀχτώβρη ὁ Πικασσὸ ξαναγυρίζει στὸ Παρίσι
μαζί με τὸν Σεμπαστιὰν Σούννερ. Ἀφοῦ ἄλ-
λαξε διάφορα σπιτία, ἐγκαθίσταται στὸ δωμά-
τιο τοῦ Μὰξ Ζακόμπ πού ἐξασκοῦσε τὸ ἐπάγ-
γελμα τοῦ περιοδεύοντα παραγγελιοδόχου.

(Τὸ 1902 ἐκθεση ἔργων τοῦ Ματίς στὴ
Γκαλλερὶ τῆς Βέρθας Βαίιλ).

1903

Ἐπάνοδος στὴ Βαρκελώνα, στὶς ἀρχὲς τοῦ
χρόνου. Δουλεῖει στὸ ἀτελιὲ τοῦ φίλου του
Ἀντζελ Φ. ντὲ Σότο.

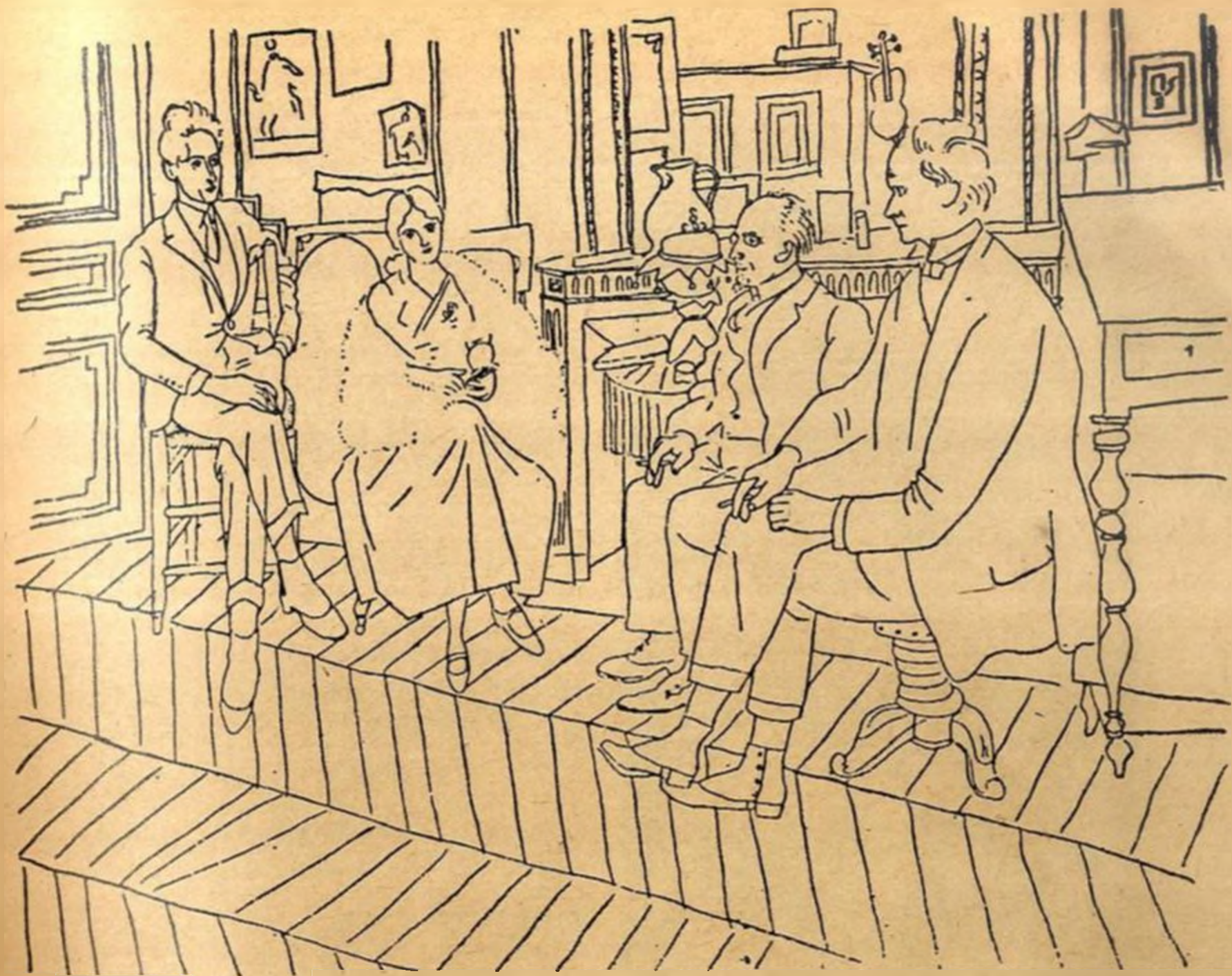
(Τὸ 1903 θάνατος τοῦ Γκωγκέν στὰ νησιά
Μαρκησιές. Ἀναδρομικὴ ἐκθεση ἔργων Γκωγκέν
στὸ Φθινοπωρινὸ Σαλὸν στὸ Παρίσι).

1904

Ὁ Πικασσὸ ξαναγυρίζει στὸ Παρίσι κι ἐγ-

Αὐτοπροσωπογραφία, Μαδρίτη 1901





Ο Κοκτώ, η Όλγα Κόκλοβα, ο Έρικ Σάτι κι ο Κλάιβ Μπέλ κοντά στο τζάκι (σχέδιο)

Αυτοπροσωπογραφία (μεταξύ 1901 - 1903)

αγόρασε πάνω από 50 μεγάλους πίνακες του Πικασσό, που σήμερα βρίσκονται στη Μόσχα και στο Λένινγκραντ). Ο Πικασσό γνωρίζεται με την Αμερικανίδα συγγραφέα Γερτούδη Στάιν και τον αδελφό της Λεό, ο οποίος αγοράζει πίνακες του καλλιτέχνη. Στο διάστημα 1904 — 1905 ο Πικασσό χάραξε μια σειρά από 14 γκραβούρες (ώ - φόρτ) που τις εξέδωσε το 1913 ο Άμπρουάζ Βολλάρ σε άλμπουμ με τίτλο «Οι σαλτιμπάγκοι». Στο ίδιο χρονικό διάστημα έκανε πολυάριθμα γλυπτά. Γνωριμία με τη Φερνάντ Όλιβιέ.

(Το 1905 γίνεται έκθεση έργων του Σερά και του Βάν - Γκόγκ στους Έντεπαντάν. Ο Ματίς συναντιέται με τον Ντεραίν στο Κολλιούρ, όπου αρχίζει τον πίνακα «Πολυτέλεια, ήρεμια, φιληδονία». Έκθεση των Φώβ στο Φθινοπωρινό Σαλόν).

1906

Μέσω των Στάιν ο Πικασσό γνωρίζεται με τον Ματίς. Ζωγραφίζει το πορτραίτο της Γερτρούδης Στάιν, όπου είναι φανερό η επίδραση της Ίβηρικής (προ - ρωμαϊκής) γλυπτικής. Αρχίζει να ζωγραφίζει «Τα κορίτσια της Άβινιόν». Την ίδια χρονιά κάνει τη γνωριμία του





Ντεραίν και τού εμπόρου έργων τέχνης Κα
βάιλερ. Περνάει τὸ καλοκαίρι του στὸ Γκο
(Ἴσπανικὰ Πυρηναία) μετὴ συντροφιά τῆ
Φερνάντ Ὀλιβιέ.

(1906: Ὁ τελωνοφύλακας Ρουσὼ γνωρίζετα
μετὸς Πικασσό, Ἀπολλιναίρ και Ντελων
Ἐκθεση στὸ Φθινοπωρινὸ Σαλόν. Ὁ Χου
Γκρίς και ὁ Μοντιλιάνι πηγαίνουν στὸ Παρίσι.
Ὁ Καντίνσκου δουλεύει στὶς Σέβρες, κοντὰ στ
Παρίσι. Ὁ Ματις ἀγοράζει ἀφρικανικὰ εἰδ
λια, ἀπὸ τὸν Μπαρμπα - Σωβάζ. Ὁ Ἄλφρε
Στίγκλιτς ἀνοίγει τὴ Γκαλλερὶ Φωτο - Σισέτι
στὴ Νέα Ὑόρκη. Θάνατος τοῦ Σεζάν).

1907

Ὁ Πικασσὸ τελειώνει «Τὰ κορίτσια τῆς Ἀ
δινιόν». Ἀρχίζει ἡ ἀφρικανικὴ περίοδος. Μετ
τοῦ Ἀπολλιναίρ γνωρίζεται μετὸν Μπράκ.
Κανβάιλερ ὑπογράφει συμβόλαιο μετὸν Πικασ
σὸ και ἀναλαβαίνει τὴν ἀποκλειστικὴ διάθε
τῶν ἔργων του. Ὁ Πικασσὸ ἐπηρεάζεται ἀπὸ τ
Σεζάν.

(Τὸ 1907 γίνεται ἀναδρομικὴ ἔκθεση ἔργ
τοῦ Σεζάν στὸ Φθινοπωρινὸ Σαλόν. Ὁ Ματι
ζωγραφίζει τὴν «Εὐτυχία νὰ ζεῖ κανεῖς» π
ἐκτίθεται στοὺς Ἐντεπαντάν).

1908

Τιμητικὸ συμπόσιο γιὰ τὸν τελωνοφύλα
Ρουσὼ στὸ ἀτελιέ τοῦ Πικασσό, στὸ Μπατα
Λαβουόρ. Ὁ Πικασσὸ στρέφεται πρὸς τὸν
δισμό.

(Τὸ 1908 τὸ Φθινοπωρινὸ Σαλόν ἀπορρίπτ

Ἀριστερά: Ὁ ἄνθρωπος μετ' ἄσπιν (1904)
Κάτω: Ὁ ποιητὴς Μὰξ Ζακόρ



Κα
σο
τι
ΕΤ
να
ου
ίση
στ
ιδ
σο
τι
Λ
Ε
σο
τι

τούς πίνακες του Μπράκ. 'Ο καλλιτέχνης τους εκθέτει στο σπίτι του Κανβάιλερ. 'Ο κριτικός Λουί Βωσέλ γράφει στο «Ζιλ Μπλάς» για τους «μικρούς κύβους» του κ' έτσι γεννήθηκε ο όρος «κυβισμός»).

1909

'Ο Πικασσό περνάει το καλοκαίρι στην "Ορ-
τα ντε Σάν Χουάν με τη συντροφιά της Φερ-
νάντ 'Ολιδιέ. Αρχίζει η περίοδος του «αναλυ-
τικού κυβισμού». 'Η Γκαλλερί Τανχώζερ οργα-
ώνει έκθεση έργων του στο Μόναχο. 'Ο Πικασ-
σό εγκαταλείπει το Μπατώ - Λαβουάρ και έγκα-
θίσταται στο Μπουλθάρ ντε Κλισύ αριθ. 11.

(Το 1909 τὰ Ρωσικά Μπαλλέτα του Ντιαγ-
κίλεφ κάνουν την πρώτη εμφάνισή τους στο Σα-
τελέ. 'Ο Ντεραίν κάνει τις ξυλογραφίες για τον
«Μάγο» του Απολλιναίρ. Στο Μιλάνο κυκλο-
φορεί το Πρώτο Φουτουριστικό Μανιφέστο. 'Ο
«Φιγκαρό» στο Παρίσι το δημοσιεύει).

1910

'Ο Πικασσό περνάει το καλοκαίρι στο Καν-
τακές της Καταλωνίας μαζί με τον Ντεραίν,
στο σπίτι της φιλικής του οικογενείας Πισό.
'Η Φερνάντ 'Ολιδιέ είναι μαζί του. 'Ο Πικασσό
ζωγραφίζει κυβιστικά πορτραίτα του 'Αμπρου-
άζ Βολλάρ, του Κανβάιλερ και του Ούντε.

(Το 1910 εκτίθενται στο Παρίσι τὰ σχέδια
του Γκάουντι για τη Βασιλική της "Αγίας
Οικογένειας της Βαρκελώνας. 'Ο Μοντριάν κι
ο Σαγκάλ πηγαίνουν στο Παρίσι. Θάνατος του
τελωνοφύλακα Ρουσώ. Στο Βερολίνο ο Χέρβατ
Βάλντεν εκδίδει το περιοδικό «Ντέρ Στούρμ»

'Η Φερνάντ 'Ολιβιέ το 1906.



Πορτραίτο του Σαμπιοτιές (λάδι, 1904).

'Ο πατέρας του Πικασσό (Σχέδιο, 1898).





Άνω 'Ο γιός του Πικασσό Κλώντ σε ηλικία 4 χρόνων.

Δεξιά άνω: Πορτραίτο του Κλώντ (λάδι, 1909).

Δεξιά κάτω: Πορτραίτο της κόρης του Πικασσό, Παλόμας (λάδι, 1952).

('Η θύελλα). Πρώτα άνεικονικά σχέδια και άκουαρέλλες του Καντίνσκυ).

1911

'Ο Πικασσό περνάει τὸ καλοκαίρι στὸ Σερέ (Γαλλικὰ Πυρηναίια) μὲ τὴ συντροφιά τῆς Φερνάντ 'Ολιδιέ. Μαζί τους βρίσκονται ὁ Μπράκι ὁ γλύπτης Μανόλο. Πρώτη έκθεση έργων Πικασσό στὶς Η.Π.Α., στὴ Φωτο - Σισέσιον Γκάλλερυ τῆς Νέας 'Υόρκης. 'Ο Κανβάιλερ έκδίδει τὸ βιβλίο του Μὰξ Ζακόμπ «Σαιν - Ματερέλ» μὲ γκραβούρες του Πικασσό. 'Ο καλλιτέχνης ἀρχίζει νὰ μπάζει γράμματα του ἀλφαβήτου στοὺς πίνακές του.

(Τὸ 1911 ἀνοίγουν τὰ πρῶτα κυβιστικὰ σαλόνια στὸ Φθινοπωρινὸ Σαλὸν καὶ στοὺς 'Εντεπαντάν. 'Εκδίδεται τὸ περιοδικὸ «Σουαρέ ντὲ Παρί». 'Αναδρομικὴ έκθεση έργων του τελωφύλακα Ρουσσώ στοὺς 'Εντεπαντάν. Τὸ Πρῶτο Γαλάζιο Σαλὸν στὸ Μόναχο).

1912

'Ο Πικασσό γνωρίζεται μὲ τὴ Μαρσέλ Χουππερτ πού τὴν ἀποκαλεῖ «Εὐα». Πηγαίνουν μαζί στὴν 'Αβινιὸν καὶ στὸ Σερέ. Κατόπιν περνᾶ τὸ καλοκαίρι στὸ Σόργκ - σὺρ - λ' Οὐδέξ (Βουκλύζ) ὅπου ὁ Πικασσό εἶχε νοικιάσει τὴν ἐπαύλιν «Τὰ κουδουνάκια». 'Αρχίζει ἡ περίοδος τοῦ «συνθετικοῦ κυβισμού». Κάνει τοὺς πρῶτους πίνακες μὲ κολλημένα χαρτιά. Γυρίζοντας στὴ Παρίσι ἐγκαταλείπει τὴ Μονμάρτη καὶ ἐγκαθίσταται στὸ Μονπαρνάς, στὸ Μπουλδάρ Ρασπάγι ἀριθ. 242. 'Η Στάφφορντ Γκάλλερυ του Λονδίνου καὶ ἡ Γκαλλερὶ Νταλμάου τῆς Βαρκελώνης ὀργανώνουν έκθέσεις έργων του.

(Τὸ 1912 τὸ δέκατο Φθινοπωρινὸ Σαλὸν, ὁποῦ εἰσβάλλουν οἱ κυβιστές, προκαλεῖ σκάνδαλο καὶ ξεσηκώνει μεγάλη ἀγανάκτηση).

1913

'Ο Πικασσό περνάει τὸ καλοκαίρι στὸ Σερέ μαζί μὲ τοὺς Μπράκι, Χουάν Γκρις καὶ Μὰξ Ζακόμπ, στὸ «ἐργαστήρι του κυβισμού». Εἰκονογραφεῖ τὸ βιβλίο του Μὰξ Ζακόμπ «Πολιορκία τῆς 'Ιερουσαλήμ». Θάνατος του πατέρα του Πικασσό στὴ Βαρκελώνη.

(Τὸ 1913 ὁ 'Απολλιναιρ δημοσιεύει τὸ «Κυβιστὲς Ζωγράφους». Στὴ Μόσχα ὁ Λαριὼνωφ κυκλοφορεῖ τὸ ραιγιονιστικὸ μανιφέστο καὶ ὁ Μάλεβιτς λανσάρεῖ τὸ σουπρεματισμὸ. Στὴ Νέα 'Υόρκη ἡ γιγαντιαία διεθνὴς έκθεση σύγχρονης τέχνης «'Αρμουρ Σώου», ὅπου έκτίθεται 1100 πίνακες νεώτερων ζωγράφων ἀπὸ τὸ 'Ενγκρ καὶ τὸ Ντελακρουά ὡς τὸ Ματίς, τὸ Μαρσέλ Ντυσάν καὶ τὸν Πικασσό, προκαλεῖ σκάνδαλο καὶ ἀσκεῖ βαθύτατη ἐπίδραση στὸν νέους βορειοαμερικανοὺς καλλιτέχνες. 'Η έκθεση αὐτὴ σημαδεύει τὸ τέλος μιᾶς ἐποχῆς καὶ τὴν ἀρχὴ μιᾶς ἄλλης στὴν ἱστορία τῆς τέχνης τῶν Η.Π.Α. Στὸ Βερολίνο ἀνοίγει τὸ πρῶτο Φθινοπωρινὸ Σαλὸν μὲ συμμετοχὴ πολλῶν ἑλλήνων καλλιτεχνῶν).

1914

Περίοδος του επίπεδικου κυβισμού με λαμπερά χρώματα. Ζωγραφίζεται ο πίνακας «Ma jolies». Ο Πικασσό περνάει το καλοκαίρι στην Άδινιόν με τον Μπράκ και τον Ντεραίν. Ο πίνακας «Άκροβάτες» πουλιέται 15 χιλιάδες φράγκα στη δημοπρασία του Ότέλ Ντρουώ στο Παρίσι. Με την έκρηξη του πολέμου οι φίλοι του Απολλιναίρ και Μπράκ επιστρατεύονται. Θάνατος της Μαρσέλ Χούμπερτ το φθινόπωρο.

(Το 1914 κάνουν την εμφάνισή τους οι πρώτες κατασκευές του Μαρσέλ Ντυσάν. Στην Ολλανδία ο Μοντριάν ζωγραφίζει τους πρώτους «νεοπλαστικούς» πίνακες. Στο Λονδίνο ο Ούιτχάμ Λούις εκδίδει το περιοδικό «Μπλάστ» και λανσάρει μ' αυτό τον βορτισισμό).

1915

Ο Πικασσό ζει στο Παρίσι. Ζωγραφίζει νατουραλιστικά πορτραίτα του Μάξ Ζακόμπ, του Βολλάρ κ.ά.

(Το 1915 στη Ζυρίχη ο Χάνς Άρπ εκθέτει τους πρώτους άφηρημένους του πίνακες. Στην Ιταλία ο Ντέ Κιρίκο παρουσιάζει μεταφυσικούς πίνακες).

1916

Για να άπαμακρυνθεί από την πολεμική ατμόσφαιρα ο Πικασσό μετακομίζει στην όδο Βικτόρ Ουγκώ αρ. 22 στο Μονρούζ. Ζωγραφίζει το πορτραίτο του Απολλιναίρ. Διαφανής περίοδος.

(Το 1916 ο Άρπ, ο Μπάλλ κι ο Τριστάν Τσαρά, ιδρύουν στη Ζυρίχη την ομάδα Βολταίρος. Ξεσπάει το ντανταϊστικό κίνημα).

1917

Ο Ζάν Κοκτώ πείθει τον Πικασσό να συνεργαστεί με τον Ντιαγκίλεφ. Το Φλεβάρη ταξιδεύουν μαζί στη Ρώμη, για να φτιάξει τα σκηνικά και τα κοστούμια που θα χρησιμοποιούνταν στο μπαλέτο «Παράτα» του Ζάν Κοκτώ. (Μουσική Έρικ Σάτι, χορογραφίες Μάσιν). Η «Παράτα» ανεβάζεται στο Παρίσι στις 18 του Μάη. Στο πρόγραμμα ο Απολλιναίρ κάνει λόγο για τον σουρρεαλισμό. Στη Ρώμη ο Πικασσό συναντάει τον Στραβίνσκυ και την Όλγα Κόκλοβα, χορεύτρια στα «Ρωσικά Μπαλέτα». Επισκέπτεται τη Νεάπολη, την Πομπηία και τη Φλωρεντία. Το καλοκαίρι ταξιδεύει στη Μαδρίτη και στη Βαρκελώνα με τη συντροφιά της Όλγας.

(Το 1917 γίνεται στη Ντανταϊστική Γκαλερί της Ζυρίχης έκθεση έργων του Άρπ, του Ντέ Κιρίκο, του Μάξ Έρνστ, του Καντίνσκυ, του Κλέε, του Πικασσό κ. ά. Στην Ολλανδία, ο Μοντριάν, ο Φάν Ντόεσμπουργκ κ.ά. ιδρύουν το περιοδικό «Στύλ» που υποστηρίζει το νεοπλαστικισμό).

1918

Ο Πικασσό παντρεύεται την Όλγα Κόκλοβα. Συνεχίζει τους κυβιστικούς πειραματισμούς





Πικασσό : Καριكاتούρα του 'Απολλιναίρ (1905).

«Τὰ χορίτσια τῆς 'Αβινιόν» (λάδι, 1907).



καί ταυτόχρονα φτιάχνει σχέδια έμπνευσμένα από τον Ένγκρ. Τò καλοκαίρι ζωγραφίζει στο Μπιαρρίτς. Θάνατος του 'Απολλιναίρ από τò τραύμα τῆς κεφαλῆς του, στις 9 του Νοέμβρη.

(Τò 1918 ò 'Οζενφαντ κι ò Λέ Κορμπυζιέ δημοσιεύουν τò Πουριστικό Μανιφέστο. 'Ο Μιρό κάνει τῆν πρώτη του άτομική έκθεση στῆ Βαρκελώνα. Στῆ Ζυρίχη ò Τριστάν Τσαρά κυκλοφορεῖ τò Ντανταϊστικό Μανιφέστο).

1919

'Ο Πικασσό ταξιδεύει στο Λονδίνο συνοδεύοντας τὰ «Ρωσικά Μπαλλέτα». Κάνει σκηνικά για τò μπαλέτο «Τò τρίκωχο καπέλλο» του Σιέρα. Μουσική ντέ Φάλλια. Τò έργο ανεβάστηκε στο Λονδίνο στις 22 'Ιουλίου 1919. Γυρίζοντας στο Παρίσι κάνει τῆ γνωριμία του Μιρό. Τò καλοκαίρι ò Πικασσό πηγαίνει στην Κυανῆ 'Ακτή, (στο Σαιν Ραφαέλ) όπου ζωγραφίζει πολλές νεκρές φύσεις. Εικονογραφεί τò «Χειρόγραφο που δρέθηκε μέσα σ' ένα καπέλλο», του 'Αντρέ Σαλμόν.

(Τò 1919 εκδίδεται στο Παρίσι τò περιοδικò «Λιτερατύρ». 'Ο Μοντριάν πηγαίνει στο Παρίσι όπου θα παραμείνει ώς τò 1939. Στῆ Βαϊμάρη ίδρύεται ἡ ομάδα «Μπάουχάους». Ντανταϊστικές ομάδες στην Κολωνία και στο Βερολίνο. Πρώτα κολλάζ του Μάξ 'Ερνστ).

1920

'Ο Πικασσό δουλεύει τὰ σχέδια για τò μπαλέτο «Πουλτσινέλλα» (μουσική του Περγκολέζι σέ διασκευή Στραβίνσκυ). Τò μπαλέτο αὐτò ανεβάστηκε στο Παρίσι στις 5 του Μάη. Καλοκαίρι στο Ζουάν - λέ - Μέν. Στῆ δουλειά του εμφανίζονται επιδράσεις από τῆν αρχαιότητα. Αρχίζει ἡ νεοκλασική του περίοδος. Ζωγραφίζει μνημειακά γυμνά.

(Τò 1920 ò 'Οζενφαντ κι ò Λέ Κορμπυζιέ εκδίδουν στο Παρίσι τò περιοδικò «Λ' 'Εσπρί Νουβώ». Θορυβώδεις εκδηλώσεις τῶν Ντανταϊστών στο Παρίσι).

1921

Γέννηση του γιού του Πάμπλο. Τò θέμα μητέρα με παιδι κάνει τῆν εμφάνισή του στους πίνακές του. 'Ο Πικασσό κάνει τὰ σκηνικά για τò «Κουάντρο Φλαμένκο» (Μουσική του Ντέ Φάλλια). Τò έργο ανεβάζεται στο Παρίσι στις 22 του Μάη. Ζωγραφίζει ταυτόχρονα δυò παραλλαγές τῆς μνημειακής σύνθεσης «Τρεῖς Μουσικοί».

1922

'Ο Πικασσό περνάει τò καλοκαίρι στο Νιρνάρ τῆς Βρεττάνης. Ζωγραφίζει γυναίκες στην ακροθαλασσιά και εικονογραφεί τò βιβλίο του Πιέρ Ρεβεντύ, «Καναδένιες γραβάτες». Τò Δεκέμβρη ανεβάζεται στο Παρίσι ἡ «'Αντιγόνη» του Κοκτώ με σκηνικά Πικασσό.

1923

Περνάει τò καλοκαίρι στην 'Αντίπολη. Φτιάχνει ένα πορτραίτο τῆς μητέρας του που πήγε

εκεί να τον επισκεφθεί. Ζωγραφίζει ορθόδοξους κυβιστικούς πίνακες και ταυτόχρονα άλλους με νεοκλασικό τρόπο.

(Το 1923 το περιοδικό «Στυλ», οργανώνει έκθεση στη Γκαλλερί «Λ' Έφφὸρ Μοντέρν» στο Παρίσι. Ο Μαρσέλ Ντυσάν στη Νέα Υόρκη εγκαταλείπει τη ζωγραφική).

1924

Κάνει τὰ σκηνικά για τὸ μπαλέτο «Έρμης» (μουσική Έρικ Σάτι), που ἀνεβάστηκε στὸ Παρίσι στὶς 14 τοῦ Ἰούνη. Σχεδιάζει τὴν αὐλαία για τὸ μπαλέτο τοῦ Κοκτώ «Τὸ γαλάζιο τραίνο» (μουσική Ντ. Μιλώ, σκηνικά Ἀνρὺ Λωράνς) που ἀνεβάστηκε στὶς 20 Ἰούνη 1924. Καλοκαίρι στὸ Ζουάν - λὲ - Πέν. Ἀρχίζει μιὰ σειρά ἀπὸ μεγάλες νεκρὲς φύσεις.

(Τὸ 1924 ὁ Ἀντρέ Μπρετὸν κυκλοφορεῖ στὸ Παρίσι τὸ «Σουρρεαλιστικὸ Μανιφέστο». Ἐκδίδεται τὸ περιοδικὸ «Σουρρεαλιστικὴ ἐπανάσταση»).

1925 - 26

Ὁ Πικασσὸ περνάει τὴν ἀνοιξη στὸ Μόντε Κάρλο καὶ τὸ καλοκαίρι στὸ Ζουάν - λὲ - Πέν. Ζωγραφίζει φιγούρες με ὑπερβολικὲς ἀνατομικὲς παραμορφώσεις. Ὁ πίνακας «Τρεῖς χορεύτριες» προαναγγέλλει τὴν κατοπινὴ ἐξέλιξη τῆς τέχνης του. Παίρνει μέρος στὴν Πρώτη Σουρρεαλιστικὴ Ἐκθεση στὴν Γκαλλερὶ Πιέρ, στὸ Παρίσι.

(Τὸ 1926 ὁ Πάουλ Κλέε κάνει τὴν πρώτη του ἀτομικὴ ἐκθεση στὸ Παρίσι. Ὁ Κριστιὰν Ζερβὸς, ἰδρύει τὰ «Καγιέ ντ' Ἄρ»)

1927

Καλοκαίρι στὶς Κάννες. Θάνατος τοῦ Χουάν Γκρις.

1928

Καλοκαίρι στὸ Ντινάρ τῆς Βρετάννης. Περίοδος τοῦ Ντινάρ. Ἐνδιαφέρεται για τὴ γλυπτικὴ.

1929

Καλοκαίρι στὸ Ντινάρ. Ὑστερα ἀπὸ διακοπὴ δεκαπέντε χρόνων ξαναρχίζει ν' ἀσχολεῖται με τὴ γλυπτικὴ.

(Τὸ 1929 ἀνοίγει στὴ Νέα Υόρκη τὸ Μουσεῖο Μοντέρνας Τέχνης. Στὴ Ζυρίχη ἐκθεση ἀφηρημένης τέχνης).

1930

Τὸ πορτραῖτο τῆς γυναίκα του (ἔργο τοῦ 1918) τιμᾶται με τὸ βραβεῖο Κάρνεγκι. Ὁ Πικασσὸ ἀγοράζει στὸ Μπουαζελὸῦ μιὰν ἀγροτικὴ ἔπαυλη.

(Τὸ 1930 ὁ Γκλάιζες κι ὁ Μέτσιγκερ δημοσιεύουν τὸ «Περὶ κυβισμού». Δεύτερο Γαλάζιο Σαλὸν στὸ Μόναχο με συμμετοχὴ τῶν Μπράκ, Ντεραίν, Πικασσὸ, Βλαμένκ, Λὰ Φρεναί, Λαριόνωφ κ.ἄ.).



Ἡ ἐκθεση Πικασσὸ στὸ Μόναχο (1955).

Ἄφισσα για ἐκθεση.



1931

Ο Πικασσό εικονογραφεί τις «Μεταμορφώσεις» του Όβιδιου κατά παραγγελία του Άλμπέρ Σκιρά με τριάντα γκραβούρες «κλασσικού στυλ». Περίοδος των Μεταμορφώσεων. Ο Βολλάρ εκδίδει το «Άγνωστο Άριστούργημα» του Μπαλζάκ με εικονογράφιση Πικασσό, επίσης σε «κλασσικό στυλ». Η γλυπτική ενθουσιάζει τον Πικασσό και της αφιερώνει πολύ χρόνο. Γλυπτὰ ἀπὸ χυτὸ σίδερο. Συνεργασία με τὸν Χούλιο Γκονσάλες.

1932

Μεγάλη αναδρομική ἔργων τοῦ Πικασσό στὴ Γκαλλερὶ Ζώρζ Πτι στὸ Παρίσι. Παρόμοια ἔκθεση στὴ Ζυρίχη. Ζωγραφίζει τὴ συλλογὴ τῶν «Κοιμισμένων γυναικῶν». Κυκλοφορεῖ στὸ Παρίσι ὁ πρῶτος τόμος τῶν «Μεγάλων Κριτικῶν Καταλόγων» τοῦ Κριστιάν Ζερβός.

1933

Ο Πικασσό ταξιδεύει στὶς Κάννες καὶ στὴ Βαρκελώνη. Ο Άλμπέρ Σκιρά εκδίδει τὸ περιοδικὸ «Μινοτόρ», με ἐξώφυλλο Πικασσό.

(Τὸ 1933 ὁ Ματὶς τελειώνει τὴν πελώρια τοιχογραφία γιὰ τὸ Μουσεῖο Δρ. Μπάρνς στὸ Μέριον τῆς Πενσυλβανίας).

1934

Μεγάλο ταξίδι ἀνὰ τὴν Ἰσπανία. Ἐπισκέπτεται τὸ Σάν Σεμπασιάν, τὴ Μαδρίτη, τὸ Τολέδο, τὸ Ἐσκοριάλ, καὶ τὴ Βαρκελώνη. Ζωγραφίζει πολλὲς σκηνὲς ταυρομαχίας. Εἰκονογραφεῖ τὴν «Λυσιστράτη» τοῦ Ἀριστοφάνη.

1935

Χωρίζει με τὴν Ὀλγα Κόκλοβα. Ἄρχισε ἡ διαδικασία τοῦ διαζυγίου ἀλλὰ δὲν κατέληξε ποθενά. Στὸ μεταξύ ἡ Μαρία Τερέζα Βάλτερ φέρνει στὸν κόσμο τὴν κόρη τοῦ Πικασσό Μάγια. Ὁ φίλος του Χάιμε Σαμπαρτές, γίνεται γραμματέας του. Ὁ Πικασσό γράφει σουρρεαλιστικὰ ποιήματα. Περνάει ἕνα μεγάλο μέρος τῆς χρονιάς στὸ Μπουαζελού. Χαράζει τὴ «Μινωταυρομαχία».

1936

Στὴ Βαρκελώνη, στὴ Μαδρίτη καὶ στὸ Μπιλμπάο γίνεται μεγάλη αναδρομική ἔκθεση ἔργων τοῦ Πικασσό. Τὸν Ἰούλιο ξεσπάει ὁ Ἰσπανικὸς ἐμφύλιος πόλεμος. Ὁ Πικασσό παίρνει τὸ μέρος τῶν Δημοκρατικῶν. Ἀποδέχεται τὴ διεύθυνση τοῦ Μουσείου τοῦ Πράντο καὶ βοηθάει νὰ τοποθετηθοῦν οἱ συλλογές του σὲ ἀσφαλές μέρος. Ἡ Ντόρα Μάαρ γίνεται συντρόφισσά του.

1937

Ὁ Πικασσό χαράζει τὶς γκραβούρες «Ὀνειρα καὶ ψευτιές τοῦ Φράνκο» καὶ γράφει τὰ ποιήματα ποὺ τὶς συνοδεύουν. Νοικιάζει ἕνα ἀτελιέ σ' ἕνα παλιὸ σπίτι τῆς ὁδοῦ Γκράντ - Ὀγκυστέν ἀρ. 7, ὅπου ζωγραφίζει τὴ «Γκουέρνικα» σ' ἐκτέλεση παραγγελίας τῆς δημοκρατι-



κῆς κυβέρνησης νὰ δώσει ἔργο γιὰ τὸ Ἰσπανικὸ Περίπτερο στὴ Διεθνή Ἐκθεση τοῦ Παρισιοῦ. Ἀρχίζει τὶς 31 γκραβούρες ποὺ ἐπρόκειτο νὰ εἰκονογραφήσουν τὴ «Φυσικὴ Ἱστορία» τοῦ Ζὺλ Ρενάρ, ἀλλὰ ποὺ ἐκδόθηκαν τὸ 1942, μὲ κείμενα τοῦ Μπουφόν.

1938

Ὁ Πικασσὸ ζωγραφίζει μιὰ σειρά ἐξπρεσιονιστικὰ κεφάλια μὲ δυὸ ὄψεις.

(Τὸ 1938 γίνεται ἡ Διεθνὴς Σουρρεαλιστικὴ Ἐκθεση στὸ Παρίσι).

1939

Τὸ Μουσεῖο Μοντέρνας Τέχνης στὴ Νέα Ὑόρκη ὀργανώνει μιὰ σπουδαιότατη ἔκθεση ἔργων τοῦ Πικασσὸ. Θάνατος τῆς μητέρας του στὴ Βαρκελώνη. Μὲ τὴν ἔκρηξη τοῦ πολέμου ὁ Πικασσὸ ἐγκαταλείπει τὴν Ἀντίπολη ὅπου εἶχε περάσει τὸ καλοκαίρι καὶ γυρίζει στὸ Παρίσι. Ἀργότερα πηγαίνει στὸ Ρουαγιάν.

(Ὁ πόλεμος διασκορπίζει τοὺς καλλιτέχνες. Τὰ μουσεῖα κλείνουν. Τὰ ἔργα τέχνης κρύβονται προσεχτικά).

1940 - 44

Ὁ Πικασσὸ παραμένει στὸ Ρουαγιάν. Τελικὰ ξαναγυρίζει στὸ Παρίσι. Οἱ ἀρχὲς κατοχῆς ἀποφύγουν νὰ τὸν ἐνοχλήσουν, ἀλλὰ ἡ ἀπόφασή του νὰ συνεχίσει ἀπτόητος τὸ ζωγραφικὸ ἔργο του γίνεται σύμβολο γιὰ τὸ λαὸ ποὺ παίρνει μέρος στὴν ἀντίσταση. Γράφει τὸ θεατρικὸ ἔργο «Ὁ πόθος ἀρπαγμένος ἀπ' τὴν οὐρά». Σμιλεύει γλυπτὰ μνημειακῶν διαστάσεων.

(Θάνατος τοῦ Πάουλ Κλέε στὴν Ἑλβετία. Ὁ Μπρετόν, ὁ Σαγκάλ, ὁ Λεζὲ καταφεύγουν στὶς Η.Π.Α. Θάνατος τοῦ Ρομπέρ Ντελωναὶ στὸ Μονπελιέ).

1944

Μετὰ τὴν ἀπελευθέρωση τοῦ Παρισιοῦ ὁ Πικασσὸ γίνεται μέλος τοῦ Κομμουνιστικοῦ Κόμματος Γαλλίας. Γιὰ πρώτη φορὰ στὴ ζωὴ του κάνει ἔκθεση στὸ Φθινοπωρινὸ Σαλὸν μὲ 79 ἔργα του (74 ἔργα ζωγραφικῆς καὶ 5 γλυπτικῆς). Ἐκθέτει μαζί μὲ τὸν Ματίς στὸ Μουσεῖο Βικτωρίας καὶ Ἀλδέρτου στὸ Λονδίνο. Ζωγρα-

φίζει τὴν αὐλαία γιὰ τὸ μπαλλέτο τὸ «Ραντε-δου» τοῦ Ρολάν Πετί.

(Θάνατος τοῦ Καντίνσκυ καὶ τοῦ Μὰξ Ζακόμπ στὴ Γαλλία, καὶ τοῦ Μοντριάν στὴ Νέα Ὑόρκη).

1945

Καλοκαίρι στὸ Γκόλφ Ζουάν. Στὶς 2 τοῦ Νοέμβρη κάνει τὴν πρώτη του ἐπίσκεψη στὸ ἐργαστήρι τῶν ἀδελφῶν Μουρλό. Ὑστερα ἀπ' αὐτὸ καταπιάνεται γεμάτος ἐνθουσιασμὸ μὲ τὴ λιθογραφία.

1946

Ἡ Φρανσουάζ Ζιλὸ συντροφεύει τὸν Πικασσὸ. Περνάει μαζί του τὸ καλοκαίρι στὸ Γκόλφ Ζουάν καὶ τὸ φθινόπωρο στὴν Ἀντίπολη. Ὁ Πικασσὸ δωρίζει στὸ Μουσεῖο Γκιμάλντι μιὰ σειρά ἀπὸ σπουδαιότατα καινούργια ἔργα του. Ἀρχίζει ν' ἀσχολεῖται μὲ τὴν κεραμεικὴ στὸ Βαλλωρί.

1947

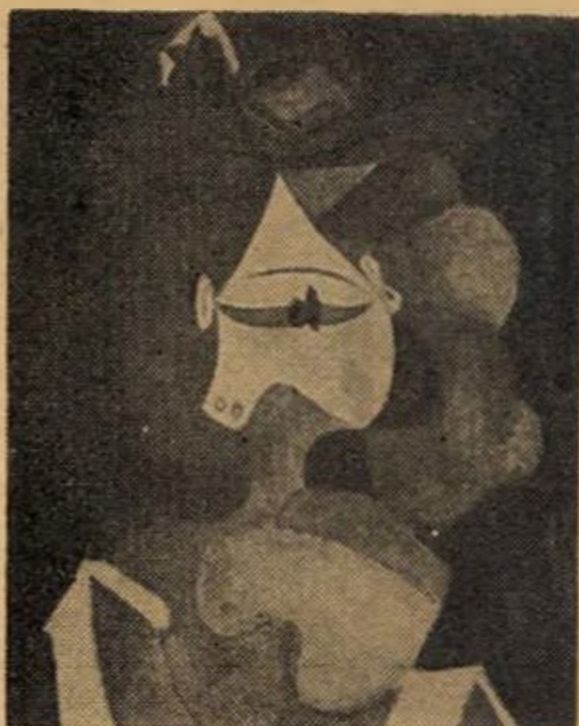
Γέννηση τοῦ γιοῦ του Κλώντ. Ὁ Πικασσὸ φτιάχνει κυρίως λιθογραφίες στὸ ἐργαστήρι Μουρλό, στὸ Παρίσι. Ἐπινοεῖ διάφορες καινούργιες μεθόδους ποὺ τὶς ἐφαρμόζει σὲ ρεαλιστικὰ θέματα (περιστέρια, πορτραῖτα γυναικῶν κλπ.). Ὑπογράφει τὴ Διακήρυξη τῆς Στοκχόλμης γιὰ τὴν Εἰρήνη καὶ παίρνει δραστήρια μέρος στὴ φιλειρηνικὴ κίνηση.

1948

Ὁ Πικασσὸ κατοικεῖ στὴν ἑπαυλὴ Λὰ Γκωλλουαζ στὸ Βαλλωρί. Πηγαίνει στὸ Βροκλάου καὶ παίρνει μέρος στὸ Συνέδριο Εἰρήνης. Κυκλοφορεῖ τὸ βιβλίο «Εἴκοσι ποιήματα» τοῦ Ἰσπανοῦ ποιητῆ Γκόγκορα (1561—1627) εἰκονογραφημένο ἀπὸ τὸν Πικασσὸ μὲ εἴκοσι χαλκογραφίες (ἀκουα - τίντα) ποὺ παρασταίνουν κεφάλια γυναικῶν. Κυκλοφορεῖ ἐπίσης τὸ βιβλίο τοῦ Πιέρ Ρεβερντὺ «Τὸ τραγούδι τῶν Νεκρῶν» μὲ λιθογραφίες Πικασσὸ.

1949

Γέννηση τῆς θυγατέρας του Παλόμας. Ὁ Πικασσὸ ταξιδεύει στὴ Ρώμη καὶ τὴ Φλωρεντία. Ὁ Ἀλαῖν Ρενὲ γυρίζει μιὰ ταινία γιὰ τὴ Γκουέρνικα μὲ «σπηκάξ» τοῦ Πῶλ Ἐλυάρ.



1950

91
OXI
λαως

Ο Πικασσό γίνεται επίτιμος δημότης του Βαλλωρί. Η Μπιεννάλε της Βενετίας οργανώνει ειδική έκθεση έργων του. Ο καλλιτέχνης ταξιδεύει στο Σέφφιλντ της Αγγλίας και παίρνει μέρος στο Παγκόσμιο Συνέδριο Ειρήνης.

1951

Αποκαλυπτήρια στο Βαλλωρί του μπρούτζινου γλυπτού «Ο άνθρωπος με το άρνι», του Πικασσό, που ο καλλιτέχνης δώρισε στην πόλη. Ζωγραφίζει τον πίνακα «Σφαγές στην Κορέα» που εικονίζει ρομπότ από σάρκα και σίδηρο να τουφεκίζουν γυναίκες και παιδιά.

1952

Ο Πικασσό ζωγραφίζει τον «Πόλεμο» και την «Ειρήνη», τα δυο σπουδαιότερα μεταπολεμικά έργα του. Το πρώτο θεωρείται σαν συνέχεια της Γκουέρνικα. Το δεύτερο σαν η συνέχεια της «Ποιμενικής» που είχε ζωγραφίσει ο Πικασσό το 1946 στην Αντίπολη.

1953

Σπουδαιότατη έκθεση έργων Πικασσό οργανώνεται στη Ρώμη και στο Μιλάνο. Επίσης στη Λυών και στο Σάο Πάουλο. Ο Πικασσό και η Φρανσουάζ Ζιλò χωρίζουν. Ο καλλιτέχνης φτιάχνει τα σκηνικά για το «Μοιρολόι για τον Ίνιάθιο Σάντσεζ Μεχία», του Λόρκα που ανεβάζεται στο Παρίσι στο Τέατρ ντέ λ' Έβρ.

1954

Την Άνοιξη ο Πικασσό ζωγραφίζει τη σειρά των πορτραίτων της Σουλβέτ Ντ. Περνάει το καλοκαίρι του στο Κολλιούρ και στο Περπινιάν. Το Δεκέμβρη αρχίζει μια σειρά από δεκαπέντε παραλλαγές των «Γυναικών της Άλγερίας» του Ντελακρουά.

1955

Ο Πικασσό μετακομίζει από το Βαλλωρί στις Κάννες. Μεγάλη αναδρομική έκθεση έργων του στο Μόναχο από τις 25 Οχτώβρη ως τις 18 Δεκέμβρη. Θάνατος της γυναίκας του Όλγας Κόκλοβα στις Κάννες.

1956

Η έκθεση του Μονάχου μεταφέρεται στην Κολωνία και στο Άμβουργο. Πρώτη προβολή στο Παρίσι της ταινίας του Άνρι Ζώρζ Κλουζώ «Το Μυστήριο Πικασσό».

1957

Στη Γκαλλερì Κανβάιλερ εκτίθενται τα καινούργια έργα που ζωγραφίζει ο Πικασσό στην έπαυλή του «Λά Καλλιφορνί», στις Κάννες. Η Ζακλίν Ρόκ είναι η καινούργια συντρόφισσά του.

1958 - 1960

Ο Πικασσό ζωγραφίζει μια γιγαντιαία τοιχογραφία για την ΟΥΝΕΣΚΟ σε ξεχωριστά κομμάτια κοντραπλακέ. Η μεγάλη έκθεση έργων Πικασσό στη Μόσχα προκαλεί φρενίτιδα ένθουσιασμού στο κοινό.

1961

Σ' όλο τον κόσμο γιορτάζονται τα ογδόντα χρόνια της ζωής του καλλιτέχνη.

Σημείωση.— Το πιο πάνω χρονολογικό διάγραμμα δεν αποτελεί απόπειρα βιογράφησης. Το πολύ που φιλοδοξεί είναι να δώσει κάποιες πληροφορίες για τις καιριώτερες στιγμές της πορείας του Πικασσό σαν καλλιτέχνη και σαν άνθρωπου. Επίσης, εντός παρενθέσεων δίνονται μερικές στοιχειώδεις πληροφορίες που σχιμαγοϋν, ατελώς βέβαια, το κλίμα της «πρωτοπορίας» στην Ευρώπη, μέσα στο οποίο δημιουργήθηκε το έργο του Πικασσό. Τη σταχυολόγηση των πληροφοριών έκανα κυρίως από τα παρακάτω έργα: «Picasso», étude de l'œuvre par Frank Elgar, étude biographique par Robert Maillard, ed. Fernan Hasan, Paris 1955.—«Picasso, a pictorial biography» by Lothar-Günther Buchheim, Thames and Hudson, London 1959.—Maurice Raynal: «Picasso, une chronologie»—Cahiers d'art, 1948—«Guernica, Pablo Picasso», Text by Juan Larrea, introduction by Alfred H. Barr Jr., Curt Valentin publisher, New York, 1947—Knaurs: «Lexikon Moderner Kunst» και Knaurs: «Lexikon Abstrakter Malerei» Droemersch Verlagsgesellschaft, München—Zürich.



Τὸ πολεοδομικὸ πρόβλημα

Οἱ λόγοι τῶν κ.κ. Κ. Δοξιάδη καὶ Α. Προβελέγγιου
στὸ Α' Ἀρχιτεκτονικὸ Συνέδριο.

Τὸ Α' Ἀρχιτεκτονικὸ Συνέδριο ποὺ συνήλθε στοὺς Δελφοὺς τὸν περασμένο μήνα, ὑπῆρξε ἓνα σοβαρότατο γεγονός, γιατί ἔδειξε πὼς οἱ ἐπιστήμονες τῆς Ἑλλάδας εἶναι ἀποφασισμένοι νὰ ποῦν τὸν καίριο λόγο τους πάνω στὰ προβλήματα τῆς χώρας. Ἡ μεγάλη σημασία ποὺ εἶχε τὸ Συνέδριο αὐτὸ καταδειχνεται ὀλοφάνερα ἀπὸ τὶς ὁμιλίες τῶν κ.κ. Κ. Δοξιάδη καὶ Α. Προβελέγγιου, τὶς ὁποῖες δημοσιεύουμε. Λυπούμαστε βαθύτατα, γιατί ἡ ἀπουσία τοῦ κ. Δοξιάδη στὸ ἐξωτερικόν, δὲν μᾶς ἐπέτρεψε νὰ ἔχουμε πλήρη τὸν λόγο του, ἀπ' τὸν ὁποῖο δίνουμε εὐρεία περίληψη,

Ἡ ὁμιλία τοῦ κ. Δοξιάδη

Κύριε Πρόεδρε, Κυρίες καὶ Κύριοι,

Μὲ ιδιαίτερη χαρὰ εἶμαι σήμερα μαζί σας γιὰ νὰ ἀναπτύξω ἓνα θέμα ποὺ τὸν τελευταῖο καιρὸ ἀπασχόλησε τοὺς συναδέλφους μας καὶ ἐμένα τὸν ἴδιο.

Εἶναι τὸ θέμα τῆς πορείας ποὺ θὰ ἀκολουθήσουμε πηγαίνοντας ἀπὸ τὴν πόλη στὴν Οἰκουμένη. Ὁ ὅρος θὰ σᾶς εἶναι καινούργιος, θὰ προσπαθῆσω νὰ σᾶς τὸν ἀναπτύξω. Τὸ μόνο ποὺ θὰ ἤθελα νὰ πῶ εἰσαγωγικὰ εἶναι πὼς ἡ Οἰκουμένη εἶναι ἡ πολιτεία τοῦ μέλλοντος. Καὶ ἴσως σ' αὐτὸ τὸ σημεῖο θᾶπρεπε νὰ σᾶς δικαιολογηθῶ γιατί τῆ στιγμῆ ποὺ ἀντιμετωπίζουμε ὅλοι μας τόσα μεγάλα ζητήματα στὸ σημερινὸ κόσμον, τόσα μεγάλα ζητήματα σχετικὰ μὲ τὴν ἐπιβίωσή μας τὴν ἐπαγγελματική, σχετικὰ μὲ τὴν ἐπιβίωσή μας μέσα στὶς πόλεις ποὺ ἔχουμε χτίσει καὶ ποὺ μᾶς ἔχουν τόσο παιδέψει μὲ τὰ σημερινὰ τους προβλήματα, γιατί προσπαθῶ νὰ τὰ ἀφήσω αὐτὰ γιὰ μιὰ στιγμῆ καὶ νὰ σᾶς ἀπασχολήσω ἀρκετὴ ὥρα μὲ τὴν πολιτεία τοῦ μέλλοντος.

Ἡ ἀπάντηση εἶναι πολὺ ἀπλή. Δὲν τὴν εἶχα καταλάβει καὶ ἐγὼ σὲ ἀρκετὰ μακριὰ χρόνια τῆς ἐπαγγελματικῆς μου ζωῆς. Πραγματικὰ εἶ-

χα πάντοτε μεγαλύτερο σεβασμὸ σ' ἐκείνους τοὺς ἀνθρώπους ποὺ ὀνομάζονται πρακτικοὶ ἀνθρώποι. Ἐκείνους ποὺ ἀσχολοῦνταν μὲ τὰ προβλήματα τῆς ἡμέρας, ἐκείνους ποὺ δὲν μπορούσαν νὰ παρασυρθοῦν ἀπὸ ὄνειρα, νὰ ξεχαστοῦν σὲ θεωρίες, καὶ μπορούσαν νὰ συγκεντρωθοῦν σὲ πολὺ - πολὺ συγκεκριμένα ζητήματα. Σὲ κείνους ποὺ κατάφερναν ξεχνώντας τὶς θεωρίες, ξεχνώντας γενικότερες ἀπόψεις ποὺ θὰ μπορούσαν νὰ τοὺς τραβήξουν μακριὰ, νὰ ἐπιληφθοῦν τῶν ζητημάτων ποὺ παρουσιάζονται κάθε μέρα, ζητημάτων συγκοινωνιακῶν, ζητημάτων κατοικίας, ζητημάτων ὑδρεύσεως, ἀποχετεύσεως, πλατειῶν, ὅλων αὐτῶν τῶν ζητημάτων.

Ἀλλὰ συγχρόνως, ἐνῶ ἔβλεπα αὐτοὺς τοὺς ἀνθρώπους πρὸς τοὺς ὁποῖους ἔτρεφα ἀπεριόριστο σεβασμὸ, νὰ παλεύουν μὲ αὐτὰ τὰ προβλήματα, ἄρχισα νὰ βλέπω καὶ τὰ ἀποτελέσματα τῆς μάχης ποὺ ἔδιναν. Ἀπογοήτευση. Ἀπογοήτευση ποὺ τοὺς ὀδηγοῦσε νὰ πάρουν δυὸ δρόμους. Εἴτε νὰ τὰ ἐγκαταλείψουν ὅλα λέγοντας: «Μὰ δὲν μπορεῖ νὰ γίνῃ τίποτα». Εἴτε νὰ ὑποκύψουν στὶς δυσκολίες καὶ νὰ ποῦν: «Ἄφου ἔτσι εἶναι τὰ πράγματα, ἀφου ἔτσι εἶναι ὁ δρόμος, ἀφου ἔτσι τὸ θέλει ἡ Πολιτεία, αὐτὸ τὸ δρόμον θὰ πάρω κι ἐγώ».(...)

Νομίζουμε πώς οί πολιτείες μας με τις όποιες άσχολούμεθα, έπειδή άποτελούνται άπό πέτρα και τούβλα και μπετόν και άσφαλτο και δρόμους, ήταν κάτι τὸ στατικό, κάτι τὸ άμετακίνητο, κάτι τὸ πολὺ σκληρὸ και γι' αὐτὸ χειριζόμαστε τὰ ζητήματα τὰ σχετικὰ μ' αὐτὲς τις πολιτείες μ' ἕναν τρόπο έξ ἴσου στατικό κ' εμείς οί ἴδιοι. Μ' ἕναν τρόπο πού δέν μᾶς επέτρεπε νὰ δοῦμε τὸ τί πραγματικὰ γινόταν μέσα στην πολιτεία, τὴ ζωὴ πού ὑπῆρχε μέσα στην πολιτεία και τὴν αἰώνια, τὴν άένση άλλαγή. Ἦλθε στιγμή πού κατάλαβα πὼς ἴσως ὅλες μας οί άπογοητεύσεις και ὅλα τὰ θέματα πού σημειώναμε άνάμεσα σ' εκείνους πού ἔκαναν τὴν προσπάθεια γιὰ τὸν άγώνα τὸν καλόν, ἴσως ὅλα αὐτὰ νὰ ὀφείλονταν στὸ ὅτι δέν εἴχαμε καταλάβει ὅτι χειριζόμαστε ζητήματα ἔνὸς μεγάλου ρεύματος, ἔνὸς μεγάλου ρεύματος πού περνοῦσε μπροστὰ μας και πού ἄφηνε πίσω του θύματα. Θύματα ἰδιαίτερα άνάμεσα στοὺς ανθρώπους πού κατοικοῦσαν τις πολιτείες και άνάμεσα σ' ἑμᾶς πού προσπαθοῦσαμε ν' άσχοληθοῦμε με τὰ ζητήματα τῶν πολιτειῶν. Καί τότε κατάλαβα πὼς ὅ,τι κάναμε στὸν τόπο μας και στοὺς ἄλλους τόπους, παγκόσμια, στὰ ζητήματα τῶν οἰκισμῶν, ήταν λανθασμένα γιατί νομίζαμε πὼς οί οἰκισμοί μας ἦσαν στατικοί, άκριβῶς έπειδή τοὺς χτίζαμε εμείς οί ἴδιοι οί μάστοροι και δέν καταλαβαίναμε πὼς ἄλλαζαν συνεχῶς.

ΠΕΡΙΛΗΨΗ: Ἀντιμετωπίζαμε τὸ ζήτημα σὰ νὰ θέλαμε νὰ ανεβοῦμε σ' ἕνα τραίνο πού τρέχει με ταχύτητα πηγαίνοντας κάθετα πρὸς αὐτό, σὰ νὰ ήταν σταματημένο. Ἐνῶ ἔπρεπε νὰ στραφοῦμε πρὸς τὴ διύθυνσή του και νὰ τρέξουμε παράλληλα αναπτύσσοντας τὴν ἴδια ταχύτητα (ΦΩΤΕΙΝΗ ΠΡΟΒΟΛΗ).

Σιγὰ - σιγὰ ὅταν ἄρχισα νὰ σκέπτομαι αὐτὰ τὰ ζητήματα εἶδα πὼς γιὰ νὰ φθάσουμε τὸ μέλλον θάπρεπε νὰ καταλάβουμε καλύτερα και τὸ παρελθόν. Τὸ μάθαινα στὴ ζωὴ σιγὰ - σιγὰ και κάποτε διάβασα μιὰ έπιγραφή πού βρέθηκε σ' ἕνα άπό τὰ τοιχώματα τοῦ παλατιοῦ τοῦ Πριάμου στὴν Τροία. Ἐλεγε αὐτὴ ἡ έπιγραφή ὅτι μόνον ὅταν τὸ δέσουμε με τὸ παρελθόν, τὸ μέλλον άποκτᾶ ἕνα περιεχόμενο γιὰ μᾶς. Πραγματικὰ ὁ μοναδικὸς τρόπος γιὰ νὰ μπορέσουμε νὰ καταλάβουμε πού πηγαίνουμε και νὰ αντιμετωπίσουμε τὰ ζητήματά μας είναι νὰ προσπαθήσουμε νὰ καταλάβουμε άπόλυτα τὸ πού εἴμαστε και άπό πού έρχόμαστε. Καί ἔτσι σᾶς παίρνω μαζί μου σὲ μιὰ άναδρομὴ στὸ παρελθόν.

ΠΕΡΙΛΗΨΗ: Νὰ δοῦμε τὸ ζήτημα έξελικτικά. Ἐξέλιξη οἰκισμῶν σὲ 4 μεγάλες περιόδους. 1) Προϊστορία — νομαδικοί οἰκισμοί. 2) Ἀρχικοί μόνιμοι οἰκισμοί άγροτικοί — χωριά πρὶν άπό 10 — 12 χιλ. χρόνια και γιὰ 5 — 6 χιλ. χρόνια. 3) Πόλεις και κάστρα με πληθυσμὸ ὡς 20 χιλ. κατοίκους κατὰ κανόνα. 4) Ἐπιστημονική και βιομηχανική επανάσταση άπό τὸ 1650. Οί πόλεις σπάζουν τὰ τείχη και επέκτείνονται συγχωνεύοντας τὰ γύρω χωριά. Μητρόπολη — μεγαλόπολη. Ἡ μεγαλόπολη ἔνώνει πολλές μητροπόλεις: Ἀνατολικὴ άκτή Η.Π.Α. άπό Ουάσιγκτον ὡς

Βοστώνη, άκτή τῆς Κίνας, Βεγγάλη, Βέλγιο, Ὀλλανδία κλπ.

Ἡ Ἀθήνα μεγαλώνει κατὰ 18 κατοικίες τὴν ὥρα. Ἡ στατική πολεοδομία είναι άδύνατο νὰ παρακολουθήσει τὴν ανάπτυξη τῶν πόλεων.

Ὅταν ὁ Δήμαρχος Ἀθηνῶν παιδεύεται σήμερα νὰ εξασφαλίσει τὰ μέσα διὰ νὰ λύσει τὰ ζητήματα τῆς πολιτείας του δέν ἔχει τις ἱκανότητες νὰ τὸ κάνει, γιατί ἡ πολιτεία πού ἔχει φθάσει πέρα άπό τὰ Τουρκοβούνια, στην Πάρνηθα, στὴ Βουλιαγμένη, είναι μιὰ μεγάλη πολιτεία, ἔνῳ εκείνος είναι ὑπεύθυνος μονάχα γιὰ ἕνα μικρὸ τμήμα τῆς πολιτείας αὐτῆς. Καί αὐτὸ γίνεται σὲ ὅλο τὸν κόσμο, αὐτὸ γίνεται παντοῦ.

Ἔτσι εἴμαστε άναγκασμένοι νὰ ποῦμε μιὰ στιγμή ὅτι τὰ συνηθισμένα μας παράπονα γιὰ τὸ ὅτι οί πατέρες μας και οί παπούδες μας δέν πρόβλεψαν άρκετὰ και μᾶς ἄφησαν σήμερα νὰ παιδευόμαστε με πολιτείες πού δέν είναι ἱκανὲς νὰ ἱκανοποιήσουν τις άνάγκες μας, ἴσως και αὐτὰ δέν είναι τίποτα μπροστὰ σὲ αὐτὸ πού ἄρχεται. Καί γιὰ πρώτη φορὰ άναγκαζόμαστε νὰ κοιτάξουμε μακριὰ χωρὶς νὰ φοβόμαστε και λέμε: Γιὰ στάσου ἂν ἐγὼ λέγω ὅτι δέν εἶχαν οί Ἀθηναῖοι, ὄχι τοῦ περασμένου αἰῶνα ἄλλα οί Ἀθηναῖοι τοῦ 1920, τὴν ἱκανότητα, τὴν πραβλεπτική νὰ μᾶς αφήσουν τοὺς αστοὺς ἄξονες, τί θὰ λένε οί Ἀθηναῖοι τοῦ 2000; Καί αὐτοί οί Ἀθηναῖοι τοῦ 2000 μὴ νομίζετε ὅτι είναι φανταστικά πρόσωπα. Αὐτοί οί Ἀθηναῖοι κάθονται ἔδῳ μέσα. Γιατί τὸ μέγιστο μέρος τοῦ άκροατηρίου είναι νέοι, μάλιστα θὰ μπορούσαμε νὰ κάνουμε και μιὰ στατιστικὴ ἐπιθέτετε κι εἶναι πιθανότατο ὅτι πάνω άπό τοὺς μισοὺς πού είναι σ' αὐτὴ τὴν αἴθουσα, τὸ ἔτος 2000 θὰ μετέχουν ἔνὸς Συνεδρίου, τοῦ 40οῦ Συνεδρίου τῶν Ἀρχιτεκτόνων και ἂν εἶναι τὸ θέμα ὁμοιο θὰ λένε:

—Μὰ αὐτοί οί ἄνθρωποι πού ἦσαν στὸ πρῶτο Συνέδριο πού άσχολήθηκε με τὴν Πολεοδομία δέν μπορούσαν νὰ δοῦν τὰ 40 χρόνια τῆς δικῆς μας ζωῆς; Ἐμείς δέν εἴχαμε τὸ μισὸ μας νὰ σηκωθοῦμε και νὰ φωνάξουμε: Βρὲ παιδιά, ἔλατε νὰ εξασφαλίσουμε τουλάχιστον τὴν διάρκεια τῆς δικῆς μας ζωῆς.

Αὐτοί οί ἄνθρωποι θὰ ζοῦνε και τότε, πᾶς άπ' αὐτοὺς, θὰ ζοῦν παιδιὰ πού είναι σήμερα γεννημένα και θὰ εἶναι μόλις 40 ἔτων, δέν θὰ ἔχουν φθάσει καν στὴν άκμὴ τῆς ἡλικίας τους και τὰ παιδιὰ τῶν σημερινῶν παιδιῶν θὰ ζοῦν 100 χρόνια άπό σήμερα. Λοιπὸν ὅταν ἄρχιζουμε και μιλάμε γιὰ τις προβλέψεις και γιὰ τὴν άνάγκη νὰ δοῦμε μπροστὰ, δέν είναι κάτι τὸ τόσο μακρινό, ὅπως ήταν στὴν ἔποχὴ πού ἡ μέση ἡλικία ήταν 33 χρόνια ἢ 27 χρόνια και ὅταν μιλοῦσες σ' ἕνα άκροατήριο ἡ μόνη πιθανότητά σου νὰ προβλέψεις ήταν γιὰ 10 ἢ 20 χρόνια διότι ἔαν ἦσαν ὅλοι ἐνήλικες πολὺ λίγοι άπ' αὐτοὺς θὰ ζοῦσαν 10 χρόνια άπό τὴ στιγμή εκείνη. Αὐτὴ τὴ στιγμή ἔχουμε καινούργιες προοπτικές μπροστὰ μας και πρέπει νὰ δοῦμε μπροστὰ. Ἐν κοιτάξουμε λοιπὸν μπροστὰ νὰ δοῦμε τὰ ἔξῃς φαινόμενα. Οί πολιτείες μας πού σήμερα ὑποφέρουν άπό τόσα προβλήματα,

από τόσες πιέσεις, από τόσες δυσκολίες, θα συνεχίσουν τον ίδιο δρόμο και κάθε μέρα θα γίνονται και χειρότερες, άσχετα έντελώς με τις προσπάθειες των καλύτερων διοικητικών μηχανών και των καλύτερων ειδικών στον τομέα αυτό. Και οι πολιτείες θα γίνονται χειρότερες γιατί οι πολιτείες μεγαλώνουν κατά μέσον όρο όπως η Αθήνα με 3,7% πληθυσμού το χρόνο, άλλες με 4 — 7% επειδή και το εισόδημα κατ' άτομο αυξάνει και οι άνθρωποι ζητάνε περισσότερα σπίτια, περισσότερους δρόμους, περισσότερα τηλέφωνα, καλύτερες εγκαταστάσεις, αποκτούν περισσότερα αυτοκίνητα. Στην Αθήνα τ' αυτοκίνητα αυξάνονται κατά 17% το χρόνο, τετραπλασιάζονται κάθε 4 χρόνια. Με το ρυθμό αυτό έχουμε ένα φούντωμα προβλημάτων τέτοιο που μόνον αν μπορούσαμε εμείς να το παρακολουθήσουμε έντελώς δυναμικά, θα δούμε πού οδηγούμεθα. Πού οδηγούμεθα λοιπόν σ' ολόκληρο τον κόσμο; Οδηγούμεθα στο σημείο όπου 100 χρόνια από σήμερα όλοι οι μεγάλοι οικισμοί του κόσμου θα έχουν ένωθεί σ' ένα ενιαίο πλέγμα. Αυτό που θα φαινόταν άστειο έντελώς στην εποχή του Σκουζέ, που άμφισθητούσε την άνάγκη ηλεκτρικού σιδηροδρόμου Αθηνών — Πειραιώς και πού σήμερα έχει γίνει μια πραγματικότητα, ότι η Αθήνα επεκτείνεται ως την Έκκλησιάζουσα προς βορρά. Θα ήταν γελοίο αν δεν καταλάβουμε ότι θα πρέπει να το προβλέψουμε για τα επόμενα χρόνια. Και όταν το προβλέψουμε θα δούμε ότι η Αθήνα θα έχει ένωθεί με τη Θεσσαλονίκη...

ΠΕΡΙΛΗΨΗ: Οι λογικές προβλέψεις των ειδικών λένε πως σε 100 χρόνια ο πληθυσμός της γης θα είναι 45 — 50 δισ. και ο πληθυσμός των πόλεων από 500 εκ. πού είναι σήμερα θα έχει φθάσει τα 47 δισ., θα έχει γίνει 100 φορές μεγαλύτερος. Θα πρέπει λοιπόν αντί να προβαίνουμε σε «έγχειρήσεις» πού εξαφανίζουν σιγά σιγά τις πόλεις, να είμαστε προνοητικοί και να παίρνουμε υπ' όψη μας τις μέλλουσες μεταβολές.

ΦΩΤΕΙΝΗ ΠΡΟΒΟΛΗ για την εξέλιξη των οικισμών από τους παλιούς χρόνους μέχρι σήμερα.

Ο παράγοντας της κοινωνικής πολιτικής ουσιαστικά αυξάνει το ρυθμό επέκτασης των πόλεων. Άλλοτε οι άνάγκες μιάς ολόκληρης κοινωνικής τάξης ελάχιστα ικανοποιούνταν από το Κράτος. Τώρα όμως μέρα με τη μέρα οι άνάγκες αυτές όλο και περισσότερο ικανοποιούνται. Ο εργαζόμενος πληθυσμός αποχτάει άνετώτερη στέγη, κοινωφελείς εγκαταστάσεις, υπονόμους, ηλεκτρισμό, δρόμους, αυτοκίνητα κλπ. Έτσι ουσιαστικά ο ρυθμός ανάπτυξης των πόλεων είναι δυσανάλογος με την αύξηση του πληθυσμού.

ΦΩΤΕΙΝΗ ΠΡΟΒΟΛΗ για την εξέλιξη μιάς παραποτάμιας αμερικάνικης πόλης τα τελευταία 100 χρόνια με σχεδιαγράμματα. Κάνει προβλέψεις για το μέλλον, και αναφέρεται σε μια δημοσιευμένη μελέτη του για το αμερικάνικο πολεοδομικό πρόβλημα πού έχει άμεση σχέση με το ευρωπαϊκό καθώς και με το ελληνικό.

Έτσι ενώ στα παλιά χρόνια είχαμε πολιτείες όπου το κέντρο τους πήγαινε με μια βαθμι-

αία μετάβαση προς τα άκρα, ως πούμε σε είσοδηματα αρχίζαμε από τα μεγαλύτερα, μικρότερα, μικρότερα, μικρότερα, όταν άρχισαν αυτές οι αλλαγές προς τα χειρότερα λόγω όρισμένων λειτουργιών είτε προς τα καλύτερα, αρχίσαμε να έχουμε μια μετατροπή της ύφης των πόλεων μας και μια πλήρη ανάμιξη των λειτουργιών πού πριν είχαν κάποια τάξη στη διάρθρωσή τους.

Τί συμβαίνει τώρα με τα σπίτια μας μέσα σ' αυτές τις πολιτείες; Στο παρελθόν, αν πάρουμε αυτή τη διάσταση του χρόνου, είχαμε τη δημιουργία σπιτιών εδώ κι έναν αιώνα. Μετά 40 χρόνια είχαμε νέα ομάδα σπιτιών πού προσετίθετο, νέα ομάδα σπιτιών και νέα ομάδα σπιτιών. Η γήρανση αυτών των σπιτιών και η αντικατάσταση ακολουθούσε περίπου μία γραμμή παράλληλη προς τη γραμμή της δημιουργίας, ενώ σήμερα επειδή έχουμε όλες αυτές τις πιέσεις, αυτές οι ομάδες των σπιτιών γηράσκουν έντελώς δυσανάλογα με την ηλικία τους και πρέπει να θγούν από τη μέση όχι επειδή είναι ηλικιωμένες αλλά επειδή άλλες λειτουργίες κοντά έχουν σπάσει την πολεοδομική ύφή. Κ' έτσι έχουμε αυτό το άκατάστατο φαινόμενο πού δείχνει μια από τις όψεις του καρκινώματος πού έχουμε ν' αντιμετωπίσουμε. (...)

Μερικά φαινόμενα στο Κέντρο. Τί συμβαίνει στις πόλεις μας. Οι πόλεις πού μεγαλώνουν χρειάζονται στο Κέντρο πλατείς δρόμους για πυκνή κυκλοφορία και όμως έχουν δρόμους στενούς γιατί είναι το παλιό κέντρο. Μεγάλους χώρους για στάθμευση και δημόσια κτήρια, έχουν όμως ελάχιστους χώρους για στάθμευση. Χρειάζονται τα μεγάλα τους οικόπεδα, έχουν μικρές και συνήθως άκανόνιστες ιδιοκτησίες, χρειάζονται χώρο για δυνατότητες νέων λύσεων, συγκοινωνιακών π.χ. και έχουν άπόλυτη στενότητα χώρου, χρειάζονται ευχέρεια άπαλλοτριώσεων και έχουν άκριβώς εκεί τα άκριβότερα κτήρια, τις υψηλότερες τιμές, την έντατικώτερη έκμετάλλευση του αστικού χώρου.

ΠΕΡΙΛΗΨΗ: Άντινομία στενών δρόμων στο κέντρο και φαρδύτερων όσο προχωρούμε προς τα έξω, ενώ η κίνηση των αυτοκινήτων είναι άντιστρόφως άνάλογη.

Έχουμε μια πόλη. Στο κέντρο της η περιοχή έχει φθαρεί από την πίεση ανθρώπων, αυτοκινήτων, τιμών και οικοδομών και δεν λειτουργεί σωστά. Κάνουμε σχέδια για την αναμόρφωσή της. Τα σχέδια αυτά βαστάνε 10 ή 15 χρόνια. Έως ότου τα ολοκληρώσουμε, ένας δεύτερος δακτύλιος από προβλήματα έχει δημιουργηθεί επειδή η πολιτεία δεν μπορεί να σταματήσει και έτσι τα προβλήματα έχουν αυξηθεί. Προχωρούμε λοιπόν σε μια κατεδάφιση και άνοικοδόμηση για να βρεθούμε τη στιγμή πού θα τελειώσουμε όλα μας τα προγράμματα σε πολύ χειρότερα προβλήματα από τη στιγμή πού τα αρχίσαμε. Νά η ιστορία σε φάσεις μέσα στα κέντρα των μεγαλουπόλεων, ιδίως εκείνων τα όποια έχουν ήδη μπει στο δρόμο αυτό των έγχειρίσεων. Αυτή είναι η καμπύλη για την ανάπτυξη της πόλης και εδώ είναι η θεωρητική καμπύλη της άντίστοιχης ανάπτυξης του κέντρου. Λέω θεωρητική γιατί στην πραγμα-

τικότητα τὸ κέντρο μὴ ἔχοντας χώρο νὰ ἐπεκταθῆ ὑπολείπεται τῆς θεωρητικῆς του ἀνάγκης, εἶναι πιὸ κάτω, ἕως ὅτου κάποια στιγμή κάποιος αποφασίζει νὰ διανοίξει μεγάλους δρόμους. Σχίζει τὶς πόλεις μὲ καινούργιους δρόμους καὶ τότε τὸ Κέντρο ἐλευθερώνεται καὶ ξεπετάγεται πρὸς τὰ ἑπάνω. Ἔχουμε μιὰ ἀναβίωση τοῦ κέντρου. Καὶ πάλι σταμάτημά του καὶ πάλι δυσκολίες ἕως ὅτου ἔχουμε νέες διανοίξεις καὶ πάλι πῆδημα πρὸς τὰ ἑπάνω καὶ πάλι σταμάτημα καὶ πάλι πῆδημα, μιὰ σπασμωδικότητα κατ' ἀνάγκη, σπασμωδικότητα ποὺ ὀδήγησε πολιτείες, ὅπως σὰς εἶπα τοῦ ΛΟΣ ΑΝΤΖΕΛΕΣ, νὰ μὴ μποροῦν πιά νὰ σταματήσουν στὸ δρόμο ποὺ πήρανε καὶ νὰ αὐτοκαταστρέφονται.

Ἔτσι ἡ θεωρία τῶν διανοίξεων ἡ ὁποία δὲν ἦταν ἀναγκαία στὶς στατικές πόλεις ἄρχισε νὰ γίνεται αἰσθητή. Ὄταν οἱ πόλεις μεγάλων γύρω γύρω καὶ ἄρχισαν καὶ γίνονταν διανοίξεις, αὐτὸ ὀδήγησε σὲ καινούργια προβλήματα γύρω στὸ Κέντρο. Γιατί δημιούργησε καινούργια προβλήματα; Γιατί ὅταν κάω διανοίξεις ἔχω δύο πιθανότητες: ἢ νὰ πετύχω ἢ νὰ ἀποτύχω. Καὶ ἂν μὲν ἀποτύχω στὸ νὰ λύσω τὰ ζητήματα τοῦ Κέντρου, γιατί τὶς ἔκανα τὶς διανοίξεις; Ἄν ὁμως πετύχω θὰ πεῖ ὅτι ἐλευθέρωσα τὸ κέντρο ἀπὸ τὶς πιέσεις. Ἄν τὸ ἐλευθέρωσα θὰ πεῖ ὅτι οἱ ἄνθρωποι ἤλθαν καὶ ξαναχτίσανε μὲ μεγάλες πυκνότητες στὸ κέντρο, ἄρα δημιούργησα νέα προβλήματα, ὀδηγοῦμαι πρὸς νέες διανοίξεις καὶ ἔχω μπεῖ σαφῶς σὲ μιὰ περίοδο ἐνὸς φαύλου κύκλου. Κ' ἔτσι σὲ μιὰ πολιτεία ὅπου εἶναι μιὰ ὑψηλὴ παλαιὰ σχίζω καὶ κάνω τὴν ἐγχείρηση γιὰ νὰ περάσω ἓνα κανούργιο δρόμο μὲ ἀποτέλεσμα νὰ δημιουργήσω νέα οἰκοδομήματα, νέες λειτουργίες καὶ νὰ αὐτοκαταστρέψω τὴν πόλη μὲ δαπάνη κολοσσιαία γιὰ τὴν ἐθνικὴ οἰκονομία. Καὶ βρίσκομαι σαφῶς στὸ φαῦλο κύκλο ποὺ ἀρχίζει μὲ τὴ στατικὴ πόλη, συνεχίζεται μὲ τὴ δυναμικὴ πόλη καὶ προβλήματα γύρω ἀπὸ τὸ Κέντρο καὶ συνεχίζεται μὲ συνεχεῖς κύκλους νέων προβλημάτων, ἄσχετα μὲ τὴν ἐπιτυχία τῶν ἔργων.

Ἔτσι ἐρχόμαστε στὴ στιγμή νὰ μιλήσουμε γιὰ τὸ ὅτι πρέπει νὰ ἀντιμετωπίσουμε τὰ προβλήματα τῶν πόλεων μας μὲ διαφορετικὸ τρόπο. Τὸ καινούργιο μας στοιχεῖο εἶναι τὸ ὅτι ἡ πολιτεία ποὺ ἦταν ἐπὶ χιλιάδες χρόνια περιβεβλημένη ἀπὸ τείχη—ἡ Ἀθήνα εἶχε 3.000 χρόνια περίπου τείχη γύρω της—σπάζει τὰ τείχη κάποια στιγμή καὶ ἔτσι στὶς τρεῖς διαστάσεις τῆς πολιτείας, ἔχω τὴν πρόσθετη διάσταση αὐτὴ τὴ στιγμή τοῦ χρόνου, τοῦ χρόνου ὁ ὁποῖος ἀλλάζει τὰ πάντα.

Ἡ στατικὴ μου πολιτεία ἐξελίσσεται μὲ συγκεντρωτικούς κύκλους, μεγαλώνει τόσο, συγκεντρώνεται τόσο δύναμη γύρω της, ὥστε δὲν μπορεῖ νὰ ζήσει. Γιατί; Γιατί πάντα νομίζουμε ὅτι ἡ πολιτεία μεγαλώνει πρὸς τὰ ἔξω καὶ ξεχνοῦμε ὅτι ἔχει ἀνάγκη καὶ ἡ καρδιά της νὰ μεγαλώσει. Νὰ πάρουμε ἓνα παιδάκι 6 ἐτῶν καὶ νὰ τοῦ βάλουμε γύρω στὴν καρδιά του μία θήκη ἀπὸ χάλυβα. Πῶς θὰ μεγαλώσει αὐτὸ τὸ παιδί; Λίγους μῆνες μετὰ θὰ πεθάνει, γιατί ἡ καρδιά του δὲν θὰ μεγαλώνει μαζί του. Αὐτὸ

παθαίνει ἡ καρδιά τῆς πολιτείας μας. Ἐπειδὴ περιβάλλεται ἀπὸ τείχη, ἀπὸ μπετόν, ἀπὸ τοῦβλα, ἀπὸ πέτρες, δὲν μπορεῖ νὰ μεγαλώσει σὲ ἐλεύθερο χώρο καὶ πνίγεται μέσα στὸ ἴδιο της τὸ σῶμα. Ἔτσι οἱ Πολιτείες ποὺ μεγάλωσαν γύρω γύρω καὶ ἡ κορυφή τους ἔπαιρνε συνεχῶς περισσότερη ἀξία, ἀνέβαινε ἡ κορυφή στὸν κῶνο, ἀρχίζουν καὶ γίνονται πολιτείες τῶν ὁποίων ἡ κορυφή παρουσιάζει ἓνα κοίλωμα. Σπάει ἡ κορυφή τῆς πολιτείας, καὶ ἀρχίζουν νὰ φεύγουν οἱ ἄνθρωποι καὶ δὲν ἐνδιαφέρονται νὰ κατοικοῦν σ' αὐτὴν τὴν πολιτεία, τὴν ὁποία σιγὰ-σιγὰ παραλαμβάνουν τὰ κατακάθια τὰ κοινωνικὰ καὶ παρουσιάζουν ἐκεῖ ὅλα τὰ προβλήματα τῆς ἐγκληματικότητας τῶν νέων ἐνῶ στὴν γύρω περιοχὴ ἔχουμε τώρα τὴν καλύτερη κατοίκηση.

Ἡ ἀπάντηση εἶναι νὰ πᾶμε σὲ καινούργιες μορφές, νὰ πᾶμε ἀπὸ τὴν στατικὴ ἐπέκταση τῶν πόλεων, στὴν δυναμικὴ ἐπέκταση, νὰ δώσουμε ἔκφραση στὴν 4η διάσταση καὶ ὅπως ἡ πολιτεία μας εἶναι μιὰ πολιορκημένη πολιτεία μὲ τὸ κέντρο της πνιγμένο, νὰ ἀκολουθήσουμε τὸ ἴδιο ποὺ θὰ ἀκολουθοῦσε ὁ κάθε καλὸς στρατηγὸς σὲ κάθε πολιτεία πολιορκημένη: θὰ ἐσπάζει τὸν κλοιὸ πρὸς τὴν ἀσθενέστερη κατεύθυνση τοῦ ἀντιπάλου καὶ θὰ δημιουργοῦσε ἓνα καινούργιο κέντρο σὰν ἐπέκταση γιὰ νὰ ὀδηγηθοῦμε πρὸς τὴν παραβολικὴ δυνάμωλη. Τὸν μόνον τρόπο γιὰ νὰ σώσουμε τὸ παρελθόν, νὰ σώσουμε αὐτὸ ποὺ ἔκανε ἡ γενιὰ τῶν πατέρων καὶ τῶν παπούδων μας καὶ οἱ προηγούμενοι, νὰ σώσουμε τὸ ἴδιο μας τὸ ἔργο, γιατί μὴ γενιὰ ἀργότερα, ὁ,τιδήποτε φτιάχνουμε στὴν πολιτεία, ἂν τὴν ἀφήνουμε νὰ μεγαλώνει ἔξω γύρω, θὰ σπάσει καὶ αὐτὸ ἀπὸ τὰ παιδιά μας, θὰ σπάσει ἀπὸ σὰς τοὺς ἴδιους τοὺς μικρότερους ποὺ θὰ καταστρέψετε ὅλα τὰ σχέδια ποὺ γίνονται σήμερα κατ' ἀνάγκη, ἐὰν ἀφήσετε τὶς πολιτείες νὰ μεγαλώνουν καὶ νὰ δημιουργοῦν τὰ ἴδια προβλήματα. Εἶναι ἀνάγκη ἱστορικὴ νὰ καταλάβουμε ὅτι πρέπει νὰ σκεφθῶμε τὴν προηγούμενη δημιουργία, γιατί δὲν ἀντέχουμε οἰκονομικά, οὔτε ἐκπολιτιστικά, νὰ χαλοῦμε ὅ,τι ἔχει φτιάσει ἡ προηγούμενὴ γενιὰ.

ΠΕΡΙΛΗΨΗ: Σχέδια πόλεων ποὺ ἐμελέτησε ὁ κ. Δοξιάδης καὶ οἱ συνεργάτες του ὅπως τῆς Οὐάσιγκτον, τρεῖς πόλεις τοῦ Σουδάν, ἡ Βαγδάτη, τὸ Ἰσλάμ Ἀμπάκ—καὶ καινούργια πρωτεύουσα τοῦ Πακιστάν—ἀρχίζονται τώρα μὲ τὴ διεύθυνση πέντε ἑλλήνων ἀρχιτεκτόνων. Συνθετότερη μορφή πόλης ἢ δυναμητρόπολη.

Καὶ τώρα ἐρχόμαστε στὸ μεγάλο ἐρώτημα Ἄφοῦ αὐτὴ εἶναι ἡ καταστροφή, ἀλλὰ ἔχουμε καὶ δυνατότητες γιὰ λύσεις, τί μπορούμε νὰ κάνουμε γιὰ τὴν Οἰκουμένη ποὺ ἐρχεται. Πρέπει νὰ ἀντιληφθοῦμε, ὅτι ἦλθε ὁ καιρὸς νὰ δοῦμε τὰ ζητήματα σὲ μιὰ βάση, πέρα ἀπὸ μικρὲς πολιτείες, στὰ κέντρα τῶν ὁποίων κατοικοῦμε καὶ ἐργαζόμαστε. Ἐὰν συνεχίσουμε νὰ ἐξασφαλίζουμε νέες πιέσεις στὸ κέντρο τῆς πόλης—μητρόπολης—μεγαλόπολης, τότε ὀδηγοῦμε πρὸς τὴν ἀποκέντρωση, ὀδηγοῦμε πρὸς τὸν θάνατο. Στὸ Καρακάς, στὴν πρωτεύουσα

της Βενεζουέλας, χρειάζεσθε σήμερα δυο ώρες για να πάτε με αυτοκίνητα από την μία άκρη του διοικητικού κέντρου στην άλλη, που είναι απόσταση 4 χιλιόμετρα. Έτσι, όλοι οι καλοί δημόσιοι λειτουργοί προσπαθούν να έχουν ένα συμβούλιο γύρω στο μεσημέρι, να φύγουν κατά τις 10 από το γραφείο τους και να μη γυρίσουν ως το βράδυ. Η διοικητική μηχανή έχει διαλυθεί, ή πολιτεία δεν μπορεί να λειτουργήσει. Πώς μπορούμε να αντιμετωπίσουμε το ζήτημα αυτό; Δημιουργώντας καινούργια δίκτυα οικισμών, κέντρων και ενώνοντάς τα με σύγχρονες, καλά μελετημένες συγκοινωνιακές αρτηρίες, έτσι ώστε πάνω σ' αυτά τα δίκτυα να πάρουμε όλες τις καινούργιες πιέσεις, όχι για να εγκαταλείψουμε τα παλιά, ακριβώς για να επιζήσουν τα παλιά.

Ο μοναδικός τρόπος για να επιζήσουν οι πολιτείες μας είναι να δημιουργήσουμε καινούργιες, για να μπορέσουμε να δώσουμε καιρό στους δημοτικούς άρχοντες και στους πολίτες να συγκεντρώσουν τις δυνάμεις τους να μη χειρίζονται ζητήματα με τόσο κολοσσιαία δυναμική εξέλιξη και να μπορέσουν να τα αντιμετωπίσουν.

Όταν εμείς τους επιβαρύνουμε κάθε χρόνο με 17% καινούργιων προβλημάτων, είναι έντελώς αδύνατο να τους αφήσουμε τον καιρό, έστω και να αναπνεύσουν, πολύ δε λιγώτερο να αντιμετωπίσουν σοβαρά τα ζητήματά τους.

Η Οικουμένη, λοιπόν, σαν ζωντανή πολιτεία, έχει ανάγκη από μια καινούργια θεώρηση μέσα στο χώρο, από τη δημιουργία καινούργιων κέντρων και καινούργιων δικτύων.

Πώς εμφανίζεται η Οικουμένη σήμερα στον κόσμο, θα το δούμε σε μερικά παραδείγματα. Ένω είναι η πολιτεία, που θα έχει ολοκληρωθεί μετά 100 χρόνια, ήδη σήμερα δημιουργείται. Στην Αγγλία, π.χ., το Λονδίνο πηγαίνει να ενωθεί με την βιομηχανική περιοχή του Μάντσεστερ, σ' ένα μεγάλο κλάδο της παγκόσμιας Οικουμένης, και αυτό είναι κιόλας φανερό για τον προσεκτικό μελετητή της περιοχής.

Στην κεντρική Ευρώπη ή μεγαλόπολη, που δημιουργείται στο Βέλγιο και την Ολλανδία, αρχίζει και παίρνει μορφή με δυο μεγάλους κλάδους, έναν στη Γερμανία, κατά μήκος του Ρήνου, και έναν άλλο, που τείνει προς την Τσεχοσλοβακία, ενώ ένας μεγάλος καινούργιος πυρήνας δημιουργείται στην Β. Ιταλία.

Στην Αμερική, αν κάνουμε μια προβολή της Οικουμένης μετά 100 χρόνια, θα δούμε ότι από την μία άκρη ως την άλλη οι πολιτείες θα έχουν ενωθεί και θα έχουν αφήσει ανάμεσά τους μεγάλες περιοχές, οι οποίες θα είναι γεωργικές, ενώ στο βόρειο ανατολικό τμήμα της Αμερικής, για να σωθούν οι παλιές πολιτείες, όπως η Βοστώνη, ή Ν. Υόρκη, ή Φιλαδέλφεια, ή Βαλτιμόρη, ή Ουάσιγκτων, ο μοναδικός τρόπος είναι **εγκαιρα** να φτιαχτεί ένα πολύ μεγάλο καινούργιο δίκτυο, που θα μπορέσει να συγκρατήσει **όλες** τις καινούργιες αυτές πιέσεις.

Μερικές αρχές, για να δούμε πώς μπορούμε να προχωρήσουμε πιο συστηματικά. Δεν αρκεί

να αντιμετωπίσουμε τα προβλήματα της πολιτείας στην μεγάλη κλίμακα, να δούμε που θα επεκταθεί ή πολιτεία και που το κέντρο. Πρέπει να έχουμε υπ' όψιν μας 4 αρχές. Πρώτο: Η ένότητα του σπιτιού. Πρέπει να πετύχουμε να αναπτύξουμε σχέδια, που θα ικανοποιήσουν οικονομικά, κοινωνικά, πολιτικά, τεχνικά και αισθητικά. Δεν αρκεί να λέμε: Κάνουμε σχέδια, αλλά η πολιτεία δεν έχει χρήματα να τα εφαρμόσει. Δεν επιτρέπεται να το λέμε αυτό, δεν είμαστε για να κάνουμε σχέδια. Είμαστε για να εξυπηρετούμε την πολιτεία. Πρέπει να φτιάξουμε εκείνα τα σχέδια που μπορεί να τα αντιληφθεί ο κόσμος και μπορεί να τα χρηματοδοτήσει ή έθνική μας οικονομία. Αυτή την υποχρέωση έχουμε. Ό,τιδήποτε κάνουμε έξω από αυτό είναι εκτός πραγματικότητας και είναι σαν να κοροϊδεύουμε τον κόσμο.

Το δεύτερο, είναι να μπορέσουμε μέσα σ' αυτές τις πολιτείες που δημιουργούνται, να κρατήσουμε μια ιεραρχία των λειτουργιών, να αρχίσουμε από τις μικρές πολιτείες να τις θέτουμε σε ανώτερα κέντρα, και αυτά σε ακόμα ανώτερα, και αυτά σε ανώτερα ακόμα, έως ότου φθάσουμε στην οίκουμένη, στις μεγάλες πολιτείες. Μέσα σ' αυτές τις πολιτείες πρέπει πάντοτε να ξέρουμε πώς ό,τι φτιάχναμε στο παρελθόν ήταν με 3 διαστάσεις. Δεν μας εξυπηρέτησε, γιατί σύγχρονα έπαιρνε και την τετάρτη διάσταση και μεγάλωνε. Το σπίτι γινότανε συγκρότημα σπιτιών και έπρεπε να γκρεμιστεί για να γίνει πολυκατοικία. (...)

Πάντοτε πρέπει να ξέρουμε, ότι μεγαλώνουν οι λειτουργίες, αφού μεγαλώνει ο αριθμός των ανθρώπων και οι ανάγκες του. Τέλος, εκεί που οι πολιτείες ήταν πολιτείες με κατοίκους μόνον τους ανθρώπους και λίγα ζώα, έως πριν 100 χρόνια, έως πριν 60 χρόνια για τον περισσότερο κόσμο, σήμερα γίνονται πολιτείες για τον άνθρωπο, για το αυτοκίνητο, για το αεροπλάνο, για τις ρουκέτες.

Πώς θα ικανοποιήσουμε όλες αυτές τις ανάγκες; Πώς θα αναμορφώσουμε τις πολιτείες μας, για να σώσουμε μέσα σ' αυτές το μόνο που πρέπει να μας ενδιαφέρει, τον άνθρωπο; Αυτό είναι το καινούργιο μας καθήκον.

Αρχίζουμε και βλέπουμε μερικά προβλήματα που πρέπει να τα αντιμετωπίσουμε διαφορετικά. Στα παλιά χρόνια, όταν είχαμε να συνδέσουμε δυο κέντρα οποιαδήποτε, είτε μέσα στην ίδια πολιτεία, είτε δυο πολιτείες, είτε δυο χωριά, δημιουργούσαμε ένα δίκτυο από την καρδιά προς την καρδιά με όλες τις αρτηρίες, που έτειναν πάνω σ' αυτό, και φέρναμε την συγκέντρωση όλων μας των λειτουργιών εκεί. Αυτό είχε σαν αποτέλεσμα, όμως, να σπάσει τελικώς η καρδιά μας.

Έτσι πρέπει να αρχίσουμε να σκεπτόμαστε με καινούργιες διατάξεις, αν αυτή η καρδιά είναι φτιαγμένη για τον άνθρωπο και σε όριστη κλίμακα και για λίγα όρισμένα αυτοκίνητα. Πρέπει να ξεφύγουμε με πολλούς δρόμους έξω απ' αυτήν, παραλλήλους δρόμους, το ίδιο και από την άλλη και να τους ενώσουμε απ' έξω, να μην φέρουμε καινούργιες πιέσεις

πάνω στην καρδιά που υποφέρει. (...)

Θα διατηρήσουμε και πάλι την ανθρώπινη κλίμακα μέσα στην πόλη, θα περάσουμε τους μεγάλους μας δρόμους έξω από την αγορά μας, έξω από την συνοικία μας, θα βγαίνουμε προς το μεγάλο αυτοκινητόδρομο, διατηρώντας μέσα όλη την ικανότητα της ανθρώπινης ζωής. Ός προς τις πόλεις μας ολόκληρες, θα περάσουμε τα δίκτυά μας απ' έξω σαν μεγάλα δίκτυα, και όχι από τα κέντρα, δεν θα τα σχίσουμε, γιατί τα οδηγούμε σε θάνατο, αλλά θα τα έξυπηρετούμε από πάρα πολλά σημεία.

Σε ολόκληρη την πολιτεία θα κάνουμε μια διάρθρωση τέτοια, που να σεβόμαστε την κάθε μονάδα, το σπίτι, την γειτονιά, την κοινότητα, την πόλη και την περιοχή της. Με τον ίδιο τρόπο, σε άλλη περίπτωση θα χτίσουμε με μια οργάνωση στο μυαλό μας, που μας επιτρέπει να βρει το κάθε τι τη θέση του, έτσι ώστε εκεί που η παλιά πολιτεία αποτελούνταν από μικρά οικοδομικά τετράγωνα, φτιαγμένα για τον πεζό, που ήθελε να κάνει την βόλτα του τετραγώνου, του τετραγώνου που ήταν στην ανθρώπινη κλίμακα, που αποτελούνταν από μικρά οικόπεδα και μικρά σπίτια, τώρα που η πολιτεία κατοικείται και από αυτοκίνητα, πρέπει να μεταφέρουμε αυτή την κλίμακα σε άλλη. Το μικρό τετράγωνο να αντικατασταθεί από ένα μεγάλο δίκτυο αυτοκινητοδρόμων, που θα μας επιτρέπουν, ανάμεσα σ' αυτούς, να επιζήσουν οι ανθρώπινες κοινότητες. (...)

ΠΕΡΙΛΗΨΗ: Τα ίδια προβλήματα και στην Ελλάδα. Μετά 100 χρόνια, το μεγαλύτερο μέρος του πληθυσμού θα ζει κατά μήκος του άξονα Πάτρας — Κορίνθου — Αθήνας — Λαμίας — Βόλου — Θεσσαλονίκης, σ' έναν κλάδο της παγκόσμιας οίκουμης νόπολης. Η Αθήνα θα έχει πληθυσμό 5—5½ εκατ. κατοίκους, θα έχει καταλάβει όλο το άττικo λεκανοπέδιο, το πεδινό τμήμα της Αττικής και Βοιωτίας ως τη Χαλκίδα. ΦΩΤΕΙΝΗ ΠΡΟΒΟΛΗ. Έπομένως, το μέλλον της Αθήνας είναι στις περιοχές Τατοΐου, Έλευσίνας και Μεσογείων.

Έτσι έχουμε ανάγκη να δούμε, ότι η Πρωτεύουσά μας γίνεται το Κέντρο της χώρας μ'. Έναν καινούργιο τρόπο, με τον καινούργιο άξονα, που χτίζεται κιόλας προς Βορρά, προς τη Θεσσαλονίκη, με τον άλλον άξονα, που θα έρχεται από την Δυτική Ελλάδα και θα κατεβαίνει προς τα μεσόγεια, κι έτσι παίρνοντας υπ' όψη ότι δεν άντέχει η Πρωτεύουσά μας, που είναι υπερφορτισμένη για καινούργιες λειτουργίες στο κέντρο, οδηγούμεθα σε σκέψεις, ότι πρέπει να φτιαχθεί ένα καινούργιο κέντρο έξω από την Πρωτεύουσα, για να σηκώσει τις καινούργιες πιέσεις του νέου πληθυσμού που θα προστεθεί και που στα 40 επόμενα χρόνια θα έρθει περισσότερος απ' ό,τι ήρθε από την αρχή της Ιστορίας της Αθήνας ως τα σήμερα που φτιάχτηκαν τα 2 εκατ. Γιατί στα 40 επόμενα χρόνια θα έχουμε 3,5 εκατ. καινούργια, για τα οποία πρέπει να σκεφτούμε και δεν μπορούμε να τ' αντιμετωπίσουμε με μικρές μόνο προτάσεις σε διάφορα σημεία. Για να πετύχουμε στους σκοπούς μας

αυτούς πρέπει να κοιτάξουμε να πετύχουμε ένα συντονισμό παντού, με βάση τη γεωγραφική θέση των οικισμών μας, μέσα σε κάθε οικισμό απόλυτο συντονισμό. Άλλα κι αυτό δεν θα είναι αρκετό. Πρέπει να πάρουμε τις όμοιες λειτουργίες από κάθε οικισμό και να τις συνθέσουμε, ώστε ν' αποχτήσουμε μια πολιτική κατοικίας, μια πολιτική κτηρίων, μια πολιτική υδρεύσεων, εγκαταστάσεων κλπ. Και μέσα απ' όλα αυτά, πάλι πρέπει να πάρουμε τους ανθρώπους και ν' αναπτύξουμε μια πολιτική ΟΥΜΑΝΙΣΤΙΚΗ γι' αυτούς, να πάρουμε τα υλικά, να πάρουμε τα οικονομικά μέσα και να τα συνθέσουμε, ώστε να οδηγηθούμε στην πλήρη σύνθεση με πλήρη επίγνωση του συνόλου των προβλημάτων, θέσεων, λειτουργιών και συντελεστών.

Και ο ρόλος του Αρχιτέκτονος μέσα σ' όλα αυτά; (...). Στην απόλυτη κατανόηση του ρόλου μας σαν επιστημόνων, σαν τεχνικών, σαν επαγγελματιών και της σχέσης του ρόλου μας με τους άλλους, θα βασισθεί ή επιτυχία μας κ' η επιδίωσή μας, σαν είδους όχι που έξυπηρετεί μικροανάγκες, αλλά που έξυπηρετεί ανθρώπινους σκοπούς. Πρέπει να ξεφύγουμε από την άτομική ιδιοκτησία.

ΠΕΡΙΛΗΨΗ: Είναι ανάγκη να προβλέπουμε, στηριζόμενοι στο παρελθόν και σκεπτόμενοι το μέλλον, για ν' αντιμετωπίσουμε τα αυξανόμενα προβλήματα. Όχι να σχεδιάζουμε για το μέλλον, αλλά να προγραμματίζουμε. Για την Ελλάδα θα πρέπει να κάνουμε συγκεκριμένους υπολογισμούς και προγραμματισμό, σύμφωνα με τον ρυθμό αύξησης του πληθυσμού της. Ο ρόλος των Αρχιτεκτόνων είναι, όχι μόνο να χτίζουν σπίτια, αλλά να δούν το ελληνικό πρόβλημα μέσα από το μέλλον, προγραμματισμένα. Πώς όμως θα το πετύχουν;

Πολλές φορές παιδεύτηκα με αυτό το ερώτημα και θα προσπαθήσω τελειώνοντας, να σας μεταδώσω τις 5 αρχές, οι οποίες πιστεύω, ότι θα μπορέσουν να μας οδηγήσουν στην επίτευξη των σκοπών μας.

Η πρώτη είναι η αρχή του τραίνου, να κοιτάξουμε μπροστά. Το τραίνο φεύγει, τρέχει με μεγάλη ταχύτητα, δεν μπορούμε να το πιέσουμε πια στατικά, δεν μπορούμε να κάνουμε σχέδια που θα είναι γι' αυτήν την στιγμή. Πρέπει να δούμε μακριά και να οργανωθούμε, για να τρέξουμε μέσα στο μέλλον. Το δεύτερο. Πρέπει να γίνουμε άνδρες, ν' αποκτήσουμε ιδεώδη, να έχουμε το θάρρος να πιστεύουμε σε ιδεώδη. Πώς θέλουμε ν' ανέβουμε στα βουνά, έτσι δεν δούμε τις κορυφές, εάν δεν τις δάλουμε στο σκοπό;

Ιδεώδη. Για να δούμε τί ιδεώδη μπορούμε να δάλουμε. Αν είμαστε εθνικιστές απόλυτοι, πρέπει να δάλουμε το ιδεώδες να φτιάσουμε την Ελληνική Πολιτεία, Ικανή να έξυπηρετήσει όλους τους Έλληνες με τον καλύτερο τρόπο και να ναι καλύτερη από τις ξένες πολιτείες.

Αν είμαστε διεθνιστές πρέπει να δουλέψουμε για την ελληνική πολιτεία σαν ένα κομμάτι της παγκόσμιας ανθρώπινης πολιτείας. Αν είμαστε ουμανιστές, πρέπει να δούμε πώς

πολιτεία αυτή πρέπει να ανήκει στον άνθρωπο και όχι στις μηχανές. "Αν είμαστε κομμουνιστές, να δούμε πώς ο καλύτερος δρόμος να ενωθῆι τὸ παγκόσμιο προλεταριάτο, θὰ ἦταν να φτιάξουμε τὴν Παγκόσμια Πολιτεία. "Ὅπως κι ἂν ξεκινήσουμε, με ὅποια φιλοσοφικὴ θεώρηση, δὲν ἔχουμε καμμιά δικαιολογία να ξεφύγουμε ἀπὸ τὸ μεγάλο μας σκοπὸ, ποὺ πρέπει να θέσουμε, παράλληλα με τὸν ἄλλο μεγάλο σκοπὸ τοῦ ν' ἀποχτήσουμε εἰρήνη καὶ να ἐπιβιώσουμε σὰν λαοὶ μ' ὅλη μας τὴν ἀνεξαρτησία παντοῦ, να χτίσουμε τὴν ἀνθρώπινη πολιτεία. Πῶς θὰ τὸ πετύχουμε;

"Ερχόμεθα στὸ τρίτο σημεῖο. Με πίστη. Με πίστη σ' ἓνα καθολικὸ ἔργο, ἔστω καὶ ἂν χτίζουμε ἓνα μικρὸ σπίτι. (...) Πῶς μπορούμε να δούμε τὸ ρόλο μας; Σὰν ἄνθρωποι ποὺ ἀπλῶς κερδίζουν τὸ ψωμί τους; Σὰν ἄνθρωποι ποὺ νομίζουν πῶς ὁ κάθε ἓνας φτιάχνει ἓνα ἔργο, τὸ πιὸ ἀξιόλογο ἔργο στὸν κόσμο; "Ἡ σὰν ἄνθρωποι ποὺ πιστεύουν ὅλοι, ὅτι χτίζουν κάτι συνολικὸ; Βέβαια εἶναι τὸ τρίτο: Πίστη στὸν καθολικὸ σκοπὸ. (...)

Πρόγραμμά μας εἶναι τὸ τέταρτό μας σημεῖο, καὶ γιὰ να τὸ πετύχουμε αὐτὸ χρειαζόμαστε ἐπιστημονικότητα καὶ σύστημα. Νᾶμαστε καλλιτέχνες. "Αν εἶμαστε, να τὸ δείξουμε με τέχνη καὶ με ἐπιστήμη. "Ἐχει ξεπεραστεῖ ἡ ἐποχὴ ποὺ μπορούσαμε να δικαιολογούμε ὅλη μας τὴν ὑπαρξὴ πίσω ἀπὸ τὸν τίτλο τέχνη. Τὰ καθήκοντά μας εἶναι πολὺ μεγαλύτερα, δὲν εἶναι να σχεδιάζουμε τὸ μικρὸ ποσοστὸ τῶν οἰκοδομῶν ποὺ σχεδιάζουμε σήμερα, εἶναι να ἐπηρεάσουμε ὅλα τὰ σπίτια τῆς χώρας μας, εἶναι να μπορέσουμε να δουλέψουμε ὄχι στὴ μικρὴ κλίμακα τοῦ ἐνὸς σπιτιοῦ, ἀλλὰ ὁ κάθε ἓνας ἀπὸ μᾶς να πάρει χωριά, πολιτείες, κοινότητες καὶ να τὰ φτιάξει, να τὰ δουλέψει, να γίνουν δικά του καὶ αὐτὸς να γίνῃ δικός τους, να γίνῃ σκλάβος τους καὶ να μπορέσει να τὰ χτίσει, γιὰ να φτιάξει ἐκείνες τὶς μονάδες ποὺ χρειαζόμαστε ὅλοι.

"Ἐτσι ἂν κοιτάξουμε μπροστά, ἂν βάλουμε ιδεώδη, ἂν ἔχουμε πίστη καὶ κάνουμε πρόγραμμα καὶ τὸ δουλέψουμε με ἐπιστημονικότητα, μπορούμε να δικαιώσουμε τὴν ὑπαρξὴ μας. (...)

Ἡ ὁμιλία τοῦ κ. Ἄρ. Προβελέγγιου

Κύριε Πρόεδρε,

Ἀγαπητοί μου συνάδελφοι,

Ἡ καθιέρωση τοῦ Ἀρχιτεκτονικοῦ Συνεδρίου σὰν ἐτήσιου θεσμοῦ, μαρτυράει ὅτι στὸν ἀρχιτεκτονικὸ κόσμο τῆς Ἑλλάδας ὠρίμασε πιά τὸ αἶσθημα τῆς ὑπεύθυνης καὶ οὐσιαστικῆς ἀνάμιξης στὰ μεγάλα προβλήματα. Προβλήματα τῆς Ἀρχιτεκτονικῆς καὶ τῆς Πολεοδομίας ποὺ συνδέονται οὐσιαστικὰ με τὴν ἀνάπτυξη τῆς ἐλληνικῆς κοινωνίας. Ἐκφράζει τὸ Συνέδριο αὐτὸ τὴν οὐσιαστικὴ διάθεση γιὰ ἐπιστημονικὴ ὁμαδικὴ σκέψη καὶ εὐθύνες.

Ἀκόμη σημαντικὸ εἶναι, ὅτι τὸ πρῶτο Πανελλήνιο Ἀρχιτεκτονικὸ Συνέδριο ὀργανώνεται στοὺς Δελφούς.

Αὐτὴ ἡ ἐκλογὴ, πίσω ἀπὸ μιὰ ἐντύπωση αἰσθητικῆς ἴσως ἐκλογῆς θὰ ἔπρεπε να ἐξηγηθεῖ πολὺ περισσότερο σὰν ἡ ἀπόλυτη διάθεση να συνδυάσει ὁ Ἀρχιτεκτονικὸς Κόσμος τὴν πρώτη του ὁμαδικὴ ἐμφάνιση, τὴν πρώτη του ὁμαδικὴ ἐργασία, με ἓναν ἀπὸ τοὺς μεγάλους τόπους τῆς Ἑλλάδας, τοὺς Δελφούς, ποὺ ἡ μακρὰ καὶ λαμπρότατη ἱστορία τους συμπυκνώνει μιὰν ἀνάπτυξη ἀπὸ βαθύτατες ἐλληνικὲς καὶ πανανθρώπινες ιδέες, ἀφοῦ, ὅπως γνωρίζουμε, οἱ Δελφοὶ ἐκπροσωποῦν ἱστορικά, ὅλες τὶς βαθιεῖς ἀρετὲς ποὺ ζητάει ἡ Ἀνθρωπότητα να καθορίσει σὰν κανόνα στὴν πορεία τῆς σκέψης τῆς καὶ τῆς δράσης τῆς, καὶ πιὸ συγκεκριμένα, οἱ Δελφοὶ εἶναι ἀφιερωμένοι ἀπὸ τὴν πανάρχαιη ἀφειτηρία τους στοὺς Θεοὺς, τὴ Γῆ μητέρα καὶ τροφὸ τῆς ἀνθρώπινης γενιᾶς, τὴν Θέμιδα - Δικαιοσύνη, τὸν Ποσειδῶνα - Θεὸ τοῦ ὑγροῦ στοιχείου καὶ τὸν Ἀπόλλωνα - Θεὸ τοῦ φωτὸς καὶ τῶν τεχνῶν.

"Ἐτσι, τὸ Α' Ἀρχιτεκτονικὸ Συνέδριο ἔχει τὴ λαμπρὴ τύχη να γίνεται σ' αὐτὸ τὸ χῶρο.

ποὺ ὄχι μόνο ἡ φύση τὸν στόλισε με μιὰν ἀνείπωτη ὀμορφιά, (κι ὅπου οἱ ἀρχαῖοι μᾶς ἄφησαν κληρονομιά θαυμαστὰ μνημεῖα), ἀλλὰ καὶ ποὺ ἡ πνευματικὴ του ἀκτινοβολία μένει μεγάλη σήμερα καὶ γιὰ πάντα.

Εἶμαστε στοὺς Δελφούς, στὸ χῶρο ποὺ γινόνταν οἱ Ἀμφικτυονίες, τὰ Πύθεια, ὅπου δίνονταν οἱ Χρησμοί.

Ἀμφικτυονίες — δημιουργία κανόνων γιὰ τὴ σύνθεση ἁρμονικῶν ἀνθρώπινων σχέσεων, γιὰ τὴν καθιέρωση τῆς ἀνθρώπινης συνεργασίας.

Τὰ Πύθεια — εὐγενῆς ἄμιλλα ἀνάμεσα στοὺς ἀνθρώπους, στὴν σωματικὴ προσπάθεια καὶ στὴν πνευματικὴ. Ἀγῶνες ἀθλητῶν, ἀγῶνες μουσικῶν καὶ ποιητῶν.

Οἱ Χρησμοὶ — συμβουλὲς βγαλμένες ἀπὸ μιὰ τόσο βαθειὰ ἀνθρώπινη ἐμπειρία, ὥστε να παίρνει ἓνα τόνο θεϊκό. Πρόβλεψη ὅτι ἀσέβειες, θρασυτήτες καὶ λάθη τιμωροῦνται.

Γῆ, Νερό, Φῶς, Ἀνθρώπινη Συνεργασία καὶ Τέχνη. Νὰ ὅλα τὰ στοιχεῖα ποὺ ἀποτελοῦν αὐτὸ ποὺ ἀκριβῶς εἶναι τὸ ἀντικείμενο τοῦ πρῶτου Ἀρχιτεκτονικοῦ Συνεδρίου, τὴν ΠΟΛΕΟΔΟΜΙΑ.

Πολεοδομία, Ἐθνικὸ Πρόβλημα— Εἶναι τὸ θέμα ποὺ χειρίζεται τὸ Ἀρχιτεκτονικὸ Συνέδριο.

Ὁ τίτλος καὶ ἡ οὐσία τοῦ θέματος συνδέονται με κάτι πολὺ σύνθετο, ἀλλὰ καὶ κάτι ποὺ εἶναι πολὺ κοντὰ μας.

Σ' ὅλες τὶς χώρες, σ' ὅλες τὶς ἡπείρους, στὶς προηγμένες τεχνικὰ καὶ με παράδοση ὀργάνωσης ἀστικὲς χώρες τῆς Ἀμερικῆς καὶ τῆς Εὐρώπης, ὅπως καὶ στὶς χώρες με καινούργια οἰκονομικὴ διάθρωση, ὅπως ἡ Ρωσία ἢ ἡ Κίνα, ἀκόμη καὶ σὲ πολλὰ ἀπὸ τὶς πρόσφατα ἀπελευθερωμένες χώρες τῆς Ἀφρικῆς καὶ τῆς

Ἀσίας, ἡ πολεοδομία τίθεται καὶ ἀναπτύσσεται σὰν ἓνα ἀπὸ τὰ πρῶτα προβλήματα γιὰ τὴν διαμόρφωση τῆς παρούσης καὶ τῆς μελλοντικῆς ὀργάνωσης καὶ εὐημερίας τῶν χωρῶν.

Μιὰ συνεχῆς προσπάθεια μελέτης καὶ ἐπεξεργασίας, συντελεῖται ἀπὸ τὴν μεριὰ τῶν πολεοδόμων ποὺ προσπαθοῦν ἀπὸ τὴ σκοπιά τους, τὴν ἐντελῶς ἐπιστημονικὴ, μὲ τὸ νόημά της τὸ οἰκονομικὸ καὶ πολιτικοκοινωνικὸ, νὰ συντείνουν στὸ νὰ καταστρωθοῦν τὰ εὐκρινῆ καὶ παραστατικὰ διαγράμματα καὶ τὰ στοιχεῖα ποὺ θὰ ἐμβάλουν στὶς Κυβερνήσεις τὴν συνειδητὴ ἀντίληψη γιὰ τὸ καλῶς προάγειν τὰ πολεοδομικὰ προβλήματα.

Τὸ ἔργο αὐτό, ἔργο ἀμφίπλευρο, γίνεται ἀντικείμενο μιᾶς ἐπεξεργασίας ἐπιστημονικῆς καὶ ὀργανωτικῆς σὲ ἐπίπεδα μελέτης ἢ σὲ προγράμματα ἐφαρμογῆς, στὰ μέτρα ποὺ οἱ διάφορες χώρες ἔχουν τὴν ἱκανότητα νὰ συμβάλουν ἀπλῶς ἢ νὰ προωθήσουν τὰ προβλήματά τους σὲ νομικὲς καὶ οἰκονομικὲς πραγματοποιήσεις.

Ἔτσι, τὸ θέμα τῆς πολεοδομίας, μὲ τὴ σημασία τῆς βαθύτατης ἐθνικῆς λειτουργίας του, εἶναι ἓνα θέμα ποὺ ἀποτελεῖ τὴν καθημερινὴ ἐνασχόληση ὁμάδων εὐρείας ἐπιστημονικῆς σύνθεσης σὲ ὅλες τὶς χώρες τοῦ κόσμου, ὅταν βρίσκονται σὲ φάση ἀνόδο. Σὲ ἄλλες δὲ χώρες, ποὺ διέρχονται οἰκονομικὴ, κοινωνικὴ καὶ πολιτικὴ κρίση, ἡ προσπάθεια γιὰ τὴν ἀνακάλυψη ἢ τὴν ἀποκάλυψη ἢ τὴ δεοντολογικὴ τοποθέτηση τῶν προβλημάτων, ἀποτελεῖ συνεχῆ φροντίδα, μιᾶς μειοψηφίας, ἔστω, ἐπιστημόνων καὶ ἄλλων πολιτῶν, οἱ ὅποιοι ἐνδιαφέρονται καὶ προσπαθοῦν νὰ δημιουργήσουν τὶς σωστὲς κατευθύνσεις γιὰ τὴν πρόοδο τοῦ τόπου των.

Γιατί, κακὴ πολεοδομία, κακὲς πόλεις, κακὴ κατανομή τῶν οἰκισμῶν ἐπάνω στὴν χώρα, κακὴ ὀργάνωση ὅλου τοῦ χώρου μέσα στὸν ὅποιο ἐκτυλίσσεται ἡ ἐργασία, ἡ κατοικία, ἡ σκέψη, γενικὰ ἡ ζωὴ τῶν ἀνθρώπων καὶ ἐπαλλήλως ἡ ζωὴ τῶν κοινωνιῶν, εἶναι φανερὸ ὅτι ἀποτελοῦν νοσογόνο πλέγμα, τὴ χειρότερη μορφή τῆς ἐθνικῆς, φυσιολογικῆς καὶ βιολογικῆς ἐξασθένησης τῆς ὁμάδας ἢ ὁποῖα κατοικεῖ στὸν συγκεκριμένο τόπο ὅπου ἐμφανίζεται καὶ ἐπεκτείνεται ἡ πολεοδομικὴ παρακμὴ.

Ἀφ' ὅτου οἱ ἄνθρωποι συγκεντρώθηκαν σὲ μιὰ κοινωνικὴ ζωὴ, τῆς ὁποίας συνέπεια ἦταν ἡ δημιουργία τῶν οἰκισμῶν καὶ τῶν πόλεων, μιὰ ὀλόκληρη ἱστορία σχέσεων, ἰδεῶν καὶ μορφῶν ἀναπτύσσεται στὰ σημεῖα ἀκριβῶς ὅπου οἱ ἄνθρωποι ἰδρυσαν τὶς πόλεις τους στὸ διάστημα μερικῶν χιλιετηρίδων, ποὺ δὲν μπορούμε νὰ τὶς καθορίσουμε ἂν εἶναι 5 ἢ 10 ἢ 25, γιὰτὶ ἡ ἀνθρώπινη σχέση μὲ τὸ περιβάλλον μένει ἀναλλοίωτη. Ὅσο ἡ ἱστορία καὶ ἡ ἀρχαιολογία προχωροῦν στὸ σκότος τῶν αἰώνων τῆς προϊστορίας, τόσο ἀνακαλύπτουμε καὶ πειθόμαστε ὅτι λογικὲς ἀρχές, ὅτι συνετὲς σκέψεις, ὁδήγησαν σὲ πράξεις ποὺ καθόριζαν τὴν ἄμυνα, τὴ διατροφή, τὴν υγεία, τὴ συνεργασία, τὴν ὀργάνωση, τὴν ὑλικὴ καὶ πνευματικὴ ἐπιβίωση τῶν κοινωνικῶν ὁμάδων.

Τί σημασία ἔχει, ἂν ὀρισμένες μορφὲς ἀλλάζουν, ἂν ὀρισμένοι κανόνες παραλλάζουν; Ἀφοῦ στὴν οὐσία εἶναι ἀποδεδειγμένο ὅτι οἱ ἀνθρώ-

πινες ὁμάδες καθοδηγήθηκαν ἀπὸ μιὰ περίπου κοινὴ ἔννοια πείρας, ἐνστίκτου, θέλησης, ποὺ διαφορίζεται μόνον ἀπὸ τὶς ἰδιαίτερες συνθήκες τὶς κλιματικὲς, τὶς τοπικὲς, τὶς ἱστορικὲς, ἀλλὰ ἀκόμη περισσότερο καὶ ἀκόμη πιὸ ἐκδηλα, τὶς τεχνικὲς καὶ σὲ μιὰ γενικώτερη μορφή τὶς πολιτικὲς.

Καὶ ὁμως, μέσα ἀπὸ αὐτὸ τὸ ἀέναο πολεοοομικὸ - κοινωνικὸ γίγνεσθαι, μιὰ μεγάλη σταθερὰ ὑπάρχει ποὺ καθορίζει πάντοτε τὴν ἀφετηρία τῶν προσπαθειῶν καὶ τῶν μορφῶν.

Εἶναι ὁ ἄνθρωπος: προϊόν τῆς ἡλιακῆς ἐνεργείας, φαινόμενο σύνθετο, ἀπροσδιόριστο ἀκόμη ἀνάμεσα σὲ μιὰ ὑλικὴ - βιολογικὴ ὑπαρξη καὶ σὲ ἓνα σύστημα ἐνστίκτων καὶ ἰδεῶν ποὺ τοῦ καθορίζουν πάντα, ἀφ' ἑνὸς ἕναν τομέα ἀναγκῶν ὑλικῶν - φυσιολογικῶν, καὶ ἀφ' ἑτέρου ἓνα τομέα ἠθικῶν καὶ πνευματικῶν ἐπιδιώξεων, εἴτε τὸ ξέρει εἴτε δὲν τὸ ξέρει, εἴτε τὸ θέλει, εἴτε δὲν τὸ θέλει.

Γιὰ νὰ συμπληρώσω ἀκόμη τὶς σκέψεις αὐτὲς, νομίζω ὅτι θὰ ἀξίζει νὰ ποῦμε ὅτι ζοῦμε σὲ μιὰ χώρα ποὺ ἡ ἔννοια τῆς πολιτείας καὶ ἡ δημιουργία πόλεων, ὑπῆρξαν σὲ ἐπίπεδο ἐξαιρετικὰ ὑψηλό. Τὸ μαρτυροῦν κατὰ τὴν ὁμολογία τῶν μελετητῶν, τῶν ἐπιφανεστέρων σοφῶν τοῦ παλαιοῦ καὶ σύγχρονου κόσμου, τὰ ἐρεῖπια ποὺ εἶναι ἀποδείξεις γιὰ τὴν ὀργάνωση τῶν πόλεων τοῦ ἑλληνικοῦ κόσμου, ὅσο καὶ τὰ κείμενα στὰ ὁποῖα διαγράφεται μιὰ βαθύτατη ἔννοια τῆς ζωῆς, μιὰ καθιέρωση ἰδεῶν γιὰ τὸ νόημα καὶ τὴν μορφή τῆς πολιτείας τόσο σημαντικὴ, ὥστε νὰ πιστεύουν ὅλοι καὶ ἴσως περισσότερο ἀπὸ ἐμᾶς τοὺς Ἕλληνες, ὅτι οἱ σκέψεις καὶ οἱ ἰδέες, θὰ ἀποτελέσουν μιὰν ἀπὸ τὶς πιὸ αὐθεντικὲς συνιστώσες γιὰ τὴν μελλοντικὴ ἀνάπτυξη τοῦ ὀρθοῦ νοήματος «πόλις - πολιτεία».

Θὰ μοῦ ἐπιτρέψετε ἀκόμη, πρὶν μῶν στὸ καθ' ἑαυτὸ θέμα τῶν ἑλληνικῶν πόλεων καὶ τοῦ Ἐθνικοῦ Προβλήματος τῆς Ἀναπτύξεώς των, ἐπὶ μιᾶς καθαρὰ ἄλλης Πολεοδομικῆς ἀντίληψης καὶ τρόπου δράσης ἀπὸ τὴν σημερινή, νὰ περιγράψω μερικὲς πολὺ γενικὲς σχηματοποιημένες ἔννοιες γιὰ τὴ σημερινὴ κατάσταση τῶν πόλεων τῶν ἄλλων χωρῶν. Ἀπ' αὐτὲς τὶς χώρες μόνον οἱ μεγάλες πόλεις τῆς Ἀμερικῆς καὶ μερικὲς καινούργιες πόλεις τῆς Ρωσίας, ἢ σποραδικὰ μερικῶν ἄλλων χωρῶν εἶναι πόλεις Ν. ἔ. ε. ς.

Οἱ πρὶν ἀπὸ τὸν 2ον Παγκόσμιον πόλεμον, εὐρωπαϊκὲς πόλεις, στὸ σύνολό τους, εἶναι πόλεις μὲ παλαιότερη καταγωγή, συνήθως μεσαιωνικὴ, μὰ κάποτε καὶ ἀρχαία, Ρωμαϊκὴ ἢ καὶ Ἑλληνικὴ.

Οἱ πόλεις αὐτὲς στὴν περίοδο ποὺ ἡ τεχνικὴ μετατρέπεται ἀπὸ Ἑοτεχνικὴ σὲ Παλαιότερη τεχνικὴ, αὐτὴν ποὺ ὀνομάζουμε «μηχανιστικὴ» περίοδο στὴν πρώτη φάση, ὑφίστανται μιὰ σειρὰ μεταβολῆς ποὺ γιὰ μερικὲς ἀπὸ αὐτὲς τὶς πόλεις εἶναι τόσο σημαντικὲς, ὥστε νὰ προκληθεῖ τέτοια διαφοροποίηση τοῦ μεγέθους καὶ τῆς διάρθρωσῆς τους, καὶ νὰ δημιουργηθοῦν αὐτὲς οἱ γνωστὲς σὲ ὅλους μεγαλοπόλεις μὲ τὸ σύνολο τῶν προβλημάτων τὰ ὁποῖα ἀκόμη ἐπιφέρουν ἀλλοιώσεις σὲ βάθος, ἀλλοιώσεις ποὺ δὲν μπορούν νὰ τὶς ἐξαλείψουν οὔτε ἡ νέα τεχνικὴ πρῶτος, οὔτε οἱ νέες κοινωνικὲς ἀντιλήψεις, καὶ οἱ

οργανωμένες προσπάθειες τῆς πολεοδομίας, ἀκόμη καὶ τώρα πού στίς περισσότερες χώρες ἐγινε οὐσιαστική ἐπιστήμη καὶ ὀργάνωση.

Ἄν ἀναφέρουμε τὴν περίοδο αὐτή, δὲν εἶναι γιὰ νὰ ἀναπτύξουμε μιὰ σημαντική ἱστορική περίοδο, πού ἀπὸ τὰ μέσα τοῦ 18 ὡς τὸ τέλος σχεδὸν τοῦ 19 αἰ., καθορίζει τὴν ἐξέλιξη τῶν πόλεων. Εἶναι ἀκόμη γιὰ τὴν πορεία τους οἱ ἀντιφάσεις τῆς τότε ἐξέλιξης προσεγγίζουν πολὺ πρὸς τὶς ἀντιφάσεις πού ἀναπτύσσονται στὴν παρούσα ἐξέλιξη τῶν οἰκισμῶν, σὲ χώρες πού ἡ ἱστορική τους μοῖρα τὶς τοποθέτησε ἔτσι, ὥστε στὸ δεύτερο ἡμισυ τοῦ 20 αἰῶνα, νὰ δρίσκονται σὲ μιὰ κατάσταση ὑπανάπτυκτης οἰκονομίας καὶ καθυστέρησης πολιτικῶν καὶ κοινωνικῶν ἀντιλήψεων.

Τὸ χαρακτηριστικό, τὸ πιὸ σημαντικό, ἀπὸ πολιτική ἀποψη, τῆς περιόδου ἐκείνης εἶναι ἡ μεγάλη προσπάθεια γιὰ τὴ δημιουργία προϋποθέσεων ἀνάπτυξης τῶν δυνάμεων, δηλαδὴ τῆς χωρὶς ἄλλο σκοπὸ ἀνάπτυξης τῆς ἐνεργείας γιὰ ὄφελος τοῦ ἰδιωτικοῦ κεφαλαίου. Αὐτὸ σὲ ἐπέκταση δημιούργησε τοὺς ἀνταγωνισμοὺς ἐκείνους δυνάμει μεταξὺ τῶν χωρῶν ἢ τὴν προσπάθεια τῆς ὑποδούλωσης λαῶν ἄλλων ἡπείρων, αὐτὸ πού ὀνομάζουμε ἱμπεριαλισμό. Πολεοδομικὸ χαρακτηριστικὸ ἐξ ἄλλου, κοινωνικὸ μὲ μορφολογικὰ χαρακτηριστικὰ δομῆς, εἶναι ἡ χωρὶς πρόγραμμα καὶ μέτρο ἐμφύτευση τῶν βιομηχανικῶν ἐντὸς ἢ σὲ γειτνίαση μὲ τὶς παλιῆς πόλεις, χωρὶς νὰ λαμβάνεται καμμιά πρόνοια τόσο ἀπὸ τὴν ἀποψη τῶν συνεπειῶν πού μποροῦσε νὰ προκαλέσει αὐτὴ ἢ παράλογη καὶ βλαβερὴ στὴν πρώτη καὶ στίς κατοπινῆς φάσεις ἐμφύτευση τῶν βιομηχανικῶν, ὅσο καὶ γιὰ τὴν πλήρη ἀδιαφορία, ἀντίκρου στὸ πρόβλημα: δημιουργία κατοικίας γιὰ τὰ πλήθη τὰ ὁποῖα συνέρρεαν ἀπὸ τὶς ἄλλες περιοχὲς τῆς χώρας, ἐλκόμενα ἀπὸ τὴν εὐκολὴ ἐξεύρεση ἐργασίας ἀφ' ἐνὸς καὶ ἐξ ἄλλου τὴν ἐλπίδα μιᾶς καλυτέρευσης τῶν συνθηκῶν διαβίωσης ἢ τῶν πλεονεκτημάτων ἢ τῆς αὐταπάτης γιὰ μιὰ πιὸ ἐνδιαφέρουσα ζωὴ, πού ἔδινε ἡ μεγάλη πολιτεία, καὶ πού συνηθίζουμε νὰ τὴν ὀνομάζουμε «ἐλξη τῶν μεγάλων πόλεων».

Συνέπεια τῆς αὐθαίρετης αὐτῆς ἐμφύτευσης τῶν βιομηχανικῶν καὶ τῆς συρροῆς πλήθους ἀνθρώπων χωρὶς καμμιά καὶ ἀπὸ κανένα πρόβλεψη, ἢ δυνατότητα ἐξεύρεσης κατοικίας, ἦταν ἡ δημιουργία τῆς πλήρους σύγχυσης στὴ δομὴ τῶν πόλεων, μὲ τὴν ὑπερβολικὴ αὐξηση τῆς πυκνότητας, ἢ δημιουργία τῶν ἐκτεταμένων καὶ ἄμορφων συνοικισμῶν, (*Banlieues*) πού περιβάλλουν τὶς μεγαλουπόλεις καὶ ξαπλώνονται ὅσο καὶ ὅπου ὑπάρχει κάποιον ἔδαφος, κάποια συγκοινωνία, ἔστω καὶ ὅταν ὁ στοιχειώδης ἐξοπλισμὸς ἀπὸ κατοικίαις ἢ ἔστω τρώγλες, ἢ ἀπὸ δρόμους, ὑπονόμους, νερό, φωτισμό, ἦταν προβληματικός.

Ἡ πόλη ἀποκόπτεται ἀπὸ τὸ περιβάλλον, ἢ πόλη διαρθρώνεται καὶ διαιρεῖται σύμφωνα μὲ τὶς κοινωνικὲς τάξεις. Οἱ λειτουργίαι τῶν χώρων συγχέονται, οἱ συγκοινωνίαις βαραίνονται καὶ παραλύονται, οἱ ἀξίαι τῆς γῆς ἀνεβαίνουν ἀλματωδῶς, ἢ κερδοσκοπία τῶν οἰκοπέδων ὀργιάζει. Τότε τὰ κέντρα τῶν πόλεων κατακτῶνται ἀπὸ τοὺς κερδοσκόπους. Τράπεζες, Ἀσφαλιστικὲς

Ἐταιρίαι καὶ Ὄργανισμοί, ἀμιλλῶνται νὰ ἀποκτήσουν τὴ γῆ καὶ τὰ κτίρια.

Ἡ πολιτεία χάνει τὸν χαρακτῆρα τῆς ἀνθρώπινης συνύπαρξης γίνεται κερδούπολις, ὅπου βασιλεύει τὸ χρηματιστήριον καὶ τὰ *Buildings*. Καταργοῦνται οἱ πλατεῖαι, οἱ ἀρχαιολογικοὶ χώροι, οἱ ναοί, τὰ πάρκα. Πλήθη συρρέουν ἀπὸ τὴν ὑπαιθρο καὶ τὶς μικρὲς πόλεις, γιὰ νὰ δημιουργήσουν μιὰν ἀπέραντη τάξιν ἐργαζομένων μὲ ἀπειρα προβλήματα.

Ἡ δημογραφικὴ ἐπανάσταση συνεχίστηκε καθ' ὅλη τὴ διάρκεια τῆς παλαιοτεχνικῆς φάσης. Μὲ μεγάλες ὁμοιότητες ἐξέλιξης ἀπὸ χώρα σὲ χώρα, καὶ ἀπὸ πόλη σὲ πόλη, τὰ προβλήματα μένουν γενικὰ τὰ ἴδια. Συγκέντρωση ὑπερβολικὴ κατοικῶν, φτώχεια, ἀνεργία, κακὴ παιδεία καὶ κακὴ υγεία φυσικὴ καὶ ψυχολογικὴ. Κακὴ χρησιμοποίησις τοῦ χώρου τῶν πόλεων, κακὴ κατανομή, δύσκολες καὶ ἀλυτὲς μεταφορῆς, ἀντὶ κατοικίας, τρώγλες.

Ἡ παλαιοτεχνικὴ κοινωνία, ἢ κοινωνία τοῦ κάρβουνο καὶ τοῦ ἀτμοῦ, στὴν προσπάθειά της νὰ συγκεντρώσει *δύναμη*, στὴν προσπάθειά της νὰ λύσει τὰ προβλήματα τῆς *ποσότητος*, προκάλεσε δύο ἀκόμη ἄλλα δεινὰ: Ἀφ' ἐνὸς τὸ φτώχαιμα τῆς ἀγροτικῆς παραγωγῆς, γυμνῶντας τὴν ὑπαιθρο ἀπὸ ἐργατικὰ χέρια, ἀφ' ἐτέρου μιὰ σειρὰ ἀπὸ πολέμους πού εἶχαν σὰν ἀντικείμενον τὴ διεκδίκηση τῆς κυριαρχίας ἐπὶ τῶν ἀγαθῶν (τῶν πρώτων ὑλῶν) καὶ ἐπὶ τῶν ἀγορῶν.

Ἄν ἀπὸ τὴ μιὰ μεριὰ τὴ θλίψη καὶ τὰ δεινὰ πού προκάλεσε, λόγω τῶν κοινωνικῶν ἐπιπτώσεων καὶ τῶν βαθύτατων ἀλλαγῶν στίς σχέσεις καὶ τὴ ζωὴ τῶν ἀνθρώπων, μᾶς τὴν περιέγραψαν τόσοι συγγραφεῖς καὶ ἀπὸ ἀντίθεση ἐνεπνεύσθησαν τόσοι μεγάλοι ζωγράφοι, ὅπως ὁ *J. Turner* στὴν Ἀγγλία, οἱ Γάλλοι ἐμπρεσιονιστῆς *Cl. Monet*, *C. Pissaro* καὶ *A. Sisley* καὶ ὁ *Van Gogh* ἢ ὁ *Toulouse-Lautrec* καὶ ἀκόμη πιὸ ὄψιμα ὁ *M. Utrillo*, ἀπὸ τὴν ἄλλη μεριὰ ὁμως κινούμενη ἀπὸ τὸν συναγωνισμό, πόση ἐξέλιξη καὶ πρόοδος, πόσο πνεῦμα ἐφεύρεσης, πόσα πειράματα τολμηρὰ, πόσα ξεκινήματα γιὰ νέες κατακτήσεις! Γεφύρια μετάλλια, πλοῖα ὀλοένα πιὸ μεγάλα καὶ πιὸ σταθερά, μηχανήματα ὄλο καὶ πιὸ δυνατὰ, ὄλο καὶ πιὸ γρήγορα.

Τὰ ἀνθρώπινα κέρδη σ' αὐτὴ τὴ φάση ὑπῆρξαν σχετικὰ ἀδύνατα, σχεδὸν ἀνύπαρκτα γιὰ τὴ μεγάλη μάζα τῶν πληθυσμῶν. Κοντὰ ὁμως στὰ δύσκολα γεγονότα γιὰ τὶς πολιτεῖαι καὶ τοὺς πληθυσμοὺς τῆς περιόδου ἐκείνης ἕνα νέο κύμα κοινωνιολόγων, οικονομολόγων, ἀνθρωπιστῶν παρουσιάζεται γιὰ νὰ ὑποστηρίξει μιὰ ὀργάνωση κοινωνικὴ, μιὰ ὀργάνωση τῶν πόλεων πιὸ ὀρθολογιστικὴ καὶ ἐξανθρωπισμένη. Ἀνάμεσα σὲ αὐτοὺς ἐμφανίζονται καὶ οἱ πρώτοι πολεοδόμοι.

Ἡ ἱστορία αὐτὴ εἶναι τόσο γνωστὴ πού ἀποφεύγω νὰ κοινοτυπήσω ἀναφέροντας ὀνόματα, χρονολογίαις καὶ πράξεις.

Τὸ πέρασμα ἀπὸ τὸν παλαιοτεχνικὸν πολιτισμὸν στὸ νεοτεχνικὸν (ἠλεκτρικὴ ἐνέργεια), δὲν χαρακτηρίζεται μόνον ἀπὸ τὴν κατάκτηση νέων εἰδῶν ἐνεργείας. Μπορεῖ νὰ διακρίνει κανεὶς ἀκόμη τὴν ἐφαρμογὴν πιὸ ἐπιστημονικῶν μεθόδων

δων μεγαλύτερης ακριβείας σε κάθε τμήμα της εργασίας, της οργάνωσης και της δράσης.

Στο πλαίσιο αυτό της επιστημονικής μεθοδολογίας, παρά τις δυσκολίες που δημιουργούν οι κληρονομίες από την προηγούμενη περίοδο των αντιπολεοδομικών θέσεων και αντιλήψεων, οι πολεοδόμοι κατόρθωσαν να επεκτείνουν την εργασία τους και να δημιουργήσουν μια σημαντική πρόοδο, προσπαθώντας με διαδοχικές φάσεις να προκαλέσουν νομοθετικά και οικονομικά μέτρα ώστε να εφαρμόζονται πολεοδομικοί κανονισμοί, και να αναδιαρθρωθούν οι νοσούσες πόλεις.

Κυριώτερα μετά το δεύτερο παγκόσμιο πόλεμο, στις περισσότερες Ευρωπαϊκές χώρες ή πολεοδομική νομοθεσία πήρε μια τυπική πληρότητα. Τα βασικότερα προβλήματα άφορουν την οργανική διάρθρωση της πόλης, την οργάνωση των βιομηχανικών ζωνών, και εν γένει των ζωνών εργασίας, την ορθότερη διάταξη και προστασία των ζωνών κατοικίας, την αναδιάρθρωση και ανακατάταξη των κυκλοφοριακών αρτηριών.

Ένα τμήμα της νομοθεσίας άφορα, σε μια σειρά από χώρες, τη διαφύλαξη των ιστορικών μνημείων, καθώς και ιστορικών τοπίων και φυσικών καλλονών. Ο τομέας αυτός της μάχης κατά των βανδάλων, είναι από τους πλέον επιτυχείς στα διάφορα μέρη του κόσμου και είναι αξιοσημείωτο να το αναφέρουμε αυτό στην Ελλάδα, όπου η μάχη κατά του βανδαλισμού και της άσεβειας κατάληξε δυστυχώς σε πλήρη ήττα.

Η πορεία της έπεξεργασίας των πολεοδομικών αντιλήψεων και των πολεοδομικών νομοθεσιών και οργάνωσεων, δεν αποτελεί το αντικείμενο της παρούσας μας συγκέντρωσης, και θα απαιτούσε πολύ χρόνο και ιδιαίτερη προσοχή για να αναλυθεί έπωφελώς.

Σε συντομία μπορούμε να πούμε ότι υπάρχει μια γενική σύγχρονη θεωρία για την οργάνωση των διαφόρων οικιστικών κέντρων, είτε αποτελούν βιομηχανικούς οργανισμούς, είτε κέντρα ανταλλαγών, είτε άφορουν αγροτικές παραγωγικές έκσυχρονισμένες μονάδες. Οι συνθήκες εφαρμογής των πολεοδομικών αυτών σχεδίων και αντιλήψεων, διαφέρουν σε περιπτώσεις που άφορουν την επίλυση προβλημάτων σε παλαιά αστικά κέντρα ή την περίπτωση της δημιουργίας νέων κέντρων ανθρώπινης δραστηριότητας.

Η πορεία ακόμη της πολεοδομικής έρευνας, πέρασε από στάδια αναλυτικά σε στάδια πιο συνθετικά. Αντιμετωπίζοντας βαθύτερα τις πηγές που δημιουργούσαν τις δυσκολίες των πολεοδομικών προβλημάτων όσο και τη διαφοροποίηση, ή όποια έδημιουργείτο λόγω της τεραστίας και συνεχούς εξέλιξης των πελώριων τεχνικών και οικονομικών μέσων και των νέων μεθόδων παραγωγής, οι πολεοδόμοι αναγκάζονται να διευρύνουν τον τομέα των έρευνών τους και των δημιουργικών προσπαθειών τους από τον κοινωνικό προς τον οικονομικό.

Έτσι, τα πολεοδομικά σχέδια στην πορεία τους από την επί μέρους ανάπτυξη ενός μεμονωμένου κέντρου, άσχετα με το βαθμό της σπουδαιότητάς του, εντάσσουν τις γεννήτριες γραμ-

μές και λειτουργίες στην ανάπτυξη ολόκληρης της περιφέρειας.

Ήδη από πολλών ετών ή περιφερειακή ανάπτυξη, στις περισσότερες χώρες του κόσμου, εντάσσεται με τη σειρά της σε ένα *Γενικό διευθύνον Σχέδιο Έθνικης Ανασυγκρότησης*, στην όποια ανασυγκρότηση νοείται ή ανακατάταξη των πληθυσμών, παράλληλα με ένα μεγάλο πρόγραμμα ανάπτυξης της έθνικης οικονομίας.

Έτσι ο πολεοδόμος μετατρέπεται σε ένα από τους κυριώτερους συντελεστές της αναδιοργάνωσης του έθνικου χώρου στον όποιο ανήκει.

Πριν από τον πόλεμο, από το 1935 περίπου, μια σειρά από χώρες όπως το Γερμανικό κράτος, ή Ολλανδία, ή Έλβετία και ή Γαλλία ίδρυσαν οργανισμούς, των όποιων σκοπός είναι να θέσουν στοιχεία στη διάθεση των πολεοδόμων, όπως και τις γνώμες πολεοδομικών συμβουλίων στη διάθεση των οικονομικών συμβουλίων, για μια πληρέστερη συνεργασία.

Τώρα τα έθνικα πολεοδομικά πλάνα είναι γενικευμένα. Δεν έχει σημασία το μέτρο στο όποιο μπορούμε να τοποθετήσουμε την επιτυχία των άποσυμφορήσεων των μεγάλων πόλεων και των αναδιαρθρώσεων των πολεοδομικών ιστών σε διάφορες χώρες, αλλά σήμερα ή αντίληψη για την ουσιαστική συμμετοχή της πολεοδομίας στα έθνικα πεπρωμένα, είναι ένα γεγονός στις περισσότερες χώρες όλων των ήπειρων.

Για να τελειώσω τον τομέα αυτό των νέων τάσεων και ιδεών, θα ήθελα να προσθέσω ότι μετά τον δεύτερο παγκόσμιο πόλεμο στο σύνολο του πλανήτη, θεωρητικά τουλάχιστον, από τα πλέον έπίσημα όργανα των ανθρώπινων κοινωνιών, έγιναν όρισμένες παραδοχές, όπως ή παραδοχή της αρχής της αυτοδιάθεσης και έλευθερίας, ή παραδοχή της ισότητας και της ανάγκης εξέψωσης του άτομου σε μιαν ύπολογίσιμη και σημαντική μονάδα, σε αξία δικαιούμενη την συνολική ανάπτυξη της ικανότητάς της και της άπολαυής ευτυχίας, για την όποια εύθύνεται ή κάθε χώρα και όλες μαζί.

Έτσι ή πολεοδομία δεν έχει πλέον την προηγούμενη πίεση να καθορίσει διαχωρισμούς ανάμεσα σε τάξεις και ανάμεσα σε φυλές. *Μια όλοκληρη ζητάει να δημιουργήσει τη νέα σύνθεση των ανθρώπινων οικισμών συνενωμένων σε μια κοινή αντίληψη της ζωής. Κάτω από τις ισχυρές ιστορικές κινητήριες δυνάμεις, την τεχνική πρόοδο και την κοινωνική εξέλιξη, μια νέα γεωγραφία των πόλεων προετοιμάζεται και έχει κιόλας προχωρήσει σε αρχικές μορφές.*

Όταν λέμε νέα γεωγραφία, πρέπει να αντιμετωπίσουμε την εικόνα ενός κόσμου τέλεια διαφορετικού από την άποψη τόσο της πανηπειρωτικής γήινης γεωγραφικής μορφής, όσο και της ύφης των πολεοδομικών ιστών σε έθνικη και περιφερειακή κλίμακα, αλλά και στο ίδιο το κύτταρο.

Πρέπει να όμολογήσουμε ότι ή ανθρώπινη ιδιοφυία στον τομέα των επιστημονικών ανακαλύψεων, στον τομέα των τεχνικών βελτιώσεων και κατακτήσεων, όπως και στον τομέα της αδιάκοπης εργασίας, της πάλης για την κατάκτηση και των πιο δύσκολων στοιχείων της

φύσης, για την κατάκτηση των πόλων ή των ερήμων, τὸ δαμασμὸ τῶν ποταμῶν καὶ τῶν θαλασσῶν, ἔφθασε στὸ ἀνώτατο ἀναμενόμενο ἐπίπεδο.

Ἄν ἀκόμη κατορθώσει στὸν τομέα τῶν ἀνθρωπιστικῶν ἐπιδιώξεων νὰ ἐπιτύχει τὰ ἴδια ἀποτελέσματα διαφυλάσσοντας τὴ Δικαιοσύνη καὶ τὴν Εἰρήνη, τότε θὰ μπορούμε νὰ εἴμαστε βέβαιοι ὅτι φθάνουμε σὲ μιὰ ἱστορική περίοδο Εὐτυχισμένης Ἀνθρωπότητας.

Συγκρίνοντας μὲ τὶς συνθήκες τῶν διαφόρων προηγμένων χωρῶν καὶ μὲ τὶς ὑπάρχουσες προοπτικές, τάσεις καὶ ἰδέες, τὰ ἑλληνικὰ προβλήματα τῶν πόλων, βρισκόμαστε ὑποχρεωμένοι νὰ κάνουμε μιὰ σύμπτυξη, τουλάχιστο χρονική, γιὰ νὰ μὴ παρασυρθοῦμε ἀπὸ ἓναν ἴλιγγο ἀπογοήτευσης καὶ γιὰ νὰ προσπαθήσουμε νὰ κατανοήσουμε τὴν τόση διαφορά, ὄχι μόνον ἀπὸ τὴν ἀποψη τῆς τεχνικῆς κατάστασης, ἀλλὰ κυρίως ἀπὸ τὸ μέτρο τῆς ἠθελημένης ἀδυναμίας καὶ τῆς παραίτησης τῆς συμμετοχῆς τῆς χώρας μας στὸ ρυθμὸ καὶ τὴν ἔνταση ποὺ βλέπουμε νὰ ὑπάρχουν γύρω, ὄχι μόνον στὰ προηγμένα βιομηχανικὰ καὶ παλαιᾶς ἱστορίας καὶ συγκέντρωσης δυνάμεως καὶ πλούτου ἔθνη, ἀλλὰ καὶ σὲ ἄλλα τῶν ὁποίων ἡ ἱστορία τῆς αὐτόνομης διάθεσης τῆς τύχης τους, ἀρχίζει στὸ τελειῶς πρόσφατο παρόν.

Ἡ οἰκιστικὴ καὶ συγκοινωνιακὴ διάρθρωση τῆς χώρας μας

Ἐξετάζοντας τὴ διαγραμματικὴ τοποθέτηση τῶν ἀστικῶν κέντρων σὲ σχέση μὲ τὸν ὅλο ἔθνικὸ χῶρο, θὰ εἶχαμε τὴν ἑξῆς εἰκόνα.

Πόλεις τοῦ ἐνὸς ἑκατομμυρίου: μία, ΑΘΗΝΑΙ (περιοχὴ ΑΘΗΝΩΝ).

Πόλεις ἄνω τῶν 500 χιλιάδων κατοίκων: μόνον ἡ προαναφερθεῖσα μία.

Πόλεις ἄνω τῶν 250 χιλιάδων κατοίκων: ἀκόμη μία, ἡ Θεσσαλονίκη, ἐν ὄλῳ δύο.

Πόλεις ἄνω τῶν 100 χιλιάδων κατοίκων: μόνον οἱ προαναφερθεῖσες δύο.

Πόλεις ἄνω τῶν 50 χιλιάδων κατοίκων: ἀκόμη τρεῖς, ἐν ὄλῳ πέντε.

Πόλεις ἄνω τῶν 20 χιλιάδων κατοίκων: ἀκόμη 20, ἐν ὄλῳ 25.

Πόλεις ἄνω τῶν 10.000 κατοίκων: ἀκόμη 25, ἐν ὄλῳ 50.

Ἀπὸ τὶς 25 πόλεις ἄνω τῶν 20 χιλιάδων κατοίκων οἱ 14 εἶναι παραθαλάσσιες καὶ διαθέτουν λιμάνι. Ἀπὸ τὶς 25 αὐτὲς πόλεις οἱ 10 δὲν ἐξυπηρετοῦνται ἀπὸ σιδηροδρομικὴ γραμμὴ. Ἀπὸ τὴν ἀποψη τοῦ πληθυσμοῦ οἱ 14 πόλεις παρουσιάζουν μεῖωσι κατὰ τὴν τελευταία δεκαετία.

Εἶναι γνωστὸ ὅτι, ἐκτὸς ἀπὸ τὶς 4 πρῶτες πόλεις, περιοχὴ Ἀθηνῶν, Θεσσαλονίκη, Πάτρα καὶ Βόλο, οἱ ἄλλες πόλεις ἄνω τῶν 20 χιλιάδων κατοίκων ποὺ ἀναφέραμε, διαθέτουν μόνον μικρὴ, ἐλάχιστη βιομηχανία καὶ σὲ ἓνα ὀρισμένο μέτρο βιοτεχνία. Συνήθως ἡ βιοτεχνία δὲν ἔχει γενικώτερο παραγωγικὸ ἐνδιαφέρον καὶ ἱκανοποιεῖ μόνον τὶς τοπικὲς ἀνάγκες.

Χαρακτηριστικὸ ἐπίσης εἶναι ὅτι, στὸν κατάλογο τῶν 25 αὐτῶν πόλων, δὲν περιλαμβάνεται

τὸ σημαντικώτερο ἄλλοτε λιμάνι καὶ βιομηχανικὸ ἔργο, ποὺ ὡς τὰ τέλη τοῦ περασμένου αἰῶνα συναγωνιζόταν τὸν Πειραιᾶ, ἡ Ἐρμούπολη τῆς Σύρου.

Εἶναι φανερὸ ὅτι ἀπὸ τὴν σύντομη αὐτὴ τοποθέτηση τοῦ διαγράμματος τῶν πόλων ἀπάνω στὸν ἔθνικὸ χῶρο, μπορούμε νὰ διερωτηθοῦμε, μήπως παρουσιάζει εὐθὺς ἐξ ἀρχῆς μιὰ εἰκόνα ἀνισόμετρης καὶ καχεκτικῆς συγκρότησης τοῦ οἰκιστικοῦ σκελετοῦ ἀπὸ τὴν ἀποψη τῶν ἀστικῶν οἰκιστικῶν ἀρθρώσεων.

Στὴν εἰκόνα αὐτὴ προσθέτω τὸ διάγραμμα τῆς συγκοινωνίας καὶ τῶν μεταφορῶν, διάγραμμα μονομεροῦς καὶ ἀνεπαρκούς σύνδεσης τῶν πόλων αὐτῶν πρὸς τὰ συγκεκριμένα μεγάλα κέντρα. Τὸ διάγραμμα συγκοινωνιῶν διὰ ξηρᾶς ἀποτελεῖται ἀπὸ μιὰ σιδηροδρομικὴ γραμμικὴ ἀρτηρία, ἡ ὁποία διατρέχει μόνον τὴν ἀνατολικὴ πλευρὰ τῆς Ἑλλάδας ἀπὸ τῶν Ἀθηνῶν μέχρι τῆς Θεσσαλονίκης καὶ τὴν βόρεια ἀπὸ Θεσσαλονίκης σχεδὸν μέχρι Ὀρεστιάδος, στὸν Νότο δὲ μιὰ γραμμὴ διχαζόμενη στὴν Κόρινθο, περιβάλλει σχεδὸν τὰ 2/3 τῆς Πελοποννήσου.

Στὴν σιδηροδρομικὴ αὐτὴ κύρια ἀρτηρία μπορούμε νὰ προσθέσουμε δευτερεύουσες, τὴ γραμμὴ Θεσσαλονίκης — Φλωρίνης — Κοζάνης, τὴ γραμμὴ Καλαμπάκας — Βόλου — Λαρίσης καὶ τὴ γραμμὴ Ἀγρινίου — Μεσολογίου.

Τὸ ὁδικὸ δίκτυο ποὺ συνδέει τὴ χώρα, δηλαδή τοὺς προαναφερθέντες κόμβους μεταξύ τους καὶ μὲ τὰ μεγάλα κέντρα, εἶναι ἐξ ἴσου φτωχό, τὸ φτωχότερο δίκτυο τῶν Εὐρωπαϊκῶν χωρῶν, τόσο ἀπὸ τὴν ἀποψη τῆς ποσότητος ὅσο καὶ τῆς ποιότητος. Πολλὲς ἀπὸ τὶς χαράξεις δὲν εἶναι παρὰ μεταφορὰ παλαιότερων χαράξεων ποὺ ἀφοροῦσαν εἴτε διαφορετικὴ τεχνικὴ τῆς κίνησης, εἴτε διαφορετικὲς οἰκονομικὲς συνθήκες ποὺ ἔδιναν κάποιες εὐκαιρίες στὶς τότε Ἐταιρίες ποὺ ἐμελέτησαν καὶ ἐκτέλεσαν τὰ ἔργα, νὰ δημιουργήσουν ὑπερβολικὰ κέρδη σὲ βάρος τῆς ὀρθότητος τῆς χάραξης, τῆς ἐκτέλεσης καὶ τῆς ἐν γένει οἰκονομίας τῆς συγκοινωνίας.

Περὶ σσότερο ἀκόμη ὑστερεῖ ἡ διακλάδωση αὐτοῦ τοῦ διὰ ξηρᾶς δικτύου ἀπὸ τὰ 50 προαναφερθέντα ἀστικὰ κέντρα πρὸς τὴν ἐνδοχώρα, δηλαδή πρὸς τὶς κωμοπόλεις καὶ πρὸς τὰ χωριὰ καὶ ἐν γένει πρὸς τὴν ἀγροτικὴ ὑπαιθρο.

Ἡ κατάσταση τοῦ ὁδικοῦ δικτύου ἐκτὸς ἀπὸ τὶς κεντρικὲς ἀρτηρίες τὶς ὁποῖες προαναφέραμε, εἶναι πιὸ σημαντικὴ σὲ καθυστέρηση τόσο ἀπὸ μορφή θέσης, ὅσο καὶ ἀπὸ μορφή ἔργου προορισμένου νὰ ἐξυπηρετήσῃ μιὰ ταχεῖα καὶ ἀσφαλὴ μεταφορὰ ἀνθρώπων καὶ προϊόντων.

Ὅσον ἀφορᾷ τὶς θαλάσσιες μεταφορές, παρ' ὅλο ποὺ ἡ Ἑλλάδα εἶναι μιὰ χώρα καθαρὰ ναυτικὴ, δηλαδή ποὺ ἡ θάλασσα ἀποτελεῖ ἀναπόσπαστο μέρος τῆς δομῆς τῆς, τῆς μορφολογικῆς τῆς διάρθρωσης τῆς ὑπαρξῆς τῆς, παρ' ὅλο ἀκόμη ὅτι ἀπὸ τὰ 25 ἀστικὰ κέντρα πληθυσμοῦ ἄνω τῶν 20.000 κατοίκων ποὺ προαναφέραμε, τὰ 14 εἶναι λιμάνια, παρ' ὅλο ὅτι ἓνα μεγάλο μέρος ἀπὸ τὴν ἑλληνικὴ γῆ καὶ τὴν κατανομὴ τοῦ πληθυσμοῦ τῆς καὶ ἀπὸ τὴ σχέση τῆς πρὸς τὸν ἄλλο κόσμον, ἀφορᾷ τὰ νησιά, — μεγαλύτερα ἢ πιὸ μικρά, πλησιέστερα πρὸς τὴν κεντρικὴ γῆ,

ἢ πῶς προωθημένα στὸ πέλαγος καὶ πρὸς τὶς ἄλλες χώρες, — ἐν τούτοις καὶ οἱ θαλάσσιες γραμμὲς τῆς χώρας δὲν ἀποτελοῦν ἀκριβῶς αὐτὸ πὺν θὰ μπορούσε νὰ συμπληρώσει τὶς γῆινες, δηλαδὴ μιὰ σταθερὴ δικτύωση ἀπὸ σημεῖο σὲ σημεῖο τῆς πληθυσμιακῆς καὶ τῆς γεωγραφικῆς τῆς διάρθρωσης.

Σὰν τελευταῖο στοιχεῖο τοῦ κυκλοφοριακοῦ προβλήματος μέσα σ' ὁλόκληρη τὴ χώρα, μπορούμε ν' ἀναφέρουμε τὶς ἀπὸ ἀέρος μεταφορές.

Στὸ θέμα αὐτὸ μπορούμε νὰ παρατηρήσουμε ὅτι ἡ ἀνάπτυξη τοῦ ἀεροπορικοῦ δικτύου στὸ ἐσωτερικὸ τῆς Ἑλλάδας καὶ στὸ ἐξωτερικὸ παρουσίασε μιὰ σημαντικὴ αὔξηση κατὰ τὰ τελευταῖα χρόνια, καὶ σὰν παράδειγμα μπορούμε νὰ δώσουμε ὅτι ἡ στατιστικὴ ὑπηρεσία τῆς Ὀλυμπιακῆς Ἀεροπορίας δηλώνει μεταφορὰ γιὰ ἓνα μόνο τρίμηνο τοῦ 1961 γιὰ μὲν τὸ ἐξωτερικὸ 77.600 περίπου ἀτόμων, γιὰ δὲ τὶς ἐσωτερικὲς γραμμὲς 118.600 περίπου ἀτόμων. Αὐτὸ σημαίνει ὅτι πρέπει στὸ μέλλον νὰ ληφθεῖ σοβαρὰ ὑπ' ὄψη ὁ συλλογισμὸς, πῶς μιὰ χώρα πὺν ἡ διαμόρφωσή της εἶναι θαλασσία καὶ ὄρεινὴ, εἶναι καὶ μιὰ κατ' ἐξοχὴν ἀεροπορικὴ χώρα. Χώρα ἀεροπορικῶν δικτύων πυκνῶν καὶ ἀσφαλῶν, γιὰ νὰ συμπληρωθεῖ ἡ δυνατότητα σχέσεων ὄλων τῶν μερῶν τῆς μέσῃ πὺν ἀνταποκρίνονται πρὸς τὶς σύγχρονες ἀνάγκες ταχύτητας καὶ ἀκριβείας.

Ἀπὸ τὴν ἄποψη αὐτὴ, καθὼς καὶ γιὰ ὅλες τὶς ἄλλες μεταφορὲς πὺν ἀποτελοῦν πρόβλημα δημοσίου ἐνδιαφέροντος, ὅπως εἶναι ἡ μεταφορὰ τοῦ συνόλου τῶν ἐπιβατῶν καὶ τῶν ἐμπορευμάτων, ἡ συγκοινωνία ἀποτελεῖ ἓνα ἀπὸ τοὺς σημαντικότερους τομεῖς ἐθνικῆς προσπάθειας καὶ θὰ πρέπει νὰ εἶναι ἀπολύτως κάτω ἀπὸ τὸν ἔλεγχο τοῦ ἔθνους καὶ τῶν κρατικῶν ὑπηρεσιῶν, μὲ μιὰ μορφή αὐστηρότατης ὑποταγῆς στὸ συνολικὸ συμφέρον. Θὰ ἐπανέλθω πῶς κάτω στὸ θέμα τῶν συγκοινωνιῶν.

Οὐσιαστικὰ λοιπὸν αὐτὸ εἶναι τὸ συγκοινωνιακὸ πλέγμα καὶ τὸ πολεοδομικὸ διάγραμμα ἐπὶ τοῦ ἐθνικοῦ χώρου πὺν τὸ τοποθετήσαμε σὰν μιὰ ὀλιγάριθμη καὶ ἀναιμικὴ σειρὰ κέντρων μὲ δυὸ μόνο σημαντικότερα σημεία τὴν Θεσσαλονίκη, πόλη τῶν 350.000 κατοίκων, καὶ τὴν Ἀθήνα, πόλη τῶν 2 ἑκατομ. κατοίκων, πὺν ἀποτελοῦν ἰδίως ἡ δευτέρη, τοὺς βασικοὺς πόλους ἔλξης, τῆς ἐν γένει ἐθνικῆς ζωῆς.

Ἄν ὁμως πέρα ἀπ' αὐτὲς τὶς δυὸ μεγάλες πόλεις περάσουμε στὸ σύμπλεγμα τῶν 50 πολιχνῶν τῶν 10.000 κατοίκων, θὰ τὶς βροῦμε διασπαρμένες κατὰ μῆκος τῶν κυριωτέρων γραμμῶν τῶν ἀνεπαρκῶν συγκοινωνιῶν τῆς χώρας.

Θὰ μπορούσαμε κατ' ἀρχὴν νὰ σκεφτοῦμε ὅτι ἡ διασπορὰ καὶ ἡ διανομὴ τῶν κατοίκων σὲ κέντρα πὺν ποικίλλουν ἀπὸ 10.000 ἕως 50.000 κατ. ὡς ἐπὶ τὸ πλεῖστον θὰ ὀφείλεται στὸ ὅτι πίσω ἀπ' αὐτὰ τὰ κέντρα βρίσκεται μιὰ χώρα μὲ μιὰ οἰκονομία καθαρῶς ἀγροτικὴ καὶ φυσικὰ ὅτι ἡ μικρὴ αὐτὴ συσπείρωση στὰ ἀστικά κέντρα σημαίνει μιὰ σωστὴ τοποθέτηση τοῦ ἀγροτικοῦ πληθυσμοῦ, ἀναπτυγμένου σὲ γεωργικοὺς οἰκισμοὺς πολὺ κοντύτερα στὴν ἴδια καλλιεργούμενη γῆ.

Ὅλοι γνωρίζουμε τὴν κατάσταση τῆς γεωργικῆς μορφῆς τῆς Ἑλλάδας: ἀγροτικὴ οἰκονομία

καθυστερημένη, ἀγροτικοὶ οἰκισμοὶ φτωχοί, μακριὰ ἀπὸ τὴν εὐτυχία πὺν μπορεῖ νὰ δώσει ἡ γῆ, διασπαρμένοι, διασκορπισμένοι καὶ ἀποτελούμενοι ἀπὸ ἓνα σύμπλεγμα κατοικιῶν γύρω, κυρίως, ἀπὸ ἓνα καφενεῖο, καμμιά φορὰ ἀπὸ μιὰ μικρὴ ἐκκλησία.

Οἱ γεωργοὶ δὲν ἔχουν οὔτε ἀρκετὸ κλῆρο, οὔτε ἀρκετὴ παραγωγή, οὔτε τὰ μέσα γιὰ τὴν σωστότερη συγκέντρωση καὶ τοὺς λείπει ἡ ἐξασφάλιση γιὰ τὴν διάθεση τῶν προϊόντων τους.

Ἔτσι ἡ μορφή μιᾶς ἀγροτικῆς οἰκονομίας ἡ ὀποία θὰ δικαιολογοῦσε τὴν μορφή μικρῶν πόλεων σὰν οἰκιστικὸ πλέγμα ἐπὶ τῆς ἐπιφανείας τοῦ ἐθνικοῦ χώρου, εἶναι καθαρῶς ἀρνητικὴ. Τὸ *processus* λοιπὸν τῆς κίνησης μεταξὺ τοῦ κατοίκου τῆς ὑπαίθρου καὶ τοῦ κατοίκου τῶν μικρῶν ἢ μεγαλυτέρων πόλεων καὶ τῶν μεγάλων κέντρων, εἶναι μιὰ συνεχῆς ροὴ τοῦ γεωργοῦ πρὸς τὴν μικρὴ πόλη, ἀπὸ τὴν μικρὴ πόλη πρὸς τὴν μεγαλύτερη, μὲ τελικὴ τάση νὰ ἐγκατασταθεῖ σὲ ἓνα ἀπὸ τὰ δυὸ μεγάλα κέντρα. Καὶ ἂν μὲν κατορθώσει νὰ ἀφομοιωθεῖ καὶ νὰ μείνει μονίμως, προστίθεται στὸν πληθυσμὸ τῶν δύο μεγαλουπόλεων. Ἄν ὄχι, ἡ τάση του εἶναι νὰ μεταναστεύσει στὸ ἐξωτερικὸ, εἴτε ἀπ' αὐθείας ἀπὸ τὸ χωριό, εἴτε ἀπλῶς μὲ ἓνα ἐνδιάμεσο σταθμὸ τὴν Θεσσαλονίκη καὶ περισσότερο τὴν Ἀθήνα. Ἀποτέλεσμα αὐτῆς τῆς ἐνδειας καὶ τῆς ἀβεβαιότητος τοῦ κατοίκου τῆς ὑπαίθρου εἶναι, πρῶτον ἡ ἔλλειψη ἐμπιστοσύνης, καὶ ἡ ἔλλειψη συνδέσμου μὲ τὴν ἐργασία του καὶ μὲ τὸν τόπο ὅπου ἔχει δεσμοὺς καὶ τὸν ὀποῖο ἐγκαταλείπει περισσότερο ἀπὸ ἀπελπισία παρὰ ἀπὸ ἀστυφιλία.

Δεύτερο, ὅτι καὶ ὅταν ἀκόμη περνάει ἀπὸ τὰ ἐνδιάμεσα στάδια τοῦ ἀστικοῦ κατοίκου, δὲν προφταίνει νὰ προσαρμοστεῖ καὶ νὰ εἰδικευθεῖ σὲ ἓνα εἶδος βιομηχανικῆς ἐργασίας καὶ νὰ ἀποτελέσει ἓνα στοιχεῖο χρήσιμο γιὰ τὴν οἰκονομία.

Ἔνα δεινὸ χαρακτηριστικὸ εἶναι ὅτι ἡ μετανάστευση ἀπορροφᾷ κυρίως ἄνδρες νέας ἡλικίας, μὲ ἀποτέλεσμα νὰ αὐξάνει ἐπικίνδυνα τὸ ὄριο τῆς μέσης ἡλικίας τῶν κατοίκων τῆς Ἑλλάδας.

Σύμφωνα μὲ τὰ δεδομένα τῆς Ἑθνικῆς Στατιστικῆς ὑπηρεσίας, ἔχουμε τὸ γεγονός ὅτι ἀπὸ τὸ 1870 ὡς τὸ 1951, δηλαδὴ σὲ 80 χρόνια, διπλασιάστηκε ἡ ἀναλογία τῶν ἄνω τῶν 60 ἐτῶν. Συγκεκριμένα τὸ 1870 ἐπὶ 100 κατοίκων 5,6 ἄτομα ἦταν ἡλικίας ἄνω τῶν 60 ἐτῶν, τὸ 1920 ἡ ἀναλογία εἶναι 8,7, τὸ 1950 σὲ 100 Ἑλληνες ἄνω τῶν 10 ὑπερβαίνουν τὰ 60 ἔτη.

Ἐλλείψει στατιστικῆς γιὰ τὴν τελευταία περίοδο, ἂν παρακολουθήσουμε ἀπλῶς δελτία κινήσεως, θὰ παρατηρήσουμε ὅτι τὸ ποσοστὸ ὀναχωρήσεως νέων μεταναστῶν εἶναι ἐξαιρετικὰ μεγάλο. Καὶ ἀκόμη, ὀμάδες ἀγροτῶν ζητοῦν νὰ γραφοῦν στὶς ὑπηρεσίες μετανάστευσης.

Ἀντιτιθέμεθα σ' αὐτὴν τὴν λύση γιὰ τὴν θεραπεία τῆς ἀνεργίας καὶ τῆς μόνιμης ὀποσπασχόλησης τῶν ἐργατῶν καὶ τῶν ἀγροτῶν. Ἡ συνέχισή της μὲ τὴν μορφή αὐτὴ θὰ ζημιώσει τὸ ἔθνικὸ μέλλον τῆς χώρας μας.

Περιβαλλόμενες λοιπὸν ἀπὸ ἐνδοχώρα μὲ γεωργικὴ οἰκονομία ἀσταθῆ, κακῶς ἐξοπλισμένη, μὲ

χαμηλή απόδοση και αδέβαιη διάθεση, οι πόλεις αυτές που είπαμε, οι μέχρις 20.000 κατοίκων, δεν εκπροσωπούν παρά την συμπτωματική μετάβαση από το μικρό χωριό σ' ένα μεγαλύτερο αλλά χαώδες χωριό.

Αυτό μπορούμε να το αποδείξουμε αν σε κάθε περίπτωση ελέγξουμε τα μέτρα και τις μορφές ανάπτυξης των παλαιών πυρήνων αυτών των μικροπόλεων ή μεγαλοχωριών σε παλαιότερη περίοδο, όταν η Ελλάδα ήταν ακόμη νέα χώρα, μετά από την απελευθέρωσή της από τους Τούρκους, και οι διάφορες επαρχίες της διαδοχικά απελευθερώνονταν από τον ξένον ζυγό. Οι διάφορες αυτές κωμοπόλεις ή πόλεις μαρτυρούν ακριβώς την τουρκική φεουδαρχική αγροτική οικονομία, εκτός από λίγες ξεχωριστές πόλεις, που αναλαμβάνοντας μια αυτόνομη είχαν αναπτύξει περισσότερο ανεξάρτητη φυσική δομή (κοινοότητες Άμπελακίων, νησιώτικες πόλεις κλπ.).

Αν οι έκτοτε δείκτες της πληθυσμιακής ανάπτυξης αλλά και η όλη δομή τους δεν μαρτυρά παρά την εγκατάλειψη της περιοχής από τον αγροτικό πληθυσμό χωρίς καμμία εκλογή, χωρίς οργανική ένταξη στην αστική μονάδα, τότε γιατί θα έπρεπε να ονομάζουμε αυτές τις ανεξέλικτες κωμοπόλεις, πόλεις στη σύγχρονη αντίληψη, όπου η ποσοτική εξέγκωση δεν θεωρείται αρκετό στοιχείο χαρακτηρισμού μιας έννοιας που από παράδοση βασίζεται στην δομή και την ποιότητα;

Έτσι αποδεικνύεται πως με τα κριτήρια οποιασδήποτε εποχής, περισσότερο με τα κριτήρια της σύγχρονης εποχής, οι πόλεις αυτές δεν ανταποκρίνονται στο βασικό περιεχόμενο του τίτλου, έστω και αν δεν λάβουμε υπ' όψη μας παρά το μίνιμουμ των απαιτήσεων για την ανάπτυξη μιας κοινωνικής ομάδας στα πλαίσια της σύγχρονης εποχής.

Αν ακόμη εξετάσουμε τον παράγοντα, τον ανθρώπινο, τον οικονομικό, το λειτουργικό ή τον αισθητικό, οι πόλεις αυτές για τις οποίες πρέπει η Διοίκηση να δώσει την πρόταση σημασία το ταχύτερο, δεν είναι παρά άθροισμα οικιών από τις μέτριες ως τις πιο ακατάλληλες, καφενείων, λιγοστών διοικητικών κτιρίων που ως επί το πλείστον είναι τυχαίας κατασκευής και μορφής, τοποθετημένων επίσης κατά τον πιο τυχαίο τρόπο και ενός ή δύο οικτρών κινηματογράφων.

Μερικές από τις πόλεις αυτές έχουν μια ή δύο πλατείες στις οποίες εκτός από τα καφενεία, μερικές τράπεζες εφρόντισαν να κάνουν πομπώδη και σημαντικής ασχήμιας κτήρια και, με την πρωτοβουλία κάποιας ένθουσιώδους τοπικής επιτροπής, κάποιο συνήθως πολύ άκαλαίσθητο μνημείο ή αγάλμα συμπληρώνει την μεγαλοχολική αυτή εικόνα της ασχήμιας και πλήξης.

Άλλο στοιχείο είναι, σε σπάνια περίπτωση, ένας καχεκτικός δημοτικός κήπος.

Οι πολίχνες αυτές προικίστηκαν τελευταία και με ένα νέο στοιχείο, τα γραφεία των ΚΤΕΛ με τον σταθμό και την ακαθαρσία που δημιουργούν στην κεντρική πλατεία τα σταθμεύοντα λεωφορεία που αφού εξαντλήσουν το όριο της ή-

λικίας τους στις μεγάλες πόλεις, και αποσβεσθούν, μεταφέρονται στην επαρχία προς τάλαιπωρίαν των δυστυχών επιβατών και άπολαυή των εύτυχων προνομιούχων ιδιοκτητών.

Το πιο ενδιαφέρον μέρος των πόλεων αυτών είναι συχνά η θέση τους επί της θάλασσας. Σ' αυτό το σημείο ακόμη πρέπει να παρατηρήσουμε ότι οι περισσότερες παραθαλάσσιες πόλεις τις οποίες αναφέραμε, έχουν λιμάνια τα οποία φέρουν ίχνη της παλαιότερης ακμής τους.

Αυτή η τωρινή τους έκπτωση από την οργανική τους λειτουργία και τα έμφανη στοιχεία της εγκατάλειψης, ή κατάρρευση ή αλλαγή χαρακτήρα των παραλιακών κτηρίων τα οποία άλλοτε θα έπρεπε να ήταν γεμάτα από κίνηση και ανθρώπους και που έδιναν ακριβώς το μέτρο κίνησης και ανταλλαγής με το έσωτερικό και έξωτερικό, μένουν σήμερα μάλλον σαν θλιβερές αναμνήσεις άλλων εποχών.

Είναι αξιοκατάκριτο, εκτός από μερικά λιμάνια τα οποία συγκεντρώνουν ακόμη λόγω τουρισμού μια όρισμένη κίνηση από ατμόπλοια και ιστιοφόρα, τα περισσότερα λιμάνια έχουν έκδηλα τα σημεία της εγκατάλειψης και οι παραθαλάσσιες πόλεις χάνουν έτσι το στοιχείο της ρωμαλέας όμορφιάς που τους έδινε το ύγρο στοιχείο χρησιμοποιούμενο παραγωγικά.

Ακόμη πριν από τον πόλεμο, δινότανε μεγάλη προσοχή μόνον για το λιμάνι του Πειραιά και λιγότερο για το λιμάνι της Θεσσαλονίκης. Αν εξαιρέσουμε τα έργα για τον Ισθμό της Κορίνθου, — του οποίου η καλή συντήρηση αποτελεί αφ' ενός ένα απαραίτητο μέτρο ασφαλείας και ναυτική υποχρέωση και αφ' άλλου δίνει και ένα θέβαιο κέρδος στην ανάδοχο εταιρία, όλα τα άλλα λιμάνια της Ελλάδας δεν είχαν παρά ελάχιστες πιστώσεις για έργα που τελικά δεν εξετελούντο.

Σαν παράδειγμα, ένδεικτικά δίνουμε πίνακα αξίας των εκτελεσθέντων έργων του έτους 1938:

Για τον Πειραιά 600 εκατομμύρια δραχμών. Για το λιμάνι της Θεσσαλονίκης 200 εκατομμύρια προπολεμικές δραχμές εν μέρει χρησιμοποιηθείσες. Για τον Ισθμό της Κορίνθου 700 εκατομμύρια προπολεμικές δραχμές. Για διάφορα άλλα λιμάνια δραχμές οι οποίες ποικίλλουν σε χιλιάδες από 25 έως 16 ή 5, και στις οποίες δαπάνες δεν συμπεριλαμβάνονται μια σειρά από λιμάνια τα οποία λόγω της θέσεώς των και λόγω της εκτάσεως των προβλητών τους υπήρξαν άλλοτε σημαντικά και θα έπρεπε να διατηρηθούν σαν τέτοια.

Έτσι πάλι ένδεικτικώς δίνω τα έξής νούμερα που αφορούν την επιφάνεια σε τετραγωνικά χιλιόμετρα των κρηπιδωμάτων διαφόρων λιμανιών.

| | |
|------------------|------|
| Του Πειραιώς | 1,20 |
| Του Βαθέως Σάμου | 6,87 |
| Θεσσαλονίκης | 0,18 |
| Άργοστολίου | 3,41 |
| Καβάλας | 0,22 |
| Πατρών | 0,43 |
| Σούδας | 4,15 |
| Σύρου | 1,34 |
| Χαλκίδος | 3,10 |

| | |
|--------|------|
| Χανίων | 0,11 |
| Χίου | 0,21 |
| Βόλου | 1,70 |

ήτοι 7 λιμάνια σημαντικῶν πόλεων με κρηπιδώματα κατὰ πολὺ μεγαλύτερα αὐτῶν τοῦ Πειραιῶς καὶ τῆς Θεσσαλονίκης με μιὰ σημαντικὴ ἐμπορικὴ ἱστορία, στὸ διάστημα ἀπὸ τὴν ἀπελευθέρωση μέχρι τῶν ἀρχῶν τοῦ αἰῶνα μας, δὲν ἔτυχαν ἀπολύτως καμμιάς βοθείας γιὰ τὴν συντήρηση καὶ κυρίως τὸν ἐκσυγχρονισμό καὶ τὴν ἐπέκταση καὶ βελτίωση τῶν ἐγκαταστάσεών τους.

Αὐτὸ διευκόλυνε τὸν μαρασμὸ τους καὶ τὴν μείωση τῆς ἱκανότητάς τους νὰ προσαρμοσθοῦν στὶς νέες ἀπαιτήσεις, στὶς νέες σχέσεις τῆς ἀνταλλαγῆς με τὸ ἐσωτερικὸ καὶ τὸ ἐξωτερικὸ.

Φυσικὰ καὶ μετὰ τὸν πόλεμο αὐτὴ ἡ ἴδια διαφορὰ ἐξακολούθησε. Τὸ μόνο ἐνδιαφέρον ποὺ δείχτηκε ἦταν γιὰ τὸ λιμάνι τοῦ Πειραιῶς. Ἡ μονόπλευρη αὐτὴ τακτικὴ ἐπέφερε ὄχι μόνο τὴ συνέχιση τῆς ἐγκατάλειψης τῶν ἄλλων λιμένων ἀλλὰ καὶ μιὰ τέτοια μορφή ἔργων στὸν Πειραιᾶ ποὺ στὸ προσεχὲς μέλλον θὰ φθάσει νὰ ἔχουμε ἓνα λιμάνι στὸ ὁποῖο νὰ μὴ χωροῦν καὶ νὰ μὴ μποροῦν νὰ κινηθοῦν οὔτε καὶ τὰ πιὸ μέτριας χωρητικότητας πλοῖα.

Συνήθως ὅταν μιὰ πολιτεία, ὅταν ἓνα λιμάνι, θέλει νὰ κατορθώσει νὰ ἀνταπεξέλθει σὲ μιὰ ἐπέκταση τῆς δραστηριότητάς του, οἱ ἐγκαταστάσεις ἐπεκτείνονται. Στὸν Πειραιᾶ τὰ ἔργα κυκλικῶς ἐπαναλαμβάνονται σὰν ἓνας ἀτέρμων κοχλίας.

Εἶναι ἀκόμα σημαντικὸ γιὰ τὴν διάρθρωση τῶν ἐλληνικῶν πόλεων καὶ γιὰ τὴν ἐλληνικὴ κοινωνικὴ καὶ οἰκονομικὴ ἐξέλιξη, ὅτι ἡ δημιουργία ἐνὸς μονολιμενικοῦ συστήματος σὲ βάρος τοῦ συνόλου τῆς χώρας, εἶχε σὰν ἀποτέλεσμα τὴν ἀπομόνωση τῆς ἐλληνικῆς ναυτικῆς Ἑλλάδας ἀπὸ τὶς διεθνεῖς σχέσεις.

Ἐξ ἄλλου εἶναι φανερὸ ὅτι θὰ ἔπρεπε ἀσχέτως με τὴν πορεία ποὺ παίρνουν οἱ διεθνεῖς μεταφορὲς — στὴν ὁποία ἡ ἐπέκταση ἀφ' ἐνὸς τῶν ἀεροπορικῶν γραμμῶν, κι ἀφ' ἑτέρου ἡ βελτίωση τῶν σιδηροδρομικῶν καὶ ὁδικῶν δικτύων δημιούργησε ἓνα πρόβλημα γιὰ τὶς θαλάσσιες μεταφορὲς, — εἶναι φανερὸ ὅτι ἡ Ἑλλάδα (ὅπου οὐδεμία ἐπέκταση καὶ βελτίωση τῶν σιδηροδρομικῶν καὶ ὁδικῶν γραμμῶν ἔγινε, καὶ εἶναι ἀμφίβολο ἂν εἶναι εὐκόλο καὶ ἂν πρόκειται νὰ γίνε, στὸ βαθμὸ τουλάχιστο ποὺ ἔγινε στὶς Εὐρωπαϊκὲς χώρες), θὰ ἔπρεπε ἀντιθέτως νὰ κρατήσῃ τὴ σημασία τῶν θαλασσίων γραμμῶν. Καὶ ὄχι μόνο γιὰ νὰ δημιουργήσῃ πυκνότερη κίνηση ἀνταλλαγῶν μεταξὺ τῶν διαφόρων παραθαλασσίων μερῶν τῆς, τὰ ὁποία ἐξακολουθοῦν νὰ εἶναι ἀπομονωμένα, ἀλλὰ καὶ γιὰ νὰ μπορέσῃ νὰ ἀκτινοβολήσῃ τὴ θαλάσσια ἀντίληψή τῆς καὶ πρὸς τὶς γειτονικὲς χώρες καὶ γενικὰ στὸ γεωγραφικὸ κέντρο αὐτό, ὅπου ἱστορικὰ καὶ γεωγραφικὰ ἀναπτύχθηκε σὰν ὁλότητα, σὲ πολλὰς ἐποχὰς δηλαδὴ στὴ Μεσόγειο.

Εἶναι ἀκόμη ὀδυνηρότερο, ὅταν ἡ Ἑλλάδα αὐτὴ τὴν στιγμὴ ἀναγγέλλει καὶ καυχᾶται ὅτι ὁ ἐμπορικὸς τῆς στόλος κατάχτησε τὴν 6η θέση στὸν κόσμον, στὴ χώρα μας αὐτὴ ἡ σχέση με τὸ ὑγρὸ στοιχεῖο νὰ μὴ φαίνεται σὰν μιὰ κα-

τάκτηση, ἀλλὰ ἀντίθετα ὅλα μας τὰ παλαιὰ λιμάνια νὰ παρακμάζουν καὶ ταυτόχρονα νὰ μεταχειριζόμεστε γιὰ τὶς ἐσωτερικὲς μεταφορὲς τὴν πιὸ ἀκατάστατη ὀργάνωση καὶ τὸ πιὸ ἀμφίβολης ἀντοχῆς καὶ ποιότητας γερασμένο ὑλικό.

Ξαναγυρίζοντας στὴν περιγραφή τῶν πόλεων, ἀφοῦ διαπιστώσαμε ὅτι τὸ στοιχεῖο τῆς θάλασσας ἐκτὸς ἀπὸ ἐλάχιστες περιπτώσεις δὲν ἔγινε ἀντικείμενο τῆς δέουσας προσοχῆς γιὰ τὴν ζωτικοποίηση καὶ τὸν ἐξωραϊσμό τῶν πόλεων, πρέπει νὰ παρατηρήσουμε ἀκόμη ὅτι οἱ περισσότερες πόλεις ἀπὸ μέρα σὲ μέρα καταστρέφουν καὶ αὐτὴ τὴν ὁμορφιὰ τὴν ὁποία ἐνίστε τοὺς χάρισε ἡ φύση. Καὶ αὐτὴ ἡ προσοχὴ πρέπει νὰ δοθεῖ καὶ γιὰ τὴν προστασία τῶν τοπίων ἀφ' ἐνὸς καὶ ἀφ' ἑτέρου γιὰ τὴν προφύλαξη καὶ διάσωση τῆς παλαιᾶς ἐποχῆς ποὺ ἔβγαινε ἀπὸ τὴ σοφία καὶ τὸ πνεῦμα τῆς κοινότητος.

Αὐτὸ τὸ βίαιο, ἀκαλαίσθητο καὶ ἀναρχικὸ πνεῦμα τῶν σύγχρονων κατασκευῶν, ποὺ ἐκφράζει ἀκριβῶς ἓνα πνεῦμα κερδοσκοπίας μόνο καὶ συμφέροντος, πνεῦμα ἀξιοποίησης ἄλογης καὶ βιαστικῆς, δημιουργεῖ στὶς περισσότερες πόλεις μιὰ ἀλυσίδα ἀπὸ ἀσχήμιες. Σὲ πολλὰς ἀπ' αὐτὰς γίνεται αἰτία καταστροφῆς ὀρισμένων ἀρετῶν, ὀρισμένων θησαυρῶν ποὺ μᾶς κληροδότησαν οἱ παλαιότερες ἐποχὰς.

Μερικὲς πόλεις μας εἶναι τόσο ὠραίες, ποὺ θὰ ἦταν κρίμα νὰ μὴ ληφθοῦν πάρα πολὺ γρήγορα μέτρα, με τὴ δημιουργία ρυθμιστικῶν σχεδίων. Κι αὐτό, ἄσχετα πρὸς τὴν ἔνταξή τους ἀργότερα καὶ με ἄλλο τρόπο σὲ μιὰ πλατύτερη ἔννοια ἐθνικοῦ πολεοδομικοῦ δικτύου. Γιατὶ τὸ ρυθμιστικὸ καὶ ἄμεσο σχέδιο θὰ ἐμπόδιζε τὶς αυθαίρεσες καὶ κυρίως τὸ πνεῦμα τὸ ἀσυμβίβαστο πρὸς τὶς ἀξιώσεις μας γιὰ ἓνα σωστὸ μέλλον τῶν ἐλληνικῶν πόλεων.

Ἐνα μόνο παράδειγμα ἃς δώσω: τὸ Ναύπλιο, αὐτὴ τὴν πολιτεία ποὺ ἀναπνέει ἀκόμη σὰν ἡ πρόσφατη πρωτεύουσα τοῦ ἀπελευθερωτικοῦ ἀγώνα, ἀπὸ τὸν ζυγὸ τῶν Τούρκων, ποὺ μαρτυράει ἀκόμη μιὰ ἐποχὴ γεμάτη ἀπὸ ἀρχοντιὰ καὶ βούληση. Ἀξίζει νὰ ληφθεῖ αὐτὸ ὑπὸ σημείωση γιὰ νὰ δημιουργηθοῦν γρήγορα τὰ μέτρα ποὺ θὰ σώσουν ἀπὸ μιὰ ἀρξάμενη καταστροφή καὶ τὸ Ναύπλιο καὶ τόσα ἄλλα μέρη.

Θὰ μπορούσαμε νὰ ἐπεκταθοῦμε σὲ πολλὰς ἄλλες πόλεις καὶ χώρους, ἀλλὰ τὸ ζήτημα αὐτό, ποὺ ἀφορᾶ τὴν προστασία τῶν ἀρχαίων ἢ τῶν λαϊκῶν θησαυρῶν καὶ τῶν φυσικῶν τοπίων, ἀποτελεῖ ἓνα ἄλλο ξεχωριστὸ θέμα ποὺ δὲν προλαβαίνω νὰ τὸ θίξω.

Οἱ ἐλληνικὲς πόλεις, συμπερασματικά, δὲν εἶναι πόλεις. Ἐν τούτοις παρουσιάζουν τὰ στοιχεῖα τῆς διαφθορᾶς ποὺ ἔχουν οἱ πόλεις, καὶ τοῦτο ἀποτελεῖ ἓναν κίνδυνο. Τὸ βασικώτερο εἶναι ἡ κερδοσκοπικὴ σημασία τῶν θέσεων καὶ τῶν οἰκοπέδων.

Τοὺς πολλαπλοὺς τρόπους γιὰ τὴν ἀνάπτυξη αὐτῆς τῆς κερδοσκοπίας, μπορούμε νὰ τοὺς κατατάξουμε στὴν κερδοσκοπία μέσα στὰ ἐγκεκριμένα σχέδια καὶ στὴν κερδοσκοπία με τὴν μέθοδο τῶν ἐπεκτάσεων σχεδίων.

Μέσα στὰ ἐγκεκριμένα σχέδια, εἴτε λόγῳ τῆς γειτνίασης με ἓνα σημαντικὸ δημόσιο χωρὸ,

μιὰ πλατεία, μιὰ αγορά, ένα δημαρχείο, εἴτε λόγω τῆς δημιουργίας ἐνὸς νέου ἔργου, κτηριακού, εἴτε ὀδικοῦ, γεφυριοῦ, διαπλάτυνσης, ἢ ἄλλων βελτιώσεων τῆς ρυμοτομίας, ἢ τῆς κυκλοφορίας, ἢ ὑπεραξία ἢ ὁποῖα δημιουργεῖται στὰ οἰκόπεδα περιέρχεται ἐξ ὀλοκλήρου στὸν ἰδιοκτήτη, ἐνῶ στὴν οὐσία ἀνήκει στὸ κράτος ἢ στὸ Δῆμο ποῦ ἐκτέλεσε τὸ ἔργο.

Δεύτερος τρόπος εἶναι ἡ δημιουργία τῶν ὑψῶν. Ἐπειδὴ τὰ ὑψη δὲν εἶναι ἐλεύθερα, ὁ καθορισμὸς μιᾶς ζώνης μὲ μεγαλύτερα ὑψη δημιουργεῖ ἀμέσως αὐξηση τῶν τιμῶν τῶν οἰκοπέδων ὑπὲρ τῶν ἰδιοκτητῶν των.

Γιὰ τὰ οἰκόπεδα ποῦ εἶναι ἐκτὸς σχεδίου πόλεως, ἡ δημιουργία μιᾶς ἐπιχείρησης οἰκοπέδων, χωρὶς νὰ ἔχει προηγηθεῖ κὰν ἡ ὑποχρεωτικὴ σὲ κάθε ὀργανωμένη κοινωνία, δημιουργία τοῦ ἀπαραίτητου ἀριθμοῦ ἔργων γιὰ ἐξοπλισμὸ ἀπὸ τὴν ἄποψη τουλάχιστον τῆς ὀδικῆς ἐπικοινωνίας, τῶν ὑπονόμων, νεροῦ, ἠλεκτρικοῦ κλπ. — πράγμα ποῦ θὰ εἶχε σὰν ἀποτέλεσμα τῆ δικαιολογημένη δημιουργία ἀξιών,—καὶ ἀντιθέτως ἡ γεωμετρικὴ χάραξη ὀρίων καὶ ἡ πώληση ὑπὸ προϋποθέσεις πολλές φορές ἀντίθετες μὲ τὴν ὑπάρχουσα νομοθεσία, δημιουργοῦν συρροὴ ἀγοραστῶν, οἱ ὁποῖοι πληρώνουν τὴ γῆ τὴ διανεμημένη σὲ οἰκόπεδα σὲ τιμὴ πολλαπλάσια τῆς ἀξίας τὴν ὁποῖα εἶχε σὰν χέρσα γῆ ἢ ἀκόμη καὶ σὰν καλλιεργήσιμη γῆ.

Ἐπὶ τὴν πίεση τῶν ἀγοραστῶν ἢ τοῦ ἰδιοκτήτη ἢ λωρίδα αὐτῆ ἢ προσκειμένη στὴν ἀναγνωρισμένη ζώνη τῆς πόλης, νομιμοποιεῖται καὶ ἀποκαθίσταται καὶ σ' αὐτὴν τὸ ἴδιο δικαίωμα τῆς ἀστικῆς περιοχῆς.

Τὰ ἀποτελέσματα, ἀπὸ τὶς κερδοσκοπικὲς αὐτὲς μεθόδους, τὶς ὁποῖες τὸ κράτος δὲν καταδίωξε, δὲν ἐδέσμευσε, δὲν ἔλαβε ὅπως εἶχε ὑποχρέωση, νομοθετικὰ μέτρα, εἶναι δύο: Τὸ μὲν πρῶτο, ἡ δημιουργία πλαστῶν ἀξιών ὑπὲρ ὀρισμένων ἀτόμων, συγκέντρωση πλαστοῦ καὶ παρασιτικοῦ πλοῦτου ὑπὲρ ὀρισμένων μὲ τὸ φτώχαιμα τῆς συνολικῆς ἐθνικῆς περιουσίας.

Τὸ δεύτερο εἶναι, μιὰ ντὲ φάκτο κατάσταση, ποῦ ἐμποδίζει κάθε μελλοντικὴ πολεοδομικὴ διαρρύθμιση καὶ ἐξέλιξη τῆς πόλης, τὴν ὁποῖα ἤδη δεσμεύουν αὐτὲς οἱ ἀκατάσχετα ἐπεκτεινόμενες καὶ εἰσδύουσες σ' ὅλες τὶς ἀρθρώσεις τῆς ἰδιοκτησίας.

Ἡ ἔνταση τῆς κερδοσκοπικῆς ἱκανότητος εἶναι τόση, ὥστε ὑπάρχει ὀλοκλήρος τομέας, εἰδικευμένος στὴν καταπάτηση ἐθνικῶν οἰκοπέδων καὶ χώρων. Αὐτὰ ἐκ τῶν ὑστέρων ἀναγνωρίζονται ὡς δῆθεν κυριότητες, εἴτε πάλι διὰ τῆς χρήσης ἢ διὰ πλαστῶν τίτλων ἢ καὶ μόνον μὲ τὸ ντὲ φάκτο, γιατί στὸ μεταξύ πουλήθηκαν ἐπανειλημμένα, χωρὶς νὰ διώκονται οἱ μεσολαβῆσαντες ἐπίσημοι ὑπάλληλοι τοῦ κράτους, ὅπως καὶ οἱ συνεργασθέντες συμβολαιογράφοι ἢ οἱ διάφοροι ἄλλοι μεσάζοντες καὶ παράγοντες, οἱ ὁποῖοι ἐβοήθησαν σ' αὐτὲς τὶς πράξεις τὶς καθαρὰ ἀσύμφορες γιὰ τὴν ἐξέλιξη τῶν πόλεων καὶ ἐν γένει τῆς ἐθνικῆς οἰκονομίας καὶ ἐθνικῆς ἀξιοπρέπειας.

Γιὰ τὸ θέμα αὐτὸ τῶν κερδοσκοπικῶν φαινομένων ἐπὶ τῶν ἀκινήτων ἀξιών θὰ μιλήσουμε καὶ σὲ ἄλλα σημεῖα τῶν ἀναλύσεων τῶν ἐλληνι-

κῶν πόλεων. Αὐτὸ ποῦ εἶναι ἓνα περίεργο καὶ ποῦ θὰ ἀξίζε νὰ τὸ συγκρατήσουμε εἶναι ὅτι ἐπὶ τῶν πράξεων ὄλων αὐτῶν, τόσο ἡ φορολογία ὅσο καὶ ἡ ὑπεραξία προσμετρῶνται στὸν ὑπολογισμὸ τοῦ ἐθνικοῦ εἰσοδήματος.

Ἐξω λοιπὸν ἀπὸ τὸ χαρακτηριστικὸ τῶν κερδοσκοπικῶν πράξεων, ἐπὶ τῶν οἰκοπεδικῶν ἀξιών, τίποτε ἄλλο δὲν μπορεῖ νὰ δημιουργήσῃ γιὰ τὶς ἀκστάστατες αὐτὲς συναθροίσεις οἰκίων, τὴν ἔννοια τῆς πόλης.

Ἡ οἰκονομία τους δὲν εἶναι οἰκονομία πόλης, στίς περισσότερες ἀπὸ αὐτὲς, ὅπως εἶπαμε. Ἡ μόνη οὐσιαστικὴ λειτουργία εἶναι ὅτι δημιουργεῖται μιὰ ἀνταλλαγὴ μεταξὺ τῶν κατοίκων τῆς κοντινῆς περιοχῆς, δηλαδὴ ἓνα πατροπαράδοτο παζάρι, ὅπου οἱ ἀγρότες φέρνουν πρὸς πώληση τὰ προϊόντα τους καὶ τὰ παραθέτουν σ' ἓνα μεγάλο ὑπαίθριο χῶρο, ἔπειτα δὲ πηγαίνουν στὰ διάφορα καταστήματα ν' ἀγοράσουν τὰ διάφορα βιομηχανικὰ προϊόντα ρουχισμό, ἐργαλεῖα κλπ.

Ἄς σκεφτοῦμε ὅτι γιὰ μιὰ σύγχρονη πολεοδομικὴ ἀνάπτυξη σὲ μιὰ χώρα, εἶναι ἀπαραίτητο νὰ ὑπάρχει μιὰ ἠθελμένη, εὐλογη καὶ ἀρχιτεκτονικὴ μορφή καὶ στὸν πιὸ μικρὸ ἀγροτικὸ οἰκισμό. Γιατὶ χωρὶς τὸν πλήρη ἐξοπλισμὸ, ἢ μὲν ἐργασία καθίσταται πιὸ ἀσύμφορη καὶ λιγώτερο ἀποδοτικὴ, ἀπὸ τὴν ἄποψη δὲ τὴν καθαρῶς κοινωνικὴ, ἢ ἀγροτικὴ μονάδα ἔχει καὶ αὐτὴ ὅλη τὴν ἀξίωση μιᾶς μεγαλύτερης μονάδας, ἐπομένως ἔχει τὴ μορφή καὶ τὴν διάρθρωση ἐνὸς τέλειου ὀργανισμοῦ, στὸν ὁποῖο δὲν πρέπει νὰ λείπει οὔτε ἡ μηχανικὴ τελειότητα, οὔτε ἡ πνευματικὴ ἀπασχόληση καὶ προώθηση.

Ἄν περάσουμε πλέον στὴν ἐξέταση τῶν δύο μεγάλων πόλεων τῆς Ἑλλάδος, τῆς Θεσσαλονίκης καὶ τῶν Ἀθηνῶν, θὰ πλησιάσουμε τὰ νευραλγικὰ σημεῖα τοῦ Πολεοδομικοῦ πλέγματος ἐπὶ τοῦ ἐλληνικοῦ ἐθνικοῦ χώρου.

Ἡ Θεσσαλονίκη.

Θὰ μπορούσαμε γιὰ τὴν Θεσσαλονίκη, πρὶν ἐξετάσουμε τὴν σημερινὴ τῆς πολεοδομικὴ διάρθρωση νὰ ποῦμε πῶς αὐτὴ ἡ μεγάλη, ἀρχοντικὴ πόλη τοῦ Βυζαντίου, βρίσκεται σὲ ἓνα κρίσιμο σημεῖο τῆς ἔνωσης τοῦ μεγάλου Βαλκανικοῦ χώρου μὲ τὸ Αἰγαῖο πέλαγος ἀφ' ἐνός, καὶ μὲ τὴν ἐλληνικὴ χερσόνησο ἀφ' ἑτέρου.

Ἡ Θεσσαλονίκη ὑπῆρξε πάντα καὶ οὐσιαστικὰ ἡ πρωτεύουσα τῆς Βόρειας Ἑλλάδας, καὶ ὅταν ἀκόμη δὲν εἶχε ἀπελευθερωθεῖ ἀπὸ τὸν τουρκικὸ ζυγὸ. Δὲν εἶναι μιὰ πόλη ποῦ τὴν δημιούργησαν συνθήκες πολιτικῆς νεώτερες. Εἶναι μιὰ ἀληθινὴ πρωτεύουσα μιᾶς περιοχῆς ἢ ὁποῖα συνδέεται μαζί τῆς γεωγραφικὰ, οἰκονομικὰ καὶ πνευματικὰ.

Ἀπὸ τὴν μεριὰ αὐτῆ, ἡ ἐξέλιξή τῆς ὑπῆρξε πάντοτε τελείως λογικὴ καὶ ἡ ἐπίδρασή τῆς στὸν περιβάλλοντα χῶρο ὡς ἐπὶ τὸ πλεῖστον εὐεργετικὴ καὶ εὐνοϊκὴ. Ἐν τούτοις ἡ ἐξέλιξή τῆς ἀνακόπηκε, ἀπὸ ὀρισμένα δὲ χρόνια παρουσιάζει ἔκδηλα τὰ σημεῖα μιᾶς παρακμῆς ποῦ ὀφείλεται στὴν ὄλη οἰκονομικὴ παρακμὴ τῆς Ἑλλάδας. Σ' αὐτὸ ὀφείλεται τὸ ὅτι ἐνῶ ἦταν μιὰ πόλη ποῦ εἶχε ὅλα τὰ στοιχεῖα νὰ ἀναπτυχθεῖ βιομηχανικὰ, τὸ ἐργατικὸ τῆς στοιχεῖο βρί-

σκεται σέ πολύ περισσότερη υποαπασχόληση και σέ μεγάλο βαθμό ανεργίας.

Τò ίδιο μπορεί νά πεί κανείς για τò λιμάνι της, πού ένώ, λόγω τής θέσης του και σέ σχέση με τή θάλασσα και σέ σχέση με τή Βαλκανική Χερσόνησο και τήν Κεντρική Εύρώπη, θά έπρεπε νά είναι ένα από τά σημαντικώτερα λιμάνια και νά παίζει βασικό ρόλο στις μεγάλες σχέσεις τής Εύρώπης με τή Μεσόγειο, έν τούτοις ή παρακμή του υπήρξε σημαντική και αυτό έδρασε τήν πόλη.

Ή Θεσσαλονίκη πού όταν έγινε ελληνική βρισκόταν σέ σημαντική άκμή, φέρνει άκόμη τά στοιχεία τής Εύρωπαϊκής της δομής, τά όποια όλη ή σύγχρονη άναρχική οικόδομησθ δέν κατέστη ίκανή νά τά έξαλείψει έντελώς.

Αυτό πού δίνει ένα κύριο χαρακτήρα πόλης στη Θεσσαλονίκη, είναι ή προσπάθειά της, έν πλήρη συνειδησει του ότι μιá πόλη έχει σαν βάση τήν οικονομική ανάπτυξη και τήν ουσιαστική οικονομικοκοινωνική δομή, νά διαμορφώσει ένα ολοκληρωμένο σύνολο ζωτικών λειτουργιών, οικονομικοτεχνικών, εκπαιδευτικών, πολιτικών και έποπτικών.

Άπό τή μεριά αυτή δέν θά μπορούσαμε νά μὴν παρατηρήσουμε πώς με θέληση αντίταχθηκε στην παρακμή στην όποία τήν όδηγούσε ή συγκεντρωτική πρòς Άθήνας πολιτική τών κυβερνήσεων μαζί με τήν έν γένει καθυστέρηση και τήν συντριπτική υποχώρηση τής ελληνικής οικονομίας σέ σύγκριση με τήν άλματώδη ανάπτυξη τών οικονομιών τών περισσοτέρων χωρών του κόσμου, άκόμα και αυτών πού συνορεύουν από βορρά ή από δυσμὰς με τήν Ελλάδα.

Ή ύπαρξη μιãς σειράς εκπαιδευτικών ιδρυμάτων όπως τò Πανεπιστήμιο, με τις όλοένα αναπτυσσόμενες και έξελισσόμενες σχολές του και ή ύπαρξη και δράση και άλλων σημαντικών πνευματικών ιδρυμάτων, οί καλλιτεχνικές άκόμη προσπάθειες έκδηλώνουν αυτό πού επανειλημμένα έδήλωσα στην πολεοδομική μου άνάλυση, ότι δηλαδή μιá πόλη έχει δυσπόστατο αλλά τελείως ένωμένο χαρακτήρα οικονομικής οργάνωσης και πνευματικής δομής.

Σημαντική άκόμη έκδήλωση τής ζωτικότητας μιãς πόλης ή όποία όπως είπαμε έχει αυθεντική σχέση με τò περιβάλλον, είναι και ή προσπάθεια για τήν δημιουργία τής Διεθνούς Έκθεσης, ή όποία παρ' όλες τις δυσκολίες πού συνάντησε και όρισμένες έπιφυλάξεις τις όποιες θά μπορούσαμε νά είχαμε, εξακολουθεί νά είναι για τήν Ελλάδα, τò μόνο γεγονός τής έμπορικής μας σχέσης με τις ξένες χώρες, στον σημαντικό τομέα τών έκθέσεων.

Άτυχής υπήρξε για τήν Θεσσαλονίκη, μετά τήν πυρκαϊά της, ή δημιουργία ένòς τελείως άκαδημαϊκού και έν πολλοίς άκαλαίσθητου πολεοδομικού και αρχιτεκτονικού σχεδίου, αντί για ένα ρυθμιστικό σχέδιο με ρεαλισμό και ουσιαστικές προβλέψεις για τò μέλλον. Τò σχέδιο αυτό, και στο βαθμό πού έφηρμόσθη, δέν αποτελεί καθόλου άπόκτημα γι' αυτή τήν μεγάλη βυζαντινή και μεγάλη ελληνική πολιτεία.

Έκτοτε ή ζώνη του λιμανιού δέν έξελίχθηκε, ή περιοχή τής βιομηχανίας και τής βιοτεχνίας δέν καθορίστηκε, δέν έξοπλίσθηκε με μιá

σωστή προβλεπτική και συγχρονισμένη αντίληψη και τελικά βρέθηκε ν' άγκαλιάζει σταθμούς, λιμάνι και ζώνες κατοικιών στην ίδια χαώδη και πολλαπλά άσύμφορη μορφή όλων τών ακών πόλεων.

Μιá άλλη άτυχία για τή Θεσσαλονίκη ήταν ή σπατάλη του μεγάλου δώρου τής παραλίας, πού αυτό και μόνο θά μπορούσε, αν δέν είχαν μεσολαθήσει τόσες και τόσες προσωπικές και πολιτικές μικρότητες και συμφεροντολογίες, ν' αποτελεί ένα από τούς ωραίους περιπάτους πού κάνουν όνομαστès τις πολιτείες πού έχουν τήν τύχη νά διαθέτουν αυτή τήν φυσική όμορφή και επίλεκτη θέση.

Στην τελευταία περίοδο, ή Θεσσαλονίκη υφίσταται και αυτή τούς ίδιους κινδύνους σαν όλες τις πολιτείες πού περνούν μιá ουσιαστική κρίση τής οικονομικής τους διάρθρωσης. Περνάει στην υπεροικόδομησθ με τόν πιò άναρχόυμενο τρόπο. Έφθασε ή κίνηση τών πληθυσμών πρòς τήν πάλη, έφθασε ή άνάγκη τοποθέτησης τών οικονομιών τών Έλλήνων του έσωτερικού ή και του έξωτερικού, ή και ή άνάγκη τής μετακίνησης πληθυσμών σαν άνάγκη ασφάλειας οικονομικής και πολιτικής, για νά δημιουργηθεί ή ίδια άψυχολόγητη και άπρογραμματίστη αύξηση τών ύψών, ή ίδια κερδοσκοπική μανούβρα πού δημιουργεί έναν οικόδομικό προσωρινò οργασμό, καταστρέφοντας και άποξηραίνοντας τις βασικές πηγές πού είναι οί παραγωγικές επενδύσεις και οί παραγωγικές δημιουργίες.

Όστε και στη Θεσσαλονίκη ή ίδια μορφή μιãς ψευτοζωτικότητας στον οικόδομικό τομέα του όποιου ή σημασία είναι άλλοτε άκμή κι άλλοτε καθαρώς παρακμή έγκυμονούσα νέους κινδύνους.

Κακοκατασκευασμένες πολυκατοικίες, κοντά σέ τρώγλες, δημιουργία ψευδο - μοντέρνων μορφών κοντά σέ παραδοσιακές, άλλαγή χωρίς προγραμματισμό τής πυκνότητας, με πλήρη άπεμπόληση τών κυκλοφοριακών αναγκών όπως και τών αναγκών για διάστημα, ώστε νά υπάρχει άέρας, ήλιος, πράσινο. Κι αυτά, κοντά στη μοιραία για τήν Ελλάδα έλλειψη διευθύνοντος σχεδίου, προβλέψεων σύνθεσης, συγκρότησης, προβλέψεων για τούς όριστικούς χώρους όπου θά έξελιχθεί ó κοινωνικός βίος, έκαναν τή Θεσσαλονίκη νά είναι σήμερα και αυτή μιá πόλη χωρίς τις άπαιτούμενες διατάξεις για μιá στα όργανωμένη πολεοδομική ύφή.

Έτσι, αυτή ή άρχοντόπολη πού είχε τò πρόνομοιο νά αναπτύσσεται γύρω σέ μιá άνοιχτή και καλοπροαίρετη θαλάσσια άγκαλιά ως τούς ποικίλους λόφους πού τούς στόλιζαν τά παλαιά κάστρα και μοναστήρια, βρίσκεται σήμερα σέ ένα κονφούζιο στο όποιο όχι λίγο συνετέλεσαν ή τοποθέτηση τής Έκθεσης με τήν ανάπτυξη της είς βάρος τών έλευθέρων χώρων τής πόλης ή τοποθέτηση και ή ανάπτυξη Πανεπιστημικών Σχολών, ή τοποθέτηση και ανάπτυξη τών νοσοκομείων, ή ύπαρξη στρατώνων και παραπηγμάτων και άκόμα ή οίκοπεδοποίηση και οικόδομησθ χώρων πού ήσαν προορισμένοι νά γίνουν χώροι τών πνευματικών κέντρων, τών σπόρ, και τής άναψυχής και γενικά οί πνεύμονες και τò κόσμημα τής πολιτείας.

Του άπρογραμματίστου αυτού οίκοδομικού οργανισμού υπήρξε θυμα ή παλαιά συνοικία Ντεπό, με τὰ περίεργα και ένδιαφέροντα κτήρια, βίλλες και μέγαρα μιās ρομαντικής έποχής, ή όποία μπορούσε να διατηρηθεί, άκριβώς γιατί έδινε χαρακτήρα και άραίωση στο τμήμα τής πόλης τὸ όποίο κατείχε.

Ή μεγάλη όμως καταστροφή για τήν όποία εύθύνονται πάρα πολλοί, τόσο γιατί δεν έπήραν τὰ προσήκοντα μέτρα ή γιατί οι ίδιοι συνέβαλαν σ' αυτήν, είναι ή με κάθε τρόπο καταστροφή, ή μείωση, ή έγκατάλειψη τών αρχαίων και βυζαντινών μνημείων, τών όποιών τμήματα σημαντικά, στοές, μωσαϊκά, θεμέλια και άλλα τμήματα μπορούσαν να διατηρηθούν για να στολίσουν, να φωτίσουν και να έμψυχώσουν τήν πολιτεία στο μέλλον της και καταστράφηκαν δάρβαρα και πολλές φορές καθαρά ύπουλα και ύποκριτικά για να μην προκαλέσουν καθυστέρηση ή άλλαγή προγράμματος ή για να μη μειώσουν τήν κερδοσκοπία και τήν πεποίθηση ότι τὸ ίδιωτικό συμφέρον είναι άνώτερο και από τήν Ιστορία και από τήν κοινωνία.

Έν συμπεράσματι, ή Θεσσαλονίκη παρά τήν κρίση που διέρχεται και ή όποία είναι μιὰ κρίση καθαρά οικονομική για όλη τή χώρα μας, είναι μιὰ άληθινή πρωτεύουσα τής Βορείου Έλλάδας. Και είναι σωστό, με τή βοήθεια τής πολεοδομίας να αυξήσουμε τή σημασία και τή σχέση της με όλο τὸ βόρειο τμήμα τής χώρας, αρχίζοντας από τήν άκρη τής Δυτικής Θράκης, ως τή Δυτική Μακεδονία και ούσιαστικά, έφ' όσο μπορούν και πρέπει να βρεθούν λύσεις, ως και τήν Ήπειρο και τήν Κέρκυρα άκόμη.

Αυτό δεν σημαίνει ότι ή Θεσσαλονίκη θα δημιουργήσει ένα πρόσκομμα για τήν προώθηση και τή δημιουργία και πολλών άλλων πολεοδομικών κέντρων.

Άπλως με τήν αυθεντική σημασία τήν όποία έχει σαν ένα μεγάλο κέντρο άστικό και πολιτικό, θα μπορούσε να έξακολουθήσει ως τότε που άλλα κέντρα, ένωμένα στον ρόλο αυτόν των οικονομικών και πολιτικών μαζί της να δημιουργήσουν τή διάρθρωση του βόρειου τμήματος τής Έλλάδας.

Είναι άνάγκη να δώσουμε και μιὰ άκόμη έρμηνεία για τήν τωρινή παρακμή τής Θεσσαλονίκης: Ή μεγάλη και άληθινή αυτή πρωτεύουσα υπέστη μιὰ ούσιαστική ζημία, όπως είναι φυσικό, από τήν μετατροπή τής φυσικής γεωγραφικής γραμμής τών συνόρων μήκους 1250 περίπου χιλιομέτρων, σε ένα έρμητικό μπετονένιο τοίχο μη ανταλλαγών με τους χερσαίους γείτονες και τήν υπόλοιπη Εύρώπη.

Έτσι, σαν μόνη διέξοδος για τή Θεσσαλονίκη έμειναν οι ανταλλαγές με τὸ νότιο τμήμα τής χώρας τις όποιες όμως είναι φυσικό ότι τις τής στέρησε ή ύπαρξη τής υδροκέφαλης Άθήνας. Όσο για τις επικοινωνίες με τήν Εύρώπη, υπεράνω του βαλκανικού τείχους, ήσαν για λόγους γεωγραφικής συσχέτισης έξαιρετικά δυσμενείς.

Τὸ θέμα αυτό, θα προσπαθήσω να τὸ πραγματευθῶ στο τελευταίο μέρος τής όμιλίας που άφορᾶ συμπεράσματα και προτάσεις.

Τί να πούμε για τήν Άθήνα; Τήν καταστραμμένη και καταστρέφουσα Άθήνα!

Ή Άθήνα

Ήδη ή τύχη της, και ή από αυτό τύχη του Έλληνικού χώρου, έχει συζητηθεί ίσως πιο πολὺ επί τών ήμερῶν μας, γιατί βρισκόμαστε σε περίοδο μιās τέτοιες ανάπτυξης σε όλες τις άκρες τής υδρογείου, που όχι μόνο με πικρία, αλλά και με βαρεια άνησυχία έξετάζουμε και άτενίζουμε τὸν όρίζοντα αυτής τής πρωτεύουσας τών 2.000.000, που ή παραγωγική της σημασία και λόγω τής γενικής οικονομικής ύπανάπτυξης τής χώρας και λόγω του ιδιαίτερου χώρου στον όποίο αναπτύχθηκε, είναι τελείως άνεπαρκείς για να δικαιολογήσουν τήν ύπαρξη μιās πόλης άνω τών 250.000 κατοίκων.

Άν μετά τήν άπελευθέρωση από τὸν έπαχθῆ τουρκικό ζυγό 4 αίωνων ή Άθήνα δεν είχε έκλεγεί σαν πρωτεύουσα του ελληνικού κράτους, ίσως σήμερα θα άποτελούσε ένα μεγάλο πνευματικό κέντρο, στο όποίο οι μελετητές τών ανθρωπιστικών έπιστημών θα είχαν ιδρύσει μιὰ οίκουμενική άκαδημία.

Άθηναί του Θεσέως, του Σόλωνος, του Θεμιστοκλή, του Περικλή, Άθηναί, που τήν έποχή τής κατάκτησης από τους Ρωμαίους, δημιουργούσαν έναν ελληνολάτρη Άδριανό, Άθηναί, που μέσα από τήν Φραγκοκρατία, μέσα από τήν Τουρκοκρατία, κατόρθωσαν να κρατήσουν ένα χαρακτήρα πνευματικό, άσπιλο και φωτεινό, πολιτεία που μέσα από τὰ έρείπια του άμείλικτου άπελευθερωτικού κατά τών Τούρκων πολέμου, έφθασε ως έμάς με τὰ 200 περίπου βυζαντινά μνημεία και με τὸν άπίθανο ωραίο σε ένωση με τήν φύση αρχαίο της χώρο.

Ένα ρομαντικό σχέδιο άναβίωσης, μιās μεγάλης νεοκλασικής πρωτεύουσας ήταν ή τελευταία ιδεαλιστική άναλαμπή. Από εκεί και πέρα, ή Άθήνα είναι ή μοιραία πολιτεία, που εκπροσωπεί τήν Ιστορική, τήν οικονομική και πολιτική τύχη τών 100 τελευταίων έτών για να φθάσει σε μιὰ από τις πιο τραγελαφικές μορφές που δεν μπορούμε να τήν παρομοιάσουμε ούτε καν με τις πόλεις που οι διάφοροι έπιχειρηματίες τών άποικιακών κρατών έξάπλωσαν και άνάπτυξαν στην Άφρική ή στην Άσία, γιατί κι αυτές άκόμη είχαν τήν πρόνοια να έχουν ένα σκελετό πιο χαρακτηριστικό, πιο ορθολογιστικό, τόσο σ' ό,τι άφορᾶ τήν κυκλοφορία, όσο και σ' ό,τι άφορᾶ τήν οργάνωση τών κέντρων εργασίας. Άκόμη, γιατί για λόγους επίδειξης έκαναν πολλά κέντρα διοικητικά ή άλλα κέντρα κρατικής εμφάνισης. Θα ήταν άπαράδεκτο να άρνηθεί κανείς τήν άκρίβεια τής καταγγελίας ότι ή Άθήνα άποτελεί ως προς τήν οργάνωσή της ένα από τὰ πιο χαρακτηριστικά δείγματα τής πιο άσύγγνωστης άμέλειας, σε βάρος όλων τών κοινωνικών και έθνικών άπόψεων. Έτσι ή πόλη οδηγείται σε μορφολογική καταστροφή και ή χώρα ή όποία αναγκάζεται με μεγάλες θυσίες να συντηρεί αυτό τὸν παράλογο και καταστρεπτικό οίκοδομικό της βίο, ή χώρα ή ίδια ζημιώνεται, καθίσταται έξ αίτίας της παράλυτη και δεσμεύεται σε μιὰ μορφή οικονομικών φαινομένων που τελικά άποτελούν έναν και ά δ α τής έθνικής εργασίας και τής έθνικής άποταμίευσης μέσα στον ελληνικό χώρο και στο έξωτερικό.

Στην Ἀθήνα, ἐντελῶς ἀδικαιολόγητα, οὐδεμία κυβέρνηση καθόρισε ποτὲ ἐπακριδῶς οὔτε τὸ εὐλογο μέγεθός της, οὔτε τὴν εὐλογη μορφή καὶ τὶς ἀναγκαῖες ἐπεκτάσεις της. Ὁ καθορισμὸς τῆς περιμέτρου της, ὑπῆρξε πάντα ἀδέβαιος καὶ πλασματικός. Ὁ καθορισμὸς τῶν ζωνῶν της ἀνύπαρκτος. Ὁ καθορισμὸς τῶν λειτουργιῶν της, τῶν οικονομικῶν της ἐφοδίων ἀνύπαρκτος. Ὁ καθορισμὸς τῆς ἰδιοκτησίας ἰδιωτικῆς καὶ ἐθνικῆς τελείως ἀδέβαιος. Ἔτσι πού μὲ προσχήματα τελείως διαβλητὰ ἀπὸ τὸν Νόμο καὶ ἀπὸ τὸ Σύνταγμα, τεράστιες ἐπιφάνειες οἱ ὁποῖες ἀνήκαν, ὅπως συνέφερε καὶ ἐπεβάλετο γιὰ τὸ μέλλον τῆς πόλης, νὰ ἀνήκουν στὸ ἔθνος ἢ στὸ Δῆμο, ἐπέρασαν στὰ χέρια ἐπιτηδείων ἰδιωτῶν, κομματαρχῶν ἢ μπράβων ἢ καὶ ὀργανισμῶν πού εἶχαν καθαρὰ συμφεροντολογικὰ κίνητρα.

Ἔτσι, τὰ περισσότερα ἀπὸ τὰ βουνὰ καὶ ἄλλοι ἐθνικοὶ χώροι ἢ δάση καὶ ἀκρογιαλῖα, πέρασαν στὰ χέρια διαφόρων ἰδιωτῶν ἢ ὀργανισμῶν πού ἐπιχειρηματολογοῦν ὅτι τὰ ἀγόρασαν ἀπὸ τοὺς Τούρκους ἀγάδες. Ἄλλα δημιουργήθηκαν σὲ διάφορα στάδια, μὲ τὸ πρόσχημα ὅτι σὲ ὀρισμένες ἐποχές, ὀρισμένοι βοσκοὶ κασικιῶν εἶχαν τὰ ποιμνιά τους. Καὶ ἔπειτα ἀπὸ λίγο καιρὸ αὐτοὶ οἱ ἄξεστοι βοσκοὶ τῶν ὑπωρειῶν τῆς Πάρνηθας, τῆς Πεντέλης καὶ τοῦ Ὑμηττοῦ, μετεβάλλοντο σὲ μεγαλοοικοπεδούχους πού διαιροῦσαν τοὺς χώρους καὶ τοὺς πουλοῦσαν στοὺς συρρέοντες ἀπὸ ὅλες τὶς ἐπαρχίες Ἑλλήνες, γιὰ νὰ κατορθώσουν νὰ τοὺς ἐνσωματώσουν σ' αὐτὴ τὴ χαλαρὴ καὶ ἀδέβαιη καὶ πάντα ἐπεκτεινόμενη περίμετρο τῆς Ἀθήνας.

Στὸ ἴδιο μέτρο τῆς κατάχρησης δικαιώματος ἢ μὴ δικαιώματος θὰ πρέπει νὰ τοποθετήσουμε ὅλη τὴν καταστροφὴ εἴτε βουνῶν σὰν τὴν Πεντέλη, γιὰ τὰ ὁποῖα ἡ κακὴ ἐκμετάλλευση ἐδημιούργησε ἓνα πρόβλημα ἀλλοίωσης, — σημαντικό τουλάχιστο γιὰ μᾶς τοὺς ἀρχιτέκτονες, ἀλλὰ καὶ γιὰ ὅλους ὅσους ξέρουν μέσα ἀπὸ τὶς μορφές τῶν πραγμάτων ἢ τῆς φύσης νὰ διαβάζουν ἀπαραίτητες ἀρετὲς γιὰ μιὰ πολιτεία καὶ μιὰ χώρα, — εἴτε ἀρχαιολογικῶν χώρων.

Ἡ καταστροφὴ τοῦ ἀρχαιολογικοῦ χώρου καὶ ἡ καταστροφὴ τοῦ τοπίου, εἶναι ἓνα θέμα πολὺ σημαντικό. Ἀλλὰ γύρω ἀπ' αὐτὸ ἔχουν γίνεи τόσες προσπάθειες καὶ τόσες μάχες, πού δὲν θὰ πρέπει νὰ εἶναι πιὸ μακρὰ ἢ παρέμβασὴ μου στὴν τωρινὴ μας ἐργασία.

Αὐτὸ πού περισσότερο θὰ ἤθελα νὰ τονίσω εἶναι ὅτι στὴν Ἀθήνα ἐφαρμόστηκαν ὅλα τὰ κλασσικὰ λάθη τῆς διεθνούς ἀντιπολεοδομικῆς σκέψης. Τὸ κυριώτερο ἀπ' αὐτά, — γι' αὐτοὺς ἀπὸ τοὺς συναδέλφους πού παρακολουθοῦν τὴν πολεοδομικὴ προσπάθεια μέσα στὶς φάσεις τῆς ἀδυσώπητης διαφοροποίησης ἰδεῶν, οικονομιῶν, καὶ προβλημάτων στὶς διάφορες χώρες, — καὶ τὸ σημαντικώτερο εἶναι, ὅτι ὁ ἔλεγχος τῆς ἰδιοκτησίας ὑπῆρξε τὸ κλειδί τῆς Πολεοδομίας.

Ὁ ἔλεγχος τῆς ἀκινήτου ἰδιοκτησίας εἶναι κάτι τόσο παλιό, ὅσο καὶ οἱ πόλεις, πομένως δὲν εἶναι ἀφηρημένη ἢ νεωτεριστικὴ ἢ παραδοχὴ τοῦ ὄρου ἔλεγχος. Εἶναι οὐσιαστικὸς ὁ ἔλεγχος πού σὲ ὀρισμένες χώρες ὅπως οἱ Σκανδιναυικὲς ἢ ἐν μέρει σὲ ὀρισμένες πόλεις

τῆς Ὀλλανδίας ἢ τῆς Αὐστρίας, ὀδήγησε στὸ πέρασμα κατὰ μέγα μέρος τῆς ἰδιοκτησίας τῆς γῆς στοὺς Δῆμους ἢ στὸ Κράτος γιὰ νὰ γίνεи δυνατὸ ἔτσι νὰ ὀργανωθεῖ ἡ ἀνάπτυξη τῶν πόλεων ὅσο ἐκρίνετο ἐπωφελέστερα γιὰ τὴν οικονομικὴ καὶ κοινωνικὴ ὀλοκλήρωση.

Ἐκτὸς ἀπὸ τὶς σοσιαλιστικὲς χώρες, ὅπου κατὰ φυσικὴ συνέπεια ἢ κυριαρχία τοῦ κράτους ἀπάνω στὴν ἀκίνητη ἰδιοκτησία εἶναι κατὰ τὸν ἓνα ἢ ἄλλο τρόπο πλήρης, οἱ χώρες τῶν ἀστικῶν καθεστώτων, γιὰ νὰ ἀνταπεξέλθουν σ' αὐτὴν τὴν ἀναμφισβήτητη ἀνάγκη, νὰ δεσπόζουν τὸ κράτος καὶ οἱ δῆμοι στὰ πολεοδομικὰ φαινόμενα, ὅταν δὲν εἶχαν τὴν ἀπόλυτη δυνατότητα νὰ πάρουν στὴν κατοχὴ τους μέρος ἢ τμήματα τῶν πόλεων, δημιουργοῦσαν μὲ νόμους τέτοια δεσμευτικὰ μέτρα, ὥστε τὸ πολεοδομικὸ γίγνεσθαι στὴν μεγαλύτερῃ του ἔκτασι νὰ κυριαρχεῖται καὶ νὰ κατευθύνεται ἀπὸ τοὺς Δῆμους καὶ τὸ Κράτος.

Δὲν μπορούμε νὰ πούμε παρὰ ὅτι ἡ ἐπιτυχία τῆς πολεοδομίας ἦταν ἀπ' εὐθείας ἀνάλογη μὲ τὴν δέσμευση τῆς ἐλευθερίας τῆς ἀτομικῆς ἀκινήτου ἰδιοκτησίας.

Ἀκόμη φυσικὰ πιὸ σημαντικός, ἦταν ὁ ἔννομος περιορισμὸς τῆς ἀσυδοσίας τῶν ἰδιωτικῶν συμφερόντων καὶ ἀκόμη περισσότερο τῆς συναλλαγῆς καὶ κερδοσκοπίας. Τὰ μέσα πού μεταχειρίστηκαν οἱ χώρες αὐτὲς ἦσαν: Οἱ αὐστηροὶ πολεοδομικοὶ κανονισμοί, οἱ σωστὲς καὶ κοινῆς θέλησης προβλέψεις, οἱ δεσμεύσεις τῆς χρήσης γιὰ ὀρισμένους λόγους, οἱ ἀπαλλοτριώσεις καὶ οἱ ἀναδασμοί.

Δηλαδή, στὴν δυνατότητα ἐπιτυχίας τῶν πολεοδομικῶν φαινομένων, τὸ μὲν κράτος ἔθετε τὸ κοινὸ συμφέρον σὰν προτιμητέο τοῦ ἰδιωτικοῦ. Προσπαθοῦσε, ὅμως, χωρὶς νὰ προκαλέσει τὴν ἐντύπωση αὐθαιρεσίας, νὰ κατανεῖμει τὶς θυσίες γιὰ νὰ ὑπάρξουν τὰ κοινὰ μεγάλα ὀφελήματα καὶ αὐτὸ τὸ ἔκανε ἐπιδιώκοντας νὰ δημιουργήσει ὅσο τὸ δυνατόν δημοκρατικώτερες ἐξετάσεις καὶ συνεργασίες γιὰ τὴν ἐπιλογὴ καὶ τὴν ἐπιβολὴ τῶν τελικῶν σχεδίων.

Μὲ συστήματα, τὰ ὁποῖα μπορεῖ ἐνδεχομένως νὰ ἔχουν ὀρισμένες παραλλαγές, ὀλόκληρη διαδικασία σὲ πολλὰ στάδια δημιουργεῖ τὴν πορεία ἀπὸ τὸν περιορισμὸ τοῦ ἀναρχικοῦ φαινομένου μέχρι τῆς ἐπιβολῆς τῶν ὀργανωμένων καὶ κοινῆς θέλησης ἀποφάσεων.

Ἔτσι εἶναι φανερό, ὅτι στὴν προσπάθεια αὐτὴ κινητοποιοῦνται μιὰ σειρὰ ἀπὸ ἐπιστημονικὲς ὀμάδες καὶ γύρω σ' αὐτὲς ὅλες οἱ ἐπαγγελματικὲς καὶ κοινωνικὲς ὀργανώσεις πού ἐνδιαφέρονται καὶ θέλουν νὰ βοηθήσουν καὶ νὰ ἀναπτύξουν τὴν πολιτεία τους.

Τὸ ἀθηναϊκὸ ἀδιέξοδο λοιπόν, ὀφείλεται στὴν ἀδυναμία τοῦ Κράτους ἀπὸ παλαιότερα χρόνια ὡς σήμερα νὰ προγραμματίσει, νὰ ἐπιβάλλει, νὰ κυριαρχήσει. Ἀκόμη καὶ στὰ τελευταῖα χρόνια, μετὰ τὶς βαθιεῖς ἀλλαγές πού ἐπέφερε ὁ πόλεμος στὴν οικονομία, στὴν κοινωνικὴ μορφή καὶ στὴν ψυχολογία, τὸ κράτος εἶχε τὴν εὐκαιρία νὰ δαμάσει τὸ φαινόμενο τῶν Ἀθηναίων, δημιουργώντας ἔντονα τὴν πολιτεία τῶν κοινῶν συμφερόντων.

Γιὰ λόγους τοὺς ὁποῖους θὰ ἦταν ἴσως δύ-

σκολο να αναπτύξουμε στον παρόν Συνέδριο, τὸ πρᾶγμα αὐτὸ δὲν ἔγινε. Ἡ εὐθύνη εἶναι φυσικὰ μεγάλη, ἀλλὰ δουλειά μας τωρινὴ δὲν εἶναι οὔτε νὰ τὴν ἐντοπίσουμε, οὔτε νὰ τὴν χαρακτηρίσουμε.

Γεγονὸς εἶναι ὅτι ἡ ἀσυλλόγιστη αὐθαιρεσία κι ἡ δεβαιότητα ὅτι Ἀθήνα, δὲν εἶναι μιὰ κοινωνικὴ ὁλότητα ἀλλὰ ἡ πόλη ὅπου τὰ συμφέροντα τοῦ καθενὸς προωθοῦνται, προκάλεσαν μιὰ παράλογη ἐπέκταση μὲ οὐσιαστικὴ κατάληψη ὄλου τοῦ Ἀττικοῦ πεδίου, μὲ πλήρη καταστροφή τῆς πράσινης ζώνης ποὺ περιέβαλε τὴν Ἀθήνα καὶ μὲ πλήρη συντριβὴ καὶ διασπορὰ ἄλων τῶν στοιχείων ποὺ μπορούσαν συνθετικὰ ν' ἀποτελοῦν τὴ μονάδα μεγαλόπολη - Ἀθήνα.

Τὰ δεινὰ εἶναι δύο: Τὸ ἓνα εἶναι ὅτι ἡ πόλη αὐτὴ ἔχει δημιουργήσει μιὰ βαρύτατη ὑποθήκη στὴν ἐθνικὴ οἰκονομία γιὰ τὸ μέλλον. Ἡ αὐξησὴ τῆς ἀξίας τῶν οἰκοπέδων καὶ κατὰ συνέπεια τῶν ἐπ' αὐτῶν κτηρίων, δημιούργησε μιὰ σὲ βάθος ἀνατροπὴ τοῦ οἰκονομικοῦ ρυθμοῦ ποὺ ἔπρεπε νὰ ἔχει μιὰ χώρα τῆς ὁποίας τὰ οἰκονομικὰ ἀποθέματα καὶ ἐν γένει ἡ παραγωγή καὶ ὁ βιομηχανικὸς ἐξοπλισμὸς ἦταν μετὰ τὸν πόλεμο ὑποτυπώδη.

Τὸ δεύτερο, πὼς ἡ δημιουργία τεράστιας ἐπιφανείας στὴν ὁποία δόθηκε τεράστια ἀξία, καθήλωσε μεγάλα χρηματικὰ ποσὰ σὲ πράξεις οἱ ὁποῖες τελικὰ δὲν εἶναι παρὰ πλασματικὲς καὶ μὴ παραγωγικὲς συναλλαγές, μὲ συνέπεια τὴν ἀδυναμία παροχῆς ἀπὸ τοὺς ιδιώτες σὲ παραγωγικοὺς σκοποὺς τῶν ποσῶν ποὺ διατέθηκαν γιὰ τὴν ἀξιοποίηση, τὴν πλασματικὴ, τὴν φανταστικὴ, στὸ πενταπλάσιο ἢ στὸ δεκαπλάσιο τῆς ἀληθινῆς τους ἀξίας, τῶν οἰκοπέδων. Στερήθηκε ἔτσι τὸ Κράτος ἀπὸ ἓνα οἰκονομικὸ σύμμαχο. Οἱ ἴδιοι οἱ Ἕλληνες μὲ ἀποταμιεύσεις τόσον ἀπὸ τὸ ἐσωτερικὸ, ὅσο καὶ ἀπὸ τὸ ἐξωτερικὸ, στερήθηκαν ἀπὸ τὴν παροχὴ τῶν ποσῶν γιὰ τὴ δημιουργία ἐνὸς εὐρύτατου οἰκονομικοῦ προγράμματος, τοῦ ὁποίου τὰ κέρδη θὰ ἐπέστρεφαν στοὺς ἴδιους τοὺς μετόχους Ἕλληνες.

Ἔτσι τὸ Κράτος, ἄσχετα καὶ πρὸς ἄλλες του ἀδεξιότητες καὶ λάθη ὅπως ἡ κατασπατάληση τῶν πολεμικῶν ἀποζημιώσεων, ἐστράφη μὲ πολλὴ ἐπαιτεία πρὸς ξένες βοήθειες, ἐνῶ ἡ ἱστορία διδάσκει ὅτι ξένη οὐσιαστικὴ βοήθεια δὲν ὑπάρχει. Τὰ ἀνταλλάγματα, ὅσο ρόδινοι καὶ νὰ ἐμφανίζονται οἱ ὄροι τοῦ δανεισμοῦ, ἀφοροῦν ὄχι μόνον ἐμφανεῖς πολιτικὲς δεσμεύσεις, ἀλλὰ καὶ ἀλλοιώσεις στὴν ἴδια τὴν διεξαγωγὴ τῶν ἔργων.

Διαφορετικὲς ἀντιλήψεις τῶν τεχνικῶν ποὺ ἔρχονται ἐκ μέρους τῶν δανειστῶν, διαφορετικὲς ἐκτιμήσεις, αὐτὸ ἀποτελεῖ κανόνα λόγω τῶν ἠσόνων δεσμῶν τους μὲ τὸν τόπο, κάνουν τοὺς ξένους νὰ ὑστεροῦν τελικὰ, — ἄσχετα μὲ τὸ καθαρὰ ἐπιστημονικὸ μέρος, — ἀπὸ τὸν τεχνικὸ ποὺ ἐξυπηρετεῖ τὴν χώρα του καὶ ποὺ ὅταν ἔχει τὴν κατάλληλη διαπαιδαγώγηση καὶ ὀρισμένη ἠθικὴ παρόρμηση, μπορεῖ νὰ δημιουργήσει θυσιάζοντας τὰ ἀτομικὰ συμφέροντά του— αὐτὸ ἔγινε πολλὲς φορὲς ἀπὸ Ἕλληνες τεχνικὸς ποὺ ἀφανῶς προσπάθησαν νὰ προσφέρουν ὅλη τους τὴν ἱκανότητα — γιὰτὶ κάθε ἐπιτυχία

ἔργου στὸν τόπο τους ἀντανακλᾷ ἀπ' εὐθείας στὴν ἴδια τους τὴν οἰκονομικὴ καὶ ἠθικὴ εὐμερία.

Τὸ οἰκονομικὸ φαινόμενο δὲν σταματᾷ ὡς ἐδῶ. Εἶναι φανερὸ πὼς αὐτὴ ἡ ὑπεραξία ποὺ μεταβλήθηκε σὲ ἀπροσδόκητη περιουσία ὀρισμένων ἰδιοκτητῶν, τοὺς ἐδημιούργησε ἓνα ἐπίπεδο ζωῆς ἀδικαιολόγητα καὶ ἀπροσδόκητα ὑψηλό. Ἔτσι στὴν Ἑλλάδα, χώρα μὲ ἓνα ἐθνικὸ εἰσόδημα ὄχι μόνον χαμηλό, ἀλλὰ καὶ ἀπὸ ἐτῶν στάσιμο, — καὶ τοῦτο μὲ ἀκόμη δυσμενέστερη σημασία σὲ σύγκριση μὲ τὴν πλειονότητα τῶν ἄλλων χωρῶν ποὺ τὰ ἐθνικά τους εἰσοδήματα αὐξάνουν, στὶς μὲν προηγμένες χώρες κατὰ ποσοστὰ ποὺ ὑπερβαίνουν τὸ 10% ἐτησίως, στὶς δὲ νεώτερης οἰκονομίας χώρες ἡ ποσοστιαία αὐξησὴ νὰ εἶναι μεγαλύτερη ἀκόμη, χωρὶς νὰ συμπεριλαμβάνονται καὶ οἱ τόσο σημαντικὲς ἐπενδύσεις, διαπλατύνσεις καὶ ἐκσυγχρονισμοὶ τῶν τεχνικῶν ἐξοπλισμῶν τους, — σὲ χώρα λοιπὸν μὲ χαμηλώτατο ἐθνικὸ εἰσόδημα, μὲ πτωχότατο ἐξοπλισμὸ καὶ ἀβεβαιότητα γιὰ τὴν μελλοντικὴ τῆς οἰκονομικῆς ἀναδιάρθρωση, αὐτοὶ οἱ ἐκ τῶν πλασματικῶν πράξεων πλουτίσαντες ζοῦν χάρη στὰ μὴ παραγωγικὰ ἀποκτήματά τους ἓνα νέο βίο καὶ ἐπιθυμοῦν νὰ προμηθευτοῦν ἀγαθὰ μὴ παραγόμενα στὸν τόπο μας. Γι' αὐτὸ καὶ οἱ δείκτες τῶν εἰσαγωγῶν καὶ τῆς αὐξησῆς ἐξαγωγῆς συναλλάγματος βαίνουν διαρκῶς αὐξανόμενοι καὶ βαρύνουν δυσμενέστατα τὴν ἐλληνικὴ οἰκονομία.

Σὲ παλαιότερα χρόνια, εἶναι γνωστὸ πὼς οἱ διάφορες χώρες ποὺ ἐπιθυμοῦσαν νὰ κατακτήσουν καὶ νὰ ὑποδουλώσουν μιὰ περιοχὴ, δημιουργοῦσαν ἐπιθυμίες καὶ τρόπο ζωῆς γιὰ ἓνα τμῆμα τῆς ἡγετικῆς τάξης, γιὰ τοὺς ἄρχοντες, τοὺς δημιουργοῦσαν ἓναν τρόπο ζωῆς καινούργιο ποὺ ξεπερνοῦσε τὶς συνήθειές τους καὶ τὶς δυνατότητές τους προμηθείας ἀγαθῶν ἀπὸ τὶς ντόπιες τους ἀγορὲς καὶ οὐσιαστικὰ ἀνώτερο ἀπὸ τὸ οἰκονομικὸ τους ἐπίπεδο. Ἔτσι τοὺς διέφθειραν καὶ τοὺς μετέτρεπαν σὲ ὄργανά τους καὶ ἄβουλα στοιχεῖα.

Ἴσως συμπτωματικὰ, δημιουργήθηκε καὶ στὴν Ἑλλάδα μιὰ κατάσταση ἀνθρώπων ποὺ ζοῦν ἓνα ἐπίπεδο μὲ ἐπιθυμίες καὶ ἀπολαυές πάνω ὄχι μόνον ἀπὸ τὸ οὐσιαστικὸ ἐπίπεδο τοῦ τόπου μας, ἀλλὰ καὶ πάνω ἀπὸ τὰ ἀγαθὰ τὰ ὁποῖα μὲ εὐλογο τρόπο ἀπόκτησαν. Γιατὶ ἡ μετατροπὴ ἐνὸς πρῶην μικροῦ εἰσοδηματία ποὺ εἶχε πόρους ἀπὸ ἓνα τρίωρο παλιὸ καὶ ἐνοικιοστασιακὸ σπίτι, σὲ ἰδιοκτήτη τοῦ ἴδιου οἰκοπέδου (ἀπελευθερωθέντος ἀπὸ τὰ δεσμὰ τοῦ ἐνοικιοστασίου καὶ ὑπεραξιοποιηθέντος μὲ τὸν διπλασιασμὸ ἢ τριπλασιασμὸ τοῦ ὕψους του) ποὺ τὸ ἀνταλλάζει μὲ τὸ 50—60% τοῦ καινούργιου κτηρίου ποὺ μιὰ οἰκοδομικὴ ἐταιρεία θὰ σπεύσει νὰ ἀναγεῖρει, εἶναι ἓνας τρόπος πλουτισμοῦ ποὺ οὐσιαστικὰ ἐπιβάρυνε τὴν ἐθνικὴ οἰκονομία.

Αὐτὴ ἡ οἰκονομικὴ περιπέτεια ὅπως καὶ οἱ συνέπειές της, δημιούργησαν μιὰν αὐταπάτη ζωτικότητας στὸν ἀθηναϊκὸν χώρον ποὺ ἦταν στὴν οὐσία μιὰ μορφή σταματήματος τῆς ἐπιτακτικῆς ἀνάγκης γιὰ ἐκβιομηχανοποίηση, γιὰ περισσότερο ἀπὸ 15 χρόνια κατὰ τὴν στατικὴ

έννοια, ίσως για πολύ περισσότερο από τα διπλάσια, αν δεν υπάρξει βαθύτερη έθνική παρόρμηση που να δώσει το ισόρροπο της κατά τα έτη αυτά έθνικής μοιρολατρίας και λαθών.

Τί άλλο να περιγράψουμε από αυτήν την αδιάρθρωτη πόλη των 2 εκατομμυρίων, όπου η κυκλοφορία ασφυκτιά, ενώ οι άκάλυπτοι χώροι οικοδομούμενοι σύμφωνα με το ισχύον σύστημα θα απαιτούσαν 8 εκατομμύρια πληθυσμού για να υπάρξει δυνατότητα συμμετοχής στα έξοδα του στοιχειώδους έξοπλισμού, δρόμων, υπνόμων, δημοτικών υπηρεσιών κλπ. Άλλα τούτο είναι άτοπο και αντίθετο στη λογική.

Δεν θα προσπαθήσω να εξαντλήσω την οικονομική αλυσίδα των έπιπτώσεων που προέκυψαν από την λανθασμένη κρατική πολεοδομική πολιτική. Όσο για τις άλλες, δηλαδή το κυκλοφοριακό αδιέξοδο, τα κοινωνικά προβλήματα και αυτήν την έμπλοκή της ίδιας της αστικής τάξης στη δόμηση μιας μορφής πόλης που εξεταζόμενη με πολεοδομικούς κανόνες είναι απαράδεκτη και έπιζήμια, αποτελούν τις πιο γνωστές ανησυχίες που απασχόλησαν επανειλημμένα όρισμένες έπιτροπές, όρισμένους ειδικούς και τον Τύπο. Δυστυχώς δεν έπετεύχθη ποτέ η ουσιαστικότερη ένταξή τους στο γενικό πρόβλημα.

Τέλος, αναφέρω απλώς τις παρακάτω παρατηρήσεις:

Έπεκτείνεται χωρίς σχέδιο και ειδικό έξοπλισμό (είδικα συγκοινωνιακά μέσα, υπνόμους, ζώνη προστατευτικού πράσινου, πρόβλεψη ζώνης εργατικών κατοικιών κλπ.) ή βιομηχανία, είτε στις άνευ έξοπλισμού βιομηχανικές ζώνες, ή σε ζώνες απαράδεκτα ανάμικτες με ζώνες κατοικίας. Με τη βοήθεια κρατικών δανείων αντί να αποκεντρώνεται η πόλη από τη βιομηχανία συμφορείται περισσότερο. Π.χ. τα εργοστάσια ΦΙΞ που βρίσκονται σε δυο βασικές άρτηρίες των Αθηνών, ανοικοδομήθηκαν και έπεκτάθηκαν με δάνειο του ΟΧΟΑ. Η μεταφορά τους στην έπαρχία, θα μπορούσε να γίνει με αυτοχρηματοδότηση λόγω της αξίας των οικοπέδων τους. Ακόμη, η σχεδιαζόμενη επέκταση στη Δραπετσώνα των εργοστασίων τσιμέντων «Ήρακλής», θα χειροτερέψει την κυκλοφορία. Θα δημιουργήσει νέα οικοδομική πύκνωση και μόλυνση της ατμόσφαιρας. Αυτά σαν παραδείγματα μεταξύ άπειρων άλλων.

Άλλη άκομη παρατήρηση για τον χαρακτήρα των Αθηνών είναι η έλλειψη διοικητικού κέντρου και έν γένει δημοσίων κτηρίων, η έλλειψη πνευματικού κέντρου, η έλλειψη ελεύθερων χώρων, η παντελής έλλειψη πράσινου που την καταδικάζει σαν πόλη και που της έπέφερε μια σοβαρή κλιματική διαφοροποίηση έξαιρετικά δυσμενή για την υγεία σωματική και ψυχική και την απόδοση εργασίας. Άρκει μόνο ν' αναφέρω πως η μέση θερμοκρασία αύξήθηκε κατά 5° Κ. κατά το θερινό τρίμηνο.

Άκομη και έπειδή από έξαιτίας πήρα μέρος σε διάφορες συζητήσεις σχετικά με τα ίδια θέματα, πιστεύω ότι ούδεμία από τις σημαντικές έπιχειρήσεις που έξάγγειλαν οι αρμόδιες υπηρεσίες για την αποσυμφόρηση του κέντρου, (εϋρύ πρόγραμμα διανοίξεων ή υπό τον Λυκα-

βηττό τούνελ ή η κατασκευή «Μετρό») θα δώσει μονιμότερα και ουσιαστικά άποτελέσματα. Έφ' όσον όμως έμφανίστηκαν σαν έργα επείγοντα και άμεσης έφαρμογής, έρωτάται κανείς, γιατί δεν έκτελέσθηκαν;

Η γνώμη μου είναι ότι υπό τις παρούσες συνθήκες, η διοίκηση ούτε μπορεί, ούτε — πέραν των άναγγελιών — θα τολμήσει να έμπλακει στην έκτέλεση αυτών των προγραμμάτων. Το πολύ-πολύ το λάθος ένός Finiculaire και κέντρων διασκεδάσεως επί του Λυκαβηττού, να δώσει μια μορφή pratter στην άτυχη Αθήνα.

Συμπεράσματα και προτάσεις

Το συμπέρασμα που βγαίνει από την τελείως περιγραφική έξέταση των έλληνικών πόλεων είναι τούτο:

Απαιτείται η άμεση δημιουργία ένός Νέου Καταστατικού Χάρτου που να θέτει την πολεοδομική άνασυγκρότηση σαν πρόβλημα έθνικής ανάγκης.

Η από 5ετίας παρέλκυση σε άτέρμονες συζητήσεις άπάνω στο σχήμα και τους φορείς της πολεοδομικής αυτής άναδιοργάνωσης πρέπει να αντικατασταθεί από άποφάσεις. Όλοι συμφωνούμε πως οι μέθοδοι εργασίας, οι σκοποι και η δημιουργική θέληση του πολεοδομικού αυτού συγκροτήματος, είναι συναρτήσεις της έξάρτησής του από την έπιστημονική δεοντολογία και συνείδηση μόνον. Κάθε δε έξάρτηση ουσιαστική ή έμμεση από το κράτος και έξαρτωμένους από αυτό όργανισμούς, θα είναι παράγοντας άποτυχίας, γιατί δυστυχώς η δικοίκηση έχει από παράδοση και «έν τη έξελίξει», έμπλακει με τα δύο σχήματα που συνιστούν την άντιπολεοδομία: την α υ θ α ι ρ ε σ ί α και τη σ υ γ κ α τ α β α τ ι κ ό τ η τ α για να μην πούμε ότι ένδεχομένως δημιουργήθηκαν έντυπώσεις μη άμεροληψίας σε σχέση με τη διάθεση χώρων, ύψων, είδους χρήσης κλπ.

Το θέμα πρέπει να έξαρτηθεί από εύθειας από τις όργανώσεις Τ.Ε.Ε. και Σύλλογο Αρχιτεκτόνων ή άλλως από εύθειας από τον τεχνικό κόσμο, με την καλύτερη δυνατή λύση.

Η διαίρεση της Ελλάδας σε κατάλληλους τομείς και συντονισμός μεταξύ των τομέων είναι μια σωστή μέθοδος. Η μελέτη θα είναι έντατική και σε πολλά στάδια, θα άφορα δε όλη την πολεοδομία, ήτοι και την οικονομία και τη νομοθεσία.

Οι αρχιτέκτονες πρέπει να πάρουν μέρος μ' όλη τους την έπιστήμη και όλοι τους να εργασθούν με συνείδηση ώστε να μπορέσουν να κατανοήσουν και να οδηγήσουν πολλούς τομείς και τον συντονισμό πολλών έπιτροπών, γιατί η αρχιτεκτονική είναι η έπιστήμη του μέτρου και της σύνθεσης. Η προσαρμογή των αρχιτεκτόνων στην πολεοδομία άκομη και αν δεν έχουν κάνει ειδικότερες σπουδές και δεν έχουν άρκετή έμπειρία, είναι προσαρμογή εύκολη υπό τον όρο να ένταχθούν βαθύτατα στο πνεύμα το οικονομικό της κοινωνικής διαλεκτικής και της ευγενείας του όμαδικού έργου.

Μερικές από τις άπόψεις που θα μπορούσαν να αναφερθούν σαν τόσο κοινές ώστε να μην άποδοθούν σε προσωπική μου μόνο άποψη είναι οι ακόλουθες:

1) 'Αναδιοργάνωση, με πύκνωση και αναδιάρθρωση των 'Αθηνών, με παράλληλο πρόγραμμα τή μείωση έκτασης και πληθυσμού στο 1 εκατομμύριο κατοίκους τὸ πολύ. Στὸ σημεῖο αὐτὸ θὰ πρόσθετα ὅτι ἡ ἐκλογή καὶ ἴδρυση μιᾶς νέας πρωτεύουσας θὰ ἦταν πρόωρη ἀφοῦ ὑπάρχει τόση ἀνάγκη νὰ προηγηθοῦν μελέτες καὶ νὰ βρεθεῖ ὁ σωστὸς οἰκονομικὸς ἐθνικὸς ρυθμὸς.

'Η προαγωγή ὁμως τῆς Θεσσαλονίκης σὲ ἀληθινὴ συμπρωτεύουσα, δηλ. ἡ ἀποκέντρωση Θράκης Μακεδονίας καὶ 'Ηπείρου θὰ βοηθοῦσε στὸ παρόν.

2) 'Ανάπτυξη τῶν παραγωγικῶν ἔργων οὐσιαστικὰ καὶ ἰδιαίτερα αὐξηση τῆς ἐνεργείας ἀνάλογη μὲ τὶς ἀνάγκες μιᾶς ὀργανωμένης καὶ βιομηχανικῆς χώρας. Τὰ ὡς τώρα ἀποτελέσματα τῆς Δ.Ε.Η. εἶναι ἀσήμαντα καὶ ἔξω ἀπὸ τὴν κλίμακα τῶν ἀναγκῶν γιὰ νὰ ἐπιδιώσουμε σὰν χώρα. Μιὰ ἐπεξεργασία τοῦ θέματος μὲ τοὺς εἰδικοὺς θὰ κατάδειχνε γιὰτί ἡ ἐνεργειακὴ πολιτικὴ πρέπει νὰ ἀλλάξει οὐσιαστικὰ. Ὁ φωτισμὸς τῶν χωριῶν (καὶ αὐτὸς ἐν μέρει ἀκόμη) μποροῦσε νὰ θεωρεῖται ἐπίτευγμα πρὶν ἀπὸ 30 χρόνια. Σήμερα ὁμως ἀποτελεῖ μιὰ ἀσήμαντη πλευρὰ τοῦ μεγάλου προβλήματος «ἐνέργεια» καὶ στὸν τομέα αὐτὸν ἡ καθυστέρηση τῆς ἐπίλυσης τοῦ μεγάλου προβλήματος τῆς ἐκβιομηχανοποίησης μὲ ἀρχὴ τὶς βιομηχανίες παραγωγῆς καὶ ἐπεξεργασίας ἀλουμινίου ὑπῆρξε ἐθνικῶς ἐπιζημία.

'Αν ἐξετάσουμε τὸ νέο πενταετὲς πρόγραμμα ἐνεργείας τῆς 'Ελλάδας θὰ πρέπει, ἂν τοῦτο ἐφαρμοστεῖ χωρὶς ἀλλαγὴ ἢ καθυστέρηση, νὰ διαθέτει ἡ 'Ελλάς 4 ἐκατομμύρια ΚΒ)Η ὡς μικτὴ ἐνέργεια. Αὐτὸ σημαίνει σχεδὸν διπλασιασμὸ τῆς τωρινῆς ἐνεργείας, ἀλλὰ συγκρινόμενα τὰ νούμερα αὐτὰ μὲ τὰ ὑπάρχοντα ἢ ἀναγγελλόμενα στὶς ἄλλες χώρες, γειτονικὲς καὶ μακρυνότερες, εἶναι ἀνεπαρκέστατα.

'Ας σκεφτεῖ κανεὶς ὅτι ἡ Ρωσσία ἀναγγέλλει μόνον ὡς ἠλεκτρενέργεια πρὸ τοῦ 1980 3 δισεκατομμύρια ΚΒ)Η. Ὁ ἀγώνας γιὰ τὴν αὐξηση τῆς ἐνεργείας θὰ καθορίσει τὸ οἰκονομικὸ, κοινωνικὸ καὶ ἐθνικὸ μέλλον τῶν χωρῶν: ὥστε ὡς πολεοδόμοι εἶναι φυσικὸ νὰ ἐπέμβουμε στὴν ἀνάγκη αὐξησης τῆς ἐνεργείας καὶ τῆς ἀνάπτυξης τῆς ἐθνικῆς βιομηχανίας μετᾶλλων, ἀλουμινίου κατὰ πρῶτο λόγο, τὸ ὁποῖο καὶ μόνον θὰ δώσει καταπληκτικὴ ὠθηση στὴν 'Ελλάδα καὶ πρόοδο οἰκονομικὴ καὶ πολεοδομικὴ. Γιατί ἡ 'Ελλάδα εἶναι πλουσιώτατη σὲ ὀξείδια τοῦ ἀλουμινίου, ἀλλὰ καὶ ἡ τεχνικὴ πρόοδος θὰ τῆς ἐπιτρέψει νὰ ἐπιτύχει τὴν μέγιστη καὶ ἀνεξάντλητη παραγωγή, ἐνῶ ἐξ ἄλλου ἡ ἐφαρμογὴ τοῦ ἀλουμινίου καὶ τῶν κραμμάτων του ἔχουν εὐρύτατη ἐφαρμογὴ στὴν σύγχρονη κατασκευὴ καὶ χρῆση.

Τὸ ἴδιο ἐπείγουσα εἶναι ἡ ἐκμετάλλευση ὄλων τῶν μεταλλευμάτων, στὰ ὁποῖα τὸ πενταετὲς πρόγραμμα ἀναφέρεται γενικὰ καὶ μὲ θλιβερὴ ἀβεβαιότητα. Κι ἐν τούτοις αὐτὰ ἀφοροῦν ζωτικώτατα τὸν ἐθνικὸ τομέα.

Σὲ πολλοὺς τομεῖς, βιομηχανία καὶ ἀγροτικὴ παραγωγή συναντῶνται καὶ εἶναι φανερὴ ἡ ἀπόλυτη ἀνάγκη ὀρθολογιστικῆς ὁργάνωσης καὶ ἀνάπτυξης τῆς ἀγροτικῆς παραγωγῆς, τῆς ἀ-

νάπτυξης τῶν δασῶν, τῆς μηχανικῆς καλλιέργειας σὲ ὅσο τὸ δυνατὸν μεγαλύτερη κλίμακα, τῶς παραγωγῆς τῶν ἀπαραίτητων λιπασμάτων, ἀλλὰ κυριώτερα γιὰ τὴν ἐθνικὴ πολεοδομικὴ μας ἀνασυγκρότηση προβάλλει τὸ αἴτημα καθορισμοῦ τῆς ἄμεσης σταθεροποίησης τῆς οἰκονομίας, ὥστε νὰ μὴν ὑπάρχει τὸ παράδοξο φαινόμενον νὰ καλύπτονται τομεῖς τῆς ἐλληνικῆς γεωργικῆς παραγωγῆς ἀπὸ εἰσαγωγὰς μὲ μορφὴ βοήθειας, ἢ μᾶλλον δανείων, πότε δημητριακῶν ἢ πατατῶν ἢ σπορευλαίων κατὰ τὴν ἔμπνευση καὶ τὰ περισσεύματα τῶν φιλεύσπλαχτων δανειστῶν μας καὶ πρόκληση ζημιῶν, πικρίας καὶ ἀπιστίας στοὺς ἐργαζόμενους 'Ελληνες τῶν ἀνεκλόγων ἐθνικῶν τομέων.

Τὰ λέω αὐτὰ γιὰτί ἡ πολεοδομικὴ ἀναδημιουργία σὲ ἐθνικὴ κλίμακα ἀπαιτεῖ θυσίες, δηλαδή σταθερότητα ἰδεῶν καὶ προγραμμάτων.

'Επίσης, σημαντικὸ εἶναι ἡ ἐκτέλεση τῶν προγραμμάτων νὰ ἔχει ἐθνικὸ χαρακτῆρα, ἡ δὲ δράση τῶν διαφόρων ἐταιριῶν νὰ ἀκολουθεῖ αὐτὸ τὸ πνεῦμα οἰκονομικῆς καὶ χρονικῆς πιστότητας. Κυρίως ὅλες αὐτὲς οἱ διεθνεῖς ἢ ἐλληνοδιεθνεῖς ἐταιρίες πρέπει νὰ ὑπαχθοῦν καὶ νὰ ὑποταχθοῦν σὲ ἓνα αὐστηρὸ ἐθνικὸ πρόγραμμα.

3) Ἡ ἐργασία τῶν πολεοδόμων ἀφορᾶ τὶς μεταφορές. Ἡ ὀρθολογιστικὴ μελέτη ἀνάπτυξης τῶν συγκοινωνιῶν, εἶναι ἀπόλυτα συνδεδεμένη μὲ τὴν ἀνάπτυξη τῶν ἐθνικῶν πολεοδομικῶν ἰσθμῶν.

'Η ἀνάπτυξη τῶν συγκοινωνιῶν δὲν πρέπει φυσικὰ νὰ εἶναι κεντρικὴ. Ἀντίθετα ἀπαιτεῖται πυκνοτάτη διακλάδωση καὶ κυρίως ἀπαιτεῖται ἡ πλήρης καὶ ἀπ' εὐθείας σύνδεση τῆς δυτικῆς 'Ελλάδας μὲ τὴν Ἀνατολικὴ καὶ Βόρεια, πρᾶγμα ποῦ θὰ χαλαρώσει τὴν ἀπομόνωση τῆς ἐπαρχίας καὶ τὴν ἐξάρτησή της ἀπὸ τὴν Ἀθήνα.

Οἱ συγκοινωνιακὲς ἀρτηρίες πρέπει νὰ δώσουν ζωὴ στὶς μεθοριακὲς περιοχὲς τὶς ὁποῖες παραλύει καὶ ἀπομονώνει ἡ ἀπηρχαιωμένη στρατιωτικὴ θεωρία τοῦ κενοῦ καὶ ἡ λανθασμένη τακτικὴ τῆς διακοπῆς κάθε ἀνταλλαγῆς μὲ τὶς γείτονες χώρες.

'Ενας ἄλλος τομέας ποῦ χρειάζεται ἄμεση προσοχὴ εἶναι ὁ τῶν θαλασσίων συγκοινωνιῶν. Ὁ τομέας αὐτὸς ἀφορᾶ λιμάνια, ναυπηγεῖα καὶ θαλάσσιες μεταφορὲς μέσα στὴν 'Ελλάδα καὶ ἔξω ἀπὸ αὐτήν.

Μίλησα ἤδη γιὰ τὴν ἐγκατάλειψη τῶν λιμένων καὶ τὸν μαρασμὸ τῶν παραθαλασσίων πόλεων. Ἐπανέρχομαι, μὲ αὐτὲς τὶς σκέψεις: Εἶναι ἀπόλυτη ἀνάγκη νὰ γίνῃ ἡ 'Ελλάδα μεγάλη ναυτικὴ χώρα. Ἄν αὐτὴ τὴ στιγμὴ ὁ ἔμπορικὸς της στόλος εἶναι ὁ ὅς διεθνῶς, ἡ ὠφέλεια εἶναι μονόπλευρη καὶ χωρὶς οὐσιαστικὸ ἀνέθασμα τῆς ἐθνικῆς μας οἰκονομίας. Ἡ δύναμη τῶν ἐφοπλιστῶν μας, ἀντὶ νὰ ἐκδηλώνεται μὲ τὴ ματαιοδοξία νὰ ἔχουν ὁμοτράπεζους βασιλεῖς, πρίγκηπες καὶ πρωθυπουργοὺς, καὶ ἀντὶ οἱ ἐφοπλιστὲς μας νὰ καυχῶνται γιὰ τὶς πολυτελέστερες θαλαμηγοὺς ἢ γιὰ τοὺς ἀριθμοὺς τῶν φασιανῶν τους, ἂς δώσουν πρὸς τὴν πατρίδα τους τὸ μέτρο τοῦ σεβασμοῦ καὶ τῆς ἀγάπης, βοηθώντας σ' αὐτὴν τὴν ἀπαραίτητη πλήρη Ναυτικὴ Ἀναγέννηση.

'Ο ἐλληνικὸς πολιτισμὸς καὶ οἱ πόλεις, 1-

δρύθηκαν και άκμασαν ναυτιλιακά στον ευρύ αυτόν γεωγραφικό κόλπο της Μεσογείου. Η έπιρροή της Ελλάδας ήταν ναυτική, η πρόσδος γινότανε με ανταλλαγές προϊόντων και ιδεών. Η άποκοπή της χώρας μας, λόγω των προσφάτων πολιτικών γεγονότων, από την βόρεια επικοινωνία την μετέτρεψε σε νήσο. Άλλά και η παρουσία της συμπαγούς και έχθρικά φερομένης γείτονός μας Τουρκίας της στέρησε την από θαλάσσης ανταλλαγή όπως γινότανε μέχρι του 1922, πράγμα που άπετέλεσε ένα άκόμη από τα αίτια του μαρασμού των πόλεων.

Άν σκεφθούμε πως 1.500.000 Έλληνες είναι κάτοικοι νήσων και από τους ύπολοιπους τα 8)10 ζούν κοντά ή σε παραλιακές πόλεις, θα δούμε τη σημασία της άποψης αυτής της Ναυτικής Ελλάδας. Έξ άλλου όλες οι μεγάλες πόλεις των Νήσων, πλην δυστυχώς της σύγχρονης Κρήτης, αλλά και της Ρόδου, άντικρύζουν την πέραν της Ελλάδας θάλασσα, και αυτή την στιγμή η προέκτασή μας θαλασσίως μέχρι της ελληνικής Κύπρου, θα δημιουργούσε μια άφετηρία για την σωστή τοποθέτηση της Ελλάδας μέσα στην Μεσόγειο, της οποίας η οικονομική και πολιτιστική στάθμη στο έγγυς μέλλον θα άνέλθει. Και θα ήταν σωστό να μετάσχουμε στην άνοδο αυτή.

(Σε συνέχεια ο κ. Προβελέγγιος αναφέρεται σε δύο χάρτες, τον ένα της Κεντρικής Ευρώπης και Βαλκανικής Χερσονήσου, και τον άλλο της Μεσογειακής Λεκάνης).

Στο σημείο αυτό θα ήθελα να σας πω ότι αυτοί οι δυο χάρτες που έβαλα εκεί, όσο και να μη φαίνεται, δείχνουν — έστω και συμβολικά — από τη μια μεριά τη σχέση της Ελλάδας με τη Βαλκανική Χερσόνησο και την Ευρώπη, κι από την άλλη, τη θέση της Ελλάδας στη Μεσόγειο. Ο πρώτος χάρτης καταδειχνει την άλήθεια της ιδέας η του έπιχειρήματος, ότι οι σχέσεις μας με την Ευρώπη, άποκομμένες από μία Βαλκανική κλειστή, δεν είναι άληθείς, είναι τελείως πλασματικές. Ο δεύτερος παρουσιάζει αυτή την καταπληκτική λεκάνη της Μεσογείου στην οποία άναπτύχθηκε, σειρά πολιτισμών, που μεγαλύτερος είναι ο Έλληνικός. Άν παρατηρήσουμε με προσοχή, θα βρούμε άκόμη τις όνομασίες όλων των πόλεων που είχαν ιδρύσει οι Έλληνες. Η θέση της Ελλάδας, είναι ουσιαστική μέσα σ' αυτό το μέρος της Μεσογείου. Η προέκτασή της από την Κρήτη, στη Ρόδο και την Κύπρο, τη φέρνει σε άμεση έπαφή μ' όλες αυτές τις χώρες, το Ισραήλ, τις Άραβικές χώρες ή τις χώρες της Βόρειας Άφρικής, οι όποιες όπως όλοι ξέρουμε, άναπτύσσονται σ' έναν νέο δρόμο, μετά την άπελευθέρωσή τους προχωρούν σε νέους οικονομικούς δρόμους.

Σε συμπλήρωση της σημασίας των θαλασσίων επικοινωνιών, θα πρόσθετα τις άεροπορικές. *Η Ελλάδα, χώρα όρεινή και θαλάσσια, είναι παράλληλα και χώρα άεροπορικών συγκοινωνιών. Η άνάπτυξη στον τομέα αυτόν είναι σημαντική αλλά υπήρξε εύκολη για το έσωτε-*

ρικό και συμπτωματική για το έξωτερικό, λόγω της αύξησης των διεθνών άεροπορικών μεταφορών με διέλευση έξ' Αθηνών.

Και στον τομέα αυτόν χρειάζεται πρόσδος και άποκέντρωση, δηλαδή και άλλες πόλεις πρέπει να άποκτήσουν τις κατάλληλες εγκαταστάσεις για να γίνουν άεροπορικοί σταθμοί και κόμβοι.

Τελικά όλη η πολιτική των συγκοινωνιών δια ξηράς (σιδηροδρομικώς ή όδικώς), θαλάσσης και άέρος πρέπει να είναι έθνικώς συντονισμένη και όχι κερδοσκοπική ούτε άνταγωνιστική.

4) Πρέπει να προγραμματισθεί το ταχύτερον μια σειρά από μικρούς πρότυπους οικισμούς. βιομηχανικούς, έμπορικών κέντρων και άγροτικούς, με 2 σκοπούς: α) την σύγκριση και έμπειρία των νέων άντιλήψεων όργάνωσης και κατασκευής, β) την άμεση άναζωογόνηση όρισμένων περιοχών της Μακεδονίας, Θράκης, Ηπείρου, Ιονίων Νήσων και Άκραιν Νήσων του Αιγαίου, της νοτίας πλευράς της Κρήτης και άλλων κατόπιν σημείων της χώρας.

Το Πρόγραμμα αυτό θα βοηθήσει και την παρακολούθηση των δεικτών εξέλιξης των επαρχιών και την άποκέντρωση προς την περιφέρεια με σκοπό την άνάπτυξη της και την άνάπτυξη σχέσεων προς όλους τους γείτονες χερσαίους και θαλασσίους και την έπαφή τους με συγχρονισμένες ελληνικές οικιστικές μονάδες στις όποιες θα υπάρχουν, άκόμη και στις άγροτικές, ουσιαστικά πλήρη μορφωτικά και πνευματικά κέντρα.

Συμπληρωματικές προτάσεις για το Συνέδριο κάτω τις παρακάτω:

Α'. Κήρυξη του έτους 1962 σαν πολεοδομικού έτους για τους Άρχιτέκτονες.

Β'. Προσπάθεια όργάνωσης Βαλκανικού Πολεοδομικού Συνεδρίου έντός του 1962, όμοίως και Μεσογειακού Πολεοδομικού Συνεδρίου έντός του 1962. *Έπειδή η σύγχρονη πολεοδομία όπως και η αρχαία είναι προϊόν και φορέας Ειρήνης και Συνεργασίας, ίσως έπιτύχουμε σε προβλήματα συνεργασίας για το πολεοδομικό μέλλον μεταξύ των χερσαίων και θαλασσίων γειτόνων.*

Γ'. Να άναπτυχθεί συστηματική προσπάθεια πλατύτερης μεόδου συνεργασίας με τους κλάδους των πολιτικών μηχανικών, ηλεκτρολόγων, ναυπηγών και άεροναυπηγών, χημικών, γεωπόνων, οικονομολόγων, κοινωνιολόγων, νομικών, αρχαιολόγων και λοιπών ειδικοτήτων για την έξέυρεση των κοινών μεθόδων έρευνας και εργασίας.

Εύχαριστώ θερμά το Προεδρείο, την Όργανωτική Έπιτροπή, το Δ. Σ. του Συλλόγου Άρχιτεκτόνων, τον ελληνικό Τύπο και τους άγαπητούς συναδέλφους και ζητώ συγγνώμη για πλείστες έλλείψεις και άτέλειες της εισήγησής μου, της οποίας κύριος σκοπός είναι να συμβάλει έν μέρος στην άνάληψη των άναγκαίων εύθυνών από τον Άρχιτεκτονικό κόσμο, του όποιου η άποστολή είναι η κοινωνική οικοδόμηση ή διαφώτιση και συνεργασία με τη Διοίκηση.

Γέσσερα στιγμιότυπα άπ' τή

ΒΡΑΔΥΑ ΜΠΡΕΧΤ ΣΤΟ ΘΕΑΤΡΟ "ΑΛΦΑ,"

πού όργάνωσε ή «Έπιθεώρηση Τέχνης» στις 18 του Δεκέμβρη



Άνω άριστερά: Ό ποιητής Γιάννης Ρίτσος, οι καλλιτέχνες Άσπασία Παπαθανασίου, Τ. Καρούσος, Φ. Ταξιάρχης, πού άπάγγειλαν ποιήματα του Μπρέχτ και ό σκηνοθέτης Τάκης Μουζενίδης πού άνέλυσε τις θεατρικές άντιλήψεις του μεγάλου δραματουρογού. Άνω δεξιά: Ό Τ. Μουζενίδης τήν ώρα πού όμιλεί. Ό Η Τασία Πανταζοπούλου κι ό Ν. Μπιρμπίλης παίζουν τό μονόπρακτο «Ό Έβραία» του Μπρέχτ. Κάτω: Μέσα στην άσφυκτικά γεμάτη αίθουσα τό κοινό παρακολουθεί με άμείωτη προσοχή τήν εκδήλωση.



Οἱ συντροφίες τῆς Τσαριτσάνης καὶ ἡ ἱστορικὴ Ἀλληλογραφία τους

Τοῦ ΒΑΣΟΥ ΚΑΛΟΓΙΑΝΝΗ

Ἡ γενέτειρα ὄχι μονάχα τοῦ μεγάλου Δασκάλου τοῦ Γένους Κωνσταντίνου Οἰκονόμου Ἐξ Οἰκονόμων ἀλλὰ καὶ τῶν μοναδικῶν Θεσσαλῶν Ἱερολοχιτῶν Ἰωάννη Κ. Οἰκονόμου καὶ Σοφοκλῆ Φωκᾶ, ποὺ κι αὐτοὶ κρατοῦσαν ἀπὸ τὴν γενιὰ ἐκείνου, ὑπῆρξε καὶ ἔδρανο μιᾶς ὑλικῆς καὶ πνευματικῆς ἀνθισσης ποῦναι χαρακτηριστικὴ κατὰ τὸν πρὸ καὶ περασμένον αἰῶνα στὴ Θεσσαλία. Ἡ Τσαριτσάνη, τὰ Ἀμπελάκια, ὁ Τύρναβος, ἡ Ραψάνη, ἡ Μακρυνίτσα κι ἄλλοι τόποι, στάθηκαν κάστρα μ' ἀπαρτητὴ τῆ λαϊκῆ ψυχῆ τους.

Ἡ Τσαριτσάνη, εἶναι ἡ ἱστορικὴ μεσαιωνικὴ πολιτεία τῆς παρολυμπίου περιοχῆς τῆς ὀμηρικῆς Ἐλασσόνας. Τὸνομά της κατ' ἄλλους μὲν εἶναι σλάβικο καὶ σημαίνει «Βασίλισσα» (ἀπ' τὸ βουλγάρικο «Τσάρ») ἀλλὰ καὶ «Βασιλοῦπολη» καὶ κατ' ἄλλους, πάλι, εἶναι τούρκικο ποὺ σημαίνει «Μαντηλοκέφαλη» (ἀπὸ τὸ «Τζάρι - Τζέν» δηλαδὴ κάλυμμα κεφαλῆς ποὺ ὑφαινόταν ἐπὶ τόπου). Οἱ Τούρκοι τὴν προσονόμαζαν ἀκόμα καὶ «Ἄλτιν - Κλήσαρι», δηλαδὴ «Χρυσοκκλησιά» ἀπὸ τὸ γεγονός ὅτι ἦταν ἔδρα τοῦ Ἐπισκόπου Ἐλασσόνας μὲ πάρα πολλές καὶ χρυσοστόλιστες ἐκκλησίες.

Ἡ Τσαριτσάνη, ἕναν καιρό, ἄκμασε πολὺ ὑλικά καὶ ἀνθισε πνευματικά. Κι αὐτὸ τὸ ὀφείλει στὴν ἀνάπτυξη μιᾶς ἀξιόλογης βιοτεχνίας ὑφαντοβαφικῆς, παράλληλης κι ἐφάμιλλ-

λης τῶν Ἀμπελακίων, τῆς Ἀγιάς, τοῦ Τυρνάβου, ἀκόμα καὶ τῆς Λάρισας, ἀλλὰ σχεδὸν ἀγνωστῆς κι ἀναξιολόγητῆς μέχρι τώρα.

Ἡ χρωματοβαφικὴ καὶ ὑφαντικὴ τέχνη τῶν «Κιρχανάδων» καὶ τὰ προϊόντα τους ἦταν περίφημα κι ἔφταναν, μέσου τῶν ἐμποροπρακτορειῶν τους, μὲ τὰ γραφικὰ «καραβάκια» ὡς τὴ Σαλονίκη, τὴ Σμύρνη, τὴν Πόλη, τὴν Ὀδησσό, τὴν Πέστη τῆς Οὐγγαρίας, τὴν Τεργέστη, τὴ Λειψία, τὴ Δρέσδη, τὴ Βιέννη, τὸ Βελιγράδι, τὴ Φιλιππούπολη, τὴ Σόφια, τὴν Ὀχρίδα, τὸ Ἐλβασάν, τὸ Μοναστήρι, κ.λ.π. Οἱ ἀγωγιάτες κ' οἱ ἐμπορευόμενοι μαζί μὲ τὰ μοναδικὰ τότε κι ἀσυναγώνιστα προϊόντα τους ἔφερναν, καὶ τὰ προοδευτικὰ - ἀναγεννητικὰ ἰδεολογικὰ ρεύματα τῆς Εὐρώπης, στὸν σκλαβωμένο τόπο.

Δέκα μικροὶ Συνεταιρισμοὶ —«Συντροφίες»— ποὺ δὲν πρόφτασαν νὰ συνενωθοῦν σ' ἕναν, ὅπως ἄλλοῦ, εἶχαν πράκτορες κι ἀντιπροσωπεῖες παντοῦ. Περίφημα ἦταν τὰ «Μπουχασιά Βίτκου» (οἰκογενεῖας Βίτκου) καὶ τὰ οἰκογενειακὰ μυστικὰ τῆς τέχνης κληροδοτοῦνταν ἀπὸ γενιὰ σὲ γενιά. Οἱ Τσαριτσανιώτες ἤξεραν καὶ ἐφάρμοζαν μιὰν μονοποιητικὴ οὐσία, ἀγνωστῆς σύνθεσης ὡς τὴ σήμερα, ποὺ τὴν ὀνόμαζαν «Γκιβριτζιλέν».

Ὁ πλοῦτος ἐκεῖνος ἐδημιούργησε τὰ ἀρχοντικὰ «πυργόσπιτα» τῆς Τσαριτσάνης ποὺ ἦταν ἡ μοναδικὴ πόλη μὲ τὴν ὑπόγεια ὑφαν-

Ὁ πύργος τοῦ ἀρχοντόσπιτου Δ. Ραματᾶ



τουργία, τῆς λαρσινῆς περιοχῆς ἢ ὁποία εἶχε νὰ ἐπιδείξει κτίσματα λιθόχτιστα καὶ θολωτὰ τριόροφα μὲ «Κορασάνι», οἰκογενειακοὺς πύργους, ἐργαστήρια μὲ τὶς ὑπόγειες θολωτὲς «χαβοῦζες» γιὰ τὰ βρόχινα νερά, μὲ «μπουντρούμια» δηλαδὴ ὑπόγειες ἀποθήκες - κρυψῶνες καὶ «λαγούμια» δηλαδὴ σήραγγες μυστικῶν ἐξόδων διαφυγῆς σὲ ὄρες ξαφνικοῦ κινδύνου.

Τ' ἀρχοντικὰ εἶχαν «χαγιατίω» (βεράντες = ἡλιακά). «Σουῖ γκένερις» ἦτανε τ' ἀρχοντικὰ τῆς Τσαριτσάνης προτοῦ καταστραφῶν ἀπὸ τὴν κατοχὴ κατὰ τὴν διάρκεια τῆς ὁποίας ἡ ἡρωϊκὴ πολιτεία ὑπῆρξε ὄχυρὸ τῆς Ἑθνικῆς Ἀντίστασης κι ἔγινε ὀλοκαύτωμα γι' αὐτό.

Τ' ἀρχοντικὰ ἐκεῖνα μὲ τὰ παλιὰ χαγιατία, τὰ πολύχρωμα διακοσμητικὰ παράθυρα («βιτρώ»), ποὺ ἰρίδιζαν, τὰ καφασωτὰ καὶ πολυποίκιλα. Μὲ τὰ μεσαιωνικὰ ἑλληνοευρωπαϊκὰ ἀραβουργήματα τῶν νταβανιῶν, τὶς ἐξαίσιες ὑποδιαίρέσεις, μὲ τὰ «μεντερλίκια» (μόνιμα ντιβάνια ἕνα γύρω τῶν ὀντάδων), τὶς «μισάντρες» (ξυλόγλυπτες χωνευτὲς ντουλάπες) τῶν τοίχων, τοὺς σταμνοστάτες, μὲ δένδρινες κολῶνες, τοὺς «κοτζὰμ σοφάδες» (μόνιμες σαλοτραπεζαρίες), τὶς πλουμιστὲς «κασσέλες - σεντούκια» (μπαούλα), τὶς «χιβάδες» (καθρεφτοστάσια), τὸ εἰκονοστάσι καὶ τάνοιχτὰ «κεπέγκια» (παραθυρόφυλλα), τὰ ἀρχοντόσπιτα τῆς πολιτείας «ἦταν κι ἀσφαλῆ κι ἕνα μὲ

τὸ φῶς καὶ μὲ τὸν ἀέρα» καθὼς οἱ ξυλόγλυπτες ὀροφές τους καὶ οἱ κορφές τῶν πύργων ὑψῶναν περήφανα τ' ἀνάστημά τους στὸν οὐρανό.

Ὅλ' αὐτὰ ἦταν ἔργα φημισμένα «ταγιαδόρων» καὶ σκαλιστάδων ἀπὸ τὰ «μαστοροχώρια» τῆς Ἡπειρος ποὺ τὰ περιέζωναν μ' ἀπάτητα «ντουβάρια» (τείχια), ποὺ περικλείναν δώματα ποὺ θύμιζαν Ἑσπερία.

Πλάϊ στὰ σπίτια ἦτανε τάργαστήρια ποὺ ἐπλούταιναν τὸν τόπο στὸν ὁποῖο ἦταν φυσικὸ νάνθησουν καὶ τὰ Γράμματα. Περιώνυμη ὑπῆρξε ἡ Σχολὴ τῆς Τσαριτσάνης ὅπου δίδαξαν οἱ: Εὐγένιος Βούλγαρης, Διονύσιος ὁ Ραψανιώτης, Κων)νος Κούμας, Κων)νος Οἰκονόμου ἐξ Οἰκονόμων, ὁ Ἱερομόναχος Καλλίνικος, ὁ Δανιὴλ Φιλιππίδης, ὁ Ἀλεξανδρίδης ὁ Δούγκας, ὁ Καλογιάννης κ.ἄ.

Ὅμως, οἱ Ναπολεόντειοι πόλεμοι, τὸ κράχ τῆς Μπάνκας τῆς Βιέννης, ὁ θανάσιμος ἀνταγωνισμὸς τῆς ὑφαντικῆς μηχανῆς καὶ οἱ χημικὲς χρωματοβαφές, μαζὶ με τὴν θηριωδία τῆς Τουρκοκρατίας καὶ ἡ ἀλληλοφαγωμάρα τῶν ντόπιων ἀστοκοτζαμπάσηδων, ποὺ ἐκμεταλλεύονταν ζωντανοὺς καὶ πεθαμένους, καὶ προπαντὸς τὸ «θανατικὸ» τῆς πανούκλας τοῦ 1813, ἔρριξαν τὴν Τσαριτσάνη σὲ παντοτινὴ σχεδὸν παρακμῆ, ἀπ' τὴν ὁποία μόλις τώρα ἀναγεννιέται.

Ὅστόσο, παρ' ὄλο ποὺ μεσολάβησε ἡ ἀ-

ξονική κατοχή ή όποία μετέβαλε την Τσαριτσάνη σε έρείπια και μνήματα, υπάρχουν πάντοτε ίχνη τής παλιάς άρχοντιάς της που την έσωσε ή ιστορία.

Απήχηση αυτής τής ύλικής άκμής και τής πνευματικής έκλάμψεως τής μεσαιωνικής πολιτείας τών Καμπόβουνων του Σαρανταπόρου, αποτελεί ή άνέκδοτη και άγνωστη ως τώρα «Έμπορικη Άλληλογραφία» τών Συνεταιρισμών τής Τσαριτσάνης που φέρνουμε για πρώτη φορά στο φώς, άποσπασματικά.

Η «Ιστορική Άλληλογραφία» που έχουμε στα χέρια μας, αποτελείται από 45 έπιστολές, οικονομικοκοινωνικού περιεχομένου, που καθρεφτίζουν άκόμη και την όλη κατάσταση μιās συνταρακτικής έποχής που διαρκεί άπ' τή 1813 ως τή 1854, όποτε τή άστέρι τής Τσαριτσάνης γέρνει προς τή δύση του...

Όλόκληρη αυτή ή «Άλληλογραφία τής Τσαριτσάνης» βρίσκεται στα χέρια μας κι εύχαρίστως φέρνουμε στην δημοσιότητα μερικά χαρακτηριστικά και πολύ αντιπροσωπευτικά άλλα και έξαιρετικά ένδιαφέροντα άποσπάσματα :

I

«Τήν έν Χριστώ μοι ευγένειάν σας κύριοι οίκοκυρέοι άσπάζομη άδελφικώς και άγαπητώς.

Πρός τούς έντίμους και ευγενικούς οίκοκυρέους τής Θεοσώστου πολιτείας τζαριτζάνης.

Είδον τήν έγγραφον πρόσκλησίν σας εις τήν όποίαν λέγεται ότι τήν άπερασμένη Κυριακήν έφερον τή έμπόδιον από τήν διάβασιν του βασιλικού στρατεύματος ήμείς και τότε κονάκια εις τή μετόχη και τώρα τόν πιμπασίρην.

Όθεν σάς λέγω ότι πάν άνειαρών και δυσάρεστον κίνημα δέν γίνεται εύχάριστον και καλόν' ό καιρός μάς γίνεται διδάσκαλος. Τή μοναστήριον έχει έλλειψιν άνθρώπων χίλια πολλά δια λύση και άλλα. τή έμπόδια πάντα προς τή συμφαίρον τών δύο μερών ύ μ ω ν τε και ύ μ ω ν' φθάνει μόνον να έχητε πίστιν σέβας και εύλάβειαν προς τή κυρία ήμων θεοτόκον και αυτή χωρίς να έλθη αυτού φθάνει και εύλογεί' ούτω μάς διδάσκει ή φρόνησις και δέν πρέπει να τή ένοείτε διαφορετικά ή δια άκαταδεξίαν να καταλαλήτε ταύτα... και ή κυρία ήμων να σάς διαφυλάττη εκ παντός έναντίου.

Τής ύμετέρας άγαπητός ύμων έν κυρίω και ταπεινός εύχέτης

Ό γέρων Άρχιδιάκονος ήγούμενος
Άρσένιος».

II

«Σιόρ Μηναχέμ

δώσετε τόν ζάχον Άλέξη γρ.(όσια) 87:20 όγδοήντα έπτά και μισό δια έπτά (7) όκά-

δες Καβέ όπου έπάρθηκαν εις τούς άγάδες για προσκυνήματα μπαϊραμιού

18 13 φεβρουαρίου 20

Καλογιάννης Κυριάκος Θανάσης γαλάτου Χ'΄ γιαννάκης Π'΄χατζής Μαργαρίτης Χ'΄λουκά Μανώλης Ζήσης».

III

«έπικιρόνο έγώ ήποκάτοθεν γεγραμένος δτη έδανίστηκα από τόν δια χρίσιν μου από τόν κύρ Χ'΄δίμου γαμβρόν μου τή 300 λέγο γρόσια τριακόσια κινατρέχουν με τή διάφορον τή δέκα ένδεκα και μισό όσος κερός και άναπεράση και δια τή θέβειον τής άλιθίας έδοσα τή παρόν μου προς αυτόν ένδειξιν.

18 13 οκτωμβρίου 29
άλέξης του ζάχου βεβεόνω»

IV

«1832 Μαΐου 8 τζαριτζάνη

έγώ ό γιαχιάγας μωραϊτης για τή μιζάνη χαρήρι και άσιάρι όπου έκαμα τάχτι και έπήρα τούς δύο καζάδες έλασσώνα και δομενίκου κάνω σύντροφον με τήν θέλησίν μου τόν θύμνιον Κωστούλα και ζάχον Άλέξη, από αυτά τή δύο μασλαάτια μιζάνι χαρήρι και άσιάρι θέλο άκούσμαι εις τή μισόν έγώ, και τή μισόν οι δύο, τήσον εις τή κιάρι όσον ό Θεός φυλάξη και εις τή ζαράρι.

και δια τούτο τούς δίδω τή παρόν δια να έξακούονγαι σύντρόφοι και οίκοκυρέοι ώσαν και έμένα και αυτοί και έχωμεν χρέος ως σύντροφοι να άποκριθούμεν αυτό τή βιό κατά τή άντέτι και σιρέτι' έτούτου του 'Ιλιτζαμιού του μαρτίου τή κίτσι θά πληρωθώ τώρα και τή άλλο κίτσι τόν αυγουστον και τή άλλο τόν άϊδημήτην' και δια τούτο έγινε τή παρόν συντροφικόν και τούς δίδετε από μερους μου δια να τήχουν για σινέτη τους.

γιαχιās Μωραϊτης
(Σφραγιδα)

V

«Εις τήν ευγένειάν σου κύρ Κωστούλα σε χαιρετώ τιμιτικώς και σε φιλώ τή μάτια εν έρωτάς δια λόγου μου, δέν λέίπω να κάμω αυγά δια τούς φίλους μου και όσοι με αγαπούν και σε φανερώνω παιδί μου και σε γράφω εις πλάτος, όποιος κρυβεί όπίσω στο δάχτιλό του τόν βλέπει ό κόσμος όλος δια τούτο σε γράφω και σε παρακαλώ έπειδή τις και άκούσθηκεν ότι έπήρα τή μεταξιάτικα και ως Μωραϊτης και φουκαράς όπου είμαι και από τή άλλο μέρα δια τήν άγάπην σας, με καλή σας θέλησι με κάμετε καπούλι δια σύντροφόν σας ένα με όπου εισθε έντόπιοι άπ' αυτού και άλλοδε όπου να βοηθώ δια τό... από λόγου σας χίλια γρόσια, δια τούτο έκάμαμεν αυτήν τήν συντροφίαν, έχθες πέμπτην έκατέβηκα εις λάρισα και με έκραξεν ό σαφάης και με ζήτησεν χίλια έξακόσια τόσα γρόσια τή θέλει χωρίς άλλο έτζι τή έκαμα τή 'Ιλιτζάμια έφέτος όλωνών όχι μόνον τή ιδικό μου,



Ἡ ἀρχοντόπολη τῆς Τσαριτσάνης μετὸ Μητροπολίτη Ἐλασσόνοσ Καλλίνικο καὶ τοὺς συνεργάτες του ποὺ ἐσφαγιάσθησαν ἀπὸ τοὺς Ἰταλοὺς φασίστες καὶ τοὺς βλαχολεγεωνάριοις στὴν κατοχή...

VII

ἀπὸ τὴν πέτραν νὰ τὰ κόψης τὰ χίλια νὰ τὰ καταφθάσης καὶ ὑγίαινε.

Τούρναβος

1832 Μαΐου 13

Ντατζῆς καὶ Χανέσης γιοσχιᾶς
(Σφραγιδα)

ὅτι ἀκούστηκε στὸν κόσμον εἶναι φανερόν τὸ νὰ μὲ ἀφήσητε στὴ λάσπη στοχασθῆτε πόση ἐντροπή σας εἶναι».

VI

«1834 Φεβρουαρίου 12 Τζαριτζάνι

Σὺν Θεῷ ἀγίῳ πατρὸς φατούρα διὰ ὅσον πράγμα στέλνω εἰς τὸ πανηγύρι στερλάκι ὁ ἅγιος θεὸς καὶ ἡ κυρὰ Θεοτόκος νὰ μᾶς δώσῃ καλὰ πουλήματα ἀμήν.

N=1 δ χρ. χρ.

225.... μαβία χαλ πχου μχου

25.... κερασιὰ

240.... σαργιὰ Λ=τριχιὰ

N=2

45.... μουσούλια

25.... ἀλβάνια

30.... κερασιὰ

28.... κερασιὰ

22.... μαβιὰ

100.... μαβιὰ

5.... σαριλιὰ 1. τριχιὰ τζιόλα

N=3

57.... νῆμα κόπιες

3.... σαριλιὰ Ντριχιὰ τζιόλα

N=4

59½... νῆμα χάμικο τοῦ Χ'' δήμου

1: Τριχιὰ τζιόλα.

«Διὰ τοῦ παρόντος κομπρομισιακοῦ Γράματος ὀφλοποιοῦμεν (δηλοῦμεν) οἱ ὑποσημειούμενοι τρεῖς συντρόφοι ὅτι οἰκία θελίσι μας ἐκλέξαμαί διὰ ἐρωτοῦτο Κριτές. Τοὺς Κυρίουσ Θανάσιο γαλάτου Μαργαρίτην Χ' Ἰουλιανὸν Ζήσην καὶ δ)μόν Καραδήμου. ἵνα μᾶς θεωρίσωσιν ἐν παστρικῷ σινηδότη τοὺς ἀπὸ τοὺς 1832 Ἰουνίου 30: συντροφικοὺς λογαριασμοὺς μας. τῆς ἀγορᾶς καὶ πωλήσεως συντροφικῶν πραγματιῶν καὶ ἐπειδὴ οἱμεῖς οἱ Κάτωθεν Ἰριμένοι συντρόφοι, δὲν ὑμπορέσαμεν ἀναμεταξύ μας νὰ συμβιβασθῶμεν ἀλλοῦτε νὰ κρατίσωμεν καὶ νὰ καθαρίσωμεν τακτικούς λογαριασμοὺς, διὰ τοῦτο ἀποφασίσαμεν τῶν ἀνωτέρω ἐρετῶν Κριτῶν, μετ' εἰς ὅτι ἤθελον ἀπόφασιν, δίδοντες τὸ παρόν μας ὑπογεγραμμένον μετὰ τὰς ἰδίας ὑπογραφᾶς μας ἔχωντας τὴν ἰσχὴν ἐν παντὶ τόπῳ δικαιοσύνης καὶ ὑποφαινόμεθα

1834 Ἰουνίου 23 τζαριτσάνη

Γιαννούλης Μούλιου δεβεῶ

Θανάσης Κυριάκη δεβεῶ

Ζάχος Ἀλέξη δεβαιόνω

Ἐμεῖς ἀκόμη ἐκλέξαμεν καὶ ἄλλους τρεῖς κριτὰς τῆς ἀνωτέρω ὑποθέσεως καὶ παρεμβλήθησαν εἰς τὴν θεωρίαν τοῦ λογαριασμοῦ των καὶ ἀποφασίσαμεν εἰς ἔγγραφον οἱ τοιοῦτου διὰ τοὺς ὁποίους ἐροτήθησαν καὶ οἱ κρινόμενοι καὶ ἔμειναν εὐχαριστημένοι

834 Ἰουνίου 17

τζαριτσάνη

Θανάσης Γαλάτου

Μαργαρίτης (Χ(ατζη) λουκά
Δημήτρης Καραδήμου»

VIII

«Τ: 1844 μαρτίου 18:

κοριτζάς διὰ τζαριτζέν

κύρ ζάχο σάς χερετούμε και σάς εύχομε
πολή ρητζαί για που στέλνομε τούς άγογιά-
τας μεδεκαέξηπραματα να φορτόσουν τὸ νή-
μα κὲ σὲ παρακαλούμε νὰ κάνης ζαχμέτη η α-
φεντιά σου ος τὴν άλασόνια νὰ αλάξης τὸν τε-
σκερε ὅτι τούτη δὲν ἔχουν χαπέρη νὰ κάνουν
τέτιο δουλιὰ μιτιλικ τουτο τὸ δουλιὰ νὰ μᾶς
το πητήσης και ημεστε ηπόχρεος νὰ τὸ ξεμ-
περδέβομε ης αλη δουλιὰ και ἂν ροτὰς ο μή-
της (Δημήτρης) ἦνε στο δουράτζο δὲν ηνε
ἔδὸ και ηποτερα απὸ τὴν πάσχα ἔρχετε ὁ μή-
της ἀντάμα μὲ τὸν ἀναστὰς μανούση κι στέλ-
νομε και τὰ γρόσια διὰ τὰ πανιὰ κι ἂν ρο-
τὰς ὁ μητρος συντροφο τον ναστάση άπογαλα
γάλα τὰ μαζόνη τὰ γρόσια ετζη μας ηπε και
ημπορη τὰ φέρνη ὁ ναστάσης μένη ησυχος

γιόργης φηληπης

σήντροφος τοῦ μήτη πημλη

αθανασις δουλός του διμητρι πημλη

γιοβάνης ζινο πόζε

γράφω και σάς χερετὸ

και ἀνηκὸν (ἂν τυχὸν) οπου δε το αλάξουν
τὸν τεσκερε σὴν άλασόνια καλά ηνε παλι αν-
γινε οπου τ αλάξουν ετζη νὰ τὸ γράφουν κα-
θὸς γράφη αὐτὸ τὸ τεσκερε τὰ ἴδια ετζη να
το γραφη διὰ γιορτζα και δια Οχρίδα σίγου-
ρα νὰ τὸ κάνιτι»

IX

«Ἐντιμε Κύριε Ζάχου και λοιποὶ πρού-
χοντες

Τζαριτσάνη

Ἐν λαρίσση τῆ 29 Μαρτίου 1853

Μετὰ τὴν ἐρώτησιν τῆς υγείας Σας τὴν ὁ-
ποίαν και ἐγὼ ἄχρι τοῦδε καλῶς ἔχω λαμβά-
νω τὴν τιμὴν νὰ Σας βεβαιώσω ὅτι ἡ Δαμαλῖς
(Βατζίνα) τὴν ὁποίαν φέρει ὁ ἰατρὸς Κ. Κων-
σταντίνου Γαλέπης, εἶναι γνησία και καθαρά
ὄθεν ἀφόδως νὰ ἐμβολιάσητε τὰ ὁποία δὲν
ἐμβολιάσθησαν μέχρι τοῦδε παιδιὰ, διότι και
ὁ καιρὸς εἶναι ἀρμόδιος και ἀνάγκη εἶναι ἐμ-
βολιασθῶσι διὰ τοῦ φόδου τῆς εὐλογίας. βε-
βαιωθητε λοιπὸν και εἰς τοὺς ἄλλους ὅσοι ἔ-
χουσι τέκνα τὴν γνησιότητα ταύτην.

Ἐγιένοιτε

Ο φίλος Σας

Ν. Φαρμακίδης

Σας βεβαιῶ καγὼ ὁ Δρόσος Ἰατρὸς Δ.
σφάρτζ διὰ ταύτην τὴν βατζίναν ὅτι εἶναι καλ-
λίστη ἐπήρα καγὼ 1 : ἐν κονδήλη ἀπὸ αὐτὴν
και τὴν ἔδοκίμασα και ἐπληροφορήτην καλῶς
ὅτι εἶναι καλή, μάλιστα ἠθέλησα και τὸ ἴδι-
κὸν μου παιδίον και ἄλλα ἀκόμη ἔδῶ εἰς τὴν
Πατρίδα μου ἀμπελάκια και μὴν ἱσοπτεύητε
ὄλος διόλου δι' αὐτῆς, και ὑγιένητε
ὁ φίλος Σας Δρόσος Ἰατρὸς Δ. Σφάρτζ ἐξ
ἀμπελακίων»

Τοῦ Γ. Ν. ΜΑΚΡΗ

Ὁ κινηματογράφος γεννήθηκε στὴ Γαλλία.
Ἐκεῖ ἔγινε τέχνη. Ἐκεῖ ἀπασχόλησε γιὰ πρώτη
φορὰ σοβαρὰ τὴν κριτικὴ. Ἐκεῖ γνώρισε τίς
ἀλλεπάλληλες ἐξελίξεις και ἀλλαγές πού τὸν ἔ-
φεραν, ἀπὸ τὸ ἀπλοῖκὸ παιχνίδι τῶν ἀδελφῶν
Λυμιέρ, ὡς τίς ἀναζητήσεις τοῦ Ἐπιστάιν και
τοῦ Βιγκό και ἔπειτα ὡς τὴν κλασικὴ λιτότητα τοῦ
Μπρεσσόν και τοὺς ἀνήσυχους πειραματισμοὺς
τοῦ Καινούργιου Κύματος. Μερικὰ ἀπὸ τὰ με-
γαλύτερα ὀνόματα σὴν ἱστορία τοῦ κινηματο-
γράφου, εἶναι γαλλικά, ἀπὸ τὸν Μελιὲς ὡς τὸ
Ρενὲ Κλαίρ και ἀπὸ τὸν Ντελλὺκ ὡς τὸ Ρενουάρ.
Γάλλοι καταπιάσθησαν πρῶτοι μὲ τὰ αἰσθητικὰ
προβλήματα τοῦ κινηματογράφου και ἡ γαλλι-
κὴ κινηματογραφικὴ παραγωγὴ ἔχει ὡς τώρα
τὸ μεγαλύτερο ποσοστὸ ἐκλεκτῆς ποιότητος.
Δὲν εἶναι ὑπερβολὴ νὰ εἰπωθεῖ ὅτι —ἂν ἐξαιρε-
θοῦν ὁ Γκρίφιθ, ὁ Ἄϊζενστάιν και ὁ Τσάρλι
Τσάπλιν— οἱ Γάλλοι σκηνοθέτες διαμόρφωσαν
μὲ τίς ταινίες τους τὴν κινηματογραφικὴ τέχνη.
Στὰ 67 ὡς τώρα χρόνια τῆς ζωῆς του, ὁ κινη-
ματογράφος στὴ Γαλλία ἔζησε μερικὲς ἀπὸ τίς
ὠραιότερες ἢ τίς γονιμώτερες στιγμές του. Ἡ
ἱστορία του συνδέεται στενῶτα μὲ τὴν ἀνά-
πτυξη και τὴν ἐξέλιξή του στὴ Γαλλία. Τὸ
Χύλλυγουντ, οἱ Σουηδοὶ σκηνοθέτες, ὁ γερμα-
νικὸς ἐξπρεσσιονισμὸς, οἱ ἐπαναστατικὲς καινο-
τομίες τοῦ Ἄϊζενστάιν δὲν θὰ ὑπῆρχαν ἴσως
χωρὶς τοὺς Γάλλους προδρομους. Καί, ἀργότε-
ρα, ὅταν ὁ κινηματογράφος βρῆκε ὀριστικὰ τὸ
δρόμο του μὲ τὴν ἐκπληκτικὴ πρόοδο τῆς τεχ-
νικῆς του και μὲ τίς ἀδιάκοπες ἀναζητήσεις —
στὸ θέμα και στὸ ὕφος— σκηνοθετῶν πού εἶ-
δαν σ' αὐτὸν ἀπεριόριστες δυνατότητες, και πάλι
στὴ Γαλλία γυρίσθησαν πολλὲς ἀπὸ τίς ταινίες
πού ἔπεισαν και τοὺς πιὸ διστακτικὸς ὅτι εἶχε
γεννηθεῖ μιὰ καινούργια τέχνη — ἡ πρώτη ἔ-
πειτα ἀπὸ αἰῶνες.

Κανένας δὲν περιμένε σὴν ἀρχὴ τὴν ἐξέλιξη
αὐτῆν τοῦ κινηματογράφου. Οἱ ἐφευρέτες του,
οἱ ἀδελφοὶ Λοιδοβίκος και Αἰγούστος Λυμιέρ,
δὲν εἶχαν φανταστεῖ ποιοὺ θὰ μπορούσε νὰ ἦταν
τὸ μέλλον τοῦ παιχνιδιοῦ πού εἶχαν κατασκευά-
σει συντονίζοντας τίς ἀνάλογες ἐργασίες τῶν

Ο ΓΑΛΛΙΚΟΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ

προδρόμων τους. 'Ο κινηματογράφος, σάν τέχνη δέν χρωστᾶ τίποτε σ' αὐτούς. Εἶναι ὅμως, παιδί τους. Καί ἡ ἱστορία τοῦ γαλλικοῦ κινηματογράφου — καί τοῦ κινηματογράφου γενικά — ἀρχίζει στίς 22 Μαρτίου 1895 — ὅταν μέ τὸ μηχανήμα πού εἶχαν ἐφεύρει οἱ ἀδελφοὶ Λυμιέρ, ἔγινε στήν «Ἐταιρία γιά Ἐνθάρρυνση τῆς Ἐθνικῆς Βιομηχανίας» στὸ Παρίσι, ἡ προβολὴ τῆς πρώτης κινηματογραφικῆς ταινίας. «Ἡ ἐξοδος ἀπὸ τὰ ἐργοστάσια Λυμιέρ στὴ Λυὸν — Μὸν Πλαιζίρ». Τὴν ἡμέρα ἐκείνη γεννήθηκε ὁ κινηματογράφος. 'Ο ὀπερατέρ τῆς ταινίας αὐτῆς — ὁ πρῶτος ὀπερατέρ στήν ἱστορία τῆς ἑβδομῆς τέχνης — ἦταν ὁ Γάλλος Σαρλ Μουαρόν.

Οἱ δημόσιες προβολές — μέ εἰσιτήριο — ἄρχισαν στὸ Παρίσι, στὸ ὑπόγειο τοῦ Γκράν Καφέ (14 Βουλεβάρτο τῶν Καπουτσίνων) στίς 28 Δεκεμβρίου 1895. Τὸ πρόγραμμα, πού διαρκοῦσε 20 μόνο λεπτά, περιεῖχε τίς ἑξῆς ταινίες: «Ἡ ἐξοδος ἀπὸ τὰ ἐργοστάσια Λυμιέρ», «Ἡ ἄφιξη ἑνὸς τραίνου στὸ σταθμὸ τοῦ Λυοτά», «Ἡ θάλασσα μέ τρικυμία», «Ἀντὶ νὰ καταβρέξει, καταβρέχεται» (κωμωδία) καί διάφορες μικρὲς σκηνές. Ἀξίζει νὰ σημειωθεῖ ὅτι οἱ θεατές, πού ἔβλεπαν γιά πρώτη φορὰ κινηματογράφο, κυριεύτηκαν ἀπὸ πανικό, ὅταν εἶδαν τὸ τραῖνο νὰ προχωρεῖ στὸ σταθμὸ, γιατί νόμισαν, πὼς ἐρχόταν ἐπάνω τους καί θὰ τοὺς καταπλάκωνε. Τὸ ἀποτέλεσμα ἦταν ἀποφασιστικό: ἡ ὀθόνη ἔδινε ἀπόλυτα τὴν ψευδαἰσθήση τῆς πραγματικότητας.

Λίγο ἀργότερα, τὸν Ὀκτώβρη τοῦ 1896, ὁ Γάλλος Ζωρζ Μελιές — ἕνα ἀπὸ τὰ μεγαλύτερα ὀνόματα στήν ἱστορία τοῦ κινηματογράφου — κατασκεύασε στὸ Μοντρέιγ-σὺρ-Μπούά, τὸ πρῶτο στούντιο. 'Ο Κινηματογράφος γίνεται βιομηχανία.

Τὴν ἀφελῆ ἐκείνη ἐποχὴ οἱ πρωτεργάτες τοῦ κινηματογράφου προσπαθοῦσαν πρὶν ἀπ' ὅλα νὰ τελειοποιήσουν τὴν καινούργια ἐφεύρεση ἀπὸ καθαρὰ ὑλικὴ ἄποψη. Σκέφθηκαν ἀμέσως νὰ δώσουν στὸν Κινηματογράφο τὸ λόγο, τὸ χρῶμα, τὴν τρίτη διάσταση. Προσπάθησαν νὰ πρα-

γματοποιήσουν τὰ πιδ ἐξωφρενικά «τρύκ» — πού πρῶτος τὰ χρησιμοποίησε ὁ Μελιές. 'Ο κινηματογράφος δέν εἶχε τότε οὔτε τὴν πρόθεση, οὔτε τὴ φιλοδοξία — δέν ἤξερε ἀκόμα τίς δυνατότητές του — νὰ γίνεῖ ἡ τέχνη πού θὰ γινόταν ἀργότερα. Τραβοῦσε τὸ κοινὸ μόνο μέ τὴν καινοτομία του, σάν κάτι περίεργο κι ἡ μόνη ἐκδίωξή του ἦταν νὰ καταπλήξει.

'Ο Κινηματογράφος γεννήθηκε στὴ Γαλλία, γρήγορα, ὅμως, ἀπλώθηκε σὲ πολλὲς χώρες. Στὴ Γαλλία ἀπὸ τὸ 1895 ὡς τὸ 1907 ὁ κινηματογράφος εἶναι ἕνα διασκεδαστικὸ παιχνίδι. Εἶναι ἡ ἀνακάλυψη τῶν πρώτων δυνατοτήτων τοῦ μηχανήματος λήψης. Οἱ πρῶτες ταινίες εἶναι μιὰ ἀπλοϊκὴ ἐκμετάλλευση τῶν δυνατοτήτων αὐτῶν. Κανένας δὲ φαντάζεται ἀκόμα ὅτι τὸ μηχανήμα τῶν Ἀδελφῶν Λυμιέρ μπορεῖ νὰ γίνεῖ τὸ μέσο γιά νὰ δημιουργηθεῖ μιὰ καινούργια τέχνη. Δύο πρωτοπόροι, ὁ Ρομπέρ Οὐντέν καί πρὸ πάντων ὁ Ζωρζ Μελιές, εἶναι ἴσως οἱ μόνο πού βλέπουν πιδ μακριὰ ἀπὸ τίς πρῶτες δυνατότητες, πιδ πέρα ἀπὸ τὴν ἐποχὴ τους. 'Ο πρῶτος, ἐμπνέει ἕνα πνεῦμα ἐπινοήσεων, πού θὰ τὸ ἐκμεταλλευθοῦν οἱ μαθητές του ὁ δεύτερος θεμελιώνει τὴν κινηματογραφικὴ τεχνικὴ μέ τόλμη, πού κάνει ἐντύπωση ἀκόμα καί σήμερα. Ἀπὸ τὸ 1895 ὡς τὸ 1900 γύρισε περίπου 4.000 σκηνές καί οἱ κωμικὲς ταινίες του, οἱ γιομάτες ἐκπλήξεις, τὰ κνηνηγιά του, τὰ χονδροειδῆ ἀκόμα τρύκ του καί τὰ ἀναρίθμητα εὐρήματα του στὸν τομέα τῆς τεχνικῆς, ἔβαλαν ὡς ἕνα βαθμὸ τὰ θεμέλια τῆς κινηματογραφικῆς τέχνης. Τὸ 1902 ὁ Μελιές ἔκανε τὴν πρώτη δοκιμὴν κινηματογραφικῆς σκηνοθεσίας μέ τὸ περίφημο «Ταξίδι στὴ Σελήνη» — ἔκανε δηλαδὴ τὴν πρώτη «συνθετικὴ» προσπάθεια. Πρὶν ἀπὸ τὸν Γκρίφιθ εἶναι τὸ μεγαλύτερο, χωρὶς ἀμφιβολία, ὄνομα τοῦ κινηματογράφου. Οἱ ἀπλοϊκότητες καί οἱ ἐξωφρενισμοὶ του δὲ λιγοστεύουν τὴν ἱστορικὴ σπουδαιότητά του.

Τὸ 1901 εἶναι ἕνας σταθμὸς. Γυρίζεται ἀπὸ τὸ Ζεκκά, ἡ πρώτη δραματικὴ ταινία: «Ἡ ἱστορία ἑνὸς ἀγάλματος» καί τὸ μῆκος τῆς μόλις φθάνει τὰ 105 μέτρα. Ἡ προβολὴ τῆς διαρκεῖ

λίγα λεπτά. Ἡ καλλιτεχνική της ἀξία μπορεῖ νὰ εἶναι ἀσήμαντη, ἢ ἱστορική της, ὅμως, σημασία εἶναι μεγάλη: γιὰ πρώτη φορὰ ὁ κινηματογράφος γίνεται ἕνα μέσο γιὰ τὴν ἀφήγηση μιᾶς ἱστορίας. Γιὰ πρώτη φορὰ τὸ διασκεδαστικὸ παιχνίδι τῶν Ἀδελφῶν Λυμιέρ ἀλλάζει προορισμό, ἀπλώνει τὸν ὄριζόντά του, κατακτᾷ νέες δυνατότητες, γίνεται ἕνα ἐκφραστικὸ μέσον. Γιὰ πρώτη φορὰ —κι αὐτὸ εἶναι τὸ σπουδαιότερο— μιὰ ἀφήγηση μπορεῖ νὰ γίνει ὄχι πιά μὲ λόγια, ἀλλὰ μὲ εἰκόνες. Ὁ ἄνθρωπος ἔχει τώρα στὴ διάθεσή του ἕνα ἐκφραστικὸ μέσο παγκόσμιο, πὺν μποροῦν νὰ τὸ καταλάβουν ὅλοι, ὅποια γλῶσσα κι ἂν μιλοῦν, ὅπου κι ἂν βρίσκονται.

Τὰ πρῶτα αὐτὰ χρόνια τοῦ Κινηματογράφου δὲν δίνουν, ὡστόσο τίποτε ἀξιόλογο σὰν ἀποτέλεσμα. Τὸ κύριο χαρακτηριστικὸ τους εἶναι ἡ ἀνακάλυψη, ἢ διαίσθηση τῶν δυνατοτήτων πὺν κλείνει μέσα του τὸ καινούργιο αὐτὸ ἐκφραστικὸ μέσον. Εἶναι χρόνια πειραματισμοῦ, δοκιμῶν, ἀναζητήσεων, εἶναι τὰ ξεχασμένα σήμερα χρόνια πὺν μόρφωσαν μὲ μύριες ὄσες δυσκολίες, τοὺς πρῶτους κινηματογραφιστῆς. Ὅλα ἔπρεπε νὰ βρεθοῦν, νὰ γίνουν ἀπὸ τὴν ἀρχή. Δὲν ὑπῆρχε ἀκόμα, ὄχι γραμματικὴ ἢ συντακτικὴ τῆς καινούργιας αὐτῆς γλώσσας, ἀλλ' οὔτε κὰν ἀλφαβητάριο. Πολὺ συχνὰ οἱ πρῶτοι κινηματογραφιστῆς δὲν ἤξεραν κὰν τί ἤθελαν ἢ τί μποροῦσαν νὰ κἀνουν. Δὲν ὑπῆρχε ἀκόμα «ὄργάνωση» μιᾶς ταινίας, ὄχι ὄπως τὴν ἔχουμε σήμερα, ἕνα πολὺπλοκο καὶ διαρθρωμένο σύστημα, ἀλλ' οὔτε κὰν στὰ βασικὰ στοιχεῖα της. Τὸ γύρισμα μιᾶς ταινίας ἦταν ἕνας αὐτοσχεδιασμός. Δὲν εἶχε συγκεντρωθεῖ ἀκόμα καμιὰ ἀξιόλογη πείρα. Δὲν ὑπῆρχαν εἰδικευμένοι σκηνοθέτες, ὄπερατέρ, σεναριογράφοι, τεχνικοί, οἱ ἠθοποιοὶ δὲν εἶχαν τὴν παραμικρὴ ἰδέα γιὰ τίς εἰδικῆς ἀπαιτήσεις τοῦ κινηματογράφου ἀπὸ αὐτοῦς, τὰ ὕλικά ἦταν πρωτόγονα καὶ χονδροειδῆ, τὰ μηχανήματα λήψεως καὶ προβολῆς ἦταν κι αὐτὰ πρωτόγονα. Μιὰ ταινία τῆς ἐποχῆς ἐκείνης θὰ μᾶς φανεῖ σήμερα ὄχι ἀτελής, ἀλλ' ἀπίστευτα κακοφτιαγμένη. Ἀλλὰ πῶς μποροῦμε νὰ τὴν κρίνουμε μὲ τὰ δικά μας μέτρα;

Ἔτσι ὡς τὸ 1908 συνεχίζεται μιὰ περίοδος αὐτοσχεδιασμοῦ καὶ πρῶτων ἀναζητήσεων. Τὸ 1908 γυρίζεται στὴ Γαλλία ἀπὸ τὸ Λὲ Μπαρζὺ «Ἡ δολοφονία τοῦ Δούκα τῆς Γκύζης», μιὰ ταινία πὺν ἔχει μεγάλη ἱστορική σημασία, γιὰ εἶναι ἡ πρώτη ἐκδήλωση τῆς «ταινίας τέχνης», πὺν ἰδανικὸ της εἶναι νὰ μεταφέρει στὴν ὀθόνη τὴ θεατρικὴ συμβατικότητα. Ἐνας διάσημος στὴν ἐποχὴ του θεατρικὸς συγγραφέας, ὁ ἀκαδημαϊκὸς Ἀνρὺ Λεβαντιάν, ἕνας σκηνοθέτης, ὁ Λὲ Μπαρζὺ, μερικοὶ ἠθοποιοὶ τῆς Γαλλικῆς Κωμωδίας, εἶναι οἱ ἰδρυτῆς τῆς «Ταινίας Τέχνης». Ἐνας τρομερὸς κίνδυνος ἀπειλεῖ τὸν κινηματογράφο στὰ πρῶτα βήματά του. Πρὶν ἀκόμα βρεῖ τὸ δρόμο του, παραστρατεῖ. Ὅλη ἡ συμβατικότητα τῆς παλιᾶς θεατρικῆς σχολῆς - τῆς Γαλλικῆς Κωμωδίας - μεταφέρεται ἀπὸ τὴ σκηνὴ στὴν ὀθόνη: μεγάλες χειρονομίες, ἐπιδεικτικοὶ μορφασμοί, πομπώδη θέματα, σκηρικὴ οἰκο-

νομία. Καὶ γιὰ νὰ γίνει χειρότερο τὸ κακὸ, συνοδεύεται ἀπὸ κακὸ φωτισμό, ἀπὸ μέτρια φωτογραφία, ἀπὸ συμβατικὲς σκηνογραφίες, ἀπὸ ἔλλειψη κάθε κινηματογραφικοῦ ὕφους. Αὐτὴ εἶναι ἡ «Ταινία Τέχνης», μιὰ ἀπὸ τίς πιὸ ἀντικαλλιτεχνικῆς στιγμῆς τοῦ κινηματογράφου. Ἡ προσπάθεια αὐτὴ ἀπέτυχε —ὄπως ἦταν ἐπόμενο. Ἐκανε, ὅμως, ἕνα πολὺ μεγάλο κακὸ: ἔφερε μιὰ πολὺ βαθειὰ σύγχυση ἀνάμεσα στὸ θέατρο καὶ τὸν κινηματογράφο, σύγχυση πὺν κράτησε πολλὰ χρόνια καὶ πὺν δὲν ἔχει διαλυθεῖ ἀκόμα ὀλότελα. Ἦταν μιὰ ἄρνηση τῶν βασικῶν νόμων τοῦ κινηματογράφου κι ἐμπόδιζε σημαντικὰ τὴν ἐξέλιξη τῆς καινούργιας τέχνης. Οἱ ρίζες της βρίσκονται ἀκόμη καὶ σήμερα κάτω ἀπ' τὴν ἄφθονη κινηματογραφικὴ παραγωγή, πὺν δὲν εἶναι οὔτε κινηματογράφος, οὔτε θέατρο, ἀλλὰ μιὰ ἀποτυχημένη προσπάθεια νὰ ἐνωθοῦν οἱ δύο αὐτῆς τόσο ἀντίθετες τέχνες, πὺν ἡ κάθε μιὰ ἔχει τοὺς δικούς της νόμους καὶ τὰ δικά της ἐκφραστικὰ μέσα, χωρὶς ὄργανικὴ σχέση μεταξὺ τους. Ἡ ἐπικίνδυνη αὐτὴ περιπέτεια τοῦ κινηματογράφου, πὺν κατάντησε κονσερβαρισμένο θέατρο, δὲν ἔχει τελειώσει δυστυχῶς ἀκόμα.

Τὸ 1908, ὅμως, δὲν εἶδε μόνο τὴν «Ταινία Τέχνης», εἶδε καὶ κάτι ἄλλο, πολὺ σπουδαιότερο καὶ πολὺ πιὸ δημιουργικὸ: τὰ πρῶτα ἐμψυχωμένα σκίτσα, πὺν ἀργότερα ἔγιναν μιὰ ἀπὸ τίς πιὸ καλλιτεχνικῆς καὶ τίς πιὸ γόνιμες μορφῆς τοῦ κινηματογράφου. Πατέρας τῶν ἐμψυχωμένων σκίτσων εἶναι ὁ Γάλλος Ἐμίλ Κόλ. Στὴν ἐπινόησή του βασίζονται, ὡς ἕνα βαθμὸ, ὄλα τὰ κατοπινὰ ἔργα, πὺν ἔδωσαν στὸν κινηματογράφο τὴν πιὸ χαριτωμένη ποίηση καὶ δημιούργησαν τὸ φολκλόρ του.

Τὰ ἐπόμενα χρόνια, ὡς τὸ τέλος σχεδὸν τοῦ πρῶτου παγκοσμίου πολέμου, ὁ Γαλλικὸς κινηματογράφος δὲν προσφέρει τίποτε ἀξιόλογο — ἐνῶ στὸ Χόλλυγουντ ὁ Γκρίφιθ δίνει τὰ πρῶτα «κλασσικὰ» ἔργα τῆς καινούργιας τέχνης κι οἱ Σκανδιναβοὶ φέρνουν σ' αὐτὴν τοὺς θρούλους καὶ τὴν ποίηση τοῦ Βορρᾶ. Στὴν πρώτη αὐτὴ περίοδο— τὴ νηπιακὴ — τοῦ γαλλικοῦ κινηματογράφου ξεχωρίζει, μετὰ τὸ Μελιῆς ἕνα ὄνομα— ὄχι σκηνοθέτη, ἀλλὰ ἠθοποιοῦ: τοῦ Μὰξ Λίντερ. Εἶναι ὁ κωμικὸς πού, μ' ὄλα τὰ ἐλαττώματά του, δημιούργησε τὸν πρῶτο «κινηματογραφικὸ κωμικὸ τύπο». Ὁ Σαρλὸν τὸν ἀναγνωρίζει δάσκαλο καὶ πρότυπό του. Ὁ Μὰξ Λίντερ θὰ εἶχε δώσει πολὺ καλύτερα ἔργα, ἂν εἶχε βρεῖ κατάλληλους σκηνοθέτες.

Σκηνοθέτες, ὅμως, ὄπως τοὺς ἐννοοῦμε σήμερα, δὲν ὑπῆρχαν ἀκόμα στὴ Γαλλία. Ἔτσι ὁ μεγάλος αὐτὸς κωμικὸς —πὺν ἦταν στὴν ἰδιωτικὴ του ζωὴ, ἕνας μελαγχολικὸς ἄνθρωπος κι αὐτοκτόνησε τὸ 1925 — ἦταν ἀναγκασμένος νὰ πρωταγωνιστεῖ σ' ἑκατοντάδες ταινίες, πὺν τίς γύριζαν ἀσήμαντοὶ σκηνοθέτες καὶ νὰ τίς γιομίζει μὲ δικά του εὐρήματα, ἐπαναλαμβάνοντας στερεότυπα τὸν ἴδιο ρόλο τοῦ «τζέντλεμαν» πὺν παλεύει μὲ τὴν ἀτυχία. Δύο ταξίδια του στὸ Χόλλυγουντ, τὸ 1917 καὶ τὸ 1919, τοῦ δίνουν τὴν εὐκαιρία νὰ λυτρωθεῖ ἀ-

πὸ τὸ θεατρικὸ παρελθόν του καὶ νὰ γυρίσει τὶς καλύτερες ταινίες του: «Ἐπὶ χρόνια δυστυχίας», «Γίνε γυναῖκα μου», «Οἱ Τρεῖς Σωματοφύλακες». Τὸ ἀρτιώτερο ἔργο του «Ὁ βασιλιάς τοῦ τσίρκου» τὸ γύρισε στὴν Αὐστρία, λίγο πρὶν ἀπὸ τὸ τραγικὸ τέλος του.

Ὁ Μὰξ Λίντερ δὲν ἦταν μόνο —για τὴν ἐποχὴ του— ἕνας σπουδαῖος ἠθοποιός, ἕνας κωμικός, ποὺ εἶχε κατακτήσει τὸν κόσμον μὲ τὴν τέχνη του: ὑπῆρξε μιὰ σημαντικὴ φυσιογνωμία γιὰ τὸν κινηματογράφο, γιατί ἐπηρέασε ἀποφασιστικὰ τὴ διαμόρφωση τῆς κωμικῆς ταινίας, δείχνοντας ὅτι τὸ κωμικὸ στὸν κινηματογράφο εἶναι κάτι ὀλότελα διαφορετικὸ, ἀπὸ τὸ κωμικὸ στὸ θέατρο, ὅτι στηρίζεται ὄχι στὰ λόγια καὶ στὴν πλοκὴ, ἀλλὰ στὴν κίνηση. Ὁ Σαρλώ δμοιοῦσε ὅτι ἔμαθε πολλὰ ἀπὸ τὸν Μὰξ Λίντερ: ἡ δμοιολογία αὐτὴ εἶναι ὁ καλύτερος ἔπαινος γιὰ τὴν τέχνη τοῦ Γάλλου αὐτοῦ κωμικοῦ.

Ὡστόσο ὁ Γαλλικὸς Κινηματογράφος φυτοζωοῦσε ὡς τὸ τέλος τοῦ πρώτου παγκοσμίου πολέμου. Ὡς τὸ 1919 δὲν εἶχε δώσει τίποτε ἀξιόλογο. Μερικὲς προσπάθειες, ποὺ εἶχαν γίνεи μέσα στὸν πόλεμον, δὲν ξεπερνοῦσαν ἀκόμα τὸ στάδιο τῶν ἀναζητήσεων καὶ τῶν δοκιμῶν. Οἱ πρὶν χαρακτηριστικὲς εἶχαν γίνεи ἀπὸ τὸν Ἄβελ Γκάνς, ἕνα ἄνισον καλλιτέχνη, ποὺ ἦταν ἠθοποιός, θεατρικὸς συγγραφέας καὶ ποιητὴς μετριώτατος καὶ ποὺ ἄρχισε τὴν κινηματογραφικὴ σταδιοδρομία του τὸ 1912. Ὁ Γκάνς, ὡστόσο, παρὰ τὰ τεράστια ἐλαττώματά του—πρὸ πάντων τὸ μελοδραματισμὸ του—εἶναι ὁ πρῶτος σημαντικὸς σκηνοθέτης στὴν ἱστορία τοῦ γαλλικοῦ κινηματογράφου. Ἀπὸ τὸ 1915 ὡς τὸ 1919 γύρισε ἀναρίθμητες μικρὲς ταινίες καὶ ἀπόκτησε μεγάλη πείρα τῆς κινηματογραφικῆς τεχνικῆς. Μιὰ ἀπὸ τὶς πρῶτες ταινίες του, ἡ «Ζώνη τοῦ Θανάτου» (1916), ἀποκαλύπτει τὴν προσωπικότητά του. Τὰ ἔργα, ὅμως, ποὺ θὰ τὸν κάνουν διάσημον εἶναι τὸ «Κατηγορῶν» (1919) «Ὁ τροχὸς» (1920—1922), «Ναπολέων» (1926), «Μάτερ Ντολορόζα» καὶ «Ἡ δεκάτη Σιμφωνία». Τὸ σημαντικώτερον εἶναι «Ὁ τροχὸς». Παρ' ὅλα τὰ ἐλαττώματά της, ποὺ σήμερον μᾶς φαίνονται ἀκατανόητα, ἡ ταινία αὐτὴ ἔφερε κάτι καινούργιον στὸν κινηματογράφο: τὶς τολμηρὲς τεχνικὲς ἐπινοήσεις, ἕνα γοργότερον ρυθμὸν στὸ μοντάζ, φωτογενικὲς ἀνακαλύψεις καὶ πρὸ πάντων ἕνα ἐνθουσιασμό, μιὰ φλόγα ποὺ συγκινεῖ ἀκόμα καὶ τώρα, ὅσο καὶ ἂν μᾶς φαίνεται ψεύτικος ὁ ξέφερονος λυρισμὸς της. Ὁ Γκάνς, εἶχε τὴν μανία τῶν μεγάλων θεμάτων, ἀλλὰ τὸ βασικὸ ἐλάττωμά του εἶναι ὁ μελοδραματισμὸς: Τὰ αἰσθήματα ποὺ ζωγραφίζει στὶς ταινίες του εἶναι ὑπερβολικὰ καὶ δὲν ἔχουν καμιά σχέση μὲ τὴν ἀληθινὴ ψυχολογία. Ἔχει, ὅμως, ὁ Γκάνς, μιὰ μεγάλη ἀρετὴ, ποὺ σώζει ἕνα σημαντικὸ μέρος τοῦ ἔργου του: τὸ ἀλάθητον ἔνστικτον τῆς εἰκόνας. Ξέρει νὰ βλέπει. Εἶναι πρὶν ἀπ' ὅλα ἕνα «μάτι». Ὁ Κινηματογράφος τοῦ χρωστᾷ ὡς ἕνα σημεῖον τὴ σημερινὴ παράδοσή του τὴν παράδοσιν τοῦ «θέματος».

Εἶναι ἀξιοπαρατήρητον ὅτι οἱ πρῶτοι Γάλλοι σκηνοθέτες προέρχονται ἀπ' τὴ λογοτεχνία.

Ὁ Γκάνς, θεατρικὸς συγγραφέας καὶ ποιητὴς μαθητὴς τοῦ Ὁσκαρ Ουάιλντ, ὁ Ζὰν Ἐπστάιν, μαθητὴς τοῦ Ἀπολλιναίρ, ὁ Ρενὲ Κλαίρ, δημοσιογράφος, θέλησαν στὴν ἀρχὴ νὰ μεταφέρουν τὴ λογοτεχνία στὴν ὀθόνη. Σημαντικώτερος ἀπ' ὅλους εἶναι ὁ Λουὶ Ντελλύκ, λογοτέχνης ποὺ ὑπῆρξε, χωρὶς ἀμφιβολία, ὁ πρῶτος γόνιμος θεωρητικὸς τοῦ γαλλικοῦ κινηματογράφου. Ἄν ὁ Γκάνς ἔδωσε, μετὰ τὸν πρῶτον παγκόσμιον πόλεμον, μερικὰ ἔργα ποὺ ἐπηρέασαν βαθιὰ τὴν τεχνικὴ καὶ τὴν ὀπτικὴ ἀντίληψιν τοῦ γαλλικοῦ κινηματογράφου, ὁ Ντελλύκ πρόσφερε ἰδέες καὶ διαμόρφωσε μιὰν αἰσθητικὴν, ποὺ βοήθησαν μερικὸς συγχρόνους του νὰ δημιουργήσουν μερικὲς ἀπὸ τὶς καλύτερες ταινίες τοῦ βουβοῦ. Οἱ ταινίες τοῦ ἰδίου τοῦ Ντελλύκ μπορεῖ νὰ εἶναι μόνο προσπάθειες. Οἱ ἰδέες του, ὡστόσο, ὑπῆρξαν ἐξαιρετικὰ γόνιμες. Ὁ Ντελλύκ ἀγωνίστηκε, γιὰ μιὰν κινηματογραφικὴν τέχνην, ποὺ νὰ χαρακτηρίζεται πρὶν ἀπ' ὅλα ἀπὸ ἀνθρώπινον ἀλήθειαν. Αὐτὸς πρῶτος διέκρινε τὶς εἰδικὲς ἀρετὲς τοῦ ἀμερικανικοῦ, τοῦ σουηδικοῦ καὶ τοῦ γερμανικοῦ κινηματογράφου καὶ τὰ ἄρθρα του βοήθησαν πραγματικὰ τοὺς συγχρόνους του νὰ διαμορφώσουν τὴν κινηματογραφικὴν αἰσθητικὴν τους. Μιὰ ταινία του, ὡστόσο, ὁ «Πυρετός», εἶναι τὸ πρῶτον ἀντιπροσωπευτικὸν ἔργον τοῦ γαλλικοῦ κινηματογράφου στὴν ἐποχὴν του (1922).

Δὲν εἶναι ὑπερβολὴ νὰ πεῖ κανένας ὅτι, χάριν στὶς προσπάθειες τοῦ Ντελλύκ, ὁ κινηματογράφος, ἀρχίζει μετὰ τὸ 1920, νὰ ἐπιβάλλεται στὸς καλλιτεχνικοὺς κύκλους, ν' ἀναγνωρίζεται γιὰ πρώτη φορὰ ὡς τέχνη. Γράφονται ἄρθρα γιὰ τὸν κινηματογράφο, γίνονται συζητήσεις, θεμελιώνεται ἡ αἰσθητικὴν του. Ὁ Ντελλύκ — ποὺ πεθαίνει πρόωρον, τὸ 1942— γίνεται ἡ ψυχὴ μιὰ σχολῆς, ποὺ φθάνει στὸ ἀπόγειόν της μετὰ τὸ 1920 καὶ μὲ μερικὰ πρωτοπορικὰ ἔργα ἀνοίγει καινούργιους δρόμους. Ἡ Σχολὴ αὐτὴ πιστεύει ὅτι ὁ Κινηματογράφος εἶναι τέχνη. Μαζὶ μὲ τὸν Ντελλύκ, ἡ Ζερμαῖν Ντυλάκ καὶ ὁ Ζὰν Ἐπστάιν εἶναι οἱ κύριοι ἰδρυτὲς της. Ὁ Μαρσέλ Ἀ' Ἐρμπιὲ πρόσφερε στὴν σχολὴ αὐτὴ τὴν γερὴν τεχνικὴν του κατάρτισιν καὶ τὶς λογοτεχνικὲς προτιμήσεις του, ἀλλὰ γρήγορον — μετὰ τὸ 1925— θὰ παρασυρθεῖ ἀπὸ τὴν «ἐμπορικότητα» τοῦ κινηματογράφου καὶ θὰ ξεχάσει τὸν παλιὸν ἑαυτὸν του. Ὡστόσο μιὰ τοῦλάχιστον ταινία του, τὸ «Ἐλδοράδος», εἶναι σημαντικὴ, μὲ τὸ βαθύτατον δραματικὸν θέμα της, μὲ τὴν ἀληθινὴν συγκίνησιν, μὲ τὸν ἐκφραστικὸν της πλοῦτον. Μαζὶ μὲ τὸν «Πυρετόν» τοῦ Ντελλύκ εἶναι ἀπὸ τὰ ἔργα ποὺ ἐπηρέασαν αἰσθητὰ τὸν γαλλικὸν κινηματογράφο μετὰ τὸ 1920. Στὶς δύο αὐτὲς ταινίες θὰ μπορούσε νὰ προστεθεῖ καὶ ἡ «Πιστὴ καρδιά» τοῦ Ζὰν Ἐπστάιν.

Ὁ γαλλικὸς κινηματογράφος ἀρχίζει νὰ δὲπάρχει. Ἐπειτα ἀπὸ μιὰν περίοδον στεῖρα καὶ χωρὶς ἐνδιαφέρον, προχωρεῖ τώρα, μετὰ τὸ 1919 —τὸ χρόνον τοῦ «Τροχοῦ»— σὲ τολμηρὲς προσπάθειες, στὸ δρόμον τῆς τέχνης. Οἱ σκηνο-

θέτες πολλαπλασιάζονται και συνάμα μεγαλώνει τὸ ἐνδιαφέρον ὄλων γιὰ τὸν κινηματογράφο. Ἡ δεκαετία —ἀπὸ τὸ 1919 ὡς τὸ 1929— ὡς τὴν ἐμφάνιση τοῦ ὁμιλοῦντος, εἶναι ἡ χρυσὴ ἐποχὴ τοῦ βουβοῦ στὴ Γαλλία, καὶ χαρακτηρίζεται ἀπὸ γόνιμες ἀναζητήσεις, ἀπὸ τολμηρὲς πρωτοβουλίες, ἀπὸ λαμπρὰ ἀποτελέσματα. Ἡ περιοχὴ τοῦ κινηματογράφου πλαταίνει ἀδιάκοπα, οἱ δυνατότητές του μεγαλώνουν καὶ πληθαίνουν, τὰ θέματά του πλουτίζονται, οἱ προσπάθειές του ἀνοίγουν καινούργιους ὁρίζοντες. Δύο ζωγράφοι, ὁ κυβιστὴς Φερνάν Λεζέ —ποῦ ἡ κινηματογραφικὴ σκηνογραφία τὸν τραβᾷ ἰδιαίτερα, ὥστε νὰ κάνει τὶς μακέτες γιὰ τὶς τόσο ἐνδιαφέρουσες σκηνογραφίες τῆς «Ἀπάνθρωπης» (1925) τοῦ Λ' Ἐρμπιέ — κι ὁ ντανταϊστὴς Πικαμπιὰ ἐπηρεάζουν μερικὸς Γάλλους κινηματογραφιστὲς, ποῦ προσπαθοῦν νὰ βροῦν στὴν «ἀφηρημένη ταινία» μὲ τοὺς ρυθμικοὺς συνδυασμοὺς, τὰ γεωμετρικὰ σχήματα καὶ τὶς ὀπτικὲς ἐντυπώσεις, μίαν νέα μορφή κινηματογραφικῆς τέχνης. Ἔτσι ἀνάμεσα στὸ 1919 καὶ τὸ 1932 —τρία δλόκληρα χρόνια μετὰ τὴν ἐμφάνιση τοῦ ὁμιλοῦντος— βλέπουμε τὴν ἀκμὴ καὶ τὴν παρακμὴ τῶν γαλλικοῦ πρωτοποριακοῦ βουβοῦ κινηματογράφου, ποῦ ἦταν ἴσως ὑπερβολικὰ φορμαλιστικὸς καὶ δὲν ἔδωσε ἔργα μὲ πνοὴ καὶ διάρκεια, ἐπηρέασε ὅμως βαθιὰ τὴν ἐξέλιξη τῆς Ἑβδομῆς Τέχνης. Ὁ ἴδιος ὁ Ρενὲ Κλαίρ πέρασε ἀπ' αὐτὴν τὴν κίνηση καὶ τὶς πρόσφερε ἀξιοπρόσεκτες ταινίες: «Τὸ Παρίσι ποῦ κοιμᾶται» (1923), τὸ «Διᾶλειμμα» (1924), «Τὸ φάντασμα τοῦ Κόκκινου Μύλου» (1924), «Τὸ φανταστικὸ ταξίδι» (1925), «Ἡ λεία τοῦ ἀνέμου» (1926), «Ὁ Πύργος» (1927), «Τὸ ψαθάκι» (1927), πρὶν δώσει τὸ ἀριστούργημά του «Κάτω ἀπὸ τὶς στέγες τοῦ Παρισιοῦ» (1922), μὲ τὸ ὁποῖο ἀποκάλυπτε θριαμβευτικὰ τὴν προσωπικότητά του. Ὁ Μαρσέλ Λ' Ἐρμπιέ —ποῦ τὸν ἀναφέραμε ἤδη— μετᾶφερε στὴν ὁθόνη τὸ «Μακαρίτη Ματίας Πασκάλ» (1925), ὁ τολμηρὸς Ζὰν Ἐπστάιν δίνει μετὰ τὴν «Πιστὴ καρδιά» μερικὰ ἀκόμα ἐνδιαφέροντα ἔργα, πρὶν ἀποσυρθεῖ ἀπὸ τὸν κινηματογράφο: «Τὸ γκρέμισμα τοῦ σπιτιοῦ τοῦ Ἄσερ» (1925) ἀπὸ τὸ ὁμώνυμο φανταστικὸ διήγημα τοῦ Πόε, «Τὸ τέλος τῆς Γῆς» (1929), «Μὲρ Βράν» (1931). Ὁ ἄνισος καὶ πολύμορφος Ζὰν Ρενουάρ —ποῦ θὰ μᾶς ἀπασχολήσει πλάτετερα ὅταν φθάσουμε στὸν ὁμιλοῦντα— γυῖς τοῦ μεγάλου ζωγράφου, πρωτοεμφανίζεται μὲ μερικὰ ἔργα ποῦ τὸν ἐπιβάλλουν γρήγορα: «Ἡ κόρη τοῦ νεροῦ» (1924), «Τσάρλστον» (1926), ἀλλὰ καὶ γρήγορα χάνεται στὸ λαβύρινθο τοῦ ἐμπορικοῦ κινηματογράφου, ἀπ' ὅπου θὰ ξαναβγεῖ μὲ τὸν ὁμιλοῦντα. Δύο Ἀμερικανοί, ποῦ μένουν στὸ Παρίσι, ὁ φωτογράφος Μὲν Ραίη, ἕνας λαμπρὸς καλλιτέχνης καὶ ὁ Ντάντλεϋ Μάρφου συμβάλλουν σημαντικὰ στὴν ἀνάπτυξη τοῦ γαλλικοῦ πρωτοποριακοῦ κινηματογράφου, ὁ πρῶτος μὲ τὶς ταινίες «Ἐπιστροφή στὴ λογικὴ» (1923), καὶ «Ἐμὰξ Μπακιά» (1926) κι ὁ δεύτερος (μαζὶ μὲ τὸ Φερνάν Λεζέ) μὲ τὸ «Μηχανικὸ Μπαλλέτο» (1925). Τὶς ἴδιες τάσεις

περίπου ἐκδηλώνουν, ὁ Ἄνρὺ Σομέτ μὲ τὰ «Παιχνίδια τῶν ἀντανάκλασεων καὶ τῆς ταχύτητας» (1925) καὶ «Γὰ πέντε λεπτὰ καθαροῦ κινηματογράφου» (1926), ἡ Ζερμαίν Ντυλάκ — μὲ τὸ «Κοχύλι καὶ τὸν κληρικὸ» (1927), ἕνα πρωτοτυπώτατο ἔργο καὶ ὁ Μαρσέλ Ντυσάν μὲ τὸν «Ἀναιμικὸν κινηματογράφο» (1928). Ὁ πολύμορφος καὶ ἀνεξάντλητος Καβαλκάντι στὴ Γαλλία ἐγκαινιάζει τὸ πλούσιο ἔργο του. Οἱ πρῶτες σημαντικὲς ταινίες του εἶναι: «Μονάχα οἱ ὥρες» (1926), θαυμάσιο ντοκυμανταίρ, ἀπὸ τὰ κλασικὰ τοῦ εἴδους καὶ τὸ «Λιμάνι» (1927). Ὁ πρωτοπόρος, ρωμαλέος καὶ ἀνήσυχος Ζὰν Βιγκό —ποῦ ὁ πρόωρος θάνατός του ὑπῆρξε βαρύτερη ἀπώλεια γιὰ τὴν ἑβδομὴ τέχνη— πρωτοεμφανίζεται, ὅπως ὁ Καβαλκάντι, μ' ἕνα ἀξιοθαύμαστο ντοκυμανταίρ: «Γιὰ τὴ Νίκαια» (1930). Ὁ Κιρσάνωφ δείχνει ἀξιόλογη πρωτοτυπία μὲ τὸ «Μενιλμοντάν» (1924).

Αὐτοὶ ὑπῆρξαν οἱ κυριώτεροι ἐκπρόσωποι τοῦ γαλλικοῦ πρωτοποριακοῦ βουβοῦ κινηματογράφου, ποῦ ἰδρυτὴς καὶ θεωρητικὸς του ἦταν ὁ Λουί Ντελλύκ. Ἡ πρὸ γόνιμη —ἀλλὰ καὶ ἡ τελευταία— περίοδος τῆς τάσης αὐτῆς ἦταν τὸ 1928—1932. Τότε δύο Ἴσπανοὶ —τὸ Παρίσι δὲν ἔπαψε ποτὲ νὰ εἶναι ἡ καλλιτεχνικὴ πρωτεύουσα τοῦ κόσμου— ὁ ἄγνωστος βοηθὸς σκηνοθέτης Λουίς Μπουνουέλ κι ὁ γνωστὸς σουρρεαλιστὴς ζωγράφος Σαλβατὸρ Νταλι ἔδωσαν τὸ πρῶτο —κι ἕνα ἀπ' τὰ λίγα ἀριστουργήματα τοῦ πρωτοποριακοῦ κινηματογράφου: «Ἐνα σκυλὶ τῆς Ἀνδαλουσίας» (1928) ποῦ δὲν ἦταν μόνο λατρεία τῆς φόρμας, ἀλλὰ εἶχε καὶ περιεχόμενο, ἔσπαζε τὸ φορμαλισμὸ καὶ ἀναζητοῦσε τὴν πλήρη δημιουργία. Ἡ ἐπίδραση τοῦ Μπουνουέλ κυριαρχεῖ στὴν τελευταία φάση τοῦ πρωτοποριακοῦ γαλλικοῦ κινηματογράφου. Ὁ Μὲν Ραίη γυρίζει τὸ «Μυστήριον τοῦ πύργου τοῦ κύβου» (1928), ὁ Καβαλκάντι τὴ «Μικρὴ Λιλή» (1928), τὴν «Κοκκίνοσκουφίτσα» (1929) καὶ πηγαίνει στὴν Ἀγγλία, ὅπου θὰ γίνῃ ἕνας ἀπὸ τοὺς δασκάλους τοῦ ντοκυμανταίρ καὶ θὰ δώσει ἀργότερα μερικὲς θαυμάσιες ταινίες στὸν ὁμιλοῦντα, ἕνας Ὁλλανδὸς, ὁ Γιόρις Ἰβενς, ποῦ θὰ φέρῃ τὴν ποίηση στὸ ντοκυμανταίρ, δίνει τὴν περίφημη «Βροχὴ» (1928), ὁ Κιρσάνωφ τὶς «Φθινοπωρινὲς δμίχλες» (1928), ἡ Ζερμαίν Ντυλάκ τὸ «Δίσκο ἀριθ. 957» (1929) οἱ Ζῶρς Ἰνιέ καὶ Ἄνρὺ ντ' Ἄρς τὸ «Μαργαριτάρι» (1930), ὁ πολύμορφος Ζὰν Κοκτώ, ποιητὴς, θεατρικὸς συγγραφέας, μουσικὸς, ζωγράφος, ποῦ ἀπὸ τότε τὸν τραβᾷ ἡ κινηματογραφικὴ τέχνη δίνει «Τὸ αἷμα ἐνὸς ποιητῆ» (1930) καὶ ὁ Μπουνουέλ τὸ δεύτερο καὶ τελειότερο ἀριστούργημά του τὴ «Χρυσὴ ἐποχὴ» (1930) καὶ— κύκνειο ἄσμα τοῦ πρωτοποριακοῦ βουβοῦ κινηματογράφου στὴ Γαλλία —τὴ «Γῆ χωρὶς ψομῖ» (1932) ἕνα ἐκπληκτικὸ ντοκυμανταίρ: εἶναι χαρακτηριστικὴ ἡ θέση ποῦ κατέχει τὸ ντοκυμανταίρ στὴν τάση αὐτὴ τοῦ κινηματογράφου.

(Συνεχίζεται στὸ ἐπόμενο)

Τί γίνεται με την έλληνική γλώσσα;

Ἀγαπητή «Ἐπιθεώρηση Τέχνης»,

Στὸ τεύχος σου τοῦ Νοεμβρίου, ὅπου καὶ ἡ συνέχεια τῆς κριτικῆς τοῦ «Ἔθνογρ. καὶ Κοινωνικοῦ Φεστιβάλ τοῦ Κιν)φου», εὐρήκα — κι ὄχι μόνον αὐτοῦ δυστυχῶς, μερικὲς λέξεις ποὺ δὲν τὶς «κατάλαβα» εἴτε γιατί ἦταν ἐντελῶς ξενικὲς — χωρὶς λόγο — ἢ «ἐλληνικοποιημένες» ξενικὲς.

Μοῦ προκάλεσε, ἢ ἀνάγνωσή τους ἀγανάκτηση, γιατί ἡ κριτικὴ — ὄντας ἓνα ἀπὸ τὰ πιὸ ὑπεύθυνα καὶ δραστικὰ στὴ διαφώτιση τοῦ κοινού, εἶδη τοῦ ἔντεχνου λόγου, ἐδῶ γίνεται τὸ ἀντίθετο, συσκοτιστικὴ, καὶ προκαλεῖ πιθανῶς καὶ κάποιο σύμπλεγμα κατωτερότητας στὸν ἀναγνώστη ποὺ δὲν ξέρεي ξένες γλώσσες ὥστε νὰ προσπαθῆσει νὰ ἰχνηλατήσῃ τὴν ἔτυμολογία τῶν λέξεων — τεράτων — ποὺ παραθέτει γιὰ τὴν ὀλοκλήρωση τῶν νοημάτων του ὁ κριτικός. Λέξεις ὅπως π.χ. «Τοῦ κρεπούσκουλου», «τῶν ζανταρμάδων», «οἱ μπιέλες»!! καὶ ἄλλες, δὲν γίνεται παρὰ νὰ σοῦ προκαλέσουν δυσάρεστη ἀντίδραση.

Συγχωρεῖ κανένας τὴν παράθεση ἀπολιτογράφων ἑλληνικὰ ξενικῶν τεχνικῶν ὄρων, ἔστω κι ἂν αὐτὸ στερεῖ στὸν ἐνδιαφερόμενο ἀναγνώστη τὴ δυνατότητα νὰ καταλάβῃ τὸ νόημα τῶν γραφομένων — οὔτε ἀπὸ τὰ συμφραζόμενα κὰν — ἀλλὰ δὲν γίνεται νὰ συγχωρίσει τὴν ὑπαρξὴ τέτοιας κοσμοπολίτικης κομποφάνειας, ἐνῶ βλέπεις ὅτι στὸ ἴδιο κείμενο χρησιμοποιεῖ τὴν ἀντίστοιχη ἑλληνικὴ στὸ «κρεπούσκουλο»!! λέξη «λυκόφως», ποὺ καὶ εὐκολονόητη εἶναι καὶ μουσικότητα ἔχει, σὲ ἀντίθεση τοῦ ἐλληνικοποιημένου ἐκβαρβαρισμοῦ τῆς ὠραίας στὴ γλώσσα τῆς λέξης: «crepuscule».

Πόσο εὐφωνικὴ καὶ χαρακτηριστικὴ!! γιὰ τὸ ἑλληνικὸ αὐτὴ ἢ λέξη «χωροφύλακες» ἀντὶ τοῦ «ζανταρμάδες»!!

Αὐτὰ μοῦ θυμίζουν λιγάκι τὴν ἑλληνικὴ γλώσσα ποὺ χρησιμοποιοῦν οἱ ὁμογενεῖς μας τῆς Ἀμερικῆς ὅπου θ' ἀκούσεις πολλὰ ἀμίμητα, ὅπως π.χ. τὶς λέξεις «κοράτι», «σπιτάλι» κλπ., ποὺ ἄδικα ἴσως θὰ σπεύσετε αὐτὴ τὴ στιγμή νὰ βρῆτε τί σημαίνουν ὅσοι τυχαίνει νὰ ξέρετε ἀγγλικά καὶ ἑλληνικά μαζί.

Εἶναι δύσκολο νὰ τὸ βρεῖτε γιατί, δὲν εἶναι οὔτε ἀγγλικά οὔτε ἑλληνικά κι ὅπως θάλεγε ὁ Ἄμλετ τῆς Δανίας σὲ ἄλλη περίσταση: «...δὲν μοιάζουν οὔτε μὲ χριστιανό, οὔτε μὲ εἰδωλολάτρη, οὔτε κὰν μὲ ἄνθρωπο».

Τὸ «κοράτι» λοιπὸν σημαίνει τὸ μεταλλικὸ τέταρτο τοῦ δολλαρίου καὶ προέρχεται ἀπὸ τὴν

ἀγγλικὴ λέξη «κουόρτερ», ὅπως καὶ τὸ σπιτάλι ἀπὸ τὸ «Κόσπιταλ» ποὺ σημαίνει νοσοκομεῖο.

Ὅμως αὐτοὶ οἱ δυστυχισμένοι, ἐπῆραν τῶν «ὀμματιῶν τους» κυνηγημένοι ἀπὸ τὴ μαύρη πείνα, γιὰ νὰ βροῦν κομμάτι ψωμί νὰ χορτάσουν αὐτοὶ καὶ οἱ δικοί τους, ἐνῶ παραμένουν πάντα συγκινητικοὶ νοσταλγοὶ τῶν ὠραίων ἑλληνικῶν «κρεπούσκουλων», ὄχι βέβαια καὶ τῶν «ζανταρμάδων».

Εὐχαριστῶ
Φ. ΤΑΞΙΑΡΧΗΣ

Οἱ Κορυσχάδες

Ἀγαπητὴ μου «Ἐπιθεώρηση Τέχνης»,

Στὸ κύριο ἄρθρο τοῦ Δεκεμβριᾶτικου φύλλου σου, παρεισέφρησε μιά ἀνακρίβεια ὅσον ἀφορᾷ τὴν μετονομασίαν τοῦ γνωστοῦ ἱστορικοῦ χωριοῦ Κορυσχάδες — Εὐρυτανίας σὲ Ἀγ. Τριάδα, ἀντὶ σὲ Κυψέλη ποὺ εἶναι τὸ σωστό.

Ὅσο γιὰ τὴ μετονομασίαν αὐτὴ, ποὺ ἀσφαλῶς ὑπῆρξεν ἀποτέλεσμα τῆς νεοελληνικῆς μισαλλοδοξίας, σωστὰ λέτε ὅτι οἱ Κορυσχάδες (αἱ) εἶναι ἀρχαῖο τοπωνύμιο. Συμπληρώνω μὲ τούτῃ τὴν εὐκαιρίαν, ὅτι παράγεται ἀπὸ τὴν ὀμηρικὴ λέξη κ ὀ ρ υ ς (ἢ) γεν. κόρυθος = περικεφαλαία, κρῖνος. Τὸ σχετικὸ ρῆμα εἶναι κ ο ρ ὕ σ σ ω = περικεφαλαιῶνω, ὀπλίζω, ἀρματώνω, διεγείρω σὲ πόλεμο ἢ φουσκώνω ὅταν πρόκειται γιὰ θαλάσσιο κύμα. (βλ. Ἰ. Πανταζίδου: Ὀμηρικὸν λεξικόν, Ἀθήναι 1921, σ. 368—369 ὅπου σχετικὴ βιβλιογραφία). Λέγεται ὅτι στὴν ἀρχαιότητα στὸ χωριὸ τοῦτο—ποὺ δὲν ἀποκλείεται νὰ ἦταν ἢ ἀρχαία Οἰχαλία, πρωτεύουσα τῶν Εὐρυτάνων, καὶ ποὺ ἔχει σὲ κοντινὸ σ' αὐτὸ λόφο ἴχνη παλιοῦ ἀνερεύνητου φουρίου—κατασκευάζονταν περικεφαλαίαι καὶ ἄλλα πολεμικὰ ὄπλα γιὰ τὴν ἐξυπηρέτηση τῶν τότε πολεμιστῶν. Τὸ τοπωνύμιο λοιπὸν ποὺ ἀπόμεινε ἀπὸ τὴν ἀρχαιότητα καὶ ποὺ τὸ ἐσεβάσθησαν ἀμέτρητοι αἰῶνες καὶ κατακτητῆς, ἦλθαν οἱ σημερινοὶ νεοέλληνες, (χωρὶς ἄλλο ὄχι ἀπὸ ἄγνοια) νὰ τὸ σθῆσουν, νομίζοντας πῶς ἔτσι θὰ ἦταν εὐκόλο νὰ ἐξαλειφθεῖ καὶ ἀπὸ τὸ λαὸ μας ἢ ἱερὴ μνήμη τῆς Ἐθνικῆς Ἀντίστασης. Ὅμως ὁ ἑλληνικὸς λαὸς δὲν πρόκειται νὰ λησμονήσῃ ποτὲ τὶς Κορυσχάδες ποὺ πῆραν δικαιωματικὰ καὶ ἀνεξάλειπτα τὴν θέσιν ποὺ τοὺς πρέπει στὴν Νεοελληνικὴ μας ἱστορία.

Φιλικὰ

ΠΑΝΟΣ Ι. ΒΑΣΙΛΕΙΟΥ

Ἀθήνα 4—1—62 107

Ε Π Ι Θ Ε Ω Ρ Η Σ Η Τ Ε Χ Ν Η Σ

ΤΟ ΧΡΟΝΙΚΟ

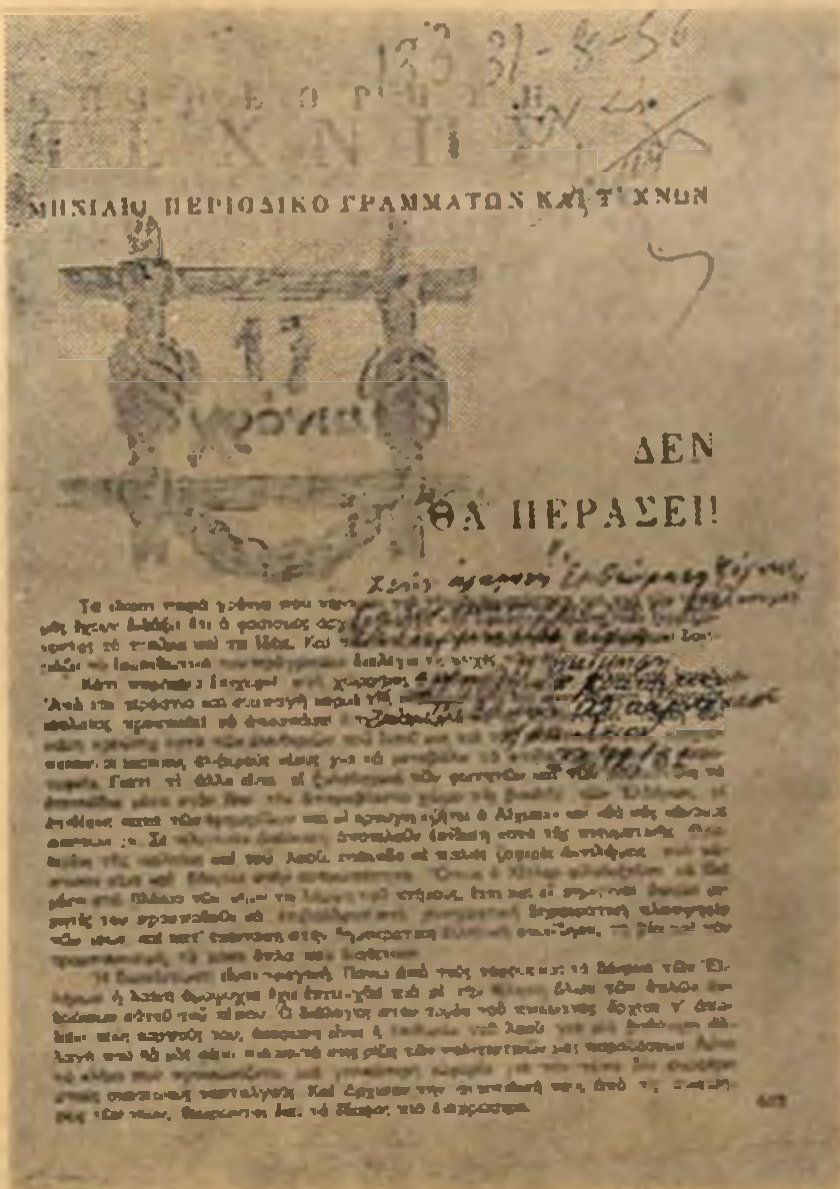
Τὸ ἀφιέρωμα στὸν Πικασσό

Τῆ χρονιά πού πέρασε, ὀλόκληρη ἡ ἀνθρωπότητα τίμησε, μέ τὴν εὐκαιρία τῆς συμπλήρωσης τῶν ὀγδόντα τοῦ χρόνων, τὸ μεγαλύτερο ζωγράφο τῆς ἐποχῆς μας. Ἐφημερίδες καὶ περιοδικὰ ὅλων τῶν τάσεων κι ὅλων τῶν ἀποχρώσεων τοῦ ἀφιέρωσαν ἄρθρα καὶ δημοσίεψαν φωτογραφίες ἔργων του. Βιβλία πού φιλοδοξοῦν νὰ κάνουν τὴν καλλιτεχνικὴ προσφορά του προσιτότερη στὸ εὐρὺ κοινό, κυκλοφόρησαν σὲ πολλὲς χιλιάδες ἀντίτυπα. Διηγήματα μέ θέμα τὴν ἐπίδραση τοῦ καλλιτέχνη στὸν ψυχικὸ κόσμο τῶν ἀνθρώπων εἶδαν τὸ φῶς τῆς δημοσιότητας. Κινηματογραφικὲς ταινίες γιὰ τὸ ἔργο του προβλήθηκαν. Ἀνέκδοτα γιὰ τὴ ζωὴ καὶ τὶς ἀντιλήψεις του κυκλοφόρησαν ἀπὸ στόμα σὲ στόμα. Ἔτσι, ἄνθρωποι πού μόνο ἀόριστα εἶχαν ἀκούσει νὰ γίνεται λόγος γιὰ τὸ «θρύλο» τοῦ Πικασσό, βρῆκαν τὴν εὐκαιρία νὰ πληροφορηθοῦν, ἔστω καὶ στοιχειωδῶς, κάτι γιὰ τὸ μέγεθος τῆς συμβολῆς τοῦ ζωγράφου αὐτοῦ στὴ διαμόρφωση τῆς σύγχρονης κουλτούρας.

Καὶ πραγματικά, τὸ μέγεθος τῆς συμβολῆς αὐτῆς εἶναι τόσο, ὥστε ἀκόμα κι οἱ

χιτλερικὲς ἀρχὲς τοῦ κατεχόμενου Παρισιοῦ δὲν τόλμησαν νὰ τὸν πειράξουν, ἐνῶ ἤξεραν πολὺ καλὰ καὶ τὶς διαθέσεις του καὶ τὴν ἐχθρικὴ γιὰ τὸ φασισμό σημασία τοῦ ἔργου του.

Γιατὶ ὁ Πικασσό δὲν εἶναι μόνο ὁ ἀσυμβίβαστος πού συνόψισε ἄριστα μέσα στὸ ἔργο του ὅλη τὴ μέχρι σήμερα πορεία τῆς ζωγραφικῆς διατηρώντας πάντα τὴν προσωπικότητά του. Οὔτε εἶναι μόνο ὁ τολμηρὸς ἐρευνητής, πού ἀποκαλύπτοντάς μας νέες μορφές, πλούτισε τὴν ὄρασή μας καὶ τὴν εὐαισθησία μας ὅσο κανένας ἄλλος. Ἡ ἐπίδραση πού ἄσκησε ἔμμεσα πάνω στὴν καθημερινή μας ζωὴ, στὸν τρόπο πού βλέπουμε τὰ πράγματα, στὸν τρόπο πού στολίζουμε τὰ σπίτια μας, στὸν τρόπο πού ντύνονται καὶ πού στολίζονται οἱ γυναῖκες μας, στὰ ὑφάσματα καὶ στ' ἀντικείμενα πού χρησιμοποιοῦμε, εἶναι ἀνυπολόγιστη. Ὁ Πικασσό μᾶς βοηθάει νὰ διακρίνουμε τὸ βαθύτερο χαρακτήρα τῶν πραγμάτων, τῶν ἀνθρώπων, τῶν γεγονότων, τῶν καταστάσεων. Ἔτσι ὁ καλλιτέχνης ὁδήγησε ἀπὸ ἐντελῶς καινούργιους δρόμους τὴν τέχνη μέσα στὴ ζωὴ. Μὰ κοντὰ σ' αὐτὲς τὶς ἀνεκτίμητες ὑπηρεσίες του στὴν ἀνθρωπότητα, ὁ Πικασσό εἶναι κι ὁ ἄνθρωπος πού ἔζησε καὶ ζεῖ ἔντονα τὸ μέγα δράμα τῆς ἐποχῆς μας καὶ μέ τὸ ἔργο του, μέ τὸ λόγο του, μέ τὴν πολιτικὴ του τοποθέ-



Στην αγαπητή «'Επιθεώρηση Τέχνης». Για τον καινούργιο χρόνο στέλνουμε τις θερμές μας ευχές. Μ' εκτίμηση, οί 217 πολιτικοί κρατούμενοι τών Φυλακών 'Αλικαρνασσοῦ 'Ηρακλείου. 23/12/61

τηση, με την ενεργητική του στάση στην υπεράσπιση τών δημοκρατικῶν και φιλειρηνικῶν ιδεῶν, καυτηριάζει αλύπητα τούς εμπόρους του πολέμου, έξαίρει την πρόοδο και συμβάλλει άμεσα στο να άνατεΐλουν καλύτερες μέρες για την ανθρωπότητα.

'Η «'Επιθεώρηση Τέχνης», έστω και λίγο καθυστερημένα, άποτίει με τὸ τεῦχος τούτο κάτι άπ' τις όφειλόμενες τιμές στον καλλιτέχνη και τον άνθρωπο. 'Ελπίζει πῶς όσοι άπ' τούς αναγνώστες της δυσκολεύονται να προσεγγίσουν τὸ έργο του — πού είναι τόσο μόνο δυσπρόσιτο, όσο κι ένα έντυπο κείμενο για έναν πού δέν έχει μάθει να διαβάζει — θα παρηρηθούν άπ' τις σελίδες της να καταβάλουν την άπαιτουμένη καλή θέληση για να μπορέσουν έτσι να οίκειωθούν τὰ πλούσια μηνύματα πού έχει να τούς προσφέρει.

**δεκαεφτά
χ'ρ ό ν'ι α**

'Από τις φυλακές 'Αλικαρνασσοῦ οί πνευματικοί άνθρωποι του τόπου μας πήραν ένα πρωτότυπο εύχητήριο, πού τούς ξάφνιασε εύχάριστα, αλλά και τούς έβαλε μπροστά σ' ένα χρέος: να άγωνιστούν με όλες τις δυνάμεις

τους για την πραγμάτωση του πανεθνικού αϊτήματος της γενικής άμνηστίας μέσα στο χρόνο πού μπήκε.

Εΐχαν μιὰ πολὺ ωραία έμπνευση οί πολιτικοί κρατούμενοι για να εύχηθούν τούς πνευματικούς ανθρώπους της πέννας και του χρωστήρα: πήραν τυπωμένες σελίδες άπό έργασίες τών λογίων και τών λογοτεχνῶν μας σε φιλολογικά περιοδικά, έκοψαν τον τίτλο και την άρχή άπό τὸ κείμενο και κεί επάνω έβαλαν την εύχητήρια σφραγίδα τους: Ένα σιδερόφρακτο παράθυρο πού τὰ κάγκελλά του τὰ κρατούν δυὸ στιβαρά χέρια, δεμένα με άλυσίδα. Και στον «ούρανό», ανάμεσα άπό τὰ σίδηρα, ή φοβερή φράση «δεκαεφτά χρόνια» δείχνει τον αριθμό τών έτών πού λειτουργούν οί φυλακές για τούς άγωνιστές της 'Αντίστασης.

Αυτές οί δυὸ λέξεις «17 χρόνια» έτσι όπως είναι λιτά γραμμένες ανάμεσα σε κάγκελλα και άλυσίδες μάς κάνουνε ν' άνατριχιάζουμε. 17 χρόνια! 'Εξήμιση χιλιάδες μερόνυχτα χτισμένοι ζωντανοί! Κι όμως, καθώς τρέχουμε λαχανιάζοντας πίσω άπό τή ζωή, προσπαθώντας να την καλύτερέψουμε, είναι στιγμές πού τὸ ξεχνάμε!

Τὰ κάγκελλα όπως είναι τυπωμένα πάνω στους τίτλους τών έργων μας, έρχονται να μάς θυμίσουν ότι τὸ ίδιο τὸ πνεῦμα βρίσκεται πίσω άπό κείνη τή συμβολική σφραγίδα όσο υπάρ-

χουν φυλακές και στρατόπεδα. Οί διακόσιοι δέκα έφτά πολιτικοί κρατούμενοι τών φυλακών 'Αλικαρνασσού μάς θυμίζουν τούτη την άπλή αλήθεια, με τόσο λιτό και ανθρώπινο τρόπο, ώστε να συγκινιόμαστε βαθιά! Και να δίνουμε την Ιερή υπόσχεση πώς δεν θα τους ξεχάσουμε.

ὁ διασυρμός τοῦ Βεάκη

Εἶναι ἀπαράδεκτη και καταδικάζεται ἀπὸ τὸν πνευματικὸ και καλλιτεχνικὸ κόσμον ἡ ἐνέργεια ἐνὸς νέου θεατρικοῦ περιοδικοῦ ποῦ ἐγκαινίασε τὴν ἔκδοσή του διασύροντας τὴν ἱερὴ μνήμη τοῦ μεγάλου μας Αἰμιλίου Βεάκη. Τόσο τὰ «ντοκουμέντα» τῆς 'Ασφαλείας ποῦ δημοσίευσε και μάλιστα χωρὶς κανένα σχόλιό του, ὅσο και προπάντων οἱ διαφημίσεις τοῦ περιοδικοῦ («πάρτε να διαβάσετε πὼς ἔκανε «δήλωση ὁ Βεάκης!») θέλουμε να πιστεύουμε πὼς ἦταν ἓνα σφάλμα και τίποτα περισσότερο. Σφάλμα, δέβαια, βαρύτατο γιατί τὸν τελευταῖο καιρὸ οἱ πασίγνωστοι σκοταδιστικοὶ κύκλοι ἔχουν ἀρχίσει μιὰ συντονισμένη ἐπίθεση, χρησιμοποιώντας ὄλα τὰ μέσα και με χιτλερική θρασύτητα, γιὰ να δεβηλώσουν τὴ μνήμη ὄλων ἐκείνων ποῦ με τὸ μεγάλο ἔργο και τὴ ζωὴ τους στάθηκαν σηματοφόροι τών προοδευτικῶν δυνάμεων τοῦ τόπου. Καλόπιστα ρωτᾶμε τὸ νέο θεατρικὸ περιοδικό: Δὲ βρῆκε τίποτ' ἄλλο να πῆ γιὰ τὸν Αἰμίλιο Βεάκη; Κι' ἂν ἐπὶ τέλους ἤθελε να στιγματίσει τοὺς ἀδίστακτους διώκτες τοῦ πνεύματος και τῆς Τέχνης, γιατί ἀπέφυγε να πάρει θέση, να συνθέσει αὐτὸ τὸ γεγονός με τόσα ἄλλα ἀναρίθμητα και καθημερινά, ποῦ δείχνουν ὅτι ὁ φασισμὸς ἀπειλεῖ ἀσύδοτος κάθε ἀνθρώπινη συνείδηση, με συνεχεῖς ἐπιθέσεις, γιὰ να ἐξαλειφθοῦν και τὰ τελευταία ὑπολείμματα τῆς πνευματικῆς μας ἐλευθερίας; 'Απὸ ὅποια πλευρὰ και να ἐξεταστῆ τὸ ζήτημα, δὲν ὑπάρχει δικαιολογία. «'Υψηλὴ ποιότης ὕλης» γιὰ ἓνα ὅποιοδήποτε ἔντυπο, σημαίνει πρῶτα - πρῶτα ἦθος πνευματικό.

οἱ μεταφράσεις τῆς τραγωδίας

Τὸ ζήτημα τῆς μεταγραφῆς τών κειμένων τῆς ἀρχαίας τραγωδίας στὴ σημερινὴ ζωντανὴ γλῶσσα τοῦ τόπου εἶναι ἀσφαλῶς ἓνα σοβαρώτατο θέμα, και ἡ «'Επιθεώρηση Τέχνης» τὸ ἔθιξε ἤδη ἀπὸ τὸ περασμένο καλοκαίρι στὴν ἔρευνά της γιὰ τὴν ἀρχαία τραγωδία.

Πραγματικά, οἱ μεταφράσεις ποῦ διαθέτουμε δὲν εἶναι ἀπολύτως ἀλάνθαστες. Και πάντα ὑπάρχει, θεωρητικὰ τουλάχιστο, ἡ δυνατότητα να γίνουν καλύτερες ἀπ' τὶς ὑπάρχουσες. Τὸ ζήτημα ὄμως δὲν εἶναι να ὑπογραμμίζεται ἀπλῶς ἡ ἀνάγκη γιὰ καλύτερες μεταφράσεις. Εἶναι να ὑπάρξουν, να δοῦν τὸ φῶς τῆς δημοσιότητας οἱ μεταφράσεις αὐτές, γιὰ να γίνει ἡ ἀπαραίτητη σύγκριση με τὶς ἤδη γνωστές. Γιατί, ἀπ' ὅσο τουλάχιστο ξέρουμε, οἱ μεταφράσεις, κυρίως τοῦ Γρυπάρη, εἶναι — πα-

ρὰ τὶς ἀδυναμίες τους — οἱ καλύτερες ποῦ διαθέτουμε ὡς τώρα και προπαντὸς οἱ θεατρικώτερες.

Εἶναι λοιπὸν ἀπαραίτητη ἡ σύγκριση, γιατί ἄλλοιῶς μπορεῖ να δημιουργηθεῖ ἡ ἐντύπωση, πὼς ὁ τρόπος ποῦ ἀντιμετωπίζονται οἱ παλιές μεταφράσεις ἀπὸ ὀρισμένα ἔντυπα, καθὼς και ὁ θόρυβος ποῦ προκαλεῖται, ἀποκαλύπτουν λιγότερο τὴ διάθεση να δοθεῖ ἡ σωστὴ λύση στὸ πρόβλημα και περισσότερο τὴν προσπάθεια να ἐπιτευχθοῦν ἰδιοτελεῖς ἐπιδιώξεις.

Και κάτι ἄκόμα: Οἱ καλύτερες μεταφράσεις δὲν θα ἐπιβληθοῦν με τὴν πολεμική, ἀλλὰ με τὴν ποιότητά τους και μόνο.

τὰ 80 χρόνια τοῦ Σπύρου Μελά

Ὁ πνευματικὸς κόσμος γιορτάζει αὐτὸν τὸν καιρὸ τὰ 80 χρόνια τοῦ Σπύρου Μελά. Εἶναι ἓνα γεγονός ποῦ δὲ μπορεῖ να τὸ προσπεράσει κανεὶς ἀδιάφορα: μιὰ ὀλόκληρη ζωὴ, ἀναλωμένη στὴν ὑπηρεσία τών γραμμάτων και τοῦ νεοελληνικοῦ πολιτισμοῦ, ἐπιβάλλεται ἀφ' ἑαυτῆς και προκαλεῖ τὸ σεβασμό. Μ' αὐτὸ ἀκριβῶς δημιουργεῖ, γιὰ ἓνα ὑπεύθυνο πνευματικὸ ὄργανο, και πρόσθετες ὑποχρεώσεις: να μὴν ἀντιμετώπισει τὸ ζήτημα με ἀπλές τυμπανοκρουσίες και πανηγυρικὰ λόγια, παρὰ με μιὰ προσπάθεια ἐμβάθυνσης στὸ ἔργο και ἀξιολόγησης τῆς πολὺπλευρῆς πνευματικῆς προσφορᾶς τοῦ τιμώμενου συγγραφέα. 'Η Ε. Τ. συμμετέχοντας λοιπὸν στὸν γιορτασμὸ τοῦ ἀκούραστου πνευματικοῦ ἐργάτη, θα ἐπιχειρήσει σὲ ἓνα ἀπὸ τὰ τεύχη τῆς χρονιάς, αὐτὸ ἀκριβῶς να πραγματοποιήσει. Κι ἔτσι πιστεύει πὼς ἡ συμμετοχὴ της στὸ γιορτασμὸ θα εἶναι οὐσιαστικότερη.

ἡ περίπτωση Παπαμαύρου

'Η τεχνικὴ ποῦ τὰ δημοκρατικὰ συντάγματα ἀκολουθοῦν γιὰ να πετύχουν τὴν κατοχύρωση τῆς προσωπικῆς ἐλευθερίας τών πολιτῶν συνίσταται στὸ να ἐμπιστεύονται τὴν περιφρούρησή της σὲ δικαστὲς ἀνεξάρτητους, ποῦ τιμωροῦν με φυλάκιση μόνον γιὰ παράβαση τών ποινικῶν νόμων.

Ὅταν ὄμως διαπράξει κανεὶς ἓνα ἔγκλημα ἡ δίκη του δὲ γίνεται ἀμέσως. Ὅστόσο στὸ χρονικὸ διάστημα ποῦ μεσολαβεῖ, ἡ κοινωνία αἰσθάνεται τὴν ἀνάγκη να προφυλάσσεται ἀπὸ τὸν ἄνθρωπο ποῦ τὴν ἔβλαψε. Γι' αὐτὸ ὁ νόμος καθιερώνει τὸ θεσμὸ τῆς προφυλάκισης. Ἐπειδὴ ὄμως ἡ προφυλάκιση ἐπιβάλλεται ὄχι ὕστερα ἀπὸ κανονικὴ δίκη ἀλλὰ κατὰ τὰ πρῶτα στάδια τῆς ἀνάκρισης, ὅταν ἡ ἐνοχὴ τοῦ κατηγορουμένου εἶναι πιθανὴ μόνον και ὄχι δέβαια, γι' αὐτὸ ἡ ποινικὴ δικονομία μεταχειρίζεται τὴν προφυλάκιση πολὺ προσεχτικὰ και μόνον στὶς βαρύτερες περιπτώσεις πλημμελημάτων και στὰ κακουργήματα. Ἄλλὰ και πάλι μόνον ὅταν ὁ κατηγορούμενος εἶναι ἄλλοδαπός,

ἢ ὑποπτος φυγῆς ἢ ἰδιαίτερος ἐπικίνδυνος. Προβλέπει ἀκόμη τὴν ὑποχρεωτικὴ προσωρινὴ ἀπόλυση τοῦ κατηγορουμένου πρὶν ἀπὸ τὴν ἡμέρα τῆς δίκης του, καὶ σὲ κείνες τὶς περιπτώσεις ποὺ κατηγορεῖται γιὰ κακούργημα ποὺ τιμωρεῖται μὲ δεκαετὴ φυλάκιση. Ἄλλὰ γιὰ τὰ **πολιτικὰ ἐγκλήματα** παρέχει πάντοτε τὴ δυνατότητα τῆς προσωρινῆς ἀπόλυσης, δηλαδὴ καὶ γιὰ βαρύτερες ἀκόμη περιπτώσεις. Τέλος ἡ προφυλάκιση δὲν μπορεῖ νὰ διαρκέσει ἐπ' ἄπειρον. Ὁ ἀνακριτὴς εἶναι ὑποχρεωμένος μέσα σὲ δυὸ μῆνες στὰ πλημμελήματα καὶ τέσσερες στὰ κακούργηματα νὰ ἔχει τελειώσει τὴν ἀνάκριση καὶ νὰ ἔχει ξεκαθαρίσει τὴν τύχη τοῦ κρατουμένου ἀλλιῶς κινδυνεύει, σὲ περίπτωσι ἀδικαιολόγητης καθυστέρησης νὰ διωχθεῖ πειθαρχικά.

Βλέπουμε λοιπὸν πόσο προσεχτικὰ μεταχειρίζεται ἡ ποινικὴ δικονομία, τὴ στέρηση τῆς προσωπικῆς ἐλευθερίας, δίχως δικαστικὴ ἀπόφαση. Μὲ τὴν ἴδια προσοχὴ πρέπει φυσικὰ νὰ ἐνεργοῦν καὶ οἱ δικαστές, γιὰτὶ αὐτὸ ἐπιβάλλει τὸ πνεῦμα τοῦ νόμου. Ἄν ὁμοίως, παρ' ὅλα αὐτὰ συμβεῖ ὁ κρατούμενος νὰ ἀποδειχθεῖ κατὰ τὴ δίκη του ἀθῶος καὶ ἄδικα προφυλακισμένος, ὁ νόμος προβλέπει τὴν ἀποζημίωσή του.

Ἄς συγκρίνουμε τώρα τὸ ὁμαλὸ αὐτὸ δικονομικὸ σύστημα μὲ τὴ δικονομία τοῦ Γ' Ψηφίσματος. Μὲ συντομία καὶ ὕφος ποὺ θυμίζει μᾶλλον ἡμερησία διαταγὴ τάγματος παρὰ νομοθέτημα, ὀρίζει: Ἄρθρον 15. — 1. «Ἐπὶ τῶν διὰ τοῦ παρόντος προβλεπομένων ἀδικημάτων **δὲν ὑφίσταται χρονικὸν ὄριον προφυλακίσεως, ἀπαγορεύεται δὲ α)** ἡ προσωρινή... ἀπόλυσις, ...». Ἔτσι μὲ μιὰ μονοκοντυλιά, διαγράφονται ὅλες οἱ δημοκρατικὲς ἐγγυήσεις.

Αὐτὸ δὲν εἶναι περίεργο, μιὰ καὶ τὸ Γ' ψήφισμα δὲν ἔχει σκοπὸ τὴν κανονικὴ ἀπονομὴ τῆς δικαιοσύνης ἀλλὰ εἶναι ἓνα νομοθέτημα ἀντισυνταγματικὸ, μὲ σκοπὸ τὸ διωγμὸ πολιτικῶν ἀντιπάλων ποὺ τοὺς βαφτίζει «ἐγκληματίες». Οἱ πολῖτες μποροῦν χωρὶς δίκη, καί, στὶς περιπτώσεις ποὺ τὴν ὑπόθεσή τους χειρίζεται ἡ στρατιωτικὴ δικαιοσύνη, χωρὶς οὔτε κὰν τὴν ἐγγύησιν τῶν νομίμων δικαστῶν τους, νὰ ρίχνονται στὴ φυλακὴ καὶ νὰ μένουν ἐκεῖ, ἄγνωστο γιὰ πόσο.

Πέντε ὁλόκληρα χρόνια, κρατήθηκαν μὲ τὸν τρόπο αὐτὸ πάνω ἀπὸ ἑκατὸ δημοκρατικοὶ πολῖτες, ποὺ πρὶν ἀπὸ χρόνια εἶχαν κατηγορηθεῖ γιὰ «κατασκοπεία» καὶ ποὺ τελικὰ ἀθῶ ὡ θ ἡ κ α ν ἀπὸ τὸ ἴδιον τὸ **στρατοδικεῖο.**

Παρόμοια περίπτωσι σημειώθηκε πρόσφατα. Ἐνας σεβάσμιος γέροντας ἐπιστήμονας, ὁ παιδαγωγὸς Παπαμαύρου, ἐξέδωσε, ποιὸς ξέρει μὲ πόσες στερήσεις, ἓνα παιδαγωγικὸ σύγγραμμα. Τὸ βιβλίον αὐτὸ θεωρήθηκε ὅτι «προπαγανδίζει τὴν βιαίαν ἀνατροπὴν τοῦ κρατοῦντος κοινωνικοῦ καθεστώτος» — (διὰ τῶν νηπιαγωγείων ἄραγε;) — ἀδίκημα ποὺ ἐμπίπτει στὸν ἀναγκαστικὸ νόμον 509 καὶ δικάζεται κατὰ τὴν διαδικασίαν τοῦ Γ' Ψηφίσματος.

Ὅταν μάθαμε πὼς ὁ Παπαμαύρου προφυλακίστηκε, ξεχάσαμε ὅλοι τὴν κρίσιμη αὐτὴ λε-

πτομέρεια. Ὅτι κατὰ τὸ Γ' Ψήφισμα προσωρινὴ ἀπόλυσις δὲν ἐπιτρέπεται. Καὶ καθὼς βρισκόμαστε σὲ προεκλογικὴ περίοδο ποὺ οἱ μὴνύσεις κι οἱ διώξεις τοῦ πνεύματος ἔδιναν κι ἔπαιρναν, νομίζαμε πὼς κι αὐτὴ ἡ περίπτωσι θὰ ἀκολουθοῦσε τὸ συνηθισμένον δρόμον. Ὁ Παπαμαύρου σὲ λίγες μέρες θὰ ἀπολύοταν καὶ ὅταν θὰ δικάζοταν, ἡ κατηγορία θὰ ἔπεφτε μόνη τῆς. Καὶ ἡ μὲν κατηγορία, ὅπως ἦταν φυσικὸ, ἔπεσε, ἡ προφυλάκιση ὁμοίως — προφυλάκιση ἐνὸς σεβάσμιου ἐπιστήμονα — ἔμεινε. Καὶ κράτησε **ἑφτά ὁλόκληρους μῆνες.** Γιὰ ἑφτά μῆνες ὁ γέροντας Παπαμαύρου ἔζησε στὴν ἀποπνικτικὴ καλοκαιρινὴ ζέστη τῆς φυλακῆς, καὶ ξανάγινε, στὰ γεράματα, στρατιώτης, ποὺ πήγαινε μὲ τὴν καραβὰνα του γιὰ συσσίτιον! Καὶ στὸ μεταξὺ ἐμεῖς οἱ ἀπέξω τὸν εἶχαμε ξεχάσει! Ἄφησαμε ἀβοήθητον ἓνα πνευματικὸ ἀγωνιστὴ νὰ βασανίζεται, φυλακισμένος, σύμφωνα μὲ τὸ τυπικὸ δίκαιον βέβαιον (ποὺ κι αὐτό, ἂς μὴν ξεχνᾶμε, εἶναι ἀντισυνταγματικὸ), ἀλλὰ ἀντίθετον μὲ κάθε οὐσιαστικὴ δικαιοσύνη. Ὁ Παπαμαύρου ἔκανε τὸ χρέος του, ἐμεῖς ὄχι. Οἱ πνευματικοὶ ἄνθρωποι δὲν κινητοποιήθηκαν, νὰ ὑπερασπίσουν τὸν γέροντα συνάδελφόν τους καὶ γιὰ νὰ πετύχουν, ὄχι ἔστω τὴν προσωρινὴν ἀπόλυση, ἀφοῦ τὸ Ψήφισμα τὴν ἐμποδίζει, ἀλλὰ τουλάχιστον μιὰ σύντομη διεξαγωγή τῆς δίκης του ὥστε νὰ τελειωνε ἡ δοκιμασία του μιὰν ὥρα γρηγορώτερα.

Τὸ Κράτος ὀφείλει στοὺς ἀδίκως προφυλακισθέντες μιὰ χρηματικὴ ἱκανοποίηση. Δὲν ξέρωμε ἂν τὴν πλήρωσε στὸν Παπαμαύρου. (Ἀπὸ τότε ποὺ θεσπίστηκε ὁ σχετικὸς νόμος δὲν ἔχει ποτὲ ἐφαρμοστεῖ). Ἄλλὰ τί εἶναι αὐτὴ ἡ ἱκανοποίηση μπροστὰ στὴν ἄλλη, τὴν ἠθικὴ ἱκανοποίηση ποὺ χρωστᾶμε ἐμεῖς στὸν γέροντα παιδαγωγὸν ποὺ τὸν λησμονήσαμε στὴ φυλακὴ; Δημιουργήσαμε γιὰ τὸν ἑαυτόν μας ἓνα τεράστιον χρέος, ποὺ ἡ ἐκπλήρωσή του εἶναι ἀπαραίτητη, ὄχι τόσο γιὰ τὸν ἄνθρωπον ποὺ ξεχάσαμε — τὸ ἦθος τοῦ Παπαμαύρου δὲν ἔχει ἀνάγκη ἀπὸ τὴν ἀναγνώρισήν μας — ἀλλὰ γιὰ μᾶς τοὺς ἴδιους. Γιὰ νὰ μὴν ξεχνᾶμε πὼς δὲν μπορούμε ν' ἀφήνουμε τὴν ὑπόθεσιν τῆς δημοκρατίας καὶ τῆς ἐλευθερίας τοῦ πνεύματος στὴν καλὴ διάθεσιν τῶν διωκτῶν τῆς.

ὁ ὄγδος χρόνος

Μὲ τὸ σημερινὸ τῆς τεύχος ἡ «Ἐπιθεώρησι Τέχνης» μπαίνει στὸν ὄγδον χρόνον τῆς ζωῆς τῆς. Ὅταν πέρυσι τέτοιον καιρὸν, ἔκανε μιὰ καινούργια ἐξόρμησι, ἔδινε ὀρισμένους ὑποσχέσεις. Τὸ ἂν πραγματοποιήθηκαν εἴτε ὄχι θὰ κρίνει, προπαντός, τὸ ἀναγνωστικὸ κοινόν. Ὡστόσο κρίνει σκόπιμον νὰ δώσει κι ἡ ἴδια μερικὲς ἐξηγήσεις: Ἡ προσπάθεια τῆς συγκέντρωσις τῶν προαγωγικῶν πνευματικῶν καὶ πολιτιστικῶν γενικὰ δυνάμεων τοῦ τόπου, ποὺ ἀντιτίθενται στὴν ὀπισθοδρόμησι καὶ στὸ σκοταδισμό, εἶχε ἀρκετὴ ἐπιτυχία ὄχι ὁμοίως κι ὅση ἦταν δυνατὴ. Γιὰ τὴν ἐξυγίανσιν τοῦ πνευματικοῦ μας χώρου ἡ συμβολὴ τῆς ἦταν ἐνεργητικὴ καὶ μὲ ὑψηλὴ ἐπίγνωσιν τῶν εὐθυνῶν τῆς. Ὅμως κι ἐδῶ ἄφησε πολλὰς φορὰς ἀσχολίαστα, ἢ

σχολίασε υποτονικά, μερικά φαινόμενα, που ήταν χαρακτηριστικά και είχαν άμεσο αντίκτυπο, θετικό είτε αρνητικό, στην πνευματική και πολιτιστική ζωή. Η παρουσίαση των δυνατοτήτων των νέων πνευματικών παραγόντων κι η προώθηση και αξιοποίηση των καινούργιων ανησυχιών και αναζητήσεων, βρήκε φιλόξενες τις στήλες της, μολονότι σε όρισμένες περιπτώσεις παρουσιάστηκε από μέρους τους κάποια διστακτικότητα. Τέλος η έλληνοκεντρικότητά της, παράλληλα με την προσπάθεια κατάργησης της πνευματικής απομόνωσης από τα ξένα ρεύματα και κατακτήσεις, είχε αποτέλεσμα να γίνει η «Επιθεώρηση Τέχνης», μέσα στο χρόνο που πέρασε δημιουργός πνευματικών γεγονότων, — και ασφαλώς ένα απ' αυτά τα γεγονότα είναι και η ίδια η παρουσία της — όχι όμως στο βαθμό που ήταν δυνατό αυτό να γίνει.

Δεν κάνουμε λεπτομερειακό απόλογισμό της χρονιάς. Απλώς επισημαίνουμε μερικές γενικές

έπιτυχίες ή καθυστερήσεις. Για τις αδυναμίες της, η Διευθυντική Έπιτροπή του περιοδικού αναδέχεται τις ευθύνες της. Μά πρέπει να κατανοηθεί πως μια πνευματική προσπάθεια σαν της «Επιθεώρησης Τέχνης», δεν είναι ζήτημα λίγων μόνον ανθρώπων, είναι υπόθεση όλων. Πρέπει να το καταλάβουμε πολύ καλά, πως το περιοδικό, που έκανε ήδη πέρυσι ένα άλμα, θα μπορέσει να παίξει στο άκεραίο το ρόλο του, με την ενεργητική συμπαράσταση όλων. Η αύξηση της κυκλοφορίας, είναι βασική προϋπόθεση. Ο κάθε αναγνώστης να κάνει άλλον έναν αναγνώστη, ο κάθε αγοραστής άλλον έναν αγοραστή, ο κάθε συνδρομητής άλλον έναν συνδρομητή. Αυτό μαζί με τον καλόπιστο έλεγχο, και τη δημιουργική κριτική, θα βοηθήσει την «Επιθεώρηση Τέχνης» να ξεπεράσει τις αδυναμίες της και να ολοκληρώσει την πνευματική της προσπάθεια. Η μάχη του πνεύματος βρσκεται σε κρίσιμη καμπή στον τόπο μας. Με τη συμβολή του καθενός ή μάχη αυτή θα κερδηθεί.

Η Διεύθυνση του Έθνικου Θεάτρου έχει χρέος να άπαντήσει

Έδω και άρκετό καιρό είχε αναγγελθεί στον Τύπο, ότι το Έθνικό Θεάτρο είχε αναθέσει στο Μίκη Θεοδωράκη να γράψει τη μουσική για τις «Βάκχες». Πριν από λίγες μέρες, όμως, διαβάσαμε, πάλι στον Τύπο, ότι τη μουσική για την τραγωδία αυτή ανέλαβε να τη γράψει ο Μάνος Χατζιδάκις. Το πράγμα μάς φάνηκε κάπως περίεργο, επειδή όχι μόνο είναι γνωστή ή έπιτυχία που είχε η μουσική του Θεοδωράκη στην άρχαία τραγωδία, αλλά και επειδή είναι επίσης γνωστή ή μετά τις έκλογές τακτική άποκλεισμού του από τις έκπομπές του Ε.Ι.Ρ. Για να διαλευκανθεί λοιπόν το ζήτημα, άπευθυνθήκαμε στο συνθέτη. Στη σχετική μας έρώτηση, ο Μίκης Θεοδωράκης άπάντησε ως έξης:

—«Πράγματι, τον Οκτώβριο του 1960, ο κ. Μινωτής μου είχε ζητήσει να γράψω τη μουσική για τις «Βάκχες» του Ευριπίδη. Ήταν διασπαστικός και με παρακάλεσε ν' άρχισω άμέσως. Έκείνος θα φρόντιζε με τη Διεύθυνση του Έθνικου για το συμβόλαιο. Έτσι είχαμε κάμει, άλλωστε, και με τις «Φοίνισσες». Πήγα στο Παρίσι κι έγραψα δυο χορικά.

Είχαμε συζητήσει διεξοδικά για τη μορφή της μουσικής στα διαλείμματα της συνεργασίας μας στην Έπίδουρο και στην Άθήνα. Μιάν άλλη φορά θα προσπαθήσω να σας περιγράψω, σε γενικές γραμμές, την αντίληψή μου για τη μουσική στις «Βάκχες».

Στο μεταξύ συνέβησαν, όσα συνέβησαν, μεταξύ του κ. Μινωτή και του κ. Χουρμούζιου και η υπόθεση σταμάτησε εκεί.

Πρό ήμερών διάβασα, όπως το διαβάσατε και σεις, πως ο Χατζιδάκις άνάγγειλε ότι άνάλαβε αυτός να γράψει τη μουσική για τις «Βάκχες». Δεν μπορώ να πώ πως με χαροποίησε αυτή η είδηση, παρ' ότι πιστεύω στο Χατζιδάκι και είμαι βέβαιος πως θα κάνει σωστή δουλειά. Αισθάνθηκα μειωμένος. Τηλεφώ-

νησα άμέσως στον κ. Μινωτή, ο όποιος μου έδήλωσε ότι με έζήτησε από τη Διεύθυνση του Έθνικου, πρό ενός μηνός περίπου, και του δόθηκε η άπάντηση ότι είμαι «άπαγορευμένος». Έπειδή μάλιστα επέμεινε, ο κ. Χουρμούζιος έβγαλε από το συρτάρι του και του έδειξε και το σχετικό έγγραφο του Υπουργείου. Σε συνέχεια πήγε στο Υπουργείο της Παιδείας, όπου πήρε την ίδια άπάντηση.

Λυπάμαι, γιατί έδινα και δίνω πολύ μεγάλη σημασία στην έργασία μου για τη μουσική της Τραγωδίας. Πιστεύω πως για τον Έλληνα μουσικό είναι πάντοτε μια ξεχωριστή εύκαιρία να προχωρήσει σε λύσεις καθαρά νεοελληνικές, που παίζουν και θα παίζουν έναν τεράστιο ρόλο στη δημιουργία της εθνικής μας μουσικής σχολής.

Βεβαίως, γνωρίζω καλά τους νόμους του καλλιτεχνικού άνταγωνισμού και δεν θα είχα ποτέ την παράλογη άξίωση να συνεργάζομαι με το πρώτο θέατρο της Ελλάδας, βάσει κριτηρίων που θα ξέφευγαν από την καθαρά καλλιτεχνική άξιολόγηση. Να παραμεριστώ επειδή άπότυχα, η επειδή δεν κατανοήθηκα, είναι ένα μέτρο σκληρό μόν αλλά αναπόφευκτο και δικαιο.

Ευτυχώς για μένα και δυστυχώς για τους υπευθύνους, η άξία μου και η προσφορά μου στο Έθνικό—άν κρίνω από τις πρόσφατες παρακλήσεις τόσο του κ. Μινωτή όσο και του κ. Σολομού,—πρέπει να έχουν αντίστροφως άνάλογη σχέση με τον άποκλεισμό μου και την καταδίκη μου σε σιωπή — τουλάχιστο σ' αυτή την περίοδο».

Πρόκειται δηλ. για ένα άκόμα κρούσμα άνελέητου πνευματικού διωγμού, από μέρους των κρατούντων. Το Έθνικό Θεάτρο έχει χρέος να παρουσιάσει το έγγραφο του Υπουργείου, για ν' άποδοθούν από την κοινή γνώμη οι ευθύνες εκεί όπου άρμόζει.

Πέτρος Κόκκαλης

Τῆς ΡΟΖΑΣ ΙΜΒΡΙΩΤΗ

Ένας μεγάλος ούμανιστής επέθανε. Ὁ Πέτρος Κόκκαλης σωριάστηκε πάνω στο ἔργο του ἀπὸ καρδιακὴ προσβολή. Μιὰ θαρραλέα καρδιά ἔπαψε νὰ χτυπάει. Χάθηκε ἕνας ἐξαιρετος ἐπιστήμονας κι ἕνας ἐξαιρετος πανεπιστημιακὸς δάσκαλος. Ἦταν πραγματικὰ ἐξαιρετος ἐπιστήμονας ὁ καθηγητὴς τοῦ Πανεπιστημίου Ἀθηνῶν Πέτρος Κόκκαλης κι ἡ προσωπικότητά του θὰ πᾶρει μιὰ μέρα τὴ θέση της μέσα στὴν κληρονομιά τοῦ ἔθνους. Μάλιστα μπορούμε νὰ προσθέσουμε, ὅτι ἔχει γίνεи ἀπὸ τοὺς ξακουστοὺς ἐπιστήμονες ποὺ ὑπογραμμίζουν τὴ θέση τῆς ἑλληνικῆς πατρίδας μέσα στὸν κόσμο. Τιμήθηκε τελευταία ἀπὸ τὴ Λαϊκὴ Δημοκρατία τῆς Γερμανίας μὲ ἕνα ἀπὸ τὰ ἀνώτερα κρατικὰ βραβεῖα τὸ «Λάβαρο τῆς Ἑργασίας». Τὸ ἔργο τοῦ Κόκκαλη ἔχει μέσα του τὸ πνεῦμα τοῦ ἑλληνικοῦ λαοῦ καὶ τὴν ζωτικότητά του. Ὁλόκληρο τὸ ἔργο του καταυγάζεται ἀπὸ τὴν προσπάθεια «νὰ φανοῦμε οἱ ἐπιστήμονες ἄξιοι τοῦ ἑλληνικοῦ λαοῦ».

Πρὶν δυὸ χρόνια συναντηθήκαμε στὸ Βερολίνο, ὅπου διηύθυνε τὸ Ἰνστιτούτο Πειραματικῆς Χειρουργικῆς γιὰ τὴν καρδιά καὶ τὰ αἰμοφόρα ἀγγεῖα στὴ Γερμανικὴ Ἀκαδημία Ἐπιστημῶν τοῦ Βερολίνου. Τὸ θέμα τῆς κουβέντας ἦταν «τὸ νόστιμον ἡμᾶρ». Καὶ σὰν νὰ ἔκαμε ἀξιολόγηση τῆς ὡς τότε πολιτείας του εἶπε: «Κι ὁμως κι ἂν εἶχα μιὰ μικρὴ μόνο ἐλπίδα πάλι θὰ ἀποδύομουν» σ' αὐτὴ τὴ μάχη, κι ἂν ἤξερα ἀκόμα πὼς ἐγὼ θὰ τὴν ἔχανα, γιατί εἶμουνα βέβαιος ὅτι θὰ τὴν κερδίσουν ὅλοι οἱ ἄλλοι». Μ' αὐτὴ τὴ βεβαιότητα στάθηκε ὁ Κόκκαλης στὸ πλευρὸ τοῦ λαοῦ ἀπὸ τὴ στιγμὴ ποὺ μπήκε ὁ κατακτητὴς. Ὁρθωσε τὸ ἀνάστημά του ἀπέναντι στοὺς ἀνάξιους ποὺ ἐτοίμαζαν τὴν προδοσία, ἀπέναντι στοὺς δειλοὺς κι ἀναποφάσιστους, ἐνάντια στὴν ὑποδούλωση τῆς Ἑλλάδας, ἀπέναντι στοὺς ξενόδουλους καὶ στοὺς στραγγαλιστὲς τῆς ἐλευθερίας της. Ἦταν μιὰ πράξη πίστευς στὴν ἀναπόφευκτη τελικὴ νίκη. Πατριώτης μὲ ἀλάνθαστη προβλεπτικότητα πῆρε χωρὶς κανένα δισταγμὸ μέρος στὴν Ἐθνικὴ Ἀντίσταση, καὶ γίνεи μέλος τῆς Πολιτικῆς Ἐπιτροπῆς τῆς Ἐθνικῆς Ἀπελευθέρωσης (ΠΕΕΑ). Σὰν Ὑπουργὸς τῆς Παιδείας καὶ Ὑγιεινῆς μέσα στὴν πύρα τοῦ ἀγῶνα ἐργάστηκε μαζί μὲ ἄλλους ἐπιστήμονες καὶ παιδαγωγοὺς γιὰ νὰ μποῦν οἱ θάσεις τῆς ἀναδιοργάνωσης τῆς ἐθνικῆς ἐκπαίδευσης καὶ ζητοῦσε τὴν ὀρθολογιστικὴ ἀναπροσαρμογὴ τῆς ὅλης παιδείας.

Τὸ ἔργο τοῦ Κόκκαλη, ἡ θέση ποὺ πῆρε στὶς τύχες τῆς Πατρίδας, ἔδειχνε τὴν πίστη του πὼς ἡ ἰδέα τῆς Δημοκρατίας δὲν εἶναι ξένη πρὸς τὴν ἐπιστημονικὴ πολιτικὴ. Ἀντίθετα εἶναι ἡ προϋπόθεση, ὁ ἀπαραίτητος ὁρος γιὰ τὴν ἀνάπτυξη καὶ προκοπὴ τῆς ἐπιστήμης. «Δὲν ὑπάρχει, ἔλεγε, ἀπομονωμένη ἐπιστημονικὴ ἔρευνα, ἀνεξάρτητη ἀπὸ τὴν ἐθνικὴ πολιτικὴ». Τόνιζε μὲ πάθος πὼς οἱ ἀνάγκες τῆς ἐπιστήμης εἶναι ἀνάγκες ἐθνικῆς. Κι ἡ μόνη ἐπιλογή ποὺ ἀπομένει

στὸν ἐπιστήμονα εἶναι ἢ νὰ ἱκανοποιήσει αὐτὲς τὶς ἀνάγκες ἢ νὰ τὶς ἀμελήσει. Πίστευε πὼς ἡ ἐπιστημονικὴ πρόοδος κατὰ μεγάλο ποσοστὸ εἶναι ἀποτέλεσμα τοῦ «καθημερινοῦ μόχθου» τοῦ λαοῦ. «Αὐτὲς οἱ μᾶζες», ἔλεγε, «ποῦ μιλάμε γι' αὐτὲς μὲ δύσκολα κρυμμένη περιφρόνηση, ξεχνοῦμε ὅτι εἶναι ἡ προϋπόθεση τῆς ζωῆς μας κι ὄχι μόνο τῆς ὑλικῆς μὰ καὶ τῆς πνευματικῆς».

Ἀγαποῦσε τὴ ζωὴ καὶ τὸ λαό. Γι' αὐτὸ κι ἀρνιόταν τὴν κακὴ χρῆση τῆς ἐπιστήμης. «Γιὰ νὰ ἀποδώσουν, ἔλεγε, οἱ ἐπιστημονικῆς ἔρευνες, πρέπει νὰ φέρνουν τὴν εὐτυχία στὸν ἄνθρωπο, ὄχι τὴν καταστροφὴ». Ἦθελε οἱ ἐπιστήμονες νὰ ἔχουν βαθύτατη συνείδηση τῆς εὐθύνης τους σὰν ταγοὶ τοῦ λαοῦ. Νὰ ἀρνηθοῦν νὰ θέσουν τὴν δραστηριότητά τους στὴν ὑπηρεσία τοῦ πυρηνικοῦ ὀλέθρου, τῶν πολέμων. Γι' αὐτὸ γίνεи μέλος τοῦ Παγκόσμιου Συμβουλίου τῆς Εἰρήνης καὶ προσπαθοῦσε νὰ γίνουν οἱ ἐπιστήμονες ὁ μολὸς γιὰ νὰ λυθοῦν εἰρηνικὰ τὰ προβλήματα ποὺ βασανίζουν τὴν ἀνθρωπότητα. «Νὰ ἐνεργήσουμε ἐνωμένοι, διαλαλοῦσε σὲ ἕνα Συνέδριο τῆς Εἰρήνης, οἱ ἐπιστήμονες ὅλου τοῦ κόσμου, νὰ ἀναπτύξουμε φιλικὲς σχέσεις, νὰ ρίξουμε τὰ μυστικὰ τῶν πυρηνικῶν ὀπλῶν ποὺ μᾶς χωρίζουν, νὰ ἀρνηθοῦμε τὶς ὑπηρεσίες μας στοὺς ἐγκληματίες τῶν πολέμων. Ἀλλά, βέβαια, μόνοι οἱ ἐπιστήμονες δὲ μπορούμε νὰ φέρουμε ἀποτέλεσμα. Ἀπ' ἐδῶ βγαίνει ἡ εὐθύνη τοῦ ἐπιστήμονα νὰ πᾶρει σαφέστατη πολιτικὴ θέση. Γιατί ἡ λύση ὅλων αὐτῶν τῶν προβλημάτων εἶναι συνδεδεμένη μὲ τὸ δίλημμα: εἰρήνη ἢ πόλεμος, ἐλευθερία ἢ ὑποδούλωση». Τοῦτο ἐδῶ καθορίζει τὸ ρόλο τοῦ ἐπιστήμονα μέσα στὴν πάλη γιὰ τὴν εἰρήνη. Ἡ παρῆμβασή του θὰ βοηθήσει τοὺς λαοὺς νὰ δώσουν λύσεις σύμφωνες μὲ τὰ συμφέροντα τῆς ἐπιστήμης καὶ τοῦ ἔθνους. Ὁ ἐπιστήμονας γιὰ τὸν Κόκκαλη μόνο τότε ἦταν γνήσιος, ἅμα ζοῦσε μέσα στὸ λαό, ἂν δὲν ξέκοβε ἀπ' αὐτόν, γιατί ἐκεῖ ἔβρισκε, ὅπως ἔλεγε, «τὴ δροσοπηγή». Πρὸ πάντων τὸν εἶχε συνεπάρει τὸ κίνημα τοῦ λαοῦ. Τὸν συγκινοῦσε ἡ ἔξαρση, τὸ ὕψος τὸ ἠθικὸ, ἡ λεβεντιά του. Θυμάμαι καλὰ τὰ ὅσα ἔλεγε σὲ μιὰ συγκέντρωση τῶν νέων: «Ποῦ θὰ ἔβρισκα, τόσο πλήθος ἀνθρώπων ποὺ νὰ ἔχει τόσο ὕψηλὴ συνείδηση, ποῦ θὰ ἔβρισκα τόσο πλήθος ἀγοριῶν καὶ κοριτσιῶν ποὺ νὰ διψοῦνε γιὰ γνώση, γιὰ ποιότητα, πνευματικὴ καὶ ἠθικὴ, τόσο πλήθος παιδιῶν ποὺ νὰ ἔχει κάμει μοναδικό του ἔργο τὸ αἱματηρὸ καὶ βασανιστικὸ ἔργο τῆς ἐθνικῆς ἀνεξαρτησίας, τῆς λευτεριάς καὶ τῆς εἰρήνης; Ζῶ ἕνα ἔπος. Γεμίζω ἀπὸ αἰσιοδοξία ὅσο σὰς βλέπω. Δὲ μπορεῖ, ἡ νίκη θὰ εἶναι δική μας!».

Σήμερα ἄντρες καὶ γυναῖκες πιά ἐκεῖνα τὰ παιδιὰ τῆς Ἐθνικῆς Ἀντίστασης ἀποχαιρετοῦν τὸ «τίμιον κάρα». Καταφιλοῦν τὸ πρόσωπο τοῦ Ἀγωνιστῆ κάτω ἀπὸ τὸ γαλανὸ οὐρανὸ τῆς Ἀττικῆς, ποὺ τόσο τὸν νοσταλγοῦσε κι ὅλοι ὑπόσχονται νὰ μὴ λησμονήσουν τὶς ὑποθήκες του.

ΤΟ ΧΡΟΝΙΚΟ ΤΟΥ ΒΙΒΛΙΟΥ

Ε Π Ι Θ Ε Ω Ρ Η Σ Η
Τ Ε Χ Ν Η Σ

Τ Ο

● Τὸ μῆνα Δεκέμβρη 1961 κατατέθηκαν στὴν Ἐθν. Βιβλιοθήκη 361 βιβλία. Ἀπ' αὐτὰ εἶναι: Ποιητικά 45, πεζὸς λόγος, διήγημα, ταξίδια 91, Θέατρο 5, Φιλοσοφία 9, Παιδεία, παιδαγωγική 42, ἱστορία 12, βιογραφία 11, ἀρχαιολογία 1, γεωγραφία 2, γλωσσολογία 1, λαογραφία 5, παραμύθια 3, καλλιτεχνικά 4, Θρησκεία - ἐκκλησία 36, Οἰκ. κοιν. ἐπιστήμες 23, Νομική 6, Στρατιωτικά 1, Βιομηχανία - ἐμπόριο 8, στατιστική 4, ἰατρική 17, Τεχνική 5, μαθηματικά 1, φυσικὲς ἐπιστ. 3, διάφορα 17. Ἐκδόθηκαν σ' ἐπαρχίες 42. Γράφτηκαν ἀπὸ γυναῖκες 22.

● Στὴν Ἐθνικὴ Βιβλιοθήκη κατατέθηκαν στὴ δεκαετία 1950-1960 συνολικὰ 18.161 βιβλία. Τὸ 1950 κατατέθηκαν 1143, τὸ 1951-1035, τὸ 1952 - 1016, τὸ 1953 - 1061, τὸ 1954 - 1710, τὸ 1955 - 1599, τὸ 1956 - 1893, τὸ 1957 - 2056, τὸ 1958 - 2166, τὸ 1959 - 2098 καὶ τὸ 1960 - 2384. Τὸ 1959 κατατέθηκαν 140 πεζά, 153 ποίηση καὶ 29 θέατρο. Τὸ 1960 κατατέθηκαν 171 πεζά, 155 ποίηση καὶ 16 θέατρο. Τὸ 1959 κατατέθηκαν 40 βιβλία ἐλλήνων τοῦ ἐξωτερικοῦ καὶ τὸ 1960 μόνον 10.

● Στὴν Κούβα ἀπὸ τοὺς 6,5 ἑκατομ. κατοίκους, τὸ 1 ἑκατομ. ἦταν ἀναλφάβητοι. Γιὰ νὰ καταπολεμηθεῖ ὁ ἀναλφαβητισμὸς, ἡ κυβέρνησις πῆρε δραστικὰ μέτρα. Ἰδρύθηκαν 3.000 καινούρια σχολεῖα καὶ 152.000 νεαροὶ ἐθελοντές, ἀγόρια καὶ κορίτσια πῆγαν στὰ χωριά. Ἡ μάχη κατὰ τοῦ ἀναλφαβητισμοῦ εἶχε θαυμαστὰ ἀποτελέσματα, πού εἶχαν ἄμεσο ἀντίκτυπο στὴν κίνηση τοῦ βιβλίου. Στὰ ἐκπολιτιστικὰ κέντρα τῆς ὑπαίθρου συγκροτοῦνται λαϊκὲς βιβλιοθήκες. Στὰ καινούρια χωριά πού ἰδρύονται, τὰ κρατικὰ μαγαζιά πούλοῦν ἑτοιμα πακέτα πού περιέχουν ἀπὸ τέσσερα βιβλία τὸ καθένα. Ἐνα πακέτο ἔχει ποιήματα τοῦ Οὐίτμαν, νουβέλλες τοῦ Σάρτρ, ἔργα τοῦ Ὄσκαρ Οὐάιλντ κλπ. Ἡ ζήτησις τῶν πακέτων αὐτῶν εἶναι πολὺ μεγάλη. Ὁ «Δὸν Κιχώτης» κυκλοφόρησε σὲ 400.000 ἀντίτυπα πού ἐξαντλήθηκαν δλκ. Ἡ Ἐθνικὴ Βιβλιοθήκη τῆς Κούβας ἀναδιοργανώθηκε. Ἐνῶ στὸ καθεστῶς τοῦ Μπατίστα εἶχε 5 ὑπαλλήλους μὲ πανεπιστημιακὸ δι-

Μιά δραχμὴ ἢ σελίδα!

Αὐτὸ τὸν καιρὸ κυκλοφόρησε ἓνα πολὺ ἀξιόλογο ἐπιστημονικὸ βιβλίον: Πρόκειται γιὰ τὴν ἐπιστημονικὴ ἐργασία τοῦ Ἄρη Πουλιανοῦ πού μελετᾷ μὲ βιολογικὰ καὶ ἀνθρωπολογικὰ στοιχεῖα τὸ ζήτημα τῆς καταγωγῆς τῶν Ἑλλήνων. Τὸ βιβλίον ξεσήκωσε ἀμέσως μεγάλο ἐνδιαφέρον καὶ συζητήσεις, καλόπιστους ἀντιλόγους μὰ καὶ κακόπιστες ἐπιθέσεις. Ἡ Ε.Τ. θ' ἀσχοληθεῖ μ' αὐτὸ σ' ἓνα ἀπὸ τὰ ἐπόμενα τεύχη τῆς. Μὲ τὸ βιβλίον ὅμως αὐτὸ συνέβηκε καὶ κάτι ἄλλο: ἡ ἐκδοτικὴ ἀσυδοσία στὸν καθορισμὸ τῆς τιμῆς τῶν βιβλίων ἔφτασε στὸ κορύφωμά της. Ὁ ἐκδότης, προβλέποντας ἀσφαλῶς τὸ θόρυβο πού θὰ δημιουργηθεῖ μὰ καὶ τὸ ἐνδιαφέρον τοῦ κοινοῦ, ὄρισε σὲ 120 δραχμὲς τὴν τιμὴν τοῦ δηλαδὴ μιὰ δραχμὴ περίπου τῆ σελίδα (γιατὶ τὸ βιβλίον ἔχει 140 σελίδες) ἐνῶ εἶναι γνωστὸ πὼς τὸ κόστος ἑνὸς τυπογραφικοῦ φύλλου (16 σελίδων) μόλις φτάνει τίς 1,50-2,50 δραχμὲς μαζί μὲ τὰ συγγραφικὰ δικαιώματα. Στὴν περίπτωσις δηλαδὴ πού σχολιάζουμε, ἡ τιμὴ καθορίστηκε στὸ δεκαπλάσιον ἢ ἔστω στὸ πενταπλάσιον τοῦ κόστους. Τί νὰ πεῖ κανεὶς; Ὅταν ἡ «Ἐπιθεώρησις Τέχνης» διαπίστωνε στὴν περυσινὴ τῆς ἐρευνα τὴν εὐθύνη τῶν διαφόρων παραγόντων γιὰ τὴν κρίσιν τοῦ βιβλίου, πού ἔρχονται συνεπικουροὶ τοῦ γενικοῦ ἀντιπνευματικοῦ κλίματος καὶ τῆς κρατικῆς ἐχθρότητος, πολλοὶ ἀπ' αὐτοὺς τοὺς παράγοντες ξενίστηκαν καὶ διαμαρτυρήθηκαν. Δυστυχῶς ἡ πολιτεία τοὺς ἀπὸ τότε, ὄχι μόνον δὲ διάψευσε, μ' ἀντίθετα ἐπιβεβαίωσε τὴν διαπίστωσιν. Ἡ «Ἐπιθεώρησις Τέχνης» δηλώνει πὼς ἀπὸ δῶ καὶ πέρα δὲν θὰ περιοριστεῖ σὲ γενικὲς καὶ ἀφηρημένες καταγγελίες, ἀλλὰ θὰ καταπιάνεται μὲ τὰ συγκεκριμένα κρούσματα — ὅπως τώρα μὲ τὴν ἐκδοσὴ τῆς ἐργασίας τοῦ Ἄρη Πουλιανοῦ — καὶ θὰ καυτηριάζει κάθε περίπτωσις ἀσέβειας καὶ κακομεταχείρισις τοῦ βιβλίου καὶ τοῦ ἀναγνωστικοῦ κοινοῦ.

Τὸ Σπίτι τοῦ Βιβλίου στὴν ΕΣΣΔ

Τὸ Σπίτι τοῦ Βιβλίου εἶναι ἓνας ὀργανισμὸς, πού συγκεντρώνει ἀντίτυπα ἀπὸ ὅλα τὰ ἐκδιδόμενα βιβλία στὴν ΕΣΣΔ καὶ τροφοδοτεῖ τίς κυριότερες Δημόσιες Βιβλιοθήκες. Σήμερα τὸ Σπίτι τοῦ Βιβλίου ἔχει πάνω ἀπὸ 20.000.000 ἀντίτυπα, ἀπὸ ὧν τῶν εἰδῶν τὰ ἐντυπα.

Μὲ τὴν εὐθύνη τοῦ Σπιτιοῦ τοῦ Βιβλίου ἐκδίδονται καὶ τὰ κυριότερα βιβλιογραφικὰ ἔργα τῆς ΕΣΣΔ: Τὰ Χρο-

νικά του Βιβλίου, τὰ Χρονικά τῶν Περιοδικῶν, τῆς Μουσικῆς, τῶν Καλῶν Τεχνῶν, τὰ Χαρτογραφικά Χρονικά, τὰ Χρονικά ἄρθρων κλπ. Τέλος τὸ Σπίτι τοῦ Βιβλίου ἐκδίδει κάθε χρόνο τὴ Βιβλιογραφία τῶν σοβιετικῶν βιβλιογραφιῶν.

Ἐκτὸς ὁμῶς ἀπὸ τὸ κεντρικὸ Σπίτι τοῦ Βιβλίου, τέτοιοι ὀργανισμοὶ ὑπάρχουν καὶ σ' ὅλες τὶς ὁμόσπονδες Δημοκρατίες καθὼς καὶ σὲ μερικὲς αὐτόνομες Δημοκρατίες τῆς ΕΣΣΔ. Ἀπὸ τὸ 1955 τὸ Σπίτι τοῦ Βιβλίου ἄρχισε νὰ δημοσιεύει ἓνα ἀναδρομικὸ βιβλιογραφικὸ ἔργο γιὰ ὅλα τὰ περιοδικὰ ποὺ βγήκαν στὴν ΕΣΣΔ ἀπὸ τὸ 1917 ὡς τὸ 1949.

Ὁ Ὄργανισμὸς αὐτὸς ἀναπτύσσει καὶ ἄλλες δραστηριότητες: Ἐκδίδει ἀναλυτικὲς φέσεις ἔργων, συντάσσει εἰδικὲς βιβλιογραφίες, καταρτίζει στατιστικὲς τοῦ βιβλίου καὶ τῆς ἐκδοτικῆς κίνησης, μελετᾷ τὰ διάφορα θεωρητικὰ καὶ μεθοδολογικὰ προβλήματα βιβλιογραφίας, ἐκδίδει μονογραφίες γιὰ τὴν ἱστορία καὶ τὴ θεωρία τῆς βιβλιογραφίας κλπ.

Ἡ ὑπηρεσία φωτογράφησης ἐγγράφων τῆς Βιβλιοθήκης τῆς Ἰαπωνικῆς Δίαιτας

Ἡ ὑπηρεσία αὐτὴ ἄρχισε νὰ λειτουργεῖ στὴ Βιβλιοθήκη τῆς Ἰαπωνικῆς Δίαιτας τὸ 1949. Στὰ 1955 - 1956 ἐτέλεσε τὶς ἀκόλουθες ἐργασίες: 110.200 μικροφίλμ πρωτότυπων ἐγγράφων, πάνω ἀπὸ 2.000 μέτρα φίλμ, 35.000 μεγεθύνσεις ἀπὸ μικροφίλμ.

Ἀπὸ τὸ 1953 ἡ Ὑπηρεσία μικροφιλμᾶρει ὅλες τὶς Ἰαπωνικὲς ἑφημερίδες.

Ἐφημερίδα σὲ μικροφίλμ

Ἡ «Γκλάσκοου Χέραλντ» μιὰ ἀπὸ τὶς μεγαλύτερες ἑφημερίδες τῆς Σκωτίας, φωτογραφίζεται καθημερινὰ καὶ σὲ μικροφίλμ. Οἱ ἀναγνῶστες ποὺ ἐγγράφονται παίρνουν κάθε δυὸ μῆνες μιὰ κορδέλλα 30 μ. μὲ μικροφιλμαρισμένη τὴν ἑφημερίδα. Ἐπίσης ἡ ἑφημερίδα παραχωρεῖ μικροφιλμαρισμένη καὶ ὅλη τὴ σειρά τῆς ἀπὸ τὸ 1783 ὡς τὰ σήμερα. Εἶναι μιὰ πρωτοτυπία ποὺ ἀσφαλῶς θὰ ἐπεκταθεῖ ἀργότερα καὶ σὲ ἄλλες ἐκδοτικὲς δραστηριότητες.

(Στοιχεῖα ἀπὸ τὸ Δελτίο Βιβλιοθηκῶν τῆς ΟΥΝΕΣΚΟ)

ΤΟ ΒΙΒΛΙΟ Σ' ΟΛΟ ΤΟΝ ΚΟΣΜΟ

πλωμα, σήμερα ἔχει 70. Γιὰ 17 χρόνια, στὴν περίοδο τοῦ Μπατίστα, ἡ Ἐθνικὴ Βιβλιοθήκη δὲν εἶχε κάνει καμιὰ ἀγορὰ βιβλίων. Ὁ ἀριθμὸς τῶν ἀναγνῶστῶν ἀπὸ 24.000 ποὺ ἦταν στὰ 1959 ἔφτασε τὶς 200.000 στὰ 1961.

● Οἱ ἐκδοτικοὶ ὀργανισμοὶ τῆς Τσεχοσλοβακίας προβλέπουν γιὰ τὸ 1962 πολλὲς ἐκδόσεις. Ὁ ὀργανισμὸς «Τσεχοσλοβάκος Συγγραφέας», ἔχει στὸ πρόγραμμά του 500 βιβλία (πεζογραφία, ποίηση, δοκίμιο κτλ.). Ἀνάμεσα σ' ἄλλα θὰ ἐκδόσει τὸ καινούργιο μυθιστόρημα τοῦ Γιάν Ὀτσενάσεκ «Νεολαία», ἐμπνευσμένο κι αὐτὸ ἀπὸ τὴν περίοδο τῆς γερμανικῆς κατοχῆς. Ὁ ὀργανισμὸς «Κρατικὲς Ἐκδόσεις Γραμμάτων καὶ Τεχνῶν», προγραμματίζει 400 βιβλία, ἀπὸ τὰ ὁποῖα τὰ 200 εἶναι μεταφράσεις κλασσικῶν τῶν ἄλλων χωρῶν (Ποῦσκιν, Φλωμπέρ, Μπαλζάκ, Θεοβάλντες, Γκαῖτε, Μωπασάν). Ἐπίσης θὰ ἐκδόσει Ἀραγκόν, Λ. Φράνκ, Φράντς Κάφκα κ.ἄ. Ὁ ἴδιος ἐκδοτικὸς ὀργανισμὸς θὰ κυκλοφορήσει πέντε βιβλία συγγραφέων τῆς Ν. Ἀμερικῆς (Ἄλφρ. Βαρέλα, Ἄλ. Ἀθεβέντο, Ἄλ. Καρπεντιέ, Ἄρτ. Θύσταρ - Πιέτρι καὶ Χουάν Γκουτισόλο).

■ Ὁ ὀργανισμὸς βιβλίου «Σοβιετικὸς Κόσμος», ἐκτὸς ἀπὸ ἄλλα θὰ δώσει μιὰ πλήρη σειρά τῶν πεζογράφων τῆς «Τέταρτης σοβιετικῆς γενιᾶς», ὅπως λέγονται στὴν Ε.Σ.Σ.Δ. οἱ συγγραφεῖς ποὺ μπηγαν τελευταῖα στὸ λογοτεχνικὸ στίβο: Κουζνέτσοφ, Μπεκλάνοφ, Μποντάρεφ, Γκλαντίλιν, Ἀξιόνοφ, Γκορούχιν κ.ἄ. Οἱ Πολιτικὲς Ἐκδόσεις τέλος θὰ κυκλοφορήσουν ἀνάμεσα σ' ἄλλα τὸν Δ' τόμο τῆς Ἱστορίας τῆς Φιλοσοφίας καὶ βιβλία ἀναφερόμενα στὸ Λάος, στὴ Χιλή, ΗΠΑ κ.ἄ. χῶρες.

— Οἱ ρουμανικὲς «Ἐκδόσεις τῆς Νεολαίας» κυκλοφόρησαν αὐτὴ τὴ χρονιά 435 βιβλία γιὰ παιδιὰ τῆς προσχολικῆς ἡλικίας, γιὰ παιδιὰ ἡλικίας 9—15 ἐτῶν καὶ γιὰ ἐφήβους. Τὸ τιρᾶζ ποικίλλει ἀπὸ 70 - 80.000 ἀντίτυπα. Οἱ ἐκδόσεις βγαίνουν σὲ 13 διάφορες σειρές. Τὰ βιβλία εἶναι πλούσια εἰκονογραφημένα ἀπὸ καλλιτέχνες εἰδικευμένους στὶς γραφικὲς τέχνες. Στὴ σειρά τῶν Ρουμάνων Κλασσικῶν ἔχουν βγεῖ βιβλία τοῦ Κρεάντζα, Σλαβίτσι, Ἀργκέζι, Ἰσπιδέσκο.

Ρίτας Μπούμη Παπᾶ

«Τὸ Ρόδο τῆς Ὑπαπαντῆς»

Ἡ Ρίτα Μπούμη - Παπᾶ, ἀνήκει στὴν πρώτη σειρὰ τῶν προικισμένων ποιητῶν μας. Γιὰ νὰ δεβαιωθεῖ κανεὶς γι' αὐτό, δὲν ἔχει παρὰ νὰ ξαναρρίξει μιὰ ματιὰ στὴ «Βωδάμαξά» τῆς, τὸ διβλικὰ ἐπιβλητικό, γιομάτο ἀρρενωπότητα αὐτὸ ποίημά τῆς, γιομάτο ἀληθινὴ γῆ καὶ ἀληθινὰ πράγματα. Οἱ τυχὸν ἀντιρρήσεις μπορεῖ νὰ στηρίζονται στὴν πολυμορφία τῶν θεμάτων τῆς, πού, σὲ πολλὲς περιπτώσεις, τὸ ἄμεσο πάθος δὲν τῆς ἔχει ἐπιτρέψει τὴν ποιητικὴ ὀλοκλήρωση, ἄσχετα πρὸς τὸν φυσικὸ πλοῦτο τοῦ ταλέντου τῆς. Ἀκαταπόνητη, ἀσίγαστη πάντοτε, πάσχισε νὰ μεταμορφώσει τὸ χρόνο τῆς, παραδομένη σὲ μιὰν ἀδιάκοπη πνευματικὴ ἀσκηση καὶ δραστηριότητα. Ὁ κατάλογος τῶν ἔργων τῆς, μᾶς δίνει μιὰ ιδέα τῆς μοναδικῆς τῆς ζωτικότητας, τῆς δίψας τῆς γιὰ δημιουργία καὶ συμβολὴ σὲ ὅλους τοὺς τομεῖς.

Τὸ τελευταῖο διβλίον τῆς—προτελευταῖο ἤδη γιὰτὶ πρόσφατα κυκλοφόρησε καὶ νεώτερη συλλογὴ τῆς— «Τὸ ρόδο τῆς Ὑπαπαντῆς» μᾶς ἐπιτρέπει νὰ ἐκτιμήσουμε τὶς πιὸ θετικὲς πλευρὲς τοῦ ταλέντου τῆς, γιὰτὶ ἀπὸ τὰ δώδεκα ποιήματα πού τὸ ἀποτελοῦν ἰδίως τὸ πρῶτο, «Τὸ ρόδο τῆς Ὑπαπαντῆς» πού πιάνει 15 ὀλόκληρες σελίδες, παρουσιάζει σ' ἓνα ἄλλο θέμα τὴ μνημειακὴ πληρότητα καὶ ἀδρότητα τῆς «Βωδάμαξας». Μέσα στὸ ποίημά τῆς αὐτὸ βλέπει κανεὶς ν' ἀναδύεται ὁ καλύτερος ἑαυτὸς τῆς κι ἔχει τὴν ἐντύπωση πὼς ἀκούει τὴν ἀδιάκοπη κίνηση ἐνὸς ποταμοῦ πού ξεβράζει τοὺς στίχους καὶ τοὺς ἀφήνει τὸν ἓνα κάτω ἀπὸ τὸν ἄλλο, τοῦ μυστικοῦ ἐκείνου ποταμοῦ πού ἡ ποιήτρια κλείνει μέσα τῆς.

Ἐνα δυστύχημα, μιὰ ἀρρώστεια, δὲν ξέρω ἀκριδῶς, τὴν ἔχει φέρει στὸ κρεβάτι μιᾶς κλινικῆς. Κρίσιμη ὥρα, μιὰ ὥρα μεταξὺ ζωῆς καὶ θανάτου, πού ὁ ἄνθρωπος κάνει τὸν ἀπολογισμό τῆς ζωῆς του, ἀνιχνεύει τὸν βαθύτερο ἑαυτό του, καὶ αὐτοεξομολογεῖται μὲ παιδικὴ εὐλικρίνεια. Μετρᾶ τὰ ὑπάρχοντα πού ἔμειναν στὴν ψυχὴ του, λογαριάζει τὰ ὑπὲρ καὶ τὰ κατὰ, προσπαθεῖ νὰ βρεῖ τὸ πιὸ ὠραῖο πού του χάρισε ἡ ζωὴ γιὰ νὰ ὀμορφῆνει τὶς τελευταῖες του στιγμὲς, κάτω ἀπ' τὴ μνήμη του. Καὶ ἡ ποιήτρια, ἐκείνη τὴ στιγμὴ, γιὰ πρώτη φορά, φαίνεται νὰ ἀνακαλύπτει τὸ πιὸ ὀμορφο ἀπὸ τὰ κέρδη πού εἶχε κι' αὐτὴ σὰν ἄνθρωπος σὲ μιὰ διαδρομὴ πενήντα χρόνων. Στὰ 1920 ὅταν ἦταν ἀκόμη παιδούλα, ἓνας ξανθὸς ἔφηβος πού ἡ ποιήτρια εἶχε ἀποποιηθεῖ τὴν ἀγάπη του καὶ πού αὐτὸς χάθηκε ἀπὸ τότε γιὰ νὰ πλουτίσει σὲ μιὰ ξένη χώρα, τῆς εἶχε προσφέρει τὴν ἡμέρα τῆς Ὑπαπαντῆς (2 Φεβρουαρίου) ἓνα ἄσπρο τριαντάφυλλο. Αὐτὸ τὸ τριαντάφυλλο ἦταν ἡ πιὸ φωτεινὴ, ἡ πιὸ καθαρὴ τουλάχιστο χάρη

πού τῆς ἔγινε ποτὲ στὴν ἀτομικὴ τῆς ζωὴ. Τὸ ἀνακαλύπτει νὰ δεσπόζει στὴν ψυχὴ τῆς καὶ στὴ σκέψη τῆς.

... Ἄσπρο τριαντάφυλλο, στὴν κιβωτό μου
(φυλαγμένο
σαράντα χρόνια
σωσμένο ἀπὸ κατακλυσμοὺς
πιὸ ἄσπρο ἀπὸ τὸ σημερινὸ χιόνι
πού πέφτει καὶ τὸ βλέπω ἀπ' τὸ κρεβάτι
(ἄρρωστη
πιὸ ἀτσάκιστο ἀπ' τὸ σάβανο πού θὰ φορέσω
πιὸ ἀπόρητο ἀπ' ὅλα μου τὰ μυστικὰ
πιὸ ἀπλησίαστο
πιὸ ἱερό, πιὸ διατηρημένο
ἄσπιλο, ἐπίμονο, ἐκστατικό.

Ἄσπρο τριαντάφυλλο, ἀγόρι ντροπαλό,
ἄσπρο τριαντάφυλλο χειμωνιάτικο, ποτισμένο
μὲ συριανὲς ἀστροφεγγιές, κομμένο
ἀπὸ τὶς γλάστρες τῆς γυναίκας πού ἀρνήθηκα
(νὰ πῶ «μητέρα»,
ἄσπρο τριαντάφυλλο, ἀγγελικὸ παράπονο, ρί-
γος,
μουσικὸς πίδακας πού ἀναδύθηκε ἀπὸ πλήκτρα,
ἄσπρο τριαντάφυλλο αὐριανὸ νυφικὸ πέπλο,
σὲ κράτησα παιδούλα μιὰ ὀλόκληρη ἀναστατω-
(μένη μέρα
ἐνῶ στὰ σπλάχνα μου μαίνονταν μιὰ χαρούμενη
(τρικυμία
καὶ στὴν καρδιά μου σ' ἔσφιγγα νὰ τὴ μερώσω.
.....

Γιὰτὶ νὰ ἐκστασιάζομαι στὰ σπάργανα τῆς
(Ὑπαπαντῆς
ἐγὼ ἢ ἄτεκνη, ἢ ἀποστάτισσα τῆς ἐκκλησίας;
Τί ἦταν λοιπὸν αὐτὸ τὸ ρόδο
πού σταμάτησε τὸ χρόνο στὰ 1920
πού δὲ μαραίνεται
πού θάλλει ἀκμαῖο σαράντα χρόνια;
Ρόδο ἀπὸ ἄτομο ἢ καθαρὸ κινούμενο πρίσμα,
κρούσταλλο, εὐμάλακτο χιόνι,
ἀφρός, ἀντικατοπτρισμὸς, ἐπίγειος ἥλιος;
Γιὰτὶ νὰ αἰσθάνομαι σχεδὸν ντροπὴ μπροστὰ
(στὸ λευκὸ φῶς του;

Ἀναδημοσιεύω τοὺς παραπάνω στίχους, πού χάνουν βέβαια ἀποσπασμένοι ἀπὸ τὸν κορμό τους, γιὰτὶ ἡ ἴδια ἢ ἀληθινὴ ποίηση εἶναι πάντοτε πιὸ εὐγλωττὴ ἀπὸ τὴν ὁποιαδήποτε κριτικὴ τους ἀνάλυση. Ἡ ποιήτρια κάνει ἓνα διάλειμμα στὴν πορεία τῆς καὶ μένει αὐτὴ μόνη μὲ τὴν ἀτομικὴ τῆς ζωὴ, γιὰ νὰ σταθεῖ μπροστὰ σ' αὐτὸ τὸ Ρόδο, ὅπως ὁ ἀπλὸς θρησκευόμενος ἄνθρωπος μπροστὰ σὲ μιὰ εἰκόνα τῆς Παναγίας. Μὲ τὴν ἴδια κατάνυξη μιλά στὸ «Ρόδο» τῆς καὶ τοῦ ἐξομολογεῖται τὴν περιπέτεια καὶ τὸν ἀγῶνα τῆς ζωῆς τῆς. Ἐνας γυμνὸς ἄνθρωπος, ἀπαλλαγμένος ἀπ' ὅλες τὶς μάσκες τῆς ὑποκρισίας, πού κλαίει ἀλλὰ δὲν ἀπαρνιέται — ἂν πρόκειται νὰ ἐπιζήσει — τὸ δύσκολο δρόμο τῆς. Πρόκειται γιὰ μιὰ μικρὴ πολὺ σύντομη

λιποταξία κατά την ποιήτρια, μιὰ περαστική συνάντηση μέσα στην μνήμη με τὸν ἔφηβο καὶ με τὸ ρόδο του, τὸν ἔφηβο ποὺ εἶναι ἤδη μεσόκοπος καὶ ἀσχολεῖται με ἀλλότρια, πολὺ πεζὰ πράγματα. Ὡστόσο τὸ Ρόδο αὐτὸ ποὺ μπήκε ἀνάμεσά τους «σὰν δισκοπότηρο, σὰν ἀρτοφόρι» στάθηκε μιὰ δύναμη κι ἕνας γλυκασμὸς στὴ ζωὴ της κι ἄς μὴν τὸ εἶχε σκεφτεῖ. Τώρα ξέρεи πῶς γιὰ τὸν ἑαυτὸ της,

...τὸ μόνο λάφυρο ἀπὸ τὴν περιπέτεια τῆς ζωῆς εἶναι ἕνα τριαντάφυλλο καὶ τίποτ' ἄλλο.

Αὐτὸ τὸ πολὺ ἢ τὸ λίγο κέρδισε σὲ μιὰ ὁλόκληρη ζωὴ, ποὺ τῆς πρόσφερε τὰ πάντα. Αὐτὸ τὸ Ρόδο, αὐτὴ ἡ «ἀστροθύελλα» στροβιλιζόνταν πάντα πάνω της, ὅταν κατέβαινε σὲ διαδηλώσεις, ὅταν ταξίδευε, ὅταν ἔγραφε καὶ νὰ ποὺ σὲ μιὰ κρίσιμη στιγμή, ἀναδύθηκε ἀπὸ τὰ μέσα της καὶ

Τὸ τρυφερό του προσκλητήριο τὰ σκέπασε ὄλα (τ' ἄλλα.

Στὰ ἄλλα ποιήματα τῆς συλλογῆς, ξαναβρίσκουμε τὰ σπινθηρίσματα, τὶς στέρεες εἰκόνες ἀλλὰ καὶ τὶς ἀδυναμίες τῆς ποιήτριας, — ἀδυναμίες ποὺ δημιουργεῖ ἡ ὀρμητικὴ λογικὴ ἀφήγηση ἢ στερημένη ἀπὸ τὴν ἀπαραίτητη ποιητικὴ ἐλειπτικότητα, — με τὴ διαφορὰ πῶς εἶναι βαθύτερα διαποτισμένα ἀπὸ μιὰν ὄριμη, ἄς τὴν ποῦμε ἔτσι, θλίψη, πολὺ ἀνθρώπινη καὶ πολὺ πειστικὴ, ὅπως συμβαίνει με τὸ «Σκευοφυλάκιο μνήμης» ἕνα ποίημα γιομάτο καρτερικὴ μελαγχολία με καθαρὲς εἰκόνες. Ἀλλὰ τὸ ποίημα ποὺ σταματᾷ τὸν ἀναγνώστη ὕστερα ἀπὸ τὸ «Ρόδο τῆς Ὑπαπαντῆς» εἶναι οἱ «Ἐντυπώσεις ἀπὸ μιὰ κλινικὴ».

Θεέ μου, τί μακρυνό, τί ψυχρὸ τὸ φεγγάρι
ποὺ ἐξερευνοῦν τῆς γῆς οἱ σοφοὶ
πόσο ἀπρόσιτη ἡ Ἀφροδίτη ποὺ ἐπιμένουν
(ν' ἀγγίσουν

τρυπώντας με ρουκέτες τ' ὀπάλινο σῶμα της.
Ἐνας δόγκος σ' ἕνα προσκέφαλο σὲ προσ-
(γειώνει...

Ἡ Ρίτα Μπούμη νοιώθει στὴν κλινικὴ αὐτὸ ποὺ νοιώθουν ὄλοι ὅσοι ἀκοῦν «πῶς κροτοῦν τὰ γερασμένα κόκκαλα μὲς στὰ σεντόνια...» μόνο πῶς κάνει ποίηση αὐτὸ ποὺ νοιώθει καὶ τὸ μεταδίδει καὶ σὲ μᾶς συμμετέχουσα σ' αὐτὸ τὸν πόνο — τὸν πολὺμορφο πόνο τῶν ἀνθρώπων ποὺ προσφεύγουν στὸ ἔλεος τῆς Ἐπιστήμης — καὶ ποὺ ἡ θεραπεία του διαφεύγει, ὅπως καὶ τῶν γερατιῶν, ὅπως καὶ τοῦ θανάτου, τῆς θαυματουργῆς ἀνθρώπινης ιδιοφυΐας. Περιγραφικὸ καὶ ἐξομολογητικὸ τὸ ποίημα αὐτὸ μᾶς ἐπιβάλλεται γιομάτο ὅπως εἶναι ἀπὸ μητρικὴ ζεστασιὰ γιὰ τοὺς ἄλλους καὶ γιομάτο ἀπὸ ἀτομικὸ πόνο. Γιατὶ ἡ ποιήτρια ἀναλογίζεται μέσα στὸν κίνδυνο ποὺ διατρέχει, πῶς εἶναι πολλὰ πράγματα ποὺ δὲν τὰ εἶδε ἀκόμα.

Δὲν εἶδα τελειωμένο τὸν ὑδροηλεκτρικὸ Σταθμὸ
(τοῦ Λουμπενάου,

δὲν εἶδα τοὺς ἀργυροὺς γάμους μου με τὸν
(ποιητὴ

τὴν ἀνθοδέσμη ποὺ θὰ μοῦ φέρει
δὲν εἶδα ἕνα Πάσχα ἀληθινό.(..)

Ἐνα αὐτοκίνητο μ' ἔφερε
θὰ μπορούσε νὰ με πάρει μιὰ νεκροφόρα,
νὰ βγῶ τυφλὴ μ' ἕνα λευκὸ ραβδάκι
ζητώντας προστασία ἀπ' τοὺς τροχονόμους
μέσα στὴν πλατεία ποὺ μ' εἶδε νὰ ζητωκραυ-
(γάζω σὲ διαδηλώσεις. (...)

Ὡστόσο, ὅπως τὸ ἐπικαλεῖται, θὰ τὰ δεῖ τέλος ὄλα ἀπὸ τὴν ἀρχὴ καὶ μάλιστα μ' ἕνα μάτι πιὸ πολὺ παιδικό.

Ἡ Ρίτα Μπούμη - Παπα, με τὸ «Ρόδο τῆς Ὑπαπαντῆς» ἔρχεται νὰ ἐπιβεβαιώσῃ καὶ νὰ στερεώσῃ τὴ φήμη της σὰν πρώτης ποιήτριας στὸν τόπο μας. Τὸ ὁμώνυμο ποίημα τῆς συλλογῆς ἰδίως, εἶμαι βέβαιος πῶς θὰ κάνει πολλοὺς ἀναγνώστες της νὰ ἀναζητήσουν μέσα τους τὸ δικό τους Ρόδο τῆς Ὑπαπαντῆς, νὰ σκεφτοῦν ὅτι τὸ τελικὸ ἀτομικὸ κέρδος αὐτῆς τῆς ζωῆς εἶναι παράξενο, μπορεῖ καὶ δυσεύρετο μέσα μας. Τὸ Ρόδο της, ἔτσι ὡραῖα τελειωμένο ποὺ εἶναι σὰν ποίημα, ἀποχτᾷ ἕναν εὐρύτερο συμβολισμό καὶ ἐκφράζει μιὰν ἀλήθεια γιὰ ὄλους τοὺς ἀνθρώπους.

ΝΙΚΗΦΟΦΟΣ ΒΡΕΤΤΑΚΟΣ

Ζήση Σκάρου :

«Οἱ ρίζες τοῦ ποταμοῦ»

Μιὰ ἐπιβλητικὴ λογοτεχνικὴ ἐργασία ποὺ διάνυσε κιόλας παραπάνω ἀπὸ χρόνο σχεδὸν ἀπαρατήρητη εἶναι τὸ βιβλίο τοῦ Ζήση Σκάρου *Οἱ ρίζες τοῦ ποταμοῦ*. Μυθιστόρημα τὸ λέει ὁ συγγραφέας. Εἶναι περισσότερο ἕνα χρονικὸ ἢ ἱστορία γραμμένη σὲ ὕφος μυθιστορήματος — κι ὄχι πάντα — ἀφοῦ ὁ μῦθος εἶναι ἡ ἴδια ἡ ἱστορικὴ πραγματικότητα. Πρόκειται γιὰ τὸν ἱστορικὸ «μῦθος» τῆς γῆς τῆς δυτικῆς Θεσσαλίας καὶ τῶν ἀνθρώπων της μέσα σ' ἕνα σχεδὸν αἰῶνα. Ἐνα κομμάτι δηλαδὴ ἀπὸ τὸ νεοελληνικὸ «μῦθος» καὶ μάλιστα ὄχι τόσο γνωστὸ. Ἀκόμα καὶ ἡ ἱστοριογραφία μας ἔχει κενὰ σχετικὰ με τὴ διαμόρφωση τῶν οἰκονομικοτεχνικῶν σχέσεων, τῶν ταξικῶν στοιχείων καὶ τῶν ἀγῶνων σὲ διάφορες περιοχές, με τὸν τοπικὸ τους χαρακτήρα καὶ τὶς ἰδιομορφίες της. Μιὰ ἀπὸ τὶς περιοχὲς αὐτὲς εἶναι καὶ ἡ δυτικὴ Θεσσαλία. Τὸ βιβλίο τοῦ Ζήση Σκάρου δὲν συμπληρᾷ μόνο μερικὰ ἱστορικὰ κενὰ ἀλλὰ κάνει κάτι οὐσιαστικότερο. Ἀναπλάθει τὴν ἀνθρώπινη σάρκα, θὰ λέγαμε, τῆς ἱστορίας. Εἶναι κάτι πολὺ δύσκολο γιὰτὶ ὁ κίνδυνος νὰ προδώσῃ εἴτε τὴν ἱστορικὴ διαύγεια εἴτε τὴν ἀνθρώπινη ἀλήθεια σχηματοποιώντας τὴν γιὰ νὰ χωρέσῃ στὰ ἔτοιμα ἱστορικὰ καλούπια, παραμονεύει σὲ κάθε γραμμὴ. Νομίζω ὅτι ἐδῶ ἴσα ἴσα βρίσκεται ἡ ἐπιτυχία τοῦ Ζήση Σκάρου. Ὅτι κατόρθωσε νὰ συνθέσῃ τὴν τεράστια δύναμη τῆς ἱστορικῆς νομοτέλειας με τὴν ἀδυναμία τοῦ ἀνθρώπινου φορέα της, με τὴν ἄρνησή της δηλαδὴ, προωθώντας αὐτὴ τὴ σύνθεση ὡς μέσα στὸ ἴδιο πρόσωπο, πολλὰς φορές. Στὰ ὄρια τῆς αὐτοσυντήρησης γίνεται αὐτὴ ἡ σύγκριση, ἀλλὰ με νίκες καὶ ἡττες καὶ

προπαντός με πείρα μετουσιώνεται άργά και σταθερά σε ταξική συνείδηση, σε ιδέες.

Άξίζει να υπογραμμίσουμε εδώ το θετικό ρόλο του διαλεκτικού κριτηρίου που είναι φανερό ότι διαπνέει την έρευνα του συγγραφέα οδηγώντας τον ασφαλτα στο καίριο και χαρακτηριστικό μέσα στην άμορφη μάζα του υλικού που θα είχε να αντιμετωπίσει ή τις ελλείψεις και τις απαιτήσεις του μύθου που έπρεπε να ικανοποιήσει. Μια νέα, ολοκάθαρη ματιά χαρίζει ή διαλεκτική μέθοδος στο συγγραφέα, οξύνοντας την όρασή του και όλες του τις δυνατότητες σε άνωτερο βαθμό. Την ίδια στιγμή αποτελεί κ' ένα κίνδυνο όταν δεν συνοδεύεται από το ταλέντο. Να οδηγήσει σε γενικόλογια και θεωρητικολογία, σε βίαιο καλούπωμα των ζωντανών και αντιφατικών φαινομένων της ζωής, σε αὐτοϊκανοποίηση και πνευματικό ναρκισσισμό. Ο Ζ. Σκ. διαφεύγει αυτό τον κίνδυνο σχεδόν πάντα.

Η Ιστορία ή μάλλον οι Ιστορίες που αφηγείται ο Ζ. Σκ. αρχίζουν από τη θεσσαλική επανάσταση του 1854 και φτάνουν ως το 1930 περίπου. Τα πρόσωπα των Ιστοριών αυτών είναι τα περισσότερα κολληγοι Καραγκούνηδες του κάμπου της Καρδίτσας, καπεταναίοι και αντάρτες των αγώνων. Τούρκοι μπέηδες, Έλληνες κοτζαμπάσηδες κ.τ.λ. Μερικά πρόσωπα ή όνόματα διατηρούνται ως το τέλος σχεδόν του βιβλίου, στη μέση όμως μπαίνουν άλλα που διαδραματίζουν από κεί και πέρα πρωταγωνιστικό ρόλο. Στο βάθος όμως καταλαβαίνει κανείς ότι τα πρόσωπα του έργου είναι όλη ή κολληγια της δυτικής Θεσσαλίας, αυτή κυρίως, τα τζάκια και τα όργανά τους. Τελικά έχεις την αίσθηση ότι πρόκειται για μια λάσπη γεμάτη βδέλλες. Μέσα απ' αυτή τη λάσπη, που δεν είναι πάντα ζυμωμένη με νερό, δε φυτρώνουν εύκολα βέβαια τα ξωτικά λουλούδια. Άλλα εδώ κ' εκεί ξεπετάγονται ανάμεσα στα «εύκολοσκυφτα» στάχια οι έξαρσεις και οι θρύλοι,

οι άνθρωποι που ξεπερνάνε το κοινό μέτρο ενσαρκώνοντας τον πόνο γενεών, μετουσιώνοντας την ταπείνωσή τους σε περηφάνεια και γνώση.

Μπορεί να έχει διαβάσει κανείς όλες τις Ιστορίες που έχουν γραφτεί και όλες τις μελέτες για το άγροτικό ζήτημα και τις εξελίξεις του από τα χρόνια της Τουρκοκρατίας ως τις μέρες μας. Ωστόσο, διαβάζοντας τις Ρίξεις το ύποταμο ύ είναι βέβαιο πως έχει βαθύνει στην κατανόησή του ως τις ρίζες, πραγματικά. Έχει μετρήσει σχεδόν μέρα με τη μέρα και ανάσα με την ανάσα το μαρτυρολόγιο της θεσσαλικής άγροτιάς.

Η Ιστορία προχωρεί περνώντας από τους γνωστούς σταθμούς του ζητήματος: Θεσσαλική επανάσταση του 1854, εξέγερση του 1867, επανάσταση του 1878, άπελευθέρωση της Θεσσαλίας από τους Τούρκους, πόλεμος του 1897, Διεθνής Οικονομικός Έλεγχος, εξεγέρσεις του 1910, Κιλλελέρ, αίτημα γενικής άπολλοτρίωσης κ.τ.λ. Άλλα πέρα από μερικούς προλόγους κεφαλαίων, και σκόρπιες παρατηρήσεις μέσα στην αφήγηση, όπου ο συγγραφέας μιλάει σαν Ιστορικός, δεν υπάρχει καμμιά γενίκευση και τίποτα το άφηρημένο στο κείμενο, που είναι ένα ολοζώντανο ρεπορτάζ ζωής. Ο Ζήσης Σκάρος αναπλάθει μια καθημερινότητα περασμένης εποχής με άπροσδόκητη δύναμη. Έχει βίωση άναδρομικά με την ευαισθησία και φαντασία, ως την πιο καθημερινή λεπτομέρεια τη ζωή που περιγράφει. Φυσικά, είναι ολοφάνερο ότι έχει ζωηρά βιώματα από τη σημερινή ζωή της θεσσαλικής άγροτιάς και άξιοποιεί συστηματικά την παρατήρησή του και την έσωτερική του μνήμη. Δε θα έφτανε όμως αυτό. Θα χρειάστηκε κάτι πολύ περισσότερο για να φτάσει στο άποτέλεσμα που έφτασε. Και πρέπει να το κέρδισε με το μοναδικό τρόπο που υπάρχει. Έχει άγαπήσει πολύ τον κόσμο που περιγράφει. Γι' αυτό τον έχει κατανοήσει τόσο βαθιά.

Έτσι δεν καταφεύγει σε καμμιά έξιδανίκευ-

Κυκλοφόρησε

Η καινούργια ποιητική συλλογή

του

ΚΩΣΤΑ ΘΡΑΚΙΩΤΗ

ΠΕΡΙΘΩΡΙΟ

ΣΤΟ ΚΕΝΟ

Πωλείται σ' όλα τα βιβλιοπωλεία

Κυκλοφόρησε

ΓΙΩΡΓΟΥ ΠΑΠΑΛΕΟΝΑΡΔΟΥ

ΜΠΑΛΑΝΤΑ

ΛΥΡΙΚΟ ΠΟΙΗΜΑ

ΕΚΔΟΣΕΙΣ «ΣΥΓΧΡΟΝΑ ΒΙΒΛΙΑ»

ΑΘΗΝΑ 1961

Πωλείται σ' όλα τα βιβλιοπωλεία

Τιμή δραχ. 20

ση ή ωραιοποίηση. Η αληθινή αγάπη είναι ή κατανόηση, αυτό που μικραίνει στον υπέρτατο βαθμό την απόσταση. Αν ή Τέχνη ανταποκρίνεται στην ανάγκη της συνέχειας και της ένότητας ανάμεσα στους ανθρώπους, ή πιο ευθηντική της γλώσσα είναι ό ρεαλισμός που γι' αυτό ακμάζει στις εποχές της πνευματικής άνοιξης, άπέναντι δηλαδή στα καινούργια μεγάλα προβλήματα που συνειδητοποιεί ή «προφητεύει» τὸ πνεῦμα, στις νέες ιδέες, στα μεγάλα κινήματα και τις διαφοροποιήσεις, στη συναισθηματική συσσώρευση που φέρνουν οι ιστορικές βαρυχειμωνιές κοντά στο τέρμα τους. Ζητάει ν' άποκαταστήσει ή να βαθύνει την ένότητα και να καταπολεμήσει τή διάσπαση που φέρνει ή επιβίωση νεκρών σχημάτων στη ζωή.

Τὸ ὅτι ἕνα κείμενο λογοτεχνικό κινεί σε γενικότερες σκέψεις, σ' ἕνα ξανακοίταγμα ή σ' ἕνα κοντινότερο κοίταγμα τῶν πραγμάτων, είναι κίολας μιὰ επιβεβαίωση τῆς ἀξίας του. Ἄνεπιφύλαχτα μπορεί να πῶ διτι κλείνοντας τὸ βιβλίο του Ζ. Σκ. ἔχω ζωντανότερη ἀπὸ πρὶν τὴν αἴσθηση τῆς συνέχειας μέσα στον ἑλληνικό χώρο, καταλαβαίνω περισσότερο τὸ τάδε πρόδλημα και τὸν δεῖνα ἀνθρώπινο τύπο. Πρόκειται μάλιστα για τὸν τύπο που ἀποτελεῖ τὰ 6)10 του ἑλληνικού λαοῦ, τὸν ἀγρότη. Τὰ τελευταία χρόνια διαπιστώνεται ὅτι ή ἑλληνική ἀγροτιά ξαναμπάνει στην πεζογραφία μας διχι πια με τή ρηχότητα τῆς στατικής ἠθογραφίας ή τῆς ωραιογραφίας του φολκλόρ ἀλλὰ με τὸν πιο ρεαλιστικό τρόπο. Τὸ βιβλίο του Ζήση Σκάρου ἀποτελεῖ τὴν σοβαρότερη επιβεβαίωση του αἰσιόδοξου αὐτοῦ φαινομένου.

Θὰ μπορούσε κανείς να ἀναφέρει χαρακτηριστικές σελίδες του βιβλίου, τύπους ὀλοζώντανους, ἐπεισόδια συγκλονιστικά, δοσμένα με μεγάλη δύναμη και λιτότητα ή ἀποσπάσματα που μαρτυρᾶνε ἐξαιρετες πεζογραφικές ἀρετές, καλὸ δούλεμα τῆς γλώσσας και προπαντὸς τῆς χωριάτικης. (Ἄξιζει λ.χ. να σημειωθεί ή κυριολεξία και ή γνησιότητα τῆς ὀνοματολογίας στη γλώσσα αὐτή). Δὲν θὰ χρῆσιμευε ὁμως σε τίποτα περισσότερο. Ἐκεῖ που τὸ κείμενο ἔχει τις καλύτερες στιγμές του, σελίδες διαλεχτές στην πεζογραφία μας, είναι ὅταν δίνει σκηνές τῆς καθημερινῆς ζωῆς, τῆς παραγωγῆς, τῶν σχέσεων με τ' ἀφεντικά και τοὺς ἐπιστάτες, στο καραγκούνικο χωριό.

Πρέπει ὁμως να γίνει ή διαπίστωση διτι ὁ λόγος του Ζήση Σκάρου παρουσιάζει μιὰ ἀλματική ἐξέλιξη ἀπὸ προηγούμενα βιβλία του—τουλάχιστον ἀπὸ δύο που ἔχω πρόσφατα διαβάσει.

Παραμένει ὡστόσο μιὰ βασική ἀδυναμία, ὀλέθρια για τὸ μυθιστοριογράφο. Ἡ ἔλλειψη τῆς τεχνικῆς συνθετικῆς ἱκανότητας — ή τουλάχιστον ή ἔλλειψη ὁσης ἀπαιτεῖται για τὸ θέμα του — ή παράλυση τῆς οἰκονομίας του μύθου. Ἐπάρχει στην ἐξέλιξη του μύθου του μιὰ πλαδαρότητα, μιὰ ἀπονεύρωση που προκαλεῖ τή σχετική ἀδιαφορία του ἀναγνώστη. Στις Ρίζες τοῦ ποταμοῦ αὐτή ή ἀδυναμία θὰ ἔλεγε κανείς ὅτι μεγαλώνει μαζί με τὴν ὀριμότητα του λόγου του, ή τουλάχιστον είναι πιο αἰσθητὴ ἀκριδῶς γιατί ὑπάρχει αὐτή ή ὀριμότητα. Ἐνα ἔμπειρο μάτι ἀνακαλύπτει μέ-

σα στις 550 σελίδες του βιβλίου ἕνα ἀριστούργημα δ υ ν ἄ μ ε ι, που δὲν είναι βέβαια ὀποχρωτικό να ἔκτεινόταν στις μισές σελίδες, ἀλλὰ κάτι τέτοιο ἴσως να τὸ ἀνάδειχνε εὐκολότερα.

Θ' ἄξιζε ἀληθινὰ να ξαναδούλευε κάποτε ὁ συγγραφέας τὸ πληθωρικό αὐτὸ βιβλίο για να τὸ τοποθετήσει ὀριστικά στη βιβλιοθήκη τῆς ἀκατάλυτης νεοελληνικῆς πεζογραφίας. Αὐτὸ δὲν ἀναιρεῖ τὴν ἀξία του σημερινῦ βιβλίου, που δίκαια παίρνει τή θέση του στην προφυλακή τῆς προοδευτικῆς λογοτεχνίας μας.

Δ. ΡΑΥΤΟΠΟΥΛΟΣ

Ἐκδοση Ζυγοῦ :

Σύγχρονοι Ἑλληνες ζωγράφοι

Ἦταν πραγματικά ἐπίκαιρη ή πρωτοβουλία του Ζυγοῦ για τὴν ἔκδοση του βιβλίου αὐτοῦ. Γιατί ὡς τὰ τώρα δὲν ὑπῆρχε κανένα ἄλλο ἔγκυρο ἔντυπο ὅπου να μπορεί κανείς να βρεῖ μιὰ συνοπτική μὰ πραγματική εἰκόνα τῆς σύγχρονης νεοελληνικῆς ζωγραφικῆς. Ἐτσι, ὅσοι δὲν ἔιχαν τὸν καιρὸ να ενημερωθῶν ὑπεύθυνα, ἔμεναν με τις ἀποσπασματικές ὄψεις που τοὺς ἔδιναν διάφορες πηγές ή ἀπ' ὅ,τι οι ἴδιοι με τὸν ἴδιο κομματιαστὸ τρόπο μπορούσαν ν' ἀντιληφθῶν. Μακριὰ βέβαια ἀπὸ τὸ ν' ἀποτελεῖ μιὰ κωδικοποιημένη καταγραφή τῆς καλλιτεχνικῆς μας κίνησης είναι ἕνα βιβλίο που μὰς δίνει τὴν κατακυρωμένη ὄψη τῆς σύγχρονης ζωγραφικῆς μας και δὲν παίρνει πρωτοβουλία παρὰ ὡς τὸν περιορισμένο κάπως βαθμὸ που διαλέγει και φιλοξενεῖ τὰ ἔργα νέων ζωγράφων μας.

Στὸ σύντομο εἰσαγωγικό της σημείωμα ή κριτικός Ἐλένη Βακαλὸ ἐπιχειρεῖ μιὰν κάπως τυπική ἐπισήμανση τῶν συμβατικῶν σταθμῶν τῆς πορείας τῆς νεοελληνικῆς ζωγραφικῆς, ἀναφέρει ἐλάχιστα ὀνόματα, δὲν ἀξιολογεῖ αὐστηρὰ κι ἔτσι ἀφήνει ἐλεύθερο τὸν ἀναγνώστη να δεῖ τις εἰκόνας, που είναι και τὸ κύριο μέρος του βιβλίου, και να κρίνει μοναχός του. Τὸ κάπως ἀπρόσωπο τοῦτο παρουσίασμα ἀπευθύνεται ἔτσι σε λίγο-πολύ προἰδεασμένους φιλότεχνους. Βέβαια, ή χρησιμότητά του είναι μεγάλη κι ὄχι μόνο γι' αὐτοὺς ἀλλὰ και για κείνους που θὰ ἤθελαν να ἔχουν μιὰ πρώτη γνωριμία κ' ἐξοικειῶση με τὴν νεοελληνική καλλιτεχνική δημιουργία.

Ὁ κάθε καλλιτέχνης ἀντιπροσωπεύεται ἀπὸ τρεῖς εἰκόνας που ή μιὰ είναι χρωματιστή. Ἐκεῖνοι που ξέρουν τί κόπους, ἔξοδα και θυσίες χρειάζεται ἐδῶ ἕνα τέτοιο τύπωνμα, με τὰ περιορισμένα τεχνικά μέσα και τις ὕψηλές τιμές τῆς ἀγορᾶς μας, θὰ μπορέσουν να καταλάβουν τὴ σημασία αὐτοῦ του ἔγχειρήματος. Τὰ τυπώματα του βιβλίου είναι ἄψογα και ή ἐμφάνισή του ἄριστη. Ὁ Ζυγὸς ἔδωσε κ' ἐδῶ τή σφραγίδα τῆς εὐσυνειδησίας και τῆς ἐπιμέλειας που χαρακτηρίζει ὄλες του τις ἐκδηλώσεις. Ἡ σχετικὰ περιορισμένη τιμή της είναι ἄλλο ἕνα

στοιχείο που πρέπει να καταγραφεί στο ενεργητικό της έκδοσης αυτής που ασφαλώς είναι προορισμένη να προωθήσει πολύ την προσπάθεια για την εκλαΐκευση της τέχνης μας και να συμβάλει σημαντικά στο να παύσει η Τέχνη

να είναι υπόθεση κι απόλαυση μιας περιορισμένης κι αύστηρά κλεισμένης μερίδας ανθρώπων. 'Ο Ζυγός έκανε μια φιλότιμη αρχή που θα συνεχίσει και μ' άλλες τέτοιες προσπάθειες.

Γ. ΠΕΤΡΗΣ

Βιβλιογραφικές έλλειψεις και κάποια δυσάρεστα συμπεράσματα

Το ὄ ΣΠ. ΓΙΑΝΝΟΥΛΗ

Ἡ βιβλιογραφική ενημέρωση γύρω ἀπὸ τὰ θέματα τῆς νεοελληνικῆς ἱστορίας δὲν ἔχει πάψει ἀκόμα νὰ εἶναι δυσχερῆς. Λέμε «δὲν ἔχει πάψει», γιατί τὰ βιβλιογραφικά δελτία σὰν ἐκεῖνα τῶν «Ἑλληνικῶν» καὶ τοῦ «Δελτίου τῆς Ἱστορικῆς καὶ Ἐθνολογικῆς Ἱστορίας» καλύπτουν ὡς ἓνα βαθμὸ τὸ χῶρο πού μας ἀφορᾷ καὶ πού μέχρι στιγμῆς καλυπτόταν, μὲ τὴν εὐλογία καθυστέρηση δυὸ τουλάχιστο χρόνων, ἀπὸ τὸ ἐτήσιο βιβλιογραφικὸ δελτίο τοῦ Γαλλικοῦ Ἰνστιτούτου (Bulletin Analytique de Bibliographie Hellenique (τ. I-XIX). Τὸ βιβλιογραφικὸ δελτίο πού ἐκδίδεται ἀπὸ τὴν Κυβέρνηση δὲν μπορεῖ φυσικὰ νὰ ληφθεῖ σοβαρὰ ὑπ' ὄψη, ἀφοῦ δὲν βιβλιογραφεῖ λ. χ. στὸ τμῆμα τῶν λογοτεχνικῶν περιοδικῶν τὴν «Ἐπιθεώρηση Τέχνης», ἀφοῦ δηλ. τὰ κριτήριά του εἶναι σκοπιμοθηρικὰ καὶ ἀπομακρύνονται ἀπὸ τοὺς κανόνες τῆς ἐπιστημονικῆς βιβλιογράφησης. Ἀλλὰ οἱ γενικὲς βιβλιογραφίες, ἔστω τοῦ ἐπιπέδου τοῦ Γαλλικοῦ Ἰνστιτούτου, ἐμμέσως βοηθοῦν στὴν ενημέρωση· ἡ ἔρευνα χρειάζεται ἐξειδικευμένους βιβλιογραφίες, ὅπου τὸ βιβλιογραφούμενο ὑλικὸ θὰ τυχαίνει μιᾶς ἰδιαίτερης φροντίδας πέρα ἀπὸ τὴν ἀπλή ἀναγραφή τοῦ τίτλου καὶ τῆς παραπομπῆς — ὅταν πρόκειται γιὰ δημοσίευμα σὲ περιοδικὸ — στὸ ἐντυπο ὅπου καταχωρίζεται. Ἀναλυτικὴ βιβλιογραφία δίνουν τὰ «Ἑλληνικά» ἀναφορικὰ μὲ τοὺς τομεῖς τῆς νεοελληνικῆς φιλολογίας.

Ἡ ζημιὰ, πού προκύπτει ἀπὸ τὴν ἔλλειψη ἐξειδικευμένων πυκνῆς συχνότητας βιβλιογραφιῶν, γίνεται ἐμφανέστερη καὶ οὐσιαστικώτερη ἀπὸ τὸ γεγονὸς ὅτι μεγάλο, ἂν ὄχι τὸ μεγαλύτερο, τμῆμα τῶν δημοσιευμάτων ἀναφορικὰ μὲ τὴ νεοελληνικὴ ἱστορία — εἴτε πρόκειται γιὰ κοινωνικὴ, πολιτικὴ ἱστορία, ἱστοριοδιφικὴ ἔρευνα, ἱστορία τῆς Παιδείας ἢ τῆς Τέχνης — περνᾷ σὲ ἐντυπα πού δὲν θεωροῦνται αὐστηρῶς ἐπιστημονικά. Τοῦτο ἔχει δυὸ ἀποτελέσματα: εἴτε γίνεται ἀδύνατη ἡ παρακολούθηση τῶν δημοσιευμάτων, εἴτε καλύπτεται ἡ θεληματικὴ ἀγνοία. Οἱ συνέπειες εἶναι δυσάρεστες, γιατί μ' αὐτὸν τὸν τρόπο περνᾷ στὴν ἀφάνεια δημοσιεύματα χρήσιμα· ἓνα ἀνθρωπινότερο κοίταγμα θὰ ἔλεγε ὅτι εἶναι ἀποκαρδιωτικὸ γιὰ ὀρισμένους ἀνθρώπους νὰ ζοῦν στὸ περιθώριο τῆς ἐπιστημονικῆς ζωῆς, ἐπειδὴ τὰ δημοσιεύματά τους δὲν εἶχαν τὴν τύχη — ἢ τὴν ἀτυχία κάποτε — νὰ φιλοξενηθοῦν στὰ «αὐστηρῶς» ἐπιστημονικὰ περιοδικὰ.

Τὶς διαπιστώσεις αὐτὲς τὶς κάνει ἐπίκαιρες ἓνα δημοσίευμα στὴν ἐφημερίδα «Ἐλευθερία» (10-12-1961) τῆς Κας Ἀθ. Καλογεροπούλου ἀναφερόμενο στὴ μονὴ τῆς Ὁδηγητρίας πού βρίσκεται στὴ Λευκάδα. Τὸ δημοσίευμα αὐτὸ μετέφερε τὶς ἀπόψεις πού ἀνέπτυξε σὲ ἀνακοίνωσή του ὁ κ. Δ. Πάλλας στὸ 12ο Βυζαντινολογικὸ Συνέδριο πού συνῆλθε στὴν Ἀχρίδα. Τὶς ἀπόψεις τοῦ κ. Πάλλα βρῖσκει κανεὶς καὶ στὶς περιλήψεις τῶν ἀνακοινώσεων στὸ Συνέδριο πού ἐκδόθηκαν στὸ Βελιγράδι, τὸ φθινόπωρο τοῦ 1961. Καὶ ἀπὸ τὰ δυὸ κείμενα δημιουργεῖται ἡ ἐντύπωση ὅτι τὸ μνημεῖο, πού ἀποτέλεσε τὸ θέμα τῆς ἀνακοίνωσης, ἦταν ἀνέκδοτο — στὰ Συνέδρια ἄλλωστε οἱ ἀνακοινώσεις πρέπει νὰ εἶναι πρωτότυπες. Ἐντούτοις τὸ μνημεῖο εἶχε ἐκδοθεῖ πρόσφατα ἀπὸ τὸν κ. Παναγιώτη Ροντογιάννη. («Ἡ Ὁδηγήτρια Λευκάδος. Ἐνα μνημεῖο μοναδικὸ στὴν Ἑλλάδα», περιοδικὸ «Ζυγός», τεῦχος 55 (Ἰούλιος 1960), σ. 27-34), ἀλλὰ σὲ περιοδικὸ ὄχι «αὐστηρῶς» ἐπιστημονικὸ. Ἐπιμένω στὴν περίπτωση αὐτῆ, γιατί συγκεντρώνει ὅλα τὰ στοιχεῖα γιὰ τὴν τεκμηρίωση μιᾶς ἀπαιτήσης — φαντάζομαι ἄρκετὰ εὐλογησ: τὴν ενημέρωση καὶ τὴ δίκαιη συμπεριφορὰ ἐναντι τῶν ἀνθρώπων πού καταπιάνονται μὲ τὴν ἔρευνα. Τὰ στοιχεῖα αὐτὰ συνίστανται: στὴν ποιότητα τοῦ δημοσιεύματος τοῦ κ. Π. Ροντογιάννη, στὴν ἐπιστημονικὴ ἀξία τοῦ κ. Δ. Πάλλα καὶ στὴ διάδοση — γιὰ νὰ μείνω ἐδῶ σὲ ἐξωτερικὰ γνωρίσματα — τοῦ «Ζυγοῦ». Κανένα ἀπὸ τὰ στοιχεῖα αὐτὰ δὲν ἐπιτρέπει τὴν παραγνώριση τοῦ μελετήματος τοῦ κ. Ροντογιάννη — παραγνώριση πού θὰ ἦταν ἀδικαιολόγητη ἂν αὐτὸ εἶχε δημοσιευθεῖ σὲ κάποιο ἀπὸ τὰ ἐπιστημονικὰ περιοδικὰ. Ἄλλωστε τὸ σημείωμα ὑπαγορεύεται ἀκριβῶς ἀπ' αὐτὴ τὴν περίπτωση.

Εἶναι φυσικὰ ἐνοχλητικὸ νὰ γίνεται λόγος γιὰ πράγματα αὐτονόητα· ὁ λόγος ὅμως εἶναι ἀναγκαῖος ὅταν ἡ κατάσταση ὀρισμένου εἴδους σπουδῶν ἐπιτρέπει τὴ διατάραξη αὐτονόητων ὑποχρεώσεων. Ἀπὸ ἓνα δημοσιογραφικὸ ἄρθρο, ὅσο κι ἂν αὐτὸ ζητᾷ τὴν ἐχτιμητὴ πληρότητα, δὲν μπορεῖ νὰ περιμένει κανεὶς βιβλιογραφικὲς τεκμηριώσεις· ὅταν ὅμως τὸ ζήτημα ἀναφέρεται σ' ἓνα θέμα πού ἀπασχόλησε πρόσφατα δυὸ μελετητῆς καὶ ἡ ἀναφορὰ μας γίνεται μόνο στὸν ἓνα, τότε γίνεται κοντὰ στ' ἄλλα καὶ μιὰ ἀδικία. Οἱ αἰτίες τέτοιου εἴδους παραλείψεων ὀφείλονται γενικῶς

στο επίπεδο τῶν σπουδῶν· τοῦτο ὁμως δὲν προδικάζει καὶ ἀπαλλαγὴ ἀπὸ ὀρισμένες ὑποχρεώσεις, ὅπως εἶναι ἡ ἐνημέρωση ἀναφορικὰ μὲ τὰ περιοδικὰ ποὺ κυκλοφοροῦν — καὶ ποὺ ἄλλωστε δείχνουν ὀρισμένες ὀψεις τῆς παιδείας

μας εὐκρινέστερα ἀπὸ τὰ περιοδικὰ τῆς αὐστηρῆς ἐξειδίκευσης. Τοῦλάχιστο ἐκεῖνα ποὺ ἐμπíπτουν στὸν εἰδικὸ κύκλο τῶν ἐνδιαφερόντων μας.

ΣΠ. ΓΙΑΝΝΟΥΛΗΣ

Τὰ Νέα Βιβλία

(Βιβλιογραφικὸ Δελτίο)

Τοῦ Κ. ΠΟΡΦΥΡΗ

1. Μίκη Θεοδωράκη: Γιά τὴν Ἑλληνικὴ Μουσική. Ἔκδ. Ἐπιθεώρηση Τέχνης, Ἀθήνα 1961. Σχ. 8, σελ. 287+1 λευκή. Συντακτικὴ ἐπιμέλεια Φιλ. Ἡλιοῦ. Καλλιτεχνικὴ ἐπιμέλεια Τάσου Χατζῆ.

Μιά σειρά ἄρθρα, πολεμικὲς, συνεντεύξεις, κριτικὲς, ἀπαντήσεις καὶ ἀνταπαντήσεις τοῦ Μίκη Θεοδωράκη, γύρω στὰ φλέγοντα ζητήματα τῆς ἑλληνικῆς μουσικῆς, καθὼς καὶ ὁ ἀντίλογος ποὺ προκάλεσαν. Τὸ διβλίο προλογίζει ὁ Φοῖβος Ἀνωγειανάκης.

2. Βασίλη Ρῶτα—Βούλα Δαμιανάκου: Δραγᾶτες πνευματικῆς ἐλευθερίας. Ἀθήνα 1961. Σχ. 8, σελ. 47+1 λευκή.

Διάφορα κείμενα, ὅπου οἱ συγγραφεῖς κάνουν «καταγγελία γιὰ κάποιες κακὲς ἐνέργειες ποὺ ἔγιναν σὲ βάρος μας, χωρὶς νὰ ἔχουμε δώσει αἰτία. Οἱ τρικλοποδιὲς στὴ συνεργασία, οἱ πετριὲς ἐκ τοῦ ἀσφαλοῦς, οἱ καταχρήσεις ἐξουσίας ποὺ ξέσπασαν ἐπάνω μας, ἔχουν, πιστεύουμε, γενικώτερο ἐνδιαφέρον»...

3. Κώστα Θρακιώτη: Περιθῶριο στὸ κενό. Ἔκδ. Μαυρίδης. Σχ. 8, σελ. 64.

Καινούργια συλλογὴ τοῦ ποιητῆ τῆς «Συμφωνίας τοῦ Ὀρφικοῦ Ρόδου»:

«Ὅλοι τὸν ἔχουμε συναντήσει καθὼς περνᾶμε — βιαστικοὶ στὸ δρόμο — τὸ ἠλιοκαμένο πρόσωπό του καὶ τὸ στήθος — γίνεται ἓνα κομμάτι ἀπ' τὸν ἀγέρα — τῆ γῆς ποὺ χαμογελά — ἀδιόρατα στὸν οὐρανὸ — ἀπλώνοντας τὰ μεγάλα του χέρια — ὅμοια σὰ νὰ μᾶς χαρίζει — θαλασσινὴ αὔρα ἀγάπης — βατόμουρα ὄριμασμένα — στὸν ἥλιο τοῦ καλοκαιριοῦ...»
(Ἀπροσωπολατρεία)

4. Αἰμιλίας Πετράκη: Ἡλιαχτίδες. Ἀθήνα. Σχ. 8, σελ. 45+3 λευκὲς.

Μιά σειρά λογοτεχνικὲς εἰκόνες καὶ σκέψεις μὲ τίτλους: Ἑλλάδα, Βαδίζοντας μὲ τοὺς ἀνέμους, Κάτω ἀπὸ τὸ φῶς τοῦ ἡλίου μας: «Τὸ χῶμα σου, Ἑλλάδα, ὁμορφὴ πατρίδα βασανισμένη, εἶναι ζυμωμένο μὲ δάκρυα καὶ θύμησες ἀπὸ χιλιάδες χρόνια. Καὶ οἱ κοιλάδες σου κατᾶσπαρτες ἀπὸ λείψανα λαῶν ποὺ πέρασαν...»
(Ἑλλάδα)

5. Σταύρου Καρακάση: Ὁ Μανώλης Καλομοίρης καὶ ὁ Κωστής Παλαμᾶς (Παλαμικὴ Συμφωνία). Ἀνάτυπο ἀπὸ τὴν ἔκδοση τῆς Παλαμικῆς Συμφωνίας. Ἀθήνα 1961. Στ. 8, σελ. 44.

Τρίγλωσση (ἑλληνικά, γαλλικά, ἀγγλικά) κριτικὴ εἰσαγωγὴ γιὰ τοὺς δεσμοὺς τῆς μουσικῆς τοῦ Καλομοίρη μὲ τὴν παλαμικὴ ποίηση. Προτάσσονται σκέψεις τοῦ Μ. Καλομοίρη.

6. Θεοδώρου καὶ Πιπίνας Ἡλιοπούλου. Τὸ παλιὸ καὶ τὸ καινούργιο. Κόρινθος 1961, Σχ. 8, σελ. 191+1 λευκή.

Μυθιστόρημα. Στὸν πρόλογό τους γράφουν οἱ συγγραφεῖς: «Ὁ Ἡρώας μας, ποὺ γνωρίζει συνειδητὰ νὰ ὑπηρετεῖ τὴν ἐποχὴ του, τὴ γενιά του, τὸ δίκιο, τὸ καινούργιο, γιὰτὶ εἶναι γέννημα καὶ θρέμμα τους, μέχρι τὸ τέλος, μέχρι τὸ θάνατό του, μὲ τὸ θάνατό του, καὶ πέρα ἀπ' αὐτόν, δὲν προδίνει τὴ φύση τοῦ ἀνθρώπινου αἰσθήματος, τὸ ἰδανικό του, τὸ καινούργιο πάνω στὸν κόσμο, τὸ θρίαμβο τῆς Εἰρήνης καὶ τῆς Ἀνθρωπιᾶς. Παραμένει Νικητῆς, γίνεται Ἀθάνατος».

7. Γεωργίου Παναγουλόπουλου: Ἐγερτήριο.. Ἔκδ. «Ἰωλκός». Ἀθήνα 1961. Σχ. 8, σελ. 56.

Ποιήματα:

«Τώρα ποὺ νὰ δρῶ τὸ χέρι σου νὰ σφίξω; — Στὴν καρδιά ἔχω τὸν πόθο — ποὺ τὸν ταραίζει — ἡ ἀγωνία μὲ τὸ κάλπασμα τοῦ ρυθμοῦ τῆς.

(Ἀγρύπνια)

8. Σοφίας Π. Μυλωνᾶ: Ἀνδρέας Κάλβος. Ἡ ἀνελέτη μοῖρα ἐνὸς μεγάλου ποιητῆ. Ἀθήνα, 1961. Σχ. 8, σελ. 128.

Βιογραφία τοῦ ποιητῆ τῶν Ὁδῶν. «Σκοπὸς τοῦ διβλίου μου, λέει ἡ σ. στὸν πρόλογο, εἶναι νὰ παρουσιάσω μιὰ ἐλκυστικὴ ἀφήγηση τῆς ζωῆς καὶ τοῦ ἔργου τοῦ ποιητῆ, χωρὶς νὰ δώσω ἱστορικὰ δοκουμεντα». Στὸ τέλος δημοσιεύονται ὁ «Ὑμνος εἰς τοὺς Ἰονίους» (μετ. Ζώρα) κι οἱ «Ὁδῆς τοῦ Κάλβου».

9. Θανάση Τζήμητρα: Θρακικὰ Διηγήματα: Θεσσαλονίκη, 1961. Σχ. 8, σελ. 84. Ἐξώφυλλο Χάρη Τεσεξίδη.

Β' ἔκδοση. Ἡ πρώτη βγήκε στὸ 1929: «Καὶ τὰ ἑπτὰ διηγήματα ποὺ περιέχονται στὸ διβλίο, εἶναι βέβαια φανταστικά, ὁμως παρμένα ἀπὸ τὴ ζωὴ», λέει στὸν πρόλογό του ὁ συγγραφέας.

10. Γιώργου Γληνοῦ: Ὄρες Σκηνῆς. Βιβλίο Δεύτερο. Ἐπιμέλεια Νέστορα Μάτσα.

Ἐκυκλοφόρησε
ΕΒΔΟΞΟΥ ΑΡΑΒΟΥ

**ΟΙ
ΓΙΑΤΡΟΙ
ΚΑΠΟΤΕ**

Μυθιστόρημα
Γ'. ΕΚΔΟΣΗ

Τό διβλίο
πού ἔκαψε ἡ 4η Αύγουστου

Εἶναι τὸ βιβλίο τοῦ κάθε μορφω-
μένου ἀνθρώπου πὸν ζεῖ ἀνά-
μεσα σὲ δυὸ ἐποχὲς καὶ δυὸ
κόσμους, πὸν ἐρευνᾷ καὶ συ-
ζητεῖ προβλήματα - θέσεις τοῦ
αἰῶνά' μας.

**ΟΙ
ΓΙΑΤΡΟΙ
ΚΑΠΟΤΕ**

Εἶναι τόσο ἐνδιαφέρον μυθιστό-
ρημα, ὥστε ἀφ' οἷου στὰ 1932
βγήκε ἡ δεύτερη ἔκδοσή του,
πολλοὶ ἦταν ἐκεῖνοι πὸν τὸ θυ-
μούνταν καὶ ζητοῦσαν νὰ τὸ
ξαναδιαβάσουν.

**ΟΙ
ΓΙΑΤΡΟΙ
ΚΑΠΟΤΕ**

σελίδες 560 — δρχ. 150
Πωλεῖται σ' ὅλα τὰ Βιβλιοπωλεῖα

Ἀθῆναι 1961. Σχ. 8, σελ. 352. Ἐξώφυλλο
Γ. Βακαλό.

Ἡ δεύτερη αὐτῆ σειρά, θγαίνει δέκα χρόνια
μετὰ τὴν πρώτη, καὶ περιλαμβάνει ἄρθρα, με-
λέτες, γράμματα ἀνθρώπων τοῦ θεάτρου, πὸν
συζητοῦν, ὅπως οἱ σύεδροι ἐνὸς συνεδρίου,
διάφορα θεατρικὰ θέματα καὶ προσπαθοῦν νὰ
συμβάλουν στὴν ἀναγέννηση τῆς ἑλληνικῆς σκη-
νῆς.

11. Δημήτρη Χ. Καρβούνη: Σεβαστεῖτε
τὴν ἀνησυχία μου. Ἀθῆναι, 1961. Σχ. 8,
σελ. 31+1 λευκή.

Ποιήματα:

«Εἶμαι ὀλόκληρος μιὰ ἀλήθεια. — Μιὰ ἱστο-
ρία εἶμαι. — Ἐνα διβλίο πολυσέλιδο, — πὸν
τῶχουν ἀρχίσει, — πρὶν ἀπὸ ἑκατομμύρια χρό-
νια...»

(«Χωρὶς Ἐπιχειρήματα»)

12. Στέφανου Ροζάνη: Ἡ καταγωγή τῆς
Τέχνης. Ἐκδ. Οἶκος «Ζώρζ». Ἀθῆναι, 1961.
Σχ. 8, σελ. 47+1 λευκή. Σχέδια Γ. Κα-
τσώνη.

Κοινωνιολογικὸ καὶ αἰσθητικὸ δοκίμιο. Ἐπι-
χειρεῖται ἡ διερεύνηση τοῦ προβλήματος τῆς
καταγωγῆς τῆς τέχνης πὸν ὁ σ. τὴ θεωρεῖ ὡς
ἕνα «ἀνθρώπινο δημιούργημα» καὶ «τὸ καθολι-
κότερο κοινωνικὸ φαινόμενο».

13. Ἄνθου Λυκαύγη: Κραυγές. (Χωρὶς
τόπο καὶ χρόνο ἔκδοσης). Σχ. 8, σελ. 38+2
λευκές. Ἐξώφυλλο Γεωργ. Κάιζερ.

Ποιήματα:

«Μπαίνω στὸ Ναό σου — μὲ ὑψωμένα τὰ
χέρια σὲ ὑπέρτατη δέηση. — Στὸ βωμὸ τῆς
αὐλῆς σου — ἀπόθεσα τὴν κόμη μου. — Στὶς
ἀνοιχτὲς παλάμες — σοῦ προσφέρω τὴν ψυχὴ
μου, — σοῦ χαρίζω τὸν πόνο μου.»

(«Στὴν Τέχνη»)

14. Φαίδων ὁ Πολίτης: Κασσάνδρες καὶ
Τυφλοὶ Κροκόδειλοι. (Χωρὶς τόπο καὶ χρό-
νο ἔκδοσης). Σχ. 8.

Ποιήματα:

«Ἄδικα προσπάθησα — Νὰ διασπάσω τὰ
τείχη — Πρὸς τὰ ὀλοπράσινα λειβάδια — Πὸν
νόμιζα πὸς ἔβλεπα πέρα.»

(«Ἐπιτάφιος»)

15. Θάνου Κωτσόπουλου: Ἀτρείδες. Ἀ-
θῆναι, 1961. Σχ. 8, σελ. 71+1 λευκή.

Τραγωδία σὲ ἐντεκασύλλαδο στίχο. Ἀρχίζει:

«Ἡ νύχτα ἀκόμα σκέπει τ' Ἄργος, φίλε —
καὶ ἐμεῖς, ὀδοιπορώντας νὰ πὸν τέλος — τῶν
Ἀτρειδῶν τὴ χώρα χαιρετοῦμε. — Τὴ χώρα πὸν-
ναι, Ὀρέστη μου, δικὴ σου — καὶ νὰ τὴ λάβεις
ἡρθες, ὡς σοῦ πρέπει...»

(«Πυλάδης»)

16. Κώστα Τσαρούχα: Γιὰ ἕνα ἀληθινὸ
θέατρο. Ἀθῆναι, 1961. Σχ. 8, σελ. 47+1
λευκή.

Μελέτη πὸν ὑποστηρίζει τὴν ἄποψη τοῦ Κο-
πῶ, πὸς πρέπει νὰ ξαναφέρουμε στὴν Πατρίδα
μας «τὸν ἠθοποιὸ στὴ Σχολὴ τῆς ποίησης καὶ
τὸν ποιητὴ στὴ Σχολὴ τῆς θεατρικῆς σκη-
νῆς».

17. Σόφης Λαγοπούλου — Ἀποστολίδου:

Σπασμένα Κρύσταλλα. Ἀλεξάνδρεια 1961.
Σχ. 8, σελ. 36.

Ποιήματα:

«Ὁ δρόμος πρὸς τὸ τέρμα — ὁ ἕνας ὁ μέ-
γάλος, — ἔλαμψε μπρὸς στὰ μάτια μου — με
χρώματα χαρᾶς...»

(«Ὁ ἕνας δρόμος»)

18. Δ. Ρ. 811: Τραγούδια τῶν Κρατητη-
ρίων (Ἡμερολόγιο Α΄) Πάφος — Κύπρος
1961. Σχ. 8, σελ. 100.

Ποιήματα γραμμένα μέσα στὰ κρατητήρια,
στὴν περίοδο τοῦ Κυπριακοῦ ἀγῶνα, ἀπὸ τὸν
ποιητὴ πὺ κρύβεται κάτω ἀπὸ τὰ στοιχεῖα
Δ.Ρ. 811 (ἀσφαλῶς στοιχεῖα τῆς φυλακῆς):

«Ἀδέρφια, σκλάβ' ἀδέρφια μου, ξυπνήστε
ἀπ' τὴ σκλαβιά μας, — κι' ἦρθ' ὁ καιρὸς νὰ
πάρουμε κι' ἐμεῖς τὴ λευτεριά μας...»

(«Ξύπνα Πατρίδα»)

19. Δημ. Χαμπαλίδη: Ζίγκ - Ζάγκ. Κύ-
προς 1961. Σχ. 8, σελ. 108.

Ποιήματα:

«Συνέχισε, — ὦ μητρομανῆς σκέψη, — τὶς μυ-
ρωμένες ντροπές σου — με τὸ αἶσθημα, — τ'
ἀρρενωπὸ ἀγόρι τῆς καρδιάς».

(«Συνέχισε...»)

20. Γιώργου Μανιατάκου: Τὸ σύννεφο δὲν
ἔφερε βροχή. Βιβλιοπ. «Ἐστίας». Ἀθήνα
1961. Σχ. 8, σελ. 243+1 λευκή. Ἐξῶφ.
Σπ. Γιαννούλη.

Μυθιστόρημα. Εἰσαγωγικά, ἕνα σύντομο ση-
μείωμα πίστης στὸ μέλλον τοῦ ἀνθρώπου.

21. Κωστή Βελμύρα: Εἰδώλια. Ἀθήναι,
1961. Ἐκδ. Ε.δ.ε.β. (Ἐταιρία διαδόσεως
ἑλληνικοῦ βιβλίου). Σχ. 8, σελ. 79+1 λευ-
κή. Σκίτσο τοῦ ποιητῆ ἀπὸ τὸν Ἄλκη Ἀ-
θανασιάδη. Κοσμήματα Τάκη Φραγκούλη.

Ἀπὸ τὰ ποιήματα αὐτὰ τοῦ Κ. Β. δίνουμε
τοὺς πρώτους στίχους τῆς «Κιτρολεμονιάς»:

«Στ' ἀμπελάκια, στὰ περβόλια — Κιτρολε-

μονιά! — τῆς αὐλῆς ἀπλώθη ἡ μπόλια — (φῶς
καὶ σκοτεινὰ) — καὶ πεντοβολάει τὸ ἀγιάζι
— δρόσο θυμαριοῦ...»

22. Γεωργίου Ἀσλανίδη: Ἰδεολογικὴ προ-
παγάνδα καὶ πολιτικὴ ἀγωγή στὴν Ἑλλη-
νικὴ ἐκπαίδευση. Ἐκδ. «Μόρφωση», Ἀθήνα
1961. Σχ. 8, σελ. 120.

Ὁ συγγραφέας διαπιστώνει, πὼς ἡ ἐθνικὴ
παιδεία ἐξανδραποδίζεται καὶ ὁ κίνδυνος εἶναι
μέγας γιὰ τὴν ἑλληνικὴ νεολαία. Μόνος δρό-
μος γιὰ νὰ σωθεῖ ἡ ἑλληνικὴ νεολαία, εἶναι ὁ
ἀγῶνας.

23. Ἄλκη Παπαῖ: Θρύλοι τῶν λαῶν. Ἀ-
νατολικοὶ λαοί. Ἐκδ. «Γκόνη», Ἀθήνα 1961.
Σχ. 8, σελ. 173+3 λευκές.

Λαϊκὲς ἱστορίες καὶ θρύλοι με ἐπιμέλεια τοῦ
Ἄλκη Παπαῖ, ἀπὸ τὸ Ἰράκ, Ἰνδία, Τουρκε-
στάν, Ἰαπωνία, Περσία, Συρία, Σαουδικὴ Ἀ-
ραβία, Πακιστάν, Κίνα, Σιάμ.

24. Θανάση Παπαθανασόπουλου: Ἱστο-
ρικὰ καὶ λαογραφικὰ τῆς Περίστας. Πρόλο-
γος Β. Γ. Βαλαώρα. Ἐκδ. «Ἀσκραῖος». Ἀ-
θήνα. Σχ. 8, σελ. 47+1 λευκή.

Ὁ καθηγητὴς Β. Βαλαώρας γράφει στὸν
πρόλογό του: «ἡ ὑποχρέωσή μας γιὰ νὰ πε-
ρισώσουμε ὅ,τι μπορούμε ἀπὸ τοὺς θησαυροὺς
τῆς Ἑλληνικῆς ψυχῆς, καθίσταται σήμερα πε-
ρισσότερο ἐπιτακτικὴ».

25. Ἀποστολίας Νάνου: Ὑμέναιος. Ποι-
ήματα. Βόλος, 1961. Σχ. 8, χωρὶς σελί-
δωση.

Πλακέττα. Μερικοὶ στίχοι:

«Σὰν τὸ κλουβὶ — ποὺ δυὸ πουλιὰ θὰ κλεί-
σει — ἐρωτευμένα. — Σὰν ἀγιοβασιλιάτικο φα-
νάρι — χαρὰ γιορτῆς. — Σὰν τὸ κοχύλι — ποὺ
ἀπαλὰ λικνίζεται — ἀπ' τὰ μурμουρητὰ τῆς
θάλασσας. — Τὸ σπίτι...»

Κ. ΠΟΡΦΥΡΗΣ.

ΦΡΟΝΤΙΣΤΗΡΙΑ ΑΝΩΤΑΤΗΣ ΕΚΠΑΙΔΕΥΣΕΩΣ

Δ/νσις ΑΠ. ΚΑΚΑΒΑ

Στουρνάρα — Τζώρτζ 34 ΤΗΛ. 625-508

Τὴν 1ην Μαρτίου ἀρχίζουν λειτουργοῦντα τὰ νέα τμήματα
ΕΙΣΑΓΩΓΙΚΩΝ ΕΞΕΤΑΣΕΩΝ ΤΩΝ ΑΝΩΤΑΤΩΝ ΣΧΟΛΩΝ
ΕΜΠΟΡΙΚΗΣ — ΒΙΟΜΗΧΑΝΙΚΗΣ — ΠΑΝΤΕΙΟΥ

Πληροφορίαι καὶ ἐγγραφαὶ καθ' ἐκάστην

ΟΙ ΠΡΩΤΕΣ ΤΟΥ ΜΗΝΑ

ΕΘΝΙΚΟ ΘΕΑΤΡΟ: «Τὸ κράτος τοῦ Ζόφου» τοῦ Λέοντα Τολστόϊ. Μετάφραση Ἀλέξανδρου Ροσόλυμου, σκηνοθεσία Τάκη Μουζενίδη, σκηνογραφίες Κλ. Κλώνη, κοστούμια Ἀντ. Φωκᾶ. Ἡθοποιοί: Θ. Κωτσόπουλος, Ἐλ. Χατζηαργύρη, Λυκ. Καλλέργης, Ἄννα Κυριακοῦ, Παντ. Ζερβός, Θ. Μορίδης, Ἄννα Ραυτοπούλου.

ΘΕΑΤΡΟ «ΠΟΡΕΙΑ»: «Τὸ πάρτυ», τῆς Τζέιν Ἄρντεν. Μετάφραση Ἀντ. Ἀντωνίου, σκηνοθεσία Ἀλέξη Δαμιανοῦ, σκηνογραφία Ἀσπασίας Πόντη. Μουσική Σταύρου Ξαρχάκου. Ἡθοποιοί: Ἀλέξης Δαμιανός, Μαίρη Χρονπούλου, Ἀναστ. Πανταζοπούλου, Λ. Βουρνᾶς, Β. Μητσάκης, Ἡλ. Περόζη.

ΘΕΑΤΡΟ ΒΕΡΓΗ: «Καπετάνιος στὸν Παράδεισο» τοῦ Ἄλεξ Κόπελ. Μετάφραση Γ. Θεοδοσιάση καὶ Λέσλη Φάινερ. Σκηνοθεσία Γ. Θεοδοσιάδη, σκηνογραφίες Γ. Ἀνεμογιάννη, μουσική ἐπιμέλεια Τόνιας Καράλη. Ἡθοποιοί: Ἐλσα Βεργῆ, Λάμπρος Κωνσταντᾶρας, Γ. Δάνης, Τζέννη Ρουσέα, Β. Παγουλάτος, Ἀλ. Πέτσος.

ΘΕΑΤΡΟ ΤΕΧΝΗΣ: «Τὰ Νέα Παιδιά» τοῦ Ζοζέ Ἀντρέ Λακούρ. Μετάφραση Κώστα Σταματίου, σκηνοθεσία Κάρουλου Κούν, σκηνογραφία Βασιλ. Βασιλειάδη, μουσική Γιάννη Μαρκόπουλου. Ἡθοποιοί: Δ. Χατζημᾶρκος, Ἀγγ. Καπελλαρῆ, Μάγια Λυμπεροπούλου, Μίμης Κουγιουμτζῆς, Φάνης Χηνᾶς, Ἐφη Ροδίτη. Α. Προύσαλης, Γιάν. Μόρτζος, Ν. Κοῦρος.

ΘΕΑΤΡΟ ΚΟΤΟΠΟΥΛΗ: «Τὰ κοκάρια τῶν Δώδεκα» τῶν Ν. Τσιφόρου καὶ Πολ. Βασιλειάδη. Ἡθοποιοί: Ντίνος Ἡλιόπουλος, Ἄννα Φόνσου, Περ. Χριστοφορίδης, Πόπη Μέγγουλα, Στ. Στρατηγός.

Ε Π Ι Θ Ε Ω Ρ Η Σ Η Τ Ε Χ Ν Η Σ

Τ Ο

Ἡ ἀγγαρεία

Ὅπως ἦταν πιά μοιραῖο, πῆγε στὸ βρόντο κι' ὁ διαγωνισμὸς Θεατρικοῦ ἔργου τοῦ Ὑπουργείου Παιδείας. Ὑστερα ἀπὸ μεγάλη, ὅσο κι' ἀδικαιολόγητη καθυστέρηση, λίγο πρὶν ἀνακοινωθοῦν τ' ἀποτελέσματα παραιτήθηκαν ἀπὸ τὴν ἐπιτροπὴ οἱ κ.κ. Τερζάκης καὶ Πλωρίτης «λόγω φόρτου ἄλλων ἀσχολιῶν» κ' οἱ ἐναπομείναντες δώσανε τὸ βραβεῖο, ἀφοῦ ἀνακοίνωσαν καὶ μερικὰ «ὑποψήφια γιὰ βράβευση ἔργα» μὲ τὴν δήλωση ὅτι ἐμείναν γενικῶς ἱκονοποιημένοι μὲ τὴν εὐρεῖα συμμετοχὴ καὶ μὲ τὴν ποιότητα τῆς προσφορᾶς. Ὡστόσο χαρακτηριστικὸ εἶναι ὅτι ἀπ' τὰ ἐναπομείναντα μέλη τῆς ἐπιτροπῆς, τὸ ἀρμοδιότερο ποῦ ἔχει ἄμεση σχέση μὲ τὸ θέατρο, ὁ κ. Κάρουλος Κούν ἔρριξε λευκὴ ψῆφο καὶ ζήτησε ν' ἀναγραφεῖ αὐτὸ στὰ πραχτικά. Ἐπίσης καταγγέλλεται ὅτι ὀρισμένα μέλη τῆς ἐπιτροπῆς δὲν πρόφθασαν νὰ διαβάσουν παρά ἓνα μικρὸ μέρος ἀπ' τὰ ὑποβληθέντα ἐννευήντα ἔργα. Δὲν υἱοθετοῦμε τίποτα. Ἀναφέρουμε ὅμως τὶς παρατηρήσεις ποῦ γίνονται καὶ ποῦ ἐπισφραγίζουσι τὸ γεγονὸς ὅτι κι αὐτὸς ὁ διαγωνισμὸς θεατρικοῦ ἔργου δὲν εἶχε κανένα θετικὸ ἀποτέλεσμα. Ἄλλωστε τὸ Ὑπουργεῖο Παιδείας ἀποφεύγει ν' ἀναγγεῖλει τὴν ἐπανάληψή του. Καὶ καλὰ κάνει. Εἶδε κι ἔπαθε νὰ ξεμπλέξει τὴν πρώτη φορά. Κουτὸ εἶναι νὰ ξαναφορτωθεῖ τέτοια ἀγγαρεία;...

Πᾶμε γιὰ τὸ 20ο Θέατρο!

Καὶ νέες θεατρικὲς αἰθουσες ἐτοιμάζονται νὰ λειτουργήσουν. Ἔτσι, τ' ἀθηναϊκὰ θέατρα, προβλέπεται πὼς θὰ γίνουν εἴκοσι. Ὅπως πᾶμε ὅποιος ἦθοποιὸς θὰ βρῆται τὸν τρόπο ν' ἀποκτήσει θέατρο, θὰ τὸ βαφτίζει μὲ τ' ὄνομά του, βέβαιος πὼς ἡ «φιρμούλα» του—ἐκπορευόμενη συνήθως ἀπ' τὴ ντόπια ὀθόνη—θὰ... φωταγωγηθεῖ καὶ θὰ διαγωνισθεῖ ὅσο δὲ δοξάστηκαν οἱ μεγαλύτεροι ἐργάτες τῆς Ἑλληνικῆς σκηνῆς. Στὸ μεταξύ μεγάλη κρίση, οἰκονομικὴ καὶ καλλιτεχνικὴ, μαστίζει τὰ περισσότερα θέατρα. Ὡστόσο κανεὶς δὲν συνετίζεται. Ὁ τυχοδιωκτισμὸς, ἀλλοίμονο, κατάντησε ἡ ἀγιάτρευτη πληγὴ τῆς καλλιτεχνικῆς μας ζωῆς...

Τὸ Δημοτικὸ Πειραιῶς

Ἄν τὸ Δημοτικὸ θέατρο δὲ μπόρεσε νὰ ὀρθοποδήσει, αὐτὸ ὀφείλεται στὴν ἀδιαφορία τοῦ πειραιικοῦ κοινοῦ γιὰ τὸ καλὸ θέατρο. Πρέπει λοιπὸν ἡ δημοτικὴ σκηνὴ νὰ φιλοξενεῖ πλέον βαριετέ... Τάδε ἔφη ἐπίσημα καὶ κατηγορηματικὰ ὁ πρόεδρος τοῦ Δημοτικοῦ Συμβουλίου Πειραιῶς! Ἄλλὰ ἡ

Τὸ 1960 οἱ Ἴταλοὶ ξόδεψαν γιὰ θεάματα γενικὰ 212 δισεκατομμύρια λιρέττες, ποὺ κατανέμονται ὡς ἑξῆς: Κινηματογράφος 121 δισεκατομμύρια, Θέατρο 8, 2, Ραδιοτηλεόραση 48,6, σπόρ 14,3 καὶ διάφορα 20,7. Σὲ σχέση μετὰ τὸ 1950 τὰ ἐξοδα γιὰ θεάματα αὐξήθηκαν κατὰ 130^ο%, ἐνῶ τὰ ἄλλα ἰδιωτικὰ ἐξοδα αὐξήθηκαν μόνο 95^ο%.

— Στὰ 1960 γυρίστηκαν 2.755 κινηματογραφικὲς ταινίες σ' ὅλο τὸν κόσμον καὶ προβλήθηκαν 41.035. Ἀπὸ τὰ φιλμ ποὺ προβλήθηκαν 40,7^ο% ἦταν ἀμερικάνικα, 8,8^ο% ἀγγλικά, 8,2^ο% γαλλικά, 7,3^ο% ἰταλικά, 5,6^ο% γερμανικά καὶ 29,4^ο% ἄλλα.

— Ἡ ἐτήσια μέση συχνότητα θεατῶν τοῦ κινηματογράφου κατὰ τὴ διάρκεια τοῦ 1960 ἦταν ἡ ἀκόλουθη: στὴν Ἰταλία, Σοβ. Ἐνωση, Αὐστραλία καὶ Νέα Ζηλανδία πηγαίνουν 15 φορές τὸ χρόνο, στὴν Αὐστρία 14, στὴς ΗΠΑ καὶ Καναδᾶ 13, στὴ Δυτ. Γερμανία 12, στὸ Βέλγιο, Ἀγγλία, Ἀν. Γερμανία, Νορβηγία, Κολομβία 11, στὴ Δανία, Ἰσπανία, Οὐγγαρία, Κούβα, Βενεζουέλα καὶ Ἰαπωνία 10.

πραγματικότητα ἦρθε νὰ τὸν διαφεύσει. Ὅριστε φέτος, ὁ θίασος ὀπερέττας ποὺ προσφέρει θεάματα «καθαρῶς ψυχαγωγικά» καὶ βρίσκεται σὲ χρεωκοπία παρὰ τὶς οἰκονομικὲς ἐνισχύσεις. Δὲν ἀδιαφορεῖ λοιπὸν τὸ πειραϊκὸ κοινὸ οὔτε γιὰ τὸ καλὸ θέατρο οὔτε γιὰ τὴν ψυχαγωγία του. Ἀπλούστατα γνωστοὶ λόγοι τὸ περιορίζουν στοὺς φτηνοὺς συνοικιακοὺς κινηματογράφους. Βέβαια ὅταν ὑπεύθυνα (ὑποτίθεται) πρόσωπα, σὰν τὸν κ. Πρόεδρο, ἔχουν τέτοιες ἀπόψεις, φυσικὰ ὁ Πειραιᾶς ποτὲ δὲ θ' ἀποκτήσει θεατρικὴ κίνηση. Μὰ διαθέτει εὐτυχῶς ἡ γειτονικὴ μας ἐργατοῦπολη πολλοὺς ἀνθρώπους ποὺ σκέφτονται διαφορετικὰ. Κι αὐτοὶ θὰ πρέπει τώρα νὰ δραστηριοποιηθοῦν γιὰ ν' ἀξιοποιηθεῖ ὅπως πρέπει τὸ Δημοτικὸ Θέατρο. Δυνατότητες ὑπάρχουν γιὰ νὰ βρεθοῦν οἱ ἀπαραίτητοι πόροι. Χωρὶς μιὰ βασικὴ ἐνίσχυση, κανένα συγκρότημα δὲ θὰ μπορέσει νὰ σταθεῖ γιὰ νὰ πλησιάσει τὸ κοινὸ μιὰ κ' ἐκεῖνο — σὰν τὸ βιβλικὸ ὄρος — δὲν πλησιάζει τὸ θέατρο. Ἄς γίνουν διαβήματα στοὺς κοινωνικοὺς κ' οἰκονομικοὺς παράγοντες τοῦ Πειραιᾶ καὶ στὸ κράτος. Ἄς γίνει ζήτημα τιμῆς νὰ σταθεῖ τὸ Δημοτικὸ ἄξιο τοῦ προορισμοῦ του. Καί, προπάντων, ἄς ἀνατεθεῖ σὲ ὑπεύθυνες πνευματικὲς καὶ καλλιτεχνικὲς προσωπικότητες, νὰ κάνουν ἐπιτέλους μιὰ τέτοια σκηνὴ ἐκπολιτιστικὸ κέντρο...

Οἱ ἐργατικὲς παραστάσεις

Οἱ ἐργατικὲς παραστάσεις ἔχουν, ὑποτίθεται, ἕναν διπλὸ σκοπὸ: Ἀπ' τὴ μιὰ διευκολύνουν τοὺς ἐργαζόμενους νὰ πηγαίνουν στὸ θέατρο κι ἀπ' τὴν ἄλλη ἐνισχύουν τὶς εἰσπράξεις τῶν θεάτρων τὴν πιὸ «νεκρὴ» μέρα τῆς ἐβδομάδας. Οὐσιαστικὰ ὅμως ὁ διπλὸς αὐτὸς σκοπὸς κατάντησε σχεδὸν «δῶρον-ἄδωρον» γιὰ ὅλους τοὺς ἐνδιαφερομένους. Εἶναι ζήτημα ἂν μιὰ φορὰ τὸ χρόνο ἕνας ἐργαζόμενος παίρνει δωρεὰν εἰσιτήριο ἀπ' τὴν ἐργατικὴ Ἑστία, χωρὶς μάλιστα ν' ἔχει δικαίωμα ἐπιλογῆς τοῦ θεάματος. Ἀλλὰ κ' ἡ «ἀποζημίωση» ποὺ δίνεται στὰ θεάτρα παραμένει σὲ χαμηλότατα ἐπίπεδα, ἐνῶ τὰ ἐξοδα τῶν ἐπιχειρήσεων ἔχουν αὐξηθεῖ ἀπελπιστικὰ. Συμπέρασμα: Ἡ «Ἑργατικὴ Ἑστία» ποὺ εἰσπράττει ἱλιγγιώδη ποσὰ ἀπ' τοὺς ἐργαζόμενους γιὰ τὴν «ψυχαγωγία» τους, ὀφείλει νὰ ἀγοράζει τουλάχιστο δυὸ θεατρικὲς παραστάσεις τὴ βδομάδα ἀπὸ κάθε θέατρο κι ὄχι μόνο γιὰ τέσσερες μῆνες. Ταυτόχρονα ὀφείλει νὰ χρηματοδοτεῖ ἀξιόλογους θιάσους — πάντα σὲ συνεννόηση μετὰ τὸ Σωματεῖο Ἡθοποιῶν — γιὰ νὰ περιοδεύουν στὶς ἐπαρχίες. Γιὰ νὰ μὴν παίρνουν τὸν χαρακτήρα «φιγούρας» οἱ λεγόμενες «ἐργατικὲς παραστάσεις»...

Ἕνα θαυμάσιο βιβλίο

Μ. ΘΕΟΔΩΡΑΚΗ

Γιὰ τὴν

Ἑλληνικὴ

Μουσικὴ

ΕΚΔΟΣΗ

«ΕΠΙΘΕΩΡΗΣΗ

ΤΕΧΝΗΣ»

Τὸ Θέατρο στὴν Ἑλλάδα τὸ 1961

(Στατιστικὰ στοιχεῖα γιὰ τὴ θεατρικὴ κίνηση)

Τοῦ ΘΑΛΗ ΔΙΖΕΛΟΥ

[Ἡ στατιστικὴ μας γίνεται μὲ τρόπο πὺ νὰ καλύπτει, ὅσο τοῦτο μᾶς τὸ ἐπιτρέψανε οἱ δυσκολίες συγκέντρωσης τῶν στοιχείων, ὅλη τὴ θεατρικὴ κίνηση τοῦ 1961 σ' ὄλες τὶς φάσεις της κι ἀπὸ ὄλες τὶς πλευρές της. Γίνεται μὲ τρόπο πὺ ὁ ἀναγνώστης νὰ μπορεῖ νὰ βροῖσει ὅ,τι στοιχεῖο ἀφορᾷ στὴ θεατρικὴ κίνηση καὶ νὰ μπορεῖ νὰ βγάλει ὅποιοδῆποτε συμπέρασμα θέλει μόνος του, μὲ βάση ἀποκλειστικὰ τοὺς ἀριθμοὺς καὶ τὰ στοιχεῖα πὺ τοῦ δίνουμε. Ἐμεῖς μερικὰ μόνο συμπεράσματα θὰ ἐπισημάνουμε, κυρίως ὅσα βγαίνουν ἀπὸ τὴ σύγκριση τῆς θεατρικῆς κίνησης τοῦ 1960, γιὰ τὴν ὁποία ὁμῶς δὲν ἔχουμε ἀρκετὰ στοιχεῖα.]

Α' Θίασοι πὺ λειτούργησαν τὸ 1961

1. Συνολικὰ μέσα στὸ 1961 λειτούργησαν 109 ἑλληνικοὶ θίασοι.

2. Ἀπ' αὐτοὺς:

Θίασοι πρόζας 26.

Συγκροτήματα λαϊκῶν χορῶν καὶ μπαλέτου 7.

Θίασοι ἐλαφροῦ μουσικοῦ θεάτρου 4.

Μουσικοὶ θίασοι 2.

Πειραματικοὶ θίασοι 18.

Διάφοροι θίασοι(1) 55.

3. Ἀπὸ τοὺς θιάσους πρόζας

Χειμερινοὶ 9.

Θερινοὶ 6.

Μικτοὶ 11.

Ἀπ' αὐτοὺς:

Στὴν Ἀθήνα λειτούργησαν

24

Στὴ Θεσσαλονίκη

Στὸν Πειραιᾶ

1

Περιόδευσαν τὴν ἐπαρχία

3

Β' Ἔργα διάσων πρόζας

1. Ἀθηναϊκὸ Θέατρο

«Θηλειὰ στὸ σκοτάδι», ἀστυνομικὸ δράμα τοῦ Νίκου Φώσκολου. Παίχτηκε ἀπὸ τὶς 9 Ἰουνίου — 1 Ὀκτωβρίου 1961.

2. Θίασος Ἀλ. Ἀλεξανδράκη — Β. Ζαβιτσιάνου

«Τὸ πρῶτο χᾶδι», τῶν συγχρόνων ἀμερικανῶν συγγρ. Τεννεσσή Γουίλιαμς — Ντόναλντ Γουίνταμ. Ἀπὸ 1 Γενάρη — 2 Ἀπριλίου 1961.

3. Θίασος Βασ. Αὐλωνίτη — Γ. Βασιλειάδου — Ν. Ρίζου

«Ὁ Κλέαρχος ἢ Μαρίνα κι ὁ Κοντός», κωμωδία τῶν Ν. Τσιφόρου — Πολ. Βασιλειάδη. Ἀπὸ 2 Ἰουνίου — 8 Ὀκτωβρίου 1961.

4. Θίασος Ἐλσας Βεργῆ

«Χωρὶς ὀργή», δράμα τῆς Ἀγγλίδας Σαρλὸτ Χάστινγκς. Ἀπὸ 1 Γενάρη — 23 Ἀπρίλη 1961.

Ὁ θίασος ἐπαιξε τὸ ἴδιο ἔργο στὴν Πάτρα ἀπὸ 27 Ἀπρίλη — 4 Μάη.

5. Δωδέκατη Αὐλαία

α) «Καβαλλάρηδες δίχως ἄλογα», δραματικὸ μόνόπραχτο τοῦ Βασίλη Ἀνδρεόπουλου.

β) «Ἡ ἐπιστροφή τοῦ Εὐεργέτη», σατιρικὸ

μνόνπραχτο τοῦ Βαγγέλη Γκούφα.

Τὰ μνόνπραχτα αὐτὰ παίχτηκαν ἀπὸ 26 Ἀπρίλη — 26 Μάη 1961.

6. Ἐθνικὸ Θέατρο.

α) «Τὰ ἑκατομμύρια τοῦ Μάρκο Πόλο», τοῦ Ἀμερικανοῦ συγγραφέα Εὐγ. Ὁ Νήλ. Ἀπὸ 1 — 8 Γενάρη 1961.

β) «Πειρασμός», κωμωδία τοῦ Γρ. Ξενοπούλου. Ἀπὸ 12 — 29 Γενάρη 1961 καὶ ἀπὸ 25 — 30 Ἀπρίλη 1961.

γ) «Ἡ ἐπίσκεψη τῆς Γηραιᾶς Κυρίας», πρωτοποριακὴ τραγικὴ κωμωδία τοῦ Ἐλβετοῦ συγγραφέα Φρ. Ντύρρενματ. Ἀπὸ 2 Φλεβάρη — 12 Μάρτη 1961.

δ) «Ἡ Γέρμα», ποιητικὸ δράμα τοῦ Ἰσπανοῦ συγγραφέα Φεδερίκο Γκάρθια Λόρκα. Ἀπὸ 16 — 26 Μάρτη καὶ ἀπὸ 31 Μάρτη — 23 Ἀπρίλη 1961.

ε) «Ἡ προκληθεῖσα σύζυγος», κωμωδία τοῦ Ἀγγλοῦ συγγραφέα Τζὼν Βάνμπρω. Ἀπὸ 4 Ἀπρίλη — 21 Μάη 1961.

στ) «Ἰφιγένεια ἐν Αὐλίδι», Ἀρχαία Ἑλληνικὴ Τραγωδία τοῦ Εὐριπίδη. Παίχτηκε σὲ μιὰ παράσταση στὸ Ὀδεῖο Ἡρώδου Ἀττικοῦ καὶ σὲ ἄλλη μιὰ στὸ Φεστιβάλ Ἐπιδαύρου.

ζ) «Ἡλέκτρα» Ἀρχαία Ἑλληνικὴ Τραγωδία τοῦ Σοφοκλή. Παίχτηκε σὲ μιὰ παράσταση στὸ θέατρο Ἐπιδαύρου.

η) «Οἰδίπους ἐπὶ Κολωνῶν», Ἀρχαία Ἑλληνικὴ Τραγωδία τοῦ Σοφοκλή. Παίχτηκε σὲ μιὰ παράσταση στὸ Φεστιβάλ Ἐπιδαύρου.

θ) «Αἴας», Ἀρχαία Τραγωδία τοῦ Σοφοκλή. Παίχτηκε σὲ δυὸ παραστάσεις στὸ Φεστιβάλ Ἐπιδαύρου.

ι) «Ἀχαρνῆς», Ἀρχαία Ἑλληνικὴ κωμωδία τοῦ Ἀριστοφάνη. Παίχτηκε σὲ μιὰ παράσταση στὸ Φεστιβάλ Ἐπιδαύρου καὶ ἀπὸ 20 — 30 Ἰουλίου στὸ θέατρο Ἡρώδου Ἀττικοῦ.

ια) «Ἐρωφίλη», κρητικὴ τραγωδία τοῦ Γ. Χορτάτζη.

ιβ) «Φοίνισσες», Ἀρχαία Ἑλληνικὴ τραγωδία τοῦ Εὐριπίδη (ἐπανάληψη).

ιγ) «Ρωμαῖος καὶ Ἰουλιέτα» τοῦ Οὐίλλιαμ Σαίξπηρ.

7. Θίασος Ἑλληνικοῦ Λαϊκοῦ Θεάτρου

α) «Ὁ Πατούχας», ἐλεύθερη θεατρικὴ διασκευὴ ἀπὸ τὸ ὁμώνυμο μυθιστόρημα τοῦ Ι. Κουδυλάκη τοῦ Ἀγγελου Νίκα. Ἡθογραφία ἐ-

ποχής Τουρκοκρατούμενης Κρήτης τοῦ 1860. Ἄπὸ 16 Ἰούνη — 24 Σεπτέμβρη 1961. Ὁ θίασος περιόδευσε μὲ τὸ ἴδιο ἔργο 27 ἡμέρες στὸ Ἡράκλειο καὶ στὰ Χανιά.

β) «Ὀδύσσεια», σατιρική τριλογία τοῦ Μανώλη Σκουλούδη. Ἄπὸ 1 Νοέμβρη — 10 Δεκέμβρη 1961.

γ) «Ἡ Μαριμπέλ καὶ ἡ παράξενη οἰκογένεια», κωμωδία τοῦ σύγχρονου Ἰσπανοῦ συγγραφέα Μιγκέλ Μίουρα. Τὸ ἔργο συνεχίζεται.

8. Θίασος Ντίνου Ἡλιόπουλου

α) «Ἐξοχικὸν Κέντρον ὁ Ἔρω», σύγχρονη κοινωνική κωμωδία τοῦ Δημήτρη Ψαθά. Ἄπὸ 1 Γενάρη — 19 Μάρτη.

β) «Ἕνας ἔμπιστος κύριος», ἐλεύθερη διασκευή ἀπὸ τὴν κωμωδία τοῦ Κλώντ Μανιέ τοῦ Πολύβιου Βασιλειάδη. Ἄπὸ 21 Μάρτη — 2 Ἀπρίλη 1961.

γ) «Ὁ φίλος μου Λευτεράκης», κωμωδία τοῦ Ἀλέκου Σακελλάριου. Ἄπὸ 9 — 16 Μάρτη καὶ 23 Ἀπρίλη — 21 Μάη 1961.

Καὶ τὰ τρία ἔργα ὁ θίασος τὰ παρουσίασε στὴν Πάτρα ἀπὸ 18 — 21 Ἀπρίλη 1961 καὶ στὴ Θεσσαλονίκη ἀπὸ 2 Ἰούνη — 16 Ἰούλη 1961.

δ) «Τὰ κοκόρια τῶν Δώδεκα», κωμωδία τῶν Τσιφόρου — Βασιλειάδη. Τὸ ἔργο συνεχίζεται.

9. Θίασος Ἡνωμένων Καλλιτεχνῶν (Θέατρο 61)

«Ἡ βροχή» τοῦ σύγχρονου Ἀγγλοῦ συγγραφέα Σώμερσετ Μάμ. Ἄπὸ 26 Αὐγούστου — 24 Σεπτέμβρη.

10. Θίασος «Θέατρο 61»

α) «Τὸ κορίτσι μὲ τ' ἄσπρα μαλλιά», κινεζικὴ λαϊκὴ ὄπερα τῶν Χὸ Τσιγκ Σι — Τιγκ Γι διασκευασμένη γιὰ θέατρο πρόζας ἀπὸ τὸν Τ. Ἀλκουλή. Ἄπὸ 14 Ἰούνη — 12 Ἰούλη 1961.

β) «Ὁ ἀνηψιὸς μας ὁ Μανώλης», σύγχρονη κωμωδία τοῦ Γ. Κατσαμπῆ. Ἄπὸ 14 — 23 Ἰούλη.

11. Θυμελικὸς θίασος (Ὦδεῖο Ἡρώδου τοῦ Ἀττικοῦ)

«Φοίνισσες», ἀρχαία τραγωδία τοῦ Εὐριπίδη. Ὁ θίασος ἔδωσε τὸ καλοκαίρι παραστάσεις καὶ σὲ ἀρχαία θεάτρα καὶ Στάδια τῆς ἐπαρχίας.

12. Θίασος Κατερίνας.

α) «Παντρεύτηκα μιὰ παντρεμένη», κωμωδία τοῦ σύγχρονου Γάλλου Μισέλ Ἀντρέ. Παιζόταν ἀπὸ 1 Γενάρη — 9 Μάρτη 1961.

β) «Τὸ νυφοπάζαρο», κωμωδία τοῦ σύγχρονου Ἀγγλοῦ συγγραφέα Οὐίλλιαμ Ντάγκλας Χόουμ. Ἄπὸ 11 Μάρτη — 4 Μάη 1961.

γ) «Ἡ σωφερίνα», σύγχρονη κωμωδία τοῦ Γιώργου Ρούσσου. (Ἐπανάληψη). Ἄπὸ 6 — 21 Μάη καὶ ἀπὸ 27 Μάη — 23 Ἰούλη.

δ) «Ὁ ἐρωτιάρης κάβουρας», τοῦ σύγχρονου Ἀγγλοῦ συγγραφέα Ἄντονι Κίμμινς. Ἄπὸ 26 Ἰούλη — 3 Σεπτέμβρη καὶ ἀπὸ 14 Σεπτέμβρη — 15 Ὀκτώβρη.

ε) «Ἀθῶες», κωμωδία τῆς σύγχρονης Ἀμερικανίδας συγγραφέας Λίλιαν Χέλμαν.

στ) «Σίμων καὶ Λώρα», τοῦ Ἄλλαν Μέλβιν. Τὸ ἔργο συνεχίζεται.

13. Κρατικὸ θέατρο Βορείου Ἑλλάδος:

«Οἰδίπους τύραννος», ἀρχαία τραγωδία τοῦ Σοφοκλή. Παίχτηκε στὴ Θεσσαλονίκη, Φιλίπ-

πους καὶ Θάσο σὲ πέντε παραστάσεις.

14. Κυκλικὸ Θέατρο.

«Μιὰ ὁμορφὴ Κυριακὴ τοῦ Σεπτέμβρη», δράμα τοῦ σύγχρονου Ἰταλοῦ συγγραφέα Οὐγκο Μπέττι. Τὸ ἔργο συνεχίζεται.

15. Θίασος Βίλμας Κύρου (Νέο Θέατρο).

α) «Ἡλίθια», κωμωδία τοῦ σύγχρονου Γάλλου συγγραφέα Μαρσέλ Ἀσσάρ. Ἄπὸ 9 Ἰούνη — 16 Ἰούλη 1961.

β) «Ἡ κυρία ἔχει νεῦρα», κωμωδία τοῦ Δημ. Γιαννουκάκη. Ἄπὸ 18 Ἰούλη — 26 Σεπτέμβρη 1961.

Ὁ θίασος ἔπαιξε τὸ χειμῶνα 1961 στὸ Δημοτικὸ Θέατρο Πειραιῶς, στὴ Θήβα καὶ στὴν Αἴγινα τὰ ἔργα: «Τρακόσες λέξεις στὸ λεφτό», «Ὁ Σατανᾶς», καὶ «Τὸ μαγγανοπήγαδο» (ἐπαναλήψεις).

16. Θέατρο Κώστα Μουσούρη.

α) «Πρίγκιψ καὶ χορεύτρια», κωμωδία τοῦ σύγχρονου Ἀγγλοῦ συγγραφέα Τέρενς Ράττιγκαν. Ἄπὸ 1 Γενάρη — 19 Φλεβάρη 1961.

β) «Φτωχὸ σὰ σπουργιτάκι», κωμωδία τοῦ Οὐγγρου συγγραφέα Λαντίσλαος Φοντόρ. Ἄπὸ 22 Φλεβάρη — 21 Μάη (132 παραστάσεις).

γ) «Φανή», κωμωδία τοῦ Γάλλου συγγραφέα Μαρσέλ Πανιόλ. Τὸ ἔργο συνεχίζεται.

17. Θίασος Δημήτρη Μυράτ.

α) «Οἱ ἔμποροι τῆς Δόξας», κοινωνικὸ δράμα τῶν Γάλλων συγγραφέων Μαρσέλ Πανιόλ καὶ Πῶλ Νιβουά. Ἄπὸ 1 Γενάρη — 23 Φλεβάρη 1961.

β) «Ἡ παγίδα», ἀστυνομικὴ κωμωδία τοῦ Γάλλου συγγραφέα Ρομπέρ Τομά. Ἄπὸ 24 Φλεβάρη — 7 Μάη 1961. Παίχτηκε καὶ στὴ Θεσσαλονίκη ἀπὸ 9 — 21 Μάη 1961.

γ) «Ἀπόψε αὐτοσχεδιάζουμε», τοῦ Ἰταλοῦ συγγραφέα Λουίτζι Πιραντέλλο. Τὸ ἔργο συνεχίζεται.

18. Θίασος «Νέα Σκηνή».

α) «Σκάνδαλα στὴν Ἐξοχή», κωμωδία τοῦ Δ. Γιαννουκάκη. Ἄπὸ 20 Ἰούνη — 17 Σεπτέμβρη 1961.

Τὸ χειμῶνα ὁ θίασος ἐμφανίστηκε καὶ στὴ Θεσσαλονίκη ἀπὸ 1 Γενάρη — 2 Ἀπρίλη 1961. Ἐπίσης ἔπαιξε τὸν «Ἰππόλυτο» τοῦ Εὐριπίδη, τὶς Κυριακὲς ἀπὸ 12 Αὐγούστου — 24 Σεπτέμβρη 1961 σὲ ἀρχαία θεάτρα ἐπαρχιῶν.

19. Θίασος «Νέο Θέατρο».

α) «Τὰ δέντρα πεθαίνουν ὀρθια», δράμα τοῦ σύγχρονου Ἰσπανοῦ συγγραφέα Α. Κασόνα. Ἄπὸ 1 Γενάρη — 15 Μάρτη 1961.

β) «Τὸ φιόρο τοῦ λεβάντε», κωμωδία τοῦ Γρ. Ξενόπουλου. Ἄπὸ 17 Γενάρη — 19 Φλεβάρη 1961 παράλληλα μὲ τὰ «Δέντρα».

γ) «Ἀνταρσία», πολεμικὸ δράμα τοῦ σύγχρονου Ἀμερικανοῦ συγγραφέα Χέρμαν Γούκ. Ἄπὸ 16 Μάρτη — 16 Ἀπρίλη 1961.

δ) «Γαλιλαίος», τοῦ Μπέρτολτ Μπρέχτ.

ε) «Ὁμορφος κόσμος», τοῦ σύγχρονου Ἀμερικανοῦ συγγραφέα Ἴρβιν Σόου. Τὸ ἔργο συνεχίζεται.

Ὁ θίασος ἔπαιξε τὰ «Δέντρα» στὸν Πειραιᾶ ἀπὸ 18 Ἀπρίλη — 7 Μάη 1961 καὶ σὲ ἐπαρχιακὲς πόλεις ἀπὸ 9 Μάη — 19 Ἰούλη 1961.

20. Θέατρο Πορεία.

α) «Τὸ ἄλλο κύμα», κοινωνικὸ δράμα τοῦ

Γιάννη Παπαβασιλείου. Ἄπο 27 Γενάρη — 17 Φλεβάρη 1961.

β) «Τὸ ἀνοιχτὸ κλουβί», κωμωδία τοῦ Ἀλέξη Δαμιανοῦ. Ἄπο 21 Φλεβάρη — 2 Ἀπρίλη 1961.

γ) «Γεύση ἀπὸ μέλι», δράμα τῆς σύγχρονης Ἀγγλίδας συγγραφέα Σύλλα Ντηλένι. Ἄπο 8 Ἰούνη — 30 Ἰούλη 1961.

δ) «Καρδιὰ περιδῶλι», δράμα τοῦ σύγχρονου Ἀγγλου συγγραφέα Ρόμπερτ Μπόουλιτ. Ἄπο 17 Αὐγούστου — 17 Σεπτέμβρη 1961.

ε) «Μικρὲς ἀλεπούδες», κωμωδία τῆς σύγχρονης Ἀμερικανίδας συγγραφέα Λίλιαν Χέλμαν.

στ) «Πάρτυ», δράμα τῆς σύγχρονης Ἀγγλίδας συγγραφέα Τζέην Ἄντεν.

Ὁ θίασος ἔπαιξε στὴ Θεσσαλονίκη τὸ «Ἀνοιχτὸ κλουβί» καὶ «Γεύση ἀπὸ μέλι» ἀπὸ 27 Μάρτη — 4 Ἀπρίλη 1961.

21. Θίασος Ρεπερτορίου.

α) «Ἀσκήση τῶν πέντε δακτύλων», κοινωνικὴ κωμωδία τοῦ σύγχρονου Ἀγγλου συγγραφέα Πήτερ Σάφερ. Ἄπο 1 Γενάρη — 10 Ἀπρίλη 1961.

β) «Τὸ θαῦμα τῆς Ἄννυ Σάλιδαν», κοινωνικὸ δράμα τοῦ σύγχρονου Ἀμερικανοῦ συγγραφέα Οὐίλλιαμ Γκίμπσον. Ἄπο 6 Ὀκτώβρη — 17 Δεκέμβρη 1961.

γ) «Πέγκ, καρδούλα μου», κωμωδία τοῦ Ἀγγλου συγγραφέα Χάτλεϋ Μάννερς. Τὸ ἔργο συνεχίζεται.

Ὁ θίασος ἔπαιξε σὲ ἐπαρχιακὲς πόλεις τὰ ἔργα «Ἐπικίνδυνη στροφή», «Ἀσκήση πέντε δακτύλων», «Σύζυγοι μὲ δοκιμὴ», «Ἐραστής ἀπὸ χαρτόνι», ἀπὸ 14 Ἀπρίλη — 16 Ἰούλη 1961.

22. Θίασος Νίκου Σταυρίδη.

α) «Ἡ Αὐτοῦ Ἐξοχότης, Ἐγώ», κωμωδία τοῦ Δημήτρη Ψαθά. Ἄπο 9 Ἀπρίλη — 21 Μάη 1961 (Θέατρο Ἀθηνῶν), καὶ ἀπὸ 26 Μάη — 2 Ἰούλη (Θέατρο Βέμπο). Τὸ ἔργο παίχτηκε σὲ δυὸ παραστάσεις στὴ Χαλκίδα.

β) «Ὁ δολοφόνος τὰ ἔκανε θάλασσα», ἀστυνομικὴ κωμωδία τοῦ Ἀρθουρ Γουώτκιν. Ἄπο 4 Ἰούλη — 15 Αὐγούστου 1961.

23. Θέατρο Τέχνης.

α) «Θεῖος Βάνιας», ρεαλιστικὲς ρώσικες ἐπαρχιακὲς σκηνὲς τοῦ Ἄντον Τσέχωφ. Τὸ ἔργο συνολικὰ ἔκανε 116 παραστάσεις.

β) «Καρέκλες», «Μάθημα», «Φαλακρὴ τραγουδίστρια», σατιρικὰ ἱρρασιοναλιστικὰ μονόπραχτα τοῦ σύγχρονου Γαλλορουμάνου συγγραφέα Εὐγένιου Ἰονέσκο. Ἐκαναν συνολικὰ 66 παραστάσεις.

γ) «Ἐνα σταφύλι στὸν ἥλιο», ἀντιρατσιστικὸ δράμα τῆς σύγχρονης Νεγροαμερικανίδας συγγραφέα Λῶρεν Χάνσμπερυ. Τὸ ἔργο ἔκανε συνολικὰ 96 παραστάσεις.

δ) «Ἡ ἀνοδος τοῦ Ἀρτούρο Οὐϊ», τοῦ Γερμανοῦ συγγραφέα Μπέρτολτ Μπρέχτ. Ἐκανε συνολικὰ 77 παραστάσεις.

ε) «Τὰ νέα παιδιὰ», σύγχρονο κοινωνικὸ δράμα τοῦ Βέλγου συγγραφέα Ζοζέ-Ἄντρέ Λακούρ. Τὸ ἔργο πρωτοπαίχτηκε τὸ 1958. Συνεχίζεται.

Ὁ θίασος τὸ καλοκαίρι ἔδωσε στὸ Θέατρο τοῦ στὴ Θεσσαλονίκη 102 παραστάσεις μὲ ἔργα τοῦ ρεπερτορίου του.

24. Θίασος Μίμη Φωτόπουλου.

α) «Ἐξω οἱ κλέφτες», κωμωδία τοῦ Στέφανου Φωτιάδη. Παιζόταν ἀπὸ 1 Γενάρη — 30 Ἀπρίλη 1961.

β) «Ὁ Φανούρης καὶ τὸ σοῖ του», σάτιρα τῶν Ἀλ. Σακελλάριου — Χρ. Γιαννακόπουλου. Ἄπο 2 — 7 Μάη 1961 (ἐπανάληψη).

γ) «Προίκα ἐν ὄψει», κωμωδία τοῦ Στέφανου Φωτιάδη. Ἄπο 6 Ἰούνη — 31 Αὐγούστου 1961.

δ) «Ὁ Θόδωρος καὶ τὸ δίκανο», κωμωδία τῶν Τσιφόρου — Βασιλειάδη. Τὸ ἔργο συνεχίζεται.

25. Θίασος Δημήτρη Χόρν.

α) «Ὁ Δειλὸς κι ὁ Τολμηρὸς», κωμωδία τοῦ σύγχρονου Γάλλου συγγραφέα Γκαμπριέλ Ἀρόν (διασκευὴ ἀπὸ νουβέλλα). Ἄπο 1 — 22 Γενάρη 1961.

β) «Μαθήματα Γάμου», κωμωδία τοῦ σύγχρονου Ἀμερικανοῦ συγγραφέα Λέσλυ Στήβενς. Ἄπο 25 Γενάρη — 22 Φλεβάρη 1961.

γ) «Ἀλλοίμονο στοὺς νέους», κωμωδία τῶν Α. Σακελλάριου — Χρ. Γιαννακόπουλου. Ἄπο 25 Φλεβάρη — 21 Μάη 1961.

δ) «Ταξιδιώτης χωρὶς ἀποσκευές», κοινωνικὸ δράμα τοῦ σύγχρονου Γάλλου συγγραφέα Ζὰν Ἀνούιγ. Τὸ ἔργο συνεχίζεται.

26. Ὑπαίθριο Θέατρο Νίκου Χατζίσκου

α) «Ὁ βασιλεὺς τῶν ὀρέων», τοῦ Ἀγγελου Νίκα (διασκευὴ ἀπὸ τὸ ἔργο τοῦ Ἐντμὸν Ἀμμου). Ἄπο 21 Ἰούνη — 2 Ἰούλη 1961.

β) «Ὅταν οἱ γυναῖκες ἀγαποῦν», ρομάντσο τοῦ Νίκου Χατζίσκου (διασκευὴ ἀπὸ τὸ ἔργο τῆς Φλωράνης Μπάρκλεϋ). Ἄπο 7 Ἰούλη — 15 Αὐγούστου 1961.

γ) «Ματωμένος Γάμος», ποιητικὸ δράμα τοῦ Φεδερίκο Γκαρθία Λόρκα. Ἄπο 19 Αὐγούστου — 24 Σεπτέμβρη 1961.

Ὁ θίασος ἔπαιξε στὶς 29.1.1961 στὸν Πειραιᾶ τὸ «Ὅταν οἱ γυναῖκες ἀγαποῦν» καὶ στὴ Χαλκίδα τὸ ἴδιο ἔργο στὶς 4.2.1961 καὶ τὸ «Σατανᾶ» στὶς 5.2.1961.

Μέσα στὸ 1961 ἀπὸ τὰ θέατρα πρόζας παίχτηκαν συνολικὰ 79 ἔργα. Ἀπ' αὐτὰ ἑλληνικὰ ἦταν 34 καὶ ξένα 45.

Α') Ἑ λ λ η ν ι κ ἰ ἄ

Σύγχρονα 25. Ἀπ' αὐτὰ: Κωμωδίες 19 καὶ δράματα 6.

Ἐποχῆς Τουρκοκρατίας 1.

Ἀρχαιοελληνικὰ 8 Ἀπ' αὐτὰ: Τραγωδίες 7 καὶ κωμωδία 1.

Β') Ξ ἑ ν α

Ἀγγλία: Δράματα 5. Κωμωδίες 8. Σύνολο 13.

Ἀμερικὴ: Δράματα 3. Κωμωδίες 7. Σύνολο 10.

Γαλλία: Δράματα 2. Κωμωδίες 8. Σύνολο 10.

Γερμανία: Δράματα 2.

Ἑλβετία: Σατιρικὴ κωμωδία 1.

Βέλγιο: Δράμα 1.

Ἰσπανία: Δράματα 3. Κωμωδία 1

Ἰταλία: Δράματα 2.

Οὐγγαρία: Κωμωδία 1.

Ρωσία: 1 (Τσέχωφ).

Γ! Προσωπικὸ διάσων πρόζας

Στοὺς μόνιμους θιάσους πρόζας μέσα στὸ 1961 ἐργάστηκαν συνολικὰ:

Ἡθοποιοὶ 514 Μουσικοὶ 22

Το ΣΕΗ μᾶς πληροφόρησε ὅτι συνολικά τὸ 1961 τὸ Σωματεῖο εἶχε 1739 μέλη ἠθοποιούς. Ἄπ' αὐτοὺς ἔμειναν ἀνεργοὶ 500 περίπου ἠθοποιοί.

Ξένοι θίασοι στὴν Ἑλλάδα

Τὴν Ἑλλάδα ἐπισκέφθηκαν τὸ 1961: 1) Ὁ Γαλλικὸς θίασος «Ἀτελιέ», ποὺ ἔπαιξε στὸ θέατρο Κοτοπούλη ἀπὸ τὶς 18—20 Ἀπρίλη 1961. α) «Ραντεβὸς στὸ Σανλί», τοῦ Ζᾶν Ἀνούιγ, β) «Πύργος στὴ Σουηδία», τὸ πρῶτο θεατρικὸ ἔργο τῆς Φρανσουάζ Σαγκάν.

2) Ὁ Ἀμερικάνικος θίασος ρεπερτορίου «Theatre Guild» ποὺ ἔπαιξε στὸ Βασιλικὸ Θέατρο Ἀθηνῶν ἀπὸ 2 — 30 Μάρτη 1961: α) «Μὲ τὰ δόντια» τοῦ Θόρντον Οὐάιλντερ, β) «Γυάλινος Κόσμος», τοῦ Τεννεσσὴ Οὐίλλιαμς, γ) «Ἡ θαυματουργὸς» τοῦ Γκίμπσον (ποὺ ἀνέβασε καὶ ὁ θίασος ρεπερτορίου τῶν «Διονυσίων»).

3) Ὁ Ἰταλικὸς θίασος «Ca Foscari» τῆς Βενετίας, ποὺ προσπαθεῖ ν' ἀναδιώσει τὴν Comedia dell' Arte — στὸ ὑπαίθριο θέατρο Χατζίσκου ἀπὸ 7 — 9 Αὐγούστου 1961: α) «Κωμωδία τῶν Γιάννηδων», β) «Εὐτυχισμένοι ἀπένταροι» τοῦ Γκότσι.

4) Ὁ θίασος τοῦ Κρατικοῦ Τουρκικοῦ Θεάτρου τῆς Ἀγκύρας ποὺ ἔπαιξε στὸ θέατρο «Κοτοπούλη» στὶς 19 καὶ 20 Σεπτέμβρη 1961: α) «Οἰδίπους τύραννος» τοῦ Σοφοκλή σὲ σκηνοθεσία Τ. Μουζενίδη, β) «Τ' αὐτιά τοῦ Μίδα» τοῦ σύγχρονου Τούρκου συγγραφέα Κιουγκέρ Ντιλμέν.

Ἑλληνικὸς θίασος στὸ ἐξωτερικὸ

1. — «Πειραϊκὸ Θέατρο» Δ. Ροντήρη

Τὸ «Πειραϊκὸ Θέατρο» περιόδευσε μέσα σὲ διάστημα 4 μηνῶν (τὸ 1961) 30 πόλεις τῆς Εὐρώπης (Βέλγιο, Γερμανία, Αὐστρία, Ἀγγλία, Ὁλλανδία) καὶ 5 τῶν ΗΠΑ μὲ μεγάλη ἐπιτυχία. Ἐπαιξε τὰ ἔργα: α) «Χοηφόρες», β) «Εὐμενίδες» τοῦ Αἰσχύλου καὶ γ) «Ἡλέκτρα» τοῦ Σοφοκλή.

2) Ἐμφανίστηκαν ἐπίσης στὸ ἐξωτερικὸ οἱ παρακάτω θίασοι:

- α) «Λύκειον Ἑλληνίδων».
- β) «Ἐταιρία Ἑλληνικῶν Λαϊκῶν Χορῶν καὶ Τραγουδιῶν» τῆς Δόρας Στράτου.
- γ) Ὁ θίασος τῆς Τζένης Καρέζη στὴν Κύπρο.

Μερικὲς διαπιστώσεις γιὰ τὸ 1961

Ὅσο μᾶς βοήθησαν οἱ ἀριθμοὶ καὶ τὰ στοιχεῖα ποὺ κατορθώσαμε νὰ συγκεντρώσουμε μποροῦμε νὰ ποῦμε πῶς γενικὰ ἡ κίνηση τοῦ θεάτρου στὴν Ἑλλάδα τὸ χρόνο ποὺ πέρασε παρουσίασε στασιμότητα σὲ σύγκριση μὲ τὸ 1960. Μερικοὶ χαρακτηριστικοὶ ἀριθμοὶ μᾶς τὸ δείχνουν καθαρά. Λειτουργήσαν τὸ 1960 24 θίασοι πρόζας καὶ τὸ 1961 26. Αὐτοὶ οἱ θίασοι ἀνέβασαν συνολικά τὸ 1960 76 ἔργα καὶ τὸ 1961 79. Στὸν τομέα τοῦ ἀρχαιοελληνικοῦ θεάτρου εἶχαμε ἐπίσης τὴν ἴδια στασιμότητα: Τὸ 1960

ἀνεβάστηκαν 8 τραγωδίες καὶ μία κωμωδία. Τὸ 1961 7 τραγωδίες καὶ μία κωμωδία — ὡς ἐπὶ τὸ πολὺ ἐπαναλήψεις.

Ἐχομε ὁμῶς νὰ ἐπισημάνουμε μερικὰ εἰδικὰ φαινόμενα ποὺ παρουσιάστηκαν στὸ θέατρο μέσα στὸ 1961 καὶ ποὺ διαφοροποιοῦν κάπως τὴν εἰκόνα σὲ σύγκριση μὲ τὸ 1960:

1) Γιὰ πρώτη φορὰ στὴν Ἑλλάδα παίχτηκε καὶ συζητήθηκε τόσο ὁ μέγας Γερμανὸς δραματουργὸς Μπέρτολτ Μπρέχτ. Δύο θίασοι ἔπαιζαν συγχρόνως δύο ἀπὸ τὰ πιὸ ἀξιόλογα ἔργα του. Τὸ «Θέατρο Τέχνης» τὴν «Ἄνοδο τοῦ Ἄρτουρο Οὐϊ» καὶ τὸ «Νέο Θέατρο» τὸν «Γαλιλαῖο». Τὸ ἐνδιαφέρον τοῦ κοινοῦ αὐξήθηκε μὲ τὸ ἀφιέρωμα καὶ τὴν ἐκδήλωση τῆς «Ἐπιθεώρησης Τέχνης» γιὰ τὸν Μπρέχτ καὶ μὲ τὰ κείμενα τοῦ συγγραφέα καὶ τὰ ἄρθρα καὶ δοκίμια διαφόρων μελετητῶν ποὺ δημοσιεύτηκαν σὲ ἄλλα περιοδικὰ, καὶ ἐφημερίδες, ἔτσι ποὺ νὰ μπορούμε νὰ μιλάμε γιὰ «κλίμα Μπρέχτ», στὴν Ἑλλάδα τοὺς τελευταίους μῆνες τοῦ 1961.

2) Παρουσιάστηκε κυριολεκτικὰ στροφὴ στὰ σύγχρονα ἔργα (ἑλληνικὰ καὶ ξένα). Ἄν ἐξαιρέσουμε τὰ 8 ἀρχαιοελληνικὰ δράματα, ἓνα ἔργο τοῦ Σαίξπηρ καὶ ἓνα τοῦ Χορτάτζη δλα τ' ἄλλα ἦταν σύγχρονα ἔργα! Τὸ 1960 ὁμῶς ἔργα παλαιότερων ἐποχῶν παίχτηκαν πολὺ περισσότερα.

3) Γιὰ πρώτη φορὰ στὴν Ἑλλάδα ἔκανε τὴν ἐμφάνισή του τὸ πρωτοποριακὸ θέατρο μὲ τὸν Ἰονέσκο («Θέατρο Τέχνης») καὶ τὸν Ντύρενματ («Ἐθνικὸ Θέατρο») μὲ ἀρκετὰ μεγάλη ἐπιτυχία. Τὸ ἑλληνικὸ κοινὸ δὲν στάθηκε ἐχθρικό στὸ μοντέρνο δυτικὸ θέατρο, ποὺ γιὰ πρώτη φορὰ — καὶ τόσο καθυστερημένα — ἔβλεπε.

4) Ἡ ἑλληνικὴ δραματικὴ παραγωγή συνεχίζει νὰ μειώνεται ἀπὸ χρόνο σὲ χρόνο. Τὸ 1961 ἀνεβάστηκαν συνολικά 34 ἔργα, ἐνῶ τὸ 1960 εἶχαν ἀνεβασθεῖ 38. Ἀλλὰ καὶ ἀπὸ τὴν ποιότητά τους δὲν μπορούμε νὰ εἴμαστε εὐχαριστημένοι σὲ σύγκριση μὲ ἄλλες χρονιές. Ἀντίθετα τὰ ξένα ἔργα πῆραν μιὰν αὐξησι: Τὸ 1961 παίχτηκαν 45 ξένα ἔργα, ἐνῶ τὸ 1960 εἶχαν παιχθεῖ 38. Οἱ ἑλληνικοὶ θίασοι ὀλοένα καὶ περισσότερο καταφεύγουν στὴν ξένη παραγωγή. Τὸ φαινόμενο τοῦτο δημιουργεῖ ἀπαισιόδοξες σκέψεις γιὰ τὸ μέλλον τοῦ Θεάτρου μας.

5) Ἐνα ἄλλο σημεῖο ποὺ πρέπει νὰ τονιστεῖ εἶναι ὅτι οἱ ἐπαφές ξένου καὶ ἑλληνικοῦ θεάτρου αὐξήθηκαν πολὺ σὲ σύγκριση μὲ τὸ 1960. Διπλάσιοι περίπου ἦταν καὶ οἱ ἑλληνικοὶ θίασοι ποὺ θγήκαν στὸ ἐξωτερικὸ καὶ οἱ ξένοι θίασοι ποὺ ἔδωσαν παραστάσεις στὴν Ἑλλάδα. Γενικὰ ὁμῶς οἱ ἐπαφές αὐτὲς δὲν βρίσκονται σὲ ἱκανοποιητικὸ ἐπίπεδο — 4 ἑλληνικοὶ θίασοι ἔδωσαν παραστάσεις ἔξω καὶ 4 ξένοι θίασοι ἦρθαν στὴν Ἑλλάδα στὸ 1961.

6) Ἀπὸ τὰ 34 ἑλληνικὰ ἔργα τὰ 25 ἦταν κωμωδίες—οἱ γνωστὲς κωμωδίες «μαζικῆς» παραγωγῆς. Κανένα σχεδὸν ἀξιόλογο ἔργο — ἂν ἐξαιρέσουμε τὰ μονόπραχτα τῆς Δωδέκατης Αὐλαίας καὶ τὶς διασκευές δὲν παίχτηκε. Ἀντίθετα τὸ 1960 εἶχαμε καὶ μερικὲς ἀξιόλογες παρουσίες, ὅπως τὸν «Ἀλκιβιάδη» τοῦ Γ. Θεοτοκά, τὸ «Παραμῦθι χωρὶς ὄνομα» τοῦ Ι. Καμπανέλλη, τὸν «Ναστρεντὶν Χότζα» τοῦ Γεράσ.

(Συνέχεια στὴ σελίδα 143)

Τὸ κράτος τοῦ ζόφου

(Ἡ ἰδέα τοῦ ἀνεβάσματος)

Τοῦ Β. Η. ΡΑΒΕΝΣΚΥΧ

Πρώτου σκηνοθέτη τοῦ Μάλιη - Τέατρ τῆς Μόσχας

Ἡ ἐπιθυμία γιὰ τὸ ἀνέβασμα τοῦ δράματος τοῦ Α. Τολστόϊ «Τὸ κράτος τοῦ ζόφου», μοῦ γεννήθηκε ὀλίγελα τυχαῖα. Πρὶν ἀπὸ δυὸ χρόνια περνοῦσα τὴν ἀνάπαυσή μου στὸ Σβενίγκοροντ. Ἐβρεχε συνέχεια κάμποσες μέρες κ' ἦταν πληχτικὰ στὸ σπῆτι τῆς ἀνάπαυσης. Τυχαῖα ἔπεσε στὰ χέρια μου ὁ τόμος τῶν θεατρικῶν ἔργων τοῦ Τολστόϊ, τυχαῖα ἀνοιξα τὸ βιβλίο στὸ «Κράτος τοῦ ζόφου», στὴ σκηνὴ ὅπου ὁ Νικήτας, θέλοντας νὰ διασκεδάσει τὴν πλήξη καὶ τὴν ἀναστάτωση τῆς ψυχῆς του, ζητᾷ ἀπὸ τὴν Ἀκουλίνα τὴ φυσαρμόνικα. Μονομιᾶς ἐνοιωσα κάτι τὸ πολὺ γνώριμο, κάτι τὸ πολὺ ἀγαπητὸ, κάτι ποὺ τὸ εἶχα ζήσει, σὰ νὰ ἀκουγα τὴ φωνὴ τῆς παιδικῆς μου ζωῆς. Καὶ λίγο λίγο ξεχῦθηκαν οἱ παιδικῆς μου ἀναμνήσεις κ' ὀρθώθηκαν μπρὸς μου εἰκόνες ἀπ' τὴ ζωὴ τοῦ χωριοῦ, ἀτέλειωτοι κάμποι ἀπὸ στᾶρι καὶ σίκαλη καὶ τραγούδια... μακρόσυρτα, νοσταλγικὰ τραγούδια, πότε λυπητερά καὶ πότε εὐθυμια, ποὺ γνώρισα κι ἀγάπησα, ἀκόμα ἀπὸ τὰ παιδικὰ μου χρόνια. Ἀρχισα τὸ διάβασμα ἀπὸ τὴ μέση, ἕστερα ἀπὸ τὸ τέλος κ' ἕστερα ὅλο τὸ ἔργο. Ἡ νύχτα περνοῦσε μὰ ἦταν ἀδύνατο νὰ κοιμηθῶ. Μὲ συνετάραξε ἡ τραγικὴ μοῖρα τοῦ Νικήτα τῆς Ἀνίσινας, τῆς Ἀκουλίνας. Ἐνοιωσα κάτι τὸ πολὺ ἀγαπητὸ στὴ συγκινητικὴ μικρούλα Ἀνιούτκα καὶ μὲ κατέκτησε ἡ ἀπλότητα κ' ἡ ψυχικὴ δύναμη τοῦ Ἀκίμ. Μέσα μου ἄρχισε πιά νὰ διαγράφεται τὸ σχέδιο τῆς παράστασης. Ὅμως ὁ καιρὸς καθάρισε λίγο, μποροῦσα πιά νὰ περπατήσω στὸ βρεγμένο δρόμο ὡς τὸ πρῶτ ἀνασταίνοντας στὴ θύμησή μου τὰ περασμένα... νὰ μεταφερθῶ στὴ ζωὴ, ποὺ ἤξερα καλὰ καὶ ποὺ ἀγαποῦσα... στὴ ζωὴ τῶν ἀγαπημένων μου προσώπων... κι ἀκόμα πῶς μακριά... πέρα σ' ἐκεῖνο τὸ χωριὸ, ποὺ μᾶς ἀφηγήθηκε ὁ Τολστόϊ.

Σὲ λίγες μέρες ἀντάμωσα τὸν Μ.Η. Τσάρεφ, ποὺ ἐνέκρινε μὲ θερμὴ τὴν ἐκλογή μου... κι ὁ Α. Α. Φαντέγιεφ, ποὺ ἦταν παρὼν στὴ συνουμία μας, μοῦ ἔδωσε τὶς εὐλογίες του, γιὰ νὰ ἀνεβάσω στὴ σκηνὴ τοῦ Μάλιη Τέατρ τούτῃ τὴν ἐθνικὴ ρούσικη τραγωδία.

Τὸ δράμα αὐτὸ τοῦ Τολστόϊ μὲ συνετάραξε μὲ τὶς ἀλήθειες του καὶ μὲ τὴ βαθειὰ του ποιήση.

Στὴ ζωὴ τῶν Ρώσων χωρικῶν τοῦ 1880 τὴ μαύρη κι ἄχαρη, τὴ γεμάτη ἀβάσταγο μόχθο κι ἀφάνταστες στερήσεις, ὁ Τολστόϊ μὲ τὴ δύναμη τοῦ καλλιτεχνικοῦ του δαιμόνιου, μάντεψε τὴν προσώρας βαθιὰ κρυμμένη ἠθικὴ ὀταθερότητα κι ἀγνότητα τοῦ ἀνθρώπου τῆς Ρω-

σίας, τὴν ἀσυγκράτητη τάση του νὰ ἀπελευθερωθεῖ ἀπ' τὴν ἐθνικὴ δουλεία, ποὺ τὸν κρατοῦσε στὴ σκοτεινὴ ἀμάθεια. Ὁ συγγραφέας δημιουργήσε χαρακτηριστῆρες ἀνθρώπων τῆς Ρωσίας, ποὺ στὴν ψυχὴ τους, παρὰ τὴν ἀμορφωσιά, τὴν ἀγρία κατάσταση καὶ τὴν καταπίεση, δὲν πεθαίνει ποτὲ ἡ δυνατὴ τάση γιὰ τὴν ἐσωτερικὴ ἐλευθερία καὶ τὴν ἀλήθεια... ἡ ἄδολη ἀγάπη γιὰ τὴν ὁμορφιὰ καὶ γιὰ τὴν ποίηση. Τὸ δράμα αὐτὸ τοῦ Τολστόϊ, ὅπως πολὺ σωστὰ εἶπε ὁ Ι. Ρέπιν, «ἀφήνει βαθειὰ ἠθικὴ τραγικὴ διάθεση. Εἶναι ἓνα ἀξέχαστο μάθημα τῆς ζωῆς».

Ἐργαζόμενοι πάνω στὸ «κράτος τοῦ ζόφου» θελήσαμε νὰ ἀποφύγουμε τὴ νατουραλιστικὴ παρουσίαση καταθλιπτικῶν εἰκόνων τῆς χωριάτικης ζωῆς καὶ τῆς τερατώδους τῆς ἠλιθιότητος. Σκεφτήκαμε, πὼς θὰ ἦταν πολὺ πῶς σημαντικὸ, νὰ ποῦμε στὸ θεατὴ τὴν ἀλήθεια γιὰ τὴν πατρίδα του καὶ διὰ μέσου τῆς τραγικῆς καὶ σκληρῆς ἀφήγησης τοῦ Τολστόϊ, νὰ βροῦμε τὴ δυνατότητα νὰ ὑμνήσουμε τὴν ὁμορφιὰ καὶ τὴν ἀντρευσύννη τοῦ ἀνθρώπου τῆς Ρωσίας, τὴν ἠθικὴ του δύναμη καὶ τὴν ἐφεσή του γιὰ τὴν ἀλήθεια. Θελήσαμε νὰ δείξουμε, τί ὁμορφες καὶ τί εὐγενικῆς ἰδιότητες βρίσκονται στὴ βάση τοῦ ρούσικου χαρακτήρα, ποὺ δὲ μπορεῖ νὰ τὶς πνίξει καὶ νὰ τὶς λυγίσει, ἀκόμα καὶ τὸ τρομερὸ σκοτάδι τῆς ζωῆς.

Γιὰ μένα προσωπικὰ, σὰν σκηνοθέτη, μοῦ εἶναι πολὺ ἀγαπητὸ ἓνα παρόμοιο θέμα τῆς τέχνης. Μ' ἀρέσει νὰ ἀποκαλύπτω μὲ σκηνικῆς μορφῆς τὴν τάση τοῦ ἀνθρώπου στὴν καλωσύνη, στὴ λαμπρότητα τῆς ζωῆς καὶ τὴν ὁμορφιὰ τῆς. Μ' ἀρέσει νὰ ἀνεβάζω ἐκεῖνες τὶς δραματικῆς δημιουργίες, ποὺ μοῦ προσφέρουν τὴ δυνατότητα, νὰ διηγηθῶ ἀπὸ σκηνῆς, τὸν πλούσιο καὶ γενναιόδωρο ψυχικὸ κόσμον τῶν ἀνθρώπων.

Γι' αὐτὸ, ἀναζητούσαμε κατὰ τὸ ἀνέβασμα τοῦ ἔργου, ὄχι τόσο τὴν ἀλήθεια γιὰ τὰ ἦθη, τὰ ἔθιμα καὶ τοὺς χαρακτηρισμοὺς τῶν περασμένων χρόνων, ὅσο τὴν ἀλήθεια γιὰ τὰ πάθη καὶ τὶς προσδοκίες, τὴν ἀλήθεια τῆς ψυχῆς τοῦ ἀνθρώπου. Ἡ ἱστορικὴ καὶ κοινωνικὴ πραγματικότητα, ἐκφραζότανε γιὰ μᾶς, πρῶτα ἀπ' ὅλα, μὲ τὴν πραγματικότητα τοῦ ἐθνικοῦ χαρακτήρα, ποὺ τὶς ἰδιότητές του, ἐπιχειρήσαμε νὰ ἀποκαλύψουμε μὲ τοὺς ἥρωες τῆς παράστασής μας. Νὰ τὶς ἀποκαλύψουμε, νὰ τὶς γενικεύσουμε ποιητικὰ. Νὰ τὶς τραγουδήσουμε. Θελήσαμε νὰ διαβάσουμε τὸ δράμα τοῦ Τολστόϊ ἔτσι, ποὺ νὰ βρεῖ ζωντανὴ καὶ θερμὴ ἀπήχηση στὴν καρδιά τοῦ σύγχρονου θεατῆ μας.