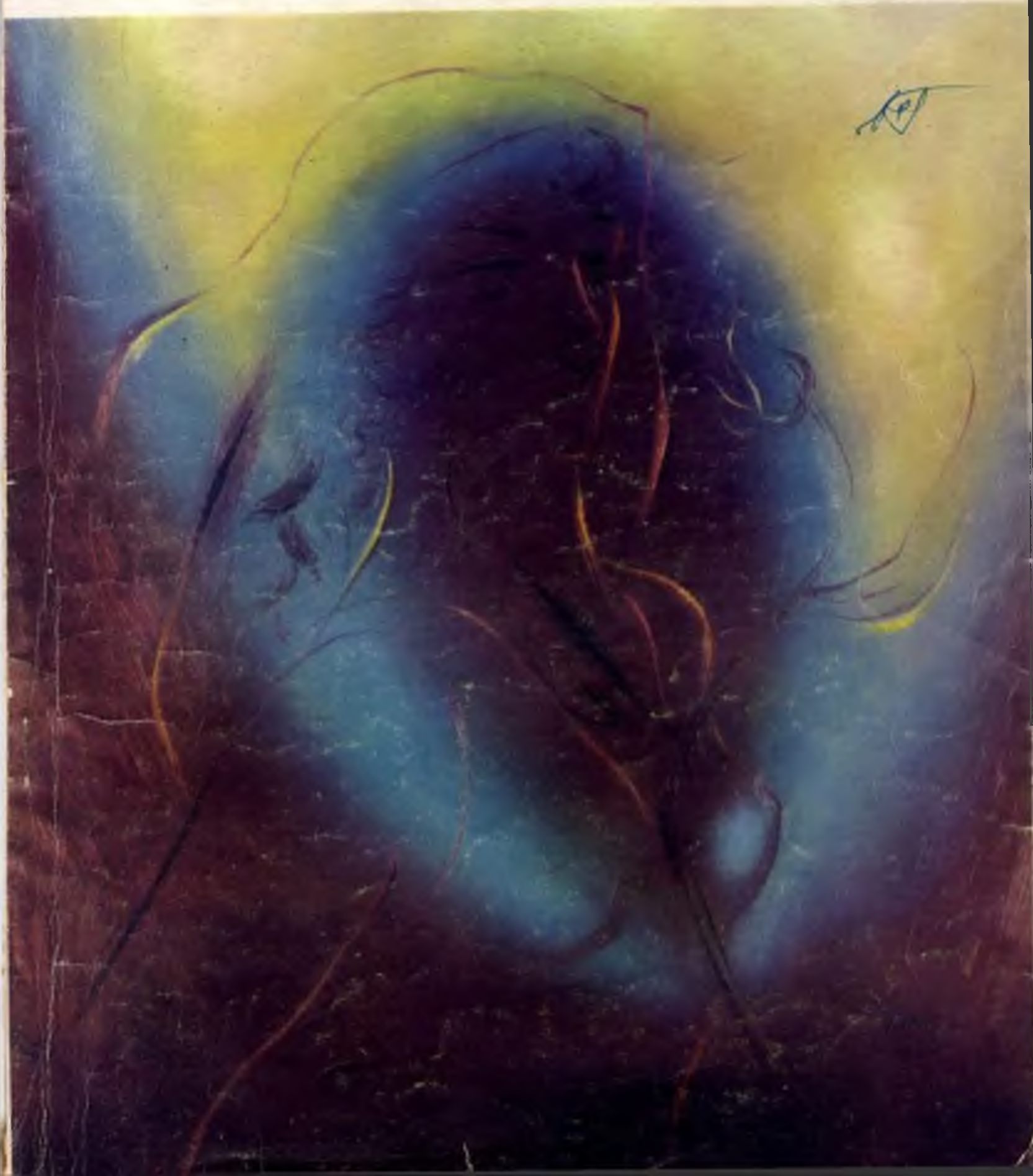


Ε Π Ι Θ Ε Ω Ρ Η Σ Η  
Τ Ε Χ Ν Η Σ

ΑΡΙΘ. 86

ΦΕΒΡΟΥΑΡΙΟΣ 1962



**ΑΘΗΝΑΪΚΗ ΤΕΝΤΟΤΕΧΝΙΑ Ο.Ε.  
ΑΝΤΩΝΟΥΣΑΚΗΣ - ΣΟΥΪΤΖΟΓΛΟΥ**

**ΓΡΑΦΕΙΑ: ΑΙΟΛΟΥ - ΕΥΡΙΠΙΔΟΥ 18 - ΤΗΛ. 35.995  
ΕΡΓΟΣΤΑΣΙΟΝ: ΒΟΥΛΙΑΓΜΕΝΗΣ 295 - ΤΗΛ. 971.188**

Ἀξιοποιεῖτε τὴν βεράντα σας, προστατεύετε τὶς ἐπιπλώσεις σας, καὶ ἀπαλλάσσεσθε ἀπὸ τὴν ἀφόρητον ζέστην προσθέτοντας χωρὶς πολλὰ ἐξοδα μίαν τεχνικῶς ἀρίστην ΤΕΝΤΑΝ.

— Ἡ πολυετὴς τεχνικὴ πεῖρα μας ἐγγυᾶται ἐργασίαν ἀρίστην.

— Εἰδικὸι σύγχρονοι μηχανισμοὶ καὶ ἐξαρτήματα διὰ κάθε τύπο ΤΕΝΤΑΣ

— Ὑφάσματα βαμβακερὰ μεγάλων δυναμομετρικῶν ἀντοχῶν ΑΝΕΞΙ-  
ΓΗΛΟΥ Βαφῆς ΙΝΤΑΤΡΕΝ.

— Καταπληκτικὴ ΑΔΙΑΒΡΟΧΟΠΟΙΗΣΙΣ τοῦ ὑφάσματος μὲ τὸ εἰδι-  
κῶς εἰσαχθὲν ΤΟΡΝΟΛ. Ἀδιαβροχοποιεῖ 100%, τριπλασιάζει τὴν ἀντο-  
χὴν τοῦ ὑφάσματος, καὶ δίδει μίαν εὐχάριστον σταθερὰν ἀπόχρωσιν.

— Πρὶν ἀποφασίσετε διὰ τὴν τένταν σας συμβουλευθῆτε τοὺς εἰδικοὺς  
τεχνικοὺς μας, ἄνευ ὑποχρεώσεως.

**ΤΗΛΕΦΩΝΗΣΑΤΕ ΣΤΟ 35.995 ΝΑ ΣΑΣ ΕΠΙΣΚΕΦΘΟΥΜΕ**

**ΑΘΗΝΑΪΚΗ ΤΕΝΤΟΤΕΧΝΙΑ Ο.Ε.  
ΑΝΤΩΝΟΥΣΑΚΗΣ - ΣΟΥΪΤΖΟΓΛΟΥ**

**ΠΡΟΣΟΧΗ!**

**ΤΑ ΓΡΑΦΕΙΑ ΤΗΣ «ΕΠΙΘΕΩΡΗΣΗΣ ΤΕΧΝΗΣ»**

**ΜΕΤΑΦΕΡΘΗΚΑΝ**

**ΣΤΑΔΙΟΥ 39 — 8ος Ὄροφος — Τηλ. 38.064**

**(ΣΤΟΛ ΟΡΦΑΝΙΔΟΥ)**

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

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'

Φεβρουάριος 1962

Ἄριθ. τεύχους 86

ΑΡΘΡΑ

Η ΕΠΙΘΕΩΡΗΣΗ ΤΕΧΝΗΣ

σελίς

Στὸ κατώφλι τῆς Νέας Ἐποχῆς . . . . . 147

ΜΕΛΕΤΕΣ

Α. ΚΜΑΝΙΩΤΗ

Νίκος Καρβούνης . . . . . 149

Δ. ΚΟΚΚΙΝΙΔΗΣ

Ἡ σύγχρονη κεραμεικὴ . . . . . 184

Α. ΝΗΣΙΩΤΗΣ

Τὰ ἐξωσχολικὰ ἀναγνώσματα . . . . . 196

Μ. ΛΥΓΙΖΟΣ

Τὸ ραδιοφωνικὸ θέατρο . . . . . 209

Γ. Ν. ΜΑΚΡΗΣ

Ὁ γαλλικὸς κινηματογράφος . . . . . 220

ΠΟΙΗΣΗ

ΤΑΣΟΣ ΛΕΙΒΑΔΙΤΗΣ

Δεκαπέντε ποιήματα . . . . . 165

ΜΙΧΑΛΗΣ ΚΑΤΣΑΡΟΣ

Ἀποτελέσματα 17ης/12/61 . . . . . 183

ΜΙΝΩΣ ΑΡΓΥΡΑΚΗΣ

Νέα Ὑόρκη, 1961 μ.Χ. . . . . 216

ΠΕΖΟΓΡΑΦΙΑ

ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΧΑΤΖΗΣ

Ὁ ντέτεκτιβ . . . . . 173

Α. ΜΑΔΑΡΙΤΗ

Βάσανα καὶ καῦμοι . . . . . 205

ΣΥΖΗΤΗΣΕΙΣ

Ν. ΚΩΣΤΗΣ

Ὑποσχέσεις καὶ πραγματικότητες . . . . . 230

ΤΟ ΧΡΟΝΙΚΟ ΤΗΣ ΠΝΕΥΜΑΤΙΚΗΣ ΖΩΗΣ

	Η ΣΥΝΤΑΞΗ	Βασιλικῶν ἀνδρῶν παθήματα — Ἡ «Ἐπιθεώρηση Τέχνης» ὑπὸ ἀπαγόρευση στὸν Ἁγ. Εὐστράτιο — Ὁ Ἔρνος Βορείων Ἐπαρχιῶν — Ἡ παραμόρφωση τοῦ Λυκαβηττοῦ — Ἡ ἀναβολὴ τῆς Πανελληνίας — Ἡ ἀπήχηση τοῦ τεύχους Πिकासὸ — Τὸ Συνέδριο τῶν Μουσικῶν . . . . .	239-241
	ΜΑΡΚΟΣ ΑΥΓΕΡΗΣ	Ἡ Ἐταιρία Ἑλλήνων Λογοτεχνῶν τιμᾶ τὸν Σικελιανὸ . . . . .	242-244
ΤΟ ΒΙΒΛΙΟ	Γ. ΓΙΑΝΝΑΡΗΣ	Τὸ ἑλληνικὸ τραγούδι στὴν Ἀμερικὴ . . . . .	244-245
	Η ΣΥΝΤΑΞΗ	Τὸ χρονικὸ τοῦ βιβλίου — Σχόλια—Εἰδήσεις . . . . .	246-247
	Ν. ΒΡΕΤΤΑΚΟΣ	Δέσποινας Δετζώρτζη : «Σουίτα» . . . . .	248
	Δ. ΡΑΥΤΟΠΟΥΛΟΣ	Γεωργίας Δεληγιάννη - Ἀναστασιάδη : «Ὁ Διγενῆς Ἀκρίτας» . . . . .	249
ΤΟ ΘΕΑΜΑ	Κ. ΠΟΡΦΥΡΗΣ	Τὰ Νέα βιβλία . . . . .	251
	Η ΣΥΝΤΑΞΗ	Τὸ χρονικὸ τοῦ μήνα — Σχόλια — Εἰδήσεις . . . . .	252-253
	Β. ΜΑΝΙΑΤΗΣ	Α. Τερζάκη : «Θωμᾶς ὁ Δίψυχος» — Λ. Πιραντέλλο : «Ἀπόψε αὐτοσχεδιάζουμε» — Οὐγκο Μπέτσι : «Μιὰ ὁμορφὴ Κυριακὴ τοῦ Σεπτέμβρη» . . . . .	254
	ΣΕΡΓΙΟΣ ΓΙΟΥΤΚΕΒΙΤΣ	Ὁ Μαγιακόφσκυ στὴν ὀθόνη . . . . .	257
ΠΛΑΣΤ. ΤΕΧΝΕΣ	Π. ΤΙΡΑΡ	Τι σχεδιάζει ὁ Τσαβαττίνι . . . . .	261
	Η ΣΥΝΤΑΞΗ	Τὸ χρονικὸ τοῦ μήνα — Εἰδήσεις — Σχόλια . . . . .	263
	Γ. ΠΕΤΡΗΣ	Ἐκθέσεις : Γ. Γουναρόπουλου — Δ. Δανιὴλ — Γ. Σικελιώτη — Ἀδελφῶν Γανιάρη — Κυπρίων Ζωγράφων—Δύο Ἐκθέσεις Νέων Καλλιτεχνῶν . . . . .	264-266
Η ΞΕΝΗ ΚΙΝΗΣΗ	Μ. ΚΟΥΓΕΛΟΣ	Ἐνα ἀμερικάνικο ἡμερολόγιο . . . . .	267
	ΖΑΚ ΚΟΥΡΣΙΕ	Τὰ Σινέ Κλάμπ στὴ Γαλλία . . . . .	269
ΕΙΚΟΝΕΣ	ΑΛΛΗΛΟΓΡΑΦΙΑ		
	ΓΙΩΡΓΟΣ ΓΟΥΝΑΡΟΠΟΥΛΟΣ	Μορφὴ (ἐξώφυλλο).	
	ΜΙΝΩΣ ΑΡΓΥΡΑΚΗΣ	Εἰκοσιδύο εἰκόνες ἀπὸ διάφορα κεραμεϊκὰ Ὁ ἀνθρωποφάγος — Τὸ ἄγαλμα τῆς Ἐλευθερίας — Τηλεόραση — Ὁ Γκάγκστερ — Τηλεπικοινωνίες — Γυναικοκρατία — Διάσπαση τοῦ ἀτόμου — Θάνατος μὲ δόσεις	
	ΛΙΠΕΡΓΗ, ΔΗΜΗΤΡΕΑ, ΜΑΥΡΟΥ, ΛΑΜΠΡΟΥ, ΞΕΝΑΚΗ ΤΑΣΟΣ ΧΑΤΖΗΣ	Καλλιτεχνικὴ ἐπιμέλεια τεύχους.	

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

# Ε Π Ι Θ Ε Ω Ρ Η Σ Η Τ Ε Χ Ν Η Σ

ΜΗΝΙΑΙΟ ΠΕΡΙΟΔΙΚΟ ΓΡΑΜΜΑΤΩΝ ΚΑΙ ΤΕΧΝΩΝ

## ΣΤὸ ΚΑΤΩΦΛΙ Τῆς Νέας Ἐποχῆς

Αἰῶνες ὁ ἄνθρωπος πορεύτηκε κάτω ἀπὸ τὸ βαρὺν ἴσκιον τῆς Ἀνάγκης. Μὲ τὴν σκαπάνη καὶ τὸ ξύλινο ἄροτρο, μὲ τὸ σφυρὶ καὶ τὸ πανὶ τοῦ ἱστιοφόρου, πάσκιζε νὰ σταθεῖ ἐνάντια στὴ Μοῖρα καὶ μὲ τὸ μαχαίρι πάλευε νὰ περισωθεῖ ἀπὸ τὴν παρουσία τοῦ ἀδελφοῦ του.

Δοξάστηκαν οἱ Νεώτεροι Χρόνοι. Γιατί; Ἐπειδὴ ἔζεψαν τὸν ἄνεμον καὶ τὸ νερὸ κ' ἔφεραν τὸν ἄνθρωπον πάνω ἀπ' τὴν ράχη τῆς θάλασσας στὸ Νέον Κόσμον. Κ' οἱ ἄνθρωποι πίστευαν σχεδὸν πῶς ὁ 19ος αἰῶνας μὲ τὸ σιδηρόδρομον, τὸ ἀτμόπλοιο καὶ τὶς ἄλλες ἐφευρέσεις, θὰ ὀδηγοῦσε στὴν ἐποχὴ τῆς Ἀφθονίας καὶ τῆς Λογικῆς καὶ τῆς Εἰρήνης.

Ἀκριβῶς πάνω στὸ κατώφλι τοῦ αἰῶνα μας κανεῖς δὲ γνώριζε πῶς σχεδὸν ταυτόχρονα μὲ τὴν διάψευση τῆς οὐτοπίας, θᾶνοιγε ἡ αὐλαία γιὰ τὴν ἀποκάλυψη ἐνὸς καινούριου σύμπαντος. Κανεῖς δὲν ὑποψιαζόταν τὴν ἐξίσωση τοῦ Ἀϊνστάϊν ποὺ θὰ φανέρωνε τοὺς ἀνεξάντλητους ὠκεανούς τῆς ἐνέργειας. Ἀλλὰ καὶ κανεῖς δὲν ὑποψιαζόταν πῶς ἀπὸ τὶς ἀνεξήγητες σκιῆς τοῦ πισσοουρανίτη πάνω στὶς φωτογραφικὲς πλάκες τοῦ Μπεκερέλ, θὰ φτάναμε στὴν πύρινη κόλαση καὶ στὰ ραδιενεργὰ νέφη ποὺ σάρωσαν τὴ Χιροσίμα καὶ τὸ Ναγκασάκι. Καὶ ποιοὺς θὰ μπορούσε νὰ φανταστεῖ πῶς μέσα σὲ 60 χρόνια, θὰ περνούσαμε ἀπὸ τὸ «ἀερόπλοιο Ζέππελιν» στὸ κοσμικὸ πλοῖο τῆς ἐποχῆς μας;

Νὰ λοιπὸν ὁ ἄνθρωπος, Κύριος Οὐρανοῦ καὶ τῆς Γῆς! Μὲ τὴν ἀτομικὴ ἐνέργεια τιθασσευμένη. Μὲ ἐκμηδενισμένες τὶς ἀποστάσεις. Μὲ τὰ διαστημόπλοια νὰ αὐλακώνουν — φωτεινὰ μετέωρα — τὸν Οὐρανόν. Μὲ τὶς προδρομικὲς μορφὲς τῆς ζωῆς ν' ἀχνοσπαρταροῦν μέσα στὰ ἐργαστήριά του. Καὶ ἰδοὺ ὁ Σοφὸς ἄνθρωπος πάνω σὲ μιὰ Γῆ σπαρμένη μὲ ἑκατομμύρια νεκρούς ποὺ τοὺς σκότωσαν τὰ χέρια του, μὲ τοὺς καπνοὺς τῶν κρεματορίων νὰ παραμορφώνουν τὸν οὐρανόν, μὲ τοὺς πυραύλους στραμμένους ἀνατολικά καὶ δυτικά, μὲ ἑκατομμύρια ἀγράμματους, μὲ ἑκατομμύρια γυμνοὺς, μὲ ἑκατοντάδες χιλιάδες θερισμένους ἀπὸ τὴν πείνα καὶ τὶς ἀσθένειες. Ἴδου ὁ σύγχρονος ἄνθρωπος πάνω στὴ γῆ τῆς ἀφθονίας καὶ τῆς ἔνδειας, τῆς ἀλόγιστης φθορᾶς καὶ τῆς ἀνεξάντλητης δημιουργικότητος. Ἀκόμα πλανιῶνται στοὺς αἰθέρες τὰ μηνύματα ἀγωνίας τοῦ Ἀϊνστάϊν. Στὴ σκέψη μας

χαράχτηκε ανεξίτηλα ή τραγική μορφή του Όππερχάϊμερ. Ο γίγαντας άνθρωπος φαντάζει ακόμα τρομαγμένος νάνος.

Η επιστήμη μας οδήγησε στην κοσμική εποχή. Η νέα εποχή, μέσα στα πλαίσια νέων κοινωνικών συνθηκών, θα διαμορφώσει τη δική της συνείδηση.

Οι ισχυροί δίδασκαν αιώνες στους λαούς την ταπεινωσύννη απέναντι στους αφέντες της γης και στους αφέντες των ούρανων. Ο καινούριος άνθρωπος δε θα χεί ανάγκη από ταπεινωσύννη. Κύριος του ούρανού και των ἐγκάτων της γης, των όντων του πλανήτη και της δικής του της ύπαρξης, θα μπορεί να σβύσει από το λεξιλόγιό του την ταπεινωσύννη αλλά και την έπαρση και να κρατήσει την αυτοπεποίθηση και τη γαλήνη. Παρόμοια τη λέξη ίκεσία θα μπορεί να την αντικαταστήσει με τη λέξη δημιουργία, και τη θλίψη του ταπεινού και του έξουθενωμένου με τη χαρά. Την άχλύ της δεισιδαιμονίας θα αντικαταστήσουν τα φωτεινά σχήματα του λογικού. Το φόβο της εποχής των σπηλαίων, το εύθυτενές ανάστημα της έλευθερίας.

Κινηθήκαμε ως τα χτές στις δυο διαστάσεις των συντεταγμένων της επιφάνειας της γης. Κατακτήσαμε τώρα και την τρίτη διάσταση. Μπορεί οι φιλόσοφοι της ταπεινωσύννης ή της αγωνίας να σαρκάζουν την έξαρση του επιτεύγματος. Μά ακριβώς ή τρίτη αυτή διάσταση μας επιτρέπει να δοῦμε ακόμα πιο καθαρά, πώς ή φιλοσοφία της απαισιοδοξίας δεν είναι παρά σύμπτωμα μιᾶς αδύνατης και ξεπερασμένης εποχής, που απομόνωσε το άτομο από την ολότητα, έχασε την εύρεια έποπτεία του κοινωνικού χώρου και τώρα θρηνεί για τη μοίρα του «ατόμου» της και αγωνιᾶ να βρεί κάποιο νόημα για την ύπαρξή του. Κι αυτό όταν τριγύρω βροντοκοποῦν τα βήματα εκατοντάδων εκατομμυρίων στα σταυροδρόμια της έλευθερίας κι όταν ο συλλογικός ανθρώπινος νοῦς οργανώνει με σίγουρες κινήσεις το μέλλον.

Σαρκάζουν ακόμα την αισιοδοξία οι έμποροι του ανθρώπινου μόχθου και οι έμποροι του πολέμου. Ἄς ρωτήσουν ωστόσο τον κοσμοναύτη Γκλέν, μήπως την ώρα που έβλεπε τη γῆ από τα ὕψη, σκέφτηκε, τι ἄθλιο λείψανο του παρελθόντος, αταίριαχτο με τις σημερινές δυνατότητες, είναι το «μοῦ» και το «σου», που λατρεύονται σαν πρώτες θεότητες στον κόσμο τους. Κι ἄς συλλογιστοῦν, ἄν το μποροῦν, οι σεληνιαζόμενοι του πολέμου, πόσο στην κοσμική εποχή τα συρματοπλέγματα και τα τηλεβόλα στα σύνορα των ἔθνων είναι μιᾶ γελοία, αλλά και αυτόχρονα απάνθρωπη ιστορία. Η νέα οπτική σκοπιά του κοσμικού διαστήματος παρουσιάζει τη γῆ στην αδιαίρετη ενότητά της, σα μιᾶ φιλόξενη ἀγκαλιά κι ὄχι σαν ἔρημο σπαρμένη με σκελετούς και σύνεργα του πολέμου.

Περάσαμε το κατῶφλι του κοσμικού διαστήματος και προχωροῦμε ν' ἀνταμώσουμε τ' ἄστρα. Η γῆ, που με τον Κοπέρνικο είχε ἀπωθηθεῖ στο περιθώριο, ξαναπαίρνει την κεντρική θέση της σαν ἑστία του ανθρώπινου Λόγου. Κι ὁμως ἕνα κομμάτι του πλανήτη μας ζει ακόμα στην ἀθλιότητα κι ολόκληρη τη γῆ συνέχει ή αγωνία του πολέμου. Ο άνθρωπος, ἑξουσιαστής του χώρου, δεν κατέκτησε ακόμα τη συνείδηση του μεγέθους του.

Θα περάσουν οι καιροί! Η χαμένη ενότητα θα ἀποκατασταθεῖ ἀνάμεσα στους ανθρώπους. Η πείνα, ή ἀρρώστεια κι ο πόλεμος, θᾶναι μιᾶ ἀνάμνηση βιβλιακή. Η ανθρώπινη ύπαρξη θα χεί βρεί το νοήμά της στην κατάφαση και ὄχι στην ἀπάρνηση τη σημερινή.

Το πέραςμα του πρώτου κοσμοναύτη Γιούρι Γκαγκάριν από τη χώρα μας ήταν μιᾶ πνοή ἀνοιξης, ἕνα φτερούγισμα ἐλπίδας. Ο ἔρχομος του ανθρώπου, που ἀνοιξε τη πύλη του Σύμπαντος, ξαναεπιβεβαίωσε σε μας πώς ή δυναμική της ἀνθρωπότητας ετοιμάζει την κάθαρση της σημερινῆς τραγωδίας.

# Νίκος Καρβούνης

Ὁ μεγάλος πατριώτης καὶ στρατιώτης τοῦ χρέους

Τοῦ ΑΡΓΥΡΗ ΚΜΑΝΙΩΤΗ

Ζῆσε ἀντρίκια τῆ ζωῆ καὶ γίνου παλμός της  
Ν. Καρβούνης

Μεγάλο μνημόσυνο. Ξεχωριστὴ ἐπέτειος τὰ δεκαπέντε χρόνια ἀπὸ τὸ θάνατο τοῦ Καρβούνη. Ἡ προοδευτικὴ σκέψη, ὁ λαὸς θὰ τὸν τιμήσει, ὅπως καὶ ὅσο τοῦ ἀξίζει. Ἡ ἐπίσημη διανόηση θὰ τὸν ἀγνοήσει. Μαζί της καὶ ἡ πολιτεία, ἡ σημερινὴ πολιτεία, γιατί ἡ αὐριανὴ ἔχει πολλὰ νὰ κάνει γιὰ τὸν Καρβούνη.

Τιμοῦμε τὴ μνήμη τοῦ Καρβούνη.

Ἄν καὶ παραμερισμένος ὁ Καρβούνης καὶ σὰν λησμονημένος, ἂν καὶ σκορπισμένος, ἀμνημόνευτος κι ἀνέκδοτος κι ἀμελέτητος, ὅπως τόσοι καὶ τόσοι ἄλλοι Ἀγωνιστές, ὅσο φεγγοβολεῖ σὰν ὀλοζώντανος θρύλος στὴ συνείδηση τοῦ λαοῦ, στὴν ψυχὴ τῆς γενιᾶς ποὺ δημιούργησε τὴν Ἐθνικὴ Ἀντίσταση, στὶς καρδιές τῶν συναγωνιστῶν του. «Τὸ ὄνομά του μένει ἀνεξάλειπτον — εἰς τὰς καρδίας ὄσων τὴν ἀξίαν του καὶ τὴν μεγάλην του ψυχὴν ἐγνώρισαν...» ὅπως λέει ὁ Βερναρδάκης.

Ὁ Νίκος Καρβούνης ἔζησε κ' ἔπεσε μαχητὴς στὶς ἐπάλξεις τοῦ Ἀγώνα. Ὅλη του ἡ ζωὴ στάθηκε ἕνας ἀγώνας πάνω στὶς ἐπάλξεις τῆς Λευτεριᾶς καὶ τῆς Ἀλήθειας. Ἡ στερνὴ δεκαπενταετία τῆς ζωῆς του, ὅταν ὁ Καρβούνης, ὕστερα ἀπὸ πολλές ἀναζητήσεις φωτίστηκε ἀπ' τὴν Ἀλήθεια καὶ τὴν ἀγκάλιασε ὀλόψυχα, ἀνεβαίνοντας στὸ μετερίζι τοῦ λαϊκοῦ ἀγωνιστῆ καὶ ἐθνικοῦ διαφωτιστῆ, συνοψίζουν καὶ στεφανώνουν ὅλη του τὴν πορεία, φωτίζουν ὅλη του τὴ ζωὴ τοῦ Γαριβαλδινοῦ, τοῦ Μακεδονομάχου, τοῦ ζωντανοῦ κι ἀνήσυχου καὶ φιλέρενου ἄντρα, ποὺ ἀντρίκια καὶ τίμια περπάτησε μέσα στὴ ζωὴ καὶ δὲν σταμάτησε τὴν ἀναζήτησή του παρὰ μόνο ὅταν βρῆκε τὴν ἀλήθεια — ὅλη τὴν ἀλήθεια — καὶ τὴν ἔκανε πνοή του. Τότε πιά ὁ Καρβούνης σὰν ξαναγιωμένος πήρε νέες δυνάμεις, νέα φτερά καὶ θεωροῦσε ὅλα τὰ

προηγούμενα χρόνια καὶ ἔργα του, χρόνια καὶ ἔργα χαμένα κι ἀνώφελα. Λάθος! Ὅλη του τὴ ζωὴ τὴ διαπερνᾶ καὶ τὴ συνδέει ἡ χρυσὴ κλωστή τοῦ πατριωτισμοῦ του, τὸ ἀγωνιστικὸ ἀνανεωτικὸ του πνεῦμα, ἡ ἀντίδρασή του πρὸς τὴν κατάπτωση τῆς ἐποχῆς του, ὁ πόνος του γιὰ τὴν καθυστερημένη πατρίδα, ἡ ἀπέχθειά του πρὸς τὴ μικρόχαρη διανόησή της. Τὸ ὕψος τῆς σκοπιᾶς του, σκοπιᾶς εὐρωπαϊοῦ σ' ἀντίθεση μὲ τὴ σαπίλα τῆς ἐποχῆς του καὶ τὴν καθυστέρηση τοῦ τόπου. Ὅλοι οἱ ξεναμερίτες, ποὺ ἦρθαν σὰν φυγάδες στὴν Ἑλλάδα μὲ προηγμένη ἀστικὴ συνείδηση, ἔχουν τὸ ἀντάρτικο καὶ προοδευτικὸ στοιχεῖο μέσα τους καὶ γίνονται τολμηροὶ σηματοφόροι τῶν νέων ιδεῶν.

Ἀπ' τὴ ζωὴ τοῦ Καρβούνη βγαίνει ἕνα μεγάλο δίδαγμα γιὰ κάθε πνευματικὸ ἄνθρωπο. Καὶ τὸ δίδαγμα αὐτὸ συνοψίζεται σὲ τρεῖς ἀπαραγνώριστες θέσεις: α') ὅτι ὁ πνευματικὸς ἄνθρωπος πρέπει ν' ἀναζητᾶ καὶ ν' ἀγωνίζεται γιὰ τὴν ἀλήθεια (διανοούμενος χωρὶς ἀνησυχίες δὲν μπορεῖ νὰ θεωρηθεῖ δημιουργός, δὲν μπορεῖ νὰ δώσει τίποτε τὸ βιώσιμο καὶ σωστό). β') νὰ μὴ λογαριάζει καὶ νὰ μὴ φοβᾶται τίποτα μπροστὰ στὴν ἀλήθεια καὶ γ') νὰ μπαίνει στὴν ὑπηρεσία τοῦ συνόλου καὶ νὰ δίνει ὅλο τὸν ἑαυτὸ του σὰν ἀπλὸς στρατιώτης, τίμια, ἀγνά, ἀνεπίδεχτα, θαρρετά, χωρὶς νὰ λογαριάζει τὴν προσφορά του παρὰ σὰν ἕνα χρέος σὲ μιὰ

(\*) Ἐκεῖνος ποὺ θὰ συντάξει μιὰ πλέρια βιβλιογραφία τοῦ Καρβούνη, θὰ προσφέρει σημαντικὴ ὑπηρεσία στὴ λογοτεχνία μας. Ἐπίσης πρέπει νὰ συγκεντρωθοῦν τὰ βιογραφικὰ στοιχεῖα του ἀπὸ τὴ στοματικὴ παράδοση τῶν φίλων καὶ συνεργατῶν του, πρὶν μὲ τὸ πέρασμα τοῦ χρόνου χαθοῦν.



‘Ο Νίκος Καρβούνης  
(Σχέδιο του Α. Πρωτοπάτση)

κοινή και υπερατομική προσπάθεια. Μ’ άλλα λόγια — για να σταθούμε στην τρίτη θέση — ο Καρβούνης ανήκει στους λιγοστούς εκείνους αγωνιστές της εποχής και της αξίας του, που με το λόγο και την πράξη του δίδαξε την έννοια του χρέους και της ευθύνης στην υπερατομική τους αντίληψη.

‘Ο ίδιος, μιλώντας για τον Μαβίλη, τον αποκαλεί « *ι ε ρ ο υ ρ γ ο κ α ι σ τ ρ α τ ι ω τ η τ ο υ χ ρ ε ο υ ς* ». Αυτός ο τίτλος μπορεί να δοθεί και στον Καρβούνη και να εκφράσει το βάθος και το σύνολο της ηθικής του προσωπικότητας. Αξίζει λοιπόν να μελετηθεί και σαν άνθρωπος και σαν στοχαστής και σαν αγωνιστής ο Καρβούνης. Δυστυχώς η μελέτη της ζωής και του έργου του υστερεί, ενώ θαπρεπε και θα μπορούσε να ήταν παλὺ προχωρημένη μέσα στα δεκαπέντε χρόνια, που μᾶς χωρίζουν ἀπ’ τὸ θάνατό του. Κανείς δὲν παραγνωρίζει, πῶς, μέσα σ’ αὐτὸ τὸ σκοτεινὸ διάστημα τῆς ἱστορίας μας, ἀλάκερη ἐποποιῖα, ὅπως ἡ Ἀντίσταση, πέρασε ἀπ’ τὴ δοκιμασία τῆς καταστροφῆς. Οἱ τάφοι τῶν ἡρώων καὶ τῶν πρωτοπόρων ρημάξανε καὶ δίπλα τους ἀνοίχτηκαν ἀμέτρητοι ἄλλοι. Οἱ μορφές τῶν ἀγωνιστῶν καταχωνιάστηκαν στὴν καταφρόνια καὶ στὴ λησμονιά. Ἀμέτρητοι πατριῶτες κλείστηκαν στὶς φυλακές, πετάχτηκαν στὰ ξερονήσια, χιλιάδες ἐκπατρίστηκαν ἢ πέρασαν ἀπ’ τὰ στρατοδικεῖα καὶ τ’ ἀποσπάσματα.

‘Η Ἐθνικὴ Ἀντίσταση, αὐτὸ τὸ «νέον κλέ-

ος» τοῦ ἑλληνισμοῦ, « *κ α ὕ χ η ἡ μ α ν ἔ ο ν* », ὅπως εἶπε ὁ Κάλβος τὸ Εἰκοσιένα, αὐτὸ τὸ λαογέννητο Νέο Εἰκοσιένα, ὅπως τὸ εἶδε καὶ τὸ τραγούδησε ὁ Καρβούνης, ποὺ στεφανώνει καὶ συμπληρώνει τὸ παλιό, ἦρθεν ἡ προδοσία νὰ τὸ ἀφανίσει, νὰ τὸ βεβηλώσει καὶ νὰ τὸ ξεγράψει ἀπ’ τὴν ἱστορία, μὲ τὴν ἀφέλεια πῶς θὰ μπορέσει ποτέ, μὲ τὴν ἔμπνευση καὶ τὴ συνδρομὴ τῶν ξένων νὰ κλείσει στὸν τάφο τῆ ζωῆ ἢ νὰ πνίξει τὴν ἀλήθεια καὶ τὸ δίκιο ἐνὸς ἀγωνιστῆ λαοῦ. Τὸ μόνο ποὺ πέτυχε ἦταν, ξέχωρα ἀπ’ τὰ δεινὰ ποὺ σώριασε στὴν πολύπαθη χώρα μας, ν’ ἀνακόψει πάνου στὴν καλλίτερη στιγμή τῆς, πάνου στὸ δημιουργικό τῆς ἀναπήδημα τὴν πνευματικὴ μας ἀναγέννηση, νὰ περισπάσει δυὸ δεκαετίες τώρα τὶς δυνάμεις τῆς πολιτικοκοινωνικῆς δημοκρατικῆς ἀλλαγῆς καὶ νὰ ὀποθεματώσει τὴν παιδεία καὶ τὶς νεοελληνικὲς σπουδὲς ποὺ εἶχαν ἀρχίσει μαζὶ μὲ τόσους ἄλλους κλάδους τῆς ἐπιστήμης, τῆς σκέψης, τῆς ἔρευνας καὶ τῆς τεχνικῆς νὰ περνοῦν στὸ στάδιο τῆς μεθοδικῆς ἐπεξεργασίας καὶ ὀργάνωσης καὶ νὰ ποτίζονται ἀπὸ τὸ πνεῦμα καὶ τὶς ἀρχές τῆς Ἀντίστασης. Ἔτσι ἐξηγεῖται καὶ ὁ παραμερισμὸς τοῦ Καρβούνη. Μὰ τὰ δεκαπέντε χρόνια ποὺ κλείνουν ἐπὶ τὸ θάνατό του, πρέπει νὰ γίνουν σταθμὸς ἀναβίωσης μορφῶν καὶ ἔργων.

Τιμᾶ τὸ πνεῦμα μιᾶν ἔκδοσῃ μὲ τὸν τίτλο « *Ἐκλογή ἀπ’ τὸ ἔργο του* » ποὺ ἔγινε πρὶν ἀπὸ δυὸ χρόνια καὶ προσφέρει μιὰ σειρά ἐπιφυλλίδες τοῦ Καρβούνη στὴν « *Πρωΐα* » (1931—1933) μὲ σύνταμο πρόλογο τοῦ Πάνου Παλίτη. Αὐτὴ ἡ ἔκδοσούλα ξανάφερε γιὰ μιὰ στιγμή στὴ μνήμη καὶ στὴ γνώση τῶν συγχρόνων, νέων καὶ παλιῶν, τὴ μορφή τοῦ Καρβούνη καὶ καθὼς εἶναι καιωμένη ἀπὸ ἕνα νέο, μὲ ὀλότελα προσωπικὴ πρωτοβουλία καὶ δαπάνη, μπορεῖ νὰ θεωρηθεῖ σὰ μιὰ λαογέννητη προσφορά, δείγμα κι αὐτὴ ἀπ’ τὰ πολλὰ τῆς ἀγάπης καὶ τιμῆς ποὺ χαίρουν στὴν ψυχὴ τοῦ λαοῦ μας ἀγωνιστῆς σαν τὸν Γληνὸ καὶ τὸν Καρβούνη. ‘Ο Καρβούνης μαζὶ μὲ τὸν Γληνὸ καὶ τὸν Βάρναλη, τιμᾶ τὴν ἑλληνικὴ διανόηση καὶ τὴν ξεντροπιάζει, βγάζοντας τὴν ἀσπροπρόσωπη μέσα στὴν ἱστορία. Καὶ τοῦτο, γιὰ αὐτοὶ πρῶτοι ἀνήκοντας στὸν κόσμον τὸν παλιό, ἀνοίξαν μὲ τὸ κύρος καὶ τὸ ἀξίωμά τους, μὲ τὴν αἴγλη τῆς προσωπικότητάς τους καὶ μὲ τὴν ὀλόψυχη ἀγωνιστικότητά τους, τὸ δρόμον κ’ ἔκαναν πολλοὺς δισταχτικοὺς διανοομένους νὰ τοὺς ἀκολουθήσουν στὸ δρᾶμον τῆς τιμῆς καὶ τοῦ χρέους.

‘Η ἐθελοντικὴ, υπεύθυνη, ἀντρίκια ἐνταξὴ τοῦ Καρβούνη κατὰ τὰ 1932 στὶς γραμμὲς τοῦ λαϊκοῦ κινήματος, ἀναστάπωσε τοὺς ἀστικούς πνευματικούς, δημοσιογραφικούς καὶ πολιτικούς κύκλους τῆς ἐποχῆς καὶ κατάφερε ἕνα καίριο τραῦμα στὰ ὕψηλα τῆς συντηρητικῆς διανόησης. Γιατὶ ὁ Καρβούνης, ὅπως κι ὁ Γληνός, ἀλλὰ περισσότερο ὁ Καρβούνης, λογιζόταν καὶ θαυμαζόταν ἀνάμεσα στοὺς ἡγέτες τῆς ἀστικῆς διανόησης, ἕνας μύστης καὶ σημαιοφόρος τῆς, μὲ πανελληνια δημοσιογραφικὴ ἀκτινοβολία. Ἀπ’ αὐτὴ τὴν πλευρὰ ἡ ἀπόφαση τοῦ Καρβούνη ν’ ἀγ-



καλιάσει τὸ νέο κόσμο, ἀδιαμόρφωτον ἀκόμα στὴν Ἑλλάδα, εἶναι μιὰ πράξη ἡρωϊσμοῦ, ἓνα ὀλοκαύτωμα, ποὺ δείχνει τὴ δύναμη καὶ τὴν τιμιότητα τῆς σκέψης του ν' ἀπαρνηθεῖ τὸν παλιὸ ἄνθρωπο καὶ νὰ ἐνδυθεῖ τὸν νέο, ὕστερα ἀπὸ τὸν ἀντίχτυπο ποὺ εἶχε καὶ σὲ μᾶς ἡ ρούσικη ἐπανάσταση κ' ὕστερα ἀπ' τὴ διάψευση τόσων ὀνείρων, ποὺ ἔφερε σ' ἀγωνιστὲς καὶ πατριῶτες σὰν τὸν Καρβούνη ἢ Μικρασιατικὴ καταστροφή. Ἔτσι καὶ ἡ ζωὴ τοῦ Καρβούνη μαζὶ μὲ τὸ ἔργο του χωρίζεται ἀπ' αὐτὸ τὸ μεγάλο σταθμὸ στὴν προῖστορία καὶ στὴν ἱστορία της, στὸ ἀ ν η φ ὀ ρ ι σ μ α καὶ στ' ἀ ν έ θ α σ μ α. Ὅσο σπουδαῖο, ἱστορικὰ καὶ ἠθικὰ, εἶναι τ' ἀνέβασμα τοῦ Καρβούνη στὴν κορυφὴ τῆς ἀλήθειας, τόσο σημαντικό πρέπει νὰ θεωρηθεῖ καὶ τ' ἀνηφόρισμα τῆς νιότης του, οἱ ἀγῶνες του, ἡ βασανιστικὴ, κουραστικὴ, πολυδαίδαλη πορεία του ἰμέσα ἀπ' τὰ ρουμάνια καὶ τὰ σκοτάδια μιᾶς ἐποχῆς, ποὺ ἦταν στὴν Ἑλλάδα γεμάτη ἀπὸ εἰδωλα καὶ ξόανα, ἀντιθέσεις, ἀναστατώσεις, ξενικὲς ἐπεμβάσεις, μιὰν ἐποχὴ παραγμένη κι ἀνώριμη, ἐνοιχτὴ στοὺς πέντε ἀνέμους ὅπως ἦταν ἡ ἐποχὴ ποὺ ἔφτασε ὁ Καρβούνης. Εἶναι σημαντικό τ' ἀνέβασμα τοῦ Καρβούνη καὶ πρέπει νὰ ἐρεινηθεῖ καὶ νὰ ἐκλαϊκευθεῖ, γιατί θὰ μπορέσει νὰ σταθεῖ σπουδαῖο δίδαγμα γιὰ πολλοὺς συγκαιρινούς μας διανοουμένους καὶ λογίους, ποὺ δὲν λογαριάζουν τί γίνεται γύρω τους καὶ πιστεύουν πῶς κάτι κάνουν στὸν τομέα τῆς δημιουργίας καὶ κάτι προσφέρουν στὴν Ἑλλάδα καὶ στὸ λαό της. Ὁ Καρβούνης, ὅταν ἀνέβηκε στὴν κορυφὴ τῆς ἀλήθειας καὶ τὴν ἀγκάλιασε ὀλόσωμη, φώναξε θριαμβευτῆς μὲ τὴ φωνὴ τοῦ Οὐίτμαν: «ὦ! νὰ ξεμπλέξω ἀπὸ αὐτὰ τὰ πτώματά μου, ποὺ γυρίζω καὶ τὰ κοιτῶ ἐκεῖ ποὺ τὰ ἐπέταξα! ὦ! νὰ προχωρήσω ζωντανός, πάντοτε ζωντανός, καὶ ν' ἀφήσω πίσω μου αὐτὰ τὰ κουφάρια». (Ἐκλογή, σελ. 134). Ἀλλὰ πῶς ἀνέβηκε, ἀφήνοντας τοὺς νεκρούς του γιὰ νὰ τοὺς θάψουν οἱ νεκροί, αὐτὸ γιὰ τὴν περίπτωση τοῦ πατριώτη Καρβούνη εἶν' ἓνας ἀληθινὸς ἀθλος, κατορθωμένος μὲς ἀπὸ παλῦχρονη περιπλάνηση κι ἀναζήτησι.

Ὁ Καρβούνης ἄφησε σκορπισμένο τὸ ἔργο του. Καὶ τὰ στοιχεῖα τῆς ζωῆς καὶ τῶν ἀγῶνων του δὲν ἔχουν ἀποδελτιωθεῖ ἱστορικὰ. Ὁ ἴδιος ἤθελε πάντα νὰ σβήνει τὴν προσωπικότητά του. Ὁ ἴδιος μέσα στὸν πυρετὸ τῆς ἀγωνιστικότητάς του, μέσα στὸ ἐκπαγλο ὄραμα μιᾶς νέας Ἑλλάδας, μιᾶς νέας ἀνθρωπότητας ἐπόστεργε τὴν πνευματικὴ του προσφορὰ στὰ γράμματα καὶ στὸν τύπο. Ὁ ἴδιος, μέσα στὴν ἀλματώδη κι ἀκατάπαυστη καὶ διαρκῶς ἀνανεούμενη πορεία του στὴ ζωὴ, δὲν ἤθελε νὰ ρίχνει δλάμμα πρὸς τὰ περασμένα του. Τὸ χρέος ὁμως τῆς νέας γενιᾶς εἶναι νὰ σκύψει ἐρευνητικὰ πόνω στὸ ἔργο καὶ στὴ ζωὴ τοῦ Καρβούνη καὶ νὰ τὸν ἀναστήσει μέσα στὴ νέα ζωὴ, δίπλα στὶς τόσες καὶ τόσες μεγάλες μορφές τοῦ Ἀγῶνα. Σήμερα μπορούμε ν' ἀποταλμήσουμε μιὰ σκιαγραφία ἱστοριοκριτικὴ τοῦ Καρβούνη, ποὺ θὰ συμπληρωθεῖ ἄρ-



Ὁ Ν. Καρβούνης (ἀριστερὰ) κι ὁ Χατζῆς  
στὸ βουνὸ κατὰ τὴν κατοχὴ

γότερα. Ἦδη ἔπρεπε κιόλας ἰμέσα στὰ δεκαπέντε χρόνια ἀπὸ τὸ θάνατό του νὰ εἶχαν γίνει πολλὰ γιὰ τὸν Καρβούνη. Καὶ μπορούσαν νὰ εἶχαν γίνει. Ἡ καθυστέρηση τῆς μελέτης καὶ ἀναδίωξης τῶν πρωτοπόρων εἶναι ἱστορικὸ φαινόμενο — νομοτελειᾶκό. Νεκρολογώντας τὸν Καρβούνη τὸ 1947 ὁ Λέων Κουκούλας, ἔγραφε: «Τὰ καθαρὰ λογοτεχνικὸ ἔργο τοῦ Νίκου Καρβούνη, ποιήματα, διηγήματα, ἄρθρα, μελέτες, μεταφράσεις, σκορπισμένο ἀπὸ τὴν ἐποχὴ τῆς «Ἠγησώμεσθα σήμερα, σ' ἐφημερίδες καὶ περιοδικά, δὲν εἶναι ὦρα νὰ κριθεῖ. Κι' οὔτε ὑπάρχει τρόπος. Πρέπει πρῶτα νὰ συγκεντρωθεῖ κ' ἔπειτα νὰ βγεῖ σὲ μιὰν ἐπιμελημένη κριτικὴ ἔκδοση. Ὡς τότε θάνατι σχεδὸν ἀδύνατη ἢ ἀξιολόγησι τῆς πνευματικῆς προσφορᾶς του. Ὅμως ἡ δράσι του σημαδαμένη ἀπὸ τὸν πυρετὸ τῆς ἀνησυχίας καὶ τῆς ἀναζήτησης κι ἀπὸ τὸν ἔρωτα τῆς ἐλευθερίας, προσφέρεται ξεκάθαρη στὸν ὀπτικὸ φασκὸ τῆς ἠθικῆς κρίσης μας...» (Ἐλ. Γράμματα 1.3. 1947, σελ. 51). Αὐτὰ ποὺ ἔγραφε ὁ Κουκούλας πρὶν ἀπὸ δεκαπέντε χρόνια, θὰ μπορούσαν νὰ γραφοῦν καὶ σήμερα, γιατί οὐσιαστικά, ἐχτὸς ἀπ' τὶς ἐπιφυλλίδες τοῦ Καρβούνη στὴν «Πρωΐα» ποὺ, ὅπως εἶδαμε, τυπώθηκαν σ' ἓνα τόμο μὲ τὴν ἐπιμέλεια τοῦ Πάνου Πολίτη, δὲν ἔγινε τίποτα πρὸς τὴν κατεύθυνση τῆς μελέτης καὶ τῆς συγκέντρωσης τοῦ ἔργου του. Οὔτε καὶ ἀναμνήσεις συγγραφέων καὶ πνευματικῶν του συνοδοιπόρων εἶδαν τὸ φῶς, οὔτε καὶ κάποια λεπτομερειακὴ του βιογραφία γράφτηκε. Δὲν ὑπάρχουν

λοιπὸν προεργασίες γιὰ νὰ στηριχθεῖ κανεὶς καὶ νὰ προχωρήσει, ἢ δὲ σύνταξη μιᾶς βιβλιογραφίας τοῦ Καρβούνη δὲν εἶναι πράγμα εὐκαλο καὶ χρειάζεται μεγάλη ἔρευνα καὶ κόπος πολὺς. Ὁ λογιωτατισμὸς στὴν προσπάθειά του νὰ σβήσει τὴ νέα ζωὴ, δὲν ἔκανε τίποτα γιὰ τὴ μελέτη καὶ ἔρευνα τῆς νέας λογοτεχνίας καὶ ἱστορίας μας. Ἀλλὰ μήπως ἔκανε τίποτα γιὰ τοὺς ἀρχαίους; Ἐγὼ προσωπικά, ἀρχισα νὰ μαζεύω τὸν Καρβούνη ἀποφασισμένος νὰ βγάλω τὰ Ἄπαντά του. Προχώρησα ἀρκετά, ἀλλὰ δὲν μπόρεσα νὰ ὀλοκληρώσω, μέσα στοὺς τόσους περισπασμούς, τὴν ἔρευνά μου, βιογραφικὴ καὶ βιβλιογραφικὴ καὶ τὴν ἄφησα γιὰ ἡσυχώτερους καιροὺς... Σήμερα περισσότερο ἀπὸ κάθετι, μᾶς χρειάζονται τὰ ἱστορικὰ στοιχεῖα, πληροφορίες, λεπτομέρειες, χρονολογίες, μαρτυρίες, δημοσιεύματα κλπ. Βιλέπουμε τὸ δάσος, ἀλλὰ τὰ δέντρα τοῦ δὲν τὰ ξέρουμε. Βασισμένη ἡ μελέτη αὐτὴ στὰ ὅσα στοιχεῖα τῆς πρόσφε-  
ρεν ἡ ἔρευνα τοῦ ἔργου καὶ τῆς ζωῆς τοῦ Καρβούνη, ἀποτελεῖ μιὰν ἀπαρχή, ἓνα σχεδίασμα, ποὺ δὲν θ' ἀργήσει νὰ συμπληρωθεῖ. Ἡ δημιουργία νεοελληνικῶν σπουδῶν εἶναι ἱστορικὸς κλῆρος τοῦ λαϊκοῦ κινήματος. Ὁ λογιωτατισμὸς μόνο ν' ἀφανίζει τὴν ἱστορία καὶ νὰ πνίγει τὴ ζωὴ εἶναι ἱκανός. Καὶ εἶναι ὁ λογιωτατισμὸς τὸ τελευταῖο καταφύγιο τῆς ἀστικής ἐπιστήμης καὶ διανόησης, ποὺ δὲν μπόρεσε μέσα σ' ἐνάμιση αἰῶνα ἔθνικῆς ζωῆς οὔτε ἓνα λεξικὸ νὰ μᾶς δώσει. Ἐχει κάνει ἀρχεῖα καὶ μουσεῖα καὶ ἀκαδημίες μόνο γιὰ τ' ὄνομα. Οἱ ζωντανοὶ ἄνθρωποι τῆς ἱστορίας μας δὲν ἔχουν ἐκεῖ μέσα θέση. Ζοῦν ἀμάραντοι στὴ συνείδηση τοῦ ἔθνους καὶ στὸ στόμα τοῦ λαοῦ τους, ἀληθινοὶ θρύλλοι. Τὸ χρέος ἄμως τῆς προοδευτικῆς κριτικῆς εἶναι νὰ κρατᾶει τὸ καντήλι τῆς μνήμης ἡρώων καὶ ἀγώνων ἀσθηστῶ καὶ νὰ μὴν ἀφήσει μέσα σ' αὐτὸν τὸν ὀλεθρο τῶν ἀξίων, ποὺ ἐπιδιώκει ὁ λογιωτατισμὸς, νὰ χαθεῖ οὔτε σπειρὶ ἀπ' τὴν προσφορά τους κι ἀπ' τὰ ἔργα τους. Αὐτὸ πρέπει νὰ γίνεῖ καὶ γιὰ τὸν Καρβούνη καὶ γιὰ ὄλους τοὺς πρωτοπόρους. Καὶ ἀξίζει ὁ Καρβούνης νὰ ξαναγυρίζεῖ συχνά, ἀδιάκοπα, ἀνάμεσά μας, γιὰ τὴν παρουσία του εἶναι μιὰ πλούσια πηγὴ σὲ διδάγματα καὶ σ' ἐμπνεύσεις. Πλησιάζοντας, μελετώντας κανεὶς τὴ ζωὴ καὶ τὸ ἔργο αὐτοῦ τοῦ Ἀγωνιστῆ γίνεται νέος, γεμίζει ἀπὸ ζωὴ καὶ αἰσιοδοξία, νοιώθει τὴν περηφάνεια τοῦ κληρονόμου καὶ τὸν οἴστρο τοῦ συνεχιστῆ. «Στὸ πρόσωπο τοῦ Καρβούνη, διαλάλησε πάνω στὸν τάφο του ὁ Κ. Καραγιώργης, χάνουμε μιὰ συνθετικὴ προσωπικότητα ἀπ' τὶς λίγες, πολὺ λίγες ποὺ μᾶς ἔδωσε ἡ γενεὰ ποὺ περνᾶει, ποὺ ἀποτελεῖ παράδειγμα ζωντανὸ γιὰ τὴ γενεὰ ποὺ θρῖσκεται σήμερα στὴν ὀριμότητά της καὶ ποὺ θ' ἀποτελέσει ἓνα ἡρωϊκὸ πρότυπο καὶ γιὰ τὴ γενεὰ ποὺ μόλις τώρα ὀριμάζει...» («Ριζοσπάστης», 19 Φλ. 1947). Αὐτὸ τὸ πρότυπο, τὸ ἠθικὸ, τὸ ἡρωϊκὸ, τὸ συνθροπιστικὸ, χρειαζόμαστε σήμερα ὅσο ποτέ, γιὰ τὴν, μέσ' ἀπ' τὸ καμίνι τῆς προδομένης, μὰ ἀσκατάλυτης Ἀντίστασης, μέσ' ἀπ' τὶς ἡρωϊκὲς μορφὲς καὶ παραδόσεις της, θὰ

βγεῖ — καὶ βγαίνει — ἡ νέα ζωὴ, τὴ στιγμὴ ποὺ τὸ προοδευτικὸ κίνημα, ξαναγυρίζει στὶς παντοδύναμες ἀφετηρίες του, ὄχι γιὰ νὰ σταματήσει σ' αὐτές, ἀλλὰ γιὰ νὰ πάρει νέα ὄρμη πρὸς τὰ ἔμπρὸς καὶ νὰ πηδήξει στὴν κορυφὴ τῆς λευτεριάς.

Ὁ Καρβούνης, μᾶς λένε οἱ σύντομες βιογραφίες του, γεννήθηκε στὴν Ἰθάκη, στὰ 1880. Μικρὸ τὸν Καρβούνη — τριῶν χρόνων — τὸν πῆρε ὁ πατέρας του στὴ Βουλγαρία, ὅπου πέρασε τὰ παιδικὰ καὶ ἐφηβικὰ του χρόνια. Ἐκεῖ ἔκανε τὶς γυμνασιακὲς του σπουδές, ἔμαθε γλώσσες κ' ἔβαλε τὶς βάσεις τῆς κατοπινῆς ἀπέραντης καὶ καταπληχτικῆς γλωσσομάθειάς του. Ἐκεῖ ἔθρεψε τὴν ἀστική του συνείδηση, συνείδηση πατριωτικῆ, ἔθναπελευθερωτικῆ, προοδευτικῆ, κοσμοπολιτικῆ, ἀνοιχτῆ σὲ κάθε νέο κι ἀληθινό. Καὶ ὁ Μαβίλης στὴν Ἰθάκη γεννήθηκε κ' ἔφυγε κι αὐτὸς μικρὸς ἀπ' τὸ νησὶ τοῦ Ὀδυσσεῶς Θάλεγε κανεὶς πὼς φεύγοντας μικρὸς ὁ Καρβούνης ἀπ' τὴν Ἰθάκη, πῆρε μαζί του τὸ σπόρο τῆς «παλύπλαγκτης» Ὀδυσσειακῆς ἀνησυχίας. Κι ὁ Βάρναλης κι ὁ Σκληρὸς κι ὁ Βιζυηνὸς ἔχουν τὸ ἴδιο λίκνο καὶ τὴν ἴδια ἀφετηρία τοῦ ξενομερίτη, ποὺ διψᾷ γιὰ λευτεριά καὶ πατρίδα, καὶ κατεβαίνοντας βρίσκουν νέκρα καὶ καθυστέρηση, κι ἀγωνίζονται γιὰ μιὰν ἀνόρθωση κι ἀλλαγὴ στὸν τόμο τους.

Πραγματικά, ἀν καλοεξετάσει κανεὶς τὴ βιογραφία τοῦ Καρβούνη, θὰ διαπιστώσει πὼς ὅλη του ἡ ζωὴ πέρασε μέσα σὲ μιὰν ἀδιάκοπη ἀναζήτηση, σὲ μιὰν περιπετειώδη περιπλάνηση ψυχικῆ, πνευματικῆ, ἰδεολογικῆ. Ἡ ζωὴ του εἶναι ἓνα «παλύπλαγκτο» ταξίδι, σωματικὰ καὶ πνευματικὰ. Γύρισε χώρες, γνώρισε τόπους μακρυνοὺς καὶ κοντινοὺς, ἀνέβηκε σὲ βουνὰ κακοτράχαλα σὰν πολεμιστῆς καὶ φυσιολάτρης, μπῆκε μέσα στὸν καπνὸ τῆς μάχης στὰ μέτωπα τῶν Βαλκανικῶν καὶ Μικρασιατικῶν πολέμων σὰν μαχητῆς καὶ δημοσιογράφος καὶ πατριώτης. Ζήτησε στοὺς κόσμους τῆς μουσικῆς καὶ τοῦ διδίου τὴν ἀπολύτρωση καὶ τὴν ἱκανοποίησιν τῆς δίψας του. Καὶ πνευματικὰ δὲν στάθηκε πουθενά, ὥσπου νὰ βρεῖ στὴν Ἰθάκη τῶν ἀνεύρων του, τὸ λαό, τὴν ἀληθινὴ πατρίδα. Πλεύρισε σὲ πολλὰ ἀκρογιάλια τῆς σκέψης, ἀλλάξε πολλές ἰδεολογίες, ἔκανε ἀμέτρητες ἀναθεωρήσεις. Μεγαλοϊδεάτης, δημοτικιστῆς, βενιζελικὸς, σοσιαλιστῆς, ἰδεαλιστῆς, θεοσοφιστῆς, τεκτονιστῆς, ἀγροτιστῆς, μηδενιστῆς. Πουθενὰ δὲν στάθηκε, ἀναζητώντας μέσ' ἀπ' τὰ δάθη τῆς ἀγνῆς, τῆς ἀκέριας, τῆς πνευματικῆς κ' εὐγενικῆς του ἰδιοσυγκρασίας τὴν Ἀλήθεια—τὴν Ἰθάκη του. Ὅταν τὴ βρῆκε ἀνέβηκε μὲ νέα ὄρμη στὴν πιὸ ψηλὴ κορυφὴ τῆς ἔγινε παλληκάρι, ἐφηβος, ἀναστήθηκε μέσο του ὁ παλιὸς ὀρειβάτης καὶ γαριβαλδινὸς καὶ σάλπισε ἀπὸ τὶς βουνοκορφές τῆς Γκιώνας τὸ θούριο τῆς χιλιάκριβης τῆς λευτεριάς «Στ' ἄρματα, στ' ἄρματα, ἔμπρὸς στὸν Ἀγώνα...».

Ἀπ' τὰ ψηλῶματα ἐκεῖνα, ὅπου τὸν ἀνέβασε ὁ ἔμφυτος πατριωτισμὸς του, ὁ Καρ-

βούνης ρίχνοντας βλέμμα γρήγορο στο πέ-  
ρασμά του, διαπίστωσε ότι ή ιδεολογική του  
'Οδύσεια ήταν δημιούργημα τής αναζήτη-  
σης και τής ανησυχίας του, και ότι κάθε με-  
ταλλαγή του ιδεολογική ήταν εμπνευσμένη  
άπ' την έντιμότητα και ειλικρίνεια του ιδεο-  
λόγου και του πατριώτη, που πάνω άπ' όλα  
βάζει την 'Αλήθεια και δέν σταματά ποτέ ώ-  
σπου να τη βρει. «'Ως μαθητής, μάς λέγει  
σε μια συνέντευξή του, όπου για πρώτη και  
στερνή φορά μίλησε για τον έαυτό του, —  
και τούτο για ν' άπαντήσει άπ' τόν ύψος τής  
μαρξιστικής του ανατοποθέτησης σ' όσους  
μικρόχαρα τόν κατηγορούσαν για άποστά-  
τη — ως μαθητής, τονίζει, είχα και γώ κακο-  
στομαχιάσει με τά όσα και όπως προσφέρον-  
ται στα σχολεία. "Ο,τι σύγγραμμα τύχαινε  
τότε να διαβάσω σχετικά με τά μεγάλα προ-  
βλήματα τής ζωής, με παρέσυρε. Σήμερα ευ-  
ρισκα πώς έχει δίκη ο τούτος ό συγγραφέας·  
κι εύθύς αύριο άνεγνώριζα ως αλήθεια τά ό-  
σα διάβασα στο τελευταίο σύγγραμμα. Τό  
γεγονός αυτό σε λίγο μ' έκανε άπιστο. 'Α-  
φού κάθε νέο ανάγνωσμα μου παρουσίαζε  
διάφορη την 'Αλήθεια, είπα και γώ πώς δέν  
ύπάρχει πουθενά· κι άρνήθηκα τά πάντα.  
'Η άρνησή μου αυτή ήταν άδικαιολόγητη ά-  
πό τά πράγματα· ήταν άπλώς μια προβο-  
λή τής άτομικής μου κατάστασης στον κόσμο.  
Αυτός ό μηδενισμός έχει για άλλους καλά  
και για μερικούς κακά άποτελέσματα, όταν  
τούς συνεπάρεται. 'Εγώ άντέδρασα προς αυ-  
τόν και ή αντίδρασή μου εκδηλώθηκε ως ά-  
πόλυτη πίστη. "Ετσι για μένα ή άρνηση στά-  
θηκε άρχή λύτρωσης, άπό τά διαβάσματα και  
τη σοφία τών βιβλίων. 'Η άπόλυτη πίστη,  
που με κυρίευσε, ήταν κι αυτή άδικαιολόγη-  
τη· είχε όμως τούτο τό καλό, ότι δέν ήταν  
ξένη πίστη, αλλά δική μου. Με τόν καιρό ό-  
μως λυτρώθηκα κι άπ' αυτή την άτομική κα-  
τάσταση. "Αρχισα να έλέγχω τά συμπερά-  
σματά μου και να μην τούς άφοσιώνομαι  
τυφλά. Νέα πείρα τά έπεξεργάζετο κσι  
διαρκώς τά μετέβαλλε. Κ' έτσι άλλη  
αλήθεια για μένα δέν ύπάρχει πα-  
ρά αυτή που συλλαμβάνει ή διάνοια  
στην έκρότατη δυνατή της ένταση. Κά-  
τω άπ' τις αλλαγές μου ύπάρχει πάντα ό 'Ι-  
διος πυρήνας που κυβερνά. 'Η αναζήτηση.  
'Εδώ σάς λέγω και τό άλλο. Οί αλλαγές έ-  
νός ανθρώπου με δημόσια ζωή σκανδαλίζουν  
τόν κόσμο και τόν κάνουν να σκέπτεται ποιά  
συνέχεια ύπάρχει στη ζωή του. Αυτό λέγε-  
ται και για μένα. Και άπαντώ, λοιπόν, πώς  
συνέπειά μου είναι ή διαρκής αναζήτηση. Με-  
γάλη σημασία όμως έχει τό άλλο: "Αν ύπάρ-  
χει έντιμότης και ειλικρίνεια στις αλλαγές έ-  
νός ανθρώπου· για τίποτε άλλο δέν μπορεί κα-  
νείς να τόν μεμφθεί...». Κι όταν ρωτήθηκε συ-  
νέχεια, αν θα θυσιάζεται κάθε φορά και σή-  
μερα για ό,τι πιστεύει, άπάντησε κατηγορη-  
ματικά «χωρίς άμφιβολία (θα θυσιάζομαι για  
ό,τι πιστεύω). Δέν τό καταλαβαίνω άλλως.  
Τούτο είναι που με κάνει να καταδικάζω όσους  
άσφαλίζονται στο θεωρείο και κοιτάζουν και  
παρακολουθούν «άπό περιωπής» τη ζωή. 'Ο

σωστός άνθρωπος άνακατεύεται μέσα της,  
γίνεται παλμός της».

Να ήταν λοιπόν ή 'Ιθάκη που ξαναζωντά-  
νεψε μέσα στα σπλάχνα του αυτή την ανα-  
ζήτηση, αυτό τό 'Οδυσσειακό στοιχείο τής  
ανησυχίας, ή μήπως ήταν τό μεγάλωμά του  
σε ξένη γή, που τόν πότισε με τόν άληθινό  
πατριωτισμό και προοδευτισμό του ξενιτεμέ-  
νου "Ελληνα; 'Ο Καρβούνης χρησιμοποιούσε  
τό ψευδώνυμο Μ α υ ρ ο θ α λ α σ σ ί -  
τ η ς. Δέν είναι τυχαίο τό γεγονός, ότι τά  
ήγετικά, τά κορυφαία στελέχη της τά χρω-  
στάει ή νεοελληνική προοδευτική σκέψη και  
άναμορφωτική δράση στον έλληνισμό τής  
Μαύρης Θάλασσας και τής Πόλης (Σκλη-  
ρός, Ψυχάρης, Βάρναλης, Καρβούνης, πα-  
λαιότερα ό Βιζυηνός, ό Γαβριηλίδης, ό Ραμ-  
παγάς, ό Γρυπάρης, ό Φωτιάδης, ό Φιλίν-  
τας, ό Θεοδωρίδης και ή πολυπρόσωπη scho-  
λή τής Πόλης). 'Αλλ' αυτή ή περιοχή στά-  
θηκε και παλαιότερα τό λίκνο της Φιλικής  
'Εταιρίας και τής νεοελληνικής αναγέννησης  
(Γιάσι, Βουκουρέστι, 'Οντέσσα) και τούτο  
γιατί εκεί μαζεύτηκε ό άνθηρότερος έλληνι-  
σμός τής διασποράς. Νομίζω πώς όλες οι ά-  
ναζητήσεις του Καρβούνη κ' οι ιδεολογικές  
άναπροσαρμογές του πρέπει ν' άποδοθούν  
στον έντονο προοδευτισμό του και στη φι-  
νέσσα τής πνευματικότητάς του σε συνδυα-  
σμό με τις αντίδράσεις που του γέννησε ή  
νεοελληνική ζωή, όπου κυριαρχούσαν ακόμα  
οί φεουδαρχικές σχέσεις. 'Η Μικρασιατική  
Καταστροφή τελευταία τσάκισε τόν μεγα-  
λοϊδεατισμό του και έρριξε τόν Καρβούνη  
στα στενορόμια τής θεοσοφίας, που τό κύ-  
ριο άντικείμενό της είναι ή λύτρωση.

Φεύγοντας ό Καρβούνης μικρός άπ' τό  
νησί του 'Οδυσσεά και μεγαλώνοντας σε ξέ-  
νο τόπο και μάλιστα σε χώρα που δρισκόταν  
άνεκαθεν σε τόση διαμάχη κ' έχθρότητα με  
την πατρίδα του, είδε μέσα του να φουντώ-  
νει ό πατριωτισμός, ή έλληνολατρεία. Μελε-  
τώντας άπό τά θρανία τά έλληνικά γράμμα-  
τα και την έλληνική ιστορία με τη συνείδη-  
ση του αλύτρωτου και του ξεπατρισμένου  
ραγιά, άρχισε να γράφει πατριωτικά στι-  
χουργήματα. Αυτά τά πρώτα φτερουγίσμα-  
τα του ταλέντου του δέν έγιναν ως τώρα γνω-  
στά, ούτε ξέρουμε αν θα βρεθούν πουθενά.  
Βρίσκεται όμως στη «Διάπλαση τών Παί-  
δων» του 1898 (Ε' σελ. 866) ένα πρωτο-  
χρονιάτικο ποιηματάκι του πολύ συμπαθητι-  
κό με τόν τίτλο «'Η βασιλόπητα» και με την  
ύπογραφή «Ν. Σ. Καρβούνης, έτών 17». 'Απ'  
έδώ ξεκίνησε ό Καρβούνης για ν' άνεβεί τόν  
'Ελικώνα.

Στό ίδιο περιοδικό βρίσκονται περασμένα  
κι άλλα κομμάτια πρωτολειακά του Καρ-  
βούνη. "Αν τά καλοπροσέξει κανείς, θ' ανα-  
καλύψει τά σπέρματα τής κατοπινής σκέψης  
του — την πνευματικότητα, την ειλικρίνεια,  
την άγνότητα και τη ροπή του προς τό κα-  
θολικό μαζί μ' έναν άγνό ρωμαντισμό.

Τόν άλλο χρόνο (1899) ό Καρβούνης έχει  
έτοιμο όλάκερο δράμα με τόν τίτλο «Βελι-  
σάριος». Τό υποβάλλει στο Λασσάνειο δρα-  
ματικό διαγωνισμό, μα άπορρίπτεται με μια

δυσμενέστατη κρίση τῆς Ἐπιτροπῆς, πού τὴν ἀποτελοῦσαν κορυφαῖοι πανεπιστημιακοὶ φιλόλογοι, ὅπως ὁ Ἰωάννης Πανταζίδης, ὁ Νικόλαος Παλίτης καὶ ὁ Σπ. Κ. Σακελλαρόπουλος. Εἰσηγητὴς ἦταν ὁ τελευταῖος. Τὸ νεανικὸ αὐτὸ ἔργο τοῦ Καρβούνη δὲν σώθηκε. Ὁ ἴδιος νιρεπόταν καὶ νὰ τὸ ἀναφέρει ἀκόμα. Ὁ εἰσηγητὴς τὸ χαρακτήρισε «δραματικὴ ψυχολογία τοῦ χειρίστου εἴδους, ἐν ἧ ἡ τραχύτης τῆς γλώσσης ἀμιλλάται πρὸς τὸ ἀλλόκοτον τῶν ἐννοιῶν. Περιέχει τὸ δράμα καὶ τοῦτο τὸ περίεργον: Ψευδῆ θάνατον τοῦ Ἰουστινιανοῦ. Ἡ ἱστορία καὶ ἡ λογικὴ κατεσπαράχθησαν ἀσπλάχνως καὶ ἀνηλεῶς». Μὲ τὴν ἴδια ἀσπλαχνιὰ κατασπάραξαν καὶ οἱ κριτὲς τὰ ποιητικὰ ὄνειρα τοῦ νεαροῦ μουσολάτρη, πού ὁ ρομαντισμὸς του ἔφτανε στὴν παραδοξολογία. Ἀλλὰ κ' ἐδῶ τὸ χρέος! Δημιουργοῦσε ἓνα δικό του Βελισάριο, πού πέφτει ἡρωϊκὰ στὴν ἐπαλξὴ τοῦ χρέους.

Ὁ Καρβούνης κατέβηκε στὴν Ἑλλάδα γιὰ νὰ δουλέψει καὶ νὰ σταδιοδρομήσει. Ἀπὸ μικρὸς ἦταν «τέρας πολυμαθείας». Διάβαζε πολυποίκιλα βιβλία σὲ δυὸ τρεῖς γλώσσες. Καὶ διάβαζε ἄπληστα. Ἡ μελέτη ἦταν ἡ μοναδική του ἀπασχόληση. Ἡ τροφή του. Τοῦ εἶχε βαθουλώσει τὰ ὄνειροπαρμένα μάτια. Ἔδινε τὴν ἐντύπωση λιπόσαρκου λαγιώτατου, βυθισμένου σ' ἓνα δικό του κόσμον. Μουσικολογοῦσε κιόλας παράφορα. Ὁ δημοτικισμὸς, τὸ κίνημα τοῦ Ψυχάρη, δὲν τὸν εἶχε τραβήξει ἀκόμα. Οἱ νεανικὲς του ιδέες καὶ φιλοδοξίες εἶναι προσαρμοσμένες στὸ μεγαλοϊδεατισμὸ. Τὸ ἐθνικοαπελευθερωτικὸ ὄνειρο, ὁ Μακεδονικὸς Ἀγῶνας, ἡ Ἐθνικὴ Ἐταιρία, ὁ Ἑλληνισμὸς τοῦ Καζάζη μὲ τὰ ἀντιβουλγαρικὰ κηρύγματα, τὸν κατέχει ὁλόψυχα.

Δὲν ξέρομε ἀκόμα, ἂν γράφτηκε στὸ Πανεπιστήμιο καὶ ποιά ἐπιστήμη προτίμησε, ὥστόσο ἡ περίοδος τῆς ζωῆς του ἀπὸ τὰ 1897 πού ἦρθε στὴν Ἑλλάδα ὡς τὰ 1906 πού ἐνδρώνεται, δὲν μᾶς εἶναι πολὺ γνωστή, ἀπ' ὅσα ὁμως γράφουν καὶ θυμοῦνται οἱ πνευματικοὶ του φίλοι καὶ συνεργάτες, σχηματίζουμε τὴν ἰδέα ἐνὸς νέου μὲ ἀναζητήσεις καὶ περιεχόμενο, πού ἀσκούσε συνταιριαστικὴ καὶ ὀργανωτικὴ ἐπίδραση πάνω σὲ μιὰ συντροφιά νέων, μικρότερων του στὴν ἡλικία καὶ ὄχι μέσα στὸ Πανεπιστήμιο, ἀλλὰ ἀπὸ τὸ ἐφοπλιστικὸ γραφεῖο, ὅπου ἐργαζόταν ὡς ὑπάλληλος. Ὁ μικρότερος τῆς παρέας αὐτῆς ἦταν ὁ γυιὸς τοῦ Παλαμᾶ ὁ Λέαντρος, ἐτῶν δεκάξη, κι ὁ Καρβούνης ὁ μεγαλύτερος, ἐτῶν 27. «Τονὲ γνώρισα, ἀπαμνημονεύει ὁ Βάρναλης («Ριζοσπάστης» 20 Φλ. 1947) δῶ καὶ σαράντα χρόνια (μιὰ ζωὴ!) στὰ 1906. Καμμιά δεκαριά νεοσσοὶ τῶν Μουσῶν (ὁ Καρβούνης, ὁ Χατζάρας, ὁ Ρῶμος Φιλύρας, ὁ Λαπαθιώτης, ὁ Μήτσος Καλαμᾶς, ὁ Γιώργος κι ὁ Φῶτος Πολίτης, ὁ Κουμαριανός, ὁ Λέαντρος Παλαμᾶς κι ἐγὼ) ἀποφασίσαμε παιδιὰ κι ἄσημοι νὰ καταχτήσουμε τὸν Ἑλικῶνα, ἐκδίδοντας τὸ πρῶτο λογοτεχνικὸ μας περιοδικὸ (μονάχα στίχους), τὴν «Ἠγησῶ»... Ὅπως τονὲ γνώρισα τότες, ὁ ἴδιος στάθηκε σ' ὅλη του τὴ ζωὴ — καὶ πάντα

πιὸ τελειωμένος. ἴσος, δίκαιος, συνετός, δουλεπτής, εὐγενικός, θαρραλέος καὶ λεύτερος ἄνθρωπος. Ὅσο πραγματικὰ ἔφτασε νὰ γίνῃ ὁ σεβαστός, «ὁ γέρος», τοῦ ἰδεολογικοῦ μετώπου τῆς Ἐθνικῆς Ἀντίστασης. Ὅλοι μᾶς τότες εἴμασταν σπουδαστές. Μονάχα ὁ Καρβούνης εἶπανε ὑπάλληλος σὲ κάποιο ἐφοπλιστικὸ γραφεῖο — καὶ κέρδιζε πολλὰ γιὰ τὴν ἐποχὴ ἐκείνη. Αὐτὸς σὰν πιὸ μπασμένος στὴ ζωὴ καὶ μὲ «πέιρα» φορτώθηκε ὅλη τὴ δουλειὰ τοῦ περιοδικοῦ. Τὸ περιοδικὸ βᾶσταξε ἐννιά μῆνες. Μὲ τὸ σταμάτημά του σκόρπισε κ' ἡ παρέα. Ὁ Λέαντρος ἔφυγε γιὰ τὸ Λονδίνο, οἱ Παλίτηδες γιὰ τὴ Γερμανία, κι ὁ Καρβούνης παρόρασε τὸ κλειστὸ γραφεῖο καὶ διάλεξε τὸ πιὸ ταιριασμὸ γιὰ τὴν ἀνεξάρτητη ἰδιοσυγκρασία του ἐπάγγελμα τοῦ δημοσιογράφου...» Ἐδῶ ἔχουμε τὸ πρῶτο μετερίζι καὶ τὴν πρώτη μάχη τοῦ Καρβούνη. Ἡ «Ἠγησῶ» ἦταν ἓνα κίνημα ἀνανεωτικὸ, μιὰ ἐξόρμηση τῶν νέων πού ζητοῦσαν συγχρονισμένες, ἀδρές μορφές, τὴ στιγμὴ πού ὁ «Νουμᾶς» βρισκόταν στὰ κρισιμώτερα χρόνια τῆς μάχης τοῦ δημοτικισμοῦ καὶ δὲν πολυπρόσεχε τὴ μορφή, τὰ δὲ «Παναθηναϊκὰ» ἦταν σφιχταγκυλισμένα μὲ τὴν παράδοση. Τοὺς ἐνθουσιασμοὺς τῶν νέων τοὺς συμπύκνωσε μὲ τὸ ὀργανωτικὸ του δαιμόνιο ὁ Καρβούνης καὶ τοὺς ἔκανε πνευματικὸ κίνημα. Κ' ἔγινε στρατιώτης τοῦ χρέους, σηκώνοντας ὅλο τὸ βάρος τῆς δουλειᾶς, πολεμώντας καὶ ὀδηγώντας χαμένος μέσα στὴν ὁμάδα του, χωρὶς φιλοδοξίες ἐρχηγοῦ, χωρὶς καμμιά προβολὴ τοῦ ἑαυτοῦ του, ἀπλὸς στρατιώτης. Στὴν «Ἠγησῶ» πούθενά δὲν φαίνεται τ' ὄνομά του. Δειλιά, σεμνά, διακριτικὰ καὶ ἀραιὰ κάνουν τὴν ἐμφάνισή τους μερικὰ δικά του ἐνυπόγραφα τραγοῦδια. Ὅλα τ' ἄλλα ἀπρόσωπα, ὁμαδικὰ.

Μὲ τὸν ἴδιο τρόπο πού ἔκανε τὴν ὁμάδα τῆς «Ἠγησῶς», ὀργάνωνε τὸν ἴδιο καιρὸ καὶ ἐκδρομὲς ὀρειβατικὲς φυσιολατρικὲς νέων, πάνω στὰ πιὸ ψηλά, χιονισμένα βουνὰ — σὲ μιὰν ἀπ' αὐτὲς ἀποκλείστηκαν οἱ νέοι ποετᾶστροι τρεῖς μέρες ἀπ' τὰ χιόνια. Μὲ τὸν ἴδιο τρόπο στὸ κίνημα τοῦ Γουδι ὀργάνωσε ὁμάδα διαδηλωτικὴ μὲ τὰ συνθήματα τῆς ἐπανάστασης, πού τὸν συνεπῆρε ὁλόψυχα. Κάθε νεό, κάθε ἀγωνιστικὸ κι ἀναπλαστικὸ, τραβοῦσε τὸν Καρβούνη.

Ὁ Καρβούνης στὸ ἄρθρο του «Ὅταν ὁ Βάρναλης πρωτοφανερώθηκε στὴν ποίηση» (Ν. Πρωτοπόροι» Δ' 1935, σελ. 47—50) μᾶς δίνει πολλὲς πληροφορίες γιὰ τὴν ἐκδοσὴ τῆς «Ἠγησῶς» καὶ γιὰ τὰ φοιτητικὰ χρόνια τοῦ Βάρναλη, τοῦ συντοπίτη του Μαυροθαλασσίτη πρωτοπόρου. Κ' ἐδῶ παραλείπει πάλι τὸν ἑαυτό του. Δίνει τὸ πρόβλημα στοὺς ἄλλους συνοδοιπόρους καὶ συνεργάτες του. «Κατὰ τὸ Μάη τοῦ 1907, γράφει, πρωτοβγήκε τὸ ποιητικὸ περιοδικὸ «Ἠγησῶ». Ὁ Βάρναλης ἦταν ἀπ' τοὺς ἰδρυτὲς του. Οἱ ἄλλοι ἦταν ὁ Λέαντρος Παλαμᾶς, ὁ Μήτσος Καλαμᾶς, ὁ Φῶτος Πολίτης, ὁ Γ. Πολίτης, ὁ Ναπ. Λαπαθιώτης, ὁ Μ. Αὐγέρης, ὁ Λ. Κουκούλας, ὁ Ρ. Φιλύρας, καὶ ὁ ὑποφαινόμενος... Ἦταν ἀκόμα ἡ ἐπο-

χή τῆς νεορομαντικῆς πολυλογίας στὴ νεοελληνικὴ ποίηση ποὺ ξέχωρα ἀπὸ δυὸ - τρεῖς ποιητές, ποὺ εἶχανε ἔντονη δική τους φυσιογνωμία, ἐκολουθοῦσε δουλικά, μὲ μεγάλη καθυστέρηση τὰ ξένα — τὰ γαλλικὰ προπάντων — ἀχνάρια. Μέσα σ' αὐτὴ τὴν ψεύτικη καὶ κλασιάρικη ρομαντικότητα ὁ Βάρναλης πέταξε μιὰ μικρὴ συλλογὴ, γιαμάτη νατουραλισμὸ καὶ ζωντανία, ὅσο κι ἂν ἦταν ἡ ποίησή του ἀπληρὴ ἀκόμα, ἀδιαμόρφωτη, πρωτάρια. Εἶχε ὡστόσο μιὰ πηγαία παρορμητικότητα καὶ ρωμαλαιότητα, ποὺ ξεχώριζε τὸν πρωτόφαντο νέο ποιητὴ, μέσα στὸ πλῆθος ἐκεῖνο, ποὺ γράφανε στίχους. «Κερήθρες» ἦταν ὁ τίτλος τῆς συλλογῆς του. Ξάφνισε τοὺς τότε κοτζαμπάσηδες τῆς λογοτεχνίας καὶ τῆς κριτικῆς ὁ χοντροκαμένος, ὁ σκληρὸς κάπως, ἀλλὰ γερὸς καὶ μ' ἀληθινὸ — ὅσο κι ἂν ἦταν ἀκατέργαστο — ποιητικὸ περιεχόμενο, τόμος...».

Ἐνάντια στοὺς καθυστερημένους αὐτοὺς «κοτζαμπάσηδες τῆς λογοτεχνίας καὶ τῆς κριτικῆς» στρεφόταν τὸ κίνημα τῶν νέων τῆς «Ἠγησῶς», ὅπου βλέπουμε νὰ πνέει ἕνας νέος ἀνανεωτικὸς, ἀγέρας, στὴν ποίησή μας, ποὺ εἶναι σύνδρομος μὲ τὸ ἰδεολογικὸ ἀναφτέρωμα, ποὺ προετοίμασε τὸ Γουδί. Σ' αὐτὰ τὰ χρόνια ἡ Σχολὴ τῆς «Τέχνης» μὲ τὸ Γρυπάρη, τὸ Χατζόπουλο, Μαλακάση, Πορφύρα κλπ. καὶ μὲ πρωτοστάτη πάντα τὸν Παλαμᾶ, εἶχε διαγράψει πιά τὴν περιοχὴ τῆς καὶ πήγαινε νὰ ἐξαντληθεῖ. Ἡ «Ἠγησῶς» παρουσιάζεται σὲ μιὰ καμπὴ τῆς ποίησής μας, ἀνοίγοντας τὸ δρόμο μιᾶς νέας δημιουργίας, ποὺ τὴ συνεχίζουν τὰ «Γράμματα» τῆς Ἀλεξάνδρειας, ἡ «Νέα Ζωὴ» καὶ τὰ ἄλλα λιγὸζῶα περιοδικὰ τῶν νέων στὴν Ἀθήνα. Τὸ νέο ποὺ ἔφερε ἡ «Ἠγησῶς» καὶ οἱ συνεργάτες τῆς δὲν ἦταν μόνο στὴν τέχνη, μὰ καὶ στὴν ἰδεολογία. Μιὰ νέα ψυχὴ παρουσιάζεται μέσα στὶς πρωτολειαικὲς σελίδες τῆς, ἕνα νέο γούστο, μιὰ νέα συνείδηση. Ἐνα ἄρθρο τοῦ Μάρκου Αὐγέρη μὲ τὸν τίτλο «Οἱ σοσιαλισταὶ καὶ αἱ ἐν Ἑλλάδι ἀλήθειαι» («Γράμματα» Ἀλεξανδρείας Α' 1911. σελ. 317—321) μᾶς δείχνει τὶς πολὺπλευρὲς ἀναζητήσεις τῶν νέων ποιητῶν, καθὼς καὶ πόσο βαθιὰ καὶ ρεαλιστικὰ εἶχαν συλλάβει τὸ νεοελληνικὸ πρόβλημα. Σ' ἕνα σημεῖο, ἐποστομώνοντας ἕναν ψευτοσοσιαλιστὴ τῆς ἐποχῆς του, τὸν Σπ. Μελά, γράφει: «Κάτω ἀπὸ τὰς νέας σας διαθέσεις μορφάζει ἀθλίως πάντοτε ὁ γνωστὸς παλαιὸς ἄνθρωπος τῆς Ἑλλάδος καὶ ὁ τύπος τοῦ ἀνθρώπου τῆς καλουμένης ἀνεπτυγμένης τάξεως. Καὶ κατὰ τοῦτο δὲν διαφέρετε ἀπὸ τὸν συνήθη τύπο τοῦ λογίου Ἑλληνοῦ καὶ εἴσθε προωρισμένοι νὰ συνεχίσητε εἰς τὸν τόπον μας τὸ ἐπισκοπιστικὸν ἔργον τῶν προγόνων σας... ὅλοι ἐσεῖς αἱ καλούμεναι ἀνεπτυγμένοι τάξεις τῆς Ἑλλάδος ἐστάθητε πάντοτε διεφθαρμένοι καὶ κατωτέρας συνειδήσεως, ὅπως καὶ οἱ πολιτικοὶ τῆς... προβάλλοντες ὡς διαφωτισταί, καταντᾶτε ἐπισκοπισταί...». Στὴν προσπάθεια τῆς «Ἠγησῶς» πρωτοστατεῖ, πράξη καὶ πνεῦμα, δουλειὰ καὶ ὀργάνωση, ὁ Καρβούνης —στρατιώτης τοῦ χρέους στὰ παρασκήνια τῆς

ἱεραρχίας ποὺ μετατρέπει τὰ ὄνειρα σὲ πραγματικότητα καὶ ὑψώνει κατακόρυφα τὰ ἀμαθικὰ ἔργα. Αὐτὴ ἦταν ἡ μεγάλη ἀρετὴ τοῦ Καρβούνη. Ἡ ἀνεπίδειχτη θυσία στὸ σύνολο, τὸ ξάπλωμα καὶ ὁ αὐτοσφαιρισμὸς τῆς προσωπικότητάς του μέσα στὴν ὁμάδα, ἡ δράση. «Ἡ ἔννοια τοῦ χρέους γιὰ τὸν Καρβούνη ἦταν ἀξεχώριστη πάντοτε ἀπ' τὴν ἔννοια τῆς ἀνιδιοτέλειας. Δὲν ἔκανε τίποτα γιὰ τὸν ἑαυτό του. Οὔτε καν γιὰ τὴν ὑστεροφημία του. Πάνου ἀπ' ὅλα τὸ χρέος. Καὶ μοναδικὸ χρέος γιὰ τὸν Καρβούνη ἦταν τοῦτο: νὰ ὑπηρετεῖ μιὰν ἰδέαν κ' ἕνα σκοπὸ. Νὰ τὸν ὑπηρετεῖ μὲ ὅσα μέσα εἶχε στὴ διάθεσή του, μὲ τὸν καθημερινὸ μόχθο του, μὲ τὴν πέννα του, ἐκόμα καὶ μὲ τὴ ζωὴ του...» γράφει στοχαστικώτατα ὁ Λ. Κουκούλας στὸ ἄρθρο ποὺ μνημονεύσαμε.

Ὁ ἴδιος ὡστόσο, σὰ μεγάλος ἀγωνιστής, ξεγράφει κι αὐτὴ τὴν ἴδια τὴν ἔννοια τοῦ χρέους. «Ἐγὼ δὲν καταλαβαίνω, διακήρυξε στὴν προαναφερμένη συνέντευξή του, δὲν καταλαβαίνω ἀπὸ θυσίας, χρέος, καθῆκον, ποὺ λέγονται μεγαλόστομα καὶ μὲ περηφάνεια. Ὅλα αὐτὰ τὰ θεωρῶ ὡς μιὰ φυσικὴ λειτουργία τῆς ἀνθρώπινης ζωῆς. Ὁ ἠρωϊσμὸς δὲν εἶναι τίποτε ἄλλο παρὰ ἡ ὀρθὴ ἀντίληψη τῆς ἀναλογίας τοῦ ἀτόμου μὲ τὸ σύνολο· μιὰ σωστὴ κοινωνικὴ λειτουργία. Ὅταν τὸ ἄτομο καταλάβει, πῶς δὲν εἶναι ξεκάρφωτο, ἀλλ' ἀποτελεῖ ἕνα κύτταρο τοῦ συνόλου, τῆς ἀνθρωπότητος, πεθαίνει γι' αὐτὴν, χωρὶς νὰ ὑπερηφανεύεται, ὅπως δὲν ὑπερηφανεύονται τὰ κύτταρα τοῦ ἀνθρώπινου ὀργανισμοῦ, ποὺ μέσα σ' ἕνα χρονικὸ διάστημα καταστρέφονται ὅλα, γιὰ ν' ἀνανεωθεῖ τὸ σύνολο».

Μιὰ τέτοια ἰδιοσυγκρασία, ποὺ κυριαρχεῖται ἀπ' τὰ νεανικά τῆς χρόνια μὲ τὴν ἔννοια τοῦ συνόλου καὶ δημιουργεῖ γύρω στὸν ἄξονα τῆς προσφορᾶς τῆς ὁμάδας, ἦταν φυσικὸ ν' ἀποζητᾶ τὸ στοιχεῖο τοῦ ἐκεῖ ὅπου τὸ ἄτομο ἀχρηστεύεται καὶ ὁ ρόλος του περνᾶ στὴν ὁμάδα καὶ καθολικεύεται. Τὰ μέτωπα τῶν πολέμων, οἱ θεοσοφικὲς ἢ ἀποκρυφικὲς ἐταιρίες, οἱ ἀλτροϊστικὲς ὀργανώσεις, ἡ παράνομη καμματικὴ δράση, ὁ παράνομος τύπος, ἡ ἐπιτελικὴ ἐργασία. Καὶ εἶναι φυσικὸ νὰ δρῆκε στὸν ὑπέρτατο βαθμὸ ἐκεῖνο ποὺ ζητοῦσε ἡ ἰδιοσυγκρασία καὶ ἡ ψυχοσύνησή του μόνον μέσα στὴ δουλειά, κομματικὴ καὶ ὀργανωτικὴ, παράνομη, κρυφὴ σὺν μυσταγωγία, ὅπου ὁ στρατιώτης τοῦ χρέους, μύστης τῆς ἰδέας, ἔδειξε ὅλες τὶς ἀρετὲς τοῦ συναγωνιστῆ, τοῦ ἡγετικοῦ πνευματικοῦ στελέχους κ' ἔγινε πρότυπο πειθαρχημένης ἐργατικότητας καὶ κομματικοῦ ἠθους.

Τελειώνοντας τὰ θυμῆματά του γιὰ τὸ Βάρναλη καὶ γιὰ τὴν «Ἠγησῶς», ἔγραφε μὲ ὑπερηφάνεια ὁ Μαυροθαλασσίτης Καρβούνης γιὰ τὸ Μαυροθαλασσίτη μεγάλο ποιητὴ: «Κι αὐτὸς ποὺ γράφει τούτες τὶς γραμμὲς, συλλογίζεται τώρα μὲ ξέχωρη χαρὰ, πῶς ὕστερα ἀπὸ τὴ ξέγνοιαστη ζωὴ τῆς Δεξαμενῆς, ἐδῶ καὶ εἰκοσιπέντε τριάντα χρόνια, ξαναπαύει τώρα μὲ τὸν Βάρναλη κάπου ἄλλου, ὅπου ἡ ποίηση γίνεται σάλπιγγα ποὺ φτερώνει τὴν ὀρμὴ μιανῆς ἀνθρωπότητας, ποὺ ἀγω-

νίζεται για να σπάσει τις αλυσίδες της».

Τὸ ἀνέβασμα τοῦ Βάρναλη σὰ νὰ τὸ προ-  
μάντευε ὁ Καρβούνης ἀπὸ τὰ χρόνια ἐκεῖνα  
(1911), ὅταν παρουσίασε τὸ νέο ποιητὴ μὲ  
τις βασικώτερες ἀρετές του — τὴν πρωτο-  
τυπία καὶ τὴν εὐκρίνεια, τὸ σαρκασμὸ καὶ  
τὸν ρεαλισμὸ — μὲ ξεχωριστὴ μελέτη του  
στὰ «Γράμματα» τῆς Ἀλεξάντρειας (Α΄  
375—376). Ἡ μελέτη αὐτὴ τοῦ Καρβούνη  
τὸν ἀνυψώνει σὰν κριτικὸ, ποὺ βλέπει τὴν  
ἀληθινὴν ποίηση στὰ σπέρματά της κι ἔχει  
τὸ θάρρος νὰ τὰ προβάλλει καὶ νὰ τὰ ἐνι-  
σχύσει στὰ πρῶτα της ἀπλερα, ἀλλὰ γιομά-  
τα ὑποσχέσεις φανερώματα. Κι ὁ Μαυροθα-  
λασσίτης ποιητῆς, νεκρολογώντας τὸν συν-  
τοπίτη του στοχαστὴ στὰ 1947 («Ριζ.» ὁ.  
π.) χαιρετοῦσε τὴν ἀλματική ἐξέλιξή του μὲ  
τοῦτο τὰ θαυστόχαστα λόγια: «Τὰ χρόνια  
περνούσανε. Ἡ ζωὴ γινότανε σοβαρώτερη.  
Κι ὁ Καρβούνης δόθηκε μ' ὅλη τὴ δύναμη τῆς  
ψυχῆς του στὸν πατριωτικὸ καὶ κοινωνικὸ ἀ-  
γώνα. Πολεμιστῆς τῆς ιδέας, ὅπως καὶ νὰ  
τὸν πείς: Πατρίδα, Λευτεριά, Λαό. Πολεμι-  
στῆς μὲ τὸ λόγο, μὲ τὴν πένα, μὲ τὸ νου-  
φέκι. Κι ὄχι ἀπὸ ἐξωτερικὸ ἐξαναγκασμὸ,  
παρὰ ἀπὸ λείτερη ἐκλογή τοῦ Χρέους καὶ  
τοῦ Θανάτου. Ὅταν ἔφτασε στὸ τελευταῖο  
στάδιο τῆς ἐξέλιξής του, στὸ Λαό, τότε κα-  
τάλαβε πῶς αὐτὸς εἶναι ἡ Πατρίδα κι ἡ Λευ-  
τεριά, κι ἔμεινε δίπλα του προστάτης κι ἀ-  
γωνιστῆς, ἴσαμε τὴν τελευταία πνοή. Κι ὄχι  
κομματιαστός, παρὰ ὀλάκαιρος».

Ἦστερα ἀπ' τὸ σταμάτημα τῆς «Ἠγη-  
σῶς» ὁ Καρβούνης βρίσκει στὴ δημοσιογραφία  
τὸ στοιχεῖο του, ἀλλὰ δὲν παύει νὰ γράφει  
καὶ ποιήματα, νὰ κάνει καὶ μεταφράσεις.  
Ἄρκετὰ τραγούδια του καὶ μεταφράσματα εἶ-  
δαν τὸ φῶς στὰ Ἀλεξανδρινὰ περιοδικὰ «Γράμ-  
ματα» καὶ «Νέα Ζωή». Ὁ Καρβούνης, γλωσ-  
σομαθέστατος καθὼς ἦταν, πλησιάζει αὐτὰ  
τὰ χρόνια τὶς μεγάλες καθολικὲς μορφές τῆς  
τέχνης. Τὸν Πόου, τὸν Καρντούσι, τὸν Οὐ-  
ίτμαν, τὸν Σέλλεϊ. Τὸν συνέπαιρνε ἡ καθολι-  
κότητά τους, ἡ ἐπαναστατικὴ τους ὁρμὴ καὶ  
τοὺς ἀπάγγελλε στὸ πρωτότυπο μεγαλόφω-  
να, «ἐκ θαθέων». Πολλὰ διαλεχτὰ κομμάτια  
τους τὰ ἔχει μεταφράσει ἀριστοτεχνικά, καὶ  
τότε, καὶ ἀργότερα. Γιὰ τὸν Οὐίτμαν ἔγρα-  
ψε στὰ «Γράμματα» καὶ συνοπτικὴ σκιαγρα-  
φία καὶ μετάφρασε τὸ ἀριστούργημά του ὁ  
«Μυστικὸς Σαλπικιῆς». Στὴ σκιαγραφία τοῦ  
Οὐίτμαν ἀποσπᾶ μερικὸς στίχους τοῦ Ἀμε-  
ρικανοῦ βάρδου, ποὺ μᾶς δείχνουν τὸν ψυχι-  
κὸ κόσμον τοῦ Καρβούνη, τὰ πετάγματά του,  
τὴν ἀγωνιστικὴ ὁρμὴ του, «Τραγουδῶ τὸν ἐ-  
αυτὸ τοῦ καθενὸς — κάθε ἀπλὸ καὶ ξέχωρο  
ἄτομο· τ ρ α γ ο υ δ ῶ τ ῖ ς Ὁ μ ἄ  
δ ε ς. — Τραγουδῶ σύμφωνα μὲ τὴν φυσιολο-  
γία, ἀπ' τὴν κορυφὴ ὡς τὰ νύχια· ὄχι μονά-  
χα τὴ φυσιολογία, μῆτε μονάχα τὸ μυαλό·  
δὲν εἶναι τούτα γιὰ τὴ Μοῦσα ἄξια — λέω  
πῶς τέλεια ἡ Μορφή τοῦ ἀνθρώπου ἀξίζει πιὸ  
πολύ. — Τραγουδῶ τὴ γυναίκα, ὅπως καὶ  
τὸν ἄντρα. — Τὴ ζωὴ τὴν ἀπειρη σὲ πάθος,  
σὲ παλμό, σὲ δύναμη· τὸν χαρούμενον, τὸν  
π ο ὐ γ ι ἄ ἐ λ ε ὕ τ ε ρ ῆ ἐ π ἰ ἄ

σ τ η κ ε ἐ ν ἔ ρ γ ε ι α — τὸν ἄνθρωπον  
τραγουδῶ τὸν Σημερινό...»

Μέσα σ' αὐτὴ τὴν ἐκλογή ὑπάρχει ἡ προ-  
βολὴ τῆς βαθύτερης προσωπικότητος τοῦ  
Καρβούνη, μποροῦμε νὰ πούμε ὅλος ὁ κατο-  
πινὸς Καρβούνης «δυνάμει».

Αὐτὸς «ὁ πλασιμένος γιὰ ἐλεύτερη ἐνέρ-  
γεια» τοῦ Οὐίτμαν ἐκφράζει τὰ μυχιαίτατα  
τοῦ Καρβούνη. Ἡ ἀγωνιστικὴ τέχνη, ποὺ  
μάχεται γιὰ πανανθρώπινα ἰδανικά, τὸν συγ-  
κλονίζει ἀπὸ τότε, παρ' ὅλον ὅτι στὰ τρα-  
γούδια του τῆς ἐποχῆς αὐτῆς παρουσιάζε-  
ται σὰν ὄνειροφάνταστος νεορομαντικὸς.  
Τὸ καλύτερο τραγούδι του αὐτῆς τῆς περιό-  
δου εἶναι τὸ «Τραγούδι τοῦ νεκρομένου», ποὺ  
ἔχει σὰν ἐπωδὴ τοὺς στίχους «Εἶν' ἡ ψυχὴ  
μου Βενετιὰ χαμένη — ποὺ μῆτε καὶ τὸ θά-  
νατο προσμένει». Ἀνεξάρτητα ἀπ' τὸν ρο-  
μαντικὸν πεσσιμισμὸν του, τὸ τραγούδι αὐτὸ  
κρινόμενον μέσα στὰ μέτρα τῆς ἐποχῆς του,  
μὲ τὸν ἐλεύτερον στίχον του, τοὺς ἀδρούς ρυ-  
θμούς του, τὴν ἐλεγειακὴν του πνοή, εἶναι μιὰ  
προσφορὰ στὴ νεοελληνικὴ ποίηση καὶ καλὰ  
ἔκανε ὁ Ἀποστολίδης ποὺ τὸ ἀνθολόγησε.  
Εἶναι μιὰ μπαλάντα λυρική μεγάλης πνοῆς,  
ποὺ δείχνει τὴν ἐσωτερικὴν κρίσιν τοῦ Καρ-  
βούνη καὶ τὴν ἀνώφελη προσπάθειά του νὰ  
λυτρωθεῖ ἀπ' τὴν ἀμφιβολία τοῦ ἀταμιτισμοῦ.

Εἶχε περάσει τὰ τριάντα του χρόνια μέσα  
στὴν ἀδιάρκοτην ἀναζήτησιν — μυστικοπαθῆς,  
ὀραματιζόμενος μὲ ἀλλεπάλληλες μεταπτώ-  
σεις ἀπ' τὸ μεγαλοϊδεατισμὸν στὸν ἄκρατον  
νιτσεισμὸν, κι ἐπ' αὐτοῦ πάλιν στὸν ἀναρχι-  
σμὸν, στὸ σοσιαλισμὸν, στὴν οὐτοπία. Ζη-  
τοῦσε δέντρο νὰ πιαστεῖ καὶ τόπον νὰ πατή-  
σει. Καὶ δὲν εὗρισκε πουθενά. Ἡ ἐπανάστα-  
σις στὸ Γουδί τὸν γέμισε ἐνθουσιασμὸν.  
Πῆρε τὴν παντιέρα τοῦ ἐπαναστάτη, ὀργά-  
νωσε φοιτητικὴ φάλαγγα καὶ περιφέροντάς  
τὴν τὴ νύχτα μέσα στοὺς δρόμους ἔκανε τὸν  
αὐτοδιόριστον φρούραρχον. Μιλοῦσε γιὰ τὴν  
ἀλλαγὴν, τὴν ἀναπροπὴν τοῦ παλίου κόσμου,  
τὴν νέα ζωὴν. Τραβοῦσε πολλοὺς νέους ξοπί-  
σω του. Ἦστερα, ἔρχεται ἡ πτώσις.  
Ἡ ἐπανάστασις τοῦ παρουσιάζεται σὰν  
ἀπάτη. Ὅλες οἱ ἐλπίδες, οἱ ἐνθουσια-  
σμοὶ σβήνουν. Ἀποτραβιέται πρὸ κελ-  
λου καὶ ἀποζητᾶ στὰ βιβλία νέα εἴδωλα, νέα  
ἰδανικά. Τί ἦταν αὐτὴ ἡ κρίσις; Ἦταν ἡ κρί-  
σις τῆς ἐλληνικῆς κοινωνίας ποὺ ἤθελε νὰ  
σπάσει τὰ δεσμά της, μὰ ἦταν ἀλυσσοδεμένη  
ἀπ' τὴν καθυστέρησιν. Ὁ κοτζαμπασισμὸς  
μὲ τὴν συμμαχίαν τῶν ἀστῶν δὲν ἄφηνε νὰ  
ριζώσει καμμιά ιδέα — καὶ οἱ σοσιαλιστὲς  
ἀκόμα ἦταν ποτισμένοι μὲ τὸ πνεῦμα τοῦ  
λογιωπατισμοῦ καὶ δημοκοποῦσαν κατὰ  
τρόπον κωμικοτραγικόν. Ὁ προσανατολισμὸς  
μέσα σ' αὐτὸ τὸ λαβύρινθον ἦταν δύσκολος  
πολὺ περισσότερο γιὰ ἓνα ὑπερτροφικὸ ἐ-  
στὲτ καὶ ἰδεολόγον σὰν τὸν Καρβούνη.

«Τὸν ἐγνώρισαν, ἐπομνημονεύει στὰ 1914  
ὁ ἄριστος Καμπάνης («Ν. Ἑλλάς» 22 Ἰ-  
ουνίου 1914), πρὸ χρόνων πολλῶν. Σχεδὸν  
καμμία μεταβολή. Ἀπὸ τότε φαλακρὸς, μὲ  
προῶρος στεγνήν, αὐλακωμένην καὶ θαβέω-  
μελαγχολικὴν φυσιολογίαν. Μιὰ κεφαλή

φασματώδης, παράξενη, διανοητική, προδί-  
δουσα καλλιεργημένην αίσθητικότητα, επά-  
νω εις ἀθλητικὸν σῶμα. Ἀντινομία. Ἐγρα-  
φε στίχους Βερλαινικῆς εὐαισθησίας, ἐξεζή-  
τει τὴν μελωδίαν εἰς τοὺς στίχους, ἦτο με-  
λομανῆς, τεχνόπληχτος (πραγματικὰ ὁ Καρ-  
βούνης τὰ χρόνια ἐκεῖνα εἶχε ψύχωση μὲ τὴ  
μουσικὴ κ' ἔγραφε συχνὰ μουσικοκριτικὰ ἄρ-  
θρα — ἐν' ἅπ' αὐτὰ εἶναι περασμένο στὰ  
«Γράμματα» Ἀλεξαντρίας, (Α' 1911, σελ.  
131—132) μὲ τὸν τίτλο «Τὸ ἑλληνικὸ κουῖν-  
τέττο», ὅπου κρίνοντας τὶς πρῶτες συναυλίας  
ζητᾷ «τὴν ἀνάπτυξη τῆς μουσικῆς αἰσθητικῆς  
στὴν Ἑλλάδα», ἐξαίροντας τὸ ρόλο τῆς μουσι-  
κῆς «στὴ ψυχικὴ ὁμοιογένεια τῶν λαῶν...»). Θὰ  
τὸν ἔλεγε, συνεχίζει ὁ Καμπάνης ἐ σ τ ἔ τ.  
Ἀπήγγελε στίχους εἰς ὅλας περίπτου τὰς εὐ-  
ρωπαϊκὰς γλώσσας, μᾶς ὠμίλει διὰ τὸν Σέλ-  
λεϋ, τοὺς ἐρχαίους τραγικούς, τὸν Ὁμᾶρ Κα-  
γιαμ. Εἶχεν ἐνθουσιασμοὺς συχνὰ ἀδικαιολο-  
γήτους, συχνὰ δικαιολογημένους, ἦτον αἰσθη-  
ματικὸς πρὸς τοὺς φίλους του καὶ κατεγίνετο  
εἰς τὸ νὰ καλλιεργῇ τὸ αἶσθημα τῆς φύσεως  
μεταξὺ τῶν ἀνθρώπων — μεταξὺ τῶν καφενι-  
ζομένων φίλων του. Εἰς ὥρας προχωρημένας  
τῆς νυκτός, σοῦ ἐπρότεινε νὰ πᾶς μαζί του ἀ-  
ποστολικῶς εἰς τὸν Ὑμηττόν, εἰς τὴν Πάρ-  
νηθα, εἰς τὸν Κορυθαλόν, εἰς τὴν Ἐλευσίνα,  
εἰς τὸ Μαντεῖον τοῦ Ἀμφιαράου. Ἰδίως εἶναι  
ἀλησμόνητοι κάποιοι ἐκδρομαὶ εἰς τὴν Πάρ-  
νηθα, τῶν ὁποίων ἠγήθη. Οἱ νέοι ποιηταὶ ποὺ  
παρέσυρε μαζί του, Δεκέμβριον μῆνα, ἐκεῖ  
πάνω, ἀπεκλείσθησαν ἐπὶ τριήμερον κάποτε  
μαζί του, ἀπεκλείσθησαν ἀπὸ τὰ χιόνια καὶ  
ἐκινδύνευσαν νὰ γίνουν βορὰ τῶν λύκων. «Τὸ  
ἰδανικόν μου εἶναι νὰ ἀνεβαίνω στὰ βουνά»,  
ἔλεγε. Ἀλλὰ μία τοιαύτη δίψα περιπετειᾶς,  
μία τόσον μεγάλη κλίσις πρὸς τὰς ὑπερτάτας  
προσπαθείας, τοιαύτη ἀγάπη πρὸς τὰς σφο-  
δρὰς συγκινήσεις ἐπρόκειτο νὰ λάβῃ θετικω-  
τέραν κατεύθυνσιν. Καὶ ὅταν ἐξερράγη ἡ ἐπα-  
νάστασις τῆς 15ης Αὐγούστου (1909)—πρὸς  
τὴν ὁποίαν ἐδυσπιστοῦσεν ὁ κύκλος τῶν ἀν-  
θρώπων μὲ τοὺς ὁποίους ἀντήλασσα σκέ-  
ψεις, καὶ πρὸς τὴν ὁποίαν ἐδυσπίστησαν ἄν-  
θρωποι διανοητικώτατοι, ἕνας Γούναρης, ἕ-  
νας Γαβριηλίδης — ὁ Καρβούνης ἐπῆγε πρῶ-  
τος μεταξὺ τῶν πρώτων εἰς τὸ Γουδί. Κατό-  
πιν, τὰ ἀποτελέσματα ἐδικαίωσαν ἐκεῖνον,  
καὶ ἔκαμαν τὸν σαλίγκαρον — σκεπτικισμὸν  
μου — νὰ κρυφθῇ στὸ καβούκι του. — Καὶ  
τὸν ἐνθυμοῦμαι τότε τὸν Καρβούνην ὀργανώ-  
νοντα φοιτητικὴν φάλαγγα, περιφέροντα αὐ-  
τὴν κατὰ τὰς νύκτας ἀνὰ τὴν πόλιν — κά-  
μναντα καθήκοντα ἐνεπισήμου φρουράρχου.  
Ὁ ἐπαναστάτης, ὁ σοσιαλιστὴς — τί λέγω!  
— ὁ καταστροφικὸς σοσιαλιστὴς τῆς ἐποχῆς  
ἐκείνης μετὰ τὴν κάθοδον τοῦ Βενιζέλου,  
μὲ τὴν κήρυξιν τοῦ πρώτου πολέμου, ἀντικα-  
τέστησε τὴν πατρῶαν θρησκείαν του μὲ τὴν  
θρησκείαν τῆς ἐθνικοφροσύνης. Ὁ δεύτερος  
πόλεμος ἰδίως ἐξύπνησε ἡμέσα εἰς τὴν ψυχὴν  
του — ψυχὴν μυστηριοπαθῆ, ὀραματιζομένην  
— τοὺς πόθους ἐκείνους ποὺ ἠγέρθησαν πρὸ  
ἐνὸς αἰῶνος. Ὁ ἑλληνικὸς ἱμπεριαλισμὸς ἔ-  
γινε τὸ φλεγόμενον ὄνειρόν του...»

Δὲν ἦταν ἱμπεριαλισμὸς, ἦταν τὸ ἔθναπελει-

θερωτικὸ ἰδανικόν, τὸ ἰδανικόν τοῦ τουρκομερί-  
τη, ποὺ ἔβλεπε τοὺς Βουλγάρους νὰ κερδί-  
ζουν τὴ λευτεριά καὶ τ' ἀδέρφια του νὰ στε-  
νάζουν στὴν προαιώνια σκλαβιά τους.

Ὁ δεύτερος πόλεμος ἦταν ὁ ἑλληνοβουλγα-  
ρικὸς. Ὁ σοσιαλιστὴς Καρβούνης στὸν πόλεμο  
αὐτὸν ἔγινε ὑπερσωβινιστὴς. Ἴσως γιὰ ἀγα-  
ποῦσε τὰ δεύτερη πατρίδα τὰ μέρη, ὅπου με-  
γάλωσε καὶ γνώρισε τὸν κόσμον. Ἴσως γιὰ  
ὁ βουλγάρικος σωβινισμὸς καὶ οἱ ὠμότητες,  
μὲ τὶς ὁποῖες ἐκδηλώθηκε, νὰ τοῦ ἀνέψαν τὸ  
αἷμα. Ὅπως κι ἂν ἔχει ὁ ἀπαισιόδοξος ἐ-  
στὲτ μὲ τοὺς ἀπελευθερωτικοὺς πολέμους τοῦ  
1912 — 1913 ἀφήνει τὸν παλῆθ' ἑαυτοῦ  
καὶ μεταμορφώνεται ξαφνικὰ κὶ ὀλόψυχα σὲ  
πολεμιστὴ. Πολεμικὸς ἀνταποκριτὴς στὰ πε-  
δία τῶν μαχῶν, δὲν περιορίζεται μόνον στὸ δη-  
μοσιογραφικὸ τοῦ ἔργο, παρὰ στὸ πλευρὸ  
τῶν πολεμιστῶν μέσα στὴ φωτιά, στὶς πρῶ-  
τες γραμμῆς, ἐνθαρρύνει, διαφωτίζει, ἐξηγεῖ  
μὲ λόγους, μὲ στίχους, μὲ χειρονομίες. Οἱ  
ἀνταποκρίσεις του, γραμμῆς μὲ ἀπαράμιλλ-  
λη ζωντάνια καὶ δύναμη, ἀποτελοῦν τὸ καλύ-  
τερο χρονικὸ τοῦ πολέμου. Διαβάσθησαν ἄ-  
πληστα στὴν ἐποχὴ τους — μεταδώσανε ρί-  
γη συγκίνησης καὶ ἐνθουσιασμοῦ. Ἐκφράσα-  
νε τὸν παλμό, τὸν οἶστρον τῆς ἐποχῆς — τῆς  
ἑλληνικῆς ψυχῆς ποὺ δὲν πίστευε στὰ μάτια  
της, βλέποντας νὰ πέφτει τὸ προαιώνιο θε-  
ριὸ καὶ νὰ ξεσκλαβώνονται χιλιάδες ραγιά-  
δων ἀπ' τὰ δεσμὰ μακρόχρονης δουλείας.

Στὴν ἐξόρμησιν αὐτὴ ὁ Καρβούνης ἔδειξε  
ἀφάνταστο ἡρωϊσμὸ καὶ ἀντοχὴ, εὐψυχία  
καὶ τόλμη. Ἀψηφούσε τὸν κίνδυνον, τοὺς πα-  
γετούς, τὰ χιόνια, τὶς κακουχίας. Ἐγραφε  
τὶς ἀνταποκρίσεις του καὶ ἡ πέννα του ἔ-  
παιρνε φτερά. Οἱ περιγραφῆς τῶν μαχῶν, ἡ  
ζωὴ τοῦ μετώπου, ἡ ψυχολογία τῶν μαχη-  
τῶν καὶ τοῦ λαοῦ, τὰ νέα μέρη ποὺ ἀνακτου-  
σαν τὴ χιλιάκριβη τὴ λευτεριά, τὰ ἐπεισό-  
δια, τὰ μετόπισθεν, ὅλες οἱ ἀνταποκρίσεις  
του εἶναι ἀληθινὲς ζωγραφιῆς, γεμάτες λυ-  
ρισμὸ, πάθος, ἐνθουσιασμό. Οἱ φλόγες καὶ  
οἱ καπνοὶ καὶ οἱ παιᾶνες τοῦ πολέμου ἀνα-  
δίνονται ἀπ' τὶς σελίδες τους — ὁ πατριωτι-  
σμὸς του μὲ τὶς νιτσεικῆς ἀντιλήψεις τὸν  
κάνει κάπως πολυμήχανον, σωβινιστὴ, φιλιτα-  
ριστὴ. Ὅταν οἱ ἀνταποκρίσεις ἀπ' τὴ Μα-  
κεδονία, πρωτοδημοσιευμέναι στὴν «Ἐστία»,  
βγήκαν ἀπ' τὸ Φέξη σὲ βιβλίον μὲ τὸν τίτλον  
«Ὁ πόλεμος Ἑλλάδος καὶ Βουλγαρίας»  
(Ἀθ. 1914, σελ. 264), ὁ Ἄρ. Καμπάνης κὶ  
ἄλλοι κριτικοὶ ἔγραψαν ἀληθινούς ὕμνους.  
Μιὰ σφριγηλὴ καθαρεύουσα, ἕνας τόνος ἀρ-  
ρενωπός, μιὰ περιγραφικὴ δύναμη, γεμάτη  
ἐναλλαγῆς λυρισμοῦ καὶ ρεαλισμοῦ, τοπο-  
θετοῦν τὸ βιβλίον αὐτὸ τοῦ Καρβούνη μάγο  
τοῦ ὕφους, ἀληθινὸν στυλίστα, στὴν πε-  
ριοχὴ τῆς τέχνης. «Ἐπάρχουν, γράφει ὁ  
Καμπάνης, εἰς τὸ βιβλίον του... σελίδες ποὺ  
ἐνθυμίζουσιν τὰς λυρικὰς περιγραφὰς τοῦ Λου-  
ῖτζι Μπαρτζίνι, τοῦ εὐγλώττου περιοδεύοντος  
ἀνταποκριτοῦ, ὅστις ἐγέμισε τὰς στήλας τοῦ  
Ἰταλικοῦ «Ἐσπερινοῦ Ταχυδρόμου» μὲ κομ-  
μάτια πραγματικοῦ μεσημβρινοῦ λυρισμοῦ.  
Ἐπάρχουν ζωγραφιῆς τοπίων λάμπουσιν εἰς  
χρῶμα καὶ εἰς ἐκφρασιν. Ἐπάρχουν ἀποστρο-

φαί παλλόμεναι ἀπὸ ὑπερήφανον συγκίνησιν. Ἴδου ἓνα βιβλίον τὸ ὁποῖον θὰ ἐπύρωνε τὸν ἐνθουσιασμόν τῶν Ἑλλήνων τῆς νέας γενεᾶς. Ἴδου ἓνα διδακτικὸν βιβλίον, τὸ ὁποῖον εἰς τὰ ἑλληνικὰ σχολεῖα θὰ ἐδικαιοῦτο νὰ ἐκταπίση πολλὰ ἄλλα...». Πραγματικὰ πολλὰ καμμάτια τοῦ Καρβούνη περάστηκαν στὰ παλαιότερα νεοελληνικὰ ἀναγνώσματα τῶν Γυμνασίων καὶ τῶν Ἑλληνικῶν Σχολείων. Ἀνάμεσά τους ἀγαπήθηκε πολὺ καὶ θαυμάστηκε τὸ κομμάτι γιὰ τὴν ἀπελευθέρωση τῶν Ἰωαννίνων («Πῶς ἐκυριεύθησαν τὰ Ἰωάννικα», Νεοελληνικὰ Ἀναγνώσματα Γ' Ἑλληνικοῦ Θ. Κ. Σπεράντσα, Ἀθ. 1917, σελ. 118—123). Τώρα τὸν ἔχουν πετάξει ἀπὸ τὰ Νεοελληνικὰ Ἀναγνώσματα. Γιὰ νὰ πάρει κανεὶς μιὰ ἰδέα γιὰ τὴ γλώσσα καὶ τὸ ὕψος τοῦ Καρβούνη, παραθέτω ἓνα κομμάτι: «Ἀγωνιοῦσαν οἱ πρῖμοι οἱ πυκνοὶ ὑπὸ τὸ ψυχρὸν μαστίγιον τῆς χιονοθύελλης καὶ ὁ βορρᾶς ὕψωνε θίνας στροβιλιζομένης χιόνος εἰς τὰς κοιλάδας. Κατεσκηνώσαμεν ἐπάνω εἰς τὰ χιόνια. Ἐκατοντάδες πυρῶν ἔλαμψαν τὸ δειλινὸν γύρω ἀπὸ τὰ ἐρυθρὰ ἀντίσκηνα, ἐπάνω εἰς τὸν ἄχραντον τάπητα τοῦ ὀψίμου χειμῶνος. Κάποιος ἐθυμῆθηκε ὅτι ἦσαν ἀποκρηές. Καὶ κάτωθεν τῶν ἀντισκηνῶν, ὅπου συνωστιζόμενοι καὶ τυλιγμένοι εἰς τῆς κουβέρτες τῶν οἱ ἄνδρες ἐβουτούσαν εἰς τὸ ἀχνίζον τσαΐ τὴν κουραμάναν τῶν, ἐσηκώθη χαρωπὴ ἢ βακχικὴ τῆς Ἀποκρηᾶς παλυφωνία...».

Μέσα στὶς περιγραφές τοῦ Καρβούνη ὑπάρχουν ἐκφραστικὰ κατορθώματα ἰσάξια μὲ τὰ περιγραφόμενα πολεμικὰ τρόπαια. Ἄν ἀρχίσεις, δὲν μπορεῖς νὰ σταματήσεις τὸ διάβασμα — τόση εἶναι ἡ ποικιλία καὶ ἡ ἐναλλαγὴ τῶν εἰκόνων. Αὐτὸ ποὺ λέμε «συναρπαστικὸ ὕψος» τὸ πραγματοποιεῖ στὸν ὑπέρτατο βαθμὸ καὶ κατὰ μοναδικὸ πρόπο ὁ Καρβούνης. Ἄν τὸ βιβλίον ἦταν στὴ δημοτικὴ τίθησαυρὸ θὰ εἶχε νὰ δείξει ἡ πεζογραφία ἡμᾶς! Ἀλλὰ καὶ πάλι ἡ ἀξία του δὲν λιγοστεύει, γιὰ τὸ φιλογίξει ἡ αἴσθησις τῆς ζωῆς, ὁ ἀγωνιστικὸς παλμός. Αὐτὸ τὸ βιβλίον τοῦ Καρβούνη εἶναι σήμερα ἐπ' τὰ πιὸ δυσκολοῦρετα. Δὲν τῶχουν οἱ Βιβλιοθήκες ἡμᾶς. Δὲν πέρασε στὰ παλαιόπωλεια. Τόσο ἀγαπήθηκε! Μιὰν ἀνατύπωσή του θὰ ζωντάνευε στὴν ψυχὴ τῆς σημερινῆς νιότης τὴν ἐποποιῖα τῶν πολέμων τοῦ 1912—1913, θὰ ζωντάνευε καὶ τὸν Καρβούνη, δαιμόνιο στυλίστα τῆς καθαρεύουσας, ἄφταστο ζωγράφον τῆς ζωῆς καὶ τῶν ἀγῶνων, γεμάτον ἀπὸ τὸ ἐπικὸ πνεῦμα τους, ἀπὸ τὸ ὄραμα μιᾶς νέας Ἑλλάδας, λεύτερης, ὀλοκληρωμένης, πολιτισμένης. Μ' αὐτὸ τὸ ὄραμα ἐμπνεόταν ὁ σωβινισμὸς, τὸ πολεμόχαρο μένος τοῦ Καρβούνη.

Ἀλλὰ τὴν ἐποποιῖα ἐκείνη τοῦ 12 δὲν μπορούσε ἡ μαχητικὴ του, ἰψοκίνδυνη ἰδιοσυγκρασία νὰ τὴ βλέπει ἀπὸ μακρὰ μὲ τὰ κυάλια τοῦ δημοσιογράφου. Αὐτὸ γιὰ τὸν Καρβούνη ἦταν διχασμὸς, μιὰ φυγομαχία, ἀσυμβίβαστη μὲ τὸν χαρακτήρα του. Ἀψηφώντας τὰ πάντα, χωρὶς νὰ πάρει ἀνασασμιά ἀπ' τὶς κακουχίες τοῦ πολέμου κατατάσσεται ἐθελοντῆς, στὸ τάγμα τῶν Γαριβαλδινῶν

κι ἀγωνίζεται στὰ ὑψώματα τοῦ Δρίσκου δίπλα στὸ Μαβίλη. Τώρα οἱ ἀνταποκρίσεις του φέρουν κάτω ἀπὸ τὴν ὑπογραφή του τὸν ἐπίζηλο τίτλον τοῦ Γαριβαλδινοῦ μὲ τὴν ὀλοπόρφυρη στολή: «Ν. ΚΑΡΒΟΥΝΗΣ — Ὑπολοχαγὸς Γαριβαλδινῶν». Ὅλο τὸ φθινόπωρον, ὅλο τὸ χειμῶνα τοῦ 1912—1913 ὁ Καρβούνης ἀγωνίζεται ἡρωικὰ στὰ Ἠπειρωτικὰ βουνά. Συμπολεμιστῆς τοῦ Μαβίλη, τὸν εἶδε νὰ τραυματίζεται θανάσιμα καὶ νὰ πέφτει μπροστὰ του.

Τὸ θάνατον τοῦ ποιητῆ καὶ τὴ μάχη τοῦ Δρίσκου μᾶς τὴν ἔδωσε ἀριστοτεχνικὰ σὲ δυὸ ὑπέροχες ἀνταποκρίσεις του καὶ σὲ μιὰ μεταγενέστερη ἐνημερωμένη μελέτη του στὸ τεῦχος «Μαβίλη» τῆς «Ἰωαννίου Ἀνθολογίας» μὲ τὸν χαρακτηριστικὸν τίτλον «Ὁ ἱερούργος καὶ στρατιώτης τοῦ χρέους». Ἀπ' τὶς ἀνταποκρίσεις του ἡ πρώτη ἐπιγράφεται «Λαυρέντιος Μαβίλης» («Ἐστία» 15 Δεκ. 1912).

Ἡ δεύτερη ἀνταπόκρισις εἶναι ὀλοσέλιδη γεμάτη ἱερὸν οἶστρον καὶ συνεπαρμό, καὶ ἡ ἐφημερίδα τὴν παρουσίασε μὲ τὸν τίτλον «Ἡ μάχη τοῦ Δρίσκου — Ποιητικωτάτη περιγραφή — Ἡ ἀνδρεία τῶν Ἐρυθροχιτώνων». («Ἐστία» 24 Δεκ. 1912). Ἐνας θρίαμβος τέχνης καὶ πράξης. Νὰ πῶς περιγράφει τὴν πρώτην του ἀναπόκρισιν τὸ θάνατον τοῦ ποιητῆ: «Τὸν ἀπεθέσαμεν εἰς τὸν περίβολον τῆς Μονῆς τοῦ Σωτῆρος πλησίον τοῦ τοίχου, ἀριστερὰ τοῦ κωδωνοστασίου. Ὁ στρατιωτικὸς ἱμανδύας ἐκάλυψε τὸν νεκρὸν τοῦ ποιητοῦ, τὸ ξίφος τοῦ ὁποῖου ἐστεφάνωσεν ὁ Ἄρης, ὅπως εἶχε στεφάνωσει τοὺς σεβασμίους κροτάφους του πρὸ πολλοῦ ἢ Ἀπολλώνιος δάφνη. Ἐγονατίσαμε πρὸς στιγμὴν ἐνώπιον τοῦ σκηνοῦ τοῦ σειπτοῦ, «καὶ ἄνδρες κατὰ τὸν φύσει νόμον τὸν ἄνδρα ἐκλαύσαμεν», ὅπως εἶπεν ὁ Ζακύνθιος ποιητῆς. Ἐπειτα τὸ καθήκον ἡμᾶς ἀπέσπασεν ἄλλου — ἐκεῖ ὅπου ὁ Ἄρης ὁ βροτολοιογὸς ἐμαίνεται ἀδυσώπητος. Ὁ ποιητῆς ἐκοιμᾶτο πλεον τὸν ἀτάραχον ὕπνον τῆς αἰωνιότητος».

Πρὶν ἀφήσει τὴν στερνὴν του πνοὴν τοὺς ζήτησε μὲ ἓνα νεῦμα χαρτὶ καὶ μολύβι γιὰ νὰ γράψει. Αὐτὸ τὸ νεῦμα τὸ κράτησε ἄσθηστο μέσα στὴν ψυχὴν τοῦ ὁ Καρβούνης, κι ὅπως ἐλεγε συχνὰ τὸ ξαναζωντάνευε μὲ δέος ἱερὸ.

Ὅταν πάρθηκαν τὰ Γιάννικα ὁ Καρβούνης μαζὶ μὲ τοὺς συμπολεμιστὰς του ἀποθεώθηκε. Ἡ μάχη τοῦ Δρίσκου ἦταν μιὰ δόξα τῶν Γαριβαλδινῶν Ἐρυθροχιτώνων. Ὅταν ὕστερον ἀπὸ τρεῖς μέρες οἱ Τούρκοι μὲ τὰ πυροβόλα τους ἐδιώξαν τοὺς Γαριβαλδινούς, ὁ Καρβούνης ἔγραψε χαρακτηριστικὰ γιὰ τὴν ἡρωικὴν, μὰ ἀνώφελήν τους προσπάθειαν νὰ κρατήσουν τὸ ὕψωμα: «800 μόλις μαχηταὶ ἡμῶν κατὰ διπλασίων μαχόμενοι νὰ δαμάσουν τὴν Δόξαν, ἀλλ' ὄχι καὶ νὰ συντριψοῦν τὸν χάλυβα δύο δεκάδων τηλεβόλων ἐχθρικῶν μόνον μὲ τὰ στήθη των ἄνευ πυρομαχικῶν».

Ὁ Καρβούνης ζητώντας τὴν εὐθανασίαν ζήτησε τὴν δόξαν τοῦ Μαβίλη, ποὺ βρῆκε τὸ θάνατον πολεμώντας γιὰ τὴν πατρίδα. Καὶ ἔγραψε στὸν Κώστα Οὐράνη στὸ Παρίσι: «Εἶδα τὸν Μαβίλη νὰ πεθαίνει κι ἐγὼ ἔζη



σα...» Καί τὸ γράμμα του ἦταν γεμάτο μελαγχολία («Νέα Ζωή» Ἀλεξάντρειας ΣΤ', σελ. 65). Πολὺ πρωτύτερα, τὶς παραμονὲς τοῦ πολέμου μὲ τὴν Τουρκία ἔγραφε ἀπ' τὸ Καζακλάρ, πὼς τώρα ποὺ θὰ ξεσπάσει ὁ πόλεμος «μοῦ δόθηκε ἡ εὐκαιρία νὰ βρῶ ἕνα ωραῖο θάνατο· δὲν ἐννοῶ νὰ τὴ χάσω». Οἱ ἐστὲτ τῆς Ἀθήνας ξετράμαζαν μὲ τὰ μηνύματα αὐτὰ τοῦ φίλου τους. Ἄλλοι τὸν ἀνακήρυχναν ἥρωα. Ἄλλοι τρελλό. Καὶ ἄλλοι ματαιόδοξο, ποὺ ζητᾶ ὑστεροφημία καὶ δόξα. Κι ἀναρωτιέται κανεὶς σήμερα, μήπως ὄσα θᾶγραφε ἀργότερα σὲ μιὰν ἐπιφυλλίδα τῆς «Πρωΐας» τοῦ 1932 (= Ἐκλογή ἀπὸ τὸ ἔργο του, σελ 68) ἀποτελοῦν δικὰ του διώματα αὐτῆς τῆς ἐποχῆς, ὅπου ζητᾶ ἀκράτητος τὸ θάνατο στὰ πεδία τῶν ἰμαχῶν καὶ πο-νάει πὼς δὲν τὸν βρίσκει. «Ἐπειτα, γράφει, ὑπάρχει κάποτε καὶ στὴν θυσίαν ἀκάμη πολὺς αὐτάρεσκος ἐγωϊσμός. Δὲν θυσιάζεται κανεὶς γιὰ τὸ θρῖσκει ὅτι τὸ χρωστεῖ στὸ σύνολον, ἀλλὰ γιὰ τὴ δόξα καὶ τὴν ὑστεροφημία. Καὶ μάλιστα, αὐτὸ τὸ κίνητρον καλλιεργεῖται ἐντατικώτατα στὰ σχαλεῖα καὶ μὲ κάθε ἄλλο μέσον ἀπὸ τὰς σημερινὰς πολιτείας. Βραβεῖα ἀρετῆς, παράσημα, ἀμοιβαί, συντάξεις, πρὸ πάντων διαφήμισις... Δὲν μπορεῖ κανεὶς νὰ τιμήσει, ἂν σκέπτεται σωστά, ὄσους θυσιάζονται γιὰ τοὺς ἄλλους ἀπὸ τὴ δίψα τῆς ὑστεροφημίας, ἢ καὶ ἀπὸ τὴν ἐγωϊστικὴν εὐχαρίστησιν, τὴν ἐσωτερικὴν, ὅτι κά-νουν κάτι ποὺ δὲν εἶναι δυνατὸν νὰ τὸ κάμει ὁ καθένας». Ὅπως κι ἂν εἶναι ὁ Καρβούνης ἦταν ἄντρας κι ἀντίκρυζε τὴ ζωὴ καὶ τὸ θά-νατο σὰν ἄντρας, σὰν ἀληθινὸς πατριώτης.

Μ' αὐτὲς τὶς ιδέες, ὅταν γύρισε ἀπ' τοὺς Βαλκανικοὺς πολέμους, τραβηγμένος «ἀπ' τὸν ἱλιγγο τοῦ παραπέρα» κατατάσσεται τὴν ἀνοιξὴ τοῦ 1914 ἐθελοντῆς καὶ παίρνει μέρος σὰν ἀντάρτης στὸν Βορειοηπειρωτικὸ Ἀγῶνα. Σὲ μιὰν ἀψιμαχία στὸ Ἀργυρόκαστρο τραυματίζεται ελαφρά. Καὶ ἀμέσως σκορπᾶ τηλεγραφήματα καὶ γράμματα σ' ὄλους τοὺς φίλους, ἀναγγέλλοντας τὸν τραυματισμό του. Ἀπ' αὐτοὺς δύο, ὁ Ἄριστος Καμπάνης στὴν Ἀθήνα καὶ ὁ Κώστας Οὐράνης στὸ Παρίσι, ἀφιερῶνουν στὸν ἥρωα πολεμιστῆ διανοούμενο καὶ ποιητῆ ἄρθρα γεμάτα πόνο καὶ θαυμασμό.

Ὁ Οὐράνης βλέπει σὰν ἰδανικὸ τοῦ Καρβούνη τὴν εὐθανασία, ὅπως τὴν ἐνοιωθᾶν καὶ τὴν πραγματοποιοῦσαν οἱ ἀρχαῖοι. Μέσα στὸ ἀδιέξοδο, γράφει, τοῦ σκεπτικισμοῦ του, μόνο τὴν αὐτοκτονία μπορεῖ νὰ σκεφτῆ κανεὶς. Ὅμως ὁ Καρβούνης τὴν αὐτοκτονία τὴ θεωροῦσε «βεβήλωση τοῦ ἀνδρισμοῦ του». Ὁ Οὐράνης δίνει πολύτιμες ψυχογραφικὲς πληροφορίες μαζὶ μὲ ἀποσπάσματα ἀπὸ ἐπιστολὲς τοῦ Καρβούνη. Ὁ Καρβούνης, πρὶν πάρει τὸ ντουφέκι, ἦταν ἕνας ἀγιάτρευτος χιμαιροκυνηγός. Δὲν ἦταν κοινός, καθημερινὸς ἄνθρωπος. Εἶχε ψυχὴ ἀριστοκρατικὴ καὶ ἱπποτικὴ. Αἰσθανόταν πὼς «εἶχε ἔρθει πολὺ ἀργὰ σ' ἕνα κόσμον γέρικο πλέων». (Εἶναι λόγια τοῦ Καρβούνη). Στὴ σημερινὴ πεζὴ κοινωνία δὲν εὗρισκε ἰκανοποίηση ἢ ψυχὴ, ποὺ ἦταν κρᾶμμα «κλασσικῆς μεγαλο-

πρέπειας καὶ γοθτικοῦ μυστικισμοῦ». Αὐτὸς ἤθελε νὰ ζήσει μιὰ ζωὴ ποὺ μπορεῖ νὰ μένει ἱστορία—ἢ θρύλος. Στὴν Ἀθήνα ποὺ ζοῦσε ἦταν ἕνας φυλακισμένος. Πιότερο ξένος. Οἱ γύρω ἔβλεπαν σ' αὐτὸν ἕναν ἄνθρωπο διάφορό τους, ἀλαζονικό, χιμαιρικό. Ὅσοι τὸν εἰρωνεύοντο τὸν παρομοίαζαν μ' ἕνα Δὸν Κιχῶτο. Ὅσοι τὸν ἐλυποῦντο — γιὰ τὴν ἦσαν παλλοὶ ποὺ τὸν ἐλυποῦντο — τὸν ἔλεγαν «ἄρρωστος». Ἄρρωστος ὁ Καρβούνης δὲν ἦταν. Μέσα στὸ ἀθλητικὸ τοῦ σώμα ἔσφυζε ἕνα αἷμα θερμό, ἀνυπόταχτο καὶ περήφανο. Ἄν ἦταν ἄρρωστος, ἦταν ἀπὸ τὴν καταναγκαστικὴν ἀκίνησιάν τοῦ ωραίου αὐτοῦ αἵματος καὶ ἀπὸ τὶς ταπεινὲς καὶ βρωμερὲς ἀναθυμιάσεις τῆς γύρω του ζωῆς. Ὁ μόνος τίμιος δρόμος (συνεχίζει ὁ Οὐράνης), μοῦ ἔγραφε κάποτε ὁ Καρβούνης, εἶναι νὰ τραβᾶ κανεὶς ἐμπρός, ὅσο βαστοῦνε τὰ πόδια του κι ἡ καρδιά του, μὲ τὰ μάτια κλειστά, περιφρονητικὰ στὴ γύρω ταπεινότητα, κι ὠδηγημένος μόνον ἀπ' τὰ «πάντ' ἀνοιχτά, πάντ' ἄγρυπνα» τὰ μάτια τῆς ψυχῆς του — προπάντων μὲ τὸ μέτωπο σηκωμένο κι ἀκατάδεχτο. Ἡ περιφρόνησις αὐτὴ δὲν θὰ μπορούσε νὰ χαρακτηρισθῆ κουτὸς ἐγωϊσμός. Εἶναι μόνο μέσον ἐπιμύνης. Διαφορετικὰ ἀφήνει πολλὰ κανεὶς στὸ δρόμον τὸν κουραστικό: «aux buissons de la route tous doivent laisser quelque chose, l'agneau sa toisson et l'homme sa vertu»... Τέτοιος ὁ Καρβούνης ἐπέθαινε κάθε ἡμέρα (μὴ βλέποντας ἐμπρός μιὰ Θηβαΐδα, ὅπου μπορούσε νὰ φτάσει μιὰ μέρα). Θέλοντας νὰ πετάξει μακριὰ ἀπ' τὴν πεζότητα τῆς Ἀθήνας ἔπαιρνε τοὺς μεγάλους δρόμους κι ἐπήγαινε πρὸς τὰ βουνά. Ὅταν συνέβαινε κάτι ποὺ ἔβγαине ἀπ' τὸ στενὸν ὀρίζοντα τῆς πεζότητος, ὁ Καρβούνης ἦταν ἀπ' τοὺς πρώτους — ὅπως ἀπ' τοὺς πρώτους ἦτανε στὴν ἐπανάστασι τῆς 15ης Αὐγούστου (Γουδί) ποὺ εἶχε ἔρθει σὰν ἕνας δυνατὸς ἀνεμὸς νὰ ταράξει τὰ θολὰ τέλματα τῆς Ἑλληνικῆς ζωῆς. Ἐζητοῦσε τὴν περιπέτεια γιὰ τὴν περιπέτεια καὶ μόνη. Καὶ στὴν μυστικὴ φαντασία του ὠνειρεύετο γιὰ τὸν ἑαυτὸ του σκοτεινὰ κεφάλαια ἱπποτικῆς ζωῆς ἢ ἀποστολικῆς περιπέτειας λαμπρῶν Σταυροφόρων. Κι ὅταν ξανάπεφτε πάλι στὴν καθημερινότητα ἦτανε καὶ πιὸ κουρασμένος καὶ πιὸ ἀπογοητευμένος. Τότες, ὅπως ὁ Baudelaire προσέτρεχε σὲ σκοτεινὰ καὶ ἡδονικὰ δηλητήρια.. «Πρέπει νὰ μένω εὐχарιστημένος μοῦ ἔγραφε, ὅταν κάπου - κάπου μπορῶ κι ἀνοίγω τὸ παράθυρον τοῦ μεθυσιοῦ γιὰ νὰ ρίξω διαστικὴ ματιὰ ἔξω. Κι ὕστερα οἱ ἔξυπνοι καὶ οἱ παχύδερμοι, ποὺ δὲν ἐγνώρισαν τὸν πυρετὸ τῆς ἀγωνίας, ἐτοιμοὶ πάντα γιὰ σπατάλη συμβουλῶν, ποὺ δὲν τὶς ζήτησα ποτέ, μοῦ λένε πὼς κάνω κακὰ νὰ προστρέχω στὰ δηλητήρια...». Ὅταν ἀκούστηκε τὸ πρῶτον κανόνι ἦταν μὲ τὸ ἀντάρτικο σῶμα στὴ Μακεδονία. Δὲν πιστεύω νὰ πῆγε νὰ

πολεμήσει με «ἀπελευθερωτικούς» σκοπούς... Ὁ Καρβούνης δὲν ἔθεσε κανένα σκοπὸ στὴ ζωὴ του. Τὸ πᾶν τὸ ἤθελε μέσο γιὰ τὴ ζωὴ τὴ δική του, πού τὴν εἶχε φαντασθεῖ σὰν ἕνα ποίημα, πού δὲν θὰ ἔγραφε ποτέ. Ἄν πήγαινε πίσω ἀπὸ τὴ σημαία μιᾶς ιδέας θὰ ὑπηρετοῦσε σὰν ἕνας ἀπλὸς στρατιώτης, ὅπως ὁ Νιούπολδ. Πῆγε ὡς ἀντάρτης, γιατί ἤθελε νὰ ἔχει τὴν ἀνεξαρτησία... Ἐγινε ἀντάρτης ἀπὸ μιὰ ποιητικὴ ἀντίληψη τοῦ πράγματος. Ἀπαγοητεύτηκε ὁμως γρήγορα ἀπὸ τοὺς συντρόφους του, τοὺς ὁποίους ἤθελε ἄσπογους σὲ ὅλα ἱππότες. Καὶ τότε ἔγινε Γαριβαλδινός... Τὸν ἐτραβοῦσε ἡ κόακινη στολή, ἡ παράδοσις τοῦ σώματος νὰ μάχεται ἀκάλυπτο, τὸν ἐτραβοῦσε ἡ ἱστορία του ἢ εὐγενική... Ὁ Καρβούνης εἶχε τὴν ἀγγλοσαξωνικὴ εὐγένεια τῶν καλοσνατεθραμένων ἀνθρώπων. Εἶχε τὴν ἀνδρικήν εὐγένεια... Ὁμοια μὲ τοὺς country gentleman φύσις, εἶχε καταφύγει σὲ μιὰ βίλλα τοῦ Μουρούζη, ἔξω ἀπὸ τὴν Ἀθήνα. Ἐσύχναζε πολὺ λίγους ἀνθρώπους, κι ἔδειχνε φανερὴ τὴν περιφρόνησή του σ' ὅλους τοὺς ἄλλους. Ὅσοι ἦταν φίλοι του ἐγνώρισαν πάντα ἕναν ἀνθρώπο γεμάτο μάθηση καὶ κρίση, ἕναν εὐγενὴ χωρὶς προσποίηση, κι ἕναν Κύριο χωρὶς φόγο κανένα. «Τὸ ὠραιότερο ποίημα δὲν γράφεται ζεῖται» εἶπε κάποιος. Ὁ Καρβούνης εἶναι ποιητὴς — καὶ τὸ ὠραιότερο ποίημά του εἶναι ἡ ζωὴ του. Αὐτὸς πού πάντα εἶχε ὑπ' ὄψιν του τὸ «εὐ ζεῖν» τῶν κλασσικῶν, δὲν μποροῦσε παρὰ ν' ἀναζητήσῃ καὶ τὸ «εὐ θνήσκειν». Καὶ ξαναπήγε στὴν Ἠπειρο — κι ἐτραυματίστηκε.

Ἔτσι τὸν εἶδαν κι ἔτσι τὸν ἔνοιωσαν στὴν πρώτη του περίοδο οἱ πιὸ στενοὶ του φίλοι. Τ' ἀποπράβηγμά του στὴ βίλλα τοῦ Μουρούζη, ἢ καταφυγὴ του στὰ ποτά, αὐτὲς οἱ ἀριστοκρατικὲς ιδέες πού διατυπώνει στὰ γράμματά του πρὸς τὸν Ἰούρανη, τὸ κυνηγητὸ τῆς Εὐθανασίας καὶ τῆς Ὑστεροφημίας, ἢ τηλεγραφικὴ ἀναγγελία τοῦ τραυματισμοῦ του μᾶς παρουσιάζουν ἀνάγλυφα τὴν ἐσωτερικὴ κρίση, πού τὸν τυραννοῦσε στὴν πρώτη περίοδο τῆς ζωῆς του, πού κλείνει στὰ 1914, ὅταν ἀφοῦ πολέμησε σὰν ἀντάρτης καὶ τραυματίστηκε καὶ παρασημοφορήθηκε στὸν Ἠπειρωτικὸ Ἀγώνα, γύρισε στὴν Ἀθήνα γιὰ νὰ ἐπιδοθεῖ στὸ δημοσιογραφικὸ του ἔργο καὶ νὰ συνεχίσει τὴν περιπλάνησή του γιὰ τὴν Ἰθάκη.

Τοὺς Μικρασιατικοὺς πολέμους παρακολούθησε ὁ Καρβούνης σὰν πολεμικὸς ἀνταποκριτής, συνεπαρμένος ἀπὸ τὸ ὄραμα τῆς Μεγάλης Ἑλλάδας τοῦ Βενιζέλου. Ἡ καταστροφή καὶ τὸ ξερίζωμα τοῦ Ἑλληνισμοῦ, ἢ διάσπυση τῶν ὀνείρων καὶ τῶν ἐλπίδων, ἢ ἐθλιότητα τοῦ λαοῦ, τὸ δράμα τῆς προσφυγιάς, ἢ ἀναστάτωση, πολιτικὴ καὶ κοινωνικὴ τοῦ τόπου, ἔσπρωξαν τὸν Καρβούνη στὴ θεοσοφία, ὅπου πίστεψε μέσα στὴ δεκαετία 1921—1930 νὰ βρεῖ τὴ λύτρωση καὶ τὴ λύση τῶν προβλημάτων, πού τὸν πειλοκοῦσαν ἀπὸ παντοῦ μέσα στὴν ἐθνικὴ συμφορὰ. Ὁ μυστικισμὸς συνεπαίρνει τώρα τὸν ἀνήσυχον ἰδεολόγον, τὸν πληγωμένο πατριώτη.

Ἐξῶρα ἀπ' ὅσα γράφει σ' αὐτὴ τὴ δραματικὴ περίοδο τῆς ἠθικῆς του κρίσης, ἐπιφυλλίδες καὶ διηγήματα ἀστρολογικά, ὅπου παρουσιάζει ἀστρολόγους καὶ μάγους σ' ἀποκρυφιστικὴ ἀτμόσφαιρα· ἔξῶρα ἀπ' τὰ θεοσοφικὰ βιβλία πού μεταφράζει, ὅπως τοῦ Jinaradasa: Ἡ ἀπόκρυφος ἐξέλιξις τῆς ἀνθρωπότητος (Ἀθήνα 1928), τοῦ van der Leeuw: Θεοὶ ἐν ἐξορίᾳ (μετάφρασις ἐκ τοῦ ἀγγλικοῦ ὑπὸ Α. Ζ., πρώτη ἔκδοσις ἐπιμελείᾳ Ν. Καρβούνη (Ἀθ. 1928) συσταίνει ἀπὸ ἐπίλεκτα στελέχη τῆς ἐστικῆς τάξης καὶ τῆς Θεοσοφικῆς Ἑταιρίας (1928) καὶ ἀντιπτύσσει μιὰ καταπληκτικὴ δραστηριότητα γιὰ νὰ τὴν ξαπλώσει στὶς ἐπαρχίες, συσταίνοντας παραρτήματα (στοῖς) καὶ κἀνοντας διαλέξεις καὶ διαπρέποντας μὲ τὴ σοφία καὶ τὴ θερμὴ του στὶς τάξεις τῶν τεκτόνων τῆς ἐποχῆς.

«Οἱ θεοσοφικὲς ἐπιφυλλίδες του εἶναι ἕνας παθητικὸς ἐκστασιακὸς μετεωρισμὸς μπρὸς στὸ γόρδιο δεσμὸ τοῦ μεταφυσικοῦ προβλήματος... μεταδίνουν καίρια τὸν ἐντονώτατο κραδασμὸ τοῦ (ἀπολυτρωτικοῦ) πάθους του κι ἄφησαν ἐποχὴ στὰ νεοελληνικὰ γράμματα. Ὅμως, ὅσο κι ἂν φαινόταν ἀσύλληπτος, ἐρημητικὸς, ἐσώστροφος, ὅσο κι ἂν ἐπεδίωκε νὰ ἐμφυσήσῃ πνοὴ στὴν τεκτονικὴ ἀριθμοσκοπία καὶ συμβολικότητα, τὸν εἶχε ὁμως πάντα κυριεμένο ἢ ἀνθρώπινη μοίρα, τὸν ἀπασχολοῦσαν οἱ παρθενικὲς εὐδιάθετες δραστηριότητές μας, τὸν συνέπαιρνε ἢ ἰδανικοποιημένη λαχτάρα γιὰ δίκιο κι ἀνθρωπιά...» (Γ. Κουχτσόγλου, Ν. Ἐστία 41, 307). Στὴν ἐταιριστικὴ ἀποκρυφιστικὴ δράση, γιὰ τὴν διάδοση καὶ ἀνύψωση ἀνθρωπιστικῶν ἀρχῶν μὲ ἔννοιες μεταφυσικὲς καὶ σύμβολα, ὁ Καρβούνης σὰ ζωντανὸς ἀνθρώπος γρήγορα βρῆκε τὸ ἀδιέξοδο καὶ ἄκουσε σὰν ἀληθινὸς ἰδεολόγος καὶ πατριώτης τὴ φωνὴ τοῦ λαοῦ. Καὶ ἡ μετάβασις ἐπὶ τὴ θεοσοφία τῆς ἀφηρημένης λύτρωσις στὴ φιλοσοφία τοῦ πραγματικοῦ κοινωνικοῦ ἀνθρωπισμοῦ, τὸ μαρξισμό, συντελέστηκε ὀλόμυχα, ἠφαιστειακὰ καὶ χωρὶς δισταγμούς. Ἡ ἀπότομη αὐτὴ στροφή θεωρήθηκε ἀπ' τοὺς ἀστοὺς σὰν προδοσία καὶ παράκρουσις. Νεκρολογώντας τὸν ἢ «Ἐστία» (18-2-1947, 28) ἔγραφε: «Ὁ Νίκος Καρβούνης τοῦ ὁποῦ ὁ θάνατος ἠγγέλθη σήμερον ὑπῆρξεν ἐπὶ δεκαετίαν καὶ πλέον συντάκτης τῆς «Ἐστίας». Εὐρυμαθὴς, ὅσον καὶ πνευματώδης, γενναϊόφρων καὶ ἀλτροῦιστής, ὁ Νίκος Καρβούνης ἦτο ὁ τύπος τοῦ θεωρητικοῦ ἰδεολόγου, ὁ ὁποῖος πιστεύει εἰς μίαν ἰδέαν καὶ εἶναι ἱκανὸς νὰ θυσιάσῃ τὰ πάντα ὑπὲρ αὐτῆς. Ἀκριβῶς ὁμως αὐτὴ ἡ θεωρητικὴ του ἰδιοσυγγρασία, τὴν ὁποῖαν δὲν συνεκράτει ἀρκετὰ ἢ ὑγιῆς κρίσις, τὸν ἔκαμνε νὰ παρασύρεται εἰς τὰ πλέον ἀδικαιολόγητα ἄκρα. Ὑπὸ τὴν ἐπίδρασιν τῶν θεοσοφικῶν μελετῶν του, παρεσύρθη μέχρι σημείου ἐγγίζοντος τὴν πλήρη πνευματικὴν διασάλευσιν καὶ ἔτσι κατέληξεν αὐτός, ὁ ὁποῖος ὑπῆρξε τὸ 1912—1913 ἕνας ἀφοσιωμένος ἐθνικὸς ἀγωνιστής νὰ ἀπαισμονήσῃ καὶ τὴν Ἑλλάδα καὶ τὸν ἑαυτὸν του.

καὶ νὰ ταχθῆ παρὰ τὸ πλευρὸν τῶν ἐχθρῶν της...».

Αὐτά, βέβαια, τὰ γράφει ὁ Ἄχ. Κύρου γιὰ νὰ σώσει τὴν τάξιν του ἀπ' τὸ μόλυσμα τοῦ ἀριστερισμοῦ. Ἀπορεῖ ὥστόσο κανεὶς, πῶς κριτικὸς τῆς Ἀντίστασης, γενικεύει ἐριστερικὰ ἓνα στάδιο τοῦ Καρβούνη — καὶ μάλιστα σὲ σημείωμα Ἀνθολογίας (Ἡ ἑλλ. ποίηση ἀνθολ. Δ' 282) — παρουσιάζοντας τὴν προγενέστερη πορεία του σὰν ἀντιδραστική, πῶς τάχα ὁ Καρβούνης «ἀφοῦ ταλαιπωρήθηκε ἀκολουθώντας τὶς πιὸ στεῖρες πολιτικὲς τάσεις στὸν τόπο μας ἢ ὑπηρετώντας τὶς πιὸ ἐχθρικὲς στὸν ἄνθρωπο φιλοσοφίαις τῆς ἠθικῆς κατὰπτωσης καὶ τῆς ἀπαισιοδοξίας τῆς ἀστικῆς τάξης, στὴν ἐποχὴ τῆς μερικῆς καπιταλιστικῆς σταθεροποίησης, γύρω στὰ 1930, προσχωρεῖ στὸ ἰδεολογικὸ στρατόπεδο τοῦ μαρξισμοῦ...».

Ἡ θεοσοφικὴ περιπέτεια τοῦ Καρβούνη πρέπει κατὰ βάθος νὰ θεωρηθῆ σὰν μιὰ παραπλάνηση τοῦ ἀνθρωπισμοῦ του. Εἶναι ἡ περιπέτεια τοῦ ἀκούραστου ὀδοιπόρου ποὺ νυχτώνεται κι ἀναζητώντας τὴν κορυφή, πέφτει σὲ θεοσκοτεινὴ λαγκαδιά, παραπλανημένος ἀπ' τ' ἀμέτρητα μονοπάτια. Θὰ μπορούσαμε, κρατώντας τὶς ἀναλογίες, νὰ πούμε πῶς ἡ θεοσοφία στάθηκε γιὰ τὸν Καρβούνη ὅ,τι ὁ ἐγγελοιανὸς ἰδεαλισμὸς γιὰ τὸν Μάρξ, πῶς ὁ μαρξισμὸς τοῦ Καρβούνη, διάχυτος ἀπὸ ἰδεαλιστικὰ στοιχεῖα, βγήκε ἀπὸ ἓνα ἀναποδογύρισμα τῆς θεοσοφίας μὲ τὴ δύναμιν τοῦ ἀνθρωπισμοῦ καὶ τῶν ἀλτροῦστικῶν ἰδεῶν του. Ἄν μελετήσῃ κανεὶς τὶς θεοσοφιστικὲς ἀρχές ποὺ ἤθελε νὰ ἐκλαϊκεύσῃ μ' ἐκδόσεις κ' ἐπιφυλλίδες, θὰ βρεῖ τὸ ἀόρατο ἐκεῖνο γεφύρι τῆς τρίχας, ποὺ διακινδυνεύοντας κι ἀψηφώντας τὰ πάντα, διαγράφοντας τὸν παλιὸ ἄνθρωπο μὲ μιὰ μονοκοντυλιά, τὸ πέρασε ὁ Καρβούνης γιὰ ν' ἀγκαλιάσῃ τὴν ἀλήθειαν.

Κατὰ τὰ ἄλλα, ἡ πνευματικὴ ἐξέλιξις τοῦ Καρβούνη εἶναι μιὰν ἀδιάκοπην κι ἀδιάσπαστη ἄνοδον σὲ προοδευτικώτερες μορφές σκέψης καὶ δράσης. Κι ἀπ' ὄλο τὸ ἔργο του ἀναδίνεται ἓνας ρωμαλέος τόνος αἰσιοδοξίας, ποὺ ἐκδηλώνεται καὶ μὲ τὴν ἔντονη φυσιολατρεία του. Πρωτοπόρος τῆς φυσιολατρικῆς ἰδέας ἀνεβαίνει στὶς πανύψηλες κορφές τῶν βουνῶν (ἀπ' τοὺς πρώτους ἀνέβηκε στὸν Ὀλυμπο) κι ἀπὸ ἐκεῖ ἀντικρύζει τὸ ἐξάισιον θέαμα τῆς ἑλληνικῆς φύσης καὶ θαυμάζει σὰν παντεπόπτης τὴν ὁμορφίαν καὶ τὸ μεγαλεῖόν της, χορταίνοντας ἔτσι τὴν ἔντονη ἑλληνολατρεία του, τὴ δίψαν τῆς ἑλληνικῆς λεβεντιάς. Καὶ ἡ μεγάλη του λατρεία ἦταν ποιητὲς σὰν τὸν Οὐίτμαν καὶ τὸν Καρντούτσι. Σ' αὐτοὺς εὑρίσκει τὴ μεγαλόστομην ἔκφρασιν τῆς ζωῆς καὶ τῆς πίστεως. Τὴν ἀπαισιοδοξίαν καὶ τὴν ἠθικὴν κατὰπτωσην τῆς ἀστικῆς τάξης τὴ χτύπησε ὁ Καρβούνης καὶ ποτὲς του δὲν ἔγινε ἔκφραστὴς της. Ὁ ἐπαναστάτης τοῦ 1909, ὁ ἰδεολόγος σοσιαλιστής, ὁ πολεμιστής τοῦ Δρίσκου, ὁ γαριβαλδινός, ὁ πατριώτης ἀνέβηκε ὅλα τὰ σκαλοπάτια τῆς σκέψης γιὰ νὰ φτάσῃ στὴν ἀλήθειαν, εἶναι ὁμως βέ-

βαιον πῶς οὔτε στιγμὴ δὲν ξεμάκρυνε ἀπ' τὸ λαόν.

Πρὶν προσχωρήσῃ στὸ λαϊκὸ κίνημα ὀριστικὰ κι ἐνταχθῆ στὴν πνευματικὴν του ἡγεσίαν, ὁ Καρβούνης, μὲ τὸν ἐνθουσιασμὸν τοῦ νεοφώτιστου τὸ χαιρέτησε, πλησιάζοντάς του, σὰν ἀληθινὸς πολεμιστής, μὲ μιὰν ὁμοβροντία ἐπιφυλλίδων στὴ σοβαρώτερη τότε ἀνάμεσα στὶς ἀθηναϊκὰς, ἀστικὰς καὶ μάλιστα λαϊκὰς, ἀντιβενιζελικὰς, ἐφημερίδας, τὴν «Πρωΐαν». Τί ἦταν ἐκεῖνες οἱ ἐπιφυλλίδες σ' ἔχτασιν, σ' ἐπιβολὴν καὶ σὲ ποιότητα καὶ τί ἀπήχησιν εἶχαν, τὸ μαρτυρεῖ ἡ ὁμολογία τοῦ διευθυντῆ τῆς ἐφημερίδας γιὰ τὴν αὐξηση τῆς κυκλοφορίας τοῦ φύλλου του, τὴν ἡμέραν ποὺ παρουσιαζόταν φαρδύς, πλατὺς καὶ βροντερός ὁ Καρβούνης. Μιὰ κάθε βδομάδα σ' ἀδιάκοπην σειρά, ποὺ κράτησε δυὸ περίπου χρόνια 1931—1933. Θὰ ρωτήσῃ κανεὶς, γιὰτί μιὰ μεγαλοτραπεζιτικὴ ἐφημερίδα δὲν ἐδίωξε τὸν ἀποστάτη ἐπιφυλλιδογράφον της. Δὲν τὸν ἐδίωξε γιὰ στενὰ κομματικὸν λόγον, θέλοντας μὲ τὴν κυκλοφορίαν νὰ τραβᾷ καὶ νὰ ἐπηρεάζῃ τὶς πλατείας φιλελεύθερες μάζας, τὰ διψασμένα νιάτα.

Οἱ ἐπιφυλλίδες τοῦ Καρβούνη στὴν «Πρωΐαν», ποὺ δημοσιεύτηκαν, ὅπως εἶδαμε, σὲ βιβλίον κατὰ τὸ καλλίτερον καὶ μεγαλύτερον μέρος τους, ἀποτελοῦν ἓνα σταθμὸν στὴν ἱστορίαν τῆς νεοελληνικῆς κριτικῆς. Ἄν θυγᾷ κανεὶς τὸ «Διάλογον τοῦ Σολωμοῦ», μερικὸν λόγον τοῦ Τερτσέτη καὶ τοῦ Φατσέα, καὶ μερικὰ ἄρθρα τοῦ Χατζόπουλου καὶ Γληνοῦ, σ' αὐτὲς παρουσιάζεται ἡ ὠριμὴ σκέψις, ποὺ μέσα στὴ μεγάλη κρίσιν τοῦ καπιταλισμοῦ, ὑψώνει τὴ σημαίαν τοῦ νέου κόσμου κ' εὐαγγελίζεται τὸν ἐρχομόν του. Τὸ ἄτομον καὶ τὸ σύνολον, ὁ ἄνθρωπος καὶ ἡ μηχανή, ἐργασία καὶ δημιουργία, εἶδωλα καὶ πραγματικότητα, τὸ χρέος τῶν διανοουμένων, ἥρωες καὶ ὑπεράνθρωποι, τὸ δράμα τοῦ λαοῦ, ἡ σαπίλα τοῦ παλιοῦ κόσμου, ἡ σκληρότητα, ἡ κατὰπτωσις, θέματα πολιτικοκοινωνικὰ, αἰσθητικὰ, ἱστορικὰ, ψυχολογικὰ δείχνουν τὸ διαδρασμένον, τὸ φωτισμένον στοχαστήν, ποὺ θάλεγε χρόνιον μελετοῦσε τὰ προβλήματα του καὶ χρόνιον ἀσκούσε τὴ σκέψιν του στὸ μαρξισμόν. Ἐκεῖνον ποὺ ξαφνιάζει εἶναι ἡ τολμηρή, ἡ ἀπερίφραστη διακήρυξις τῶν ἰδεῶν του, ἡ γλώσσα, τὸ ἀδρό, μεστὸ ὕφος. «Δουλειά... Αὐτὴ δὲν ὑπάρχει πλέον γιὰ ὅλους ὅσοι τὴ ζητοῦν. Καὶ ἐπειδὴ τὰ ἑκατομμύρια τῶν πεινασμένων, τῶν ἀνέργων εἶναι ἑκατομμύρια καὶ ἐπειδὴ δὲν εἶναι δυνατὸν νὰ πεθάνουν, νὰ ἐξαλωθρευθοῦν... γιὰ ὅλα αὐτά, ξεκλειδώνονται διαρκῶς οἱ ἀρμοὶ καὶ πέφτουν σὲ σκόνη σκουριάς τὰ σιδηροδέματα τοῦ καπιταλιστικοῦ οἰκοδομήματος...».

Ὅταν μπήκε πιά στὶς γραμμὰς τοῦ λαϊκοῦ μετώπου, ὁ Καρβούνης βρῆκε τὸν ἑαυτόν του, ὅλες του οἱ ἀνησυχίαι καταστάλαξαν σὲ μιὰν ἀφάνταστην, ἀτσαλένιαν στὴν ἀντοχὴν της, κομματικὴν δραστηριότητα, ποὺ τὴ ζήλευσαν νέα καὶ παλιὰ στελέχη. Ἱστορικὴ θὰ μείνῃ ἡ εὐσυνειδησία ποὺ ἔδειχνε στὴν διεξαγωγὴν κάθε ἐντολῆς, ἡ ἀφοσίωσίν του, ἡ πειθαρχία, ἡ σεμνότης, ἡ βαθειὰ ἀντίληψιν τῆς εὐθύ-

νης και του χρέους. «Στρατιώτης και ιεουργός του χρέους» — ιεουργός με την έννοια της προσοχής και του ζήλου, που πρέπει ν' αφιερώνει ο αγωνιστής στην εκτέλεση της καθορισμένης δουλειάς και την αντίληψη που πρέπει να έχει για την προσφορά του.

Οι «Νέοι Πρωτοπόροι» φιλοξένησαν πολλά και σημαντικά άρθρα του. 'Ανάμεσά τους ξεχωρίζει η μελέτη του για τον Καρντούτσι, που την ποίησή του ο Καρβούνης την είχε μέσα στην ψυχή του. 'Επίσης οι βαθυστόχαστες μελέτες του για το Βάρναλη και το Λασκαράτο. 'Αλλα άρθρα για τη Βαλκανική 'Ενωση, για τον πόλεμο, για το έλληνοτουρκικό σύμφωνο. Στα 1933 έβγαλε μ' όλα τα ντοκουμέντα την «Καστανή Βίβλο». Στα 1934—1935 όλα τα άρθρα που έχουν το ψευδώνυμο Μαυροθαλασσίτης στο Ριζοσπάστη είναι δικά του. Μέλος του Κ.Κ.Ε. έγινε στα 1933. Την πρώτη του έκδήλωση την έκανε σ' μέλος της Κεντρικής 'Επιτροπής της Κοινωνικής 'Αλληλεγγύης. Γρήγορα, άλματικά, αποφασιστικά, σταθερά ανεβαίνει τα σκαλοπάτια του λαϊκού αγώνα, άψηφώντας κόπους, κινδύνους, απειλές και διώξεις, περήφανος γιατί δουλεύει για το λαό και για την πατρίδα. 'Ο αντιφασιστικός αγώνας μέσα στην περίοδο της διχτατορίας έγινε η πνοή του. «Οί φυλακές, γράφει ο Κρητικός (Ριζοσπάστης 19-2-1947, 3γ) τα στρατό-

πεδα συγκέντρωσης, οί διώξεις των τίμιων ελεύθερων ανθρώπων, τα έδώλια των κατηγορουμένων είδαν συχνά την ήρεμη μορφή του, που ήταν γεμάτη καλωσύνη, ευγένεια, πίστη και άφοσίωση...»

Όταν η πατρίδα έπεσε στα νύχια του φασισμού ο Καρβούνης παρ' όλη την προχωρημένη ηλικία του αγωνίστηκε στις γραμμές του 'Εθνικού 'Απελευθερωτικού Μετώπου, βγάζοντας τον παράνομο Ριζοσπάστη, τους Πρωτοπόρους της Κατοχής, και οργανώνοντας τις πνευματικές εθνικές δυνάμεις για τον αγώνα της πνευματικής αντίστασης. 'Υστερα πήρε με τους συναγωνιστές του τα βουνά. 'Ο αγωνιστής του Μπιζανιού ξαναζούσε τώρα μέσα στον άντάρτη στις κορυφογραμμές της 'Εθνικής 'Αντίστασης. 'Ο παλιός μανιακός όρειδάτης και πολεμιστής εύρισκε τώρα νέες δυνάμεις για να καταπλήξει με την καρτερία, τη γενναιοψυχία, την άντοχή του τη νέα γενιά, και να πολεμήσει στο πλευρό της για τη λευτεριά του λαού. 'Ο παλιός ρομαντικός και πεισιθάνατος ποιητής της «'Ηγησώς» και των «Γραμμάτων» της 'Αλεξάνδρειας, ο άριστοτέχνης μεταφραστής του Ούίτμαν και του Καρντούτσι έπαιρνε τώρα μέσα στην έποποιία του λαού του την έμπνοή θουριογράφου και γενόταν ο Τυρταίος και ο Ρήγας του Νέου Εικοσιένα.

## Στ' άρματα, στ' άρματα

*Βροντάει ο 'Ολυμπος, αστράφτει η Γκιώνα  
μουγκρίζουν τ' 'Αγραφα, σειέται η στεριά  
Στ' άρματα, στ' άρματα, εμπρός στον αγώνα  
για τη χιλιάκριβη τη λευτεριά*

*Ξαναζωντάνεψε τ' άρματωλίκι  
τα μπράτσα σίδερο, φλόγα η ψυχή  
λουφάζουν έντρομοι οί ξένοι λύκοι  
στην έκδικήτρα μας άντρίκια όρμή.*

*'Ο Γοργοπόταμος στην 'Αλαμάνια  
στέλνει περήφανο χαιρετισμό  
μιας νέας 'Ανάστασης χτυπάει η καμπάνα  
μηνάν τα όπλα μας τό λυτρωμό.*

*Σπάμε την άτιμη την αλυσίδα  
που μās έβάρανε θανατερά  
θέλουμε λεύτερη έμείς πατρίδα  
και πανανθρώπινη τη λευτεριά.*

Το περίφημο άρθρο του στους Πρωτοπόρους της Κατοχής (άρ. 5, Δεκέμβρης 1943) είναι το έγερτήριο σάλπισμα της εθνικής πνευματικής αντίστασης. «'Εργα πίστεως» το τιτλοφορεί, αλλά είναι τόσο πυκνό σε ιδέες, τόσο σκληρό και άψυ σε τόνους πατριωτισμού, που άφύπνισε πολλές κοιμισμένες ψυχές και τις έκανε να σκεφτούν την 'Ελ-

λάδα και το λαό της. «Της πολύμορφης, τινίζει, ζωής το άποκορύφωμα είναι ο αγώνας. 'Απαιτεί την υπέρνταση της ζωτικότητας ίσαμε την αλτοθυσία. 'Ο αγώνας είναι ή δημιουργική αυτοβεβαίωση της ζωής... Σε στιγμές μεγάλων αγώνων ο άληθινός καλλιτέχνης — και προπάντων του Λόγου ο τεχνίτης — δέν μπορεί παρά να είναι κι αυτός

ἀγωνιστής. Κάτι παραπάνω: πρωταγωνιστής. Είναι ἀνάξιος τῆς τέχνης λειτουργὸς ὅποιος σὲ τέτοιες στιγμὲς ὀπομονώνεται ἀπὸ τοὺς ὁμαδικοὺς ἀγῶνες...». Ὁ Καρβούνης γιὰ νὰ ὀργανώσει τὴν πνευματικὴ ἀντίσταση, παρ' ὅλα τὰ γηρατιά του «ἀλώνιζε τοὺς δρόμους τῆς Ἀθήνας σὲ κεῖνα τὰ δύσκολα χρόνια καὶ σκαρφάλωνε στὰ Τουρκοβούνια καὶ στὸ Λυκαθηττὸ σὰν παιδόπουλο, ὅπως σκαρφάλωνε σ' ὅλη του τὴ ζωὴ στὶς ἀψηλότερες κορφὲς τῶν βουνῶν τῆς Ἑλλάδας» (Λαμπρινός, Ριζ. 20-2-47). Στὰ Κορφοβούνια ἦταν τὰ γραφεῖα τῆς «Ἐλεύθερης Ἑλλάδας», ποὺ ὁ Καρβούνης ἦταν ἡ ψυχὴ τῆς. Ἀνέβαινε λοιπὸν τὸ Γολγοθᾶ γιὰ νὰ φωτίσει τὸ σταυρωμένο λαό του. Ἀπὸ κεῖ στὸ Παγκράτι γιὰ τοὺς «Πρωτοπόρους». Κι ἀπὸ κεῖ στὴ Νέα Σμύρνη, γιὰ νὰ πραγματοποιήσει καμματικὸ ἀντιστασιακὸ ραντεβού, τρέχοντας μήπως ἀργήσει καὶ δὲν εἶναι στὴν ὥρα του. Ἡ ἀκρίβεια, ἡ συνέπεια, ἡ ὀξιοπρέπεια χαρακτήριζε ὅλες του τὶς ἐκδηλώσεις, παρ' ὅλη του τὴν ἡλικία.

Τὸ πρωτοσέλιδο ἄρθρο του στοὺς «Πρωτοπόρους» στὸ πρῶτο φύλλο τους, μὲ τὸν τίτλο «Ἄλλους τόνους, ὦ φίλοι» εἶναι ἀπ' τὰ καλλίτερα δημιουργήματα τῆς νεοελληνικῆς σκέψης. Κατόρθωμα λόγου. Ἀναλαμπὴ πατριωτισμοῦ. Τάραξε πολλὰ στεκάμενα νερά, ἔσπασε ραχοκόκκαλα ἐγκεντρικῶν λογίων καὶ τοὺς ἔβαλε μπροστὰ στὸ χρέος τους ἀπέναντι στὸ λαὸ καὶ στὸ πνεῦμα.

Ὁ τύπος τῆς Ἀντίστασης πολλὰ χρωστᾷ στὴν δημοσιογραφικὴ πείρα καὶ στὴ δυνατὴ πέννα τοῦ Καρβούνη. Παλλὰ τοῦ χρωστᾷ καὶ ἡ νεοελληνικὴ γενικώτερα δημοσιογραφία. Θεωρεῖται ἓνας ἀπ' τοὺς ἀνιψωτὲς τοῦ ἠθικοῦ καὶ τοῦ πνευματικοῦ τῆς ἐπιπέδου. Ὅταν πῆγε στὰ βουνὰ ἔβγαλε κ' ἐκεῖ ἐφημερίδες γιὰ τὸν ἀγωνιζόμενο λαὸ καὶ ἔγινε ὀργανωτὴς καὶ διευθυντὴς τοῦ πολιτικοῦ καὶ δημοσιογραφικοῦ πρακτορείου τῆς ΠΕΕΑ, ἔχοντας ὁ ἴδιος τὴν ἄμεση καθοδήγηση τοῦ τμήματος ἐξωτερικῶν ὑποθέσεων. Ὑστερ' ἀπ' τὴ Βάρκιζα εἶχε στὴ διεύθυνσή του τὸ ἐξωτερικὸ τμήμα τοῦ Γραφείου Τύπου τοῦ ΕΑΜ. Σκυμένος ἀπ' τὰ χαράματα ὡς τὰ μεσάνυχτα πάνου σὲ στοῖβες ξένων ἐφημερίδων καὶ περιοδικῶν κρατοῦσε σ' ἀπόλυτὴ ἐνημερότητα τὸ κόμμα, καθορίζοντας κάθε κίνηση καὶ ἀλλαγὴ στὶς ἐξωτερικὲς σχέσεις. Μὲ τὸ κύρος, τὴν πείρα, τὴ σοφία καὶ τὴν ἀφάνταστη γλωσσομάθεια ποὺ εἶχε, ταξίδεψε τὸ Νοέμβρη τοῦ 1945 στὸ ἐξωτερικὸ (Γαλλία, Ἀγγλία, Ἀμερικὴ) σὰν ἀπεσταλμένος τῆς Κεντρικῆς Ἐπιτροπῆς τοῦ ΕΑΜ. Ἐνα χρόνονο περίπου βάσταξε αὐτὴ ἡ διπλωματικὴ ἀποστολὴ του.

Γυρίζοντας ἀπ' τὸ ἐξωτερικὸ τὸν Αὐγουστο τοῦ 1946 ἔφερε στὸ κίνημα πλούσια στοιχεῖα τῶν ἐνεργειῶν καὶ μελετῶν του γιὰ τὴ διεθνὴ προβολὴ τῆς νεοελληνικῆς μεταπελευθερωτικῆς πραγματικότητας καὶ τῆς ἀνωμαλίας ποὺ δημιούργησε ἡ ξενικὴ πρόκληση καὶ ἐπέμβαση στὰ Δεκεμβριανά.

Ἡ ἀποστολὴ αὐτὴ τοῦ Καρβούνη ἦταν ὁ τελευταῖος ἀγῶνας τῆς ζωῆς του, ἓνας ἀγῶνας πολὺπλευρος ποὺ τὸν κούρασε καὶ τὸν

ὀδήγησε στὸν τάφο πολὺ γρήγορα σὲ ἡλικία 67 χρόνων. Τὸν βασάνισε ἡ οὐραιμία καὶ γρήγορα τὸν ἔρριξε κάτω. Στὶς 5.30' τῆς 17 τοῦ Φλεβάρη 1947 ἔκλεισε τὰ μάτια τοῦ ὁ ἀγωνιστὴς σ' ἓνα κρεβάτι τοῦ Εὐαγγελισμοῦ, ἀφήνοντας ἄρρητο πένθος στὶς ψυχὲς τῶν συναγωνιστῶν του.

Τοῦ ἔγινε μιὰ κηδεῖα ἀπ' τὶς ἐπιβλητικώτερες. Χιλιάδες λαοῦ ἀκολούθησαν τὸ ξόδι του. Ἀμέτρητα στεφάνια σκέπασαν τὸν τάφο του. Χιλιάδες μάτια δάκρυσαν γιὰ τὸ χαμὸ τοῦ διαλεχτοῦ, τοῦ πολεμιστῆ, τοῦ ἀκέραιου ἄντρα. Ἀμέτρητα ψηφίσματα ὀργανώσεων, συλλόγων, σωματείων εἶδαν τὸ φῶς, ὑπογραμμίζοντας τὴ μεγάλη ἀπώλεια. Ἐκεῖνο ποὺ ἔκανε ἐντύπωση ἦταν ἡ συμμετοχὴ πολιτικῶν, δημοσιογράφων, διανοουμένων τῆς δεξιᾶς, ποὺ, ἀνεξάρτητα ἀπ' τὴν πολιτικὴ τους τοποθέτηση, τιμοῦσαν τὸν Καρβούνη σὰν πανελλήνια προσωπικότητα. Καὶ οἱ νεκρολογίες ποὺ γράφτηκαν στὸν ἀστικὸ τύπο εἶναι ἐμπνευσμένες ἀπ' τὸ σεβασμὸ καὶ τὴν ἀναγνώριση τῆς μεγάλης μορφῆς του, ποὺ, καθὼς τονίζεται, ἦταν ἀγνὸς ἰδεολόγος καὶ πατριώτης καὶ ἀνήκει στὴν Ἑλλάδα πᾶν ἀπὸ κόμματα καὶ ἰδεολογίες. Ὅλοι οἱ κριτικοὶ ἐξαίρουν τὴν κορυφαία θέση καὶ τὴν ἀπαραγνώριστη προσφορά του στὴν ἐλληνικὴ δημοσιογραφία.

Ὁ ἐπικήδειος τοῦ Κώστα Καραγιώργη, πυκνός, ἄδρός, συνοπτικός, ἔδινε μιὰ ζωντανὴ εἰκόνα τῶν ἀρετῶν καὶ τῆς προσφορᾶς τοῦ μεγάλου νεκροῦ «Χωριζόμαστε, ἄρχιζε, σήμερα ἀπὸ τὸν ἀγαπημένο μας σύντροφο, συναγωνιστὴ καὶ φίλο Νίκο Καρβούνη. Τὸν χάνουμε σὲ μιὰν ὥρα κρίσιμη γιὰ τὸ λαὸ μας. Μιὰν ὥρα ποὺ ὁ Νίκος Καρβούνης θὰ ἦταν πολὺ χρήσιμος. Γιατὶ ἦταν ἀφοσιωμένος στὴν Ἑλλάδα, στὸ λαὸ τῆς. Καὶ τὴν ἀφοσίωσή του τὴν ἀπέδειξε σὲ ὅλη του τὴ ζωὴ μὲ μιὰ θαυμαστὴ σύνδεση λόγων καὶ ἔργων, προθέσεων καὶ ἐνεργείας. Ὁ Νίκος Καρβούνης ἦταν τόσο θεωρητικὸς καὶ φιλοσοφημένος στοχαστὴς, ὅσο κ' ἓνας δραστήριος, ἓνας φλογερὸς ἀγωνιστὴς. Δὲν ἐδίστασε νὰ φορέσει τὸ κόκκινο ἀμπέχωνο τοῦ Γαριβαλδινού, κατόπιν νὰ πάρει τὸ τουφέκι τοῦ ἐθελοντῆ, ὅπως καὶ τὸ καριοφύλλι τοῦ ἀντάρτη ἀκόμα στὰ 1912—1913 στὴν Ἡπειρο. Ὅπως δὲν ἐδίστασε ἀργότερα, ὅταν ἡ ἐξέλιξη τῶν ἰδεῶν του τὸν ἔφερε πρὸς τὴν μαρξιστικὴ κοσμοθεωρία νὰ μπεῖ πρὶν ἀπ' τὴ διχτατορία τοῦ Μεταξᾶ στὸ Κ.Κ.Ε. σὰ μέλος καὶ ἔπειτα σὰν στέλεχος του. Ἀρνήθηκε νὰ συμβιβαστεῖ μὲ τὸ καθεστῶς τοῦ Μεταξᾶ, ὅπως καὶ ἀπὸ τὴν πρώτη στιγμὴ πῆρε ἀγωνιστικὴ θέση ἐνάντια στὴ ξένη κατοχή. Ἡ ἀγωνιστικὴ αὐτὴ θέση τὸν ἔφερε στὰ ἐλεύθερα βουνὰ σὰν πολῦτιμο συνεργάτη τῆς ΠΕΕΑ, σὰν συνοδὸ τῆς ἐποστολῆς τῆς στὸ Κάιρο, καὶ κατόπιν σὰν ὀργανωτὴ τοῦ τμήματος ἐξωτερικοῦ τύπου τοῦ ΕΑΜ. Ὁ ἀγωνιστὴς Καρβούνης ἀναλώθηκε στὴν ἐκπλήρωση τοῦ χρέους του πρὸς τὴν Ἑλλάδα, πρὸς τὴ σύγχρονη Φιλικὴ Ἐταιρία, τὸ ΕΑΜ, καὶ πρὸς τὸ Κ.Κ., ποὺ τοῦ ἀφιέρωσε τὰ τελευταῖα δεκαπέντε χρόνια τῆς ζωῆς του,

που ήταν και τὰ πιὸ ὠριμα και τὰ πιὸ χρήσιμα, τὰ πιὸ μεστὰ σὲ κοινωνικὴ ἀπόδοση. Στὸ πρόσωπο τοῦ Καρβούνη χάνουμε μιὰ συνθετικὴ προσωπικότητα ἀπὸ τὶς λίγες που μᾶς ἔδωσε ἡ γενιὰ που περνάει, που ἀποτελεῖ παράδειγμα ζωντανὸ γιὰ τὴ γενιὰ που βρίσκεται σήμερα στὴν ὠριμότητά της και που θ' ἀποτελέσει ἕνα ἡρωϊκὸ πρότυπο και γιὰ τὴ γενιὰ που μόλις τώρα ὠριμάζει. Στοχαστὴς, φιλόσοφος, λογογράφος, ποιητὴς και κριτικὸς ὁ Καρβούνης ὑπῆρξε ἀξιόλογος. Ἀλλὰ περισσότερο ὑπῆρξε μαχητὴς, δημοσιογράφος ὀλκῆς. Θεωρητικὰ καταρτισμένος, πολὺγλωσσος, παλὺπλευρος, πολιτισμένος ὁ Καρβούνης ἔφθασε γρήγορα στὶς κορυφές τῆς ἑλληνικῆς δημοσιογραφίας με τὰ πρότυπα κύρια ἄρθρα του, με τὶς ἀξέχαστες ἐπιφυλλίδες του, με τὶς ἀπόψεις του, με τὶς παλεμικὲς του ἐντυπώσεις ἀπὸ τὸ μέτωπο εἴτε τὶς ταξιδιωτικὲς ἐντυπώσεις ἀπὸ τὶς χῶρες τῆς Εὐρώπης και τῆς Ἀμερικῆς. Τὸ ἦθος του, ἡ ἀμεγαλόδιαστη ζωὴ του, τὸ ἠθικὸ του ἀνάστημα ὑπῆρξε τέτοιο, που κανένας δὲν μπόρεσε ποτὲ νὰ τὸν μεμφθῆ στὸ παραμικρό, ἔστω κι ἂν ἦταν ὁ πιὸ φανατικὸς του ἀντίπαλος. Ὀλόκληρη ἡ ζωὴ τοῦ Καρβούνη ἦταν καθαρὴ σὰν κρύσταλλο, κι αὐτὸ τοῦ ἔδι-

νε τὸ ἀπαράβλητο ἠθικὸ κύρος που εἶχε. Τὸ δικό του ἄρρενωπὸ τραγούδι «Στ' ἄρματα, στ' ἄρματα, ἐμπρὸς στὸν ἀγῶνα...» ἀποτελεῖ τὸν καλλίτερο ἀποχαιρετιστήριό λόγο, που θὰ μπορούσαμε νὰ τοῦ ποῦμε, και τὴν πιστότερη διαβεβαίωση, ὅτι θὰ συνεχίσουμε τὸν ἀγῶνα του γι' αὐτὴ τὴν χιλιάκριδη λευτεριά τοῦ λαοῦ μας». Στὸν λόγο αὐτόν, ἔχουμε με μιὰ καταπληχτικὴ σύλληψη τὸν ἀληθινὸ Καρβούνη, και, μπορούμε νὰ ποῦμε, στοὺς χαρακτηρισμοὺς του συνοψίζονται τὰ συμπεράσματα τῆς μελέτης αὐτῆς γιὰ τὴν ἀγωνιστικὴν προσωπικότητα τοῦ Καρβούνη, μοναδικὴ μέσα στὰ γράμματά μας ἀπὸ τὴν πλευρὰ ὄχι μόνο τῆς πνευματικῆς ὀλοκλήρωσης και τοῦ ὑψηλοῦ ἠθους της ἀλλὰ προπάντων και ἰδιαίτερα γιὰ τὴν ἀγαληνευτὴ δραστηριότητά της και τὸν ἀδιάσπαστο σύνδεσμό της με τὴ ζωὴ και τὴ πράξη.

Τὴν ἀγωνιστικότητα και τὴν παλληκαριὰ τοῦ Καρβούνη τὴν ἀθανάτισε ὁ Βασίλειος Ρώτας στὸ ἐμπνευμασμένο Ἐπιτάφιο, που ὁ πάγγελε πάνω στὸν τάφο του. Τὸν παίρνει μέσα ἀπ' τὶς ἀναζητήσεις τοῦ λογίου και τὸν ἀνεβάζει στὰ βουνὰ ὀδηγητὴ και τραγουδιστὴ τοῦ ἀγῶνα γιὰ τὴ λευτεριά και τὴ παρουσιάζει μ' ἀρχαϊκὴ λιτότητα, νὰ πέφτει πανένδοξος μέσα στὶς δάφνες τοῦ ἥρωα:

*Τὴ λευτεριά ζητώντας σ' ὄρη και λαγκάδια  
τὴν ἠῶρα στὸν ἀγῶνα με πιστοὺς συντρόφους·  
μπῆκα μπροστὰ χορεύοντας και τραγουδώντας.  
Μὴν ψιχαλίσει δάκρυ ἂν ἔπεσα σιτὴ μάχη  
χαμογελώντας ἔπεσα ὅπως πέφτει ὁ ἥλιος,  
μεγαλωσύνῃ ὀλόλαμπρη στεφανωμένος  
με δάφνες ἀπ' τὰ λεύτερα τὰ κορφοβούνια·  
αὐτὰ κι' ἔς μολογοῦνε τὴν παλληκαριά μου  
μ' ἕνα τραγούδι κλέφτικο ΝΙΚΟΣ ΚΑΡΒΟΥΝΗΣ  
νὰ λέει γιὰ λεβεντιά, γιὰ λευτεριά, γι' ἀγῶνα.*

Φυσιογνωμίες σὰν τοῦ Καρβούνη δὲν πρέπει με κανένα τρόπο νὰ τὶς ἀφήνουμε στὴν ἀφάνεια. Χρέος μας νὰ τὶς κρατοῦμε ζωντανές και νὰ τὶς προβάλλουμε σὰν πρότυπα στοὺς νέους και στοὺς παλιούς,

και νὰ μὴν τὶς ἀφήνουμε οὔτε στιγμὴ νὰ γουν ἀπ' τὴν ψυχὴ τοῦ λαοῦ μας, ὥστε νὰρθεῖ τὸ πλήρωμα τοῦ χρόνου που θ' ἀλάβει τ' ἀθανάτισμά τους και τὸ μάρμαρο



# Δέκα πέντε

## Ποιήματα

Τοῦ  
ΤΑΣΟΥ ΛΕΙΒΑΔΙΤΗ

### Τὸ ὑπόγειο

Ἄν ἄρχιζε ὁ Θεὸς μιὰ μέρα νὰ μετράει ὅσα ἔφτιαξε,  
ἄστρα, πουλιά, σπόρους, βροχές, μητέρες, λόφους,  
θὰ τέλειωνε ἴσως κάποτε. Ἐγὼ κάθομαι ἐδῶ, ὀλομόναχος, μέσα σὲ τοῦτο τὸ ὑγρὸ  
ὑπόγειο, ἔξω βρέχει,  
καὶ μετράω τὰ σφάλματα ποὺ ἔκανα, τὶς μάχες ποὺ ἔδωσα, τὶς δίψες, τὶς παρα-  
χωρήσεις,  
μετράω τὶς κακίες μου, κάποτε θαυμαστές, τὶς καλωσύνες μου  
συχνὰ ἐπηρμένες, μετράω, μετράω, δίχως ποτέ μου νὰ τελειώνω—ἦ, ἐσεῖς,  
ἐσεῖς ταπεινώσεις, ἀλτῆρες τῆς ψυχῆς μου  
βαθύ, θρεπτικὸ ψωμί, αἰώνιε πόνε μου,  
ὄλη ἡ δροσιὰ τοῦ μέλλοντος τραγουδάει μὲς στὶς κλειδώσεις μου  
τὴν ἴδια ὥρα ποὺ μοῦ στρίβει τὸ λαρύγγι ἢ πεῖνα χιλιάδων φτωχῶν προγόνων,  
κι ὦ ἦττες, συντρόφισσές μου, ποὺ μέσα σὲ μιὰ στιγμή  
μὲ λυτρῶσατε ἀπ' τοὺς αἰώνιους φόβους τῆς ἦττας.  
Εἶμαι κ' ἐγὼ ἓνας Θεὸς μὲς στὸ δικό του σύμπαν, σὲ τοῦτο τὸ ὑγρὸ ὑπόγειο,  
ἔξω βρέχει,  
ἓνα σύμπαν ἀνεξιχνίαστο κι ἀνεξάντλητο κι ἀπρόβλεπτο,  
ἓνας Θεὸς καθόλου ἀθάνατος,  
γι' αὐτὸ καὶ τρέμοντας ἀπὸ ἔρωτα γιὰ κάθε συγκλονιστικὴ  
κι ἀνεπανάληπτη στιγμή του.

### Ἐκεῖνο

Ἔρχονται ὥρες, ποὺ ξαφνικὰ σὲ πλημμυρίζει ὀλάκαιρο  
ἢ νοσταλγία τοῦ ἀνέκφραστο—σὰν τὴ θολή, ἀόριστη ἀνάμνηση ἀπ' τὴ γεύση ἐνὸς  
καρποῦ,  
ποῦφαγες κάποτε, πρὶν χρόνια, σὰν ἦσουνα παιδί,  
μιὰ μέρα μακρυνή, λιόλουστη—καὶ θέλεις νὰ τὴ θυμηθῆς  
κι ὄλο ξεφεύγει. Τὰ μάτια σου  
γεμίζουν τότε ἀπόνα θάμπος χαμένων παιδικῶν καιρῶν.  
Ἦ ἴσως κι ἀπὸ δάκρυα.

Γι' αὐτό, σᾶς λέω, πιστεύετε πάντοτε ἓναν ἄνθρωπο ποὺ κλαίει.

Είναι ή στιγμή πού σās ἀπλώνει τὸ χέρι του,  
φιμωμένο και γιγάντιο,  
Ἐκεῖνο πού ποτέ δὲ θὰ εἰπωθεῖ.

## Τέχνη

Ἐξῆσα τὰ πάθη σὰ μιὰ φωτιά, τὰδα ὕστερα νὰ μαραίνονται και νὰ σβήνουν,  
και μ' ὄλο πού ξέφευγα ἀπόνα κίνδυνο, ἔκλαψα  
γι' αὐτὸ τὸ τέλος πού ὑπάρχει σὲ ὄλα. Δόθηκα ὀλόψυχα στὰ πιὸ μεγάλα ἰδανικά,  
μετὰ τ' ἀπαρνήθηκα  
και τοὺς ξαναδόθηκα ἀκόμα πιὸ ἀσυγκράτητα. Ἐνοιωσα ντροπὴ μπροστὰ στὸ  
καλοντυμένους,  
και θανάσιμη ἐνοχὴ γιὰ ὄλους τοὺς ταπεινωμένους και τοὺς φτωχοὺς,  
εἶδα τὴ νεότητα νὰ φεύγει, νὰ σαπίζουν τὰ δόντια,  
θέλησα νὰ σκοτωθῶ, ἀπὸ δειλία ἢ ματαιοδοξία,  
συχώρεσα ἐκείνους πού μὲ σύντριψαν, ἔγλυψα ἐκεῖ πού ἔφτυσα,  
ἔξῆσα τὴν ἀπάνθρωπη στιγμή, ὅταν ἀνακαλύπτεις, πλέον ἀργά, ὅτι εἶσαι ἕνας ἄλλος  
ἀπὸ κεῖνον πού ὄνειρευόσουν, ντρόπιασα τ' ὄνομά μου  
γιὰ νὰ μὴ μένει οὔτε κηλίδα ἐγωῖσμοῦ ἀπάνω μου—  
κ' ἦταν ὁ πιὸ φριχτὸς ἐγωῖσμός. Τὶς νύχτες ἔκλαψα,  
συνθηκολόγησα τὶς μέρες, ἀδιάκοπη πάλῃ μ' αὐτὸν τὸν δαίμονα μέσα μου  
πού τὰ ἤθελε ὄλα, τοῦδωσα τὶς πιὸ γενναῖες μου πράξεις, τὰ πιὸ καθάρια μου  
ὄνειρα  
και πείναγε, τοῦδωσα ἀμαρτίες βαρεῖες, τὸν πότισα ἀλκοόλ, χρέη, ἐξευτελισμοὺς  
και πείναγε. Βούλιαξα σὲ μικροζητήματα  
φιλονίκησα γιὰ μιᾶς σπιθαμῆς θέση, κατηγόρησα,  
ἔκανα τὸ χρέος μου ἀπὸ ὑπολογισμό, και τὴν ἄλλη στιγμή, χωρὶς κανεὶς νὰ μὴ  
τὸ ζητήσῃ  
ἔκοψα μικρὰ-μικρὰ κομάρια τὸν ἑαυτὸ μου και τὸν μοίρασα στὰ σκυλιά.

Τώρα, κάθομαι μὲς στὴ νύχτα και σκέφτομαι, πὼς ἴσως πιά μπορῶ νὰ γράψω  
ἕνα στίχο, ἀληθινό.

## Ὡδὴ

Μέσα στὸ ἄπειρο ὑπάρχουν δισεκατομμύρια πλανῆτες και ἀστερισμοί,  
ὁ Γαλαξίας, ἡ Πούλια, ὁ Ἡλιος, ἡ Μεγάλῃ Ἄρκτος, ἀρίθμητα,  
μὰ ἀνάμεσά τους ὁ πιὸ ἀσύγκριτος εἶναι ἡ Γῆ.  
Πάνω στὴ γῆ, μέσα σὲ δισεκατομμύρια χρόνια γεννήθηκαν τὰ ζῶα, οἱ πέτρα  
τὰ φυτὰ  
τ' ἄλογα κ' οἱ κορυδαλλοί, ἡ κάπαρη, ὁ ἀσβεστόλιθος, οἱ ἀγριομηλιές και τὰ  
ζόνια και τὰ χελιδονόψαρα, πλῆθος τὰ εἶδη,  
μὰ ἀνάμεσά τους τὸ πιὸ γενναῖο κι ἄδολο εἶναι ὁ ἄνθρωπος.  
Ἐγὼ ἔξῆσα σ' αὐτὴ τὴ γῆ και γεννήθηκα ἄνθρωπος.  
Κι ὄμως ἦταν και κάτι ἀκόμα, πιὸ ἀκριβότερο. Μὲς ἀπ' τὴ θύελλα τοῦ χρόνου,  
μὲς ἀπὸ καταιγίδες αἵμα, ἐπίμονα, ἀσίγαστα



μέ τον καιρό και μέ τὰ δάκρυα και τήν ἀστείρευτη θέληση τοῦ ἀνθρώπου  
βλάστησε, πελώριο και δροσερό, ἕνα Κόμμα πού ζητάει τήν εὐτυχία για δλους.  
Κ' ἐγὼ ἀνήκω σ' αὐτὸ τὸ Κόμμα.

## Ἡ ντουλάπα

Ὁ κόσμος στὴν ἐποχὴ μας ἔγινε πολυάσχολος, βιάζεται,  
πού νὰ τοῦ μείνει πιά καιρός για σένα. Αὐτοὶ πού ἀγάπησες  
σὲ ξέχασαν. Ὅσοι σ' ἀγάπησαν  
δὲ σὲ καταλάβαν. Οἱ ἀνθρωποὶ δὲ θέλουνε νὰ ξέρουνε ποιὸς εἶσαι, φοβοῦνται  
ἢ ἀδιαφοροῦν. Πλάθουν ἕναν ἄλλον, κατὰ τὴν ιδιοτροπία ἢ τὸ συμφέρον τους,  
κι ἀκουμπᾶνε αὐτὸ τὸ ξύλινο ὁμοίωμα στὴ θέση σου—  
στὴ δική σου, μοναδική θέση.

Φθινόπωρο. Νυχτώνει.

Τὰ μαχαίρια τῆς βροχῆς λιανίζουν τὴν πολιτεία  
θυμίζοντάς μου τὴ μητέρα μου ὅταν ἔκοβε τὸ κρέας πάνω σὲ μιὰ τετράγωνη, βλο-  
γιοκομένη σανίδα  
και μοσκοβόλαγε ὁ τριμένος δυόσμος. Κ' ὕστερα, καθὼς συγύριζε  
τὰ χέρια τῆς πηγαινόρχονταν πάνω στὴ πιατοθήκη  
παίζοντας τὸ τραγούδι τῶν ἡσυχῶν ἀπλῶν ἡμερῶν πάνω σ' αὐτὴ τὴ μεγάλη σπι-  
τικὴ ἄρπα.

Ἄ, μὴ μοῦ πεῖς, ὁ κόσμος πάει μπροστά. Ἐφευρέθηκαν μηχανὲς για τὸν κιμά,  
χάπια για τὴν ἐνθάρρυνση, ἢ τεχνητὴ γονιμοποίηση,  
κι ἄλλα—ἕνα σωρὸ ἄλλα.

Νυστάξεις. Σβήνεις τὸ φῶς και τὸ σκοτάδι, σὰ γερο-ἀλκοολικός, καταπίνει μο-  
νορούφι  
δλη τὴν κάμαρα.

Κι ὅμως, πρέπει νὰ βρεῖς ἕνα φίλο, νὰ μιλήσεις,  
ὁ οὐρανίσκος σου εἶναι ἕνα μικρὸ κοιμητήρι ὅπου σαπίζουν χιλιάδες  
ἀνείπωτα λόγια. Σηκώνεσαι, λοιπόν, κ' ἐσύ, ἀνοίγεις τὴν ντουλάπα  
και κουβεντιάζεις μαζί τῆς.

Τ' ἄλλο πρωτὶ ξυρρίζεσαι ὁμορφα-ὁμορφα,  
και βγαίνεις συγκρατημένος και ἀξιοπρεπής, ὅπως ὅλοι—  
ἐνῶ τὰ λόγια σου κρυώνουν μέσα σὲ τοῦτο τὸ ἄσυλο τῶν παληῶν φτωχῶν ρούχων  
ὅπου χιονίζει, χιονίζει ἀναμνήσεις, δαντέλλες ἀπὸ ἀρχαίους χοροὺς και ναφθαλίνη.

Πετάχτε πιά αὐτὴν τὴ ντουλάπα, τὴν ἔφαγε τὸ σαράκι — λένε ὕστερ' ἀπὸ καιρὸ  
οἱ ἀνίδεοι.

## Παιδικὴ ἄμυνα

Οἱ κάμαρες ἦταν σιωπηλὲς και ὁ μικρὸς Ἡλίας μέσα στὸ φέρετρό του τόσο ξένος πιά  
πού δὲν μπορούσαμε ὅτε νὰ κλάψουμε. Μιὰ ἀόριστη, βαρεῖα ἀπειλή

είχε κουρνιαώσει στο χλωμό, παιδικό του πρόσωπο.

Και μαζί με την Έλενη, πούχαμε πάει στο ξόδι, (δώδεκα χρονῶ παιδιά), βγαίνοντας απ' τὸ σπίτι τοῦ Ἰλίου, πὸν δὲν ἦταν καθόλου πιά τὸ σπίτι τοῦ ξεμακρύνουμε στὸ κοντινὸ δάσος. Κ' ἐκεῖ, ἀπὸ λόγο σὲ λόγο, κι ἀπὸ σιωπὴ σὲ σιωπὴ, χωρὶς σχεδὸν νὰ τὸ καταλάβουμε, μὲς στὴν ἀπέραντη μοναξιά τοῦ φθινοπώρου βρεθήκαμε ξαφνικὰ ριγμένοι χάμου, ὀλόγυμνοι.

## Ὁ αἰώνιος διάλογος

Κι ὁ ἄντρας εἶπε: πεινῶ. Κ' ἡ γυναίκα τοῦβαλε ψωμὶ στὸ τραπέζι.

Κι ὁ ἄντρας ἀπόφαγε. Κ' ἡ γυναίκα τὸν κοίταζε, πάντα.

Κ' ἡ γυναίκα εἶπε: εἶσαι δυνατός, μὰ δὲ σὲ τρομάζω.

Κι ὁ ἄντρας εἶπε: εἶσαι ὁμορφη, κι ὁμως φοβᾶμαι.

Κι ὁ ἄντρας ἔδειξε τὸ κρεββάτι τους. Κ' ἡ γυναίκα ἀνέβηκε, σὰν ἔτοιμη γιὰ θυσία.

Κι ὁ ἄντρας εἶπε: διψῶ. Κ' ἐκεῖνη σήκωσε, σὰν πηγὴ, τὸ μαστό της.

Κι ὁ ἄντρας τὴν ἄγγιξε. Κ' ἡ γυναίκα ἐπληρώθη.

Κ' ἡ γυναίκα ἀκούμπησε ταπεινὰ τὸ κεφάλι της στὰ πλευρά του. Καὶ κείνος κοίταζε πέρα, πολὺ μακριά.

Κι ὁ ἄντρας εἶπε: θᾶθελα νᾶμαι θεός. Κ' ἡ γυναίκα εἶπε: θὰ γεννήσω σὲ λίγο.

Κ' ἡ γυναίκα ἀποκοιμήθηκε. Κι ὁ ἄντρας ἀποκοιμήθηκε.

Καὶ μιὰ μέρα καινούργια ξημέρωσε.

## Ὁ διάλογος δὲν εἶναι αἰώνιος

Ἡ πόρτα ἔτριξε, κι ὁ ἄντρας μπῆκε στὸ σπίτι.

Ἡ γυναίκα ἀκούμπησε στὸ τραπέζι ἓνα πιάτο φακὴ. Χιόνιζε.

Ὁ ἄντρας σηκώθηκε κι ἀγνάντεψε ἀπ' τὸ παράθυρο.

Ἡ γυναίκα πῆρε τὸ πιάτο τοῦ ἄντρα, κι ἀργά, ἄρχισε νὰ τρώει

τὸ λίγο φαῖ ποῦχε ἀπομείνει. Ὅταν πλάγιασαν

ὁ ἄντρας τῆς χούφτωσε τὰ στήθια. Ἦθελε νὰ ξεχάσει.

Ἡ γυναίκα ἔκανε νὰ τὸν ἀποφύγει. Μὰ ἦταν νέα ἀκόμα. Τέλειωσαν

χωρὶς κᾶν νὰ φιληθοῦν. Ὁ ἄντρας ἔμεινε λίγο μὲ τὰ μάτια ἀνοιχτὰ μὲς στὸ σκοτάδι κι ἀποκοιμήθηκε. Ἡ γυναίκα

σηκώθηκε ἀθόρυβα, καὶ πηγαίνοντας στὴν ἄκρη τῆς κάμαρας, ἀπόμερα, ἔκλαψε.

Ἔξω,

ὄλο χιόνιζε.

## Μουσικὴ

Ἐέχειλη ἀπὸ σιωπὴ ἢ ἀπέραντη αἴθουσα.

Καὶ τὸ πιάνο ἦταν ἡ μεγάλη, ἅγια Τράπεζα

δπου πάνω της, τὰ χέρια ἐνὸς ἄντρα, λιγνὰ κι ἀσυγκράτητα

κόβαν και μοιράζαν γύρω  
τὸν ἄρτο τῆς αἰωνιότητος.

## Μιὰ γυναίκα

### 1

Ἕνα πλατύ, δροσερὸ χαμόγελο ἔτρεχε πάνω στὸ γυμνὸ κορμί σου,  
σὰν ἓνα κλωνάρι πασχαλιᾶς, πρωτὶ, τὴν ἄνοιξη,  
ἔσταζες ὅλη ἀπὸ ἠδοιῆ, οἱ ἐρωτικὲς κραυγὲς μας  
τινάζονταν μέσα στὸν οὐρανὸ σὰ μεγάλα γιοφύρια  
ἀπ' ὅπου θὰ περνοῦσαν οἱ αἰῶνες — ἅ, γιὰ νὰ γεννηθεῖς ἐσὺ κ' ἐγὼ γιὰ νὰ σε συ-  
ναντήσω  
γι' αὐτὸ ἔγινε ὁ κόσμος. Κ' ἡ ἀγάπη μας ἦταν ἡ ἀπέραντη σκάλα ποὺ ἀνέβαινα  
πάνω ἀπ' τὸ χρόνο καὶ τὸ Θεὸ καὶ τὴν αἰωνιότητα  
ὡς τ' ἀσύγκριτα, θνητά σου χεῖλη.

### 2

«Σ' ἀγαπῶ, σ' ἀγαπῶ» ἔλεγα. Ἐσὺ ἔβαζες βιαστικὰ τὸ φόρεμά σου : «Ἔχει ψύ-  
χρα ἀπόψε».  
Τὰ μάτια σου καρφώνονταν ἀδιάκοπα πάνω στὴν πόρτα  
μὲ κεῖνο τὸ ἀκαθόριστο βλέμμα  
ποὺ ἔχουν οἱ αἰχμάλωτοι καὶ τὰ κλειδωμένα παιδιά.  
Κ' ἔκλαιγα καὶ σὲ φιλοῦσα παράφορα καὶ σ' ἀγκάλιαζα μ' ἀπεγνωσμένα χέρια,  
μὰ ἦταν σὰ νάξυνα μὲ τὰ νύχια μου τὸ ἀδιάφορο χῶμα ἐνὸς τάφου  
ποὺ εἶχαν θάψει κι ὅλας ὀλόκληρη τὴ ζωὴ μου.

### 3

Τώρα βαδίζω ἄσκοπα στοὺς δρόμους, κοιτάζω τὶς βιτρίνες,  
προσπαθῶ νὰ συλλαβίσω ἀνάποδα τὶς ἐπιγραφὲς τῶν μαγαζιῶν  
ἀγοράζω κάστανα, καὶ βρίζομαι μὲ τοὺς ἀστυφύλακες τῆς τροχαίας  
ποὺ μοῦ παρατηροῦν ἀδιάκοπα διὰ σταματάω τὴν κυκλοφορία.

Καὶ κάθε τόσο : ἔφυγε, σκέφτομαι. Μὰ νὰ ποὺ μπορῶ καὶ ζῶ!  
Ὅπως μεγαλώνουν γιὰ λίγο ἀκόμα τὰ γένεια καὶ τὰ νύχια  
τῶν νεκρῶν.

### 4

Πέρασαν μῆνες. Κ' εἶναι στιγμὲς ποὺ ξεχνᾶω ἀκόμα καὶ τὸ πρόσωπό της,  
πασχίζω νὰ θυμηθῶ—τίποτα. Μονάχα αὐτὸ τὸ βᾶρος στὴν καρδιά, ποὺ εἶναι κάτι  
περισσότερο  
κι ἀπ' τὴν ἴδια τὴν ἀνάμνησή της. Ποὺ εἶναι αὐτὴ ὀλόκληρη  
μέσα μου.

Ἄν βροῦν ἓναν ἄνθρωπο νεκρὸ ἔξω ἀπ' τὴν πόρτα σου  
ἐσὺ θὰ ξέρεις

πὼς πέθανε σφαγμένος ἀπ' τὰ μαχαίρια τῶν φιλιῶν  
ποῦ ὄνειρευότανε γιὰ σένα.

## Τὸ καπέλλο

Ἄνθρωποι ποῦ περάσαν τὴ ζωὴ τους ρυθμισμένα καὶ ἤρεμα,  
ἀνάμεσα σὲ ὥρες ἐργασίας καὶ ἀμίλητα, συζυγικὰ νεκρόδειπνα  
λίγος καφὲς στὸ τέλος τοῦ φαγητοῦ γιὰ τὴ χώνεψη,  
λίγη ἐλεημοσύνη γιὰ τὴ σωτηρία τῆς ψυχῆς,  
λίγα ὄνειρα γιὰ τὸ φόβο τῆς καρδιοπάθειας.  
Ἔσπου μιὰ νύχτα, σηκώνονται στὴ μέση τοῦ δείπνου ξαφνικὰ  
ἀπὸ συνήθεια, μάλιστα, παίρνουν καὶ τὸ καπέλο τους—  
καὶ χάνονται. Ποῦ πᾶνε; Κανείς δὲν ξαίρει. Μὰ ἡ δίψα τοὺς καίει  
κ' ἡ ἀπύγνωση μεγαλώνει τοὺς ὀρίζοντες.

Ἔτσι σκεφτήκαν, δηλαδή, νὰ κάνουνε γιὰ μιὰ στιγμή.  
Ἔστερα πέρασε. Σκουπίζουνε τὸ λίγο ἰδρώτα πλάϊ στὴ μύτη  
καὶ μπαίνουν ἀθόρυβα στὴν κρεββατοκάμαρα. Ἐνῶ στὸ διάδρομο  
μένει μονάχο, πάνω στὴν καρέκλα, τὸ καπέλο  
σὰν τὸ πικρὸ ἀνάχωμα ἐνὸς τάφου  
ποῦ σκέπασε βαρειά κι ἀνέκκλητα  
δλη τὴ ζωὴ τους.

## Δαλτωνισμὸς

Ἐρωτητήκαμε παράφορα, μισήσαμε, ἀπελπιστήκαμε ὡς τὸ θάνατο,  
συχνὰ ἢ περηφάνεια μᾶς ἔκανε νὰ κλάψουμε, ὁ ἐγωϊσμὸς  
πολλὰ νὰ στερηθοῦμε, φιλοδοξίες, ὄνειρα, τὰ πάθη μᾶς ρήμαξαν,  
ὁ φόβος μήπως ἀποτύχουμε, ἡ αἴσθησις τοῦ ἀνεκπλήρωτου  
ὅταν εἶχαμε πετύχει, τύψεις, γενναιότητες, οἱ ἴδιες οἱ ἐλπίδες μας  
πού, μεγενθυντικοὶ φακοί, μεγάλωναν ὡς τὸ ἄπειρο  
τὸν ἐλάχιστο ἐαυτὸ μας—μιὰ ζωὴ, ἀλήθεια,  
«ἐντονη», ὅπως λένε, χωρὶς οὔτε στιγμή ξεκούραση ἢ ἐφησυχασμό.

Καὶ δὲν εἶδαμε τίποτα ἀπ' τὸν ἀπέραντο κόσμο.

## Σποριάς

Σηκώθηκε χάραμα, φόρεσε τὸ παλῆο πουκάμισο, δαρμένο ἀπ' τὶς βροχὲς καὶ  
χρόνια,  
δάγκασε λίγο ψωμί, βλαστήμησε, καὶ τράβηξε γιὰ τὸν κάμπο.  
Ἡ γῆ ἦταν ὀργωμένη, δλάνοιχτη, σὰν τὴ γυναίκα.  
Ἔκαμε τὸ σταυρό του, ἀφαιρέθηκε μιὰ στιγμή κοιτάζοντας τὸν ἥλιο

πὸ ἐβγαίνει, κ' ὕστερα χώνοντας τὸ χέρι στὸ δισάκι, χούφτωσε τὸ σπόρο  
σὰ μαστό.

Ἔλα, ἔλα σπεῖρε καὶ μένανε, ἄντρα μου, καλέ μου!  
Θὰ σοῦ γεννήσω πολλὰ τραγούδια.

## Αἰώνας πολλαπλότητας

Συλλογιέμαι καμμιά φορὰ τοὺς ἀνθρώπους πὸ γνώρισα,  
τοὺς συντρόφους στὰ παιδικὰ χρόνια, τίς πέτρες πὸ μαζεύαμε ὅταν ἔβρεχε  
καὶ τίς ἀκουμπάγαμε κάτω ἀπ' τὰ ὑπόστεγα, μὴν κρυώσουν,  
ἄλλοι πέθαναν, ἄλλοι βούλιαξαν μὲς στὴ ζωὴ, ἄλλοι πατήσαν πάνω μου νὰ περάσουν,  
τοὺς συντρόφους στὴ μάχη, πάνω στὸ χιόνι ἢ σ' ἓνα πρόχειρο ἄμπρι,  
ἐκείνους πὸ δὲ γύρισαν, αὐτοὺς πὸ λιποτάχτησαν, τοὺς ἄλλους  
πὸ συνθηκολογήσαν. Συλλογιέμαι τοὺς συντρόφους στὴ φυλακὴ,  
τὰ τσιγάρρα πὸ μοιραζόμαστε, τὴ μοναξιά  
πὸ ἔμενε στὸν καθένα ὀλόκληρη δική του, τὰ μακρόσυρτα βλέμματα ἀπ' τὸ παράθυρο  
καὶ κείνους τοὺς ἀδάκρυτους, σιωπηλοὺς ἀποχαιρετισμοὺς  
μὲ τοὺς μελλοθανάτους. Ἄνθρωποι μεγαλόψυχοι ἢ τιποτένιοι, ἀνυπερέσπιστοι ἢ  
δυνατοί,  
ἀφήνοντας ὁ ἓνας μέσα στὸν ἄλλον, ὅλα ὅσα τοῦ ἔδωσε  
ἢ τοῦ ἀρνήθηκε. Τόσα λόγια, τόσες χειρονομίες, τόσα πρόσωπα μέσα μου  
πὸ πιὰ δὲν εἶμ' ἐγώ.  
Κ' ἐσύ, ἀγαπημένη, ὅταν μὲ διώχνεις, κλείνεις ἔξω ἀπ' τὴν πόρτα σου  
ἓναν ὀλάκαιρο πικραμένο κόσμο.

## Σύμβολο πίστεως

Πιστεύω σὲ κεῖνον πὸ χτίζει, κὶ ἀγεροκρέμεται μὲς στὸν οὐρανό, σὰν Θεός, καὶ  
κατευνάζει τὸ χάος  
πιστεύω σὲ κεῖνον πὸ θερίζει, καὶ τὸ δρεπάνι του κυματίζει ὀλόφωτο σὰν τὰ λα-  
γόνια τῆς ἀγαπημένης μου,  
πιστεύω σὲ κεῖνον πὸ ἀγαπάει, ὅπως πιστεύω καὶ σὲ κεῖνον πὸ μισεῖ,  
πιστεύω σὲ κεῖνον πὸ ἁμαρτάνει καὶ ζητάει μὲ δάκρυα νὰ τὸν συχωρέσουν  
πιστεύω καὶ σὲ κεῖνον πὸ ἁμαρτάνει καὶ συχωρνάει μονάχος τὸν ἑαυτό του, καὶ  
προχωράει,  
πιστεύω στὴ μέρα πὸ σοῦ δίνει τὰ πράγματα μὲς στὸ φῶς  
πιστεύω καὶ στὴ νύχτα πὸ σοῦ ξαναδίνει τὰ πράγματα μὲς στὴν καρδιά σου,  
πιστεύω στὸ ἀλάτι καὶ τὸ κάρβουνο, στὶς μέλισσες καὶ τὰ παιδιά  
πιστεύω στὶς πολιτείες, πὸ ἢ βουή τους, σὰν τοὺς ραψωδοὺς, ἔξω ἀπ' τὸ παρα-  
θύρι σου, τραγουδάει τὴν ὀδύσσεια τῆς καθημερινότητας,  
πιστεύω καὶ στὴ σιωπὴ, τὰ βράδια, στοὺς κάμπους, ὅταν ἀκοῦς ν' ἀναστενάζουν,  
ἀπὸ γήϊνη εὐτυχία, τὰ καρπούζια,  
πιστεύω στοὺς ἀντρείους, τὸ ἴδιο ὅπως πιστεύω καὶ στοὺς δειλοὺς,  
καὶ τρέχω μ' ἐκεῖνον πὸ χυμάει στὴν ἔφοδο καὶ πέφτει μὲς στὶς σφαῖρες καὶ τὸ  
θρίαμβο,  
καὶ πέφτω κ' ἐγὼ μαζί του,

καὶ φεύγω μὲ κείνον ποὺ λιποτακτεῖ, καὶ κλαίει, καὶ ποὺ εἶναι ἀπ' ὄλους περιφρο-  
νημένος,— μὰ ζωντανός.

Καὶ κλαίω κ' ἐγὼ μαζί του.

Ἡ ἀφθονία τῆς πίστεως μου εἶναι ἕνας ἄλλος, ἔκτος, δίχως ὄνομα, ὠκεανὸς ποὺ τα-  
ξιδεύω πάνω του

χωρὶς χάρτες καὶ τιμόνια, μὲ μόνο τὴν καρδιά μου γιὰ ὁδηγό,  
γιατὶ ἡ ἀγάπη ποῦχω μέσα μου μπορεῖ κ' ἐν' ἀκυβέρνητο καράβι νὰ τ' ὁδηγήσει  
στὸ δρόμο τὸ σωστό,

πιστεύω στὰ κατώφλια, στὰ γυμνὰ ποδάρια, στοὺς σιδερένιους γερανοὺς καὶ τὰ  
πορτοκάλια,

πιστεύω καὶ στὸν ἀνθρωπάκο, στὴ γωνιά τοῦ δρόμου, ποὺ βγάζει τὸ καπέλο του  
καὶ χαιρετάει ταπεινά, τὴν ὥρα ποὺ οἱ ἄλλοι τὸν σκουντᾶν καὶ τὸν χλευάζουν.

Καὶ δοξάζομαι κ' ἐγὼ μαζί του.

Πιστεύω στοὺς μεγάλους ἐφευρέτες, τοὺς ἥρωες, τοὺς ποιητές, ποὺ ἀλλάζουνε, μὲ  
μιὰ χειρονομία, τὴ γεωγραφία καὶ τὰ πεπρωμένα

πιστεύω καὶ στὰ ταπεινὰ βόδια ποὺ σηκώνουνε στὴ ράχη τους, σὰ δόξα, τὸ αἰώνια  
ἀνάλλαχτο κι ὀλοπόρφυρο δειλινό,

πιστεύω σὲ σᾶς ποὺ κρατᾶτε ψηλὰ τίς σημαῖες καὶ προχωρᾶτε μὲς στὸν ἐνάντιο  
ἄνεμο,

πιστεύω καὶ σὲ σένα ποὺ σηκώνεις σὰ σημαία τὴν καρδιά σου καὶ προχωρᾶς μὲς  
στὸ ἐνάντιο πλῆθος,

πιστεύω στὸ ἄπειρο, μπορῶ νὰ κάθομαι ὦρες καὶ νὰ διαβάζω τὸν οὐρανό, τὰ χεῖλη  
μου εἶναι βαρειά ἀπ' τὴν κερήθρα τῶν ἀστρῶν

καὶ συχνὰ ἔστειλα τὴν ψυχὴ μου νὰ παραθερίσει στὸ ἄγνωστο,

πιστεύω καὶ στὴ γλυκεῖα ἐτούτη γῆ, γεμάτη μαχαιρώματα καὶ ζεστοὺς γυναικείους  
κόρφους,

πιστεύω στὸ χῶμα, αὐτὸ τὸ χῶμα ποὺ πατάω καὶ ποὺ μὲ καρτερεῖ

κεῖ κάτω, μὲς στὴ σκοτεινιά, ὅπου σαλεύουν οἱ ρίζες, κοιμοῦνται οἱ νεκροὶ καὶ  
τραγουδᾶνε κιόλας μεθυσμένα τ' αὐριανὰ κρασιά,

πιστεύω καὶ σὲ κείνα ποὺ δὲν πιστεύω,

πιστεύω σὲ τοῦτο τὸ μικρὸ χωράφι μὲ τὰ καλαμπόκια

ὅπου περνώντας τὸ βράδι οἱ χωριάτες μπαίνουν μιὰ στιγμή κι ἀποπατοῦν

κ' οἱ σωροὶ ἀπ' τίς κοπριές εἶναι σὰ μικρὲς καφετιὲς ἐκκλησιᾶς

ὅπου μοσκοβολάει ἕνα δικό μου λιβάνι.

Ἀμήν.



# Ὁ ΝΤΕΤΕΚΤΙΒ

Τοῦ ΔΗΜΗΤΡΗ ΧΑΤΖΗ

«Θὰ βάλω πάνω στὴν ἀσπίδα μου νὰ ζωγραφίσουν μιὰ μορφή παράξενη καὶ πολὺ λυπημένη».

Ὁ Δὸν Κιχώτης στὴν ἀγρυπνία τῶν ὄπλων — στὸ χάνι.

Ὁμορφα εἶναι καὶ δῶ σὲ τούτη τὴ μικρὴ πολιτεία, μιὰ κωμόπολη στὴν ἑλληνικὴ ἐπαρχία. Τὰ βουναλάκια τριγύρω, τὰ ποταμάκια, τὰ λουλουδάκια... Καὶ τὸ δίκηο τῶν βέβαια ἐσεῖς, πέρα γιὰ πέρα, κύριε Θόρντον Γουάϊλντερ. Τὴν ὥρα πού τὴν ἐπαραστήσατε σεῖς τὴ ζωὴ γενικῶς τῆς μικρῆς πολιτείας σὲ κείνη τὴν ξακουσμένη σας τὴ «Μικρὴ μας πόλη»! Τὴν διαβάσαμε καὶ τὴν εἶδαμε καὶ μεῖς στὸ θέατρο στὴν Ἑλλάδα καὶ ἔχετε βέβαια δίκηο πῶς τίποτα ποτέ δὲν συμβαίνει. Ὅλα κυλοῦν εἰρηνικὰ καὶ ἰσορροπημένα μέσα στὴν ἀδιατάρακτη ἀρμονία τῆς πατροπαράδοτης τάξης. Τὸ πρῶτ' ἔρχεται ὁ γαλατᾶς. Σὲ λίγο πουλᾶν τὶς ἐφημερίδες. Τὸ μεσημέρι τελειώνουνε τὰ σχολεῖα καὶ τὰ παιδάκια γυρίζουν χαρούμενα καὶ πεινασμένα στὸ σπίτι. Τ' ἀπόγεμα τὰ κορίτσια βγαίνουν περίπατο. Οἱ μητέρες, οἱ γιαγιάδες, οἱ θειάδες κάθονται στὰ παράθυρα, στὰ μπαλκόνια τους μὲ τὶς γλάστρες, κεντοῦνε, θυμοῦνται. Οἱ ἄντρες εἶναι στὶς δουλειές τους τὶς τίμιες. Κάποτε κάποιος πεθαίνει — αὐτὸ κακό. Πᾶμε ὅλοι στὸ νεκροταφεῖο — μὰ νὰ, πού πάλι δὲ χάθηκε τίποτα. Ἔρχονται τότες ἐκεῖ, στέκονται δίπλα μας, ὀλοζώντανες, οἱ ψυχές τῶν ἀγαπημένων νεκρῶν μας καὶ ἂν τύχει νὰ βρέχει, μπαίνουνε καὶ αὐτὲς κάτω ἀπ' τὶς ὀμπρέλλες π' ἀνοίγουμε — νὰ μὴ βρέχονται — καὶ μιλοῦνε μαζί μας, τόσο νοικοκυρεμένα, τόσο λογικά, γιὰ τὶς δουλειές μας πρῶτα-πρῶτα, πῶς πᾶνε, γιὰ τὰ κορίτσια μας, πού μεγάλωσαν πιὰ, γίναν γυναῖκες καὶ πρέπει νὰ τὰ παντρέψουμε...

Καὶ τίποτα ἄλλο ποτέ δὲ συμβαίνει. Μήτε ἐκεῖ, σὲ σᾶς, στὴ φημισμένη μικρὴ σας πόλη. Μήτε ἐδῶ, σὲ μᾶς, στὴ φτωχὴ κωμόπολη τὴ δική μας...

Ἐνα πρῶτ' σὲ μᾶς, αὐτὴν τὴν ἀδιατάρακτη γαλήνη τῆς ἀρμονικῆς καὶ ἰσορροπημένης ζωῆς μας τὴν τάραξε κάπως ἢ ἐξαφάνιση τοῦ Συρεγκέλα. Ὅχι πῶς ἦτανε καὶ τίποτα σπουδαῖο. Ἀπλούστατα, οἱ μαγαζάτορες τοῦ μοναδικοῦ τῆς ἐμπορικοῦ δρόμου, πού τὸν εἶχαν συνηθίσει νὰ βρίσκεται πάντοτε ἐκεῖ, σὰν χτύπησαν καὶ οἱ ἐννιά στὸ ρολοῖ τοῦ δημαρχείου καὶ δὲν φάνηκε ν' ἀρχεται, ἄρχισαν ν' ἀναρωτιοῦνται: τί νᾶγινε τάχα. Σκεφτήκανε μὴν ἀρρώστησε καὶ στείλαν ἓνα παιδί νὰ κοιτάξει καὶ στὸ κατώϊ πού κοιμόταν. Δὲν ἦταν. Ἀπορέσαν. Καὶ τὸ μεσημέρι πού πέρασε ἀπ' τὸ παζάρι, τῶπανε γιὰ καλὸ καὶ γιὰ κακό καὶ στὸν ἀστυνόμο, τὸν ἀνθυπομοίραρχο τῆς χωροφυλακῆς — μεγαλύτερον ἐμεῖς δὲν εἶχαμε στὴν κωμόπολή μας.

Ἐπιτόπια ἐξέταση ἔδειξε πὺς ὁ Συρεγκέλας δὲν πῆγε τῆ νύχτα καθόλου στὸ κατώι του. Ἐπακολούθησε τότες ἔρευνα ἐπισταμένη. Καὶ δὲν ἔδωσε κι αὐτὴ ἀποτελέσματα ἀξιόλογα. Ὁ Συρεγκέλας ὡς τις ἔντεκα τὴν περασμένη νύχτα ἦταν στὸ συνηθισμένο του κρασοπουλεῖο, στὴ βορεινὴ ἄκρα τῆς κωμόπολης κ' ἔπινε ἦσυχια - ἦσυχια τὰ κόπια τῆς μέρας, ὅπως πάντα. Μεθυσμένος, ὅπως πάντα κ' ἦσυχος, ὅπως πάντα, καληνύχτισε μὲ ταπεινοσύνη κ' ἔφυγε μοναχὸς του, ὅπως πάντα. Ἀπὸ κεῖ καὶ πέρα τὰ ἴχνη του χάνονται. Κι ἀπὸ κεῖ καὶ πέρα κανένα φῶς στὴν ὑπόθεση.

Ἐρημος καὶ πεντάρφανος ἄνθρωπος, φιλήσυχος, μαραιμένος καὶ σιωπηλός, χωρὶς νᾶναι καθόλου παράξενος, χαζὸς ἢ τρελλός, ἔκανε ἀπὸ χρόνια τὸ θεληματάρη καὶ μικροβαστάζο στὸ παζάρι, τρέχοντας ὅπου τὸν φώναζαν νὰ βοηθήσει, πηγαίνοντας ὅπου τὸν στέλνανε καὶ ξαναγυρνώντας ἀμέσως στὸ πόστο του — κι ἀπ' αὐτὸ καὶ τὸ παρατσούκλι, ποὺ κάλυψε τὸνομά του, ὅσο ποὺ ξεχάστηκε δλότελα καὶ κανέναν δὲν τῶξερε κι ἀπόμεινε Συρεγκέλας. Μ' αὐτὰ ποὺ τοῦ δίνανε γιὰ τὸν κόπο του, μπορούσε νὰ τρώει τὸ μεσημέρι ἕνα πιάτο φαῖ στὰ μαγέρικα στὸ παζάρι καὶ μὲ τὰ ρέστα νὰ πίνει καὶ νὰ μεθάει τὸ βράδυ, στὸ ἴδιο πάντα κρασοπουλεῖο, μεθυσμένος νὰ φεύγει πάντα στὶς ἔντεκα γιὰ νὰ κοιμηθεῖ στὸ κατώι του καὶ νὰ βρίσκεται τὸ πρωὶ μὲ τὴν ὥρα του στὸ παζάρι.

Ποῦ μπορούσε, λοιπόν, νᾶχε πάει καὶ χάθηκε; Νᾶφευγε ἀπὸ τὴν πόλη μας — καὶ γιατί νὰ φύγει κρυφά; Νᾶκλεβε, νὰ σκότωνα κάποιον, θὰ μαθευόταν. Νᾶπέθανε πάλι — καὶ ποῦ ἄλλοῦ θὰ πήγαινε νὰ πεθάνει; Μὲ κανέναν τρόπο δὲ μπορούσαν νὰ βροῦν τί ἀπόγινε. Καὶ μόνο σὰν πέρασαν οἱ μέρες τῆς φούριας, τὰ παιδάκια στὴ βορεινὴ ἄκρα τῆς κωμόπολης ἀνακάλυψαν τί ἀπόγινε ὁ Συρεγκέλας. Ἐκεῖ, σ' αὐτὴ τὴ γειτονιά, ποῦτανε καὶ τὸ κρασοπουλεῖο τὸ δικό του, λίγα βήματα παραπέρα, ἀνοιγόταν μιὰ πλακόστρωτη πλατεία μ' ἕνα πηγάδι στὴ μέση. Τὸ πηγάδι εἶχε ξεραθεῖ, δὲν τὸ χρησιμοποιούσανε πιά κ' ἐπειδὴ τὰ παιδάκια τῆς γειτονιάς παίζαν ὅλη μέρα στὴν πλατεία, τοῦχαν βάλει ἕνα ξύλινο σκέπασμα καὶ τὸ στερεώσαν ὅσο μπορούσαν καλύτερα πάνω στὸ χαμηλὸ φιλιατρό του, νὰ μὴ πέφτουνε μέσα τὰ παιδάκια καὶ γίνονται ἐκεῖνα τὰ δραματικὰ πράματα ποὺ διαβάζουμε στὴ «Φόνισσα» κι ἄλλα διηγήματα τοῦ Παπαδιαμάντη μας.

Τὰ παιδιά, λοιπόν, βρήκανε σπασμένο τὸ ξύλινο σκέπασμα ποῦτανε καὶ σπασμένο. Δὲ δώσανε σημασία. Μὰ τις κατοπινὲς μέρες μιὰ δυνατὴ μυρουδιά τὰ τραβήξε κατὰ κεῖ κι ὅλο κοιτούσανε μέσα. Τὰ εἶδανε κ' οἱ μεγάλοι νὰ σκύβουν συνέχεια στὸ πηγάδι, πήγαν, βρήκαν σπασμένο τὸ σκέπασμα, τοὺς ἔπνιξε ἡ μυρουδιά — ὅλα φανερωθήκανε τότες. Μέσα στὸ πηγάδι κειτόταν ὁ Συρεγκέλας.

Νέο κῦμα συγκίνησης, μεγαλύτερο. Ἦρθε τότε κι ὁ εἰσαγγελέας ἀπὸ τὴν πρωτεύουσα τοῦ νομοῦ, ἕνας δικαστής, ἕνας γιατρός, ἦρθε κι ὁ διοικητὴς τῆς χωροφυλακῆς, ἡ ἀνάκριση ξανάρχισε, τραβοῦσε μέρες καὶ παραπέρα δὲν πῆγε ἀπὸ κεῖ ποὺ σταμάτησε κι ὁ δικὸς μας ὁ ἀστυνόμος. Ἀποκλείστηκε ἀπ' ὅλους ἡ αὐτοκτονία. Ἦταν ὀλοφάνερο πὺς ἂν ἤθελε νὰ σκοτωθεῖ δὲν θὰ πήγαινε σ' αὐτὸ τὸ πηγάδι, τόσο ρηχό. Μὰ κι ἂν ἤθελε μὲ κάθε τρόπο ἐκεῖ, σ' αὐτὸ νὰ πνιγεῖ, μπορούσε νὰ τραβήξει πρῶτα τὸ σκέπασμα, καμία ἀνάγκη δὲν ἦταν νὰ τὸ σπάσει μὲ τὸ κεφάλι του γιὰ νὰ πέσει μέσα — ἀφήνουμε βέβαια ποὺ κ' ἡ αὐτοκτονία εἶναι προνόμιο τῶν καλύτερων κάπως στρωμάτων.

Ἀπομείνανε, λοιπόν, δύο ἐκδοχές, τὸ τυχαῖο ἀτύχημα καὶ τὸ ἔγκλημα. Ὁ ἀστυνόμος ὁ δικὸς μας ὑποστήριζε τὴν πρώτη. Ξέροντας καλά, τόσα χρόνια, τὴν κωμόπολή μας καὶ τοὺς ἀνθρώπους τῆς, μπορούσε νὰ βεβαιώσει ὑπεύθυνα πὺς ὁ Συρεγκέλας δὲ μάλλωνε ποτές μὲ κανέναν, δὲν εἶχε διαφορὲς μὲ κανέναν. Ὅλα τὰ στοιχεῖα ἀποκλείαν ἐπίσης καὶ τὴν περίπτωση μιᾶς παλιᾶς ἱστορίας, ἀντεκδικήσεις καὶ τὰ λοιπά. Γιὰ ληστεία — τί νὰ τοῦ κλέψουν τοῦ Συρεγκέλα; Ἐξήγηση τοῦ ἀστυνόμου μας, ἀπλή, λογικότατη: Ἦταν κάπως περισσότερο μεθυσμένος ἐκεῖνο τὸ βράδυ, ξεκίνησε γιὰ τὸ σπίτι, γιὰ τὸ κατώι του, παραπατοῦσε, δὲν ἔβλε-



πε, σκόνταφε, έπεσε πάνω στο πηγάδι με το χαμηλό φιλιατρό, έσπασε με το βάρος του κορμιού του το σαπισμένο σκέπασμα, κατρακύλησε μέσα — τελείωσε, τί άλλο ζητάτε έδω πέρα;

‘Ο γιατρός το απόκλειε απόλυτως πώς ήταν άπ’ το μεθύσι. ‘Η σειρά των σκέψεών του ήταν έτσι: “Αν σκόνταφτε μεθυσμένος στο πηγάδι, θάπεφτε φυσικά με το στήθος, με τα μούτρα. Στο στήθος όμως δεν είχε κανένα χτύπημα, ούτε μιá γρατσουνιά στο πρόσωπο. ‘Η εξέταση του πτώματος έδειχνε πώς το θανατηφόρο χτύπημα τόχε δεχτεί πίσω στο κεφάλι. “Υστερα άπ’ αυτό το χτύπημα, πού θάπρεπε νάβαι μέσα στο πηγάδι, στο έσωτερικό τοίχωμά του, έπεσε δλόϊσιος στο βάθος του πηγαδιού και τον βρήκαν εκεί σά νά καθόταν. Φαινόταν έτσι όλοκάθαρα πώς κάποιος τον έσπρωξε από μπρός, στο στήθος και τότες έπεσε προς τα πίσω, με την πλάτη, πάνω στο σκέπασμα, το τσάκισε με το βάρος του και κατρακύλησε μέσα. Τα παραπέρα δεν ήταν δική του δουλειά.

‘Ο άνακριτής πήγαινε παραπέρα. Αυτός πίστευε απόλυτα πώς ήταν έγκλημα. Χρειαζόταν έδω ένα δεύτερο χέρι για νά γίνουν όπως γίναν τα πράματα — και στενοχωρούσε τον άστυνόμο μας ζητώντας του στοιχειά. Για νά του κάνει κι αυτός το χατήρι έπιασε όλους τους άλχητες και κλεφτοχοττάδες πουχαμε στην κωμόπολη — δεν ήτανε και πολλοί — και τους τράβηξε ένα χέρι ξύλο. Ταποτέλεσμα ήταν πάλι μηδέν.

‘Η άνάκριση δέ μπορούσε νά προχωρήσει. Οί συζητήσεις ανάμεσα στις άρμόδιες άρχές και μες στην κωμόπολη πώς πήγε ο χριστιανός ν’ έπεσε μέσα, κρατήσαν μερικές μέρες ακόμα, ύστερα ο φάκελλος της άνάκρισης κλείστηκε, κλείστηκε και το πηγάδι με καινούργιο σκέπασμα, στερεώτερο, κι ο Συρεγκέλας παραδόθηκε στην αίώνια λήθη. Και «το μνημόσυόν του έτάφη μαζί του», όπως λέν οι ψαλμοί.

Δυό άνθρωποι μόνο μέσα στην κωμόπολη δεν τον ξεχάσανε τόσο γρήγορα το χαμό του. ‘Ο ένας ήταν ο άστυνόμος. ‘Απάνω στην ώρα πού περίμενε την προαγωγή του πήγε κι αυτός ο χριστιανός και του πνίγηκε. Και σά νά τόκανε επίτηδες για νά τον στενοχωρήσει και νά τον βλάψει, δεν άφησε πίσω του κανένα χνάρι. ‘Ο δικαστής με την ιδέα πού του κόλλησε στο κεφάλι πώς ήταν έγκλημα, έφτασε μιá μέρα νά του μιλήσει προσβλητικά. Κι ο διοικητής χωροφυλακής του νομού πούτανε μπροστά, κούνησε το κεφάλι του και δεν είπε τίποτα. Καταπικράθηκε ο άστυνόμος μας μ’ αυτή την ύπόθεση. “Ανθρωπος χάθηκε, μπροστά στα μάτια του, πού λέει κι ο λόγος, άκέρσιος άνθρωπος κι άς ήταν και Συρεγκέλας, και νά μή μπορεί νά βοηθήσει καθόλου νά προχωρήσει κάπως ή άνάκριση, δεν ήταν καθόλου τιμητικό γι’ αυτόν και μπορούσε και την προαγωγή του νά δυσκολέψει, έτσι πού γίναν τα πράματα. Και πού κλείστηκε ο φάκελλος, αυτός δεν ήσύχασε — και μ’ όλο το δίκηο του.

‘Ο άλλος ήταν ο Θεωδράκης — κι αυτός με το δίκηο του. Σπουδαία συμφέροντα δικά του δεθήκανε μ’ αυτόν τον πνιγμό και με το μυστήριο πού τον σκέπαζε. “Αν ο Θεωδράκης, όταν σταμάτησαν όλοι — κι ο άστυνόμος κ’ εισαγγελέας κι άνακριτής — και σηκώσαν τα χέρια, έβγαινε τότες αυτός και τους τδδειχνε πώς είχαν γίνει τα πράματα, έτσι κ’ έτσι, όρίστε κύριοι και τους έβαζε τα γυαλιά — είναι όλοφάνερο πώς δεν πρόκειται έδω για τιμή και για δόξα μονάχα, — άλλαζε ή ζωή του μεμιās, άλλαζαν όλα.

Είχε τότες ο Θεωδράκης δυό χρόνια πού το τελείωσε το γυμνάσιο. Το τελείωσε μ’ άριστα κ’ οι δασκάλοι συμβουλέψανε τον πατέρα του νά το στείλει το παιδί στο πανεπιστήμιο, άφου τάπαιρνε έτσι τα γράμματα. ‘Ο πατέρας του δέ μπορούσε νά το κάνει, δεν είχε τίς δυνάμεις, είπε. Μά κι ο Θεωδράκης δεν είχε μεγάλη λύπη γι’ αυτό. Πήρε το περίφημο άπολυτήριο άπ’ το γυμνάσιο και τούφτανε αυτό. Καμάρωνε και περίμενε το διορισμό του σε θέση γραφέως

στά γραφεία τῆς Ἐπαρχίας, ὅπως ὑποσχέθηκε στὸν πατέρα του ἕνας βουλευτῆς τοῦ νομοῦ. Ὁ διορισμὸς ἀργοῦσε νάρθει, ὁ Θεωδωράκης καμάρωνε ἀκόμα καὶ περίμενε πάντα. Ὁ πατέρας του εἶχε μαγαζὶ στὸ παζάρι, μικρομάγαζο θὰ πεῖς, νοικοκύρης ἄνθρωπος λογαριαζόταν ὡστόσο, μέσα στοὺς νοικοκυραίους τῆς κωμόπολης. Κ' εἶχε καὶ σπίτι δικό του — ὁ πατέρας του. Καὶ τῶχε κι ὁ Θεωδωράκης τὰπολυτῆριο ἀπ' τὸ γυμνάσιο. Καὶ τὴν εἶχε καὶ τὴ δημοσιούπαλληλικὴ καρριέρα στὸ χέρι. Καὶ στραβοκοίταζε, λοιπόν, τὰ κορίτσια μὲ τὴν ὑπεροψία γαμπροῦ περιζήτητου, ποὺ θὰ διάλεγε βέβαια τὸ καλύτερο, ὅταν θᾶθελε αὐτὸς — καὶ θᾶσκαζε τότες ἀπ' τὴ ζήλεια τῆς ἡ Δέσποινα τοῦ Δημούλη, ποῦτανε φτωχῆς σειρᾶς καὶ μαγαζὶ δὲν εἶχε ὁ πατέρας τῆς κι οὔτε θᾶπρεπε νὰ ὄνειρεύεται βέβαια νὰ παντρευτεῖ μ' ἕναν δημόσιο ὑπάλληλο. Γιὰ τὴν ὥρα, ψυχὴ του καὶ σάρκα του τὴν πεινοῦσαν πολὺ αὐτὴ τὴ Δέσποινα τοῦ Δημούλη — καὶ γενικῶς αὐτὰ τὰ κορίτσια. Καὶ στραβοκοίταζε καὶ τὸν ἄλλον τὸν κόσμο μὲ τὴν ὑπεροψία τοῦ γραφέως τῆς Ἐπαρχίας σὲ λίγο, τοῦ γραμματέως τῆς νομαρχίας πῶς ὕστερα καὶ βλέπουμε ἀργότερα. Γιὰ τὴν ὥρα ψυχὴ καὶ ζωὴ του βουλιάζανε σιγὰ-σιγὰ μέσα στὸ τέλμα τῆς ἀπραξίας.

Αὐτὸς καθόλου δὲν πίστευε πῶς ἐβούλιαζε κι ἄς εἶχε περάσει χρόνος ἀκέριος, ἕνας χρόνος ἀκέριος. Τᾶριστα ξεχάστηκε, ὁ διορισμὸς ἀκόμα δὲν ἦρθε. Τὸν ἔστειλε τότε ὁ πατέρας του καὶ στὴν πρωτεύουσα τοῦ νομοῦ τοὺς νὰ κοιτάξει καὶ μοναχὸς του τί μποροῦσε νὰ κάνει. Πῆγε, ἔμεινε καὶ κεῖ δυὸ-τρεῖς μῆνες καὶ καμάρωνε καὶ γι' αὐτό, ποὺ βαφτίστηκε καὶ πρωτευουσιάνος — ἄς εἶναι καὶ στὴν πρωτεύουσα τοῦ νομοῦ. Βάφτισε καὶ τὸν ἀντρισμὸ του σ' ἕνα πορνεῖο τῆς πόλης καὶ καμάρωνε καὶ γι' αὐτό — κι ἄς ἀπόμειναν διψασμένα καὶ ψυχὴ του καὶ σάρκα. Ἔδωσε κ' ἐξετάσεις γιὰ τὴ σχολὴ τηλεγραφετῶν — δημόσια θέση κι αὐτὴ — καὶ καμάρωνε καὶ γι' αὐτό, ποὺ πέτυχε — κι ἄς τὸν εἶχανε βγάλει ὑπεράριθμο κι ἀπόμεινε πάλι χωρὶς τὴ θέση. Ἄλλο τίποτα ἀντάξιο μὲ τὰ δικά του προσόντα δὲ μπόρεσε καὶ στὴν πρωτεύουσα τοῦ νομοῦ τοὺς νὰ βρεῖ, ξαναγύρισε στὴν κωμόπολη. Δὲν ἦταν νικημένος, δὲν ἀνησυχοῦσε καθόλου. Εἶχε πάρει τὸν ἀέρα τοῦ πρωτευουσιάνου, εἶχε ἕνα κασκόλ μεταξωτὸ στὸ λαιμό του καὶ τῶδενε κόμπο, ὅπως εἶδε καὶ τὸ δένανε τότε στὴν πρωτεύουσα τοῦ νομοῦ τοὺς, φοροῦσε πάντα τὴ γραβάτα του καὶ τοῦ φαινόταν ἐξαιρετικὰ εὐγενικὸ νὰ βγάζει διαρκῶς τὸ μαντήλι του, νὰ φτύνει μέσα κι ὕστερα νὰ σκουπίζει ὠραῖα-ὠραῖα τὰ χεῖλια του. Καὶ τὰπόγεμα στὸ καφενεῖο, ποὺ περνοῦσε τίς ἀνεργεσ ὥρες του, ἐκτὸς ἀπὸ τίς ἐφημερίδες, ἔφερνε ἐκεῖ καὶ τὰ διάβαζε τάχα πημένα του ἀστυνομικὰ μυθιστορήματα — ὡς ἀργὰ τὸ βράδυ.

Στὴν ἀρχὴ τὰ διάβαζε μονάχα ἀπὸ κάποια συνήθεια ποὺ τὰπόμεινε ἀπὸ τὸ σχολεῖο μὲ τὰ γράμματα καὶ μὲ τὰ βιβλία, μὰ τὸ πῶς πολὺ γιὰ νὰ φαίνεται πῶς ἦτανε σπουδαγμένος, νὰ τὸν βλέπουν ὅλοι στὸν καφενεῖο σκυμένον στὸ διάβασμα. Ὑστερα, σιγὰ-σιγὰ κι ἔσο βούλιαζε, ἔβρισκε μ' αὐτὰ τὰ μυθιστορήματα κάποιο ἀντιστάθμισμα στὴν ἀθλιότητα τῆς ζωῆς του. Τὸ βράδι μοναχὸς τοῦ μποροῦσε νὰ ὄνειρεύεται γιὰ τὸν ἑαυτὸ του κάποιο τέτοιο κατόρθωμα σὰν αὐτὸ ποὺ διάβαζε, ἕνα ἀνδραγάθημα ποὺ θὰ τοὺς ξάφνιαζε ὅλους, τὴν ἐξόντωση μιᾶς σπείρας κακοποιῶν, ποὺ ἀπειλοῦν τὴν κωμόπολή τους, τὴ σωτηρία ἐνὸς ἀνθρώπου ποὺ κινδυνεύει ἀπὸ κάποιο μαῦρο χέρι. Καὶ θὰ τὸ μάθαινε τότε κ' ἡ Δέσποινα. Θὰ τὸ μαθαίναν κ' οἱ ἄλλοι καὶ θὰ τρέχανε βέβαια νὰ τοῦ τὴ δώσουν μιὰ καλὴ μιὰ πολὺ καλὴ θέση γραφέως. Δὲν θὰ πρέπει ὡστόσο νὰ παραλείψω ἐγὼ πῶς τὰ γράφω, νὰ τὸ καθαρίσω καλά, πῶς ὅλο αὐτὸ γιὰ τὸ Θεωδωράκη δὲν ἦταν καθόλου ἕνα πάθος ποὺ τὸν εἶχε ὑποτάξει, πῶς δὲν ἦτανε δηλαδὴ τᾶρρωσ παραλήρημα ἐνὸς μυστικοπαθοῦς καὶ φαντασιόπληκτου. Ἦταν ἀπολύτως ὑγιὲς ὁ Θεωδωράκης. Λίγο ψέμμα χρειαζότανε μόνο νὰ γλυκαίνεται ἡ καρδιά του τὸ βράδι, μιὰ μικρὴ φαντασία, ἀκίνδυνη πέρα γιὰ πέρα. Καὶ δὲν πρέπει καὶ τοῦ ἀκόμα νὰ παραλείψω νὰ πῶ, πῶς μέσα σ' αὐτὴ τὴ φαντασία μὲ τὰ κατορθώματα

τ' αστυνομικά, ὑπῆρχε πάντα καὶ κάτι ποῦ δὲ ζητοῦσε ἀνταμοιβὴ κι ἀναγνώριση, ὑπῆρχε δηλαδὴ λίγη ἀγάπη, κάποια ἔφεση γιὰ τὸ καλὸ. \*Ὅχι ὑπερβολές — μετρημένα πράματα κ' ἐδῶ. Τόσο μόνο ὅσο χρειαζότανε γιὰ νὰ βαστιέται καὶ νὰ τρέφεται κάπως ἡ ἰδέα τῆς ἐξαιρετικότητας ποῦθελε νᾶχει γιὰ τᾶτομό του.

Στὸ δεῦτερο χρόνο ὁ πατέρας του ντρεπότανε πιά νὰ τὸν βλέπει νὰ κάθεται ἔτσι ἀκαμάτης καὶ νὰ σέρνεται ἀπραγὸς ἀπὸ μέρα σὲ μέρα, ἀτελείωτες μέρες. Κι ἀνησυχοῦσε. Στὴν κωμόπολη βρισκόταν ἕνα τυπογραφεῖο ποῦ τὸ κράταγε ὁ Πραξιτέλης, ὁ ἐπιλεγόμενος Ζιάμπας, μανιώδης περιστερᾶς καὶ τερατολόγος ἀσύγκριτος φανταστικῶν παιδεραστικῶν του θριάμβων, ἀγαθότατος κι ἐντιμότατος ἄνθρωπος κατὰ τᾶλλα, ὁ ἐλληνοπρεπέστατος Πραξιτέλης καὶ βαρβαρικότατος Ζιάμπας. Εἶχε μέσα στὸ τυπογραφεῖο μαῦρα πλαίσια γιὰ τᾶγγελτήρια τῶν θανάτων ποῦ τοιχοκολλοῦσαν στίς πόρτες καὶ τὰ τηλεγραφόξυλα, λίγα γράμματα καλλιγραφικὰ γιὰ τὰ ἐπιχρυσωμένα μὲ βαράκι ἀγγελτήρια τῶν εὐτυχισμένων γάμων, δυὸ τρεῖς κάσσοι στοιχεῖα, μερικὰ συρτάρια κεφαλαῖα, μιὰ μικρὴ χειροκίνητη μηχανὴ καὶ μιὰ παλιὰ ποδοκίνητη «Βικτώρια».

Ὁ πατέρας τοῦ Θεωράκη πῆγε καὶ μίλησε μὲ τὸν Πραξιτέλη. Τοῦπε γιὰ τὸ διορισμὸ του ποῦ δὲν πίστευε πῶς θάρχόταν, τοῦπε γιὰ τὸ μαγαζάκι ποῦ δὲν τοῦς χωροῦσε νὰ ζήσουν κι οἱ δυὸ τους, πατέρας καὶ γιός, νοικοκυρεμένα πράματα, τὰ μιλῆσανε καὶ τὰ συμφωνῆσανε μιὰ χαρὰ. Νὰ πῆγαινε ὁ Θεωράκης νὰ μάθει τὴν τέχνη. Κ' εἶχε καὶ σχέδια ὁ Πραξιτέλης, βαρέθηκε πιά καὶ κουράστηκε — τοῦ τῶδινε ἀργότερα τὸ τυπογραφεῖο, νὰ ζήσει σὰν ἄνθρωπος, νὰ προκόψει. Καταχάρηκε ὁ γέρος. Τῶπε τότε καὶ τοῦ Θεωράκη μὲ τρόπο, πῶς θᾶπρεπε κάτι νὰ κάνει, ἔστω καὶ προσωρινά, ὅσο νὰ δοῦνε τί θὰ γίνεῖ μ' αὐτὴ τὴ θέση, νὰ μὴν κάθεται ἀκαμάτης.

\*Ἐτσι ἄρχισε ὁ Θεωράκης καὶ πῆγαινε στὸ τυπογραφεῖο. Στὴν ἀρχὴ πῆγαινε μόνο τᾶπόγεμα καὶ δούλευε πάντα μὲ τὸ σακκάκι καὶ μὲ τὴ γραβάτα, νὰ φαίνεται ὀλοκάθαρα πῶς δὲν ἦταν ἐργάτης, μεροκαματιάρης αὐτός, βοήθαγε μόνο, περνοῦσε τὴν ὥρα του ἐκεῖ, σ' αὐτὴ τὴ δουλειά, ποῦναι κι αὐτὴ μὲ τὰ γράμματα, περιμένοντας πάντοτε τὸ διορισμὸ του στὴ δημοσιοὑπαλληλικὴ του θέση, τὴ μόνη ποῦ ταίριαζε στὴν ἀξία του. \*Ἄν τύχαινε μάλιστα νὰ πρέπει νὰ καθήσει στὸ μικρὸ τραπεζάκι, δίπλα στὴ τζαμαρία, νὰ τὸν βλέπουν ἀπὸ τὸ δρόμο, γιὰ νὰ κοιτάξει τὰ τυπογραφικὰ λάθη σὲ κανένα δοκίμιο, ἦταν σχεδὸν εὐτυχισμένος. \*Ἰστερα πῆγε καὶ τὸ πρωί, ἔδγαλε κάποτε τὴ γραβάτα, τῶδγαλε ἐπὶ τέλους καὶ τὸ σακκάκι. Ὁ Πραξιτέλης τοῦδωσε μεροκάματο. Κ' ἠσύχασε κι ὁ πατέρας του.

Ὁ ἴδιος οὔτε τὴν δέχτηκε τὴ μοῖρα του νὰ γίνεῖ ἐργάτης οὔτε τὴν ἀπαρνῆθηκε νὰ σηκωθεῖ καὶ νὰ φύγει, νὰ προσπαθήσει νὰ τὴν ἀλλάξει. \*Ἐμεινε κεῖ περιμένοντας. \*Ἐμεινε μὲ τὴν ἰδέα τῆς ἐξαιρετικότητας γιὰ τᾶτομό του καὶ μὲ τὸνειρο τῆς θέσης γραφέως, τῆς ἐπικράτησης καὶ τῆς γενικῆς ἀναγνώρισης. Ἄπὸ καιρὸ σὲ καιρὸ ξαναγίνονται ἐνέργειες γιὰ τὴ θέση, κάποτε φαίνεται κάτι νὰ προχωρεῖ, ἔρχεται ἕνα γράμμα ἀπ' τὴν Ἀθήνα, ἀνανεώνεται μιὰ ὑπόσχεση, πλησιάζουν οἱ ἐκλογές, ἀναρριπίζεται ἡ ἐλπίδα, κρατιέται ἡ φωτιά. Στὸ μεταξὺ τᾶστυνομικὰ κατορθώματα γυρίζουν κι αὐτὰ τὸ βράδι στὸ νοῦ του — κρατιέται ἡ φωτιά κι ἀπὸ κεῖ. Μὲ λιγότερη χαρὰ τώρα καὶ μὲ κάποια ἀλλαγὴ ποῦ γίνηκε σιγὰ - σιγὰ καὶ χάθηκε ἀπὸ μέσα ἡ ἀγάπη, χάθηκε ὀλότελα ἐκείνη ἡ μικρὴ ἔφεση γιὰ τὸ καλὸ, ποῦ λέγαμε. \*Ἄν δηλαδὴ στὸ τέλος μιᾶς τέτοιας φανταστικῆς ἱστορίας ποῦ τᾶρέσει πάντοτε νὰ σκαρώνει, εἶναι ἕνα κορίτσι ποῦ τὸ σώζει, τώρα πιά τὸ κορίτσι πρέπει στὸ τέλος νὰ τὸν παντρεύεται καὶ νὰ τοῦ χαρίζει τὴν ὀμορφιά του καὶ τὴ μεγάλη του προίκα, τὴν εὐτυχία. Κι ἂν εἶναι ἕνας γέρος, πρέπει νᾶναι ἕνας ζάπλουτος γέρος ποῦ υἱοθετεῖ στὸ τέλος τὸ Θεωράκη...

Ὁ χαμὸς τοῦ Συρεγκέλα τὸν ἀναστάτωσε. Μέσα ἀπ' τὸ τέλμα ὅπου βούλιαζε εἶδε τὸ μυστήριο αὐτοῦ τοῦ χαμοῦ σὰν ἕνα κλαδὶ γερμένο πάνω του, νάρπαχτει νὰ πιαστεῖ. Καὶ πιάστηκε, μ' ὅλο τὸ πάθος τῆς ἀνομολόγητης ἀπελπισίας του.

Ἄπο δῶ ἦταν ἡ ἔξοδος. Τί εἶδους ἔξοδος μποροῦσε νάβαι μήτε τὸ σκέφτηκε μήτε κ' ἤθελε νὰ σκεφτεῖ. Ἦταν ἡ ἔξοδος.

Στὸ τυπογραφεῖο πήγαινε κάποτε ὁ ἀστυνόμος τὰπογεματάκι καὶ πίνανε καφέ μὲ τὸν Πραξιτέλη. Ἦταν ὁ ἄνθρωπος ποὺ τοῦ χρειαζόταν αὐτὴ τῆ στιγμή. Τοῦ πρωτομίλησε γιὰ τὸ Συρεγκέλα τὶς μέρες ποὺ τὸν εἶχαν χαμένο καὶ πίστευαν ὅλοι, κι ὁ ἀστυνόμος μαζί, πῶς κάπου εἶχε φύγει.

— Εἶναι δῶ, εἶπε ὁ Θεοδωράκης κατηγορηματικά. Θὰ τὸ δῆτε.

— Καὶ πῶς εἶναι δῶ; ρώτησε ὁ ἀστυνόμος.

Ἄ Θεοδωράκης δὲν καταδέχτηκε νάπαντήσῃ, χαμογέλασε μόνο μὲ σημασία.

Ἦ δικαίωση δὲν ἄργησε νάρθει, πανηγυρική, μὲ τὸ πτώμα ποὺ βρέθηκε στὸ πηγάδι.

— Καὶ πῶς τὸ κατάλαβες; ρώτησε ὁ ἀστυνόμος δταν ξαναπῆγε στὸ τυπογραφεῖο.

Ἄ Θεοδωράκης εἶδε πῶς ἔφτασε ἡ ὥρα. Ἄ Πραξιτέλης ἔλειπε κείνο τὰπόγεμα. Σταμάτησε τὴ στοιχειοθέτηση, ἀκούμπησε τὸν ἀγκῶνα του στὴν κάσσα, γέλασε πάλι ἐκεῖνο τὸ γεμάτο σημασία χαμόγελό του κ' ἐξήγησε στὸν ἀστυνόμο τὰ στοιχεῖα ποὺ τὸν εἶχαν κάνει νὰ πιστεύει πῶς ὁ Συρεγκέλας — νεκρός, ζωντανός, ἄλλο ζήτημα — ἦταν ἐκεῖ.

— Σπουδαῖος ἄνθρωπος εἶσαι ἐσύ, εἶπε ὁ ἀστυνόμος. Σωστός ντέτεκτιβ.

Ἦταν οἱ μέρες τῆς μεγάλης του στενοχώριας μὲ τὴν ἀνάκριση ποὺ δὲν προχωροῦσε καὶ μὲ κείνον τὸν ἀνακριτὴ ποὺ τὸν ζόριζε καὶ τὸν ντρόπιαζε, ἡλικιωμένο ἄνθρωπο. Ἦθελε κάποιον νὰ μιλήσῃ γι' αὐτά, νὰ ξεδώσῃ — κι αὐτὸ τὸ παιδί ἦταν ὁ μόνος ἄνθρωπος ποὺ θὰ τὸν ἐνοιωθε. Τοῦ μαρτύρησε, λοιπόν, τὸν βαθὺ καῦμό ποὺ τὸν ἔκαιγε μ' αὐτὴ τὴν καταραμένη ὑπόθεση, δὲν τοῦκρυψε τὴν ἀνησυχία του γιὰ τὴν ἐπαγγελματική του θέση καὶ τὴν προαγωγή ποὺ περίμενε. Ἄ Θεοδωράκης πῆγε καὶ κάθησε δίπλα του. Ἐκεῖ τοῦ μαρτύρησε τότε κι αὐτὸς τὸ μεράκι του, πῶς ἦταν δηλαδὴ κρυφὸς ντέτεκτιβ, ἀπὸ μοναχός του, γιὰ λογαριασμό του, τοῦλάχιστον γιὰ τὴν ὥρα καὶ γιὰ κέφι δικό του. Κι ἀπ' αὐτὴ τὴν ὑπόθεση, εἶπε, ποτὲς δὲν θὰ ἠσύχαζε ἂν δὲ φτάσῃ στὸ τέλος, νὰ βρεῖ τὴν ἀλήθεια. Ἦξερε τὶς ἀνακρίσεις, τὴν ἐκθεση τοῦ γιαιτροῦ, κάθε στοιχεῖο ποὺ ξέραν κι αὐτοὶ κ' εἶχε κι ἄλλα δικά του, ὅλα σημειωμένα μὲ σειρά καὶ μὲ τάξη σ' ἓνα τετράδιο.

— Τς, τς, τσοῦ, ἔκανε ὁ ἀστυνόμος. Ντέτεκτιβ...

Τὸ ἴδιο βράδι ὁ Θεοδωράκης πῆρε τὸ τετράδιο καὶ πῆγε στὸ γραφεῖο τοῦ ἀστυνόμου. Κλείσανε τὴν πόρτα, καθήσαν οἱ δύο τους, τὰ βάλανε κάτω. Ἄ Θεοδωράκης τοῦδειξε ὀλοκάθαρα τὸ λάθος του νὰ πιστεύει πῶς ὁ Συρεγκέλας ἔπεσε μεθυσμένος. Ἀποκλείεται.

— Καὶ λοιπόν; Ἦχει δίκη ὁ δικαστὴς νὰ πιστεύει πῶς τὸν ρίξανε μέσα. Ποῦ μπορεῖς νὰ τὸ στηρίξεις;

— Λάθος ἔχει κι αὐτός. Ἦχουμε ὅλα τὰ στοιχεῖα. Κι ὅλα, ὅλα τὸ δείχνου πῶς ἀποκλείεται.

— Τότε;

— Ἄ Συρεγκέλας στεκόταν κοντὰ στὸ πηγάδι. Δὲν ἦτανε μεθυσμένος. Στὸ θηκε ἐκεῖ γιὰτὶ κάτι κοιτοῦσε, ὀρθός, μὲ τὶς πλάτες γυρισμένες στὸ πηγάδι. Τὸ κοιτοῦσε — αὐτὸ δὲν εἶναι καθόλου σπουδαῖο. Καὶ τότε κάτι ἔγινε ἐκεῖ στὴ πλατεία. Κάτι εἶδε, φοβήθηκε, ἔτρεξε νὰ φύγει, ἔκανε πίσω, ἔπεσε μὲ τὴν πλάτη στὸ σκέπασμα. Τῶσπασε, κατρακύλισε μέσα. Ἄ γιαιτρος ἔχει δίκη. Ὡς ἐδῶ μονάχα, πῶς δὲν ἦταν ἀπ' τὸ μεθύσι. Μὰ δὲν ἦτανε κ' ἐγκλημα. Κάτι ἄλλο. Ποῦ δὲν εἶχε σχέση μ' αὐτὸν τὸν ἴδιο. Κάτι ἄλλο ποὺ δὲν τὸ ξέρουμε.

Ἄ ἀστυνόμος ἀκουγε μὲ τὸ κεφάλι σκυμένο.

— Καὶ τί θὰ μποροῦσε νάβαι αὐτό; Τίποτα δὲν ἔγινε ἐκεῖνη τὴ νύχτα στὴ κωμόπολή μας. Κανένας δὲν ἦτανε, κανένας δὲν πέρασε ἐκεῖνη τὴν ὥρα ἀπ' τὴν πλατεία. Αὐτὸ τὸ ξέρουμε σίγουρα.

— Έδω δὲν ἔγινε τίποτα. Καὶ γι' αὐτὸ ἔχει λάθος ὁ δικαστὴς νὰ πιστεύει πὼς ἦταν ἔγκλημα. Ἐγινε ὅμως ἄλλου. Ἐγινε ἕνας φόνος στὴν πόλη, δυὸ ὥρες πρὶν ἀπὸ τὸ πνίξιμο τοῦ Συρεγκέλα, κατὰ τὶς ἑννιά τὸ βράδι. Ὁ φονιάς ἀποκαλύφθηκε ποιὸς ἦταν μὰ ποτὲ δὲν πιάστηκε. Ἐφυγε τὴν ἴδια ὥρα ἀπ' τὴν πόλη. Μὲ τὰ πόδια εἶναι ἀκριβῶς δυὸ ὥρες ἴσαμε δῶ, τὴν ὥρα δηλαδὴ ποὺ ὁ Συρεγκέλας ὁ δικὸς μας στεκότανε κοντὰ στὸ πηγάδι. Τὴν ἴδια νύχτα, κατὰ τὶς δέκα ἔγινε μιὰ μικρὴ ληστεία στὸ δρόμο, κάπου πέντε χιλιόμετρα ἀπὸ δῶ. Λήστεφαν ἕνα ἰδιωτικὸ αὐτοκίνητο. Οἱ ἔνοχοι ποτὲ δὲν πιάστηκαν. Ὅριστε, λοιπόν, πὼς ἔγινε κάτι ἐκεῖνη τὴ νύχτα.

— Καὶ τί σχέση μπορεῖ νὰ χουν αὐτὰ τὰ περιστατικά;

— Αὐτὸ δὲν τὸ ξέρω ἀκόμα ἀκριβῶς. Κι ὁ φονιάς κι αὐτοὶ ποὺ ληστέψανε τὸ αὐτοκίνητο, τὸ φυσικότερο ἀπ' ὅλα θάτανε νὰ χουν περάσει ἀπὸ δῶ. Ἐκεῖνη τὴν ὥρα ἀκριβῶς, κατὰ τὶς ἑντεκα. Μ' ἕνα ἀπ' αὐτὰ τὰ δύο σχετίζεται ὁ θάνατος τοῦ Συρεγκέλα, ὁ πνιγμὸς του. Πὼς ἀκριβῶς δὲν τὸ ξέρω. Μὰ θὰ τὸ βρῶ. Θὰ τὸ βρῶ μιὰ μέρα, ὅσος καιρὸς κι ἂν περάσει.

Ὁ ἀστυνόμος δὲν εἶπε ἐκεῖ πὼς βέβαια θάτανε πολὺ σπουδαῖο, μὰ τὸν ἴδιον δὲν τὸν ἔνοιαζε τόσο τί θὰ γινόταν μιὰ μέρα. Γιὰ τὸ τώρα βιαζόταν αὐτὸς — καὶ γιὰ τὸ τώρα δὲν ἔβγαине τίποτα ἀπ' τὰ στοιχεῖα τοῦ Θεωράκη. Ἀναγνώριζε ὡστόσο πὼς αὐτὸ τὸ παιδί εἶχε τὸ διάβολο μέσα του, ὅλο τὸ οἰκοδόμημα τῶν συλλογισμῶν του ἦτανε σοφὰ στηριγμένο πάνω στὰ στοιχεῖα ποὺ εἶχε κ' ἡ ἀνάκριση. Μέσα σὲ μιὰ ὑπόθεση μεγαλύτερη, πρὸ σπουδαία, τὸ πνίξιμο τοῦ Συρεγκέλα δὲν ἦταν πιά ἕνα μυστήριον ἀνεξήγητο μὰ ἀπλούστατα ἕνα μυστικὸ, ἕνα πρόβλημα γιὰ λύση μέσα σ' αὐτὴ τὴ μεγαλύτερη ὑπόθεση ποὺ τὰ νήματά της φτάναν πέρα ἀπ' τὴν κωμόπολη. Κλείσανε τὸ τετράδιο. Τοῦσφιξε μὲ θέρμη καὶ μ' ἀληθινὴ συμπάθεια τὰ χέρια:

— Θὰ τὸ βρεῖς, τοῦ λέει. Ἐχεις μυαλό, Θεωράκη μου ἐσύ... Θέλεις νὰ μοῦ κάνεις μιὰ ἔκθεση; Νὰ κάθεται ἐκεῖ στὸ ἀρχεῖο. Ποῦ τὸ ξέρεις μιὰ μέρα τί γίνεται...

Ὁ Θεωράκης τοῦδωσε σὲ λίγες μέρες τὴν ἔκθεση. Ὁ ἀστυνόμος τὴν ἔβαλε στὸ ἀρχεῖο. Φυσικὰ γιὰ τὴν ὑπόθεση τὴν ἴδια δὲν εἶπε τίποτα σὲ κανέναν. Μὰ γιὰ τὸ Θεωράκη τῶχε καὶ τῶλεγε ἀπὸ τότες σ' ὅλο τὸν κόσμον γιὰ τὴν ἐξυπνάδα αὐτουνοῦ τοῦ παιδιοῦ — κι ὀρθογραφία νὰ δεῖς, ἀδερφέ μου — καὶ θὰ τὸ δοῦνε, δὲν θὰ μείνει αὐτὸς στὸ τυπογραφεῖο. Ἐχει μέλλον αὐτὸς — θὰ τὸ δοῦνε.

Ἀπὸ τότε τὸν μάθαν τὸ Θεωράκη καὶ τὸν λέγαν ντέτεκτιβ, Θεωράκης ὁ ντέτεκτιβ. Δὲν τὸν πείραζε καθόλου. Ἀπὸ τὴ μεριά του μποροῦσε νὰ ναι περήφανος πὼς ἡ μυστικὴ του ἔκθεση βρισκότανε πιά μέσα στὰ χαρτιά τῆς ἀστυνομίας, περιμένοντας τὴ συνέχεια ποὺ ὑποσχέθηκε ὁ ἴδιος στὸν ἑαυτὸ του. Καὶ μποροῦσε νὰ χαίρεται ἐπίσης γιὰ μιὰ τέτοια ὑπεύθυνη ἀναγνώριση τῆς μεγάλης ἀξίας του, γιὰ τὴ διαφήμιση ποὺ τοῦκανε ὁ ἀστυνόμος καὶ νὰ μὴν τὸ δέχεται ἀκόμα πὼς ἦταν τελεσίδικα ἐργάτης τοῦ Πραξιτέλη.

Ὁ διορισμὸς στὴ θέση γραφέως ἀργοῦσε πάντα νὰρθεῖ. Ὁ πατέρας του πέθανε, ἔπαψε ἀπὸ καιρὸ νὰ ὑπάρχει τὸ μικρὸ μαγαζὶ στὸ παζάρι, γιὰ νὰ τὸν λογαριάσουν κι αὐτὸν νοικοκύρη. Ἡ Δέσποινα παντρεύτηκε ἀργότερα μ' ἕναν ἄλλον. Ὁ ἀστυνόμος πῆρε κάποτε τὴν προαγωγή του κ' ἔφυγε ἀπ' τὴν κωμόπολη — χάθηκε ὁ ἀξιόπιστος μάρτυρας τῆς μεγάλης ἀξίας του. Ὁ Θεωράκης ὡστόσο καὶ τότε ἀκόμα δὲν παραδέχτηκε τίποτα πὼς ἦτανε τελειωμένο, δὲν παραιτήθηκε ἀπὸ τίποτα — οὔτε ἀπὸ τᾶλλα οὔτε ἀπὸ κείνο τὸ μυστικὸ ποὺ περιμένει τὴ συνέχεια στ' ἀρχεῖα τῆς ἀστυνομίας. Πιστεύει πάντα πὼς ἔχει δυὸ μεγάλα φτερά καὶ μιὰ ἀδικία τῆς μοίρας τοῦ τὰ κρατᾶει κλεισμένα, ὅσο νὰρθεῖ καὶ νὰ νοῖξουνε μιὰ φορά. Καὶ τὰ παίρνει κάθε πρωτὶ τὰ φτερά του, τὰ διπλώνει κάτω ἀπὸ τὸ τριμένο παλτό του καὶ τραβάει στὸ τυπογραφεῖο γρήγορα - γρήγορα, σὰ νὰ ναι ἕνας δρόμος ποὺ βιάζεται νὰ περάσει, νὰ τελειώσει, νὰ ξεμπερδέψει —

τελευταία φορά σήμερα. Πλένει τὸ βράδι μὲ τὴν ποτάσα τὰ χέρια του νὰ φύγουνε τὰ μελάνια, πὸν μπαίνουνε μέσα-μέσα στὰ νύχια καὶ τραβάει σκυφτός, μουλωχτός, σὰν ἐνοχος γιὰ τὴ μέρα πὸν πέρασε καὶ δὲν ἄλλαξε τίποτα, γιὰ τὴ μέρα πὸν θάρθει καὶ θὰ κάνει πάλι, θὰ τὸν ξανακάνει τὸν ἴδιο δρόμο.

Ἄν ἔρθετε καμιὰ φορά στὴν κωμόπολὴ μας, μπορεῖτε νὰ τὸν γνωρίσετε μὲ τὸ πρῶτο. Θὰ τὸν βρῆτε κάπου ἐκεῖ κοντὰ στὸ μοναδικὸ τῆς ἐμπορικὸ δρόμο, πὸν σταματοῦν τὰ λεωφορεῖα, στὰ καφενεῖα πὸν κάθονται καὶ διαβάζουν τίς ἐφημερίδες μὲ τὰ καθαρευουσιάνικα ἄρθρα γιὰ τὰ θάνατο πνεῦμα τῆς ἑλληνικῆς φυλῆς, θορυβοῦνε μὲ τὰ τάβλια καὶ παίζουνε πρέφα. Θὰ τὸν γνωρίσετε ἀμέσως. Εἶναι ὁ γιὸς τοῦ μικροῦ μαγαζάτορα πὸν γίνηκε ἐργάτης καὶ δὲν θέλει νὰ τὸ δεχτεῖ σὰν ὀριστικόν. Εἶναι ὁ Θεωδωράκης μὲ τ' ἀπολυτήριον ἀπ' τὸ γυμνάσιον πὸν δὲν πῆρε τὴ θέση γραφέως. Εἶναι ὁ κρυφὸς ντέτεκτιβ μὲ τὰ πολλὰ κατορθώματα, πὸν δὲν τῷδρηκε ἀκόμα τὸ φοβερό μυστικὸ πῶς γίνηκε τότε καὶ πνίγηκε στὸ πηγάδι ἐκεῖνος ὁ ἔρημος ἄνθρωπος, δίχως ὄνομα καὶ, μὲ παρατσούκλι μονάχα — μιὰ ὑπόθεση μεγαλύτερη, σπουδαιότερη, πὸν τὰ νήματά τῆς φτάναν πέρα ἀπ' τὴν κωμόπολιν...

Καὶ περνοῦνε τὰ χρόνια. Δεκαπέντε ἀπὸ τότες. Ἐγίνε κι ὁ πόλεμος, τέλειωσε κι ὁ πόλεμος, ἔγιναν καὶ τἄλλα πὸν γίνανε στὴν Ἑλλάδα, τέλειωσαν καὶ τἄλλα. Ὁ Θεωδωράκης δὲν πῆγε ἀπὸ δῶ, δὲν πῆγε ἀπὸ κεῖ — ἦταν μὲ τὸν ἑαυτὸ του. Τίποτα γι' αὐτὸν δὲν ἔχει ἀλλάξει. Στὸ τυπογραφεῖο βρίσκεται πάντα. Δὲν εἶναι πιά τᾶγαθοῦ Πραξιτέλη. Πρὶν τὸ πούλησει, τοῦπε τοῦ Θεωδωράκη γιὰ τὰ σχέδια πὸν κάναν μὲ τὸν πατέρα του νὰ τοῦ τὸ δώσει αὐτουνοῦ. Δὲν θέλησε νὰ τὸ πάρει, δὲν ἦταν ἔμπορος καί, τὸ πιὸ σπουδαῖο, δὲν ἦταν καθόλου σίγουρο πῶς θάμεινε στὸ τυπογραφεῖο γιὰ πάντα. Οἱ καινούργιοι πὸν τὸ πῆραν ἰδέα δὲν εἶχαν πῶς ὁ Θεωδωράκης ἦταν ἐκεῖ μέσα παρὰ λίγο ἰδιοκτῆτης. Τῶχαν μεγαλώσει καὶ τὸν εἶχαν κι αὐτὸν καὶ δούλευε μέσα μαζί μὲ τοὺς ἄλλους ἐργάτες.

Ἡ μικρὴ πολιτεία μεγάλωσε λίγο κι αὐτὴ μέσα σ' αὐτὸν τὸν καιρὸ. Τὸ παλιὸ κρασοπουλεῖο πὸν πήγαινε ὁ Συρεγκέλας τὸ γκρέμισαν κ' ἔνα τρίπατο κτήριον ἀπὸ τσιμέντο ὑψώνεται ἐκεῖ — τὸ ξενοδοχεῖο τῆς κωμόπολης. Στὴ μικρὴ πλατεία τίς βγάλαν τίς πλάκες καὶ τὴ στρώσανε μ' ἄσφαλο. Καὶ τὸ πηγάδι χάθηκε ὀλότελα, λίγα δέντρα πὸν μεγαλώσανε πιά καὶ δυὸ-τρία παγκάκια βρίσκονται ἐκεῖ, σὲ μιὰ νησίδα μὲ πρασινάδα στὴ μέση τῆς πλατείας.

Μονάχα τὸ σπιτάκι τῆς Δέσποινας, τὸ πατρικὸ τῆς, ἀπόμεινε ἀπ' τὰ παλιὰ σ' αὐτὴ τὴν πλατεία καὶ κάθεται καὶ τώρα, παντρεμένη, σ' αὐτό. Δεκαπέντε χρόνια ἀπὸ τότες ὁ Θεωδωράκης ποτὲς του δὲν εἶχε περάσει ἀπὸ δῶ. Ἄν ἔφτανε κεῖ ἔκανε πάντα ἕνα γύρω νὰ τὸ ξεφύγει, λοξοδρομοῦσε νὰ μὴν περάσει.

Πέρασε ἀπόψε χωρὶς νὰ τὸ θέλει, ξεχάστηκε περπατώντας καὶ βρέθηκε ξαφνικὰ νᾶχει φτάσει στὴν πλατεία. Κοίταξε γύρω του μιὰ στιγμὴ. Τὸ πρῶτον πὸν σκέφτηκε ἦταν νὰ φύγει, νὰ τρέξει πάλι νὰ φύγει ἀπὸ κεῖ. Εἶναι ἀργὰ περασμένα μεσάνυχτα, ἡ μικρὴ πολιτεία κοιμᾶται, κανένας δὲν εἶναι στὸ δρόμον τὸ σπῆτι τῆς Δέσποινας εἶναι κατὰκλειστο — γιατί νὰ κρυφτεῖ; Στάθηκε, κοίταξε γύρω του. Κατακάθαρη νύχτα τοῦ καλοκαιριοῦ. Ἡ μικρὴ πλατεία λαμποκοπᾷ παράξενα μέσα στὸ νυχτιάτικο φῶς. Τραβήχτηκε παραπίσω, στὴ μέση τῆς πλατείας μὲ τὴ νησίδα καὶ στάθηκε κάτω ἀπ' τὰ δέντρα. Δὲν ἀκούγεται τίποτα τίποτα δὲ σαλεύει. Εἶναι σὰν ὄνειρο ὕστερα ἀπὸ δεκαπέντε χρόνια νὰ ξαναβρεθῆται ἐδῶ. Κ' εἶναι σὰ θέατρο ἐδῶ, μὲ τὰ σπῆτια ἀντίκρου καὶ γύρω καὶ μοιάζουν ψεύτικα — σκηρικὰ μπογιατισμένα κόκκινο καὶ γαλάζιο. Τὸ σπῆτι τῆς Δέσποινας ἐκεῖ ποῦναι καὶ τώρα, φάτσα μπροστὰ του. Ἀριστερά, ἐκεῖ πὸν βρίσκεται τὸ τρίπατο κτήριον, τὸ κρασοπουλεῖο πὸν πήγαινε ὁ Συρεγκέλας. Οἱ πλάκες πὸν πρέπει νὰ σπρίζανε τότε, κάτι τέτοιες νύχτες, νὰ λαμποκοποῦσαν σὰν αὐτὴ μαρμάρου παλατιοῦ. Ὅλα σὰν ἕνα θέατρο. Κ' ἡ σιωπὴ. Καὶ περιμένουν δλα νὰ φέρῃ σὲ ἡ παράσταση.

Και νά τος... Βγήκε. Φεύγει απ' τὸ κρασοπουλειό του. Τέτοια ἦταν κ' ἡ νύχτα πὸ πνίγηκε. Εἶναι γραμμένο κι αὐτὸ στὸ τετράδιο. Πανσέληνος ἦταν καὶ τότε, στρογγυλοφέγγαρη φωτοχυσία. Ἐντεκα ἡ ὥρα, ὅπως πάντα. Εἶναι μεθυσμένος, ὅπως πάντα — μήτε σταλιὰ παραπάνω. Παραπατάει λιγάκι σὰ νὰ λικνίζεται πάνω στὰ βήματά του, σὰ νὰ τὰ χαίρεται. Προχωρεῖ μέσα απ' τὴν πλατεία. Τώρα βρίσκεται κοντὰ στὸ πηγάδι. Ἦταν ἐδῶ, ἀκριβῶς ἐδῶ πὸ στέκεται τώρα κι ὁ Θοδωράκης, κάτω απ' αὐτὸ τὸ παγκάκι. Ἀπόμεινε τότες ἐκεῖ, ὀρθὸς δίπλα στὸ πηγάδι, κοιτάζει γύρω του τὴ μαγεμένη νύχτα. Ἐδῶ τὸ τετράδιο σταματᾷ.

Πάλι ἡ παράσταση...

Μέσα στὴν ἡσυχία ἐκείνης τῆς νύχτας, ἀκούγονται ἀπὸ τὸ δρόμο κι ὄλο κοντεύουν, ἔρχονται κατὰ κεῖ, βήματα βιαστικά, ρυθμικά, ἕνας κρότος ξερός, κοφτὸς ἀπάνω στὸ δρόμο. Μιὰ γυναίκα. Ἦταν ἡ Δέσποινα τοῦ Δημούλη. Ἐντεκα καὶ εἴκοσι ἀκριβῶς καὶ γύριζε ἀπὸ τὴ θειὰ της πὸ γιόρταζε. Ἐντεκα κ' εἴκοσι, τὸ θυμόταν, εἶχε πεῖ, πολὺ καλά.

Ξαναρχίζει τὸ τετράδιο.

Στὴν ἀνάκριση τῆ Δέσποινα δὲν τὴν φώναξαν καθόλου, δὲν τὸ ξέρανε πὼς τὸν εἶχε δεῖ πὸ στεκότανε στὸ πηγάδι. Στὸ Θοδωράκη, πολὺ ἀργότερα, τᾶχε πεῖ καὶ τᾶγραψε κι αὐτὰ στὸ τετράδιο μὰ δὲν τοὺς ἔδωσε σημασία, δὲ σκέφτηκε τότε πὼς μπορεῖ νὰ χουν σχέση μετὰ τὴν ὑπόθεση, δὲ τὸ φαντάστηκε ποτὲ πὼς μπορούσε νὰ χουνε σχέση.

— Εἶδα μιὰ σκιά καὶ στεκόταν δίπλα στὸ πηγάδι, τοῦχε πεῖ τότες ἡ Δέσποινα. Νόμιζα πὼς ἦσουν ἐσύ.

Ἐγὼ, δὲν ἦταν αὐτός.

— Καὶ γιατί νὰ μὴν εἶσαι; Ἐγὼ σ' ἀγαποῦσα — καὶ τῶξερές. Καὶ τί με πείραζε ἐμένα πὸ δὲν τὴν πῆρες τὴ θέση; Ἐγὼ ἤμουν φτωχὴ.

Τὸ τετράδιο κόβεται πάλι.

Ὁ Συρεγκέλας ἦταν αὐτὸς πὸ στεκόταν ἐκεῖ, ὀρθὸς δίπλα στὸ πηγάδι, μιὰ τέτοια νύχτα μαγεμένη σὰν ἀπόψε. Στεκόταν — ἄκουγε τὰ βήματα πὸ κόντευαν. Ἐμεινε ἐκεῖ — νὰ ἰδεῖ τὴ γυναίκα. Πρόβαλε σὲ λίγο στὴν ἄκρη τοῦ σκηنيκοῦ, πέρασε ἀπέναντι μπροστὰ απ' τὰ σπίτια, ψηλὴ, λιγνὴ, ὅπως ἦταν ἡ Δέσποινα τότε, σὰν ψεύτικη κι αὐτὴ μέσα σὲ κείνο τὸ φῶς. Μπήκε σπῖτι της. Στ' ἀπάνω πάτωμα, δεξιά, στὸ δωμάτιο πὸ κοιμόταν αὐτὴ, τὸ παράθυρο φωτίστηκε. Ἡ σκιά τῆς γυναίκας πηγαινοῆρθε μὲς τὸ δωμάτιο, ἔπεσε πάνω στὸ παράθυρο καναδυὸ φορές. Αὐτὸς ἀπόμεινε ἐκεῖ. Ἀπόμεινε ἐκεῖ, νὰ τὴ χαίρεται ὁ Συρεγκέλας αὐτὴ τὴ σκιά, νὰ τὴν περιμένει νὰ πέσει ξανά στὸ παράθυρο.

Ὁ Θοδωράκης χαμογέλασε. Νάτο πὼς εἶχαν σχέση. Νάτο, λοιπὸν, γιατί στεκόταν ἐκεῖ, τί κοιτοῦσε.

Πάλι τὸ τετράδιο:

— Ὄταν ἔσβυσα τὸ φῶς, εἶχε πεῖ ἡ Δέσποινα, κοίταξα κρυφὰ πίσω απ' τὴν κουρτίνα, νὰ μὴ φαίνομαι. Ἦταν ἀκόμα ἐκεῖ πέρα, στεκόταν δὲν ἔκανε τίποτα. Ξανακοίταξα ἄλλη μιὰ φορά. Ἦθελα νὰ σουν ἐσύ...

Ἐδῶ κλείστηκε τὸ τετράδιο — δεκαπέντε χρόνια τώρα. Ἐδῶ κλείστηκε, κομποδέθηκε καὶ τοῦ Θοδωράκη ἡ ζωὴ. Κοίταξε γύρω του — τῶναιρο σκόρπισε, εἶναι ἕνας τόπος πεντάξενος αὐτὸς ἐδῶ γύρω, μέσα στὸ κρῦο φῶς τοῦ φεγγαριοῦ. Ἡ παράσταση τέλειωσε μονομιᾶς, τὰ σκηνικά χάθηκαν, οἱ πλάκες, ἡ μαρμάρινη αὐλὴ, δὲν εἶναι κανένας ἐδῶ. Κανένα φῶς δὲν εἶναι πιά σ' αὐτὸ τὸ παράθυρο νὰ σταθεῖ κι αὐτὸς νὰ τὸ περιμένει, νὰ ἰδεῖ τὴ σκιά πὸ πηγαινοέρχεται μέσα. Δὲν ὑπάρχει πιά καμιὰ Δέσποινα σὲ κείνο τὸ σπῖτι, σ' αὐτὴ τὴν πόλη, πουθενὰ δὲν ὑπάρχει. Ἐνας λυγμὸς πνιγμένος, καταχωμένος, κρατημένος δεκαπέντε χρόνια ξέσπασε, λύθηκε:

— Δέσποινα...

Έβαλε τὰ χέρια στὸ πρόσωπό του, ἔγυρε πίσω, σωριάστηκε κάτω στὸ μπάγχο — νὰ κλάψει. Τὸ κάθισμα ἔτριξε ἀπὸ τὸ βάρος τοῦ κορμιοῦ του — τινάχτηκε ἔρθός, κατάπληκτος, σὰ χαμένος. Ἡ λύπη χάθηκε μονομιᾶς, ὁ λυγμός σταμάτησε πρὶν ξεσπάσει. Μονάχα ὁ νοῦς του παίρνει μπροστὰ ξαφνικὰ καὶ δουλεύει — πηδάει πίσω, ξαναγυρίζει πάλι πίσω, μὲ μιὰν ἀσφάλεια ἀπόλυτη μέσα σ' ἕναν ἱλιγγο ταχύτητας. Κι ὁλότελα ξαφνικὰ ξανασταματάει — μιὰ μηχανὴ ρυθμισμένη μ' ἀκρίβεια πάνω σὲ κείνο τὸ τρίξιμο τοῦ πάγκου. Δὲν ἔχει πιὸ πέρα — πιὸ πέρα δὲν ἔχει τίποτα.

Νά το, λοιπόν. Ἔτσι εἶχε γίνει. Ἔτσι εἶχε γίνει καὶ τότε. Ἔτσι εἶχε βάλει καὶ κείνος μέσα στὰ χέρια τὸ πρόσωπό του μὲ τὸ φῶς ποῦ σβύστηκε στὸ παράθυρο, ἔκανε πίσω νὰ καθήσει — νὰ κλάψει. Δὲν ἦταν ὁ πάγκος, ἦτανε τότε τὸ σκέπασμα, σάπιο. Κατρακύλησε μέσα.

Κανένα μυστικὸ δὲν ὑπάρχει ἐδῶ πέρα, ἐγκλήματα, νήματα ποῦ φτάνουνε τόσο μακριά, φόνοι, ληστεῖες. Δὲν ὑπάρχει καμιὰ δικαίωση, καμιὰ συνέχεια καὶ κανέναν θρίαμβος ποῦ τὸ βρῆκε. Μιὰ νειότη χαμένη, μιὰ ζωὴ ποῦ παραπλανήθηκε κ' ἕνα ὄνειρο ψεύτικο, ποῦ τώρα τὸ ξέρει, ποτές δὲν τὸ πίστεψε...

Ξανακάθισε στὸ παγκάκι, ξανάβαλε τὸ πρόσωπο μέσα στὰ χέρια κι ἄφησε τώρα τὰ δάκρυα νὰ τρέχουν, χωρὶς λυγμό, μιὰ ταπεινὴ συντριβὴ — τελειωτικὴ.

Βήματα ἀργά, βαρεῖα ἀκουστήκανε κ' ἐρχόντανε κατὰ τὴν πλατεία. Ἄνατριχίασε. Πῶς πῆγε ὁ νοῦς του πῶς ξαναγύριζε ἐκεῖνος; Ἄνασήκωσε τὸ κεφάλι καὶ κοίταξε. Ἦταν ὁ ἀστυνόμος ποῦ τελείωνε τὴ νυχτερινή του περιπολία. Αὐτὸς ἰδέα δὲν εἶχε γιὰ τὴ μεγάλη ἀξία τοῦ Θεωδωράκη. Στάθηκε, τὸν κοίταξε μιὰ στιγμή, τὸν γνόρισε πῶς ἦταν ἐκεῖνος ὁ ἀνόητος, ὁ τυπογράφος ὁ Θεωδωράκης, ὁ ἐπιλεγόμενος ντέτεκτιβ καὶ δὲν τὸ βρῆκε καθόλου παράξενο ἢ ἐπικίνδυνο ποῦ καθότανε στὸ παγκάκι — τράβηξε τὸ δρόμο του. Ἰστερα, δὲν ὑπῆρχε πιά κανένα πηγάδι ἐκεῖ πέρα γιὰ νὰ φοβᾶται τὸ πάθημα τοῦ παλιοῦ προκατόχου του μὲ κάτι τέτοιους δυστυχημένους, ποῦ τοὺς πιάνει τὸ παράπονο κάτι τέτοιες νύχτες καὶ σωριάζονται ὅπου βρεθοῦνε καὶ κλαῖνε. Καὶ ἐκεῖ, σὲ σᾶς, ἀσφαλέστατα, κύριε Θόρντον Γουάιλντερ, καὶ στὴ μικρὴ τὴν κωμόπολη τὴ δική μας. Μονάχα ποῦ ἐμεῖς, τέτοιαν ὥρα — ἐσεῖς, ἢ Δέσποινα, ἐγὼ — ἔχουμε σβύσει τὸ φῶς, ἔχουμε κλείσει πιά τὸ παράθυρο καὶ δὲν τοὺς βλέπουμε, δὲν τοὺς ἀκοῦμε ποῦ πέφτουν ἀπάνω στοὺς πάγκους, κατρακυλοῦνε κάποτε πρὸς τὸ θάνατο.

(«Τὸ τέλος τῆς μικρῆς μας πόλης»)





# Ἀποτέλεσμα

17ης - 12 - 61

Τοῦ ΜΙΧΑΛΗ ΚΑΤΣΑΡΟΥ

Δοσμένη ἀπὸ σένα σὲ σένα  
παρατημένη ἀπ' τῆ σκληρῆ μνήμη  
κίνδυνος νὰ θυμηθεῖς γιὰ σένα  
κίνδυνος νὰ θέλεις νὰ διατηρηθεῖς  
κίνδυνος ν' ἀναπολεῖς ἔνδοξες μέρες —  
ἄγνοι ἀγνοι πεθαίνουν ἀπὸ γνώση  
νὰ τοὺς λυπηθῶ  
νὰ τοὺς ἀναπτύξω σὲ φάλαγγες στρατιῆς  
νὰ τοὺς παρατάξω μὲ συνθήματα  
νὰ τρέξουν στοὺς ὑποδηματοποιούς  
νὰ βγοῦν νὰ βγοῦν μὲ δπλα καὶ σταφύλια στὸ μέτωπο  
νὰ τοὺς ἐξακοντίσω μιὰ σημαία  
νὰ πειθοῦν νὰ πειθοῦν  
νὰ τοὺς δώσω νὰ τοὺς δώσω τὴν ἐλπίδα —  
μὴν ἀκοντίζετε — τὸ παλαιὸ θυμᾶται  
θέλει ἀκόμα — κίνδυνος —  
γιὰ τὰ νεογέννητα κίνδυνος —  
γιὰ τὸν ἄνθρωπο  
κίνδυνος ἐπιστροφῆς.

Παπάδες, ἔμποροι, λόγιοι, βατικάνο, ἱερεῖς,  
χρόνια στὶς ἐπάλξεις  
χρόνια μὲ τὴ σημαία μου  
τὸ δρόμο σας τὸν ἐγκαταλείψατε —  
λόγιοι, ἔμποροι, παπάδες, βατικάνο, ἱερεῖς —  
τὴν σημαία σας — κίνδυνος  
Σβᾶϊτσερ δνομα θρῦλε  
τοὺς ἀνθρώπους ἀπειλεῖ τὸ παρελθὸν  
τοὺς ἀνθρώπους ἀπειλοῦν ἄνθρωποι  
ἱερεῖς  
τὴ σημαία  
κίνδυνος  
Γάλλοι ἔθνη — λαὸς  
κοντεύει — κοντεύει νὰ ἔρθει  
κοντεύει — κίνδυνος —  
μὴ μὲ ἐγκαταλείπετε.

# Ἡ σύγχρονη Κεραμεικὴ

Τοῦ Δ. ΚΟΚΚΙΝΙΔΗ



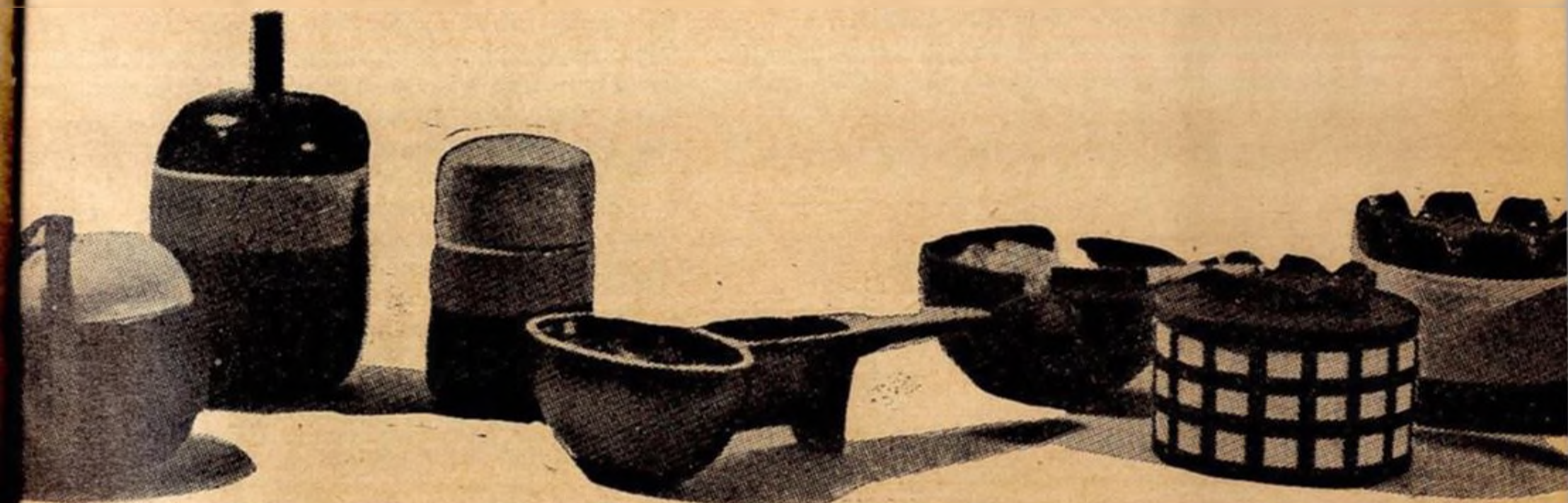
Ἡ ἀγγειοπλαστική, (1) σὰν παραγωγικὴ δραστηριότητα, τὸν 17ον αἰῶνα περνάει ἀπ' τὴ χειροτεχνικὴ μορφή ὀργάνωσης τῆς παραγωγῆς στὴ βιομηχανικὴ, πρῶτα στὴν Εὐρώπῃ καὶ μετὰ στὴν Ἀμερικὴ.

Ἡ τελευταία αὐτὴ μορφή ὀργάνωσης τῆς παραγωγῆς, ἡ βιομηχανικὴ, ὀλοκληρώθη (19ος αἰ.) μὲ τὴ χρησιμοποίηση χυτῶν καὶ λουπιῶν, καταλλήλων γιὰ μεγάλη παραγωγή, κι ἀργότερα μὲ τὴ χρησιμοποίηση τῶν μηχανικῶν μέσων (ἀπμοκινήτων καὶ ἠλεκτροκινήτων) καὶ μὲ τὸν συστηματικὸ καὶ διεξοδικὸν καταμερισμὸ τῆς ἐργασίας στὸ μεγάλο ἐργοστάσιο.

Στὴ χειροτεχνικὴ περίοδο τῆς ἀγγειοπλαστικῆς, τὰ προϊόντα τῆς, τὰ ἀγγειοπλαστικὰ εἶδη, παράγονταν μὲ τὴν καθιερωμένη παραδοσιακὴ μέθοδο: Οἱ ἀντίστοιχες ἐργασίες ὅλων τῶν σταδίων τῆς παραγωγῆς γίνονταν μὲ τὸ χέρι — καθαρισμὸς τοῦ χυμοῦ, πλάσιμο στὸν τόρνο, στέγνωμα, ζωγράφισμα, ὑάλωση καὶ ψήσιμο μὲ ξύλα.

Ἡ ὀλοκλήρωση, ἄμως, τῆς βιομηχανικῆς μορφῆς παραγωγῆς (γύρω στὸ τέλος τοῦ 19ου αἰῶνα) εἶχε σὰ συνέπεια τὴν ὑποκατάσταση τοῦ χειροτεχνικοῦ ἀπ' τὸ βιομηχανικὸ ἀγγειοπλαστικὸ προϊόν καὶ τὴ διάλυση πολλῶν χειροτεχνικῶν ἐργαστηρίων. Ὁ ἄριστος ποῦ διψοῦσε ἀνέκαθεν ν' ἀποκτήσει ἐκλεκτὰ χειροποίητα προϊόντα, ποῦ χρησιμοποιοῦσε πρωύτερα ἢ ἐριστοκρατία, πρᾶμθεύεται τώρα ἄφθονα ἀπὸ τὴ βιομηχανία. Ἡ τελευταία αὐτὴ ἔχοντας πίσω τὴ πρόσφατη τὴν παράδοση τῶν χειροποίητων ἀντιγράφει ἀδίστακτα τὰ μορφολογικὰ στοιχεία τῶν ἀγγειοπλαστικῶν προϊόντων τῆς χειροτεχνικῆς περιόδου τῆς ἀγγειοπλαστικῆς προσπάθωντας νὰ τὰ ἐντάξει στὴς διαδ

*Ἐφθάλμινο Φλωρινιώτικο κανάτι. (Χρησιμοποιεῖται καὶ σήμερον σὰν ἐπιτάφιο σκεῦος)*



*Βιομηχανική Ίταλική κεραμική: Πρακτικώ-  
τατα σκεύη καθημερινής χρήσεως (δοχεία, σα-  
λατιέρες, σταχτοδοχεία) σε μοντέρνα σχέδια του  
αρχιτέκτονα Ettore Sottsass.*

σίες τῆς νέας μορφῆς παραγωγῆς, τῆς μη-  
χανικῆς. Ἔτσι διλέπουμε μιὰ τεράστια ἐξά-  
πλωση τῶν μιμήσεων τῶν χειροποίητων, κα-  
μωμένων με στάμπες(2) ἢ ἄλλα μέσα πού  
ἀναγκάζεται νὰ ἐπινοήσῃ ἡ βιομηχανία γιὰ  
νὰ διατηρήσῃ (καί σὲ συνέχεια ν' αὐξήσῃ)  
τὸν ἀπ' τῆ φύση του ταχὺ ρυθμὸ παραγω-  
γῆς στῆ βιομηχανία.

Ἡ βιασμένη ὁμως αὐτὴ μεταφορὰ τῆς  
χειροτεχνικῆς αἰσθήσης στὴν βιομηχανία προ-  
κάλεσε ἀναστάτωση στὴ μορφικὴ ἰσορροπία  
τῶν ἀγγειοπλαστικῶν προϊόντων. Αὐτό, βέ-  
βαια, ἦταν φυσικὸ νὰ γίνῃ μιὰ καὶ ἀλλάξε  
καὶ ὁ τρόπος παραγωγῆς, με τὴν εἴσοδο τῆς  
μηχανῆς, πού ἀντικατάστησε τὸ χέρι καὶ τὸ  
μουαλὸ τοῦ παραγωγοῦ, καὶ πού εἶχε τὶς δι-  
κές τῆς δυνατότητες καὶ ἰδιορρυθμίες.

Ὁ βιομηχανικὸς τρόπος παραγωγῆς ἦ-  
ταν μιὰ νέα πραγματικότητα, πού τὴν ὀρ-  
μή τῆς δὲν μπορούσε νὰ τὴν ἀνακόψει ἡ ἔλ-  
ληψη μορφικῆς πληρότητας καὶ σὰν τέτοια  
ἔπρεπε με κάθε μέσο νὰ ἐπενδύσει τὰ τεχνι-  
κά τῆς εὐρήματα με ὅ,τι προσφέρονταν πρό-  
χειρα σὰν ντύμα, ἀδιαφορώντας ἀν τὸ ντύμα  
τοῦτο θάπρεπε νὰ τὸ βρεῖ στὰ ἔργα τέχνης  
τῆς περιόδου τοῦ ροκοκὸ τυπωμένα σὲ χαλ-  
καμανίες. Δὲν ὑπῆρχε χρόνος γιὰ αἰσθητι-  
κοὺς προβληματισμοὺς καὶ ἔρευνες. Ἡ βιο-  
μηχανία εἶχε τὴν ψευδαἰσθήση ὅτι δημιουρ-  
γοῦσε τὸ ἴδιο με τὰ χειροποίητα αἰσθητικὸ  
ἀποτέλεσμα. Τῆς διέφευγε ὁμως ἀλόγελα τὸ  
γεγονὸς ὅτι ἡ μηχανοποίηση τῆς παραγω-  
γῆς στὴν ἀγγειοπλαστικὴ, ἐνῶ ἀπ' τὴν μιὰ  
μεριὰ συνιστοῦσε πρόοδο πρωτόγνωρη καὶ  
ἀναμφισβήτητη στὸν τρόπο παραγωγῆς, ἔθε-  
τε παράλληλα ἀπ' τὴν ἄλλη μεριὰ καὶ τερά-  
στια προβλήματα μορφῆς τῶν προϊόντων αὐ-  
τοῦ τοῦ κλάδου, σύμφωνα με τὴν ἰδιορρυθμία  
τῆς μηχανῆς σὰ νέου μέσου παραγωγῆς.

Τὴ λεπτὴ ὑφὴ τῆς χειροποίητης πορσελά-  
νης, τὰ βάζα πού εἶχαν μιὰ δική τους προ-

σωπικότητα με τὴν αἰσθήση τῆς ἀληθινῆς  
φόρμας, τὴν ἀσύμμετρη ἐμφάνιση, τ' ἀντικα-  
τάστησε τὸ τυποποιημένο βιομηχανικὸ προϊ-  
όν, πού ἐξαφάνισε τὸ χαρακτῆρα τοῦ χειρο-  
ποίητου.

Σήμερα στὶς χώρες ὅπου ἡ βιομηχανικὴ  
παραγωγή τῶν προϊόντων τῆς ἀγγειοπλαστι-  
κῆς ὑποκατάστησε τὴν χειροτεχνικὴ παρα-  
γωγή τους (ὡ.χ. Ἀγγλία, Γερμανία, Ὁλλαν-  
δία, Γαλλία, Η.Π.Α. κλπ.), ἀπόμειναν καὶ  
λειτουργοῦν ἐλάχιστα χειροτεχνικὰ ἐργαστή-  
ρια.

Ἡ ὀλοκλήρωση τῆς βιομηχανικῆς παρα-  
γωγῆς στὴν ἀγγειοπλαστικὴ, πού συντελέ-  
στηκε στὸ τέλος τοῦ 19ου αἰῶνα, ὅπως εἰ-  
πώθηκε παραπάνω, ἀφοροῦσε μόνο τὴν τε-  
χνικὴ τῆς παραγωγῆς. Στὸ μορφολογικὸ το-  
μέα δὲν σημειώθηκε ἡ ἀντίστοιχη πρόοδος,  
δηλ. δὲν κατόφερε ἡ βιομηχανικὴ παραγωγή  
νὰ λύσει τὰ προβλήματα τῆς μορφῆς πού  
συνδέονταν με τὴν μηχανικὴ παραγωγή. Στὶς  
ἀρχές ὁμως τοῦ αἰῶνα μας ἐγίνε ἕνα ξεκίνη-  
μα στὴ βιομηχανία γιὰ τὴν ἐπίτευξη καὶ τὴν  
κατάκτηση τῆς μορφῆς τῶν ἀγγειοπλαστικῶν  
προϊόντων μαζικῆς παραγωγῆς. Τὸ πρόβλη-  
μα ἦταν νὰ βρεθῇ ἡ κατάλληλη μορφή τοῦ  
βιομηχανικοῦ προϊόντος πού ὑπαγορεύονταν  
ἀπὸ τὶς δυνατότητες τῆς μηχανοποιημένης  
παραγωγῆς, ἱκανοποιώντας ἔτσι τὶς σύγχρο-  
μες ἀπαιτήσεις λειτουργικότητας. Ἐξ ἄλλου  
ἡ ζητούμενη νέα μορφή τῶν ἀγγειοπλαστι-  
κῶν προϊόντων συνιστᾷ μιὰ νέα αἰσθητικὴ  
ἀντίληψη γιὰ τὰ προϊόντα αὐτά, σὰ συνέπεια  
τῶν νέων ἀναγκῶν πού δημιούργησε ἡ ἐμ-  
φάνιση τῆς βιομηχανίας.

Μερικὲς βιομηχανίες δημιούργησαν νέες  
φόρμες πού δὲν εἶχαν τὸ προηγούμενό τους.  
Τὰ καινούργια σχήματα ξέφυγαν ἀπ' τὴν  
παράδοση χάρις στὴν ἐμφάνιση τοῦ βιομη-  
χανικοῦ σχεδιαστή, στὰ χέρια τοῦ ὁποῖου

Πήλινο βάζο από την Καβάλλα.



βρίσκεται το μέλλον της βιομηχανοποιημένης παραγωγής. Ο βιομηχανικός σχεδιαστής δεν είναι πια ο χειροτέχνης της προβιομηχανικής περιόδου, παρά μόνο με την έννοια του γνώστη, ερευνητή και υπεύθυνου για τη μορφική πληρότητα του παραγόμενου προϊόντος. Ο εξειδικευμένος ρόλος του βιομ. σχεδιαστή απαιτεί γνώσεις που αφορούν τη μηχανοποιημένη παραγωγή και μιὰ αισθητική κατάρτιση οργανικά δεμένη με τὰ μέσα παραγωγής ικανή νὰ ἀντιμετωπίσει τις ανταγωνιστικές συνθήκες τῆς σύγχρονης ἀγορᾶς. Ἐτσι με τὴν παρουσία τοῦ Β. Σ. δημιουργήθηκε μιὰ νέα αισθητική στὴν ἀγιοπλαστική βιομηχανία.

Κατὰ τὸ διάστημα τῆς ἀνοδικῆς πορείας τῆς βιομηχανοποιημένης παραγωγῆς καὶ ὡς τὰ σήμερα, τὸ παλιὸ χειροτεχνικὸ ἐργαστήρι ἐξακολουθεῖ νὰ παράγει — ὅπου τὸ ἐπιτρέπουν οἱ συνθήκες — με τὸν καθιερωμένον ρυθμὸ του καὶ με καταναλωτὲς τὸ πιὸ πολὺ ἀγρότες καὶ σὲ μικρότερο ποσοστὸ ἐστοῦ (τὸ ἐνδιαφέρον τῶν τελευταίων αὐτῶν γιὰ τὸ χειροποίητο προϊόν ὀφείλονταν στὴν μορφικὴ τελειότητά του, ἰδιότητα βασικὴ καὶ ποσὸς ὅσο δεν τὴν ἔχουν τὰ προϊόντα τῆς βιομηχανίας). Τῆ βασικῆ ὁμως παραγωγῆ ἀγιοπλαστικῶν προϊόντων τὴν ἐκτελεῖ ἡ βιομηχανία τοῦ εἶδους, με καταναλωτὲς τὸ σὺνολο σχεδὸν τοῦ πληθυσμοῦ, μ' ἐξαιρέση ἀνώτερα προηγμένα στρώματά του ποὺ παζητοῦν κάτι ποὺ νὰ ξεφεύγει ἀπ' τὸ τυποποιημένο βιομηχανικὸ προϊόν καὶ νὰ ξεχωρίζει γιὰ τὴ μοναδικότητά του. Ἡ τυποποίηση καὶ ἡ ἄλλειψη προσωπικότητος τῶν παραγομένων ἀπ' τὴ βιομηχανία προϊόντων — μειονεκτήματα συνδεμένα με τὸ χαρακτῆρ τῆς παραγωγῆς αὐτῆς — προκάλεσε τὴν ἀτίδραση τοῦ προηγμένου καταναλωτικῆς κοινῆς στὸ ὁποῖο γεννήθηκε ἡ ἀνάγκη καὶ ἐνδιαφέρον γιὰ μορφές ποὺ νὰ ἔχουν ἑντατικὴ σφραγίδα τῆς προσωπικότητος τοῦ δημιουργοῦ. Κάτω ἀπ' αὐτὲς τὶς συνθήκες — ποὺ πάντως περιορίζονταν σ' ἓνα μικρὸ ριθμητικὰ κοινὸ — καὶ πρὶν 40 περίπου χρόνια ἐμφανίστηκε τὸ ἐργαστήρι τοῦ κεραμίστα, ποὺ συνιστοῦσε κάτι ἀντίστοιχο με τὸ παλιὸ χειροτεχνικὸ ἐργαστήρι, ἀπ' τὸ ὁποῖο διαφέρει κυρίως στὸ ὅτι τὸ τελευταῖο τὸ σὺνολο συνιστοῦσε ἐπὶ αἰῶνες τρόπο παραγωγῆς πράγμα ποὺ δεν συμβαίνει με τὸ ἐργαστήρι τοῦ κεραμίστα.

Ἡ γέννηση τοῦ ἐργαστηρίου κεραμεικῆς φεῖλεται α) στὴν τάση ἐξειδικευμένων τεχνῶν — πολλοὶ ἀπ' αὐτοὺς ἀσκήθηκαν παραγόμενα στὴ βιομηχανία — νὰ ὀργανώσῃ δικό τους ἐργαστήρι, καὶ παράλληλα σὲ ἐπίδοση πολλῶν καλλιτεχνῶν στὶς ἐφαρμοσμένες τέχνες ἀπὸ λόγους οἰκονομικοῦ καλλιτεχνικοῦ. β) Στὴν προβληματικὴ ἐνυπάρχει στὰ ὑλικά μέσα τῆς κεραμεικῆς τὰ ὁποῖα προσφέρονται γιὰ τεχνικο-καλλιτεχνικὴ ἔρευνα ποὺ μόνον τὸ ἀτομικὸ ἐργαστήρι εἶναι ἰκανὸ νὰ διεξάγει, σὲ ἀντίθεση με τὴ βιομηχανία ἢ ὁποῖα λόγω τῆς μαζικῆς

ραγωγής τυποποιεί τα προϊόντα της και έπιπομένως και την έρευνά της. γ) Στις ύπάρχουσες νέες ανάγκες τις οποίες μόνο ή προσωπική εργασία του κεραμίστα μπορούσε να ικανοποιήσει όπως π.χ. μοναδικά καλλιτεχνικά έργα ή ειδικές κατασκευές για έσωτερικούς ή έξωτερικούς χώρους.

Στο μορφολογικό ταμέα της κεραμεικής του εργαστηρίου έχουμε ένα πεδίο δράσης αφάνταστα ποικίλο, που περιλαμβάνει τη θαυμαστή δουλειά μερικών κεραμιστών με έργο γεμάτο δύναμη στη φόρμα και με μια τεχνική τέλεια. Στους σημερινούς κεραμίστες δεν υπάρχουν κοινές αισθητικές αρχές παρά ο καθένας ψάχνει για τον προσωπικό του δρόμο, όπως ο ζωγράφος και ο γλύπτης της έποχής μας. Η προσπάθειά τους είναι να δώσουν λύσεις στα προβλήματα του χώρου, του χρώματος, και της ύφης της ύλης με τα μέσα που διαθέτει ή κεραμεική τέχνη. Η τάση αυτή για μορφική έρευνα οδήγησε σε θέσεις αντίθετες προς τον από παράδοση λειτουργικό ρόλο της κεραμεικής που περιοριζόταν στην κατασκευή ειδών περισσότερο για την καθημερινή χρήση. Τα πρακτικά είδη όμως (σερβίτσια, βάζα, κανάτες κλπ.) δεν επέτρεπαν μεγάλες αφαιρέσεις έξ αιτίας της χρήσης που είχαν, γι' αυτό πολλοί στράφηκαν σε νέους τομείς εφαρμογής, άκόμα και στην περιοχή της καθαρής τέχνης, για να έκφραστούν, με αποτέλεσμα τη δημιουργία γλυπτικών ή ζωγραφικών έργων (Μπλάκ από όγκους κεραμικών σωμάτων για πάρκα, τεράστια πανώ μέσα στο χώρο ή σε προσόψεις κτιρίων). Αυτή ή αναζήτηση βοήθησε αναμφισβήτητα τους έμπνευσμένους δημιουργούς να ανανεώσουν τα έκφραστικά μέσα της κεραμεικής με την ανακάλυψη νέων μορφών εφαρμογής φτάνοντας έτσι ως το μνημειακό. Παράλληλα όσοι ακολούθησαν την παράδοση του τόρνου κατάφεραν να την απαλλάξουν από το περιττό στη φόρμα και την διακόσμηση και να αναδείξουν τα στοιχεία που αποτελούν την ουσία της. Στην περίπτωση αυτή ανήκουν κεραμίστες που έπηρεάστηκαν απ' την αναπολίτικη τέχνη, από τις πρωτόγονες φόρμες της Εύρωπαϊκής τέχνης, καθώς και από τα Έλληνικά προϊστορικά, κυκλαδίτικα, και μινωικά πρότυπα. Η σύγχρονη γιαπωνέζικη κεραμεική έπηρέασε πολλούς στην Εύρώπη και στις Η.Π.Α. Η επίδραση των διάσημων Γιαπωνέζων όπως ο Shoji Hamada, Shimaoka, και Tsoukamoto στο είδος του Stoneware (3) είναι χαρακτηριστική στις Η.Π.Α. και στην Εύρώπη. (4)

Η στροφή στο γλυπτικό και τον ζωγραφικό χώρο υποστηρίχτηκε ότι δεν έσήμαινε την υπακατάσταση της κεραμεικής από την γλυπτική ή την ζωγραφική, άλλ' ότι έσήμαινε την οργανική σύνθεση των κεραμικών στοιχείων σε μια ένότητα που δεν ήταν ούτε το ένα ούτε το άλλο, αλλά μια αναγκαία έκφραση της κεραμεικής που υπαγορεύονταν από τα υλικά της μέσα. Βέβαια δεν μπορούμε να απαμονώσουμε την κεραμεική από την

Χιώτικο βάζο για μαστίχι.  
(Τετρακόττα υαλωμένη μόνο στο στόμιο και στη θέση της διακοσμητικής σπείρας).





γλυπτική ή την ζωγραφική, ωστόσο είναι συζητήσιμη ή περίπτωση όπου γίνεται υπέρτερη της μιάς ή της άλλης και σίγουρα ότι ζημιώνεται έκφραστικά. 'Ο κεραμίστας είναι ελεύθερος να δουλεύει όπως το επιθυμεί, με τον τόρνο ή πλάθοντας με τα χέρια σε επίπεδες ή όχι επιφάνειες, αρκεί μόνο στο αποτέλεσμα της έρευνάς του να επιδιόχεται σαν κυρίαρχο στοιχείο ή κεραμεική μορφή. (5)

Σαν μορφή παραγωγής το εργαστήρι του κεραμίστα έχει περιορισμένο καταναλωτικό κοινό ή δε συμβολή του σ' άλλες εφαρμογές έχει περισσότερο συμπτωματικό χαρακτήρα και εξαρτάται από το γενικότερο κλίμα που επικρατεί σε κάθε χώρα π.χ. ανάγκες για να καλυφθούν αρχιτεκτονικοί χώροι δημιουργημένοι από αρχιτέκτονες γι' αυτό το σκοπό. Αυτή ή εξάρτηση είναι τελικά καθοριστική της μορφολογικής της εξέλιξης και συνάμα ανασταλτική της ευρύτερης διάδοσής της.

Στον τόπο μας ή άγγειοπλαστική έμεινε πίσω, χωρίς να μπορεί να αναπτυχθεί παράλληλα με τις άλλες χώρες της Ευρώπης. 'Η τούρκικη κατοχή καθήλωσε την παραγωγή στην χειροτεχνία. 'Ακόμα και μετά την απελευθέρωση ο χαρακτήρας της ελληνικής οικονομίας δεν συνέβαλε στην ανάπτυξη του κλάδου αυτού, περιορίζοντάς τον στα πρωτόγονα πηλίνα των αγροτικών περιοχών ή τη μιά μεριά, και από την άλλη στα υαλομένα βιοτεχνικά προϊόντα των πόλεων.

'Η άγγειοπλαστική σαν τρόπος παραγωγής, κατά την τουρκοκρατία και ολόκληρο τον 19ο αιώνα, δεν μελετήθηκε όκόμα, πώς από ελάχιστα στοιχεία που υπάρχουν δεβαιώνεται ότι στις αγροτικές περιοχές χε χαρακτήρα χειροτεχνικό που συνεχίστηκε ως τις μέρες μας, ενώ στις πόλεις του πύτερου καταναλωτικού κοινού εφαρμοστέο ή καταμερισμός της δουλειάς.

Σήμερα στις αγροτικές περιοχές της Ελλάδας ή παραγωγή είναι χειροτεχνική. νησιώτικη άγγειοπλαστική (6) (Σίφνος, Σάμος, Σκύρος, Σκόπελος, Κρήτη, Κέρκυρα, Αίγινα) εξασκολλουθεί να παράγει σκέτα πηλίνα αντικείμενα για τις ανάγκες του χωριού. Στις πιο πολλές περιοχές ή τεχνική ή πρωτόγονη. 'Η χρήση του μαλυβδούχου γυαλιού δεν συναντιέται συχνά. Π.χ. στην Εύβοια, Σκόπελο, Κρήτη, Αίγινα, Πάτμο, οι άγγειοπλάστες δουλεύουν τα είδη υαλοστά οποία δεν είναι απαραίτητο το γυαλί πώς στάμνες, κιούπια, λεκάνες για το μωμα, κανάτες, ποτήρια κ.ά.

Οι φάρμες (7) που παράγονται σ' αυτές περιοχές είναι από τις πιο ζωντανές της ελληνικής άγγειοπλαστικής. Τα κιούπια και

Τερακότες ζωγραφισμένες με τέμπρες υαλισμένες με ψυχρό βερνίκι. (Προϊόντα άστικής οίκοτεχνίας και βιοτεχνίας).

στάμνες τῆς Κρήτης, τὰ γνωστὰ Σκυριανὰ πιάνα, τὰ Σαμιώτικα βάζα, εἶναι δείγματα τῆς γνήσιας λαϊκῆς δημιουργίας.

Μέχρι τὸν τελευταῖο πόλεμο οἱ ὀνάγκες τοῦ χωριοῦ καλύπτονταν ἀπὸ τὴν ἀγροτικὴ παραγωγή, ἀλλὰ μετὰ τὸν πόλεμο παρατηρήθηκε σημαντικὴ μείωση τῆς παραγωγῆς, μὲ ἀποτέλεσμα νὰ ἐξαφανιστοῦν ὁλόκληρα χειροτεχνικὰ κέντρα παραγωγῆς. Αὐτὸ ὀφείλονταν στὴν ἐμφάνιση τῶν βιοτεχνικῶν καὶ βιομηχανικῶν προϊόντων, τὰ ὁποῖα ἐκτοπίσανε τὰ ἀγροτικά. Ἡ Σίφνος μὲ τὴν τεράστια παραγωγή τσουκαλιῶν (ἔκανε ἐξαγωγὲς στὴ Μέση Ἀνατολή) σήμερα δὲν παράγει οὔτε τὸ 1/10 τῆς προπολεμικῆς, τὸ ἴδιο καὶ ἡ Σάμος, ἐνῶ στὴν Κρήτη ἀντικαταστάθηκαν τὰ κιούπια τοῦ λαδιοῦ μὲ τὶς στέρνες καὶ οἱ κανάτες καὶ τὰ ποτήρια μὲ τὰ πλαστικὰ προϊόντα τῆς βιομηχανίας. Σὲ ἄλλα πάλι νησιὰ ὅπου ὑπάρχει τουριστικὴ κίνηση σημειώθηκε ζήτηση στὰ ἀγγειοπλαστικὰ εἶδη, καὶ ἔτσι αὐτὸ ἔγινε αἴτιο τῆς μεταβολῆς τῆς ιδιότητος τοῦ προϊόντος, ἀπὸ πρακτικὸ εἶδος τοῦ χωριοῦ σὲ διακοσμητικὸ τουριστικὸ.

Μ' ἄλλα λόγια ἡ ἀγροτικὴ ἀγγειοπλαστικὴ, ποὺ ὁ ρόλος τῆς ἦταν πρακτικὸς, ἐπέζησε μόνο ἐκεῖ ὅπου δὲν τὴν ἐκτόπισε τὸ βιοτεχνικὸ ἢ τὸ βιομηχανικὸ προϊόν ἢ ἐκεῖ ὅπου μεταβλήθηκε ἡ ἐφαρμογὴ τῆς ἀπὸ πρακτικὴ σὲ τουριστικὴ.

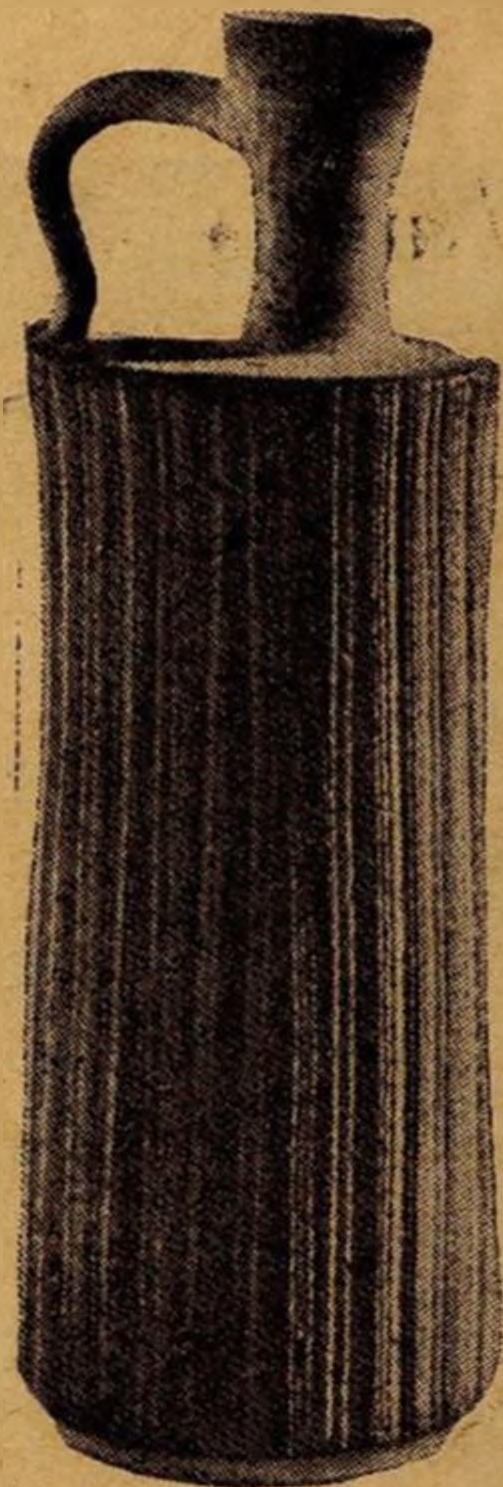
Στὶς πόλεις τὸ κύριο μέρος τῆς παραγωγῆς καλύπτεται ἀπὸ τὴν βιοτεχνικὴ (στὴ βιομηχανικὴ μορφὴ παραγωγῆς ὑπάρχει μόνο τὸ ἐργοστάσιο «Κεραμεικός»), καὶ ἡ ὑπάλοιπη ζήτηση καλύπτεται ἀπὸ τὰ εἰσαγόμενα προϊόντα ἀπὸ χώρες τῆς Εὐρώπης ὅπως π.χ. Γερμανία, Ἀγγλία, Ἰταλία κλπ.

Ἀναφορικὰ μὲ τὸ ἐπίπεδο τεχνικῆς τῆς παραγωγῆς, ἡ βιοτεχνία(8) τῆς ἀγγειοπλαστικῆς δρίσκεται χαμηλά, καὶ τοῦτο παρὰ τὶς κατὰ καιροὺς προσπάθειες ποὺ ἀναλήφθηκαν, κυρίως στὸ διάστημα τοῦ μεσοπολέμου, γιὰ τὴ βελτίωσή τῆς (ὅπως ἡ περίπτωση τῆς «Κιουτάχειας» ποὺ ἰδρύθηκε ἀπὸ Μικρασιάτες τεχνίτες ποὺ μετάφεραν τὰ στοιχεῖα τῆς παλιᾶς ἀνατολίτικης τεχνικῆς στὸν τόπο μας). Ἡ δραστηριότητα αὐτὴ ποὺ ἀναπτύχθηκε σ' ὅλη τὴ διάρκεια τοῦ μεσοπολέμου γιὰ τὸ ἀνέβασμα τῆς τεχνικῆς στάθμης, δὲν καρποφόρησε. Οἱ λόγοι γιὰ τοὺς ὁποῖους δὲν σημειώθηκε καμιὰ πρόοδος στὴν τεχνικὴ ὀφείλονταν (πέρα ἀπ' τὴ γενικώτερη τεχνικοοικονομικὴ καθυστέρηση τοῦ τόπου) στὸ γεγονός τῆς ἀπὸ μέρους τῶν ἐπιχειρηματιῶν ἑλλείψης προβληματισμοῦ πάνω σ' αὐτὴν. Τὴν τύχη τῆς τεχνικῆς ἀκαλούθησε καὶ ἡ μορφή τῶν ἀγγειοπλαστικῶν προϊόντων. Πρῶτος ἐμφανίζεται ὁ «Κεραμεικός» μὲ τὴν μίμηση τῆς ἀρχαιοελληνικῆς τερακίας γύρω στὰ 1920, καὶ χαιρετίζεται ἡ προσπάθειά του αὐτὴ σὰν συμβολὴ στὴν ἀναγέννηση τῆς νεοελληνικῆς ἀγγειοπλαστικῆς! Τὸ λαθεμένο αὐτὸ ξεκίνημα γρήγορα τὸ μιμήθηκε τὸ μεγαλύτερο ποσοστὸ τῆς βιοτεχνίας, μὲ συνέπεια νὰ κορυφωθεῖ στὶς μέρες μας, μὲ τὶς γνωστὲς σὲ ὅλους τερακί-



Σαμιώτικο κρασοκάνατο (Φαγεντιανὸ κόκκινο διακοσμημένο μὲ ἄσπρο καὶ πράσινο).

James Secrest: Κανάτα (Stoneware, ὕψος 11,5 ἐκ.).





Φαγεντιανή κούκλα, τοῦ Ροδίτη ἀγγειοπλάστη  
Γιασουράνη.

Σαμιώτικη πιατέλα (φαγεντιανὸ κόκκινο).



τες (μπογιατισμένες μιμήσεις κλασσικῶν σχημάτων). Ἡ περίπτωση τῆς παραγωγῆς τετρακότας (παραγωγῆς ποὺ δὲν προϋποθέτει εἰδικές τεχνικές γνώσεις) ἀπὸ τὴν βιοτεχνία εἶναι φανερὸ δείγμα ἔλλειψης τεχνικομορφολογικοῦ προσανατολισμοῦ, καὶ ἔχει σὰ συνέπεια τὴν ἀποξένωση τῆς παραγωγῆς ἀπὸ τὴν οὐσιαστικὴ ἔρευνα τῶν θεμάτων ποὺ ἀφοροῦν τὴν ἀγγειοπλαστικὴ καὶ σὲ συνέχεια τὴν ἀπομάκρυνση ἀπὸ τὸν φυσικὸ κοταναλωτὴ δηλ. τὸ κοινὸ τῶν πόλεων. Ἐπακόλουθο τῶν παραπάνω ἦταν τὸ μὲν κοινὸ τῶν πόλεων νὰ στραφῆι στὰ εἰσαγόμενα ἀγγειοπλαστικὰ εἶδη, δὲ βιοτεχνία νὰ καταλήξει στὴ δημιουργία εἰσὸς προϊόντος μέτριου ἀλλὰ κατάλληλου γιὰ τὴν ἐπαρχιακὴ ἀγορὰ (εἶδη ψαμιακῆς διακοσμημένα με μαρκησίες, τριαντάφυλλα κ.τ.π. ποὺ τὰ εἶχαν φτιάξει οἱ Γερμανοὶ πρὶν 15 χρόνια σὲ πορσελάνη). Τὸ ἀγοραστικὸ κοινὸ τῶν πόλεων προτίμησε τὰ ξένα προϊόντα γιὰ τὴν σταθερὴ τους ποιότητα δεδομένου ὅτι τὰ ἐγχώρια εἶδη δὲν παρείχαν ἐγγυήσεις γιὰ τὴν ποιότητά τους, καὶ ἀκόμη γιὰ τὴν ἀπόδοσή τους πῆρχε διαμορφωμένη ἢ σύγχρονη αἰσθητικὴ ἀντίληψη καὶ προσφέρονταν σὲ μεγάλη ποικιλία σχημάτων καμωμένων ἀπὸ πορσελάνη, φαγιάνς καὶ μαγιόλικά.

Ἔτσι ἡ βιοτεχνία ὄχι μόνο δὲν προόδουσε ἀλλὰ πισωδρόμησε μορφολογικὰ ἀπ' τὴν σὴν



γμή που αναγκάστηκε να προσαρμόσει την παραγωγή της στην επαρχιακή αγορά ή ό-  
ποια δεν είχε σοβαρές απαιτήσεις.

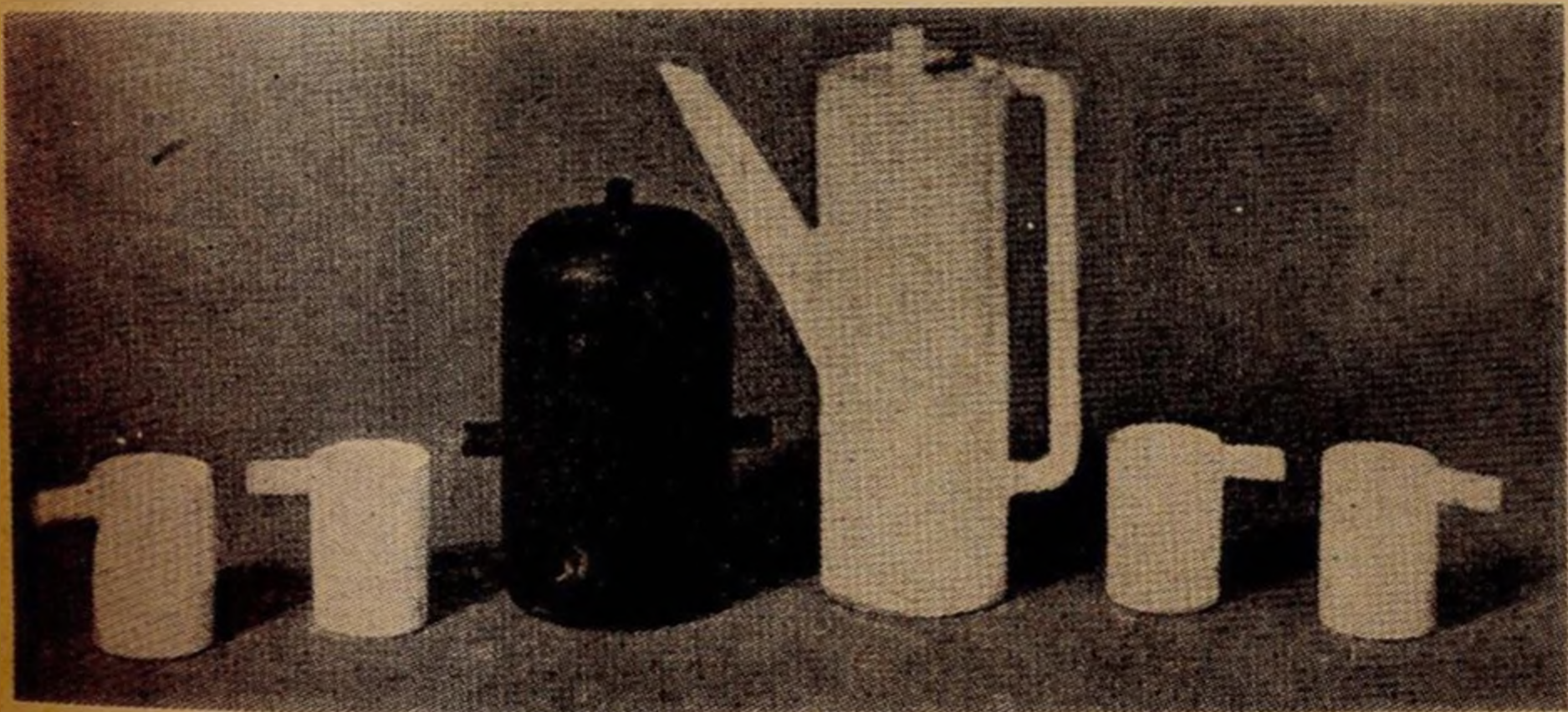
Ο μόνος τομέας της παραγωγικής δραστη-  
ριότητας που έχει μια σχετική ανάπτυξη εί-  
ναι η παραγωγή από μερους μεμονωμένων ά-  
τόμων που αύξηθηκε τα τελευταία χρόνια εί-  
δικά στην Αθήνα. Πριν τον πόλεμο του 1940  
έγιναν προσπάθειες από δυο - τρεις, με ίκα-  
νοποιητικά για την εποχή εκείνη έπιτελέσμα-  
τα, όμως δεν βρέθηκαν πολλοί μιμητές της,  
κι αυτό γιατί η παράλληλη παραγωγή της  
βιοτεχνίας βρισκόταν όκóμα σε άκμή άπ' τη  
μιά μεριά, και άπό την άλλη το προηγμένο  
κοινό είχε στρέψει την προσοχή του στα λαϊ-  
κά πρότυπα. Η αύξημένη άπασχόληση στο  
είδος αυτό μετά τον πόλεμο πρέπει να άπο-  
δοθεί στους ίδιους λόγους που το δημιούργη-  
σαν στην Ευρώπη, και έπιπρόσθετα στην γε-  
νικά χαμηλή στάθμη της βιοτεχνικής παρα-  
γωγής άκατάλληλης για τα γούστα του καλ-  
λιεργημένου κοινού. Χωρίς άμφιβολία η επί-  
δοση άξιόλογου άριθμού άτόμων στην έργα-  
στηριακή άγγειοπλαστική, παρ' όλες τις τε-  
χνικές και μορφικές άδυναμίες τους, προώθη-  
σε τον κλάδο αυτό σημαντικά.

Οί έρευνες τών νεώτερων έντοπίστηκαν πε-  
ρισσότερο στην τεχνική και πολύ λιγότερο στη  
μορφολογική βελτίωση της παραγωγής.  
Στην τεχνική βρισκόμαστε σε επίπεδο που  
το έχουν ξεπεράσει οι βιοτεχνίες της Ιτα-  
λίας. Βέβαια για την Ελλάδα (έξω από έ-  
λάχιστες έξαιρέσεις) θεωρείται έπιτευμα,  
έμως πρέπει να πούμε πώς δεν φτάνει πέρα  
άπό το μέτριο. Η τεχνική δεν άποχτιέται  
παρά μόνο με την μακρόχρονη και έντατική  
πειραματική δουλειά, άπαιτώντας συστηματι-  
κή σχολική προπαίδεια ή μια άνάλογη πα-  
ράδοση άνύπαρκτες για την Ελλάδα. Ύ-  
στερα άν θέλουμε να μιλήσουμε για την έρ-  
γαστηριακή κ ε ρ α μ ε ι κ ή πρέπει να ά-  
ναγνωρίσουμε πώς κύριο χαρακτηριστικό της

Φαγεντιανή κούκλα, του Ροδίτη άγγειοπλάστη  
Γιασυράνη.



Ursel Luginbühl (Έλβετία). Σεβίτσιο καφέ.





Κρητική στάμνα.

Χανιώτιζο κανάτι.



είναι ή συνεχής μεταμόρφωση του κεραμεικού σώματος, διακριτικό της ποιοτικής διαφοροποίησής του από κάθε προϊόν μαζικής παραγωγής. Κ' έπομένως αν στην 'Ελλάδα παράγονται αντικείμενα έπωνομαζόμενα «εργαστηριακής κεραμεικής» που δεν διαφέρουν από τα ξένα βιοτεχνικά, τότε δεν μιλάμε για κεραμεική αλλά για βιοτεχνικό χαρακτήρα άγγειοπλαστικής που μεταφέρθηκε έδω καθυστερημένα. Μ' άλλα λόγια τὸ άτομικό έργαστήρι της κεραμεικής είναι ταγμένο να έρευνά απ' τη φύση του για νέες συνθέσεις σωμάτων (μάζας) και υαλωμάτων ξεκινώντας απ' τη στοιχειακή μορφή των πρώτων υλών — που είναι τα χρώματα, τα υαλώματα και τα οξειδία των χρωμάτων — και τις μεταξύ των εντιδράσεις αναφορικά με την φωτιά. Αυτά τα λέμε για να καταδείξουμε την σημασία της τεχνικής στο έργαστήρι της κεραμεικής και να έννοήσουμε ότι ή τεχνική μας πρόοδος, σε συσχετισμό με δ,π, υπάρχει έξω από την 'Ελλάδα, δεν είναι ούτε πρωτότυπη άλλ' ούτε πρό πάντων ή ένδειξιμένη. Μ' αυτό τον περιορισμό οί δημιουργοί κεραμίστες είναι έλάχιστοι στον τόπο μας, ένω ό έρασιτεχνισμός άφθονεί και δημιουργεί με την παρουσία του κινδύνου για την παραπέρα εξέλιξη της κεραμεικής και σύγχυση γύρω απ' την ουσιαστική αξιολόγησή της.

Η πλαστική πλευρά της κεραμεικής άποσχόλησε μερικούς μόνο κεραμίστες. Έξω από λίγες έξαιρέσεις τὸ πλήθος των άσχολουμένων παραμελεί την μορφή προσφεύγοντας στις έντυπωσιακές φόρμες — παραμορφωμένες κι αυτές — του τύπου της ιταλικής παραγωγής. (Κλασσικό παράδειγμα αυτής της άδυναμίας είναι ή άνικανότητα να προσαρμόσουν ένα χέρι μιās άπλής κανάτας στο σώμα της, πράγμα που με την μεγαλύτερη εύκολία τὸ φτιάχνει ένας καλός τορναδόρος). Δεν υπάρχει άμφιβολία ότι ή επίλυση των πλαστικών προβλημάτων στην κεραμεική του έργαστηρίου προϋποθέτει μιάν ανάλογη καλλιέργεια ή μιá έμφυτη ροπή και έπειδή τὸ τελευταίο δεν δημιουργείται, έπομένει ή καλλιέργεια που διδάσκεται στα σχολεία της κεραμεικής, και που θα ήταν «εύχης έργον» να λειτουργούσαν μερικά και στον τόπο μας.

Από τα παραπάνω βγαίνει τὸ συμπέρασμα ότι ή νεοελληνική άγγειοπλαστική άνωμα και κάτω από τις υπάρχουσες οικονομικές και πολιτιστικές συνθήκες, θα μπορούσε να ήταν καλύτερη. Η έπιχειρηματική δραστηριότητα των βιοτεχνών άκολούθησε τὸν εύκολο δρόμο, και εύνοημένη στην αρχή από τις συνθήκες πέτυχε για ένα χρονικό διάστημα να κερδίσει τὸ άγοραστικό κοινό στις πόλεις, αλλά σύνταμα ή έλλειψη κάθε πρόθυψης για τὸ μέλλον την οδήγησε στο άδιέξοδο. Ένώ ή άγροτική άγγειοπλαστική άπομακρυσμένη από τα ρεύματα των μεταβολών και συνεχίζοντας τὸν παραδοσιακό της δρόμο, βρέθηκε αναπάντεχα έντιμέτωπη — όπως και ή βιοτεχνία — με ένα τελειότερο βιοτεχνικά προϊόν. Η τρίτη περίπτωση του άπο

μικρού έργαστηρίου τῆς κεραμεικῆς, πού ἐμφανίζεται ἀργότερα καί συγκριτικά σέ μικρό ποσοστό, ἔχει τὰ χαρακτηριστικά τοῦ σύγχρονου καί ζωντανοῦ φαινομένου παραγωγῆς, ἀλλά λόγω τῆς φύσης τῆς εἶναι ἀνίκανη νὰ ἐπηρεάσει τὴ μεγάλη παραγωγή σὲ βαθμὸ πού νὰ κάνει αἰσθητὴ τὴν πρόοδο. Ἐξ ἄλλου ἡ ἐξέλιξί τῆς δὲν μπορεῖ νὰ ὑπερβεῖ τὰ ὄρια πού καθορίζονται ἀπὸ τὴν ἀπόδοση τῆς μαζικῆς παραγωγῆς.

Μόλις τὰ τελευταῖα δυὸ - τρία χρόνια συνειδητοποιήθηκε — εἰδικὰ ἀπὸ τοὺς βιοτέχνες ἢ ἀνάγκη τῆς ἀλλαγῆς πού θὰ προέλξει ἀπὸ τὴν ἐπέμβαση τοῦ εἰδικευμένου στὸ σχέδιο καί τὴν τεχνική. Ἄλλ' αὐτὸς δὲν ὑπάρχει στὴν ἐλληνικὴ πραγματικότητα. Οἱ καλλιτέχνες ὅπως οἱ ζωγράφοι, γλύπτες καί ἀρχιτέκτονες εἶναι ἀποκομμένοι ἀπὸ τὴν παραγωγή αὐτοῦ τοῦ εἶδους, κι ὅσοι ἐπ' αὐτοὺς ἐνδιαφέρθηκαν ἦταν μόνο γιὰ προσωπικὴ τους ἐπίδοση, ἀλλὰ καί ἂν προσφέρονταν νὰ συνδεθοῦν μὲ τὴν παραγωγή θάπρεπε προηγουμένως νὰ ὑποβληθοῦν σὲ μιὰ σχετικὴ ἀσκηση. Οἱ εἰδικευμένοι κεραμίστες — ὅσοι ὑπάρχουν — δουλεύουν γιὰ λογαριασμό τους, κι ἀπ' αὐτοὺς οἱ ἄξιοι δημιουργοὶ δὲν εἶναι προετοιμασμένοι ψυχολογικὰ εἶναι ἀντίθετοι αἰσθηματικὰ μὲ τὴ μεγάλη παραγωγή γιὰ νὰ ἐγκλιματιστοῦν στὸ ἰδιάμορφο περιβάλλον τῆς μαζικῆς παραγωγῆς.

Καί τέλος, δὲν ὑπάρχουν βιομηχανικοὶ σχεδιαστὲς, οἱ μόνοι πού θὰ μπορούσαν νὰ προσφέρουν τίς ὑπηρεσίες των στὴν ἀγγειοπλαστική. Ἐπομένως προβάλλει ἔντονα ἡ ἀνάγκη τῆς ἴδρυσης Σχολῶν Κεραμεικῆς ἀπὸ τὸ Κράτος μὲ σοβαρὸ ἐκπαιδευτικὸ πρόγραμμα ἀπὸ τὴ μιὰ μεριά, καί ἀπὸ τὴν ἄλλη ἢ μὲ κάθε δυνατὸ μέσο σύνδεση τῶν καλλιτεχνικῶν δυνάμεων καί τῶν εἰδικευμένων στὸν κλάδο μὲ τὴν ὀργανωμένη παραγωγή.

Ὅσον ἀφορᾷ τὰ μέσα παραγωγῆς εἶναι βέβαιο ὅτι ἀκόμα καί μὲ τὸν ὑπάρχοντα ἐξοπλισμὸ πού διαθέτει ἡ ὀργανωμένη παραγωγή εἶναι δυνατὴ ἡ ποιοτικὴ βελτίωση τῶν ἀγγειοπλαστικῶν προϊόντων (μὲ τὰ ἴδια μέσα ἄλλες χώρες ἀπόδωσαν πάρα πολλά). Γιὰ τίς πρῶτες ὕλες εἰπώθηκε ὅτι εἶναι φτωχές, ὅμως οἱ γνώμες εἰδικῶν καθὼς καί σειρά πειραματισμῶν πού ἔγιναν τελευταῖα ἀπόδειξαν τὸ ἀντίθετο, ὅτι δηλ. προσφέρονται γιὰ μιὰ ἐξιάλογη παραγωγή. (Θὰ μπορούσαμε νὰ προχωρήσουμε σὲ λεπτομέρειες ἀλλ' αὐτὲς ἀφοροῦν τοὺς εἰδικούς).

Ἄν λοιπόν, ξαναλέμε, δὲν ἐξασφαλισθεῖ μιὰ σταθερὴ ποιότητα πρῶτων ὑλῶν — καί ὑπάρχουν πολλοὶ τρόποι γιὰ νὰ τὸ πετύχουμε, — ἂν δὲν ἐνισχυθεῖ ἡ παραγωγή μὲ ἐκπαιδευμένο προσωπικὸ στὴν τεχνική, καί τρίτον, ἂν δὲν ἀξιοποιηθοῦν οἱ ὑπάρχουσες καλλιτεχνικὲς δυνάμεις — μιὰ καί θὰ ἀργήσουμε ν' ἀποκτήσουμε βιομηχανικοὺς σχεδιαστὲς — στὸν τόπο, ἡ ἀγγειοπλαστικὴ μας θὰ εἶναι πάντοτε καθυστερημένη.



Malcolm McClain : «Θάλαμος σφαιρῶν» :  
(Κεραμεικὴ σύνθεση μὲ φόρμες φτιαγμένες  
στὸν τόρνο).

James Crumrine : Ἀφηρημένη κεραμεικὴ σύνθεση  
γιὰ διακόσμηση τοίχου.



## ΥΠΟΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ



Σκυριανό φαγεντιανό κανάτι.

Κρητικό λαγήνι και σταμνί.



1.- 'Η διάκριση ανάμεσα στον ὄρο κεραμεικῆ (κεραμίστας) καὶ ἀγγειοπλαστικῆ (ἀγγειοπλάστης) στὶς χώρες μὲ προηγμένη τεχνικὴ στὸν κλάδο, ὑπαγορεύτηκε ἀπὸ λόγους καθαρὰ τεχνικούς. Μὲ τὸν ὄρο ἀγγειοπλάστης (potter) παλιότερα ἐννοοῦσαν τὸν κατασκευαστὴ λειτουργικῶν εἰδῶν ποῦ μετεῖχε σ' ὄλα τὰ στάδια τῆς παραγωγῆς, ἐνῶ σήμερα περιορίστηκε ἡ σημασία του στὸ ρόλο τοῦ τορναδόρου (αὐτὸς ποῦ φτιάχνει σχήματα στὸν τροχό). Στὴν Ἀγγλία καὶ Η.Π.Α. αὐτὸν ποῦ κάνει τὴν δουλειὰ τοῦ παλιοῦ ἀγγειοπλάστη σήμερα τὸν ὀνομάζουν art potter δηλαδὴ καλλιτέχνη - ἀγγειοπλάστη. Μὲ τὸν ὄρο ὁμοῦς κεραμεικῆ (Ceramic — Ceramics) στὶς παραπάνω χώρες ἐννοοῦν τοὺς κλάδους ἐκείνους ποῦ χρησιμοποιοῦν σὰν βασικὴ πρώτη ὕλη τὴν hydrosilicate of Alumina καὶ σὲ θερμοκρασία πάνω ἀπὸ 500° Κ. Ὁ τίτλος τοῦ κεραμίστα προϋποθέτει γνώση τοῦ γενικοῦ μέρους τῆς κεραμεικῆς ἀπὸ τὴν χημικὴ σύσταση τῶν ὑλικῶν ἕως τὴν μηχανικὴ διαδικασία. Πάντως ἡ ὀρολογία δὲν τηρεῖται ἀκόμα καὶ στὶς χώρες μὲ προηγμένη τεχνικὴ, ὅπως π.χ. ἡ Ἰταλία, ὅπου ἀποδίδεται ὁ τίτλος τοῦ κεραμίστα ἀκόμα καὶ διακοσμητῆς βάζων!

Τὰ προϊόντα ποῦ κατασκευάζονται ἀπὸ χάρματα μποροῦμε νὰ τὰ κατατάξουμε στὶς παρακάτω κατηγορίες:

α) Στὶς τερρακότες ὅπου ὑπάγεται κάθε εἶδος τοῦ ὀποῖου ἡ ἐπιφάνεια δὲ φέρει ὑάλωμα, ὅπως τὰ κεραμίδια, οἱ στέμνες, τὰ τούβλα γιὰ οἰκοδομῆς κλπ. Ἡ μάζα στὰ εἶδη αὐτὰ εἶναι πορώδης.

β) Στὰ κόκκινα φαγεντιανὰ (τὸ κόκκινο χρῶμα τῆς μάζας προέρχεται ἀπὸ τὴν ὑπαρξὴ σημαντικοῦ ποσοστοῦ ὀξειδίου τοῦ σιδήρου) καὶ στὰ ἄσπρα φαγεντιανὰ ποῦ κατασκευάζονται ἀπὸ ἄσπρα χάρματα. Τὰ κόκκινα καὶ τὰ ἄσπρα φαγεντιανὰ φέρουν μέσα κ' ἔξω ὑάλωμα (εἶναι συνήθως τὰ εἶδη ποῦ χρησιμοποιοῦμε στὰ σπίτια μας). Ἡ μαγιόλικα εἶναι μία κατηγορία ποῦ ὑπάγεται στὰ κόκκινα φαγεντιανὰ μὲ τὴν διαφορὰ ὁμοῦς ὅτι ὁ κόκκινος πηλὸς καλύπτεται μὲ ἀδιαφανὲς λευκὸ κάλυμα.

γ) Στὰ πυρίμαχα εἶδη, ὅπως τούβλα γιὰ φούρνους ὑψηλῆς θερμοκρασίας, διάφορα ἐπιστημονικὰ ὄργανα κλπ. ποῦ ἀντέχουν σὲ θερμοκρασία μέχρι 1600° Κ.

δ) Στὰ Stoneware ἢ grès ὄρο ποῦ τὸν ἐπεξηγοῦμε πιὸ κάτω σὲ χωριστὴ ὑποσημείωση καὶ τὰ ὀποῖα μαζί μὲ τὴν πορσελάνη ἀποτελοῦν τὰ μὴ πορώδη εἶδη. Διὰ μετὰ τὸ ψήσιμο τὸ σῶμα πλέον τοῦ ἀντικειμένου ἐμφανίζεται ὑαλοποιημένο. Τὰ stoneware διαφέρουν ἀπ' τὴν πορσελάνη στὴν σφῆ τῆς ὕλης καὶ στὸ χρῶμα. Χοντρὰ ἀδιαφανὴ καὶ χρωματισμένα χάρματα τὰ πρῶτα, λεπρὰ διάφανα καὶ ἄσπρη ἢ πορσελάνη.

2.- Ὑπάρχουν βιομηχανίες τῆς Εὐρώπης ἀκόμα καὶ σήμερα, ποῦ ἐξακολουθοῦν νὰ παράγουν προϊόντα μὲ χαλκομανίες (σὲ στυλ ροικκοῦ) τὰ ὀποῖα ἐξάγουν σὲ χώρες, καλὴ ὥρα ὅπως Ἑλλάδα, (μιά ματιὰ στὶς βιτρίνες ἀρκεῖ), Αἴγυπτος, Λίβανος, Συρία κ.ἄ. Σὲ συνέχισιν

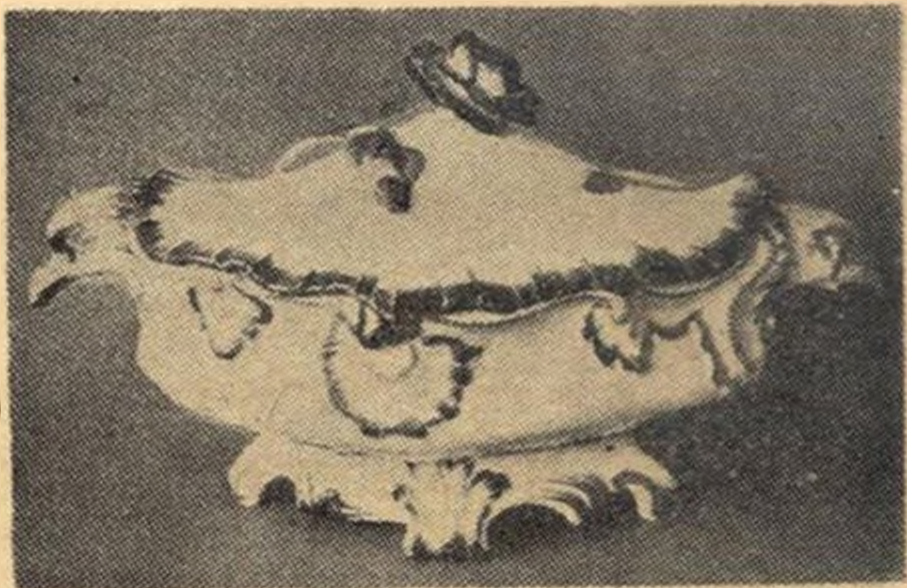
ἀκολούθησε, ὅπως εἶδαμε, ἡ ἀναπαραγωγή των ἀπὸ τὴν ἑλληνικὴ βιοτεχνία στὶς μέρες μας.

3.- Τὸ Stoneware ἢ grès εἶναι ἓνα εἶδος κεραμεικῆς γνωστὸ στὴν Κίνα ἀπὸ τὸ 2' μ.Χ. καὶ στὴν Εὐρώπη μετὰ τὸν 15' μ.Χ. αἰῶνα, κυρίως στὴν Γερμανία, ὅπου φαίνεται ὅτι ἀνεκαλύφθη τυχαία. Ἡ σύσταση τῶν ὑλικῶν ἐπιτρέπει τὸ ψήσιμο ὡς τοὺς 1250—1300° Κ. θερμοκρασία ἢ ὁποῖα ὑαλοποιεῖ τὸ σῶμα τοῦ ἀντικειμένου. Ἡ ἰδιοτυπία του ἔγκειται στὴν ὑφὴ τῆς ὕλης ἢ ὁποῖα εἶναι ἀδρῆ σὰν πέτρα μὲ βαθιοὺς χρωματισμοὺς, καὶ γιὰ τοῦτο ταιριάζει πολὺ μὲ τὶς σύγχρονες αἰσθητικὰς τάσεις στὴν κεραμεικῆ, πού ἀναζητοῦν κάτι πού νὰ ξεφεύγει ἀπὸ τὴν λεπτότητα τῆς πορσελάνης καὶ πού νὰ ἐπιβάλλεται μὲ τὸ ὑλικό του βάρος.

4.- Ὁ Ἄγγλος κεραμίστας Bernard Leach εἶναι ἀπὸ τοὺς πρώτους πού μελέτησε τὴν γιὰπωνέζικη ἀγγειοπλαστικὴ καὶ εἰδικὰ τὸ stoneware, ἐργάστηκε στὴν Ἰαπωνία στὶς ἀρχὲς τοῦ αἰῶνα μας, καὶ ἐκτιμήθηκε ἀπὸ τοὺς Ἰάπωνες ἢ δουλειά του. Μετὰ τὸν πρῶτο παγκόσμιο πόλεμο γύρισε στὴν Ἀγγλία, ὅπου μὲ τὴν διδασκαλία του ἐπηρέασε μιὰ γενιὰ κεραμιστῶν καὶ σὲ συνέχεια ἐξέδωσε τὸ βιβλίο του «Ἐνα βιβλίο γιὰ τὸν ἀγγειοπλάστη» τὸ 1940, στὸ ὁποῖο ἀναλύει τὴν κινέζικη καὶ γιὰπωνέζικη ἀγγειοπλαστικὴ καὶ ἀναφερόμενος στὸ stoneware, τὸ θεωρεῖ σὰν τὴν ἰδανικὴ μορφή κεραμεικῆς. Τὸ βιβλίο αὐτὸ ἔγινε ἀφορμὴ πολλοὶ κεραμιστὲς νὰ ἐπιδοθοῦν σ' αὐτὸ τὸ εἶδος στὶς Η.Π.Α. καὶ τὴν Εὐρώπη.

5.- Διάσημοι κεραμιστὲς, ὅπως λ.χ. οἱ Peter Voulkos, Guido Gambone, Marie Wno, Jack Cannon, Giovanni Valentini, Marcello Fantoni, Daniel Rhodes κ.ἄ., παρ' ὅτι καθένας τους ἀντιμετωπίζει μὲ διαφορετικὸ τρόπο τὸ πλαστικὸ μέρος τῆς κεραμεικῆς, ὡστόσο ὅλοι τους ἔχουν σὰν κοινὸ γνῶρισμα τὸ ὄργανικὸ δέσιμο τῆς ὕλης καὶ τῆς μορφῆς. Αὐτὸ δὲν σημαίνει πὼς ὅσοι καλλιτέχνες ζωγράφοι ἢ γλύπτες ἐπιδόθηκαν στὴν κεραμεικῆ γιὰ ἓνα διάστημα, δὲν ἔδωσαν ἔργο πού πληροῦσε τὴν παραπάνω προϋπόθεση, ἀντίθετα ἢ προσφορά τους εἶναι ἀπὸ τὶς πιὸ σημαντικὰς πλαστικά, μὲ μόνη τὴν διαφορὰ ὅτι περιορίστηκε στὴ διατιθέμενη τεχνικὴ π.χ. ὁ Πικασσό, ὁ Μιρὼ καὶ ὁ Φοντάννα ἔδωσαν ἔργο στὴν κεραμεικῆ ἐξ ἴσου μεγάλο, ὅσο καὶ ἡ ζωγραφικὴ τους, ὅμως δὲν ξέρομε ποῖα θάταν ἢ προσφορά τους ἂν παρασύρονταν ἀπ' τὴν γοητεία τοῦ ἀπροσδόκητου πού ἀσκεῖ ἢ ἔρευνα τῶν ὑλικῶν.

6.- Πρὶν ἀπ' τὸν τελευταῖο πόλεμο, στὸ χωριὸ Ἀγιάσσος τῆς Λέσβου, παράγονταν ἀξιόλογες φόρμες μὲ λαϊκὸ χαρακτήρα, σήμερα ἔπαψαν πιά νὰ παράγονται καὶ ἀντικαταστάθηκαν ἀπὸ νατουραλιστικὰ μπιμπελό, καμωμένα ἀπὸ σκέτο πηλό, χωρὶς ἰδιαιτέρως ἀξιῶσεις. Τὸ ἴδιο συνέβη στὴν ἀνατολικὴ Κρήτη (περιοχὴ Κριτσᾶς), στὴν Κῶ καὶ Πάτμο, ὅπου ἐξαφανίστηκαν τελείως. Πολλοὶ ἀγγειοπλάστες μετακινήθηκαν ἀπ' τὰ χωριά τους στὴν Ἀθήνα κι εἰδικὰ στὸ Μαρούσι, ὅπου ἐγκαταστάθηκαν ἀπὸ χρόνια. Ἡ μαρουσιώτικη παραγωγή στὴν ἀρχὴ εἶχε τὰ χαρακτηριστικὰ τῆς λαϊκῆς ἀγγειοπλαστικῆς, ἀλ-



Φαγενιανὸ τοῦ Στρασβούργου (βιοτεχν. προϊόν).



Ἰταλικὸ δοχεῖο φαρμακοποιῦ ἀπὸ μαγιόλικο μὲ γαλάζιο, πράσινο καὶ ρουμπινὶ χρῶμα.

Ἀγγεῖα τῶν Don Wallace (μεγάλο ἀριστερὰ) καὶ Chizuko Shimano (τρία μικρότερα), πού κέρδισαν τὸ βραβεῖο στὴν Ἐκθεση «Καναδικῆς Κεραμεικῆς 1961»).



λά αργότερα τὰ προϊόντα ἔχασαν τὴν λάμψη τους, ποὺ τὴν ἀντικατάστησαν γλάστρες διακοσμημένες μὲ καθρεφτάκια. Παρ' ὅλα αὐτά, τὸ Μαρούσι μὲ τοὺς 700 ἀπασχολούμενους στὴν ἀγγειοπλαστική θὰ μπορούσε νὰ μεταβληθεῖ σ' ἓνα ἀξιόλογο κέντρο παραγωγῆς, ἂν τὸ κράτος ἀκολουθοῦσε μιὰ σειρά ἐνεργειῶν μὲ στόχο τὴν βελτίωση τῆς τεχνικοκαλλιτεχνικῆς στάθμης τῆς παραγωγῆς.

7.- Τὰ ἀγροτικά ἀγγειοπλαστικά προϊόντα ἀποτελοῦνται κυρίως ἀπὸ κόκκινα ἢ κίτρινα πήλινα ἀντικείμενα χωρὶς ὑάλωμα στὴν ἐξωτερικὴ ἐπιφάνεια (στάμνες, κιούπια, κανάτες, λεκάνες γιὰ ζύμωμα κλπ.), ποὺ ἀνήκουν στὴν κατηγορία τῆς τερρακότας. Ἀλλὰ σὲ ὀρισμένες περιοχὲς κατασκευάζονται καὶ κοινὰ φαγεντιανὰ (πάντοτε μὲ σιδηροῦχα χρώματα), δηλ. κόκκινος ἢ κίτρινος πηλός, ποὺ φέρνει ἐξωτερικὰ διαφανὲς ὑάλωμα, τὸ ὁποῖο ἄλλοτε σκεπάζει τὸν κόκκινο ἢ κίτρινο πηλὸ καὶ ἄλλοτε τοποθετεῖται πάνω σὲ μιὰ ἄσπρη προετοιμασία (Μπατανὰς) γιὰ νὰ μποροῦν νὰ τοποθετηθοῦν τὰ χρώματα χωρὶς νὰ συγχέονται μὲ τὸ κόκκινο φόντο τῆς μάζας. Ἡ τελευταία αὐτὴ μορφή δηλ. τὰ ὑαλωμένα εἶδη, παρουσιάζουν συνήθως σοβαρὰ τεχνικὰ μειονεκτήματα, ὅπως τὰ ραγίσματα στὴν ἐπιφάνεια τοῦ ὑαλώματος, ποὺ προκαλεῖται ἀπὸ τὸν διαφορετικὸ συντελεστὴ διαστολῆς τῆς μάζας καὶ τοῦ ὑαλώματος.

8.- Στὴν Ἀθήνα ὑπάρχουν ὅλες οἱ μορφὲς παραγωγῆς ἀπὸ τὴν οἰκοτεχνία, βιοτεχνία ὡς καὶ τὴν διομηχανία («Κεραμεικός»). Ἡ οἰκοτεχνία δουλεύει στὶς τερρακότες, ἐνῶ ἡ βιοτεχνία στὰ κόκκινα ἢ ἄσπρα φαγεντιανὰ κυρίως, ἀλλὰ πολλές φορές καὶ στὶς τερρακότες. (Τὰ ἄσπρα φαγεντιανὰ διαφέρουν ἀπὸ τὰ κόκκινα στὸ ὅτι δὲν ἔχουν σίδηρο οἱ πρῶτες ὕλες, ἢ κι ἂν ἔχουν εἶναι ἐλάχιστος κι ἔτσι ἀποφεύγεται ὁ χρωματισμὸς τῆς μάζας καὶ ἐπιπρόσθετα ψήνονται σὲ θερμοκρασία κατὰ 200° Κ. ψηλότερα ἀπὸ τὰ κόκκινα δηλ. περίπου στοὺς 1200° Κ. Πάντως εἶναι ἀπὸ τὰ πιὸ λεπτὰ χρώματα καὶ γι' αὐτὸ ὅσοι παραγωγοὶ τὰ χρησιμοποιοῦν ἔχουν πάντοτε νὰ ἀντιμετωπίσουν σοβαρὰ τεχνικὰ προβλήματα.

## ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Bernard Leach : «A Potters Book».  
 Daniel Rhodes : «Stoneware and Porcelain»  
 J. Gauthier : «Faiences et poteries rustiques»  
 H. Haug : «La Faiencerie de Strasbourg»  
 Gerge Savage : «Pottery through the ages»  
 Περιοδικό : «Craft Horizons» — (U.S.A.)  
 » «La Ceramica» (Italia)  
 » «Ceramics Monthly» (U.S.A.)  
 » «Kontour» (Σουηδία)

Ἄγγ. Χατζημιχάλη. «Ἡ λαϊκὴ τέχνη στὴν Ἑλλάδα».

# Τὰ ἐξωσχολικὰ μαθητικὰ

Τί ἄραγε, βιβλία, τί φυλλάδια, τί περιοδικά, τί ἐντυπα διαβάζει ἡ σχολικὴ νεολαία μαζὴ πέρα ἀπὸ τὰ μαθήματά της;

Χίλια δυὸ ἐρωτήματα κι ἄλλα τόσα προβλήματα ἀτομικὰ τῆς βιολογικῆς καὶ τῆς συναισθηματικῆς ζωῆς του προβάλλονται στὸ παιδί καὶ στὸν ἔφηβο — πρὸ πάντων στὸν ἔφηβο — καὶ ζητοῦν ἐπιτακτικὰ ἀπάντησι, λύση. Τὰ παιδιά νιώθουν ἄξαφνα νὰ ξυπνοῦν μέσα τους καινούργιες βιολογικὲς καὶ ψυχικὲς δυνάμεις ποὺ ζητοῦν ἐπιτακτικὰ ἀποδέσμευση, διέξοδο, πραγμάτωση. Τὸ μικρὸ, ὑπάκουο παιδί, ποὺ παραδεχόταν ὡς χθὲς κάθε βολικὴ ἀπάντηση καὶ ἐξήγηση στὰ ἐρωτήματα καὶ στὰ προβλήματατά του, ἀρχίζει νὰ γίνετα δύσπιστο, δύστροπο, ἀνυπάκουο. Καταλαβαίνει πιά ὅτι ἢ μαμά, ἢ γκουβερνάντα, ὁ δάσκαλος τοῦ λένε ψέμματα, ἢ ἀποφεύγουν νὰ τοῦ ποῦν τὴν ἀλήθεια. Ἡ ἐφηβεία προκαλεῖ στὸ νέο — νωρίτερα στὴ νέα — μιὰ ψυχικὴ ἐνδροστροφή ποὺ χαρακτηρίζεται ἀπὸ πεισματικὸ κλεισσιμο στὸν ἑαυτό του, τόσο ποὺ κι αὐτοὶ οἱ ψυχολόγοι ἀδυνατοῦν ἢ δυσκολεύονται νὰ διερμηνήσουν καὶ νὰ ἐξηγήσουν τὴ συμπεριφορὰ του. Τὸ καινούργιο Ἐγὼ μὲ τὶς ξυπνημένες καινούργιες βιολογικὲς δυνάμεις ἐπιζητᾷ τρόπους καὶ μέσα νὰ πάρει μορφή καὶ ἔκφραση, νὰ δεβαιωθεῖ, νὰ βρεῖ διέξοδο, προσαρμογὴ καὶ τοποθέτηση μέσα στὸ περιβάλλον τῆς ζωῆς. Ἡ γνωριμία καὶ ἡ ἐξοικείωση τοῦ ἐφήβου μὲ τὸν καινούργιο ἑαυτό του καὶ ἡ συμφιλίωσή του μὲ τὶς κοινωνικὲς συμβατικότητες, δὲν γίνεται χωρὶς ἀντιθέσεις καὶ συγκρούσεις — κάποτε δραματικὲς — χωρὶς ψυχικοὺς κλονισμοὺς καὶ τραύματα ψυχικὰ ποὺ συχνὰ ἀφήνουν νοσηρὰ σημάδια στὴν κατοπινὴ ζωὴ. Ὅπωςδήποτε ὅμως τὸ σκαλοπάτι τῆς ἐφηβείας θὰ ξεπεραστεῖ, εἶναι ζήτημα χρόνου. Ἀποφεύγοντας ἀπὸ δυσπιστία, ὁ ἔφηβος τὸν ἐνήλικο, εἴτε εἶναι γονιός, εἴτε δάσκαλος, θὰ ἀναζητήσει

## Ένας ψυχοφθόρος πνευματικός ὄχετός

# ἀ ν α γ ν ὴ σ μ α τ α

Τοῦ Α. ΝΗΣΙΩΤΗ

ἄλλου τις ἀπαντήσεις στὰ ἐρωτήματά του, τις λύσεις τῶν ἀποριῶν του, τὴ λύτρωση ἀπὸ τις ἀνησυχίες του. Ποῦ ἄλλου, ἂν ὄχι σὲ ἐξωσχολικές καὶ ἐξωοικογενειακές συναναστροφές μὲ ὁμηλικούς καὶ ἀνεύθυνους ἐνήλικους, μακριὰ ἀπὸ τὸ αὐστηρὸ βλέμμα καὶ τὴν ἀπαγορευτικὴ «προστασία» τοῦ κηδεμόνα; Ποῦ ἄλλου, ἂν ὄχι στὸν κακὸ κινήματογράφο καὶ στὸ φτηνὸ ἔντυπο, μὲ τὸν ὑποσχετικὸ τίτλο στὸ χρωματιστὸ ξώφυλλο; Ἄλιμονο! Ἀπὸ τοὺς τρεῖς κύριους συντελεστὲς τῆς ἀγωγῆς καὶ τῆς διάπλασης τῆς νεολαίας: τὸ σπίτι, τὸ σχολεῖο καὶ τὸ δρόμο, ὁ δρόμος, ὅ,τι δηλαδὴ γίνεται κρυφὰ καὶ μακριὰ ἀπὸ τὸ γονιὸ καὶ τὸ δάσκαλο, θὰ παίξει καθοριστικὸ ρόλο στὴ διαμόρφωση τῆς ψυχικῆς προσωπικότητος τοῦ νέου, θὰ δώσει τοὺς ὀριστικούς προσανατολισμοὺς στὴν κατοπινὴ ψυχικὴ ζωὴ του. Ὁ ὄριμος ἄνθρωπος σέρνει μαζί του ὡς τὸν τάφο, χαραγμένες βαθιὰ καὶ ἀνεξίτηλα μέσα στὴν πιὸ ἀπύκρυφη σπηλιὰ τῆς ψυχῆς του, ὅλες τις παραγμένες εἰκόνες τῆς ἐφηβικῆς ζωῆς του. Ζεῖ ὡς τὸ τέλος, τὰ νεανικά του διώματα.

Γιὰ τὸν ἔφηβο, ἐν τούτοις, τὸ σπίτι καὶ τὸ σχολεῖο ἐξακαλουθοῦν νὰ εἶναι δυὸ πραγματικότητες, μὲ τις ὁποῖες ὀφείλει νὰ συμβιβασθῆι, γιατί εἶναι ἄμεσα ἐξαρτημένος, γιὰ τὸ ἴδιο του τὸ συμφέρον. Ἔτσι θὰ ὑποχρεωθεῖ νὰ ἐξακολουθήσει νὰ «μαθαίνει», στὸ σπίτι καὶ στὸ σχολεῖο, τὴν ὑπακοὴν καὶ τὸν φόβο, τις δυὸ μεγαλύτερες «ἀρετές» τοῦ «παλοῦ πολίτη». Ἄν δὲν μάθει ἀπὸ μικρὸς νὰ σέβεται καὶ νὰ ὑπακούει στὸ γονιὸ καὶ στὸ δάσκαλο, νὰ συνέχεται ἀπὸ τὸ φόβο τῆς τιμωρίας, δὲν θὰ γίνῃ «καλὸς» πολίτης: δὲν θὰ σέβεται ἀργότερα τοὺς ἄρχοντες τῆς πολιτείας, δὲν θὰ ὑπακούει στοὺς νόμους, δὲν θὰ φοβάται τὸ χωροφύλακα, δὲν θὰ γίνῃ καλὸς χριστιανός, δὲν θὰ πιστεύει στὶς ἀνταποδόσεις τῆς μέλλουσας ζωῆς... «Τ ἦ ς π α ι δ ε ῖ α ς α ἰ μ ἔ ν ρ ῖ ζ α ἰ π ι

κ ρ α ἰ, ο ἰ δ ἔ κ α ρ π ο ἰ γ λ υ κ ε ῖ ς». Καὶ εἶναι στ' ἀλήθεια «ὑψηλὸς» καὶ μεγάλος — τέτοιος ποῦ εἶναι — ὁ προορισμὸς τοῦ σχολεῖου: Νὰ δαμάσει καὶ νὰ πειθαρχήσει τὰ «ζωῶδη ἐνστικτα» ποῦ ξυπνάει: στοὺς νέους ἢ ἐρηβεία. Νὰ καταστείλει, νὰ πνίξει στὴ γέννησή τους σὰν ἁμαρτίες καὶ σὰν ντροπές, ὅλες τις ἀγνές ψυχικές παρορμήσεις, ποῦ ἄλλο δὲν ζητοῦν ἐπὶ κατανόηση, στοργὴ καὶ ὀδήγηση πρὸς εὐγενικές γεωαῖες πραγματώσεις. Ὀλόκληρη ἢ οἰκογενειακὴ καὶ σχολικὴ ἀγωγή ἔχει συμπυκνωθεῖ σ' ἓνα ἀπαγορευτικὸ κώδικα συμπεριφορᾶς. Καί, κόσμος ἰδανικός, πρότυπο ποῦ προβάλλεται πρὸς μίμηση, ὁ κόσμος τῆς κλασσικῆς ἀρχαιότητος. Ἐνας μακρυνὸς κόσμος «ποῦ κινεῖται νωχελικὰ καὶ φιλοσοφεῖ μισκάρια γύρω στὶς ὄχθες τοῦ Ἰλισσοῦ», ἀντίκρου στὴν πολυτάραχη ἐποχὴ μας ποῦ γίνονται σὲ χρονικὴ κλίμακα ὠρῶν ταξίδια μὲ διαστημόπλοια γύρω ἀπὸ τὴ γῆ καὶ ἐτοιμάζονται ἀποστολές στὴ σελήνη καὶ στοὺς πλανῆτες. Ἄ, εἶναι ἀρκετὰ ἐξυπνα τὰ παιδιὰ κι ἀρκετὰ ὄριμα, σ' αὐτὴν τὴν ἡλικία, γιὰ νὰ αἰσθανθοῦν τὸν ἔμπαιγμό, νὰ ἀντιληφθοῦν τὴν ὑποκρισία, νὰ καταλάβουν τὴν ἀπάτη. Κι ἀρχίζει κρυφὸς ἀκήρυχτος πόλεμος ἀνάμεσα στὸ παιδί ἢ τὸν ἔφηβο, ἐπὶ τῆ μιᾶ — τὸ γονιὸ καὶ τὸ δάσκαλο, ἀπὸ τὴν ἄλλη. Κύριο ὄπλο κι ἀπ' τὰ δυὸ στρατόπεδα ἢ ὑπακρισία καὶ ἢ προσποίηση. Δὲν ὑπάρχει, βέβαια, ἀμφιβολία ὅτι ὁ νέος θὰ ἀντλήσει ἀπὸ τὸ σχολεῖο ὠφέλιμα καὶ πολύτιμα, ἂν θέλετε, ἐφόδια γιὰ τὴν ἀγωγή καὶ τὴν ἀνάπτυξη τῆς νοητικότητός του, γιὰ τὸν πλουτισμὸ του σὲ χορήσιμες γνώσεις. Ὑπάρχουν γι' αὐτὸ τὰ ἐπιστημονικὰ καὶ τὰ γνωσιολογικὰ μαθήματα. Μὰ ὁ ἄνθρωπος; Ποιὰ μέριμνα, ποιὰ φροντίδα καταβάλλεται γιὰ τὴν διάπλαση τῆς ἠθικῆς (μὲ τὴ φιλοσοφικὴ σημασία τῶ ὄρου) προσωπικότητός του; Ποῦ καὶ πῶς θὰ βρεῖ τὴν κα-

τανόηση την έμπιστοσύνη, τη στεργή, τὸ παράδειγμα πρὸς ἔμπνευση καὶ μίμηση γιὰ νὰ στηρίξει τὴν κλονιζόμενη πίστη του ἀντίκρου στὸν ἄνθρωπο, ἀντίκρου στὸν ἴδιο τὸν ἑαυτό του, ὅπως τὸν αἰσθάνεται νὰ μεταμορφώνεται στὴν ἐφηβικὴ ἡλικία;

Τοῦ μιλάμε γιὰ τὸν ἀρχαῖο οὐμανισμό καὶ τοῦ ἐξυμνοῦμε τὰ «ὑψηλά» καὶ «αἰώνια» ἰδανικὰ τῆς τιμῆς, τοῦ καθήκοντος, τῆς δικαιοσύνης, τῆς δημοκρατίας, τῆς μέχρι αὐτοθυσίας ἀγάπης πρὸς τὴν πατρίδα. Καὶ τὸ παιδί βλέπει γύρω του, μὲ τὰ πρωτόνοητα ἀγνὰ μάτια τῆς ψυχῆς του, τὴν ἀτιμία, τὴν ἀδικία, τὴ βία, τὴν προδοσία. Τοῦ μιλάμε γιὰ τὸ νεώτερο, τὸ σύγχρονο ἑλληνοχριστιανικὸ πνεῦμα ποὺ «συμπληρώνει τὸν ἀρχαῖο οὐμανισμό, ἐξαγνίζει τὸν ἄνθρωπο καὶ τὸν ἀνυψώνει μέχρι τοῦ Θεοῦ».... γιὰ τὸ κῶνειο τοῦ Σωκράτη... τὸ Γολγοθᾶ τοῦ Ἰησοῦ... Καὶ ὁ ἔφηβος, στὴν καλύτερη περίπτωση, μεταρσιώνεται καὶ πλάθει ὄνειροφάνταστους κόσμους φυγῆς ἀπὸ τὴ θλιθερὴ πραγματικότητα... Μάταιος κόπος, μάταιη προσπάθεια, ἀπόσπαστος τοῦ ἔφηβου ἀπὸ τὴ ζωντανὴ πραγματικότητα ποὺ νιώθει καὶ αἰσθάνεται τὴν πίεσή της τὴν καταθλιπτικὴν ἰμὲ ὅλες του τὶς αἰσθήσεις.

Ἄργα ἢ γρήγορα, μὰ σίγουρα, θάρθει ἢ στιγμὴ τῆς κρίσης καὶ θ' ἀρχίσει τὸ παιγνίδι τῆς ὑποκρισίας καὶ τοῦ συμβιβασμοῦ. Θὰ μάθει τὸ παιδί, μὲ τὸ ζόρι καὶ μὲ τὸ καλὸ, τὸν ἀπαγορευτικὸ κώδικα τῆς σχολικῆς καὶ τῆς κοινωνικῆς συμπεριφορᾶς γιὰ νὰναί ἐν τάξει ἰμὲ τὸ σπίτι καὶ μὲ τὸ σχολιό. Μὰ θὰ κάμνει διπλὴ ζωὴ: στὸ σπίτι καὶ στὸ σχολειὸ θὰ συμπεριφέρεται σύμφωνα μὲ τὸν ἄγραφο κώδικα ποὺ ξέρουν καὶ τηροῦνε πιστὰ οἱ μαθητὲς ἀντίκρου στὸ δάσκαλο καὶ τὰ παιδιὰ ἀντίκρου στὸ γονιό. Ἡ ὑποκρισία θάναί ἀμοιβαία καὶ ὁ συμβιβασμὸς τέλειος. Στὸ περίπτερο, πλάϊ στὸ σχολιό, θὰ βρεῖ ἄφθυνα τὰ ἐντυπα μὲ τὰ χρωματιστὰ ξώφυλλα καὶ τοὺς ὑποσχετικὸς τίτλους ποὺ θὰ τὸ μπάσουν στὰ ἐπὶκρυφα τῶν ἀπαγορευμένων γι' αὐτὸ κόσμων, κρυφὰ ἀπὸ τὸ δάσκαλο, κρυφὰ ἀπὸ τὸ γονιό. Κάποιο ἄλλο παιδί θὰ τοῦ δαψήσει κάποιον βιβλίο, κάποιον περιοδικό, κάποιες «ρεαλιστικὲς» φωτογραφίες. Καὶ στὴ γωνιὰ τοῦ διπλανοῦ δρόμου ὁ κινηματογράφος μὲ τὰ γκαγκστερικὰ καὶ τὰ «ρεαλιστικὰ» φιλμ, μὲ τὶς προκλητικὲς φωτογραφίες καὶ ἐπιγραφὲς στὴν εἴσοδο, θὰ συμπληρώσει τὴ διδασκαλία. Ἐτσι ὁ δρόμος τῆς ἐφηβείας ποὺ θὰ διαπλάσει καὶ θὰ ξεχωρίσει τὰ δύο φύλα περνᾶ ἀπὸ σκοτεινὰ καὶ μυστηριακὰ μονοπάτια, γίνεται «δρόμος τῆς ἀμαρτίας», μὰ συνάμα, γιὰ τὸ παιδί, δρόμος τοῦ ἀπαγορευμένου παραδείσου, καὶ γεύση ἀπαγορευμένων καρπῶν.

Ὅλα αὐτὰ εἶναι γνωστὰ σὲ ὅλους καὶ ὄλοι μικροὶ καὶ μεγάλοι, παίζουμε τὸ ὑποκριτικὸ παιγνίδι μας. Ἐν ὀνόματι τῆς ἐλευθερίας τῆς γνώμης καὶ τοῦ τύπου γράφαμε, τυπώνουμε καὶ ἐκθέτομε στὰ περίπτερα, στὴν ἐξοδο τοῦ σχολείου, τὰ χρωματιστὰ ἐντυπα ποὺ προορίζονται νὰ διδάξουν στὰ παιδιὰ

ὄσα ἀπαγορεύει ἢ κρύβει τὸ σχολειὸ καὶ τὸ σπίτι, νὰ δώσουν τυφλὴ διέξοδο στὶς ξυπνημένες βιολογικὲς δυνάμεις τους, νὰ φλωμώσουν τὴ φαντασία τους μὲ ἔνοχους ὀραματισμούς, νὰ σπείρουν στὶς ἀγνὲς ψυχὲς τους τὸ σπόρο τοῦ κακοῦ. Ὑπάρχει βέβαια καὶ τὸ καλὸ βιβλίο, ποὺ εὐτυχῶς δὲν σπανίζει στὴν πνευματικὴ ἀγορὰ μας. Μὰ ποσοτικὰ ἢ κυκλοφορία τοῦ καλοῦ βιβλίου εἶναι ἀσήμαντη μπροστὰ στὸ κακὸ, τὸ ψυχοφθόρο. Τὰ παιδιὰ, κατὰ κανόνα σχεδόν, μὲ ἐλάχιστες ἐξαιρέσεις, θὰ μνηθοῦν στὸν κόσμον τῶν μεγάλων ἀπὸ τὰ ποικιλώνυμα φτηνὰ ἐντυπα τῶν περιπτέρων. Καὶ ὅσο φτηνὰ, γιὰ τὰ παιδικὰ βιβλάντια εἶναι τὰ ἐντυπα αὐτὰ, τόσο μεγαλύτερη εἶναι ἡ κυκλοφορία τους, τόσο ἀκριβότερα πληρώνεται ἡ ζημιὰ ποὺ γίνεται στὴν ψυχοπνευματικὴ ἀγωγή τους. Ἐνα τέτοιο φυλλάδιο ποὺ ἔφερε κρυφὰ ὁ μικρὸς στὸ σπίτι θὰ τὸν ξεμοναχιάσει θὰ τὸν ἀπορροφήσει ἐπὶ ὄρες πολλὲς, θὰ ἀνακατώσει τὴν ψυχὴ του, θὰ τοῦ κάμει ταραχμένο τὸ λίγο ὕπνου ποὺ τοῦ μένει μετὰ ἐπὶ τὴν πολύωρη κρυφὴ ἀνάγνωση, θὰ τὸν τραβήξει μακριὰ ἀπὸ τὰ μαθήματα καὶ τὰ σχολικὰ ἐνδιαφέροντα. Περιπέτειες, ἐγκλήματα, προδοσιὲς καὶ παληκαρισμοί, αἰσθησιακὲς περιγραφὲς σεξουαλικῶν περιπτώσεων καὶ βιασμῶν συνοδεύμενες ἀπὸ ξεδιάντροπες εἰκόνες στὸ κείμενο καὶ — στὴν καλύτερη περίπτωση — ἀπίθανα κατορθώματα μικρῶν ἢ μεγάλων ἡρώων. Νὰ τί πνευματικὴ τροφή προσφέρουν στοὺς νέους μας τὰ φτηνὰ ἐντυπα μὲ τὸ χρωματιστὸ ἐξώφυλλο, νὰ σὲ ποιά ἀτμόσφαιρα ἀναπνέει ἡ ψυχὴ τους. Καὶ τὸ ἐντυπο συμπληρώνεται ἀπὸ τὸν κακὸν κινηματογράφο.

Μὰ ἄς δοῦμε τὰ πράγματα ἀπὸ κοντὰ. Στὸ «Δελτίον» τῆς Ὀμοσπονδίας Λειτουργῶν Μέσης Ἐκπαιδεύσεως, φύλλο τῆς 31 Μαρτίου 1960, ὁ Διευθυντὴς τοῦ Προτύπου Γυμνασίου Πειραιῶς κ. Α. Καρανικόλας δημοσιεύει καὶ κρίνει τὰ ἀποτελέσματα τῆς ἔρευνας ποὺ ἔκαμε στὸ σχολεῖο του γιὰ τὰ ἐξωσχολικὰ ἀναγνώσματα τῶν μαθητῶν. Τὴν ἴδια ὥρα, ὕστερα ἀπὸ κατάλληλη προπαρασκευὴ, τέθηκαν στὰ παιδιὰ ὀρισμένα γραπτὰ ἐρωτήματα γιὰ νὰ ἀπαντήσουν: τί περιοδικὰ, φυλλάδια καὶ γενικὰ ἐντυπα γνωρίζετε ἀπ' ὄσα κυκλοφοροῦν ἀνάμεσα στοὺς μαθητὲς καὶ πῶς κρίνουν τὸ περιχόμενό τους καὶ τὴν ἐπίδρασή τους στὸν ἐμαγνώστη. Ὁ συγγραφέας τοῦ ἀρθροῦ παραθέτει μερικὲς κρίσεις τῶν παιδιῶν γιὰ τὰ ψυχοφθόρα ἐντυπα.

—«Αὐτὰ δὲν εἶναι γιὰ μᾶς τοὺς μικροὺς ἔχουν ἄσχημες εἰκόνες. Γράφουν σεξουαλικὰ διηγήματα, ποὺ διεγείρουν. Τὰ παιδιὰ δὲν μποροῦν νὰ ἀντισταθοῦν σ' αὐτὰ ποὺ γράφουν τὰ περιοδικὰ. Περιέχουν ἱστορίες μὲ ἀγωνίαν. Ὀμιλοῦν γιὰ ἐκβιασμούς, κλοπὲς, δολοφονίες καὶ περιπέτειες καὶ ἐνδεχομένον νὰ παρασύρουν εἰς μίμησιν τῶν ἡρώων».

—«Διεγείρουν τὴν φαντασίαν μὲ τὰς τῶν μῆρας, ἀσέμνους εἰκόνας των, τὰ πρωτότυπα σχέδια τῶν δολοφονιῶν, τῶν ἀπαγωγῶν, τῶν



ληστειῶν καὶ τῶν πλαστογραφιῶν ποῦ ἀναπτύσσουν. Τὰ «κόλπα» τῶν ἡρώων συγκινοῦν τὰ παιδιά, τὰ ὁποῖα δὲν σκέπτονται ὅτι εἶναι ἐγκληματίες οἱ ἥρωες αὐτοὶ καὶ στὸ τέλος θὰ τιμωρηθοῦν». (μαθ. Δ' τάξεως).

—«Παρουσιάζουν τὸ ἐγκλημα εὐκολον καὶ χωρὶς ἀντίποινα, ὅταν ὁ δράστης εἶναι ἔξυπνος καὶ μεγάλης σωματικῆς δυνάμεως. Μὲ τοὺς ὑπερκαθάρτους φανταστικούς τῶν ἡρώων συγκινοῦν τοὺς νέους, οἱ ὁποῖοι ἐν συνεχείᾳ ὑπερτιμοῦν τὰς δυνάμεις τῶν καὶ παρσύρονται πρὸς μίμησιν». (μαθ. Ε' καὶ ΣΤ' τάξεως).

Ὁ ἀρθρογράφος παρατηρεῖ μὲ πικρία, ὅτι «οἱ πλεῖστοι τῶν μαθητῶν ἔχουν πλήρη ἐπίγνωσιν τῆς ἠθικῆς ζημίας, τὴν ὁποῖαν ὑφίσταται ἡ μαθητιῶσα νεολαία ἐκ τῆς ἀναγνώσεως τῶν ἐντύπων ποῦ δὲν προορίζονται δι' αὐτὴν καὶ δὲν ἱκανοποιοῦν τὰ ὑγιᾶ διαφέροντά της». Εἶναι σωστὸ ὅτι οἱ περισσότεροι μαθητές, ἐμεῖς θὰ λέγαμε ὁ λ ο ι, ἔχουν ἐπίγνωσιν τῆς ἠθικῆς ζημίας ἀπὸ τὰ ἐντυπα τῶν περιπτέρων, μὲ τὰ παρδαλὰ ξώφυλλα. Δὲν συμφωνοῦμε ὁμῶς μὲ τὸν κ. Καρανικόλα, ὅταν μᾶς λέγει ἀφελέστατα ὅτι «δὲν προορίζονται» γι' αὐτοὺς, ὅταν, ἀπεναντίας, γι' αὐτοὺς, γιὰ τοὺς μαθητές, ἐποκλειστικὰ καὶ μόνο, προορίζονται. Γι' αὐτὸ καὶ πωλοῦνται στὰ περίπτερα, πλάϊ στὰ σχολεῖα.

Τὰ ἐρωτήματα ποῦ εἶχαν τεθεῖ στοὺς μαθητές ἀπόβλεπαν νὰ ἐξακριβωθεῖ «ποῖα ἀπὸ τὰ περιοδικὰ καὶ τὰ φυλλάδια ποῦ κυκλοφοροῦν σήμερον γνωρίζουν οἱ μαθηταὶ μας. εἴτε διότι τὰ διαβάθουν, εἴτε διότι τὰ ἔχουν ἴδει εἰς τὰ περίπτερα καὶ τὰ βιβλιοπωλεῖα, εἴτε ὅ,τι ἔχουν ἀκούσει περὶ αὐτῶν. Ἐπὶ πλέον ποῖα ἀπὸ αὐτὰ ποῦ γνωρίζουν, τὰ διαβάθουν κατὰ σύστημα ἢ ἐπειδὴ συμβαίνει νὰ περιέρχωνται κάπου - κάπου εἰς τὰ χέρια τῶν καὶ τέλος ποῖα ἀπὸ αὐτὰ ποῦ διαβάθουν νομίζουν ὅτι εἶναι δυνατόν νὰ ψυχαγωγῆσουν καὶ νὰ μορφώσουν παιδιά τῆς ἡλικίας τῶν ἢ ἀντιθέτως νὰ τὰ ὀδηγήσουν εἰς κακὰς σκέψεις καὶ ἐνεργείας καὶ δι' αὐτὸ θὰ συνίστων τὰ πρῶτα καὶ θὰ ἀπέκλειον τὰ δευτέρω. Εἰς τὰς τελευταίας μάλιστα ἐρωτήσεις ταύτας ἐζητεῖτο ἀπὸ τὸν μαθητὴν νὰ αἰτιολογήσει τὴν γνώμην του».

Εἶναι φανερὸ ἀπὸ ὅλα αὐτὰ ὅτι οἱ παραπάνω τρεῖς ἀπαντήσεις μαθητῶν εἶναι συντονισμένες πρὸς τὸ πνεῦμα καὶ τὴν κατευθύνσιν τῆς ἐρευνας. Θέλομε νὰ ποῦμε, ὅτι οἱ ἀπαντήσεις τῶν μαθητῶν ἦσαν ἀπὸ τὰ πρὶν προσανατολισμένες καὶ γι' αὐτὸ χάνουν ἓνα μέρος τῆς ἀξίας τους σὰν ντοκουμέντα. Αὐτὸ φαίνεται ἀμέσως ἀπὸ τὴν ἀντιπαραβολὴν τῶν μὲ τὴν ὀδηγίαν τοῦ ἐρωτηματολογίου. Εἶναι ἄλλωστε γενικὸς ὁ ψυχολογικὸς νόμος ποῦ διέπει τὸν μαθητὴ, ὅταν διατυπώνει σκέψεις καὶ συναίσθημα ποῦ πρόκειται νὰ κριθοῦν ἀπὸ τὸν καθηγητὴ καὶ ποῦ ὁ καθηγητὴς ὁ ἴδιος τὰ ἔχει θέσει: τὸ παιδί προσπαθεῖ πάντα νὰ συντονίζεται μὲ τὸν καθηγητὴ. Δὲν γράφει, δὲν λέει ἐκεῖνο ποῦ πιστεύει,

ἐκεῖνο ποῦ αἰσθάνεται, ἀλλὰ ἐκεῖνο ποῦ εἶναι σύμφωνα μὲ τὴν διδασκαλίαν τοῦ καθηγητῆ, μὲ τὴν ἐπιθυμίαν, μὲ τὴν θέλησιν τοῦ καθηγητῆ, ἐκεῖνο ποῦ θὰ ἱκανοποιήσῃ τὸν καθηγητὴ καὶ θὰ κινήσῃ τὴν εὐνοίαν του. Ἄναλογον συμπεριφορὰ κρατᾷ καὶ ἀντίκρου στοὺς γονεῖς του καὶ σὲ παρόμοιες περιπτώσεις. Καὶ ὁμῶς: γονεῖς καὶ καθηγητὴς ξέραμε πολὺ καλὰ ὅτι τὰ παιδιά μας, οἱ μαθητές μας ξεμοναχιάζονται καὶ γεύονται καὶ ἀπολαμβάνουν τὸν ἀπαγορευμένον καρπὸ τῶν λαθροβίων αὐτῶν ἐντύπων ποῦ τὰ ἀφηγήματα τους δὲν ἔχουν ἐπώνυμον συγγραφέα, ποῦ οἱ παρδαλὲς εἰκόνες τους δὲν φέρουν ὑπογραφήν καλλιτέχνη. Τὰ παιδιά τὰ ἴδια, ἀπὸ τὴν ἄλλην, γνωρίζουν πολὺ καλὰ πῶς εἶναι σὲ γνώσιν μᾶς οἱ ἠθικὲς καὶ πνευματικὲς αὐτὲς παρεκτροπὲς τους, ἀφοῦ ἄλλωστε μεγάλοι τὰ γράφουν καὶ μεγάλοι ἐμπορεύονται τὰ πολυποίκιλα αὐτὰ ἐντυπα. Ὑπάρχει πάνω σ' αὐτὰ, δυστυχῶς, μιᾶ ἀμοιβαία σιωπηρὴ ἐνοχὴ καὶ ἀνήθικη συναλλαγὴ ἀνάμεσα σὲ μᾶς καὶ στὰ παιδιά μας. Δὲν πρέπει ἄλλωστε νὰ ξεχνᾶμε ὅτι ζοῦμε στὸν κόσμον τῆς «ἐλευθερίας» καὶ ὅτι, σύμφωνα μὲ τὸ σύνταγμα, μπορεῖ καθένας νὰ διατυπώνει, νὰ τυπώνει καὶ νὰ ἐμπορεύεται ἐλεύθερα στὴν πνευματικὴν του πρᾶματεια. Καὶ ἀφοῦ τὰ πνευματικὰ προϊόντα μπαίνουν στὴν ἀγορὰ τῆς ἐμπορευματικῆς συναλλαγῆς ὑπάγονται στὸ νόμον τῆς προσφορᾶς καὶ τῆς ζήτησης. Καλὸ καὶ ὠφέλιμον εἶναι ὅ,τι ἀποδίδει, ὅ,τι ἔχει ζήτησιν, ὅ,τι τραβᾷ τὴν πελατεῖαν...

«Ἡ ἐρευνα ἀπεκάλυψε, παρατηρεῖ ὁ κ. Καρανικόλας, τὸν μέγαν ἀριθμὸν τῶν γνωστῶν εἰς τοὺς μαθητὰς περιοδικῶν καὶ φυλλαδίων. Οἱ ἀναγραφόμενοι εἰς τὰς ἀπαντήσεις τῶν τίτλοι ὑπερβαίνουν τοὺς 130 διὰ τὰ περιοδικὰ καὶ τοὺς 120 διὰ τὰ φυλλάδια... Μὲ ἄλλας λέξεις ὑπάρχει μιᾶ σημαντικωτάτη εἰς ἀριθμὸν ἐκδοτικῆς λαθροβίβου, κατὰ τὸ πλεῖστον, παραγωγὴ, ἢ ὁποῖα ἐπηρεάζει τὴν πνευματικὴν καὶ ἠθικὴν ζωὴν τῆς νεολαίας μας...»

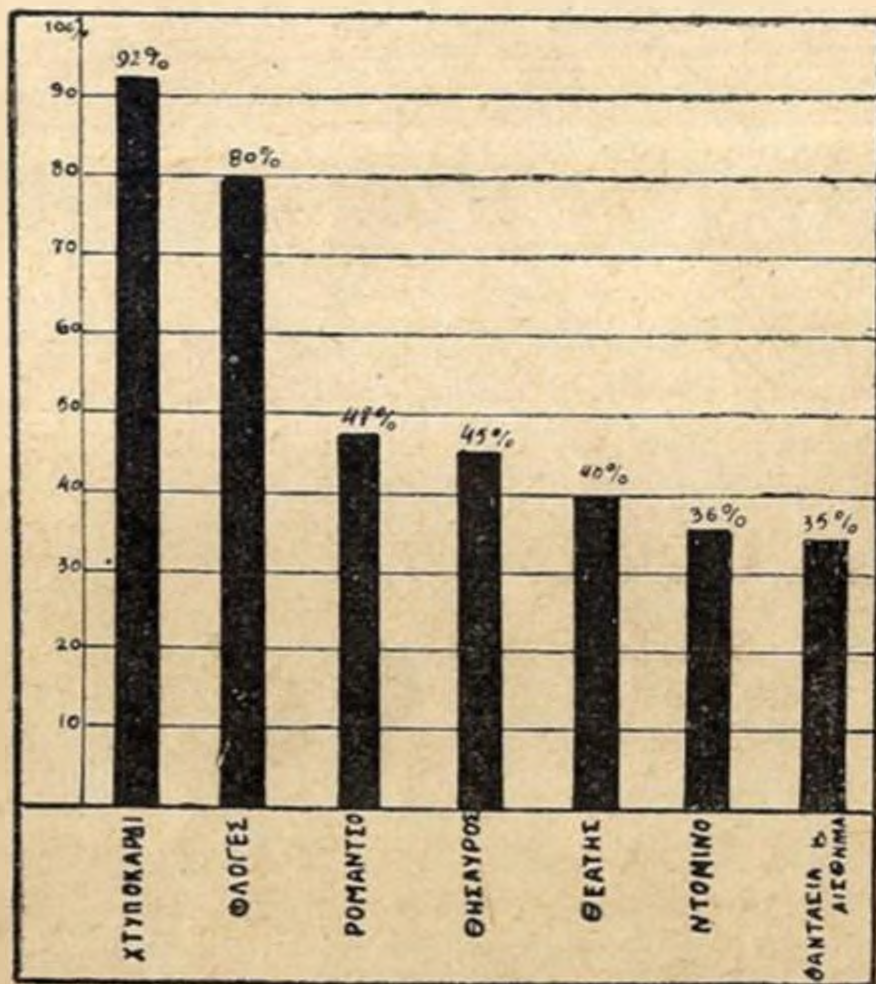
Λαθρόβια ἐντυπα; Τρόπος τοῦ λέγειν, ἀφοῦ ἐπιδεικνύονται ὀλοφάνερα καὶ προκλητικὰ στὰ περίπτερα. Καὶ ὁμῶς, ὑπάρχουν καὶ τὰ ἀπόκρυφα· καὶ αὐτὰ εἶναι κυρίως ἄσεμνες φωτογραφίες καὶ πολὺ «σόκιν» ἀναγνώσματα, τυπωμένα ἐπίσης γιὰ τοὺς νέους καὶ προπάντων γιὰ τοὺς μαθητές. Κυκλοφοροῦν ἄκόμη στὴν ἐπόκρυφον αὐτὴν ἀγορὰ παλαιὰ τεύχη ἀπὸ τὸ περίφημον ἐκεῖνο περιοδικὸν - φυλλάδιον «Τὸ χτυποκάρδι», ποῦ ἀπαγορεύτηκε ὕστερα ἀπὸ μιᾶ γενικὴ κατακραυγὴ.

Πρέπει ὥστόσο νὰ ἀναγνωρίσουμε ὅτι παρὰ τὴν ἀπὸ τὰ πρὶν προσανατολισμένην ἀπαντήσιν καὶ κρίσιν τῶν μαθητῶν, ἡ ἐρευνα τοῦ κ. Καρανικόλα κατάληξε σὲ χρησιμὰ συμπεράσματα κυρίως στατιστικά.

Παραθέτομε δυὸ στατιστικὰ πίνακες ἀρκετὰ χαρακτηριστικῶς ἀπὸ τὴν μελέτη τοῦ κ. Καρανικόλα. Οἱ πίνακες αὐτοὶ ἀναφέρονται στὴν κρίσιν τῶν μαθητῶν γιὰ τὴν ποιότητα τῶν ἐξωσχολικῶν ἐντύπων ποῦ διαβάθουν.

### Γραφική παράστασις 1η

Ἐμφαίνουσα τὰ περιοδικὰ τὰ θεωρούμενα περισσότερον ἐπιβλαβῆ διὰ τὴν ἀνάγνωσίν των ὑπὸ ἀηλίκων. (Οἱ ἀριθμοὶ δηλοῦσι τὸ ποσοστὸν τῶν μαθητῶν τῶν διατυπούντων τὴν γνώμην ταύτην).

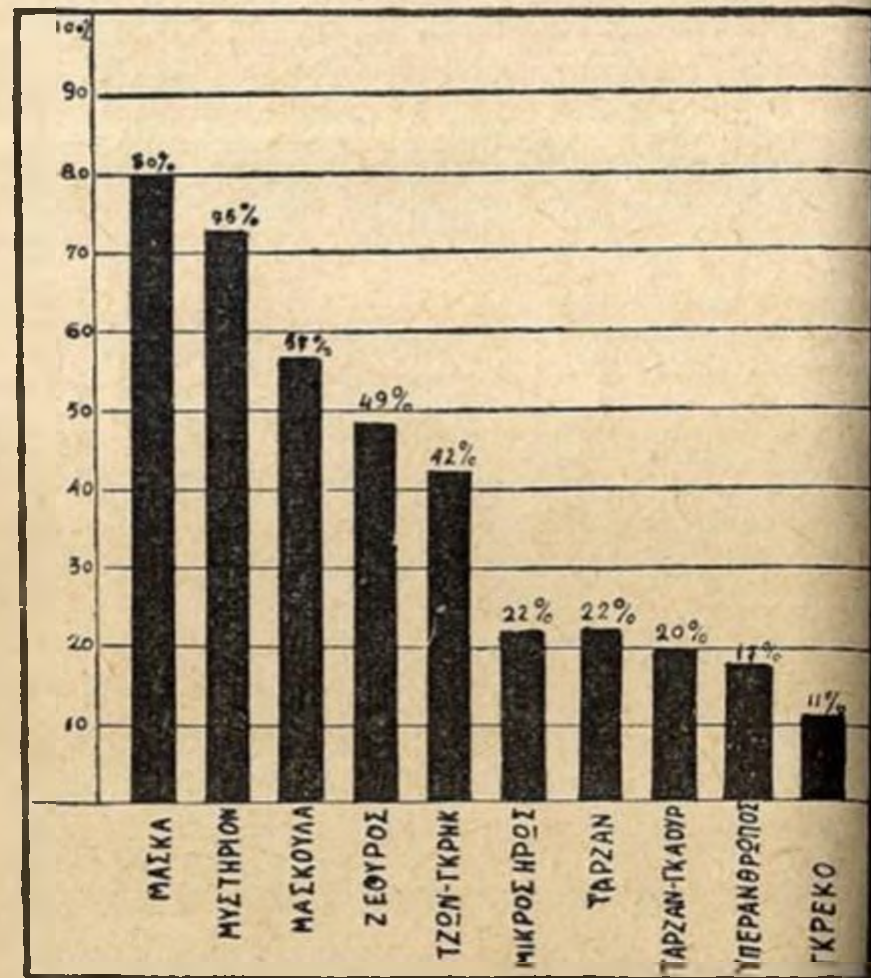


Τὰ ἐλάχιστα ἔντυπα ποῦ κατὰ τεκμήριο, θεωροῦνται ἠθικοπλαστικά καὶ ἡ κυκλοφορία τους ἐνισχύεται ἀπὸ τὸ σχολιό, ὅπως τὰ: «Χαρούμενα παιδιὰ», «Ζωὴ τοῦ παιδιοῦ» (ἐκκλησιαστικῆς προέλευσης), «Ἐρυθρὸς Σταυρὸς Νεότητος», καὶ «Διάπλαση τῶν παιδίων» διαβάζονται, ἀποκλειστικὰ σχεδόν, μόνο ἀπὸ μαθητὲς τῶν μικρῶν τάξεων. Οἱ ἔφηβοι τῶν 15 ἕως 18 ἐτῶν δὲν βρίσκουν σ' αὐτὰ ἐνδιαφέρον. Καί, αὐτοὶ προπάντων, ἀποτελοῦν τὴν πελατεία τῆς ἀπόκρυφης λιττερατούρας τῶν περιπτέρων. Ἐντυπα, ὅπως τὸ «Χτυποκάρδι», οἱ «Φλόγες», ἡ «Φαντασία καὶ Αἰσθημα», τὸ «Ντομινό», τὸ «Τίπ, Τίπ», ἡ «Μάσκα», ἡ «Μασκούλα», τὸ «Μυστήριον» κλπ. γι' αὐτοὺς προορίζονται. Σ' αὐτὰ — δυστυχῶς — θὰ βροῦν ἐπαντήσεις καὶ διεξόδους στὶς ἀπορίες τους, στὶς ἀνησυχίες τους. Αὐτὰ θὰ τοὺς δείξουν τὰ κρυφὰ μονοπάτια καὶ θὰ τοὺς ὀδηγήσουν ἀπὸ μυστηριακοὺς λαβυρίνθους στοὺς ἀπαγορευμένους παραδείσους τῆς σεξουαλικῆς ζωῆς, ὁμαλὰ καὶ ἀνώμαλα.

Τῆ μελέτῃ του ὁ κ. Καρανικόλας ὑποσχόταν νὰ τὴ διευρύνει συγκεντρώνοντας τὰ στατιστικὰ δεδομένα ἀπὸ ἔρευνες καὶ σὲ ἄλλα σχολεῖα. Δὲν ξέρομε ὅμως τελικὰ, ἂν ἐπραγματοποίησε αὐτὴ τὴν πρόθεση. Ἐχομε ὅμως πληροφορίες ἀπὸ ἓνα ἄλλο μικτὸ γυμνάσιο τῆς περιοχῆς τῆς πρωτεύουσας, ὅπου ἡ ἔρευνα ἐγίνε χωρὶς καμιά προπαρασκευὴ καὶ γι' αὐτὸ τὰ ἀποτελέσματά της καθρεφτίζουν ἀσφαλῆστερα τὴν πραγματικότητα.

### Γραφική παράστασις 2α

Ἐμφαίνουσα τὰ φυλλάδια τὰ θεωρούμενα περισσότερον ἐπιβλαβῆ διὰ τὴν ἀνάγνωσίν των ὑπὸ ἀηλίκων. (Οἱ ἀριθμοὶ δηλοῦσι τὸ ποσοστὸν τῶν μαθητῶν τῶν διατυπούντων τὴν γνώμην ταύτην).



Ἀφοῦ ἐξηγήθηκε στὰ παιδιὰ ὁ σκοπὸς τῆς ἔρευνας καὶ προδιατέθηκαν κατάλληλα, ὥστε νὰ εἶναι εἰλικρινῆ στὴν ἐκμυστήρευση τους, προσκλήθηκαν νὰ ἀναγράψουν σ' ἓνα φύλλο χαρτί τὸν τίτλο τοῦ κάθε βιβλίου ἢ περιοδικοῦ ποῦ ἔχουν διαβάσει ἐκπύκτως ἢ διαβάζουν τακτικὰ, εἴτε τὸ ἀγοράζουν οἱ ἑαυτοὶ, εἴτε τὸ δανεῖζονται ἀπὸ φίλους. Ἡ ἀναγραφή ἐγίνε μὲ κεφαλαῖα, γιὰ νὰ μὴ μείνουν στὰ παιδιὰ οὔτε ἡ ἐλάχιστη ὑποψία ἐλέγχου τοῦ γραφικοῦ χαρακτήρα καὶ νὰ τηρηθεῖ ἀπόλυτα τὸ ἐπόρητο τῆς ἐκμυστήρευσης. Τὰ σημειώματα ποῦ ἔδωκαν οἱ μαθήτριες ξεχωρίζαν μὲ ἓνα κεφαλαῖο Κ στὸ ἐπάνω μέρος.

Τὸ ἀποτέλεσμα τῆς ἔρευνας στάθηκε ἀποκαλυπτικώτατο τόσο γιὰ τὴν ποσότητα ὅσο καὶ γιὰ τὴν ποικιλία τῶν ἐντύπων ποῦ διαβάζουν οἱ μαθητὲς. Θὰ τὰ ξεχωρίσουμε σὲ δυὸ μεγάλες κατηγορίες: σὲ ἔντυπα, βιβλία καὶ περιοδικὰ, ποῦ ἀγοράζουν οἱ γονεῖς γιὰ τὸν ἑαυτό τους καὶ τὰ παιδιὰ τὰ βρίσκουν ἐλεύθερα στὴ διάθεσή τους μέσα στὸ σπίτι καὶ δεύτερο σὲ ἔντυπα ποῦ τὰ παιδιὰ ἀγοράζουν ἢ δανεῖζονται καὶ τὰ διαβάζουν κρυφὰ ἀπὸ τοὺς γονεῖς τὶς ὥρες ποῦ ξεμοναχιάζονται. Νά, πρῶτα - πρῶτα, μερικὸν τίτλοι ἀπὸ τὰ ἀναγνώσματα κυρίως τῶν μικρῶν μαθητῶν τῶν 12 καὶ 13 ἐτῶν: Ταρζάν — Γκισοῦρ Ταρζάν — Μίκυ Μάους — Μικρὸς Ἡρῶς — Γκρεκὸ — Μάσκα — Μασκούλα — Χτυποκάρδι — Καρδιά — Κὺλ Γκέρλς — Ὑπεράνθρωπος — Πασπαρτού — Μυστήριον — Τζόε Ντικ — Τζὼν Γκρηκ — Καραγκιόζης — Ταγκὸρ — Μικρὸς Ταρ

Ζάν — Κάλ, ὁ Ἄρχοντας τῆς Τζούγκλας —  
 Λέμμι Κώσιον — Γκρίμ — Μικρὰ Εἰκονο-  
 γραφημένα — Τὰ καλύτερα κόμικς κλπ.  
 Ἡ στατιστικὴ ταξινομήση καὶ μελέτη μᾶς  
 δίνει τοὺς παρακάτω πίνακες. Στὴ σύνταξη

τῶν πινάκων αὐτῶν χωρίσαμε τὰ ἀναγνώσμα-  
 τα σὲ διάφορες κατηγορίες ἀνάλογα μὲ τὸν τύ-  
 πο καὶ τὸ περιεχόμενό τους καὶ τὰ παιδιὰ ἐ-  
 πίσης σὲ δύο κατηγορίες, ὅπως φαίνεται  
 στοὺς πίνακες.

ΠΙΝΑΚΑΣ Ι  
 Μαθητὲς Α', Β' καὶ Γ' τάξης (12, 13, 14 ἐτῶν)

	Α' τάξη		Β' τάξη		Γ' τάξη	
	Ἀγό- ρια	Κορί- τσια	Ἀγό- ρια	Κορί- τσια	Ἀγό- ρια	Κορί- τσια
Ἑβδομ. περ. τύπου Θεατῆς, Θησαυρός, Ρομάν- τζο κλπ.	29%	60%	75%	100%	70%	100%
Παιδ. περιοδικά: Διάπλαση, Ἑρ. Σταυρός, Ζωὴ τοῦ Παιδιοῦ κλπ.	75%	95%	80%	100%	6%	33%
Κλασσικὰ εἰκονογραφημένα	75%	40%	89%	53%	30%	25%
Ἀστυνομικά: τύπου Μάσκα, Μασκούλα κλπ.	52%	15%	90%	50%	100%	4%
Ἰούλιος Βέρν	29%	10%	0	0	52%	0
Ἀθλητικὲς ἐφημερίδες	25%	0	14%	0	25%	0
Μίκυ - Μάους καὶ διάφορα παραμύθια	50%	30%	50%	43%	25%	0
Ταρζάν καὶ τὰ παρόμοια	29%	10%	83%	43%	50%	0
Μικρὸς ἥρωας κ.τ.π.	65%	10%	100%	75%	26%	20%
Πορνογραφικά, Χτυποκάρδι κ.τ.π.	0	0	30%	23%	30%	6%
Βιβλία λογοτεχνικὰ ποιότητας: Ντίκενς, Δέλ- τα κλπ.	12%	25%	0	19%	52%	42%

Ἐδῶ ἔχουμε νὰ παρατηρήσουμε ὅτι τὸ με-  
 γαλύτερο ποσοστὸ τῶν ἀγοριῶν τῶν 13 καὶ  
 14 ἐτῶν (70%) καὶ ἡ ὁλότητα τῶν κοριτσιῶν  
 τῆς ἴδιας ἡλικίας διαβάζουν τὰ ἐβδομαδιαῖα  
 περιοδικὰ τύπου «Ρομάντσου», «Θεατῆ» κλπ.  
 ποὺ προφανῶς ἀγοράζονται ἀπὸ τοὺς γονεῖς.  
 Κατὰ πόσο τώρα τὰ περιοδικὰ αὐτὰ εἶναι κα-  
 τάλληλα γιὰ τὰ παιδιὰ τῆς ἡλικίας αὐτῆς  
 μπορεῖ νὰ κρίνει καθένας, ἀρκεῖ μόνο νὰ τὰ  
 φυλλομετρήσει. Τὸ μεγαλύτερο μέρος τῆς ὑ-  
 λης τους ἀναφέρεται σὲ ἀφηγήματα ἐρωτικῆ  
 συναίσθηματισμοῦ μὲ ὄλες τὶς ἀποχρώσεις  
 καὶ τὶς διακυμάνσεις ἀπὸ τὸ πιὸ ἀθῶο φλέρτ  
 ὡς τὸ πιὸ ξετσιπίωτο κρεβάτωμα. Ἀκολουθοῦν  
 τὰ σκαμπρόζικα σκάνδαλα καὶ οἱ λόξεις τῶν  
 κινηματογραφικῶν ἀστέρων, τὰ ἀστυνομικὰ  
 καὶ τὰ περιπετειώδη μυθιστορήματα καὶ δι-  
 ηγήματα καὶ, ὅλα αὐτὰ, διακοσμημένα μὲ  
 εἰκόνες καὶ φωτογραφίες ὅπου προβάλλον-  
 ται γυμνὲς καὶ ἡμίγυμνες οἱ λαχταριστὲς  
 καμπυλόπτες τῶν κινηματογραφικῶν οὐρὶ  
 καὶ τῶν καλλιτεχνικῶν μοντέλων. Σ' ἓνα τέ-  
 τοιο περιοδικὸ δημοσιεύονται αὐτὲς τὶς μέ-  
 ρες σειρὲς ἀπὸ φωτογραφίες μελλοντικῶν  
 ἀστέρων τῶν καλλιστείων καὶ τοῦ κινημα-  
 τογράφου, μαθητριῶν δηλαδὴ 12, 13 καὶ 14  
 ἐτῶν ποὺ στέλλουν τὶς φωτογραφίες τους,  
 μὲ συνενοχὴ ἀσφαλῶς καὶ τῆς ματαιόδοξης  
 μαμάς, γιὰ νὰ λάβουν μέρος στὸ διαγωνι-

σμὸ ποὺ ὀργανώνει τὸ περιοδικό. Ἐλάτε  
 τώρα νὰ διδάξετε στὰ κορίτσια τῶν 13 καὶ  
 τῶν 14 ἐτῶν γραμματικὴ καὶ μαθηματικά.  
 Τὰ καλά, ἢ, τὸ λιγώτερο, ἄβλαβα περιοδι-  
 κά, ὅπως ἡ «Διάπλαση» καὶ τὸ θρησκευτικὸ  
 «Ἡ Ζωὴ τοῦ παιδιοῦ» διαβάζονται μόνο στὶς  
 δύο πρῶτες τάξεις σὲ μεγάλη ἀναλογία. Ἀ-  
 πὸ τὴν Γ' τάξη τὸ ποσοστὸ πέφτει ἀπότο-  
 μα γιὰ νὰ ἐξαφανισθεῖ ὁλότελα στὶς δύο ἀ-  
 νώτερες τάξεις.  
 Χαρακτηριστικὴ εἶναι ἡ μεγάλη κυκλοφο-  
 ρία τῶν «Κλασσικῶν Εἰκονογραφημένων».  
 Κάμνου, κυριαλεκτικὰ θραύση στὶς δύο πρῶ-  
 τες τάξεις τοῦ Γυμνασίου. Καὶ μόνο ἡ παρ-  
 δαλὴ καὶ κακόγουστη εἰκονογράφησή τους,  
 φτάνει γιὰ νὰ κρίνει κανεὶς τὴν ποιότητα τῆς  
 πνευματικῆς καὶ αἰσθητικῆς τροφῆς ποὺ  
 προσφέρουν στὰ ἀνύποπτα παιδιὰ. Πρόκει-  
 ται ἐσφαλῶς γιὰ φθινὸ ἐμπόρευμα μεγάλης  
 κατανάλωσης. Ἀπόδειξη τῆς κακῆς ποιότη-  
 τᾶς τους εἶναι τὸ ὅτι ἀπὸ τὴν Γ' τάξη τὸ  
 ποσοστὸ τῆς κυκλοφορίας τους πέφτει πο-  
 λὺ χαμηλὰ γιὰ νὰ ἐξαφανισθεῖ ὁλότελα στὶς  
 δύο ἀνώτερες τάξεις. Τὸ κακὸ στὴν περί-  
 πτωσὴ τῶν ἀναγνωσμάτων αὐτῶν εἶναι ὅτι  
 οἱ γονεῖς παρασύρονται ἀπὸ τὸν παραπλανη-  
 τικὸ τίτλο καὶ τ' ἀγοράζουν οἱ ἴδιοι στὰ παι-  
 διὰ τους. Τὰ πορνογραφικά, φυλλάδια καὶ  
 περιοδικὰ («Χτυποκάρδι», «Φαντασία»,

«Φλόγες» κλπ.) κυκλοφορούν περισσότερο στη Β' και Γ' τάξη, προπάντων ανάμεσα στα κορίτσια των 13 και 14 ετών και στ' αγόρια των 14 και 15 ετών, δηλαδή στην εφηβική περίοδο. Είναι κι αυτό χαρακτηριστικό για τις πηγές διαφώτισης των παιδιών πάνω στα σεξουαλικά προβλήματα της ηλικίας τους. Δάσκαλος γίνεται ή πορνογραφία. Πολύ επίσης διαβάζονται από τους μικρούς μαθητές τα φυλλάδια με περιπέτειες, όπως ο «Μικρός Ήρωας», «Ταρζάν», «Γκρεκός» κλπ. Τα φυλλάδια του είδους αυτού τραβούν τα παιδιά μακριά από την πραγματικότητα της σχολικής και της οικογενειακής ζωής τους, σε κόσμους και περιπέτειες φανταστικές όπου συγχέονται τα εγκλήματα με τους ήρωϊσμούς, τα καθήκοντα με τα δικαιώματα, ο ήθικος νόμος με την απάτη, ο αλτρουϊσμός με την προδοσία, το καλό με το

κακό.

Κατά ένα γενικό κανόνα τα έξωσχολικά αναγνώσματα της ηλικίας αυτής αποσπούν και άπαμακρύνουν το παιδί από την οικογενειακή και τη σχολική πραγματικότητα που όπως αναλύσαμε, στην αρχή, όχι μόνο δε είναι ικανή να τα κρατήσει κοντά της, να τα ζεστάνει, να τα εμπνεύσει και να τα διαπλάσει γόνιμα και σωστικά αλλά απεναντίας, με την έξω τόπου και χρόνου δομή και νοοτροπία της, τα κουράζει, τα απογοητεύει, τ' αποδιώχνει, τα κάμνει έχθρους και την παιδεία βαρύνει και σμύρει.

Ας περάσουμε τώρα στους εφήβους των 16, 17 και 18 ετών των τριών ανωτέρων τάξεων και ως παραθέσουμε καταρχήν ένα στατιστικόν πίνακα των προτιμήσεών τους σε έξωσχολικά αναγνώσματα.

## ΠΙΝΑΚΑΣ II

	Τάξη Δ'		Τάξη Ε'		Τάξη ΣΤ'	
	Αγόρια	Κορίτσια	Αγόρια	Κορίτσια	Αγόρια	Κορίτσια
Έβδ. περιοδικά: Θεατής, Θησαυρός, Ρομάντζο κλπ.	52%	44%	55%	84%	17%	27%
Διάπλαση, Ζωή του παιδιού, Έρ. Σταυρός κλπ.	11%	11%	0	0	0	0
Αξιόλογα λογοτεχνικά βιβλία	52%	60%	42%	88%	35%	86%
Λογοτεχνία κακής ποιότητας (γυναικολογήματα)	6%	6%	18%	25%	0	0
Κλασσικά Εικονογραφημένα	17%	2%	0	0	0	0
Αστυνομικά κάθε είδους (Μάσκα κ.τ.π.)	7%	40%	25%	35%	0	12%
Αθλητικός τύπος	25%	0	18%	4%	0	5%
Ελληνική Λογοτεχνία (βιβλίο)	0	10%	30%	8%	0	0

Η πρώτη παρατήρηση που έχει να κάμει κανείς μπροστά σ' αυτό τον στατιστικόν πίνακα είναι η έξαφάνιση των παιδικών περιοδικών στις δυο μεγάλες τάξεις, όπως και των κλασσικών εικονογραφημένων αρχίζουν να εκδηλώνονται ενδιαφέροντα για την καλή λογοτεχνία, ιδίως την ξένη. Από τους τίτλους των βιβλίων που αναφέρονται στα σημειώματα των μαθητών, ελάχιστοι αντιπροσωπεύουν Έλληνες λογοτέχνες: Ένδεκα φορές αναφέρεται ο Καζαντζάκης και από μια μόνο φορά ο Βενέζης και ο Μυριβήλης. Αυτές, ασφαλώς, οί εξαιρέσεις οφείλονται στην οικογένεια. Τα παιδιά βρήκαν τα βιβλία στο σπίτι και τα διάβασαν. Από το γεγονός όμως αυτό βγαίνει το αποκαρδιωτικό συμπέρασμα, ότι καμιά μύηση στη νεοελληνική λογοτεχνία και τέχνη δεν γίνεται, καμιά έφεση δεν καλλιεργείται στη Μέση Έκπαίδευση. Το έργο της διδασκαλίας των Νέων Έλληνικών είναι έργο 100% άποτυχημένο. Η νέα γενεά, ή γενεά της αυριανής «πνευματικής» ήγεσίας του τόπου βγαίνει από τη Μέση Έκπαίδευση ανίδεη, έκατα-

τόπιστη, ξένη προς τη νεοελληνική λογοτεχνία. Αναλύσαμε σε ειδικότερο άρθρο μας («Το Νέα Έλληνικά στη Μέση Έκπαίδευση» Έπιθεώρηση Τέχνης άρ. 82 — Οκτώβριος 1961) την κατάσταση και την κατάντια του μαθηματος των Νέων Έλληνικών στα Γυμνάσια μας. Έδώ τα θλιβερά αποτελέσματα προβάλλουν ανάγλυφα. Όσο για την ποίηση, ένας (άρ. 1) και μόνος μαθητής από την Ε' τάξη φαίνεται να ενδιαφέρεται. Η άπουσία ενδιαφέροντος για τη νεοελληνική λογοτεχνία επιβεβαιώνεται και από το γεγονός ότι ένας και μόνος μαθητής αναφέρει την «Έπιθεώρηση Τέχνης». Κανένα άλλο σοβαρό περιοδικό δεν αναφέρεται. Χαρακτηριστικό επίσης είναι το γεγονός ότι από τα καλά και ωφέλιμα βιβλία που διαβάζουν οί μικρότεροι μαθητές, σε πολύ μικρή αναλογία αναφέρεται ο Ίουλιος Βέρν. Ακόμη σπανιότερα αναφέρονται τα βιβλία της Πηνελόπης Δέλτα και ο Παπαδιαμάντης.

Στις μεγάλες τάξεις αναφέρονται όπως είπαμε, περισσότερο οί ξένοι συγγραφείς.

κλαστικοί, όπως ο Τολστόϊ, ο Ντοστογιέφσκι, ο Γκόρκι, ο Ούγκω, ο Ουάιλντ, και νεώτεροι, όπως ο Κρόνιν, η Μίτσελ, η Πέρλ Μπάκ, η Άγκαθα Κρίστι κλπ. Μαθητές και μαθήτριες των μεγάλων τάξεων αναφέρουν γενικά ότι προτιμούν τα αισθηματικά, τα περιπετειώδη και τα αστυνομικά. Γεγονός πάντως είναι ότι στις δυο μεγάλες τάξεις τα αναγνωστικά ενδιαφέροντα και των μαθητών και των μαθητριών βρίσκονται σε υψηλότερο επίπεδο. Το καλό βιβλίο διαβάζεται αρκετά, αλλά συμπτωματικά. Τα λογοτεχνικά ενδιαφέροντα δεν καλλιεργούνται, δεν προσανατολίζονται στο σχολείο. Έκδηλώνονται και διαμορφώνονται έξωσχολικά, στην καλύτερη περίπτωση στο σπίτι, ή σε καλές συναναστροφές. Τα περιοδικά της μεγάλης κυκλοφορίας («Θεατής», «Ρομάντσο» κ.τ.π.) κάμνουν θραύση στις μεσαίες τάξεις, κυρίως στην Γ' και την Δ'. Έδω επίσης κυκλοφορούν και διαβάζονται περισσότερο τα αισθησιακά έντυπα με κάθε λογής ξετσιπίωτα γυναικολογήματα.

Να για δείγμα ένας μικρός κατάλογος αναγνωσμάτων, δοσμένος από μαθητή της Γ' τάξης:

«Ποία βιβλία διαβάζω εκτός τα σχολικά:  
1. Βreeze(;) 2. Χτυποκάρδι, 3. Μάσκα, 4. Σφίγκα, 5. Ρομάντσο, 6. Θησαυρός, 7. Φαντασία, 8. Ντομινό, 9. Καρδιά, 10. Μπουκέτο, 11. Γυναίκα, 12. Σπόρ, 13. Άθλητικά Χρονικά, 14. Άστυνομικά, 15. Φλόγα».

Και σημειώστε ότι ο μαθητής αυτός είχε στη διάθεσή του λίγα μόνο λεπτά για να καταρτίσει τον πλούσιο αυτό κατάλογο. Τόσο ζωντανά και πρόχειρα τα είχε στη μνήμη του!

Οι μαθήτριες της Β' τάξης που είναι βιολογικά ώριμα πιά κορίτσια στα 14 χρόνια της ηλικίας τους, ενώ οι συμμαθητές τους μάλις αρχίζουν να διαισθάνονται τις ανάγκες της έφηβιας, είναι τολμηρότερα στα έξωσχολικά αναγνώσματά τους και κυρίως στα βδομαδιακά περιοδικά. Μια μαθήτρια της Β' τάξης αναφέρει τα περιοδικά «Έργόχειρο», «Θεατή», «Είκόνες», «Η γυναίκα και το σπίτι», «Έρυθρό Σταυρό», «Διάπλασις των Παίδων», «Κλασσικά Εικονογραφημένα» και στο τέλος τα ακόλουθα χαρακτηριστικά:

«Να καταργηθούν «Μάσκα» και «Καρδιά» και «Ζέφυρος», είναι καταστρεπτικά».

Ένας μαθητής της Β' τάξης αναφέρει τα ακόλουθα:

«Μικρός Ήρωας», «Ταρζάν», «Κλασσικά Εικονογραφημένα», «Ρομάντζο», «Θησαυρό», «Θεατή», «Φαντασία», «Ντομινό», «Ζωή του Παιδιού».

Υπενθυμίζουμε ότι η «Ζωή του Παιδιού» και ο «Έρυθρός Σταυρός» κυκλοφορούν με τη μέριμνα του σχολείου.

Όλες οι μαθήτριες, 100% των μεσαίων τάξεων έντυφουν στα βδομαδιακά περιοδικά της μεγάλης κυκλοφορίας και οι περισσότερες στα πιο «ρεαλιστικά», όπως το «Ντομινό», και το «Φαντασία και Αίσθημα».

Ελάχιστες, προσανατολισμένες ασφαλώς από το σπίτι, διαβάζουν βιβλία ποιότητας. Μια μαθήτρια π.χ. της Γ' τάξης γράφει στο σημειώμα της:

«Η Μάννα», «Γουλιέλμος Τέλλος», «Δόν Κιχώτης», «Χωρίς οικογένεια», «Ευγενία Γραντέ», «Επιθεώρηση Τέχνης», «Καραϊσκάκης», «Απομνημονεύματα Κολοκοτρώνη», «Παπαδιαμάντη Άπαντα».

Από το σημειώμα της μαθήτριας αυτής φαίνεται καθαρά, τί σπουδαίο ρόλο παίζει το οικογενειακό περιβάλλον στην πνευματική καλλιέργεια του παιδιού.

Το παιδί στην αναζήτηση του έξωσχολικού βιβλίου ή έντυπου που το νιώθει επιτακτικά απαραίτητο για να κατατοπιστεί, να διερευνήσει και να λύσει τα άτομικά βιολογικά προβλήματα της έφηβιας του θα καταφύγει στο απαγορευμένο έντυπο του περιπτέρου, όταν δεν βρει το κατάλληλο βιβλίο στο σπίτι του. Μια μαθήτρια της Δ' τάξης, βρήκε φαίνεται στο σπίτι το κατάλληλο έντυπο. Γράφει στο σημειώμα της κατά λέξη:

«Ζορμπάς» Καζαντζάκης, «Καπετών Μιχάλης» Καζαντζάκης. Σχέσεις σεξουαλικές ανδρών και γυναικών. Άλλα υγιεινή, διάφορες συμβουλές, όχι ανήθικο βιβλίο, έπισημονικό.

»Κοινωνικά, αισθηματικά, αστυνομικά».

Από μερικά σημειώματα, δυστυχώς πολύ λίγα, βγαίνει το σίγουρο συμπέρασμα ότι: όταν το παιδί βρίσκει στο σπίτι το καλό βιβλίο, το καλό περιοδικό, είτε γιατί το αγόρασαν οι γονείς για τον έαυτό τους, είτε το αγόρασαν ειδικά για αυτό, ο προσανατολισμός του προς το ποιοτικά ανώτερο ανάγνωσμα γίνεται κατά τρόπο αυτόματο. Όπως επίσης και το κακό και ψυχοφθόρο ανάγνωσμα που βρίσκεται στο σπίτι, ιδίως στα περισσότερα βδομαδιακά περιοδικά της μεγάλης κυκλοφορίας, του καλλιεργεί το φτηνό και κακό γούστο και το σπρώχνει ευκολότερα προς τα έντυπα του περιπτέρου. Ένα παιδί όμως που έχει γευθεί κι έχει χαρεί το καλό βιβλίο, είναι αδύνατο να παρασυρθεί από τα φτηνά περιοδικά της βδομάδας και τα παρδαλά έντυπα του περιπτέρου. Ένας μαθητής των 12 και 13 ετών που διάβασε 'Ιούλιο Βέρν, Πηνελόπη Δέλτα, Ντίκενς, είναι αδύνατο να μη αφήσει βλέποντας στο περίπτερο κρεμασμένο το παρδαλό έντυπο με τον τίτλο «Ο Καραγκιόζης Μαμμή».

Αυτάματα θα διαλυόταν όλη η συγγραφική και έκδοτική συμμορία της μαθητικής φιλολογίας των περιπτέρων, αν βρισκόταν τρόπος να γίνουν άμεσα προσιτά στο παιδί τα καλά βιβλία, τα κατάλληλα για την ηλικία του. Μια υπεύθυνη παιδική λογοτεχνία, με τ' όνομα του συγγραφέα στο ξώφυλλο του βιβλίου, με τ' όνομα του ζωγράφου που φιλοτέχνησε την εικονογράφησή του, να συγκροτηθεί σε σχολική βιβλιοθήκη, ζωντανή βιβλιοθήκη που διαρκώς να παλιώνει (από την πυκνή χρήση) και διαρκώς να ανανεώνεται. Έννοούμε βιβλιοθήκη λογοτεχνική, για την

ψυχική υγεία και ευεξία του μαθητή για τη διάπλαση της πνευματικής του προσωπικότητας. Και προπάντων να μη θέτομε εμπόδια στις προτιμήσεις των παιδιών, όταν ενδιαφέρονται για βιβλία που εμείς θεωρούμε πρόωρα για την ηλικία τους. Έχομε, αλήθεια, την τάση να υποτιμούμε την ωριμότητα του παιδιού και να του διαλέγομε εμείς το κατάλληλο για την ηλικία του βιβλίο· να το κηδεμοσιεύομε πνευματικά. Ξεχνάμε όμως ότι το παιδί θέλει να διαβάσει για να μάθει, για να ζήσει αυτά που δεν ξέρει, αυτά που δεν έζησε, αλλά βλέπει να τα ζούν οι μεγαλύτεροί του. Ξεχνάμε ότι ο βασικός ψυχόρμητος πόθος του παιδιού είναι να **μ ε γ α λ ώ σ ε ι**, να **ξ ε π ε ρ ά σ ε ι τ ο ν έ α υ τ ό τ ο υ**, να **π ά ψ ε ι ν** α **ε ί ν α ι π α ι δ ί**. Αυτό θα πεί αγωγή: να βοηθήσουμε το παιδί να ξεπεράσει τον έαυτό του, να **μ ε γ α λ ώ σ ε ι**. Σε άλλες χώρες, παράλληλα με το κάθε σχολείο, λειτουργούν σχολεία γονέων. Δεν είμαστε ακόμα ώριμοι για τέτοιες πολυτέλειες. Όμως μια προγραμματισμένη εκπαιδευτική πολιτική θαπρεπε να έχει κάμει την απαραίτητη πρόβλεψη. Υπάρχουν σε μās μόνο «Σύλλογοι Γονέων και Κηδεμόνων» οργανωμένοι μάλιστα σε Πανελλήνια Συνομοσπονδία. Μά ή δραστηριότητά τους, στο σύνολό της, ξοδεύεται σε μια έπελπισμένη προσπάθεια να θεραπευθούν όπως - όπως επείγουσες σχολικές ανάγκες, είτε διδακτηριακές είτε σε διδακτικό προσωπικό, με έράνους, είτε για έπισκευές του σχολείου είτε για πρόσληψη έκτάκτων καθηγητών. Σε τέτοιο σημείο έχει φθάσει ή κρατική άβελτησία, όταν πρόκειται για τη λαϊκή παιδεία. Κι αλήθεια ή «ύγιής», ή εθνικά «αδιάβλητη» μερίδα του έθνους, μαζί με την πολιτική ήγεσία της δεν έχει σε τίποτα να ώφεληθει από τη βελτίωση της λαϊκής παιδείας, αφού υπάρχουν γι' αυτήν τα πολυτελή ιδιωτικά «Κολλέγια» και «Λύκεια», όπου ή μετάβαση και ή έπιστροφή των παιδιών τους γίνεται με αυτοκίνητο, όπου παρέχεται «άνωτερη» ποιοτικά και ποσοτικά μόρφωση, μακριά από τα «άλητόπαιδα» της γειτονιάς. Όπου το παιδί του λαού κρατιέται σε απόσταση, ανάλογα με τη φτώχεια του. Προς τί λοιπόν να ενδιαφερθεί για τη λαϊκή παιδεία και μάλιστα για τη δημόσια Μέση Έκπαίδευση, ή «έθνικόφρων» παλιτική ήγεσία μας που έχοντας ταυτίσει το έθνικό συμφέρον με τα προνόμια και τα συμφέροντά της είναι πολύ φυσικό να θεωρεί έθνική παιδεία την παιδεία μόνο των δικών της παιδιών, όπως ακριβοπληρώνεται στα πολυτελή διδακτήρια των μεγαλώνυμων ιδιωτικών εκπαιδευτηρίων; Την παιδεία είναι σε θέση να την αγοράσουν, όπως την αγοράζουν οποιαδήποτε κοινωνική υπηρεσία. Συμφέρο τους είναι να μένει αγράμματος ο λαός· να βλέπει λιγότερο, να καταλαβαίνει λιγότερο. Πολύ καλά εκτέονται προκλητικά στο περίπτερο της γωνίας, πλάι στο σχολείο, τα περιοδικά και τα φυλλάδια με τα χρωματιστά ξώφυλλα και τον υποσχητικό σε απόκρυφες αποκαλύψεις τίτλο. Γιατί να στερηθούν

τα φτωχά παιδιά του λαού τη φθηνή αυτή ψυχαγωγία τους, τη μόνη, αλήθεια, που τους είναι προσιτή; Όσο για τα δικά τους παιδιά, το πράγμα διαφέρει. Αυτά έχουν να προπαρασκευασθούν για να αποτελέσουν την «ίθύνουσαν τάξιν της αύριον». Είναι βαρύ το πατρικό καθήκον για την προπαρασκευή αυτή. Η αγωγή που θα πάρουν πρέπει, γι' αυτό, να είναι ξεχωριστή. Πρέπει από μαθητές να διδαχθούν και να ζήσουν τον μελλοντικό ήγυτικό προορισμό τους μέσα στην οργανωμένη ταξική κοινωνία, να ξεχωρίσουν από τα παιδιά του λαού, τα παιδιά των δημοσίων σχολείων που πρέπει να διδαχθούν το σεβασμό και την υπακοή απέναντί τους και να έχουν διαρκώς τη συναίσθηση της κατωτερότητάς τους αντίκρυ τους και, γι' αυτό, να ζούν — και μέσα στο σχολείο — τις στέρσεις και την άθλιότητα που ζούν στο σπίτι τους.

Ευτυχώς που υπάρχουν στη δημόσια έκπαίδευση συνειδητοί εκπαιδευτικοί λειτουργοί και, ανάμεσα στους κηδεμόνες, καλλιεργημένοι και ξυπνημένοι γονείς που έχουν πλήρη συναίσθηση και γνώση της έθλιότητας που δέρνει τη δημόσια έκπαίδευσή μας και των υποχρεώσεών τους αντίκρυ στο σχολείο τους, στα παιδιά τους, στο έθνος Γύρω τους σαν σε αναγεννητικό προζύμι, ως συγκεντρωθούν όλοι όσοι πιστεύουν ότι μια πραγματική έθνική αναγέννηση είναι αδύνατο να πραγματοποιηθεί χωρίς το λαό, χωρίς την αναγέννηση της λαϊκής, της δημόσιας έκπαίδευσης. Ο δρόμος προς την πραγματική έλευθερία και την αληθινή δημοκρατία περνά μέσα από τις σελίδες του καλού βιβλίου, του καλού περιοδικού. Μόνο αυτό θα συμφιλιώσει το μαθητή με τα διδακτικά του βιβλία, με τον καθηγητή — όταν είναι άξιος — και με τους γονείς του. Μόνο το καλό λογοτεχνικό ανάγνωσμα θα συμφιλιώσει και το σχολείο με το δράμο, γιατί κι ο ίδιος ο δρόμος θα έξυγιασθει, αφού θα του λείψουν τα ψυχοφθόρα έντυπα εκθέματα των περιπτέρων. Μά για να φτάσουμε στο σημείο αυτό χρειάζεται προσπάθεια, άγώνας. Και προπάντων συγκέντρωση και οργάνωση όλων των φωτισμένων εκπαιδευτικών και όλων των άλλων κοινωνικών και πνευματικών προσωπικότητων και οργανώσεων που πιστεύουν ότι χωρίς την ανύψωση της λαϊκής παιδείας καμιά έθνική προκοπή δεν είναι δυνατή. Και πρώτ' απ' όλα των πνευματικών και έπιστημονικών οργανώσεων και ιδίως των λογοτεχνικών σωματείων. **Χ ώ ρ α ύ π ο α ν ά π τ υ κ τ η σ η μ α ί ν ε ι χ ώ ρ α ύ π ο δ ί δ α κ τ η.**

Κάπου στην αρχή, έγινε λόγος για τον κινηματογράφο σαν βασικό, πλάι στο έντυπο, έξωσχολικό και έξωοικογενειακό συμπληρωτικό της μαθητικής άγωγής. Το θέμα είναι έξ ίσου σοβαρό και ξεφεύγει από τα όρια της σημερινής μελέτης μας. Ίσως έπιχειρήσουμε κάτι τέτοιο αργότερα, ίσως μάλιστα να υπάρχουν άλλοι αρμοδιότεροι να μιλήσουν για το θέμα αυτό που είναι σπουδαιότατο για την άγωγή της νεολαίας.

# Βάσανα

## καὶ

## κορημοὶ

Τῆς Α. ΜΑΔΑΡΙΤΗ

Οἱ μπουτσουνάρες (1) ὅτι ποῦχονε σταθεῖ νὰ τρέχουνε. Καὶ τότεσας ὁ Στέλιος εἶπε τῇ γυναίκα<sup>ς</sup> του.

— Σήκω μπρέ... πρέπει νάκοψε ὁ διαολόκαιρος.

Εὐτὸς μὲ τὸ λόγο ντου ἤτونه κιόλας ὀρθός. Ἄνοιξε τὸ παραθύρι. Ἐνα μαῦρο νέφι ἤτونه σπαμένο κι ἄφηνε νὰ φανεῖ ἓνα κομμάτ' οὐρανός. Ὁ Στέλιος εἶδε τσί πῆχες.

— Πολλὰ νύχτα ἔναι ἀκόμη — ἐγύρισε καὶ τσ' εἶπε. Θὰ μπροκάμω (2) θέλω μὰ τὸ θεό... σήκω...

Οὔλα τᾶχε ἔτοιμασμένα ἀπὸ ντὰ ὀψαργάς (3). Σακκιασμένα, ἔτοιμα. Ἡ γυναίκα σηκώθηκε. Τὸ κορμί τῆς τουρτούριζε. Ὁξω ἤτونه πίσσα σκοτίδι κ' ἐφύσα μεγάλος ἀέρας.

Μέσα ἀπὸ τὰ σκεπάσματα ἀκούστηκε τοτεσὰς δυνατὸς θήχας. Κ' οἱ δυντῶνε ἔστραφήκανε ὄθεν ἐκειά. Σταθήκαν ἀμίλητοι. Ἰστερα ὁ θήχας ἔκοψε. Ἐκείνη ἀναστέναξε:

— Ἄντες... ἄντες μὰ πέρασέ ντου γιὰ ἐδὰ — εἶπε σιγὰ - σιγὰ.

Ὁ Στέλιος ἔσιαξε τὸ γαῖδαρο καὶ τὸν ἔφερε κοντὰ στὴ πόρτα. Ἡ γι—αὐλὴ ἔτῶνε γεμάτη πηλὰ (4) κι ἄθρωπος δὲν ἐμπόρειε νὰ σταθεῖ. Ἐφορτώσανε. Ἀναμάζωξε τὰ σκοιινιά. Ἐβάλε μὲ τὴ κουκούλα τὸ ράσο (5) ντου κ' ἔπιασε τὴ κατσούνα ντου.

— Ἄς παχάινω (6). Μὰ νὰ δοῦμε δὰ ἴντα θὰ βγεῖ καὶ σήμερο...

— Στὴν εὐκὴ τοῦ Θεοῦ, τοῦπε καὶ κείνη ὅπως ἔξεκίνα...

Ἄλλη κουθέντα δὲν εἶπανε.

Κάμποσο εἶχε πορπατήξει ὄντεν' ἐζτιρίτιξε (7) εὐτὴ ἀπὸ πίσω μὲ τὸ λύχνο στὴ χέρα καὶ τὸν ἔφταξε. Ἀνασήκωσε τὸ ράσο ντου καὶ τοῦβαλε στὴ τσέπη τοῦ σάκκου ντου ἓνα κουτάκι.

— Ἄμε στὸ καλὸ τοῦ ξανᾶπε...

Σὰν ἐγάϊρε (8) μέσα ἔσθησε τὸ λύχνο κ' ἔθεκε. Μὰ ὁ ὕπνος δὲν ἤρχουντονε νὰ σήσει τσί σκέψεις ἀπὸ τὸ νοῦ τῆς. Ἐφευγε πάλι στὴ χώρα ὁ Στέλιο τση. Μὰ ἴντα θᾶκανε: Ἐμπόρειε νὰ γάτρει σὰν κι ὀφές κι ὀπροφές. Μὲ τὰ χέρι' ἄδεια. Νὰ μὴν ἐπούλιε καὶ σήμερο διάλεν τὴ ὀροσιά. Καὶ τὸ σπίτι εἶν' ἄδειο. Πράμα δὲν ἔχει. Ἐνα γυραλάκι ψωμί, οὔλο κι οὔλο, εἶνε στὴ ψωμοσανίδα. Κι ὄι μόνο τούτανά... Κεινεσὰς οἱ γι-ἐνέσεις — ἰ γι-ἐνέσεις ποὺ θέλουνε γιὰ τὸ κοπέλι... Καὶ ποὺ βιάζουνε. Τούτονά ἔτῶνε τὸ μεγάλο.

Ἐξε μέρες εἶνε σήμερο ἀπὸ τὴν ἡμέρα ποὺ τσ' εἶπε ὁ γιατρός νὰ ἔρχινίξουνε νὰ τοῦ τσί περνοῦνε. Μὰ ποῦ νὰ τσί βροῦνε. Νὰ ἔπαιρνε τὰ σπίθια νὰ ἔχτύπα τὴ κεφαλὴ τῆς γιὰ παράδες... Μὰ ποῦ; Ἄν ἤτῶνε πέντε - δέκα φράγκα

στο χωριό έμαζώξανεντα όπροφές και δώκανέ τζη τα και τὰ πήγε στοῦ γιατροῦ.  
Ἐδὰ πάλι πιός έχει!

Ἴντα δέν έχει πατήρει (9) μέ τουτονά τὸ κοπέλι, τὸ μοναχό, πού τσὴ ἔμπεφε  
ὁ Θεός. Ἐδὰ και δυὸ χρόνους τσὴ ἔπε ὁ γιατρὸς πὼς έχει ἀναιμία.

— Πρόσεχέ ντο κακορίζικη, λίγο - λίγο και θὰ τὸ γαίρει στή φίσση. Τσὴ λέγα-  
νε οἱ γυναῖκες. Ὅφου πόσους φόβους κ' ἴντα πόνους στή ἔφερνε τούτηνὰ ἢ κου-  
θέντα. Φισικό! Καλὸ φαητὸ σοῦ λέγανε πὼς ἤθελε. Μὰ πούντο τὸ ἔρημο. Κι  
ὅμως ὅτι ἔμπόρειε ἔκανε. Ἐκοβγε ἀπὸ τὸ δικόντωνε στόμα γιὰ νὰ τ' ἀποσιάζει.  
Κι ἔτσὰ ἐκείνη τὸ θάρειε πὼς ἤτονε μιὰ σταλιά παχαιμένο. Ἐντοές (10) ἔμω-  
πὸν τῶρε δὰ και τ' ἄλλο κακό. Πνεμονία!

Ἐνας μεγάλος βήχας τοῦ κοπελιοῦ τὴν ἔτρόμαξε. Ἐθάρειε πὼς θὰ βγεῖ  
ἢ ψυχὴ ντου. Ἐψε (11) γερὰ γερὰ τὸ λύχνο κι ἔπαιξε μιὰ και σηκώθηκε. Ἐ-  
βγαλε τὰ ρούχα ἀπὸ τὴ μούρη ντου. Κι ἔβαλε στὸ κουτελάκι ντου τὴ χέρα τζη-  
Ἐβραζε. Τὰ ματάκια ντου σὰν ὀλοστρόγγυλοι θαμποὶ βόλοι ἤτονε ὄξω βγαρ-  
μένα ἀπὸ τὸ ζόρε. Τὴν ἔστραφένανε λυπημένα σὰ νὰ τσὴ ζητούσανε βοήθεια.  
Ἐκανε νὰ τσὴ μιλήσει. Νὰ τσὴ πει μάνα... Μὰ ὁ βήχας δέν τ' ἄφηνε. Τῶγκρο-  
βιε ὡς ἔκανε ν' ἀνοίξει τὸ στόμα ντου. Ἐβρεξε μέ ρακὶ ἕνα κομμάτι ἀνήπλυτο  
μαλλὶ και τοῦ τόθεκε στὸ μπετάκι (12).

Σὲ λιγάκι ὁ βήχας ἔκαταλάγιασε και κείνη πήρε μιὰν ἀνάσα σὰν ὄντε στα-  
ματᾶ κιαεῖς ὕστερα ἀπὸ τζιριτιχτό. Τὸ ἔσκέπασε σιγὰ - σιγὰ και ἀπόεις ἔτυλίχτηκε  
μιὰ παλέτσα (13) και ἔκατσε στὸ προσκέφαλό ντου. Ἐγι - ἀνάσα ντου ἤτονε  
βαρειά. Ὅφου οἱ γι - ἐνέσεις, οἱ γι - ἐνέσεις! — σκέφτεται και πούτζη.

Τσ' ἔρχουτνε νὰ μπλαντάξει. Νὰ τροζαθεῖ. Μὰ πάλι τήνε ἔβαστα μιὰν  
ὀλπίδα.

— Δέν τὸ κατέεις μπορεῖ ὁ Στέλιος σήμερο... μπορεῖ...

Στὰ κεραμίδια ἀκούστηκε μιὰ δυνατὴ μπόρα.

— Σουρούδι θὰ τνε κάμει στή στράτα, σκέφτεται. Και νὰ πούλγη μπάρε-  
μου! Νὰ γάρνε μέ μιὰν ἔνεση... Μ' ἕνα ψωμί...

Βέβια εἶναι εὐτὸ τ' αὐτοκίνητο πὸν φεύγει τ' ἀητέρου (14). Νὰ βάλεις τὸ  
πράμα σου. Νὰ μπεις. Νὰ μὴ φοβάσαι μουδὲ νερά, μουδὲ πηλά. Μουδὲ σκοτίδια.  
Μὰ ἔλασον πὸν τούτηνὰ ἢ πολυτέλεια δέν εἶναι γιὰ μᾶς, γιὰ τσοὶ πολλούς. Πῶς  
νὰ δώσεις παράδες γιὰ τὸ πράμα πὸν θὰ τὸ πάεις και δὲ θὰ τὸ πουλήσεις; Φτά-  
νουνε οἱ κόποι πούβαλες και τὰ ἔξοδα πούκαμες. Ἐδὰ τὸ πολὺ νὰ φορτω-  
σεις τὸ γαῖδαρο σου, νὰ ταλαποδαρθεῖς σισὶ στράτες κι ἀδὲ πουλήσεις δὲ σοῦ  
ζητοῦνε μπάρεμου κι ἀπὸ πάνω παράδες. Πόσο δέν ἔστηρίζανε ἀλήθειο σὲ τού-  
τονα τὸ μᾶξούλι. Και πόσο δέν ἔτυρανιστήκανε. Και ἔδὰ πούναι οἱ κόποι ντω-  
νε!... Οἱ γι - ὀλπίδες τνε! Ἐνα φράγκο δέν ἐπιάσανε. Μὰ κι ἀπὸ πού μα-  
θὲς πιάνεις παράδες; Ἐνὲ πεις γιὰ τὴν ντομάτα, ἀνὲ πεις γιὰ τὴ σταλιά τὸ  
λάδι πὸν πουλεῖς... Ἐτσα πᾶνε οὔλα. Γῆ (15) στὸ χωράφι σαπίζουνε... γῆ ὁ  
ἕνας κι ἄλλος τὰ τρώει... Ἐνα στρουμπὶ τὴ πνίγει. Ἐβροχὴ στὰ κεραμίδια  
δυναμώνει... Και τὰ μάθια τζη σὰν νὰ θέλουνε κι εὐτὰ νὰ χύσουνε ποταμοὺς  
τὸ νερό.

Ἐντεν ἔφτανε ὁ Στέλιος στή χώρα ἢ νύχτα μαζώνουντνε νικημένη ἀπὸ  
τὸ φῶς τσὴ μέρας. Ἐ μούρη ντου ἤτονε ὀλάσπρη. Ἐπὸν τὸ τριχωτὸ ράσο ντου  
τρέχανε νερά. Τὸ παζάρι ἤτονε γεμάτο ἀθρώπους. Ἐσυρε κι ὁ Στέλιος τὸ γαί-  
δαρο ντου και στάθηκε σὲ μιὰ μπάντα.

— Πατάτες... Πατάτες... καλὲς — ἐφώνιαξε.

Ἐἄθρωπος δέν τνε στράφηκε. Ἐ γ - ἴδια φωνὴ ἔβγαине ἀπὸ πολλές μπάντες.

— Πατάτες... καλὲς πατάτες...

Ἐἀνήμενε (16) κάμποση ὦρα. Ἐδιαλάλιε τὸ πράμα ντου. Μὰ τὰ μάθια πέφταν  
νε ἀπάνω ντου ἀδιάφορα... Μουδὲ μιὰν ὀκὰ δέν ἔτυχε νὰ πάρει ἕνας εὐλογημένο  
ἄθρωπος ἀπὸ κείνου.



Σάν εἶδε κι ἀπόειδε — δυὸ ὥρες θά 'στεκε — ἐπῆρε τὸ γαῖδαρο κι ἔφυγε. Μὰ ποῦ νὰ πάει; Ἴντα νὰ κάμει; Δὲν ἐκάτεχε. Νὰ τσί 'χυνε ἴδια κειὰ χάμες και νὰ 'φευγε; Νὰ 'παιρνε τσί γειτονιές νὰ τσί διαλαλήσει; Πράμα πολὺ εἶχε πέσει γιὰτ' εἶχανε φερμένο κι ἀπόξω, κι ἔτσα τὸ ντόπιο χτυπήθηκε. Ὅπως γίνεται μ' οὔλα. Πράμα τὸ λοιπὸς δὲ θά 'κανε. Ἐκάτεχε αὐτὸς ἀπὸ τέθιοια.

Πολλή ὥρα ἔστεκε ἀναποφάσιτος. Ὅστερα 'πῆρε μιὰν ἀπόφαση: Νὰ τσί πάει στοῦ 'μπορομανάβη. Στὴν ἀρχὴ δὲν ἤθελε μοῦδε νὰ τὸ σκεφτεῖ. Μὰ κι ἴντα νὰ τσί - 'κανε; Βέβια εἶχε καεῖ πολλές βολές μὲ τούτονά τὸ συναλίκι. Κι ἡ ψυχὴ ντου δὲν τὸ βάστα νὰ τότε περιπαίζουνε ὡς τὸ τόσο. Νὰ τοῦ χαύτουνε ἔτσα τὸ πράμα ντου! Γροικᾶς (17) νὰ σοῦ λένε παραίτατο ἔκειε και φεύγα. Κι ἀνέ γάερνες ταχειά, τὴν ἄλλη, τὴ παράλλη γῆ σοῦ δούνανε πέντε φράγκα γῆ δὲ σοῦ δούνανε. Καὶ πόσα δὲ σοῦ λέγανε γιὰ νὰ τὰ μπαλώσουνε. Ὅϊ σαπιμένο ἦτονε τὸ μισό, κι ἄς τόχες ἐσὺ διαλεμένο κομμάτι κομμάτι. Ὅϊ ἀπούλητο ἀπόμεινε και πετάξαμέν το. Δὲ ντὸ βάστα ἡ ψυχὴ ντου νὰ γίνουνται ὥστο τόσο ἄλλοι, ἀφεντικὰ στὸ κέπο ντου. Μὰ ἔλασον ποῦ δὲν ἐγίνουντονε κι ἄλλοιῶς! Κι ἐδὰ ἐντοῆ ποῦ τὸν ἔφερνε γι - ἀνάγκη νὰ ξαναπάει. Ἄχ — εἶπε — κι ἀποῦ τὸ στόμα ντου βγήκε μιὰν ἄχνα ὀργῆς — και πότες θὰ φύγουνε ἀποῦ τὴ μέση τούτεσὰς οἱ γι - ἀβδέλες. Πότες θὰ γεννοῦμε 'μεῖς κουμανταδόροι στὸ πράμα μας. Ἐ, μὰ δὲ θὰν ἀργήσει μιὰ εολά (18), δὲν θὰν ἀργήσει. — Μ' εὐτὴ τὴν ὀλπίδα ἐξεκίνησε...

Στὴ πόρτα τοῦ μεγάλου μαγατζιοῦ ἔστεκε ὁ μανάβης. Ψηλὸς και λοζκησμένος ἄθρωπος. Ὡς τὸν εἶδε ὁ Στέλιος ἀπὸ παρέκει ἐμετάγνωσε. Λιγάκι παρακάτω ἦτονε ἓνα μεγάλο φαρμακεῖο. Συλλαβιστὰ συλλαβιστὰ τὴν εἶχε διαβασμένη μὲ τὸ ἄλφα βῆτα ποῦ κάτεχε τὴ νταμπέλα ντου ὅπως ἔστεκε πολλές βολές ὄξω ἀποῦ τὸ 'μπορομανάβικο.

— Νὰ μπῶ θέλει — σκέφτηκε — νὰ μπῶ...

'Ἐστεκε τὸ γαῖδαρο ἀπ' ἔξω και μπῆκε.

— Πέντ' ἐξ ἐνέσεις ἤθελα... και δούδω οὔλες τσί πατάτες.

'Ὁ φαρμακοποιὸς τότε στράφηκε παραξενεμένος.

— Λεφτὰ ἔχεις;

— Παράδες δὲν ἔχω... Μόνο τσί πατάτες... παράδες κάνουνε κι εὐτές...

— Πήγαινε ἀνθρωπέ μου στὸ καλό....

— Γιὰ τὸ κοπέλι, ποῦ τῶχω ἀρρωστάρικο... κι εἶναι τ' ἀποθαμοῦ...

— Πήγαινε... πήγαινε... χωρὶς λεφτὰ δὲν πουλῶ...

Ποῦ νὰ πήγαινε; Νὰ τσί 'χυνε ἴδια κειὰ; Νὰ γάερνε μὲ τὸ γομάρι (19) μπρὸς τὰ πίσω: Ἐστράφηκε τὸ μανάβικο. Ὁ ἔμπορας ἔστεκε στὴ πόρτα. Ἀπ' ὄξω ἦτονε χωρικοὶ πολλοί. Ἄλλοι ξεφορτώνανε τὰ χτήματα ντωνε, ἄλλοι φεύγανε. Ἄς πάω και 'γώ.

— Καμπόσες πατάτες ἔφερα — εἶπε ὁ Στέλιος σιμώνοντας κοντά του.

— Χμ... καλά... ξεφόρτωσε και... βάλε τσι ἐκειῆ — εἶπε, — δείχνοντας τὸ ντόπο μ' ἓνα κούνημα τσῆ κεφαλῆς.

'Ἐσίμωσε και τσί 'πιθεώρησε.

— Θὰ τσί ζυγιάσεις;

— Ναί... νὰ τσί ζυγιάσουμε... εἶπε ὁ 'μπορομανάβης.

— Ἐνενήντα δυὸ ὀκάδες, ξανᾶπε μετὰ τὸ ζύγι.

— Ἐνενήντα δύο... ἐπανέλαβε κι ὁ Στέλιος.

— Νὰ δοῦμε ὁμως πόσες θὰ ξεσκαρτάρουμε — λέει ὁ ἔμπορας — εἶναι και χαλασμένες... εἶναι και μικρές... νὰ δοῦμε... νὰ δοῦμε πόσες θὰ πουληθοῦνε...

— Οὔλες εἶναι καλές — ἀποκότησε νὰ τοῦ πεῖ ὁ Στέλιος.

— Αὐτὸ θὰ τὸ δοῦμε, τοῦπε ὁ ἄλλος ξερά.

Μιλιά δὲν ντοῦβγαλε. Στάθηκε μόνο λιγάκι. Ὅστερα, ἔκαμε νὰ φύγει. Μὰ τὰ πόδια ντου δὲν τότε παίρνανε. Ποῦ νὰ πήγαινε μ' ἄδεια χέρια;

—“Αν ἐμπόρειες σύντεκνε νὰ μοῦδουνες μιὰ πενηνταριά φράγκα μπροστάτζα, ἀποφάσισε νὰ πεῖ ὕστερα.

— Δὲν ἔχω, τοῦ ἀπάντησε κοφτά. “Αν πουληθοῦνε οἱ πατάτες... “Ἐλα μετὰ πέντε - ἕξι μέρες.

—Γιὰ τὸ κοπέλι πὺ τῶχω ἀρρωστάρικο... γιὰ τσ’ ἐνέσεις πὺ χρειάζονται... “Αν ἐμπόρειες...

Ἐποῦ τὸ στόμα ντου ἐγαίνανε τούτεσας οἱ κουβέντες μὰ τὰ πόδια ντου τονέ παίρνανε κιόλας κι ἔφυγε. Ἐκάτεχε ντο πῶς δὲν εἶχε μπλιὸ δουλειά. Παράδες δὲν τοῦδουδε. (20)

Κάθε λίγο καὶ λιγάκι ἡ Στέλιαινα ἀνοίγε τὴν πόρτα καὶ συντήρα (21) τὴν στράτα. Ἡ ἀγωνία τζη νὰ τόνε δεῖ νὰ φανεῖ! Τὸ κοπέλι ἔδηχε. “Ἐβηχε νὰ ἐγει ἢ φυχή ντου. Καὶ τὰ νερουλά κρέατα ντου ἦτονε κόκκινα καὶ ζεστὰ σὰν τὰ κάρβουνα. Δυὸ τρεῖς γειτόνισσες παραστέκουντονε οὔλη τὴν ὥρα ἀπ’ ὄντεν ἐξημέρωσε στὸ προσκέφαλό ντου. Τὸ χάρο ἠώρειε σὰ μάθια ντου. “Ἐτσα τὸ πιστέδγαν οὔλες. Μὰ ἡ μάνα ντου ἔχει τὸ κουράγιο τζη.

—Δὲν τὸ κατέεις... μπορεί νὰ πούλησε... μπορεί νὰ τσι φέρει τσ’ ἐνέσεις.

Στὴ μιὰ ποθές, (22) ὁ Στέλιος ἔφταξε. Τὸ ράσο ντου ἦτονε σὰ νὰ τῶχε στὸ μποταμὸ βουτημένο. Κι ἡ μούρη ντου ἦτονε ἄσπρη καὶ κίτρινη.

—Πῶς πάει τὸ κοπέλι; ἐρώτηξε ὡς ἐμπῆκε.

Ἡ γυναίκα ντου δὲν το μίλησε.

Ἐπύρωσε γερὰ γερὰ τὰ χέρια ντου στὴ φωθιά κι ἔτρεξε στὸ προσκέφαλο τοῦ κοπελιοῦ. Τὸ φίλιε, τὸ κανάκεβε, τὸ χάδεβεγε. Οἱ γι - ἀδρές του παλάμες οἱ στιμένες καὶ κοκκινισμένες ἀποῦ τὰ χῶματα ἐπερνούσανε πάνω ἀπὸ τὸ κεφαλάκι τοῦ κοπελιοῦ μαλακά, ἀπαλὰ θαρρεῖς κι ἦτονε σὰν τὰ ἀμάλαγα πούπουλα. Κι ἀνήμενε νὰ τόνε στραφεῖ, νὰ δεῖς, εὐχαρίστηση, νὰ τοῦ πεῖ μιὰ κουβέντα.

Μὰ κείνο δὲν ἀνοίγε μουδὲ τὰ μάθια ντου νὰ τόνε στραφεῖ μουδὲ τὸ στόμα ντου νὰ τοῦ μιλῆσει. Ποῦτονε τὰ νάζια κι οἱ χαρὲς ποῦκανε ἄλλες βολές, ὄντεν ἔθώρειε τὸν ἀφέντη ντου νὰ γαέρνει ἀπὸ τὴ χώρα! Ἀκόμη κι ὄψες κι ὄπροψες κι ἄς ἦτονε κι ἀρρωστάρικο. Ἐποῦ κάθιζε ὕστερα κι εὐτὸ μαζὺ μὲ τσι γονέους του — κι ἄς ἦτονε ἀκόμη μικιό, τὰ ἔφτὰ ὅτι πὺ τὰ πάθειε — καὶ κουβέντιαζε γιὰ τὸ ἴντα, ἔκαμε ὁ ἀφέντης του στὴ χώρα, ἀνὲ πούλησε γῆ δὲν ἐπούλησε, ἀνὲ τοῦ φάγανε τὸ πράμα στὴ πλερωμὴ γῆ στὸ ζύγι. Σὰν τὸ μεγάλο ἄνθρωπο τὸν ἐνοιωθε τὸ μπόνγο καὶ τὰ θάσανα τοῦ σπιθιοῦ.

Ἡ Στέλιαινα ἔφταξε μὲ μιὰ κοῦπα ζεστὸ γάλα στὴ χέρα τζη. Τὸ πρωῖ εἶχε θαρμένα δυὸ αὐγά — οὔλα ποῦχε — μέσα σ’ ἓνα κουτὶ στοῦ Στέλιου τὴν τζέπη. Κι εὐτὸς ἔδωκέ ντα σ’ στὴ χώρα καὶ πῆρε ἓνα μιτσὸ μιτσὸ κουτάκι γάλα.

Ὁ Στέλιος ἀνασήκωσε τὸ κοπέλι. Τὸ κούνησε, τὸ ρώτηξε, τὸ ξαναρώτηξε. τὸ παρακάλειε νὰ πιεῖ μιὰ σταλιά. Μὰ κείνο τοῦ κάκου. “Ἐβαλε στὸ κουτάλι δυὸ σταλιές καὶ τοῦ σίμωσε στὸ στόμα. Τὰ ντοντάκια ντου σφίγγουντανε καὶ τὸ κεφαλάκι ντου ἔγεργε σὰν τὸ μαραμένο κλαδί. Δὲν αἰστάνουντανε. Μόνο μὲ τὸ χάρο ἐμίλειε.

—“Ὀφου... “Ὀφου παναγία μου! εἶπε ὁ Στέλιος μὲ πνιγμένη φωνή, καὶ τρεμούλα τὸν ἔπιασε σύγκορμος. “Ἐκατσε σὲ μιὰ καρέκλα. “Ἐγειρε τὴν κεφαλὴ ντου κι ἔκλαψε... ἔκλαψε αὐτὸς πὺ δὲν εἶχε κλάψει στὴ ζωὴ ντου. “Ἐβγαν δάκρυα πόνου κι ὀργῆς. Ἡ κεφαλὴ ντου ἐβούϊζε σὰν ντὸ ξεχειλισμένο ποταμὸ. Καὶ τούτηνε τὴν ὥρα ἐθώρειε ἀκόμη πλιὸ καθαρά τσι αἰτίες τσῆ δυστυχίας του. Κι ἡ Στέλιαινα ὄξω στὴν αὐλὴ ἐμαδιούντονε καὶ ἐχτυπιούντονε...

#### ΛΕΞΙΛΟΓΙΟ

1: ὕδρορές 2: προλάβω 3: ἀπὸ χτὲς βράδυ 4: λάσπες 5: μαῦρο πανωφόρι μὲ κοῦλα — κατσούνα = μπαστούνα 6: πηγαίνω 7: ἔτρεξε 8: γύρισε 9: πάθει 10: Νὰ ἀναψε 11: στηθάκι 12: παλιὸ σκέπασμα 14: αὔριο τὸ πρωῖ 15: εἶτε 16: περίμενε 17: ἀκοῦς 18: φορὰ 19: φορτίο 20: τοῦδινε 21: κοιτοῖσε 22: περίπου.

# Τὸ ραδιοφωνικὸ θέατρο

Τοῦ ΜΗΤΣΟΥ ΛΥΓΙΖΟΥ

Ἄν κάποιος ρωτοῦσε: τὸ ραδιοφωνικὸ θέατρο εἶναι τέχνη αὐτόνομη; Χωρὶς δισταγμὸ θ' ἀπαντοῦσα: Ὁχι!

Τὸ ραδιοφωνικὸ θέατρο εἶναι κάτι μεταξὺ θεάτρου καὶ κινηματογράφου, ἀλλὰ δὲν εἶναι οὔτε θέατρο, οὔτε κινηματογράφος. Εἶναι ὁμῶς ἓνα εἶδος ποῦ ἔχει πολλὰ κοινὰ μὲ τὶς δυὸ αὐτὲς τέχνες.

Τὸ ραδιοφωνικὸ θέατρο εἶναι ἓνα εἶδος «στενῆς πύλης» ἀπ' ὅπου περνώντας ὁ θεατρικὸς λόγος πρέπει νὰ φτάσει στ' αὐτιά τοῦ ἀκροατῆ καὶ νὰ γίνῃ ὁ ρ α μ α στὴ φαντασία του. Ἀπὸ ἀκρόαμα πρέπει νὰ μεταβληθεῖ στὴ φαντασία του σὲ εἰκόνα. Ἡ εἰκόνα, ὁμῶς, αὐτὴ ἐκπροσωπεῖ τὶς ἔννοιες τοῦ θεατρικοῦ λόγου. Ἀναμφίβολα τὸ ραδιοφωνικὸ θέατρο ἔχει διαμορφώσει μιὰν ἰδιαίτερη τεχνική, τόσο σὰν ἐκφραση ὅσο καὶ σὰν προεργασία ἢ μᾶλλον σὰν ἐπεξεργασία τοῦ θεατρικοῦ ὑλικοῦ. Θὰ σᾶς ὁμολογήσω ἓνα μυστικὸ ποῦ τῶχῳ ἀποκομίζει ἀπ' τὴν πείρα τῶν πραγμάτων:

Ποιά ἔργα νομίζετε πῶς ἀξιοποιοῦνται στὸ ραδιοφωνικὸ θέατρο; Τὰ καλὰ ἢ τὰ ἀδύνατα σὲ ποιότητα; Ἄν σᾶς πῶ ὅτι τὰ ἀδύνατα ἔργα ἀφήνουν ἀκόμα πιὸ ἰσχυρὴ ἐντύπωση, ἀκουσμένα στὸ ραδιόφωνο, ἀπ' ὅ,τι ἀφήνουν ἀκόμα στὴ σκηνή, ἴσως νὰ σᾶς φανεῖ παράδοξο ἀλλὰ ἴσως καὶ νὰ τῶχετε παρατηρήσει μόνοι σας.

Ἄς μοῦ ἐπιτραπῆ ν' ἀπευθύνω τὴν ἐξῆς ἐρώτηση: Ἐχετε γελάσει μὲ μιὰ κωμωδία ποῦ ἀκούτε ἀπ' τὸ ραδιόφωνο ὅσο γελάτε ὀλεπόντας τὴν ἀπ' τὴ σκηνή; Δὲν νομίζω.

Θὰ πρόσθετα μάλιστα πῶς καὶ μὲ τὸν ἴδιο ἀκόμα ἠθοποιὸ ποῦ τὴν εἶχατε δεῖ στὸ θέατρο, ἂν τὴν ἀκούσετε παιγμένη στὸ ραδιόφωνο, θὰ γελάσετε λιγότερο ἀπ' ὅ,τι στὴν πλατεία τοῦ θεάτρου ἔστω κι ἂν εἴσαστε σὲ ἀσκημὴ θέση.

Ἄς προσπαθήσουμε νὰ βροῦμε μαζὶ τὴν αἰτία. Γελάτε μὲ τὰ ἀνέκδοτα ποῦ ἀκούτε

ἀπ' τὸ ραδιόφωνο; Τὰ σκέπτεσθε περισσότερο, παρὰ γελάτε· δὲν εἶν' ἔτσι; Δύσκολα γελάτε ἀκούοντας κάτι φαιδρὸ ἀπ' τὸ ραδιόφωνο. Ἐνῶ ἂν ἀκούγατε τὰ ἴδια ἀνέκδοτα σὲ μιὰ φιλικὴ συντροφιά σας θὰ γελοῦσατε εὐκολώτερα. Ἀσφαλῶς ὑπάρχουν πολλές αἰτίες κ' ἴσως νᾶστε ἔτοιμοι νὰ μοῦ δώσετε τὴν ἀπάντηση. Ἐπιτρέψτε μου, ὁμῶς, νὰ σᾶς πῶ μιὰν αἰτία πῶχει σχέση μὲ τὰ ὑπὲρ καὶ τὰ κατὰ τοῦ μικροφώνου.

Στὸ μικρόφωνο, γιὰ νᾶχει ἀπήχηση κάτι, πρέπει νᾶναι ἀδρό. Τὸ χιούμορ πρέπει νᾶναι γνήσιο καὶ ἀδρό. Τὰ λόγια ποῦ ἐκπέμπονται ἀπὸ τὴ ραδιοφωνικὴ κεραία πρέπει νᾶναι μετρημένα καὶ τετράγωνα. Ὁ μεγαλύτερος ἐχθρὸς τοῦ μικροφώνου εἶναι ἡ φλυαρία.

Ἄν λοιπόν, ἓνα ἔργο εἶναι ἀδύνατο — καὶ γιὰ νὰ συμβαίνει αὐτὸ θὰ πρέπει νᾶναι ἰσχυρὸ σὲ νόημα, νὰ μὴν ἔχει ἐνδιαφέρον ὁ μῦθος του κ' οἱ ἥρωές του νᾶναι ἀχνὰ πλασένοι—ἢ ἀδυναμία του θὰ φανεῖ περισσότερο στὸ μικρόφωνο, γιὰτὶ μὴ ἔχοντας τὰ ὀπτικά βοηθήματα ποῦ μπορεῖ νὰ τοῦ δώσει ἡ σκηνὴ θ' ἀκουστεῖ σὰν μιὰ κουραστικὴ φλυαρία.

Στὴ σκηνὴ ὁμῶς τὸ ἴδιο ἔργο μπορεῖ νᾶχει ἐπιτυχία.

Μιὰ κωμωδία παιγμένη στὴ σκηνὴ κερδίζει ἀκόμα περισσότερο ἀπ' τὰ ὀπτικά στοιχεῖα ἢ τὶς βουβὲς σκηνὲς ποῦ μεσολαβοῦν ἀνάμεσα σὲ κωμικὲς καταστάσεις. Τὸ κοινὸ δὲν γελάει μὲ τὰ λόγια τῆς κωμωδίας, ἀλλὰ καὶ μὲ τοὺς τύπους τῆς, ποῦ τοὺς βλέπει νὰ συμπεριφέρονται ἀνάλογα μὲ τὴν πλοκὴ, ἄλλοτε μιλώνοντας κι ἄλλοτε σιωπώντας. Τοὺς βλέπει ὁμῶς κι ὅταν σωπαίνουν κι ἀντιδρῶν μὲ μιὰ μόνο κίνηση ποῦ προκαλεῖ τὸ γέλιο. Ἐκτὸς αὐτοῦ τὸ γέλιο εἶναι μεταδοτικὸ. Γελοῦν πεντακόσιοι, χίλιοι ἄνθρωποι μαζὶ σὲ μιὰ αἴθουσα, παρασύροντας καὶ τοὺς δύσκολους.

Στο ραδιόφωνο, όμως, μόνο με το άδρό, το γνήσιο χιούμορ μπορεί να γελάσει ο ακροατής με τίποτ' άλλο.

Κωμωδίες που τα κωμικά τους στοιχεία είναι έξωτερικά ή οπτικά, στο ραδιόφωνο χάνουν το ενδιαφέρον τους.

Στο ραδιοφωνικό θέατρο μόνο η μαγεία και η δύναμη του λόγου έχει πέραση. Εκείνη ή μαγεία που ξυπνάει δράματα στη φαντασία του ακροατή και τον γιομίζει με δημιουργικές σκέψεις. Τα έργα που στερούνται αυτού του στοιχείου, παιγμένα στο μικρόφωνο, προδίνονται.

Πρέπει η άδρότητα του μύθου να επαληθεύεται απ' τη δύναμη του λόγου. Όταν συμβαίνει αυτό τότε το ραδιοφωνικό θέατρο είναι μια απόλαυση.

Απ' την ακουστική σας πείρα ίσως ναχετε καταλήξει κ' εσείς στο συμπέρασμα πώς τα λεγόμενα «έμπορικά» έργα, αυτά δηλαδή, που γράφονται «κατά παραγγελίαν» ενός θιάσου και πραγματεύονται επίκαιρα θέματα, στο ραδιόφωνο γίνονται ανιαρά, απογομνώνονται. Η φράση τους ακούγεται τριμένη και πολλές φορές, πρόστυχη. Ενώ την ίδια φράση μπορεί να την ακούσουμε, σε λίγο στο δράμα, στο γραφείο μας, και να μη μιάς κάνει την ίδια έντύπωση.

Το μικρόφωνο είναι μια αμείλικτη κρισάρα του λόγου. Νά γιατί δεν μπορούν ν' ακουστούν παρά μόνο τα καλά έργα στο ραδιόφωνο. Εκείνα που δεν άδικούνται, άλλ' αντίθετα αξιοποιούνται απ' το ραδιόφωνο είναι τα ποιητικά έργα που στηρίζονται στη δύναμη του λόγου, του μεστού σε νόημα.

Δύο ακόμα έχθροι του μικρόφωνου είναι η ασάφεια και η πλαδαρότητα. Αντίθετα, ο πιο μεγάλος του φίλος είναι η απλότητα. Εκείνη ή απλότητα όμως, που είναι μεστή από νόημα και αλήθεια. Κι αλήθεια μπρός στο μικρόφωνο, σημαίνει γνήσιος θεατρικός λόγος έκφρασιμένος πειστικά.

Το μικρόφωνο είναι ένα όργανο με αφάνταστες δυνατότητες, αλλά πρέπει να ξέρεις τί ζητάς για να ξέρεις τί θα σου αποδώσει.

Απαιτεί μεστό λόγο για να συγκινήσει. Κι απαιτεί από τον ηθοποιό πλήρη κατανόηση του κειμένου του, για να έχει απήχηση στον ακροατή. Στο θέατρο ένας ηθοποιός μπορεί να ξεγελάσει το κοινό με την εμφάνισή του. Μπορεί να παίζει λαθεμένα το ρόλο του και ν' αρέσει. Μπρός στο μικρόφωνο όμως θα προδοθεί. Θα φανεί αμέσως πώς έχει παρανοήσει το ρόλο του και παίζει έξω απ' το κλίμα του έργου.

Το ίδιο συμβαίνει και με τις βεντέτες του θεάτρου. Μπρός στο μικρόφωνο χάνουν την αίγλη τους, ισοπεδώνονται γιατί ο ακροατής κρίνει μόνο απ' το άκουσμα κι εγνοεί τ'άλλα σκηνικά χαρίσματά τους.

Μη σ'ας φανεί καθόλου παράδοξο αν σ'ας ομολογήσω πώς το μικρόφωνο είναι έχθρος της φήμης και της πόζας. Προδίνει πολύ εύκολα τον ψεύτη κι απογομνώνει πολλές κεφαλές απ' το φωτοστέφανο του θρύλου και της φήμης.

Είναι ένα διαβολεμένο όργανο που φιλτρά-

ρει τα συναισθήματα και ξελαμπικάρει τις έννοιες του λόγου.

Στο ραδιόφωνο είναι δύσκολο πράγμα να αποτύχεις, αλλά και πολύ πιο δύσκολο να επιτύχεις.

Κι αυτό δεν είναι παραδοξολογία.

Απ' το ραδιόφωνο ακούει κανείς πολλά, αλλά δύσκολα καθηλώνεται. Εύκολα σε κάνει ν' αδιαφορείς, αλλά και δύσκολα σε συναρπάξει γιατί σπανίζουν τα έργα που του πατριάζουν απόλυτα.

Εκείνος ο συγγραφέας ή ο σκηνοθέτης που κατορθώνει να μεταβάλει το ακρόαμα σε δράμα μπορεί να καυχηθεί πώς πέτυχε να συναρπάσει τον ακροατή του, πράγμα, που όπως θα ξέρετε, δεν συμβαίνει πολύ συχνά.

Η βάση για μια θεατρική έκπομπή στο ραδιόφωνο είναι ο συγγραφέας. Αυτός θέτει όλα τα προβλήματα που θ' απασχολήσουν τον σκηνοθέτη, τους ηθοποιούς, τον μουσικό και τους τεχνικούς του ήχου. Αυτός προδιαγράφει όλες τις κατευθύνσεις της έρμηνείας. Κάθε γνήσιος συγγραφέας έχει το προσωπικό του ύφος και την φιλοσοφική του σκοπιά απ' όπου ερμηνεύει τον κόσμο και το κοινωνικό περιβάλλον της εποχής του. Οι αισθητικές, οι φιλοσοφικές, οι κοινωνικές κι οι πολιτικές αντιλήψεις του ένυπάρχουν στο έργο του.

Δεν πρέπει να υπάρχει ή παραμικρή αμφιβολία πώς ή σκηνοθεσία προϋποθέτει τη γνώση αυτών των παραγόντων. Στο κάτω κάτω τί άλλο είναι ή σκηνοθεσία παρά η αίσθηση της έρμηνείας του κόσμου που θέτει το έργο του συγγραφέα;

Το ζήτημα είναι αν υπάρχει τέτοια αφορμή ή μέσα σε κάθε έργο.

Πολλά είν' εκείνα που στηρίζονται στην πλοκή και στερούνται νοήματος. Αν δεν υπάρχει, τότε είναι ματαιοπονία να συζητάει κανείς για έρμηνευτικές κατευθύνσεις. Η εργασία του σκηνοθέτη περιορίζεται τότε σε έντυπωση πρακτικές πραγματοποιήσεις. Δηλαδή σε διάφορα επινοήματα που δεν διαφέρουν απ' τα τρύνκ. Έχω τη γνώμη πώς ένας σκηνοθέτης που δεν επιζητάει να κάνει έντύπωση, αλλά σκοπό του έχει να συνδέσει το κοινό με το συγγραφέα, αναγκάζεται να διαλέξει αξιόλογους συγγραφείς. Η εκτίμησή του για την ποιότητα του μεστού λόγου μαρτυρεί την έκλεκτικότητά του.

Δεν είναι σπάνιες οι περιπτώσεις που ακούμε στον καιρό μας, πώς ή σκηνοθετική έρμηνεία του τάδε σκηνοθέτη ανανέωσε το έργο. Τί σημαίνει αυτό; Πώς το έργο — όσο παλιό κι αν είναι — είχε σκουριάσει;

Κάθε άλλο. Απλούστατα σημαίνει πώς ο τρόπος που βρήκε ο σκηνοθέτης να το παρουσιάσει ήταν πιο άμεσος και πιο πειστικός. Με άλλα λόγια βρήκε έναν τρόπο να φέρει σε πιο άμεση επαφή το κοινό του με τον πυρήνα του έργου. Οι τρόποι αυτοί δεν διδασκονται. Είναι δημιουργήματα εμπνεύσεως. Κ' ή εμπνευση είναι το μόνο πράγμα που δεν διδάσκεται σ' οποιοδήποτε τομέα της τέχνης.

Ὁ θεατρικὸς λόγος — λόγος τοῦ πάθους — κοιτίδα τοῦ ἔχει τὴν ποίηση. Εἴτε σὲ μορφὴ στίχου εἶναι ἐκφρασμένος, εἴτε σὲ πεζό, ἢ μουσικὴ τῶν αἰσθημάτων ἐνυπάρχει. Σὲ μιὰ θεατρικὴ ἐκπαμπή, ἢ μαγεία τῆς μουσικῆς τοῦ θεατρικοῦ λόγου θὰ πρέπει νὰ δίνει τὴν ἐντύπωση παλυφωνικῆς ὀρχήστρας μὲ τὶς ἐν-αλλαγὰς καὶ τὴν ποικιλία τῆς φωνῆς τῶν καλλιτεχνῶν. Τὸ βάθος τοῦ ἔργου καὶ ἡ πλούσια ροὴ τῶν αἰσθημάτων δημιουργοῦν τὴν ὑποβλητικὴ ἀτμόσφαιρα.

Ἀσφαλῶς ἡ πιὸ ἐπιτυχὴς σκηνοθεσία εἶναι ἐκείνη ποὺ δὲν παραμορφώνει τὰ νοήματα τοῦ συγγραφέα. Θὰ πρόσθετα ἀκόμα πῶς δημιουργικὴ σκηνοθεσία εἶν' ἐκείνη ποὺ κ υ ρ ι α ρ χ ε ῖ τ α ι ἀπ' τὸν συγγραφέα καὶ δὲν ἐπιτρέπει στὸν σκηνοθέτη νὰ τραβᾷ τὰ ἔρια ποὺ θέτει ὁ δημιουργὸς τοῦ παιζόμενου ἔργου.

Θὰ ρωτήσετε ἴσως. Ὁ σκηνοθέτης δὲν ἔχει ἀρχές; Δηλαδή αἰσθητικὲς καὶ ἰδεολογικὲς πεποιθήσεις; Κι ἂν ἔχει θὰ πρέπει νὰ ἐρμηνεύει τὰ ἔργα σύμφωνα μὲ τὶς ἀρχές του; Ἀσφαλῶς ὁ συγκροτημένος σκηνοθέτης ἔχει καὶ ἀρχές καὶ πεποιθήσεις. Κι ὅσο πιὸ ξεκαθαρισμένες εἶναι οἱ ἀπόψεις του, τόσο πιὸ δημιουργικὰ μπορεῖ νὰ κατανοήσῃ καὶ νὰ ἐπεξεργαστεῖ τὶς ἀρχές καὶ τὶς πεποιθήσεις τῶν συγγραφέων καὶ τῶν ποιητῶν τοῦ θεάτρου. Σκηνοθέτης χωρὶς ἀρχές δύσκολα μπορεῖ νὰ σεβαστεῖ τὶς πεποιθήσεις τῶν ἄλλων κι εὐκόλα τὶς παραμορφώνει.

Ὅσο πιὸ σφαιρικὴ εἶναι ἡ αἰσθητικὴ κατάρτιση ἐνὸς σκηνοθέτη τόσο πιὸ ἐκτυπη, πιὸ ἀμοιογενὴς καὶ πιὸ συνεπὴς εἶναι ἡ σφραγίδα ποὺ θέτει στὴν ἐρμηνεία τοῦ σκηνοθετημένου ἔργου.

Μπορεῖ κανεὶς νὰ ἐμβαθύνει δημιουργικὰ στὶς διάφορες αἰσθητικὲς καὶ ἰδεολογικὲς δοξασίες ἂν δὲν ἔχει δοκιμάσει ὁ ἴδιος τὴν ἀγωνία τῶν προσωπικῶν του προβληματισμῶν;

Ὅταν ὁ Ρώσος σκηνοθέτης Μέγιερχολντ ἔδινε στοὺς ἠθοποιούς του τὶς σχετικὲς κατευθύνσεις γιὰ ἔργα μὲ ἰδεολογικὸ περιεχόμενο κ' ἐξηγοῦσε τὴν τεχνολογία τους, ἔφτανε στὸ συμπέρασμα νὰ τοὺς τονίσει: «ἡ φιλοσοφικὴ ἀντίληψη τοῦ κόσμου εἶναι ἡ καθοδηγοῦσα ἀρχὴ στὸ θέατρο». Ὅταν λοιπὸν οἱ ἠθοποιοὶ — γιὰ νὰ ἐρμηνεύσουν ἕνα ἔργο ἢ πιὸ σωστὰ ἕνα ρόλο μὲ ἰδεολογικὸ περιεχόμενο — εἶναι ἀναγκασιμένοι νάχουν διαμορφωμένη μιὰ φιλοσοφικὴ ἀντίληψη τοῦ κόσμου, τί θὰ πρέπει νὰ γνωρίζει ὁ σκηνοθέτης ποὺ τοὺς καθοδηγεῖ;

Ἡ γνώση τῶν αἰσθητικῶν ρευμάτων — παλιῶν καὶ νέων — καθὼς καὶ τῶν θεμελιωδῶν στερῶν φιλοσοφικῶν ἀντιλήψεων, εἶναι ἀπ' τ' ἀπαραίτητα ἐφόδια ἐνὸς σκηνοθέτη, ἐχτὸς ἀπ' τὴν εἰδικὴ θεατρικὴ του κατάρτιση.

Τὰ εἶδη τῆς λογοτεχνίας κ' ἰδιαίτερα τῆς ποίησης ποὺ πρέπει νὰ τὰ κατέχει κατὰ τρόπον ἄψογο κ' ἐποικοδομητικὸ, εἶν' ἐπίσης ἀπ' τὰ ἀπαραίτητα ἐφόδιά του.

Ὅπως τονίσαμε πιὸ πάνω ἡ ἐρμηνεία τοῦ κόσμου εἶναι δεδομένη ἀπὸ τὸ ἔργο τοῦ συγγραφέα κι ὁ σκηνοθέτης μὲ τοὺς ἠθοποιούς του δὲν ἔχουν ἄλλο σκοπὸ παρὰ νὰ αἰσθητο-

ποιήσουν στὴν ἐρμηνεία τοῦ συγγραφέα, σύμφωνα μὲ τὶς ἀντιλήψεις τῆς ἐποχῆς τους. Οἱ ἀντιλήψεις αὐτὲς συνιστοῦν τὶς αἰσθητικὲς πεποιθήσεις κάθε ἐποχῆς καὶ διαφέρουν μεταξὺ τους.

Ἡ δεδομένη ἐρμηνεία τοῦ κόσμου ἀπ' τὸ συγγραφέα εἶν' ἐκείνη ποὺ καθορίζει τὴ θ ἔ - σ η τοῦ ἔργου.

Τὴ θέση αὐτὴ ἄς τὴν ὀνομάσουμε πυρήνα.

Πρώτη φροντίδα τοῦ σκηνοθέτη εἶναι νὰ ὑπεισέλθῃ στὸν πυρήνα τοῦ ἔργου καὶ νὰ τὸν κατανοήσῃ.

Ὅποιαδήποτε ἀπόπειρα ἐρμηνείας χωρὶς τὴ γνώση τοῦ πυρήνα εἶναι σὰ νὰ διασχίζεις τὸν ὠκεανὸ χωρὶς πυξίδα. Ἡ ἐκτίμηση τοῦ ὕ φ ο υ ς καὶ τῆς μ ο ρ φ ῆ ς τοῦ ἔργου εἶν' ἐπίσης μιὰ ἀπ' τὶς πρώτες καὶ βασικὲς φροντίδες τοῦ σκηνοθέτη.

Ὁ πυρήνας καὶ ἡ μορφή τοῦ ἔργου εἶναι τὰ στοιχεῖα ποὺ θὰ δημιουργήσουν τὸ ἔργο τῆς ἐκπομπῆς ἢ τῆς σκηνικῆς παρουσίας τοῦ ἔργου.

Οἱ βασικὲς αὐτὲς ἀρχές ἐξυπακούονται γιὰ κάθε σκηνοθέτη σ' ὅποιον τομέα κι ἂν ἐργάζεται. Εἴτε στὸ θέατρο, εἴτε στὸ ραδιόφωνο ἢ στὴν τηλεόραση, εἴτε στὸν κινηματογράφο. Ἡ τεχνικὴ ἐξειδίκευση τοῦ κάθε τομέα δὲν σημαίνει ἄγνοια τῶν βασικῶν αὐτῶν ἀρχῶν. Ἄς μοῦ ἐπιτραπῆ στὸ σημεῖο αὐτὸ νὰ χρησιμοποήσω μερικὲς γενικὲς παρατηρήσεις σχετικὲς μὲ τὴν ἐρμηνευτικὴ ἐπεξεργασία ἐνὸς ἔργου.

Οἱ ἠθοποιοὶ σπάνια εἰσχωροῦν στὸν πυρήνα τοῦ ἔργου. Ἐκεῖνο ποὺ τοὺς ἀπασχολεῖ εἶναι κυρίως ὁ ρόλος τους. Προσπαθοῦν νὰ ἐξηγήσουν τὸ ἔργο ἀπ' τὴ σημασία τοῦ ρόλου τους. Αὐτὸ τοὺς ἀναγκάζει νὰ παίρνουν συχνὰ σφαλερὸ δρᾶμο, τόσο γιὰ τὴ σημασία τοῦ ρόλου τους ὅσο καὶ γιὰ τὴν ἔννοια τοῦ ἔργου.

Ἡ συνηθέστερη περίπτωσις εἶναι ὅτι προσπαθοῦν νὰ ἐρμηνεύσουν τὸ ρόλο τους ἀπὸ διάφορες ἐνδεικτικὲς φράσεις, ἀλλὰ πολλὲς φορές οἱ φράσεις αὐτὲς συμβαίνει νάχουν ἀντίστροφο νόημα ἀπ' τὸ περιεχόμενο τοῦ ἔργου.

Φέρνω αὐτὸ τὸ χονδροειδὲς παράδειγμα γιὰ νὰ σημειώσω πόσο ἐπικίνδυνη δουλειὰ εἶναι ἡ ἐρμηνεία, ὅταν ὁ σκηνοθέτης δὲν κατέχει τὸ κλειδί τοῦ ἔργου.

Τὴν συνέπεια στὴν ἐρμηνεία, τὸ ὕφος, τὸ ρυθμὸ κι ὅλα τ' ἄλλα συναφῆ τὰ περιμένουν οἱ ἠθοποιοὶ ἀπ' τὸν σκηνοθέτη.

Τὸ ἀντίθετο προδικάζει τὴ σύγχυση καὶ τὴν παρερμηνεία. Ἀποστολὴ τοῦ σκηνοθέτη, ὅταν καθήσῃ μὲ τοὺς ἠθοποιούς του, εἶναι νὰ τοὺς γνωρίσει τὴ σημασία τοῦ ἔργου. Πρέπει νὰναι πανέτοιμος γι' αὐτό.

Τί θέλει νὰ πεῖ ὁ συγγραφέας μὲ τὸ ἔργο του; Αὐτὸ εἶναι τὸ κύριο μέλημά του καὶ σὲ καμμιά περίπτωσις δὲν πρέπει νὰ τοῦ διαφεύγει ὅσο προετοιμάζει τὸ ἔργο.

Ποιὸς εἶναι ὁ συγγραφέας; Πότε ἔζησε; Ποῦ ἔζησε; Πῶς σκέφτηκε; Τί πίστευε; Ὅλα αὐτὰ βοηθοῦν ἀφάνταστα τὸν ἠθοποιό, ὅταν τοῦ τὰ μεταδώσει ὁ σκηνοθέτης ὄχι σὰν λό-

γιος, αλλά σαν προβλήματα της έπεξεργασίας του έργου και του ρόλου του.

Στην περίπτωση αυτή ο σκηνοθέτης πρέπει όχι μόνο ν' άποσαφηνίσει τὸ νόημα τοῦ έργου, τὴ θέση καὶ τὴ σημασία κάθε ρόλου, αλλά νὰ υποδείξει στοὺς ἠθοποιούς του τὸ ὕ φ ο ς τῆς ἐρμηνείας καὶ τὸν τ ρ ό π ο π οὐ θὰ τὴν ἐκφράσουν. Δὲν ὑπάρχει ἀμφιβολία πὼς ὁ συγκροτημένος σκηνοθέτης εἶναι κάτοχος τῶν ἐκφραστικῶν μέσων καὶ τῆς τεχνικῆς κάθε θεατρικοῦ εἴδους, γιὰ νὰ μπορεῖ όχι μόνο νὰ γίνῃ καταληπτὸς ἀπὸ τοὺς ἠθοποιούς του, ἐλλὰ νὰ τοὺς πειθαρχήσει στὸ δεδομένο τῆς ἐρμηνείας καὶ νὰ τοὺς πείσει. Τότε μόνο μπορεῖ νὰ τοὺς ἐνθουσιάσει καὶ νὰ τοὺς παρασύρει.

Τὸ ἀποτέλεσμα ποὺ ἐπιδιώκει νὰ πραγματοποιήσει ἓνας σκηνοθέτης στὸ θέατρο κάνοντας δοκιμὲς ἓναν, δύο, τρεῖς ἢ κ' ἕξη μῆνες, ὁ σκηνοθέτης στὸ ραδιόφωνο πρέπει νὰ τὸ κατορθώσει στὶς δύο ἢ τρεῖς δοκιμὲς ποῦχει στὴ διάθεσή του.

Πρέπει μὲ κάθε τρόπο κι αὐτός, μέσα στὸν ἐλάχιστο χρόνο ποὺ διαθέτει, νὰ εἰσχωρήσει στὸν πυρήνα τοῦ έργου, νὰ διακλαδώσει τὸ νόημα τοῦ πυρήνα στοὺς ὑποκριτὲς καὶ νὰ τοὺς πειθαρχήσει σ' ἓνα ἐνιαίιο σύνολο — ὥστε νάχει συνέπεια ἢ ἀπόδοση — γιὰ νὰ μπορεῖ νὰ ἐκφρασθεῖ πλαστικὰ τὸ μήνυμα καὶ ἢ αἰσθητικὴ ὁμορφιά τοῦ έργου.

Ὅπως στὸ θέατρο καὶ στὸν κινηματογράφο ὑπάρχουν πολλοὶ τρόποι γιὰ νὰ ἐκφρασθεῖ κανεὶς τὸ ἴδιο ἰσχύει καὶ γιὰ τὸ ραδιόφωνο. Ὑπάρχουν ὅμως μερικὲς μικρὲς ἢ μεγαλύτερες διαφορὲς. Παντοῦ, φυσικά, χρειάζεται ὁ ἠθοποιὸς νάχει ἀπόλυτος κάτοχος τοῦ ρόλου του. Στὸ μικρόφωνο ἂν δὲν εἶσαι κάτοχος τοῦ νοήματος τοῦ ρόλου σου προδίνεσαι εὐκολώτερα ἀπ' τὸ θέατρο.

Ἡ ἀλήθεια τοῦ αἰσθήματος κολακεύεται ἀπ' τὸ μικρόφωνο, ἐνῶ τὸ ψεῦδος ἀποκαλύπτεται ταχύτερα ἀπ' ὅ,τι στὴ σκηνή. Νομίζω πὼς αὐτὴ εἶναι μιὰ ἀρχὴ ποὺ δύσκολα μπορεῖ νὰ τὴν παραβεῖ κανεὶς στὸ ραδιόφωνο.

Ἡ ἀπλότητα μπρὸς στὸ μικρόφωνο εἶναι μιὰ ἀρετὴ ἀνάλογη μὲ τὴ σημασία ποὺ ἔχει ἢ διαύγεια στὸ κείμενο ἐνὸς συγγραφέα.

Στὸ θέατρο, στὴν τηλεόραση, στὸν κινηματογράφο, τὴν προσωπικότητα ἐνὸς ἠθοποιοῦ τὴν ἀποτελοῦν πολλὰ ἐπιβοηθητικὰ πράγματα ἐχτὸς τοῦ ταλέντου του. Στὸ ραδιόφωνο ἢ μοναδικὴ ἐκφραση τοῦ ταλέντου του εἶναι ἢ φωνή του. Ἄλλὰ κι αὐτὴ ὅμως δὲν εἶναι ἀρκετὴ. Ὁ τρόπος ποὺ θὰ τὴν διοχετεύσει παίζει τὸν σπουδαιότερο ρόλο.

Ἀναμφίβολα ἀπαιτεῖται ἓνας εἰδικὸς τρόπος ἐκφρασης γιὰ νὰ καταχτήσῃ κανεὶς τὸ μικρόφωνο.

Ἀσφαλῶς τὸ σύγχρονο θέατρο εἶναι πολὺ πιὸ κοντὰ στὰ ἐκφραστικὰ μέσα ποὺ ἐπιζητεῖ τὸ ραδιόφωνο. Ὅσο πιὸ «λυμένος» εἶναι κανεὶς τόσο πιὸ ἀποδοτικὴ εἶναι ἢ προσπάθειά του.

Οἱ δυνατότητες γιὰ νὰ ἐκφρασθεῖ κανεὶς ἀπ' τὸ ραδιόφωνο εἶναι ἄπειρες, ὅπως ση-

μειώσαμε, κι ἄπειρα, φυσικά, εἶναι καὶ τὰ «μυστικά» τοῦ μικρόφωνου.

Ὅλες ὅμως οἱ προσπάθειες, δταν πρόκειται γιὰ μιὰ θεατρικὴ ἐκπομπή, τείνουν σ' ἓνα σκοπὸ: στὴν ὑποβολή.

Δὲν ὑπάρχει ἄλλος τρόπος νὰ καταχτήσῃς τὸν ἀκροατὴ. Ἡ ὑποβολὴ στὸ ραδιόφωνο ἔχει τὴν ἴδια ἀπήχηση μὲ τὴ μαγεία ποὺ σκορπίζει μιὰ παράσταση στὴ σάλα ἐνὸς θεάτρου.

Τὸ αὐτὸ τοῦ ἀκροατῆ, ποὺ κάθεταί πλάι στὴ ραδιοφωνικὴ συσκευή, εἶναι πολὺ πιὸ ἀπρόθυμο ἀπ' τὸν θεατὴ ποὺ πλήρωσε εἰσιτήριο κ' ἔκανε ὀλόκληρη προετοιμασία γιὰ νὰ πάει στὸ θέατρο. Στὸ ραδιόφωνο προσφέρονται ὅλα τόσο ἄφθονα καὶ τόσο φθηνὰ ποὺ εὐκολα ὁ ἀκροατὴς ἀπορρίπτει καὶ καταδικάζει. Γιὰ νὰ τὸν καθηλώσει κάτι πρέπει νάχει πολὺ ἀσυνήθιστο καὶ πολὺ δυνατό.

Πὼς ὅμως μπορεῖ νὰ φτάσει κανεὶς σ' αὐτὸ τὸ δυσπλησίαστο ὄριο ἀπ' ὅπου ἀρχίζει ἢ ὑποβολή;

Ἄν ἀρχίσουμε ἀπ' τὸν σκηνοθέτη πιστεύω πὼς τοῦ εἶναι ἀπαραίτητα ὅλα τὰ ἐφόδια ποὺ προαναφέραμε κ' ἐχτὸς αὐτῶν ἢ γνώση κ' ἢ ἐμπειρία τῆς μικροφωνικῆς τεχνικῆς.

Φυσικά γιὰ νὰ ἐξοικειωθεῖ κανεὶς μὲ τὴ μικροφωνικὴ εὐαισθησία θὰ πρέπει νὰ γνωρίζει μερικὰ πράγματα γύρω ἀπὸ τὴ σύσταση καὶ τὰ χαρακτηριστικὰ τοῦ ἤχου καθὼς καὶ πολλὰ ἄλλα ποὺ ἔχουν σχέση μὲ τὸ μικρόφωνο καὶ τὸ μεγάφωνο.

Δὲν χρειάζεται νὰ ξέρει θεωρητικὰ πὼς ὁ ἤχος, κατὰ ἐντικειμενικὸ τρόπο ἐξεταζόμενος, εἶναι δονήσεις ἀέρος ποὺ προχωροῦν σαν κύμα, ἢ πὼς τὰ χαρακτηριστικὰ τοῦ ἤχου εἶναι ἢ συχνότητα — δηλαδή ὁ ἀριθμὸς τῶν παλμῶν ἀνὰ δευτερόλεπτο — ἢ ἐνταση τῶν παλμῶν καὶ ἢ χροιά τοῦ ἤχου — δηλαδή ὁ ἀριθμὸς τῶν ἀρμονικῶν του.

Αὐτὰ καὶ πολλὰ ἄλλα δὲν εἶναι δύσκολο νὰ τὰ διδαχθεῖ κανεὶς ἀπὸ ἓναν ἐμπειρο γνόστη.

Θὰ πρέπει ὅμως νὰ γνωρίζει ἀπαραίτητα μερικὰ πράγματα γύρω ἀπ' τὴ μικροφωνικὴ προοπτικὴ, γιὰτὶ οἱ γνώσεις αὐτὲς προσφέρουν καλλιτεχνικὸ κέρδος στὴν ἐργασία του. Μικροφωνικὴ προοπτικὴ εἶναι ἢ ἀκουστικὴ εἰκόνα ποὺ παίρνουμε ἀπὸ ἓνα μεγάφωνο. Τί σημαίνει αὐτὸ καὶ ποιὰ σημασία μπορεῖ νάχει γιὰ τὸν σκηνοθέτη, τὸν ἠθοποιὸ καὶ τὸν ἀκροατὴ του;

Γεγονὸς εἶναι πὼς ὁ ἐγκέφαλος μπορεῖ νὰ κάνει ἐπιλογὴ νοημάτων ἀπ' τὴ θύρα τοῦ γυμνοῦ αὐτιοῦ. Δηλαδή ὁ ἐγκέφαλος ἔχει πρῶτον θυμαστικὴ δυνατότητα νὰ ἐπιλέγει τὰ νοήματα κι ἀπ' τὰ δύο αὐτιά τοῦ ἀνθρώπου. Στὸ μικρόφωνο ὑπάρχει ἓνα σῆμα. Οἱ ἤχοι ἐμσκατεύονται. Γι' αὐτὸ κ' ὑπάρχουν οἱ σχετικὸὶ περιορισμοὶ στὴ ραδιοφωνικὴ ἐκπομπή. Ἡ μετάδοση τοῦ ἤχου — ὁποιοῦδήποτε ἤχου — γίνεται μ' ἓνα μόνο κανάλι κι ὁ ἀκροατὴς ποὺ κάθεταί στὸ ραδιοφωνικὸ δίκτυο τοῦ ἀκούει μόνο ἀπ' τὸ ἓ ν α αὐτὴ κι ὁ ἔχει τὴν ἐντύπωση πὼς ἀκούει ἀπ' τὰ δύο. Προσπάθειες γιὰ τὴ βελτίωση γίνονται ἀπὸ

αυτό είναι άλλη ιστορία. Ο άνθρωπος έχει τη δυνατότητα ν' ακούει από 20 παλμούς το δευτερόλεπτο μέχρι 15 χιλιάδες. Έχτος αυτού το αυτί μας έχει τη δυνατότητα να δημιουργεί ήχους που δεν υπάρχουν. Όλα αυτά έχουν αρκετή σημασία για το αντικείμενο που εκπέμπεται. Κ' εκπεμπόμενο αντικείμενο είναι ο ήχος. Ο ήχος που προκαλεί τον πόνο συγκρινόμενος με τον ήχο που μόλις αρχίζεις ν' ακούς είναι ένα δισεκατομμύριο φορές ισχυρότερος. Αυτή την αυτόματη ρύθμιση που κάνει ή ευαισθησία του αυτιού μας την έχει μέσα και η ραδιοφωνική συσκευή. Το αυτί όμως του ανθρώπου δεν έχει την ίδια ευαισθησία στις διάφορες συχνότητες του ήχου.

Έχτος αυτού ο ακροατής ακούει ανάλογα με το ραδιόφωνο που διαθέτει. Αυτό σημαίνει πώς ανάλογα με τα όργανα λήψεως που διαθέτει ακούει και το εύρος των ύψων του εκπεμπόμενου ήχου.

Σχετικά με τη μικροφωνική έκπομπή ο σκηνοθέτης έχει να εκμεταλλευθεί τα περιθώρια που του επιτρέπει ή απόσταση του μικροφώνου απ' την ακουστική πηγή και μπορεί να επιτευχθεί αν υπολογιστεί ή απόσταση του μικροφώνου απ' την ακουστική πηγή μέσω των διαδοχικών ανακλάσεων.

Με άλλα λόγια ή πείρα θα πρέπει να έχει μάθει στο σκηνοθέτη πώς όταν μιλάει κανείς από μακριά στο μικρόφωνο ο ήχος που παίρνει σχηματίζεται κυρίως από ανακλάσεις. Η σωστή ακουστική προοπτική δημιουργείται απ' τους απ' ευθείας προσπίπτοντες ήχους κι απ' τους ανακλαστικούς.

Από τεχνικής πλευράς, λοιπόν, δίνεται ή δυνατότητα στο σκηνοθέτη — αν διαθέτει έναν υποφερτό ραδιοφωνικό θάλαμο — να δημιουργήσει τις προϋποθέσεις για την υποβλητικότητα του τόνου της έκπομπής. Φυσικά θα πρέπει να γνωρίζει την τεχνική πολλών σχετικών ζητημάτων και να μη λησμονήσει ούτε για μια στιγμή το αυτί του ακροατή του, που κάθεται απέναντι στο ραδιοφωνικό δέκτη. Αυτός είναι ο στόχος του και θα πρέπει να έχει υπολογίσει το ύψος και τον τόνο της φωνής των ηθοποιών του. Αλλοίμονο αν αφηθεί στην επέμβαση του ήχαληπτη κι αρκασθεί στην τεχνική έξομείωση των φωνών απ' τα «κουμπιά» των μηχανημάτων που ρυθμίζουν τον ήχο. Το αποτέλεσμα είναι αντίθετο απ' την προσπάθεια που καταβάλουν οι ηθοποιοί. Όπωςδήποτε το αποτέλεσμα της δυσπλησίας υποβολής δεν πρόκειται να επιτευχθεί αν πρώτα δεν έχουμε αξιοποιήσει στη διδασκαλία του έργου με τους ηθοποιούς όσα προαναφέραμε.

Ο τόνος της φωνής και ή ένταση θα πρέπει να έχουν ρυθμισθεί απ' τις δοκιμές του έργου ώστε οι ηθοποιοί να παίζουν άνετα και μ' αυτήν ακριβώς την άνεση να γίνει ή λήψη του έργου απ' τα μαγνητόφωνα χωρίς να μεσολαβήσει ούτε για μια στιγμή ή αύξομείωση των φωνών απ' το ρυθμιστικό μηχανήμα του ήχολήπτη. Γεγονός είναι πώς εκείνο που πρέπει ν' αποφεύγει κανείς με κάθε τρόπο στο μικρόφωνο είναι οι άσκοπες

φωνές. Η στάση του ηθοποιού απέναντι του μικροφώνου προϋποθέτει ολόκληρη εμπειρία. Είναι όμως και ζήτημα ταλέντου.

Από προσωπικές μου παρατηρήσεις μπορώ να υποστηρίξω πώς ή αποδοτική κατάκτηση του μικροφώνου από όρισμένους ηθοποιούς είναι αλληλένδετη με την όξυνσή τους και το ταλέντο τους.

Ποιός είναι ο κατάλληλος τόνος για το μικρόφωνο; Άς θέσουμε το ζήτημα αντίστροφα. Αν μαγνητοφωνήσουμε μια παράσταση, όπως παίζεται στη σκηνή, έχετε τη γνώμη πώς προσαρμόζεται στις απαιτήσεις του μικροφώνου; Είναι δηλαδή κατάλληλη να μεταδοθεί απ' το ραδιόφωνο;

Για πάρα πολλούς λόγους ή μετάδοση της μαγνητοφωνημένης αυτής παράστασης δεν μπορεί να έχει την ίδια απόδοση στο ραδιόφωνο. Το ίδιο έργο με τους ίδιους, έστω, ηθοποιούς μαγνητοφωνημένο σε ραδιοφωνικό θάλαμο κ' επιμελημένο από ειδικευμένο σκηνοθέτη θα διαφέρει. Θάχει άλλη απήχηση στον ακροατή. Θάναί πιο ζεστό, πιο οικείο, πιο ταιριαστό για το αυτί του ακροατή. Έχτος αυτού ή ποιότητα του ήχου της φωνής θα διαφέρει σε μεγάλο βαθμό. Η φωνή στη μαγνητοφωνημένη παράσταση θάναί αλλοιωμένη και σ' αρκετά σημεία παραμορφωμένη μ' όλες τις τεχνικές «λύσεις» που θα μπορούσε να προβλέψει κανείς για την μετατόπιση των ηθοποιών στη σκηνή κλπ.

Άλλα το θέμα είν' άλλο.

Ο τόνος και το ύψος της φωνής στη σκηνή είναι κατάλληλος μόνο για τη σκηνή του θεάτρου κι όχι για το ραδιόφωνο. Ο τόνος της φωνής στη σκηνή είπαν τραχύς για το ραδιόφωνο.

Ποιός λοιπόν είναι ο κατάλληλος τόνος; Ασφαλώς εκείνος που δεν ενοχλεί όχι τα ήχοληπτικά μηχανήματα αλλά το αυτί του ακροατή. Κι ακριβώς εδώ είναι το επικίνδυνο σημείο. Πρέπει δηλαδή το έργο να παιχτεί υ π ο τ ο ν ι κ ά στο μικρόφωνο απ' τους ηθοποιούς;

Πολλές οι άμφισβητήσεις, πολλές οι άμφιταλαντεύσεις και πολλές αντιγνώμεις έχουν δημιουργηθεί στο καίριο αυτό σημείο. Περισσότερα όμως είναι τα λάθη που έχουν μειωθεί.

Το τί «περνάει» απ' το μικρόφωνο, το τί δεν «περνάει», το τί είναι αποδοτικό και τί δεν είναι, αποτελεί μια ολόκληρη ιστορία.

Το γεγονός είναι πώς ή ένταση του αίσθηματος σ' ένα δραματικό έργο μπορεί και πρέπει να είναι ακριβώς ή ίδια, όπως σε μια θεατρική παράσταση, με τη διαφορά πώς ο ηθοποιός πρέπει να την εκφράσει φωνητικά στο μικρόφωνο, σ' α να ναι δ ί π λ α στον ακροατή του.

Δεν πρέπει να του «σπάει» τ' αυτιά. Αντίθετα πρέπει να τον θέλξει, να του υποβάλλει την δραματική ένταση του έργου χωρίς ο ακροατής ν' αναγκασθεί να χαμηλώσει ή να υψώσει το κουμπι του ραδιοφώνου του. Άκόμα και για την αρχαία τραγωδία και

για τον Σαίξπηρ ο σκηνοθέτης πρέπει να βρει τον κατάλληλο τρόπο για να διοχετεύσει το πάθος απ' το μικρόφωνο χωρίς ν' αλλοιωθεί ή έντασή του. Οι προσπάθειες που έχουν γίνει σ' αυτόν τον τομέα κι εδώ κι αλλού είναι πολλές και ποικίλες κ' υπήρξαν περιπτώσεις που όρισμένες προσπάθειες δικαιώθηκαν απ' τ' αποτελέσματα όπως λ.χ. με τις «Βάκχες» του Ευριπίδη και τις «Ίκέτιδες» του Αίσχylου που μεταδόθηκαν τα δυο τελευταία χρόνια απ' το ελληνικό ραδιόφωνο.

Στο σημείο αυτό ακριβώς προβάλλει έν' άλλο δύσκολο θέμα.

Πρόκειται για το στυλ των διαφόρων θεατρικών έργων. Κάθε έργο είναι συνδεδεμένο με την εποχή του κ' έχει το ανάλογο στυλ. Αν μας ενδιαφέρει ή μορφική πλευρά των διαφόρων έργων δεν πρέπει να την αγνοήσουμε. Άλλωστε και να το θελήσουμε είναι πράγμα άξεπέραστο.

Στο θέατρο υπάρχει το σκηνικό, το κοστούμι, ο φωτισμός, το μακιγιάζ των ηθοποιών, ή κίνηση και τα διάφορα χρειώδη της σκηνης που τονίζουν το έξωτερικό στυλ κάθε έργου.

Στο ραδιόφωνο όμως;

Δεν υπάρχει τίποτ' άλλο από μιὰ αίθουσα με μικρόφωνα και μερικά ήχητικά μέσα. Τα διάφορα «έφφέ».

Μπορούμε μ' αυτά ν' αντικαταστήσουμε το σκηνικό, το κοστούμι, το μακιγιάζ, την κίνηση και τα ποικίλα χρειώδη, ως πούμε τα λάβαρα, τις βεντάλιες κλπ.;

Όχι φυσικά.

Άποκλείεται λοιπόν ν' αποδοθεί το μορφικό στυλ ενός θεατρικού έργου στο ραδιόφωνο;

Το έξωτερικό στυλ που μπορεί ν' αποδώσει κανείς στη σκηνη με τα μέσα που προαναφέραμε, σχεδόν αποκλείεται στο ραδιόφωνο.

Δεν αποκλείεται όμως, κ' είναι εύκολο ν' αποδοθεί, το έσωτερικό στυλ του έργου. Εκεί πρέπει να ριχτεί όλο το βάρος.

Στο ραδιόφωνο είμαστε αναγκασμένοι να δεχθούμε την α φ α ί ρ ε σ η του διάκοσμου και να επιμείνουμε στην ουσία του έργου. Αυτήν θ' αναδείξουμε. Η όμορφιά της μορφής του ενυπάρχει στο λόγο κι αυτόν πρέπει να τονίσουμε.

Αν χάνει ή κερδίζει ένα θεατρικό έργο στο ραδιόφωνο δεν πρέπει να το προδικάζουμε απ' τη μορφή του, άλλ' απ' την ουσία του.

Θα πρέπει πρώτα να δούμε αν άντέχει το έσωτερικό στυλ του συγγραφέα στη δοκιμασία του μικροφώνου. Αν άντέχει τότε το έργο δικαιώνεται, φυσικά, στο μικρόφωνο, αν άδικείται τότε το στυλ του συγγραφέα είναι άμφίβολης άξιας.

Η αρχαία έλλην. τραγωδία, ο Σαίξπηρ, ο Σίλλερ, ο Γκαίτε, ο Καλντερόν, ο Ίψεν δεν προδίδονται απ' το μικρόφωνο, γιατί ο λόγος ένέχει την όμορφιά της μορφής, δηλ. του στυλ. Όλα έξηγούνται στα έργα

τους απ' τη δύναμη του λόγου κι ο λόγος δημιουργεί το δράμα στο μικρόφωνο.

Το στυλ των έργων δεν χάνεται στο ραδιόφωνο. Μπορεί ν' αποδοθεί κι αυτό φυσικά έξαρτάται απ' τις γνώσεις και την ικανότητα του σκηνοθέτη κι απ' τους ήθοποιούς που θα το ζωντανέψουν. Δεν μπορούμε να ζητάμε απ' ήθοποιούς που δεν είναι προικισμένοι κ' έμπειροι καλλιτέχνες ν' αποδώσουν το στυλ ένός συγγραφέα στο μικρόφωνο άλλ' ούτε και στο θέατρο μ' όλα τα σκηνικά και τα κοστούμια.

Πρέπει όχι μόνο να γνωρίζει ένας καλλιτέχνης τί είναι το Α ή το Β στυλ αλλά να μπορεί και να ξέρει πώς να το αποδώσει.

Ειδικά για την αρχαία έλλην. τραγωδία ο έκροατής στο ραδιόφωνο δεν έχει βέβαια τη δυνατότητα να δει την κίνηση του χεριού, τα κοστούμια κλπ. Η τραγωδία όμως έπέζησε για την κίνηση του χορού και τους χιτώνες; Κ' ύστερα όπως «χορεύει» σήμερα ο χορός «όρχείτο» και τότε; Είκοσις μόνο υπάρχουν. Το κύριο μέρος της τραγωδίας είναι ή όμορφιά και ή δύναμη του λόγου κι ο ουσιαστικός λόγος αξιοποιείται θαυμαστά στο μικρόφωνο. Η τραγωδία πούναι πλασμένη απ' τη ζεστή κι όλοζώντανη ύλη της ποίησης κερδίζει στο μικρόφωνο φτάνει να βρει κανείς τον τόνο και τον τρόπο να την προσαρμόσει.

Το μικρόφωνο, στο ραδιοφωνικό θέατρο, έχει την ίδια έκμεταλλεύσιμη σημασία που έχει κι ο φακός της κινηματογραφικής μηχανής.

Το ζήτημα είναι τί ζητάς να κάνεις και τί μπορεί να έπιτευχθεί. Αυτό είναι ένα θέμα που πρέπει να το κατέχεις. Το μικρόφωνο παρουσιάζει άπερίοριστες δυνατότητες σε συνάρτηση με το χώρο. Δηλαδή με τον ειδικό χώρο του ραδιοφωνικού θάλαμου. Όπως ο κινηματογραφικός φακός μπορεί να δώσει άπίθανες προεχτάσεις σ' ένα σενάριο, όταν δουλεύεται με φαντασία, γνώση και τόλμη, τις ίδιες ακριβώς άποχρώσεις και μεταλλαγές του χώρου μπορεί να δημιουργήσει και το μικρόφωνο. Υπάρχουν μερικά έπιβοηθητικά μηχανήματα που πλουτίζουν τις δυνατότητες του μικροφώνου, όπως το έκασκλάιζερ κλπ. Τα μέσα αυτά όμως δεν προδικάζουν το μέτρο της έπιτυχίας μιās θεατρικής έκπομπής. Είναι άπλως «μέσα» που έπανολαμβάνόμενα στερεότυπα χάνουν τη σημασία τους. Άλλα είναι τα στοιχεία που δημιουργούν την άμεσότητα με τον άκροατή και μεταβάλλουν το άκρόαμα σε δράμα. Και τα στοιχεία αυτά είναι θέματα έμπνεύσεων κι άνεκμετάλλετων έπινοήσεων που έπιδρούν δημιουργικά σ' όλους τους παράγοντες που συνιστούν μιὰ θεατρική έκπομπή. Οι κινήσεις των ήθοποιών μπρός στο μικρόφωνο, οι αλλαγές του χώρου με την ανάλογη ρύθμιση του ήχου, ή χρησιμοποίηση ένός ήχητικού μέσου που να δημιουργεί μιάν άνεπανάληπτη έντύπωση, είναι θέματα έμπνεύσεων που έξαρτώνται απ' τον σκηνοθέτη, απ' τις δυνατότητες των συνεργατών του κι απ' το



μέσα πούχει στη διάθεσή του. Στην περίπτωση αυτή ή επιλογή των κατάλληλων ή όχι ήθοποιών διαδραματίζει το ρόλο της όχι μόνο για το θέμα της υποκριτικής ικανότητας, αλλά για την ισορροπία και τη διαύγεια της εκπαμπής. Η αντίθεση της χροιάς των φωνών πρέπει να είναι έκτυπη για να μπορεί ο ακροατής να παρακολουθεί τα πρόσωπα του έργου σα να τα βλέπει. Το αντίθετο επιφέρει τη σύγχυση.

Η χρησιμοποίηση των ήχητικῶν μέσων (sound effect) έχει δημιουργήσει πολλά προβλήματα, πολλές ενοχλήσεις και παρανοήσεις στο ραδιοφωνικό θέατρο. Η κατάχρηση των μέσων αυτών, όπως είναι φυσικό, έφερε το αντίθετο αποτέλεσμα. Και οι «πρωτεύοντες» ήχοι — οι ρεαλιστικοί — που επικυρώνουν μιὰ κατάσταση σ' ένα ραδιοφωνικό έργο, και οι «δευτερεύοντες» που υπομνηματίζουν τις διάφορες καταστάσεις, είναι έντελως περιττοί, όταν ή παρεμβολή τους δεν είναι αναντικατάστατη.

Η πείρα μάς έχει αποδείξει πως ο παρεμβαλλόμενος ήχος τότε είναι έποικοδομητικός, όταν προεκτείνει ή συμπληρώνει τις καταστάσεις του έργου. Όταν υπογραμμίζει δηλαδή τὰ τυχόν κενὰ του έργου κι όχι όταν επαναλαμβάνει αυτά που έξυπνοοούν τὰ λόγια.

Γεγονός είναι πως οι ώραιότεροι ήχοι είναι εκείνοι που δεν προβλέπονται απ' τὰ κείμενα των συγγραφέων κ' υπαγορεύονται απ' τις καταστάσεις του έργου. Είτε χειροποίητοι είναι οι ήχοι, είτε παρμένοι από δίσκους, πρέπει να συμβάλλουν στην καλλιτεχνική άρτίωση του έργου. Τότε μονάχα δικαιολογούνται και δεν προβάλλονται σαν επίδειξη.

Ο άφηρημένος χαρακτήρας της μουσικής δημιουργεί σύμβολα, λένε οι μουσικολόγοι. Στο ραδιοφωνικό θέατρο ο ρόλος της μουσικής είναι μεγάλος. Η καλύτερη προϋπόθεση είναι να γράφεται ειδική μουσική για κάθε έργο. Δεν είναι ούτε πολύ εύκολο ούτε όμως και δύσκολο. Στις ξένες ραδιοφωνίες ή δουλειά αυτή γίνεται.

Όταν υπάρχει ειδική μουσική γραμμένη σύμφωνα με το ύφος και το περιεχόμενο του έργου ή χρησιμοποίηση των «ήχητικῶν μέσων» είναι πολλές φορές σχεδόν περιττή.

Τὰ σύμβολα που δημιουργεί ο άφηρημένος χαρακτήρας της μουσικής, είναι πολύ πιο άποδοτικά στη δημιουργία κατάλληλης ατμόσφαιρας. Είναι επίσης το ίδιο άποδοτικά και για την αντικατάσταση παλλῶν ρεαλιστικῶν ήχων.

Την έντύπωση που σου δίνει ή σκηνογραφία στο θέατρο, υπάρχουν περιπτώσεις στο ραδιόφωνο να στην υποβάλει μιὰ ειδικά γραμμένη μουσική.

Για τὰ θεατρικά έργα στο ραδιόφωνο δεν χρειάζεται μουσική από μεγάλη όρχήστρα. Λίγα όργανα, ειδικά για το είδος του έργου. Πολλές φορές 2 ή 3 ως 7 όργανα είναι αρκετά. Υπάρχουν περιπτώσεις που ή συμβολή

ένος όργάνου μόνο υπογραμμίζει χαρακτηριστικά. Ο «ολσζ πλε, ο ζισοριουσιου ζιμ πιουλιουκιλο» διάφορες επίσης παραλλαγές πάνω στο ίδιο θέμα μπορούν ν' ανταποκριθούν θαυμάσια στις ψυχικές αλλαγές ή στις σκηνές του έργου.

Το συμπέρασμα είναι πως ή μουσική για το ραδιοφωνικό θέατρο πρέπει να έχει έκφραστικό χαρακτήρα — να είναι, δηλαδή, χαρακτηριστική.

Μέσα στον «Ιούλιο Καίσαρα» του Σαίξπηρ υπάρχει ή μάχη των δυο αντιπάλων μερίδων. Οι στρατοί όρμούν και συγκρούονται. Η πιο εύκολη λύση στο ραδιόφωνο είναι να δώσει την έντύπωση της σκηνής αυτής με τις φωνές του στρατού και τους ήχους απ' τὰ όπλα της έποχής εκείνης. Υπάρχουν όμως και πολλές άλλες λύσεις ενάλογες με την έπινοητικότητα και το γούστο των σκηνοθετών.

Υπάρχει μιὰ περίπτωση όπου ο σκηνοθέτης έδωσε την έντύπωση αυτή ως έξής: "Άφησε ν' ακούονται τὰ βήματα των δυο αντιπάλων στρατών που πλησιάζουν στο σημείο της σύγκρουσης — και τὰ βήματα του έντος στρατού είχαν διαφορετική χροιά και χρόνο απ' τὰ βήματα του άλλου — και το σημείο της φονικής σύγκρουσης το έτόνισε με μιὰ σπαραχτική και παρατεταμένη κραυγή μουσικής που ακούστηκε ακριβώς τη στιγμή, όταν τὰ βήματα των δυο στρατών είχαν φτάσει στο άποκόρυφο της ήχηρότητας. Η έντύπωση αυτή είχε έπιτευχθεί με σύνθετα ραδιοφωνικά μέσα κ' ήταν μιὰ έπινόηση που άσφαλώς δεν υπήρχε στο κείμενο.

Όπως είναι γνωστό και φυσικό, άλλωστε, τὰ πιο πρόσφορα έργα είν' εκείνα που γράφονται ειδικά για το ραδιόφωνο.

Όσο σπάνιο είναι να δει κανείς ένα καλό σενάριο στον κινηματογράφο, άλλο τόσο σπανίζουν και τὰ καλά έργα που είναι ειδικά γραμμένα για το ραδιόφωνο.

Τὰ έργα αυτά είναι μονάχα για ραδιόφωνο και για τίποτ' άλλο. Η μορφή τους και ή τεχνική τους, τὰ προορίζουν μόνο για το μικρόφωνο και δίνουν στο ραδιόφωνο μιὰ κάποια αυτοτέλεια.

Στην Ελλάδα έχουν γραφτεί μερικά τέτοια έργα κι όρισμένα είχαν μεγάλη άπήχηση όταν μεταδόθηκαν.

Η «Ήχώ και Νάρκισσος» κ' ή «Άνοιξιάντικη Πολιτεία» του Νότη Περγιάλη, όπως επίσης και του Νίκου Γκάτσου «Το αλογο του Θανάση» είναι απ' τὰ καλύτερα. Έχουν γράψει επίσης ωραία έργα ή 'Ιουλία 'Ιατρίδου, ο Δημ. Κωνσταντινίδης κ.ά.

Νομίζω πως αυτές είναι μερικές απ' τις προϋποθέσεις για τη δημιουργία αισθητικής συγκίνησης στον τομέα του ραδιοφωνικού θεάτρου.



Ν έ α

Ύ ό ρ κ η 1961 μ.Χ.

Τοῦ ΜΙΝΟΥ ΑΡΓΥΡΑΚΗ



Ὁ ἄνθρωπος  
ἀλέθει τὸν ἄνθρωπο.  
Τὸ στομάχι του  
καταπίνει πτώματα.  
Οἱ τραπεζῖτες στὸ στόμα του,  
εὐνοοῦνε τὴν πέψη.  
Ἐπίκαιρα στὸ μέτωπό του,  
τὴν ὄραση,  
οἱ κεραῖες  
τὴν ἀκοή του.

Τὸ δίτροχο τετράποδο  
τὸ κόκκινο φανάρι  
φωτίζει τὴν ἄσφαλτο  
τῆς Μάντισον Ἀβενιου.

Οἰσοφάγος τοῦ Ὀνείρου  
Ἐλκος τοῦ Ἀνθρωποφάγου.

\*

Μηχανοκίνητα σκουλήκια  
ρουφοῦν



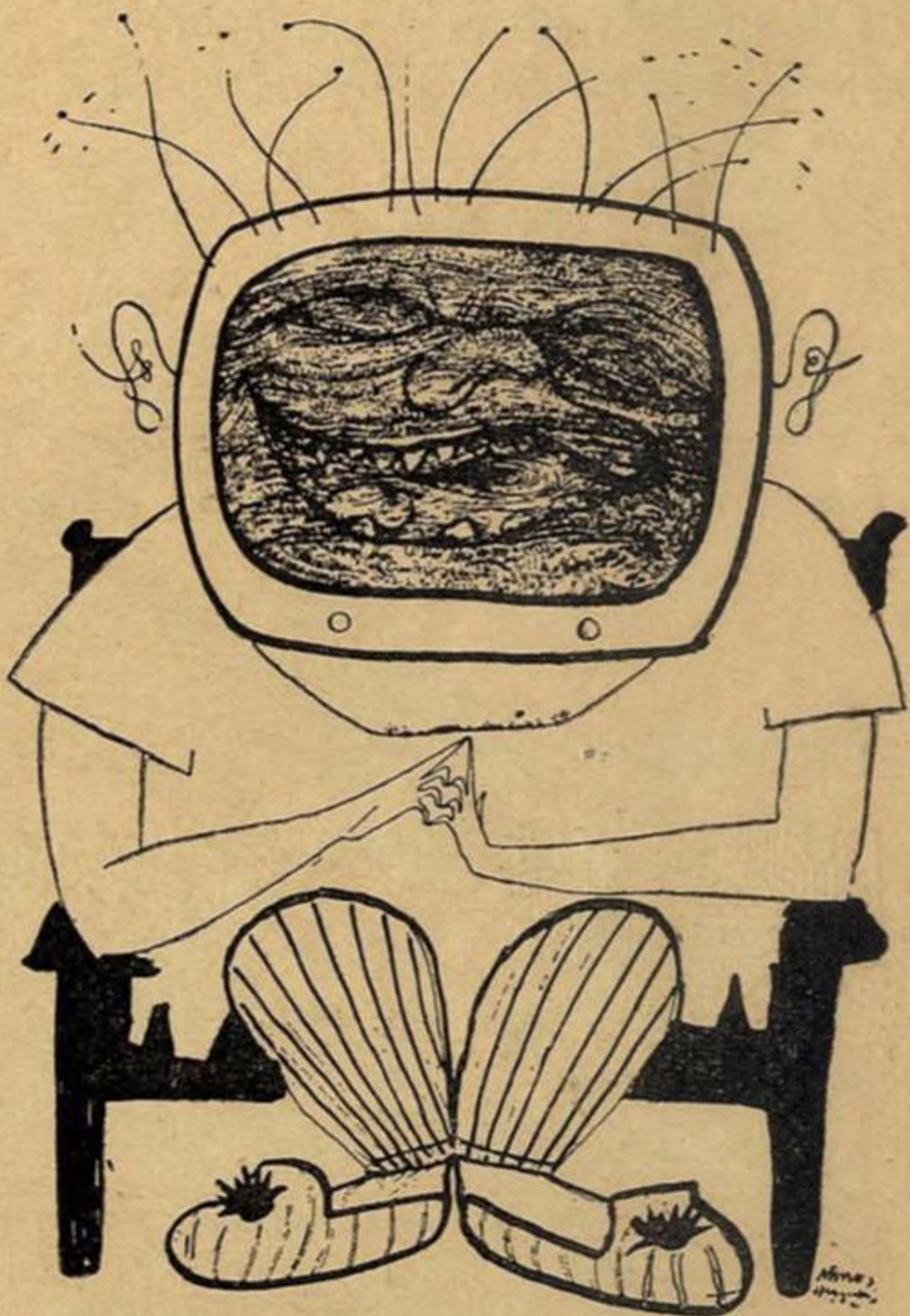
τὸ μυαλὸ τοῦ μετρού.

Τὸ παγόβουνο τέρας  
τῆς τηλεοράσεως  
σπαράζει ἀπὸ παράσιτα.  
Οἱ ρυτίδες του  
γελοῦν  
διαφημίσεις.

\*

Χτυπᾶνε τὰ τηλέφωνα  
τὶς στατιστικὲς  
τῶν τοίχων.

Τὸ θηρίο τῆς Ἀποκαλύψεως,  
μπῆζν,  
στριφογυρίζει,  
σαρανταπρόσωπο,  
σαρανταπόδαρο,  
σκαρφαλώνει  
στὸ μεγαθήριο Χρηματιστήριον  
«666».



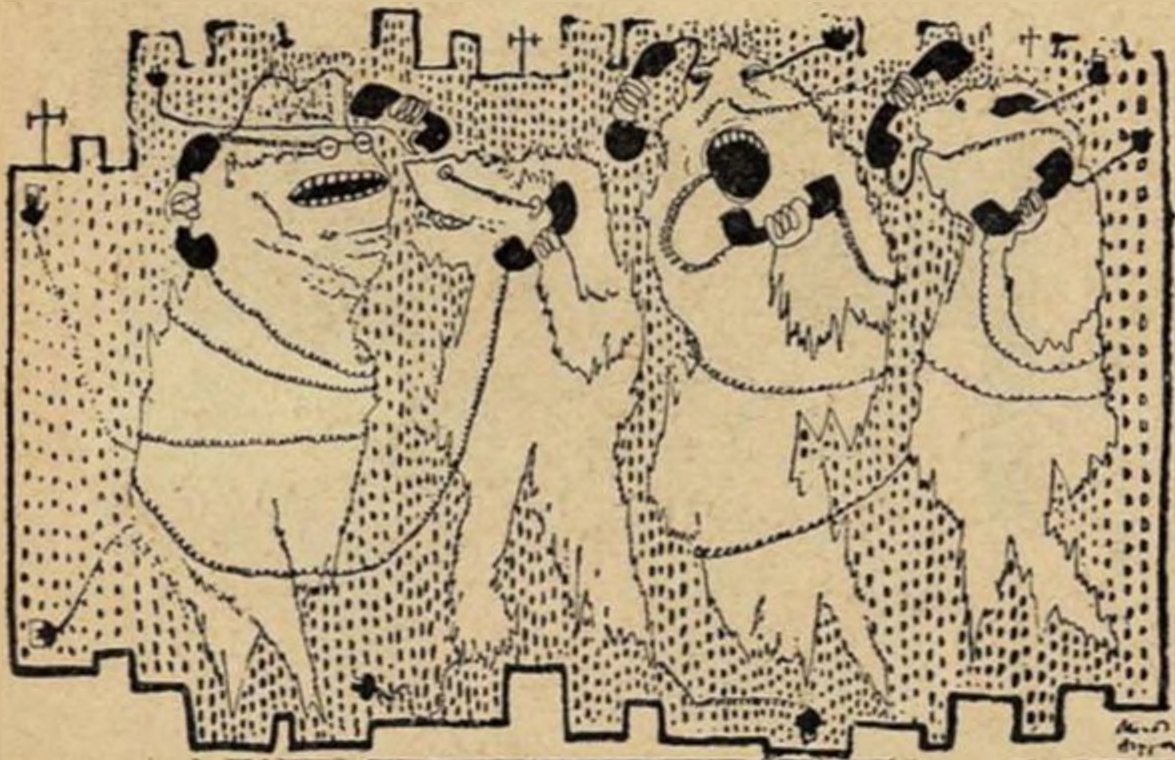
Ένα πουλί από μυαλό  
τρώει μια κόκκινη Καντιλάκ.

Οί κορσέδες σφίγγουν  
τις ερωτικές σχέσεις  
των νεονύμφων.  
Ξεχάστηκαν τὰ τοπεία  
στη κοιλάδα του Χάνεϋ - μούν.

Κάτοικοι ἀραχνόθρεφτοι  
τυλιγμένοι σὲ τετράγωνα  
παράθυρα,  
τυλιγμένα σὲ τετράγωνους  
οὐρανοξύστες,  
ἀνεβαίνουν  
σὲ τὸ τελευταῖο πάτωμα  
τῶν Οὐρανονευρώσεων,  
μὲ ἀσανσέρ.

Ἡ Γκλόρια Μπάϊμπλεξ  
ἔχει τέσσερα πόδια,  
δύο σκυλόδοντα  
κ' ἓνα πομπὸ στὸ καπέλο.  
Κάνει κροναζιέρα στὴν Καραβαϊκὴ  
μὲ δυὸ Πορτορικανούς στὰ μάτια της  
καὶ στὸ κολιέ  
τὸν ἄνδρα της.

Τηλεπικοινωνίες:



Ὁ γκάγκστερ σημαδεύει γυμνές γυναῖκες  
Ὁ πυρσὸς γίνηκε στάχτη,  
καπνός, δάκρυα  
τρέχουν νὰ μακιγιάρουν  
τὸ μακάριο Ἴαγμα στὸ Λιμάνι.  
Ἄνοικοδόμησις τῆς Ἐκευθερίας.

«... Πεδάνετε σήμερα  
» πληρώνετε αὐριο.  
» Ἄναπαυθεῖτε  
» εἰς ἐκκλησίας μὲ Αἶαο-Κοντίσιον.  
» Ἀρωματισμένες νεκροκάσες  
»...πληρωτέες μὲ δόσεις...».  
ἔλεγε στους πελάτες ὁ ἐργολάβος  
Μίστερ  
Κάμπελ  
Κόμπανυ  
Λίμιτεντ.



Διάσπαση του ατόμου.



Τὰ ἔργα αὐτά, ὅσο κι ἂν σήμερι φαίνονται ξεπερασμένα ἐκτός ἀπὸ τὶς ταινίες τοῦ Μπουνουέλ καὶ τὰ ντοκυμανταῖο του Καβαλκάντι, τοῦ Βιγκὸ καὶ τοῦ Ίβενς), ἔχουν ξεχωριστὴ σημασία, γιατί πλάτυναν τὴν περιοχὴ τοῦ κινηματογράφου, δημιούργησαν νέους τρόπους κινηματογραφικῆς ἔκφρασης καὶ ἀφήγησης θεμελίωσαν μιὰ δλόκληρη κινηματογραφικὴ αἰσθητικὴ ποὺ ἐπηρέασε ὡς ἕνα βαθμὸ πολλοὺς σκηνοθέτες κατόπι. Μετὰ τὴ «Γέννηση ἑνὸς Ἔθνους» τοῦ Γκρίφιθ καὶ τὸ «Ἐργαστήριον τοῦ δόκτορα Καλιγκάρι» ποὺ εἶναι μαζὺ μὲ τὶς ταινίες τοῦ Σιαϊστρομ καὶ τοῦ Στίλλερ, μὲ τὶς πρῶτες μεγάλες κωμωδίες τοῦ Τσάρλι Τσάπλιν καὶ τὸ «Ποτέμκιν» τοῦ Ἀϊζενστάϊν, μὲ τὰ «Πάθη τῆς Ἰωάννας Ντ' Ἄρκ» τοῦ Ντράγερ καὶ πρὶν ἀπὸ τὰ Μίκυ Μάους τοῦ Ντίσνεϋ, τὰ ἀγγλικὰ ντοκυμανταῖο καὶ τὸν ἰταλικὸ νεορεαλισμὸ, εἶναι μιὰ ἀπὸ τὶς πιδ ἀποφασιστικὲς καὶ τὶς πιδ γόνιμες στιγμὲς στὴν ἱστορία τῆς κινηματογραφικῆς τέχνης. Οἱ ταινίες αὐτὲς ἔχουν σημασία γιατί ἐγκαινιάζουν μιὰ νέα ἐποχὴ: ὁ κινηματογράφος μετρᾷ τὶς δυνατότητές του καὶ τὶς βρίσκει ἀπέραντες. Μπορεῖ νὰ προχωρήσει τώρα μὲ τόλμη, μὲ ὁρμή, μὲ αὐτοπεποίθηση, ξέρει ὅτι ἔχει τὰ στοιχεῖα νὰ γίνῃ τέχνη.

Δὲν ὑπάρχει, ὅμως, μόνο ὁ πρωτοποριακὸς κινηματογράφος στὴ Γαλλία — ὁ κινηματογράφος ποὺ ἀναζητᾷ περισσότερο τὴ μορφὴ ἀπὸ τὸ περιεχόμενο. Ὑπάρχει κι ἕνας ἄλλος κινηματογράφος, ποὺ βρίσκεται πιδ κοντὰ στὴ ζωὴ, ποὺ ἔχει πιδ ἄμεση ἐπαφὴ μὲ τὸ ἀνθρώπινο στοιχεῖο, ποὺ προσπαθεῖ νὰ δώσει καλλιτεχνικὴ ἔκφραση σ' ἕνα ἀνθρώπινο θέμα (αὐτὸ κάνουν ὡς ἕνα σημεῖο καὶ μερικὰ ἀπὸ τὰ καλύτερα ἔργα τοῦ πρωτοποριακοῦ κινηματογράφου, ὅπως τοῦ Μπουνουέλ καὶ τοῦ Βιγκὸ). Ὁ σημαντικώτερος ἐκπρόσωπος τοῦ κινηματογράφου αὐτοῦ εἶναι, χωρὶς ἀμφιβολία, ὁ Ζὰκ Φεντέρ, ἕνας σκηνοθέτης ποὺ συνδυάζει μιὰν ἄρτια τεχνικὴ μὲ βαθύτατο καλλιτεχνικὸ αἶσθημα. Ἡ «Τερέ-

ζα Ρακὲν» (1927) εἶναι ἕνα ἀπὸ τὰ ἀριστουργήματα τοῦ βουβοῦ. Σπάνια λογοτεχνικὸ ἔργο δοῖται ὅση λαμπρὴ κινηματογραφικὴ μεταχείριση, ὅσο τὸ μυθιστόρημα αὐτὸ τοῦ Ζολᾶ ἀπὸ τὸ Φεντέρ. Ἔχουμε ἐδῶ μιὰ μοναδικὴ ἀνάπλαση σὲ εἰκόνες. Ἀκόμα κι ἡ ψυχολογία βρίσκει μιὰ ὀπτικὴ ἔκφραση. Ἀντὶ ὑπαινιγμοῦ καὶ ὑποβολῆς, ἔχουμε ἄμεση περιγραφή. Μὲ τὴν «Τερέζα Ρακὲν» ὁ Φεντέρ δείχνει ὅτι ἡ ὁδόνη μαρεῖ νὰ δώσει θαυμάσια ὅλη τὴν ἀλήθεια καὶ ἔλῃς τὶς συγκινήσεις ἑνὸς ἀνθρώπινου δράματος. Ὁ Ραϋμόν Μπερνάρ μὲ τὸ «Μυστικὸ τῆς Ζαζέτ Λαμπέρ», καὶ τοὺς «Ξύλινους σταυροὺς», ὁ Ρενὲ Ἐρβίλ μὲ τὸ «Ἐγκλημα τοῦ λόρδου Ἀρθουρ Σάβιλ», ὁ Ζὰν Γκρεμιγιόν, ὁ Ζὰν Μπενουὰ Λεβύ, μερικοὶ ἀκόμα, ἀξίζει ν' ἀναφερθοῦν κοντὰ στὸ Ζὰκ Φεντέρ, χωρὶς φυσικὰ νὰ μποροῦν νὰ συγκριθοῦν μαζὺ του.

Αὐτὴ εἶναι, πολὺ σύντομα, ἡ ἱστορία τοῦ βουβοῦ γαλλικοῦ κινηματογράφου. Ἡ σημασία του γιὰ τὴν ἑβδομη τέχνη εἶναι μεγάλη. Ἡ ἐκδρασή του ἀξιόλογη. Μερικὰ ἀπὸ τὰ ἔργα τῆς περιόδου αὐτῆς συγκαταλέγονται στὰ κλασσικὰ τοῦ κινηματογράφου. Τὰ περισσότερα δὲν εἰζοῦν. Γιατί ὁ κινηματογράφος εἶναι ἡ μόνη τέχνη —τοῦλάχιστο στὰ πρῶτα στάδια— ποὺ γερνᾷ πολὺ γρήγορα, ποὺ ἀλλάζει διαρκῶς, ποὺ λησμονεῖ τὸ παρελθόν της. Ἡ πρόοδος τῆς τεχνικῆς κάνει νὰ φαίνονται σήμερα κακὲς ἡ μετρίες, ταινίες ποὺ εἶχαν ἐνθουσιάζει στὴν ἐποχὴ τους. Μόνο μετὰ τὸ 1935, ποὺ ἡ τέχνη ἀρχίζει νὰ σταθεροποιεῖται, τὰ ἔργα τοῦ κινηματογράφου ἀρχίζουν ν' ἀποκτοῦν κάποια διάρκεια. Γι' αὐτὸ εἶναι ἀκόμη μεγαλύτερη ἡ ἀξία τῶν ταινιῶν τοῦ βουβοῦ —κι ἔχει νὰ ἐπιδείξει μερικὲς τέτοιες ὁ γαλλικὸς κινηματογράφος— ποὺ κινοῦν καὶ σήμερα τὸ ἐνδιαφέρον, τὴν ἐτίμηση καὶ τὸν ἐνθουσιασμὸ μας.

#### Ἡ περίοδος τοῦ ὀμιλοῦντος

Στὴ Γαλλία ἡ κινηματογραφικὴ παραγωγή ἀνανεώνεται μὲ τὸν ὀμιλοῦντα. Ὁ Ρενὲ Κλαίρ,

παρά τις σχετικές αντιρρήσεις του για τὸν ὀμιλοῦντα, προχωρεῖ πρῶτος. Κάθε ταινία του ἔχει καὶ ἓνα ἔργο τέχνης: «Δίκη μας ἢ ἐλευθερία» (1931), «Τὸ ἑκατομμύριο» (1931), ἢ «14η Ἰουλίου» (1932), «Ὁ τελευταῖος δισηκατομμυριοῦχος» (1934) καὶ τὸ «Φάντασμα ταξιδεύει» (γυρισμένο τὸ 1935 στὴν Ἀγγλία).

Κατόπιν τὸν τραβᾷ τὸ Χόλλυγουντ. Ὁ Βιγκό, ἓνας ἐξαιρετικὸς δημιουργός, δίνει δυὸ ἀριστουργήματα: «Διαγωγή μηδέν» (1933) καὶ «Ἀταλάντη» (1934). Νέοι σκηνοθέτες ἐμφανίζονται μὲ τὸν ὀμιλοῦντα ὅπως ὁ Ζιλιέν Ντυβιγιέ, ὁ Μαρσέλ Καρνέ, ὁ Α. Μπρεσόν, ὁ Πιέρ Κολομπιέ, ὁ Ζὰν Γκρεμιγιόν, ὁ Σασά Γκιτρού, ὁ Μαρσέλ Πανιόλ, ὁ Ζὰν Κοκτώ, ὁ Πιέρ Σενάλ, ὁ Ζὰν Ντρεβίλ, ἐνῶ οἱ παλιοί, ὁ Φεντέρ, ὁ Ρενουάρ, ὁ Μαρσέλ Λ' Ἐρμιέ, ὁ Μάρκ Ἀλλεγκρέ καὶ ἄλλοι συνεχίζουν τὴν παραγωγή τους στὴν πρώτη δεκαετία τοῦ ὀμιλοῦντος.

Ὁ Ντυβιγιέ, γόνιμος ἀλλὰ καὶ ἄνισος, δίνει ταινίες λαμπρές, ὅπως τὸν «Κοκκινοτρίχη» (1932), τὴν «Μπαντέρα» (1935), τὸν «Πεπέ - Λέ - Μοκό» (1937), τὴν «Καλὴ παρέα» (1938), τὸ «Τέλος τῆς Μέρας» (1939), τὴν «Μαρία Σαπντελαίν» (γυρισμένη στὸν Καναδά), τὴ «Κεφάλι ἐνὸς ἀνθρώπου» ἀλλὰ καὶ ταινίες μέτριες, κάποτε καὶ κακές. Ὁ πόλεμος θὰ τὸν ἐκπατρίσει καὶ θὰ τὸν φέρει στὸ Χόλλυγουντ, ὅπως καὶ τὸν Ζὰν Ρενουάρ. Ἄνισος κι αὐτός, ἔχει περίφημες στιγμές, ὅπως τὸν «Τόνι» (1934), τὴ «Μεγάλη ὑτίππη» (1937), τὸ «Ἀνθρώπινο Κτῆνος» (1938), ἀλλὰ συχνὰ πέφτει σὲ ἐμπορικὸ ἐπίπεδο. Ὁ Ζὰν Φεντέρ μένει σχεδὸν πάντα στὸ ὕψος του, φτάνει μάλιστα, ὅπως μὲ τὸ «Ἡρωικὸ πανηγύρι» (1935), σὲ κορυφές καὶ δίνει μερικὰ ἐξαιρετικὰ ἔργα: «Τὸ μεγάλο παιχνίδι» (1933), «Ὁ Νόμος τοῦ Βορρά», «Ἰππότης χωρὶς πανοπλία» (1937).

Ὁ Μαρσέλ Καρνέ μὲ τὸ σεναριογράφου Πιέρ Πρεβέρ, φέρνει ἓνα καινούργιο τόνο στὸ γαλλικὸ κινηματογράφου καὶ οἱ ταινίες του «Τζέν-

νου» (1935), «Παράξενο δράμα» (1937), «Ἡ Προκυμαία τῆς Ὀμίχλης» (1937), «Ξενοδοχεῖο τοῦ Βορρά» (1938), «Ξημερώνει» (1949), ἔχουν ὅλες τὴν προσωπικὴ σφραγίδα του. Ὁ Μαρσέλ Πανιόλ ὁ θεωρητικὸς τοῦ «Κινηματογραφημένου θεάτρου» δὲν ἀκολουθεῖ εὐτυχῶς τὴ θεωρία του στὴν «Ἀγγέλα» καὶ στὴ «Γυναῖκα τοῦ ψωμά», ὅπως καὶ ὁ Σασά Γκιτρού, πὸν μολονότι ἔρχεται ἀπὸ τὸ θέατρο εἶναι τόσο κινηματογραφικὸς στὴν «Ἱστορία ἐνὸς Χαρτοκλέφτη» (1936), στὰ «Μαργαριτάρια τοῦ Στέμματος» (1937), στὸ «Ἀνεβαίνοντας τὰ Ἡλύσια πεδία» (1938) καὶ στὸ «Ἦσαν ἐνῆ ἐργένηδες» (1939) — μιὰ ταινία ἐπικὴ, ὅπου φαίνεται ἡ ἐπίδραση τοῦ σοβιετικοῦ κινηματογράφου. Ὁ Γκρεμιγιόν γυρίζει τὸν «Παράξενο κύριο Βικτώρ» (1947) καὶ τὴς «Ρυμουλκές» (1939), ὁ Α. Μπρεσόν τὴν «Τζέννου», (1936), ὁ Πιέρ Κολομπιέ τὸν «Καρλομάγνο» (1934) καὶ «Ὁ βασιλιάς διασκεδάσει» (1938), ὁ Μαρσέλ Λ' Ἐρμιέ τὴν «Εὐτυχία» (1935), ὁ Πιέρ Πρεβέρ «Ἡ δουλειὰ εἶναι τελειωμένη» (1932), ὁ Ζὰν Ντεβάλ τὴ «Λέσχη Γυναικῶν», ὁ Μάρκ Ἀλλεγκρέ τὴ «Λίμνη μὲ τὴς κυρίες» (1935), ὁ Πιέρ Σενάλ τὸ «Ἐγκλημα καὶ Τιμωρία» (1935), τὸν «Ἀνὴρωπο ἀπὸ πουθενά» (1937) καὶ τοὺς «Στασιαστὲς τοῦ Ἐλσενέρ», ὁ Γκάνς τὸ «Χαμένο Παράδεισο», ὁ Λ. Μογκύ τὴς «Φυλακὲς χωρὶς σίδερα», ὁ Ζέφ Μυσσὸ τὸν «Πουριτανό».

Δυὸ προσωπικότητες κυριαρχοῦν στὰ πέντε πρῶτα χρόνια τοῦ ὀμιλοῦντος γαλλικοῦ κινηματογράφου, ὁ Ρενέ Κλαίρ κι' ὁ Ζὰν Βιγκό. Οἱ ταινίες τους ξεχωρίζουν μὲ τὸ προσωπικὸ τους ὕψος, μὲ τὴν τεχνικὴ τους, μὲ τὴν τόλμη τους καὶ στὰ θέματα καὶ στὴν ἔκφραση. Ὁ Ρενέ Κλαίρ εἶναι ὁ ἀδιαφιλονείκητος δάσκαλος τοῦ κωμικοῦ φιλμ καὶ μόνο ἀργότερα, μετὰ τὸν πόλεμο, θὰ δώσει καινούργια μορφή στὸ ἔργο του μὲ τὴς ἀπαλὰ μελαγχολικὲς καὶ ἀνάλαφρα αἰσθηματικὲς ταινίες του. Ὁ Ζὰν Βιγκό πέθανε πρὶν προλάβει νὰ φτάσει

στην ώριμότητά του. Έκτος από τὸ ἔργο τοῦ Κλαίρ καὶ τὸ Βιγκό, οἱ ταινίες ποὺ ξεχωρίζουν στὴν πρώτη δεκαετία τοῦ ὀμιλοῦντος γαλλικοῦ κινηματογράφου, εἶναι ἡ «Μικρὴ Λίζα» τοῦ Γκρεμιγιόν, ὁ «Παιδικὸς Σταθμὸς» τοῦ Μπενουά Λεβύ, τὰ «Νιάτα» τοῦ Λακόμπ, ἡ «Πανσιὸν Μιμόζες» τοῦ Φεντέρ — ποὺ γινόταν ὁ ἀρχηγὸς τῆς καινούργιας γαλλικῆς σχολῆς, τοῦ «νέου κύματος» τῆς ἐποχῆς ἐκείνης — ἡ «Ἀγγέλα» τοῦ Πανιὸλ, ἡ «Σκύλα» κι ὁ «Τόνυ» τοῦ Ρενουάρ, ἡ «Μπαντέρα» καὶ ἡ «Καλὴ παρέα» τοῦ Ντυβιδιέ καί, πρὸ πάντων, μερικὰ ἔργα ποὺ ἐξακολουθοῦν νὰ μένουν ἀπὸ τὰ καλύτερα τῆς γαλλικῆς παραγωγῆς: ἡ θαυμαστὴ «Μεγάλῃ Αὐταπάτῃ» τοῦ Ρενουάρ — τοῦ γιοῦ τοῦ μεγάλου ζωγράφου, ποὺ ἔφερε στὸν κινηματογράφο κάτι ἀπὸ τὴ μεγαλοφυΐα τοῦ πατέρα του — τὸ «Ἡρωικὸ Πανηγύρι» τοῦ Ζὰκ Φεντέρ, ὁ «Πεπὲ Λὲ Μοκό» τοῦ Ντυβιδιέ, ἡ «Προκυμαία τῆς Ὀμίχλης» τοῦ Μαρσέλ Καρνὲ καὶ ἡ κορυφὴ ποὺ τὰ ξεπερνᾷ ὅλα, «Ὁ κανόνας τοῦ παιχνιδιοῦ» τοῦ Ρενουάρ. Ὁ ρεαλισμὸς, ὁ νατουραλισμὸς μάλιστα, ἦταν τὸ κύριον χαρακτηριστικὸ τοῦ ὀμιλοῦντος γαλλικοῦ κινηματογράφου στὴν πρώτη δεκαετία — δηλαδὴ ὡς τὸν πόλεμο.

Ἡ κινηματογραφικὴ παραγωγή πέρασε κρίση στὴ Γαλλία στὸν πόλεμο. Ἀπὸ τοὺς μεγάλους σκηνοθέτες τῆς προπολεμικῆς ἐποχῆς μόνο ὁ Μαρσέλ Καρνὲ ἔμεινε στὴ Γαλλία — οἱ ἄλλοι εἶχαν φύγει στὸ ἐξωτερικόν, στὸ Χόλλυγουντ. Ὁ Καρνὲ γύρισε τὸ 1942 τὴν περίφημη ταινία «Οἱ βραδυνοὶ ἐπισκέπτες». Τὸν ἴδιο χρόνο ὁ πολύμορφος Ζὰν Κοκτώ ἔδινε, μαζί με τὸν Ζὰν Ντελαννουά, τὸν «Αἰώνιο Γυρισμὸ» κι ὁ Μαρσέλ Λ' Ἐρμπιὲ τὴ «Φανταστικὴ Νύχτα». Ὡστόσο καινούργιοι σκηνοθέτες ἄρχισαν νὰ ἐμφανίζονται — καινούργιοι στὴ νέα μορφή τοῦ ἔργου τους. Ὁ Κριστιὰν Ζὰκ, ὁ Κλὼντ Ὁτὰν Λαρά, ὁ Κλουζὸ, ὁ Γκρεμιγιόν, ὁ Ρενὲ Κλεμὰν καί, πρὸ πάντων, ὁ Ρομπέρ Μπρεσόν. Οἱ λίγες ταινίες ποὺ γύρισαν στὴν κατοχὴ εἶναι ὅτι καλύτερο ἔδωσε ὁ γαλλικὸς κινηματογράφος στὴ σκοτεινὴ ἐκείνη περίοδο. Ὁ Μπρεσόν, ποὺ ἔφερε στὸν κινηματογράφο τὸ ἀπόλυτον προσωπικὸ ὄψος του, μιὰν ἐκπληκτικὴ λιτότητα, μιὰ καρτεσιανὴ λογικὴ, ἀρχίζει τὴ θαυμαστὴ σταδιοδρομία του μετὰ τοὺς «Ἀγγέλους τῆς ἁμαρτίας» (1943) καὶ μετὰ τὴς «Κυρίες τοῦ δάσους τῆς Βουλώνης» (1944), μιὰ ταινία ποὺ μένει σταθμὸς. Ὁ Μαρσέλ Καρνὲ γύρισε τὰ «Παιδιὰ τοῦ Παραδείσου», ὁ Κλουζὸ τὸ πολύκροτον «Κοράκι», ποὺ ἀποκάλυπτε μιὰν ἰσχυρὴ καλλιτεχνικὴ προσωπικότητα, ὁ Μπεκέρ τὸν «Γκουπί τὸν Κοκκινόχερον» καὶ τοὺς «Φαλμπαλά», ὁ Γκρεμιγιόν τὸ «Οἱ οὐρανοὶ εἶναι δικοὶ σας» — τὴν καλύτερη ἴσως ταινία τῆς κατοχῆς — καὶ ὁ Ρενὲ Κλεμὰν τὴν κλασσικὴ «Μάχη τοῦ σιδηροδρόμου», ἕνα ἐκπληκτικὸ ντοκυμανταίρ γιὰ τὴν Ἀντίσταση μετὰ ἐπικὴ πνοή. Τέσσερα χρόνια κατοχῆς περιορίσαν τὴ γαλλικὴ κινηματογραφικὴ παραγωγή — αὐτὴν, δηλαδὴ, ποὺ ἔχει καλλιτεχνικὴ ἀξία — σὲ ἐλάχιστες ταινίες.

## Μετὰ τὸν πόλεμον

Ἡ μεταπολεμικὴ ἱστορία τοῦ γαλλικοῦ κινηματογράφου ἀρχίζει τὸ 1947, ἕνα χρόνο ποὺ γέννησε μερικὰ ἀριστουργήματα: «Ἡ σιωπὴ εἶναι χρυσάφι» τοῦ Ρενὲ Κλαίρ, «Ἀντώνης καὶ Ἀντουανέττα» τοῦ Μπεκέρ, «Φαρρεμπίκ» τοῦ Ρουκιέ, «Φλογισμένα Νιάτα» («Le diable au corps») τοῦ Ὁτὰν Λαρά ἀπὸ τὸ περίφημον μυθιστόρημα τοῦ Ραντιγκέ, «Καὶ ντὲξ Ὁρφέβρ» τοῦ Κλουζὸ καὶ «Οἱ πόρτες τῆς Νύχτας», τὸ καλύτερον ἔργο τοῦ Κλουζὸ. Ὁ γαλλικὸς κινηματογράφος ξανᾶβρισκε τὴ ζωτικότηταν καὶ τὴ δύναμή του, καὶ διατηροῦσε τὴν πρωτοτυπία καὶ τὴν προσωπικότητά του, χωρὶς νὰ ἐπηρεάζεται οὐσιαστικὰ οὔτε ἀπὸ τὸν ἰταλικὸ νεορεαλισμὸ, οὔτε ἀπὸ τὸ ἀγγλικὸ ὄψος, οὔτε ἀπὸ τὸ Χόλλυγουντ. Οἱ «Τὸ Ἀλλεγκρέ καὶ Κλουζὸ ἐγκαινιάζουν μετὰ τὸν πόλεμον τὸ «ζοφερόν» κινηματογράφον», τὶς ταινίες δηλαδὴ ποὺ δείχνουν τὴ δυσᾶρεστη, τὴν ἀπαισιόδοξον ὄψιν τῆς ζωῆς, ποὺ ἔχουν τεράστια ἐμπορικὴ ἐπιτυχία καὶ ποὺ θὰ φτάσουν στὸν παροξυσμὸν τους τὰ τελευταία χρόνια μετὰ τὸ «Καινούργιον κύμα». Ἡ ἀνθήση ποὺ ἄρχισε τὸ 1947 συνεχίζεται. Ὁ Λουί Ντακὲν γυρίζει τὸ 1949 τὸ «Ξημέρωμα», ὁ Ρενὲ Κλαίρ τὴν «Ὅμορφιὰ τοῦ διαδόλου» καὶ ἡ Νικὸλ Βεντρές τὸ «Ἡ ζωὴ ἀρχίζει αὔριον», δύο ταινίες ποὺ ὑποστηρίζουν ὅτι ὁ ἄνθρωπος εἶναι κύριος τοῦ ἑαυτοῦ του, ὁ Κριστιὰν Ζὰκ τὸ δημοφιλὴ «Φανφὰν Λὰ Τυλίπ», ποὺ ἀποθεώνει τὸν ἀξέχαστον Ζερὰρ Φιλίπ.

Τὰ σημαντικὰ ἔργα δὲ λείπουν: ἀπὸ τὰ «Ἀπαγορευμένα Παιχνίδια» τοῦ Κλεμὰν ὡς τὸ «Μεροκάματο τοῦ Τρόμου» τοῦ Κλουζὸ, ἀπὸ τὶς ταινίες μετὰ θέση — ἀλλὰ καὶ μετὰ καλλιτεχνικὴ ἀξία — τοῦ Καγιὰττ ὡς τὸ πολυφημισμένον «Ριφιφι» τοῦ Νιασσέν, ἀπὸ τὸν «Τίλλ Ὠυλενσπὴγκελ» τοῦ Ζερὰρ Φιλίπ — ὄχι ἠθοποιῦ πλέον μόνο, ἀλλὰ καὶ σκηνοθέτη — ὡς τὸ «Διασχίζοντας τὸ Παρίσι» τοῦ Ὁτὰν - Λαρά, ἀπὸ τὴ «Ζερβαίς» τοῦ Κλεμὰν ὡς τὴς θαυμάσιες ταινίες τοῦ Ἀστρὸν καὶ τόσες ἄλλες ποὺ θὰ ἦταν κουραστικὸν νὰ τὶς ἀναφέρουμε.

Ὡστόσο, ἐκεῖνο ποὺ χαρακτηρίζει περισσότερο τὴ μεταπολεμικὴ γαλλικὴ παραγωγή, ποὺ εἶναι, μπορούμε νὰ ποῦμε, ἡ πιὸ αὐθεντικὴ ἐκφραση τοῦ σημερινοῦ γαλλικοῦ κινηματογράφου, εἶναι τέσσερες ἐκδηλώσεις: ἡ καινούργια μορφή τοῦ ἔργου τοῦ Ρενὲ Κλαίρ, οἱ κωμωδίαι τοῦ Ζὰκ Τατί, οἱ ταινίες τοῦ Ρομπέρ Μπρεσόν καὶ οἱ τάσεις τοῦ «Καινούργιου Κύματος». Πολὺ περισσότερο ἀπὸ τὴς μεμονωμένες ταινίες διαφόρων σκηνοθετῶν, οἱ ἐκδηλώσεις αὐτὲς ἐκφράζουν τὴ φυσιογνωμία τοῦ μεταπολεμικοῦ γαλλικοῦ κινηματογράφου — αὐτοῦ ποὺ παρακολουθοῦμε τὰ λίγα τελευταία χρόνια, καὶ ποὺ ἔχουμε ζωηρὴ τὴν ἐντύπωσή του. Μετὰ τὸ ἔργο τοῦ Κλαίρ, τοῦ Μπρεσόν καὶ τοῦ «Καινούργιου Κύματος» ὁ σημερινὸς γαλλικὸς κινηματογράφος στέκει πλάι στὸν ἰταλικὸ νεορεαλισμὸ, στὴ νέα, ἐξωχολλυγουντιανὴ ἀμερικάνικη σχολή, στὴ θαυμαστὴ ἀναγέννηση τῆς σοβιετικῆς κινηματογραφικῆς τέχνης. Ἄς προσπαθῶμε



σουμε νὰ δώσουμε μιὰν εἰκόνα τοῦ σημερινοῦ γαλλικοῦ κινηματογράφου.

Ἐπάρχει πρῶτα τὸ ἔργο τοῦ Μπρεσόν, μὲ τὶς τρεῖς κορυφές του: «Τὸ ἡμερολόγιο ἐνὸς ἐπαρχιώτη παπᾶ», «Ἐνας θανατοποινίτης δραπέτευσε» καὶ «Πορτοφολᾶς». Ἡ δεύτερη ἀπὸ τὶς ταινίες αὐτὲς συνοψίζει καὶ ἐκφράζει καλύτερα ἴσως τὴν τέχνη τοῦ μοναδικοῦ αὐτοῦ σκηνοθέτη.

Μόνον στὴ χώρα τοῦ Ντεκάρτ, τοῦ Μεριμέ καὶ τοῦ Μαλλαρμέ μποροῦσε νὰ γυριστεῖ αὐτὴ ἡ ταινία.

Τὸ πλαίσιο της εἶναι καρτεσιανό, ἡ ἀφήγησή της ἔχει τὴ λιτότητα τοῦ Μεριμέ, τὸ ὕφος εἶναι πυκνὸ σὰ μαλλαρμεϊκοὶ στίχοι. Ἐνα γεωμετρικὸ θεώρημα μὲ ἀφηγηματικὴ ἀνάπτυξη. Ποτὲ ἄλλοτε ἴσως ὁ κινηματογράφος δὲν ἔφτασε σὲ τόσο συγκλονιστικὰ ἀποτελέσματα μὲ τόσο λιτὰ μέσα, δὲν ἀγνόησε τόσο ἀπόλυτα τὴν εὐκολὴ ἐντύπωση, δὲν παρασύρθηκε τόσο λίγο ἀπὸ τὰ ἐντυπωσιακὰ σημεῖα τοῦ θέματος. Ἡ ταινία τοῦ Μπρεσόν εἶναι πραγματικὸς ἄθλος: παίρνει ἕνα συνηθισμένο ἐπεισόδιο τοῦ καιροῦ τῆς κατοχῆς καί, ἀπογυμνώνοντάς το ἀπὸ κάθε ἐπιφανειακό, ἐξωτερικὸ στοιχείο, εἰσχωρεῖ βαθιὰ στὴν ἀνθρώπινη ψυχὴ καὶ μᾶς φέρνει σ' ἄμεση ἐπαφὴ μαζί της. Γιατὶ στὴν ταινία αὐτὴ ἐκεῖνο πὺν ἐνδιαφέρει, ἀπὸ τὴν ἀρχὴ ὡς τὸ τέλος, εἶναι ἡ λαχτᾶρα ἐνὸς ἀνθρώπου γιὰ τὴν ἐλευθερία, ἡ ἀδιάλλακτη ἀποφασιστικότητά του, ὁ σιωπηλὸς ἀγώνας του νὰ νικήσει τὰ ὑλικά ἐμπόδια, ἡ ἀκατάβλητη προσπάθειά του νὰ φτάσει στὸ σκοπὸ του. Δὲν ἔχει καμιὰ σημασία — εἶναι ἀπλῶς συμπτωματικὸ — ἂν ἡ τύχη βοηθεῖ τὸν κατάδικο: ἡ προσπάθειά του (πὺν δὲν μπορεῖ νὰ μαντέψει τὴν τύχη) τὸ ἴδιο ἡρωϊκὴ. «Ὁ ἀνεμὸς φυσᾷ ὅπου θέλει — καὶ τὸ φύσημά του μπορεῖ ν' ἀλλάξει ὁποιαδήποτε στιγμή». Ἡ φράση αὐτὴ τοῦ Ἰησοῦ, πὺν ὁ Μπρεσόν τὴ χρησιμοποιεῖ σὰ δεύτερο — ἐπεξηγηματικὸ — τίτλο τῆς ταινίας του, προειδοποιεῖ ἀπὸ τὴν ἀρχὴ ὅτι ἡ τύχη — ἡ ἡ μοῖρα — θὰ πεῖ τὴν τελευταία λέξη. Ἐτσι δημιουργεῖται κλίμα τραγωδίας, γιατί ἡ πραγματικὴ σύγκρουση τοῦ ἡρώα τῆς ταινίας εἶναι μὲ τὴ μοῖρα. Στὴ σύγκρουση αὐτὴ δρῖσκειται ἡ ἠθικὴ ὁμορφιά τῆς ταινίας καί, στὸν τρόπο πὺν δείχνεται, ἡ αἰσθητικὴ ὁμορφιά της. Τὸ ἐπεισόδιο εἶναι ἀπλῶς μιὰ ἀφορμὴ γιὰ νὰ ἔλθουμε σ' ἐπικοινωνία, νὰ γνωρίσουμε μιὰν ἀνθρώπινη ψυχὴ στὴν ἑξαρσί της.

Τὸ δράμα εἶναι σκληρό. Στὸ τέλος ἐπάρχει ἡ ἐλευθερία ἢ ὁ θάνατος. Μπροστὰ σ' αὐτὸ τὸ δίλημμα ὅλες οἱ πράξεις, ὅλες οἱ ἐνέργειες παίρνουν μιὰν ἀποφασιστικὴν σημασίαν. Στὴν ἀνελέητη αὐτὴ σύγκρουση τοῦ ἀνθρώπου μὲ τὴν τύχη κ' ἡ πιδ μικρὴ λεπτομέρεια παίζει τὸ ρόλο της, ἀλλὰ ἐκεῖνο πὺν δεσπάζει εἶναι ἡ ἀνθρώπινη θέληση, ἡ ἀνθρώπινη ἀποφασιστικότητά, ἡ ἀδάμαστη λαχτᾶρα τοῦ ἀνθρώπου νὰ ξεφύγει τὸ θάνατο καὶ νὰ ζήσει ξαναδρῖσκοντας τὴν ἐλευθερία. Ξέρουμε ἀπὸ τὴν ἀρχὴ ὅτι ὁ κατάδικος θὰ δραπετεύσει. Ξέρου-

με ὅτι ἡ τύχη θὰ τὸν βοηθήσει — γιατί ξέρουμε ὅτι ὁ Μπρεσόν ἀφηγεῖται μιὰ πραγματικὴ ἱστορία τῆς κατοχῆς: τὴν ἀπόδραση τοῦ Ἰάλλου ὑπολοχαγοῦ Ντεβινιὺ ἀπὸ τὸ φρούριον Μονλύκ, στὴ Λυών, ὅπου περίμενε τὴν ἐκτέλεσή του ἀπὸ τοὺς Γερμανοὺς, τὸν Αὐγούστο τοῦ 1943. (Τὸ σενάριο τοῦ Μπρεσόν στηρίζεται στὸ βιβλίο πὺν ἔγραψε ὁ Ντεβινιὺ γιὰ τὴν ἀπόδρασή του καὶ τὸ ἀκολουθεῖ πιστά). Ξέρουμε τὸ τέλος καὶ ὅμως ἡ ἀγωνία μας εἶναι βαθειά, γιατί ὁ Μπρεσόν κατορθώνει νὰ μᾶς μεταδώσει τὴν ἀγωνία τοῦ ἡρώα του. Τὶς περιπέτειες τῆς ταινίας τὶς ζοῦμε ὄχι σὰ θεατὲς, ἀλλὰ σὰν ὁ ἡρώας τῆς ταινίας. Γιατὶ ἐκεῖνο πὺν προσέχουμε, ἐκεῖνο πὺν μᾶς ἐνδιαφέρει δὲν εἶναι τὰ ἐξωτερικὰ γεγονότα, ἀλλὰ ἡ ἐσωτερικὴ περιπέτεια τοῦ καταδίκου, πὺν εἶναι τὸ πραγματικὸ δράμα.

Αὐτὸ τὸ δράμα μᾶς παρουσιάζει μὲ θαυμαστὸ τρόπο ὁ Μπρεσόν: σὰ γεωμετρικὸ θεώρημα. Καμιὰ στιγμή δὲν ἐπιζητεῖ ἔστω καὶ τὸ ἐλάχιστο ἐμφέ. Καμιὰ στιγμή δὲν ἐπιζητεῖ νὰ ξαφνιασθεῖ ἢ νὰ ἐκπλήξει τὸ θεατὴ. Προχωρεῖ στὴν ἀφήγησή του μὲ ἀπόλυτα πειθαρχημένη αὐστηρότητα. Τὸ θέμα του εἶναι ἡ ἐσωτερικὴ περιπέτεια τοῦ ἡρώα του. Τὰ ἐξωτερικὰ γεγονότα περιορίζονται στὸ ἐλάχιστο δυνατὸ ὄριο, ὅσο εἶναι ἀπαραίτητο γιὰ νὰ μπορέσουμε νὰ παρακολουθήσουμε τὸ ψυχικὸ δράμα τοῦ καταδίκου. Ἄμεση συνέπεια εἶναι ἡ ἐκπληκτικὴ λιτότητα τῆς ταινίας. Τίποτε τὸ περιττό, τίποτε τὸ μὴ ἀπαραίτητο, κανένα παραγέμισμα — καὶ οἱ περισσότερες ταινίες, ἀκόμα καὶ καλές, ἔχουν τὸ ἐλάττωμα τοῦ παραγεμίματος — καμιὰ παραχώρηση στὴν εὐκολὴ ἐντύπωση. Μόνον τὰ στοιχεῖα τοῦ θεωρήματος — καὶ ἡ λύση. Ὅμοια λιτό, γυμνὸ, ἀπέριττο εἶναι τὸ ὕφος τοῦ Μπρεσόν, ὕφος μοναδικὸ στὴν ἱστορία τοῦ κινηματογράφου. Συχνὰ γίνεται πυκνὸ, ἐλλειπτικὸ, σὰ φράση τοῦ Θουκυδίδη, σὰ στίχος τοῦ Μαλλαρμέ ἢ τοῦ Βαλερύ. Ἐννοῶ τὸ κινηματογραφικὸ ὕφος... πὺν οἱ λέξεις του εἶναι οἱ εἰκόνας. Κάθε εἰκόνα εἶναι σοφὰ ὑπολογισμένη, λέει αὐτὸ ἀκριβῶς πὺν πρέπει νὰ πεῖ. Δὲν ὑπάρχει οὔτε μιὰ στιγμή φλυαρία. Τὸ ἴδιο καὶ μὲ τὶς σκηνές, πὺν ἡ ἀλληλουχία τους ἔχει πυκνὴ ἐσωτερικὴ ἐνότητα. Ὁλόκληρη αἰσθητικὴ τοῦ κινηματογράφου μπορεῖ νὰ συναχθεῖ ἀπ' αὐτὴν τὴν ταινία.

Ὅλα εἶναι αὐστηρά, λιτά, πυκνὰ στὴν ἀπαράμιλλη αὐτὴ ταινία τοῦ Μπρεσόν — τοῦ σκηνοθέτη πὺν ἔχει δώσει μερικὰ ἀπὸ τὰ κινηματογραφικὰ ἀριστουργήματα τῆς τελευταίας εἰκοσαετίας. Ἀντίθετα μὲ ὅλους σχεδὸν τοὺς ἄλλους σκηνοθέτες, ὁ Μπρεσόν — ἀληθινὸς καρτεσιανὸς — δὲν ἐκμεταλλεύεται τὸν αἰσθηματισμὸ τοῦ θεατῆ, δὲν ἐπιδιώκει τὴν εὐκολὴ συγκίνηση: ἡ μοναδικὴ του μέριμνα εἶναι ἡ ἐσωτερικὴ περιπέτεια τοῦ ἡρώα του. Ὅλα τὰ ἄλλα πρόσωπα τῆς ταινίας — τόσο ἀληθινὰ καὶ ἀνάγλυφα στὶς σύντομες ἐμφανίσεις τους — ὑπάρχουν σὲ συνάρτηση μὲ τὸν κεντρικὸ ἡρώα: ἀποτελεῖ τὸ περιβάλλον ὅπου κινεῖται, τὸ κλίμα τοῦ δράματός του. Τὰ λόγια τους ἔχουν ὅλα σχεδὸν σχέση μὲ τὴ

δική του περιπέτεια. Είναι τὸ πλαίσιο τῆς προσωπογραφίας του.

Παρὰ τὸν κάποιο θρησκευτικὸ τόνο τῆς — πὺν προδίδεται ἀπὸ τὸν ἐπεξηγηματικὸ τίτλο τῆς καὶ ἀπὸ ἐλάχιστες φράσεις — ἡ ταινία αὐτὴ διέπεται ἀπὸ ντετερμινισμό. Μολονότι ἡ τύχη — ἢ ἡ θεία χάρις, «ὁ ἄνεμος πὺν φυσᾷ ὅπου θέλει» — ἔχει τὴν τελευταία λέξη, τίποτε δὲν ἀφήνεται στὴν τύχη. Ἡ μιὰ εἰκόνα ἀκολουθεῖ τὴν ἄλλη μὲ ἀυστηρὴ συνέπεια, ἔτσι πὺν τὸ τέλος φαίνεται ἀναπότρεπτο, σὰν ἢ κατάληξη μιᾶς σειρᾶς ἀπὸ συλλογισμούς. Ἐδῶ βρίσκεται ὁ καρτεσιανὸς χειρισμὸς τοῦ θέματος — ἐνὸς θέματος πὺν τὸ διάλεξε φυσικὰ ἐνσυνείδητα ὁ Μπρεσὸν γιατί τοῦ δίνει τὴν εὐκαιρία νὰ ἀσκήσει τὴ φιλοσοφία καὶ τὴν ἠθική του. Πραγματικά, ἡ ταινία αὐτὴ εἶναι ἕνα ὄριμο προῖον σκέψης, μιὰ σοφὰ μελετημένη καλλιτεχνικὴ δημιουργία. Κ' ἡ τελευταία λεπτομέρεια, κι αὐτὴ πὺν φαίνεται ἀσημαντη, εἶναι μιὰ πέτρα πὺν, ἂν ἔλειπε, θὰ κλονιζόταν τὸ οἰκοδόμημα. Αὐτὸ φαίνεται στὸ θαυμαστὸ μοντάζ τῆς ταινίας — ὑπόδειγμα γιὰ ὅλους τοὺς σκηνοθέτες. Ὁ Μπρεσὸν ἤξερε ἀπὸ πρὶν τί ἤθελε, εἶχε πλήρη τὴν εἰκόνα τῆς ταινίας του πρὶν τὴν γυρίσει. Ἦταν ἀπᾶλιτα κύριος τοῦ θέματός του καὶ τῶν μέσων του. Τὸ γεγονὸς ὅτι δὲν χρησιμοποίησε ἠθοποιούς — ὁ πρωταγωνιστὴς του εἶναι ἕνας ὑφιγητὴς τῆς φιλοσοφίας κι ὅλα τὰ ἄλλα πρόσωπα δὲν ἔχουν παίξει ποτέ τους στὸ θέατρο ἢ τὸν κινηματογράφο — μαρτυρεῖ ὅτι ἤθελε νὰ εἶναι ὁ ἴδιος ὁ ἐμψυχωτὴς τῶν ἠθοποιῶν του, νὰ μὴν ἀφήσει σ' αὐτοὺς καμιὰ πρωτοβουλία πὺν θὰ ἦταν ξένη μὲ τὸ πνεῦμα τῆς ταινίας. Ὁ ἴδιος ἔγραψε τὸ σενάριο, τοὺς διαλόγους καὶ δὲν ἐμπιστεύθηκε σὲ κανένα νὰ συνθέσει τὴ μουσικὴ ὑπόκρουση. Χρησιμοποίησε — πόσο διακριτικά, ἀλλὰ καὶ πόσο ὑποβλητικά — γιὰ νὰ ὑπογραμμίσει μερικὲς εἰκόνας, μουσικὴ τοῦ Μότσαρτ καὶ μάλιστα τὴν πιὸ ἀυστηρὴ. Ἀξίζει ἐπίσης νὰ σημειωθεῖ ἡ ὑποβλητικὴ χρησιμοποίησι τῶν ἤχων — πὺν παίζουν σημαντικὸ ρόλο στὴν ταινία καὶ συμπληρώνουν τὶς εἰκόνας.

Μιὰ ταινία ρεαλιστικὴ — ἀλλὰ πόσο μακριὰ ἀπὸ τὸ ρεαλισμὸ τῶσων ἄλλων ταινιῶν. Πέρο ἀπὸ τὰ πράγματα, ἀπὸ τὰ γεγονότα, ἀπὸ τὴ δράση, ἀπὸ τὶς λεπτομέρειες — πὺν δίνονται μὲ τόση ἀκρίβεια — ὑπάρχει μιὰ ἀνθρώπινη ψυχὴ, ὑπάρχει μιὰ ἀνθρώπινη θέλησι, ὑπάρχει ἕνα φοβερὸ δράμα. Ὁ ρεαλισμὸς τοῦ Μπρεσὸν δὲν εἶναι ἐπιφανειακός, ἐξωτερικός, περιγραφικός, εἶναι βαθύτερος: ἐγγίζει τὰ βάθη τῆς ἀνθρώπινης ψυχῆς καὶ γι' αὐτὸ ἔχει τόση ποίηση, γι' αὐτὸ ἔχει κάτι ἀπὸ τὴν πνοὴ τῆς τραγωδίας.

Μετὰ τὸν Ρομπέρ Μπρεσὸν ὁ Ζὰκ Τατί —μετὰ τὸ τραγικὸ, τὸ κωμικὸ. Οἱ τρεῖς ταινίες του «Μέρες Γιωρτῆς», «Οἱ διακοπὲς τοῦ κυρίου Ἰλὸ» καὶ «Ὁ θεῖος μου» εἶναι τ' ἀριστουργήματα τοῦ κωμικοῦ κινηματογράφου στὴ μεταπολεμικὴ ἐποχὴ. Ὁ Τατί ἔχει καταλάβει —καὶ τὸ δείχνει— ὅτι ἕνα ἀπὸ τὰ βασικὰ στοιχεῖα τοῦ κωμικοῦ εἶναι ἡ ἔλλειψη ἰ-

σορροπίας ἀνάμεσα στὶς προθέσεις καὶ τὶς πραγματοποιήσεις, ἀνάμεσα στὶς ἐπιθυμίες καὶ τὴν ἔκφρασή τους ὅπως αὐτὴ περιορίζεται ἀπὸ τὴν κοινωνικὴ συμβατικότητα. Ὁ θεατὴς πὺν βλέπει τὶς ταινίες του γελᾷ ἀβίαστα, ἀφθονα καὶ δὲν προσέχει κὰν ὅτι ἡ ταινία αὐτὴ δὲν ἔχει ὑπόθεσι, δὲν ἔχει σχεδὸν διάλογο, δὲν παρουσιάζει κανένα γνωστὸ ἠθοποιό. Τὸ γέλιο προκαλεῖται ἀπὸ τὸ θέαμα, ὄχι ἀπὸ τὰ λόγια (δὲν ὑπάρχει τίποτε τὸ θεατρικὸ), γεννιέται ἀπὸ τὴν κίνηση καὶ τὶς εἰκόνας. Στὶς «Διακοπὲς τοῦ κ. Ἰλὸ» ὁ Τατί ζωγραφίζει τὴ ζωὴ σὲ μιὰ λουτρόπολη, ὅπου περνοῦν τὶς διακοπὲς τοὺς μικροαστοὶ παραθεριστές. Τὸ θέμα θὰ μπορούσε νὰ ἦταν μελαγχολικὸ καὶ μάλιστα θλιβερὸ ἂν τὸ ἔπαιρνε κανένας ἀπὸ τὴ σοβαρὴ, τὴν κοινωνικὴ του πλευρά. Γιατί οἱ παραθεριστές αὐτοὶ δὲν χαίρονται, δὲν ξεκουράζονται, δὲν χαλαρώνουν τὰ νεῦρα τους, δὲν ἀπολαμβάνουν τὴν ἔξοχή. Μόνον οἱ ἐπαναλαμβανόμενες κάθε τόσο εἰκόνας τῆς ἔρημης ἀκτῆς, ὅπου σπάζουν τὰ κύματα, θυμίζουν ὅτι κανένας παραθεριστὴς δὲν βρίσκεται ἐκεῖ γιὰ νὰ χαρεῖ πραγματικὰ τὴ φύση. Ὅλοι εἶναι δοῦλοι τῆς συμβατικότητας καὶ παραθερίζουν στὴ λουτρόπολη γιατί τὸ θεωροῦν ὑποχρέωσή τους. Ἐκτὸς ὅμως ἀπὸ τὸν ὑπαινιγμὸ αὐτό, ἡ ταινία δὲν παρουσιάζει καθόλου τὴ μελαγχολικὴ ὄψη τῆς ζωῆς στὴ λουτρόπολη. Τὸ θέμα τῆς εἶναι μόνον ἡ κωμικὴ ὄψη, πὺν ὁ Τατί τὴν βλέπει —καὶ μᾶς τὴν δείχνει— στὶς ἀπειρες λεπτομέρειες τῆς: ἀπὸ τὴ σύγχυσι στὸ σιδηροδρομικὸ σταθμὸ κατὰ τὸ ξεκίνημα, ὡς τοὺς ἀποχαιρετισμοὺς κατὰ τὸν γυρισμὸ.

Ἡ ταινία βρίσκεται στὴν καλύτερη παράδοσι τοῦ Σαρλό, χωρὶς ὅμως νὰ μιμεῖται τὸν Τσάπλιν. Καὶ σ' αὐτὴν, ὅπως στὰ ἔργα τοῦ Σαρλό, τὰ μικροεπεισόδια τῆς ζωῆς —αὐτὰ πὺν συχνὰ συνθέτουν τὴ διάθεσι τοῦ ἀνθρώπου πιὸ πολὺ κι ἀπὸ τὰ μεγάλα γεγονότα— οἱ μικρολεπτομέρειες τοῦ καθημερινοῦ βίου εἶναι τὸ κύριον θέμα. Μιὰ κίνηση, μιὰ χενονομία, μιὰ ἀδεξιότητα, μιὰ βιαστικὴ ἔκφρασι, μιὰ ἀπροσεξία, μιὰ πονηρία, ἕνα πείραγμα, ἕνα πάθημα, μιὰ παρεξήγησι, μιὰ ἀφηρημάδα—ὅλα αὐτὰ πὺν φαίνονται ἀσημαντα, ἀλλὰ πὺν δίνουν ὡστόσο τὴν πραγματικὴ τῆς εἰκόνας στὴ ζωὴ— ἀποκαλύπτουν τὸ χαρακτήρα καὶ τὴν ψυχὴ τῶν ἀνθρώπων περισσότερο παρὰ οἱ μεγάλες σκηνές. Καὶ ὁ Τατί μᾶς παρουσιάζει ἔτσι, μὲ θαυμαστὴ ἀλήθεια, μιὰ ὁλόκληρη ὁμάδα ἀνθρώπων παρακολουθώντας τὶς μικρολεπτομέρειες τοῦ καθημερινοῦ τους βίου —τὴν κωμικὴ. Μᾶς δείχνει ὀπτικά τὰ ἐπεισόδια τῆς ζωῆς τους, δηλαδὴ κινηματογραφικά. Βλέπει καὶ μᾶς κάνει νὰ βλέπουμε. Ἡ μόνη φορὰ πὺν καταφεύγει στὸ λόγο — δὲν λέγω στὸν «ἤχο» γιατί τὸν ἤχο τὸν χρησιμοποιεῖ κι αὐτὸν σὰν κωμικὸ στοιχεῖον, ὅπως στὶς σκηνές τῶν μεγαφώνων τοῦ σιδηροδρομικοῦ σταθμοῦ, τοῦ κλάξον πὺν περιστρέφεται μὲ τὸν τροχὸ τοῦ αὐτοκινήτου καὶ τόσες ἄλλες — εἶναι στὴν περίπτωσι τοῦ νεαροῦ, πὺν βασανίζει τοὺς ἄλλους μὲ τὶς φιλοσοφικὲς θεωρίες του, γιατί

ἔδῶ τὸ ὀπτικὸ στοιχεῖο δὲν εἶναι τὸ πιδ ἔκφρασιτικό. Οἱ εἰκόνες του εἶναι παντοῦ ἄλλου ὀπτικές, γιατί αὐτὲς δίνουν κινηματογραφικὰ τὸ κωμικὸ ἀποτελέσμα. Ὁ ἴδιος ὁ κ. Ὅλδ μιλά ἐλάχιστα. Οἱ μόνοι ποὺ μιλοῦν κάπου-κάπου εἶναι τὰ λιγώτερο κωμικὰ πρόσωπα. Ὅλοι οἱ ἄλλοι κινουῦνται, χειρονομοῦν, ἐκφράζονται ἢ ἐνεργοῦν ὀπτικά. Καὶ τὸ κωμικὸ βγαίνει ἀβίαστα ἀπὸ τὴν κίνησή τους.

Πόση ἀπόσταση ἀπὸ τὶς ἀναρίθμητες κωμικὲς ταινίες, ὅπου ὁ διάλογος ἢ οἱ προσεκτικὰ σκηνοθετημένες καταστάσεις ἢ ἡ διαγραφή τῶν χαρακτήρων εἶναι τὰ στοιχεῖα τοῦ κωμικοῦ. Ὁ Τατί βλέπει τὸ θέμα του μὲ μάτι ποὺ ξέρεי νὰ διακρίνει σὲ μιὰ κατάσταση, σὲ μιὰ σκηνή, σὲ μιὰ κίνηση, σὲ μιὰν ἐνέργεια τὴν κωμικὴ τῆς πλευρά. Οἱ ἀνώνυμοι αὐτοὶ παραθεριστὲς ποὺ νομίζουν ὅτι παραθερίζουν ἐπειδὴ βρίσκονται σὲ μιὰν ἀκτὴ, μένουν σ' ἕνα ξενοδοχεῖο, στήνουν τὶς ὀμπρέλλες τους στὴν ἀμμουδιά, κάνουν πικ-νικ καὶ ἔχουν διακοπές, δὲν βλέπουν οἱ ἴδιοι τὴ μιζέρια τους. Ὁ Τατί τὴν βλέπει καὶ μᾶς τὴν δείχνει — μὲ κέφι, μὲ χιοῦμορ, μὲ σατιρικὴ διάθεση. Ἀκόμα καὶ τὰ μικροβάσανα, ποὺ καταστρέφουν τὴ χαρὰ τοῦ παραθερισμοῦ, τὰ βλέπει ἀπὸ τὴν κωμικὴ τους ὄψη. Ἔτσι ἡ λουτρόπολη, ὅπου περνᾶ τὶς διακοπές του ὁ κ. Ὅλδ, γίνεται ὀλόκληρη ἕνα κωμικὸ θέαμα — μιὰ σκηνὴ ὅπου ἡ ἔλλειψη ἰσορροπίας ἀνάμεσα σὲ ἐπιθυμίες καὶ σὲ τὴν ἔκφρασή τους εἶναι τὸ βασικὸ στοιχεῖο τοῦ κωμικοῦ. Τὴν ἔλλειψη αὐτὴν ἰσορροπίας δὲν τὴν ἀντιλαμβάνονται τὰ θύματά της καὶ ἔτσι ἡ θέση τους γίνεται ἀκόμα πιδ κωμικὴ γιὰ τὸ θεατὴ, ποὺ τὴν ἀντιλαμβάνεται χάρη σὲ τὸ μάτι τοῦ Τατί. Ἔτσι γίνονται τόσο ἀκατάσχετα κωμικὲς ὄλες οἱ εἰκόνες καὶ οἱ σκηνές τῆς ταινίας: τὰ πρόσωπα στὴν ὀθόνη ἀγνοοῦν τὴν ἀλήθεια, ἐνῶ τὴν ξέρει ὁ θεατὴς. Παράδειγμα — ἕνα μέσα σὲ τὰ πάμπολλα — ἡ σκηνὴ τοῦ νεκροταφείου. Οἱ μαυροντυμένοι κύριοι ποὺ ἀκολουθοῦν τὴν κηδεῖα δὲν ξέρουν πόσο εἶναι γελοῖοι καὶ κωμικοὶ ὅταν συλλυποῦνται τὸν κ. Ὅλδ. Ἄν τὸ ἤξεραν, δὲν θὰ ἦσαν πιδ γελοῖοι ἢ κωμικοί. Ὁ θεατὴς, ὅμως, τὸ ξέρει καὶ ἡ ἐντύπωση τοῦ κωμικοῦ εἶναι ἔντονη.

Τέτοιες εἶναι ὄλες σχεδὸν οἱ εἰκόνες καὶ οἱ σκηνές τῆς ταινίας. Γιὰ πρώτη φορὰ μετὰ τὰ ἔργα τοῦ Σαρλὸ καὶ τῶν ἀδελφῶν Μάρξ, ὁ κινηματογράφος μᾶς δίνει τὸ κωμικὸ μὲ τὰ δικά του ἀποκλειστικὰ ἔκφρασιτικά μέσα, χωρὶς νὰ δανείζεται τίποτε ἀπὸ τὸ θέατρο ἢ γεινικώτερα ἀπὸ τὸ λόγο. Μόνο ἀπὸ μεγάλους γελοιογράφους μπορεῖ νὰ ἔχει πάρει κάτι ὁ Τατί, ἀλλὰ ἔχει προσθέσει τὴν κίνηση, δηλαδή τὴ ζωὴ. Ἡ κυρία πρωτοτυπία του εἶναι ὅτι βλέπει τὸ κωμικὸ ἐκεῖ ποὺ δὲν τὸ βλέπουν οἱ ἄλλοι. Τὸ κέφι, ἡ ἀφέλεια, ἡ διάθεση τοῦ κ. Ὅλδ, εἶναι οἱ τρόποι μὲ τοὺς ὀποίους βλέπει τὰ πρόσωπα τῆς ταινίας του ὁ Τατί. Ἡ σάτιρά του δὲν ἔχει κακία, εἶναι καλόκεφη, γελαστή, ὄχι πικρὴ. Κανένας δὲν μᾶς γίνεται ἀντιπαθητικὸς σὲ τὶς «Διακοπές τοῦ κ. Ὅλδ», ὄλοι ὅμως προκαλοῦν τὸ γέλιο μᾶς μὲ τὰ κα-

μώματα καὶ τὰ παθήματά τους, ποὺ οἱ ἴδιοι δὲν βλέπουν τὴν κωμικότητά τους.

Τρίτη σημαντικὴ ἐκδήλωση τοῦ μεταπολεμικοῦ γαλλικοῦ κινηματογράφου εἶναι ἡ καινούργια μορφή τοῦ ἔργου τοῦ Ρενὲ Κλαίρ, ὅπως ἐμφανίζεται σὲ τὶς ταινίες «Ἡ σιωπὴ εἶναι χρυσάφι», «Ἡ ὀμορφιὰ τοῦ διαβόλου», «Τὰ μεγάλα γυμνάσια», «Πῶρ ντὲ Λιλᾶ».

Στὴ «Σιωπὴ εἶναι χρυσάφι» ὁ Ρενὲ Κλαίρ, ἕνας ἀπὸ τοὺς πληρέστερους δημιουργοὺς στὴν ἱστορία τοῦ κινηματογράφου, φτάνει στὴν ὀριμότητα τῆς τέχνης του. Ἔχει ἀντικαταστήσει, βέβαια, ἐδῶ τὸ δυνατὸ γέλιο καὶ τὸ ἀσυγκράτητο κέφι μ' ἕνα χαμόγελο ποὺ ἐνώνει τὸ χιοῦμορ μὲ κάποια πικρὴ μελαγχολία. Δὲν εἶναι πιδ ὁ παλιὸς ἀναρχικός, ποὺ σατιρίζει ἀμείλικτα τὴν κοινωνία καὶ τοὺς θεσμοὺς της. Δὲν κάνει τοὺς πιδ ἀπίθανους ἐξωφρενισμοὺς μὲ τὴν ἀχαλίνωτη φαντασία του. Δὲν παρασέρνεται σ' ἕνα ἀκράτητο ρυθμὸ, ποὺ δημιουργεῖ μὲ τὴν κίνησή του τὶς εἰκόνες καὶ τὶς σκηνές. Ἐδῶ ἐμφανίζεται μὲ νέο ὄφος. Ἔχει ἀλλάξει σημαντικά. Ἔχει γίνει περισσότερο ἀνθρώπινος — καὶ γι' αὐτὸ βαθύτερος. Εἶναι ἀπόλυτα κύριος τοῦ ὄλικοῦ του, ποὺ τὸ ἔχει ἐτοιμάσει ὁ ἴδιος, γιατί εἶναι καὶ σεναριογράφος καὶ σκηνοθέτης τῆς ταινίας του. Καὶ τὸ σενάριο του δείχνει καλύτερα καὶ ἀπὸ τὴ σκηνοθεσία του τὴ σημαντικὴ αὐτὴ ἀλλαγὴ — ποὺ εἶναι ἡ ἀλλαγὴ τοῦ ὄριμου καλλιτέχνη. Μπροστὰ σὲ τὸ ἔργο αὐτὸ οἱ προηγούμενες ταινίες τοῦ Ρενὲ Κλαίρ φαίνονται πιδ εὔκολες. Ἐδῶ ἔχουμε ἕνα ἄρτιο δημιούργημα, ποὺ μὲ κανένα τρόπο δὲν μπορεῖ νὰ μᾶς κάνει ἐντύπωση αὐτοσχεδιασμοῦ, ὅπως θὰ μποροῦσε ἴσως τὸ «Ἐκατομμύριο». Ἔχουμε τὸ προῖδν μιᾶς μελετημένης καὶ δύσκολης προσπάθειας, ποὺ ὄχι μόνο τὸ σύνολό του δείχνει μιὰ θαυμαστὴν ἐσωτερικὴν ἐνότητα, ἀλλὰ καὶ κάθε λεπτομέρειά του εἶναι ἀπόλυτα ζυγισμένη. Δὲν εἶναι εὔκολο ν' ἀναπαραστήσεις μιὰ περασμένη ἐποχὴ, ὅταν δὲ μᾶς χωρίζει ἀπὸ αὐτὴν ἡ χρονικὴ ἀπόσταση ποὺ τὰ ἀλλάζει ριζικὰ ὄλα. Μιὰ ταινία τοποθετημένη σὲ τὸ Μεσαίωνα ἢ στὴν Ἀναγέννηση ἔχει τὸ πλεονέκτημα ὅτι δείχνει ἐποχές, ποὺ δὲν ἔχουμε ἀμεση γνώση τους. Φτάνουν τὰ κουστούμια τῆς ἐποχῆς γιὰ νὰ πιστέψουμε ὅτι αὐτὸ ποὺ βλέπουμε εἶναι σωστὸ — ἐκτὸς, βέβαια, ἂν ἔχουμε εἰδικὲς ἱστορικὲς γνώσεις. Μιὰ ἐποχὴ, ὅμως, σὲ τὶς ἀρχές τοῦ αἵωνα μᾶς, ποὺ τὴν ἔζησαν ὄχι μόνον οἱ πατεράδες μᾶς, ἀλλὰ καὶ μερικοὶ ἀπὸ μᾶς — ὁ ἴδιος ὁ Μωρὶς Σεβαλιὲ θὰ τὴ θυμᾶται — δὲ ζωντανεῖ εὔκολα, ἂν δὲ δημιουργεῖ ἡ ἀληθινὴ ἀτμόσφαιρά της, ἂν δὲ ἀναπλασθεῖ σωστὰ ὁ τρόπος τῆς ζωῆς της, ἂν δὲν πάρουν σάρκα καὶ ὄστα οἱ ἀνθρώποι της, ἂν δὲν ξαναζήσουν μὲ εἰλικρίνεια ἢ νοστοροπία καὶ τὰ αἰσθήματά της. Καὶ αὐτὸ δὲ γίνεται μὲ συμβουλές ἐμπειρογνομῶνων, ὄστε μὲ τεχνικὰ μέσα. Γίνεται μόνο μὲ τὴν ἀληθινὴ τέχνη — αὐτὴν ποὺ νιώθουμε τόσο ζωντανὴ τὴν παρουσία της σὲ τὴ «Ἡ Σιωπὴ εἶναι χρυσός». Μιὰ ὀλόκληρη ἐποχὴ, μὲ τοὺς ἀνθρώπους καὶ τὴ ζωὴ της, μὲ τὶς συνήθειες

καὶ τὴν ἰδιωτυπία της, μὲ τὰ γνωρίσματα καὶ τὰ χαρακτηριστικά της, μὲ τὴν ἀτμόσφαιρα, τὰ αἰσθήματα καὶ τὴ νοοτροπία της, ξαναζεῖ ξιτονα καὶ ἀληθινὰ στὴν ταινία τοῦ Ρενὲ Κλαίρ. Τὰ πρόσωπά της μᾶς πείθουν. Οἱ πράξεις τους μᾶς πείθουν. Τὰ αἰσθηματὰ τους μᾶς πείθουν. Ἐνα ἐπεισόδιο, ποὺ ἴσως θὰ φαινόταν ψεύτικο ἂν εἶχε τοποθετηθεῖ στίς μέρες μας, γίνεται ἀληθινὸ στὴν ἐποχὴ ποὺ τὸ τοποθετεῖ ὁ Κλαίρ, γιατί ἀνήκει σ' αὐτὴν καὶ εἶναι ἓνα κομμάτι ἀπὸ τὴν καθημερινὴ ζωὴ της. Σὲ πολὺ λίγες ταινίες ἢ ἀ λ ἦ θ ε ι α τοῦ ἐπεισοδίου, τῶν προσώπων, τῶν αἰσθημάτων, τῆς ἀτμόσφαιρας εἶναι τόσο ἀπόλυτη, ὅσο σ' αὐτὴν τὴν ταινία τοῦ Κλαίρ. Δὲ θυμοῦμαι πολὺ ἔργα, ὅπου τὸ θέμα νὰ εἶναι σὲ τέτοιο βαθμὸ ἀπαλλαγμένο ἀπὸ κάθε συμβατικότητα. Τουλάχιστο τὰ 990)ο τῆς σημερινῆς κινηματογραφικῆς παραγωγῆς ἔχουν συμβατικὰ θέματα —σύμφωνα μὲ σταθερὲς συνταγές— συμβατικὰ ἀναπτυγμένα. Σπανιότατα ἓνας σκηνοθέτης τολμᾷ νὰ κυττάξει κατὰ πρόσωπο τὴ ζωὴ: πάντα σχεδὸν φροντίζει νὰ τὴν προσαρμόσει στὴν «ἐμπορικότητα». Ἐδῶ ὁ Ρενὲ Κλαίρ τόλμησε νὰ εἶναι ἀληθινός. Πῆρε ἓνα ἀπλὸ καὶ συνηθισμένο θέμα καὶ δὲν τὸ νόθεψε. Τὸ ἀντίκρουσε μὲ θάρρος καὶ μὲ ἀγάπη. Ἄφησε τοὺς ἥρωές του νὰ ζήσουν τὴν περιπέτειά τους ἀληθινά, χωρὶς νὰ τοὺς ἀναγκάσει νὰ ἰκανοποιήσουν τὰ ταμεία τῶν κινηματογράφων. Δὲν πρόδωσε τὴν τέχνη του. Κ' ἔδωσε ἓνα ἀριστούργημα.

Τί νὰ πρωτοθαυμάσει κανένας στὴν ταινία αὐτὴ τοῦ Ρενὲ Κλαίρ; Ὅλα εἶναι ἄρτια: σενάριο, σκηνοθεσία, φωτογραφία, ἠθοποιία, σκηνογραφία, ἱστορικὴ ἀναπαράσταση, ἀτμόσφαιρα, διάλογος, ρυθμὸς, συναρμολόγηση. Ποτὲ ἄλλοτε ὁ γόης αὐτὸς τῶν σκιῶν δὲν ἀφηγήθηκε κινηματογραφικὰ μιὰ ἱστορία μὲ καλύτερο ὄψος. Ἄφηγεῖται τώρα μὲ ἠρεμία, χωρὶς ἐξωφρενισμούς, χωρὶς νὰ βασίζεται τόσο στὰ αὐτοτελῆ κωμικὰ ἐπεισόδια, ὅπως ἄλλοτε, ὅσο στὴ συνοχὴ τῆς ἐσωτερικῆς ἐνότητας καὶ στὴν ἀλήθεια ποὺ βγαίνει ἀβίαστα ἀπὸ τὴν ἀνεμπόδιστη κίνηση τοῦ κινηματογραφικοῦ ρυθμοῦ. Ἡ τεχνικὴ του δὲν περιορίζει, δὲν καθορίζει τὴν τέχνη του: τὴν ὑπηρετεῖ —ὅσο χρειάζεται. Ἐχομε ἐδῶ ἓνα ὑπόδειγμα, ποὺ ἴσως θὰ μείνει κλασσικό, τοῦ σωστοῦ τρόπου γιὰ τὴ χρησιμοποίησιν τῶν τεχνικῶν μέσων στὸν κινηματογράφο. Φυσικά, γιὰ νὰ γίνῃ αὐτό, ὁ σκηνοθέτης πρέπει νὰ εἶναι ἀπόλυτα κύριος τῶν τεχνικῶν μέσων του καὶ νὰ ἔχει τὴν ἐλευθερία νὰ δημιουργεῖ αὐτὸς πραγματικὰ τὴν ταινία του, χωρὶς τὴν περιοριστικὴ ἀνάμιξη τοῦ ὁποιοῦδήποτε ἀντικαλλιτεχνικοῦ «παραγωγοῦ». Ὁ Ρενὲ Κλαίρ διάλεξε ὁ ἴδιος τὸ θέμα του καὶ ἦταν ἐλεύθερος νὰ τὸ χειριθεῖ ὅπως ἤθελε ὁ ἴδιος. Καὶ καθὼς εἶναι ποιητῆς, ἔδωσε στίς εἰκόνες του ποίηση. Τὴ νιώθουμε τὴν ποίηση αὐτὴ ἀπὸ τὴν ἀρχὴ ὡς τὸ τέλος. Αὐτὴ δημιουργεῖ τὴν ἀτμόσφαιρα, αὐτὴ κάνει τὸ ὄψος, αὐτὴ ἐμπνέει τὸ ρυθμὸ, αὐτὴ δίνει ὁμορφιά στίς κωμικὰς σκηνὰς καὶ τρυφερότητα στὴν ἀπαλὴ μελαγχολία ποὺ εἶναι

τὸ φόντο τοῦ ἔργου. Ὁ Ρενὲ Κλαίρ ἔδειξε, μὲ τὸ «Ἡ σιωπὴ εἶναι χρυσός», ποῖος εἶναι ὁ σωστός, ὁ ἀληθινὸς τρόπος νὰ χειρίζεται ἓνας κινηματογραφιστῆς τὸ θέμα του.

### Τὸ «καινούργιο κύμα»

Ὁ μεταπολεμικὸς κινηματογράφος πέρασε ἀπὸ διάφορες φάσεις: ἀπὸ μιὰ ξαφνικὴ καὶ λαμπρὴ ἀνθησὴ στὴν Ἀγγλία, ἀπὸ τὸν ἰταλικὸ νεορεαλισμὸ, ἀπὸ τὴν ἐμφάνισιν μιᾶς δμάδας Ἀμερικανῶν σκηνοθετῶν ποὺ προσπάθησαν νὰ ξεφύγουν ἀπὸ τὸν κλοιὸ τοῦ Χόλυγουντ, ἀπὸ τὴν ἀνανέωσιν τῆς σοβιετικῆς παραγωγῆς, ἀπὸ τὸ γύρισμα ἀξιολόγων ἔργων σὲ μικρότερες χώρες (Σουηδία προπάντων μὲ τὸν Ἰνγκμαρ Μπέργκμαν, Πολωνία, Οὐγγαρία, Τσεχοσλοβακία, Ἰσπανία κ.ἄ.), ἀπὸ τὴ θριαμβευτικὴ ἐπιτυχία τῶν «ἐξωτικῶν» ταινιῶν τῆς Ἰαπωνίας καὶ τῆς Ἰνδίας καί, τελευταῖα, ἀπὸ τὴν ἐπίθεσιν τοῦ γαλλικοῦ «Καινούργιου Κύματος» ἐναντίον τῆς συμβατικότητος, τῶν κανόνων καὶ τῆς παράδοσης. Ὅπως σὲ κάθε τέχνη, ἔτσι καὶ στὸν κινηματογράφο ἡ διαρκὴς ἀλλαγὴ εἶναι ὀργανικὴ ἀνάγκη. Οἱ σημερινοὶ ζωγράφοι δὲν ζωγραφίζουν ὅπως ὁ Τιντορέττο, ὅπως ὁ Ἐνγκο, ὅπως ὁ Ντελακρουά, οὔτε καν ὅπως οἱ ἐμπρεσιονιστὲς ἢ ὁ Γκωγκὲν ἢ ὁ πρῶτος Πικασσό. Οἱ μουσικοὶ ἔχουν ἀπομακρυνθεῖ ἀπὸ τὸν Μπετόβεν καὶ τὸν Βάγνερ καὶ τὸν Ντεμπυσσύ. Ἡ σημερινὴ λογοτεχνία δὲν ἔχει καμιὰ σχέση οὔτε καν μὲ τὰ προπολεμικὰ πρότυπα. Κ' οἱ σημερινοὶ σκηνοθέτες δὲν γυρίζουν τίς ταινίες τους ὅπως τίς γύριζαν ὁ Τζὼν Φόρντ, ὁ Ρενὲ Κλαίρ, ὁ Ντοβιένκο ἢ κι αὐτὸς ἀκόμα ὁ Ντὲ Σίκα. Τὸ γαλλικὸ «Καινούργιο Κύμα» εἶναι ὡς ἓνα σημεῖο ἢ πρωτοπορία τοῦ κινηματογράφου, ἢ πῶς πρόσφατη φάσιν του, μαζί μὲ τίς ταινίες τοῦ Ἰταλοῦ Ἀντονιόνι.

Τὸ «Καινούργιο Κύμα» εἶναι κατὰ μέγαλον μέρος προῖδν μιᾶς δμάδας νέων κριτικῶν ποὺ ἦσαν συγκεντρωμένοι στὰ «Κινηματογραφικὰ Τετράδια» —τὸ ἀξιόλογο αὐτὸ γαλλικὸν κινηματογραφικὸν περιοδικόν. Ὅλοι τους σχεδὸν ἦσαν ἐπίμονοι, φανατικοὶ μάλιστα, ἀντίπαλοι τοῦ «παλιοῦ κύματος» —δηλαδὴ τοῦ κινηματογράφου ποὺ δὲν ἀναζητοῦσε καμιὰν ἀνανέωσιν, ποὺ εἰκονογραφοῦσε ἀπλῶς τὰ ἴδια πάντα χιλιοειπωμένα θέματα, ποὺ ἔμενε κολλημένος σὲ στερεότυπες συνταγές, ποὺ ἐνδιαφερόταν περισσότερο γιὰ τὴν τεχνικὴν παρά γιὰ τὴν τέχνην, ποὺ πελαγοδρομοῦσε σ' ἓνα στεῖρον φορμαλισμὸν καὶ ποὺ δὲν τολμοῦσε νὰ λείπῃ τὴν ἀλήθειαν ὅταν ἦταν δυσάρεστη. Ὁ εὐρωπαϊκὸς κινηματογράφος εἶχε ἀρχίσει ν' ἀποτελεματῶνεται κι αὐτὸς μὲ τὴν σειράν του, ὅπως ὁ ἀμερικανικὸς. Τὸ κινήγημα τοῦ ἐμπορικοῦ κέρδους ἀδιαφοροῦσε γιὰ τὴν ποιότητα. Τὸ χρῶμα, τὸ σινεμασκόπ, ἡ πανοραμικὴ ὀθόνη καὶ ἄλλες τεχνικὲς κατακτήσεις ἀπασχολοῦσαν τοὺς παραγωγοὺς περισσότερο ἀπὸ τὸ περιεχόμενον κι ἀπὸ τὸ ὄψος τῆς ταινίας. Λίγες ἐξαιρέσεις —μερικὰ ὀνόματα— δὲν ἄλλαζαν τίς γενικὲς τάσεις τοῦ κινηματογράφου, ποὺ εἶ-

χαν γίνει εμπορικές παύοντας να είναι καλλιτεχνικές. Αύτη τή θλιβερή κατάσταση κατάγγελλαν με ασυνήθιστη δραμύτητα οί κριτικοί τῶν «Κινηματογραφικῶν Τετραδίων», ὄλοι νέοι, ὄλοι ζωηροί κι εὐέξαπτοι, ὄλοι φλογισμένοι ἀπὸ ἀγάπη γιὰ τὸν κινηματογράφο.

Ἡ κριτικὴ τους — πὺ δὲν ἀρνιόταν ποτὲ ὅ,τι πραγματικὰ καλὸ ἔκαναν οί παλαιότεροι — δημιούργησε σιγὰ σιγὰ ἕνα κλίμα πρόσφορο γιὰ τὴν ἀνανέωση τῆς κινηματογραφικῆς παραγωγῆς. Καὶ τὴν ἀνανέωση αὐτὴ ἦρθε νὰ τὴν κάνει τὸ «Καινούργιο Κῦμα».

Τὸ θέμα ἐνδιαφέρει πρῶτ' ἀπ' ὄλα τοὺς σκηνοθέτες τοῦ «Καινούργιου Κύματος». Τὸ θέμα καὶ —κατόπι— ὁ χειρισμὸς του. Ὁχι ἡ τεχνικὴ ἀριτιότητα, οὔτε ἡ συγκατάβαση στὸ κοινό. Οί ταινίες τους προσπαθοῦσαν πάντα νὰ ποῦν κάτι. Δὲν εἶναι ἐπανάληψη τῶν στερεότυπων συνταγῶν. Ἐπιζητοῦν νὰ ἔχουν κάποιον περιεχόμενο, νὰ μὴν περιορίζονται στὴν ἀφήγηση μιᾶς ὁποιασδήποτε ἱστορίας. Ἐκεῖνο πὺ τὶς χαρακτηρίζει βασικὰ εἶναι ἡ πρόθεση. Τὸ ἀποτέλεσμα μπορεῖ νὰ εἶναι πολλές φορές δυσανάλογο μὲ τὴν πρόθεση — ὅταν μάλιστα πολλοὶ ἀπὸ τοὺς σκηνοθέτες αὐτοὺς γυρίζουν τώρα τὶς πρῶτες ταινίες τους καὶ δὲν ἔχουν ἀκόμα τὴν πείρα τῆς τεχνικῆς. Ὁ ἔρωτας, τὰ νιάτα, ἡ κοινωνικὴ μοῖρα τοῦ ἀνθρώπου εἶναι τὰ κύρια θέματά τους. Αἰώνια θέματα, ἀλλὰ προσαρμοσμένα στὴ σημερινὴ πραγματικότητα. Καί, φυσικά, δὲν εἶναι ἀριστεργήματα ὄλες οί ταινίες τους, μερικὲς μάλιστα εἶναι ἀναμφισβήτητες ἀποτυχίες. Ὑπάρχει, ὅμως, σ' ὄλες ἡ εὐλικρινὴς πρόθεση νὰ χρησιμοποιηθεῖ ὁ κινηματογράφος σὰν ἕνα μέσο γιὰ νὰ ἐκφρασθεῖ ἡ πίστη μιᾶς προσωπικότητας, ἡ ἀνησυχία μιᾶς ἰδιοσυγκρασίας. Οί περισσότεροι ἀπὸ τοὺς παλιούς σκηνοθέτες ἔχουν ἀρχίσει νὰ ἐπαναλαμβάνονται κουραστικά. Οί περισσότερες ταινίες πὺ εἶδαμε τὰ τελευταῖα χρόνια ἦσαν ἀπελπιστικὰ οί ἴδιες στὸ βᾶθος — παραλλαγὲς ἐλάχιστων θεμάτων. Τὸ «Καινούργιο Κῦμα» ἦταν μιὰ πέτρα στὸ βάλτο. Ταράχθησαν τὰ νερὰ κι ὁ κινηματογράφος θυμήθηκε ὅτι εἶναι τέχνη κι ὅτι χωρὶς διαρκὴ ἀνανέωση δὲν μπορεῖ νὰ ἐπιζήσει. Κι' ἡ ἀνανέωση ἔγινε.

«Χιροσίμα, ἀγάπη μου», «Ὁρφέο Νέγκρο», «Τὰ 400 χτυπήματα» «Νεανικὲς τρέλλες», «Οί ἔραστὲς», «Τὰ ξαδέρφια», «Μὲ κομμένη τὴν ἀνάσα», «Οί Γυναικοῦλες», «Ἡ ἀρκούδα», «Ὁ ὄραιος Στέργιος», «Χτυπᾶτε τὸν πιανίστα» — ἀναφέρω πρόχειρα μερικὸς τίτλους — εἶναι ταινίες πὺ ἔχουν ὄλες νὰ ποῦν κάτι καὶ ξέρουν πῶς νὰ τὸ ποῦν, πὺ ξεφεύγουν ἀπὸ τὶς καθιερωμένες συμβατικότητες, πὺ ἔχουν εὐλικρίνεια καὶ τόλμη, πὺ ἀποκαλύπτουν προσωπικὸ ὄφος, πὺ ἀρνιοῦνται τοὺς εὐκολοὺς συμβιβασμούς. Ἐπιδράσεις ἀπὸ παλιούς σκηνοθέτες ἔχουν, βέβαια — ὅπως οί πίνακες τοῦ Πικασσὸ ἀπὸ παλιούς ζωγράφους. Γιατὶ ἡ τέχνη εἶναι μιὰ ἀδιάκοπη δημιουργία πὺ ἀνανεώνεται χωρὶς νὰ παύει νάχει τὶς ρίζες της στὸ παρελθόν. Ὁ Βαντίμ, ὁ Μάλλ, ὁ Ρεναί, ὁ Τρουφφώ, ὁ Ρομέρ, ὁ Σαμπρόλ, ὁ Φραντζύ,

ὁ Γκοντάρ, ὁ Νταλκρόζ, ὁ Κάστ, ὁ Ἀστρὺκ, ὁ Καμὺ καὶ μερικοὶ ἄλλοι ἔχουν τὴν πρωτοτεπία τους, ἔχουν τὴν προσωπικότητά τους, ἔχουν τὸ ὄφος τους, ἀλλὰ συνάμα δὲν ἔχουν ξεχάσει — ἔστω ὑποσυνείδητα — τὰ διδάγματα τοῦ Βιγκό, τοῦ Μπουνουέλ, τοῦ Ὁρσον Ὀυέλλες, τοῦ Χίτσκοκ, τοῦ Μπεκέρ. Ξέρουν ὅμως νὰ τὰ ἀφομοιώνουν. Ξέρουν νὰ παίρνουν ὅ,τι εἶναι ζωντανὸ ἀπὸ τὴν παράδοση, ὄχι ὅ,τι εἶναι εὐκολο καὶ πρόχειρο. Καὶ τὸ ἔργο τους, σὰ σύνολο, εἶναι σήμερα ἢ πὺ ἐνδιαφέρουσα ἐκδήλωση τοῦ κινηματογράφου.

Πάρτε τὴ «Χιροσίμα, ἀγάπη μου» τοῦ Ἀλαῖν Ρεναί. Εἶναι πραγματικὴ ἐπανάσταση στὴν κινηματογραφικὴ τέχνη ὄχι μόνο μὲ τὸ θέμα, ἀλλὰ καὶ μὲ τὸ χειρισμὸ του. Μιὰ ἄλλη ἐπανάσταση — πρὸ πάντων μὲ τὴν ἀνατροπὴ τῆς καθιερωμένης τεχνικῆς — εἶναι τὸ «Μὲ κομμένη τὴν ἀνάσα» τοῦ Ζὰν - Λὺκ Γκοντάρ. Τὰ «400 χτυπήματα» τοῦ Τρουφφώ κάνουν νὰ φαίνονται μελὸ ἡ συμβατικότητες ὄλες οί ταινίες πὺ ἔχουν θέμα τὸ παιδί. Τὰ «Ξαδέρφια» τοῦ Σαμπρόλ δείχνουν πόσο ἦσαν ψεύτικοι οί «Ζαβολιάρηδες». Οί «Ἐραστὲς» τοῦ Λουῖ Μάλλ εἶναι ἕνα ἐρωτικὸ ποίημα πὺ ὁμοιού του δὲν εἶχε ἀποτολμήσει ὁ κινηματογράφος. Ἡ ἐπιτυχία τῶν ταινιῶν αὐτῶν δὲν ὀφείλεται μόνο στὸ θόρυβο πὺ ἔχει γίνει γύρω ἀπὸ τὸ «Καινούργιο Κῦμα» ἢ σὲ μόδα. Ὁφείλεται πρὸ πάντων στὴν καλλιτεχνικὴ τους ἀξία καὶ στὰ θέματά τους. Ἐπὶ τέλους, ἔπειτα ἀπὸ στεῖρο φορμαλισμὸ τόσων χρόνων, ὁ κινηματογράφος ἀνακαλύπτει ὅτι κι αὐτὸς — ὅπως κάθε τέχνη — δὲν εἶναι μόνο μορφὴ. Εἶναι ἕνα κοινωνικὸ φαινόμενο μιὰ κοινωνικὴ ἔκφραση ὅσο εἶναι καὶ προσωπικὴ δημιουργία.

Ἔτσι τὸ «Καινούργιο Κῦμα» ἔχει ξαναδώσει — τὸ εἶχε κάνει πρὶν ἀπὸ 16 χρόνια ὁ Ἰταλικὸς νεορεαλισμὸς καὶ τὸ εἶχαν κάνει παλαιότερα ὁ Ἀἰζενστάϊν, ὁ Πουντόβκιν, ὁ Βιγκό, ὁ Μπουνουέλ, κι ὁ Γκριφιθ — στὸ θέμα τὴν πρωταρχικὴ σημασία του καὶ στὸ προσωπικὸ ὄφος τὴ φροντίδα γιὰ τὴ μορφὴ. Ἔχουν ξαναδώσει, δηλαδή, στὸν κινηματογράφο τὰ βασικὰ στοιχεῖα νὰ γίνει τέχνη — ὅπως ἦταν μιὰ φορά, πρὶν καταντήσῃ βιομηχανία κι ἐμπόριο. Καὶ μόνο τὸ γεγονός ὅτι οί σκηνοθέτες τοῦ «Καινούργιου Κύματος» δὲν γυρίζουν ταινίες γιὰ ἔταιρίες, ὅτι δὲν στηρίζονται στὸ δαπανηρὸ θέαμα, ὅτι δὲν ἐκμεταλλεύονται τὸ βεντετισμὸ, δείχνει ὅτι δὲν εἶναι ἔμποροι. Ἡ φιλοδοξία τους εἶναι νὰ ἐκφρασθοῦν. Δὲν ἔχουν βέβαια, ὄλοι τὴν ἴδια ἀξία καὶ μερικοὶ δὲν ἔχουν προσφέρει πολλὰ πράγματα στὴ γενικὴ αὐτὴ προσπάθεια. Ἐκεῖνοι, ὡστόσο, πὺ ξεχωρίζουν — ὁ Ρεναί, ὁ Γκοντάρ, ὁ Σαμπρόλ, ὁ Μάλλ, ὁ Καμὺ, ὁ Τρουφφώ — ἀνανεώνουν πραγματικὰ τὸν κινηματογράφο. Εἶναι ἡ πὺ πρόσφατη φάση του. Καὶ τὸ ἔργο τους ἔχει πάρει κιόλας μιὰ ξεχωριστὴ θέση στὴν ἱστορία τῆς Ἑβδομῆς Τέχνης. Ἡ «Χιροσίμα, ἀγάπη μου» εἶναι ἤδη ἕνας σταθμὸς. Ἐπειτα ἀπὸ τὴν ταινία αὐτὴ ὁ κινηματογράφος δὲν μπορεῖ πὺ νὰ εἶναι ὁ ἴδιος — ὅπως δὲν ἦταν ὁ ἴδιος μετὰ τὴ «Γέννηση ἑνὸς Ἔθνους», με-

τὰ τὸ «Θωρηκτὸ Ποτέμκιν», μετὰ τὸν «Πολίτη Καίην» καὶ μετὰ τὴ «Ρώμη, ἀνοχύρωτη πόλη». Γιατὶ ἡ ταινία αὐτὴ τοῦ 'Αλαίν Ρενέ, σὲ σενάριο τῆς Μαργαρίτ Ντυρά,, εἶναι ἓνα ἀπὸ τὰ ὠραιότερα ποιήματα ποῦ ἔχει δώσει ὁ παγκόσμιος κινηματογράφος. Εἶναι σὰ μιὰ συμφωνία, ὅπου οἱ εἰκόνες παίρνουν τὴ θέση τῶν μουσικῶν φράσεων. Εἶναι ἡ πιὸ τέλεια ἴσως ὡς τώρα πλαστικὴ ἀφήγηση μιᾶς ἱστορίας. Καὶ ἔχει μιὰ θαυμαστὴ ἐνότητα θέματος καὶ μορφῆς, περιεχομένου καὶ ὕφους. Προχωρεῖ σ' ἀναζήτηση καὶ φτάνει σ' ἀποτελέσματα ποῦ δίνουν καινούργια ζωὴ καὶ καινούργια ἔκφραση στὴν ὁδόν. Ἀπὸ τὴν ἀρχὴ ὡς τὸ τέλος διατηρεῖ τὴν τόλμη καὶ τὴν πρωτοτυπία της. Καὶ ἡ βαθύτατα ψυχολογημένη ἐρωτικὴ σκηνή, ὅπου ἡ ἡρωίδα, ξαναζώντας τὸν πρῶτο ἔρωτά της, συγχέει τὸν καινούργιο καὶ τὸν παλιὸν ἔραστή καὶ ξαναζεῖ τις ἀναμνήσεις της μὲ ἔνταση ποῦ θυμίζει σελίδες τοῦ Προύστ, εἶναι ἴσως μιὰ ἀπὸ τις κορυφές τῆς ἑβδομῆς τέχνης.

Εἶναι, πραγματικά, προυστιανὴ ἡ οὐσία τῆς ταινίας αὐτῆς. Μιὰ γυναίκα ποῦ εἶχε ἀγαπήσει παράφορα στὰ νιάτα της, ἔχει, ἔπειτα ἀπὸ πολλὰ χρόνια, μιὰ περιπέτεια μ' ἓναν ἄγνωστο σὲ μιὰ ξένη χώρα καὶ ἡ περιπέτεια αὐτὴ τὴν κάνει νὰ ξαναζήσει τὸν πρῶτο της ἔρωτα καὶ μάλιστα μὲ τὴν ἀπελπισμένη ἔνταση ποῦ προκαλοῦν οἱ ἀπωθημένες ἀναμνήσεις. Ὁ νέος καὶ ὁ παλιὸς ἔραστής ταυτίζονται, ὁ χρόνος χάνει τὴ συνέχειά του, τὰ ἐπεισόδια ἔχουν διπλὴ ὑπόσταση, τωρινὴ καὶ παλιά, οἱ ἀναμνήσεις γίνονται παρὸν καὶ τὸ παρὸν ἐνώνεται μὲ τὸ παρελθὸν σ' ἓνα παροξυσμὸν ἐρωτικῆς ἔκστασης. Εἶναι μιὰ ἱστορία ἀπόλυτου ἔρωτα, ποῦ νικᾷ τὸ θάνατο, τὸ ντρόπιασμα, τὸν πόλεμο καὶ τὸ χρόνο. Τὸ σενάριο εἶναι, ἀπὸ τὴν ἀποψη αὐτὴ ἀξιόλογο καὶ ἀναπτύσσει μὲ πειστικότητα καὶ σωστὴ ψυχολογία τὸ θέμα — ἓνα θέμα καθαρὰ προυστιανόν. Γύρω ἀπὸ τὸ θέμα αὐτὸ ξετυλίγονται καὶ ἄλλα, ποῦ τὸ πλουτίζουν καὶ τὸ ὀλοκληρώνουν. Ὅπως ἐξηγεῖ ὁ ἴδιος ὁ Ρεναί σὲ μιὰ συνέντευξή του, τὸ ὁμαδικὸ δρᾶμα τῆς Χιροσίμα καὶ ἡ προσωπικὴ ἱστορία τῆς κοπέλλας τοῦ Νεβέρ, δίνουν στὴν ταινία του ἓνα πλατύτερο περιεχόμενον, γιατί πλαισιώνουν τὴν πλοκὴ μὲ περιστατικὰ ποῦ ἐντείνουν τις ἀναμνήσεις. Τὰ περιστατικὰ αὐτὰ ἐμποδίζουν τοὺς δύο ἐφήμερους ἔραστες — ποῦ εἶναι ἐκπληκτοὶ ἀπὸ ὅ,τι τοὺς συμβαίνει — νὰ ξαναβροῦν τὴν «ἐπικοινωνία» τοὺς ἔπειτα ἀπὸ τὴν ἐρωτικὴ τους νύχτα. «Στὴν ταινία μου — λέγει ὁ Ρεναί — ὁ πρῶτος ἔρωτας τρέφεται μὲ ἓνα καινούργιο ἔρωτα. Ἔτσι ἡ ἡρωίδα ξαναβρίσκει, ἔπειτα ἀπὸ δέκα τέσσερα χρόνια, τὸ αἶσθημα τοῦ πρώτου της ἔρωτα καὶ ταυτίζει τὸν Γιαπωνέζο μὲ τὸν ἄντρα ποῦ εἶχε ἀγαπήσει. Ὁ Γιαπωνέζος προσπαθεῖ νὰ τὴν καταλάβει καὶ ὅταν ἀκόμα ἐκείνη τὸν ἐξοργίζει. Μπορεῖ νὰ πεῖ κανένας ὅτι ὁ Γιαπωνέζος εἶναι τὸ κοινόν, ὅσο τουλάχιστον οἱ κινήσεις του συμπάθειας ἢ ἀντιπάθειας ταυτίζονται μὲ τις κινήσεις τοῦ θεατῆ».

Ἡ Μαργαρίτα Ντυρά, ἐξ ἄλλου, ἐξηγών-

τας τὸ σενάριό της, γράφει: «Θελήσαμε νὰ ζωγραφίσουμε τις χειρότερες συνθήκες τοῦ ἔρωτα, τις συνθήκες ποῦ κρίνονται γενικὰ οἱ πιὸ ἀξιοκατάκριτες, οἱ πιὸ ἀξιόμημπτες» (ὁ ἔρωτας τῆς Γαλλίδας μὲ τὸ Γερμανὸ στρατιώτη στὴν κατοχὴ) καὶ προσθέτει: «Ἡ ἴδια τύφλωση βασιλεύει, ἐξ αἰτίας τοῦ πολέμου, στὴ Χιροσίμα καὶ στὸ Νεβέρ». Ἔτσι οἱ δύο αὐτὲς πόλεις γίνονται σύμβολα καὶ παίζουν τόσο ρόλο στὴν ταινία. Ὁ ἔρωτας, ὅμως, ὁ ἀπόλυτος ἔρωτας, βγαίνει νικητὴς καὶ ἀπὸ τὸ ντρόπιασμα τοῦ Νεβέρ καὶ ἀπὸ τὰ ἐρείπια τῆς Χιροσίμα. Ἔτσι ἐνώνονται τὰ δύο βασικά θέματα τοῦ ἔργου: ὁ ἔρωτας καὶ ὁ πόλεμος. Ἔτσι ἡ ταινία παίρνει, χωρὶς προπαγανδιστικὴ θέση, τὴν ἀντιπολεμικὴ της μορφὴ. Ὁ πόλεμος εἶναι τὸ μεγάλο κακόν — ἓνα κακόν ποῦ δὲν ἔχει καμμιὰ δικαιολογία καὶ καμμιὰ δικαίωση. Τὰ δύο αὐτὰ θέματα, ὁ ἔρωτας καὶ ὁ πόλεμος — ἡ ζωὴ καὶ ὁ θάνατος — δίνουν μιὰ τραγικὴ πνοὴ στὴν ταινία. Οἱ δύο ἀνώνυμοι ἡρώες της γίνονται σύμβολα — ὅπως γίνονται σύμβολα καὶ οἱ δύο πολιτεῖες του, τὸ Νεβέρ καὶ ἡ Χιροσίμα. Οἱ εἰκόνες ἔχουν μιὰ εὐγλωττία ποῦ πείθει, ποῦ δὲν ἀφήνει καμμιὰν ἀμφιβολία. Ἀπὸ τὴν ἀρχὴ, μὲ τὴ σύμπλεγμα τῶν γυμνῶν κορμιῶν, ποῦ νομίζει κανένας ὅτι πλάθονται στὸν τροχὸ ἀπὸ ἓνα ἀγγειοπλάστη, ὡς τὸ τέλος, στὴ σπαρακτικὴ σκηνὴ τοῦ χωρισμοῦ, ποῦ ἀποκαλύπτει ὅτι ὁ δεῦτερος αὐτὸς ἔρωτας ἦταν μιὰ ἀπελπισμένη ἀναζήτηση τοῦ πρώτου, οἱ εἰκόνες ἀφηγοῦνται τὴν ἱστορία τους πολὺ καλύτερα ἀπὸ τὰ λόγια: λιτά, ἔκφραστικά, δημιουργικά. Ἡ μοῖρα — ἡ οὐσία τῆς τραγωδίας — εἶναι κυρίαρχη στὴν ταινία τοῦ Ρεναί καὶ αὐτὴ καθορίζει τὴν τύχη τῆς κοπέλλας τοῦ Νεβέρ καὶ τὴν τύχη τῆς Χιροσίμα. Οἱ ἄνθρωποι εἶναι ἀνήμποροι μπροστὰ της, ἀλλὰ ὁ ἔρωτας — τουλάχιστον ἡ ἀνάμνησή του — εἶναι πιὸ δυνατὸς ἀπὸ τὸ θάνατο. Καὶ ὁ ἄνθρωπος, μὴ μποροῦντας νὰ νικήσει τὴ μοῖρα, ἔχει ὡστόσο μιὰν ὑπεροχὴ ἀπέναντί της: μπορεῖ νὰ ξαναζήσει τις ἀναμνήσεις του καὶ νὰ καταλύσει τὸ χρόνο.

Μὲ τὴ «Χιροσίμα, ἀγάπη μου», «τὸ καινούργιο κῦμα» ἔδωσε τὸ δραματικὸ ἀριστούργημά του. Μὲ τὴ «Ζαζὶ στὸ Μετρό», ἔδωσε τὴν πιὸ σκληρὴ, ἀλλὰ καὶ κωμικὴ συνάμα σάτιρα τῆς ἐποχῆς μας. Εἶναι μιὰ ταινία ποῦ, ἐκτὸς ἀπὸ τὴν ἐκπληκτικὴ τεχνικὴ της, ἐκτὸς ἀπὸ τὴ θαυμαστὴ κινηματογραφικὴ μεταγραφὴ τοῦ πολύκροτου βιβλίου τοῦ Ραιμόν Κενώ, ἔχει καὶ κάτι περισσότερο: ἓνα μοναδικὸ κινηματογραφικὸ ὕφος.

Ὡς τώρα ὁ κινηματογράφος μᾶς ἔχει συνηθίσει σὲ μιὰ συμβατικὴ γλώσσα — ὅπως συμβατικὴ ἔχει καταστήσει, γιὰ τὸν Κενώ, ἡ λογοτεχνικὴ γλώσσα. Μὲ τὴ «Ζαζὶ στὸ μετρό» ὁ Κενώ ἐπιχείρησε νὰ διασπάσει τὴ συμβατικὴ αὐτὴ γλώσσα, νὰ τὴν ἀποσυνθέσει καὶ νὰ τὴν ἀνασυνθέσει ἀπὸ τὰ ἐρείπιά της. Τὸ βιβλίον του εἶναι πρὸ πάντων μιὰ ἀσκησιμὸς ποῦ ἐνδιαφέρει τοὺς φιλόλογους — εἶναι ὅμως συνάμα καὶ μιὰ λογοτεχνικὴ δημιουργία, γιατί ἔχει δώσει ἓνα ὀλοκληρωμένον τῆς Ζαζὶ ποῦ ἀνήκει πιά στὴ μυθολογία τῆς

ποχής μας: 'Ο Μάλλ έκανε διπλή προσπάθεια: να μεταφέρει στον κινηματογράφο τὸ γλωσσικὸ πείραμα τοῦ Κενώ, ν' αποσυνθέσει, δηλαδή, τὴν κινηματογραφικὴ γλῶσσα καὶ νὰ τὴν ἀνασυνθέσει ἀπὸ τὰ ἐρείπιά της καὶ νὰ ζωντανέψει τὸν τύπο τῆς Ζαζί. 'Η διπλὴ του αὐτὴ προσπάθεια ἀπέληξε σ' ἀποτέλεσμα πὸ ἀποτελεῖ σταθμὸ στὴν ἱστορία τοῦ κινηματογράφου. 'Η ταινία του εἶναι πραγματικὰ ἐπαναστατικὴ στὸν τρόπο τῆς ἀφήγησής της, πὸ δημιουργεῖ τὴν ἰλιγγιώδη ἐντύπωση τοῦ χάους, τῆς ἀναρχίας, τῆς σύγχυσης καὶ τοῦ παραλογισμοῦ τῆς ἐποχῆς μας. Τὸ γέλιο τοῦ θεατῆ προστὰ στίς κωμικὲς σκηνὲς τῆς ταινίας δὲν εἶναι ξέγνοιαστο, ἀλλὰ ἔχει — ὅπως λέει 'ὁ Μάλλ — μιὰν ἀπόχρωση τρόμου. 'Η «Ζαζί στὸ μετρό» μᾶς διασκεδάζει, βέβαια, ἀλλὰ καὶ μᾶς τρομάζει, γιατί μᾶς δείχνει — καὶ μάλιστα πειστικὰ — τὴ διάλυση τοῦ σημερινοῦ ἀνθρώπου. 'Ο Μάλλ, χρησιμοποιώντας, μὲ ἐκπληκτικὴ ἱκανότητα, ὅλα τὰ τρῦκ τῆς κινηματογραφικῆς τεχνικῆς, παλιὰ καὶ νέα, ἀγνοώντας τὴν αὐστηρὴ — τὴ συμβατικὴ — λογικὴ τοῦ χρόνου καὶ τοῦ χώρου, διαταράζοντας τὴν ταυτότητα τῶν προσώπων του, παρουσιάζοντας ἓνα κόσμον ὅπου ὅλοι καὶ ὅλα ἀλλάζουν διαρκῶς ἐμφάνιση, ἔδωσε στὴν ταινία του ἓνα ρυθμὸ πὸ ἀναστατώνει τὴν κινηματογραφικὴ γλῶσσα, καταργεῖ κάθε συμβατικότητα, σαρώνει, μὲ τὴν ὁρμή του, τὴν ἐπιφάνεια καὶ ἀποκαλύπτει τί ὑπάρχει κάτω ἀπ' αὐτὴν, ἀλλάζει ἀδιάκοπα τὴ μορφή ἀνθρώπων καὶ πραγμάτων καὶ γίνεται μιὰ ἀκατανίκητη δύναμη, πὸ δίνει στὰ γεγονότα, στίς πράξεις, στὰ πρόσωπα τὴν ὄψη πὸ τοὺς δίνει ἡ παιδικὴ φαντασία τῆς Ζαζί. Τὸ κοριτσάκι αὐτὸ — τὸ μόνον λογικὸ πλάσμα στὴν ταινία — παρωδεῖ τὸν κόσμον γύρω του καὶ τὸν δείχνει, ὅπως πραγματικὰ εἶναι καὶ ὅπως δὲν τολμοῦμε νὰ τὸν πιστέψουμε. Γι' αὐτὸ τὸ γέλιο πὸ προκαλεῖ ἡ παρωδία αὐτὴ ἔχει μιὰν ἀπόχρωση τρόμου. 'Η ταινία τοῦ Μάλλ δὲν εἶναι κωμωδία, εἶναι μιὰ φοβερὴ σάτιρα, πὸ δίνει, μὲ τὸν παραλογισμό της, τίς ἀληθινὲς διαστάσεις τοὺς στὰ πρόσωπα καὶ στὰ γεγονότα. Δυὸ σκηνὲς εἶναι ἀπὸ τὴν ἄποψη αὐτὴ οἱ πιὸ χαρακτηριστικὲς τῆς ταινίας: τὸ κυνήγημα τῆς Ζαζί ἀπὸ τὸ σάτυρο καὶ ὁ καυγᾶς στὸ μπιστρό. 'Η πρώτη — ἀπὸ τίς ὠραιότερες πὸ ἔχει δώσει ὡς τώρα ὁ κινηματογράφος — δὲν εἶναι ἀπλῶς χαριτωμένη καὶ κωμικὴ: εἶναι μιὰ αὐθεντικὴ στὸν ἐξωλογικὸ ρυθμὸ της εἰκόνα τοῦ σημερινοῦ κόσμου. 'Η δεύτερη ἔχει τρομακτικὲς προεκτάσεις: ὁ καυγᾶς στὸ μπιστρό μεταμορφώνεται σ' ἐπανάσταση καὶ πόλεμον, σὲ μιὰ ἑξαλλη σύγχυση προσώπων καὶ τόπων, πὸ ἐκφράζει τὴν τρέλλα, τὸ χάος καὶ τὴν ἀναρχία τοῦ σημερινοῦ κόσμου. Θυμίζει πίνακες τοῦ 'Ιερώνυμου Μπὸς μὲ τὰ ἀπίθανα τέρατα καὶ τίς πιὸ ἀπίθανες ὀπτασί-  
ες του.

'Ο θεατῆς φεύγει κάπως ἀνήσυχος ἀπὸ τὴν προβολὴ τῆς ταινίας τοῦ Λουί Μάλλ: αἰσθάνεται ὅτι πίσω ἀπὸ τὸ κωμικὸ πὸ τὸν ἔκανε νὰ γελάσει ὑπῆρχε μιὰ ἐπίφοβη ἀλήθεια—ἡ ἀλήθεια πὸ μπορεῖ νὰ τὴν ἀποκαλύψει μόνον ἡ

ἀπομάκρυνση ἀπὸ τὴν συμβατικότητα καὶ ἡ διαλεκτικὴ τοῦ παράλογου. Τὰ πρόσωπα τῆς ταινίας γίνονται οἱ προεκτάσεις τοῦ ἑαυτοῦ τοὺς στὸ χρόνο καὶ στὸ χῶρον καί, τελικά, ὑπακοῦνε σὲ μιὰ λογικὴ πὸ εἶναι ἀτράνταχτη. 'Ολόκληρο τὸ δράμα τῆς ἐποχῆς μας βρίσκεται σ' αὐτὴν τὴν ταινία, πὸ μᾶς ξαφνιάζει, ἀλλὰ πὸ δὲν μποροῦμε νὰ ἀπαλλαγοῦμε κατόπιν ἀπὸ τὴν γοητεία της. Μόνον ἂν τὴν ἰδοῦμε ξανά, ἂν τὴν προσέξουμε καλύτερα, ἂν συντηθίσουμε τὸ ρυθμὸ πὸ τὴν κινεῖ, ἂν καταλάβουμε τὴ λογικὴ της, ἂν ξεφύγουμε ἀπὸ τίς κινηματογραφικὲς μας συνήθειες, ἂν διακρίνουμε τὴν ἀλήθεια ὅπως τὴν ἀνακαλύπτει ἡ ἀδέσμευτη φαντασία ἑνὸς παιδιοῦ, ἂν ξεχάσουμε γιὰ λίγο τὴν ἄγωνα σοβαρότητά μας—μόνον τότε θὰ μπορέσουμε νὰ καταλάβουμε τὴν κινηματογραφικὴ γλῶσσα τῆς ταινίας τοῦ Μάλλ καὶ τὸ νόημά της. 'Η «Ζαζί στὸ μετρό» δὲν εἶναι συνηθισμένη κωμωδία—δὲν εἶναι καν ἄπλῶς ἓνα διασκεδαστικὸ ἔργο. Εἶναι πολὺ περισσότερο: μιὰ εἰκόνα τοῦ ἑαυτοῦ μας, τοῦ περιβάλλοντός μας, καὶ τοῦ κόσμου τόσο τρομοκρατικὰ ἀληθινὴ, ὅστε μόνον σὲ κάποιο ἀνομολόγητο ὄνειρό μας θὰ ἦταν δυνατὸ νὰ τὴν βλέπαμε.

Σήμερα τὸ «Καινούργιο Κύμα» ἔχει κατακλύσει τὸ γαλλικὸν κινηματογράφον καὶ μερικὲς ταινίες του, ὅπως ἡ «Χιροσίμα, ἀγάπη μου», «Μὲ κομμένη τὴν ἀνάσα», «'Η Ζαζί στὸ μετρό» «Πέρου, στὸ Μαρίεμπαντ» τοῦ 'Αλαίν Ρεναί, εἶναι ἀπὸ τὰ πιὸ αὐθεντικὰ ντοκουμέντα τῆς ἐποχῆς μας, γιατί τὴν ἐκφράζουν μὲ τὴν ἀλήθεια καὶ τὴ δημιουργικὴ μετουσίωση πὸ χαρακτηρίζουν τὴ μεγάλη τέχνη. Τὸ «Καινούργιο Κύμα», ὡστόσο, ἀρχίζει νὰ πέφτει στὴν ἐπανάληψη — ὅπως εἶχε γίνει μὲ τὸν ἰταλικὸν νεορεαλισμό. Καὶ σιγὰ-σιγὰ, οἱ παλιοὶ σκηνοθέτες ξαναγυρίζουν στὸ προσκήνιον: ὁ 'Ιζαρνέ, ὁ Καγιάτ, ὁ Κλεμάν, ὁ 'Ωτάν - Λαρά, ὁ Κλουζό, ὁ 'Τβ 'Αλλεγκρέ, ὁ Ντελαννουά, ὁ Κριστιάν - Ζὰκ καὶ ἄλλοι. 'Ο γαλλικὸς κινηματογράφος ἀκολουθεῖ ἔτσι καὶ πάλι διάφορες τάσεις καὶ μένει πλούσιος στίς ἐκδηλώσεις του. Εἶναι σήμερα ὁ πιὸ ζωντανὸς καὶ ὁ πιὸ ἐνδιαφέρων τοῦ δυτικοῦ κόσμου. Κι ἂν ἓνα μεγάλο μέρος τῆς παραγωγῆς του εἶναι καθαρὰ ἐμπορικὸ, τὸ ποσοστὸ τῶν καλῶν ταινιῶν εἶναι μεγαλύτερον παρὰ σ' ὅποιαδήποτε ἄλλη δυτικὴ χώρα. Καὶ μιὰ τέχνη κρίνεται ὄχι ἀπὸ τὴ σαβοῦρα της, ἀλλ' ἀπὸ τ' ἀριστουργήματά της. Καὶ τ' ἀριστουργήματα πὸ ἔχει δώσει ὁ γαλλικὸς κινηματογράφος μαρτυροῦν ὅτι τὸ ἐκφραστικὸ αὐτὸ μέσον ἔχει ἀναπτυχθεῖ σὲ ἀληθινὴ τέχνη στὴ Γαλλία.



Ε Π Ι Θ Ε Ο Ρ Η Σ Η  
Τ Ε Χ Ν Η Σ  
Σ Υ Ζ Η Τ Η Σ Ε Ι Σ

# ΥΠΟΣΧΕΣΕΙΣ

ΚΑΙ

# ΠΡΑΓΜΑΤΙΚΟΤΗΤΕΣ

Τοῦ Ν. ΚΩΣΤΗ

Τὸ Δεκέμβρη τοῦ χρόνου ποῦ πέρασε, κυκλοφόρησε ἓνα καινούργιο περιοδικό, τὸ «Θέατρο», μὲ πολλές ἐπαγγελίες καὶ ὑποσχέσεις.

Ἀνάμεσα σ' ἄλλες ὀρθές διαπιστώσεις ποῦ κάνει εἶναι καὶ τούτες: «Μόνιμη πληγὴ στὴ Λογοτεχνία μας, οἱ κακὲς μεταφράσεις». Καὶ ἄλλου: «Ἡ προχειρότητα ποῦ χαρακτηρίζει ὅλες τὶς ἐκδηλώσεις μας, ἐθριάμβευσε καὶ στὴν περίπτωσι τοῦ Μπρέχτ». Καὶ ὑπόσχεται τὸ περιοδικὸ αὐτό, ὅτι «θὰ ἐπισημαίνει κάθε νέα ἀπόπειρα δολοφονίας ξένου ἔργου· καὶ στὶς σελίδες του θὰ δημοσιεύει μόνον πιστές, ὑπεύθυνες μεταφράσεις ἀπὸ τὸ πρωτότυπο καὶ μόνον». Σ' ἐκπλήρωση δὲ τῆς ὑπόσχεσης αὐτῆς ἀναγγέλει: «Στὸ τεῦχος αὐτὸ δημοσιεύεται τὸ περιλάλητο δοκίμιο τοῦ Μπρέχτ «Μικρὸ Ὕργανον γιὰ τὸ Θέατρο», προσθέτοντας, «εἴμαστε βέβαιοι πὼς ἔτσι προσφέρουμε μιὰ ὑπηρεσία στὸ Ἑλληνικὸ Θέατρο καὶ στοὺς ἀνθρώπους ποῦ τὸ ἀγαποῦν κ' ἐνδιαφέρονται γιὰ τὴν πρόοδό του».

Ἦτανε ἄραγε συναίσθηση ὑπεροχῆς ἢ ὑπερβολικὴ — ἀλλὰ ὄχι καὶ δικαιολογημένη — αὐτοπεποίθησι, αὐτὸ ποῦ ὑπαγόρευσε τὶς παραπάνω διαβεβαιώσεις ὑποσχέσεις κ' ἐπαγγελίες; Γιατί, παρὰ τὶς προθέσεις τοῦ περιοδικοῦ, οἱ ὁποῖες δὲν ἀμφιβάλω πὼς θὰ ὑπῆρξαν ἄριστες, τ' ἀποτέλεσμα, τουλάχιστο ὡς πρὸς τὸ «Μικρὸ Ὕργανο γιὰ τὸ Θέατρο», ποῦ εἶμαι σὲ θέση νὰ κρίνω, εἶναι ἐλάχιστα ικανοποιητικὰ.

Εἶναι εἰ δυνατό ν' ἀναφερθῶ ἐδῶ σ' ὅλα τὰ λάθη ποῦ ἔχει ἡ μετάφρασι ποῦ δημοσιεύτηκε στὸ «Θέατρο», γιατί τότε θᾶπρεπε νᾶχω στὴ διάθεσή μου τουλάχιστο 20—25 σελίδες. Δίνω τὰ οὐσιωδέστερα μόνο, ἐκεῖνα ποῦ παραποιοῦν τὸ νόημα τοῦ πρωτότυπου ἢ κάνουν δυσνόητο, συχνὰ κι ἀκατανόητο ἐκεῖνο ποῦ ἤθελε νὰ πεῖ ὁ Μπρέχτ.

Ἦδη στὸν Πρόλογο καὶ στὴν πρώτη κιόλας φράσι τὸ «ἐδῶ καὶ μερικὲς δεκαετίες» γίνεται «ἐδῶ καὶ μερικοὺς αἰῶνες». Ἀλλά, ἄς δώσω καλύτερα ὀλόκληρη τὴ φράσι, ὅπως εἶναι μεταφρασμένη ἀπὸ τὸ «Θέατρο», ἀριστερά, ἀντιπαραθέσσοντας δεξιὰ τὴν ὀρθὴ μετάφρασι, σχῆμα, τὸ ὁποῖο τηρεῖται καὶ γιὰ τὰ ἐπόμενα κομμάτια.



## Μιὰ ἀκόμα κακοποίηση τοῦ Μπρέχτ

### Τὶ λέει τὸ «Θέατρο»

«Στὰ ἀκόλουθα θὰ ἐξετασθῇ τὸ πῶς φαίνεται μιὰ Αἰσθητική, βγαλμένη ἀπὸ ἕναν ὀρισμένο τρόπο ἠθοποιΐας, ποὺ ἐξελίχτηκε πρακτικὰ ἐδῶ καὶ μερικοὺς αἰῶνες».

Ἡ μεθεπόμενη φράση μεταφράζεται ἔτσι:

«Ἐνα συγκεκριμένο εἶδος θεάτρου ἄπλωνε καὶ στένευε ἐκεῖ τὴν κοινωνικὴ του λειτουργία, συμπλήρωνε ἢ κοσκίνιζε τὰ καλλιτεχνικά του μέσα, ὅταν γινότανε λόγος, μὲ τὸ νὰ καταφρονάει τοὺς κυρίαρχους ἠθικοὺς ἢ καλαισθητικοὺς κανόνες, ἢ νὰ τοὺς ὀδηγᾷ πρὸς τὰ ἐκεῖ ποὺ τὸ σύμφερε, σύμφωνα μὲ τὴν τακτικὴ τῆς στιγμῆς».

### Τὶ λέει ὁ Μπρέχτ

«Στὰ ἀκόλουθα ἐξετάζεται τὸ πῶς θὰ παρουσιαζότανε μιὰ Αἰσθητική, βγαλμένη ἀπὸ ὀρισμένο τρόπο θεατρικοῦ ἀνεβάσματος, ὃ ὁποῖος ἐξελίσσεται πρακτικὰ ἐδῶ καὶ μερικὲς δεκαετίες».

Ὁ Μπρέχτ γράφει ἐδῶ:

«Ἐνα ὀρισμένο εἶδος Θεάτρου ἄπλωνε καὶ στένευε τὴν κοινωνικὴ του λειτουργία κατὰ τὰ χρόνια αὐτά, τελειοποιούσε ἢ ἐπέλεγε τὰ καλλιτεχνικά του μέσα καὶ θεμελιωνότανε ἢ καθιερωνότανε αἰσθητικὰ ὅταν ἐτίθετο τέτοιο ζήτημα, μὲ τὸ νὰ περιφρονεῖ ἢ νὰ προσεταιρίζεται, ἀνάλογα μὲ τὴ φάση τοῦ ἀγῶνα τοὺς κυρίαρχους ἠθικοὺς ἢ καλαισθητικοὺς κανόνες».

Ἐκεῖνο τὸ αὐθαίρετο καὶ δυσεξήγητο: «ὅταν γινότανε λόγος», ἔχει ἀποκοπῆ ἀπὸ τὴ φράση στὴν ὁποία ἀνήκει, κ' ἢ ὁποῖα ἔχει μείνει ἀμετάφραστη, δηλαδὴ τὸ *und etablierte oder behauptete sich in der Aesthetik (wenn darauf die Rede kam)* Τοῦ τελευταίου αὐτοῦ ἢ κατὰ λέξη μετάφραση εἶναι: «ὅταν γινότανε λόγος», ὅμως ἐδῶ δὲν πρέπει νὰ μεταφραστεῖ ἔτσι.

Ἐξ ἄλλου, τὸ *da* τοῦ γερμανικοῦ κειμένου, ποὺ ἔχει καὶ τὴν ἔννοια «ἐκεῖ», συνδέεται ἐδῶ πρὸς τὸ «ἐδῶ καὶ μερικὲς δεκαετίες» τῆς προηγούμενης φράσης, γι' αὐτὸ καὶ ἡ ὀρθὴ μετάφρασή του εἶναι: «κατὰ τὰ χρόνια αὐτά».

Ἄς προχωρήσουμε τώρα στὸ κείμενο τηρώντας τὴν ἀρίθμηση τοῦ πρωτότυπου ποὺ ἀκολουθεῖ καὶ ἡ μετάφραση τοῦ «Θεάτρου», παραθέτοντας μάλιστα καὶ τὸ γερμανικὸ πρωτότυπο σὲ ὑποσημείωση, γιὰ ὅσους θὰ ἠθελαν νὰ ἐλέγξουν τὶς δύο μεταφράσεις.

Μεταφράζει τὸ «Θέατρο» μιὰ περικοπή ἀπὸ τὸ Νο 3, ὡς ἑξῆς:

«Δὲν θ' ἀνέβαινε σὲ ψηλότερο ἐπίπεδο (τὸ Θέατρο) ἂν μεταβαλότανε π.χ. σὲ παζάρι ἠθικῆς· θὰ κινδύνευε μάλιστα νὰ ξεπέσει μόλις ἔπαυε ἡ ἠθικὴ νὰ εἶναι διασκεδαστικὴ, καὶ μάλιστα διασκεδαστικὴ στὶς αἰσθήσεις — κι' ἀπ' αὐτὸ μόνον ἡ ἠθικὴ κέρδος θάχαι».

Ἄπὸ τὸ Νο 4

«Καὶ κείνη ἡ ἀριστοτελικὴ κάθαρση, ὁ ἐξαγνισμὸς δι' ἐλέου καὶ φόβου, εἶναι ἓνα πλύσιμο ψυχῆς ποὺ γινότανε ὄχι μόνον μὲ διασκεδαστικὸ τρόπο, ἀλλὰ καὶ μὲ μοναδικὸ σκοπὸ τῆ διασκέδαση».

Παραλείπεται τὸ «ἢ ἀπὸ τὸν φόβο καὶ τὸν ἔλεο» (oder von Furcht und Mitleid), καὶ προστίθεται ἡ λέξη «μοναδικὸ» ποὺ δὲν ὑπάρχει στὸ πρωτότυπο καὶ τῆς ὁποίας ἡ προσθήκη ἀλλάζει σημαντικὰ τὸ νόημα τῆς φράσης.

Ἄπὸ τὸ Νο 12:

«Καταλαβαίνουμε τὰ παλιὰ ἔργα μὲ κάποιον νέο, σχετικὰ, τρόπο, μὲ τὴν καλαισθητικὴ συμπάθεια, ποὺ δὲν ἀποδίδει καὶ πολὺ».

Μὲ τὸν ὄρο «καλαισθητικὴ συμπάθεια», ἀποδίδει ὁ μεταφραστὴς τοῦ «Θεάτρου» τὴν γερμανικὴ λέξη Einfühlung, τῆς ὁποίας ὁμοίως τὸ νόημα, ποὺ δὲν ἀποδίδεται μονολεκτικὰ στὴ γλῶσσα μας, εἶναι: ἡ ἰκανότητα καὶ ἡ διαδικασία γιὰ νὰ καταλάβουμε τὶς σκέψεις καὶ νὰ κάνουμε βιώματά μας τὰ βιώματα ἄλλου.

Ἄπὸ τὸ Νο 13:

«Ἄν δὲν μπορεῖ νὰ γίνῃ ἀλλιῶς, τότε ἡ καθαρὴ ἀνάγκη νὰ προσαρμοσθῇ ἡ τέχνη στὴν ἐποχὴ τῆς, σπρώχνει τὸ θέατρό μας πρὸς τὰ προάστεια, ὅπου, σὰ νὰ λέμε, μ' ὀρθάνοιχτες πόρτες βρίσκεται στὴ διάθεση τῶν πλατειῶν μαζῶν ποὺ πολλὰ παράγουν καὶ δύσκολα ζοῦν· γιὰ νὰ μπορέσουν ἐκεῖ μέσα νὰ ψυχαγωγηθοῦν μὲ τὰ μεγάλα τοὺς προβλήματα».

Ἡ σωστὴ μετάφραση τῆς περικοπῆς αὐτῆς εἶναι:

«Κατὰ κανένα τρόπο δὲν θὰ μπορούσε νὰ τ' ἀνεβάσει κανεὶς σὲ ψηλότερο ἐπίπεδο (τὸ Θέατρο) ἂν τόκανε π.χ. παζάρι ἠθικῆς· θὰ πρεπε μᾶλλον τότε νὰ προσέξει μήπως ξεπέσει, πρᾶγμα ποὺ θὰ συνέβαινε ἀμέσως ἂν δὲν ἔκανε τὸ ἠθικὸ στοιχεῖο διασκεδαστικὸ καὶ μάλιστα διασκεδαστικὸ στὶς αἰσθήσεις — δουλειὰ ἄλλωστε ἀπὸ τὴν ὁποία τὸ ἠθικὸ στοιχεῖο μόνο νὰ κερδίσει ἔχει».

Τὸ πρωτότυπο γράφει ἐδῶ:

«Καὶ κείνη ἡ ἀριστοτελικὴ κάθαρση, ὁ ἐξαγνισμὸς διὰ τοῦ φόβου καὶ τοῦ ἐλέου ἢ ἀπὸ τὸν φόβο καὶ τὸν ἔλεο, εἶναι ἓνα ψυχικὸ λουτρό, ποὺ διοργανωνόταν ὄχι μόνον μὲ ψυχαγωγικὸ τρόπο, ἀλλὰ κυρίως γιὰ σκοπὸ ψυχαγωγίας».

Ἄντὶ τοῦ σωστοῦ:

«Κάνουμε χτήμα μας τὰ παλιὰ ἔργα μὲσω μιᾶς σχετικὰ νέας διαδικασίας, δηλαδὴ τῆς ψυχικῆς μας ταύτισης πρὸς τοὺς ἥρωές τους, διαδικασία πρὸς τὴν ὁποία δὲν προσφέρονται καὶ πολὺ».

Ἡ περικοπὴ αὐτὴ, ὁμοίως, ὀρθὰ μεταφρασμένη λέει:

«Ἄν ὄχι τίποτ' ἄλλο, ἡ ἄβολη ἐπιθυμία ν' ἀναπτύξουμε τὴν Τέχνη μας κατὰ τὶς ἀπαιτήσεις τῆς ἐποχῆς, ὁδηγεῖ πάραυτα τὸ Θέατρό μας τῆς ἐπιστημονικῆς ἐποχῆς πρὸς τὰ προάστεια, ὅπου μὲ ὀρθάνοιχτες πόρτες, θὰ λέγαμε μπαίνει στὴ διάθεση τῶν πλατειῶν μαζῶν, τῶν ἀνθρώπων ποὺ πολλὰ παράγουν καὶ δύσκολα ζοῦν γιὰ νὰ μποροῦν ἐκεῖ μέσα νὰ ψυχαγωγῶνται ὠφέλιμα μὲ τὰ μεγάλα τοὺς προβλήματα».

**No 3:** Keineswegs könnte man es in einen höheren Stand erheben, wenn man es etwa zu einem Markt der Moral machte; es müsste dann eher zusehen, dass es nicht gerade erniedrigt würde, was sofort geschähe, wenn es nicht das Moralische vergnüglich, und zwar den Sinnen vergnüglich machte — wovon das Moralische allerdings nur gewinnen kann.

**No 4:** Und jene Katharsis des Aristoteles, die Reinigung durch Furcht und Mitleid, oder von Furcht und Mitleid, ist eine Waschung, die nicht nur in vergnüglicher Weise, sondern recht eigentlich zum Zwecke des Vergnügens veranstaltet wurde.

**No 12:** Wir bemächtigen uns der alten Werke vermittels einer verhältnismässig neuen Prozedur, nämlich der Einfühlung, der sie nicht allzuviel geben.

**No 23:** Wenn nichts anders, so vertreibt der nackte Wunsch, unsere Kunst der Zeit gemäss zu entwickeln, unser Theater des wissenschaftlichen Zeitalters sogleich in die Vorstädte, wo es sich, sozusagen türnenlos, der breiten Massen der viel Hervorbringenden und schwierig Lebenden zur Verfügung hält, damit sie sich in ihm mit ihren grossen Problemen nützlich unterhalten können.

Ἄπο τὸ Νο 26:

«Μόλις καὶ μεταβιᾶς ἐπικοινωνοῦν μεταξύ τους, ἢ συνύπαρξή τους μοιάζει μὲ συγκοιμωμένων, ἔλλα ἐκείνων ποὺ κοιμούνται ἀνήσυχτα, ἐπειδὴ, καθὼς λένε αὐτοὶ ποὺ παθαίνουν ἐφιάλτες κοιμούνται ἀνάσκελα».

Καὶ τὴν τελευταία φράση ἀπὸ τὸ ἴδιο Νο:

«Ἡ κατάσταση τῆς φυγῆς, ποὺ μοιάζουν παραδομένοι, εἶναι τόσο βαθύτερη, ὅσο καλύτερα δουλεύουν οἱ ἠθοποιοί, ἔτσι ποὺ ἐμεῖς, μιὰ καὶ δὲν μᾶς ἀρέσει αὐτὴ ἢ κατάσταση, θὰ ἐπιθυμούσαμε νὰ ἦταν ὅσο γίνεται πιὸ κακοί».

Ἐδῶ, τὸ πρωτότυπο δὲ μιλάει γιὰ «φυγὴ» καὶ τὸ γερμανικό, (in dem sie unbestimmten aber starken Empfindungen hingegeben scheinen) εἶναι κάτι περισσό-τερο ἀπὸ τό: «ποὺ μοιάζουν παραδομένοι» τῆς μετάφρασης τοῦ «Θεάτρου».

Στὸ Νο 32 ἡ προτελευταία φράση γίνεται στὴ μετάφραση τοῦ «Θεάτρου» ἀνεξήγητα ἢ ἐξῆς δυσνόητη πρόταση:

«Δὲν ἀρκεῖ ποὺ ἀνακαλύψαμε πὼς θὰ μᾶς καθυστερήσει κάπως;»

Ἡ πρώτη φράση ἀπὸ τὸ Νο 46 μεταφράζεται ἀπὸ τὸ «Θεάτρο» ἔτσι:

«Εἶναι μιὰ ἰδιοτροπία τοῦ αἰῶνα μας, νὰ πετυχαίνονται τόσες πολλὲς καὶ ποικίλες ἀλλαγές, σὰ νᾶτανε νὰ ἐνηθώσουμε πὼς μπορούμε νὰ ἐπέμβουμε». (...) «Πρέπει νὰ βγοῦμε ἀπ' αὐτόν, (τὸν ἄνθρωπο) ἀλλὰ καὶ νὰ πᾶμε πρὸς αὐτόν. Αὐτὸ σημαίνει πὼς δὲ θὰ μπῶ στὴ θέση του, μὰ θὰ καθίσω ἀπέναντί του, ἀντιπροσωπεύοντας ὅλους ἐμᾶς».

Εἶναι φανερὸ ὅτι, καὶ δῶ, τὸ γερμανικὸ κείμενο παραφράζεται κατὰ προσέγγιση.

Τὸ Νο 47 εἶναι σχεδὸν ὀλόκληρο κακὰ μεταφρασμένο.

Μεταφράζει τὸ «Θεάτρο»:

«Γιὰ νὰ προκληθοῦν ἀποξενωτικὲς ἐντυπώσεις, χρειάστηκε νὰ παρατήρησῃ ὁ ἠθοποιὸς ὅσα εἶχε μάθει ὡς τὰ τώρα γιὰ νὰ φέρνῃ τὴν

Τὸ πρωτότυπο λέει ἐδῶ:

«Ἐλάχιστα ἐπικοινωνοῦν μεταξύ τους, ἢ ἐπικοινωνία τους μοιάζει μὲ ἐπικοινωνία ἀνθρώπων σὲ βαθὺ ὕπνο, ὅμως τέτοιων, οἱ ὁποῖοι βλέπουν ἀνήσυχτα ὄνειρα, ἐπειδὴ κοιμούνται ἀνάσκελα, καθὼς λέει ὁ λαὸς γι' αὐτοὺς ποὺ βλέπουν ἐφιάλτες».

Ἐνῶ τὸ σωστὸ εἶναι:

«Ἡ κατάσταση ἔκστασης, μέσα στὴν ὁποία μοιάζουν παραδομένοι σ' ἀκαθόριστα, πλὴν ὅμως, ἔντονα συναισθήματα, εἶναι τόσο βαθύτερη ὅσο καλύτερα παίζουν οἱ ἠθοποιοί, ἔτσι πού, ἐπειδὴ δὲ μᾶς ἀρέσει αὐτὴ ἢ κατάσταση, θὰ ἐπιθυμούσαμε νὰ παίζανε ὅσο γίνεται χειρότερα».

Τὸ πρωτότυπο λέει ἀπλᾶ τὰ ἐξῆς:

«Δὲν ἀρκεῖ ποὺ ἀνακαλύψαμε πὼς κάτι μᾶς κρύβουν;»

Ὁ Μπρέχτ γράφει ἐδῶ:

«Εἶναι ἡ τάση τοῦ καιροῦ μας, ὁ ὁποῖος πραγματοποιεῖ τόσες πολλὲς καὶ ποικίλες μεταβολές στὴ φύση, νὰ καταπιανόμαστε μὲ τὸ κάθε τι ἔτσι, ὥστε νὰ μπορούμε νὰ ἐπεμβαίνουμε (...). Δὲν πρέπει νὰ ξεκινήσουμε ἀπ' αὐτόν (τὸν ἄνθρωπο) ἀλλὰ νὰ πᾶμε πρὸς αὐτόν. Ὅμως αὐτὸ σημαίνει, πὼς δὲν πρέπει ἀπλᾶ νὰ πάρω τὴ θέση του, ἀλλὰ πρέπει νὰ σταθῶ ἀπέναντί του, ἀντιπροσωπεύοντας ὅλους ἐμᾶς».

Γράφει ὁ Μπρέχτ:

«Ὁ ἠθοποιός, γιὰ νὰ προκαλέσει ἀποτελέσματα ἀποξένωσης, ἔπρεπε νὰ παραλείψει κάθε τι ποὺ εἶχε μάθει γιὰ νὰ μπορεῖ νὰ ἐ-

No 26: Untereinander verkehren sie kaum, ihr Beisammensein ist wie das von lauter Schlafenden, aber solchen, die unruhig träumen, weil sie, wie das Volk von den Albträumern sagt, auf dem Rücken liegen. [...]

Der Zustand der Entrückung, in dem sie unbestimmten, aber starken Empfindungen hingegeben scheinen, ist desto tiefer, je besser die Schauspieler arbeiten, so dass wir, da uns dieser Zustand nicht gefällt, wünschten, Sie wären so schlecht wie nur möglich.

No 32: Genügt es nicht, dass wir ausgefunden haben, es wird uns etwas vorenthalten?

No 46: Es ist eine Lust unseres Zeitalters, das so viele und mannigfache Veränderungen der Natur bewerkstelligt, alles so zu begreifen, dass wir eingreifen können. [...]  
Wir müssen nicht von ihm, sondern auf ihn ausgehen. Das heisst aber, dass ich mich nicht einfach an seine Stelle, sondern ihm gegenüber setzen muss, uns alle vertretend.

No 47: Um V- (Verfremdungs) Effekte hervorzubringen, musste der Schauspieler

καλαισθητική συμπάθεια του κοινού στις μορφές που παράσταινε. Μή προσπαθώντας να μεταθέσει το κοινό σε κατάσταση υπνωτική, δεν έχει κι ο ίδιος το δικαίωμα να μεταθεθῆ σ' αὐτὴ τὴν υπνωτικὴ κατάσταση. Οἱ μῦς του πρέπει νὰ παραμένουν λυμένοι· ἂν ὁμως μία στροφή τοῦ κεφαλιού, π.χ., μὲ τεντωμένους τοὺς μῦς τοῦ λαιμοῦ, τραβήξῃ «μαγικά» τὰ βλέμματα τῶν θεατῶν, καὶ μάλιστα καὶ τὰ κεφάλια μαζί, κάθε παρατήρηση ἢ κίνηση τοῦ θυμικοῦ πάνω σ' αὐτὴ τὴν μετατόπιση ἀδυνατίζει. Ἡ ὁμιλία του πρέπει νὰναι λυτρωμένη ἀπὸ παπαδίστικα τραγουδονιαουρίσματα, μὰ κι ἀπὸ κείνα τ' ἀνεβοκατεβάσματα τῆς φωνῆς ποὺ νανουρίζουνε τοὺς θεατῆς καὶ καταστρέφουνε τὸ νόημα. Ἀκόμα κι αὐτοὶ ποὺ παρασταίνουνε δαιμονισμένους, δὲν πρέπει νὰ δίνουνε τὴν ἐντύπωση πὼς εἶναι οἱ ἴδιοι δαιμονισμένοι. Πὼς ἄλλιῶς θὰ μπορούσανε νὰ βροῦν οἱ θεατῆς ἀπὸ τί πάσχει ὁ δαιμονισμένος;»

πιφέρει τὴν ψυχικὴ ταύτιση τοῦ Κοινοῦ μὲ τὰ πρόσωπα ποὺ ὑποδύεται. Μή σκοπεύοντας νὰ μεταθέσει τὸ Κοινό του σὲ κατάσταση ὑπνωσης δὲν πρέπει νὰ μετατεθεῖ ὁ ἴδιος σὲ τέτοια κατάσταση. Οἱ μῦς του πρέπει νὰ παραμένουν χαλαροί, γιατί ἓνα στρίψιμο τοῦ κεφαλιού, μὲ τεντωμένους τοὺς μῦς τοῦ λαιμοῦ π.χ., συμπαρασύρει «μαγικά» τὰ βλέμματα καὶ κάποτε μάλιστα καὶ τὴν προσοχὴ τῶν θεατῶν, ἔτσι ποὺ κάθε πρόβλεψη, σὲ σχέση μὲ τὸν μορφασμὸ αὐτὸ ἢ κάθε ψυχικὸς κραδασμὸς, μόνον ν' ἀμβλυθεῖ μπορεῖ. Ἡ ὁμιλία του πρέπει νὰναι ἀπαλλαγμένη ἀπὸ παπαδίστικες ψαλμωδίες, κι ἀπὸ κείνες τὶς παρατεταμένες τελικὲς κορῶνες, ποὺ νανουρίζουνε τοὺς θεατῆς, ἔτσι ποὺ νὰ χάνεται τὸ νόημα. Ἀκόμα κι ὅταν παρασταίνει μανιακοὺς δὲν πρέπει νὰ δίνει τὴν ἐντύπωση πὼς εἶναι ὁ ἴδιος μανιακός, γιατί πὼς θὰ μπορούσαν ἄλλιῶς οἱ θεατῆς νὰνακαλύψουν ἀπὸ τί κατέχονται οἱ μανιακοί;»

Μὲ τὸ δίκιο τους οἱ ἀναγνώστες τοῦ «Θεάτρου» θὰ ἐκνευρίζονται καὶ θ' ἀγανακτοῦν ὅταν θὰ προσπαθοῦν νὰ ἐννοήσουν τὴ φράση: «κάθε παρατήρηση ἢ κίνηση τοῦ θυμικοῦ πάνω σ' αὐτὴ τὴ μετατόπιση ἀδυνατίζει». Γιατί, διάβολε, τὸ θυμικὸ οὔτε παρατηρεῖ οὔτε κινεῖται. Ὅμως, θάχουν μεγάλο ἄδικο νὰ τὰ βάλουν μὲ τὸν Μπρέχτ. Ὁ ἄνθρωπος δὲν ἔγραφε γρίφους ὅταν ἔγραφε τὸ «Μικρὸ Ὅργανο γιὰ τὸ Θέατρο».

(Ἐδῶ θεωρῶ ἀπαραίτητη μιὰ παρατήρηση. Ὁ γερμανικὸς ὄρος *Verfremdung*, ποὺ χρησιμοποιεῖ ὁ Μπρέχτ, δὲν ἀποδίδεται μοναλεκτικὰ στὴ γλῶσσα μας. Ἄλλοι τὸν ἀπέδωσαν μὲ τὸν ὄρο «ἀποστασιοποίηση», ποὺ μαρτυράει τὴ γαλλικὴ καταγωγή του, εἶναι μετάφραση τῆς «*distanciation*», ὅπως ἀποδίδουν οἱ γάλλοι τὸν παραπάνω γερμανικὸ ὄρο. Ὁ Τίτος Πατρίκιος, τελευταῖα, στὸ ἴδιο τοῦτο περιοδικό, τὸν ἀπέδωσε μὲ τὸν ὄρο «ξαναντίκρουσμα» (βλέπε «Ἐπιθ. Τέχνης» τεύχος Νοεμβρίου 1961, σελ. 431). Ἡ ἀποξένωση γερμανικὰ λέγεται *Entfremdung*. Ἐν πάσει περιπτώσει κι ὅταν ἀποδίδει κανεὶς τὴν *Verfremdung* μὲ τὸν ὄρο «ἀποξένωση» θὰ πρέπει νὰ ἐπεξηγεῖ τὸ νόημα τοῦ ὄρου, πράγμα ποὺ ὁ ἴδιος ἐπιφυλάσσομαι νὰ κάνω πολὺ σύντομα, ἐπανερχόμενος στὸν Μπρέχτ).

Ἀπὸ τὴν προτελευταία φράση τοῦ Νο 48 τὸ «Θέατρο» ἔχει μεταφράσει τὴ μισὴ μόνο καὶ κείνη λαθεμένα, βέβαια.

Τὴν ἐξῆς καὶ ὡς ἐξῆς:

«Μόνο ποὺ δὲ θάπρεπε τὰ δικά του συναισθήματα νὰ εἶναι βασικά τὰ ἴδια μὲ τῆς μορφῆς ποὺ παρουσιάζει».

Ἀντὶ αὐτοῦ τὸ γερμανικὸ κείμενο λέει:

«Μόνο τὰ αἰσθήματά του, [τοῦ ἠθοποιού] δὲ θάπρεπε κατὰ βάση νὰ εἶναι τὰ αἰσθήματα τῆς παριστώμενης μορφῆς, ὥστε καὶ τὰ αἰσθήματα τοῦ Κοινοῦ του νὰ μὴ γίνονται κατὰ βάση τὰ αἰσθήματα ἐκείνης».

Καὶ τὸ Νο 49 εἶναι σχεδὸν ὀλόκληρο, κατὰ προσέγγιση παραφρασμένο καὶ μάλιστα περισσότερο κακοποιημένο ἀπ' ὅτι τὸ Νο 47.

alles unterlassen, was er gelernt hatte, um die Einfühlung des Publikums in seine Gestaltungen herbeiführen zu können. Nicht beabsichtigend, sein Publikum in Trance zu versetzen, darf er sich selber nicht in Trance versetzen. Seine Muskeln müssen locker bleiben, führt doch z. B. ein Kopfwenden mit angezogenen Halsmuskeln die Blicke, ja mitunter sogar die Köpfe der Zuschauer «magisch» mit, womit jede Spekulation oder Gemütsbewegung über diese Geste nur geschwächt werden kann. Seine Sprechweise sei frei von pfäffischem Singsang und jenen Kadenzten, die die Zuschauer einlullen, so dass der Sinn verlorengelht. Selbst Besessene darstellend, darf er selber nicht besessen wirken; wie sonst könnten die Zuschauer ausfinden, was die Besessene besitzt?

**Νο 48:** Nur sollten seine eigenen Gefühle nicht grundsätzlich die seiner Figur sein, damit auch die seines Publikums nicht grundsätzlich die der Figur werden.

**Νο 49:** Dies, dass der Schauspieler in zweifacher Gestalt auf der Bühne steht, als Laughton und als Galilei, dass der zeigende Laughton nicht verschwindet in dem ge-

Τὸ «Θέατρο» τὸ μεταφράζει ὡς ἐξῆς:

«Αὐτό: τὸ νὰ στέκεται ὁ ἠθοποιὸς σὲ διττὴ ὑπόσταση πάνω στὴ σκηνή, σὰν Λῶτον καὶ σὰν Γαλιλαῖος· ὅτι ὁ ἐπιδεικνύων Λῶτον δὲν ἐξαφανίζεται στὸν ἐπιδεικνύομενο Γαλιλαῖο· αὐτὸς ὁ τρόπος ἠθοποιίας πῆρε τὸν τίτλο «ἐπικός», ποὺ δὲν σημαίνει τελικὰ τίποτ' ἄλλο παρὰ πῶς ἡ ἀληθινή, ἡ βέβηλη διαδικασία δὲν καλύπτεται πιὰ μὲ πέπλο, μὰ πῶς πάνω στὴ σκηνὴ στέκεται πραγματικὰ ὁ Λῶτον ποὺ δείχνει στὸ κοινὸ πῶς σκέφτεται τὸ Γαλιλαῖο. Ἄν καὶ τὸν θάμπωσε, [Ποιός; Ποιόν; τίποτα δὲν βγαίνει ἀπὸ τὴ μετάφραση] ὅμως ὁ Λῶτον δὲν θάπρεπε φυσικὰ νὰ ξεχνᾶ τὸ κοινὸ ποτέ, ἀκόμα κι ἂν δοκίμαζε τὶς ἀτέλειωτες μεταμορφώσεις του· ἀλλὰ τότε θάχανε τὶς σκέψεις του καὶ τὰ αἰσθήματά του, ποὺ θὰ μεταβιβάζονταν στὴ μορφή. Θάπρεπε νὰ οἰκειοποιηθῆ τὶς σκέψεις τῆς καὶ τὰ αἰσθήματά τῆς, ὥστε τότε πραγματικὰ νὰ παραχθῆ ἓνα μόνο δείγμα: κι αὐτὸ θὰ τόκανε δικό μας. Γιὰ νὰ φυλαχθῆ ἀπ' αὐτὸν τὸν κίνδυνο, πρέπει ἐπίσης καὶ τὴν πράξη τῆς ἐπίδειξης νὰ τὴν μετατρέψῃ σὲ καλλιτεχνική. Καὶ γιὰ νὰ χρησιμοποιήσουμε μιὰ βοηθητικὴ παράσταση: μπορούμε τὸ μισὸ τῆς στάσης, τὴν ἐπίδειξη, γιὰ νὰ τὴν κάνουμε αὐτόνομη, νὰ τὸ πλουτήσουμε μὲ μιὰ χειρονομία: νὰ βάλουμε τὸν ἠθοποιὸ νὰ καπνίσῃ, καὶ νὰ τὸν φανταστοῦμε ν' ἀφήνῃ κάπου - κάπου τὸ τσιγάρο, γιὰ νὰ μᾶς ἐπιδείξῃ κάποιαν ἄλλη συμπεριφορὰ τῆς φανταστικῆς μορφῆς. Ἄν βγάλουμε ἀπὸ τὴν εἰκόνα κάθε βιαστικὸ καὶ δὲν σκεφτοῦμε ράθυμα τὸ ράθυμο, τότες ἔχουμε ἓναν ἠθοποιὸ ποὺ μπορεῖ σίγουρα νὰ μᾶς παραδώσῃ στὶς δικές του ἢ στὶς δικές μας σκέψεις».

Ὅμως ὁ Μπρέχτ γράφει τὰ ἐξῆς:

«Τὸ γεγονὸς ὅτι ὁ ἠθοποιὸς στέκεται στὴ σκηνὴ σὲ διττὴ ὑπόσταση, σὰν Λῶτον καὶ σὰν Γαλιλαῖος, ὅτι ὁ ἠθοποιὸς Λῶτον δὲν ἐξαφανίζεται μπρὸς τὸν ἥρωα Γαλιλαῖο, πρᾶγμα ποὺ ἔδωσε σ' αὐτὸν τὸν τρόπο παιξίματος τὴν ὀνομασία «ἐπικός», δὲν σημαίνει τελικὰ τίποτα περισσότερο ἀπὸ τὸ ὅτι τὰ πραγματικά, τὰ ἐγκόσμια γεγονότα, δὲν καλύπτονται πιὰ μὲ πέπλο — στὴ σκηνὴ στέκεται πράγματι ὁ Λῶτον καὶ δείχνει πῶς φαντάζεται τὸν Γαλιλαῖο. Θαυμάζοντας τὸ Κοινὸ τὸν Γαλιλαῖο, δὲ θὰ ξέχναγε φυσικὰ τὸν Λῶτον, ἀκόμα κι ὅταν υποδυότανε τὴ συνεχῆ μεταμόρφωση, πλὴν ὅμως θάχανε τὶς ἀπόψεις καὶ τὰ συναισθήματά του, ποὺ θ' ἀποροφιόντανε ὀλότελα ἀπὸ τὴν παριστώμενη μορφή. Ὁ Λῶτον θάπρεπε νὰ κάνει δικές του τὶς ἀπόψεις καὶ τὰ συναισθήματα ἐκείνης, ὥστε στὴν πραγματικότητά θὰ πρόκυπτε μόνο ἓνα μοναδικὸ πρότυπό τῆς: καὶ θὰ μᾶς τὸ ἐπέβαλε. Γιὰ ν' ἀποτρέψῃ αὐτὸν τὸν ἀκρωτηριασμό πρέπει ἐπίσης καὶ τὴν πράξη τῆς παρουσίας νὰ τὴν μετατρέψῃ σὲ καλλιτεχνική. Καὶ γιὰ νὰ χρησιμοποιήσουμε μιὰ βοηθητικὴ παράσταση: μπορούμε, τὸ μισὸ μέρος τῆς στάσης, τὴν παρουσίαση, γιὰ νὰ τὸ κάνουμε αὐτόνομο, νὰ τὸ πλουτίσουμε μὲ μιὰ χειρονομία, ἐπιτρέποντας στὸν ἠθοποιὸ νὰ καπνίζει καὶ νὰ τὸν φανταζόμαστε πῶς ἀφήνῃ κάθε φορὰ τὸ πούρο κατὰ μέρος, γιὰ νὰ μᾶς παρουσιάσῃ ἓναν παραπέρα τρόπο συμπεριφορᾶς τῆς παιζόμενης μορφῆς. Ἄν βγάλουμε ἀπὸ τὴν εἰκόνα κάθε τι τὸ γοργό, καὶ τὸ ράθυμο δὲν τὸ ἀναλογιζόμαστε ράθυμα, ἔχουμε μπροστὰ μας ἓναν ἠθοποιό, ὁ ὁποῖος κάλλιστα μπορούσε νὰ μᾶς παραδώσῃ στὶς σκέψεις μας ἢ στὶς σκέψεις του».

Αὐτὴ ἡ «ἐπίδειξη», ποὺ τόσο ἐπαναλαμβάνεται στὴ μετάφραση τοῦ «Θεάτρου», μπορεῖ νὰ μᾶς ὀδηγήσῃ σὲ παλλῆς παρανοήσεις. Ἄπ' αὐτές, ἡ ἀθωότερη θὰ ἦταν νὰ νομίσουμε πῶς πρόκειται γιὰ καμιὰ «ἐπίδειξη» μοντέλων. Ὅσο γιὰ τὴν «βέβηλη διαδικασία», ποὺ δὲν ὑπάρχει στὸ γερμανικὸ κείμενο, καὶ ποὺ ἐξ αἰτίας τῆς ἄδικα θὰ πασχίζουμε οἱ ἀναγνώστες τοῦ «Θεάτρου» νὰ βγάλουμε τὸ νόημα τῆς σχετικῆς περικοπῆς, δὲν πρέπει νὰ λέγεται διαδικασία, ἀλλὰ πράξη. Βέβηλη πράξη, αὐτὸ ποὺ στὴν πραγματικότητά εἶναι ἡ «μετάφραση» τοῦ «Θεάτρου», μὲ τὴν ὁποία κακοποιεῖ καὶ βεβηλώνει τὸ ἔργο τοῦ Μπρέχτ.

zeigten Galilei, was dieser Spielweise auch den Namen «die epische» gegeben hat, bedeutet schliesslich nicht mehr, als dass der wirkliche, der profane Vorgang nicht mehr verschleiert wird — steht doch auf der Bühne tatsächlich Laughton und zeigt, wie er sich den Galilei denkt. Schon indem es ihn bewunderte, vergässe das Publikum natürlich Laughton nicht, auch wenn er die restlose Verwandlung versuchte, aber es ginge dann doch seiner Meinungen und Empfindungen verlustig, welche vollkommen in der Figur aufgegangen wären. Er hätte ihre Meinungen und Empfindungen zu seinen eigenen gemacht, so dass also tatsächlich nur ein einziges Muster derselben herauskäme: er würde es zu dem unsrigen machen. Um diese Verkümmerng zu verhüten, muss er auch den Akt des Zeigens zu einem künstlerischen machen. Um eine Hilfsvorstellung zu benutzen: wir können die eine Hälfte der Haltung, die des Zeigens, um sie selbständig zu machen, mit einer Geste ausstatten, indem wir den Schauspieler rauchen lassen und ihn uns vorstellen, wie er jeweils die Zigarre weglegt um uns eine weitere Verhaltensart der erdichteten Figur zu demonstrieren: Wenn man aus dem Bild alles Hastige herausnimmt und sich das Lässige nicht nachlässig denkt, haben wir einen Schauspieler vor uns, der uns sehr wohl unsern oder seinen Gedanken überlassen könnte.

Τὴν τελευταία φράση ἀπὸ τὸ Νο 50 τῆ μεταφράζει τὸ «Θέατρο» ἔτσι:

«Μὲ ὀλοζώντανη περιγραφή ἀφηγεῖται τὴν ἱστορία τῆς μορφῆς ποὺ παριστάνει, γνωρίζονται περισσότερο ἀπ' αὐτὴν τὸ «τώρα» καὶ «τὸ ἐδῶ», ὄχι σὰν πλασματικὴ εἰκόνα ποὺ διευκολύνεται ἀπὸ τοὺς κανόνες τοῦ παιξίματος στατικά, ἀλλὰ χωρίζοντάς τιν ἀπὸ τὸ «χτὲς» καὶ τὸ «ἄλλου», γιὰ νὰ γίνῃ ἔτσι πιὸ φανερὴ ἢ σύνδεση τῶν γεγονότων».

Τὸ Νο 54 εἶχε τὴν τύχη τοῦ Νο 4. Ἀκρωτηριάστηκε σημαντικά. Στὸ πρῶτότυπο ὑπάρχει, στὸ τέλος, κ' ἡ παρακάτω περικοπὴ τὴν ὁποία ἡ μετάφραση τοῦ «Θεάτρου» παραλείπει.

Ἡ τελευταία πρόταση τοῦ Νο 66 εἶναι μεταφρασμένη ἀπὸ τὸ «Θέατρο» ἔτσι:

«Στὴν ταξινόμηση τῶν μορφῶν πάνω στὴ σκηνὴ καὶ τὴν κίνηση τῶν ὁμάδων, πρέπει νὰ ἐπιτευχθεῖ ἡ ἀναγκαία ὁμορφιά, κυρίως ἀπὸ τὴν κομψότητα, ποὺ θὰ περιτυλίξει τὸ σχηματικὸ ὑλικό, γιὰ νὰ παρουσιαστῇ καὶ νὰ ἐκτεθῇ στὰ μάτια τοῦ Κοινοῦ».

Νὰ τώρα πῶς μεταφράζει τὸ μεγαλόστομο περιοδικὸ ἓνα τμῆμα ἀπὸ τὸ Νο 71:

«Ἀπὸ τῆ μεριά τῆς ἡ μουσικὴ δὲν θὰ ἐξαφανιστῇ, καθὼς πιστεύουν πολλοί, κι οὐτε θὰ ξεπέση στὸ ρόλο μιᾶς ἄσοφης ὑπηρέτριας. Δὲν «συνοδεύει», ἐκτὸς ἂν εἶναι γιὰ νὰ ἐρμηνεύσῃ. Δὲν περιορίζεται στὸ νὰ «ἐκφρασθῇ», ἀδειάζοντας ἀπὸ τὴν ἀτμόσφαιρα ποὺ τῆς δημιούργησαν τὰ γεγονότα. Ὁ Ἄϊσλερ π.χ. κανόνισε θαυμάσια τὴ σύνδεση τῶν εἰκόνων, γράφοντας μιὰ θριαμβικὴ κι ἀπειλητικὴ μουσικὴ γιὰ τὴν μασκαράτικη παρέλαση τῶν συντεχνιῶν στὴν ἀποκρηάτικη σκηνὴ τοῦ Γαλιλαίου, ποὺ φανερῶναι τὴν ταραγμένη

Ἔλα αὐτὰ ὑποτίθεται ὅτι ἀποδίδουν ἀπὸ τὰ γερμανικὰ τὸ ἐξῆς:

«Μὲ ὀλοζώντανη περιγραφή ἀφηγεῖται τὴν ἱστορία τοῦ ἥρωά του, γνωρίζοντας πιότερα ἀπ' αὐτόν, χωρὶς, διευκολυνόμενος ἀπὸ τοὺς κανόνες τοῦ παιξίματος, νὰ στήνῃ τὸ «Σήμερα» καὶ τὸ «Ἐδῶ» πλασματικά, ἀλλὰ, διαχωρίζοντάς το ἀπὸ τὸ «Χτὲς» καὶ τὸ «Ἐκεῖ», ἔτσι ποὺ νὰ μπορεῖ νὰ γίνῃται ὁρατὴ ἢ σύνδεση τῶν γεγονότων».

«Γιὰ νὰ φτάσουμε ἀπὸ τὴν ἀντιγραφή στὴν ἀπεικόνιση, ὁ ἠθοποιὸς παρατηρεῖ τοὺς ἀνθρώπους σὰ νὰ τοῦ παρίσταναν αὐτὸ ποὺ κάνουν, μὲ λίγα λόγια, σὰ νὰ τοῦ συνιστοῦσαν νὰ σταθμίσει αὐτὸ ποὺ κάνουν».

Τὸ πρῶτότυπο λέει ἐδῶ:

«Κατὰ τὴν ταξινόμηση τῶν προσώπων πάνω στὴ σκηνὴ καὶ κατὰ τὴν κίνηση τῶν ὁμάδων, πρέπει ἡ ἀπαιτούμενη ὁμορφιά, νὰ ἐπιτευχθεῖ κυρίως μὲσω τῆς φινέτσας μὲ τὴν ὁποία θὰ παρουσιαστῇ καὶ θὰ ἐκτεθεῖ στὰ βλέμματα τοῦ Κοινοῦ τὸ μιμητικὸ στοιχεῖο».

Καὶ νὰ ποιά εἶναι ἡ σωστὴ μετάφραση τοῦ τμήματος αὐτοῦ:

«Ἡ μουσικὴ πρέπει, ἀπὸ τὴν πλευρὰ τῆς, ν' ἀντιταχθεῖ ἀπόλυτα στὴν ἐναρμόνισή τῆς πρὸς τὸ ἔργο, ποὺ γενικὰ τῆς ἀξιώνουν νὰ κάνει, καὶ ποὺ τὴν ταπεινώνει σὲ ρόλο ἄστοχαστης συνοδοῦ. Δὲ θὰ «συνοδεύει» ἐκτὸς ἂν πρόκειται νὰ σχολιάσει. Δὲ θ' ἀρκεῖται στὸ νὰ «ἐκφράζει», ἀδειάζοντας ἀπλᾶ ἀπὸ τὴν ἀτμόσφαιρα ποὺ τὴ φορτώνουν τὰ γεγονότα. Ἔτσι, ὁ Ἄϊσλερ, ἐπὶ παραδείγματι, φρόντισε ὑποδειγματικὰ τὴ σύνδεση τῶν γεγονότων μὲ τὸ νὰ γράφῃ μιὰ θριαμβευτικὴ καὶ ἀπειλητικὴ μουσικὴ, γιὰ τὴν μασκαρά-

**No 50:** In lebendiger Darstelluug erzählt er die Geschichte seiner Figur, mehr wissend als diese und das «Jetzt» wie das «Hier» nicht als eine Fiktion, ermöglicht durch die Spielregel, setzend, sondern es trennend vom Gestern und dem andern Ort, wodurch die Verknüpfung der Begebnisse sichtbar werden kann.

**No 54:** Um vom Abklatsch zur Abbildung zu kommen, sieht der Schauspieler auf die Leute, als machten sie ihm vor, was sie machen, kurz, als empfahlen sie ihm, was sie machen, zu bedenken.

**No 66:** Bei der Gruppierung der Figuren auf der Bühne und der Bewegung der Gruppen muss die erforderliche Schönheit hauptsächlich durch die Eleganz gewonnen werden, mit der das gestische Material vorgeführt und dem Einblick des Publikums ausgesetzt wird.

**No 71:** Die Musik muss sich ihrerseits durchaus der Gleichschaltung widersetzen, die ihr gemeinhin zugemutet wird und die sie zur gedankenlosen Dienerin herabwürdigt. Sie «begleite» nicht, es sei denn mit Komment. Sie begnüge sich nicht damit, sich «auszudrücken», indem sie sich einfach der Stimmung entleert, die sie bei den Vorgängen befallt. So hat etwa Eisler vorbildlich die Verknüpfung der Vorgänge besorgt, indem er zu der Fastnachtsszene des «Galilei», dem Maskenzug der Gilden, eine triumphierende und

άλλαγή που έδωσε ο όχλος στις αστρονομικές θεωρίες του σοφού».

τική παρέλαση των συντεχνιών στη σκηνή της άποκρηάς, στο «Γαλιλαίο», μουσική ή όποια τονίζει την επαναστατική τροπή που έδωσαν οι λαϊκές τάξεις στις αστρονομικές θεωρίες του επιστήμονα».

Πιστεύω πως «ή σκηνή της άποκρηάς» δέν σημαίνει τὸ ἴδιο μὲ τὴν «άποκρηάτικη σκηνή». Ὁ Μπρέχτ, ἐν πάσει περιπτώσει, γράφει Fastnachtsszene κι ὄχι Fastnächliche Szene. Ἐξ ἄλλου, τὸ ν' ἀποδίδουμε τὸ «ὑποδειγματικὰ» μὲ τὸ «θαυμάσια» καὶ τὸ «τοῦ ἐπιστήμονα» μὲ τὸ «τοῦ σοφού», εἶναι ἐπιτρεπτὸ μόνο ὅταν πρόκειται γιὰ «ἐλεύθερη ἀπόδοση» ποτὲ ὅμως στὴ «μετάφραση». Ἡ γερμανικὴ γλώσσα ἔχει τὴ λέξη γιὰ τὸ «θαυμάσια» ὅπως ἔχει λέξη καὶ γιὰ τὸ «σοφός». Ὁ Μπρέχτ τὴν ἤξερε καλὰ τὴ γλώσσα του, ὥστε, ἂν προτιμοῦσε ἐκεῖνες τὶς λέξεις θὰ τὶς ἔγραφε.

Ἄλλ' ἄς προχωρήσουμε. Ἄλλωστε ἡ αὐθαίρετη μετάφραση - παράφραση λέξεων σ' ὀλόκληρο τὸ κείμενο, γίνεται σ' ἔκταση ποὺ ὁ ἀναγνώστης εἶναι ἀδύνατο νὰ ὑποπτευτεῖ.

Στὸ Νο 73 ὁ μεταφραστὴς τοῦ «Θεάτρου» «αὐτοσχεδιάζει» κι ἀντὶ ν' ἀλλάξει τὶς ἀναλογίες «ἀλλάζει» τὴν ἴδια τὴν «Τέχνη».

Μεταφράζει:

«Ἡ τέχνη δέν παύει νὰ εἶναι ρεαλιστικὴ, ὅταν ἀλλάζουν οἱ διαστάσεις, ἀλλὰ ὅταν ἡ ἴδια ἀλλάζει τόσο, ὥστε τὸ Κοινό, παίρνοντας τὶς ἀπεικονίσεις γιὰ ἀπόψεις καὶ παρρημίες, νὰ χάσῃ τὴν πραγματικότητα».

Καὶ τὸ Νο 75 ὑφίσταται τὴ διάθεση «αὐτοσχεδιασμοῦ» τοῦ μεταφραστὴ τοῦ «Θεάτρου».

Τὸ «μεταφράζει» ὡς ἐξῆς:

«Πρέπει νὰ θυμίσουμε ἀκόμα μιὰ φορὰ πὼς ἀποστολὴ τους εἶναι νὰ ψυχαγωγοῦν τὰ τέκνα τῆς ἐπιστημονικῆς ἐποχῆς, καὶ μάλιστα αἰσθητὰ καὶ χαρούμενα. Αὐτὸ πρέπει νὰ τὸ ἐπαναλαμβάνουμε συχνὰ ἐμεῖς οἱ Γερμανοὶ στοὺς ἑαυτοὺς μας, γιὰτὶ σὲ μᾶς τὸ κάθετι ξεστρατίζει εὐκόλα στὸ ἀσώματο καὶ ἀθέατο· καὶ τότε ἀρχίζουμε νὰ μιλάμε γιὰ κοσμοθεωρίες, ποὺ μ' αὐτὲς ὁ κόσμος αὐτοδιαλύθηκε. Ἀκόμα κι ὁ ὕλισμὸς δέν εἶναι σὲ μᾶς παραπάνω ἐπὶ μιὰ ἰδέα. Ἀπὸ τὴν ἠδονὴ τῶν φύλων δημιουργοῦνται σὲ μᾶς συζυγικὰ καθήκοντα· ἡ ἠδονὴ τῆς τέχνης ἐξυπηρετεῖ τὴ μόρφωση· καὶ τὴ μάθηση δέν τὴν παίρνουμε σὰ μιὰ χαρούμενη ἀπόκτηση γνώ-

Ἐνῶ τὸ πρωτότυπο λέει:

«Ἡ Τέχνη δέν παύει νὰ εἶναι ρεαλιστικὴ ὅταν ἀλλάζει τὶς ἀναλογίες, ἀλλὰ ὅταν τὶς ἀλλάζει ἔτσι, ὥστε τὸ Κοινό, χρησιμοποιώντας ἔμπρακτα τὶς ἀπεικονίσεις σὰν πείρα κι ἀφορμὴ, θὰ ναυαγοῦσε».

Ὅμως ὁ καταταλαιπωρημένος Μπρέχτ γράφει τὰ ἐξῆς:

«Καὶ δὴ πρέπει νὰ ὑπενθυμίσουμε καὶ πάλι πὼς καθήκον τους εἶναι νὰ ψυχαγωγοῦν τὰ τέκνα τῆς ἐπιστημονικῆς ἐποχῆς καὶ μάλιστα κατὰ τρόπο ἀντιληπτὸ καὶ χαρούμενο. Αὐτὸ, πρέπει, ἐμεῖς ἰδιαίτερα, οἱ Γερμανοί, νὰ τὸ ἐπαναλαμβάνουμε πρὸς τοὺς ἑαυτοὺς μας ὅσο γίνεται πιὸ συχνά, γιὰτὶ σὲ μᾶς τὸ κάθε τι ξεστρατίζει εὐκόλα στὸ ἀσώματο καὶ ἀόρατο καὶ τότε ἀρχίζουμε νὰ μιλάμε γιὰ κοσμοθεωρίες, ἀφοῦ ὁ κόσμος ἔχει ἤδη αὐτοκαταστραφεῖ. Ἀκόμα καὶ ὁ ὕλισμὸς δέν εἶναι σὲ μᾶς παρὰ μιὰ ἰδεολογία. Ἡ ἐρωτικὴ ἠδονὴ καταντᾶει σὲ μᾶς συζυγικὸ καθήκον, ἡ ἀπόλαυση τῆς Τέχνης ἐξυπηρετεῖ τὴ μόρφωση καὶ ὑπὸ τὴν ἔννοια μάθηση

bedrohliche Musik machte, welche die aufrührerische Wendung anzeigt, die das niedere Volk den astronomischen Theorien des Gelehrten gab.

No 73: Die Kunst wird nicht unrealistisch, wenn sie die Proportionen ändert, sondern wenn sie diese so ändert, dass das Publikum, die Abbildungen praktisch für Einblicke und Impulse verwendend, in der Wirklichkeit scheitern würde.

No 75: Und hier, noch einmal, soll erinnert werden, dass es ihre Aufgabe ist, die Kinder des wissenschaftlichen Zeitalters zu unterhalten, und zwar in sinnlicher Weise und heiter. Dies können besonders wir Deutschen uns nicht oft genug wiederholen, denn bei uns rutscht sehr leicht alles in das Unkörperliche und Unanschauliche, worauf wir anfangen, von einer Weltanschauung zu sprechen, nachdem die Welt selber sich aufgelöst hat. Selbst der Materialismus ist bei uns wenig mehr als eine Idee. Aus dem Geschlechts-genuss werden bei uns eheliche Pflichten, der Kunstgenuss dient der Bildung, und unter dem Lernen verstehen wir nicht ein fröhliches Kennenlernen, sondern dass uns die Nase auf etwas gestossen wird. Unser Tun hat nichts von einem fröhlichen Sich - umtun, und um uns auszuweisen, verweisen wir nicht darauf, wieviel Spass wir mit etwas gehabt haben, sondern wieviel Schweiss es uns gekostet hat.

σεων, αλλά σαν κάτι που πρέπει να το καταπιούμε κρατώντας τη μύτη μας. Οι πράξεις μας δεν έχουν διόλου τον ευθυμο χαρακτήρα μιας αναζήτησης ολόγουρά μας, και για να πιστοποιήσουμε τη συμβολή μας δεν παραπέμπουμε στο πόσο κέφι μᾶς ἔκανε, αλλά στο πόσον ιδρώτα μᾶς στοίχισε».

“Οχι, ὁ Μπρέχτ δεν υπαινίσσεται οὔτε μιλάει για ρετσινόλαδο που πρέπει να το πίνει κανείς κρατώντας τη μύτη του, για να μειώνει την ἀηδία που τοῦ προκαλεῖ. Χρησιμοποιεῖ μόνον τὸν γερμανισμό «ρίχνομαι σὲ κάτι μὲ τὰ μούτρα». Ἀλλὰ τὸ «Θέατρο» αὐτοσχεδιάζει. Ἄν τὸ μετέφραζε ἔστω καὶ κατὰ λέξη, δὲ θὰ ξέφευγε πολὺ ἀπὸ τὸ νόημα.

Τέλος, νὰ πῶς μεταφράζει τὸ «Θέατρο» τὸ προτελευταῖο Νο, τὸ 76 καὶ νομίζω πῶς κανεὶς ἀπὸ τοὺς ἀναγνώστες του δὲ θᾶβγαλε νόημα. Δικαιολογημένα ἄλλωστε.

Μεταφράζει:

«Πρέπει νὰ μιλήσουμε ἀκόμα γιὰ τὴν μεταβίβαση αὐτοῦ που κατασκευάστηκε στὶς πρόδες, πρὸς τὸ Κοινό. Εἶναι ἀπαραίτητο στὸ παίξιμο νὰ ὑπάρχει, κάτω ἀπὸ κάτι τελειωμένο, τὸ σχῆμα τοῦ μόλις παραδιδόμενου. Μπρὸς τοὺς θεατὲς ἔρχεται τώρα ἐκεῖνο που συχνὰ ὑπῆρξε ἀπὸ κείνο που δὲν ἀποκρύφτηκε, κ' ἔτσι πρέπει οἱ ἐτοιμασμένες ἀπεικονίσεις νὰ παραδοθοῦν μὲ ἀπόλυτη ἐγρήγορη, ὥστε νὰ μπορέσουν νὰ γίνουν δεκτὲς μὲ ἐγρήγορη».

Κουρασμένος φαίνεται, ἢ βιαστικός, ὁ μεταφραστὴς τοῦ «Θεάτρου», μόλις ἔφτασε στὸ τέλος, δὲν πρόσεξε ὅτι ὁ Μπρέχτ τὴ μιὰ φορὰ γράφει *Wachheit*, που σημαίνει πράγματι «ἐγρήγορη», «ζωντανία» καὶ τὴν ἄλλη *Wahrheit*, που σημαίνει «ἀλήθεια»!

Ὅπως καὶ στὴν ἀρχὴ ἐτόνισα τὰ παραπάνω δὲν εἶναι τὰ μόνα λάθη τῆς μετάφρασης τοῦ «Θεάτρου». Ἔτσι, τὸ περιοδικὸ αὐτὸ εἶναι ὑπόλογο ἀπέναντι τοὺς ἀναγνώστες του, γιατί δὲν ἐκπλήρωσε τὴν ὑπόσχεσή του γιὰ «πιστὴ καὶ υπεύθυνη μετάφραση» τοῦ πρωτότυπου, καὶ τὸ ἴδιο δὲν ξέφυγε τὴν προχειρότητα γιὰ τὴν ὁποία δίκαια κατακρίνει ὅσους, σὲ μετάφραση ἢ στὴ σκηνή, πρόχειρα καταπιάστηκαν μὲ τὸν Μπρέχτ. Καὶ κάτι ἄλλο ἀκόμα. Στὰ κατάλοιπα τοῦ Μπρέχτ βρέθηκαν, μετὰ τὸ θάνατό του, ἀρκετὰ σχεδιάσματα κάτω ἀπὸ τὸν τίτλο «Συμπλήρωμα στὸ Μικρὸ Ὅργανο». Τὸ ὑλικὸ αὐτὸ ταξινομεῖται ἀπὸνα ἐπιτελεῖο ἀνθρώπων, που ἀσχολοῦνται μὲ τ' ἀνέκδοτα ἔργα τοῦ Μπρέχτ, στὸ Ἀνατολικὸ Βερολίνο, στὸ «Ἀρχεῖο Μπρέχτ». Τὸ ἐπιτελεῖο αὐτὸ συνεργάζεται μὲ μιὰ ἄλλη ὁμάδα, που ἀσχολεῖται μὲ τὸ ἔργο τοῦ Μπρέχτ στὴν Φραγκφούρτη, καὶ μὲ τὸν ἐκδοτικὸ οἶκο Suhrkamp τῆς ἴδιας πόλης. Μόλις τελειώσει τὸ ξεκαθάρισμά του, τὸ ὑλικὸ αὐτὸ θὰ ἐκδοθεῖ σὲ βιβλίο. Ὅμως, ἀπὸ τὸ 1960 ἤδη, ὁ παραπάνω ἐκδοτικὸς οἶκος, κυκλοφόρησε τὸ «Μικρὸ Ὅργανο γιὰ τὸ Θέατρο» μὲ τὸ «Συμπλήρωμα στὸ Μικρὸ Ὅργανο», πράγμα που ὁ Ἕλληνας μεταφραστὴς τοῦ τέλους τοῦ 1961 δὲ θᾶπρεπε ν' ἀγνοεῖ καὶ που θᾶπρεπε νὰ τὸ συμπεριλάβει στὴ μετάφρασή του — γιατί ἐκεῖ ἀνήκει. Ἔτσι, πιστεύω πῶς τὸ θέμα μετάφραση Μπρέχτ, θέλει πολλὴ προσοχὴ καὶ παραμένει ἀνοιχτό. Συνεπῶς, δὲν πρέπει νὰ θεωροῦμε πῶς τελειώσαμε μὲ τὸ «Μικρὸ Ὅργανο γιὰ τὸ Θέατρο», ἔργο βασικὸ γιὰ τὴν κατανόηση τῆς ἀντίληψης τοῦ Μπρέχτ, σχετικὰ μὲ τὸ πῶς ἀντιλαμβάνεται τὸ Θέατρο καὶ τὸ πῶς πρέπει ν' ἀνεβάζονται τὰ θεατρικὰ ἔργα.

**No 76:** Zu sprechen ist noch von der Ablieferung des in den Proben Aufgebauten an das Publikum. Es ist da nötig, dass dem eigentlichen Spiel der Gestus des Aushändigens von etwas Fertigem unterliegt. Vor den Zuschauer kommt jetzt das Oftgehabe von dem Nichtverworfenen, und so müssen die fertiggestellten Abbildungen in völliger Wachheit abgeliefert werden, damit sie in Wahrheit empfangen werden können.



# ΕΠΙΘΕΩΡΗΣΗ ΤΕΧΝΗΣ

ΤΟ ΧΡΟΝΙΚΟ ΤΗΣ ΠΝΕΥΜΑΤΙΚΗΣ ΖΩΗΣ

## Βασιλικῶν ἀνδρῶν παθήματα

Ὁ περὶ βασιλικῶν ἀνδρῶν λόγος τοῦ κ. Τσάτσου στὴν Ἀκαδημία, ποὺ ἀποτέλεσε τὴ φιλοσοφικὴ κορωνίδα τοῦ ἐγχωρίου ὀλοκληρωτισμοῦ, συνάντησε τὸ δημόσιο χλευασμὸ ἀπὸ τὶς στήλες τοῦ τύπου. Ἡ ἀδίστακτὴ προσπάθεια τοῦ κ. ἀκαδημαϊκοῦ νὰ ντύσει μὲ τὴ φιλοσοφικὴ τήβεννο τὴ δραστηριότητα τῶν ροπαλοφόρων τῆς 29ης Ὀκτωβρίου εἶχε καὶ τὰ φαιδρά της. Ἔτσι, κεντρῶς ἐφημερίδα τὸν ἄρπαξε γερὰ στὸ δόκανο καὶ μᾶς πρόσφερε ἄφθονο τὸ γέλωτα σὲ ἡμέρες ὅπου εἶναι τόσο σπάνιος.

Ἀποκαλύπτεται, λοιπόν, ὁ κ. Τσάτσος ὄχι μοναχὰ ἀμετανόητος θαυμαστὴς τοῦ ὀλοκληρωτισμοῦ διὰ μέσου τῶν αἰώνων καὶ ἀπὸ ἀρχαιοτάτων χρόνων μέχρι σήμερα, ἀλλὰ καὶ πλαστογράφος κειμένων καὶ ἐπιδέξιός ταχυδακτυλουργός. Πλαστογράφος, γιὰτὶ μὲ προκρούστεια μέθοδο πῆρε ἓνα χωρίο τοῦ Θουκυδίδη καὶ τόκομε στὰ μέτρα ποὺ τοῦ χρειάζονταν γιὰ ν' ἀποδείξει μὲ τά... κείμενα ὅτι καὶ στὴ δημοκρατία οἱ βασιλικοὶ ἄνδρες εἶναι ἐκεῖνοι ποὺ καθοδηγοῦν τὸ λαὸ νὰ ἐκλέγει τοὺς ἄρχοντες (ὁ Θουκυδίδης μεταβάλλεται ἔτσι σὲ θαυμαστὴ τῶν ροπαλοφόρων!), καὶ ταχυδακτυλουργός, γιὰτὶ πῆρε ἓνα παλιὸ δοκίμιό του, δημοσιευμένο πρὸ ἐτῶν σὲ περιοδικὸ καὶ ἀφιερωμένο στὸ Βενιζέλο καὶ τὸ προσάρμοσε στὰ μέτρα τοῦ σημερινοῦ κυβερνητικοῦ κόμματος, ἐκφωνώντας το, χωρὶς καμμιά τύψη, σὰν παρθενικὸ ἀκαδημαϊκὸ τοῦ λόγου, μπροστὰ σὲ κεχηναίους ἀκροατὲς καὶ θαυμαστὲς τῆς σοφίας του!

Ὁ λόγος τοῦ κ. Τσάτσου ἀποκάλυψε στὰ μάτια τοῦ πνευματικοῦ κόσμου τὴν εὐτέλεια τῆς σκέψης καὶ τὸ ρηχὸ προβληματισμὸ τῆς διανόησης τῆς ἀμαρτωλῆς ἐλληνικῆς δεξιᾶς. Ἀκόμα καὶ οἱ ὁμοϊδεάτες του ἐξεγέρθηκαν γιὰ ὅσα φαιδρὰ ἀράδιασε ἀπὸ τὸ ἀκαδημαϊκὸ βῆμα καὶ τοῦδωσαν καυστικὲς μπηχτὲς γιὰ νὰ τὸν σταματήσουν ἀπὸ παράμοια πνευματικὰ ὀλισθήματα στὸ μέλλον, ὀλισθήματα

ποὺ ἐκθέτουν ἀνεπανόρθωτα τὴν παράταξή τους στὰ μάτια τοῦ κοσμάκη. Ἀνένδοτος ὁμως ὁ κ. Τσάτσος βγῆκε νὰ τοὺς ἀντικρούσει μὲ μιὰ ἐπιφυλλίδα, ὅποτε τάκανε θάλασσα καὶ ἐπιβεβαίωσε ὅσα τοῦ κατηγορήσαν. Καὶ πρὸς σωφρονισμὸ πλέον, δέχτηκε τὸ χτύπημα ροπαλοῦ τῆς πρωινῆς ἐφημερίδας καὶ γέλασαν οἱ πικραμένοι. Τὸ θέμα ὁμως δὲν εἶναι μόνο γιὰ γέλια. Θὰ ἐπανέλθουμε λοιπόν.

## Ἡ "Ἐπιθεώρηση Τέχνης," ὑπὸ ἀπαγόρευσιν στον "Ἅγιο Εὐστράτιο"

Γράμματα ἀπὸ τὸ στρατόπεδο ἐξορίστων τοῦ Ἁγίου Εὐστρατίου, μᾶς πληροφοροῦν πῶς ἡ Διοίκηση τοῦ Στρατοπέδου ἀπαγόρευσε, ὕστερα ἀπὸ διαταγὴ τοῦ Ὑπουργείου, τὴν κυκλοφορία τῆς «Ἐπιθεώρησης Τέχνης» στοὺς ἐξορίστους. Δὲν εἶναι βέβαια ἡ πρώτη φορὰ ποὺ ἀπαγορεύεται ἡ «Ἐπιθεώρηση Τέχνης» στὸ στρατόπεδο τοῦ Ἁγ. Εὐστρατίου καὶ πάντα μὲ μαθηματικὴ ἀκρίβεια, τὴν ἀπαγόρευσίν της τὴν ἀκολουθεῖ ἡ ἀπαγόρευση καὶ ἄλλων περιοδικῶν καὶ βιβλίων. Καὶ μπροστὰ σ' αὐτὸ τὸ καινούργιο ἀντιπνευματικὸ κρούσμα εἴμαστε ὑποχρεωμένοι νὰ διαμαρτυρηθοῦμε. Νὰ διαμαρτυρηθοῦμε μὰ καὶ νὰ ρωτήσουμε τὸ Ὑπουργεῖο καὶ τὴν Διοίκηση τοῦ Στρατοπέδου: Ποῦ στηρίζουν τὴν ἀπαγορευτικὴν διαταγὴν; Βέβαια δὲν θὰ μπορέσουν νὰ δώσουν καμμιά ἀπάντηση. Γιατὶ ἡ ἀπαγόρευση στηρίζεται μόνο καὶ μόνο στὸ σκοταδιστικὸ πνεῦμα τοῦ σημερινοῦ κράτους, τὸ ἴδιο πνεῦμα ποὺ «καταργεῖ» τὴν Ε.Τ. ἀπὸ τὸ Δελτίο Βιβλιογραφίας τοῦ Ὑπουργείου Προεδρίας, ἐνῶ εὐνοεῖ τὰ κάθε λογῆς πορνογραφικὰ ἔντυπα.

Χαρακτηριστικὸ ἄλλωστε ὄλων τῶν ἀντιδραστικῶν καθεστώτων εἶναι ἡ ἀντιπάθεια καὶ τὸ μῖσος γιὰ τὰ πραγματικὰ καὶ γνήσια προϊόντα τοῦ πνεύματος καὶ ἡ προτίμησή τους γιὰ τὰ ἀηδιαστικὰ περιπτώματά του.

## Ὁ Ἑρανὸς Βορείων Ἐπαρχιῶν

Ὁ ἀγώνας ποὺ ἄρχισε ἡ Πανελλήνια Ἐνωσις Κινηματογραφιστῶν γιὰ νὰ καταργηθεῖ, ἐκεῖνος ὁ διαβόητος «Ἑρανὸς Βορείων Ἐπαρχιῶν», ποὺ ἐπιβιάθηκε γιὰ ἕξ μῆνες καὶ ἀφαιμάσσει δεκαπέντε χρόνια τώρα τὸ φτωχὸ βαλάντιο τοῦ λαϊκοῦ κοινοῦ τῶν κινηματογράφων, βρίσκει τὴν ὁμόθυμη ὑποστήριξη τῶν εὐρυτέρων μαζῶν ἀλλὰ καὶ τῶν πνευματικῶν ἀνθρώπων. Καὶ τὸν ἀγῶνα αὐτό, ποὺ ἀνάλαβαν καὶ συνεχίζουν μὲ ἀρκετὴ συνέπεια ὡς τώρα οἱ κινηματογραφιστές, ἔχουν χρέος νὰ ἐνισχύσουν ὄλα τὰ πνευματικὰ καὶ καλλιτεχνικὰ σωματεῖα. Γιατὶ ἡ κατάργησις τοῦ «Ἑράνου» σημαίνει φτηνότερο εἰσιτήριο, καὶ συνεπῶς μεγαλύτερη δυνατότητα τοῦ εὐρύτερου κοινοῦ νὰ παρακολουθήσει κινηματογράφο, ποὺ εἶναι στὴ χώρα μας τὸ μοναδικὸ του μέσο αἰσθητικῆς διαπαιδαγώγησις μὰ καὶ ψυχαγωγίας.

## Ἡ παραμόρφωσις τοῦ Λυκαβηττοῦ

Ἡ Ἀθήνα ἀποτελεῖ ἴσως μοναδικὸ παράδειγμα σ' ὅλοκληρο τὸν κόσμον, γιὰ τὶς ἀστοχες παραμορφώσεις ποὺ ὑφίσταται κάθε τόσο. Πουθενὰ ἄλλου δὲν παρουσιάζεται αὐτὴ ἡ ἀσέβεια γιὰ τὸ τοπίο καὶ τὸν ἱστορικὸ του χαρακτήρα. Μιὰ ἀσέβεια ποὺ παρουσιάζεται σὰν πραγματικὴ θεομηνία, γιὰ μιὰ πόλη σὰν τὴν Ἀθήνα, μὲ τὴν τόσο μακραίωνη καὶ γόνιμη ἱστορία της ὡστε στὴ συνείδηση τοῦ πολιτισμένου κόσμου δὲν εἶναι ἀπλὰ μιὰ εὐρωπαϊκὴ πόλη, ἡ πρωτεύουσα μιᾶς μικρῆς χώρας, ἀλλὰ γενικώτερα ἕνα σύμβολο. Ἡ κατανόησις τῶν ἀρχαίων μνημείων, ποὺ εἶναι δὰ καὶ τὰ πολυτιμότερα πράγματα ποὺ διαθέτει ἡ πόλη, εἶναι ἐδύνατη χωρὶς τὴ διατήρησις, σὲ γενικὴς ἔστω γραμμῆς, τοῦ φυσικοῦ περιβάλλοντος, ποὺ μέσα του τὰ τοποθέτησε ἡ αἰσθητικὴ εὐαισθησία τῶν ἀρχαίων.

Ἄς μὴ μιλήσουμε πιά γιὰ τὴν συστηματικὴ σχεδὸν καταστροφὴ τοῦ ἱστορικοῦ χαρακτήρα ποὺ ἀπέκτησαν διάφορα κεντρικὰ σημεῖα τοῦ τόπου ἀπ' τὰ νεώτερα γεγονότα, σὰν τὴν πλατεία τοῦ Συντάγματος, ποὺ ὀλοένα παίρνει καὶ πιὸ ἄθλια ὄψη, οὔτε γιὰ τὴν ἀληθινὴ μανία γιὰ καταδάφιση τῶν πιὸ ὁμορφῶν κτιρίων τοῦ περασμένου αἰῶνα, τόσο ποὺ σήμερον πιά ν' ἀποτελεῖ τὸ ὕψος τους ἀπλή ἀνάμνησις σ' ὅσους πρόφτασε ἡ μνήμη τους, νὰ καταγράψει τὴν ἀπέριπτη μορφὴ τους.

Ὅλ' αὐτὰ τὰ αὐτονόητα καὶ πολυειπωμένα αἰσθανόμεσθε τὴν ἀνάγκη νὰ τὰ ξανατονίσουμε γιατί, παρόλο τὸ ξεσῆκωμα τῶν πνευματικῶν ἀνθρώπων καὶ τὴν ἔντονη ἀντίδραση τοῦ Δήμου, ἡ Πολιτεία φαίνεται ἀποφασισμένη νὰ καταστρέψει μιὰν ἀπ' τὶς πιὸ πλαστικὲς ἐξάρσεις τῆς λεκάνης τῆς Ἀττικῆς, δηλ. τὸ Λυκαβηττό, γιὰ νὰ προσθέσει ἕνα μηχανικὸ ἔρπετό κ' ἕνα κτίριο ποὺ θὰ παραμορφώσει ὅλη τὴν ἰδιοτυπία τοῦ

γραφικοῦ λόφου μὲ τὸ λευκὸ ἐκκλησάκι καὶ τὸ σιωπηλὸ δραμάκι του. Ἡ πρότασις ἑνὸς στρατηγοῦ τοῦ ΝΑΤΟ, γιὰ τὴν χρησιμοποίησις τῆς Ἀκρόπολης σὰν σύμβολο τοῦ στρατιωτικοῦ αὐτοῦ συνασπισμοῦ καὶ ἡ πλήρης ἀναστήλωσις της, προφανῶς κατὰ τὸ πρότυπο τῆς Στοᾶς τοῦ Ἀττάλου, εἶναι ὀλοτελα συντονισμένη μὲ τὸ πνεῦμα τῶν ντόπιων ἀρμοδίων γιὰ τὴν ἐντίστοιχη διαμόρφωσις τοῦ ἀθηναϊκοῦ τοπίου. Ὅσο ὁμως ἡ πρώτη ἀποτελεῖ μιὰ πλήρη παρεξήγησις γιὰ τὸ πνεῦμα τῆς Εἰρήνης καὶ τῆς Ἐλευθερίας ποὺ φυσᾷ πάνω ἀπὸ τὸν ἀρχαῖο βράχο, καὶ ποὺ ἐρχεται σὲ πλήρη ἀντίθεσις μὲ τοὺς σκοποὺς τοῦ σύγχρονου στρατιωτικοῦ συνασπισμοῦ, (μὰ καὶ μαρτυρεῖ μιὰ χωρὶς προηγούμενο χοντροκοπιὰ στὴν ἀντίληψη αὐτῶν ποὺ τὴν προβάλλουν), ἄλλο τόσο καὶ ἡ προσπάθεια γιὰ «ἐκσυγχρονισμό» τοῦ Λυκαβηττοῦ ἀποτελεῖ μιὰν ἀνάλογη ἀρχοντοχωριατικὰ καὶ νεοπλουτισμό, γιὰ νὰ μὴ μιλήσουμε καὶ γιὰ τὶς ἐπιδιώξεις τῶν ἐργολάβων. Μὰ πάνω ἀπ' ὄλα εἶναι μιὰ πρώτης τάξεως παρανόησις τοῦ ἀττικοῦ τοπίου, μιὰ περιφρόνησις στὴν ἀποψη τῶν ἀρμοδιοτέρων παραγόντων ποὺ ἔχουν ἤδη ἐκφράσει τὴ γνώμη τους πάνω σ' αὐτό, μιὰ καταπάτησις τῆς ἔννοιας τῆς ἀξιοπρέπειας ἑνὸς τοπίου κ' ἑνὸς λαοῦ.

## Ἡ ἀναβολὴ τῆς Πανελληνίας

Ἡ Πανελλήνια Ἐκθεσις, ἡ μοναδικὴ ὀργανωμένη ἀπὸ τὸ κράτος ἐκδήλωσις στὶς εἰκαστικὲς τέχνες, κακοποιήθηκε πάλι ἀπὸ τοὺς «ἀρμόδιους» μὲ τρόπο ποὺ μαρτυρεῖ σὲ ποιά ὑπόληψη τὴν ἔχουν οἱ ἴδιοι ὀργανωτές της. Ἐνῶ εἶχε προγραμματιστεῖ γιὰ τὴν ἀνοιξὴ κ' εἶχαν δημοσιευτεῖ οἱ ἡμερομηνίες, πράγμα ποὺ ὑποχρέωσε πολλοὺς καλλιτέχνες νὰ διαστουῖν γιὰ νὰ στείλουν ἀπὸ τώρα ἔργα τους γιὰ νὰ περάσουν ἀπὸ τὴν κριτικὴ ἐπιτροπὴ, ξαφνικὰ ἀναβλήθηκε γιὰ τὸ φθινόπωρο! Ἐπειδὴ τὶς αἴθουσες τοῦ Ζαπτείου, ὅπου θὰ στεγαζόταν, τὶς χρειάζεται τὸ ΝΑΤΟ γιὰ τὸ προσεχὲς συνέδριό του ποὺ πρόκειται νὰ γίνῃ στὴν Ἀθήνα, λὲς κ' ἦταν ἀνάγκη νὰ συμβεῖ κι αὐτὸ γιὰ νὰ γίνῃ ὀλοτελα ἀντιληπτό πὼς ἡ χώρα μας ἔγινε τελευταῖα τὸ ἐπίκεντρο τῆς δραστηριότητος τοῦ στρατιωτικοῦ αὐτοῦ συνασπισμοῦ. Τὸ χειρότερο ὁμως εἶναι πὼς, ἐπειδὴ θὰ ἀκολουθήσει ἄλλη μιὰ διεθνὴς ἐκδήλωσις ποὺ χρειάζεται τὶς ἴδιες αἴθουσες, τὸ μεσοδιάστημα ποὺ παραχωρήθηκε στὴν Πανελλήνια Ἐκθεσις, καλύπτει μόλις εἴκοσι μέρες, δηλ. λιγώτερες κι ἀπὸ κείνες ποὺ συνήθως καλύπτει μιὰ ἀπλή ἰδιωτικὴ ἐκθεσις σὲ μιὰ ἀπ' τὶς σάλες τῆς Ἀθήνας. Αὐτὰ ἀπὸ τὴν πλευρὰ τῆς πρόθεσις τοῦ κράτους ἔναντι τῶν καλλιτεχνῶν μας καὶ τῆ σημασία ποὺ ἔχουν γιὰ τοὺς ἀρμόδιους τέτοιες ἐκδηλώσεις. Ὅμως τί γίνεται ἀπὸ τὴν πλευρὰ τῶν καλλιτεχνῶν; Ὑπάρχει κάποιος ἐπαγγελματικὸς ὀργανισμὸς, ποὺ τιτλοφορεῖται Καλλιτεχνικὸ Ἐπιμελητήριο καὶ ἔχει σὰν καθῆκον νὰ φροντίζει γιὰ τὰ συμφέροντα τῶν μελῶν του

καί νά μεριμνᾷ γιά τήν προβολή τοῦ ἔργου τους. Κι αὐτὸς ἀρκεῖται στὸ νὰ ὑποδηλώσει τήν παρουσία του μὲ τήν ἀδιαφορία του καὶ τὴ σιωπὴ του. Μήπως ἐπειδὴ τὸ κράτος ξέρει καλὰ πὼς κανεὶς δὲν πρόκειται νὰ σηκώσει τὴ φωνὴ καὶ τὸ κεφάλι του ἀπὸ τὸ σινάφι αὐτὸ γι' αὐτὸ τὸ κακοποιεῖ τόσο συστηματικά; Τοῦτο δῶ εἶναι καὶ τὸ πιὸ ὀδυνηρὸ στοιχεῖο στὴν ὄλη ὑπόθεση. Οἱ πνευματικοὶ τάγοι ἑνὸς τόπου, τέτοιοι πρέπει νά ναι καὶ οἱ καλλιτέχνες μας, γίνανε οὐρὰ ἑνὸς ἀντιπνευματικοῦ κράτους, αὐτοκαταδικάστηκαν στὴν ἀδράνεια. Στὴν πραγματικότητα αὐτοὶ οἱ ἴδιοι διέγραψαν τὴ σημασία ποὺ πρέπει νὰ ἔχει μέσα στὴ ζωὴ ἑνὸς πολιτισμένου τόπου ἢ καλλιτεχνικὴ τους παραγωγή. Τοὺς εἶναι τόσο δύσκολο νὰ πάρουν μαθήματα ἀπ' τὴ ζωὴ ποὺ σφύζει γύρω τους; Δὲν εἶναι ἀνάγκη νὰ πᾶνε μακρὰ, ἄς ρίξουν τὴ ματιά τους στοὺς οἰκοδόμους, στοὺς ἀρτεργάτες καὶ στοὺς τυπογράφους.

### ΣΚΟΤΑΔΙΣΤΙΚΕΣ ἐκδηλώσεις

Ἡ Πρυτανεία τῆς Ἀνωτάτης Σχολῆς Οἰκονομικῶν καὶ Ἐμπορικῶν Ἐπιστημῶν, τοιχοκόλλησε προσφάτως μιὰ καταπληχτικὴ ἀνακοίνωση πρὸς τοὺς σπουδαστές. Ἴδου μερικὰ ἀποσπάσματα ἀπ' αὐτὴ τὴν ἀνακοίνωση:

«Φοιτηταὶ προτιθέμενοι νὰ καλέσουν εἰς συνέλευσιν (συγκέντρωσιν) φοιτητὰς [......] ὑποχρεοῦνται νὰ ζητήσουν πρὸ 24 ὥρων πρὸς τὸ Πρυτάνεως ἐγγράφως ἄδειαν πρὸς τοῦτο δηλοῦντες τὸν τόπον, τὴν ὥραν καὶ τὸν σκοπὸν τῆς συνελεύσεως. Οἱ παραλείποντες τοῦτο ὡς καὶ οἱ πρὸς τὴν ἀρνησιν τοῦ Πρυτάνεως συνερχόμενοι τιμωροῦνται πειθαρχικῶς.

Οἱ προσκαλέσαντες τὴν συνέλευσιν ὑποχρεοῦνται ἑντὸς 24 ὥρων ἀπὸ τῆς συγκροτήσεως αὐτῆς νὰ ἀνακοινώσωσι ἐγγράφως τὰς λεηλοφθέσεις ἀποφάσεις εἰς τὸν Πρύτανιν, ἄλλως τιμωροῦνται πειθαρχικῶς.

Ἀπαγορεύεται ἢ ἐν τοῖς Πανεπιστημιακοῖς χώροις συνάθροισις φοιτητῶν ἐπιδιωκόντων τὴν διάδοσιν καὶ ἐφαρμογὴν ἀνατρεπτικῶν τοῦ κρατοῦντος κοινωνικοῦ συστήματος ἰδεῶν. Οἱ προσερχόμενοι εἰς τὴν αὐτὴν συνάθροισιν τιμωροῦνται κατὰ τὰς διατάξεις τοῦ παρόντος (Ν.Δ. 79 — 35 ἀρ. 3).

Ἐὰν ἢ συνέλευσις τῶν φοιτητῶν λαμβάνη χώραν ἐν κεκλεισμένῳ Πανεπιστημιακῷ χώρῳ δικαιούνται ὁ Πρύτανις ἢ Καθηγητὴς ἐντεταλμένος πρὸς τοῦτο ὑπὸ τοῦ Πρυτάνεως παριστάμενος ἐν τῇ συνελεύσει νὰ διαλύσῃ αὐτὴν ἐὰν ἐκτρέπεται τοῦ σκοποῦ δι' ὃν ἐκλήθη ἢ ἐὰν διεξάγεται κατὰ τρόπον ἀνόμοστον.

Φοιτηταὶ προτιθέμενοι ἐν τῇ ιδιότητι αὐτῶν νὰ προσκαλέσωσι, δημοσίᾳ ἢ καὶ μὴ, φοιτητὰς ὅπως συμμετάσχουν εἰς τελετὰς, ἐορ-

τάς, διαλέξεις ἢ ἐκδρομὰς, θεατρικὰς παραστάσεις ἢ συναυλίας ἢ ἄλλας διοργανώσεις παρασκευαζομένας εἴτε ὑπ' αὐτῶν τῶν προσκαλεσάντων εἴτε ὑπὸ ἄλλων, ὑποχρεοῦνται νὰ ζητήσουν 3 ἡμέρας ἐνωρίτερον πρὸς τὸ Πρυτάνεως ἐγγράφως τὴν ἄδειαν. Παραλείποντες τοῦτο ἢ ἐπ' ἀρνήσει προβαίνοντες, τιμωροῦνται πειθαρχικῶς».

Εἶναι πραγματικὰ ἄξιο ἰδιαιτέρας προσοχῆς τὸ γεγονός πὼς μιὰ Ἀνωτάτη Ἐκπαιδευτικὴ Ἀρχή, ἀνακοινώνει στὰ 1962 τέτια πράγματα, ποὺ δείχνουν ἓνα ἐκατανόητο ἀντιμορφωτικὸ, μὰ καὶ ἀντιπνευματικὸ καὶ σκοταδιστικὸ πνεῦμα καὶ ἀποπειρᾶται νὰ ἀρνηθεῖ καὶ νὰ παραδιάσει κεκτημένα συνδικαλιστικὰ καὶ αὐτοδιοικητικὰ δικαιώματα τῶν σπουδαστῶν. Ἴσως θὰ ἰσχυριστεῖ πὼς στηρίζεται στὸν Κανονισμὸ τῆς Σχολῆς. Μὰ οἱ σχετικὲς διατάξεις τοῦ κανονισμοῦ οὐδέποτε ἐφαρμόστηκαν, ἔχουν οὐσιαστικὰ περιπέσει σὲ ἀχρησία καὶ δὲ μπόρεσε νὰ τὶς νεκραναστήσει οὔτε τὸ κατοχικὸ Ν.Δ. 954) 1942 ποὺ ἐπιχείρησε αὐτὸ τὸ πρᾶγμα, ὅταν οἱ σπουδαστὲς ἀρχίζαν τὴν ἀντίστασή τους ἐναντίον τοῦ κατακτητῆ. Πιστεύουμε πὼς ἡ Πρυτανεία τῆς Α.Σ.Ο.Ε.Ε. θὰ ἀναγνωρίσει πὼς ἔκανε ἓνα ὀλίγημα καὶ θὰ ἀνακαλέσει αὐτὴ τὴ θλιβερὴ ἀνακοίνωση. Σὲ ἀντίθετη περίπτωσις πρέπει νὰ εἶναι βέβαιη πὼς, ἀνεξάρτητα ἀπὸ τὴ φοιτητικὴ ἀντίδραση ποὺ ἄρχισε νὰ ἐκδηλώνεται κιόλας, θὰ συναντήσει τὴν ἀποδοκιμασίαν καὶ τὴν ἐνεργητικὴν ἀντιμετώπιση ἀπὸ ὄλο τὸν πνευματικὸ κόσμον.

### Ἡ ἀπήχηση τοῦ τεύχους Πικασσό

Ἡ «Ἐπιθεώρηση Τέχνης» στάθηκε πάντα πολὺ φειδωλὴ στὸ νὰ ἐξαιρεῖ ὅποιαδήποτε ἐπιτυχία τῆς. Ἄν σήμερα κάνει μιὰν ἐξαιρέση στὸν κανόνα αὐτόν, τοῦτο συμβαίνει ἐπειδὴ ἡ ἀπήχηση ποὺ εἶχε τὸ ἀφιερωμένο στὸν Πικασσό τεύχος τῆς ἔχει μιὰν ἰδιαίτερη σημασία. Πέρα ἀπ' τὴν οικονομικὴ ἐπιτυχία, (ἢ πρὸ καιροῦ τριπλασιασμένη κυκλοφορία τοῦ περιοδικοῦ διπλασιάστηκε πάλι), σημαντικώτερο εἶναι τὸ γεγονός ὅτι χιλιάδες ἄνθρωποι ποὺ μόνον ἀόριστα εἶχαν ἐκούσει νὰ γίνεταί λόγος γιὰ τὸν ζωγράφο τοῦ αἰῶνα μας, καὶ ποὺ εἶχαν μιὰ μᾶλλον συγκεχυμένη ἰδέαν γιὰ τὸ μήνυμα τοῦ ἔργου του — πολλοὶ μάλιστα πίστευαν πὼς ὑπῆρχε ἀντίφαση ἀνάμεσα στὴν πολιτικὴ τοποθέτηση τοῦ ἀνθρώπου καὶ στὶς ἰδεολογικὲς κατευθύνσεις τοῦ ἔργου — βρῆκαν τὴν εὐκαιρίαν νὰ πληροφορηθοῦν μερικὰ στοιχεῖα, νὰ συζητήσουν, νὰ δοῦν τὸ πρᾶγμα στὶς ἀληθινὰ διαστάσεις του. Ἐνθουσιαστικὰ σχόλια διατυπώθηκαν ἀπὸ παντοῦ. Ἐμεῖς ὁμῶς θὰ ὑπογραμμίσουμε τὸ γεγονός ὅτι τὸ τεύχος δὲν ἐξάντλησε τὸ θέμα Πικασσό. Ἀπλῶς τὸ ἔθεσε, ἀλλὰ κατὰ τρόπον τέτοιο, ὥστε ὄχι μόνον νὰ κινηθεῖ τὸ ἐνδιαφέρον τοῦ κοινοῦ γιὰ τὸ ἔργο τοῦ καλλιτέχνη, ἀλλὰ καὶ νὰ δίνονται οἱ «λαβὲς» γιὰ τὴν σωστὴν ἀντιμετώπιση καὶ κατανόησίν του.

# Ἡ Ἑταιρία Ἑλλήνων τὸν Ἄγγελο

Ἡ Ἑταιρία Ἑλλήνων Λογοτεχνῶν μὲ μιὰ μεγαλειώδη γιορτὴ τίμησε τὸν ποιητὴ Ἄγγελο Σικελιανό. Ἡ ἐκδήλωση ἔγινε στὶς 4 Φεβρουαρίου 1962, στὸ θέατρο Κοτοπούλη, ποὺ γέμισε ἀσφυκτικὰ ἀπὸ ἐνωρίς. Πολὸς κόσμος δὲν κατάφερε νὰ βρεῖ θέση στὸ θέατρο κ' ἔμεινε ἔξω, νὰ δρέχεται στὸ πεζοδρόμιο, ἀλλὰ νὰ μὴν ἐννοεῖ νὰ παραιτηθεῖ ἀπὸ τὴν προσπάθεια νὰ μπεῖ καὶ νὰ παρακολουθήσει τὴ γιορτὴ. Τὴν ἐκδήλωση ἀνοίξε ὁ Πρόεδρος τῆς Ἑταιρίας, Λέων Κουκούλας καὶ ὕστερα μίλησε ὁ Μάρκος Αὐγέρης, ποὺ τοποθέτησε τὸν Σικελιανὸ σὰν ποιητὴ καὶ σὰν πολίτη. Οἱ καλλιτέχνες τοῦ θεάτρου Μάνος Κατράκης, Ἀλέκα Κατσέλη, Ἀσπασία Παπαθανασίου καὶ Φοῖβος Ταξιάρχης ἀπαγγείλανε τὰ ποιήματα τοῦ Σικελιανοῦ: «Πνευματικὸ Ἐμβατήριο», «Παλαμᾶς», «Στ' Ὀσίου Λουκᾶ τὸ Μοναστήρι», «Σίβυλλα» (ἀπόσπασμα) καὶ «Ἱερὰ Ὀδός». Ἐπίσης οἱ καλλιτέχνες Ἄγγ. Γιαννούλας, Ν. Κάζης, Β. Κανάκης, Α. Λειβαδίτης, Μάρια Κοτοπούλη, Γ. Μετσόλης, Γ. Μπινιάρης καὶ Ν. Παπακωνσταντίνου, ἀποδώσανε σκηνές ἀπὸ τὸ «Διγενή» καὶ ἡ Χορωδία τῆς Θάλειας Βυζαντίου τραγούδησε τὸ χορικὸ «Ὁ θάνατος τοῦ Διγενή» σὲ μουσικὴ Ἀλέκου Ξένου.

Δίνουμε πιὸ κάτω περίληψη ἀπὸ τὴν ὁμιλία τοῦ Μ. Αὐγέρη.

[...] Ὁ Σικελιανός, ποὺ γεννήθηκε στὸ ἴδιο νησί μὲ τὸ Βαλαωρίτη, διατηρεῖ τὴν πνευματικότητα τῆς ἑφτανησιακῆς ποίησης· βλέπει μὲ τὴν ἴδια διεισδυτικὴ ματιὰ τοῦ Σολωμοῦ τὸν ἐσωτερικὸ ἀκοίμητο δυναμισμὸ τοῦ κόσμου καὶ συνδυάζει ἔτσι αὐτὴ τὴν πνευματικότητα μὲ τὴν ἀρρενωπὴ δύναμη καὶ τοὺς βαρειοὺς τόνους τοῦ ρουμελιώτικου τραγουδιοῦ.

Μὲ τὰ γνωρίσματα αὐτὰ ἡ ποίηση τοῦ Σικελιανοῦ, κ' ἰδιαίτερα μὲ κάποιες εἰκόνες, ποὺ ἐκφράζουν καταστάσεις τῆς ψυχῆς φέρνει στὸ νοῦ ἐδῶ κ' ἐκεῖ ἐκφράσεις τοῦ Σολωμοῦ.

Ἡ ποίηση τοῦ Σικελιανοῦ παρουσιάζεται σὲ μιὰ νέα ποιητικὴ σύνθεση, ὅπου οἱ ἑφτανησιακοὶ τόνοι ἐνώνονται σὲ μιὰ ἀρμονικὴ συμφωνία μ' ὅλη τὴν ἑλληνικὴ ποίηση, παλιὰ καὶ νέα.

Ὁ Σικελιανός εἶναι τὸ τελικὸ χωνευτήρι, ὅπου δένονται σ' ἓνα σῶμα ὅλα τὰ ποιητικὰ μας ἰδιώματα.

Ὁ Σικελιανός, ποὺ παρουσιάζεται σὰν ὁ τελευταῖος μεγάλος ἑφτανήσιος ποιητής,

κ' εἶναι μαζί κ' ἓνας ἀπὸ τοὺς μεγαλύτερους νεοέλληνες ποιητές, ἦταν κ' ἓνας ἀπὸ τοὺς μεγαλύτερους Εὐρωπαϊοὺς ποιητὲς τῆς ἐποχῆς του.

Τὴν ποίηση τοῦ Σικελιανοῦ, ἂν θέλει κανεὶς νὰ τὴν κατατάξει, σὰ μορφή καὶ σὰν περιεχόμενο, στὰ ἐνδιαφέροντά της, στὰ αἰσθήματα καὶ στὸ θυμικὸ της, θὰ τοποθετήσῃ τὸ μεγαλύτερο μέρος της μέσα στὸν κύκλο τῆς ποιητικῆς ἀτμόσφαιρας τοῦ 19ου αἰῶνα [...]

Τὸ πνεῦμα τοῦ Σικελιανοῦ θράφηκε πλούσια ἀπὸ παραστάσεις καὶ σύμβολα κι ἀπὸ τὰ ἐνδοξα πρότυπα τοῦ ἀρχαίου ἑλληνικοῦ κόσμου. Μὰ κ' ἡ δημοτικὴ ποίηση κι ὁ Σολωμὸς κι ὁ Παλαμᾶς δὲν τὸν ἄφησαν ἐνεπηρέαστο.

Στὰ πρῶτα του βήματα κι ἀργότερα τὸν βοήθησε πολὺ καὶ ἡ Ἰταλικὴ ποίηση μὲ τὸ Ντανιέλσιο, μὰ καὶ μὲ τὸν Καρντούτσι καὶ τὸν Πάσκολι καὶ τὸ μεγάλο Ντάντε, κ' ἡ Γαλλικὴ μὲ τὸν Κλωντέλ καὶ μὲ τὸν Σινιορέ κι ἄλλους· κι ὁ μεγαλειώδης βάρδος τῆς Ἀμερικῆς, ὁ Γουάλτ Οὐίτμαν, πολλὰς φορὲς τὸν συνεπῆρε μέσα στὴν ὀρμητικὴ πνοή του.

Στὴ μυθολογία του καὶ στὴ συμβολικὴ του, καὶ σ' ἓναν συγκριτισμὸ ποὺ ἔκαμε ἀνάμεσα στοὺς παγανιστικοὺς καὶ τοὺς χριστιανικοὺς μύθους, πολὺ τὸν ἐπηρέασαν οἱ πολύχρονες μελέτες του τῆς ἀρχαιολογίας καὶ τῆς θρησκευολογίας ἀπάνω στὸν ἀρχαῖο ἑλληνισμὸ. [...]

Καμιὰ θλίψη καὶ καμιὰ συντριβὴ δὲν μπορεῖ ν' ἀγγίξει τὴν ποίηση τοῦ Σικελιανοῦ μέσα στὴ γελαστὴ μακαριότητά της. Ἡ ποίηση τοῦ Σικελιανοῦ στὸ μεγαλύτερο μέρος της εἶναι μιὰ ποίηση ἄλυπη. Ἐνα πνεῦμα ἀθανασίας πνέει ἀπάνω σ' αὐτὸν τὸν ἀνόλεθρο κόσμον του.

Στὴν ἐδιάκοπη ἐσωτερικὴ εὐφροσύνη τοῦ Σικελιανοῦ ἀπαντᾷ ἡ εὐφροσύνη τοῦ ἐξωτερικοῦ κόσμου. Στὴν ποιητικὴ του ἐνόραση, ἡ ζωὴ παρουσιάζεται στὴν ἀέλικη κίνησή της καὶ σὰν ἓνας οἰκουμενικὸς λυρικός διάλογος ἀνάμεσα στὰ ὄντα.

Συχνὰ ἀπὸ τὰ βάθη τῆς σκέψης του κι ἀπὸ τὴν αἴσθησή του τῆς ζωῆς ξεπροβάλλει ἓνας μυστικόπαθος βιταλισμὸς· παλιὰ θησκευτικὰ σύμβολα κ' ἐννοίες ἀναδύονται ἀπὸ τὰ βάθη τῆς σκέψης του· εἶναι τὸ οὐτοπικὸ μέρος τῆς ποίησής του, ποὺ τὸν μετατοπίζει χρονικὰ στὰ παλιὰ καὶ τὰ περασμένα.

Μὰ ὅτι μᾶς ἐνδιαφέρει στὴν ποίηση τοῦ

# ΛΟΓΟΤΕΧΝΩΝ ΤΙΜΑΙ

## ΣΙΚΕΛΙΑΝΟ

Σικελιανού δεν είναι ή φιλοσοφία της, ή μυστικοπάθεια και τὰ σύμβολά της, παρά οί ανάγλυφες εἰκόνες ζωής, πού μάς δίνει μ' ἔξαιρετική πλαστική δύναμη. [...]

Δεν είναι μέσα στα ἰδανικά και τίς ἀρετές του ή ἐγκράτεια και τὸ μέτρο. Δεν είναι μέσα στις ἐπιδιώξεις του τὸ ἀναγκαῖο και τὸ οὐσιαστικό, πού τόσο ἀπασχολοῦσε τὸ Σολωμό.

Οί ἐντυπώσεις τὸν κατακλύζουν μὲ μιὰ ἀσυγκράτητη λυρική ὀρμή και τὸ κλασικὸ ἰδανικὸ τοῦ μέτρου και τῆς ἐγκράτειας δεν ταιριάζει στὴν ἰδιοσυγκρασία του.

Εἶναι ζηλωτῆς τοῦ κλασικοῦ λόγου, μὰ ἐκφράζεται ρομαντικά. Ὅπως τὸ ὄραμα τῆς ζωῆς μὲ τίς ἀναρίθμητες εἰκόνες του κ' ή πυρετική κίνηση τοῦ κόσμου εἰσορμοῦν μέσα του σὰν καταρράχτης, ὅλα τοῦ φαίνονται οὐσιαστικά κι ἀναγκαῖα.

Δεν είναι δὰ κάποιες ἰδέες, ἄποφες ή καταστάσεις τῆς ζωῆς, πού ή ποίηση τοῦ Σικελιανοῦ πάει νὰ ἐκφράσει, μὰ τὸν καθολικό, τὸν ὄντολογικὸ χαρακτήρα της, θὰ λέγαμε, πού θέλει νὰ τὸν δώσει μέσα στοῦ δημιουργικὸ ὄργασμό της. [...]

Μὰ τὸ μεγαλύτερο μέρος τῆς ποίησης τοῦ Σικελιανοῦ ἐμψυχώνεται ἀπὸ τὸ θυμικὸ μιᾶς ἐποχῆς πρὶν ἀπὸ πενήντα χρόνια, ὅταν ὁ ἀστικός κόσμος στὸν τόπο μας ἄρχιζε νὰ παίρνει ἕνα ἱστορικὸ ἀνηφόρισμα, γεμάτος προοδευτική ἔφεση και δημιουργική ὀρμή.

Ξέρουμε πού κατάντησε αὐτὸ τὸ ξεκίνημα και πὼς τέλειωσε, μέσα σὲ μιὰ ἀπὸ τίς μεγαλύτερες ἐθνικὲς καταστροφές τῆς ἱστορίας μας. Ἀπὸ τότε ἄρχισε νὰ πνέει ἕνας ἄλλος ἀέρας σ' ὅλα τὰ φωνερώματα τῆς ἐλληνικῆς ζωῆς και τῆς ἐλληνικῆς τέχνης. [...]

Μὰ ή ποίηση τοῦ Σικελιανοῦ, μ' ὅλο πού ἐξακολουθεῖ νὰ κρατάει τοὺς ἴδιους ὑψηλοὺς λυρικοὺς τόνους, φαίνεται ἀπὸ ὄω και πέρα κάπως παραστρατισμένη και δισταχτική, σὰ νὰ προχωρεῖ πρὸς ἕνα ἀδιέξοδο. [...]

Ὁ Σικελιανὸς ἐπιχειρεῖ ν' ἀντιδράσει σ' αὐτὸ τὸ νέο πνεῦμα τῆς ἠθικῆς και τῆς πνευματικῆς κρίσης πού φέρνουν οί καιροί. Ἀναζητεῖ νέα ἰδανικά για τὴν ποίησή του και θέλει ν' ἀφοσιωθεῖ σὲ νέες πίστεις. [...]

Στοὺς Δελφοὺς ὁ Σικελιανὸς παρουσιάζεται σὰν ἕνας Πανέλληνας, πού θέλει νὰ ἐνώσει ὅλη τὴν πνευματικὴ ἐλληνικὴ ἱστορία. Μὰ οί φιλοδοξίες του για τοὺς Δελφοὺς δεν περιορίζονταν μόνο σ' αὐτὸ τὸ σκοπὸ. Ὁνειρο-

πόλησε μὰ κάμει πάλι τοὺς Δελφοὺς τὸ κέντρο τοῦ κόσμου και ν' ἀναδείξει πάλι τὸν τόπο σὰν τὸν ἀμφαλὸ τῆς γῆς, ὅπως τὸν θεωροῦσαν κ' οί ἀρχαῖοι. [...] ἕναν ὀμφάλιο λῶρο πού νὰ ἐνώνει ὅλους τοὺς ἀνθρώπους τῆς γῆς κι ὅπου τὰ πάθη νὰ καταλαγιάζουν κ' ή βαβυλωνία τῶν γλωσσῶν νὰ καταλύεται.

Τὸ Σικελιανὸ πολλές φορές τὸν εἶχε κυρέψει ή οὐτοπική ἰδέα, νὰ στηρίξει τὴν ἀνόρθωση τοῦ σύγχρονου ἐλληνισμοῦ ἀπάνω στοῦ βάθρο τῶν ἀρχαίων ἀξιών.

Μὰ τ' ὄνειρό του αὐτὸ νὰ μεταβάλλει τοὺς Δελφοὺς σ' ἕνα ἱερὸ κέντρο εἰρήνης, παγκόσμιας συνενόησης και πνευματικῆς και πολιτικῆς ἄμιλλας ἀνάμεσα στοὺς λαοὺς, ἴσως σὲ τελευταία ἀνάλυση νὰ μὴν εἶναι και τόσο οὐτοπικὸ και νὰ παρουσιάζεται σήμερα μὲ κάποια βάση. [...]

Στὸ Σικελιανὸ παρουσιάζεται μιὰ βαθειὰ ἀλλαγὴ μέσα στα τραγικὰ χρόνια τοῦ δευτέρου παγκοσμίου πολέμου.

Ἡ μεταστροφή αὐτὴ μὲ τὸ νέο ὄραμα τοῦ κόσμου, τοῦ παρουσιάστηκε κατὰ τὸ 1935, μὰ ἦταν ἀκάμα συγχυσμένη και τὰ σύμβολά του ἀβέβαια κι ἄρκετὰ ἀσυνταίριαστα μὲ τὰ πράγματα πού ἤθελε νὰ ἐκφράσει. [...]

Στις ἀρχές τοῦ 1942 ἄρχισε νὰ ἐκδίδει μὲ μιὰ ὀμάδα φίλων του λογίων τὸ παράνομο φύλλο μὲ τὸν τίτλο «Ἐλευθερία». Ἡ παράνομη «Ἐλευθερία» τοῦ Πάνου Κόκα ἄρχισε νὰ βγαίνει ἀργότερα. Στὸ μεταξύ οί Ἴταλοι ἀνακάλυψαν τὸ τυπογραφεῖο ὅπου τυπώνονταν ή «Ἐλευθερία» τοῦ Σικελιανοῦ κ' ἐπίασαν τὸν τυπογράφο.

Ἦταν τὸ ἔτος τῆς μεγάλης πείνας, πού θέρριζε τὰ λαϊκὰ στρώματα στὴν Ἀθήνα και στὸν Πειραιᾶ. Σ' ἕκατὸν ὀγδόντα χιλιάδες κι ἀπάνω λογαριάζονται αὐτοὶ πού πέθαναν τότε ἀπὸ τὴν πείνα. Ἡ ἔφημερίδα ἔδινε εἰκόνες ἀπ' αὐτὸ τὸ θανατικὸ, πληροφορίες για τίς παθολογικὲς συνέπειες τῆς πείνας, για τίς ἀποδιταμινώσεις, τὰ οἰδήματα και για τὴν πλατεία στείρότητα ἀνδρῶν και γυναικῶν, πού παρατηροῦσαν καθημερινὰ οί γιατροί. Στὴν ἔφημερίδα δημοσιεύονταν και πληροφορίες ἀπὸ τὴν πορεία τοῦ πολέμου. Στὸ παράνομο φύλλο γράφονταν και ἄρθρα πού ξάναβαν τὸ πνεῦμα τῆς ἀντίστασης.

Ἡ ὀργάνωση τῆς ἀντίστασης κατακτούσε και ξεσήκωνε τίς μάζες μέσα στις πολι-

τείες και γέμιζαν τὰ βουνὰ ἀπὸ ἐνθουσιαστικούς πολεμιστές, πού μὲ τὶς ταλμηρὲς ἐπιθέσεις τους ἀκόμα καὶ μέσα στοὺς καταυλισμούς τῶν φασιστικῶν στρατευμάτων δόξαζαν τὴν Ἑλλάδα καὶ τὴν ἑλληνικὴ εὐψυχία σ' ὅλο τὸν εὐρωπαϊκὸ κόσμο, πού ὑπόφερνε κι αὐτὸς κάτω ἀπὸ τὸν ἴδιο βάρβαρο ζυγό.

Στὸ φύλλο δημοσιεύονταν καὶ στίχοι πού ἐμπνέονταν ἀπὸ τὸ πολεμικὸ φρόνημα τοῦ λαοῦ.

Ἐκεῖ δημοσιεύτηκε κ' ἡ μετάφραση ἀπὸ ἓνα ἐπίγραμμα πού ἀποδίδεται στὸν Αἰσχύλο. Στὸ ἐπίγραμμα αὐτὸ μιλάει τὸ κλῆμα τοῦ ἀμπελιοῦ στὸν τράγο πού τὸ κατατρῶει. «Κάν μ' ἐπὶ ρίζαν φάγης, ἀλλ' ἔτι καρποφορήσω — ὅσον ἐπισπείσαι σοι, Τράγε, θυσιμένω». Ἔγιναν δυὸ μεταφράσεις γιὰ τὸ ἐπίγραμμα, μὰ ἐγκρίθηκε καὶ δημοσιεύτηκε ἡ μετάφραση τοῦ Σικελιανοῦ. Δὲν μᾶς μένουν στὴ μνήμη οἱ στίχοι τοῦ Σικελιανοῦ, μὰ σὲ πρόχειρη μετάφραση τὸ κλῆμα λέει στὸν τράγο: «Κι ἂν μὲ φᾶς ὡς τὴ ρίζα καὶ πάλι θὰ καρποφορήσω, ὅσο χρειάζεται γιὰ τὸ κρασί πού θὰ σὲ βρέξει, Τράγε, ὅταν θὰ σὲ θυσιάσουν».

Ὅπως βλέπει κανεὶς τὸ ἐπίγραμμα ἔχει συμβολικὴ σημασία, τὸ κλῆμα εἶναι ὁ λαὸς κι ὁ Τράγος εἶναι ὁ δυνάστης πού τὸ κατατρῶει. Τὸ ἐπίγραμμα περιεῖχε μῆνυμα ἀντοχῆς κ' ἐλπίδας πῶς ὁ λαὸς θὰ βαστάξει τὴ δοκιμασία καὶ πῶς στὸ τέλος ὁ ἐχθρὸς θὰ καταστραφεῖ, ὅπως ἔγινε κιόλας.

Τὸ περιστατικὸ ἔχει καὶ συνέχεια. Ὁ τυπογράφος πιάστηκε κ' οἱ συντάκτες τοῦ παράναμου φύλλου φοβήθηκαν πῶς ἀπὸ τὴν ἀνάκριση θὰ φανερωθοῦν τὰ ὀνόματά τους καὶ κρύφτηκαν γιὰ κάμποσον καιρὸ.

Μόνο ὁ Σικελιανὸς ἔμεινε στὸ σπῆτι του, γιατί εἶχε τὴν πεποίθηση, πῶς ὁ συναγωνιστὴς τυπογράφος, ἄνθρωπος τοῦ λαοῦ τίμιος καὶ πιστὸς στὶς ιδέες του, δὲ θὰ μαρτυροῦσε τίποτε.

Πραγματικά, ὁ τυπογράφος ἔμεινε ἐννιά μῆνες στὶς φυλακὲς Καλλιθέας, μὰ δὲν ἔβγαλε λέξη ἀπὸ τὸ στόμα του, ὥσπου οἱ Ἴταλοὶ διαλύθηκαν κι αὐτὸς μαζί μ' ἄλλους φυλακισμένους ἔφυγε ἀπὸ τὴ φυλακὴ μέσα στὴ σύγχυση πού ἀκολούθησε, χωρὶς νὰ φανερώσει τὰ ὀνόματα τῶν συνεργατῶν. Ἔτσι ὁ Σικελιανὸς δικαιώθηκε στὴν πίστη πού εἶχε γιὰ τὴν ἠθικὴ δύναμη τοῦ λαοῦ. [...]

ΜΑΡΚΟΣ ΑΥΓΕΡΗΣ



## Τὸ Ἑλληνικὸ

Ἀπὸ καιρὸ ἐσκόπευα ν' ἀσχοληθῶ μὲ τὴν ἐξάπλωση τῆς λαϊκῆς καὶ δημοτικῆς γενικὰ μουσικῆς καὶ χοροῦ στὴν Ἀμερικάνικη κοινωνία. Παρακολουθῶ ἔξη χρόνια τώρα τὴν ὑποδοχὴ τους ἀπὸ τὸ καθαρὰ ἀμερικάνικο κοινὸ καὶ τὸ ἑλληνοαμερικάνικο.

Τὴν εὐκαιρία νὰ θάλω τὶς ἐντυπώσεις μου στὸ χαρτὶ μοῦδωσαν ἡ συζήτηση πού ἀρχισε στὴν «Ἐπιθεώρηση Τέχνης», τὸ περιοδικὸ «Δρόμοι τῆς Εἰρήνης» καὶ τὸ σπουδαῖο στὸ εἶδος του διβλίο τοῦ Μ. Θεοδωράκη γιὰ τὴν ἑλληνικὴ μουσικὴ. Ἡ ἐκδήλωση δὲ τοῦ ἐδῶ κοινοῦ γιὰ τὶς τελευταῖες ἐπιτυχίες τοῦ λαϊκοῦ τραγουδιοῦ εἶναι καταπληκτικὴ.

Στὴν Ἀμερικὴ οἱ πρῶτοι μετανάστες Ἑλληνες ἔφεραν, μαζί μὲ τοὺς ἄλλους τρόπους ζωῆς καὶ τὴν ἑλληνικὴ μουσικὴ. Πρὶν ἀκόμα ξεχυθοῦν στὴν Ἀμερικάνικη γῆ καὶ οἱ πρόσφυγες τῆς Τουρκίας, ὑπῆρχαν σὲ διάφορες πόλεις, ὅπου κακὴν - κακῶς εἶχαν ἐγκατασταθεῖ οἱ πρῶτοι μετανάστες, διάφορα κέντρα ὅπου ἔπαιζαν διάφοροι «παιχνιδιάτορες», ὅπως τοὺς ἔλεγαν.

Μὲ τὸν ἐρχομὸ τῆς δεύτερης μάζας προσφυγιάς ζώηρεψαν οἱ συνδιασκεδάσεις καὶ κοντὰ στὸ κλαρίνο καὶ νταούλι πού χρησιμοποιοῦσαν μέχρι τότε, ἀρχισε νὰ ἀκούγεται ἡ λύρα καὶ τὸ μπουζούκι.

Τὸ μεταπολεμικὸ κύμα μορφοποίησε τὴν ἑλληνικότητα τῆς λαϊκῆς καὶ δημοτικῆς μουσικῆς, ἐνῶ πρῶτα ἦταν οἱ βουλιῆσιοι μὲ τὰ δικά τους, οἱ θαλασσινοὶ μὲ τὰ νησιώτικα, οἱ «Ἀθηναῖοι» μὲ τὰ εὐρωπαϊκά τους. Καθένας κράτησε τὸ δικό του καὶ δὲν εἰσχώρησε στ' ἄλλα. Αὐτὸ γινόταν, σὲ ὄλες τὶς ἐκδηλώσεις τῆς ζωῆς καὶ στὶς οἰκογενειακὲς συγκεντρώσεις.

Τοὺς φράχτες ὁμῶς σιγὰ - σιγὰ ἔσπασαν οἱ γεννημένοι ἐδῶ καὶ ἡ νεολαία τῶν τελευταίων μεταναστῶν πού εἶχαν συζήσει μὲ Ἑλληνες ἀπὸ ὅλα τὰ μέρη τῆς Ἑλλάδας. Εἶχαν λίγο - πολὺ μεγαλύτερη μόρφωση, σὲ σύγκριση μὲ τοὺς πρῶτους μετανάστες, καὶ κατανόηση καὶ ἔτσι δέχτηκαν τὴν μουσικὴ καὶ τὸ χορὸ μὲ τοὺς ὁποιοσδήποτε τρόπους καὶ προέλευσή τους.

Οἱ μεγάλες χοροεσπερίδες πού δίνουν διάφορες ὀργανώσεις καὶ κοινότητες κύριο στοιχεῖο ἔχουν τὴ νεολαία.

Ἔτσι οἱ ἐδῶ γεννημένοι, μὴν ἀναγνωρίζοντας τὸν τόπο τῶν γονιῶν τους, ἔβλεπαν τὴ γενιά τους νὰ ἀνήκει στὸ ἑλληνικὸ σύνολο. Δέχτηκαν ὅλους τοὺς χοροὺς καὶ τραγούδια σὰν κάτι ἀπὸ τὴν «Ἑλλάδα» χωρὶς χωριστικούς τοπικισμούς. Δέχτηκαν καὶ τὸ λαϊκὸ τραγούδι παρ' ὅλη τὴν κατηγορία γιὰ τὴν κακὴ του προέλευση καὶ σημασία.

Στὰ πρῶτα χρόνια δὲν ὑπῆρχε καμμιά τὰ

# τραγούδι στην Αμερική

ση από τους εδώ γεννημένους για να αναγνωρίσουν τίποτα το ελληνικό. Νόμιζαν πώς ήταν κάτι το συχαμερό, το άσημαντο.

Την παρακίνηση έκαναν οι τελευταίες επιτυχίες από την Ελλάδα, αξιοσημείωτες σ' όλες τις άλλες χώρες όπου πρωτοεκτιμήθηκαν, σαν το έργο του Καζαντζάκη, τη Μ. Μερκούρη στη «Στέλλα» και στο «Ποτέ την Κυριακή» κλπ. Σημαντικώτατο ρόλο σ' αυτό έπαιξε και η τάση που έχει γενικά η Αμερική να δέχεται μασημένα φαγητά. Αφού είδαν πώς αγαπήθηκαν από τους ξένους, όπως κι απ' τις άλλες εδώ μειονότητες, άρχισαν κι αυτοί να ενδιαφέρονται και να βλέπουν την κάποια αξία του Έλληνα γονιού. Κατά μεγάλο ποσοστό συχαίνονται να παραδεχθούν και την ελληνικότητά τους ακόμα, ένα φαινόμενο που ποτέ δεν έμφανίστηκε σ' άλλες χώρες όπου υπάρχουν Έλληνες.

Το έδαφος όπου σκορπίστηκε το ελληνικό τραγούδι και ο χορός σημειώνεται εδώ στην Αμερική, κύρια στους Πανεπιστημιακούς κύκλους, στον κόσμο των γραμμάτων, στους Αμερικανούς με άμεσο ευρωπαϊκό παρελθόν και στα μεγάλα αστικά κέντρα.

Μειονότητες, όπως οι Έβραίοι, μετανάστες από τις σλαβικές χώρες και η άμεση γενιά τους και οι μεσανατολίτες, είναι το κύριο έξαπλωτικό στοιχείο του.

Υπάρχει πολύς κόσμος που ένοιωσε την ανάγκη της αλλαγής. Ο σοβαρός κόσμος ζητά να ξεφύγει τη συχαμάρα του τζιούβενου της αμερικάνικης μουσικής. Γι' αυτό και η απότομη υποδοχή και έξαπλωσή του στην μεταπολεμική Αμερική.

Στις οργανώσεις, στα πάρτυ, στις συγκεντρώσεις και στις άλλες συναντήσεις ακούγεται ο Καζαντζίδης, ο Μπιθικώτσης και ο Θεοδωράκης.

Πριν ένα μήνα έτυχε να είμαι σε κάποιο βραδυνό γλέντι στο σπίτι ενός διπλωμάτη Έλληνα. Μαζί ήταν όπωσδήποτε η επίσημη Ελλάδα, αντιπρόσωποι, ακόλουθοι και λοιποί. Απόρησα πώς μιλούσαν για τη νέα κίνηση του λαϊκού τραγουδιού στην Ελλάδα. Από το ένα μέρος ξυλοδαρμοί και κυνηγητά στους παραγωγούς του τραγουδιού στην Ελλάδα. από το άλλο, οι εδώ επίσημοι κύκλοι να έξυμούν τις λαμπρές επιτυχίες του Θεοδωράκη. Τούτο δείχνει, η ότι η εδώ επίσημη Ελλάδα πιέζεται από τον ξένο κόσμο να εκτιμήσει τις προσπάθειες των γιων της, η ότι ξέφυγε από την «μεσαιωνική» Ελλάδα και εκφράζεται εδώ ελεύθερα. Φαίνεται η πραγματική υπόσταση των πραγμάτων εδώ. Όλα τα ελληνικά καταστήματα, εκόμη και αμερικάνικα, πουλούν τους δίσκους της νέας ομάδας. Οι εδώ ελληνικοί ραδιοφωνικοί σταθμοί είναι αδύνατο να μη βάλουν δύο με τρία τραγούδια με τον Μπιθικώτση και τους λοι-

πούς κάθε φορά στις εκπομπές τους. Έχει πραγματικά πάρει τη θέση που θαπρεπε το λαϊκό τραγούδι εδώ.

Για σκεφθείτε να βλέπετε Γιαπωνέζες να χορεύουν χασάπικο, Έβραίους να πηδούν στον «Καλαματιανό», Πορτορικανούς να χτυπούν τα δάχτυλα στο ζεμπέκικο. Η λέξη «μπουζούκι» έχει εκτοπίσει τη φράση «τί κάνεις» στους Αμερικανούς που αγαπούν τα ελληνικά. Σε πολλά έστιατόρια άντηχεί η πενιά στα «ντζιούκ - μπάξ». Τα πιο πολλά έστιατόρια τα έχουν Έλληνες, όποτε ο Αμερικανός βρίσκεται καθημερινά σε επαφή με το ελληνικό στοιχείο.

Μα ο εδώ ελληνικός τύπος, τα επίσημα γραφεία και οργανώσεις παίρνουν έχθρική στάση απέναντι στην κίνηση του λαϊκού τραγουδιού. Καμιά έφημερίδα δεν ασχολείται με την ελληνική μουσική.

ΓΙΩΡΓΟΣ ΓΙΑΝΝΑΡΗΣ

Μόλις εκυκλοφόρησε  
ΣΩΤΗΡΗ ΠΑΤΑΤΖΗ  
ΙΩΑΝΝΗΣ  
ΣΟΦΙΑΝΟΠΟΥΛΟΣ  
ΕΝΑΣ ΕΠΑΝΑΣΤΑΤΗΣ  
ΧΩΡΙΣ ΕΠΑΝΑΣΤΑΣΗ  
ΠΡΟΛΟΓΟΣ  
ΚΑΘΗΓΗΤΟΥ ΑΓΓΕΛΟΥ ΑΓΓΕΛΟΠΟΥΛΟΥ

Μια κριτική των ιδεών, των γεγονότων και των προσώπων που συντελέσανε στη διαμόρφωση των σημερινών πολιτικοκοινωνικών συνθηκών της Ελλάδος, μέσα από την πολύμορφη ζωή και δράση μιας από τις πιο φωτεινές και πρωτοποριακές πολιτικές προσωπικότητες της χώρας μας.

Πωλείται σ' όλα τα βιβλιοπωλεία  
ΚΑΙ ΕΙΣ ΤΟ  
ΕΚΔΟΤΙΚΟΝ  
ΙΝΣΤΙΤΟΥΤΟΝ ΑΘΗΝΩΝ  
Πανεπιστημίου 44 — Τηλ. 625.493

## ΤΟ ΧΡΟΝΙΚΟ ΤΟΥ ΒΙΒΛΙΟΥ

■ Τὸ μῆνα Γενάρη τοῦ 1962 κατατέθηκαν στὴν Ἐθνικὴ Βιβλιοθήκη 187 βιβλία. Ἀπ' αὐτὰ εἶναι: ποίηση 5, πεζογραφία 25, ἱστορία - βιογραφία 9, παιδεία - παιδαγωγικὴ 24, φιλοσοφία - ψυχολογία 8, οἰκονομικὲς - κοιν. ἐπιστῆμες 39, θρησκεία - ἐκκλησία 12, ἰατρικὴ 9, νομικὰ 10, τεχνικὴ 10, γλωσσολογία 2, μαθηματικὰ 2, λαογραφία 1, καλλιτεχνία 3, ἡμερολόγια 6, διάφορα 22.

■ Τὸ μῆνα Φλεβάρη τοῦ 1962 κατατέθηκαν στὴν Ἐθνικὴ Βιβλιοθήκη 207 βιβλία. Ἀπ' αὐτὰ εἶναι: ποίηση 16, πεζογραφία 36, ἱστορία - βιογραφία 7, παιδεία - παιδαγωγικὴ 16, φιλοσοφία - ψυχολογία 6, οἰκονομικὲς - κοινωνικὲς ἐπιστῆμες 22, θρησκεία - ἐκκλησία 22, ἰατρικὴ 7, φυσικὲς ἐπιστῆμες - τεχνικὴ 16, ἀρχαιολογία 5, γλωσσολογία 2, βιομηχανία - ἐμπόριο - γεωργία 8, νομικὴ 18, καλὲς τέχνες 2, βιβλιογραφία 3, διάφορα 23.

■ Τὸ Ἰνστιτούτο Λογοτεχνίας τῆς Βουλγαρικῆς Ἀκαδημίας Ἐπιστημῶν συγκρότησε εἰδικὸ συνεργεῖο ἀπὸ συγγραφεῖς ποὺ ἀνέλαβαν νὰ συντάξουν μὲ διαλεχτικὰ κριτήρια μιὰν καινούργια ἱστορία τῆς βουλγαρικῆς λογοτεχνίας. Ἡ ἱστορία τῆς Βουλγαρικῆς Λογοτεχνίας θὰ ἐκδοθεῖ σὲ 4 τόμους.

■ Ἡ Ἰταλικὴ Διεθνὴς Ἐκδοτικὴ Ἑταιρεία κυκλοφόρησε τὴν «Ποιητικὴ» τοῦ Ἀριστοτέλη, κατὰ μετάφραση Καρμέλο Σόρτζε.

■ Ἡ Τυποεκδοτικὴ Ἑνωσις τοῦ Τουρίνου, κυκλοφόρησε τὸν ἑβδομο τόμο τῆς «Παγκόσμιας Ἱστορίας τῆς Λογοτεχνίας» τοῦ Τζάκομο Πραμπολίνι. Ὁ ὀγκώδης αὐτὸς τόμος (1300 σελ., 448 εἰκόνες καὶ 12 ἐκτὸς κειμένου) περιλαμβάνει τὴν Ἰθηρο - Ἀμερικανικὴ, τὴ Σλαβικὴ Λογοτεχνία, καθὼς καὶ τὲς λογοτεχνίες τῆς Ἀνατολικῆς Εὐρώπης.

■ Ὁ ἐκδ. οἶκος Σβάρτς τοῦ Μιλάνου, κυκλοφόρησε τὸ δοκίμιο τοῦ Τζ. Πουλλίνι «Τὸ μεταπολεμικὸ ἰταλικὸ μυθιστόρημα», καὶ ὁ ἐκδ. οἶκος Γ. Μαλιπιέρο τῆς Βολώνιας τὴν «Ἱστορία τῆς παιδικῆς λογοτεχνίας» τῶν Μ. Βαλέρι καὶ Ἐν. Μανάτσι.

■ Ὁ ἐκδοτικὸς οἶκος τῆς Φλωρεντίας Σανσόνι, κυκλοφόρησε τὲς «Παρατηρήσεις γιὰ τὴν Ἰλιάδα τοῦ Μόντι» ποὺ ἔγραψε πρὶν ἀπὸ

## Ε Π Ι Θ Ε Ο Ρ Η Σ Η Τ Ε Χ Ν Η Σ

## Τ Ο Β Ι Β Λ Ι Ο

### Τὸ «Δελτίο Ἑλληνικῆς βιβλιογραφίας»

Ἐχουμε μπροστὰ μας τὰ τέσσερα πρῶτα τεύχη τοῦ «Δελτίου Ἑλληνικῆς Βιβλιογραφίας» τοῦ Ὑφυπουργείου Προεδρίας τῆς Κυβερνήσεως. Θὰ μπορούσε νὰ χαιρετίσει κανεὶς τὸ γεγονός, ἂν οἱ τσαπατσουλιές, οἱ ἀνεπιστημονικές, οἱ ἀγραμματοσύνες, οἱ εὐνοίες, μὰ προπαντὸς οἱ ἐξωπνευματικὲς σκοπιμοθηρίες καὶ ἄλλες ἀθλιότητες δὲν ἔδειχναν πῶς αὐτὸ τὸ κατασκευάσιμα ἔχει πολὺ ὑποπτους καὶ ἐναμολόγητους σκοποὺς καὶ καθόλου δὲν προβάλλει τὴν ἑλληνικὴ πνευματικὴ δραστηριότητα.

Βασικὴ ἀρχὴ τῆς βιβλιογραφικῆς εἶναι ὅτι πρέπει νὰ γίνεται ἀκριβὴς ἀναγραφή τοῦ ὀνόματος τοῦ συγγραφέα καὶ τοῦ τίτλου τοῦ βιβλίου. Τὴν ἀρχὴ αὐτὴ τὴν παραβιάζει τὸ Δελτίο τοῦ Ὑπουργείου Προεδρίας, ἀλλάζοντας κατὰ τὸ δοκοῦν ὀνόματα, τίτλους, ἐκδοτικὸς οἶκος. Ἐνδεικτικὰ ἀναφέρουμε μερικὲς περιπτώσεις: Τὸ βιβλίο τοῦ Ἀντρ. Νενεδάκη «Τὰ πορτοκάλια εἶναι πικρὰ τὸν Ὀχτώβρη», γίνεται «Τὰ πορτοκάλια πικρὰ τὸν Ὀχτώβρη», τὸ βιβλίο τῆς Π. Ἡλιοπούλου «Ἄνθρωποι καὶ σπιτάκια» γίνεται «Ἄνθρωπος ἀπὸ τὰ σπιτάκια», τὸ βιβλίο τοῦ Ι. Κουτσοχέρα «Καπνὸν Ἀναθρώσκοντα» γίνεται «Καπνὸν Ἀποθρώσκοντα», τὸ ὄνομα τοῦ συγγραφέα Π. Ροδοθεάτου γίνεται Π. Δοροθράτης καὶ τοῦ Κ. Πορφύρη γίνεται Κ. Πορφύρας, ὁ ἐκδοτικὸς οἶκος «Πέργαμος» γίνεται «Πιγκουῖνος», ἡ ποιήτρια Ζέφη Δαράκη γίνεται.... ἄντρας: Ζ. Δαράκης κλπ. (βλ. Δελτίο τεύχ. 2, σ. 36, 3 σ. 29, 4 σ. 34, 1 σ. 58, 4 σ. 37, 4 σ. 43, 2 σ. 52).

Ἄλλη βασικὴ ἀρχὴ τῆς βιβλιογραφικῆς εἶναι ἡ σωστὴ κατάταξη τῶν βιβλίων στὴν κατηγορία ὅπου ἀνήκουν. Μὰ τὸ Δελτίο τῆς Προεδρίας κάνει κ' ἐδῶ πολλὲς τσαπατσουλιές. Ἀναφέρουμε μερικὰ παραδείγματα: ἡ ὁμιλία τοῦ Κ. Καλλία γιὰ τὸ νομικὸ Ν. Δημητρακόπουλο, κατατάσσεται στὴ λογοτεχνία κι ἡ λογοτεχνικὴ μετάφραση καὶ προσαρμογὴ τῶν Ὀρνίθων τοῦ Ἀριστοφάνη ἀπὸ τὸν Β. Ρῶτα, στὴ Φιλολογία (ἐνῶ ἡ μετάφραση τῆς Ἰφιγένειας ἐν Αὐλίδι τοῦ Εὐριπίδη ἀπὸ τὸν Γ. Παπαγεωργίου κατατάσσεται στὴ Λογοτεχνία). Χαρακτηρίζεται τὸ βιβλίο τοῦ Ὁδ. Ζούλα «Ἐπάλληλοι κύκλοι» ὡς ποιήματα, ἐνῶ εἶναι διηγήματα (βλ. τεύχ. 1 σ. 55, 4 σ. 21, 4 σ. 33).

Τὸ Δελτίο δὲν εἶναι ἀναλυτικὸ. Σὲ μερικὲς ὁμως περιπτώσεις πειράται ἀναλύσεις ποὺ εἶναι νὰ τραβᾷ τὰ μαλλιά σου. Γιὰ τὰ «Κερκυραϊκὰ Δημοτικὰ Τραγούδια» (Μουρτζούκου) λ.χ. πληροφοροῦμαστε πῶς «ἕτερον σημαντικὸν στοιχεῖον τῆς ποιήσεως αὐτῆς εἶναι ἡ ἐξευγενισμένη(!;) γλωσσικὴ ἰδιορρυθμία» (1, σ. 61).

Μιὰ ἄλλη ἀρετὴ τῆς βιβλιογραφικῆς εἶναι ἡ ἀντικειμενικὴ, χωρὶς σκόπιμες προτιμήσεις ἢ παραλείψεις ἀναγραφῆ ὄλων τῶν βιβλίων. Μὰ ἐδῶ ἄστραψαν μὲ ὄλη τους τὴ λαμπρότητα οἱ σκοπιμοθηρικοὶ ὑπαλογισμοὶ τοῦ Δελτίου τῆς Προεδρίας: κύριος σκοπὸς ἡ προβολὴ τῶν κυβερνητικῶν παραγόντων καὶ τῶν κυβερνητικῶν ἐπιδιώξεων καὶ χαντάκωμα τῶν προοδευτικῶν ἐντύπων. Ἀνάξια λόγου φυλλάδια (τοῦ Κ. Καλλία, τοῦ Παν. Κανελλοπούλου) ἀναγράφονται μὲ περισσὴ φροντίδα, ἐνῶ κακοποιούνται συστηματικὰ οἱ προοδευτικοὶ συγγραφεῖς. Μερικὰ παρα-



δείγματα. Στην περίοδο 1959 — 1960 (τά βιβλία αυτής της περιόδου περιλαμβάνονται στα 4 τεύχη του Δελτίου Προεδρίας) κυκλοφόρησαν τα βιβλία του Γιάννη Ρίτσου «Παράθυρο», «Γέφυρα»; β' έκδ. «Σονάτα του Σελινόφωτος», γ' έκδ. «'Επιτάφιος», και στο εξωτερικό «'Η Γερόντισσες και η Θάλασσα». 'Απ' αυτά το Δελτίο της Προεδρίας αναγράφει μόνο τη «Γέφυρα», το «Παράθυρο» και τον «'Επιτάφιο». Την ίδια περίοδο κυκλοφόρησαν τα βιβλία του Τ. Λειβαδίτη «Οι Γυναίκες με τ' έλογήσια μάτια» και η «Καντάτα για δυο δισεκατομμύρια φωνές». Το Δελτίο της Προεδρίας αναγράφει μόνο το δεύτερο και με κακοποιημένο τον τίτλο. Κυκλοφόρησαν τα βιβλία του 'Αντρ. Νενεδάκη «'Ασπροι Φράχτες» και «Τα πορτοκάλια». Το Δελτίο αναγράφει μόνο το δεύτερο και με λανθασμένο τον τίτλο, όπως είπαμε πιο πάνω. Δεν αναγράφονται καθόλου τα βιβλία: Μέμου Παναγιωτόπουλου «Πάρε με μαζί σου 'Ιβάν», Γ. Σκαρίμπα «Το Βατερλώ δυο Γελοίων», Αύγερη, Παπαϊωάννου, Ρώτα, Σταύρου «'Η 'Ελληνική Ποίηση 'Ανθολογημένη» κ.ά. 'Από τις μεταφράσεις έλληνικών λογοτεχνικών έργων στις σοσιαλιστικές χώρες, το Δελτίο της Προεδρίας αναγράφει μόνο μία, ενώ στην περίοδο 1959 — 60 κυκλοφόρησαν εκεί τουλάχιστον 20, (μόνον του Ρίτσου εκδόθηκαν 4 βιβλία).

Στον πρόλογο του Α' τεύχους του Δελτίου, γνωστοποιείται πώς «δεν αναγράφονται αί μεταφράσεις ξένων έργων οίασδήποτε φύσεως, πλην σημαντικών τινών της Παγκοσμίου Κλασικής Δημιουργίας». Και εφαρμόζοντας αυτή την αρχή οι συντάκτες μās δίνουν τό... γνωστό άριστούργημα του μεγάλου συγγραφέα Γκόουλντ(;) «Στέμμα και σφυροδρέπανο. 'Ιστορία του Βασιλέως Μιχαήλ της Ρουμανίας».

Για την ιστορία αναφέρουμε πώς στην περίοδο 1959 — 1960, κυκλοφόρησαν στην 'Ελλάδα μεταφρασμένα μερικά αξιόλογα ξένα έργα, όπως: η Ρωμαϊκή 'Ιστορία του Μ. Καρύ, η Παγκόσμια 'Ιστορία της 'Ακαδημίας της ΕΣΣΔ, η 'Ιστορία του Παγκόσμιου Συνδικαλιστικού Κινήματος του Ούίλλιαμ Φόστερ, το Πανόραμα Συγχρόνων 'Ιδεών, η 'Ιστορία του Β' Παγκοσμίου Πολέμου του Πλατόνωφ, Παβλένκο, κ.ά., τα "Απαντα του Τολστόϊ. Μά όλα αυτά τί ψυχή έχουν μπροστά στην ιστορία του Μιχαλάκη τέως Βασιλιά και νύν ιδιώτη;

Για το αξιοπερίεργο (τουλάχιστο) του πράγματος αναφέρουμε και τούτο: το Δελτίο αφιερώνει 2 — 15 το πολύ άράδες για κάθε βιβλίο. Μά για το βιβλίο «Το Μυθιστόρημα» του 'Αγγ. Φουριώτη αφιερώνει 3/4 της σελίδος (4 σ. 39). Θα μπορούσαν ίσως να μās πούν το 'Υπουργείο Προεδρίας και οι Συντάκτες του Δελτίου και ο 'Αλκης Γιαννόπουλος, που είναι επικεφαλής της Σύνταξης, πώς παρ' όλα αυτά «δεν άλλοιούται (όχι κύριοι, άλλοιούται!) ή εικών της πνευματικής μας δραστηριότητας από μερικάς τυχαίας και αναποφεύκτους παραλείψεις»; Μά δεν είναι καθόλου τυχαίες αυτές οι παραλείψεις. Κι αυτό το δείχνει περισσότερο από κάθε άλλο ή παράλειψη της «'Επιθεώρησης Τέχνης». Γιατί, μάλιστα, το άθλιο και άηδιαστικό αυτό έξάμβλωμα που ονομάζεται «Δελτίον 'Ελληνικής Βιβλιογραφίας», δεν αναγράφει την «'Επιθεώρηση Τέχνης». Μήπως είναι τυχαία κι αυτή ή παράλειψη; Μά είναι δυνατό να παραλειφθεί τυχαία το πιο ζωντανό περιοδικό, που βρίσκεται στο επίκεντρο της ελληνικής πνευματικής ζωής και να μην παραλείπονται, τυχαία πάλι, οι «Εικόνες»; Δεν περιμένουμε ν' άπαντήσουν κι ούτε θέλουμε να μās άπαντήσουν οι θλιβεροί υπεύθυνοι αυτών των άτασθαλιών. Μόνο έχουμε τούτο να πούμε: το μέν διαβόητο 'Υπουργείο Προεδρίας παίζει κ' έδώ τον φατριαστικό και σκοταδιστικό του ρόλο. Μά το πνευματικό ήθος έλειψε λοιπόν τελείως από μερικούς πνευματικούς, κατά τεκμήριο τουλάχιστο, ανθρώπους;

## ΤΟ ΒΙΒΛΙΟ Σ' ΟΛΟ ΤΟΝ ΚΟΣΜΟ

Έναν αιώνα περίπου ο 'Ελληνας λόγιος 'Ανδρέας Μουστοξύδης καθώς και ο Κ. Βισκόντι.

■ 'Ο έκδ. οίκος Ριτσόλι, του Μιλάνου, κυκλοφόρησε σε νέα έκδοση την «'Οδύσεια» του 'Ομήρου κατά μετάφραση 'Ιπολύτου Πιεντιμόντε, με επιμέλεια Λίντρα Κρεσίνι.

■ Στην 'Ιταλία κυκλοφόρησαν τελευταία τα Σοβιετικά έργα: «Τζαμίλια και άλλα διηγήματα» του Κ. 'Αϊμάτωφ, «Διηγήματα και 'Επιστολές» του 'Ισαάκ Μπάμπελ, «'Αγριόχορτα» της Μαρίας Ντουμπρόσκα, «'Ανθολογία Καινούργιων Σοβιετικών Ποιητών», Συλλογή Διηγημάτων 27 Σοβιετικών συγγραφέων κλπ.

■ 'Η δραστηριότητα του Πολωνικού έκδοτικού οργανισμού «Σιάσκι» στα 1961 ήταν ένα βιβλίο κάθε πέντε μέρες. 'Εβγαλε 71 βιβλία σε 700 χιλιάδες αντίτυπα συνολικά.

■ Για το 1962 προβλέπεται ν' ανοίξουν στην Πολωνία 51 καινούργιες δημοτικές και 233 αγροτικές βιβλιοθήκες και 8 διάφορα Μουσεία. 'Ο αριθμός των βιβλίων των βιβλιοθηκών γενικά θα αυξηθεί κατά 223.000 αντίτυπα.

■ Στα κρατικά αρχεία του Μουσείου του 'Αουσβιτς (Πολωνία) βρέθηκαν τα απομνημονεύματα ενός κρατούμενου γραμμένα έβραϊκά. Περιγράφουν την ιστορία του Γκέττο του Λότζ, απ' όπου ο κρατούμενος μεταφέρθηκε στο 'Αουσβιτς. Το χειρόγραφο έχει 315 σελίδες και ή πρώτη έντύπωση είναι πώς πρόκειται για πολύ ενδιαφέρον όχι μόνο ιστορικό μά και λογοτεχνικό κείμενο.

■ Στη σειρά των Μεγάλων 'Ανδρών των Ρουμάνικων 'Εκδ. Νεολαίας έχουν βγει βιογραφίες για μεγάλους εκπροσώπους της ρουμανικής (για το ζωγράφο Λουτσιάν, για το Μανολέσκο) και της παγκόσμιας κουλτούρας (Τσέχωφ, Ντελακρουά κ.ά.). Στη σειρά της Ποίησης έχουν βγει Σαίξπηρ, 'Οράτιος, 'Αλεξάντρι, Σίμονοφ, 'Ατζίλα, Ρεμπώ, Κουαζίμοντο κ.ά. 'Εκτός σειράς έχουν βγει έργα του Τζάκ Λόντον, Λέον Κασσίλ, 'Εφρέμωφ, Σέλμας Λάγκερλαιφ, 'Εκτόρ Μαλλό, Στήβενσον, 'Ιουλίου Βέρν κ.ά.

Δέσποινας Δετζώρτζη «Σουίτα»

Δὲ ἔτυχε νὰ πέσει στὰ χέρια μου ἡ προηγούμενη συλλογὴ τῆς Δέσποινας Δετζώρτζη, τὰ «Ἡμιτόνια» ποὺ τυπώθηκαν στὰ 1953. Ἐλάχιστους στίχους τῆς ἔχω διαβάσει κι αὐτοὺς ἀποσπασματικούς, ἂν δὲν κάνω λάθος, σὲ ἀνθολογίες. Ὅσοτόσο μοῦ μένει ἡ καλὴ ἐντύπωση ποὺ μοῦ ἄφησαν, ξεχωρίζοντας ἀνάμεσα σὲ πολλοὺς ἄλλους στίχους συγχρόνων τῆς. Ἡ «Σουίτα» ἔρχεται νὰ ἐπιβεβαιώσει τὴν ἐντύπωσή μου. Ὅλη τῆς ἡ συλλογὴ κινιέται σ' ἓνα καθαρὰ ποιητικὸ κλίμα, χωρὶς φιλολογικὲς παρεμβολές. Πείθεται κανεὶς ἀμέσως γιὰ τὴν ἀνάγκη ποὺ κινεῖ τὴν ποιήτρια νὰ ἐκφράσει τὸ «πάθος» τῆς, τὴν ψυχὴ τῆς, τὸν κόσμον τῆς. Δὲν ὑπάρχει ποιητὴς στερημένος ἐνὸς ἰδιότυπου κόσμου, μιᾶς δέσμης προσωπικῶν συναισθημάτων ποὺ διακρίνονται ἀπὸ τὴ δική τους ἀπόχρωση καὶ τὸ δικό τους βασανισμό.

Ὡς ἓνα μεγάλο σημεῖο τῆ φιλοσοφία καὶ τῆ φύση τῆς ποιήτριας τὴν περικλείνει ὁ παρακάτω στοχασμὸς τοῦ Πασκάλ, ποὺ τὸν χρησιμοποιοῖ γιὰ μόνον στὸ ποίημά τῆς «Ἐναστρος οὐρανός»: «Ὁ ἄνθρωπος δὲν εἶναι παρὰ ἓνα καλάμι, τὸ πιὸ ἀδύνατον καλάμι μέσα στὴ φύση· ἓνα καλάμι ποὺ σκέπτεται ὁμοίως». Τὸ ἴδιο εὐαίσθητη καὶ εὐθικτὴ παρουσιάζεται καὶ ἡ δική τῆς φύση, μιὰ φύση ποὺ σκέπτεται καὶ ποὺ κατορθώνει νὰ πειθαρχεῖ σ' αὐτὴ τῆς τῆ σκέψη τῆ μελαγχολία ποὺ τῆς γεννᾷ ὁ τρόπος μὲ τὸν ὁποῖο βλέπει τὰ πράγματα τοῦ κόσμου. Τὰ γηρατειὰ τὰ βλέπει πολὺ κοντὰ στὴ νεότητά, ἢ καλύτερα τὰ γηρατειὰ τὰ βλέπει μέσα στὴ νεότητά. Τὸν αὐριανὸ χρόνο τὸν βλέπει μέσα στὸν παρόντα χρόνο καὶ τὴν ἔκταση τῆς ζωῆς τὴν ὑπολογίζει μὲ τὸν λογικὸ μαθηματικὸ τρόπο ποὺ ἐπιτρέπει νὰ βλέπουμε τὴ γῆ σὰν ἓναν κόκκο ἄμμου. Τῆς λείπουν τὰ ψυχικὰ μέτρα ποὺ δίνουν ὑπόσταση, διάσταση κι ὁμορφιά σ' ἓνα πράγμα καὶ ποὺ θὰ τὴν ἀπαλλάσσανε ἀπὸ τὸν βασανισμό τοῦ ἀμφίβολου ἀπὸ τὴ μιὰ καὶ τοῦ ἀνέφικτου ἀπὸ τὴν ἄλλη.

Ὅλα τὰ πράγματα περνοῦνε, ὅλα τὰ πράγματα λησμονιοῦνται, κι ὅσα θὰ γίνουν στὸ μέλλον ἔχουν κι αὐτὰ μιὰ πορεία «προκαθορισμένη». Εἶναι δύσκολο νὰ ξαναβροῦμε τὴ δόξα τῶν προγόνων μας, ἀλλὰ κι ἂν τὴν ξαναβροῦμε «πρὸς τί;». Τὴν ἀπέραντη θλίψη τῆς ποικίλλει ἓνας διακριτικὸς σαρκασμὸς. Ἡ ζωὴ εἶναι στὴν καλύτερη περίπτωση στιγμές, ἀποκομμένες ὁμοίως ἢ μιὰ ἀπὸ τὴν ἄλλη.

Τὸν ἥλιο τὸν κράτησα/μονάχα μιὰ στιγμή,/ ὕστερα κύλησε,/μεγάλον κόκκινον τόπι,/κατηφορίζοντας χαρούμενος στὴν πλαγιά./Στὰ μαλλιά μας/ἔμεινε ἓνα χρώμα,/μιὰ νοσταλγία,/κάτι σὰν ἀνάμνηση ζεστασιάς,/σὰν ἀνάμνηση αἴγλης./ Ἀλλὰ ὅλα/σάν.

Καὶ δὲν εἶναι μόνο τὰ πράγματα ποὺ ἀπολήγουν σ' ἓνα «σάν» νὰ ὑπῆρχαν, σὲ μιὰ σκιά, εἶναι καὶ τὰ πρόσωπα καὶ ὁ ἑαυτὸς τῆς ὁ ἴδιος. Καθρεφτισμένο σὲ μιὰ πέτρινη γούρνα τὸ πρόσωπό τῆς, θαρρεῖ πὼς «θὰ λυώσει σὲ κύκλους ποὺ ἀπλώνονται καὶ φεύγουν ἔξω ἀπὸ τὰ ὄρια τῆς πέτρας πρὸς τὰ ὄρια τῆς μεγάλης γῆς».

Χαρακτηριστικοὶ ἀπὸ τὴν ἄποψη αὐτὴ εἶναι οἱ παρακάτω στίχοι ποὺ συνεχίζουν τὸ ἴδιο ποίημα:

Προσκυνητὴς δὲν βγήκε ἀκόμα/νὰ συνάξει προσεχτικὰ μιὰ - μιὰ/αὐτὲς τίς ὀλοστρόγγυλες σταλαματιές/ποὺ στάζουνε διαρκῶς ἀπ' τὴν καρδιά μου,/νὰ σχηματίσει ζωγραφιά,/μὲ τὸ ψηφί, μὲ τὴν ὑπομονή, μὲ τὸ μαργαριτάρι,/αὐτὸ τὸ πρόσωπο./Νὰ ξέρουμε τουλάχιστον ποιὸς ἦτανε αὐτὸς/ποὺ κάποτε εἶχε ὑπάρξει./Δηλαδή ἐγώ,/ἀλλὰ καὶ σεῖς/ποὺ συναντᾶω σήμερον στὸ δρόμο,/καὶ τὰ χέρια μας εἶναι ἀκόμα ζεστά./ Βοήθεια!

Στὸ ποίημά τῆς «Ἀπόγονοι» περιγράφει τὴν πολιτεία τῆς, ποὺ μπορεῖ κι αὐτὴ, ὅπως καὶ τὸ πρόσωπό τῆς μέσα στὸ νερό, νὰ ἀπλωθεῖ σὲ κύκλους καὶ νὰ ταυτιστεῖ μὲ ὅλο τὸν κόσμο.

«Τὰ μόνα λουλούδια ποὺ φέγγανε/εἶναι φτιαγμένα ἀπὸ χαρτί.»

Στὴν πολιτεία μας εἶναι ὀλα'ταχτικὰ ὀργανωμένα./Ἐδῶ εἶναι τὰ σπίτια τῶν ἐτοιμοθάνατων./Κατὰ συνοικίες./Ἐδῶ τῶν ἀπελπισμένων./Οἱ κουτσοὶ βγαίνουνε ὅλοι τὴν ἴδια ὥρα,/οἱ τυφλοὶ στέκονται ἀκίνητοι στὶς γωνίες/κάθε μεσημέρι,/οἱ κουλοὶ κι' ἀπ' τὰ δύο χέρια/βγαίνουνε μονάχα ὅταν βρέχει/γιὰ νὰ τοὺς ψηλαφίσει ἡ βροχὴ./Ὅσοι θὰ πεθάνουν μες στὸ χρόνο τὸ ξέρουν ἀπὸ πρὶν/καὶ τὸ δειλινὸ φοβοῦνται./Οἱ νεαροὶ εἶναι πιὸ πέρα,/πλένε μιὰ πιθαμὴ κάτω ἀπ' τὸ νερό,/ἐλαφρὰ χορταριασμένοι./κάθε ψυχρὸσάββατο τοὺς θυμόμαστε—!προφταίνουμε νὰ τοὺς θυμηθοῦμε γιὰ τὴν ἐκείνη ἡμέρα/εἶναι ἡμιαργία.

Αὐτὴ ἡ πικρία ποὺ πηγάζει ἀπὸ τὴν αἴσθησή τοῦ κενοῦ καὶ ποὺ κάποτε ξεσπάει στὴν κραυγὴ «Βοήθεια!» διαποτίζει τὸ αἶσθημα καὶ τὴ σκέψη τῆς Δετζώρτζη. Ὅλη τῆς ἡ συλλογὴ, ἀλλὰ ἰδιαίτερα οἱ παρακάτω στίχοι τῆς δὲν σοῦ ἐπιτρέπουν νὰ ἀμφιβάλλεις γιὰ τὴν εἰλικρινειὰ τῆς:

... ἔβρεχε,/τὸ στρώμα δὲν ἦταν ἡμερο/γεμάτο μπαμπάκι,/μέσα ἀναδεῦαν σκορπιοί, ποντίκια,/καὶ κατσαρίδες μ' ἓνα μικρὸ μεταλλικὸ ἦχο, καὶ κεῖ ἀπάνω ἔπεσα νὰ κοιμηθῶ/ἓναν ὕπνον παρθενικό./Noli me tangere.

Μ' αυτές τις ελάχιστες προϋποθέσεις ζωής που αναγνωρίζει στον έαυτό της, στους άλλους, σε όλους μας, πασχίζει να χτίσει «αυτό που το ονομάζουμε με μια άπλη λέξη όμορφιά». Γι' αυτό πασχίζουμε όλοι μας δηλαδή, εκείνοι που πασχίζουμε για κάτι καλύτερο. Αυτή ή «όμορφιά» αποτελεί το λεπτό φράγμα που χωρίζει το «καλάμι» της ύπαρξής της από την

άκρα άπελπισία.

Άσχετα προς την άνισότητα, σ' ό,τι άφορα την ένταση και την εύλυγισία του λόγου της, ή Δετζώρτζη άνήκει στις λίγες περιπτώσεις νέων ποιητών που όλοι οί στίχοι τους είναι ποιητικά βεβαιωμένοι.

ΝΙΚΗΦΟΡΟΣ ΒΡΕΤΤΑΚΟΣ

### Γεωργίας Δεληγιάννη—'Αναστασιάδη «Διγενής 'Ακρίτας»

Κι ένα παιδικό βιβλίο είχε την τιμή να περιληφθεί στον Index Librorum Prohibitorum τής ΑΣΔΑΝ μας, για να προστατευθούν ίσως από τις βλαβερές επιδράσεις του ο ί σ τ ρ α τ η γ ο ι οί λαθραναγιγνώσκοντες τὰ βιβλία τών έγγονών τους. Πήραμε το βιβλίο αυτό με περιέργεια και με τη λαχτάρα του άπαγορευμένου... Διαβάζουμε και τί βλέπουμε. Μάχες και ήρωικά κατορθώματα τών 'Ακριτών, νίκες κατά τών Σαρακηνών, 'Ο 'Αμνράς Μουσούρ ν' άσπάζεται την πίστη του Χριστού, ή μάνα του ή Πανθία και όλοι γύρω της το ίδιο. 'Ο Διγενής να μεγαλώνει μαζί με το θρύλο, το δίκιο και ή άρετή να θριαμβεύουν όσο κι αν είναι δύσκολος ο δρόμος τους, να γίνεται όμορφη ή πίστη, ο καλός άγώνας τής ζωής, ή άγάπη, ή τιμιότητα... Κι όλ' αυτά όχι σε άνιαρή χρηστομάθεια, αλλά σε γνήσια μουσική παραμυθιού και ποίησης που βοηθάει ν' ανοίξουν τὰ λουλούδια στην ψυχή του παιδιού, άκόμα και ο μέγανος να νιώσει νεώτερος και άληθινότερος καθώς ο κόσμος ξεδιπλώνεται παρθένος μπροστά του.

Τί άλλο πρέπει να κάνει ή παιδική λογοτεχνία — αυτός ο σπουδαιότατος και άγνοημένος κλάδος τών γραμμάτων μας — για να είναι άξια και σεβαστή; Άν θέλουμε να αναπτύξουμε γρήγορα και άποτελεσματικά το πνευματικό επίπεδο του λαού μας δεν υπάρχει πιο σωστός δρόμος από την εισαγωγή μιās καλής ποιότητας παιδικής κουλτούρας στο σχολείο και έξω από το σχολείο. Είναι ένα από τὰ πιο επείγοντα και ώραία εθνικά καθήκοντα στον πολιτιστικό τομέα. Τί κάνει το Κράτος άπέναντι σ' αυτό το καθήκον, το Κράτος που ναρκισσεύεται ότι έκανε κατά του τεντυμπούσμου, ή ότι αύξησε κατά μία τις έβδομαδιαίες ώρες διδασκαλίας τών Νέων 'Ελληνικών; Τις αύξησε για να γράφουν τὰ παιδιά περισσότερες εκθέσεις μίσους, για να σκύβουν πάνω από φτηνά άπαρχαιωμένα άνιαρά αναγνώσματα, που σκοτώνουν άκόμα και τη γλώσσα;

Κλείνουμε αυτή την παρένθεση που ήταν άναπόφευκτη. 'Ο διωγμός του πνεύματος έχει κάποια σχέση με την κριτική. Γιατί σχεδόν πάντα ο διωγμός είναι επιβεβαίωση τής ποιότητας. Γιατί ο διωγμός έχει γενικό στόχο την κουλτούρα και όχι ειδικά τον τάδε συγγραφέα, το δείνα βιβλίο. «Όταν άκούτε κουλτούρα να έχετε το δάχτυλο στη σκανδάλη».

'Η κ. Δεληγιάννη — 'Αναστασιάδη κάνει ένα λογοτεχνικό παραμύθι με όλες τις αξιώσεις τής ποιότητας. Την άλήθεια δεν τη φυλάει για κορώ-

να στο έπιμύθιο, τη λέει άπ' την άρχή ως το τέλος. Το καλό και το κακό είναι ανθρώπινα, άντιμάχονται πάνω σε συγκεκριμένες ανθρώπινες σχέσεις. Με εύσυνειδησία ιστορικού ή συγγραφέας έχει έρευνήσει και το θρύλο και τὰ ιστορικά δεδομένα τής έποχής. Και έχει προχωρήσει στη ζωντανότερη άναπαράσταση του τρόπου ζωής στην έποχή του Ρωμανού του Λεκαπηνού και του ύφους της. 'Η κατάσταση τής Βυζαντινής Αυτοκρατορίας στον 9ον αιώνα, ο ρόλος του στρατού τών 'Ακριτών και ή φεουδαρχική τους συγκρότηση, ο ρόλος τών άπελατών που αντιπροσωπεύουν ένα διαρκές κίνημα σε ίσοροπία κατά τής τυραννίας και τής οικονομικής καταπίεσης, οί σχέσεις τους με το κίνημα τών εικονομάχων, διαγράφονται διακριτικά στο πλαίσιο του παραμυθιού, όχι με Ιστοριολογία αλλά με το ύφος σχεδόν του μύθου. Φυσικά, υπάρχουν και φανταστικές συμπληρώσεις, θελημένες αυθαιρεσίες ή χρονικές μεταθέσεις, όπως του ρόλου του Σαμωνά, άπόλυτα θεμιτές άφού δεν πρόκειται για ιστορικό άφήγημα και άφού έξυπηρετούν τη γενική ιστορική άλήθεια του μύθου.

Στέκομαι σ' αυτά, γιατί θέλησα να τονίσω την άποψη ότι στο έντεχνο παραμύθι, στην παιδική λογοτεχνία, που άντικαθιστά και συμπληρώνει, προπαντός για την μεγαλύτερη παιδική ήλικία το λαϊκό παραμύθι, μόνο ή βαθειά γνώση του συγγραφέα μπορεί ν' αντικαταστήσει τη σοφία τής συμπεκνωμένης λαϊκής πείρας του παραμυθιού. Έτσι εισάγεται και ο νεαρός αναγκώστης με τον επαγωγικότροπο στα θέλητρα τής γνώσης, τής Ιστορίας, τής επιστήμης. 'Η μεγάλη άπήχηση του Βέρν ή του Ουέλς όφείλεται στο ότι στήριξαν τη φαντασία τους σε δεδομένα επιστημονικά (όχι σε προφητεία) και ότι άνταποκρίθηκαν άκριβώς σε μιá έφεση που ήταν άποτέλεσμα τής μεγάλης έξόρμησης τών φυσικών επιστημών.

Πάνω σ' ένα άληθινό έδαφος υπάρχουν οί ήρωες του παραμυθιού, πάνω σε άληθινές σχέσεις είναι συγκροτημένοι κι έχουν σάρκα και κόκκαλα και άλλη τόση μαγεία. 'Η υπερφυσική δύναμή τους ή ή θεία όμορφιά τους που συγκινεί και τη φύση, είναι μιá προσωποποίηση, ένα σύμβολο. 'Ο Διγενής ή ο Φιλοπαππούς έχουν τόση δύναμη γιατί μάχονται για χιλιάδες και χιλιάδες, για το δίκιο, την ελευθερία, την τιμή. Δεν είναι μιá δύναμη τυφλή και άναιτία. Έξανθρωπίζονται όμως με την ανθρώπινη ζεστασιά τους. 'Ο Διγενής στο πεδίο τής μάχης όπου κείτον-

ται οί αντίπαλοί του πιάνεται από μελαγχολία και θλίψη, αποτραβιέται και αποφεύγει να δει και την καλή του. Μά έχει την ανάγκη των άλλων, δεν μπορεί όσο και νάναι δυνατός, να είναι μόνος, έχει φίλους και δεν μπορεί να χαρεί τη ζωή χωρίς τη γυναίκα που αγαπάει.

Ένας δροσερός λυρισμός διαπερνάει το δμορφο παραμύθι. Η φύση είναι πεντακάθαρη και λαχταριστή, ή όμορφα της γυναίκας και ή άντρεία είναι πηγές ιδιαίτερης συγκίνησης. Όλοκληρη ή ζωή με τις χαρές της αναμένεται στους πιο καθαρους τόνους. Η ώραία δημοτική γλώσσα, ακριδώς ή γλώσσα του δημοτικού τραγουδιού και του λαϊκού παραμυθιού με όλη την όνοματολογία της έποχής πλουτισμένη, συμβάλ-

λει κι αυτή στη συνολική όμορφα του παραμυθιού.

Τό βιβλίο στολίζεται με πλούσια και ώραία εικονογράφηση του Γιώργου Βακαλό — κάπου 60 εικόνες και πολλά κοσμήματα — που ανταποκρίνονται άριστα στο ύφος της Ιστορίας.

Η κ. Δεληγιάνη — Αναστασιάδη έχει πλουτίσει την παιδική λογοτεχνία μας με δεκάδες ώραία βιβλία που ίσως τό καλύτερό τους είναι ό Διγενής Ακρίτας. Αυτό τό πολύμοχο έργο είναι άξιο εύγνωμοσύνης και τιμής που αναγνωρίζεται από την πνευματική μας κοινότητα.

Δ. ΡΑΥΤΟΠΟΥΛΟΣ

## Τα Νέα Βιβλία (Βιβλιογραφικό δελτίο)

### Η κριτική του Βιβλίου

26. Τάκη Όλύμπιου: Η Ντόνα του Όρεγκον. Ποιήματα. Έκδ. «Μόρφωση», Αθήνα, 1962. Έξώφυλλο Γερασ. Γρηγόρη. Σχ. 8, σελ. 54+2 λευκές.

«Άλλό, άλλο... Έκεί ό Άρης; — Έδω είν' ή Γή, μιá φυλακή — με δισεκατομμύρια δεσμώτες. — Οί φύλακες μάς λένε - κατά πώς πάμε - σέ λίγο θα πληθύνουμε άσφυκτικά και πρέπει ν' άραιώνουμε. — Καλός είναι ένας πόλεμος...»  
(«Συνδιάλεξη μ' έναν Πλανήτη»)

27. Βασίλη Βασιλικού: Τ' άγγέλιασμα. 1961. Σχ. 8, σελ. 144. Έξώφυλλο Νίκου Σαχίνη.

Τό τρίτο και τελευταίο μέρος μιás τριλογίας-Τά δυό προηγούμενα είναι: «Τό φύλλο» και «Τό πηγάδι».

28. Μάρκου Αύγερη, Θρ. Σταύρου, Μ. Μ. Παπαϊωάννου: Η Έλληνική Ποίηση Άνθολογημένη. Τόμος Ε'. Νέοι Χρόνοι. «Κυψέλη». Αθήνα, 1961. Σχ. 8, σελ. 815+1 λευκή. Έξώφυλλο Τάκη Καλμούχου.

Με τόν τόμο αυτό ολοκληρώθηκε τό έργο που φιλοδόξησε να άνθολογήσει την Έλληνική ποίηση από τόν Όμηρο ως τις ήμέρες μας. Περιλαμβάνει κυρίως τούς ποιητές του 1930 ως τὰ σήμερα.

29. Όμηρου Πέλλα: Σταλάγκ Β. Κ. Ημερολόγιο της Όμηρίας. Έκδ. «Μνήμη». Αθήνα 1962. Σχέδια από τόν ίδιο τόν συγγραφέα.

Χρονικό από ένα στρατόπεδο αιχμαλώτων στη Γερμανία, κατά τη διάρκεια του παγκοσμίου πολέμου.

30. Γιάννη Κορδάτου: Ιστορία της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας. Πρόλογος Κώστα Βάρναλη. Τόμος Α'. «Βιβλιοεκδοτική». Α-

θήνα, 1962. Σχ. 8, σελ. 448.

Τό τελευταίο έργο του Γιάννη Κορδάτου, όπου ό ιστορικός συγγραφέας επιχειρεί μιá πρώτη καθολική αντιμετώπιση του θέματος με ιστορικοϋλιστικά κριτήρια.

31. Γιάννη Μαγκλή: Κοντραμπατζήδες του Αιγαίου. Μυθιστόρημα. «Βιβλιοεκδοτική». Αθήνα. Σχ. 8, σελ. 28+1 λευκή. Έξώφυλλο Ε. Σπυρίδωνα.

Καινούρια έκδοση του μυθιστορήματος, που προκάλεσε ένθουσιαστικές κρίσεις όταν πρωτοβγήκε.

32. Δέσποινας Δετζώρτζη: Σουίτα. 1961. Σχέδιο έξωφύλλου Γ. Βαρλάμου. Σχ. 8, σελ. 57+3 λευκές.

Ποιήματα:

«Τό πουλί που πέταξε μέσ' άπ' τό δάσος — ήτανε κίτρινο και γαλάζιο — μέσα σ' ένα πράσινο φώς. — Εύτυχώς δεν πρόλαβα να τ' άγγίξω — θα γινότανε στάχτη — κι' ό κόσμος πιο φτωχός».

(Άτιτλο)

33. Ηρώς Λαμπίρη: Δύσκολες ώρες. Αθήνα. Σχ. 8, σελ. 67+1 λευκή. Έξώφυλλο Περικλή Λαμπίρη.

Ένας τόμος με όκτώ διηγήματα.

34. Προκόπη Γεωργακόπουλου: Τραγούδι της Δημιουργίας. Αθήνα 1962. Σχ. 8, σελ. 31+1 λευκή.

Ποιήματα:

«Κοιμάται μες στην κάμαρά της — ή αγάπη μου ή λατρευτή! — Κι' όπως πετούν τὰ όνειρά της — τη συνεπαίρνουνε κι' αυτή!»

35. Δέσποινας Άσημακοπούλου: Έρωτικά. Αθήνα, 1960. Σχ. 8, σελ. 79 + 1 λευκή.

Ποιήματα:

«Ὁ ἔρωτας στὰ στήθη σου δὲν κελαϊδεῖ, —  
τὰ κλώνια τῆς ἀγάπης ἔχουν σπάσει, — μέσα  
στὰ μάτια σου τὸ τέλος ἔχω δεῖ — καὶ πῶς  
δὲν μ' ἀγαπᾶς ἔχω διαβάσει...»

(«Ἀντίο...»)

36. Ἰωάννου Κονδυλάκη: Τὰ Ἄπαντα.  
Ἔκδ. Ἀηδῶν. Ἀθήναι 1961. Τόμ. Α' Σχ.  
8, σελ. 244. Ἐξώφυλλο Νανᾶς Φραγκάκη.  
Τὸ βιβλίο προλογίζει ὁ Ν. Τωμαδάκης καὶ  
περιέχει τὸ «Ὅταν ἦμουν δάσκαλος» καὶ ἄλλα  
20 κρητικὰ διηγήματα καὶ ἀφηγήματα.

37. Ἰωάννου Κονδυλάκη: Τὰ Ἄπαντα.  
Τόμος Β'. Ἔκδ. Ἀηδῶν. Ἀθήναι 1961. Σχ.  
8, σελ. 389.

Τὸν δεύτερο τόμο προλογίζει ἡ Δήμητρα Κ.  
Φραγκάκη. Περιέχει τὸν Πατούχα, Ἐκ Βιάννου,  
Λαογραφικά, Ἡ Κορακιά, Οἱ Τουρκοκρητικοί,  
Οἱ Μπουρμάδες.

38. Νίκου Ντόκα: Τὸ ταξίδι. Ἀθήνα,  
1961. Σχ. 8, σελ. 46+2 λευκές.

Ποιήματα:

«Ὡραία δουλειά. — Πῶς στέργισε τὸ σπί-  
τι. — Πρώτη ποιότης — τὰ ὑλικά. — Καὶ κεί-  
νος ἰσχυρίζεται: — Πίσω ἀπ' τὰ χῶματα —  
στὸ ἀνοιγμα τῆς πόρτας — ἢ τοῦ παραθυριοῦ  
— σαρίζει».

(«Ἡ ὄψη»)

39. Γιάννη Γαϊτάνη: Ἀπλὴ ζωὴ. Ἀθήνα,  
1961. Σχ. 8, σελ. 79+1 λευκή. Ἐξώφυλλο  
— σχέδια Σπ. Βασιλείου.

Ποιήματα γραμμένα τὰ πιὸ πολλὰ σὲ δεκα-  
πεντασύλλαβο:

«Γυρίζω πίσω στὸ χωριό, δὲν ξέρω ποῦ νὰ  
ζήσω! — Μάτια παλιὰ μὲ κάλεσαν ξανὰ νὰ  
τὰ φιλήσω. — Τὰ χεῖλια — ζοῦν μὲ τὰ φιλιὰ,  
μὰ τάμμα θὰ φυλάξω — στὸν Ἀϊ-Δημήτρη  
γιὰ σχωριὸ ἕνα κερὶ ν' ἀνάψω!»

(«Τάμμα»)

40. Κλεαρέτης Δίπλα — Μαλάμου: Μὲ  
χαμμένη πυξίδα (Ὁ καιρὸς τῆς σκλαβιάς ἀπὸ  
τὴ σκοπιά μου). Ἔκδ. Φέξη. Ἀθήναι, 1961.  
Σχ. 8, σελ. 256.

Ἱστορημα μὲ βάση τὸ ἡμερολόγιο ποῦ κρα-  
τοῦσε ἡ συγγραφεὺς σ' ὄλη τὴ διάρκεια τῆς γερ-  
μανικῆς κατοχῆς. Τὰ περισσότερα ὀνόματα εἶναι  
πλαστά, μὰ τὰ περιστατικὰ ἀληθινὰ καὶ οἱ  
πρωταγωνιστὲς τοὺς πραγματικὰ πρόσωπα.

41. Ἄλκη Θρύλου: Μορφὲς καὶ θέματα  
τοῦ Θεάτρου. Ἔκδ. Δίφρου 1961, Ἀθήνα.  
Σχ. 8, σελ. 276.

Πέντε μεγάλα μελετήματα καὶ 13 «σκίτσα»,  
γιὰ διάφορα θεατρικὰ ζητήματα καὶ πρόσωπα,  
ξένα καὶ ἑλληνικά, (Ἴψεν, Χόρν, Ξενόπουλο,  
Καζαντζάκη, Πολίτη, Ροδᾶ, Παπαντωνίου, Πα-  
λαμᾶ, Συναδινὸ κ.ἄ.)

42. Δημ. Φωτιάδη: Κολοκοτρώνης — ἡ  
δίκη του. Ἔκδ. «Κυμέλης», Ἀθήνα, 1962.  
Σχ. 8, σελ. 416.

Στὸ καινούργιο βιβλίο ὁ συγγραφεὺς δίνει  
τὴ δίκη ποῦ συντάραξε τὴν Ἑλλάδα τὰ πρῶτα  
μεταπελευθερωτικὰ χρόνια, στὴν ὁποία ἔλαμψε  
ἡ ἔθνικὴ ἀξιοπρέπεια καὶ παλληκαριὰ τοῦ Πο-  
λυζώϊδη καὶ τοῦ Τερτσέτη.

## Ἐκυκλοφόρησαν

### 1) ΤΟ 220 ΣΥΝΕΔΡΙΟ

ΤΟΥ ΚΟΜΜΟΥΝΙΣΤΙΚΟΥ ΚΟΜΜΑΤΟΣ ΤΗΣ ΣΟΒΙΕΤΙΚΗΣ ΕΝΩΣΗΣ

Σελίδες 364 Δρχ. 45

### 2) ΤΟ ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ & ΤΟ ΚΑΤΑΣΤΑΤΙΚΟ

ΤΟΥ ΚΟΜΜΟΥΝΙΣΤΙΚΟΥ ΚΟΜΜΑΤΟΣ ΤΗΣ ΣΟΒΙΕΤΙΚΗΣ ΕΝΩΣΗΣ

Σελίδες 152 Δρχ. 15

ΕΚΔΟΣΕΙΣ «ΓΚΑΓΚΑΡΙΝ» Τηλέφωνο: 610-276

Ζητείστε το ἀπὸ τὰ Βιβλιοπωλεῖα καὶ τοὺς πλασιέ.

Στὴν ἐπαρχία ἀποστέλλεται χωρὶς ἄλλη ἐπιβάρυνση, ἐναντι ἀποστολῆς τοῦ  
ἀντιτίμου σὲ χαρτόσημα ἢ γραμματόσημα.

Γράψατε κ. Στ. Κυπραῖον, Μαυρομιχάλη 15 ΑΘΗΝΑ

## ΟΙ ΠΡΩΤΕΣ ΤΟΥ ΜΗΝΑ

■ **ΕΘΝΙΚΟ ΘΕΑΤΡΟ:** «Ο Πατέρας» του Αδγουστου Στρίντιμπεργκ. Μετάφραση: Νίκου Γκάτσου. Σκηνοθεσία: Άλέξη Μινωτή. Σκηνογραφία: Κλ. Κλώνη. Κοστούμια: Άντ. Φωκᾶ. Ἡθοποιοί: Κατίνα Παξινού, Άλέξης Μινωτής, Χριστίνα Καλογερίκου, Λυκοῦργος Καλλέργης, Γιάννης Ἀποστολίδης, Νίκος Καζής, Κική Ρέππα.

■ **ΕΛΛΗΝΙΚΟ ΛΑΪΚΟ ΘΕΑΤΡΟ** («Θέατρο Καλουτᾶ»): «Βαθειές είναι οί ρίζες» τῶν Ντυσαῶ καί Γκάου. Μετάφραση: Διονυσίου Ρώμα. Σκηνοθεσία: Μάνου Κατράκη. Ἡθοποιοί: Μᾶνος Κατράκης, Μαίρη Ἀρώνη, Κάκια Ἀναλυτή, Νίκος Βασταρδής, Θεόδωρος Καμενίδης, Ρίτα Μουσούρη, Γιώργος Βλαχόπουλος.

■ **ΘΕΑΤΡΟ «ΜΟΥΣΟΥΡΗ»:** «Ἐκείνη τῆ νύχτα» τοῦ Λάγιος Ζίλαχου. Μετάφραση Κώστα Οἰκονομίδη. Σκηνοθεσία: Κώστα Μουσούρη. Σκηνογραφίες: Μάριου Ἀγγελόπουλου. Ἡθοποιοί: Κώστας Μουσούρης, Τζένη Καρέζη, Βάσω Μεταξᾶ, Μηνᾶς Χρηστίδης, Γιώργος Λευτεριώτης, Καίτη Χρονοπούλου κ.ἄ.

■ **ΘΕΑΤΡΟ «ΚΕΝΤΡΙΚΟΝ»** θίασος Δημήτρη Χόρν: «Θωμᾶς ὁ Δίφυχος» τοῦ Ἀγγελου Τερζάκη. Σκηνοθεσία: Δημήτρη Χόρν. Βοηθός σκηνοθέτη: Φῶτος Μπαστουνόπουλος. Μουσική: Μίμη Πλέσσα. Σκηνογραφία: Γιάννη Στεφανέλλη. Κοστούμια: Μαρίνας Καρελᾶ. Ἡθοποιοί: Δημήτρη Χόρν, Βέρα Ζαβιτσιάνου, Μάρω Κοντοῦ, Σπύρος Μουσούρης, Ζώρας Τσάπελης, Γιάννης Μιχαλόπουλος, Ζώρζ Σαρρή, Γιάννης Μαλοῦχος, Λευτέρης Βουρνᾶς.

■ **ΘΕΑΤΡΟ «ΠΟΡΕΙΑ»:** «Κόκκινα Φανάρια» τοῦ Ἀλέκου Γαλα-Σκηνοθεσία: Ἀλέξη Δαμιανοῦ. Μουσική: Σταύρου Ξαρχάκου. Σκηνογραφία: Στέλιου Ὀρφανίδη. Ἡθοποιοί: Μαίρη Χρονοπούλου, Βούλα Χαριλάου, Κούλα Ἀγαγιώτου, Κατερίνα Χέλμη, Ἀλέξης Δαμιανός, Λάμπρος Κοτσέρης, Νίκος Μπιρμπίλης, Βασίλης Μητσάκης κ.ἄ.

■ **ΘΕΑΤΡΟ «ΑΛΦΑ»** — θίασος Κατερίνας: «Τᾶ ἑφτά θανάσιμα ἁμαρτήματα» τῶν Α. Γιαλαμᾶ, Β. Γκούφα, Κ. Πρετεντέρη, Παν. Παπαδοῦκα, Ἀλ. Σακελλάριου, Γ. Τζαβέλα καί Δ. Ψαθᾶ. Σκηνοθεσία: Ντίνου Δημόπουλου. Μουσική: Μίχη Θεοδωράκη. Σκηνογραφίες: Γ. Ἀνεμογιάννη. Ἡθοποιοί:

## Ε Π Ι Θ Ε Ω Ρ Η Σ Η Τ Ε Χ Ν Η Σ

### Τ Ο Θ Ε Α Μ Α

#### Τὸ θέατρο «Ἐθνικοῦ Κήπου»

**Ε**ἶναι φαίνεται κανόνας — μὲ σπανιότατες ἐξαιρέσεις — οἱ κρατικές ἐπιτροπές ποῦ διαχειρίζονται, ὑποτίθεται, ὑπεύθυνα, σοβαρότατα θέματα τῆς πνευματικῆς καί καλλιτεχνικῆς μας ζωῆς, νὰ χάνουν κάθε σοβαρότητα μὲ τὶς ἐνέργειες καί τὶς «ἐπιφορμασίες» τους. Αὐτὸ ἔγινε καί στὸν πλειοδοτικὸ διαγωνισμὸ τῆς Ἐπιτροπῆς Κήπου καί Δεντροστοιχιῶν τοῦ Ὑπουργείου Γεωργίας γιὰ τὴν ἐκχώρηση τοῦ ὑπαίθριου θεάτρου τοῦ Ἐθνικοῦ Κήπου. Τὴν πρώτη φορὰ ἀκυρώνεται ὁ διαγωνισμὸς, γιὰτὶ ἡ «ἀρμόδια ἐπιτροπὴ» ἀναγνώρισε πῶς οἱ ὅροι τῆς ἦταν ἐπαχθεῖς. Τὴν δεύτερη φορὰ ἡ ἐπιτροπὴ ἀκυρώνει πάλι τὸν διαγωνισμὸ γιὰτὶ, λέει, ἔκρινε τοὺς ὅρους ποῦ ἡ ἴδια καθόρισε, «ἀσύμφορους». Καί τὶς δυὸ φορές πλειοδότησε ὁ διαλεχτὸς καλλιτέχνης τοῦ θεάτρου Τ. Καρούσος προσφέροντας καί τὴν δεύτερη φορὰ τὶς οικονομικὲς προϋποθέσεις ποῦ κρίθηκαν ἀπ' τὴν ἐπιτροπὴ «ὡς ἐπαχθεῖς». Τί συμβαίνει; Γιατί αὐτὴ ἡ παλινοδία; Φαντάζεται ἡ Ἐπιτροπὴ Κήπου καί Δεντροστοιχιῶν πῶς μπορεῖ νὰ βασίζεται στὰ τυπικὰ δικαιώματά της καί νὰ ἀσχημονεῖ μ' αὐτὸν τὸν τρόπο; Οἱ θεατρικὲς ὀργανώσεις μὲ δικαιολογημένη ἀγανάκτηση καταγγείλανε τὴν ἀπαράδεκτη τακτικὴ τῆς καί δῆλωσαν πῶς θὰ συμπαρασταθοῦν στὸν Τ. Καρούσο. Θέλουμε νὰ ἐλπίζουμε πῶς τὴν τελευταία στιγμὴ θὰ καταλάβει ἡ Ἐπιτροπὴ τὶς βαρύτατες εὐθύνες τῆς καί θ' ἀποφύγει νὰ προκαλέσει τὴν κοινὴ γνώμη. Τὸ ὑπαίθριο Θέατρο τοῦ Ἐθνικοῦ Κήπου ἀνήκει οὐσιαστικὰ στὸν πλειοδοτήσαντα καλλιτέχνη. Κανένας ἄνθρωπος τοῦ Θεάτρου δὲν θὰ δεχτεῖ νὰ ὑπηρετήσῃ ἐξωκαλλιτεχνικὲς ἐπιδιώξεις — γιὰτὶ αὐτὴ τὴν ἔννοια θάχει πλέον ἢ ὅποιαδήποτε συμμετοχὴ τοῦ στὸ διαγωνισμὸ. Καί κάτι ἀκόμα: Πρέπει νὰ τὸ πάρουν ἀπόφαση οἱ ἀρμόδιοι πῶς τὸ θαυμάσιο θέατρο τοῦ Ἐθνικοῦ Κήπου δὲ μπορεῖ νὰ παραδοθεῖ σ' ἐπιχειρηματίες, ποῦ θὰ τὸ μεταβάλουν σὲ βαριετὲ γιὰ νὰ θησαυρίσουν σὲ δᾶρος τοῦ κοινοῦ καί τῆς θεατρικῆς τέχνης. Μιὰ τέτοια «προτίμηση» ἔχει ν' ἀντιμετωπίσει τὴ γενικὴ κοπακραυγὴ.

#### Καί πάλι ὁ Θεατρικὸς Διαγωνισμὸς

**Σ**ὲ σχόλιό μας στὸ προηγούμενο τεῦχος διαπιστώσαμε τὴ χρεωκοπία τοῦ Διαγωνισμοῦ θεατρικοῦ ἔργου τοῦ Ὑπουργείου Παιδείας. Ἀλλὰ εἴμασταν κάπως ἐπιφυλαχτικοὶ στὶς κρίσεις μας. Ἐν τῷ μεταξύ ὁμως ὀρισμένα γεγονότα ἀπὸ τότε ἐπισημαίνουν ὄχι μόνον τὴν ἐπάλυτη καί πλήρη χρεωκοπία τοῦ Διαγωνισμοῦ, ἀλλὰ καί στὴν βαρύτατη εὐθύνη τοῦ Ὑπουργείου καί μερικῶν μελῶν τῆς Ἐπιτροπῆς. Θὰ μιλήσουμε συγκεκριμένα: Μὲ ἐπιστολὴ τοῦ στὶς ἐφημερίδες ὁ Νίκος Τσεκούρας, ποῦ ἔλαβε μέρος στὸ Διαγωνισμὸ μὲ τὸ ἔργο τοῦ «Ὁ καταραμένος ἅγιος» (ποῦ ἦρθε τελικὰ μέσα στὰ τέσσερα πρῶτα), καταγγέλλει ὅτι, ὅπως τοῦ ὁμολόγησε ὁ κ. Στράτης Μυριβήλης, μέλος τῆς Ἐπιτροπῆς τοῦ Διαγωνισμοῦ, δὲν πρόφθασε νὰ διαβάσει τὸ ἔργο του! Κανεὶς δὲν βρέθηκε μέχρι τώρα ἀπὸ τοὺς ὑπευ-

θύλους, νὰ δώσει ἐξηγήσεις ἢ νὰ διαψεύσει τὸν κ. Τσεκούρα. Ἀλλὰ καὶ τὸ γεγονός ὅτι οἱ μετασχόντες συγγραφεῖς δὲν διαμαρτυρήθηκαν γι' αὐτὰ τὰ ἔκτροπα καὶ δὲν κατήγγειλαν τὸ διαγωνισμό, δὲ δείχνει τίποτε ἄλλο, παρὰ τὴν ἀνυποληψία καὶ τὴν κατάντια τοῦ Διαγωνισμοῦ στὴ συνείδηση ἀκόμα κι αὐτῶν ποὺ ὑπέβαλαν ἔργα τους. Τὸ Ὑπουργεῖο Παιδείας ἔχει ἄ μ ε σ ο χ ρ έ ο ς ν' ἀ π α ν τ ἦ σ ε ι στὶς ἐπώνυμες αὐτὲς καταγγελίες συγκεκριμένα. Ἀλλιῶς μένει ἔκθετο ἀπέναντι τοῦ λαοῦ γιὰ τὸν ἐμπαιγμὸ καὶ γιὰ πλήρη περιφρόνηση τῶν πνευματικῶν μας ἀνθρώπων.

## Σὲ χρεοκοπία οἱ μικροὶ παραγωγοὶ ταινιῶν

Σὲ ἀπόγνωση βρίσκονται οἱ μικροὶ παραγωγοὶ κινηματογραφικῶν ταινιῶν. Κι ἐδῶ κυριάρχησαν οἱ οικονομικῶς ἰσχυρότεροι ὀργανισμοί. Σήμερα ἡ ντόπια ταινία ποὺ δὲν ἀνήκει στὰ μεγάλα τράστ, καταδικάζεται νὰ μείνει στὰ «κουτιά» — νὰ μὴ βρίσκει αἴθουσες προβολῆς, χωρὶς αὐτὸ νὰ σημαίνει πῶς ὅσες ταινίες προβάλλονται διαθέτουν περισσότερα καλλιτεχνικὰ ἢ «ἐμπορικὰ» προσόντα. Φυσικά, οἱ περισσότεροι μικροὶ παραγωγοί, διαπνέονταν ἀπὸ τὸ τυχοδιωκτικὸ πνεῦμα τῆς ἐποχῆς κι ἐπιτείνανε τὴν κρίση τοῦ ντόπιου κινηματογράφου. Ἀλλὰ μήπως κι οἱ μεγάλοι παραγωγοὶ κοιτάζουν τίποτ' ἄλλο ἔπ' τὴν τσέπη τους; Τὸ κακὸ εἶναι πῶς καὶ τώρα δὲν ὑπάρχει περίπτωση νὰ ἀποταλμῆσει κανεὶς τὸ γύρισμα μιᾶς ταινίας καλλιτεχνικῶν προθέσεων, ἐκτὸς κι ἔχει τὰ λεφτὰ καὶ τὸ ταλέντο του γιὰ πέταμα, κάτω ἀπ' αὐτὲς τὶς τρομερὲς συνθήκες. Ἐτσι, ἀποδεικνύεται καὶ στὴν πράξη πῶς ὁ περιβόητος νόμος «προστασίας τῆς ἐγχώριας κινηματογραφικῆς παραγωγῆς» ἐγίνε γιὰ νὰ βοηθήσει ἀποκλειστικὰ τὰ μεγάλα οικονομικὰ συμφέροντα, ντόπια καὶ ξένα καὶ διάλου τὰ καλλιτεχνικά. Εἶναι καιρὸς ὅμως ὅσοι ἀληθινὰ πονοῦν τὸν ἑλληνικὸν κινηματογράφο, νὰ ἐξεγερθοῦν. Ἦδη ἔπρεπε νὰ εἶχαν ἐνωθεῖ καὶ νὰ ἀγωνίζονται γιὰ τὰ ζωτικὰ αἰτήματά τους. Λίγο ἀκόμα καὶ θάνατι ἀργά...

## Ἡ ἐναρξη τῶν ποραστάσεων

Κανένα θέατρο — οὔτε τὸ «Ἐθνικὸ» — δὲν τηρεῖ τὴν καθορισμένη ὥρα στὴν ἐναρξη τῶν παραστάσεων. Ἄλλο ἀρχίζει μετὰ ἓνα τέταρτο, ἄλλο μετὰ ἀπὸ μισὴ ὥρα κι ἄλλο ἀκόμα ἀργότερα. Οἱ «ἀδιόρθωτοι» θεατῆς ποὺ θέλουν νὰ εἶναι ἀκριβεῖς, καταδικάζονται σὲ βασανιστικὴ ἀναμονή, ἐκνευρίζονται καὶ χάνουν κάθε διάθεση. Μὰ κι ἐκεῖνοι ποὺ φτάνουν στὸ θέατρο πάντα καθυστερημένοι, δὲν εὐθύνονται καθόλου. Ξέρουν καλά πῶς ὅσο καὶ ν' ἀργήσουν θὰ προλάβουν τὴν ἐναρξη. Ἐτσι δημιουργεῖται φαῦλος κύκλος. Τὰ θεάτρα περιμένουν νὰ «μαζευτεῖ» ὁ κόσμος γιὰ ν' ἀρχίσουν, ὁ κόσμος πάλι ἐξαντλεῖ κάθε «περιθώριο χρόνου» γιὰ νὰ προσέλθει, βέβαιος πῶς ἡ ἐναρξη θ' ἀργήσει τουλάχιστο μισὴ ὥρα. Δημιουργεῖται λοιπὸν μιὰ ἀπαράδεκτη ἀνωμαλία. Μερικὲς θεατρικὲς ἐπιχειρήσεις μάλιστα, ἐνῶ ἀναγγέλλουν πῶς οἱ ἀπογευματινὲς ἀρχίζουν στίς 6.30' κι' οἱ βραδυνὲς στίς 9.30', ἔχουν ἀποφασίσει νὰ χτυποῦν τὸ πρῶτο κουδούνι μετὰ τὶς 7 τὸ ἀπόγευμα καὶ μετὰ τὶς 10 τὸ βράδυ! Ἄλλ' αὐτὸ εἶναι κοροϊδία, ἔλλειψη στοιχειώδους σεβασμοῦ καὶ πρὸς τὸ κοινὸ καὶ πρὸς τὸ ἴδιο τὸ θέατρο. Καὶ πρέπει νὰ σταματήσει. Ἄν δὲν κάνουμε λάθος ἡ ἐναρξη τῶν παραστάσεων ἔχει καθοριστεῖ ἐπισήμως μὲ σφραγίδες κι ὑπογραφές. Οἱ θεατρικὲς ἐπιχειρήσεις δεσμεύονται ὄχι μόνο ἠθικὰ μὰ καὶ νομικὰ. Γιατί λοιπὸν δὲν συμμορφώνονται;

## ΤΟ ΧΡΟΝΙΚΟ ΤΟΥ ΜΗΝΑ

Κατερίνα, Τίτος Βανδής, Λιλή Παπαγιάννη, Ἀνδρέας Φιλιππίδης, Στέφ. Ληναῖος κ.ἄ.

■ **ΘΕΑΤΡΟ «ΧΑΤΖΗΧΡΗΣΤΟΙ»:** «Ὁ κύριος Πτέραρχος» τῶν Ἀλ. Σακελλάριου καὶ Χρ. Γιαννακόπουλου. Σκηνοθεσία: Ἀλ. Σακελλάριου. Ἡθοποιοί: Χρῆστος Χατζηχρήστος, Βασίλης Αὐλωνίτης, Νίκος Ρίζος, Κούλης Σκολίγκας, Γεωργία Βασιλειάδου.

■ **ΘΕΑΤΡΟ «ΚΟΤΟΠΟΥΛΗ»** — Θίασος Ντίνου Ἡλιοπούλου: «Τί σοῦ λείπει;», τοῦ Χρήστου Γιαννακόπουλου. Ἡθοποιοί: Ντίνος Ἡλιοπούλος, Ἄννα Φόνσου, Περ. Χριστοφορίδης, Πόπη Μέγγουλα, Γ. Τσιτσόπουλος κ.ἄ.

■ **ΘΕΑΤΡΟ «ΠΑΠΑΓΙΩΑΝΝΟΙ»:** «Ἐρωτικὲς Συμβουλές» τοῦ Δημήτρη Γιαννουκάκη. Μετὰ δεκαπενθήμερο ἀκολούθησε: «Ὁ Ἀλέκος εἶναι γυναίκα» τοῦ Στέφανου Φωτιάδη. Σκηνοθεσία: Κωστή Λειβαδέα. Ἡθοποιοί: Χρ. Εὐθυμίου, Διον. Παπαγιαννόπουλος, Γκέλυ Μαυροπούλου, Ἄνδρ. Μπάρκουλης κ.ἄ.

■ Στὴν Πολωνία προβλέπεται πῶς μέσα στὸ 1962 θὰ ἀυξηθοῦν κατὰ 512.000 οἱ θέσεις θεατῶν τῶν κινηματογράφων. Ἀπ' αὐτὲς οἱ 337 χιλ. στὰ χωριὰ καὶ οἱ 182 χιλ. στίς πόλεις.

■ Στὰ χωριὰ τῆς βουλγαρικῆς ὑπαίθρου λειτουργοῦν σήμερα 1515 κινηματογράφοι ἐναντι 73 ποὺ ὑπῆρχαν στὸ τέλος τοῦ πολέμου. Οἱ κινηματογράφοι αὐτοὶ πραγματοποιοῦν 480.000 προβολὲς τὸ χρόνο. Κατὰ μέσον ὄρο ὁ κάθε ἀγρότης παρακολουθεῖ 10 κινηματογραφικὰ ἔργα τὸ χρόνο. Οἱ 750 ἀγροτικοὶ κινηματογράφοι εἶναι κινητοὶ καὶ περιοδεύουν σὲ 3.000 χωριὰ κάθε χρόνο.

■ Κυκλοφόρησε τελευταῖα ἀπὸ τὸν ἐκδ. οἶκο τῆς Φλωρεντίας Παρέντι, ἡ «Ἱστορία τοῦ Ἰταλικοῦ Κινηματογράφου» 1895 — 1961, τοῦ Κάρλο Λιτσάνι, μὲ ἐπιμέλεια Μίνο Ἀρτζετιέρι καὶ Τζιοβάνι Βέντο.

■ Ὁ Ἰταλικὸς ὀργανισμὸς Σανσόνι Ἀντικουαριάτο κυκλοφόρησε τὸν ἕκτο τόμο γιὰ τὴν Κομέντια ντέλ Ἄρτε ποὺ βγήκε στὴ σειρά «Νέα καὶ σπάνια κείμενα». Ὁ ἕκτος τόμος περιέχει τὰ συμπεράσματα καὶ τὰ εὐρετήρια τῶν κειμένων καὶ ἄλλων ντοκουμέντων ποὺ δημοσιεύτηκαν στοὺς πέντε προηγούμενους τόμους μὲ ἐπιμέλεια τοῦ Βίτο Παντόφλι.

Θέατρο Κεντρικό: Ἄγγελου Τερζάκη «Θωμᾶς ὁ δίψυχος»

Καθὼς ἡ δραματουργία μας εἶναι ἰσχνή καὶ θαλωμένη μέσα στὶς ἀφόρητες καὶ χωρὶς ἐπαύριον φαροσκωμωδίες, ἀρκεῖ ἓνα ἔργο νὰ φανερώνει κάποια διάθεση γιὰ προβληματισμὸ καὶ μιὰ ποιότητα λόγου, γιὰ νὰ χαιρετήσουμε τὴν ἐμφάνισή του. Βέβαια, δὲν ἔχει καὶ πολὺ νόημα ν' ἀναρωτιέται κανεὶς πῶς θὰ ἀντιμετώπιζε τὸ «Θωμᾶ τὸ Δίψυχο» ἀν συνέβαινε νὰ συγκαταλέγονται ἀνάμεσα στοὺς δραματουργοὺς τῆς νεώτερης Ἑλλάδας συγγραφεῖς ὡς τὸν Μπρέχτ, τὸν Ἄρθουρ Μίλλερ, τὸν Ντύρρενματτ, τὸν Ἀνουῖγ ἢ ἔστω καὶ τὸν Τενέσση Οὐίλλιαμς. Ἡ κατάσταση τῆς δραματουργίας μας εἶναι αὐτὴ ποὺ εἶναι. Καὶ ἀκριβῶς γιὰ τοῦτο ἡ κριτικὴ δὲν μπορεῖ παρὰ νὰ λαδαίνει κάθε φορὰ ὑπ' ὄψη τῆς τὸ πλαίσιο αὐτό, μέσα στὸ ὅποιο παρουσιάζεται ἓνα ἔργο.

Μέσα σ' αὐτὸ τὸ πλαίσιο, λοιπόν, ποὺ ὀρίζεται ἀπὸ τὴν στάθμη τῆς δραματουργίας μας, ὁ «Θωμᾶς» παίρνει δικαιοματικά τὴ θέση τοῦ ὡς ἐξαιρετικὰ ἐνδιαφέρον ἔργο, ξεχωρίζει ὡς ἔργο ποιότητας, ποὺ ἀξίζει κανεὶς νὰ τὸ δεῖ καὶ νὰ τὸ χειροκροτήσει μ' ὄλο πού, βέβαια, διαφωνεῖ μὲ τὴ «θέση» τοῦ ἀπ' τὴν ἀρχὴ ὡς τὸ τέλος. Αὐτὸ σημαίνει πῶς τὸ ἔργο τοῦ Ἄγγελου Τερζάκη ἔχει σκηνικὲς ἀρετὲς διόλου εὐκαταφρόνητες. (Ὁ λόγος του, — ἐκτὸς ἀπὸ μιὰ δυὸ στιγμές, — εἶναι στέρεος καὶ διαρθρωμένος μὲ βαθεῖα γνώση τῆς δραματουργικῆς ἀρχιτεκτονικῆς. Ἡ δράση του εἶναι γοργή καὶ ἡ ἐξέλιξή του γενικὰ ἀνετη. Οἱ συγκρούσεις του προκύπτουν ἀπὸ ὑψηλοῦ ποιοῦ ἀντιθέσεις. Ἀκόμα καὶ ἡ ἀγωνία τοῦ κεντρικοῦ ἥρωα θὰ μπορούσε νὰ μὴν εἶναι φιλολογικὴ, ἀλλὰ βαθιὰ ἀνθρώπινη.) Σημαίνει ὅμως ταυτόχρονα, πῶς ὁ προβληματισμὸς του εἶναι τοποθετημένος πάνω σὲ σφαλερῆ βάση, πῶς ἡ προσπάθεια ἐμβάθυνσης στὰ πράγματα σταμάτησε πολὺ κοντὰ στὴν ἐπιφάνεια καὶ πῶς ἡ ἀλήθεια τοῦ ἔργου εἶναι — στὴν καλύτερη περίπτωση — μισὴ ἀλήθεια.

Κεντρικὸς πυρήνας τοῦ ἔργου εἶναι ἡ σύγκρουση ἀνάμεσα στὴν τυφλὴ πίστη καὶ τὴν ἀμφιβολία, ἐκδηλώνεται ὅμως ὡς ὡς ἀντιθέσεις ἀνάμεσα σὲ δυὸ διαφορετικὲς κατηγορίες ἀξιών πάνω στὶς ὁποῖες εἶναι δυνατὸ νὰ οἰκοδομηθεῖ μιὰ ἰδεολογία. Ἀπὸ τὴ μιὰ μεριά βρίσκονται οἱ ἀξίες ποὺ πηγάζουν καὶ στηρίζονται στὴν πίστη στὸ ὑπεράνθρωπο, στὴ θεϊκὴ ἐνέργεια, στὸ «θαῦμα» καὶ ἀπ' τὴν ἄλλη μεριά οἱ ἀξίες ποὺ θεμελιώνονται μέσα στὴν ἀνθρώπινη κλίμακα, στὰ ὅρια τῆς ἀνθρώπινης ἐνέργειας. Φορέας τῆς πρώτης κατηγορίας ἀξιών εἶναι ὁ Σίμων Πέτρος, ποὺ καταφέρνει νὰ ἐπιβάλλει τὴν ἀποψή του πάνω στοὺς ἄλλους καὶ «ξεγελών-

τας» τοὺς νὰ οἰκοδομήσει μιὰν οἰκουμενικὴ ἰδεολογία στηριγμένη στὸ «πίστευε καὶ μὴ ἐρεύνα». Φορέας τῆς δεύτερης, εἶναι ὁ Θωμᾶς ὁ δίδυμος ποὺ τελικὰ μένει μόνος — γιὰτὶ, κατὰ τὸν συγγραφέα, οἱ ἄνθρωποι προτιμοῦν καὶ θὰ ἐξακολουθοῦν πάντα «νὰ προτιμοῦν ἐκείνους ποὺ τοὺς ξεγελοῦν» — καὶ μ' ὄλο ποὺ θυσιάζεται γιὰ νὰ μένει συνεπὴς στὶς ἀντιλήψεις του, ἡ θυσία του ἀποδαίνει μάταιη.

Ἡ σύγκρουση ἀνάμεσα στοὺς δυὸ μαθητὲς τοῦ Χριστοῦ ἀρχίζει ἀπὸ τὴ στιγμὴ ποὺ ὁ Θωμᾶς ἐπιστρέφοντας, τὴ μέρα τῆς Σταύρωσης, ἀπὸ τὸ Γολγοθᾶ στὸ Κοινόδιο, καὶ βρίσκοντας τοὺς ἄλλους νὰ ψάλλουν, μὲ προεξάρχοντα τὸν Πέτρο, ἓναν ἐπινίκιο γιὰ νὰ δοξολογήσουν τὴν προσδοκώμενη θεϊκὴ ἐνέργεια, ἐκφράζει τὴ δυσπιστία του γιὰ τὸ θαῦμα. Οἱ εἰδήσεις ποὺ φέρνει εἶναι τρομαχτικὲς καὶ κλονίζουν τοὺς ἄλλους. Μὰ ὁ Πέτρος μὲ λόγια γεμάτα πεποίθηση καταφέρνει νὰ τοὺς ξαναστυλώσει τὸ ἠθικὸ καὶ ζητᾶ τὴ συνδρομὴ τους γιὰ τὴν ἐπίκληση τοῦ θαύματος. Μόνος ὁ Θωμᾶς ἐξακολουθεῖ νὰ ἀμφιβάλλει καὶ ὡστόσο μένει καὶ αὐτὸς νὰ ἐπικαλεστεῖ.

Βέβαια, τὸ θαῦμα δὲ γίνεται, καὶ αὐτὸ δίνει στὸν Πέτρο τὴν εὐκαιρία νὰ ρίξει τὸ φταίξιμο στὸ Θωμᾶ λέγοντας πῶς οἱ ἀμφιβολίες ἐκείνου ἐμπόδισαν τὴ θεϊκὴ ἐνέργεια νὰ ἐκδηλωθεῖ. Ἔτσι καταφέρνει νὰ συγκρατήσῃ τοὺς ἄλλους γύρω του καὶ ταυτόχρονα νὰ κάνει ἀπόβλητο τὸν ἀντίπαλό του.

Ἀπὸ τὴν πλευρὰ του ὁ Θωμᾶς περνάει μιὰ τρομερὴ κρίση συνειδήσεως. Ὁ χαμὸς τοῦ δασκάλου ἔγινε αἰτία νὰ χαθεῖ ἀπὸ τὴν ψυχὴ τοῦ μαθητῆ κάθε πίστη σὲ ἐξωανθρώπινες ὑπερφυσικὲς δυνάμεις. Ἀναζητώντας ἓνα σίγουρο ὀδηγητικὸ στήριγμα γιὰ νὰ πορευτεῖ στὸ μέλλον, τὸ βρίσκει στὴ διδασκαλία τῆς ἀγάπης. Ἄν ἡ ἀγάπη ποὺ τοὺς δίδαξε ὁ δάσκαλος γίνεῖ ὁ ὀδηγὸς τους, τότε τίποτα δὲ χάθηκε. Οἱ μαθητὲς θὰ μείνουν ἐνωμένοι καὶ θὰ μπορούν νὰ οἰκοδομήσουν πάνω σ' αὐτὴν μιὰ ἰδεολογία στὰ ἀνθρώπινα μέτρα, ἱκανὴ νὰ «στεγάζει» τίς μυριάδες ἐκείνων ποὺ εἶχαν πιστέψει καὶ ἐκείνων ποὺ πρόκειται νὰ πιστέψουν.

Μὰ τοῦτο τὸ στήριγμα ποὺ βρίσκεται μέσα στὰ ὅρια τῆς ἀνθρώπινης κλίμακας, δὲ στέκεται ἱκανὸ νὰ πείσει τοὺς ἄλλους, οὔτε καὶ τὸν Ναθαναὴλ — ποὺ καὶ αὐτὸς εἶναι ἔρμαιο τῆς ἀμφιβολίας καὶ ἀπογοητευμένος ἀπὸ τὴν τροπὴ ποὺ πῆραν τὰ πράγματα μὲ τὸ θάνατο τοῦ δασκάλου ἐγκαταλείπει τὸ Κοινόδιο καὶ ξαναγυρίζει στὸν τόπο του.

Στὸ μεταξὺ ὁ Πέτρος δὲν χάνει τὸν καιρὸ του. Ἐχοντας ἐπωμιστεῖ τὸ ρόλο τοῦ οἰκοδόμου



μιάς πίστης, και έχοντας δικαιολογήσει τή μὴ ἔγκαιρη ἔλευση τοῦ θαύματος, ρίχνοντας τὸ φταίξιμο στὸ Θωμᾶ, καταφέρνει και κάνει τοὺς ἄλλους νὰ πιστέψουν πὼς ὁ Χριστὸς ἀναστήθηκε. Ἡ δύναμή του εἶναι τόση, ὥστε κάνει τοὺς ἄλλους νὰ «βλέπουν» αὐτὸ πὸ θέλει ἐκεῖνος. Πανίσχυρος πιά, μὲ τὴ συμπαράσταση τῶν ὁμοϊδεατῶν του, κατορθώνει ἀκόμα καὶ τὸ Ναθαναήλ νὰ φέρει πίσω, (ἂν καὶ αὐτὸς ξαναγυρίζει περισσότερο γιὰ νὰ κερδίσει τὴν ἀγάπη τῆς Λυσίας — τῆς δίδυμης ἀδελφῆς τοῦ Θωμᾶ — και λιγότερο γιὰ τὴν ἀνάσταση).

Ὁ Πέτρος καλεῖ τὸ Θωμᾶ στὸ Κοινόδιο νὰ «ἀπολογηθεῖ» μπροστὰ στοὺς ἄλλους μαθητὲς και νὰ «πιστέψει». Ὁ Θωμᾶς πηγαίνει ἀλλὰ ἀρνεῖται νὰ παραδεχτεῖ τὸ θαῦμα και ἀντιτάσσει σ' αὐτὸ τὴ δική του ἀντίληψη γιὰ τὴν ἀγάπη. Ἡ ἔμμονή του δίνει στὸν Πέτρο τὴν εὐκαιρία νὰ τὸν ἀποκαλέσει «θεομάχο» και ὑπεύθυνο τῆς σταύρωσης τοῦ δασκάλου. Ὁ Ναθαναήλ τυφλὸς ἀπὸ μῖσος, γιὰ τὸ Θωμᾶς στέκει — ἀθελά του — ἐμπόδιο στὴν ἔνωσή του μὲ τὴ Λυσία, βρίσκει στίς κατηγορίες τοῦ Πέτρου ἄλλην μιὰν ἀφορμὴ γιὰ νὰ μισεῖ τὸν Δίψυχο και ἐκδικεῖται. Παραδίδει τὸ Θωμᾶ στοὺς Ρωμαίους σὰν μαθητὴ τοῦ Ναζωραίου και κατόπιν αὐτοκτονεῖ.

Μέσα στὴν ὑπόγεια και σκοτεινὴ φυλακὴ του ὁ Θωμᾶς περνᾷ ἀκόμα μιὰ κρίση συνείδησης. Αἰτία τῆς δὲν εἶναι πιά ἡ ἔλλειψη ἑνὸς «πιστεύω» ἀλλὰ ὁ φόβος γιὰ τὰ βασανιστήρια πὸ συνεπάγεται ἡ ἔμμονή του στίς ἀντιλήψεις του. Ἡ ἀδελφὴ του ἔρχεται νὰ τοῦ προσφέρει τὴ δυνατότητα μιᾶς δραπετεύσης πὸ τὴν ἐξασφαλίζει δίνοντας σ' ἀντάλλαγμα τὸ κορμί της στὸ φρουρό. Τὴ δυνατότητα τῆς δραπετεύσης ἔρχεται ἐπίσης νὰ τοῦ προσφέρει κι ὁ Πέτρος ζητώντας του σ' ἀντάλλαγμα ν' ἀπαρνηθεῖ τίς ἀντιλήψεις του και νὰ γίνῃ στήριγμα τῆς πίστης σ' ἕνα «θεὸ μὲ προσωπίδα», πίστης πὸ στηρίζεται πάνω σ' ἕνα μῦθο. Ὁ Θωμᾶς πείθεται ἀρχικὰ, γιὰ τὴν κατανοεῖ πὼς ἂν ὁ θεὸς τοῦ Πέτρου «εἶναι ἕνας θεὸς μὲ προσωπίδα, ὁ δικὸς του θεὸς δὲν ἔχει, βέβαια, προσωπίδα ἀλλὰ δὲν ἔχει και πρόσωπο». Συνεπῶς, εἶναι ἕνας θεὸς «ἀκατάλληλος» γιὰ τὰ πλήθη τῶν ἀνθρώπων πὸ εἶχαν ἐλπίσει και πιστέψει. Στὴν ἀπόφασή του αὐτὴ δὲν ἔχει παύξει μικρὸ ρόλο και ἡ ὁμολογία τοῦ Πέτρου: «Σὲ πολεμοῦσα γιὰ τὸ σ' ἀγαποῦσα». «Μιλοῦσα λοιπὸν και γιὰ σένα;» ρωτᾷ ὁ Θωμᾶς, πὸ χάνοντας ξαφνικὰ τὸν ἀντίπαλο ἀπ' τὰ μάτια του και βλέποντας πὼς εἶναι ὁ πραγματικὸς νικητῆς, ἀφοπλίζεται και γίνεται προσωρινὰ εὐάλωτος στὴ σαγηνευτικὴ προσφορὰ τοῦ Πέτρου. Τελικὰ δμως ἀποφασίζει νὰ θυσιαστεῖ γιὰ τὴ δική του ἀντίληψη, ἂν και «προβλέπει» — χάρη σὲ μιὰν ἀπαράδεκτη παρέμβαση τοῦ συγγραφέα, πὸ νομίζει ὅτι μπορεῖ νὰ «προφητεύει» ἐκ τοῦ ἀσφαλοῦς — ὅτι οἱ ἄνθρωποι και μετὰ ἀπὸ χιλιάδες χρόνια, κι ὅταν θὰ σκέφτονται διαφορετικὰ και θὰ φοροῦν διαφορετικὰ ρούχα, πάλι θὰ προτιμοῦν ἐκεῖνους πὸ τοὺς ξεγελοῦν, ἀπὸ κείνους πὸ τοὺς λέν τὴν ἀλήθεια.

Ὅπως λέει ὁ συγγραφέας, στὰ «λίγα λόγια

γιὰ τὸ ἔργο» πὸ δημοσιεύονται στὸ πρόγραμμα, φιλοδόξησε νὰ δώσει ἕνα σύγχρονο δράμα, «τὸ δράμα τῆς ἀμφιβολίας» ἢ ὁποῖα «δὲν εἶναι πάντα κατάσταση ἀρνητικὴ» και ἀπὸ τὴν ὁποῖα «μπορεῖ κανένας ν' ἀπογειωθεῖ, ἂν ὄχι πρὸς νέες ριζοσπαστικὲς βεβαιότητες, πάντως σ' ἕναν κόσμον ἐλευθερίας και σ' ἕναν ἔλεγχον συνειδησεως πὸ εἰσάγει ἀπὸ ματωμένο παραπόρτι στὴν περιοχὴ τῆς ἀνθρωπιᾶς».

Δὲν νομίζω πὸς ὑπάρχει τίποτα πὸ ἐπικίνδυνον γιὰ ἕνα συγγραφέα ἀπὸ τὰ ἀφηρημένα οὐσιαστικά. Καὶ μ' ὄλο πὸ σκοπὸς αὐτοῦ τοῦ σημειώματος ἐδῶ, δὲν εἶναι νὰ σχολιάσει τίς, ὅποιες, δηλώσεις τοῦ συγγραφέα, ἀλλὰ τὸ ἔργο, ὁ ἔλεγχος τῶν ιδεῶν πὸ σπονδυλώνουν τὸ δράμα, εἶναι ὁ καλύτερος δρόμος γιὰ νὰ φτάσει κανεὶς στὴν ἀξιολόγησή του.

Εἶναι φανερὸ πὸς ὁ Ἄγγελος Τερζάκης ἀναζητώντας τὰ πρόσωπα ἐκεῖνα πὸ θὰ μπορούσαν ἐπάξια νὰ ἐνσαρκώσουν τίς «περὶ πίστewς και ἀμφιβολίας» ιδέες του, ἀκολούθησε τὴ μέθοδο πὸ — μὲ τόσο ἀριστα ἀποτελέσματα — εἶχε ἐφαρμόσει ὁ Καβάφης. Ἀναζήτησε στὸ ἱστορικὸ παρελθὸν τοὺς ἥρωες-σύμβολα σημερινῶν — και κατ' ἐπέκταση αἰώνιων — καταστάσεων. Πίστεψε πὸς τοὺς βρῆκε στὰ πρόσωπα τοῦ Θωμᾶ τοῦ Δίδυμου και τοῦ Πέτρου. Καὶ πρέπει νὰ ἀναγνωρίσουμε πὸς ὁ Τερζάκης ἀνάπλασε τὸ βιβλικὸ περιστατικὸ δημιουργικὰ, κάνοντας ἡγεμονικὴ χρῆση ὄλων τῶν δικαιωμάτων, πὸ μπορεῖ νὰ ἔχει ἕνας συγγραφέας. Στὸ σημεῖο αὐτὸ, ὀφείλουμε νὰ ποῦμε ἀληθινὰ εὐγε! Ὅσο, ἐνῶ τὰ ἱστορικῆς ἐπένης ποιήματα τοῦ Καβάφη ἔχουν ἀποκτήσει τὴν κρυστάλλινη δομὴ τοῦ ἀλγεβρικοῦ τύπου, (ὁ ὁποῖος ὅταν ἀντικαταστήσει τὰ γράμματα μὲ τὰ κατάλληλα ποσά, οὐ δίνει πάντα τὸ ὀρθὸ ἀποτέλεσμα), δύσκολα θὰ μπορούσε κανεὶς νὰ ὑποστηρίξει δάσιμα τὸ ἴδιο και γιὰ τὸ «Θωμᾶ τὸ Δίψυχο». Ὁ λόγος εἶναι ἀπλός: Οἱ κάποιες ἀντιστοιχίες πὸ ὑπάρχουν ἀνάμεσα στὰ σημερινὰ και στὰ βιβλικὰ πρόσωπα και περιστατικὰ εἶναι ὑπερβολικὰ ἐπιφανειακὲς και ἀπατηλές. Ἡ πίστη πὸ οἰκοδόμησε ὁ Πέτρος κι ἀργότερα ὀλοκλήρωσε ὁ Παῦλος, εἶναι ἐντελῶς διαφορετικῆς ποιότητας ἀπὸ τὴν «πίστη» πὸ φαίνεται νὰ ἔχει στόχο του ὁ συγγραφέας, δηλ. (γιὰ νὰ τὴν ποῦμε, μὲ τ' ὄνομά της), τὴν ἀφοσίωση στὰ σύγχρονα προοδευτικὰ ἰδανικά. Ἐνῶ ἡ μιὰ βασιζόταν σὲ μιὰν ὑπεράνω κάθε νομοτέλειας ἐπέμβαση τῆς θεϊκῆς βούλησης — ἄρα ἦταν στηριγμένη σ' ἕνα μῦθο, και συνεπῶς ἀπατηλὴ — ἡ ἄλλη βασίζεται στὴν δράση τῶν ἀνθρώπων πὸ ἐνεργοῦν γνωρίζοντας και ἀξιοποιώντας τοὺς ἀπὸ τὴν ἐπιστήμη ἐξακριβωμένους νόμους κίνησης τῆς φύσης και τῆς κοινωνίας — ἄρα εἶναι ἀληθινὴ και βεβαιωμένη. Ὅτε πάλι θὰ μπορούσε κανεὶς στηριζόμενος στίς ἐκτροπές πὸ καταγγέλλθηκαν στὸ 20ὸ και στὸ 22ο Συνέδριο, νὰ ὑποστηρίξει μὲ ἀξιώσεις σοβαρότητας ὅτι ὑπάρχει ὁποιαδήποτε οὐσιαστικὴ ἀντιστοιχία ἀνάμεσα στίς ἀμφιβολίες τοῦ Θωμᾶ και Δίψυχου και στίς ἀμφιβολίες πὸ εἶχαν ἢ πὸ μπορεῖ νὰ ἔχουν σήμερα ἢ μελλοντικὰ ὅσοι τυχὸν ἀντιλαμβάνονταν τίς ἐκτροπές προτοῦ νὰ καταγ-

γελθοῦν ἐπίσημα. Γιατί στὴ μιὰ περίπτωση (τοῦ Θωμᾶ τοῦ Δίψυχου) ἔχουμε νὰ κάνουμε μὲ ἀμφιβολίες ἐπὶ τῆς οὐσίας τῆς θρησκευτικῆς διδασκαλίας ποὺ στηρίζεται στὴν ἐνσάρκωση καὶ ἀνάσταση τοῦ θεοῦ, ἐνῶ στὴν ἄλλη, (τῆ σύγχρονη) ἔχουμε νὰ κάνουμε μὲ ἀμφιβολίες ἐπὶ μιᾶς ὀρισμένης τακτικῆς ποὺ αὐτὴ ἀποτελοῦσε ἐκτροπὴ ἀπὸ τὴν οὐσία τῆς προοδευτικῆς κοσμοθεωρίας. Συνεπῶς τί κοινὸ μπορεῖ νὰ ἔχει ὁ ἀντιδογματισμὸς τοῦ Θωμᾶ τοῦ Δίψυχου μὲ τὸ σύγχρονο ἀντιδογματισμὸ; Ἀμφιβολίες, βέβαια, καὶ στὴ μιὰ καὶ στὴν ἄλλη περίπτωση, ἀλλὰ ποὺ ἀντιπροσωπεύουν ἐντελῶς διαφορετικῆς ποιότητος ποσά.

Ἐλπίζουμε πὼς δὲν ἀδικοῦμε τὸ συγγραφέα ἀποδίδοντάς του προθέσεις ποὺ δὲν εἶχε, ἀλλὰ πάλι, μᾶς εἶναι δύσκολο νὰ πιστέψουμε πὼς ἔγραψε τὸ «Θωμᾶ» τοῦ μόνο καὶ μόνο γιὰ νὰ πεῖ τῆ σημερινή του ἀντίληψη γιὰ τὸ βιβλικὸ Θωμᾶ. Καὶ γι' αὐτὸ ἀκριδῶς, πρέπει νὰ υπογραμμίσουμε πὼς ἐκεῖνο ποὺ οἰκοδομεῖται στὴν κοσμογονικὴ ἐποχὴ μας δὲν εἶναι μιὰ καινούργια πίστη, ἀλλὰ μιὰ καινούργια κοινωνία.

Αὐτὸ ὅμως εἶναι λιγάκι δύσκολο νὰ τὸ ἀντιληφθεῖ κανεὶς ὡς τὸ εἶδος τοῦ ὅταν πιστεύει καὶ διακηρύσσει διὰ τοῦ ἥρωά του — τοῦ Θωμᾶ — πὼς ὁ ἀνθρώπινος χαρακτήρας μένει ἀναλλοίωτος ἀνὰ τοὺς αἰῶνες καὶ ὅταν περιορίζεται ἀπλῶς νὰ κάνει ρηχῆς διαπιστώσεις τύπου «οἱ ἄνθρωποι θὰ προτιμοῦν ἐκείνους ποὺ τοὺς ξεγελοῦν», ἀντὶ νὰ ἀναζητήσῃ τὰ αἷτια ποὺ τοὺς κάνουν νὰ ξεγελοῦνται.

Μήπως ὅμως μιὰ τέτοια ἀναζήτησις θὰ ὀδηγοῦσε τὸ συγγραφέα κάπως «πολὺ μακριά» ὅποτε προτιμώτερο ἦταν νὰ τὴν ἀποφύγει; Δὲν εἴμαστε ἐμεῖς ἐκεῖνοι ποὺ θὰ δώσουμε ἀπάντησις στὸ ἐρώτημα. Καὶ ἂν τολμοῦμε νὰ τὸ διατυπώσουμε, τὸ δικαίωμα μᾶς τὸ δίνει ὁ ἴδιος ὁ συγγραφέας ποὺ ὑπονόμευσε μόνος του τὸ ἔργο του — τὸ δρᾶμα τῆς ἀμφιβολίας — μπάζοντας σ' αὐτὸ ὑπερφυσικῆς παρουσίας σὰν τοῦ ἀγγέλου, ὁ ὁποῖος δὲν ἐμφανίζεται: σὰν πλάσμα τῆς πυρέσσουσας φαντασίας τοῦ Θωμᾶ, ἀλλὰ σὰν ἀληθινὸς ἄγγελος Κυρίου ποὺ ἔρχεται νὰ φέρει τὴ θεϊκὴ εὐλογία στὸ Θωμᾶ. (Γι' αὐτὸ καὶ ὅταν ἐξαφανίζεται, ἡ Λυσία ὀσφραίνεται τὴν εὐωδιὰ ποὺ ἄφησε πίσω του, εὐωδιὰ λιθανοῦ).

Ἀλλὰ καὶ ἐκεῖνη ἢ ἄλλη ἐμφάνισις τοῦ θεοῦ στοὺς τρεῖς ἀποστόλους, ὅπως δίνεται τοῦλάχιστο ἀπὸ σκηνῆς, δὲν βεβαιώνει τάχα τὸ θεατῆ, πὼς τὸ ἄδικο τὸ ἔχει ὁ Θωμᾶς ποὺ ἀμφιβάλλει; Ἐδῶ ὁ συγγραφέας (ὅπως ἐπίσης καὶ πιὸ πρὶν, ὅταν ὁ Ἄγγελος μακαρίζει τὸ Θωμᾶ ἐπειδὴ δὲν ξέρει καὶ ψάχνει νὰ βρεῖ) εἶναι σύμφωνος μὲ τὸ πνεῦμα τῆς θρησκείας. Πόσο λιγώτερο πειστικὸ θὰ ἦταν τὸ θέμα τῆς Ἀνάστασις, ἂν δὲν ὑπῆρχε ὁ δῶσπιστος μαθητῆς ποὺ πείσθηκε μόνον ὅταν ἔθεσε τὸν δάκτυλον ἐπὶ τὸν τύπον τῶν ἡλῶν! Ἔτσι λοιπὸν εἴμαστε ἐν τάξει καὶ μὲ τὰ καθιερωμένα. Καὶ τὸ λόγο μας περὶ ἀμφιβολίας λέμε, καὶ τὴν πίστη κανενὸς δὲν κλονίζουμε. Μόνον ποὺ γιὰ νὰ εἶναι καὶ ἡ πίστις ἀκέρια καὶ ὁ σκύλος χορτάτος, κάποιος τρίτος πρέπει νὰ πληρώσει τὰ

ἔξοδα: Κι αὐτοὶ εἶναι: ἀφ' ἐνὸς τὸ ἴδιο τὸ δρᾶμα ποὺ ὅπως εἶπαμε ὑπονομεύτηκε καὶ ἀφ' ἑτέρου ἡ ἀλήθεια, ἡ δραματικὴ καὶ ἡ ἀνθρώπινη, ποὺ κολοβώνεται καὶ μένει μισή.

(Δὲ λέω λέξη γιὰ κείνο τὸν ἀπίθανο μελοδραματικὸ θάνατο τοῦ Θωμᾶ καὶ τῆς Λυσίας, ἐπειδὴ ἔχει τὴ δικαιολογία πὼς προετοιμάζει τὴν δευτέρη ἐμφάνισις τοῦ Ἀγγέλου ποὺ ἐκφωνεῖ τὸ ἐπιμύθιο: «Τὴν ἱστορία τὴ γράφω ἐγώ! Ἀλήθεια εἶναι: ἐκεῖνο ποὺ χρειάζεται!» Προτιμῶ νὰ ρωτήσω: Ἐκεῖνο ποὺ χρειάζεται, σὲ ποιόν; Στοὺς ἰσχυροὺς; Ἔ, ὄχι! Καὶ τὴν ἱστορία δὲν τὴ γράφουν πάντα οἱ ἰσχυροί. Ἡ μᾶλλον, στὴν πραγματικότητά δὲν τὴν ἔγραψαν ποτέ. Καὶ κάτι ἄλλο: τί νόημα μπορεῖ νὰ ἔχει ἡ ἀνθρωπιά τοῦ Θωμᾶ καὶ ἡ θυσία του, ὅταν — θάσει τοῦ ἐπιμύθιο — δὲν μπορεῖ νὰ γίνῃ σύμβολο καὶ δίδαγμα;)

Ὁ Δημήτρης Χόρν σὰν σκηνοθέτης ἐργάστηκε γιὰ νὰ ἀναδείξει ὅλες τὶς πλευρὰς τοῦ ἔργου. Ἴσως σ' αὐτόν, στὴν ἐργασία του, νὰ ὀφείλεται τὸ γεγονός πὼς τόσο οἱ ἀρετῆς ὅσο καὶ οἱ ἀδυναμίες τοῦ δράματος τῆς ἀμφιβολίας, παρουσιάζονται τόσο ἀνάγλυφα. Χάρη στὴ διάταξη ποὺ εἶχε δώσει στίς φιγούρες, δημιουργοῦσε διαρκῶς ζωγραφικὸς πίνακες ἔξοχης πλαστικότητος, ποὺ ἦταν τόσο γοητευτικοὶ ὅσο καὶ φευγαλέοι. Σ' αὐτὸ, βέβαια, τὸν βοήθησαν πολὺ καὶ οἱ σκηνογράφοι τοῦ Στεφανέλλη, καθὼς καὶ τὰ ὠραιότατα κοστούμια τῆς Μαρίας Καρέλλα.

Σὰν ἡθοποιὸς ὅμως, δὲν ἦταν πάντα στὸ ὕψος τοῦ ταλέντου του. Κι εἶναι πολὺ φυσικόν: Κανεὶς δὲν μπορεῖ ἀτιμώρητα νὰ σπαταλιέται χρόνια ὀλόκληρα σὲ ἐργάκια τῆς κακίᾳς ὥρας. Τὸ ταλέντο, ὅσο μεγάλο καὶ ἂν εἶναι, θέλει συνεχῆ ἀσκήσις καὶ δὲν ἀνέχεται τὴν κακομεταχείρισιν. Ἐλπίζουμε πὼς τὸν «Ταξιδιώτη χωρὶς ἀποσκευές» καὶ τὸ «Θωμᾶ» θὰ ἀκολουθήσουν καὶ ἄλλα ἔργα ποιότητος γιὰ τὸ συμφέρον ὄχι μόνον τοῦ ἴδιου τοῦ Χόρν, ἀλλὰ ὀλόκληρου τοῦ θεάτρου μας ποὺ πολλὰ περιμένει ἀπὸ τὸν τόσο προικισμένον καλλιτέχνη. Ἡ Βέρα Ζαβιτσιάνου κράτησε τὸν ἀσήμαντο ρόλο τῆς ὅσο πιὸ εὐπρόσωπα γινόταν. Δυστυχῶς δὲν εἶχε νὰ πεῖ τίποτα ποὺ νὰ χρειζόταν τὴν πραγματικὰ σπουδαία ὑποκριτικὴ τῆς δύναμη. Ὁ Σπύρος Μουσούρης ἔδωσε θαυμάσια τὸν Πέτρο. Ὁ Ζώρας Τσάπελης βιβλικώτατος σὰν Ἰωάννης. Πολὺ καλὸς ὁ Γιάννης Μαλοῦχος, στὸ ρόλο τοῦ κουτοπόνηρου ἀνθρωπάκου ποὺ μοίρασε τὰ ὑπάρχοντά του ὅταν νόμιζε πὼς δὲν τοῦ χρειάζονταν: πιά, γιὰ νὰ κερδίσει σ' ἀντάλλαγμα τὴ βασιλεία τῶν οὐρανῶν, καθὼς καὶ ἡ Ζωρζ Σαρρῆ στὸ ρόλο τῆς Σαλώμης καὶ τοῦ Ἀγγέλου, καὶ ὁ Λευτέρης Βουρνᾶς (Ναθανῆλ). Ὁ Γιάννης Μιχαλόπουλος ἔδωσε τὸν τρόπο τοῦ Ἰακώβου μὲ ἔξωτερικὰ μέσα.

Τὰ μοντέρνα στὴ σύλληψιν σκηνηκῶν τοῦ Γιάννη Στεφανέλλη εἶχαν ἕναν ἔντονα ὑποβλητικὸν χαρακτήρα ποὺ συνέβαλε πολὺ στὴν παράστασις. Πολὺ καλὴ ἢ μουσικὴ τοῦ Μίμη Πλέσσα, προπάντων ἡ φράσις ποὺ ἐπαναλαμβάνονταν.

# Ὁ Μαγιακόφσκυ στὸν Κινηματογράφο

Τοῦ Σοβιετικοῦ σκηνοθέτη  
ΣΕΡΓΙΟΥ ΓΙΟΥΤΚΕΒΙΤΣ

Ὁ Μαγιακόφσκυ ἀγαπῶσε πολὺ τὸν κινηματογράφο. Στὰ 1922 κιάλας ἔγραψε :

«Ὁ κινηματογράφος εἶναι μέσο μετάδοσης τῆς κίνησης.

Ὁ κινηματογράφος εἶναι ἀνανεωτῆς τῆς λογοτεχνίας.

Ὁ κινηματογράφος καταστρέφει τὴν αἰσθητική.

Ὁ κινηματογράφος εἶναι ἄθλημα.

Ὁ κινηματογράφος εἶναι προπαγανδιστικῆς ἰδεῶν.

Ὅμως ὁ κινηματογράφος ἀσθενεῖ. Ὁ καπιταλισμὸς τοῦ βούλωσε τὰ μάτια μὲ χρυσάφι. Μερικοὶ ἐπιτήδευοι ἐπιχειρηματίες τὸν σέβουν μ' ἓνα σκοινὶ στους δρόμους, δευένο χεροπόδαρα.

Τσεπώνουν παρὰ, συγκινώντας τὸν κόσμον μὲ διάφορα ἄνοστα καὶ ἀσήμαντα θέματα.

Μὰ αὐτὸ πρέπει νὰ πάρει τέλος πιά.

Ὁ ποιητῆς τὸ προσπάθησε αὐτό. Ἐγραψε σενάρια, τὸ ἓνα πίσω ἀπ' τὸ ἄλλο, μὰ σ' αὐτὰ τὰ σενάρια προχωροῦσε πολὺ πρὸς τὰ ἀπ' τὴν ἐποχὴ του.

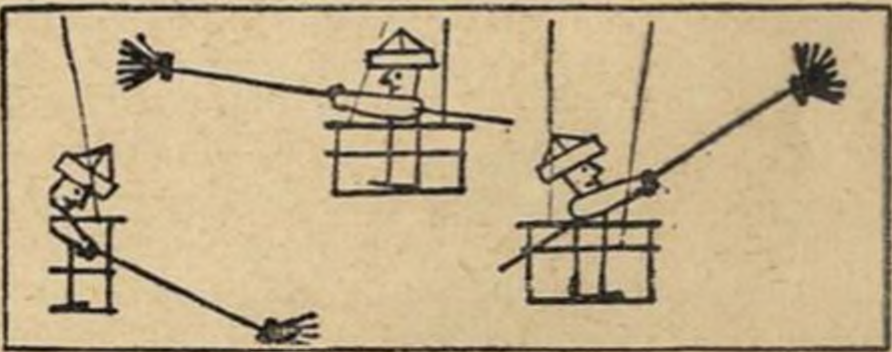
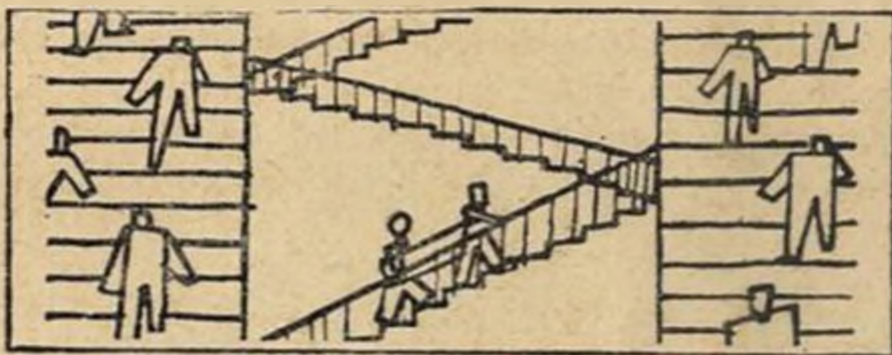
Ὅπως γιὰ τὰ θεατρικὰ του ἔργα, ἔτσι καὶ γιὰ τὰ σενάρια του, ἦταν δύσκολο νὰ βρεθοῦν σκηνοθέτες ἱκανοὶ νὰ πραγματοποιήσουν στὴν πράξη τοὺς σκοποὺς ἀνανέωσης καὶ ἀναζήτησης ποὺ ἔβαζε μπροστὰ στὸν κινηματογράφο ὁ ποιητῆς.

Καὶ δὲν πρέπει νὰ ξεχνᾶμε πὼς τότε μόλις χάραζε ἡ αὐγὴ τοῦ σοβιετικοῦ κινηματογράφου.

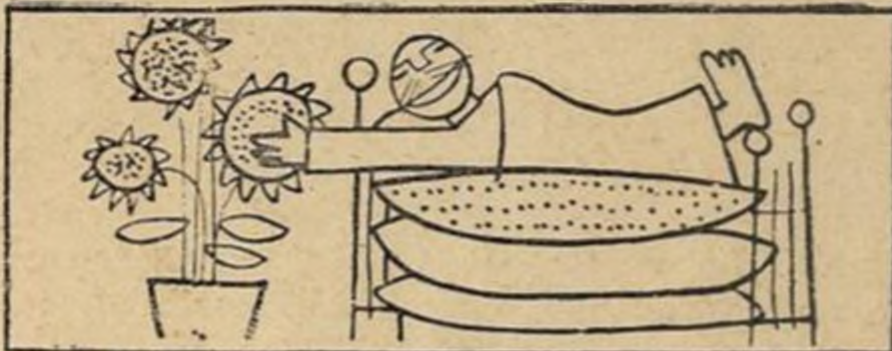
Ὁ ποιητῆς δὲν εἶχε φιλικούς δεσμοὺς μὲ τὸν Ἀϊξενστάιν. Τὰ σενάρια του τὰ μοντάριζαν ἐμπειρικοὶ τεχνίτες, ποὺ δὲν μπορούσαν νὰ κατανοήσουν τὸ στυλ τοῦ ποιητῆ καὶ ἔπρεπε νὰ τὰ διασκευάζουν γιὰ νὰ τὰ κάνουν σκηνικὰ ἔργα.

Ὅμως ἀπ' τὸ σενάριό του «Ἡ καμινάδα» ἔκαναν ἓνα ἔργο μὲ τίτλο «Ὁ κοριός», ποὺ γυρίσθηκε θαυμάσια ἀπ' τὸν Μέγιεργολντ. Αὐτὸς γύρισε καὶ τὸ τελευταῖο ἔργο τοῦ ποιητῆ, «Γὰ Μπάνια».

Ἡ ταινία δὲν εἶχε καὶ τόση ἐπιτυχία. Μερικοὶ κριτικοὶ εἶπαν πὼς τὸ ἔργο τοῦ Μαγιακόφσκυ



Σχέδια τοῦ Μαγιακόφσκυ



σκυ δὲν ἦταν σκηνικὸ καὶ πέρασαν 25 χρόνια γιὰ νὰ ξαναπαιχτεῖ αὐτὸ τὸ φιλμ.

Σήμερα τὰ ἔργα τοῦ Μαγιακόφσκυ παίζονται μὲ τεράστια ἐπιτυχία καὶ ὄχι μόνο ἀπ' τὰ σοβιετικὰ θέατρα.

Τελευταῖα μου δόθηκε ἡ εὐκαιρία νὰ δῶ ἕνα πολὺ ἐνδιαφέρον ἔργο. Οἱ μαθητὲς ἐνὸς ἀγγλικοῦ κολλεγίου, ἀνέβασαν μὲ τὴν καθοδήγηση τοῦ καθηγητῆ τους Ρόυ Βάλτερς «Τὰ Μπάνια» σὲ πρώτη μετάφραση στ' ἀγγλικὰ.

Ἐφτασε πιά ἡ ὥρα γιὰ νὰ ὑποστασιωθοῦν στὴν ὀθόνη, ὅπως καὶ στὸ θέατρο τὰ σχέδια τοῦ ποιητῆ.

Μετὰ ἀπ' τὶς δυὸ πειραματικὲς προσπάθειες ποὺ ἔκανα, ἀνεβάζοντας ἔργα Μαγιακόφσκυ στὸ Θέατρο Σάτιρας τῆς Μόσχας, μὲ ἀπασχολοῦσε συνεχῶς ἡ κινηματογραφικὴ ἀπόδοση τῶν «Μπάνιων».

Θ' ἀναρωτηθεῖ ἴσως κανεὶς γιατί νὰ μ' ἀπασχολεῖ ἕνα θεατρικὸ ἔργο ἀντὶ νὰ καταταστῶ μὲ τὰ σενάρια τοῦ ποιητῆ. Τὰ «Μπάνια» ὅμως ἔχουν βγεῖ, τουλάχιστο κατὰ ἕνα μέρος, ἀπὸ ἕνα σενάριο μὲ τίτλο «Ὁ σύντροφος τοῦ Κοπύτκο» ἢ «Κάτω τὸ πάχος».

Στὸ σενάριο αὐτὸ βρίσκουμε τὶς πρώτες γραμμὲς ποὺ διαγράφουν τὸν τύπο τοῦ Παιπιετινόσικωφ. Ἄλλὰ στὸ ἔργο αὐτὸ ὁ ποιητὴς δὲν περιορίζεται μόνο στὴν ἀνάλυση αὐτοῦ τοῦ τύπου ποὺ μαστιγώνει ἀλύπητα τὴν γραφειοκρατία. Εἰσάγει κι ἕνα καινούργιο ποιητικὸ εἶδος «τὴ μηχανὴ τὸ ὄνομα». γιὰ τὴν ὁποία ὁ ἴδιος ὁ ποιητὴς εἶπε: «Εἶναι ἡ μηχανὴ τοῦ ρυθμοῦ τῆς σοσιαλιστικῆς οἰκοδόμησης».

Πολὺ πρὶν πραγματοποιήσει ὁ Γιούρι Γκαγκάριν τὸν ἀθλο τοῦ διαστήματος, ὁ ποιητὴς προέβλεψε, διαισθάνθηκε καὶ περιέγραψε τὴν μαγεία τῆς σύγχρονης ἐποχῆς. Ἡ συγκινησιακὴ δύναμη καὶ ἡ ἐπικαιρότητα τῶν «Μπάνιων» βρίσκεται στὸ συνδυασμὸ ἐνὸς ἀμειλίχτου σατιρικοῦ στοιχείου, ποὺ καταστρέφει τὰ κατόλοιπα τοῦ παρελθόντος, μὲ μιὰ ὑψηλῆς ποιότητος ποίηση, ποὺ ἐκθειάζει τὸ παρόν, σὲ συνδυασμὸ μὲ τὴν πρόβλεψη τοῦ μέλλοντος.

Γιατί ὅμως αὐτὸς ὁ παράξενος καὶ τόσο λαϊκὸς τίτλος; Πρῶτα - πρῶτα ἐξ αἰτίας τῶν μαχητικῶν προθέσεων τοῦ ποιητῆ, ποὺ πάντα καταπολεμοῦσε τὴν ψεύτικη ὁμορφιὰ καὶ στὸ ποιητικὸ του ἔργο διεκδικοῦσε πάντα ἴσα δικαιώματα γιὰ τὴ γλώσσα τοῦ δρόμου, ποὺ συντρίβει τὰ δόγματα τῆς ψεύτικης ποίησης. Ἄλλὰ ἀκόμα γιατί αὐτὸς ὁ τίτλος ἐκφράζει μὲ συγκεκριμένο τρόπο τὸ θέμα καὶ τὸν σκοπὸ τοῦ ἔργου.

Στὸ ἄρθρο του «Περὶ τίνος πρόκειται;» γραμμένο τὸ 1929 ὁ Μαγιακόφσκυ ἔγραψε:

«Τὰ Μπάνια» εἶναι δράμα σὲ ἕξι πράξεις μὲ τσίρκο καὶ πυροτεχνήματα ποὺ ἔχει στόχο τὴ γραφειοκρατία, τὴν ποταπότητα, τὸν ἐφησυχασμὸ.

Τὰ «Μπάνια» πλένουν καὶ καθαρίζουν.

Τὰ «Μπάνια» ὑπερασπίζονται τοὺς πλατειοὺς ὀρίζοντες, τὸ ἐφευρετικὸ πνεῦμα, τὴν ἐνθουσιασμὸ.

Τὸ καθοδηγητικὸ νῆμα τῆς δράσης τοῦ ἔργου εἶναι ἡ πάλη ἐνὸς ἐφευρέτη, τοῦ συντρόφου Τσουντακώφ, ποὺ ἐφεῦρε τὴ μηχανὴ τοῦ χρόνου, ἐνάντια σὲ κάποιον γ κ λ α β ν α τ σ π ο ὐ τ ς (γενικὸς διευθυντὴ τοῦ Ἐπουργείου Συντονισμοῦ) τὸν σύντροφο Παμπιεντονόσικωφ.

Στὴν πέμπτη πράξη μιὰ γυναίκα τοῦ ἔρχεται νὰ μᾶς ἐπισκεφτεῖ ἀπ' τὸ μέλλον, μένει κατάπληκτη».

Σήμερα, ἄντρες καὶ γυναῖκες, τοὺ προέρχονται ἀπ' τὸ παρελθὸν ἐπισκέφτονται τὴ χώρα μας καὶ μένουν καὶ τοῦτοι κατάπληκτοι.

Γιατὶ ὑπάρχουν πολλὰ ποὺ προξενοῦν κατόπληξη καὶ αὐτὸ ἀκρυβῶς πρέπει νὰ μάθουμε ν' ἀποδίνουμε στὴν ὀθόνη.

Νὰ γιατί θέλουμε νὰ δώσουμε καὶ με τὸν κινηματογράφο τὸ ἔργο τοῦ Μαγιακόφσκυ.

Ὁ ποιητὴς ἔγραψε:

Τὸ θέατρο λησμόνησε πῶς κάποτε ἦταν θέαμα...

Τὸ νόημα τῆς θεατρικῆς μου ἐργασίας εἶναι μιὰ προσπάθεια νὰ ξαναποχτήσῃ τὸ θέατρο τὴ θεαματικὴ του πλευρά, μιὰ προσπάθεια νὰ μετατραπῇ τὸ παλκοσένικο σὲ δῆμα.

Τώρα κι ὁ κινηματογράφος ἄρχισε νὰ λησμονεῖ πῶς κάποτε ἦταν θέαμα.

Ἡ τέχνη ψυχολογικῆς ἀνάλυσης καὶ τὰ θέματα δωματίου ἐνάντια στὰ ὁποῖα ἀγωνιζόταν ὁ ποιητὴς, τόσο στὸ θέατρο ὅσο καὶ στὸν κινηματογράφο, δὲν εἶναι ἡ μόνη μορφή κινηματογραφικῆς τέχνης, ἀν καὶ σ' αὐτὸ τὸ εἶδος εἶχαμε μιὰ ἀφθονη παραγωγὴ ἔργων καλῆς ποιότητος τὰ τελευταῖα χρόνια.

Σήμερα ὁ κινηματογράφος προσπαθεῖ νὰ πιάσῃ τὸ μυθιστόρημα. Αὐτὸ ἄλλοτε τὸ καταφέρει κι ἄλλοτε ὄχι.

Ὅμως ἐκτὸς ἀπ' τὸ μυθιστόρημα ὑπάρχουν κι ἄλλες λογοτεχνικὲς μορφές:

Τὸ παραμῦθι, ἡ σάτιρα, ἡ πολιτικὴ ποίηση.

Στὸ θέατρο ὑπάρχει ὁ Σαίξπηρ καὶ ὁ Μπρέχτ. Καὶ οἱ δυὸ τους εἶναι σύγχρονοι, πλὴν σύγχρονοι ἀπ' τοὺς διασκευαστὲς μυθιστορημάτων σὲ θεατρικὰ ἔργα.

Στὸν κινηματογράφο ὑπάρχει ὁ Τσάρλυ Τσάπλιν καὶ ὁ Ντοφζένκο. Καὶ οὔτε ὁ ἕνας, οὔτε ὁ ἄλλος ἐξαρτιῶνται ἀπ' τὴ λογοτεχνία μὲ τὴ στενὴ σημασία τῆς λέξης. Εἶναι ἀπὸ μόνοι τους κεῖνο ποὺ λέμε ποίηση τοῦ κινηματογράφου.

Στὸν κινηματογράφο, ἐκτὸς ἀπ' τὸ ψυχολογικὸ μελόδραμα, ὑπῆρχαν πάντα καὶ ἄλλα εἶδη: Τὸ ἠρωϊκὸ ἔπος ποὺ δημιούργησαν οἱ δάσκαλοι τοῦ σοβιετικοῦ κινηματογράφου. Τὸ κωμικὸ ἀμερικάνικο φιλμ ποὺ στηρίζεται σὲ παραδόσεις τοῦ τσίρκου καὶ τοῦ μιούζικ χῶλ. Τὸ νεορεαλιστικὸ ἰταλικὸ φιλμ ποὺ χρησιμοποιεῖ τὶς μέθοδες τοῦ χρονικοῦ καὶ τοῦ ντοκυμαντέρ. Καὶ τέλος ἡ παραμυθένια τέχνη τῶν κινούμενων σχεδίων καὶ τὸ φιλμ μαριονέτας, ποὺ βρῆκε τόσο θαυμαστὴ ἔκφραση στὰ ἔργα τοῦ Τσέχου Γίρζι Τρνά.

Ὁ Ἀϊξενστάιν ἀγαποῦσε πολὺ τὸν Γουόλτ Ντίσνεϋ.

Στὰ μικροῦ μήκους φιλμ τοῦ Ντίσνεϋ ἔβλεπε τὸ ἔμβροιο τῆς συνθετικῆς κινηματογραφικῆς τέχνης τοῦ μέλλοντος.

Τὸ στυλ καὶ τὰ σύμβολα τοῦ Ντίσνεϋ, ἔχουν πιά γεράσει ἀπελπιστικά, ὅμως οἱ μέθοδοι πάνω στίς ὁποῖες στηρίζεται ὁ κινηματογράφος προσωποποίησης ἐξακολουθοῦν νὰ εἶναι σωστὲς καὶ σύγχρονες.

Ὁ Γίρξι Τρνκά ἔβγαλε αὐτὸ τὸ εἶδος κινηματογράφου ἀπ' τὸ στενὸ πλαίσιο τῶν ἐμπορικῶν φιλμ καὶ τῶν φιλμ γιὰ παιδιὰ καὶ ἀπόδειξε πὼς προσφερόταν τόσο γιὰ τὴν ἐπικὴ πνοὴ τῶν παλιῶν θρύλων, ὅσο καὶ γιὰ τὴ λεπτὴ πέννα τοῦ Τσέχωφ ἀλλὰ ἀκόμα καὶ γιὰ τὴν φιλοσοφία τῶν προσώπων τοῦ Σαίξπηρ.

Χρειαζέται μήπως νὰ θυμήσουμε στὸν καλλιερρημένο ἀναγνώστη πὼς αὐτὴ ἡ τέχνη εἶναι πολὺ παλιά, γνωστὴ στὸν ἄνθρωπο ἀπὸ ἀμνημόνευτους χρόνους;

Ἡ τέχνη τοῦ θεάτρου μαριονέτας εἶναι κείνη ποὺ ἔδωσε στὸν Γκαίτε τὴν ἰδέα νὰ γράψει τὸν Φάουστ.

Κι ὁ Δὸν Κιχώτης δὲν μάχεται μάταια ἐναντία στίς μαριονέτες. Ὁ Γκέρντον Κραϊνκ ὄνειρευόταν μιὰ ὑπερμαριονέτα, γιατί ἔβλεπε σ' αὐτὴν τὸν ἰδανικὸ ἠθοποιὸ ποὺ θὰ μπορούσε νὰ ἐρμηνέψει τίς ἀντιλήψεις τοῦ σκηνοθέτη. Ἀλλὰ αὐτὰ τὰ πειράματα, σὰν ἀναζητήσεις ἐνὸς ἀπομονωμένου ἀτόμου, δὲν μπορούσαν νὰ ξεπεράσουν τὸ πειραματικὸ στάδιο.

Στὴ Μόσχα ἀπεναντίας κάθε ξένος ποὺ ἐρχεται γιὰ νὰ ἀποθαυμάσει, θεωρεῖ ὑποχρέωσή του νὰ πάει στὸ θέατρο Μαριονέτας τοῦ Σεργκέι Ὀμπρατσώφ γιατί αὐτὸ τὸ θέατρο ἔδειξε ἔμπρακτα τί μπορεί νὰ κάνει ἓνας ἠθοποιὸς ἀπὸ ξύλο, ὅταν βρῆσκει στὰ χέρια ἐνὸς προικισμένου καλλιτέχνη ποὺ στηρίζεται στίς παραδόσεις ἐνὸς ὀλοκληρωτικῶν λαϊκοῦ θεάματος.

Ὁ Μαγιακόφσκυ ἔλεγε:

«Τὰ «Μπάνια» εἶναι ἔργο δημοσιογραφικό.

Νὰ γιατί δὲν ἔχουν ζωντανούς ἄνθρωπους ἀλλὰ προσωποποιημένες τάσεις».

Αὐτὸς εἶναι ὁ λόγος ποὺ διαλέξαμε νὰ γυρίσουμε τὰ «Μπάνια» μὲ τὴ μορφή ἐνὸς μεγάλου καὶ ἐγχρωμοῦ φιλμ, ποὺ θὰ παίζουν ὅμως σ' αὐτὸ μαριονέτες.

Γιὰ ν' ἀκριβολογοῦμε, δὲν θὰ παίζουν μόνο μαριονέτες, ἀλλὰ σχεδιασμένοι σὲ χαρτόνια τύποι καὶ ἓνας ζωντανὸς ἄνθρωπος.

Ὅταν ἀνεβάσαμε τὸ ἔργο τοῦ Μαγιακόφσκυ στὸ θέατρο Σάτιρας πρότεινα νὰ προὐληθῆι στὴν ἐξέλιξη τοῦ ἔργου ἓνα κινηματογραφικὸ μοντάζ, ἀποτελούμενο ἀπὸ ντοκυμαντέρ καὶ ἐγχρωμα χαρτόνια.

Αὐτὸ δὲν τὸ σκεφτόμουν σὰν ἓνα συνηθισμένο τρῦκ ἢ σὰν προέχταση τῶν πειραμάτων ποὺ στὴν περίοδο 1920—30 εἶχαν σὰν σκοπὸ τους τὴν χρησιμοποίηση τῆς κινηματογραφικῆς δόξης στὸν σκηNIKὸ χῶρο.

Κατὰ πρῶτο λόγο, θεωροῦσα πὼς τὸ μόνο κατάλληλο μέσο γιὰ ν' ἀποδοθῆι ἡ εἰκόνα τῆς



Σχέδια τοῦ Μαγιακόφσκυ



«μηχανής του χρόνου» ήταν ο κινηματογράφος. Και κατά δεύτερο λόγο ο ίδιος ο Μαγιακόφσκυ καλούσε στα σενάρια του τους σκηνοθέτες να παρεμβάλλουν αποσπάσματα από φιλμς ντοκυμαντέρ που να δείχνουν τις επιτεύξεις της εποχής μας.

Η τωρινή μας κινηματογραφική έκδοση των «Μπάνιων» περιλαμβάνει ένα μοντάζ φτιαγμένο από φιλμ της περιόδου 1930--40. Η ύλη της φωσφορίζουσας γυναίκας που έκανε αεροπορικώς το γύρο της χώρας του σοσιαλισμού στέκει πολύ άνετα σ' αυτό το φόντο.

Ο ανανεωτικός χαρακτήρας του θεάτρου του Μαγιακόφσκυ απαιτεί να προβληματίζεται ο σκηνοθέτης, καταφεύγοντας σ' όλα τα μέσα κινηματογραφικής έκφρασης. Άλλα το φιλμ μαριονέτας παρουσιάζει κι αυτό τα δικά του προβλήματα.

Και πρώτα απ' όλα, τί είναι μια μαριονέτα στην οθόνη;

Το λάθος που γίνεται στα περισσότερα φιλμ (και ως προσθέσουμε στο κουκλοθέατρο γενικά) είναι να θέλουμε ή μαριονέττα να μιμηθεί το ζωντανό άνθρωπο, να αντιγράψει ή να επαναλάβει τις κινήσεις του.

Αυτό είναι μεγάλο λάθος. Μια μαριονέττα είναι σ' όλες τις περιπτώσεις μια γενίκευση, μια ποιητική ή σατιρική υπερβολή και είναι έχανη να κάνει ό,τι δεν θα μπορούσε ο άνθρωπος. Η μαριονέττα, μ' όλο που στηρίζεται στη χειροπιαστή πραγματικότητα, δεν την μιμείται.

Ένσαρκώνει τη σύνθεσή της και αν θέλετε την αναπολεί φιλοσοφικά και της προσδίνει μια φιλοσοφική έκφραση όξυμμένη στο έπακρο.

Αυτό δεν σημαίνει πως ή μαριονέττα μετατρέπεται σε αφαίρεση. Κάτι τέτοιο δεν παρουσιάζεται ποτέ στο λαϊκό θέατρο, όπου τα πρόσωπα του Γκινιόλ, του Πόντις, του Πετρούσκα του Καραγκιόζη και των έχθρων τους, ξεπηδούν πάντα μέσα απ' τους πιδ μεσιτούς μύθους και τις λαϊκές παραβολές και σ' όλες τις περιπτώσεις ήταν προσιτά και αγαπητά σ' όλους τους θεατές, μικρούς και μεγάλους.

Κάτω απ' αυτή την άποψη το θέατρο μαριονέτας δεν έχει συγγενικούς δεσμούς με τις παραδόσεις του δράματος της δυτικής Ευρώπης, αλλά με το θέατρο της Ανατολής, όπου οι Κινέζοι, οι Ινδοί και οι Γιαπωνέζοι αντιλήφθηκαν πολύ νωρίς την μεταδοτική γοητεία της μάσκας, που είναι βέβαια, μια γενίκευση, μια σύνθεση, όμως μπορεί σε συμβατικές θεατρικές μορφές — όταν αυτές δεν παύουν να είναι βαθιά ρεαλιστικές — να μεταδώσει την αλήθεια της ζωής αναπλάσμενη φιλοσοφικά και δοσμένη σε θέαμα που νάναι ταυτόχρονα γιορταστικό γεγονός.

Για την οθόνη δεν χρειάζονται ούτε μαριονέτες, ούτε φασουλήδες, ούτε καραγκιόζηδες, αλλά μόνο ή κινηματογραφική μηχανή που με τις μαγικές της δυνατότητες ζωντανεύει ή ίδια τα πρόσωπα.

Μήπως οι σκηνοθέτες των φιλμ που τα ερμηνεύουν ήθοποιοί δεν καταφεύγουν συχνά

στον επιβραδυμένο ή στον επιταχυμένο ρυθμό φωτογραφικής αποτύπωσης της κίνησης;

Πρόσφατα είδαμε κάτι τέτοιο στα φιλμ του Καναδοῦ Νόρμαν Μάκ Λάρν «Οί Καρέκλες» και «Οί Γείτονες» και του Γάλλου Λουί Μάλ «Η Ζαζί στο μετρό».

Άσφαλώς οι μαριονέτες δεν πρόκειται να μιλούν μιμούμενες τους ζωντανούς ήθοποιους.

Μόνο δύο φωνές ίσως, μια άντρική και μια γυναικεία θα φαίνονται πως διαβάζουν το έξαισιο κείμενο του ποιητή, χωρίς να το λερώνουν με χαμηλόφωνους ή στομφώδεις τονισμούς.

Μεγάλη βοήθεια θα μās δώσει ή μουσική που έγραψε ο Ροντιόν Τσεντριν χρησιμοποιώντας όλο τον πλούτο των ήχων που δίνουν τα σύγχρονα ηλεκτρονικά και κρουστά όργανα.

Ο ζωγράφος Φελίξ Ζμπάσκι, φτιάχνοντας τα σχέδια για τις μαριονέτες και τα ντεκόρ έλαβε υπόψη του τις πλαστικές συνήθειες του ίδιου του Μαγιακόφσκυ, που όπως είναι γνωστό ήταν κι αυτός ζωγράφος και στον οποίο οφείλουμε τη θαυμαστή σειρά των ήφισσών Ρόστα όπου ο ποιητής δούλεψε σαν προπαγανδιστής και με την πέννα και με το πινέλλο.

Ένας άλλος σκηνοθέτης, ο Ανατόλ Καρανοβιτς που βραβεύτηκε στο Φεστιβάλ του Άντισυ για το δημοφιλές φιλμ που γύρισε πάνω στο ποιητικό σενάριο του Ναζίμ Χικμέτ «Το έρωτευμένο σύννεφο», θα αναλάβει μαζί με μένα αυτή τη δύσκολη και σχολαστική δουλειά την οποία ελπίζουμε να έχουμε τελειώσει στο τέλος του χρόνου και που θα σημειώσει την άραχη της πραγματοποίησης πάνω στην οθόνη των σκοπών που την κινηματογραφική του έκφραση δεν μπόρεσε να την δώσει ο μεγαλοφυής ποιητής.

Μετάφραση : Ρ.Χ.

Ένα εξαιρετικό βιβλίο

ΝΙΚΟΥ ΚΑΡΒΟΥΝΗ

Ε Κ Λ Ο Γ Η

ΑΠΟ ΤΟ ΕΡΓΟ ΤΟΥ

Περίφημα δοκίμια δημοσιευμένα στην «Πρωτiα», που άφησαν εποχή στα νεοελληνικά Γράμματα κ' είχαν τεράστια απήχηση στο πνευματικό κοινό και τους νέους.

Για τή Ζωή - εξέλιξη. Για το άτομον - Σύνολον. Για τήν Έργασία - Δημιουργία. Για τή Διανόηση. Για τήν Τέχνη. Για τήν ειρήνη.

Πωλείται σ' όλα τα κεντρικά Βιβλιοπωλεία

Σελίδες 240 Δραχ. 50

# Τί

# σχεδιάζει

# Ὁ Τσαβαττίνι

Τοῦ Π. ΤΙΡΑΡ



Ἄν κάθε Ἰταλὸς δημιουργὸς ἐλκῆς ἀκολουθεῖ μὲ πείσμα τὸ δρόμο του, μοῦ εἶπε ὁ Τσαβαττίνι, κάνει πολὺ καλά. Ἄλλὰ ἐκεῖνο ποὺ λείπει τρομερὰ ἀπὸ τὸν ἰταλικὸ κινηματογράφο εἶναι ἡ συλλογικὴ συνείδηση. Γιατὶ νὰ τὸ κρύβουμε; Χάσαμε τὴν εὐκαιρία, χάσαμε τὴ μάχη τοῦ νεορεαλισμοῦ. Στὸ μέτρο ποὺ ὁ κινηματογράφος γινόταν πῶς συνειδητός, οἱ ἀντιδραστικὲς δυνάμεις συνειδητοποιοῦσαν περισσότερο τὸν κίνδυνο, καὶ στὸ τέλος κατὰ φεραν πολὺ καλά νὰ μᾶς διαλύσουν. νὰ μᾶς συντρίψουν. Τὸ ἀποτέλεσμα εἶναι, σήμερα, νὰ μὴ στρέφεται κανεὶς σὲ μᾶς, ἐνῶ κάποτε, μπορεῖ νὰ πεῖ κανεὶς, ὀλόκληρος ὁ κόσμος ἀντίκρυζε τὸν νεορεαλισμὸ σὰν ἕνα παράδειγμα ὄχι αἰσθητικὸ, ἀλλὰ οὐσιωδῶς πολιτικὸ.

(Τοῦ παρατηρῶ, πὼς κατὰ τὴν γνώμη μου, ἦταν δύσκολο νὰ κερδηθεῖ ἡ μάχη μόνο στὸ μέτωπο τοῦ κινηματογράφου, μιὰ καὶ τὰ πράγματα ἦταν ὅπως ἦταν. Ἡ ἰταλικὴ κοινωνία καὶ οἱ ἰθύνοντές της δὲν μποροῦσαν νὰ παραδεχθοῦν ἕναν πολὺ ἐλεύθερο κινηματογράφο).

Ἄλλὰ ἐμεῖς σήμερα φθάσαμε σ' ἕνα ἀνήκουστο σημεῖο. Ἡ κυριαρχία τῆς λογοκρισίας εἶναι κάτι τὸ τρομερὸ. Γι' αὐτὸ δὲν ἀξίζει τὸν κόπο ν' ἀγωνίζεται κανεὶς, γιὰ νὰ πετύχει ἕνα νόμο, ποὺ νὰ περιορίζει τὴν ἀυθαιρεσία τῶν λογοκριτῶν, ἀφοῦ εἶναι βέβαιον ἐκ τῶν πιεστικῶν, ὅτι ὁ νόμος αὐτὸς δὲν θὰ ἐφαρμοστεῖ, ὅτι οἱ παραγωγοὶ θὰ συρθῶν ὅπως καὶ πρὶν καὶ θὰ δεχτοῦν μιὰ μυστικὴ καὶ ἡμειπίσημη προλογοκρισία, ὅτι ὁ ρόλος τῆς ἐκκλησίας θὰ ἐξακολουθήσει τὸ ἴδιο ὀλέθριος καὶ ἀποπνικτικός.

Ὅχι, τώρα πρέπει ν' ἀγωνιστοῦμε ἀκόμη πῶς σκληρά! Σκεφτεῖτε, φτάνει κανεὶς στὸ σημεῖο νὰ πιστεύει ὅτι εἴμαστε θαρραλέοι! Ἐμεῖς! Μὰ εἶναι τόσο θλιβερό! Ἄν ὅλα πᾶνε καλά, τὸν ἐπόμενο χρόνο, θὰ κάνω ἕνα φιλμ μαζί μὲ τὸν Ντὲ Σίκα. Ὅχι κάτι σὰν τὴ «Χωριάτα» — αὐτὸ ἦταν δουλειὰ, ὅπως καταλαβαίνετε. Ἐργάστηκα σ' αὐτὸ μὰ δὲν ἦταν κάτι τὸ προσωπικὸ. Τὸ ἴδιο συμβαίνει καὶ μὲ τὸ ἔργο τοῦ Ζᾶν - Πῶλ Σάοτρ «Οἱ Αὐτόκλητοι τῆς Ἀλτόνα». Τώρα ἐργάζομαι γιὰ τὴν διασκευὴ του καὶ εἶναι πολὺ δύσκολο νὰ τὸ διασκευάσει κανεὶς, ἀλλὰ εἶναι λιγώτερο προσωπικὸ. Τὸ φιλμ μὲ τὸν Ντὲ Σίκα θὰ ἦταν μιὰ ἐγχείρηση.

Νὰ τὸ κάμεις μὲ λίγο χρήμα, νὰ πεις αὐτὸ ποὺ θέλεις. Ἄν ἀπαγορευτεῖ μετὰ, τόσο τὸ καλύτερο. Θὰ καταλήξει νὰ γίνῃ ἕνα πολεμικὸ ὄπλο! Θὰ μοῦ πεῖτε ἐσεῖς τὴν περίπτωση τοῦ Μονναρντὸ στὴ Γαλλία, ποὺ ἀπαγορεύτηκε τὸ φιλμ του καὶ ὕστερα ἡ ὑπόθεση τακτοποιήθηκε, λησμονήθηκε καὶ ὁ Μονναρντὸ δὲν φτιάχνει πιά φιλμ. Ἄλλὰ αὐτὸς ἦταν νέος, ὁ Ντὲ Σίκα καὶ ἐγὼ ὅμως, εἴμαστε γνωστοί, θὰ μπορούσαμε νὰ κάνουμε τρομερὸ θόρυβο, ὀλόκληρη φασαρία!

Στὸ μεταξὺ ἐργάζομαι στὸ «Βοκκάκιος 79» — ὅπως θὰ δεῖτε καὶ σεῖς δὲν εἶναι καὶ τόσο ἄτολμο. Τουλᾶχιστον ἡ ἱστορία τοῦ Φελλίνι εἶναι βιαστικὴ, χτυπάει τὴν λογοκρισία ὀλοκαίως καὶ μ' ἕνα τρόπο πολὺ ὁμορφο, πολὺ δεικτικὸ καὶ μὲ πολὺ ὄιστρο... Θὰ δεῖτε. Πρὸς τὸ παρὸν ἐργάζομαι σὲ δύο ἄλλα ἀκόμη φιλμ, ποὺ μποροῦν νὰ συνοψιστοῦν κάτω ἀπὸ τὸ γενικὸ τίτλο: «Φιλμ - ἔρευνες», ἂν καὶ ἔχουν ἀρκετὲς διαφορὲς μεταξὺ τους. Τὸ πρῶτο εἶναι «Οἱ Ἰταλοὶ καὶ ὁ ἔρωτας». Τὸ ξεκίνημα εἶναι κάτι γράμματα ποὺ βρέθηκαν στὴν ἐρωτικὴ ἀλληλογραφία ποὺ δὲν δημοσιεύθηκαν στὰ περιοδικὰ καὶ ποὺ ἕνας δημοσιογράφος τὰ δημοσίεψε πρόσφατα σὲ βιβλίο.

Πῆραμε ἀπ' αὐτὰ μερικὲς ἱστορίες, τὶς ξαναγράψαμε, τὶς ξαναφτιάξαμε καὶ νεαροὶ σκηνοθέτες γυρνοῦν ὁ καθένας ἀπὸ ἕνα ἐπεισόδιο.

(Ξαναθυμᾶμαι τὸ «Ἐρωτας στὴν πόλη» καὶ τὸ «Εἴμαστε γυναῖκες» καὶ τὴν περιπέτεια ποὺ εἶχε αὐτὸ τὸ τελευταῖο φιλμ: ἐνῶ γυριζόταν, ἀπὸ φιλμ - ἔρευνα ἔγινε φιλμ - σκέτς).

Δὲν ὑπάρχει κίνδυνος μ' αὐτὸ τὸ ξεκίνημα, τοῦτο τὸ θέμα νὰ γίνῃ ἕνα φιλμ - σκέτς; Τόσο περισσότερο ποὺ τὸ θέμα εἶναι ἰδιαίτερα ἕνα ταμποῦ γιὰ τὴν ἰταλικὴ παπαδοκρατούμενη κοινωνία.).

Βέβαια αὐτὸς ὁ κίνδυνος ὑπάρχει.. Πρέπει νὰ εἴμαστε πονηροί... Ὅσο εὐελπίσουμε νὰ τὸν ἀποφύγουμε. Ὁ παραγωγὸς Μαλένο Μαλενόττι εἶναι πολὺ θαρραλέος. Μποροῦμε νὰ γυρῶμε ἐμπιστοσύνη στὸ συνεργεῖο τῶν σκηνοθετῶν: Μαζέλλι, Βαντίνι, Μάννι, Τζιᾶν - Βιττόριο Μπάλντι, Πιέρο Νέλλι, Λορέντσα Ματζέττι καὶ Φερρέρι ποὺ ξαναγύρισε ἀπὸ τὴν Ἰσπανία.

Μὰ ἔτσι μπορεῖ νὰ γίνει πιδ ἐνδιαφέρον τὸ ζήτημα.

Τὸ κοινὸ σημεῖο εἶναι ὅτι ὅλοι αὐτοὶ οἱ νεαροὶ σκηνοθέτες δὲν εἶναι καθαρὸ πρωτόπειροι. Γνωρίζετε τὰ φιλμ τοῦ Μαζέλλι. Ὁ Βαντίνι γύρισε τὴ «Μεγάλη νύχτα τοῦ 43», ὁ Πιέρο Νέλλι «Τὸ χαμένο ἀπόσπασμα», ὁ Μπάλντι διάφορα κοῦρ - μετρὰς ποὺ βραβεύτηκαν στὴ Βενετία κ.λ.π.

Ὅσο γιὰ τὴν ἄλλη ταινία ἀντίθετα, θὰ εἶναι πιδ τολμηρὴ, πράγμα ποὺ μὲ ἀπασχολεῖ πολὺν καιρὸ. Εἶναι φοβερό, ὅπως καταλαβαίνετε, κάτω ἀπὸ τὶς συνθήκες, ποὺ ἐργαζόμαστε, νὰ συνθλίβουμε, νὰ καταπνίγουμε τὰ σχέδιά μας — κι ἔχω καμμιά πενηνταριά σχέδια. Δυστυχῶς, εἴμαστε ὑποχρεωμένοι νὰ ἐργαζόμαστε ἔτσι, ἀναβάλλοντας τὰ σχέδιά μας — πρὶν ἀπὸ δυὸ χρόνια θὰ πρεπε νὰ εἶχα γυρίσει αὐτὸ τὸ φιλμ.

Μὲ λίγα λόγια, νὰ περὶ τίνος πρόκειται:

Μιά μέρα στὴ Ρώμη. Ἡ ζωὴ ὅπως εἶναι. Κάπου δεκαπέντε καινούργιοι σκηνοθέτες — πολὺ πιδ νέοι ἀπὸ τοὺς προηγούμενους γενικά, καὶ οἱ περισσότεροι δὲν ἔχουν κάμει τίποτε ἀκόμη γνωστό.

Ἡ ὑπόθεση εἶναι γραμμένη, ἔτσι, στὴν τύχη, νομίζω. Λ.χ.: γυρίζω στοὺς δρόμους τῆς Ρώμης μὲ τὸ αὐτοκίνητο, περνοῦν πυροσβέστες, τοὺς ἀκολουθῶ. Σὲ λίγο βρίσκω ἕναν τύπο, ποὺ βασανίστηκε ἀπὸ τοὺς φασίστες, τὸν ὀδηγῶ στὸ δωμάτιο ὅπου ἦταν, γίνεται ἀναπαράσταση τῆς σκηνῆς, ψάχνουμε γι' ἀνθρώπους, ποὺ κατοικοῦσαν ἐκεῖ, τὴν ἐποχὴ ἐκεῖνη: «Μὲ συγχωρεῖτε, κυρία ἀκούγατε τίς φωνές;» Ἄ, δημιουργεῖται τὸ γεγονός. Ἐπάρχουν, τώρα, τόσοι ξένοι στὴ Ρώμη. Συγκεντρώνουμε ἔκατὸ ἀπ' αὐτοὺς μέσα σὲ μιὰ μεγάλη αἴθουσα καὶ τοὺς βάζουμε νὰ μιλᾶνε γιὰ τὸν πόλεμο.

(Τὸν διακόπτω: γιὰ νὰ γραφεῖ ἢ γιὰ νὰ γυριστεῖ γίνεται αὐτό;)

Ἄ! ξέρετε, τὸ δράμα μου εἶναι ὅτι δὲν εἶμαι σκηνοθέτης. Τότε, αὐτὲς τίς ἰδέες, τίς ἐ-

τοιμάζουμε, τίς συζητοῦμε ὁμαδικὰ μὲ τοὺς ἄλλους, τοὺς νέους, καὶ ξεκινᾶμε!

Μὰ πρέπει οἱ κινηματογραφούμενοι ἄνθρωποι ἢ νὰ μὴν ἀντιλαμβάνονται καθόλου τὸ τράβηγμα τῆς σκηνῆς ἢ νὰ ἐξοικειώνονται ἀρκετὰ μὲ μᾶς, ὥστε νὰ μὴν προσέχουν τὸ φακό! Στὴν ἀνάγκη ζεῖ κανεὶς μαζί τους, πιθανὸν ν' ἀλλάξει ζωὴ γιὰ ἕνα μῆνα, μόνο καὶ μόνο γι' αὐτό. Ἐπειτα τὸ μοντὰζ: Ἐπάρχουν πολλοὶ σκηνοθέτες, γιὰτὶ ὅλα εἶναι ἀνακατωμένα: μπορεῖ ὁ ἕνας νὰ προσφέρει μόνο δυὸ λεπτὰ τῆς ὥρας στὸ φιλμ.

(Γιὰ λίγο μιλᾶμε γιὰ τὸν Ρούς. Ὁ Γσαβατίνι δὲν ἔχει δεῖ «Τὸ χρονικὸ τοῦ καλοκαιριοῦ» καὶ δείχνει μεγάλη περιέργεια. Ἐπειτα μιλᾶμε γιὰ τὴν ἀμερικάνικη σχολή, γιὰ τὴν τηλεόραση...).

Δίχως ἄλλο ἢ ταινία μου θὰ νὰ πολὺ κοντὰ στὶς μεθόδους τῆς τηλεόρασης. Παραγωγὸς θὰ εἶναι ὁ Πόντι. Τὸ φιλμ θὰ ἔχει μῆκος 4.000 μ.

Τὰ ὀνόματα τῶν σκηνοθετῶν; Εἶναι ὁ Νέλλι καὶ ἡ Λορέντσα Ματζέττι, ἀλλὰ τὰ ὀνόματα τῶν ἄλλων δὲν θὰ σᾶς ποῦν καὶ πολλὰ πράγματα...

(Μιὰ καὶ ἐδῶ ἡ δουλειὰ τοῦ σκηνοθέτη ἔχει ἀπλοποιηθεῖ τόσο πολὺ, ρωτᾶω τὸν Γσαβατίνι, γιὰτὶ τάχα δὲν παίρνει κι ὁ ἴδιος μέρος στὸ γύρισμα;)

—Ξέρω, ξέρω... Ἐνας σεναριογράφος, ὅπως ἐγώ, εἶναι ἕνα τέρας, μιὰ ἀπλερὴ ὑπαρξή. Λέω στὸν ἑαυτὸ μου πάντα: Ἄργότερα, ἴσως... Κλωτσάω.

Ἐν τούτοις, ἴσως θὰ ἦταν ἀπαραίτητο, ἤθελα νὰ πραγματοποιήσω ἕνα παλιὸ μου σχέδιο: νὰ κάνω μιὰ μέρα ἕνα φιλμ ποὺ νὰ ἀφηγεῖται σὲ πρῶτο πρόσωπο. Θὰ ἤθελα νὰ ἀφηγοῦμαι χωρὶς ὑποκρισία, ὅπως ἀφηγεῖται ἕνας ποιητής. Νὰ εἶμαι ὁ ἀληθινὸς πρωταγωνιστής.

Ἄλλὰ σχέδια, καταλαβαίνετε... Ἡ καθημερινὴ μάχη καὶ οἱ δουλειές σὲ ἀρπάζουν καὶ σὲ καταβροχθίζουν.

Μετάφραση ANNA ΛΟΓΟΘΕΤΗ

## ΓΕΝΙΚΑΙ ΑΣΦΑΛΕΙΑΙ ΤΗΣ ΕΛΛΑΔΟΣ

ΑΝΩΝ. ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΑΣΦΑΛΙΣΤΙΚΗ ΕΤΑΙΡΙΑ

ΕΔΡΑ & ΔΙΕΥΘΥΝΣΙΣ ΕΝ ΑΘΗΝΑΙΣ

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

ΙΔΙΟΚΤΗΤΟΝ ΜΕΓΑΡΟΝ

ΙΔΡΥΘΕΙΣΑ



ΤΩ 1917

ΓΕΝΙΚΑΙ ΑΣΦΑΛΕΙΑΙ ΤΗΣ ΕΛΛΑΔΟΣ

ΠΥΡΟΣ-ΜΕΤΑΦΟΡΩΝ-ΑΥΤΟΚΙΝΗΤΩΝ



## Με ἴσους ὄρους

Εἶχαμε κι ἀπὸ ἄλλη ἀφορμὴ τονίσει πῶς τὸ κρίσιμο γιὰ τὴν ἐπιτυχία τῆς Πανελληνίας Ἐκθεσῆς εἶναι πάντα ἡ σύνθεση τῆς κριτικῆς ἐπιτροπῆς κι ὁ τρόπος τῆς λειτουργίας της. Κ' ἐλπίζαμε πῶς κάποτε θὰ παίρνονταν ριζικὰ μέτρα γιὰ νὰ βγεῖ ἀπ' τὴ μέση αὐτὴ ἡ πέτρα τοῦ σκανδάλου. Νὰ δμῶς πού ἀντὶ γι' αὐτὸ βρεθήκαμε μπροστὰ σὲ μιὰ γκάφα πού φαίνεται πῶς θὰ τὴν καταβαρῶσει πάλι τὴν ὑπόθεση. Ὁ καινούριος κανονισμὸς θεσμοδοτεῖ πῶς οἱ νεοέλληνες καλλιτέχνες πού μένουν στὸ ἐξωτερικὸ μποροῦν νὰ μετάσχουν μὲ ἔργα πού δὲν θὰ περάσουν ἀπὸ τὴν κρίση τῆς ἐπιτροπῆς. Αὐτὸ εἶναι μιὰ χοντροκοπιὰ κι μιὰ ἀσέβεια γιὰ τοὺς ζωγράφους πού μένουν στὸν τόπο χωρὶς προηγούμενο. Βέβαια τὸ καλὸ εἶναι νὰ μετάσχουν ὅλοι, εἴτε μένουν μέσα εἴτε ἔξω ἐπ' τὴ χώρα, μὰ τουλάχιστον μὲ ἴσους ὄρους. Δὲν εἶναι νοητὸ νὰ τύχει μιᾶς προνομιακῆς μεταχείρισης ὁ νεαρὸς ζωγράφος πού ἐγκαταστάθηκε στὸ Παρίσι κι ἀκόμα ψάχνει γιὰ νὰ βρεῖ τὸ δρόμο του, ὅταν ὁ κανονισμὸς ἔχει τὴν ἀπαίτηση νὰ κριθεῖ, ἔστω κι τυπικά, ὁ Γουναρόπουλος (γιὰ ν' ἀναφέρουμε κι μείς τὸνομα πού κυκλοφόρησε ἀπὸ στόμα σὲ στόμα μόλις ἔγινε γνωστὸ τὸ ἄστοχο μέτρο). Φοβούμαστε πῶς τὸ μέτρο τοῦτο, πού εἶναι δείγμα μιᾶς ὀργανωμένης προσπάθειας γιὰ τὴν παραχάραξη τῆς ἀληθινῆς εἰκόνας τῆς νεοελληνικῆς τέχνης, θὰ γίνεῖ πάλι πρόξενος μιᾶς μεγάλης ἀναταραχῆς κι τὸ κακὸ πού θὰ φέρει θὰ εἶναι πολὺ μεγαλύτερο ἀπ' τὴν ὠφέλεια πού ἴσως μπορεῖ νὰ προκίψει ἀπ' αὐτό. Ὅσων ἡ μνήμη συγκράτησε τὰ χάλια τῆς τελευταίας πανελληνίας θὰ μποροῦν ἀσφαλῶς νὰ μαρτυρήσουν ἂν ὑπάρχουν ἔστω κι ἐλάχιστα περιθώρια γιὰ καινούριο κατέδασμα τῆς στάθμης της.

## Τὰ σχέδια τοῦ Μπουζιάνη

Οἱ φίλοι τοῦ Μπουζιάνη, τὸ ἄξιο τοῦτο σωματεῖο πού τιμᾷ τὸν τόπο μας μὲ τὴ δράση του, ἐκπληρώνοντας μιὰν ἀπ'τὶς καταστατικές του ἐπιδιώξεις, τὴν καταγραφή κι τὴν ἐκλαίκεψη τοῦ ἔργου τοῦ ἀξέχαστου δασκάλου, ἀναγγεῖλε πῶς θὰ ἐκδόσει ὡς τὸ Πάσχα ἕναν ἐπιβλητικὸ κατὰ τὰ φαινόμενα τόμο, πού θὰ περιέχει πενήντα τέσσερα σχέδια τοῦ Μπουζιάνη, ὄλων τῶν ἐποχῶν τῆς τέχνης του. Μιὰ φράση ἀπὸ τὸ ἐντυπο πού κυκλοφόρησε τὸ σωματεῖο αὐτό, γιὰ ν' ἀναγγεῖλει τὴν ἐκδοσὴ αὐτοῦ κι τῶν ἄλλων τόμων πού θ' ἀκολουθήσουν, κρύβει μέσα της ὅλο τὸ δράμα τῶν τελευταίων χρόνων τοῦ καλλιτέχνη, πού ἀλλοίμονο εἶναι καὶ δράμα τοῦ τόπου μας: «Ἐλπίζουμε, γράφουν οἱ Φίλοι τοῦ Μπουζιάνη, πῶς θὰ μπορέσουμε νὰ στήσουμε τὸ μνημεῖο αὐτὸ στὴ μνήμη τοῦ Μπουζιάνη, τοῦ καλλιτέχνη πού, ἀφοῦ χάρηκε τὴν ἀναγνώριση σὲ μεγάλα κέντρα τοῦ ἐξωτερικοῦ, γύρισε ὠριμος στὴν πατρίδα γιὰ νὰ συνεχίσει σὲ δίσεκτα κι ὀργισμένα χρόνια τὸν ἀσίγαστο δημιουργικὸ του μόχθο, προσφέροντας σὲ μᾶς τοὺς πιὸ μεστοὺς καρπούς τῆς ἐξαιρετικῆς τέχνης του». Οἱ φιλότεχνοι καὶ γενικὰ τὸ κοινὸ πρέπει νὰ βοηθήσουν ἔμπρακτα ἕνα τέτοιο σκοπὸ καὶ νὰ ἐνθαρρύνουν, στὴν προσπάθειά του ἕνα σεμνὸ σύλλογο πού σὲ ἀντίθεση μ' ὅ,τι συνήθως συμβαίνει γύρω μας, ἐννοεῖ νὰ μὴν ἐξαντλεῖ τὴ δραστηριότητά του σὲ λόγια καὶ ὑποπτη αὐτοδιαφήμιση.

■ Στὴ Βαρσοβία ἀνοίξε ἐκθεσὴ μὲ τὶς καλύτερες ἀφίσεις πού παρουσιάστηκαν μέσα στὸ 1961. Οἱ ἐκτιθέμενες ἀφίσεις χωρίζονται σὲ 4 κατηγορίες: πολιτικές, κοινωνικές, ἐκδηλώσεων καὶ δημοσιότητας. Δόθηκαν βραβεῖα σὲς ἀφίσεις τοῦ Σάυμο καὶ τοῦ Σαγκόρσκι, γιὰ τὸν ἐθνικοαπελευθερωτικὸ ἀγῶνα τῆς Ἀφρικῆς καὶ σὲ διάφορες ἄλλες.

■ Στὸ Μουσεῖο τῆς Ἐθνικῆς Ἀντίστασης τῆς Κοπεγχάγης (Δανία) ἀνοίξε ἡ ἐκθεσὴ «Τὸ Γκέττο τῆς Βαρσοβίας». Ἡ ἐκθεσὴ περιλαμβάνει σχέδια, πίνακες, σκίτσα, ἔργα διαφόρων Πολωνῶν καλλιτεχνῶν, πού παρουσιάζουν τὰ μαρτύρια τῶν Ἑβραίων στὸ Γκέττο τῆς Βαρσοβίας. Ἡ ἐκθεσὴ ἔγινε ὑπὸ τὴν αἰγίδα τοῦ Ἰπουργοῦ Πολιτισμοῦ τῆς Δανίας καὶ τοῦ πρεσβευτοῦ τῆς Πολωνίας στὴν Κοπεγχάγη.

■ Στὴ Βιέννη ἀνοίξε στὴν αἴθουσα τῆς Πολωνο - αὐστριακῆς Ἐταιρείας ἐκθεσὴ ἀφίσεως τῶν Πολωνῶν καλλιτεχνῶν Ταντέου Σοντλόφσκι καὶ Βίκτωρ Γκόρκα.

■ Στὸ Ἐθνικὸ Μουσεῖο τῆς Βαρσοβίας ἀνοίξε σὲς 22 Ἰανουαρίου 1962 ἐκθεσὴ μεταπολεμικῆς καναδικῆς ζωγραφικῆς. Ἐκτέθηκαν 60 ἔργα, πού ἀντιπροσώπευαν προπαντὸς τοὺς νεώτερους ζωγράφους: τοπεῖα, συνθέσεις κλπ. Ἡ ἐκθεσὴ ὀργανώθηκε στὴ βάση τῆς πολωνοκαναδικῆς συμφωνίας πού προβλέπει ἀνταλλαγὴ ἐκθέσεων μεταξὺ τῶν δύο χωρῶν. Προσεχῶς θὰ ἀνοίξει ἀνάλογη ἐκθεσὴ τῆς πολωνικῆς ζωγραφικῆς στὸν Καναδᾶ.

■ Τὸν τελευταῖο καιρὸ ὀργανώθηκαν ἐκθέσεις βουλγαρικῆς ζωγραφικῆς στὴν ΕΣΣΔ, Ρουμανία, Οὐγγαρία, Βιὲτ Νάμ, Ἀνατολικὴ Γερμανία, Δυτικὴ Γερμανία, Δανία, Μεξικὸ, Νορβηγία, Ἰταλία, Ἀγγλία, Ἰνδία, Κούβα. κλπ.

■ Ὁ ἐκδοτικὸς οἶκος Βιττόριο Μπονάτσι τῆς Ρώμης κυκλοφόρησε τὸν τρίτο τόμο τῆς καλλιτεχνικῆς ἐκδόσεως «Πανόραμα Ἱστορίας τῆς Τέχνης» τοῦ Σιμ. Λουτζι καὶ Ἐλενα Μακχόνε. Ἡ ἐκδοσὴ εἶναι πολυτελής σὲ μεγάλο σχῆμα (4ο), 132 σελίδες, μὲ 368 εἰκόνες μονόχρωμες καὶ 4 ἐκτὸς κειμένου ἐγχρωμες.

Ἐκθέσεις : Γ. Γουναρόπουλου, Δ. Δανιήλ  
Γ. Σικελιώτη, Ἀδελφῶν Γανιάρη  
Κυπρίων ζωγράφων

Σὲ κάθε ἔκθεσή του ὁ Γιώργος Γουναρόπουλος δημιουργεῖ τὴν ἐντύπωση πὼς ἄγγιξε τὰ ἀκραῖα πιάθρια τῆς ζωγραφικῆς του, πὼς ἐξάντλησε τὸ ὄργιο τῶν καμπυλῶν του, τὴ σφαιρικότητα τῶν ὄγκων του, τὴς δυνατότητες γενικὰ τῆς δυναμικῆς μορφολογίας του. Καὶ κάθε φορά τὸ ἐκφραστικὸ, τὸ πλαστικὸ του πάθος τὸν ὀδηγεῖ σὲ νέους ἀκόμα πιὸ προχωρημένους ὀρίζοντες, ὅπως μπορέσαμε νὰ διαπιστώσουμε στὴν τελευταία ἔκθεσή του στὸ Ζυγὸ. Ἐμείνε βέβαια πάλι μέσα στὸ ἴδιον ποιητικὸ κλίμα, στὸ κλίμα τοῦ ὄνειρικοῦ του ἰδεαλισμοῦ μὰ σπρωγμένος ἀπὸ τὴν ἀσίγαστη ἐκφραστικὴ του ἀναγκαιότητα, ἐντυσε μὲ καινούριο πάθος τὰ εἰδύλλιά του, ἔκανε ἀκόμα πιὸ δυναμικὰ τὰ σύμβολά του κ' ἔτσι μᾶς καθυσέχασε πὼς αὐτὴ ἡ ζωγραφικὴ στηριγμένη σὲ μιὰν ἀλήθεια ποὺ ἐκφράζει τὰ διώματά του, μπορεῖ στὰ δικά του τὰ χέρια νὰ εἶναι ἀνεξάντλητη. Τὸ χρῶμα του ἔγινε τὸ κυριώτερο μέσο γιὰ νὰ ἐκφράσει αὐτὴ τὴ νέα κατάσταση, περνώντας ἀπ' τὸν ἀπαλὸ τόνο σὲ μιὰν ἐνταση ποὺ ἔφτανε ὡς τὴ βιαιότητα, χωρὶς νὰ χάσει καθόλου τὴ διαφάνεια, τὸ χυμὸ του, τὴ φινέτσα του. Καὶ τὸ σχέδιό του, μὲ τὴν παλμικότητα καὶ τὴν πλαστικὴ του αὐτοτέλεια, ἓνα σχέδιο ποὺ μοναχὸ του ἐρμηνεύει τὸ χρῶμα κὶ ὅταν αὐτὸ λείπει ἀπ' τὸ χαρτί του, μᾶς χάρισε ἓνα δράμα μὲ τόση χάρη μὰ καὶ τόσο βάρος, τόση σοβαρότητα. Δὲν χωρεῖ καμιὰ μεταφυσικὴ ἐρμηνεία στὴν περίπτωσιν τοῦ Γουναρόπουλου. Ὁ καλλιτέχνης ζεῖ κὶ ἀνασαίνει ἐντονα τὴν πραγματικότητα. Καταχτᾷ τὴν ἀλήθεια τῶν πραγμάτων κὶ ὀπλισμένος μὲ τὴ μοναδικὴ του αἰσθητικὴ ἐμπειρία βγάζει τὸ ἀπόσταγμα τους γιὰ νὰ τὸ ὑποτάξει σ' ἓνα δικό του νόημα ἑνὸς κόσμου ὀλοποίηση, στερεότητα καὶ ὁμορφιά.

— Πολὺ ἐνδιαφέρουσα ἡ ἔκθεσις ζωγραφικῆς τοῦ Δανιήλ ποὺ εἶδαμε τελευταία στὸ Ζυγὸ. Ὁ καλλιτέχνης προσπαθεῖ νὰ διατυπώσει τὸ νόημά του ἀπλᾶ χωρὶς νὰ καταφεύγει σὲ ἐντυπωσιακὰ ἀκρότητες. Ἐκεῖ ὅπου μένει στὸ μέτρο αὐτό, ἡ ζωγραφικὴ του ἀποκτᾷ μιὰ πειστικότητα ποὺ τὴν χάνει ὅταν ἐπιχειρεῖ νὰ κάνει χρωματικὸς ἀκροβατισμοὺς ποὺ δὲν τοὺς ἐπιβάλλει ἡ ἀναγκαιότητα τῆς ἐργασίας του. Ἴσως γιὰ χάρη τῆς χρωματικῆς ἐπεξεργασίας τοῦ ἔργου του κάποτε παραμελεῖ τὸ σκελετό του. Μὰ πάλι μερικὲς ἄλλες φορές μιὰ διασύνθη στὴν παλέττα του, εἴτε κάτι σὰν ὑπόλειμμα μιᾶς παλιᾶς δεξιότητις, τείνει νὰ δώσει ἓναν εὐκόλο διακοσμητικὸν χαρακτήρα στὸ ἔργο του κ' ἔτσι βλέπουμε ἀμετουσίωτα θαμμένο ἓνα ἔργο, ποὺ εἶχε ξεκινήσει πρὸς μιὰν οὐσιαστικότερη κατεύθυνση. Ὅπως καὶ νᾶναι ὁ Δανιήλ εἶναι ἓνας εὐσυνείδητος καλλιτέχνης ποὺ μᾶς παρουσιάζει χωρὶς ὑπεκφυγὰς

τὴς ἀναζητήσεις του ποὺ τὴς κοπιαστικὰς δοκιμὰς τους μποροῦμε νὰ τὴς παρακολουθήσουμε σὲ πολλὰ ἔργα ἐργαστηρίου στὴν ἔκθεσή του.

— Ὁ Γ. Μυλωνάκης στὴ μικρὴ αἴθουσα τοῦ Ζυγοῦ μᾶς ἔδειξε τὴν τελευταία δουλειά του. Ἐκανε μιὰ προσπάθεια νὰ λευτερωθεῖ ἀπὸ τὴν τυραννία μιᾶς ζωγραφικῆς συμβατικότητας κ' ἔφτασε στὸ σημεῖο νὰ ἐπαναλάβει πολλὰς φορές τὸ ἴδιο πείραμα, νὰ συνδυάσει ἓνα σκληρὸ φόντο μὲ τὸ ἀτόφιο ἄσπρο. Ὅσο κὶ ἂν συχνὰ τὰ χρῶματά του δὲν βρήκανε τὴν ἀναγκαῖα ἀνταπόκριση τῶνα μὲ τ' ἄλλο, κάποτε τὰ κατάφερνε νὰ δώσει μιὰν ἀποσπασματικὴ ἔστω ἀφειτηρία στὴν ὄρασή μας κ' ἔτσι δικαιούμαστε νὰ ποῦμε πὼς βλέπουμε τὸ σπέρμα γιὰ μιὰ καλύτερη περίοδο στὴ ζωγραφικὴ του. Ἴσως ὁ κυριώτερος κίνδυνος, ἔξω ἀπὸ τὸ ἀκαταστάλαχτο χρῶμα του, νὰ εἶναι γιὰ τὸν νέον αὐτὸ καλλιτέχνη ἓνας κάποιος μορφολογικὸς διανοητισμὸς ποὺ θὰ τὸν ὀδηγήσει πρὸς τὴν ἀφηρημένη ζωγραφικὴ, ποὺ κὶ αὐτὴ δὲν θὰ μπορέσει νὰ γλυτώσει ἀπ' τὰ γλυστρήματα τῆς συγκεκριμένης τεχντροπίας του.

— Ὁ ζωγράφος Γιώργος Σικελιώτης διακόσμησε φέτος τὸ ἡμερολόγιον τῆς Ἑταιρίας Τσιμέντων Ὀλυμπος — Ἡρακλῆς μὲ μιὰ μεγάλη σειρά ἀπὸ εἰκόνες του, ὄλες παρμένες ἀπὸ τὰ ὑπαίθρια ἐπαγγέλματα. Ἀπὸ τὸ αἰσθητήριον τοῦ καλλιτέχνη δὲν ἔξφυγε καθόλου τὸ ρεαλιστικὸν εἶδος αὐτοῦ τοῦ κόσμου, μὰ δὲν ἔμεινε γι' αὐτὸ στὴν ψυχρὴ ἀπεικόνισή του. Ὁ καστάνης, ὁ ἀρκουδιάρης, ὁ γαλατᾶς, ὁ φαρᾶς, ὁ λουλουδᾶς, ὁ μανάβης καὶ τόσοι καὶ τόσοι ἄλλοι βγήκαν ἀπ' τὴ δουλειά τοῦ Γ. Σικελιώτη δράματα ὀλο φρεσκάδα, αἰσιοδοξία, ποτισμένα ἀπ' τὴν ποίησιν τῆς καθημερινότητος καὶ τὸ σκληρὸν ἀγῶνα γιὰ νὰ ξεπεραστοῦν οἱ δυσκολίες μιᾶς ἀτεγκτῆς ζωῆς. Γιατὶ μᾶς! μὲ τὰ διακοσμητικὰ στοιχεῖα τους τὰ ἔργα τοῦτα εἶχαν, κάπου σὲ μιὰν ἄκρην τους καὶ τὴν δραματικότητα μιᾶς ζωῆς ποὺ σὲ μερικὰς στιγμὰς γινόταν πιὸ ἐντονη γιὰτὶ τὴν πλαισίωνε καὶ μιὰ διαλεγμένη γραφικότητα. Μαζὶ μ' αὐτὰ κείνο ποὺ θὰ πρέπει ἀκόμα νὰ τονιστεῖ εἶναι καὶ τὸ πετυχημένο τύπωμα ποὺ δὲν πρόδωσε σχεδὸν καθόλου τὴ χρωματικὴ ἰσορροπία τοῦ πρωτότυπου καὶ δὲν διατάραξε τὴν πειστικότητα τῆς διατύπωσής του.

— Μὲ καθυστέρησιν, ἔστω, πρέπει ν' ἀναφέρουμε τὴν ἔκθεσιν τοῦ καλλιτεχνικοῦ δεσίουματος βιβλίου ποὺ παρουσιάσαν στὸ Ζυγὸ ὁ Ἀνδρέας κ' ἡ Ἀνθούλα Γανιάρη. Ἐδείξαν πὼς ξέρουν νὰ κάνουν μιὰ θαυμάσια μὰ πρὸ παντὸς σωστὴ δουλειά. Γιατὶ τὸ δεσίμα, ὅσο ἐπιμελημένο, ὅσο βαρὺ καὶ νᾶναι, δὲν ἀποτελεῖ ἓνα ἔργο καθ' ἑαυτὸ ποὺ ἐξαφανίζει τὸ βιβλίον κάτω ἀπ' τὸ δικό του αἰσθητικὸν βάρος. Ἀντίθετα τὸ ὑπηρετεῖ καὶ τὸ προβάλλει. Οἱ καλλιτέχνες αὐ-

## Δύο Έκθέσεις Νέων Καλλιτεχνών

τοί δὲν γνωρίζουν μόνο τὰ μυστικά ἐνὸς καλοῦ θεσίματος. Ἀντλώντας ἀπ' τὴν αἰσθητικὴ καὶ τὴν πνευματικὴ ἐμπειρία τους, ξέρουν νὰ βροῦν τὸ κατάλληλο ντύμα γιὰ κάθε βιβλίο, ἕνα ντύμα πὸ ἀκολουθεῖ καὶ δὲν προπορεύεται μὲ αὐθάδεια, ἀπὸ τὸ βιβλίο πὸ περιζώνει. Ἔτσι, ἐξὸν ἀπὸ τὰ τεχνικά τους ἐπιτεύγματα, τὸ τελευταῖο τοῦτο ἀποτελεῖ καὶ τὴν οὐσιαστικότερη συμβολή τους σ' ἕνα τομέα πὸ ἔχει πραγματικά ἀνάγκη ἀπὸ τέτοιες προσπάθειες στὸν τόπο μας γιὰ νὰ μπορέσει ν' ἀποκτήσει ζωτικὸ χῶρο, νὰ σταθεῖ στὰ μάτια καὶ τὴ συνείδηση τοῦ βιβλιόφιλου κόσμου.

— Ἰδιαίτερο ἐνδιαφέρον παρουσίασε καὶ ἡ Ἐκθεση Κυπρίων Ζωγράφων πὸ στεγάστηκε στὸ Ἐντευκτήριο τοῦ Πρακτορείου Πνευματικῆς Συνεργασίας. Συνολικὰ πῆραν μέρος δεκαοχτὼ ζωγράφοι καὶ ἀνάμεσα σ' ἀρκετοὺς αὐτοδίδακτους καὶ ἐρασιτέχνες εἶδαμε καὶ ἔργα ὠριμῶν καλλιτεχνῶν πὸ ἀσφαλῶς ἄξιζαν μιὰν εὐρύτερη προβολή.

Ὁ Κώστας Ἀβερκίου, αὐτοδίδακτος μ' ἕνα τοπίο τοῦ ἔδωσε μιὰν εἰκόνα λιτὴ πὸ δὲν τῆς ἔλειπε ἡ εὐγένεια τῆς γραμμῆς, ἐνῶ στὴν οἰκοδομή του τὸν πρόδωσαν οἱ ἀσχεδιάστες φιγούρες του. Ἡ Βέρα Γαβριηλίδου εἶχε μιὰ γυναικεία εὐαισθησία καὶ μιὰ σωστὴ χρωματικὴ αἰσθησι. Παρ' ὅλο πὸ τὸ ἔργο τῆς ἀποχτοῦσε συχνὰ ἕναν διακοσμητικὸ χαρακτήρα ἦταν ἀπὸ τὰ πιὸ ἀξιοπρόσεχτα τῆς ἐκθέσης. Ὁ Γ. Θεμιστοκλέους εἶχε ἐπίσης σοβαρὰ στοιχεῖα μὰ μᾶλλον τὰ ἐξουδετέρωσε χρησιμοποιώντας ἐξωτερικὰ τρῦκ πὸ δὲν τὰ χρειαζότανε ἡ ζωγραφικὴ του. Ὁ Τηλέμαχος Κάνθος, γνωστὸς στοὺς παλιότερους καλλιτέχνες ἀπὸ τὴ μαθητεία του στὴ Σχολὴ Καλῶν Τεχνῶν, παρουσίαστηκε μὲ τρία ἔργα πὸ εἶχαν μιὰ τάση μᾶλλον ἀκαδημαϊκή. Στὸ τοπίο του, ὅμως, παρ' ὅλη τὴν κάπως ἀταίριαχτὴ τόλμη τοῦ οὐρανοῦ, εἶχε πειστικότητα καὶ ὁμορφιά. Ἐνας λαϊκὸς ζωγράφος, ὁ Μίλης Κηαστάλος, ἦταν ἀσφαλῶς ἀπ' τὶς πιὸ ἀξιοπρόσεχτες παρουσίες τῆς ἐκθέσης. Ὁ πρεσβύτερος αὐτὸς αὐτοδίδακτος καλλιτέχνης τῶν 75 χρόνων, ζωγραφίζει μὲ μιὰ ἀμεσότητα πὸ σοῦ ἔχει κάτι, σὰν μακρυνὴ ἀπήχηση τοῦ Θεόφιλου. Σκηνὲς τῆς ἀγροτικῆς ζωῆς, ὅπου τὸ χρῶμα του δὲν ἔχει ἀνάγκη καμμιάς ἰδιαίτερης ἐπεξεργασίας γιὰ ν' ἀποκτήσει τὴν ἐκφραστικότητά του. Εἶναι κρῖμα πὸ ἀρχισε νὰ ζωγραφίζει πολὺ μεγάλος, δηλ. μόλις πρὶν ἀπὸ ἕξ χρόνια. Ἄν ζωγράφιζε ἀπὸ πολὺν καιρὸ καὶ καταχτοῦσε μιὰν ἀνεση στὸ ὕψος του, μπορεῖ νὰ εἶχαμε πάλι ἕναν πηγαῖο λαϊκὸ καλλιτέχνη πὸ θὰ δρόσιζε τὴν δραστή μας μὲ τὴν ἀλήθεια καὶ τὴν ἀφέλεια του. Ὁ Λευτέρης Οἰκονόμου παρουσίασε ἕνα ἔργο μὲ φωδιστικὴ χρωματικὴ ἀντίληψη πὸ ἦταν ἀπὸ τὰ πιὸ καλὰ τῆς ἐκθέσης. Τέλος, ὁ Φῶτος Χατζησωτηρίου ἔχει ἕνα γνήσια λαϊκὸ χαρακτήρα καὶ μᾶς ζωντάνεψε μὲ ὕψος ἐπικὸ σκηνὲς ἀπὸ τὸν πρόσφατο ἠρωϊκὸ ἀγῶνα τοῦ Κυπριακοῦ λαοῦ, μὲ ἔργα ὅπου τὸ χρῶμα του λιτὸ καὶ χυμῶδες, διαρθρωμένο σὲ μεγάλες ἐπιφάνειες μὲ δυὸ διαστάσεις, ἦταν σὲ σωστὴ σχέση μὲ ἕνα σχέδιο καὶ αὐτὸ λιτὸ καὶ ἐκφραστικὸ.

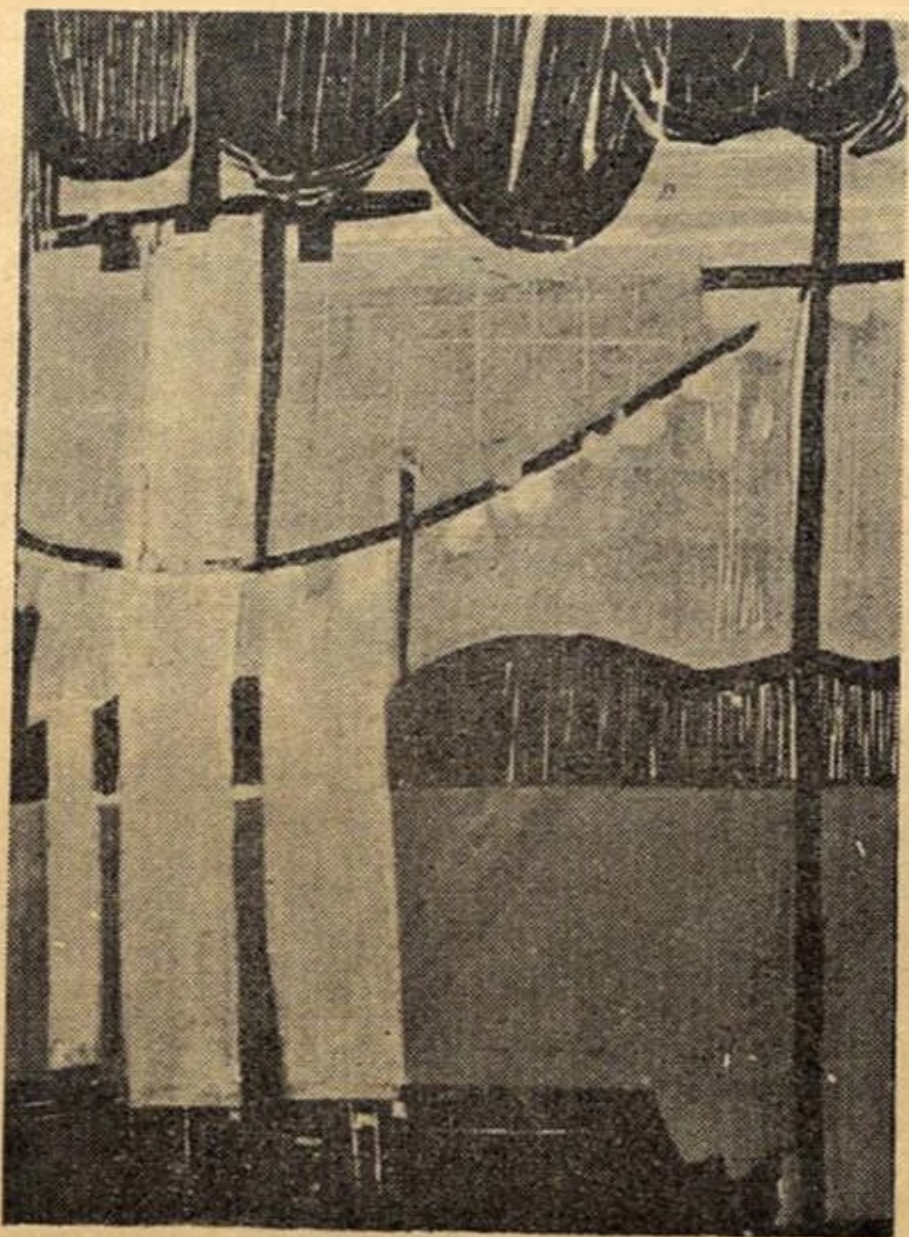
Ἡ ἐκθεση τῶν σπουδαστῶν τοῦ ἐργαστηρίου τῆς χαρακτηριστικῆς δημιουργίᾳς πολλές συζητήσεις, ὅχι τόσο γιὰ τὴν καθαυτὴ σημασία τῶν μορφολογικῶν προβληματισμῶν τῶν σπουδαστῶν πὸ ἐξέθεσαν τὰ ἔργα τους, ὅσο γιὰ τὸ ἂν τὰ ἔργα πὸ παρουσιάστηκαν ἀνῆκαν πραγματικὰ σὰν ζωγραφικὸ εἶδος στὴ χαρακτηριστικὴ μὰ κυρίως γιὰ τὸ ἂν ἡ ἀφηρημένη κατασκευὴ ἀποτελεῖ τὸ σωστότερο τρόπο διδασκαλίας σὲ σπουδαστὲς πὸ δὲν ἔχουν ἀποκτήσει ἀκόμα τὸν ἀναγκαῖο τεχνικὸ καὶ αἰσθητικὸ ἐξοπλισμὸ, ὥστε νὰ κατακτήσουν τὸν κόσμο καὶ νὰ τὸν περάσουν στὴν περιοχὴ τῆς τέχνης.

Δὲ μπορεῖ βέβαια κανεὶς ν' ἀρνηθεῖ τὸν ὄγκο τῆς δουλειᾶς τῶν σπουδαστῶν οὔτε τὴν προσπάθεια τῶν δασκάλων τους. Μὰ δὲ μπορεῖ ὅμως καὶ νὰ παραλείψει νὰ διατυπώσει ἐπαθῆτατες ἐπιφυλάξεις γιὰ τὸν τρόπο αὐτὸ τῆς μαθητείας τους. Ἄν οἱ μαθητὲς ἀκολουθήσουν τοῦτον τὸν εὐκόλο σχετικὸ δρόμο, ὅπου μπορεῖ νὰ προκύψει ἕνα ἔργο ἔστω καὶ διακοσμητικὸ, μ' ἕνα περίπου, χωρὶς τὸν αὐστηρὸ μορφικὸ ἔλεγχο πὸ παρέχει ἡ συγκεκριμένη κατασκευὴ, ἴσως κάποτε, ἐάν θελήσουν νὰ σχεδιάσουν πέρα ἀπ' τὶς παροδικὲς μὸδες, ν' ἀνακαλύψουν πὸς δὲν ἔκαναν ποτὲ πραγματικὲς σπου-

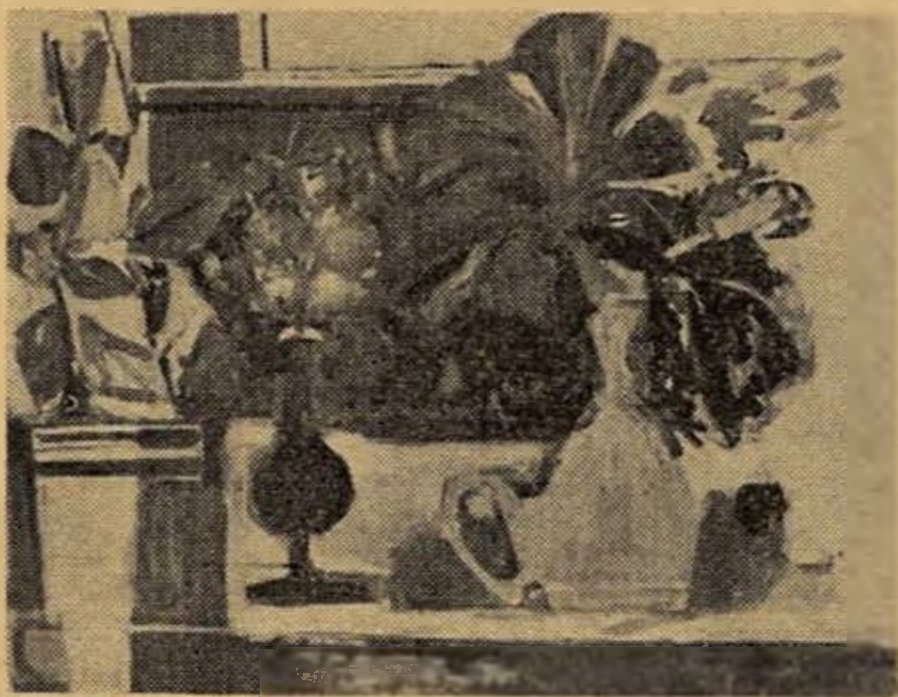
Π. Μαύρου

Κεφάλι (ἔγχρ. ξυλογραφία)



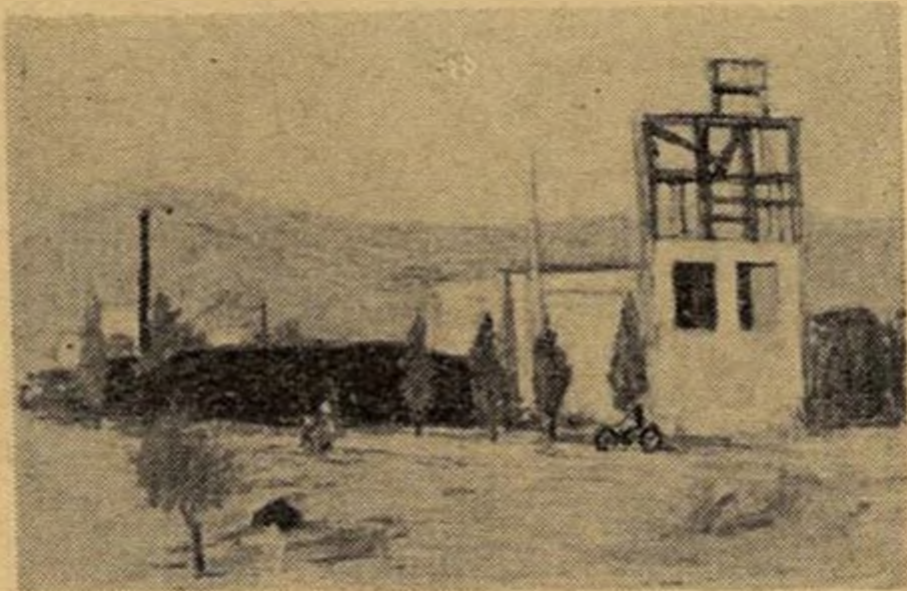


Μ. Ξενάκη Σύνθεση (έγχρ. ξυλ. γραφία)



Α. Απέογη Σύνθεση (λάδι)

Β. Δημητριά Τοπίο (λάδι)



δες, πώς δέν έμαθαν τήν εικαστική γλώσσα πού θά τους επιτρέψει, πέρα από σχολές, νά διατυπώσουν τό δικό τους τό λόγο, πού είναι και ή απαραίτητη, ή μοναδική κατάληξη κάθε μαθητείας. Κι αυτό θά είναι τότε μιá σοβαρή απώλεια και για τους ίδιους, όσο και για τή νεοελληνική τέχνη πού πάντα περιμένει απ' τους νέους.

Ή δεύτερη έκθεση του Συλλόγου σπουδαστών τής Σχολής Καλών Τεχνών, πού στεγάστηκε στις φιλόξενες αίθουσες του Γαλλικού Ίνστιτούτου παρουσίασε, αντίθετα, πολύ μεγάλο ένδιαφέρον. Ο επισκέπτης είχε εκεί τήν ευκαιρία νά δει έναν πολύ σοβαρό και μετρημένο μορφολογικό προβληματισμό πού συχνά κατάληγε σέ έργα πού ξεπερνούσαν τήν άπλητση σημασία μιáς μαθητικής σπουδής. Οι σπουδαστές εδώ φαίνεται από τήν πρώτη ματιά πώς μαθαίνουν νά περνούν τó έργο τους από έναν αυστηρό αισθητικό έλεγχο, από ένα μέτρο πού μπορεί τή σημασία του νά τήν κρίνει κι ένας τρίτος, έξω από κείνον πού ζωγράφισε τó έργο, μά ακόμα παραπάνω πώς βοηθιούνται για νά βρουν τó δικό τους τρόπο έκφρασης κι όχι νά στριμωχτούν ή νά επαναλάβουν έναν τρόπο, του δασκάλου τους π.χ., πού μπορεί θαυμάσια νά μήν είναι στα δικά τους τά μέτρα.

Πέρα από τή ζωγραφική και στό χαρακτηριστικό τμήμα παρουσιάστηκαν μερικά σημαντικά επιτεύγματα, όπως και μερικά σχέδια πού ξεπερνούσαν τó μαθητικό επίπεδο, ενώ αντίθετα ó τομέας τής γλυπτικής παρουσίασε γι' άλλη μιá φορά μιá από τίς πιό αδύνατες πλευρές τής έκθεσης, κυρίως από τήν άποψη του αριθμού τών έκθετών.

Μ. Λάμπρου Κεφάλι (Σχέδιο)



# Ένα Αμερικάνικο ήμερολόγιο

Του Μ. ΚΟΥΓΕΛΟΥ

Ασφαλῶς εἶναι λειψὲς οἱ γνώσεις μας γιὰ ὅλες τὶς τάσεις ποὺ ἐπικρατοῦν σήμερα μέσα στὴν καλλιτεχνικὴ παραγωγή τῶν Ἐνωμένων Πολιτειῶν στὶς εἰκαστικὲς τέχνες. Κι αὐτὸ εἶναι ὡς ἓνα σημαντικὸ βαθμὸ δικαιολογημένο γιὰτὶ σ' ἓναν τόπο ὅπου σχεδὸν ὅλες οἱ μορφὲς τῆς κοινωνικῆς δραστηριότητος ἐλέγχονται ἀπὸ τὰ μεγάλα τράστ, εἶναι φυσικὸ νὰ μὴν προβάλλεται τίποτα ἀπὸ τὶς τάσεις ἐκείνες ποὺ ἀντιστέκονται στὴν προσπάθεια τοῦ ὀλοκληρωτικοῦ ἐλέγχου. Ἔτσι στὸ ἐξωτερικὸ προβάλλεται στὴ ζωγραφικὴ μόνον ἡ ἀφηρημένη τέχνη σὰν μοναδικὴ ἐκδήλωση τέχνης τοῦ ἀμερικανικοῦ λαοῦ καὶ μάλιστα γίνεται μιὰ ἀρκετὰ συστηματικὴ προσπάθεια ἐξαγωγῆς της, μαζί μὲ πολλὰ ἄλλα ὑποπροϊόντα τῆς κοινωνικῆς ζωῆς τῆς χώρας, πρὸς τὶς ἄλλες χώρες ποὺ ἔχουν μιὰν ἄμεση εἴτε ἔμμεση ἐξάρτηση ἀπὸ τὶς Ἐνωμένες Πολιτεῖες. Ἔτσι βλέπουμε σὲ πολλὰς χώρες, ὅπως καὶ στὸν τόπο μας, νὰ παρουσιάζεται συχνὰ τὸ φαινόμενο τῆς μίμησης κι ὄχι μόνον στὴν τέχνη, μὰ καὶ σ' ἄλλους τομεῖς καὶ νὰ δη-



Τρία σχέδια ἀπὸ τὸ ἀμερικάνικο ἡμερολόγιο.





μιουργεί μερικές θλιβερές είτε διασκεδαστικές ιδιομορφίες ζωής.

Υπάρχει όμως ευτυχώς κ'ή αντίθετη όψη του νομίσματος. Συχνά γίνονται γνωστές κι έξω απ' τις Ένωμένες Πολιτείες ύγιείς και ρωμαλέες αντιδράσεις σ' όλους τους τομείς. Ίδιαίτερα στην τέχνη αυτό γίνεται από καλλιτέχνες που φαίνεται να καταλαβαίνουν την αληθινή ανθρώπινη αποστολή της τέχνης και φιλοδοξούν ν' αντισταθούν μ' όσες έχουν δυνάμεις στην προσπάθεια υποταγής της τέχνης αποκλειστικά προς την κατεύθυνση της παρακμής.

Μέσα στην προσπάθεια αυτή πρέπει να ενταχθεί και μιὰ ομάδα Αμερικάνων που βρίσκει ευτυχώς τον τρόπο να επικοινωνήσει με τους Αμερικάνους πολίτες, αλλά και να κάνει γνωστή την παρουσία της κι έξω απ' την Αμερική.

Λίγα πράγματα είναι δυστυχώς γνωστά τόσο για τη σύνθεση όσο και τη δράση της ομάδας αυτής. Κάποτε είχαν δημοσιευτεί στον ξένο τύπο μερικές σχεδόν άπιστευτες λεπτομέρειες για το διωγμό που γνωρίζει ή προσδευ-



τική όψη της αμερικάνικης ζωγραφικής. Ανάμεσα σ' άλλα έγινε τότε γνωστό πως οι ζωγράφοι που εξέφραζαν αυτή την τάση δε μπορούσαν να βρουν ούτε ένα άτελιέ για να εγκατασταθούν και να δουλέψουν, κι έτσι κατάληξαν να δημιουργήσουν κοινόβια για να μπορέσουν να τὰ βγάλουν πέρα.

Η δράση τους αυτή φαίνεται να δημιουργήσει την ανάγκη αντιμετώπισής της κι από σκοπιά θεωρητική και τὸ πρᾶμα αυτό μπορούσε κανείς να τὸ συμπεράνει κι από τὴν ὀμιλία ἑνὸς Αμερικανοῦ αντιπροσώπου στὸ συνέδριο αισθητικῆς πὸν ἔγινε πέρσι στὴν Ἀθήνα. Ἐν κρίνουμε ἀπ' αὐτὸ θὰ πρέπει νὰ υποθέσουμε πως οἱ δημιουργικὲς τάσεις βρίσκουν σοβαρὴ ἀπήχηση μέσα στους καλλιτεχνικούς κύκλους κ' ἴσως αποτελοῦν τὸ σφοδρότερο ἀντίδοτο στὶς ἀπόψεις τῆς φυγῆς και τῆς συνθηκολόγησης μπροστὰ στὰ ἐπιταχτικά προβλήματα τῆς ζωῆς.

Μιὰ ἀπὸ τις ἐκδηλώσεις ἑνὸς ὁμίλου προοδευτικῶν ζωγράφων ἔφτασε κι ὡς τὸν τόπο μας με τὴ μορφή ἑνὸς εἰκονογραφημένου ἡμερολογίου τοῦ 1961, πὸν μᾶς πληροφορεῖ μάλιστα πως εἶναι τὸ ὄγδοο στὴ σειρά τῶν καλλιτεχνικῶν ἡμερολογίων.

Οἱ δώδεκα εἰκόνες τοῦ ἡμερολογίου ἔχουν γίνει ἀπ' τοὺς ζωγράφους: Ρίτσαρ Κόρρελ, Βίκτωρ Ἀρναούτωφ, Τσάλς Μάτοξ, Ἐντ Χάνσον, Ἰρβιγκ Φρόμερ, Πέλ Μάρντοκ, Στάνλεϋ Κόπελ, Ζάκομπ Λουίς Ζιλμπέρ, Μέλ Φάουλερ, Λάρυ Γιαμομότο και Φράνκ Ράουε. τωφ, Λουίς Ζιλμπέρ, Μέλ Φάουλερ, Λάρυ Γιαμομότο και Φράνκ Ράουε.

Πολὺ λίγοι ἀπ' αὐτοὺς ἔχουν ἀκουσθεῖ στὸν τόπο μας ἀπὸ πιὸ μπροστὰ. Ἡ δουλειά τους ὅμως, ὅπως φαίνεται ἀπὸ τὸ δείγμα τῆς πὸν εἶναι τυπωμένο στὸ ἡμερολόγιο, τοὺς κατατάσσει, μ' ὅλες τις τεχνικὲς ιδιομορφίες τοῦ καθενός, ἀνάμεσα στους εὐσυνείδητους καλλιτέχνες πὸν γνωρίζουν τὴν αληθινὴ ἀποστολή τους, και πὸν κάνουν προσπάθειες τόσο για τὴν αισθητικὴ τελειοποίηση τῆς φόρμας τους, ὅσο και για μιὰ πλατειὰ ἀνθρώπινη συμπαράσταση στὸ νὰ συνειδητοποιήσει ὁ αμερικάνικος λαὸς πόσο ἐπιταχτικά, κάποτε μάλιστα και πόσο τραγικά εἶναι τὰ προβλήματα πὸν ἀντιμετωπίζει αὐτὸς εἰδικά, κι ὁ κόσμος γενικότερα.

Σὲ μιὰ σύντομη ἔκκληση πὸν εἶναι τυπωμένη στὸ τέλος τοῦ ἡμερολογίου με τὸν τίτλο «Καλῶς Ἠλθατε», ὁ ὁμιλος ἀπευθύνεται πρὸς τοὺς ἄλλους καλλιτέχνες, πὸν δουλεύουν σ' ἄλλους τομείς, νὰ πυκνώσουν τις τάξεις τοῦ ὁμίλου για τὸ τύπωμα ἔργων ὥστε νὰ δημιουργηθεῖ ἕνα κέντρο ζωντανῆς τέχνης, ἀπὸ καλλιτέχνες και φίλους πὸν ἐνδιαφέρονται για τὴ δημοκρατικὴ προώθηση τῆς τέχνης.

Τὸ ἡμερολόγιο αὐτὸ, σεμνὴ ἀλλὰ συνειδητὴ ἐκδήλωση, ἀποτελεῖ ἕνα συγκινητικὸ δείγμα τῆς ἀντίστασης μιᾶς φωτισμένης ομάδας Αμερικάνων καλλιτεχνῶν, μιὰ σημαντικὴ συμβολὴ στὴν προσπάθεια τοῦ σημερινοῦ ἀνθρώπου για τὴν ἐδραίωση τῶν ἀνθρώπινων ἰδανικῶν.

Μ. ΚΟΤΓΕΛΟΣ

# Ε Π Ι Θ Ε Ω Ρ Η Σ Η Τ Ε Χ Ν Η Σ Ε Ε Ν Η Π Ν Ε Υ Μ Α Τ Ι Κ Η Κ Ι Ν Η Σ Η

## Τὰ σινέ-κλάμπ στη Γαλλία

Το ὄ ΖΑΚ ΚΟΥΡΣΙΕ

Εἶναι εὐχῆς ἔργο νὰ γίνεται ἀπὸ καιρὸ σὲ καιρὸ μιὰ ἐπισκόπηση τῶν καλλιτεχνικῶν καὶ πολιτιστικῶν προβλημάτων τῆς ἐποχῆς μας. Τὸ 1960 γιορτάστηκε ἡ 40ῆ ἐπέτειος τῶν Σινέ - Κλάμπ, πού ἡ ὑπαρξή τους παρουσιάζει ἐξαιρετικὸ ἐνδιαφέρον γιὰ τὸν κινηματογράφο γενικὰ, καὶ ἰδιαίτερα γιὰ τὰ μεγάλα ἔργα τῆς 7ης τέχνης, ἀφοῦ τὰ Σινέ - Κλάμπ ἐπιδιώκουν νὰ κάνουν αὐτὰ τὰ μεγάλα ἔργα προσιτὰ σὲ ὄλους, ἀκόμα καὶ στὶς πιὸ ἀπομακρυσμένες καὶ λιγότερο εὐνοημένες περιοχές.

Μὲ τὸ ἄρθρο αὐτὸ θὰ ρίξουμε μιὰ ἀναδρομικὴ ματιὰ στὸ ἔργο πού ἔγινε ὡς τώρα καὶ ταυτόχρονα θὰ ἐξετάσουμε τὸ παρὸν καὶ τὸ μέλλον τῆς Γαλλικῆς Ὁμοσπονδίας Σινέ - Κλάμπ, πού εἶναι ἄμεσος κληρονόμος τῶν πρώτων συλλόγων αὐτοῦ τοῦ εἴδους.

Στὰ 1921 ὁ Κανόντο ἱδρύει τὴ «Λέσχη τῶν φίλων τῆς 7ης τέχνης», ὁ ὅρος ὅμως Σινέ - Κλάμπ δημιουργήθηκε ἕνα χρόνο ἀργότερα ἀπὸ τὸν Λουί Ντελλύκ. Ὑστερα ἀπὸ λίγο καιρὸ ὁ Λεὼν Μουσσινάκ ἱδρύει τὴ «Γαλλικὴ Λέσχη κινηματογράφου» γιὰ τὴν προβολὴ ἀνέκδοτων ἢ ποιητορεικῶν ἔργων. Ἡ Λέσχη αὐτὴ στὰ 1926 ἀποκαλύπτει στὸ γαλλικὸ κοινό, μὲ τὸ «Θωρηκτὸ Ποτέμκιν», τὸ σοβιετικὸ κινηματογράφο. Τὸν ἴδιο χρόνο ἱδρύονται λέσχες, ὅπως ἡ λέσχη «Φίλοι τοῦ Σπάρτακου», μὲ σκοπὸ νὰ προβάλλουν ἀπαγορευμένες ταινίες (στὴν κίνηση αὐτὴ παίρνουν μέρος ὁ Φρανσίσ Ζουρντέν, ὁ Λεὼν Μουσσινάκ, ὁ Ζὰκ Λόντ, πού εἶναι, στὰ 1961, ἐνεργὸ μέλος τοῦ διοικητικοῦ συμβουλίου τῆς Γαλλικῆς Ὁμοσπονδίας Σινέ - Κλάμπ, καὶ ἄλλοι). Τελικὰ, στὰ 1928, ἱδρύεται ἡ Ὁμοσπονδία Σινέ - Κλάμπ μὲ πρόεδρο τοῦ Ζ. Ντυλάκ, μόνον τὸ 1935 ὅμως αὐτὴ ἡ Ὁμοσπονδία στρέφει τὴν προσοχή της πρὸς τὶς ταινίες «ρεπερτορίου», τὶς ἐπιβές κυρίως.

Ὑστερα ἀπὸ τὸν πόλεμο, τὸ Μάρτιο τοῦ 1945,

δημιουργεῖται ἡ Γαλλικὴ Ὁμοσπονδία Σινέ - Κλάμπ, μὲ ὅ λέσχες, ὑπὸ τὴν ἀγίδα τοῦ Ζὰν Παινλεξέ (τότε ἦταν γενικὸς διευθυντὴς τοῦ κινηματογράφου). Ἀκολουθεῖ ἡ θαυμαστὴ πραγματικὰ ἀνθροση τῶν Σινέ - Κλάμπ, τῆς πρώτης κίνησης αὐτοῦ τοῦ εἴδους στὸν κόσμον, μὲ γραμματέα τὸν Ζώρζ Σαντούλ. Στὰ 1946 λειτουργοῦν 83 Λέσχες, στὰ 1947 λειτουργοῦν 130 καὶ στὰ 1948 λειτουργοῦν 185. Τὰ μέλη τους, ἀπὸ 400 πού ἦταν τὸ Νοέμβριο τοῦ 1945, φθάνουν σὲ 50.000 τὸν Ἰούλιο τοῦ 1946 καὶ σὲ 100.000 τὸν Ἰούλιο τοῦ 1948. Ἄν ὁ ἀριθμὸς τῶν 196 Λεσχῶν, στὰ 1959, μᾶς φαίνεται πολὺ μικρὴ πρόοδος, πρέπει νὰ ξέρονται πὼς αὐτὸ ὀφείλεται στὸ γεγονός πὼς πολλὰς Λέσχες προτίμησαν τότε νὰ ἐγκαταλείψουν τὴ Γαλλικὴ Ὁμοσπονδία Σινέ - Κλάμπ, γιὰ νὰ πετάξουν μὲ τὰ δικά τους φτερά ἢ γιὰ νὰ συγκεντρωθοῦν γύρω ἀπὸ ἄλλες Ὁμοσπονδίες, σύμφωνα μὲ τὶς ἰδιαιτερές τους συγγένειες.

Ἀπὸ τὸν Ὀκτώβριο τοῦ 1947 ὡς τὸν Ἀπρίλιο τοῦ 1954 ἔγινε ἡ πρώτη ἀπόπειρα κυκλοφορίας ἑνὸς κινηματογραφικοῦ περιοδικοῦ, τοῦ περιοδικοῦ «Σινέ - Κλάμπ», πού σήμερα τὰ τεύχη του εἶναι πολὺτιμα καὶ δυσέρευστα. Ἀπὸ τὸ περιοδικὸ αὐτὸ κυκλοφόρησαν συνολικὰ 22 τεύχη, πού καθένα ἦταν ἀφιερωμένο σὲ κάποιο ἰδιαίτερο θέμα ἢ σὲ ἕνα ὀρισμένο δημιουργό. Ἀπὸ τὸ Νοέμβριο τοῦ 1954 ἡ Ὁμοσπονδία ἄρχισε νὰ κυκλοφορεῖ τὸ περιοδικὸ «Σινεμά τοῦ 1955». Ἡ ἐκδόσή του συνεχίζεται ὡς σήμερα.

Τὸν Ἰούλιο τοῦ 1946, στὸ πρῶτο συνέδριον τῆς Γαλλικῆς Ὁμοσπονδίας Σινέ - Κλάμπ, ρίχτηκε ἡ ἰδέα γιὰ τὴν ἱδρυση τῆς Διεθνούς Ὁμοσπονδίας Σινέ - Κλάμπ. Οἱ Πολωνοί, οἱ Βέλγοι, οἱ Ἴταλοι καὶ οἱ Ὀλλανδοὶ ἀντιπρόσωποι συμφώνησαν μὲ τὴν πρόταση. Συγκροτήθηκε μιὰ ἐπιτροπὴ ἐπαφῶν, μὲ ἐπίτιμο πρόεδρο τὸν Ζὰν Παινλεξέ καὶ γραμματέα τὸν Ζώρζ Σαντούλ. Ὑστερα ἀπὸ τὸ συνέδριον, πού ἔγινε τὸ Σεπτέμβριο στὶς Κάν-

# ΜΙΚΡΗ ΚΙΝΕΖΙΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ

Ἡ «Ἐνωσις Φίλων Νέας Κίνας» συνεβλήθη μὲ τὸν γνωστὸν Ἐκδοτικὸν Οἶκο Γ. Φέξη ποῦ θὰ ἐκδόσει μέσα στοὺς προσεχεῖς ἕξ μῆνες ἔργα κινεζικῆς λογοτεχνίας, ἱστορίας, φιλοσοφίας, τέχνης, θεάτρου κλπ. διὰ πρώτην φοράν ἐκδιδόμενα εἰς τὴν ἑλληνικὴν.

Ἡ σειρά αὐτὴ τῶν ἔργων θὰ κυκλοφορήσει στὶς ἐκδόσεις ΦΕΞΗ μὲ τὸν ἰδιαιτερόν τίτλο «Πῶς θὰ γνωρίσουμε καλύτερα τὴν Κίνα. Οἱ ἐκδόσεις γιὰ τοὺς συνδρομητὰς θὰ εἶναι 50 δραχμ. τὸν μῆνα ἐπὶ 6 μῆνες γιὰ ἓνα σύνολον 20 τόμων δεμένων μὲ κινέζικο δέσιμο. Μαζὶ μὲ τὰ βιβλία θὰ δοθεῖ μιὰ μικρὴ κινέζικη βιβλιοθήκη.

Οἱ ἐκδόσεις Φέξη τοῦ «Πῶς θὰ γνωρίσουμε καλύτερα τὴν Κίνα» θ' ἀποτελεῖται ἀπὸ τὰ ἑξῆς ἔργα :

1) ΓΕΝΙΚΗ ΙΣΤΟΡΙΑ ΤΗΣ ΤΕΧΝΗΣ	Τόμοι	4
2) ΙΣΤΟΡΙΑ ΤΗΣ ΚΙΝΕΖΙΚΗΣ ΦΙΛΟΣΟΦΙΑΣ	»	3
3) ΠΟΙΗΜΑΤΑ ΤΟΥ ΜΑΟ ΤΣΕ ΤΟΥΝΓΚ	»	1
4) Ο ΛΕΥΚΟΣ ΟΦΙΣ (Ὀπερα)	»	1
5) ΤΟ ΣΥΝΤΑΓΜΑ ΤΗΣ ΚΙΝΑΣ	»	1
6) ΑΝΘΟΛΟΓΙΑ ΣΥΓΧΡΟΝΟΥ ΚΙΝΕΖΙΚΟΥ ΔΙΗΓΗΜΑΤΟΣ	»	2
7) ΚΙΝΕΖΙΚΑ ΠΑΡΑΜΥΘΙΑ	»	1
8) ΑΝΘΟΛΟΓΙΑ ΚΙΝΕΖΙΚΗΣ ΠΟΙΗΣΕΩΣ	»	2
9) ΤΟ ΘΕΑΤΡΟ ΤΗΣ ΚΙΝΑΣ (Τ. Μουζενίδη)	»	2
10) ΙΣΤΟΡΙΑ ΤΗΣ ΑΣΙΑΣ (Ρενάλ Γκροσέ)	»	2
11) ΣΥΓΧΡΟΝΗ ΚΙΝΕΖΙΚΗ ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΑ	»	1
	Σύνολον	Τόμοι 20

ΕΓΓΡΑΦΕΙΤΕ ΣΥΝΔΡΟΜΗΤΕΣ

Σ Τ Η

ΜΙΚΡΗ ΚΙΝΕΖΙΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ



νες, εάν έδρα της Διεθνούς Όμοσπονδίας, δρίστη-  
κε τὸ Παρίσι. Σήμερα, ὕστερα ἀπὸ πολλές καθυστερήσεις, ἡ Διεθνής Όμοσπονδία Σινέ - Κλάμπ παρουσιάζει μεγάλη δράση καὶ λειτουργεῖ κανονικά σὲ πολλές πρωτεύουσες.

Ὑστερα ἀπὸ τὸν Ζάν Παινλεβέ, ποὺ τὴν ἔτιμος πρόεδρος της, ἡ Γαλλικὴ Όμοσπονδία Σινέ - Κλάμπ ἐξέλεξε πρόεδρο τὸν Ζάκ Μπεκὲς καί, μετὰ τὸ θάνατό του, τὸν Ζωρζ Περρό.

Βασικὸς τομέας τῆς δράσης τῆς Γαλλικῆς Όμοσπονδίας Σινέ - Κλάμπ εἶναι ἡ προβολὴ ταινιῶν, ποὺ συνοδεύεται μὲ παρουσίαση καὶ συζητήσῃ τους. Σ' αὐτὸ ἀκριβῶς ἡ Όμοσπονδία διαφέρει ἀπὸ τῆς ἄλλης πολιτικῆς ὀργανώσεως, ποὺ περιορίζονται μόνο στὴν προβολὴ ταινιῶν. Τὸν Ὀκτώβριο τοῦ 1946 προτάθηκαν 30 ταινίες γιὰ νὰ προβληθοῦν σὲ 90 Λέσχες. Τὸ 1948 προτάθηκαν 100 ταινίες γιὰ 185 Λέσχες καὶ φέτος, γιὰ πάνω ἀπὸ 200 Λέσχες, ὁ κατάλογος τῆς Όμοσπονδίας προτείνει 300 περίπου ταινίες μεγάλου μήκους καὶ 330 μικροῦ μήκους. Ἀπὸ αὐτὲς τῆς ταινίες καμία δὲν εἶναι κατώτερης ποιότητος ἢ ἀδιάφορη. Καί σ' αὐτὸ τὸ ζήτημα ἡ Όμοσπονδία διαφέρει ἀπὸ τῆς ἄλλης παρεμφερῆς ὀργανώσεως. Πρέπει νὰ τονίσουμε πὼς ὁ κατάλογος αὐτὸς δὲν εἶναι καθόλου περιοριστικὸς. Οἱ Λέσχες μποροῦν νὰ προσέκουν καὶ ἄλλες ταινίες καὶ νὰ τῆς προμηθευτοῦν διὰ μέσου τῆς Όμοσπονδίας.

Στῆς Λέσχες προβάλλονται τόσο κλασικὲς ταινίες τοῦ δωδοῦ κινηματογράφου, ὅσο καὶ σύγχρονες. Ἔτσι ὅλες οἱ μεγαλύτερες ταινίες μποροῦν νὰ προβληθοῦν στὴν πρώτη μορφή τους (στὴν πρωτότυπη κόπια) στὰ πιὸ ἀπομακρυσμένα σημεῖα τῆς γαλλικῆς ἐπαρχίας ἢ τοῦ ἐξωτερικοῦ. Δὲν πρέπει νὰ ξεχνᾶμε πὼς, χάρις στὴν Όμοσπονδία, οἱ θεατὲς εἶδαν ταινίες, ποὺ ἴσως δὲ θὰ προβάλλονταν ποτὲ στὴ Γαλλία.

Ἀπὸ τὸν Ἀπρίλιο τοῦ 1946 πολλοὶ ἀντιπρόσωποι τῆς Όμοσπονδίας διέτρεξαν τὴ Γαλλία καὶ τὴ Βόρειο Ἀφρικὴ, ἀκόμα καὶ χῶρες τοῦ ἐξωτερικοῦ — κινηματογραφικοὶ κριτικοὶ (Ζ. Σαντούλ), τεχνικοὶ (Ζ. Παινλεβέ), καθηγητὲς (Ζ. Λόντ), «εἰδικοί» (Ζ. Ριεπεύρου), ἡθοποιοὶ (Ἡδ Φρανσίλ), «ἐπαγγελματίες» ὁμιλητὲς κλπ. Ὅλοι αὐτοὶ μετέφεραν στὸ κοινὸ τοὺς καρποὺς τῆς πείρας τους. Ταυτόχρονα γίνονται ἀδιάκοπα ἀνταλλαγῆς καὶ ἐπαφῆς μεταξὺ τῶν διαφόρων Σινέ - Κλάμπ.

Ἐδῶ καὶ λίγα χρόνια ὀργανώθηκε μιὰ περιοδεύουσα ἐκθεσὴ γιὰ τὴν ἱστορία τοῦ κινηματογράφου, ποὺ ἔφτασε ὡς τὴ Βόρειο Ἀφρικὴ. Τὸ Μάιο τοῦ 1956 ἔγινε στὸ Παρίσι μιὰ θαυμάσια ἐκθεσὴ γιὰ τὸν ἰαπωνικὸ κινηματογράφο, ποὺ σημείωσε ἐξαιρετικὴ ἐπιτυχία.

Κάθε χρόνο ὀργανώνονται καὶ τρία περίπου ἐθνικὰ κινηματογραφικὰ φροντιστήρια. Σ' αὐτὰ παίρνουν μέρος ἐργαζόμενοι στῆς Λέσχες, καθὼς καὶ ἄπλᾳ μέλη, γιὰ νὰ τελειοποιήσουν τῆς γνώσεις τους γιὰ τὸν κινηματογράφο καὶ νὰ ἀνταλλάξουν τὴν πείρα τους. Ἡ συμμετοχὴ σ' αὐτὰ τὰ φροντιστήρια εἶναι τόσο μεγάλη, ὥστε κάθε φορὰ σχεδὸν ἡ Όμοσπονδία ἀναγκάζεται νὰ μὴ δεχθεῖ ὅλες τῆς αἰτήσεις.

Τὰ φροντιστήρια αὐτὰ διακοῦν ἐκτὼς ἡμέρες καὶ ἀποτελοῦν ἓνα εἶδος «μονίμου φεστιβάλ». Ἡ αἴθουσα τοῦ κέντρου, ὅπου γίνονται, εἶναι αὐτὰ τὰ ἐράδεια ἀσφυκτικὰ γεμάτη. Ἡ ἐπιλογὴ τῶν ταινιῶν ποὺ προβάλλονται γίνεται πάντα γύρω ἀπὸ συγκεκριμένα θέματα.

Τὰ φροντιστήρια αὐτὰ ἔχουν μεγάλη σημασία καὶ γιὰ τὴν δύναντα ἀμέσου ἐπαφῆς ἀνάμεσα τοὺς θεατὲς καὶ τοὺς δημιουργοὺς. Μποροῦμε νὰ ποῦμε πὼς ὅλα σχεδὸν τὰ μεγάλα ὀνόματα τοῦ γαλλικοῦ κινηματογράφου, καὶ πολλὰ τοῦ ἐξωτερικοῦ, ἔχουν ἐρθεῖ στὴν αἴθουσα τοῦ Μαρλύ, γιὰ νὰ μιλήσουν γιὰ τὸ ἔργο τους, νὰ ἐκθέσουν τὰ σχέδια καὶ τῆς ἐλπίδες τους. Ἀντιγράφουμε μερικὰ ὀνόματα ἀπὸ αὐτὸ τὸν μεγάλο κατάλογο προσωπικοτήτων τοῦ κινηματογράφου: Ζεράρ Φιλίπ, Φίλιπ Μπουνούελ, Γιόρις Ἴβενς, Ζάκ Πρεβέρ, Μπαρτέμ, Ρενουάρ, Ζ. Παινλεβέ, Ἀντωνιόνι, Γκερμιγιόν, Ἀντρέ Μπαζέν, Ζωρζ Σαντούλ, Ζάν Μιτρό, Ἀλλεῖν Ρενάι, Ζάκ Ταττί, Μαρσέλ Καρνέ, Ὄταν - Λαρά, Ζὺλ Νταρσέν, Μελίνα Μερκούρη, Ρενέ Κλεμάν, Ζ. Φανιόν, Γκοντάρ, Τρυφῶ κλπ.

Ἐκτὸς ἀπὸ τὰ ἐθνικὰ φροντιστήρια, πολλές φορές τὸ χρόνο καὶ μέλη τῶν Λέσχων μποροῦν νὰ πάρουν μέρος σὲ κινηματογραφικὲς «συναντήσεις», ποὺ ἀποτελοῦν ἓνα εἶδος «ἀποκέντρωσης» τῶν φροντιστηρίων. Οἱ «συναντήσεις» γίνονται μὲ τὴν σειρά στῆς διαφόρες περιοχῆς καὶ περιστρέφονται γύρω ἀπὸ ἓνα ἢ περισσότερα θέματα (διακοῦν δυὸ ἡμέρες, Σάββατο καὶ Κυριακὴ). Οἱ συναντήσεις αὐτὲς ἀποκτοῦν συχνὰ ἐξαιρετικὸ ἐνδιαφέρον, γιὰ τὴν μετὰ τὴν προβολὴ τῶν ἔργων ἀκολουθοῦν ζωντανὲς συζητήσεις καὶ γιὰ τὴν ἔργονται σὲ ἐπαφῇ οἱ «ἐπαρχιωτὲς» μὲ τὰ μεγάλα ἔργα, ποὺ τοὺς παρουσιάζουν οἱ «εἰδικοί» τοῦ κινηματογράφου.

Κάθε νέα σελίδων ἱδρύονται καὶ καινούργιες Λέσχες σὲ ὅλη τὴ Γαλλία. Ὅλες οἱ μεγάλες πόλεις ἔχουν τῆς Λέσχες τους. Τώρα ἄρχισαν νὰ ἱδρύονται Λέσχες καὶ σὲ μικρὲς πόλεις καὶ χωριά.

Ἐπάρχουν καὶ «εἰδικευμένες» Λέσχες. Στὸ Παρίσι, π.χ., τὸ Σινέ - Κλάμπ «Δράση» προβάλλει συχνὰ ἔργα, ποὺ τὸ κοινὸ δὲν μπορεῖ νὰ τὰ δεῖ ἄλλοῦ (ταινίες τῶν λαϊκῶν δημοκρατιῶν, σοβιετικῆς, ἰαπωνικῆς, κινεζικῆς, ἀμερικανικῆς). Ἐπάρχουν ἀκόμα καὶ Λέσχες ποὺ ἀνήκουν σὲ μεγάλες ἐπιχειρήσεις, συλλόγους, ἀνώτερες σχολῆς κλπ. Ὅρισμένες Λέσχες ἔχουν καὶ τμήματα γιὰ ἐκείνους ποὺ ἐνδιαφέρονται γιὰ ἐπιστημονικὲς ταινίες.

Ἀπὸ τὸ Νοέμβριο τοῦ 1954 ἡ Όμοσπονδία ἐκδίδει κανονικά τὸ περιοδικὸ της «Σινεμά τοῦ 61» ποὺ κυκλοφορεῖ σὲ 25 χιλιάδες ἀντίτυπα. Τὸ περιοδικὸ αὐτὸ ἔχει σχῆμα «τρέπης», εἶναι πλούσια εἰκονογραφημένο καὶ προσφέρει 14 σελίδες μὲ ἀναγνώσματα, κινηματογραφικὴ κριτικὴ καὶ ἀφθονες εἰδήσεις. Τὰ εἰδικὰ τεύχη του γιὰ τὸν ἰαπωνικὸ κινηματογράφο, τὸν κινηματογράφο κινουμένων σχεδίων καὶ τὴν μουσικὴ κωμῶδία σημείωσαν πολὺ μεγάλη ἐπιτυχία.

## Ποιήματα

Ν. Παπ. Πρέπει να προσέξετε. Τα ποιήματα που μας στείλατε πρόσφατα, ικανοποιούν λιγότερο απ' τα παλιότερα σας. Κ. λ. Μοσ. Το μόνο που θα μπορούσαμε να σας πούμε είναι τα διαβάστε τη νεοελληνική ποίηση αρχίζοντας απ' το δημοτικό τραγούδι. Μά να διαβάστε κριτικά, δηλ. ψάχνοντας να βρείτε γιατί λ.χ. «του Κίτσου ή μάνα» ή «ό Βαρλάμης» είναι καλά ποιήματα. Όσο για το αν μπορείτε να συνεχίστε, έσείς μόνο μπορείτε ν' απαντήσετε. Αν μπορείτε να ζήσετε χωρίς να γράφετε ή απάντηση είναι εύκολη. Αν όχι δεν μπορείτε παρά να συνεχίστε. Ε. Θεοδ. Το «νόστιμον ήμαρ» έχει μερικούς κηλούς στίχους αλλά σαν σύνολο δίνει την εντύπωση μιας απλοϊκής εκζήτησης. Το «κέρασμα» μ' όλη την αλήθεια της συγκίνησης που το γέννησε είναι κάπως άδέξιο. Φοιβ. Μ. Το ύφος του δημοτικού τραγουδιού που χρησιμοποιείτε απαιτεί απόλυτη κυριαρχία πάνω στα εκφραστικά μέσα, πράγμα που δεν το δείχνουν τα δυο ποιήματα που μας στείλατε. Στ. Ροζ. Περιμένουμε κάτι καλύτερο απ' το «Δ.Π. Έλλάς» και το «Όταν ξεσηκωθούνε...» Τ. Μενδρ. Το ίδιο θα είχαμε να πούμε και σε σας για τη «Νυχτερινή εύδία» και τ' άλλα δυο. Καλύτερο το «θαλασσινό ντιβερτιμένο» αλλά κι αυτό δεν ικανοποιεί αρκετά. Τ. Γεωρ. Το θέμα της «γριούλας» είναι σπαραχτικό, αλλά δεν έγινε ποίημα «έντελές».

Άρη Αίνο, Κολωνία. Στη «Νύχτα» σας υπάρχουν εικόνες σκόρπιες που δεν καταφέρνουν να συμβληθούν σε ιστορία. Μοιάζουν σε σενάριο ενός μικρού ντοκυμανταίρ. Διήγημα, δέ νομίζουμε — για την ώρα τουλάχιστον — ότι μπορείτε να γράψετε. Προσέξτε και τα ελληνικά σας (έκείνο το μυδιάζοντα είναι φοβερό) και την ορθογραφία σας, γιατί είναι φυσικό σε ξενόγλωσσο περιβάλλον ν' αμβλύνεται το γλωσσικό αίσθημα. Π. Χρηστ... Πρώτα μαθαίνει κανείς να γράφει μια γλώσσα κι ύστερα γράφει — αν είναι ανάγκη — διηγήματα. Πολλή όμως μαύρη μαυρίλα πλάκωσε! Μόνο στην πρώτη από τις 23 σελίδες σας υπάρχουν 4 «μαυρίλες», 6 «πένθη», και κάμποσες «βρωμιές», «σαπίλες», «αμαρτίες», «πεπρωμένα», «έχιδνες» κ.τ.λ. Γιατί; Α. Μαδαρ... Χανιά. Και τα δυο διηγήματά σας είναι καλά, συγκινημένα, ζεστά. Πιο ολοκληρωμένο διήγημα το «Βάσανα και καημοί», αν και η ντοπιολαλιά το κάνει κάπως δυσκολοδιάβαστο. Το «Γολγοθά» ξαναδουλέψτε τον. Λίγο θέλει για να γίνει ένα πολύ καλό διήγημα. Τώρα δημοσιεύουμε το «βάσανα...» Γράφετε καλύτερα σε κοινή δημοτική, διατηρώντας μόνο στους διαλόγους την κρητική ντοπιολογία. Συνεχίστε χωρίς κανένα δισταγμό. Λίγοι μας έχουν στείλει τόσο απλά συναρπαστικά πράγματα από τη σύγχρονη επαρχία. Για τα θερμά σας λόγια ευχαριστούμε, αλλά τα θέματα που προτείνετε είναι δύσκολο να χωρέσουν συστηματικά σ' ένα περιοδικό σαν την «Επιθεώρηση Τέχνης»

## “ΚΕΝΤΡΟΝ,, ΣΠΟΥΔΩΝ

## ΘΕΑΤΡΟΥ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ

(υπό την Διεύθυνσιν Ειρήνης Καλκάνη και Κώστα Φωτεινού)

ΣΟΛΩΝΟΣ 25α — Τηλ. 626.943

(Σχολή έγκειμμένη υπό του Κράτους—52 19]61

ΤΜΗΜΑ ΣΚΗΝΟΘΕΣΙΑΣ

ΤΜΗΜΑ ΣΕΝΑΡΙΟΥ

ΤΜΗΜΑ ΗΘΟΠΟΙΩΝ ΘΕΑΤΡΟΥ

ΤΜΗΜΑ ΗΘΟΠΟΙΩΝ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ

ΤΜΗΜΑ ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΑΣ

ΤΜΗΜΑ ΠΑΡΑΓΩΓΗΣ ΤΑΙΝΙΩΝ

ΕΡΓΑΣΤΗΡΙΑ ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΑΣ

ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΟ ΕΜΦΑΝΙΣΤΗΡΙΟ

ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΟ ΕΚΤΥΠΩΤΗΡΙΟ

ΑΙΘΟΥΣΑ ΜΟΝΤΑΖ

ΑΙΘΟΥΣΑ ΔΟΚΙΜΑΣΤΙΚΗΣ ΛΗΨΕΩΣ

ΕΓΓΡΑΦΑΙ ΔΙΑ ΤΑ ΘΕΡΙΝΑ

ΠΡΟΚΑΤΑΡΚΤΙΚΑ ΤΜΗΜΑΤΑ

ΓΙΑ ΠΡΩΤΗ ΦΟΡΑ ΣΤΑ ΕΛΛΗΝΙΚΑ



ΣΑ ΜΙΚΡΟ ΦΟΡΟ ΤΙΜΗΣ ΚΑΙ ΘΑΥΜΑΣΜΟΥ  
ΣΤΗ ΜΕΓΑΛΟΦΥΪΑ ΤΟΥ, ΔΙΝΟΥΜΕ ΤΟΝ

**ΠΑΜΠΛΟ ΠΙΚΑΣΟ**

Τ Η Σ

**ΑΝΤΩΝΙΝΑΣ ΒΑΛΛΑΝΤΕΝ**

Με 8 εγχρωμα hors-texte



Μετὰφραση

**Σ. ΠΡΩΤΟΠΑΠΑΣ.**

Λογοτεχνική ἀπόδοση

**Σ. ΜΑΡΑΝΤΟΣ**



**ΜΙΑ ΠΟΛΥΤΕΛΗΣ ΕΚΔΟΣΗ ΓΚΟΒΟΣΤΗ**

ΒΙΒΛΙΑ ΠΟΥ ΔΙΑΘΕΤΕΙ Η "ΕΠΙΘΕΩΡΗΣΗ ΤΕΧΝΗΣ,"

**ΑΠΟΜΝΗΜΟΝΕΥΜΑΤΑ**

**Σ. ΣΠΑΘΑΡΗ**

**ΚΑΙ**

**Π ΤΕΧΝΗ ΤΟΥ ΚΑΡΑΓΚΙΟΖΗ**

ΤΙΜΗ ΔΡΑΧ. 40



ΦΕΝΤΕΡΙΚΟ ΓΚΑΡΘΙΑ ΛΟΡΚΑ

**ΜΑΡΙΑΝΝΑ ΠΙΝΕΝΤΑ**

Λαϊκή ρωμάντσα σὲ τρεῖς ζωγραφιές

Εἰσαγωγή - Μετὰφραση ΤΑΚΗ ΔΡΑΓΩΝΑ

**ΑΠΟΚΛΕΙΣΤΙΚΗ ΔΙΑΘΕΣΗ: ΓΡΑΦΕΙΑ ΕΠΙΘΕΩΡΗΣΗ ΤΕΧΝΗΣ**

ΤΙΜΗ ΔΡΑΧ. 15