

Μία μεγάλη έκδοτική επιτυχία του εκδοτικού οίκου «ΜΟΡΦΩΣΗ»

ΚΑΡΛ ΜΑΡΞ

"ΤΟ ΚΕΦΑΛΑΙΟ,"

- ◆ Για πρώτη φορά το μνημειώδες έργο του Καρλ Μαρξ εκδίδεται *ολόκληρο στα ελληνικά* και με μετάφραση έγκυρη και επιστημονικώς ελεγμένη.
- ◆ Η μεταφραστική εργασία έχει γίνει από ομάδα *Ελλήνων οικονομολόγων και κοινωνιολόγων γλωσσομαθών του έξωτερικού* με βάση το γερμανικό πρωτότυπο και με βοηθήματα:
 - α) Την 4η γερμανική έκδοση του 1890 που την επιμελήθηκε ο ίδιος ο Ένγκελς.
 - β) Τη νέα έκδοση του 1949 της ρωσικής μετάφρασης του Ι. Ι. Στεπάνοφ - Σκβορτσόφ, που την επιμελήθηκε και τη διόρθωσε το *Ινστιτούτο Μαρξ-Ένγκελς-Λένιν* της Μόσχας.
 - γ) Την επανέκδοση της παλαιάς γαλλικής μετάφρασης 1872-1875 του Ζ. Ρουά, που την είχε θεωρήσει ο ίδιος ο Μαρξ.

ΚΑΡΛ ΜΑΡΞ

"ΤΟ ΚΕΦΑΛΑΙΟ,"

- ◆ Η έκδοση πραγματοποιείται με τη μορφή των εβδομαδιαίων τευχών, που θα κυκλοφορούν κάθε ΠΕΜΠΤΗ (το πρώτο τεύχος κυκλοφόρησε στις 27-6-1963).
- ◆ Το έργο αποτελείται από τρεις (3) τόμους των 2400 σελίδων συνολικώς και θα ολοκληρωθή στα 75 τεύχη.
- ◆ Στους συνδρομητές του «ΚΕΦΑΛΑΙΟΥ» θα προσφερθή δωρεάν το περίφημο βιβλίο του Λένιν «ΚΡΑΤΟΣ ΚΑΙ ΕΠΑΝΑΣΤΑΣΗ».

ΕΚΔΟΤΙΚΟΣ ΟΙΚΟΣ "ΜΟΡΦΩΣΗ,"

ΑΘΗΝΑ: Γλάδστωνος 3 (Στοά Φέξη) — Τηλ. 625.523

ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ: Μητροπόλεως 17 — Τηλέφ. 26.821

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΕΤΟΣ Θ' ΤΟΜΟΣ ΙΖ'

Ίούνιος 1963

Άριθ. τεύχους 102

ΑΡΘΡΑ

Άνάγκη ήθικης κάθαρσης σελς 515

ΜΕΛΕΤΕΣ

ΜΠΑΜΠΗ ΟΙΚΟΝΟΜΟΥ

Άγνωστο χειρόγραφο του Γύπαρη 516

Μ. Χ. ΓΕΩΡΓΙΟΥ

Ά λογοτεχνία τής όργής και τά θεωρητικά της βάθρα .. 529

MICHEL ZERAFFA

Τό νέο γαλλικό μυθιστόρημα (σημασία και αισθητική) .. 552

ZAN-PIER ΖΟΥΦΡΟΥΑ

Σκέψεις για μιá σοσιαλιστική τέχνη (τέλος) 573

ΕΠΙΚΑΙΡΟΤΗΤΕΣ

Ά εγκύκλιος του Πάπα Ίωάννη 23ου α' Επί γής ειρήνη» 578

ΠΕΖΟΓΡΑΦΙΑ

ΒΑΣΙΛΗΣ ΒΑΣΙΛΙΚΟΣ

Οί φωτογραφίες (διήγημα) 540

ΜΕΝΤΗΣ ΚΟΥΜΑΝΤΑΡΕΑΣ

Ά δόξα του σκαπανέα (νουβέλλα) 560

ΜΙΓΚΕΛ ΝΤΕ ΣΑΛΑΜΠΕΡΤ

Ά έσωτερική έξορία (μυθιστόρημα) 583

ΠΟΙΗΣΗ

ΤΑΤΙΑΝΑ ΓΚΡΙΤΣΗ - ΜΙΛΛΙΕΞ

Τρία ποιήματα 570

ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΔΟΥΚΑΡΗΣ

Ά επίκληση για ένα βρέφος 572

ΤΟ ΧΡΟΝΙΚΟ ΤΗΣ ΠΝΕΥΜΑΤΙΚΗΣ ΖΩΗΣ

ΔΗΜΟΣ Ν. ΜΕΞΗΣ

Άπόψεις για τον Index (του δελτίου ξένων προπαγανδών) 593

Γ. ΠΕΤΡΗΣ

Τό μνημείο Καραϊσκάκη .. 596

ZAN - ΖΑΚ ΣΕΡΒΑΝ - ΣΡΕΜΠΕ

Μās μιλάει ή Βαλεντίνα 600

Άκθεση για τό Α. Δ. Παρθεναγωγείο Βόλου και τόν

Δελμούζο 602

Άπίστευτο : Ά εύρωπαϊκή συνάντηση τών ΕΣ - ΕΣ ... 604

Ζεραφά 605

ΤΟ ΒΙΒΛΙΟ

Τό χρονικό του βιβλίου — Ειδήσεις 606

Σ.Χ.

Ξένες βιβλιοθήκες 606

Κ.Π.

Τά συμπεράσματα τής έρευνας για τίς βιβλιοθήκες 608

ΓΙΩΡΓΟΣ ΓΑΤΟΣ

Οι ώρες λειτουργίας τῶν βιβλιοθηκῶν 609

ΒΕΑΤΡΙΚΗ ΣΠΗΛΙΑΔΗ

Ἄντρεά Νενεδάκη «Οἱ μαργαρίτες τοῦ Ἁγίου» 609

Κριτικά σημειώματα 610

● Ε Α Τ Ρ Ο

ΘΑΛΗΣ ΔΙΖΕΛΟΣ

Κ. Μουρσελά «Ἄνθρωποι καὶ ἄλογα», Γιάννη Ἄντρίτσου «Τὸ σαλιγκάρι», Στέλιου Ζαχίδη «Οἰκογένεια Πετρέη» (Δωδέκατη Αὐλαία) 612

ΤΑΣΟΣ ΑΛΚΟΥΛΗΣ

Γ. Γιαννακόπουλου - Κ. Νικολαίδη «Ντόλτσε βίτα στὴν Ἀθήνα», Δ. Τραϊφόρου - Δ. Βασιλειάδη «Κ' ἐφέτος διασκεδάζουμε» 615

ΒΑΣΙΛΗ ΖΙΩΓΑ

Τὸ στίγμα θέσεως τοῦ «πρωτοποριακοῦ θεάτρου» 616

Ὁ Βιλάρ ἀφήνει τὸ Σαγιά. Τὸ Λαϊκὸ Θέατρο συνεχίζει 619

ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡ.

Δ. ΣΤΑΥΡΑΚΑΣ

Τὸ κράτος καὶ ἡ μικροῦ μήκους ταινία 622

Τὸ νέο κύμα περνάει τὸν Ἀτλαντικὸ 628

ΕΙΚΑΣΤ. ΤΕΧΝΕΣ

Γ. ΠΙΕΤΡΗΣ

Ἡ ἐκθεση τῶν σπουδαστῶν τῆς Σχολῆς Καλῶν Τεχνῶν 631

ΕΙΚΟΝΕΣ

Πέντε φωτοτυπίες ἀπὸ τὸ χειρόγραφο τοῦ «Γύπαρη»

ΧΡΟΝΗΣ

Εἰκονογράφηση τοῦ διηγήματος τοῦ Β. Βασιλικοῦ

ΝΙΚΟΣ ΠΑΡΑΛΗΣ

Εἰκονογράφηση τῆς νουβέλλας τοῦ Μ. Κουμανταρέα

Γ. ΠΑΠΙΑΣ - Γ. ΖΟΓΓΟΛΟΠΟΥΛΟΣ

Μακέττες γιὰ τὸ μνημεῖο Καραϊσκάκη

— — — Πίνακες ἀπὸ τὴν ἐκθεση τῶν μαθητῶν τῆς Σχολῆς Καλῶν Τεχνῶν

ΕΞΩΦΥΛΛΟ

Φωτοτυπία τῆς σελ. 8 τοῦ χειρογράφου τοῦ «Γύπαρη» μετὰ τὸ σχεδιαγράφημα ποὺ παριστάνει τὴν Πανωραία νὰ προσκυνᾷ τὸν «Ἄρχο Μαρκαντώνιο Βιάρου».

ΤΑΣΟΣ ΧΑΤΖΗΣ

Καλλιτεχνικὴ ἐπιμέλεια τεύχους

ΔΙΕΥΘΥΝΣΕΙΣ: Ἰδιοκτῆτης Νίκος Σιαπκίδης, ὁδὸς Βλαβιανοῦ 1.

Ἐπεύθυνος συντάκτης Π. Κονίδης (Κ. Πορφύρης) Θεμιστοκλέους 79. — Ἀθῆναι

Ἐπεύθυνος Τυπογραφείου: Δ. Κούβαρης, Ἰκαρίας 14, Πετρούπολις.

ΓΡΑΜΜΑΤΑ: «Ἐπιθεώρηση Τέχνης» — Ἐμβάσματα: Μιχ. Μπάζαν

Σταδίου 39, 8ος ὄροφος Ἀθήνα. Τ.Τ. 121 — Ἀριθ. τηλ. 238-064

ΣΥΝΔΡΟΜΕΣ: Ἐξωτερικοῦ: Ἐτήσια Δολ. 8 — Ἐσωτερικοῦ: Ἐτήσια Δρχ. 120 — Ἐξάμηνη Δρχ. 60

ΟΡΓΑΝΙΣΜΩΝ: Ἐσωτερικοῦ Δρχ. 300 — Ἐξωτερικοῦ Δολ. 20

Ε Π Ι Θ Ε Ω Ρ Η Σ Η Τ Ε Χ Ν Η Σ

ΜΗΝΙΑΙΟ ΠΕΡΙΟΔΙΚΟ ΓΡΑΜΜΑΤΩΝ ΚΑΙ ΤΕΧΝΩΝ

Ἀνάγκη ἠθικῆς κάθαρσης

Αὐτὰ ποὺ ἀποκαλύπτονται τὸν τελευταῖο καιρὸ στὴ Θεσσαλονίκη ἦτανε βέβαια κοινὰ μυστικά, δὲν παύουν ὥστόσο νὰ ἀποτελοῦν μιὰν ἀπὸ τὶς πιὸ μελανὲς κηλίδες στὴν ἱστορία καὶ στὸν πολιτισμὸ τοῦ κόσμου: κοινοὶ ἐγκληματίες, μὲ βαρῆμένο ποινικὸ μητῶο, δοσίλογοι μὲ εὐσημα τοῦ Χίτλερ στὸ στῆθος, ἀνθρωποὶ χωρὶς ἠθικὸ ἔρμα καὶ ὑπόσταση, ἐνώθησαν σὲ μιὰν ἱερὴ συμμαχία «γιὰ τὴν προστασία τῆς κοινωνίας» καὶ ἐξαπέλυσαν τὸ πιὸ στυγνὸ ἐγκληματικὸ ὄργιο ἐναντίον τῆς ζωῆς τῶν πολιτῶν, τῆς ἡσυχίας τοῦ τόπου, τῆς Εἰρήνης καὶ τῆς Δημοκρατίας. Κι' ὅλος αὐτὸς ὁ ἔσμος τῶν ἀνθρώπων, ποὺ εἶχαν κάνει ἐπάγγελμά τους τὸ ἐγκλημα, ἀποδείχεται ὅτι ἀναπτύσσεται σὰν σὲ θερμοκήπιο στοὺς κόλπους ἐνὸς διεφθαρμένου κρατικῆς μηχανισμοῦ καὶ κινεῖται μὲ τὴν καθοδήγηση, ἠθικὴ ἀλλὰ καὶ ὑλικὴ συνεργία κρατικῶν ὀργάνων ταγμένων στὴν ὑπηρεσία τῆς ἀσφάλειας τῶν πολιτῶν καὶ τῆς προστασίας τῆς ζωῆς τους, ποὺ κι αὐτὰ εἶναι πλέον ἢ βέβαιο ὅτι ἐμπνέονται ἀπὸ πιὸ ψηλά. Ὁ ἀπαίσιος ὀχετὸς ἔσπασε σ' ἓνα σημεῖο του καὶ ὁ πηχτὸς βόρβρος ποὺ ξεχύνεται ἀπειλεῖ νὰ καταπνίξει μὲ τὶς ἀσφυχτικὲς του ἀναθυμιάσεις τὸν τόπο.

Ὑστερα ἀπ' αὐτὰ, τὸ αἶτημα γιὰ ἠθικὴ κάθαρση προβάλλει ἀδυσώπητο. Καὶ τὸ παρήγορο εἶναι ὅτι ὁ ἀγὼνας ἔχει ἀρχίσει κιόλας: ἡ Ἑλληνικὴ Δικαιοσύνη δίνει αὐτὴ τὴ στιγμή τὴν ὠραιότερη, μὰ καὶ τὴ δυσκολότερη μάχη της: ν' ἀποκαλύψει καὶ τὶς τελευταῖες πτυχὲς τοῦ ἐγκλήματος, νὰ φτάσει ἀκολουθώντας τὰ νήματά του ὡς τὴν ἀπώτατη ἀφετηρία του, ὅσο ψηλὰ κι ἂν βρῖσκεται.

Μὰ τὸ θέμα τῆς ἠθικῆς κάθαρσης δὲν εἶναι ὑπόθεση μόνο τῆς Δικαιοσύνης ποὺ διεξάγει ἄλλωστε τὸν ἡρωικὸ ἀγὼνα τῆς ἀβοήθητη κ' ἔχοντας νὰ ξεπεράσει χίλια σκόπιμα ἐμπόδια: εἶναι ὑπόθεση ὅλων μας, καὶ πρῶτα - πρῶτα τῶν πνευματικῶν ἀνθρώπων καὶ τῶν ὀργανώσεών τους. Τὸ στυγερὸ ἐγκλημα τῆς Θεσσαλονίκης εἶναι ἀλήθεια ὅτι συντάραξε συνειδήσεις καὶ πολλοὶ πνευματικοὶ ἀνθρωποὶ παραστέκονται κιόλας στὸν ἀγὼνα. Ὑπάρχουν ὅμως καὶ ἄλλοι ποὺ ἀπουσιάζουν. Ἀπουσιάζουν ἀπὸ τὸν ἀγὼνα καὶ μερικὲς πνευματικὲς ὀργανώσεις. Μὰ τὸ αἶτημα γιὰ ἠθικὴ κάθαρση τίθεται περισσότερο ἀπὸ κάθε ἄλλη φορὰ ἐπιταχτικὸ. Καὶ μπροστὰ στοὺς πνευματικὸς ἀνθρώπους τίθεται, ἀπὸ τὴν ἴδια τὴν ὑπόστασή τους, ἓνα τρομερὸ δίλημμα: ἢ νὰ σιωπήσουν μπροστὰ στὸ ἐγκλημα ποὺ συντελεῖται ἐναντίον τῆς χώρας ἢ νὰ ἀγωνιστοῦν γιὰ τὴν ἐξουδετέρωσή του.

Α Γ Ν Ω Σ Τ Ο

Χ Ε Ι Ρ Ο Γ Ρ Α Φ Ο

ΑΠΟΚΑΛΥΠΤΕΙ
ΤΟ ΟΝΟΜΑ
ΤΟΥ ΠΟΙΗΤΗ
ΚΑΙ ΤΟΝ
ΠΡΑΓΜΑΤΙΚΟ
ΤΙΤΛΟ ΤΟΥ
ΔΡΑΜΑΤΟΣ

Απὸ τὴν πλούσια σὲ παλαιὰ καὶ σπάνια κείμενα βιβλιοθήκη τοῦ ναϊδίου τῆς «'Ακαθίστου» (Αἰξωνῆς Γλυφάδας), ἡ ὁποία ἀποτελεῖ προσωπικὸ δημιούργημα τοῦ φιλότεχνου πρεσβύτερου Μάριου Δαπέργολα, μᾶς παραχωρήθηκε πρὸς μελέτη ἓνα χειρόγραφο μεγάλης φιλολογικῆς ἀξίας.

Πρόκειται γιὰ ἀντίγραφο τοῦ 1673, τοῦ ποιμενικοῦ δράματος τοῦ γνωστοῦ ὡς σήμερα μὲ τὸν τίτλο «Γύπαρις», τοῦ ὁποίου ὁ συγγραφέας μᾶς ἦταν ἄγνωστος. Τὸ πολύτιμο αὐτὸ χειρόγραφο, ἐκτὸς τοῦ ὅτι συμβάλλει στὴν τελικὴ ἀποκατάσταση τοῦ κειμένου, μὲ πολλοὺς ἐπὶ πλεόν στίχους, τρία καινούργια Ἰντερμέδια καὶ Ἐπίλογο, περιέχει καὶ Ἀφιέρωση πού μᾶς ἀποκαλύπτει τὸν δημιουργό, καθὼς καὶ τὸν πραγματικὸ τίτλο τοῦ ἔργου.

Σ' αὐτὴ τὴν ἄγνωστη ὡς τώρα Ἀφιέρωση δηλώνεται ὁ τίτλος του πού εἶναι «Πανωραία» — καὶ ὄχι «Γύπαρις» — καὶ αὐτοπαρουσιάζεται ὁ συγγραφέας πού δὲν εἶναι ἄλλος ἀπὸ τὸν ποιητὴ τῆς «Ἐρωφίλης», τὸ ΓΕΩΡΓΙΟ ΧΟΡΤΑΤΖΗ

Ὡς σήμερα γνωρίζαμε τὸ ἔργο ἀπὸ δύο χειρόγραφα. Ἐπ' αὐτά, τὸ θεωρούμενο σὰν παλαιότερο ἀνήκει στὴν Μαρκιανὴ Βιβλιοθήκη τῆς Βενετίας καὶ αὐτὸ ἐξέδωσε ὁ Κ. Ν. Σάθας (1). Τὸ ἄλλο μεταγενέστερο προερχόμενο ἀπὸ τὴν Κεφαλονιά βρίσκεται στὴν Ἐθνικὴ Βιβλιοθήκη (ἀριθ. 2978) καὶ περιέχει, ἀνάμεσα σὲ ἄλλα, κ' ἓνα ἄλλο ἔργο τοῦ

Τ Ο Υ “ Γ Υ Π Α Ρ Η ,

Α Ν Α Κ Ο Ι Ν Ω Σ Η

Τ Η Σ

Μ Π Α Μ Π Η Σ Ο Ι Κ Ο Ν Ο Μ Ο Υ

Γεωργίου Χορτάτζη, τὴν «Κομεδία ρυδικολόζα τοῦ Κατζούρμπου» (²). Καὶ στὰ δύο χειρόγραφα ὑπάρχουν ἐλλείψεις καὶ λεκτικὲς διαφορὲς. Ὡς πρὸς τὴν πληρότητα τῶν στίχων, σὲ ὀρισμένα σημεῖα ὑπερτερεῖ τὸ πρῶτο καὶ σὲ ἄλλα τὸ δεύτερο.

Τὰ δύο αὐτὰ κείμενα ἐπεξεργάστηκε ὁ καθηγητὴς Ἐμμ. Κριαρᾶς (³), ὁ ὁποῖος πραγματοποίησε κριτικὴ ἔκδοση τοῦ «Γύπαρι» μὲ πολυσέλιδα προλεγόμενα.

Τὸ τρίτο χειρόγραφο τοῦ «Γύπαρι», ποὺ παρουσιάζουμε σήμερα, εἶναι πληρέστερο ἀπὸ τὰ δύο ἄλλα καὶ θὰ συμβάλει πολὺ στὴν τελικὴ ἀποκατάσταση τοῦ ἔργου. Ἀποκαθιστᾶ ἀσαφεῖς στίχους καὶ περιέχει πολλοὺς ἄγνωστους. Σὲ μερικὰ σημεῖα λείπουν στίχοι ποὺ συναντῶνται στὰ δύο προηγούμενα. εἶναι πιθανό, ὅμως, οἱ τελευταῖοι νὰ ἔχουν παρεμβληθεῖ μεταγενέστερα, δεδομένου ὅτι τὸ τρίτο χειρόγραφο εἶναι ἀπὸ τὰ πρῶτα, ὅπως ὑποθέτουμε, ἀντίγραφα. Ἀπὸ τὸ χειρόγραφο ποὺ παρουσιάζουμε ἔχουν χαθεῖ τρία φύλλα τῆς 2ης πράξης καὶ δύο φύλλα τῆς 3ης, ἐπίσης ἀπὸ δύο φύλλα τῆς τρίτης πράξης λείπει τὸ πάνω μέρος.

Φαίνεται πὼς ἓνας ἀπὸ τοὺς προκατόχους τοῦ σπάνιου αὐτοῦ κειμένου ἦταν καὶ ὁ Δῆμος Τζιντίλας (δίμοσ τζιντίλασ), ὅπως σημειώνεται στὸ τελευταῖο φύλλο καθὼς καὶ σὲ ἄσχετη μὲ τὸ ἔργο ἐπιστολὴ του γραμμὲν ἄρχικὰ λευκὸ 8α φύλλο τοῦ χειρογράφου.

Τὸ χφ. ἔχει διαστάσεις 201×150. Ἀποτελεῖται ἀπὸ 3 τετράδια (τετρ. α' φφ. 26, τετρ. β' φφ. 23 καὶ τετρ. γ' φφ. 23). Ἡ ἀρίθμηση

Προς τον εκκαρτεροτατον, και ευγευστατω κα
σαν τονο βιαρω, εις τα αρια

ου προτηωσεν

ο ο
59
ο ο υ

πανορα θυγα-τεραμου, σκη' ιδα γενιμενη
φαιεθον εις την κυρισου και γηνα αναδερμενη
Ισα βουνα' εν-περεπει, κυλολαση αυιση ζης
ναρμιοθρια τριλυγεραι τριγυβου ναρμην γνοβαδη
βασι; δουλευγη Κορρασιδ, ναρμην τρι σην-τροφια ζης
κωσ' μεπορια κωσ'ια φορα, να τρι-περιδνα βαζην
Ευγα λυποεταδασοιτα, και α που τεισ αγεγυιαδεν
α που τρι ναφει μενοφει, κωφει α που τρι κωιγυιαδεν
και κωιγε ασδακτικη, του κορμου ζηρμενη
τρι κωκησ ομορφη τριση, του κορμου ζηρμενη
και κωιγε ασδακτικη οφιαχορα τριφερμενη
τρι κωκησ ομορφη τριση, του κορμου ζηρμενη
Κωσ'ομα την κωβουσι, κωιχορα την τηρμωση
και αλαισ ολαισ του νιστου, και θεα την προσευνηση
Για τρι πολαισ τρι χαριδεν, μα πλια για τρι ο εκουνη
κωβονιμαδα κατικα, και σε κη κωλοσηνη
και κωσ' εν' ερεπι σοτιξε, ο ποισ κωασα-κωνη τριση
τα φεν τριμαστο ο γενικη τοσαι την ασουδληση

τα' αρα εν

Τα φρονετίζεσθαι τόνιο, βιάσσω· τού τριήμερου
 τ'αρχόν τίκου τού φρονίμου, τ'αξου, κ' πενήμερου
 Απ'εργασίαν, ή θείαν, κ' αιχμαίαν αναθεστα
 κ' ημευζες τούσαις άδελταίς κατ'ε του διασκαλεβα
 και καθαρεία του χαρισι, την εδινου τη χαρι
 τοσαις τούσαις άθαναταίς, για να σε ποδινά παρο
 Κουο τον εδην γονατισε, να τονε προσμενίσκη
 . και τα πινά τα ποδία του, καμενα του φιλημοκ
 και μευχαθης σοχαροντα, τε τια λουκη σεγαλω
 αφεντι αξιωτατω, παδα κωανεναν'αλω
 Γιατη' οσην εχη με ποροσι τος'εχη καλο σκη
 τη δυναμη βαζα'οφικτα, μετην τα πινουσκη
 Μιδεν τραπιλ'ναδινι θησ, πορ'ησι τ'ονομασου
 κωσε'πιων τοπον ή τονε, προτας κηα τι κωασου
 και πορ'επι κησ δουλη του περε παμενη κα πομενα
 δι'χαραιο, λυγι αντρεφι, απ'εχο γνοδισμενα
 Απου τούσων αχνοσ το ποδην, κ' να με τει καλο σκη
 της αφεντιασου τ'αξιασ, ή εκφοδαν ενωνη.
 Απου τον εις τούσωνωσ; μα καμε τ'ονομασου
 προτην να πησ πωσ λεοκνε, χαρτα τ'ε κηγεγυοαμα
 λ'α αφεντια

Στόν τελευταίο στίχο αποκαλύπτεται τὸ ὄνομα τοῦ ποιητῆ.

του χφ. είναι ενιαία (φ. 1-77). Έχουν εκπέσει τὰ φφ. 27, 28, 39, 44, 45. Τὸ φ. 48 ἔχει ἀποκοπεῖ ἄνω ἀριστερά· τοῦ φ. 49 ἔχει ἀποκοπεῖ τὸ ἄνω μέρος. Τὰ φφ. 16, 17, 18 καὶ 19 ἔχουν ἀριθμηθεῖ ἐσφαλμένα, ἀντὶ 17, 18, 19, 20. Οἱ γραφεῖς τοῦ κώδικα εἶναι δύο. Ὁ παλαιότερος ἔχει γράψει μὲ ἐρυθρωπὸ μελάνι τὰ τετράδια 2 καὶ 3 (φφ. 29-77α). Ὁ δεύτερος ἔχει γράψει μὲ μαῦρο μελάνι τὸ πρῶτο τετράδιο (φφ. 1-26) καὶ τὸ παρακάτω βιβλιογραφικὸ σημεῖωμα (φ. 77β):

Στ[οῦ]ς χίλιους ἑξακόσιους εὐδομήντατροῖς χρόν[ους]
 τὴν πανορέαντίγραφα με βάσανα καὶ πόνους
 Τῆς δεκατροῖς δὲ τοῦ μηνὸς λέγω τοῦ ἰουνίου
 καὶ πάλιν οἷς ταῖς δεκατροῖς ἔσωσα ἰουλλίου
 Καθάρια το βλέπομεν πος μήνας οἶναι ἕνας
 λογιάζω πῶς ἠξεύρητο ἐτοῦτο ὀκαθέννας
 Καὶ τζη διὰ θύμησιν γράφω καὶ τὴν ἡμέραν
 γροικῆσετέτο τὸλοιπὸν πῶς ἦτανε δευτέραν
 Τέλος καὶ τῷ θεῷ χάρις.

Κάτω ἀπὸ τὸν τελευταῖο στίχο ὑπάρχει ἡ ἀκόλουθη μεταγενέστερη σημείωση (α' ἡμισυ 19ου αἰ.) πού θὰ ὀφείλεται σὲ κάποιον ἀπὸ τοὺς κατόχους τοῦ χειρογράφου: «ἡ 13 Ἰουλίου τοῦ 1673 ἦτο Κυριακὴ καὶ οὐχὶ Δευτέρα». Στὴν πραγματικότητα ἡ 13 Ἰουλίου δὲν ἦταν οὔτε Κυριακὴ οὔτε Δευτέρα, ἀλλὰ Πέμπτη καὶ ἡ 13 Ἰουνίου Τρίτη.

Εἶναι φανερό ὅτι ὁ δεύτερος γραφεὴς συμπλήρωσε στὰ 1673 τὸ χειρόγραφο προσθέτοντας τὸ πρῶτο τετράδιο καὶ τὸ παραπάνω βιβλιογραφικὸ σημεῖωμα. Τὸ κύριο μέρος τοῦ κώδικα (τετρ. β' καὶ γ') ἔχει γραφεῖ πρὶν ἀπὸ τὸ 1673 καὶ πάντως πρὸς τὰ μέσα τοῦ 17ου αἰ. Ἡ κατάσταση τοῦ κώδικα εἶναι καλή. Διατηρεῖται καὶ ἡ χάρτινη στάχωση του, μὲ 4 δερμάτινες πόρπες στὴ ράχη. Στὸ πάνω μέρος τοῦ χάρτινου ἐξωφύλλου διακρίνεται ὁ τίτλος [ΠΑ]ΝΟΡΕ[Α].

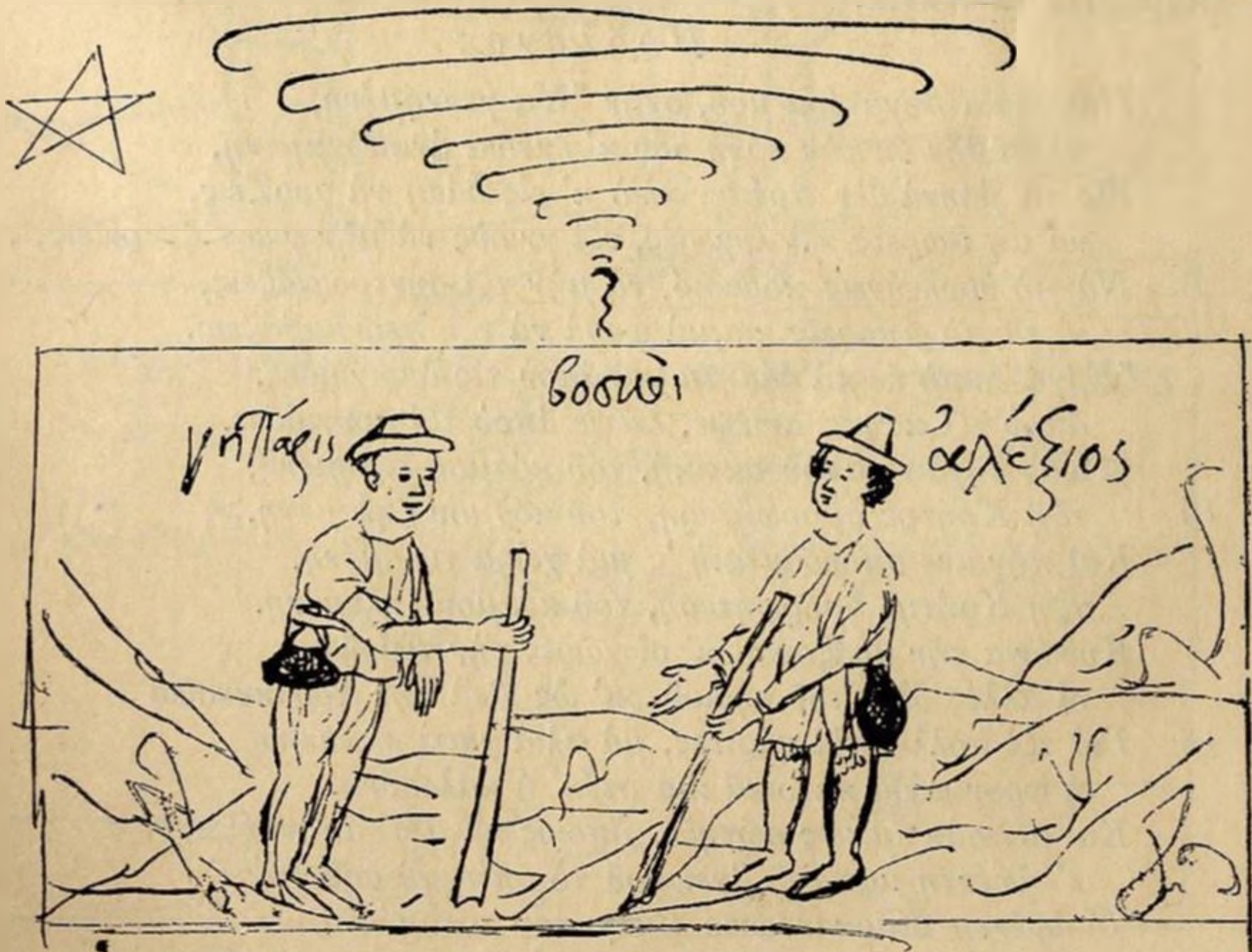
Στὸ χειρόγραφο ὑπάρχουν οἱ δύο γνωστοὶ πρόλογοι: ὁ «Πρόλογος τῆς ἐκλογῆς τὸν ὀποῖο κάμνει ἡ θεὰ τζῆ χαρᾶς» καὶ ὁ «Πρόλογος τὸν ὀποῖο κάνει ὁ Ἀπόλλωνας εἰς τὲς γυναῖκες». Ταυτόχρονα περιέχονται καὶ πέντε τελείως ἄγνωστα κείμενα:

- | | | |
|---|-----|--------|
| 1) Ἡ Ἀφιέρωση τοῦ ποιητῆ «Τζώρτζη Χορτάτζη» | 58 | στίχοι |
| 2) Τὸ πρῶτο Ἰντερμέδιο «Πύραμος καὶ Τίσβη» | 174 | » |
| 3) Τὸ δεύτερο » «Περσέος καὶ Ἀντρομέτα» | 56 | » |
| 4) Τὸ τρίτο » «Κρίσις τοῦ Πάριδος» | 34 | » |
| 5) Ὁ Ἐπίλογος «ὁ Ἀλέξις εἰς ἐκείνους ἀπὸ γροικοῦσι» | 20 | » |

Στὴ θέση τοῦ τέταρτου Ἰντερμέδιου βρίσκεται ὁ γνωστὸς μονόλογος τοῦ Ἔρωτα. Ὁ μονόλογος αὐτὸς στὰ ἄλλα κείμενα (ἐκδόσεις Σάθα καὶ Κριαρᾶ) βρίσκεται στὴν ἀρχὴ τῆς πέμπτης πράξης.

Ἄς σημειωθεῖ ὅτι στὸ πάνω μέρος τοῦ φ. 76β βρίσκεται ἡ ἐξῆς σημείωση, τῆς ὀποίας ὁ συντάκτης, ὅπως μαρτυρεῖ ἡ διαφορὰ τῆς γραφῆς, δὲν φαίνεται νὰ ταυτίζεται μὲ κανέναν ἀπὸ τοὺς γραφεῖς τοῦ κώδικα:

Καὶ τὴν παντρίαν τὸν ἑσπερο; σὺν' ἑσθ' κασσοδὴν
 σκν' αφορμασὸς σίμερο; σου το τοφίλοδεκτικ
 Να πρίφι το πεδαιωτή; τῶν ἔξω τα νακακη
 ἰδοξυωντα τῆκ αδυνατα; να σκίξουσκη ανταμη
 Ἡ ἀλαί πολλαί' ἔξω τοσση; να παζετσασ τασο
 ἀπ' ἔχουσκη να ενού; σου το τον ἠδίο δασο
 Μασκνο σασ γιά τῆ' θορο; το γί παδεκ, καὶ βγέτη
 κελγον τασ γιά τκνοδεξ; ἀποῦ το γε πρί κελη
 Τῆκ κορ κ σου ριά τασσασ; να τον καλοκαρδισκ
 πρίχου σασ τ' ἀπεδῶ; κ' τῆ' ορ γί τασ γ' ασο σκ



Φωτοτυπία τῆς σελ. 13 τοῦ χειρογράφου μετὸ σχεδιαγράφημα ποὺ παριστάνει
 τοὺς δύο βοσκοὺς Γύπαρη καὶ Ἀλέξιο.

«Εγὼ ὦ γηάνης ρίτζο εγραπς[α]».

Στὸ χειρόγραφο ὑπάρχουν μερικὰ ὠραῖα ἰχνογραφήματα :

1) Ἐκ τὸ μέσα μέρος τοῦ πρώτου χαρτονιοῦ τοῦ ἐξωφύλλου καὶ πάνω στὸ ἐπικολημένο λευκὸ φύλλο διακρίνεται «ὁ θεὸς τοῦ ἀπώ-
λωνος», νεαρὸς ἐστεμμένος, μὲ ὑψωμένα τὰ χέρια, πού στέκεται πάνω
σὲ μαξιλάρι. Δεξιὰ του δύο «κορασσίδαις» καὶ ἀριστερά του «ἕτεραι»
δύο, πού προσφέρουν κρῖνα στὸν Ἀπόλλωνα.

2) Ἡ «πανορέα» προσκυνάει ἕναν ἄντρα πού στέκεται ἀπέναντί
της καὶ πού εἶναι ὁ «Ἄρχος Μαρκαντόνιος βιάρος», στὸν ὁποῖο ἀφιέ-
ρωσε τὸ «Γύπαρι» ὁ Χορτάτζης. (φ. 4β).

3) Οἱ δύο «βοσκοὶ γήπαρις ἀλέξιος». (φ. 7α).

4) Οἱ «εὐφροσύνη, γήπαρις». (φ. 7β).

5) Οἱ «γήπαρις, εὐφροσύνη». (φ. 7β).

6) Ἡ «εὐφροσύνη μοναχὴ οπου μιλεῖ πῶς ἡ γυνέκες πασχουνε μὲ
κάθε λογῆς τρόπον νὰ σύρνουνε τοὺς ἄνδρες εἰς τοῦ λόγου τους». (φ.
7β).

Ἄλλὰ ἄς δοῦμε τώρα τὴν ΑΦΙΕΡΩΣΗ πού, ὅπως εἶπαμε, δὲν
ὑπάρχει στὰ δύο γνωστὰ χειρόγραφα τοῦ «Γύπαρι» καὶ πού μᾶς δίνει
τὸ ὄνομα τοῦ ποιητῆ. Τὴν παραθέτουμε ἀποκαταστημένη ὀρθογραφικά.

Πρὸς τὸν ἐκλαμπρότατον καὶ εὐγενέστατον κ(ύρι)ο Μαρκαντώνιο
Βιάρο, εἰς τὰ Χανιά.

Π ρ ὁ λ ο γ ο ς

Πανώραια θυγατέρα μου, στὴν Ἰδα γεννημένη,
μὲ πόθον ἐκ τὸν κύρη σου κ' ἔγνοια ἀναθρεμμένη,
Εἰς τὰ βουνὰ δὲν πρέπει πλιὸ κ' εἰς δάση νὰ γυρίζεις,
νὰ μὴ θωρεῖς τζι λυγερές, τζι γνιοὺς νὰ μὴν γνω<ζ>ρίζεις,
5 Νὰ μὴ δουλεύεις κορασιό, νὰ μὴν τζι συντροφιάζεις,
κ' εἰς τὸ μπορεῖς κιαμὰ φορὰ νὰ τζι περιδιαβάζεις.
Ἐβγα λοιπὸ ἐκ τὰ δάσητα καὶ ἀπὸν τις ἀγριγιάδες,
ἀπὸν τζι κάψες μίσεψε, λεῖψε ἀπὸν τζι κρουγιάδες.
<Καὶ πήγαινε σπουδακτικὴ, τοῦ κόσμου τιμημένη,
10 τζι Κρήτης ὁμορφότερη, τοῦ κόσμου ζηλεμένη.>
Καὶ πήγαινε σπουδακτικὴ ἴς μιὰ χώρα τιμημένη,
τζι Κρήτης ὁμορφότερη, τοῦ κόσμου ζηλεμένη.
Κυδῶνια τὴν κράζουσι, κ' οἱ χῶρες τὴν τιμοῦσι
οἱ ἄλλες ὄλες τοῦ νησιοῦ, κ' ὡς θεὰ τὴν προσκυνοῦσι
15 Γιὰ τζι πολλὰς τζι χάριτες, μὰ πλιὰ γιὰ σ' ἐκείνη
ἢ φροσιμάδα κατοικῶ καὶ στέκ' ἢ καλοσύνη.
Καὶ κεῖ σὰν ἔμπεις ρώτηξε, ὁποῖος κ' ἄ σ' ἀπαντήξει,
τ' ἀφέντη μας τοῦ βγενικοῦ τὸ σπίτι νὰ σοῦ δείξει,
Τ' ἀφέντη Μαρκαντώνιο Βιάρο τοῦ τιμημένου,
20 τ' ἀρχοντικοῦ, τοῦ φρόνιμου, τ' ἄξου καὶ παινεμένου,
Ἄπ' ἐγεννησαν οἱ Θεὸς καὶ οἱ Χάρες ἀναθρέψα
κ' οἱ Μοῦζες τόσες ἀρετὲς καλὰς τοῦ δασκαλέψα



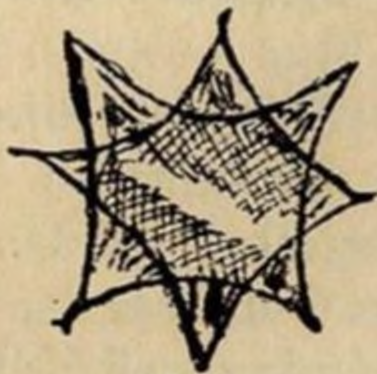
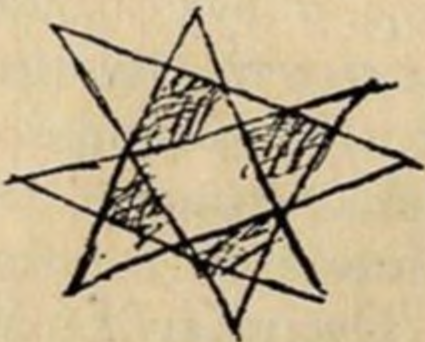
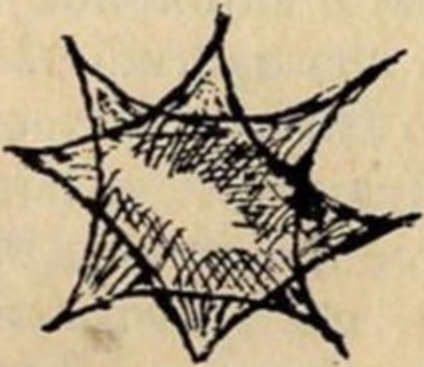
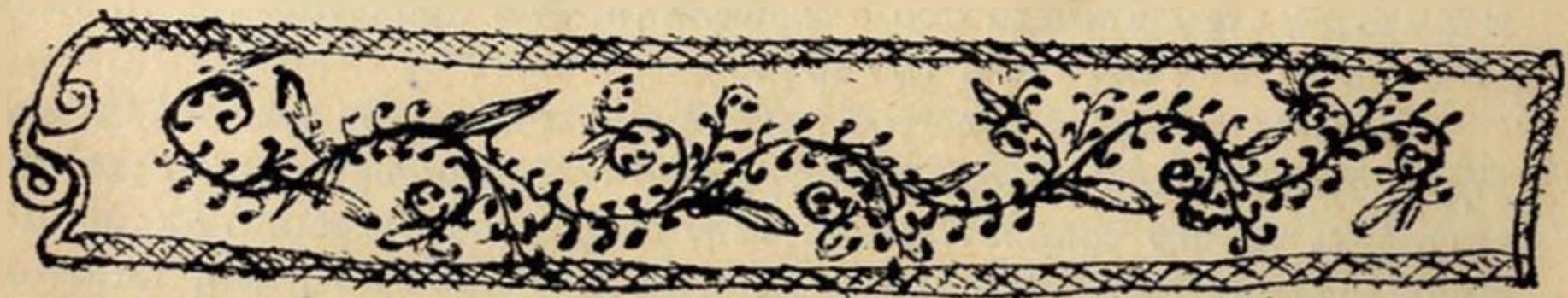
Τὰ τρία σχεδιαγραφήματα τῆς σελ. 14: «Εὐφροσύνη, Γύπαρις» — «Γύπαρις, Εὐφροσύνη» — «Εὐφροσύνη μοναχή ὅπου μιλεῖ πῶς οἱ γυναῖκες πάσχανε με κάθε λογῆς τρόπους νὰ σύρνονε τοὺς ἄνδρες εἰς τὸν λόγου τους».

Καὶ καθαρὰ τοῦ χάρισε τὴν ἐδικὴν τζη χάρη,
 τόσες τιμὲς ἀθάνατες γὰρ νὰ μπορεῖ νὰ πάρει.
 25 **Κι'** ὡς τότε 'δεῖς, γονάτισε νὰ τότε προσκυνήσεις
 καὶ ταπεινὰ τὰ πόδια του κάμε νὰ τοῦ φιλήσεις.
 Καὶ μὴ χαθεῖς στοχάζοντας τέτοιας λογῆς μεγάλο
 ἀφέντη ἀξιότατο παρὰ κιανέναν ἄλλο.
 30 **Γιατὶ** ὄσην ἔχει μπόρεση τόσ' ἔχει καλοσύνη,
 τὴ δύναμη βαστᾶ σμικτὰ μὲ τὴν ταπεινοσύνη.
 Μηδὲ ντραπεῖς νὰ διηγηθεῖς πῶς λέσι τ' ὄνομά σου,
 κ' εἰσὲ ποιὸν τόπον ἦτονε πρώτας ἢ κατοικιά σου,
 Καὶ πῶς ἐπῆγες δούλη του, πεμπάμενη ἀπὸ μένα,
 τζι χάρες λίγη ἀντίμεψη ἀπ' ἔχω γνωρισμένα,
 35 **'Αποὺ** τὸ σπλάχνος τὸ πολὺν κι' ἄμετρη καλοσύνη
 τῆς ἀφεντιᾶς του τζ' ἀξίας, εἰς τὴν φορὰν ἐκείνη
'Αποὺ 'τον εἰς τὸ Ρέθυμνος, μὰ κάμε τ' ὄνομά μου
 Τζὼρτζη νὰ πεῖς πῶς λέσινε, Χορτάτζη τὴ γεγνιά μου.
 Κ' ἢ ἀφεντιᾶ του, τάσσω σου, τοῦτο ὡσὰ γρικῆσει,
 40 **σὰ** νᾶσουν ἴδιον του παιδὶ θέλει σὲ κανακίσει
 Καὶ σπλαχνικὰ σοῦ θέλει πεῖ καλῶς τὴν κορασίδα,
 τὸ πρόσωπό σου τ' ὄμορφο ἔχω χαρὰ πῶς εἶδα.
 Καὶ φορεσιᾶς νὰ κάμουνσι ὄμορφες θέλ' ὀρίσει
 ξαργισιμῆς, καὶ τὸ κορμὶ ὄλο νὰ σοῦ στολίσει.
 45 **Τὰ** ροῦχα τὰ χωριάτικα καὶ τὴ στολὴ νὰ ρίξει,
 καὶ τότες ὄμορφῆτερη τοῦ κόσμου νὰ σὲ δείξει.
'Αμε λοιπό, Πανώρραια, μὴ στέκεις, μὴ φοβᾶσαι,
 σιτὴ δούλεψη τ' ἀφέντη μας τοῦ Βιάρου πάντα νᾶσαι.
 Κ' εἰσὲ λιγούτζικο καιρὸ γδέχου τὴν ἀδερφή σου
 50 **νᾶρ**θει νὰ σ' εὔρει, συντροφιά νᾶναι μὲ τὸ κορμὶ σου.
 Καὶ μὴ βαραίνεις εἰς ἐμέ, γιὰτι βασιγλιοπούλα
 ἐκείνην ἔκαμα, καὶ σὲ σιτὴν Ἰδα βοσκοπούλα.
 Σῶνει σε νᾶσαι μετ' αὐτὴ πάντα συντροφιασμένη,
 κ' εἰς ἕναν τόπο σὰν κι' αὐτὴ καλ' ἀποκρατημένη.
 55 **Καὶ** σὺ χαρὰ σιτὸ τέλος σου νᾶχεις, καὶ κείνη βάρος,
 ἐσὲ γυναίκα ὁ Γύπαρις, κι' αὐτὴ νὰ πάρει ὁ Χάρος.
 Κάγλια ν[αι] μὰ φτωχὴ ζωὴ σιτὸν κόσμον ἀναπαημένη,
 παρὰ μὰ πλούσια καὶ καημοὺς καὶ πάθη βαρεμένη.
 Τέλος τζῆ ντεντικατορίας.

(Οἱ στίχοι 11-12 ἀποτελοῦν παραλλαγὴ τῶν ἀμέσως προηγουμένων δύο στίχων (9-10) κι' αὐτὸ ὀδηγεῖ σιτὴ σκέψη ὅτι τὸ κείμενον αὐτὸ ἔχει ἀντιγραφῆ ἀπὸ τὸ πρωτότυπο ἢ τουλάχιστον ἀπὸ τὰ πρῶτα ἀντίγραφα).

'Απὸ τὴν πολὺτιμη αὐτὴ **'Αφιέρωση** βγαίνουν ἀβίαστα τὰ ἀκόλουθα συμπεράσματα:

Τῶν χιλιῶν ἐξαικόσιους εὐδοκίαντα γράψαι
 τὴν πανοσιανὴν γραφὰ μεβαόσανα καὶ πόνου
 Τῆς δεκάτης δὲ τοῦ μεκτός λέγω τοῦ ἰουνιῆ
 καὶ πάντων αἰσ ταῖς δεκάταις ἐσωσαίσεσθαι
 Καθάρσια το ἀλέπομεν ποῖς μεκῶας ἀνοι εἶσαι
 λογίασ πῶς ἠξέυητο ἐ τοῦ το οκαθῆνας
 Καὶ τῆ δια θύ μεκοιν γράσω καὶ τὴν ἠαεράν
 γροὶ κκοῖετέτο τοῖσι πόν πῶς ἠεταπ δειύεσαν
 (ἡεὶ ἠχεῖ τῆ εἰβῆς ἠεε κορῆαυῖ καὶ τῆ δαυῖρα)
 εἰς τὴν τῆ καὶ τῶ εἰς
 εἰς τῶ χάρησ εἰς



2) Τὸ ὄνομα τοῦ ἔργου εἶναι Πανωραία ἢ μάλλον (ὅπως φαίνεται καθαρά ἀπὸ τὸ μέτρο) «ΠΑΝΩΡΙΑ» (στ. 1, στ. 47).

3) Ἡ «Ἐρωφίλη» εἶναι ἔργο μεταγενέστερο τῆς «Πανωραίας» (στ. 49).

«Καὶ σὲ λιγούτζικο καιρό, γδέχου τὴν ἀδεοφή σου

ἔσὲ γυναῖκα ὁ Γύπαρις, κι αὐτὴ νὰ πάρει ὁ Χάρος»

Ἄλλά, ἐκτὸς ἀπὸ τὴν Ἀφιέρωση αὐτή, εἶχαμε κατηγορηματικὴ καὶ ἔντυπη μαρτυρία ὅτι ἡ «ΠΑΝΩΡΙΑ» («Γύπαρις») εἶναι ἔργο τοῦ ποιητῆ τῆς «Ἐρωφίλης». Ὁ Μαρίνος Τζάνες, ὁ ἐπιλεγόμενος Μπουνιαλῆς, στὸ ποίημά του «Διήγησις διὰ στίχων τοῦ δεινοῦ πολέμου τοῦ ἐν τῇ νήσῳ Κρήτῃ...» (Ἐνετίησι 1681)⁴, στὴν «Φιλονικεῖαν τοῦ Χάνδακος καὶ τοῦ Ρέθυμνου», βάζει τὸν Ρέθυμνο νὰ καυχιέται γιὰ τὸν Χορτάτζη μ' αὐτὰ τὰ λόγια :

*«Ἐνα παιδί μου παλαιὸν ὁποῦ θελα γεννήση
κι' ἐκεῖνο μὲ πολλὴν τιμὴν ἤθελε μὲ στολίση
Γεώργιον Χορτάκιον ἔκραζαν τ' ὄνομά του,
κι' οἱ στίχοι του φημίζονται καὶ τὰ ποιήματά του
κι' ἔκαμε τὴν πανώργιαν του μὲ ζαχαρένια χεῖλη
μαζὶ μὲ τὸν Κατζάροπον τὴν ἄξιαν Ἐρωφίλη».*

Ἐδῶ ὑπονοοῦνται τὰ τρία ἔργα τοῦ ρεθύμνιου Χορτάτζη, ἡ «Πανώρια» («Γύπαρις»), ὁ «Κατζουρμπος», (ἢ Κατζάροπος) καὶ ἡ «Ἐρωφίλη». Μποροῦμε λοιπόν, συνδυάζοντας τὴν Ἀφιέρωση τοῦ ποιητῆ στὸν Μαρκαντώνιο Βιάρο μὲ τὸ κείμενο τοῦ Μπουνιαλῆ, νὰ συμπεράνουμε ὅτι τὸ ὄνομα τοῦ ἔργου εἶναι «Πανώρια», ὅπως φαίνεται ὅτι τὸ καθιέρωσε ἡ χρῆση, καὶ ὄχι «Γύπαρις». Οἱ μεταγενέστεροι ἐρευνητὲς γνώριζαν καὶ παρέθεσαν⁵ τοὺς στίχους τοῦ Τζάνε, ἀλλὰ χαρακτήριζαν τὸ πανώργιαν ἐπίθετο στὸ «Ἐρωφίλη», ἐνῶ πρόκειται γιὰ τὸ ὄνομα Πανώρια (τὸν τίτλο τοῦ ἔργου).

Ἄλλὰ ἡ Ἀφιέρωση τοῦ ποιητῆ ρίχνει νέο φῶς καὶ στὸ ζήτημα τῆς χρονολογήσεως—κατὰ προσέγγιση—τῆς «Πανωραίας»⁶. Γιατὶ μᾶς ἐπιτρέπει νὰ τὴν τοποθετήσουμε στὴν ἐποχὴ τοῦ Βιάρου, ὁ ὁποῖος μᾶς εἶναι γνωστὸς καὶ ἀπὸ ἄλλες ἀφιερώσεις. Προσφωνητικὴ ἐπιστολὴ πρὸς τὸν Μαρκαντώνιο Βιάρο ἔχει γράψει καὶ ὁ ἐπίσκοπος Κυθήρων Μάξιμος Μαργούνιος ὁ Κρής, σ' ἓνα φυλλάδιό του σχετικὸ μὲ τὸν ἅγιο Γρηγόριο Νύσσης, τυπωμένο στὴ Βενετία τὸ 1585⁷, τὸ ἔτος ἀκριβῶς πὺ ἔγινε ἐπίσκοπος⁸. Ἡ προσφώνηση ἀρχίζει ἔτσι: «Clarissimo ac Prudentissimo viro D. Marco Antonio Viaro, Maximus Margunius, Episcopus Cytherensis, Salutem in Domino», καὶ χρονολογεῖται ἀπὸ τὸν Σεπτέμβριο τοῦ 1585. Ὀνομάζει δὲ ὁ Μαργούνιος τὸν Βιάρο «Exeminum ac singulare nobilium decus, sempiternumque Cydoniensium ornamentum». Ἐπίσης, ἀφιερωτικὴ ἐπιστολὴ πρὸς τὸν Ἀντώνιον Βιάρον ἔχει γράψει τὸ 1605 καὶ ὁ κρητικὸς Δανιὴλ Φουρλᾶνος («Περὶ χαρακτήρων»), στὴν ἔκδοσι τοῦ Θεοφράστου τοῦ Ἐρεσίου⁹.

Τὰ Ἰντερμέδια:

Ὅπως εἶναι γνωστό, τὰ Ἰντερμέδια εἶναι αὐτοτελεῖς σκηνές με χορούς καὶ μουσική πού, κυρίως στὸ παλιὸ ἰταλικὸ θέατρο, παρεμβάλλονταν στὶς πράξεις τοῦ ἔργου καὶ εἶναι ἄσχετες πρὸς τὸ περιεχόμενό του.

Πρῶτο Ἰντερμέδιο: « Πύραμος καὶ Τίσβη ». Ἡ ὑπόθεση εἶναι παρμένη ἀπὸ τὴν «Μεταμορφώσεις» (βιβλίο Δ') τοῦ Ὀβιδίου. Ἐνῶ ὅμως ἡ μίμηση εἶναι πολὺ πιστὴ, ὁ Χορτάτζης ἀκολουθεῖ τὸ πρότυπό του ὡς τὸν 138 στίχο τοῦ Ἰντερμεδίου του, λίγο πρὶν ἀπὸ τὴν αὐτοκτονία τῆς Θίσβης. Καὶ ἐνῶ ὁ Ὀβίδιος τελειώνει μὲ τὸν θάνατο τῶν δύο ἐραστῶν, ὁ Χορτάτζης δίνει αἴσιο τέλος στὴν ἱστορία. Τὴ στιγμὴ πού ἡ Θίσβη εἶναι ἔτοιμη ν' αὐτοκτονήσει, ὁ ποιητὴς παρεμβάλλει μιὰ φωνὴ ἀπὸ τὰ παρασκήνια, ἡ ὁποία συγκρατεῖ τὴν Θίσβη καὶ τῆς ἀνακοινώνει ὅτι ὁ Πύραμος δὲν εἶναι πεθαμένος. Τὴ συμβουλεύει νὰ τοποθετήσῃ στὴν πληγὴ τοῦ Πυράμου τὸ κατ' ἐξοχὴν κρητικὸ βότανο, τὸ δὺκταμο, καὶ τὴ βεβαιώνει ὅτι οἱ γονεῖς τους συμφιλιώθηκαν καὶ τοὺς ἀναζητοῦν στὰ δάση νὰ τοὺς παντρέψουν.

Δεύτερο Ἰντερμέδιο: «Περσέος καὶ Ἀντρομέτα». Ἀναφέρεται στὴ διάσωση τῆς Ἀνδρομέδας ἀπὸ τὸν Περσέα. Ἀρχικὴ πηγὴ εἶναι κ' ἐδῶ οἱ «Μεταμορφώσεις» (βιβλίο Δ'). Δὲν τοποθετεῖ ὅμως ὁ Χορτάτζης τὴν ἡρώϊδα στὸ πέλαγος, δεμένη σ' ἓνα σκόπελο, ἀλλὰ στὸ δάσος, ὑποψήφιο θῦμα χερσαίου θηρίου καὶ ὄχι κήτους.

Τρίτο Ἰντερμέδιο: Ἄτιτλο. Πραγματεύεται τὴν Κρίση τοῦ Πάριδος.

Πιθανότατα ὁ Χορτάτζης δὲν χρησιμοποίησε ἀρχαῖα κείμενα καὶ τὸν Ὀβίδιο ἀπ' εὐθείας, ἀλλὰ ἰταλικὲς μεταφράσεις τῶν ἀρχαίων κειμένων ἢ καὶ λαϊκὰ ἰταλικά ἀναγνώσματα τῆς ἐποχῆς του, ὅπως π.χ. τὰ ἐξῆς φυλλάδια: «*Questa sie l'istoria e gl'innamoramenti delli nobilissimi Amanti Pirramo e Tisbe*» (Φλωρεντία, 1550. Σχῆμα 4. Ἀποτελεῖται ἀπὸ 4 φύλλα καὶ κάτω ἀπὸ τὸν τίτλο ὑπάρχει μεγάλη ξυλογραφία πού παριστάνει τὴν αὐτοκτονία τῶν δύο ἐραστῶν) καὶ «*La historia di Perseo come amazzo Medusa. E trovando Andromeda Legata a un sasso, che haveva a essere divorata da un mostro Marino la libero et presela per moglie. Fiorenza. Chiti, 1574*». (Σχῆμα 4, φύλλα 6 μὲ ἕξ ξυλογραφίες).

Ἐξυπακούεται ὅτι ἡ παραπάνω παρουσίαση ἀποβλέπει σὲ μιὰ πρώτη στοιχειώδη γνωριμιὰ μὲ τὸ κείμενο καὶ δὲν ἐξετάζει ὅσα προβλήματα ἔχει ν' ἀντιμετωπίσει ὁ φιλολογικὸς ἐκδότης. Κάποιες νύξεις, ἰδίως ὡς πρὸς τὰ χρονολογικὰ τοῦ ἔργου καὶ τὸ πρότυπο τῶν Ἰντερμεδίων, τοποθετοῦνται γενικὰ μέσα στὰ εὐρύτερα πλαίσια τῆς ἔρευνας. Μιὰ μελλοντικὴ κριτικὴ ἔκδοση, ἀξιοποιώντας καὶ τὸ χειρόγραφο πού παρουσιάζουμε, θὰ ἔχει νὰ διερευνήσῃ ὅλα τὰ προβλήματα τοῦ ἔργου, πού τοποθετοῦνται κιόλας, ὕστερα ἀπὸ τὸ εὐρημα αὐτό, κάτω ἀπὸ νέες προοπτικὲς.

Σημειώσεις καὶ παραπομπές

1. Κρητικὸν Θέατρον. Βενετία 1879, σελ. 179 - 282
2. Πρβλ. L. N. Politis, un manuscrit céphalonien de «Ghyparis» contenant aussi une comédie crétoise inédite. (Actes du IIIe congrès International d' Études Byzantines. Athènes 1932, σελ. 92 - 93. — Αὐτῆς τῆς κωμωδίας ἐξέδοσεν τὰ τέσσαρα Ἰντερμέδια ὁ Μ. Ἰ. Μανούσακας εἰς τὰ «Κρητικὰ Χρονικά», τόμ. Α' (1947) σ. 525 - 580.
3. Γύπαρις, κρητικὸν δράμα. Πηγαὶ — Κείμενον. Athen 1940 (Texte und Forschungen zur Byzantinisch—Neugriechischen Philologie. N. 39). — Βιβλιοκρισία εἰς τὸ σύγγραμμα τοῦ Ἐμμ. Κριαρᾶ, Γύπαρις, με ἐπιτυχεῖς διορθώσεις τοῦ κειμένου ἔχει ὁ Μ. Ἰ. Μανούσακας: «Ἐπετηρὶς Ἑταιρείας Κρητικῶν Σπουδῶν», τομ. Δ' (1941) σ. 251 - 260.
4. Πρβλ. Ém. Legrand, Bibliographie Hellénique, XVIIe s., tom. IIme. Paris 1894, σελ. 391 - 399, ἀριθ. βιβλίου 565. — Ἀγαθ. Ξηρουχάκης, Κρητικὸς πόλεμος. Τεργέστη 1908, (σελ. 588, στ. 5 - 10).
5. Κ. Ν. Σάθας, Κρητικὸν Θέατρον. Βενετία 1879, σελ. νη'. — Ém. Legrand, Bibliothèque grecque vulgaire, tom. IIme. Paris 1881, σελ. LXXXVI. — Ἐρωφίλη, πρόλογος Ν. Βέη. Ἀθήνα 1926, σελ. ιη'. — Στέφ. Ξανθουδίδης, Ἐρωφίλη. Athen 1928, σ. δ' καὶ κδ'. (Texte und Forschungen zur Byzantinisch — Neugriechischen Philologie Nr 9).
6. Οἱ ἀσχοληθέντες μετὰ τὸ κείμενον τῆς ΠΑΝΩΡΑΙΑΣ (Γύπαρι), διὰ λόγους τοὺς ὁποίους ἀναφέρουν, ὑποθέτουν, ὁ Κ. Ν. Σάθας, (ἐνθ' ἀνωτέρω σελ. κθ') ὅτι γράφτηκε περὶ τὰ τέλη τοῦ 16ου αἰῶνα, ὁ Ἐμμ. Κριαρᾶς (ἐνθ' ἀνωτέρω σ. 89 καὶ 139) μετὰ τὸ 1620, καὶ ὁ Μ. Ἰ. Μανούσακας, Ζητήματα τοῦ «Κρητικοῦ Θεάτρου» εἰς τὰ «Κρητικὰ Χρονικά» τόμ. Α, (1947) σ. 47 - 73, καὶ Ἰδίου, La littérature crétoise à l' époque vénitienne. Athènes 1955, σελ. 16 ὅτι γράφτηκε μεταξὺ τῶν ἐτῶν 1620 καὶ 1648.
7. Ém. Legrand, Bill. Hell. XV — XVIe s., tom. IIe Paris 1894, σ. 222 - 223, ἀριθ. βιβλίου 281.
8. Κ. Ν. Σάθας, Νεοελληνικὴ φιλολογία. Ἀθῆναι 1868, σελ. 213.
9. Ém. Legrand. Bibl. Hell. XVIIe s. tom. Ie. Paris, 1894, σελ. 43-49, ἀριθ. βιβλίου 29.



Η Λ Ο Γ Ο Τ Ε Χ Ν Ι Α

Τ Η Σ Ο Ρ Γ Η Σ

Κ Α Ι Τ Α

Θ Ε Ω Ρ Η Τ Ι Κ Α Τ Η Σ

Β Α Θ Ρ Α

I

Καθώς συμπληρώθηκε κιόλας δεκαετία ἀπ' τὴν ἐμφάνιση τῶν πρώτων καρπῶν τῆς «ὀργισμένης» λογοτεχνίας, ἴσως δὲν θὰ ἦταν ἄσκοπη μιὰ ἔρευνα πάνω στὰ θεωρητικὰ βάθρα τῆς κίνησης αὐτῆς ποῦ, εἴτε σὰν φιλολογικὴ σχολή, εἴτε σὰν εἶδος ἀνθρώπινης συμπεριφορᾶς, διατηρεῖ ἀκόμα ἓνα χαρακτήρα ἀμεσῆς ἐπικαιρότητας. Ἡ ἀλήθεια εἶναι ὅτι στὴ χώρα μας ἡ ἀρχικὴ γνωριμία μὲ τὸ νέο κλίμα ἔγινε — ἢ γίνεται ἀκόμα — ἔμμεσα καί, ὡς ἓνα σημεῖο, μέσα ἀπὸ δρόμους σκολιούς. Ἐμμεσα, γιατί πρὶν ἀπ' τὰ ἴδια τὰ κείμενα ποῦ μόνα αὐτὰ θὰ μπορούσαν νὰ προσφέρουν μιὰ ἐγγυημένη κι ἀπὸ πρῶτο χέρι μαρτυρία, οἱ δημοσιογραφικὲς πληροφορίες, μόνες πηγές¹, δὲν κατόρθωσαν νὰ ξεπεράσουν τὶς ἀναπόφευκτες στὶς περιπτώσεις αὐτὲς ἀπλουστεύσεις. Μέσα ἀπὸ δρόμους σκολιούς, γιατί μὲ τέτοια δεδομένα ἡ προβληματικὴ τῆς ὀργῆς, μιὰ κατάσταση ἐπιτέλους πνευματικὴ, δὲν διαφοροποιήθηκε ἀπ' τὶς τρέχουσες ἐκδηλώσεις τῆς «σύγχρονης νεολαίας»², τόσο ποῦ ἓνα πολύμορφο φαινόμενο νὰ φαντάζει τελικὰ περιχαρακωμένο μέσα σὲ ἀπλοϊκὲς γενικεύσεις — ἄς ποῦμε: «πνευματικὸς τετυμποῦσμός»³ ἢ κάτι τέτοιο. Ὡστόσο τὰ πράγματα δὲν εἶναι τόσο ἀπλά. Ἄν οἱ ἐκδηλώσεις τῆς ὀργισμένης λογοτεχνίας μπορούσαν νὰ ὑπαχθοῦν στὴν ἀρμοδιότητα ἑνὸς νόμου 4000, τὸ ὅλο ζήτημα θὰ μπορούσε εὐκολὰ νὰ παραπεμφθεῖ στοὺς δικαστὲς ἢ στοὺς νευρολόγους. Ἀλλὰ οἱ γραμμὲς αὐτὲς γράφονται μὲ τὴν προϋπόθεση πὼς ὑπάρχει στὸ θέμα μιὰ βάση πνευματικὴ ποῦ ξεπερνάει τὴ δικαιοδοσία κάθε νόμου 4000.

Ὅπως δὴποτε, ἓνα πράγμα εἶναι σίγουρο, πὼς ἡ παρουσία μιᾶς γενιᾶς δυσχεστεμένης κι ἀντικομορμιστικῆς, ποῦ πετάει τὴν ἀηδία τῆς κατὰμουτρα στὴν ὑπάρχουσα τάξη πραγμάτων, ἔγινε στὸν τόπο μας ἀπὸ καιρὸ αἰσθητὴ, ἔστω καὶ μόνο σὰν τρόπος ζωῆς, πρὶν ἀπὸ τ' ἔμμεσα κείμενα καὶ τὴν πνευματικὴ ἀποτίμησή τους.

Τοῦ Μ. Χ. ΓΕΩΡΓΙΟΥ

Σήμερα ή όργή σαν φιλολογική κίνηση θρίσκειται διεθνώς σέ κάμψη. Ξεθύμαναν τάχα μέ τόν καιρό οί πρώτοι διδάξαντες, παροχετεύοντας άλλοι τόν οίστρο τους, ή κιόλας έχουν άρθεί — φανερά ή άνεπαίσθητα — τ' άδιέξοδα και παραμερίστηκε έξαφνα τó κόκκινο πανί που προκαλούσε έρεθισμούς; "Η μήπως ή όργή δέν είναι παρά όργανικό σύνδρομο τής νεότητας, μιá άντιδραστική διάθεση επιθετικότητας που έκφυλίζεται μαζί μέ τή νεότητα όμαλά; «'Η Όργισμένη Γενιά ήρθε και πέρασε· πολυς ό θόρυβος, λίγες οί πραγματικές συγκρούσεις», πιστοποιούσε πρόσφατα ένας Άγγλος κριτικός. Τό πρόβλημα είναι ακριβώς έδώ. "Αν στην όργισμένη φιλολογία υπάρχει μιá πνευματική βάση, ή βάση αυτή δέν μπορεί νά προσδιοριστεί παρά μόνο άπ' τήν «πραγματική» ύπόσταση του άντικειμένου τής όργής.

Φυσικά, δέν είναι ή πρώτη φορά που ή όργή προσφέρει στην τέχνη τους δημιουργικούς της μοχλούς. "Όταν ό δεκαοχτάχρονος Σίλλερ άρχιζε στα 1777 νά γράφει τους «Ληστές», μιá ήρωοποίηση τής άναρχίας μέ όλοφάνερους άντικοινωνικούς στόχους, ή όργή τροφοδοτούσε τόν παροξυσμό του, τοποθετώντας συνάμα κ' ένα πρόβλημα ήθικό: όλοι ξέρουμε ότι στο φόντο υπήρχε, κ' έπρεπε νά συντριβεί, ό τυραννικός δεσποτισμός του δούκα Καρόλου - Εύγενίου (1723 - 1793). Μιá νέα σηματοδότηση τής όργής έγινε όταν, καθώς φάνηκε νά παραμερίζονται οί έξωτερικές άφορμές, τó δημιουργικό ένστικτο στασίασε ένάντια στην ανθρώπινη μοίρα. Ξεκομμένος άπ' τήν κοινωνική συνείδηση, ό ποιητής έσκυψε πάνω άπ' τήν άβυσσό του, ένας άγγελος διωγμένος άπ' τόν παράδεισο, «άθως και καταδικασμένος». Μέ τέτοια δεδομένα ή όργή δέν μπορούσε νά σημαίνει τίποτε περισσότερο άπ' τή νοσταλγία για τόν χαμένο παράδεισο και τίποτε λιγότερο άπ' τόν ήλιγο της άβύσσου. 'Ο Ρεμπώ άφησε άγριες κραυγές μέσα στην κόλασή του δένοντας τήν όργή μέ τ' άγουρα νιάτα του· όταν σώπασε ή κραυγή, όλα τέλειωσαν για τήν τέχνη — ή τέχνη συντηρείται μέ κραυγές. Μέ τόν τρόπο τους όλοι οί «καταραμένοι» ως τīs μέρες μας (ό Σκότ Φιτζέραλντ, ό Άντονέν Άρτώ, ό Ζάν Ζενέ) συνεχίζουν τήν ίδια κραυγή πάνω άπ' τήν άβυσσο. "Ότι όλη αυτή ή ρομαντική παράδοση των κολασμένων, μαζί μέ τή συνδρομή τής έξιστανσιαλιστικής φιλοσοφίας, όπως διαμορφώθηκε στα μεταπολεμικά χρόνια, στάθηκε για τή σύγχρονη όργισμένη γενιά ένα πρόσφορο πνευματικό υπέδαφος, είναι περίπου άδιαφιλονίκητο. Τό πρόβλημα ώστόσο αρχίζει άπ' τή στιγμή που οί μεμονωμένες όργισμένες κραυγές οργανώνονται σε μιá κοινή συγχορδία που δίνει τόν χαρακτηριστικό τόνο της στη λογοτεχνία μιās γενιάς και μιās εποχής.

"Ας πάρουμε τά πράματα μέ τή σειρά.

Μερικοί δέν βλέπουν τους «όργισμένους» (Angry Young Men)⁵ παρά μόνο σαν θιασώτες μιās νέας φιλολογικής «σχολής» (School

of anger). Μιá τέτοια άποψη είναι, τó λιγότερο, άνεδαφική· ή πλούσια παράδοση των φιλολογικών - ισμών προσφέρει κιόλας τ' άπαραίτητα συγκριτικά μέτρα. "Ετσι ή «σχολή», όταν δέν έρχεται ν' άνατρέψει τήν ύπάρχουσα αισθητική ήραρχία, προωθεί συνήθως ή μεταθέτει τó σημείο τής καλλιτεχνικής δρασης και, σε τελευταία άνάλυση, επανατοποθετεί τó πρόβλημα τής δημιουργικής πράξης πάνω σε νέα δεδομένα ούσίας και μορφής. "Απ' τήν άποψη αυτή τó νέο γαλλικό μυθιστόρημα (récit, nouveau roman, άντιμυθιστόρημα), που παρουσιάστηκε σχεδόν ταυτόχρονα μέ τήν όργισμένη άγγλική λογοτεχνία, θα είχε περισσότερες δυνατότητες νά διεκδικήσει τίτλους «σχολής», άφού άσκει μιá όρισμένη πολεμική ένάντια στην ψυχολογία — αυτό τó «συνηθισμένο όργανο των μυθιστοριογράφων», κατά τήν περιφρονητική έκφραση του Άλαίν Ρόμπ - Γκριγιέ — και, τελικά, προτάσσει ένα συγκεκριμένο είδος γραφής. Στην Άγγλία, άπεναντίας, οί καθιερωμένοι τρόποι γραφής είναι ό έσχατος στόχος. "Αν ή νέα γενιά έδωσε ένα καινούργιο νεύρο στον γραφόμενο λόγο και συνέβαλε έτσι σε κάποια έκφραστική ανανέωση, αυτό στάθηκε ως ένα σημείο επιφαινόμενο που, μολονότι προσγράφεται στο ένεργητικό τής γενιάς αυτής, δέν συναριθμείται ώστόσο άνάμεσα στις βασικές επιδιώξεις της. Οί Άγγλοι όργισμένοι θητεύουν κατά κανόνα στο ψυχολογικό μυθιστόρημα μέ τόν στέρεο μύθο και τήν όπωσδήποτε παραδοσιακή δομή⁶, τόσο που, αν κάποτε δέν λείπουν οί μοντέρνες καινοτομίες, νά μη μπορούν αυτές και μόνο νά διαφοροποιήσουν τόν κατά τά άλλα άκαδημαϊκό χαρακτήρα τής γραφής. Γιατί ή όργή δέν είναι μιá στάση άπέναντι στην τέχνη: είναι κυρίως μιá στάση άπέναντι στη ζωή.

"Ό,τι άπ' τή μιá μεριά τοποθετεί ως ένα σημείο τόν άγώνα των όργισμένων σ' ένα επίπεδο ήθικό, κι άπ' τήν άλλη δίνει στην όλη κίνηση τόν ένιαίο χαρακτήρα της — όσο κι αν παραλλάζουν οί επιμέρους «θέσεις» — είναι πριν άπ' όλα μιá προβληματική πάνω στη στάση του άτομου άπέναντι στην κοινωνία. "Ας μήν ξεχνάμε πως οί φορείς τής όργής είναι νέοι κι άγωνίζονται μέ τó άτού της άδοκίμαστης άγνότητας για μιá θέση στον ήλιο — δέν μπορείς νά έμποδίσεις τή συνείδηση νά κερδίσει τó χώρο της. Στην Άγγλία όχι μόνο οί όροι ανάπτυξης, αλλά και οί τελικοί στόχοι τής όργής μπορούν νά τοποθετηθούν μέσα σ' ένα πολύ συγκεκριμένο κοινωνικό πλαίσιο. Είναι γνωστό ότι ή άδυναμία του Έργατικού κόμματος νά διατηρήσει τήν έκλογική νίκη, που εξασφάλισε άμέσως μετά τόν πόλεμο, δέν έφερε μόνο τους συντηρητικούς στην έξουσία, αλλά και πώγισε μιá κατάσταση κλειστών σχέσεων — σύμφυτη βέβαια μέ τīs «άρχές» του κυβερνώντος κόμματος — που δέν θα μπορούσε εύκολα νά διαρραγεί έσωτερικά, άφού τó κράτος τής εύημερίας (Welfare State) άνταποκρινόταν όπωσδήποτε σε κάποια πραγμα-

τικότητα, μέσα στα νόμιμα πάντα κοινοβουλευτικά πλαίσια. Με τις συνθήκες αυτές η συντηρητική κυβέρνηση εξασφάλιζε προς το παρόν την ευστάθεια και τη διάρκεια της· ο άγγλικός σοσιαλισμός συναντούσε σοβαρές αναστολές. 'Απ' την άλλη μεριά το γεγονός ότι οι "Άγγλοι όργισμένοι προέρχονται απ' τη μέση και την εργατική τάξη, αποκτά θεμελιώδη σημασία, σε συνάρτηση με το γεγονός ότι σπούδασαν με υποτροφίες στην 'Οξφόρδη, έτσι ώστε ν' αντιμετωπίζουν την αστική τάξη με τα ίδια μορφωτικά φόντα. ('Η μαρτυρία του Κένεθ Τάουναν ότι η νέα άριστερή ίντελλιγκέντσια στην 'Αγγλία αντικρύζει την αστική τάξη δίχως τόν φθόνο της γενιάς του 30, αλλά μόνο με μιὰ καθαρή, λακωνική ανίσα, είναι ιδιαίτερα χαρακτηριστική). "Έτσι η γενιά που στήριξε τις ελπίδες της στο σοσιαλισμό, που συνειδητοποίησε τη δύναμή της στην 'Οξφόρδη και που ζήτησε πια νὰ κερδίσει τὰ δικαιώματά της, είδε έξαφνα πώς, μέσα στο παγιωμένο σύστημα σχέσεων της 'Αγγλίας τών Τόρυς, ο δρόμος έμενε κλειστός. 'Η άμεση σύγκρουση ήταν αναπόφευκτη. Ψυχονευρωτικές αντιδράσεις; 'Αλλά τί άλλο από ψυχονευρώσεις φέρνει ή άσφυξία; Μέσα στο συγκεκριμένο αυτό πλαίσιο άσκειται στην πλειονότητά της ή άγγλική όργη. "Έξω απ' τη συνείδηση υπάρχει το σταθερό τέλμα κι ο κομπορμισμός, οι πληκτικοί άστοι βαλασσωμένοι σε ψεύτικα σχήματα, οι άξίες που ξόφλησαν από καιρό, οι όροι μιὰς όδυμηής καταπίεσης. Και ή σήψη όλοένα προχωρεί όσο γι' αυτό κανένας δέν έχει αντίρρηση. "Έξω από κάθε είδος ιεράρχησης, ή άλλεργική διάθεση τών "Άγγλων όργισμένων βρήκε συγκεκριμένο πεδίο βολής: τόν δούκα του 'Εδιμβούργου, τόν πούρο του Τσώρτσιλ, την κρίση του Σουέζ, την άποικιακή πολιτική και τόν κυπριακό, τη γαλλική πολιτική στην 'Αλγερία, τη διαφήμιση, τὰ προγράμματα τηλεόρασης, τις έκπομπές του Β.Β.С., τόν κοινό τών ποδοσφαιρικών μάτς. 'Αλλά δέν έλειψαν και τὰ άπαραίτητα στις περιπτώσεις αυτές μανιφέστα.

11

Τόν 'Οχτώβρη του 1957 ένας τόμος 202 σελίδων με τόν τίτλο «Declaration», έκδομένος στο Λονδίνο, προσπάθησε νὰ συνοψίσει τις θεωρητικές θέσεις τών "Άγγλων όργισμένων. Τὰ 8 δοκίμια του τόμου ύπογράφουν οι Ντόρις Λέσσιγκ, Κόλιν Γουίλσον, Τζών Όσμπορν, Τζών Γουαίην, Κένεθ Τάουναν, Μπίλ Χόπκινς, Λίντσαιη "Αντερσον και Στιούαρτ Χολρόουντ. 'Απ' τόν μανιφέστο άπουσιάζουν μερικοί απ' τούς πρώτους διδάξαντες, όπως ο Κίγκσλεϋ "Αμης, ο Τζών Μπραίν, ο Τόμας Χάιντ κ.ά. 'Όστόσο ή συνολική εικόνα δέν παραλλάζει τὰ 8 δοκίμια επικαλύπτουν σχεδόν όλες τις δυνατές έκδοχές της όργης.

"Η διάπίστωση της ιδεολογικής χρεοκοπίας του αστικού κόσμου, ή ρήξη με την άπονεκρωμένη πραγματικότητα, ή κριτική στά-

ση άπέναντι στις σύγχρονες πνευματικές άξίες με συνακόλουθη την άνάγκη μιὰς νέας ίντελλιγκέντσιας, ή ζωτική διαμαρτυρία για τόν άνιερο καθεστώς του κόσμου μας, ή άηδία τελικά για έναν έξαντλημένο πολιτισμό — νὰ μερικά απ' τὰ άδιαφιλονίκητα κοινά σημεία έπαφής. Κατά τὰ άλλα οι έπιμέρους άπόψεις διαφέρουν, οι προτεινόμενες λύσεις ποικίλλουν. 'Η σύγχρονη πραγματικότητα είναι άστείρευτη πηγή έρεθισμών· οι όργισμένοι όργίζονται άκόμα και μέ... τούς όργισμένους. "Έτσι απ' τη διακήρυξη δέν λείπουν καν οι άμοιβαίες πετριές — ή γλώσσα της όργης άγνοεί τόν μέτρο. "Ας δούμε όμως τί προσφέρει λεπτομερειακότερα τόν άγγλικόν μανιφέστο.

Τρείς απ' τούς νέους συγγραφείς, ο Κόλιν Γουίλσον, ο Μπίλ Χόπκινς και ο Στιούαρτ Χολρόουντ, κινούνται στο χώρο του θρησκευτικού ύπαρξισμού. Θεωρητικός της ομάδας ο Κόλιν Γουίλσον (1931—)⁹, πνεύμα ιδιαίτερα όξύ και, μολαταύτα, μιὰ άτυχη σύζευξη ούτοπίας και σήψης. Ξεκινώντας με άμεσα ενδιαφέροντα για τις θετικές έπιστημες (στα παιδικά του κιόλας χρόνια καταπιάστηκε νὰ συμπεριλάβει σε 6 τόμους όλη την παγκόσμια έπιστημονική γνώση!) κατέληξε με τόν «Outsider» (1956) και τόν έπόμενο δοκίμιό του «Religion and the Rebel» (1957) σ' ένα συνδυασμό νιτσεϊκών μεταξιώσεων και μεσαιωνικού δογματισμού. Με την «'Αποθέωση της νύχτας» (1962), διβλίο 460 σελίδων, προσπάθησε νὰ δημιουργήσει ένα είδος μυστικιστικού άστυνομικού μυθιστορήματος!

'Ο Γουίλσον ίσχυρίζεται ότι τὰ κριτικά διβλία δέν είναι παρά τόν προσωπικό του δράμα του κόσμου. "Αν στα 17 του χρόνια ενδιαφέρθηκε για τις φυσικές έπιστημες και τὰ μαθηματικά, τώρα δέν νιώθει παρά άποστροφή για κάθε είδος αντικειμενικής θεώρησης του κόσμου· δέν κρύβει την περιφρόνησή του για τόν έπιστημονικό πνεύμα, τη γνώση και τη λογική. 'Η άφηρημένη φιλοσοφία απ' τόν Καντ και τόν Χέγγελ ως τόν Μπέρτραντ Ράσσελ, ο ρασιοναλισμός που τοποθετεί τόν άνθρωπο θεατή του κόσμου, όπως στον κινηματογράφο, και κυρίως ο έπιστημονικός ύλισμός είναι τὰ διαρκή φόβητρά του¹⁰. Χρειάζεται άγώνας, λέει, ενάντια στις τρεις συνέπειες του έπιστημονικού ύλισμού: τόν νεοδαρβινισμό στη βιολογία, τόν μαρξισμό στην πολιτική και τόν λογικό θετικισμό στη φιλοσοφία¹¹. Για τόν Γουίλσον κλειδί της φιλοσοφίας του και συνάμα τόν μόνο έφικτό μέσο θεώρησης του κόσμου είναι ή φαντασία (imagination), με την έννοια που έχει ο όρος στον Γουίλλιαμ Μπλαίηκ. 'Από έδω και πέρα ο δρόμος προς τόν μυστικισμό είναι άνοιχτός. 'Η φαντασία άποκαθιστά ταυτόχρονα και τη σχέση του Γουίλσον με τόν έξιστασιαλισμό, αφού ο έξιστασιαλισμός σαν φιλοσοφία της όλης ανθρώπινης ύπαρξης — αντίθετα με την άφηρημένη φιλοσοφία που τοποθετεί τόν άτομο στη θέση του θεατή — δέχεται την ύπαρξη σαν ενεργούμενο αναπόσπαστο απ' τη μοίρα του

κόσμου (involved). «Για την επιστήμη (ὁ ἄνθρωπος) εἶναι ὄν στατικό. Για τὸν ἐξιστανσιαλισμὸ δυναμικό»¹².

Πάνω σὲ τέτοιο θεωρητικὸ κρᾶσπεδο στηρίζει ὁ Γουίλσον τὴν ἠθική του. Ὁ κόσμος μας εἶναι ἓνα πνιγερὸ δωμάτιο, τὸ χάος καθολικό, ἡ ἀνθρωπότητα παγιδευμένη μέσα στὴ σύγχρονη πραγματικότητα, ἀνίσχυρη νὰ ξεφύγει ἀπ' τὴν καταπίεση παρὰ μόνο μὲ τὸν ὕπνο καὶ τὸ ἀλκοόλ¹³. Μέσα σὲ μιὰ ἀντιηρωϊκὴ ἐποχὴ ὁ ἠρωϊσμός εἶναι ἀτομισμός. Ἄν ὑπάρχει ἓνα ἐνδεχόμενο νὰ δημιουργηθεῖ ὁ σύγχρονος ἥρωας, ὁ ἥρωας αὐτὸς δὲν μπορεῖ νὰ εἶναι ἄλλος ἀπ' τὸν Outsider. Ἔτσι, σύμφωνα μὲ τὴ νιτσεικὴ συνταγὴ «ὁ ἄνθρωπος πρέπει νὰ ξεπεραστεῖ», μιὰ νέα παραλλαγή τοῦ ὑπερανθρώπου ἀναλαμβάνει τὴ σωτηρία τοῦ πολιτισμοῦ. «Πιστεύω ὅτι ὁ πολιτισμὸς μας βρίσκεται σὲ πτώση κι ὅτι οἱ Outsiders εἶναι ἓνα σύμπτωμα αὐτῆς τῆς πτώσης. Εἶναι τὰ ἄτομα ποὺ ἀντιδρῶν στὸν ἐπιστημονικὸ ὕλισμό· ἄνθρωποι ποὺ θὰ μπορούσαν νὰ βροῦν τὸν προσανατολισμὸ τους στὴν ἐκκλησία. Πιστεύω ὅτι ὅταν ἓνας πολιτισμὸς ἀρχίζει νὰ παράγει Outsiders, ἔχει δεχθεῖ μιὰ πρόκληση: τὴν πρόκληση νὰ δημιουργήσει ἓναν ἀνώτερο τύπο ἀνθρώπου, κ' ἔτσι νὰ φτάσουμε σὲ μιὰ ἐνότητα σκοπῶν, ἢ νὰ γκρεμιστεῖ μέσ' στὸ ρεῦμα, ὕστερα ἀπ' ὄλους τοὺς ἄλλους πολιτισμοὺς ποὺ ἀπέτυχαν ν' ἀπαντήσουν στὴν πρόκληση. Ὁ Outsider εἶναι τὸ ἄτομο ποὺ προσπαθεῖ ν' ἀπαντήσει στὴν πρόκληση»¹⁴. Γνώριμη φωνή; Κάπως ἔτσι μιλοῦσε κι ὁ Ζαρατούστρας...

Βέβαια, ἔξω ἀπ' τὸν Νίτσε καὶ τὸν ἐξιστανσιαλισμὸ, ὑπάρχει καὶ τὸ πρόσφατο φαινόμενο Τζέιμς Ντὴν καὶ ἡ ὀμαδικὴ ὑστερία τῶν Ἀμερικανῶν μπητνικς: ὁ Outsider εἶναι πρὶν ἀπ' ὅλα ἓνας ἐπαναστάτης χωρὶς αἰτία. Ταυτίζει τὸν ἑαυτό του μὲ τὸ πνιγερὸ δωμάτιο ἢ αἰσθάνεται τὴν ἀνάγκη ν' ἀλλάξει διαρκῶς τὴν ἐπίπλωση — σύζυγο ἢ ἔραστή! Θέλει νὰ ξεφύγει ἀπ' τὸν ἑαυτό του. Ἡ ἐπανάστασή του στρέφεται ἐναντὶα στὴν πνευματικὴ ἀναρχία τοῦ πολιτισμοῦ, τὸ πρόβλημά του εἶναι πρόβλημα τοῦ ὄλου πολιτισμοῦ. Ὁ Outsider στηρίζει τὴ ζωὴ του στὴ γνώση τοῦ χάους, ἐνῶ ὁ Insider ξεγελάει τὸν ἑαυτό του κρύβοντας τὸ κεφάλι του στὴν ἄμμο, ὅπως ἡ στρουθοκάμηλος. Ἄν ἡ γνώση τοῦ χάους ὀδηγεῖ στὴν ἐκμηδένιση — κ' ἔτσι ἐρμηνεύεται ἡ παθητικότητα τῶν καλλιτεχνῶν — ὑπάρχουν ὡστόσο περιπτώσεις ὅπου ἡ γνώση αὐτὴ δημιούργησε μιὰ νέα ἐνεργητικότητα (Μπετόδεν, Βᾶν Γκόγκ, Ντοστογιέφσκι). Κι αὐτὸ ἀκριβῶς εἶναι τὸ δίδαγμα τοῦ Outsider «ἓνα μάθημα ἀπελευθερωμένης μοναξιάς καὶ ἀντίστασης ἐναντὶα στὶς ἀξίες τῆς μάζας, μιὰ ἐπανάσταση ἐναντὶα στὴν ἐπιθυμία τοῦ κοινοῦ γιὰ ἐπανάπαυση»¹⁵. Ὁ Outsider ἐναντιώνεται τελικὰ στὸ πνευματικὸ κλίμα τῆς ἐποχῆς του (Zeitgeist). Ἔτσι, ἂν σὲ μιὰ ἐποχὴ θεοκρατίας ὁ Γαλιλαῖος μπορούσε νὰ εἶναι ἓνας Outsider, σὲ μιὰ ρασιοναλιστικὴ ἐποχὴ ὅπως ἡ δική μας ὁ Outsi-

der δὲν μπορεῖ νὰ εἶναι παρὰ ἓνας θρησκευόμενος ἄνθρωπος. Ἡ ἀντίληψη τοῦ τρόμου, «ἡ πιὸ βαθιὰ καὶ καθαρὴ αἴσθηση τῆς πραγματικότητας τοῦ κόσμου», τὸν ὀδηγεῖ πρὸς τὴ θρησκεία. Ἐδῶ λοιπὸν βρίσκεται ἡ λύση, ὄχι στὸν οὐμανιστικὸ λιμπεραλισμὸ. Ἄφου χρειάζομαστε κιόλας ἓναν κοινὸ σκοπὸ, ἦρθε ὁ καιρὸς γιὰ τὴ θρησκεία καὶ τὸ μυστικισμὸ ν' ἀναλάβουν ξανά τὸν κεντρικὸ πολιτιστικὸ ρόλο ποὺ ἔπαιζαν στὸν μεσαίωνα. Γιατὶ οἱ μεγάλες ἐποχὲς τῆς λογοτεχνίας εἶχαν κοινὴ βάση στὴν πίστη¹⁶.

Ἄς τ' ὀμολογήσουμε, δὲν λείπει ἡ συνέπεια ἀπ' τὴ συλλογιστικὴ τοῦ Γουίλσον. Ἡ γνωσιολογία καὶ ἡ ἠθική του, καθορισμένες ἀπ' τὴ μυστικιστικὴ φαντασία κι ἄλλα σύνδρομα συναφῆ (omnipia exequi in mysterium! ἀπολήγουν ὀργανικὰ σὲ ἀντιρασιοναλιστικὲς ἀπωθήσεις, ἀφοῦ ὁ «λόγος» σὰν κοινὸ ὄργανο τῆς ἀνθρώπινης ἐμπειρίας δημιουργεῖ, ἂν ὄχι τίποτε ἄλλο, τουλάχιστο ἓνα εἶδος πνευματικῆς ἐξίσωσης. Καὶ τὸ ζήτημα γιὰ τὸν Γουίλσον δὲν εἶναι ἡ θεώρηση τοῦ κόσμου παρὰ ὁ διαφορισμὸς τῶν μέσων θεώρησης¹⁷. Ἔτσι μέσα τῆς φιλοσοφίας δὲν μπορεῖ νὰ εἶναι πιὰ οἱ μεγάλες θεωρητικὲς πραγματείες, ἀλλὰ τὸ προσωπικὸ ἡμερολόγιο, κυρίως τὸ μυθιστόρημα πού, μὲ τὴν πιὸ στενὰ αὐτοβιογραφικὴ ἐκδοχὴ του, παρέχει ἀνεπανάληπτες κι αὐθεντικὲς μαρτυρίες¹⁸. Ὁ καλλιτέχνης-φιλόσοφος (Πλάτων, Γκαίτε, Ταλστόι, Ντοστογιέφσκι) καὶ ὁ ποιητής-φιλόσοφος (Μπλαίηκ, Ρίλκε) μένουν τελικὰ γιὰ τὸν Γουίλσον ἀξεπεράστα ἰδανικά.

Ἐπέμεινα, εἶναι ἀλήθεια, ἀρκετὰ — ἴσως δὲν ἄξιζε τὸν κόπο — παρουσιάζοντας ἀπόψεις πού, τριμμένες κι ἀναιμικές, οὔτε τίς πνευματικὲς ἀναζητήσεις προωθοῦν οὔτε σὲ συγκεκριμένη κριτικὴ ἀντέχουν. Ἡ μόνη τους σημασία εἶναι ὅτι δίνουν ἓναν τόνο, ἂν ὄχι κυρίαρχο, πάντως ὅμως χαρακτηριστικὸ μέσα στὸ μανιφέστο τῆς ὀργῆς. Γιατὶ ὁ Γουίλσον δὲν μένει ἀσυντρόφευτος: ἓνας μικρὸς ἐσμός δυστυχημένων πλασμάτων ἐπαναλαμβάνει ἐν χορῶ τίς θεωρίες του. Ὅριστε λ.χ. ὁ Μπίλ Χόπκινς (1928—)¹⁹, ὁμοϊδεάτης τοῦ Γουίλσον καὶ, πάντως, στερημένος ἀκόμα καὶ τὴν εὐστροφία καὶ τὴ θεωρητικὴ συγκρότηση ἐκείνου. Ἐπισημαίνει φιλολογικὰ τὴ χρεοκοπία καὶ τὴν ἐξάντληση τοῦ πολιτισμοῦ μας τόσο στὰ ἔργα του («The Divine and the Decay», μυθιστόρημα 1957, «Time of Totality») ὅσο καὶ στὸ μανιφέστο του. Αἰτίες τῆς ἐξάντλησης: ὁ ρασιοναλισμὸς, ὁ κομμουνισμὸς, ὁ σοσιαλισμὸς, τὸ ἐργατικὸ κίνημα, ὁ φασισμὸς, ὁ ναζισμὸς, ὁ ἀναρχισμὸς! Καὶ πάλι ἐδῶ ἡ προφητικὴ γλώσσα τοῦ Ζαρατούστρα: «Προλέγω ὅτι μέσα στὶς ἐρχόμενες 2 ἢ 3 δεκαετίες θὰ δοῦμε τὸ τέλος τοῦ καθαροῦ ὀρθολογισμοῦ σὰν θεμέλιου τῆς σκέψης μας»²⁰. Γιατὶ μόνο ἡ θρησκευτικὴ πίστη μπορεῖ νὰ ἐξασφαλίσει ἓνα νέο εἶδος σκέψης, μιὰ νέα λογοτεχνία κ' ἓναν καινούργιο πολιτισμὸ²¹. Ὅριστε καὶ ὁ Στιούαρτ Χολρόντ (1933—)²² θεατρικὸς συγγραφέας καὶ δοκιμιογράφος

(«Emergence from Chaos» 1957), νέος βαρύγδουπος μεταξιώτης αξιών. Στη νιτσεική θέληση για δύναμη (Wille zur Macht) αντιτάσσει τη θέληση για ελευθερία (Will to Freedom), ανυποψίαστος και ξένος προς την αίσθηση του γελούου, όταν προβαίνει σε άφορισμούς σαν τον ακόλουθο: «Πιστεύω πως η ελευθερία είναι, ότι χαρακτηρίζει τον θρησκευόμενο άνθρωπο και συνακόλουθα πως η «θέληση για ελευθερία» στην εποχή μας πρέπει να εκφραστεί με μια έπιστροφή στη θρησκευτική στάση»²³.

Ότι πίσω από τις σπασμωδικές αυτές μεταξιώσεις κρύβεται η άμβλυμένη ανθρωπιά, η έρωτική καταπίεση και, τελικά, η νοσταλγία της φασιστικής δύναμης, είναι ολοφάνερο. Ο Κέννεθ Τάουν καταγγέλλει κιόλας τους νεομυστικιστές ότι έφτασαν να δικαιώσουν τον Χίτλερ σαν έναν Outsider, θωρακισμένοι πίσω από το αξίωμα ότι «ή πιο ένοχλητική από τις ανθρώπινες ψείρες είναι ο ανθρωπιστής με την παραφουσκωμένη πεποίθησή του στη λογική»²⁴. Ο Λίντσαϊν Άντερσον δέν βλέπει στον Outsider παρά έναν νέο υπεράνθρωπο (neo - superman)²⁵, ένω για την Ντόρις Λέσσιγκ η δήλωση του Γουίλσον ότι «όπως δλη η γενιά μου, είμαι αντιουμανιστής και αντιματεριαλιστής» δέν μπορεί ν' αποτελεί παρά μιάν ένδειξη του άκατάβλητου βρετανικού έπαρχιωτισμού.²⁶ Βέβαια, η άστική κρίση που έπιτείνεται όσο οι προοδευτικές δυνάμεις καταξιώνουν το ανθρωπιστικό ιδανικό τους, είναι φυσικό να βρίσκει τα θύματά της ανάμεσα σε πλάσματα περιορισμένης έγκεφαλικής χωρητικότητας και ψυχικού δυναμικού. Γιατί από τη στιγμή που ο πνευματικός και ψυχικός μηχανισμός παρουσιάζει όργανική ύποτονία, η σύγχυση είναι περίπτωση άφευκτη. Και σύγχυση σημαίνει: το να άρνεϊσαι τη δυνατότητα μιας όρθολογιστικά όργανωμένης κοινωνίας, έπειδή η γύρω πραγματικότητα στηρίζεται σε αντίστροφα δεδομένα: να συμπεριλαμβάνεις το άτομο σ' ένα σημείο δράσης μέσα στη μοίρα του κόσμου και ταυτόχρονα να του άμφισβητείς κάθε δυνατότητα επέμβασης στη μοίρα αυτή: ν' άσφυκτιάς μέσα σ' έναν παράλογο κόσμο και ν' άποδίδεις τις ευθύνες του παραλογισμού στη λογική: να θρυμματίζεσαι κάτω από το βάρος μιας συγκεκριμένης πραγματικότητας και ν' άνάγεις τα αίτια της καταπίεσης σε a priori υπερβατικές άρχές: να υποκαθιστάς, τελικά, το νιτσεικό κήρυγμα έπιστροφής στη βαρβαρότητα με την έπάνοδο στο μεσαιωνικό σκοταδισμό. Έτσι η άλλιώδης, ο Outsider μένει μόνο ούτοπιστική έπανάληψη του νιτσεικού προτύπου, νεκρό σύμβολο του παρακμιακού ίπποδρόμου: ένα στοιχείο - άλογο. Αν είναι εύνοητο ότι εκδικούνται τη λογική όσοι στερήθηκαν την εύνοιά της, άλλο τόσο είναι φανερό ότι ο σύγχρονος αντιουμανιστικός άτομικισμός δέν χρειάζεται μόνο τα δεκανίκια της μεταφυσικής για να στηριχτεί, άλλα και τον παραλογισμό του φασιστικού άρριδισμού στην πολι-

τική και την πολυτέλεια του φορμαλιστικού αίσθητισμού στην τέχνη. Όταν η μεταφυσική και η πολιτική φαίνονται να περνούν σε δεύτερο πλάνο, το κήρυγμα της άπολιτικής τοποθέτησης έρχεται να μαρτυρήσει ένα βαθύτατο πλέγμα ένοχής. Έτσι ο Κίγκσλεϋ Άμης (1922—)²⁷, ένας από τους πρώτους και σπουδαιότερους «όργισμένους» συγγραφείς, στην μπροσούρα του «Σοσιαλισμός και διανοούμενοι» έγραφε: «Όπωςδήποτε, από τη θέση του στην κοινωνία το μέλος της ίντελλιγκέντσιας δέν έχει πολιτικά ενδιαφέροντα να υπερασπίσει, εκτός από ένα πολύ γενικό (κι αυτό το ένα συχνά το λησμονεί), δηλ. το να μη βρίσκει τον έαυτό του διευθυμένο από καμιά κυβέρνηση του συνόλου(...). Το μέλος αυτό δέν ανήκει σε κοινωνική ομάδα που θα μπορούσε να του δώσει κάποια σταθερότητα: η μόνη του ομάδα είναι η ίντελλιγκέντσια καθαυτή, όπου η σταθερότητα συνδυάζεται με τον άλκοολικό λήθαργο»²⁸. Κι άλλου: «Νομίζω πως το πιο καλό και πιο αξιόπιστο πολιτικό μοτίβο είναι το άυτοενδιαφέρον (self - interest)».

Όστόσο με τέτοια δεδομένα η όργη δέν θα ήταν τίποτε περισσότερο από ένα σύμπτωμα νευρωτικού άγχους, τίποτε λιγότερο από μιάν ύστερική κρίση άτομικισμού, αν δέν μπορούσε να περιλάβει και την έκδοχή μιας ζωτικότερης, θετικής (δια)μαρτυρίας, μέσα σε συγκεκριμένα πλαίσια. Τόσο στην ψυχοπαθολογία όσο και στη σύγχρονη κοινωνική ζωή, το άγχος γίνεται πραγματικό (Realangst) από τη στιγμή που προκαλείται και τρέφεται με πραγματικές, έξωτερικές άφορμές. Αν σήμερα μπορούμε να μιλάμε για «σύγχρονο άγχος», είναι γιατί ούτε λείπουν οι αίτιες που το συντηρούν ούτε παρουσιάζονται άνεξάρτητες από τα πραγματικά άδιέξοδα που βραχυκυκλώνουν τη σύγχρονη ζωή. Τα ίδια αυτά άδιέξοδα μπορούν σ' ένα άλλο επίπεδο, όχι μόνο να εκθρέψουν την όργη, άλλα και να της δώσουν τις διαστάσεις πνευματικού φαινομένου. Έτσι, όταν το Μάη του 1956, στην πρεμιέρα του πρώτου έργου του «Look back in anger», ο Τζών Όσμπορν (1929—) έθετε στο λονδρέζικο κοινό την κρίσιμη έρώτηση: «Τί γίνεται με το Σουέζ;» δέν έφερε στο θέατρο μόνο την ήχώ των σύγχρονων γεγονότων, άλλα και τοποθετούσε την όργη στο επίπεδο των αντικειμενικών σχέσεων. Αν το έργο του Όσμπορν είναι μιάν παθιασμένη διαμαρτυρία κατά της μικρότητας» (Ντόρις Λέσσιγκ) ή «μιάν καταπληκτικά δυνατή έκφραση της άηδίας άπέναντι στις σύγχρονες ύποκρισίες» (Λ. Άντερσον), εκείνο που έχει μεγαλύτερη σημασία είναι ότι η μικρότητα και οι σύγχρονες ύποκρισίες τοποθετούνται από το συγγραφέα σ' άληθινά και πραγματικά τους περιγράμματα. Ο Όσμπορν δέν διαξιφίζεται με πλασματικούς άνεμόμυλους: ο τύπος, η τηλεόραση, η ρεκλάμα, η σύγχρονη πολιτική συναλλαγή, είναι κιόλας ύπαρκτοι στόχοι. Αντίθετα από τον Άμης που βρίσκει θεωρη-

τικές προφάσεις για να μείνει ένας «ιδιώτης»²⁹, ο Όσμπορν δεν λιποτακτεί απ' τα προοδευτικά προσκλητήρια των καιρών. Στην περίοδο της κρίσης του Σουέζ συγκέντρωσε ύπογραφές για ένα γράμμα στους «Times», που όμως δεν δημοσιεύτηκε ποτέ. Σήμερα συμμετέχει στην ειρηνιστική κίνηση του Ράσελ, αγωνίζεται για τον άφοπλισμό κ' έχει γνώμη σχετικά με την ένταξη της χώρας του στην Κοινή Αγορά. Έχθρος της βασιλείας και οπαδός ενός μαχητικού σοσιαλισμού που περισσότερο από δόγμα είναι «μια στάση απέναντι στην αλήθεια και την ελευθερία», βλέπει τις σοσιαλιστικές αξίες σε συνάρτηση με το δημιουργικό του λειτούργημα. «Είμαι συγγραφέας και ή συμβολή μου σε μια σοσιαλιστική κοινωνία είναι να δείχνω τις αξίες αυτές με τα προσωπικά μου μέσα, όχι ν' ανακαλύπτω τους καλύτερους τρόπους εφαρμογής τους».³⁰ Όταν ο Νταϊήβιντ Μαρκάν στο άρθρο του «Ο Τυχερός Τζιμ και το Έργατικό Κόμμα» συμπεραίνει ότι «οι όργανοι είναι όργανοι γιατί δεν έχουν που να συγκεντρώσουν την όργή τους» ή ότι «το χάος της σύγχρονης Βρετανίας θα μπορούσε να δειχτεί με μονάδες κοινωνικής διάσωσης κι όχι με νευρωτικά υποκείμενα αποκομμένα απ' την κοινωνία», ο Όσμπορν απολογείται δίκαια, αναιρώντας το μύθο της διάστασής του προς το σύνολο.

Στον ίδιο στόχο σκοπεύει ως ένα σημείο και ο Τζών Γουαϊν (1925—)³¹, πιστεύοντας ότι λειτουργία του καλλιτέχνη είναι να εξανθρωπίζει την κοινωνία μέσα στην οποία ζει.³² Αν σ' αυτόν ή όργη παίρνει άοριστα το χαρακτήρα μιας αντίδρασης ενάντια στο μηχανικό πολιτισμό, το μυθιστόρημά του «Hurry on Down» (1953) έχει ένα συγκεκριμένο κεντρικό πρόβλημα: το πρόβλημα της προσαρμογής του νέου απέναντι στη σύγχρονη ζωή.³³

Ακόμα στενότερους δεσμούς με το σοσιαλισμό παρουσιάζουν οι 3 άλλοι συγγραφείς του αγγλικού μανιφέστου, ή μυθιστοριογράφος Ντόρις Λέσσιγκ (1919—), ο θεατρικός κριτικός Κένεθ Τάουν (1927—)³⁴ και ο κινηματογραφιστής Λίντσαϊν Άντερσον (1923—). Γεννημένη στην Περσία, ή Ντόρις Λέσσιγκ έζησε τα παιδικά της χρόνια στη Νότια Ροδεσία, όπου ο πατέρας της αγόρασε το 1924 μια φάρμα καλαμποκιού. Όταν στα 1949 έφτασε στην Αγγλία, οι προσωπικές εμπειρίες της απ' την Αφρική είχαν κιόλας μετουσιωθεί σε μια προοδευτική έκφραση αποστροφής προς την αποικιοκρατία και μια θετική προσκόλληση στις σύγχρονες ούμανιστικές αξίες.³⁵

Ο Κένεθ Τάουν έδωσε στον τόπο μας τ' όνομά του μ' ένα θλιβερό περιστατικό, όταν πέρυσι με το άτυχο άρθρο του «Ταξίδι στο Λίκνο»³⁶ λίγο έλειψε να δημιουργήσει ένα νεώτερο... ζήτημα Φαλμεράνερ. Δεν θ' ανακινήσουμε το — ανύπαρκτο, άλλωστε, απ' την αφετηρία του — θέμα. Ο Τάουν, εκπρόσωπος της νεώτερης πρωτοποριακής κριτικής, αγωνίζεται σήμερα να επιβάλει την

αναγέννηση που άρχισε στο αγγλικό θέατρο του 1956, όταν το Royal Court Theatre του Λονδίνου παρουσίασε έργα πρωτοποριακών συγγραφέων (Ίονέσκο, Ζιροντού, Άρθουρ Μίλλερ κ.ά.) ή τα πρώτα έργα άλλων (Άγκους Γουίλσον, Ν. Ντένις και Τζών Όσμπορν).

Για τον Τάουν το καλό δράμα ξεκινάει από μια κατάσταση απελπισίας: αν ποικίλλει από εποχή σ' εποχή, είναι γιατί κάθε αιώνας παρέχει καινούργιες προσβάσεις απελπισίας κ' έναν νέο όρισμό των πιέσεων που την προκαλούν.³⁷ Ωστόσο αυτή ή απελπισία δεν έχει καμιά σχέση με τα γνωστά εξιστανσιαλιστικά κλισέ. Ο δραματουργός έχει να διαλέξει ανάμεσα σε τρεις στάσεις απέναντι στη ζωή: α) να την απεικονίσει, με το αξίωμα ότι ή τέχνη μιμείται τη ζωή, β) να επιχειρήσει να την αλλάξει, με το αξίωμα ότι ή ζωή μιμείται την τέχνη και γ) ν' αποσυρθεί στην άτομική του φαντασία, αγγίζοντας τον αντικειμενικό κόσμο μόνο περιφερειακά και τυχαία. Η τρίτη στάση, συχνή σε πολλούς ποιητές και μυστικούς, είναι μια διέξοδος των παρανοϊκών, απαράδεκτη για το θέατρο. Ο δραματουργός έχει χρέος όχι μόνο να αναζωογονεί και να δια φωτίζει το κοινό του, αλλά και να συνάπτει τον έαυτό του με το κοινωνικό περιβάλλον «που τον κάνει να είναι αυτός που είναι», γιατί «ή τέχνη κάθε είδους που στρέφει τα νώτα της στον κόσμο είναι απολίτιστη στην ακριβή και απλή σημασία της λέξης». Οι καιροί επιβάλλουν κιόλας την ανάγκη της δημιουργίας νέων μεγεθών. «Μέσα σε μια μανιασμένη θάλασσα μόνο τα κύματα είναι όρατά. Κ' εμείς, που ζούμε με τον επικείμενο κίνδυνο της υδρογονικής θύελλας, χρειαζόμαστε έργα που να 'ναι κύματα (...). Θέλω το δράμα να είναι μια φωνή διαμαρτυρίας. Καί, είλικρινά, δεν βλέπω από που ή φωνή αυτή θάρθει, αν όχι απ' την Άριστερά».³⁸ Πίσω απ' τις γραμμές αυτές εύκολα αναγνωρίζεται κανείς ένα βασικό θεατρικό πρότυπο: ο Τάουν άρχισε να μελετάει το έργο του Μπρέχτ απ' το 1949, γνώρισε το συγγραφέα στα 1954 και, λίγο αργότερα, δοκίμαζε την αποκαλυπτική εμπειρία του Berliner Ensemble. Έκτοτε οι αισθητικές του θέσεις συγκλίνουν σε μια θετική Ιεράρχηση: «Θέλω έργα που να 'ναι μπρεχτικά στο διεθνισμό τους, στην αποστροφή τους για την ήρωολατρία, στη σαρκαστική τους απόρριψη του βερμπαλισμού (...) και στην πεποίθησή τους ότι "το να μιλά για δέντρα είναι σχεδόν έγκλημα, όταν αυτό συνεπάγεται ότι αποσιωπάς τόσες πολλές τερατώδεις". Θέλω έργα που στεριώνουν τη είλικρίνεια, την ανδρεία, τη χάρη και τον αισθησιασμό: έργα που απομακρύνονται από τον ντετερμινισμό, γιατί ο ντετερμινισμός ανενεργεί την ελεύθερη έκλογή και δίχως την ελεύθερη έκλογή δεν μπορεί να υπάρξει δράμα (...) Αν ο κόσμος είναι μεταβλητός — κι αυτό, κατά τον Μπρέχτ, είναι κάτι που πρέπει να πιστεύει κάθε συγγραφέας — τότε

καὶ τὸ θέατρο εἶναι ἐπίσης μεταβλητό».³⁹

Στὸν Λίντσαϊν "Αντερσον (1923—), κινηματογραφικὸ κριτικὸ, παραγωγὸ καὶ σκηνοθέτη, ἡ ὄργη παίρνει τὸ χαρακτήρα μιᾶς ἐπίθεσης ἐνάντια στὸ πνεῦμα τῆς στασιμότητος. Ἡ Ἀγγλία τοῦ 1957 εἶναι ἕνας χώρος κλειστός, λιμνάζει σὲ μιὰ ἀτμόσφαιρα ἀνοχῆς, κοσμιότητος καὶ χαλάρωσης· οἱ ἦχοι τοῦ ἔξω κόσμου δὲν μποροῦν νὰ διαπεράσουν τὰ τεῖχη τῆς. Γυρίζοντας ἀπ' τὸ 10ο διεθνὲς φεστιβάλ τῶν Καννῶν, ὅπου θαύμασε τὴν κινηματογραφικὴ ἐξέλιξη ἄλλων χωρῶν, ὁ "Αντερσον στρέφει τὸν ταπεινωμένο του ἐθνικισμό σ' ἕνα δριμύ κατηγορητήριον ἐνάντια στὴν πολιτικὴ τῶν συντηρητικῶν καὶ τὶς ἄλλες ἐγχώριες ἀναστολές: Ἡ Ἀγγλία εἶναι ἕνα ἀπονεκρωμένο παρόν, ἡ παράδοση ἕνα κούφιο φόντο, τ' ἀγγλικὰ φιλμς δίνουν στατικὰ τὴν εἰκόνα μιᾶς χώρας ποὺ ἐξακολουθεῖ νὰ παραμένει τὸ κέντρο τῆς αὐτοκρατορίας, κέντρο πλασματικὸ, ὅπου οὔτε οἱ μεταβολὲς τῶν τελευταίων 50 χρόνων παρουσιάζονται σὰν οὐσιαστικὰ γεγονότα, οὔτε ὁ ἥλιος φαίνεται πῶς θ' ἀποκτήσει ποτὲ τοὺς κακοὺς τρόπους νὰ βασιλεύει.⁴⁰

Ὡστόσο, ἀντιστρέφοντας τὶς ἀρνήσεις του, ὁ "Αντερσον προχωρεῖ σὲ προτάσεις θετικές. «Βασικὰ ὅλα τὰ προβλήματα μας σήμερα εἶναι προβλήματα προσαρμογῆς: νὰ δοῦμε πῶς ν' ἀναπτύξουμε νέες κοινωνικὲς σχέσεις μέσα στὸ ἔθνος καὶ μιὰ νέα συνολικὴ ἐπαφὴ μὲ τὸν ἔξω κόσμο. Ἡ Βρετανία, μιὰ βιομηχανικὴ, ἱμπεριαλιστικὴ χώρα ποὺ ἔχασε τὴν οἰκονομικὴ ὑπεροχὴ καὶ τὴν αὐτοκρατορία τῆς, πρέπει πιά νὰ βρεῖ ἢ νὰ παραδεχτεῖ τὴ νέα τῆς ταυτότητα».⁴¹ Ἄν τὸ πνεῦμα τῆς στασιμότητος δὲν εἶναι ἄσχετο ἀπ' τὸ γεγονός ὅτι οἱ ἰδέες ἐμφανίζονται ἀποκομμένες ἀπ' τὴν κοινωνικὴ ζωὴ, ἡ ἀνάγκη μιᾶς νέας ἰντελλιγκέντσιας, ἱκανῆς νὰ γεφυρώσει τὸ χάσμα, προβάλλει ἐπιταχτικῆ. Ἔτσι ὁ κινηματογράφος, ἔξω ἀπὸ βιομηχανία ἢ τέχνη, εἶναι κυρίως ἕνας τρόπος δημιουργίας δεσμῶν. «Θέλω μιὰ Βρετανία ὅπου ὁ κινηματογράφος νὰ μπορεῖ νὰ ἐκτιμηθεῖ καὶ νὰ κατανοηθεῖ ἀπ' τὸν καθένα σὰν ἕνα οὐσιαστικὸ μέρος τῆς δημιουργικῆς ζωῆς τῆς κοινότητος».⁴² Σὲ μιὰ κοινωνία μετασχηματισμένη κιόλας ἀπ' τὸν ἐκβιομηχανισμό καὶ τὴ λαϊκὴ ἐκπαίδευση, ὁ σοσιαλισμὸς πρέπει πιά νὰ παρουσιάσει δυναμικὰ τὶς λύσεις του· νὰ ἐκφραστεῖ, στὸ χώρο τῆς τέχνης μὲ συγκινητικούς, ἀνθρώπινους καὶ ποιητικούς τόνους, γιὰ νὰ κατακτήσει τὴ φαντασία τῶν ἀνθρώπων «ποὺ εἶναι ποιητὲς ἀκόμα κι ὅταν δὲν τὸ ξέρουν». Μιὰ τέτοια προσκόλληση στὶς οὐμανιστικὲς ἀξίες εἶναι φυσικὸ νὰ ὀδηγεῖ τὸν "Αντερσον σὲ ἄμεση ἀντίθεση πρὸς τὶς παρακμιακὲς δυνάμεις τῆς γενιᾶς του: τόσο ἡ πνευματικὴ λιποταξία τοῦ Ἄμις ὅσο καὶ οἱ ἀντιανθρωπιστικὲς τάσεις τοῦ Γουίλσον σφαιροῦν τὴν ἔντονη ἀποδοκιμασία του. Ὁ Τζὼν Γουαίην, συγγραφέας μὲ ἄμεσα ἐκπαιδευτικὰ ἐνδιαφέροντα, μένει ἕνα πρότυπο στατικῆς σκέψης γιὰ τὴν συντηρητικὴ στάση του ἀπέναντι στὸ παρόν καὶ γιὰ

τὴν οὐτοπιστικὴ πίστη του στὴν προσπάθεια ἀποκάλυψης ἐνὸς ἐθνικοῦ χαρακτήρα ἢ ἐνὸς τρόπου ἐθνικῆς ἀναζωπύρωσης. Ἀπεναντίας ὁ "Όσμπορν, ποὺ ἔδωσε «μιὰ παθιασμένη ἔκφραση στὴν ἀβεβαιότητά του καὶ στὸν διαψευσμένο του ἰδεαλισμό», κερδίζει τὴν ἀπόλυτη ἐπιδοκιμασία τοῦ "Αντερσον.⁴³

Συνολικὰ τὸ ἀγγλικὸ μανιφέστο, ἂν δὲν προωθεῖται σὲ νέα στάδια προβληματικῆς ἢ δὲν τοποθετεῖται σὲ πρωτότυπα σημεῖα θεώρησης, φέρνει ὡστόσο τὴ μαρτυρία τῶν νέων ζυμώσεων ποὺ πραγματοποιοῦνται μέσα στοὺς κόλπους τῆς νεώτερης γενιᾶς. Κάτι σπουδαιότερο: τοποθετεῖ ἄμεσα τοὺς ζωτικὸς στόχους προβληματισμοῦ. Ἔτσι μέσα στὴ σύγχρονη πνευματικὴ Ἀγγλία τὸ παιχνίδι φαίνεται νὰ παίζεται ἀνάμεσα στὶς προοδευτικὲς οὐμανιστικὲς δυνάμεις ποὺ προτάσσουν ἕνα συγκεκριμένο σοσιαλιστικὸ ἰδανικὸ καὶ στοὺς ἀνασταλτικὸς φορεῖς τῆς συντήρησης ποὺ, ἀπογυμνωμένοι ἀπ' τὰ ἰδεολογικά τους ἐρείσματα, ἀγωνίζονται μάταια ν' ἀναζωπυρῆσουν τὶς νεκρὲς ἀξίες ἢ νὰ ἰσοπεδώσουν ὅλες τὶς ἀξίες ἀνεξαίρετα σ' ἕνα ἀρνητικὸ σημεῖο μηδέν. Ἄν ἡ ὄργη εἶναι καὶ στὶς δυὸ παρατάξεις μιὰ κοινὴ γλώσσα ἔκφρασης, αὐτὸ σημαίνει ὅτι, σὲ μιὰ δεδομένη μεταπολεμικὴ στιγμή, ὁ ἀνταγωνισμὸς τῶν ἀντίρροπων κοινωνικῶν δυνάμεων μέσα στὰ πλαίσια μιᾶς καπιταλιστικῆς χώρας ὅπως ἡ Ἀγγλία, ὄχι μόνο ἔφτασε σ' ἕνα ὀξύτατο σημεῖο, ἀλλὰ καὶ πολλαπλασίασε γιὰ τὴν ὥρα τὶς ἀναστολές καὶ στὰ δυὸ στρατόπεδα — μὲ διαφορετικὰ γιὰ τὸ καθένα δεδομένα — τόσο ποὺ οἱ ὀρίζοντες νὰ φαντάζον κλειστοὶ γιὰ ὅλη τὴ νεώτερη γενιά. Οὔτε πρέπει βέβαια νὰ παραβλέψει κανεὶς τὴ διαβρωτικὴ σημασία τῶν πολέμων. Ὡστόσο ἂν ἕνας θερμὸς πόλεμος εἶναι κάτι συγκεκριμένο, ἀφήνοντας μαζί μὲ τὰ ἐρείπιά του κ' ἕνα ὀρισμένο κλίμα πίστεως ἢ διάψευσης, ὁ ψυχρὸς πόλεμος, πέρα ἀπὸ κάθε πίστη καὶ, φυσικά, διάψευση, προωθεῖ τὸ κλίμα τῆς σύγχυσης, προάγει τὴ σχετικοκρατία τῶν ἀξιῶν καὶ δημιουργεῖ χαμένες γενιές. Μὲ τέτοιους ὄρους ἡ ὄργη, ἂν δὲν εἶναι ἡ μόνη δυνατὴ σύγχρονη γλώσσα ἔκφρασης, εἶναι τουλάχιστο μιὰ στάση ποὺ νιώθεται. Στὴ νεώτερη γενιά ἀφήνεται ἡ ἐκλογὴ νὰ τὴν στρέψει θετικὰ σὲ καίριους στόχους, ἀνάγοντάς τιν σὲ φωνὴ διαμαρτυρίας, ἢ νὰ τὴν παροχετεύει σὲ οὐδέτερες, ἀρνητικὲς κραυγὲς προσωπικῶν ἐξαναστάσεων, νευρωσικοῦ ἄγχους καὶ πνευματικοῦ ἀρριθισμού. Τὸ ἀγγλικὸ μανιφέστο μένει τουλάχιστο ἕνα ντοκουμέντο τῶν συγκρούσεων ποὺ δημιουργοῦν οἱ δυνατότητες τῆς ἐκλογῆς αὐτῆς.

Ἄλλὰ ἡ ὄργη δὲν εἶναι μόνο ἀκριβὸ φυτὸ τῶν ἀγγλικῶν θερμοκηπίων. Λίγο ἢ πολὺ ὅλες οἱ καπιταλιστικὲς χώρες τῆς Εὐρώπης κάτω ἀπ' τὴ συνδρομὴ τῶν ἰδίων πιέσεων παράγουν συναφεῖς καρπούς. Παράδειγμα ἡ Γερμανία (Ρόλφ Μπέκερ, Ζίκφρηντ Λέντς κ.ἄ.), ἡ Ἰσπανία (Γκοϋτίζολο, Κουιρόγκα κ.ἄ.), ἡ Ἑλλάδα (Ρένος Ἀποστολίδης, Βασίλης Βασιλικός, Μένης Κουμανταρέας κ.ἄ.).⁴⁴ Ὡστό-

σο ή όργή, γεννημένη στις παραπάνω χώρες από κοινά πολιτικοκοινωνικά δεδομένα, παρουσιάζει κατά τόπους αξιοσημείωτη ποικιλία, ανάλογα με τους ιδιαίτερους έσωτερικούς — ήθικούς, πολιτιστικούς, ιδιοσυστασιακούς και άλλους — όρους. Έτσι στην Άγγλία λ.χ. οι άποχρώσεις της όργης δεν έμφανίζονται άσχετες ούτε με τις μεταπολεμικές οικονομικές εξελίξεις, ούτε με την έπιρροή της άγγλικής εκκλησίας, ούτε με άλλους γηγενείς όρους ιδιοσυγκρασίας ή κουλτούρας, με τον ίδιο τρόπο, κάτω από διαφορετικά τοπικά δεδομένα, ή όργή εκδηλώνεται στη χώρα μας μέσα στα πλαίσια της άστικής τάξης σαν έπιθετική εκκόλαψη άτομικών τραυμάτων, σ' ένα επίπεδο ύπαρξιακού άτομικισμού γαλλικής ή άμερικανικής ύφης.

Τελευταία άνδρώθηκε μια έπίμονη φιλολογία δημοσιογραφικής προέλευσης, προσπαθώντας να τοποθετήσει την όργή — κίνημα για την ώρα μόνο διαμαρτυρόμενο — σ' ένα πλαίσιο... καθολικό. Ποιητές - θορυβοποιοί άμφίβολης άξίας (Γιεφτουσένκο, Βασνεσένσκι) υπερτιμήθηκαν για να εκπροσωπήσουν την όργη ακόμα κ' εκεί όπου δεν φαινόταν να παρουσιάζει πρόσφορους όρους ανάπτυξης. 'Η άλήθεια είναι ότι, πολύ περισσότερο από κάθε άλλη προηγούμενη, ή γενιά που ώρίμασε στη Σοβιετική Ένωση μετά το 20ό Συνέδριο μπορεί να τοποθετεί τον προβληματισμό της πάνω σε νέες βάσεις: ως ένα σημείο είναι φυσικό μια άνθρωπιστική διαμαρτυρία για τα έγκλήματα των Ναζί ή του Στάλιν να χρησιμοποιεί το ίδιο άμεσο λεξιλόγιο των άηδιασμένων κι άρνητικών φωνασκιών. 'Η σχετική φιλολογία όμως γίνεται άκατανόητη άπ' τή στιγμή που, μένοντας στην έξωτερική παραλληλία των φαινομένων, άρνείται ή άδυνατεί να είσχωρήσει στην έσωτερική τους αίτιολόγηση. 'Αν ο Γιεφτουσένκο από άρριβισμό ή άφέλεια ποντάρει σήμερα στην πρόθυμη συμπάρασταση των ξένων χειροκροτημάτων, το ζήτημα είναι όχι μόνο τί ακριβώς αντιπροσωπεύει, αλλά και σε τί ποσοστό το αντιπροσωπεύει.

Χρειάζεται όμως να δούμε μια νέα έκδοχή της όργης πέρα άπ' τον Άτλαντικό, εκεί όπου ή τελευταία λέξη της τεχνικής είναι και ή πρώτη λέξη της σύγχυσης.

III

Ο Άγιος Φραγκίσκος της Καλιφόρνιας έμελλε να γίνει, εδώ και λίγα χρόνια, το έπίκεντρο μιας νέας φιλολογικής ανανέωσης. Οι στόχοι της κίνησης αυτής φαίνονταν άπ' την άρχή καθορισμένοι και θεμιτοί. 'Η ποίηση διερχόταν — και διέρχεται ακόμα — μια άδιαφιλονίκητη κρίση με συγκεκριμένη αίτιολογία. Ποιητές - κριτικοί όπως ο Τ.Σ. Έλιοτ και ο Έζρα Πάουντ είχαν επιβάλει στο διάστημα της δεκαετίας 1915 - 1925 ένα όρισμένο καθεστώς, μετέτρεψαν την ποίηση σε έργαστηριακή κατασκευή ή κριτική λειτουργία, έκοψαν τις ζωντανές της ρίζες, έπνιξαν τη

φρεσκάδα της και δημιούργησαν μια λόγια κ' έγκεφαλική κατάσταση κρυπτογραφημένου «μοντερνισμού». Στη νεώτερη γενιά έμενε ή ευθύνη να ξανασυνδέσει την ποίηση με τις ζωντανές πηγές της, να την άπαλλάξει άπ' το λόγιο φόρτο της και, τελικά, να δημιουργήσει μια τέχνη άμεση κ' έκρηκτική. «'Αν ή νέα άντι - μοντερνιστική ποίηση είναι βίαη, άπαίδευτη και ύστερική, είναι το τίμημα που θα πρέπει να πληρώσουμε για την καταπίεση της ποίησης, μια γενεά δλόκληρη, από την κριτική. Φαίνεται έπιτέλους πώς ή ποίηση του πονήματος και του έγχειριδίου σύντομα θα τραβήξει το δρόμο της για τις στοίβες των βιβλιοθηκών, εκεί που στην πραγματικότητα πάντοτε απέβλεπε ή στερνή έπιθανάτιά της εύχη».¹⁵

Ός εδώ, βέβαια, κανείς δεν μπορεί να έχει αντίρρηση. Μια ποίηση που μυρίζει έργαστήριο, που προτάσσει ξερες ιδέες, που ύπομνηματίζει ή σχολιάζει θεωρητικά κλισέ και που, τελικά, άσκειται άνεξάρτητα άπ' το πολύχυμο φαινόμενο της ζωής, χάνει άμέσως την άφέλεια και τη χάρη της, ζωτικές προϋποθέσεις της δημιουργικής πράξης. Έτσι, κανείς δεν θα είχε λόγους να καταδικάσει έξαρχής τη διαμαρτυρία μιας γενιάς που, προτάσσοντας νέες θετικές λύσεις, θ' άντιμαχόταν μια όρισμένη πνευματική κατάσταση για να προωθήσει την ποίηση πέρα άπ' τ' άδιέξοδά της. 'Όστόσο εδώ το ζήτημα είναι να δούμε σε τί είδους έπαφή με τη ζωή καλούσαν τους νέους ποιητές οι θεωρητικοί της ανανέωσης, και τί είδους ζωή άππηχεί ή «άνανεωμένη» αυτή τέχνη.

Μια νέα στάση άπέναντι στην ποίηση θα σήμαινε βέβαια, πριν άπ' όλα, την άναποθέτηση των ποιητικών άξιών σε μια καινούργια ιεραρχία. 'Όταν οι «έγκεφαλικοί» Τ. Σ. Έλιοτ ή Έζρα Πάουντ έπεσαν άπ' τα βάθρα τους, χρειάστηκε να βρεθούν οι «πηγαίοι» διάδοχοί τους. Κι αυτό ακριβώς έκαναν οι θεωρητικοί της ανανέωσης του Άγ. Φραγκίσκου, επιβάλλοντας στη νέα γενιά τις καινούργιες ποιητικές της άξίες. 'Η άμερικανική παράδοση άπ' τον Ούιτμαν ως τον Ρόμπερτ Φρόστ άριθμούσε κιόλας άρκετούς πηγαίους δημιουργούς. Έτσι ο Πόε, ο Λώρενς, ο Γουίλλιμ Κάρλος Γουίλλιαμς, τοποθετήθηκαν σ' ένα νέο αξιολογικό επίπεδο. 'Αλλά τα είδωλα της νέας γενιάς έμελλε να βρεθούν κυρίως ανάμεσα στη γαλλική, παλιά ή πρόσφατη, παράδοση της άβύσσου (Μπωντλαίρ, Ρεμπώ, Σελίν, Μπέκετ, Άρτώ, Ζενέ). Να είναι άραγε μόνο το κριτήριο της «πηγαιότητας» που όδήγησε τους νέους Άμερικανούς ποιητές σε μια όργανική σχέση με τα είδωλά τους;

Άς μιλήσουμε άπερίφραστα. Μερικοί άπ' τους ποιητές που μνημονεύσαμε παραπάνω δεν απέφυγαν τα ναρκωτικά. Άλλοι έπιδόθηκαν στην όμοφυλοφιλία. Οι περισσότεροι δεν απέκρουσαν ούτε τα ναρκωτικά ούτε την όμοφυλοφιλία. Άπό δώ και πέρα τα πράγματα γίνονται άπλά, ή άβυσσος άποκτά καθορισμέ-

νες διαστάσεις, ή όργη κερδίζει συγκεκριμένη σημασία. Πίσω άπ' τόν αισθητικό θαυμασμό του «πριμιτίφ» ή διαστροφή δείχνει, καλυμμένο ή άκάλυπτο, τó πρόσωπό της. Πίσω άπ' τó κήρυγμα έπιστροφής στις πηγές της ζωής κρύβεται μιá έπαίσχυντη λιποταξία άπ' τή ζωή, ή δημιουργία τών τεχνητών παραδείσων. Μè τέτοιους όρους ή όργη δέν γίνεται παρά μιá πράξη έκδίκησης έναντια στο ίδιο τó πνεύμα της ζωής, μιá παραίτηση και μαζί μιá όμολογία ήττας. Πάνω σ' αυτό ό Κένεθ Ρέξροθ, ένας άπ' τούς κυριότερους έμπνευστές και άπολογητές της νέας γενιάς, δέν μάς αφήνει καμιá άμφιβολία: «Τό τελικό άποτέλεσμα πρέπει νά 'ναι ή άπελπισία του ναυαγού — ή άπόγνωση, τά όργια, ό κανιβαλισμός ένός χαμένου ναυαγοσωστικού. Πιστεύω ότι τó μεγαλύτερο μέρος μιáς όλόκληρης γενιάς θά προχωρήσει ως τήν καταστροφή — τήν καταστροφή του Σελίν, του 'Αρτώ, του Ρεμπώ — με τή θέλησή του, άκόμα και μ' ένθουσιασμό. Τί θά γίνει ύστερα δέν ξέρω...». ⁴⁵ Ποτέ ό νιχιλισμός δέ μίλησε πιό πικρή γλώσσα και ποτέ τή φωνή της ήττας δέν άκούστηκε με περισσότερο κυνισμό.

Έτσι ό 'Αγιος Φραγκίσκος της 'Αμερικής, περισσότερο άπό καλλιτεχνική έστία ποιητικής αναγέννησης, έγινε τó κέντρο μιáς άσύδοτης μποεμίας. Μέσα σέ σκοτεινά υπόγεια, καταγώγια ή μπάρ, άπλυτοι κι άκούρευτοι, άποκτηνωμένοι άπ' τούς ήχους της τζάζ και τή μαριχουάνα, οι 'Αμερικανοί μπήτνικς προσπαθούν ν' άναστήσουν τó θρύλο του Σαίν - Ζερμαίν - ντε - Πρέ. Έπαναστάτες χωρίς αίτία κι άληθινά «χτυπημένοι» ⁴⁶ θλιβερά άνδρείκελα και παθητικά άντηχεία ένός κόσμου πού, άνίκανος νά προτάξει όποιοδήποτε ιδανικό ύγείας, συντρίβεται καθημερινά κάτω άπ' τήν άποβλακωτική ίσοπέδωση τών χρηματιστηρίων, της ρεκλάμας, της τηλεόρασης και της μηχανής: νευρωτικά πλάσματα δίχως ζωϊκές άντιδράσεις, δίχως παρελθόν και δίχως μέλλον, έπιδίδονται σέ μιá άσθματική κι άδιάκοπη μετακίνηση άπ' τó βορρά ως τó νότο, ζητώντας τεχνητούς ή στιγμιαίους έρεθισμούς.

Ίδου ό Τζάκ Κέρουακ (1922—), εύαγγελιστής και άρχηγός του κινητού αυτού θιάσου ποικιλιών παρουσιάστηκε με τó «The town and the city» (1950) για νά δώσει στο δεύτερο μυθιστόρημά του «On the road» (1955) ένα χρονικό της άσκοπης μετακίνησης και μιá κωδικοποίηση της πιό άπελπισμένης άληθείας. Στο ίδιο επίπεδο τοποθετούν τόν προβληματισμό τους ό ποιητής 'Αλλεν Γκίνσπεργκ (1926—), δημιουργός του «Howl and other poems» (1956), ό Κλέλλον Χόλμς (1926—), ποιητής του «Go» (1950), ό Γουίλλιαμ Λή (Junkie, 1953), αίνιγματική μορφή κρυμμένη πίσω άπό ψευδώνυμο, ό Τζώρτζ Μάντελ, ό Κάρλ Σόλομον κ.ά. Ό άγγλικός Outsider βρίσκει τó ταίρι του στον άμερικανικό Hipster έναν άλλο τύπο σύγχρονου ήρωα πού βασίζει τήν ύπαρξή του στην έπανάστασή του έναντια στη μονιμότη-

τα, τήν τάξη και τή διάρκεια, πού δέν δέχεται παρά μόνο τις δεβαιότητες και τις άλήθειες της στιγμής. ⁴⁵ Οι μπήτνικς έλκονται έπίμονα, όπως ό 'Αρτώ, άπ' τήν τέχνη και τή ζωή τών πρωτόγονων λαών, άλλοι ζητούν τεχνητές άποναρκώσεις στη κωθρή άνατολίτικη σκέψη, έκστασιάζονται άπ' τó βουδισμό και τις παραλλαγές του (Ζέν), έπιδίδονται στην παθητική άναζήτηση της νιρβάνας. Φαίνεται ότι ό σύγχρονος νιχιλισμός πριν άπ' τή φάση του «ήρωϊκού πεσσιμισμού» δέν άποφεύγει ένα προσκύνημα στις μακρινές έπικράτειες του Ζαρατούστρα και του Βούδα — κάτι γνωρίσαμε κ' έμείς στον τόπο αυτό με τήν περίπτωση του Καζαντζάκη. Τώρα ή νιρβάνα λέγεται «σατόρι» (φου - σό) κ' είναι ή μόνη έγγύηση φυγής άπ' τήν καταπίεση της πραγματικότητας. Ό Βασίλης Βασιλικός, πού γνώρισε άπό κοντά τούς μπήτνικς στην 'Αμερική, μάς δίνει και τις έξηγήσεις του 'Αλλεν Βάτς, ένός άπ' τούς κυριότερους θεωρητικούς του Βουδισμού - Ζέν: «Τό σατόρι χαρακτηρίζεται πάντα άπό μιάν έντονη καθαρότητα και άπλότητα άπό τήν όποία λείπουν οι μπερδεμένες εικόνες και τά συγκεχυμένα σύμβολα πού προκαλούν τά ναρκωτικά (...) Δέν είναι τυχαίο πού τó σατόρι λέγεται φου - σό ή μη παραγόμενο, πράγμα πού σημαίνει, άνάμεσα στ' άλλα, ότι δέν ύπάρχει τέχνασμα ψυχολογικό ή χημικό πού νά μπορεί νά τó προκαλέσει. Τό σατόρι παραμένει πάντα άπλησίαστο σ' ένα μυαλό πού άπασχολείται με τά δικά του προβλήματα ή πού γυρεύει στανικά τήν έκσταση». ⁴⁶

Ό κ. Βάτς έχει ίσως δίκιο — ποιός θά μπορούσε άλλωστε νά τó έλέξει; Ίσως ή διάνοηση του μέλλοντος δέν θά έχει άλλη δουλειά παρά ν' άνιχνεύει τις περίπλοκες σχέσεις πού παρουσιάζονται άνάμεσα στην έκσταση και τó σατόρι. Για τήν ώρα όμως δέν μπορεί κανείς παρά ν' άμφισβητήσει τήν όποιαδήποτε πνευματικότητα μιáς σκέψης πού γίνεται έρμηνευτική της άλχημείας τών ναρκωτικών και θεωρητική συνηγορία της άποχαύωσης. Δέν θά έπιμείνουμε περισσότερο. Η μελέτη αυτή θέλησε νά σταθεί μόνο σέ φαινόμενα και δεδομένα πού άνάγονται στο χώρο ένός, όπωςδήποτε, πνευματικού προβληματισμού. Και θά ήταν τελείως άνώφελο, αν όχι πληκτικό, νά έπιμείνει περισσότερο σέ χιλιοτριμμένα θεωρητικά κλισέ, όπου οι τοξίνες και τó άλκοολ όρίζουν και συγκροτούν τή δυναμική τους. Έκείνο πού θά είχε ίσως μεγαλύτερη σημασία είναι νά δει κανείς τήν άμση σχέση του φαινομένου με τις αίτίες του. 'Αν στην 'Αγγλία ή άνταγωνιστική φορά τών κοινωνικών δυνάμεων τοποθετεί σέ μεγάλο ποσοστό τήν όργη σ' ένα πνευματικό επίπεδο, στην 'Αμερική οι βασικοί όροι πού όχι μόνο πολλαπλασιάζουν, αλλά και άδυνατούν νά παροχετεύσουν τά ψυχικά τραύματα σέ ουσιαστικές διεξόδους, διαστρέφουν τήν όργη σέ μαζοχισμό και άυτοτιμωρία. Έτσι ό έξω κόσμος, πηγή πόνου, άπωθείται έπίμονα, ή μηχανή γίνεται ό πιό άνελέητος δυνάστης, ή

ζούγκλα μόνη διέξοδος, ή όργή μιὰ κραυγή πληγωμένου ζώου. Καί οί μπήτνικς φεύγουν όλοένα ή στασιάζουν χωρίς αίτία. "Άλλοι πηγαινούν στην Ίαπωνία για να μελετήσουν την πρακτική του Ζέν και «άλλοι συνεχίζουν στον Άγιο Φραγκίσκο την ίδια απαγορευμένη ζωή, σε συνεχή ρήξη με την άστυνομία και τόν κράτος του ζόφου, ρέμπελοι, χαμένοι, άπλυτοι κι άδέκαροι, περιμένοντας πότε ό Θεός — Κέρουακ θα κατέβει από την κορυφή του βουνού όπου μονάζει για να τούς ξανατονώσει τόν ήθικό και την πίστη στο πιστεύω τους».⁵⁰

Άλλά τόν θέμα της όργής ίσως δέν κλείνει έδώ. Η μικρή αυτή συμβολή ούτε τή φιλο-

δοξία ούτε τις δυνατότητες είχε να τόν έξαντλήσει· θέλησε μόνο να έντοπίσει μερικές έστιές, προσφέροντας λίγα χρήσιμα στοιχεία και μερικούς συγκεκριμένους έρεθισμούς στην σκέψη ή στην έρευνα. Δέν υπάρχει άμφιβολία ότι μιὰ πιο συνθετική, πιο τεκμηριωμένη ή πιο γόνιμη έργασία μπορεί να τοποθετήσει τόν θέμα σε διαφορετικό επίπεδο, να ολοκληρώσει τις έκδοχές του και να φωτίσει ουσιαστικότερα ένα φαινόμενο που ή σημασία του στην σύγχρονη ζωή φαίνεται για την ώρα κολοσσιαία κι άποφασιστική.

M. X. ΓΕΩΡΓΙΟΥ

Σ η μ ε ι ώ σ ε ι ς

1. Θα ήταν άδικο να μη μνημονευθεί ξεχωριστά, στην περιοχή της προοδευτικής σκέψης, ή προσφορά του περ. «Κριτική» πάνω στο θέμα. Βλ. κυρίως Raissa Orlova και Lev Kopelev. Η χαμένη γενιά του ψυχρού πολέμου, «Κριτική» 6 (1959) 213—230, και Doris Lessing, Η μικρή προσωπική φωνή, (στο ίδιο τεύχος, σ. 231—233).

2. Νομίζω ότι ό γαλλικός κινηματογράφος της «nouvelle vague», που παρουσίασε όρισμένους τύπους άναρχικών, δέν είναι άνεύθυνος για τή σύγχυση που δημιουργήθηκε στις μεγάλες μάζες σχετικά με τά όρια θεωρίας και πράξης. Έτσι επαναλήφθηκε σταθερά ένα παλαιότερο φαινόμενο: ή πρώτη μεταπολεμική γενιά γνώρισε τόν ύπαρξισμό άπ' τόν θρύλο της σνομπαρίας του Saint—Germain—des—Prés.

3. Α. Τερζάκης, Η όργή, ή άμάθεια και ή αυθάδεια (άπάντηση στον Κέννεθ Τάουν), «Ταχυδρόμος» άριθ. 431, 14 Ίουλίου 1962, σ. 17.

4. John Gross, Disorganization Men, «New Statesman», No 1665, 8 Φεβρ. 1963, σ. 202.

5. Η έκφραση «Angry Young Man business» άποδόθηκε άρχικά σ' έναν Άγγλο πολιτικό, τόν Woodrow Wyatt, για να γενικευθεί στην δημοσιογραφική γλώσσα, περιλαμβάνοντας τούς νέους Άγγλους διανοούμενους και συγγραφείς. Κατά τόν John Holloway, (Tank in the Stalls: Notes on the «School of Anger» στο «The Hudson Review» τομ. 10, άρ. 3, 1957) ή έκφραση γενικεύτηκε μετά τόν βιβλίο της Leslie Paul, «Angry Young Man» (1951). Σημειώνω άκόμη ότι ό Kenneth Allsop (The Angry Decade: A Survey of the Cultural Revolt of the Fifties, London 1958, σ. 9) βρίσκει τόν χαρακτηρισμό «anger» σφαλερό και προτείνει τόν όρο «dissentience».

6. Άνάλυση μερικων άπ' τά χαρακτηριστικότερα έργα της όργισμένης λογοτεχνίας μπορεί να βρει ό άπαιτητικός άναγνώστης στην μελέτη των Raissa Orlova και Lev Kopelev, ό.π.

7. Βλ. και γαλλική μετάφραση με τόν τίτλο

«Les jeunes gens en colere vous parlent» Editions Pierre Horay, 1958.

8. Colin Wilson, Beyond the Outsider, Declaration σ. 29—59.

9. Σχετική έπιφυλλίδα βλ. στην έφημ. «Έλευθερία», 13 Ίαν. 1963.

10. Colin Wilson, ό.π. σ. 57.

11. Ό.π., σ. 54.

12. Ό.π., σ. 52.

13. Ό.π., σ. 34.

14. Ό.π., σ. 37.

15. Ό.π., σ. 36.

16. Ό.π., σ. 44. Άνάλογες θέσεις ύποστηριξε τόν τόπο μας και ό Ζήσιμος Λορεντζάτος στο δοκίμιό του «Τόν χαμένό κέντρο» (Για τόν Σεφέρη, τιμητικό άφιέρωμα στα τριάντα χρόνια της «Στροφής», Άθήνα 1961, σ. 86—146) με βασικό αίτημα ότι «πρέπει ν' αλλάξουμε πρώτα τή λειτουργία της τέχνης και άπό αισθητική (όπως είναι σήμερα) να την κάνουμε μεταφυσική (όπως έίτανε πάντα)» [σ. 106]. Όσο κι αν ή άνετη περπατήσει άπό τόν συγγραφέα στο χώρο της ευρωπαϊκής φιλολογίας δικαιολογεί πολύ σεβασμό, μολαταύτα δέν μπορεί να επικροτήσει κανείς μιὰ θέση αισθητική στην ούσία της, άντιίστορική στην αίτημά της και ούτοπιστική στις λύσεις της. Ό κ. Λορεντζάτος, άντικρύζοντας τήν τέχνη και τήν παράδοση με κριτήρια αισθητικά, βιάζεται όχι μόνο τήν ιστορία μ' ένα άκαιρο κήρυγμα έπιστροφής στις πηγές, αλλά και τήν έξέλιξη τή φύση του λαού μας που, βαθιά παγανιστικός, έμεινε άτρωτος—εύτυχώς!—άπ' τήν έφορευτική μεταφυσική της μεσαιωνικής Ευρώπης.

17. Άξίζει να συλλογιστεί κανείς πάνω σ' μοίρα μερικων μεταπτώσεων: ό μυστικισμός προσπάθεια έκμηδένισης του έγώ στο μεσαιώνα κατέληξε στην σύγχρονη φάση του άναγκαίου καιολογία του άτομικισμού! Η ύποστασιακή «εύθύνη» του Σάρτρ δημιούργησε τή συνείδηση της άνευθυνότητας! Ό Νίτσε, πολεμώντας όλη του τή ζωή τόν Χριστιανισμό, άφησε κληρονομιά του στους νεοχριστιανούς! Τά σπέρματά δέν είναι δύσκολα.

18. Σύγκρινε και τὸ πρόσφατο «αἴτημα» τοῦ Fr. Truffaut, γνωστοῦ σκηνοθέτη τοῦ «νέου κύματος» γιὰ ἓνα κινηματογραφικὸ μέλλον βασιμισμένο ὀλοένα και περισσότερο στὴν προσωπικὴ αὐτοβιογραφία.

19. Bill Hopkins, Ways without a precedent, Declaration, σ. 131—151.

20. "Ο.π., σ. 138.

21. "Ο.π., σ. 139.

22. Stuart Holroyd, A sense of crisis, Declaration, σ. 179—202.

23. "Ο.π., σ. 181.

24. Kenneth Tynan, Theatre and living, Declaration, σ. 116.

25. Lindsay Anderson, Get out and push! Declaration, σ. 174.

26. Doris Lessing, δ.π., σ. 241. Τὸ δοκίμιο τῆς Doris Lessing, The small personal voice, (Declaration, σ. 11—27) εἶναι προσιτὸ ἀπ' τῆ μετάφρασή του στὴν «Κριτικὴ» ὅπου και παραπέμπω.

27. Γεννήθηκε στὸ Λονδίνο τὸ 1922. Δημοσίευσε δύο τόμους μὲ ποιήματα και τέσσερα μυθιστορήματα: Lucky Jim (1954), That uncertain feeling (1955), I like it here (1958) και Take a girl like you (1960).

28. Σχετικὰ μὲ τὴν πολιτικὴ οὐδετερότητα ἓνας Ἑλληνας ὀργισμένος, ὁ Βασίλης Βασιλικός, ἔγραφε: «Ἔτσι δὲν ὑπάρχει τίποτα πιδ ἀνεδαφικὸ ἀπ' τὸ νὰ εἶναι κανεὶς ἀπ' τὴ γενιά μας ἀριστερός ἢ δεξιός, μιὰ πὸ και στὶς δυὸ αὐτὲς περιπτώσεις θὰ εἶναι τὸ ἓνα ἢ τὸ ἄλλο γιὰ λόγους ὀλότελα προσωπικούς και ὁ πιθανὸς φανατισμὸς του θὰ εἶναι ἀπόρροια κάποιου ἀτομικοῦ πλέγματος» («Ταχυδρόμος» ἀριθ. 431, 14 Ἰουλ. 1962, σ. 14). Νομίζω ὁμως ὅτι ὁ Βασιλικός, πὸ ἀνοίγει ὀλοένα και περισσότερο τὸ χῶρο τῆς προβληματικῆς του, δὲν ξεκινάει ἀπ' τὰ θεωρητικὰ φόντα τοῦ Amis.

29. Ὅπως εἶναι γνωστό, «ιδιώτης» στὸς ἀρχαίους ἦταν αὐτὸς πὸ δὲν ἔπαιρνε μέρος στὰ κοινὰ πράγματα ἀπὸ ἀνικανότητα· ἢ ἴδια λέξη (γαλλικὰ και ἀγγλικὰ idiot) σημαίνει και ἡλίθιος.

30. John Osborne, They call it cricket, Declaration, σ. 83.

31. John Wain, Along the tightrope, Declaration, σ. 85—106.

32. "Ο.π., σ. 87.

33. "Ο.π., σ. 101.

34. Kenneth Tynan, δ.π., σ. 107—129.

35. Doris Lessing, δ.π.

36. Βλ. μετάφρασή του ἀπ' τὸν «Observer»

στὸν «Ταχυδρόμο» ἀριθ. 430, 7 Ἰουλ. 1962, σ. 16. Πολὺ ἀμφιβάλλω ἂν ὅσοι ἐκεῖνον τὸν καιρὸ κατακεραύνωσαν τὸν «μισελληνισμὸ» τοῦ Ἑγγλοῦ κριτικοῦ γνωρίζουν τὴ θερμὴ του συμπαράσταση στὸν ἀγῶνα τῶν Κυπρίων και τὶς καυστικὲς διαμαρτυρίες του γιὰ τοὺς ἀπαγχονισμούς.

37. Kenneth Tynan, δ.π., σ. 109.

38. "Ο.π., σ. 111—112.

39. "Ο.π., σ. 118.

40. Lindsay Anderson, δ.π., σ. 160

41. "Ο.π., σ. 163.

42. "Ο.π., σ. 177.

43. "Ο.π., σ. 165.

44. Δὲν μνημονεύω τὴ Γαλλία γιὰτὶ νομίζω ὅτι τὸ νέο γαλλικὸ μυθιστόρημα (Alain Robbe-Grillet, Natalie Sarraute, Michel Butor κ.ἄ.) μολονότι ἐκφράζει μὲ τὸν τρόπο του μιὰ ἄρνηση τῆς πραγματικότητας, δὲν μπορεῖ νὰ ὑπαχθεῖ στὸ σύγχρονο κλίμα τῆς ὀργῆς πὸ ἐκδηλώνεται σ' ἓνα ψυχολογικὸ ἐπίπεδο. Ἄπ' τὴν ἀποψη αὐτὴ συγγραφεῖς ὅπως λ.χ. ἡ Françoise Sagan, δημιουργὸς ἓνος ὀρισμένου «jeune fille moderne», βρίσκονται πιδ κοντὰ στὸ κλίμα πὸ μᾶς ἐνδιαφέρει ἐδῶ. Ὅσο γιὰ τοὺς Ἑλληνες ὀργισμένους, ἢ ἔλλειψη βασικῶν θεωρητικῶν κειμένων ἀπὸ μέρος τους τοὺς τοποθετεῖ ἔξω ἀπὸ τὰ πλαίσια τῆς μελέτης αὐτῆς. (Ἐννοεῖται ὅτι μερικὰ τυπικὰ δείγματα ἀντικομοφορμιστικοῦ... κομοφορμισμοῦ, ὅπως οἱ «Τρεῖς σταθμοὶ μιᾶς πορείας» (1945) και ἡ «Κριτικὴ τοῦ μεταπολέμου» (1962) τοῦ Ρένου Ἄποστολίδη, ἀδυνατοῦν νὰ συντηρήσουν σοβαρότερες συζητήσεις. Βλ. και βιβλιοκρισία τοῦ Δ. Ραυτόπουλου, «Ἐπιθεώρηση Τέχνης» ἀριθ. 99, Μάρτιος 1963, σ. 217—220).

45. Karl Shapiro, Τί συμβαίνει μὲ τὴν ποίηση; «Κριτικὴ 16» (1961) 143.

46. Kenneth Rexroth, Disengagement: The art of the Beat Generation. Βλ. ἀναδημοσίευση ἀπ' τὸ «New World Writing» ἀριθ. 11 (1957) στὴ συλλογὴ τῶν G. Feldman και M. Gartenberg, «The Beat Generation and the Angry Young Men», [U.S.A.] 1960, σ. 367.

47. Εἰσηγητῆς τοῦ ὄρου «Beat Generation» (χτυπημένη γενιά) εἶναι ὁ Jack Kerouac.

48. Norman Mailer, The white Negro. Βλ. ἀναδημοσίευσή του ἀπ' τὸ «Dissent», summer 1957, στὴ συλλογὴ τῶν Feldman και Gartenberg, δ.π., σ. 371—394.

49. Βασίλη Βασιλικοῦ, Οἱ «μπήτνικς» τῆς Ἄμερικῆς, περ. «Θερμοπόλες» ἀριθ. 2, Ἰαν.—Φεβρ. [1962], σ. 95.

50. "Ο.π., σ. 95—96.



Ο ἰ Φ Ω Τ Ο Υ Ρ Α Φ ἰ Ε Σ

Τ ο ὺ Β Α Σ Ι Λ Η Β Α Σ Ι Λ Ι Κ Ο Υ

Στὸν Παναγιώτη Μουλλᾶ

«Ὑπάρχεις. Παρηγοριέμαι».

Γράμματα μικρὰ σὰ ρίζες συσπειρωμένες, ρίζες ποὺ μιᾶς κι ἀγγίζουν τὸ χῶμα μου ἀρχίζουν νὰ μεγαλώνουν βυζαίνοντας τὸ στέρνο μου· γίνομαι ἢ γλάστρα· «ὕπάρχεις, παρηγοριέμαι»· μὲ πιάνει τὸ χέρι σου καὶ μὲ τινάζει, τόσο χῶμα περιττὸ πέφτει ἀπ' τὶς ρίζες αὐτὲς τῶν γραμμάτων σου, τόσο ἀχρηστο χῶμα· κι ἀπὸ κάτω, μιὰ σελίδα λευκὴ τσακισμένη στὰ τέσσερα γιὰ νὰ τυλίξει κάτι φωτογραφίες ποὺ σκεπάζουν τὴν τριετία τῆς ἀπουσίας σου... «Ὑπάρχεις. Παρηγοριέμαι».

Ἦταν ἓνα πρωινὸ ποὺ τὸ κουδούνι μὲ ξύπνησε ἀπὸ ἓναν ὕπνο βαρὺ, δίχως ὄνειρα. Ὅσοι νὰ περάσω τὸ παντελόνι, ξαναχτύπησε. «Θᾶναι πάλι γιὰ τὸ ἠλεκτρικό», σκέφτηκα φορώντας τὸ πουκάμισό μου. Τὸ κουδούνι χτύπησε γιὰ τρίτη φορά. «Συστημένο», εἶπε ἡ φωνὴ τοῦ θυρωροῦ. Ἄνοιξα τὴν πόρτα. Χωρὶς τὰ γυαλιά μου ἔβαλα μιὰν ὑπογραφή. Ἄπ' ἔξω ὄνομα δὲν εἶχε. Ἔσχισα τὸν φάκελο καὶ τότε, ὅπως μιὰ τράπουλα ποὺ ἀνοίγει σὰν βεντάλια, ἀνοιξες μέσα στὰ δάχτυλά μου ἐσύ, μνήμη εὐαίσθητη σὲ σκληρὸ χαρτί, ἀφοῦ πρῶτα πέρασες ἀπ' τὸ ἀρνητικὸ νεκρώνοντας τὸ ἐλάχιστο ἐκεῖνο φῶς ποὺ σὲ ἀποτύπωσε...

Στὴν πρώτη φωτογραφία εἶσαι πάνω στὴν γέφυρα. Στὸ βάθος ἓνα σπίτι. Μιὰ τσάντα στὸ δεξιὸ χέρι σου. Φαίνεσαι ἤρεμη. Μὲ τῶνα πόδι πιὸ μπροστὰ ἀπ' τ' ἄλλο, κοιτάζεις κάτω, ἴσως ἓνα τραῖνο ποὺ περνᾷ ἢ ἐμένα, χωμένο μὲς τὸ πλῆθος τῆς ἐργατιᾶς ποὺ πάει γιὰ τὸ ἐργοστάσιο. Ὁ διάδρομος κυλάει πίσω σου. Τὸ κεφάλι σου εἶναι στὸ ἴδιο ὕψος μὲ τὸ μπαλκόνι. Τὰ πέδιλά σου χωρίζουν τὰ πόδια σου ἀπ' τ' ὁμοίμορφο σκυρόδεμα τῆς γέφυρας. Πῶς νὰ σὲ πῶ; Πῶς νὰ σὲ βαφτίσω; Τόσα χρόνια κουράστηκα νὰ ἱμνῶ τὴν ἀπουσία σου, ἔτσι καθὼς τὸ πρόσωπό σου πῆρε νὰ λειώνει μὲς τὸ χρόνον τῆς γῆς ποὺ σὲ σκέπασε μέσα μου. Τὰ μαλλιά σου



Εικονογράφηση ΧΡΟΝΗ

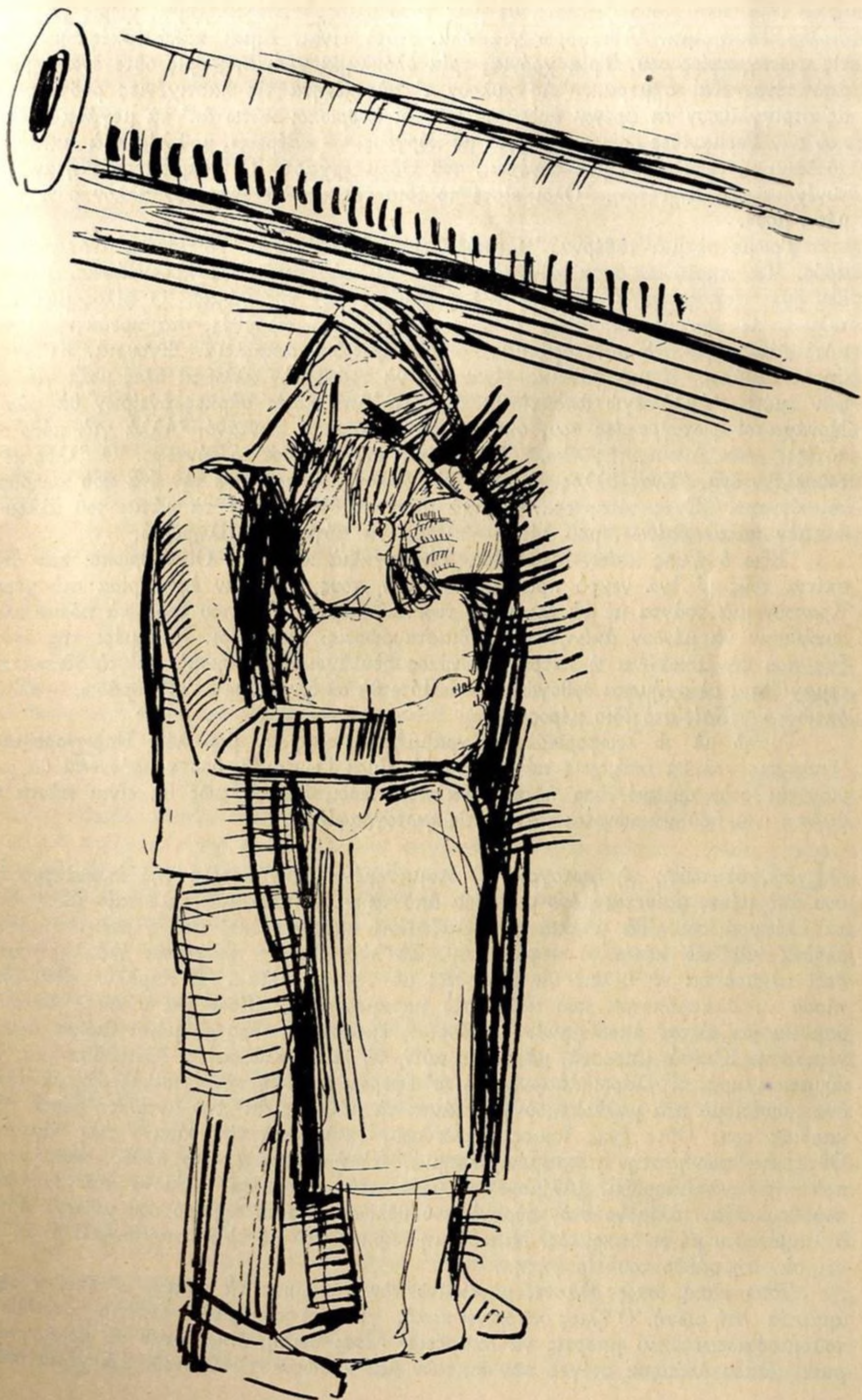
τά έχεις μαζέψει σ' έναν κότσο κ' εγώ θάρθω σέ λίγο νά σέ βρω. Θ' ανασηκώσεις τὸ κεφάλι σου, θά τρέξεις, θ' ανοίξεις τὰ χέρια σου νά μ' ἀγκαλιάσεις καὶ τότε, γιὰ πρώτη φορά, θά αισθανθεῖς τὸ βάρος τῆς τσάντας σου. Κατὰ τὰ ἄλλα εἶσαι καλή, σεμνή. Τὸ ζακετάκι σου ἀνοίγει τόσο μόνο ὅσο νὰ φαίνεται ἀπὸ μέσα ἡ ἄσπρη μπλούζα σου. Μανάχα τὸ σπίτι, στὸ βάθος, ἔχει ὄλα τὰ πατζούρια του κλειστά. Ἡλιος ἀπὸ πουθενὰ δὲν μπαίνει. Κ' ἐσύ περιμένεις πάνω στὴν γέφυρα, μόνη, μὲ τὸ κεφάλι γερτὸ πρὸς τὰ μπρὸς σὰ νὰ βάρυνε ἀπ' τὰ ὄνειρά του... Ἡ φωτογραφία δείχνει πὼς μᾶλλον δὲν φουσαῖ. Ἀλλὰ τί νὰ πῶ γιὰ τὸ φῶς, τὸ ἐλάχιστο ἐκεῖνο φῶς, πὸ γιὰ νὰ σοῦ κλέψει τὸ εἶδωλο χρειάστηκε πρῶτα νὰ πεθάνει πάνω στὴν πλάκα;

Τώρα, πίσω σου εἶναι ἡ θάλασσα· τὸ κεφάλι ἐνὸς πνιγμένου· τὸ κότερο πὸ τὸ κατάρτι του μοιάζει τηλεγραφοῦξυλο στὸν οὐρανό· καὶ μπροστά, τόσο πὸ ἄλλο δὲν μπορῶ νὰ τὸ ἀντέξω, τὸ πρόσωπό σου, μ' ἐκείνη τὴν ἀνεπαίσθητη πίκρα τῶν χειλιῶν. Τὰ μάτια σου, κυφέλες μιᾶς παγκόσμιας ὀδύνης πὸ ἀγγίζοντας τὴν ὀμορφιά σου γίνεται ἀβάσταχτη μελαγχολία. «Ὁραῖος ἦταν αὐτὸς πὸ ἔφυγε», μοιάζεις νὰ σκέφτεσαι. «Κ' ἐγὼ τὸν ἀγαπῶ πὸ πολὺ ἀπ' ὅ,τι ἡ θάλασσα τὸν ἀνεμο πὸ τὴν ἀναστατώνει...» Ἐνα καρὸ φουστάνι, χωρὶς μανίκια. Τὸ χέρι σου χύνεται· καταρράχτης ἀπ' τοὺς ὤμους. Κ' ἐγὼ δὲν μπορῶ νὰ σ' ἀγγίξω. Μονάχα τὴ γλύκα τοῦ προσώπου σου γεύομαι· μὲ ὅση δύναμη μοῦ ἔχει ἀπομείνει ν' ἀνασταίνω νεκρὲς φωτιές καὶ νὰ τρώω τὴ στάχτη σὰν ψωμί πὸ μόλις βγῆκε ἀπ' τὸ φούρνο. Ἡ θάλασσα θά ἡσυχάσει. Ὁ ἥλιος σέ λίγο θά πέσει. Κ' ἐσύ θά πᾶς νὰ χτενίσεις τὰ μαλλιά σου, ἔτοιμη γιὰ τὸ βραδινὸ φαγί. Ὅμως τὰ χέρια σου τί κρατοῦν; Πές μου, ἀπὸ ποῦ βαστιέσαι; Τί εἶναι αὐτὸ πὸ σ' ἐμποδίζει νὰ πέσεις ἀνάσκελα καὶ νὰ πνιγεῖς μαζί μου σ' αὐτὴ τὴν ἀνήσυχη θάλασσα ὅπου μονάχα τὰ κούφια κότερα δὲν βουλιάζουν...;

Τώρα είσαι μές τις θάρκες. Μουντή ή φωτογραφία αυτή, αφήνει ωστόσο να ξεχωρίζει καθαρά ή ατέλειωτη παράταξή τους στη στεριά· κ' έσύ κάθεται πάνω στην κουπαστή· πάλι άλλου κοιτάζεις: ένα πουλί που πέταξε χαράζοντας σαν διαμαντόπετρα τ' ουρανού και σπάζοντας μια για πάντα τή γαλήνη του. Μουντό φως, χωνεμένα μές τήν απελπισία του τὰ μαλλιά σου... Μά που είναι τὰ χέρια σου; Τί κάνουν άφοϋ, άφοϋ δέν μπορούν πιά να μ' άγκαλιάσουν; Θα γίνω ένας κόμπος ιδρώτα στον λαιμό σου για να κυλήσω μές τήν μικρή χαράδρα που άνοιγουν στα στήθια σου και να χαθώ για πάντα μές τήν ζεστασιά τους. Θα γίνω μια στάλα για να χωρέσω μέσα σου, άκουμπώντας πάνω στο μαλακό προσκέφαλο του στήθους σου κι άκούγοντας, μέρα και νύχτα, τούς χτύπους τής παγκόσμιας καρδιάς σου όπου όλες οι λύπες κι όλες οι χαρές χωρούν μές τήν άπλοχωριά της. Θα δώσεις μια δεξίωση εκεί, προσκαλώντας τις δδύνες και τὰ δνειρα τής ανθρωπότητας από τότε που γεννήθηκε ως τώρα που κοντεύει να πεθάνει. Κ' έγώ θα κρυφακούω, μια μικρή σταγόνα άγωνίας, δλο αυτό τὸ πανηγύρι που θα ξεφαντώνει μέσα σου. Οι πλώρες άπ' τις θάρκες δείχνουν προς τήν θάλασσα κ' ή δική σου πλώρη στραμμένη στη στεριά, λές κ' έχει άπαρνηθεί δλότελα τήν μεγάλη έλευθερία. Γύρισε, κοίταξε δ,τι κοιτάζει τώρα ή πλάτη σου που σα μια πόρτα κλειστή δέν έπιτρέπει να μπει δ θαλασσινός άέρας. Γύρνα τὸ φέρετρό σου άπ' τήν άνάποδη, θα δεις πως από κάτω λείπει τὸ καπάκι, κ' ίσως τότε τὸ σκεφτείς να δραπετεύσεις. Μονάχα μὴν άπαρνιέσαι τόσο άπότομα τήν μεγάλη θάλασσα, τήν πρώτη έλευθερία, αυτή τήν τελευταία έλπίδα που μās άπόμεινε...

Έδω πιά δέν ξέρω τί να πω. Υπάρχεις, λές, κ' έγώ παρηγοριέμαι. Ξαναγυρίζω στα λόγια σου μόνο για να καλύψω τήν άμηχανία τής καρδιάς μου. Τι είναι πάλι αυτό; Δέν είναι κεραμίδια πίσω σου. "Οχι, δέν είναι στέγες σπιτιών. Είναι καύκαλα άπ' τὰ δνειρα που άδειασαν και μπήκαν τὸ ένα μές τήν έσοχή του άλλου φτιάχνοντας μια σκληρή επιφάνεια όπου ήρθε τὸ πρόσωπό σου από πάχνη ν' άκουμπήσει τὸ σχήμα του. Είναι φύλλα που ξεράθηκαν. Κι αν ήταν κόκκινα, τὸ πρόσωπό σου θα έδειχνε ακόμα πιδ χλωμό. Άλλά ή φωτογραφία είναι μαυρόασπρη κ' έτσι τὰ βλέπω μόνο σαν λέξεις που νεκρώθηκαν φτιάχνοντας για τούς αδύνατους μια στέγη άπ' τις νεροποντές. Κάτω κρύβονται δλοι εκείνοι που άπαρνήθηκαν τή ζωή τους κι αφήνουν από μια καμινάδα έρημική στο διάστημα να φεύγουν οι καπνοί τους....

Σ τὸ σημείο αυτό τὸ κουδούνι χτύπησε. Χρειάστηκε να διακόψω για ν' άνοιξω. Ήταν δ φίλος μου που έρχεται κάθε πρωί για να πάρει τὰ καινούργια γραμματόσημα. Άλλά σήμερα, μου είπε, ήρθε και για κάτι άλλο. Θα πήγαινε να πάρει από ένα σπίτι μια σιαμέζικη γάτα και με ρώτησε αν θα είχα να του δώσω κανένα καλάθι για τήν μεταφορά.—«Γάτα;» τὸν ρώτησε έκπληκτος και χαμένος μές τὸν καπνὸς τῶν τσιγάρων μου. — «Είναι λιγότερο άπαιτητικές άπ' τούς ανθρώπους μου λέει μ' εκείνη τήν κατασταλαγμένη πίκρα του στις άκρες τῶν χειλιῶν του.—«Η μοναξιά είναι μια πολυτέλεια», του λέω. "Ωστόσο θγάζω άπ' τὸ καλάθι τὸ περιοδικά, του τὸ δίνω και με τὸ ταξί που θα τὸν πήγαινε στη Νέα Φιλαδέλφεια για να πάρει τή γάτα, μ' αφήνει τώρα έμένα στην έξοδο τής Σχολής. Σε λίγη νάτη που θγαίνει, παρέα με τις φιλενάδες της, ή μικρή Έλένη. — «Που χάθηκε τόσες μέρες;» με ρωτᾷ.—«Είχα δουλειές», τής λέω.—«Γυναικοδουλειές;»—«"Οχι.—«"Αστα αυτά. Σε ξέρω. Και δέν μου λές, σε παρακαλώ, γιατί δέν ήρθες προχτές. Γιατί με γέλασες και σε περίμενα μια ώρα;» —«Σου είχα πει δτι αν δέν έρχόμουν σ' ένα τέταρτο να φύγεις». —«Γιατί να μου πεις δτι θάρχόσουν άφοϋ ήξερες πο καλά δτι δέν θάρχόσουν;» — «Δέν ήξερα. Μου έτυχε ένα ξαφνικό εμπόδιο». — «"Οχι δικαιολογίες. Τὸ γεγονός είναι ένα: δέν μ' αγαπᾷς καθόλου, οϋτε με σκέφτεσαι. Θα σε πείραζε αν έπιανα κ' έγώ ένα φίλο;» — «"Οχι». — «Βλέπεις, λοιπόν, δέν μ' αγαπᾷς. Γιατί, αν μ' αγαπούσες, θα σε πείραζε. Ένω έγώ δέν περνᾷ στιγμή που να μὴ σε σκεφτῶ. Τὰ βράδια, δέν μπορῶ να κλείσω μάτι...»



“Όλα είναι τόσο φεύτικα, θέ μου· τόσο θλιβερά έπαναλήψιμα, χωρίς να είναι διόλου έπιλήψιμα. Άδιαφορώ για όλα. Αυτό είναι. Είμαι καλά, σκέφτομαι, με τις φωτογραφίες σου. Τρία χρόνια, τρία δλόκληρα χρόνια, χωρίς ούτε ένα σημάδι από σένα. Και σήμερα...” “Άς κυλούν τ’ αυτοκίνητα τις λαστιχένιες ρόδες τους· άς στριγγλίζουν τα φρένα· άς περπατούν οι άνθρωποι κάτω άπ’ τα μεγάλα σπίτια που σαν Γερμανίδες έρθιες μοιάζουν με πύργους. — «Ξέρεις», μου λέει για δικιά της αυτοάμυνα, «έσύ είσαι μιá συνέχεια του Οϋλμπερχαρτ. Ο Οϋλμπερχαρτ ήταν μιá συνέχεια του Δημήτρη. Όλοι είστε τó ίδιο τελικά. Ο ένας τον άλλον συνεχίζει μέσα μου».

Τρώμε σε μιá ταβέρνα. Η μπύρα είναι δίχως άφρο. Το άρνάκι ανάλατο και κρύο. Τα πηρούνια βαραίνουν τα χέρια μου σαν άχρηστες προεκτάσεις. Πιπέρι δεν έχει στο πιπέρι. Τα μάτια της γυαλίζουν σαν της γάτας. Ο φίλος μου που τελικά τις προτιμά άπ’ τους ανθρώπους. Η άλλη, προχθές, στο κρεβάτι — γι’ αυτό δεν πήγα στο ραντεβού μας — μου ζητούσε ασφάλεια. Σιγουριά. Κι αυτή ζητάει αγάπη. Η μιá γυναίκα είναι για να τρώει την άλλη κι όλες μαζί για να φάν έμένα. Άλλά έγω άπό τί θα τραφώ; Άπό ποιές σάρκες όνειρων θα φάω; Μονάχα οι φωτογραφίες σου, σκέφτομαι, με κρατάν ζωντανό. Άλλά για πόσο κι αυτές;» — «Άκου», της λέω. «Ήταν ένας που κοιτούσε τó σύννεφο. Ο άλλος κοιτούσε τον ένα. Ένας άλλος κοιτούσε τον άλλον που κοιτούσε τον ένα που κοιτούσε τó σύννεφο. Ένας τέταρτος... Τελικά κανένας δεν έβλεπε τα μάτια του άλλου». — «Δεν καταλαβαίνω», μου λέει. — «Ήάμε να φύγουμε». Πληρώνω.

Έξω ό ήλιος καίει. Μεσημέρι. Τα μαγαζιά κλείνουν. Οι άνθρωποι πάν στα σπίτια τους μ’ ένα νεκρό πρωί στην πλάτη τους και μιάν έφημερίδα στο χέρι. Κρατούν μιá τσάντα με τα εργαλεία του καθημερινού θανάτου τους· τα πόδια τους συνήθισαν να μένουν ακίνητα στις διασταυρώσεις. Μεσημέρι. Μεσημέρι της άνοιξης που την σκοτώνει ή πέτρα. Ο ήλιος δεν έχει άλλο σκοπό άπ’ τó να κατατεμαχίζεται σε σχήματα όρθογώνια. — «Πότε θα σε ξαναδω;» — «Τό βράδι». — «Στις όκτώ;» — «Ναι, στο ίδιο μέρος».

Γυρνά με τó λεωφορείο της γραμμής. Υπάρχεις, μου λές. Παρηγοριέμαι. Υπάρχεις και θα υπάρχουν πάντα όσο θα είμαι ζωντανός, όσο τα σύννεφα θα κινούνται στον ούρανό, όσο ή σκιά θα περιττεύει, όσο τó φώς θα είναι πάντα ή αγάπη μου που νεκρώνεται πάνω στις φωτογραφίες.

Εδω, σε τούτη τή φωτογραφία, σταματημένη στην πορεία της απομάκρυνσής σου από μένα, φαίνεται μόνο μιá ιδέα από τα χείλια σου, μιá τελευταία άκρη από τα βλέφαρά σου. Τα μαλλιά σου, μαζεμένα προς τα εκεί που γέρνεις, τραβούν όλοένα και πιο κάτω τó κεφάλι σου. Σε λίγο θα χεις πλαγιάσει όλόκληρη στο δεξι πλευρό σα να θέλεις να έξισωθείς με την παραλία... Η παραλία είναι όλο πίσσα κι άλαφρόπετρα που καίει στο καταμεσήμερο. Πίσω ένα σύννεφο δευτρόθαμνων μαζεύεται άπειλητικό. Όστόσο, ή έκταση τ’ ούρανού μένει ακόμα άσυνέφιαστη. Κ’ έσύ, μπροστά, με φόντο αυτή τή λιμνοθάλασσα, τί άδεια όστρακα, τί κύματα νεκρά, τί γλάροι άπαρνημένοι σ’ έφεραν σ’ αυτή την έγκατάλειψη με μόνο ένα κυματισμό στα μαλλιά που για πάντα τα μάζεψες άπ’ την αντίθετη μεριά της καρδιάς σου; Ούτε ένας ίσκιος δίπλα σου, εκτός από τον θύσανο των θάμνων. Ούτε μιá φωνή στην πετρωμένη έρημιά. Κ’ ή θάλασσα, στο βάθος, καθρέφτης που πήρε να μαυρίζει. Άλίμονο σε μένα που σε άφησα, άλίμονο στα καράβια που βουλιάξαν, άλίμονο στον ούρανό που θόλωσε άπό τó άρμυρό σου χνῶτο. Μόνο ό λαιμός σου μένει ύπαρκτός. Μιá δέσημη σάρκας που με τó πρώτο τó φιλι θ’ άνθίσει σαν τή ράβδο του Προφήτη...

Έδω είσαι όπως άλλοτε, μ’ εκείνο τον φόβο μες τα μάτια, μ’ εκείνη τή άμαρτία στη φωνή. Ο ήλιος σου κάνει κακό, γιατί σε ξεσκεπάζει άπ’ την ασφάλεια του μισόφωτου όπου μπορείς να ύπάρξεις. Είσαι δειλή, όπως όταν σε πρωτογνώρισα, κάπου ανάμεσα στέγες των σπιτιών και κατώφλι τ’ ούρανού. Τα χέρια σου

μαζεμένα μπροστά, σκεπάζουν τή φωλιά του έρωτά μας, σά να ντρέπεται ακόμα τή θηλυκάδα σου κ' έμένα. Έτσι χλωμή στην πυρκαγιά τριγύρω, μοιάζεις πολύ κοντά στο θάνατο που είναι μιá ωραία ώρα. Θέλω να δω τὰ στήθια σου, μα δλόκληρο μ' έχει ακινητήσει ή ματιά σου. Αν τὰ όνειρα τὰ πλάθουν οί άτμοί, ή λύπη μου έπλασε τὸ πρόσωπό σου πού, άπροστάτευτο άπ' όλες τις πλευρές, δέχεται άπό παντού τούς μπάτσους του ήλιου. Πάλι ξέφυγες τις όροφές· πάλι βρέθηκες στο ύπαιθρο. Πώς νάρθω, πώς να σε γλυτώσω; Κ' έτσι άκάλυπτη κοιτάς με θλίψη τή σταγόνα άπό τὸ φῶς πού πέθανε για να μου φέρει, έδω στην ξενητεία, τὸ κάλεσμά σου.

Η πολιτεία έπεσε κ' έμεινε όρθή μόνο αύτή ή κολώνα. Έρθες κι ακούμπησες εκεί τὸ πονεμένο σχήμα σου μέσ τήν τεράστια φούστα σου πού είναι γεμάτη άπό τήν έρημιά μου. Οί δρόμοι, οί φωνές, τὰ καταστήματα, οί έξατμίσεις, οί κόρνες τῶν αυτοκινήτων, οί άγορές, τὰ μαγαζιά, τὰ μπακάλικά, οί φούρνοι, τὰ πρατήρια μπενζίνας — όλα βουλιάξαν. Στή θέση τους ήρθε ή μεγάλη θάλασσα πού μέσ τήν μνήμη της τὰ ρούφηξε όλα. Μόνο ή κολώνα έμεινε. Η βάση της πατᾶ σ' ένα νησί και ή κορφή της κούπα άνοιχτή... Έρθες κι ακούμπησες να ξαποστάσεις, άσήκωτη είναι ή τόση έρημιά τῶν πραγμάτων πού άγαπήσαμε. Τὰ χέρια σου για πάντα κλειδωμένα μέσ τις τεράστιες τσέπες τής τεράστιας φούστας σου, μου λέν πώς τίποτα πιά δέν περιμένεις. Άλλά κοίταξε κάτω, κοίταξε τή λίγη χλόη πού άπόμεινε σά χνούδι σε μιá καμένη σάρκα πού δέν φοβάται να ψηλώσει τὸ άνάστημά της, όσο μικρή κι αν είναι, όσο διάφανη, και ξαναπίστεψε, σε παρακαλώ, σε ίκετεύω, ξαναπίστεψε, άγάπη μου, στην έπιστροφή μου.

Διάλογος πάνω σε μιá φωτογραφία :

—Περπατώ, μου λές, περπατώ πάνω στα φύκια, πλάϊ στη θάλασσα, περπατώ, νικήτρια πάνω στα ξεφτίδια του βυθού, τροπαιοφόρα, άπό τήν φούστα μου μπαίνει τὸ θαλασσινό άγέρι και δροσίζει τήν κοιλιά μου, έρχομαι, περίμενέ με, ξέρεις πόσο δύσκολο είναι να περπατάς στην άμμο, δλο βουλιάζεις.

—Κ' έγώ περπατώ μέσ τούς δρόμους τής ασφάλτου, τὸ μόνο σφάλμα μου είναι πού ακόμα έλπίζω, μέσα στις οίκοδομές πού έχουν τεμαχίσει τὸν ούρανό σαν αντίδωρο, έπιπλα πού γέμισαν τήν κάμαρα τής πόλης, περπατώ και οί βιτρίνες μου στέλνουν πίσω τὸ είδωλό μου διωγμένο άπό τόσα εκθέματα, τόσες νουβωτέ, άνθοπωλεία άοσμα, σκουντῶ τὰ έπιπλα πού με τούς νεκρούς χώρους τους νιώθω τή ζωντάνια μου συμπυκνωμένη, τρυπῶ τὰ σπίτια πού μέσ τούς φωταγωγούς τους βασιλεύει σκοτάδι πυκνό, προχωρῶ, έρχομαι, άλλοτε φυσάει, άλλοτε βρέχει, άλλοτε ό ήλιος καίει πολύ, μέσ τούς δρμούς πού τούς σκέπασαν σύρματα ΧΩΡΙΣ ΡΕΥΜΑ, έρχομαι, κάνε ύπομονή, μόνο πού τόσα πολλά προδοτικά φῶτα επάνω μου κοντεύουν να με ματαιώσουν.

—Η άκρογιαλιά είναι όμορφη, τὸ κῦμα μου μιλάει, πίσω άφησα τούς άλλους, σε είδα πέρα μακριά, στὸν ξεκομμένο βράχο, πήρα τήν τσάντα μου με όλα τὰ όνειρά μου κ' έρχομαι, ό μπάτσης φουσκώνει τὰ πανιά μου, ό ήλιος με σπρώχνει με τὸ χέρι του, σε λίγο δέν θάμαι μόνη μου άφου στην άκρη του όρίζοντα, μέσα στο σύννεφο τῶν γλάρων, με περιμένεις έσύ.

—Περπατώ χωρίς να στέκομαι στις στάσεις, χωρίς να παίρνω τὸ ταξί πού με ακολουθᾶ σαν ίσχιος, κόβω δρόμο μέσα άπό στενά, πηγαίνω κόντρα με τὸ ρεύμα του κόσμου, προχωρῶ χωρίς να σκοντάφτω στις όμαδικές έξόδους τῶν σχολείων, στις διαδηλώσεις, στις καταθέσεις στεφάνων, στις έπίσημες κηδείες, έρχομαι να σε βρῶ εκεί πού τελειώνει ή κυριαρχία τής πέτρας κ' οί άνθρωποι με τις έφημερίδες, ανάδω τσιγάρο άπό έναν περαστικό κι άρνιέμαι να πάρω τὸ λεωφορείο τής «ΜΕΤΑΜΟΡΦΩΣΗΣ».

—Η πίσσα τής άκρογιαλιάς κολλάει στα πόδια μου, τὰ δίχτυα τῶν ψαράδων μπερδεύονται στα στήθια μου, πιδ πέρα δλοι κάνουν βουτιές άπό μιάν έξέδρα, γυ-

ναίκες πασαλείβονται με λάδια κι αλοιφές, διαβάζουν κάτω από άσφυχτικές όμπρέλλες, ό ναύτης πού περιπολεί με παίρνει από πίσω, μιá μπάλλα άγοριών κυλάει ως τá πόδια μου, μά έγώ δέν σταματώ, πέρα άπ' τις όργανωμένες αυτές χαρές έρχομαι νά βρω τή χαρά σου, μακριά από τά λαδωμένα αυτά γυμνά κορμιά, έρχομαι νά βρω τή γύμνια σου, μέσα σε μιá σπηλιά, γέριχη σαν τήν κουφάλα τής έλιās, πλάϊ σε περίεργους κάδουρες κι άμετακίνητες πεταλίδες...

—Δέν μπορώ άλλο νάρθω κοντά σου. Συγχώρα με. Μ' έπιασε πανικός στη μέση του δρόμου. Με σκούνησαν; Έπεσα; Πάντως είδα πόδια γύρω μου, μεγάλα πόδια. Τακούνια και παπούτσια πού γυάλιζαν άπ' τó τζιλά. Σηκώθηκα, μά ένας άλλος έπεφτε παρακάτω. Έτρεξα. Τρέξαν. Έρθε τó νοσοκομειακό. Οί αστυφύλακες κάναγ πέρα τόν κόσμο. Τόν βάλαγ μέσα. Μπήκα κ' έγώ. Τώρα μās πán για τó νοσοκομείο πού έφημερεύει. Έταν μόνος του ό άνθρωπος. Τó είδα στο βλέμμα του καθώς, πλαγιασμένος κατάχαμα, με τó σπασμένο του πόδι, σά νά μου έλεγε... Είχα πέσει κ' έγώ πριν από λίγο και τόν καταλάβαινα. Έτσι ριγμένοι τώρα μέσ τó άσθενοφόρο πού ή σειρήνα του ξυρίζει τήν κυκλοφορία, «άπαγορεύεται τó κάπνισμα», μās λέν, τρέχω, τρέχουμε, κ' έσύ θά περιμένεις... Μά υπάρχουν οί άνθρωποι. άγάπη μου, οί άνθρωποι. Τα όνειρά μας δέν άρκουν για νά μās κρατουν ζωντανούς.

—Κ' έγώ τί θ' άπογίνω; Η έρημη άκτὴ τραβιέται προς τά πίσω σαν τó σκoiνί μιās τράτας πού ό σάκκος της, αντί για ψάρια, φέρνει κοπάδια μέδουσες. Κ' έλπίζα τόσο νά σε βρω στο τέρμα αυτής τής άκρογιαλιās πού δέν έχει τέρμα. Τώρα τά φύκια γύρω μου πυργώνονται στο δάσος. Κ' είναι άργά. Νύχτωσε. Έχω χάσει τόν δρόμο. Πρέπει νά γυρίσω από κει πού ξεκίνησα, κοντά στην άραγμένη βάρκα στη στεριά, κοντά στους άλλους πού πίνουν και γελουν. Τόν ίδιο δρόμο πού κάλπασα με τις έλπίδες μου πρέπει νά τόν πάρω τώρα χωρίς έλπίδα. Η θάλασσα δέν λέει τίποτα. Μαζεύτηκε και κάνει πώς κοιμάται. Ο ήλιος έπεσε κι αυτός για νά μη δει τή θλίψη του προσώπου μου. Πίσω. Τα φώτα ανάβουν. Χωρίς νά σε δω. Γυρίζω μόνη, μόνη, μόνη. Ο ίδιος δρόμος θά μου πεις. Κι όμως πόσο βρωμούν τά φύκια! —«Πού ήσουν;» με ρωτούν. —«Πήγα μιá βόλτα στο ήλιοδασίλεμα».

Τό κουδούνι χτύπησε. Ο φίλος μου έφερε πίσω τó καλάθι. Μαζί μ' αυτό και λίγα κόλλυβα άπ' τó προχτεσινό μνημόσυνο τής γιαγιās του. —«Πώς είναι ή γάτα;» τόν ρωτώ. —«Περίφημα», μου λέει. —«Από τήν πρώτη στιγμή ένιωσε σαν κυρία μέσ τó σπίτι. Πήγε παντού, έπιθεώρησε όλες τις γωνιές, πέρασε άπ' όλα τά δωμάτια και τελικά έγκαταστάθηκε στο σαλόνι, πάνω στο φαρδύ ανατολίτικο μαξιλάρι. Είναι από σόι, μου είχαν πει τ' άφεντικά της όταν μου τήν έδωσαν. Κ' έγώ δέν τούς πίστεψα. Πραγματικά όμως είναι. Άκόμα και τά κακά της πήγε και τά έκανε στο μέρος πού τής έδειξα». —«Τήν αγαπās;» τόν ρώτησα. —«Παίρνει καιρό νά τή συνηθίσω», μου λέει. «Άλλά τó πράμα άρχισε νά γίνεται περίπλοκο». —«Τι τρέχει;» —«Με τή μάνα μου. Μόλις τήν είδε, σκυθρώπιασε. Θέλησα νά τής κάνω έκπληξη, καταλαβαίνεις, και δέν τής είχα πει τίποτα για τήν μουσαφίρισα. Πεισιμάτωσε. Έίμαι άλλεργική στις σιαμέζικες γάτες», μου δηλώνει. 'Στις γάτες γενικά ή μόνο στις σιαμέζικες; τή ρωτώ μη μπορώντας νά έξηγήσω τόν θυμό της. 'Μόνο στις σιαμέζικες', μου λέει και κάνει νά τήν διώξει. Μπαίνω τότε στη μέση, τήν παρακαλώ: 'Σκέψου λογικά, μαμά. Έσύ θά φύγεις σε λίγο. Η γάτα όμως θά μείνει. Τήν πήρα για συντροφιά'. —'Και γιατί δέν παντρεύεσαι;» μου λέει. 'Ορίστε μας, καινούργιες λόξεις τώρα. Η γάτα!' (Πάλι τά ίδια: μόλις είχαμε κουβεντιάσει τήν παντρεία). 'Αυτές πού μου προτείνετε έσεις έγώ δέν τις θέλω'. —'Θέλεις τις γάτες, ξ;» —'Είναι πιό ήσυχες, μητέρα'. Τελικά περιόρισε τó ζήτημα στο ή ή γάτα ή έγώ. Κ' έφυγε». —«Κουράγιο», του είπα. «Κάθε έπανάσταση χρειάζεται άγώνα». —«Τό ξέρω», μου λέει. 'Άλλά σε διέκοψα. Πρέπει νά πηγαίνω». —«Δέν κάνω τίποτα», του άπαντώ ξαναβάζοντας τά περιοδικά μέσ τ



καλάθι. Κ' έπειτα απ' τὸ γυάλινο μάτι τῆς ἐξώπορτας τὸν εἶδα νὰ μικραίνει, ὥσπου χάθηκε.

Τώρα εἶμαστε στὸ κρεβάτι. Τελειώσανε τὰ ὄνειρα μὲ τὶς φωτογραφίες. Μισό-γδυτη, ἐκεῖ, μὲ περιμένεις. Πλαγιάζω δίπλα σου. Γιὰ λίγο εἶμαι ἕνας ξένος κοντά σου. Ἐσὺ ποὺ νόμιζα ὅτι ἦσουν ἀπὸ ἀτμό, ἔχεις μιὰ σάρκα πιὸ καυτὴ ἀπὸ τὴν ἄμμο. Μὲ τὴν ἀπόσταση δλα γίνονται τόσο εὐκόλα. Τὰ γράμματα καὶ τὰ ποιήματα εἶναι γέφυρες στὸ χάος. Μὰ τώρα δὲν εἶσαι τὸ καρδιογράφημα μιᾶς ἀκρογιαλιᾶς, οὔτε ἡ κλίμακα τοῦ βουνησίου πυρετοῦ μου. Μιὰ γυναίκα, χωρὶς ὄνομα, μέσα σ' ἕνα φτηνὸ ξενοδοχεῖο. Κ' ἐγώ, δίπλα σου, δὲν ξέρω τί νὰ κάνω μὲ τὰ χέρια μου, τί νὰ ζητήσω ἀπ' τὸ μικρὸ κορμί σου. Φοβᾶμαι ὅτι ὅπως γίναμε εἶμαστε μύθος περισσότερο ὁ ἕνας γιὰ τὸν ἄλλον. Σὰν πρόσωπα καθημερινὰ δὲν θὰ μπορούσαμε νὰ εἶμαστε πιὸ ἄγνωστοι.

—Λοιπόν;

Πάλι στὸν μύθο πρέπει νὰ καταφύγουμε, πάλι ἐκεῖ πρέπει νὰ γυρέψουμε τὴ δύναμή μας. Ἀφοῦ ἡ πιὸ βαθιὰ μας ὑπαρξη δὲν εἶναι ἀπὸ ὕλη, ἀφοῦ κ' οἱ δυὸ δεθήκαμε μέσα στὸν χωρισμό, ἄς παίξουμε τοὺς ἀνθρώπους γιὰ λίγο, ὅπως μικροὶ παίζαμε μὲ τὶς κοῦκλες καὶ τὶς χαλκομανίες. Γιατὶ κάθε κρεβάτι εἶναι πιὸ στενὸ ἀπ' τὸν ὀρίζοντα· κάθε κάμαρα πιὸ μικρὴ ἀπὸ τὸν κόσμο.

—Κι ὅμως ὑπάρχουμε, μοῦ λὲς μ' ἐκείνη τὴν μυρωδιὰ τῆς ἀμασχάλης σου.

—Υπάρχουμε, σοῦ ἀπαντῶ ξεκουμπώνοντας τὸ παντελόνι.

—Υπάρχουμε, λέει ἡ στροφή σου πάνω στὸ κρεβάτι καὶ τὰ βαιμμένα νύχια σου στὴν πλάτη μου.

—Ύπάρχουμε, άπαντοῦν τὰ χεῖλια μου πάνω στὶς ρόγες τῶν βυζιῶν σου.

—Ἄλλὰ δὲν εἶμαστε ἐμεῖς, μοῦ λές καὶ χουφτιάζεις τὸ πράμα μου.

—Δὲν εἶμαστε, σοῦ λείει τὸ χέρι μου ξύνοντας τὸ δικό σου.

Τὸ ραδιόφωνο, πάνω στὸν παλιὸ κομὸ, παίζει «ὄ,τι μᾶς ἐζήτησαν οἱ ἀκροαταί». Ὅλα τὰ τραγούδια μιλοῦν γιὰ τὸν ἔρωτα. Ὁραῖα ποὺ εἶναι ἔτσι νὰ τ' ἀκούς καὶ νὰ μὴ χρειάζεται ἐσὺ νὰ λές λέξη!

Ἡ πόρτα χτύπησε. — «Εἰστε μέσα;» ρώτησε ἡ φωνή. «Ἐσχάσατε νὰ μοῦ ἀφήσετε τὶς ταυτότητές σας νὰ συμπληρώσω τὸ δελτίο». — «Δὲν ἔχουμε ταυτότητες». — «Τότε τὸ διαβατήριο, ἕνα ὁποιοδήποτε χαρτί ποὺ νὰ γράφει τ' ὄνομά σας». — «Δὲν ἔχουμε ὀνόματα». Ὁ ξενοδόχος θὰ κούνησε ἀπορημένος τὸ κεφάλι του ἢ, στὴ χειρότερη περίπτωση, θὰ ἔσκυψε στὴν κλειδαρότρυπα νὰ δεῖ τί συμβαίνει.

—Κι ὁμως, μοῦ λές, μονάχα μέσα ἀπ' τὰ κορμιά μας ὑπάρχουμε, μονάχα ἀπὸ τὴ σάρκα μας τρέφονται τὰ ὄνειρά μας.

—Κι ὁμως, σοῦ ἀπαντῶ, μονάχα δταν σὲ ἀγγίζω σὲ νιώθω δίπλα μου, μονάχα δταν σὲ ἀκουμπῶ ὑπάρχεις κ' ἐγὼ παρηγοριέμαι.

Παίζει τὸ ράδιο κ' ἐμεῖς σωμαίνουμε.

Λοιπόν;

Ἡ ἀνάγκη νὰ ὑπάρξουμε ἀλλιῶς, ἔξω ἀπ' τὸ συγκεκριμένο χῶρο τοῦ φτηνοῦ ξενοδοχείου, ἢ ἀνάγκη νὰ φύγουμε ἀπ' τὸ πετσί μας γιὰ νὰ τὸ ἀντέξουμε, γιατί ὅπως γίναμε, μισοὶ ἀπὸ ὄνειρο, μισοὶ ἀπὸ σάρκα, μισοὶ ψάρια, μισοὶ πουλιά, δὲν θὰ ταιριάζουμε ποτέ, μᾶς ὑποχρεώνει νὰ ξαναβροῦμε τὸν μῦθο μας, τὸν παλιὸ τὸν ἀποκλειστικὰ δικό μας μῦθο...

—Ἐγὼ, ὅπως ξέρεις, γίνομαι ἡ βασίλισσα μιᾶς ξωτικῆς χώρας κ' ἐσὺ εἶσαι ἀπ' τοὺς πολυάριθμους σκλάβους ποὺ μὲ ὑπηρετοῦν...

—Ὁραῖα. Προχώρα...

—Κάθε πρωὶ ποὺ σὲ βλέπω ἀπ' τὸ παράθυρό μου νὰ ποτίζεις τὰ δέντρα γυμνὸ ἀπ' τὴ μέση καὶ πάνω, δὲν μπορῶ ἔπειτα νὰ δῶ τὸν βασιλιά - ἄντρα μου. Κάτι παθαίνω. Ζαλίζομαι. Γι' αὐτὸ κι δταν σὲ πῆρα τὴν πρώτη νύχτα στὸ κρεβάτι μου, θυμᾶσαι ἁμορφὲ ἀνώνυμε σκλάβε...

—Ὡς τὰ χαράματα δὲν μ' ἄφησες ἡσυχο.

—Ἦσουν μιὰ ἀποκάλυψη γιὰ μένα. Γι' αὐτὸ κ' ἔστειλα πάλι, μὲ χίλια παραπειστικὰ μέσα, τὸν βασιλιά σὲ μιὰ περιοδεῖα στὶς βόρειες ἐπαρχίες τῆς χώρας τοῦ θ' ἀργήσει πολὺ νὰ γυρίσει, ἂν γυρίσει... Γιὰ σένα τὸ ἔκανα, σκλάβε μου. Τώρα θὰ σ' ἔχω κάθε βράδι στὸ κρεβάτι μου. Τὸ θέλεις;

—Θέλω νὰ κάνεις ἐμένα βασιλιά· νὰ ρίξεις δηλητήριο στὸ κρασί τοῦ ἀφέντου σου καὶ νὰ μὲ στεφανωθείς.

—Ἄχ, σκληροτράχηλε σκλάβε μου! Νύχτες ὀλόκληρες σ' αὐτὸ τὸ φαρμακευτικὸ κρεβάτι κάθομαι ξάγρυπνη, — πλάι μου ροχαλίζει ἐκεῖνος — καὶ κάποιὰ τὰ πιὸ παράτολμα σχέδια. Μὰ οἱ αὐλικοὶ εἶναι ὅλοι ραδιοῦργοι.

—Δὲν ξέρω ἐγὼ τοὺς αὐλικούς. Ἐκεῖνο ποὺ ξέρω εἶναι πῶς ἂν τὸ θέλεις, μπορεῖς νὰ τὸ πετύχεις. Εἶσαι μιὰ ἔξυπνη βασίλισσα. Ἄλλὰ φαίνεται πῶς δὲν θέλεις ἢ φοβᾶσαι τοὺς ἄλλους τί θὰ ποῦν.

—Ὅχι, ὄχι, σκλάβε, ποὺ μιᾶς μιὰ γλῶσσα ὅλο φαρμάκι. Τὸ θέλω καὶ δὲν φοβᾶμαι τίποτα, γιατί ἐσένα μονάχα ἀγαπῶ. Αὐτὰ τὰ δυνατὰ μπράτσα σου ποὺ δταν μὲ σφίγγουν γίνομαι μαμούνι μὲς τὴν ἀγκαλιά τους. Αὐτὸ τὸ πελώριο στήθος σου ποὺ δταν μὲ πιέζει γίνομαι χῶμα ποὺ τὸ πατᾶς. Κι αὐτὴ ἡ μυρωδιὰ τῆς ἰδρῆς τῆς τίλας στὸ κορμί σου ποὺ τόσο μ' ἐρεθίζει μπρὸς στ' ἀκριβὰ ἀρώματα τοῦ παλαιῦ σαρκου βασιλιά μου... Σ' ἀγαπῶ γιατί εἶσαι ἁμορφος καὶ δυνατὸς καὶ σὰν ἐσὺ στὸν ἔρωτα δὲν ὑπάρχει ἄλλος...

—Τότε;

—Ἐσὺ ὁμως δὲν μ' ἀγαπᾶς. Θέλεις μόνο νὰ μ' ἐκμεταλλευτεῖς γιὰ ν' ἀνεβῶ στὴν ἐξουσία. Κι ἂν τὸ πετύχεις, ξέρω ἔπειτα τί μὲ περιμένει. Τέτοιο ὠραῖο

χρόνια. Μιά έκταση χέρσα κι ατέρμονη πού δένει τούς δυο ορίζοντες τῆς ἀπελπισίας...

Κ' ἐγὼ σοῦ μιλῶ γιὰ τὸ φράγμα τοῦ Ἀξιού πού μέ τις τετράπλατες σιδερόφραχτες πόρτες του θ' ἀναζωογονήσει τὴ νεκρὴ πεδιάδα...

Μοῦ λές γιὰ τις βροχές πού λασπώνουν τὸ χῶμα σου χωρὶς νὰ τὸ θρέφουν...

Ἀλλὰ στὸν κάμπο, ξέρεις, τ' ἀρδευτικὰ ἔργα τελειώνουν σύντομα. Κανάλια δίδυμα, κλειδώσεις τοῦ τσιμέντου...

Θάμνα πυκνά, κυφέλες τῆς σκόνης...

Ἔνα μικρὸ χωριὸ ἀπόκτησε τὴν βρύση του καὶ χάρηκαν ὄλα πολὺ τὰ βουβάλια...

Τρία χρόνια κατάντησα, μοῦ λές, μιὰ πεδιάδα χωρὶς ἀναχώματα, χωρὶς προστασία ἀπ' τις φουσκογεριές τοῦ ποταμοῦ πού κάθε τόσο ξεχειλίζει καὶ πνίγει τὸν χῶρο μου....

Ἄκου με πὼς σύντομα θὰ γίνεῖ ἕνας παράδεισος ὁ κάμπος τῆς Θεσσαλονίκης...

Ἀφήνω τὸ χέρι μου νὰ χαϊδέψει τὸν Χορτιάτη τοῦ στήθους σου, νὰ κατεβεῖ στὸ Ἀρσακλί τῆς κοιλιᾶς σου, ὅπου ὁ ἀφαλὸς τῆς ἐκκλησιᾶς γέμισε ἀπ' τὴ νεροποντὴ μου· κι ἀπὸ κεῖ πιλατεύοντας τούς μηρούς τῶν γηλόφων φτάνει στ' ἀνοιχτὰ σου πόδια πού, τὸ ἕνα στραμμένο στὸ Καραμπουργοῦ, τὸ ἄλλο στὶς ἐκβολές τοῦ Ἀξιού, κλείνουν μέσα τους τὴ θάλασσα· στὰ σύνορά της μαυρίζει ἡ πόλη μέ τὰ κάστρα της, τὰ πάρκα της, τὰ σπίτια της, τὰ καμπαναριά της... Κ' ἐσὺ παραδομένα ἀφήνεσαι στὸ φύσημα τοῦ Βαρδάρη πού κατεβαίνει ὀρμητικὸς ἀπ' τὸ Βορρά. Μὴ φοβᾶσαι. Δὲν φεύγω. Κανένας Βαρδάρης δὲν τὰ κατάφερε ποτὲ νὰ δραπετεύσει ἀπ' τὴν πόλη σου. Ἀλλὰ ἀφοῦ πάσχισε μάταια νὰ τὴν ξερριζώσει, στὸ τέλος νικημένος σωριάστηκε πάνω της σὰν νεκρὸς πού δὲν ἐλπίζει σὲ ἀνάσταση.

Στὴ διπλανὴ κάμαρα μπῆκε ἕνα ζευγάρι κι ἄρχισε νὰ κάνει ἔρωτα. Ἀκούω τὴ βραχνὴ ἀνάσα τους καθὼς τρίζουν τὰ παραθυρόφυλλα ἀπ' τὸν ἀγέρα. Ἐπειὶ ὁ διάδρομος γεμίζει φωνές. Εἶναι ἡ ἀστυνομία πού ἔτρεξε γιὰ μιὰν αὐτοκτονία. Κατεβάζουν ἀπ' τὸ πάνω πάτωμα τὸ νεκρὸ κι ὁ ξενοδόχος γκρινιάζει πού λεκιάζουν μέ αἵματα τὰ χαλιά του. Μονάχα ἡ διαφήμιση ἀπ' ἔξω δὲν νιώθει τίποτα. Συνεχίζει, στὰ τρία της στάδια, ν' ἀνάβει, νὰ πυρώνει καὶ νὰ σβήνει.

Ἰπάρχεις, μοῦ λές, κ' ἐγὼ παρηγοριέμαι.

Τρία χρόνια ἦταν πολὺ βαριά. Παραπάνω δὲν ὀ' ἀντεχα νὰ μὴ σέ δῶ...

Κ' ἐσὺ ξεπηδοῦσες σὰ φλέβα νεροῦ μέσα στὶς πιὸ ἀπίθανες ἐκτάσεις τῆς ἐρημίας μου. Ἐκεῖ πού οὔτε μπορούσε κανένας νὰ ὑποπτευθεῖ τὴν παρουσία σου. Καὶ δὲν ἤσουν ποτὲ ὀφθαλμαπάτη.

Κ' ἐγὼ τρία χρόνια σὲ κουβαλοῦσα μέσα, ὅσπου ἀπόκτησα ἕλκος τοῦ στομάχου.

Δὲν μοῦ εἶπες τίποτα — ἄλλαξες, δὲν ἄλλαξες; — κι οὔτε σοῦ εἶπα τίποτα γι' αὐτὰ τὰ τρία χρόνια.

Ὁ κόσμος εἶναι ἀνύπαρχτος. Ἐσὺ κ' ἐγὼ ἀνήκουμε σ' ἕνα ἄλλο ἄστρο. Ἐσὺ δὲν ἔχει ἀστυνομικούς· δὲν ἔχει αὐτοκτονίες· δὲν τὸν φωτίζουνε κομματιαστὰ τοιές πελώριες διαφημίσεις....

Στὴν πλαϊνὴ κάμαρα σταμάτησε ὁ ἔρωτας. Ἀπὸ τὸν διάδρομο φύγαν οἱ φωνές. Μόνο μιὰ καθαρίστρια ξεπλένει τούς λεκέδες.

—Τί ὥρα εἶναι; Ἐξω νύχτωσε.

—Πρέπει νὰ φύγεις;

—Στὶς ὀχτὼ φεύγει ἡ γυναίκα πού φυλάγει τὸ παιδί μου.

—Τὸ παιδί σου;

—Σοῦ φαίνεται παράξενο;

—Δὲν μοῦ τὸ εἶπες...

—Γιὰ νὰ μὴ σέ ἀναστατώσω. Εἶναι δυὸ χρονῶν, ἐνὸς μηνὸς καὶ δέκα ἡμέρῶν... Μὰ κάθησε κάτω ἐπιτέλους! Ἔνα παιδί εἶναι ἕνα παιδί. Τί σχέση ἔχει τούς δυὸ μας;

Ἀπ' ἔξω ἡ φωτεινὴ ρεκλάμα ἀναβοσβήνει. Μέσα ἀπ' τὸ ἀνοιγμα τῆς φτωχουρτίνας γιὰ πρώτη φορὰ τὴν προσέχω: πρῶτα ἀνάβουν τὰ γράμματα, ἔπειτα ἔρχεται ἕνα παιδί, μετὰ τὸ παιδί τρέχει σὰν τρελλὸ νὰ βρεῖ, μέσα ἀπ' τὰ μεγάλ...

γράμματα τῆς διαφήμισης, τὸ γάλα τῆς μαμᾶς του. Ἐπειτα τὸ σκοτάδι γυρίζει πρὸ πυκνὸ μέσα στὴν κάμαρα κ' ἔξω στὸν δρόμο.

Στὸ σημεῖο αὐτὸ τὸ ξυπνητήρι χτύπησε. Τὸ εἶχα βάλει, ἀπρόσεχτος, γιὰ τὴν ἄλλη μέρα τὸ πρωί. Ὅχτῶ παρὰ δέκα. Μόλις πρόφταινα τώρα τὴν Ἑλένη ποὺ μὲ περίμενε στὴν ἔξοδο τῆς Σχολῆς. Ἐφτασα λαχανιασμένος. Ἦταν ἔτοιμη νὰ φύγει. — «Τί σοῦ συμβαίνει;» μὲ ρωτᾷ. — «Τί νὰ μοῦ συμβαίνει;» τῆς λέω. «Ἐ-
τρεχα νὰ σέ προφτάσω». Μοῦ σφίγγει τὸ χέρι. Ἡ νύχτα εἶναι γλυκειὰ γιὰτὶ ἀκόμα εἶναι ἀσχημάτιστη. Μέσα ἀπ' τὴ γαλαρία τῆς λεωφόρου φέγγει στὸ βάθος μιὰ ἔξοδος τ' οὐρανοῦ. Τὰ φῶτα τυπώνονται καλύτερα ὅσο νυχτώνει. — «Ποῦ πᾶμε;» — «Σινεμά». — «Σὲ ποιό;» — «Μιὰ ἔφημερίδα νὰ δοῦμε». — «Καὶ δὲν πᾶμε στὴν Πλάκα καλύτερα; Ὅλο σινεμά, τὸ βαρέθηκα». — «Τὸ μεσημέρι πήγαμε σὲ τα-
βέρνα». — «Τί ἔχεις;» — «Τίποτα». — «Μοῦ φαίνεσαι παράξενος ἀπόψε». — «Ἡ ἰδέα σου». — «Εἶχα γράμμα ἀπ' τὸ Μόναχο, ἀπ' τὸν Οὐλμπερχαρτ». — «Τί λέει;» — «Δὲν θὰ ζηλέψεις;» — «Ὅχι». — «Τότε δὲ στὸ λέω». — «Καλὰ, θὰ ζηλέψω. Τί λέει λοιπόν;» — «Ὅτι ὅποια Ἑλληνίδα βλέπει στὸ Μόναχο θυμᾶται ἐμένα κι ὅτι...» — «Ἐχεις μιὰμιση δραχμὴ φιλὰ γιὰ τὴν ἔφημερίδα;» — «Κι ὅτι τὸ καλοκαίρι θάρ-
θει νὰ πᾶμε μαζὶ σ' ἓνα νησί». — «Θὰ πᾶτε;» — «Ὅχι. Δὲν μπορῶ νὰ σ' ἀφήσω...» — «Νὰ δοῦμε τί ἔργα παίζει». — «Γιατί σ' ἀγαπῶ...» Κάτω ἀπ' τὸ φῶς τοῦ περι-
πτερου δυσκολεύομαι νὰ βρῶ κανένα ἔργο ποὺ νὰ μὲ τραβάει. Ὅταν, καρφωμένοι ἐκεῖ γιὰ κάμποση ὥρα, νὰ ποὺ περνάει ὁ φίλος μου. Τὰ γεγονότα, μοῦ λέει, ξετυ-
λίχτηκαν ραγδαῖα. Ἡ μάνα του, ἀνένδοτη, ἔφυγε ἀπ' τὸ σπίτι. Πῆγε νὰ μείνει ἀπόψε στῆς ξαδέρφησ τῆς. Κ' εἶναι μόνος του. Ἄν δὲν ἔχουμε τίποτα καλύτερο νὰ κάνουμε, προσφέρει βεράντα καὶ κονιάκ. Ἡ Ἑλένη δὲν ἔχει ἀντίρρηση. Ξεκι-
νοῦμε. Τὸ σπίτι του εἶναι στὸν Λυκαβηττό. Ὁραία θεὰ ποὺ δὲν ἔχει κίνδυνο νὰ κλειστεῖ ἀπὸ καμιὰ πολυκατοικία. Μονάχα ὁ δρόμος ἔξω ἀπ' τὸ σπίτι του σκάβεται,
— ἀνοίγουν καινούργιους ὑπονόμους — γι' αὐτὸ καὶ πᾶμε χέρι - χέρι. Ἐνα κόκ-
κινο φανάρι σημαδεύει τὸ τέλος τῆς ἐκσκαφῆς, ὅπου μιὰ γεννήτρα κοιμᾶται μὲς τὶς φασκιές τῆς. «Ἄστα, τί τραβῶ κάθε μέρα ἀπ' τὰ κομπρεσσέρ!» παραπονεῖται. «Οὔτε τζιτζίκια νᾶταν...» Ἀνοίγει τὴν ἔξω πόρτα. Φύλλα καὶ φυτὰ στὴν εἴσοδο τῆς πολυκατοικίας. Μπαίνουν μαζὶ μας μὲς τὸ ἀσανσέρ. Μὲ τρόπο, μὴ τὸ σκίσει, βγάζει ἔξω ἀπὸ τὸ κουδούκλιο τὸ ἀδιάκριτο φύλλο. Ἀνεβαίνουμε στὸ τρίτο. Κρατῶ τὴν πόρτα ἀνοιχτὴ ὥσπου νὰ βρεῖ τὰ κλειδιά του. Μόλις ἀνοίξει καὶ πρὶν ἀνάψει τὸ φῶς, ἡ γάτα νιαουρίζει. «Καλησπέρα» τῆς λέει καὶ παίρνοντάς τὴν στὴν ἀγκα-
λιά του μᾶς τὴν συστήνει περήφανος. Ἐπειτα βγαίνουμε ἔξω στὴν βεράντα. Στὸ ἀπέναντι σπίτι ἔχει ἓνα πάρτυ. Ἡ μουσικὴ ἀπ' τὸ πιχ - ἀπ ἀκούγεται σ' ὅλη τὴν γειτονιά. Χορεύουν τουῖστ καὶ πίνουν καὶ γελοῦνε. Μερικοί, κρεμασμένοι στὸ μπαλ-
κόνι, λὲς κ' ἔχουν ναυτία. Δὲν ἀνάβουμε φῶς γιὰ νὰ μὴ μᾶς βλέπουν. Ἡ Ἑλένη βολεύεται σὲ μιὰ πολυθρόνα μὲ φάτσα στὴν Ἀκρόπολη ποὺ ἀλλάζει χρώματα. Ἐγὼ παίρνω θέση ἀπέναντι στὸν σκοτεινὸ σκελετὸ τοῦ Χίλτον. Κι ὁ φίλος μου, ἀφοῦ φέρνει τὸ κονιάκ, κάθεται ἀντίκρυ ἀπ' τὴν Ἀμερικάνικη Πρεσβεία. Ὅσο τὸ φεγγάρι ψηλώνει πάνω ἀπ' τὸν Ἰμμηττό καὶ τὸ πάρτυ ἀπέναντι φουντώνει, τόσο ὁ καθένας ἀπὸ μᾶς βυθίζεται πρὸς ἄνετα στὴ σιωπὴ του. Μόνο κατὰ τὶς δώδεκα, μὴ μπορώντας ἄλλο, φωνάζω τὸν φίλο μου μὲς τὴν κουζίνα καὶ μὲ τὴν πρόφαση ὅτι ἔχω κάτι τὸ ἰδιαίτερο νὰ τοῦ πῶ, ἐνῶ στὰ πόδια του τρίβεται ἡ σιαμέζικη γάτα, βγάζω καὶ τοῦ δείχνω, μία - μία, τὶς φωτογραφίες.



Τ Ο Ν Ε Ο

Γ Α Λ Λ Ι Κ Ο Μ Υ Θ Ι Σ Τ Ο Ρ Η Μ Α

σημασία και αισθητική

Τ ο υ Μ Ι C H E L Ζ Ε Ρ Α Φ Φ Α

Μετάφραση: ΒΕΑΤΡΙΚΗ ΣΙΗΛΙΑΡΗ

Τὸ Καινούργιο Μυθιστόρημα είναι δέκα χρόνων: μετὰ τὴν ἔκδοσιν τῶν «*grommes*» τοῦ Ἀλαίν Ρομπ - Γκριγιέ (1953), αὐτὴ ἡ ἔκφραση ἄρχισε νὰ χρησιμοποιεῖται καὶ νὰ ξαπλώνεται στὸν τύπο, στὰ περιοδικά, στὰ δοκίμια. Ἀκόμη, ὁ ὄρος «καινούργιο μυθιστόρημα» δέθηκε μὲ μιὰ φιλολογικὴ σχολὴ τῆς ὁποίας ἀρχηγὸς ἦταν ὁ Ρομπ - Γκριγιέ καὶ μ' ἕναν ἐκδοτικὸ οἶκο, τὶς «Ἐκδόσεις τοῦ Μεσονυκτίου». Τὸ φαινόμενο λοιπὸν αὐτὸ μπορεῖ νὰ συγκριθεῖ μὲ τὴν Νέα Γαλλικὴ Ἐπιθεώρηση ἀνάμεσα στὰ 1910 καὶ 1930 (Ζίντ, Βαλερύ, Λαρμπώ, Σλουμπερζέ) ποὺ συγκέντρωνε ὄσους συγγραφεῖς καὶ κριτικούς ἤθελαν νὰ διακόψουν κάθε σχέσιν μὲ ἔννοιες καὶ μορφές παραδοσιακῆς καὶ καθιερωμένης.

Θὰ καταλάβουμε ἀκόμη καλύτερα τὰ χαρακτηριστικὰ τοῦ Καινούργιου Μυθιστορήματος, ἐὰν πρῶτα θυμηθοῦμε τοὺς συγγραφεῖς τῆς Νέας Γαλλικῆς Ἐπιθεώρησης ποὺ ἡ ἐπίδρασή τους εἶχε ἄμεση σχέσιν μὲ τὴν κρίσιν τοῦ μυθιστορήματος τοῦ «τριάντα»: αὐτοὶ οἱ συγγραφεῖς ἀμφισβητοῦσαν τὴν ἴδια τὴν ἰδέαν στ' ὄνομα τῆς ὁποίας πραγματοποιήθηκαν μέσα σὲ δυὸ αἰῶνες ὄλες οἱ ἐπαναστάσεις στὴν τέχνη τοῦ μυθιστορήματος: τὸ ρεαλισμὸ μ' αὐτὸ τὸν ὄρο ἐννοοῦμε μιὰ αισθητικὴ ποὺ ἀποβλέπει νὰ ἐκφράσῃ ἀπ' τὴ μιὰ μεριὰ μιὰ κοινωνικὴ πραγματικότητα συγκροτημένη καὶ ἱεραρχημένη, κι ἀπ' τὴν ἄλλη τὴ μοῖρα ἐνὸς ἀτόμου ἀπέναντι σ' αὐτὰ τὰ κοινωνικὰ πλαίσια ποὺ ὁ Μπαλζάκ ὀνομάζει, π.χ., «παριζιάνικη ζωὴ» ἢ «ζωὴ τῆς ἐπαρχίας» καὶ ποὺ ὁ Φλωμπέρ θὰ ἀποκαλέσῃ «τὰ ἦθη». Εἶναι ἔννοιες ἀκριβεῖς (σχετικὲς μὲ ἄτομα ἢ μὲ ομάδες), ποὺ ἐπέβαλαν οἱ μεγάλοι μυθιστοριογράφοι τοῦ ΧΙΧου αἰῶνα καὶ ποὺ γιὰ νὰ τὶς ἐπιβάλουν ἔπρεπε νὰ κάνουν τὸν κόσμον (καὶ τὸ μυθιστόρημα) ἀντικείμενον τῆς ἀπόλυτης κατοχῆς τους. Σὲ μιὰ περίφημη μελέτη του ὁ Φρανσουά Μωριάκ² συγκρίνει τὸ μυθιστοριογράφο μὲ τὸ Θεὸ γιὰτὶ ἐξουσιάζει αὐτὸ τὸ δημιούργημα, δηλαδὴ τὸ πρόσωπον (τοῦ μυθιστορήματος). Παρ' ὄλες τὶς διαφορὰς ποὺ χωρίζουν τὰ μυθιστορήματα τοῦ Μπαλζάκ, τοῦ Σταντάλ, τοῦ Φλωμπέρ ἢ τοῦ Ζολᾶ, ὄλα τείνουν νὰ δώσουν στὸν ἀναγνώστη τὴν εἰκόνα ἐνὸς κοινωνικοῦ ἢ ψυχολογικοῦ κόσμου ὅπου οἱ ἔννοιες διατάσσονται καὶ οἰκοδομοῦνται ἀνάλογα μὲ τὶς σχέσεις αἰτίας καὶ ἀποτελέσματος. Τὸ σύνολον τοῦ ἔρ-

γου ἐμφανίζεται σὰν ἕνα πλῆρες ἀντικείμενον, σὰν μιὰ μηχανὴ ποὺ ἢ μιὰ τῆς ρόδα κινεῖ τὴν ἄλλη, καὶ μπορούμε νὰ ποῦμε ὅτι σὲ μιὰ ρεαλιστικὴν αισθητικὴν ἢ ἐλευθερίαν τοῦ μυθιστοριογράφου μετρίεται ἀπὸ τὸ βαθμὸν τῆς κυριαρχίας του πάνω σ' ἕνα σύστημα αἰτιότητων.

Νὰ σπάσῃ αὐτὴ τὴν πληρότητα, αὐτὴ τὴ λογικὴν, αὐτὴ τὴ συνάφειαν, νὰ παρουσιάσῃ ἀντίθετα τὸ μυθιστόρημα σὰν ἕνα καθαρὸ παιχνίδι σχετικοτήτων κι ὄχι πιά σὰν μιὰ ἀλυσίδα ἀπὸ σταθερὰς αἰτιότητες, αὐτὸς ἦταν ὁ σκοπὸς τοῦ Ἀντρέ Ζίντ, ὅταν ἔγραφε ἀνάμεσα στὰ 1920 καὶ 1930 τοὺς «Παραχαράκτες»: ὁ μυθιστοριογράφος θέλει νὰ δείξῃ πῶς ἐξαρτιέται ἀπὸ τὰ πρόσωπα ὅσα αὐτὰ ἐξαρτιοῦνται ἀπ' αὐτόν: τὰ «ἀναζητᾷ» ἐνῶ γράφει. Ἄλλωστε αὐτὰ τὰ πρόσωπα δὲν θὰ εἶναι πιά τύποι προορισμένοι νὰ ἀντιπροσωπεύουν τὴν ἄποψη μιᾶς κοινωνικῆς ὁμάδας ἢ μιᾶς ἠθικῆς: ἔχουν δικαίωμα σὲ μιὰ ἀσυναρτησίαν, σὲ μιὰν εὐλύγιστην ἐλευθερίαν. Γιὰ νὰ ἐλευθερώσῃ μ' αὐτὸ τὸν τρόπο τὰ πρόσωπά του, ὁ Ζίντ θὰ ἀποφύγει νὰ τὰ περιγράψῃ καὶ θὰ ἰχνογραφήσῃ τὴν ψυχολογίαν τους μὲ πινελιὰς διαδοχικῆς, ὑπαρξιακῆς.

Μὲ τοὺς «Παραχαράκτες», τὸ μυθιστορηματικὸ ἔργο παίρνει τὴν ὄψιν ὄχι μιᾶς τελειωμένης δημιουργίας, ἀλλὰ μιᾶς δημιουργικῆς ἀναζήτησης, μιᾶς ἔρευνας: νὰ λοιπὸν ὁ ψυχολογικὸς καὶ αισθητικὸς ἄξονας ποὺ θὰ μᾶς ὀδηγήσῃ κατ' εὐθειαν στὸ σύγχρονον Καινούργιον Μυθιστόρημα. Εἶναι ἐνδεικτικὸ ὅτι σὲ διάστημα τριάντα χρόνων ὁ Ἀντρέ Ζίντ στὸ «Ἡμερολόγιον τῶν Παραχαράκτων» (1930) καὶ ἡ Ναταλί Σαρρώτ «Ἐποχὴ τῆς ὑποψίας» (1956) καταδικάζουν κ' οἱ δυὸ τὸ κλασικὸν πρόσωπον τοῦ μυθιστορήματος· κρίνουν πῶς εἶναι πολὺ σαφὲς καὶ πολὺ πρότυπον, πολὺ συνεπὲς, καταλήγοντας στὸ βάθος νὰ μὴν εἶναι ἀληθινόν. Τὸ πρόσωπον, ὅπως τὸ περιέγραφε ὁ Σταντάλ ἢ ὁ Φλωμπέρ, δὲν ἐκφράζει πιά τὸ ρευστό, τὰ συνεχῆ ἄλματα τῆς ζωῆς, κι ἀκόμα λιγότερον τὶς ταλαντεύσεις ποὺ ἀποτελοῦν τὴν ψυχικὴν ὑπόστασιν τοῦ καθενός. Τὸ κύριον ἀντικείμενον τοῦ μυθιστορήματος θὰ εἶναι πιά νὰ ἀκολουθεῖ τὰ ἰχνη ἐνὸς τέτοιου προσώπου καὶ νὰ ἀφήνῃ τὸν ἀναγνώστη νὰ διακρίνῃ μὲ ποῖόν τρόπο αὐτὸ τὸ πρόσωπον ἀντιδρᾷ σὲ διαφορετικὰς περιπτώσεις, ἀλλὰ ἔτσι ποὺ τὸ σύνολον τῶν ἀντι-

δράσεών του να μην άποτελεί καθόλου ένα υποδειγματικό οικόδομημα που ρυθμίζει τη μοίρα μιás ζωής και σχηματοποιεί μιá στιγμή τής Ιστορίας. Μ' άλλα λόγια, αν μās επιτρέπεται να στηρίξουμε τὸ Καινούργιο Μυθιστόρημα (που έχει μορφές πολύ διαφορετικές) σὲ μιá ἀρχή, αὐτὴ θὰ εἶναι ἡ ἀρχὴ τής ἀπροσδιοριστίας τοῦ προσώπου που διεκδικήθηκε ἤδη ἀπὸ τὸν Ζιντ ἐδῶ καὶ τριάντα χρόνια.

Οἱ «καινούργιοι μυθιστοριογράφοι» δὲν ἀντιδρῶν μόνο ἐναντίον ἐνὸς ρεαλισμοῦ που ἐξετάζει προοπτικὰ τὸν «ἥρωα» τοῦ μυθιστορήματος: βάλλουν ἀκόμη ἐναντίον μιás ἄλλης μορφῆς ρεαλισμοῦ, τοῦ Σταντάλ, τοῦ Ντοστογιέφσκι, τοῦ Προῦστ, που ἀφορᾶ τὴν ψυχολογικὴ ἐρμηνεία. Στὶς μέρες μας, λέει συνοπτικὰ ὁ Ρομπ-Γκριγιέ, τὸ σπουδαῖο δὲν εἶναι πιά νὰ ἐξηγήσεις τὸν ἄνθρωπο στὸ βάθος του, ἀλλὰ νὰ δείξεις τὴν παρουσία του μέσα στὸν κόσμο, τὴν ἀπλὴ παρουσία του, γιατί ὁ Ρομπ-Γκριγιέ ἀπορρίπτει τόσο τὴν ζωγραφικὴ τοῦ ἐσωτερικοῦ ἀνθρώπου, ὅσο καὶ μιá ἀντίληψη γιὰ τὸ μυθιστόρημα που παρουσιάζει τὸ ἄτομο σὰν δεμένο μὲ τὸν κόσμο μὲ στενὲς συναισθηματικὲς σχέσεις. Ἔτσι ὁ Ρομπ-Γκριγιέ πλησιάζει τὸν Κάφκα (που τὰ πρόσωπά του βρίσκονται ριζικὰ ἀπομικνωμένα ἀπὸ τοὺς ἄλλους καὶ ἀπὸ τὰ πράγματα, εἶναι σκληρὰ, σκοτεινὰ ἢ φεύγοντα, καὶ που πάνω τους σκοντάφτει κανεὶς χωρὶς ποτὲ νὰ τὰ φτάνει πραγματικὰ) καὶ ἀπομακρύνεται ἀπὸ τὸν Φλωμπέρ, γιατί ἡ Ἔμμα Μποδαρὺ ζεῖ σ' ἕναν κόσμο που πιστεύει γιὰ «δικό της»: εἶναι ὁ κόσμος τῶν ἐπιθυμιῶν καὶ ἀντιπαθειῶν της στὸν ὁποῖο συμμετέχει μὲ τὴν χαρὰ, τὸν πόνο ἢ τὴν ἀνταρσία. Στὴν ἐποχὴ μας, λέει πάλι ὁ Ρομπ-Γκριγιέ, ὁ ἄνθρωπος δὲν δεσπόζει πιά πάνω στὰ πράγματα, δὲν μπορεῖ πιά νὰ τὰ μετατρέψει σὲ σήματα ἢ σύμβολα: δὲ βρίσκονται πιά σ' ἕναν κόσμο ὅπου οἱ κοινωνικὲς ἠεραρχίες καὶ ἡ ἀνάπτυξη τοῦ ἀτόμου μπορούσαν νὰ πείσουν γιὰ τὴν ἀπόλυτη κυριαρχία τῆς ἀνθρώπινης εὐαισθησίας στὸν ἐξωτερικὸ κόσμο. Ὁ σημερινὸς ἄνθρωπος πιστεύει πὼς τὰ πράγματα ἀπλῶς ὑπάρχουν, τὰ βλέπει, τὰ χρησιμοποιεῖ, δὲν τοῦ εἶναι ἢτε φιλικὰ ἢτε ἐχθρικά. Ἡ μοναδικὴ μας σχέση μὲ τὰ ἀντικείμενα εἶναι τὸ βλέμμα, στὴν ἀνάγκη, ἢ χειρονομία. Ἄλλωστε, ἡ Σχολὴ τοῦ Καινούργιου Μυθιστορήματος» ὁμαζεύεται συχνὰ «σχολὴ τοῦ βλέμματος». Βλέπουμε ἀμέσως πὼς μιá τέτοια θεωρία (μποροῦμε νὰ χρησιμοποιοῦμε αὐτὴ τὴ λέξη, γιατί ὁ Ρομπ-Γκριγιέ πολλαπλασίασε τὶς θεωρητικὲς ἐργασίες γιὰ νὰ ὑπερασπίσει αὐτὴ τὴν καινούργια μυθιστορηματικὴ ἀντίληψη,³ χρωτάει πολλὰ στὴ φιλοσοφία τοῦ Χούσερλ, τοῦ Χάιντεγκερ καὶ τοῦ Σάρτρ: ὡς ἕνα σημεῖο ὁ Ρομπ-Γκριγιέ μεταθέτει μέσα στὸ μυθιστόρημα τὸ Da-sein τοῦ ὑπαρξισμοῦ.* Βλέπουμε ἀκόμη πὼς αὐτὸ τὸ δράμα τοῦ κόσμου, θεμελιωμένο πρὶν ἀπ' ὅλα στὴν ἴδια τὴν ὄραση, μπορεῖ νὰ δώσει στὸ μυθιστορη-

ματικὸ τὴ μορφή, ἢ μᾶλλον τὴν περπατησιὰ μιás ἀναζήτησης: τὸ ἄτομο δὲ στηρίζεται πουθενά: διαπιστώνει, πηγαίνει ἀπὸ διαπίστωση σὲ διαπίστωση. Δὲν πιάνει, παραμονεύει... Ἄλλ' αὐτὸ δὲ σημαίνει καθόλου πὼς τὸ πρόσωπο τοῦ Καινούργιου Μυθιστορήματος εἶναι παθητικὸ, ἢ πὼς δὲν τοῦ συμβαίνει τίποτα. Γιὰ τὸν Ρομπ-Γκριγιέ (καὶ γιὰ ἄλλους που θὰ μιλήσουμε) ὑπάρχει μιá ριζικὴ διαφορὰ ἀνάμεσα στὸ ἀντικείμενο καὶ στὴ μαγεία που προκαλεῖ, ἐνῶ ὁ Φλωμπέρ καὶ ὁ Προῦστ τὴν συγχέουν.

Γιὰ ν' ἀποδείξει αὐτὴ τὴ διαφορὰ καὶ γιὰ νὰ τὴν ἐκμεταλλευτεῖ στὸ μυθιστορηματικὸ πεδίο, ὁ Ρομπ-Γκριγιέ καταφεύγει σὲ μιá θεμελιώδη κινηματογραφικὴ ὀπτική: μās κάνει πρῶτα νὰ βλέπουμε αὐτὸ που βλέπει τὸ πρόσωπο, μετὰ μās μιλάει γι' αὐτὸ που κάνει τὸ πρόσωπο, ἀλλὰ ὄχι πάντοτε, γιατί στὸ τρίτο τοῦ μυθιστορήματος «Ἡ Ζήλεια» τὸ πρόσωπο δὲν εἶναι παρὰ βλέμμα, δὲν αἰσθανόμαστε τὴν ὑπαρξὴ του παρὰ μέσα ἀπὸ τὰ ὄράματά του. Ἄλλὰ αὐτὴ ἡ κινηματογραφικὴ τεχνικὴ θὰ ἦταν πολὺ λίγο ἀποτελεσματικὴ ἂν ὁ συγγραφέας ἀναπαράστασε τὰ ἀντικείμενα ἀρχίζοντας ἀπὸ τὶς «αἰσθητὲς» ἢ μᾶλλον τὶς αἰσθησιακὲς τοὺς ιδιότητες. Γιὰ νὰ μās δείξει τὸ γνήσιο καὶ σκληρὸ Da-sein τῶν πραγμάτων, ὁ συγγραφέας ἀντὶ νὰ τὰ περιγράψει τὰ προσδιορίζει. Θὰ δείξει τὸ περίγραμμά τους καὶ τὶς εἰδικὲς τοὺς ιδιότητες, καὶ δὲν θὰ διστάσει νὰ χρησιμοποιήσει ἀφηρημένους ὄρους καὶ μάλιστα ἐπιστημονικούς: ἡ γεωμετρία παίζει ἰδιαίτερα μεγάλο ρόλο σὲ μιá τέτοια παρουσίαση τοῦ ἐξωτερικοῦ κόσμου. Ἄς δώσουμε ἀμέσως δύο παραδείγματα:

Ἡ προκυμαία, που ἡ προοπτικὴ τὴν ἔκανε πιὸ μακρινή, ἐκπέμπει ἀπὸ διάφορα σημεία τῆς κύριας γραμμῆς της μιá δεσμίδα ἀπὸ παράλληλες που περιγράφουν, μὲ μιá καθαρότητα τονισμένη περισσότερο ἀπὸ τὴ λάμψη τοῦ πρωῖνου, μιá σειρά ἀπὸ ἐπιμήκη ἐπίπεδα, ἄλλοτε κάθετα κι ἄλλοτε ὀριζόντια: τὴν κορυφὴ τοῦ μουράγιου που προστατεύει τὸ πέρασμα ἀπὸ τὸ πλατὺ μέρος, τὴν ἐσωτερικὴ πλευρὰ τοῦ μουράγιου, τὸ ἔδαφος στὸ ὕψος τοῦ μῶλου, τὴ μεριά χωρὶς κιγκλίδωμα που βυθίζεται στὸ νερὸ τοῦ λιμανιοῦ («Le Vojeur»)

Τὸ χέρι μὲ τὰ ἰσχνὰ δάχτυλα συσπᾶσθηκε πάνω στὸ ἄσπρο σεντόνι. Τὰ πέντε ἀνοιγμένα δάχτυλα ξανάκλεισαν μὲ τέτοια δύναμη που παρέσυραν τὸ ὕφασμα μαζί τους: κι αὐτὸ μένει τσαλακωμένο σὲ πέντε δέσμες ἀπὸ συγκλίνοντα αὐλάκια... («Ἡ Ζήλεια» σελ. 165).

Τέτοια μυθιστορηματικὰ στοιχεῖα μās ἀποκαλύπτουν μιá οὐσιαστικὴ ὄψη τῆς τέχνης τοῦ Ρομπ-Γκριγιέ: ἡ ἔγνια νὰ διακρίνει εἶναι ἰσχυρότερη ἀπὸ τὴν ἔγνια νὰ αἰσθανθεῖ. Θὰ εἴμαστε ἀκριβεῖς ἂν λέγαμε ὅτι ὁ συγγραφέας ἐνδιαφέρεται κατὰ προτίμηση γιὰ τὸ (θεμελιακὸ) συνθετικὸ στοιχεῖο τῆς ἀντίλη-

ψης: τῆ λογική, τὴν ὀργανωτικὴ ἰκανότητα τοῦ πνεύματος. Παρατηροῦμε ἀκόμα ὅτι οἱ «μυθιστορηματικοὶ ὀρισμοὶ» τοῦ Ρομπ-Γκριγιέ ἀποτελοῦν ἕνα ρεαλισμὸ νέου τύπου, ποῦ θὰ ὀνομάσουμε ἀντικειμενισμὸ καὶ ποῦ ἀντιτίθεται, σὲ ὅλα τὰ σημεῖα, στὸν ἐξπρεσσιονισμὸ, ποῦ κάνει ὅλα τὰ ἀντικείμενα ὑπερσημαντικά, ὑπερ-ἀνθρώπινα.

Ἄλλωστε, τὸ Καινούργιο Μυθιστόρημα ἀντιδρᾷ, στὸ σύνολό του, ἐναντίον τοῦ ἐξανθρωπισμοῦ καὶ τοῦ ἀνθρωπισμοῦ. Γιὰ ν' ἀκολουθήσουμε μιὰ μέθοδο, παρουσιάσαμε τὸ Καινούργιο Μυθιστόρημα σὰν ἕνα δίπτυχο ποῦ τῆ μιὰ πτυχή του καταλαμβάνουν τὰ πράγματα καὶ τὴν ἄλλη τὰ ὄντα.

Ἄς ἐξετάσουμε αὐτὴ τῆ δεύτερη πτυχή, θέτοντας δυὸ συμπληρωματικὰ ἐρωτήματα: πῶς ἕνα μυθιστόρημα μπορεῖ ν' ἀναπτυχθεῖ, νάχει μιὰ γένεση, μιὰ ἀνάπτυξη, ἕνα τέρμα ἂν τὸ ἦ τὰ πρόσωπα βρίσκονται σὲ μιὰ κατάσταση ἐξωτερικότητας, σὲ σχέση μὲ τὸ περιβάλλον τους καὶ ἀντίστροφα; Πῶς ἡ ματιά (μὲ τὴν πιὸ πλατεῖα ἔννοια τῆς λέξης) θὰ μπορέσει νὰ δημιουργήσῃ μιὰν ἀνθρώπινη ἱστορία;

Γιὰ νὰ ἀπαντήσουμε, πρέπει νὰ γυρίσουμε πίσω στὴν ἱστορία τῶν μυθιστορηματικῶν μορφῶν καὶ νὰ ἐντοπίσουμε τὴ διαφορὰ ἀνάμεσα σὲ μιὰ σκηρὴ καὶ σὲ μιὰ κατάσταση. Στὸ «παραδοσιακὸ» μυθιστόρημα, μιὰ σκηρὴ εἶναι ἕνα ὀργανωμένο σύνολο, μὲ σημαντικὰ δάνεια ἀπὸ τὸ θέατρο (πρόσωπα, διάλογος, διάκοσμος, σχόλιο) καὶ τὸ μυθιστόρημα ἀνέχεται, γενικά, μερικὲς σκηρὲς - κλειδιά μὲ τὶς ὁποῖες ὁ συγγραφέας προσδιορίζει τὴ μοῖρα τῶν προσώπων του καὶ τὴ βαθύτερη ἔννοια τοῦ ἔργου του. Ἡ μυθιστορηματικὴ κατάσταση δὲν ἔχει τὸ «νησιωτικὸ» χαρακτήρα τῆς σκηρῆς: εἶναι ἕνα σημεῖο, ποῦ ἀκολουθεῖ καὶ προηγεῖται ἀπὸ ἄλλα σημεῖα. Ἡ κατάσταση χαρακτηρίζει τὸ μυθιστόρημα τοῦ 20οῦ αἰῶνα. Τὸ ἀμερικάνικο μυθιστόρημα ἔχει ἰδιαίτερα συνηθίσει τὸν ἀναγνώστη νὰ συλλαμβάνει τοὺς ἀνθρώπους καὶ τὰ πράγματα, ὅπως παίρνει ἕνα φωτογραφικὸ ἐκστάντανέ. Στὴ «Γραμμὴ Μανχάτταν» π.χ., κάθε κατάσταση μοιάζει νὰ ἔχει ξεκοπεῖ ἀπὸ τὴν ἀνήσυχη τοιχογραφία μιᾶς ἀπέραντης πολιτείας. Ὁ ἀναγνώστη νομίζει πῶς πῆρε κατὰ τύχη ἕνα ραδιοφωνικὸ σταθμὸ: ὁ μυθιστοριογράφος τοῦ δίνει νὰ καταλάβει κάτι ποῦ δὲν εἶχε ἀρχὴ καὶ ποῦ τὸ τέλος του εἶναι ἀπίθανο. Οἱ καταστάσεις συσσωρεύονται γρήγορα καὶ περνᾶμε ἀπὸ τὸ ἕνα πρόσωπο στὸ ἄλλο. Μόνο στὸ τέλος τοῦ βιβλίου ὁ ἀναγνώστη συλλαμβάνει τὸ μυθιστόρημα στὸ σύνολό του. Τὰ μυθιστορήματα τοῦ Ντὸς Πάσος, «Οἱ δρόμοι τῆς ἐλευθερίας» τοῦ Σάρτρ καὶ τὸ ἔργο τοῦ Φῶκνερ ἐμπεριέχουν καὶ εἰκονίζουν δύο βασικοὺς ψυχολογικοὺς μετασχηματισμοὺς. Ἀπὸ τὴ μιὰ μεριὰ ὁ χρόνος δὲν εἶναι μιὰ γραμμικὴ διάρκεια *vectorielle* ὅπου τὸ παρόν, ἀποτέλεσμα παρελθόντος, γεννᾷ μὲλλον. Ἀντὶ νὰ θεωρήσῃ τὸ χρόνο σὰν μιὰ καθολικὴ κατηγορία ποῦ πάνω τῆς ὀφείλουν

νὰ εὐθυγραμμιστοῦν οἱ συνειδήσεις, ὁ μυθιστοριογράφος θὰ ἐντάξῃ τὴ χρονικότητα μὲσα στὴ συνείδηση ποῦ ἀνάλογα μὲ τὶς ἐπιθυμίες, τοὺς φόβους, τὶς κλίσεις θὰ μπορέσει νὰ μεταβάλλῃ τὸ σῆμερα σὲ χτὲς καὶ τὸ αὔριο σὲ σῆμερα. Ἄλλη κεφαλαιώδης ὀλογή: τὸ πρόσωπο δὲν εἶναι πιά ἕνας «χαρακτήρας», δὲν παρουσιάζει πιά (ὅπως ἡ Ρασκόλνικωφ ἢ ὁ Δαβὶδ Κόπερφιλντ) τὴν ὄψη μιᾶς ὀλότητας. Ὅ,τι παίρνουμε ἀπ' αὐτό, εἶναι οἱ ἀντιδράσεις σὲ ὀρισμένους ἐρεθισμοὺς: ὁ συγγραφέας τὸ κάνει νὰ βλέπῃ τὸν κόσμον μ' ἕναν ἄμεσο τρόπο, οἱ ἐρεθισμοὶ μπαίνουν στὴ συνείδησή του ἀλλὰ ὁ σὲ βάθος, τὸ πρόσωπο δὲν θὰ παραδοθεῖ σὲ συλλογισμοὺς καὶ ἀκόμη λιγότερο σὲ στοχασμοὺς. Ἔτσι ὁ συγγραφέας δὲν εἶναι πιά ἕνας προνομιοῦχος παρατηρητῆς τοῦ κόσμου περιορίζεται πίσω ἀπὸ τὴ γρίλλια τῆς συνείδησης ἑνὸς προσώπου, καὶ αὐτὴ ἡ γρίλλια εἶναι πολὺ λεπτή. Μίλησαν ἀκόμα γιὰ *behaviorisme** στοὺς μυθιστοριογράφους ὅπου καὶ στὸ Καινούργιο Μυθιστόρημα.

Ἄφου στέρησε τὸ χρόνο ἀπὸ τὴ λογικὴ τὴν ἀφου ἔπαψε νὰ θεωρεῖ τὴ συνείδηση σὲ ἕνα δεμένο σύνολο, ὁ συγγραφέας ἔπρεπε νὰ δημιουργήσῃ μιὰ καινούργια τάξη, μιὰ καινούργια γλώσσα, μιὰ καινούργια αἴσθησι. Τὸ κατάφερε, ἐννοώντας τὸ μυθιστόρημα σὲ μιὰ ἔκταση. Ἄς πάρουμε ἕνα συμβολικὸ παράδειγμα. Μποροῦμε νὰ γνωρίσουμε ἕνα ὄνειρο μὲ δυὸ τρόπους: ἢ παρατηροῦμε τὸ ὄνειρο καὶ τὴν ἀνάπτυξή του ἀπὸ τὶς ρίζες ἕως τὰ τελευταῖα κλαδιά, ἢ ἐξετάζουμε τὴν τομὴ τοῦ κορμοῦ, σχηματισμένη ἀπὸ σπασμένα ὀμόκεντρα: εἴμαστε, τότε, ἐλεύθεροι νὰ βάλομε σημάδια πάνω σ' αὐτοὺς τοὺς κλούς, νὰ μετρήσουμε τὰ διαστήματα τοὺς χωρίζουν καὶ νὰ «διηγηθῶμε» τὸ ὄνειρο μ' ὁποιαδήποτε σειρά (ἢ μᾶλλον ἐννοώντας ἀπὸ τὸ σημάδι ποῦ μᾶς ἐνδιαφέρει) ἀφου ξέρουμε πῶς ὑπάρχει μιὰ ὀργάνωση εἶναι ἀνεξάρτητη ἀπὸ τὴν περιγραφή. Ἔτσι ὁ Φῶκνερ ἀντὶ νὰ ἀντιπαριστάνῃ ἄβυσσαλέο ἄνθρωπο, μὲ χαρακτήρα σχηματισμένο ἀπὸ στοιχεῖα δεμένα μεταξύ τους φωνα μὲ μιὰ γενετικὴ αἰτιότητα, δείχνει τὸν ἄνθρωπο νὰ «τείνει πρὸς», νὰ ἀντιδρᾷ σὲ ὀρισμένο ἀντικείμενο, σ' ἕνα ὀρισμένο ἄτομο ἢ σὲ μιὰ ἀνάμνηση. Πρόκειται γιὰ μιὰ ἔκτατικὴ ἀνάπτυξη ποῦ σ' ἕνα μῆρος τοῦ Φῶκνερ μπορεῖ νὰ συγκριθεῖ μετὰ τοὺς ὀμόκεντρος κύκλους ποῦ δημιουργοῦν πέτρα δταν πέφτει στὸ νερό. Ὁ μυθιστοριογράφος ξεκινᾷ ἀπὸ ἕνα περιστατικὸ ἀπομακρυσμένο ἀπὸ ἕνα ὀρισμένο κέντρο, ἀναγυρίζει ὄλο καὶ πιὸ κοντὰ στὸν ἄνθρωπο τοῦ μυθιστορήματος γιὰ νὰ ἀπομακρυνθεῖ πάλι.

Βλέπουμε ὅτι οἱ συλλήψεις καὶ ἡ τὴν τοῦ Καινούργιου Μυθιστορήματος εἶναι ἕνα τέλεσμα μιᾶς ἐξέλιξης. Ἄλλὰ ἂν ὁ Ρομπ-Γκριγιέ, οἱ θεωρίες του καὶ τὸ Καινούργιο Μυθιστόρημα ἔκαναν τόσο θόρυβο αὐτὰ τὰ τελευταῖα χρόνια, αὐτὸ ὀφείλεται κυρίως

ὅτι «ἡ αἰσθητικὴ τοῦ χώρου» ἔφτασε, ἰδιαίτερα μὲ τὸν Ρομπ-Γκριγιέ, στὶς ἀκραίες τῆς συνέπειες. Μποροῦμε μάλιστα νὰ μιλήσουμε γιὰ συστηματοποίηση τῶν νέων τάσεων ποὺ παρουσιάστηκαν στὸ δυτικὸ μυθιστόρημα μὲ τὴν Βιρτζίνια Γούλφ καὶ τὸν Τζόυς.

Οἱ «καινούργιοι μυθιστοριογράφοι» συλλαμβάδουν στὴν πραγματικότητα τὸ ἔργο τους ὅπως ἀντιλαμβάνονταν τὴ ζωγραφικὴ γύρω στὰ 1910: ὅπως ἓνας πίνακας εἶναι πρωταρχικὰ ἓνα σύνολο ἀπὸ ἔγχρωμες μορφές, ἔτσι κ' ἓνα μυθιστόρημα εἶναι πρὶν ἀπ' ὅλα μιὰ σειρὰ περιστατικῶν γύρω ἀπὸ ἓνα θέμα ἀρχικὸ ἢ κεντρικὸ. Λέμε σειρὰ κι ὄχι συνέχεια γιατί ὁ συγγραφέας (κι αὐτὴ εἶναι μιὰ ἀπὸ τὶς οὐσιαστικὲς ὀψεις τῆς τεχνικῆς τοῦ Ρομπ-Γκριγιέ) μπορεῖ νὰ παραθέσει ἓνα γεγονὸς Β κ' ἓνα γεγονὸς Β' μόνις διαφορετικὸ ἀπὸ τὸ Β, ὅπως ἓνας μουσικὸς ἐπαναλαμβάνει ἓνα θέμα μὲ μιὰ ἐλαφριά παραλλαγή. Σειρὲς αὐτοῦ τοῦ εἴδους συνθέτουν τὸ μυθιστόρημα «Ἡ Ζήλεια» ὅπου ἓνας ζηλότυπος, ποὺ δὲν τὸν βλέπει ποτέ ὁ ἀναγνώστης, κοιτάζει τὴ γυναίκα του μὲς' ἀπ' τὶς πτυχὲς μιᾶς κουρτίνας. Ὅρισμένες χειρονομίες, ὁρισμένες θέες ξανάρχονται ἀδιάκοπα, καὶ δὲν μπορεῖ κανεὶς νὰ καταλάβει ἂν πρόκειται γιὰ ἄμεσες ἀντιλήψεις ἢ γιὰ ἀναμνήσεις. Πολὺ μακριὰ ἀπὸ τὸ ν' ἀναλύσει τὸ ψυχικὸ φαινόμενο τῆς ζήλειας μὲ τὸν τρόπο τοῦ Σταντὰλ ἢ τοῦ Προῦστ (ποὺ δείχνανε τὶς αἰτίες, μιὰ ἱστορία, μιὰ ἐξέλιξη), ὁ Ρομπ-Γκριγιέ περιορίζεται στὴ στοιχειώδη, «ἐπίδερμικὴ» ἐκδήλωση τοῦ φαινομένου: ὁ ζηλότυπος εἶναι πρὶν ἀπ' ὅλα κάποιος ποὺ κοιτάζει βασανισμένα, κάποιος ποὺ θέλει νὰ ξέρει καὶ ποὺ ἢ ἐπιμονὴ τοῦ βλέμματός του σ' ὁρισμένα πράγματα τὸν ἐμποδίζει νὰ μάθει.

Ξαναβρίσκουμε ἐδῶ τὸ θέμα τῆς ἔρευνας, τῆς ἀναζήτησης ποὺ ἀποτελεῖ τὸν καμβὰ ὅλων τῶν μυθιστορημάτων ποὺ δημοσιεύθηκαν μέχρι σήμερα ἀπὸ τὸν Ρομπ-Γκριγιέ, καὶ τοῦ φιλμ «Ὁ ἀθάνατος» (1962) τοῦ ὁποῖου ἔκανε τὸ σενάριο, τὸ διάλογο καὶ τὴ σκηνοθεσία. Ἐκεῖνο ποὺ προπαντὸς ἐνδιαφέρει τὸν Ρομπ-Γκριγιέ εἶναι ἡ ἔρευνα καθυστερημένη, ἡ ἀναζήτηση καθυστερημένη, μὲ τὰ ἀπρόβλεπτά τους, τὰ ψεύτικα ἴχνη τους, μὲ τὸ δῆμα σημειωτὸν τους καὶ πρέπει νὰ ὑπογραμμιστεῖ ὅτι τὸ ἀστυνομικὸ μυθιστόρημα (στὸ ὁποῖο ὁ Ζῶρζ Σιμενόν, ὁ Γκράχαμ Γκρήν καὶ ὁ Ντάσελ Χάμετ ἔδωσαν ψυχολογικὲς σημασίες πολὺ βαθεῖες) πρόσφερε στὸ Καινούργιο Μυθιστόρημα ἓνα καθοριστικὸ στήριγμα: ἀπὸ τὸ γενικὸ νῆμα τῶν ἀστυνομικῶν ἱστοριῶν τὸ Καινούργιο Μυθιστόρημα ἔβγαλε ἓνα βασικὸ θέμα, τὸ θέμα τοῦ δυνατοῦ καὶ τοῦ ἀντίθετου του, τοῦ ἀδύνατου.

Αὐτὸ τὸ θέμα εἶναι σημαντικὸ γιὰ τὴν κατανόηση ἐνὸς μεγάλου μέρους τῆς σύγχρονης λογοτεχνίας, ἀπὸ τὸν Κάφκα μέχρι τὸν Σάμουελ Μπέκετ. Πρέπει νὰ θυμηθοῦμε τὴ σημασία τῆς ἐναλλαγῆς μέσα σὲ μιὰ κοινωνία ὅπου τὸ ἄτομο ἐξαρτιέται ἢ νομίζει

ὅτι ἐξαρτιέται ἀπὸ ἀνώνυμες δυνάμεις (γραφειοκρατικὲς π.χ.). Ὅπως ὁ ἥρωας τῆς «Δίκης» θὰ λέει συνεχῶς: «ἢ..... ἢ»: ἢ εἶμαι ἐνοχος ἢ δὲν εἶμαι, ἢ θὰ μὲ συλλάβουν ἢ θὰ μ' ἀφήσουν ἐλεύθερο κλπ.... Αὐτὲς τὶς σειρὲς τῶν ἐναλλαγῶν, ὁ Ρομπ-Γκριγιέ τοποθετεῖ τὴ μιὰ πλάϊ στὴν ἄλλη χωρὶς νὰ μᾶς πεῖ ποτέ, ἐννοεῖται, ὅτι πρόκειται γιὰ ἐναλλαγές, ἀλλὰ κανονίζοντας ἔτσι ὥστε νὰ μᾶς κάνει νὰ καταλάβουμε ὅτι ὁ ἴδιος ὁ συγγραφέας, δουλεύοντας ἓνα μυθιστόρημα, βρίσκεται συνεχῶς ἀντίκρου στὸ δυνατὸ καὶ τὸ ἀδύνατο, ἀντίκρου σ' ἓνα πράγμα ἢ στὸ ἀντίθετό του, ἀντίκρου στὴν ἀντίληψη τῆς πραγματικότητας ἢ σ' ἓνα ὄνειρο: ὅλους τοὺς δισταγμοὺς του συγκεντρωμένους ἀποτελεῖ τὸ τελευταῖο μυθιστόρημα τοῦ Ρομπ-Γκριγιέ «Μέσα στὸ λαβύρινθο». Καὶ μποροῦμε νὰ ποῦμε ὅτι ὁ συγγραφέας ἐκφράζει ἔτσι μιὰ γεωμετρικὴ διάσταση τοῦ σύγχρονου κόσμου, ὅπου τὸ ἄτομο δὲν κατέχει πιά τὴν ἀτομικότητα ὅπως τὴν περιέγραψε ὁ Μπαλζάκ, καὶ δὲν ἔχει πιά πολὺ-πολὺ τὴν ἐντύπωση πῶς ἐδῶ κ' ἕκατὸ χρόνια ἡ μοίρα του εἶναι πραγματικὰ ξεχωριστή.

Σ χεδὸν τὴν ἐποχὴ τῶν «gottmes» (1953), δυὸ συγγραφεῖς ἔδιναν καινούργια χαρακτηριστικὰ στὴ λογοτεχνικὴ ἔκφραση: ἡ Μαργκερίτ Ντυράς (ποὺ θᾶγραφε στὰ 1959 τοὺς διαλόγους τοῦ φιλμ «Χιροσίμα ἀγάπη μου») καὶ ὁ Σάμουελ Μπέκετ (ποὺ ἔγραψε τὸ θεατρικὸ ἔργο «Περιμένοντας τὸν Γκοντῶ»). Στὸ «Φράγμα τοῦ Εἰρηνικοῦ» ἡ Μαργκερίτ Ντυράς χρησιμοποιεῖ τὶς μεθόδους τῶν Ἀμερικανῶν μυθιστοριογράφων, συγκεκριμένα τοῦ Κῶλντγουελ: τοὺς ἄμεσους διαλόγους, τὴν ἀπουσία σχολίου, διαδοχὴ σύντομων εἰκόνων, ψυχολογία ἀντίδρασης, συμπεριφορᾶς. Αὐτὴ ἡ τεχνικὴ θὰ τονιστεῖ στὸ «Ναύτη τοῦ Γιβραλτάρ» (1952) ὅπου μιὰ γυναίκα φεύγει γυρεύοντας ἓνα ναύτη ποὺ τὸν εἶχε μισοδεῖ μόνις μιὰ φορά. Τὴν ἴδια ἐποχὴ ἡ Ναταλί Σαρρώτ δημοσίευε τὸ «Πορτραῖτο ἐνὸς ἄγνωστου» ὅπου πραγματοποιεῖ τὴ μυθιστορηματικὴ θεωρία ποὺ λανσάρησε στὰ 1956 στὸ δοκίμιό της «Ἡ ἐποχὴ τῆς ὑποψίας». Τὸ ἀφήγημα «Τὸ σπρτραῖτο ἐνὸς ἀνώστου» δὲν εἶναι τόσο τὸ πορτραῖτο ἐνὸς προσώπου ὅσο ἡ ἀναζήτηση ἐνὸς προσώπου, ἐνὸς πλάσματος στὸ ὁποῖο θᾶθελε κανεὶς νὰ προσδώσει κάποια χαρακτηριστικά. Αὐτὸ ποὺ ἐνδιαφέρει τὴ Ναταλί Σαρρώτ εἶναι «οἱ ἔσω καταστάσεις τῆς συνείδησης»: βρισκόμαστε πέρα ἀπ' τὴν πράξη, τὴν ἀνοιχτὴ γλώσσα, τὶς κατηγορίες, τὰ συναισθήματα, τὰ πάθη... Τὰ ἀφηγήματα τῆς Ναταλί Σαρρώτ ἐκφράζουν τὰ ψαχουλέματα, τοὺς δισταγμοὺς, τὴν εὐθραυστὴ ἀσάφεια τῆς δημιουργίας. Νά γιατί ὁ Ζᾶν-Πῶλ Σάρτρ, στὸν πρόλογό του γιὰ τὸ «Πορτραῖτο ἐνὸς ἄγνωστου», ὀνομάζει αὐτὸ τὸ ἔργο ἀντι-μυθιστόρημα, γιατί ἀποκλείονται τόσο τὸ «τυπικὸ» ὅσο καὶ ἡ ἴντριγκα. Ὑπάρχει μιὰ ἱστορία, ἀλλὰ εἶναι προῖστορικὴ. Πρόκειται γιὰ μιὰ ἀναζήτηση,

μιά προσπάθεια να φτάσει τις άβέβαιες ζώνες της ψυχής, αυτές τις μικρές στιγμές που νομίζουμε στερημένες συνεπειών και που οι «παραδοσιακοί» μυθιστοριογράφοι είχαν παραμελήσει. Μια «συνείδηση απουσίας» χαρακτηρίζει επίσης τα άφηγήματα του Μπέκετ («Μαλλού», «Ο Μαλλόν πεθαίνει»), όπου έμφανίζεται, με πιο καθαρό τρόπο, η άρνηση κάθε βολικής αναφοράς στα κοινωνικά πλαίσια, στις αξίες γενικά και στο ρομαντισμό. Τέτοια άφηγήματα παρουσιάζονται σαν παραληρητικοί διαλογισμοί (το παραλήρημα είναι ψυχρό...) όχι πάνω στο «μηδέν κάθε πράγματος», αλλά πάνω στο διαμελισμό κι ακόμη στην άποσύνθεση που την εικόνα της δίνει μια ανθρώπινη ζωή. Για να κάνει αίσθητά αυτά τα φαινόμενα, ο Μπέκετ καταφεύγει στο σύμβολο: το πρόσωπό του (στο βάθος είναι πάντα το ίδιο) ζει σ' ένα πλαίσιο τόσο άθλιο, όσο και άπροσδιόριστο, και χάνεται «επίτηδες» μέσα στις αναμνήσεις του όπως και μέσα στις αντιλήψεις του.

Το ίδιο συναίσθημα απουσίας (και αναζήτησης) κυριαρχεί στα μυθιστορηματικά έργα του Ζαν Καϊϋρόλ. Άντικείμενο ενός άφηγήματος όπως «Η μετακόμιση» (1957) ή «Ο χώρος μιάς νύχτας» (1956) είναι η βιωμένη καθημερινότητα (σε πολύ σύντομο χρόνο) από ανθρώπους «σαν έσας και μένα», από «άπλες μονάδες». Άλλα ο Καϊϋρόλ δεν τείνει σε κανένα αποτέλεσμα κοινωνικού ρεαλισμού, αντίθετα το κάθε τι συμβαίνει σαν ο συγγραφέας να αναζητούσε αυτό που άποτελεί ένα άτομο όταν άπομονωθεί από τα πλαίσια μιάς κοινωνίας, από τις αξίες της κι από τα καθήκοντα που επιβάλλει: το δάπεδο είναι ισχνό, κι αυτή τη στενή επιφάνεια έκμεταλλεύεται ο Καϊϋρόλ, διαλέγοντας ένα τέτοιο «μικρό περιστατικό» μιάς ζωής, που κάνει άμέσως να ξεπροβάλλει το σχήμα ενός πεπρωμένου. Παρόλο που τα άφηγήματά του είναι πιο κλασικά, κι όχι με τόσο πρωτότυπη τεχνική όσο τα έργα του Ρομπ-Γκριγιέ και του Μπέκετ, ξαναβρίσκουμε στον Καϊϋρόλ την ίδια αίσθηση του στιγμιαίου, την ίδια άμεση λήψη των προσώπων, την ίδια άρνηση της «μυθιστορηματικής σκηνής» και την ίδια απουσία του «μυθιστορηματικού ήρωα». Θα μιλήσουμε, τέλος, για τον Μισέλ Μπιτόρ για τον όποιο είχε ειπωθεί ότι συμβασίλευε με τον Ρομπ-Γκριγιέ στο Καινούργιο Μυθιστόρημα. Έ, λοιπόν, είναι περίεργο να διαπιστώνουμε πόσο οι δυο αυτοί συγγραφείς απέχουν μεταξύ τους. Ίδου η άρχή των «gottmes»

Στο μισόφωτο του καφενείου, το άφεντικό τακτοποιεί τα τραπέζια και τις καρέκλες, τα σταχτοδοχεία, τους σίφωνες με το άνθρακικό νερό, είναι έξη ώρα το πρωί.

Δεν έχει ανάγκη να διακρίνει καθαρά, δεν ξέρει ούτε τί κάνει. Κοιμάται ακόμα. Κανόνες πανάρχαιοι ρυθμίζουν τις λεπτομέρειες των χειρονομιών του που για μια φορά σώθηκαν από την άβεβαιότητα των ανθρώπινων προθέσεων. Κάθε δευτερόλεπτο

σημαδεύει μια καθαρή κίνηση: ένα βήμα στο πλάι, ή καρέκλα σε τριάντα πόντους, τρία χτυπήματα με το ξεσκονόπανο...

Και να η άρχή της «Χρησιμοποίησης του χρόνου» που δημοσίευσε ο Μπιτόρ στα 1956:

Οι λάμπεις πολλαπλασιάστηκαν. Αυτή άκριβώς τη στιγμή μπήκα, τη στιγμή που άρχίζει η διαμονή μου σ' αυτή την πόλη, αυτή τη χρονιά που έχει κυλήσει κιόλας πάνω άπ' τη μισή, όταν σιγά-σιγά άπαλλάχτηκε από την ύπνηλία μου, σ' αυτή τη γωνιά του διαμερίσματος όπου ήμουν μόνος, άπέναντι στη σκάλα κοντά στο μαύρο τζάμι το σκεπασμένο άπ' έξω με σταγόνες βροχής, μυριάδες από μικρούς καθρέφτες που ο καθένας άντανασκλούσε ένα τρεμάμενο σπειρί λιγοστό φώς που θάμπαινε ή βρώμικη πλαφονιέρα, όταν το ύφάδι άπ' το παχύ κάλυμμα θορύβου, που με σκέπαζε από ώρες σχεδόν άδιάκοπα, χαλάρωσε ακόμη μια φορά, διαλύθηκε.

Το δράμα του κόσμου του Μισέλ Μπιτόρ είναι τελείως διαφορετικό από το δράμα του Άλαϊν Ρομπ-Γκριγιέ: τα κεντρικά πρόσωπα της «Χρησιμοποίησης του Χρόνου» και της «Τροποποίησης» (1959) είναι στενά δεμένα με τον ανθρώπινο και υλικό κόσμο που τα περιβάλλει. Βρίσκουμε στον Μπιτόρ έρωτες, άπέχθειες, πόνους, έλπίδες. Όπωςδήποτε το έργο του Μπιτόρ άνήκει φύσει και θέσει στο Καινούργιο Μυθιστόρημα: πρώτα-πρώτα καθ' ένα από τα άφηγήματά του παρουσιάζεται σαν μια αναζήτηση (ένα πρόσωπο άποκαλύπτεται στον έαυτό του άσυναίσθητα), δεύτερο, αν αυτή η αναζήτηση ξετυλίγεται μέσα στο χρόνο, πρόκειται μια μια διάρκεια πολύ μακριά σ' ένα «χρόνο ώρολογιακό» σχετικά σύντομο. Αυτή τη διάταση της χρονικότητας δεν τη χρησιμοποιεί ο συγγραφέας για να καταγράψει ψυχολογικές αναλύσεις, αλλά περισσότερο για να άποκαταστήσει μια σχέση συνάφειας ανάμεσα στον κόσμο και το πρόσωπο: χάρη στα δράματα και στις έντυπώσεις του, το πρόσωπο νοιώθει να τροποποιείται ή συνείδησή του: έδώ πάλι, ο χώρος ύπερισχύει της διάρκειας και ο μυθιστοριογράφος, που μάς κάνει όλα να τα βλέπουμε κι όλα να τα νοιώθουμε «μέσω κάποιου», έγ καταλείπει κάθε προνομιακή θέση.

Αν η ανάπτυξη του βιομηχανικού και καταλιστικού πολιτισμού γέννησε το πρόσωπο-τύπο και πρότυπο, ή περιγραφική άνάλυση των συνειδήσεων γέννησε, άργότερα, ένα άλλο μυθικό σημείο αναφοράς, της ένδοσκοπησης: το Έγώ έμφανιζόταν σαν μολότητα που έξηγιόταν από μόνη της. Αυτή ή έννοια της ψυχολογικής όλότητας θα γέννησει τις μυθιστορηματικές μορφές με ιδιαίτερα χαρακτηριστικά. Κατά το 1930 γινε άντιληπτό πως ό,τι κερδιζόταν με την ένδοσκοπηση χανόταν σε άντίληψη και συγκεκριμένη ύπαρξη. Άπ' αυτό προέκυψε ή γέννηση μιάς καινούργιας γλώσσας

τάλληλης να περιγράφει τη συνείδηση μέσα από την προβληματική της άποψη.

Στον μυθιστορηματικό τομέα, ο κοινωνικός ρεαλισμός και η βιογραφική και ψυχολογική περιγραφή δημιούργησαν δύο έννοιες (και δύο μορφές) του χρόνου διαφορετικές: ή μία (Μπαλζάκ, Σταντάλ, Ντίκενς) συγκροτήθηκε σε μια εποχή όπου η ιστορία πήγαινε να γίνει αντικειμενική επιστήμη: για να κατανοηθεί το παρελθόν έπρεπε πρώτα να υποδιαιρεθεί όπως το θερμόμετρο. Αντίθετα, η ψυχολογική βιογραφία (Προύστ) υποκαθιστούσε στη χρονολογία μια χρονική διάρκεια όπου ο χρόνος μεταβαλλόταν σε υποκειμενική εκτίμηση. Από τον Σταντάλ μέχρι τον Προύστ αυτά τα δύο είδη χρονικότητας αλληλοεπηρεάσθηκαν ή συγκρούσθηκαν: όρισμένοι μυθιστοριογράφοι διάλεξαν περισσότερο τη διάρκεια παρά τον «ωρολογιακό χρόνο», άλλοι — Βιρτζίνια Γούλφ — πρόβαλλαν μια δλόκληρη ύπαρξη σε μια συνέχεια στιγμών. Στον τομέα της μυθιστορηματικής αισθητικής, τελικά, ο χρόνος (κάτω από οποιαδήποτε μορφή του) θεωρήθηκε σαν η ουσιαστική διάσταση αν όχι σαν το κύριο πρόσωπο ενός μυθιστορήματος. Αυτή την αισθητική προστακτική οι «καινούργιοι μυθιστοριογράφοι» την απορρίπτουν. Και να ένα απόσπασμα από ένα πρόσφατο θεωρητικό κείμενο του Ρομπ - Γκριγιέ:

Πώς αυτή η σύγχρονη αντίληψη του έργου μπορεί να επιτρέψει στο χρόνο να είναι το κύριο πρόσωπο του βιβλίου ή του φιλμ; Μάλλον στο παραδοσιακό μυθιστόρημα, στο μπαλζακικό π.χ., θα εφαρμοζόταν ακριδώς αυτός ο όρισμός. Εκεί ο χρόνος έπαιζε τον πρώτο ρόλο: ολοκλήρωνε τον άνθρωπο, ήταν το μέσο και το μέτρο της μοίρας του. Είτε πρόκειται για ανύψωση είτε για κατάπτωση, πραγματοποιούσε ένα γίγνεσθαι έχέγγυο ταυτόχρονα του θριάμβου μιας κοινωνίας που κατακτούσε τον κόσμο, και μοιραίο μιας φυσικής πραγματικότητας: της θνητής ύποστασης του ανθρώπου. Τα πάθη όπως και τα γεγονότα δεν μπορούσαν να αντιμετωπισθούν παρά σε μια χρονική ανάπτυξη: γέννηση, αύξηση, παροξυσμός, κάμψη και πτώση. Ένω, στο σύγχρονο αφήγημα, θα λέγαμε πως ο χρόνος έχασε τη χρονικότητά του. Δεν κυλάει πιά, δεν εκπληρώνει τίποτα πιά. Κι αυτό ασφαλώς εξηγεί το είδος της απογοήτευσης που ακολουθεί την ανάγνωση ενός σημερινού βιβλίου ή την προβολή ενός φιλμ. Όσο υπήρχε κάτι το ικανοποιητικό σε μια μοίρα ακόμη και τρογική, τόσο τα ωραιότερα από τα σημερινά έργα μας αφήνουν άδειους, αποθαρρυσμένους. Όχι μόνο δεν επιδιώκουν καμιά άλλη πραγματικότητα από την πραγματικότητα της ανάγνωσης ή του θεάματος, αλλά ακόμη φαίνονται πάντα πως είναι έτοιμα να αυτοκαταστραφούν και το τέλος τους — κάθε άλλο παρά επιβράβευση — δεν είναι παρά η σήψη και το τελικό

γκρέμισμα όλων των στοιχείων που μέναν ακόμη δρθια.

Με βάση αυτές τις γραμμές μπορούμε να προσχεδιάσουμε μια κοινωνιολογική αισθητική του Καινούργιου Μυθιστορήματος. Η θέση του Ρομπ - Γκριγιέ, της Ναταλί Σαρρώτ και του Μπέκετ είναι η ακόλουθη: ο θρίαμβος της αστικής τάξης (του αστικού κράτους) δημιούργησε μια τάξη πραγμάτων που σήμερα πρέπει ν' αρνηθούμε γιατί δεν έχει πια κανένα νόημα ούτε ανθρώπινο ούτε αισθητικό. Άλλα ταυτόχρονα (κ' εδώ βρίσκεται ένα πολύ συζητήσιμο σημείο), οι συγγραφείς του Καινούργιου Μυθιστορήματος αρνιούνται να δώσουν σαν αντικείμενο των έργων τους μια κοινωνική πραγματικότητα, διαφορετική από την αστική τάξη πραγμάτων: απομακρύνουν τόσο την εικόνα του «σοσιαλιστικού ρεαλισμού» όσο και της «στρατευμένης λογοτεχνίας» που ο Σάρτρ υπεράσπισε με έξυπνάδα και οξύδερκεια, αλλά της οποίας την ουσία φεύτισαν γενικά με την πρόφαση πως δεν μπορούσε να έχει αξιόλογη αισθητική έξω από τα έργα που εκφράζουν μια «προοδευτική» πολιτική στράτευση. Αποτελεί, λοιπόν, ένα νόθο πρόβλημα, ένα δίλημμα, το να βάλει κανείς το συγγραφέα μπροστά στην αναγκαιότητα να εκφράσει ένα σύστημα αξιών, αντιτιθέμενο σ' αυτό που ο ίδιος αρνιέται.⁵ Το Καινούργιο Μυθιστόρημα αναπτύχθηκε σε μια χώρα όπου ο διαχωρισμός ανάμεσα στις αισθητικές και τις ήθικες ή πολιτικές αξίες ήταν πάντα πολύ οξύς.

Στη Γαλλία, περισσότερο από άλλου, μια περίοδος του ρεαλισμού δέχτηκε την αντεπίθεση ενός αισθητισμού. Άλλα η φροντίδα να προστατευθούν ή να ανασυγκροτηθούν οι τυπικές αξίες δεν οδηγεί στο συμπέρασμα ότι ένα έργο που υπακούει σ' αυτές τις προστακτικές είναι στερημένο από ψυχοκοινωνική σημασία. Όταν ο Ρομπ - Γκριγιέ δηλώνει, σε μια συνέντευξη, ότι η εποχή μας είναι «μάλλον ή εποχή του αριθμού μητρώου», το κάνει χωρίς πικρία, ούτε νοσταλγία για κάποιο ούμανισμό, δείχνει απλά μια κοινωνιολογική πραγματικότητα: η εποχή μας είναι ή εποχή της τεχνικής, του αυτοματισμού, της ταχύτητας, της καλλιέργειας των μαζών, της οργάνωσης σε εύρεια κλίμακα. Το αισθημά μας της διάρκειας έχει μετριαστεί. Ζούμε σε μια σχετικότητα χωρο - χρόνου που έδωσε και στον Άγγλο μυθιστοριογράφο Ντάρρελ την έμπνευση να συνθέσει την περίφημη «τετραλογία». Επί πλέον ή πειραματική ψυχολογία, οι κοινωνιολογικές έρευνες, ή ψυχανάλυση τείνουν να μας κάνουν να συλλάβουμε τη συνειδησή μας σαν ένα σύνολο σχηματισμένο από επίπεδα και επιφάνειες, όπου ή διάρκεια δεν είναι παρά ένα στοιχείο.

Άλλα ή κύρια πηγή αυτής της άχρονικότητας για την οποία μιλάει ο Ρομπ - Γκριγιέ, φαίνεται πως είναι ή τέχνη του κινηματογράφου (και ή κινηματογραφική αντίληψη). Το φιλμ μας συνήθισε να αντιλαμβανόμαστε με τη διαδοχή κι όχι με την χρονολογική συνέχεια.

‘Ο θεατής ενός φιλμ δέχεται φυσικά τὸ flash back ὅπως καὶ τὸ fondu enchainé γιατί πάντα ὁ ἴδιος κοιτάζει καὶ βλέπει. Ἴσως βιαστήκαμε πολὺ νὰ πιστέψουμε ὅτι ὁ θεατής, καθηλωμένος ἀπὸ ἓνα θέαμα, μένει ἀπαθής. Ἀντίθετα, διαπιστώνουμε, πῶς ἡ «ἐπίθεση» τῆς εἰκόνας κατὰ τοῦ θεατῆ τοῦ ἐπιβάλλει μιὰ ὀπτική τάξη τὴν ὁποία εἶναι ἐλεύθερος, διανοητικά, νὰ καταλάβει καὶ νὰ ὀρθολογήσει. Ἀρκεῖ ν’ ἀκούσει κανεὶς τὰ σχόλια ποὺ κάνουν οἱ θεατῆς σὲ μιὰ αἴθουσα λαϊκοῦ κινηματογράφου: ἐπεξηγοῦν στοὺς ἑαυτοὺς τους τὸ παιχνίδι τῶν εἰκόνων ποὺ ξετυλίγεται μπροστά τους. Ὁ θεατῆς τοῦ φιλμ ἀποκαθιστᾶ σὲ ἓνα ὀρισμένο μέτρο «κανονικῆς ἱστορικῆς» τάξης τοῦ θεάματος. Ἀντίθετα, σ’ ἓνα λογοτεχνικὸ κείμενο, ποὺ ἀπευθύνεται ἄμεσα στὴ νόηση, γιὰ νὰ παραγάγει σὲ συνέχεια νοητικὲς εἰκόνες, κάθε ρήγμα στὴν ὁμιλία, στὸ λόγο,* φαίνεται σὰν παγίδα: ἓνα flash back, μιὰ τεχνικὴ τοῦ ταυτόχρονου, ἐκτρέπουν τὸ πνεῦμα μας, συνηθισμένο σ’ αὐτὸ ποὺ θὰ ὀνομάζαμε αἰτιακὸ χρόνο. Τέλος, ὑπάρχει ἀνάμεσα στὸ φιλμ καὶ τὸ μυθιστόρημα ἡ ἴδια συμπληρωματικὴ διφυΐα ποὺ ὑπάρχει ἀνάμεσα στὶς κατηγορίες τοῦ χώρου καὶ τοῦ χρόνου.

Ἡ κινηματογραφικὴ ὄραση μᾶς ἔχει, ἐπὶ πλεόν, συνηθίσει (μὲ τὸν Ἀϊζενστάϊν, τὸν Πουντόκιν, τὸν Μπουνιούελ) νὰ καταλαβαίνουμε ὅτι ὁ κόσμος τῶν πραγμάτων καὶ τῶν ἀνθρώπων εἶναι ξεχωριστοὶ ὁ ἓνας ἀπὸ τὸν ἄλλο. Πραγματικά, σ’ ἓνα φιλμ ἢ κοιτᾶμε κάποιον (καὶ τὸν κάνουμε κατὰ κάποιο τρόπο ἀντικείμενο) ἢ κοιτᾶμε ἓνα ἀντικείμενο ποὺ ξέρουμε πῶς τὸ κοιτάζει κάποιος ἢ ἀκόμα κοιτᾶμε κάποιον ποὺ κοιτάζει ἓνα ἀντικείμενο. Σὲ κάθε μιὰ ἀπ’ αὐτὲς τὶς καταστάσεις, ὁ θεατῆς βλέπει, μετὰ καταλαβαίνει, ὅτι ὁ μόνος πραγματικὸς δεσμὸς ἀνάμεσα στὰ πράγματα καὶ τὸν ἄνθρωπο βρίσκεται στὴν ἐνέργεια ποὺ αὐτὸς μπορεῖ ἢ ὀφείλει νὰ πράξει πάνω σ’ ἐκεῖνον. Ὁ κινηματογράφος εἶναι σχολεῖο μὴ-ὑποκειμενισμοῦ.

Ἄλλὰ ἂν τὸ Καινούργιο Μυθιστόρημα χρωστάει πολλὰ στὴν κινηματογραφικὴ τέχνη, ἢ μυθιστορηματικὴ τέχνη παραμένει φιλολογικὴ. Ὑπάρχουν δυὸ τρόποι πολὺ διαφορετικοὶ μὲ τοὺς ὁποίους ὁ συγγραφέας μπορεῖ σήμερα νὰ ἐπωφεληθεῖ ἀπὸ τὴν κινηματογραφικὴ πείρα: ἀπ’ τὴ μιὰ μεριὰ ὁ μυθιστοριογράφος ἐκμεταλλεύεται τὶς νοητικὲς στάσεις ποὺ ἀνέπτυξε ὁ (κιν)γράφος (ἀπότομες διαδοχές, ἀναδρομὴ, συντομεύσεις), ἀπ’ τὴν ἄλλη μεριὰ εἶναι ἀναγκασμένος νὰ βρίσκεται σ’ ἀνταγωνισμὸ μὲ τοὺς τύπους τῶν αἰσθητικῶν συγκινήσεων ποὺ δημιουργήσαν τὰ φιλμ. Πραγματικά, ἡ κινηματογραφικὴ εἰκόνα ποὺ παραδίδει ἀνθρώπους καὶ πράγματα στὴν ἀμεσότητά τους (ἡ ἀγγλικὴ λέξη immediacy ταιριάζει καλύτερα), γεμίζει, κατακτᾶ ἀπ’ εὐθείας τὸν χώρο τῆς συνείδησής μας. Ἐὰν λοιπὸν τὸ μυθιστόρημα θέλει νὰ διατηρήσει τὸν λόγο ὑπαρξῆς του, τὴν ἰδιαιτερότητά του, θὰ ἔπρεπε ἢ μυθιστορηματικὴ τέχνη νὰ πλησιάσει τὸν κόσμο μ’ ἓνα σχέδιο ἐντελῶς δια-

φορετικὸ ἀπὸ τὸ κινηματογραφικὸ. Πρέπει νὰ δείξει τὰ πράγματα διαφορετικά. Αὐτὸ τὸ «διαφορετικὰ» εἶναι ἡ ἀνάλυση, σ’ ἀντίθεση μὲ τὶς συνθέσεις, στὶς καθολικὲς θέες ποὺ μᾶς δίνει ὁ κινηματογράφος. Ὁ κινηματογράφος δείχνει, καὶ κάνει νὰ καταλάβουμε καὶ νὰ νοιώσουμε (ἄς σκεφτοῦμε τὸ περίφημο κομμάτι ἀπὸ σάπιο κρέας στὸ «Θωρηκτὸ Ποτέμκιν» πολὺ πιὸ ἀποτελεσματικὸ ἀπὸ μιὰ λογοτεχνικὴ περιγραφή), ἀλλὰ κερδίζουμε σὲ γοητεία ὅ,τι χάνουμε σὲ ἀντίληψη: κατὰ παράδοξο τρόπο, τὸ φιλμ ποὺ μᾶς κάνει νὰ βλέπομε τὴν πραγματικότητα τῆς ζωῆς καὶ ἐμποδίζει νὰ προσέξουμε τὴ σύνθεση, τὶς κατασκευές, τὰ λεπτομερειακὰ πλάνια αὐτῆς τῆς πραγματικότητας.

Νὰ γιατί, νομίζουμε, ὁ Ρὸμπ - Γκριγιέ ἀποσυνθέτει τὸν ἐξωτερικὸν κόσμον σὲ γραμμές, ὄγκους, σχήματα, σὲ σχέσεις καὶ ἀναλογίες, καὶ καταφεύγει, μ’ ἓνα λόγο, στὴν ὀρθολογικὴ ἀντίληψη. Ὁ Μισέλ Μπυτόρ, ὁ Ζὰν Καιῦρόλ, ἡ Ναταλί Σαρρώτ, ὁ Σάμουελ Μπέκετ, ὁ Κλώντ Σιμόν, ἡ Μαργκαρίτ Ντυράς, τραβοῦν ἐπίσης τὴν προσοχή μας στὶς συγκεκριμένες λεπτομέρειες ποὺ συναστᾶμε στὴ ζωὴ μας. Ἐδῶ ξαναβρίσκουμε πάλι τὴν ἐννοια τῆς ἀναζήτησης: αὐτὴ τὴν κλειστὴ βεντάλια — μιὰ στιγμή — ὁ μυθιστοριογράφος θὰ τὴν ξεδιπλώσει γιὰ νὰ μᾶς κάνει νὰ δοῦμε ὅλ’ αὐτὰ ποὺ ἡ ἀνθρώπινη στιγμή ἔχει καταγράψει. Ἐτσι κατὰ παράδοξο πάλι τρόπο (ἀλλὰ πάντα καταφανῆ) τὸ Καινούργιο Μυθιστόρημα, βγαλμένο ἀπὸ τὴν ταχύτητα καὶ τὴν ὁμοιομορφοποίηση τῆς σύγχρονης ὑπαρξῆς, ἐγκαινίασε μιὰ αἰσθητικὴ «ἐπιβράδυνση», κάνοντας μᾶς νὰ παρατηρήσουμε αὐτὸ ποὺ ἀπὸ τὴ βιασύνη μας δὲ μπορούμε νὰ δοῦμε. Ἄλλο μᾶς τὸ δείχνει χωρὶς περιπάθεια ἢ συγκινητικότητα, κι αὐτὴ εἶναι ἡ κύρια μομφὴ τοῦ ἀπευθύνου. Νομίζουμε πῶς δείξαμε τὶς αἰτίες αὐτῆς τῆς στάσης.

Ἐντατικὸτητα ποὺ ὑποκαθιστᾶ τὴ διάφορα, συνείδηση κατακερματισμένη ποὺ δέχεται τὸ ὀλοκληρωτικὸ Ἐγώ, ματιὰ ποὺ ἐπισκιάζει τὰ συναισθήματα, προβληματισμοὺς ποὺ ἀντικαθιστᾶ τὴ βεβαιότητα, ὁ «ὄποιος δὴποτε» ἄνθρωπος ποὺ παραμερίζει τὸν ἑαυτό. Στὰ παραπάνω χαρακτηριστικὰ τοῦ Καινούργιου Μυθιστορήματος ταιριάζει νὰ προσθέσουμε τὴν τεχνικὴ. Τὸ γεγονός τῆς σύνθεσης ἑνὸς μυθιστορήματος ἔγινε μυθιστορηματικὸ στοιχεῖο. Σ’ αὐτὸ τὸ σημεῖο τὸ Καινούργιο Μυθιστόρημα μπορεῖ νὰ πεινάσει τὴν ἄμορφη ζωγραφικὴ (ποὺ εἶναι, μὴν τὸ ξεχνᾶμε, μιὰ ζωγραφικὴ καθαρῆς φύσεως): ἡ σύνθεση τοῦ ἔργου φέρνει μέσα τὴ σημασία της. Ἄλλ’ αὐτὸ δὲ θὰ πείσει καὶ τοῦ λου πῶς αὐτὴ ἡ (αἰσθητικὴ) σημασία εἶναι ἡ μοναδική. Ὅλοι οἱ «καινούργιοι μυθιστοριογράφοι» παρουσιάζουν πρόσωπα καὶ πράγματα ποὺ ἀνήκουν στὸν πραγματικὸν κόσμον. Αὐτὸ ποὺ ἐνοχλεῖ συχνὰ στὰ ἀφηγήματά τους εἶναι τὸ ἀπρόσωπο (ἢ μάλλον ὁ ἀπροσώπωνισμὸς) ποὺ τὰ κατοικεῖ. Εἴχαμε συνηθισθῆκεν μιὰ συνενοχὴ ἀνάμεσα στὸ συγγραφέα

τὸ ἀντικείμενό του, σ' ἓνα λογικὸ πῆγαιν - ἔλα ἀνάμεσα στὸ δημιουργὸ καὶ τὸ δημιούργημα. Αὐτὴν τὴν ἔκταση τὸ Καινούργιο Μυθιστόρημα τὴν ἀπορρίπτει ἢ τὸ λιγότερο τὴν ἀποκρύπτει. Πρόσωπα καὶ πράγματα μᾶς παρουσιάζονται στὴ γύμνια τους, στὴν ἀπομόνωσή τους, στὴν ἀβεβαιότητά τους. Εἶχαμε συνηθίσει νὰ διαβάζουμε σὲ τρακόσιες σελίδες μιὰ ἱστορία ποὺ στὴν πραγματικότητα διαρκοῦσε δέκα χρόνια, καὶ νὰ ποὺ τώρα συγγραφεῖς ἀφιερώνουν διακόσιες σελίδας σ' ἓνα «διαφορετικὸ γεγονὸς» ποὺ μόλις κρατᾶει μιὰ μέρα.

Ἡ πελώρια ἐπίκληση στὴν εὐαισθησία καὶ τὸν ρομαντισμὸ ποὺ ἀποτελοῦν τὸν κινηματογράφο, τὴν τηλεόραση, τὸ ραδιόφωνο, ἐπιτάχυνε μιὰ διαφοροποίηση στὴν τέχνη τοῦ μυθιστορήματος ποὺ εἶχε ἀρχίσει μὲ τὸν Τρούστ, τὴν Βιρτζίνια Γούλφ, τὸν Τζόυς. Γιὰ ἓνα συγγραφέα ποὺ ἀναζητᾶει κανούργιους δρόμους, ἓνα μυθιστόρημα δὲν μπορεῖ πιά νὰ

ἀκεραιώσει μιὰ ὀργανωμένη γνώση τοῦ κόσμου μέσα στὴ φαντασία τοῦ ἀναγνώστη, οὔτε νὰ τοῦ προμηθεύσει ὑποδείγματα: εἶναι ὁ τρόπος μας ποὺ βλέπουμε καὶ ἀντιλαμβανόμαστε τὸ πραγματικὸ, ἡ γλώσσα μας, κι ἀκόμα ἡ λειτουργία τῆς φαντασίας μας ποὺ ὁ συγγραφέας θὰ ξανασυζητήσῃ πρῶτ' ἀπ' ὅλα, προσδίνοντας στὸ ἔργο του, ὅπως κάνει ὁ ἀφηρημένος ζωγράφος, μιὰ σειρὰ ἀπὸ προβληματικές. Ἔτσι ὀρισμένα μυθιστορήματα ἔγιναν ὑλικὸ γιὰ σκέψη πάνω στὴ μυθιστορηματικὴ τέχνη κι ὄχι πιά ἓνα σύνολο δυνάμεων ποὺ τραβοῦν τὸν ἀναγνώστη πρὸς μιὰ τελεωμένη δραση τοῦ κόσμου. Βρισκόμαστε σήμερα, ὅπως εἶπε ἓνας Ἴσπανὸς κριτικός, στὴν ὥρα τοῦ ἀναγνώστη: τὸ Καινούργιο Μυθιστόρημα ζητᾶει τὴ διανοητικὴ καὶ αἰσθητικὴ συνεργασία τοῦ ἀνθρώπου ποὺ τὸ διαβάσει. Δὲν ἦταν φυσικὸ ν' ἀσχοληθοῦν οἱ μυθιστοριογράφοι μὲ μιὰ βαθεῖα καὶ ἀπειλούμενη ἀλήθεια, τὴν ἀνάγνωσι;

Β Ι Β Λ Ι Ο Γ Ρ Α Φ Ι Α

I) Oeuvres romanesques.

- Marguerite Duras, Un barrage contre le pacifique (Paris, Gallimard)
 » » Le marin de Gibraltar (-----)
 » » Moderato cantabile (Editions de Minuit)
 Samuel Beckett, Molloy (Editions de Minuit)
 Alain Robbe-Grillet, Les Gommages.—Le Voyeur.—La Jalousie.
 Dans le Labyrinthe (Editions de Minuit)
 Claude Ollier, La Mise en Scène (Editions de Minuit)
 Claude Simon, L'Herbe (Editions de Minuit)
 Michel Butor, L'Emploi du Temps.—La Modification (Editions de Minuit)
 Jean Cayrol, Le Déménagement.—L' Espace d' une Nuit.— Les Corps étrangers (Editions du Seuil)

II) Etudes théoriques et critiques

- Alain Robbe-Grillet, Les objets dans le roman (Critiques, Oct. 1953)
 Nature, humanisme et tragédie (La Nouvelle Revue Française, Oct. 1958)
 Nathalie Sarraute, L' Ere du Soupçon, Gallimard, 1956
 Le Nouveau Roman, numéro spécial d' Esprit, Juillet 1958
 Le roman d' aujourd' hui, Arguments, Février 1958
 José Maria Castellet, La hora del lector, Barcelona, 1957
 Roland Barthes, Littérature objective, Critique, Juillet 1954
 Bruce Morrissette, Les romans de Robbe-Grillet, Editions de Minuit 1963
 Michel Zérafra.— Personnage et personne dans le roman français.
 Revue d' Esthétique 1959.

Σ Η Μ Ε Ι Ω Σ Ε Ι Σ

- Μέχρι τὸ σημεῖο ποὺ ἡ ἀμερικάνικη φιλοσοφικὴ ἐπιθεώρηση «Jale French Studies» ἀφιέρωσε στὰ 1961 ἓνα τεῦχος στοὺς «συγγραφεῖς τοῦ μεσονυκτίου». Ἀλλὰ ὀρισμένοι «καινούργιοι μυθιστοριογράφοι» τυπώνουν σὲ ἄλλους ἐκδότες.
- Φ. Μωριάκ «Τὸ μυθιστόρημα». Παρίσι 1928
- Στὸ τέλος αὐτοῦ τοῦ ἄρθρου βρίσκεται μιὰ περιληπτικὴ βιβλιογραφία σχετικὴ μὲ τὸ καινούργιο Μυθιστόρημα. Ὁ Ρομπ-Γκριγιέ καὶ Νάταλι Σαρρώτ εἶναι οἱ κύριοι θεωρητικοὶ αὐτοῦ. Ἐχει κιόλας προκαλέσει ἑκατοντάδες μελέτες στὴ Γαλλία καὶ στὸ ἐξωτερικὸ.

* (Σ.τ.Μ.) Γερμανικὸς ὄρος ποὺ σημαίνει ὑπαρξη.

* (Σ.τ.Μ.). Θεωρία ποὺ περιορίζει τὴν ψυχολογία στὴ μελέτη τῆς συμπεριφορᾶς τῶν ἀντιδράσεων.

4. Πρόκειται γιὰ τὴ «Ζήλεια», ποὺ ὅπως λέει ὁ Ρομπ-Γκριγιέ «δὲν ξετυλίγεται πουθενὰ ἄλλοῦ παρὰ μόνο μέσα στὸ κεφάλι τοῦ ἀφηγητῆ καὶ τοῦ ἀναγνώστη».

5. Δὲ θάταν περιττὸ νὰ ἀναφέρουμε πῶς οἱ περισσότεροι Γάλλοι «καινούργιοι μυθιστοριογράφοι» τάχθησαν ἐπίσημα ὑπὲρ τῆς ἀνεξαρτησίας τοῦ Ἀλγερινοῦ λαοῦ καὶ ἐναντίον τῆς ἀποικιοκρατίας.

* (Σ.τ.Μ.). Ἑλληνικὰ στὸ κείμενο.

Ο ΧΕΙΡΙΣΤΗΣ μπήκε στην αίθουσα προβολής, χαιρέτησε, κρέμασε το μπερέ του και πήρε θέση πίσω από τη μηχανή.

—'Η ταινία πού θα δήτε, είπε με καθαρή, αμέτοχη φωνή, βρίσκεται στο στάδιο τής τελικής επεξεργασίας. Λείπουν ακόμα μερικοί ήχοι κ' ή μουσική.

— Τόσο καιρό τί κάνατε; γκρίνιαξε ο στρατηγός αναπνευσμένος στο βάθος του και περιστοιχισμένος από τους ανώτερους αξιωματικούς. Καλά... καλά... Φροντίστε το ταχύτερο. Έχουμε ανάγκη από μια καλή ταινία εκπαιδευτικού περιεχομένου, κατάλληλη για τους νεοσυλλέκτους. 'Η έλλειψή της όσημέραι καθίσταται οδυνηρότερη. Χειριστή, πᾶμε...

'Η μηχανή ρουθούνισε, ο προβολέας γάζωσε το σκοτάδι κ' ή οθόνη γέμισε τίτλους:

**Η ΔΟΞΑ
ΤΟΥ
ΣΚΑΠΑΝΕΑ***

ΠΡΩΙ - ΠΡΩΙ, προτού ακόμα σημάνει το έγερτήριο, χτύπησε το τηλέφωνο κι ο σκαπανέας ύπηρεσίας σήκωσε το ακουστικό. Καλούσε το Έπιτελείο. Σ' μεταξύ, σκοπιά στην πύλη φύλαγε ένας βολιώτης έσατζής. Τάχε φτιαγμένο πήγαινε χρόνος, με μια κοπέλλα απ' τὰ Πετράλωνα πού διάλεγε πάντα τις ώρες τής σκοπιάς του για να τον παίρνει τηλέφωνο. Σ' κάποια στιγμή, ο βολιώτης άφησε τή σκοπιά του κ' ήρθε στο τηλεφωνικό κέντρο. Βλέποντάς τους μαζί, έσατζής και σκαπανέα, δύσκολα θα πίστευε κανείς πώς ήταν φαντάροι τής ίδιας σειράς. 'Ο ένας γυπαετός, πουλί τής πιάτσας, κι ο άλλος άκακος, μαδημένος σπαγγίτης. Ξαφνικά, ο βολιώτης έμπηξε μια φωνή, άρπαξε το σήμα μες απ' τὰ χέρια του σκαπανέα και βάλθηκε να τρέχει σ'α δαιμονισμένος.

Ούτε σάλπιγγα έξόδου να ήταν εκείνη ή φωνή! Σ'ε μισό λεφτό τής ώρας προαύλιο του στρατώνα φυτεύτηκε με άρβύλες. Έγινε μια σιωπή κ' ύστερα σπασε ή τρέλλα. Άλλοι χόρευαν πετώντας τὰ μπερέ τους στον άέρα, άλλοι βαρύναν ο ένας τον άλλον γροθιές, οί πιδ ευαίσθητοι δάκρυζαν κ' ένας πού ήταν μες με το σώβρακο έπεσε χάρμω και σήκωσε τὰ πόδια του ψηλά. Οί θάλαμοι, τ' άδειυτήρια, τὰ μαγειρεία, ένα - ένα υποχωρούσαν, έπεφταν σαν τραπουλόχαρτα. Φυσοῦσε ένας άγέρας έπανάστασης με κόκκινα μάγουλα δλο υγεία.

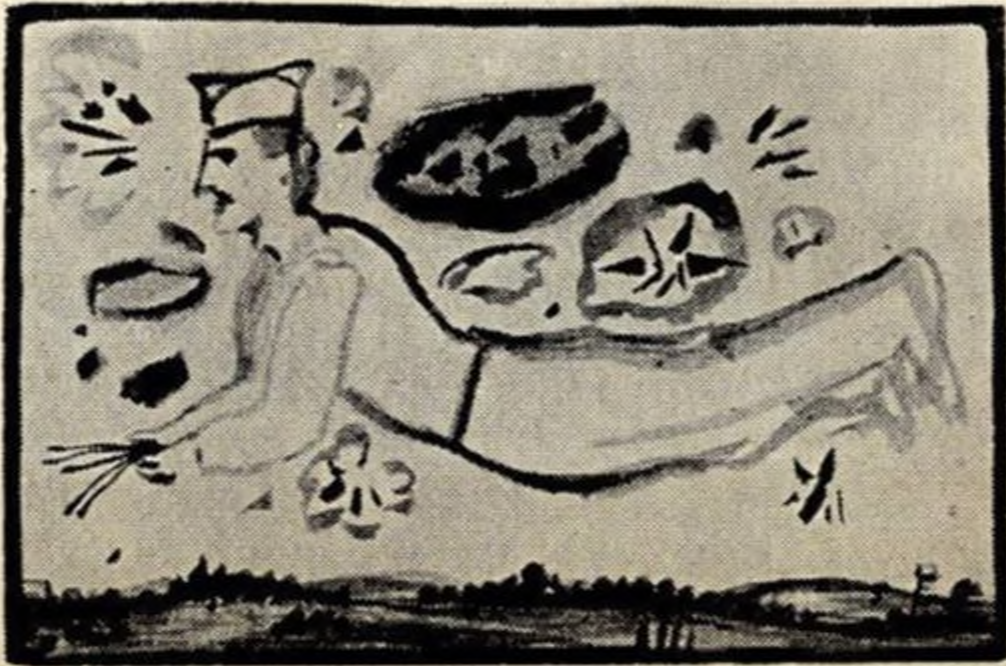
Έκείνη τήν κρίσιμη στιγμή διάλεξε να χτυπήσει το τηλέφωνο — πάλι. Ο σκαπανέας ήταν ο μόνος πού βρέθηκε κοντά.

«Τ'ο σκοπό μου δίνετε;» είπε ή φωνή.

«Αυτή τή στιγμή... Κάτι άπρόοπτο, ένα σήμα...»

«Τον Μακρίδη τον Άντωνάκη θέλω», τον έκοψε ή φωνή κολλημένη βεντούλα στ' ακουστικό. «Πείτε του πώς τον θέλει ή Μάρμω απ' τὰ Πετράλωνα. Ξέρει εκείνη»

* 'Οποιαδήποτε όμοιότητα προσώπων και γεγονότων πού αναφέρονται στην ταινία πρόσωπα και γεγονότα τής πραγματικής ζωής, είναι άπολύτως συμπτωματική.



Εἰκονογράφηση: ΝΙΚΟΥ ΠΑΡΑΛΗ

Τοῦ ΜΕΝΗ ΚΟΥΜΑΝΤΑΡΕΑ

«Περιμένετε ἕνα λεφτό».

Ὁ βολιώτης εἶχε γίνει ἄφαντος. Ὁλόγυρα μούγκριζε ἕνα ἀφηνιασμένο κοπάδι φαντάρων. Οἱ σερκιές πέφτανε βροχή κ' οἱ τρικλοποδιές ἦταν παγίδες σπαρμένες σὲ κάθε του βῆμα.

«Μὴν εἶδες τὸν Μακρίδη;» ρώτησε ἕναν συνάδελφο.

«Παράτα μας μὲ τὸν Μακρίδη σου», τοῦ πέταξε, «ἐδῶ ὁ κόσμος χάνεται κ' ἐσύ...»

Ὁ σκαπανέας πῆρε δρόμο. Κάποτε πέτυχε τὸν Μακρίδη στ' ἀφοδευτήρια. Ἡ πολλή χαρὰ τὸν εἶχε κάνει νὰ κατουριέται κάθε τρεῖς καὶ λίγο.

«Ποιὰ εἶπες; Ἡ Μάρμω... Πῆς της νὰ πάει...» καὶ κουμπώνοντας τὴ σκελέα του τοῦ γύρισε τὴν πλάτη.

Ὁ σκαπανέας μὲ τὴν οὐρὰ κάτω ἀπ' τὰ σκέλια ξεγλίστρησε μὲς ἀπ' τὰ τέρατα ποὺ πανηγύριζαν καὶ σήκωσε πάλι τ' ἀκουστικό.

«Δὲν μπόρεσα νὰ τονε ἐρῶ, δεσποινίς. Ἐδῶ ὄλοι κοντεύουν νὰ χάσουν τὰ λογικά τους. Δὲν εἶναι καὶ μικρὸ πράγμα ἢ ἀπόλυση... Πάρτε πάλι τὸ μεσημέρι».

Μὰ τὸ τηλέφωνο εἶχε προλάβει νὰ κλείσει.

Τὸ βράδυ οἱ γειτονικὲς ταβέρνες πλημμύρισαν στὸ χακί. Τὸ γλέντι ἀναβε καὶ κόρωνε καὶ κάθε τόσο μιὰ μικρὴ σπύθα κεφιοῦ κουβαλημένη ἀπὸ τὸν ἀνεμο ξεστράτιζε κ' ἔπεφτε στὸ στρατόπεδο σὰ φωτοβολίδα. Μόνο ὁ σκαπανέας εἶχε ἀπομείνει στὸ θάλαμο, παρέα μὲ μιὰ χούφτα κουρεμένους φαντάρους ποὺ μύριζαν ἀκόμα τὴ βασική. Τὸ ἕνα τσιγάρο ἔφερνε τ' ἄλλο μὰ ὁ ὕπνος ἀργούσε.

Ἦταν ἀργὰ γιὰ κείνον πιά νὰ χαρεῖ τὴν ἀπόλυση τῆς σειρᾶς του, ἀργὰ πάλι νὰ μετανιώσει ποὺ μόνος αὐτὸς εἶχε δηλώσει ἀνακατάταξη. Τὰ πράγματα δὲν τοῦ εἶχαν ἐρθεῖ δεξιὰ. Τελικά, δὲν ἤξερε ἂν ἔφταιγε ὁ στρατὸς ἢ ὁ ἴδιος. Ἀπ' τὴ μιὰ μεριά ἢ πολιτικὴ ζωὴ τὸν ἀλάφιαζε, ἀπ' τὴν ἄλλη ὁ στρατὸς, κακὸς - ψυχρὸς, τοῦ χάριζε φαγητὸ καὶ ὕπνο. Νὰ τηρεῖ τοὺς κανονισμούς, νὰ παπαγαλίζει μιὰ ντουζίνα λέξεις — ὅπως ἄλλοτε ἀποστήθιζε ποιήματα στὸ σχολεῖο —, αὐτὸ ἦταν τὸ

στρατιωτικό δλο κι δλο. Μά τί άλλο ήταν ή θητεία, αν όχι μιὰ ψυχρολουσία, ένα ξέκομμα απ' τή νεανική ζωή, ένας διάδρομος που οδηγούσε ίσια στην ώριμότητα;

Κι όμως!... Οί πρώτες μέρες στην Κόρινθο στάθηκαν για τον σκαπανέα πρώτος τρόμος. Φερμένος απ' τήν πατρίδα του, μισό μίλι έξω από τήν Καλαμάτα, ο Δημητρούλης Καρδακαρέας βρέθηκε ξαφνικά σαν τὸ ψάρι έξω από τὸ νερό. Πρώτη φορά ζούσε σ' έναν τόπο αποξενωμένο από τ' ανθρώπινο σχήμα, όπου τὰ κεφάλια παράλλαζαν σὲ σκληρὰ σιδερένια κράνη κ' ή ἀρβύλα ἔπαιρνε ἀνθρώπινα δάχτυλα καὶ στή θέση τους παράδινε κάλους. Πρώτη φορά λουζότανε μέσα σὲ ἑκατόμβες ἀπὸ γυμνοὺς. Μέσα στην παράφορη ζέστα τῆς ντροπῆς καὶ τοῦ ἀτμοῦ, ο Δημητρούλης ἐνιωθε σαν Ἑβραῖος σὲ θάλαμο ἀερίων. Διπλοτυλιγμένος σὲ γιγάντεια ἀριθμημένα σώβρακα, πεσμένος σὲ στρώματα όπου οἱ κοριοὶ ρουφοῦσαν μὲ ἀπόλαυση τὸ ντί - τί - τί, πάσχιζε, ἔστω καὶ για μιὰ στιγμή, νὰ βρεθεῖ μόνος. Τὰ βράδια στὸ θάλαμο, λίγα λεφτὰ πρὶν ἀπ' τήν ἐφοδία, ξετρύπωνε κάτω ἀπ' τὸ προσκεφάλι του μιὰ φτηνὴ ἔκδοση, μετάφραση στή δημοτικὴ, τῆς Γραφῆς. Γύριζε τὰ φύλλα ἀπὸ τσιγαρόχαρτο, σαλιώνοντας τὸ δάχτυλο προσεχτικὰ μὴ τυχὸν τρίξει τὸ χαρτὶ καὶ τὸν προδόσει. Πρωὶ - πρωὶ βαροῦσε ή σάλπιγγα καὶ τὸν ἔστελνε τρεχάτο σ' ἀγγαρεία. Ἀπὸ φασιναδόρος μάθαινε ρακοσυλλέκτης κι ἀπὸ σαρωτῆς σκαφτιάς, ἔτσι πὸν τὸν βαθμὸ τοῦ σκαπανέα δὲν τὸν ἔφερνε κατ' ὄνομα μόνο, μὰ τὸν τιμοῦσε καὶ στήν πράξη. Κι αὐτὴ ἀκόμα ή Καλλιόπη πὸν ἀπόδιωχνε τὰ πλήθη, ἐκεῖνον λίγο ἔλειψε νὰ τὸν καταχτήσει. Πάνω ἀπ' τή στολή του εἶχε ἀρχίσει νὰ βγαίνει μιὰ ἀνάλαφρη, ὥστόσο χαρακτηριστὴ μυρουδιὰ ἀποχωρητηρίου.

Ἀγάλια - ἀγάλια ὁ στρατὸς τὸν προσηλύτισε ἔπως στὰ κατηχητικὰ — μὲ μόνη διαφορὰ πὸς ἀντὶ για εἰκονίτσες ἀγίων τὸν φίλευε καθημερινὰ μὲ μιὰ ζεστή, μαύρη κουραμάνα. Ἐχασε τὸ ὕφος τοῦ τρομαγμένου ζώου, τὸ πρόσωπό του χάραχτηκε μὲ πρόωρες ρυτίδες, τὸ κορμί του ἔδεσε, τὰ μάτια του προσγειώθηκαν πάνω στήν καρδιά πὸν εἶχε μάθει νὰ τήν τρίβει μὲ ψίχα ψωμοῦ για νὰ φεύγουν οἱ γλίτσες. Στὴ φιλότιμη προσπάθειά του νὰ πάρει ἀπάνω του καὶ νὰ ψηλώσει — ζύγιζε σαρανταδύο κιλά καὶ δὲν ξεπερνοῦσε τὸ ένα κ' ἐξήντα — διάλεξε τὸ πιὸ μεγάλο νούμερο ἀρβύλας, τήν πιὸ ἀπλόχωρη στολή ἀγγαρείας κ' ἕναν γυλιὸ πὸν στίς πορεῖες τὸν μεταμόρφωνε σὲ μέρμηγκα πὸν κουβαλᾷ ἕνα τεράστιο ψίχουλο στή φωλιά του. Γρήγορα ἔβγαλε τὴ φήμη ἑνὸς ἀκακου τρελλοῦ πὸν δλοὶ συμπαθοῦσαν, μὰ ὁ καθέννας χωριστὰ φρόντιζε ν' ἀποφεύγει. Ἦταν, εἶναι: ή ἀλήθεια, λιγνὸς - λιγνὸς, κίτρινος σαν στιμμένο λεμόνι, μὲ μαλλιά σκληρὰ σαν τοῦ σκαντζόχερα κ' ἕνα καρύδι πὸν ἔμοιαζε νὰ τοῦ ἔχει κάτσει πέτρα στὸ λαρύγγι. Ἀραιὰ καὶ πὸν μόνος, σαν ἔρχονταν τίποτα γράμματα ἀπὸ τήν Καλαμάτα, ή ὄψη του γλύκαινε — μέρει δλάκαιρος. Εἶχε ἀφημένους ἐκεῖ ἕναν γέροντα ἀνήμπορο πατέρα καὶ κάτι λιγοστοὺς ἀσχετοὺς συγγενεῖς. Δὲν εἶχε μάνα, οὔτε ἀδελφία, παρὰ μόνος ἕνα σαραβλάκι για σπίτι καὶ τὰ παιδικὰ του χρόνια ἀραγμένα σὲ μιὰ θάλασσα, σ' ἕναν ἀπὸ κεντρο δρόμο, στὸν οὐρανὸ τῆς πατρίδας.

Ἡ πρώτη ἄδεια τὸν βρῆκε σαν δοκιμασία. Ξεχύθηκε στοὺς δρόμους τῆς Κόρινθου, παρέα μ' ἕνα λεφοῦσι φαντάρους πὸν γύρευαν ἀμάν καὶ πὸς γυναίκα. Ἐκεῖνος ἔκατσε σ' ἕνα καφεεντάκι, ἤπιε δυὸ οὔζα καὶ βιάστηκε νὰ γυρίσει στὸ στρατιωτικό πεδο όπου βρήκανε ἀμέσως τήν εὐκαιρία νὰ τὸν χώσουν σκοπιά. Ὑστερότερα πῆρε πάλι ἄδεια. Ἡ Καλαμάτα τὸν εἶδε ξένο μὲ τὰ φανταρίστικα, τήν εἶδε κ' ἐκεῖνος ξένη μὲ τὰ πολιτικὰ της. Κάποτε πῆρε ὀριστικὴ μετάθεση για τὸ ΤΗΛ (Κέντρο Τηλεπικοινωνιῶν Στρατοῦ) πὸν ἦταν κάπου κοντὰ στήν Ἀθήνα. Ὅπουδήποτε τὸν τοποθετούσανε θὰ ἦταν πάλι εὐχαριστημένος.

— Στόπι! φώναξε ὁ στρατηγός. Χειριστὴ, φῶς!

Τὰ φῶτα ἀναψαν. Ὅλοι περίμεναν, ὁ χειριστὴς μὲ τὸ χέρι στή μανιβέλα.

— Δὲν μ' ἀρέσουν αὐτὰ, εἶπε ὁ στρατηγός. Εἶναι παραμορφωτικὰ καὶ ἀπραγματικότητος. Παρουσιάζουμε τήν Κόρινθο, οὔτε λίγο οὔτε πολὺ, σαν στρατιωτικό τόπεδο κρατουμένων.



Όλοι σώπαιναν.

— Θὰ μοῦ ἐπιτραπεῖ νὰ παρατηρήσω, (κι ὄλα τὰ κεφάλια γύρισαν στὴν τελευταία σειρά) εἶπε ἕνας ὀστεώδης λοχαγὸς μὲ γρανιτένια χαρακτηριστικά, πῶς οἱ σκηνές αὐτὲς ἔχουν σωφρονιστικὸ χαρακτήρα. Τείνουν νὰ καταδείξουν τὴν ἀτμόσφαιρα σιδηρᾶς πειθαρχίας πρὸ ἐπικρατεῖ στὴ βασικὴ καὶ τὴν προσπάθεια προσαρμογῆς ἀπὸ μέρους τῶν νεοσυλλέκτων. Ἐξ ἄλλου χρειάζεται καὶ κάποια ὑπερβολή. Ἡ τέχνη ἔχει πάντα διαφορετικὲς ἀπαιτήσεις ἀπὸ τὴ ζωή.

Ὁ στρατηγὸς χάραιψε τὸ στρουφιστὸ μουστάκι του κ' ἔρριξε γύρω του μιὰ ὑποψιασμένη ματιά.

Όλοι ἔσκυψαν τὰ μαντήλια τους πνιγμένοι ἀπὸ ξαφνικὸ βῆχα.

— Καλά, θὰ δοῦμε. Χειριστὴ, πᾶμε!

Ἀπ' τὴν πρώτη στιγμή πού ὁ Δημητρούλης πάτησε στὸ ΤΗΛ, τὸν παράλαβε ὁ Ὑποδιοικητής, ἕνας καρδιανᾶς μὲ ἄγριο στρουφιστὸ μουστάκι καὶ μιὰ μύτη γαμψή πού ἔκοβε τὸν ἀέρα σὰν ξυράφι.

«Κόπιασε κατὰ ἔω», τοῦ σφύριξε, ξεχωρίζοντάς τον μὲς τὸ μπουλοῦκι. Τέτοιον καχοσόουμο, λυπητερὸ φαντάρο, εἶχε χρόνια νὰ δεῖ ἢ βάση.

Ὁ Δημητρούλης πού εἶχε γείρει μιὰ στάλα σ' ἕνα πεζοῦλι, ἴσα-ἴσα νὰ λατκάρει τὸ θάρρος τοῦ γυλιοῦ του, τινάχτηκε πάνω κ' ἔκατσε κλαρίνο.

«Σκαπανέας Καρδακαρέας Δημήτριος, 4ος Λόχος, 3η Διμοιρία. Διατάξτε».

Μέσα του τὸν εἶχε πιάσει ἡ παλιὰ τρεμούλα. Εἶχε πικρὴ πείρα ἀπὸ καψόνια, γαλόνια κι ὄλα ὅσα ἔληγαν σὲ —όνια. Ἡ γραμματικὴ τοῦ Κέντρου Κατατάξεως τοῦ τὰ εἶχε μάθει ἀπέξω κι ἀνακατωτά.

«Κάτσε ἀνάπαυση παιδί μου», τοῦπε ὁ ἄνθρωπος μὲ τὴ γαμψή μύτη πού διασκέδαζε τὴν κατάσταση. «Ποῦθε εἶσαι;»

«'Απ' τήν Καλαμάτα, κύριε 'Υποδιοικητά!»

«'Οραία! 'Εκεῖ πού βγαίνουν τ' ὠραῖο λάδι κ' οἱ ἐλιές», κ' ἔφερε μέ τή γλώσσα του μιὰ γυροβολιά στό μουστάκι. «Καί τί ἔμαθες νά κάνεις ἐκεῖ;»

«Τίποτα. 'Εόγαλα τὸ γυμνάσιο».

Σώπαιναν κ' οἱ δύο. Ὁ ἕνας βαρύς, τετράγωνος, μ' ἕνα τόννο καπέλλο, κι ὁ ἄλλος ἰσχνός, ζουδι, μ' ἕνα μπερέ πού τοῦ εἶχε σταθεῖ στό κεφάλι φωτοστέφανο.

«Καλά... καλά», ἔκανε κάποτε ὁ 'Υποδιοικητής σά νά τόν κούραζαν οἱ πολλοὶ κουδέντες. «Γιὰ τήν ὥρα ἡ βάση χρειάζεται τηλεφωνητή. Ξέρεις καθόλου ἀπὸ τηλεφωνα;» Καί χωρὶς νά περιμένει ἀπάντηση τοῦ γύρισε τήν πλάτη ἀφήνοντάς τον στά κρύα τοῦ λουτροῦ.

Ἡ πρώτη ἐπαφή τοῦ σκαπανέα μέ τὸ Τηλεφωνικὸ Κέντρο στάθηκε συντριπτική. Δυὸ ἐκπαιδευτὲς τὸν σήκωσαν ἀπ' τὸ γιακᾶ σά γατάκι, τὸν πέρασαν μέσθ' ἀπὸ ἕνα δάσος καλώδια, τὸν κάθησαν σέ μιὰ ἠλεκτρικὴ καρέκλα καί, προτοῦ προλάβει ν' ἀμυνθεῖ, τοῦ κόλλησαν στ' αὐτιά δυὸ ἀκουστικὰ σάν χαστούκια. Ὁ πρῶτος τοῦ ἔδεσε τὰ κορδόνια στά δάχτυλα κι ὁ δεύτερος τοῦ πήρε τὰ χέρια καί τὰ ὀδήγησε στό ταμπλώ. Πάνω στό ταμπλώ τὰ φῶτα ἀλλάζαν νευρικὰ θέση κ' οἱ κυψέλες βόμβιζαν ὑφαίνοντας μιὰ πλεκτάνη ἀπὸ φωνές. Κάτω ἀπὸ τήν ὑπερηχητικὴ ὄρση πού ἐξουδετέρωνε κάθε ἤχο, οἱ τηλεφωνητὲς, ἄσπροι, θανατεροί, κάτω ἀπὸ τὸ φῶς «νέον», δούλευαν μέ ἐξαρθρωμένα μέλη καί πατικωμένα αὐτιά. Ὁ σκαπανέας ἀπλωθεὶς λίγο περισσότερο τὰ χέρια κ' ἕνας χειροκίνητος μοχλὸς τοῦ ἄρπαξε τὰ νύχια καί τοῦ τὰ ἔκοψε. Τήν ἴδια στιγμή μιὰ φωνὴ ξεπετάχτηκε καί ζήτησε τὸ Διοικητήριο. Ὁ σκαπανέας τήν ἔνωσε μέ τὸν Φρούραρχο. Μιὰ ἄλλη πού ζήτησε τὸ Λόχο Διοικητικῆς τήν παρέπεμψε στά μαγειρεῖα. Οἱ φωνές γαύγιζαν μεταξύ τους, οἱ βρισκόμενοι δίγαν καί παίρναν, ὥσπου ἀπαυδισμένοι οἱ ἐκπαιδευτὲς του τὸν παράτησαν σύξυμ' ἀπὸ τὰ κορδόνια περασμένα στοὺς καρπούς σάν χειροπέδες. Τὸ κάθισμά του χόρταινε οἱ ψίθυροι μέσ' ἀπ' τίς κυψέλες τὸν γρονθοκοποῦσαν, τὸ κεφάλι του στένευε ἢ πλάταινε ἀνάλογα· κουφάθηκε, ξέχασε πού ἦταν, ποῖός ἦταν, τοῦ φάνηκε πὼς τὸν εἶχε κάνει ἀστροναύτη καί μπήγοντας μιὰ φωνή, σάν θάλαμος πού ἀποχωρίζεται ἀπὸ τὸ σῶμα τοῦ πυραύλου, ἐκσφενδονίστηκε πέρα — μακριά.

'Ἐπεσε ἴσια πάνω στὸν βολιώτη ἐσατζῆ πούχε τή γκόμμενα ἀπ' τὰ Πετράλια. «'Ἐσὺ εἶσαι ὁ καινούργιος;» καί χαμηλώνοντας τὸν τροῦλλο τοῦ καπέλλου ἔσκυψε νά τὸν ἐπιθεωρήσει. «'Ακου νά σοῦ πῶ», τοῦ σφύριξε, «ὅταν μέ ζητᾶν ἀπὸ τὸ τηλεφῶνο, πρῶτα νά ρωτᾶς ποιός εἶναι κ' ὕστερα νά μέ δίνεις. Κι ὅταν εἶσαι ἐξόδου νά περνᾶς πρῶτα νά σέ βλέπω. Κατάλαβες;» καί γυρνώντας του τήν πλάτη τὸν παράτησε κι αὐτός.

'Αγάλια - ἀγάλια, ὅπως καί στή βασική, ὁ σκαπανέας ἔμαθε νά προσαρμόζεται. Ἀποστήθισε ὀλόκληρες βιβλιογραφίες ἀπὸ στρατιωτικὰ νούμερα κ' ἕνα χοντρὸ ἄλφα γραμματῆρα ἠλεκτρομαγνητικῆς καί τηλεπικοινωνιῶν ἀντικατέστηκε κάτω ἀπὸ τὸ κεφάλι του τὰ ἱερά κείμενα. Τὰ πηνία, τὰ ψήγματα ἄνθρακος, ὁ παράκυκλος μουσελίνης καί τὰ πολικὰ πέδιλα, ἀπὸ ἀφηρημένες ἔννοιες ἔγιναν τὰ τέσσερα εὐαγγέλιά του. Κι ὅσο οἱ συνάδελφοί του ἄραζαν μπροστὰ στό ταμπλώ φαρμάκων τὰς μέσ' ἀπ' τὰ σύρματα, σάν μέ ἀπόχη, τίς νοσοκόμες, τίς πόρνες καί τὰ δούλη τὸσο ἐκείνος, ἀγέλαστος, σαρακοστιανός, ἀγρυπνοῦσε στή θέση του. Οἱ φωνές ἔβγαιναν νά περνοῦν μέσ' ἀπ' τὰ καλώδια ὅπως ἡ κλωστή ἀπ' τὸ μάτι τῆς βελόνας. Τὰ πηνία, τὰ ψήγματα, οἱ παράκυκλοι ἔβγαιναν μέσ' ἀπ' τὰ μανίκια του καί κάτω ἀπὸ τὸ μπερέ του σάν κουνέλια καί περιστέρια. Τ' αὐτιά του πήρανε τὸ σχῆμα ἀκουστικοῦ κ' ἡ φωνή του ἔβγαινε ἐγκαστρίμυθη. Τὸ πρῶτ' ἦταν ὁ πρῶτος ἐπίανε βάρδια καί τὰ βράδια σχολοῦσε τελευταῖος.

Στὸ μεταξύ, τὸ ἐξόδου εἶχε καταντήσει γι' αὐτὸν εἶδος πολυτελείας — σὰ νά ναι ναικα νά ποῦμε. Ἡ τελευταία παραχώρηση πού ἔκανε ἦταν τὸ γειτονικὸ καφενεῖο. Τοῦ θύμιζε τήν παραλία τῆς Καλαμάτας, τίς παρέες πού ξενυχτοῦσαν μέσ' ἀπὸ τὸ σ' ἕνα ποτήρι τσίπουρο κ' ἕνα κομμάτι ἀχταπόδι τῆς θράκας, τὰ κορίτσια πού τ' ἀνάλαφρο βῆμα τους ἔσπαζαν ἀπαλὰ σάν κύμα στό μῶλο. 'Απ' τίς κοπέ-

μιά τῶν ἀρεῶν ξεχωριστά. Μὰ ἦταν δύσκολο νὰ τὴ θυμᾶται. Ἰσαμε νὰ πάρει κείνος τὸ χαρτί του, τὰ πιὸ ἁμορφα, τὰ πιὸ προικισμένα ἀπ' τὰ κορίτσια θὰ ἔδιναν λόγο κ' οἱ νέες γυναῖκες θὰ γεννοῦσαν. Στὸ βάθος ἀνησυχοῦσε πού μιά μέρα, ἀναπόφευχτα, θὰ γυρνοῦσε πίσω. Ἦταν μ' ἓνα χαρτί τοῦ γυμνασίου στὰ χέρια, μὰ χωρὶς δουλειά. Ἄσχημη ἐποχὴ διάλεξαν νὰ τὸν πάρουν φαντάρο! Στὰ εἰκασίαι ἦταν σὰν νὰ σοῦκοβαν τὴ ζωὴ στὰ δυό. Ἦταν ἀργὰ νὰ συνεχίσῃς ἀφημένες σπουδές, νὰ ξαναβρῆς τὸ κορίτσι σου πού στὸ μεταξύ θὰ τὸ εἶχαν χαρεῖ ἄλλοι, ἀργὰ νὰ ξαναπαίξῃς τὸ ρόλο τοῦ πολίτη τὴ στιγμή πού δυὸ χρόνια γεμάτα ἄλλο δὲν σοῦ μάθαιναν παρά πῶς νὰ ντρέπεσαι γιὰ τὴ στολή, τὸ γουλισμένο κεφάλι, ν' ἀποφεύγῃς τοὺς ἀνθρώπους, νὰ ξεχνᾷς κάθε ἄλλο πρόβλημα στὴ ζωὴ σου. Γι' αὐτὸ μακάριζε ὅσους εἶχανε στρωμένες δουλειές, γιὰ ὅσους ὁ στρατὸς δὲν ἦταν παρά μιὰ ἐκδρομὴ, μιὰ κατασχώνωση, ἐνῶ σ' ἄλλους κινδύνευε νὰ γίνῃ μόνιμη πληγὴ, καρκίνος. Τότε, ἔπινε τὸ τελευταῖο τσίπουρο, ἔσβηγε τὸ τελευταῖο τσιγάρο καὶ πήγαινε γιὰ ὕπνο μὲ τὴν πεποίθησι πῶς εἶχε γεννηθεῖ καὶ πῶς θὰ πέθαινε στρατιώτης.

Τὴ μέρα πού ὁ Ὑποδιοικητὴς ἔκανε ἐφοδία στὰ τηλέφωνα, βρῆκε τὸν Δημητρούλη γονατιστὸ μπροστὰ στὸ ταμπλὸ σὰν σὲ εἰκονοστάσι. Τὰ φῶτα ἀναβόσθησαν κανονικὰ κ' οἱ χειροκίνητοι μεταλλάκτες δούλευαν μὲ ρυθμὸ ρομπότ.

«Μπράβο!» τοῦ εἶπε ἀνάμεσα ἀπὸ δυὸ κουδουνίσματα. «Βλέπω πῶς τὰ καταφέρνεις καλά... Ἀλήθεια δὲ σὲ ρώτησα ποτὲ Καρδακαρέα: Εἶσαι εὐχαριστημένος μαζί μας ἐδῶ;» καὶ μὲ τὰ λόγια αὐτὰ τοῦστεῖλε μὲ τὸν καπνὸ τοῦ τσιγάρου τοῦ ἓνα μικρὸ δακτυλίδι σὰν ἀρραβῶνα.

«Γιατί νὰ μὴν εἶμαι;» εἶπε ὁ σκαπανέας κοκκινίζοντας.

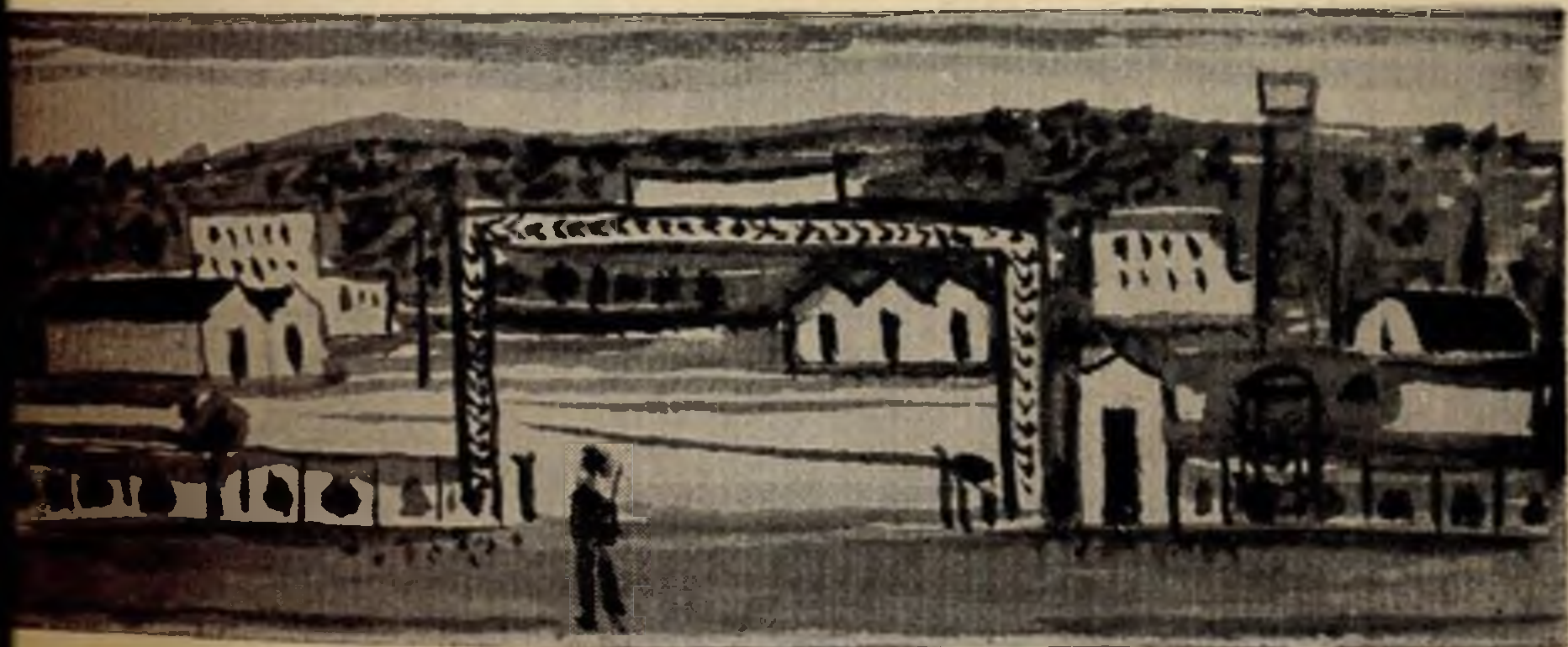
«Σὰν ἀπολυθεῖς τί σκέφτεσαι νὰ κάνεις;»

Τὸ πρόσωπο τοῦ Δημητρούλη σκοτεινίωσε. Μπρὸς στὰ μάτια του πέρασαν ὁ μπάγκος τοῦ μικροῦπαλλήλου, τὸ τραπεζάκι μὲ τὶς αἰτήσεις ἔξω ἀπὸ τὸ Δημαρχεῖο κ' οἱ πόρτες πού μία - μία θὰ τοῦκλειναν κατάμουτρα.

«Νὰ σοῦ πῶ», τοῦκανε ὁ Ὑποδιοικητὴς χαϊδεύοντας τὸ στρουφιστὸ μουστάκι, «τόσον καιρὸ μᾶς δούλεψες τίμια καὶ μὲ ὄρεξη. Κανεῖς δὲν ἔχει παράπονο ἀπὸ σένα. Τί θᾶλεγες ἂν σὲ κρατούσαμε τηλεφωνητὴ; Τί θᾶλεγες ἀκόμα ἂν σὲ κάναμε μόνιμο;»

Ὁ Δημητρούλης μὲ κοιμένη ἀναπνοὴ κοιτάζε τὸν Ὑποδιοικητὴ στὰ μάτια. Σὰν πιστὸ σκυλί. Ὅστόσο, ἄθελά του, στὰ χεῖλη του ἀνθισε δειλὴ ἢ ἀπορία:

«Ἀφοῦ λέτε πῶς μὲ χρειάζεστε, γιατί δὲν περιμένετε πρῶτα ν' ἀπολυθῶ, νὰ πάω κοιμάτι στὴν πατρίδα μου κ' ἔπειτα μὲ τὸ καλὸ νὰ γυρίσω νὰ σᾶς δουλέψω;»



«Τὴν ἀδειά σου νὰ τηγε πάρεις καὶ τῶρα ἂν θές καὶ γυρίζοντας νὰ μᾶς φέρεις κανένα ντενεκέ λάδι κ' ἐλιές», κι ἄθελά του ἔφερε δυὸ φορές βόλτα τὴ γλώσσα του πάνω στὸ μουστάκι. «Μὰ ἐγὼ τοῦ μιλῶ γι' ἀνακατάταξη. Κακὰ τὰ φέματα, Καρδακαρέα, σὰ γενεὶς πολίτης θ' ἀλλάξεις. Μπορεῖ ἐσύ νὰ δουλεύεις ἐδῶ, μὰ ὁ νοῦς σου θὰ ταξιδεύει. Δὲν θὰ εἶσαι ὁ ἴδιος ἄνθρωπος πιά!»

«Ἐγὼ κύριε Ὑποδιοικητά;» ψέλλισε ὁ σκαπανέας.

«Δὲν λέω εἰδικὰ γιὰ σένα, μὰ ἡ ζωὴ, παιδί μου, εἶναι μεγάλη πλανεύτρα, σὰ γυναίκα, πῶς ἀλλιῶς νὰ στὸ πῶ! Ἴδιο εἶναι νάχεις τὴ βάση σπίτι σου, κ' ἴσια νὰ παραδέρνεις δεξιὰ κι ἀριστερὰ σὰν τὸν ἀλήτη; Πάρτο χαμπάρι, Καρδακαρέα! Εἶσαι κ' ἐσύ, ὅπως λίγο-πολύ ὅλοι μας, φτωχαδάκι. Δὲν εἶναι γιὰ μᾶς τὰ μεγάλα ὄνειρα. Μᾶς χρειάζεται ρεαλισμός, προσγείωση, μ' ἄλλα λόγια πειθαρχία. Ἀλήθεια, σκέφτηκες ποτέ σου πόσο διαφορετικὸς θάταν ὁ κόσμος ἂν παντοῦ βασίλευε ἡ στρατιωτικὴ πειθαρχία;» καὶ μὲ τὰ λόγια αὐτὰ τοῦ ἀμόλησε μιὰ μπάλλα καπνὸ.

Ὁ Δημητρούλης ἔσχυψε δεξιὰ - ζερβά, κι ὅπως τότε, πού μικρὸς ἔπαιζε τερματοφύλακας, μ' ἓνα πλονζόν ἦρθε ν' ἀγκαλιάσει τὴν μπάλλα. Ἐαφνικὰ ἀποκοτοῦσε ἓνα σπίτι, μιὰ οἰκογένεια, ἴσως κανένα βαθμὸ παραπάνω. Ἀπὸ σκαπανέας θ' ἰσχυροῦσαν δεκανέας καὶ τὰ δυὸ-έας ἀντηχοῦσαν μαζί ὠραῖα. Κι ἂν ποτέ κέρδιζε κανένα ἀστέρι, θὰ γινόταν κι αὐτὸς μικρὸς πλανήτης στὸν οὐρανό.

«Θὰ τὸ σκεφτῶ», εἶπε στὸν Ὑποδιοικητή, χωρὶς ν' ἀφήσει τὸν ἄγουρο ἐνθουσιασμό του νὰ φανερωθεῖ. Ἦθελε νὰ κρατήσῃ τὴ χαρὰ του γιὰ τὴ λύτρωση ἀπὸ τὸ μεγάλο, τὸ σκοτεινὸ πρόβλημα τῆς ζωῆς του μυστικῆ, νὰ τὴ χαρεῖ μόνος.

Τὶς νύχτες στὸ θάλαμο...

— Φῶτα! ἔκαμε ὁ στρατηγός. «Χειριστή, φῶς!»

Τὰ φῶτα ἄναψαν· ὅλοι κάθονταν στὰ καρφιά.

— Ἀκοῦς ἐκεῖ νὰ τὸ σκεφθεῖ λέει! εἶπε ὁ στρατηγὸς τσιμπώντας τὸ μουστάκι του. Καποϊανοῦ χάριζαν γαῖδαρο καὶ ἐκεῖνος τὸν κοίταζε στὰ δόξια... Ἐπαγορεύω στοὺς στρατιῶτες νὰ σκέφτονται, μ' ἀκοῦτε, τ' ἀπαγορεύω!

— Στρατηγέ μου, μίλησε ὁ χειριστὴς ταμποιρωμένος πίσω ἀπὸ τὴ μηχανή του, ἡ σκηρὴ αὐτὴ εἶναι ἀναγκαῖα γιὰτὶ μᾶς ἐπιτρέπει νὰ περάσουμε μὲ «le du enchené» στὴν ἀμίσως ἐπόμενη σκηρὴ πού εἶναι τὸ δειρὸ τοῦ σκαπανέου.

— Ὅνειρα... τί χρειάζονται τὰ ὄνειρα; ἔβηξε κακιωμένος ὁ στρατηγός.

— Σ' εἶα ἔργο μὲ ἀξιῶσεις, ἀκούστηκε ἀπ' τὸ βάθος ἡ φωνὴ τοῦ λοχαγοῦ. Τὰ ψυχολογικὰ διλήμματα, τολμῶ νὰ πῶ ἀκόμα καὶ τὰ ὄνειρα, εἶναι ἀπαραίτητα. Ὁδηγοῦν στὴν ἀνέλιξη τῆς δράσης καὶ προβληματίζουν τὸν θεατὴ.

— Δὲν θέλω ἔργα μὲ ἀξιῶσεις! χτύπησε χάμω τὸ ποδάρι του ὁ στρατηγός. «Ζήτησα μιὰ ταινία γιὰ τοὺς νεοσυλλέκτους».

— Ἀς μὴ ξεχνοῦμε ἀκόμα...

— ... πῶς ἄλλο τέχνη κι ἄλλο ζωὴ! Καλά, τὰ ξέρουμε. Ὅμως, ἐμπιστευθῆτε μᾶς, εἶπα πᾶμε! Ἐνα, δύο, τρία, μᾶς!

Καὶ τὰ φῶτα σβῆσαν πάλι.

Τὶς νύχτες στὸ θάλαμο, ὁ σκαπανέας ἄναβε μιὰ λάμπα ὄνειρου καὶ δοκίμαζε τὰ καινούργια χακὶ φτερά του. Πετοῦσε μὲ χλαγωγὴ πάνω ἀπ' τὰ καζάνια τῆς φασουλᾶδα, τὶς ἐωθινὲς σάλπιγγες, τὰ στουπέτσια, τὰ τροχάδην, τὰ βάδην, πάνω ἀπὸ μαγευτικὴ χώρα. Ὀπλισμένος μ' ἀκουστικά καὶ τὰ κορδόνια στὰ χεῖρά του γιὰ ἡνία πηδοῦσε στὸ ἄρμα του κι ἀλώνιζε μὲς τοὺς πυρετοὺς τῶν ἐπιθεωρηστικῶν τὰ χτυποκάρδια τῆς βολῆς, σάρωνε τὶς ἐδέμ τῶν ἀδειῶν κ' ἔφτανε νικηφόρος στοὺς καθρέφτες τῆς φασίνας. Ἐπιτέλους ἀνῆκε κάπου, ἡ ζωὴ του ἀποκτείνοντο, προορισμό. Γιὰ πρώτη φορὰ ἔπαυε νὰ εἶναι ὁ ἴδιος πρόβλημα, καὶ ἀπὸ σκέψεις, φορτίο ἀπὸ ὄνειρα περιττά. Ἐπαυε νάναί τὸ παρεξηγημένο

πού, γεννημένο στην κατοχή και γαλουχημένο στον άνταρτοπόλεμο, ζούσε σαπίζοντας σε καιρό αμφίβολης ειρήνης. Ξαφνικά λαχταρούσε μια πεδιάδα φυτεμένη με δλμους, ένα βουνό πυρομαχικά, μια θάλασσα με άρματωμένους άστακούς κ' ένα ναρκοπέδιο για ουρανό. Όνειρευόταν σταυρούς, μεγαλόσταυρους, ταξιάρχες του φοίνικος, τής τιμής, μικρά, μεγάλα χρωματιστά παράσημα που την άνοιξη θα λουλούδιζαν στα πέτα του και το καλοκαίρι θα πέταγαν δαφνόφυλλα πάνω στο γείσο του καπέλλου του. Ύστερα πονούσε, ξαφνικά, πονούσε πολύ. Ένα ξεχασμένο θραύσμα, θαμμένο βαθιά στα σπλάχνα του, είχε ξυπνήσει κι άνοιγε τα πέταλά του από άτσάλι. Το αίμα το τροφοδοτούσε κ' εκείνο θέρεινε και πετούσε καινούργια κλωνιά που γύρευαν ν' άγκαλιάσουν την καρδιά του. Κ' ή αύγή, σκεπασμένη με λάβαρα, σημαίες και πατημένες μυρτιές, τον έβρισκε έντοιχισμένο σε άγνωστο μνημείο, το κεφάλι γερμένο πίσω, ή σπονδυλική στήλη μια έλλειψη, τα χέρια τεντωμένα και κολλημένα στο κορμί — ένα σώμα από μάρμαρο, λυτρωμένο από το γήινο βάρος του.

Τ' άλλο πρωί ο Δημητρούλης Καρδακαρέας ξυπνούσε για να ξαναγίνει ο μικρός σκαπανέας του λόχου. Δίπλωνε τις κουβέρτες, γυάλιζε τ' άρβυλα κ' έπιανε δουλειά στα τηλέφωνα. Οί μέρες έφευγαν, κυλούσαν. Κι όσο εκείνος περίμενε μια ένθάρρυνση, μια υπόμνηση, ένα κάτι, τόσο ή μύτη του Ύποδιοικητή περιδιάβαζε γαμψή κόβοντας τον άέρα σαν ξυράφι.

«Άραγε να το ξέχασε, μήπως άλλαξε γνώμη;» και χωρίς να παίρνει πρωτοβουλία να κάνει μόνος του το πρώτο βήμα, μετανοούσε που δεν είχε πει άμέσως το ναί.

«Όσπου ένα πρωί μια φωνή στο τηλέφωνο τον χτύπησε σαν ήλεκτρικό ρεύμα.

«Καρδακαρέας στο γραφείο του Ύποδιοικητή!»

Ο Δημητρούλης παράτησε στη μέση ένα υπεραστικό, φόρεσε το μπερέ του ανάποδα και με τ' άκουστικά ακόμα δεμένα στ' αυτιά του πήδηξε τέσσερα - τέσσερα τα σκαλιά του Ύποδιοικητήριου.

Ο άνθρωπος με τη γαμψή μύτη μπήκε στο θέμα χωρίς περιστροφές. Του έξηγήσε πώς σύμφωνα με τους κανονισμούς δεν του έμεναν παρά δυο μέρες για να υπογράψει το συμβόλαιο άνακατάταξης και με δυο λόγια τον βίασε να πει το ναί ή το όχι. Ο Δημητρούλης κοιτούσε ίσια, βαθιά μέσα στα γαλανά μάτια του ευεργέτη του — έτσι τον έβλεπε τώρα. Για μια στιγμή θάρρεψε πώς βρισκόταν πίσω στην πατρίδα του, ξαπλωμένος κάτω απ' τις έλιές, με μόνη θέα τον ξέσκεπο ουρανό. Έπειτα, καθώς οί βλεφαρίδες του ευεργέτη τρεμόπαιξαν, ο ουρανός αυτός φάνηκε ξεγραμμένος για πάντα και με φωνή που ξαφνικά λύγισε είπε το ναί. Αυτόματα ένα πολυγραφημένο χαρτί στάθηκε μπρός στα μάτια του και μια πέννα στα δάχτυλά του. Το μελάνι διαρκείας δεν έπιασε, χρειάστηκε να σφίξει την πέννα. Έπειτα, το χέρι του ευεργέτη σύρθηκε πάνω στο γραφείο σαν έρπετο και του τράβηξε το χαρτί απ' τα χέρια.

Το ίδιο βράδυ τον χώσανε σκοπιά 4 - 8 στο τηλέφωνο τής πύλης. Πλάγιασε νωρίς δάζοντας το αντίγραφο του συμβολαίου για προσκεφάλι. Στις τέσσερις παρά δέκα τον σκούνηξαν. Ντύθηκε, έρριξε νερό στο μούτρο του κ' έκανε σκάτσα με το προηγούμενο νούμερο. Πρωί - πρωί, προτού ακόμα σημάνει το έγερτήριο, χτύπησε το τηλέφωνο κ' εκείνος σήκωσε το άκουστικό. Καλούσε το Έπιτελείο. Στο μεταξύ, σκοπιά στην πύλη φύλαγε ένας βολιώτης έσατζής. Τάχε φτιαγμένα, πήγαινε χρόνος, με μια κοπέλλα απ' τα Πετράλωνα που διάλεγε πάντα τις ώρες τής σκοπιάς του για να τον παίρνει τηλέφωνο. Σε κάποια στιγμή, ο βολιώτης άφησε τη σκοπιά του κ' ήρθε στο τηλεφωνικό κέντρο. Ξαφνικά, ο βολιώτης, έμπηξε μια φωνή, άρπαξε το σήμα μες απ' τα χέρια του σκαπανέα και δάλθηκε να τρέχει σα δαιμονισμένος.

Για μια στιγμή που κράτησε αιώνες, ο σκαπανέας ταξίδευε σε πολιική σιωπή. Το χέρι του άφημένο πάνω στο τηλέφωνο κόντευε να πετάξει ρίζες. Η στολή κολλούσε πάνω του σαν τα πέπλα τής Μήδειας στο κορμί τής Γλαύκης. Λίγο - λίγο του

έτρωγαν, τοῦ ξερρίζωναν τὶς σάρκες. Περρασμένα καὶ τωρινὰ ὄρμησαν στὸ σταματημένο μυαλό του καὶ στροβιλίστηκαν. Γιὰ μιὰ στιγμή εἶδε τὸν ἑαυτό του καρφωμένο πάνω στὴ σκοπιὰ καὶ τὰ πλήθη τῶν φαντάρων νὰ πηγαινοέρχονται καὶ ν' ἀλλάζουν. Κρύος ἰδρῶς τὸν ἔλουε.

Ἵστερα ξέσπασε ἡ τρέλλα. Ἄλλοι χόρευαν πετώντας τὰ μπερέ τους στὸν ἀέρα, ἄλλοι βαροῦσαν ὁ ἓνας τὸν ἄλλον γροθιές, οἱ πῖο εὐαίσθητοι δάκρυζαν κ' ἓνας πού ἦταν μὲ τὸ σῶδρακο ἔπεσε χάμω καὶ σήκωσε τὰ πόδια του ψηλά. Οἱ, θάλαμοι, τ' ἀφοδευτήρια, τὰ μαγειρεῖα, ἓνα-ἓνα ὑποχωροῦσαν, ἔπεφταν σὰν τραπουλόχαρτα. Φυσοῦσε ἓνας ἀγέρας ἐπανάστασης μὲ κόκκινα μάγουλα ὄλο ὑγεία.

— Στόπ! Στόπ! βουχήθηκε ὁ στρατηγός.

Τὰ φῶτα ἄναψαν.

— Μᾶς κοροϊδεῖουν; Τᾶχουμε ξαναδεῖ αὐτά! Εἶμαι βέβαιος πὼς τᾶχουμε ξαναδεῖ.

— Σωστά, ἔχει δίκιο, σιγοντάρησαν οἱ ἀνώτεροι ἀξιωματικοὶ σὰν τζιτζίκια πάνω στὶς καρέκλες τους.

— Ἀφήνω πὼς εἶναι ἀπαράδεκτο, ἄνδρες τοῦ ἑλληνικοῦ στρατοῦ νὰ διαπληκτίζονται μεταξὺ τους σὰ χαμίνια, σὰν καρραγωγεῖς... Τὸ ἀπαγορεύω!

— Τὸ σημεῖο αὐτό, εἶπε ὁ χειριστὴς μὲ τὴν οὐδέτερη φωνή του, χρησιμεύει γιὰ νὰ συνδεθοῦμε μὲ τὰ προηγούμενα. Στὴν κινηματογραφικὴ γλῶσσα εἶναι ἓνα «φλάς - μπάκ».

— Φλάς, ξεφλάς, ἐπιμένω νὰ κοπεῖ, οὐρλιαξε ὁ στρατηγός.

— Στὰς διαταγὰς σας! Καὶ τώρα περνᾶμε στὴ μεγάλη σκηνὴ τοῦ θαλάμου.

Ἡ μηχανὴ ρουθοῖνισε, οἱ εἰκόνες πήδηξαν ἢ μιὰ πάνω στὴν ἄλλη, γραμμὲς τραβηγμένες χιαστὶ πέρασαν πάνω στὶς μουσοῦνες τῶν ἠθοποιῶν, ὥσπου κάποτε, μέσα σὲ γενικὸ βῆχα, ἡ φωτογραφία στάθηκε σ' ἓνα ἀνεκτὸ ἐπίπεδο καί...

— Πᾶμε... πᾶμε! ἔβηξε ὁ στρατηγός.

Τὸ βράδυ τὸ στρώμα εἶχε πάρει τὸ σχῆμα τοῦ κορμοῦ του. Κοντὸ καὶ στενὸ. Ἄπ' τὴ μιὰ μεριά ἡ κούραση τὸν λύγιζε κι ἀπ' τὴν ἄλλη ἓνα χτύπημα τηλεφώνου βαροῦσε προσκλητήριο στ' αὐτιά του. Ἄδικα πάσχιζε νὰ βρεῖ τὴν αἰτία πού τὸν κρατοῦσε ἀγρυπνὸ καὶ μαραμμένο. Δὲν ἦταν νὰ πεῖς μόνο ἡ ἀπόλυση τῆς σειρᾶς του πού τὸν τάραζε. Κάτι ἄλλο δὲν πήγαινε καλά. Μὰ δὲν ἤξερε νὰ πεῖ τί. Ἄναψε τσιγάρο πού τοῦ φάνηκε δηλητήριο κι ὅπως ἔκανε νὰ σβήσει τὸ σπέρτο, εἶδε μιὰν ἄλλη κάφτρα σὲ διπλανὸ κρεβάτι, σὰν μέσα σὲ καθρέφτη, ν' ἀνάβει κι αὐτή.

«Τί γίνεται συνάδελφε, κ' ἐσὺ δὲν ἔχεις ὕπνο;» εἶπε ἡ φωνή.

«Κ' ἐγώ», κι ἄθελά του ἀνατρίχιασε.

Στὸ βάθος σιχαινότανε νὰ μοιράζεται τὶς σκέψεις του, τὴν ἡσυχία του. Δὲν ἤθελε ἐξομολογήσεις πού στὸ τρατὸ τὶς βρίσκει κανεῖς μὲ τὴ σακκούλα. Αὐτὸς δὲν εἶχε νὰ μιλήσει γιὰ τίποτα, οὔτε γιὰ σπίτι, οὔτε γιὰ γυναῖκες.

«Κι ὅσο σκέφτομαι πὼς ὑπάρχει τὸ σπίτι μας πού μᾶς περιμένει!»

«Καλύτερα νὰ μὴ τὸ σκέφτεσαι», εἶπε ὁ σκαπανέας κοφτά.

Ἦγινε μιὰ σιωπή.

«Εἶσαι ἀπ' τοὺς παλιούς;» ρώτησε ἡ φωνή.

Εἶπε τὴ σειρά του.

«Ἐσὺ καημένε θᾶπρεπε νᾶσουν ἔξω, νὰ γλεντᾶς. Τυχεράκια...»

Ἡ κάφτρα τοῦ Δημητρούλη ἀναδόσθηγε νευρικά.

«Πῶς σὲ λέν;»

Πάνω στὰ χεῖλη του, τὸ ἴδιο τὸ ὄνομά του κύλησε ἀδιάφορο, ξένο.

«Ἐμένα Ἀναστασίου. Ἄγγελο Ἀναστασίου».

«Χαίρω πολὺ».

Οἱ κάφτρες ἀναδόσθησαν ρυθμικά.

«Τί ειδικότητα σ' ἔχουνε ρίξει; Ἐμένα νοσοκόμο. Σπάνια ειδικότητα, εὐχομαι νὰ χρειάζεται και σπάνια».

«Καλύτερα νὰ κοιμηθοῦμε», εἶπε ὁ Δημητρούλης σδῆνοντας τῆ γόπα μέσα σ' ἕνα ἄδειο τσιγαροκοῦτι.

«Ὅσο σκέφτομαι πῶς ἔχεις τ' ἀπολυτήριο στὴν τσέπη σου! Ἐμένα θὰ μωρχότανε τρέλλα!»

«Δὲν ἔχω τίποτα», κι ἄγγιξε μὲ τὴν παλάμη του τὸ ἀντίγραφο τοῦ συμβολαίου κάτω ἀπὸ τὸ μαξιλάρι.

«Ἐλα τώρα, μὲ δουλεύεις...»

Κόμποι ἀπὸ ἰδρώτα στάλαξαν πάνω στὸ μέτωπο τοῦ σκαπανέα.

«Μήπως ἔχεις φυλακή;» ρώτησε ἡ φωνή.

«Ὅχι».

«Εἶσαι ἀνυπότακτος. Αὐτὸ θάναι...»

«Ὅχι».

«Τότε; Νὰ μὲ συμπαθᾶς ἂν γίνομαι φορτικός. Δὲν εἶναι μόνο ἀπὸ περιέργεια πὸ ρωτῶ».

Ὁ Δημητρούλης στριφογύρισε πάνω στὸ στρῶμα. Δὲν περίσσευε πόντος ἀπὸ πουθενά.

«Δήλωσα ἀνακατάταξη», εἶπε πνιχτά.

Ἄπ' τὶς γειτονικὲς ταβέρνες ἔφθναν τὰ τραγούδια τῶν φαντάρων.

«Τί δουλειὰ ἔκανες πολίτης;»

«Τέλειωσα τὸ γυμνάσιο κ' ὕστερα καθόμουν».

«Ἐγὼ τέλειωσα τὸ Πανεπιστήμιο, φιλολογία. Μὰ δούλεψα φαρμακοποιός».

«Ἀπὸ φιλόλογος φαρμακοποιός;»

«Ὁ πατέρας μου ἔχει φαρμακεῖο. Ἐγὼ, βλέπεις, γύρεψα νὰ ξεφύγω. Μὰ δὲν εἶναι πάντα εὐκολο νὰ ξεκόψεις ἀπὸ μιὰ στρωμένη δουλειά. Καμιὰ φορὰ νομίζω πῶς ἀντὶς γιὰ αἶμα στὶς φλέβες μου τρέχουν γιαιτρικά...»

«Κι ἄμα ἀπολυθεῖς τί θὰ κάνεις;»

«Θὰ προσπαθῆσω νὰ πιάσω μιὰ δουλειὰ πὸ νὰ μὴν ἔχει σχέση οὔτε μὲ φιλολογία, οὔτε μὲ φαρμακεῖο. Μόνο ἔτσι γλυτώνει κανεὶς...»

«Ἐγὼ διάλεξα τὸ στρατό. Ὁ στρατὸς μὲ διάλεξε, πάρτο δπως θές. Καλὰ δὲν εἶναι, οὔτε πάλι ἄσχημα».

Ἡ διαμαρτυρία ἤρθε ἀναπάντεχη, τσιριχτή μέσα στὴ βύθιση τοῦ θαλάμου.

«Τὸ στρατό! Χάθηκαν οἱ δουλειές; Μήπως εἶσαι κανένας πὸ τὸν πῆραν τὰ γεράματα;»

«Δὲν ξέρω», ἀναστέναξε ὁ Δημητρούλης, «δὲν ξέρω γιαιτὶ αὐτὸ κι ὄχι κάτι ἄλλο. Εἶναι βλέπεις πὸ θὰ τρέχει ὁ μισθὸς κι ἀπὸ πάνω θᾶχω φαγητὸ και ὕπνο τζάμπα. Λίγο τῶχεις αὐτό;»

(Τὸ τέλος στὸ ἐπόμενο)



ΤΡΙΑ ΠΟΙΗΜΑΤΑ

ΤΗΣ

ΤΑΤΙΑΝΑΣ ΓΚΡΙΤΣΗ - ΜΙΛΛΙΕΞ

Ἐφιάλης I

Μεσονύχτιες ὥρες τὰ ὄνειρα
χρωματίζουν τοὺς φόβους
ἀποκαθηλώνουν τὰ τραύματα τοῦ σώματος
ἐστίγματα τεράστια
σὶ τὸ παγωμένο πρόσωπο τοῦ φεγγαριοῦ
ἐπανέρχονται τῆς ἡμέρας οἱ πράξεις
ἐνοχες, κλοπιμαῖες, ἀσήμαντες.
Μετατρέπουν τὸν ἔρωτα σὲ μοιχεία
τὸ καλὸ φαγητὸ γίνεται κέντημα
στ' ἄσπρο κολλαρισμένο τραπεζομάντηλο
μιὰ παρτίδα σκάκι ἢ μιὰ συνάντηση τυχαία
σὲ μεταφέρουν σὲ μαιευτήριον,
σκοπευτήριον,
ὅπου μεταβάλλεσαι αὐτομάτως
σὲ ὄργανο ὀδύνης, σὲ στόχο
κι' ὅταν τὸ ὄνειρο εἶναι καλὸ
σὲ σημαδούρα γιὰ
ναυτικούς πὺ πνίγονται.

Ἐφιάλης II

Τὸ σκηρικὸ στημένο σὲ σταυροδρόμι
ὁ τροχαῖος ἀπὼν
ὁ νοσοκόμος κοιμᾶται

ἡ ἀπεργία ἐξαπλώνεται στὰ μὰρ
τὰ ἐστιατόρια καὶ στὸ ἰκρίωμα.
Ἄπεργοῦν οἱ γιατροί,
οἱ δικηγόροι, οἱ μαιευτικὲς κλινικὲς
καὶ τὰ λεωφορεῖα.
Μόνιμοι ἐπαγγελματίες ἀπεργοσπάστες
οἱ χωροφύλακες.
Ντυθήκανε στολὴ νοσοκόμου
καὶ κοιμοῦνται
στολὴ συνήγορου δίχως ταυτότητα
ὀδηγοῦν τοὺς κρατούμενους
σὲ χωράφια ξερὰ
δραπειτεύοντας μαζὶ μὲ τοὺς δραπέτες.
Ἐξάϊσια νύχτα γεμάτη ἀρώματα ἐπιταφίου
φῶτα περιπόλου ἀραιὰ
πλήρης ἢ ἐπιτυχία τῆς ἀπεργίας.
Κερδίσαμε!
Ἄπὸ αὔριο τὸ πρωτὶ
— ἔπεσε πολλὴ ἡ δουλειὰ —
θὰ κρεμοῦν δυὸ-δυὸ
στὸ ἰκρίωμα.

Κ α σ σ ι α ν ῆ

Κύριε συγχώρεσε
τὴν ἁμαρτία
τῆς μεταλήψεως
ὅταν τὸ ἄλλο σῶμα
τὴν μεταφέρει στὸ δικό μου
πυρέσσουσα
αἷμα καὶ ἄρτο
ζωὴ καὶ θάνατο
παρουσία παραδείσου
ἀθέμιτη πηγὴ αἰωνιότητος
σὲ μιὰν ἐφήμερη
γιὰ τοὺς ἄλλους πράξη
καὶ γιὰ μένα
ἀντίδωρο.

ΕΠΙΚΛΗΣΗ ΓΙΑ ΕΝΑ ΒΡΕΦΟΣ

Τοῦ

ΔΗΜΗΤΡΗ ΔΟΥΚΑΡΗ

I

Τὸ σῶμα μου πάνω σὲ ἀναρίθμητα κύματα·
σὲ γενικὴ ἐπιστράτευση τὸ δέρμα μου
νὰ καλύψει τὶς ἐπισφαλεῖς πτυχές,
σκαρφαλωμένο, σημαία νικηφόρα,
νὰ προφυλάξει ἀπὸ τὰ χάσματα,
μὲ ἀσπίδες καὶ δόρατα, νὰ προφυλάξει
τὸ ἀράγιστο χαμόγελο τοῦ παιδιοῦ μου,
τὰ ἄσπιλα μάτια τοῦ παιδιοῦ μου,
τὰ φωτεινὰ χέρια του,
τὰ παρθένα μαλλιά του.

II

Κύριε, βοήθα με νὰ διακρίνω καθαρὰ
γιὰ τ' ἄσπιλα μάτια ποὺ μὲ θαμπώνουν,
νὰ μὴν κραυγάζω, μὲ τρόμο, τὶς νύχτες·
«βοήθεια» καὶ πάλι «βοήθεια»·
ποιὸ εἰκόνημα νὰ γκρεμίσω,
ποιὸ εἰκόνημα νὰ ξαναστήσω —
ἀκόμη, ἂν αὐτὸ ἦταν ἀναπότρεπτη ἀνάγκη,
θὰ μπορούσα καὶ νὰ γονατίσω·
ποῦ νὰ συναντήσω τὸν ἄξιο κόσμον
ταπεινὸς ἰκέτης νὰ προσφύγω.

III

Κύριε, ἐγὼ ποὺ ἔζησα στοὺς πέντε δρόμους
μὲ ἀκάματη συνέπεια,
ἂν καὶ χωρὶς καμιὰν ἐλπίδα καὶ συνέχεια·
ὄχι πιά γιὰ μένα, τὸν ἀνυστερόβουλο θύτη,
τὸ προαιώνιο θῦμα —
βοήθα με νὰ διακρίνω καθαρά,
κάπου, νηφάλια, ν' ἀνακαλύψω ἕναν κόσμον,
γιὰ νὰ τολμήσω, χωρὶς τύψεις,
γιὰ νὰ τοποθετήσω, χωρὶς τύψεις,
τὴν ἀκατάλυτη ἀθωότητα τοῦ γιοῦ μου.

ΣΚΕΨΕΙΣ

ΓΙΑ ΜΙΑ

ΣΟΣΙΑΛΙΣΤΙΚΗ

ΤΕΧΝΗ

του Ζαν-Πιέρ Ζουφρουά

Μετάφραση ΔΙΟΝ. ΜΠΙΤΖΙΛΕΚΗ

(Συνέχεια από το προηγούμενο)

Στον τομέα του ψυχολογικού αποτελέσματος που παράγεται, πρέπει να παρατηρήσουμε τα έξης: το κοντράστο, καθιερώνοντας τους πλαστικούς αντιφατικούς δρους, προκαλεί στο θεατή μια δυσάρεστη ή ανυπόφορη ψυχική κατάσταση, ανάλογα με τη δύναμή του, εκτός αν η μέθοδος μπορεί να βρίσκει τον κατάλληλο τρόπο για να λύσει την αντίθεση.

Το κοντράστο, λοιπόν, που επιτρέπει μια λύση, συνεπάγεται την κίνηση. Στη ζωγραφική, ή πιο στοιχειώδη ουσία της κίνησης που μπορούμε ή πρέπει να δημιουργήσουμε, είναι αυτή που παράγεται στον ίδιο το χώρο του πίνακα. Με στοιχειώδη λοιπόν τρόπο το κοντράστο χρησιμεύει για να δίνει δύναμη στο θεατή, να τον αναγκάζει να πηδάει μέσα στο χώρο της ζωγραφικής. Για να πάρουμε ένα οπτικό παράδειγμα, που τους πρωταγωνιστές του δεν πρέπει βέβαια να τους συγχέουμε με τους πρωταγωνιστές της εικαστικής τέχνης, αναφέρουμε πώς στην ταυρομαχία μια κίνηση του κόκκινου πανιού είναι ή αντιμετώπιση δυο αντίθετων δυνάμεων. 'Αντίθετων όχι μόνο γιατί παλεύουν, αλλά γιατί ή ουσία τους είναι ριζικά διαφορετική. Αύτη ή αντιμετώπιση είναι δυναμική: δέ μπορεί να διαρκέσει επ' άπειρο. 'Υπάρχουν δυο δυνατότητες λύσης: ή ή κατατρόπωση του τορέρο σ' ένα άτύχημα λίγο-πολύ σοβαρό ή, χάρη στην έπιστήμη του ανθρώπου, ή έξερση της δύναμης του ταύρου, που βγαίνει από την αντίθεση με μια σειρά έπιχειρήσεις, που το τέλος τους ονομάζεται «quite».

'Υπάρχουν στη ζωγραφική σειρές από «βερόνικες» που όταν πετυχαίνουν, στρέφουν το ζωγράφο και το θεατή προς μια κατεύθυνση πάνω στον πίνακα, όπου υπάρχουν πραγματικές «quite». Μπροστά σε ένα πίνακα δ-

μως ο θεατής, όπως και ο ζωγράφος, είναι ταυτόχρονα το πλήθος, ο τορέρο και ο ταύρος.

Το πρόβλημα της εικαστικής δημιουργίας είναι να καταλάβουμε τις κινήσεις που θέλουμε να παράγουμε, κινήσεις στο χώρο και κινήσεις ψυχικές, και να βρούμε τα κατάλληλα κοντράστα για να τις δημιουργήσουμε, ή μάλλον να σκεφτούμε αυτά τα κοντράστα δημιουργώντας τα αποτελέσματά τους, ώσπου να φθάσουμε σε μια σκέψη με συνοχή. Σπάνια ξέρουμε έναν πίνακα πριν τον φτιάξουμε και τον φτιάχνουμε αλλάζοντάς τον και αλλάζοντας και έμεεις.

Δέν υπάρχει λοιπόν μυστικισμός της πρωτοποριακής τέχνης, δέ μπορούμε να γαντζωθούμε, έστω και απέλπισμένα, από όποιοδήποτε σύστημα απεικόνισης «που το αναγνωρίζουμε», σαν από μια σανίδα σωτηρίας. Οί περισσότερες από αυτές τις σανίδες είναι σάπιες. Οί πλαστικές τέχνες δέν έχουν σκοπό την απεικόνιση, αλλά, με περισσότερη περηφάνεια και απλότητα, την παρουσίαση της γνώσης. Δυστυχώς αυτό το αίτημα για ειδιότητα των εικαστικών μέσων σαν γλώσσας δέν έχει αναγνωρισθεί καθολικά.

Για το λόγο αυτό πρέπει να έξετάσουμε ποιά θέση έχουν, στον κόσμο που ζούμε, οί πλαστικοί και ή γλώσσα τους.

**

Για ποιόν ζωγραφίζουμε; Είναι ένα έρωτημα που το έθετε κιόλας ο Μπωντλαίρ. 'Οποιες κι αν είναι οί προθέσεις, οί έπιθυμίες μας και οί χίμαιρές μας, δέ μπορούμε να απαλλαγούμε απόλυτα από την κυριαρχία αυτού που μάς πληρώνει. 'Αντικειμενικά και περιμένοντας μια άλλη μοίρα για τα έργα τους, οί καλλιτέχνες δημιουργούν για εκεί-

νους που τους αγοράζουν. Ποιές είναι οι κατηγορίες των αγοραστών;

Στην πρώτη κατηγορία ανήκουν οι συλλέκτες πινάκων, που αποτελούν μια μικρή μειοψηφία χωρίς συνειδητή ιδεολογική ένότητα και που το χαρακτηριστικό της γνώρισμα είναι αρνητικό: το μόνο που μπορούμε να πούμε γι' αυτούς είναι πως δεν έχουν καμιά διάθεση να αφήσουν την κυβέρνηση του λαού στον ίδιο το λαό. Δηλαδή πως τίποτε από το χαρακτήρα τους δεν ευνουεί, εκτός από μερικές λαμπρές εξαιρέσεις, την ύπαρξη μιας επαναστατικής τέχνης. Πρέπει όμως να εξετάσουμε από κοντά αυτές τις εξαιρέσεις. Οι πιο τολμηροί συλλέκτες παραδέχονται τις λίγο-πολύ επιστημονικές έρευνες για την πλαστική γλώσσα. Χρειάζεται βέβαια αρκετός χρόνος για να πεισθούν (πολλές φορές μια γενεά). Και όταν όμως αφήνονται να πεισθούν σ' αυτό τον τομέα, ασκούν αρνητική λογοκρισία σε κάθε τι που μπορεί να θίξει τα ταξικά τους προνόμια.

Στην καλύτερη περίπτωση, ένας πίνακας με «άνατρεπτικό» περιεχόμενο θα γίνει δεκτός με αυτό που καθιερώθηκε να λένε η «αίσθητική» του, γιατί η χρονολογικά τελευταία από τις ερμηνείες της ζωγραφικής είναι πως το περιεχόμενο αποτελεί πάντα μόνο ένα πρόσχημα για λίγο-πολύ σοβαροφανείς πλαστικές παραλλαγές.

Οι σχέσεις ανάμεσα στους ζωγράφους και στους συλλέκτες κυριαρχούνται λοιπόν στην καλύτερη περίπτωση από το διφορούμενο. Η σημερινή μυθολογία της «προσωπικότητας» τονίζει αυτό το γνώρισμα. Πραγματικά, η αστική τάξη έχει άντλήσει περίεργα μαθήματα από τη για πολύ καιρό αγνοούμενη νίκη των Έμπρεσιονιστών έναντι της. Το σημαντικό σήμερα είναι να εξασφαλίσει κανείς την προσοχή της. Κάθε καλλιτέχνης, που οι πράξεις του, αν όχι η τέχνη του, βγαίνουν έξω από τα συνηθισμένα πλαίσια, έχει την τύχη του. Να που οδήγησε το γεγονός πως περιφρόνησαν τον Σεζάν. Αυτό το είδος του κριτηρίου είναι έντελώς άδικο. Σε όλες τις εποχές οι πιο ενδιαφέροντες καλλιτέχνες δεν είναι πάντα τα πιο έντυπωσιακά άτομα. Αυτό ο τρόπος συλλογής ευνουεί εκείνους που θα μπορούσαμε να τους ονομάσουμε «ίμπεριαλιστές», που ανάμεσά τους μόνο μια μικρή μερίδα παρουσιάζει αυθεντικές έγγυήσεις.

Δεν πρέπει να ξεχνάμε και το γεγονός πως όταν ευνουούνται οι αναζητήσεις στη γλώσσα, αυτό οδηγεί, από μια στιγμή και πέρα, τη ζωγραφική σε καθαρά κερδοσκοπικούς, αντικειμενικούς σκοπούς. Και έτσι την άφοπλίζει.

Μπροστά σ' αυτή την τόσο σκοτεινή εικόνα, μερικά καλά πνεύματα θα μπορούσαν να συμβουλευθούν τον απόλυτο χωρισμό από τους συλλέκτες. Αυτό όμως είναι ουτοπία. Η άσκηση του επαγγέλματος του ζωγράφου είναι πολύ δαπανηρή, επιβάλλει επενδύσεις σχετικά σημαντικές για τις δυνατότητες έ-

νός ατόμου. Οι συλλέκτες αποτελούν την πηγή χρηματοδότησης της δράσης. Σκοπός του ζωγράφου πρέπει να είναι να κάνει όσο το δυνατό λιγότερο το μερίδιο που του παραχωρούν στην τέχνη. Και σε δυο τομείς αυτό: του περιεχομένου και του χρήματος.

Έκτος από μερικές αξιέπαινες εξαιρέσεις, η ζωγραφική είναι αντικείμενο έντονης κερδοσκοπίας. Οι ζωγράφοι είναι δημιουργοί αξίας χρήσης. Οι πίνακες χαρακτηρίζονται από την ανταλλακτική τους αξία. Οι δημιουργοί αποκλείονται από το μεγαλύτερο μέρος των κερδών, που πραγματοποιούνται με την αύξηση αυτής της αξίας. Αυτή η μικρή μάζα των ειδικευμένων εργαζομένων, μ' δλο που αποτελεί πηγή για σημαντικά καπιταλιστικά κέρδη, δε μπόρεσε να εξασφαλίσει ως τώρα τις έγγυήσεις που παρέχονται στους άλλους εργαζόμενους. Γι' αυτούς δεν υπάρχει δίκαιο εργασίας, δεν υπάρχει κοινωνική ασφάλιση. Έτσι η συνδικαλιστική δράση, που δυσχεραίνεται από τον υπέρτατο ατομικισμό αυτών των εργαζομένων, έχει δυο άνασπαστα δεμένους σκοπούς: πολιτικό και οικονομικό.

Οικονομικό για να εξασφαλίσει την πραγματική ελευθερία άσκησης του επαγγέλματος, που είναι μια πολιτική ελευθερία. Οι ζωγράφοι, συγκεντρωμένοι, συνδικαλισμένοι, πρέπει να ενώνονται μεταξύ τους και να ενώνονται με την υπάλοιπη εργατική τάξη, για να επιβάλλουν στο κεφάλαιο και στο κράτος τις δίκαιες διεκδικήσεις τους. Η πιο τρομερή αταπάτη των καλλιτεχνών είναι να πιστεύουν πως δεν είναι προλετάριοι. Ο βασικός σκοπός ενός συνδικάτου είναι λοιπόν η συνειδητοποίηση του εργατικού χαρακτήρα τους.

Οι ζωγράφοι πολύ συχνά είναι χωρισμένοι «σ' αυτούς που τα καταφέρνουν» και «σ' αυτούς που δεν τα καταφέρνουν». Το συνδικάτο, το σωματείο πρέπει να ενώνει δλο τον κόσμο. Πραγματικά «αυτοί που τα καταφέρνουν» καλύτερα, είναι ακόμα ή ύλη και το αντικείμενο για μια γενική άλλοτρίωση. Η υπεράσπιση των μεγάλων καλλιτεχνικών εισοδημάτων αποτελεί άνασπαστο μέρος των αντικειμενικών σκοπών. Δεν υπάρχουν «μικροί ζωγράφοι» και «μεγάλοι ζωγράφοι». Υπάρχει ένα επάγγελμα, αντικείμενο έκμετάλλευσης. Ο Πικασσό είναι ίσως ο πιο πλούσιος ζωγράφος της Γαλλίας, της Ευρώπης ή του κόσμου. Πάντως είναι ο πιο διάσημος. Ένας γρήγορος λογαριασμός θα μάς επιτρέψει να καταλάβουμε πως, παρά τον πλούτο του, πήρε στη ζωή του μόνο ένα πολύ μικρό μέρος από τις αξίες που δημιούργησε ή δουλειά του. Και ο Πικασσό λοιπόν πρέπει να μετέχει σ' ένα σωματείο.

Δεν πρέπει να αρνιόμαστε τις σχέσεις με τους συλλέκτες, τους εμπόρους και τους κερδοσκόπους. Πρέπει να δίνουμε μάχη σ' αυτό τον τομέα.

Τί δπλα διαθέτουμε; Δε διαθέτουμε κλασικά δπλα της εργατικής τάξης. Τί νά

μα θα είχε μια άπεργία στο έπαγγελμά μας; Δε θα ήταν πολύ σοβαρό μέσο πίεσης. Ίσως μάλιστα δε θα γινόταν και αίσθητη. Να αλλάξεις έπαγγελμα — αυτή είναι η χειρότερη περίπτωση, που όλοι προσπαθούν να αποφύγουν. Φαίνεται λοιπόν πως δεν υπάρχει κανένα συλλογικό μέσο υπεράσπισης των διεκδικήσεών μας, μέσο που να ένυπάρχει στην ίδια την άσκηση του επαγγέλματος. Γιατί είμαστε παραγωγοί έποικοδομημάτων, που δεν έχουν άμεση χρησιμότητα.

Ο μόνος δρόμος που ανοίγεται για τις διεκδικήσεις των καλλιτεχνών είναι η δημοκρατικοποίηση της τέχνης τους. Από τη στιγμή που αυτή η τέχνη θα θεωρηθεί σαν ανάγκη για τις μάζες, οι διεκδικήσεις των καλλιτεχνών θα υποστηρίζονται από τις ίδιες τις μάζες. Γι' αυτό ο πρώτος σκοπός του συνδικάτου είναι σκοπός πολιτιστικός. Η επιδίωξη αυτού του σκοπού προϋποθέτει βέβαια ύψηλη έννοια της συλλογικότητας, που πολλές φορές λείπει από τους καλλιτέχνες, γιατί ο ύποκειμενισμός τους βρίσκει δικαιώσεις σ' ένα έχθρικό για την πρόοδο μυστικισμό και έσωτερισμό, σαν του Μάρκ Τόμπεϋ, που όρίζει ως έξής τη σκέψη του: «Η πίστη των μπαχαί διδάσκει πως ο άνθρωπος θα μάθει σιγά-σιγά να καταλαβαίνει την έννοια του κόσμου, πως οι προφήτες αποτελούν ένα, πως η έπιστήμη και η θρησκεία είναι οι δυο έλκτικές δυνάμεις που οδηγούν το σύμπαν και πρέπει να βρίσκουν μια ίσορροπία, αν ο άνθρωπος θέλει να γίνει άνωτερος.

Δεν υπάρχει τίποτα χειρότερο από ένα «μοντέρνο στωϊκισμό», που χαλάει όλες τις δυνατότητες σωτηρίας ενός επαγγέλματος, που κλίνει κίολας πολύ προς τον ιδεαλισμό.

Οι άλλες κατηγορίες άγοραστών πλαστικής τέχνης έχουν πιο πρακτικούς και πιο άμεσους σκοπούς: οι διαφημιστές προσπαθούν να συγκινήσουν τις μάζες, οι βιομήχανοι επικαλούνται τους αισθητικούς για να δόσουν μορφή στα προϊόντα τους. Σ' αυτούς τους δυο κλάδους η συνδικαλιστική δράση είναι πολύ πιο άμεσα αποτελεσματική, γιατί αντιπροσωπεύουν μια έπιτακτική ανάγκη, όσο φυσικά ζούμε μέσα στους κανόνες της καπιταλιστικής κοινωνίας, πράμα που αποτελεί ακόμα έναν τρόπο για να τονίζουμε τα όρια.

Να λοιπόν οι πλαστικοί πολύ στενά φυλακισμένοι μέσα σ' ένα δίκτυο καταναγκασμών και αντιθέσεων. Βρίσκουν όμως αποτελεσματική βοήθεια από αυτούς που υπερασπίζονται, πολιτικά, την ίδια υπόθεση μαζί τους; Όχι πάντα, δυστυχώς.

Τώρα πρέπει να έξετάσουμε αυτή την κατάσταση και να την έξηγήσουμε.

••

Πολλές φορές οι πολιτικοί και οι δημοσιογράφοι σαν να φοβούνται τις καταπατήσεις σε μια περιοχή, που είναι άποκλειστικά δική τους: τη σκέψη. Στενοχωρούνται πολύ όταν φαντάζονται πως μια άλλη μορφή από τη λεκτική γλώσσα μπορεί να χρησιμεύσει

για τη δημιουργία της. Άκόμα και όταν το ξέρουν με τη λογική, δεν το καταλαβαίνουν πάντα, τόσο πολύ η γλώσσα που χρησιμοποιούν γίνεται ή μόνη που τους είναι αίσθητη. Αυτή η ειδίκευση που έχει, όπως γίνεται συχνά, καλά άποτελέσματα, γιατί προκαλεί μεγάλη δεινότητα στον ιδιαίτερό της τομέα, είναι, από την άποψη που μας ένδιαφέρει, πολύ όλέθρια. «Έν αρχή ην ο λόγος». Άσφαλώς υπάρχει κάποια άλήθεια στην πρώτη φράση του Ευαγγελιστή Ίωάννη, γιατί αυτό το Ευαγγέλιο, ή «καλή άγγελία», που αντικαταστάθηκε θυμάσια από την «έπαναστατική άγγελία», αναγγελλόταν πάντα στους ανθρώπους, όπως ο άγγελος άπευθύνθηκε στη Μαρία για να τη χαιρετήσει: με το λόγο. (Αυτό δεν είναι παντού άληθινό. Παράδειγμα, ή τεράστια έπιρροή του Σικουέϊρος, του Όρόγκο και του Ριβέρα στο άγράμματο Μεξικό).

Άπό όλες τις γλώσσες, ο λόγος, στην έξελιση της ανθρωπότητας, άποδείχθηκε πως είναι ή πιο γρήγορη γλώσσα για να συλλαμβάνει έννοιες. Το πρώτο όπλο των έπαναστατών είναι ο λόγος. Θα άμφισδητήσουμε ωστόσο τα ιστορικά του πρωτεία και κάθε έννοια πρωτείων στην όργάνωση και στην έκφραση της σημερινής σκέψης. Έμεις οι ζωγράφοι, ή τουλάχιστο εγώ, (ας μου έπιτραπεί εδώ να χρησιμοποιήσω το πρώτο πρόσωπο του ένικου, για να ένισχύσω την άποψη μου) δε μπορούμε να δεχθούμε αυτή τη θολά διαδομένη και υποστηριζόμενη ιδέα πως ή μόνη πιθανότητα όρθολογισμού της είκαστικής τέχνης συνίσταται στην είκονογραφική ύπακοή, στη λεκτική γλώσσα του συλλογισμού, που είναι ή κεντρική έδρα του ανθρώπινου όρθολογισμού.

Δεν είμαστε πρόθυμοι, τουλάχιστο εγώ, να ύποταχθούμε στο κύρος αυτών των υλικών έπιχειρηματολογίας. Όσο μακριά κι αν είναι τα πόδια ενός ζωγράφου, δε μπορεί να καλύψει με ένα μόνο βήμα το βαθύ διαλεκτικό χαντάκι, που χωρίζει ένα σχέδιο διατυπωμένο στην προφορική γλώσσα από τη διαδικασία, όπου πρέπει να είσχωρήσει για να φθάσει σε μια πλαστική δημιουργία. Για τέτοιους λόγους συντελείται τόσο εύκολα και τόσο συχνά ο γάμος του προοδευτισμού στην πολιτική και του άκαδημαϊσμού στην τέχνη: ο ίδιος ο χαρακτήρας των άκαδημαϊκών έργων είναι πως μπορούν εύκολα να μεταφέρονται στην καθομιλουμένη γλώσσα, δηλαδή πως είναι πολύ καθαρά σε μια άλλη γλώσσα εκτός από τη δική τους.

Δεν πρέπει να πιστεύουμε πως αυτό συνεπάγεται άδυναμία να κριθεί ή πλαστική με άλλο τρόπο παρά μόνο με την πλαστική, πως συνεπάγεται έρμητική άπομόνωση των γλωσσών μεταξύ τους. Όστόσο έχει σημασία να ανακαλύψουμε τους δυναμικούς νόμους των σχέσεών τους.

Πρέπει να μπει τέρμα στην άπομόνωση των ζωγράφων. Αυτό βέβαια επιβάλλει να γίνει ένα βήμα και από αυτούς, μα να γίνει ένα

βήμα και από όλους τους άλλους. Πρέπει ή λέξη να εγκαταλείψει μερικά από τα καταχρηστικά της προνόμια. Έχουν αποδόσει στον Πικασσό πολλές παραξενιές, ανάμεσα σ' αυτές και το σχέδιο για μια δικτατορία των ζωγράφων. Μπορούμε ασφαλώς να χαμογελάσουμε, γιατί δεν έχει καμιά τέτοια πρόθεση, ούτε εμείς φυσικά. Πάντως αυτό είναι ή σατιρική αντανάκλαση μιάς δίκαιης διεκδίκησης.

Ό Ντιντερό θα έχει πάντα δίκιο ενάντια στον Φάλκονετ;



Από δποια πλευρά κι αν εξετάσει κανείς το πρόβλημα του ζωγράφου, βρίσκει πώς εξαρτάται από το πρόβλημα της ύπαρξης των τάξεων στην κοινωνία. Η ζωγραφική, προνόμιο μιάς τάξης, φέρνει μέσα της την πηγή της οικονομικής της αλλοτρίωσης, αυτής της άταξίας, αυτού του πανηγυριού, που κανένα δεν ωφελεί, ακόμα και μερικούς καλλιτέχνες που νομίζουν πώς τους εύνουεί.

Παντού προσκρούει κανείς στην έλλειψη δυνατοτήτων, που όφείλονται στην κυριαρχία μιάς τάξης. Αυτό όμως γίνεται κυρίως σε ένα τομέα που πρέπει, νομίζω, να συγκινεί όλους τους ζωγράφους, δποιες κι αν είναι για την ώρα οι πολιτικές, ή και οι θρησκευτικές τους ιδέες: στον τομέα των πηγών και της αδιάκοπης ανάπτυξης του καλλιτεχνικού λυρισμού.

Αυτό που λέω το νιώθω και ό ίδιος. Είμαι πρόθυμος να το παραδεχτώ, να το υπερασπίσω και, φυσικά, να εξασφαλίσω, παλεύοντας με τους ανέμους και τις παλίρροιες, τη νίκη: κάθε ζωγραφική που δεν έχει για βάση ένα αντικειμενικά δυναμικό ανθρώπινο και κοινωνικό κίνημα, είναι για το λόγο αυτό καταδικασμένη στην αποτελμάτωση, στην επανάληψη, στη στερεοτυπία.

Κάθε εποχή μπορεί να έχει τους δικούς της θριάμβους: για τον Τζιότο και τον Ντά Βίντσι ανάδει το κερύ του λογικού. Το ίδιο κερύ που χρησιμεύει στο Γαλιλαίο για να δείξει στο γιό της θυρωρού του πώς ή Γη γυρίζει γύρω από τον Ήλιο. Αυτό το κερύ, που φτιάχτηκε και πουλήθηκε από τα χέρια της τρίτης τάξης, θα θριαμβεύσει.

Για μās σήμερα (κι αν αυτό στενοχωρεί μερικούς, δε θα μās εμποδίσει την πορεία) το τεράστιο βολταϊκό τόξο (το τόξο του Όδυσσέα, αυτό το τόξο που κανένας «μνηστήρας» εκτός από αυτόν, το λαό, δε μπορεί να τεντώσει), ό ίδιος ό ήλιος της εργατικής τάξης, ανεβαίνει. Όσοι δε θα τον καταλάβουν, θα πεταχθούν έξω από τις δυναμικές δυνατότητες, έξω από τον κόσμο των ζωντανών.

Η ζωγραφική που πρέπει να γίνει είναι λοιπόν καθαρά και φυσικά, ένωώ τουλάχιστο το ζωγάφο που αγαπά τη ζωγραφική με δλη τη σάρκα του, μια ζωγραφική άγώνα, μια έπική ζωγραφική της εργατικής τάξης. Ό καλλιτέχνης θα βρει σ' αυτήν τόσα πλού-

τη, ώστε θα φθάσει όπωσδήποτε ως το τέλος. Είναι μια θάλασσα που δε μπορεί να αποξηρανθεί. Είναι ένα συμπόσιο, όπου μπορούμε να καλέσουμε όλους τους συνδαιτημόνες της Γης: δε θα κατορθώσουν να έξαντλήσουν τα αγαθά του. Υποστηρίζω λοιπόν με ένθουσιασμό μια ένταγμένη τέχνη.

Όχι ένταγμένη από καθήκον, όχι ένταγμένη γιατί μās διέταξαν να το κάνουμε. Ένταγμένη, γιατί αυτός είναι ό καλύτερος τρόπος για να ζούμε και να ζωγραφίζουμε. Η ζωγραφική είναι το μέσο για να προοδεύουμε στα πραγματικά προβλήματα που μπαίνουν μπροστά μας, και, για τον έξω κόσμο, είναι το μανιφέστο αυτής της γνώσης, που πληρώσαμε ακριβά για να αποκτήσουμε.

Έχει γίνει κιόλας πολύς λόγος για την ένταγμένη τέχνη. Έχουν γίνει μάχες γι' αυτήν. Πολλές μνησικακίες, πικρίες και αποτυχίες κάνουν ύποπτη τη λέξη για μερικούς. Γι' αυτό το λόγο, ίσως, δε μελετήθηκε άρκετά. Δεν έζησα, τουλάχιστο σαν ώριμος άνθρωπος, αυτή την περίοδο που διαδέχθηκε την Άπελευθέρωση, όταν οι Γάλλοι ζωγάφοι προσπάθησαν να δημιουργήσουν ένα σοσιαλιστικό ρεαλισμό. Θα έπρεπε να άμφισβητηθούν οι μέθοδοι, που πολλές φορές κατέληξαν σε όχι νικηφόρα αποτελέσματα. Δε μπορείς να διατάξεις το μυαλό, και ύστερα το χέρι σου να φτιάξει σοσιαλιστικό ρεαλισμό. Πρέπει πρώτα να δημιουργήσεις μέσα στη δημοκρατία. Σε τίποτα δε χρησιμεύει να έχεις πολιτική συνείδηση για τα γεγονότα, αν, ακριδώς στον ειδικό τομέα της δράσης σου, στη ζωγραφική, δε μπορείς να κάνεις προόδους.

Στην περίπτωση αυτή σοσιαλιστής δε πρέπει να είναι ό άνθρωπος, μα ό ζωγάφος. Μπορεί να άπαντήσει κανείς πώς αν ό ζωγάφος είναι σοσιαλιστής, θα είναι και ό άνθρωπος και vice versa. Η ιστορία μās διδάσκει πώς αυτή ή υπόθεση είναι σοφισμα. Υπήρξαν άνθρωποι άντιδραστικοί στην πολιτική, από τον Άντρέ Σενιέ ως τον Νελακρουά, που ή τέχνη τους ήταν προοδευτική. Και υπήρξαν θαυμάσιοι άνθρωποι, όπως ό Ντεμπά - Πονσάν, ό ντρεύφουστής, που ήταν ένταγμένος καλλιτέχνης, αλλά το μίση που ένιωθαν εναντίον του οι συνάδελφοί του στο Ίνστιτούτο, δε θα μπορέσει να διαγράψει το γεγονός πώς κι αυτός βασικά έφραζε το ίδιο πράγμα μ' αυτούς. Ό Ντεμπά - Πονσάν εκφράζεται μόνο και μόνο με τις λέξεις που περιέβαλλαν τον πίνακα, και όχι με το περιεχόμενό του, που είναι βαθύ άντιδραστικό. «Η άλήθεια που βγαίνει από ένα πηγάδι» χρησίμευσε ώστόσο: σαν μέσο πρόκλησης, σαν διακήρυξη ενός έπίσημου ζωγράφου πώς τάσσεται σε μια παράσταση στη μάχη. Το έργο όμως δε χρησίμευσε για το σκοπό που προοριζόταν: σαν ζωγραφικό

Ό Άλλοι, πιο πρόσφατα, πιστεύουν πώς μπορούν να εκφράσουν ένα πολιτικό περιεχόμενο με άμορφους πίνακες. Δεν πρέπει να

σουμε ὑπὸ ἀμφισβήτηση τὴν εἰλικρίνεια τῆς ἀναζήτησής τους (οὔτε καὶ τὸ ταλέντο τους). Πρέπει ὥστόσο νὰ ἀναλύσουμε ἀντικειμενικὰ τὸ ἔργο. Καὶ ὅταν ἕνας πίνακας «19 Δεκεμβρίου» δὲ διαφέρει οὐσιαστικὰ σὲ τίποτα ἀπὸ ἕνα πίνακα «8 Φεβρουαρίου» καὶ αὐτοὶ οἱ πίνακες συνδέονται πολὺ συγκεχυμένα μὲ τὰ ἀντίστοιχα γεγονότα, δίνοντάς τους μιὰ τόσο γενικὴ ἑρμηνεία, ὥστε θὰ μπορούσε νὰ ἰσχύουν γιὰ ὁποιοδήποτε ἄλλο «ἐντονο» ἱστορικὸ (ἢ ψυχικὸ) ἐπεισόδιο, τότε καταλήγουμε στὴ σκέψη πὼς κάπου ὑπάρχει ἕνα λάθος στὴ μέθοδο αὐτή. Μήπως, τελικά, ὁ Λαπουζάντ θέλησε νὰ ζωγραφίσει κάτι ἄλλο, ἐκτὸς ἀπὸ ἕνα βίαιο καὶ ἄτακτο κίνημα; Ὅλα μᾶς κάνουν νὰ πιστεύουμε πὼς ὁ ζωγράφος βρίσκεται στὸν καλὸ δρόμο, ἀφοῦ ἡ παρουσία τῆς ἀστυνομίας στὰ ἐγκαίνια τῆς ἐκθεσῆς του σημαίνει πὼς τὰ βάζει στὰ σοβαρὰ μὲ τὶς δυνάμεις τῆς βίας. Τότε θὰ ἔπρεπε νὰ πούμε πὼς οἱ πράκτορες τῆς νεγκωλικῆς ἀστυνομίας εἶναι τὰ μόνα «δηλωτικὰ» γιὰ τὸν προοδευτικὸ χαρακτήρα τῆς σημερινῆς ζωγραφικῆς. Μήπως ὁ χαφίεζ εἶναι ὁ ἐγγυητὴς τῆς ἐνταξίσεως; Στὴν περίπτωση αὐτὴ διατρέχουμε τὸν κίνδυνο νὰ δουλεύουμε μόνον γι' αὐτόν! Πόσο πιὸ ἀπλή ἦταν ἡ μέθοδος τῶν παιδικῶν μας χρόνων, ὅταν γράφαμε μὲ προσοχὴ, μὲ τεράστια καλλιγραφικὰ γράμματα στὸ μαυροπίνακα, ποὺ προοριζόταν γιὰ ἐντελῶς διαφορετικὴ δουλειά, τὶς λέξεις: «Νὰ χ... τοὺς χωροφύλακες».

Τὸ λάθος εἶναι, νομίζω, ἡ ἰδέα πὼς μπορούμε πάντα νὰ συλλάβουμε τὴν πραγματικότητα στὴ γενικότητά της καὶ νὰ ἀναπαραγάγουμε τὴν ἐντύπωσή μας μὲ ἕνα συγκεχυμένο αἶσθημα φρίκης καὶ ἐξέγερσης. Ὁ αὐθορμητισμὸς εἶναι πολλές φορές ἡ αἰτία γι' αὐτοῦ τοῦ εἶδους τὰ παραστρατήματα. Τὸ εἶπαμε κιόλας πιὸ πάνω, μὰ ἡ δοξασία πὼς γιὰ νὰ ζωγραφίσει κανεὶς ἕνα πρᾶγμα, πρέπει νὰ γίνεῖ ὁ ἴδιος αὐτὸ τὸ πρᾶγμα, καὶ ἀκριβῶς ἔτσι, εἶναι πολὺ διαδομένη. Ὁ Ἐντουάρντ Πινιὸν δὲ λέει ὁ ἴδιος πὼς πρέπει νὰ βρίσκεται κανεὶς «μέσα στὴν κοκορομαχία», «μέσα στὸ ἀλώνισμα»; Ἡ ἀλήθεια εἶναι πὼς κάνει μιὰ ἐκλογή μέσα ἀπὸ τὴν πραγματικότητα καὶ ὄχι, ὅπως θὰ μπορούσε νὰ σκεφθεῖ κανεὶς, πὼς διαλέγει ὅλη τὴν πραγματικότητα. Τὸ ἀλώνισμα τοῦ σταριοῦ εἶναι ἀλήθεια ἐσωτερικὴ, μὲ τὴν ἄτακτη ἐμφάνισή της, μὲ τὸν πυρετό της. Ταυτόχρονα ὁμοίως εἶναι καὶ ἀλήθεια ἐξωτερικὴ. Ὅσο τόσο ὁ Πινιὸν γοητεύεται ἀπὸ κάτι ἄλλο καὶ ὄχι ἀπὸ μιὰ κοινὴ ἀφαίρεση: ἀπὸ τὴν κίνηση ποὺ ξαναβρίσκεται μὲ τόση ὁμοιότητα στὴν κοκορομαχία καὶ στὸ ἀλώνισμα, κάπως στερημένη ἀπὸ τὴν κατεύθυνση καὶ τὸ περιεχόμενο, ποὺ θὰ ἔπρεπε νὰ τῆς δίνει ἡ ἰδιαίτερη ὑπαρξὴ της, καὶ ποὺ θὰ ἐπιχειροῦσα νὰ τὴν ἀποκαλέσω: ἀνησυχία. Εἶναι δικαίωμά του. Καὶ εἶναι δικαίωμά μου νὰ θέλω νὰ τὸν ἀναγκάσω σ' αὐτὴ τὴν ἀκρίβεια

τῆς ἐξήγησής καὶ νὰ ἀμφισβητῶ τὴν καθολικότητα τῆς ἀποψῆς του.

Γι' αὐτὸ λέω πὼς πρέπει νὰ ὀργανωθεῖ μέσα του ἡ δημοκρατία. (Πρᾶγμα ποὺ δὲν ἀποκλείει νὰ τὴν ὀργανώσει μαζί μὲ τοὺς ἄλλους). Πρέπει νὰ ἀναγνωρίζουμε καὶ νὰ σεβόμαστε καὶ νὰ διευθύνουμε τὶς δυνάμεις ποὺ βρίσκονται μέσα μας: τὸν αὐθορμητισμὸ, τὴν μανία, τὴν ἔμμομη ἰδέα, τὸ πάθος, καθὼς καὶ τὸν ὑπολογισμὸ, τὴν πονηριά, τὴν ἐξυπνάδα. Νομίζω πὼς χρειάζεται, γιὰ νὰ εἶναι κανεὶς ζωγράφος, πολλὴ πονηριά. Ὅχι ἡ ἄθλια πονηριά τοῦ ἀνθρώπου πρὸς τὸν ἄνθρωπο, γιὰ νὰ τὸν ἐκμεταλλεύεται: ἡ εὐγενικὴ πονηριά τοῦ ἐργαλείου πάνω στὴν ὕλη.

Γιατί, στὴν ἐξέλιξη τῶν ζωικῶν εἰδῶν, ὁ ἄνθρωπος εἶναι τὸ πρῶτο ποὺ ἀποτελεῖ ταυτόχρονα ἐργαλεῖο καὶ τὸ σκοπὸ του. Τὸ ζῶο εἶναι ἀπόλυτα ὑποταγμένο στὴ σωματικὴ, χημικὴ καὶ βιολογικὴ βία. Ἡ τελευταία κατάσταση ὅπου ὁδήγησε αὐτὴ ἡ διαλεκτικὴ βία εἶναι ἀκριβῶς ὁ ἄνθρωπος, μὲ τὴ δυνάμει του νὰ κυριαρχεῖ στὴ διαλεκτικὴ.

Πρέπει τώρα νὰ ἀλλάξουμε τὸ Σωκρατικὸ ἔμβλημα, γιὰ νὰ τὸ ξαναστήσουμε στὰ ὑλιστικὰ του πόδια: γνῶθι σαυτόν, ἐσὺ ὁ ἴδιος, διαλεκτικά. Ἔτσι θὰ ὀργανώσει τὶς ἴδιες του τὶς δυνάμεις, μὲ σοσιαλιστικὸ τρόπο, ἐσωτερικὸ. Δὲν ἀρκεῖ νὰ ἀρνιόμαστε ἕνα δυναμικὸ παράγοντα γιὰ νὰ παύσει νὰ ὑπάρχει. Ἡ ζωγραφικὴ ἔχει γιὰ βασικὸ τῆς κίνητρο, στὴν πιὸ ὑλικὴ ἐργασία, τὶς ἀσύνειδες παρορμήσεις. Δὲν πρέπει ν' ἀρνιόμαστε νὰ ἀναγνωρίσουμε τὴν ὑπαρξὴ τους. Πρέπει, ἀντίθετα, νὰ εὐνοοῦμε στὸν ὑπέρτατο βαθμὸ τὴν ἀνθησὴ τους, γιὰ νὰ μπορούμε νὰ τὶς συνειδητοποιοῦμε καί, ὕστερα, νὰ τὶς χρησιμοποιοῦμε, νὰ τὶς διαλέγουμε, νὰ τὶς μεταφέρουμε σὲ ἄλλα ἀντικείμενα, τὰ ἴδια τὰ ἀντικείμενα ποὺ ἀποφασίζει ἡ πολιτικὴ συνείδηση. Εἶναι λοιπὸν ἀπαραίτητο νὰ ὑψώνουμε ὅσο τὸ δυνατό περισσότερες ἀπαγορεύσεις.

Αὐτὸ ποὺ ἀποκαλοῦν «δεύτερη κατάσταση», ὅπου βρίσκονται οἱ καλλιτέχνες κατὰ τὴ δημιουργία, εἶναι μιὰ καρρικατούρα. Ὅσο τόσο, ὅπως κάθε καρρικατούρα, ἀποτελεῖ τὴν παραμορφωμένη ἀντανάκλαση μιᾶς πραγματικότητας. Στὴν πραγματικότητα λοιπὸν ὁ καλλιτέχνης δὲ θὰ πρέπει νὰ νιώθει βιολογικὴ καὶ σωματικὴ ἀνάγκη νὰ ὀνειρεύεται τὴ νύχτα, γιὰτὶ ὀνειρεύεται ξύπνιος. Δηλαδή ἔχει πνευματικὴ διαύγεια, μπορεῖ νὰ ἀποφασίζει, παρακολουθεῖ τὸ ἀκάθεκτο φούσκωμα, τῆς θεμελιακῆς του βίας καὶ τὸ κατευθύνει, τὸ κάνει ἀνθρωπότητα.

Αὐτὴ εἶναι σοσιαλιστικὴ συμπεριφορὰ, αὐτὴ θὰ ἐπιτρέψει μιὰ μέρα νὰ δημιουργηθεῖ τὸ ἀντίθετο τοῦ ἰ δ α ν ι κ ο ὕ π ι ν α κ α , φτιαγμένο ἀπὸ τὸν ἀντίθετο τοῦ κακομοίρη Φρανχόφερ τοῦ Μπαλζάκ, νὰ δημιουργηθεῖ ὁ ἀληθινὸς πίνακας: «τὸ γνωστὸ ἀριστούργημα».

“ΚΑΙ ΕΠΙ ΓΗΣ

Μεταφράζει ὁ Τ. ΠΑΠΑΤΣΩΝΗΣ

Α'

Η εἰρήνη ἐπὶ τῆς γῆς, ποὺ εἶναι βαθειὰ ἐπιθυμία τῆς ἀνθρωπότητος ὅλων τῶν ἐποχῶν, μπορεῖ νὰ θεμελιωθεῖ καὶ νὰ στεριώσῃ μόνο μὲ τὸν ἀπόλυτο σεβασμὸ πρὸς τὴν τάξη ποὺ ἔχει καθιερώσει ὁ Θεός.

Γιὰ τοῦτο μᾶς πείθουν οἱ πρόοδοι τῶν ἐπιστημῶν καὶ οἱ τεχνικὲς ἐφευρέσεις: στὰ ἀνθρώπινα ὄντα καὶ στὶς δυνάμεις τοῦ σύμπαντος θαυμαστὴ τάξη βασιλεύει, καὶ τὸ μεγαλεῖο τοῦ ἀνθρώπου ἔγκειται ἀκριβῶς στὴ δυνάμη του ν' ἀνακαλύπτει αὐτὴ τὴν τάξη καὶ νὰ κατασκευάζει τὰ ὄργανα ποὺ μ' αὐτὰ δαμάζει τὶς φυσικὲς δυνάμεις καὶ τὶς ὑποτάσσει γιὰ τὶς χρεῖες του.

Οἱ πρόοδοι ὁμῶς τῆς ἐπιστήμης καὶ οἱ ἐφευρέσεις τῆς τεχνικῆς ἀποδεικνύουν κυρίως τὸ ἀπέραντο μεγαλεῖο τοῦ Θεοῦ, Δημιουργοῦ τοῦ σύμπαντος καὶ τοῦ ἴδιου τοῦ ἀνθρώπου. Δημιούργησε τὸ σύμπαν σκορπίζοντας σ' αὐτὸ τὸν πλοῦτο τῆς σοφίας του καὶ τῆς καλωσύνης του. Καθὼς λέει καὶ ὁ ψαλμωδός: «Κύριε ὁ κύριος ἡμῶν, ὡς θαυμαστὸν τὸ ὄνομά σου ἐν πάσῃ τῇ γῇ, ὡς ἐμεγαλύνθη τὰ ἔργα σου. Κύριε, πάντα ἐν σοφίᾳ ἐποίησας».

Κ' ἔπλασε τὸν ἄνθρωπο, ὄν λογικὸ κ' ἐλεύθερο, κατ' εἰκόνα καὶ ὁμοίωσή του, καθιστώντας τὸν κυρίαρχο τῆς οἰκουμένης: «ἤλάττωσας αὐτὸν βραχὺ τι παρ' ἀγγέλους· δόξα καὶ τιμὴ ἐστεφάνωσας αὐτὸν καὶ κατέστησας αὐτὸν ἐπὶ τὰ ἔργα τῶν χειρῶν σου· πάντα ὑπέταξας ὑποκάτω τῶν ποδῶν αὐτοῦ».

2. Ἡ τόσο τέλεια τάξη τοῦ σύμπαντος βρίσκεται σὲ θλιβερὴ ἀντινομία πρὸς τὶς ἀταξίες ποὺ βάζουν ἀντιμέτωπα μεταξύ τους τὰ ἄτομα καὶ τοὺς λαούς, ὡσὰν μοναχὴ τῆς ἡ ἰσχύς νὰ ἦταν σὲ θέση νὰ κανονίζει τὶς σχέσεις μεταξύ τους.

Ὡστόσο ὁ Δημιουργὸς ἔχει χαράξει τὴν τάξη στὰ τρισβῆθα τοῦ ἀνθρώπου· τάξη ποὺ ἡ συνείδησή του τοῦ ἀποκαλύπτει καὶ τοῦ ἐπιβάλλει νὰ τὴ σεβασθεῖ: οἱ ἄνθρωποι δείχνουν «τὸ ἔργον τοῦ νόμου γραπτὸν ἐν ταῖς καρδίαις αὐτῶν, συμμαρτυρούσης αὐτῶν τῆς συνειδήσεως». (Ρωμ. 2,15).

Οὔτε θὰ μπορούσε νὰ ἦταν ἀλλιώτικα, ἀφοῦ ὅλα τὰ ἔργα τοῦ Θεοῦ καθρεφτίζουν τὴν

ἄπειρη σοφία του, καὶ τόσο καθαρότερα τὴν καθρεφτίζουν, ὅσο τὰ ἔργα αὐτὰ βρίσκονται σὲ βαθμίδα ἀνώτερη μέσα στὴ σειρὰ τῶν ὄντων.

Ἄλλὰ ἡ ἀνθρώπινη σκέψη πέφτει συχνὰ στὴν πλάνη νὰ πιστεύει πῶς οἱ σχέσεις τῶν ἀτόμων μὲ τὴν πολιτικὴ τους κοινότητα μποροῦν νὰ κανονίζονται σύμφωνα μὲ τοὺς νόμους στοὺς ὁποίους ὑπακούουν οἱ ἀνάλογες δυνάμεις καὶ τὰ ἄλογα στοιχεῖα τοῦ σύμπαντος. Ἐνῶ οἱ κανόνες τῆς ἀγωγῆς τῶν ἀνθρώπων ἔχουν διαφορετικὴ τὴν οὐσία τους: πρέπει νὰ τοὺς ἀναζητᾶ κανεὶς ἐκεῖ ὅπου ὁ Θεὸς τοὺς ἔχει χαράξει, δηλαδὴ στὴν ἀνθρώπινη φύση.

3. Οἱ κανόνες αὐτοὶ δείχνουν καθαρὰ στοὺς ἀνθρώπους τὴν πρέπουσα διαγωγή τους, εἴτε πρόκειται γιὰ τὶς σχέσεις τῶν ἀτόμων ἀναμεταξύ τους στὴν κοινωνικὴ ζωὴ, εἴτε γιὰ τὶς σχέσεις μεταξύ πολιτῶν καὶ δημόσιων ἐξουσιῶν μέσα σὲ κάθε πολιτικὴ κοινότητα, εἴτε γιὰ τὶς σχέσεις μεταξύ διαφόρων πολιτικῶν κοινοτήτων, εἴτε, τέλος, γιὰ τὶς σχέσεις τῶν πολιτικῶν αὐτῶν κοινοτήτων πρὸς τὴν παγκόσμια κοινότητα, αὐτὴν ποὺ τὴ σύστασή της σήμερα ἀπαιτοῦν ἐπιτακτικὰ οἱ ἀνάγκες τοῦ κοινού παγκόσμιου καλοῦ.

Β'

Η κάθε καλὰ συνταγμένη καὶ γόνιμη κοινωνία στηρίζεται στὴν ἀρχὴ πῶς τὸ κάθε ἀνθρώπινο ὄν ἀποτελεῖ μιὰ προσωπικότητα, δηλαδὴ φύση προικισμένη μὲ διάνοη σὲ κ' ἐλεύθερη θέληση. Γι' αὐτὸν ἀκριβῶς τὸ λόγο ἔχει δικαιώματα κ' ὑπόκειται σὲ ὑποχρεώσεις, ποὺ πηγάζουν καὶ τὰ δύο ἐνωμένα καὶ ἄμεσα ἀπὸ τὴ φύση του: καὶ γι' αὐτὸν τὸ λόγο εἶναι παγκόσμια, ἀπαραβίαστα κὶ ὀναπαλλοτριώτα.

Ἄν μελετήσουμε τὴν ἀνθρώπινη ἀξιοπρέπεια κάτω ἀπὸ τὸ φῶς τῶν ἀληθειῶν ποὺ μᾶς ἀποκαλύφθηκαν ἀπὸ Θεοῦ, τότε ἀναγκαστικά θὰ τὴν τοποθετήσουμε πολὺ ψηλότερα ἀκόμη. Οἱ ἄνθρωποι ἐξαγοράσθηκαν μὲ τὸ αἷμα τοῦ Ἰησοῦ Χριστοῦ, ἔγιναν μέσῳ τῆς Χάρτης τῶν παιδιᾶ καὶ φίλοι τοῦ Θεοῦ καὶ καταστάθηκαν κληρονόμοι τῆς αἰώνιας δόξας του.

2. Κάθε ὄν ἀνθρώπινο ἔχει δικαίωμα σὲ

ΕΙΡΗΝΗ,

ζωή, στη φυσική ακεραιότητα και στ' απαραίτητα και επαρκή μέσα για πρόπουσα συντήρηση, ειδικά σ' ό,τι σχετίζεται με τη διατροφή, την κατοικία, την ανάπαυση, την ιατρική μέριμνα, τις κοινωνικές υπηρεσίες. "Αρα, ο άνθρωπος έχει δικαίωμα ασφαλείας σ' περιπτώσεις ασθενείας, αναπηρίας, χηρείας, γήρατος, ανεργίας, καθώς και κάθε φορά που στερείται από τα μέσα για να συντηρηθῆ, από λόγους ανεξάρτητους από τη θέλησή του.

3. Κάθε ὄν ανθρώπινο ἔχει δικαίωμα στο σεβασμὸ τοῦ προσώπου του, τῆς καλῆς του φήμης, τῆς ἐλευθερίας του στὴν ἀναζήτηση τῆς ἀλήθειας, στὴν ἔκφραση καὶ τὴ διάδοση τῶν στοχασμῶν του, στὴν καλλιτεχνικὴ δημιουργία, ἀρκεῖ οἱ ἀπαιτήσεις τῆς ἠθικῆς τάξης καὶ τοῦ κοινῶν καλοῦ νὰ παραφυλάσσονται· ἔχει ἀκόμη δικαίωμα γιὰ ἀντικειμενικὴ ἀναμόρφωση.

4. Ἡ φύση ἀκόμη διεκδικεῖ γιὰ τὸν ἄνθρωπο τὸ δικαίωμα νὰ ἔχει προσιτὰ τ' ἀγαθὰ τῆς παιδείας κ' ἐπομένως νὰ ἔχει τὰ μέσα ὥστε νὰ δεχθεῖ μιὰ βασικὴ μόρφωση καὶ ἐπαγγελματικὸ - τεχνικὴ κατάρτιση ἀντίστοιχη μὲ τὸ βαθμὸ τῆς ἀνάπτυξης τῆς πολιτικῆς κοινότητος ὅπου ἀνήκει. Πρέπει νὰ κανονίζεται, ὥστε ἡ ἀξία τοῦ καθενὸς νὰ τοῦ ἐπιτρέπει νὰ προχωρεῖ στὰ ἀνώτερα ἐπίπεδα τῆς παιδείας καὶ νὰ φθάνει, στὴν κοινωνία, σὲ βαθμοὺς καὶ σὲ ὑπεύθυνες θέσεις, προσαρμοζόμενες, ὅσο περισσότερο εἶναι δυνατὸ, στὴν ἰδιομορφία του καὶ στὰ πρᾶσιμα του.

5. Καθένας ἔχει τὸ δικαίωμα νὰ τιμᾷ τὸ Θεὸ σύμφωνα μὲ τὸ σωστὸ κανόνα τῆς συνείδησης καὶ νὰ ἐξωτερικεύει τὴ θρησκευτικὴ του πίστη στὴν ἰδιωτικὴ καὶ στὴ δημόσια ζωὴ. Καθαρὰ τὸ διακηρύσσει αὐτὸ ὁ Λακτάντιος: «Δεχόμεθα τὸ δῶρο τῆς ὑπαρξης, γιὰ ν' ἀποδίδομε στὸν Θεὸ πού μᾶς τὸ παρέχει τὸ σωστὸ σεβασμὸ πού τοῦ ἀνήκει, ὥστε νὰ τὸν ἀναγνωρίζομε μόνο αὐτὸν καὶ μόνο αὐτὸν ν' ἀκολουθοῦμε. Ἡ ὑποχρέωση αὐτὴ τῆς υἱικῆς εὐλάβειας μᾶς δένει μὲ τὸν Θεό, γι' αὐτὸ κ' ἡ λέξη θρησκεία, σημαίνει λατινικὰ (religio) δεσμὸς». Πάνω στὸ ἴδιο θέμα ὁ προκατόχος μας, πού ἡ μνήμη του θὰ μείνει αἰώνια, ὁ Λέων 13ος, κατηγορηματικὰ δήλωσε: «Ἡ ἀληθινὴ αὐτὴ ἐλευθερία, πραγματι-

κὰ ἀντάξια τέκνων Θεοῦ, πού περιφρουρεῖ ὅπως πρέπει τὴν εὐγένεια τῆς ἀνθρώπινης προσωπικότητος, ὑπερνικᾷ κάθε βιασμὸ καὶ κάθε ἀδίκη ἐπέμβαση: ἡ ἐλευθερία αὐτὴ τῆς συνείδησης ἦταν πάντοτε τὸ πιὸ ἀγαπητὸ αἶτημα τῆς Ἐκκλησίας. Μὲ ἐπιμονὴ οἱ ἀπόστολοι τὴν διεκδίκησαν, οἱ ὁμολογητὲς τὴν δικαιολόγησαν στὰ συγγράμματά τους καὶ οἱ μυριάδες τῶν μαρτύρων τὴν καθαγίασαν μὲ τὸ αἷμα τους».

6. Κάθε ἄνθρωπος ἔχει δικαίωμα νὰ διαλέξει ἐλεύθερα τὸν τρόπο τῆς ζωῆς του. Ἐχει ἐπομένως ἐλεύθερη τὴν ἐκλογὴ νὰ συστήσει οἰκογένεια, ὅπου ὁ σύζυγος καὶ ἡ σύζυγος προσέρχονται μὲ ἴσα δικαιώματα καὶ ἴσες ὑποχρεώσεις. Ἐπίσης εἶναι ἐλεύθερος ν' ἀκολουθήσει τὴν κλίση του γιὰ τὴν ἱερωσύνη ἢ γιὰ τὸ μοναχικὸ βίον.

Ἡ οἰκογένεια, θεμελιωμένη σὲ γάμο ἐλεύθερα συναπτόμενο καὶ ἀδιάλυτο, θεωρεῖται καὶ πρέπει νὰ θεωρεῖται σὰν τὸ πρῶτο καὶ τὸ φυσικὸ κύτταρο τῆς κοινωνίας. Ἀπὸ ἐκεῖ πηγάζει ἡ ὑποχρέωση μέτρων οικονομικῆς τάξης, κοινωνικῆς, μορφωτικῆς καὶ ἠθικῆς, τέτοιων, ὥστε νὰ ἐξασφαλιζέται ἡ ἐδραίωσή της καὶ νὰ διευκολύνεται στὴν ἐκτέλεση τοῦ προορισμοῦ της.

Πρῶτοι οἱ γονεῖς ἔχουν τὸ δικαίωμα νὰ ἐξασφαλίζουν τὴ συντήρηση καὶ τὴν ἀνατροφή τῶν παιδιῶν τους.

7. Κάθε ἄνθρωπος ἔχει δικαίωμα στὴν ἐργασία καὶ στὴν πρωτοβουλία στὰ οικονομικὰ ζητήματα.

Μὲ τὰ δικαιώματα αὐτὰ εἶναι ἄρρηκτα δεμένο τὸ δικαίωμα σὲ ὄρους ἐργασίας, πού νὰ μὴ βλάπτουν τὴν υἱεία ἢ τὴν ἠθικὴ καὶ νὰ μὴν ἐμποδίζουν τὴν κανονικὴ ἀνάπτυξη τῶν νέων· κι ἂν πρόκειται γιὰ γυναῖκες, τὸ δικαίωμα σὲ συνθήκες ἐργασίας, πού νὰ βρίσκονται σὲ ἀρμονία μὲ τὶς ἀπαιτήσεις τοῦ φύλου τους καὶ μὲ τὰ συζυγικά τους καὶ μητρικὰ καθήκοντα.

Ἡ ἀνθρώπινη ἀξιοπρέπεια ἀπαιτεῖ ἐπίσης τὴν ἐλευθερία στὴν ἀνάπτυξη τῆς οικονομικῆς δραστηριότητος, μέσα σὲ κανονικοὺς ὄρους προσωπικῆς εὐθύνης.

8. Ἀπ' αὐτὰ προκύπτει — καὶ πρέπει νὰ τονισθεῖ — πῶς ὁ ἐργάτης ἔχει δικαίωμα σὲ

ήμερομίσθιο καθοριζόμενο σύμφωνα με τις έπιταγές της δικαιοσύνης· χωρίς να παραβλάπτονται οι δυνατότητες του έργοδότη, ή άμοιβή πρέπει να εξασφαλίζει στον έργατή και στην οικογένειά του επίπεδο ζωής σύμφωνο προς την ανθρώπινη αξιοπρέπεια. 'Ο προκάτοχός μας Πίος 12ος αυτό έννοούσε, όταν έλεγε: «Τόν νόμο της εργασίας, που επιβάλλει ή φύση, συνοδεύει τὸ δικαίωμα, που κι αυτό άπορρέει από τή φύση, του ανθρώπου για να κερδίζει από τόν μόχθο του τὰ μέσα για να ζει και για να ζούν τὰ παιδιά του: με τόση σοφία έχει κανονισθεί ή κυριαρχία του ανθρώπου στην φύση με σκοπό τή συντήρησή του».

9. Έξισου από την ανθρώπινη φύση πηγάζει τὸ δικαίωμα τής ιδιωτικής ιδιοκτησίας τών αγαθών, στα όποια περιλαμβάνονται και τὰ μέσα τής παραγωγής. Καθώς διδάξαμε και άλλοτε, τὸ δικαίωμα αυτό «είναι άποτελεσματική έγγύηση για τήν αξιοπρέπεια του ανθρώπου και βοηθεί για τήν ελεύθερη άσκηση τών ποικίλων ευθύνων του· συντελεί στην σταθερότητα και τήν ήρεμία τής οικιακής έστίας, με παράλληλο όφελος τής γενικής ειρήνης και ευημερίας».

Άλλωστε, σκόπιμο είναι να υπενθυμίσουμε, πώς ή ιδιωτική ιδιοκτησία περικλείει στην έννοιά της ένα κοινωνικό λειτουργήμα.

10. Από τὸ γεγονός ότι ή διαβίωση τών ανθρώπινων όντων είναι όργανωμένη σε κοινωνία, πηγάζει τὸ δικαίωμά τους να συνέρχονται και να συνεταιρίζονται, τὸ δικαίωμά τους να διαρθρώνουν τις ένώσεις τους κατά τόν τρόπο που έξυπηρετεί καλύτερα τούς σκοπούς τους και τὸ δικαίωμα ν' αναλαμβάνουν ελεύθερα όρισμένες ευθύνες για να έπιτύχουν τούς σκοπούς αυτούς.

Η Έγκύκλιος Μήτηρ και Όδηγήτρια (Mater et Magistra) όρθα έξηγεί πώς ή δημιουργία μεγάλου άριθμού συνεταιρισμών ή ένδιάμεσων (μεταξύ άτομου και έξουσίας) σωματείων, ικανών να έπιδιώκουν στόχους, που μόνα τους τὰ άτομα δεν είναι σε θέση να φθάσουν, ένω ένωμένα σε ομάδες τὸ κατορθώνουν ευκολότερα, έρχεται σαν μέσο άπόλυτα άπαραίτητο για τήν άσκηση τής ελευθερίας και τής ευθύνης του άτόμου.

11. Τὸ κάθε άτομο έχει τὸ δικαίωμα τής ελεύθερης μετακίνησης και διαμονής στο έσωτερικό τής πολιτείας ή τής κοινότητας, τής όποίας είναι πολίτης· έχει ακόμα τὸ δικαίωμα, έφόσον έχει βάσιμους λόγους, ν' άποδημεί στο έξωτερικό, ακόμα και να εγκαθίσταται εκεί. Τὸ να άνήκει όμως στην μία ή στην άλλη πολιτική κοινότητα δεν πρέπει με κανένα τρόπο να έμποδίζει τόν όποιοδήποτε άνθρωπο από τὸ να είναι μέλος τής πανανθρώπινης οικογένειας, πολίτης τής παγκόσμιας αυτής κοινότητας, που ένώνει όλους τούς ανθρώπους με κοινούς δεσμούς.

12. Με τήν αξιοπρέπεια του ανθρώπινου προσώπου συνδέεται τὸ δικαίωμα ενεργού συμμετοχής στο δημόσιο βίο και προσωπικής συνδρομής για τὸ κοινὸ καλό. «Ο άνθρωπος,

λόγω άκριβώς τής ιδιότητάς του αυτής σαν άνθρωπου, πρέπει όχι μόνο να μη μένει στοιχειό παθητικό και ούδέτερο μέσα στην κοινωνική ζωή, αλλά, αντίθετα, έχει χρέος να άποτελεί τὸ κύριο συστατικό. Τὸ θεμέλιο κι ό σκοπὸς τής κοινωνικής αυτής ζωής».

13. Άλλο θεμελιώδες δικαίωμα του άτόμου είναι ή δικαστική προστασία τών δικαιωμάτων του, προστασία άποτελεσματική, ίση για όλους και σύμφωνα προς τούς αντικειμενικούς κανόνες τής δικαιοσύνης. «Από τήν δικαστική τάξη, που είναι θέλημα του Θεού, έκπηγάζει τὸ αναπαλλοτρίωτο αυτό δικαίωμα τών ανθρώπων, που έγγυάται στον καθένα τήν δικαστική ασφάλεια και καθορίζει μια συγκεκριμένη σφαίρα δικαιωμάτων, που βρίσκει προστασία έναντίον τής κάθε αυθαίρετης καταπάτησης». (Από τὸ παπικό μήνυμα τών Χριστουγέννων 1952).

14. Έως εδώ άπαριθμήσαμε μια σειρά από φυσικά δικαιώματα. Αυτὰ είναι συνδεδεμένα στον άνθρωπο, για χάρη του όποιου υπάρχουν, με ισάριθμες υποχρεώσεις. 'Ο φυσικός νόμος που όρισε τὰ πρώτα, έπέβαλε και τις υποχρεώσεις: στον φυσικό αυτό νόμο όφείλουν τή γέννησή τους, τή διάρκειά τους και τήν άσφαλη δύναμή τους.

Για παράδειγμα: τὸ δικαίωμα στη ζωή έπιβάλλει τήν υποχρέωση διατήρησης τής ζωής. Τὸ δικαίωμα σε αξιοπρεπή διαβίωση συνεπάγεται τήν υποχρέωση αξιοπρεπούς διαγωγής. Στο δικαίωμα για ελεύθερη αναζήτηση τής αλήθειας αντίστοιχεί τὸ καθήκον του ανθρώπου να έμβαθύνει και να διευρύνει τις έρευνές του.

15. Στον κοινωνικό βίο, τὸ κάθε δικαίωμα, που από τή φύση του παρέχεται στον άνθρωπο, δημιουργεί στους άλλους μιάν αντίστοιχη υποχρέωση, τήν υποχρέωση να άναγνωρίζουν και να σέβονται αυτό τὸ δικαίωμα. Κάθε ουσιαστικό δικαίωμα του ανθρώπου δανείζεται τήν κυριαρχική του ισχύ άπ' τόν φυσικό νόμο που τὸ συνιστᾶ και, μαζί, επιβάλλει και τήν αντίστοιχη υποχρέωση. 'Όσοι, κατά τή διεκδίκηση τών δικαιωμάτων τους, λησμονούν τις υποχρεώσεις τους ή τις εκπληρώνουν άτελώς, κινδυνεύουν να γκρεμίσουν με τὸ ένα χέρι, αυτό που οικοδομούν με τὸ άλλο.

16. Όντα κατ' έξοχήν κοινωνικά, οι άνθρωποι είναι προορισμένοι να ζούν οι μεν μαζί με τούς δέ, και να βοηθούν ό καθένας στην πρόοδο του καλού τών άλλων. Η άρμονία στην ζωή μιας ομάδας άπαιτεί τήν εκπλήρωση δικαιωμάτων και υποχρεώσεων. Άλλω πέρα άπ' αυτό, καλείται ό καθένας να συντρέχει με γενναιοδωρία σε κάθε πράξη, που έπιδιώκει τήν εγκαθίδρυση μιας συλλογικής τάξης, που να ικανοποιεί, όλο και σ' ευρύτερη κλίμακα δικαιώματα και υποχρεώσεις.

Ποτέ δεν άρκεί μόνο ν' άναγνωρίζει κανείς τὸ δικαίωμα του ανθρώπου στα μέσα τής συντήρησής του, αλλά πρέπει να ενεργεί με τὸν ίδιο τρόπο, ό καθένας σύμφωνα με τις δεσμεύσεις του, ώστε να προσφέρει στον όμοιό του τὰ μέσα αυτά με έπάρκεια.

Σκοπὸς τῆς κοινωνικῆς ζωῆς δὲν εἶναι νὰ ἐξασφαλίζεται μόνο ἡ τάξη: πρέπει νὰ προσφέρει στὰ μέλη τῆς πλεονεκτήματα. Τοῦτο προϋποθέτει, βέβαια, τὴν ἀναγνώριση καὶ τὸ σεβασμὸ τῶν δικαιωμάτων καὶ τῶν ὑποχρεώσεων, ἀλλὰ προαπαιτεῖ ἐπὶ πλέον καὶ τὴν συνεργασία ὄλων, σύμφωνα μὲ τὶς πολλαπλὲς μεθόδους, ποὺ ἡ σύγχρονη ἀνάπτυξη τοῦ πολιτισμοῦ ἔχει καταστήσει δυνατὲς, ἐπιθυμητὲς ἢ ἀναγκαῖες.

17. Ἡ ἀνθρώπινη ἀξιοπρέπεια ἀπαιτεῖ ἢ κάθε ἐνέργεια τοῦ ἀνθρώπου νὰ εἶναι ἐνσυνείδητα καὶ ἐλεύθερα προσδιορισμένη. Ἀπὸ προσωπικὲς κυρίως ἀποφάσεις πρέπει νὰ περιμένει κανεὶς στὴν κοινωνικὴ ζωὴ τὸν σεβασμὸ τῶν δικαιωμάτων, τὴν ἐκπλήρωση τῶν ὑποχρεώσεων, τὴν συνεργασία σὲ ἕνα πλῆθος ἀπὸ δραστηριότητες. Σ' αὐτὰ ὅλα τὸ ἄτομο πρέπει νὰ κινεῖται ἀπὸ προσωπικὴ του πεποίθηση, ἀπὸ τὴν ἀτομικὴ του πρωτοβουλία, ἀπὸ τὴ δική του συνείδηση τῶν εὐθυνῶν, καὶ ὄχι κάτω ἀπὸ τὴν ἐπίδραση ἐξαναγκασμῶν καὶ ἐξωτερικῶν πιέσεων.

Κοινωνία στηριγμένη ἀποκλειστικὰ σὲ σχέσεις ἰσχύος καὶ δυναμικῶν καταναγκασμῶν δὲν ἔχει τίποτα τὸ ἀνθρώπινο· μιὰ τέτοια κοινωνία θὰ ἦταν συντριπτικὴ τῶν ἐλευθεριῶν τῶν ἀνθρώπων, ἀντὶ νὰ τὶς βοηθεῖ καὶ νὰ τὶς ἐνθαρρύνει, ὥστε νὰ ἀναπτύσσονται καὶ νὰ τελειοποιούνται.

18. Αὐτοὶ εἶναι οἱ λόγοι, γιὰ τοὺς ὁποίους μιὰ κοινωνία τότε μόνο εἶναι κατὰ τὸ πρέπον συνταγμένη, εὐεργετικὴ, σεβόμενη τὸ πρόσωπο τοῦ ἀνθρώπου, ὅταν θεμελιώνεται πάνω στὴν ἀλήθεια, σύμφωνα μὲ τὴν προτροπὴ τοῦ ἀγίου Παύλου: «Ἀποθέμενοι τὸ ψεῦδος, λαλεῖτε ἀλήθειαν ἕκαστος μετὰ τοῦ πλησίον αὐτοῦ· ὅτι ἐσμὲν ἀλλήλων μέλη» (Ἐφεσ. 4,25). Τοῦτο προϋποθέτει εἰλικρινὴ ἀναγνώριση τῶν ἀμοιβαίων δικαιωμάτων καὶ ὑποχρεώσεων. Αὕτῃ ἡ κοινωνία πρέπει ἐξάλλου νὰ στηρίζεται στὴν δικαιοσύνη, δηλαδὴ στὸν ἐνεργὸ σεβασμὸ τῶν δικαιωμάτων τούτων καὶ στὴν καλόπιστη καὶ νόμιμη ἐκπλήρωση τῶν ὑποχρεώσεων· πρέπει νὰ τὴν ζωογονεῖ ἡ ἀγάπη, δηλαδὴ ἡ ψυχικὴ κατάσταση, ποὺ κάνει νὰ αἰσθάνεται κανεὶς τὶς ἀνάγκες τοῦ πλησίον σὰν δικές του ἀνάγκες, μοιράζεται μαζί του τ' ἀγαθὰ ποὺ κατέχει καὶ προτρέπει σὲ ἀνταλλαγές, ὅσο πάει πιὸ ἐντονες στὸ πεδίο τῶν πνευματικῶν ἀξιών. Ἡ κοινωνία αὕτῃ πρέπει, τέλος, ν' ἀποκτᾶ τὴν ὑπόστασή της μέσα στὴν ἐλευθερία, δηλαδὴ μὲ τρόπους ποὺ ταιριάζουν σὲ ὄντα λογικά, δημιουργημένα γιὰ ν' ἀναλαμβάνουν τὴν εὐθύνη τῶν πράξεών τους.

19. Ἡ ζωὴ μέσα στὴν κοινωνία, σεβάσμιοι ἀδελφοί μου καὶ τέκνα ἀγαπητά, πρέπει νὰ θεωρεῖται, πρὶν ἀπ' ὅλα, σὰν μιὰ πραγματικότητα ποὺ ἀνήκει στὴν πνευματικὴ σφαῖρα. Πράγματι, εἶναι ἀνταλλαγὴ γνώσεων μέσα στὸ φῶς τῆς ἀλήθειας, ἀσκηση δικαιωμάτων καὶ ἐκτέλεση ὑποχρεώσεων· ἀμιλλα στὴν ἐρευνα τοῦ ἠθικοῦ καλοῦ· συνασπισμὸς γιὰ τὴν εὐγενικὴ ἀπόλαυση τοῦ ὠραίου, σὲ ὅλες τὶς νόμιμες μορφές· ἀσταμάτητη διάθεση με-

τάδοσης στὸν πλησίον ἀπὸ ὅ,τι καλύτερο διαθέτομε μέσα μας καὶ κοινὴ ἐπιθυμία γιὰ διαρκὴ πνευματικὸ πλουτισμὸ. Ἀπὸ τέτοιες ἀξίες πρέπει νὰ ἐμψυχώνονται καὶ πρὸς αὐτὲς νὰ προσανατολίζονται τὰ πάντα: παιδευτικὴ δραστηριότητα, οἰκονομικὴ ζωὴ, κοινωνικὴ ὀργάνωση, κινήσεις καὶ καθεστῶτα πολιτικά, νομοθεσία, καθὼς καὶ κάθε ἄλλη ἔκφραση τῆς κοινωνικῆς ζωῆς στὴν διαρκὴ τῆς ἀνέλιξη.

20. Ἡ τάξη ποὺ προσιδιάζει στὶς ἀνθρώπινες κοινότητες εἶναι στὴν οὐσία τῆς ἠθικῆς. Εἶναι πράγματι μιὰ τάξη ποὺ γιὰ βάση τῆς ἔχει τὴν ἀλήθεια, ποὺ τελειοῦται στὴν δικαιοσύνη, ποὺ ἀναζητεῖ νὰ ζωογονηθεῖ ἀπὸ τὴν ἀγάπη καὶ ποὺ βρίσκει στὴν ἐλευθερία τὴν ἰσορροπία τῆς, πάντοτε ἀποκαθιστάμενη ἀδιάκοπα καὶ πάντα πιὸ ἀνθρώπινα.

Ἡ ἠθικὴ αὕτῃ τάξη — παγκόσμια, ἀπόλυτη καὶ ἀμετάβλητη στὶς γενικὲς τῆς ἀρχές — ἔχει τὸ ἀντικειμενικὸ τῆς θεμέλιο στὸν ἀληθινὸ ὑπερλογικὸ καὶ προσωπικὸ Θεό, πρώτη Ἀλήθεια καὶ Ὑπέροτατο Ἀγαθό, ἡ βαθύτατη πηγὴ ζωτικότητας γιὰ μιὰ κοινωνία συνταγμένη, γόνιμη καὶ σὲ ἀρμονία τελοῦσα μὲ τὴν ἀξιοπρέπεια τῶν προσώπων ποὺ τὴν συνθέτουν. Ὁ ἅγιος Θωμᾶς ὁ Ἀκινάτης ἐκφράζεται πολὺ καθαρὰ σχετικὰ μὲ τὸ θέμα τοῦτο: «Γιὰ κανόνα καὶ γιὰ μέτρο τοῦ βαθμοῦ τῆς καλωσύνης τῆς, ἡ ἀνθρώπινη βούληση ἔχει τὸ λογικὸ τοῦ ἀνθρώπου· τὸ λογικὸ αὐτὸ ἀντλεῖ τὴν ἐξουσία του ἀπὸ τὸν αἰώνιο νόμο, ποὺ δὲν εἶναι ἄλλο παρὰ ὁ κανόνας, καὶ τὸ μέτρο τοῦ βαθμοῦ τῆς καλωσύνης ποὺ κατέχει ἡ ἀνθρώπινη βούληση εἶναι ἐξαρτημένο πολὺ περισσότερο ἀπὸ τὸν αἰώνιο νόμο, παρὰ ἀπὸ τὴν ἀνθρώπινη λογική».

21. Τρία εἶναι τὰ χαρακτηριστικὰ τῆς ἐποχῆς μας. Πρῶτα, ἡ οἰκονομικὴ προαγωγή τῶν ἐργατικῶν τάξεων. Οἱ τάξεις αὐτὲς συγκέντρωσαν, κατὰ πρῶτο λόγο, τὴν προσπάθειά τους στὴν διεκδίκηση τῶν δικαιωμάτων τους, οἰκονομικῶν κυρίως καὶ κοινωνικῶν· ὕστερα πλάτυναν τὴν προσπάθειά τους αὕτῃ καὶ στὸ πολιτικὸ πεδίο· καὶ τελευταία τείνουν στὴν ἐκπλήρωση τοῦ αἰτήματος συμμετοχῆς στὶς διάφορες ἰδιάζουσες μορφές τῶν ἀγαθῶν τῆς παιδείας. Σήμερα, στοὺς ἐργάτες ὄλων τῶν χωρῶν, εἶναι ζωηρὰ αἰσθητὴ ἡ ἀπαίτηση νὰ μὴ θεωροῦνται σὰν ὄντα στερημένα ἀπὸ λογικὴ καὶ ἐλευθερία, ποὺ τὰ μεταχειρίζεται κανεὶς κατὰ τὴν αὐθαίρετη θέλησή του, ἀλλὰ σὰν προσωπικότητες, σὲ ὅλους τοὺς τομεῖς τῆς συλλογικῆς ζωῆς: τομέας οἰκονομικο-κοινωνικός, πνευματικὸς καὶ πολιτικός.

22. Σὲ κάθε παρατηρητὴ ἐπιβάλλεται καὶ μιὰ δεύτερη παρατήρηση: ἡ εἴσοδος τῆς γυναίκας στὴν δημόσια ζωὴ, γρηγορότερη ἴσως στοὺς λαοὺς ποὺ ἔχουν χριστιανικὸ πολιτισμὸ· μὲ βραδύτερο ρυθμὸ, ἀλλὰ ἐξίσου ἐκτεταμένα, ἡ εἴσοδος τῆς γυναίκας στὴν κοινωνικὴ ζωὴ παρατηρεῖται καὶ ἀνάμεσα σὲ λαοὺς διαφορετικῶν παραδόσεων ἢ πολιτισμῶν. Μὲ διαρκῶς περισσότερο συνειδητὴ τὴν ἐν-

νοια τῆς ἀνθρώπινης ἀξιοπρέπειάς της ἢ γυναίκα δὲν δέχεται πιά νὰ τὴν θεωροῦν σὰν ὄργανο· ἀπαιτεῖ ἢ μεταχειρίσῃ της ν' ἀποβλέπει στὸν διπλὸ προορισμὸ της, τόσο στὴν οἰκιακὴ ἐστία, ὅσο καὶ στὸν δημόσιο βίον.

23. Τέλος, ἡ ἀνθρωπότητα, σὲ σχέση πρὸς ἓνα παρελθὸν ἀκόμα πρόσφατο, παρουσιάζει μιὰ κοινωνικὴ καὶ πολιτικὴ ὀργάνωση βαθύτατα μεταμορφωμένη. Δὲν ὑπάρχουν πιά λαοὶ κυρίαρχοι καὶ λαοὶ ὑπόδουλοι: ὅλες οἱ ἐθνότητες σχημάτισαν ἢ σχηματίζουν πολιτικὲς ἀνεξάρτητες κοινότητες.

Οἱ ἄνθρωποι κάθε χώρας καὶ κάθε ἡπείρου εἶναι σήμερα πολίτες ἑνὸς αὐτόνομου καὶ ἀνεξάρτητου κράτους ἢ, ἂν δὲν εἶναι ἀκόμη, θὰ γίνουν σὲ λίγο. Κανεὶς δὲν ἐπιθυμεῖ πιά νὰ ὑπόκειται σὲ πολιτικὲς ἐξουσίες ξένες πρὸς τὴν κοινότητά του ἢ πρὸς τὴν ἐθνικὴ του ὁμάδα. Βλέπει κανεὶς, σὲ πολλὰς ἐθνότητες, νὰ ἐξαφανίζεται αὐτὸ τὸ πλέγμα κατωτερότητας, ποὺ ἐπὶ αἰῶνες καὶ χιλιετηρίδες τοὺς τυραννοῦσε· σὲ ἄλλες πάλι ἐθνότητες λιγοστεύει καὶ πάει νὰ ἐκλείψει τὸ αἶσθημα ἀνωτερότητας, ποὺ τοὺς τὸ δημιουργοῦσαν προνόμια οἰκονομικὰ καὶ κοινωνικά, προνόμια φύλου ἢ πολιτικῆς τοποθέτησης, ποὺ τείνουν νὰ καταργηθοῦν.

24. Πράγματι τώρα ἔχει εὐρύτατα διαδοθεῖ ἡ ἰδέα τῆς φυσικῆς ἰσότητος ὅλων τῶν ἀνθρώπων. Ἔτσι, τοῦλάχιστον θεωρητικὰ, δὲν ὑπάρχουν πιά ἐπιχειρήματα ποὺ νὰ δικαιολογοῦν τὶς φυλετικὲς διακρίσεις. Τὸ γεγονός αὐτὸ ἀντιπροσωπεύει ἓνα σημαντικό βῆμα στὸ δρόμο ποὺ ὀδηγεῖ πρὸς μιὰν ἀνθρώπινη κοινότητα, καταστημένη στὶς βάσεις τῶν ἀρχῶν ποὺ ἐκθέτουμε ἐδῶ. Τώρα, καθ' ὃ μέτρο ὁ ἄνθρωπος ἀποκτᾷ συνείδηση τῶν δικαιωμάτων του, σπείρεται, σὰν φυσικά, μέσα του καὶ ἡ συνείδηση τῶν ἀντίστοιχων ὑποχρεώσεων: τὰ δικαιώματά του ἀποτελοῦν γι' αὐτὸν κυρίως ἰσάριθμες μορφές τῆς ἀξιοπρέπειάς του, ποὺ θὰ πρέπει νὰ ἀξιοποιήσει, ἐνῶ γιὰ τοὺς ἄλλους γεννιέται ἡ ὑποχρέωση νὰ ἀναγνωρίσουν καὶ νὰ σεβαστοῦν αὐτὰ τὰ δικαιώματα.

Καί, μιὰ καὶ οἱ κανόνες τῆς συλλογικῆς ζωῆς διατυπώνονται μὲ ὄρους δικαιωμάτων καὶ ὑποχρεώσεων, οἱ ἄνθρωποι ξανοίγονται πρὸς τὶς πνευματικὲς ἀξίες καὶ ἀρχίζουν νὰ κατανοοῦν τί ἐστὶ ἀλήθεια, δικαιοσύνη, ἀγάπη, ἐλευθερία· ἀρχίζουν ν' ἀντιλαμβάνονται πῶς ἀνήκουν σὲ μιὰ κοινωνία αὐτῆς τῆς τάξης. Κι ἀκόμη περισσότερο, δείχνουν τὴν τάση νὰ γνωρίσουν καλύτερα τὸν ἀληθινὸ Θεό, τὸν ὑπερλογικὸ καὶ προσωπικό. Οἱ σχέσεις τους τότε πρὸς τὸν Θεό, τοὺς φαίνονται σὰν τὸ ἴδιο τὸ βάθος τῆς ζωῆς, τῆς ἐσώτερης ζωῆς, ποὺ ζοῦν στὸ μυστικὸ χῶρο τῆς ψυχῆς καὶ τῆς ἐξωτερικῆς ζωῆς, ποὺ ζοῦν σὲ κοινωνία μὲ τοὺς ἄλλους.

Γ'.

ἀνθρώπων νόμιμα περιβεβλημένων μὲ τὴν ἐξουσία, ποὺ ἐξασφαλίζουν τὴν περιφρούρηση τῶν θεσμῶν καὶ φροντίζουν σὲ ἀρκετὸ μέτρο γιὰ τὸ κοινὸ καλὸ. Τὴν ἐξουσία τους τὴν κατέχουν ἀκέραια ἐκ Θεοῦ, καθὼς τὸ διδάσκει ὁ Ἀπόστολος Παῦλος: «Οὐκ ἔστιν ἐξουσία εἰ μὴ ἀπὸ Θεοῦ» (Ρωμ. 13, 1). Τὴν διδασκαλίαν τοῦ Ἀποστόλου ἐρμηνεύει ὁ Ἰωάννης ὁ Χρυσόστομος μὲ τοῦτα τὰ λόγια: «Τί θέλετε νὰ πῆτε; Πῶς κάθε Κυβέρνηση θὰ ἐγκαθίσταται στὴ λειτουργία της ἀπ' τὸ Θεό; Δὲν διδάσκω τέτοιο πρᾶγμα, θ' ἀπαντοῦσε ὁ Παῦλος· δὲν μιλῶ γιὰ τὰ ἄτομα ποὺ περιβάλλονται τὴν ἐξουσία, ἀλλὰ μόνο γιὰ τὴν ἐντολή τους. Τὸ νὰ ὑπάρχουν δημόσιες ἐξουσίες, τὸ νὰ διατάσσουν ἄνθρωποι, τὸ νὰ ὑποτάσσονται ἄλλοι σ' αὐτοὺς καὶ τίποτε νὰ μὴ γίνεταί στὴν τύχη, ἴδου κάτι ποὺ εἶναι ἐπιταγὴ τῆς σοφίας τοῦ Θεοῦ». Μὲ ἄλλα λόγια: ἀφοῦ ὁ Θεὸς προίκισε τὴν ἀνθρώπινη φύση μὲ κοινωνικότητα, ἀλλὰ καὶ ἀφοῦ καμιά κοινωνία, κατὰ τὰ λόγια τοῦ Λέοντα 13ου, «δὲν ἔχει ὑπόσταση, χωρὶς ἀρχηγό, ποὺ ἡ δραστικὴ καὶ ἐνωτικὴ δράση του κινητοποιεῖ ὅλα τὰ μέλη στὴν ἐξυπηρέτηση τῶν κοινῶν σκοπῶν, ἔπεται πῶς κάθε ἀνθρώπινη κοινότητα ἔχει ἀνάγκη μιᾶς ἐξουσίας, ποὺ νὰ τὴν κατευθύνει. Κι αὐτὴ λοιπὸν ἡ ἐξουσία ἔχει δημιουργοῦ τῆς τῆ φύσης, καὶ συνεπῶς τὸν ἴδιο τὸ Θεό».

2. Δὲν πρέπει ὅμως νὰ νομισθεῖ πῶς ἡ ἐξουσία ξεφεύγει ἀπὸ κάθε νόμο. Συνίσταται ἀκριβῶς ἡ δέσμευσή της στὸ νὰ μπορεῖ νὰ προστάσσει σύμφωνα μὲ τὴν ὀρθὴ λογικὴ· Ἄν ἀκαλουθεῖ τοῦτον τὸν κανόνα, ὀλόκληρη ἡ ἐπιτακτικὴ τῆς δύναμη τῆς προσφέρεται ἀπὸ τὴν ἠθικὴ τάξη, κι αὐτὴ πάλι στηρίζεται στὸν Θεό, ποὺ εἶναι ἡ ἀρχὴ τῆς καὶ τὸ τέλος τῆς. «Ἡ ἀπόλυτη τάξη τῶν ζώντων κι ὁ σκοπὸς ὁ ἴδιος τοῦ ἀνθρώπου — τοῦ ἐλεύθερου ἀνθρώπου, ὑποκείμενου καθηκόντων καὶ ὑποχρεώσεων ἀπαραβίαστων, τοῦ ἀνθρώπου, ποὺ εἶναι ἡ ἀπαρχὴ καὶ τὸ τέλος τῆς κοινωνίας — θεωροῦν τὴν πολιτεία σὰν ἀναγκαῖα κοινότητα, προικισμένη μ' ἐξουσία· χωρὶς αὐτὴ δὲν εἶναι νοητὴ ἢ ὑπαρξή, ἡ ζωὴ τῆς ὁμάδας. Σύμφωνα μὲ τὸν ὀρθὸ λόγον καὶ κυρίως τὴν χριστιανικὴ πίστη, ἡ παγκόσμια αὐτὴ τάξη βρίσκει ἀναγκαστικὰ τὴν καταγωγὴ τῆς στὸ Θεό, ὄν προσωπικὸ καὶ δημιουργὸ ὅλων μας· ἐπομένως οἱ τίτλοι τῶν δημόσιων ἐξουσιῶν κατανοοῦν νὰ μετέχουν μέχρις ἑνὸς βαθμοῦ αὐτῆς τῆς θείας ἐξουσίας».

3. Ἄλλὰ ἔπεται καὶ τοῦτο: ἂν ἡ ἐξουσία στηρίζεται ἀποκλειστικὰ ἢ κατὰ κύριον λόγον στὴν ἀπειλή καὶ στὸ φόβον τῶν ποινικῶν κυρώσεων ἢ στὴν ὑπόσχεση ἀνταμοιβῶν, τότε ἡ δράση τῆς κάθε ἄλλο παρὰ πετυχαίνει νὰ ὑποδοθηθεῖ τὴν ἀναζήτησιν τοῦ γενικοῦ καλοῦ· ἀκόμη κι ἂν τὸ πετύχει, θὰ τὸ πετύχῃ μὲ τρόπο ξένο πρὸς τὴν ἀξιοπρέπειαν τοῦ ἀνθρώπου, ὄντος ἐλεύθερου καὶ λογικοῦ. Ἡ ἐξουσία εἶναι προπαντὸς δύναμη ἠθικὴ. Ὅσοι λοιπὸν τὴν χειρίζονται πρέπει ν' ἀπειθύνονται κατὰ κύριον λόγον στὴ συνείδησιν, στὸ

καθηκον που βαρύνει όλους για πρόθυμη εξυπηρέτηση των κοινών σκοπών. Οι άνθρωποι όμως είναι όλοι ίσοι στο κεφάλαιο της φυσικής αξιοπρέπειας· κανένας δεν έχει τη δύναμη να προσδιορίσει στον άλλον την μύχια συναίσθηση· η δύναμη αυτή ανήκει μόνο στο Θεό, στον μόνο που εξετάζει και κρίνει τις μυστικές αποφάσεις του καθενός. "Αρα, η ανθρώπινη εξουσία μπορεί να δεσμεύει τις συνειδήσεις μόνο στο μέτρο που η ίδια δεσμεύεται από την εξουσία του Θεού κι αποτελεί συμμετοχή της μ' αυτήν.

Με τον τρόπο αυτό και η αξιοπρέπεια των πολιτών βρίσκεται εξασφαλισμένη, γιατί η υπακοή που δείχνουν στους κατόχους της εξουσίας δεν οφείλεται στα πρόσωπά τους, σαν ανθρώπων· είναι σεβασμός που απευθύνεται στο Θεό, τον Δημιουργό και την Πρόνοιά του, που υπέταξε τις ανθρώπινες σχέσεις στην τάξη που αυτός ο ίδιος κατάστησε. Καί, χωρίς να θεωρούμε ταπεινώσή μας το ν' αποδίδουμε στο Θεό τον σεβασμό που του οφείλεται, αντίθετα πρέπει να έχουμε τη συνείδηση, πώς η στάση μας αυτή μάς εξαιλώνει και μάς εξευγενίζει, γιατί το να υπηρετεί κανείς το Θεό ισοδυναμεί με το να βασιλεύει.

4. Η εξουσία που επιβάλλεται από την ηθική τάξη πηγάζει από το Θεό. "Αν συμβεί λοιπόν οι κυβερνήτες να εκδίδουν νόμους ή να παίρνουν μέτρα αντίθετα προς αυτή την ηθική τάξη κ' επομένως προς την θεϊκή θέληση, τέτοιες διατάξεις δεν μπορούν να είναι υποχρεωτικές και να δεσμεύουν τις συνειδήσεις, γιατί «πειθαρχείν δεί Θεῷ μάλλον ἢ ἀνθρώποις» (Πράξ. 5, 29). Στην περίπτωση αυτή, άλλωστε, η εξουσία παύει να είναι εξουσία κ' εκφυλίζεται σε καταπίεση. «Η ανθρώπινη νομοθεσία τότε μόνο επενδύεται τον χαρακτήρα του νόμου, εφόσον είναι σύμφωνη με τον ὀρθὸν καὶ δίκαιον λόγον· τότε μόνο δείχνει πὼς ἀντλεῖ τὴν ἰσχύ της ἀπὸ τὸν αἰώνιο νόμο. Ἄλλὰ μόλις ἀπομακρυνθεῖ ἀπὸ τὴ λογική, δίνει τὸ δικαίωμα νὰ πὴν χαρακτηρίσουν ἄδικη, παύει νὰ ἐπαληθεύει τὴν ἔννοια καὶ γνώση τοῦ νόμου καὶ γίνεται μᾶλλον μιὰ μορφή βίας».

Ἡ θεϊκὴ καταγωγή τῆς ἐξουσίας δὲν στερεῖ καθόλου τοὺς ἀνθρώπους ἀπὸ τὸ δικαίωμα νὰ ἐκλέγουν τοὺς κυβερνήτες τους, νὰ καθορίζουν τὴ μορφή τῆς πολιτείας ἢ νὰ ἐπιβάλλουν κανόνες καὶ ὅρια στὴν ἄσκηση τῆς ἐξουσίας. Ἡ θεωρία λοιπὸν ποὺ ἀναπτύξαμε ἀρμόζει σὲ κάθε εἶδους καθεστῶς ἀληθινὰ δημοκρατικό.

5. Ὅλα τὰ ἄτομα κι ὅλα τὰ ἐνδιάμεσα σωματεῖα ὑποχρεοῦνται νὰ συντρέχουν, τὸ καθένα στὸν κύκλο του, στὸ γενικὸ καλὸ. Καὶ πρέπει νὰ ἐπιδιώκουν τὰ ἰδιωτικά τους συμφέροντα, συντονίζοντάς τα μὲ τὸ γενικὸ καλὸ, καὶ ν' ἀκολουθοῦν στὶς συναλλαγές τους — σὲ οἰκονομικὰ ἀγαθὰ καὶ σὲ ὑπηρεσίες — τοὺς προσανατολισμοὺς ποὺ οἱ δημόσιες ἐξουσίες καθορίζουν, σύμφωνα μὲ τὶς ἐπιταγές τῆς δικαιοσύνης καὶ μὲ τήρηση τῶν μορ-

φῶν καὶ τῶν ὀρίων τῆς ἀρμοδιότητάς τους. Οἱ πράξεις ποὺ ἐπιβάλλονται ἀπὸ τὴν δημόσια ἀρχὴ πρέπει νὰ εἶναι ἀπόλυτα ὀρθές στὴν οὐσία τους, νὰ ἔχουν περιεχόμενο ἠθικὰ καλὸ, ἢ τουλάχιστον δυνάμενο νὰ προσανατολισθεῖ πρὸς τὸ καλὸ.

Ὅπωςδήποτε, δεδομένου ὅτι τὸ κυβερνητικὸ λειτούργημα δὲν ἔχει ἄλλον προορισμὸ ἀπὸ τὸ γενικὸ καλὸ, τὰ μέτρα ποὺ λαμβάνουν οἱ ἐξουσιαστές του πρέπει νὰ σέβονται τὴν ἀληθινὴ φύση αὐτοῦ τοῦ καλοῦ καὶ νὰ ὑπολογίζονται πάντοτε τὶς πραγματικὲς καταστάσεις τῆς κάθε στιγμῆς.

6. Οἱ ἐθνικὲς ἰδιομορφίες ποὺ διακρίνουν τὶς διάφορες ἀνθρώπινες ὁμάδες ἐγγράφονται μὲν στὸν χῶρο τοῦ κοινοῦ ἀγαθοῦ, δὲν ἀρκοῦν ὅμως αὐτὲς μόνο γιὰ τὸν πλήρη καθορισμὸ του. Τὸ κοινὸ αὐτὸ ἀγαθὸ δὲν μπορεῖ νὰ καθορισθεῖ θεωρητικὰ ὡς πρὸς τὶς οὐσιαστικὲς του καὶ τὶς βαθύτερες ἀπόψεις, οὔτε καὶ ἱστορικὰ νὰ προσδιορισθεῖ, χωρὶς ἀναφορὰ στὸν ἄνθρωπο· πράγματι εἶναι στοιχειῶ οὐσιαστικὰ σχετικὸ πρὸς τὴν ἀνθρώπινη φύση.

Ὑστερα κ' ἡ ἴδια ἡ φύση τοῦ ἀγαθοῦ αὐτοῦ ἐπιβάλλει τὴ συμμετοχὴ ὅλων τῶν πολιτῶν, ὑπὸ διάφορες μορφές ἀνάλογες μὲ τὴν ἀπασχόληση, τὴν ἀξία καὶ τὴν κατάσταση τοῦ καθενός. Γιὰ τοῦτο ἡ προσπάθεια τῶν δημόσιων ἐξουσιῶν πρέπει νὰ τείνει στὴν εξυπηρέτηση τῶν συμφερόντων ὅλων γενικά, χωρὶς εὐνοίες πρὸς τὸν τάδε ἰδιώτη ἢ τὴν δεῖνα κοινωνικὴ τάξη. Τοῦτο ἐξέφραζε ὁ προκάτοχός μας Λέων 13ος, ὅταν ἔλεγε: «Δὲν εἶναι δυνατὸν μὲ κανένα τρόπο νὰ ἐπιτραπῆ ἡ στροφή τῆς πολιτικῆς ἐξουσίας πρὸς ὄφελος ἐνὸς ἀτόμου ἢ μιᾶς μικρῆς ὁμάδος ἀτόμων, γιατί ὁ προορισμὸς τῆς εἶναι ἡ μέριμνα γιὰ τὸ καλὸ ὅλων». Ἴσως λόγοι εἰδικῆς δικαιοσύνης καὶ ἰσότητος μπορεῖ σὲ μερικὲς περιστάσεις νὰ ὑπαγορεύουν στοὺς ὑπεύθυνους τοῦ κράτους ἰδιαίτερη πρόνοια γιὰ τὰ πιὸ ἀδύναμα μέλη τοῦ κοινωνικοῦ σώματος, τὰ λιγότερο ὀπλισμένα γιὰ νὰ ὑπερασπισθοῦν τὰ δίκαιά τους καὶ τὰ νόμιμα συμφέροντα.

7. Πρέπει νὰ ἐπιστήσουμε τὴν προσοχὴ στὸ γεγονὸς, πὼς τὸ κοινὸ καλὸ ἀφορᾷ τὸν ἄνθρωπο ὀλοκληρὸ, μὲ τὶς χρεῖες του, τόσο τὶς πνευματικὲς, ὅσο καὶ τὶς ὑλικές. Ἄν τὸ καταλάβουμε τὸ κοινὸ καλὸ μ' αὐτὸν τὸν τρόπο, θὰ ἰδοῦμε ὅτι ἀπαιτεῖ ἀπὸ τὶς κυβερνήσεις μιὰ κατάλληλη πολιτικὴ, ποὺ νὰ σέβεται τὴν ἱεραρχία τῶν ἀξιῶν, ρυθμίζοντας στὴ σωστὴ ἀναλογία πρὸς τὸ σῶμα καὶ πρὸς τὴν ψυχὴ τὶς παροχές ποὺ τοὺς ἀνήκουν.

Οἱ ἀρχὲς αὐτὲς βρίσκονται σὲ πλήρη ἀρμονία μὲ ὅσα ἔχομε ἐκθέσει στὴν ἐγκύκλιό μας «Μήτηρ καὶ Ὁδηγήτρια»: «Τὸ κοινὸ καλὸ περικλείει στὴν ἔννοιά του τὸ σύνολο τῶν συνθηκῶν τῆς ζωῆς μέσα στὴν κοινωνία, ποὺ ἐπιτρέπουν στὸν ἄνθρωπο νὰ φθάσει τὴν τελειότητά του μὲ τρόπο πληρέστερο καὶ ἀνετότερο».

Συνέχεια στὸ ἐπόμενο



Τοῦ **ΜΙΓΚΕΛ ΝΤΕ ΣΑΛΑΜΠΕΡΤ**

Μεταφράζει ἡ **ΔΙΟΝΥΣΙΑ ΜΠΙΤΖΙΛΕΚΗ**

Σχέδια τοῦ **ΓΙΑΝΝΗ ΒΑΛΑΒΑΝΙΔΗ**

(Συνέχεια ἀπὸ τὸ προηγούμενο)

VIII

Πέρασε πολὺς καιρὸς. Τρία χρόνια. Εἶναι φανερὸ δὴ πὼς ὁ χρόνος ἐξακολουθοῦσε νὰ μὴν ξέρει τί νὰ μὲ κάνει. Ἀπλούστατα, μεγάλωσα λιγάκι. Ὅσο γιὰ τὰ ὑπόλοιπα, ὄλοι οἱ πειρασμοὶ ποὺ φτιάχθηκαν γιὰ νὰ χρησιμοποιήσω τὴν ἀχρηστία μου, δὲν ἔφεραν σπουδαῖα ἀποτελέσματα.

Ἔμαθα γιὰ πρώτη φορὰ πὼς ἡ κοινωνία μὲ εἶχε ἀνάγκη, διαβάζοντας μιὰ μικρὴ ταμπέλα καρφωμένη πάνω ἀπὸ τὴν πόρτα ἐνὸς κουρέα, ποὺ καυχίόταν γιὰ τὴν «ἄριστη ἐξυπηρέτηση» τοῦ μαγαζιοῦ του. Ἡ μικρὴ ταμπέλα ἔγραφε: «Ζητεῖται μικρὸς». Ἡ λιτότητα τοῦ κειμένου ἔδειχνε πὼς τὸ μόνο προσὸν ποὺ χρειαζόταν γιὰ νὰ ἐξασφαλίσει κανεὶς αὐτὴ τὴ θέση ἦταν νὰ περάσει τυχαῖα ἀπὸ ἐκεῖ καὶ νὰ παρακαλέσει νὰ τὸν πάρουν. Τὴ δουλειὰ μποροῦσε νὰ τὴν κάνει ὁ καθένας: σκούπισμα πότε - πότε, πλύσιμο τῶν δοχείων τοῦ κουρέου καὶ μερικὰ θελήματα. Αὐτὲς οἱ ὑπηρεσίες δὲν πληρώνονταν. Τὰ πενιχρὰ καὶ τυχαῖα μου εἰσοδήματα ἐξαρτιόνταν ἀπὸ τὴν ἱκανότητα τοῦ πελάτη νὰ δείξει εὐγνωμοσύνη γιὰ τὶς λίγες βουρτσιές ποὺ ἔκανα στὸ σακκάκι του γιὰ νὰ τὸ καθαρίσω ἀπὸ τὰ χνούδια.

Δυστυχῶς οἱ περισσότεροὶ πελάτες θεωροῦσαν τὸ βούρτσισμα σὰν μέρος τῆς «ἄριστης ἐξυπηρέτησης» καὶ ἔτσι καταδικαζόμενοι νὰ βλέπω πολλὰ πουριμπουάρ μου νὰ κάνουν φτερά. Ἄχ, κάθε ἄλλο παρὰ ἢ τύχη μὲ εἶχε ὀδηγήσει ἐκεῖ! Τὸ μαγαζὶ ἦταν παλιό, ἐρώμικο, ντεμωντέ. Ἡ σεβαστὴ του ἡλικία φαινόταν ἀπὸ τὴ σπασμένη ταμπέλλα του καὶ στὴ βιτρίνα του διάβαζες ἀκόμα πὼς «τοποθετοῦνται βδέλλες». Τὸ ἀφεντικὸ καὶ οἱ δύο βοηθοὶ του εἶχαν ὑποστει τὴν ἴδια τύχη τοῦ μαγαζιοῦ.

Είχαν αποξηραθεί σιγά - σιγά. Ἀδιάκοπο θέμα συζήτησης ἦταν οἱ διάφορες ἀρρώστιες τους πρᾶγμα πού ἔκανε τὶς κουδέντες μαζί τους νὰ ἐκφυλίζονται σὲ ἀτέλειωτους μονόλογους. Αὐτὴ ἴσως ἦταν ἡ κυριότερη αἰτία γιὰ τὴν ὀλοένα μεγαλύτερη λιποταξία τῆς πελατείας. Τὸ ἀφεντικὸ ἀπέδιδε τὴν κρίση στὸ ποδόσφαιρο, πού γι' αὐτὸ τίποτα δὲ σκάμπαζαν οὔτε ὁ ἴδιος, οὔτε οἱ βοηθοὶ του. Τοὺς ἀνάγκασε λοιπὸν καὶ τοὺς δυὸ νὰ διαβάσουν ἀθλητικὲς ἐφημερίδες: «Ὅταν εἶναι κανεὶς κουρέας, πρέπει νὰ ξέρει ὄλα τὰ ζητήματα τῆς ἡμέρας», — τοὺς ἔλεγε, ἀφοῦ οἱ πελάτες δὲ φαίνονταν νὰ δίνουν καμιὰ σημασία γιὰ τὶς διάφορες ἀρρώστιες τῶν φίγκαρο. Εὐτυχῶς πού ὑπῆρχε ὁ παγκόσμιος πόλεμος καὶ ἔδινε στοὺς φίγκαρο τὴ δυνατότητα νὰ λένε καμιὰ κουδέντα καθὼς δοκίμαζαν τὴν κόψη τῶν ξυραφιῶν τους.

Μόλις ἓνα μῆνα μετὰ τὴν ἀφιξή μου, τὸ ἀφεντικὸ ἀνακοίνωσε πὼς πουλοῦσε τὸ μαγαζὶ καὶ θὰ πήγαινε νὰ ἐγκατασταθεῖ στὸ χωριὸ του. Οἱ δυὸ βοηθοὶ του ἐμπήξαν τὶς φωνές, κατηγορώντας τον πὼς ἤθελε νὰ τοὺς στείλει στὸ γηροκομεῖο. Σαράντα χρόνια δούλεψαν πιστὰ στὸ μαζαγὶ του, ξύρισαν ὄμορφα - ὄμορφα χιλιάδες καὶ χιλιάδες γένεια, καὶ τελικὰ τοὺς πετοῦσε στὸ δρόμο, στὸ ἔλεος τοῦ θεοῦ, γιὰ νὰ καταλήξουν στὸ ἄσυλο!... Ποιὸς θὰ τοὺς ἔδινε δουλειὰ σ' αὐτὴ τὴν ἡλικία; Τὸ ἀφεντικὸ ὑπεράσπισε τὸν ἑαυτό του ὅσο καλύτερα μποροῦσε. Μήπως ἔφταιγε αὐτὸς γιὰ τὰ γεράματα τῶν ἄλλων; Καὶ εἶχε δίκιο: εἶναι βλακεία νὰ γερνάει κανεὶς.

Γιὰ μένα δὲν ὑπῆρχε κανένα πρόβλημα. Κοντὰ στὸ κουρεῖο πού δούλευα βρισκόταν ἓνα φαρμακεῖο. Ὁ φαρμακοποιὸς μου εἶχε προτείνει νὰ ἀναλάβω γιὰ λογαριασμὸ του τὰ καθήκοντα τοῦ «μικροῦ». Ἦταν ἓνας ἄντρας ψηλός, ἐπιτηδευμένος, κοκκαλιάρης. Εἶχε μνημειώδη μύτη, πού ἀκουμποῦσε νωχελικὰ πάνω στὸ ἀσυνήθιστα πλούσιο μουστάκι του. Ἀσφαλῶς ποτὲ δὲν κατάφερε νὰ τὴ συνηθίσει αὐτὴ τὴ μύτη καὶ γι' αὐτὸ δὲν ἔδιωχνε ποτὲ τὴν κακὴ του διάθεση. Σκεφτόμουνα πὼς ἓνα τέτοιο μουστάκι θὰ ἔβαζε φρένο σὲ κάθε προσπάθεια χαμόγελου. Ἦταν ὄμως πολὺ ἀμφίβολο ἂν ὁ φαρμακοποιὸς, καὶ πρὶν ἀκόμα τοῦ φυτρώσει στὸ πρόσωπο αὐτὸς ὁ πυκνὸς θάμνος, εἶχε ἀφήσει ποτὲ νὰ ἀπλωθεῖ στὰ χεῖλια του ἔστω καὶ ἓνα μοναδικὸ χαμόγελο.

Ἡ μητέρα μου δέχθηκε μὲ εὐμένεια αὐτὴ τὴν ἀλλαγὴ. Τὸ φαρμακεῖο τῆς φαινόταν πιὸ εὐνοϊκὴ δουλειὰ ἀπὸ τὸ ξυράφι. Ἄλλωστε αὐτὸ τῆς ἔδινε τὴ δυνατότητα νὰ πλάθει καὶ πάλι ὄνειρα γιὰ τὸ μέλλον μου. Θὰ σπούδαζα φαρμακοποιὸς — σπουδαία σταδιοδρομία — καὶ τὸ καινούργιο μου ἐπάγγελμα θὰ ἔκανε εὐκολότερο τὸ καθῆκον μου. «Γιατί, ξέρεις, ἐκεῖνο πού ἔχει ἀξία εἶναι ἡ πρακτικὴ. Ὅταν ἡ θεωρία συνοδεύεται ἀπὸ τὴν πρακτικὴ...» Μὰ τὸ μόνο πού ἔκανε ἡ ἴδια ἦταν νὰ «θεωρητικολογεῖ». Πολλὲς φορές τῆς ἔρχονταν παράξενες ιδέες.

Ἡ ἀλήθεια ὄμως εἶναι πὼς ἐγὼ ἐξακολουθοῦσα νὰ κάνω πρακτικὴ στὸ σκούπισμα: ἔννιά ὥρες τὴ μέρα ἐξαντλητικὴ δουλειὰ γιὰ 59 πεσέτες τὸ μῆνα. Τὸ ἀποτέλεσμα τῆς διαίρεσης ἦταν καταστρεπτικὸ: μιὰ πεσέτα καὶ 99 λεπτὰ τὴ μέρα. Κάθε ὥρα ἔβαζα στὴν τσέπη μου 22 λεπτὰ, πρᾶγμα πού ἔδινε στὸ φαρμακοποιὸ τὴν εὐκαιρία νὰ γκρινιάζει ἀδιάκοπα, διαβεβαιώνοντάς με πὼς δὲν ἄξιζα τὰ λεπτὰ πού ἔπαιρνα. Ἐβρισκε συνέχεια ἀφοριεὲς γιὰ γκρινία. Ἡ στριγγιὰ, μονότονη καὶ διαπεραστικὴ φωνὴ του μου τρυποῦσε τὰ τύμπανα ὄλη τὴ μέρα.

Στὴ γειτονιά τὸν ἔλεγαν «ὄν Εὐδὴ» καὶ πραγματικὰ εἶχε κάτι ξυνὸ μέσα του. Φαινόταν νὰ ζεῖ κυριευμένος ἀπὸ ἀκατανίκητη ἀηδία, ἀηδία πού τοῦ δημιουργοῦσε τὸ ἀηδιαστικὸ καθῆκον νὰ τὴν ἐκφράζει παντοῦ καὶ πάντα. Ἐδινε τὴν ἐντύπωση πὼς ὁ κόσμος ἦταν γι' αὐτὸν ἓνας ἀπέραντος σωρὸς ἀπὸ κοπριά, πού ἀνάμεσά του ἀναγκαζόταν νὰ ζεῖ, χωρὶς καμιὰ παρηγοριά. Ἦταν ἀσφαλῶς ἄνθρωπος συνεπής, ἀπὸ αὐτοὺς πού ἔχουν τὸ θάρρος νὰ λένε: «Δὲ μὲ ξεγελάει ἐμένα ἡ ζωὴ. Ξέρω τί πρέπει νὰ σκέφτομαι γι' αὐτὴ». Σὲ μᾶς ἐδῶ ὑπάρχουν δυὸ κατηγορίες ἀνθρώπων: αὐτοὶ πού δὲν καταφέρνουν νὰ χωνέψουν τὴ ζωὴ κι αὐτοὶ πού χρησιμοποιοῦν τὶς μαργαρίτες καὶ τὰ σονέττα σὰν ἀπολυμαντικά.

Δὲν ἄργησα νὰ γίνω ἀδιαπέραστος ἀπὸ τὴν κακὴ διάθεση τοῦ φαρμακοποιοῦ.

Ἄλλωστε εἶχα τὴ δική μου κακὴ διάθεση γιὰ νὰ ἀσχολοῦμαι. Τὸ «μέλλον» μου κινδύνευε ἀπὸ ἔλλειψη χρόνου. Γύριζα στὸ σπῖτι τόσο κουρασμένος, ὥστε μόλις ἀνοιγα τὸ βιβλίο μὲ ἔπιανε ὁ ὕπνος. Ἄρχιζα νὰ ἀμφιβάλλω ἂν τὸ μέλλον ἀξίζει τὸν κόπο γιὰ νὰ μορφωθεῖ κανεὶς, ἔφθασα μάλιστα στὸ σημεῖο νὰ μὴ θεωρῶ πιά προσωρινὴ τὴν κατάστασή μου.

Εἶχαμε μερικές ἐλπίδες πὼς ὁ πατέρας μου θὰ ἔβγαινε ἀπὸ τὴ φυλακὴ, ἢ μεταφορὰ του ὅμως στὸ Μπουργκος ἔκοψε μὲ τὸ μαχαίρι τὶς αὐταπάτες τῆς μητέρας μου. Σαναβρῆκε ὅλη τὴν πικράδα τῆς. Οἱ γκρίνιες τῆς ἀπευθύνονταν κυρίως στὸν Ἐμίλιο, ποὺ ἀρνοῦνταν νὰ τῆς δώσει ὄλο τὸ μεροκάματό του καὶ γύριζε ἀργὰ τὶς νύχτες στὸ σπῖτι. Ὅταν γύριζε, ἡ μητέρα μου, ποὺ ὑπόφερε ἀπὸ ἀϋπνίες, τοῦ φώναζε ἀπὸ τὸ κρεβάτι: «Ἀνήθικε! Ἀλήτη! Γυναϊκά!»

Ἡ ἴδια σκηρὴ ἐπαναλαμβάνονταν κάθε νύχτα. Ὁ Ἐμίλιο ἀπαντοῦσε μὲ εἰρωνική φωνή, γεμάτη ὑποκριτικὴ φροντίδα: «Ἄ, δὲν κοιμήθηκες ἀκόμα; Καληνύχτα, μαμά!» Ἡ μητέρα μου, ἀπελπισμένη, ἐρχόταν τότε στὴν κάμαρά μας καὶ τὸν περιέλουζε μὲ βρισιές. Ἀρπαγμένος ἀπὸ τὸν ὕπνο, καταριόμουνα, βλαστημοῦσα, ἐπικαλούμουν ὄλους τοὺς διαόλους καὶ προσπαθοῦσα νὰ ξανακοιμηθῶ μὲ νεῦρα τόσο τεντωμένα ἀπὸ τὴν προσπάθεια, ὥστε ὁ ὕπνος μὲ ἐγκατέλειπε ὀριστικά.

Τὴν ἄλλη μέρα, τὴν ὥρα ποὺ παίρναμε τὸ πρωῖνό μας, ἡ ἔφοδος ξανάρχιζε. Ἡ μητέρα μου οὐρλιαζε, χειρονομοῦσε, ἔκανε σὰν παλαβή. Ὁ Ἐμίλιο τὴν ἀκουγε μὲ ζωγραφισμένη τὴ φροντίδα στὸ πρόσωπό του, σὰν νὰ ἐνδιαφερόταν τρομερὰ γι' αὐτήν. Ἡ στάση του ἔδειχνε τόσο τέλειο κυνισμό, ὥστε μοῦ ἐρχόταν νὰ τὸν σκοτώσω. Ἡ Ἀντρέα ἰκέτευε: «Γιὰ τὸ θεό, θεία μου, ἡσυχάστε! Ἀφῆστε τον, ἡσυχάστε!» Φοβόταν τὴν κρίση τῶν νεύρων, ποὺ ἔπιανε πότε - πότε τὴν μητέρα μου καὶ τὴν ἔκανε νὰ σωριάζεται σὲ μιὰ καρέκλα μὲ τὰ μάτια πεταμένα ἔξω ἀπὸ τὶς κόγχες τους, μὲ τὸ σῶμα τῆς νὰ τινάζεται ἀπὸ σπασμούς καὶ μὲ τὰ χέρια γαντζωμένα στὰ μαλλιά τῆς, προσπαθώντας νὰ τὰ ξερριζώσῃ μὲ μανία, σὰν τρελλή.

Τὸ μεσημέρι, στὸ τραπέζι, ἡ ἀπουσία τοῦ Ἐμίλιο δὲν σήμαινε καθόλου ἡσυχία. Τὰ παράπονα τῆς μητέρας μου συνεχίζονταν. Σὲ τί τῆς χρησίμευε ποὺ εἶχε ἓναν ἄντρα στὸ σπῖτι; Μὰ μποροῦσε νὰ τὸν ὀνομάζει αὐτὸν ἄντρα; Μπορεῖ ἓνας ἄντρας νὰ βλέπει τὶς γυναῖκες νὰ σκοτώνονται στὴ δουλειὰ καὶ νὰ μὴ ντρέπεται γιὰ τὴ συμπεριφορὰ του; Πὼς θὰ τὰ κατάφερνε ἡ μητέρα μου νὰ πληρώσει τὸ νοῖκι; Δυὸ μῆνες εἶχαμε νὰ πληρώσουμε νοῖκι καὶ ὁ ἰδιοκτῆτης ἀπειλοῦσε πὼς θὰ μᾶς κάνει ἔξωση! Καὶ τὸ φῶς, τί θὰ γινόταν μὲ τὸ φῶς; Ἦταν ἀδύνατο νὰ ἐξοικονομήσουμε ἔστω καὶ μιὰ δεκάρα! Ἦταν δυνατὸ νὰ τρῶμε χειρότερα ἀπὸ ἔσο τρώγαμε; Ποιὰ γυναῖκα μποροῦσε νὰ κάνει τίποτα περισσότερο; Οἱ δουλειές τοῦ σπιτιοῦ γίνονταν ὀλοένα πιὸ πολλές... Καὶ νὰ ἔχει καὶ ἄντρα στὴ φυλακὴ... Τί νὰ τὸν κάνουν τέτοιον ἄντρα, γιατί νὰ τὸν ἔχει; Τῆς ἦταν βάρος, ναί, μόνο βάρος τῆς ἦταν. Ἐνας λόγος παραπάνω γιὰ νὰ σπάσει τὸ κεφάλι τῆς στὸν τοῖχο. «Ποτὲ δὲν καταλαβαίνει βέβαια πόσες θυσίες μᾶς στοιχίζει κάθε δέμα ποὺ τοῦ στέλνουμε. Πὼς μπορεῖ νὰ τὸ καταλάβει; Ποτὲ δὲν κατάλαβε τίποτα. Ἄν καταλάβαινε, θὰ ἔδειχνε τόση ἀδιαφορία γιὰ μᾶς; Ὅλα τὰ ἔχασε μὲ τὴν πολιτικὴ του — τὴ γυναῖκα του, τὰ παιδιὰ τῆς, ὄλα. Μὰ τί σημασία ἔχουν γι' αὐτὸν ἡ γυναῖκα του καὶ τὰ παιδιὰ του; Ἐκεῖνο ποὺ ἔχει σημασία εἶναι ἡ χώρα, ἡ χώρα (ἢ φωνὴ τῆς φούσκωνε ἀπὸ σαρκασμὸ), ἢ χώρα... Εἶναι ἐγωῖσταρος! Ὁ πατέρας σου εἶναι ἐγωῖσταρος!»

Ποτὲ ὡς τότε δὲν εἶχε μιλήσει ἔτσι γιὰ τὸν πατέρα μου. Δὲν τόλμησα νὰ διαμαρτυρηθῶ, ἀπὸ μέσα μου ὅμως τὸν ὑπερασπιζόμουνα τὸν πατέρα μου. Ἀνάμεσα στὸ φαρμακοπιὸ καὶ στὴν μητέρα μου ἡ μόνη παρηγοριὰ στὴν δυστυχία μου ἦταν ὁ πατέρας μου. Ἡ βουβαμάρα τῆς Ἀντρέα, ἡ ἐξαιρετικὴ τῆς ἀπομόνωση, τὴν εἶχαν κάνει σὰν ξένη γιὰ μένα, τὴν ἀγαποῦσα μὰ ταυτόχρονα μοῦ ἦταν ἄγνωστη.

Μὲ τὸν Ἐμίλιο δὲν μιλοῦσαμε πιά ἀπὸ τὴν μέρα ποὺ εἶχα ὑποστηρίξει τὴν μαμά σὲ ἓναν καυγὰ ἐναντίον του. Ἐγγραφα λοιπὸν συχνὰ στὸν πατέρα μου, χωρὶς νὰ τοῦ ἀποκαλύπτω τὴν κατάσταση, μόνο καὶ μόνο γιὰ νὰ μπορῶ νὰ μοιράζομαι μὲ κάποιον τὴν σκέψη μου, νὰ ἀνοίγω πότε - πότε σὲ κάποιον τὴν καρδιά μου, ποὺ πνιγ-



ταν από τη μοναξιά. Ο πατέρας μου με είχε συγκινήσει μια μέρα γράφοντάς μου πώς είχε εμπιστοσύνη σε μένα. Στα γράμματά του μου έλεγε πάντα να τον περιμένω και στο μεταξύ να του εμπιστεύομαι όλες τις δυσκολίες και τις φροντίδες μου. Για ποιά λόγο; Τί βοήθεια μπορούσε να μου δώσει; Η στοργή που έδειχναν τα γράμματά του ήταν αρκετή για μένα. Έτσι, από διάθεση αντιπερισπασμού, ανακάλυψα τον πατέρα μου.

Κραυγές, παράπονα, νευρικές κρίσεις τῆς μητέρας μου ἀπὸ τῆ μιᾶ μεριά καὶ ἀπὸ τὴν ἄλλη οἱ γκρίνιες τοῦ φαρμακοποιοῦ, πού συνοδεύονταν ἀπὸ ἀδιάκοπο λό-
ξυγγα: δὲν ὑπῆρχε καμιὰ διέξοδος. Νιώθοντας ἀσφυξία ἀπὸ τὶς μέρες πού κυλοῦ-
σαν μονότονα καὶ θλιβερά, ἡ φαντασία μου τὰ ἔβαζε ἀδιάκοπα μὲ κείνο πού μισοῦ-
σα πάνω ἀπ' ὄλα στὸν κόσμο: μὲ τὸ χρῆμα. Τὸ χρῆμα, τὸ καταραμένο χρῆμα!
Τὸ χρῆμα ἦταν τὸ μοναδικὸ θέμα στοὺς μονόλογους τῆς μητέρας μου. (Πάντα ἔ-
χουμε δυὸ ἢ τρεῖς μῆνες νὰ πληρώσουμε τὸ νοίκι. Καὶ μ' ἕναν σπιτονοικοκύρη
πού... θὰ καταντήσουμε νὰ κοιμόμαστε κάτω ἀπ' τὶς γέφυρες! Σὰν γύφτοι!.. Τίποτα
δὲν ἔχουμε πιά νὰ βάλουμε ἐνέχυρο. Ἄχ, τί ἀθλιότητα, κύριε, τί ἀθλιότητα! Ὁ
σπιτονοικοκύρης δὲν θέλει πιά οὔτε λέξη νὰ ἀκούει. Τὸ τελεσίγραφό του εἶναι κα-
τηγορηματικό: ἢ θὰ τοῦ πληρώσουμε τὸ νοίκι τουλάχιστο γιὰ ἕνα μῆνα μέσα σὲ
πέντε μέρες ἢ θὰ μᾶς πετάξει στὸ δρόμο. Δὲν μᾶς δίνει ἄλλη προθεσμία! Τί νὰ
κάνουμε; Τί νὰ κάνουμε; Ἄχ, θὰ τρελλαθῶ! Πέστε μου λοιπὸν κάτι, τί κάθεστε
ἔτσι σὰν χαζοί; Πέστε μου τί νὰ κάνουμε; Παντοδύναμε θεέ, βοήθησε τὴν ταπεινὴ
σου δούλη νὰ γλυτώσει ἀπὸ αὐτὸ τὸ ἀδιέξοδο!)

Τότε λοιπὸν ἐγώ, ἐπειδὴ φοβόμουνα πὼς ὁ θεὸς θὰ ἔμενε κουφὸς στὶς ἱκεσίες
τῆς μητέρας μου ἢ δὲ θὰ βιαζόταν καθόλου νὰ ἀπαντήσῃ στὴν προσευχὴ τῆς, ἀπο-
φάσισα νὰ λύσω τὸ πρόβλημα. Πῆρα — ἔκλεψα, θέλω νὰ πῶ — ἕνα τιμολόγιο καὶ
τὸ ἔξαργύρωσα. Ἐκατὸ πεσέτες. Τὸ ποσὸ ἔφθανε τουλάχιστο γιὰ νὰ καλμάρει τὸ
θυμὸ τοῦ σπιτονοικοκύρη. Ὅταν τῆς ἀνάγγειλα πὼς «βρῆκα ἕκατὸ πεσέτες στὸ
δρόμο», ἡ μητέρα μου ὕψωσε τὰ χέρια πρὸς τὸν οὐρανὸ, γεμάτη εὐγνωμοσύνη γιὰ
τὸ θεὸ, πού δὲν ξεχνοῦσε τοὺς φτωχοὺς, ὅταν βρίσκονταν στὸ χεῖλος τῆς καταστρο-
φῆς. Ὡ, Ἁγία Πρόνοια! Ὡραῖα, ὦραῖα, μὰ ἔπρεπε ἡ Θεία Πρόνοια νὰ κρατήσῃ
ἀκόμα λίγο τὴ σανίδα σωτηρίας, νὰ συνεχίσει τὶς εὐεργεσίες τῆς, μὲ ἄλλα λόγια
ἔπρεπε ὁ δὸν Εὐδῆς νὰ μὴν καταλάβει τίποτα...

Φαίνεται ὅμως πὼς τῆ Θεία Πρόνοια τὴν ἀπασχολοῦσαν ἄλλες σχέψεις. Ὑ-
στερα ἀπὸ μερικές μέρες, ὁ πελάτης παρουσιάσθηκε στὸ μαγαζὶ καὶ ρώτησε κατά-
πληκτος, γιατί δὲν τοῦ πληρώσαμε τὸ τιμολόγιο. Ὁ δὸν Εὐδῆς μοῦ ἔκανε τὴν τιμὴ
νὰ μὲ καλέσει γιὰ μάρτυρα καὶ ἀναγκάσθηκε νὰ ἐπιβεβαιώσω πὼς ἦταν βάσιμες
οἱ διαμαρτυρίες τοῦ πελάτη. Αὐτὸ μοῦ ἔδωσε τὴν εὐκαιρία νὰ καταλάβω τί πρα-
γματικὰ εἶναι ὁ κλέφτης, πὼς ὁ κλέφτης εἶναι σιχαμένος ἄνθρωπος, ἀνάξιος, παρά-
σιτο τῆς κοινωνίας καὶ πολλὰ ἄλλα. Κρίμα πού νόμιζαν πὼς εἶμαι καλὸ παιδί!

Ὁ δὸν Εὐδῆς δὲν εἶχε ἐγκαταλείψει τὸ συνηθισμένον τόνο του καὶ γκρίνιαζε ὅ-
πως πάντα, πράγμα πού ἀφαιροῦσε ἀπὸ τὴ σκηνὴ κάθε χαρακτήρα ἐξαιρετικοῦ γε-
γονότος. Ὁ πελάτης, ὅμως, ἕνας ἀνθρωπάκος μὲ κωμικὰ γουργουριστὴ φωνή, μπῆ-
κε στὴ μέση γιὰ νὰ μὲ βρῖσει καὶ νὰ μοῦ κάνει μᾶθημα ἠθικῆς μὲ ἄγριο καὶ ἐπιθε-
τικὸ τόνο.

Σὲ λίγο ἄρχισαν καὶ οἱ δυὸ νὰ μὲ βρῖζουν ταυτόχρονα. Τὰ ἐπίθετα μὲ περι-
λούζανε ἀπὸ ὄλες τὶς μεριές καὶ δὲν ἤξερα ποιὸν ἀπὸ τοὺς δυὸ νὰ ἀκούσω, γιὰ νὰ
μὴ φανῶ ἀγενῆς οὔτε πρὸς τὸν ἕνα οὔτε πρὸς τὸν ἄλλο. Ἀπὸ τοὺς δυὸ τοὺς ὁ πε-
λάτης εἶχε πάρει τὴ μεγαλύτερη φόρα. Μοῦ ἔδωσε μιὰ σφαιλιάρρα τόσο δυνατὴ, ὥστε
ἔνιωσα τὸ κεφάλι μου νὰ βροντάει σὰν ταμποῦρλιο. Ὁ δὸν Εὐδῆς πῆρε θάρρος ἀπὸ
τὴ φούρια τοῦ συνεργάτη του καὶ σήκωσε κι αὐτὸς τὸ χέρι. Ὁ πελάτης ὅμως τὸν
σταμάτησε κατηγορηματικά: «Ὁχι, δὲν εἶναι σωστὸ νὰ ἀναλάβουμε μόνοι μας
τὸ ἔργο τῆς δικαιοσύνης. Πρέπει νὰ ἀναθέσουμε στὶς ἀρχές τὴν ὑπόθεσή του. Πᾶμε
νὰ τὸν καταγγείλουμε στὸν διοικητὴ τῆς ἀστυνομίας».

Ὁ δὸν Εὐδῆς τὸν κοίταξε μὲ ἀμηχανία. Ὁ ἄλλος συνέχισε: «Αὐτὸ δὲν εἶναι
μόνο δικαίωμά σας, ἀλλὰ καὶ καθήκον σας. Μάλιστα, κύριε, εἶναι καθήκον σας ἀ-
πέναντι στὴν κοινωνία. Ἄν ἀφήσετε τὴν κλεψιὰ ἀτιμώρητη, θὰ ἐνθαρρύνετε τὰ
ἀντικοινωνικὰ αἰσθήματα αὐτοῦ τοῦ παιδιοῦ. Κοιτάξτε τον τί ὑποκριτὴς πού εἶναι.
Τὸ μοῦτρο του ἔχει τόσο ἀθῶο ὕφος, λὲς κ' εἶναι πασαλειμμένο μὲ ἅγιο μύρο. Ἄ-
θλιο πλάσμα! Κάθε ἀμέλεια, κάθε οἴκτος ἀπὸ μέρους μας, θὰ ἦταν ἔγκλημα. Μα-
κάρι νὰ τιμωροῦνταν πάντα, ἐγκαίρως καὶ ὅπως τοὺς ἀξίζει, οἱ κλέφτες καὶ οἱ δα-



λοφόνοι... Κύριε, — ή γουργουριστή φωνή του ἄρχισε νὰ κυλάει σὰν κύματα συγκίνησης — τὸ μέλλον αὐτοῦ τοῦ παιδιοῦ ἐξαρτᾶται ἀπὸ σᾶς! Δὲν ξέρω, ἴσως νὰ εἶναι πολὺ ἀργὰ πιά, ἐμεῖς ὅμως πρέπει νὰ προσπαθήσουμε νὰ τὸ σώσουμε. Ὅλοι ἀρχίζουν πρῶτα ἀπὸ μικροκλεψιές καὶ στὸ τέλος γίνονται δολοφόνοι».

Ὁ φαρμακοποιὸς δέχτηκε, μ' ὄλο πὺ δὲν νιαζόταν καθόλου γιὰ τὴν κοινωνία.

Ὁ ἀνθρωπάκος εἶπε πὺς ἔχει πολλές δουλειές, ἀλλὰ ἦταν «πάνω ἀπ' ὄλα πολιτίης, πρόθυμος νὰ θυσιάσει: τὸν προσωπικό του χρόνο στὸ ὄωμὸ τῶν κοινωνικῶν του ὕποχρεώσεων». Ὑστερα δήλωσε στὸν φαρμακοποιὸ πὺς τὸ κατόρθωμά μου ἀσφαλῶς δὲν ἦταν τὸ πρῶτο. Μήπως εἶχε διαπιστώσει τίποτα; Τὸ ταμεῖο... δὲν εἶχε ποτὲ ἀνωμαλίες; «Γιατί, ἀγαπητέ μου κύριε, δὲ βρισκόμαστε μπροστὰ σὲ μιὰ περίπτωση ἀδυναμίας ἢ προσωρινοῦ πειρασμοῦ, ὄχι, εἶμαι βέβαιος γι' αὐτό!» Ἡ προμελέτη ἦταν τόσο σκανδαλώδης, ὡστε ἔδειχνε καθαρὰ πὺς ὑπάρχει πείρα ποιὸς ξέρει ἀπὸ πόσο καιρὸ συγκεντρωμένη. Ἐπρεπε νὰ μὲ φάξουν ἀμέσως. Ἀσφαλῶς κάποιος κλοπιμαῖο θὰ ἔβρισκαν πάνω μου, γιὰτὶ στὸ πρόσωπό μου φαίνονταν καθαρὰ τὰ φοβερὰ ἐλαττώματα πὺ εἶχα.

—Κύριε, αὐτὰ τὰ παιδιὰ εἶναι κατάλοιπα τοῦ πολέμου. Κάναμε ἕναν πόλεμο καθαρτήριο καὶ τώρα βλέπουμε νὰ ξεφυτρώνουν τὰ ζιζάνια.

Ἐνῶ μιλοῦσε, τὰ χέρια του ἄδειαζαν τὶς τσέπες μου. Ἡ ἀπογοήτευση ἀπὸ

αὐτὴ τὴν ἔρευνα κάθε ἄλλο παρὰ διέψευσε τὴ θεωρία του γιὰ τὶς προηγούμενες πράξεις μου.

—Βλέπετε; Ἄν ἦταν πρωτάρης, δὲν θὰ εἶχε πάρει τὰ μέτρα του γιὰ νὰ κρύψει τὰ λεφτά. Ἔχει πείρα στὶς κλεψιές.

Κάθε προσπάθεια νὰ διαμαρτυρηθῶ ἢ νὰ υπερασπίσω τὸν ἑαυτό μου ἦταν ἀνόφελη. Ἐμμεσα λοιπὸν μὲ τὰ μάτια κατεβασμένα καὶ μιὰ βαθειὰ ἀγωνία μὲ ἔπνιγε στὸ λαιμό.

Ὁ φαρμακοποιὸς μπήκε στὸ ἐργαστήριό γιὰ νὰ πάρει τὰ κλειδιά του. Ὁ ἀνθρωπάκος καρφώθηκε μπροστὰ στὴν πόρτα, γιὰ νὰ προλάβει ἐνδεχόμενη δραπέτευσή μου.

Στὸ δρόμο ὁ ἀνθρωπάκος μὲ ἄρπαξε ἀπὸ τὸ σῆρκο, σφίγγοντάς με δυνατά. Ὅσο περπατούσαμε, δὲ σταμάτησε καθόλου τὶς νοθεσίες. Χάρη σ' αὐτόν, θὰ μοῦ δινόταν ἢ εὐκαιρία νὰ διορθωθῶ. Δὲν ἔχουν τέτοια τύχη ὅλα τὰ παραστρατημένα παιδιά, δὲ βρίσκονται πάντα καλοὶ ἄνθρωποι γιὰ ν' ἀσχοληθοῦν μ' αὐτά. Πόσοι κλέφτες, πόσοι ἐγκληματίες θὰ εἶχαν γίνει χρήσιμοι στὴν κοινωνία ἂν, στὰ πρῶτα χρόνια, εἶχαν συναντήσῃ κάποιον ποὺ θὰ τοὺς πήγαινε σ' ἓνα Ἀναμορφωτήριο! Στὰ Ἀναμορφωτήρια ξέρουν νὰ δαμάζουν τὰ κακὰ ἐνστικτα καὶ νὰ τὰ διοχετεύουν μὲ τέτοιο τρόπο, ὥστε τὰ παραστρατημένα παιδιά νὰ μὴ γίνονται ἐχθροὶ τῆς κοινωνίας. Ἄν ὅμως ἐπέμενα νὰ μὴν ἀκολουθῶ τὸ δρόμο τοῦ Ἀγαθοῦ, τὸ μέλλον μου ἦταν κιόλας καθορισμένο. Ἀργὰ ἢ γρήγορα θὰ κατέληγα στὴν κρεμάλα! Δὲν ἔπρεπε νὰ τὸ ξεχάσω αὐτό!

Ὅσο ρητόρευε ὁ ἀνθρωπάκος, προσπαθοῦσα νὰ φαντασθῶ τὸ Ἀναμορφωτήριο, τὴ φυλακή. Θὰ μὲ ἔκλειναν στὴ φυλακή, σὰν τὸν πατέρα μου. Ὡς ἐκείνη τὴ στιγμή ἢ ντροπὴ εἶχε διώξει τὸ φόβο. Τώρα ὅμως ὁ φόβος μὲ κυρίευε, ἔκανε νὰ τρέμουν τὰ γόνατά μου, μοῦ ἀνακάτευε τὰ σωθικά.

Μπροστὰ στὴν πόρτα τῆς ἀστυνομίας στέκονταν τρεῖς φρουροὶ ὅπλισμένοι ὡς τὰ δόντια. Ὅταν ὅμως περάσαμε τὴν πόρτα, ὁ φόβος μου καλμάρησε, ἐξατιμίσθηκε μὲ ἀνεξήγητο τρόπο.

Ἐνας ἄνθρωπος μὲ ἀπίστευτα κτηνώδικο πρόσωπο ἄκουγε ἀφηρημένα τὴν μπερδεμένη ἀφήγηση τῶν δύο κατηγορῶν μου, χωρὶς νὰ παύει τὸ γράψιμο στὴ γραφομηχανή. Μᾶς ἔκανε νόημα νὰ καθήσουμε σ' ἓνα πάγκο, στὸ βάθος τῆς αἴθουσας.

Δυὸ γυναῖκες, τυλιγμένες μὲ μαῦρα σάλια, κάθονταν καὶ περίμεναν. Ἡ μιὰ ἔκλαιγε καὶ τὰ δάκρυα κυλοῦσαν ποτάμι στὸ πρόσωπό της. Ἡ ἄλλη, ποὺ προσπαθοῦσε νὰ τὴν ἡσυχάσει, μᾶς ἐξήγησε πῶς ἔκλαιγε γιὰτὶ ἔχασε δυὸ δελτία τροφίμων.

Ἡ πόρτα ἀπὸ τὸ γραφεῖο τοῦ διοικητῆ ἀνοίξε καὶ βγήκε ἓνας ἄνθρωπος, ποὺ μὲ μεγάλη δυσκολία κρατοῦσε τὴν ἀγανάκτησή του. Ὅταν πέρασε ἀπὸ κοντά μας, τὸν ἀκούσαμε νὰ μουρμουρίζει: «Πενήντα πεσέτες γιὰ μιὰ βλαστήμια! Σκατὰ τότε...!» Καὶ βγήκε, κουβαλώντας τὴν ἀγανάκτησή του καὶ βλαστημώντας ἀσφαλῶς πίσω ἀπὸ τὰ δόντια του.

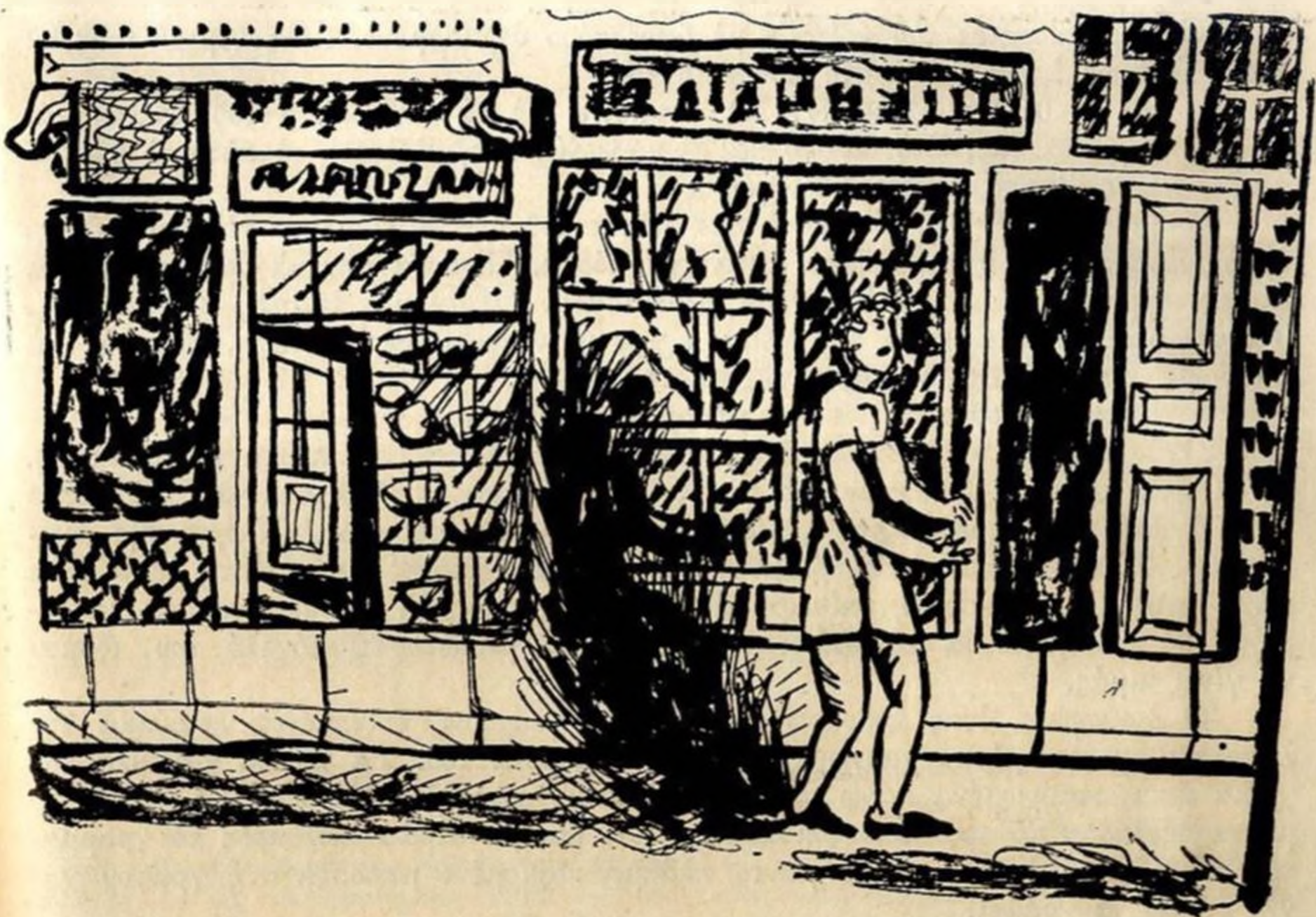
Ὁ ὑπάλληλος μὲ τὸ θηριώδικο πρόσωπο ἔκανε νόημα στὶς δυὸ γυναῖκες. Ἐκεῖνες σηκώθηκαν καὶ τράβηξαν γιὰ τὸ γραφεῖο τοῦ διοικητῆ, ποὺ ἀμέσως ἀντήχησαν οἱ ἀγριοφωνάρες του πίσω ἀπὸ τὸν τοῖχο. Ὅστερα ἀπὸ λίγες στιγμὲς οἱ δυὸ γυναῖκες ξαναβγήκαν, τυλιγμένες σφιχτὰ μὲ τὰ σάλια τους. Ἐκείνη ποὺ εἶχε χάσει τὰ δελτία τῶν τροφίμων ἔκλαιγε ἀκόμα πιὸ δυνατά.

Ὁ τέλειος πολίτης σηκώθηκε: «Ἡ σειρά μας», — εἶπε. Ἐνῶ πηγαίναμε πρὸς τὸ γραφεῖο, τὰ πόδια μου ἄρχισαν καὶ πάλι νὰ τρέμουν. Ὁ ἀνθρωπάκος χτύπησε διακριτικὰ τὴν πόρτα. Ἀκούστηκε ἡ φωνὴ τοῦ διοικητῆ: «Εἶμαι ἀπασχολημένος!» Ὁ ἄνθρωπος μὲ τὴ γραφομηχανή μᾶς ἔρριξε μιὰ ἄγρια ματιά:

—Ποιὸς σᾶς ἔδωσε τὴν ἄδεια...;

Ὁ ἀνθρωπάκος γύρισε πρὸς τὸ μέρος του καὶ ἄρχισε νὰ ἀγορεύει:

—Κύριε, θυσίασα ἤδη ἀρκετὸ χρόνο ἀπὸ τὶς ἐπαγγελματικές μου ὑποχρεώ-



σεις. Για να εκπληρώσω όμως τα καθήκοντά μου σαν συνειδητός και σεβόμενος τις αρχές πολίτης, δε δίστασα ούτε στιγμή να τον θυσιάσω...

Ἡ ἀγόρευσή του διακόπηκε εάναυσα ἀπὸ τὸν ἀστυνομικό:

—Καθῆστε κάτω καὶ μὴ με σκοτίζετε μετὰ τὶς σαχλαμάρες σας!

Ὁ ἀνθρωπάκος χλώμιασε ἀπὸ τὴν προσβολή. Ἦταν ἔτοιμος νὰ ξαναρχίσει τὴν ἀγόρευσή του, μὰ τὸ βλέμμα τοῦ ἀστυνομικοῦ τὸν ἔκανε νὰ ὑποχωρήσει, σαν κεραυνοβολημένος. Χρειάστηκε μερικὰ λεπτά γιὰ νὰ συνέλθει καὶ ὕστερα, μὲ χαμηλὴ φωνή, εἶπε στὸ φαρμακοποιό:

—Ἀκούσατε; Ἀκούσατε τί εἶπε; Ἀκούς ἐκεῖ νὰ μοῦ μιλήσει μὲ τέτοιο τρόπο! Δὲ μοῦ ἐπιτρέπεται βέβαια νὰ μιλάω ἄσχημα γιὰ τὴν ἐξουσία, πρέπει νὰ παραδεχθεῖτε ὅμως πὼς δὲν εἶναι τρόπος αὐτὸς γιὰ νὰ μεταχειρίζονται ἕναν πολίτη! Ἐναν παλιὸ μαχητή! Ὁχι, δὲν εἶναι τρόπος αὐτός...

Ὁ φαρμακοποιὸς δὲν ἀπάντησε. Ἦταν φανερὰ ἀπογοητευμένος.

Πέρασαν πάνω ἀπὸ δέκα λεπτά. Ὁ πελάτης χτυποῦσε νευρικὰ τὸν πάγκο μὲ τὰ νύχια του καὶ κοίταζε ἐπίμονα τὸ ρολοῖ τοῦ τοίχου. Ὁ φαρμακοποιὸς κοιτοῦσε γύρω του μὲ βλέμματα γεμάτα ἀηδία. Συντριμμένος ἀπὸ τὴ φρικτὴ αὐτὴ κατάσταση, εἶχα κουδαραστειῖ σὲ μιὰ γωνιά, γιὰ νὰ προσφέρω ὅσο τὸ δυνατὸ μικρότερη ἐπιφάνεια στὸν τρόμο.

Ξάφνου ὁ φαρμακοποιὸς σηκώθηκε καὶ δήλωσε μὲ ἀποφασιστικὴ φωνή:

—Ἡ ὑπόθεση ἔληξε. Φεύγω. Κ' ἐσύ, — μοῦ εἶπε χωρὶς νὰ με κοιτάξει — σακίσου καὶ νὰ μὴ σὲ ξαναδῶ στὰ μάτια μου.

Τινάχτηκα καὶ ἔδιωξα τὴν τρομαγμένη συντριβὴ τόσο γρήγορα, σαν νὰ εἶμουν ἐλατήριον. Ταυτόχρονα μὲ μένα τινάχτηκε καὶ ὁ τέλειος πολίτης ποὺ ἔσπευσε, γεμάτος ἔξαψη, ν' ἀρπάξει τὸ φαρμακοποιὸ ἀπὸ τὸ ρεβέρ τοῦ σακκακιοῦ του.

—“Οχι, κύριε, όχι! Δεν πρέπει να φύγετε. Άκούτε; Νομίζετε πώς ήρθα εδώ από ευχαρίστηση;

“Ο φαρμακοποιός τον κοίταζε με ύφος τόσο αηδιασμένο, ώστε νόμισα πώς θα έκανε άμέσως έμετο πάνω στο πρόσωπό του.

—Και τί θέλετε να κάνω; Μὲ σκοτίσατε με τὰ καθήκοντα τοῦ πολίτη και με τὴν κοινωνία σας. Στὸ διάολο και ἡ κοινωνία σας, κ' ἐσεῖς, κι αὐτὸ τὸ βρωμό-παιδο, και οἱ ἑκατὸ πεσέτες. Φεύγω!

Μπράβο, δὸν Εὐδή! Μπροστὰ στὰ μάτια τοῦ ἀγανακτισμένου τέλειου πολίτη, ὁ δὸν Εὐδῆς κ' ἐγὼ τραβήξαμε κατὰ τὴν πόρτα. Ἐνιωθα σὰν νὰ βούιζαν δυνατὰ ἔλικες, στριφογυρίζοντας μέσα στὴν καρδιά μου. Ἦταν μιὰ ἔκρηξη ἀνακούφισης. Τὰ τελευταῖα ὑπολείμματα τοῦ φόβου εἶχαν μετατραπεί σὲ ἔκπληξη. Ἐάφνου, μιὰ φωνὴ μὲ κάρφωσε στὸ κατώφλι τῆς πόρτας.

—“Ἐ ἐσεῖς, ποῦ πᾶτε; Τώρα μπορείτε νὰ μπεῖτε.

“Ο ὑπάλληλος με τὸ κτηνώδικο πρόσωπο μᾶς ἔδειξε τὴν πόρτα τοῦ διοικητῆ. “Ολα ἦταν χαμένα. Χάθηκαν ὅλα τὴν τελευταία στιγμή... Ἐπρεπε νὰ ξαναγυρίσω στὴν ἀγωνία, νὰ κουδαραστῶ ξανά και νὰ περιμένω ἔτσι τὴν ἐκδίκηση τῆς «κοινωνίας». Τί θὰ γινόταν; Τὸ θριαμβευτικὸ χαμόγελο τοῦ τέλειου πολίτη ἐξετόξευσε πάνω μου μιὰ μανιασμένη ἐπίθεση μίσους. Εὐχαρίστως θὰ τὸν ἔλυωνα σὰν κατσαρίδα, θὰ ποδοπατοῦσα εὐχαρίστως τὸ ἄχρωμο, γλοιώδες χαμόγελό του, ὥσπου νὰ γίνει κιμάς.

“Ο διοικητῆς, ἓνας ἄνθρωπος χοντρός σὰ γουρούνι, βυθισμένος νωχελικὰ στὰ λίπη του, μισοκοιμόταν χαυνωμένος στὴν πολυθρόνα του. Τὰ κοντά, παχουλά του χέρια ἦταν σταυρωμένα πάνω στὴ μεγαλόπρεπη χοντρή κοιλιά του. Τὰ μικρά του μάτια ἐξέτασαν τὸ τρίο τῶν ἐπισκεπτῶν και ὕστερα στράφηκαν πρὸς τὸ γραμματέα του, ἓνα ἀδύνατο και ἀσήμαντο πλάσμα καθισμένο μπροστὰ στὴ γραφομηχανή, ἔτοιμο νὰ γράφει.

Μὲ μιὰ ἐνοχλημένη κίνηση, ὁ διοικητῆς μᾶς κάλεσε νὰ ἐκθέσουμε τὴν ὑπόθεσή μας. “Ο ἀνθρωπάκος ἄρχισε ἀμέσως μιὰ λεπτομερέστατη περιγραφή, διανθισμένη με προσωπικὲς κρίσεις και ἠθικολογίες. Τὰ μικρά μάτια τοῦ διοικητῆ ἔπεσαν βαριά πάνω μου, σὰν σφυριά. Τὸ βλέμμα του με ἔλειωνε.

—Πῶς σὲ λένε;

Σὰν ἄθλιος τρομοκρατημένος κοριός μπροστὰ στὸ τεράστιο δάχτυλο ποῦ ἔτοιμάζεται νὰ τὸν κάνει λυῶμα, τοῦ λέω τὸ ὄνομά μου με ξεψυχισμένη φωνή.

Μοῦ ζήτησε τὴ διεύθυνσή μου, τὸ ὄνομα τοῦ πατέρα μου και τὸ ἐπάγγελμά του.

—Εἶναι στὴ φυλακή.

“Ο τέλειος πολίτης ἔβγαλε μιὰ κραυγὴ θριάμβου:

—Βλέπετε; Σᾶς εἶχα προειδοποιήσει... Εἶναι φανερό πῶς ὁ γιός ἐμοῖαζε στὸν πατέρα!...

“Ο διοικητῆς γύρισε τὸ βλέμμα του πρὸς τὸν ἀνθρωπάκο. Ἐνιωσα ἀνακούφιση.

—Γιατί εἶναι στὴ φυλακή;

—Δὲν ξέρω, ἀπάντησα. Οὔτε κι αὐτὸς δὲν ξέρει.

“Ο τέλειος πολίτης ἔβαλε τὰ γέλια.

—Δὲν ξέρει, λέει! Ἀκούσατε, κύριε διοικητά; Τὸ ἄθῳο θύμα...

—Κλειστε το ἐπιτέλους τὸ στόμα σας! Ἀρχίσατε νὰ με κουράζετε, δήλωσε ἤρεμα ὁ διοικητῆς.

“Ο ἀνθρωπάκος ἀφηνίασε.

—Κύριε διοικητά, με ὅλο τὸ σεβασμὸ ποῦ αἰσθάνομαι πρὸς τὸ ἀξίωμά σας, ὀφείλω νὰ σᾶς πῶ πῶς ἡ αἰτία τῆς ἐδῶ παρουσίας μου εἶναι νὰ προσφέρω τὴ συνεργασία μου στὴν ἐξουσία και γι' αὐτὸ βρίσκω ἄδικα τὰ λόγια σας καί...

“Ο ἄνθρωπος με τὴ γραφομηχανὴ πέταξε μιὰ βλαστήμια:

—Μᾶς τρύπησε τ' αὐτιά τοῦτος ἐδῶ με τίς σάχλες του.

(ἘΑκολουθεῖ)

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

ΑΠΟΨΕΙΣ ΓΙΑ ΤΟΝ INDEX

Του «Δελτίου Ξένων Προπαγανδών»

I

Πρὶν λίγες μέρες, πρωινή ἔφημερίδα ἔφερε σὲ φῶς ἕνα καταπληκτικὸ ντοκουμέντο. Πρόκειται γιὰ τὸ κυβερνητικὸ δελτίο ποῦ μὲ τὴν ἔνδειξη — ὡς τὸ Σεπτέμβρη 1962 — «ἀπόρητον» καὶ μὲ τὸν τίτλο «Ἐκθεσις ἐπὶ τῶν ξένων προπαγανδῶν», ἀστυνομεύει ἀπροσημάτιστα τὴν πνευματικὴ ζωὴ (τέχνη καὶ γράμματα, θέατρο, κινηματογράφο, περιοδικὰ, ἐπιστημονικὰ συνέδρια, ὁμιλίαι κλπ.) τοῦ τόπου μας. Αὐτὸς ὁ ἀπίθανος Index, ποῦ ἐπιχειρεῖ νὰ καταλύσει τὸν ἐλεύθερο στοχασμὸ καὶ τὴν ἐλεύθερη πνευματικὴ δημιουργία στὴ μαρτυρικὴ Ἑλλάδα τῆς ἀδίστακτης φατρίας, δὲν ἔχει μόνον τὴν πολιτικὴ του ἀποψη. Ἔχει καὶ τὴν εὐρύτερα κοινωνικὴ. Κι ἀκόμα καὶ τὴ νομικὴ του ἀποψη. Συνδέεται ἀπευθείας μὲ τὴ νεοφασιστικὴ ἰδεολογία τοῦ διεθνούς ἰμπεριαλισμοῦ — τὴν «ἀτλαντικὴ» ἰδεολογία τῆς «Δύσεως». Εἶναι ἕνα χαρακτηριστικὸ στὴ χώρα μας σύμπτωμα τῆς σύγχρονης πνευματικῆς ἀντεπανάστασης. Καὶ μιὰ βάνουση παραβίαση τῆς νομιμότητος. Μιὰ πράξη ἀπαραδέκτης βίας σὲ βάρος τοῦ πνεύματος καὶ τοῦ στοχασμοῦ. Εἶναι μιὰ κατάπτυστη ἐκδήλωση ἀντικομμουνιστικῆς ὑστερίας. Γιατὶ ὁ συντάκτης ἢ οἱ συντάκτες τῆς «ἐκθέσεως», ἐνῶ στὸν τίτλο ὁμιλεῖ περὶ «ξένων προπαγανδῶν», δὲν ἀναφέρει οὔτε λέξη γιὰ τὴ γνωστὴ σὲ δλους, ἀπὸ καταγγελίαι τοῦ τύπου, ἀφελληνιστικὴ δραστηριότητα ξένων σχολείων, λ.χ. Γαλλικῶν, Γερμανικῶν καὶ Ἀμερικανικῶν, καὶ ξένων αἱρέσεων ποῦ χτίζουν καὶ ἐκκλησίες. Ἐξαντλεῖ τὸ πάθος του σὲ βάρος τῆς προοδευτικῆς πνευματικῆς ζωῆς τῆς χώρας μας. Καὶ φθάνει μέχρι τοῦ σημείου ὥστε στὸν μαῦρο πίνακα τῶν «κομμουνιστικῶν ἐκδόσεων» νὰ

περιλαμβάνει καὶ τὴν... ἱστορία τοῦ Παπαρηγόπουλου καὶ τὴν Λυσιστράτη! Ὅ,τι καλύτερο ἔχει νὰ παρουσιάσει ἡ λογοτεχνία μας, τὸ νεοελληνικὸ θέατρο καὶ ὁ περιοδικὸς τύπος «φακελώνεται». Ἀκόμη καὶ τὸ ἀρχιτεκτονικὸ συνέδριο! Οἱ μορφωτικὲς μας σχέσεις μὲ τὴν ΕΣΣΔ ὑποχωροῦν σὲ μιὰ χωρὶς δισταγμὸ ἀντισοδιετικὴ προπαγάνδα. Ἀπὸ τὸ «φακέλωμα» δὲν ἐξαιροῦνται οὔτε τὰ μνημόσυνα τῶν θυμάτων τοῦ ναζισμοῦ! Ἡ περίπτωση αὐτοῦ τοῦ μοναδικοῦ στὰ χρονικὰ τῶν ἐλευθέρων λαῶν Index δημιουργεῖ ἕνα πελώριο θέμα. Χρέος τῶν πνευματικῶν ἀνθρώπων νὰ ὑψώσουν φωνὴ διαμαρτυρίας καὶ νὰ ἀγωνιστοῦν κατὰ τῆς ἀστυνόμευσης τῆς σκέψης. Σὲ τοῦτο τὸ σημείωμά μας, ἡ παρουσίαση τοῦ Index αὐτὴ τὴ σημασία ἔχει.

II

Στὴ χώρα μας ἡ ἀστυνόμηση τοῦ στοχασμοῦ ἔχει νὰ παρουσιάσει ἕνα πολὺ θλιβερὸ παρόν. Ποικιλότητος ὁ διασμὸς τῶν ἰδεῶν καὶ τοῦ λόγου ἀπὸ τὸ ἀντιδραστικὸ κράτος. Κάτω ἀπὸ τὴν ἐπίφαση τῆς κοινοβουλευτικῆς «δημοκρατίας» κινεῖται ἕνας μηχανισμὸς καταλυτικὸς τῶν ἐλευθεριῶν, ἰδιαιτέρως τῆς γνώμης καὶ τοῦ τύπου, μὲ χίλιους δυὸ τρόπους. Ἡ ἐπίσημη Ἑλλάδα εὐθυγραμμίζεται μὲ τὴ γενικότερη ἀντεπίθεση τῆς ἰμπεριαλιστικῆς ἰδεολογίας καὶ ὑπηρετεῖ αὐτὴ τὴν ἀντεπίθεση ποῦ ἔχει τὶς διαστάσεις καὶ τὸ βάθος μιᾶς πνευματικῆς ἀντεπανάστασης στὴν ἐποχὴ μας μὲ κύρια γνωρίσματα τὸν νεοφασισμὸ καὶ τὸν νεοαποικισμὸ. Ἐδῶ ἔχουν τὴ θέση τους καὶ μερικοὶ θεωρητικοὶ ἀπολογητὲς τοῦ μίσους καὶ τῆς κοινωνικῆς ἀδικίας. Κυρίως ὁμως ἐγκαθιδρύεται ἕνα καθεστῶς ἀπηνόους διωγμοῦ τῶν προοδευτικῶν ἰδεῶν. Ἀπεριόριστη ἡ μισαλλοδοξία τους.

Τυφλή. Φθάνουν ως την καταδίκη έργων μεγάλης έθνικης ή έπιστημονικής σημασίας, μόνο και μόνο γιατί ή παρουσίασή τους συνδέεται άπλώς με τὸ ὄνομα τοῦ α' ή β' προοδευτικοῦ συγγραφέως! Χάνουν κι αυτή τήν αίσθηση τοῦ γελοίου! Ὁ νέος Index ἀπὸ τήν πλευρά αὐτή είναι έξόχως χαρακτηριστικός.

Ἄλλὰ τὸ πελώριο θέμα του δὲν έξαντλείται με τήν πολιτική και συνταγματική ἄποψη του. Ὁ Index δημιουργεῖ και ζητήματα καθαρῶς νομικῆς φύσεως. Δὲν ἀποτελεῖ μόνο μιὰ ἀχαρακτήριστη παραβίαση τῆς νομιμότητας και τοῦ Συντάγματος (ἄρθρο 14). Ἔχει και τήν είδική νομική του ἄποψη. Οἱ συγγραφείς, οἱ ἠθοποιοί, οἱ θιασάρχες, οἱ κινηματογραφιστές και γενικά ὅλοι ὅσοι εὐθέως ή πλαγίως ζημιώνονται ἀπὸ τὸν δίκαιο και δόλιο συγχρόνως περιορισμὸ τῆς κυκλοφορίας ή προβολῆς καθὼς και τῆ δίωξη, τήν παράνομη και ἀντισυνταγματική, τῶν ἔργων τους, ἔχουν χωρὶς ἄλλο νόμιμο δικαίωμα ἀποζημιώσεως ἀγωγίμο. Ἡ περὶ ἀποζημιώσεως ἀγωγή τῶν ἄρθρων 297 και 298 τοῦ Α.Κ. ἔχει ὡς προϋπόθεση α) παράνομο ή ἄδικο ζημιόγONO γεγονός, β) ζημία ἄμεση ή και ἔμμεση τοῦ δικαιουμένου ἀποζημιώσεως και γ) αἰτιώδη συνάφεια μεταξύ τῶν α και β στοιχείων (Α.Π. 672/1957 ΕΕΝ, 25. 385 Α. Λιτζερόπουλος Ἑρμ.Α. Κ. ἄρθρ. 297. Ζέπος Α' § 14. Π. Ἄθην. 1113/1955 ΕΕΝ 22. 1048). Ἡ ἀποζημίωση συνίσταται α) στήν κάλυψη κἄθε ζημίας και β) στὸ διαφυγόν κέρδος (Α.Π. 344/1956, Νο 13, 4 972. Δ. Μπόσδας ΕΕΝ, ιε' 372. Ζέπος Ἑνοχ. Α' § 14). Τὰ πραγματικά δεδομένα τοῦ νέου Index στηρίζουν, χωρὶς ἀμφιβολία, ὅλες αὐτὲς τὶς νόμιμες προϋποθέσεις. Ἀκόμη και αἴτημα ἀποζημιώσεως λόγω ἠθικῆς βλάβης θὰ μπορούσε νὰ στηριχθεῖ γιὰ ὅσους ἀπὸ τὸν Index ή ζημία δὲν είναι ἄμεσα περιουσιακή (ἄρθρ. 299 Α.Κ.). Ἡ προβολή τῆς προσωπικότητας ἐδῶ είναι ἀναντίλεκτη. Ὁ Index παρουσιάζει τοὺς πνευματικούς ἀνθρώπους, τὶς οἰκογένειες τῶν θυμάτων τοῦ ναζισμού κλπ., σὰν ὄργανα «ξένων προπαγανδῶν»! Ἀπαράδεκτη ὕβρις. Γιὰ τοὺς συντάκτες πιά ἐδῶ — κι ὄχι γιὰ τὸ ἑλληνικὸ δημόσιο — συντρέχουν οἱ ὀροι και ποινικῆς διώξεως. Οἱ πνευματικοὶ ἄνθρωποι, ὅλοι, ὅπου κι ἂν ἀνήκουν πολιτικά, ὀφείλουν νὰ ἀπαντήσουν νόμιμα στήν πρόκληση τοῦ Index. Ἀκόμα και με τῆ διεκδίκηση νόμιμων ἀποζημιώσεων. Ὡς δικηγόρος γνωμοδοτῶ «ἐν πεποιθήσει» ὑπὲρ αὐτοῦ.

ΔΗΜΟΣ Ν. ΜΕΞΗΣ

Ο ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ ΤΟΥ «ΔΕΛΤΙΟΥ
ΞΕΝΩΝ ΠΡΟΠΑΓΑΝΔΩΝ»

Δημοσιεύουμε πιδὸ κάτω τὸν κατάλογο βιβλίων, θεατρικῶν και κινηματογραφικῶν ἔργων και γενικά πνευματικῶν ἐκδηλώσεων ποὺ

περιλαμβάνονται στὸ ἀπόρρητο Δελτίο σὰν «ξένες προπαγάνδες».

Ἰούνιος 1961

- Ἀνθολογία ρουμανικῆς ποίησης, Γ. Ρίτσου.
- Ἡ κιθάρα τῆς καρδιάς μου (ποίημα), Γ. Ζήση.
- «Ποιήματα», Θ. Καριπίδη.

Ἰούλιος 1961

- «Καρατζᾶς», Ν. Μόσχου.
- Ἑκλαϊκευμένη Ἱατρικὴ Ἑγκυκλοπαιδεία (ἐκ. Μόσχας).

Σεπτέμβριος 1961

- Ματωμένες αὐγές, ποιήματα Νίκης Γεωργίου.

Νοέμβριος 1961

- «Ἡ πατρίδα μου μπορεῖ και θέλει νὰ ζήσει», Α. Τσαπάρρα.
- Γιὰ τήν ἑλληνικὴ μουσική, Μ. Θεοδωράκη.
- Ἐπιτάφιος, Γ. Ρίτσου.
- Σεβασθεῖτε τήν ἡσυχία μου, Δ. Καρδούνη (ποιήματα).
- «8 τετράδια ποιήματα», Ἑλ. Παπαδημητρίου.
- Τὸ παλιὸ και τὸ καινούργιο, Θ. και Π. Ἡλιοπούλου (μυθιστόρημα).
- Ἄπαντα, Ρίτσου.

Δεκέμβριος 1961

- Γαλαρία Νο 7, Κ. Κοτζιά.
- «Ἐνας ἐπαναστάτης στὸν καιρὸ του», Η. Παπαστεργιοπούλου (μελέτη περὶ Παλαμά).
- Ἡ Ἑλληνικὴ Ποίηση Ἀνθολογημένη.
- Αὐτοβιογραφία (ποίημα), Ν. Βρεττάκου.
- «Ὁ σύγχρονος καπιταλισμός», Χ. Μάνου.
- STACAG VI G" Ο. Πέλλα.
- Ρωμαῖος, Ἰουλιέττα και τὰ σκοτάδια.
- Ὁ κύκλος με τήν κιμωλία — Μπρέχτ.
- Λαμπρὸ φθινόπωρο (ποίημα), Ρ. Μπ. Παπαῦ.

Ἰανουάριος 1962

- Ταξίδι στοὺς ἄλλους πλανήτες — Κλουβάντσεφ.
- Μπαλλάντα τῆς ζωῆς μου, Θ. Ἀρώνη.
- Μνημόσυνο, Β. Ρώτα - Δ. Δαμιανάκου.
- Ἡ προέλευση τῶν Ἑλλήνων, Α. Πουλιανοῦ.
- Ἱστορία τῆς Ἑθνικῆς Ἀντιστάσεως.
- «Ἀντίσταση», Δ. Ψαθά.
- Σύστημα Ν. Παιδαγωγικῆς, Μ. Παπαμαύρου.

Μάρτιος 1962

- Κινεζικὰ Παραμύθια.

- Ὁ λευκὸς ὄφις (ὄπερα).
- Τὸ θέατρο τῆς Κίνας (Τ. Μουζενίδη).
- Ἱστορία τῆς Ἀσίας (Ρενέ Γκρουσέ).
- Σύγχρονη κινεζικὴ λογοτεχνία.
- Α. Λόντος (Τ. Σταματοπούλου).
- Σπάρτακος (Χ. Φάστ).

Ἀπρίλιος 1962

- Στὴ Μόσχα μὲ τὰ νιάτα τοῦ κόσμου, Α. Πανσέληνου.
- Οἱ γιατροὶ κάποτε, Ε. Ἀράβου.
- «Κλοῦβες», Ζ. Σκάρου.
- 22ο συνέδριο τοῦ ΚΚΣΕ.
- Ἱστορία τῆς Νεοελληνικῆς Λογοτεχνίας, Γ. Κορδάτου.
- Μέθοδος Ρωσικῆς, Ν. Ποτάνοβα.
- Ἑλληνορωσικὸν λεξικόν.
- Ὁ μηχανικὸς Γκαρίν, Α. Τολστόη.
- Ψυχοθεραπευτικὴ - Ψυχοπροφυλακτικὴ (ΕΣΣΔ).
- Ματωμένα χῶματα, Δ. Σωτηρίου.
- Ἐγγραφεὶς καὶ προσωπεῖα (ποίημα), Φ. Φουριώτη.
- Λυσιστράτη (Πρόλογος Κ. Βάρναλη).
- Ταξίδι ἀναψυχῆς, Δ. Μ. Βάρναλη.
- Κόρη τῆς Εὔας, Δ. Μ. Βάρναλη.
- Πουλιά τῶν καταιγίδων, Λ. Μάλαμα.

Μάϊος 1962

- Θαλασσινά, Μ. Ἀξιώτη.
- Κατώφλι καὶ Παράθυρο (ποίημα), Β. Θεοδώρου.
- Ἡ ἀλήθεια γιὰ τὴν Κοινὴ Ἀγορά, Ἡλιοῦ. Ἐπίσης εἰς τὴν κινηματογραφικὴν λέσχην προεβλήθη ἡ ταινία «Εἰρήνη καὶ Ζωὴ» τοῦ Α. Κύρου.

Ἰούνιος 1962

- Μικρὸ φιλοσοφικὸ λεξικό.
- Γιὰ τὴ διαπαιδαγώγηση καὶ αὐτομόρφωση.
- Ἄνθρωποι - Χρόνια - Ζωή, Η. Ἐρεμπουργκ.
- Ἀπαγορεύεται.
- Φλοιοσπλαχνικὴ Παθολογία.
- Φιλολογικὸ μνημόσυνο, Γ. Κορδάτου.
- Ἰδεολογικὴ προπαγάνδα καὶ πολιτικὴ ἀγωγή στὴν ἑλληνικὴ ἐκπαίδευση, Γ. Ἀσλανίδη.
- Περνώντας τὴ θύελλα, Γ. Μπαμπαγιάνη.
- Ἐξ ἄλλου εἰς τὸ θέατρον Πάρκ ἀνεβιάσθη τὸ ἔργον «Ὁμορφὴ Πόλη».

Ἰούλιος 1962

Ἰδρύθηκε εἰδικὸς ἐκδοτικὸς ὀργανισμὸς ὑπὸ τὴν ἐπωνυμίαν «Βιβλιοθήκη γιὰ τοὺς νέους», ὁ ὁποῖος καὶ ἀνήγγειλε τὴν ἐκδοσὴ τῶν κάτωθι ἔργων:

1) Μ. Γιοφτσούκ, Τ. Ὀϊζερμαν, Ι. Στοπάνοβα: Σύντομο διάγραμμα ἱστορίας τῆς φιλοσοφίας.

2) Β. Ἀθανάσιεφ: Βασικὲς ἀρχὲς μαρξιστικῆς φιλοσοφίας.

3) Ι. Ἀντρέγιεφ: Στοιχεῖα γνωσιολογίας.

4) Λ. Λεοντίεφ: Τὰ πρῶτα μαθήματα τῆς πολιτικῆς οἰκονομίας.

Ἐξ ἄλλου ἀπὸ τὸν ἐκδοτικὸ οἶκο «Κυμέλη» ἀνηγγέλθη ἡ ἐκδοσις «Δεκατόμου Σοβιετικῆς Ἐγκυκλοπαιδείας».

Ἐπίσης ἐκυκλοφόρησαν τὰ ἑξῆς:

- Ἀφοπλισμὸς.
- Ἱστορία ἐνὸς δρόμου, Σεβαστάκη.
- Ὁ Ἀγέλαστος, Κ. Πορφύρη.
- Ἡ θύελλα τῆς Κοινῆς Ἀγορᾶς.

Αὔγουστος 1962

Ἀνηγγέλθη ἡ ἐκδοσις εἰς τεύχη τῆς δεκατόμου «Συγχρόνου Ἑλληνοσοβιετικῆς Ἐγκυκλοπαιδείας».

Ἐκυκλοφόρησεν ὁ 4ος Τόμος τῆς «Παγκόσμιας Ἐγκυκλοπαιδείας Νέων».

Σεπτέμβριος 1962

Συνεχίσθη ἡ ἐκδοσις τῶν περιοδικῶν καὶ ἑφημερίδων «Ἐπιθεώρηση Τέχνης», «Δρόμοι τῆς Εἰρήνης», «Ἐλεύθερα Συνδικάτα», «Πανσπουδαστικὴ», «Ἐλεύθερος», «Ἑλληνοκινεζικὰ Χρονικά» καὶ «Δελτίον Ἑλληνοσοβιετικοῦ Συνδέσμου».

Ἐξεδόθη ἡ μελέτη Α. Λασκαράτος, τοῦ Κ. Πορφύρη.

Ὀκτώβριος 1962

- Σύγχρονα Παγκόσμια Προβλήματα.
- «Αἰσθητικὴ», τῆς Ἀκαδημίας τῆς ΕΣΣΔ (Β' μέρος).
- «Μαύρη Βίβλος», ὀγκώδης ἐκδοσις τῆς ΕΔΑ διὰ τὰς ἐκλογὰς τῆς 29)10)61.

Ἐπίσης ἐκυκλοφόρησεν ἀφιέρωμα τῆς «Ἐπιθεώρησης Τέχνης» διὰ τὴν μικρασιατικὴν καταστροφὴν καὶ ἐξεδόθησαν ὑπὸ τῆς ΕΔΑ προκηρύξεις κατὰ τῶν γυμνασίων τοῦ ΝΑΤΟ, ὑπὲρ τῆς Κούβας καὶ διὰ τὴν 28ην Ὀκτωβρίου.

Ἐξ ἄλλου τὸ βιβλιοπωλεῖον Κυπραίου, Μαυρομιχάλη 15, ἀνήγγειλεν ὅτι διαθέτει σοβιετικὰ βιβλία εἰς τὴν ρωσικὴν καὶ εἰς ἄλλας ξένας γλώσσας.

Εἰς τὰ θέατρα ἀνεβιάσθησαν «Τὸ τραγούδι τοῦ νεκροῦ ἀδελφοῦ», τοῦ Μ. Θεοδωράκη (Κατράκη) καὶ «Μιὰ ἱστορία τοῦ Ἰρκούτσκ», τοῦ Ἀρμούζωφ (Ἀλεξανδράκη).

«Τὸ τραγούδι τοῦ νεκροῦ ἀδελφοῦ» ἐκυκλοφόρησε καὶ εἰς δίσκους.

Ὁ κ. Μ. Θεοδωράκης ὠργάνωσε «μικρὴ συμφωνικὴ ὀρχήστρα» καὶ ἔδωσε τὴν πρῶτην συναυλίαν του μὲ μουσικὰς ἐκτελέσεις καὶ ἀπαγγελίας.

Νοέμβριος 1962

Ἦρχισεν ἡ ἐκδοσις περιοδικοῦ ὑπὸ τὸν τίτλον «Σύγχρονα θέματα»..

- Έκυκλοφόρησαν τὰ βιβλία:
- Τὸ ξεκίνημα μιᾶς γενιάς, Θ. Κορνάρου.
- Ἡ στρατηγικὴ τοῦ πολέμου, Ὑπ. Ἀμύνης ΕΣΣΔ.
- Νεκρὴ Θάλασσα, Γ. Ἀμάντο.
- Τὸ ξεκίνημα τῆς φωτιᾶς, Τ. Βουρνᾶ.
- Ρωσικὴ ἐκλαϊκευμένη ἱατρικὴ ἐγκυκλοπαιδεΐα.

Τὸ θεατρικὸν - μουσικὸν ἔργον «Τὸ τραγοῦδι τοῦ νεκροῦ ἀδελφοῦ» ἐδόθη εἰς εἰδικὴν παράστασιν διὰ τὰ μέλη τοῦ Πανσπουδαστικοῦ συνεδρίου καὶ ἐπηκολούθησε συζήτησις (16/11).

Εἰς τὴν ὁδὸν Πανεπιστημίου ἐνεκαινιάσθη ἔκθεσις σοβιετικοῦ βιβλίου.

Εἰς τὴν αὐτὴν ὁδὸν (ἀρ. 38) λειτουργεῖ «σοβιετικὴ ἀγορὰ» μὲ διάφορα σοβιετικὰ προϊόντα.

Δεκέμβριος 1962

Κατὰ τὸν μῆνα Δεκέμβριον 1962 ἐξεδόθησαν τὰ κάτωθι κομμουνιστικὰ ἢ φιλοκομμουνιστικὰ βιβλία:

- «Ὁ θάνατος μὲ τὸ ἄλλο πρόσωπο», Σπ. Ξανθάκη (ποίημα).
- «Νεκρὸ σπίτι», Γ. Ρίτσου (ποίημα).
- «Κάτω ἀπὸ τὸν ἴσκιό τοῦ βουνοῦ», Γ. Ρίτσου (ποίημα).
- «Ἱστορία τοῦ Ἑλληνικοῦ ἔθνους», τοῦ Κ. Παπαρρηγοπούλου, «μεταφεριμένη στὴ δημοτικὴ» ἀπὸ τὸν Ν. Βρεττάκο.
- Οἱ Μαργαρίτες τοῦ Ἁγίου, Α. Νενεδάκη.
- «Ἀνθοφορία στὴν ἔρημο», Ρ. Μπούμη - Παπᾶ (ποίημα).
- Σήματα ἀπὸ τὴν τρικυμία, Ν. Παπᾶ.

- Μὲ χαμένη πυξίδα, Κ. Δ. Μαλάμου.
- «Ρεξ Ἴγκραν», Ν. Παπαγεωργίου.
- Νεοελληνικὲς μορφές, τόμοι Α καὶ Β, Ι. Μπενέκου.
- «Μὲ κομμένη ἀνάσσα», Γ. Μωραΐτη.
- Ὁ καλὸς δόμος, Μ. Πέπα.
- Ἀκυβέρνητες πολιτείες, Στρ. Τσίρκα.
- Τρία παιδικὰ βιβλία. Γ. Δελγιάννη - Ἀναστασιάδη.
- Ὁδὸς Ἀβύσσου, ἀριθμὸς μηδέν, Μ. Λουπέμη.
- Ἕνας λεβέντης ὁ Μακρυγιάννης, Κ. Κυριακόπουλου (παιδικό).
- «Ἡ ἀτομικὴ καὶ πυρηνικὴ ἐπιστήμη», Π. Ρουσῶ (παιδικό). Ἐκτοκτον ἀφιέρωμα τῆς «Ἐπιθεώρησης Τέχνης» διὰ τὴν «καινούργια σοβιετικὴ λογοτεχνία».
- Προεβλήθη τὸ σοβιετικὸν φιλμ «Ἡ μάχη τῆς Μόσχας».
- Προεβλήθησαν ρουμανικαὶ ταινίαι.

Τὸ κατάστημα ἔργων σοβιετικῆς τέχνης «Τρόικα», ὑπὸ τὸν τίτλον «Νέα Τρόικα», μεταφέρθη εἰς τὴν Πατησίων καὶ Χαλκοκονδύλη 14.

Μάρτιος 1963

- Ἱστορία τῆς Ἀρχαίας Ἑλληνικῆς Λογοτεχνίας (Ἀκαδ. Ἐπιστ. τῆς ΕΣΣΔ).
- Ἡ διαθήκη τοῦ παπᾶ, Κ. Πέτρου.
- Ἀφιέρωση στὸ μέλλον, Α. Καλοϊδᾶ.
- Ὁ στρατοκόπος - Ἐλπιδοφόρου.
- Τὸ τραγοῦδι τῶν ξυπνημένων ἀνθρώπων, Γ. Λιώκη.
- Ὅταν σκάβαμε τὸν οὐρανό, Ν. Κατηφόρη.
- Τὸ τέλος τῆς μικρῆς μας πόλης, Δ. Χατζη.
- Περιοδικὰ καὶ ἑφημερίδες Πανσπουδαστικῆ κ.ἄ.

ΤΟ ΜΝΗΜΕΙΟ ΚΑΡΑΪΣΚΑΚΗ

Εἶναι πολὺ φυσικὸ καὶ δικαιολογημένο νὰ ἔχουμε πρόσθετες ἀπαιτήσεις ἀπὸ ἓνα μνημεῖο ποὺ πρόκειται νὰ στηθεῖ σ' ἓνα δημόσιο χῶρο, παρὰ ἀπὸ ὅποιοδήποτε ἄλλο ἔργο τέχνης. Γιατὶ τὸ μνημεῖο αὐτό, ἐκτὸς ἀπὸ τὴν ἀποστολὴν του νὰ τιμῆσει ἓνα πρόσωπο ἢ κάποιον περιστατικὸ, ἀναγκαστικὰ θὰ βοηθήσει καὶ στὴν αἰσθητικὴ καλλιέργεια τοῦ κοινοῦ. Τὸ κάθε μνημεῖο ποὺ στήνεται δὲν εἶναι εὐκόλο νὰ ἀλλαχθεῖ. Αὐτὴ ἡ ἀναγκαστικὴ του διάρκεια, ἡ ἀδυναμία γιὰ τὴν ἀντικατάστασή του θὰ πρέπει νὰ κάνει πάντα λεπτολογημένα προσεκτικούς ἐκείνους ποὺ ἀναλαμβάνουν τὴν εὐθύνη γιὰ τὴν ἐκλογὴν του. Ἄς ἀναφέρουμε τέλος πῶς τὸ κάθε μνημεῖο στοιχίζει ἀκριβά, πληρώνεται ἀπὸ χρήματα ποὺ προέρχονται ἀπὸ τὸ κοινὸ καὶ ἡ ἐκλογὴν του δὲν μπορεῖ νὰ εἶναι ἀτομικὴ, ὁλότελα

ὑποκειμενικὴ περίπτωση κανενός, καὶ μάλιστα ὄχι εἰδικευμένου. Τὸ μνημεῖο εἶναι ἀνάγκη, γὰρ νὰ ἐκπληρῶναι τὴν ἀποστολὴν του, νὰ δρῆσει ἀπήχηση στὸ δημόσιο αἶσθημα, νὰ τὸ ἐφράζει κατὰ κάποιον τρόπο καὶ σύγχρονα νὰ τὸ προωθεῖ.

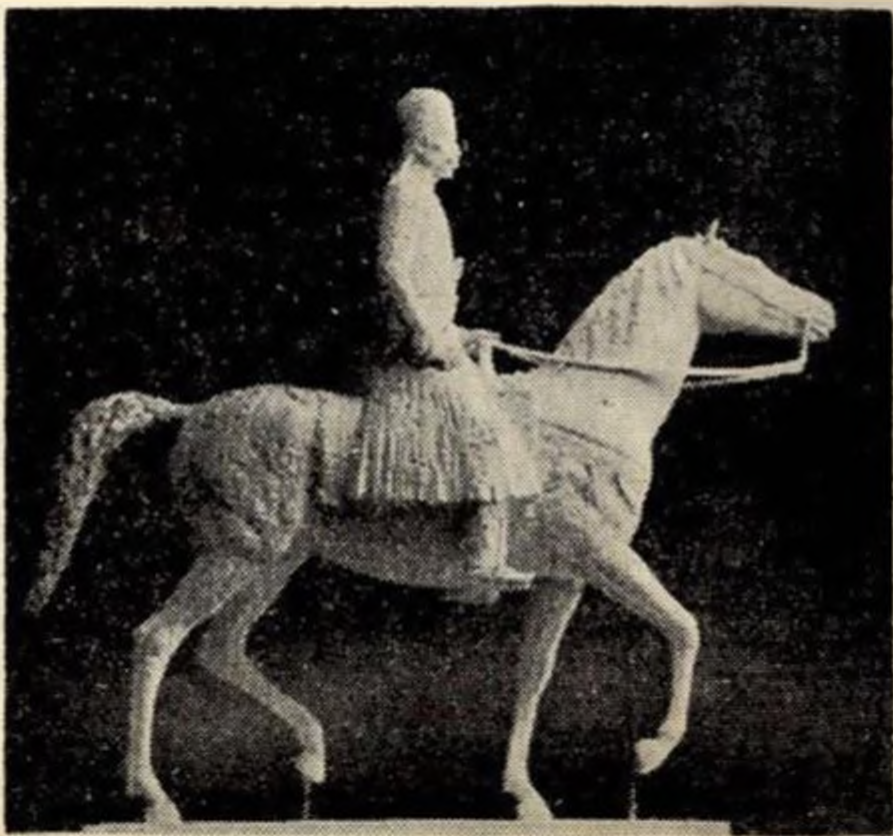
Ἄν ρίξουμε μιὰν ἔστω κ' ἐπιπόλαια ματιὰ στὴν Ἀθήνα, θὰ δοῦμε πῶς ἔχουμε μνημεῖα ποὺ συχνὰ εἶναι ἄθλια. Φαίνεται πῶς μιὰ σωστὴ τακτικὴ στὸ θέμα αὐτὸ πρέπει στὸν τόπο μας νὰ ξεκινᾷ ὄχι ἀπὸ τὸ σῆσιμο, μὰ ἀπὸ τὸ ξήλωμα μερικῶν μνημείων.

Συνήθως τὰ μνημεῖα ποὺ στήνει τὸ δημόσιον ἢ ἄλλοι ὀργανισμοὶ διαλέγονται ὕστερα ἀπὸ διαγωνισμό. Εἶναι κι αὐτὸ ἓνα χαρακτηριστικὸ στοιχεῖο τῆς σύγχρονης ἀντίληψης γιὰ τὸ θέμα, πῶς δὲν ἐγίνε σχεδὸν κανένας τοιοῦτος διαγωνισμός, ποὺ νὰ μὴ διατυπώσῃ

ὕστερα εὐλογες ἐπιφυλάξεις καὶ παράπονα, νὰ μὴ δημιουργηθεῖ μὲ τούτη ἢ ἐκείνη τὴ μορφή καὶ κάποιο σκάνδαλο. Πολλές φορές ἔφτασαν στὸν τύπο αἰτιάσεις πιστευτὲς ἢ ἀπίστευτες. Τὶς περισσότερες δέβαια φορές δὲν εἴμασταν σὲ θέση νὰ κρίνουμε, γιατί δὲν εἴχαμε στὰ χέρια μας τὸ ὑλικό. Βλέπαμε μόνο τὸ ἀποτέλεσμα, τὸ σκεῦος τῆς ἐκλογῆς τῆς ἑλληνοδίκου ἐπιτροπῆς, ποὺ συνήθως ἦταν καὶ ἡ πέτρα τοῦ σκανδάλου, τὸ σῶμα τοῦ ἐγκλήματος, μὰ δὲν γνωρίζαμε οὔτε τὴ φάτσα τῶν ἄλλων ποὺ τὸ συναγωνίστηκαν. Γιατὶ πρέπει νὰ τὸ ποῦμε καὶ νὰ τὸ ἐπαναλάβουμε, πῶς ἐξὸν ἀπὸ τὸ νὰ ζητήσουμε τὸ καλύτερο δυνατὸ ἔργο γιὰ μνημεῖο, τίποτ' ἄλλο δὲν ἔχουμε δικαίωμα ν' ἀπαιτήσουμε. Καμιὰ ἄλλη σκοπιμότητα δὲ χωρᾶ. Τὸ μνημεῖο εἶναι μνημεῖο ὅταν εἶναι καλὸ, σωστὸ. Κ' ἐμεῖς ἐδῶ, μέσα στὴν ξεραιλα ποὺ μᾶς δέρνει καὶ τὸ ἀντιπνευματικὸ κλίμα ποὺ καλλιεργεῖ τὸ κράτος, ἔχουμε μεγάλη ἀνάγκη ἀπὸ καλὰ, σωστὰ μνημεῖα. Γιατὶ ὅταν προκύψουν ἀπὸ διαβλητὲς κρίσεις καὶ ἀπὸ σκάνδαλα, κατὰ κανόνα δὲν εἶναι καλὰ.

Πολὺ ὀρθὰ ἔπραξε λοιπὸν ὁ γλύπτης Γιάννης Παππᾶς, ποὺ τράβηξε τὴν ὀθόνη καὶ μᾶς ἔδειξε ὅλο τὸ ὑλικὸ τοῦ τελευταίου διαγωνισμοῦ γιὰ τὸ μνημεῖο τοῦ Καραϊσκάκη. Ἡ πρωτεύουσα ἔπρεπε ἐπάξια νὰ τιμήσει τὸ λαϊκὸ στρατηλάτη τῆς ἐθνικῆς ἐπανάστασης τοῦ 21. Κι αὐτὸ τὸ ἐπάξια εἶναι μιὰ κουβέντα ποὺ σηκώνει πολὺ νερό, ποὺ λέει ὁ λόγος. Ὅταν λοιπὸν ὁ Παππᾶς ὑποσπεύτηκε πῶς ἡ κρίση τοῦ διαγωνισμοῦ ἦταν ἀπὸ πιὸ μπροστὰ μαγειρεμένη, ἀπόσυρε τὸ δικό του τὸ ἔργο καὶ τὸ παρουσίασε ὀλόκληρο, μακέττες, σχέδια, προτομές, λύσεις κλπ. σὲ μιὰν αἴθουσα τοῦ «Ζυγοῦ», πράμα ποὺ ἐσήμαινε πῶς ζητούσε τὴ γνώμη τοῦ κοινοῦ. Αὐτὴ ἡ χειρωνακία ἀνάγκασε καὶ τὴν κριτικὴ ἐπιτροπὴ νὰ ἐκθέσει σὲ μιὰν αἴθουσα τοῦ Ζαππείου ὅλα τ' ἄλλα ἔργα ποὺ τὸ διαγωνίστηκαν. Τὸ κοινὸ ἔμπαινε τώρα κριτῆς καὶ διαιτητῆς στὴν ὑπόθεση. Νομίζουμε πῶς πάνω ἀπ' τὸ κοινό, ἄλλος κανεὶς δὲ μπορεῖ νὰ προβάλει τὴν κρίση του, καὶ πρέπει νὰ τὸ ποῦμε ἀπὸ τώρα πῶς ἂν ἡ ἐπιτροπὴ πήγαινε καὶ καθότανε ἐπὶ τόπου κι ἄκουγε τὶς κρίσεις, ὄχι τὶς ἀβασάνιστες καὶ τὶς ἀναϊτιολόγητες, θὰ εἶχε τὸ μέτρο τῆς ἀπόκλισῆς τῆς. Γιατὶ ἔπεσε ἔξω στὴν κρίση τῆς. Τὸ μνημεῖο ποὺ διάλεξε δὲν πρέπει νὰ στηθεῖ. Ἄν στηθεῖ θὰ εἶναι ἀπὸ κείνα, ποὺ ἐὰν ἀρχίσουμε νὰ ἐπιβάλλουμε καὶ στὸν τόπο τοῦτο μιὰ νοικοκυρεμένη τακτικὴ, θὰ πρέπει νὰ καταχωνιαστοῦν. Καὶ δὲν ἔχουμε οὔτε καιρὸ οὔτε χρήματα γιὰ χάσιμο. Ὁ τερατόμορφος Τρούμαν ἔπρεπε νὰ μᾶς συνετίσει ὅλους.

Ἄς δοῦμε τώρα τί λένε τὰ ἴδια τὰ ἔργα, ἄς ἀρχίσουμε τὴν ἐξέταση ἀπὸ τὸ ἔργο τοῦ «ἀντάρτη», τοῦ διαμαρτυρόμενου Γιάννη Παππᾶ. Ἡ δουλειά του εἶναι στρωτὴ κ' εὐκατανοητὴ. Τὸ πρόβλημα ποὺ ἔχει νὰ λύσει, τὸ πρόβλημα τοῦ ἴδιου τοῦ διαγωνισμοῦ, εἶναι μιὰ σύνθεση ἑνὸς ἀλόγου κ' ἑνὸς ἀνα-



Γ. Παππᾶ :

Τὸ μνημεῖο

Γ. Ζογγολόπουλου :

Τὸ μνημεῖο

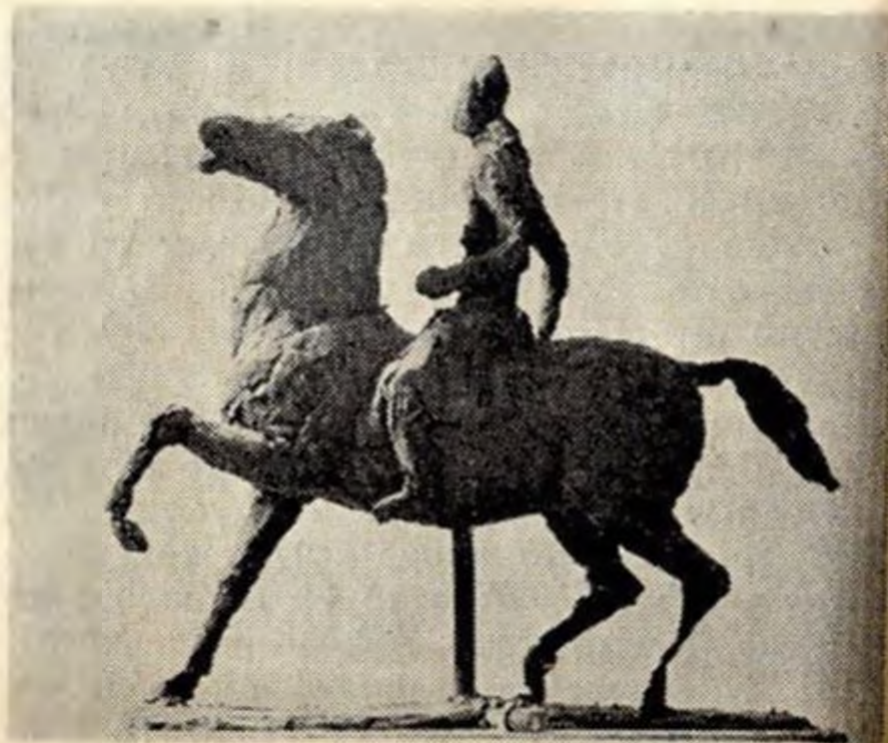




Γ. Ζογγολόπουλου :

Η προτομή

βάτη. Μαζί και τὰ δυὸ πρέπει νὰ μᾶς δώσουν τὴν αἴσθησιν τοῦ τιμώμενου λαϊκοῦ στρατάρχη. Ὁ καλλιτέχνης καταπιάνεται τὸ θέμα του μὲ περίσκεψη μὰ καὶ μὲ θέρμη. Παρουσιάζει τρεῖς λύσεις κ' ἡ κάθε μιὰ εἶναι ὀλοκληρωμένη μ' ὅλα τὰ στοιχεῖα (μικρὴ μακέττα, προτομὴ σὲ φυσικὸ μέγεθος, τοπογραφικὰ σχέδια γιὰ τὴ διαμόρφωση τοῦ χώρου) ὅπως τ' ἀπαιτεῖ ἡ προκήρυξη τοῦ διαγωνισμοῦ. Ἡ πρόθεσή του νὰ ὀργανώσει ἀπὸ τὰ μέσα τὴ σύνθεσή του κ' ὕστερα νὰ βγούν τὰ στοιχεῖα του ἔξω, εἶναι φανερὴ. Τὸ ἄλογο φαίνεται νὰ τὸ ἐκτιμᾷ ἰδιαίτερα, σὰ στοιχεῖο τῆς σύνθεσης. Γι' αὐτὸ κάνει ἄλογα ἑλληνικά, πλαστικά, δυναμικά. Ἐκεῖνο τὸ μακρὺ ὀριζόντιο ἄλογο μὲ τὸ τραβηγμένο μπροστὰ κεφάλι εἶναι ἓνα καλὸ πλαστικὸ ἔργο ποῦ στέκεται καὶ μοναχό του, σὰν ἄξιο κι αὐτοδύναμο γλυπτό. Βέβαια, αὐτὸ δὲ σημαίνει πὼς τὴ δυσκολία τῆς δυναμικῆς του διασταύρωσης μὲ τὸν κάθετο καβαλλάρη τὴν ἀντιμετωπίζει πάντα μὲ τὸν καλύτερο τρόπο, σ' ὅλες τὶς λύσεις ποῦ προτείνει. Ὅμως παντοῦ σ' ὅλες τὶς περιπτώσεις κάνει γλυπτικὴ καὶ μάλιστα μὲ σαφὴ τὴν ἐπίγνωσιν τοῦ ἰδιαίτερου αὐτοῦ στοιχείου τῆς μνημειακῆς γλυπτικῆς καὶ μὲ ἐκτίμησιν τῆς προσωπικότητος τοῦ ἥρωα. Σ' ἐλάχιστες περιπτώσεις, σὲ μερικὲς λεπτομέρειες μόνον ξεφεύγει καὶ δὲν συλλαμβάνει ἀπόλυτα πλαστικὰ τὰ



Γ. Παπᾶ :

Τὸ μνημεῖο

στοιχεῖα του. Στις μεγάλες γραμμὲς του, στὸ στήσιμο τῶν ὄγκων του ὁ Παπᾶς μ' ὅλη τὴν ὀξύτητα τῆς παρατήρησής του παραμένει γλυπτής, δὲν βγάζει ἀπὸ τὸ ὕψος του ἀνεπαίσθητες φωτοσκιάσεις, βγάζει συνθεμένους κ' ἐλεγμένους ὄγκους. Ἐχει λαμπρὸν ἰδεῖ κ' ἔχει συλλάβει πλαστικὰ τὴ σύνθεσιν, κ' ἡ γλυπτικὴ του εὐαίσθησις δὲν ξεπέσε σὲ μιὰν ἄκαιρη «ἀτμοσφαιρικότητα». Ἡ πιὸ συνθετικὴ λύση, κατὰ τὴ γνώμη μας, εἶναι ἐκείνη ποῦ τὸ ἄλογο σηκώνεται ψηλά, ἐνῶ ἡ ἄλλη εἶναι πιὸ πνευματικὴ. Μ' ὅλο τὸν κίνδυνον νὰ προβληθεῖ ἐντονα ὁ ὄγκος τοῦ στέρνου τοῦ ζώου, ἡ λύση αὐτὴ θὰ περιοριζέτο γιὰ ἓνα ἄγαλμα ποῦ θὰ στηνόταν ψηλά καὶ θάδινε μιὰ συναρπαστικὴ αἴσθησιν πρὸς καβαλλάρη, μέσα στὸν ἀνοικτὸν χώρο. Ἄς σημειώσουμε ἀκόμα πὼς ἡ δουλειὰ ποῦ ἔκανε εἶναι σὲ ὄγκο πολὺ μεγάλη καὶ σὲ παρουσίασιν ἢ πιὸ ἀξιοπρεπῆς κ' ἐπιμελημένη.

Ὁ δρόμος ὡς τὸ Ζάππειο, εὐτυχῶς, δὲν εἶναι μακρὺς, κ' οἱ ἐντυπώσεις σου μὲν ἀκόμα ἐντονες στὸ κεφάλι. Τὸ πρῶτο πρόμα ποῦ σου χτυπᾷ στὸ μάτι εἶναι πὼς ἡ λύση τοῦ Μ. Τόμπρου ποῦ πήρε τὸ πρῶτο βραβεῖο εἶναι εὐκολὴ κι ἀκαλαίσθητη. Οἱ ἀντιρρήσεις μας θὰ μπορούσαν ν' ἀρχίσουν ἀπ' τὴ βάση του κι ἀπ' τὴν προτεινόμενη διαμόρφωση τοῦ χώρου. Τὸ μνημεῖο εἶναι τυπικόν, δὲν προξενεῖ κανέναν πνευματικὸν ἐπιπορευτικὸν ἐρεθισμόν. Ἡ ἐπιτροπὴ φάνηκε ἐνθουσιασμένη κι ἀρκέστηκε σ' αὐτὴ τὴν παθητικότητα. Εἶναι ἓνα ἄγαλμα χαρακτηριστικῶς περιποιημένο μὲ λεπτομέρειες ποῦ δὲν τὴν χρειαζότανε πλαστικὰ ἢ σύνθεσιν, ποῦ θὰ μπορούσε νὰ ἔχει στηθεῖ καὶ ἀπὸ πενήντα χρόνια. Δὲν εἶναι καθόλου σὲ νόημα τῆς σύγχρονης γλυπτικῆς τοῦ ἀνοικτοῦ χώρου. Ὑπάρχουν στοιχεῖα ποῦ ἐνῶ τὸν βουῖν τὸ μάτι ἀπὸ κοντά, σὲ δυὸ δέματα ε-



Γ. Παπλά :

Τὸ μνημεῖο



Γ. Παπλά :

Ἡ προτομή

πόσταση ἔχουν κίολας ἐξαφανιστεῖ. Δὲν ὑποβάλλει καμιὰν αἴσθησι μεγαλείου γιὰ τὸν ἥρωα, κινεῖται σ' ἓνα χῶρο ἀντιπνευματικό. Δὲν ξέρουμε ἂν ὁ καλλιτέχνης τὸ φιλοτέχνησε προπολεμικά, ὅπως γράφτηκε στὸν τύπο, μὰ τὸ ὅτι ἀντιπροσωπεύει τὶς παλιές του πλαστικές ἀντιλήψεις, αὐτὸ εἶναι ὀλοφάνερο. Ἔχουμε τὴν ἐντύπωση πὼς στὴν πρόσφατη δουλειά του ἦταν πιὸ μνημειακός. Ὅχι βέβαια πὼς ὁ Τόμπρος δὲν ξέρεي πὼς νὰ στήνει μνημεῖα. Μὰ ἀντιπροσωπεύει μιὰν ἀντίληψη ποὺ χρησιμοποιήθηκε κατὰ κόρον προπολεμικά καὶ δυστυχῶς καὶ μεταπολεμικά, καὶ ποὺ δὲν ἔχει καμιὰ σχέση μὲ τὶς σύγχρονες ἀπαιτήσεις μας. Πρέπει νὰ ξέρουμε νὰ διαλέγουμε τὴν ὥρα ποὺ θὰ πούμε «φτάνει πιά, ὄχι ἄλλο».

Σημαντικὴ εἶναι ἡ προσπάθεια τοῦ Α. Λημναίου, ποὺ πῆρε τὸ δεύτερο βραβεῖο. Ἡ ἀντιμετώπιση τῆς σύνθεσης τοῦ ἀλόγου μὲ τὸν καβαλλάρη εἶναι σωστή. Κεῖνο ποὺ ζημιώνει κατὰ τὴ γνώμη μας τὸ ἄγαλμα εἶναι μιὰ προσπάθεια καλλιγράφησης τῶν ὄγκων του καὶ κυρίως τῶν δευτερογενῶν στοιχείων του. Ἀπὸ τὴν προτομὴ στὸ φυσικὸ μέγεθος ἀντιλαμβάνεται κανεὶς πὼς ὑπάρχουν ἀνεργὰ στοιχεῖα ποὺ δὲν τὰ ἐπιβάλλει καμιὰ πλαστικὴ ἀναγκαιότητα. Μὰ ἡ σημαντικὴ προσφορά του εἶναι πὼς δημιούργησε ἓνα ἄλογο κ' ἓναν καβαλλάρη ποὺ εἶναι σωστά συνθεμένοι ἔτσι ποὺ νὰ μὴν ὑπάρχει ὁ ἓνας σὲ βάρος τοῦ ἄλλου.

Ὁ Γ. Ζογγολόπουλος τιμήθηκε ἀπὸ τὴν ἐπιτροπὴ μὲ τὸ τρίτο βραβεῖο. Τὸ ἔργο του δὲν εἶναι καθόλου κραυγαλέο, δὲ μπορεῖ νὰ τραβήξει τὴν προσοχὴ ὅσων δὲν ἔχουν πνευματικὲς ἀπαιτήσεις ἀπ' τὴ γλυπτική. Γιατὶ τὸ ἔργο τοῦτο ζεῖ σ' ἓνα γνήσια πνευματικὸ κλίμα. Ὑπάρχει σ' αὐτὸ μιὰ γνησιότητα καὶ μιὰ σεμνότητα μαζί. Τὸ ὅτι εἶναι ἀληθινὸ

μνημεῖο τὸ ἀντιλαμβάνεσαι καὶ στὸ μικρὸ του σχῆμα. Τὸ ὕφος του ἐπιβάλλεται ἀκόμα καὶ σ' αὐτὴ τὴ μινιατούρα του. Γιατὶ δὲν ἐπιβάλλεται μὲ τὴν ἔξαρση τῶν ὄγκων του, μὰ μὲ τὴ στερεότητα, τὴν ἐσωτερικὴ συνοχὴ τους. Ὁ καλλιτέχνης δούλεψε πλαστικά, ἀληθινά, ἢ σύνθεσή του προκύπτει ἀπὸ μιὰ πρωταρχικὴ ἀντίληψη, χωρὶς ἐξωτερικὰ στολίδια. Δὲν ὑπάρχουν φλυαρίες κ' ἐξωπλαστικὲς λεπτομέρειες, εἶναι ἓνα ζωντανὸ πλαστικὸ σύνολο, γιατί οἱ ὄγκοι του ἐνεργοῦν ἀπὸ τὴν ἀναγκαιότητά τους στὴ σύνθεση. Τώρα τὸ ὅτι δὲν ἔλειψαν οἱ δυσκολίες, στὸ ἄλογο λ.χ. ποὺ εἶναι κάπως γνωστό, μπορεῖς νὰ τὸ δεῖς κι αὐτό, καὶ σὲ ἀρκετὲς λεπτομέρειες θὰ μπορεῖ κανεὶς νὰ διατυπώσει βάσιμες ἐπιφυλάξεις. Μὰ εἶναι ἓνα μνημεῖο ποὺ δικαιώνεται ἀπὸ μιὰ γνήσια πλαστικὴ ἀντίληψη.

Ἔχει δίκιο ὁ γλύπτης Θ. Κολοκοτρώνης, ὅταν λέγει πὼς ἐκεῖνος πῆρε ὑπόψη του τὸ χῶρο, ποὺ μέσα του θὰ στηθεῖ τὸ μνημεῖο. Ὁ καλλιτέχνης αὐτός, ποὺ πῆρε ἔπαινο στὸ διαγωνισμό, ἔχει πλήρη τὴ συνείδηση τοῦ χῶρου καὶ τῶν εἰδικῶν του ἀπαιτήσεων. Δὲν τοῦ ἔλειψαν βέβαια οἱ λεπτομέρειες, ἐπιχειρεῖ ὁμως μιὰ σχηματοποίηση, κάπως βαρεῖα καὶ τυπικὴ, σὲ μερικὰ στοιχεῖα τοῦ καβαλλάρη, ποὺ κάνει νὰ κερδίζουν σὲ στερεότητα κι ἀποφασιστικότητά οἱ ὄγκοι του. Ἄν

τὰ στοιχεῖα αὐτὰ θαυραίνουσι ἴσως ἄδικα τὴ σύνθεσίν του, ἢ προτομή του σὲ φυσικὸ μέγεθος μᾶς δείχνει μιᾶν ἐργασία μὲ συνειδητὴ πλαστικὴ διάθεση.

Τὸ ἄλλο ἔργο ποὺ τιμήθηκε μὲ ἔπαινο, τοῦ γλύπτη Γεωργέκα, προτείνει μιᾶ πρωτότυπη ὅσο κ' ἐπικίνδυνη λύση. Δημιουργεῖ ἓνα μακρὺ, μὰ κοντόλαιμο ἄλογο γιὰ νὰ φαίνεται ὁ ἀναβάτης του. Ἔχει μιᾶν ἀφέλεια ἴσως ἢ λύση του κ' ἓνα πνεῦμα ποὺ τὸ κάνει νὰ πλησιάζει στὸ λαϊκόν.

Τὰ ἄλλα τέσσερα ἔργα, κατὰ τὸ μέτρο τῶν δυνατοτήτων τῶν καλλιτεχνῶν ποὺ πῆραν μέρος στὸ διαγωνισμό, πρότειναν διάφορες λύσεις ποὺ ὅπωςδήποτε δὲν ἔχουν τὴ σημασία ἐκείνων ποὺ ἀναφέραμε.

Αὐτὰ εἶχαμε νὰ ποῦμε μὲ πλήρη εἰλικρίνεια, προσπαθώντας νὰ τοποθετήσουμε τὸ πρόβλημα ὅσο γίνεται σὲ σωστότερες βάσεις, νὰ ξεφύγουμε ἀπὸ κάθε στενὴ ὑποκειμενικότητα. Καὶ δὲν θὰ θεωρούσαμε πῶς ἐκπληρώσαμε ὀλότελα τὸ χρέος μας ἂν δὲν συνοψίζαμε ἀνοιχτὰ τὶς ἐκτιμήσεις μας, εἰδικὰ

στηριγμένες στὴν περίπτωση τοῦ μνημείου Καραϊσκάκη.

Ἄνεξάρτητα ἀπὸ τὸ τί ἔκανε ὡς τὰ τώρα ἢ ἐπιτροπὴ ποὺ ἔκρινε, κατὰ τὸ γνωστὸ τρόπο, ἢ ἄλλη, ἢ μεγαλύτερη ἐπιτροπὴ, ποὺ θὰ ξανακρίνει τὴν ὑπόθεση, ἔχει νὰ διαλέξει ἀνάμεσα σὲ δυὸ μονάχα λύσεις, κι αὐτὲς κατὰ τὴ γνώμη μας εἶναι τοῦ Γιάννη Παππά καὶ τοῦ Γιώργου Ζογγολόπουλου. Μπορεῖ, ἂν τὸ κρίνει σκόπιμο, νὰ κάνει εἰδικὲς τροποποιήσεις ἢ μερικὲς ὑποδείξεις, π.χ. νὰ ζητήσει νὰ ἐκτελεστεῖ τὸ μνημεῖο σὲ μεγαλύτερο μέγεθος ἀπ' τὸ προτεινόμενον, ν' ἀπαιτηθεῖ νὰ μὴν καταστραφεῖ τὸ συντριβάνι, ποὺ δημιούργησε μιᾶ παράδοση στὴ θέση ποὺ κατέχει, ἢ ὅτιδήποτε ἄλλο. Μὰ τὸ ὑλικὸ δὲν τῆς παρέχει ἄλλη εὐχέρεια. Ὅσο γιὰ τὸν Μιχάλη Τόμπρο πρέπει νὰ τὸν εὐχαριστήσῃ πολὺ γιὰ τὰ μνημεῖα του καὶ τοὺς κατὰ καιροὺς μόχθους του μὰ νὰ μὴν τὸν χρησιμοποιοῦσῃ πιά ἄλλο γιὰ τὸ δικό του τὸ καλὸ καὶ γιὰ τὸ καλὸ τοῦ μνημείου.

Γ. ΠΕΤΡΗΣ

ΜΑΣ ΜΙΛΑΕΙ Η ΒΑΛΕΝΤΙΝΑ

Τοῦ Ζάν-Ζὰκ Σερβὰν-Σρεμπέ

Αὐτὰ ποὺ μετάδοσε καθαρὰ ἢ Βαλεντίνα Τερέσκοβα στὰ ραδιοφωνικά της μηνύματα σ' ὅλο τὸν κόσμον, ἀναγκαστικὰ εἶναι πράγματα κοινά, μὰ ἐκεῖνο ποὺ εἶπε σὲ μιᾶ μυστικὴ γλώσσα στὸν καθένα μας εἶναι συγκλονιστικόν.

Οἱ πρώτες της λέξεις, ποὺ αὐτοσχεδίασε μέσα στὴ συγκίνησή της, ἦταν ἓνα μικρὸ ἀριστούργημα: «Εἶμαι ὁ γλάρος. Εἶμαι ὁ γλάρος. Ἐνα γαλάζιο σημάδι, ἓνα οὐρανὸ σημάδι: εἶναι ἢ Γῆ. Εἶναι ὁμορφὴ. Ὅλα πάνε καλά».

Ἡ εἰκόνα τοῦ γλυκύτατου προσώπου της μέσα στὴν κάσκα κ' ἢ δροσεράδα τῆς φωνῆς της, ἀνάκατα μὲ τοὺς θορύβους τοῦ κοσμικοῦ διαστήματος, δὲν σταματήσανε ἀπὸ κείνη τὴ στιγμή νὰ μᾶς κάνουν νὰ ὀνειρευόμαστε. Κάθε στιγμή, κάθε μέρα, στὸ δρόμο, στὸ γραφεῖο, στὸ τηλέφωνο, στὸ τραπέζι, μᾶς μιλάει ἢ Βαλεντίνα, ἀφοῦ κάθε στιγμή διασταυρωνόμαστε, βλέπουμε, ἀκοῦμε γυναικὲς κι ἀπὸ τὴ στιγμή ποὺ ἐξαπολύθηκε ὁ Γλάρος, καμιὰ γυναίκα δὲν εἶναι ὀλότελα ἢ ἴδια.

Δὲν χρειάζεται νὰ ρωτήσουμε, γιὰ νὰ θγάλλουμε εὐκόλα συμπεράσματα, τὰ πιὸ ἀντιδραστικὰ πνεύματα: «Ἡ θέση τῆς γυναίκας εἶναι στὴν κουζίνα».¹ Ἄς πάρουμε ἀντίθετα

ἐκείνους ἀπὸ μᾶς, τοὺς ἄντρες, ποὺ ἔχουν ἀναγνωρίσει ἀπὸ δῶ καὶ χρόνια πῶς ἢ γυναίκα ἔχει σὲ ἐξαιρετικὸ βαθμὸ ὀρισμένες μεῖζονες ἱκανότητες στὴ δουλειά: θάρρος, ἐπιδεξιότητα, ἐπιμονή, ψυχολογικὴ δραστηριότητα, θέληση. [...] Πιστεύαμε πῶς εἶχαμε πειστεῖ ὅτι οἱ γυναῖκες μπορούσαν νὰ κάνουν ὅ,τι σχεδὸν κι ὁ ἄντρας. Σήμερα ξέρουμε πῶς εἶμαστε ἀκόμα κολλημένοι σὲ συντηρητικὲς παραδόσεις, εἰκόνας, συστήματα καὶ πῶς παρ' ὅλα αὐτὰ δὲν φανταζόμαστε τὶς πιὸ φανερὲς γυναικεῖες ἱκανότητες. Σκεφτόμαστε πῶς εἶμαστε προοδευτικοὶ κ' εἶμαστε πραγματικὰ σὲ σχέση μὲ τὴ συντριπτικὴ πλειοψηφία τῶν ἀντρῶν ἀφοῦ παραδεχόμαστε πῶς μερικὲς γυναῖκες τὰ θγάλλουν πέρα μὲ σοβαρὲς ὑπευθυνότητες στὶς ἐπιχειρήσεις καὶ στὴν κοινωνικὴ ὀργάνωση. Ἐ, λοιπόν! Ὡς τὰ προχτὲς ἀκόμα εἶμαστε στὸ βάθος στὴν ἴδια κατάσταση μ' ἐκείνους ποὺ ἐδῶ καὶ δέκα χρόνια πιστεύανε πῶς ἦτανε στὸ ἄκρο τολμηροὶ ἐφόσον δέχονταν γιὰ τοὺς Ἄραβες καὶ γιὰ τοὺς Μαύρους τὴν ἰδέα τῆς «ἐσωτερικῆς αὐτονομίας».

Πέρα ἀπὸ τὴν ἐσωτερικὴ αὐτονομία, πίσω ἀκριβῶς ἀπ' αὐτὴ, βρισκόταν βέβαια ἢ Ἄνεξαρτησία. Αὐτὴ ἢ λέξη, ποὺ σήμερα ἔχει γίνῃ πολὺ κοινὴ, ἦτανε ἀπρόφερτη, ἀδιανόητη. Τὸ ἴδιο γίνεται καὶ μὲ τὸ ρόλο τῆς γυναίκας.

Χτυπιόμαστε για να τις κάνουμε να δέχονται μείζονες ρόλους, και να πού η Βαλεντίνα μάς μαθαίνει πώς δεν πρόκειται πιά γι' αυτούς τους ρόλους, αλλά ότι από δώ και πέρα στις γυναίκες πρέπει να δέχονται ανώτατοι ρόλοι.

Οι προσπάθειες που απαιτούν να υπάρχει στον υπέρτατο βαθμό δόσιμο και αυτοκυριαρχία — πράγμα που καθορίζει τις ελεγχόμενες γεννήσεις, μα και το πιλοτάρισμα ενός Βοστόκ και τελικά την Πρωθυπουργία — είναι σήμερα ολοφάνερες, και σ' αυτές μπορούν οι γυναίκες τώρα να κληθούν.

Σκεφτόμαστε κάποια βιομηχανική επιχείρηση — στη Γαλλία, άλλωστε, και στη Δύση αυτό συμβαίνει πολύ σπάνια — όπου μια γυναίκα έχει τη γενική διεύθυνση. Θεωρούσαμε αυτή τη συνεργασία, που είχε 'Αριθμό 'Ενα, σαν εξαιρετικό πράγμα. Ευχόμαστε να πολλαπλασιαστούν οι παρόμοιες περιπτώσεις. Μα είχαμε λησμονήσει πώς η περίπτωση μπορούσε να γίνει 'Αριθμός 'Ενα. Γιατί όχι; Ψιθυρίζει τώρα ή δμορφη επαναστατική φωνή της Βαλεντίνας.

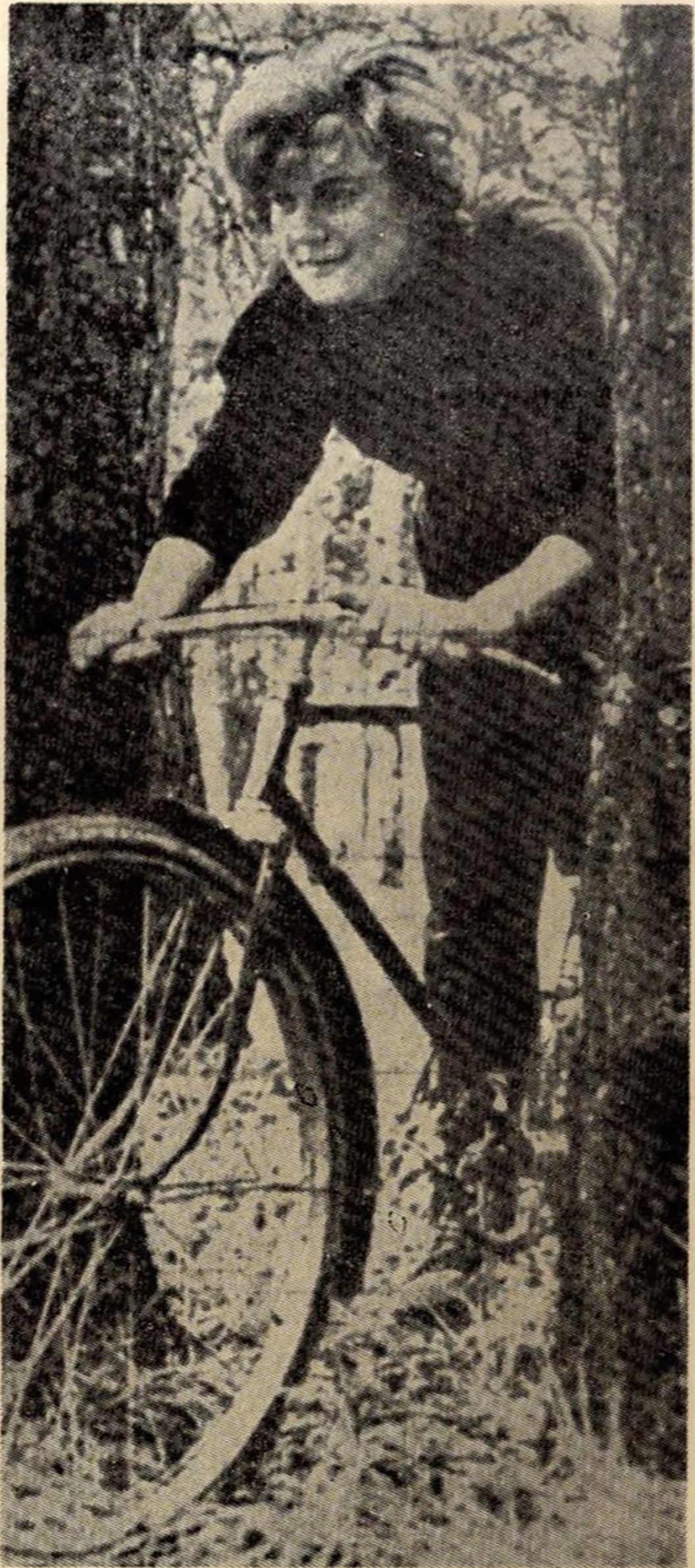
Και γιατί όχι υπουργός των 'Εξωτερικών, όπως στο 'Ισραήλ; Και γιατί όχι Πρωθυπουργός, όπως στην Κεϊλάνη;

Αυτό το «γιατί όχι» είναι ένα φανταστικό πήδημα όπως το πήδημα της Βαλεντίνας στο διάστημα. Αυτή η απλή διαφορά άποψης όπου ο Γλάρος μάς οδηγεί με χάρη, αυτή η συμπλήρωση φαντασίας που μάς υποχρεώνει τώρα να κάνουμε κάθε φορά που βλέπουμε γυναίκα, είναι μια τρομερή ενέργεια που μόλις τώρα απελευθερώθηκε.

Πάνω στη Γη υπάρχουν τρεις κατηγορίες υπανάπτυκτοι άνθρωποι, άνθρωποι που η ζωή τους, ή δουλειά κ' ή δημιουργία τους είναι κάτω από τις ικανότητές τους — και που είναι συνεπώς οι κυριότερες εφεδρείες εκείνης της μορφής ανώτερης ενέργειας (άνωτερης κι από το κάρβουνο κι από το πετρέλαιο κι από το άτομο) δηλαδή της ανθρώπινης διάνοιας. Αυτές οι τρεις εφεδρείες είναι με τη χρονολογική σειρά της ανακάλυψής τους από το λευκό άνθρωπο: οι προλετάριοι, οι άποικιακοί λαοί και οι γυναίκες.

Η απελευθέρωση αυτών των κατηγοριών των υπανάπτυκτων ανθρώπων, που κάθε μία χαλιναγωγείται με τον τρόπο της, προκαλεί κάθε φορά μιάν έκρηξη. Έχουμε την κοινωνική επανάσταση. Έχουμε την κατάργηση της άποικιοκρατίας. Έχουμε τον έρχομό της γυναίκας.

Μα οι δυο πρώτες εκρήξεις, μ' όλο που είναι σημαντικές, έχουν προσκρούσει και προσκρούουν ακόμα σε μερικά δρια που φρενάρουν την ανάπτυξή τους. Με λίγα λόγια είναι γνωστές οι αναπόφευκτες δυσκολίες της απολλοκτιβοποίησης στην Ούγγαρία όπως και στην Ούκρανία, ή επιβράδυνση της έκβιομηχανοποίησης στην Αίγυπτο όπως και στην 'Ινδοκίνα. Δείχνουν πώς θα χρειαστεί ακόμα και-



Βαλεντίνα
Τερέσκοβα

ρός. Δεν πραγματοποιείται από τη μιὰ μέρα στην ἄλλη ἡ ἐξίσωση τῶν τάξεων οὔτε ἡ ἀνύψωση τοῦ ἐπιπέδου ζωῆς τοῦ Ἀλγερινοῦ ἀγρότη. Μὰ ἀπὸ τὴ μιὰ ἢ σχεδὸν ἀπὸ τὴ μιὰ μέρα στὴν ἄλλη: σὲ μιὰ γενιά, στὴ νεώτερη βιομηχανικὴ κοινωνία μας, ἡ ἀπελευθέρωση τῆς γυναίκας, δηλαδὴ ἡ πλήρης ἀνάπτυξή της, μπορεῖ νὰ διπλασιάσει ἢ νὰ τριπλασιάσει τὸ δυναμικὸ μας καὶ νὰ ἐπιταχύνει ἄλλο τόσο τὴν πρόοδο. Ἀπ' ὅλες τὶς ἐπαναστάσεις αὐτὴ ὑπόσχεται τὰ πιὸ πολλά.

Στὴν ΕΣΣΔ καὶ στὶς κομμουνιστικὲς χώρες γενικά, αὐτὴ ἡ ἐπανάσταση ἔχει προχωρήσει πολὺ. Ἡ Βαλεντίνα δὲν εἶναι οὔτε τυχαῖο γεγονός οὔτε ἐξαίρεση. Εἶναι φυσικὸ δημιούργημα μιᾶς κοινωνίας, ὅπου οἱ ἰκανότητες τῶν γυναικῶν ἔχουν ἀρχίσει νὰ καλλιεργεῖνται ἀληθινά. Σήμερα, στὴ Ρωσία, τὰ 79% τῶν γιατρῶν εἶναι γυναῖκες· τὰ 50% ἀπὸ τὰ ἡγετικά στελέχη στὶς κρατικὲς ἐπιχειρήσεις εἶναι γυναῖκες· τὰ 36% ἀπὸ τοὺς μηχανικούς εἶναι γυναῖκες κλπ... Ἕνας ἀπὸ τοὺς λόγους τῆς κεραυνοβόλας ἀνάπτυξης τῆς σοβιετικῆς ἐπιστήμης καὶ τεχνικῆς ἀπὸ τὰ 1950 βρίσκεται σ' αὐτοὺς τοὺς ἀριθμούς.

Πολλοὶ ἄνθρωποι ἀνακάλυψαν τὸ βασικὸ λάθος ποὺ ἔκαναν οἱ ὑπεύθυνοι Ἀμερικανοὶ τεχνικοὶ καὶ πολιτικοὶ μὲ τὸ νὰ φανταστοῦν, ἢ μὲ τὸ νὰ ἀπορρίψουν τὴ χρησιμοποίηση γυναικῶν - κοσμοναυτῶν στὸ πρόγραμμα τῆς κατάρτησης τοῦ διαστήματος. Εἶναι εὐκόλο ἀπὸ τὴ στιγμὴ ποὺ ὁ Γλάρος μᾶς τὸ λέει κοιτάζοντάς μας ἀπλὰ ἀπὸ τὴν ὀθόνη τῆς τηλεόρασης, νὰ θεωροῦμε γελοῖο, παράλογο, ἀνεξήγητο τὸ λάθος τῶν Ἀμερικανῶν. Ἀλλὰ ἄς εἶμαστε δίκαιοι: κ' οἱ Γάλλοι, κ' οἱ Ἄγγλοι, κ' οἱ Ἰταλοὶ, θάχαν κάνει σίγουρα τὸ

ἴδιο λάθος. Στὸ δυτικὸ κόσμο, ἡ γυναίκα δὲν θεωρεῖται ἰκανὴ νὰ πάρει τὴ θέση ἑνὸς ἄντρα, σὲ θέματα ποὺ ἀφοροῦν ὀργάνωση, σκέψη, ἀπόφαση, διοίκηση. Κάτι περισσότερο ἀπὸ ὅ,τι ἓνας Νέγρος καὶ κάτι λιγότερο ἀπ' ὅ,τι ἓνας γιὸς ἐργάτη — νὰ, ἀπ' αὐτὴν τὴν ἀποψη, ἡ θέση της.

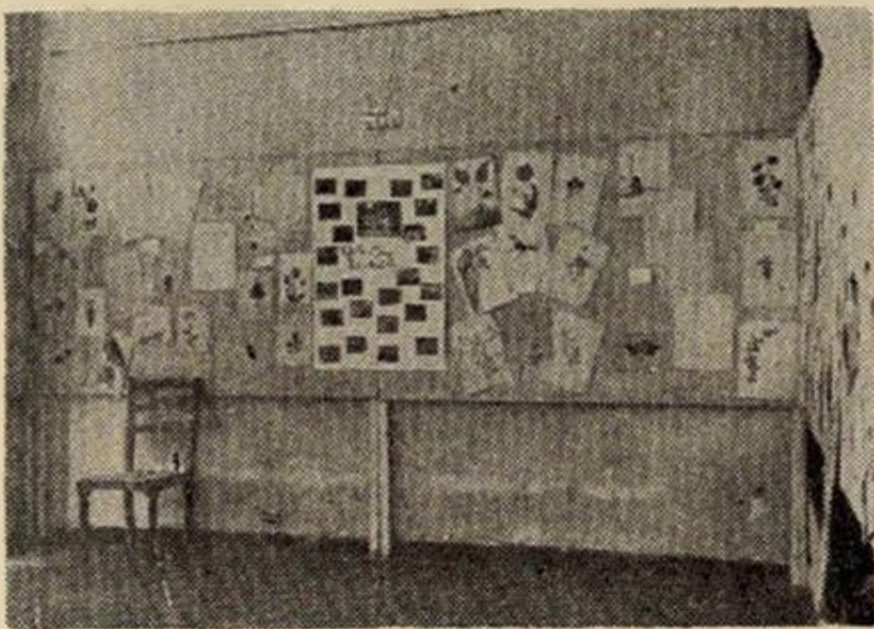
Ἡ Βαλεντίνα πέταξε μόλις προχτές, ἀλλὰ ἤδη, σὲ μερικὲς ἡμέρες, οἱ γιατροί, οἱ τεχνικοί, οἱ βιολόγοι, οἱ ψυχίατροι, μᾶς ἔμαθαν πῶς ὁ ὀργανισμὸς μιᾶς γυναίκας εἶχε τουλάχιστον τὴν ἴδια ἀντοχὴ ὅπως καὶ τοῦ ἄντρα, στὶς δοκιμασίες τοῦ διαστήματος, πῶς ἡ γυναίκα εἶχε τουλάχιστον τὰ ἴδια νεῦρα καὶ τὴν ἐπιδεξιότητα ὅπως κι ὁ ἄντρας γιὰ νὰ διευθύνει ἓνα κοσμικὸ διαστημόπλοιο. Κ' εἴμαστε μόνο στὶς πρῶτες μέρες... Ὅπως καὶ στὴν κατάλυση τῆς ἀποικιοκρατίας. Ἀλλὰ ἡ ἄνοδος τῆς γυναίκας γίνεται μὲ ταχύτητα καὶ ἀποτελέσματα μεγαλύτερα, καὶ θὰ συνεχιστεῖ ἀπρόσκοπτη: ὡς τὴ στιγμὴ ποὺ ὁ λόγος τοῦ νέου προφήτη, ποὺ προαισθανόμασταν τὴ βαθεῖά του ἀλήθεια, θὰ γίνῃ ἡ πραγματικότητα τοῦ νέου κόσμου: «Οἱ καλύτεροὶ ἄνδρες εἶναι οἱ γυναῖκες. Σᾶς τὸ λέω γιατί εἶμαι σίγουρος». Αὐτὴ τὴ φορὰ δὲν μιλάει ἡ Βαλεντίνα, αὐτὸ θάταν φοβερὰ ἐγωϊστικὸ, ἀλλὰ ἓνας ἄντρας, ὁ φίλος της Γεφτουτσένκα.

Αὐτὴ ἡ προοπτικὴ εἶναι πολὺ ὠραία, γεμάτη ὑποσχέσεις καὶ χάρη. Κ' ἐμεῖς ἐπίσης εἴμαστε σίγουροι γι' αὐτὸ.

1. Ἡ, ἀκριβέστερα, σύμφωνα μὲ τὸν ὅρισμό τοῦ Ἀδόλφου Χίτλερ: «Kinder, Kirche, Küche» — τὰ παιδιὰ, ἡ ἐκκλησία, ἡ κουζίνα.

Μετ. Π. Χ.

Ἔκθεση γιὰ τὸ Α.Δ. Παρθεναγωγεῖο Βόλου καὶ τὸν Δελμοῦζο



Τμῆμα τῆς ἐκθέσης: Τὸ πλάνο μὲ τὰ σχέδια τῶν μαθητριῶν τοῦ Παρθεναγωγείου.

Τὸ τμῆμα τῆς Ἑλληνικῆς Περιηγητικῆς Λέσχης τῆς Ἀμφισσας ὀργάνωσε, στὶς ἀρχὲς τοῦ Ἰούνη, στὸ τουριστικὸ περίπτερο τοῦ Βόλου, μιὰ πρωτότυπη ἐκθεση χειρογράφων μὲ θέμα: «Ἡ ἱστορία τοῦ Α. Δ. Παρθεναγωγείου Βόλου (1908 - 1911) κ' ἡ πολυτάραχη πολιτεία τοῦ Ἐθνικοῦ Παιδαγωγικοῦ Ἀλέκου Π. Δελμούζου μέσα ἀπ' τὰ χειρόγραφα».

Τὴν Κυριακὴ, 2 τοῦ Ἰούνη, μὲ τὴ συμμετοχὴ τῆς Ε.Π.Α. Βόλου, ἔγιναν τὰ ἐγκαίνια τῆς ἐκθέσης. Ὁ πρόεδρος τοῦ τμήματος Ἀμφισσας κ. Γεώργιος Κ. Γάτος μίλησε σύντομα μὲ θέμα: «Τὸ κρυφὸ σκολεῖο τοῦ Βόλου κι ὁ Ἀλέκος Δελμούζος». Τὸν ἐπισημητὴ παρουσίασε ὁ λαογράφος κ. Κίπρος Μακρῆς.

Τὸ ἱστορικὸ τοῦ Α.Δ.Π. καὶ τοῦ Δελμούζου δόθηκε σὲ 14 πλάνια. Στὸ πρῶτο παρουσιάστηκαν φωτογραφίες καὶ χειρόγραφα.

σχετικά με τὸ ξεκίνημα καὶ τὶς σπουδὲς τοῦ Δελμούζου. Στὸ δεύτερο δόθηκε μιὰ εἰκόνα ἀπ' τὴ δουλειὰ στὸ Α.Δ.Π. καὶ ἰδιαίτερα παρουσιάστηκαν μιὰ σειρά φωτογραφίες, ἰχνογραφίες καὶ ζωγραφικὲς, ἐκθέσεις ἰδεῶν καὶ γράμματα τῶν μαθητριῶν τοῦ σχολείου. Ἀκόμα, ἐνδειχτικά, κατάλογοι, μιὰ σειρά ἀπὸ γράμματα τοῦ γιατροῦ Σαράτση, ἀγνωστικά καὶ διάφορα λιθογραφημένα βιβλία διδασκαλίας, προγράμματα καὶ προϋπολογισμοὶ τοῦ σχολείου καθὼς καὶ μιὰ σειρά γράμματα — Δροσίνη, Τριανταφυλλίδη, Φώτη Φωτιάδη, Περικλῆ Γιαννόπουλου, Μάρκου Τσιριμώκου, Δημήτρη Γληνοῦ κλπ. — τῶν πνευματικῶν ἀνθρώπων τῆς ἐποχῆς σχετικά με τὴ δράση καὶ τὴ θέση τοῦ σχολείου τοῦ Βόλου στὸ κίνημα τοῦ ἐκπαιδευτικοῦ Δημοτικισμοῦ.

Στὸ τρίτο πλάνο δόθηκε ὁ γνωστὸς διωγμὸς τοῦ σχολείου — σειρά ἄρθρα τῶν βολιώτικων ἐφημερίδων, κλήσεις ἀνακριτικὲς καὶ γράμματα σχετικά με τὸ κλείσιμό του (1912).

Στὸ τέταρτο, ἡ περίφημη δίκη τῶν Ἀθεϊκῶν τοῦ Ναυπλίου (1914), με 42 ἐπίσημα ἀντίγραφα μαρτυρικῶν καταθέσεων, με τὸ ἐπίσημο κλητήριο θέσπισμα, με σχετικὲς φωτογραφίες κ' ἐπιφυλλίδες τοῦ Τύπου, με τὰ πρακτικά τῆς δίκης καὶ με γράμματα σχετικά μ' αὐτή. Στὸ πέμπτο πλάνο ἡ ἀθώωση με δεκάδες γράμματα καὶ τηλεγραφήματα, με σημαντικότερα τοῦ Γληνοῦ, τοῦ Καζαντζάκη, τοῦ Ἑφταλιώτη, τοῦ Κορδάτου, τοῦ Λαπαθιώτη, τῆς Δέλτα καὶ ἄλλων.

Τὸ ἕκτο πλάνο ἦταν χειρόγραφα, σχετικά με τὶς καταδίκες τῶν κατηγορῶν — ἐπισκόπου Γερμανοῦ κ' ἐφέτη Τιμ. Ἀμπελά — ἐνῶ τὸ ἕβδομο, ἐκλείσει τὴν περίοδο τῆς ἐκπαιδευτικῆς μεταρρύθμισης τοῦ 1917 με τὴν παρουσίαση τῶν ἐκπαιδευτικῶν εἰσηγήσεων τοῦ Δελμούζου στὸν Βενιζέλο, με τὰ πρῶτα σχολικὰ βιβλία τῆς Δημοτικῆς — Ψηλὰ Βουνὰ καὶ Ἀλφαθητάρη με τὸν Ἥλιο —, με τὰ νέα ἐκπαιδευτικὰ νομοσχέδια, με γράμματα τοῦ Ἐκπαιδ. Ὁμίλου καὶ με τρία χαρακτηριστικὰ γράμματα τοῦ Γληνοῦ γιὰ τὴν περίοδο αὐτή.

Τὸ ὄγδοο πλάνο κάλυψε τὰ Μαρασλειάκα (1923 - 1926). Παρουσιάστηκαν κλήσεις ἀνακριτικὲς, ἀπολογίες, ἡ ἀρθρογραφία τοῦ Τύπου γιὰ τὸ Μαρασλειο, ἡ εἰσήγηση τοῦ ἀρεοπαγίτη Ἀντωνακάκη, γράμματα διαφόρων πολιτικῶν, διανοουμένων κ' ἐκπαιδευτικῶν γιὰ τὸ ἴδιο θέμα ὅπως τῶν Ἐλ. Βενιζέλου, Φ. Πολίτη κλπ. καὶ γιὰ τὴ ζωὴ τοῦ Μαρασλειοῦ Διδασκαλείου. φωτογραφίες με τὴ

σχολικὴ ζωὴ, κατάλογοι, πρακτικὰ τῆς σχολικῆς κοινότητος καὶ ἄλλα.

Μιὰ σειρά ἀπὸ γράμματα τοῦ Γληνοῦ μαζί με τὰ περιοδικὰ Δελτίον Ἐκπ. Ὁμίλου καὶ Ἀναγέννηση, ἀποτελοῦσαν τὸ ἕνατο πλάνο με τίτλο «1927. Ἡ διάσπασση τοῦ Ὁμίλου».

Στὸ δέκατο πλάνο παρουσιάστηκαν οἱ κλήσεις τῆς Ἱερῆς Συνόδου καὶ τὰ σχετικά ἔγγραφα — κατηγορίας κ' ὑπεράσπισης — με τὴν κατηγορία τῆς «ὀρθολογιστικῆς ἐρμηνείας». Τὰ ἐνδέκατο καὶ δωδέκατο πλάνα ἐκλείσαν τὴν περίοδο 1928 καὶ πέρα, ποὺ ὁ Δελμούζος διορίστηκε καθηγητὴς παιδαγωγικῆς στὸ Πανεπιστήμιο τῆς Θεσσαλονίκης. Παρουσιάστηκαν γράμματα καὶ τηλεγραφήματα γιὰ τὴν καθηγεσία του (Γληνός, Παπαμαῦρος, Κουγέας, Βέης, Φοιτητικὴ Συντροφιά, Τριανταφυλλίδης κλπ.), μιὰ σειρά γράμματα τοῦ Θεοδωρίδη, καθὼς καὶ τὰ σχετικά ἄρθρα στὸν Τύπο. Ἀκολουθοῦν οἱ δυὸ παραιτήσεις του στὰ 1933 καὶ στὰ 1938, ἡ σχετικὴ μ' αὐτὲς ἀλληλογραφία του (Λίνου Πολίτη, Θεοδωρακόπουλου, Σβώλου κλπ.) καὶ οἱ κριτικὲς του στὰ ἐκπαιδευτικὰ νομοσχέδια τοῦ Τουρκοβασίλη (1933) καὶ τῆς Διχτατορίας.

Τὸ δέκατο τρίτο πλάνο περιέκλεισε μιὰ πληθώρα δημοσιεύματα καὶ γράμματα σχετικά με τὸ θάνατό του (1956), ἐνῶ στὸ δέκατο τέταρτο καὶ τελευταῖο ἐκτέθηκαν οἱ κριτικὲς — ἀποκόμματα ἢ γράμματα — γιὰ τὸ ἔργο του.

Ἀκόμα, καὶ ξεχωριστὰ ἀπ' ὅλα τοῦτα, ἐκτέθηκαν τὰ προσωπικά του ἀντικείμενα — ρολοῖ του, γυαλιά του, κοντυλοφόρος του, γάντια του κλπ. — καθὼς καὶ μιὰ πλήρης σειρά τῶν ἐκδόσεών του.

Ἡ ἐκθεση ἔμεινε ἀνοιχτὴ τέσσερις μέρες. Ἀνάμεσα στοὺς 5.000 Βολιώτες ποὺ τὴν ἐπισκέφτηκαν, ὑπῆρξαν καὶ παλιοὶ συνεργάτες του καθὼς καὶ, σεβάσμιες τώρα, μαθήτριές του ποὺ δόσανε μιὰν ἀτμόσφαιρα συγκινητικὴ. Ὁ Τύπος τοῦ Βόλου ἀσχολήθηκε τὶς μέρες αὐτὲς με πολὺστήλα ἄρθρα του γιὰ τὴν ἐκθεση καὶ τὸ ἱστορικὸ τοῦ Κρυφοῦ Σχολείου καὶ σὲ πολλοὺς με τὴν εὐκαιρία αὐτὴ ξανατέθηκε τ' ἀποξεχασμένο καὶ ταλαιπωρημένο θέμα τῆς ἐκπαιδευτικῆς μεταρρύθμισης.

Ἀξίζει νὰ σημειωθεῖ ὅτι τὰ χειρόγραφα ποὺ ἐκτέθηκαν ἀνήκουν στὸ Μουσεῖο Χειρογράφων τῆς Ἀμφισσας κ' εἶναι μέρος τοῦ ὑπάρχοντος ἐκεῖ Ἀρχείου Δελμούζου.

Σὲ λίγες μέρες κυκλοφορεῖ ὁ ΙΖ' τόμος τῆς

« Ε Π Ι Θ Ε Ω Ρ Η Σ Η Σ Τ Ε Χ Ν Η Σ »

Α Π Ι Σ Τ Ε Υ Τ Ο :

Ἡ εὐρωπαϊκὴ συνάντηση τῶν ΕΣ—ΕΣ!

Δημοσιεύουμε χωρίς σχόλια ἀπόσπασμα ἀπὸ διαμαρτυρία τῆς Διεθνούς Ἑνώσεως Ἐθνικῆς Ἀντίστασης. Ἡ καταγγελία εἶναι τόσο καταπληκτικὴ καὶ προκλητικὴ, πού καταντάει ἀπίστευτη:

«Στὸ Χάμελκ τῆς Δυτικῆς Γερμανίας θὰ γίνεῖ τὸ Σεπτέμβρη τοῦ 1963, ὕστερα ἀπὸ μακριὰ προπαρασκευὴ σὲ πολλές εὐρωπαϊκὲς χώρες, διεθνῆς συνάντησι τῶν παλαιῶν ἙΣ—ἙΣ, πού ἐπιδιώκεται νὰ προσλάβει ξεχωριστὴ λαμπρότητα.

Σκοπὸς τῆς συνάντησις εἶναι νὰ ἰδρυθεῖ μιὰ Βαλχάλα, δηλ. ἓνα μεγαλοπρεπὲς μνημεῖο σὲ ἀνάμνησι τῆς δόξας τῶν ἙΣ—ἙΣ.

Ἡ ἀναίδεια αὐτὴ ἐξεγείρει τὴ συνείδησι τῶν Εὐρωπαίων ἀγωνιστῶν τῆς Ἀντίστασις γιατί δὲν μποροῦν νὰ ξεχάσουν τὰ ἐγκλήματα πού διαπράξανε τὰ ἙΣ—ἙΣ ὑπηρετώντας τὸν Χίτλερ σ' ὅλες τὶς κατεχόμενες χώρες τῆς Εὐρώπης καὶ στὴν ἴδια τὴ Γερμανία καὶ πού δίνουν τὸ μέτρο τοῦ κινδύνου πού διατρέχουν ἡ ἀσφάλεια καὶ ἡ εἰρήνη τοῦ κόσμου ἀπὸ τὴν ἀναγέννησι τοῦ ναζισμοῦ.

Αὐτὴ ἡ συνάντησι εἶναι ἡ κατάληξι μιᾶς

σειρᾶς ἀπὸ σύντομες προσπάθειες γιὰ ἐπανασύστασι τῆς ναζιστικῆς ὀργάνωσις καὶ γιὰ τὴν ἐξάπλωσὴ τῆς σ' ὅλη τὴν Εὐρώπη.

Τὰ ἙΣ—ἙΣ ἀναδιοργανώθηκαν στὴν ἀρχὴ τοπικά. Στὰ 1951 λειτουργοῦσαν 380 ὀργανώσεις ἙΣ—ἙΣ...

Στὰ 1952 ἔγινε ἡ πρώτη συνάντησι στὸ Φέρντεν ὅπου πῆραν μέρος 5.000 μέλη τῶν ἙΣ—ἙΣ.

Βγήκε δημοσιογραφικὸ ὄργανο μὲ τὸν τίτλο «Ὁ ἐθελοντῆς».

Στὰ 1956 ἔγιναν 10 συνδιασκέψεις καὶ ἀπὸ τότε οἱ συναντήσις καὶ συνδιασκέψεις τῶν παλιῶν μελῶν τῶν ἙΣ—ἙΣ πολλαπλασιάστηκαν.

Σ' ὅλες αὐτὲς τὶς συναντήσις καὶ ἐκδηλώσεις ἔπαιξαν ἐνεργητικὸ ἡγετικὸ ρόλο οἱ παλιοὶ στρατηγοὶ τῶν ἙΣ—ἙΣ. Ὁ Λαμερντίν, δῆμιος τοῦ Ὁραντούρ, παρουσιάστηκε στὴ συνάντησι τοῦ Χάμελκ καὶ διευθύνει ἀπὸ τότε τὴν ὑπηρεσία διεθνῶν σχέσεων τῶν παλαιῶν ἙΣ—ἙΣ.

Ἡ διαμαρτυρία τελειώνει καλώντας σὲ συναγεραμὸ ἐναντίον τῶν ἙΣ—ἙΣ:



Κάρτα διαμαρτυρίας πού κυκλοφορεῖ σ' ὅλον τὸν κόσμον ἐναντίον τῆς συνάντησις τῶν ἙΣ—ἙΣ.

«Ζητούμε απ' όλες τις ενώσεις, από όλους τους αγωνιστές της 'Αντίστασης, από όλους τους αντιφασίστες και δημοκράτες, να διαμαρτυρηθούν στον δήμο του Χάμελκ, στην κυβέρνηση της Κάτω Σαξονίας, στην κυβέρνηση της όμοσπονδιακής γερμανικής δημοκρατίας και στις δικές τους κυβερνήσεις και να ενώσουν όλες τις δυνάμεις για να μη γίνει ή σχεδιαζόμενη συνάντηση των 'Ες - 'Ες και για να διαλυθεί ή Διεθνής Ναζιστική 'Οργάνωση».

Ζεραφά

Το δοκίμιο για το καινούργιο γαλλικό μυθιστόρημα του Μισέλ Ζεραφά, που δημοσιεύο-

με σ' αυτό το τεύχος, γράφτηκε ειδικά για την «'Επιθεώρηση Τέχνης».

'Ο Μισέλ Ζεραφά δεν είναι γνωστός στο έλληνικό κοινό. Είναι μυθιστοριογράφος κ' έχει δημοσιεύσει αρκετά βιβλία που προκάλεσαν ευμενέστερες κριτικές. Τα πιο γνωστά του μυθιστορήματα είναι: «Le temps des rencontres» (1948), «Le commerce des hommes» (1952), «Les doublures» (1958).

'Ο Ζεραφά, που είναι σήμερα 45 χρονών, σπούδασε φιλολογία και δίδαξε σε διάφορα γαλλικά γυμνάσια καθώς και σε αμερικανικά πανεπιστήμια.

'Απ' αυτή τη στήλη αισθανόμαστε την ανάγκη να ευχαριστήσουμε τον Μισέλ Ζεραφά για το κείμενο που έδωσε στην «Ε.Τ.» όπου αναλύει κοινωνιολογικά και αισθητικά το σύγχρονο «κύμα» στο καινούργιο γαλλικό μυθιστόρημα.

Δύο από τα γλυπτά του Κ. Κλουβάτου που διατίθενται στα γραφεία της «'Επιθ. Τέχνης».



ΤΟ ΧΡΟΝΙΚΟ ΤΟΥ ΒΙΒΛΙΟΥ

● Το μήνα Μάη κατατέθηκαν στην 'Εθνική Βιβλιοθήκη 304 βιβλία. 'Απ' αυτά είναι: ποίηση 13, πεζογραφία 49, Ιστορία - βιογραφία 19, παιδεία - παιδαγωγική 30, θρησκεία - εκκλησία 11, φιλοσοφία 14, ψυχολογία 8, αρχαιολογία 3, γλωσσολογία 7, παραμύθι 26, βιβλιογραφία 3, θέατρο 6, καλλιτεχνία 2, νομικά 6, Ιατρική 35, μαθηματικά 4, αστρονομία 1, φυσικές επιστήμες 4, οικονομικές - κοινωνικές επιστήμες 38, γεωργία 3, γεωγραφία 6, διάφορα 16.

● Ο καινούργιος εκδοτικός οίκος «Θεμέλιο» κυκλοφορεί αυτές τις μέρες δυο αξιόλογα βιβλία: τή συλλογή διηγημάτων της 'Ελλης 'Αλεξίου «Σκληροί αγώνες για μικρή ζωή», έκδ. β', που θεωρήθηκε όταν πρωτοβγήκε πριν από 30 χρόνια ένα από τα αξιολογότερα επιτεύγματα της Γενιάς του '30, και το μυθιστόρημα «Νύχτες κι Αύγες» του πολιτικού πρόσφυγα Μήτσου 'Αλεξανδρόπουλου, που κρίθηκε πολύ επαινετικά όταν πρωτοβγήκε στο εξωτερικό. 'Επίσης οι εκδόσεις «Θεμέλιο» πρόκειται να καθιερώσουν ένα νέο τύπο εκδόσεων φτηνού λαϊκού βιβλίου. Οι εκδόσεις αυτές, που θα τυποποιηθούν, θα αποτελούνται από 5 σειρές που θα καλύψουν το χώρο της ποίησης, ελληνικής λογοτεχνίας, παγκόσμιας λογοτεχνίας, Ιστορίας, επιστήμης και παιδικής λογοτεχνίας. Το πρώτο βιβλίο αυτής της σειράς που ετοιμάζεται είναι το αντιπολεμικό ρομάντο της 'Εντίτα Μόρρις «Τα λουλούδια της Χιροσίμα».

● Στην ετήσια κυπριακή έκδοση «Φιλολογική Κύπρος» 1963, του 'Ελληνικού Πνευματικού 'Ομίλου Κύπρου, δημοσιεύεται από τον Κ. Στεφάνου κυπριακό βιβλιογραφικό δελτίο του 1962, κατά το δεκαδικό σύστημα Ντίουϊ και κατ' αλφαθητική σειρά. Βιβλιογραφούνται τα βιβλία που γράφτηκαν από Κύπριους ή εκδόθηκαν στην Κύπρο και τα βιβλία που αναφέρονται στην Κύπρο. 'Ακολουθούν οι κυβερνητικές εκδόσεις, εφημερίδες, περιοδικά κλπ. Συνολικά βιβλιογραφούνται πάνω από 350 βιβλία. 'Από αυτά είναι 60 λογοτεχνικά και 50 ιστορικά - ταξιδιωτικά, κυρίως από τον άπελευθερωτικό αγώνα των Κυπρίων.

● Οι εκδόσεις Ζυγιάρ κυκλοφόρησαν στη Γαλλία ένα βιβλίο της Άνια Φράνκος για την Κούβα. 'Η συγγραφέας, μιὰ νεαρή δημοσιογράφος, είχε πάει στην Κούβα στα 1961 να μαζέψει υλικό για ένα φιλμ ντοκυμανταίρ του Γιόρις 'Ιβενς. 'Εχει παρακολούθησε αυτό που, πολύ σωστά, ονομάζει «Κουβανέζικη Γιορτή». Τήν αντίσταση ενός δλόκληρου λαού που πολεμά κάτω απ' τις δυσκολότερες συνθήκες με πίστη όμως, ενότητα και πάθος, χαρακτηριστικά που ανήκουν σ' ένα ολοκληρωμένο έθνος. Οι πλάζ και τα υπερπολυτελή ξενοδοχεία όπου πολυεκατομμυριοῦχοι 'Αμερικανοί περνούσαν τις διακοπές τους, έχουν μεταβληθεί σήμερα, στα χέρια του λαού, σε σχολεία, κέντρα αλφαθητισμού, τεχνικών σπουδών κλπ. 'Ο λαϊκός αυτός θρίαμβος ζωντανεύει μέσα στο βιβλίο της Φράνκος με Ιστορίες, διαλόγους, σκίτσα και πίνακες γεμάτους χρώμα κι αλήθεια.

Ε Ε Ν Ε Σ

'Η έρευνα της Ε.Τ. ολοκληρώνεται σήμερα με τις ξένες βιβλιοθήκες που λειτουργούν σαν παραρτήματα διαφόρων υπηρεσιών, Ινστιτούτων, Ιδρυμάτων και συλλόγων. Οι κυριότερες είναι: του Γαλλικού 'Ινστιτούτου, του 'Ιταλικού 'Ινστιτούτου, του 'Ελληνοσοβιετικού Συνδέσμου, της 'Αμερικανικής 'Υπηρεσίας Πληροφοριών, του Βρετανικού Συμβουλίου.

● Η ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΤΟΥ ΓΑΛΛΙΚΟΥ ΙΝΣΤΙΤΟΥΤΟΥ είναι έγκατεστημένη στην όδο Σίνα 29. 'Εχει ιδρυθεί πριν από αρκετά χρόνια, αλλά μόνο την τελευταία πενταετία τέθηκε στη διάθεση του ευρύτερου κοινού. Είναι γενική, με βιβλία Γάλλων συγγραφέων και γαλλικές μεταφράσεις. Δυστυχώς τα στοιχεία μας για τήν αξιόλογη αυτή βιβλιοθήκη είναι άτελή, γιατί ή άρμόδια υπηρεσία του 'Ινστιτούτου, από μιὰ περίεργη νοσοτροπία, άρνήθηκε να μās δώσει τις πληροφορίες που ζητήσαμε.

● Η ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΤΟΥ ΙΤΑΛΙΚΟΥ ΙΝΣΤΙΤΟΥΤΟΥ άρχισε να λειτουργεί ύστερα από τον πόλεμο, στην όδο Πατησίων 47. Είναι γενική, με 12.000 περίπου τόμους, έργα 'Ιταλών συγγραφέων. Το πιο πλούσιο τμήμα της είναι το κλασικό κι ακολουθούν τα τμήματα Ιστορίας της τέχνης, κινηματογράφου, θεάτρου. Παρακολουθεί 20 εφημερίδες και 70 περιοδικά όλων των κλάδων.

● Η ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΤΟΥ ΕΛΛΗΝΟ-ΣΟΒΙΕΤΙΚΟΥ ΣΥΝΔΕΣΜΟΥ πρωτολειτούργησε στα 1945 - 1947. 'Αναδιοργανώθηκε στα 1956, στην όδο Β. Σοφίας 18. Είναι γενική, με 10.000 τόμους και προοπτική για διπλασιασμό. 'Από τα βιβλία που έχει σήμερα, τα 7.000 είναι ρωσικά, 2.000 γαλλικά και άγγλικά (ρωσικές εκδόσεις σε ξένες γλώσσες), μερικά άρμένικα και γύρω στα 1.000 ελληνικά — σύγχρονη ελληνική λογοτεχνία. 'Εχει πλούσιο παιδικό τμήμα, καθώς και καλλιτεχνικό, με άλμπουμ παλαιών και σύγχρονης ρωσικής τέχνης, μουσείου 'Ερμιτάζ και τέχνης ανατολικών χωρών. Παρακολουθεί 11 εφημερίδες (ανάμεσά τους τή «Πράβδα» και τήν «'Ιζβέστια») και πολλά περιοδικά, μερικά σε γαλλική, γερμανική και άγγλική έκδοση: 16 Ιατρικά, 16 θετ. επιστήμες, 7 παιδεία - παιδαγωγική, 6 θεωρητ.

ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΕΣ



Τὸ ἀναγνωστήριο τῆς Δημοτικῆς Βιβλιοθήκης τῆς Ἑρμούπολης.

ἐπιστήμες, 12 λογοτεχνικά, 9 καλλιτεχνικά, 4 πολιτικά, 12 ποικίλης ὕλης. Ἔχει δισκοθήκη μὲ 1.000 δίσκους κλασικῆς, ρωσικῆς καὶ ξένης μουσικῆς καὶ λαϊκῆς μουσικῆς τῶν χωρῶν τῆς Ἀσίας. Παραρτήματα τῆς βιβλιοθήκης τοῦ Ἑλληνοσοβιετικοῦ Συνδέσμου λειτουργοῦν στὸν Πειραιᾶ μὲ 1.500 καὶ στὴ Θεσσαλονίκη μὲ 2.000 τόμους.

● Η ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΤΗΣ ΑΜΕΡΙΚΑΝΙΚΗΣ ΥΠΗΡΕΣΙΑΣ ΠΛΗΡΟΦΟΡΙΩΝ ἰδρύθηκε στὰ 1945. Εἶναι ἐγκατεστημένη στὴν ὁδὸ Σταδίου 29. Γενικὴ, μὲ 13.000 τόμους, ἔργα Ἀμερικανῶν συγγραφέων — ὅλα ἀγγλικά καὶ λίγα σὲ ἄλλες γλώσσες. Παρακολουθεῖ 300 περίπου περιοδικὰ ὄλων τῶν κλάδων. Ἀπὸ τὸ 1958 κρατεῖ ἀρχεῖο γιὰ τὰ περισσότερα περιοδικὰ. Παρακολουθεῖ καὶ 6

ἐφημερίδες. Τὸ ἀρχεῖο τῶν ἐφημερίδων διατηρεῖται 6 μῆνες. Ἔχει καλὰ ὀργανωμένο μουσικὸ τμήμα, μὲ πλούσια δισκοθήκη: κλασικὴ μουσικὴ, λαϊκὰ τραγούδια, νέγρικα σπιρίτσιουαλς. Ἡ βιβλιοθήκη ἔχει παραρτήματα στὸν Πειραιᾶ, Θεσσαλονίκη, Πάτρα καὶ Καβάλα, ποὺ λειτουργοῦν κατὰ τὸ σύστημα τῆς κεντρικῆς. Κάθε ἀνοιξὴ καὶ φθινόπωρο ὀργανώνονται στὴν Κεντρικὴ Βιβλιοθήκη μαθήματα βιβλιοθηκονομίας δωρεάν, μὲ πρακτικὴ ἐξάσκηση κοντὰ στὸ εἰδικευμένο προσωπικό.

● Η ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΤΟΥ ΒΡΕΤΑΝΙΚΟΥ ΣΥΜΒΟΥΛΙΟΥ εἶναι ἐγκατεστημένη στὴν ὁδὸ Ἑρμοῦ 10. Ἀρχισε νὰ λειτουργεῖ στὰ 1945. Εἶναι γενικὴ, μὲ 20.000 τόμους, ἔργα Ἀγγλῶν συγγραφέων. Παρακολουθεῖ

100 περιοδικά όλων των κλάδων, που διατηρούνται σε άριστη κατάσταση, και έχει πλήρεις σειρές εφημερίδων.

● **ΑΝΑΓΝΩΣΤΗΡΙΑ** έχουν όλες οι βιβλιοθήκες και λειτουργούν: του 'Ιταλικού 'Ινστιτούτου 10 - 1.30' και 6 - 8, του 'Ελληνοσοβιετικού 9 - 1½ και 6 - 9½, της 'Αμερικανικής 'Υπηρεσίας 9 - 1 και 6 - 9 και του Βρετανικού Συμβουλίου 9 - 1½ και 4.30 - 8. Οί κατάλογοι είναι συντεταγμένοι: της 'Αμερικανικής και Βρετανικής κατά το σύστημα Ντιούι, του 'Ελληνοσοβιετικού καθ' ύλην και κατά συγγραφέα, του 'Ιταλικού 'Ινστιτούτου μόνον κατά συγγραφέα. Κάθε μέρα φοιτούν: στη βιβλιοθήκη του 'Ιταλικού 'Ινστιτούτου 20 αναγνώστες (μαθητές και φοιτητές οί πιο πολλοί), στη βιβλιοθήκη του 'Ελληνοσοβιετικού 25 - 30 (μαθητές των σχολών της ρωσικής γλώσσας που λειτουργούν στον 'Ελληνοσοβιετικό, μελετητές, δημοσιογράφοι), στη βιβλιοθήκη της 'Αμερ. 'Υπηρεσίας 1.000 αναγνώστες (σπουδαστές, επαγγελματίες, έμποροι, τεχνικοί) και στη βιβλιοθήκη του Βρετανικού Συμβουλίου 50 αναγνώστες (έμποροι, επαγγελματίες, φοιτητές και μαθητές). Στη βιβλιοθήκη του 'Ελληνοσοβιετικού και την 'Αμερικανική, μπορεί όποιος θέλει ν' ακούσει μουσική από τις δισκοθήκες.

● **ΕΙΝΑΙ ΔΑΝΕΙΣΤΙΚΕΣ.** 'Η βιβλιοθήκη του 'Ελληνοσοβιετικού κάνει 200 - 300 δανεισμούς τὸ μήνα. 'Επί πλέον δανείζει και μουσικούς δίσκους. Περιοδικά και εφημερίδες μπορεί όποιος θέλει νὰ προμηθεύεται δωρεάν. 'Η βιβλιοθήκη του Βρετανικού Συμβουλίου κάνει 1.500 δανεισμούς τὸ μήνα. 'Η βιβλιοθήκη του 'Ιταλικού 'Ινστιτούτου κάνει 150 - 200 δανεισμούς τὸ μήνα. Τους πιο πολλούς δανεισμούς κάνει ή βιβλιοθήκη της 'Αμερικανικής 'Υπηρεσίας: 6 - 7.000 τὸ μήνα, με κάρτες που ισχύουν για δυὸ χρόνια. Σ' όλες τις ξένες βιβλιοθήκες υπάρχει δυνατότητα για τὸν αναγνώστη, έφόσον δέν βρίσκει κάποιο βιβλίο, νὰ ζητήσει νὰ του τὸ φέρουν αὐτοῦσιο ἢ στην ανάγκη και μικροφιλμαρισμένα αποσπάσματα του από τὸ έξωτερικό.

● **Ο ΡΟΛΟΣ ΠΟΥ ΠΑΙΖΟΥΝ** οί ξένες βιβλιοθήκες, πέρα από όρισμένες έπιφυλάξεις είναι θετικός: δίνουν τὴ δυνατότητα στον 'Ελληνα αναγνώστη, δεδομένης και τὴς ανεπάρκειας των ελληνικών βιβλιοθηκών, νὰ παρακολουθεῖ τὴν ξένη σκέψη και βοηθοῦν γενικότερα τὴν πνευματική επικοινωνία του ελληνικού με τους άλλους λαούς. 'Από τὸ άλλο μέρος, ὁ άσφογος τρόπος που λειτουργοῦν οί πιο πολλές μπορεί νὰ σταθεῖ υπόδειγμα για τὴ λειτουργία των ελληνικών βιβλιοθηκών.

Σ. Χ.

● **ΤΑ ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ ΜΑΣ:** 'Η έρευνά μας άσχολήθηκε κυρίως με τις γε-

νικές βιβλιοθήκες, που έχουν προορισμό νὰ έξυπηρετοῦν όχι μόνο τους ειδικούς και τους μελετητές, αλλά και τὸ εύρύτερο κοινό. Γι' αυτό δέν άσχοληθήκαμε με τις ειδικές βιβλιοθήκες — φοιτητικές, σχολικές επαγγελματικές, καθώς και με τις κινητές. Μερικές κατηγορίες από αυτές θ' αποτελέσουν τὸ μέλλον αντίκειμένο ειδικής έρευνας.

● **ΠΡΩΤΗ ΚΑΙ ΒΑΣΙΚΗ ΔΙΑΠΙΣΤΩΣΗ:** Τὸ σημερινὸ κράτος είναι έξαιρετικά φειδωλὸ στο θέμα των βιβλιοθηκών — όπως άλλωστε και σ' ὄλοκληρο τὸν τομέα τὴς παιδείας. 'Από τὸ άλλο μέρος ή άφαίρεση πολλών προσόδων τὴς αὐτοδιοίκησης και ή οικονομική της κακοδαιμονία δέν έπιτρέπουν ούτε σ' αυτά νὰ φαίνεται πιο γενναιόδωρη. 'Ετσι ή οικονομική ανεπάρκεια χαρακτηρίζει όλες — έκτός από ελάχιστες έξαιρέσεις — τις ελληνικές βιβλιοθήκες, με συνέπειες: αριθμητική ανεπάρκεια προσωπικού, έλλειψη συγχρονισμένων καταλόγων, άδυναμία συντήρησης, ανανέωσης και αγοράς νέων βιβλίων.

● **ΔΕΥΤΕΡΗ ΔΙΑΠΙΣΤΩΣΗ:** 'Ελάχιστες από τις ελληνικές βιβλιοθήκες είναι λαϊκές: ὁ δανεισμός είναι πολὺ περιορισμένος αν δέν αποκλείεται τελείως, παραρτήματα στους τόπους κατοικίας και εργασίας δέν υπάρχουν, κινητές βιβλιοθήκες δέν λειτουργοῦν αρκετά. Πρέπει νὰ τονιστοῦν μερικά φωτεινά παραδείγματα (Θεσσαλονίκης, Ξάνθης) που δέν αλλάζουν όμως τὸν κανόνα. 'Αποτέλεσμα, ὁ αριθμὸς των αναγνωστών νὰ είναι άπελπιστικά μικρός: κατά μέσον ὄρο δέν ξεπερνάει τους 50 τὴν ήμέρα σε κάθε βιβλιοθήκη. Είναι ζήτημα δηλαδή αν φοιτοῦν στις ελληνικές βιβλιοθήκες πάνω από 7.500 αναγνώστες, δηλ. τὸ ένα χιλιοστὸ περίπου του πληθυσμοῦ. 'Απ' αυτούς οί πιο πολλοί είναι σπουδαστές και μαθητές. Οί λαϊκές τάξεις άπουσιάζουν σχεδὸν τελείως.

● **ΤΡΙΤΗ ΔΙΑΠΙΣΤΩΣΗ:** Μερικές, έπαρχιακές κυρίως, βιβλιοθήκες, προσπαθοῦνε νὰ γίνουν κέντρα γενικότερης πνευματικής έλξης. Οί περισσότερες όμως έχουν άποστεωθεῖ, μουμιοποιηθεῖ. Μερικές αναπτύσσονται μιὰ δραστηριότητα χωρίς ευθύνη, με αποτέλεσμα νὰ δημιουργοῦν χειρότερο κακό, με διάφορα προπαγανδιστικά φίλμ που τους προμηθεῦουν «γενναϊόψυχοι» οί ξένες υπηρεσίες.

● **ΤΕΤΑΡΤΗ ΔΙΑΠΙΣΤΩΣΗ:** Οί ελληνικές βιβλιοθήκες — έκτός από ελάχιστες έξαιρέσεις — δέν χρησιμοποιοῦν έπιπτικά μέσα (κινηματογράφο, γραμμόφωνο, φωτοεικόνα) που υποβοηθοῦν τὸ ρόλο του βιβλίου. Καμιά δέν έχει ὀργανώσει υπηρεσία για μικροφίλμ. Καμιά δέν έχει ὀργανώσει υπηρεσία ανταλλαγῆς βιβλίων.

● **ΧΡΕΙΑΖΕΤΑΙ ΜΙΑ ΣΤΑΥΡΟΦΟΡΙΑ** Σύνθημα αὐτῆς τὴς σταυροφορίας νὰ είναι: τὸ βιβλίο νὰ φτάσει παντοῦ. Νὰ δοθεῖ και στην καθυστερημένη 'Ελλάδα ή Μόξα του

Βιβλίου, όπως δόθηκε και στην προοδευμένη Γαλλία και νίκησε, ιδρύοντας λαϊκές βιβλιοθήκες στις λαϊκές συνοικίες και στους τόπους δουλειάς. Τη σταυροφορία αυτή να την αναλάβουν οι πνευματικοί άνθρωποι, οι καλλιτέχνες, οι εκδότες και οι οργανώσεις τους. Να βασανίσουν το θέμα, να έλθουν σε επικοινωνία με τους οργανωτές της γαλλικής Μάχης του Βιβλίου και να μελετήσουν την πείρα τους, να ζητήσουν προπαντός από το κράτος να σταθμίσει για μια έστω φορά σοβαρά την ευθύνη του για τη μόρφωση του

λαού και να ενισχύσει οικονομικά και ήθικα την προσπάθεια για ίδρυση ενός πλατιού δικτύου λαϊκών βιβλιοθηκών, που θα απλώνεται παντού.

Έκτος από το ανέβασμα του μορφωτικού επιπέδου του λαού, η σταυροφορία θαχει άμεσο, ευεργετικό αντίκτυπο και στην κίνηση του βιβλίου. Ένα πρέπει να είναι το σύνθημα: με τη λαϊκή βιβλιοθήκη να φτάσει το βιβλίο ως το άπώτατο χωριό της Ελλάδας,

Κ. Π.

Οι ώρες λειτουργίας των Βιβλιοθηκών

Αγαπητή «Επιθεώρηση Τέχνης»,

Με μεγάλο ενδιαφέρον διάβασα την τόσο κατατοπιστική και πρωτότυπη έρευνά σας για τις Βιβλιοθήκες. Ήταν πραγματικά και διαφωτιστική κι απαραίτητη για όσους ασχολούνται με το βιβλίο.

Έχω, όμως, από προσωπική πείρα και παρατήρηση, να προσθέσω τούτο το σημαντικό σχετικά με τις ώρες λειτουργίας τους: Τη βασική αδυναμία των μελετητών που εργάζονται να μπορέσουν να αξιοποιήσουν τους θησαυρούς των βιβλιοθηκών μια κ' οι ώρες λειτουργίας τους συμπέφτουν συνήθως με τις ώρες της δουλειάς τους. Έτσι, ένα μεγάλο — το μεγαλύτερο νομίζω — μέρος τ' αναγνωστικού κοινού και των διαφόρων έρευνητών, δεν εξυπηρετείται ή εξυπηρετείται ελάχιστα με τις κρατούσες συνθήκες. Ακόμα κι αυτές οι δανειστικές δεν μπορούν να εξυπηρετήσουν

ένα μελετητή που θέλει να χρησιμοποιήσει πολλά και σπάνια κείμενα.

Θα πρέπει όμως να βρεθεί μια λύση. Έχω από καιρό σκεφτεί το θέμα και μονάχα τις δυο παρακάτω λύσεις βλέπω αποδοτικές.

α) Να παρατείνεται ή λειτουργία των βιβλιοθηκών ως τις 10 το βράδυ, έτσι ώστε να είναι δυνατή η πολύωρη μελέτη απ' τον εργαζόμενο αναγνώστη.

β) Να λειτουργούν οι βιβλιοθήκες και τ' απογευματινά των Σαββάτων και τα πρωινά της Κυριακής.

Αμφίσημα 26)7)1963.

Ευχαριστώντας για τη φιλοξενία

Με αγάπη

ΓΙΩΡΓΟΣ Κ. ΓΑΤΟΣ

Διευθυντής της Βιβλιοθήκης
και του Μουσείου Αμφίσσης

K P I T I K H

Αντρέα Νενεδάκη: «Οι Μαργαρίτες του Αγίου»

Στά πιο πολλά απ' τα διηγήματα του Νενεδάκη, κ' ιδιαίτερα τα σχετικά με το Μακρονήσι, το θέμα τους, δοκιμασίας της ανθρωπιάς, σε συγκινεί τόσο που σε κάνει να ξεχάσεις να τα δεις κριτικά. Και αυτές τις στιγμές σου φαίνεται αταίριαστο να αναφερθείς στις μορφικές αναζητήσεις του συγγραφέα, τις ελλείψεις του, τη φιλοσοφία του. Η ευθύνη δεν είναι δική του. Αντίθετα, αποφεύγει τη συγκίνηση μέχρι που φτάνει σε μιάν έντύπωση περιγραφικότητας. Μόνο που αυτή η περιγραφικότητα δεν εμποδίζει την αναζητική των καταστάσεων με σκοπό τις προβαλλόμενες ανθρώπινες συνειδήσεις. Οι φράσεις στα διηγήματα του Ν. δείχνουν τις κινήσεις, τις πράξεις των βασανιστών στο Μακρονήσι, τον παραλογισμό, το αναποδογύρισμα

των αξιών ως το σημείο που ένα άτομο στέκεται ανυπεράσπιστο, εκτεθειμένο στους φοβερότερους χλευασμούς από πλάσματα άλογα, γεννήματα μιας κακής ιστορικής ώρας. Όμως αυτές οι φράσεις, με την αισθητικά λιτή κατασκευή τους, κινητοποιούν τη φαντασία κι αυτών που δεν έζησαν τις καταστάσεις για να καταλάβουν όλες τις ψυχικές προϋποθέσεις των προσώπων που παρουσιάζονται.

Τα περιγραφόμενα γεγονότα πείθουν πως δίνονται ατόφια. Ο Ν. ξέχασε τον συγγραφικό εαυτό του όταν έπιασε να γράφει τις ιστορίες του. Σαν τον παλιό χρονογράφο πήρε την πέννα του κι άρχισε ν' ανιστορεί τα παθήματα του ανθρώπου. Θα πεις: ο σεβασμός στην ιστορία... Μιάν ιστορία όμως που την έζησε ο ίδιος και μπορεί να την έφτιαξε ο ίδιος με την προσω-

πικρή του δοκιμασία, έχει δικαίωμα να την πλάσει με την προϋπόθεση του ταλέντου του σε μορφή τέχνης, να χρησιμοποιήσει έπινοήσεις, να βάλει «υπόθεση», να φάξει για ύφος. Τίποτ' απ' αυτά. Το μόνο που καταλαβαίνουμε είναι ένα μάτι μεγαλωμένο από την πείρα, που βλέπει άγρυπνο, και μιιά γλώσσα που μιλάει για τὰ πράγματα με τ' αληθινό τους όνομα. Συμπεραίνουμε λοιπόν ότι ή στάση του Ν. απέναντι στις καταστάσεις ήταν έποπτική, γι' αυτό και κατάφερε να μεταδώσει με διαύγεια πολλά απ' όσα έχουν συμβεί στο Μακρονήσι, στο Τμήμα Μεταγωγών, στους τόπους έξορίας. Άλλά ό άναγνώστης τάχει μάθει με πόση, αλήθεια, ψυχική ένταση. Με το τέλος του κάθε διηγήματος νοιώθει νάχει συντελεστεί ή προσωπική του κάθαρση μέσ' απ' το μαρτύριο αυτών που δέν συνθηκολόγησαν.

Το διήγημα του Ν. είναι ρεαλιστικό με κάποια άφαίρεση που δέ φτάνει στην υπαινικτικότητα ή στην άποσιώπηση στοιχείων. Σε πολλά σημεία όμως κυριαρχεί το «άρηκτον» κι αυτό θαθαίνει άπίστευτα τους ζωντανούς διαλόγους και πάει πέρ' απ' το καθαρό περίγραμμα δίνοντας έτσι στα διηγήματα μιιά παγκοσμιάτητα. Η ψυχολογία των προσώπων φαίνεται πολύ αληθινή, καθώς αυτός ό χαρακτήρας της καθολικότητας ένεργοποιεί όλα τὰ σχετικά βιώματα, όλες τις μνήμες και τις γνώσεις του άναγνώστη και τον κάνει να καταλαβαίνει τους συγκεκριμένους ανθρώπους του διηγήματος, τις αντιδράσεις τους, το πώς κρατούσαν τον έαυτό τους δεμένο με την μη υποχώρησή τους απέναντι σε μιιά έφευρετικά όργανωμένη άπανθρωπιά.

Η αλήθεια είναι ότι όσα ως τώρα γράφτηκαν για το θέμα Μακρονήσι - έξορία δέν ξεπέρασαν, θελημένα ή άθέλητα, το δημοσιογραφικό. Έτσι οι «Μαργαρίτες του Αγίου» μπορούν άνεπηρέαστα να χαρακτηριστούν σαν θριαμβευτική έναρξη της καλής λογοτεχνικής εκμετάλλευσης του Μακρονησιού. Βέβαια ό Ν. δέν έκανε κι ούτε επιδίωξε να κάνει μιιά τοιχογραφία, οι περιπτώσεις που διάλεξε δέν ήταν οι πιο αντιπροσωπευτικές, ούτε καλύτερον την έφιαλτική ποικιλία των γεγονότων. Υπάρχει πολύ ύλικό που περιμένει την κατάλληλη έκφρασή του κι ακόμα μιιά σύνθεση που θα έδινε όλη την έκταση και το βάθος της φριχτής αυτής ιστορικής έποχής. Άκριβώς ό Ν. δούλεψε με μόχθο ψυχικό όσα έζησε ή άκουσε από άλλους. Και πέτυχε να μήν προδώσει μήτε

την ιστορία μήτε το διήγημα. Κι αυτό είναι πολύ μεγάλη προσφορά.

Τὰ τελευταία τέσσερα διηγήματα του τόμου ανήκουν στο είδος της ρεαλιστικής ήθογραφίας. Είναι ήθογραφικά με την έννοια ότι ασχολούνται διεξοδικά με την καθημερινή ζωή ενός περιορισμένου κύκλου ανθρώπων, τονίζοντας, ιδιαίτερα, τή μοναδικότητα των έκδηλώσεων που αποτελεί την είδοποιό διαφορά από άλλους ανθρώπινους κύκλους.

Έτσι τὰ κομμάτια ζωής των χωρικών της Κρήτης είναι ήθογραφικά γιατί, π.χ., μόνο στην Κρήτη ανησυχούν οι χωροφύλακες όταν στο καφενείο του χωριού σωμαίνου οι πελάτες. Πάντως ό χαρακτηρισμός «ήθογραφία» δέ φτάνει για να παρουσιάσει τὰ διηγήματα του Ν., υπάρχει κάποιο άλλο στοιχείο που προσθέτει τή λέξη «σύγχρονη» και που μπορεί και ν' αναιρέσει τον ίδιο το χαρακτηρισμό, γιατί αυτό που δέσποζε, στα παραδοσιακά διηγήματα, ήταν ή προσήλωση σε μιιά καθημερινότητα παρουσιασμένη με πλήθος έξωτερικών λεπτομερειών. Έδώ δέ συμβαίνει το ίδιο, γιατί και προϋπόθεση ψυχολογίας υπάρχει στους διαλόγους και στην προβολή των προσώπων, αλλά και μιιά τάση των ανθρώπων για το καλύτερο, εκφρασμένη ή όχι.

Άν και ή ήθογραφία σαν είδος ανήκει περισσότερο στην παράδοση και δέν μπορεί να δώσει το βάθος των σύγχρονων καταστάσεων, στο διήγημα «Τὰ Σταφύλια του Σπούτνικ» ό Ν. πετυχαίνει πολλές τομές (ίσως πάρα πολλές) καθώς τριγυρίζει το βασικό μόθο της διαφοροποίησης του παπᾶ μ' ένα σωρό περιστατικά και κυρίως θέματα που καινε κοινωνικά, όπως ό βιασμός, το νόθο παιδί, ό φόνος του Γερμανού από τον άδερφό, που δέν έγινε μόνο για την τιμή της άδερφής του αλλά και σαν έκδηλωση μίσους προς τον έχθρό.

Θά πρέπει να υπογραμμιστεί ή άψιιά γεύση που δίνει ό λόγος του, μεστός και ζωντανός, και δέν είναι προς ψόγο του συγγραφέα το ότι πολλές σκηνές με την ύλική τους πυκνότητα θυμίζουν σελίδες του Καρκαδίτσα κι άλλες του Κονδυλάκη.

Με τὰ τελευταία του διηγήματα ό Ν. άποδείχνει ότι κατέχει ένα έξαιρετικά εδπλαστοσύλ που μπορεί να το προσαρμόζει σε κάθε είδος κατάσταση, δίνοντας την σχεδόν ιδανική της έκφραση.

ΒΕΑΤΡΙΚΗ ΣΠΗΛΙΑΔΗ

Τίμος Μαλάνος, Δειγματολόγιο - Κριτικά διάφορα. Έκδ. Οίκος Γ. Φέξη, Άθήναι 1962, 8 σ. 240.

Στο νέο του βιβλίο ό ξεχωριστός Άλεξανδρινός κριτικός συγκεντρώνει περί τὰ 40 κριτικά κείμενά του, που λίγα όμως είναι ολοκληρωμένα δοκίμια: τὰ πιο πολλά είναι σύντομα βιβλιοκριτικά σημειώματα, που άπλωσ θίγουν με-

ρικές όψεις χωρίς να έξαντλούν το θέμα. Υπάρχουν βέβαια εδστοχες παρατηρήσεις που δείχνουν όχι μόνο το δξύ κριτικό πνεύμα, αλλά και τον άνθρωπο με τή βαθειά παιδεία που ό υποχρεώνει να σταθείς και να συζητήσεις τις άπόψεις του, έστω κι αν διαφωνείς μ' αυτές. Υπάρχουν όμως και περιπτώσεις που οι παρατηρήσεις είναι τελείως έπιφανειακές ή υπαγορευμένες από συμπάθεια είτε αντιπάθεια. Η

παρατήρηση για την ποιητική ουσία του Παπαδιαμάντη από τις πιο ενδιαφέρουσες. Στον Κ. Βάρναλη αφιερώνεται πολυσέλιδη μελέτη, από τις πιο υπεύθυνες του Μαλάνου, όπου εξετάζεται η ποιητική και ιδεολογική εξέλιξη του ποιητή και τονίζεται η σατιρική του ιδιοσυγκρασία. Άλλα η άποψη για την «Άληθινή Απολογία του Σωκράτη», πώς είναι μια προσπάθεια να ιδωθεί ρεαλιστικότερα «ο μέγιστος φιλόσοφος της αρχαιότητας» και πώς ο Σωκράτης θα μιλούσε τότε εάν τον Βάρναλη, είναι βασιικά λαθεμένα, γιατί το έργο του Βάρναλη είναι σάτιρα που σατιρίζει όχι μόνο ένα καθεστώς και τους θεσμούς μιας εποχής, αλλά και τις ίδιες τις πραγματικές ιδέες του Σωκράτη.

Κ. Φ.

Α. Πούσκιν, Ευγένιος Όνέγκιν. Μετάφρ. Ν. Παπακωνσταντίνου, Αθήνα, 8 σ. 222 + 2 λ.

Η μετάφραση είναι στρωτή, αλλά η προσπάθεια για ρίμα υποχρεώνει πολλές φορές το μεταφραστή να χρησιμοποιεί φιλολογικές αλλά και πεζολογικές εκφράσεις:

Και για του Όνέγκιν τη θαυμάσια σοφία / θάχα να σάς είπω πάρα πολλά. / Μά και που υπήρξε μεγαλοφυΐα / και γνώριζεν απ' όλους πιο καλά / και τόφερνε από θρόνος στην ψυχή του / και τόχε μόχτο του κι αναφυχή του / και που τον έδιωχνε διαμιάς / απ' τ' άκαρδο κεντρί της τριπέλιας / ήταν του τρυφερού / πάθους ή γνώση....

Collection de l' Institut Français d' Athenes. Bulletin Amalytique de Bibliographie Hellenique 1960. Athenes 1962

Σ' αυτό τον τόμο διβλιογραφούνται 2042 διβλία: 381 λογοτεχνία, 486 φυσικές επιστήμες, 1.011 κοινωνικές επιστήμες, 52 σχολικά και 112 μεταφράσεις. Επίσης διβλιογραφούνται όλα τα ελληνικά περιοδικά.

Υπουργείον Προεδρίας Κυβερνήσεως - Γενική Διεύθυνσις Τύπου - Διεύθυνσις Μελετών, Δελτίον 'Ελληνικῆς Βιβλιογραφίας. Τόμ. Β'. Ιανουάριος - Μάρτιος 1962. Τεύχος 5ον. 8, σ. 84. Παρεμβάλλεται και το Εύρετήριο του Α' τόμου (τεύχη 1-4).

Μ. Τ. Γιοφτσούκ, Τ. Ι. Οϊζερμαν - Ι. Γ. Στσιπάνοφ, Σύντομη Ιστορία της Φιλοσοφίας. Μετάφρ. Α. Β. Κωνσταντίνου. Επιμ. Βαγγέλη Νικαλάου. Έκδ. «Επίκουρος», Αθήνα 1963, 8, σ. 240.

Στο πρώτο μέρος περιλαμβάνεται η ιστορία της φιλοσοφίας ως το Διαφωτισμό.

Ίπποκράτης Φραγκόπουλος, Προς Νέους Ορίζοντες. Αθήνα 1963, 8, σ. 80.

Μια σειρά από 19 πολιτικά δοκίμια.

ΑΚΑΔΗΜΙΑΣ Ε.Σ.Σ.Δ.

ΑΙΣΘΗΤΙΚΗ

ΜΕΡΟΣ ΤΡΙΤΟ

Έκυκλοφόρησε το τρίτο και τελευταίο μέρος της «Αισθητικής»

Ζητήστε το στα κεντρικά βιβλιοπωλεία και στη

«ΦΙΛΟΣΟΦΙΚΗ ΣΚΕΨΗ» Έμμ. Μπενάκη 37 — τηλ. 622.715

Θ Ε Α Τ Ρ Ο

- Τὸν δεσμὸ
τῶν συνεταιρικῶν διάσων
ποὺ ἀποφάσισε τὸ ΣΕΗ
νὰ προωθήσει
χαιρετίζουμε
σὰν ἓνα πολὺ σημαντικό
βῆμα
γιὰ τὴν ἀνάπτυξη
τοῦ ἐλληνικοῦ θεάτρου.
- Ἐπειδὴ τὸ θέμα
εἶναι πολὺ σοβαρὸ
δ' ἀσχοληθοῦμε ἀναλυτικὰ
στὸ ἐπόμενο τεῦχος.

ΘΕΑΤΡΙΚΟ ΧΡΟΝΙΚΟ

Ἡ ἐπανεμφάνιση τῆς «Δωδέκατης Αὐλαίας» περὶ τὸ τέλος τῆς χειμερινῆς περιόδου — βοτῆρα ἀπὸ ἐκλειψη δυὸ χρόνων — ἦταν ἓνα γεγονός γιὰ τὴ θεατρικὴ μας ζωὴ. Γεγονός, ποὺ προκάλεσε συζητήσεις, ποὺ γέννησε ἀντιδράσεις, ποὺ σχολιάστηκε. Κι αὐτὸ ἀκριβῶς μᾶς πείθει πὼς ἡ «Δωδέκατη Αὐλαία» εἶναι μιὰ ζωντανὴ πράξη στὸ χῶρο τοῦ θεάτρου μας, ποὺ δὲν πρέπει μὲ κανένα τρόπο νὰ λείψει — εἴτε μὲ τὴν ὡς τώρα μορφή της, εἴτε μὲ τὴ μορφή τοῦ ἐπαγγελματικοῦ θεάσου. Γιατὶ ἀναμφισβήτητα καλύπτει μιὰν ἀνάγκη: ἀγκαλιάζει καὶ προβάλλει νέες θεατρικὲς δυνάμεις, ποὺ τὸ ἐλεύθερο θέατρό μας δὲν ἔχει βρεῖ τὸν τρόπο ἀκόμα ἢ ἴσως δὲν ἔχει τίς δυνατότητες νὰ κερθάλψει, καὶ οἱ κρατικὲς σκηνὲς περιφρονᾷ.

Κ. ΜΟΥΡΣΕΛΑ

«Ἄνθρωποι καὶ ἄλογα»

ΔΩΔΕΚΑΤΗ ΑΥΛΑΙΑ

ΘΕΑΤΡΟ ΔΙΑΝΑ

Πρεμιέρα: 9 Ἀπριλίου 1963, σκηνοθεσία Ἰάσονος Γιαννουλάκη, σκηνογραφία Γιώργου Τσιτσόπουλου, μουσικὴ ἐπιμέλεια Ἰφιγένειας Εὐθυμίου· παίζουν: Γιάννης Κοιτούλης, Μαρία Μαρτίνα, Σωτήρης Μουσιάνης καὶ Χρ. Δακτυλίδης.

Τὸ λέμε ἀπὸ τὴν ἀρχή: Τὸ μονόπρακτο τοῦ πρωτοεμφανιζόμενου συγγραφέα Κώστα Μουσιάνη «Ἄνθρωποι καὶ ἄλογα», παρὰ τὴς ἀδυναμίας του, ἦταν τὸ καλύτερο ἀπὸ τὰ τρία τῆς

«Δωδέκατης». Ήταν τὸ καλύτερο καὶ σὰν ἔργο καὶ σὰν παράσταση. Ήταν μιὰ σάτιρα καὶ, κάποτε - κάποτε, μιὰ κριτικὴ τοῦ παράλογου, ποὺ ὑπάρχει στὴν ἐποχὴ μας, μὲ τεχνικὴ «παράλογη». Καὶ τ' ἀποτελέσματα τούτης τῆς προσπάθειας τοῦ συγγραφέα ἦταν τόσο ἀξιόλογα, ποὺ σὲ πολλές στιγμὲς ἡ καυστικὴ σάτιρα ἀγύριζε τὴν τραγικὴ οὐσία τῶν καταστάσεων.

Ὁ Μουρσελάς εἶδε σωστὰ πὼς ἡ πρωτοπορία γεννήθηκε ἀπὸ τὴν ἀνάγκη τῆς κριτικῆς τῶν πεπραγμένων μιᾶς κοινωνίας ἤδη ξεφλημένης. Ἄλλωστε καὶ οἱ ἴδιοι οἱ ἐφευρέτες τοῦ πρωτοποριακοῦ θεάτρου ποτὲ ἢ μᾶλλον σπάνια εἶδαν τὴν κίνησή τους σὰν μιὰ ἐπανάσταση μονάχα στὴ φόρμα. Ὁλοένα καὶ περισσότερο προχωροῦσαν καὶ προχωροῦν συνέχεια στὴν κοινωνικὴ σάτιρα καὶ κριτικὴ. Ὁ Ἰονέσκο καὶ ὁ Ντύρρενματ περιγελοῦν, σατιρίζουν, χλευάζουν καὶ κάποτε - κάποτε μαστιγώνουν — περισσότερο ὁ Ντύρρενματ — τὴν κοινωνικὴ τάξη πραγμάτων. Οἱ μιμητὲς τους στὴν Ἑλλάδα τίς περισσότερες φορές παίζουν σὰν μαθητευόμενοι μάγοι μὲ τίς τεχνικὲς κατακτήσεις τοῦ πρωτοποριακοῦ θεάτρου. Καὶ καθὼς πολλές φορές δὲν σπρώχνονται σ' αὐτὸ ἀπὸ μιὰ βαθύτερη ἀνάγκη κοινωνικῆς κριτικῆς, ἀπὸ μιὰ βαθύτερη ἀνάγκη προβληματισμοῦ στὴν οὐσία, καταλήγουν ἀπλῶς σὲ γέλοιο.

Ὁ Μουρσελάς δῆμως στὸ μονόπραχτό του «Ἄνθρωποι καὶ ἄλογα» ξεκινάει πρῶτα ἀπὸ μιὰ διαπίστωση, ἀπὸ μιὰ γνήσια ἀγωνία: οἱ δυνατοὶ στὴν κοινωνία μας προσπαθοῦν νὰ ἐπιβάλουν μὲ κάθε τρόπο τὴ θέλησή τους στοὺς ἀδύνατους. Πολλοὶ δῆμως εἶναι: ἐκεῖνοι ποὺ ἀγωνίζονται ἐναντία σ' αὐτὴ τὴν ἀπάνθρωπη λογικὴ. Ἄλλὰ καὶ πολλοὶ ὑποκύπτουν...

Θέλοντας ὁ συγγραφέας νὰ σατιρίσει καὶ νὰ κριτικάρει αὐτὴ τὴν κατάσταση διάλεξε τὴν τεχνικὴ τοῦ πρωτοποριακοῦ θεάτρου: μιὰ κοντέσσα θέλει ν' ἀποχτήσῃ σταύλους γιὰ τὰ δῆμορφα ἄλογά της. Γιὰ νὰ γίνῃ αὐτὸ πρέπει νὰ γκρεμιστεῖ κάποιος σπίτι καὶ νὰ πεταχτεῖ σὲ δρόμο ἕνας πάμφτωχος ἀνάπηρος πολέμου μὲ τὰ δώδεκα παιδιὰ τῆς ἀδελφῆς του. «Γιὰ νὰ γίνῃς μιὰ γωνιά σὲ τούτη τὴ γῆ, γιὰ νὰ γίνῃς ἕνα σπίτι πρέπει νὰ εἶσαι ἄλογο», εἶναι ἡ σκέψη, ποὺ κυριαρχεῖ στὸν φτωχὸ Λουδοβίκο. Ἐπὶ τὴν ἀρχὴ ἀντιδρᾷ ὅπως μπορεῖ γιὰ νὰ σώσῃ τὸ σπίτι του. Μὰ σὲ τέλος βλέπει πὼς δὲν καταφέρνει τίποτα μὲ τὸν ἀγῶνα, πὼς κινδυνεύει καὶ ἡ ἴδια του ἡ ζωὴ καὶ ὑποκύπτει: γίνεται κι αὐτὸς ἄλογο!

Ἡ τεχνικὴ τοῦ συγγραφέα κινεῖται ἀνάμεσα στὴν Ἰονέσκο τοῦ «Ρινόκερου» καὶ τὸν Ντύρρενματ τῆς «Γηραιᾶς Κυρίας». Αὐτὸ δῆμως δὲν ἐνοχλεῖ, γιατί δὲν γίνεται μὲ τὴ διαδικασία τῆς φτηνῆς μίμησης. Γίνεται μὲ τὴν πρόθεση νὰ ἐξυπηρετηθεῖ ἡ οὐσία τοῦ προβλήματος καὶ ἡ φόρμα.

Ἀξιοπρόσεχτος ὁ διάλογος σὲ «Ἄνθρωποι καὶ ἄλογα». Εἶχε σφρίγγος, χιοῦμορ, πυκνότητα. Μὰ σὲ μερικὲς στιγμὲς ἦταν χαλαρός. Ἀπὸ τὴν ἄλλη μερὶς τὸ χιοῦμορ καὶ τῶν τεσσάρων προσώπων τοῦ ἔργου ἦταν σχεδὸν πανομοιότυπο ἡ φρασεολογία τους ἴδια, πράγμα ποὺ τε-

λικὰ ἐβλάψε τὸ ἔργο, γιατί δὲν δοθήθηκε στὴ διαφοροποίηση τῶν χαρακτήρων, ἐνῶ ἡ πλοκὴ τοῦ ἔργου ἔδινε πολλές τέτοιες δυνατότητες. Θὰ πρέπει νὰ ἐπισημάνουμε καὶ μιὰ ἄλλη ἀδυναμία: ἀρκετὲς φορές τὸ χιοῦμορ ἦταν ἐξεζητημένο αὐτὸ καθαυτὸ ἢ ἐκφραζόταν μὲ ἐξεζητημένα λόγια. Παρασυρόταν ὁ συγγραφέας κ' ἔκανε «χιοῦμορ γιὰ τὸ χιοῦμορ» χωρὶς αὐτὸ νὰ ἐξυπηρετεῖ καθόλου τὴν οὐσία τοῦ ἔργου. Μερικὲς φορές, τέλος, ὁ συγγραφέας ὑποχώρησε καὶ στὸν πειρασμὸ νὰ ἐπαναλαμβάνει — ὠραῖα ἢ μὴ — φραστικὰ εὐρήματα.

Γιὰ τὴν ἀρχιτεκτονικὴ τοῦ ἔργου ἔχω νὰ παρατηρήσω πὼς, μετὰ τὴν ἀπόπειρα ἀπαγχονισμοῦ τοῦ φτωχοῦ Λουδοβίκου, τὸ ἔργο φλυαρεῖ. Τί χρειάζετο π.χ. ὁ λόγος ποὺ ἔβγαλε ὁ Λουδοβίκος, πρὶν φορέσει τὴ μάσκα τοῦ ἀλόγου; Ήταν ὅλα τόσο καθαρὰ καὶ δλοφάνερα, ὥστε φαινόταν περιττὴ κάθε ἐπεξήγηση.

Τελειώνοντας θὰ πρέπει νὰ ποῦμε πὼς τὸ «Ἄνθρωποι καὶ ἄλογα» εἶχε τὴν τύχη νὰ ἐρμηνευτεῖ πολὺ καλὰ ἀπὸ τὸν Γιάννη Κοντοῦλη (ποὺ διαθέτει ἕνα ἀξιόλογο κωμικὸ ταλέντο), τὴ Μαρία Μαρτίκα (ποὺ καταλαβαίνει καλὰ τὴ σημασία τῆς ἐσωτερικῆς ἐπεξεργασίας ἐνὸς ρόλου), τὸν Σωτῆρη Μουστάκα καὶ τὸ Χρήστου Δακτυλίδη.

ΓΙΑΝΝΗ ΑΝΤΡΙΤΣΟΥ

«Τὸ σαλιγκάρι»

ΔΩΔΕΚΑΤΗ ΑΥΔΑΙΑ

ΘΕΑΤΡΟ ΔΙΑΝΑ

Πρεμιέρα: 9 Ἀπριλίου 1963, σκηνοθεσία Γιώργου Γιαννίση, σκηνογραφία Ἄσπας Πόντη, μουσικὴ ἐπιμέλεια Ἰφιγένειας Εὐθυμιάτου παίζουν: Νάσος Κεδράκας, Ντίνος Καρύδης, Γιάννης Μάλλας, Τάσος Λαμπράκος καὶ Κόκα Στυλιανοῦ.

Ἄλλο ἕνα ἀξιοπρόσεχτο καὶ πάντα επίκαιρο σὲ τοῦτον τὸν τόπο πρόβλημα θίγει σὲ «Σαλιγκάρι» ὁ Γιάννης Ἀντρίτσος: πολλοὶ ἄνθρωποι, ποὺ πολέμησαν μὲ τόλμη τὸ Γερμανὸ κατακτητὴ, ποὺ δὲ λογάρισαν καμιά θυσία μπροστὰ στὴν ἐλευθερία καὶ τὴν ὑπαρξὴ τῆς πατρίδας, γονάτισαν μεταπολεμικά, ὑπόγραψαν τὴν πιὸ φυχοφθόρα κ' ἐπικίνδυνη σύμβαση μὲ τὴν πραγματικότητα. Μιὰ πραγματικότητα, ποὺ ἀπαιτεῖ ἀπὸ σένα — γιὰ νὰ μπορέσεις νὰ ἐπιβιώσεις — τὴν ἀπαλλοτρίωση τῆς ἀνθρωπιᾶς σου, τῆς λεβεντιᾶς σου, τῆς ζωντανίας σου. Οἱ μεταπολεμικὲς κοινωνικὲς καὶ οἰκονομικὲς συνθήκες, ὁ καθημερινὸς διαβρωτικὸς ἀγῶνας μὲ τίς βιοτικὲς ἀνάγκες, ἀκόμα ἡ ἰδιαίτερη «μεταχείριση» ποὺ ὑφίστανται ἀπὸ τὸ κράτος οἱ ἀγωνιστὲς τῆς Ἐθνικῆς μας Ἀντίστασης, ἔχουν μεταβάλλει πολλοὺς σὲ «σαλιγκάρια» — σὲ ἀνθρώπους ποὺ χουν κλειστεῖ σὲ καβούκι τους καὶ κοιτάζουν μονάχα τὸν ἑαυτὸ τους.

Βρισκόμαστε μπροστὰ σὲ μιὰ τραγικὴ προδοσία τοῦ ἴδιου μας τοῦ ἑαυτοῦ. Αὐτὴ εἶναι ἡ κατάσταση τοῦ φτωχοῦπάλληλου μιᾶς ἐταιρίας

Τάκη Ταρσῆ στο μονόπραχτο του 'Αντρίτσου. Δέν ἔχει τὸ θάρρος νὰ διεκδικήσει μήτε τὰ δικαίωμάτα του ἀπ' τὸν ἐργοδότη του. Ὁ συγγραφέας δημιουργεῖ ἕνα κοντράστ ἀντιπαραθέτοντας στὴν κατάσταση αὐτὴ τοῦ πατέρα, τὴ νοοτροπία τοῦ γιοῦ. Τὴ νοοτροπία τῆς νέας γενιᾶς ποὺ θέλει νὰ ζήσει χωρὶς νὰ συμβιβαστεῖ.

Ἐνῶ τὸ ἔργο ξεκινάει πολὺ καλὰ καὶ πιάνει ἕνα καίριο πρόβλημα τῆς μεταπολεμικῆς μας κατάστασης, σκοντάφτει στὴ μετουσίωση σὲ θεατρικὴ τέχνη τῶν ἀντιλήψεων αὐτῶν, ποὺ ἀπετέλεσαν τὴν ἀπαρχὴ τοῦ ἔργου. Ἡ σύγκρουση ἀνάμεσα στὴν παλιὰ συμβιβασμένη καὶ στὴ νέα ἀσυμβίβαστη γενιὰ δέν καταφέρνει νὰ γίνῃ ἐαθύτερη καὶ νὰ θγάλει ἔξω ὅλη τὴν τραγικότητα τοῦ προβλήματος, ἀλλὰ στὸ μεγαλύτερο τῆς μέρος μένει μιὰ σύγκρουση σὲ ἐπίπεδο λόγων, σὲ ἐπίπεδο διαμάχης. (Ἡ σκηνοθεσία μὲ τὸν τρόπο ποὺ ζωγράφισε τὸν χαρακτήρα τοῦ γιοῦ — Ντίνος Καρύδης — δὲ φαίνεται νὰ βοήθησε καὶ πολὺ τὸν κοινὸ θεατὴ νὰ συλλάβει πίσω ἀπὸ τὶς κινηματογραφικὰ δοσμένες καταστάσεις τὸ ἀληθινὸ καὶ βαθὺ δρᾶμα τῶν ἀνθρώπων τοῦ ἔργου. Τὴ σύγκρουση ἀνάμεσα στὸν πατέρα καὶ στὸ γιὸ τὴν εἶδε μόνο ἔξωτερικά. Καὶ τὶς ἔξωτερικὲς τῆς μόνο ἐκδηλώσεις φρόντισε νὰ φωτίσει, ἀφήνοντας στὸ ἡμίφως ἢ καὶ στὸ σκοτάδι τὶς βαθύτερες αἰτίες τῆς καὶ τὶς ἐσωτερικὲς τῆς πτυχές).

Ὁ συγγραφέας τοῦ «Σαλιγκαριοῦ» δέν ξέφυγε ἀκόμα τὸν πειρασμὸ τοῦ μελό. Πράγμα ποὺ κατέληξε σὲ ζημίαι τῆς γνησιότητος καὶ τῆς ἀλήθειας τοῦ δρᾶματος. Ἡ ἀνίατη ἀρρώστια τῆς μητέρας, ἡ ἐπαγγελματικὴ ἀποτυχία τοῦ πατέρα, τὸ ναυάγιο τῶν ὀνείρων τοῦ παιδιοῦ, συσσωρεύονται ὅλα καὶ δημιουργοῦν μιὰ τέτοια δραματικὴ δμίχλη, ποὺ δυσκολεύεται πολὺ νὰ ξεχωρίσει τὴν τραγικὴ οὐσία τῶν ἀνθρώπων καὶ τῶν καταστάσεων.

Ἀπὸ τοὺς ἠθοποιοὺς ξεχώρισε μόνο ὁ Νάσος Κεδράκας στὸ ρόλο τοῦ πατέρα. Ἦταν ὁσο ἔπρεπε συγκρατημένος κ' ἔδειχνε ὁσο χρειάζεταν ἔνοχος γιὰ τὴ σύμβαση ποὺ εἶχε ὑπογράψει μὲ τὴν καθημερινότητα. Θὰ ὠφελοῦσε τὴν ἀπόδοσή του λίγη περισσότερη προσοχὴ στὸν τονισμὸ καὶ στὴν ἀρθρωση. Ξένο σῶμα στὴν παράσταση φαινόταν νὰ εἶναι ὁ Ντίνος Καρύδης (γιός). Δέν κυριάρχησε καθόλου πάνω στὰ ἐκφραστικὰ του μέσα. Μᾶς ἔδωσε τὸ γιὸ κραιγαλέο, χωρὶς ἐσωτερικὰ προβλήματα. Ὁ τρόπος ποὺ ἔπαιξε ζημίωσε, νομίζω, πολὺ τὶς ἐντυπώσεις τοῦ κοινοῦ γιὰ τὸ ἔργο. Εὐθύνῃ σ' αὐτὸ φέρνει ἀπὸ τὴ μιὰ ὁ σκηνοθέτης, ποὺ φαίνεται νὰ μὴ δούλεψε καλὰ τὸν τύπο τοῦ γιοῦ, καὶ ἀπὸ τὴν ἄλλη ἢ σκηνικὴ ἀπειρία τοῦ Ντ. Καρύδη — ποὺ στὴν περίπτωσή του ἦταν ὀλοφάνερη.

ΣΤΕΛΙΟΥ ΖΑΧΙΔΗ

«Οἰκογένεια Πετρέη»

ΔΩΔΕΚΑΤΗ ΑΥΛΑΙΑ

ΘΕΑΤΡΟ ΔΙΑΝΑ

Πρεμιέρα: 9 Ἀπριλίου 1963, σκη-

νοθεσία Τάσου Ἀλκουλῆ, σκηνογραφία Κώστα Τσεκούρα, μουσικὴ ἐπιμέλεια Ἰφιγένειας Εὐθυμιάτου παίζουν: Μαίρη Εὐαγγέλου, Νίκος Παπαδάκης, Πόπη Τρωϊάνου - Ἀλκουλῆ, Τασία Μπελίση, Ν. Ταυγέτη, Στράτος Παχῆς, Δ. Κατσούλης, Γ. Διαμαντῆς, Γ. Σαλτσόγλου, Μιχ. Ἀθανασόπουλος, Ρενάτα Ἀλεξανδροῦ, Μαρία Γιουρούση, Ντίνα Καρζῆ, Εὐτέρπη Γεωργοπούλου, Μ. Πειθῆς, Ν. Φραγκάκης, Τ. Ὑφαντῆς, Διαμάντης Σακελλαρίου.

Ἐνα φωτο-ρεπορτάζ εἶναι ἡ «Οἰκογένεια Πετρέη». Ὁ «φακὸς» βέβαια φαίνεται: νὰ ἔχει κάποια καλλιέργεια καὶ νὰ στρέφει τὸ ἐνδιαφέρον του σὲ πρόσωπα καὶ καταστάσεις μὲ σημασία. Δέν ἀρκεῖ ὁμως αὐτὸ γιὰ νὰ κἀνοῦμε θέατρο. Χρειάζονται συγκρούσεις, χρειάζεται δραματικότητα. Δέν εἶναι κἀν «σύγκρουση» ἡ ἀπεργία πείνας τῆς φτωχῆς οἰκογένειας τοῦ ναυτικοῦ Πετρέη καὶ ἡ ἀνεμελιά τῆς οἰκογένειας τοῦ Παύλου, ποὺ ἦρθε στὸ νησιὸ γιὰ νὰ παραθερίσει. Εἶναι ἀπλῶς μιὰ σύμπτωση, ἕνα τυχαῖο γεγονός, μιὰ συνηθισμένη συγκατοίκηση. Ἡ ἀπεργία πείνας ἀναστατώνει βέβαια τοὺς ἀνεμελοὺς παραθεριστές, ἀλλ' αὐτὸ δὲ λείπει τίποτα. Τοὺς ἀναστατώνει, ὅπως θὰ τοὺς ἀναστατώνει κάθε παράξενο γεγονός ποὺ θὰ συνέβαινε στὴ γαλήνια ἀτμόσφαιρα τοῦ νησιοῦ (μὴ αὐτοκτονία ἢ ἀκόμα ἕνα... ποδηλατικὸ δυστύχημα).

Μ' ἄλλα λόγια τὸ φωτο-ρεπορτάζ ποὺ μᾶς δίνει ὁ Στέλιος Ζαχίδης μὲ τὴν «Οἰκογένεια Πετρέη» μένει χωρὶς προσκτάσεις, χωρὶς βαθύτερα συμπεράσματα. Ὅπως ἀρχίζει, ἔτσι καὶ τελειώνει: μὲ ἐνσταντανέ χωρὶς ἐξέλιξη, χωρὶς δραματικὴ ἐπεξεργασία.

Ὁ σκηνοθέτης δούλεψε πολὺ γιὰ νὰ ζωντανέψει κάπως τὸ ἔργο. Βρῆκε σημεῖα «ἐπαφῆς» ἀνάμεσα στὶς δύο οἰκογένειες καὶ προσπάθησε νὰ τὰ ἐκμεταλλεῖ, ὅσο γινόταν, γιὰ νὰ δημιουργηθεῖ μιὰ κάποια θεατρικὴ ἀτμόσφαιρα. Παρ' ὅλ' αὐτὰ, ὁμως, ὁ θεατῆς φεύγει ἀπὸ τὸ ἔργο μὲ τὴν ἐντύπωση πὼς εἶδε μιὰ προσκῆθια — ἀξιόλογη σὰν πρόθεση — ποὺ ὁμως δέν ὀλοκληρώθηκε.

ΘΑΛΗΣ ΔΙΖΕΛΟΣ

Γ. ΓΙΑΝΝΑΚΟΠΟΥΛΟΥ —

Κ. ΝΙΚΟΛΑΪΔΗ

«Ντόλτσε Βίτα στὴν Ἀθήνα»

ΘΕΑΤΡΟ ΠΕΡΟΚΕ

Πρεμιέρα: 22 Ἰουνίου 1963, σκηνοκαστοῦμια Γ. Συρίγος-Β. Φωτιάπουλος, μουσικὴ Γ. Μουζάκης παίζουν: Ἄννα καὶ Μαρία Καλουτῆ, Ρένα Ντόρ, Μπέτυ Μοσχονᾶ, Σίμα Καζέλη, Ἀλ. Λειβαδίτης, Τάκης Μυλιάδης, Γ. Κάππης, Δ. Νικολάκης κ.ἄ.

Καὶ τὸ θέατρο Βέμπο καὶ τὸ θέατρο Περοκέ ἐρίσκουν τὸν αἆρα τους στὴν ἴδια ἐργατικὴ γωνιὰ τῆς Ἀθήνας καὶ μοιράζονται ἠθοποιούς ἀπὸ τὴν μεγάλη μας ἐπιθεωρησιακὴ οἰκογένεια.

νεια. Και τὸ ἓνα καὶ τὸ ἄλλο ἔχουν τὸ ἴδιο ὄφος βιτρίνας. Ὅφος χτυπητό, «λαουτζίδικο», πανηγυρικό.

Καὶ τὸ θέατρο Βέμπο καὶ τὸ θέατρο Περοκέ ἐξάρτησαν τὴν καλοκαιρινή τους καριέρα ἀπὸ τὴν σατιρική ἐκμετάλλευση τοῦ πολιτικοῦ ἢ μᾶλλον τοῦ ἀμερικανικοκυβερνητικοῦ μας ξεπεσμοῦ.

Τὸ πρῶτο ποντάρησε ἐμπορικά σ' αὐτὴ τὴν σάτιρα τοῦ θέματος.

Τὸ θέατρο Περοκέ ὁμῶς πίστεψε σ' αὐτό. Γιὰ νὰ προσανατολίσει πρὸς μιὰ καινούργια ἐπιθεωρησιακὴ κατεύθυνση τὰ ἔξυπνα καὶ τὰ χαριτωμένα θεματάκια τῶν νούμερών του, σχημάτισε μιὰ γερὴ θεατρικὴ ὁμάδα, δούλεψε ὁργανωμένα καὶ μεθοδικά:

Οἱ συγγραφεῖς Γ. Γιαννακόπουλος καὶ Κ. Νικολαΐδης ἔγραψαν νούμερα, μὲ προθέσεις λαϊκοῦ ἐνδιαφέροντος καὶ σωστοῦ κοινωνικοῦ προσανατολισμοῦ.

Ὁ πρωθυπουργός, οἱ πολιτικοί, οἱ δράκοι τῶν πολιτικῶν ἐγκλημάτων, οἱ «φιλόανθρωποι», βλα τ' ἀνώμαλα καὶ τὰ ἀδίκαια θαρρεῖς καὶ περνοῦσαν ἀπὸ ἐξέταση σ' αὐτὴ τὴν ἐπιθεώρηση.

Ἡ ἐπιθεώρηση, αὐτὸ τὸ κατ' ἐξοχὴν εὐθυμοθεατρικὸ εἶδος, ξαναβρῆκε στὸ θέατρο Περοκέ τὸ χαμένο της κέφι καὶ τὴν εὐγένεια. Καμιὰ σχέση μὲ τὸ «ἐπαγγελματικὸ» κέφι, μὲ τὴν συμβατικὴ ἐξυπηρέτηση ἐνὸς ἀνοστοῦ ρόλου.

Θὰ ὑπάρχει κάποιος χαρακτηρισμὸς γιὰ νὰ προσδιορίσει ἀκριβῶς τίς σχέσεις κειμένου καὶ ἠθοποιῶν, ὅταν αὐτὲς οἱ σχέσεις εἶναι ἀρμονικές, ὅταν εἶναι καθοδηγημένες ἀπὸ τὴν θεατρικὴ ἀγωγή ἢ τὴν θεατρικὴ ἀντίληψη ἐνὸς κοινοῦ. Γιὰ νὰ διατυπώσουμε κάποτε αὐτὸν τὸν χαρακτηρισμὸ μᾶς βοηθάει ἀπὸ τώρα ἢ παράσταση — ἴσως κι ἀθελά της — τοῦ θεάτρου Περοκέ.

Ἡ ἐπιθεώρηση «Ντόλτσε Βίτα στὴν Ἀθήνα» μᾶς ἐρῆκε κάπως στὸν ὕπνο καὶ μᾶς ἀπόσπασε ἓνα μπράβο. Οἱ ἀδυναμίες της εἶναι σοβαρὲς ἀλλὰ δὲν ἀρρωσταίνουν τὸν κορμό. Εἶναι μικρὰ ἀδύναμα παράσιτα ποὺ κυκλοφοροῦν στὸν ἀέρα. Ὅπως τὸ πλῆθος τὰ τραγούδια μὲ τὴν Μπελίντα, ἢ ὑπερρομαντικὴ ἐρμηνεῖα τους καὶ τὰ νούμερα «Νυφοῦλες στὰ ξένα» καί, λιγότερο, τὰ Μπαλλέτα Φούτ-Μπολοῦ.

Δ. ΤΡΑΪΦΟΡΟΥ — Δ. ΒΑΣΙΛΕΙΑΔΗ

«Κ' ἐφέτος διασκεδάζουμε»

ΘΕΑΤΡΟ ΒΕΜΠΟ

Πρεμιέρα: 15 Ἰουνίου 1963, σκηνοθεσία Μίμη Τραϊφόρου, σκηνογραφίες Μάριου Ἀγγελόπουλου, μουσικὴ Μενέλ. Θεοφανίδη, χορογραφίες Ἀλίκης Βέμπο· παίζουν: Ν. Σταυρίδης, Γ. Γκιωνάκης, Ἐρिका καὶ Μαργαρίτα, Σ. Βέμπο, Τζούλια Παπᾶ κ.ἄ.

Ὅλα τὰ νούμερα (τὰ μιλητά) ποὺ ἔχουν στίχο, βαστοῦν γερὰ ἀπὸ τὴν γενιὰ τῶν παλαιῶν, τῶν «ἀγνῶν» στιχοπλόκων, τῶν μάγων ἐκείνων τοῦ «δῶστε μου λέξεις μὲ ρίμα, δεσποινίς, καὶ θὰ σᾶς γράψω ποίημα».

Τὸ «Κ' ἐφέτος διασκεδάζουμε» προσπαθεῖ μὲ παρόμοιους στίχους νὰ ρίξει σατιρικά βέλη στὴν πρόσφατη πολιτικὴ μας ζωὴ. Ἀλλὰ δὲν τὸ κατορθώνει γιατί τὸ πνεῦμα ὅλης τῆς ἐπιθεώρησης εἶναι φαιδρό, ἐπιπόλαιο. Τὸ νούμερο «Γραφεῖον Συνοικεσιῶν» τὸ διαλαλεῖ.

Ἡ πολιτικὴ ἐπικαιρότης παρουσιάζεται ψυχρά, οὐδέτερα.

Ἀλλὰ τὸ κλοῦ στὸ «Κ' ἐφέτος διασκεδάζουμε» εἶναι ἡ πολιτικὴ σκοπιμότητα ποὺ μπῆκε ὅλη στὸ φινάλε τῆς ἐπιθεώρησης.

«Εἴμαστε λαὸς ἐπιπόλαιος, ἄλλοπρόσαλλος, ἀχάριστος. Γκρεμίζουμε τοὺς πολιτικούς μας ἀντρες καὶ ὕστερα τοὺς ἀναστηλώνουμε σὲ ἀγάλματα. Ἡ εἰρήνη δὲν ἐξαρτᾶται ἀπὸ ἐμᾶς, ἀλλὰ ἀπὸ τίς κατασαρὲς τρίχες τοῦ Φιντέλ Κάστρο, τοῦ Κροῦστσεφ καὶ λοιπὰ καὶ λοιπὰ».

Τὸ κλασσικὸ πιὰ σόκιν ἐδῶ ὑπερβαίνει κάθε ὄριο. Ὅσοο, τρία μουσικοχορευτικὰ νούμερα ποὺ ἐκτελοῦν ἢ Ἐρिका, ἢ Μαργαρίτα καὶ ἢ Τζούλια Παπᾶ, μᾶς ἐκπλήσσουν γιὰ τὴν τελειότητα καὶ τὴν ὁμορφιὰ τῆς καλλιτεχνικῆς τους ἀπόδοσης.

Εἶναι τὰ μόνα μαζὶ μὲ τὸ «Μεθ' ὑπολήψεως» ποὺ ἐκτελοῦν οἱ Γ. Φέρμης, Ν. Νεογένης, Ι. Κωστής κλπ. ποὺ ἱκανοποιοῦν τὸ θεατῆ.

ΤΑΣΟΣ ΑΛΚΟΓΛΗΣ

Φ Α Ρ Μ Α Κ Ε Ι Ο Ν

Ν. Ρ Ε Μ Π Ο Υ Τ Σ Ι Κ Α

Φ Α Ρ Μ Α Κ Α — Κ Α Λ Λ Υ Ν Τ Ι Κ Α — Ο Π Τ Ι Κ Α

(ΔΙΟΛΟΥ ΚΑΙ ΛΥΚΟΥΡΓΟΥ ΓΩΝΙΑ)

(Ἐναντι Καταστημάτων Λαμπροπούλου)

ΔΟΚΙΜΙΟ

Τὸ στίγμα δέσεως τοῦ «πρωτοποριακοῦ θεάτρου»

Τοῦ ΒΑΣΙΛΗ ΖΙΩΓΑ

Ἵστερα ἀπὸ τὸ τελευταῖο πρόγραμμα τοῦ «Θεάτρου Τέχνης», μὲ τὰ τέσσερα πρωτοποριακὰ μονόπρακτα, μπορούμε νὰ πούμε πὼς ἔχουμε μιὰ σχετικὰ πλήρη εἰκόνα τοῦ παγκόσμιου πρωτοποριακοῦ θεάτρου. Μέσα σὲ τρία χρόνια, ἀπὸ τὸ 1960, εἶδαμε στὴν Ἀθήνα τὰ πιὸ πολλὰ ἔργα τοῦ Ἰονέσκο, ἓνα ἔργο τοῦ Ζενέ, Μπέκετ, Ταρντιέ, Ἄλμπερτ, Ἀρραμπάλ — προσθέτω τοὺς Ὀσμבורν καὶ Ντύρενματ γιὰ τοὺς ὁποίους θὰ μιλήσω ἰδιαίτερως — ὑπολείπονται δὲ πολὺ λίγοι, ὅπως ὁ Πίντερ, ὁ Ἄντομὸφ καὶ κάνα δυὸ ἄλλοι.

Τὸ φαινόμενο αὐτὸ δὲν εἶναι καὶ τόσο περιέργο, ἂν σκεφτεῖ κανεὶς ὅτι ἀπὸ καιρὸ τώρα τὰ ἔργα αὐτὰ ἀνεβάζονται μὲ εἰσπρακτικὲς ἐπιτυχίες στὴν Εὐρώπη, στὴν Ἀμερικὴ καὶ στὴν Ἰαπωνία καὶ πὼς ἤδη τὸ «πρωτοποριακὸ θεάτρο» ἔχει γίνῃ περιζήτητο στὶς εὐρωπαϊκὲς «πιάτσες», τόσο πού σύντομα θὰ χάσει τὴν αἴγλη τοῦ «πρωτοποριακοῦ». Καὶ τὰ αἴτια τῆς ἐπιτυχίας του εἶναι πολλὰ. Ἐκτὸς πού τὸ θεατριζόμενο κοινὸ ἔχει πάψει πλέον νὰ βρίσκει τὸν ἑαυτό του στὸ παλιὸ ρεπερτόριο, τὸ ἔχει βαρεθεῖ, ἀλλὰ καὶ τὸ ἴδιο ἔχει ἐξαντληθεῖ ὅπως διόλου (τὸ μοναδικὸ πρόβλημα τῶν θιάσων τῆς σειρᾶς, στὴν τέχνη τους, εἶναι ἡ εὕρεση ρεπερτορίου!). Ἐνα ἄλλο εἶναι πὼς ὅλα αὐτὰ τὰ ἔργα συνδυάζουν τὴν σπαρταριστὴ κωμωδία μὲ τὸ δράμα. Καὶ τὸ κυριότερο, γιὰ τὴν εἶναι θεάτρο, πού κρατᾷ τὶς ρίζες του ἀπ' τὸ θεάτρο τῆς Ἀναγέννησης κ' ἴσως ἀκόμη καὶ ἀπ' τὸν Πλάυτο, πράγμα πού ἐπαναφέρει τὸν θεατὴ στὴν σωστὴ γεύση τοῦ θεάτρου.

Ἐνὰ θέλαμε νὰ δόσουμε τὸ γενεαλογικὸ δέντρο τοῦ πρωτοποριακοῦ θεάτρου — εἰδικότερα αὐτοῦ πού ὀνομάζεται «θεάτρο τοῦ παραλόγου» — θὰ μπορούσαμε νὰ πούμε ὅτι πιάνει ἀπ' τὸν Πλάυτο, τέρπεται μὲ τὴν Κομέντια ντέλ Ἄρτε, ἀκουμπᾷ Γκολτόνι, Γκότσι, Ἰσπανούς, Μολιέρο, περνᾷ ἐρωτικά ἀπ' τὸν Γκόγκολ, ἀκουμπᾷ στὸν Τσέχωφ, περνᾷ μέσα ἀπ' τὴν καρδιὰ τοῦ Στρίμπεργκ, τοῦ Πιραντέλλο, τοῦ Κάφκα, παίρνει κάποιον σχῆμα στὸν Ἐλμερ Ράις, παίρνει ἓνα πολὺ πιὸ ξεκάθαρο σχῆμα στὸν Τσάρλυ Τσάπλιν καὶ ἀπὸ κεῖ καὶ πέρα ἀρχίζει ν' ἀπλώνεται ὅλο καὶ περισσότερο καὶ ὅλο καὶ πιὸ πολὺ νὰ μορφοποιεῖται καὶ νὰ γίνῃ μιὰ γενικὴ κατάσταση στὶς μέρες μας.

Πρὶν συνεχίσω ὁμως θὰ ἤθελα νὰ παρεμ-

βάλω μιὰν ἀντίρρηση μου, σχετικὰ μὲ τὸ «παρατσούκλι» πού ἔχει ἐπικρατήσει γι' αὐτὸ τὸ θεάτρο, ὡς «θεάτρο τοῦ παραλόγου». Ἡ ὀνομασία αὕτη εἶναι τόσο ἀστοχὴ ἀλλὰ καὶ τόσο παράλογη συνάμα, πού θὰ ἔπρεπε κι ὅλας νὰ τὴν εἶχαν ἀποτινάξει ἀπὸ πάνω τους ὅλοι ἐκεῖνοι οἱ συγγραφεῖς, πού μέσω αὐτῆς τῆς ὀνομασίας προπαγανδίζονται ἀπ' τοὺς διεθνεῖς θεατρικοὺς πράκτορες. Εἶναι ἀκριβῶς ὅπως καὶ μὲ τὰ τσιγάρα τοῦ φίλτρου. Τὸ κουτὶ ἀπ' ἔξω γράφει «φίλτρο» καὶ ὁ καπνιστὴς καπνίζει πάλι τσιγάρα (τὸ φίλτρο εἶναι καθαρὸ ἐμπορικὸ κὼλπο). Στὴν περίπτωσή μας, ὁ θεατὴς διαβάσει ἀπ' ἔξω «θεάτρο τοῦ παραλόγου» καὶ βλέπει μιὰ κωμωδία, σχεδὸν στὰ κλασικὰ πρότυπα! Καὶ τοῦτο, γιὰ τὴν ἡ κωμωδία, ἀπ' τὴν ἐποχὴ τοῦ Ἀριστοφάνη, χρησιμοποιεῖ τὸ «παραλόγο» γιὰ νὰ πετύχει τὴν κωμωδία κ' ἡ ἀρχιτεκτονικὴ ὅλου αὐτοῦ τοῦ θεάτρου εἶναι κλασικὴ κωμικὴ. Τὸ κακὸ δέβαιο τὸ ἄρχισε ἡ «Φαλακρὴ Τραγουδίστρια» πού ἀπὸ πρώτη ὄψη δικαιολογεῖ κάπως αὐτὸ τὸ «παρατσούκλι», μὰ στὴν οὐσία της, δὲν εἶναι τίποτ' ἄλλο ἀπὸ τὶς κινήσεις τοῦ Τσάρλυ Τσάπλιν, μεταφρασμέναι διαλογικά. Ἀκόμα καὶ ἡ ἴδια ἡ τεχνικὴ τῆς φράσης τοῦ Ἰονέσκο εἶναι ἀπαράλλαχτη μὲ τὴν τεχνικὴ μιᾶς κίνησης τοῦ Τσάπλιν. Στὸν ἑνα ἡ μιὰ φράση δείχνει ἀπὸ τὴν μιὰ μεριά κ' ἡ ἄμεσως ἐπόμενη ἀπ' τὴν ἀντίθετη. Αὐτὲς οἱ δυὸ ἀντιθέσεις, πού ἀναγκάζονται νὰ πάρουν μαζί τὸν ἴδιο δρόμο — πράγμα πού ἀντιβαίνει στοὺς κανόνες τῆς κοινῆς λογικῆς — δίνουν τὴν αἴσθησιν τοῦ παραλόγου καὶ κατὰ συνέπειαν τοῦ κωμικοῦ. Στὸν ἄλλον τὸ ἓνα πῶς περπατᾷ πάντοτε ἀντίθετα ἀπ' τὸ ἄλλο, πράγμα ὁμως πού δὲν παρεμποδίζει τὴν φυσιολογικὴ κίνηση ὁλόκληρου τοῦ σώματος — αὐτὸ τὸ βλέπουμε πιὸ ἔντονα τὴν στιγμὴ πού οἱ διώκτες περικυκλώνουν τὸν Σαρλὼ ἀπὸ παντοῦ κ' ἐκεῖνος παρὰ τὸν παραλογισμὸ τῶν κινήσεών του καταφέρνει καὶ ξεφεύγει — μ' ἀποτέλεσμα κ' ἐδῶ τὴν ὁλοκλήρως ἴδια γεύση τοῦ κωμικοῦ. Ἀλλὰ ἡ συγγένειά τους προεκτείνεται ὅχι μόνον στὴν σάτυρον τῶν ἀστών μὰ καὶ στὴν ἴδια τὴν οὐσία τῶν συλλήψεών τους. Εἶναι ὁ πάντοτε μοναχικὸς ἄνθρωπος, πού ἀθελά του τὸν ἔχει ἀπομαρτυροῦν ὁ κοινωνικὸς παραλογισμὸς, στὸν Τσάπλιν μὲ αἰσιοδοξία γιὰ τὸ μέλλον, στὸν Ἰονέσκο καὶ τὸν Μπέκετ μὲ ἀπαισιοδοξία «Θεάτρο τοῦ

παραλόγου», λοιπόν, δεν είναι τίποτ' άλλο, παρά ένα χαρτί περιτυλίγματος, για να πασάρουν την πρωτοποριακή κωμωδία στο εμπόριο. Όσο αυτό είναι απαράδεκτο για μια πνευματική κίνηση, που ο δρόμος της ανοίγεται πολύ μακρις μπροστά, να τοποθετείται μέσα σε τόσο στενά όρια, την στιγμή μάλιστα που κι ο ίδιος ο Ιονέσκο δεν ξανάφτιαξε άλλη «Φαλακρή Τραγουδίστρια». Το σωστότερο θά 'ταν, όλη αυτή η κίνηση να ονομαστεί «Νέα Κωμωδία» ή «Μικροαστική Κωμωδία» ή κάτι παραπλήσιο που να βεβαιώνει πως είναι κωμωδία, γιατί κωμωδία είναι και τίποτ' άλλο.

Έλεγα, λοιπόν, ότι το θέατρο αυτό έκανε ένα ταξίδι απ' την Αναγέννηση κ' επανέρχεται σήμερα, με φανερές τις επήρειες του ταξιδιού του αλλά και με πολύ σίγουρες βάσεις της παλιάς εκείνης κωμωδίας. Είναι το θέατρο του παραμυθιού ή καλύτερα του όνειρου θά μπορούσαμε να πούμε. Είναι το θέατρο που αποστρέφεται την άπτη πραγματικότητα, όσο κι αυτή άλλο τόσο το θέατρο, μα που πιστεύει ότι οι σχέσεις του με τη ζωή είναι πολύ πιο άμεσες και άληθινές παρά αυτές της άπτης πραγματικότητας. Είναι το θέατρο, που έχει ανάγκη περισσότερο από ποίηση παρά από πεζό λόγο. Είναι το θέατρο, που, αναπλασμένο πια απ' τον μεγάλο Τσάπλιν, έπιστρέφει, όλοτελα φρέσκο, στις πρώτες του ρίζες.

Πολλοί είν' αυτοί που είπαν ότι το θέατρο αυτό έχει όλοφάνερές τις επιδράσεις του απ' τον συρρεαλισμό και πως δεν είναι τίποτ' άλλο από εκλαϊκευμένος συρρεαλισμός (μια και το θέατρο έχει να κάνει με πλατύτερο κοινό). Φυσικά δεν έχουν πολύ άδικο να το λένε αυτό, αλλά αν εξαιρέσουμε τον Ζενέ, που είναι ένα κράμα υπαρξισμού - συρρεαλισμού - Κομέντια ντέλ Άρτε, σ' όλους τους άλλους ο συρρεαλισμός απλώς τους έδειξε το δρόμο να έπιστρέψουν στο **ο ν ε ι ρ ο**. Ο συρρεαλισμός, μόνον σαν αντιρρεαλιστική διάθεση ενπάρχει μέσα στο πρωτοποριακό θέατρο κι αν οι υπερβολές και το παραμόρφωμα των ιδεών του το κάνει να μοιάζει λίγο μαζί του, σ' αυτό φταίει ή κωμωδία και ή σάτιρα που έχουν ανάγκη από υπερβολές — στον συρρεαλισμό, αυτά τα ίδια στοιχεία δεν βγάζουν ποτέ γέλιο, γιατί είναι διαφορετική ή χρησιμοποίησή τους, κι αυτή είναι μεγάλη διαφορά. Η μόνη του εξάρτηση, αυτού του θεάτρου, απ' το κίνημα του συρρεαλισμού, είναι που έχει ανάγκη απ' τις εύλογίες του!

Δεν θέλω να βάλω όλους τους «πρωτοποριακούς» μέσα στο ίδιο τσουβάλι. Αντίθετα μάλιστα, νομίζω πως ο καθένας τους αποτελεί κι από ένα μικροκινηματάκι. Έπειδή όμως σ' όλους ή γεύση και τα βασικά μορφικά γνωρίσματα είναι ίδια, θα προσπαθήσω να προσδιορίσω τα κυριότερα κοινά τους στοιχεία μια και αυτά είναι τα χαρακτηριστικά γνωρίσματα του «πρωτοποριακού θεάτρου». Έν πρώτοις, οι ήρωες των έργων δεν είναι πια ούτε τύποι ούτε χαρακτήρες, αλλά ά ν

τι πρόσωποι. Ο καθένας αντιπροσωπεύει μια κάστα, ένα επάγγελμα, μια ομάδα ανθρώπων ή ακόμη κ' ένα απ' τα δυο γένη. Ο αντιπρόσωπος είναι τόσο βεβαρημένος με τα χαρακτηριστικά της ομάδας του, που αν τον λέν Γιάννη ή και Κίτσο ακόμη, δεν ενδιαφέρει ούτε κι αυτόν τον ίδιο. Έχει όλα τα ανθρώπινα γνωρίσματα και τις αντιδράσεις του, αλλά στο πολλαπλάσιο, έτσι που να φαίνεται πως από πίσω του κρύβονται κι όλοι οι άλλοι της ίδιας κατηγορίας. Αυτό δεν γίνεται από συμβολιστική διάθεση ή από άνικανότητα των συγγραφέων να περιγράψουνε τύπους ή χαρακτήρες, αλλά γιατί έτσι ακριβώς προσφέρεται ή σημερινή κοινωνία. Έπειδή τα σημερινά επάγγελα είναι περισσότερο από κάθε άλλη φορά, καθώς κ' οι διάφορες κάστες, πνευματικές ή οικονομικές, είναι φυσικό κ' οι «αντιπρόσωποι» να είναι επίσης πολλοί, αν σκεφτούμε πόσοι συνδυασμοί μπορούν να γίνουν. Π.χ. ο απόστρατος αξιωματικός, που διαβάσει «Έστια» και πίνει τον καφέ του στο «Ζαχαράτου», είναι τελείως άλλο πράγμα απ' τον απόστρατο αξιωματικό που διαβάσει «Απογευματινή» και πίνει τον καφέ του στο «Στέμμο» της Όμοιότητας. Μοιραίο είναι, αφού ή εποχή μας κατασταλάζει όλος διόλου, οι «αντιπρόσωποι» αυτοί να γίνουν «τύποι» και κατόπιν «χαρακτήρες». Προς το παρόν όμως έχουν την ρευστότητα των αντιπροσώπων μιας εποχής, που ή ίδια της ή μορφή είναι ρευστή. Ανάλογοι των σημερινών αντιπροσώπων ήταν οι συμβολικοί «τύποι» του πρώτου ιταλικού θεάτρου, μετρημένοι στα δάχτυλα βέβαια, μα που κάναν πολύ καλά τη δουλειά τους, με το άμορφωτο κοινό της εποχής εκείνης. Ο Ζενέ στο «Μπαλκόνι» του θέτει πολύ καθαρά το πρόβλημα των «αντιπροσώπων», αντίθετα ο Ιονέσκο, ενώ τόσο καλά το είχε τοποθετήσει στην «Φαλακρή Τραγουδίστρια», υπέκυψε τόσο πολύ στην επιρροή της Κομέντια ντέλ Άρτε, που τώρα φτιάχνει τα έργα του με τον «συμβολικό τύπο» Μπερανζέ (όπως κι ο Τσάπλιν). Το φοβερό σ' αυτήν την υπόθεση είναι ότι ο Μπερανζέ πολύ λίγο διαφέρει σε κάθε έργο και καθώς ο μύθος είναι υποτυπώδης, όλο το βάρος πέφτει στον Μπερανζέ, που πάει να τα βγάλει πέρα με έντεχνους φιλολογικούς συνδυασμούς. Αυτή ή διαπίστωση για τον Ιονέσκο είναι πολύ λυπηρή, γιατί, ενώ διαθέτει μια αίσθηση του θεάτρου διαλυέστερη όλων, έντούτοις παράτησε στην μέση τον κυριότερο άγώνα του πρωτοποριακού θεάτρου, που είναι ή δημιουργία καινούργιων θεατρικών τύπων — άσε που ένας θεατρικός συγγραφέας πρέπει να αποφεύγει τους ναρκισσισμούς επί σκηνής!

Τα κύρια χαρακτηριστικά των «αντιπροσώπων» αυτών είναι ή μονολιθικότητά τους — για να πετυχαίνει καλύτερα ή θεατρική σύγκρουσή τους — και ή μοναχικότητά τους (όχι μοναξιά) για να δικαιολογείται ή κωμική σύγκρουση, ότι προέρχεται από τραγικά υπόβαθρα. Και τα δυο αυτά στοιχεία

είναι παρμένα απ' τον Τσάπλιν, με τη διαφορά πώς, ενώ εκείνος τα είχε προφητέψει, σήμερα έχουν γίνει κι όλας κοινωνικό φαινόμενο, πράγμα που εύκολυνη το θέατρο να κάνει καλύτερα τη δουλειά του. 'Ακόμη, είναι όλοι τους έξυπνοι και κανέναν βλάκα, όλοι τους αδύνατοι και κανέναν παντοδύναμος, όλοι τους δυστυχισμένοι και κανέναν ευτυχισμένος, πράγμα που δείχνει πόσο άνωτερη είναι η ποιότητα της σημερινής κωμωδίας από εκείνη των προτύπων της (δύσκολα βγαίνει το άστείο μεταξύ δύο έξυπνων κ' εύκολα με βλάκα τον ένα).

"Ενα άλλο κοινό χαρακτηριστικό αυτού του θεάτρου είναι η «σύμπτωση». 'Αντίθετα με το προηγούμενο θέατρο, όπου το ένα εύρημα χωριζόταν απ' το άλλο με πολλές κοινοτοπίες δίχως σημασία, έτοιμο έδω (έπειδή κι όλας στερείται μύθου) είναι υποχρεωμένο κάθε στιγμή να φέρη κ' ένα καινούργιο εύρημα, κυρίως διαλογικό, για να κρατάει το ενδιαφέρον του θεατή με το συνεχές ξάφνιασμα. Αυτός άλλωστε είναι ο λόγος, που τα περισσότερα έργα του είδους αυτού είναι μονόπρακτα. 'Η συμπύκνωση είναι τόσο μεγάλη, που όσο άνθεκτική κι αν είναι μια ιδέα, κινδυνεύει να φθαρεί μετά από τα τρία τέταρτα της ώρας (όπως την έπαθε ο «Ρινόκερος»). Γι' αυτό, αυτά τα μονόπρακτα πρέπει να θεωρούνται σαν έργα κανονικής διάρκειας κι όχι σαν μικρά δείγματα εργασίας, όπως τους άρέσει να τα θεωρούν μερικοί. 'Απτό παράδειγμα ο "Όσμπορν με τον "Αλμπη. Και οι δυο είναι το ίδιο άγριεμένοι με τους άστους. 'Ο πρώτος κάνει δυο ώρες να το πει, ο δεύτερος το λέει μέσα σε τρία τέταρτα, αν όχι και λιγότερο. 'Ο πρώτος δεν έχει καμιά άλλη σχέση με το σύγχρονο θέατρο, εκτός απ' τα πρόσωπά του, που είναι και σ' αυτόν «άντιπρόσωποι» και που έχουν το μειονέκτημα να είναι "Αγγλοι. 'Αντίθετα, ο "Αλμπη βρίσκεται στο ίδιο ρεύμα με το υπόλοιπο πρωτοποριακό θέατρο της Ευρώπης, κρατώντας για μοναδικό του άμερικανικό γνώρισμα την υπεράσπιση του όμοσεξουαλισμού! 'Από άποψη μορφής, τις ίδιες σχέσεις έχει κι ο Ντύρενματ με την «πρωτοπορία», όπως κι ο "Όσμπορν, μόνο που έδω ενυπάρχει ένα αφάνταστα προσθετικό στοιχείο στο βάθος των συλλήψεών του. 'Ολόκληρο το έργο του βέβαια μοιάζει με μια σιδερένια βαλίτσα γιομάτη μηχανουργικά εργαλεία, που προσπαθεί να την συνταιριάσει, όχι δίχως έπιτυχία, με το λεγόμενο «θέατρο του παραλόγου» καθώς και με το αστυνομικό μυθιστόρημα της εποχής της μεγάλης του άκμης (Ντέτεκτιβ Χ, 'Αράχνη κλπ.). 'Αν έλειπε η σιδερένια βαλίτσα, ασφαλώς αυτό το μίγμα αστυνομικού και παραλόγου θα πετύχαινε καλύτερα, αλλά χρειαζόταν κάποιον που να μην είναι Γερμανός.

'Ο θάνατος είναι ένα άλλο κοινό γνώρισμα της πρωτοπορίας, της σημερινής. "Η κάποιος πεθαίνει ή κάποιος έχει πεθάνει ή κάποιος είναι ήδη νεκρός ή κάποιος θα πεθάνει, σ' αυτά τα έργα. Παντού παίζεται ένα σαδο-

μαζοχιστικό παιχνίδι μαζί του, με μοναδικό σκοπό να διασκεδάσει κι όχι να λυπήσει ή να βγούν συμπεράσματα περί ματαιότητας των έγκοσμίων! Οι σημερινοί άνθρωποι φοβούνται το θάνατο όσο ποτέ άλλοτε (φταίει ή σχεδόν μεταφυσική Ιατρική προπαγάνδα σ' αυτό) και το «μαύρο χιούμορ» έρχεται σαν μοναδική λύτρωση για να μάς κάνει προς στιγμή να μην τον παίρνομε στα σοβαρά. Δεν είναι πηγή για πετυχημένα άστεία ο θάνατος, όπως πολλοί είπαν, αλλά πραγματική ανάγκη του σύγχρονου ανθρώπου και κατά συνέπεια και του συγγραφέα.

'Όστόσο, το ουσιαδέστερο στοιχείο αυτού του θεάτρου είναι το *δ ν ε ι ρ ο* — έδω έξαιρούμε τον "Όσμπορν και τον "Αλμπη. Δεν είναι μόνο που η ίδια ή σημερινή εποχή το άποζητάει, έλλείπει άλλου παραμυθιού, αλλά και το ίδιο το θέατρο έχει άπόλυτη ανάγκη να το χρησιμοποιήσει σαν *θ ρ η - σ κ ε υ τ ι κ ή β ά σ η*. Κι αυτό, γιατί το θέατρο είναι υποχρεωμένο να βασίζεται πάνω σε μια άδιάσειστα κοινή πεποίθηση σε σχέση με τον θεατή, για να καταφέρει να τον πείσει ακούραστα. Παλιά ήταν ο Χριστιανισμός, τώρα, που δεν υπάρχει αυτός, το όνειρο. Κ' έδω είναι πια που δικαιολογείται πλήρως η έπιστροφή του θεάτρου στις άληθινές του ρίζες. Ξανάγινε ένα μεταφυσικό λειτούργημα. Κι ακόμη, δεν θα ναι υπεβολή αν πούμε ότι πλησιάζει να γίνει ένα νέο είδος 'Ελευσινίων Μυστηρίων — άλλωστε κ' οι «κατακόμβες» όπου πρωτοπαρουσιάστηκε άνένδυ αν άτμόσφαιρα μυστικής λατρείας, άσχετα αν τώρα στο Παρίσι έχει μετατραπεί σε τουριστικό άξιοθέατο. Γιατί έδω ακριβώς βρίσκεται ο κρυφός πόθος του «πρωτοποριακού θεάτρου», στο να επανασυνδέσει με την λατρεία του μεταφυσικού όλους αυτούς που έχουν απομακρυνθεί απ' τον Χριστιανισμό. "Όταν αυτή τη στιγμή ο Κάφκα λατρεύεται σ' όλόκληρο τον πολιτισμένο κόσμο, είναι κι αυτό ακόμη μια άπόδειξη της σωστής κατεύθυνσης που έχει πάρει αυτό το θέατρο. "Αλλωστε οι έπιρροές του απ' τον Κάφκα — στην ουσία του πλέον — είναι τόσες πολλές, που συχνά μοιάζει να τον μιμείται.

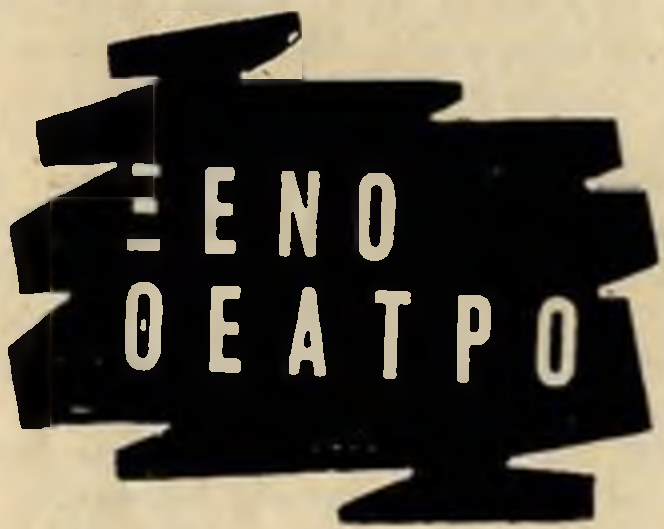
"Αν στην άρχή τοποθέτησα αυτό το θέατρο στα όρια της κωμωδίας, το έκανα γιατί οι ρυθμοί του και κυρίως η μορφή του είναι καθαρά κωμικοί. Πίσω όμως απ' την κωμωδία — ή όποια σε τελευταία άνάλυση είναι ένας τρόπος για να πασάρει στον θεατή ο συγγραφέας αυτά που τον κáινε — κρύβεται ή τραγωδία του μεταφυσικού ανθρώπου της εποχής μας που, καθώς ζει άπομονωμένος, άναζητάει ψηλαφιστά έξωλογικά όντα να τον συντροφέψουν. Βέβαια, δεν ψάχνει για άγγέλους ούτε για άλλα παρόμοια σύμβολα της παλιάς θρησκείας, αλλά για ιδέες ή όράματα αντίξια του σημερινού ανθρώπου, — μήπως τα άστροναυτικά ταξίδια δεν είναι μια μεταφυσική διέξοδος του κομμουνισμού; "Όλοι άνεξαιρέτως οι πρωτοποριακοί, ακόμη κι ο Ντύρενματ, πασχίζουν να προσ-

διορίσουν την μεταφυσική της εποχής μας και δεν είναι μικρές οι επιτυχίες τους. Τò βλέπουμε αυτό στα πρώτα έργα του 'Ιονέσκο, στον Μπέκετ, στον Ζενέ, αλλά και στον Ταρντιέ, και πιο ξεκαθαρισμένα στον νεότερο 'Αρραμπάλ. Στο έργο του που είδαμε, τò «ὄνειρο» είναι ή μοναδική αναπνοή του, έχουμε έναν παράδεισο μέσα σε μιὰ γήινη κόλαση. Αν ὁ αντιμιλιταρισμός έρχεται σαν σατιρικό επίστρομα, στην πραγματικότητα τò έργο νοιάζεται περισσότερο να λυτρωθεί μ' ένα ευτυχισμένο ὄνειρο κι ἄς πεθάνουν στο τέλος ὅλοι τους. 'Ο πόλεμος δεν είναι τίποτ' ἄλλο παρά τò ξεχειλισμα της άπτης πραγματικότητας ή καλύτερα ή ούσία της και υπ' αυτήν την βαθύτερη έννοια τοποθετείται πάντοτε στο πρωτοποριακό θέατρο.

Στην 'Ελλάδα, με τò κίνημα του συρρεαλισμού, ὁ ὁποῖος ἔδωσε μιάν έκπληκτική ώθηση στην ποίηση (μέχρι και σοσιαλιστικός-συρρεαλισμός φάνηκε!), δημιουργήθηκε μιὰ μεταπολεμική ποίηση, που τò κυριότερο χαρακτηριστικό της είναι ή μέσω του ὄνείρου συνεχής αναζήτηση έξωλογικῶν βιωμάτων, που στο βάθος της δεν είναι τίποτ' ἄλλο, παρά μιὰ φυσιολογική ενέργεια να ξεδιψάσουμε τὸν θ ρ ἦ σ κ ο ἔ α υ τ ὂ μ α ς. 'Η ποίηση αυτή — ὅπως τῶν Σαχτούρη, Ν. Φωκᾶ, Καρούζου — έχει σχεδόν τὰ ἴδια λογοτεχνικά γνωρίσματα με τò πρωτοποριακό θέατρο, καθώς παράλληλα και τò μεταπολεμικό πεζογράφημα, ὅπως τῶν 'Αποστολίδη, Μπαρλᾶ,

κι αυτό από καμιά ἐπήρεια, ἀλλὰ από καθαρό συγχρονισμό με τò υπόλοιπο εὐρωπαϊκό πνευματικό ρεῦμα.

"Όσο για τò θέατρο, εἶχαμε ξαφνικά ένα έργο, μέσα απ' τις τάξεις του πρωτοποριακού, ἀλλὰ πολύ πιο προοδευτικό απ' τού 'Αρραμπάλ, τò «Κούτσουρο» του Ν. Βαλαωρίτη, που, ὄυτε λίγο ὄυτε πολύ, ήταν μιὰ ξεκάθαρη νύξη για τò «θέατρο του παραμυθίου». Θαρρῶ πῶς ἔδῶ βρίσκεται ή συνέχεια και τò μέλλον του πρωτοποριακού θεάτρου ή τουλάχιστον ἑνας απ' τούς δρόμους που ἀνοίγει. Κάτι ἀνάλογο για τò «θέατρο του παραμυθίου» ήταν ἔπίσης κι ὁ «Μισὸς Βασιλιάς» του Κρίστη. "Αν, ὕστερα απ' αυτό, καταφέρουμε και μεταφέρουμε με ἐπιτυχία σύμβολα απ' τò ἀνατολικὸ θέατρο, ἐπιχρισμένα στη σύγχρονη ἀντίληψη, δεν θὰ δυσκολευτούμε πολύ να κατασκευάσουμε ένα εἶδος θεατρικῶν παραμυθιῶν, που τὸν κύριο ρόλο θὰ ἔχουν τὰ ὀπτικά παρά τὰ λεκτικά εὐρήματα. Κι ὅταν λέω «ὀπτικά εὐρήματα» δεν ἔννοῶ σκηνικά, ἀλλὰ συνδυασμούς κινήσεων και διαλόγου (σκηνικά παιχνίδια, παντομίμα κλπ.) μαζί με ὑλοποιημένες ἐμφανίσεις έξωλογικῶν ὄντων, μέσα σ' ένα μύθο συνεχῶς ἐξελισσόμενο στις περιοχές του ὄνείρου. Κατ' αὐτόν, μάλιστα, τὸν τρόπο, θὰ μπορούσαμε να ἀξιοποιήσουμε και τούς ἀρχαίους μύθους, οἱ ὁποῖοι προσφέρονται, περισσότερο απ' ὅσο θὰ μπορούσε να φανταστεῖ κανείς, για τò «πρωτοποριακό θέατρο».



Γ Α Λ Λ Ι Α

*‘Ο Βιλάρ αφήνει τὸ Σαγιό.
Τὸ Λαϊκὸ Θέατρο συνεχίζει...*

'Η ἀπόφαση του διευθυντή του 'Εθνικοῦ Λαϊκοῦ Θεάτρου, Ζαν Βιλάρ, να μη ζητήσει ἀνανέωση της σύμβασής του — που λήγει τὴν 1η του Σεπτέμβρη — δόθηκε στη δημοσιότητα στις 23 του Φλεβάρη ἀπὸ μιὰ ἀνακοίνωση του ὑπουργείου Πολιτισμοῦ και ἔφερε στο προσκήνιο τουλάχιστο δυὸ προβλήματα: Γιατί φεύγει; Και ποιός θὰ τὸν ἀντικαταστήσει;

Και βέβαια, πρώτα ἀπευθύνθηκαν στον ἴδιο τὸν Βιλάρ οἱ παραπονούμενοι, κι' αὐτὸ ὄχι χωρὶς μομφές. «Δεν κατεβάζει κανείς τὴν

αὐλαία σ' ένα τέτοιο ἀπροσδόκητο θεατρικὸ ἐπεισόδιο. Λείπει μιὰ ἀνταπάντηση...» «Δεν έχει τὸ δικαίωμα, ἂν δεν ὑπάρχουν σοβαροὶ λόγοι ἀνεξάρτητοι ἀπὸ τὸ ἄτομό του, που πρέπει να τούς γνωστοποιήσει, δεν έχει τὸ δικαίωμα να τορπιλλίζει τὸ ΕΛΘ...»

'Εμεῖς θὰ ἀρνηθούμε, για λογαριασμό μας, τέτοιες τοποθετήσεις. Και γιατί να μη δεχτούμε σαν ἔγκυρη τὴν ἐξήγηση που ἔδωσε για τὸ γεγονός ή Γενική Διεύθυνση Τεχνῶν και Γραμμάτων: «Οἱ λόγοι, για τούς ὁποίους ὁ Ζαν Βιλάρ ἀποφάσισε να ἐγκαταλείψει τὴν

διεύθυνση του ΕΛΘ, είναι απόλυτα προσωπικοί»; Στοιχηματίζουμε, άλλωστε, πώς αν ο Βιλάρ δεν ήθελε να γίνει πιστευτή αυτή ή εξήγηση, δε θα παρέλειπε να αντιδράσει. Η αντίδραση δεν ήρθε. Και δεν υπήρχε λόγος να την περιμένει κανείς. Τί πιο πιθανό, πραγματικά, και πιο όριστικό από τους «απόλυτα προσωπικούς λόγους»; Οί σχολιαστές θα πειστούν γι' αυτό, υπό τον όρο, βέβαια, ότι δεν ξεχωρίζουν αυθαίρετα, όπως κι ο Βιλάρ ο ίδιος φυλάχτηκε να μην το κάνει ποτέ (κι αυτό είναι προς τιμήν του), τον άνθρωπο του θεάτρου απ' τον Ιδιώτη...

«Ας δεχτούμε, λοιπόν, αυτούς τους προσωπικούς λόγους, λένε κιόλας οί σχολιαστές: αλλά αμέσως προσθέτουν: ή κληρονομιά είναι πολύ σοβαρό πρόβλημα, κ' έχουμε κάθε λόγο να φοβόμαστε πολύ για την έκλογη που θα κάνουν οί Δημόσιες Αρχές: ο Βιλάρ λοιπόν δεν πρέπει να φύγει, αν δεν εξασφαλίσει τή διαδοχή του.

«Αν περιμένουμε απ' το Βιλάρ να υποδείξει μόνος του τον έμπυχωτή τον ικανό να αναλάβει τή κενή θέση, θα του ζητάμε, αλήθεια, πάρα πολλά: πώς θα έφεύρισκε, από τώρα ως τήν 1η του Σεπτέμβρη, το «Δελφίνο» που δεν μπόρεσε να βρει (ή να φτιάξει) σ' όλο το μακροχρόνιο διάστημα τής διοίκησής του; Η θάθελαν να τον φέρουν στο σημείο να πείσει κάποιον Χ. να παίξει το ρόλο — π.χ. του άβλαβούς τρομερού παιδιού — που ο ίδιος αρνιέται να παίξει; Η, τέλος, πιστεύουν πώς είναι τόσο «μέσα στα πράγματα», ώστε μιὰ υποψηφιότητα, που θα τήν υποστήριζε αυτός, να γίνει δεκτή με τήν πιο μεγάλη ευκολία;

«Ας αφήσουμε όμως αυτές τις ανακολουθίες κι ας αναρωτηθούμε, καλύτερα, αν ή διαδοχή του Ζαν Βιλάρ πρέπει να προκαλεί τόσες περιπλοκές και ανησυχίες. Η απάντηση ή δική μας είναι αισιόδοξη: αυτή ή διαδοχή θα είναι στέρεη, και το ΕΛΘ, που θα εγκαταλείψει ο Βιλάρ, είναι πιθανό να συντρίψει, με τήν έναρξη τής νέας περιόδου του, τον καινούργιο του διευθυντή, αν είναι άνικανος να καταλάβει το μηχανισμό του, παρά να αφήσει να συντριβεί από κείνον. Γιατί, πρέπει νάμαστε σίγουροι για τούτο, ή κληρονομιά που μάζεψαν ο Βιλάρ κ' οί συνεργάτες του θα εξακολουθήσει να υπάρχει, ότι κι αν γίνει: αυτό που θεμέλιωσε το ΕΛΘ, δεν είναι ένα στυλ θεάτρου, ¹ άδιαχώριστο απ' το πρόσωπο του Βιλάρ, και που θα απομακρυνόταν μαζί του, αλλά μιὰ σκέψη και μιὰ μέθοδος, που με τή βοήθειά τους έπιτέλους αποδείχτηκε, μακρόχρονα και στέρεα, πώς ή ιδέα του λαϊκού θεάτρου (σε πείσμα τής άποτυχίας των «πιονιέρων» του) δεν είχε ίχνος ουτοπίας, πώς μπορούσε να πραγματοποιηθεί, και μάλιστα πώς, σήμερα, ήταν ή μόνη αξία να έπιτρέψει στη δραματική τέχνη τήν πιο πλατειά και βαθειά έπαφή της με το κοινό. Τώρα όλοι ξέρουν στη Γαλλία πώς δεν είναι πια δυνατό να υπάρξει μεγάλο θέατρο χωρίς κοινό μάζας: και πώς

ένα τέτοιο θέατρο πρέπει να βασίζεται — και μη προς κακοφανισμό των έμπόρων των λεγόμενων ρεαλιστικών θεμάτων — σε ένα ρεπερτόριο, που οί φιλοδοξίες του για τή μορφή και για το περιεχόμενο να μην είναι ποτέ άρκετά μεγάλες: και να στηρίζεται σε μιὰ όργάνωση που να σέβεται τήν κοινωνική κατάσταση των θεατών.

Σίγουρα, σ' αυτή τή μορφή του θεάτρου που όνομάστηκε «λαϊκή», κ' έμεις οί ίδιοι βλέπαμε πάντα μοναχά ένα σταθμό: το ΕΛΘ του Ζαν Βιλάρ άπευθυνόταν πιο πολύ στην αίσθηση τής ήθικης παρά στην πολιτική συνείδηση του κοινού. Όμως αυτός ο σταθμός ήταν άπαραίτητος και μάλλον άνταποκρινόταν στις άπαιτήσεις εκείνου του πρώτου λαϊκού γαλλικού κοινού, που τα περιγράμματά του ήταν άρκετά θολά από κοινωνιολογική άποψη. Θάρθει ο καιρός που, στη χώρα μας, το θέατρο, λέγοντας τα πράγματα με τ' όνομά τους, θα βοηθήσει τους ανθρώπους να καταλάβουν τον κόσμο και να τον αλλάξουν.

Δε βλέπουμε πολύ καθαρά πώς ή άποχώρηση του Βιλάρ θάφερνε τήν έξαφάνιση του ρεπερτορίου που ο ίδιος καθόρισε και των όργανωτικών μεθόδων που έβαλε σε έφαρμογή. Έκτός αν, πεπεισμένοι για το κληρονομικά εύθραυστο αυτού του ρεπερτορίου κι αυτών των μεθόδων, θα θέλαμε να παρουσιάσουμε τον Βιλάρ σαν θαυματοποιό και το «Σαγιό» σαν τον μαγικό του λόφο. Κι αν θάπρεπε να περιφρονήσουμε τα άποτελέσματα τής μορφωτικής προσπάθειας του ΕΛΘ και το βαθμό τής ώριμότητας του κοινού του σε τέτοιο σημείο, ώστε να πιστεύουμε πώς ένας διευθυντής διορισμένος απ' το κράτος θα μπορούσε να χρησιμοποιήσει μ' έπιτυχία έναν τέτοιο όργανισμό σαν φορέα μιās ιδεολογίας όπισθοδρομικής, δεν θα υπήρχε πια λόγος να λυπόμαστε για τή μελλοντική άποχώρηση ενός ανθρώπου, που το έργο του θα συνίστατο στο να έχει συγκεντρώσει, με το πέρασμα των χρόνων, ένα πλήθος ένθουσιώδες αλλά άβουλο σαν κοπάδι προβάτων.

Στη χειρότερη περίπτωση μπορούμε να φανταστούμε πώς ο μελλοντικός διευθυντής του ΕΛΘ, από έλλειψη Ικανοτήτων — και να γιατί θα προτιμούσαμε μάλλον έναν άνθρωπο με σαφείς διοικητικές Ικανότητες παρά ένα σκηνοθέτη με ταλέντο, αλλά άνικανο να αναλάβει διοικητικές ευθύνες —, δεν θα κρατήσει τίποτα απ' τήν πείρα του Βιλάρ. Στην περίπτωση αυτή το κοινό θα εγκατέλειπε το «Σαγιό», θα εγκατέλειπε όμως και το θέατρο; Τόχει κιόλας βρει σε άλλα μέρη. Από καιρό τώρα το λαϊκό θέατρο όπως το είδε ο Βιλάρ έχει άπλωθεί παντού: στα παρισινά προάστια, στην έπαρχία (όχι μόνο με τα έθνικά Δραματικά Κέντρα, αλλά επίσης με νέους έπαγγελματικούς θιάσους όλο και πιο πολυάριθμους) και στο έξωτερικό (ξέρουμε τή δραστηριότητα όργανώσεων όπως το Λαϊκό Ρουμανικό Θέατρο)... Και το Παρίσι ακόμα, δεν μπορεί πια να μετρήσει κανείς τους διευ-

θυγές θεάτρων (συμπεριλαμβανομένων και των δημοτικών) που τους βάζει σε πειρασμό ή μόνη «φόρμουλα», όπως λένε, που είναι ικανή να τους σώσει απ' το μαρasmus στον οποίο τους έχει δυθίσει το «έμπόριο του θεάματος».

Βέβαια, το πελώριο κοινό που σχημάτισε το ΕΛΘ εδώ και δώδεκα χρόνια διατρέχει τον κίνδυνο να μην άφοσιωθεί στο διάδοχο του Βιλάρ. Στην περίπτωση αυτή θα το κερδίσουν άλλοι έμψυχωτές. Το να φιλονεικήσουν μάλιστα γι' αυτό θα ήταν υγιής ανταγωνισμός.

Κ' ύστερα ο Βιλάρ θα ξαναγυρίσει μια μέρα σ' αυτό το «λαϊκό θέατρο» αν το άφήσει ποτέ.²

1. 'Ο Ζάν Βιλάρ, άλλωστε, έχει καθορίσει την τοποθέτησή του πάνω σ' αυτό το θέμα στο «Memorandum», βλ. Λαϊκό Θέατρο Νο 40, σελ. 17

2. Το άρθρο γράφτηκε πριν τον διορισμό του Ζώρζ Ουίλσον σε αντικατάσταση του Βιλάρ.

(Απ' το περιοδικό «ΛΑΪΚΟ ΘΕΑΤΡΟ», Μετάφρ. Ρ. Χ.)



ΕΚΔΟΣΕΙΣ

Θ
Ε
Μ
Ε
Λ
Ι
Ο

ΣΤΑΔΙΟΥ 39



Μόλις κυκλοφόρησε

ΜΗΤΣΟΥ ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΠΟΥΛΟΥ

(Α' βραβείο διαγωνισμού αντιστασιακού διηγήματος «Κορυσχάδες»)

Ν Υ Χ Τ Ε Σ

Κ Α Ι

Α Υ Γ Ε Σ

(Ή Πολιτεία)

... Το μυθιστόρημα ΝΥΧΤΕΣ ΚΑΙ ΑΥΓΕΣ είναι η πιο άδρη παρουσίαση της ζωής και της πάλης του λαού μας στην κατοχή με το σπάνιο έπικό του μεγαλείο...

... Είναι μια μεγάλη τοιχογραφία της Αθήνας της κατοχής πληρέστερη από κάθε προηγούμενη προσφορά γύρω απ' αυτό το μεγάλο θέμα.

Δ. ΡΑΦΤΟΠΟΥΛΟΣ, Αύγη 27)5)1962

ΕΚΔΟΣΗ ΠΟΛΥΤΕΛΗΣ—Σελ. 360—Τιμ. Δρχ. 50

Σε λίγες μέρες κυκλοφορεί

ΕΛΛΗΣ ΑΛΕΞΙΟΥ

ΣΚΛΗΡΟΙ ΑΓΩΝΕΣ
ΓΙΑ ΜΙΚΡΗ ΖΩΗ

Έκδοση Β'

Με πέντε λιθογραφίες της ΑΝΝΑΣ ΚΙΝΔΥΝΗ

Ζητήστε τα από όλα τα βιβλιοπωλεία και τους πλασιέ.

Κεντρική διάθεση: Έκδόσεις «Θεμέλιο» Ε.Π.Ε.

Σταδίου 39, 8ος όροφος—Τηλ. 238.064

ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ

Τὸ κράτος καὶ ἡ μικροῦ μήκους ταινία

Τι εἶναι ἡ μικροῦ μήκους ταινία

Ὁ ὅρος «μικροῦ μήκους» (court metrage) περικλείνει ὄλα τὰ εἶδη ταινιῶν (ἐπικάιρα — φιλμ ἐπιστημονικοῦ ἢ ἐθνολογικοῦ περιεχομένου — ντοκυμανταῖρ — φιλμ προπαγάνδας — ἐνημερώσεως κλπ.) πού τὸ μήκος τους δὲν ξεπερνάει (ἀνάλογα καὶ μὲ τὴν ἐκάστοτε κρατικὴ νομοθεσία) πάντως τὰ 1.500 μ. στὰ 35 χλμ. διάρκεια ἰσοδύναμη μὲ 60 λεπτὰ περίπου.

Οἱ μεγάλες ἀπ' αὐτὲς τὶς ταινίες ὀνομάζονται καὶ μεσαίου μήκους.

Ἀπ' αὐτὰ συμπεραίνουμε ὅτι ὁ χαρακτηρισμὸς μιᾶς ταινίας «μικροῦ μήκους» ἐξαρτᾶται, ὄχι ἀπὸ τὸ περιεχόμενον τῆς ταινίας, ἀλλὰ ἀπὸ τὴ διάρκειά της. Ἄλλωστε, σχεδὸν ὄλα τὰ εἶδη πού τὸ θέμα τους καλύπτεται ἀπὸ τὶς μικροῦ μήκους ταινίες, ὄχι λίγες φορές ἀναπτύσσονται σὲ μιὰ χρονικὴ διάρκεια ταινίας μεγάλου μήκους.

Ὡστόσο, ὁ σκοπὸς αὐτῆς τῆς ἔρευνας, δὲν εἶναι μιὰ κατάταξη ἢ ἀνάλυση τῶν εἰδῶν, ὄσο μιὰ μελέτη γιὰ τὴν ἐλληνικὴ κινηματογραφικὴ δραστηριότητα καὶ γιὰ τὴ σχέση ἰδιωτῶν - κράτους, πού ὑπάρχουν σήμερα, σ' αὐτὸν τὸν τομέα τοῦ κινηματογράφου πού λέγεται: ταινία μικροῦ μήκους.

1. Τί ἀντιπροσωπεύει γιὰ τὸν κινηματογράφο μιᾶς χώρας ἡ ταινία μικροῦ μήκους

Προτοῦ ἀκόμα ἀποτελέσει ὁ Κινηματογράφος ἓνα γεγονός τοῦ 20οῦ αἰῶνα, ἤδη ἀντιμετώπιζε τὴν πρώτη του οἰκονομικὴ κρίση πού τὸν ὀδηγοῦσε στὸ ἀδιέξοδο.

Ὁ κόσμος εἶχε πάψει νὰ ἐνδιαφέρεται γιὰ μιὰ σειρὰ φωτεινὲς εἰκόνες πού δὲν εἶχαν μεταξύ τους μιὰ ἀφηγηματικὴ ἀλληλουχία, ἀλλὰ πού ἡ τέχνη τους ἦταν τὸ στιγμιαῖο ζωντάνεμα ἐνὸς θέματος καθημερινοῦ.

Ἐπρεπε λοιπὸν ὁ Κινηματογράφος νὰ μάθει νὰ διηγεῖται μιὰ ἱστορία. Κι ὄπως ἦταν φυσικό, ἀναζήτησε τοὺς τρόπους τῆς ἀφήγησής του στὴν πιὸ συγγενικὴ του τέχνη, πού ἦταν τὸ θέατρο.

Οἱ κινηματογραφιστὲς κλείστηκαν μέσα σὲ «στούντιο», στήσανε θεατρικὰ ντεκόρ, ὄργα-

νώσανε θεατρικὲς παραστάσεις, τὶς κινηματογραφήσανε καὶ δημιούργησαν ἔτσι τὶς πρώτες μορφὲς τοῦ ἀφηγηματικοῦ κινηματογράφου, πού δὲν ἦταν τίποτ' ἄλλο παρὰ «φιλομαρισμένο θέατρο».¹

Ὡστόσο, ἀπ' τὰ πρῶτα του βήματα, ὁ Κινηματογράφος εἶχε δείξει πὼς μπορεῖ νὰ εἶναι μιὰ τέχνη μὲ αὐτοδύναμα ἐκφραστικὰ μέσα, πρᾶγμα πού ὀδήγησε τοὺς σκαπανεῖς του νὰ ζητήσουν ν' ἀπελευθερωθοῦν ἀπ' τὰ δεσμὰ καὶ τὴ συμβατικότητα πού ἐπέβαλε τὸ θέατρο.

Ἀπὸ τὴν ἄλλη μεριά, ὁ Κινηματογράφος ἔδειξε πὼς ἔχει τὴ μοναδικὴ ἱκανότητα νὰ καταγράψει τὴν ἀλήθεια «ἐν τῷ γίνεσθαι». Ἀφορμὴ γι' αὐτὴ τὴ διαπίστωση ἔδωσαν οἱ πρώτες ταινίες ἐπικάιρων (1897) καὶ λίγο ἀργότερα (1899 - 1903) οἱ πρώτες ἀγγλικὲς ἐπιστημονικὲς ταινίες. Τὸ 1907 δημιουργεῖται ἡ ἐθνογραφικὴ ταινία, ἐνῶ ἤδη ἀπὸ τὸ 1903 ἔχουμε, πάλι ἀπὸ Ἀγγλους, τὰ πρῶτα βιομηχανικὰ ντοκυμανταῖρ πού μετέφερναν στὴν ὀθόνη «τομὲς τῆς πραγματικῆς ζωῆς». Ἐνῶ λοιπὸν ὁ Κινηματογράφος ἀγωνίζεται ν' ἀπελευθερωθῆ ἀπὸ τὴν ὑποδούλωσή του στὰ μέσα τῆς θεατρικῆς ἀφήγησης, οἱ ἐπιστημονικὲς καὶ οἱ ταξιδιωτικὲς ταινίες, τῶν Ἀγγλων πρῶτα καὶ λίγο ἀργότερα τῶν Γάλλων, ὀδηγοῦν τοὺς κινηματογραφιστὲς στὴν «ἐξοδο» ἀπὸ τὸ στούντιο, στὴν ἐγκατάλειψη τοῦ θεατρικοῦ συμβατικοῦ ντεκόρ καὶ στὴν ἀναζήτηση χωρῶν πραγματικῶν πού θ' ἀποτελέσουν ὀλοένα καὶ σὲ μεγαλύτερο ποσοστὸ μέσα στὸ ἔργο τους τὸ πλαίσιο ὅπου θὰ τοποθετήσουν τὴν ἱστορία τους.

Ἄν ὄμως ὁ ἀφηγηματικὸς κινηματογράφος «δανεῖζεται» ἀπὸ τὶς ταινίες μικροῦ ἢ μεσαίου μήκους τοὺς χώρους πού θὰ κινηθεῖ κ' ἓνα νέο τρόπο δουλειᾶς, τὸ ντοκυμανταῖρ θὰ χρησιμοποιήσῃ μερικὲς φορές, σὲ μεγάλο ἢ μικρότερο βαθμὸ, τὴ σκηνοθεσία ἀπὸ τὸν πρῶτο.

Ἐτσι, στὰ 1922 ὁ Φλάερτυ δεῖνει μὲ τὸν «NANOYK» τὸ πρῶτο τέλειο δείγμα τοῦ σκηνοθετημένου ντοκυμανταῖρ, ἐνῶ ἀρκετὰ χρόνια πρὶν, τὸ τοπίο ἔχει πάψει πιά νὰ εἶναι ὁ ἀπλὸς περίγυρος μιᾶς ἱστορίας καὶ γίνε-

ται — ιδιαίτερα στον σουηδικό κινηματογράφο — οργανικό στοιχείο του δράματος.

Στη Γερμανία του 1920 - 25 αναπτύσσεται η μικρού μήκους εκπαιδευτική ταινία, ενώ τα ντοκυμανταίρ με θέμα τον άλπινισμό αύξησαν τις ταινίες με θέμα τα βουνά και οδήγησαν σε ανάλογες σκηνοθεσίες.

Την ίδια εποχή, η πρωτοπορία, που ξέφερε τις νέες δυνάμεις του γαλλικού Κινηματογράφου, όπως ο Καρνέ, ο Ρενουάρ, η Ντυλλάκ, ο Ρενέ Κλαίρ, και μερικούς κατοπινούς «κλασικούς» (Μπουνουέλ, Γιόρις Ίβενς, Καβαλκάντι κλπ.), έκανε την παρουσία της με μικρού μήκους ταινίες που εκάλυπταν ένα χώρο που άρχιζε από τις ντανταϊστικές ταινίες του Έγκελιγκ και τέλειωνε στη «Γη χωρίς ψωμί» του Μπουνουέλ, ντοκυμανταίρ γυρισμένο στην Ισπανία που η ψυχρή, έπιφανειακά, αντικειμενικότητά του, κάλυπτε μια κραυγή διαμαρτυρίας για την αθλιότητα και πρηνούσε τον εμφύλιο πόλεμο.

Αυτές οι μικρού μήκους ταινίες δεν αναβέωσαν τον Κινηματογράφο μονάχα στο έμψυχο υλικό του (σκηνοθέτες — σεναριογράφοι — μουσικοί — όπερατέρ κλπ.), αλλά έμελλαν ν' ασκήσουν μια βαθειά επίδραση στο κατοπινό έργο των δημιουργών τους και να τους οδηγήσουν όχι πια μονάχα στην αναζήτηση νέων χώρων, αλλά και νέων θεμάτων για τις ταινίες τους.

Ο Κινηματογράφος έκανε μια στροφή κι αναζητούσε τα θέματά του μέσα στην ίδια την πραγματικότητα, μπαίνοντας σε περιοχές που μέχρι τώρα τις αγνοούσε ή τις αντιμετώπιζε «γραφικά». Από δώ και πέρα, ο Ρενουάρ, ο Μπουνουέλ, ο Γκρεμιγιόν, ο Κλαίρ, ο Ρουκιέ, θα δημιουργούσαν τον Κινηματογράφο που προηνοούσε, ύστερα από μερικά χρόνια, τον Ιταλικό Νεορρεαλισμό, ενώ οι μικρού μήκους ταινίες του Ίβενς κι αργότερα τα μεγάλα ντοκυμανταίρ του, θα γίνουν όργανα ταξικής πάλης και διαφώτισης των μαζών.

Αν όμως η πρωτοπορία δεν μπόρεσε να δημιουργήσει εθνικές σχολές, γύρω στα 1930 το ντοκυμανταίρ έδινε τ' όνομά του σε μια σχολή που ήταν αγγλική και είχε για επικεφαλής τον θεωρητικό Γκρήηρσον, που ο όρισμός του ότι «το ντοκυμανταίρ είναι η δημιουργική έκμετάλλευση της πραγματικότητας» θα μείνει κλασικός.

Ο Γκρήηρσον συσπείρωσε γύρω του τους νέους σκηνοθέτες Ήλτον, Πάβ Ρόθα, Ράιτ, Άρθουρ Λέγκ, εξασφαλίζοντάς τους για παραγωγούς όρισμένα ύπουργεία ή κεφαλαιούχους. Ταυτόχρονα, η αγγλική σχολή ένοιωθε την επίδραση της γαλλικής πρωτοπορίας του Ρούτμαν, των Σοβιετικών Βερτώφ - Αϊζενστάιν, του Ίβενς και τέλος του Φλάερτυ.

Κάτω απ' αυτές τις επιδράσεις διαμορφώθηκε η αγγλική Σχολή, που ύστερα από τις πλαστικές αναζητήσεις και με την παρουσία του Φλάερτυ, μετάφερε την προσοχή

της στην ανθρώπινη παρουσία και στη «...συνειδητή παρατήρηση μιάς διεργασίας...»

Η προσπάθεια για την κατάκτηση της αντικειμενικότητας και για την δημιουργία ενός Κινηματογράφου κοινωνικού, με ταινίες αφιερωμένες στο λαό ή σε συγκεκριμένες κοινωνικές τάξεις, όπως οι Άγγλοι άνθρακωρύχοι, αν και σταματούσαν σε κείνο το σημείο που επέβαλλαν οι χρηματοδότες αυτών των ταινιών, έδειξαν παρ' όλ' αυτά στον αγγλικό κινηματογράφο της μεγάλης μήκους ταινίας, πως γύρω του υπήρχε ένας κόσμος πραγματικός, ζωντανός, γεμάτος προβλήματα, έτοιμος να σκεφτεί πάνω σ' αυτά και άξιος να ύμνηθεί από μια Τέχνη γεννημένη γι' αυτόν.

Αν ο αγγλικός τρόπος ζωής συντήρησε τη Βρετανική Αυτοκρατορία για πεντακόσια χρόνια, ο αγγλικός κινηματογράφος, κυριολεκτικά επέζησε χάρη στην αγγλική Σχολή ντοκυμανταίρ.

Είναι προβληματικό αν θα υπήρχε σήμερα αγγλικός κινηματογράφος, αν δεν παρουσίαζε μερικούς νέους σκηνοθέτες που είχαν θητέψει στο ντοκυμανταίρ κι αν δεν αναζητούσε την ανανέωση των θεμάτων του στη ντοκυμανταϊριστική σχολή, που η «αγγλικότητα» της είναι το μοναδικό της όπλο απέναντι στο Χόλλυγουντ. Απ' αυτή την άποψη της ανανέωσης της θεματικής και του έμψυχου υλικού, η Σχολή της Νέας Υόρκης, με τον Πάβ Στράντ επικεφαλής της ομάδας «Frontier film» δεν ήταν τόσο παραγωγική όσο η αγγλική Σχολή, αλλά πιο άποτελεσματική στα έπιτεύγματά της.

Στα 1935, το Χόλλυγουντ δημιουργούσε ένα νέο είδος ταινίας μικρού μήκους που λεγόταν «Πορεία του Χρόνου» και που χρησιμοποιούσε για υλικό της τα στοιχεία των αρχείων, ξανασυνθέτοντας στο στούντιο όρισμένα γεγονότα, είτε με τους ίδιους τους ήρωες, είτε με ήθοποιούς, και προαναγγέλοντας ένα τρόπο δουλειάς που θυμίζει τον σημερινό «Τζουλιάνο».

Την ίδια εποχή που η δυτική πρωτοπορία βρισκόταν στο στάδιο των μορφικών αναζητήσεων κ' η αγγλική Σχολή διαμόρφωνε τα πρώτα της «πιστεύω», οι νέοι Σοβιετικοί σκηνοθέτες, που μόλις είχαν γυρίσει από το μέτωπο νικητές, οικοδομούσαν το σοβιετικό κινηματογράφο, έχοντας για σύνθημά τους τη φράση του Λένιν: «Ο Κινηματογράφος είναι για μās η σπουδαιότερη απ' όλες τις τέχνες».

Το μέλλον του σοβιετικού κινηματογράφου βρισκόταν στις ομάδες της πρωτοπορίας που η σημαντικότερη για την επίδραση που άσκησε στα κατοπινά άριστουργήματα ήταν η ομάδα του Τζίγκα Βερτώφ με τον Κινηματογράφο - Μάτι. Ο Βερτώφ ζητούσε από τον Κινηματογράφο τη σύλληψη της ζωής στο άπρόοπτο. Ο Κινηματογράφος έπρεπε ν' άπαρνηθεί από δώ και μπρός το σενάριο, τον ήθοποιό, το ντεκόρ, το μακιγιάζ, κάθε στοιχείο που συγκροτούσε την παλιά αντί-

ληψη τῆς σκηνοθεσίας. Ἡ δουλειὰ τοῦ δημιουργοῦ - σκηνοθέτη ἐκδηλωνόταν μὲ τὴν ἐπιλογή τῶν εἰκόνων καὶ τὸν οὐμὸ που δημιουργοῦσε μὲ τὸ μοντάζ.

Παράλληλα, ὁ Κουλέχωφ πειραματιζόταν σ' ἓναν κινηματογράφο που θὰ στηριζόταν στὸ μοντάζ, ἀλλὰ που θὰ ἀφηγούταν μιὰ προκατασκευασμένη ἱστορία. Ἄν καὶ οἱ ἀντιλήψεις τοῦ Βερτώφ ἀποδείχτηκαν ἐξτρεμιστικές καὶ πραχτικὰ ἀνεφάρμοστες, ὥστόσο εἶχαν μιὰ βαθειὰ ἐπίδραση στοὺς ἄμεσα κατοπινούς σκηνοθέτες που οἱ μεγάλου μήκους ταινίες τους ἀντλούσαν πολλὰ διδάγματα ἀπὸ τὶς ταινίες τοῦ Βερτώφ.

Κορυφαῖο παράδειγμα αὐτῆς τῆς ἐπίδρασης στάθηκε τὸ ἀριστούργημα τοῦ Ἀϊζενστάιν «Θωρηκτὸ Ποτέμκιν» που σ' ἓνα μεγάλο βαθμὸ ἦταν ἓνα «σκηνοθετημένο ἐπίκαιρο». Ἀλλὰ καὶ οἱ κατοπινὲς ταινίες τοῦ Ἀϊζενστάιν, που ξεκινώντας ἀπὸ τὶς ἀρχές γιὰ τὸ μοντάζ που εἶχανε διατυπώσει οἱ «Κινὸκς» τοῦ Βερτώφ, εἶχε δημιουργήσει τὸ «μοντάζ τῶν ἐντυπώσεων», εἶναι ἐπηρεασμένες ἀπὸ τὸν Κινηματογράφο - Μάτι, μὲ τὴν προσπάθεια νὰ «συλληφθεῖ» ὁ ἄνθρωπος μέσα στὸν κοινωνικό του περίγυρο καὶ τὸ τυχαῖο γεγονός νὰ πάρει τὶς διαστάσεις τοῦ ἱστορικοῦ, μὲ τὴ διαλεκτικὴ σημασία.

Ὁ Ἀϊζενστάιν εἶχε πετύχει νὰ συνδυάσει τὶς θεωρίες τῆς λογοτεχνικῆς καὶ θεατρικῆς πρωτοπορίας μὲ τὰ διδάγματα τοῦ Βερτώφ καὶ τοῦ Κουλέχωφ καὶ νὰ δημιουργήσει τὸ δικό του ὕφος.

Λιγότερο ἐπηρεασμένος ἀπὸ τὶς θεωρίες τοῦ Βερτώφ, ὁ Πουντόβκιν, ζητάει κι αὐτὸς τὰ θέματά του μέσα στὸ λαό, κινεῖται σὲ χώρους πραγματικούς, μετατρέπει τὴ μάζα σὲ πρωταγωνιστὴ, ἀλλὰ χρησιμοποιεῖ ἠθοποιούς γιὰ ν' ἀναδείξει τοὺς ἥρωές του καὶ ἡ δουλειά του εἶναι αὐστηρὰ ὀργανωμένη ἀπ' τὰ πρὶν.

Τέλος ὁ Ντοβζένκο, ὁ λυρικότερος ἀπὸ τοὺς Σοβιετικούς κλασικούς, συμπληρώνει μὲ τὴν προσωπικὴ του θέση τὴν ψυχρὴ ἀλλὰ γεμάτη ἀνθρώπινο δίδαγμα καταγραφή τῆς πραγματικότητας ἀπὸ τὸν ρεπόρτερ - Βερτώφ.

Στὶς ἐργασίες τοῦ Βερτώφ θὰ πρέπει ν' ἀποδόσουμε καὶ τὴ δημιουργία ἐνὸς νέου τύπου ταινίας που ἔγραφε τὴν ἱστορία «ἐκ τοῦ φυσικοῦ», κάνοντας ἀρχὴ ἀπὸ μιὰ σειρά ταινίες που τὸ ὑλικό τους ἦταν παρμένο ἀπὸ τὰ σοβιετικὰ ἀρχεῖα ἐπικαίρων.

Αὐτὴ ἡ συρραφὴ ντοκουμέντων, που ἔδινε τὴν εἰκόνα μιᾶς ἱστορικῆς περιόδου, βρῆκε τοὺς συνεχιστές τῆς μεταπολεμικῆς μὲ ταινίες ὅπως ἡ ἀγγλικὴ «Ἡ Νίκη τῆς Ἑρήμου», ἡ ἀμερικανικὴ σειρά «Γιατὶ πολεμάμε», τὸ «Μάιν Κάμπφ» καὶ τὸ «Μπενίτο Μουσολίνι» που ἦταν ἱστορικὲς βιογραφίες.

Ὅπως εἶδαμε καὶ προηγούμενα, οἱ κατακτήσεις τῆς σοβιετικῆς πρωτοπορίας, πέρα ἀπ' τὴν ἐπίδραση που εἶχαν στὴ δημιουργία τῶν κατοπινῶν ἀριστουργημάτων τῆς σοβιετικῆς σχολῆς, στάθηκαν καθοριστικὲς γιὰ τὴ διαμόρφωση τῆς ἀγγλικῆς σχολῆς κι ἀρ-

γότερα τῆς ἄλλανδικῆς μὲ πρωτοπόρο τὸν Γιόρις Ἴβενς. Ἡ ἀναζήτηση τῆς ἀντικειμενικῆς ἀλήθειας ἀπὸ τὸν Βερτώφ, ὁ λυρισμὸς τοῦ Ντοβζένκο, ἡ ἀνθρώπινη παρουσία στὶς ταινίες τοῦ Φλάερτυ, ἔφεραν καὶ τοὺς ἄλλους ντοκουμανταρίστες κοντὰ στοὺς ἀνώνυμους ἥρωες, τοὺς ὀδήγησαν ν' ἀνακαλύψουν τὸ ἔπος τῆς καθημερινῆς βιοπάλης, τὸ θρίαμβο τοῦ ἀνθρώπου πάνω στὴ φύση, τοὺς ἔκαναν νὰ δημιουργήσουν ἓναν κινηματογράφο κοινωνικὸ καὶ λαϊκό.

Συμπεράσματα

Ὁ Κινηματογράφος γιὰ τὸ πλατὺ κοινό, τὸ διαμορφωμένο μὲ τὰ σημερινὰ δεδομένα, εἶναι, πρὶν ἀπ' ὅ,τιδήποτε ἄλλο, τὸ γνωστὸ εἶδος τῆς μεγάλου μήκους ταινίας «μὲ ὑπόθεση».

Ἀπὸ τὴν ἐποχὴ ὅμως που γεννήθηκε, ὁ Κινηματογράφος ἔδειξε πὼς δὲν ἐξαντλοῦσε τὶς δυνατότητές του μονάχα μὲ τὸ νὰ «διηγίεται» μιὰ ἱστορία κατασκευασμένη, ζωντανεύοντας ἥρωες λογοτεχνικοῦ τύπου.

Ἀλλὰ μπορούσε νὰ καταγράψει τὴν ἴδια τὴν πραγματικότητα καὶ ν' ἀποτυπώνει ὀριστικὰ ἓνα τυχαῖο πραγματικὸ γεγονός, που ἡ ἐκρηκτικὴ του δύναμη βρίσκεται στὸ ὅτι εἶναι ἀνεπανάληπτο.

Αὐτὲς οἱ μοναδικὲς δυνατότητες τοῦ Κινηματογράφου, που ἀποκαλύφθηκαν μέσα στὴν πορεία τῆς ἱστορίας του, δημιούργησαν τὸ ντοκουμανταῖρ καὶ τὰ κατοπινὰ εἶδη ταινιῶν μικροῦ μήκους που ἐξυπηρέτησαν μιὰ σειρά ἀπὸ κοινωνικὲς δραστηριότητες μὲ ταινίες ἐπιστημονικὲς - ἐκπαιδευτικὲς ἢ κοινωνιολογικὲς ἢ λαογραφικὲς, ἄλλοτε ἀνανέωσαν τὸν Κινηματογράφο, ἀποτελώντας χῶρο πειραματισμοῦ τῶν κινηματογραφιστῶν καὶ ἄλλοι τε «χειραφέτησαν» τὶς μεγάλου μήκους ταινίες τοῦ ἀφηγηματικοῦ κινηματογράφου.

Ἔτσι, οἱ μικροῦ μήκους ταινίες εἶναι ἀπαραίτητες, ἀφοῦ καλύπτουν ἓνα τομέα που οἱ ἴδιες οἱ δυνατότητες τοῦ Κινηματογράφου τὸν δημιουργοῦν.

Κι ἀκόμα γιὰ τὴ δημιουργοῦν μιὰ ἀδιάκοπη σχέση μὲ τὴν μεγάλου μήκους ταινία, ὄντας γι' αὐτὴν ἓνας χῶρος ἀνανεωτικὸς στὸ ἔμψυχο ὑλικό, στὸν τρόπο δουλειᾶς καὶ, πρὶν ἀπ' ὅλα, στὸ ἰδεολογικὸ τῆς περιεχόμενου.

2. Ποιὰ ἦταν ἡ μέχρι σήμερα ἑλληνικὴ μεταπολεμικὴ παραγωγή ταινιῶν μικροῦ μήκους

Ἡ ὑπολογίσιμη, ἀπὸ τὴν ἀποψη τοῦ ἐτήσιου ἀριθμοῦ ταινιῶν, ἑλληνικὴ παραγωγή, ἀρχίζει οὐσιαστικὰ μὲ τὸν πόλεμο, δταν παρουσιάζονται οἱ ὀργανωμένες ἐταιρίες παραγωγῆς (Φίνος — Ζερβὸς κλπ.) ἐνῶ, καθὼς τὰ χρόνια περνᾶνε, νέοι παραγωγοὶ παρουσιάζονται που ἄλλοι ἐπιβιώνουν, ἄλλοι ἐξαφανίζονται, ἀνάλογα μὲ τὸ οἰκονομικὸ δυναμικὸ μὲ τὸ ὁποῖο ξεκίνησε καθένας ἀπ' αὐτούς.

Ἄν ὁμως ὁ μεταπόλεμος εἶναι τὸ οὐσιαστικὸ ξεκίνημα τοῦ ἑλληνικοῦ Κινηματογράφου γιὰ τὴν μεγάλου μήκους ταινία, αὐτὸ ἰσχύει ἀκόμα περισσότερο γιὰ τὴν μικροῦ μήκους, ποὺ προπολεμικὰ τὸ εἶδος τῆς δὲν ἀπλωνότανε μακρύτερα ἀπὸ τὸ ἐπίκαιρο, κι ὁ ἀριθμὸς τῆς ἄλλοτε ἔφτανε κι ἄλλοτε ὄχι, τὸ νούμερο 1 κάθε χρόνο.

Τὸ πρῶτο ἑλληνικὸ ντοκυμανταῖρ μετὰ τὸν πόλεμο ἦταν ἡ «Ἡρωϊκὴ Κρήτη» γυρισμένη στὰ 1944. Εἶχε διάρκεια 10 λεπτῶν καὶ βραβεύτηκε στὶς Κάννες «τιμῆς ἔνεκεν» γιὰ τὴν πρώτη συμμετοχὴ τῆς χώρας μας σ' αὐτὸ τὸ Φεστιβάλ. Πρέπει νὰ σταθοῦμε σ' αὐτὸ τὸ σημεῖο γιὰ νὰ παρατηρήσουμε πὼς ἡ «Ἡρωϊκὴ Κρήτη» εἶναι τὸ πρῶτο καὶ τὸ τελευταῖο ντοκυμανταῖρ ποὺ ἀναφερόταν στὴν Ἑλληνικὴ Ἀντίσταση.

Τὸ γεγονός δὲν εἶναι τυχαῖο. Τὸ κράτος ἀπαγόρευσε κάθε τι ποὺ θὰ μπορούσε νὰ θυμίσει τὴν πιὸ σημαντικὴ, ἀπὸ τὴν ἀποψη τῆς λαϊκῆς συμμετοχῆς, ἱστορικὴ στιγμή τοῦ τόπου μας, ἴσως γιὰ τὴν Ἀντίσταση ἦταν συγκεκριμένη.

Ἀκόμα μιὰ ταινία μικροῦ μήκους παρουσιάζεται στὰ 1945 μετὰ τὸν τίτλο «Δυὸ τραγούδια στὴν Ἑλλάδα». Ἀπὸ τότε μέχρι τὸ 1953 ἡ ἑλληνικὴ παραγωγὴ ντοκυμανταῖρ βρίσκεται στὸ μηδέν.

Μέσα στὴν ἴδια δεκαετία (43 - 53) ἡ παραγωγὴ ταινιῶν μεγάλου μήκους, ποὺ ξεκίνησε ἀπὸ 2 ταινίες, ἔφτασε τὶς 19.

Στὰ 1953, κάτω ἀπὸ τὴν αἰγίδα τοῦ ἐθνολόγου πρίγκιπα Πέτρου, ἰδρύεται ἀπὸ τὸν σκηνοθέτη Ροῦσσο Κούνδουρο τὸ Ἰνστιτούτο Μορφωτικοῦ καὶ Ἐπιστημονικοῦ Κινηματογράφου, μέλος τῆς Διεθνούς Ἐπιτροπῆς Ἐθνογραφικοῦ καὶ Κοινωνιολογικοῦ Κινηματογράφου (C.I.F.E.S.).

Ἡ δραστηριότητα τοῦ Ἰνστιτούτου κάλυψε ἀποκλειστικὰ τὴν τριετία 53 - 56 μετὰ ἐπιστημονικὲς κυρίως ταινίες, γυρισμένες στὰ 16 χλμ. Ἀπ' αὐτές, τὸ «Χειρουργικὴ ἔχινος τοῦ πνεύμονος» ἔγχρωμο, γυρισμένο ἀπὸ τὸν Ρ. Κούνδουρο στὰ 16 χλμ. βραβεύθηκε στὸ Φεστιβάλ τῶν Καννῶν 1956.

Μέχρι τὸ 1961, ἡ παραγωγὴ τοῦ Ἰνστιτούτου, σὲ συνεργασία κάποτε καὶ μετὰ κρατικὰ ἰδρύματα, ἔφτασε τὶς 46 ταινίες, ποὺ ἀπ' αὐτές οἱ 29 ἦταν γυρισμένες στὰ 16 χλμ.

Ἡ περίοδος 56 - 57 παρουσιάζει, γιὰ πρώτη φορά, 3 ταινίες μικροῦ μήκους, ἀλλὰ καὶ 31 μεγάλες.

Ἡ περίοδος 57 - 58 δὲν ἔχει καμιὰ ταινία μικροῦ μήκους, ἐνῶ στὴν ἐπόμενη περίοδο 58 - 59 οἱ μικροῦ μήκους ταινίες φτάνουν τὶς 5 καὶ οἱ μεγάλες τὶς 46 (!).

Στὴν περίοδο 59 - 60 τὰ ντοκυμανταῖρ ξαναλιγοστεύουν, 3 μονάχα, ἐνῶ οἱ μεγάλες «ἐμπορεύσιμες» ταινίες πληθαίνουν. Ἀπὸ 46 τώρα φτάνουμε τὶς 58.

Τὸ 1960 ἔγινε τὸ πρῶτο Φεστιβάλ Ἑλληνικοῦ Κινηματογράφου, στὴ Θεσσαλονίκη. Μέσα στὰ βραβεῖα του, ἓνα προοριζόταν

γιὰ ταινία μικροῦ μήκους. Ἡ ὑπαρξὴ τοῦ βραβείου, ἀκόνισε τὴ φιλοδοξία νέων ποὺ ἐπιδίωκαν μιὰ παρουσία τους στὸ χῶρο τοῦ Κινηματογράφου καὶ παραγωγῶν ποὺ ζητοῦσαν νὰ διαφημιστοῦν. Ἔτσι, ἡ περίοδος 60 - 61 εἶχε νὰ δείξει 9 ντοκυμανταῖρ ἀλλὰ καὶ 61 μεγάλες ταινίες.

Παράλληλα, ἀπὸ τὴ μεριὰ τοῦ κράτους καὶ συγκεκριμένα τὸ ὑπουργεῖο Προεδρίας, τὸ Βασιλικὸ Ἐθνικὸ Ἰδρυμα, ὁ Τουρισμός, τὸ ὑπουργεῖο Γεωργίας, ἡ Γεωγραφικὴ Ὑπηρεσία καὶ σπανιότερα ἄλλα ὑπουργεῖα, δημιουργοῦσαν ἀπὸ τὸ 1957 μιὰ δική τους τὸ καθένα παραγωγὴ ταινιῶν μικροῦ μήκους μετὰ θέματα διαφωτιστικὰ, προπαγανδιστικὰ ἢ τουριστικὰ, ἐνῶ ταυτοχρόνως (κυρίως τὸ Βασιλικὸ Ἐθνικὸ Ἰδρυμα καὶ ὁ Τουρισμός) ἀγόραζαν σὲ τιμὴ κόστους ταινίες ἀπὸ ἰδιῶτες, ἐφ' ὅσον τὰ θέματα αὐτῶν τῶν ταινιῶν μπορούσαν νὰ ἐξυπηρετήσουν τὸ ἐπιδιωκόμενο ἀποτέλεσμα. Οἱ περίοδοι 61 - 62 καὶ 62 - 63, μετὰ τὸ Φεστιβάλ γιὰ κίνητρο μιᾶς εὐγενικῆς παρουσίας τοῦ ἰδιώτη - παραγωγῆ, παρουσιάζουν κάθε μιὰ ἀπ' αὐτὲς ἀπὸ 9 ταινίες μικροῦ μήκους, ἐνῶ οἱ μεγάλου μήκους ταινίες ἔχουν ξεπεράσει πιά τὶς 70 τὸ χρόνο... Τέλος, θὰ πρέπει στὴν περίοδο 61 - 62 νὰ σημειώσουμε τὴν παρουσία τοῦ πρώτου μεγάλου μήκους «ντοκυμανταῖρ» τοῦ Β. Μάρου «Τραγωδία τοῦ Αἰγαίου», ποὺ ἀποτελοῦσε ἓνα εἶδος ἀναδραμῆς στὰ ἱστορικὰ γεγονότα τοῦ τόπου μας, κ' ἦταν μιὰ συρραφὴ ἀπὸ ντοκυμανταῖρ ποὺ ἀρχίζαν ἀπὸ τὴν Ὑπατεία τοῦ Γεωργίου Α' στὴν Κρήτη καὶ τελειωναν στὴν Ἀντίσταση. Ἡ ταινία τιμήθηκε μετὰ εἰδικὸ βραβεῖο στὴ Θεσσαλονίκη.

Ὁ ἀπαλογισμὸς ποὺ κάναμε καλύπτει μιὰ εἰκοσαετία (43 - 63). Μέσα σ' αὐτὴν οἱ μεγάλου μήκους ταινίες ἀρχίσανε ἀπὸ τὸν ἀριθμὸ 2 καὶ ξεπέρασαν τὶς 70 τὸ χρόνο. Στὸ ἴδιο διάστημα τῶν εἴκοσι ἐτῶν οἱ ταινίες μικροῦ μήκους δὲ φτάσανε τὶς 50 ἐνῶ οἱ μισὲς ἀπ' αὐτὲς γίνανε τὴν τελευταία τριετία.

Καὶ τὸ χειρότερο ἀπ' ὅλα: Αὐτὴ ἡ συντριπτικὴ διαφορὰ σὲ ἀριθμὸ, ἀνάμεσα στὰ δύο εἶδη κινηματογράφου, δὲν ἀποτελέσει «φαινόμενο» οὔτε γιὰ τὸ κράτος, ἀλλὰ οὔτε καὶ γι' αὐτούς, ποὺ μετὰ ὅποιαδήποτε ιδιότητα ἔχουν σχέση μετὰ τὸν Κινηματογράφου.

3. α) Ποιὰ ἦταν τὰ εἶδη ταινιῶν μικροῦ μήκους μέχρι σήμερα. Ποιὴ ἦταν οἱ παραγωγοὶ τους

α) Σχεδὸν τὸ σύνολο τῶν μέχρι σήμερα ταινιῶν μικροῦ μήκους ἦταν τουριστικοῦ περιεχομένου (τοπία - στοιχεῖα ἠθογραφικὰ κλπ.) ἐνῶ ἐλάχιστα ἀπ' αὐτὰ κατόρθωναν νὰ ξεφύγουν ἀπὸ τὴ σκέτη ἀπεικόνιση τῶν ἑλληνικῶν «γραφικότητων» καὶ πετύχαιναν νὰ γίνουν μιὰ ἱστορικὴ ἢ κοινωνικὴ μαρτυρία. (Ἡ Ζωὴ στὴ Μυτιλήνη — Μακεδονικὸς Γάμος — Ἀναστενάρια — Ἐγκαίνια — Ψαράδες καὶ Ψαρέματα).

Τὰ ὑπόλοιπα ποὺ μένουν, ἄλλοτε ἀνήκουν

στο χώρο του «ποιοτικού» κινηματογράφου, κι άλλοτε έχουν κάποιο μύθο, διηγούνται μιὰ ιστορία.

Πλάι τους υπάρχουν τὰ ἐπιστημονικὰ του Κούνδουρου, γυρισμένα δλα στὰ 16 χλμ. (καί ἄρα ἀκατάλληλα γιὰ ἐμπορικὴ ἐκμετάλλευση, σύμφωνα τουλάχιστο μὲ τὴν ντόπια διαδικασία) καὶ τὰ διαφημιστικὰ - προπαγανδιστικὰ τῶν διαφόρων κρατικῶν ὑπηρεσιῶν (ποὺ δὲν ἔχουν γίνεϊ γιὰ ἐμπορικὴ ἐκμετάλλευση).

β) Μεγαλύτερη ἀπὸ τὴ μιστὴ παραγωγὴ ταινιῶν μικροῦ μήκους ἔχει χρηματοδοτηθεῖ ἀπὸ ἰδιῶτες, νέους κυρίως σκηνοθέτες ποὺ ὁ σκοπὸς τους δὲν ἦταν τὸ ἐμπορικὸ κέρδος, ἀλλὰ ἓνα πρῶτο δείγμα δουλειᾶς. Τὰ ὑπόλοιπα εἶναι προϊόντα διαφόρων κινηματογραφικῶν παραγωγῶν, ποὺ κι αὐτοὶ ὁμως ἀποφασίζουν τὴν παραγωγὴ ταινιῶν μικροῦ μήκους, ὅταν θεσπίζεται τὸ Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης, σκοπεύοντας βασικὰ στὴ γενικότερη διαφήμιση τῆς παραγωγῆς τους καὶ τοῦ βασικοῦ προϊόντος της, ποὺ εἶναι πάντα ἡ μεγάλου μήκους ταινία.

Ἄπὸ τὰ παραπάνω διαπιστώνουμε ὅτι:

1) Τὸ εἶδος ποὺ γύρω του κινήθηκαν μέχρι σήμερα οἱ ταινίες μικροῦ μήκους ἦταν ἡ προπαγάνδα τοῦ ἐλληνικοῦ τοπίου, ἀπὸ τὴν πιὸ ἄτεχνη μέχρι τὴ σχετικὰ ἐμπνευσμένη. Καὶ τοῦτο, γιὰτὶ μονάχα αὐτὸ τὸ εἶδος εἶχε μερικὲς ἐλπίδες ἀγορᾶς, εἴτε ἀπὸ τὸ κράτος εἴτε ἀπὸ τὸν ἰδιοκτήτη τῆς αἴθουσας προβολῆς (μὲ ποσοστὸ 2% ἐπὶ τῶν ἀκαθαρίστων εἰσπράξεων γιὰ κάθε μέρα προβολῆς).

2) Οἱ ἐπαγγελματίες παραγωγοὶ κινηματογραφικῶν ταινιῶν δὲν ἀσχολήθηκαν σχεδὸν ποτὲ μὲ τὴν παραγωγὴ ταινιῶν μικροῦ μήκους, γιὰτὶ τὸ εἶδος του δὲν ἦταν ἐμπορεύσιμο, καὶ ἄρα δὲν ὑπῆρχε τὸ κίνητρο τοῦ κέρδους. Ἡ δημιουργία μερικῶν μικροῦ μήκους ταινιῶν ἀπὸ τότε ποὺ θεσπίστηκε τὸ Φεστιβάλ, ἦταν σὰν παραγωγὴ, τὶς περισσότερες φορές, ὑποπροϊὸν τῆς μεγάλου μήκους ταινίας, καὶ σὰν σκοπός, ἡ ἔμμεση διαφήμιση τοῦ ἄψυχου κυρίως ὑλικοῦ (ἐργαστηριακὴ ἐπεξεργασία κλπ.) τῆς παραγωγῆς ἐταιρίας, ποὺ προωθοῦσε ἔτσι καλύτερα τὴ μεγάλη «ἐμπορεύσιμη» ταινία της.

Ξέρουμε ὁμως πῶς ἡ διαδικασία τῆς ἐμπορικῆς ἐκμετάλλευσης μιᾶς ταινίας στὴν Ἑλλάδα εἶναι σχεδὸν πανομοιότυπη μ' ἐκείνη τῆς Εὐρώπης, ἂν ἐξαιρέσουμε φυσικὰ τὶς ἀνατολικὲς χώρες.

Πῶς θὰ ἐξηγήσουμε λοιπὸν τὸ φαινόμενο ὅτι στὸ ἐξωτερικὸ ἡ ταινία μικροῦ μήκους παρουσιάζεται ἀπὸ τὰ πρῶτα χρόνια τοῦ κινηματογράφου, σὲ ὀρισμένες χώρες φτάνει ν' ἀποτελέσει τὴν ἀποκλειστικὴ ἐθνικὴ παραγωγὴ, δημιουργεῖ σχολές, ἀνανεώνει τὸν Κινηματογράφο, ἀνεβάζει τὴν ποιότητά του καὶ τὸν ἀριθμὸ του, μὲ λίγα λόγια δημιουργεῖ παράδοση, ἐνῶ στὴν Ἑλλάδα εἶναι ὑπόθεση σχεδὸν ἀνύπαρκτη ἀπὸ κάθε ἄποψη, καὶ πάντως ἡ κατάστασή του εἶναι, ἀριθμητικὰ του-

λάχιστο, τρομαχτικὰ δυσανάλογη μὲ τὴν ἀνάπτυξη τῆς ταινίας μεγάλου μήκους;

4. Τί γίνεται στὶς ξένες χώρες

Ἡ ὀρισμένης μικρῆς χώρες τῆς Εὐρώπης, ὅπως ἦταν ἡ ὀλλανδία, τὸ Βέλγιο, ἡ Δανία κλπ., ὀρόσημο γιὰ τὴ μεταλλαγὴ τῆς κινηματογραφικῆς τους παραγωγῆς. Ἡ παγκόσμια μονοπωλιακὴ κυριαρχία τοῦ Χόλλυγουντ ἐκμηδένισε τὴν παραγωγὴ αὐτῶν τῶν χωρῶν, ἀπορροφώντας καὶ τὰ καλύτερα στελέχη τους. Αὐτὸ τὸ γεγονός ἀνάγκασε τὶς ντόπιες παραγωγὲς νὰ παραιτηθοῦν ἀπ' τὴ δημιουργία ταινιῶν μεγάλου μήκους, ποὺ δὲ βρίσκανε πιὰ ζωτικὸν χώρον γιὰ νὰ κινήθουν, καὶ νὰ στρέψουν τὴν προσοχὴ τους στὶς ταινίες μικροῦ μήκους.

Ἄπ' αὐτὴ τὴν ἄποψη ὁ ἐλληνικὸς κινηματογράφος παρουσιάζει μιὰ ἰδιομορφία. Ἄν καὶ θᾶπρεπε νᾶχει βρεθεῖ στὴν ἴδια μοίρα μὲ τὴ Δανία ἢ τὴν ὀλλανδία, ἀφοῦ ἡ ἐγχώρια παραγωγὴ ἔχει πολλὲς ὀικονομικὲς ὀμοιότητες μ' αὐτὲς τὶς χώρες, ὅστόσο οἱ ἐλληνικὲς παραγωγὲς κατορθώνουν νὰ κρατᾶνε τὴ σημαία τῆς ἐμπορικῆς ἐπιτυχίας ψηλά, ὄχι βέβαια χάρι στὴν ἀνύπαρκτη ποιότητα τῶν ταινιῶν τους, ὅσο στὸ ποσοστὸ τῶν ἀναλφαβῆτων ποὺ δὲν μποροῦν νὰ διαβάσουν τοὺς ὑποτίτλους τῶν ξένων ταινιῶν κ' ἴσως ἀκόμα γιὰ δυὸ ἄλλες αἰτίες: Στὸ φτηνὸ κόστος τῆς ἐλληνικῆς ταινίας καὶ στὸ ὅτι ἡ ἐλληνικὴ κινηματογραφικὴ παραγωγὴ ἀρχίζει τὴν καριέρα της μετὰ τὸν πόλεμο. Τὸ ντόπιο κοινὸ δὲν ἔχει ἀκόμα κορέσει τὴ δίψα του.

Ἡ ἀδυναμία λοιπὸν ὀρισμένων χωρῶν ν' ἀναπτύξουν τὴν μεγάλου μήκους ταινία, λόγω τῆς Χόλλυγουντιανῆς πλημμυρίδας, γεγονός ποὺ δὲν ἔχει ἀκόμα τὶς ἀντίστοιχες ἐπιπτώσεις στὸν τόπο μας, τὶς ὀδήγησε νὰ καλλιεργήσουν τὶς μικροῦ μήκους ταινίες.

Ἄλλὰ καὶ χώρες κινηματογραφικὰ ἰσχυρὲς, ὅπως ἡ Ἄγγλια, ἡ Γαλλία, ἡ Ἰταλία καὶ ἡ ἴδια ἡ Ἄμερική, ὅπου ὁ ἐχθρὸς τῆς μικροῦ μήκους ταινίας ἦταν ἐξωτερικὸς καὶ ἐσωτερικὸς, δημιούργησαν σχολές καὶ παράδοση στὸ εἶδος αὐτό. Σ' ὀλες αὐτὲς τὶς χώρες, ὁ μεγαλύτερος σύμμαχος τοῦ ντοκυμανταῖρ στάθηκε τὸ κράτος.

Στὴ Γαλλία, κάθε ταινία μικροῦ μήκους ποὺ ξεπερνᾶει ἓνα σχετικὰ εὐκόλο ἐπίπεδο ποιότητας πριμοδοτεῖται ἀπὸ τὸ κράτος. Στὴν ὀλλανδία τὸ κράτος ἐπιχορηγεῖ ἢ χρηματοδοτεῖ καθ' ὀλοκληρία τὶς ταινίες μικροῦ μήκους. Κοντὰ σ' αὐτὰ, ἀκολουθοῦν ἡ φορολογικὴ ἀπαλλαγὴ ἢ ἡ μείωση τῆς φορολογίας γιὰ τὴν αἴθουσα ποὺ τὰ προβάλλει, ἢ ὑποχρεωτικὴ προβολὴ ἐγχωρίων ταινιῶν μικροῦ μήκους, ἢ διάδοση καὶ ἢ διαφήμιση στὸ ἐξωτερικὸ, οἱ παραγγελίες τῆς τηλεόρασης, ἢ ἐνθάρρυνση μὲ κάθε τρόπο τοῦ ἰδιώτη παραγωγῆς στὴν παραγωγὴ αὐτῶν τῶν ταινιῶν.

Αὐτὰ περίπου εἶναι τὰ κρατικὰ μέτρα σ'

δρες τις χώρες που έχουν μια προηγμένη κινηματογραφική παραγωγή.

Μ' αυτό τον τρόπο δημιουργούνται οι οικονομικές προϋποθέσεις για τη δημιουργία ταινιών μικρού μήκους, χωρίς αυτό να σημαίνει την κρατική παρέμβαση, που θάταν όληθρια για την ποιοτική άνοδο του Κινηματογράφου.

Όλ' αυτά μπορούν να δώσουν ακόμα μια εξήγηση στο έρώτημα γιατί λείπει από την ελληνική παραγωγή ή ταινία μικρού μήκους.

5. Τί έκανε μέχρι σήμερα τὸ ἑλληνικὸ κράτος

Τὸν Σεπτέμβρη τοῦ 1961 ψηφίστηκε ὁ Νόμος 4208. Αὐτὴ ἦταν ἡ πρώτη ἐπίσημη ἔκφραση τῆς κρατικῆς πολιτικῆς στὸ χῶρο τοῦ Κινηματογράφου, μ' ἓνα νόμο ποῦ σκοπὸς του εἶναι: «.....ἡ ἀνάπτυξις τῆς κινηματογραφίας ἐν Ἑλλάδι... κλπ.». Εἶναι ὁμως φανερὸ πὼς οἱ συντάκτες τοῦ νόμου λέγοντας κινηματογραφία δὲν ἔνοοῦν καὶ τὶς ταινίες μικροῦ μήκους, ἢ τουλάχιστο δὲ νομίζουν πὼς ἡ μικροῦ μήκους ταινία μπορεῖ νὰ συμβάλει σ' αὐτὴ τὴν ἀνάπτυξη.

Καὶ νὰ γιατί.

Ὁ νόμος ἀποτελεῖται ἀπὸ 45 ἄρθρα. Ἀπ' αὐτὰ μονάχα τὸ ἄρθρο 17 παρ. 6 λέει ὅτι: οἱ ἐπιχειρηματίες κινηματογραφικῶν αἰθουσῶν (χειμερινῶν καὶ θερινῶν) εἶναι ὑποχρεωμένοι νὰ προβάλλουν μιὰ ἐβδομάδα κάθε τρίμηνο τέσσερις μορφωτικὲς ταινίες, ἀπ' αὐτὲς ποῦ ἔχουν χαρακτηρισθῆ ὡς προστατευόμενες.

Μ' αὐτὴ τὴ διευκρίνιση, τὸ κράτος ξοφλάει τὸ χρέος του μὲ τὴ μικροῦ μήκους ταινία.

Χρειάζεται ὁμως κ' ἐμεῖς νὰ διευκρινίσουμε τὸ «μορφωτικὲς» καὶ τὸ «προστατευόμενες» γιὰ νὰ διαπιστώσουμε ὅτι κι' αὐτὴ ἡ μοναδικὴ παράγραφος δὲ σημαίνει ἀπολύτως τίποτα.

Σύμφωνα πάλι μὲ τὸ νόμο, μορφωτικὴ εἶναι ἡ ταινία ποῦ πλουτίζει μὲ κάθε εἶδους γνώση τοὺς θεατὲς. Κατὰ συνέπεια, κάθε ταινία μικροῦ μήκους ποῦ δὲν περιέχει συγκεκριμένες γνωστικὲς ἀξίες — προσὸν ἀπαραίτητο γιὰ νὰ κριθεῖ σὰν «προστατευομένη» — δὲν ὑπόκειται στὶς προστατευτικὲς διατάξεις τοῦ νόμου. Ἔτσι, τὸ κράτος καταργεῖ — ἀπὸ ἄγνοια πιθανότατα — ὅλα τ' ἄλλα εἶδη ταινιῶν μικροῦ μήκους.

Νὰ ὁμως ποῦ τὸ κράτος, ἐφ' ὅσον συγκεντρώνονται καὶ τὰ προσόντα, εἶναι ἔτοιμο νὰ «προστατεύσει» τὶς ταινίες μικροῦ μήκους. Γιὰ ποῖό σκοπὸ; Γιὰ νὰ τύχουν κι αὐτὲς τῶν εὐεργετημάτων ποῦ ἔχουν κ' οἱ μεγάλου μήκους ταινίες, ξεχνώντας (ἢ ἀγνοώντας) τὸ κράτος, πὼς ἡ μεγάλου μήκους ταινία ἔχει ἓνα συγκεκριμένο ἐμπορικὸ σκοπὸ ποῦ παράγεται (καὶ ποῦ δὲν ἔχει ἡ μικροῦ μήκους ταινία) καὶ πὼς ἡ μεγάλου μήκους ταινία

ἀκολουθεῖ μιὰ ὀρισμένη διαδικασία ἐμπορικῆς ἐκμετάλλευσσης, ποῦ δὲν ἀκολουθεῖ λόγω τοῦ εἶδους τῆς κι ἀπ' τὴ διάρκειά τῆς ἡ μικροῦ μήκους ταινία.

Ἀφοῦ λοιπὸν δὲν ὑπάρχει τὸ ἀντικείμενο (τὸ ἐμπορικὸ κέρδος) καὶ ταυτόχρονα τὸ κράτος δὲν δημιουργεῖ μιὰ διαδικασία ἐμπορικῆ (ὑποχρεώνοντας π.χ. τοὺς ἰδιοκτῆτες αἰθουσῶν νὰ προβάλλουν ἓνα ὀρισμένο ἀριθμὸ ἑλληνικῶν ταινιῶν μικροῦ μήκους ἢ ἀγοράζοντας τὸ ἴδιο τὸ κράτος ἀπ' τοὺς παραγωγούς) ποῦ θὰ μετέτρεπε τὴν ταινία μικροῦ μήκους σὲ ἀντικείμενο γιὰ ἐμπορικὴ ἐκμετάλλευση, ἀναιρεῖται αὐτόματα κι' αὐτὴ ἡ θεωρητικὴ ἀκόμα προστασία ποῦ προσφέρει ὁ Νόμος 4208.

Συμπεράσματα

Α) Ἡ μικροῦ μήκους ταινία, σὰν εἶδος δὲν προσφέρεται κατ' ἀρχὴν ἀπὸ τὴ διάρκειά του νὰ καλύψει τὶς ἀνάγκες μιᾶς δίωρης προβολῆς, γιὰ ἓνα κοινὸ συνηθισμένο στὴ μεγάλου μήκους ταινία «μὲ ὑπόθεση», καὶ ἄρα δὲν εἶναι κατ' ἀρχὴν εἶδος ταινίας «ἐμπορεύσιμης».

Β) Τὸ κράτος δὲ δίνει καμιὰ δυνατότητα γιὰ τὴν οικονομικὴ ὑπαρξὴ τῆς ταινίας μικροῦ μήκους, ἀνεξάρτητα ἀπὸ τὴ διαδικασία τῆς ἐμπορικῆς ἐκμετάλλευσσης, καὶ ταυτόχρονα δὲν παίρνει κανένα μέτρο γιὰ νὰ ἐμποδίσει τὴν εἰσαγωγὴ τῶν ἄλλοδαπῶν ταινιῶν μικροῦ μήκους ποῦ καλύπτουν τὸ ὑπόλοιπο τοῦ δίωρου προγράμματος τῶν κινηματογράφων.

Ἀποτέλεσμα: Οἱ παραγωγοὶ ταινιῶν, ποῦ εἶναι ἀπὸ τοὺς βασικοὺς παράγοντες γιὰ τὴ δημιουργία ταινιῶν μικροῦ μήκους, δὲν ἀσχολοῦνται μὲ τὸ εἶδος.

Αὐτὰ ἀποτελοῦν καὶ τὴν εὐλογη ἐξήγηση γιὰ τὸν σχεδὸν ἀλύπαρκτο ἀριθμὸ ταινιῶν μικροῦ μήκους στὴν Ἑλλάδα.

6. Τί πρέπει νὰ γίνει στὴν Ἑλλάδα

Ὅλα τὰ παραπάνω ποῦ ἐκθέσαμε μᾶς ὀδηγοῦν στὸ συμπέρασμα ὅτι ἡ δημιουργία μιᾶς παραγωγῆς ταινιῶν μικροῦ μήκους ἔχει γιὰ ἀπαραίτητη προϋπόθεσή της τὴ λύση τοῦ οικονομικοῦ τῆς προβλήματος ἀπὸ τὴ μεριά τοῦ κράτους. Χωρὶς τὴν κρατικὴ συμβολὴ εἶναι ἀδύνατη ἡ δημιουργία τῆς καὶ ἡ συντήρησή της.

Ταυτόχρονα, ἡ κρατικὴ συμβολὴ γιὰ νὰ εἶναι δημιουργικὴ πρὸς αὐτὴν τὴν κατεύθυνση χρειάζεται νὰ εἶναι καὶ «ἀφιλοκερδῆς» μὲ δυὸ ἔννοιες:

α) Ἄς μὴν περιμένει τὸ κράτος πὼς οἱ μικροῦ μήκους ταινίες θὰ πλουτίσουν σὲ χρέμα τὸν κρατικὸ προϋπολογισμό, πράγμα ποῦ

συμβαίνει με τις ταινίες μεγάλου μήκους (έξ ου και ο νόμος περί Κινηματογραφίας).

β) Ένισχυση των ταινιών μικρού μήκους δε σημαίνει και την πνευματική-ιδεολογική κηδεμονία τους από μέρους του κράτους, για την έξυπνότερη της ντόπιας ή ξένης πολιτικής προπαγάνδας, γιατί κάτι τέτοιο θα σήμαινε και τον όριστικό θάνατο αυτού του κινηματογραφικού είδους.

Φυσικά, αυτά τα δυο σημεία άφορούν και τη συγκρότηση μίας ανάλογης Έπιτροπής Λογοκρισίας.

Πάνω σ' αυτή τη βάση, το κράτος θα προχωρήσει διατυπώνοντας σε νόμο δυο πρωταρχικές ενέργειες:

1) Να υποχρεώσει τους ιδιοκτήτες κινηματογραφικών αίθουσών να συμπληρώνουν το πρόγραμμά τους με ταινίες μικρού μήκους.

2) Να περιορίσει τον αριθμό των ξένων εισαγομένων ταινιών μικρού μήκους.

Άμέσως μετά απ' αυτά θ' ακολουθήσουν οι υποχρεώσεις της τηλεόρασης.

Η τηλεόραση, που θα εγκατασταθεί σε λίγο στον τόπο μας, έχει τη δυνατότητα ν' απορροφήσει σημαντικό αριθμό ταινιών μικρού μήκους και να τραφεί απ' αυτές. Τέλος, το παράδειγμα των ξένων χωρών. Φορολογική μείωση ή απαλλαγή, παραγγελίες του κράτους, διαφήμιση και διάδοση στο έξωτερικό, ένισχυση υλική είτε του ιδιώτη είτε του έπαγγελματία παραγωγού από κονδύλια

που μπορούν να προσφέρουν οι μεγάλοι μήκους ταινίες κλπ.

Η δημιουργία και ύπαρξη αυτών των συνθηκών θα επέτρεπε την ανάπτυξη της άνυπαρκτης μέχρι σήμερα παραγωγής ταινιών μικρού μήκους.

ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΣΤΑΥΡΑΚΑΣ

1. Το είδος αυτό (Theatre - Filme) συναντιέται — σπάνιες φορές — και σήμερα. Τέτοιο έργο ήταν ή ταινία «Τα μπαλλέτα Μπολσόι» που είδαμε πρόσφατα.

2. Οι νέες δυνάμεις του άγγλικού κινηματογράφου συνεχίζουν την παράδοση της άγγλικής Σχολής ντοκυμανταίρ με ταινίες μικρού μήκους, μέσα σε μια κίνηση που φέρνει τον τίτλο Free Cinema (Έλεύθερος Κινηματογράφος).

3. Σ' αυτό το είδος ανήκει και η ταινία του Β. Μάρου «Τραγωδία του Αίγαίου».

4. Η παραγωγή του έπιστημονικού ντοκυμανταίρ συνεχίστηκε μέχρι το 1961. Αυτό το είδος (Film Scientifique) καλλιεργήθηκε στην Ελλάδα μονάχα από τον Ρ. Κούνδουρο.

5. Με την έννοια των ταινιών που έχουν τις δυνατότητες έμπορικού κέρδους για τον παραγωγό.

6. Με την έννοια ενός γεγονότος που συνέβηκε πραγματικά, δέν κατασκευάστηκε.

Το νέο κύμα περνάει τον Άτλαντικό

Οι νέοι Άμερικανοί σκηνοθέτες του κινηματογράφου διαδήλωσαν την πίστη τους στην ανανεωτική τάση που γίνεται αισθητή σ' ολόκληρο τον κόσμο, στον τομέα της 7ης Τέχνης, μ' ένα μανιφέστο. Υπογράφεται από 33 ανεξάρτητους και πολύ δυναμικούς νέους κινηματογραφιστές των Η.Π.Α., ανάμεσα στους οποίους ξεχωρίζουν τα όνόματα των Lionel Rogosin (On the Bowery Come back Africa), Robert Frank (Pull my Daisy, The Sin of Jesus), Bert Stern (jazz on a Summer's Day), Sanders (Time out of War, Grime and Punishment Η.Π.Α.). Οι νέοι αυτοί που υπέγραψαν το μανιφέστο, άποτελούν αυτό που ονομάζεται «New American Cinema Group» και, έκτος του ότι άλληλοβοηθούνται, δρουν και άγωνίζονται όμαδικά για να κρατήσουν όσα στο παρακάτω μανιφέστο αναφέρουν: «Στα τρία τελευταία

χρόνια γεννήθηκε μιá καινούργια γενιά κινηματογραφιστών — το Free Cinema στην Άγγλία, ή Nouvelle Vague στη Γαλλία, οι καινούργιες κινήσεις στην Πολωνία, ΕΣΣΔ, Ιταλία. Και σ' έμας (ΗΠΑ), με το έργο των Ρογκόσιν, Κασσαβέτη, Λέσλυ, Φράνκ, Μπλόαντ, Στέρν και των άδελφών Σάντερς.

Σ' ολόκληρο τον κόσμο, ο έπίσημος κινηματογράφος ξεψυχάει. Δέν στέκει ήθικά, αισθητικά και, δραματικά, είναι έπιφανειακός και βαρετός. Άκόμη και τα φίλμ που φαινομενικά άξίζουν τον κόπο, αυτά που διαφημίζονται σαν ύψηλης αισθητικής και ήθικης άξίας, και που σαν τέτοια έγιναν δεκτά από το κοινό και την κριτική, δείχνουν τον ξεπεσμό του κινηματογραφικού προϊόντος. Η ίδια ή δεξιοτεχνία στην σκηνοθεσία τους δέν είναι τίποτε άλλο από ένα κάλυμμα για την σαθρότητα των έπιχειρημάτων τους, για την

Έλλειψη ευαισθησίας και για την έλλειψη στυλ.

Αν ο καινούργιος αμερικανικός κινηματογράφος δεν φανερώθηκε μέχρι τώρα παρά μόνο τυχαία, πιστεύουμε πως έφτασε ο καιρός να συγκεντρωθούμε. Είμαστε πολλοί — ή κίνησή μας τείνει να προσλάβει αξιόλογες διαστάσεις — και ξέρουμε τί πρέπει να καταλύσουμε και τί να οικοδομήσουμε.

Όπως συμβαίνει σήμερα και με τις άλλες καλλιτεχνικές εκδηλώσεις στην Αμερική — την ζωγραφική, την ποίηση, την γλυπτική ή το θέατρο, που ανάμεσά τους, στη διάρκεια των τελευταίων χρόνων, καινούργια ρεύματα έμφανίστηκαν — ή εξέγερσή μας έναντι της παλιάς φρουράς είναι, πριν απ' όλα, μιὰ εξέγερση αισθητική. Ό,τι μάς ενδιαφέρει: ο Άνθρωπος και δ,τι τον αφορά άμεσα. Δεν είμαστε μιὰ αισθητική Σχολή που περιορίζει τον σκηνοθέτη σ' ένα στενό πλαίσιο ξοφλημένων άρχων. Δεν μπορούμε να πιστέψουμε στις κλασικές άρχές ούτε στην Τέχνη, ούτε στη ζωή.

Πιστεύουμε πως ο κινηματογράφος είναι μιὰ έκφραση προσωπική και άδιαίρετη. Απορρίπτουμε λοιπόν τον παρεμβατισμό των παραγωγών, των γραφείων έκμεταλλεύσεως και των κεφαλαιούχων μέχρι το φίλμ να είναι έτοιμο να προβληθεί στην οθόνη.

Αποδοκιμάζουμε τη λογοκρισία. Δεν υπογράψαμε κανένα νόμο για λογοκρισία. Κατά τον ίδιο τρόπο δεν δεχόμαστε τα λείψανα του παρελθόντος, όπως ή προληπτική λογοκρισία για την χορήγηση άδειας προκειμένου να γυρίσεις ταινία. Καμιὰ άδεια δεν απαιτείται για να γράψεις ένα βιβλίο ή ένα ποίημα ή να συνθέσεις μουσική. Θα επιχειρήσουμε νόμιμες ενέργειες έναντι της προληπτικής λογοκρισίας, της λογοκρισίας των ταινιών, ακόμη και εκείνης που άσκούν τα Όμοσπονδιακά Τελωνεία. Οί ταινίες έχουν δικαίωμα να κυκλοφορούν από χώρα σε χώρα ελεύθερες από λογοκριτές και ψαλιδίσματα γραφειοκρατών. Οί ΗΠΑ θα τεθούν επικεφαλής στην κίνηση υπέρ της ελεύθερης κυκλοφορίας των ταινιών στις διάφορες χώρες.

Ποιοί είναι μέλη των επιτροπών της λογοκρισίας; Ποιός τους διαλέγει και ποιές είναι οί ικανότητές τους; Ποιές είναι οί νομικές βάσεις της λογοκρισίας; Νά μερικά έρωτήματα που απαιτούν απάντηση.

Θέλουμε να βρούμε καινούργιους τρόπους χρηματοδότησης, για να μπορέσουμε να αναδιοργανώσουμε σε καινούργιες βάσεις τις μεθόδους παραγωγής και να βάλουμε τις βάσεις για μιὰ ελεύθερη κινηματογραφική βιομηχανία. Ένας όρισμένος αριθμός επίλεκτων κεφαλαιούχων τοποθέτησε ήδη τα κεφάλαιά του στις ταινίες *Shadows*, *Guns of the trees*, *Tue sin of Jesus*, *Don Peyote*, *The connection* και *Pull my Daisy*. Αυτές οί χρηματοδοτήσεις έγιναν με βάση το σύστημα μιὰς ετερόρρυθμης εταιρίας, όπως γίνεται συχνά για τη χρηματοδότηση έργων στο

Μπροντγουαίη. Ένας όρισμένος αριθμός θεατρικών παραγωγών πέρασε στον τομέα της κινηματογραφικής παραγωγής της άτλαντικής άκτής των ΗΠΑ.

Θα πάρουμε θέση έναντιον της σημερινής πολιτικής στην διανομή και την έκμετάλλευση. Υπάρχει κάτι σφαιρικό ολοκληρωτικό στις μεθόδους που χρησιμοποιούνται. Είναι καιρός να καταστραφεί ολόκληρο το σύστημα. Δεν είναι το κοινό που εμποδίζει την προβολή ταινιών όπως το *Shadows* και το *Come back Africa*, αλλά τα γραφεία έκμεταλλεύσεως και οί ιδιοκτήτες αίθουσών κινηματογράφου. Είναι θλιβερό να προβάλλονται οί ταινίες μας στο Λονδίνο, το Παρίσι ή το Τόκιο, πριν ακόμη φτάσουν στις Η.Π.Α.

Είμαστε διατεθειμένοι να προχωρήσουμε στην δημιουργία δικής μας συνεργατικής για την έκμετάλλευση των ταινιών. Η προσπάθεια αυτή άνετέθη στον Αίμίλιο Ντέ Αντόνιο, ένα μέλος του καταστατικού μας χάρτου. Το Νιού Γιόρκ Θίατερ, το Μπλήκερ Τσίνεμα, το Όβερμπρουκ Θίατερ, είναι οί πρώτες αίθουσες που έκλεισαν συμφωνία μαζί μας για την προβολή των ταινιών παραγωγής μας. Σύγχρονα με τη συνεργατική για την έκμετάλλευση, θα εξαπολύσουμε μιὰ διαφημιστική καμπάνια για να δημιουργήσουμε ένα ευμενές κλίμα για τον Νέο Κινηματογράφο. Σ' αυτόν τον τομέα, πολύτιμη θα είναι ή συμβολή της Αμερικανικής Όμοσπονδίας Κινηματογραφικών Λεσχών.

Είναι καιρός πιά, ή άτλαντική άκτι ν' άποκτήσει το δικό της Φεστιβάλ Κινηματογράφου, που θα μπορεί να γίνει τόπος για συγκέντρωση του Νέου Κινηματογράφου ολόκληρου του κόσμου. Η άπλή έμπορική έκμετάλλευση δεν είναι άρκετή για να καταξιώσει τον κινηματογράφο. Οί καλύτερες παραγωγές της Ιαπωνίας, της Πολωνίας ή της Ιταλίας είναι άγνωστες για μάς — όπως και ένα μεγάλο μέρος του μοντέρνου γαλλικού κινηματογράφου. Ένα τέτοιο Φεστιβάλ θα προκαλούσε το ενδιαφέρον των ιδιοκτητών κινηματογραφικών αίθουσών και του κοινού για τέτοιες ταινίες.

Όσο κι αν καταλαβαίνουμε πολύ καλά τις προθέσεις και τα συμφέροντα των Συνδικάτων, βρίσκουμε άδικο να απαιτούν τις ίδιες πληρωμές από ένα φίλμ προϋπολογισμού 25.000 δολλαρίων και από ένα άλλο με προϋπολογισμό 1.000.000 δολλαρίων. Έχουμε την πρόθεση να συζητήσουμε με τα Συνδικάτα και να συμφωνήσουμε σε μεθόδους λογικότερες, σαν αυτές που επικρατούν στο Μπροντγουαίη — ένα σύστημα βασισμένο στη φύση και τη σημασία της παραγωγής.

Έχουμε την υποχρέωση να αποταμιεύουμε ένα ποσόν από τα κέρδη, που θα άποτελέσει το κεφάλαιο για να βοηθήσει τους σκηνοθέτες να τελειώσουν τις ταινίες τους και που θα είναι έγγυηση για τα έργαστήρια.

Θέλουμε να γίνει σ' όλους γνωστό πως υπάρχει μιὰ τεράστια διαφορά ανάμεσα

στο «ΓΚΡΟΥΠ» μας και σε οργανισμούς όπως η United Artists, π.χ. Δεν αποφασίσαμε να συγκεντρωθούμε για να κάνουμε λεφτά, αλλά για να κάνουμε ταινίες. Αποφασίσαμε να συγκεντρωθούμε για να δημιουργήσουμε τον Νέο Αμερικανικό Κινηματογράφο. Και θα το επιτύχουμε με την βοήθεια της Αμερικής, με την βοήθεια της γενιάς μας. Κοινά αισθήματα, μια κοινή όργη και μια ίδια άυπομονησία μᾶς ενώνουν — και μᾶς ενώνουν και με τις κινήσεις του Καινούργιου Κινηματογράφου όλου του κόσμου. Οι συνάδελφοί μας της Ιταλίας, της Γαλλίας, της Ρωσίας, της Πολωνίας ή της Αγγλίας,

μπορούν να βασίζονται στην απόφασή μας. Όπως κι αυτοί, έχουμε άπαιδήσει από το Μεγάλο Ψέμα της Ζωής και της Τέχνης. Όπως κι αυτοί, δεν είμαστε μόνο υπέρ του Νέου Κινηματογράφου μόνον, είμαστε και υπέρ του Νέου Ανθρώπου, επίσης. Όπως κι αυτοί, είμαστε υπέρ της Τέχνης, αλλά όχι εις βάρος της ζωής. Δεν θέλουμε πια ταινίες ευγενικές και ψεύτικες — τις προτιμούμε στυφές αλλά ζωντανές. Δεν θέλουμε πια ταινίες ποτισμένες μ' άνθονερο — αλλά ταινίες με το χρώμα του αίματος».

Μετάφρ.: Ι. Γ - ς

ΤΕΣΣΕΡΑ ΓΛΥΠΤΑ ΤΟΥ ΚΛΟΥΒΑΤΟΥ ΣΤΗ ΔΙΑΘΕΣΗ ΤΟΥ ΚΟΙΝΟΥ

(20 μόνο σειρές)

Ἡ «Ἐπιθεώρηση Τέχνης», στὴ συνέχεια τῆς προσπάθειάς της νὰ κυκλοφορεῖ γνήσια καλλιτεχνικὰ ἔργα ποὺ νὰ φτάνουν σὲ περισσότερα χέρια, δίνει τὴ φορὰ αὐτῆ τέσσερα μικρὰ γλυπτὰ τοῦ Κλουβάτου.

Τὰ ἔργα αὐτά, πλασμένα ἀπὸ τὸν ἴδιο σὲ μαλακὸ ὑλικὸ πρῶτα, χύθηκαν ὕστερα σὲ εἴκοσι χάλκινα ἀντίτυπα τὸ καθένα, ἀλλὰ σὲ κάθε ἀντίτυπο ὁ καλλιτέχνης ἐπενέβη στὸ χαλκὸ γιὰ νὰ δώσει καὶ στὴ λεπτομέρεια τὴ μορφή ποὺ ἐπιδίωξε.

Τὰ ἔργα τοῦτα ἔχουν θέμα, μὰ δὲν ἔχουν τὴν πρόθεση γιὰ θεματογραφικὴ ἀποτύπωση ἐνὸς γεγονότος. Ὅμως κάτω ἀπ' τὶς κινούμενες καὶ ζυγισμένες μορφές ὑπάρχει ἡ κεντρικὴ οὐσία ἀπ' τὴν παράσταση, μεταπλασμένη ἀπ' τὸ πάθος τοῦ καλλιτέχνη. Τὸ καθένα ἀπ' τὰ μικρὰ τοῦτα ἀγαλματάκια εἶναι κι ἀπὸ ἓνα ἠφαιστειο παλμοῦ.

Τὰ γλυπτὰ τοῦ Κλουβάτου βγήκαν σὲ 20 μόνο σειρές καὶ πρέπει νὰ τονιστεῖ ὅτι πρώτη φορὰ δίνονται τόσα γνήσια γλυπτὰ στὸ φιλότεχνο κοινό. Ἦδη τὰ δυὸ ἀπὸ τὰ τέσσερα γλυπτὰ εἶναι ἔτοιμα [καὶ πωλοῦνται στὰ γραφεῖα τῆς «Ἐπιθεώρησης Τέχνης» (Σταδίου 39, 8ος ὄροφος, τηλ. 238.064). Τιμὴ κάθε σειρᾶς (καὶ τὰ 4 γλυπτὰ) δραχμὲς 1000. Τὸ κάθε γλυπτὸ χωριστὰ δρχ. 300.

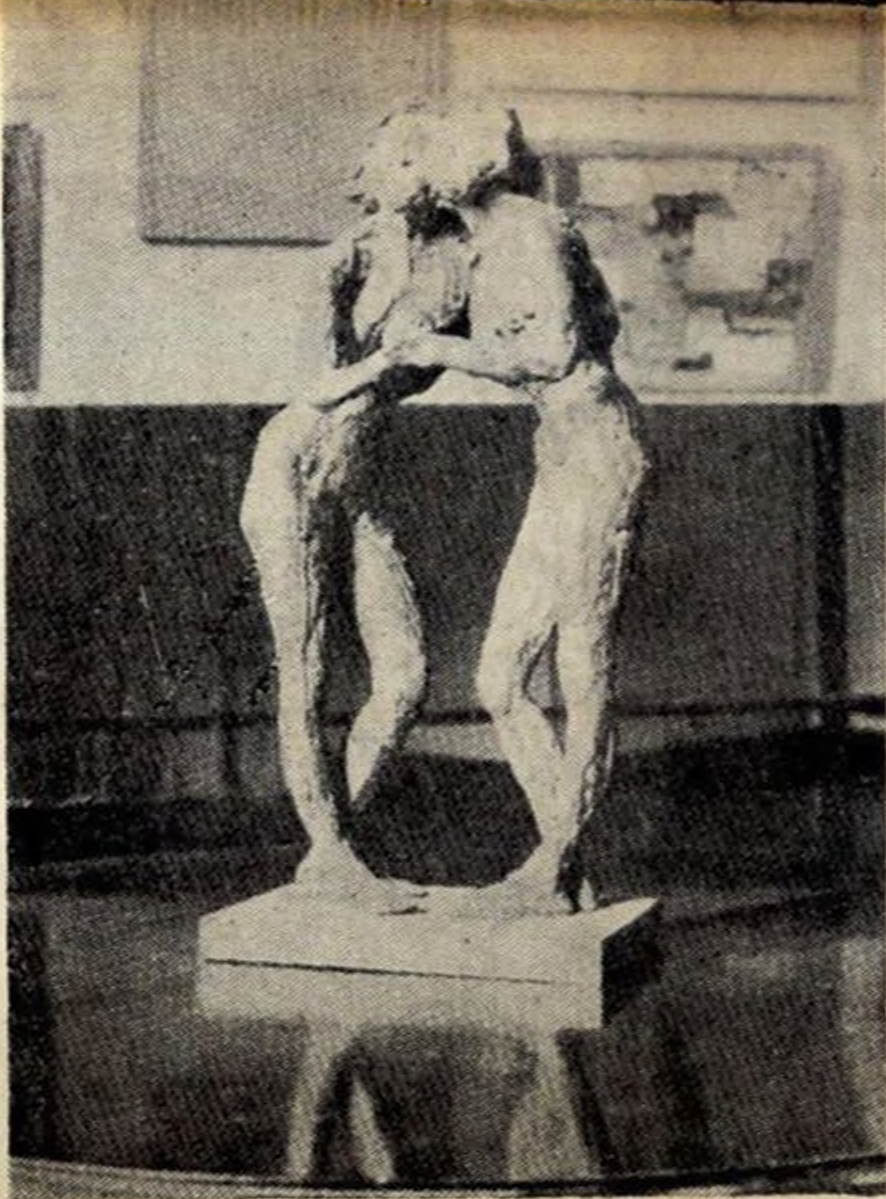
Η ΕΚΘΕΣΗ ΤΩΝ ΣΠΟΥΔΑΣΤΩΝ ΤΗΣ ΣΧΟΛΗΣ ΚΑΛΩΝ ΤΕΧΝΩΝ

Το ὄ Γ. ΠΕΤΡΗ

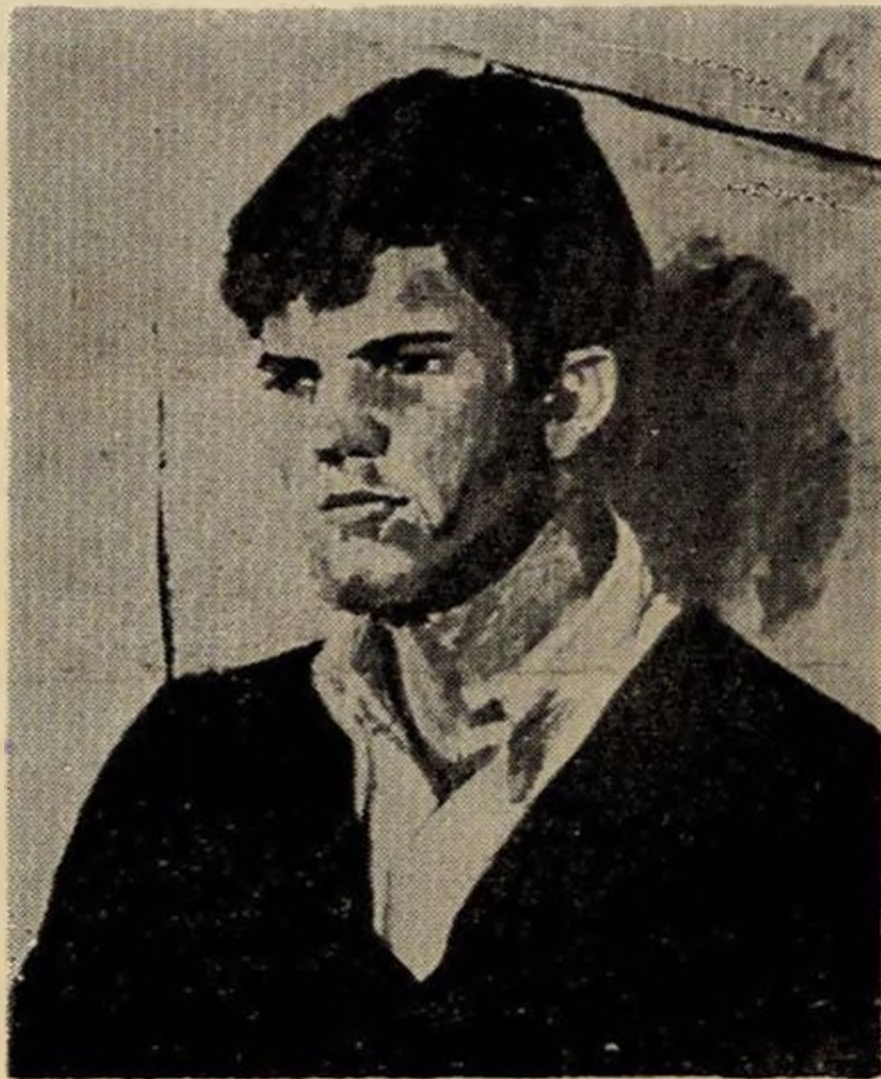
Ὁ Σύλλογος τῶν Σπουδαστῶν τῆς Σχολῆς Καλῶν Τεχνῶν, ὀργάνωσε καὶ φέτος τὴ χρονιάτικη ἐκθεσὴ του. Γι' ἄλλη μιὰ φορά διαπιστώσαμε τὴ σοβαρὴ προσπάθεια ποὺ γίνεται στὴ Σχολή, κυρίως στὸν τομέα τῆς ζωγραφικῆς. Καὶ χαρήκαμε αὐτὴ τὴ σταθερὴ πρόοδο ποὺ μπορεῖ κανεὶς νὰ παρατηρήσει στὰ διάφορα στάδια τῆς σπουδῆς τους, κι ὄχι μόνο στοὺς διαλεγμένους σπουδαστές, στὰ ταλέντα, μὰ σ' ὄλους, ποὺ σιγὰ καὶ μεθοδικὰ γυμνάζονται στὴ φόρμα καὶ πᾶνε νὰ τὴν ὑποτάξουν στὶς ἀπαιτήσεις τοῦ δικοῦ τους δράματος, εἴτε τοῦτο εἶναι μεγαλόπνοο καὶ βαθύ, εἴτε εἶναι χαμηλότερο, λιγότερο ἀπαιτητικό. Αὐτὴ ἡ γύμναση τῆς εἰκαστικῆς γλώσσας παράλληλα μὲ τὴ διαμόρφωση αὐτοῦ τοῦ ἴδιου τοῦ χώρου, ὅπου μέσα του ζεῖ καὶ κινεῖται ἡ τέχνη ἐνὸς καλλιτέχνη, σὲ τοῦτο τὸ προδρομικὸ στάδιο τοῦ ἔργου του, εἶναι ἴσως ἀπ' τὶς πιὸ συγκινητικές στιγμές κ' ἔχει μιὰν ἰδιαίτερη γοητεία, μὰ καὶ εἰδικὴ ἀξία, γιὰτὶ κρατᾶ μιὰ παρθενικότητα καὶ μιὰν εἰλικρίνεια, στοιχεῖα ποὺ πολλές φορές περιορίζονται στὰ κατοπινὰ στάδια τῆς καλλιτεχνικῆς του παραγωγῆς. Ἀποτελοῦν δείγματα μιᾶς αὐθόρμητης γραφῆς, καὶ μάλιστα ἀπ' τὴν ὥρα ποὺ ἡ φόρμα ἀρχίζει νὰ ὑπακούει στὶς διαθέσεις τοῦ καλλιτέχνη.

Ἀπὸ τὴν ἀποψη τῆς συμμετοχῆς τὸ μεγαλύτερο τμήμα ἦταν ἡ ζωγραφικὴ. Σαράντα δύο σπουδαστὲς παρουσίασαν 70 ἔργα, ἐνῶ ἡ χαρακτηριστικὴ ἦταν δυσανάλογα περιορισμένη. Μόνο ἕξι σπουδαστὲς κ' ἕνας ἐκτὸς καταλόγου παρουσίασαν 15 ἔργα τους. Γι' ἄλλη μιὰ φορά ἡ γλυπτικὴ ὑστέρησε, ἦταν σχεδὸν ἀνύπαρκτη. Κι ὄμως σ' ἔκταση καταλαμβάνει στὴ Σχολὴ τόσο ὄχι τόσο καὶ ἡ ζωγραφικὴ. Πέντε μόνο ἐπίδοχοι γλύπτες ἔδωσαν 6 ἔργα τους.

Οἱ ζωγράφοι ἔμειναν στὸ στάδιο αὐτὸ τῆς σπουδῆς τους μέσα στὸν ὀρθόδοξο ὄχι τῆς σπου-



Βάσω Γρουσοπούλου : Φιλία (χαλκός)



Φίλιος Τριανταφύλλου : «Πορτραῖτο»

Βαγγέλης Δημητοῆας : Σχέδιο





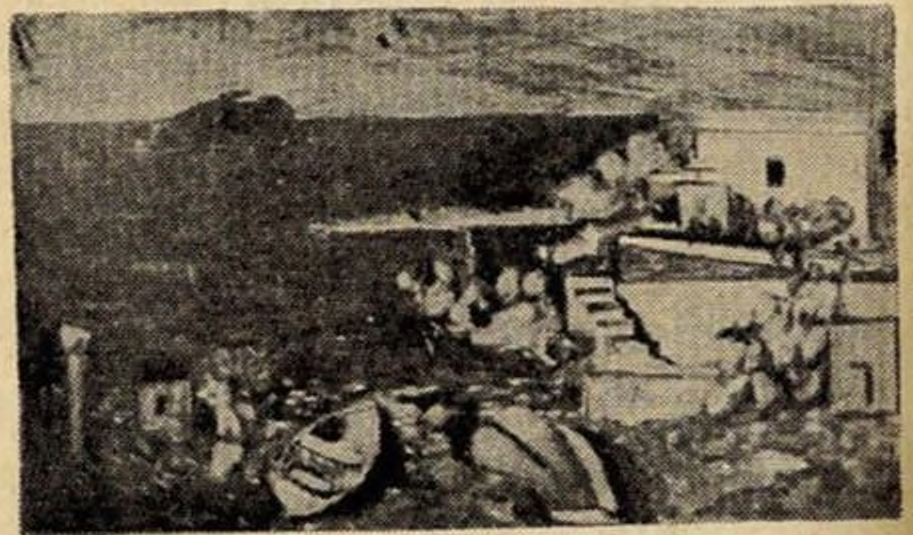
Γιώργος Νικολακόπουλος :

Ἐπὶ τοῦ ὄρους ὄμιλία



Νίκος Ποραλῆς :

Ἅγιο Ὄρος



Λευτέρης Πορρός :

Τοπίο



Μάκης Θεοφυλακτόπουλος :

Σύνθεση

δης, στη συγκεκριμένη τέχνη. Ἐλάχιστοι θέλησαν νὰ ξεφύγουν πρὸς τὴν κατεύθυνση τῆς ἀφηρημένης. Οἱ ἀτέλειες ὅμως τῆς γλώσσας τους, φυσικὲς καὶ δικαιολογημένες γιὰ τὴν ὥρα, φάνηκαν πιὸ χτυπητές. Ἐκτὸς ἀπ' τοὺς διαμορφωμένους, τὸ Λευτέρη Γιαννουλόπουλο μὲ τὶς μεγάλες φόρμες του, τὸ Βαγγέλη Δημητρεῖα μὲ τὴν προσεκτικὴ καὶ συνειδητὴ δουλειά του, τὸν Κώστα Λίβα μὲ τὴ σταθερὴ του προώθηση, τὸ Χρόνη Μπότσογλου μὲ τὴν πνευματικὴ του ἀσκησιμὴ καὶ τὴν τεχνικὴ του προπαρασκευή, κυρίως στὴν ἀκουαρέλλα, ποὺ τὴ φτάνει σ' ἕνα ἐπίτευγμα σχεδὸν ἀρτιο, τὴν Ἑλένη Οἰκονομίδου, ποὺ φαίνεται καὶ στὴ ζωγραφικὴ τῆς νὰ ἀντλεῖ ἀπ' τὴν ἐπίδοσή της στὴ χαρακτηριστικὴ, τὴ Μαίρη Κοκκίνου μὲ τὴ μελετημένη σπουδὴ στὸ ὄπαιθο, τὸ Νίκο Παραλῆ ποὺ ἐρμηνεύει τὸ τοπίο του δυναμικὰ μαζὶ καὶ λυρικὰ, τὸ Γιώργο Νικολακόπουλο μὲ τὴν ἐλευθερία στὸ χειρισμὸ τοῦ ὀλικοῦ του, τὴν Ἑλένη Παύλου μὲ τὸ καλὸ τοπίο τῆς, τὸ Λευτέρη Ρόρρο μὲ τὶς στερεὲς συνθέσεις του, τὸν Ἀντώνη Σιδεράτο κλπ., ἔχουμε ἀκόμα ἀρκετοὺς μαθητευόμενους καλλιτέχνες ποὺ σεμνὰ καὶ σταθερὰ προωθοῦν τὶς προσπάθειές τους. Ἄς ἀναφέρουμε ἐνδεικτικὰ τὸν Ἀριστ. Θεοφυλακτόπουλο, τὴ Ν. Γκόλαντα, τὸν Γ. Καλογεράτο, τὴ Βάσω Κυριάκη - Σίσκου, τὴν Πίτσα Μαύρου, τὸν Κ. Παπαδόπουλο, τὴν Α. Πανάγου, τὴν Ε. Στεφανάκη, τὸν Τρ. Τριανταφύλλου, τὸ Β. Χάρο, τὸ Ν. Χουλιαρᾶ κλπ.

Στὴ χαρακτηριστικὴ ὁ Γιάννης Βαλαβανίδης ἔδειξε πάλι μερικὰ σχέδια ποὺ τὰ θέλει σημειώσεις γιὰ τὴν χαρακτηριστικὴ, ποὺ μποροῦν ὅμως νὰ σταθοῦν καὶ ὡς ἔργα ζωγραφικὰ αὐτόνομα, ὁ Ἄρης Μελικόπουλος μὲ ἕνα ζυγισμένη φιγούρα σωστὰ συνθεμένη μὲ τὰ στοιχεῖα τοῦ φόντου, ἐνῶ οἱ ἄλλοι ἐκθέτες, ἡ Νίκη Ἀρχοντίδου, ἡ Ν. Γκόλαντα, ὁ Ἀχ. Δρούγκας, ἡ Εὐγενία Μαρκάκη καὶ ἡ Πίτσα Μαύρου, λίγο - πολὺ ἔμειναν μέσα στὸ γνωστὸ τυπικὸ κλίμα τῆς Σχολῆς.

Τὰ ἔργα τῆς γλυπτικῆς ποὺ ἐκτέθηκαν δὲν μᾶς ἔδωσαν τὰ μέσα νὰ σταθμίσουμε τὴν προσπάθεια τῶν διδασκόντων καὶ τῶν διδασκομένων στὸν τομέα αὐτό. Ἐκτὸς ἀπ' τὴ Βασ. Γρουσοπούλου ποὺ εἶχε βγάλει στὸ χαλκὸ τὴ σημαντικὴ ἔργασια τῆς, τὸ ἀνάγλυφό της ἦταν τὸ πιὸ προωθημένο ἔργο τῆς, οἱ Σωτ. Ἀλεξίου, Γερ. Καλογεράτος, Νικ. Κουβαρᾶς καὶ Γ. Παπαδόπουλος ἔδειξαν στὸν πηλὸ καὶ τὸ γύψο τὰ γυμνάσματά τους, ποὺ συχνὰ παρουσίαζαν πλαστικὲς ἀρετές, ποὺ ὅσο καὶ νὰ μὴν εἶχαν ἀκόμα ἀπαλλαγῆ ἀπ' τὶς ἐπιδράσεις τῆς μαθητείας τους, μαρτυροῦσαν καὶ μὲ προσωπικότερη θέα τοῦ ἀντικειμένου τους.

Μερικοὶ ἀπ' τοὺς φεικτοὺς ἐκθέτες εἶναι τελειόφοιτοι. Ἄς σημειώσουμε τὰ ὀνόματά τους: Βαγγ. Δημητρεῖας, Γ. Βαλαβανίδης.

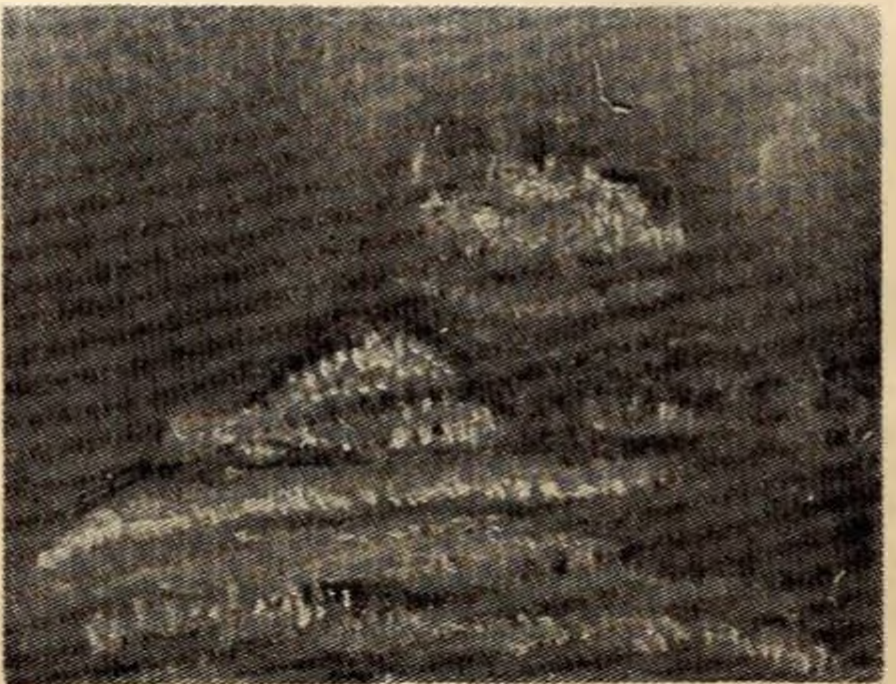
Ὅ,τι εἶχαν νὰ πάρουν ἀπὸ τὴ Σχολὴ τὸ πῆραν. Τώρα πιά ἡ ὑπόθεσή τους μένει στὰ δικά τους τὰ χέρια, στὴν χρῆση τῶν ἐφοδίων ποὺ ἀποκτήσαν καὶ στὴν ἐλεύθερη συνείδησή τους. Ἄς περιμένουμε νὰ δοῦμε ἂν θὰ δικαιώσουν τὶς προσδοκίες ποὺ μᾶς ἔδωσαν τὸ δικαίωμα νὰ στηρίξουμε πάνω τους, ὅσο ἦταν σπουδαστές, στὴν ἀσκηση τῆς τέχνης τους.

Γ. ΠΕΤΡΗΣ



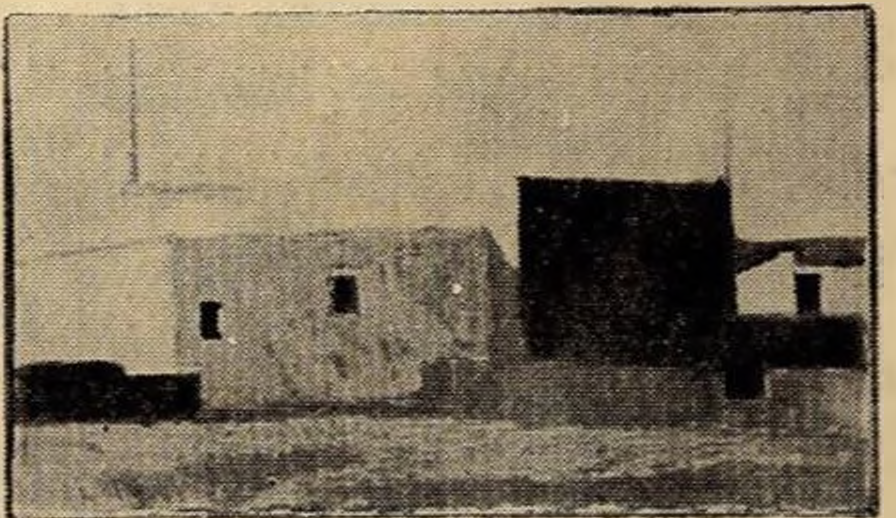
Κ. Λίβας :

Τοπίο



Βάσω Κυριάκη :

Σύνθεση



Λευτέρης Γιαννουλόπουλος :

Τοπίο



Χρόνης Μπότσογλου :

Ἀκουαρέλλα

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ ΤΟΥ ΙΖ'. ΤΟΜΟΥ

Α'. "Αρθρα

	Σελ.
Δημήτρης Γληνός: Δημοκρατία και Παιδεία	3
Ἡ Ἐπιθ. Τέχνης: Ὁ διαγωνισμὸς ἀντιστασιακοῦ διηγήματος «Κορυσχάδες»	131
Ἀνάγκη ἠθικῆς κάθαρσης	515
Κώστας Βάρναλης: Ὁ γυρισμὸς τοῦ Μιστριώτη	259

Β'. Μελέτες

I. ΦΙΛΟΣΟΦΙΑ — ΑΙΣΘΗΤΙΚΗ ΚΟΙΝΩΝΙΟΛΟΓΙΑ — ΨΥΧΟΛΟΓΙΑ

Ζαν-Πιέρ Ζουφρουά: Σκέψεις γιὰ μιὰ σοσιαλιστικὴ τέχνη	298
---	-----

II. ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΑ — ΚΡΙΤΙΚΗ

Ἀνριέτ Ψυχάρη (μετ. Π. Τζίνα): Ἐπικαιρότητα τοῦ Ζολᾶ	16
Γεράσ. Λυκιαρδόπουλος: Μερικὰ προβλήματα τῆς σύγχρονης ποίησης	51
Στρατῆς Τσίρκας: Πότε γράφτηκε τὸ «Περιμένοντας τοὺς δαρβάρους»	414
Δημ. Ραυτόπουλος: Μιὰ μεταπολεμικὴ Ὁρέστεια	448
Μ. Χ. Γεωργίου: Ἡ λογοτεχνία τῆς ὀργῆς καὶ τὰ θεωρητικὰ τῆς βάθρα	529
Michel Zeraffa; Τὸ νέο γαλλικὸ μυθιστόρημα	552

III. ΦΙΛΟΛΟΓΙΑ — ΙΣΤΟΡΙΑ ΒΙΟΓΡΑΦΙΑ — ΧΡΟΝΙΚΟ

Μαρία Ἡλιοῦ: Ἀνρὶ Βαλλὸν	47
Μ. Μ. Παπαϊωάννου: Ὁ φιλικὸς καὶ ἀγωνιστῆς τοῦ 21 Ἰωάννης Οἰκονόμου Λαρισαῖος	161
Κ. Καβάφης: Τὰ ἐλγίνεια μάρμαρα	420

IV. ΠΑΙΔΕΙΑ — ΕΚΠΑΙΔΕΥΣΗ

Κώστας Σωτηρίου: Γλώσσα καὶ Παιδεία	388
---	-----

V. ΕΙΚΑΣΤΙΚΕΣ ΤΕΧΝΕΣ

Νίκος Ἐγγονόπουλος: Γιὰ τὴ ζωγραφικὴ	193
--	-----

VI. ΘΕΑΤΡΟ — ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ

Γιώργης Ζωΐδης: Τὸ θέατρο τῆς

Φιλικῆς Ἑταιρίας	260
Α. Βογιάζος: Κινηματογράφος ποιητικὸς καὶ πεζὸς	330

VII. ΜΟΥΣΙΚΗ

Φοῖβος Ἀνωγειανάκης: Ἀν. Γερμανία — Βουδαπέστη — Ἐντυπώσεις γιὰ τὴ μουσικὴ	31
Μανώλης Καλομοίρης: Ἡ ζωὴ μου καὶ ἡ τέχνη μου (ἀπομνημονεύματα)	290

Γ'. Λογοτεχνία

I. ΠΟΙΗΣΗ

Γιάννης Ρίτσος: 28 ποιήματα ἀπ' τὴς Μαρτυρίες	6
Μάρκος Αὐγέρης: Μόρσιμον ἡμαρ	19
Φώντας Λάδης: Δυὸ ποιήματα	61
Θεόκλ. Καριπίδης: Ἀποσιγαρα	62
Σπ. Κατσιμῆς: Ἡ τόλμη	62
Κώστας Κουλουφάκος: Διαπιστώσεις	156
Τάσος Λειβαδίτης: 25η Ραψωδία Ὀδύσσειας	282
Ἀντώνης Δωριάδης: Μανιάτικο μοιρολόι	306
Stephen Benet: Λιτανεία γιὰ δικτάτορες (μετ. Κλ. Κύρου)	316
Νικηφόρος Βρεττάκος: Ἐπιτάφιο ἐπίγραμμα τοῦ Λαμπράκη	387
Δώδεκα ποιήματα	400
Μῆτσος Λυγίζος: Δυὸ ποιήματα	423
Τέσσερις θρήνοι γιὰ τὸν Λαμπράκη	436
Τατιάνα Γκρίτση-Μιλλιέξ: Τρία ποιήματα	570
Δημήτρης Δούκαρης: Ἐπίκληση γιὰ ἓνα δρέφος	572

II. ΠΕΖΟΓΡΑΦΙΑ

Δημήτρης Χατζῆς: Ἀγιώργης	20
Μιγκέλ ντὲ Σαλαμπέρτ (μετ. Δ. Μπιτζιλέκη)	63
Μῆτσος Ἀλεξανδρόπουλος: Τὸ σύννεφο	134
Δημήτρης Δεμερτζῆς: Τὸ μεγάλο πρωινὸ τοῦ Φώτη Ζαγόρη	139
Ἀλέξης Σεβαστάκης: Οἱ ἄλλοι ἅγιοι	149
Ἄλκη Ζέη: Ἀρβυλάκια καὶ γόβες	307
Στρατῆς Ἀναστασέλλης: Γαλητούργια	410
Γιώργος Ματζουράνης: Νού-	

Ρόζα Ίμβριώτη: Ἐπιλογή ἀπὸ τὸ ἔργο τῆς Εἰρ. Παῖδούση	358
Βύρ. Λεοντάρης: Ν. Παππά «Σήματα ἀπὸ μιᾶ τρικυμίας», Γ. Δάλλα «Πόρτες ἐξόδου»	359
Νικηφόρος Βρεττάκος: Β. Ρώτα - Β. Δαμιανάκου «Μνημόσυνο», Δ. Δούκαρη «Ποιήματα τῆς Καλῆς Ἐλπίδος», Δ. Χρυσοβέργη «Πομπηία τῶν οὐρανῶν», Λ. Κούσουλα «Σχηματοποίηση»	487
Βεατρίκη Σπηλιᾶδη: Ἄντρεα Νενεδάκη «Οἱ μαργαρίτες τοῦ Ἁγίου»	609
Κριτικὴ Ἐπισκόπησις:	94, 223, 362, 490, 610

III. ΤΟ ΞΕΝΟ ΒΙΒΛΙΟ

Λεῖα Χατζοπούλου - Καραβία: Τζ. Στάλιγκερ «Ὁ φύλακας τοῦ χωραφιοῦ»	88
—Μάρκ Ὀλιβερ «Τ' ἀλητόπαιδα»	365

H. Τὸ θέατρο

I. ΘΕΜΑΤΑ — ΕΙΔΗΣΕΙΣ

Ἡ Σύνταξις: Ἡ θεατρικὴ κρίσις, Ἐπιχορήγησις θιάσων, Τὰ κριτήρια, Οἱ παραστάσεις τῆς Ἐργ. Ἐστίας, Γενικότερο τὸ πρόβλημα, Ἐργ. Ἐστία καὶ ἐπαρχία	100
—Ἡ παγκόσμια ἡμέρα θεάτρου, Φεστιβάλ ἐν ὄψει, Περίπου ἀνθρακωρύχοι, Δὲν πηγαίνω στὸ θέατρο	226
Ράντου Μπελιγκάν: Θεατρικὴ Παιδεία στὴ Ρουμανία	247
Σπύρος Παγιατάκης: Ἐνας ἄλλος Ἰονέσκο	251
—Ἄλμπερ - Οὐίλλιαμς	378
—Τὸ Σωματεῖο ἠθοποιῶν — Μία πρότασις — Ὁμορφος κόσμος	370
—Ὁ Βιλᾶρ ἀφήνει τὸ Σαγιὸ	619

II. ΘΕΑΤΡΙΚΟ ΔΟΚΙΜΙΟ

Ἀντάμωφ (μετ. Τ. Ἀλκουλῆ): Μερικὲς σκέψεις γιὰ τὸ θέατρο	163
Β. Ζιώγας: Τὸ στίγμα θέσεως τοῦ «πρωτοποριακοῦ θεάτρου»	616

III. ΚΡΙΤΙΚΗ

Β. Μανιάτης: «Ὁ Ἐρρίκος ὁ Η' καὶ οἱ γυναῖκες του»	106
«Ὁ βασιλιάς πεθαίνει»	234
«Ρόδο χωρὶς ἀγκάθι»	237
Θαλῆς Δίζελος: «Ὁ θάνατος τοῦ ἐμποράκου»	108
«Ρωμαῖος, Ἰουλιέττα καὶ τὰ σκοτάδια», «Ὁ μπαμπᾶς ἐκπαιδεύεται»	111
«Χτυποκάρδια στὸ θρανίον», «Κάτω οἱ γυναῖκες», «Κορίτσια στὸν ἀέρα»	112

«Ὁ φυγὰς»	233
«Ἐνα δέντρο μεγαλώνει στὸ Μπρούκλιν»	236
«Ἐνα φιλὶ μπροστὰ στὸν καθρέφτη»	237
«Τὰ ὄνειρά μας»	373
«Ἄνθρωποι καὶ ἄλογα»	612
«Τὸ σαλιγκάρι»	613
«Οἰκογένεια Πετρή»	614
Ν. Ἀνδρέου: «Κροῖσος»	109
«Τὸ σπῆτι τῆς Μπερνάρντα Ἄλμπα»	113
«Ἡ βελτάλια τῆς λαίδης Γουίντερμπερ», «Ἐμπρὸς νὰ γδυθούμε», «Φῶτο Φίνις»	114
«Νεκροὶ δίχως τάφο»	229
«Μαρία Δοξαπατρή»	235
«Ὁνειρο»	236
Τάσος Ἀλκουλῆς: «Ἡ κληρονομία», «Ἐρωτευθεῖτε, παρακαλῶ»	113
«Εἴμαστε ὅλοι συνυπεύθυνοι»	232
«Τῆς κακομοίρας», «Ὅκτὼ ἄντρες κατηγοροῦνται»	238
«Οἱ φυσικοὶ»	372
«Ντόλτσε δίτα στὴν Ἀθήνα»	614
«Κ' ἐφέτος διασκεδάζουμε»	615

Θ'. Κινηματογράφος

I. ΘΕΜΑΤΑ — ΕΙΔΗΣΕΙΣ

—Ἡ οἰκονομικὴ ἐπιτυχία τῆς Δίκης— Ἡ ἄνοδος καὶ ἡ πτώσις τοῦ Τζῶν Φρανγκεχάιμερ — Σύστασις	493
Δημήτρης Σταύρακας: Ὁ κινηματογράφος καὶ τὸ κράτος	494
Β. Ρ.: Βιοφιλομογραφία τοῦ Ὁρσον Οὐέλλες	496
—Ἀποσπάσματα ἀπὸ τὸ σενάριο τῆς «Δίκης» (μετάφρ. Β. Ρ.)	503
—Τὸ νέο κύμα περνᾶει τὸν Ἀτλαντικὸ	628

II. ΚΡΙΤΙΚΗ

Β. Α. Ραφαηλίδης: «Ἡ Δίκη»	497
--------------------------------------	-----

Γ'. Οἱ πλαστικὲς τέχνες

I. ΘΕΜΑΤΑ — ΕΙΔΗΣΕΙΣ

Γιοσὲ Ὀρτέγκα: Παράνομες ἀφίσεις	335
Α. Ἀστεριάδη - Γ. Πετρή: Ἡ ἀμεσότητα στὴν παιδικὴ ζωγραφικὴ	504

II. ΚΡΙΤΙΚΗ

Γ. Πετρή: Ἡ Β' πανελλαδικὴ ἐκθεσὴ νέων	116
» Γλυπτὰ τοῦ Κ. Κλουβάτου — Ἐκθέσεις	252
» Μιὰ διεθνὴς ἐκθεσὴ ἀφίσεως	380

ΣΗΜΕΡΑ ΑΓΟΡΑΣΤΕ ΤΟΝ ΣΥΓΧΡΟΝΟ **ΟΔΗΓΟ ΥΓΕΙΑΣ**

**ΠΩΣ ΝΑ ΖΗΤΕ ΥΓΙΕΙΝΑ - ΠΩΣ ΝΑ ΖΗΤΕ 100 ΧΡΟΝΙΑ
ΠΩΣ ΠΡΕΠΕΙ ΝΑ ΤΡΕΦΟΜΑΣΤΕ**

ΑΚΑΔΗΜΙΑ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ ΤΗΣ Ε. Σ. Σ. Δ.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑ, ΙΝΣΤΙΤΟΥΤΑ ΕΡΕΥΝΩΝ ΜΟΣΧΑΣ ΚΑΙ ΛΕΝΙΝ-ΓΚΡΑΝΤ μαζί μ' ένα ολόκληρο πλήθος διακεκριμένων παραγόντων τῆς ἐπιστήμης, διαπρεπῶν ἰατρῶν, μεγάλων μαγείρων καὶ διευθυντῶν οἰκοκυρικῶν σχολῶν εἶναι οἱ μεγάλοι ΔΗΜΙΟΥΡΓΟΙ ΤΟΥ ΕΡΓΟΥ.

ΖΗΤΗΣΑΤΕ ΤΟ ΠΟΛΥΤΕΛΕΣ ΤΕΥΧΟΣ ἀπὸ τὸν ἐφημεριδοπώλη σας καὶ τὰ περίπτερα.

ΕΝΑΣ ΠΡΑΓΜΑΤΙΚΑ ΥΠΕΥΘΥΝΟΣ, ΕΓΚΥΡΟΣ, ΣΥΓΧΡΟΝΟΣ

ΟΔΗΓΟΣ ΥΓΕΙΑΣ ΚΑΙ ΜΑΚΡΟΖΩΪΑΣ

ποτέ ἄλλοτε δὲν σᾶς προσεφέρθη ἔργο τόσο ἐπιστημονικὰ ὀλοκληρωμένο. ΜΙΑ ΠΡΑΓΜΑΤΙΚΗ ΕΠΑΝΑΣΤΑΣΗ στὴ βιβλιογραφία τῆς ΥΓΕΙΑΣ Ὑγιεινὴ ζωὴ. Ὑγιεινὲς συνθῆκες ἐργασίας, ὑγιεινὴ κατοικία, σωματικὴ ἀγωγή, ἀνατροφή τῶν παιδιῶν. Συμβουλὲς στοὺς γονεῖς. Προφύλαξη ἀπὸ τὶς ἀσθένειες καὶ τὴν θεραπεία τους, ἐνίσχυση καὶ δυνάμωμα τῆς ὑγείας τοῦ σώματος, τοῦ ἐγκεφάλου καὶ τῆς ΚΑΡΔΙΑΣ, ἀπομάκρυνση τῶν ΓΗΡΑΤΕΙΩΝ καὶ ἐξασφάλιση **ΜΑΚΡΟΖΩΪΑΣ**.

ΜΙΑ ΠΡΑΓΜΑΤΙΚΗ ΕΠΑΝΑΣΤΑΣΤΑΣΗ σ' ὅλους τοὺς τομεῖς τῆς ΜΑΓΕΙΡΙΚΗΣ ΚΑΙ ΖΑΧΑΡΟΠΛΑΣΤΙΚΗΣ ΤΕΧΝΗΣ ΚΑΙ ΕΠΙΣΤΗΜΗΣ. ΔΙΑΙΤΗΤΙΚΗ μὲ πλήρη ἀνάλυση τῆς περιεκτικότητος καὶ ἀξίας ὄλων τῶν τροφῶν μὲ ἐντελῶς νέα ἐπιστημονικὴ πραγματικῶς ἐπαναστατικὴ ΜΑΓΕΙΡΙΚΗ—ΖΑΧΑΡΟΠΛΑΣΤΙΚΗ. Νέαι μέθοδοι, ἐντελῶς νέα στοιχεῖα, πλήθος πρωτότυπες συνταγές. Χιλιάδες ἐκπλήξεις. ΣΥΝΤΑΓΕΣ ΘΕΡΑΠΕΥΤΙΚΗΣ ΔΙΑΙΤΑΣ γιὰ τὶς ἀρρώστειες καὶ τὶς παθήσεις,

Πλήθος ἐκτὸς κειμένου πίνακες σὲ χαρτὶ ILLUSTRATION

ΣΥΓΧΡΟΝΟΣ ΟΔΗΓΟΣ ΥΓΕΙΑΣ ἀσυναγώνιστος, πρωτότυπος,
πρακτικὸς, συναρπαστικὸς, τέλειος

ΖΗΤΗΣΑΤΕ τὰ δύο πολυτελῆ τεύχη ἀπὸ τὸν ἐφημεριδοπώλη σας καὶ τὰ περίπτερα **ΜΟΝΟΝ 40** πολυτελῆ τεύχη θὰ ὀλοκληρώσουν τὸ ΕΡΓΟΝ

ΓΙΑΝΝΙΚΟΣ Ἀκαδημίας 57—Τηλ. 629.908, 630.066

»	Ἡ ἔκθεσις Ὀρέστη Κανέλλη	383
»	Ἡ Ζ' Πανελλήνια Ἐκθεσις	508
»	Ἡ ἔκθεσις τῶν σπουδαστῶν τῆς Σχολῆς Καλῶν Τεχνῶν	

Γιοσσέ Ὀρτέγκα: Παράνομες ἀφίσεις	335
Ὀρέστη Κανέλλη: Δίχτυα	383
Τζένη Βρεττάκου - Παπαδημητρίου: Σκίτσο τοῦ Νικ. Βρεττάκου	401
Χρ. Καπράλου: Ἐνήσκων μαραθωνοδρόμος	466
Δ. Σακελλαρίδη: Ἀφιέρωμα στὸν Λαμπράκη	466
Κώστας Κλουβάτος: Ἡ ἀνάληψη τοῦ ἥρωα	467
Παιδικὰ σχέδια:	504
Ἑλλη-Μαρία Κομνηνοῦ: Μορφὴ	508
Κ. Μαλάμος: Γάμος στὸ Μέτσοβο	509
Φ. Σ. Μοντιάνο: Σύνθεσις	510
Ἑλίζα Χανιώτη: Βάζο μετὰ τριαντάφυλλα	510
— Πέντε φωτοτυπίες ἀπὸ τὸ χειρόγραφο τοῦ Γύπαρη	516
Γ. Παππά: - Γ. Ζογγολόπουλου: Μακέττες γιὰ τὸ μνημεῖο Καραϊσκάκη	596
— Ἐντεκα εἰκόνες ἀπὸ τὴν ἔκθεσις σπουδαστῶν Σχολῆς Καλῶν Τεχνῶν	631

ΙΑ'. Εἰκόνες

Ι. ΤΑ ἘΞΩΦΥΛΛΑ

Χρόνης Μποτσόγλου τεύχος	97-98
Νίκος Ἐγγονόπουλος »	99
Γιώργος Βακιρτζῆς »	100
Βάσω Κατράκη »	101
Φωτοτυπία χειρογράφου τοῦ Γύπαρη	102

ΙΙ. ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΗΣΗ ΚΕΙΜΕΝΩΝ

Χρόνης: «Ἀγιώργης»	20
Γιάννης Βαλαθανίδης: Ἐσωτερικὴ ἐξορία (μυθιστόρημα)	63
Βάσω Κατράκη: Τὸ σύννεφο (μυθιστόρημα)	134
Γ. Βακιρτζῆς: Τὸ μεγάλο πρωῖνὸ τοῦ Φώτη Ζαγόρη (μυθιστόρημα)	139
Δημ. Σακελλαρίδης: Οἱ ἄλλοι Ἅγιοι (μυθιστόρημα)	149
Γιώργος Βαλσαμῆς: Ἀρβυλάκια καὶ γόδες (μυθιστόρημα)	307
Βάσω Κατράκη:	400
Γιάννης Παρασκευάδης: Γεννητούργια	410
Μαρία Βαξεβάνογλου: Νούμερο 753	425
Χρόνης: Οἱ φωτογραφίες (διήγημα)	540
Ν. Παραλῆς: Ἡ δόξα τοῦ σκαπανέα	560

ΙΙΙ. ΕΝΤΟΣ ΚΕΙΜΕΝΟΥ

Κόρν. Μπάμπα: Σκίτσο τοῦ Γιάννη Ρίτσου	7
Τ. Σιδέρη: Φιγούρα	117
Δ. Ἀριμακόλα: Φιγούρα στὸ πεῦκο 62	118
Λύδιας Δρόσου: Γυναίκα στὸ ντιβάνι	118
Βασ. Κυπραίου: Διαφορισμὸς ἀναμνήσεων	119
Φώτη Σαρρῆ: Ἐπιτύμβιο	119
Γ. Βογιατζῆ: Ὀργὴ	120
Ν. Ἐγγονόπουλου: Οἱ συγκλητικοὶ	193
Ν. Ἐγγονόπουλου: Τὸ θέατρο ἢ μᾶλλον οἱ ἠθοποιοὶ	194
Ν. Ἐγγονόπουλου: Ἡ ἱστορία τῶν Ἀθηνῶν	194
Ν. Ἐγγονόπουλου: Ἡ Θεὰ τῆς πόλεως	195
Ν. Ἐγγονόπουλου: Ὀρφεὺς καὶ Εὐρυδίκη	195

ΙΥ. ΕΚΤΟΣ ΚΕΙΜΕΝΟΥ

Γιοσσέ Ὀρτέγκα: Ἡ ἐπιτροπὴ τοῦ χωριοῦ συνεδριάζει	347
Μίνως Ἀργυράκης: Ὁ Ἀδριάς	399

Υ. ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΕΣ — ΦΩΤΟΤΥΠΙΕΣ

Γιώργος Λαζάνης - Πόπη Δανιὴλ στὸ «Θάνατο τοῦ Ἐμποράκου»	100
Ἐρρίκος ὁ 8ος καὶ οἱ γυναῖκες του	106
Μιά σκηνὴ ἀπὸ τὸ Φῶτο - Φίνις	115
Κωνσταντῖνος Οἰκονόμου ὁ ἐξ Οἰκονόμων	162
Κωνσταντῖνος Κούμας (Ἐθνικ. Ἡμερολ. Μ. Βρεττοῦ)	163
Ἡ Λάρισα τῶν μέσων τοῦ 19ου αἰῶνα	169
Κορνέλι: Τὸ Κάστρο τοῦ Βόλου	173
Ὁ Νάνι Λοῦ καὶ ὁ μικρὸς πρωταγωνιστῆς του	210
Μιά σκηνὴ ἀπὸ τὸ «Ὁ βασιλιάς πεθαίνει»	226
Σκίτσο ἀπὸ τὴν ἐφημερίδα «Die Zeit»	261
Μανώλης Καλομοίρης	290
Ὁδὸς Ἑλλήνων	341
Μιά σκηνὴ ἀπὸ τοὺς «Φυσικοὺς»	370
Ἀπὸ τὴν Διεθνή Ἐκθεσὴ Ἀφίσας	380
Καβάφης	415
Πέμπτη σελίδα τῆς πρώτης ἐκδόσεως τοῦ ποιήματος τοῦ Καβάφη «Περιμένοντας τοὺς Βαρβάρους»	416
Πρώτη μορφή τοῦ ποιήματος «Περιμένοντας τοὺς Βαρβάρους»	417
Ὀρσον Οὐέλλες	496
Μιά σκηνὴ ἀπὸ τὴν «Δίκη»	497
Βαλεντίνα Τερέσκοβα	601
Κάρτα διαμαρτυρίας κατὰ τῶν ΕΣ - ΕΣ	604
Τὰ ἀναγνωστήριο τῆς Δημ. Βιβλιοθήκης τῆς Ἐρμούπολης	607

Π α ρ ο ρ ά μ α τ α

Σ' αυτό το τεύχος πρέπει να διορθωθούν τα παρακάτω λάθη:

Στη μελέτη του Μ. Χ. Γεωργίου σελ. 531, στήλη β', στίχ. 35 αντί «κριτικά» διάβ. «κριτικά του». Σελ. 532, στήλη β', στίχ. 15 εκ

Σ η μ ε ί σ η : Το ποίημα του Δημήτρη Χριστοδούλου «'Ανοιξη, όνειρο τραχύ» που ήταν να δημοσιευθεί σε τούτο το τεύχος θα δημοσιευθεί στο επόμενο λόγω ανυπερβλήτου τεχνικού κωλύματος.

των κάτω αντί «thes» διάβ. «the» Σελ. 533, στήλη α', στίχ. 3 εκ των άνω αντί «zur» διάβ. «zur» και στίχ. 5 αντί «Freedom» διάβ. «Freedom».

Στη μελέτη για το νέο γαλλικό μυθιστόρημα το επώνυμο της μεταφράστριας είναι Σπηλιάδη και όχι Σπηλιάρη. (σελ. 552).

ΚΥΚΛΟΦΟΡΗΣΑΝ ΟΙ

“ΔΡΟΜΟΙ ΤΗΣ ΕΙΡΗΝΗΣ,,

ΤΑ ΗΜΕΡΟΛΟΓΙΑ ΤΟΥ ΛΑΜΠΡΑΚΗ

- Πώς συμμετέσχον εις τους 'Ολυμπιακούς 'Αγῶνας του Βερολίνου.
- Το 'Ημερολόγιό μου — 'Εναρξίς με την έναρξιν τῆς κλινικῆς, Πατησίων 50.
- 'Η Μέρα τῆς Χιροσίμα.
- Π. Πιπινέλης — 'Ιστορικὴ σκιαγραφία του Μ. Μ π ο σ τ α ν τ ζ ό γ λ ο υ.
- Γράμματα φυλακῆς.
- 'Ιδέες για διακοπές.

“ΔΡΟΜΟΙ ΤΗΣ ΕΙΡΗΝΗΣ,,

Τὸ περιοδικὸ τοῦ 'Ελληνικοῦ σπιτιοῦ

**Τὸ πιὸ πραυτιυὸ υαι ὠφέλιμο βιβλίο γιὰ υάδε
γυναῖυα υαι γιὰ υάδε οἰυογένεια**

“ΕΓΚΥΚΛΟΠΑΙΔΕΙΑ ΤΗΣ ΓΥΝΑΙΚΑΣ,”

(ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΗΜΕΝΗ)

- “Ὀλες οἱ κατακτήσεις τῆς Ἐπιστήμης, τῆς Τέχνης καὶ τῆς Τεχνικῆς, πὸ ἀφοροῦν τῇ ΓΥΝΑΙΚΑ, τὸ ΠΑΙΔΙ, τὴν ΟΙΚΟΓΕΝΕΙΑ καὶ τὸ ΣΠΙΤΙ: «ΑΝΑΤΟΜΙΑ. ΦΥΣΙΟΛΟΓΙΑ. ΨΥΧΟΛΟΓΙΑ. ΥΓΙΕΙΝΗ. ΑΙΣΘΗΤΙΚΗ. ΣΕΞΟΛΟΓΙΑ. ΣΥΛΛΗΨΙΣ. ΕΓΚΥΜΟΣΥΝΗ. ΤΟΚΕΤΟΣ. ΒΡΕΦΟΚΟΜΙΚΗ. ΠΑΙΔΑΓΩΓΙΚΗ. ΠΡΩΤΕΣ ΒΟΗΘΕΙΕΣ. ΕΡΩΤΑΣ. ΓΑΜΟΣ. ΟΙΚΟΓΕΝΕΙΑ. ΚΑΤΟΙΚΙΑ. ΟΙΚΟΚΥΡΙΚΗ. ΡΟΥΧΙΣΜΟΣ. ΔΙΑΤΡΟΦΗ. ΜΑΓΕΙΡΙΚΗ. ΖΑΧΑΡΟΠΛΑΣΤΙΚΗ. ΣΥΜΠΕΡΙΦΟΡΑ. Η ΓΥΝΑΙΚΑ ΣΤΗΝ ΚΟΙΝΩΝΙΑ. Η ΓΥΝΑΙΚΕΙΑ ΕΡΓΑΣΙΑ. Η ΓΥΝΑΙΚΑ ΣΤΙΣ ΕΠΙΣΤΗΜΕΣ — ΤΕΧΝΕΣ — ΓΡΑΜΜΑΤΑ. ΟΙ ΔΙΑΣΗΜΕΣ ΓΥΝΑΙΚΕΣ».

“ΕΓΚΥΚΛΟΠΑΙΔΕΙΑ ΤΗΣ ΓΥΝΑΙΚΑΣ”

- Ἐνα μνημειῶδες πεντάτομο ἔργο 150 Ἑλλήνων καὶ ξένων διαπρεπῶν ἐπιστημόνων, συγγραφέων, εἰδικῶν καὶ καλλιτεχνῶν (οἱ πιὸ πολλοὶ ξένοι καθηγητὲς καὶ ἐκδημητὲς εἰσι: τῆς Ἀνατολικῆς Γερμανίας).

“ΕΓΚΥΚΛΟΠΑΙΔΕΙΑ ΤΗΣ ΓΥΝΑΙΚΑΣ”

Τὸ τεῦχος κυκλοφορεῖ κάδε ΠΕΜΠΤΗ

Ὁ πρῶτος τόμος ἐκυκλοφόρησε καὶ ὁ δεῦτερος ὀλοκληρῶνεται στὰ τέλη Αὐγούστου

ΕΚΔΟΤΙΚΟΣ ΟΙΚΟΣ «ΕΓΚΥΚΛΟΠΑΙΔΙΚΑΙ ΓΝΩΣΕΙΣ»

ΑΘΗΝΑΙ: Βερανζέρου 13 (Πλατ. Κάνιγγος) - Τηλ. 627.559

ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ: Μητροπόλεως 17 — Τηλ. 26.821

ΠΑΤΡΑ: Κορίνθου 290 — Τηλ. 50.91

ΕΔΕΣΣΑ: Γλάρης Εὐριπίδης — 18η Ὀκτωβρίου 29

ΓΙΑΝΝΙΤΣΑ: Καρακάσογλου Γεωργία, Βενιζέλου 104

**ΟΙ ΤΡΕΙΣ ΤΕΛΕΥΤΑΙΕΣ ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΤΗΣ
“ΕΠΙΘΕΩΡΗΣΗΣ ΤΕΧΝΗΣ,”**

**1. Η ΝΕΑ ΠΟΙΗΤΙΚΗ ΣΥΝΘΕΣΗ ΤΟΥ
ΓΙΑΝΝΗ ΡΙΤΣΟΥ
ΤΟ ΔΕΝΤΡΟ ΤΗΣ ΦΥΛΑΚΗΣ
ΚΑΙ ΟΙ ΓΥΝΑΙΚΕΣ**

**ΜΕ ΠΕΝΤΕ ΕΓΧΡΩΜΕΣ ΣΥΛΟΓΡΑΦΙΕΣ
Τῆς ΖΙΖΗΣ ΜΑΚΡΗ**

ΤΙΜΗ ΔΡΧ. 20

**2. ΜΙΑ ΜΕΤΑΠΟΛΕΜΙΚΗ “ΟΡΕΣΤΕΙΑ,”
ΑΝΔΡΕΑ ΦΡΑΓΚΙΑ
Η ΚΑΓΚΕΛΟΠΟΡΤΑ**

Μυθιστόρημα

ΤΟ ΒΙΒΛΙΟ ΠΟΥ ΑΠΟΚΛΕΙΣΤΗΚΕ ΑΠΟ ΤΟΥΣ «12»

ΤΙΜΗ ΔΡΧ. 60

**3. ΤΟ ΚΑΛΥΤΕΡΟ ΜΕΤΑΠΟΛΕΜΙΚΟ ΠΕΖΟΓΡΑΦΗΜΑ
ΔΗΜΗΤΡΗ ΧΑΤΖΗ
ΤΟ ΤΕΛΟΣ ΤΗΣ ΜΙΚΡΗΣ ΜΑΣ
ΠΟΛΗΣ**

ΤΙΜΗ ΔΡΧ. 30

**Πωλούνται σε όλα τα Βιβλιοπωλεία και στα Γραφεία μας
Σταδίου 39 — 8ος όροφος — Τηλ. 238.064**