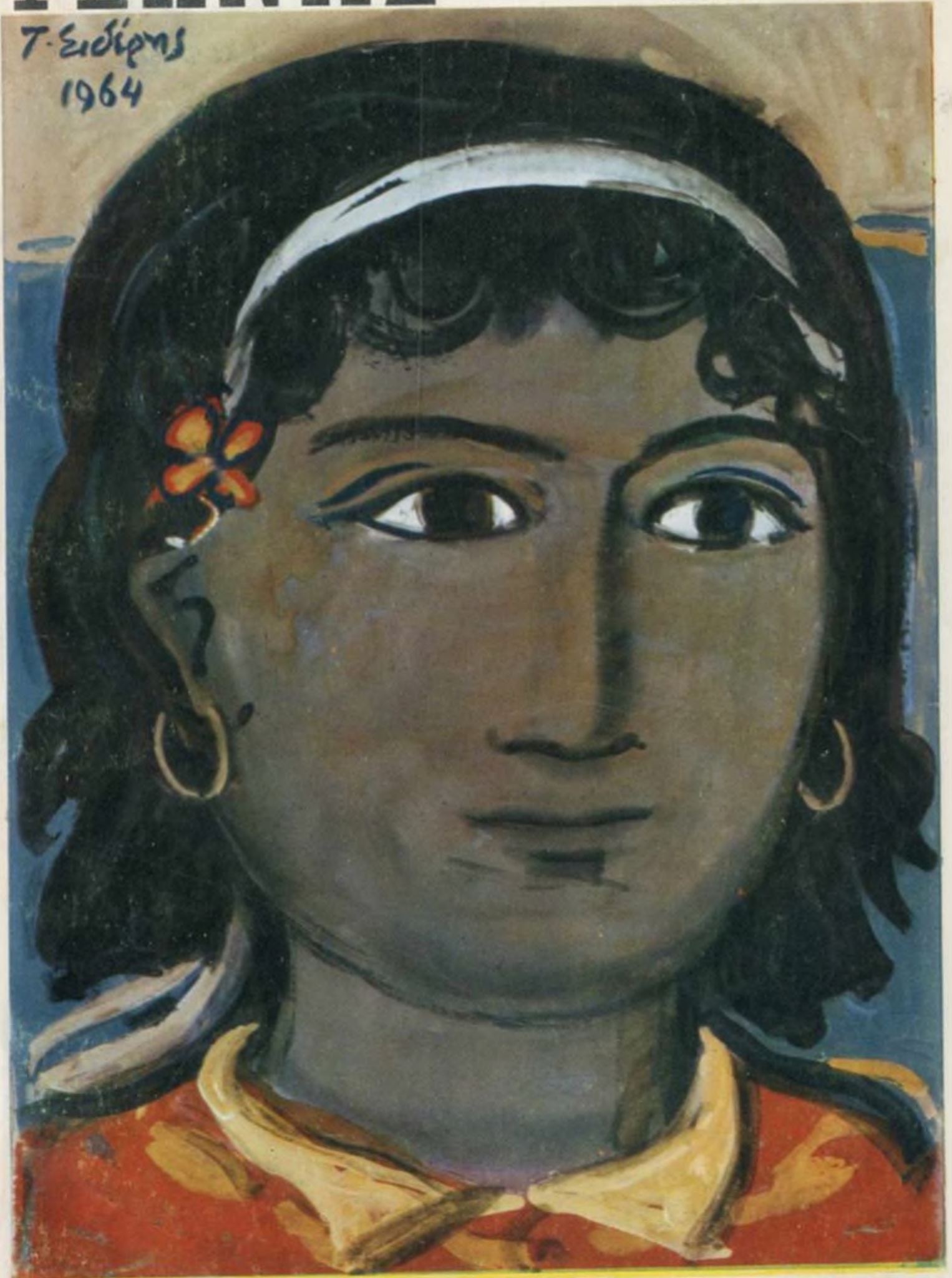


ἐπιθεώρηση
ΤΕΧΝΗΣ

ΙΟΥΛΙΟΣ - ΑΥΓΟΥΣΤΟΣ 1964

ΑΡΙΘ. ΤΕΥΧ. 115-116

Τ. Σιδίρης
1964



4 'Απριλίου 1964 έπανεξεδόθη και κυκλοφορεί
εις εβδομαδιαία τεύχη ή

10ΤΟΜΗ ΠΑΓΚΟΣΜΙΑ ΡΩΣΙΚΗ ΕΓΚΥΚΛΟΠΑΙΔΕΙΑ ΤΩΝ ΝΕΩΝ

- ◆ 'Η πιο υπεύθυνη και φροντισμένη ΕΓΚΥΚΛΟΠΑΙΔΕΙΑ που έκ-
δόθηκε μέχρι σήμερα σ' όλον τον κόσμο.
- ◆ Σύγχρονος — 'Υπεύθυνος — 'Ολοκληρωμένη.
- ◆ 'Εγκυκλοπαίδεια πραγματική, έπεξεργάζεται όλα τα θέματα και
δέν λεξικογραφεί.

Π Ε Ρ Ι Λ Α Μ Β Α Ν Ε Ι :

ΓΕΩΓΡΑΦΙΑ—ΓΕΩΛΟΓΙΑ—ΑΣΤΡΟΝΟΜΙΑ—ΟΡΥΚΤΟΛΟΓΙΑ—ΠΑ-
ΛΑΙΟΝΤΟΛΟΓΙΑ—ΕΞΕΡΕΥΝΗΣΕΙΣ—ΑΝΑΚΑΛΥΨΕΙΣ—ΜΑΘΗΜΑ-
ΤΙΚΑ—ΦΥΣΙΚΗ—ΧΗΜΕΙΑ—ΒΙΟΛΟΓΙΑ—ΒΙΟΧΗΜΕΙΑ—ΒΟΤΑΝΙΚΗ
—ΖΩΟΛΟΓΙΑ—ΙΑΤΡΙΚΗ—Η ΣΥΓΧΡΟΚΗ ΙΑΤΡΙΚΗ—Η ΣΥΓΧΡΟΝΗ
ΤΕΧΝΙΚΗ—ΑΤΟΜΙΚΗ ΕΝΕΡΓΕΙΑ—ΑΣΤΡΟΝΑΥΤΙΚΗ—ΙΣΤΟΡΙΑ—
ΦΙΛΟΣΟΦΙΑ—ΠΑΙΔΑΓΩΓΙΚΗ—ΨΥΧΟΛΟΓΙΑ—ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΑ—
ΕΘΝΟΓΡΑΦΙΑ—ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΑ—ΘΕΑΤΡΟ—ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ—ΜΟΥ-
ΣΙΚΗ—ΕΙΚΑΣΤΙΚΕΣ ΤΕΧΝΕΣ—ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗ—ΑΘΛΗΤΙΣΜΟΣ

'Αποπερατωθείσης της έκδόσεως του ως άνω άθανάτου
και μνημειώδους έργου τον παρελδόντα 'Οκτώβριο

'Α ν α κ ο ι ν ο ύ μ ε ν

- 1) 'Οτι και οι 10 τόμοι του διατίθενται **ΑΜΕΣΩΣ** εκ των Γραφείων μας χρυσο-
δεματόδετοι αντί δραχμών **3.000** έξοφλητέοι εις **20** μηνιαίας ίσοπόσους δόσεις.
- 2) 'Αποφασίσαμε την έπανακυκλοφορία συγχρόνως του 'Εργου ΣΕ ΤΕΥΧΗ τρεις
φορές τη βδομάδα. **ΩΣΤΕ ΣΕ ΚΑΘΕ ΕΛΛΗΝΑ** να καταστή δυνατό ν' άπο-
κτήση το **ΠΙΟ ΠΟΛΥΤΙΜΟ** Σύγγραμμα της 'Ελληνικής βιβλιογραφίας **ΜΙΣΟ-**
ΤΙΜΗΣ. ΕΡΓΑΛΕΙΟ και όχι βιβλίο για τον Σπουδαστή, τον 'Επιστήμονα, για
κάθε ένα που θέλει να διαβάση και να **ΜΟΡΦΩΘΗ**. Πραγματικό — **ΘΕΟ ΔΩ-**
ΡΟ για τη **ΣΩΣΤΗ** και **ΠΛΑΤΕΙΑ ΜΟΡΦΩΣΗ** του 'Ελληνικού Λαού.
- 3) **ΑΝΑΜΕΙΝΑΤΕ** και **ΖΗΤΗΣΤΕ** το Α' και Β' τεύχος του Α' τόμου «**Η ΓΗ**» από
όλα τα περίπτερα και τους έφημεριδοπώλας σ' όλη την 'Ελλάδα και τη Κύπρο.
- 4) 'Από την αρχή ως το τέλος του 'Εργου ο πελάτης σε κάθε 10 τεύχη θα πλη-
ρώνη τα 9. 'Ετσι το Α' και Β' τεύχος θα τα πάρη πληρώνοντας μόνο 6 δραχ.
και για τα δύο.

ΑΚΑΔΗΜΑΪΚΑΙ ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΔΟΥΛΓΕΡΑΚΗ Ε.Ε.

ΣΤΑΔΙΟΥ 33 — Β' ΟΡΟΦΟΣ — ΤΗΛ. 231.823, 232.850



ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ	Ίούλιος-Αύγουστος 1964—Έτος Ι— Τόμ. Κ'—Τεύχη 115-116
ΑΡΘΡΑ	Ε.Τ. Κρίσιμες ώρες 3
ΜΕΛΕΤΕΣ	ΜΑΡΙΟ ΒΙΤΤΙ 'Ο Κάλβος ανάμεσα στις άντινομίες του καιρού του (μετ. Κ. Πορφύρη) 8 Ρ. Φ. ΒΙΑΛΛΕΤΣ 'Ο κριτικός ρεαλισμός του 'Αριστοφάνη (μετ. Χρ. και Μάργκ. 'Αλεξίου) 48 Ρ. ΜΠΙΑΝΚΙ ΜΠΑΝΤΙΝΕΛΙ Τὸ εἰκονικὸ καὶ τὸ ἀνεικονικὸ (μετ. Γ. Πετρῆ) 64 ΕΥΑΓΓΕΛΙΑ ΦΡΑΓΚΑΚΙ Λαϊκὲς διηγήσεις — Φιορεντίνος 86
ΠΟΙΗΣΗ	ΧΡΥΣΑ ΛΑΜΠΡΙΝΟΥ Πέντε ποιήματα 43 ΝΤΟΡΑ ΓΚΑΜΠΕ Οἱ ὄνειροπόλοι — 'Η πατρίδα (μετ. Μελισσάνθης) 76 ΕΛΙΣΑΒΕΤ ΜΠΑΓΚΡΕΑΝΑ Πήδημα—Τὸ μεγάλο τσίρκο τοῦ 1940 (μετ. Μελισσάνθης) 78 ΜΠΙΑΝΚΑ ΝΤΙΜΙΤΡΟΒΑ Αἶνιγμα (μετ. Μελισσάνθης) 79
ΠΕΖΟΓΡΑΦΙΑ	ΒΑΣΙΛΗΣ ΛΟΥΛΗΣ Βόλτα στὰ περασμένα — Ρούθ 28 ΓΙΟΖΕ ΦΡ. ΣΟΚΑΡΡΑΣ Στοιχήματα πὸ φέρνουν γρουσουζιά (μετ. Α.Σ.) 59 ΚΑΡΕΛ ΤΣΙΑΠΕΚ 'Ο κλεμμένος φάκελος (μετ. Γ. Γρίβα) 81 ΛΙΝΑ ΣΟΛΩΜΟΝΙΔΟΥ 'Ενθάδε κεῖται (τέλος) 93
ΣΥΖΗΤΗΣΕΙΣ	Β. Α. ΡΑΦΑΗΛΙΔΗΣ 'Ολίγα τινὰ περὶ «προοδευτικοῦ λυρισμοῦ» στὸν κιν)φο 101

	ΜΑΝ. ΦΟΥΡΤΟΥΝΗΣ	
	Τὸ τέλος τῆς συζήτησης	103
	— — —	
ΤΟ ΧΡΟΝΙΚΟ ΤΗΣ ΠΝΕΥΜΑΤΙΚΗΣ ΖΩΗΣ	Νάκης Πιέρρης — Καλή ἀρχή— Μιὰ ἀχαρακτήριστη περι- πτωση	106
	ΒΛ. ΜΠΑΣΣΙΕΦ	
	Ὄνόματα τοῦ σήμερα, ὀνόματα τοῦ αὔριο	109
	— — —	
ΤΟ ΘΕΑΤΡΟ	ΝΙΚΗΦ. ΠΑΠΑΝΔΡΕΟΥ	
	«Εἰρήνη» ἀπὸ τὸ Ἴαγμα Θεάτρου	111
	— — —	
ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ	ΝΙΝΟΣ ΦΕΝΕΚ ΜΙΚΕΛΙΔΗΣ	
	Πτυχές τοῦ ἀνθρώπινου ἄγχους στὸν σύγχρονο κιν)φο ..	113
	ΧΑΡΡΥ ΜΠΩΡ	
	Τὸ εἶναι καὶ τὸ φαίνεσθαι	117
	Β. ΠΕΡΡΟ	
	Ὁ Κιν)φος εἶναι τρόπος γραφῆς; (μετ. Β. Ραφαηλίδη)	117
	— — —	
ΠΛΑΣΤΙΚΕΣ ΤΕΧΝΕΣ	Γ. ΠΕΤΡΗΣ	
	Ἐκθεση ἐννέα καλλιτεχνῶν	120
	— — —	
ΞΕΝΗ ΠΝΕΥΜΑΤΙΚΗ ΖΩΗ	Γ. ΓΡΙΒΑΣ	
	«Ἐλεύθερο βῆμα» στὸ περιθώριο τοῦ Κάρλοβυ Βάρυ ...	124
	— — —	
ΕΙΚΟΝΕΣ	Ἐξώφυλλο Γιάννη Σιδέρη	
	15 φωτοτυπίες στὴ μελέτη γιὰ τὸν Κάλβο	
	ΜΑΡΙΑ ΚΟΚΚΙΝΟΥ - ΜΠΙΤΣΑΚΗ, Β. ΔΗΜΗΤΡΕΑΣ	
	Εἰκονογράφηση κειμένων	
	ΚΟΚΚΙΝΙΔΗΣ, ΒΟΓΙΑΤΖΗΣ, ΚΑΡΡΑΣ, ΠΕΡΔΙΚΙΔΗΣ, ΚΥΠΡΑΙΟΣ, ΙΩΑΝΝΟΥ, ΜΥΤΑΡΑΣ, ΤΣΟΚΛΗΣ, ΦΑ- ΣΙΑΝΟΣ, ΜΑΓΙΕΡ	
	Ἔργα	

ΔΙΕΥΘΥΝΣΕΙΣ: Ἰδιοκτῆτης Νίκος Σιαπκίδης, ὁδὸς Βλαβια-
νοῦ 1. Ὑπεύθυνος συντάκτης Π. Κονίδης (Κ. Πορφύρης) Θεμιστο-
κλέους 79. — Ἀθηναὶ Ὑπεύθυνος Τυπογραφείου: Δ. Κούβαρης, Ἴ-
καρίας 14, Πετρούπολις. ΓΡΑΜΜΑΤΑ: «Ἐπιθεώρηση Τέχνης»
— Ἐμβάσματα: Χριστέφορος Παπατριανταφύλλου Σταδίου 39, 8ος
δροφος Ἀθήνα. Τ.Τ. 121 — Ἀριθ. τηλ. 238-064. ΣΥΝΔΡΟΜΕΣ:
Ἐξωτερικοῦ: Ἐτήσια Δολ. 8— Ἐσωτερικοῦ: Ἐτήσια Δρχ. 120—
Ἐξάμ. Δρχ. 60 ΟΡΓΑΝΙΣΜΩΝ: Ἐσωτ. Δρχ. 300— Ἐξωτ. Δολ. 20

ΚΡΙΣΙΜΕΣ ΩΡΕΣ

Κρίσιμες ώρες διέρχεται ή πατρίδα μας. Οί αποκαλύψεις του καθημερινού τύπου για τὸ ἐτοιμαζόμενο πραξικόπημα, ποὶ ἐπιβεβαιώθηκαν ἔμμεσα ἀπὸ τὴν ὑπεύθυνη κυβέρνησι, ἢ ἀπροσχημάτιστη γκαγκστερική, χιτλερική ἐπίθεσι τῶν Τούρκων ἐναντίον τῆς Κύπρου, ὑπὸ τὶς εὐλογίες τῶν ἀσπόνδων νατικῶν «μεγάλων συμμάχων» μας, οἱ ἐπεμβάσεις καὶ αὐτόκλητες «μεσολαβήσεις», τὰ συμβούλια καὶ διαβούλια για μιὰ ἀνθελληνική καὶ ἀντικυπριακή λύσι τῆς κυπριακῆς ὑποθέσεως, ἀποτελοῦν οὐσιαστικὰ πτυχές καὶ φάσεις ἐνὸς καὶ τοῦ αὐτοῦ σχεδίου τῶν σκοτεινῶν ἐξωελληνικῶν καὶ «ἐλληνικῶν» παραγόντων, ποὺ ἐπιδιώκουν τὴν πλήρη ὑποδούλωσι τοῦ ἐλληνικοῦ καὶ τοῦ κυπριακοῦ λαοῦ στὰ ἀγγλοαμερικανικὰ σχέδια καὶ τὴν κατάργησι τῶν δημοκρατικῶν ἐλευθεριῶν. Μέσα σ' αὐτὸ τὸ πλαίσιο καὶ σὰν σύμπτωμα ὑποχώρησις ἀπέναντι στὴν ἐπίθεσι τοῦ ἐξωτερικοῦ καὶ ἐσωτερικοῦ φασισμοῦ, πρέπει νὰ ἰδοῦμε καὶ τὴν ἀπαγόρευσι τῶν «Ἄτρειδῶν» τοῦ νέου συγγραφέα Βαγγέλη Κατσάνη καὶ τὸν ἀποκλεισμοῦ τοῦ «Ἄξιον ἔστι» τῶν Ὀδυσσεῆ Ἐλύτη — Μίκη Θεοδωράκη, μὲ δικαιολογίες καὶ προφάσεις, ποὺ ἀπλῶς ἐπιβεβαιώνουν ἔμμεσα τοὺς πραγματικοὺς λόγους αὐτῆς τῆς ἐνέργειας. Μπροστὰ σ' αὐτὴ τὴν ἀπειλή καὶ τὴν ἐπίθεσι, ὁ πνευματικὸς κόσμος τῆς χώρας, βρέθηκε καὶ πάλι στὴν πρώτη γραμμὴ τῆς μάχης, για τὴν ὑπεράσπιση τῆς δημοκρατίας καὶ τῆς ἐλευθερίας τοῦ ἐλληνικοῦ καὶ τοῦ κυπριακοῦ λαοῦ. Ἡ βάρβαρη προπαντὸς ἐπίθεσι ἐναντίον τῆς Κύπρου ξεσήκωσε κύμα διαμαρτυριῶν καὶ συγκινητικῆς προσφορῆς τῶν πνευματικῶν ἀνθρώπων καὶ καλλιτεχνῶν. Ἡ «Ἐπιθεώρησι Τέχνης» συμμετέχοντας στὸ γενικὸ συναγερομό, ἀναδημοσιεύει ἀπὸ τὶς στῆλες τῆς μερικῆς ἀπὸ τὶς διαμαρτυρίες πνευματικῶν ἀνθρώπων καὶ καλλιτεχνῶν καὶ τῶν ὁργανώσεών τους, δημοσιευμένες στὸν καθημερινὸ τύπο καὶ ἀπειθύνει ἔκκλησι καὶ σ' ὅλους τοὺς ἄλλους, ὅσοι λόγω ἀπουσίας ἢ ἄλλου κωλύματος δὲν ἔδωσαν ἀκόμη τὸ παρόν, νὰ σπεύσουν νὰ ἐνώσουν τὴ φωνή τους για τὴ σωτηρία τῶν ὑψιστων ἀγαθῶν τοῦ ἀνθρώπου. Στὶς κρίσιμες ὥρες ποὺ περνάει ὁ τόπος τὸ πνεῦμα πρέπει νὰ παίξει καὶ πάλι τὸν ὑπεύθυνο, ὀδηγητικὸ ρόλο του.

Μήνυμα στον Κυπριακό Λαό

Στή συγκέντρωση διαμαρτυρίας τοῦ ἀθηναϊκοῦ λαοῦ ποῦ ἔγινε μὲ πρόσκληση τῶν Φοιτητῶν, στὰ Προπύλαια τοῦ Πανεπιστημίου τὸ βράδυ τῆς 10 Αὐγούστου, οἱ λογοτέχνες καὶ καλλιτέχνες ποῦ παρευρέθηκαν ὑπόγραψαν καὶ διαβίβασαν στὸν κυπριακὸ λαὸ τὸ πῶ κάτω μήνυμα:

«Οἱ πνευματικοὶ ἄνθρωποι στέλνουν τὸ θερμὸ μήνυμα τῆς συμπαράστασής τους καὶ τὴν ἔκφραση τοῦ βαθύτατου σεβασμοῦ τους στὸν ἑλληνικὸ κυπριακὸ λαό. Ἡ ἥρωική σας πάλη γιὰ λευτεριά καὶ αὐτοδιάθεση συνεγείρει τοὺς ἐλεύθερους ἀνθρώπους, οἱ δοκιμασίες σας συγκλονίζουν τὶς συνειδήσεις. Ὁ ἀγώνας σας, κομμάτι τοῦ πανανθρώπινου ἀγώνα γιὰ τὴν εἰρήνη καὶ τὴν ἀνεξαρτησία, γιὰ τὶς κατακτήσεις τοῦ πολιτισμοῦ, θὰ δικαιωθεῖ.

Μέσα ἀπὸ τὴν ἀποψινὴ μεγάλη συγκέντρωση τοῦ λαοῦ τῆς Ἀθήνας, στέλνουμε στὴν Κύπρο τὸ χαιρετισμὸ μας».

Τὸ παραπάνω μήνυμα ὑπόγραψαν οἱ ἐξῆς λογοτέχνες, μουσικοί, ζωγράφοι καὶ ἠθοποιοί:

Μάρκος Αὐγέρης,
Κώστας Βάρναλης,
Γιάννης Ἰμβριώτης,
Ρόζα Ἰμβριώτη,
Ἀλέκος Ξένος,
Δημήτρης Φωτιάδης,
Νικηφόρος Βρεττάκος,
Ρίτα Μπούμη - Παπᾶ,
Νίκος Παπᾶς,
Τάσος Λειβαδίτης,
Κώστας Κοτζιάς,
Γιάννης Μαγκλῆς,
Ἐλλη Ἀλεξίου,
Διδῶ Σωτηρίου,
Βάσω Κατράκη,
Σοφία Μαυροειδῆ - Παπαδάκη,
Ἀσπασία Παπαθανασίου,
Ζήσης Σκάρος,
Λιλίκα Νάκου,
Χρήστος Λεβάντας,
Τίτος Πατρίκιος,
Κώστας Πορφύρης,
Στρατῆς Τσίρκας,
Κώστας Κουλουφάκος,
Ἐλλη Παπαδημητρίου,
Γιώργης Σαραντῆς,
Τάσος Βουρνᾶς,
Νάσος Κεδράκας,
Ρένος Βρεττάκος,
Θεόδωρος Βλαχοδημήτρης,
Χρῖστος Νάτσιος,
Κώστας Ντίνος,
Κώστας Ταμβάκης,
Κώστας Χρέλιας,
Ἐλλη Ἰωαννίδη,
Φοῖβος Ταξιάρχης.

Στὴ συγκέντρωση παραβρέθηκε καὶ ὁ συνθέτης καὶ βουλευτὴς Μίχης Θεοδωράκης, καθὼς καὶ πολλοὶ ἄλλοι καλλιτέχνες.

Διαμαρτυρία τῆς Ἑταιρίας Ἑλλήνων Λογοτεχνῶν

«Κατὰ τὶς κρίσιμες αὐτὲς ἐθνικὲς στιγμὲς, κατὰ τὶς ὁποῖες ὁ θρασὺς καὶ βάρβαρος τουρκικὸς σωβινισμὸς, μὲ τὴν καταχθόνια ἐνίσχυση τοῦ ἱμπεριαλισμοῦ, ἐνεργεῖ ἄνδρες καὶ ἄγριες ἐπίδρομὲς ἐναντίον τοῦ ἀμάχου πληθυσμοῦ τῆς ἐλληνικῆς Κύπρου καὶ ἐπιτίθεται κατὰ τοῦ ἀγωνιζόμενου ἡρωικὰ γιὰ τὴν ἐλευθερία τοῦ ὑπέροχου ἐλληνικοῦ λαοῦ τῆς, ἡ Ἑταιρία Ἑλλήνων Λογοτεχνῶν, πιστεύοντας βαθύτατα ὅτι ἡ ἐλευθερία, ἡ ὑψιστὴ αὐτὴ πνευματικὴ καὶ πολιτιστικὴ ἀξία, εἶναι τὸ πιὸ ἱερὸ καὶ πιὸ νόμιμο δικαίωμα τῶν λαῶν, αἰσθάνεται τὴν ὑποχρέωση νὰ ἐκφράσει τὴν πιὸ ἔντονη ἀγανάκτηση καὶ διαμαρτυρία γιὰ τὴν ἀνίερη καὶ φριχτὴ αὐτὴ ἐπιβουλή ἐναντίον τῆς ἐλευθερίας ἐνὸς εὐγενικοῦ καὶ γενναίου λαοῦ μὲ πανάρχαιο πολιτισμὸ καὶ δοξασμένη ἱστορία ὅπως ὁ Κυπριακὸς καὶ νὰ καταγγεῖλει τὴν ἐπίθεση σὲ ὅλα τὰ πνευματικὰ καὶ πολιτιστικὰ ἰδρύματα τοῦ κόσμου καὶ σὲ ὅλους τοὺς ἀληθινὰ ἐλεύθερους λαοὺς, ποὺ πιστεύουν εἰλικρινὰ καὶ ἀνυστερόβουλα στὴν ἐλευθερία καὶ στὴ δικαιοσύνη. Καὶ νὰ δηλώσει συγχρόνως κατηγορηματικὰ ὅτι ὀλόκληρος καὶ σύσσωμος ὁ πνευματικὸς κόσμος τῆς χώρας, τοῦ ὁποῖου ἡ Ἑταιρία Ἑλλήνων Λογοτεχνῶν πιστεύει ὅτι ἐκφράζει πιστὰ τὰ αἰσθήματα καὶ τὴ θέληση, θὰ σταθεῖ ἀδίσταχτα καὶ ἀποφασιστικὰ στὸ πλευρὸ τοῦ ἀδελφοῦ ἐλληνικοῦ λαοῦ τῆς Κύπρου καὶ θὰ ἀγωνιστεῖ μαζί του μὲ ὅλες τὶς δυνάμεις του γιὰ τὴν ὑπεράσπιση τῆς ἀκεραιότητος καὶ τῆς ἀνεξαρτησίας τῆς Κύπρου καὶ γιὰ τὴν ἐξασφάλιση τοῦ ἱεροῦ καὶ ἀναφαίρετου δικαιώματος τοῦ Κυπριακοῦ λαοῦ γιὰ τὴν αὐτοδιάθεση καὶ τὴν ἐλευθερία του. Ἀθήνα, 11 Αὐγούστου 1964».

Διαμαρτυρία τοῦ Σωματείου Ἑλλήνων Ἡθοποιῶν

«Τὸ Σωματεῖον Ἑλλήνων Ἡθοποιῶν διαμαρτύρεται ἐντόνως διὰ τὴν ἀνίερη ἐπίθεσιν τῶν Τούρκων, ὑποκινουμένων ὑπὸ ἀνειλικρινῶν συμμάχων, ἐναντίον τῆς μαρτυρικῆς Κύπρου, ἡ ὁποία ἀγωνίζεται διὰ τὴν ἀνεξαρτησίαν τῆς. Ἡ ἐπίθεσις αὐτὴ ἀποτελεῖ καὶ ἐπίθεσιν κατὰ τῆς παγκοσμίου εἰρήνης, τὴν ὁποῖαν ἐπιθυμοῦν ὅλοι οἱ ἐλεύθεροι λαοὶ τῆς Γῆς καὶ διὰ τὴν ἐξασφάλισιν τῆς ὁποίας θὰ ἀγωνισθοῦν.

Οἱ Ἕλληνες ἠθοποιοί, διδάσκαλοι τῶν ἐλευθέρων καὶ δημοκρατικῶν θεσμῶν, καὶ ἀγωνιζόμενοι διὰ τὴν διατήρησιν τῆς εἰρήνης καταγγέλλουν τοὺς Τούρκους καὶ τοὺς σκοτεινοὺς συμπαραστάτας των εἰς τὴν παγκόσμιον κοινὴν γνώμην καὶ συμπαρίστανται εἰς τὸν ἀγῶνα τῶν ἀδελφῶν Κυπρίων μαζί μὲ ὀλόκληρον τὸν ἐλληνικὸν λαόν, διαδηλοῦντες τὴν ἀγανάκτησιν των καὶ τὸν ἀποτροπιασμὸν των διὰ τὴν ἐγκληματικὴν ἐπίθεσιν ἐναντίον τῆς ἐλευθέρου καὶ ἀνεξαρτήτου Κύπρου.

ἌΟ Πρόεδρος: Β. Μεσολογγίτης

ἌΟ Γ. Γραμματέας: Λ. Καλλέργης».

Ἐπίσης ἡ Πανελλήνιος Ὀμοσπονδία Αἰθουσαρχῶν Κινηματογραφιστῶν Ἑλλάδος, ποῦ ἐκπροσωπεῖ 11 κινηματογραφικὰ σωματεῖα ἀπ' ὅλη τὴ χώρα, ἀπεφάσισε νὰ διακόψει γιὰ ἓνα τέταρτο τὴν προβολὴ σὲ ὅλους τοὺς κινηματογράφους τῆς ἐπικράτειας.

Διαμαρτυρία τοῦ Πανελληνίου Μουσικοῦ Συλλόγου

«Ὁ Πανελλήνιος Μουσικὸς Σύλλογος διαμαρτύρεται ἐντόνως διὰ τὴν ἐκδηλωθεῖσαν ἀπρόκλητον, βάρβαρον καὶ γκαγκοστερικὴν ἐπίθεσιν τῶν Τούρκων σωβινιστῶν κατὰ τοῦ ἀμάχου ἑλληνικοῦ πληθυσμοῦ τῆς Κύπρου, συνεπεία τῆς ὁποίας θρηνοῦνται ἑκατοντάδες θυμάτων.

Καταγγέλλει πρὸς ὀλόκληρον τὴν ἀνθρωπότητα τὴν πειρατικὴν ταύτην ἐπίθεσιν, ὀργανωθεῖσαν τῇ ἐμπνεύσει ἐμφανῶν ὑποκινητῶν, καὶ ἐν ὄψει τῶν σοβαρῶν κινδύνων ἐπαναβιώσεως τῶν καταδικασθεισῶν μεθόδων τῆς φασιστικῆς βίας, ΚΑΛΕΙ ΑΥΤΗΝ ὅπως ἐκδηλώσῃ τὴν συμπαραστάσιν αὐτῆς πρὸς τὸν ἀγωνιζόμενον κυπριακὸν λαὸν καὶ τὴν κυπριακὴν κυβέρνησιν, ὅπως ἀντιμετωπίσῃ τὴν κατάστασιν δι' ἀποφασιστικῶν μέτρων».

Συναυλία γιὰ τὰ θύματα τῆς Κύπρου ἀπὸ τὸν Σύλλογο τῶν Φίλων τῆς Ἑλληνικῆς Μουσικῆς

«Ὁ Σύλλογος τῶν Φίλων τῆς Ἑλληνικῆς Μουσικῆς, πιστεύοντας ὅτι πέρα ἀπὸ τὴν ἠθικὴν συμπαραστάσιν πρὸς τοὺς σκληρῶς ἀγωνιζομένους διὰ τὴν ἐλευθερίαν τους καὶ δοκιμαζομένους ἀδελφοὺς μας τῆς Κύπρου, ἐπιτακτικὸ καὶ ἄμεσο προβάλλει τὸ καθήκον καὶ ἡ ἀνάγκη καὶ γιὰ ὑλικὴν συμπαραστάσιν στὰ θύματα τῆς τουρκικῆς θηριωδίας, ἀπεφάσισε τὴν ὀργάνωσιν μεγάλης Παναθηναϊκῆς συναυλίας στὸ Στάδιο, ὑπὲρ τῶν πληγέντων Ἑλλήνων.

Οἱ εἰσπράξεις τῆς συναυλίας θὰ ἀποσταλοῦν τὸ ταχύτερον εἰς Κύπρον.

Εἰς τὴν συναυλίαν ἐκτὸς τῶν συνεργατῶν τοῦ Μίκη Θεοδωράκη, Γρηγ. Μπιθικώτση, Ντόρας Γιαννακοπούλου, τῆς λαϊκῆς ὀρχήστρας καὶ τῆς χορωδίας τοῦ ΣΦΕΜ, θὰ κληθοῦν νὰ λάβουν μέρος οἱ Μαίρη Λίντα, Γιοβάννα, Γ. Βογιατζῆς καὶ ἄλλοι καλλιτέχνες.

Ἡ ἡμερομηνία τῆς συναυλίας καὶ ἄλλες λεπτομέρειες θὰ γνωστοποιηθοῦν μὲ ἄλλη ἀνακοίνωσιν, κατόπιν συνεννοήσεως μετὰ τῆς Ἐπιτροπῆς Ὀλυμπιακῶν Ἀγῶνων».

Διαγωνισμὸς θεατρικῶν ἔργων ἐμπνευσμένων ἀπὸ τοὺς ἀγῶνες τῶν Κυπρίων

Ἐξ ἄλλου, ὁ Σύλλογος Σπουδαστῶν Σχολῆς Θεάτρου καὶ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης ὁ «Ἀριστοτέλης» προκηρῶσει διαγωνισμὸν θεατρικῶν μονοπρακτῶν

μέ θέμα παρμένο ἀπὸ τοὺς σύγχρονους ἀγῶνες τῶν Κυπρίων γιὰ ἀνεξαρτησία. Γίνονται δεκτὰ μονόπρακτα στὴν διεύθυνση τῆς Σχολῆς, Μητροπόλεως 91, Θεσσαλονίκη, μέχρι 15 Σεπτεμβρίου 1964. Τὰ ἔργα πρέπει νὰ υποβληθοῦν σὲ ἑπτὰ (7) δακτυλογραφημένα ἀντίτυπα.

Ἔκκληση τοῦ Σ.Ε.Η. γιὰ αἱμοδοσία

«Ἡ Διοίκηση τοῦ Σωματείου Ἑλλήνων Ἡθοποιῶν, παρακαλεῖ τὰ μέλη τοῦ Σωματείου, τὰ ἐπιθυμοῦντα νὰ προσφέρουν αἷμα ὑπὲρ τῶν ἀδελφῶν Κυπρίων ἀγωνιστῶν, ὅπως μέχρι τῆς Τρίτης 25 τρέχοντος μηνὸς Αὐγούστου καὶ ὥρας 12ης μεσημβρινῆς, προσέλθουν εἰς τὰ γραφεῖα τοῦ ΣΕΗ καὶ ἐγγραφοῦν εἰς τὸν κατάλογον αἱμοδοτῶν τοῦ Σωματείου, ἢ τηλεφωνήσουν εἰς τὴν Γραμματεῖαν (617.369).

Ἡ ἡμέρα καὶ ὥρα αἱμοδοσίας θέλει ὀρισθῆ προσεχῶς, διὰ τὴν ὁποῖαν θὰ λάβουν γνῶσιν οἱ ἐγγεγραμμένοι εἰς τὸν κατάλογον αἱμοδοτῶν διὰ ἰδιαιτέρας προσκλήσεώς μας.

Διὰ τὸ Διοικητικὸν Συμβούλιον

Ὁ Πρόεδρος: Β. Μεσολογγίτης

Ὁ Γ. Γραμματεὺς: Λ. Καλλέργης».

Ἐκδήλωση τῆς «Ὁμάδας Τέχνης Α'» γιὰ τὴν Κύπρο

Ἡ «Ὁμάδα Τέχνης Α'» σὲ ἔνδειξι συμπαράστασης πρὸς τοὺς μαχόμενους ἀδελφοὺς Κυπρίους, ἀποφάσισε τὴν ὀργάνωσι ἐκθεσης-πώλησης σὲ κεντρικὴ αἴθουσα τῆς Ἀθήνας στὸ 2ο δεκαήμερο τοῦ Σεπτεμβρίου, πού τὰ ἔσοδά της θὰ διατεθοῦν γιὰ τὸν ἀγῶνα τῶν Κυπρίων.

Στὴν ἐκθεση θὰ λάβουν μέρος τὰ μέλη τῆς Ο.Τ.Α' καὶ ἄλλοι καλλιτέχνες πού θὰ προσκληθοῦν νὰ προσφέρουν ἕνα ὡς δυὸ ἔργα τους γιὰ τὸ σκοπὸ αὐτό.

Ἄλλες ἐκδηλώσεις

Οἱ ἐκδηλώσεις συνεχίζονται. Διανοούμενοι καὶ καλλιτέχνες παρευρίσκονται καὶ μιλοῦν σὲ λαϊκὲς συγκεντρώσεις πού συγκροτοῦνται γιὰ τὴν Κύπρο στοὺς διάφορους Δήμους καὶ Συνοικίες, προγραμματίζεται πώλησι ἔργων Ἑλλήνων λογοτεχνῶν ἀπὸ τοὺς ἴδιους τοὺς συγγραφεῖς, πού τὸ προϊόν της θὰ διατεθεῖ γιὰ τὴν ἀγωνιζόμενὴ Κύπρο.

Ἀλλὰ οἱ πνευματικοὶ ἄνθρωποι καὶ καλλιτέχνες διαμαρτυρήθηκαν ἔντονα καὶ γιὰ τὶς ἄλλες ἀντιδημοκρατικὲς καὶ ἀντιλαϊκὲς ἐκδηλώσεις, γιὰ τὸ ἐτοιμαζόμενο πραξικόπημα καὶ γιὰ τὸν ἀποκλεισμὸ τῶν ἔργων «Ἄξιον ἔστι» καὶ «Ὅταν οἱ Ἄτρεῖδες» ἀπὸ τὸ Φεστιβάλ Ἀθηνῶν.

Ο ΚΑΛΒΟΣ

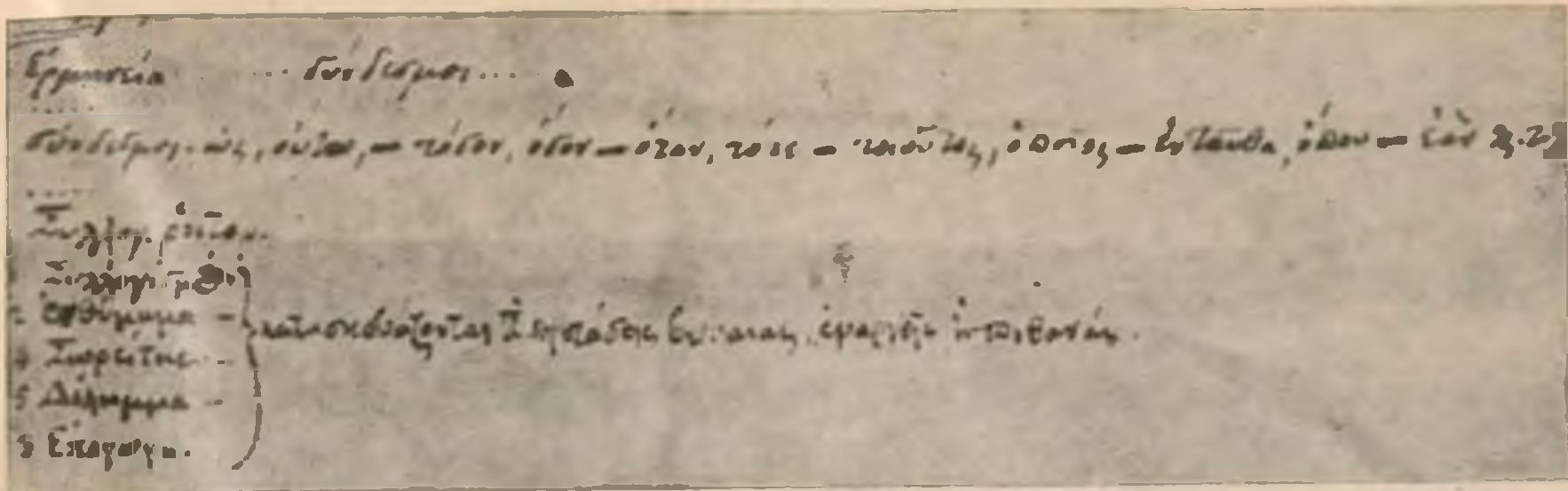
ΑΝΑΜΕΣΑ

ΣΤΙΣ ΑΝΤΙΝΟΜΙΕΣ ΤΟΥ ΚΑΙΡΟΥ ΤΟΥ

Ὁ ἰταλὸς νεοελληνιστὴς κ. Μάριο Βίττι ἀσχολήθηκε εἰδικὰ μὲ τὸν Κάλβο καὶ πρόσφερε ὡς τῶρα δυὸ πολύτιμα βιβλία πὺ φωτίζουν πολλὰ σκοτεινὰ σημεῖα γιὰ τὴ ζωὴ καὶ τὴν ποίηση τοῦ μεγάλου ἑλληνικῆ ποιητῆ. Τὰ βιβλία αὐτὰ εἶναι: *A. Kalvos ei suoi scritti in italiano, Νάπολη 1960* (ὅπου δημοσιεύονται ἄγνωστα ἰταλικά ἔργα τοῦ Κάλβου) καὶ: *Πηγὲς γιὰ τὴ βιογραφία τοῦ Κάλβου (Ἐπιστολὲς 1813 - 1820)*, Θεσσαλονίκη 1963. Ἐπίσης δημοσίευσε ἀπόσπασμα ἀπὸ τὸ ἑλληνικὸ πρωτόλειο τοῦ Κάλβου, τὸν ὕμνο στὸν Ναπολέοντα. Στις 16 τοῦ περασμένου Ἀπρίλη ἔδωσε διάλεξη στὸ Ἰταλικὸ Ἰνστιτοῦτο Ἀθηνῶν μὲ θέμα: *Ὁ Κάλβος ἀνάμεσα στὶς ἀντινομίες τοῦ καιροῦ του*. Τὴ διάλεξη αὐτὴ ξανακοιταγμένη καὶ συμπληρωμένη εἶχε τὴν εὐγένεια νὰ μᾶς παραχωρήσει γιὰ νὰ τὴ δημοσιεύσουμε. Ἀπ' ἐδῶ τὸν εὐχαριστοῦμε γιὰ τὴν πολύτιμη συνεργασία του. Τὴ μετάφραση θεώρησε ὁ ἴδιος.

E. T.

Στὸν «Ὑμνο» στὸν Ναπολέοντα, πὺ γράφτηκε γιὰ τὴ γέννηση τοῦ Βασιλιᾶ τῆς Ρώμης, ἔχουμε μιὰ ἀρκετὰ πιστὴ εἰκόνα τῶν τάσεων τοῦ Κάλβου. Ξαναβρίσκουμε ἐδῶ ἓνα μεγάλο μέρος ἀπὸ τὰ ποιητικὰ συστατικά πὺ ἀποτελέσανε ἀργότερα, στὶς ὠδὲς, τὴν οὐσία τῆς ποιήσεώς του. Ἐκτὸς ἀπὸ τὴν παρουσία τῆς νεοκλασικῆς αἰσθησεῖς πὺ χτυπάει ἀμέσως στὰ μάτια καὶ ὅπου θὰ ξαναγυρίσουμε, ξαναβρίσκουμε ἐδῶ μιὰν διαδοχὴ ἀρκετὰ χαρακτηριστικῶν σκηνῶν ἢ καλύτερα εἰκόνων. Τὸ ἀπόσπασμα πὺ ἔφτασε σ' ἐμᾶς ἀρχίζει μὲ μιὰ παραβολὴ πὺ ἐπίκεντρό της εἶναι οἱ ἀετοί. Τὰ ἄλλα ζῶα πὺ παρελαύνουν δὲν ξαφνιάζουν ὅποιον γνωρίζει τὴν πανίδα τοῦ Ἀνδρέα Κάλβου: οἱ φίλεργες μέλισσες, οἱ σκύλοι πὺ γαυγίζουν τὸ λιοντάρι καὶ πὺ σκορπίζονται τρομαγμένοι μόλις αὐτὸ κινήθῃ. Ὅσο γιὰ τὴν χλωρίδα του, βλέπουμε «τὸν κλάδον προσφιλῆ τῆς εἰρήνης», τὴν ἐλιά. Καὶ τί νὰ πεῖ κανεῖς γιὰ τοὺς ἀνέμους, ἐκείνους τοὺς ἀνέμους πὺ πνέουν στὶς ὠδὲς, πότε νὰ καταστρέφουν σὰν μάστιγα καὶ πότε ἀνάλαφροι ζέφυροι πὺ ξεκουράζουν; Ἐδῶ ἔχουμε τοὺς «Ὀλυμπίους ζεφύρους»:



Ἑλληνικὸ γράφτὸ τοῦ Κάλβου.

Τοῦ ΜΑΡΙΟ ΒΙΤΤΙ

Καὶ οἱ Ὀλύμπιοι ζέφυροι τὴν θείαν
 ἄφθαρτον εὐωδίαν ἀποκινουῦντες
 τὸ Μαραθῶνειον δάσος, καὶ τὸ στόμα
 τῶν Θερμοπύλων καὶ τὸ κῦμα ἐγέμισαν
 τῆς λαμπρᾶς Σαλαμῖνος.

Οἱ ἄνθρωποι ποὺ κατοικοῦν σ' αὐτὸ τὸ χῶρο εἶναι θνητοὶ ποὺ μοχθοῦν μὲ ἀρετὴ. Εἶναι βοσκοί, εἶναι γεωργοί. Μὰ ὅταν ἔρχονται

Τῶν Περσῶν φθονερά τὰ νέφη
 καὶ σκοτεινά,

οἱ ἀπόγονοι τῶν Ἀχαιῶν ρίχνονται στὰ πλήθη τῶν ἐχθρῶν καὶ τοὺς διασκορπίζου. Ὅλο αὐτὸ τὸ ὕλικὸ παροικιάζεται ἀνάκατα, ἂν καὶ μὲ κάποια φανταστικὴ τάξη, καὶ καθιστᾶ, ἀλήθεια, λίγο κοπιαστικὴ τὴν ἀνάγνωση. Αὐτὸ δὲν ἐμποδίζει ὥστόσο νὰ μᾶς προκαλεῖ δυνατὴ ἐντύπωση: στὰ δεκαετιὰ του χρόνια ὁ Ἄνδρέας Κάλβος εἶχε κιόλας ἐπιστρατεύσει τοὺς ἥρωες τῆς ἀρχαιότητος, τοὺς κατοίκους τοῦ Ὀλύμπου, ἀετούς, λιοντάρια, μέλισσες, γιὰ νὰ στήσει τὸ ποιητικὸ σκηνικὸ ποὺ θὰ παραμείνει ἀναλλοίωτο σὲ πολλὰ ποιήματα τῆς ὠριμότητάς του.

Μπορεῖ νὰ φανεῖ ἴσως ἀντιφατικὸ τὸ ὅτι ὁ Κάλβος κίνησε ἕναν μηχανισμὸ νεοκλασικοῦ τύπου γιὰ νὰ σχολιάσει ἕνα σύγχρονο περιστατικὸ, τὴ γέννηση τοῦ Βασιλιᾶ τῆς Ρώμης, καὶ γιὰ νὰ ἐκφράσει τὴν ἐλπίδα ποὺ δέσποσε παντοῦ καὶ προπαντὸς στὴν Ἰταλία, πῶς ὁ Ναπολέοντας, ὁ «Μεγαλόψυχος», μόλις ὑπότασσε ὅλη τὴν Εὐρώπη, θὰ πραγματώγε τὰ ἰδανικὰ τῆς ἐλευθερίας, τῆς δικαιοσύνης καὶ τῆς ἐργασίας, ποὺ φτερούγιζαν μέσα σ' ὅλες τὶς καρδιές. «Μὴ δούλοι ἀλλὰ τέκνα» θὰ γίνονταν γι' αὐτὸν οἱ λαοί. Μὰ σ' αὐτὴν ἀκριβῶς τὴν ἀντίθεση ἀνάμεσα σὲ μιὰν ἐλπίδα τόσο ζωντανὴ καὶ σὲ μιὰ τεχνητὴ ποιητικὴ, βρίσκουμε μιὰν ἀπὸ τὶς ἀντινομίες δπου ὁ Κάλβος ἦταν γραφτὸ νὰ ζήσει. Ἐκατοντάδες ποιήματα γράφτηκαν στὴν

épigraphe : *Le bonheur est dans la liberté ; la liberté est dans le courage.* (THUCYD., II, 43.) Paris, 1824; Peytieux, galerie Delorme, n. 117-13. Brochure in-32 de 95 pag.; prix 1 fr. 50 c., et 1 fr. 75 c. par la poste

Nous devons déjà à M. Stanislas Julien, le plus jeune probablement de nos savans, et qui promet d'être un jour l'un des plus distingués, deux ouvrages que la *Revue* a annoncés, lors de leur publication : 1° une édition accompagnée de commentaires, et une traduction en six langues, du poëme de l'*Enlèvement d'Hélène*, par Coluthus; 2° une traduction latine, avec des notes, du *Livre de Meng-Tseu*, ou *Mencius*, le plus célèbre philosophe chinois, après Confucius. Le recueil d'odes, traduites du grec moderne, qu'il nous donne aujourd'hui, est tout-à-fait digne d'attention, autant par le mérite de la traduction que par celui de l'original. Les circonstances où il paraît en augmentent encore l'intérêt. Au moment où la Grèce, par d'héroïques efforts, travaille à reconquérir son indépendance, on ne peut accueillir avec trop de faveur les chants qu'inspirent à ses enfans le souvenir de son antique gloire, et le sentiment plus présent et plus vif de sa gloire nouvelle. Le poëte dont M. Stanislas Julien nous fait connaître les productions, a ressenti cette double inspiration. Mais peut-être doit-on lui reprocher d'être trop préoccupé des vieilles fables de sa patrie, au moment où il célèbre des faits contemporains. La Grèce chrétienne qui brise ses fers, et qui, seule, abandonnée ou trahie par ceux qui devraient la défendre, reprend son rang parmi les nations libres de l'Europe, est un sujet qui peut se passer des ornemens de la mythologie païenne; il y a quelque froideur à évoquer sur les ruines fumantes de Chio ou sur les rivages abandonnés de Parga, ces divinités depuis si long-tems effacées de l'esprit des peuples où elles ont pris naissance, et qui ne vivent plus que dans nos bibliothèques et dans nos musées. Peut-être leur souvenir pourrait-il se montrer dans des poésies modernes, sur un plan éloigné, comme ces ruines des vieux âges, au pied desquels combatteut quelquefois aujourd'hui le Clephte et le musulman, qui ne les connaissent pas même de nom. Mais cette théologie, désormais sans puissance, ne devrait plus être le culte du poëte. C'est là, selon moi, le défaut principal des odes de M. Kalvos, et rien ne serait plus propre à le faire ressortir que de les rapprocher des chansons populaires publiées par M. Fauriel, et qui offrent une image si naïve et si piquante de la Grèce d'aujourd'hui. (Voy. *Rev. Enc.*, t. XXII, p. 699.) A ce défaut près, qui n'est pas sans im-

portance, puisqu'il retire au poëte une partie de son originalité, les pièces que nous annonçons se distinguent par un coloris animé, une touche gracieuse, des sentimens nobles et touchans.—La traduction de M. Stanislas Julien a de l'élégance et de l'harmonie. On y désirerait quelquefois plus de propriété dans l'expression, plus de cohérence et d'unité dans les images. Un soin plus sévère lui eût donné ce qui peut lui manquer encore. Le recueil est précédé de quelques détails sur M. Kalvos, transmis au traducteur par M. Nicolo Poulou. On y apprend que ce jeune poëte est maintenant âgé d'à peu près trente ans; qu'ayant quitté de bonne heure sa patrie, il a parcouru plusieurs contrées de l'Europe, l'Allemagne, l'Italie, la France, et particulièrement l'Angleterre, où il a professé avec succès la langue grecque. Mais, comme Ulysse, son compatriote, il n'a jamais perdu de vue sa patrie; les délices de l'Italie, la liberté de l'Angleterre, les mœurs polies de la France n'ont pu l'effacer de sa mémoire; c'est à elle qu'il consacre ses chants. Ce sentiment anime sa première pièce, qui est comme la préface de son recueil et la biographie poétique de l'auteur. « O ma chère patrie, ile féconde en merveilles, ô Zante, c'est toi qui m'as donné le jour... Jamais, non jamais je n'ai perdu ton souvenir. La fortune me jeta loin de toi, et quatre lustres me virent errer chez des nations étrangères... Adieu, Ausonie; adieu, Albion; adieu, immortel Paris; la belle Zante, la seule Zante règne maintenant sur mon cœur... Puisse le sort ne pas ensevelir ma dépouille dans une terre étrangère! Il n'est doux de mourir que lorsqu'on s'endort au sein de sa patrie. » Puisse en effet le poëte qui adresse aux lieux qui l'ont vu naître ce touchant hommage, y vivre long-tems pour la gloire et les plaisirs de ses concitoyens! H. P.

236. — *Les Plaisirs de l'espérance*, poëme de Thomas CAMPBELL, suivi de deux odes pindariques; traduits de l'anglais en vers français, avec le texte en regard, par Albert MONTEMONT. Paris, 1824; Baudry; Delaunay. 1 vol. in-18 de 218 pages, papier grand raisin; prix 3 fr.

Nous vivons dans le siècle des traductions. Comme pour réfuter l'assertion de quelques hommes de lettres, trop exclusifs, qui soutiennent que nous avons eu grand tort de restreindre l'usage de la langue latine, jamais plus qu'aujourd'hui, où chaque peuple a le bon sens d'écrire dans sa langue, le goût des littératures étrangères n'a été plus générale. Bientôt, en France, tout homme instruit saura nécessairement l'italien, l'allemand et l'anglais. C'est surtout cette dernière langue, celle de Pope et de Milton, que maintenant l'on

Ἰταλία γιὰ τὴ γέννησι τοῦ Βασιλιᾶ τῆς Ρώμης, ἐμπνευσμένα ὅλα ἀπὸ τὸν ἴδιον ἐλπιδοφόρο ἐνθουσιασμό γιὰ ἕνα καλύτερο κόσμος, κι ὅλα πραγματώθηκαν μ' ἕνα νεοκλασικὸ ὄφρος, μὲ ἀρχαίους θεοὺς καὶ μυθικὰ στοιχεῖα, καὶ μὲ ἀλληγορίες ἀντλημένες ἀπὸ τὸ συμβατικὸ θεματοφυλάκιον. Μέσα στὸν ἀντιφατικὸ κόσμον ἐκείνης τῆς ἐποχῆς, οἱ ποιητὲς δὲν δίσταζαν νὰ παίρνουν μιὰ πιὸ εὐγενικὴ στάση, προσαρμωσμένη στὸν κλασικίζοντα τρόπο, γιὰ νὰ ἐκφράσουν τὰ δικά τους ὄνειρα, τοὺς φόβους, τὴν ἐδύνη καὶ τὸν ἔρωτα ἀκόμη. Ἡ τελευταία γενιὰ τῶν μυθολογίζοντων ποιητῶν, πρὶν ξεσπάσει στὴν Ἰταλία ὁ ρομαντισμὸς, θεωροῦσε τὴν ποιητικὴ γλῶσσα ἀναπόσπαστη ἀπὸ τὴ μυθολογία. Ἀρνιόντανε νὰ ἐκφραστοῦν ἀμείωτα, κι ἀναζητοῦσαν τὴ μεσολάβησι τῶν ἀρχαίων μύθων. Προτιμοῦσαν νὰ κρύβουν τὰ ἐπίκαιρα γεγονότα κάτω ἀπὸ τὴ λάμψη ἐνὸς συγκροτήματος προκατασκευασμένου μὲ σίγουρη ἀποτελεσματικότητα. Αὐτὴ τὴ γνώμη εἶχε ἕνας ἀπὸ τοὺς διασημότερους ποιητὲς, ὁ Βιντσέντζο Μόντι. Ἀνάλογες, ἀλλὰ πιὸ μετριοπαθεῖς, ἦταν οἱ ἀπόψεις τοῦ Φόσκολου, ποὺ θεωροῦσε νόμιμο τὸ μυθολογισμὸ, ἐφόσον τὸν χρησιμοποιοῦσε κανεὶς γιὰ ἠθικοὺς καὶ πολιτικοὺς σκοποὺς. Στούς ἠθικοὺς καὶ πολιτικοὺς σκοποὺς ἦταν ὑποταγμένο καὶ τὸ θέατρο ἀπὸ τὴν ἐποχὴ κιόλας τοῦ Βιττόριο Ἀλφιέρι, ποὺ μετὰ τὸ ξέσπασμα τῆς Γαλλικῆς Ἐπανάστασις, μεταμόρφωσε τὸ προσκήνιον σὲ βῆμα, ὅπου ἔβαλε νὰ συγκρούονται οἱ ἰδέες τῆς ἐλευθερίας μὲ τοὺς καταπιεστὲς καὶ τοὺς τυράννους. Σὲ ἕνα διάστημα, ὅπου στὴν Ἰταλία νιώθανε ὅλο καὶ πιὸ ἐντονα νὰ γίνεσθαι ἀνυπόφορη ἡ ξένη κατοχὴ, καὶ ὅπου ὠρμάζε παράνομα τὸ Ρισορτζιμέντο, τὸ παράδειγμα τοῦ Ἀλφιέρι εἶχε μεγάλη ἀπήχησι στοὺς διανοουμένους. Μεταβάλλονταν ὅλοι τοὺς ἀπὸ ἀρχαίους ποιητὲς, ἀδιάφορους γιὰ τὴ μοῖρα τους, σὲ τραγικοὺς ποιητὲς, καὶ υἱοθετοῦσαν τὸν ὀρισμὸ τοῦ θεάτρου ποὺ εἶχε δώσει ὁ Ἀλφιέρι: «Πιστεύω σταθερά», ἔλεγε, «ὅτι τὸ θέατρο πρέπει νὰ διδάσκει τοὺς ἀνθρώπους νὰ εἶναι ἐλεύθεροι, δυνατοί, γενναιοὶ, συνεπαρμένοι γιὰ τὴν ἀληθινὴ ἀρετὴ, νὰ μὴν ἀνέχονται καμιά βία, ν' ἀγαποῦν τὴν πατρίδα, νὰ ξέρουν πραγματικὰ τὰ δικαιώματά τους, καὶ νὰ εἶναι σ' ὅλα τους τὰ πάθη φλογεροί, εἰλικρινεῖς καὶ γενναιοὶ». Ὁ Μόντι καὶ ὁ Φόσκολος, γιὰ νὰ περιοριστῶν στὰ δυὸ πιὸ μεγάλα ὀνόματα τῆς νεότητος τοῦ Κάλβου, υἱοθέτησαν ὅχι μόνον αὐτὸ τὸν ὀρισμὸ, μπαίνοντας στὴν ὑπηρεσίαν τοῦ ἀγῶνα, ἀλλὰ καὶ τὰ κλασικίζοντα φιλελεύθερα θέματα, ἴσαμε καὶ τὴν τεχνικὴ καὶ τὴ συμβατικὴ γλῶσσα. Πάρα πολλοὶ τραγικοὶ ποιητὲς λησμονημένοι σήμερα ἐρέθησαν στὸν ἴδιον δρόμον, μὲ τὴν πεποίθησι ὅτι ἐκπλήρωναν μιὰν εὐγενικὴν ἀποστολή, μὲ σκοπὸ τὴν ἀπολύτρωσι ἀπὸ τοὺς κυρίαρχους — τοὺς τυράννους, ὅπως συνήθιζαν νὰ τοὺς ὀνομάζουν. Ἀποστολή τους ἦταν νὰ καθιστοῦν μισητοὺς τοὺς καταπιεστὲς καὶ νὰ διδάσκουν στὰ ἐλεύθερα πνεύματα τὴν ἀληθινὴ ἀρετὴ, δηλαδὴ τὴν πολιτικὴ ἀρετὴ, τὸν ἔρωτα τῆς ἐλευθερίας καὶ τὴν ὑποταγὴν στοὺς νόμους, ἴσους γιὰ ὅλους, χωρὶς ἐξαίρεσι γιὰ τοὺς δυνατοὺς. Μ' αὐτὸ τὸν τρόπο φτάνουμε σὲ μιὰν ἄλλη ἀντινομία, σὲ ἕνα θέατρο, ὅπου ἄψυχα ἀνδρείκελα δροῦν, συνωμοτοῦν, ἀλληλοσφάζονται στὸ ὄνομα ἀφηρημένων ἐνοιῶν. Ποιητὲς ἀντάρτες ὅσο καὶ ἀκίνδunami, δίχως γνώσι τῶν ἀληθινῶν ἀπαιτήσεων τῆς πολιτικῆς δράσεως, κλεισμένοι στὸ ἐργαστήρι τους, μεταφέρονε σὲ φανταστικὰ σκηνικά, κατὰ προτίμησι ἑλληνικὰ ἢ ρωμαϊκὰ, τίς κρυφὲς κι ἀνέφικτες λαχτάρεις τους καὶ μεταμφιέζανε μὲ ἀρχαῖες φορεσιὰς τὰ συγκεχυμένα τους ὄνειρα γιὰ τὴν λευτεριά. Καὶ ὁ εἰκοσάχρονος Ἀνδρέας ἐνιωθε νὰ τὸν καλεῖ τὸ χρέος, καὶ ριχνόταν κ' ἔγραφε δυὸ τραγωδίαι, καὶ τίς κυκλοφοροῦσε ὕστερα ἀνάμεσα στοὺς φίλους ποὺ κι αὐτοὶ μὲ τὴ σειρά τους τοῦ δίνανε πιθανὸν τίς δικῆς τους τραγωδίαι, γραμμένες πάνω στὸ ἴδιον θέμα καὶ μὲ τὴν ἴδια ἔρμη. Ὅλοι αὐτοὶ οἱ εὐγενικοὶ λάτρεις τῆς πατριωτικῆς ἀρετῆς γράφανε κατὰ τὸν ἴδιον τρόπο, δίχως νὰ γνιάζονται νὰ διαφοροποιήσουν τὸ ὄφρος τους. Τόσο εἶναι αὐτὸ ἀληθινὸ ποὺ μιὰ τραγωδία τοῦ Κάλβου, τὸν Ἰππία τὸν ἐρῆκα στὰ χαρτιὰ ἐνὸς φίλου του, τοῦ Φραντσέσκο Μπενεντέτσι, ποὺ ὡς τώρα τὸν θεωροῦσαν ἐσφαλμένα γιὰ συγγραφέα του.

Allo Scerzo

Scena prima

Comedia Aristogito, di Tiffia

Sappia prima di tutto che Tiffia, come
Fratello del Re comandava alle guardie
d'era affidato, onde non si potesse marciare
e gli ha fatto trarre dal campo molti
fucili che doveva combinarsi con essi quanto
era al fratello.

Scena seconda di Tiffia che gli amici
s'opponono ad Tiffia.

Scena terza Tiffia si finge sinceramente
in costume gli scopre che Tiffiano vuole
loo morte, gli consiglia e parla anzi che
accusa, si duole d'essere fratello del
Tiranno talche gli e impedito il traman
tentare, e finalmente dice che dovendo
provare di quanto egli non si Tiffiano
di Aristogito consiglia Tiffia a comedia
di ritirarsi confortandolo, che fucili sono
di lui.

Scena quarta Affidandosi gli amici ad Tiffia
andando amici, viene sciolto a quest
ultimo l'ingannatore, e scoprendo la fraude
del Tir. to muove congedo animati ad
abbracciare tutte le vie, e conseguono
la loro congiura.

Scena quinta Tiffiano che con Tiffiano

Scena 2da

Aristogito di Tiffia

Scena prima Tiffia promette di rompere
il core di Aristogito di dire implorabile
contro il Tiranno.

Scena seconda Tiffiano si finge amico di
Tiffiano, e opprimere lo scaltro.

Scena terza da questa nascono il contratto per
una nella seguente scena

Scena quarta Tiffiano brava questa scena quanto e possi

Scena 3da

Aristogito, Tiffia, Tiffiano

Tiffiano e Aristogito non viene il fratello
Tiffiano. ed Tiffiano s'avvanza a questa
parte di Tiffia

Scena quinta di far accennare Aristogito
ad unirsi a comedia.

Scena sesta Tiffiano prima promette di
far cadere Aristogito proponendogli che accen
nando al dominio, al che Aristogito intendant
di ingannandolo egli lo minaccia di farlo
morire, e non fa la morte ad Aristogito.

Scena settima secondo in fronte di Virtù scaltro
e vezo Tirannico, e l'incorazione di qua
una proposta Tiffia onde Tiffiano prom
tamente e con giustizia degli amici.

Scena ottava Aristogito meglio a qualunque costo
e di finire l'atto con un contratto che si

Χειρόγραφο από τον ΙΠΠΙΑ
(Βιβλιοθήκη του Αρχιγυμνασίου - Βολωνία)

λίτες, ζηλωτές της λευτεριάς τους. Δέ σκοπεύουμε να εκθέσουμε ούτε καν σύντομα την υπόθεση του *Ίππία* και του *Θηραμένη*. Η δράση πάσχει ολοκληρωτικά σχεδόν και τα πρόσωπα, ανάμεσα σε σφοδρά πάθη, συζητούν με ρητορικά σχήματα για την πολιτική αρετή και την απόλυτη λευτεριά. Για να υποστηρίξει ο Κάλδος την πίστη του στη λευτεριά, βάζει μπροστά στα μάτια του υποθετικού του κοινού ωμές σιηνές και προπαντός την αυθάδεια των τυράννων, με σκοπό να τους καταστήσει πιο μισητούς. Γι' αυτές ακριβώς τις τραγωδίες, που σήμερα δεν διαβάζονται, είπε ο Φόσκολος σ' ένα συστατικό του γράμμα πώς ο Κάλδος «έγραψε δυο τραγωδίες όχι χωρίς αξία. Δίνουν την ελπίδα πως θα προδεύσει πολύ».

Ο νεαρός Ανδρέας δυναμωμένος από τη φιλία του Φόσκολου, ενθουσιασμένος από τις τραγωδίες του, που του εξασφάλισαν μερικές ευνοϊκές κρίσεις από γνωστούς του, ρίχνεται με παραφορά εναντίον στους κυρίαρχους της πατρίδας του σε μιαν ωδή που έγραψε Ιταλικά και αφιέρωσε «Είς τους Ιονίους». Προσπαθεί να παρακινήσει τους δημοεθνείς του που ρέπουν στην αδράνεια και είναι αναισθητοι για την αρετή και τη λευτεριά. Στις μπερδεμένες στροφές της ωδής αναμιγνύονται τα γνωστά συστατικά: οί Πέρσες και ο Μαραθώνας, ο Όλυμπος και οί Άχαιοί, ή Ζάκυνθος και τα κίτρα της και φυσικά ή αρετή, που τη φυλάει όμως ολοκληρη για τον εαυτό του αυτός, ο αδιάφθορος, ο γεννημένος για να σπρώξει τους νωχελείς συμπολίτες του προς τα μεγάλα ιδανικά. Ο αλαζονικός τόνος και οί συγκεχυμένες εικόνες γίνονται ανιαρές. Το παρασκήνιο της ωδής μάς διδάσκει πολλά γιατί στην πραγματικότητα βρισκόμαστε μπροστά σ' έναν νέο είκοσιδυό χρονών, που βλέποντας να του αργοούνται οί δυνατοί του νησιού του την υποτροφία για σπουδή που ζήτησε, εκδικιέται στη γλώσσα της ποίησης... Εκείνο που ενδιαφέρει εμάς σ' αυτό το σημείο της καλλιτεχνικής εξέλιξης του νεαρού Ανδρέα, είναι μιιά διαπίστωση: ο Κάλδος, αφού έδωσε με τις δυο τραγωδίες του δείγματα φλογερών αλλά αφηρημένων αγώνων για τη λευτεριά, όταν νιώθει μιιά πιο συγκεκριμένη παρακίνηση που τον αγγίζει βαθύτερα και υποχρεώνεται να μετουσιώσει σε λογοτεχνική μορφή την καυτή θλίψη του και την αληθινά βιωμένη αγανάχτησή του, πέφτει εντελώς έξω στην έκφρασή του. Η ωδή εις τους Ιονίους γραμμένη σε κάτι παραγμένα Ιταλικά, είναι όπωσδήποτε κατώτερη από το ποίημα που είχε γράψει ελληνικά πριν τρία χρόνια, και είχε αφιερώσει στον Ναπολέοντα. Απόδειξη, ότι ο νεαρός διανοούμενος που είχε βρει κάποιαν ισορροπία εκθέτοντας με ποιητικό τρόπο όρισμένες ιδέες, όπως είχε συμβεί και σε τόσους άλλους, έχανε την ισορροπία ανάμεσα ζωή και τέχνη μόλις τον κόσμος των έτοιμων ιδεών του τον τράνταζε ένα περιστατικό της πραγματικής ζωής που τον έκαιγε — κι αυτό με όληθρια και ανεπανόρθωτα αποτελέσματα. Η ώριμότητα άργει να έλθει. Πριν φτάσει ολοκληρωτικά το ύφος των ελληνικών ωδών του, έπρεπε να περάσει ακόμη από πολλές έμπειρίες, έμπειρίες και της καθημερινής ζωής.

Ανάμεσα στις έμπειρίες πνευματικής καθαυτό φύσης, είναι ανάγκη να προσγράψουμε στο ενεργητικό του τη μεταγλώττιση από τη σικελική διάλεκτο στα Ιταλικά, που παρουσίασε ο Κάλδος καθαρογραμμένη στα 1814. Είναι μιιά έκλογη είδυλλίων από τις *Εποχές* του άβδα Τζιοβάννι Μέλι. Όστερα από τους βασανισμένους και δυσκολοπρόφερτους στίχους των αγωνιστικών τραγωδιών του εναντίον στη δικτατορία των τυράννων, μπορούμε επιτέλους να ξεκουράσουμε εδώ τα νεύρα διαβάζοντας άπλους στίχους, που μιλούν για την ύγειά αγροτική ζωή και για τα βάσανα και τις στεναχώριες των νεαρών βοσκών. Ο ποιητικός κόσμος της Άρκαδίας ξυπνούσε στη φαντασία του Κάλδου όνόματα του ελληνικού κόσμου, που ήταν όμως φτιαχτά: Τίτυρος, Δάφνη, Μενάλκης, Μυρτίλλος, Ουράνιος και τόσα άλλα που πρέπει να ασκούσαν πάνω του δυνατή γοητεία. Έπειτα κ' εκείνη ή ειρηνική ζωή αυτών των φτιαχτών παγανικών υπάρξεων, ήταν μέρος κατά κάποιον τρόπο του τέλειου κόσμου που όνειρευόταν ο Κάλδος. Η αρετή του τίμιου μόχθου και των άδολων αίσθημάτων μπορούσε να θριαμβεύσει ανεμπόδιστα μέσα

στο πλαίσιο της φύσης, μίας φύσης έντονα χρωματισμένης από τις κυκλικές εργασίες των τεσσάρων εποχών.

Τον καιρό όπου ο ρομαντισμός δεν είχε γίνει ακόμα συνειδητό και προγραμματισμένο ρεύμα (τά πρώτα ρομαντικά μανιφέστα παρουσιάστηκαν στην Ιταλία στα 1816), το πνευματικό πεδίο το μοιράζονταν οι έκφραστες της ειδυλλιακής αρκαδικής ποίησης και οι συνεχιστές της πολιτικής αρετής που εγκαινίασε ο Άλφιέρι. "Ισαμε ν' ανθίσει, λοιπόν, το άλλο δίλημμα (μυθολογικός κλασικισμός ή ρομαντισμός;) ένα άλλο ερώτημα τάραζε κιόλας και σύγχιζε τα μυαλά των ποιητών. Μπορεί να σκεφτεί κανείς πως ο Άνδρέας Κάλβος, θύμα κι αυτής της αντινομίας, θα αμφιταλαντευόταν, πότε μπαίνοντας στην υπηρεσία της πολιτικής αρετής, πού ήταν σέ πόλεμο με τις μελωδικές φαντασιώσεις της Αρκαδίας, και πότε, μεταφράζοντας τον Μέλι, να άπαρνιέται τις προγραμματικές αρχές του Άλφιέρι. Άλλά στην πραγματικότητα είδαμε ότι ο Κάλβος βλέποντας πέρα από αυτή την αντινομία του καιρού του άντλουσε και από την Αρκαδία — από τον λιγότερο φτιαχτό ποιητή όλης της Αρκαδίας, τον Μέλι —, ιδανικά άπλης ζωής που μπορούσαν να συμπληρώσουν, και όχι να αποκλείουν, τα ιδανικά της ενάρετης πολιτικής ζωής, στους κόλπους της βασανισμένης κοινωνίας της εποχής του. Το ότι γι' αυτόν δεν υπήρχε ή αντίφαση και ο αμοιβαίος αποκλεισμός ανάμεσα στις δυο αντίθετες έμπειρίες το δείχνει ο Κάλβος με τις Δαναΐδες την τραγωδία που είχε γράψει στα 1815 αλλά που την τύπωσε μόνο στα 1818 στο Λονδίνο. Έδώ δεν είναι φανερά τα ίχνη ειδυλλιακής ή αρκαδικής ζωής — κι ούτε ήταν δυνατό να υπάρχουν σέ ένα τραγικό θέμα. Όστόσο ο Μέλι είχε άποθέσει στην ψυχή του Κάλβου μιá τάση προς τή μελωδία και την άπλη φράση, που εκδηλωνόταν κάθε φορά που προσφερόταν ή ευκαιρία. Κι αυτό χωρίς να περιφρονεί τις άλφιερικές αρχές. Ο Άλφιέρι, αλήθεια, είχε διακηρύξει στην περίφημη θεωρία του περί άρμονίας, ότι ο τόνος έπρεπε να ανταποκρίνεται στο περιεχόμενο του στίχου, και ο Κάλβος, όπως τους άλλους θεατρικούς συγγραφείς της άλφιερικής σχολής, έφαρμόζει τον κανόνα, αλλά όχι μόνο για να καταστήσει οξύ και κραδαινόμενο το λόγο στις στιγμές της τραγικής έντασης, μά και για να κάνει πιο τραγουδιστές και χυτές τις αισθηματικές στιγμές. Έξηγοῦμαι. Για να τιμήσει τις αρχές του Άλφιέρι ο Κάλβος εκτόπισε τή «χυδαία» λαλιά, δηλαδή την εύκολη μελωδία. Απόκλεισε τή ρίμα, θάρδαρη συνήθεια, και προσπάθησε να κάνει τον τόνο και τή φράση να ανταποκρίνονται όσο γινόταν πιο πιστά προς την ψυχική κατάσταση που περνούσαν τα πρόσωπά του, (αυτό που έλεγε «να μιμούμεθα τα κινήματα της ψυχής»). "Αν λοιπόν την ψυχή την διατρέχανε λυρικά αισθήματα, το μόνο που έμενε ήταν να τα εκφράσει με ανάλογο τόνο, λυρικό και μελωδικό.

Άνάμεσα στις Δαναΐδες και στις πρώτες έλληνικές ωδές, ένα διάστημα δέκα χρόνων, δεν έχουμε κανένα ποιητικό έργο του Κάλβου, που να δείχνει σέ συνεχή χρονολογική σειρά την εξέλιξή του. Κάποιος «ῶμος» που υπαινίσσεται σ' ένα του γράμμα του 1818, δεν ξέρουμε αν είχε γραφτεί ίταλικά ή έλληνικά. Μά έτσι είτε άλλιώς δικαιούμαστε να πιστεύουμε ότι ο ποιητής σ' όλα αυτά τα δέκα χρόνια δεν είχε διακόψει τελείως τή δημιουργική του δραστηριότητα. Η μετάδασή του στην Άγγλία πρέπει να εόθηθησε όπωσδήποτε την ώρίμανσή του. Σ' αυτή, μιá φορά, την περίοδο ή μοναδική επίδραση αναμφισβήτητα μαρτυρημένη που υπάρχει είναι από τους ψαλμούς και τον προτεσταντικό θρησκευτικό κόσμο, τον συγκεντρωμένο στη μορφή ένός αυστηρού και τιμωρού Θεού: όλα αυτά τα βλέπουμε να κατοπτρίζονται στη μετάφραση των θρησκευτικών κειμένων που έκανε ο Κάλβος με έντολή κάποιας άγγλικανικής θρησκευτικής οργάνωσης.

Η φιλολογική έρευνα έκανε αρκετές διαπιστώσεις μελετώντας τα συναπτόμενα σημεία ανάμεσα στην ωδή εις τους Ιονίους και στις άλλες ωδές του Κάλβου.

Όσο για μάς, δοκιμάσαμε να επεκτείνουμε αυτές τις έρευνες στα άλλα ίταλικά ποιητικά έργα του Κάλβου, προσπαθώντας να παρακολουθήσουμε τή γέννηση και τή δημιουργική συνάφεια ανάμεσα στον είκοσάχρονο ποιητή και τον πιο ώριμο

Tiramene

Scena

Andrea Gallo

1813

dal 15. aprile
al 10. aprile

93

ΘΗΡΑΜΕΝΗΣ

Atto Primo

Scena Prima

Scenato, ~~Scenato~~ X

Scenato

Sono il del quasi, e Tiramene attore
Tiramea Scenato

Scenato

Scenato!

Scenato

Scenato, ti puoi scusi in oggi? in ~~Scenato~~
Di Scenato l'aspetto infondo forse
Scenato il tuo cos?...

Scenato

Che Scenato! in me non capo

Alto per se che meraviglia: appena
Di solo appore in Scenato, a toso
Scenato solo a Scenato...

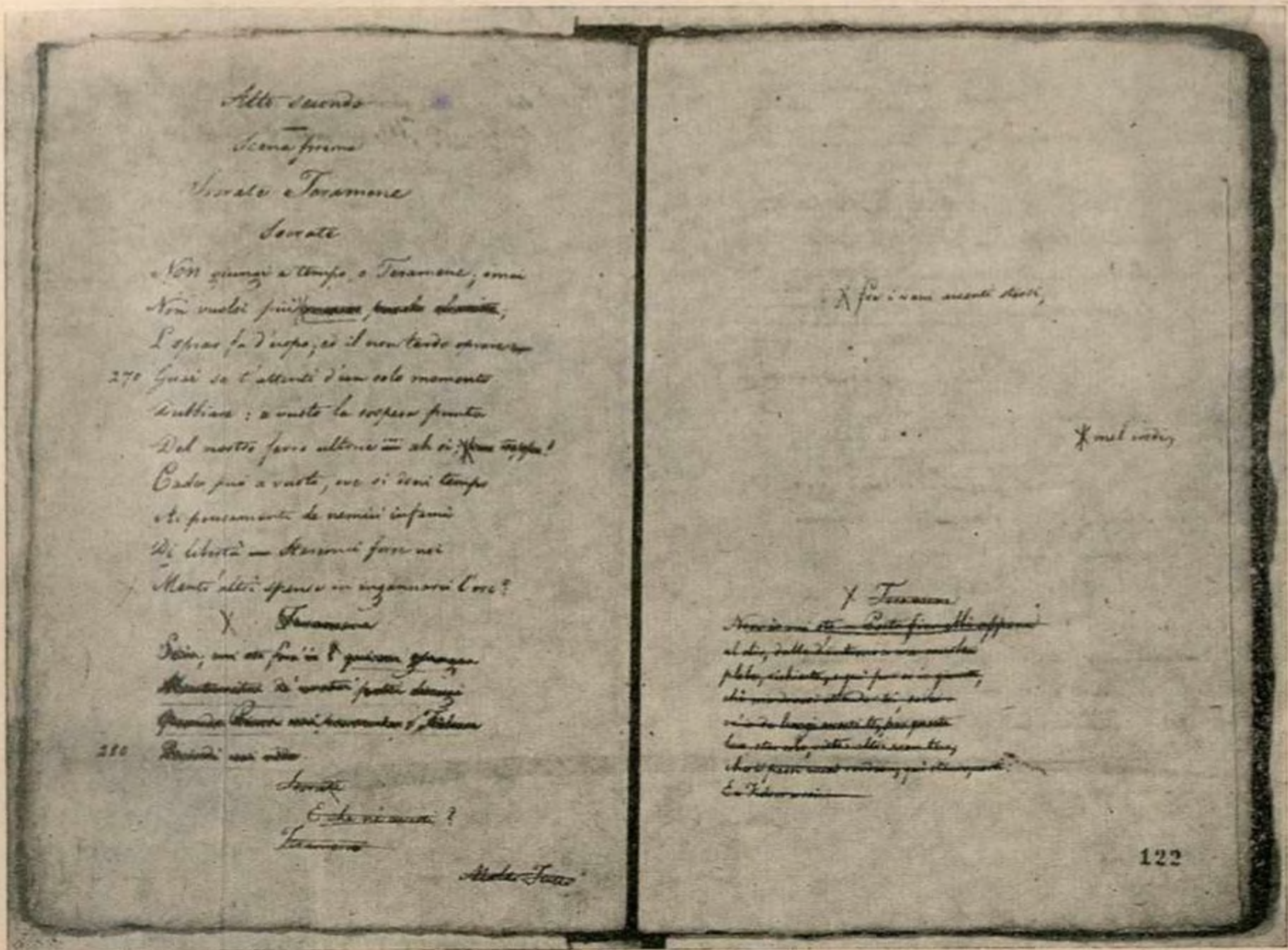
Scenato

Costa

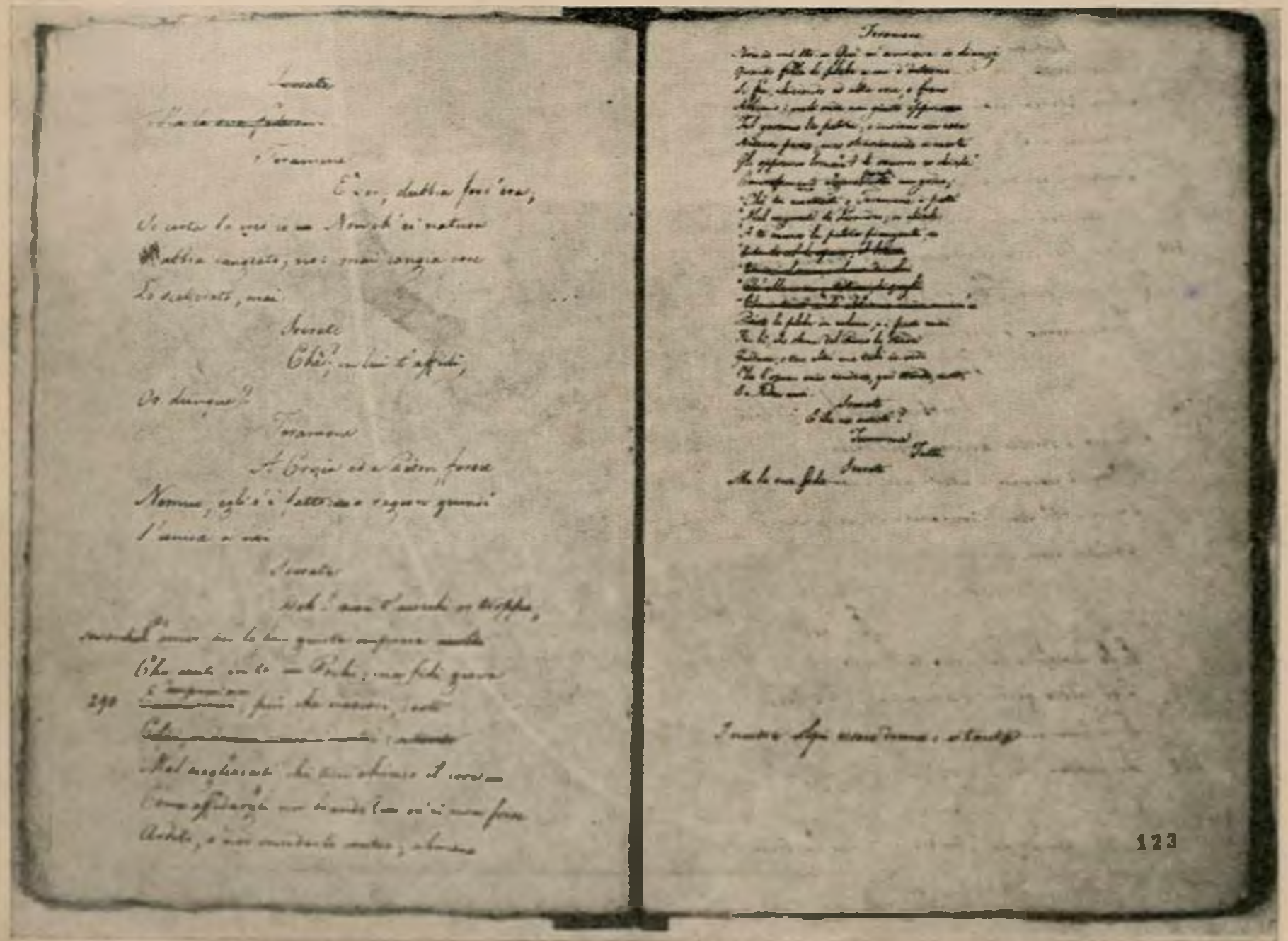
Meraviglioso è qui, dove Scenato
Scenato costoro, in bando, è già gran tempo
Scenato costoro che al ben perbene non tendo,
Scenato Scenato Scenato, qui dove

Βατικανή Βιβλιοθήκη

16



Βατικανή Βιβλιοθήκη



των ὤδων. Πρὶν ἀπὸ λίγου διευρύνουμε ἀκόμα περισσότερο τὰ ὅρια αὐτῆς τῆς σύγκρισης μιλώντας γιὰ τὸ ποίημα τὸ ἀφιερωμένο στὸν Ναπολέοντα. Ἀνάλογες ἔρευνες εἶναι ἀποκαλυπτικές γιὰ τὴ σπουδὴ τῆς δημιουργικῆς ιδιοσυγκρασίας ἐνὸς ποιητῆ. Καὶ στὴ συγκεκριμένη περίπτωση, ἡ ἐμμονὴ μερικῶν συστατικῶν στοιχείων στὴν τεχνικὴ καὶ στὸ ὕψος τοῦ Κάλδου δὲν εἶναι χωρὶς σημασία. Μὰ ὅσο καὶ νὰ ἐντοπίσουμε καὶ νὰ ἀναγνωρίσουμε τὰ συχνότερα μοτίβα του καὶ νὰ ξεκαθαρίσουμε τὴ διαμόρφωσή τους, ἀπέχουμε πολὺ ἀκόμη ἀπὸ τὸ νὰ λύσουμε τὸ πρόβλημα τῶν ὤδων, τοὺς ἐσώτερους λόγους τῆς ἐμπνεύσεως ποὺ ὁδήγησαν σ' ἐκεῖνο τὸ ποιητικὸ κορύφωμα, καὶ ποὺ ὕστερα ἐγκαταλείψανε ἀπότομα τὸν ποιητὴ ἀφίνοντάς τον νὰ πέσει στὴ σιωπῆ. Ἐκεῖνο ποὺ μπορούμε νὰ βεβαιώσουμε χωρὶς τὸν κίνδυνο νὰ διαψευσθεῖ, εἶναι ὅτι ἡ ἀστραπή τῆς ἐλληνικῆς Ἐπανάστασης φώτισε ξαφνικὰ τὴν πραγματικὴ κλίση τοῦ ποιητῆ, δείχνοντάς του τὴν ἀληθινὴ του ἀποστολή. Μὲ τὸ ξέσπασμα τῆς Ἐπανάστασης, τὰ ποικίλης προέλευσης ἰδανικὰ τοῦ 18ου αἰῶνα, θεμελιωμένα στὴν πολιτικὴ ἀρετὴ, στοιχεῖα φιλολογικὰ παράταιρα, χύθησαν ὅλα στὶς ὁδὲς, ἀναδείχοντας μιὰ καινούρια σύσταση. Εἶχε φτάσει πιά ἡ στιγμή ὅπου οἱ ἀφηρημένες παραφορές, ὀρίσκοντας τὴν ἀληθινὴ καὶ μοναδική τους προϋπόθεση — νὰ πολεμήσουν ἕναν συγκεκριμένο ἐχθρὸ — ἐγίναν καὶ αὐτὲς συγκεκριμένες. Ἦταν τόσο δυνατὸ ἐκεῖνο τὸ ζωογόνο φύσημα, ποὺ ἀκόμη καὶ οἱ παγερὲς νεοκλασικὲς καὶ μυθολογικὲς σκηνὲς ἀποκτοῦν μιὰν ἀνθρώπινη πνοὴ καὶ ζεστασιά. Οἱ ἀντινομίες, ἐκεῖνες ποὺ κληρονομήθηκαν ἀπὸ τὸν περασμένο αἰῶνα καὶ οἱ νέες ποὺ εἶχαν γίνει συνειδητὲς μὲ τὴ ρομαντικὴ πολεμικὴ στὴν Ἰταλία καὶ στὴ Γαλλία, δὲν οὐδετεροποιήθηκαν, οὔτε κρύφτηκαν. Ἀλλὰ κατὰ μέγα μέρος ὑποτάχτηκαν ἀπὸ τὸν ποιητὴ, καὶ ἔτσι ἐγίναν καὶ αὐτὲς πηγὴ ποιητικῆς γοητείας. Ἀξίζει νὰ σταματήσουμε σὲ μερικὲς ὁψεις αὐτῆς τῆς μεταμόρφωσης.

Εἶναι πασίγνωστο ὅτι ἔχουμε καὶ στὶς ὁδὲς μυθολογικὲς σκηνὲς κλασικῆς προέλευσης. Αὐτὸς ὁ ἠθελγημένος καὶ πληθωρικὸς ἐλληνικὸς τόνος ἀντιπροσωπεύει στὸν Κάλδο κάτι παραπάνω ἀπὸ ἕνα διακοσμητικὸ στοιχεῖο τῆς μόδας, ἀφοῦ εἰσχωρεῖ πολὺ βαθειὰ σὲ κάθε πτυχὴ τῆς ἐμπνεύσεώς του, καλύπτοντας διάφορες ἀξίες. Μὰ πρέπει νὰ σημειώσουμε ὅτι αὐτὴ ἡ αὐθόρμητη τάση πρὸς τὸν μυθολογισμὸ, ἀντιπροσωπεύει τελικὰ στὸ ἔργο τοῦ Κάλδου τὸ συντηρητικὸ ρεῦμα τῆς ποιητικῆς του προσωπικότητας, ἄλλοτε ἀντιφατικὸ μὲ τὴν ἐπανάσταση, ἄλλοτε σὲ μορφικὴ ἀντίθεση ἀπέναντι στὸ ρομαντισμὸ, ἄλλοτε πάλι σὰν παγανιστικὴ θρησκεία ἀντίθετη στὴν ἰδέα ἐνὸς Χριστιανικοῦ Θεοῦ, ποὺ συχνὰ ἐπικαλεῖται ὁ ποιητῆς. Ἀλλὰ αὐτὴ ἡ «ἐλληνικότητα» ἀποκτᾷ μεγάλη σημασία στὶς ἀντιφάσεις τοῦ Κάλδου καὶ ἀξίζει τὸν κόπο νὰ παρακολουθήσουμε ἀπὸ πρὸς καὶ μερικὲς ἀπὸ τὶς πρὸς φανερὲς ἐκδηλώσεις τῆς. Ἔχουμε κιόλας παρατηρήσει πῶς ὁ Κάλδος παρουσιάζει σὲ πρῶτο πλάνο τὴν ἀρχαιότητα στὰ θεατρικὰ του ἔργα. Εἶναι ἐκδηλὸ ὅτι ὑψώνει μπροστὰ στὰ μάτια μας αὐτὲς τὶς σκηνὲς γιὰ νὰ μεταφέρει στὸν ἀρχαῖο κόσμον τὶς σύγχρονες ἀνησυχίες του, ὅπως ἄλλωστε κάνανε ὅλοι οἱ συγγραφεῖς οἱ ὅμοιοι μ' αὐτόν. Ἐπομένως ἡ ἀρχαιότητα ἦταν ὄχι μόνον μιὰ πρόφασις κάλυψης τῶν αἰσθημάτων ἀγταρσίας ἀπέναντι στὸ ἀναγνωρισμένο καθεστῶς ἀλλὰ ταυτόχρονα καὶ ἕνας ὅρος σύγκρισης μὲ τὴ σύγχρονη πραγματικότητά. Μὲ τὴ διαφορὰ ὅτι, ἐνῶ στὴν τραγωδίᾳ ἀποσιωποῦσε τελείως τὸν δεῦτερο ὅρο — τὴ σύγχρονη κατάσταση — ποὺ μόνον τὸν ὑπαινισσόταν, ὅπως στὸ ποίημα γιὰ τὸν Ναπολέοντα, τώρα ἀποκαθιστοῦσε μιὰ πρὸς καθαρὴ συνάφεια ἀνάμεσα στὸ ἀρχαῖο καὶ στὸ σύγχρονο, δημιουργώντας ἕνα πλέγμα μεταφορῶν καὶ ὑπαινιγμῶν, περισσότερο ἢ λιγότερο διαφανῶν. Εἶναι φανερὸ λογουχάρη ὅτι πίσω ἀπὸ τοὺς Πέρσες, ποὺ ξαναπαρουσιάζονται καὶ στὴν ὁδὴ εἰς τοὺς Ἰονίους καὶ στὶς ἐλληνικὲς ὁδὲς, κρύβονται οἱ Ὀθωμανοί. Ἀκόμα στὴν ὁδὴ εἰς τοὺς Ἰονίους, δίπλα στὴ μυθικὴ ἀρχαιότητα ποὺ παρουσιάζεται πάντα σὲ πρῶτο πλάνο, ὁ Κάλδος βάζει τὴ σύγχρονη πραγματικότητά. Εἶναι ἕνας παραλληλισμὸς ἢ καλύτερα μιὰ ἀντίθεση, ὅπου θὰ καταφύγει συχνὰ στὶς ὁδὲς τῆς ὀριμότητας. Καὶ μόνον μ' αὐτὸ τὸν τρόπο ἡ παρουσία τῆς μυθολογίας ξεφεύγει ἀπὸ τὴ φτήνια γιατί παρουσιάζεται πιά στὸν ἀναγνώστη σὰν

ὄρος ἀπαραίτητος γιὰ τὴ σύγκριση. Ἡ ἐλληνικὴ ἀρχαιότητα, ἀντικρουμένη μ' αὐτὸ τὸν τρόπο ἀπὸ τὸν Κάλδος καὶ πέρα - πέρα δικαιολογημένη στὸς ὄρους τῆς λυρικῆς τῆς λογικῆς, γινόταν μιὰ προνομιούχα περιοχὴ, μ' ἄλλα λόγια ἕνας χαμένος γιὰ πάντα παράδεισος ὅπου ἂν ἦταν ἀπαγορευμένο νὰ ξαναγυρίσει κανεὶς, δὲν ἦταν ἀδύνατο νὰ τὸν πλησιάσει. Γιὰ νὰ καταλάβουμε καλύτερα τὴν ἀξία τοῦ ἰδανικοῦ ποῦ προέρχεται ἀπὸ τὸν ἀρχαῖο κόσμος, μπορούμε νὰ βοηθηθοῦμε ἀπὸ τὶς γλωσσικὲς ἀντιλήψεις τοῦ Κάλδου σὲ σχέση μὲ τὴ νεοελληνικὴ γλῶσσα: πῶς δὲν μορφωθῶν οἱ Ἕλληνες θὰ ἐγκαταλείψουν βαθμιαία τὴ βαρβαρότητα τῆς δημοτικῆς γιὰ νὰ πλησιάσουν τὴν ἀρχικὴ εὐγένεια τῶν ἀττικῶν συγγραφέων.

Σήμερα δικαιολογοῦμε, μ' ἄλλα λόγια, τὸν Κάλδο γιὰ τὸν ἀποφασιστικὸ ρόλο ποῦ ἔδωσε ἢ ποιήσῃ του στὸ ἀρχαῖο στοιχεῖο. Τελείως διαφορετικὰ τὸν ἐκτιμήσανε οἱ σύγχρονοί του ρομαντικοί. Τὰ πρῶτα πολεμικὰ ἄρθρα, ἐμπνευσμένα ἀπὸ τὸν ρομαντισμὸ, ποῦ παρουσιάστηκαν στὰ ἰταλικὰ περιοδικὰ, κατευθύνουν τὰ βέλη τους ἐναντίον τῆς μυθολογίας. Οἱ ρομαντικοὶ θεωροῦν μὲ περιφρόνηση, πῶς δὲν εἶναι τίποτ' ἄλλο ἀπὸ παραμῦθια, κατάλοιπα ἐνὸς ξεπερασμένου κόσμου. Δὲν εἶναι ἀνάγκη νὰ κρύβουν πιά τὰ αἰσθήματά τους πίσω ἀπὸ θρύλους. Κάποιον ἀντίπαλο ἀπ' αὐτὲς τὶς ρομαντικὲς θέσεις ἀπέναντι στὴ μυθολογία γενικὰ βρίσκουμε σὲ μιὰν ἀνάλυση ποῦ δημοσιεύτηκε γιὰ τὶς πρῶτες δέκα ὡδὲς τοῦ Κάλδου. Ὁ κριτικὸς, ἕνας ἀπὸ τοὺς συνεργάτες τῆς «Revue Encyclopédique», μ' ὄλο ποῦ δὲν ἀρνιέται ἀξία στὸν ὕμνητὴ τῆς ἐλληνικῆς Ἐπανάστασης, γίνεται ἀσυμβίβαστος ὅταν σκέφτεται τὸν μυθολογισμὸ ποῦ ἀπαντᾷ τόσο ἐπίμονα στὶς ὡδὲς. «Θὰ ἔπρεπε ἴσως νὰ τὸν ψέξουμε, λέει, ποῦ χρησιμοποίησε τόσο παλιούς μύθους τῆς πατρίδας του. τὴ στιγμή ποῦ ἐξυμνεῖ σύγχρονα γεγονότα». Καὶ συνεχίζει: «Ἡ χριστιανικὴ Ἑλλάδα ποῦ τινάζει τὶς ἀλυσίδες τῆς καὶ μόνη, ἐγκαταλειμμένη καὶ προσδομένη ἀπὸ κείνους ποῦ εἶχαν χρέος νὰ τὴν ὑπερασπιστοῦν, ξαναπαίρνει τὴ θέση τῆς ἀνάμεσα στὰ ἐλεύθερα ἔθνη τῆς Εὐρώπης, ἀποδείχνει ὅτι δὲ χρειάζεται στολίδια ἀπὸ τὴν εἰδωλολατρικὴ ἀρχαιότητα. Νιώθει κανεὶς κάποια κρυάδα μὲ τὸ νὰ φαντάζεται πάνου στὰ καπνίζοντα ἐρείπια τῆς Χίου καὶ στὶς ἀπαρατηρήμενες ἀκτὲς τῆς Πάργας, ἐκεῖνες τὶς θεότητες ποῦ ἀπὸ πολὺν καιρὸ ἔχουν διωχτεῖ ἀπὸ τὸ πνεῦμα τοῦ λαοῦ ὅπου γεννήθηκαν καὶ ποῦ τώρα ζοῦν μόνο στὶς βιβλιοθηκὲς καὶ στὰ μουσεῖα μας».

Κ' ἦταν φυσικὸ οἱ ρομαντικοὶ νὰ καταδικάσουν τὸν μυθολογισμὸ τοῦ Κάλδου. Αὐτὸς ὅμως, ἀπὸ τὴν πλευρὰ του, ἔκανε, ὅπως εἶδαμε, τὸν μυθολογισμὸ οὐσιαστικὸ στοιχεῖο τῆς ποιήσῃς του καὶ δὲν μπορούσε νὰ παραιτηθεῖ ἐσκεμμένα ἀπ' αὐτὸν μὲ ἤσυχη συνείδηση. Ἀπέναντι στὶς ἀντιλήψεις τῶν ρομαντικῶν αὐτὸς κατὰ πάσα πιθανότητα γινόταν ἀδιάλλακτος καὶ ἀρνιόταν κάθε συμβιβασμὸ. Ἀντίθετα, ἐμεῖς, ποῦ τὸν βλέπουμε μὲ τὴν ἀπόσταση ἐνὸς αἰῶνα καὶ πάνω, ξεχωρίζουμε καθαρὰ τὶς παραχωρήσεις του στὸ ρομαντισμὸ. Ἀπὸ τὸ ἄλλο μέρος σκέφτεται κανεὶς ὅτι κάτω ἀπὸ τὸν ὀλοκληρωτικὸ κλασικισμὸ πολλῶν ἰταλῶν συγγραφέων ὠρίμαζαν κρυφὰ μερικὰ ρομαντικὰ χαρακτηριστικά: ἡ ἀγάπη γιὰ τὴ νύχτα, τὸ ἀκαθόριστο, τὸ πένθος, ποῦ θὰ κυριαρχήσουν ἀργότερα μὲ τοὺς ξεκαθαρισμένους ρομαντικούς. Ὁ Μόντι καὶ ὁ Φόσκολος, μ' ὄλη τους τὴ συνειδητὴ ἀποστροφὴ γιὰ τὸ ρομαντισμὸ, ποῦ θεωροῦσαν ὅτι ἐπιδίωκε νὰ καταλύσει τὶς αἰώνιες ἀξίες τοῦ κλασικισμοῦ, ἦταν ἀκούσια ὄργανα τοῦ καινούργιου ρεύματος. Ἦταν λοιπὸν μοιραῖο νὰ κάνει παραχωρήσεις στὴ γοητεία τοῦ ρομαντισμοῦ καὶ ὁ Κάλδος, κλασικιστῆς κατὰ τὸν τρόπο του. Εἶχε κιόλας ἀπὸ τὴν ἀρχὴ διακυβεύσει τὸν κλασικισμὸ του, στὰ 1812, ὅταν στὸν Ἰππία ἔδειχνε τάσεις γιὰ τὸ μακάβριο καὶ γιὰ τὶς σκηνὲς τῆς νύχτας. Στὶς ὡδὲς του ἡ ἀναλογία τῶν ρομαντικῶν στοιχείων εἶναι ἐνισχυμένη. Ἐδῶ δὲν βρίσκουμε φρικιαστικὲς καὶ ζοφερὲς σκηνὲς ὅπως στὶς Δαναΐδες. Ὅστόσο, συναντᾷ κανεὶς καθαυτὸ ἀντικλασικὰ καὶ ἀντιμυθολογικὰ θέματα: ὁ Θεὸς καὶ ὁ χριστιανισμὸς. Ἔτσι ὁ Κάλδος, ποῦ ἐρέθηκε ἀνάμεσα σὲ ἕνα σωρὸ ἄλλες ἀντινομίες τοῦ καιροῦ του, μπλέχτηκε τώρα καὶ ἀνάμεσα στὸ Δία καὶ στὸ Θεό, χωρὶς νὰ μπορεῖ νὰ παραιτηθεῖ τελικὰ ἀπὸ τὶς θεότητες. Στὴν ὡδὴ «Εἰς Χίον» λογουχάρη, ἀνοίγει τὸ ποίημα μὲ τὴ συνηθισμένη μυθολογικὴ μορφή, στρέφεται ὕστερα

Proy
Ho tradotto
quelli che non s'
nè il coro; e s'
sticate nè lea
non si perdono
e gl'ignoranti
non fanno nè
Amami o.

ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ
ΤΟΥ ΤΖΙΟΒΑΝΝΙ ΜΕΛΙ

Βατικανή Βιβλιοθήκη

La Primavera
Egloga Prima
Interlocutori
Melibee, Clon, proci in Caprijo.
Melibee.
O Pastorella che invicinato, e buendo
Il vino proci; e colla mano mania
Dal sol difendi il tuo bel viso tondo,
Vedesti forse una vitella bianca
Che una macchia rossicia ha sulla schiena
Una alla fronte, ed una sopra l'ancia?
Clon.
La vidi, ed era uscito il sole appena
E per l'assalto che gli dava assalto x
Secondo furiosa il colle a tutta lena.

I Caratteri
di
Teofrasto
Proemio
Quando riflettendo spesso a questo, fui a più d'una
~~non~~ ~~caso~~ di estremo maravigliato, che posta
la Grecia intiera sotto ^{un solo} ~~la~~ ~~stesso~~ Clima, e tutte le
Grecie ugualmente educate, possa ~~essere~~ ^{avvicinare} ~~avvicinare~~
non avere uguaglianza nel metodo de' costumi.
Io fui, o Polite, osservando avendo osservato
lungo tempo la natura umana, e vissuto novanta
nove anni, e finalmente confabulato con molti,
di togli e carattere, esaminando con molta cura
i virtuosi uomini, ed i viziosi, conobbi dover io
scrivere ciò che entrambi adoperano in vita.
Ti esponerò adunque generalmente, quante specie
di costumi sono soggetti a questi, ed in qual modo
se usano nel governarsi. Polite, che i
nostri figli ^{divergano} ~~divergano~~ ^{divergano} migliori, sollevandogli tali
monumenti ^{quali esemplari} ~~quali esemplari~~ ^{quali esemplari} ~~quali esemplari~~ preferiranno, figli

Βιβλιοθήκη Ἀρχιγυμνασίου — Βολωνία

ΣΧΕΔΙΟ ΜΕΤΑΦΡΑΣΗΣ ΑΠΟ ΤΟΝ ΘΕΟΦΡΑΣΤΟ

στὶς Ἐρινύες καὶ τοὺς σφαγμένους μὰ κατευθύνεται πρὸς τὸ χριστιανικὸ πνεῦμα καὶ καταλήγει σὲ μιὰ προσευχὴ στὸ Θεό, τὸν πατέρα τῶν ἀγγέλων καὶ τῶν ἀνθρώπων:

Ἄς ἐρημώσῃ ὁ πόλεμος
τὴν Ἑλλάδα, πρὶν εἶρῃ
τῆς Χίου τὴν μοῖραν.

Ὅμως ἂν μιμηθῇ
τὸ σκληρόν, τὴν ὀργὴν
παμμίαρον τῶν ἐχθρῶν της,
ἄς γένη, ἄς γένη μίσσημα
παντὸς τοῦ κόσμου.

Τί εἶπον!.. διασκορπίσατε
ἄνεμοι, τοὺς δυσφήμους
λόγους. ὦ τῶν ἀγγέλων
πάτερ' καὶ ἀνδρῶν, βοήθησον
σὺ τὴν Ἑλλάδα!

Ἀντίθετα στὴν ὠδὴ Εἰς Ἐλευθερίαν ὁ ποιητὴς ἀκολουθεῖ ἀνάστροφη γραμμὴ. Μιλᾷει πρῶτα γιὰ τοῦ «Ἐπουρανίου Πατρὸς τὸ δίκαιον χέρι» κ' ὕστερα ἀποτείνεται στοὺς θνητούς:

Μία δύναμις οὐράνιος
εἰς τὴν ψυχὴν σας δίδει
περὰ ἑλαφρά, καὶ ὑψώνεται
λαμπρὸν τὸ μέτωπόν σας
ὑπὲρ τὴν νύκτα.

Ἀλλὰ τελειώνει δάξοντας τὶς Χάριτες νὰ χορεύουν μὲ τὸν Ὑμέναιο καὶ καταλήγει μὲ μιὰν ἐπίκληση στὴν ἀρετὴ:

ὦ Ἀρετὴ! πολύτιμος
Θεά, σὺ ἠγάπας πάλαι
τὸν Κιθαιρῶνα· σήμερον
τὴν γῆν μὴ παραιτήσης
τὴν πατρικὴν μου

Γίνεται ἀμέσως φανερὸ ὅτι αὐτὴ ἡ σύζευξη μυθολογίας καὶ πίστεως δὲν εὐδώνει τὴν ποίησιν καὶ προσεγεί συχνὰ διαλείψεις. Δὲν μᾶς ξενίζει λοιπὸν ἡ γνώμη ἐνὸς ζωντανοῦ Ἑλλήνα ποιητῆ πρὸς θεωρεῖ πρὸς «ἀδιάλειπτες» ἀνάμεσα στὶς ὠδὲς τοῦ Κάλδου τὶς ὠδὲς Εἰς θάνατον καὶ Ἡ βρετανικὴ Μοῦσα. Ἡ πρώτη, ἀφιερωμένη στὴ μητέρα του, ἐκφράζει μιὰ ρομαντικὴ λατρεία ἀδιάπτωτη στὶς τριανταπέντε στροφές της. Ἡ ἄλλη, ἀντίθετα, εἶναι καθαρὰ μυθολογικὴ καὶ παρουσιάζει τὸν Βύρωνα μέσα σ' ἓνα πλαίσιο νεοκλασικοῦ γούστου:

ὦ Βύρων, ὃ θεσπέσιον
πνεῦμα τῶν Βρετανίδων,
τέκνον Μουσῶν καὶ φίλε
ἄμοιρε τῆς Ἑλλάδος
καλλιστεφάνου

πλεγμένα μὲ τὰ φύλλα
τοῦ μυστικοῦ Ἑλικῶνος
τῆς Ὑγιείας τὰ ρόδα
χθές θανμασίως ἐστόλιζον
τὴν κεφαλὴν σου.

Ἐξω ἀπὸ τὴν ὠδή τὴν ἀφιερωμένη στὸν Βύρων, καμιά ἄλλη ἀπὸ τὴ δεύτερη δεκάδα τῶν ὠδῶν δὲν εἶναι γραμμένη σὲ νεοκλασικὸ κλειδί. Γιὰ νὰ ποῦμε τὴν ἀλήθεια, στὴν ὠδή τὴν ἀφιερωμένη στὰ Φαρά, τὸ ἄνοιγμα εἶναι μυθολογικὸ καὶ παρουσιάζει μιὰ σικηνὴ ἀρχαία ἀμεμφησίας με χοροῦς καὶ ἄδολα ὄργια. Ἀλλὰ αὐτὴ ἢ στυλιζαρισμένη σειρά μπήκε ἐκεῖ γιὰ νὰ κἀνε: πῶς ἔντονη τὴν ἀντίθεση με τὴν καταστροφὴ τῶν Φαρῶν:

Ἐπὶ τὸ μέγα ἐρείπιον
ἢ Ἐλευθερία ὀλόρθη
προσφέρει δύο στεφάνους:
ἔν' ἀπὸ γῆνα φύλλα
κι' ἄλλον ἅπ' ἄστρα.

Στις ὑπόλοιπες ὠδὲς τῆς δεύτερης συλλογῆς, ἡ ἀρχαιότητα ἐμφανίζεται σπάνια καὶ δὲν εἶναι καθοριστικὸς παράγοντας.

Τὶ συνέθη λοιπὸν στὸν Κάλδο; Ἀπλούστατα ἡ Ἐπανάσταση, με τὶς διαφορὲς ἥρωικὲς ὄψεις τῆς, με τὶς θυσίαις τῆς, με τοὺς προδότες καὶ τὶς διχόνοιές τῆς, εἰσχώρησε στὴν ψυχὴ τοῦ ποιητῆ καὶ με τὸ θάρρος τῆς γκρέμισε τὶς ἐπιδιώσεις τοῦ 18ου αἰώνα. Ἐγὼ στὴν πρώτη συλλογὴ εἶναι δυνατὸ ἀκόμα νὰ διαπιστώσουμε κάποια ταλάντευση τῆς φαντασίας ἀνάμεσα στὸν κλασικὸ μῦθο καὶ στὴ λατρεία τοῦ σύγχρονου, στὴ δεύτερη συλλογὴ ξεπερνιέται αὐτὴ ἢ ἀμφιταλάντευση. Ἴδου λοιπὸν, πὸ πίσω ἀπὸ τὴν φαινομενικὴ μορφικὴ ἀκίνησια τοῦ ὑμνητῆ Κάλδου, τοῦ ὀριστικῶς ἀποκρυσταλλωμένου, ὁρᾷ ἀκόμα μιὰ κρυφὴ τὸλμη. Ἡ μεγάλη πρωταγωνίστρια, ἡ Ἐπανάσταση, δὲν ἀποτελεῖ λοιπὸν μονάχα τὸ θεμελιαιὸ θέμα τοῦ ποιητῆ, εἰσχωρεῖ σὲ κάθε του ἴνα, ὡς τὶς πῶς μυστικῆς πτυχῆς τῆς ποίησής του. Μέσα στὰ δύο χρόνια πὸ μεσολαβοῦν ἀνάμεσα στις πρώτες δέκα καὶ στις δεύτερες, ἡ Ἐπανάσταση τὸν ἔπρωξε νὰ ξεπεράσει: τὰ ξεπεσμένα σχήματα τῆς ποιητικῆς τοῦ 18ου αἰώνα, μ' ὅλο πὸ ἡ ἀνανέωση δὲ μπορούσε νὰ εἶναι ὀλοκληρωτικὴ. Εἶναι φανερό: ὅτι ἡ ὀλοκληρωτικὴ ἀνανέωση συγκρούσαν συθέμελα με τὴ λογοτεχνικὴ προετοιμασία τοῦ ποιητῆ καὶ θὰ ἦταν δυνατὸ νὰ πραγματοποιηθεῖ μόνο ἂν μπορούσε νὰ θυσιάσει τὶς δομὲς τοῦ 18ου αἰώνα, γκρεμίζοντάς τες καὶ ἀντικαθιστών-τας τες με τὶς νέες, ἐκεῖνες πὸ οἱ πῶς τολμηροὶ καὶ χωρὶς προλήψεις σύγχρονοὶ του, οἱ ρομαντικοί, πραγματοποιοῦσαν πιά. Αὐτὴ τὴν ἀνανέωση πὸ δὲ μπόρεσε νὰ κἀνει ὁ Κάλδος, ἦταν γραφτὸ νὰ τὴν πραγματοποιήσει ἕνας συντοπίτης του, ὁ Σολωμὸς, πὸς κατόρθωσε νὰ σπάσει τὴν ἀφελῆ λατρεία γιὰ τὴν πολιτικὴ ἀρετὴ καὶ νὰ ξανοίξει αὐτὸ πὸς ὀνόμασε «Μεγάλες οὐσίες». Ὁ Κάλδος ἀντίθετα, μέσα σ' αὐτὰ τὰ σχήματα ἀπὸ ὅπου δὲν μπορούσε νὰ ἀποδράσει, κατακτᾷ τὴν ἰσσοροπία του συμψήφίζοντας τὴν ἐμπειρία τῆς ζωῆς καὶ τὴ μορφωτικὴ του ἀποσκευή.

Σ' αὐτὸ τὸ σημεῖο φωτίζεται λίγο καὶ ἡ σιάση τοῦ Κάλδου ἀπέναντι στὴ γλώσσα. Καὶ σὲ τούτη τὴν περίπτωση ὁ ποιητῆς δὲ δίνει: μιὰ λύση πὸς νὰ ξεπερνᾷ τὴν ἀντινομία πὸς βασάνιζε τοὺς σύγχρονους του. Δὲν ἔγνωθε τὸ θάρρος νὰ ἀπορρίψει: τὴν καθαρεύουσα ἢ τὴ δημοτικὴ γλώσσα. Θεελγύσαν ἔξ ἴσου καὶ ἀπὸ τὶς δύο αὐτῆς ἀντίθετες τάσεις. Ἡ ἀμηχανία του γίνεται πῶς φανερὴ ἂν δόσουμε μιὰ ματιά στις γλώσσες πὸς μνημονεύει ὁ ἴδιος, ὅλες καλές, θὰ λέγαμε. Σὲ ποιᾶν ἀπ' αὐτῆς τὶς γλώσσες ἀπόθετε τὴν πίστη του; Στὴ γλώσσα τῶν δημοτικῶν τραγουδιῶν, γιὰ τὰ ὅποια μιλάει στις διαλέξεις; Ἡ στὴ ζωντανὴ γλώσσα πὸς διδάσκει στοὺς μαθητῆς του καὶ βλέπουμε νὰ καθρεφτίζεται: τὰ γράμματά του; Ἐχομε ἀκόμα καὶ τὴ γλώσσα ὅπου μετάφρασε τὰ θρησκευτικὰ κείμενα, μιὰ γλώσσα ἀρχαϊζουσα. Κ' ὕστερα ξέρουμε ὅτι σὲ μιὰ σελίδα του γραμμένη ἀγγλικά, ζητάει: σχεδὸν συγκινῶν γιὰ τοῦ λαοῦ δταν τελειοποιηθοῦν θὰ πλησιάσαν γρήγορα τὰ ἀρχαία. Αὐτὴ ἢ γλωσσικὴ πολλαπλότητα πὸς τράβηξε τὴν προσοχὴ του, περιορίστηκε τελικῶς μόνο σὲ δύο στάσεις, πὸς τὶς ἀντιπαρατάσσει στις ὠδῆς. Ἐκεῖ εἶναι σὲ ἀναγκαστικὴ

Le Danaïdi

Ipomachus, Linco.

Linco

Perché si muota e spara? ond'è che il uoglio
 In questo di spara noi d'alla letizia
 perche si spara li uoglio di spara?
 perche il frequente sospira? gli sguardi
 perche si muoti in alto al cielo innalzi? —
 Perche tu mi vedi che ti uidea dolente
 Perche tu doler uidea, fonte la troppo
 lunga tendanza di uedermi tuo;
 E del spara il uolere ostaiot'grance
 al nostro amou! e quel non mai uedermi
 se non fia, uolere di battaglia e in mezzo
 Di questa reggia incospita ogni agguato
 spara che il giorno della zija al fine
 Venia per te, quindi ogni spara in uedo,
 Mui! per e indano. in l'ora, e gli omni

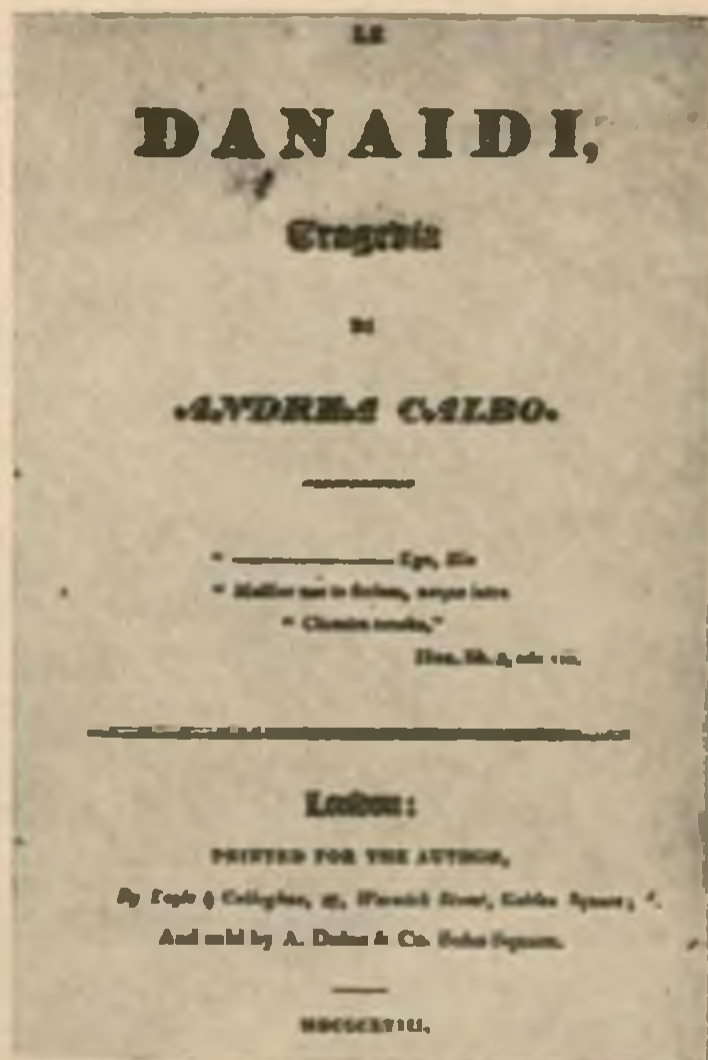
... ..

Βατικανή Βιβλιοθήκη

Βρεταννικὸ Μουσείον

ΔΑΝΑΪΔΕΣ

Τὸ ἐξώφυλλο



συμπίωση, παρά σέ σύνθεση, μορφές τῆς δημοτικῆς καί τῆς καθαρεύουσας. Μ' αὐτόν ἀκριβῶς τὸν τρόπο ἐπιχειρεῖ νὰ συμβιβάσει τὴν ἀντίθεση. Ἀλλὰ ἀντὶ νὰ ἄρει τὴν ἀντινομία τῆς νεοελληνικῆς γλώσσας, τὴν συνηρεῖ καὶ μάλιστα τὴν καλλιέργει. Ὁ Κάλδος ἀποδέχεται αὐθόρμητα καὶ αὐτὴ τὴν ἀντινομία γιὰτὶ βολεῦει φυσικά, τὸ ὕφος του, ἀλλὰ καὶ γιὰτὶ βρίσκεται σὲ τέλεια ἄρμονία μὲ τὸν ὑπόλοιπο κόσμον τῆς τέχνης του καὶ τὴν ἀντιφατικὴ ἰδιοσυγκρασία του. Ὅμως, πέρα ἀπὸ αὐτό, ἡ γλώσσα του τοποθετεῖται ἔτσι στὸ σημεῖο διασταύρωσης μεταξὺ τοῦ κόσμου τῶν διδλίων καὶ τῆς ζωντανῆς φωνῆς τῆς ζωῆς καὶ τῆς πείρας. Καὶ σὲ τούτῳ τὴν περίπτωσιν βλέπουμε ἕναν βασανισμένο Κάλδο, νὰ ἀναζητεῖ νὰ συμφιλιώσῃ τὸν ἀφηρημένο κόσμον τῆς πιὸ αὐστηρῆς πνευματικῆς παράδοσης μὲ τὴν ἀδάμιασταν δύναμιν τῶν καθημερινῶν συγκινήσεων. Συνεπῆς μὲ τὸν ἑαυτὸ του ἐπιχειρεῖ καὶ σὲ ὅ,τι ἀφορᾷ τὴ γλώσσα νὰ συμπλησιάσῃ δύο ἀντίθετες δυνάμεις ὅπως εἶχε ἔδῃ κάνει μὲ τὸν μυθολογισμό καὶ τὴν ἐπαναστατικὴν ἐπικαιρότητα, μὲ τὸ Δία καὶ τὸ Θεό, μὲ τὸν νεοκλασικισμό καὶ τὸν λαγθάνοντα ρομαντισμό.

Οἱ περιστάσεις τῆς ζωῆς ἔβαλαν τὸν Κάλδο στὸ μεταίχμιον, ἀνάμεσα στὸ διαφωτιστικόν, ἀρχαϊκόν, νεοκλασικόν παρελθόν του 18ου αἰῶνα καὶ στὸ καινούριον ρεῦμα πού εἰσρρινοῦσε, τὸ ρομαντισμό. Ἔτσι καθορίστηκε ἡ μοῖρα τῆς ποίησίν του, πού δὲν ἦταν δυνατὸν παρά νὰ εἶναι μιὰ ἀντιφατικὴ ποίηση ἀνάμεσα σὲ δύο κόσμους πού συγκρούονταν. Ἡ δική του ἡ μοῖρα ὑποδοθήθηκε τὴν καλλιέργειαν τῆς ἀντίθεσης, ἀκόμα καὶ στὴν τεχνικήν. ἀφοῦ ἀπὸ τὴν πρῶμην μαθητεία του στὴ θεατρικὴ σχολὴ τοῦ Ἀλφιέρι εἶχε ἀποκομίσει ἐκτὸς ἀπὸ ὅλα τὰ ἄλλα καὶ τὴν τέχνην τοῦ διαλόγου καὶ τὰ ρητορικὰ σχήματα τῶν ἀποστροφῶν καὶ πάνω ἀπ' ὅλα τὴν δραματικὴν σκηρικὴν οἰκονομίαν. Ὁ θεατρικὸς δυναμισμὸς τῶν ὠδῶν του, ἡ ποιικιλία τῶν ἐπεισοδίων καὶ τῶν σκηνῶν, οἱ ἀπρόδλεπτες προτροπές, ὅλα αὐτὰ εἶναι στενὰ δεμένα μὲ ἕναν ὀλόκληρον καλλιτεχνικόν κόσμον, πού οἰκοδομήθηκε ἀπὸ τὸν Κάλδο μὲ τὴν χρησιμοποίησιν δικῶν του καὶ ξένων ὕλικῶν.

Ἐπιχειρήσαμε νὰ ἐντοπίσουμε τὴν προέλευσιν ἑνὸς μέρους ἀπ' αὐτὸ τὸ ὕλικόν ὑπογραμμίζοντες τὸν τρόπο μὲ τὸν ὁποῖον μεταφέρθηκε στίς ὠδές, ἀφοῦ εἶχε συγκρούσῃ μὲ τὰ ἠθικὰ καὶ συναισθηματικὰ αἰτήματα πού ὠρίμαζαν μέρα τῆ μέρα μὲς στὸν Κάλδο. Γιὰ νὰ ἐξετάσουμε πιὸ καθαρὰ τὴν γέννησιν μερικῶν ἀπὸ τίς καλλιτεχνικὰς του ἀπόψεις, γιὰ νὰ ἰδοῦμε καλύτερα τὴν συμπεριφορὰν του μὲ τίς ἀντινομίας πού βασάνισαν τὸν καιρὸ τῆς ὠρίμανσίν του, δὲ μπόρεσαμε νὰ ἀποφύγομε τὴν σχηματοποίησιν, ἀπομονώνοντας καὶ ἀπλοποιώντας μερικὰς τεχνικὰς καὶ ἠθικὰς πλευρὰς τοῦ Κάλδου. Στὴν πραγματικότητά, ὅπως εἶναι γνωστόν, τὰ σχήματα ποιεῖσάμε ἐδῶ, ὅπως καὶ ὅλα τὰ ἄλλα σχήματα πού δημιουργήσαν οἱ μελετητές, παλιότερα καὶ σήμερα, εἶναι μεθοδολογικὰ πλάσματα. Μ' αὐτὰ τὰ πλάσματα προσπαθοῦμε νὰ ξεχωρίσουμε ἀπὸ τὴν συγκεχυμένην καὶ ζέουσαν πολλαπλότητά τῆς δημιουργικῆς πράξιν μερικὰ σημεῖα γιὰ νὰ ἐξηγήσομε πῶς ὁ ποιητὴς ἔγραψεν τὰ ποιήματά του. Ξέρουμε ὅμως ὅτι μελετώντας τὴν γοητεία πού ἐκπέμπουν οἱ ὠδὲς τοῦ Κάλδου, δὲ θὰ μπόρομε ποτὲ νὰ ἀντιληφθοῦμε ἀκριβῶς ὅλους ἐκείνους τοὺς πνευματικὸς καὶ ἀνθρώπινους παράγοντες πού συνετίνανε ὁπωσδήποτε γιὰ νὰ δόσουν, στὴν κατάλληλὴν στιγμήν, τὸ δῶρον τῆς ποίησιν. Κ' ἐκεῖνο πού στὸν Κάλδο ἐπαυξάνει τὸ μυστήριον τῆς δημιουργίας εἶναι ἡ σιωπὴ ὅπου βυθίστηκε μετὰ τὸ 1826. Μερικοὶ περιστασιακοὶ στίχοι, γραμμένοι στὰ 1830 καὶ 1831, εἶναι ἀκόμα πιὸ ἀποθαρρυντικοὶ ἀπὸ τούτην τὴν σιωπὴν. Μποροῦμε νὰ δοῦμε ἀνάμεσα σ' αὐτοὺς τοὺς στίχους, γραμμένους μὲ δημιουργικὴν ἀδράκειαν, τί ἀπομένει ἀπὸ ἕναν ποιητὴν μὲ τόσο μακριὰ καὶ δραματικὴν προετοιμασία, ὅταν λείπει αὐτὸ πού λέμε ἐμπνευσμένην.

Μὰ δὲν πρέπει νὰ μᾶς πιάνουν τέτοιαις θλιβερὰς σκέψεις. Ὅφείλομε μονάχα νὰ δεχτοῦμε καὶ νὰ ἀγαπήσομε ἐκείνας τίς ὠδὲς τοῦ Κάλδου ὅπου κατόρθωσαν νὰ κάνουν δικόν του τὸ πνεῦμα τῆς στιγμῆς καὶ μπόρεσαν νὰ μεταουσιώσῃ σὲ ποίησιν μερικὰ μεγάλα περιστατικὰ τῆς ἑλληνικῆς Ἐπανάστασης.

Ἀπὸ τοὺς ποιητὰς δὲν ἔχομε νὰ ζητοῦμε τίποτ' ἄλλο.

Ἄσμα εἰς τὸν Ναπολέοντα

τῶν ἀφριζόντων ἑκατὸν χαράδρων,
ἀλλ' ὅτε ὁ χρόνος τὴν ἰσχὺν τοῖς δώσῃ
τῶν μεγάλων πτερύγων καὶ ὁ πατέρας
τὰ δείξῃ τοὺς πλατέας δρόμους τοῦ ἀέρος,
κατ' ὀφθαλμῶν πετάουσι τοῦ ἡλίου,
καὶ ἀπὸ τοῦ ὑψους ὑποκάτω ἀφόβως
τοὺς θυμωμένους κεραυνοὺς κτυποῦντας
τὴν ἀνήσυχον θάλασσαν ὀρώσιν.

Τῶν προπατόρων μακαρία ἡμέρα,
ὡς ἀστραπὴ διέβησ. Τὸ «μὴ δοῦλοι
ἀλλὰ τέκνα μου» ἔβόα ὁ Μεγαλόψυχος
καὶ ἡ τῶν λαῶν χαρὰ καὶ ἡ ἀνδρεία
καὶ ἡ χρυσοργὸς φιλοπονία συμπλέξασα
τὰ ἄφθονα χαρίσματα τῆς φύσεως,
μετὰ πλουσίων ἐστόλιζον στεφάνων
τὰ δενδρώδη βουνά, ὅπου τὸ πρῶτον
ἡ Ἀθηναῖα ἐφύτευσε τὸν κλάδον
προσφιλῆ τῆς εἰρήνης· οἱ ποιμένες
εἰς τὴν σκιάν, τοῦ κόπου θεραπεία,
ὑπὸ τὰ φύλλα ἐλεύθεροι ἀναπαύοντες,
τὴν ἁρμονίαν τῆς σύριγγος γλυκεῖαν
ζωοποιοῦντες ἔβροσκον τὰς μάνδρας,
καὶ τῆς ὑποκειμένης σιγαλέας
πεδιάδος ἐθαύμαζον τὸ πλήθος
τῶν θεριζόντων, καὶ τὸ μέγα ἐπάγγελμα
τῆς καρποφόρου νεοθαλέος ἀμπέλου.
Ἄντιζηλος ἡ θάλασσα εἰς τὸν κόλπον
τοῦ εὐρυχώρου γαληνοῦ Πειραιῶς
τοὺς κοπηλάτας φοινικέους συνήθροιζε,
καὶ χίλια πλοῖα ἐκχύοντα εἰς τὴν ἄμμον
τοὺς θησαυροὺς τοῦ αἰγυπτίου Ἐρμάωνος
καὶ τῆς γῆς μακαρίας τῶν Ἀράβων
τὰ ἀρώματα ἐντιμα δωροῦντα.

Χαῖρε ὦ Ἑλλάς, τῶν Ὀλυμπίων φρον-
[τίδα,

ὅταν ἔψαλας ἕμνον εἰς τὰς μούσας,
βασίλισσα εὐτυχῆς, ὑπὸ τὸ πέπλον
πολυτελῆ χαρίσματα τσαῦτα
ἐπισωρεύσασα ἐκπληττες τὸν κόσμον.
Τῶν Περσῶν φθονερά ἦλθον τὰ νέφη
καὶ σκοτεινά. Ὡς πνεῦμα τοῦ θανάτου
σβένον τὸ ἀγαπητὸν φῶς τῆς ἐλπίδος
καὶ τὸ ἰστίον βαρὺ τῆς αἰωνίου
νυκτὸς ἀπλῶνον, τραγωδεῖ ἀμέτρως
καὶ βραδέως τοῦ μέλλοντος τὸν φόβον.
Οὕτως τὰ ὑρκάνια πλήθη εἰς τὴν Ἑλλάδα
ἐχώρουν ὑπερήφανα διψοῦντα
ἀπὸ ὕρπαγμῶν καὶ αἵματος καὶ δόξης·
ἀλλ' ἡ δάφνη τῆς Χίου ἢ στεφανώσασα
τὴν θαυμαστὴν ἀνδρείαν τοῦ Πηλεΐδου

ἐβλάστανε ὑψηλὴ ὑπὸ τὸν ἥλιον
καὶ οἱ Ὀλύμπιοι ζέφυροι τὴν θεῖαν
ἄφθαρτον εὐωδίαν ἀποκινοῦντες
τὸ Μαραθῶνιον δάσος, καὶ τὸ στόμα
τῶν θερμοπύλων καὶ τὸ κῦμα ἐγέμισαν
τῆς λαμπρᾶς Σαλαμῖνος. Ὅθεν κ' ἔτι
ἡ φωνὴ αἰωνία τοῦ ἀέρος
τὰς ἀθανάτους νίκας μελετάει.

Καὶ καθὼς ὅταν κλέπτῃς πλησιάσῃ
ὅπου εὐρίσκει τὴν πολλὴν κηρήθραν
αἱ φιλόπονοι μέλισσαι πετάονται
ἀπὸ τῶν σίμβλων ἔξω εἰς τὸν ἀέρα
καὶ διὰ τὸ μέλι πολεμοῦν καὶ ὀργί-
[ζονται,

πληγωμένος ἀφίνει τὰς ἐλπίδας
καὶ φεύγει ὁ κλέπτῃς· ἢ καθὼς οἱ σκῦλοι
τρέχουσι καὶ εὐρόντες τὴν σπηλαίαν
ὅπου ἀναπαύει ὁ λέων, ἐκεῖ βανίζουσιν,
ἀλλὰ ἐκβαίνει τὸ θηρίον καὶ ρίχνεται
εἰς τὸ μέσον καὶ πέντε θανατώνει
καὶ φοβισμένοι φεύγουσιν οἱ ἄλλοι
μέσα εἰς τὰ δάση· οὐκ ἀλλέως οἱ νέοι
τῶν Ἀχαιῶν ἀπόγονοι ἐκπηδοῦντες
ἀπὸ τῶν πύργων τῶν πατρῶων ἐχύθησαν
ἐπὶ τὰ πλήθη τῶν ἐχθρῶν· αἰτία
ὅθεν ὀλίγοι τῶν Περσῶν γυναῖκαι
στρεφομένους ἐφίλησαν τοὺς ἄνδρας·
καὶ λάμπει καὶ τὴν σήμερον ἡ δόξα
τῆς ἀειμνήστου ἀνδρείας τῶν προπα-
[τόρων,

ἐμψυχώνει κάθ' ἔθνος, καὶ τὸ δίκαιον
καὶ ἡ σοφία κάθονται ἐπὶ θρόνους
Ἵν ἀντικρου ὁ βωμὸς τῆς εὐτυχίας

δότε εἰς πάντα τιμὴν τοὺς ὁμοιάζοντας

ὅταν ἔψαλας ἕμνον εἰς τὰς μούσας
βασίλισσα εὐτυχῆς ὑπὸ τὸ πέπλον
πολυτελῆ χαρίσματα τσαῦτα
ἐπισωρεύσασα ἐκπληττες τὸν κόσμον.
Τῶν Περσῶν φθονερά ἦλθον τὰ νέφη
καὶ σκοτεινά. Ὡς πνεῦμα τοῦ θανάτου
σβένον τὸ ἀγαπητὸν φῶς τῆς ἐλπίδος
καὶ τὸ ἰστίον βαρὺ τῆς αἰωνίου
νυκτὸς ἀπλῶνον, τραγωδεῖ ἀμέτρως
καὶ βραδέως τοῦ μέλλοντος τὸν φόβον.
Οὕτως τὰ ὑρκάνια πλήθη εἰς τὴν Ἑλλάδα
ἐχώρουν ὑπερήφανα διψοῦντα
ἀπὸ ὕρπαγμῶν καὶ αἵματος καὶ δόξης·
ἀλλ' ἡ δάφνη τῆς Χίου ἢ στεφανώσασα
τὴν θαυμαστὴν ἀνδρείαν τοῦ Πηλεΐδου

ΔΥΟ

ΑΦΗΓΗΜΑΤΑ

ΤΟΥ

Ὁ Βασίλης Λούλης ἔνα ἀπὸ τὰ δυνα-
τότερα μεταπολεμικά πεζογραφικά μας τα-
λέντα, εἶχε νὰ δώσει ἐργασία του ἀπὸ τὸ
1957, ὅποτε δημοσιεύτηκε στὴν Ε.Τ. ἀπό-
σπασμα ἀπὸ τὸ πεζό του «Βόλτα στὰ πε-
ρασμένα». Ὑστερα ἀπὸ 7 χρόνια σιωπῆ
ὁ Λούλης, βαρεῖα ἄρρωστος στὸ Νοσοκο-
μεῖο, ξαναπαρουσιάζεται σήμερα ἀπὸ τὶς
στῆλες μας, με δύο πεζά του, ἕνα ἀκόμη
ἀπόσπασμα ἀπὸ τὸ «Βόλτα στὰ περασμέ-
να» καὶ ἕνα ἀπὸ τὴ «Ρούθ». Ἡ «Ἐπιθεώρη-
ση Τέχνης» νιώθει μεγάλη χαρὰ πὺ ξα-
ναδίνει στὸ κοινὸ ἐργασία τοῦ Βασίλη Λού-
λη. Καὶ μαζί με τὶς εὐχαριστίες μας στέλ-
νουμε στὸν ἄρρωστο συγγραφέα καὶ τὶς
εὐχὲς μας γιὰ γρήγορη ἀνάρρωση, πρὸς
τὸ καλὸ τῶν γραμμάτων μας.

Α'

ΒΟΛΤΑ ΣΤΑ ΠΕΡΑΣΜΕΝΑ

(Ἀπόσπασμα)

...Ἀρχὲς τοῦ Μάρτη ἤρθαν ξαφνικά στὴ μικρὴ μας πολιτεία — πῶς νὰ τὸ
πείς χωριὸ ἀφοῦ ἀπὸ πέρσυ ἔχουμε ἀντὶ γιὰ πρόεδρο Δήμαρχο — ἕνα μεσημέρι μιὰ
δμάδα Ράλληδες με πολιτικά καὶ τραβήξανε γραμμὴ γιὰ τὸ σπίτι μου, τῆς μάνας
μου τὸ σπίτι.

Καλὴ μου τύχη ἔλειπα, ἐκείνη τὴν ὥρα γύριζα ξενοιασμένος, μιὰ γειτόνισα
ποῦ ἦταν στὸ μπαλκόνι τῆς μου ἔγνεψε νὰ φύγω, κ' ἕνα παιδὶ καμιὰ δεκαριά χρο-
νῶν ἔτρεξε καὶ μου εἶπε: «Φεύγα Ἀντώνη, στὸ σπίτι σου εἶναι».

Σ' ἕνα ἀπὸ τὰ τελευταῖα σπίτια τοῦ χωριοῦ, στὸ σπίτι τῆς Βαγγελινῆς —
χῶμα νὰ πιάνει μάλαμα νὰ γίνεται — εἶχα ἕνα παλιὸ παλτὸ καὶ τὸ σακκίδιο ποῦ
μου ἔχε δώσει ἡ Πατρίδα με δυὸ - τρεῖς φέτες ψωμὶ φουρνισμένες καὶ λίγα σύνα
ξερά γιὰ ὥρα ἀνάγκης.

Β Α Σ Ι Λ Η Λ Ο Υ Λ Η

Πέρασα, τὰ πῆρα καὶ τράδηξα τὸν ἀνήφορο γιὰ τὸ βουνό, στὴν Ἁγία Παρασκευὴ στάθην, καὶ μέσα κεῖ κοιμήθηκα τὸ βράδυ. Τὴν ἄλλη μέρα πῆγα στὸ μαντρί τῆς θειᾶς Ἀγγελικῶς καὶ ὕστερα ἀπὸ λίγες μέρες τοῦ ἔδωσα δρόμο πάλι γιὰ πιὸ ψηλά, στὸ Ὀρτάρι.

Εἶχαν περάσει σωστοὶ τρεῖς μῆνες ποὺ εἶχα ἀποτραβήχτει γιὰ τρίτη καὶ τελευταία φορὰ ἀπὸ ὑπεύθυνος τοῦ χωριοῦ, καὶ συλλογίστηκα πὼς ἂν πῆγαινα τώρα σπρωγμένος ἀπὸ τὴν ἀνάγκη γὰ τοὺς βρω τοὺς παλιούς μου φίλους, λίγο πιὸ ψηλά ἀκόμα, στὰ ἔλατα, στὴν Παναγίτσα, θὰ μὲ δεχόντουσαν βέβαια, μὰ δὲν θὰ μ' ἀκούγανε, οὔτε θὰ μὲ λογαριάζανε καθόλου, καὶ μὲ τὸ δίκιο τους, ἀφοῦ τρεῖς μῆνες δὲν ἔδειξα ἂν εἶμαι ζωντανὸς ἢ πεθαμένος.

Καὶ αὐτὸ δὲν τὸ ἤθελα, δὲν τὸ καταδεχόμουν.

Ἔμεινα σὲ μιὰ σπηλιὰ μονάχος.

Βορεινὰ τὸν ἀνήφορο, δυὸ ὥρες δρόμο ἀκόμα οἱ ἀντάρτες.

Νοτινὰ τὸν κατήφορο, τέσσερις ὥρες δρόμο, οἱ Γερμανοὶ καὶ οἱ ράλληδες καὶ γὼ ἔκει στὴ σπηλιὰ μου, τὴν τρύπα τοῦ Διαόλου, ὅπως τὴν λέγανε οἱ τσοπάνηδες, μποῦφος, κάπταν ἕνας.

Κέντρον μὲ ἀριστερὰν ἀπόκλισην.

Κάνα - δυὸ μῆνες στὴν ἀρχὴ δὲν κακοπέρασα καὶ τόσο. Ἔνας καλὸς παπᾶς, ὁ παπὰ Σπύρος, δὲν μ' ἄφησε γὰ πεινάσω. Δὲν ἦταν ἀπὸ δικό του, τοῦ Ἐρυθροῦ Σταυροῦ ἦτανε, μ' αὐτὸ δὲν ἔχει γὰ κάμει, δὲ λιγιστεύει ἢ εὐγνωμοσύνη μου π' αὐτό, πολλὰ θὰ τραβοῦσε ἂν τὸν παίρνανε χαμπάρι οἱ Ράλληδες.

Ἵστερα ὅμως σφίξανε τὰ πράγματα, ὁ παπᾶς δὲν μποροῦσε γὰ μοῦ στείλει τίποτα, ὅλοι μὲ ξεχάσανε καὶ ἄρχισε ἡ πείνα· μέρες, βδομάδες, ἔζησα μὲ πεταλίδες καὶ ἄβραστα χόρτα, ὅταν ἔπαινα κάνα χταποδάκι ἦταν πανηγύρι, μ' ὅλο τὸ ἔλκος ποὺ εἶχα στὸ στομάχι.

Μιὰ φορὰ, παραμονὴς τῆς Παναγίας τὸ Δεκαπενταύγουστο, ἔκανα δυὸ μέρες χωρὶς γὰ θάλω τίποτα στὸ στόμα μου.

Εἶμουνά κάτω στὴ θάλασσα στὸ Μαῦρο Κάβο. Πῆγαινα ταχτικά, ἔμεινα μιὰ - δυὸ μέρες καὶ μάζεψα τὸ ἀλάτι ἀπὸ τὶς σουβάλες. Ἄμα γέμιζε τὸ σακκούλι μου τὸ ἔπαιρνα στὴν πλάτη καὶ δρόμο τὸν ἀνήφορο γιὰ κάνα τσοπάνικο κονάκι. Ψωμί, τυρί, ὄ,τι, καὶ ὅσο μοῦ δίνανε, δὲν ἔκανα παζάρια, τὰ ἔπαιρνα καὶ χωνόμουνά πάλι στὸ δάσος ἢ στὴ σπηλιὰ ὡς ποὺ ἡ πείνα μ' ἔκανε γὰ πάρω δρόμο τὸν κατήφορο γιὰ τὸ ἀλάτι πάλι.

Πόσα πράγματα ἔμαθα τότες στὴ μοναξιά μου, κείνους τοὺς ἑφτά μῆνες, πόσα πράγματα!

Γιὰ φίδια καὶ ποντικούς, γιὰ χελῶνες, γίδες καὶ κριάρια, καὶ γιὰ τοὺς ἀνθρώπους, ναί, ναί, γιὰ τοὺς ἀνθρώπους.

Κόντευα γὰ γεράσω καὶ δὲν ἤξερα τίποτα γι' αὐτούς, μόνο τότε κεῖ στὴν ἐ-

ρημιά που έδλεπα στη χάρση και στη φέξη από κανένα άρχισα κάτι να μαθαίνω. Και τώρα συμπληρώνω τις σπουδές μου ιδιαίτερο φροντιστήριο για το αδύνατον και ωραίο φύλον, μά τα δίδαχτρα είναι πολύ ακριβά και λέω να παρατήσω, δεν άντεχω άλλο.

Όμως πιο καλά ήταν εκεί πάνω στο βουνό μοναχός μου, αν καθόμουνα άλλους έφτά μήνες θα γινόμουνα σίγουρα ένας σοφός.

Μπορεί να θγαζα και κάνα σύγγραμμα για τη ζωή της γελώνας, ως ποῦμε, και να έπαιρνα έραβείο από την Ακαδημία της Αθήνας. Εκείνη τη φορά το λοιπόν, προπαραμονή της Παναγίας κατέδηκα από έραδύς στον Κάβο, ν' άρχισω πρωί - πρωί το μάζεμα τ' άλατιού πριν ψήλωνε ο ήλιος.

Όμως τα χαράματα πήρε για καλά το μελτέμι, όσο πήγαινε και δυνάμωνε, γαιδουρομέλτεμα τὰ λένε τούτα τ' αυγουστιάτικα, κάτι κύματα που με έκαναν να θυμηθῶ το Μπέυ (Βισκαϊχός κόλπος), το Μπέυ με Πουνεντογάρμπι, γέμισαν οι σουδάλες νερό, πάει το άλάτι, και που να κάνεις πως ζυγώνεις στα βράγια για καμιά πεταλίδα.

Τὰ χόρτα είχαν ξεραθει πιά, μόνον στις σχισμάδες των βράχων κοντά στη θάλασσα εύρισκα ακόμα καμιά τσιγκάνα, κάνα σρογγό, κάνα κρίταμο, μά άντε να ζυγώσεις σαν είσαι παλληκάρι.

Νά 'παιρνα τὰ πίσω μπρός;

Που να πήγαινα;

Δεν είχα 'πό πουθενά να περιμένω.

Υπομονή... υπομονή... θα κόψει το μελτέμι, τί διάολο θα κάμει, ως πότε θα φυσάει; Θα περάσει κάνας φίλος ψαράς, ο Βαγγέλης, ο Θανάσης, θα μου δόσουνε καμιά φέτα ψωμί ή κάνα ψάρι... Τί διάολο... δε θα πεθάνω από την πείνα δῶ να στον Κάβο. Θα πήξει το άλάτι σε δυο τρεις μέρες στις μικρές σουδάλες... Υπομονή... υπομονή κι αυτό θα περάσει.

Βράδυατε, μ' άντι να κόψει δυνάμωσε πιο πολύ, τὰ κύματα το χαδά τους, δλο και πιο άγρια.

Τους είπα, τους είπα, ούτε Κεφαλλονίτης θερμαστής που θγαίνει από το στόκολο στη λίνια (Ισημερινός).

Εημέρωσε της Παναγίας, είναι ή πιο μεγάλη γιορτή του χωριού μου, μά δεν έκανε το θάμα της να μπουνατσάρει, δλο και χειρότερα, και πιο άγρια φουσούσε. Εανάρχισα το εξάψαλμο να ξεθυμάνω.

Περασμένο το μεσημέρι, δεν άντεχα πιά στην πείνα, πήρα το κανάτι μου, νερό δεν είχε 'κει κάτω και άρχισα ν' άνεδοίνω τη σάρα. Αυτό το σιριάκι όταν μάζεσα το άλάτι το έκανα κάθε δειλινό, από την θάλασσα πάνω στο βουνό 650 ύψόμετρο μου φαίνεται, και ο μισός δρόμος σάρα. Περπατάς και φεύγουνε χαλίκια και πέτρες από τα πόδια σου, και στον τόπο, δῆμα σημειωτόν.

Ήμουνα τότε να με έλέπεις και να κλαίς και να γελάς με τὰ χάλια μου.

Στα πόδια μου είχα κάτι πράματα που μοιάζανε κάπως με παπούτσια, και το δεξι πόδι πληγωμένο. Είχα πέσει από μια συκιά που είναι στον Κάβο καμιά δεκαριά μέρες πιο μπροστά.

Έχει τρεις συκιές κοντά στον κάβο μια μαυροβασιλική και δυο κουτουλιάτικες μά τα κοπέλλια των τσοπάνηδων δεν άφίνανε σύκο να γίνει, με το γάλα τὰ τρώγανε. Πήγα το λοιπόν ο καλός σου να φτάσω δυο κουτουλιάτες που ήταν σ' ένα κλαράκι έξω - έξω, πρώτη φορά που έδλεπα γινομένο σύκο και τρέξανε τὰ σάλια μου, α να φτάσω, α μια σταλίτσα ακόμα και τὰ 'φτασα σπάει το κλαρί και πάρε με κάτω.

Πάλι καλά που δεν σκοτώθηκα όπως ήταν δλο βράγια από κάτω, μόνο το δεξι μου πόδι στο καλάμι το χτύπησα, φαινότανε μια στάλα κόκκαλο, μά δεν είχε πάθει ζημιά, και στα μουτρα μου μικροπράματα, γρατσουνίσματα.

Είχα κόψει το πουκάμισο από κάτω, καλά που ήταν μακρύ, άγορασμένο στο Μπορντώ, για να δέσω το πληγωμένο πόδι. Είχα κόψει το παντελόκι από τὰ γό-

ατα και κάτω, τὸ ἄκανα σὸρτ ἀναγκαστικὰ γιὰ νὰ δάλω μπάλωμα στὸ πισινὸ ποῦ εἶχε λυώσει, μιὰ τσοπανοπούλα μοῦ ὄσσε μάλλινο νῆμα και μιὰ χοντρή δελόνα γιὰ τὸ ράψω.

Ξυραφάκι νὰ ξυριστῶ δὲν εἶχα πιά και ἴμιουνα σὰ δόκιμος καλόγερος ἀπὸ γένια. Μὲ λίγα λόγια θαῦμα.

Ροδινῶν Κρούσος ὁ νεότερος, μόνο ποῦ ἄκείνος ἔτρωγε κάθε μέρα τοῦ σκασμοῦ ψάρια και πουλιὰ και φρούτα και μένα μὲ εἶχε ταραξίει ἢ πείνα.

Ἄμα ἔβγαίνα πάνω φοροῦσα πάλι τὴ φανέλλα καθόμουνα λίγο νὰ πάρω ἀνάσα και ὕστερα ἔπερτα μὲ τὰ μοῦτρα στὸ νερό.

Κεῖνη τὴ μέρα ὁμως δὲ διψοῦσα. Φόρεσα τὴ φανέλλα και τράβηξα γιὰ τὸ πιὸ κοντινὸ κονάκι, ὅλο και κάτι θὰ μοῦ δίνανε χροιάρα μέρα, ἄμα τοὺς ἔλεγα πὼς ἦταν τρίτη μέρα ποῦ δὲν εἶχα φάει τίποτα, μὰ μόλις ζύγωσα μὲ περιμάζεψε ὁ σκύλος, ἄνθρωπος δὲν φάνηκε κανέννας, θὰ εἶχαν κατέθει ὅλοι στὸ χωριὸ γιὰ τὴ γιορτὴ.

Πάλι λέω πὼς δὲν γίνεται, κάποιος θὰ ἦταν στὸ κονάκι, δὲν τ' ἀφίνου μόνον οἱ τσοπάνηδες, μὰ μόλις μὲ εἶδε κρύφτηκε και ἀμόλυσε τὸ σκύλο. Δὲν εἶχε νὰ περιμένει τίποτα καλὸ ἀπὸ μένα. Πῆγα στὸ νερό, ἐκεῖ κοντὰ ὁ μπάρμπα Γιώργης ὁ τσοπάνος εἶχε θάλει κρεμμύδι.

Ἐδῶγαλα δυό, ἦταν μεγάλα και στρογγυλὰ σὰν πορτοκάλια, καθάρισα τὸ ἕνα και ἄρχισα νὰ τρώω κόδοντας φέτες φέτες σὰν νὰ ἦταν στ' ἀλήθεια πορτοκάλι...

«Τέλος πάντων... τέλος πάντων... δὲν θὰ γίνεις ἄνθρωπος ποτέ σου Ἀγτωνάκη... ποτέ σου, ὅλο ἀνάποδα πᾶς, ἀπὸ τὸ φρούτο ἄρχισες».

Ἄν περνοῦσε κανεὶς και μ' ἔβλεπε θὰ μ' ἔλεγε τρελλό, νὰ κλαίω και νὰ τρώω.

Ἄομως δὲν ἔκλαιγα. ὄχι δὲν ἔκλαιγα, τὰ δάκρυα ποῦ τρέχανε ἦταν ἀπὸ τὸ κρεμμύδι, ἔκλαιγε πολὺ.

Ἐκλαιγα λέει; Γιατί νὰ κλάψω; Ὄχι τοῦ κερατᾶ, δὲν ἔκλαιγα, ποιός μ' εἶδε, ποιός εἶπε τέτοιο λόγο;

Ἰσα - ἴσα ποῦ εἶχα κέφι, ἔλεγα και χωρατὰ γιὰ νὰ τὰ ἀκούω ὁ ἴδιος γιὰ νὰ γελάσω μ' αὐτὰ ἐγὼ ὁ ἴδιος, μοναχός μου.

Σὲ λίγο ἄκει ποῦ καθόμουνα ἐκεῖ δὲ κοντὰ στὸ νερό ἔφερε ἢ Δημητρούλα, μιὰ κοπέλλα και μιὰ εἰκοσαριά χρονῶν ποῦ δούλευε κοπέλλι: σ' ἕνα μπάρμπα τῆς, τὰ πρόβατα νὰ τὰ ποτίσει. Ἄφησα τὴ ντροπὴ στη πάντα και τῆς εἶπα πὼς πεινάω.

Ἡ Παναγιὰ ποῦ γιόρταζε καλά νὰ τὴν ἔχει.

Ἐφυγε ἀμέσως και σὲ λίγο γύρισε μὲ μιὰ ἀγκωνὴ φρέσκο ψωμί πάνω ἀπὸ μισὴ ὀκά, μιὰ κομμάτια τυρὶ και δυὸ τσιγάρα.

«Ἡ μέρα ποῦ ἔναι νὰ φουμάρεις κιόλας».

Ἄρχισα νὰ μασάω, νὰ μασάω σὰν τὸ ζό.

Ἄμα τὰ καθάρισα ψωμί και τυρὶ ἔσκυψα στη σουδάλα μὲ τὸ νερό, ὕστερα ἀναίψα τὸ ἕνα τσιγάρο και ξαπλώθηκα φαρδὺς - πλατὺς κάτω ἀπὸ τὸν πλάτανο.

...Ὁμορφὴ ποῦ ἦταν ἢ μέρα. Ὁραῖα ποῦ φουσοῦσε τὸ μελτέμι. ...Ὅλα διορθώνονται: σ' αὐτὸν τὸν κόσμο, ἔλα οἰκονομοῦνται, δλα, ζωὴ και υγεία νὰ ἔχωμε και ἄπο τ' ἄλλα δλα... Πάνω ποῦ ἔλεγα νὰ σηκωθῶ και νὰ τραβήξω γιὰ κάτω γιὰ τὴν θάλασσα, ἐράδουαζε, νὰ ὁ μπάρμπα Γιώργης.

Ἐκατσε λίγο στὸ νερό νὰ ξαποστάσει.

—Πὼς τὰ περνᾶς, τί γίνεσαι, και τὰ ρέστα, ὕστερα:

—Κουράγιο Ἄντωνη, οἱ Γερμανοὶ ἐτοιμάζονται νὰ φύγουνε, τελειώνουν τὰ βάσανά σου.

Ἄπο τὴν Λαμπρὴ τοιμάζονται και ἀκόμα ἐδῶ εἶναι, ποῦ νὰ τοὺς πάρει ὁ διάβολος, νὰ τοὺς πάρει, ὅλο τελειώνουν τὰ βάσανα μέρα μὲ τὴν μέρα ἀπὸ τὸ κακὸ χειρότερο.

—Δὲν μ' ἀφήνεις μπάρμπα Γιώργη στὸ χάλι μου, βαρέθηκα νὰ τὸ ἀκούω.

Μιὰ μυστικὴ φωνή, ὁ γέρος τίποτα δὲν ἄκουσε: «Καὶ τί κανεὶς σὺ ἄναγτρο; ἔτσι: μοναχοὶ τοὺς, ἀπὸ καλοσύνη

τους θὰ φύγουνε ἢ περιμένεις καὶ σὺ τοὺς Ἐγγλέζους γὰρ σοῦ φέρουνε τὴ Λευτεριά στὸ δίσκο;

—Ὅχι ρε Ἀντώνη θὰ φύγουνε, ἡ πλάτη τῆς γίδας τὸ ἔδειξε, ὀλοκάθαρα σὴν μερα, εἶχαν σφάζει οἱ γειτόνοι μου καὶ μὲ φώναζαν νὰ δῶ τὴν πλάτη, ὅμως ρε παιδί μου οἱ Γερμανοὶ φεύγουνε εἶναι σίγουρο, ἀλλὰ ὁ οὐρανὸς μας δὲν καθαρίζει, ὄλο καὶ πιὸ σκοτεινὸς, πιὸ μαῦρος γίνεται. Σχώρα με Θεέ μου μὰ τί μᾶς ἔτσι μάζεις ἴκμα. Δὲ φτάνουνε ὅσα τραβήξαμε.

—Νά εἶδες κόντεψα νὰ τὸ ξεχάσω, ὁ γιατρὸς καὶ ὁ φαρμακοποιὸς μου δὲ σανε αὐτὸ γιὰ σένα, εἶχα περάσει χθὲς τὸ πρωὶ ἀπὸ τὸ φαρμακεῖο, χαιρετίσματα.

Καὶ θγάζει ἀπὸ τὸ ταγάρι του καὶ μοῦ τὸ δίνει ἓνα ὀλόκληρο πάκκο τσιγάρο Ἐκατὸ τσιγάρο!

Ἔλα Παναγιά μου, καὶ δὲν εἶδα κανένα καλὸ ὄνειρο ἀπόψε. Εἶχα κι ἄλλο ἴκμα ν' ἀκούσω ἐκεῖνο τὸ δειλινό.

—Ἀκου Ἀντώνη, κουζέντιασα μὲ τὸ Δεσπότη προχτὲς καὶ μὲ ρώτησε ἀνὰ σέ βλέπω, ἀν ἐρίσκεσαι ἀκόμα ἐδῶ καὶ σὰν τοῦ ἀποκρίθηκα πὼς ἐδῶ εἶσαι μοὶ παράγγειλε νὰ σέ ρωτήσω ἀν πῆρες τέσσερα καρδέλια ψωμί πού σου ἔστειλε τὴν τελευταῖα, ἓνα κάθε ἑβδομάδα.

Καλὸ καὶ τοῦτο... δὲν ἦταν πρώτη φορὰ πού μάθαινα κάτι τέτοιο, δὲν ξαφνιαστήκα, ὅμως τοῦτο ξεπερνοῦσε ὄλα τ' ἄλλα.

—Μπάρμπα Γιώργη ἀφοῦ δὲν μοῦ τὰ ἔφερες ἐσὺ ποιὸς θὰ μοῦ τὰ φέρνε; Ἐέρεις νὰ ἴχω πάρε - δῶσε μὲ κανέναν ἄλλο.

—Τὸ κατάλαβα Ἀντώνη καὶ τὸ εἶπα στὸ Δεσπότη, μὰ εἶχα χρέος νὰ σ' ρωτήσω.

—Μπάρμπα Γιώργη τὰ εἶπες τοῦ ἀδελφοῦ μου αὐτά;

—Τὰ εἶπα Ἀντώνη.

—Δὲν ἔκανες καλά, ἂς εἶναι δὲν πειράζει, θ' ἀνέβει αὔριο κάνα ἀπὸ τὰ κονάκια σου στὸ κονάκι;

—Ὅχι, μεθαῦριο τὸ πρωί.

—Μεθαῦριο θὰ ἔχω μπόλικο ψωμί, θὰ δεῖς μπάρμπα Γιώργη.

Γέλασε ὁ γέρος, τσοπάνος ἀγράμματος, μὰ πεταλώνει ψύλο. Δὲ μ' ἄφηκε νὰ κατέδω στὴ θάλασσα πού εἶχα τὸ «νοικοκυριό» μου, τὸ παλιοπαλτό, ἓνα κομμάτι κουρελοῦ καὶ δυὸ - τρία βιβλία.

Τραβήξαμε γιὰ τὸ κονάκι του. Ἄμια φτάσαμε ἀνάψαμε φωτιά, κ' ἔβαλε τὸ μπακράκι πάνω. Ὅστερα ἔβγαλε ἀπὸ τὸ ταγάρι του λίγες μελιτζάνες, λίγες μπαμιζες, λίγα κολοκύθια, δυὸ τρεῖς πατάτες, φασολάκια, ντομάτες, καὶ δὲ θυμιάματι ἄλλο ἀκόμα, τὰ ἔπλυε στὸ μπακράκι, ἔριξε καὶ μπόλικο λάδι, τὰ σκέπασε, καὶ ἄρχισε νὰ μοῦ ἀπαγγέλει τὰ ποιήματα πού σκάρωνε ὅσο νὰ γίνε τὸ φαί.

Ἐγινε τὸ φαί, μωσκοβολούσανε τὰ φρέσκα του κηπουρικὰ καὶ τὸ λαδάκι.

Ἐφαγα, νὰ σιάσω, μῆνες εἶχα νὰ φάω ζεστὸ φαί, ἀπὸ τὴ Λαμπρὴ πάλι καὶ τὰ παιδιὰ τοῦ μπάρμπα Γιώργη καὶ τὴν ξαδέρφη τους τὴ Νίνα, κάτω στὸν Κάτω στὸ χειμωνιάτικο κονάκι τους. Ὅστερα στρώσαμε τίς κάπες ἔξω καὶ ξαπλώσαμε καὶ ὁ γέρος ἄρχισε πάλι νὰ μοῦ λέει ἱστορίες, τί εἶχε ἀκουστὰ καὶ τί εἶχε δεῖ ἴδιος, γιὰ νεράιδες καὶ ζωτικά, ὡς πού τὸν πῆρε ὁ ὕπνος.

Ἦταν γεμάτο τὸ φεγγάρι.

Ἡ θάλασσα κάτω ἀπὸ τὰ πόδια μου ἦταν ἓνα ὄνειρο ἀπὸ ἀσπῆμι καὶ φῶς καὶ νοσταλγία καὶ λαχτάρα. Νοσταλγία καὶ λαχτάρα γι' ἄλλες θάλασσες γι' ἄλλους καιροὺς καὶ τόπους... Φυσούσε τὸ μελτέμι, ροχάλιζε ὁ γέρος.

Τὰ κύματα πέφτανε μανιασμένα τὸ ἴνα πίσω τ' ἄλλο πάνω στοὺς μαῦρους βράχους καὶ τοὺς σκέπαζαν μὲ ἀφρούς, μὰ δὲν τὰ ἐλασθημοῦσα ὅπως τὸ πρωί.

Καιρό, πολὺ καιρὸ εἶχα νὰ νιώσω, ἔτσι φουσκωμένο τὸ στομάχι μου, αὐτὸ φαίνεται δὲν μὲ κολλοῦσε ὕπνος.

Τσιγάρο στὸ τσιγάρο, νὰ τὸ χορτάσω κι αὐτὸ ἀπόψε.

Ἐλαμπε ἡ θάλασσα, λάμπανε ψηλά στὸν οὐρανὸ τὰ ἀστέρια, ὁ ἀγαπημένος μας ὁ ἄμορφος Ὀρίωνας, ἡ παλιά μας γνωριμία ἀπὸ τὶς θάλασσες τοῦ Νότου ξεπρόβαλλε ἀπὸ τὴν κάτω πάντα τὰ κύματα καὶ ὁ ἄνεμος μοῦ φέρναν χαιρετίσματα ἀπὸ τὰ Στενά, τὴν Μαύρη Θάλασσα, τὸν Ποταμό, ἀπὸ τὴ Βραΐλα καὶ ἀπὸ τὴν Ὀγτέσσα.

Ἀπὸ τὴν ἀντικρυνὴ πλαγιά ἐρχότανε κάπου κάπου τὸ γκλὶν γκλάν τοῦ κουδουνοῦ ἀπὸ κάποιον ἀλάνικο κατσίκι.

.....

Φυσοῦσε τὸ μελτέμι, ροχάλιζε ὁ γέρος.

«Ὅλα θὰ διορθωθοῦν, ὅλα θὰ φιάξουν...».

Θὰ φύγουε στὸν ἀγύριστο οἱ Γερμανοὶ — πάλι ἡ σουβλιὰ ἢ μυστικὴ φωνή, τί κάνεις ἐσύ γι' αὐτὸ ἄναντρε; — θὰ κατεδοῦμε στὸ χωριό, στὸ σπίτι.

Ἵστερα θὰ πᾶμε γιὰ ἐγχείρηση, τρίτη μὲ τὸ καλὸ, νὰ πετάξουμε τὸ ἔλκος ἀπὸ τὸ στομάχι, καὶ σὰν πάρουμε πάνω μας τὰ καλὰ χέρια, δὲν θὰ χαθοῦμε.

Πρῶτα - πρῶτα θὰ ἔχω νὰ λαβαίνω κοντὰ ἓνα χρονιάτικο σύνταξη γι' αὐτὸ μονάχα κάτι γίνεται.

(Ποῦ νὰ τὸ ἔξερα πὼς θὰ μὲ φώναζε μιὰ μέρα ὁ Λιμενάρχης καὶ θὰ μοῦ ἴδινε ἔντεκα κόλλες χαρτὶ νὰ δάλω σ' ὅλες ὑπογραφή καὶ Ἵστερα νὰ μοῦ πεῖ ὅτι μοῦ χρωστάει πενήντα λεφτά.) Δὲν θέλω πιά τίποτα. Μοῦ φτάνουν καὶ μοῦ περισσεύουν ὅσα πέρασα ὡς τὰ τώρα. (Πάλι, ποῦ νὰ τὸ ἔξερα πὼς ἔκεινα ἦταν παιγνιδάκια καὶ χωρατὰ μπρὸς στ' ἄλλα ποῦ μὲ περιμένανε) ἄς κυττάξω λίγο τὸν ἑαυτὸ μου τώρα πρὶν καταντήσουμε σ' ἄψαλα, πέρασα τὰ σαράντα, φτάνουν οἱ περιπέτειες.

Νὰ τὰ κατὰφερνα νὰ ἔπερνα τὸ φυλλάδιό μου πίσω, νὰ σταματήσω τὴ σύνταξη, ἄς εἶναι καὶ δυὸ - τρία χρόνια μόνον τρία χρόνια νὰ μποροῦσα νὰ δούλευα ὅπως εἶναι τὰ μιστὰ τώρα φτάνει. Καὶ νὰ ξαναδῶ τὸν κόσμον, τὰ λιμάνια του, Ἵστερα ἀπὸ τοῦτον τὸν πεντάχρονο σεισμό, ποῦ τὰ ἔκανε ὅλα κεραμιδαριά.

Τί νὰ ἔχει ἀπομείνει ἀπὸ τὸ Ρόττερνταμ καὶ τὴν Ἀλιθέρση μου, νὰ βρίσκονται ἀκόμα τὸ Κάρδικ καὶ τὸ Μπάρρου ποῦ φορτώναμε τὸ κάρβουνο, καὶ ἡ Μαρσίλλια μας ἢ ἄμορφη τί νὰ ἔχει πάθει.

Νὰ τὰ ξανάδλεπα ὅλα τοῦτα τὰ λιμάνια ποῦ ἔτρεξε ὁ ἰδρώτας μου καὶ αὐτὰ καὶ τοὺς ἀνθρώπους τους, ἐργάτες στοὺς γτόκους καὶ ναῦτες τῶν εἰσπορευομένων συντρόφους.

Πόσοι νὰ ἔναι οἱ πνιγμένοι; δὲν γίνεται. ἂν ξαναγυρίσω δὲν γίνεται νὰ τοὺς ξανάδρω ὅλους τοὺς παλιούς συντρόφους, πολλοὶ θὰ λείπουνε.

Καὶ νὰ νοικοκυρευτῶ, πόσο θὰ ζήσει ἢ γριὰ ἀκόμα, κ' Ἵστερα τί θὰ γίνουμε, ποῦ νὰ βροῦμε κεραμίδια νὰ φυλαχτοῦμε ἀπὸ τὴ βροχὴ καὶ ἀπὸ τὸ κρύο;

Νὰ χτίσω ἓνα σπιτάκι, ἓνα δικό μου σπιτάκι.

Μιὰ κάμαρη μεγαλούτσικη, πέντε ἐπὶ τέσσερα ἄς ποῦμε, γιὰ νὰ μπορῶ τὸ χειμῶνα ποῦ βρέχει ἀράδα νὰ κάνω δυὸ θήματα καὶ νὰ τραγουδοῦν τὰ κούτσουρα στὸ τζάκι καὶ ἢ βροχὴ στὰ τζάμια, μιὰ κουζινίτσα καὶ τ' ἄλλα χρειαζόμενα μοῦ φτάνουν μὲ τὸ πάρα πάνω.

Καὶ νὰ τὸ χτίσω σὲ κανένα ξάντι, ἐκεῖ κοντὰ κατὰ τοῦ φίλου μου τὸ σπίτι, κατὰ τοῦ πάππου μου τὴ γειτονιά νὰ ἔχω τὴ θάλασσα μπροστὰ μου μόλις ἀνοίγω τὰ μάτια μου τὸ πρωὶ καὶ νὰ ἀποκοιμιέμαι μὲ τὴ βουή της τὶς νύχτες μὲ τὴ σοροκάδα. Καὶ νὰ τὸ κάνω σὰν πλώρη εἰσπορευομένου μέσα κ' ἔξω, ὅλα του νὰ θυμίζουν τὰ βαπόρια.

Καὶ νὰ τοῦ δόσω καὶ ὄνομα ὅπως ἔχουν ὅλα τὰ βαπόρια.

«LAST SHIP».

Αὐτὸ εἶναι. Τὸ πέτυχα. Λάστ σίπ, τελευταῖο καράβι.

Καὶ μιὰ ἀγλήτσα ὀλόγυρα μὲ λίγα δένδρα καὶ λουλούδια νὰ ἔχω νὰ σκαλίζω νὰ περνᾶω τὸν καιρὸ μου.

Καὶ θὰ διαβαίνουμε γαλήνιες οἱ μέρες μου καὶ εἰρηνικὲς οἱ νύχτες μου, θὰ



Σχέδιο Μαρίας Κοκκίνου—Μπιτσάκη

περνούν ή μιὰ καλύτερη από τήν ἄλλη, ὡς πού νά ῥθει ὁ χάρος νά μέ πάρει ἀπό
ῥκει μέσα, ἀπό τὸ σπιτάκι μου, ἀπό τὰ λουλούδια μου, καὶ ἔχι ἀπὸ κάποιο Σῆμανς
Χόσπιταλ ὅπως φοβόμουνα τὰ περασμένα χρόνια.

Κι ἄλλο τσιγάρο, κι ἄλλο.

Ὅλα θὰ διορθωθοῦν, ὅλα θὰ σάξουν, ζωὴ καὶ υγεία νά ῥχουμε καὶ τ' ἄλλα
ὅλα οἰκονομιοῦνται, κανεὶς δὲν χάνεται, οὔτε καὶ ῥκείνοι πού ἔχουνε τῆς μίανας
τους τήν κατάρρα.

...Φυσοῦσε τὸ μελτέμι, χτυπούσανε τὰ κύματα στοὺς βράχους, τὰ ἀστέρια ἀρ-
χίσαν νά χλωμιάζουν.

Πλήθυναν τὰ κουδουνίσματα ἀπὸ τήν πέρα πάντα, τὰ ἐρημόνησα πρόβαλαν
μενεξεδένια, καὶ κει κάτω μακρὰ, στὸ εἶδος τοῦ ὀρίζοντα κρεμασμένη ἀπὸ τὸν
οὐρανὸ ξεπρόβαλλε ἡ γέριχη κορυφή τ' Ἁγίου Ὄρους.

Ἐ γέρος ἀνοιξε τὰ μάτια.

—Εὐπνιος εἶσαι Ἀντώνη; Δὲν κοιμήθηκες;

—Μόλις ξύπνησα μπάρμπα Γιώργη, πρῶτο τσιγάρο εἶναι.

Γέλασε καλόκαρδα.

Καλοκαίρι '47

ΡΟΥΘ

(Ἀπόσπασμα)

Καμιὰ δεκαριὰ ναυτεργάτες φεύγουν ἀπὸ τὸ Ρότερνταμ ἐπιβάτες γιὰ τὸ Ἀιβονμάουθ τῆς Ἀγγλίας νὰ μπαρκάρουνε μὲ τὸ ἑλληνικὸ φορτηγὸ «ΑΡΙΑΔΝΗ» καὶ ὁ ἕνας ἀπὸ αὐτούς, ὁ Γληγόρης, διηγεῖται ὕστερα ἀπὸ καιρὸ τὰ περιστατικά.

Τὴν ἄλλη μέρα στὸ ποστάλι καὶ δρόμο γιὰ τὴν Ἀγγλία. «Μπατάδιερ II» τὸ λέγανε. Τρίτη θέση, ὅπως πάντα, μὰ ἡ τρίτη κείνου τοῦ θαυματοῦ ἦταν πιὸ καθαρὴ καὶ πιὸ καλὴ ἀπὸ τὴν πρώτη κάποιων «θαλαμηγῶν» τοῦ Περαιῶνα.

Κατεδήκαμε τὸ ποτάμι, ἐγήκαμε στὸ πέλαγο. Εἶχε λίγο πούσι, μὰ φυσούσε ἀγέρας καὶ τὸ ἴδιον, δὲν τὸ ἄφινε νὰ προκόψει.

Κάπου, κάπου, ἐκλείνε ὁ ἔριζοντας, τὸ καράβι ἔκοβε τὸ δρόμο του καὶ σφύριζε, μὰ σὲ λίγο καθάριζε πάλι, καὶ ἄντε πάλι γκρὰν - γκρούν ὁ τηλεγράφος ἀπὸ τὴ γέφυρα στὴ μηχανή, πρόσω ὀλοταχῶς.

Χτύπησε τὸ καμπανάκι γιὰ φαί, κατεδήκαμε στὴν τραπεζαρία. Λίγοι οἱ ἐπιβάτες· μιὰ κυρία μὲ δυὸ παιδάκια, δυὸ κορίτσια καμιὰ εἰκοσαριὰ χρονῶν, πού μοιάζανε σὰ δίδυμες καὶ τέσσερις ἄντρες. Καθήσαμε στὸ ἴδιο τραπέζι ὅλοι.

Μᾶς φέρανε ἀπὸ δυὸ φετάκια ψωμί, ψιλὰ σὰν τσιγαρόχαρτο, ἀλειμμένα μὲ δούτυρο, ὁ Πουλάδας πῆρε τὸ λόγο ἀμέσως:

—Μεῖς Γραικοί, Γραικοί πολὺ ψωμί, πολὺ ψωμί, μᾶς πληρώνει ἕξιτρα ψωμί, μόνο ψωμί, ὄχι δούτυρο. Ἀρχίσανε τὰ γέλια οἱ ἐπιβάτες καὶ ὁ καμαρότος πῆγε καὶ ἔφερε ἕνα πανεράκι μὲ καμιὰ ὀκτὰ ψωμὶ κομμένο φέτες.

—Ἀκόμα ψωμί, τὸ χαδὰ του ὁ Πουλάδας, εἶπα πληρώσει ἕξιτρα ψωμί.

Οἱ ἐπιβάτες σταματήσανε τὰ γέλια καὶ μᾶς κύτταζαν σὰν νὰ εἴμαστε τίποτα παράξενα ζῶα, καὶ ὁ καμαρότος ἔφερε ἄλλες δυὸ φρατζόλες καὶ τίς ἄφησε στὸ τραπέζι.

—Ἔτσι μπράβο, γιὰ, γιὰ μάνικεν, ναί, ναί παιδί μου, εἶπε ὁ Πουλάδας.

—Σκάσε ντὲ τοῦ εἶπε ὁ Νικόλας, τὸ παράκανε, θὰ γίνουμε ρεζίλι μὲ τίς ἔξυπνάδες σου. Δὲν μπορείς νὰ δεῖς γυναίκα πού νὰ σὲ πάρει ὁ διάολος Καζανόβα τῆς κακῆς ὥρας, καὶ νὰ μὴν ἀρχίσεις νὰ κακαρίζεις σὰν πετεινός. Βγάλε τὸ σκασιὸ μπουφρο.

Τοῦ καμαρότου θὰ τοῦ πέρασε ἡ ἰδέα πὼς μιλούσαμε γιὰ ψωμί ἀκόμα, γιὰτι μᾶς εἶπε πὼς δὲν ἔχουν ἄλλο στὴ δεσπέντζα καὶ ὕστερα μᾶς ρώτησε τί προτιμᾶμε στὸ φαί μας, τσάι ἢ μπύρα.

—Οἱ Ὀλλανδέζοι ναυτικοὶ ἅμα ταξιδεύουνε ἐπιβάτες, τί πίνουνε; τὸν ρώτησα.

Ἀρχίσανε τὰ γέλια οἱ ἐπιβάτες πάλι καὶ ὁ καμαρότος γύρισε φορτωμένος μπύρες.

—Τὸ καράβι πασσάρει στὸ φαί ἕνα ποτήρι στὸν καθένα ἀλλὰ ὁ τροφοδότης ἐπειδὴ εἶσθε σὺνδάδελφοι σὰς κερνάει ἄλλα πέντε μπουκάλια.

—Καλὴ ἀρχή, εἶπε ὁ Καλκούτας.

Φάγαμε καὶ ἔπιαμε τὴ μπύρα μας, ὕστερα ἀνάψαμε τσιγάρο. Κάποιος ἀπὸ μᾶς ἔγνεψε τοῦ καμαρότου καὶ γέμισε τὰ ποτήρια πάλι. Αὐτὸ ἦτανε. Κέρασε ἕνας, κέρασαμε ὅλοι· τὸ ρωμῆικο φιλότιμο βλέπεις. Δέκα φορές γεμίσανε τὰ ποτήρια, καὶ ἀπὸ λεφτὰ δὲ σκοτιζόμαστε, γιὰτι τὸ πιετὸ ἦταν τράνζιτο, πολὺ φτηνὸ, στὰ τζάμπα μᾶς φαινότανε. Ἔχω ἀκουστὰ πὼς πολλοὶ Ἑγγλέζοι μπεκρῆδες κάνουν ὅταν μποροῦν ἕνα τέτοιο ταξιδάκι ὡς τὸ Ρότερνταμ ἢ τὴν Ἀμβέρσα γιὰ νὰ χορτάσουνε τὸ οὐίσκι καὶ τὸ τζίν. Ὅσο πληρώνουν γιὰ δυὸ ποτηράκια στὴν Ἀγγλία,

φτάνουνε για όλόκληρο τὸ μπουκάλι, ἔτσι καὶ ὀγεῖ τὸ βαπόρι ἀπὸ τὰ χωρικά ὕδατα.

Ἄπὸ ὄλη τὴν παρέα μόνο ὁ ντουκουμάνης ἔλειπε, μόλις ἀποφάγαμε πῆγε νὰ ξαπλώσει.

—Ρε παιδιά, τὸ χαίρομαι ἀλλιώτικα τὸ πιστὸ ἀπόψε. Πολὺ καιρὸ εἶχα νὰ τὸ χαρῶ ἔτσι τὸ ἔρημο πανάθεμά το· πῶς νὰ σᾶς τὸ πῶ, τὸ πίνω δίχως τύψεις συνειδήσεως πού λέγε οἱ γραμματισμένοι. Δὲν σᾶς τὸ εἶπα, ἔκανα ὄχι λίρες τσέκ καὶ ἔστειλα τῆς μάνας μου, καὶ εἶναι ἡ πρώτη φορὰ ἀπὸ τὸν καιρὸ πού πέσανε τὰ μιστὰ κι ἀρχίσανε τὰ ἀναγκαστικά μιστολόγια τῆς πείνας, πού φεύγω ἀπὸ τὸ Ρότερνταμ καὶ δὲν εἶμαι οὔτε στοῦ Καραβάνα οὔτε στῆς Μαρίας τὰ δευτέρια γραμμένος.

—Σὰν ψέμματα μοῦ φαίνεται, εἶπε ὁ Σταῦρος.

Οἱ ἐπιβάτες κάνανε χάξι μαζί μας, μᾶς κυττούσανε μὲ ἀπορία καὶ κάποιον θαυμασμό, πιδ πολὺ οἱ δυὸ κοπέλλες.

Τόση μύρα εἶχαμε κατεβάσει καὶ ὁμως κουβεντιάσαμε φρόνιμα - φρόνιμα σὰν καλὰ παιδιά.

Τί σοὶ ναυτικοὶ τοῦ γλυκοῦ νεροῦ εἶμαστε;

Οὔτε γροθιές, οὔτε φωνές, οὔτε τραγούδια. Σίγουρα οἱ ἥρωες στὰ «ναυτικά» διηγήματα καὶ μυθιστορήματα πού εἶχαν διαβασμένα δὲν ἦταν σὰν καὶ μᾶς, τίγυρα.

Εἶχα κόψει ἐκεῖνο τὸ ταξίδι, κάτω στὴν Ἀργεντίνα, τὰ μαλλιά μου μὲ τὴν φιλή μηχανή. Τιμώρησα ἔτσι τὸν ἑαυτὸ μου για μιὰ μεγάλη κουταμάρα, πού ἔκανα, κάνοντας μιὰ δεύτερη πιδ μεγάλη. Ἔπρεπε νὰ μ' ἔβλεπες ρε φίλε μὲ τὰ μαλλιά κομμένα καὶ μουστάκια. Ἦμωνα για φωτογραφία.

Ἔβλεπα πού λές τὴ μιὰ κοπέλλα πού μὲ κύτταζε ὀλοένα καὶ ἔλεγα πῶς μὲ κύτταζε γι' αὐτό, εἶχα ἀρχίσει νὰ στενοχωριέμαι, ὅτι λογάριαζα νὰ τοὺς πῶ νὰ ὀγοῦμε πάνω, πού μοῦ λέει ξαφνικά:

—Σᾶς εἶχαν φυλακὴ τώρα τελευταία;

—Φυλακὴ; Ὁχι Θεέ μου! Πῶς τὸ φανταστήκατε αὐτὸ δεσποινίς; Δὲν ἔκανα ποτέ μου φυλακὴ. (Γι' αὐτὸ τὸ τελευταῖο, ἂν χρειασθεῖ καμιά φορὰ πιστοποιητικὸ θὰ δυσκολευτῶ νὰ τὸ θγάλω).

—Μὲ συγχωρεῖτε... Σᾶς ζητῶ συγγνώμην..., ἀλλά... ξέρετε... διάβαζα ἀπὸ καιρὸ κάτι στὴν ἔφημερίδα για σᾶς...

—Για μένα διαβάσατε κάτι στὴν ἔφημερίδα σας; Σὲ ὀλλανδέζικη ἔφημερίδα για μένα; Θεέ μου! Ἔγινα λοιπὸν τόσο διάσημος ἄνθρωπος καὶ δὲν ξέρω τίποτα! Γέλασε μὲ τὴν καρδιά της.

—Δηλαδή... θέλω νὰ πῶ... για σᾶς τοὺς Ἑλληνες ναυτικούς. Καὶ ξέρετε... ἔγραφε ὅτι δὲν εἴσθε καὶ τόσο πειθαρχικοὶ καὶ ὅτι πολλές φορὲς οἱ πλοίαρχοί σας ἀναγκάζονται καὶ ζητοῦν τὴν εὐθύθεια τῆς ἀστυνομίας... σᾶς φυλακίζουν... καὶ ξέρετε... μὴ θυμώσετε... θὰ τὸ ξέρετε βέβαια... φαίνεστε σὰν ἄνθρωπος... πῶς νὰ σᾶς τὸ πῶ... σὰν ἄνθρωπος πού δὲν ἀφήνει εὐκαιρία νὰ πάει χαμένη. Μὲ συγχωρεῖτε, μὰ ἔτσι μοῦ φανήκατε

—Νὰ σᾶς συγχωρήσω; Ὁχι δὲν σᾶς τὸ συγχωρῶ αὐτό. Μόνος πού σᾶς εὐχαριστῶ μ' ὄλη μου τὴν καρδιά, γι' αὐτὸ πού σκεφτήκατε για μένα, εἶμαι ὀπερήφανος γι' αὐτὸ ἂν κι ἀφήσα πολλές εὐκαιρίες νὰ πᾶνε χαμένες, πιστέψτε με. Καὶ ὀστερα ὀλοι μας ἔδῶ, καὶ ἔδειξα μὲ τὸ μάτι τὸ Νικόλα, τὸν Πουλάδα, λίγο - πολὺ ὀλο τὸ ἴδιο.

—Ὁραῖα, ὀραῖα, εἶπε τὸ κορίτσι.

Βγήκαμε στὴν κουδέρτα καὶ παραγγείλαμε καφέδες. Τὸ πούσι εἶχε φύγει ὀλότελα.

Δεξιά μας, ἀριστερά μας, μπρός, πίσω, βαπόρια πηγαινοερχόντουσαν. Ὑπερωκεάνεια φωτολουσμένα πού χαιρόσυνα νὰ τὰ ὀλέπεις καὶ περηφανεύσονται γιατὶ εἶσαι ἄνθρωπος πού δουλεύεις, ἄνθρωπος πού βάζεις καὶ σὺ ἔνα καρφὶ σ' ὀλο τοῦτα. Ποσταλάκια πού κάνανε γραμμὴ ἀνάμεσα Ἀγγλία καὶ Κόντινεντ τὸ ἴδιο

κατάφωτα και εκείνα που λαμποκοπούσε ή θάλασσα, φορτηγά που μόνο τα φώτα της γραμμής τους δείχνανε, ένα σωρό ψαράδικα, κατάφωτη ήταν ή θάλασσα σαν μια απέραντη πολιτεία, τούτη ή πολυφουρτουνιασμένη, ή πολυξακουσμένη Βόρειος Θάλασσα.

Κανένας μας δεν μιλούσε.

Τήν ταξιδεύαμε, τή χαιρόμαστε απόψε όχι σά δουλοι της, σά σκλάβοι της, μά σαν αφεντικά της. Πόσες νύχτες δεν μάς έκανε νά συλλογιστούμε αν θα μάς βρει τὸ ξημέρωμα, πόσες φορές δεν μάς χτύπησε μερόνυχτα δλόκληρα σαν χταπόδια με τὰ κύματά της... Και γιατί νά τὸ κρύψουμε; Πόσες φορές με τὰ πούσα της δεν έκανε τήν καρδιά μας νά χτυπήσει... Πάει... μάς τήν έδωσε... τήν φάγαμε... σαν πρόβαλε ξαφνικά ὁ σκοτεινὸς ὄγκος κάποιου άλλου βαποριού κατάπλωρα ή στη πάντα μας, ἴδιο φάντασμα.

Μ' απόψε ήταν διαφορετικά. Απόψε εκείνη ήταν στα καλά της, μά και νά μην ήτανε «ζαμάν φου κι άπάνω τούρλα» που λέει ὁ Πουλάδας. Απόψε δεν είμαστε δουλοι της, αλλά αφεντικά της, έστω και για μια βραδιά μονάχα.

Ντάγκ - ντάγκ, ντάγκ - ντάγκ, τέσσερες φορές χτύπησε διπλά ή καμπάνα πρώτα στη γέφυρα, ύστερα στο πλωριό άλμπουρο και τελευταία στη μηχανή κάτω. Σκάτζα θάρδια.

Τότε ὁ Στέφανος, λές και είχε μπει μέσα στις ψυχές μας, λές και είχε γίνει ὁ δέχτης και ὁ πομπὸς τοῦ μυαλού και τής ψυχής μας, γιατί εκείνη τή στιγμή δλοι μας τὸ ἴδιο συλλογιόμαστε, άρχισε νά λέει:

—Ρε σεϊς... σκάντζα θάρδια ρε και κανείς από μάς δεν φόρεσε τὰ μουτζούρικα νά κατέβει κάτω. Σκάτζα θάρδια ρε και άλλοι θα καθαρίσουν και θα ταΐσουν τις φωτιές, άλλοι θα καταβρέξουνε τὰ τσένερα και θα καταπιούν τή μοσχοβολιά τους, άλλων ὁ πεισινὸς θα ιδρώσει για τὸ τιμόνι, άλλοι στο άλμπουρο για τὸ λοκάου. ...Σκάτζα θάρδια ρε και μεϊς πίνουμε τὸ καφεδάκι μας και τιάζουμε τὸν κόμπο τής γραδάτας... Ἄχ κερατάδες πλούσιοι που τρέμετε μην τὰ χάσετε όλα τούτα, δικιο έχετε που νά σās πάρει ὁ διάολος.

Ἔ, ρε Χριστέ μου, ζωή που τήν περνάμε και μεϊς στον κόσμο σου... ζωή που τήν περνάμε... Και πάλι καλά, πάλι καλά... Ἐμεϊς βασανιζόμαστε μά και κάτι εῦδαμε στον κόσμο, ψηλά - χαμηλά, λίγο - πολύ, κάτι εἶδαμε. Σα συλλογιέμα: ὅμως κάτι γερόντους και γριούλες στο χωριό μου, τή μάνα μου τήν ἴδια, που δεν έχουν μπει ποτέ σε τραίνο, δεν έχουν άνεβει σε αὐτοκίνητο, που τούς λές για ράδιο, για κινηματογράφο ὁμιλῶν και ή σταυροκοπιούνται ή σε κυττάζουνε σα νά σου λένε: «Τὸ παράκανες μωρὸ Στεφανιό, τὸ παράκανες, εγγήκες και συ λίγο έξω, και ήρθες τώρα νά μάς γεμίσεις φούμαρα... Ἄει στο καλὸ Στεφανιό... φτάνει... παράτα μας». ...Και είμαι από τή Χιό, τήν πλούσια τήν ξακουσμένη Χιό, ἀμὴ πιὸ μέσα; Ἐκεῖ κατά τούς μεγάλους κάμπους και τὰ ψηλά βουνά, πῶς νάναι ρε εκεί οἱ άνθρωποι; Πῶς νά ζούνε; Οἱ φτωχοὶ δηλαδή ρε, οἱ χωριάτες, οἱ πλούσιοι σ' ὄλο τὸν κόσμο ἴδιοι είναι, πῶς νάναι ρε, πῶς νά ζούνε; Ἄχ κερατάδες πλούσιοι, δικιο έχετε που τρέμετε, μεγάλο δικιο κερατάδες. ...Ρε σεϊς... για συλλογιστεῖτε μια στιγμή, για συλλογιστεῖτε. Εἶσαι λέει πλούσιος. Τὰ βρήκες από τὸ μπαμπά σου, τοῦ τὰ άφησε ή θείτσα σου, αν σās άρέσει άς ποῦμε πῶς τὰ έκανες όλα μοναχός, από τὸ τίποτα, πῶς τήν έξυπνάδα που σου έδωσε ὁ Θεός στάθηκες ικανός νά τή δουλέψεις, νά τούς ξεζουμίσεις τοῦ ὁμοίους σου νά τούς πιεις, νά τούς ρουφήξεις τὸ αἷμα σαν τή ὁδέλα.

Εἶσαι λέει πλούσιος! Τὸ λοιπόν;

Και πιάνεις και παραγγέλλεις στα ναυπηγεῖα τοῦ Ρότερνταμ ή τοῦ Γλάσκωβ μια θαλαμηγὸ.

Νάναι τόσοι τόννοι, νά κάνει τόσα μίλια, νάχει τόσο μάκρος, τόσο φάρδος, τόσες καμπίνες και σαλόνια.

Για συλλογιστεῖτε ρε, για νά γίνει ἄκείνη ή θαλαμηγὸς πόση δουλειά χρειά-

ζεται. Νά βγει τὸ μινεράλε ἀπὸ τῆς γῆς τὰ δάθη κι' ὕστερα νὰ πάει στὰ καμίνια νὰ γίνει σίδηρο καὶ ἀτσάλι.

Ρὲ ἔχετε δεῖ πῶς ζοῦνε ἄκρικοι πού βγάζουνε τὸ μινεράλε στὸ Στρατώνι, στὸ Μαντούδι, στὴ Σέρφο, στὸ Λαύριο;

Ρὲ ἔχετε δεῖ πῶς γίνεται τὸ μινεράλε σίδηρο καὶ ἀτσάλι;

Νά μὴ τὸ δεῖτε ρέ, νὰ μὴ τὸ δεῖτε, εἴμαστε ἄρχοντες μπροστὰ τους. Καὶ ὕστερα ἄκρικο τὸ σίδηρο καὶ ἀτσάλι νὰ γίνει σκάφος καὶ μηχανή καὶ ἕνα σωρὸ μηχανάκια προπίλλες καὶ τιμόνια καὶ ἄξονες καὶ καζάνια καὶ κάθε λογῆς σιδηρικὰ καὶ ἐργαλεῖο. Καὶ νὰ κοποῦνε τὰ ξύλα στὰ δάση τῆς Σουηδίας καὶ τῆς Κολούμπιας γιὰ νὰ γίνουνε καμπίνες καὶ σαλόνια.

Καὶ ὕστερα, ἅμα ἐτοιμαστοῦνε ὅλα παίρνεις καὶ τοὺς πληρώνεις μὲ τὸ μῆνα νὰ δουλεύουν, μηχανικούς, καπετάνιους, ναῦτες καὶ θερμαστὲς καὶ καμαρότου καὶ τοὺς ἔχεις νοικιασμένους σκλάβους σου γιὰ νὰ γυρίζεις σὰν τὸ σάπιο λέσι στὸν κόσμον.

Καὶ κανένας δὲν θυμώνει, δὲν παραξενεύεται γι' αὐτὸ, μόνο σὲ λένε καὶ καλὸ, μέγα φιλόπρωπο, πού δίνεις δουλειὰ σὲ τόσο κόσμον μὲ τὴ θαλαμηγὸ σου. Φτού... φτού... Ρὲ γιὰ συλλογιστεῖτε μιὰ στιγμή... γιὰ συλλογιστεῖτε. Πόσα «δυστυχῆματα» θὰ γίνουνε ὅσο νὰ ἐτοιμαστῆ αὐτὸ τὸ θαλαμηγὸ, στίς μποῦκες καὶ στὰ δαπόρια, στὰ ναυπηγεῖα καὶ στὰ καμίνια καὶ στὰ δάση. Πόσοι χαμένοι καὶ σακάτηδες γιὰ νὰ γίνουν τῶν λόρδων τὰ θαλαμηγά. Πόσος ἰδρωτας, χιλιάδες ὀκιάδες ἰδρωτας πάνω στὴ γῆ, κάτω ἀπὸ τὴ γῆ, πάνω στὴ θάλασσα, μόνο καὶ μόνο γιὰ τὸ γούστο τὸ δικό σου. Ἄχ ρέ! Σὲ τί κόσμον ζοῦμε καὶ παραδέρνουμε... κ' εἴμαστε λέσι ὅλοι ἀδέρφια... τέκνα τοῦ Αὐτοῦ Πατρὸς τοῦ ἐν Οὐρανοῖς... φτού...

Σώπασε, καὶ σὲ λίγο λέσι καὶ τὸν εἶχε ἀποκάνει ὅλη τούτη ἡ σοφία πού τοῦ κατέβηκε ἔτσι ξαφνικὰ καὶ δὲν μπορούσε νὰ ἀγαντάρει ἄλλο, φώναξε τοῦ Μηναῖ:

—Ρὲ Μηναῖ τί περιμένεις; Παρακάλια θές ρέ φίλε; Ἄντε βγάλτο τὸ λυράκι βγάλτο τὸ ἔρημο νὰ ξεσκάσουμε Μηναῖ μου.

Ἐφερε ὁ Μηναῖς τὴ λύρα καὶ ἄρχισε.

Ἦχ, ὦχ, ὦχ κι ἀμάν ἀμάν.

Μηχανικός στὴ μηχανή καὶ ναύτης στὸ τιμόνι
κι ὁ θερμαστής στὸ σιόκοιο μὲ τίς φωτιὲς μαλώνει.

Ἄμάν, ἀμάν, ὦχ, ὦχ κι ἀμάν, ἀμάν.

Ξενητεμένο μου πουλὶ κι ἀλαργινὸ γεράκι
ἢ θάλασσα σὲ χαίρεται κ' ἐγὼ πίνω φαρμάκι.

Ἦχ, ὦχ, κι ἀμάν, ἀμάν.

—Ἐνα μπουκάλι οὐίσκι, φώναξε ὁ Σταῦρος τοῦ καμαρότου ἀπὸ τὸ σπιράγιο.

Ἄπὸ μικρὸ σ' ἀγάπησα

μεγάλη δὲ σὲ πῆρα

Μὰ ἔχω ἐλπίδα στὴν καρδιά

πὼς θὰ σὲ πάρω χήρα.

Ἦχ, ὦχ, κι ἀμάν, ἀμάν.

Μπουκάλι στὸ μπουκάλι τὸ τζίν καὶ τὸ οὐίσκι. Ξεχαστήκανε ὅλα.

Ξεχάσαμε πὼς εἴχαμε ποιὸς πέντε, ποιὸς δέκα χρόνια νὰ δοῦμε τίς μάνες μας, τὰ σπίτια πού γεννηθήκαμε, τοὺς δρόμους πού τρέχαμε μικροί. Ξεχάσαμε τὸ μικρὸ σιδερένιο κουτί μὲ τὰ τρία φιλιστρίνια, στὴ πλώρη τοῦ φορτηγοῦ «ΑΡΙΑΔ-ΝΗ» πού μᾶς περίμενε σ' ἕνα μικρὸ λιμανάκι τοῦ Μπρίστολ - Τζάνελ στὸν ποταμὸ Ἄιβον, νὰ μᾶς δεχτεῖ γιὰ σπίτι. Ξεχάσαμε τίς ἀτέλειωτες μέρες καὶ νύχτες τοῦ πελάγου πού μᾶς περίμεναν μὲ τὴ σιωπὴ τους, καὶ τὸν ἰδρώτα τους καὶ τὴ πλῆξη τους, ξεχάσαμε τὴν ἐρημιὰ μας καὶ τὴ μιζέρια μας καὶ τὴ λαχτάρα γιὰ λίγη ζεστασιά πού ἀποζητοῦσε ἡ ψυχὴ μας, ξεχάσαμε καὶ τὸ μαῦρο φόβο πού μᾶς ἔδερνε

σὰ συλλογιόμαστε τὰ γεράματά μας, ὡς κι αὐτὸν ἀκόμα τὸν ἀξιότιμον κύριον Κουφιοδόντην, πλοίαρχον, τοῦ Ἑλληνικοῦ Ἐμπορικοῦ Ναυτικοῦ, ποῦ πηγαίναμε νὰ ἐροῦμε καὶ νὰ δεύρουμε, ἂν μᾶς προκαλοῦσε, κι αὐτόνε τὸν ξεχάσαμε ἀκόμα.

Κανένας μας δὲν εἶχε περάσει τὰ τριάντα πέντε.

Γρήγορα καὶ δυνατὰ χτυποῦσαν οἱ καρδιές στὰ στήθια μας, καὶ ὁμορφη ἦταν ἡ ζωὴ, ὁμορφη καὶ ἡ θάλασσα, ἡ μαύρη μας ἡ θάλασσα, ὁμορφη, πεντάμορφη, σὰ νεράιδα.

.....Ὦχ, ὦχ κι ἀμάν, ἀμάν.

Δὲν ἦταν τώρα ὁ Μηνᾶς ποῦ τραγουδοῦσε μόνο.

Ὅλοι μας πᾶνω στὸ Κασότικο καὶ Κρητικὸ σκοπὸ τῆς λύρας, λέγαμε λιανοτράγουδα ἀπὸ τίς πατρίδες μας, τὰ νησιά μας, τὰ χωριά μας. Κάσο, Κρήτη, Χίο, Γαλαξειῖδι, Μύκονο, Κούμη, Σκίαθο, ὅλο τὸ ξενητεμένο, τὸ θαλασσοδαρμένο Αἰγαῖο τραγουδοῦσε τὸν καημὸ του καὶ τὸν πόνο του.

Τῆς Μπαρμπαραῖας τὰ κύματα
τῆς Μάλτας τὸ κανάλι
Νὰ φᾶνε τὸ κορμάκι μου
ἂν ἀγαπήσω ἄλλη.

Ἄρχισε πρῶτος ὁ Γαλαξειδιώτης.

«Μπαρμπουὶνι μου τῆς θάλασσας κι ὀλόχρυσό μου ψάρι
τόσο καιρὸ νὰ σ' ἀγαπῶ καὶ Τοῦρκος νὰ σὲ πάρει».

Ἐπίσω του ὁ Πουλάδας.

«Πές μου κι ἂν ἔγινε βουνὸ γιὰ μένα ἡ καρδιά σου
Νὰ φύγω, νὰ μὴ μὲ θωροῦν τὰ μάτια τὰ δικά σου».

Συνέχεια ὁ Καλκούτας.

—Αὐτὲς τίς δυὸ μποτίλιες σᾶς τίς προσφέρει ἓνας κύριος ἀπὸ τῆ πρώτη, εἶπε ὁ καμαρότος, καὶ ἄφησε δυὸ μπουκάλια οὐίσκου σ' ἓνα μπουγέλο μὲ πάγο καὶ ἓνα ἄλλο ἀκόμα μπουγελάκι μὲ ἀχλάδια καὶ ροδάκινα.

Τόση ὥρα, εἴμασταν κατάπρυμα καὶ κοιτάζαμε ὅλοι πίσω κατὰ τὸ Ρότερνταμ, ποῦ τὸ εἶχαμε, τὸ ἀγαπούσαμε ὅλοι μας σὰ μιὰ δεύτερη πατρίδα. Τώρα μόνο πήραμε χαμπάρι πὼς λίγα μέτρα πίσω μας εἶχαν μαζευτεῖ ἓνα σωρὸ ἐπιβάτες ἀπὸ τὴν πρώτη καὶ τὴ δευτέρα καὶ μᾶς κοιτάζανε.

—Δόστες πίσω, εἶπε ὁ Κουμιώτης, δὲν μᾶς χρειάζονται χουβαρδαλίκια.

—Τρελλάθηκες ρε Ἀντώνη; τὸν ἔκοψε ὁ Καλκούτας.

—Δὲν τοὺς τίς γυρέψαμε, ἀλλὰ μιὰ καὶ ἔχει τὴν καλοσύνη ὁ ἄνθρωπος γιατί νὰ τὸν προσβάλλουμε; Ποιὸς ξέρει, πόσα νὰ ἔχει, πόσα νὰ ἐγάζει, καὶ γυρίζοντας πίσω κατὰ τοὺς ἐπιβάτες μὲ τὸ ποτήρι ψηλὰ στὸ χέρι φώναξε σ' ὅλους.

—Ἔερυ μπόδου τσίρισπ. Α ἔοτρ σαντέ!!!

—Τὴ δουλειά μας ρέ. Βάρα Μηνᾶ μου, βάρα.

«Ἐγὼ ἴεγα βρυσούλα μου
πὼς ἴσουνα γιὰ μένα
Μὰ ἐσύ ἔτρεχες καὶ πότιζες ὅλα τὰ διψασμένα.
Σὰν ἔφυγες μοῦ ἄφησες
δυὸ στάμνες μὲ φαρμάκι
Γιὰ νὰ ξυπνῶ κάθε πρωὶ νὰ πίνω ἀπὸ λιγάκι.
Εἶναι χειλάκια ποῦ γελοῦν, μάτια εἶναι ποῦ κλαῖνε
Κ' εἶναι καρδιές ὅπου πονοῦν μ' ἀνθρώπου δὲν τὸ λένε.

Ὁχ, ὦχ κι ἀμάν, ἀμάν!

Κι ἄλλες μποτίλιες μὲ οὐίσκυ, κι ἄλλα ροδάκινα στὸν πάγο.

Ἐβίδα, γκούτ λαχ μουσιού, μαντάμ, α εδτρ σαντέ.

—Ρὲ παιδιά, λέει ὁ τρίτος, νὰ φέρω τὴν κιθάρα νὰ ποῦμε καὶ κάνα ἄλλο τῆς προκοπῆς;

Δὲ θέλαμε κιθάρες κ' εὐρωπαϊκὰ τῆς προκοπῆς ποὺ ἔλεγε ὁ τρίτος, τὸ λυρί μας θέλαμε καὶ τὸ ἀμάν, ἀμάν νὰ ξεθυμάνουμε, μὰ νὰ μὴ τοῦ χαλάσουμε τὸ χατήρι, νάχουμε καλοῦ - κακοῦ κ' ἕναν ἀξιωματικὸ μὲ τὸ μέρος μας.

—Μπράβο, γειά σου, φέρτην μάστορη.

Τὴν ἔφερε κι ἄρχισε νὰ χτυπάει σιγά - σιγά, λὲς καὶ τὰ δάχτυλά του τρέμανε.

Χτυποῦσε, χτυποῦσε ἔτσι σιγανά, τρεμουλιαστά, χωρὶς ν' ἀνοίξει τὸ στόμα του καθόλου.

Διάολε... διάολε... Τόση ὥρα τραγουδούσαμε τραγούδια ποὺ λέγανε γιὰ πόνο καὶ δὲν πονούσαμε καθόλου. Εἴμαστε ὅλο κέφι. Μπορεῖ βαθιὰ μὲς στὴν καρδιά μας νάταν κρυμμένος κάποιος καημὸς, κάποιος πόνος γιὰ ὅ,τι χάσαμε, γιὰ ὅσα ἀφήσαμε καὶ δὲν ἐλπίζαμε πιά νὰ τὰ ξαναβροῦμε. Γονιούς, ἀδέρφια, καὶ πατρίδα καὶ ἔρωτα, μὰ ὅλοι μας μὲ τὸ τραγούδι γυρεύαμε νὰ ξεχάσουμε, τὸ εἶχαμε ξεχάσει κιόλας. Κανένας μας δὲν τὸ καταδεχότανε νὰ φανεῖ μπροστὰ στὰ μάτια τῶν ἄλλων «ἀδύνατον αἰσθηματικὸν δεσποινίδιον» ποὺ ἔλεγε ὁ Πουλάδας.

Τώρα δμως ὅλα τοῦτα, μ' αὐτὸ τὸ σιγανό, τὸ κλαψιάρικο παράπονο τῆς κιθάρας ἐγγήκανε στὴ φόρα.

Τοὺς κοίταζα ὅλους, ὅλη τὴν πκρέα.

Εἶχανε σοδάρψει ὅλων τὰ πρόσωπα, πολλῶν τὰ μάτια ἦταν σκοτεινά, βυθισμένα στὸ ἄπειρο τῆς θάλασσας, σὰ νὰ θέλανε νὰ περάσουν θάλασσες καὶ κάμπους καὶ βουνὰ νὰ δοῦνε ἄλλα μέρη.

Ἐνα ποτήρι ἔσπασε· χωρὶς νὰ τὸ καταλάβει ὁ Γαλαξειδιώτης τῶσπασε στὰ δυὸ του δάχτυλα, τὸ αἷμα ἔτρεχε, κανεὶς μας δὲν κουνήθηκε, δὲν ἔβγαλε μιλιὰ κανένας. Ἐβγαλε τὸ μαντήλι, τὸ ἔβρεξε μὲ τὸ πιοτὸ καὶ ἔσφιξε τὸ κοιμένο δάχτυλο.

—Μωρὴ πουτάνα θάλασσα, ποὺ σὲ γ.... τὰ ψάρια! ἔμπηξε μιὰ φωνάρα ξαφνικὰ ὁ Νικόλας.

Τὸν κύτταζα μ' ἀπορία. Ὁχι πὼς εἶναι πατριώτης σου, ἀληθινὰ ἦταν ὁ πιὸ ἦσυχος, ὁ πιὸ μετρημένος τῆς παρέας, δὲν τὰ συνήθιζε κάτι τέτοια ξεσπάσματα ὁ Νικόλας.

—Τί εἶναι, τί ἔπαθες; τὸν ρώτησα σιγά.

—Δὲν εἶναι τίποτα, μοῦ εἶπε στεναχωρημένος μ' ἕνα δειλό, ψεύτικο χαμόγελο, δὲν εἶναι τίποτα Γρηγόρη... Νά, ἔβαλα γιὰ μιὰ στιγμή στὸ νοῦ μου, συλλογίστηκα ἂν θὰ ἀξιωθοῦμε καμιὰ φορὰ νὰ μποῦμε μὲ τὴ θέλησή μας σὲ τραῖνο ἢ βαπόρι ἐπιβάτες, πορεία γιὰ τὴν Ἑλλάδα, γιὰ τὰ σπίτια μας. Δὲν εἶναι τίποτα ρὲ φίλε, δὲν εἶναι τίποτα Γρηγόρη.

Πρὶν τελειώσει καλὰ - καλὰ ὁ Νικόλας, ἄλλος μπελὰς μὲ τὸ Κουμιώτη, σίγουρα μᾶς ματιάσανε οἱ κοπέλλες πιὸ μπροστὰ στὴν τραπεζαρία, σίγουρα μᾶς ματιάσανε, ποὺ κακὸ χρόνο νάχουμε.

—Θὰ τοῦ σιάσω τὴ μποτίλια στὸ κεφάλι τοῦ μπαγάσα, ὁ διάολος νὰ πάρει αὐτὸν καὶ τὴν κιθάρα του, μοῦ μουρμούρισε καὶ σίγουρα θὰ τὸ ἔκανε ἂν ἐκείνη τὴ στιγμή ὁ τρίτος δὲν ἀνοίγε τὸ στόμα του ἐπιτέλους.

Ἡ νύχτα φεύγει δλόχαρη,
ἀγάπη μου κοιμᾶσαι.....

Αὐτὸ ἦτανε. Ἐφυγε μονομιᾶς ἡ ἀγριὰδα ἀπὸ τὰ μούτρα μας, ὁ Κουμιώτης ἀναστέναξε βαθιὰ ξαλαφρωμένος, ὁ Νικόλας ἔγειρε λυπημένα τὸ κεφάλι καὶ πιά δὲ ξαναμίλησε καθόλου.

Εἶχε γλυκειὰ καὶ δυνατὴ φωνή, μὰ εἶχε καὶ κάτι ἄλλο πιὸ καλὸ ἀκόμα. Δὲν

ξέρω, μπορεί νάναι αυτό που τό λένε τέχνη. Είχε ένα πάθος, ένα καημό ή φωνή του, λές κ' ήτανε έρωτοχτυπημένος άσχημα με κάποια από τις επιβάτισσες τις Εγγλέζες και τις Όλλανδέζες που τον ακούγανε, και για 'κείνη τό 'λεγε τό τραγούδι.

Χαλάλι του, έφτά φορές χαλάλι του.

Παλαμάκια, πολλά παλαμάκια, π' όλο τον κόσμο παλαμάκια και ό τρίτος πήρε φόρα:

"Αν μ' αγαποῦσες θά μου έπαυαν οί πόνοι

.....
Στόν τόπο που σε πρωτοείδα θέ νά φυτέψω μουσμουλιά

.....
Μή ό γέρων ποτέ ξαναγειώννει.....
.....

Τ' αστέρια λάμπανε στόν ούρανό, έλαμπε και ή θάλασσα από τών θαποριών τά φώτα.

—"Ε, ρέ Χριστέ μου και νά κρατοῦσε μήνες τουτο τό ταξίδι νά μή τελείωνε ποτέ. Φώναξε ό Σταῦρος.

.....
Μά εγώ έχω ένα διάολο μέσα μου που όλο με παιδεύει, που δέ μ' άφίνει σε χλωρό κλαρί, μου φαρμακώνει κάθε χαρά που πάω νά δοκιμάσω.

Είχα αρχίσει νά συλλογιέμαι πάλι.

"Απόψε είμαστε αγαπημένοι σά τά καλά αδέρφια, άμποτες νάτανε έτσι νά μέναμε πάντα, μά δέ θά μείνουμε.

Θά μās χτυπήσει από μεθαύριο πάλι ή αναμμένη λαμαρίνα στό κεφάλι και δέ θά ξέρουμε τί μās φταίει, θά θυμώνουμε με τά σάλια του πρώτου, με του δεύτερου τίς μίξες, με τό ροχαλητό ή τίς πορδες του τρίτου. Θά θυμόμαστε 'κείνα που θέλουμε νά ξεχάσουμε, δέ θά μās κολλάει ύπνος και θά μās φταίει 'κείνος που ξουρίζεται ή 'κείνος που άνοίγει τό ντουλαπάκι του στην πλώρη.

Θά φύγει ή έμπιστοσύνη, θ' αρχίσουμε ν' αναρωτιόμαστε ό ένας για τον άλλο.

Οί άνθρωποι της στεριάς μās λένε χτήνη, καυγατζήδες, θαλάσσια ζῶα, μās λένε δ,τι θέλουνε.

Τά χρυσά μου!

"Ας κοπιάσουμε του λόγου τους για ένα ταξιδάκι μόνο κ' ύστερα τά λέμε.

Τά ίδια γίνονται παντού, από πουθενά δέν λείπουνε οί πρόστυχοι, πληθύνανε πολύ τά τελευταία χρόνια, όσο πιο δύσκολη γίνεται ή ζωή τόσο και πιο πολύ στην προστυχιά τό ρίχνουν οί άνθρωποι. Μά σαν είσαι στο εργοστάσιο ή στο μαγαζί ή στο γραφείο, τον κακό, τον πρόστυχο συνάδελφο τον έχεις κοντά σου, δίπλα σου μόνο τίς ώρες της δουλειάς. Ύστερα θά σχολάσεις, θά πās στο σπίτι σου, στη γυναίκα σου και στα παιδιά σου ή στη μάνα σου και στ' αδέρφια σου, κοντά στους ανθρώπους που αγαπās και σ' αγαπάνε, στο καφενέ σά δέν έχεις κανένανε νά σ' αγαπά, στη βόλτα, κάπου στο διάολο θά πās με άλλους ή μοναχός σου, θά τον ξεχάσεις τον κακό, τον πρόστυχο συνάδελφο, τον ίδιο και τίς μίξες του και τά σάλια του και θά τον ξαναδεις την άλλη μέρα τό πρωί και πάλι για όχτώ ώρες μόνο.

Μά μέσα δώ.... Τον έχεις δίπλα σου, πάνω στο κεφάλι σου και τίς είκοσιτέσσερις ώρες του μερόνυχτου, στιγμή δέν μπορείς νά του ξεφύγεις. Στέκεται πάντα δίπλα σου και σε βασανίζει όχι μόνο στη δουλειά μά και στο φαί και στο ξαπόσταμα και στον ύπνο.

"Αντε ν' αγαντάρεις, νά κρατήσεις τά νεῦρα σου μέσα στη λίνια. Και νάτανε μόνο αυτά στο διάολο, μά είναι τάλλα τά σπουδαία, τά μεγάλα.

Κεί κάτω στην Ισπανία άρχισε ό πόλεμος.

Μπορεί όλα νάναι, όλα νά γίνουν έτσι όπως τά λέει τό βιβλίο, μπορεί αυτός

ὁ πόλεμος νὰ μὴν εἶναι τίποτα ἄλλο ἀπὸ μιὰ εἰσαγωγή, σὰ νὰ ποῦμε στὸ μεγὰ μακελιὸ πὺ εἶναι ν' ἀρχίσει, ἔτσι ὅπως χτυποῦσε ὁ τρίτος τὴν κιθάρα πιὸ μπροστὴ πρὶν ἀρχίσει τὸ τραγούδι, ἔτσι νά ναι, μπορεῖ καὶ νὰ μὴν εἶναι.

Σὰν τοὺς τρίφουνε τὰ μοῦτρα γιὰ τὰ καλὰ οἱ δικοὶ μας ἐκεῖ κάτω, μπορεῖ νὰ βάλουνε μιὰ γιὰ πάντα τὴν οὐρὰ στὰ σκέλια καὶ νὰ λουφάξουνε.

Μὰ ὅπως καὶ νά ναι, ὅ,τι καὶ νά ναι, οἱ Σπανιόλοι πολεμώντας σήμερα γιὰ τὸ ψωμί τους καὶ τὴ λευτεριά τους καὶ τὸ δίκιο τους, πολεμᾶνε καὶ γιὰ τὸ δικό μας τὸ ψωμί, γιὰ τὸ δικό μας δίκιο.

Ἡ νίκη τους θά ναι νίκη μας. Ὁ χαμὸς τους χαμὸς μας.

Καὶ μεῖς τί κάνουμε Θεέ μου; Τί κάνουμε;

Μπεκρολογοῦμε καὶ πᾶμε νὰ δεῖρουμε ἕναν ἄνθρωπο, ἕναν καπετάνιο πὺ νὰ τὸν φτύσουμε μονάχα πολὺ τοῦ εἶναι. Καὶ εἴμαστε ἐντάξει μ' αὐτό, τίποτα ἄλλο δὲ συλλογιζόμαστε, ἔχουμε τὴ συνείδησή μας ἀναπαμμένη.

Μεῖς οἱ «προχωρημένοι» ἢ «ἐμπροσθοφυλακὴ» τὰ κάνουμε αὐτὰ τοῦτες κρίσιμες ὥρες, μὰ οἱ ἄλλοι τότες, οἱ ἄλλοι;

Ἡ στρούγκα μὲ τ' ἀρνιά γιὰ τὸ ἄρμεγμα, τὰ παιδιὰ μὲ τᾶσπρα φυλλάδια καὶ ἄκείνοι μὲ τὰ τέσσερα καὶ τὰ πέντε παιδιὰ, τί πρέπει νὰ κάνουνε ἄκείνοι;

Ἄχ! Τί εἴμαστε Θεέ μου; Τί εἴμαστε;

Εἴμαστε ἀληθινὰ ἀγωνιστὲς πὺ σηκώνουν τὸ Σταυρό τους, γιὰ εἴμαστε χυμμένα κορμιά, ρεμπεσκέδες, ἰδεολόγοι τῆς κακίᾳς ὥρας πὺ βρήκανε μιὰ λέξη μὲ γάλη σὰ τὸν κόσμος καὶ κρυφτήκανε, ταμπουρωθήκανε ἀπὸ πίσω τῆς γιὰ νὰ κρυφθοῦν τὴν κακομοιριά τους καὶ τὰ χάλια τους;

Ἀπὸ τούτους τοὺς λογισμοὺς τοὺς ἄχαρους μ' ἔβγαλε ἡ φωνὴ τοῦ Πουλάδα πάλι.

—Ρέ Γρηγόρη, ἄστην τὴ συλλογὴ γιὰ μεθαύριο στὸ πέλαγο πὺ θὰ εἴμαστε μὲ τὸ ρημάδι, θὰ ἔχεις μπόλικα ἐράδια νὰ συλλογιέσαι ρέ.

—Ρέ σεῖς τί τὰ θέλετε τοῦτα τὰ μοιρολόγια καὶ τίς νεκρώσιμες ψαλμωδίες. Στραβομάρα ἔχετε καὶ δὲ βλέπετε πὺς ἀπὸ τὴν ὥρα πὺ σταμάτησε ἡ λύρα στὰ ματήσανε καὶ τὰ ροδάκινα καὶ τὰ μπουκάλια. Ἄντε ρέ Μηνᾶ, μπρὸς ρέ φίλε.

Ἦχ, κι ἄμάν, ἄμάν,

Ἄλλου μοιράζεις δυόσμο κι ἄλλου βασιλικὸ
σὲ μένα τὸν κατημένο φαρμάκι γιὰ νὰ πιῶ.

Καλὲ πουλί μου ἀγαπημένο πὺς νὰ χωρίσουμε
καὶ πὺς ν' ἀνταμωθοῦμε νὰ μὴ μιλήσουμε.

Ἦχ, ὦχ κι ἄμάν, ἄμάν.

Ἦρθε ὁ καμαρότος, δώδεκα ἡ ὥρα, μποροῦμε νὰ καθήσουμε ὅσο θέλουμε ὀχι φωνές καὶ ὄργανα, ἡσυχία.

—Ἐλα τώρα Γρηγόρη, ἡ σειρά σου, θέλουμε δὲν θέλουμε θὰ σ' ἀκούσου πές μας τίποτα ρέ φίλε, διάλεξη ρέ σεῖς.

—Ἦχι Στέφανε, λάθος κάνεις πάλι, δὲν εἶναι ὥρα γιὰ διάλεξη, ὥρα γιὰ ὕπνο.

—Ρέ τί μοῦ λές; Μὲ κολλάει μένα τώρα ὕπνος;

Ἐάπλωσε σὲ μιὰ σαιζ - λόγκ, λές κι ὄλα του τὰ χρόνια ἦταν μαθημένος τέτοιες καρέκλες κι ἄρχισε νὰ μουρμουρίζει.

Γιαννούλα ποιόν θὰ παντρευτεῖς

καὶ ποιόν θὰ πάρεις ἄντρα.

Δὲν πρόκανε νὰ πάει πιὸ πέρα. Σταμάτησε τὸ τραγούδι κι ἄρχισε τὸ ροχαλιπὸ Ντάγκ - ντάγκ, ντάγκ - ντάγκ, ντάγκ - ντάγκ, ντάγκ - ντάγκ οἱ τρεῖς καὶ τρεῖς νες μὲ τὴ σειρά τους.

Μεσάνυχτα. Σκάτζα, θάρδια πάλι.

Σὰ δὲν βαρυέται: ἄς χτυπάει.

ΠΕΝΤΕ ΠΟΙΗΜΑΤΑ

ΤΗΣ

ΧΡΥΣΑΣ ΛΑΜΠΡΙΝΟΥ

“Υδρα

Βαρὺ τὸ μεσημέρι τὰ κορμιά
δεμένα σὰν τὰ καράβια, σὰν τὰ νερὰ
σιτὸ πέτρινο ἀκρογιαλί.

Ὅλοένα δυσκολεύει ἡ ἀνάσα, ὀλοένα
ὄπως ψηλαφοῦμε μέλη οὐδέτερα, κρυφές γραφές
πρόσωπα γυμνά, σβησμένα σιτὸ ἄσπρο
γυρεύοντας ἐπίμονα ἓνα χῶρο πὸν δὲν εἶναι πιά δικός μας.

Ἄφουγκραζόμαστε τὶς ρίζες πὸν προχωροῦν
μοναχικές, σχεδὸν αὐτάρκεις κάτω ἀπ’ τὴν πέτρα
νὰ δέσουμε τὸν ἦχο τους μὲ τὴ φωνή μας
καὶ τὴν ἄλλη φωνή πὸν πῆρε ἡ θάλασσα·
νὰ βροῦμε τὴ φωνή μας.

Πάνω μας τὸ παλιὸ κανόνι — ἀδιάφορο
σὰν τὸ ἄδειο μάτι ἑνὸς κύκλωπα
πὸν ξόδεψε τὴ δύναμή του ν’ ἀνεβάξει
τὶς μεγάλες πέτρες σιτὸ φῶς

κ’ εἶδε μιὰ μέρα

μὲ τὸ τρομερό του μάτι, εἶδε νὰ γκρεμίζει τὸ γιγάντιο τεῖχος
εἶδε τὸν ἥλιο μονομιᾶς ν’ ἀδειάζει
τινάζοντας μαῦρες φωτιές.

Τώρα ἀναπαύεται ἐν εἰρήνῃ κάτω ἀπ’ τὰ ἐρείπια.

Σπίτια χτισμένα κάθετα σιτὸ βράχο
μὲ τὰ βαριά κλειδιά σιτὴν ξώθυρα —
κανεὶς δὲν ἄνοιξε κανεὶς δὲν πίστεψε
πὼς ἦταν σπίτια — ἓνα σκηνικό.

Διὸ προσωπεῖα ἀπὸ γύψο σιτὸς γυμνοὺς τοίχους κι ἀνάμεσά τους
τὸ πρόσωπο μὲ τὴν ἀκίνητη ἔκφραση — ἓνας ἄλλος πόνος.

Πλάι σιτὰ νερὰ ἓνα καράβι ἀρχαῖο φυτὸ
καὶ τὸ σκνλί ἀσάλευτο σιτὴν πλώρη
κοιτάζει ἐκεῖ πὸν δὲν τολμοῦμε
ὀσμίζεται ἴσως τὶς σκιές κάποιων νεκρῶν
πὸν στοίχειωσαν σιτὴν ἄλλη ἀκρογιαλιά.

Κραυγὴ ἀπ’ τὸ χέρι ἐφιάλτη φιμωμένη —
ἄραγε θὰ μᾶς γνώριζαν

θά μᾶς γνώριζαν ἀπ' ὅ,τι μένει
στή φωνή τοῦ αἵματος, στή ρίζα τῆς φωνῆς
αὐτοὶ ποὺ μέτρησαν τὸ αἶμα μὲ τὸ αἶμα
τὸ αἶμα μὲ τὸ ξύλο τῆς ζωῆς
αὐτοὶ ποὺ πῆραν τὰ καράβια κ' ἔγιναν
φωτιᾶς στή μέση τοῦ πελάγου
αὐτοὶ ποὺ γύρισαν μὲ φλάμπουρα, σημαῖες
καὶ τὸ φαρδύ τους στῆθος στολισμένο δάφνες
κ' ὕστερα κάψανε τὶς δάφνες
ν' ἀκοῦν σωστὰ τὸ χτύπο τῆς καρδιᾶς τους
αὐτοὶ ποὺ πῆραν τοῦτο τὸ νησῑ στοὺς ὄμους
καὶ τὸ ταξίδεψαν στήν ἄκρη τοῦ καιροῦ·
θά μᾶς γνώριζαν ἀπ' τὴ φωνή
αὐτοὶ ποὺ ἑμεῖς ξεχάσαμε τὴ φωνή τους
κ' ἔμειναν ἓνα ὄνομα νὰ ψηλαφοῦμε πάνω στίς πέτρες
μὰ δὲ μπορούμε —
γιατὶ ἔγινε ἓνα μὲ τὶς πέτρες ποὺ μᾶς πληγώνουν
ἓνα μὲ τ' ἀξειδιάλυτα σημάδια τοῦ ἡλίου
ποὺ ἀνεβαίνει μόνος, λαμπρός, ἀνέγγιχτος
σὲ φοβερὸ γαλάζιο.

Ἐρωτικὸ

Ξυπνῶ καὶ σ' ὄνειρεύομαι
μὲ τὴν παλιὰ πληγὴ σὲ στῆθος.
Μεταλαβαίνω σῶμα καὶ αἶμα.
Τὰ δάχτυλά σου ζωντανεύουν τὰ μαλλιά μου
ποὺ σὲ τυλίγουν καὶ σὲ πνίγουν.

Θὰ γίνεις μικρὸς — σὰν τὸ χέρι μου
ποὺ σὲ ζήτησε τόσο βυθίζοντας τὰ νύχια
στίς γραμμὲς τῆς μοίρας ποὺ δὲν ἀλλάζουν.
Θὰ γίνεις μικρὸς θὰ σβήσεις μέσα μου
κ' ὕστερα πάλι ἐγὼ θὰ σὲ γεννήσω κρυφὰ μιὰν ἀυγή.

Κρίκο τὸν κρίκο ἢ φωνή σου μὲ ζεῖ καὶ μὲ κλείνει.
Τὰ φύλλα τοῦ δέντρου μὲ κοιτοῦν μὲ τὰ μάτια σου.
Τὰ χέρια ποὺ ἀγγίζω μὲ τρυποῦν μὲ τὰ μάτια σου.
Τὰ μάτια σου ὀρίζουν ὀλημερίς νὰ προσεύχομαι
κ' εἶσαι κρυμμένος πίσω ἀπὸ κάθε εἰκόνα.
Κάθε καρτέκλα ἔχει τὸ σχῆμα σου.

Μὴν ἔρθεις πιά.

Δύσκολες μέρες

Δὲν ἔχουμε δικὰ μας σπίτια. Ξεριζωμένοι σὲ ἴδιο μας τὸ χῶμα
διεκδικοῦμε ἀπὸ νεκροὺς προγόνους μιὰ θέση

στο τραπέζι ἢ στο κρεβάτι, μιὰ θέση
σιούς ἀραχνιασμένους τοίχους, ψάχνοντας
τρούπες ἀδειανές ἀπὸ ἀρχαῖα καρφιά
πὸν προχωροῦν σὲ μέγα βάθος —
πηγάδια σκοτεινά, ἀπροσπέλαστα
— ἀντηχοῦν ἀλλιώτικα τῆ φωνή μας.

Κάτω ἀπ' τὸ δέρμα τῶν τοίχων μας
κάτω ἀπ' τὸ δέρμα τοῦ ἀδελφοῦ μας
τὰ ἴχνη μιᾶς παλιᾶς καταστροφῆς. Λίγο νὰ ξύσεις,
τὸ πρόσωπο πὸν ὀλοένα λιγοστεύει τρέφοντας τὴν πληγή,
αἷμα χωρὶς φωνή, αἷμα κερδισμένο μιὰ νύχτα δίχως ἔλεος
τινάζει ρίζες, πνίγει τὸ κορμὶ
σκάβει τὸ ἀπέραστο σκοτάδι ἔλεος γυρεύοντας
ἀπὸ τῶν τάφων τὴ σιωπή.

Ἡ πολιτεία τρώει ἀπὸ τὴ σάρκα της. Σωπαίνει.
Τὴ νύχτα περπατοῦν ἀνάμεσά μας
ἤρωες μὲ πρόσωπα θολά, τεμαχισμένα.
Ἄκουμπᾶμε προσεχτικὰ στὸ εἰκονοστάσι
ἓνα κοντάρι τσακισμένο, μιὰν ἀξεδιάλυτη γραφή, ἓνα κόκκινο γαρούφαλλο.
Μὰ τὸ κακὸ δὲ λέει νὰ ξορκιστεῖ. Καὶ τὰ παιδιά
δαγκώνουν τὸ στεγνὸ βυζὶ κι ἀποκοιμοῦνται κλαίγοντας.

Ἄσπρη γίνονται τώρα ἄλλοῦ.
Τὸ φίλο καὶ τὸν ἐχθρὸ δὲν τὸν γνωρίζεις. Φοροῦν
αἱμάτινες προσωπίδες — ὅλοι ἀνύπαρκτοι.
Μαντεύεις πίσω ἀπὸ τὸν ὕπνο φωνές πνιγμένες
τ' ὄνομά σου σ' ἄγνωστα χεῖλη
τὴ λάμψη ἀπ' τὸ μαχαίρι πὸν στομώνει
μιὰ ἰδέα πάνω ἀπ' τὸ στήθος σου.
Ἄπὸ τὸν ξένο βόγγο καταλαβαίνεις πὼς πονᾷς.

Περνᾷς μέσα ἀπὸ τὶς παραταγμένες πανοπλίες
περνᾷς κι ἀγγίζεις. Ἄδεια κορμιὰ
γκρεμίζονται δυνατὰ κάτω ἀπ' τὰ χέρια σου.
Φεύγεις σὰν κλέφτης σὰ φονιάς. Τὰ ἔπιπλα
εἶναι σκελετοὶ ἀπὸ πανάρχαια δέντρα καὶ τρίζουνε στὸν ἄνεμο
ἀπὸ πανάρχαια ζῶα καὶ σ' ἀκολουθοῦν.
Φεύγεις σὰν κλέφτης σὰ φονιάς
τὸ πρόσωπό σου σὲ κυματιστοὺς καθρέφτες —
τὸ σκοτωμένο καὶ τὸ φοιᾷ τὸν σέρνεις μέσα σου.
Κλαῖς γι' αὐτὸ καὶ γιὰ σένα μὰ πιὸ πολὺ
γιὰ κείνους πὸν δὲν πρόλαβαν νὰ προδοθοῦν ἢ νὰ προδόσουν.

Δὲν ἔχουμε δικὰ μας σπίτια.
Τὴν Κυριακὴ τ' ἀπόβραδο ἀνοίγουν μοναχὲς οἱ πόρτες
κι ὁ ἀέρας εἶναι ψυχρὸς καὶ τόσο διάφανος —
μπορεῖς νὰ δεῖς ὡς τὸ τρομακτικὸ του βάθος
καὶ νὰ προβλέπεις, πάντα νὰ προβλέπεις
μὲ μιὰν ἀμείλικτη ἀκρίβεια.
Κ' εἶναι ἡ ψυχὴ σου κλειστὴ ἀποθήκη
μὲ ἄχρηστα σιδηρικὰ τοῦ τελευταίου πολέμου
πὸν μήτε ἡ ποίηση πιά δὲ λυώνει

μόνο πυρώνει ἀβάσταχτα. Κι δ,τι ν' ἀγγίξεις ὕστερα
δὲ σοῦ ἀνήκει. Ὅ,τι ἀγγίξεις σοῦ γυρεύει τὸ θεό του
ἢ μιὰν δλόκληρη καταστροφή.

Θησέας

Ἄκουσε τὴ φωνὴ τῆς πέτρας πὺν σὲ τύλιξε σὰ θώρακας καὶ δέθηκε μὲ τὸ κορμί σου
ἄκουσε τὴ φωνὴ σου κάτω ἀπ' τὰ ἔρειπια —
πρόσωπα ἐξαρθρωμένα, μέλη ζωντανὰ θαμμένα στὸν ἀσβέστη
σπλάχνα χυμένα στὸ τραπέζι τοῦ ἀνατόμου κι ὁ ἥλιος
ἔγκλειστος ἥλιος στὸ χειρουργικὸ λαμπτήρα
στοῦ τυμβωρύχου τὸ φανάρι — ὄχι, κανεὶς δὲ θὰ σοῦ δείξει τὸ δρόμο.

Εἶδα τὰ σπίτια χαμηλὰ καὶ τὸν ἀέρα κόκκινο. Κύριε, λυπήσου
τοὺς νικητὲς πὺν πῆραν μὲ τὰ γόνατα τὸ δρόμο τῆς ἐπιστροφῆς,
αὐτοὺς πὺν ἀπλώνουνε τὸ χέρι τρέμοντας στὰ σκοτεινὰ χωρὶς ἐλπίδα
κ' ἐκείνους πὺν δὲν ἔχουνε πιά χέρια
μὰ δὲ μποροῦνε νὰ σὲ λησμονήσουν. Κύριε λυπήσου μας.

Τὸ μάτι τοῦ Μινώταυρου θὰ σὲ παραμονεύει
ὦμό, ἀδηφάγο τὸ μάτι τοῦ Μινώταυρου, θὰ σοῦ κλέβει
στάλα τὴ στάλα τὸ αἷμα, θὰ σοῦ ἀλλάζει
τὸ πρόσωπο μὲ ἄθλια προσωπεῖα, θὰ σὲ σταυρώνει ἀνάσκελα
καὶ τὰ ἱμάτιά σου θὰ μοιράζονται οἱ ἐχθροὶ σου
καὶ τὴ φωνὴ σου θὰ σκυλεύουν οἱ ἐχθροὶ σου καὶ θὰ τὴ φοροῦν
καὶ τὸ κορμί σου θὰ τὸ παίζουνε στὰ ζάρια καὶ θὰ ζοῦνε.

Ἡ γυναίκα πὺν τύλιγε τὸ νῆμα ἀνελήφθη στὸ φῶς.
Γυμνόστηθες παρθένες ἀκροπατώντας στὶς αἰχμὲς τῶν βράχων ἀνεβαίνουν
κάνιστρα στὴν κόμη, λαμπροὶ καρποὶ καὶ λιόκλαδα,
ρόδινα μέλη, μνήμη ἀρχαίων πολέμων, μνήμη τῆς ἀγάπης.

Ὅλοι σὲ ξέχασαν ἐδῶ.

Μονάχα ἡ φωνὴ τῆς πέτρας, ἡ φωνὴ σου πρὶν χιλιάδες χρόνια
κι ὁ θεὸς πὺν σμίλεψες στὸ πιὸ πηχτὸ σκοτάδι.

Ἡ αἱμάτινη κλωστή θὰ σ' ὀδηγήσει ὡς τὰ μισά.

Ὑστερα θὰ γυρέψεις ψηλαφητὰ τὸ δρόμο.

Τὸ φῶς εἶναι στὸ βάθος γκρίζο, μὴν τὸ ξεχνᾶς,
μὲ μιὰ λεπτὴ ἐρυθρὴ γραμμὴ τὸ φῶς

τὸ φῶς, ποιὸς ξέρει. Ὁ ἄσπρος τοῖχος πὺν τὸν ἀνεβαίνεις
καὶ γλυστρᾶς, τὸν ἀνεβαίνεις καὶ γλυστρᾶς, ἡ δύναμή σου.

Ἄν βγεῖς μὴ λησμονήσεις νὰ διπλώσεις τὸ μαῦρο πανί.

Ἡ ἀνάσα τοῦ μεσημεριοῦ, ὅσο νὰ πεῖς, μιὰ ἀνάσταση
— ὁ ἄσπρος ἄγγελος σκεπάζοντας μὲ τὰ φτερὰ
τὴ μαύρη τρύπα — κι ὁ γέρος μιὰ δαρμένη φλόγα
πὺν καρτεράει στὴν ἄκρη τοῦ πελάγου ἓνα γοργὸ σημάδι
ν' ἀστράφει μιὰ στιγμὴ στὸν ἥλιο —
νὰ σβήσει δίκαια. Μὴ λησμονήσεις.

Δεύτερη παρουσία

Τὸ αἷμα λιγοστεύει μὲ τὸ φῶς στὶς ἄδειες κάμαρες.
Τὸ ἀγιάζι, κεντώντας ἐλαφρὰ τὸ δέρμα, ζωντανεύει
τ' ἄγγιγμα τοῦ καιροῦ. Συλλογιέμαι
αὐτοὺς πὸν ἀφήσαμε τὸ καλοκαίρι στὸ μεγάλο δρόμο
αὐτοὺς πὸν ἀπόμειναν τόσο νωρὶς μιὰ σιωπὴ μὲς στὴν ψυχὴ μας.

Σε δροσερὰ λειβάδια ἀναπαυμένοι
ἐνθα ἀπέδρα πᾶσα ὀδύνη, πᾶσα ὀδύνη —
Ὅμως ἀπ' τὴ ζωὴ πὸν ξοδεύτηκε
— δε θὰ τολμοῦσα νὰ πῶ ἀνώφελα —
ἀπ' τὴ ζωὴ πὸν βούλιαξε στὴν ἄμμο
θεμελιώνοντας ἓνα γιοφύρι πὸν γκρεμίζει
τί ἀπομένει;
Τί ἀπομένει ἀπ' τὸ παγιδευμένο αἷμα πὸν ἀντιστέκεται
μουγκρίζοντας πίσω ἀπ' τὸ δίχτυ, ἀνάμεσα
σὲ τερατόμορφα σκυλιὰ καὶ χάλκινες προσωπίδες.

Ἡ φωνὴ λιγνὴ — δυὸ συλλαβὲς μονάχα,
νανάγια πὸν προχωροῦν πρὸς τὸ βυθὸ
κρατώντας στὰ νεκρὰ τους σπλάγχνα τὸ φοβερὸ μαργαριτάρι.
Αὐτὴ τὴ φωνὴ συλλογιέμαι πὸν ὀλοένα λιγοστεύει
καὶ σβήνει στὴν πρώτη ψιχάλα
καὶ τὴν ἄλλη φωνὴ πὸν ἀνασταίνεται
κ' ἐκείνη, πὸν ἀγκάλιασε τὴν πέτρα καὶ τὴν ἄνοιξε στὰ δυὸ
ὑστερα τὴν πῆρε ὁ ἄνεμος.

Γιατὶ δλ' αὐτὰ τὰ βρήκαμε τόσο φυσικὰ
— εἴτανε τόσο φυσικὰ —
καὶ φύγαμε μὲ κομμένα τὰ γόνατα
μ' ἓνα ξένο βῆμα —
καὶ εἰς χοῦν, καὶ εἰς χοῦν ἀπελεύσει.

Μὰ κεῖνοι ποῦμειναν σφίγγοντας μιὰ φούχτα χῶμα
ῶρες μελετοῦσαν τὸ ποτάμι πὸν κατέβαινε μ' ἓναν πνιγμένο βόγγο.
Ὅστερα καθρεφτίσανε τὰ χέρια
στὸν ἄσπρο δίσκο πάνω ἀπ' τὰ βουνὰ
κ' εἶπαν τὸν ὄρκο.
Μιὰ στάλα αἷμα βούιζε μέσα στὸν ἥλιο.



Ο

Κ Ρ Ι Τ Ι Κ Ο Σ

Ρ Ε Α Λ Ι Σ Μ Ο Σ

Ὁ Ἀριστοφάνης ὅσο πάει ὄλο καὶ συχνότερα μεταφράζεται καὶ ἀνεβάζεται στὰ ἑλληνικά θέατρα, μὲ σύγχρονες ἀντιλήψεις πού τονίζουν ἰδιαίτερα τὰ δημιουργικά του στοιχεῖα. Ἡ ἐπικαιρότητα αὐτῆ τοῦ Ἀριστοφάνη ὁδήγησε τὴν «Ἐπιθεώρηση Τέχνης» νὰ ἀπευθυνθεῖ στὸν ἄγγλο ἀρχαιοελληνιστὴ R. F. Willetts καὶ νὰ τοῦ ζητήσῃ σχετικὴ συνεργασία. Ὁ Ronald F. Willetts, εἶναι ὑφηγητὴς στὸ ἑλληνικὸ τμῆμα τοῦ Πανεπιστημίου τοῦ Birmingham. Σπούδασε κλασικὴ φιλολογία στὸ ἴδιο Πανεπιστήμιο σὰν μαθητὴς τοῦ καθηγητῆ Thomson καὶ ἔγινε γρήγορα ὁ στενότερός του συνεργάτης.

Τὸ βασικὸ θέμα πού ὡς τώρα ἀπασχόλησε τὴν ἔρευνα τοῦ κ. Willetts ἦταν ὁ ἀρχαῖος κρητικὸς πολιτισμὸς. Στὸ πρῶτο ἔργο του, Aristocratic Society in Ancient

I

Στὴ μέση τῆς σκηνῆς ἕνας τυφλὸς κουρελιάρης γέρος ψάχνει μὲ τὰ χέρια βρεῖ τὸ ὄρομο του. Τὸν ἀκολουθεῖ ὁ Χρεμύλος, ἕνας ἠλικιωμένος ἀγρότης μὲ σκλάβο του τὸν Καρίωνα, πού δὲ μπορεῖ νὰ καταλάβει τί θέλουν κι ἀκολουθεῖ αὐτὸν τὸ γεροτυφλό, καὶ παραπονιέται γιὰ τὴν κακὴ του μοίρα νὰ εἶναι σκλάβος ἄφεντη.

—Ὁ σκλάβος, λέει, μπορεῖ νὰ δίνει στὸν ἀφέντη του συμβουλὲς χρήσιμες ἀλλὰ ἂν ἐκεῖνος δὲν ἐννοεῖ νὰ τίς ἀκούσει, ὁ σκλάβος πρέπει νὰ τὸν ἀκολουθεῖ καὶ τὴν καταστροφὴ του ἀκόμα νὰ συμμεριστεῖ, ἀφοῦ τὸ πωλημένο του κορμὶ εἶναι πιά δικό του, μὰ τοῦ ἀφέντη πού τ' ἀγόρασε κι ὅπως θέλει μπορεῖ νὰ διαθέτει. Κι ὅσο γι' αὐτὸ βέβαια, ἔτσι εἶναι ὁ κόσμος. Μὰ γιὰ τὴν τωρινὴ ἀκατάστασή τους φταίχτης εἶναι ὁ Ἀπόλλωνας, γιατί ὁ ἀφέντης του ἔχει ὀφείλει τὸ ἱερό του παραλοῖσμένος κ' ἐπιμένει ν' ἀκολουθεῖ ἕναν τυφλό, ἀντίθετα κάθε ἀρχὴ τῆς λογικῆς, πού ὀρίζει αὐτοὺς πού βλέπουν νὰ ὁδηγοῦν ἐκείνους πού δὲ βλέπουν, ἀναγκάζοντας κ' ἐκεῖνον νὰ κάνει τὸ ἴδιο, δίχως καὶ ν' ἀπαντᾷ τὸ ἴδιον ὅλου στὰ ρωτήματά του.

Ὁ Χρεμύλος σιωπᾷ. Ὁ δοῦλος του ὁμως ἐπιμένει, κι ἀπειλεῖ πὼς δὲ θὰ ἀπαυτιμάτῃ, ἂν δὲ μάθει τὸ γιατί πηγαίνουν πίσω ἀπ' αὐτὸν τὸν ἄνθρωπο, κι αὐτὸς πού θὰ μπορούσε νὰ τὸν δεῖρει ὁ ἀφέντης του, γιατί φοράει ἀκόμα στὸ κεφάλι τὸ ἱερὸ στεφάνι πού εἶχε σὰν μπῆχαν μέσα στὸ ναὸ γιὰ τὸ χρησμὸ. Βέβαια ὁ Χρεμύλος μπορεῖ καθὼς λέει νὰ τοῦ ἐγάλει τὸ στεφάνι κι ἔσο θέλει νὰ τὸν δεῖρει, ἀλλὰ δὲν τὸ κάνει, καὶ τελικὰ πείθεται νὰ τοῦ ἐξηγήσῃ τὸ παράξενο φέροισμά του.

ΤΟΥ R. F. WILLETS

ΤΟΥ ΑΡΙΣΤΟΦΑΝΗ

Crete (Routledge and Kegan Paul, London 1957), αναλύει κάτω απ' τὸ φῶς τοῦ μαρξισμού τὴ φύση τῆς ταξικῆς κοινωνίας στὴν ἀρχαία Κρήτη.

Στὸ δεύτερο βιβλίο του, *Cretan Cults and Festivals* (Routledge and Kegan Paul, London 1962), καταπιάνεται μετὰ τὴ θρησκευτικὴ καὶ ἐκπολιτιστικὴ ἐξέλιξη τῆς κρητικῆς κοινωνίας. Ἐνα τρίτο ἔργο του πάνω στὸν πολιτισμὸ τῆς Κρήτης εἶναι τώρα σχεδὸν ἔτοιμο. Πρόκειται γιὰ μιὰ φιλολογικὴ καὶ κριτικὴ ἔκδοση τοῦ κώδικα τῆς Γόρτυνας.

Παράλληλα μετὰ τὸ συγγραφικὸ του ἔργο, ὁ κ. Willetts ἔχει μεταφράσει τὸν «Ἴωνα» τοῦ Εὐριπίδη καὶ τὴ «Λυσιστράτη» καὶ τὸν «Πλοῦτο» τοῦ Ἀριστοφάνη.

—Πῆγαν, λέει, στὸ μαντεῖο τῶν Δελφῶν, γιατί κοντεύει τὸ τέλος τῆς ζωῆς του, καὶ ἂν καὶ τιμοῦσε τοὺς θεοὺς κ' ἔκανε πάντα τὸ σωστό, ἀπόμεινε δυστυχημένος καὶ φτωχός, ἐνῶ οἱ δημαγωγοί, οἱ σπιούνοι, οἱ ἱερόσυλοι κ' οἱ κάθε λογῆς παλιάνθρωποι ἔχουν ὅλοι τους πλουτίσει. Ἦθελε λοιπὸν νὰ ρωτήσῃ τὸν Ἀπόλλωνα, μήπως θὰ ἦτανε καλύτερα νὰ μάθει στὸ μοναχογιό του νὰ γίνῃ πέρα γιὰ πέρα ἕνας παλιάνθρωπος, ἀφοῦ μονάχα αὐτὸ φαίνεται πῶς εἶναι σίγουρο μέσο ἐπιτυχίας στὴ ζωὴ. Ὁ Ἀπόλλωνας τὸν συμβούλεψε νὰ πάρῃ ἀπὸ πίσω τὸν πρῶτο ποῦ θὰ συναντήσῃ ἐγαίνοντας ἀπ' τὸ μαντεῖο καὶ νὰ τὸν πείσῃ νὰρθεῖ στὸ σπίτι του. Ὁ πρῶτος ἄνθρωπος ποῦ συνάντησαν ἦταν αὐτὸς ὁ γεροτυφλός, γι' αὐτὸ καὶ τὸν ἀκολουθοῦν.

—Καὶ δὲν καταλαβαίνεις τὸ νόημα τοῦ χρησμοῦ; λέει ὁ Καρίων. Μὰ εἶναι ὀλοκάθαρο, ἀνόητε, πῶς ὁ θεὸς σε συμβουλεύει νὰ μάθῃς τὸ γιό σου νὰ ζεῖ κατὰ τὴς συνήθειες τοῦ τόπου, γιατί καὶ στοὺς τυφλοὺς ἀκόμα εἶναι φανερό, πῶς σήμερα ὁ καλύτερος τρόπος νὰ προκόψῃ κανεὶς σ' αὐτὸν τὸν κόσμον εἶναι νὰ μὴν κάνει τίποτα σωστό.

—Ὅχι, ἀπαντᾷ ὁ Χρεμύλος, δὲ μπορεῖ νὰ εἶναι αὐτὴ ἡ σημασία τοῦ χρησμοῦ, μὰ κάποια ἄλλη ψηλότερη, καὶ θὰ τὴν καταλάβαινα μονάχα ἂν μοῦ φανέρωγε ὁ ἴδιος ὁ τυφλός ποῖός εἶναι καὶ γιατί ἦρθε μαζί μας ὡς ἐδῶ.

Στὸ διάλογο ποῦ ἀκολουθεῖ ὁ γεροτυφλός ἀποκαλύπτει πῶς εἶναι ὁ Πλοῦτος, ὁ θεὸς τοῦ πλοῦτου, καὶ στὴν ἐκπληξή τους, πῶς εἶναι δυνατὸ νὰ εἶναι ὁ Πλοῦτος καὶ νὰ βρίσκεται σ' ἐκεῖνο τὸ κατάντημα, ἀπαντᾷ.

—Μ' ἐτύφλωσε ὁ Δίας ὅταν ἀκόμα ἤμουν νῆος γιὰτὶ ἀπειλοῦσα πῶς θὰ πράττω ἐνάγνια στὴ δική του θέληση, καὶ θὰ πηγαίνω μονάχα στοὺς σοφοὺς, τοὺς δίκιους καὶ τοὺς ἐνάρετους. Κ' ἐκεῖνος ποὺ φθογοῦσε τὸ ἀνθρώπινο γένος μ' ἔκανε τυφλό, νὰ μὴ μπορῶ ἔτσι νὰ διακρίνω τοὺς δίκιους ἀπ' τοὺς ἀδίκους.

—Ὅμως εἶναι μονάχα οἱ δίκαιοι καὶ οἱ τίμιοι ποὺ σὲ τιμᾶνε, τοῦ λέει ὁ Χρεμύλος.

—Τ' ὁμολογῶ, ἀπαντᾷ ὁ Πλοῦτος.

—Τότε λοιπόν, ἂν πάλι ξανάβρισκες τὸ φῶς σου, θ' ἀπόφευγες τοὺς ἀδίκους καὶ θὰ πηγαινες μονάχα στοὺς καλοὺς;

—Δίχως ἄλλο, θεβαιώνει ὁ Πλοῦτος, μὰ ἔχω νὰ τοὺς δῶ πολὺν καιρό.

—Διόλου παράξενο, λέει ὁ Χρεμύλος. Κ' ἐγὼ ποὺ βλέπω καθαρὰ οὔτε ἕνα δὲν μπορῶ νὰ δῶ.

Στὸ σημεῖο αὐτὸ ὁ Πλοῦτος τοὺς παρακαλεῖ νὰ τὸν ἀφήσουν ἀφοῦ πιά ἔμαθαν ὅλα τὰ δικά του. Ἐκεῖνοι ὁμῶς ἀρνοῦνται καὶ προσπαθοῦν νὰ τὸν κρατήσουν.

—Μὴ φεύγεις, τοῦ λέει ὁ Χρεμύλος. Ὅσο κι ἂν ψάξεις πουθενὰ δὲ θᾶδρεις καλύτερο ἄνθρωπο στὸ ἦθος ἀπὸ μένα.

—Ὅλοι τὰ ἴδια λένε στὴν ἀρχή, ἀπαντᾷ ὁ Πλοῦτος. Μόλις ὁμῶς κερδίσουν τὰ χαρίσματά μου καὶ στ' ἀλήθεια πλουτίσουν, ὄρια πιά ἢ κακία τους δὲν ξέρει.

—Αὐτὸ εἶναι σωστὸ, μὰ δὲν εἶναι ὅλοι οἱ ἄνθρωποι κακοί, τοῦ λέει ὁ Χρεμύλος.

—Ὅλοι, δίχως καμιὰ ἐξαιρέση, θεβαιώνει ὁ Πλοῦτος.

Ὁ Χρεμύλος ἐπιμένει. Ἐλπίζει ὅτι μπορεῖ νὰ κάνει ὥστε ὁ Πλοῦτος νὰ ξανάβρει τὴν ὄρασή του, κ' ἔτσι, καθὼς τὸ εἶπε, νὰ πάει μονάχα στοὺς καλοὺς. Μεῖνε τοῦ λέει, κι ἂν σὺν θεῷ ξανάδρεις τῶν ματιῶν σου τὸ φῶς, βλέπεις καὶ κάνεις.

Μὰ ὁ Πλοῦτος δὲν ἐλπίζει καὶ δὲ θέλει πιά τίποτα τέτοιο. Κι ἂν ἀκόμα γίνονταν καὶ γιατρεύονταν στ' ἀλήθεια τὰ μάτια του, ὁ Δίας θὰ θύμωνε πολὺ, καὶ ἐκεῖνος τρομερὰ φοβᾶται τὴν ὀργή του.

—Ἄλλὰ ἔτσι κ' ἔτσι σὲ κρατᾷ τυφλό, τοῦ λέει ὁ Χρεμύλος κι ὁ Καρίων τί παραπάνω θὰ σοῦ κάνει; Κ' ὕστερα δὲν ξέρεις πῶς δὲν ἀξίζουν τίποτα τοῦ Δία οἱ κεραυνοί, ἂν ἐπὶ ξανάδρεις ἔστω καὶ γιὰ λίγο τὴν ὄρασή σου; Μὲ τί κυδερνάει ὁ Δίας τὸν οὐρανό; Μὲ τὰ χρήματα. Γι' αὐτὰ γίνονται ὅλες οἱ θυσίες κ' οἱ τιμὲς στὸ Δία, δηλαδὴ γιὰ χάρη σου. Ὅ,τι εἶναι λαμπρὸ, ὁμορφο ἢ χαριτωμένο στὰ μάτια τῆς ἀνθρωπότητας, ὅλα γιὰ σένα τὸν Πλοῦτο γίνονται, ὅλα ἀπ' τὰ χρήματα ἐξαρτιόνται. Ἐγὼ ὁ ἴδιος ὁ Καρίων ποὺ σοῦ μιλάω, γιὰ λίγα νομίσματα πουλήθηκα, κι ἂν εἶμαι σκλάβος, εἶμαι μονάχα γιὰτὶ δὲν ἤμουν πλούσιος. Κ' οἱ πόρνοι τῆς Κορίνθου δὲν ἔχουν μάτια νὰ δοῦν φτωχό, μὰ γιὰ ἕνα πλούσιον τὰ κάνουν ὅλα χαλάλι. Ἐτσι καὶ μ' ὅλες τὶς πράξεις, ὅλες τὶς τέχνες, ὅλες τὶς ἐφευρέσεις καὶ ὅλα τὰ ἀνθρώπινα ἐπαγγέλματα, ὅλα τους γίνονται γιὰ τὰ λεφτά, ὅλα τὰ ἐξαρτιόνται ἀπὸ τὸν Πλοῦτο. Γιὰ τὰ λεφτά ἄλλος μπαλώνει τὰ παπούτσια, ἄλλος δουλεύει τὸ χαλκὸ, τὸ ξύλο ἢ τὸ χρυσὸ ποὺ παίρνει ἀπὸ σένα, ἄλλος γίνεται κλέφτης καὶ διαρρήχτης, ἄλλος ξενοπλένει, ἢ πλένει ὀρόνια προβάτων, ἢ βυρσοδεφεύει, ἄλλος πουλάει κρεμμύδια καὶ ἄλλος εἶναι μοιχὸς καὶ γιὰ χάρη σου δὲν τιμωρεῖται. Χωρὶς χρήματα δὲ γίνεται συνέλευση κριτῶν, δὲν τρέφεται ὁ στρατός, δὲν ἔχει πλῆρωμα τὰ πολεμικὰ καράβια, καὶ τοὺς πολέμους τοὺς κερδίζουν μονάχα ἐκεῖνοι ποὺ ἔχουν τὸν πλοῦτο. Γι' αὐτὸν καταστρέφεται ὁ καταχραστής, θριαμβεύει ὁ κερδοσκοπός, ὑφαίνει ὁ ψεύτης τὰ παραμύθια του. Κοιτολογίς, ὁ πλοῦτος εἶναι ἢ μὴ καὶ ἡ μόνη αἰτία τοῦ κακοῦ...

—Ἀλήθεια εἶμαι ἐγὼ τόσο δυνατός; ρωτᾷ ὁ Πλοῦτος.

—Ναί, τοῦ ἀπαντᾷ. Καὶ μάλιστα ἀκόμα πιὸ πολὺ. Κι οὐδέποτε ἔγινε καὶ νένας ἰσάξιος σου. Οἱ ἄνθρωποι ὅλα μπορεῖ νὰ τὰ βαριοῦνται, τὸν πλοῦτο ὁμῶς ποτέ. Ἄν κάποιος ἔχει 13 τάλαντα ζητάει νὰ ἔχει 16, καὶ μόλις τὰ ἔχει τὰ 16 ζητάει 40, ἢ παραπονιέται πῶς δὲν μπορεῖ νὰ τὰ ἐστιάσει καὶ δυστυχεῖ.

Τελικὰ ὁ Πλοῦτος παραδέχεται ὅσα λένε καὶ συμφωνεῖ. Ὑπάρχει ὁμῶς ἀκόμα κάτι ποὺ τὸν ἀνησυχεῖ.

— Άν πράγματι είναι τόσο δυνατός όσο του λένε, τή δύναμή του αὐτή πῶς θά μπορούσε νά τή χρησιμοποιήσει; Κ' ὕστερα πῶς θά κατόρθωνε νά τόν γιατρέψει ἕνας θνητός;

— Ἐλπίζω στόν Ἀπόλλωνα, ἀπαντάει ὁ Χρεμύλος, κι ἀκόμα σ' ἄλλους τοὺς δίκαιους πού δέν ἔχουν οὔτε ψωμί νά φᾶνε καί θάρθουν νά μᾶς βοηθήσουν.

Τελικά ὁ Πλούτος πείθεται πῶς θά γιατρεφτεῖ ἀπ' τήν τύφλα του καί θά ἐλέγχει τή δύναμή του γιά τὸ καλὸ τῆς ἀνθρωπότητας, καί μπαίνει στό σπίτι τοῦ Χρεμύλου, ἐνῶ ὁ Καρίων τρέχει στὰ χωράφια νά φωνάζει ἄλλους τοὺς τίμιους μὰ ἀπένταρους γεωργοὺς νάρθουν ἐκεῖ γιά νά συμμεριστοῦν τήν καλή τους τύχη καί νά βοηθήσουν στό ἔργο πού ἀνέλαβαν νά κάνουν.

Ἴσαμε δῶ τὸ δίδαγμα τοῦ δράματος εἶναι φανερό. Ἀπὸ τόν Πλούτο ἐξαρτιόνται καί ἡ κοινωνική καί ἡ θεϊκή τάξη. Ἄρα ἡ τύφλωσή του εἶναι ἡ αἰτία τοῦ κακοῦ, γιὰτὶ ἀπ' αὐτὴν προέρχεται ἡ τυχαία, ἀνεξέλεγκτη καί γιά τοῦτο βλαβερὴ λειτουργία τοῦ χρήματος. Μόλις ὁμοῦς ὁ Πλούτος ξαναβρεῖ τὸ φῶς του θά μπορεῖ νά ἐλέγχει τή δύναμή του καί νά τή χρησιμοποιεῖ ἔτσι πού νά ὠφελεῖ μονάχα τήν ἀνθρωπότητα κι ὄχι νά τή δάφτει.

Κάμποσοι κριτικοὶ κατηγοροῦν τόν Ἀριστοφάνη γιά ἀσάφεια καί ἀντίφαση, ἐπειδὴ, ἐνῶ στήν ἀρχὴ φαίνεται πῶς ὁ σκοπὸς τοῦ Πλούτου εἶναι νά πάει μονάχα μὲ τοὺς καλοὺς κι ἀγαθοὺς, ἔτσι πού στό καινούριο καθεστῶς ἡ μάζα τῶν φτωχῶν ν' ἀποτελεῖται μοναχὰ ἀπὸ παλιανθρώπους, στήν πραγματικότητα, στό τελευταῖο μέρος τοῦ δράματος φαίνεται πῶς ἔχουν γίνει ὅλοι πλούσιοι. Ἡ κατηγορία αὐτὴ εἶναι ἀδίκη κι αὐτὸ φαίνεται ὀλοκάθαρα στό δράμα, ἀλλὰ ἄς ξαναγυρίσουμε στή σκηνὴ καί θά βεβαιωθοῦμε.

Οἱ φτωχοὶ καί τίμοι γεωργοὶ πού ὁ Καρίων πῆγε νά φωνάζει τρχονται κι ἀποτελοῦν τὸ χορὸ τοῦ δράματος. Δέν προφταίνει νά τοὺς καλωσορίσει ὁ Χρεμύλος καί μπαίνει ξαναμένος ὁ φίλος του Βλεψίδημος. Ἀκολουθεῖ ἕνας κατατοπιστικὸς διάλογος ἀνάμεσά τους, κ' ὕστερα ὁ Χρεμύλος φεύγει διασπικὰ γιά νάρθει τρόπο νά γιατρέψει γρήγορα τὰ μάτια τοῦ Πλούτου. Πίσω του τρέχει κι ὁ Βλεψίδημος, μὰ ξαφνικὰ φανερώνεται μπροστά τους μιὰ κουρελιάρα καί φριχτὴ στήν ὄψη τῆς γριά, πού τοὺς σταματᾶει κι ἀρχίζει νά τοὺς ἀπειλεῖ καί νά τοὺς βρίζει.

Εἶναι ἡ Θεὰ Πενία πού φοβᾶται πῶς θά χαθεῖ ἂν ὁ Πλούτος ξαναβρεῖ τὸ φῶς του, φοβερίζει, καί ἰσχυρίζεται πῶς εὐκολα μπορεῖ σ' ἄλλους ν' ἀποδείξει ὅτι μονάχα αὐτὴ εἶναι ἡ αἰτία γιά ὅλα τὰ καλὰ πού γίνονται ἀπ' τοὺς ἀνθρώπους καί πῶς ἀπ' αὐτὴν ἐξαρτιέται ὀλότελα ἡ ζωὴ τους κι ὄχι ἀπ' τόν Πλούτο. Ἐκεῖνοι ἀποδέχονται τήν πρόκλησή της. Στὴ διαμάχη πού ἀκολουθεῖ, ὁ Χρεμύλος ἀρχίζει τὸ λόγο του ὑποστηρίζοντας πῶς τὸ δίκιο εἶναι οἱ τίμοι νά εὐτυχοῦν κ' οἱ παλιανθρώποι νά δυστυχοῦν, ἀλλὰ στό διάστημα λίγων γραμμῶν μονάχα καταλαβαίνουμε πῶς αὐτὸ ἦταν ὁ δικὸς τους, τῶν φτωχῶν ὁ δικίος ἀρχικὸς καημὸς, ἐνῶ ὁ σκοπὸς τοῦ Πλούτου μόλις ξαναβρεῖ τὸ φῶς του θά εἶναι νά πηγαίνει μονάχα στοὺς καλοὺς γιά ν' ἀναγκάσει ἔτσι καί τοὺς κακοὺς νά γίνουν καλοὶ γιά νά τόν ἀποκτήσουν. Εἶναι λοιπὸν ἐδῶ ὀλοφάνερο πῶς ὁ Ἀριστοφάνης ἔχει στό νοῦ του ἕναν πλούτο ἐλεγχόμενος, ἕναν Πλούτο μὲ μάτια, πού θά ἔχει γιά σκοπὸ του νά κάνει ἄλλους τοὺς ἀνθρώπους καί τίμιους καί πλούσιους καί καλοὺς.

Ἄλλὰ τότε, ρωτᾶει ἡ Πενία, ποῖο θά εἶναι τὸ κίνητρο τῶν ἀνθρώπων γιά δουλειὰ ἢ γιά ἐφευρέσεις σὲ μιὰ κοινωνία πού δὲ θά ἐπιτρέπει σ' ἐκεῖνη νά σέρνει πάνω τους τὸ μαστίγιό της; Τὸ ἐπιχείρημα αὐτὸ δὲ βρῖσκει καμιάν ἀπάντηση. Οἱ δυὸ φίλοι ἀποκρίνονται μονάχα πῶς κι ἂν πεισθοῦν ποτὲ δὲ θά πεισθοῦν κ' ἡ Πενία θριαμβεύει. Τὴ διώχνουν βέβαια ἀπ' τὴ σκηνὴ ἀλλὰ μὲ τὴ βία κι ὄχι μὲ τὴ λογική. Τὸ σημεῖο αὐτὸ ἀνησυχεῖ ἰδιαίτερα μερικοὺς κριτικούς. Μὲ ποιά πλευρὰ λοιπὸν εἶναι ὁ Ἀριστοφάνης; Δημιουργεῖ ἕνα καινούριο κοινωνικὸ καθεστῶς πάνω σὲ βάσεις πού τίς ἀφίνει ἀπ' τὴν ἀρχὴ νά γκρεμιστοῦν; Γιατί τίς ἀφησε νά γκρεμιστοῦν; Ἄλλὰ νομίζω πῶς ἡ ἀπάντηση εἶναι ἀπλή. Γιατί στὴ δεδομένη στιγμὴ ὁ Ἀριστοφάνης δέν εἶχε ἄλλη λύση. Θά ἤθελε πολὺ νά μπορούσε

ν' ἀπαντήσῃ στήν Πενία μέσα στά ὄρια τῆς λογικῆς, μὰ στήν πραγματικότητα αὐτό δὲ μποροῦσε παρά συμβολικά μονάχα νά τὸ κάνει.

Ὅσο γρήγορα ἡ ὄραση τοῦ Πλούτου θεραπεύεται καὶ τὸ καινούριο καθεστῶς γεννιέται καὶ σταθεροποιεῖται. Ἡ φαντασία οἰκοδομεῖται καὶ στεριώνει παρ' ὅλη τὴν οἰκονομολογικὴν λογικὴν. Σὲ μιὰ σειρά σκηνῆς πού ἀκολουθοῦν μπαίνει ἓνα ποικιλόμορφο πλῆθος προσώπων. Δίκαιοι πού πλούτισαν, παλιάνθρωποι πού φτώχυναν, ὁ ἴδιος ὁ ἱερέας τοῦ Διὸς Σωτήρης καὶ ὁ θεὸς Ἑρμῆς. Ὅ,τι ἰσχυρίστηκε ὁ Χρεμύλος ἀπ' τὴν ἀρχὴν ἐγῆκε ἀληθινό. Ὁ Πλούτος εἶναι ἀκόμα καὶ ἀπ' τὸ Δία δυνατότερος. Τώρα λοιπὸν πού στέριωσε τὸ καθεστῶς του, καθεστῶς τοῦ ἐλεγχόμενου πλούτου, τοῦ Πλούτου μὲ μάτια, δὲν ἔχει πιά ὁ λαὸς ἀνάγκη ἀπὸ θεοῦς. Οἱ θεοὶ κατέβηκαν στὴ γῆ νά ὑπηρετᾶνε τοὺς ἀνθρώπους, καὶ ὁ λαὸς πάει τραγουδώντας νά ἐγκαταστήσῃ μὲ πομπὴ τὸν Πλούτο στὸ παλιό του σπίτι στήν Ἀκρόπολη τῆς Ἀθήνας.

II

Τὸ δράμα πού περιγράψαμε πιὸ πάνω γράφτηκε τὸ 388 π.Χ., καὶ εἶναι τὸ τελευταῖο ἀπὸ τὰ σωζόμενα δράματα τοῦ Ἀριστοφάνη. Οἱ περισσότεροὶ σύγχρονοι κριτικοί, ἰδιαίτερα ἐδῶ στήν Ἀγγλία, τοῦ δίνουν μιὰ θέση μᾶλλον χαμηλὴ, ὅμοια ἢ γαλλικὴ ἐκδοσὴ τοῦ Budé τοῦ 1930 περιέχει μιὰ εἰσαγωγὴ πού μᾶς βοηθάει κάπως γιὰ μιὰ πιὸ δίκαιη ἀξιολόγησή του. Σημειώνονται καὶ ἐκεῖ οἱ συνηθισμένες ἐπικρίσεις, καὶ βέβαια πρῶτα - πρῶτα ὅλες αὐτὲς οἱ τάχα αἰνιγματικὲς ἀντιφάσεις στὴν ἐξέλιξη τῆς πλοκῆς, καὶ ἀκόμα ἡ γνώμη πὼς τὸ δράμα εἶναι γενικὰ ψυχρὸ καὶ κάπως ἀπὸ τὸ συνηθισμένο ἐπίπεδο ἐκφράσεως, φαντασίας καὶ πλοκῆς τοῦ συγγραφέα ἀλλὰ καταδικάζονται σὰν ὑπερβολικὲς. Καὶ εἶναι ὑπερβολικὲς οἱ κρίσεις αὐτὲς λέει ὁ Daele, γιατί δὲ λαβαίνουν καθόλου ὑπ' ὄψη τους οἱ ἐπικριτὲς οὔτε τὸ γεγονός ὅτι ἡ κωμωδία αὐτὴ διαφέρει ἀπὸ τίς ἄλλες καὶ γιὰ νά τὴν ἀξιολογήσουμε σωστὰ πρέπει νά ἀπαλλαγούμε ἀπ' τίς προκατειλημμένες γνώμες πού μᾶς δημιουργοῦνται ἀπ' αὐτὲς, οὔτε τὸ πὼς ἓνα δράμα πρέπει νά κρίνεται ἀπ' τὸ σκοπὸ τοῦ συγγραφέα καὶ τὸ γούστο τοῦ σύγχρονου τοῦ ἀκροατηρίου.

Καθὼς εἶπα, αὐτὴ ἡ εἰσαγωγὴ βοηθάει κάπως γιὰ μιὰ δικαιότερη ἀξιολόγηση τοῦ δράματος. Λόγου χάρις ἡ ἀποψη αὐτὴ βοηθάει λίγο νά λύσουμε τὸ αἰνιγμα πὼς συμβαίνει ὁ «Πλούτος» νά εἶναι τώρα ἐλάχιστα δημοφιλῆς, ἐνῶ στὴν ἀρχαιότητα τόσο πολὺ ἐπαινέθηκε καὶ τόσο πολὺ διαδάστηκε, ὥστε νά ὑπάρξουν ἀκόμα καὶ σήμερα ὄχι λιγότερα ἀπὸ 146 χειρόγραφα. Ὅσο, ἐγὼ νομίζω πὺ βασικά εἶναι λαθεμένη ἡ ἀποψη αὐτὴ, καὶ σὲ δύο σημεία ἰδιαίτερα δισταχτικῆ. Ὁ Daele δὲν καταλαβαίνει, πρῶτο, πὼς οἱ λεγόμενες «ἀντιφάσεις» τῆς πλοκῆς ἔχουν μιὰ πολὺ μεγάλη σημασία, ἰδιαίτερα μάλιστα στὴ σκηνὴ μὲ τὴν Πενία πού τότε ἀπασχολεῖ τοὺς κριτικούς, καὶ δεύτερο, πὼς τὸ δράμα εἶναι μιὰ «φαντασία», ἐν «ὄνειρο».

III

Γιατί ὁ Ἀριστοφάνης δὲν κατόρθωσε ν' ἀπαντήσῃ στὸ βασικὸ ἐπιχείρημα τῆς Πενίας καὶ ἀναγκάστηκε ν' ἀρκεστῆι στὸ βίαιο διώξιμό της; Καὶ τί εἶναι ἡ πραγματικὴ σημασία αὐτῆς τῆς λεγόμενης «φαντασίας» ἢ «ὄνειρου» πού ἀκολουθεῖ σὰν ἐξήγησιν τοῦ δράματος;

Οἱ ἐρωτήσεις αὐτὲς δὲ μπορεῖ νά βροῦνε ἀπάντησιν κοιταγμένες μονάχα μέσα στα στενὰ πλαίσια τῆς ἐσωτερικῆς μαρτυρίας. Ἄν αὐτὸ ἦταν δυνατὸ δὲ θάποτε ἴσως τώρα ἀνάγκη νά τίς ἐξηγοῦμε. Ἡ ἱστορία τῆς ἀριστοφανικῆς κωμωδίας ἀπὸ τὸ τελεῖ μέρος τῆς ἱστορίας τῆς ἀθηναϊκῆς δημοκρατίας, καὶ στα πλαίσιά της πρέπει νά ἐξεταστῆ.

Ἡ ἐξέλιξη τῆς πολιτείας — καὶ ἰδιαίτερα τῆς τυραννίας καὶ τῆς δημοκρατίας ἀπὸ τὰ μέσα τοῦ ἔκτου ὡς τὰ μέσα τοῦ πέμπτου αἰῶνα π.Χ. — ἐπέτρεψε στὴν ἀθηναϊκὴν κοινωνία νά σπάσει τοὺς δεσμούς της μὲ τὴν φυλετικὴν κοινωνία καὶ

μπεϊ στο δρόμο της ιδιοκτησίας. Το χρήμα και το εμπόριο έγιναν τα μόνα κλειδιά που άνοιγαν τις πόρτες του μέλλοντος. Όσο αυτοί που τα κρατούσαν αυτά τα δυνατά κλειδιά, ζούσαν βέβαια απ' αυτά, μα δε μπορούσαν μονάχοι τους να τα γυρνᾶνε. Αυτό ήταν δυνατό μονάχα με τή βοήθεια πολλῶν χεριῶν, με τὸ λευτέρωμα ὅλης τῆς ἐνέργειας που βρίσκονταν στίς μεγάλες πολιτικές μάζες τῆς κοινωνίας, τῶν ἀστικῶν δηλαδή καὶ βιομηχανικῶν βιοτεχνῶν καὶ τῶν χωριατῶν τῆς υπαίθρου. Ὁ γαιοκτητικὸς πλοῦτος ἦταν περιοριστικὸς, ἀριστοκρατικὸς. Ὁ χρηματικὸς πλοῦτος γὰρ νὰ ἐπιβάλλει καὶ νὰ στερεώσῃ τὴν ἡγεμονία του ἔπρεπε ἀντίθετα νὰ εἶναι πρῶτ' ἀπ' ὅλα δίχως περιορισμούς, δημοκρατικὸς. Νὰ περιλαβαίνει κάτω ἀπ' τὴ σημαία τῆς ιδιοκτησίας τὴν πλειοψηφία τοῦ πληθυσμοῦ, καὶ νὰ ἐπιτρέπῃ: στὸν ἀστικὸ ἐργάτη νὰ γίνῃ ιδιοχτήτης τῶν μέσων ἐργασίας που ὁ ἴδιος κινούσε, στὸ χωριάτη τῆς υπαίθρου νὰ γίνῃ ιδιοχτήτης τῆς γῆς που καλλιεργούσε, καὶ στὸν κοινὸ πολίτη νὰ γίνῃ ιδιοχτήτης τῶν ἐργαλείων του. Κάτω ἀπ' τὴν τυραννία ἢ γῆ μοιράστηκε καὶ ἡ διάδοσις τῶν ἄλλων μέσων παραγωγῆς γίνονταν με ἐπιταχυνόμενη ὁρμή, με ἀποτέλεσμα νὰ δημιουργοῦνται ἀδιάκοπα καινούριες διαιρέσεις ἐργασίας καὶ νὰ ἐξελλίσσονται καινούριοι κοινωνικοὶ τύποι σὲ ὅλο καὶ μεγαλύτερη ποικιλία.

Ἡ τραγωδία καὶ ἡ κωμωδία εἶχαν κοινὴ ρίζα καταγωγῆς. Βλάστησαν κ' οἱ δύο ἀπ' τὴς πρωτόγονες ἱεροτελεστίας. Χαρακτηριστικὴς τῆς ἀθηναϊκῆς δημοκρατίας μορφὴς τέχνης, ἀναπτύχθηκαν κ' οἱ δύο τους με ταχύτητα καὶ ἔνταση που ξεπερνιόνταν μονάχα ἀπὸ τὴν ἔνταση καὶ τὴν ταχύτητα ἀνάπτυξης τῆς ἴδιας τῆς κοινωνίας που τὴς ἐξέθρεψε. Εἶναι ὅμως σημαντικὸ καὶ πρέπει νὰ υπογραμμιστεῖ τὸ γεγονός ὅτι ἡ κωμωδία ἄρχισε τόσο ἀργότερα ἀπ' τὴν τραγωδία νὰ πορεύεται κάτω ἀπ' τὴν ἐπίσημη αἰγίδα τῶν κρατικῶν πανηγυριῶν. Ἡ τραγωδία εἶχε τὴς ρίζες τῆς ἀνάπτυξής της στὴν ἐποχὴ τῆς τυραννίας. Ἡ κωμωδία στὴν ἐποχὴ τῆς ριζοσπαστικῆς δημοκρατίας. Καὶ οἱ δύο, ἢ κάθε μιὰ με τὸ δικό της διαφορετικὸ τρόπο, παράμειναν βασικὰ ὁμαδικὲς καὶ δημοφιλεῖς ὅσον καιρὸ ἐμπνέονταν ἀπὸ ἓνα πνεῦμα κριτικῶν ρεαλισμῶν.

Ἡ κωμωδία ἀγάπαγε νὰ ζωγραφίζῃ ἐκείνους τοὺς διάφορους τύπους που δημιουργοῦσε ἢ ὁλοένα αὐξανόμενη διαίρεσις τῆς ἐργασίας. Οἱ ἥρωές της εἶναι ἄνθρωποι ἀπλοὶ καὶ καθημερινοὶ τῆς πόλης καὶ τῆς υπαίθρου, τοῦ σπιτιοῦ καὶ τῆς δουλειᾶς. Χορὸς καὶ ἡθοποιοὶ δὲν ξεχωρίζουν τόσο καθαρὰ, ἂν καὶ συχνὰ ἡ δράσις ἐξαρτιέται ἀπ' τὸ χορὸ. Ἀκόμα, ἡ κωμωδία δὲν γενικεύει ἓναν τύπο, ἀλλὰ χαρακτηρίζει διάφορους σημαντικοὺς τύπους. Γιὰ ὅσο καιρὸ ἐπιμένει νὰ εἶναι κλασικὴ, μαζεύει ὅλους αὐτοὺς τοὺς ξεχωριστοὺς τύπους, στὸν «κῶμο», στίς γιορτὲς καὶ στὰ ἑμαδικὰ γλέντια.

IV

Ἐνδιαφέρομαι ἐδῶ μονάχα γιὰ ἓναν τύπο, τὸν πιὸ ἐπίμονο ὅμως καὶ πιὸ σημαντικὸ ἀπὸ ὅλους τοὺς κοινωνικοὺς τύπους που βρίσκονται ζωγραφισμένοι στὰ σωζόμενα δράματα τοῦ Ἀριστοφάνη. Εἶναι ὁ τύπος τοῦ ἀθηναίου χωριάτη ιδιοχτήτη. Ἡ σύγχρονη στὸν Ἀριστοφάνη κατάστασις τῆς τάξης αὐτῆς τῶν χωριατῶν ιδιοκτητῶν ἀποτελεῖ τὸ περιεχόμενο τοῦ «Πλοῦτος». Ἐνδιαφέρομαι ἀκόμα γιὰ τὸ ζήτημα τῆς μορφῆς. Ὁ «Πλοῦτος» λογαριάζεται συνήθως ὡς ἓνα παράδειγμα μεταβατικῆς μορφῆς ἀνάμεσα στὴν ἀρχαία καὶ στὴν νέα κωμωδία. Θὰ ἦταν νομιζώ λάθος νὰ ξεχωριστοῦν τὰ δύο αὐτὰ ζητήματα τῆς μορφῆς καὶ τοῦ περιεχομένου.

Μολονότι ὁ Ἀριστοφάνης δούλευε ἓνα εἶδος τέχνης ἔντονα πολιτικὸ, οἱ συγκεκριμέναις πολιτικῆς του ἀπόψεις δὲ μπορεῖ νὰ ἀνασυγκροτηθοῦν με βεβαιότητα ἀπὸ τὴν ἐσωτερικὴ μαρτυρία τῶν δραμάτων του, παρ' ὅλες τὴς προσπάθειες που ὡς τώρα ἔγιναν γι' αὐτό. Ἄν ξέραμε βέβαια τὴς ἀπόψεις αὐτές, θὰ εἴμαστε σὲ θέσι νὰ θέσουμε καὶ νὰ λύσουμε τὸ σημαντικὸ αἰσθητικὸ πρόβλημα, πῶς δηλαδή οἱ πολιτικῆς του ἀπόψεις ἐπηρέαζαν καὶ καθοδηγοῦσαν τὴν καλλιτεχνικὴ του δημι-

ουργία, να διερωτηθούμε αν και με ποιό τρόπο εοιθοῦσαν ἢ ἐμπόδιζαν τὴν καλλι-
τεχνική κατανόηση τοῦ κόσμου του. Ὑπάρχει πάντα ἢ πιθανότητα νὰ ἦταν ἀντί-
θετες οἱ προσωπικὲς πολιτικὲς του ἀπόψεις ἀπ' τὴν καλλιτεχνική του πράξη, κ'
ἔτσι ὁ κριτικὸς ρεαλισμὸς του νὰ πραγματώθηκε παρὰ τὴν ὑποκειμενική του πρό-
θεση; Δὲν ξέρουμε ὅμως καὶ δε θὰ μάθουμε ποτὲ τί εἶναι πραγματικὰ ἀληθινὸ
πάνω στὸ ζήτημα αὐτό.

Δὲν εἶναι ὥστόσο δύσκολο νὰ καταλάβουμε τὴν ὁρμὴ τοῦ ποιητικοῦ του ρεα-
λισμοῦ, τὴν ὁρμὴ τῆς δυνάμεώς του ποὺ ξαναδημιουργεῖ ἕναν ὁλόκληρο κόσμο στὴν
κίνησή του. Τὰ ροῦχα καὶ τὰ φερσίματα τῶν προσώπων του μπορεῖ νὰ εἶναι ἀλλό-
κοτα καὶ ἐξαιρετικὰ γελοῖα ἢ πλοκή τῶν δραμάτων του λαμπρὰ ὑπερβολική ἢ
ποίησή του συχνὰ παρασυρμένη ἀπ' τὴ λυρική ὁρμὴ τῆς δικῆς του ὑποβολῆς· μὰ
δὲ μπορούμε νὰ ξεχάσουμε ποτὲ πὼς ὅλα αὐτὰ τὰ κωμικὰ εὐρήματα σκαρῶθηκαν
μονάχα μὲ σκοπὸ νὰ μᾶς κάνουν νὰ γνωρίσουμε βαθύτερα τὴ ζωὴ τοῦ ἄστεος - κρά-
τους. Ἡ ἀρχαία κωμωδία ἔχει τὸ ἴδιο δημόσιο πνεῦμα ποὺ ἔχει ὅλη ἡ κλασικὴ
τέχνη, τὴν ἴδια φροντίδα νὰ ζωγραφίζει τὸν ἄνθρωπο μὲ ἀντικειμενικὴ τυπικό-
τητα, σὰν ἕνα «ὄλο» μέσα στὴν ὁλότητα τῆς κοινωνίας.

Τί εἶναι ὅμως οὐσιαστικὰ οἱ κοινωνικὲς βάσεις ποὺ πάνω τους στηρίζεται
ἡ ἀντικειμενικὴ τυπικότητα τοῦ «Πλούτου»; Τί εἶναι τὸ ψυχικὸ καὶ πνευματικὸ
περιεχόμενο ποὺ πραγματικὰ ἀντιπροσωπεύει; Στὴν ἐξέλιξη τῆς ἀθηναϊκῆς δημο-
κρατίας ἢ χωριατὰ ἔπαιξε ἕνα ρόλο σημαντικὸ καὶ ἀπαραίτητο. Ἡ τυραννία εἶχε
κιάλας δημιουργήσει μιὰ τάξη μικρογαιοκτητῶν - χωριατῶν ποὺ πολιτικὰ ἦταν το-
ποθετημένη ἐνάντια στὴ γαιοκτητικὴ ἀριστοκρατία. Παρασυρμένη ἀπ' τὸ μῦθο τῆς
ἀποκατάστασης τῶν ἀρχαίων φυλετικῶν δικαιωμάτων της, ἡ ἀθηναϊκὴ χωριατὰ
σὰν τάξη ἔγινε στὴν ὑπαιθρο τὸ προπύργιο ἐνὸς καινούριου οἰκονομικοῦ καθεστώ-
τος, ποὺ βασίζονταν στὴν ἰδιοποίηση τοῦ χρηματικοῦ πλούτου ἀπ' τὴν πόλη. Ἡ
δημοκρατικὴ ἀναδιοργάνωση τοῦ Κλεισθένη ἔδωσε καὶ πολιτικὴ ἔκφραση σ' αὐτὴ
τὴν οἰκονομικὴ κυριαρχία τῆς πόλης πάνω στὴν ὑπαιθρο.

«Τὸ ἐμπορικὸ σύστημα ποὺ κυριάρχησε ἐπληξέ τὴ γῆ», γράφει ὁ Glotz.
Τὸ περισσότερο σιτᾶρι εἰσαγόταν ἀπ' ἔξω,¹⁰ ἔτσι ποὺ ἡ χωριατὰ κατάντησε μιὰ
τάξη καταναλωτικὴ ποὺ ἐξαρτιόταν ἀπὸ τὴν εἰσαγωγικὴ ἀγορά. Ἡ καλλιέργεια
τῆς ἐλιάς, τοῦ ἀμπελιοῦ καὶ τῆς συκιάς κυριάρχησε, κ' ἔτσι μονάχα οἱ ἰδιοκτήτες
τῶν μικρῶν χωραφιῶν μπορούσαν νὰ παράγουν αὐτὰ τὰ πιὸ ἐμπορεύσιμα προϊόντα.
Οἱ ἀνάγκες οἰκοδόμησης, ναυπηγίας καὶ μεταλλουργίας ὁδήγησαν σ' αὐτὸ ποὺ
Glotz ὀνομάζει «ἄγριο ξεδασισμό», ἕνα ἀκόμα ἐμπόδιο γιὰ μιὰ πλατύτερη κα-
λλιέργεια τῶν χωραφιῶν καὶ τῶν ὀσκότοπων,¹¹ μιὰ ἀκόμα ἀφορμὴ, ἀν χρειάζονταν
τέτοια, γιὰ μιὰ πιὸ ἐντατικὴ καλλιέργεια μικρῶν καὶ μεσαίων κτημάτων. Ἀπὸ τὴ
ἄλλη μεριά, ἡ αὐξηση τοῦ πληθυσμοῦ στὴν πόλη στάθηκε ἕνα ἀρκετὰ μεγάλο κίνητρο
γιὰ τὴν ἀνάπτυξη τῆς κηποπαραγωγῆς καὶ τῆς καλλιέργειας φρούτων καὶ λαγο-
νικῶν.¹² Αὐτὲς οἱ προσπάθειες ἐντατικῆς καλλιέργειας τῆς γῆς μπορεῖ νὰ ἔδωσαν
ψηλὰ κέρδη, μπορεῖ νὰ μεγάλωσαν πολὺ τὴν ἀξία τῆς γαιοκτησίας, ἀλλὰ ἦταν μιὰ
ἐπανάσταση μεθόδων καλλιέργειας καὶ «μιὰ ἐπανάσταση στὶς μεθόδους καλλιέργειας
δὲν γίνεται χωρὶς κρίσεις»,¹³ χωρὶς ἀρχικὴ σπατάλη κεφαλαίου καὶ τοὺς κινῶ-
νους ποὺ συνοδεύουν τὴ σπατάλη αὐτή.

Ἡ γῆ ἔπρεπε νὰ μοιραστεῖ καὶ νὰ ξαναμοιραστεῖ στοὺς κληρονόμους, καὶ ὅσο
παρατήρησε ὁ Μάρξ «ὅσο περισσότερο μοιράζεται ἡ γῆ τόσο λιγότερο ἀποδίδει».
Ἀξίζει νὰ συγκρίνουμε τὰ λόγια τοῦ Μάρξ¹⁵ γιὰ τὸ γάλλο χωριάτη στὰ μῆθη
τοῦ 19ου αἰώνα, μὲ τὰ λόγια τοῦ Glotz καὶ ἄλλων γιὰ τὸ χωριάτη τῆς ἀρχαίας
Ἀθήνας.

Ὅλη αὐτὴ ἡ πορεία ἐπιταχύνθηκε καὶ ἔγινε κρίσιμη ἀπὸ τὴν καταστροφὴ
τοῦ Πελοποννησιακοῦ πολέμου (431 - 403 π.Χ.).¹⁶ Οἱ λίθοι ὑποθήκης¹⁷ ποὺ
Σόλωνας εἶχε καταργήσει στὴν ἀρχὴ τοῦ ἕκτου αἰώνα ἐπανῆλθαν στὸν τέταρτο
σὰν μιὰ σιωπηλὴ ἀπόδειξη ὑπαρξῆς ἀγροτικῶν χρεῶν.¹⁸

Ὁ «Πλούτος» παρουσιάζει μιὰ χωριατιά πού περνάει αὐτὴ τὴν ἱστορικὴ ἐξέλιξη, μιὰ χωριατιά πού ἔχει πιά γίνεи δύσπιστη καὶ ἐναντιώνεται στὸ χρήμα-πλοῦτο, ἀκριβῶς ὅπως οἱ πρόγονοί της εἶχαν γίνεи δύσπιστοι καὶ ἐναντιώθηκαν στὸ γαιοκτητικὸ πλοῦτο, μιὰ χωριατιά ἀναγκασμένη ἀπ' τὴν πραγματικότητα νὰ παρατήρει τὸ μῦθο πὼς ἡ δημοκρατία βασισμένη στὴν ἰδιοκτησία θὰ ἀποκαθιστοῦσε τὰ παλιὰ φυλετικὰ δικαιώματά της. «Ἐπαναστατικὴ ἀναταραχὴ εἶχε ἀρχίσει ἀνάμεσα στὶς κατώτερες τάξεις, καὶ ἡ θρησκεία δὲν εἶχε πιά τὴ δύναμη νὰ τὴ σταματήσει», λέει ὁ Ehrenberg συζητώντας τὸ δρᾶμα. Ἄλλὰ ἐπαναστατικὴ ἀναταραχὴ δὲ μποροῦσε νὰ κάνει ἐπανάσταση. Τὸ μέλλον ἀνῆκε στὸν ἰδιοκτήτη τῆς ἐλληνοιστικῆς ἐποχῆς καὶ στὸ Ρωμαῖο ἀποικιοκράτη. Ἡ δουλεία εἶχε πιά καταχτήσει γιὰ καλὰ τὴν παραγωγὴ.

Αὐτὴ ἡ ἀληθινὴ κατάσταση καθρεφτίζεται ἀντικειμενικὰ στὸ δρᾶμα. Ἡ φτώχεια, ἡ ἀπογοήτεψη καὶ ἡ δυστυχία τῶν χωριατῶν, ἡ δυσἀρέσκειά τους μὲ τὸ καθεστῶς, ἡ ἠθικὴ τους πεποίθηση πὼς πάντα τὸ βραβεῖο τῶν δικαίων εἶναι ἡ φτώχεια καὶ τῶν ἀδίκων ὁ πλοῦτος, ὅλα αὐτὰ ζωγραφίζονται ἐντονα καὶ καθαρά. Ἄν οἱ δύο χωριάτες δὲν βρίσκουν λογικὴ πού ν' ἀπαντάει στὰ ἐπιχειρήματα τῆς Πενίας, εἶναι γιὰ τὴν ἐπιχειρήματα αὐτὰ πηγάζουν ἀπὸ τὴν οἰκονομικὴ πραγματικότητα ὅπως ἀκριβῶς ἦτανε στὸ στάδιο ἐκεῖνο τῆς ἱστορίας. Τὸ μαστίγιό τῆς Πενίας ἀποτελοῦσε γιὰ πολλοὺς αἰῶνες ἀκόμα τὸ πραγματικὸ κίνητρο τῆς παραγωγῆς. Ὁ Ἀριστοφάνης παρασταίνει θέδαια τοὺς χωριάτες τοῦ ἀνίκανου νὰ δοῦνε κατὰ πρόσωπο τὴν ἐσχάτη ἀλήθεια, ὅτι ἡ ἰδιοκτησία ἢ βασισμένη στὴν ἐργασία τῶν δούλων ἐσήμαινε ἀναπόδραστα τὸ θάνατο τῶν μικρῶν γαιοκτητῶν. Ἔτσι ἡ κοινωνία πού πραγματώνουν εἶναι γιὰ τὸν καιρὸ τους μιὰ οὐτοπία. Ὡστόσο, ἡ πραγματοποίηση μιᾶς οὐτοπίας, παρὰ τὴ λογικὴ τῆς οἰκονομίας, δὲν εἶναι μονάχα ἓνα ὄνειρο συναισθηματικὸ. ἔχει καὶ ἓνα περιεχόμενο πραγματικὸ. Ἡ πίστη πού τὸ στηρίζει τραβάει τὴ δύναμή της ἀπὸ τίς ζωντανὲς ἀκόμα παραδόσεις τῆς φυλετικῆς ομάδας, τῆς συγγένειας, τῆς κοινοκτημοσύνης καὶ τῆς ἰσότητος, ἀπὸ τὴν ὀμαδικὴ χωριάτικη γιορτὴ, καὶ ἀκόμα ἀπ' τὸ γεγονὸς πὼς ἡ δημοκρατία κάποτε εἶχε διώξει στὸ παρελθὸν τὴν πενία ἀπὸ τὴν ὑπαίθρο, γεγονὸς πού τροφοδοτοῦσε τὴν ἐλπίδα πὼς «κάπως» θὰ τὰ κατὰφερνε νὰ ξανακάνει τὸ ἴδιο καὶ στὸ μέλλον. Εἶναι αὐτὴ ἡ βαθειὰ πίστη, ἡ βασισμένη στὴν ἱστορικὴ ἐμπειρία, πού δίνει στὸν «Πλοῦτο» μιὰ σπάνια προφητικὴ ἀξία.

Ὅταν στὸ δρᾶμα συναντοῦμε γιὰ πρώτη φορὰ τὸ θεὸ τοῦ πλούτου, βρίσκουμε μπροστὰ σ' ἓναν κουρελιάρη γεροτυφλὸ. Ξέρουμε ὅμως πὼς ἡ ποιητικὴ παράδοση τὸν εἶχε κιόλας κάνει ἀπὸ πρωτύτερα τυφλὸ καὶ τὸν θεωροῦσε ἀφορμὴ τῆς ἀνθρώπινης δυστυχίας. «Μὴ μοῦ μιᾶς γιὰ Πλοῦτο. Δὲν τὸν ἐχτιμάω καθόλου σὰν θεὸ, ἀφοῦ καὶ ὁ χειρότερος παλιάνθρωπος μπορεῖ νὰ τὸν κατέχει», λέει σὲ κάποιον ἀπόσπασμά του ὁ Εὐριπίδης. «Ὁ Πλοῦτος ἀνεβάζει τοὺς χειρότερους ἀνθρώπους στὰ ψηλότερα ἀξιώματα». Αὐτὴ ἡ λαϊκὴ ἀναγνώριση τῆς πραγματικότητος στὶς ἀνεξάρτητες ἀπὸ τὴν ἀνθρώπινη θέληση κοινωνικὲς σχέσεις εἶναι τόσο καταπληχτικὴ, ὅσο εἶναι οὐτοπικὴ ἢ πραχτικὴ λύση τοῦ προβλήματος πού θέτει τὸ δρᾶμα. Ἡ ἀναγνώριση τῆς φύσης τοῦ πλούτου στὴ μορφή πού λειτουργοῦσε μέσα στὴ σύγχρονή του κοινωνία εἶναι ἐλότελα σωστὴ.

Νὰ ντύνεις τὸν Πλοῦτο μὲ κουρέλια, εἶναι σὰ νὰ συμβολίζεις τὴν κοινωνία ὅπως ἀκριβῶς ἦταν φωτίζοντας τίς ἀντιθέσεις της. Ὁ Πλοῦτος μὲς στὰ κουρέλια εἶναι ἓνα διαλεχτικὸ σύμβολο, ἓνα σύμβολο βαθειὰ ἀληθινὸ, γιὰ τὴν εἶναι ὁ Πλοῦτος ἔτσι πού τὸν εἶδε μιὰ ἐκμεταλλευόμενὴ τάξη, ὅπως ἦταν ἡ τάξη τῆς ἀθηναϊκῆς χωριατιάς, καὶ ἀκόμα γιὰ τὴν εἶναι μιὰ γνώμη πού δικαιώθηκε ἱστορικὰ. Μόνον ὅταν υἱοθετεῖται ἀπ' τὴν ἀδικημένη χωριατιά θεραπεύεται ὁ Πλοῦτος ἀπ' τὴν τύφλα του, μόνον τότε ἀπομακρύνεται ἡ φτώχεια, μόνον τότε γίνεται συνειδητὸς καὶ ἀληθινὰ ἀνθρώπινος καὶ μόνον τότε ἀρχίζει νὰ λειτουργεῖ σὰ μιὰ ὀρμητικὴ ἠθικὴ καὶ δημιουργικὴ δύναμη μέσα στὴν ἀνθρώπινη κοινωνία.

Με τὸ ἴδιο διαλεχτικὸ πνεῦμα, ὁ Ἀριστοφάνης κάνει τὴν Πενία ὄργανο καὶ ἀπολογητὴ τῆς κυρίαρχης τάξης, φύλακα τοῦ ἰσχύοντος καθεστώτος, χρησιμοποιοῦντας ἐπιχειρήματα πού οὐσιαστικά χρησιμοποιοῦνται ἀκόμα καὶ σήμερα ἀπὸ τὴν ἄρχουσα τάξη γιὰ νὰ δικαιολογεῖ τὸ δικό της ἰσχύον καθεστῶς, τὸν καπιταλισμό.

Ἡ ἀντίθεση αὐτὴ ἀνάμεσα στὸν Πλοῦτο καὶ στὴν Πενία, ὅπως στὸ δράμα αὐτὸ ἀντιπροσωπεύονται, μπορεῖ ὁρατύτερα νὰ ὑποδηλώνει καὶ μιὰν ἄλλη ἀκόμα φιλοσοφικὴ σημασία, πού θάξιζε, νομίζω, μιὰ ξεχωριστὴ καὶ ἐξαντλητικὴ ἀνάλυση. Ἐδῶ μπορεῖ μονάχα νὰ τεθεῖ τὸ ζήτημα. Πρόκειται γιὰ τὴν ἰδέα τῆς διαμάχης καὶ τῆς συμφιλίωσης τῶν ἀντιθέσεων, ἰδέα ὁρατὴ ριζωμένη στὴν ἀρχαιότερη ἐλληνικὴ σκέψη²⁴. Στὶς μέρες τοῦ θριάμβου της, ἡ ἐλληνικὴ δημοκρατία κατόρθωσε νὰ γεννήσει μιὰ ἔννοια τῆς παγκόσμιας τάξης, πού παρουσιάζονταν ὡς ἓνα σταμάτημα τῆς αἰώνιας διαμάχης τῶν ἀντιθέτων, πού συγχωνευόμενα καὶ σμίγοντας τὸ ἓνα μὲ τὸ ἄλλο ἔπαυαν πιά νὰ εἶναι ἀντίθετα, καὶ σὲ συνέχεια οἱ ἰδέες αὐτὲς ἐφαρμόστηκαν στὴν πορεία τῆς ἱστορικῆς ἐξέλιξης πού τις εἶχε γεννήσει²⁵.

Στὴ διαμάχη τῆς Πενίας μὲ τοὺς ὑποστηρικτὲς τοῦ Πλούτου, ἡ Πενία παρασταίνεται ὡς μεσολαβητὴς ἀνάμεσα στὸν Πλοῦτο καὶ τὴν Πτωχεία (Ζητιανία). Ἐνα εἶδος «μέσος ὄρος»²⁶ δηλαδὴ. Ὁ τρόπος πού τὴν περιγράφει, καὶ ἰδιαίτερα ἡ ἀναφορά τῆς Πενίας στὴν Ἀνάγκη πού μ' αὐτὴν, καθὼς λέει, συγκρατᾷ τὴν ἐνότητα τῆς κοινωνίας, μᾶς θυμίζει τὸ πρόσωπο τῆς Ἀνάγκης πού μὲ τὸ μαστίγιο στὸ χέρι στέκεται ἀπάνω ἀπὸ τὸ κεφάλι τοῦ Σίσυφου καθὼς ἐκεῖνος κυλάει τὸ βαρὺ τοῦ βράχου στὸν ἀνήφορο²⁷. Παρουσιασμένη, λοιπόν, στὴ διαμάχη αὐτὴ ἡ Πενία ὡς Ἀνάγκη, βρίσκεται μέσα στὰ ὅρια τῆς παραδοσιακῆς τάξης τῆς ἐλληνικῆς ταξικῆς κοινωνίας²⁸.

Ὁ Πλάτωνας στὸ «Συμπόσιο» ἀντιπαραθέτει στὴν Πενία τὸν Πόρο (Εὐθυμερία), ὅπως καὶ ὁ Ἀριστοφάνης ἀντιπαραθέτει τὸν Πλοῦτο²⁹, καὶ ἀκριβῶς ὅπως ὁ Ἀριστοφάνης κάνει τὴν Πενία ἓναν μέσο ὄρο ἀνάμεσα στὸν Πλοῦτο καὶ τὴν Πτωχεία, ἔτσι καὶ ὁ Πλάτωνας κάνει τὸν Ἐρωτα ἓναν μέσο ὄρο ἀνάμεσα στὴν Πενία καὶ τὸν Πόρο³⁰.

Ὁ Πλοῦτος, ὡς ἓνα σκέλος μιᾶς ἀντίθεσης πού τὸ ἄλλο της σκέλος εἶναι ἡ Πτωχεία, εἶναι μιὰ σύλληψη πού σχετίζεται μὲ τὰ ἄλλα ζευγάρια ἀντιθέσεων πού ἦταν συνηθισμένα στὴν ἀρχαιότερη ἐλληνικὴ σκέψη. Ἐτσι ἡ διαμάχη τῆς Πενίας καὶ τοῦ Πλούτου στὸ δράμα παίρνει μιὰ καινούρια πλατύτερη σημασία. Ἡ Πενία κερδίζει τὴν διαμάχη στὰ ὅρια τῆς λογικῆς καὶ ὄχι τῆς πραγματικότητας, γιατί ἐκεῖ ἡ λογικὴ τῆς ἀπορρίπτεται. Αὐτὴ ἡ ἀπόρριψη εἶναι, στὴν οὐσία, μιὰ ἀπόρριψη τῆς παραδοσιακῆς τάξης τῆς ἐλληνικῆς σκέψης, πού στὴ διαμάχη αὐτὴ ἀντιπροσωπεύεται ἀπὸ τὴν Πενία, καὶ ἐκφράζει τὸ ἐπαναστατικὸ πνεῦμα τῆς ἀθηναϊκῆς ἀγροτιάς. Ἀλλὰ ἡ κοινωνία τῆς δουλείας ἐμελλε ἀκόμα νὰ συνεχιστεῖ καὶ ἐμελλε ἔτσι νὰ συνεχιστεῖ ἀκόμα καὶ ἡ παραδοσιακὴ αὐτὴ τάξη τῆς ἐλληνικῆς σκέψης³¹. Δὲν ἦταν δυνατὸ ἀκόμα νὰ καταργηθεῖ οὔτε ἡ μιὰ οὔτε ἡ ἄλλη. Ἡ ἱστορικὴ καὶ ἡ φιλοσοφικὴ ἀνάγκη περπατᾶνε μαζί. Ἡ Πενία τοῦ Ἀριστοφάνη ἐκφράζει τὸ σκληρὸ ρεαλισμὸ τῆς ἱστορικῆς ἀνάγκης, ὁ Ἐρωτας τοῦ Πλάτωνα ἓναν ἰδεαλιστικὸ ἐνωτισμὸ. Ὅμως καὶ ἡ μιὰ καὶ ὁ ἄλλος εἶναι ἓνας μέσος ὄρος πού ἐκφράζει τὴν παραδοσιακὴν τάξη πού συνέκωνε καὶ συγκρατοῦσε τὴν ἐλληνικὴ ταξικὴ δημοκρατία. Καὶ εἶναι αὐτὴ ἡ ταξικὴ κοινωνία, ἔτσι πού τὴ γνώρισαν οἱ χωριάτες τῆς Ἀθήνας πού διώχονται ἀπὸ τὴ σκηνὴ, μολονότι ἡ λογικὴ της παραμένει καὶ ἀντιμάχεται τὸ δράμα τοῦ πρωτόγονου κομμουνισμοῦ πού ὑποδαστάζει τὴν Οὐτοπία τους.

Τόσο οἱ πραγματικοὶ ὅσο καὶ οἱ συμβολικοὶ τύποι πού ἀντιπροσωπεύονται στὸ δράμα, ἀντιστοιχοῦν στὶς κοινωνικὲς σχέσεις πού ὑπῆρχαν τότε. Ὁ «Πλοῦτος», ὡς πρὸς τὸ περιεχόμενό του, σημειώνει τὸ τέλος τῆς ἀκμῆς τῆς κλασικῆς κοινωνίας. Μέσα στὰ ὅρια τοῦ κωμικοῦ ρεαλισμοῦ εἶναι ἓνα τέλος ὅπως θὰ τὸ περιέγραφε κανεὶς ἀπὸ μιὰ κοινωνία μὲ τέτοιες παραδόσεις.

Γιατί όμως με την προβολή του περιεχομένου αυτού αρχίζει να εμφανίζεται και μια καινούρια αισθητική μορφή;

Η κωμωδία, που άρχισε τη σταδιοδρομία της στην πόλη αργότερα απ' την τραγωδία, είχε μια πιο πέρα εξέλιξη στη μορφή της λεγόμενης νέας κωμωδίας¹. Τα ομαδικά στοιχεία, με την έντονα σοβαρή τους πρόθεση, που περιέχονται τόσο στην αρχαία κωμωδία όσο και στην κλασική τραγωδία, αποκλείστηκαν από την καινούρια αυτή μορφή που αναπτύχθηκε σε μια εποχή που υπόκυψε στον ατομικισμό και στην εθνική καταπίεση. Όσον αφορά μερικά από τα πιο τυπικά δραματικά περιστατικά και στο ενδιαφέρον της για τον ατομικό χαρακτήρα και τα κίνητρά του, η καινούρια αυτή μορφή ανέπτυξε βασικές τάσεις που είχαν κιόλας φανερωθεί στο έργο του Ευριπίδη². Έτσι έγινε μια μορφή τέχνης που στη δομή της αγκάλιαζε τα μη ομαδικά στοιχεία της αρχαίας κωμωδίας και της κλασικής τραγωδίας, λεπτή στην απεικόνιση μιας περιορισμένης τάξης από θεατρικούς χαρακτήρες αντίθετους σ' ένα περιορισμένο κ' εξασθενημένο περιβάλλον.

Στη μορφή ο «Πλούτος» εμφανίζει τις αρχές αυτής της τάσης αλλά αντιστέκεται σ' αυτές. Ο χαρακτηρισμός των προσώπων περιέχει κάποτε περισσότερες λεπτομέρειες και μεγαλύτερη αίσθηση του ατομικισμού³, αλλά ακόμα δεν υπογραμμίζει την αυτόνομη ύπαρξη του ατόμου, σά μονάδα ανεξάρτητη απ' το κοινωνικό της περιβάλλον. Αν όμως ο χαρακτηρισμός διατηρεί ακόμα την υγεία του ρεαλισμού, στίς αντικειμενικές και δυναμικές κοινωνικές σχέσεις, ή ελάττωση του ρόλου του χορού υπογραμμίζει την παρακμή της κοινωνικής τυπικότητας του δράματος. Οι πράξεις, οι σκέψεις, τα αισθήματα, σχετίζονται ακόμα αυθόρμητα με την κοινωνική και την πολιτική ζωή, άλλ' άκουμπάνε κιόλας περισσότερο πάνω σ' ένα επίπεδο ατομικισμού.

Ο περιορισμός της μορφής υπογραμμίζει ακόμα ότι ο «Πλούτος» στέκεται στο τέλος της καλύτερης παράδοσης της κωμωδίας. Η άπροθυμία, όμως, και η αντίσταση που δείχνει στην περιοριστική αυτή τάση, υπογραμμίζει από την άλλη την αιώνια σημασία που έχει το περιεχόμενο στο πλάσιμο της μορφής με την όποια το περιεχόμενο αυτό θα εκφραστεί. Ούτε «αρχαία» ούτε «νέα» ή μορφή του «Πλούτου», είναι εξαιρετικά καλά προσαρμοσμένη στο περιεχόμενό του και κατορθώνει να συνδυάζει κάτι από τη σοβαρότητα του ρεαλισμού της κλασικής τραγωδίας και κωμωδίας πριν ακόμα περάσουν σ' έναν καινούριο ποιοτικά περιορισμένο νατουραλισμό.

Όταν ο ήλιος βασιλεύει αφήνει πίσω του σκοτάδι, αλλά μαζί και την ελπίδα πώς πάλι θ' ανατείλει. Σε μια εποχή σαν τη δική μας, που οι θεωρίες για μια δίκαιη και ίση κατανομή του πλούτου μεταξύ όλων των ανθρώπων έχουν μια στέρεη βάση στην οικονομική λογική, μπορούμε να ιδούμε μια αξιόλογη καινούρια σημασία σ' αυτή την άλογη, όπως φαίνεται, τόλμη του Αριστοφάνη να προβλέπει τα γεγονότα, και να θγάλουμε μερικά ενδιαφέροντα συμπεράσματα από την ανάλυση του περιεχομένου, της μορφής και των ιστορικών όρων, που σχετίζονται με αυτό το τελευταίο του δράμα.

Σ Η Μ Ε Ι Ω Σ Ε Ι Σ

1. Ήταν συνήθεια να φορούν ένα στεφάνι από δάφνη στο κεφάλι όσοι πηγαΐναν στους Δελφούς για χρησμό. κ' έτσι να βγαίνουν απ' το μαντείο. Το στεφάνι έκανε το πρόσωπο που το φορούσε ιερό. (Σημ. τ. μετ.).

2. Η τιμωρία του μοιχοῦ ήταν να του ξεριζώνουν όλες τις τρίχες των απόκρυφων μερών του και να του τὰ πασπαλίζουν με στάχτη που έκκιγε. Η ποινή όμως μπορούσε να εξαγοραστεί, κ' έτσι οι πλούσιοι πληρώναν κι απόφευγαν την τιμωρία. (Σημ. τ. μετ.).

3. 'Από τὸν Hilaire Van Daele.
4. Βλ. G. Thomson γιὰ τὸν Cornford καὶ τὴν Harrison στὸ *Aeschylus and Athens*, p.p. 238-42 (ἑλλην. ἔκδοση, σελ. 271-76). Γιὰ τὴν τραγωδία σὰν παράγοντα τῆς δημοκρατίας βλ. *Oresteia* 1, 10, *Aeschylus and Athens*², XI καὶ (ἑλλην. ἔκδοση, κεφ. XI), *Marxism and Poetry*, p. 38, (ἑλλην. ἔκδοση, 'Ἡ ποίηση Χθές καὶ Σήμερα, Κεφ. V-VI.)
5. «Τὸ 187-486 π.Χ., θεσμοθετήθηκαν ἐπίσημα καὶ ἀγῶνες κωμωδίας στὰ Μεγάλαι Διονύσια... Εἶναι ἀξιοσημείωτο τὸ γεγονός ὅτι ἡ χρονολογία αὐτὴ πέφτει στὴν ἐποχὴ τοῦ Θεμιστοκλῆς, ὁ ἀρχηγὸς τῶν ριζοσπαστῶν δημοκρατῶν, βρισκόταν στὸ κατακόρυφο τῆς δυνάμεώς του». *Aeschylus and Athens*², p.p. 240-1 (ἑλλην. ἔκδοση, σελ. 274)· γενικά, βλ. *Cauwell* «*Illusion and Reality*», p.p. 40. 75 ff.
6. Πιὸ πολὺ ἀπ' τὸ Μένανδρο, 342-292 π.Χ.
7. Βλ. Lucacs γιὰ τὸν Balzac: «Εἶναι ἀκριβῶς αὐτὴ ἡ διάσταση ἀνάμεσα στὴν πρᾶξι καὶ στὴν πραγματώσι, ἀνάμεσα στὸν πολιτικὸ στοχαστὴ καὶ τὸ συγγραφέα τῆς 'Ανθρῶπινης Κωμωδίας, ποὺ ἀποτελεῖ τὸ ἱστορικὸ μεγαλεῖο τοῦ Μπαλζάκ», (*Studies in European Realism*, p. 21 καὶ ἑλλην. ἔκδοση, σελ. 37).
8. 'Ο συγγραφέας παίρνει τὸν ὄρο *typicality* ἀπὸ τὸν Lucacs. Μεταφράζω μὲ τὴν ἑλληνικὴ ἔννοια. Βλ. Λούκατς, *Μελέτες γιὰ τὸν Εὐρωπαϊκὸ Ρεαλισμὸ*, μετ. Τίτου Πατρίκιου. (Σημ. τ. μετ.).
9. *Ancient Greece at Work*, p. 250.
10. «'Ἡ παραγωγή τῆς Ἀττικῆς ἔφτανε τὸ πολὺ-πολὺ γιὰ τὸ ἕνα τέταρτο τῶν ἀναγκῶν τῆς», Glotz στὸ ἴδιο ἔργο, σελ. 258.
11. Glotz, στὸ ἴδιο ἔργο, σελ. 257, βλ. καὶ Πλάτωνος, *Κρίτων*, 3c.
12. Glotz, στὸ ἴδιο ἔργο, σελ. 259, βλ. καὶ Ehrenberg, *People of Aristophanes*, 77· Michell, *The Economics of Ancient Greece*, p. 51.
13. Glotz, op. cit., p. 262· Βλ. Ἀριστοτέλους, *Πολιτικά*, I, II, 1258a, 1259b.
14. *Class Struggles in France*, in *Marx-Engels Selected Works*, Vol. I, p. 100 (Eng. ed., 1950), (ἑλλην. ἔκδοση, τόμ. Α', σελ. 243)· Michell op. cit., p. 44: «'Οχι μόνον ἀχόρταγη πείνα γιὰ τὴ γῆ, ἀλλὰ ἀκόμα καὶ ὁ νόμος γιὰ τὸ μοίρασμα τῆς γῆς ἀνάμεσα πρὸς τὰ παιδιά ὕστερα ἀπ' τὸ θάνατο τοῦ γαιοκτήτη ἦταν ἀφορμὴ ποὺ τὰ νοικιαζόμενα κομμάτια γῆς ἦταν τόσο μικρά, ὅπως εἶναι ἀκόμα καὶ σήμερα στὴ Γαλλία».
15. *Class Struggles in France*, *ibid.*, p.p. 197-8 (ἑλλην. ἔκδοση, τόμ. Α', 243-44). *The Eighteenth Brumair of Louis Bonaparte*, *ibid.*, p.p. 304-6. (ἑλλην. ἔκδοση, *Νέων βλίων*, σελ. 118-121).
16. Θεουκυδίδης, VII, 27· Michell, op. cit., p. 85· Ehrenberg, op. cit., p.p. 81-93· Glotz, op. cit., p. 254.
17. Οἱ λεγόμενοι (ὄροι) ποὺ ἔβαζαν στὰ ὑποθηκευμένα χτήματα. (Σημ. τ. μετ.).
18. I.G. II* (*Inscriptiones Graecae*, Ἑλληνικὲς Ἐπιγραφές), 2684 ff.· Ehrenberg, op. cit., p. 93· Michell, op. cit., p. 86, Glotz, op. cit., p. 254.
19. Op. cit., p. 7.
20. «Αὐτὸ καθρεφτίζεται πολὺ καθαρά στὴν καινούρια κωμωδία», βλ. Murray, *Aristophanes: A Study*, p.p. 229, 237-8.
21. Τιμοκρέων, ἀπόσπασμα 5.
22. Εὐριπίδης, ἀπόσπασμα 20.
23. Εὐριπίδης, ἀπόσπασμα 25. Αὐτὰ καὶ ἄλλα ἀποσπάσματα ἀναφέρονται ἀπ' τὸν Ehrenberg, op. cit., p.p. 240 ff.
24. Βλ. Burnet, *Early Greek Philosophy* (4th ed., London, 1945), p.p. 8 ff., 57, 112, 143, 165, 196, 201, 228, 231, 263, 356· Thomson ed., *Oresteia*, Vol. II, p.p. 348 ff., *Aeschylus and Athens*². Ch. IX. Βλ. καὶ ἑλλην. ἔκδοση κεφ. IX.
25. *Aeschylus and Athens*², p. 219, ἑλλην. ἔκδοση σελ. 263.
26. Πλοῦτος, 1552, βλ. Bury ed., *Symposium*, p. xli, note 2.
27. W.K.C. Guthrie, *Orpheus and Greek Religion*, p. 190, συζητημένο ἀπὸ Thomson, *Aeschylus and Athens*², p. 158, ἑλλην. ἔκδοση σελ. 178-179.
28. Ἀναφ. σὲ ἄρθρα καὶ παραπ. γιὰ τὴν Πενία στὸν Pauly-Wissowa, *Realencyclopädie der klassischen Altertumswissenschaft*.
29. Τὸ σημείωσε ὁ Bury, op. cit., p. xli· Thomson, *Oresteia*, Vol. II, p. 349.
30. 'Ο Ἑρωτας ἦταν δικό τους παιδί. Βλ. Spenser, *Hymn in Honour of Love*, p. 10. «'Όταν σὲ πρωτογέννησε ἡ μεγάλη μάνα, βλαστάρη τῆς Ἀφθονίας καὶ τῆς Πενίας».
31. Ἡ σύγκριση τῆς Πενίας μὲ ὁμορφὴ κοπέλα ἀπ' τὸν Ἰωάννη Χρυσόστομο σὲ ἀργότερη ἐποχὴ εἶναι κάτι πολὺ σημαντικό. (Ἀναφέρεται ἀπὸ τὸν Rogers, p. 48, σημειωτικὰ γιὰ τὸ στίχο 423 τῆς ἔκδοσός του).
32. T.B.L. Webster, *Studies in Menander*, p. 153 ff.· Murray, op. cit., p. 203.
33. Murray, op. cit., p. 203: «Ἡ γυναίκα σύζυγος εἶναι νομίζω τὸ πρῶτο κωμικὸ πρόσωπο στὴν ἑλληνικὴ λογοτεχνία. Θέλω νὰ πῶ ἡ πρώτη γυναίκα ποὺ τὴν κινεῖται ἡ λοίπα ὄχι λόγῳ τοῦ φύλου τῆς, ἀλλὰ τοῦ χαραχτήρα τῆς». 'Ο σκλάβος εἶναι ἐπίσης ἕνα ἀτομικὸ κωμικὸ δημιούργημα.

ΣΤΟΙΧΗΜΑΤΑ

ΠΟΥ ΦΕΡΝΟΥΝ ΓΡΟΥΣΟΥΖΙΑ

Τοῦ Γιοζέ Φραντσέσκο Σοκάρρας

Ὁ Γιοζέ Φραντσέσκο Σοκάρρας εἶναι Κολομβιανὸς πεζογράφος, γεννημένος στὰ 1907. Ἄρχισε νὰ δημοσιεύει ἀπὸ τὰ 1940 σὲ διάφορα περιοδικά, ἀλλὰ μόνο στὰ 1961 ἔβγαλε τὸν πρῶτο τόμο διηγημάτων του μὲ τίτλο: Ἄνεμος τῶν Τροπικῶν. Ἀπ' αὐτὸ τὸν τόμο εἶναι τὸ διήγημα ποὺ δίνουμε πιὸ κάτω.

«Ε.Τ.»

Σὲ κείνο τὸ χωριό, στὶς ἀκτὲς τῆς Μανταλένα, τὸ ποτάμι φτιάνει ἓνα πλατὺ κι ἀργοκίνητο μαϊάνδρο ποὺ πλαταίνει πρὸς τὴν ἀντικρυνή ὄχθη. Δὲν πάει πολὺς καιρὸς ποὺ τὸ χωριουδάκι ἦταν ἓνα ξέφωτο μὲς στὸ παρθένο δάσος.

Τώρα καμιὰ πενηνταριά καλυψόσπιτα, στριμώχονται πάνω στὴ ράχη ποὺ ἀνοιξε στὶς πλημμύρες ποὺ ξεσποῦν μανιασμένα κάθε τόσο. Ἀπὸ τὸ πρωτινὸ δάσος δὲν ἀπομένει παρὰ ἡ ἀράδα τῶν «Γκοναρούμος» καὶ τῶν «Καπόκιες» ποὺ ἰσκιάζουν τίς ὄχθες τοῦ ποταμοῦ. Ἡ τελευταία πλημμύρα ἔκανε καταστροφές. Τὸ κάτω χωριὸ θρυσκόταν ἀκόμα μὲς στὰ νερὰ καὶ στὰ ψηλῶματα ἔβλεπες συντρίμια παρασυρμένα ἀπὸ τὰ λαγκάδια. Ὁ ἥλιος διαθλόταν πάνω στὶς δίνες. Μόλις διακρίνονταν μερικὰ συνεφάκια στὸν μπλαδογάλαζο, ἀστραφτερὸ καὶ βαθὺ οὐρανό.

Τίποτα δὲν προμηνοῦσε τὴν καταιγίδα κι ὅμως κάτι πλαγιόταν στὸν ἀέρα πνιγτηρό.

Ἡ ζέστη κολλοῦσε στὸ πετσί.

Σὰν δλους τοὺς χωριανούς ἡ Φραντσέσκα τράδηξε τοῦτο τ' ἀπόγεμα κατὰ τὸ ποτάμι. Ἦταν Κυριακὴ κι ὁ Δὸν Μανουέλ εἶχε ὀργανώσει τὸ κυνήγι τοῦ κροκόδειλου ποὺ ζοῦσε κοντὰ στὸ δέντρο «Καποκιέ» στὴν εἴσοδο τοῦ κόρφου. Σὰν ἔφτασε ἡ γριά δὲν εἶχε πιά θέση πάνω στὰ ὄραχια ὅπου εἶχανε μαζευτεῖ οἱ μεγάλοι. Σκαρφαλωμένα στὰ δέντρα τὰ χαμίγια οὐρλιαζαν. Οἱ φωνές κ' ἡ ὀχλαλοὴ ἐρχόντανε σ' ἀντίθεση μὲ τὴ συνηθισμένη σιωπὴ ποὺ νανούριζε τὸ μικρὸ χωριὸ τὴν ὥρα τοῦ μεσημεριοῦ.

Ἡ Φραντσέσκα ἀνοιξε δρόμο μὲ τοὺς ἀγκῶνες, ψήλωσε στὶς μύτες τῶν ποδιῶν καὶ κοίταξε πάνω ἀπ' τ' ἀραδιασμένα κεφάλια. Στὴν ἄκρη ἑνὸς βράχου φλυαροῦσαν ὁ γιὸς τῆς ὁ Φακούντα Πράντα κι ὁ Ἀντόνιο Φερρέιρα.

Φοροῦσαν κοντὰ πανταλόνια ποὺ τὰ κρατοῦσαν στὴ μέση μὲ σπάγγο. Ἡ καρδιά τῆς δὲ χρειάστηκε νὰ καταλάβει περισσότερα. Τὸ ἀγόρι τῆς ἀφέθηκε νὰ παρασυρθεῖ στὴν περιπέτεια. Γιατί λοιπὸν νᾶναι ξεροκέφαλος; Ἀπὸ μικρὸς εἶχε αὐτὸν τὸν παλιοχαρακτήρα. Ξαναθυμόταν τοὺς θυμούς του γιὰ νὰ μὴν πηγαίνει σχολεῖδ ἢ γιὰ νὰ μὴν πλένει τὰ πάντα λιγδιασμένα χέρια του. Ἦταν τάχα ἀπὸ δικὸ τῆς λάθος; Ἀσφαλῶς. Ὅλος ὁ κόσμος τὴν εἶχε προειδοποιήσει νὰ μὴν τὸν παραχαϊδεύει. Μὰ πῶς νὰ μὴν τὸν κανακεύει αὐτὸν τὸν σύντροφο στὰ τόσα χρόνια τῆς μοναξιάς τῆς;

Δὲν ἔπρεπε νὰ κατηγορεῖ καθόλου τὸ παιδί. Αὐτὴ τὸν ἔκαμε ἔτσι καὶ κανεὶς ἄλλος!

—Φιλίππο! Φιλίππο! Φιλίππο!

Οί φωνές της χάθηκαν στην όχλαση του κόσμου κ' οί προσπάθειές της πλησιάζει στην άκρη στάθηκαν ανώφελες.

Γύρω της ό κόσμος κουδέντιαζε λέγοντας για τα κατορθώματα του κροκόδειλου. Πριν λίγες μέρες είχε αρπάξει τόν ποδάρι του Νικόλα Φερναντές. Ό Φακούντο Ραμίρες και ή γυναίκα του σχολιάζανε τόν περιστατικό.

—Λίγο ακόμα και θα τόν κατάπινε δλάκαιρον, άρχισε ό Ραμίρες.

—Άπό μιá τρίχα, πρόσθεσε ή Γιοάννα.

—Του άρπαξε τόν μισό ποδάρι.

—Τόν παλληκάρι ήταν σδέλιτο.

—Η ρίζα του «κουαρούμο» τό 'σωσε!

—Πρόφτασε και πιάστηκε.

—Θά τ'οχε φάει σαν τόν παιδί του μπάρμπα Τζούλιο.

—Τόν κακόμοιρο τόν κυρ - Μέζα!

—Τή δυστυχημένη τή μάνα του!

Κάποιος μπήκε στην κουδέντα.

—Και πόσα βόδια έχει φάει έτούτο τόν θεριό.

—Ένα τή έδομάδα, παρατήρησε ό Ραμίρες.

—Κ' έχει να κάνει ακόμα μεγάλη συφορά, δήλωσε ένας άλλος.

—Ποιός μπορεί να βασιστεί στα παιδιά; ρώτησε ή Γιοάννα δείχνοντας μέ κεφάλι τούς υποτιθέμενους κυνηγούς.

Η γριά ένωσε τήν καρδιά της να σφίγγεται ακούγοντας τα λόγια της διπλανής της. Αναστηλώθηκε ξανά και φώναξε μ' όλη της τή δύναμη:

—Έσ'ό μ'ήν ανακατευθείς Φιλίππο! Φιλίππο!

—Φιλίππο! Φιλίππο!, τής απάντησε ή ήχώ πνιγμένη στην όχλαση.

Τόν πλ'θος σείστηκε. Κάτι σημαντικό έτοιμαζότανε. Οί άνθρωποι σπρώχθηκαν προς τόν μέρος όπου έρισκότανε ή μάνα. Λίγο ακόμα και θα τήν τσαλαπατούσαν.

—Άφήστε να περάσει! ζητούσαν μερικοί.

—Παραμερίστε! Παραμερίστε! σύσταιναν άλλοι.

—Έρχεται ό Δόν Μανουέλ!

—Άν δέν είναι ό Δόν Μανουέλ τόν κυνήγι δέν άρχίζει.

Με μιá τελευταία σπρωξιά ή Φραντσέσκα βρέθηκε αντίκρυ στο Δόν Μανουέλ που προχωρούσε μπροστά πάνου σ' ένα μουλάρι κι από κοντά ακολουθούσανε ό καθ'αυτούς καβαλαρέοι.

Η γριά μπήκε πίσω άπ' τόν τελευταίο μουλάρι, πλησίασε πιο πολύ στην άκρη κι άρχισε να φωνάζει πεισματικά τόν γιό της.

—Φιλίππο! Φιλίππο! Φιλίππο!

Τούτη τή φορά τόν παλληκάρι αναγνώρισε τή φωνή μ'ά ξαναγύρισε τόν κεφάλι του και συνέχισε ν' ακούει τούς φίλους του. Η μάνα κατάλαβε πώς κανένας δέν τόν έκανε ν' αλλάξει άπόφαση. Τί κακοτυχιά ή δική της. Άπό καιρό ό γιός της δέν μπορούσε πια να τήν υποφέρει. Κι αυτό βέβαια γιατί τόν είχε τόσο κακομάθει. Τ' άγόρια χρειάζονταν έναν άντρα να τούς βάνει χαλινάρι κι αυτή ήταν μιá άδνατη γυναικούλα... Άν ό Φιλίππο είχε πατέρα δέν θάταν έδω έτοιμος να κάμει τόν κεφαλιού του. Δέν θα άντροκαλούσε τόν θάνατο για να τή σκάσει.

Τί δουλειά είχε μ' όλα έτούτα; Προφάσεις! Θάταν άρκετό ν' αφήσει τόν παλληκάρι να ζει χωρίς να ναι πάντα πίσωθέ του. Τόν κακό είναι πού τόν κατάλαβε άφου πέρασε καιρός.

Κάπως άργά! Πολύ άργά.

Στό διάστημα αυτός ό κόσμος μιλούσε πάντα για τόν Δόν Μανουέλ. Άλλοι λέγανε καλά κι άλλοι κακά. Οί περισσότεροι τόν κρίνανε άυστηρά:

—Όταν ήρθε έδω δέν είχε ούτε ν' αλλάξει.

—Πήρε τή χήρα και τήν περιουσία του μακαρίτη του κυρ - Σάντσεζ.

—Με τὰ χαρτιά του πεθαμένου ἄρπαξε όλουνῶν τὰ χωράφια.

—Τώρα ἔφραξε οὐλο τὸ χωριό!

—Συρματοπλεγμα ἀγκαθωτὸ παντοῦ.

—Καὶ κοπάδια....

—Δὲν καταφέρνει νὰ τὰ μετρήσει.

—Γιατί λοιπὸν νὰ ξαφνιαζόμαστε πού πληρώνει σήμερα;

—Καὶ τί δίνει; τίποτα!

—Διακόσια πέζος σ' ὄποιον σκοτώσει τὸν κροκόδειλο.

—Αὐτὸ εἶναι. Κάνει δῶρο!

—Δῶρο; τὸ συμφέρο του! Τὸ θεριὸ πεινάει καὶ τὰ ζωντανὰ πού τρώει εἶναι τοῦ Δὸν Μανουέλ.

Ἡ γριά ἐπωφελήθηκε ἕνα σπρώξιμο γιὰ νὰ ζυγώσει τοὺς καθαλάρηδες. Φαίνοντανε ἑλαφρὰ μεθυσιμένοι. Κάθε τόσο ἔβγαζαν ἕνα μπουκάλι μπράντι καὶ τὸ ἄδειάζαν με μεγάλες ρουφηξιές.

Ἐκείνη τῆ στιγμῇ ὁ Ἀντόνιο Φερρέιρα ρίχτηκε στὸ ποτάμι. Κολύμπησε πρὸς τὸ «καπόκιε», δίπλα στὸν κορμὸ του βούτηξε με προφύλαξη.

Ὁ Δὸν Μανουέλ γύρισε στήν παρέα του.

—Ἐκατὸ πέζος πὼς θὰ τὸν φάει ὁ κροκόδειλος, Δὸν Γιέζους.

—Στοιχηματίζω πὼς ὄχι.

—Ἐκατὸ καὶ ἄλλα ἑκατὸ γιὰ νὰ μὴν ἀφήσω τὸν Δὸν Γιέζους μοναχό.

—Σύμφωνοι Ἀρίστο!

Ὅσοι ἀκούσανε ἀγανακτήσανε πιὸ πολύ. Τὰ στοιχήματα φέρνουνε γρουσουζιά, μὰ κανένας δὲν τολμοῦσε νὰ διαμαρτυρηθεῖ ἀφοῦ στοιχημάτιζε ὁ Δὸν Μανουέλ.

Εἶχε κάμποση ὥρα πού ὁ Φερρέιρα δὲν ἔδινε σημεῖο ζωῆς καὶ οἱ ἄνθρωποι ἄρχισαν ν' ἀνησυχοῦν. Ἀπὸ πολὺ μακριὰ ἄκουσαν τὴν πρόκληση τοῦ Δὸν Μανουέλ.

—Ἀλλὰ διακόσια, πὼς δὲ θὰ ὀγει!

—Βάζω πεντακόσια!

—Ἡ σειρά σου Ἀρίστο.

—Παραιτοῦμαι. Κατάληξε ὁ Δὸν Μανουέλ.

Λίγο ἔλειψε νὰ ἔχει δεχτεῖ, μὰ ἕνα ἀνάλαφρο φούσκωμα τοῦ νεροῦ τὸν ἔκανε νὰ καταλάβει πὼς ὁ βουτηχτὴς ξανάδρανε στήν ἐπιφάνεια.

Ὁ Φερρέιρα παρουσιάστηκε λαχανιάζοντας. Οἱ λέξεις θγαίνανε με δυσκολία ἀπὸ τὸ στόμα του:

—Ὁ κροκόδειλος εἶναι στὴ φωλιά του, κρύβει τὸ στόμα του στήν τρύπα.

—Κέρδισες ἑφτακόσια Ἀρίστο, παρατήρησε ὁ Δὸν Μανουέλ, κ' ἐσὺ Δὸν Γιέζους μοῦ χρωστᾶς διακόσια.

Ἦταν τώρα ἡ σειρά τοῦ Φακούντο Πράντα νὰ πέσει στὸ νερό: βούτηξε ἀπὸ τὸ βράχο καὶ τράδηξε ἴσια στὸ «καπόκιε».

—Πεντακόσια πέζος, τραύλισε ὁ Δὸν Μανουέλ.

Κόπηκε, γιατί ὁ Πράντα ὀγῆκε γρήγορα καὶ με τέσσερις ἀπλωτὲς ἔφτασε στήν ἔγθη.

—Ὁ κροκόδειλος εἶναι μανιασμένος, ἔλεγε καὶ ξανάλεγε με φρίκη.

—Ἄντε ρε κορίτσι!

—Φούσκια!

—Νά σέ πῆγε!

—Τί ἀνακατεύτηκες;

—Ἄντε ρε νὰ κρυφτεῖς στὰ φουστάνια τῆς μαμᾶς σου!

Οἱ βρισιές πέφτανε βροχὴ στὸ δύστυχο παιδί. Στὴν ἀρχὴ ἔκανε μιὰ κίνηση καὶ θέλησε κάτι νὰ πει γιὰ νὰ διαμαρτυρηθεῖ, μὰ στὸ τέλος δὲν εἶπε τίποτα.

—Φιλίππο! Φιλίππο!, οὐρλιαζε ἡ γριά.

—Φιλίππο! Φιλίππο!, φώναζε ὁ κόσμος γιὰ νὰ δώσει κουράγιο στὸ παλληκάρι.

Όλοι περιμένανε. Ποιός θα κερδίσει; Ο κροκόδειλος, ή τὰ παιδιά; Έδω παιζόταν ή τιμή του χωριού. Έχει γούστο να πρέπει να φωνάζουν βουτηχτές από τὰ γειτονικά χωριά. Θάναι ντροπή.

—Φιλίππο! Μήν ανακατώνεσαι! παρακάλεσε ή γριά για τελευταία φορά να αρχίσει να τρέμει. Τή βασανίζανε κακά προαισθήματα. Γιατί να φωνάζει το παιδί γιατί να το φωνάζει αφού έκανε τον κουφό και δεν ήθελε να ακούσει; Τί βλακεία! Κάθε λέξη της τό σπρωχνε στον κίνδυνο. Μά πώς να παραιτηθεί; Ήταν ή καρδιά της μάνας, ήταν ένα μητρικό προμάντεμα; Όχι, μητρικός έγωισμός. Αυτή μόνο έφταιγε. Ένωθε τὰ σωθικά της να σφίγγουν, το κεφάλι της γυρνούσε... Τώρα ποιός να την παρηγορήσει. Όχι δέ γίνεται.

Ο Φιλίππο κατέβηκε λίγο-λίγο το βράχο. Στο δεξί του χέρι έσφιγγε ένα λάσο από μαγιάγκουα* και στα δόντια του ένα μαχαίρι. Βούτηξε στο νερό.

Ο κόσμος κρατούσε την ανάσα του. Πέρασε ένα λεπτό. Τίποτα! Η λεία επιφάνεια του νερού έμενε ακίνητη. Ο Δόν Μανουέλ δεν τολμούσε να μιλήσει πρώτος.

Εάφνου το νερό έκανε μιὰ ρουφήχτρα κι ακούστηκε ένας ξερός κρότος σαν να χε πετάξει κανείς μιὰ πέτρα στο ποτάμι.

Ο άφρός άρχισε να θάφεται κόκκινος. Πρώτος το πρόσεξε ο Δόν Μανουέλ. Και ξανάρχισε τὰ στοιχήματα.

—Πεντακόσια πέζος, πώς τον έφαγε!

—Έγώ λέω όχι, Δόν Μανουέλ!

—Κ' έγώ τὰ ίδια, Δόν Γιέζους!

—Κι άλλα χίλια πώς είσαι βλάκας Άρίστο!

Δεν πήρε απάντηση.

Ο Δόν Γιέζους και ο Άρίστος είχαν παρατηρήσει το χρώμα του νερού. Η γριά που δεν κατάλαβε κάρφωσε το μάτι της πάνω του. Πολλά άλλα μάτια τον κοιτάζανε με μίσος. Αυτός καταλάβαινε μά λίγο τον ξνιαζε:

—Πεντακόσια πέζος πώς του κοψε το ένα ποδάρι! είπε.

—Βάζω στοίχημα πώς του άρπαξε το χέρι! απάντησε ο Άρίστο.

—Έγώ δεν πάω, δήλωσε ο Δόν Γιέζους, ενοχλημένος από την δουθή όργη του κόσμου.

Ακούστηκε ένας ξαφνιασμένος ψίθυρος. Πρόσεξαν όλοι πώς το ποτάμι ήταν γεμάτο αίμα.

Η μητέρα σκέπασε το πρόσωπο με τὰ χέρια. Τί έφιάλτης! ήταν δυνατό; Όχι, δέ μπορούσε ή Παναγία να τ' αφήσει, σίγουρα είχε κατέβει κιόλας εκεί κάτω κοντά στο «καπόκιε» για να προστατέψει το Φιλίππο της..... Μπορεί κιόλας να ναι κάτω απ' το νερό και να τον έχει σκεπάσει με τον μανδύα της. Μά και ο άγιος Χριστόφορος δέ θα τον αφήσει να πέσει στο στόμα του θεριού. Θα τον φορτωθεί στην πλάτη του και θα τον ξαναφέρει στην όχθη, όπως είχε κάνει με τον Κύριό μας. Βέβαια το άγόρι ήταν πεισματάρικο και ανυπάκοο, μά αυτό δεν ήταν λόγος για να το κομματιάσει ο κροκόδειλος. Όχι, χίλιες φορές όχι. Ο Φιλίππο θα βγει μιὰ χαρά και....

—Βάζω άλλα χίλια, φώναξε ο Δόν Μανουέλ, και ή κραυγή αντίχησε σκληρή μέσα στη σιωπή, θρησκευτική σχεδόν, που είχε πλημμυρίσει το πλήθος. Η απάντηση του Άρίστο πνίχτηκε από τις φωνές. Εκείνη ακριβώς τη στιγμή είχε ακουστεί ένας τρομερός σαματάς. Γύρω στο «καπόκιε» το νερό ανάδραζε, τὰ κύματα κουνούσανε τὰ πλοiάρια που ήταν μισοβγαλμένα στην όχθη. Πέρασε κάμποση ώρα... κ' ύστερα αναδύθηκαν το ζωο και ο άνθρωπος. Το χτήνος χτυπούσε δυνατά την ούρά του. Ένω ο Φιλίππο το τραβούσε στην όχθη. Του είχε δάλει το λάσσο γύρω στο λαιμό και προσπαθούσε να το πνίξει.

Μόλις άγγιξε τη στέρεη γη σωριάστηκε αναίσθητος. Είδαν τότε όλοι ότι λειπε το μισό ποδάρι. Όταν έτρεξε ή γριά να τον βοηθήσει ο Δόν Μανουέλ κατέ-



Σχέδιο *Μαρίας Κοκκίνου—Μπιτσάκη*

έτρεξε από τὸ ἄλογο, τὴν ζύγωσε καὶ τῆς πρόσφερε ἕνα χαρτονόμισμα. Ἐκείνη περιόριστηκε νὰ γυρίσει τὸ κεφάλι ἀπὸ τὴν ἄλλη μεριά γιὰ νὰ μὴ δεῖ τὸ πονεμένο πρόσωπό της.

Ὁ πλούσιος καὶ οἱ φίλοι του ἀνοίξανε τὸν κόσμον μὲ τὰ μουλάρια τους καὶ φύγανε τρέχοντας. Γιὰ κάμποση ὥρα σ' ὅλο τὸ μᾶκρος τοῦ ποταμοῦ δὲν ἀκουγόταν παρὰ μιά κραυγή:

—Φιλίππο! Φιλίππο! Φιλίππο!

ΤΟ
ΕΙΚΟΝΙΚΟ
ΚΑΙ ΤΟ
ΑΝΕΙΚΟΝΙΚΟ

ΤΟΥ

P. ΜΠΙΑΝΚΙ ΜΠΙΑΝΤΙΝΕΛΙ

Μεταφράζει ο Γ. ΠΕΤΡΗΣ

* Τὸν περασμένο Ἰούνιο συνήλθε στὴν Ἀθήνα τὸ Συνέδριο τῆς Εὐρωπαϊκῆς Κουλτούρας. Ἡ Ε.Τ. δημοσιεύει τὴν ἀνακοίνωση τοῦ Ἰταλοῦ ἀντιπροσώπου κ. Μπικντινέλι. Ἡ δημοσίευση γίνεται ἀπὸ τὸ γαλλικὸ κείμενο τῆς ἀνακοίνωσης.

Οι πλαστικές τέχνες της αρχαίας Ελλάδας αντιπροσωπεύανε επί πολλούς αιώνας για την ευρωπαϊκή κουλτούρα, την εικόνα της υψηλότερης τελειότητας της μορφής και το πρότυπο μιας παράδειγματικής έρμηνείας του πραγματικού κόσμου στα μέτρα του ανθρώπου. Μιας κατ' έξοχήν ουμανιστικής έρμηνείας.

Η κουλτούρα όμως της εποχής μας δημιούργησε μιάν αντίληψη για την τέχνη που απορρίπτει κάθε εικονικό στοιχείο, κάθε προσέγγιση της φαινομενικής πραγματικότητας και που εξορίζει από τον όριζοντά της την ανθρώπινη εικόνα, όπως και κάθε μορφή καθιερωμένη και καθορισμένη.

Μαζευτήκαμε εδώ για να συζητήσουμε από κάθε άποψη «τη ζωντανή κληρονομιά της ελληνικής αρχαιότητας» και για να συντάξουμε το ισοζύγιο της «έπιδρασης των αξιών της αρχαιότητας πάνω στη σύγχρονη ζωή», όπως γράφτηκε στο πρόγραμμά μας. Από το ισοζύγιο αυτό πρέπει να αναζητήσουμε ποιές είναι οι συνέπειες που προήλθαν, γιατί νομίζω πως δεν επιθυμούμε καθόλου να γίνουμε *Paudatores temporis acti*, δηλ. «συντηρητές της παράδοσης» με κάθε μέσο. Αντιθέτως, νομίζω, πως το καθήκον μας σά σημερινών ανθρώπων είναι, να μην κρατάμε το κεφάλι μας γυρισμένο προς τα πίσω, μά να παρατηρούμε καλά γύρω μας και προπαντός, μπροστά μας. Κουλτούρα σημαίνει πρίν από κάθε άλλο ικανότητα να καταλαβαίνεις το παρόν στηριγμένος στη γνώση του παρελθόντος.

Η τύχη μας έδωσε την ευκαιρία, μιάν ευκαιρία κάποτε άβολη, μά αναμφίβολα γεμάτη πάθος, να ζήσουμε τις αρχικές φάσεις μιας από τις πιο βαθειές μεταμορφώσεις που γνώρισε ή ανθρώπινη κοινωνία. Δηλαδή την «επιστημονική επανάσταση» που δίνει μιάν άπιστευτη επέκταση στην έξουσία του ανθρώπου πάνω στη γη και που μόλις μπορούμε να συλλάβουμε όλες τις τεχνικές, οικονομικές, κοινωνικές και πολιτιστικές της συνέπειες. Η «διομηχανική επανάσταση» του 19ου αιώνα, με την αστική επανάσταση του 1789 που προηγήθηκε, παράγγαγε τη φιλελεύθερη κουλτούρα. Η «επιστημονική επανάσταση» της εποχής μας, που είναι ή ίδια με τη σοσιαλιστική επανάσταση του 1917, δε μπορούν παρά να παραγάγουν μιάν διαφορετική κουλτούρα. Μέσα σ' αυτές τις συνθήκες, νομίζω πως το καθήκον μας, σάν άνθρωποι της ευρωπαϊκής κουλτούρας που είμαστε, είναι να συμβάλουμε ώστε να μη χαθούν οι πιο πολύτιμες κατακτήσεις από την τεχνική της κουλτούρας μας, μέσα σ' αυτή την πελώρια και βαθειά μεταμόρφωση. Θέλω να πω, να μη χαθούν προπαντός ή θέληση και ή ικανότητα να θεμελιώσουμε μιάν κριτική ανάλυση του παρελθόντος και του παρόντος. Όταν λέγω κριτική έννοω ιστορική. Γιατί την ικανότητα για την ιστορική κατανόηση και την καλλιέργεια μιας μεθόδου της ιστορικής έρευνας, τις θεωρώ σάν το πιο πολύτιμο προϊόν της πατροπαράδοτης κουλτούρας. Κι αυτό το προϊόν δε μπορεί κανείς να το κατακτήσει μιάν για πάντα. Πρέπει πάντα να το ξανακερδίζει και να το προστατεύει από την αμάθεια, από τον πειρασμό του δογματισμού κι απ' όλα τα είδη του ιρασιοναλισμού, που φτεροκοπούν ελόγουρά μας, παραμονεύοντας να βρουν τη στιγμή όπου το λογικό αποκοιμάται. Αυτόν τον ύπνο του λογικού, που δημιουργεί τα τέρατα.

Σ' ό,τι με αφορά προσωπικά, έχω αφιερώσει τη ζωή μου γυρεύοντας να καταλάβω την τέχνη της αρχαιότητας. Μέσα σ' αυτήν, ή ελληνική τέχνη είναι ασφαλώς εκείνη που προσέγγισε τους πιο ψηλούς βαθμούς της ποιητικής δημιουργίας και είχε περισσότερο από κάθε άλλη τη δυνατότητα να προτείνει συνεχώς καινούριες λύσεις στα προβλήματα της πλαστικής μορφής. Μ' όλα αυτά, προσπαθώ συγχρόνως να καταλάβω τις απόψεις της σύγχρονης τέχνης, την πνευματική σημασία της, και δεν μένω καθόλου άσυγκίνητος στη γοητεία των ρυθμών, που ή αφηρημένη τέχνη έμπασε στην καθημερινή μας ζωή. Όπωςδήποτε θα μου ήτανε πιο εύκολο να ζω μέσα σ' ένα δωμάτιο μ' έναν αφηρημένο πίνακα παρά μ' ένα γλυπτό από τον Παρθενώνα. Όμως από την άλλη, αν ξαναγυρίζω πάντα με καινούρια απόλαυση να δω τους πίνακες του *Mauritshuis* στη Χάγη, θα ήθελα ελπίδα. Όταν μου παρουσιάζει εκατοστές από όμορφους πίνακες.

Στά πρώτα θήματα του κινήματος της καλλιτεχνικής πρωτοπορίας μπορεί κανείς να διαπιστώσει, ανάμεσα στους καλλιτέχνες και τους θεωρητικούς της σύγχρονης τέχνης, την έκφραση μιας απέχθειας προς την ελληνική τέχνη. Αυτό δεν συμβαίνει σήμερα ανάμεσα στους αντιπροσώπους της ανεικονικής τέχνης. Από τότε κατάλαβαν πως η απέχθεια αυτή δεν απευθυνότανε στην κλασική ελληνική τέχνη, μα στην ακαδημαϊκή εικόνα της που πλαστογράφησε ο νεοκλασικισμός και την μετάδωσε και σε μας. Αυτή η εικόνα ήταν τόσο πλαστή, ώστε, όπως το γνωρίζει ολος ο κόσμος, όταν ο λόρδος Έλγιν μετέφερε στο Λονδίνο τα μάρμαρα που ξήλωσε από τον Παρθενώνα, στην αρχή του τα αρνήθηκαν, γιατί έλεγαν πως έπρόκειτο για έργα μιας πιθανής αναστήλωσης της ρωμαϊκής εποχής, πράγμα που εσήμαινε, σύμφωνα με τις πεποιθήσεις εκείνης της εποχής, πως ανήκαν σε μια εποχή μιας τέλει παρακμής. Μ' ανάλογο τρόπο, ακόμα και στα τελευταία είκοσι χρόνια του περασμένου αιώνα, όταν αποκαλύφθηκαν τα γλυπτά του ναού του Διός στην Όλυμπία, λυπήθηκαν για την κακοτυχία που είχαν, να επιστημάνουν το έργο μιας επαρχιώτικης σχολής καιωμένο από χονδροειδείς γλύπτες. Σήμερα, χάρη στην κριτική έρευνα που μας έμαθε να εξετάζουμε κάθε έργο τέχνης μέσα στις ιστορικές του συνθήκες, και να διαβάζουμε τη γλώσσα των μορφών, καταλάβαμε καλύτερα τις αληθινές αξίες της ελληνικής τέχνης, του πρώτου μεγάλου καλλιτεχνικού πολιτισμού της αρχαιότητας, που είχε τη δύναμη να μπει στον επικίνδυνο δρόμο του νατουραλισμού και να οδηγήσει αυτή την αρχή ως το τέλος, πρώτη μεγάλη κουλτούρα του καλλιτεχνικού ρεαλισμού.

Όμως εξ αίτιας της ικανότητας που κατάκτησε η κουλτούρα μας για την ιστορική κατανόηση της τέχνης, πρέπει να αναζητήσουμε επίσης να καταλάβουμε γιατί μέσα στη σύγχρονη κουλτούρα αναπτύχθηκε η τάση για την ανεικονική τέχνη και τι σημαίνει αυτό στην πραγματικότητα. Αυτό μας οδηγεί στο να πούμε πως πρέπει επίσης να πάρουμε υπόψη μας τις ιδεολογικές αρχές και τους υλικούς δρους που αποτελούν το έδαφος απ' όπου αναδύονται οι μορφές της τέχνης.

Η ελληνική τέχνη αρχίζει με την περίοδο που την ονομάζουμε γεωμετρική. Η περίοδος αυτή εκτείνεται σ' όλο τον 9ο και 8ο αιώνα. Οι αρχές της ελληνικής γεωμετρικής διακόσμησης είναι οι ίδιες που συναντάμε παντού, στον ανατολίτικο πρωτο-ιρανικό πολιτισμό, όπως και στον πρωτο-ιστορικό πολιτισμό των περιοχών του Δούναβη και της Θεσσαλίας, όπου ανήκουν και οι πρώτοι πληθυσμοί της Ελλάδας. Κυρίως όμως στην Αττική αναπτύχθηκε, κυριαρχημένο από τις ίδιες αρχές, ένα στυλ που φτάνει σε μιαν ύψηλη μορφική έκφραση, που αποτελεί την πρώτη κατάφαση της ελληνικής τέχνης.

Η τέχνη αυτή στηρίζεται πάνω στις δυο αρχές της οργανωμένης διάταξης: τάξις και κόσμος. Τάξις σημαίνει συντονισμός και λογική υπαγωγή. Η διακόσμηση είναι υποταγμένη στο αντικείμενο που διακοσμεί και ταυτόχρονα του υπογραμμίζει τη μορφική του άρθρωση και την θγάζει στο φανερό. Έτσι το πλάσι του βάζου ξεχωρίζει καθαρά από το σώμα του. Τουτό πάλι καθορίζεται από τις πλευρές και την πιο σημαντική διακόσμηση, σαν το κυριότερο μέρος. Ο λαιμός του βάζου σημειώνεται καλά είτε από κάποια μοτίβα είτε από άλλα, που του υπογραμμίζουν την κυλινδρική μορφή και καλούν το μάτι να κάνει το γύρο του αντικειμένου.

Ο Προέλληνας όμως ζωγράφος, που διακοσμούσε στην Κρήτη, στο δεύτερο μισό του 15ου π.Χ. αιώνα, ένα από κείνα τα βάζα με το χταπόδι, είχε να λύσει ένα δλότελα διαφορετικό πρόβλημα. Το βάζο δεν είχε μιαν άρθρωμένη διάταξη, ο μάστορας μπορούσε να το χρησιμοποιήσει και να το διακοσμήσει αρχίζοντας από ένα οποιοδήποτε σημείο, εκτείνοντας κατά το γούστο του, με πλήρη ελευθερία τον αυτόσχεδιασμό των μορφών που χάραζε το πινέλλο του.

Ο Έλληνας ζωγράφος, που εκτελούσε μια γεωμετρική διακόσμηση, αντίθετα, πριν από κάθε άλλο, να καθορίσει με έντελως σωστό μέτρο το των μοτίβων που θα εκτελούσε. Δέ μπορούσε να επιτρέψει στον εαυτό του

παρέκκλιση. Ἡ ἐπινόησή του ἦταν πάντα κανονισμένη με ἀκρίβεια ἀπὸ τὴ σκέψη του. Αὐτὸ τὸ καλὰ τακτοποιημένο καὶ αὐστηρὰ διατεθειμένο σύνολο εἶχε σὰν ἀποτέλεσμα νὰ φέρνει τὴν τάξιν μέσα στὸ χάος τῶν μορφῶν, νὰ καταλήγει σ' αὐτὸ πὺ εἶναι τὸ ἀντίθετο τοῦ χάους, δηλ. στὸν κόσμον, στὸ σύμπαν πὺ εἶναι τακτοποιημένο ἀπὸ μιὰν ὀρθολογιστικὴ νόησιν. Καί, κάτι πὺ εἶναι βασικό, κόσμος σημαίνει, γιὰ τὸν Ἕλληνα, ἐπίσης ὁμορφιά. Ἡ ὁμορφιά κατοικεῖ λοιπὸν, γιὰ τὸν Ἕλληνα καλλιτέχνη, με μιὰ μορφή πὺ γεννήθηκε ἀπὸ τὴ διαίσθησιν καὶ τὴν ἔμπνευσιν τοῦ καλλιτέχνη, τακτοποιημένη ὅμως ἀπὸ τὸ λογικὸ του.

Ἄν γυρέψουμε νὰ δοῦμε γιὰτί αὐτὸς ὁ ἀφηρημένος γεωμετρισμός, πὺ ἀναπτύχθηκε σὲ διάστημα μεγαλύτερο ἀπὸ δυὸ αἰῶνες, ἐγκαταλείφθηκε ἀργότερα, θὰ δοῦμε πὺς, σὲ μιὰ δοσμένη στιγμή, μέσα στὴ διακόσμηση μπῆκε ἓνα στοιχεῖο ἀφηγηματικὸ. Οἱ ἄνθρωποι θέλουν νὰ συλλάβουν τὴ ζωὴ, νὰ κάνουν ὁρατὰ τὰ περιστατικὰ πὺ διηγούνται: οἱ ἥρωικοὶ θρύλοι καὶ οἱ μῦθοι, ὅπου ἀντανακλάται ἡ πάλη τοῦ ἀνθρώπου με τὶς δυνάμεις τῆς φύσης καὶ με τὴν ἴδια του τὴ συνείδησιν. Δημιουργήθηκε ἔτσι αὐτὸ τὸ γεγονός, πὺ εἶναι μοναδικὸ στὴν ἱστορία τῆς ἀρχαιότητος. Οἱ Ἕλληνες ἀγγειοπλάστες ἐγκατάλειψαν τὰ καθαρὰ διακοσμητικὰ στοιχεῖα πὺ χρησιμοποιούτανε παντοῦ ἐδῶ καὶ χιλιάδες χρόνια καὶ μπάσανε τὴν ἀφήγησιν μυθολογικῶν, ἐπικῶν καὶ ἀργότερα ἀπλὰ ἀνθρώπινων θεμάτων στὴ διακόσμηση τῶν ἀγγείων. Συγχρόνως τὸ ἔμποριο, ὅπου ἡ φτώχεια τοῦ ἐδάφους σπρώχνει τοὺς Ἕλληνες, πὺ εἶχανε ὑπερβολικὰ πληθύνει, ἔφερε μέσα στὴ διακόσμηση στοιχεῖα ἀπὸ τὴν τέχνη τῆς Μέσης Ἀνατολῆς.

Δὲν πρέπει νὰ ξεχνᾶμε πὺς ἡ γρήγορη ἀνάπτυξιν τῆς δυνάμει τῶν ἑλληνικῶν πόλεων συμπίπτει με τὴν πτώσιν τῆς Χιτιτικῆς αὐτοκρατορίας στὸ ὄροπέδιο τῆς Ἀνατολίας, καὶ με τὴν κρίσιν τῆς Αἰγύπτου, στὰ χρόνια τῆς Νέας Βασιλείας.

Ὁ ἀνεικονικὸς γεωμετρισμός τῆς ἑλληνικῆς τέχνης ἐγκαταλείφθηκε ὅταν ἔπρεπε νὰ συλλάβει καλύτερα τὴν ὄψιν τῆς πραγματικότητος, πὺ θεωρήθηκε μ' ἓναν τρόπο θετικὸ σὰν ἡ ἐπιβεβαίωσιν τῆς ἀνθρώπινης ζωτικότητος.

Κι ὅμως κατὰ τὸ διάστημα τῆς γεωμετρικῆς περιόδου μπῆκαν τὰ θεμέλια αὐτοῦ τοῦ χαρακτῆρα τῆς ἑλληνικῆς τέχνης, πὺ μπορούμε νὰ τὸν ὀνομάσουμε βασικόν, ἀφοῦ ἐπιζεῖ παρόλες τὶς ἀλλαγές τοῦ στυλ σ' ὅλη τὴ διάρκεια τῆς κλασικῆς ἐποχῆς. Δηλαδή ἡ ἰσορροπία ἀνάμεσα στὴν ἔμπνευσιν καὶ τὸ λογικὸ.

Τὰ χωρία πὺ μ' αὐτὰ συνόδεψαν τὰ ἔργα τους οἱ περισσότεροὶ ἀπὸ τοὺς Ἕλληνες καλλιτέχνες, γλύπτες, ζωγράφοι, ἀρχιτέκτονες, μᾶς δίνουν τὴν ἀπόδειξιν γιὰ τὸ παραπάνω, παρόλο πὺ αὐτὰ τὰ κείμενα ἔχουν σχεδὸν ὅλα χαθεῖ. Καὶ πάνω σ' αὐτὰ τὰ δυὸ στοιχεῖα ἀκριβῶς στηρίζεται τὸ μεγαλεῖο τοῦ διδάγματος τῆς ἑλληνικῆς τέχνης.

Ἀπὸ κεῖ ὀγαίνει ἀκόμα καὶ ἐκεῖνο πὺ ὀνομάζω ὀργανικὸτητα τῆς μορφῆς πὺ ὑπάρχει πάντα στὰ ἔργα τῆς ἑλληνικῆς τέχνης. Δηλαδή μιὰ μορφή πὺ διατηρεῖ πάντα μιὰν ἄκρα συνάρτησιν καὶ μιὰ ζωντανὴ συνάφεια ἀνάμεσα στὰ στοιχεῖα τῆς. Με τὸν ἴδιο τρόπο πὺ ἓνα δέντρο διατηρεῖ συνάφεια ἀνάμεσα στὸν κορμὸ του, τὰ μικρότερα κλαδιὰ καὶ ὡς τὸ τελευταῖο φυλλαράκι. Πρόκειται γιὰ μιὰν ἰδιότητα πὺ εἶναι στενὰ δεμένη με τὸ νατουραλισμὸ τῆς ἑλληνικῆς τέχνης καὶ τὸ θεμελιακὸ τῆς ρεαλισμὸ. Ἐξ αἰτίας τοῦ διδάγματος πὺ ἀφομοίωσε κατὰ τὴ γεωμετρικὴ περίοδο, ὁ εἰκονικὸς ρεαλισμὸς τῆς ἑλληνικῆς τέχνης προῦποθέτει πάντα μιὰ προηγούμενη σύνθεσιν καὶ περιέχει μέσα του τὴν ἀφηρημένη μορφή, ὅπως τὴν τακτοποίησε ἡ τάξις καὶ ὁ κόσμος. Δὲν πρόκειται ποτὲ γιὰ ἓναν φαινομενικὸ ρεαλισμὸ, ὀλότελα ἔξωτερικὸ κα' εὐκαιρικὸ ἢ ἀνεκδοτικὸ, σὰν τὸ ρεαλισμὸ, ἄς ποῦμε ἐνὸς Μεσονεῖ ἢ ἄν προτιμᾶτε ἐνὸς Βᾶν Ὀστάντ. Πρόκειται γιὰ ἓναν ρεαλισμὸ πὺ εἶναι στενὰ δεμένος με τὴ θέσιν τοῦ ἀνθρώπου πάνω στὴ γῆ. Ἡ τάξις καὶ ὁ κόσμος ἐνεργοῦν πάντα, εἴτε στὰ γλυπτὰ τῆς Ὀλυμπίας, εἴτε στὶς μετώπες τοῦ Παρθενῶνα.

Ἀναφέραμε πὺς ἡ ὀργανικὸτητα τῆς μορφῆς εἶναι ἡ ἄμεσιν συνέπεια τῶν βασικῶν ἀρχῶν τῆς ἑλληνικῆς τέχνης. Ἄς δοκιμάσουμε τώρα νὰ δοῦμε πὺς

μπορεί κανείς να περάσει από την οργανικότητα στο αντίθετό της, στην άνοργανικότητα. Από το εικονικό στο άνεικονικό.

Αν εξετάσουμε ένα ανάγλυφο της ύστερης εποχής της ρωμαϊκής αυτοκρατορίας, θα δούμε πώς η οργανικότητα της μορφής βρίσκεται σε διάλυση. Όμως ένα πολύ πιο διδακτικό παράδειγμα μάς δίνει η τέχνη του καιρού μας.

Γυρεύοντας να καθορίσουμε τί ονομάζουμε οργανικότητα, χρησιμοποιήσαμε το παράδειγμα ενός δέντρου και της ενότητας της φυτικής του ύποστασης. Ακριβώς πάλι η εικόνα ενός δέντρου θα μάς βοηθήσει να δείξουμε το πέρασμα από την οργανικότητα στη διάλυση της φυτικής μορφής, προωθώντας πιο πέρα το φαινόμενο που μάς παρουσιάζει το ανάγλυφο της ύστερης αυτοκρατορίας, ώσπου να καταλήξουμε στο άνεικονικό: οι έξη εικόνες του ίδιου δέντρου που ζωγράφησε ο Πιέτ Μοντριάν ανάμεσα στα 1910 και 1911. Μας δείχνουν τη διάλυση της οργανικής μορφής και τη δημιουργία ενός αφηρημένου συμπλέγματος, που ξεπήδησε από την ίδια αφετηρία. Αυτή η αφετηρία, αν παρατηρήσετε, είναι πολύ κοντά στις μορφές της ζωγραφικής του Βάν Γκόγκ. Δέκα χρόνια ύστερα απ' αυτή τη σειρά, ο Μοντριάν θα φτιάξει τις απόλυτες μορφές του, που ξέρει όλος ο κόσμος.

Ο Μοντριάν μάς εξηγεί τί ζητούσε: «Η πραγματικότητα, έγραφε, μάς φαίνεται τραγική μόνο εξ αιτίας της έλλειψης ισορροπίας και της σύγκλισης της εξωτερικής της όψης. Είναι η υποκειμενική και καθορισμένη δράση μας που μάς κάνει να υποφέρουμε. Η υποκειμενική δράση και έμπειρία μας κάνει αδύνατη την ευτυχία μας. Μπορεί όμως κανείς να σωθεί απ' αυτή την τραγική κατάθλιψη από ένα φωτισμένο δράμα της ύπαρκτης πραγματικότητας, που υπάρχει μα που είναι κρυμμένο».

Η αφετηρία λοιπόν είναι πρωταρχικά μια τραγική έρμηνεία της ζωής, μια αίσθηση κατάθλιψης της ανθρώπινης ύπαρξής μας. Το τέρμα είναι μια ύπαρκτη πραγματικότητα, που μπορούμε γενικά να την αναγνωρίσουμε μέσα στην ιδανική πραγματικότητα του Πλάτωνα, ή μάλλον μέσα στα μεταλογικά κατασκευάσματα του Πλωτίου. Κείνο που άρνιέται ο Μοντριάν είναι η άμεση έμπειρία της πραγματικότητας του κόσμου που βρίσκεται γύρω μας. Αυτή η διάθεση να υποκαταστήσουμε την πραγματικότητα, τέτοια που παρουσιάζεται μπροστά στα μάτια μας, από μια πραγματικότητα που είναι κρυμμένη, μπορεί να προσεγγίσει ακόμα καλύτερα την έκφραση του αποστόλου Παύλου «το όρατο δεν είναι άλλο τίποτα παρά ένας πέπλος θαλμένος μπροστά στο άόρατο» που βρίσκεται στη βάση της έρμηνείας του κόσμου, ιδιαίτερα στα μυστικιστικά ρεύματα της μεσαιωνικής σκέψης.

Κείνο που αντιπροσωπεύει λοιπόν το καλλιτεχνικό κίνημα που έγκαινιάσε ο Μοντριάν (και μαζί του με διαφορετικές έμπειρίες μα στ' όνομα των ιδίων αρχών κι άλλοι από τους συγχρόνους του) είναι κατά βάση μια άνταρσία ενάντια στην αισθητή έμπειρία της πραγματικότητας, που βλέπουν οι άνθρωποι με τα μάτια τους. Σύγχρονα είναι και μια άνταρσία ενάντια στην έξουσία του λογικού. Δεν θα έκπλαγοιμε να βρούμε τον Μοντριάν και κοντά του, ακόμα περισσότερο, τον Καντίνσκι, οπαδούς των πνευματιστικών πειραματισμών και της θεοσοφίας. Ο Καντίνσκι δηλώνει πώς θέλει να εξερευνηήσει στη ζωγραφική του, τι είναι πίσω από την ανθρώπινη συνείδηση. Ο Κλέε έρευνά το υποσυνείδητο. Η διάλυση του λογικού είναι το λάιτ μοτίβ της ευρωπαϊκής κουλτούρας στα τελευταία εξήντα χρόνια.

Έχω παρόλ' αυτά τη γνώμη πώς πρέπει να πάρουμε υπόψη μας πώς το άνεικονικό είναι πραγματικά μια θεμελιακή μορφή της τέχνης, που μπορεί να παρουσιάζεται πάντα, αφού είναι κάποια έρμηνεία του κόσμου. Κοντά στο άνεικονικό των αρχών της έλληνικής τέχνης και το άνεικονικό της σύγχρονης τέχνης, έχω τη γνώμη πώς είναι ενδιαφέρον να εξετάσουμε επίσης το άνεικονικό μιας διαφορετικής τέχνης.

Για την έρευνα αυτή μπορούμε να επαναλάβουμε ένα πείραμα, πασίγνωστο στους ειδικούς της κελτικής τέχνης, που διατηρεί για μάς την ιδιαίτερη σημασία

του, γιατί συνδέεται άμεσα με την τέχνη της κλασικής Ελλάδας, στο πέρασμά της από την εικονική στην απόλυτη μορφή, από την οργανικότητα στην αφαίρεση.

Η άφρασηρία μας είναι ένα χρυσό νόμισμα, κομμένο ανάμεσα στα 359 και 339 π.Χ. από το Φίλιππο της Μακεδονίας, τον πατέρα του Αλεξάνδρου, που θα ονομασθεί Μέγας. Παριστάνει ένα κεφάλι. Απόλλωνα στεφανιωμένο με δάφνες, είδωμένο από το πλάι από τα δεξιά. Στην άλλη μεριά το νόμισμα παριστάνει ένα ζευγάρι άλογα. Το νόμισμα αυτό έχει στο φυσικό του διάμετρο κάπου 3 εκατοστόμετρα. Μά και σε μια μεγάλη φωτογραφική μεγέθυνση ή μορφή μένει συμπαγής, οργανική κ' ευαίσθητη στις ιδιότητες του υλικού, στη φωτοσκίαση του προσώπου όπως και στην άκαμψία των φύλλων της δάφνης που είναι σχεδόν μεταλλική.

Το νόμισμα αυτό διαδόθηκε σε πολλά μέρη. Έφτασε όπωςδήποτε ως τα ελληνικά έμπορικά καταστήματα της Μασσαλίας. Οι μακεδονικοί θησαυροί ήταν ακόμα γεμάτοι από τέτοια νομίσματα όταν κατέλαβαν οι Ρωμαίοι τη χώρα και φαίνεται πως τα χρησιμοποίησαν για τις διεθνείς συναλλαγές. Όπως και γάνα, οι κέλτικοι πληθυσμοί της Γαλατίας γνώρισαν το νόμισμα αυτό και το μιμήθηκαν. Οι πρώτες απομιμήσεις ήταν αρκετά όμοιες με το πρωτότυπο, παρόλο που είχανε κάτι από ένα γούστο λιγάκι έπαρχιώτικο. Σε λίγο μπάσανε και παραλλαγές. Το κεφάλι έχασε τον χαρακτήρα της θεϊκής ευγένειας που είχε και το πίσω μέρος έγινε μια παράξενη οικογενειακή σκηνή με μια φοράδα και το πουλάρι της, ενώ από πάνω της έβαλαν ένα έμβλημα, τον κυματίζοντα δράκοντα από τα πολεμικά γαλατικά φλάμπουρα.

Κάθε μορφή που την υποβάλλει κανείς σε μια σειρά χειρωνακτικές επαναλήψεις, χάνει την πρωτινή της επάρκεια και σημασία. Η φόρμα παθαίνει μια φθορά, αυτό είναι πασίγνωστο. Στη συνέχεια όμως των κελτικών νομισμάτων, υπάρχει κάτι παραπάνω από φθορά, υπάρχει μια μεταμόρφωση σύμφωνα με μιαν δλότελα διαφορετική αντίληψη. Στη μεταμόρφωση αυτή σβύνουν τα νατουραλιστικά στοιχεία. Τη θέση της οργανικότητας την παίρνει μια άνολοκλήρωση της ουσίας τους. Οι μπούκλες από τα μαλλιά, που είχαν κιάλας απομονωθεί στις πρώτες απομιμήσεις, αναλαμδάνουν έδω μιαν αυτόνομη ζωή, καθώς και τα διάφορα μέρη του προσώπου. Έκείνο που μένει χωρίς καμιάν αλλοίωση είναι μόνο τα στοιχεία από το δάφνινο στεφάνι, που ήτανε απ' την αρχή ήδη στοιχεία χωρίς οργανική ζωή.

Ο τελευταίος σταθμός είναι το νόμισμα των Nerviī που δεν υπάρχει πιά καμιά ανάμνηση από τα εικονιστικά στοιχεία. Έδω βρισκόμαστε μπροστά σε μια σύνθεση από γεωμετρικά στοιχεία, σωστή στην καινούρια της εξισορρόπηση, μά δλότελα άφηρημένη.

Η περίπτωση δεν είναι η μόνη που ξέρουμε, γιατί μπορούμε να δούμε την ίδια διαδικασία και σ' άλλες σειρές από νομίσματα, που προέρχονται από διάφορα πρότυπα. Είναι αρκετό, νομίζω, να αναφέρουμε έδω ακόμα μερικά παραδείγματα. Το νόμισμα των Parisii (των Παριζιάνων της εποχής εκείνης!), που η ανθρώπινη μορφή είναι ακόμα αναγνωρίσιμη, μά έχει στερηθεί δλότελα την οργανική της διάρθρωση, και το νόμισμα των Vellocasses, που δεν θα μπορούσαμε ποτέ να έρμηγεύσουμε τα άνολοκλήρωτα στοιχεία του, αν δεν γνωρίζαμε πως αυτή η γραμμή προέρχεται από την ένωση των φρυδιών με τη μύτη, πως αυτή η καμπύλη προέρχεται από τα χείλια. Όταν βλέπει κανείς ένα ανθρώπινο πρόσωπο από το πλάι, και πως η ευθεία γραμμική, στολισμένη με διαδοχικά στοιχεία, προέρχεται από το δάφνινο στεφάνι, που κ' έδω διατηρήθηκε γι' άλλη μια φορά στη βασική του διάρθρωση.

Μπορούμε να παρατηρήσουμε ακόμα ένα νόμισμα των Αρμορικανών, που προέρχεται επίσης από το στατήρα του Φιλίππου, και που δείχνει τη διάθεση να μεταμορφωθεί κάθε φυσικό στοιχείο σε άραβούργημα. Η ακόμα δυο στάδια της μεταμόρφωσης ενός νομίσματος της Καμπανίας, με το διπλό κεφάλι του άγένησιου Ιανού, στο νόμισμα των Medicatrici. Κ' έδω πάλι η πρώτη μίμηση διατηρεί την ανθρώπινη μορφή και την οργανικότητά της, ενώ αργότερα

κυριαρχούν στοιχεία γεωμετρικά άνεικονικά.

Πρέπει ν' αναζητήσουμε τις αιτίες γι' αυτό τὸ ἐπαναλαμβανόμενο φαινόμενο. Δὲ μπορεί κανείς ν' ἀρκεστῆ σ' αὐτὴ τὴν παραπάνω ἀπλοϊκὴ ἐξήγησιν πὼς πρόκειται γιὰ ἀπλὴ ἀδεξιότητα. Καὶ μόνο τὸ γεγονός πὼς οἱ πρῶτες ἀπομιμήσεις εἶναι σωστὲς τὴν διαψεύδουν. Ἐάν κανείς παρατηρήσει τὴ διαδοχὴ τῶν εἰκόνων στὴ γενετικὴ τους τάξη, ἀνακαλύπτει πὼς ἡ μεταμόρφωση τῆς εἰκόνας ἔχει σὰν πρῶτο στάδιο τὴ διάλυση τῶν μορφῶν τῶν ἀπομονωμένων στοιχείων (δηλ. τὴ διάλυση τῆς ὀργανικότητας). Κάθε στοιχεῖο, ὅταν γίνῃ αὐτόνομο, ἀποχτᾷ μιὰν ἀξία καθ' ἑαυτό, κι ἀλλάζει ἀπὸ μοναχό του, ἐνῶ τὰ στοιχεία ποὺ ἤδη ἦταν ἀνοργανικά, ὑφίστανται λιγότερες ἀλλαγές. Αὐτὸ μᾶς δείχνει μιὰν ἀληθινὴ προτίμηση γιὰ τις ἀνεικονικὲς μορφές. Τέθηκε τὸ ζήτημα, μήπως οἱ μορφές κρύβουν κάποια συμβολικὴ σημασία. Εἶναι πιθανό. Ὅπως καὶ νᾶναι διαμορφώνονται ἀκολουθώντας μιὰν ἐνστικτώδη ἀντίδραση τοῦ καλλιτέχνη, στὴν προτίμησή του σὲ μορφές ποὺ δὲν ἔχουν καμιά σχέση μὲ τὴν πραγματικότητα τῶν ὀρατῶν ἀντικειμένων. Μοῦ ἀρέσει νὰ ἐπαναλάβω ἐδῶ πὼς ὁ Ἄνατὸλ Φράνς, ὅπως τὸ εἶπα κι ἄλλοῦ, εἶχε πολὺ καλὰ φανταστῆ, στὸ διήγημά του γιὰ τὸ γαλάτη βασιλιᾶ Κόμιους (ποὺ μπορεί ὅποιος θέλει νὰ τὸ διαβάσει στὰ Παραμύθια τοῦ Ζὰκ Τουρνεμπρὸς) τὴν ἐντύπωση ποὺ ἔπρεπε νὰ εἶχε αὐτὸς ὁ βάρβαρος, ὁ συνθησιμένος νὰ παρατηρῆ τὰ φυλλώματα ἀπὸ τὰ δάση καὶ τις ἐναλλασσόμενες μορφές ἀπὸ τὰ σύννεφα, κοιτώντας, χωρὶς νὰ μπορεί νὰ τις καταλάβει, τις εἰκονογραφήσεις, ποὺ μ' αὐτὲς οἱ Ρωμαῖοι διακόσμησαν τὰ χτῖρια τῆς πόλης, ποὺ ξεφύτρωσε στὸν τόπο ποὺ ἄλλοτε ἦταν ἡ δικὴ του ἢ πρωτεύουσα. Πρόκειται γιὰ μιὰ λογικὴ ἀνεπάρκεια ποὺ δὲν ἐπιτρέπει, σ' αὐτὴ τὴν περίπτωση, τὴν ἀφομοίωση μιᾶς ἐναρθρῆς καὶ συνεποῦς μορφῆς. Μπορεῖ κανείς νὰ κατατάξει τις καλλιτεχνικὲς ἐκδηλώσεις τῶν γαλατικῶν νομισμάτων σὲ μιὰ προ-λογικὴ κατάσταση μέσα στὴν ἐξέλιξη τῆς ἀνάπτυξης τῆς κουλτούρας.

Μὰ ἄς ξανάρθουμε στὸ Μοντριάν. Τί συμβαίνει μὲ αὐτόν;

Ἔχουμε, εὐτυχῶς, πολὺ καλὲς πληροφορίες γιὰ τις προθέσεις του, καθὼς καὶ γιὰ τις προθέσεις καὶ τῶν ἄλλων μυστῶν τῆς ἀνεικονικῆς τέχνης τῆς ἐποχῆς μας. Κ' εἶναι πολὺ ἐνδιαφέρον, κατὰ τὴ γνώμη μου, νὰ ἀνεδοῦμε ὡς τὴν πρώτη πηγὴ τῶν πρώτων ἀντιπροσώπων αὐτοῦ τοῦ ρεύματος τῆς σύγχρονης τέχνης, ποὺ ἦταν ἀναμφίβολα σίγουροι γι' αὐτὸ ποὺ ἔκαναν, γιατί τότε δὲν εἶχε ἀκόμα γίνῃ τῆς μύθας, κι οὔτε οἱ ἔμποροι πινακῶν ἦτανε μπερδεμένοι σ' αὐτὴ τὴν ὑπόθεση. Οἱ σχολιαστὲς ποὺ ἦρθαν ἀργότερα, συχνὰ τάραξαν τὰ πράματα μὲ σοφιστεῖες καὶ μὲ δικαιολογητικὲς ἐριτηνεῖες.

Ἐάν ἦτανε δυνατὸ ν' ἀγκαλιάσουμε μὲ μιὰ ματιὰ ὁλόκληρο τὸ κίνημα τῆς σύγχρονης κουλτούρας, ἀπὸ τὴ ρωμαντικὴ ἀντίδραση ἐνάντια στὸν ἀκαδημαϊσμό, ὡς τὴν πρῶτη πρόσφατη πρωτοπορία, θὰ μπορούσαμε νὰ δοῦμε ὁλοκᾶθαρα πὼς ὑπῆρξε μιὰ συνεχῆ διεκδίκηση ποὺ ὁλοένα δξυνότανε, γιὰ τὴ σημασία ποὺ ἔχουν τὰ αὐθόρμητα ψυχολογικὰ κινήματα. Ἡ τάση αὐτὴ, ποὺ δξύνθηκε κυρίως μετὰ τὸ 1890 πάνω-κάτω, ἔφτασε στὸ σημεῖο νὰ θεμελιώσῃ στίς μέρες μας θεωρητικὰ μιὰ τέχνη, σὰν αὐτόματη ἔκφραση τοῦ ὑποσυνείδητου. Στὸ ἐσωτερικὸ αὐτῆς τῆς ἀληθινῆς «διάλυσης τοῦ λογικοῦ», ὅπου τσαλαθούτησε ἕνα μεγάλο μέρος ἀπὸ τὴ σύγχρονη κουλτούρα, πρέπει ν' αναζητήσουμε τὴν ἐξήγησιν τῆς ἀποστροφῆς ἐνάντια στὸν εἰκονιστικὸ νατουραλισμό, στίς πλαστικὲς τέχνες.

Ὁ Μοντριάν μᾶς λέγει ρητὰ πὼς αἰσθάνεται «καταπιεσμένος ἀπὸ τὴν ἔλλειψη ἰσορροπίας τῆς πραγματικότητας κι ἀπὸ τὴ σύγκριση τῶν ἐξωτερικῶν της ὀψεων» (αὐτὸ ἀποτελεῖ μιὰν ὁμολογία τῆς ἀνικανότητάς του νὰ κατανοήσῃ τις ὀψεις τῆς κοινωνικῆς ζωῆς). Βεβαιώνει πὼς «ἡ ὀρασή μας καὶ ἡ ὑποκειμενικὴ μας ἐμπειρία μᾶς κάνει ἀνίκανους νὰ εἶμαστε εὐτυχεῖς» — καὶ συνεπῶς γυρεύει μιὰ καινούρια ἰσορροπία καὶ θὰ τὴν ὀρεῖ στὸ ρυθμὸ ποὺ ἔχουν τὰ χρωματιστὰ του τετράγωνα καὶ οἱ μαῦρες γραμμές του. Μὲ μιὰ μορφικὴ ἀρχὴ τόσο ρωμαλέα, ὁ Μοντριάν, ποὺ ἦτανε ἴσως πολὺ περισσότερο μοραλίστας ἀπ' ὅσο μεγάλος ζωγράφος.

προσπαθεί να ξεφύγει από την αγωνία. Αντιθέτει αυτή την αυστηρότητα, στην απειλή του υποσυνείδητου και του Ιρασιοναλιστικού, του άμορφου, που το νοιώθει να προοδεύει μέσα στο σύγχρονο κόσμο. Το μέσο όμως αυτής του της άμυνας είναι καθαρά ούτοπικό. Αντί να κόβει την πρόοδο του Ιρασιοναλιστικού, την ευνουεί, γιατί απορρίπτει την αρχή μιας τέχνης που συνδέεται με τον άνθρωπο με μιαν άμεση υποβολή, κάνοντάς του μιὰ διδασκαλία, και απολυτρώνοντάς τον μέσω της γοητείας των μορφών. Ο Βάν Γκόγκ είχε οδηγηθεί από την απελπισία του στον απόλυτο Ιρασιοναλισμό και στον εξπρεσιονισμό των τελευταίων πινακίων του, που παρουσιάζουν τις μορφές του ολόενα και πιο αποσυνθεμένες και στερημένες από κάθε οργανική συνοχή ανάμεσά τους. Ο Μοντριάν θέλησε να ανασυνθέσει την τάξη, μιὰ τάξη όμως χωρίς ζωή, που απομονώνει ακόμα περισσότερο τη δημιουργία, μέσα στην αλλοτρίωσή της.

Από τότε ή υποβολή του Ιρασιοναλιστικού και του άμορφου προχώρησαν άλματωδώς. Φτάσαμε έτσι είτε σ' επιφάνειες μονόχρωμες, που τις κάνουν να μεταλλάξουν μονάχα τα χνάρια της πινελιάς, και που ή αναγκαιότητά τους καθορίζεται μόνο από τη μορφή, είτε σε σύνολα αντικειμένων, άλλοτε τακτοποιημένων κατά αυστηρή μαθηματική τάξη, κι άλλοτε παρατημένων στην τύχη, όπως στην περίπτωση της καρότσας ενός αυτοκινήτου, που ήτανε σπασμένο σ' ένα πιεστήριο και περασμένο από τη μηχανή που θγάζει ελάσματα, και που εκτέθηκε σαν έργο γλυπτικής ενός καινούριου ρεαλισμού, που ανακαλεί στη μνήμη διάφορες καταστάσεις.

Όλ' αυτά γίνανε με απόλυτες αρχές, πέρα για πέρα ρασιοναλιστικές. Σκοπός όμως αυτής της τέχνης παραμένει το να ενεργεί κανείς μέσα από τις Ιρασιοναλιστικές αντιδράσεις που εξαπολύει. Όταν βλέπουμε μιὰ καρότσα αυτοκινήτου περασμένη απ' το πιεστήριο, χτυπούν στα μάτια μας όπωσδήποτε οί παράξενες και ποικίλες μορφές από τις ζαρωματιές που είναι σκαμμένες στην επιφάνειά της, απ' την απροσδόκητη όψη που παίρνουν μερικά βασικά μέρη του άμαξιού, που μάς είναι οικεία στην κανονική όψη τους. Τελικά, γοητεύεται κανείς, κατά κάποιο τρόπο, απ' το γεγονός πως αυτό που έλεπε ήτανε άλλοτε αυτοκίνητο. Δηλαδή μιὰ μηχανή καμωμένη για να μπαίνουμε μέσα και να μάς μεταφέρει με γρηγοράδα, και που τώρα φαίνεται σαν ένα άκαμπο, πεθαμένο πράμα, που ποτέ δεν θα μπορούσε να ξαναπάρει τις φυσικές του μορφές. Δοκιμάζουμε έναν κλονισμό, όπου ή γοητεία και ή άπωση ανακατώνονται με μιαν αίσθηση άρκετά συγγενική από κείνη που δοκιμάζει κανείς κοιτώντας ένα μουμισποιημένο ανθρώπινο κορμί. Άκόμα, έχουμε μπροστά μας μιαν εικόνα αποδιοργάνωσης από κείνες που γνώρισε, άμεσα είτε έμμεσα, ή γενικά μας, από τον πόλεμο.

Μάς προκαλεί, λοιπόν, έναν κλονισμό αυτή ή τέχνη. Όπως μάς τον προκαλεί μιὰ διαπεραστική και άγρια φωνή. Και να που σήμερα δημιουργείται και συζητιέται ή προτίμηση για τραγούδια που δεν τα τραγουδάμε πια ούτε τα μετατονίζουμε, παρά τα ουρλιάζουμε. Να ακόμα και ή επινόηση του σινεμά, που μάς προκαλεί έναν κλονισμό, κάνοντάς μας να δοκιμάσουμε την αίσθηση πως βρισκόμαστε στο σημείο να μάς λυώσει ένα τραίνο που προχωρεί κατά πάνω μας. Η εποχή μας έχει λοιπόν ανάγκη από βίαιους έρεθισμούς. Δεν εκτιμά τις διακριτικές διακυμάνσεις.

Κι όλα αυτά είναι, έξ' άλλου, εύκολονόητα. Κάποιο τραίνο έχει στην πραγματικότητα χυμήξει κατά πάνω μας. Είναι το τραίνο της Ιστορίας, που είμαστε συνθησιμένοι να το βλέπουμε να ξετυλίγεται μπροστά στα μάτια μας μέσα σ' ένα τοπίο ήσυχο και τακτοποιημένο. Όρμησε κατά πάνω μας, λυώνοντας τα πάντα στο πέρασμά του. Η Ιστορία έρμησε πάνω μας στα 1914, με τον πρώτο παγκόσμιο πόλεμο, που τον ονομάζαμε «Ο μεγάλος πόλεμος». Στα 1917 με τη μεγάλη έκτωβριανή επανάσταση. Άκόμα στα 1939-45 μ' έναν φρικτό και ολοκληρωτικό πόλεμο, που δεν άφησε κανένα σπίτι άθικτο στην Ευρώπη, και που μάς αποκάλυψε με τα στρατόπεδα των βασανιστηρίων και των σφαγών, σε ποιό σημείο οργανωμέ-

νης κτηνωδίας μπορούσε να φτάσει ο πολιτισμένος άνθρωπος, ο μορφωμένος και τεχνικά άπαρτιωμένος, προϊόν της ευρωπαϊκής κουλτούρας.

Μπροστά σ' αυτήν την αποκτήγωση με τις αντιθέσεις και τις αντινομίες, που είναι συναφείς με τη σύγχρονη κοινωνία, που και μέσα στην κανονική τους μορφή είχαν ήδη προκαλέσει εξεγέρσεις και αγωνίες, που εκφράστηκαν με τις πρωτοποριακές καλλιτεχνικές εκδηλώσεις, δεν διάκρινε κανείς παρά δύο μόνο δυνατότητες. Ν' αφήσει να τσακιστεί ή να γυρέψει να ξεφύγει. Άπελπισία ή φυγή.

Υπάρχει όμως και μια άλλη δυνατότητα. Να σκαρφαλώσει στο τραίνο και να πάρει στα χέρια του το τιμόνι. Μά για να το πάρει πρέπει να μπορεί να καταλαβαίνει τη λειτουργία του. Αυτό σημαίνει, πέρα από κάθε αλληγορία, να καταλαβαίνει ξεκάθαρα και χωρίς να φοβάται τις λέξεις, την έννοια της ιστορίας του καιρού μας κ' έτσι ν' αναλύει τις αντινομίες. Για να κάνουμε αυτό το πράγμα ακριβώς μαζευτήκαμε, νομίζω, εδώ.

Μέσα στην κουλτούρα του καιρού μας υπάρχει, ανάμεσα στις άλλες, κι άλλη μια βασική αντινομία που αγγίζει άμεσα το πρόβλημα του ούμανισμού, που αποτελεί την κληρονομιά της αρχαίας Ελλάδας.

Πραγματικά, όλος ο κόσμος παρουσιάζεται να μεριμνά για τον ούμανισμό και την παράδοσή του. Παρουσιάζουν έναν ούμανισμό φιλελεύθερο, έναν ούμανισμό χριστιανικό, έναν ούμανισμό σοσιαλιστικό. Τί είναι όμως ο ούμανισμός στην πραγματικότητα, χωρίς κανένα επίθετο;

Αν ψάξουμε την ιστορία της λέξης, βλέπουμε πως δημιουργήθηκε για πρώτη φορά για να δηλώσει μια πνευματική διάθεση, που διεκδικούσε για λογαριασμό του ανθρώπου την εσωτερική του ελευθερία και την επιβεβαίωση της θέσης του πάνω στη γη, που στηριζόντανε, και ή μια και ή άλλη, σε κατασταλάγματα που προερχόντανε από τη χρήση του λογικού. Πάνω σ' αυτή τη βάση αναπτύχθηκε, στην πρώτη ιταλική αναγέννηση, ο αληθινός ούμανισμός, δημιουργημένος από την επαφή του σύγχρονου ανθρώπου (που τότε έδωκε από το μεσαίωνα), με την κουλτούρα της κλασικής αρχαιότητας. Αργότερα, στον 17ο αιώνα, ο ούμανισμός πήρε ένα στοιχείο ευγενείας. Δήλωνε ανθρώπους λόγιους, κλεισμένους όμως μέσα στην πολυμάθειά τους, που δεν νοιαζόντανε για τα πολιτικά και κοινωνικά προβλήματα της εποχής τους, που ή άμεροληψία τους δεν αφιερώνεται πια στην κατάφαση του ανθρώπου, μά αντιπροσωπεύει από δω και μπρός, μιαν αρνητική αξία που χρησιμεύει μονάχα για να εξασφαλίζει την ήσυχία στην αναζήτηση της πολυμάθειάς τους και να προσδίνει λάμψη στους δασκάλους, που κάτω από τη σκέπη τους δημιουργούν την πνευματική τους εργασία. Πρόκειται για την αρνητική πλευρά του ούμανισμού. Είναι όμως μαζί και ένας εκφυλισμός της αληθινής και πρωταρχικής σημασίας του.

Ο Λεονάρντο Μπρούνι υπήρξε ένας απ' τους πρώτους ούμανιστές. Γεννήθηκε στα 1370 και χρημάτισε καγκελάριος στη Δημοκρατία της Φλωρεντίας από τα 1427 ως το θάνατό του, στα 1444. Μετάφρασε στα λατινικά τα έργα του Δημοσθένη, του Αισχίνη, του Ξενοφώντα, του Πλουτάρχου, του Πλάτωνα και του Άριστοτέλη. Σ' ένα από τα γραφτά του μας δίνει τούτη τη συμβουλή: «Η γνώση σου να μεγαλώνει και να ποικίλλει, ώστε να μη μείνει στην άκρη τίποτα από κείνα που μπορούν να συμβάλουν στη διαμόρφωση, στην αξία, στην εξύμνηση της ζωής».

Νομίζω πως όλοι συμφωνούμε πως μέσα σ' αυτή τη θεβαίωση υπάρχει μια θέση ελότιστα ούμανιστική. Υπάρχει ή Ισορροπία και ή αδέκαστη κρίση για κάθε τι το ζωτικό για τον άνθρωπο, κι ακόμα μια θετική και αισιόδοξη άποψη: ο ύμνος της ζωής. Αυτό που τον νοιάζει είναι μια γνώση για τη ζωή.

Μέσα σ' όλη, λοιπόν, τη σύγχρονη κουλτούρα, συναντούμε μιαν ολοένα αυξανόμενη άρνηση της ζωής, μιαν αναζήτηση, ολοένα και πιο πιεστική, φυγής από τη ζωή. Θάλεγε κανείς, σχεδόν, πως οί σύγχρονοι άνθρωποι, έχοντας ολοένα και λιγότερη έμπιστοσύνη, είτε στη δοθήθεια μιάς αποκαλυπτικής θρησκείας, είτε

στην ανθρώπινη συμπεριφορά που τους έρριξε στη συμφορά και φαίνεται ανίκανη να προλάβει τις συνέπειές της, καταφεύγουν σ' άλλα υποκατάστατα της μεταφυσικής. Γύρεψαν ένα άλλοθι για την αδυναμία τους, στους μαιάνδρους του υποσυνείδητου και στην έξαρση σ' όλες τις εκδηλώσεις του άρχέγονου, του ένστικτου. Το σημείο όπου έφτασαν οι πλαστικές τέχνες του καιρού μας, είναι ένα παράδειγμα σ' αυτό το ζήτημα.

Οι πρώτες τάσεις φυγής τραβούν προς την κατεύθυνση ενός αυξανόμενου ενδιαφέροντος για τους λαούς που βρίσκονται σε πρωτόγονη κατάσταση. Οι ταϊτινές του Γκογκέν και η νέγρικη τέχνη, χρησίμεψαν για ν' απαλλαγούμε απ' όλο το πολιτιστικό φορτίο και να ξαναχαράξουμε το δρόμο των αξιών σε μιαν άδολη κατάσταση. Αργότερα το ενδιαφέρον αυτό επεκτείνεται στις εκδηλώσεις του ανθρώπου στην προϊστορία. Ύστερα από κάθε έκθεση στο Μουσείο του Άνθρώπου στο Παρίσι, μπορούμε ν' ανακαλύψουμε μερικές επιδράσεις της παλαιολιθικής τέχνης στο έργο του ρεαλιστή Πικασσό, της νεολιθικής τέχνης στην υπερρεαλιστική ζωγραφική του Μιρό. Καταπιάνονται να διαλύσουν τον δρατό, τον πραγματικό κόσμο. Ο κυβισμός δένεται με τη γεωμετρία για να ανακτήσει την ουσία των πραγμάτων. Καταστρέφει τη φυσική εικόνα για να την ανασυνθέσει κατά τη λογική μιας μαθηματικής εξισορρόπησης. Σε λίγο ο κυβισμός παρουσιάζεται ακόμα πιο συνδυεμένος με το τυχαίο των φυσικών εικόνων και με μια προσπάθεια που παραιναι διανοητική, ξεπερνά το άκραίο σκαλοπάτι της αισθητής πραγματικότητας και φτάνει στην απόλυτη άφαίρεση. Αν γυρεύει μιαν απόλυτη αλήθεια, είναι όπωσδήποτε μιαν αλήθεια μεταφυσική. Αργότερα όμως εγκαταλείφτηκε ακόμα κι αυτή η διανοητική προσπάθεια της άφαίρεσης, και κατάληξαν στο άμορφο που ξεπήδησε από ένστικτώδεις κι ανεξέλεγκτες αντιδράσεις. Η άρνηση της αξίας και του εγκώμιου της ζωής, δε μπορούσαν να βρουν περισσότερο πλήρη έκφραση.

Όλ' αυτά βρίσκονται στους αντίποδες του ουμανισμού. Μπορεί κανείς να μιλήσει για έναν όξυμένο μανιερισμό, που στην πραγματικότητα περιείχε πολλές απ' τις τυπικές ένδειξεις του μανιερισμού, όπου έκφυλίστηκε ή Αναγέννηση.

Μέσα, λοιπόν, στη σημερινή πολιτιστική ζωή υπάρχει, ανάμεσα σ' άλλες, κι αυτή η θαθεία αντινομία. Συχνά ακούμε να αντιθέτουν την ευρωπαϊκή κουλτούρα σ' άλλες κουλτούρες, διακρίνοντας την ευρωπαϊκή πως είναι θεμελιωμένη πάνω στον ουμανισμό. Δηλώνουν πως καμιά θυσία δεν είναι πολύ θαρείά, όταν πρόκειται να σώσουμε αυτή την κουλτούρα, αυτόν τον ουμανισμό. Άκόμα και η άταμική δόμδα, αν βρισκόταν μόνο στα χέρια των δυτικών, θα έπρεπε να χρησιμοποιηθεί για να υπερασπιστεί την ουμανιστική μας παράδοση. Στ' όνομα αυτής της παράδοσης, υπάρχουν χώρες, όπου οι ομάδες που βρίσκονται στην έξουσία αντιμάχονται την αναγέννηση της αναδιάρθρωσης της παιδείας, αίτημα που έγινε επιτακτικό κάτω από την πίεση των νέων όρων ζωής και των νέων μαζών, που γυρεύουν άνοδο της παιδείας. Παρ' όλ' αυτά, η αποδιοργάνωση της ουμανιστικής αντίληψης και της παράδοσής της, ή καθημερινή άρνησή τους, προέρχεται απ' τα βάθη της κουλτούρας μας, το δηλητήριο που τις σκοτώνει βγαίνει απ' την ευρωπαϊκή μας κούζινα. Και να που είμαστε κιόλας περήφανοι που το δημιουργήσαμε.

Μόνο φαινομενικά αποιακρύβθηκα από το θέμα που μου εμπιστεύτηκαν, δηλαδή το εικονικό και το ανεικονικό μέσα στο σύνολο της κληρονομιάς της Ελλάδας. Μπορούμε πράγματι τώρα να δοκιμάσουμε να διατυπώσουμε μερικά συμπεράσματα:

α) Η τέχνη της Ελλάδας γνώρισε μιαν αρκετά μακρά εισαγωγική περίοδο, όπου οι δάσεις της ήτανε αφηρημένες και από τη φύση τους ανεικονικές. Όταν αρχίζουν να παραδέχονται το ανεικονικό, ή φυσική εικόνα υποβάλλεται πάντα σε άρχες αυστηρά γεωμετρικές. Ο χαρακτήρας αυτής της ανεικονικής τέχνης αποτελεί, έν τούτοις, μιαν ισορροπία ανάμεσα στη λογική και την εμπνευση. Η εμπνευση έπινοεί το μοτίβο της διακόσμησης. Η λογική το διαμορφώνει κατά την αναγκαιότητα της διαύγειας και του μέτρου, που συνιστούν την όμορφιά του

και το καθιστουν απαραίτητο στην ζωτική επιβεβαίωση της ανθρώπινης παρουσίας και της εξουσίας της πάνω στις μορφές και τις όψεις του φυσικού κόσμου.

β) Το πέραςμα από το άνεικονικό στο είκονικό, στην έλληνική τέχνη, δέ σημαίνει καθόλου άρνηση των δυο βασικών αρχών της γεωμετρικής τέχνης, τάξις και κόσμος. Ύπό το κράτος ενός δυνατού αισθήματος επιβεβαίωσης των ζωτικών δυνάμεων του άνθρώπου, η έλληνική τέχνη, μοναδική στον καιρό της, τολμά ν' άναμετρηθεί με το τρομερά περίπλοκο πρόβλημα, να αποκηρύξει δηλαδή την μετάθεση των φυσικών μορφών σε φόρμες διατεθειμένες σ' ένα μόνο επίπεδο, σύμφωνα με τους συμβατικούς καθιερωμένους κανόνες, όπως είχαν εφαρμοστεί από χιλιάδες χρόνια στους πιο γειτονικούς πολιτισμούς της Ελλάδας, της Μεσοποταμίας και της Ανατολίας, όπως και στον πολιτισμό της Αιγύπτου. Πρέπει να προσπαθήσουμε ν' αντιληφτούμε πόσο τεράστια ήταν η επανέκταση στην περιοχή των πλαστικών τεχνών, που φορέας της ήταν ο έλληνικός νατουραλισμός, που έξαφάνισε τους άλλους καλλιτεχνικούς πολιτισμούς, σ' όλο το διάστημα που η έλληνική κληρονομιά κράτησε τη θέση της. Πρέπει ακόμα να προσπαθήσουμε ν' αντιληφτούμε γιατί οι Έλληνες αποκήρυξαν αυτούς τους συμβατικούς κανόνες των πλαστικών μορφών, που είχαν εφαρμοστεί για ένα τόσο μεγάλο χρονικό διάστημα και γιατί ένοιωσαν την ανάγκη να τολμήσουν, πρώτοι στον κόσμο, να τοποθετήσουν τις εικόνες τους σ' έναν εικαστικό χώρο που έπρεπε να δίνει την οπτική ψευδαίσθηση για μια πλήρη έλευθερία κίνησης, όπως την έχουν τα πράγματα στο φυσικό τους, και να δημιουργήσουν, πρώτοι, την προοπτική και τη σμίχρυνση. Αν παρακολουθήσουμε τους σταθμούς αυτής της πορείας, θα δούμε πως από πολύ νωρίς ένοιωσαν την επιθυμία ν' αναπαραστήσουν το χώρο. Πώς κατάκτησαν αυτή την ικανότητα πρώτα μ' έναν τρόπο έμπειρικό κι αποσπασματικό, κ' ύστερα θεμελίωσαν οπτικούς κανόνες. Κείνο όμως που έσπρωχνε την έλληνική τέχνη σ' αυτή την έρευνα ήταν η επιθυμία, που ένοιωσαν βαθειά κ' έκφρασαν σ' όλες τις εκδηλώσεις της κουλτούρας, να κατακτήσουν με την νόηση και το ανθρώπινο λογικό, την πραγματικότητα του έξωτερικού κόσμου, γιατί ο κόσμος αυτός άνήκει στον άνθρωπο.

Πρόκειται, λοιπόν, για μια θετική στάση άπέναντι στον πλούτο της ζωής και την έμπιστοσύνη προς τις ανθρώπινες δυνατότητες.

Από την αιγυπτιακή τέχνη έβγαλε η έλληνική την τυπολογία του Κούρου. Είναι μια εικόνα της άνδρικής νεότητας, που δεν εκτελεί άλλη ενέργεια, εκτός από το να στέκεται όρθια και να περπατά, βεβαιώνοντας την παρουσία της και την ύπαρξή της. Ένω, όμως, η αιγυπτιακή τέχνη επαναλάμβανε για αιώνες αυτή την εικόνα, χωρίς να την παραλλάξει, οι Έλληνες καλλιτέχνες έκαναν άμέσως ατελείωτες παραλλαγές. Κάθε καλλιτέχνης έχει τη δική του προσωπικότητα και ξαναβάζει τα πρόβλήματα της μορφής στην ήθική έλευθερία της. Από δω προέρχεται η μεγάλη δύναμη και ο μεγάλος πλούτος της έλληνικής τέχνης.

Ένω στη Μέση Ανατολή η μάζα των άνθρώπων δεν είχε καμιά σημασία σε σχέση με τους βασιλείς - θεούς, η αντιπροσώπους των θεών, ένω στην Αίγυπτο η επίγεια ζωή ήταν κάτι το προκαταρκτικό, που δεν είχε καμιά σπουδαιότητα, σε σχέση με την άτέρμονη διάρκεια της ζωής μέσα στον τάφο, οι Έλληνες αναγνώρισαν πως οι άνθρωποι είναι άξιοι να τους σέβονται αυτούς τους ίδιους, και πως ήταν ένδιαφέρον να βρουν την επιβεβαίωσή τους μέσα σ' αυτή τη ζωή μόνο, που γνωρίζαμε και είμαστε σίγουροι γι' αυτήν. Τα είκονιστικά στοιχεία της τέχνης τους έκφραζαν δυναμικά αυτή την ούμανιστική διάθεση. Έκφράζουν συγχρόνως το σεβασμό προς τον άνθρωπο με την πεποίθηση πως κάθε έργο τέχνης πρέπει να γίνεται κατανοητό σ' όλη την κοινότητα της πόλης. Μόνο κατά την έλληνιστική εποχή, όταν η τέχνη έγινε μια ιδιωτική υπόθεση, έκφραση μιας κοινωνίας που ζούσε στις πόλεις και που ήταν περιορισμένη στους εκλεκτούς, θα βρούμε στην έλληνική τέχνη λεπτές και διανοητικές επινοήσεις η ύπερβολική επίδειξη πολυμάθειας που τις καθιστά δύσκολα κατανοητές (χωρίς τη βοήθεια ενός μυθογράφου δεν θα μπορούσε, λ.χ., να ξεδιαλέξει κανείς τις λεπτομέρειες της γιγαντομαχίας της Περι-

μου). Αντίθετα, στην αρχαϊκή και κλασική εποχή, τα πάντα είναι καθαρά, ολος ο κόσμος μπορεί εύκολα να τα διαβάσει, τα χαρακτηριστικά της έχουν σωστά αποδοθεί, ή δράση είναι ολοφάνερη. Η τέχνη εκφράζεται με μορφές, που αν τις συγκρίνει κανείς με τις μορφές των προηγούμενων πολιτισμών, έχουν σαν πρώτη φροντίδα να εκφράσουν έναν δυναμικό ρεαλισμό.

γ) Το εικονικό στη σύγχρονη τέχνη κατάντησε να είναι μια συμβατική κατάσταση, κενή από κάθε έσωτερική δύναμη, από κάθε ήθικη έννοια. Είναι έκφραση ενός μικροαστικού ήδονισμού, που του λείπει όχι μονάχα κάθε μεγαλείο, αλλά ακόμα και κάθε ειλικρίνεια. Απαράλλαχτα σαν την αστική ήθικη. Οι πρωτοποριακοί καλλιτέχνες θέλησαν να χτυπήσουν αυτόν τον κόσμο και την εικόνα του. Η αγωνία μιας κρίσης που γινόταν ολοένα και πιο δραματική, τους έσπρωξε ως το σημείο ν' αναζητήσουν στην άρνηση του εικονικού την άρνηση αυτού του κόσμου. Αντί να γίνουν, όπως η αφαίρεση της γεωμετρικής εποχής στην Ελλάδα, μια επιβεβαίωση της εξουσίας του ανθρώπου πάνω στη φύση, μια μεταμόρφωση του χάους σε κόσμο, το άμορφο χρησίμευσε στους καλλιτέχνες του καιρού μας για ν' αφεθούν στο χάος, να εξαφανιστούν μέσα στο μηδέν. Παραιτήθηκαν έτσι από την επίθεση ενάντια στον αστικό κόσμο, που έβαλαν σα σκοπό τους στην αρχή, κι ο αστικός κόσμος για να τους ανταμείψει αγόρασε τα έργα τους και μάλιστα τα έκανε μόδα διανοητική.

Ο Μπωντελαίρ κήρυξε κάποτε:

«Το ξαναμμένο μας μυαλό το θάραθρο ποθει
Κόλαση αν είναι ή Ουρανός τί τάχα; "Ας ευθιστούμε
Κάτι καινούριο στ' άγνωστο έαθειά μήπως βρεθεί!»*

Έκεινον ακόμα τον καιρό υπήρχε ή ρωμαντική περιέργεια, που αναγγέλει όμως από τότε το έαθύ της ανικανοποίητο. Από αυτό το σημείο, το να μην ανέχεται κανείς την καθημερινή ζωή, ως την άρνηση της ζωής στο σύνολό της, δεν υπάρχει παρά ένα μόνο έημα. Αν εξετάσουμε τις τάσεις της σύγχρονης τέχνης, ως τον τελευταίο πρωτοποριακό σταθμό, θα πρέπει να παραδεχτούμε, πως πρόκειται για τη συνέχεια ενός μεταρωμαντικού φαινομένου, που αυτή ή ρωμαντική διάθεση έμπιστεύτηκε ή όχι στους αντιπροσώπους της.

Βρισκόμαστε, λοιπόν, στον αντίθετο πόλο από την έλληνική τέχνη.

Κι όμως ή συνείδηση της αξίας της κληρονομιάς της έλληνικής τέχνης μπορεί ακόμα να μάς είναι χρήσιμη. Όχι για να κηρύξουμε μιάν έπιστροφή στον κλασικισμό, κάτι που θα ήταν ψεύτικο και συμβατικό, αν όχι κι αδύνατο. Μά για ν' αναγνωρίσουμε πως σ' ένα έργο τέχνης σε οποιαδήποτε περίπτωση, κι όποιο και νάνα: το εκφραστικό μέσο του, υπάρχει ή αναγκαιότητα της έξισορρόπησης ανάμεσα στο ρασιοναλιστικό και το ίρασιοναλιστικό στοιχείο της έμπνευσης. Ακόμα για να διαγράψουμε τις αρχές μιας καινούριας ανθρώπινης διάστασης, έφρόσον αναγνωρίζουμε τη δυνατότητα να δόσουμε πάλι έμπιστοσύνη στον άνθρωπο, βασισμένη σ' έναν θετικό ούμανισμό, που θα συνοδεύεται με μιάν κατάφαση της ζωής. Αφού είναι μέσα στις δυνατότητες του ανθρώπου να την αλλάξει. Κ' οι δυνατότητες αυτές έχουν αυξηθεί τεράστια στον καιρό μας.

Αν είμαστε σύμφωνοι σ' αυτά τα σημεία, αν είμαστε σύμφωνοι πως είναι καιρός να συγκεντρώσουμε τις δυνάμεις μας στην αναζήτηση των θέσεων ενός καινούριου ούμανισμού, που θα είναι ούμανισμός στην πρωταρχική σημασία της λέξης, πρέπει επίσης ν' αναγνωρίσουμε πως ή ρασιοναλιστική σκέψη αποτελεί μιάν μεγάλη βοήθεια για να βγούμε από το θάραθρο της άλλοτρίωσης, που μέσα του παραέρνει ένα μεγάλο μέρος από τη σύγχρονη ανθρωπότητα. Και πως αυτή ή ρασιοναλιστική σκέψη, με τα δικά της μέσα της έρμηνείας της ίστορίας, είναι ένας άμμος αντιπρόσωπος της ευρωπαϊκής κουλτούρας.

* Έλληνικοί στίχοι του Α. Πρωτοπάτη.

ΤΡΕΙΣ ΒΟΥΛΓΑΡΙΔΕΣ ΠΟΙΗΤΡΙΕΣ

ΤΗΣ ΜΕΛΙΣΣΑΝΘΗΣ

Ἡ ἐπίσκεψή μου, πρὸ μηνὸς τῆς Βουλγαρίας — ἀπ' ἀφορμῆ τὸ πρῶτο Παμβαλκανικὸ Συνέδριο, στὸ ὁποῖο εἶχα τὴν τιμὴ νὰ παρακαθίσω κ' ἐγώ, ὡς ἐκπρόσωπος τῆς Ἑθνικῆς Ἑταιρίας Ἑλλ. Λογοτεχνῶν — μοῦ ἔδωσε τὴν εὐκαιρία νὰ ἐρθῶ σὲ ἐπαφὴ καὶ γνωριμία μὲ πολλοὺς ἐκλεκτοὺς ἐκπροσώπους τῶν Γραμμάτων τῆς γείτονος χώρας καὶ μὲ τὸ ἔργο τους.

Ἡ πρωτοβουλία τῶν γειτόνων μας ν' ἀναπτύξουν ἕδαφος γόνιμων πνευματικῶν θεσμῶν καὶ καλῆς γειτονίας, ἦρθε εὐτυχῶς σὲ μιὰ εὐνοϊκὴ στιγμή τῶν σχέσεων τῶν δυὸ χωρῶν μας, ἀλλὰ καὶ σὲ μιὰ στιγμή ποὺ τὸ αἶτημα τῆς βαθύτερης ἀνθρώπινης ἐπαφῆς εἶναι περσότερο ἀπὸ ποτὲ ἐπιτακτικόν. Ἡ τέχνη καὶ ἡ ποίηση εἶναι οἱ καλύτεροι διερμηνεῖς τοῦ αἰσθήματος αὐτοῦ καὶ δὲν ἔχουμε παρὰ νὰ εὐχηθοῦμε, ἢ πανανθρώπινη γλώσσα τους νὰ γίνῃ τελικὰ ἡ μόνη γλώσσα προσέγγισης ἀνάμεσα στοὺς ἀνθρώπους.

Μὲ τὴν εὐκαιρία αὐτὴ δίνω γιὰ τοὺς Ἑλληνας ἀναγνώστες μερικὰ ποιήματα ἀπὸ τρεῖς Βουλγαρίδες ποιήτριες: τὴν Ντόρα Γκαμπέ, Ἐλισάβετ Μπαγκρεάνα καὶ τὴν Μπλάγκα Ντιμίτροβα.

Α'

ΝΤΟΡΑ ΓΚΑΜΠΕ

★ Ἡ Ντόρα Γκαμπέ ποὺ γεννήθηκε τὸ 1886 εἶναι μιὰ ποιήτρια μὲ μεγάλη ἀνανεωτικὴ δύναμη. Σὲ ἡλικία, σήμερα, 78 ἐτῶν ἐξακολουθεῖ νὰ σημειώνει ποιοτικὴ ἀνοδο καὶ δυναμικότητα καὶ ν' ἀποτελεῖ μιὰ ζωντανὴ παρουσία καὶ μιὰ δύναμη ἐνεργὸν στὰ γράμματα τοῦ τόπου τῆς.

Οἱ ὄνειροπόλοι

Γεννηθήκαμε τὴν ἐποχὴ τῶν ὄνειροπόλων.
Μεγαλώσαμε μέσα στὶς φλόγες
καυτερῶν ἐπιθυμιῶν.
Λούσαμε τὸ πρόσωπό μας
μὲ φῶς σεληνιακόν
γιὰ νὰ δροσιστοῦμε.
Καὶ δὲν μπορέσαμε νὰ νοιώσουμε γιατί
οἱ καρδιές μας χτυπιόνται
μὲς στὰ στενά μας στήθη.
Γιατί μᾶς πονοῦν στοὺς ὤμους
οἱ αἰχμηρὲς προεξοχές
στὴ θέση τῶν φτερῶν.
Γιατί τὰ μάτια μας δὲν γίνεται νὰ φτάσουν
τὴν εὐτυχία ποὺ ἀφήσαμε νὰ προσπεράσει.
Γιατί τὸ ὄλεμμα τους δὲν σταματᾷ οὔτε στιγμή.

Ἄλλὰ ὑπῆρξαν μάτια
ποῦ πέθαναν ὀρθάνοιχτα
στὴ ζῶσα ζωή.
Στὴν ὑπέρτατη κραυγή τους
ἔκαιγε ἡ λέξις «λαὸς»
εἶχαν ἀδράξει τὴν εὐτυχία.

Τώρα, ἰδοῦ μας, φτασμένοι μπροστά σου.
Ἡμέρα παροῦσα, βαρειά ἀπὸ πλοῦτη
μέ τὴν ψυχὴ μας ἀνοιχτὴ
καὶ τὶς παλάμες ἀδειανές.
Γιατὶ ἐμεῖς ὑπῆρξαμε οἱ ὄνειροπόλοι
ποῦ μέ τὰ ὄνειρά μας πλάσαμε τραγούδια
Κι αὐτὰ μονάχα σοῦ φέρνουμε.
Δέξου τα, σὰν ἓνα δῶρο
Δέξου καὶ μᾶς
Φτωχὰ τζιτζίκια.

Ἡ πατρίδα

Ὁ ἥλιος σου
ἔχει διαποτίσει τὸ σῶμα μου.
Οἱ ἄνεμοί σου
ἀνασέκωσαν τὰ μαλλιά μου.
Ὁ χῶρος σου
κύλησε στὴν ψυχὴ μου.
Κ' οἱ σκοτεινές σου νύχτες
μοῦ ἔμαθαν ν' ἀναζητῶ τὸ φῶς
κοντὰ στ' ἀστέρια.
Μοῦχεις ἐμπνεύσει
τὴ σκέψη τῆς αἰωνιότητος
γιατὶ ὑπῆρχες προτοῦ γὰ σοῦ ἀνήκω.
Γιατὶ ἡ θάλασσά σου ὑπῆρχε
πάντοτε
προτοῦ μέ λούσει μέσ στο σῶμα τῆς
ὑπῆρξα ὡραία
γιατὶ ἦσουν ὡραία
προτοῦ μέ φέρεις στὸν κόσμο.
Ἦμουν γεμάτη ζεστὴ τρυφερότητα
γιατὶ τὰ στάχυα ὠρίμαζαν
τὴν ὥρα ποῦ γεννήθηκα.
Ἐπῆρξα μαζὺ ὑπάκουη καὶ ἀνυπόταχτη
Γιατὶ εἶσαι καρτερικὴ καὶ ἐπαναστατημένη.
Τώρα μαραίνομαι
Κι ἀνθίζω
Πεθαίνω καὶ γεννιέμαι.
Γιατὶ ἐσύ,
Ἄφροτος ὁ κόσμος ὑπάρχει,
Πεθαίνεις
γεννιέσαι
Κι ἀνθίζεις.

ΕΛΙΣΑΒΕΤ ΜΠΑΓΚΡΕΑΝΑ

★ Ἡ Ἐλισάβετ Μπαγκρεάνα ποὺ γεννήθηκε τὸ 1893, σὲ ἡλικία σήμερα 71 ἐτῶν ἐξακολουθεῖ ν' ἀνανεώνεται καὶ νὰ κατέχει ἐπάξια τὸν τίτλο τῆς ἐθνικῆς ποιήτριας τῆς Βουλγαρίας μὲ τὸν ἀγνὸ λυρισμὸ, τὴ λάμψη τῶν εἰκόνων καὶ τὸ βάθος τῶν ἐμπνεύσεων.

Πήδημα

Ἵπερκόσμοι ἀνεμοὶ σφύριζαν στ' αὐτιά μου
 Κ' ἔσκιζα τοὺς αἰθέρες, χρόνια, νύχτες, μέρες
 μὲς στὸ αἰώνιο διάστημα θάμπωνε ἡ ματιά μου.
 Μέσα στὰ σκότη, ὄριμοι καρποὶ τ' ἀστέρια
 ὅπως τοῦ πατρικοῦ μου, ἄλλοτε κήπου, τοὺς καρποὺς
 μποροῦσα νὰ φτάσω, ν' ἀγγίσω μὲ τὰ χέρια.
 Ὅρια τὰ μάτια μου δὲν συναγτοῦσαν
 Γιὰ τὰ ὄνειρά μου δὲν ὑπῆρχαν σύνορα φραγμοὶ
 Μήτε γιὰ τὶς δυνάμεις μου ποὺ ξεχειλοῦσαν.
 Τὸν κόσμον εἶχα ποθήσει ν' ἀδλεπα κατοικημένο
 ἀπὸ ἄμωμους, νέους ἀγγέλους, φωτεινοὺς
 ἀπὸ ἀνοιξιὰτικες πνοές, τὸ σύμπαν μυρωμένο.
 Ἐάφνου· τὴ φτερωμένη θάρκα μου οἱ φλόγες ζώνουν
 μέσα στὴ χαίγουσα ἄδυσσο κυλῶ
 Καθὼς ὄροντές, καπνὸς καὶ τρόμος, μὲ κυκλώνουν.
 Στιγμὴ μοναδική. Δίχως τέλος κι ἀρχή
 Μιὰ μόνη σκέψη. Πιὰ ἐπιστρέφω, φτάνω
 Κι ἂν εἶναι νὰ πεθάνω — ἄς εἶναι
 Πάνω σὲ σένα, ὦ Γῆ.

Τὸ μεγάλο τσίρκο τοῦ 1940

Ὁ γιγάντιος κλόουν δυσκολογνώριστος
 Ὁ γιγάντιος κλόουν τέλεια μακιγιαρισμένος
 Ἕνα χαμόγελο ματωδαμένο, μεταδοτικὸ
 δάκρυα χοντρά, κάτω ἀπ' τὰ μάτια κολλημένα.
 Σὰς προσκαλεῖ, ἀκατάπαυστα μιᾶ
 —Κυρίες καὶ Κύριοι, τὸ θέαμα ἀρχίζει
 Περᾶστε, πᾶρτε τὶς θέσεις σας.
 Εἶναι τὸ πιὸ μεγάλο τσίρκο ὄλων τῶν καιρῶν
 Μεγάλον σὰν τὴ γῆ.
 Πραγματικά. Κυρίες καὶ Κύριοι, βάλτε μὲ τὸ νοῦ σας
 ὑπνωτιστὲς ποὺ ὀδηγοῦν τὰ πλήθη
 τὰ κάνουν νὰ μπαίνουν στὴ φωτιά μὲ κλειστὰ μάτια.
 Μέσα ἀπὸ ἓνα καπέλλο ξεπετιοῦνται
 παράξενα πουλιὰ
 Σκεπάζουν τὸν οὐρανὸ καὶ τὸν ἥλιο πάνω ἀπ' τὰ κεφάλια σας
 ρίχνουν ἓνα μεγάλον ἴσκιον στὴ γῆ σας
 Φυσοῦν πάνω σας κι ἀποκοιμίσστε
 Τὸ πῶς θὰ ξυπνήσετε ξανά, θὰ τὸ δεῖτε μετὰ.
 Μιὰ κίνηση τῆς μαγικῆς μπαγκέτας

καὶ ἰδοῦ, φλόγινα τέρατα ὀρίθουν στὶς θάλασσες
 στὸ νερό, στὸν ἀέρα, παίρνοντας φωτιά.
 Ὡ. τί ἀξέχαστη φωταψία
 φωτίζει, ἄνθρωποι, τὰ πρόσωπά σας.
 Τὸ χτύπημα ἑνὸς παιδικοῦ ταμπούρλου
 καὶ ξαφνικὰ γίνεστε ἄφωνοι
 γιὰ νὰ ξαναρχίσετε σὲ λίγο νὰ μιᾶτε
 μιὰν ἄγνωστη γλώσσα
 Δὲν γίνεται πιά νὰ μιλήσετε μὲ τὴ μάνα καὶ τὸν πατέρα σας.
 Μὲ κοιτᾶ ψαλίδια κόβουν τὸν πλανήτη
 Καὶ ἰδοῦ — χάνετε τὶς αἰσθήσεις
 μὲ τὸ ἔδαφος κάτω ἀπ' τὰ πόδια σας...
 Καὶ τόσα ἄλλα θαύματα πρωτάκουστα, μοναδικὰ
 Κάτω ἀπ' τὰ μάτια σας Κυρίες καὶ Κύριοι θὰ συμβοῦν
 κι αὐτό, δίχως νὰ σᾶς κοστίζει τίποτα
 Τίποτα, ἐξόν, μονάχα, ἴσως, τὴ ζωὴ σας.

Γ'

ΜΠΛΑΓΚΑ ΝΤΙΜΙΤΡΟΒΑ

★ Ἡ Μπλάγκα Ντιμιτρόβα ποὺ γεννήθηκε τὸ 1922, ἀνήκει στὴ νεότερη γενιά τῆς
 βουλγαρικῆς ποίησης. Ἡ ἐρωτικὴ τῆς ποίηση φανερώνει μιὰ δύναμη κ' ἕνα πάθος ποὺ
 τὴν εἶχει στὴν πρώτη σειρὰ τῆς σύγχρονης γυναικείας ποίησης.

Αἶνιγμα

Ἐνα βλέμμα ὄξυ μ' ἀναζητᾶ
 φερμένο ἀπὸ μακρὰ
 Ἀνάμεσα ἀπὸ βουνὰ καὶ τοιχώματα
 ἀνάμεσα ἀπὸ ζυγκλες δεσμεύσεων
 ἀνάμεσα ἀπὸ ὠκεανούς συμπτώσεων.
 Καὶ μὲ πάλλουσες, ὑπερευαίσθητες ἀντέννες
 ἡ καρδιά μου ἀδράχνει τὸν ἄγνωστο κραδασμό.
 Τὴν ἀνοιξή, οἱ ἀνεμοὶ μὲ δυνατοὺς μυῶνες
 μὲ ρυμουλκοῦν μὲ καρὰδόσκοινα στὸ ἄπειρο
 ὅπου δυὸ χέρια διψοῦν τὰ δικά μου.
 Κάποιος μ' ἀναζητᾶ
 εἶναι ἀπὸ ἕναν ἄλλον πλανήτη;
 ἀπὸ μιὰν ἄλλην ἥπειρο
 ἀπὸ μιὰν ἄλλη περίπτωξη;
 Μ' ἀναζητᾶ ἐπίμονα
 Κ' ἡ μέρα μου ἀφυπνίζεται
 μ' ἕνα ρίγος ἀνεξήγητο.
 Καὶ τὸ Σύμπαν ὀρίζεται σὲ πληθμονὴ
 ἀπὸ ἀπίθανες πιθανότητες.
 Ἄς ἐγκαταλειφθῶ ἀπ' ὄλα τὰ χέρια
 κι ἀπ' ὄλα τὰ χαμόγελα
 Ὁ ἔρωτας δὲ θὰ πάψει νὰ μὲ περιβάλλει.
 Κάποιος μ' ἀναζητᾶ
 Κι ὄλοι οἱ ὁρόμοι ὀδηγοῦν
 στὴ διψασμένη περίπτωξη
 Καὶ θὰ μ' ἀναζητᾶ πάντα
 ὡς τὴν τελευταία μου πνοή.



«Κλεμμένος φάκελος»
(Σχέδιο Βαγγέλη Δημητριά)

Ο ΚΛΕΜΜΕΝΟΣ ΦΑΚΕΛΟΣ

139)ΥΙΙ ΤΟΥ ΙΙ ΓΡΑΦΕΙΟΥ

ΤΟΥ
ΚΑΡΕΛ ΤΣΙΑΠΕΚ

Τὸ πρωί, στίς τρεῖς, χτύπησε τὸ τηλέφωνο τοῦ Φρουραρχείου: «Ἐδῶ συνταγματάρχης Χάμπλ τοῦ Γενικοῦ Ἐπιτελείου. Στείλτε μου ἀμέσως δυὸ ἄνδρες τῆς Στρατιωτικῆς Ἀστυνομίας. Καὶ νὰ εἰδοποιήσουν ἀμέσως καὶ τὸν ἀντισυνταγματάρχη Βίρζαλ, μάλιστα, ναί, βεβαίως τῆς Ὑπηρεσίας Πληροφοριῶν. Ἄς πάρει ἀμάξι. Γρήγορα, εἶπα!...». Αὐτὸ ἦταν.

Μέσα σὲ μιὰ ὥρα ἔφτασε ὁ ἀντισυνταγματάρχης Βίρζαλ. Ἦτανε, κάπου ἔκει, στὴν ἀριστοκρατικὴ συνοικία. Τὸν ὑποδέχτηκε ἓνας γερασμένος, φοβερὰ γνοιασμένος κύριος μὲ πολιτικὴ περιβολή: δηλαδή, μόνο τὸ πουκάμισο καὶ τὸ παντελόνι.

—Ἀντισυνταγματάρχα, μοῦ συνέβη ἓνα πάρα πολὺ ἄσχημο πρᾶγμα. Κάθησε, ἀγαπητέ μου. Γιὰ φαντάσου: προχθὲς μοῦ δίνει ὁ ἀρχηγὸς τοῦ Γενικοῦ Ἐπιτελείου ἓνα φάκελο καὶ μοῦ λέγει: «Χάμπλ, πάρτονε καὶ δούλεψε σπίτι». Ὅσο λιγότεροι τὸ ξέρουν τόσο τὸ καλύτερο. Στὸ Γραφεῖο μιλιὰ...

—Τί εἴδους φάκελος ἦτανε; ρώτησε ὁ ἀντισυνταγματάρχης Βίρζαλ.

Ταλαντεύτηκε λιγάκι ὁ συνταγματάρχης Χάμπλ: «Χμμ» εἶπε «μάθετο: ἦτανε τοῦ ΙΙ Γραφείου».

—Ἀά! ἔκανε ὁ ἀντισυνταγματάρχης Βίρζαλ κι ἄρχισε νὰ προσέχει περισσότερο. Λοιπόν...;

—Ἄκου νὰ δεῖς..., συνεχίζει μὲ συντριβὴ ὁ συνταγματάρχης. Χθὲς δλη τὴν ἡμέρα ἐργάστηκα. Τῆ νύχτα δμως; Τί διάβολο νὰ τόνε κάνω τῆ νύχτα; Νὰ τὸν κλειδώσεις σὲ συρτάρι δὲν εἶναι καὶ κάνα σπουδαῖο. Κάσσα δὲν ἔχω. Ποῦ λές, ἀγαπητέ μου, τὴν πρώτη νύχτα τὸν ἔκρυψα μὲς στὰ στρώματα τοῦ κρεβατιοῦ. Μέχρι τὸ πρωὶ τὸν κάναμε ἄνω - κάτω...

—Τὸ πιστεύω, εἶπε ὁ ἀντισυνταγματάρχης Βίρζαλ.

—Τί τὰ θές, ἀνάσανε ὁ συνταγματάρχης, ἡ γυναίκα μου, εἶναι πιὸ χοντρή ἀπὸ μένα, μὲ συμβούλεψε, τὴν ἄλλη μέρα: Ξέρεις ἄντρα, θὰ τὸν βάλουμε σ' ἓνα κουτί μακαρονιῶν καὶ θὰ τὸν κρύψουμε στὴν ἀποθηκούλα. Πάντα τὴν κλειδώνω τῆ νύχτα. Καὶ παίρνω καὶ τὸ κλειδί... — λέει ἡ γυναίκα. Γιατί ἡ ὑπηρεσία

ρας, μιὰ χοντρέλα, δὲν ἀφήνει τίποτε χωρὶς νὰ τὸ δοκιμάσει. «Ποιανοῦ θὰ τοῦ κατεβῆ νὰ ψάξει ἐκεῖ;» — «Καλὰ - καλὰ... Μοῦ ἄρεσε».

—Διπλὸ ἢ μονὸ παράθυρο ἔχει ἡ ἀποθηκούλα σας; τὸν διέκοψε ὁ ἀντισυνταγματάρχης.

—Διάβολε! ἔκανε ὁ συνταγματάρχης. Εἶδες ποῦ δὲν τὸ σκέφθηκα καθόλου!.. Μονό!..

—Λοιπὸν; Παρακάτω;

—Τί θές νὰ γίνῃ πιὸ κάτω!; Στίς δυὸ τὸ πρῶτ ἀκούει ἡ γυναίκα μου τὴν ὑπηρεσία νὰ ξεφωνίζει. Πῆγε νὰ δεῖ τί συμβαίνει. Καὶ ἡ Μαρία ἄρχισε κλαίγοντας: «Κλέφτες στὴν ἀποθηκούλα!» Τρέχει ἡ γυναίκα μου νὰ μὲ φωνάξῃ καὶ νὰ πάρῃ τὸ κλειδί, πετιέμαι μὲ τὸ πιστόλι κατὰ τὴν ἀποθήκη καὶ τί νὰ δῶ!.. Τὸ παράθυρο, τέτοιο... ξυλωμένο καὶ τὸ κουτί μὲ τὸν φάκελο ἄφαντα. Κι ὁ λωποδύτης φευγάτος κι αὐτός... Αὐτὸ εἶναι τέλειωσε παίρνοντας βαθιὰ ἀνάσα.

ἽΟ ἀντισυνταγματάρχης ἔπαιζε ταμποῦρλο μὲ τὰ δάχτυλά του στὸ τραπέζι.

—Κύριε συνταγματάρχα, ἤξερε κανεὶς ἄλλος ὅτι εἶχατε ἕναν τέτοιο φάκελο σπίτι;

ἽΟ δύστυχος ὁ συνταγματάρχης κούνησε τὰ χέρια του: «Ποῦ νὰ τὸ ξέρω, συνάδελφε; Αὐτὰ τὰ καθάρματα οἱ πράκτορες τῶν μυστικῶν ὑπηρεσιῶν ὅλα τὰ μυρίζονται». Σύγκαιρα θυμῆθηκε τὴ δουλειὰ τοῦ ἀντισυνταγματάρχη Βίρζαλ καὶ τὰ ἔχασε: «...δηλαδή, θέλω νὰ πῶ ὅτι εἶναι πολὺ ἔξυπνοὶ ἄνθρωποι» — διόρθωσε. «Ἐλλὰ στὸ λόγο τῆς στρατιωτικῆς μου τιμῆς δὲν τὸ εἶπα σὲ κανέναν ἀπολύτως».

—Θᾶθελα νὰ δῶ τὴν ἀποθήκη, εἶπε ὄλος ἀμφιβολία ὁ ἀντισυνταγματάρχης.

—Πᾶμε! ἽΑποδῶ, ἀποδῶ..., τὸν πῆρε ὄλος ὑπόκλιση ὁ συνταγματάρχης. ἽΑποδῶ... ἐκεῖ, ἐπάνω, ψηλά, εἶχα βάλει τὸ κουτί.

ἽΟ ἀντισυνταγματάρχης ἔβαλε τὰ γάντια του καὶ σηκώθηκε κατὰ τὸ παράθυρο ποῦ ἦτανε ἄρκετὰ ψηλά: «Μὲ κοπίδι εἶναι κομμένο» — εἶπε κοιτάζοντάς το.

ἽΟξω, μπροστὰ ἀπὸ τὸ παράθυρο στέκονταν δυὸ στρατιῶτες.

—Εἶναι τῆς Στρατιωτικῆς ἽΑστυνομίας; ρώτησε ὁ ἀντισυνταγματάρχης. Θαυμάσια. Θὰ πάω νὰ δῶ κι ἀπέξω. Κύριε συνταγματάρχα, ὀφείλω νὰ σοῦ πῶ νὰ μὴ βγεις χωρὶς διαταγή.

ἽΟ συνταγματάρχης ξεφύσησε καὶ κατάπιε ξερά: «Καταλαβαίνω. Δὲν θὰ παρῆς κάτι; Νὰ σοῦ ψῆσει ἡ γυναίκα ἕνα καφεδάκι...»

—Δὲν ἔχω καιρὸ τώρα, εἶπε ξηρὰ ὁ ἀντισυνταγματάρχης. Καὶ γιὰ τὸν κλεμμένο φάκελο τσιμουδιά... ἽΕκτὸς ἄν... ἄν σὲ καλέσουν. Καὶ κάτι ἄκόμα: στὴν ὑπηρετρία πέστε ὅτι ὁ κλέφτης βούτηξε κάτι κονσέρβες, τίποτε ἄλλο.

—Γιὰ νὰ σοῦ πῶ, ὅμως..., εἶπε ὁ συνταγματάρχης μ' ἀπελπισία. Θὰ βρεῖς τὸν φάκελο, ἔ;

—Θὰ προσπαθῆσω, εἶπε ὁ ἀντισυνταγματάρχης καὶ χτύπησε τὰ τακούνια του προσοχή.

ἽΟλο φαρμάκι καθόταν τὸ πρωινὸ ἐκεῖνο ὁ συνταγματάρχης Χάμπλ. Στιγμὲς -στιγμὲς περνοῦσε ἀπὸ τὸ μυαλό του πὼς ἔρχονται δυὸ ἀξιωματικοὶ νὰ τὸν συλλάβουν. ἽΑλλοτε πάλι προσπαθοῦσε νὰ φαντασθεῖ τί κάνει ὁ ἀντισυνταγματάρχης Βίρζαλ καὶ πὼς βάζει σὲ κίνηση ὀλόκληρο ἐκεῖνον τὸν φοβερὸ μηχανισμό τῆς ἽΥπηρεσίας ἽΑντικατασκοπείας. ἽΑρμένισε ὁ νοῦς του στὸ συναγερμὸ τοῦ Γενικοῦ ἽΕπιτελείου καὶ ἀναστέναξε.

—Κάρολε, τοῦπε γιὰ εἰκοστὴ φορὰ ἡ γυναίκα του (ἀπὸ πολλὴ ὥρα εἶχε κρύψει γνοιασμένη τὸ ρεδόλβερ του στὴ βαλίτσα τῆς ὑπηρετρίας), δὲ θὰ φᾶς κάτι;

—Παράτα με, σοῦ εἶπα, διάβολε, τὴν παράμασε ὁ συνταγματάρχης.

ἽΕκείνη τὴ στιγμὴ χτύπησε τὸ κουδούνι. ἽΟ συνταγματάρχης σηκώθηκε κι ἀπόμεινε σὲ στάση προσοχῆς περιμένοντας μὲ αὐστηρὴ στρατιωτικὴ πειθαρχία τοὺς ἀξιωματικοὺς ποῦ ἔρχονταν νὰ τὸν συλλάβουν. Ποιοὶ νὰ εἶναι, ἄραγε; — σκέφτηκε ἀφηρημένα. ἽΑντὶ νὰ μποῦν ὅμως ἀξιωματικοὶ, στὴν πόρτα φάνηκε ἕνας κοκ-

κινοτρίχης, κοντός ανθρωπάκος, με το πομπέ του καπέλλο στο χέρι, που έδειξε στο συνταγματάρχη τα μικρά δοντάκια του.

— Πίστορα, τής αστυνομικής Διευθύνσεως, είπε.

— Τί θέλετε; μούγκρισε ο συνταγματάρχης, και με προσπάθεια να μη φανεί, πήγε στην ανάπαυση.

— Σας κλέψανε, λέει, την αποθήκη σας — έκανε ο κ. Πίστορα κάπως έμπιστευτικά — και νάμαι!... Ήρθα!..

— Και σας ενδιαφέρει αυτό: — ρώτησε όλος νεύρο ο συνταγματάρχης.

— Βεβαίως!.. — και το πρόσωπο του κ. Πίστορα φωτίσθηκε. Άνήκετε στην περιφέρειά μας. Κάτι είπε το πρωί στο φούρναρη ή ύπηρέτριά σας, σας κλέψανε, λέει. Και τότε λέω: Κύριε Διευθυντά, θα πεταχτώ ως εκεί!..

— Δεν αξίζει τον κόπο. Κλέψανε μόνο... ένα κουτί μακαρόνια. Άφήστε το σας παρακαλώ.

— Πολύ περίεργο — έκανε ο κ. Πίστορα — να μη βουτήξουν πιο πολλά!.. Φαίνεται κάποιος τους χάλασε τη δουλειά.

— Ναί... ναί!.. τα σέδη μου, κύριε! έκοψε ο συνταγματάρχης.

— Παρακαλώ — χαμογέλασε δύσπιστα ο κ. Πίστορα — θάπρεπε όμως να ρίξω μιὰ ματιά στην αποθήκη προηγουμένως.

Θάσκαζε ο συνταγματάρχης, αλλά υποτάχτηκε στη μοίρα του.

— Έλατε!.. είπε ανόρεχτα κι οδήγησε τον ανθρωπάκο στην αποθήκη.

Όλος χαρά ο κ. Πίστορα κοίταξε το μικρό καμαράκι.

— Μμμ!.. — είπε ήσυχασμένος κάπως — με κοπίδι τ' άνοιξε. Μμμ, ο Πέπικ ή ο Άντρλικ.

— Τί είπατε; ρώτησε απότομα ο συνταγματάρχης.

— Δουλειά του Πέπικ είναι ή του Άντρλικ. Μά, αν δε γελιέμαι ο Πέπικ είναι μέσα. Άν έκοθε μόνο το τζάμι, τότε μπορούσε να'ναι ο Ντούρ, ο Λουίζος, ο Νόβακ, ο Χότσα ή ο Κλήμεντ. Έδω όμως μυρίζει Άντρλικ.

— Μπας και κάνετε λάθος; φώναξε ο συνταγματάρχης.

— Λέτε να'ναι κανένας νέος «άποθηκάς»;! ξαφνιασθηκε ο κ. Πίστορα. Δεν πιστεύω. Δηλαδή, κι ο Μέρτλ κόβει παράθυρα με κοπίδι, αλλά ποτέ δεν πάει σε αποθήκη, ποτέ, κύριε! Θα ρίξω μιὰ ματιά, λοιπόν, για να δω τί γίνεται ο Άντρλικ.

— Χαιρετήστε τον και από μέρους μου! έκανε μουτρωμένος ο συνταγματάρχης. Φοβερό πράγμα, σκέφτηκε, όταν έμεινε πάλι στις βασανιστικές σκέψεις του, τελείως ανίκανη είναι αυτή ή αστυνομία! Άν τουλάχιστο ψάχνανε για δακτυλικά αποτυπώματα ή άλλα ίγνη — καλή είναι αυτή ή ειδικευμένη μέθοδος, αλλά και τόσο ανόητα να πάνε πάλι; — Μπᾶ, μπᾶ, που να τα θγάλει πέρα ή αστυνομία με διεθνείς κατασκοπείες! Θάθελα, όμως, να ξέρω τί κάνει ο Βίρζαλ.

Δεν μπόρεσε ν' αντισταθεί στον πειρασμό. Ζήτησε τον Βίρζαλ στο τηλέφωνο. Ύστερα από μισή ώρα φωνές και κακό τον βρήκε.

— Έμπρός! — φώναξε όλος μέλι — Χάμπλ έδω. Σε παρακαλώ, προχώρησε καθόλου; — Ξέρω, ξέρω ότι δεν μπορείς να μου πεις τίποτα, αλλά εγώ μόνον... Ξέρω ότι είναι δύσκολη περίπτωση, αλλά... μιὰ στιγμή, Βίρζαλ, μιὰ στιγμή, σε παρακαλώ, ξέρεις, μόνος μου σκέφτηκα να προσφέρω από την ατομική μου περιουσία δέκα χιλιάδες σε εκείνον που θα συντελέσει στη σύλληψη του έγκληματιού... Περισσότερα δεν έχω, αλλά ξέρεις, για μιὰ τέτοια έξυπνότητα... Το ξέρω, πώς, το ξέρω, ότι απαγορεύεται... αλλά εγώ όλωσδιόλου ατομικά, ιδιωτικά... Και βεβαίως θα είναι καθαρώς ατομική μου υπόθεση, υπηρεσιακώς δεν γίνεται... Ή είναι δυνατό το ποσό να το μοιράσουν αυτοί οι ιδιωτικοί γέντεκτιβς; Δεν συμφωνείς; Σε παρακαλώ, συνάδελφε! Μὲ συγχωρείς... Σ' ευχαριστώ.

Έπειτα απ' αυτή την απλόχερη χειρονομία ο συνταγματάρχης Χάμπλ λιγάκι θαλάσρωσε. Είχε την έντύπωση, ότι τώρα τουλάχιστον έχει κι αυτός το μερίδιό

του στην καταδίωξη αὐτοῦ τοῦ εἰδεχθοῦς κατασκόπου. Ἐάπλωσε στὸν καναπέ, γιατί εἶχε κουραστεῖ ἀπὸ τὴ συνεχῆ συγκίνηση. Μπροστὰ ἀπ' τὰ μάτια του πέ-
ρασε μιὰ εἰκόνα: ἑκατό, διακόσοι, τρακόσοι, ἄντρες τῆς καταδίωξης ἐρευνοῦν τὰ
τραῖνα, σταματοῦν τὰ αὐτοκίνητα, πετοῦν πρὸς τὰ σύνορα, περιμένουν στίς γωνιές
τῶν δρόμων νὰ συλλάβουν τὸν κατάσκοπο καὶ ξαφνικά: «Ἐν ὀνόματι τοῦ νόμου:
Ἄκολουθεῖστε με καὶ τσιμουδιά!» Ἀνάπνεε δύσκολα. Ἐύπνησε ἰδρωμένος. Κάποιος
χτυποῦσε τὸ κουδούνι.

Πετάχτηκε ὄρθιος καὶ προσπάθησε νὰ βάλει σὲ τάξη τίς σκέψεις του. Στὴν
πόρτα φάνηκαν τὰ μικρὰ δοντάκια τοῦ κ. Πίστορα.

— Ὅπως σᾶς εἶπα: αὐτὸς ἦταν.

— Ποιὸς αὐτός; ρώτησε ὁ συνταγματάρχης κάνοντας προσπάθεια νὰ καταλάβει.

— Μά, σᾶς τῶπα: ὁ Ἄντρλιχ, ἀπάντησε μ' ἐκπληξῆ ὁ κ. Πίστορα.

— Μὰ τί διάβολο ἔχετε συνέχεια μ' αὐτὸν τὸν Ἄντρλιχ σας!; μούγκρισε
ἀνυπόμονα ὁ συνταγματάρχης.

Ὁ κ. Πίστορα ἀνοίξε τὰ λαμπρὰ ματάκια του.

— Νά, αὐτὸς βούτηξε τὰ μακαρόνια σας ἀπ' τὴν ἀποθήκη — ἐπέμενε. Ἦρθα,
ὅμως, νὰ ρωτήσω κάτι ἄλλο: Ὁ Ἄντρλιχ λέει πὼς στὸ κουτί δὲν ὑπῆρχαν μακα-
ρόνια, μόνο κάτι χαρτιὰ βρῆκε. Εἶναι ἀλήθεια;

— Χρυσέ μου!.. κραύγασε δίχως ἀνάσα ὁ συνταγματάρχης. Πούναι ὁ φά-
κελος;

— Ἐδῶ, στὴν τσέπη μου τὸν κρατῶ — κ' ἐδειξε πάλι τὰ δόντια του ὁ κ.
Πίστορα — ...ποῦ διάβολο, τόν... — εἶπε ψάχνοντας κι ἀνακατώνοντας τὰ χαρτιὰ
τοῦ φακέλλου. ...Ἄ, ὥστε, δικά σας εἶναι;

Ὁ συνταγματάρχης τοῦ ἄρπαξε ἀπ' τὰ χέρια τὸν πολύτιμο, τσαλακωμένο φά-
κελο ὑπ' ἀριθ. 139) ΥΠΠ τοῦ Π Γραφείου. Τὰ μάτια του λάμψαν ἀπὸ δάκρυα ἀνα-
κούφισης.

— Χρυσέ μου ἄνθρωπε!.. ξαλάφρωσε. Τί νὰ σᾶς προσφέρω γι' αὐτὸ ποῦ μοῦ
κάνατε...;! Γυναίκα! — ἔβαλε τίς φωνές. Ἐλα! Ἀποδῶ ὁ κ. Διευθυντής, ὁ κ.
Ἐπιθεωρητής, ἔχ...

— Ὑπαστυνόμος Πίστορα, εἶπε ὁ ἀνθρωπάκος δείχνοντας πάλι τὰ δόντια του.

— Βρῆκε τὸν κλεμμένο φάκελο, φώναξε ζωηρὰ ὁ συνταγματάρχης. Φέρε μας
νὰ πιοῦμε κάτι. Βάλε κονιάκ. Κύριε Πίστορα, ἐγώ... μὰ δὲν ξέρετε πόσο... ὀηλαδῆ,
γιὰ νὰ ξέρετε... πιεῖτε, κ. Πίστορα...

— Στὴν υἰγεία σας!.. — ἔκανε ὁ κ. Πίστορα μὲ σεβασμὸ. Μὰ δὲν εἶναι τί-
ποτε... Ὅταν βρεθοῦμε μπροστὰ σὲ ξεχαρβαλωμένη ἀποθήκη τραδάμε νὰ βροῦμε
τὸν Ἄντρλιχ ἢ τὸν Πέπικ. Ἀλλὰ ὁ Πέπικ, ἐδῶ καὶ δυὸ μῆνες ἐρίσκειται στὴν
ψειροῦ...

— Μπράδο, μπράδο!.. ἔκανε ὄλο ἐκπληξῆ ὁ συνταγματάρχης. Γιὰ πέστε μου,
ὅμως, τί κάνετε ὅταν βρεθεῖτε μπροστὰ σὲ περίπτωση κατασκοπείας; Στὴν υἰγεία
σας, κ. Πίστορα.

— Εὐχαριστῶ. Κατασκοπεῖα εἶπατε; Μὲ κατασκοπεῖες δὲν μπορδεύομαστῆ ἐ-
μεῖς. Γιὰ τίς μπρούτζινες, ὅμως, κλειδωνιές εἶναι μάνα ὁ Τσένιεκ κι ὁ Πίνκουσ,
τὰ χάλκινα ἀντικλεῖδια ἔμαθε τώρα νὰ τὰ «δουλεύει» ἕνας μονάχα, κάποιος Πόου-
σεκ. Ἐμεῖς, κύριε, πᾶμε στὰ σίγουρα. Ὅσο γιὰ «κασσάδες» ἔχουμε μπόλικους. Ἐξή-
τους, ὅμως, εἶναι μέσα τώρα...

— Νά σοῦ πῶ, τῶς ἀξίζει, δήλωσε αἰμοβόρικα ὁ συνταγματάρχης. Πιεῖτε,
κ. Πίστορα.

— Εὐχαριστῶ, εἶπε ὁ κ. Πίστορα. Δὲν πίνω καὶ πολὺ. Στὴν υἰγεία σας,
τὸ λοιπόν. Καὶ νομίζετε πὼς αὐτοὶ οἱ ἐξυπνάκηδες κάνουνε τίποτα τὸ σπουδαῖο;
Μιὰ δουλειὰ ἔμαθε ὁ καθένας τους, κύριέ μου, κι αὐτήνα κάνει ὥσπου νὰ τὸνε βου-
τήξουμε. Νά, λογουχάρη, αὐτὸς ὁ Ἄντρλιχ, «ἀαά!..», λέει μόλις μ' ἔκοψε, «ἔφτασε
ὁ κ. Πίστορα γιὰ κείνηνα τὴν παλιοαποθήκη, μήτε καὶ τὸν κόπο ἀξίζει κ. Πίστορα,

μονάχα κάτι παλιόχαρτα βρήκα σ' ένα κουτί...» Πρίν ακόμα καν κάνω καμιά δουλειά πάνω του μου τάπε όλα — του λέω: «Έμπρός, πάμε μέσα, ρέ κορόιδο, θα τότε φᾶς τὸ χρόνο γι' αὐτὴ τὴ σαχλαμάρα...»

— Ένα χρόνο φυλακὴ; τὸν ἔκοψε ὁ συνταγματάρχης Χάμπλ μὲ λύπη. Δὲν εἶναι πολὺ;

— Μὰ εἶναι: ληστεία, εἶπε κ' ἔδειξε τὰ δόντια ὁ κ. Πίστορα. Τὸ λοιπὸν, σᾶς εὐχαριστῶ, κ. συνταγματάρχα. Κι ἂν μὲ χρειασθεῖτε ξανά, εἶναι ἀρκετὸ νὰ ζητήσετε τὸν κ. Πίστορα. Κ' ἔφτασα.

— Σᾶς παρακαλῶ, κ. Ἐπιθεωρητᾶ — εἶπε ὁ συνταγματάρχης — ἂν ἴσως — μμι — γιὰ τὴν ἐξυπηρέτηση αὐτῆ... γιατί αὐτὸς ὁ φάκελος εἶναι... κάπως ἰδιαίτερος. Μὰ... δὲν θᾶθελα νὰ τὸν χάσω, καταλάβατε... Ἄν, λοιπὸν, μοῦ κάνατε τὴ χαρὰ νὰ δεχθεῖτε γι' αὐτὴν τὴν ἐκδούλευση..., εἶπε καὶ γρήγορα ἔχωσε στὸ χέρι τοῦ κ. Πίστορα ἓνα πενηντάρι.

Ὁ κ. Πίστορα σοβαρεύτηκε ἀπὸ τὴ χειρονομία καὶ τὴν ἐκπληξή.

— Μὰ δὲν ἦταν καὶ ἀπαραίτητο..., εἶπε χώνοντας γρήγορα τὸ πενηντάρι στὴν τσέπη του. Δὲν ἦταν τίποτα. Χίλια εὐχαριστῶ, κύριε, κι ἂν χρειαστεῖτε πάλι κάτι...

— Τοῦ ἔδωσα πενήντα κορῶνες, εἶπε ὁ συνταγματάρχης Χάμπλ στὴ γυναίκα του καλόβολα. Μὰ θὰ τοῦφταναν αὐτουνοῦ τοῦ βλάκα κ' εἴκοσι, ἀλλά... — κι ὁ συνταγματάρχης ἔκανε μιὰ μεγολόψυχη χειρονομία — καλὰ ποὺ βρέθηκε αὐτὸς ὁ καταραμένος φάκελος...

(Μετάφρ.: ΓΙΩΡΓΗ ΓΡΙΒΑ)



ΛΑΪΚΕΣ ΔΙΗΓΗΣΕΙΣ ΦΙΟΡΕΝΤΙΝΟΣ

ΤΗΣ
ΕΥΑΓΓΕΛΙΑΣ ΦΡΑΓΚΑΚΙ

Την 1η Σεπτεμβρίου συνέρχεται στην 'Αθήνα τὸ Δ' συνέδριο τῆς Διεθνούς 'Εταιρίας γιὰ τὴν ἔρευνα τῶν λαϊκῶν διηγήσεων ὑπὸ τὴν προεδρία τοῦ καθηγητῆ Kurt Ranke τῆς Göttingen. Ἡ ὀργάνωση τοῦ συνεδρίου ὀφείλεται στὸν καθηγητῆ τῆς Λαογραφίας καὶ πρόεδρο τῆς 'Ελληνικῆς Λαογραφικῆς 'Εταιρίας κ. Γ. Μέγα.

Ἦδη ἀπὸ τὸν περασμένο αἰῶνα ἡ ἐπιστήμη παρατήρησε πὼς οἱ σύντροφοι τῶν παιδικῶν μας χρόνων, τὰ παραμύθια, δὲν εἶναι μόνο τερπνές καὶ φανταστικὲς διηγήσεις ἀλλὰ ἐγκλείουν καὶ διδάγματα καὶ χιούμορ καὶ τὴν πίστη γιὰ διάφορα θέματα. Βγαλμένες ἀπὸ τὸ πνεῦμα καὶ τὴν ψυχὴ τοῦ λαοῦ βοηθοῦν τὴν ἔθνογραφία, τὴ γλωσσολογία καὶ ἄλλες ἐπιστῆμες. Ἄρχισε λοιπὸν συστηματικὴ συλλογὴ καὶ καταγραφή τῶν λαϊκῶν διηγήσεων ποὺ προσφέρονται ἄλλοτε ὑπὸ μορφὴν παραμυθιῶν, ἄλλοτε ὑπὸ μορφὴν παραδόσεων, ἄλλοτε ὑπὸ μορφὴν σκωπτικῶν, διδακτικῶν καὶ εὐτράπελων μύθων. Ἐν συνεχείᾳ ἄρχισε ἡ μελέτη καὶ ἡ σύγκριση μεταξὺ τῶν διηγήσεων τῶν διαφόρων λαῶν. Εἶναι ἄξιον προσοχῆς ὅτι ἅπειρες φορές ὁ πυρήνας ὀρισμένων διηγήσεων εἶναι κοινὸς μεταξὺ τῶν λαῶν, ἀκόμα καὶ μεταξὺ ἐκείνων ποὺ στὸ παρελθὸν δὲν εἶχαν καμιά ἐπικοινωνία μὲ ἄλλους, ὡς λ.χ. οἱ παλιοὶ κάτοικοι τῆς Ἀμερικῆς.

Γιὰ τὴ γέννηση τοῦ παραμυθιοῦ ἔχουν ἐκφρασθεῖ πολλές γνώμες, μεταξὺ τῶν ὁποίων καὶ ἡ θεωρία ὅτι προέκυψαν ἀπὸ τὰ ὄνειρα. Ὅτι δηλαδὴ ὁ πρωτόγονος ἄνθρωπος ἀφηγούμενος τὸ ὄνειρό του ἄρχισε σιγὰ-σιγὰ νὰ φτιάχνει καὶ ἄλλες ἀφηγήσεις. Θὰ ἦταν μακρὰ ἡ παράθεση τῶν διαφόρων γνωμῶν γιὰ τὴ γέννηση καὶ τὴν πατρίδα τοῦ παραμυθιοῦ, κουραστικὴ, ἴσως, γιὰ τὸν ἀναγνώστη, ἀξίζει ὅμως νὰ μιλήσουμε ἐδῶ γιὰ ἓνα ὀρισμένο παραμύθι, ἄσχετα πὼς ἡ ἔρευνα θὰ τοῦ ἀφαιρέσει τὴ γοητεία.

Συνεχίζοντας τὴν προσπάθειά μου γιὰ τὴν καταγραφή ἐλληνικῶν παραμυθιῶν, συνάντησα δυὸ ἀκόμα παραλλαγές ἐνὸς παραμυθιοῦ ποὺ τὸ συναντοῦμε σὲ πολλές ἐλληνικὲς περιφέρειες: Ἀθήνα, Θράκη, Κρήτη, Δωδεκάνησο, Λέσβο, Νάξο, Ζάκυνθο, Μυστρά, ὑπὸ διάφορους τίτλους: «Φιορεντίνος», «Φλωρεντίνος», «Φερεντίνος», «Φλωρεντίνης», «Φκιορεν-

τίνος», «Φκιορεντίνης», «Τὸ Φερεντί», «Βορβοντίνος», «Μελισσοστέφανος», «Τὸ Μισο-Στέφανο», «Τὸ παραμύθι τοῦ Φλωρεντίνου καὶ τῆς Λουτσέντζας», «Τὸ παραμύθι τοῦ λεπροῦ βασιληᾶ», «Τὸ παραμύθι τοῦ Μουχαμέτη Μουλᾶ», «Ντολτσέτα», «Τὸ βασιλόπουλο Φιορεντίνος καὶ λαμνιοπούλα», «Ὁ Φιορεντίνος καὶ ἡ Ντροτσέτα». Ἀπὸ τὶς παραλλαγές αὐτὲς ἄλλες εἶναι δημοσιευμένες, ἄλλες σὲ χειρόγραφα στὸ Λαογραφικὸ Ἀρχεῖο τῆς Ἀκαδημίας Ἀθηνῶν. Πιθανὸν νὰ εὐρίσκονται καὶ ἄλλες παραλλαγές σὲ ἰδιωτικὰ Ἀρχεῖα. Ἐγώ, ὡς ἀνεφέρθη, κατέχω δύο ἀνέκδοτες παραλλαγές.

Βάση τοῦ παραμυθιοῦ εἶναι ἡ ἀρρώστια τοῦ «σουλτάνου» ἢ τοῦ βασιληᾶ τῆς Ἐσουρίας ἢ τοῦ βασιληᾶ τοῦ Καίρου, ποὺ πάσχει ἀπὸ λέπρα ἢ κασίδα καὶ θὰ θεραπευθεῖ, κατόπιν συμβουλῆς ἐνὸς μάγου, μόνο μὲ τὸ αἷμα ἐνὸς μονάκριβου βασιλόπουλου ποὺ πρέπει νὰ τὸ ἀπαγάγει. Γιὰ τὴν ἀπελευθέρωση τοῦ σκλαβωμένου βασιλόπουλου βοηθᾷ ἡ κόρη τοῦ ἀρρωστοῦ ποὺ μὲ μαγικὰ μέσα παρεμβάλλει ἐμπόδια καὶ πραγματοποιεῖ μεταμορφώσεις κατὰ τὴν καταδίωξή τους. Τελικὰ ἡ κόρη καταντᾷ «ἀπαρνημένη» ὕστερ' ἀπὸ τὸ φιλὶ τῆς μάνας τοῦ ἀπελευθερωμένου βασιλόπουλου.

Ὅλες οἱ παραλλαγές καταλήγουν σὲ εὐτυχισμένο καὶ προσδοκώμενο τέλος, ἄλλοτε ὕστερ' ἀπὸ δίκη μεταξὺ βασιλοπούλας καὶ βασιλόπουλου καὶ δυὸ συγγενῶν του, ἄλλοτε χωρὶς δίκη.

Τὸ Λαογραφικὸ Ἀρχεῖο, τὸ ὁποῖο εὐγενῶς μοῦ παραχώρησε πρὸς μελέτη τὸν σχετικὸ φάκελλο, κατατάσσει τὸ παραμύθι στὴν κατηγορία 313 τῶν Aargm e Thompson (μαγικὴ φυγὴ, ἐπεισόδιον λησμονημένης νύφης, θέματα ποὺ βρίσκονται καὶ σὲ παραμύθια ἄλλων λαῶν).

Τὸ γεγονὸς ὅτι συναντοῦμε τὸ Φιορεντίνο σὲ πολλές ἐλληνικὲς περιφέρειες μαρτυρεῖ πὼς ἦταν πολὺ δημοφιλές.

Ὁ Φιορεντίνος ἔχει τοῦτο τὸ ἰδιάζον, ὅτι ἐνῶ ἡ ἀρχὴ του σ' ὄλες τὶς παραλλαγές εἶναι σὲ πεζὸ λόγο, τὸ τέλος εἶναι στιχουργημένοι διάλογοι. Οἱ στίχοι ἄλλοτε εἶναι περισσότερο, ἄλλοτε λιγότεροι. Ἡ Κρητικὴ παραλλαγή «Ὁ Μελισσοστέφανος» περιέχει περισσότερους στίχους, τοὺς ὁποίους θὰ δό-

σουμε στο τέλος, δανειζόμενοι από το δυσέ-
ρετο σήμερα περιοδικό «Κρητικός Λαός».⁴

Οι διασωθέντες στίχοι και ιδίως τής πα-
ραλλαγής Βλαστού (που ανέρχονται σε 132,
φτιαγμένοι σε Κρητικό ιδίωμα, με καλή με-
τρική, και στην ύφή τους θυμίζουν Έρωτό-
κριτο και Φορτουνάτο), φέρνουν στο συμπέ-
ρασμα πώς ο Φιορεντίνος θα προϋπήρχε σαν
παραμύθι, θα στιχουργήθηκε κατόπιν (μυθι-
στορικό ποίημα) και θα μετέπεσε σε παρα-
μύθι μικτό. Την υπόνοια πώς ο Φιορεντίνος
ήταν στιχούργημα έν τῶ συνόλω του μου
έτόνωσε ή πληροφορία Βλαστού, του ό-
ποίου ή παραλλαγή προσεγγίζει περισσό-
τερο από τις άλλες στην πιθανή αρχική μορ-
φή του στιχουργήματος, έχουσα ως έξης:
«Κατά την παράδοσιν τὸ ὄλον ἦτο εἰς ποίη-
σιν, ἀγνωῶ δ' ἂν ἀντίτυπον τούτου διασω-
ζεται πού».⁵ Ένδέχεται όμως να ήταν ο Φιο-
ρεντίνος και ένα λαϊκό θεατρικό έργο όπως
λ.χ. ή έσχάτως ἀνακαλυφθείσα «Εύγένια».
Μπορεί και να κυκλοφόρησε σε λαϊκό ἀνά-
γνωσμα κατά τη βενετική εποχή. Τα όνό-
ματα Φιορεντίνος, Φερεντίνος, Ντολτσέτα,
Τζωρτσέτα κλπ. δείχνουν να μην είναι ἄσχε-
τη ή δημιουργία του δημοφιλοῦς ἴσαμε χθές
ἀκόμη μυθοποιητικού αὐτοῦ ἀφηγήματος
πρὸς την περίοδο αὐτή.

Πού για πρώτη φορά φανερώθηκε ο Φιορεν-
τίνος είναι, για μένα τουλάχιστο, δύσκολο να
πῶ. Έκείνο που με κάποια πιθανότητα θα
μπορούσε να υποστηριχθεί είναι πώς ο στι-
χουργημένος Φιορεντίνος μπορεί να τραγου-
διόταν στην Κρήτη σαν ένα «τραγουδί τῆς
στράτας» όπως λ.χ. «Ἡ Ἀρχιστράτα» που
κι αὐτή έχει μεταπέσει σε παραμύθι που ἀ-
κούεται ἀκόμη στὶς Κυκλάδες. (Τὴν «Ἀρχι-
στράτα» ἔδημοσίευσε ο ἀείμνηστος ἀνάδοχός
μου Ἀντ. Βορεάδης στην ἑβδομαδιαία ἔφη-
μερίδα του «Ἡράκλειον» ἀρ. 10 τῆς 14.10.
1893 και παρατηρεῖ: «...Ἐπειδὴ ἡ ἀπόστα-
σις ἀπὸ τὸ χωρίον τοῦ γαμβροῦ ἕως τὸ χω-
ρίον τῆς νύφης εἶναι μακρά, ἀντὶ τῶν συ-
νήθων μαντινάδων προτιμῶσιν οἱ ἀποτελοῦν-
τες τὴν γαμήλιον πομπὴν τραγουδία
μακρότερα. Ἐν τῶν τραγουδίων τούτων εἶ-
ναι καὶ τὸ κατωτέρω δημοσιευόμενον, τὸ ό-
ποιον μᾶς ὑπηγόρευσε γηραιὰ τραγουδίστρια
ἐκ μνήμης). Δὲ θα μπορούσε να υποστηρι-
χθεῖ πὸς τὰ κατώλοιπα τῶν στίχων ἔλεγοντο
στὴν Κρήτη τραγουδιστὰ ἀπὸ τὸν ἀφηγητὴ,
ὅπως συνέβαινε λ.χ. στὴν Ἀνατολή, μέχρι δὲ
τῆς ἀνταλλαγῆς και στὴν Κιλικία, ὅπου ὄχι
μόνον ὁ ἀφηγούμενος ἀλλὰ και οἱ ἀκροαταὶ
τραγουδοῦσαν με χαμηλὴ φωνὴ τοὺς παρεμ-
βαλλόμενους στίχους».⁶

Τὸ παραμύθι τοῦ Φιορεντίνου ἔχει ξεχω-
ριστὴ σημασία, γιατί ἐγκλείει ἀπηχῆσεις ἀπὸ
τὴν ἑλληνικὴ μυθολογία και τὶς παραδόσεις,
πράγμα που σημαίνει πὸς και δυτικῆς προέ-
λευσης ἂν εἶναι, ἡ ἑλληνικὴ ψυχὴ τὸν δια-
μόρφωσε κατὰ τὰ γούστα τῆς. Στὴν παραλ-
λαγὴ λ.χ. τῆς Μαρ. Καμπούρογλου βρίσκου-
με δευτερεύον θέμα ἀνάλογο πρὸς τὴν ἐπι-
στροφὴ τοῦ Θησέα. Ὁ βεζύρης που ἄρπαξε
τὸ Φιορεντίνο ξεχνᾶ να δάλει «ψηλὰ στὸ κα-

τάρτι ἄσπρη σημαία». Ἐπίσης τόσο στὴν
ἴδια παραλλαγὴ ὅσο και στὴν παραλλαγὴ
Βλασσάκη, τὸ παιδί Φιορεντίνος θα τοποθε-
τηθεῖ σε βαρέλι με καρφία, γιὰ να τοῦ τρυ-
ποῦν τὶς σάρκες και να χύνεται τὸ αἷμα,
που ὅταν μαζευτεῖ θα χρησιμοποιηθεῖ γιὰ τὴ
θεραπεία τοῦ λεπροῦ βασιληᾶ. Τοῦτο φέρνει
στὸ νοῦ τὴν πανελλήνια παράδοση τὴ σχε-
τικὴ με τὴν ἄρπαγὴ τῶν χριστιανοπαίδων
ἀπὸ τοὺς Ἑβραίους (ἡ δικὴ μου παραλλαγὴ
τὸ λέει σαφῶς «ὁ Φλωρεντίνος ἔξεδάρκαρε
στὸν τόπο τῶν Ὀβραίων»). Κάτι ἀνάλογο
ἐπίστευαν και οἱ ἀρχαῖοι μας πρόγονοι, προσ-
παθεῖ δὲ να ἀναιρέσει ὁ Ἰώσηπος («Κατ' Ἀ-
πίωνος», Β' ἐκδ. Παπύρου, σελ. 139).

Και γιὰ να κλείσουμε τὸ παρὸν ἄς ἐπα-
νέλθουμε στοὺς στίχους. Οἱ τελευταῖοι στίχοι
τῆς παραλλαγῆς Βλασσάκη «βάλε στὴ θήκη
τὸ σπαθὶ κι ἄς εἶν' συμπαθισμένα / τὰ λόγια
που μιλῆσαμε νᾶναι συχωρεμένα» εἶναι σχε-
δὸν τὰ λόγια τοῦ Πεζόστρατου πρὸς τὸ Ρή-
γα: «Λοιπὸ ἂ σ' ἐβάρυνα κι' ἐγὼ εἰσὲ καιρὸ
κινένα / ὅ,τι κι' ἂν εἰπωθήκασιν ἄς εἶν' συμ-
παθισμένα» (Ἐρωτ. Ε', στ. 1483 - 4). Πρέ-
πει να σημειώσουμε και τοῦτο, πὸς και τὸ
ὄνομα Ἀρετὴ δίδεται στὴ βασιλοπούλα κατὰ
τὴν ἀναγνώριση και ἡ πεθερὰ τὴν προσφω-
νεῖ «Καλῶς τηνε τὴν Ἀρετὴ τὴν ἄξια και τὴ
τζόγια / που μπῆκε στὸ παλάτι μου με τι-
μημένα λόγια» (χειρόγραφον Ἀδαμαντίου).
Στὸ ἴδιο χειρόγραφο Ἀδαμαντίου βρίσκουμε:
«Χίλια καλῶς τὴν ἠύραμε τὴ συντροφιά τὴν
ἄξια / που μᾶς τὴν ἐπαινέσανε ὅσοι κι' ἂν
τὴν ἐπράξα», ἀτόφια Κρητικὴ μαντινάδα, που
τὴ λέμε και σήμερα στὶς συναναστροφές.

Φιλοθέη, Ἰούλιος 1964

Σ Η Μ Ε Ι Ω Σ Ε Ι Σ

1. ΚΡΗΤΗ: Φλωρεντίνος, Φιορεντίνος, Με-
λισσοστέφανος (έν Περιοδ. «Κρητικός Λαός» 1909,
ἀνακοίνωσις Π. Βλαστοῦ. Οὗτος δηλώνει ὅτι ἔ-
χει εἰς τὸ ἀρχεῖο του καὶ ἄλλη παραλλαγὴ ὑπὸ
τὸν τίτλο «Νταρντάν Ντατλάς». Δυστυχῶς ἡ πε-
ρίφημη συλλογὴ Βλαστοῦ παραμένει εἰσέτι ἀ-
δημοσίευτη). «Τὸ παραμύθι τοῦ λεπροῦ βασι-
ληᾶ» (έν περ. «Κρητικός Λαός» 1909 τ. Ε'
καὶ «Ραδάμανθος» τ. ΙΖ', ἀνακοίνωσις δημοδι-
δακτάλου Ἐμμ. Βλασσάκη). Τὸ παραμύθι ὑπὸ
τὸν τίτλο «Φλωρεντίνος» ἔχω περιλάβει εἰς τὸ
βιβλίό μου «Τὸ Κρητικὸ παραμύθι — Μελέτη
καὶ Συλλογὴ» σελ. 41 κ.έ.

ΑΘΗΝΑ: «Ἀθηναῖκά Παραμύθια» Μαρίας
Καμπούρογλου, ὑπὸ τὸν τίτλο «Ντολτσέτα» (έν
Δελτ. Ἑθν. Ἐπ. Α', σ. 138). «Τὸ παραμύθι
τοῦ Φλωρεντίνου καὶ τῆς Λουτσέντζας» ἀφήγη-
σις Μαρίας Κλεόδης Νικολαίδου (Ἀθηναίως)
έν τῶ ἀρχεῖῳ μου.

ΠΑΤΜΟΣ: «Φερεντίνος» (έν Λαογραφία τόμ.
ΙΕ', ἀνακοίνωσις τοῦ καθηγητοῦ Π. Κρητικοῦ).
«Τὸ Μισο-Στέφανο» ὁμοίως έν Λαογρ. ἀνακ.
Π. Κρητικοῦ.

ΚΑΣΤΕΛΛΟΡΙΖΟΝ: «Τὸ παραμύθι τοῦ Μου-

χαμέτη Μουλᾶ ἀφήγησις Χριστίνας Μαιμοῦ ἐν τῷ ἀρχεῖῳ μου.

ΜΥΣΤΡΑΣ: «Βορβοντίνος καὶ Φαλτωέτα» (ἐν Ἐγ. Θέρου «Οἱ θρύλοι τοῦ Μυστρὸς» κρίσις Ν. Πολίτη ἐν Λαογρ. τόμ. Β', σ. 146).

ΖΑΚΥΝΘΟΣ: «Τὸ βασιλόπουλο Φιορεντίνος καὶ ἡ λαμνιοπούλα» (ἐν Λαογρ. ΙΑ', σελ. 415). «Ὁ Φιορεντίνος καὶ ἡ Ντροτοέτα» (ἐν Λαογρ. ΙΑ', σελ. 418. Ἀμφότερα ἀνακοίνωσις Μαρ. Μινώτου).

Χειρόγραφα Λαογραφικοῦ Ἀρχείου: «Φλωρεντίνης» ἀνακ. Ἀδ. Ἀδαμαντίου. Ὁμοίως στίχοι ἐκ τοῦ Φλωρεντίνου (ἄλλης παραλλαγῆς). Ἀμφότεραι ἐκ ΤΗΝΟΥ.

«Ὁ Φχιορεντίνης» ἀνακ. Δ. Οἰκονομίδου ἐξ Ἀπειράνθου — Νάξου, ἀρ. 1585.

«Τὸ Φερεντί» ἀνακ. Μανασσείδου ἐξ Αἰνῶν, ἀρ. 140.

«Ὁ Ρεβεντίνης», Λέσβου Α.Α., ἀρ. 25.

«Ὁ Φκιορεδίνης», ἀνακ. Α. Ζευγώλη ἐξ Ἀπυράνθου Α.Α., 1545.

2. Στὴ δική μου παραλλαγή δὲ γίνεται διήγησις, ἀλλὰ ἡ κόρη παρουσιάζεται ἀθρομῆτως νὰ διηγηθῆι καὶ αὐτὴ κάτι στὸ βασιλόπουλο ποῦ ἐν τῷ μεταξὺ αὐτῆ ἢ ἴδια μὲ τὶς σκλάβες τῆς ἔχει φέρει σὲ κακὸ χάλι ἀπὸ τὸ ξύλο.

3. Καὶ σὲ ἄλλα ἑλληνικὰ παραμῦθια συνα-

τοῦμε στίχους, ἀλλὰ σ' αὐτὰ παρεμβάλλονται οἱ στίχοι λ.χ. στὸ Κρητικὸ παραμῦθι «Τὸ βαφνοκούκουδο».

4. Στὴ δική μου παραλλαγή οἱ στίχοι περιορίζονται στὸ νὰ θυμῆσουν στὸ βασιλόπουλο τὴν κοπέλλα, ποῦ τοῦ λέει: «θυμᾶσαι Φλωρεντίνο μου, θυμᾶσαι δὲ θυμᾶσαι; / τὰ ρόδα τὰ ντραντάφυλλα ποῦδραζα κ' ἤλουγά σε;» κλπ. ἀλλὰ καὶ τῶν λοιπῶν παραλλαγῶν οἱ στίχοι δὲν εἶναι περισσότεροι τῶν 20.

5. Ὁ Βλαστός κατέγραφε τὸ παραμῦθι τῷ 1887.

6. Ὁ Φλωρεντίνος ἐγοήτευε γέρους καὶ νέους δταν στὰ παιδικὰ μου χρόνια ἢ ἐκ πατρὸς μάμμη μου μᾶς τὸν ἀφηγεῖτο τὶς φεγγαρόλουστες βραδυὰς στὸ ἀλώνι. Ἰδιαίτερη γοητεία εἶχαν γιὰ μᾶς οἱ στίχοι ποῦ τοὺς ἀπήγγελλε σὲ μιὰ σύγχρονη δραματικὴ καλλιτέχνης.

7. Κρίμα ποῦ δὲν ὑπῆρχαν τότε μαγνητόφωνα νὰ εἶχαμε τὴ μουσικὴ του.

8. Κατὰ πληροφoρίας κυρὰ-Βάσως Λουκίδη ἐκ Χριστιάνκειοι καὶ Ἰορδάνη Καραογλάνη ὑφασματεμπόρου κατοικοῦ Χαλανδρίου ἐκ Σελευκείας τῆς Κιλικίας. Μερικὰ ἀπὸ τὰ τραγῳδία τῶν παραμυθιῶν τῆς Κιλικίας ἔχουν καταγραφῆι σήμερα σὲ δίσκους.

Ο ΜΕΛΙΣΟΣΤΕΦΑΝΟΣ

(Περιοδ. «Κρητικὸς Λαὸς», Ἡράκλειον 1909, σελ. 78-79, 104-108)

.....
Τί ἔχεις Μελισο-Στέφανε καὶ χαμηλοκοιτάζεις;
σὰ νὰ ἔγε χάσης τίποτα κάθεσαι καὶ λογιάζεις.
.....

Ὅ,τι καὶ ἂν εἶχα τάχασα Σιόρη Φιορεντίνο
ὀψὲς ταχυὰ βουδοτυφλῶ, δὲν τῶχω καὶ σ' ἐκεῖνο,
μὰ τὸ ἔχω γιὰ τὸ γάμο σου ποῦ θελ' ἢ Ἀφεδιά σου
νὰ παντρευτῆς ἐδὰ κοντὰ νερθῆ ἢ Ρήγισσά σου.
Μὰ εἶχα πόθο ἀδερφοχτέ πολλὰ γιὰ νὰ ξοδιάσω
κ' εἰς τὸ ἀκριβαῖς σου τῆ χαρᾶς ροῦχα γιὰ ν' ἀγκινιάσω.
Μὰ ξόδιασά τα ἄγνωμα σὲ μιὰν Ἀφοραντέρα
δὲν εἶδες γῆ δὲν ἤκουσες; ὀψὲς ταχυὰ τὴ φέρα;

(Τότε ἐξεμυστηρεύθησαν οἱ φίλοι)

Ἄντέστε δὰ νὰ πέσωμε ποιὸς νὰ τὴ φοβερῖση
ἴσως καὶ νὰ ἔγε φοβηθῆ καὶ τᾶσπρα νὰ γυρίση.

(Ὁ ὑπηρέτης Κώστας προβαίνει ξάφνου σὰν ὀμανίτης)

Ἐντοῦ ἐδῶ ποῦ πρόβαλε τὸν Κώστα ὀμανίτη
πάεις νὰ ζήσης Κωνσταντῆ σὲ κείνονέ τὸ σπίτι;
κ' ἐκεῖνὰ θὰ δῆς μιὰν ἔμορφη μιὰν ἄσπρη περιστέρα
κ' εἶνε ξανθὴ κ' εἶνε σγουρὴ ὀψὲς ταχυὰ τὴ φέρα.

Καὶ ἔπε της πῶς τὴ χαιρετοῦν οἱ γιαφεντοταρῶνοι

κι δλοι πολλὰ παρακαλοῦν νά 'νε πολλοὶ τσ' οί χρόνοι
καὶ τᾶσπρα πού τῶς ἴπηρε, ἃ θέλη νά γυρίση
πάλι καὶ δέ, νά περπατῆ νά πηγαίνωμε στὴν κρίσι.
Στὴν πιᾶτα τσῆ τὰ πέμπουμε μὲ τῆ δική της σκλάδα
σάν ἔβανε τὰ πράσινα καὶ τὰ χρυσᾶ τὰ μπλάδα.

(Ἡ βασιλοπούλα)

Ἄμε πέ των νά τρέξουνε μὰ ἴγὼ πηγαίνω τώρα
κι' ἐγὼ θὰ κάμω πράμματα πού θὰ θαμάσ' ἡ χώρα.

(Ὁ Κώστας φέρει τὴν ἀπάντησιν)

Δώστε μου δὰ τὴν πληρωμὴ, δόστε μου καὶ τὸν κόπο
γιατὶ πολλὰ ἴπαθα ὁ φτωχός, ὥστε νά βρῶ τὸν τόπο
Νά γαίδαρε τὴν πληρωμὴ γιὰ τούτουςέ τοὺς δύο
γιατὶ σέ λίγο τίβοτσι ζητᾶς τορνέσα βίο

(Οἱ φίλοι μεταξὺ των)

Διάολε κι' ἔπαρέ τηγε, εἴντα πολλὰ φοδοῦμαι
μὴ μασέ κάμη ἐντροπὴ μηδὲ καὶ τᾶσπρα δοῦμε.
Μὴ μασέ κάμη ἐντροπὴ κ' ἡ χώρα νά τὸ μάθη
κ' ἡ χώρα κι οὔλα τὰ χωριὰ καὶ τῶν τριῶ (ν) τὰ πάθη.

(Οἱ φίλοι πρὸς τὸν Κώσταν)

Πέ μας νά ζήσης Κωσταδιό, εἴντα λοῆς τσῆ φάνη;
εἶδες τη, μὰ τὴν πίστι σου, ἔγνοια νά τηγέ πιάνη;

(Κώστας)

Ἵλη χαρὰ ἐγίνηκε στὴν πίστι μου νά ζήσω
κ' εἶπε «σκατὰ στὰ γένεια του πού θὰ γυρίσ' ὀπίσω».

(Τὸ βασιλόπουλο τοὺς ἐνθαρρύνει)

Ἐλᾶτε νά πηγαίνωμε μὰ ἴγὼ θὰ σαςέ μνόςξω
ἃ (ν) δέ σας δώση τᾶσπρα σας ἐγὼ θὰ σας τὰ δώσω.

.....

(Ἡ βασιλοπούλα)

Καὶ μπαίνει καὶ στολίζεται μέσα στὴν κάμερά τση
οὔλος ὁ κόσμος ἤφεξεν ἀπὸ τὴν ὀμορφιά της.
Τῆ σκάλα της κατέβαινε μόνο μὲ μιὰ βαγίτσα
κ' ἐκράθειε καὶ στὸ χέρι της μαλαματένια βίτσα.
Τ' ἄστρον τὰ παραπάντησε, τὸ λαμπηρὸ τὰ χιόνι
καὶ παρευθὺς εὐρέθηκε στοῦ Ρήγα τὸ περδὸλι.
Κι ὁ Ρήγας ὡς τὴν εἶδενε ἔφτὰ φορές ἀλλάσσει

(Ὁ βασιληᾶς)

Σέ εἴντα τὴν ἐφέρετε κ' ἔπειτα δέ μιλεῖτε;
σάν ἔχετε κρισολογιαῖς ἐμπρός της νά ταῖς πῆτε.

(Λέγουν οἱ φίλοι τοῦ βασιλόπουλου)

Μίλησε πρῶτα, ἀδερφοχτέ, ὀποῦπες πῶς θὰ ἴμνόςξης
ἃ (ν) δέ μᾶς δώση τᾶσπρα μας ἐσύ θὰ μᾶς τὰ δώσης.

(Τὸ βασιλόπουλο)

Ἰπῆτις εἶδα τσ' ὀμορφιαῖς καὶ τὰ περίσσα κάλλη
ὁ λόγος πού σας ἔλεγα εὐθὺς ἐχάθη πάλι.
Πάλι γιὰ τὸ χατήρι σας θ' ἀρχίσω τὴν ἀρχή σας
καὶ τᾶλλα τ' ἀποδέλοιπα πέτε τα κι ἀπατοί σας.

Τοῦ ἐνοῦς μας ἔφαγ' ἑκατὸ τ' ἄλλοῦ ἴφαγε διακόσα
κ' ἐμέ τοῦ κακορρίζικου τᾶσωσε πεντακόσα.

(Ἡ βασιλοπούλα)

Στέκετ' ἀτὰ πού στέκετε, στέκετε μὴ μιλήτε
κι ἂν ἔχετε κρισίματα ὕστερα θὰ τὰ πῆτε.
Μὰ πάρ' Ἄφέντη τὰ φλουριά κι ἃ θές νὰ τῶς τὰ δώσης
καὶ ξάπολλα παρακαλῶ τὴν ἐδική σου γνώσι.
Σ' τοῦτο τὸν τόπο ὁ Θεὸς σ' ἔβαλε νὰ δρίζης
ὁποῦ σὲ πλούσιους καὶ φτωχοὺς τὸ δίκηο νὰ χαρίζης.

.....

(Βασιληᾶς)

Μὰ πάρε κόρη τὰ φλουριά μαζί σου νὰ τὰ θάλῃς
μακάρι νᾶθελα μπορεῖς κι ἄλλα νὰ τωγὲ πάρῃς.

(Βασιλοπούλα)

Ἄφέντη, τὴν κορώνα σου κανεῖς νὰ μὴ σοῦ κλέψῃ
δὲ θέλεις κάμει μπορετὸ πολλὰ νὰ τὴν ξετρέξῃς;

(Βασιλέας)

Αὐτὸς ὁ λόγος λυγερή, στιμαρισμὸ δὲν ἔχει
καὶ τὴν τιμὴ του πᾶσα εἰς πολλὰ τὴν ἐξετρέχει.

(Βασιλοπούλα)

Ἔτσι ἴμ' Ἄφέντη μου, κι' ἐγὼ ἀκριβοφυλαμένη
καὶ μὲ σπαθιά καὶ μ' ἄρματα καλὰ ἴμαι ἐλεπημένη.
Κ' ἤρθα καταρωτώντας σου γιὰ νὰ ξεντριγάρω
καὶ τὴν τιμὴ μου τσ' ἄμοιρης ἠθέλησαν νὰ πάρουν.
Μ' Ἄφέντη μου ὁ γυούκας σου μέσ' ἀπὸ τὴ Σουρία
τὰ χέρια μου τοῦ δώκανε ὅλη τὴ λευθερίαν.
Ἄφέντη μου ὁ γυούκας σου ἄντρας εἶν' ἐδικός μου
κ' ἐγὼ τὸν ἐξεμίστεψα μὲ κίνδυνο δικό μου.
Κι' ἄφησα κόρη Βασιληᾶ μάγνα καὶ τόσο πλοῦτο
καὶ θὰ περνῶ βασιλικὰ μοῦπε στὸν τόπο τοῦτο.

.....

(Οἱ σύμβουλοι)

Κυρὰ κι' ἐπαραπάτηρες καὶ κάμε τὸ Σταυρό σου
μήπως κι' ἄλλοῦ σ' ἐπέψανε νὰ ἐρῆς τὸ ριζικό σου.

(Βασιλοπούλα)

Στέκε κειδὰ πού στέκεσαι καινούργιο μου δουκᾶτο
μὴ σύρουνε τὴ γλῶσσα σου μ' ἓνα κομμάτι θάτο.
Δὲν τῶχω χρειὰ στοὺς ἄρχοντες μηδὲ καὶ στὸ φουσατο
τὸ δίκηο μου θὰ νὰ τὸ πῶ ἐμπρὸς εἰς τὸ Ρηγᾶτο.

(Βασιληᾶς)

Πὲ το κερὰ τὸ δίκηο σου κι' ὀρπίζω στὸ Θεό μου
τὸ δίκηο σου θὰ νὰ γενῆ μακάρι νᾶν' κι' ὁ γιός μου.

(Ἡ βασιλοπούλα βγάνει τὸ δακτυλίδι τοῦ βασιλόπουλου
τὸ ὁποῖον εἶχον ἀνταλλάξει τὴν ἡμέραν τῆς ἀφίξεώς των
ὅτε τὴν ἄφησεν εἰς τὸν πύργον καὶ τὸ θέτει εἰς τὸ τρα-
πέζι. Ὁ βασιλεὺς τὸ παίρνει καὶ τὸ παρατηρεῖ καὶ λέγει)

Ἐτούτος ὁ δακτύλιδος εἶναι πολλὰ μέγας
ἀκροσταθῆτε μιὰ στιγμὴ νὰ φέρουν καὶ τὸν ἄλλο.

(δηλαδὴ τὸν υἱὸν του).

Ἄμέτε πῆτε τῇ ξανθῆς νὰ πῆτε τῇ Σινιόρας
νάρθη τὸ γλιγορήτερο ἐτούτη δὲ τὴν ὥρα.

(Ἔρχεται ἡ βασίλισσα)

(Βασιλεὺς)

Ἐπὰ κυρά μου ἦρθενε μιὰ διαφορὰ μεγάλη
Ἐτούτη ἀπὸ τὸ θάνατο τὸ γιό μας εἶχε θγάλει.
Καὶ λέει τέτοι' ἀθηβολή, καὶ μοιάζει νὰ ἔν' κι' ἀλήθεια
καὶ μόνο πού δὲν ἔχουνε ἓνα χαρτί βοήθεια.
Καὶ λέει πὼς ὁ γιούκα μας καὶ λέει πὼς ὁ γιός μας
ἐκεῖνοςά ναι ἀφορμὴ κ' εὐρέθηκεν ὀμπρός μας.

(Ἡ βασίλισσα λέγει)

Σφούγγιξε τὰ ματάκια σου καὶ πέ μ' ἀγάλια ἀγάλι
ποῦ τὸ ἐγνώρισες, κυρά, τοῦτο τὸ παληγάρι.

(Βασιλοπούλα)

Στὸ Κάϊρο τὸ γνόρισα κ' εἰς τὴ φλακὴ τὸ θάλα
κ' ἐγὼ μ' ὀποῦ τὸ γλύτωσα μὲ κίνδυνα
μὲ ρόδα καὶ τριαντάφυλλα πήγαινα κ' ἠῶρηγνά το
καὶ μὲ ψιλὰ ποκάμισσα πήγαινα κι' ἄλλασσά το.
Καὶ μὲ τὰ δάκρυα ἢ ὀρφανὴ ἔσκυφτα κ' ἔλουγά το.

.....

Μ' ἀφέντης μου ὁ βασιληῆς τοῦ τόπου ὁ Σουλτᾶνος
ἓνα λεπρὶ τοῦ κεντρώθηκε εἰς τὸ κεφάλι ἀπάνω.
Μὰ ἂν θὰ πῆτε σὲ γιαιτροὺς πολλὰ τοὺς ἐξετρέχει
κι' ἂν πῆτε καὶ γιὰ θότανα ὁ κόσμος ὅσα ἔχει.
Κανεὶς γιαιτρὸς τοῦ εἶπενε τὸ γιό σου γιὰ νὰ πάρουν
σφαχτὸ νὰ τονὲ κάμουνε τὸ αἷμα του νὰ θάλουν
καὶ τότε τὸν ἐφέρανε δεμένο οἱ κρουσάροι
γιὰ νὰ τὸν καταλύσουνε τὸ αἷμα του νὰ θγάλη.

(Βασίλισσα)

Ἐγὼ κερά δὲν τῶριζα μὰ πάλι κι' ἀπατός σου
πέ του το καὶ μὴ ντρέπεσαι καὶ πέ του το κι' ὀμπρός του.

(Ἡ βασιλοπούλα πρὸς τὸ βασιλόπουλο)

Δὲ μ' εἶδες γῆ δὲ μ' ἤξευρες ποτὲ καμμιάν ἡμέρα
δὲν ἤκουσες ὁ Σουλτᾶνος μας ἂν εἶχε θυγατέρα;

(Βασιλόπουλο)

Θαρρῶ πὼς εἶχενε κισμιὰ μὰ ἔγω νὰ μὴν τὴν εἶδα
γῆ παντρεμένη νᾶτονε γῆ πούρι κορασίδα.

(Βασιλοπούλα)

Πὼς εἶσαι σκύλε δίμουρος καὶ μ' ἔχεις γαστρωμένη
κ' εἶμαι σαράντα ἡμερῶ τί θὰ γενῶ ἢ καὺμένη;
Ἐτουτανὲ τὰ μάγουλα θέλω νὰ τζαγκουρνίσω
καὶ τοῦτες τῇ πλεξοῦδες μου θέλω συρμαδῆσω.

(στρέφεται πρὸς τὴν βασίλισσαν)

Δός του κυρά μου τὸ φιλι δός του καὶ γύρισέ το

γιατί κριμένη τή ζωή θά σέρνης κάτεχέ το.
Εἰς τὸ δεξιό του μάγουλο δός του ἕνα φιλάκι
κι ἀπ' τὸ ζερφό του μάγουλο ἕνα μπατσελιδάκι.

(Ἡ βασίλισσα φιλεῖ τὸν υἱὸν της)

Τζωρτζέτα μου τὰ μάθια μου Ἰζωρτζέτα μου τὸ φῶς μου
ἀπού ἴσouvε τὸ θάρρος μου καὶ ὁ ξεμιστερός μου.

(Βασιλεὺς)

Πάρε Τζωρτζέτα τὸ σπαθί.

(Βασιλοπούλα)

Πάρε το κι ἀπατό σου
ὁ,τι ὀρίζεις κάμε το σκλάβος εἶν' ἐδικός σου
Δοξάζομένε τὸ Θεὸ πὺ σου φερε τὸ νοῦ σου
καὶ σὺ ἀφέντη βασιλιχά συμπάθησε τοῦ γιου σου.

Καὶ τότε τοὺς ἐστέσανε τοὺς δυὸ τῶνε ὀμάδι
κ' ἐμπήκανε κ' οἱ ἄλλοι δυὸ οἱ φίλοι του κουμπάροι.

(Καθ' ὑπαγόρευσιν τῆς κυρίας Μαρίας Ε. Στρατηδάκη
ἐκ τοῦ χωρίου Χωρδάκι τῆς Ἐπαρχίας Ἀμαρίου τῆ
8 8 βρίου 1887 ΠΑΥΛΟΣ Γ. ΒΛΑΣΤΟΣ)

Γ Λ Ω Σ Σ Α Ρ Ι Ο Ν

Ἰφές ταχυὰ βουδοτυφλῶ = Ἰπὸ χθές τὸ πρῶτ
εἶμαι σὺν βουδὸς καὶ τυφλός.

δέν τῶχω κ' εἰς ἐκεῖνο = δέν εἶναι τοῦτο πὺ
κυρίως μὲ ἀπασχολεῖ.

ἀφεδιά σου = ἡ ἀθηντία σου.

ἀδερφοχτέ = ἀδελφοποιητέ.

εἰς τὸ ἀκριβαῖς σου τὸ! χαραῖς = κατὰ τοὺς
γάμους σου.

ἀγκινιάζω = ἐγκαινιάζω.

ἀγνωμα = παρὰ τῆ θέλησή μου.

Ἰφοραντέρα = Στὴν παραλλαγή Βλασσάκη
ἀποκαλεῖται φουρασκέρα (παραφθ. τῆς ἰ-
ταλ. λέξεως forestiere - ξένη). Τίθεται
ὡς λέξις ὕβριστικῆ. Στὴν παραλλαγή Μαρ.
Νικολαῖδου ὑπάρχει ὁ στίχος «σὺπα πατέ-
ρα μὴ μιλάς αὐτῆς τὸ! αἰσχρῆς γυναι-
κας». Εἰς παραλλαγὴν Ζακύνθου ἀποκα-
λεῖται «πολιτικιά» καὶ «ξεκλωμένη».

Ἰντέστε = ἐλάτε.

ὀμανίτης - ἀμανίτης = μανιτάρι. Συνήθης ἡ
φράσις «ἐπρόβαλλε ὡσὺν τὸν ἀμανίτη»,
δηλαδὴ αἰφνιδίως.

Ἰφεντοταρῶνοι = Ἰσως θέλει νὰ πῆ Ἰφεντο-
βαρῶνοι.

πάλι: καὶ δὲ = ἀκούεται καὶ σήμερα = ἐὰν δέν...
πιάτα (ἡ) = ἡ πιατέλλα, ὁ δίσκος.

Ἰμε = πῆγαινε.

Γιατί σὲ λίγο τίβοτσι / ζητῆς τορνέσα βίο =
Ἰσως ἐδῶ χρειάζεται διόρθωσις τοῦ κει-
μένου: γιατί γιὰ λίγο τίβοτσι (τίποτσι)
ζητῆς τορνέσα δύο.

εἶντα πολλὰ φοδοῦμαι = διότι πολὺ φοδοῦμαι.
μὴ μαςὲ κάμη ἐντροπή = μήπως μᾶς ντρο-
πίαση.

Σκατὰ στὰ γένεια του = παροιμιώδης ἐκφρα-
σις ἐν χρήσει καὶ σήμερα. Σημαίνει δέν
πρόκειται νὰ υποχωρήσω.

ἀμνόγω, ἐμνόγω = ὀρκίζομαι.

εαχίτσα (ἡ) = μικρὴ ὕπηρετρια.

Τᾶστρα ἐπαραπάντησε = ἔδαλε κατὰ μέρος.

ἀπήτις = ἀπ' ἡς στιγμῆς.

ἀπατοί σας = σεῖς οἱ ἴδιοι.

τά ἴσως = τὰ συνεπῶσσε.

ἀτά = αὐτοῦ (ἐπίρ. τοπικόν).

ξάπολλα = καθ' ὕπερβολήν.

νὰ μὴ σοῦ κλέψη = ἐὰν τις ἤθελε σοῦ κλέψει.

ξετρέχω = ὕπερασπίζομαι (μεταφ.), ἐπιδιώκω.

στιμαρισμός = στιμέρνω = ἐκτιμῶ. Ἰδῶ ἡ
φράσις σημαίνει ὕπεράνω ἐκτιμήσεως, ἀ-
νεκτίμητος.

ὀλεπημένη = προστατευμένη.

καταρωτῶντας = ἐρωτῶντας τὸν ἕνα καὶ τὸν
ἄλλο.

ξεντριγάρω = ξεκαθαρίζω μιὰ ὑπόθεση. Σκα-
νίως ἐν χρήσει σήμερον. Στὶς ἀρχές τοῦ
αἰῶνος τὴν ἡκουσα πολλὰς φορὰς ἀπὸ τῆς
γιαγιάδες μου.

ξεμιστεύγω = σῶζω τινὰ ἀπὸ κίνδυνου.

παρπατιῶ = μεταφ. περιπίπτω σὲ λάθος.

Δέν τῶχω χρειά = δέν ἔχω ἀνάγκη, δὲ φο-
δοῦμαι.

Δουκάτο = εἰς ἄλλην παραλλαγήν ὀρθότερα
ἀδοκάτο = δικηγόρος.

δακτύλιδος = ἀρραβῶν τῆς νύφης. Εἶχε σχῆ-
μα καὶ παράστασις ὄψεως. Τὸ φίδι κορ-
λουριασμένο σὲ δύο πλήρεις κύκλους καὶ
1)3 τοῦ κύκλου. Τὰ δύο ἄκρα κατέληται
σὲ δύο κεφαλὰς (τὸ φίδι δηλ. δέν εἶναι
οὐρά), σημείον ἀτέλειωτης ἀγάπης.

κανεῖς γιατρός = κάποιος γιατρός.

καταλυῶ = φονεύω.

ἀπατός σου = σὺ ἡ ἴδια (ἡ λέξις ἐδῶ καὶ διὰ
τὰ 2 γένη ποιητικῆ ἀδεία).

πούρι = Ἰσως, πάντως.

δίμουρος = διπρόσωπος.

τσαγκουρνίζω = μὲ τὰ νύχια μου τραυματίζω

ΕΝΘΑΔΕ ΚΕΙΤΑΙ

Νουβέλλα τῆς Λίνας Σολομωνίδου

(Συνέχεια καὶ τέλος)

7

Τρίζουν τὰ φύλλα τῆς ἐλιᾶς στὸ ἀσημένιο καπνιστήρι. Ἡ Μαρία σταματᾷ μπροστὰ στὸν παπᾶ, στὸ δάσκαλο, στὸ θεῖο - Στρατῆ, στὸ Λευτεράκη. Κάνουν πρῶτα τὸ σταυρό τους καὶ μετὰ ἀνοίγουν τὴ χούφτα τους καὶ τοὺς ραντίζει μὲ ἀνθόνερο.

Ἡ Μαριγὼ ὄρθια κοντὰ στὸ παράθυρο, μιὰ σκύβει τὸ κεφάλι τῆς καὶ παρατηρᾷ τὸν κόσμον ἀπόξω, μιὰ γυρνᾷ καὶ κοιτάζει τοὺς ἀνθρώπους μέσα στὸ δωμάτιο.

Ὁ γάμος! Ὅλο τοῦτο τὸ ἀσκέρι ποὺ περιμένει ἀπόξω νὰ συνοδέψει τὸν γαμπρό. Ἀλλὰ ποῦ εἶναι ὁ γαμπρός;

Ψελλίζει μονάχη τῆς, ἀφουγκράζεται. Τὰ βιολιά. Δὲν ἀκούει τὰ βιολιά. Τούτη ἡ πηχτὴ ὀμίχλη ποὺ σκεπάζει τὸ μυαλό τῆς, κάτι πάει νὰ σπιθίσει, μιὰ ἔγνοια, μιὰ εἰκόνα, μιὰ θύμησι. Ὅλα μπερδεύονται καὶ σβήνουν.

Φεύγουν. Προφταίνει τὴ Μαρία στὴν πόρτα, γαντζώνεται ἀπάνω τῆς. Τὰ μάτια τῆς σαστισμένα σταματοῦν στὸ πρόσωπο τῆς κοπέλλας.

—Μαρία!

Τρεμουλιάζει τὸ σαγόνι τῆς, θαμπώνει ἡ ξώπορτα, τὸ κατώφλι. Σκύβει τὸ κεφάλι τῆς, χώνει τὸ πρόσωπό τῆς στὸ μαῦρο φουστάνι τῆς Μαρίας. Σφίγγονται τὰ βλέφαρα, κύκλοι φωτεινοί. Ὅχι, δὲν θέλει νὰ δλέπει! Τίποτε δὲν ἔμεινε στὴ θέση του, ἐρημιᾶ. Μόνη τῆς, χαμένη στὴν ἐρημιᾶ!

—Ἐλα, θειά - Μαριγὼ!

Ἡ ζεστὴ χούφτα τῆς Μαρίας, ἡ ἀνθρώπινη παρουσία.

—Κάτσε δῶ χάμου. Ἐλα καὶ τὸ πλεκτό σου. Δὲν θ' ἀργήσουμε, θὰ πᾶμε στὴν πόλη καὶ ἴσαμε τὸ μεσημέρι θάμαστε πίσω.

Τυλίχτηκαν τὰ λάβαρα καὶ οἱ σημαῖες. Κινοῦν τὰ λεωφορεῖα, πνίγεται ὁ θόρυβος τῆς μηχανῆς, σύγνεφο ἡ σκόνη. Καὶ μετὰ ἡσυχία, ἡ σιωπὴ τοῦ κάμπου.

Ἄγια Μαρίνα καὶ κυρά...

ποῦ ποκοιμίζεις τὰ μωρά...

Τὰ δάχτυλα κινοῦνται πυρετικά, οἱ βελόνες ἀνεβοκατεβαίνουν ρυθμικά, ὁ ξερὸς μεταλλικὸς ἤχος σμίγει μὲ τὸ νανούρισμα, τὸ νανούρισμα δὲν τὸ τραγουδάει, τὸ συλλαβίζει, ἔμεινε μετέωρη ἡ τελευταία συλλαβὴ, τὰ χέρια μείναν στὸ κενό, ἔπειτα ἀκούμπισαν πάνω στὴ μαύρη ποδιά. Ροζιασμένα, μὲ νύχια φαγωμένα, δλορυτίδες σκληρές, χέρια θασανισμένα ὅπου μετρᾷς τίς ὥρες τοῦ μόχτου πάνω στὴν ἀμμουδερὴ κόκκινη γῆ, τίς πλύσεις, τὴ λάτρα τοῦ σπιτιοῦ, μετρᾷς τίς ἀτέλειωτες

τὸ πρόσωπό μου.

Ἡ κριμένη τῆ ζωῆ = ἔμμεσος κατάρρα =

ἐὰν δὲν στέρξης (σὲ καταρῶμαι καὶ νὰ τὸ ξέρξης) θὰ περάσης ζωὴ δυστυχισμένη.

1. Ὁ στίχος θυμίζει τὸ τέλος τῆς «Θυσίας τοῦ Ἀβραάμ».

Οἱ τελείες τοῦ κειμένου δηλοῦν χάσμα κατὰ τὴν ὑπαγόρευσιν. Οἱ ἐπεξηγήσεις ποῦ μεσολογῶν ὡς πρὸς τὸ κείμενον καὶ τὸν ρόλο τῶν προσώπων, ἴσως ἔγιναν ἐν συννενοήσει τῆς ἀφηγητῆς καὶ τοῦ καταγράφοντος Βλαστοῦ.

μέρες του κοριτσιού που μεγάλωσε και γέρασε δίχως ανάπαψη, δίχως ανάσα.

Δούλα στα ξένα σπίτια όσο ήτανε κοπέλλα, δυο φορές δούλα όταν παντρεύτηκε κι άνοιξε δικό της σπίτι.

Νά ξεποστάσει! Τα κόκκαλά της που ούτε στον ύπνο δεν βρίσκουν ανάπαψη, ποτισμένα ίσαμε το μεδούλι στην κούραση που σίβαζε ο χρόνος. 'Ο τάφος! Μονάχα στον τάφο βρίσκει ανάπαψη ο χωρικός, στα σπλάχνα έτούτης της γης που ποτίστηκε στον ιδρω του, που ρούφηξε το αίμα του για να καρπίσει.

Κλείνουν τα βλέφαρα, το κεφάλι πέφτει στο στήθος, γίνεται ανάλαφρη ή ανάσα. 'Ο χρόνος γυρνάει πίσω. Τα χέρια της άγκαλιάζουν το τρυφερό κορμί του παιδιού της, σφίγγει το βρέφος στον κόρφο της. "Οχι!" "Ας μείνει ακόμα λίγο δικό της! Μεγαλώνει το παιδί, παίρνει τα χαρακτηριστικά του Δημήτρη, γίνεται άντρας. 'Αδειάζουν τα χέρια της Μαριγώς, άδικα τ' απλώνει ν' ακουμπήσουν το αγαπημένο πρόσωπο του γιού της. Και ξαφνικά σβήνει ή εικόνα του παλληκαριού, μιá μεγάλη άσπρη πεταλούδα φτερουγίζει γύρω από το πρόσωπο της μάνας, τα φτερά της ανάλαφρα ακουμπάνε στο μέτωπό της, στα χείλη. "Έδωσε το τελευταίο φιλή ή πεταλούδα και χάθηκε.

'Ανοίγει τα μάτια τρομαγμένη, ή άγωνία σφίγγει τον λαιμό της. Τ' όνειρο! 'Ο γιός της! Κάτι έπαθε ο γιός της. Τρέμουν τα γόνατά της, ακουμπά στον τοίχο, σέρνει τα δήματά της.

'Η φωτογραφία του Δημήτρη, το στεφάνι, το καντήλι που καίει! Διαγκώνει τα χείλη της, στάζουν αίμα.

'Η πεταλούδα, τ' όνειρο! Οί πεταλούδες είναι ψυχές! 'Ο γιός της, ή ψυχή του γιού της!

Μερμηγγιάζουνε τα πόδια της, λυγίζουν τα γόνατα, δεν είναι δικά της, δεν έχει πόδια. Τα νύχια της έργώνουν τα μάγουλά της, τα μαλλιά απομένουν τουφες - τουφες στις χούφτες της. Τα δάχτυλα ακουμπάνε τη χρυσαριά κουδέρτα, προχωρούν στο κεντητό σεντόνι, χαϊδεύουν το μαξιλάρι.

Το παιδί της, ο γιός της! Πέθανε ο γιός της!

Δέν έχει πια δάκρυα, στάχτη γιόμισε το στόμα της. Το βλέμμα της φέρνει γύρο το δωμάτιο, σταματά στη ντουλάπα, στο τραπέζι με τα βιβλία. 'Η άπουσία!

'Ακουμπά τους άγκωνες της στο στρώμα, στέκει όρθια, το κεφάλι της είναι άδειο, όλος ο έαυτός της άδειασε με μιáς.

Δάκρυα, μοιρολόγια, γιατί; Τί νόημα έχουνε πια;

Πλησιάζει το παράθυρο, ο κάμπος απλώνεται κοκκινωπός κάτω από το μεσημεριάτικο λιοπύρι, οί έλιές πιο πέρα άσημίζουν στο θρόισμα του άγέρα. Μαζεύει τη μαντήλα της και τυλίγει το κεφάλι της, ρίχνει μιá ματιά στο τσουκάλι πάνω στη φωτιά, κάνει ν' απλώσει τα χέρια της ν' άνασηκώσει το σκέπασμα, ή κίνηση μένει στη μέση, τα χέρια της αποτραδιούνται. Γιατί; Για ποιόν;

Βγαίνει στην αυλή. Το πηγάδι. 'Ανεβάζει τον κουβά, γιομίζει τις χούφτες της. Χάθηκε ή δροσιά. Σκύβει το κεφάλι της, μαυρίζει το πηγάδι, σκοτάδι. Το σκοτάδι σκεπάζει τους πεθαμένους. 'Η άπότομη κίνηση, το πλατάγισμα του νερού. μιá κραυγή. 'Υστερα τίποτε, ή σιωπή. Το θρόισμα τ' άγέρα άνάμεσα στα φύλλα, το κράξιμο ένός πουλιού.

8

'Εμβατήρια! 'Η πλατεία έχει γιομίσει και όλοένα έργουνται. Τα παιδιά του σχολείου άνεμίζουν τις γαλάζιες σημαιοούλες, οί πρόσκοποι με τα κοντάρια τους συγκρατούν το πλήθος που σπρώχνεται να δει τους έπίσημους. Χειροκροτήματα, ζητωκραυγές. Το χωριό! Πρώτος ο πατέρας του ήρωα, δυο δήματα παραπίσω ή άρραβωνιαστικιά του κι άκολουθούν ο παπās, ο δάσκαλος.

Ξεκολλάει το πρόσωπό της από το τζάμι, τραβά τις κουρτίνες. Ούτε ένν

δάκρυ, ὁ ρυθμὸς τῆς καρδιάς τῆς κανονικός. Μιὰ μέρα σὰν ὅλες τὶς ἄλλες. Τρίτος, ὁ θεατῆς πὺ δὲν συμμετέχει στὸ θέαμα. Νὰ μὴ νοιώθεις τίποτε, νὰ μὴ μπορεῖ νὰ σὲ ἀγγίξει τίποτε. Ἡ ἀπόλυτη μοναξιά. Μόνη ἀνάμεσα σὲ ξένους, τὰ μάτια τῆς ψυχρά, ὑπολογιστικά, ν' ἀναμετροῦν χωρὶς πάθος, χωρὶς συγκίνηση.

—Δὲν πρόκειται νὰ πάω!

Τὰ χεῖλη τῆς γίνονται ἴσια γραμμὴ, τὸ δεξιὸ φρύδι ἀνασηκώνεται, ἕνα χαμόγελο ἀδιόρατο. Πόσο εἶναι εὐκολο νὰ τὸν ἀγγίξει! Ἐνα τίποτε κι ἀμέσως πάει ἢ αὐτοπεποίθησή του, ἢ σπουδαιότητα πὺ δίνει ὁ ἴδιος στὸν ἑαυτὸ του. Ἀνοίγουν τὰ μάτια του, κοκκινίζει ὁ λαιμὸς του, τὸ χέρι του ἀνεβαίνει στὴ γραβάτα του. Ἡ ἐξώπορτα κλείνει, τὰ εἴματά του στὸ πεζοδρόμιο, διασχίζει τὸ δρόμο. Θ' ἀνέβει στὴν ἐξέδρα, θὰ σφίξει τὸ χέρι τοῦ Στρατῆ, θὰ σκύψει νὰ φιλήσει τὴ Μαρία. Δὲν εἶναι ἀνάγκη νὰ κοιτάξει γιὰ νὰ δεῖ, ξέρεϊ. Ἡ φωνὴ του θάναϊ τρεμουλιαστή ἀπὸ τὴ συγκίνηση, ἢ παρουσία! Ἀνήκει στοὺς ἄλλους καὶ τοῦ ἀνήκουν, ἀπλώνει τὸ χέρι του καὶ παίρνει. Ὁ ζητῶν εὐρήσεται.

—Ἀποτάσεις τὸν διάβολο;

—Ἀποταξάμενος!

Ἡ φωνὴ τῆς σοδαρή, σφίγγει τὸ παιδί στὴν ἀγκαλιά τῆς, τὸ κερί τρεμοσδῆνει. Σκύβει ἢ μητέρα τῆς καὶ τῆς ψιθυρίζει.

—Πρόσεχε μὴν κάψεις τὸ παιδί!

Δεκατριῶν χρονῶν καὶ νάναϊ νουνά! Στεγνώνει ὁ λαιμὸς τῆς, ἢ καρδιά τῆς κλωτσάει, θέλει νὰ κλάψει καὶ νὰ γελάσει. Σφίγγει τὸ παιδί πὺ δυνατά, ἀρχινάει τὸ κλαψούρισμα, τὸ κουνάει, κάνει μιὰ γκριμάτσα. Χαμογελά, ἀπλώνει τὸ χεράκι του στὸ κερί.

«Ἄν εἶσα: φρόνιμη τὴν Κυριακὴ, θὰ σὲ πάω στὸ χωριὸ νὰ δεῖς τὸν Δημήτρη. Ἄν πάρεις καλὸ θαθμὸ στὰ μαθήματα θὰ φιλοξενήσουμε τὸν Δημήτρη». Πάντοτε ὁ Δημήτρης.

Οἱ ζεστὲς χούφτες πὺ πασπατεύουν τὸ πρόσωπο, τὰ χεράκια πὺ παίζουν μὲ τὴ μύτη, πὺ τραβᾶνε τὰ μαλλιά. Τὸ σκυλάκι πὺ κάνει χίλια καμώματα, τὸ γατί πὺ κουλουριάζεται στὰ γόνατά τῆς.

—Ἡ Στέλλα ἔχει πολὺ καλὴ ἀνατροφή!

Ὅλα μελετημένα, ὅλα μὲ πρόγραμμα, ἢ πειθαρχία πὺ ξεκινᾶ ἀπὸ τὴν κούνια, ἢ περηφάνεια τῆς οἰκογένειας πὺ κρατᾶ ἀπὸ τζάκι. Χρήματα μπορεῖ ν' ἀποκτήσει ὁ καθένας, οἰκογενειακὴ παράδοση ὅμως ὄχι! Ὁ χαμηλὸς τόνος τῆς φωνῆς, οἱ συγκρατημένες ἐκδηλώσεις, ἢ χαρὰ πὺ ἐκφράζεται μ' ἕνα χαμόγελο, ὁ θυμὸς πὺ τὸν προδίδει τὸ ἀναστήλωμα τοῦ φρυδιοῦ. Ὁ πάγος πὺ σχηματίζεται σιγά-σιγά, ἢ συνήθεια πὺ γίνεται πὺ δυνατὴ κι ἀπὸ τὴ φύση.

—Ἡ Στέλλα εἶναι πραγματικὴ κυρία!

—Νουνά, πέταξε τὰ παπούτσια σου καὶ δῶσε μου τὸ χέρι σου.

Τὰ γυμνὰ πόδια πὺ βουλιάζουν στὴν κόκκινη λάσπη, τὸ χέρι πὺ ὀδηγεῖ μὲ σιγουριά ἀνάμεσα στοὺς κατεδάτες. Ἡ φωνὴ τοῦ Δημήτρη πὺ παρουσιάζει τὸν κάμπο, τὸ βλέμμα του πὺ σταματᾶ στοργικὰ σὲ κάθε δέντρο.

Τὸ χέρι τῆς ἀκουμπᾶ τὴ ζεστὴ χούφτα τοῦ παλληκαριοῦ κ' ἢ ζεστασιὰ κυλάει στὸ αἷμα τῆς. Φουσκώνει ἢ καρδιά τῆς, τὰ πόδια τῆς βουτᾶνε στὴν ἀμμουδερὴ γῆ κι ἀνατριχιάζει. Τούτη δὴ εἶναι ἢ γῆ τοῦ Δημήτρη! Γιὰ πρώτη φορὰ δὲν νιώθει ξένη, δὲν εἶναι θεατῆς. Τὰ μάτια τῆς ἀγκαλιάζουν τὸ σῦδεντρο, καρφώνονται στὸν οὐρανό. Τὰ σύγνεφα! Ἄς γίνουν βροχὴ νὰ ποτιστεῖ τούτη ἢ γῆ, ἢ γῆ τοῦ Δημήτρη. Θέλει νὰ φωνάξει, νὰ τραγουδήσει. Τὸ γέλιο ἀνεβαίνει αὐθόρμητα στὰ χεῖλη τῆς, γέλιο πὺ βγαίνει ἀπὸ τὰ βάθη τοῦ ἑαυτοῦ τῆς. Τρέχουν τὰ δάκρυα στὰ μάγουλά τῆς. Ἀνάλαφρη, σὰν πεταλούδα. Γελά ὁ Δημήτρης, τὰ βράτσα του τὴν σπώνουν, πούπουλο! Γιομίζει τὸν κουβά στὴ βρύση, βουτάει τὰ πόδια τῆς, κοκκινίζει τὸ νερό. Βγάζει ὁ Δημήτρης τὸ μαντήλι του, πρῶτα τὸ ἕνα πόδι καὶ ὕστερα τὸ ἄλλο. Τὰ χέρια του ἀκουμπᾶνε μὲ προσοχὴ, μὲ τρυφεράδα.

—Τὶ ἄσπρα πὺ εἶναι τὰ πόδια σου νουνά!

Κοιτάζει τὰ πόδια της, ναί, είναι ἄσπρα καὶ λεπτά. Ἀπλώνει τὸ χέρι της, παίρνει τὰ παπούτσια της. Νιώθει πὺ τὰ πόδια της ἀπόκτησαν φτερά.

Τὰ θήματα ἀπὸ ἀρούρες στὴν ἄσφαλτο, τὸ φρενάρισμα τοῦ τζίπ, τὸ μούγκρισμα τῆς μηχανῆς. Μετὰ ἡσυχία, ἡ πλατεία νεκρή. Τρεῖς μέρες συνέχεια κέρφιου.

Ἀπλώνει τὸ χέρι στὸ βιβλίο, διαδάζει μερικές ἀράδες, δὲ βγάζει νόημα, τὸ παρατᾶ. Κάνει μερικά θήματα στὸ δωμάτιο, σταματᾶ μπροστὰ στὸ βάζο μὲ τὰ λουλούδια, ἀλλάζει τὸ νερό, πετᾶ μερικά κλαδιὰ πούναι ξερά. Κολλᾶ τὸ μέτωπό της στὸ τζάμι, εἶναι φυλακισμένη! Ἔνα σκυλί κοντοστέκεται στὸ ἀπέναντι πεζοδρόμιο, τεντώνει τ' αὐτιά του. Ξανά οἱ ἀρούρες. Πεζὴ περίπολος, τέσσερις - τέσσερις οἱ στρατιῶτες. Κάνουν μερικά θήματα στὴ μέση τοῦ δρόμου, κοντοστέκονται, τὸ βλέμμα τους φέρνει γύρω τὰ κλειστὰ παράθυρα, τίς πόρτες. Φόβος, ὑποψία! Τὸ χέρι τους εἶναι ἔτοιμο στὴ σκανδάλη, παραμονεύει ὁ θάνατος. Τέσσερα χρόνια κι ἀκόμα νὰ νικήσουν. Τὰ καλύτερα στρατεύματα τῆς αὐτοκρατορίας, πείρα πὺ ἀπόκτησαν ἐνάντια στοὺς Μαύρους, ὅλα τὰ σύγχρονα μέσα, ξεφτέρι στὸν ἀνταρτοπόλεμο. Τίποτε! Ξεχείλισαν οἱ φυλακές, δὲν χωρᾶνε τὰ κρατητήρια ἄλλους, χωρὶς οἶκη, μονάχα μὲ τὴν ὑποψία. Βασανιστήρια, ἀγχόνες, κ' οἱ Τοῦρκοι χέρι μὲ χέρι δουλεύουν γιὰ νὰ ξεκληρίσουν τοὺς Ρωμιούς. Τὰ ὅπλα τους γελοῖα, ἕνα κομμάτι ὑδροσωλήνα, μπαρούτι καὶ φυτίλι. Μονάχα τρελλοὶ ἀντέχουν σὲ τέτοιο ἀγώνα! Ἴσως μὲ τὴν πονηριά. Ἐφυγε ὁ στρατάρχης, πολιτικός ὁ κυβερνήτης, μὲ τίς συγγενοθήσεις, μὲ τὸ καλό. Δὲν εἶναι πιὰ ἀθῶοι! Πέφτει ἡ μάσκα, τιμωρία ὁμαδική.

Τὸ ρολόι τοῦ δημαρχείου. Ἀνατριχιάζει, κάθε χτύπος ἀντηχεῖ μέσα στὸ κεφάλι της, βουίζει. Κλείνει τὰ μάτια της, τὰ δάχτυλα της σφίγγονται γύρω στὰ μηλίγγια της. Δέκα, ἔντεκα, δώδεκα! Εἶναι μεσημέρι, ἀπλώνει τὸ χέρι της στὸ ραδιόφωνο, τὸ πεντάλεπτο τῶν διαφημίσεων. Τὰ μάτια της καρφώνονται στὴν πόρτα, τώρα θὰ γυρίσει τὸ πόμολο. Δουλεύει ὅλες τίς ὥρες, μέρα καὶ νύχτα, στὸ γραφεῖο καὶ στὸ σπίτι.

—Ὁ Σταῦρος εἶναι τόσο ἐργατικός!

—Ναί, μονάχα ὅταν κοιμᾶται ἡσυχάζει.

Τέρας ἐργατικότητας! Νᾶσαι παντρεμένη μ' ἕναν ἄντρα πετυχημένο, ὁ Θεὸς του, τὸ «πιστεύω του» τὰ λεπτά, ὅλες οἱ ἀξίες, τὰ ζωντανά, τ' ἄψυχα, ἀριθμοί! Τὸ χαρτάκι πὺ εἶναι κολλημένο στὰ διάφορα ἀντικείμενα μέσα στὰ ἐμπορικά, ἡ τετράγωνη λογικὴ τῶν ἀριθμῶν.

—Εἶναι ὥρα γιὰ τὰ νέα.

—Ἀκόμα δυὸ λεπτά.

Κάθεται στὴν πολυθρόνα, βγάζει τὸ πακέτο μὲ τὰ τσιγάρα του, τῆς προσφέρει, σκύθει νὰ τῆς ἀνάψει. Ἡ φωνὴ τοῦ σπῆκερ, δελτίον εἰδήσεων. Ἐπιχειρήσεις σὲ μεγάλη κλίμακα, βρίσκονται στὰ χνάρια τοῦ «σκληροῦ πυρήνα» τῆς ὀργάνωσης. Σίγουρη ἡ ἐπιτυχία. Σὲ μερικές μέρες, τὸ πολὺ σὲ μερικές ἐβδομάδες, ναί, αὐτὴ τὴ φορὰ ἡ ἐπιτυχία εἶναι σίγουρη, δὲν τοὺς ξεφεύγουν. Ὅταν λείψουν οἱ ἀρχηγοὶ πάει ὁ ἀγώνας. Ξελαρυγγίζεται τὸ ραδιόφωνο, κάνει ν' ἀπλώσει τὸ χέρι της νὰ γυρίσει τὸ κουμπί, νὰ μὴν ἀκούει πιὰ αὐτὴ τὴ φωνή, μισεῖ αὐτὴ τὴ φωνή, τὸ ξέρει, εἶναι παράλογη, τὸ χέρι της μένει ἀπλωμένο, μιὰ διακοπὴ, ἡ φωνὴ συνεχίζει. Τώρα μόλις ἔφτασε ἡ εἰδηση, ὁ τρομοκράτης Δημήτρης Γιωργάρας ἐφονεύθη εἰς συμπλοκὴν μὲ τὰ στρατεύματα ἀσφαλείας.

Δὲν εἶναι δυνατόν, δὲν θ' ἄκουσε σωστά! Τ' αὐτιά της, ἡ φαντασία της, γιὰ τέσσερα χρόνια ζεῖ τούτῃ τὴ στιγμή. Τίς νύχτες ὁ ἐφιάλτης, ὁ κρύος ἰδρώτας. Δὲν πιστεύει. Τὰ μάτια της δὲν τολμοῦν νὰ κοιτάξουν ἐκεῖ πλάι της, στὴν πολυθρόνα. Τὰ βλέφαρά της ἀνασηκώνονται ἀργά, ναί, τὰ μάτια του πὺ τὴν παρατηροῦν, τὸ κούνημα τοῦ κεφαλιοῦ, ἡ ἐπιβεβαίωση. Καὶ τώρα. Ὅλα τούτα τάχιστα ξαναζήσει, δὲν εἶναι καινούρια.

—Θέλεις κονιάκ;

Πλησιάζει στὸν μπουφέ, γιομίζει ἕνα ποτήρι, τῆς τὸ δίνει. Τὸ πίνει μὲ μιὰ ρουφηξιά. Τὸν κοιτάζει, θέλει νὰ βοηθήσει. Ποιὸς μπορεῖ νὰ βοηθήσει;

—Πάω μέσα.

Θέλει νά μείνει μόνη. Κλείνει τὰ μάτια της, προσπαθεῖ νά φέρει στή μνήμη της τὰ χαρακτηριστικά του, δὲν τὰ καταφέρνει. Ἐξάλλου γιατί; Τί ὠφελεῖ πιά; Ἄκουμπᾶ τὸ κεφάλι της στὸ μαξιλάρι, εὐρίζουν τ' αὐτιά της. Τὰ σμιχτὰ φρύδια τῆς μητέρας της, ἡ φωνή της πάντα συγκρατημένη, κρύα, ἀπρόσωπη. Ὁ Ντίκ, τὸ ἄσπρο σκυλάκι της, ὅταν τὸ πάτησε τὸ αὐτοκίνητο, μιὰ ματωμένη προδιὰ στήν ἄσφαλτο! Δὲν ξαναπῆρε ἄλλο σκυλί. Δὲ νιώθει τίποτα, τὸ πρόσωπό της γίνεται μάσκα. Ὁ ἀγώνας, οἱ μελλοθάνατοι! Πάντα κάνουν κέρφιου ὅταν πρόκειται νὰ ἐκτελεστοῦν οἱ μελλοθάνατοι.

Τὸ ραδιόφωνο πάντα ἀνοιχτό, ἡ φωνή τοῦ σπῆκερ ἴδια, σὰ νὰ μὴν ἔχει τίποτα συμβεῖ.

Δὲν κατάλαβε πότε βρέθηκε μέσα στὸ σαλόνι.

—Κλειστο! Κλειστο!

Ἐκείνη φώναζε; Ἐκείνη ἔδγαλε αὐτὴ τὴν κραυγή;

Δὲν ξέρει, τίποτα δὲν ξέρει, κάποιος οὐρλιαξε, κάποιος τόλμησε νὰ οὐρλιάξει.

—Θέλεις ἀκόμα ἓνα κονιάκ;

Τὸ κονιάκ εἶναι ζεστό, καίει τὸ στήθος, καίει τὸ μυαλό.

—Κι ἄλλο, δόσε μου κι ἄλλο κονιάκ.

9

Ἄφουγκράζεται ὁ Γρηγόρης. Δὲν ἦτανε φωνή; Πλησιάζει τὸ παράθυρο, ὄχι θὰ τοῦ φάνηκε. Ἦσυχία, ἐρημιά! Ψυχὴ δὲν ἔχει μείνει στὸ χωριό! Ὅλοι πῆγαν στήν πόλη γιὰ τ' ἀποκαλυπτήρια τῆς προτομῆς. Τὰ μάτια του σταματοῦν στὰ χωράφια, στὸ νιόβγαλτο σιτάρι, προχωροῦν πιὸ πέρα στὸ σύδεντρο μὲ τὶς ἐλιές, καρφώνονται στὰ κυπαρίσσια στὸ δάθος. Ἐνας κόμπος ἀνεβαίνει στὸ λαιμό του, θολώνουν τὰ μάτια του. Ἀποτραβιέται ἀπὸ τὸ παράθυρο. Ἡ βαλίτσα μισάνοιχτη πάνω στὸ ζέστρωτο στρώμα. Φέρνει γύρω τὸ δωμάτιο, ὄχι δὲν ξέχασε τίποτα. Ὅλη του ἡ περιουσία μέσα σὲ τούτη τὴ βαλίτσα! Παίρνει τὸ διαβατήριό του ἀπὸ τὸ τραπέζι, τὸ χώνει στή μέσα τσέπη τοῦ σακακιοῦ του. Εἶν' ὥρα νὰ φεύγει, τὸ λεωφορεῖο περνᾶ στὶς ἔντεκα. Κλείνει τὰ παράθυρα, θγάζει τὴ βαλίτσα στὸ κατώφλι, ἓνα τελευταῖο βλέμμα στὸ μισοσκότεινο δωμάτιο. Κλείνει ἡ πόρτα, γυρνᾶ τὸ κλειδί, τὸ ἀφίνει κάτω ἀπὸ τὴ γλάστρα μὲ τὴ γαρουφαλιά, παίρνει τὴ βαλίτσα. Τὰ πόδια του χώνονται στὸ χωματόδρομο. Σκυφτός, δὲ θέλει νὰ ὀλέπει γιατί θὰ δειλιάσει καὶ τότε θὰ θελήσει νὰ γυρίσει πίσω. Δυὸ χρόνια ἀνεργος, χτύπησε ὄλες τὶς πόρτες, τίποτα, καμιὰ ἐλπίδα. Δὲν τὸν σηκώνει ὁ τόπος του! Οἰκονομικὴ κρίση, χιλιάδες οἱ μετανάστες, κάθε μῆνα, ὀμαδικὴ ἐξοδος.

Γυαλίζει ἡ ἄσφαλτος στὸν ἥλιο. Ἄκουμπᾶ τὴ βαλίτσα χάμω, ἀπλώνει τὸ μαντήλι του στὸ γιοφύρι. Ἐδῶ θὰ καθήσει νὰ περιμένει τὸ λεωφορεῖο. Σφυρίζουν οἱ καλαμιές ἔτσι πού τις γέρνει ὁ ἀγέρας. Ἄκουμπᾶ τοὺς ἀγκῶνες του στὰ γόνατά του, κρύβει τὸ πρόσωπό του μέσα στὶς χουφτες του.

Ἡ φλόγα τοῦ κεραιοῦ πού τρεμοσβήνει. Τέσσερις ἄνθρωποι κουλουριασμένοι μέσα στὸ κρησφύγετο, μιὰ τρύπα μέσα στή γῆ, μόλις πού χωρᾶνε. Δέκα μέρες ἀποκλεισμένοι σὲ τοῦτο τὸν τάφο. Ἐπιχειρήσεις! Ὅλο τὸ βουνὸ γύρω γιόμισε παρατιῶτες, ἀκοῦνε τὶς κουδέντες τους, τὶς πατημασιές τους. Οὔτε νὰ βῆξουν, ἔλειψαν τὰ τρόφιμα, τὴν τελευταία κονσέρβα τὴν ἀνοιξαν χτὲς τὸ βράδυ. Ἀποκλεισμένοι οἱ καλόγεροι τῆς μονῆς δὲν μποροῦν ν' ἀνέβουν ἴσαμε δῶ ἀπάνου νὰ φέρουν τρομῆθειες.

Μονάχα μὲ τὴν προδοσία ἀν καταφέρουν νὰ τοὺς ἀνακαλύψουν. Δέκα μέρες τὶς τριγυρίζουν καὶ δὲ λένε νὰ φύγουν. Γιατί; Κάποιος θὰ μίλησε. Μήπως οἱ ἴδιοι πού φέρνουν τὰ γίδια τους στή βουνοπλαγιά; Πληρώνουν ἀκριβὰ οἱ ἔγ-

γλέζοι τὴν προξοσία! Τέσσερα χρόνια μὲ τὴν ψυχὴ στὸ στόμα, ἀγρίμια ποὺ τοὺς στήνουνε παγίδες.

Τρίζουν τὰ κλαδιά μπροστὰ στὴν εἴσοδο τοῦ κρησφύγετου, φυσάει τὸ κερὶ ὁ Δημήτρης, σκοτάδι. Ἀκοῦνε τὴν καρδιά τους ποὺ χτυπᾷ, σφίγγουν τὰ ὄπλα τους, τὸ χέρι εἶναι ἔτοιμο στὴ στανδάλη. Κουδέντες, θήματα διαστικά. Σφαῖρες, τοὺς χτυπᾶνε!
—Τραδῶτε!

Ἡ φωνὴ τοῦ Δημήτρη, οἱ σφαῖρες ποὺ σφυρίζουν, γαζώνει τὸ αὐτόματο. Φασαρία, σαματὰς ἀπόξω, χτυπήθηκε ὁ Ἑγγλέζος! Τὸ χωνί, νὰ παραδοθοῦν! Εἶναι χαμένοι! Ἄν θέλουν νὰ γλυτώσουν τὴ ζωὴ τους νὰ παραδοθοῦν! Ἡσυχία, περιμένουν, καμιὰ ἀπάντηση. Ὁ Δημήτρης τοὺς προστάζει νὰ τραδῶσουν σ' ὅποιον κάνει νὰ πλησιάζει. Τραντάζεται ἡ σπηλιά, τοὺς ρίχνουν χειροβομβίδες. Ξανά τὸ χωνί. Σὲ λίγο θὰ τοὺς λείψουν οἱ σφαῖρες, γιὰ τρεῖς ὥρες κρατᾷ ἡ μάχη. Ὅχι, δὲν ἀντέχουν!

—Ἔσεῖς νὰ παραδοθεῖτε! Ἐγὼ θὰ μείνω!

Τὸν κοιτάζουν. Ὅχι, θὰ μείνουν ὄλοι τους ἴσαμε τὸ τέλος.

—Δὲν ἔχουμε ἄλλα πυρομαχικά, θὰ μείνω ἐγὼ μὲ τίς σφαῖρες ποὺ ἀπομένουν. Ἐξάλλου εἶναι διαταγή! Ἐγὼ εἶμαι ὁ τομεάρχης κι αὐτὴ εἶναι ἡ προσταγὴ μου.

Τὰ χέρια τους ψηλά, ἕνας-ἕνας ὀγαίνουν ἀπὸ τὴ σπηλιά. Κοντοστέκεται ὁ Γρηγόρης.

—Δημήτρη, ἄσε με νὰ μείνω!

—Ὅχι! Κ' ἐσὺ πρέπει νὰ παραδοθεῖς!

Σκύβει, ἀρπάζει τὸ χέρι του, τὸ σφίγγει.

Τὸν σπρώχνουν οἱ στρατιῶτες, ψάχνουν, ναί εἶναι ἄοπλος. Ποῦ εἶναι ὁ Δημήτρης Γιωργάρας; Τὸ χωνί. Κάνει ἕνας Ἑγγλέζος νὰ πλησιάζει τὸ κρησφύγετο, σφυρίζει ἡ σφαῖρα, πέφτει ὁ Ἑγγλέζος, τρέχουν οἱ ἄλλοι νὰ τὸν σηκώσουν. Κάτι ἔτοιμάζουν, τὸν σκουντᾷ ἕνας στρατιώτης μπροστὰ στὸ λοχαγὸ τους. Ἐξηγᾷ ὁ διερμηγέας.

—Θὰ πᾶς πίσω στὸ κρησφύγετο, θὰ πεῖς τοῦ Γιωργάρα γιὰ τελευταία φορὰ νὰ παραδοθεῖ, ἀλλιῶτικα θὰ τὸν κάψουμε ζωντανό!

—Μὰ δὲν μπορείτε νὰ τὸ κάνετε αὐτό! Δὲν ἐπιτρέπεται! Εἶναι ἀτιμία!

—Πήγαινε!

Θεὲ μου, εἶναι ἱκανοὶ νὰ τὸ κάμουν!

—Δημήτρη, μὴ τραδῶς! Ἐγὼ εἶμαι ὁ Γρηγόρης.

Πῖσα τὸ σκοτάδι, κλείνει τὰ μάτια του νὰ συνηθίσει.

—Δημήτρη θὰ σὲ κάψουν, πρέπει νὰ παραδοθεῖς!

—Ποτέ! Ἀκοῦς; Ἐγὼ δὲν παραδίνομαι, νὰ μὲ κάψουν!

Τί ἔχει καὶ σέρνεται;

—Μὰ εἶσαι πληγωμένος!

—Ναί, ἐδῶ στὸν μηρό.

—Οὔτε γὼ δὲ φεύγω! Μαζί σου ἴσαμε τὸ τέλος!

Ξελαρυγγίζεται τὸ χωνί, περιμένουν. Θὰ παραδοθεῖ ἢ ὄχι;

Ὅχι, δὲ θὰ παραδοθεῖ, οὔτε αὐτὸς οὔτε ὁ Γρηγόρης.

Σωπαίνει τὸ χωνί, ἡσυχία. Ὑστερα θήματα διαστικά, σὰ νὰ σέρνουν κορμούς. κλαδιά. Κουδέντες πνιχτές, μυρουδιὰ ἀπὸ βενζίνη. Προσταγές, γαζώνει τὸ στέν.

—Πάρε! Πέντε σφαῖρες ὁ καθένας μας, δὲν ἔχουμε ἄλλες. Πρόσεξε, καλύψου πίσω ἀπὸ μένα.

Τοὺς πνίγει ὁ καπνός, καίνε τὰ μάτια τους, θήχουν, τοὺς ἔχουνε ζώσει σὶ φλόγες, καίγονται! Εἶναι στὴν κόλαση!

—Γρηγόρη, ἡ τελευταία σφαῖρα. Τούτη εἶναι γιὰ μένα! Παραδόσου ἐπύ!

Σέρνεται μὲ τὰ γόνατα, μὲ τοὺς ἀγκῶνες. Νὰ γλυτώσει ἀπὸ τὴν κόλαση! Ἀνοίγουν τὰ πλεμόνια του, ἀέρα! Βήχει, θήχει, τρέχουν τὰ μάτια του. Δόξα τὸ Θεό. ἀέρα! Τὸν τραδῶνε, τὸ πρόσωπό του, τὰ χέρια του εἶναι τσουρουφλισμένα. Γιὰ τὸ Θεό, λίγο νερό! Τοῦ δίνει ὁ Ἑγγλέζος τὸ παγούρι του, ρουφᾷ μὲ ἀπληστία.

γιαμίζει τις χούφτες του, βουτάει τὸ πρόσωπό του. Ὅπου ἀγγίζει εἶναι φωτιά.

Σταμάτησαν οἱ σφαῖρες, δὲν ἀκούγεται ὁ ξερὸς κρότος τοῦ σπέν πού γαζώνει, οἱ φλόγες ἔχουνε σότσει, μερικά κούτσουρα καπνίζουν. Τρεῖς στρατιῶτες σέρνουν ἓνα μπόγο τυλιγμένο μέσα σὲ μιὰ κουδέρτα στρατιωτική, τὸν ἀφίνουν μπροστὰ πρὸ λοχαγό. Κάνει μερικά θήματα, κοντοστέκεται. Μυρουδιά ἀπὸ καμένες σάρκες! Ὅχι, δὲν εἶναι δυνατόν! Ἀνοίγουν τὴν κουδέρτα. Τοῦτο τὸ κούτσουρο τὸ καμένο δὲ μπορεῖ νάναί ὁ Δημήτρης! Ἐὰ μάτια του σταματοῦν στὶς ἀρβύλες. Οἱ ἀρβύλες τοῦ Δημήτρη! Ἐνας κόμπος τοῦ φράζει τὸ λαιμό του, σκοτεινιάζει ὁ ἥλιος. Ταλαντεύεται, θὰ πέσει, ἀκουμπᾶ σ' ἓνα πεῦκο, δὲν τὸν σηκώνουν τὰ πόδια του, γονατίζει. Οἱ χούφτες του ἀγγίζουν τις ξερὲς βελόνες, κλείνει τὰ μάτια του, ἢ μυρουδιά τοῦ πεύκου, ἢ μυρουδιά τῆς γῆς.

10

Χτυπᾶνε ὅλες μαζί οἱ καμπάνες! Οἱ πρόσκοποι σὲ στάση προσοχῆς, ὑψωμένα τὰ λάδαρα καὶ οἱ σημαῖες. Ἡ μαύρη λιμουζίνα σταματᾶ, ἀνοίγει ἢ πόρτα. Ζητωκραυγές, χειροκροτήματα! Στὸ δρόμο του μερσίσι καὶ ροδοπέταλα. Σηκώνει τὸ χέρι του, κάνει τὸ σημεῖο τοῦ σταυροῦ. Ὁ Μεσσίας πού κατέδρηκε στὴ γῆ. Προχωρεῖ, ἀνεβαίνει στὴν ἐξέδρα, ἀπλώνει τὸ χέρι του πρῶτα στὸν Στρατῆ, ὕστερα στὴ Μαρία. Σκύβουν, ἀκουμπᾶνε τὰ χεῖλη τους μὲ σεβασμό. Ὑψώνει τὴ ράβδο τὴν ἱερατική. Ὁ Μωσῆς πού σηκώνει τὴ ράβδο του καὶ παραμερίζουν οἱ θάλασσες νὰ περάσει ὁ λαὸς του! Ἡσυχία, σιωπή, κρατᾶνε τὴν ἀνάσα τους. Ἡ φωνή του, ἢ φωνή τοῦ Κυρίου! Μιλᾶ καὶ νιώθουν τὸ ἀνάστημά τους νὰ μεγαλώνει, ἐξιστορεῖ τις θυσίες τοῦ ἀγώνα καὶ φουσκώνουν ἀπὸ περηφάνεια. Στὸ πλευρό του, εἶναι ἔτοιμοι πάντα νὰ τὸν ἀκολουθήσουν. Ὁ ποιμένας πού ὀδηγεῖ τὸ ποίμνιό του!

Δυὸ θήματα πάρα πίσω, στὰ δεξιά του ὁ Στρατῆς. Μὲ τὸ μέτωπο ὑψηλά, μὲ τὸ κορμί του ἴσιο, τεντωμένο, κοιτάει μπροστὰ του ἀσάλευτος, σοβαρός. Ἡ Μαρία στὸ πλάι του, σκυφτή, μαζεμένη.

Κατεβαίνει ὁ δεσπότης ἀπὸ τὴν ἐξέδρα, προχωρεῖ στὸ κέντρο τῆς πλατείας, σταματᾶ μπροστὰ στὴν προτομή. Ἀπλώνει τὸ χέρι του, τραβᾶ τὸ ἄσπρο πανί. Μονόλεπτος σιγή, εἰς μνήμη τοῦ ἥρωα! Πέφτει ὁ ἥλιος στὸ στήθος του, λάμπει ὁ χρυσὸς ἑσταυρωμένος μὲ τὴ χοντρή ἀλυσίδα. Παίρνει τὸ δάφνινο στεφάνι, σκύβει, τὸ ἀφίνει μπροστὰ στὴν κολώνα.

Τὰ μάτια τοῦ Στρατῆ θολώνουν. Ἀξίζει νὰ περιμένεις σ' ὅλη σου τὴ ζωὴ γιὰ τούτη τὴ στιγμή! Ὁ δεσπότης, τὰ πλήθη στέκουν σὲ στάση προσοχῆς μπροστὰ στὸ γιό του. Ὁ μόνος ἄξιος! Τὸ βλέμμα του δὲν ξεκολλᾶ ἀπὸ τὴ μαρμάρινη προτομή. Νιώθει σὰ νὰ τὴ γέννησε. Ὁ Δημήτρης εἶναι τούτη ἢ προτομή. Παιδί; ποτέ του δὲν ὑπῆρξε παιδί, γεννήθηκε ἥρωας! Σ' εὐχαριστῶ, Θεέ μου, πού μὲ ἀξίωσες, νῦν ἀπολύεις τὸν δούλο σου, δέσποτα!

Τοῦ σφίγγουν τὸ χέρι, πρῶτα ὁ δεσπότης, ὕστερα οἱ ὑπουργοί, οἱ ἐπίσημοι. Ὁ κόσμος ἀρχίζει νὰ διαλύεται, ξεκινᾶ ἢ μαύρη λιμουζίνα, σιγά-σιγά ἀδειάζει ἢ ἐξέδρα.

Ἡ παγωνιά ἀρχίζει ἀπὸ τὰ πόδια της, ἀνεβαίνει στὶς γάμπες, στοὺς μηρούς. Τὸ κεφάλι της δὲν στηρίζεται: ἀπάνω σὲ κορμί, εἶναι κολώνα ἀπὸ μάρμαρο. Σφίγγουν τὸ χέρι της, δὲ νιώθει τὸ ἀγγιγμά τους. Τὸ βλέμμα τους εἶναι ἀδειανό, τὴν κοιτάζουν καὶ δὲν τὴ βλέπουν, δὲν ἔχουνε μάτια! Μόλις σταματήσουν ἀπάνω της γίνονται τὰ ἄδεια μάτια τῆς προτομῆς.

—Μαρία, θέλεις ν' ἀνεβῆς νὰ δεῖς τὴ νουνά τοῦ Δημήτρη;

Ἡ φωνή τοῦ κυρίου Σταύρου, ἀπὸ πού ἔρχεται;

—Εἶσαι χλωμή! Εἶναι φυσικό, ἢ μεγάλη συγκίνηση.

Ἀκουμπᾶνε στὸ μπράτσο της, τινάζεται. Ὁ κύριος Σταῦρος! Ὅχι, δὲ θέλει νὰ δεῖ τὴ νουνά τοῦ Δημήτρη. Τὰ μάτια του μεγαλώνουν, κρεμάει τὸ σαγόνι του.

Ἐλευθερώνει τὸ χέρι της, κατεβαίνει ἀπὸ τὴν ἐξέδρα, ἀνακατεύεται μέσα στὸ πλῆθος. Νὰ φύγει, νὰ γλυτώσει! Ὅσο πιὸ μακριὰ μπορεῖ, νὰ μὴ βλέπει τὴν προτομή. Σπρώχνει, μὲ τοὺς ὤμους της, μὲ τοὺς ἀγκῶνες. Νὰ τρέξει, νὰ τρέξει τώρα πού μπορεῖ. Στρίβει σ' ἓνα στενό, κοντοστέκεται, βγάζει τὴ μαύρη μαντήλα της, ξεπλέκει τὶς κοτσίδες της, ἀνεμίζει ὁ ἀέρας τὰ μαλλιά της. Ἡ ζεστασιά τοῦ ἡλίου, ζωντανή! Ἀνοίγει τὰ ρουθούνια της, ἀνασαίνει ἑαθιά, μυρίζει ἀρμύρα. Βρίσκεται σὲ μιὰ λεωφόρο, σπίτια ψηλά, πλατιά πεζοδρόμια. Ποῦ πάει; Μακριὰ! Μακριὰ ἀπὸ τοὺς πεθαμένους, νὰ μὴ ξαναμυρίσει λιθάρι, ξεραμένα λουλούδια, ν' ἀφήσει πίσω της τὰ καντήλια, τὰ στεφάνια, τὶς προτομές. Ἡ θάλασσα! Κόβει τὸ βῆμα της, ἔχει λαχανιάσει. Τὸ λιμάνι, τὸ θαπὸρι προστατισμένο στὴν προκυμαία, ἢ ἀνεμόσκαλα κατεδασμένη. Θόρυθος, φασαρία, ὁ γερανὸς ἀνεδοκατεβαίνει, ἄνθρωποι σκύβουν ἀπὸ τὰ κάγκελα, ἄλλοι ἀνεβαίνουν. Κάνει νὰ πλησιάσει, τὴ σταματᾷ ἓνας σκοπός.

—Εἴστε ἐπιβάτης;

Ἦχι, δὲν εἶναι ἐπιβάτης. Τῆς δείχνει πίσω ἀπὸ τὸ συρματοπλεγμα. Κόσμος πλῆθος, ἄνθρωποι ἀγκαλιάζονται, φιλιοῦνται, μιὰ γριὰ σφίγγει ἀπάνω της ἓνα παλληκάρι καὶ δὲ λέει νὰ τ' ἀφήσει. Σπρώχνουν τὸ παλληκάρι, σκούζει ἡ γριὰ, κολλάει πάνω στὸ συρματοπλεγμα, μοιρολόι. Μοιρολογᾷ τὸ γιό της πού φεύγει ὅπως μοιρολογᾷνε τοὺς νεκρούς. Μιὰ γυναίκα μ' ἓνα δρέφος στὴν ἀγκαλιά, κυλᾷνε τὰ δάκρυα ἀπὸ τὰ μάτια της, στάζουν ἀπάνω στὸ μωρό, τὸ χέρι της μένει γαντζωμένο στὸν ὤμο τοῦ ἀντρα.

—Κώστα, νὰ μοῦ γράφεις!

Τὰ καρτσάκια μὲ τὶς βαλίτες, τὰ τυλιγμένα στρώματα, τὰ καλάθια. Σήμερα φεύγουν οἱ μετανάστες. Σφυρίζει τὸ θαπὸρι, ἀνέβηκαν κ' οἱ τελευταῖοι. Χέρια πού ἀνεμίζουν, μαντήλια. Μεγαλώνει ὁ θρῆνος τῆς γριᾶς.

—Γρηγόρη!

Κοντοστέκεται στὴ σκάλα τὸ παλληκάρι, γυρνᾷ τὸ κεφάλι του, ἀναζητᾷ μὲ τὰ μάτια του πίσω ἀπὸ τὸ συρματοπλεγμα, ξαφνιάζεται.

—Μαρία!

—Γρηγόρη, κ' ἐγώ! Κ' ἐγώ! Θέλω νὰ φύγω κ' ἐγώ!

Κάνει νὰ τρέξει στὸ καράβι, τὴ σταματᾷ ὁ σκοπός.

—Τὸ διαβατήριό σας!

—Τὸ διαβατήριό μου;

—Δὲν ἔχετε διαβατήριο;

Ἦχι, δὲν ἔχει! Ἐὰνὰ πίσω στὸ συρματοπλεγμα, γιατί; Φουσκώνει τὸ στήθος της, τὸ κλάμα ἀνεβαίνει ἀπὸ μέσα της ζεστό, ἄγριο, οἱ γροθιές της χτυπᾷνε μὲ λύσσα στὸ συρματοπλεγμα.

—Νὰ φύγω, θέλω νὰ φύγω!

Μιὰ γυναίκα κάνει νὰ τὴν τρασήξει. Μή, θὰ πληγώσει τὰ χέρια της πάνω στὸ σῆμα. Ἀνεβαίνει ἢ ἀνεμόσκαλα, ξεσφίγγονται οἱ γροθιές της, σταυρώνουν τὰ χέρια πάνω στὸ συρματοπλεγμα, πλησιάζει τὸ πρόσωπό της, τὰ μάτια της παρατηροῦν ἀνάμεσα ἀπὸ τὰ ἀνοιγμένα δάχτυλα, σφυρίζει τὸ θαπὸρι, ξεκολλᾷ ἀπὸ τὴν προκυμαία, πλησιάζει στὴν ἐξοδὸ τοῦ λιμανιοῦ.

Ἐφυγαν κι αὐτὸν τὸν μήνα οἱ μετανάστες.

Τ Ε Λ Ο Σ



Όλιγα τινά περὶ «προοδευτικοῦ λυρισμοῦ καὶ ἐπαναστατικοῦ σουρρεαλισμοῦ» στὸν κινηματογράφο

Ἀγαπητὴ «Ἐπιθεώρηση»,

Ἐλπίζω νὰ μοῦ παραχωρήσεις κάνα - δυὸ σελίδες σου γιὰ νὰ πῶ ὀρισμένες σκέψεις μου ἀπ' ἀφορμὴ ἑνὸς ἄρθρου τοῦ Ἄδωνι Κύρου μετὸν τίτλο «Οἱ δυνατότητες τοῦ αὐριανοῦ κινηματογράφου», ποὺ δημοσίευσες στὸ ὑπ' ἀριθ. 110 τεῦχος σου. Στὸ ἀμέσως ἐπόμενο, διάβασα ἐπίσης ἕνα ἄλλο «παράλληλο» ἄρθρο τοῦ Ν. Φ. Μικελίδη μετὸ τίτλο «Μορφές ρεαλισμοῦ στὸν κινηματογράφο», ποὺ μοιάζει σὰν μακρυνὸς ἀπόηχος τοῦ πρώτου.

Δὲν θὰ ἐπιχειροῦσα μιὰ τέτοια «κριτικὴ» ἂν ὁ ἴδιος ὁ κ. Κύρου δὲν ἔλεγε στὴν προμετωπίδα τοῦ ἄρθρου του πὼς «οἱ λύσεις δὲν ἔρχονται ποτὲ ἀπὸ ἄτομα μεμονωμένα» κι ἂν δὲν τὸ ἔκλεινε μετὸν εὐχή, τρόπον τινά, νὰ προκαλέσει συζήτηση.

Ὡστόσο, ὑπάρχει κ' ἕνας ἄλλος λόγος, σοβαρότερος, ποὺ ζητῶ λίγο ἀπ' τὸν πολύτιμο χῶρο σου: ὁ κ. Κύρου εἶναι γνωστὸς καὶ διεθνῶς ἐκτιμώμενος αἰσθητικὸς τοῦ κινηματογράφου. Εἶναι, ἀκόμα, προοδευτικὸς. Δὲν ἔχουμε κανένα λόγο νὰ ἀμφισβητήσουμε τὴν σοβαρὴ συμβολὴ του στὴν διερεύνηση τῶν κινηματογραφικῶν προβλημάτων. Ἄς μᾶς ἐπιτρέψει ὁμως νὰ ἀμφισβητήσουμε μερικὲς ἀπὸ τὶς ἀπόψεις ποὺ διατύπωσε σ' αὐτὸ τὸ ἄρθρο του.

Ὁ κ. Κύρου ἐπιχειρεῖ νὰ βγάλει σκάρτη κάθε μορφή ρεαλισμοῦ στὸν κινηματογράφο καὶ νὰ δικαιώσῃ τὴν ἀμφιβόλου καθαρότητος κινηματογραφικὴ «ποίησι», ποὺ «χωρὶς αὐτὴν τίποτα δὲν εἶναι σήμερα θετικὸ στὸν κινηματογράφο».

Συγκεντρώνει τὰ πυρὰ του κυρίως κατὰ τοῦ σοσιαλιστικοῦ ρεαλισμοῦ καὶ τοῦ ἰταλικοῦ νεορρεαλισμοῦ, ἐνῶ ἀναγκάζεται νὰ κάμῃ μιὰ «γενναϊόδωρη» παραχώρηση στὸ «σχετικὸ» ρεαλισμὸ «καλῶν ντοκυμανταίρ» ποὺ «μπορεῖ νὰ συσχετισθεῖ μετὸν καλὴ δημοσιογραφία, τὸ ρεπορτάζ ἢ τὶς γραφτὲς ἀναμνήσεις». Μ' ἄλλα λόγια τὸ «καλὸ ντοκυμαν-

ταίρ» τῶν Ἴβενς, Στόρκ καὶ Πῶλ Στράντ τὸ βλέπει μετὸν συγκατάβαση, ἀπαξιῶντας ν' ἀσχοληθεῖ σοβαρότερα μετὸν εὐτελὲς εἶδος τοῦ σαφῶς ρεαλιστικοῦ ντοκυμανταίρ!

Κρίνει μετὸν ἴδια μέτρα καὶ τὸ σοσιαλιστικὸ ρεαλισμὸ καὶ τὸ νεορρεαλισμὸ καὶ προσπαθεῖ μετὸν ζόρι νὰ τὰ στριμώξῃ στὸ ἴδιο καλούπι, ἐνῶ ξέρεῖ κάλλιστα, καλύτερα ἀπὸ μᾶς, πὼς αὐτὰ τὰ δυὸ εἶδη ρεαλισμοῦ καμιά σχέση δὲν ἔχουν μεταξύ τους. Φαίνεται, ἀκόμα, νὰ παραγνωρίζει τὸ γεγονὸς πὼς οἱ ἀντιτιθέμενοι στὸ σοσιαλιστικὸ ρεαλισμὸ σοβιετικοὶ σκηνοθέτες σὰν τὸν Μιχαὴλ Ρόμμ, ποὺ τόσο θαυμάζει, ἔχουν κηρύξει μιὰ θαρραλέα ἐκστρατεία γιὰ τὴν ἀναγνώριση τῆς προοδευτικότητος τοῦ νεορρεαλισμοῦ, τὸν ὁποῖο ὁ σταλινισμὸς εἶχε θέσει ὑπὸ ἀπαγόρευση.

Ὡπως ὁ ἴδιος λέει, δὲν μπορεῖ νὰ ὑποφέρει «τὴν τεχνητὴ μιζέρια» τοῦ νεορρεαλισμοῦ, ἐνῶ φαίνεται νὰ τὸν ἐνθουσιάζῃ ἰδιαίτερα ἡ τεχνητὴ προοδευτικότητα τοῦ μπρετονικοῦ σουρρεαλισμοῦ, τοῦ ὁποῖου εἶναι φανατικὸς κινηματογραφικὸς ὑπέρμαχος. (Στὸ πρῶτο κεφάλαιο τοῦ βιβλίου του «Le surrealisme au cinema» μᾶς δηλώνει πὼς «ὁ κινηματογράφος μᾶς εἶναι φκιαγμένος ἀπ' τὶς δυνατότητές του. Αὐτὸς ὁ κινηματογράφος εἶναι σουρρεαλιστικὸς»).

Ἀρνούμαστε κατηγορηματικὰ τὴν προοδευτικότητα τοῦ κινηματογράφου ποὺ μᾶς προτείνει ὁ κ. Κύρου. Καὶ θάταν ὀλέθριο ἂν ξανοιγόταν στὰ ποιητικὰ (διάβαζε σουρρεαλιστικὰ) μονοπάτια ὅπως θάθελε. Γιατί, ὁ σουρρεαλισμὸς του μόνο σὰν ἀναρχισμὸς θὰ μπορούσε νὰ θεωρηθεῖ, ἄσχετα ἀπ' τὸ γεγονὸς πὼς κάτω ἀπ' τὸ μανδύα του καλυφθῆκαν κατὰ καιροὺς προοδευτικότεροι σκηνοθέτες ποὺ τὸ ταλέντο κ' ἡ ἐξυπνάδα τους τοὺς ἐπιτρέπει νὰ τὸν παρακάμπτουν μ' εὐκολία. Ὁ κ. Κύρου ἔχει κάθε δικαίωμα, φυσικὰ, νὰ θαυμάζει τὴν διὰ τοῦ σουρρεαλισμοῦ ἀποκάλυψη τῆς συγκλονιστικῆς ἀλήθειας τῶν

κοχλαζόντων ένστίκτων, δέν έχει όμως δικαίωμα νά μάς τόν πλασάρει σάν τὸ ἅπαν τῆς προοδευτικότητας στήν τέχνη, μ' ἕναν τρόπο δογματικό καί, τὸ χειρότερο, περιφρονητικό γιὰ τὴ νοημοσύνη δσων τοῦ ἀντιτίθενται καί τοὺς ὁποίους προλαβαίνει νά χαρακτηρίσει σάν «ὑποανάπτυκτους στὸ πνεῦμα». Βέβαια, στὸ ἄρθρο του δέν μάς μιλάει καθαρὰ γιὰ τὴ φανατική σουρρεαλιστική του πίστη, όμως ὁ «προοδευτικός λυρισμός» ποὺ μάς προτείνει εἶναι λίαν ὑποπτος καί εὐκολα μπορεῖ νά μεταφρασθεῖ σάν «προοδευτικός σουρρεαλισμός».

Στὸ ἀντινεορρεαλιστικό του μένος ὁ συγγραφέας τοῦ ἄρθρου χαρακτηρίζει αὐθαίρετα τὸ Ροσσελίνο σὰ φασίστα, καί πιάνεται γι' αὐτὸ ἀπ' τὸ «Στρατηγὸ ντελλὰ Ρόβερε» ἐνῶ ἀποσιωπᾷ τὸ «Παῖζα» καί τὸ «Ρώμη, ἀνοχύρωτος πόλις». Τὸ ἴδιο, ἴσως, θάλεγε καί γιὰ τὸ Βισκόντι τὸν ὁποῖο οὔτε κἀν ἀναφέρει, ἂν ὁ τελευταῖος δέν ἦταν δεδηλωμένα κομμουνιστής. Ὅσο γιὰ τὸ «Ὅσσεσιόνε» ἢ τὸ «Ἡ γῆ τρέμει» οὔτε λόγος νά γίνεται γιατί ὁ Βισκόντι σ' αὐτά του τὰ ἀριστουργήματα διασκεδάζει μὲ τὴν «τεχνητὴ μιζέρια»!! Μήπως καί τὸ μεταπολεμικὸ χάος ποὺ δημιούργησε τὴν «τεχνητὴ» μιζέρια ἦταν κι αὐτὸ τεχνητό; Ἡ μήπως αὐτὸ τὸ χάος εἶναι ἀνυπόφορο γιὰ τὴ θυμίζει τὴς συνέπειες τῆς ἀπάνθρωπης καί ἐγκληματικῆς ἀρπαχτικότητας τῶν, κατὰ τὰ ἄλλα, εὐαίσθητων μεγαλοαστῶν;

Ὅσον ἀφορᾷ τὸ σοσιαλιστικὸ ρεαλισμὸ παίρνει σάν παράδειγμα τὴν περίπτωση Ἄιζενστάϊν ὁ ὁποῖος «τελειώνει τραγικὰ τὴν καριέρα του κινηματογραφῶντας ὕμνους γιὰ τοὺς Τσάρους μ' ἕνα αἰσθητικὸ στύλ ξεπερασμένο». Ἐννοεῖ, φυσικά, τὸν «Ἰβάν τὸν Τρομερό», καί τάσσεται μὲ τὴ γνωστὴ προπαγανδιστικὴ ἄποψη πῶς ὁ Ἄιζενστάϊν πιέστηκε γιὰ νά ὑμνήσει στὸ πρόσωπο τοῦ Ἰβάν τὸν Στάλιν. Βεβαίως, Ἰβάν = Στάλιν. Ὅμως κανένας δέν τὸν ἀνάγκασε νά φκιαῖξει τὸ φιλμ αὐτό. Μόνος του τὸ διάλεξε καί μόνος του τὸ δούλεψε προσπαθώντας νά δώσει μιὰ δική του ἐρμηνεία στήν προσωπικότητα τοῦ Στάλιν. Πράγμα ποὺ γίνεται φανερὸ ἀπ' τὸ δεύτερο μέρος τοῦ «Ἰβάν» τὸ καθόλου κολακευτικὸ γιὰ τὸν Στάλιν, ὅπως τοῦλάχιστον πιστεύαν οἱ συμβουλάτορες του καί τὸ ὁποῖο ἐξακολουθεῖ νάναί ἀπαγορευμένο καί σήμερα ἀκόμα, στή Σοβιετικὴ Ἐνωση. Γιατί, λοιπόν, ὁ κ. Κύρου δέν μνημονεύει τὸ δεύτερο μέρος τῆς ἀτέλειωτης τριλογίας τοῦ «Ἰβάν»; Πιστεύει στ' ἀλήθεια ὅτι τὸ αἰσθητικὸ του στύλ ἦταν ξεπερασμένο; Μὰ ὅλοι ξέρουν ὅτι ὁ «Ἰβάν» ἀποτέλεσε ἕναν ἀπ' τοὺς σημαντικότερους σταθμοὺς σ' ὅ,τι ἀφορᾷ τὴν ἀνανέωση τοῦ κινηματογραφικοῦ στύλ.

Στὴ συνέχεια τοῦ ἄρθρου μάς πληροφορεῖ: «σήμερα τὰ θέματα εἶναι νέα καί τίποτα τὸ νέο δέν μπορεῖ νά δοθεῖ χωρὶς τὴ βοήθεια τῆς ποίησης ποὺ ἐκφράζει τὴν ἀδιάκοπη πορεία τῶν ἀνθρώπων πρὸς τὴ γνώση». Ἄν θέλει δέχεται ὁ κ. Κύρου τὸ ρηθὲν πῶς «οἱ ποιητὲς εἶναι ἀποτυχημένοι φιλόσοφοι» ἢ «δια-

νοητὲς ποὺ μείναν στὴ μέση τῆς ἀνάπτυξῆς τους», πάντως δέν μπορεῖ ν' ἀμφισβητήσει πῶς ἡ ποίηση, ὅπως τὴν ἐννοεῖ, έχει ἄμεση σχέση μὲ μαγικομυστικὲς καταβολές καί ἀνεξιχνίαστες ψυχικὲς λειτουργίες. Ὁ κ. Κύρου ἐννοεῖ σάν ποίηση ὅ,τι ἀπομακρύνεται ἀπὸ ἕναν καθαρὸ ρεαλισμὸ παραγνωρίζοντας τὴν τεράστια καί μοναδικὰ ἀληθινὴ ποίηση ποὺ ἐγκλείει ἡ «πεζὴ» καθημερινότητα. Γιατί λοιπὸν πρέπει σώνει καὶ καλὰ νά προτείνουμε στὰ σοβαρὰ τὴν μυστικοποιημένη «ποίηση» σάν τὴ μοναδικὴ σωσίβια λέμβο τῆς τέχνης; Γιατί ὁ κινηματογράφος, ἡ πιὸ λαγαρὴ τέχνη νά μπολιαστεῖ μὲ τὴ «μαγεία» τῆς ποίησης; Εἶναι ἄδικο καί καταστροφικὸ νά ὀδηγοῦμε τὴν πιὸ ζωντανὴ καί σφριγηλὴ τέχνη, τὸν κινηματογράφο, στὰ χνάρια τῆς ψυχοραγούσης μαγικῆς (διάβαζε «καθαρῆς») ποίησης.

Ὅσο γιὰ τὸν ἐκπληχτικὸ «Τζουλιάνο» τοῦ Ρόσσι ποὺ ἀρέσει ἐπίσης πολὺ καί στὸν κ. Κύρου έχει πολὺ λίγη σχέση μὲ τὸν «ποιητικὸ» κινηματογράφο. Ἀντίθετα έχει ἀμεσότητα σχέση μὲ τὸν «τεχνητὰ μίζερο» νεορρεαλισμὸ τὸν ὁποῖο καί συνεχίζει στὴ διαλεκτικὴ του ἐξέλιξη. Ἐξάλλου ὁ Φρ. Ρόσσι μαθήτευσε στὸ καλύτερο σχολεῖο ποὺ μπορούσε νά ὀνειρευθεῖ: ἦταν βοηθὸς τοῦ Βισκόντι στὸ «Ἡ γῆ τρέμει».

Ὅμοια, ὁ δοκιμιογραφικὸς καί καθόλου «ποιητικὸς», ὅπως θάθελε ὁ κ. Κύρου, κινηματογράφος τοῦ Ἀντονιόνι στὸ νεορρεαλισμὸν ἔχει τὴς μακρινὲς του ρίζες, ὅσο κι ἂν φαίνεται παράξενο. Γιατί, λοιπόν, δὲ μάς λέει τίποτα γιὰ τὸν ἰδιοφυῆ Ἀντονιόνι; Τὸν ἐνοχλεῖ ὁ «ἀντιποιητικὸς», ἀντιδογματικὸς καί συνεπῆς μαρξισμὸς του; Τὸν ἐνοχλεῖ ἡ κολοσιαία του προσπάθεια γιὰ ἕνα κινηματογραφο-φιλοσοφικο-κοινωνικὸ δοκίμιο; Μιὰ φορά, ὁ Ἀντονιόνι δέν ἀσχολεῖται μὲ τὴν «τεχνητὴ μιζέρια»! Προτιμᾷ τὴν τεχνητὴ εὐτυχία σάν πλαίσιο στὴς ταινίες του.

Ἀπὸ ποῦ ὁ θαυμασμὸς του γιὰ τὸν ποιῆσαντα (ἢ ποιητὴν) τοῦ «Μαριένμπατ» Ἀλαῖν Ρεναί; Γιατί δέν προσπαθεῖ νά μάς ἐξηγήσει τὴ νοητικὴ στειρότητα τοῦ Ρεναί ὁ ὁποῖος ὕστερα ἀπ' τὸ «Χιροσίμα ἀγάπη μου», περνώντας ἀπ' τὸ σουρρεαλιστικὸ «Μαριένμπατ» καταλήγει σὲ μιὰ παραλλαγή τῶν δυὸ παραπάνω θεμάτων στήν ἐστετίστικη καί ἀνεκδιήγητα «ποιητικὴ» «Μυριέλ»; Ἡ «ποίηση» του τὸν ὀδηγεῖ ναι ἢ ὄχι σὲ ἀδιέξοδο;

Ἐρχόμαστε τώρα στὸν κ. Μικελίδη ὁ ὁποῖος κρατᾷ τὸ ἴσο στὸν κ. Κύρου. Μᾶς λέει ἀρχὴ - ἀρχὴ πῶς θὰ δώσει μιὰ δική του ἐξήγηση στὸν παραξηγημένο ρεαλισμὸ. Καί ἡ ἐξήγηση ποὺ ἀκολουθεῖ εἶναι τόσο παλιὰ ὅσο καί ὁ ρεαλισμὸς. Ἀκολουθεῖ ἕνας λαϊκὸ-ρινθος ἀπὸ τίτλους, ὀνόματα καί χρονολογίες ποὺ δὲ μάς κάνουν οὔτε κατὰ κεραία σοφότερους. Ἴδου πῶς βγαίνει, μέσα ἀπ' αὐτὴ τὴν ἐκθαμβωτικὴ παρέλαση τίτλων ἢ ἰδεολογικῆ του συγγένεια μὲ τὸν κ. Κύρου: «ὁ σουρρεαλισμὸς τοῦ Μπρετόν εἶναι γιὰ μὲνα ἕνας πολὺ πιὸ ἀληθινὸς ρεαλισμὸς» λέει ὁ κ. Μικελίδης. Πάρα κάτω ἐπαναλαμβάνει

μιά φράση του κ. Κύρου: «ὁ Μελιὲς δὲν πιστεύει στὸν ὀρθολογισμό» καὶ συμπληρώνει: «κι ἀκριβῶς ἐπειδὴ δὲν πιστεύει σ' αὐτὰ ὁ μάγος αὐτὸς τοῦ κινηματογράφου μπόρεσε νὰ φκιάξει μιὰ δική του λογικὴ ποὺ γιὰ θάση ἔχει τὸ θαυμασμὸ καὶ τὴ στερεοποίηση τοῦ ὄνειρου». Ἔτσι, μαθαίνουμε πὼς ἡ ἔλλειψη ὀρθολογισμοῦ γεννάει λογικὴ καὶ πὼς ὑπάρχει μιὰ προσωπικὴ καί, φυσικά, μιὰ κοινὰ παραδεκτὴ λογικὴ. Ἀκατανόητα πράγματα γιὰ τοὺς μὴ «ποιητὰς». Μὰ οἱ κοινοὶ ἄνθρωποι ξέρουν πὼς «προσωπικὴ» λογικὴ ἔχουν μόνον οἱ τρόφιμοι τῶν ψυχιατρειῶν.

Νὰ καὶ μιὰ σύγκριση ἀνάμεσα στὸ ἐκπληκτικὸ «ταξίδι στὴν Ἰταλία» τοῦ Ροσσελίνι καὶ τὴ μεγαλόσημη «Περιφρόνηση» τοῦ Γκοντάρ: «Τὸ ταξίδι στὴν Ἰταλία» ἔπεσε σὲ ἀφηρημένα πλαίσια καὶ μιὰ μεταφυσικὴ ποὺ σὲ τελευταία ἀνάλυση κάνει τὴν ταινία ἀνιαρὴ. Πολὺ πιὸ ἐνδιαφέρουσα ἀποδεικνύεται ἡ «Περιφρόνηση» τοῦ Γκοντάρ. Τί σχέση ἔχουν μεταξὺ τους δυὸ ἐντελῶς διαφορετικὲς ταινίες; Μήπως συγκρίνει τὰ ἀσύγκριτα γιὰ νὰ μᾶς πείσει πὼς ἡ ποίηση τοῦ Γκοντάρ εἶναι αὐτὴ ποὺ βαραίνει τελικά;

Πρέπει νᾶμαστε πολὺ ἡλίθιοι γιὰ νὰ μὴν καταλάβουμε μέχρι σήμερα πὼς «Ἡ ἐκδρομὴ στὴν ἔξοχὴ» τοῦ Ρενουάρ καὶ ἡ «Ἀταλάντη» τοῦ Βιγκὸ «ἀνοίγουν τὸ δρόμο πρὸς τὴ διαφώτιση καὶ τὴν ἐπανάσταση!» ὅπως μᾶς λέει ὁ κ. Μικελίδης, ἔχοντας τὴν ἀξίωση νὰ τὸ πάρουμε στὰ σοβαρά.

Τὸ συμπέρασμα πὼς τὰ ἀκράια σημεῖα τοῦ γερμανικοῦ ἐξπρεσσιονισμοῦ «Καλλιγκάρι» καὶ «Νοσφεράτου»: «φέρνουν πλησιέστερα πρὸς τὴν ἀλήθεια καὶ τὴν εὐτυχία», μοιάζει σὰ νὰ διατυπώθηκε ἀπὸ τὴ Λένα Ρίχφενσταλ.

Παρακάτω μαθαίνουμε πὼς «τὰ φανταστικὰ στοιχεῖα ποὺ ὑλοποιοῦνται» γίνονται «ὄπλο ἐνάντια στὸ σκοταδισμό καὶ τὴν ὑποταγή». Νά, λοιπόν, ἓνα πραγματικὰ πρωτότυπο ὄπλο ταξικῆς πάλης! Καὶ συνεχίζει: «ὁ κινηματογράφος μᾶς ἔμαθε πὼς τὸ κάθε ὄνειρο ὅσο ἀπίθανο καὶ φανταστικὸ κι ἂν φαίνεται μπορεῖ νὰ γίνει πραγματικότητα. Τί μεγαλύτερη ἀλήθεια ἀπ' αὐτὴ μπορεῖ νὰ ὑπάρξει;» Ἀπάντηση: ἡ πραγματικότητα αὐτὴ καθ' αὐτὴ, κ. Μικελίδη! Καὶ τὸ ἀποκορύφωμα: «δὲν εἶναι γιὰ τὴν πραγματοποίηση τῶν ὀνείρων ποὺ ὁ ἄνθρωπος γίνεται ἐπαναστάτης;» Γιὰ ὄνομα τοῦ Δία! Δὲν ξέρεي ὁ κ. Μικελίδης πὼς οἱ ἄνθρωποι γίνονται ἐπαναστάτες γιατί πεινοῦν καὶ γιατί μερικοὶ ἄλλοι δίπλα τους χρησιμοποιοῦν χρυσὰ δοχεῖα νυκτὸς στὰ ὁποῖα ἀποθηκεύουν ὅ,τι ἀπόμεινε ἀπὸ τὸ κακοὐνεμένο μαῦρο χαδιάρι ποὺ περιδρομιάσαν ἀπὸ βραδύς; Ἐπειτα, κι ὁ Ὁνάσης ἔχει, ἀσφαλῶς, ὄνειρα τὰ ὁποῖα προσπαθεῖ νὰ πραγματοποιήσει. Ὅπως, πιθανόν, τὴν κατασκευὴ ἐνὸς πυραύλου Ι.Χ. γιὰ τὰ γουήκ ἐντ του ἢ τὰ κοντσέρτα τῆς Κάλλας στὸ φεγγάρι! Κι ὅμως ὁ κ. Ὁνάσης δὲν ἔγινε ἐπαναστάτης κ' εἶναι μάλλον ἀπίθανο νὰ γίνει στὸ μέλλον. Ἡ περίεργη ἄποψη τοῦ κ. Μικελίδη δὲν

εἶναι ἀκριβὲς ἀντίγραφο τῆς ὑλοποίησης τῶν πλατωνικῶν ἰδεῶν;

Ὅ,τι εἶπαμε ὡς τώρα ἓνα καὶ μοναδικὸ σκοπὸ εἶχε: Νὰ ἐπισημάνει μερικοὺς ἀκροβατισμοὺς τῆς καταταλαιπωρημένης προοδευτικῆς σκέψης.

Κ' ἐπειδὴ «οἱ λύσεις δὲν ἔρχονται ποτὲ ἀπὸ μεμονωμένα ἄτομα» θὰ σὲ παρακαλοῦσα ν' ἀνοίξεις μιὰ εὐρύτερη συζήτηση στὴν ὁποία νὰ πάρουν μέρος ἄνθρωποι ἀρμοδιότεροι καὶ πληρέστερα καταρτισμένοι ἀπὸ μένα. Ἔτσι, ὑπάρχει κάποια ἐλπίδα νὰ φωτισθεῖ ἡ ἄγρια σύγκριση ποὺ δέρνει τὴν προοδευτικὴ σκέψη καὶ τὸν προοδευτικὸ κινηματογράφο.

Εὐχαριστῶ

Β.Α. ΡΑΦΗΛΙΔΗΣ

ΤΟ ΤΕΛΟΣ ΤΗΣ ΣΥΖΗΤΗΣΗΣ

Ἀπὸ παραδρομὴ παραλείφθηκε στὸ παραρτημένο φύλλο τὸ γράμμα τοῦ κ. Μ. Φουρτουνῆ, μὲ τὸ ὁποῖο ἐκλείσει ἡ συζήτηση γιὰ τὴν μετάφραση τοῦ κεκλιμένου τοῦ Λούκατς. Ζητοῦμε συγγνώμη ἀπὸ τὸ φίλο καὶ συνεργάτη καὶ δημοσιεύουμε τὸ γράμμα σ' αὐτὸ τὸ φύλλο.

Ἀγαπητὴ «Ἐπιθεώρηση Τέχνης»,

Στὴν ἀπάντησή μου στὸν κ. Πλατῆ («Ἐποχές» 14, Ἰούνιος 1964 καὶ «Ἐπιθεώρηση Τέχνης» 113, Μάιος 1964) κατέληγα ἔτσι: «Τὰ κείμενα καὶ τὰ στοιχεῖα ὑπάρχουν. Τὸ δικαστήριό τῶν καλόπιστων μὰ καὶ τῶν ἐνήμερων ἀνθρώπων — καὶ μόνον αὐτὸ — καλεῖται νὰ κρίνει». Τοῦτο εἶχε καὶ τὴ σημασία ὅτι εἶχε λήξει τὸ ζήτημα γιὰ μένα. Τὸ ἴδιο ἰσχύει καὶ τώρα, μετὰ ἀπ' τὴ νεότερη ἐπιστολὴ τοῦ κ. Π., κι ὡς πρὸς τὴν οὐσία τοῦ θέματος ποὺ κυρίως μᾶς ἀπασχολοῦσε κι ὡς πρὸς τὶς ἀδυναμίες μου στὰ ἰταλικά, ποὺ ἐξακολουθεῖ νὰ μοῦ προσάπτει ὁ κ. Π., κι ὡς μὴν τὴν ξέρει ὁ ἴδιος αὐτὴ τὴ γλώσσα. Ὡστόσο, προτείνει ὁ κ. Π. νὰ μοῦ ἀποδείξει τὴ «λογικὴ σφαιρότητα πολλῶν ἀπ' τοὺς συλλογισμοὺς μου» κι ὄχι πιά ἀπὸ τὶς στήλες τῶν «Ἐποχῶν» ἀλλὰ ἀπ' τὶς δικές σου. Ἀπ' τὴν πλευρά μου, πιστεύω ὅτι ἡ «σφαιρότητα τῶν συλλογισμῶν» μου δὲν προσφέρει τὴ δυνατότητα νὰ συνεχιστεῖ ἓνας διάλογος, ποὺ δὲν θὰ ἐνδιέφερε παρὰ μόνον ἐμένα καὶ τὸν κ. Π. Καὶ κρίνοντάς το ἔτσι τὸ πράγμα, εἶμαι ὑποχρεωμένος νὰ δηλώσω ὅτι δὲν θὰ ἀπαντήσω στὴν περίπτωση ποὺ θὰ ἐπανέλθει ὁ κ. Π. στὸ θέμα.

Δὲν συμφωνήσαμε, βέβαια, μὲ τὸν κ. Π., ἀλλὰ μένει τὸ κέρδος ὅτι ἀναγνωρίστηκε ἡ καλὴ πρόθεση ἐκατέρωθεν.

Μὲ ἐκτίμηση

ΜΑΝΩΛΗΣ ΦΟΥΡΤΟΥΝΗΣ

Ἐξεταστικὴ ἐπιτροπὴ
Σχολῶν Κινηματογράφου
Ἰπουργεῖον Ἐθνικῆς Παιδείας
καὶ Θρησκευμάτων
ΕΝΤΑΥΘΑ

ΠΡΟΣ τοὺς

Καν. Εἰρήνην Καλκάνην—Τεχνοκριτικόν,
καὶ κ. Κων/νον Φωτεινόν—Σκηνοθέτην,
Διευθυντὰς τοῦ «ΚΕΝΤΡΟΥ ΣΠΟΥΔΩΝ
ΘΕΑΤΡΟΥ ΚΑΙ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ ΑΘΗΝΩΝ»

ΕΝΤΑΥΘΑ

Ὡς μέλη τῆς ἐξεταστικῆς ἐπιτροπῆς διπλωματικῶν ἐξετάσεων Σχολῶν Κινηματογράφου τοῦ Ἰπουργείου Ἐθνικῆς Παιδείας καὶ Θρησκευμάτων, καὶ κατὰ τὴν διεξαγωγὴν τῶν ἐπὶ πτυχίῳ ἐξετάσεων τῶν τελειοφοίτων σπουδαστῶν «Σκηνοθεσίας Κινηματογράφου» τῆς ὑφ' ὑμᾶς Σχολῆς τοῦ «Κέντρου Σπουδῶν Θεάτρου καὶ Κινηματογράφου Ἀθηνῶν» τὰς διεξαχθείσας τὴν 9ην τοῦ μηνὸς Ἰουλίου ἔτους 1964, εἶχομεν τὴν εὐκαιρίαν νὰ διαπιστώσωμεν τὴν ἔκτασιν καὶ τὸ βάθος τῆς διδαχθείσης ὕλης, τὸ ὑψηλὸν ἐπίπεδον καὶ ἡθος τῶν σπουδαστῶν, ὡς καὶ τὴν ὀργάνωσιν καὶ τεχνικὸν ἐξοπλισμὸν τῆς ὡς ἄνω σχολῆς.

Πάντα τὰ ἀνωτέρω συνθέτουν τοιαύτην ποιότητα ἐκπαιδευτικῆς ἐργασίας, ὥστε αἰσθανόμεθα τὴν ἠθικὴν ὑποχρέωσιν νὰ ἐκφράσωμεν τὰ **ΕΙΛΙΚΡΙΝΗ ΣΥΓΧΑΡΗΤΗΡΙΑ** πρὸς τὴν Διεύθυνσιν, τοὺς Καθηγητὰς καὶ τοὺς συνεργάτας τῆς Σχολῆς, διὰ τοιαύτην προσπάθειαν εἰς τὸν τομέα τῆς Ἑλληνικῆς Κινηματογραφικῆς Ἐκπαιδεύσεως.

Τὰ μέλη τῆς ἐπιτροπῆς

ΓΕΩΡΓΙΟΣ ΡΑΠΤΗΣ—Ἐκπρόσωπος Ἰπουργ. Παιδείας
ΓΕΩΡΓΙΟΣ ΖΕΡΒΟΣ—Παραγωγός, Σκηνοθέτης Κιν)φου
ΝΙΚΟΛΑΟΣ ΚΟΚΚΟΛΗΣ—Τεχνικός Κιν)φου
ΓΕΩΡΓΙΟΣ ΝΙΑΓΑΣΑΣ—Τεχνικός Κιν)φου
ΙΩΝΑΣ ΝΤΑ·Ι·ΦΑΣ—Σκηνοθέτης Κιν)φου

Ἐν Ἀθήναις τῇ 15ῃ Ἰουλίου 1964

Σημείωσις: Εἰς τὸ ἐπόμενον τεῦχος θὰ δημοσιευθεῖ ἡ γνώμη τῆς Κας Ἄλκη Θρύλου (Ἐφημ. ΕΛΕΥΘΕΡΙΑ) γιὰ τὸ τμῆμα Δραματικῆς Θεάτρου τοῦ «Κέντρου».

ΚΕΝΤΡΟΝ ΣΠΟΥΔΩΝ ΘΕΑΤΡΟΥ ΚΑΙ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ ΑΘΗΝΩΝ

(Πράξις Υπουργ. Παιδείας και Θρησκευμάτων: 52416/61)

Διευθυντής Θεάτρου: ΜΑΝΟΣ ΚΑΤΡΑΚΗΣ

Διευθυνταί Κιν)φου: ΕΙΡΗΝΗ ΚΑΛΚΑΝΗ
ΚΩΣΤΑΣ ΦΩΤΕΙΝΟΣ

ΤΜΗΜΑΤΑ:

Ἡθοποιῶν Θεάτρου—Σκηνοθετῶν καὶ Σεναριογράφων Κιν)φου—
Ὀπερατέρ Κιν)φου — Ἡχοληπτῶν Κιν)φου —
Ἡλεκτρολόγων Κιν)φου

Πληροφορίαι: Καπλανῶν 10 καὶ Μασσαλίας—Τηλ. 656.943

ΕΙΣΑΓΩΓΙΚΑΙ ΕΞΕΤΑΣΕΙΣ ΑΡΧΕΣ ΣΕΠΤΕΜΒΡΙΟΥ

ΑΦΟΙ ΠΑΣΤΕΛΑΚΟΥ

ΤΕΧΝΙΚΑΙ ΕΦΑΡΜΟΓΑΙ

Διόλου 78 — ΑΘΗΝΑΙ — Τηλ. 231-048—233-363

Ἄγ. Κων)νου 11—ΠΕΙΡΑΙΕΥΣ—Τηλ. 464-191—477-693

ΤΑ ΑΡΤΙΩΤΕΡΑ ΚΑΙ ΠΛΕΟΝ ΠΕΠΕΙΡΑΜΕΝΑ
ΣΥΝΕΡΓΕΙΑ ΓΙΑ ΤΟΠΟΘΕΤΗΣΕΙΣ

ΕΠΙΣΤΡΩΣΕΙΣ ΔΑΠΕΔΩΝ

ΣΧΕΔΙΑ ΕΙΣ ΠΛΑΚΑΚΙΑ & ΡΟΛΛΟΥΣ, ΚΟΥΠΑΣΤΕΣ - ΣΟΥΒΑΤΥΠΙΑ

ΠΛΑΣΤΙΚΑ - ΜΟΝΩΤΙΚΑ - ΛΙΝΟΛ

ΠΛΑΣΤΙΚΑ ΟΙΚΙΑΚΗΣ ΧΡΗΣΕΩΣ

ΝΑΚΗΣ ΠΙΕΡΡΗΣ

Ένα χρέος τής Πολιτείας

Μιά ιστορική επέτειος κ' ένας θάνατος έρχονται να διασταυρωθούν μ' ένα τρόπο πικρά συμβολικό: ή επέτειος για τὰ έκατό χρόνια από την Ένωση τής Έπτανήσου και ο θάνατος, τόν περασμένο Ιούνη, του Νάκη Πιέρρη. Η επέτειος, οίκτρα άπονευρωμένη, χάνει τὸ νόημά της μέσα σε προχειρότητες και άδέξιες υπεκφυγές: ο θάνατος του Κερκυραίου λογίου έρχεται να θυμίσει τὸ χρέος τής πολιτείας και τῶν πνευματικῶν ιδρυμάτων άπέναντι στο έργο του Πιέρρη και να καταστήσει τὸ χρέος αυτό κάτι περισσότερο από επίκαιρο.

Ο Νάκης Πιέρρης ίσως είναι άγνωστος στο ευρύτερο κοινό, γιατί, έξαιρετικά όλιγογράφος ο ίδιος, δέν έπιασε τὸ χῶρο που μπορούσε μέσα στη δημοσιότητα. Συλλέκτης κυρίως παρά συγγραφέας, άφιέρωσε τις δυνάμεις του στο σχηματισμὸ μιάς πλούσιας έπτανησιακῆς βιβλιοθήκης και στη συμπλήρωση τής Ιονικῆς Βιβλιογραφίας Αίμιλίου Λεγκράν (1494 - 1900). Χωρίς καμιά ιδιαίτερη οικονομική άνεση κατόρθωσε να συγκεντρώσει ένα μεγάλο αριθμὸ έπτανησιακῶν έντύπων, ανάμεσα στα όποια τὰ σπάνια δέν είναι, αριθμητικά, τὰ λιγότερα: από τή βιβλιοθήκη αυτή βγήκε ένας έντυπωσιακὸς αριθμὸς προσθηκῶν στη Bibliographie Ioniennε του Legrand: στα 4043 λήμματα τής δίτομης βιβλιογραφίας του Λεγκράν ο Νάκης Πιέρρης προσθέτει άλλα 1850 περίπου, όρίζοντας έτσι στις διαστάσεις τους όσα φαινόμενα σχετικά με τὰ έπτανησιακά πράγματα μπορούν να υποδειχθούν από μιά βιβλιογραφική συναγωγή. Με τή βιβλιογραφία του Πιέρρη, συνταγμένη στον τύπο του Λεγκράν και μεθοδικά ταξινομημένη, οί έπτανησιακές σπουδές άποκτούν ένα άπαραίτητο εργαλείο, μιά προϋπόθεση για τήν προκοπή τους: με τή βιβλιοθήκη του, μιάν άλλη έξ ίσου αναγκαία προϋπόθεση. Θα ήταν κοινὸς τόπος για όσους ασχολούνται με τήν έπτανησιακή ιστορία και παιδεία ή υπόμνηση του περιορισμέ-

νου αριθμοῦ τῶν αναγραφῶν τής Βιβλιογραφίας του Λεγκράν και οί έλλείψεις τῶν μεγάλων βιβλιοθηκῶν σε έπτανησιακά έντυπα. Με τήν έκδοση τής Βιβλιογραφίας του Πιέρρη τὰ θέματα τής έπτανησιακῆς βιβλιογραφίας θα έπαιρναν μιά τεράστια προώθηση και με τὸ άνοιγμα τής βιβλιοθήκης του στην έρευνα ή τελευταία θα είχε στη διάθεσή της ένα πλούσιο και, άλλιῶς, άπρόσιτο υλικό.

Ο θάνατος, ωστόσο, έμπόδισε τὸν Πιέρρη να βρει τρόπο ώστε τὸ έργο του να φτάσει στη δημοσιότητα: και οὔτε είναι πιθανὸ να φτάσει αν ή πολιτεία ή τὰ πνευματικά ιδρύματα δέν καλύψουν τή σχετικά μικρή δαπάνη. Ο Νάκης Πιέρρης δέν ήταν πλούσιος: τή συλλογή του σε βιβλία και άντικείμενα τή σχημάτισε με θυσίες και όχι με τὸ περισσευμά του: έπιθυμία δική του και τής χήρας του είναι να μείνουν τὰ βιβλία του στην Κέρκυρα, στη διάθεση του κοινου και τής έρευνας, τοποθετημένα ωστόσο στην κατάλληλη θέση. Σήμερα γιορτάζονται με πενιχρές και διαβατικές έκδηλώσεις τὰ έκατό χρόνια τής Ένωσης: τὸ καλύτερο μνημείο αυτών τῶν έκδηλώσεων θα ήταν ή πραγματοποίηση τής έκδοσης τής έπτανησιακῆς βιβλιογραφίας του Πιέρρη και ή ρύθμιση τής τύχης τής βιβλιοθήκης του που, με άφιλοκέρδεια, ή σύζυγός του τήν παραχωρεϊ στην Κέρκυρα. Θα ήταν άπόλυτα δικαιολογημένο να περιμένει κανείς μιάν έμπρακτη έκδήλωση ευαισθησίας από τήν κυβέρνηση ως προς και τὰ δυὸ θέματα. Μέσα στις διάφορες δαπάνες για τὸν έορτασμὸ τής Ένωσης, οί δαπάνες για τήν έκδοση τής Βιβλιογραφίας θα ήταν οί ελάχιστες και τὸ αποτέλεσμα τεράστιο και σε διάρκεια και σε χρησιμότητα. Μέσα στην άνυπολόγιστη φθορά τής έθνικῆς κληρονομιάς, μέσα στο σκοτάδι τής άθλιας συνήθειας τής άπεμπόλησης τής πολιτισμικῆς μας παράδοσης, ή ρύθμιση του ζητήματος τής βιβλιογραφίας και τής βιβλιοθήκης του Νάκη Πιέρρη θα ήταν μιά πράξη πνευματικῆς ήθους και έθνικῆς ευαισθησίας.

Καλή ἀρχή

Μιά ομάδα ἀπὸ καλλιτέχνες, ὅπου ἀντιπροσωπεύονταν τόσο οἱ παλιοὶ ὅσο καὶ οἱ νεότεροι ζωγράφοι καὶ γλύπτες μας, ἔκαναν ἓνα διάβημα στὸ ὑπουργεῖο Παιδείας καὶ διατύπωσαν ἓνα εὐλογο αἴτημα: νὰ παρθοῦν μέτρα γιὰ νὰ καλυτερέψει ἡ στάθμη τῶν ἐκθέσεων ποὺ ὀργανώνει τὸ ὑπουργεῖο στὸ ἐξωτερικό. Ἦταν καιρός. Γιατὶ κάποτε ὀργανώνονται τόσο πρόχειρα αὐτὲς οἱ ἐκθέσεις ποὺ δίνουν λαβὴ σὲ ξένους κριτικούς νὰ διατυπώσουν ἄδικες κρίσεις γιὰ τὴ νεοελληνικὴ τέχνη. Τὸ ζήτημα εἶναι βέβαια σύνθετο, κυρίως γιατί εἶναι δυνατόν, ἐκτὸς ἀπὸ τὸ κριτήριο τῆς ποιότητας, τὸ μόνο νόμιμο καὶ δικαιολογημένο, νὰ προβληθεῖ ἀπὸ κάποιους καὶ κριτήριο τεχνοτροπίας, ποὺ ἀποτελεῖ ἴσως μιὰ μόνιμη παρεξήγηση στὸν τόπο μας.

Ἔνα εἶναι γεγονός, πὼς ἡ Ἑλλάδα δὲ μπορεῖ πιὰ ν' ἀντιπροσωπεύεται ἀπὸ ἔργα ἀκαδημαϊκὰ σ' ὅποια τεχνοτροπία καὶ ἂν ἀνήκουν. Ἡ ἀντιπροσωπευσὴ τῆς ἀνήκει στὶς ζωντανὲς καλλιτεχνικὲς δυνάμεις τῆς κι αὐτὲς εὐτυχῶς ὑπάρχουν. Ὑπάρχει λοιπὸν εὐρὺ καὶ κοινὰ παραδεχτὸ περιθώριο βελτίωσης τῶν ἐκθέσεων τοῦ ἐξωτερικοῦ, κ' ἡ σχετικὴ πρωτοβουλία ἀνήκει πάλι στοὺς ἴδιους τοὺς καλλιτέχνες. Σημειώνουμε λοιπὸν αὐτό τους τὸ διάβημα σὰν καλὴ ἀρχή. Οἱ καλλιτέχνες μας ἀποφάσισαν ἐπὶ τέλους νὰ κινηθοῦν. Κ' εἶναι οἱ μόνοι ποὺ μποροῦν νὰ σαρώσουν τὶς ἀντιδράσεις, ἂν ὑπάρξουν, καὶ νὰ ἐπιβάλλουν τὴν τάξην στὸ σπιτικό τους. Γιὰ καλὸ δικό τους καὶ τῆς νεοελληνικῆς τέχνης.

Μιά ἀχαρακτήριστη περίπτωση

Ἡ Ἐνωσὴ Πτυχιούχων Ἀνωτάτης Σχολῆς Καλῶν Τεχνῶν ἔστειλε στὴ Σχολὴ Καλῶν Τεχνῶν τὸ παρακάτω ἔγγραφο, ποὺ θίγει ἓνα πολὺ σημαντικὸ πρόβλημα, μιὰν ἀχαρακτήριστη ἀδικία ποὺ γίνεται ἀπὸ καιρὸ συστηματικὰ σὲ βάρος τῶν σπουδαστῶν τῆς Σχολῆς, ζωγράφων καὶ χαρακτῶν, ἐκ μέρους τοῦ Ι.Κ.Υ. Τὸ θέμα ποὺ ἐκτίθεται στὸ ἔγγραφο αὐτὸ μ' ὄλες τὶς πειστικὲς λεπτομέρειες καὶ στοιχεῖα του, δὲν ἀφορᾷ μόνο τὶς Σχολές, μὰ εἶναι κυρίως ζήτημα τοῦ ὑπουργείου, ποὺ πρέπει νὰ ἐπέμβει ἀμέσως καὶ νὰ σταματήσει ὅσα ἄδικα γινόντανε στὸ παρελθόν.

«Ἡ Ἐνωσις πτυχιούχων Ἀνωτάτης Σχολῆς Καλῶν Τεχνῶν διεμαρτυρήθη κατ' ἐπανάλειψιν διὰ ἀνοικτῶν ἐπιστολῶν καὶ ὑπομνημάτων, διὰ τὴν ἀδικον, ἄνισον καὶ ἀπαράδεκτον μεταχείρισιν ποὺ ὑφίστανται τὰ μέλη τῆς ἀπὸ τὸ Ἰδρυμα Κρατικῶν Ὑποτροφιῶν.

Ἐκ τῶν προγραμμάτων τοῦ Ἰδρύματος Ὑποτροφιῶν συναγάγομεν συμπεράσματα καὶ ἐρωτῶμεν:

1.— Διατί οἱ ἐσωτερικὲς ὑποτροφίαι ὅσον ἀφορᾷ τοὺς κλάδους τῆς Τεχνολογίας, Φιλολογίας κλπ. εἶναι διετῆς ἐνῶ διὰ τὰς Εἰκαστικὰς τέχνας 10μηνος.

2.— Διατί ἀπὸ τὸ ἐφετινὸν πρόγραμμα τοῦ Ἰδρύματος ἀπουσιάζει ἡ Ζωγραφικὴ καὶ Χαρακτική; Μᾶς εἶναι ἀδιανόητον πὼς οἱ Ζωγράφοι, οὐσιαστικώτεροι καὶ πολυαριθμότεροι ἐκπρόσωποι τῶν εἰκαστικῶν Τεχνῶν (κάθε χρόνο παίρνουν πτυχίον 12 ζωγράφοι, 7 γλύπτες, 5 χαρακτες), ἀγνοοῦνται.

3.— Διατί εἰς τὰς περσινὰς ὑποτροφίας ἐλήφθη διὰ τὰς ἐκ τοῦ βαθμοῦ ἀσφαλείας ἐπὶ πλέον τρεῖς θέσεις ἢ κοινὴ βα-

θμολογία ἢ ὅποια ἔγινε ὄχι μόνον ἐπὶ διαφορετικῶν τεχνῶν καὶ θεμάτων πρὸς ἀξιολόγησιν ἀλλὰ καὶ ἀπὸ διαφορετικῆς συνθέσεως κριτικὴν Ἐπιτροπὴν, ἔτσι συνέβη καὶ τὸ ἀνακόλουθον, νὰ δοθοῦν δύο ὑποτροφίαι σὲ Ζωγράφους, 4 σὲ Γλύπτες καὶ 3 σὲ Χαρακτες.

4.— Ἡ πρόσφατος χορηγία περισσοτέρων τῆς μιᾶς ὑποτροφιῶν ἐξωτερικοῦ εἰς Γλύπτας πιστοποιεῖ τὰς ὑπονοίας μεροληψίας ὑπὲρ τῶν ὀλιγαριθμοτέρων Γλυπτῶν ἐναντι τῶν Ζωγράφων, οἱ ὅποιοι παρηγκωνίσθησαν παντελῶς ὄχι μόνον ἐφέτος, ἀλλὰ καὶ ἀπὸ τὸ νέον πρόγραμμα τοῦ Ι.Κ.Υ. τῆς περιόδου 1964 - 1965. Διότι ἐνῶ εἰς τὸ παρελθόν αἱ ὑποτροφίαι κατανέμονται μεταξὺ Ζωγράφων καὶ Γλυπτῶν κατὰ τὸν τρόπον περίπου ἀνάλογον τοῦ ἀριθμοῦ των, τώρα παρατηρεῖται πλήρης ἀντιστροφή καὶ χορηγοῦνται μόνον εἰς Γλύπτας ἀποκλειομένων τῶν Ζωγράφων ἐκ τοῦ προγράμματος. Νομίζομεν ὅτι τὸ Ἰδρυμα ὀφείλει μιὰν ἐξήγησιν καὶ ἐπειδὴ δὲν εἶναι δυνατόν νὰ ὑπάρχη τοιαύτη πρέπει νὰ φροντίσῃ διὰ τὴν ἐπανόρθωσιν τῆς πρὸς τοὺς Ζωγράφους ἀδικίας διὰ τῆς χορηγήσεως ὑποτροφιῶν καὶ εἰς αὐτούς.

5.— Ποῖα κριτήρια ὀδήγησαν τὴν Διοσιν τοῦ Ι.Κ.Υ., ὥστε νὰ ἐπιτραπῇ ἡ συμμετοχὴ καὶ Ἀρχιτεκτόνων εἰς τὰς ὑποτροφίας τῶν Γλυπτῶν καὶ Διακοσμητῶν, ὅταν στὸ ἴδιο πρόγραμμα ὑπάρχει ὑποτροφία διὰ Ἀρχιτέκτονας;

Ἡ Ἐνωσις Πτυχιούχων Α.Σ.Κ.Τ., ὡς Συνδικαλιστικὴ ὀργάνωσις, ἔχει τὴν ὑποχρέωσιν νὰ φροντίσῃ διὰ τὰ ἐπαγγελματικὰ συμφέροντα τῶν Καλλιτεχνῶν, θεωροῦσα δὲ αὐτὰ θιγόμενα θὰ μετέλθῃ πᾶν νόμιμον μέσον, ὥστε νὰ μὴν συμβαίνει τοῦ

λοιπού παρομοία αδικία εις βάρος των, να επανορθωθῆ δὲ ἡ ἤδη διαπραττομένη.

Εἰς τὴν προσπάθειάν μας αὐτὴν πιστεύομεν ὅτι θὰ ἔχωμεν καὶ τὴν συμπαράστασιν τῆς Ἀνωτάτης Σχολῆς Καλῶν Τεχνῶν, ἡ ὁποία δὲν μορφώνει μόνον Γλύπτας, ἀλλὰ καὶ Ζωγράφους καὶ Χαράκτες καὶ συνεπῶς θὰ πρέπει νὰ ἐνδιαφέρεται ἐξ ἴσου καὶ δι' αὐτούς.

Νομίζομεν ὅτι ἡ Σχολὴ θὰ πρέπει νὰ ἐπέμβῃ μὲ τὸ κύρος καὶ τὴν δύναμιν τοῦ Ἀνωτάτου Καλλιτεχνικοῦ Ἰδρύματος τῆς Χώρας καὶ νὰ πιέσῃ τὸ Ἰδρυμα Κρατικῶν Ὑποτροφιῶν διὰ τὴν ἀλλαγὴν τοῦ προγράμματός του.

Διὰ τὴν Ἑνωσιν Πτυχιούχων Α.Σ.Κ.Τ.
Ὁ Προεδρεύων Ὁ Γ. Γραμματεὺς
Σ. ΣΟΡΟΓΚΑΣ Σ. ΣΟΡΟΓΚΑΣ

Ἀπὸ τὴ Σχολὴ Καλῶν Τεχνῶν

Συχνὰ στὴ Σχολὴ Καλῶν Τεχνῶν συμβαίνουν δυσαρέσκειες (κάποτε φτάνουν καὶ ὡς τοὺς διαδρόμους τῆς σὰν θορυβώδη ἐπεισόδια) καὶ ὅλ' αὐτὰ ἔχουν μιὰ δυσμενῆ ἀπήχηση ἀνάμεσα στοὺς κύκλους τῆς Σχολῆς. Ἡ πιὸ συνηθισμένη ἀφορμὴ γιὰ ὅλ' αὐτὰ εἶναι οἱ κρίσεις γιὰ τὴν ἐργασία τῶν σπουδαστῶν καὶ τ' ἀποτελέσματα τῶν ἐξετάσεων. Εἶναι πολὺ δύσκολο βέβαια νὰ διατυπώσῃ κανεὶς ἀντικειμενικὲς κρίσεις πάνω σὲ τέτοια ζητήματα, γιὰ τὴν ἕνδειαν νὰ πρὲπει νὰ χεῖ τοῦλάχιστον ὑπόψιν τοῦ τὰ ὑποβαλλόμενα ἔργα, ἂν ὄχι καὶ

ὅλο τὸν ὄγκο τῆς ἐργασίας τοῦ κάθε σπουδαστῆ. Ὅμως οἱ δυσαρέσκειες δὲν δημιουργοῦνται μόνο γιὰ τὶς κρίσεις αὐτὲς τὶς ἴδιες, μὰ ξεκινοῦν ἀπὸ τὴν παραβίαση μιᾶς σχετικῆς διαδικασίας καὶ ποὺ οἱ ἀδικούμενοι ἰσχυρίζονται συνήθως πὼς παραβιάστηκε μεροληπτικὰ ὑπὲρ διαφόρων σπουδαστῶν. Κι αὐτὸ εἶναι τὸ χειρότερο γιὰ τὴν δημιουργεῖ μόνον ζήτημα ἄστοχης κρίσης, ἀλλὰ πρόθεσης. Ἐτσι δηλητηριάζονται οἱ σχέσεις δασκάλων καὶ μαθητῶν καὶ αὐτὸ πάντα εἶναι γιὰ τὸ κακὸ τῶν σπουδῶν γενικὰ.

Ὅλ' αὐτὰ, νομίζομε, πὼς μποροῦν μιὰ χαρὰ νὰ ξεπεραστοῦν. Εἶναι δυνατὸ λ.χ. νὰ ὑπάρξῃ ἕνας καθαρὸς γραφτὸς κανονισμὸς ποὺ νὰ κατοχυρώνει, ἔστω καὶ ὡς τὸ σημεῖο ποὺ κάτι τέτοιο εἶναι δυνατὸ, τὴν ἀμεροληψία τῆς κρίσης τῶν καθηγητῶν, καὶ ὁ κανονισμὸς αὐτὸς νὰ μὴν κλειστῆ στὰ συρτάρια, νὰ μὴν εἶναι κανονισμὸς - φαντομᾶς, κρυφὸς καὶ ἀπαραβίαστος, μὰ νὰ τυπωθῆ καὶ νὰ μοιραστῆ σ' ὅλους τοὺς σπουδαστῆς καὶ βέβαια καὶ τοὺς καθηγητῆς, γιὰ νὰ συνειδητοποιήσουν ὅλοι τοὺς καὶ τὰ δικαιώματα καὶ τὶς ὑποχρεώσεις τους. Ἐτσι θὰ μπορέσῃ νὰ προστατευθῆ ἡ διαδικασία καὶ νὰ ἐντοπισθῆ τὸ ζήτημα μόνον στὴν ἀξία τῶν κρινομένων ἔργων. Ἀπὸ κεῖ καὶ κάτω τὸ πρόβλημα διευκολύνεται ἀρκετά. Τὸ ὑπουργεῖο Παιδείας ἂς κάνει τὸν κόπο νὰ ἐνδιαφερθῆ πραγματικὰ γιὰ τὴ Σχολὴ. Ὑπάρχουν κ' ἐκεῖ ἀρκετὰ κακῶς κείμενα ποὺ χρονίζουν καὶ ποὺ πρὲπει ὅπωςδήποτε νὰ διορθωθοῦν σύντομα.

ΤΕΝΤΕΣ ΣΤΕΛ. ΔΟΥΛΓΕΡΑΚΗ

ΠΡΟΣΟΧΗ στὴν Διεύθυνσι
καὶ στὰ τηλέφωνα

Γραφεῖα, Σταδίου 33, 2ος ὄροφος
ΤΗΛ. 231-823, 232-850, 224-790

Ἐργοσ(σ)ιον Ἀγ. Θωμᾶ 14
(Ἀμπελόκηποι) Τηλ. 771.385

Ἐφάσματα Ἐυρώπης, τὰ καλύτερα
τοῦ κόσμου

Ὅμβρέλες πλαζ Ἐυρώπης

Ἀσυναγώνιστες
σὲ τιμὴ καὶ ποιότητα
Χονδρικῶς — Λιανικῶς

Ν. ΡΕΜΠΟΥΤΣΙΚΑ

R

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

ΑΙΟΛΟΥ & ΛΥΚΟΥΡΓΟΥ

ΟΝΟΜΑΤΑ ΤΟΥ ΣΗΜΕΡΑ ΟΝΟΜΑΤΑ ΤΟΥ ΑΥΡΙΟ

(Σημείωμα για τή νέα βουλγάρικη ποίηση)

τοῦ Βλαντιμήρ Μπάσσιεφ*

Ἡ Βουλγαρία εἶναι μικρὴ χώρα μὲ μεγάλη ποίηση.

Ὅταν τὸ λέμε, δὲν παινεύομαστε, ἀλλὰ ἀνησυχοῦμε. Σκεφτόμαστε πόσο δύσκολο εἶναι νὰ διαλέξει κανεὶς τὸ λογοτεχνικὸ στίβο. Κι αὐτὸ δὲν εἶναι μόνο δική μας ἔγνοια. Ὁ θαυμάσιος φίλος μας Λιουμπομήρ Λέφτσειεφ ἦταν πιὰ πλατιὰ γνωστὸς ποιητὴς δυὸ συλλογῶν, δταν στὸ εἰσαγωγικὸ του ποίημα τῆς τρίτης του συλλογῆς ὁμολόγησε: «Ἀκόμα μαθαίνω νὰ γράφω στίχους στὴ γῆ τῶν σκοτωμένων!». Εἶχε ὑπ' ὄψη του μιὰ σκληρὴ παράδοση, ποὺ σύμφωνα μ' αὐτὴν ἀπὸ τὸν Χρ. Μπότεφ, τὸν τιτάνα τοῦ ἀγῶνα ἐνάντια στὸν ὀθωμανικὸ ζυγὸ, ὡς τὸ Νικόλα Βαπτσάρωφ, τὸν ἥρωα τοῦ ἀντιφασιστικοῦ ἀγῶνα, ὅλοι οἱ σημαντικοὶ Βούλγαροι ποιητὲς πέθαναν νέοι. Πότε ἐπαναστατώντας ἐνάντια στὴν τάξη τῶν πραγμάτων τοῦ καιροῦ τους, πότε θύματα αὐτῆς τῆς τάξης πραγμάτων, ἀχτινοβόλα ταλέντα πετοῦσαν σὰ λαμπροὶ διάττοντες καὶ χάνονταν.

Στὴ γῆ τῶν σκοτωμένων ποιητῶν δὲν ὑπάρχει, καὶ δὲν μπορεῖ νὰ ὑπάρχει, «ἀδέσμευτη ποίηση». Αὐτὸ δὲν εἶναι θέση. Εἶναι ἡ πραγματικὴ φύση ἐνὸς δημιουργικοῦ ἔργου, ποὺ πυρῶνεται μόνο ἀπὸ τὴν ἐπαφὴ μὲ σημαντικὰ κοινωνικὰ προβλήματα.

Οἱ νέοι Βούλγαροι ποιητὲς πῆραν τούτη τὴν κληρονομιά ἀπ' τοὺς βετεράνους τῆς λογοτεχνίας μας, κληρονόμησαν αὐτὴ τὴ βαριά κορώνη καὶ τὴ φέρουν μὲ τιμὴ. Τὰ βιβλία τους, σημαδεμένα μὲ τὴ σφραγίδα ἀνοδικῆς ποιητικῆς τέχνης, εἶναι κομμάτια τῆς ζωῆς, ὅπου πλέκονται οἱ ἀστραπὲς μιᾶς σύνθετης σύγχρονης σκέψης. Σ' αὐτὲς τὶς ποιητικὲς συλλογὲς καθρεφτίζεται ἡ πολυεδρική μορφή τοῦ σημερινοῦ ἀνθρώπου μὲ τὴν ἀγρυπνὴ διάνοια, μὲ τὴν δραστήρια ψυχροσύνη, μὲ τὴν ἀνεξάντλητη ἐνεργητικότητα.

Ζοῦμε σὲ μιὰ ἀναμορφωμένη χώρα: μέσα σὲ εἴκοσι χρόνια ἀναπτύχθηκε σύγχρονη βιομηχανία, τὸ ἄστρὸ μπῆκε στὸ χωριό, ὁ ἀνθρώπος ἔγινε διαφεντευτὴς ἀσυνήθιστης τεχνικῆς, κατὰχτησε νέα μέσα, ἀπόχτησε αὐτοπεποίθηση.

Ὅλ' αὐτὰ σ' ἓνα πρῶτο βλέμμα ἀπέχουν ἀπὸ τὴν ποίηση, μὰ εἶναι ἡ βάση πολλῶν ψυχικῶν προτσῆς, δραματικῶν, ἀντιφατικῶν, μέγιστης ἐντασης. Κι αὐτὰ τὰ προτσῆς διεισδύσανε νομοτελειακὰ στοὺς στίχους καὶ τοὺς ἔδωσαν δύναμη σύγκρουσης καὶ πειστικότητας, τοὺς ἔκαμαν συγκρουσιακοὺς καὶ πειστικούς, ταυτόχρονα γήινους μὲ τὸ ἀξιόπιστό τους καὶ αἰθέριους μὲ τὴν ἱστορικὴ τους ἀξία.

Ἡ ἀγάπη μας πρὸς τὸν σύγχρονο ἀνθρώ-

πο, πρὸς τὸν πλούσιο ἐσωτερικὸ του κόσμῳ, πρὸς τὸ ἠθικὸ του ἀνάστημα εἶναι ἄρθρο πρῶτο τοῦ αἰσθητικοῦ κώδικα τῆς λογοτεχνικῆς μας γενιᾶς. Τούτη ἡ ἀγάπη ἀποκλείει ὅποια-δήποτε ἀπάθεια, τούτη ἡ ἀγάπη ἀπαιτεῖ δέσμευση. Καὶ δὲν εἶναι τυχαῖο ποὺ ἓνας γαλήνιος ἀκουραλιστὴς ποιητῆς, ἓνας ἤρεμος ὄνειροπόλος τοπιογράφος σὰν τὸν Πέταρ Καραάγκωφ(1932) τιτλοφόρησε τὴ νέα του συλλογή: «Συμμετοχή». Συμμετοχή, σύμπραξη στὴν ὁμορφιά τῆς φύσης, στὸ ἀθόρυβο ξεπέταγμα ποὺ κάνουν τὰ στελέχη τῶν φυτῶν καὶ στὸ φανταχτερὸ θρίαμβο τοῦ φθινόπωρου, σὲ κάθε γαλάζιο, πράσινο καὶ χρυσὸ τῆς γῆς, ποὺ σ' αὐτὸ συμμετέχει ὁ ἀνθρώπος μὲ τὴν ἔγνοια του, μὲ τὸ μόχθο του.

Ἡ νέα μας ποίηση εἶναι πολὺ ποικίλη. Ἡ ἀφθονία δημιουργικῶν στυλ εἶναι πεντακάθαρο τεκμήριο τῆς ὀριμότητος τῆς λογοτεχνίας μας, ποὺ ἔχει πολύχρονες καὶ χιλιάκριβες παραδόσεις. Στους ποιητὲς Σλάφ Χρ. Καρασλάβωφ(1932) καὶ Ἀναστάς Στογιάνωφ(1932) θὰ βρεῖτε τὴν τάση πρὸς θεματικὸ χειρισμὸ τοῦ προβλήματος, πρὸς τὴν ἐπικὴ ἀπήχηση, ποὺ ἐπιτρέπει ἐμπεριστατωμένα ἀνάπτυξη τῶν ἀντιθέσεων καὶ κορεσμένη ὀπτική ἀπεικόνιση.

Ὁ Νικόλα Ἰντζιώφ(1935) ἀντίθετα εἶναι λυρικός, διάφανος καὶ λεπτός, καλλιτέχνης τῆς στιγμιαίας διάθεσης καὶ τῆς ἀσύλληπτης εἰκόνας. Τὰ τραγούδια του θυμίζουν δάσος, βυθισμένο στὴν πρωινὴ ἄχνη, ὅπου κλωνάρια καὶ φύλλα ὑπαινίσσονται τὴν ὑπαρξή τους, μὰ ἡ παρουσία τους εἶναι ἀνέκφραστα ὁμορφή.

Ἐντελῶς ἄλλη μανιέρα γραψίματος χρησιμοποιοῦν ὁ Λιουμπομήρ Λέφτσειεφ(1935) καὶ ὁ Στέφαν Τσάνεφ(1937). Ὁ στίχος τους εἶναι ἀπτός, τὸ περίγραμμα λαμπρὰ ἐκφρασμένο, ἡ γραμμὴ τῆς τονικότητος γεμάτη δυναμισμό. Προτιμοῦν τὸν ἐλεύθερο στίχο, τὴ συνειρμικὴ οἰκοδόμηση τῶν ποιητικῶν μορφῶν, τὶς ξαφνικὲς συνθετικὲς ἀλλαγές. Ὁ Λιουμπομήρ Λέφτσειεφ εἶναι ποιητὴς τῆς πόλης, μὲ σύγχρονη διαίσθηση, ποὺ τοῦ ἐπι-

* Σημ. Μετ.: Ὁ Βλαντιμήρ Μπάσσιεφ εἶναι ποιητὴς τῆς ἴδιας λογοτεχνικῆς γενιᾶς ποὺ ἀποτελεῖ ἀντικείμενο τοῦ σημειώματός του. Γεννήθηκε τὸ 1935 στὴ Σόφια. Ἐργάζεται ὡς συντάκτης στὴν ἐφημερίδα «Λιτερατούρεν Φροῦτ» (Λογοτεχνικὸ μέτωπο) καὶ ἔχει ὡς τώρα ἐκδόσει πέντε ποιητικὲς συλλογές: «Κεραίες ἀγωνίας» 1957, «Ἵπερνίκηρη τῆς ἔλξης τῆς Γῆς» 1960, «Σιδερένια χρόνια» 1962, «Ἀφίλητα κορίτσια» 1963 καὶ «Κατάστημα ὠρολογίων» 1964.— Σ.Α.

**ΕΓΓΡΑΦΗΤΕ
ΕΓΚΑΙΡΩΣ
ΣΥΝΔΡΟΜΗΤΑΙ**

Γ. ΚΟΡΔΑΤΟΥ

**ΙΣΤΟΡΙΑ
ΤΗΣ
ΕΛΛΑΔΟΣ**

2.500 π. Χ. — 1924, 13 τόμοι
πολυτελής βιβλιοδεσία δρχ. 3080

162 ΑΚΑΔΗΜΑΪΚΩΝ
ΚΑΙ ΚΑΘΗΓΗΤΩΝ
ΤΩΝ ΗΠΑ — ΕΣΣΔ

**ΙΣΤΟΡΙΑ
ΗΠΑ - ΕΣΣΔ**

Ἀρχαῖοι χρόνοι ἕως τὸ 1960 τ. 2
πολυτελής βιβλιοδεσία δρχ. 640

*

ΕΓΓΡΑΦΑΙ ΣΥΝΔΡΟΜΗΤΩΝ

α) Ἄμα τῇ ἐγγραφῇ προσφέρονται
ΩΣ ΔΩΡΟΝ αἱ **ΙΣΤΟΡΙΑΙ**
Ε.Σ.Σ.Δ. - Η.Π.Α.

- β) παρέχεται έκπτωσης 230% ἢ τιμὴ
πωλήσεως δι' αὐτοὺς εἶναι 2.388 δρχ.
γ) Προκαταβολὴ δρχ. 300 καὶ ἀποδοχὴ
8 συναλλαγματικῶν λήξεων 15-7-64,
15-9-64, 15-11-64, 29-12-64, 15-3-65,
15-6-65, 15-9-65 καὶ 15-11-65 ἐκ 261
δρχ. ἑκάστη. Οἱ συνδρομηταὶ ἐπαρ-
χιῶν θὰ καταβάλλουν καὶ 120 δρχ.
διὰ τὴν ἀποστολὴν 9 δεμάτων.

*

Μὲ τὸν τρόπο αὐτὸν οἱ συνδρομηταὶ
μας θὰ ἀποκτήσουν 3 μνημειώδη ἔργα

- α) **ΙΣΤΟΡΙΑ ΤΗΣ ΕΛΛΑΔΟΣ**
(σελίδες 8.000)
β) **ΙΣΤΟΡΙΑ τῶν ΗΠΑ** (σελ. 784)
γ) **ΙΣΤΟΡΙΑ τῆς ΕΣΣΔ** (σελ. 1344)
Συνολικῆς ἀγοραστικῆς ἀξίας 3720 δρχ.
ἀντὶ μόνον 2388 δραχμῆς ἐξωφλητέας
εἰς 18 μῆνες

Ἐκδόσεις «20ος Αἰώνας», Σ.
Στρέϊτ 1, ὄροφ. 5ος. Τηλ. 222.290
ἔναντι Κ. Ταχυμείου ΑΘΗΝΑΙ

τρέπεται νὰ διεισδύει στὸν ψυχικὸ μηχανισμό
τοῦ νέου ἀνθρώπου καὶ νὰ συλλάβει καὶ τοὺς
πιὸ ἀνεπαίσθητους παλμούς του.

Ἡ βουλγάρικη ποίηση ἤχει σὲ μείζονα κλί-
μακα. Ὅσοι δὲν τὴν γνωρίζουν, νομίζουν πῶς
τοῦτο προϋποθέτει μονόπλευρη καὶ ἐπιφα-
νειακὴ δημιουργία. Τοῦτο ὁμῶς δὲν εἶναι σω-
στό. Θὰ φέρουμε σὰν παράδειγμα τὸν Ντα-
μιάν Νταμιάνωφ (1935) ποὺ στὸ ἔργο του
δεσπόζει ἐξουσιαστικὰ τὸ τραγικὸ στοιχείο.
Πληγμένος, ὄντας παιδί ἀκόμα, ἀπὸ βαριὰ
ἀρρώστια, εἶναι τραγουδιστὴς τοῦ προσωπι-
κοῦ πόνου. Συγκλονιστικὸς ἐσωτερικὸς δρα-
ματισμὸς διαπερνάει τοὺς καλύτερους στί-
χους του, ποὺ κινεῖται στῆ διαπασσὼν τῶν
θλιβερῶν τόνων. Καὶ κεῖ στὸ βυθὸ τοῦ μαρ-
τυρίου, στὸν ἀνήφορο τοῦ πόνου, βασανιστικὰ
καὶ ὠραῖα σφυρηλατεῖται μιὰ ἀγάπη γιὰ τὴ
ζωὴ καὶ μιὰ ἠθικὴ ρώμη, ποὺ ὑπεραιχμαλω-
τίζουν.

Οἱ νέοι Βούλγαροι ποιητὲς προσφέρανε
πολλὰ νέα στοιχεῖα στὴν τεχνικὴ ἀνανέωση
καὶ στὸν πλουτισμὸ τοῦ βουλγάρικου στίχου.
Τοῦτο γίνεται ἀπὸ δυὸ κατευθύνσεις.

Ἀπ' τὴ μιά, στὰ πλαίσια τῆς συλλαβοτο-
νικῆς στιχουργικῆς, ποὺ εἶναι κυρίαρχο ποιη-
τικὸ σύστημα, δρῆκανε ἐνδιαφέρουσες μορ-
φές. Μέσα στὴν κλασικὴ στροφὴ ἔδειξαν ἐπι-
νοητικὸτητα καὶ ἐφευρετικὸτητα, ποὺ ὑπό-
σχονται νέα μουσικότητα. Ἀπ' τὴν ἄλλη,
πρὸς τὴν κατεύθυνση τοῦ ἐλεύθερου στίχου,
ποὺ ἔχει ἐπίσης σημαντικοὺς ἐκπροσώπους
στὸ παρελθόν, δούλεψαν θαρραλέα καὶ καρ-
ποφόρα, ἀνοίγοντας νέους χώρους γιὰ τὴν
παιητικὴ φαντασία.

Φρονούμε πῶς οἱ σύντομες ἐκτιμήσεις ποὺ
κάναμε εἶναι ἐντελῶς ἀνεπαρκεῖς. Μὰ κατ' ἀρ-
χὴν θὰ γνωριστοῦμε. Ἀναφέραμε μερικὰ ὀνό-
ματα ποὺ ἔδειξαν σταθερὲς δυνατότητες καὶ
κατάχτησαν θέση στῆ σημερινὴ μας λογο-
τεχνικὴ ζωὴ. Μὰ αὐτὰ δὲν εἶναι τὰ μοναδικά.
Τελευταῖα, κάθε χρόνο ἐκδίδονται καμιά εἰκο-
σαριὰ ποιητικῆς συλλογῆς νέων δημιουργῶν,
πράγμα ποὺ δείχνει καὶ μόνο του πόσο ἐλ-
λειπὴ εἰκόνα σὰς παρουσιάσαμε.

Στὴ Βουλγαρία ὑπάρχει δίψα γιὰ τὴν ποίη-
ση. Οἱ ποιητικῆς συλλογῆς, ποὺ ἐκδίδονται
σὲ δυό, ὡς τέσσερες χιλιάδες ἀντίτυπα, ἐξαν-
τλοῦνται μέσα σὲ λίγες μέρες. Γι' αὐτὸ τὸ
λόγο οἱ συναντήσεις μὲ τοὺς ἀναγνώστες καὶ
τὰ λογοτεχνικὰ διαβάσματα κατέχουν μεγάλη
θέση στῆ ζωὴ τῶν λογοτεχνῶν. Οἱ νέοι ποιη-
τὲς εἶναι καλόδεχτοι ξένοι, διαρκῶς τοὺς ζη-
τοῦν, διαρκῶς τοὺς προσκαλοῦν. Καὶ γι' αὐτὸ
ταξιδεύουν πολὺ συχνά, ἐπισκέπτονται σχο-
λεῖα, φάμπρικες, ὄρυχεῖα, ἀγροτικούς παρα-
γωγικοὺς συνεταιρισμούς. Ἡ ποίησή τους ὑ-
πάρχει κι ἀναπτύσσεται μὲ τὴ μόνιμη ἐπαφὴ
μὲ τὸ κοινὸ ποὺ εἶναι πολὺ ἀπαιτητικὸ καὶ
ἀκριβολόγο. Θὰ προσθέταμε πῶς τούτες οἱ
συναντήσεις εἶναι καὶ πολὺ διδαχτικῆς γιὰ
τοὺς ποιητὲς. Ἐκεῖ διακρίνεται κάλλιστα ἡ
πενιχρὴ ἰδέα, ἡ κοινότυπη μορφή, ἡ πλαστικὴ
θέση. Κι ἀντίστροφα, ἡ τολμηρὴ σκέψη, ἡ καλ-
λιτεχνικὴ ἀνακάλυψη, τὸ πειστικὸ πάθος βρι-
σκουν θερμὴ ὑποστήριξη.

Θὰ συμπληρώσουμε ἀκόμα πῶς ἡ ἔκδοσις

“ΕΙΡΗΝΗ”

Ἀπὸ τὸ «Ἄρμα Θεάτρον»

Ἄν ἡ καλλιτεχνικὴ ἀποκέντρωση εἶναι σήμε-
ρα τὸ κύριο πρόβλημα τοῦ ἑλληνικοῦ θεάτρου,
οἱ περιοδεῖες ἀθηναϊκῶν θιάσων στὴν ἐπαρ-
χία δὲν εἶναι ἡ καλύτερη λύση αὐτοῦ τοῦ
προβλήματος. Δὲν εἶναι κὰν λύση. Μόνο μὲ
τὴ δημιουργία αὐτόχθονης θεατρικῆς ζωῆς ἔ-
ξω ἀπὸ τὴν Ἀθήνα, μὲ τὴν ἴδρυση (κατὰ τὸ
γαλλικὸ πρότυπο) ἐπαρχιακῶν κέντρων θεά-
τρου, καὶ τὸ ὑποσιτιζόμενο κοινὸ τῆς ἐπαρχί-
ας θὰ ἀποκτήσει τὸ θέατρό του καὶ τὸ
διερχόμενο χρόνιαι κρίση ἑλληνικὸ θέατρο θὰ
βρεῖ τὸ παρθενικὸ, τὸ νέο κοινὸ του.

Ἡ περιοδεία λοιπὸν δὲν εἶναι λύση· δὲν
παύει ὡστόσο νὰ εἶναι προσφορά. Ὅσο ὑ-
πάρχει ἡ σημερινὴ κατάσταση, κάθε προσπά-
θεια ποὺ θὰ φέρνει, ἔστω γιὰ μιὰ βραδιά,
τὸν ὑψηλὸ θεατρικὸ λόγο στὶς πόλεις καὶ
τὰ χωριὰ τῆς πατρίδας μας, δὲν θὰ πηγαί-
νει χαμένη. Μερικὲς σταγόνες δροσιᾶς ποὺ
δὲν κάνουν βέβαια τὸ ἐγκαταλειμμένο κοινὸ
νὰ ξεδιψάσει, τὸ βοηθοῦν ὅμως νὰ συνειδητο-
ποιήσει τὴ δίψα του — ποὺ μπορεῖ καὶ νὰ
μὴν τὴν ὑποψιαζόταν.

Ξεκινώντας ἀπ’ τὴν τελευταία αὐτὴ δια-
πίστωση, δὲν ἔχουμε παρὰ νὰ χαιρετίσουμε
τοὺς ἐταίρους καὶ τοὺς συνεργάτες τοῦ Ἄρ-
ματος Θεάτρου γιὰ τὴν ἐθνικὴ (κυριολεκτικὰ)
ἀποστολὴ ποὺ ἀνέλαβαν, καὶ νὰ ἐλπίσουμε
σὲ μιὰ γενναία κρατικὴ ἐπιχορήγηση ποὺ θὰ

τῶν Βουλγάρων Συγγραφέων παρέχει συστη-
ματικὴ, ἠθικὴ καὶ ὑλικὴ βοήθεια πρὸς τοὺς
λογοτέχνες ποὺ κάνουν τὰ πρῶτα τους βήμα-
τα, ποὺ ἀποτελοῦν μάλιστα ἀντικείμενο προ-
σοχῆς ἀπὸ μέρος τοῦ λογοτεχνικοῦ κοινοῦ.
Παραπέρα πολλοὶ ἀπ’ αὐτοὺς ἐπανελημμένα
παιώσανε τὴ φροντίδα, τὸν πατρικὸ ψόγο ἢ τὴ
σοφὴ συμβουλὴ τῶν παλιότερων λογοτεχνῶν.

Οἱ φροντίδες γιὰ τοὺς νέους λογοτέχνες θεω-
ροῦνται φροντίδες γιὰ τὸ μέλλον τῆς λογο-
τεχνίας καὶ τοῦτο ἐπιτρέπει σὲ κάθε ἱκανὸ
ἄνθρωπο νὰ ἀναπτύξει πέρα γιὰ πέρα τὴς
ἱκανότητές του καὶ νὰ δουλέψει μὲ ἐπιτυχία
στὸ δύσκολο στίβο τῆς ποίησης.

Μιὰ τέτοια λιόχαρη ἀνοιξὴ ὑπόσχεται λαμ-
πρὸ φθινόπωρο!

Μετάφρ.: ΣΑΒΒΑ ΑΧΙΛΛΕΑ

δόσει στὸ Ἄρμα Θεάτρου τὴ δυνατότητα νὰ
γίνει μόνιμος θεσμὸς μέσα στὸ ἀνυδρο θεα-
τρικὸ μας καλοκαίρι.

Ὁ ἐταιρικὸς θιάσος περιοδεύει μὲ τὴν
«Εἰρήνη» τοῦ Ἀριστοφάνη, ἀφοῦ προηγουμέ-
ως τὴν παρουσίασε στὸ Στάδιο, στὶς 27
Ἰουνίου. Ἡ παράσταση ποὺ εἶδαμε ἀποδεί-
χνει, γιὰ μιὰ ἀκόμη φορά, ὅτι μόνο μὲ τολ-
μηροὺς ἀναχρονισμοὺς καὶ ἀναφορὲς στὰ καθ’
ἡμᾶς ἔχει νόημα τὸ ἀνέβασμα τῶν κωμωδιῶν
τοῦ Ἀριστοφάνη στὶς μέρες μας. Γιατὶ τὰ
δυὸ βασικὰ στοιχεῖα τῆς κωμωδίας του εἶναι
ἡ ποίηση, ποὺ δὲν ἔχει ἀνάγκη ἀπὸ καμὴ
«μεταφορά», καὶ οἱ ὑπαινιγμοὶ σὲ συγκεκρι-
μένα πρόσωπα καὶ γεγονότα τῆς ἐποχῆς
του, ὑπαινιγμοὶ ποὺ θέτουν τὸ δίλημμα: ἢ
παίζουμε τὸν Ἀριστοφάνη μουσειακὰ, ἐν στε-
νῶ πανεπιστημιακῶ κύκλῳ, ἢ τὸν παρουσιάζ-
ουμε στὸ μεγάλο κοινὸ, ὅπου ὁ ἴδιος ἀπευθυ-
νόταν, παίρνοντας τὴν εὐθύνη γιὰ μερικὲς ἐ-
λευθερίες — μέσα στὸ πνεῦμα πάντα τοῦ
ποιητῆ.

Βέβαια, αὐτὰ τὰ πειράματα εἶναι ἐπικίν-
δυνα κι ὁ δρόμος τῆς «διασκευῆς» ὀλισθηρὸς,
ὁδηγεῖ συχνότατα μακριὰ ἀπ’ τὴν ποίηση
καὶ τὴν βαθύτερη οὐσία τοῦ ἀριστοφάνειου
λόγου, καὶ μπορεῖ νὰ γίνει μιὰ παράθεση
φτηνῶν εὐφυολογιῶν. Ἡ μετάφραση τοῦ Βα-
σίλη Ρῶτα δὲν ἀνήκει σ’ αὐτὴν τὴν κατηγο-
ρία. Ὁ Ρῶτας δούλεψε μὲ σίγουρη γνώση
καὶ πολλὴν αἴσθηση ποιητικὴ, δίνοντας ἕνα
κείμενο ποὺ σφύζει ἀπὸ ζωὴ καὶ νειάτα. Δὲν
μετέφερε τὴν ἱστορία στὴ σύγχρονη ἐποχὴ,
ὅπως ἔκανε ὁ Ζὰν Βιλὰρ ποὺ μεταμόρφωσε
τὸν Τρυγαῖο σὲ σύγχρονο Γάλλο ἀμπελουρ-
γὸ, θύμα τῆς οἰκονομικῆς κρίσης ποὺ προκά-
λεσε ὁ πόλεμος τῆς Ἀλγερίας. Προτίμησε,
καὶ σωστά, νὰ μπολιάσει ἕνα ἀρχαῖο ἔργο
μὲ στοιχεῖα τῆς σύγχρονης ἐποχῆς. Στοιχεῖα
ποὺ ἤχουν παράλογα μέσα στὸ ἔργο· μὰ μή-
πως καὶ ὀλόκληρο τὸ θέατρο τοῦ Ἀριστο-
φάνη δὲν εἶναι, μὲ μιὰ ἔννοια, θέατρο τοῦ
παράλογου;

Ἄλλ’ ἂς δοῦμε τὴν κεντρικὴ ἰδέα τοῦ μύ-
θου τῆς «Εἰρήνης». Ἐνας ἀμπελουργὸς ἀπὸ
τὰ περίχωρα τῆς Ἀθήνας, ὁ Τρυγαῖος, βλέ-

ποντας την Ελλάδα να καταστρέφεται από τον Πελοποννησιακό πόλεμο που δεν λέει να τελειώσει, μαζεύει τους άπλους ανθρώπους από όλη την Ελλάδα, γεωργούς, εμπόρους, μαραγκούς, μαστόρους, μέτοικους και ξένους και νησιώτες, να δάλουν ένα χεράκι για να ελευθερώσουν την Ειρήνη, που την είχε φυλακίσει ο Πόλεμος σε μιὰ σπηλιά. Πράγμα που τελικά πετυχαίνουν.

Ο χορός λοιπόν δεν είναι μόνο Αθηναίοι, είναι οί Πανέλληνες που καταλαβαίνουν πώς πρέπει να ένωθούν και να λησμονήσουν τις διαφορές τους, για να σταματήσει το κακό. Είναι οί άπλοι άνθρωποι που σηκώνουν τὰ δάρη του πολέμου, που ακολουθούν ανάξιους (και συχνά δειλούς) άρχηγούς, που τὰ δικά τους χωράφια ρημάζουν άκαλλιέργητα, έταν φεύγουν σε έκστρατεία, και τὰ δικά τους δέντρα και σπίτια καίγονται από τους ξηθρούς, όταν ο πληθυσμός της περιοχής κλείνεται μέσα στα τείχη της πόλης.

Δεν είχε τὰ ίδια αισθήματα ο χορός στους «Αχαρνής», που παίχτηκαν το 425 στα Αθήναια — λίγα χρόνια πριν την «Ειρήνη». Τότε οί Αθηναίοι δεν είχαν ακόμα έξαντληθεί ολοκληρωτικά και γι' αυτό οί γέροντες του χορού δεν θέλουν στην αρχή ν' ακούσουν τίποτα για συνθήκη με τους Πελοποννήσιους. Το 422 όμως, που παίζεται ή «Ειρήνη», όλοι είναι πια καταπονημένοι και λαχταρούν την ειρήνη. Ακριβώς αυτής της λαχτάρας έκφραση είναι ή κωμωδία του Αριστοφάνη κι αυτός ο άδιάκοπος καημός για έπιστροφή στα ειρηνικά έργα, στο σκάψιμο του χωραφιού, στο εργαστήρι, στα γλεντάκια με τους φίλους, είναι που δίνει τον παλμό στην κίνηση του χορού και τον λυρισμό στο τραγούδι του:

Δεν πολυθέλω τις μάχες,
παρά κοντά στη φωτιά
να κουτσοπίνω με φίλους
καίγοντας ξύλα ξερά,
κούτσουρα από το καλοκαίρι,
κι ανασκαλεύοντας τη θράκα
να καθουρντίζω στραγάλια...

Ο Πέλος Κατσέλης ανέβασε την «Ειρήνη» με πολλήν εύσυνειδησία, χωρίς όμως να αξιοποιήσει όλες τις δυνατότητες που του παρείχε το έργο· είχε διαρκώς την έντύπωση ότι το κείμενο ήταν τόσο πνευματώδες ώστε ή παράσταση θα μπορούσε να «άστράφτει» περισσότερο. Ακόμα, ο σκηνοθέτης δεν κατάφερε να υποτάξει τους έρμηνευτές σ' ένα ενιαίο σύνολο. Έδω βέβαια δεν μπορούσε να συμβεί διαφορετικά, αφού ήταν τόσο άνομοιγενής ή προέλευση των ήθοποιών και τόσο λίγος (όχι βέβαια για τις έλληνικές συνθήκες, όπου ο αριθμός των δοκιμών είναι συνήθως άπελπιστικά μικρός) ο χρόνος της προετοιμασίας. Παρ' όλα αυτά όμως, και παρά την υποκειμενική αδυναμία μερικών ήθοποιών και την ανωριμότητα των νέων του χορού, ή παράσταση στέκει απόλυτα. Και δεν υπάρχει σ' αυτή την αναγνώριση καμιά έπι-

είκεια. Είναι πραγματικά τέτοιο το μεράκι και τόσο εύσυνείδητη ή δουλειά όλων των παραγόντων του Άρματος, που φεύγεις τελικά ξεχνώντας τις αντίρρήσεις σου, με την εύφορία του θεατή που παρακολούθησε καλό θέατρο. Στη δημιουργία αυτής της εύφορίας συντελεί αποφασιστικά και ή ωραία μουσική του Νικηφόρου Ρώτα, που αν σε μερικά σημεία ήταν λιγότερο άργη (ώστε να μη δημιουργείται ή έντύπωση ότι ή παράσταση «κάνει κοιλιά») θα έξυπηρετούσε περισσότερο το τελικά θετικό αποτέλεσμα. Έπίσης ουσιαστική είναι και ή συμβολή των κοστουμιών του Σπύρου Βασιλείου.

Από τους ήθοποιούς δεν θα θέλαμε να ξεχωρίσουμε κανένα, μίας και οί ίδιοι δούλεψαν σαν μιὰ φιλική ομάδα, χωρίς βεντετισμούς και διακρίσεις — δεν είναι τυχαίο άλλωστε ότι οί φωτογραφίες τους δημοσιεύονται στο πρόγραμμα με αλφαθητική σειρά. Περιοριζόμαστε ν' αναφέρουμε τὰ όνόματά τους. Όχι πώς έχουν όλοι την ίδια έπιτυχία· αλλά σ' όλους ανήκει ή τιμή για τη συμμετοχή στην εύγενική προσπάθεια: Ανδρεόπουλος, Βασιλείου, Γιαννακού, Γραμμένος, Δακτυλίδης, Έξαρχος, Κατσιγιάννης, Κοτσίρης, Ληναίος, Μπελίτσι, Ρευματάς, Ταξιάρχης, Τσιτσόπουλος, Φωτίου, Χριστόπουλος, Ψαρράς.

Αυτά για την παράσταση. Όπωςδήποτε όμως, οί έπιμέρους παρατηρήσεις δεν έχουν σημασία. Σημασία έχει ότι τόσοι αξιόλογοι ήθοποιοί, αφήνοντας άλλες έπικερδέστερες εργασίες, συμφώνησαν πάνω στις ίδιες άρχές και συγκρότησαν μιὰ ομάδα για να τις υπηρετήσουν. Σημασία έχει ότι το άφημένο στην τύχη του και στον έλληνικό κινηματογράφο κοινό της κωμόπολης και του χωριού έρχεται σ' έπαφή με το καλό θέατρο, μέσα από ένα έργο λαϊκό, που προσφέρεται γι' αυτή την έπαφή. Σημασία έχει ή συγκίνηση, ή κατάλυξη θα λέγαμε, των 5.000 θεατών της Νικόπολης που πέρασαν μιὰ βραδιά γιορτής — να έπιτέλους που το θέατρο βγαίνει από την κλειστή αίθουσα και ξαναγυρνάει στη λαϊκή συνάθροιση, στο γήπεδο και στην πλατεία. Όσο για την ποιότητα της εργασίας, αυτή με τον καιρό θα βελτιώνεται όλο και περισσότερο· το σημαντικό όμως είναι ότι το Άρμα Θεάτρου σκοπεύει σωστά.

Δυό λόγια μόνο για την έφετεινή επανάληψη των «Όρνίθων» του Αριστοφάνη από το Θέατρο Τέχνης. Όσοι είχαν δει παλιότερα την παράσταση του Κούν και γι' αυτό το λόγο δεν πήγαν φέτος στην «Πορεία», έχασαν μιὰ σπάνια θεατρική βραδιά. Γιατί ή δουλειά που μάς παρουσίασε ο Κάρολος Κούν ήταν τώρα έντελώς ώριμη από κάθε άποψη. Χορός, ήθοποιοί, μουσική, όλα ήταν τόσο συντονισμένα και πλημμυρισμένα από τέτοιο διονυσιακό κέφι, που μπορούμε άδίσταχτα να πούμε ότι πρόκειται για την καλύτερη παράσταση της χρονιάς.

Ν. ΠΑΠΑΝΔΡΕΟΥ

Πτυχές του ανθρώπινου ἄγχους στο σύγχρονο κινηματογράφο

Σε σχέση με τις άλλες τέχνες, ο κινηματογράφος μπορεί ν' ἄργησε κάπως, δὲν παραγνώρισε όμως νὰ καταπιαστεί με τὰ σύγχρονα προβλήματα. Ἐνα ἀπὸ τὰ προβλήματα αὐτά, πὸν σημειώθηκε στὴ λογοτεχνία με τὸν Ντοστογιέφσκη καὶ τὸν Κάφκα, γιὰ νὰ συνεχιστεῖ ἀπὸ τοὺς μυθιστοριογράφους τῆς ἐπιχῆς μας⁽¹⁾, εἶναι τὸ ἄγχος τοῦ σύγχρονου ἀνθρώπου. Θὰ μπορούσε κανεὶς ν' ἀπαριθμήσει πολλοὺς σκηνοθέτες τοῦ κινηματογράφου (Μπουνουέλ, Ἀντονιόνι, Μπέργκμαν, κλπ.), στοὺς ὁποίους τὸ ἄγχος αὐτὸ δρῆκε μιὰ προσωπική καὶ τὶς περισσότερες φορές συγκλονιστική ἔκφραση. Ἀκόμα κι ὁ ἑλληνικὸς κινηματογράφος, τόσο ὀπισθοδρομικὸς σὲ σύγχρονα προβλήματα, κατόρθωσε μέσα ἀπὸ τὸ «Δράκο», τοῦ Νίκου Κούνδουρου, νὰ δώσει μιὰ ἐνδιαφέρουσα πτυχή τοῦ προβλήματος αὐτοῦ. Ἐδῶ, σκοπὸς μας εἶναι νὰ δώσουμε μιὰ περιγραφή τοῦ ἄγχους αὐτοῦ ὅπως παρουσιάστηκε σὲ τέσσερις θαυμάσιες ταινίες πὸν εἶδαμε τελευταία στὸ Παρίσι: «Ἡ πυγολαμπίδα», «Μύριελ», «Ὁκτώμιση», «Τὰ πουλιά». Τέσσερις διαφορετικὲς μεταξύ τους ταινίες, πὸν τὶς συνδέει ἡ ἴδια εἰλικρινὴς ἔκφραση, τὸ ἴδιο πάθος δημιουργίας. Λουὶ Μάλ, Ἀλαιν Ρεναί, Φεντερίκο Φελλίνι, Ἄλφρεντ Χίτσκοκ. Τέσσερις σκηνοθέτες πὸν δίνουν, ὁ καθένας με τὸ δικὸ του προσωπικὸ στύλ, μιὰ εἰκόνα τοῦ ἄγχους τοῦ σημερινοῦ ἀνθρώπου, εἴτε τὸ ἄγχος αὐτὸ εἶναι ἡ τραγικὴ εἰκόνα τῆς σύγχρονης καθημερινότητας («Μύριελ» καὶ «Πυγολαμπίδα»), εἴτε οἱ ἐσωτερικὲς ἀναζητήσεις ἐνὸς καλλιτέχνη («Ὁκτώμιση»), εἴτε ὁ φόβος μιᾶς ἀτομικῆς καταστροφῆς («Τὰ πουλιά»).

Πέρα ἀπὸ τὸ ἄγχος αὐτό, πὸν στὴν τέλη, με τὸ τέλος τοῦ τελευταίου πολέμου καὶ τὴν ἀνακάλυψη τῶν ἀτομικῶν ὄπλων, μεταγράφηκε σ' ὀρισμένους περιπτώσεις σὲ παρο-

ξυσμό, οἱ τέσσερις σκηνοθέτες γιὰ τοὺς ὁποίους γράφουμε, καταπιάνονται καὶ μ' ἄλλα συγγενικὰ προβλήματα, προβλήματα πὸν τὰ συναντοῦμε σὲ διάφορες μορφὲς στὸ ὄλο κινηματογραφικὸ τους ἔργο: τὸ θάνατο, τὸν ἔρωτα, τὸ παρελθόν, πὸν ὁ καθένας ἐκφράζει με τὸ δικὸ του τρόπο. Φτάνει νὰ σκεφτοῦμε τὸ πὸς παρουσιάζει τὸ παρελθόν ἕνας Ρεναί (στὶς μικροῦ μήκους ταινίες του καθὼς καὶ στὴ «Χιροσίμα, ἀγάπη μου» καὶ τὸ «Πέρυσι στὸ Μάριενμπαντ») καὶ πὸς τὸ παρουσιάζει ἕνας Φελλίνι («Βιτελλόνι», «Στράντα», «Γλυκιά ζωή»). Ἡ πάλι, τί μορφή παίρνει ὁ θάνατος στὶς ταινίες ἐνὸς Μάλ («Ἰδιωτικὴ μου ζωή», «Πυγολαμπίδα») καὶ τί μορφή στὶς ταινίες ἐνὸς Χίτσκοκ («Ἰλιγγος», «Ψυχῶ», «Τὰ πουλιά», κλπ.).

*Τὸ προσωπικὸ ἄγχος («Ὁκτώμιση»—
«Ἡ πυγολαμπίδα»).*

Σαραντατριῶν χρόνων ὁ ἥρωας - σκηνοθέτης τῆς ταινίας «Ὁκτώμιση» τοῦ Φελλίνι, βρίσκεται μπροστὰ στὸ δίλημμα στὸ ὁποῖο κάποτε, ἄργα ἢ γρήγορα, σκοντάφτουν ὄλοι οἱ καλλιτέχνες: ἔχει πεί τὴν ἀλήθεια στὸ δημιουργικὸ του ἔργο, κι ἂν ναί, μέχρι ποιοῦ σημείου; Ἄρρωστος, σὲ μιὰ παράξενη λουτρόπολη, ὅπου ἡ κούρα γίνεται με νερό, ὁ Γκουίντο (ὁ ἥρωας τῆς ταινίας) κατατρώχεται διαρκῶς ἀπ' αὐτὸ τὸ ἐρώτημα. Μπροστὰ του περνοῦν ἀναμνήσεις, σχέδια, ἐπιθυμίες καὶ πράξεις ἀπὸ τὸ παρελθόν, ψέματα κι ἀλήθειες πὸν παρουσιάστηκαν ἢ ὄχι στὶς ταινίες του. Ἡ ὄλη προσφορά του ἀθροίζεται σ' ἕνα μεγάλο μηδενικό. Ἀκριβῶς ὅμως, τὴ στιγμὴ πὸν πιστεύει πὸς ὄλα γύρω του ἔχουν καταστραφεῖ, ὁ Γκουίντο ἀρχίζει νὰ βρίσκει τὴν κλωστή πὸν θὰ τὸν ὀδηγήσει στὴ ξεκαθάριση τῶν ἰδεῶν καὶ τῶν προβλημάτων του. Ἡ ὄλη

του ζωή δέν ήταν παρά στοιχεΐα κι άπαρχές για νά φτιάξει τή μελλοντική του ζωή. Οι άναμνήσεις τής παιδικής ηλικίας, ό θάνατος, ή αυτοκτονία, ή άγνόητα (θέματα που συναντούμε και στους «Βιτελλόνι», στο «Μπιντόνε» και στη «Γλυκιά ζωή»), ή επίδραση τής θρησκείας, ή μοναξιά αλλά κ' ή αγάπη για τή ζωή («Στράντα», «Οί νύχτες τής Καμπίρια»), ξαναπαρουσιάζονται σε διαφορετικές κι άνανεωμένες φάσεις και καταγράφονται μ' όμορφα κ' ειλικρίνεια στις θαυμάσιες εικόνες του «Όκτώμιση». 'Η ταινία αυτή, στην όποια ό σκηνοθέτης της άνακαλύπτει πώς δέν έχει τίποτα νά μάς πεί, μάς λέει τελικά πολύ περισσότερο από άλλες ταινίες που ύποκρίνονται πώς έχουν νά μάς πούν πολλά. Αυτή ή προσωπική έξομολόγηση των άνησυχιών και τής άπελπισίας ένός καλλιτέχνη είναι τό σημαντικότερο έργο του σκηνοθέτη τής «Γλυκιάς ζωής», είναι ή ταινία του Φελλίνι όπου «ξεσπάει με τή μεγαλύτερη δύναμη και σιγουράδα ή πλαστική του μεγαλοφυΐα»⁽¹⁾.

'Από τήν πρώτη σκηνή όπου ό Γκουίντο όνειρεύεται πώς, κλεισμένος σ' ένα αυτοκίνητο, πεθαίνει από άσφυξία, καταλαβαίνουμε πώς μπαίνουμε στο βασανισμένο κόσμο ένός ανθρώπου, κατεβαίνουμε τά σκαλοπάτια μιās δαντικής κόλασης — μιās κόλασης που έχει δημιουργήσει ό είκοστός αιώνας για τον κάθε καλλιτέχνη που τολμά ν' άναζητά τήν αλήθεια. Το «Όκτώμιση» είναι συνάμα μιὰ τολμηρή καταδίκη τής ύποκρισίας, κοινωνικής ή θρησκευτικής. 'Η σεξουαλική ζωή του σύγχρονου δυτικού άντρα, που ή κοινωνία μας κρύβει κάτω από τον άπατηλό μανδύα τής μονογαμίας, στη σκηνή όπου ό Γκουίντο βρίσκεται στο «χαρέμι» του, παρέα μ' όλες τις γυναίκες π' αγάπησε ή πεθύμησε στη ζωή του, ξεσκεπάζεται και στιγματίζεται με μιὰ άπίθανη για τό σύγχρονο κινηματογράφο ειλικρίνεια, κ' ή προσφορά μιās θρησκευτικής σωτηρίας σατιρίζεται στη σκηνή με τον Καρδινάλιο — όταν αυτός, μέσα στο λουτρό του, σαν Πυθία μέσα στους καπνούς τής διπλοπροσωπίας, διακηρύττει πώς «έξω από τήν εκκλησία δέν ύπάρχει σωτηρία». Κάθε εικόνα του «Όκτώμιση» είναι και μιὰ επίθεση ένάντια στη συμβατικότητα, στον πουριτανισμό, στο πνευματικό κ' ιδεολογικό μονοπώλιο. 'Η σκηνή όπου τά καλογερόπαιδα, άνάμεσά τους κι ό νεαρός Γκουίντο, παρακολουθούν τήν ήμίγυμνη Σαραγκίνα νά τους χορεύει στην άκρογιαλιά, κι άργότερα ή τιμωρία που επιβάλλεται στον Γκουίντο, είναι από τις συγκλονιστικότερες και συνάμα από τις πιο λυρικές που έχει νά παρουσιάσει ό σύγχρονος κινηματογράφος.

Στην «Πυγολαμπίδα» (Le feu follet) του Λουί Μάλ, τό άγχος του ανθρώπου του είκοστού αιώνα οδηγεί σε μιὰ πνευματική και κοινωνική άπομόνωση και τελικά στην αυτοκτονία. 'Η ταινία είναι παρμένη από τό όμύνομο μυθιστόρημα του Drieu la Rochelle μυθιστόρημα που γράφτηκε στα 1931 και που περιέγραφε τήν ιστορία τής αυτοκτονίας

του Ζακ Ριγκώ, σουρρεαλιστή και φίλου του συγγραφέα (ό συγγραφέας θα γίνει άργότερα ύποστηρικτής και συνεργάτης των Ναζήδων και τελικά θα βάλει κι ό ίδιος τέρμα στη ζωή του). Αυτόν τον άπελπισμένο ήρωα του La Rochelle ό Λουί Μάλ μετέφερε στην εποχή μας, γιατί, όπως άνάφερε ό ίδιος⁽²⁾, «ή εποχή μας είναι επίσης τό τέλος μιās μεταπολεμικής περιόδου, όπως τό 1930». Και από τοξικομανή που ήταν στο μυθιστόρημα — περισσότερο άληθινό για τό 1930 μ' άχι και τόσο για τήν εποχή μας — ό Μάλ τον μετέτρεψε σ' άλκοολικό, άρρώστια που για τή Γαλλία έχει σήμερα φτάσει σ' άπίθανα ποσοστά.

'Ο άλκοολικός ήρωας τής «Πυγολαμπίδα», ό 'Αλαίν Λερούα, που δέν έχει ακόμα περάσει τά τριάντα του χρόνια, βρίσκεται σε μιὰ κλινική για θεραπεία. Έχει χάσει τή σύνδεσή του με τό γύρω κόσμο, δε μπορεί, όπως παραδέχεται κι ό ίδιος, ν' άγγίξει τά πράγματα. "Όλα γύρω του του είναι ξένα: οι άνθρωποι, τ' άντικείμενα⁽³⁾. 'Η άρρώστια του είναι κατά κάποιο τρόπο συγγενική μ' εκείνη του ήρωα τής «Ναυτίας» του Σάρτρ και του ήρωα του «Ξένου» του Καμύ. Έτσι ό 'Αλαίν άποφασίζει ν' αυτοκτονήσει. Έχει μάλιστα καθορίσει και τήν ήμερομηνία, όμως δυο μέρες πιο πριν, άποφασίζει νά επιστρέψει στο Παρίσι, νά ξαναδεί τά γνωστά του μέρη, νά κουβεντιάσει με τους παλιούς του φίλους, με τήν έλπίδα πώς ίσως του προσφέρουν μιὰ άκτίδα σωτηρίας, μιὰ ίκανοποιητική δικαιολογία για νά συνεχίσει τή ζωή του. 'Ακολουθούμε τον 'Αλαίν σ' αυτή τήν τραγική πορεία του, παρακολουθούμε τον άγώνα του για νά βρει λίγη συνεννόηση και στοργή κι αρχίζουμε νά καταλαβαίνουμε πώς γι' αυτόν δέν ύπάρχει σωτηρία. 'Η φιλία, ή τρυφερότητα, ή αγάπη, ή συνεννόηση, είναι γι' αυτόν πράγματα άνύπαρχτα. Κι όταν τελικά θα επιστρέψει στο δωμάτιό του στην κλινική, ξέρουμε πώς δέν τον περιμένει τίποτα άλλο από τήν αυτοκτονία. Αυτό τό χρονικό τής μοναξιάς, ένα από τά καλύτερα βιβλία του συγγραφέα του, στα χέρια του σκηνοθέτη των «Έραστών» και τής «Ζαζής στο μετρό», μεταβλήθηκε σε μιὰ έξαιρετική ταινία, γιομάτη θλιμμένο λυρισμό, μιὰ ταινία που συγκινεί πέρα για πέρα. "Όχι γιατί ό θεατής θα διάλεγε τήν αυτοκτονία — μη ξεχνάμε πώς ή περίπτωση του 'Αλαίν είναι μιὰ ειδική περίπτωση, καθαρά προσδιορισμένη και τοποθετημένη κοινωνικά από τον σκηνοθέτη της — αλλά γιατί ό Μάλ κατόρθωσε νά δώσει στο προσωπικό δράμα του ήρωά του μιὰ αλήθεια και μιὰ ειλικρίνεια που κερδίζουν τή συμπάθειά μας, χωρίς όμως νά άφίνουν ποτέ νά συνταυτιστούμε με τον ίδιο τον ήρωα. «'Αν, στην προκειμένη περίπτωση, πρέπει νά συνταυτιστούμε με κάποιο, δέν είναι με τό κύριο πρόσωπο αλλά με τον παρατηρητή, με τον σκηνοθέτη τής ταινίας, κι αν θέλουμε νά συμμεριστούμε κάποια άποψη, είναι τή δική του, μιὰ άποψη ξεκάθαρη, φιλική, που προσπαθεί

νά διαγράψει τέλεια ένα δράμα, νά τὸ ἐξηγήσει, σχεδὸν νά ἐπέμβει γιὰ νά μᾶς προφυλάξει ἀπὸ τὸν ἑαυτὸ μας, γιὰτὶ ἂν δὲν εἴμαστε ὁ Ἄλαιν, γνωρίζουμε οἱ ἴδιοι νά κοιτάζουμε πραγματικὰ καὶ νά καταλαβαίνουμε τοὺς ἄλλους γύρω μας, ξέρουμε νά ζοῦμε μαζί τους;»⁽⁵⁾).

Αὐτὴ τὴν κοινωνικότητα τοῦ προσωπικοῦ δράματος τοῦ Ἄλαιν, ὁ Μάλ ξέρεي νά τὴν τοποθετεῖ μὲ διαύγεια καὶ συναίσθηση τῆς εὐθύνης του σὰν καλλιτέχνη. Ἡ μοναξιά τοῦ Ἄλαιν εἶναι ἡ μοναξιά τοῦ Γάλλου διανοομένου τῆς δεξιᾶς τοῦ 1963. Γι' αὐτὸ κ' ἡ συγκεκριμένη τοποθέτηση τῆς ἱστορίας τῆς ταινίας του στὸ Σαιν - Ζερμαίν - ντε - Πρὲ δὲν εἶναι τυχαία: τὰ καφενεῖα, τὰ μπιστρό, οἱ δρόμοι, τὰ διαμερίσματα τῶν διανοομένων, οἱ συζητήσεις (ὅπου σὲ μιὰ γίνονται κ' ὑπαινιγμοὶ γιὰ τὸν ΟΑΣ), ὅλα ἔχουν τὴ γεύση τοῦ Παρισιοῦ τοῦ 1963, τοῦ Παρισιοῦ τῆς ἀριστερῆς ὄχθης τοῦ Σηκουάνα, μιὰ γεύση ποὺ γίνεται πολλὰς φορὲς πικρὴ.

Τὸ συλλογικὸ ἄγχος («Μύριελ» — «Τὰ πουλιά»).

Στὶς ταινίες τοῦ Ρεναί καὶ τοῦ Χίτσκοκ τὸ προσωπικὸ ἄγχος τοῦ Γκουίντο καὶ τοῦ Ἄλαιν μετατρέπεται σὲ ἄγχος, ἂν ὄχι ὀλάκερης τῆς ἀνθρωπότητας («Τὰ πουλιά»), τουλάχιστο σὲ ἄγχος μιᾶς μεγάλης μερίδας τῆς («Μύριελ»). Μέχρις ἐνὸς σημείου θὰ μπορούσε κανεὶς νά χαρακτηρίσει καὶ τὴν «Πυγολαμπίδα» τοῦ Μάλ σὰ μιὰ εἰκόνα συλλογικοῦ ἄγχους, γιὰτὶ πέρα ἀπὸ τὸ προσωπικὸ δράμα τοῦ Ἄλαιν, προβαίνει κ' ἐκεῖνο μιᾶς ὀλάκερης πόλης⁽⁶⁾.

Ἡ «Μύριελ» τοῦ Ἄλαιν Ρεναί, εἶναι, ὅπως σωστὰ λέει ὁ ὑπότιτλός της, «ὁ χρόνος μιᾶς ἐπιστροφῆς». Ἀλλὰ συνάμα εἶναι καὶ τὸ χρονικὸ τοῦ παρόντος, ἓνα χρονικὸ τῆς σημερινῆς Γαλλίας, τῆς Γαλλίας ποὺ πέρασε ἓνα δεύτερο παγκόσμιον πόλεμον καὶ τὸ μακελιὸ τῆς Ἀλγερίας. Ἡρωες εἶναι πρόσωπα καθημερινά, ἀσήμαντα, ἀκριβῶς τὸ ἀντίθετο μὲ τὰ ἐξέχοντα πρόσωπα μιᾶς ἀρχαίας τραγωδίας. Ἡ δική τους τραγωδία εἶναι σύγχρονη, καθημερινή, ἐξ ἴσου ὅμως συγκλονιστικὴ καὶ τελεσίδικη.

Μιὰ γυναίκα μέσης ἡλικίας, ἡ Ἑλένη, ποὺ ζεῖ μὲ τὸ γιὸ τοῦ νεκροῦ συζύγου της στὴ Boulogne-sur-Mer μιὰ ἐπαρχιακὴ πόλη καὶ ποὺ ἀποφασίζει νά καλέσει τὸν ἐραστή τῶν δεκάξη της χρόνων νᾶρθει νά τὴ βρεῖ, ὁ Ἀλφόνσος, ποὺ ἔρχεται νά βρεῖ τὴν πρῶην του φιλενάδα, ἓνας τύπος ἀναποφάσιτος καὶ δειλός, συνηθισμένος στὴν εὐκολὴ ζωὴ, καὶ ποὺ κουβαλάει μαζί του καὶ τὴν καινούρια του φιλενάδα, ὁ Μπερνάρ, ἓνας νέος ποὺ τέλειωσε τὴν ὑπηρεσία του στὴν Ἀλγερία καὶ ποὺ κατατρώχεται ἀπὸ τύψεις γιὰ τὰ βασανιστήρια καὶ τὸ θάνατο μιᾶς Ἀλγερινῆς, τῆς Μύριελ, γιὰ τὸν ὁποῖο ὑπεύθυνοι εἶναι αὐτὸς κ' οἱ συνάδελφοί του, καὶ τέλος ἡ Φρανσουάζ, μιὰ νεαρὴ ἡθοποιὸς ποὺ γίνεται φιλενάδα τοῦ

Ἀλφόνσου γιὰτὶ κάποτε τὴν ἐξυπηρέτησε, εἶναι ὅμως ἔτοιμη νά τὸν ἐγκαταλείψει ὅταν βρεῖ καλύτερο καὶ πιὸ νέο. Τὰ κύρια αὐτὰ πρόσωπα τῆς ταινίας τοῦ Ρεναί — τῆς ὁποίας τὸ σενάριο ἔγραψε ὁ μυθιστοριογράφος Ζὰν Καιρόλ — εἶναι ἄνθρωποι κακὰ προσαρμοσμένοι στὸ παρόν, κυνηγημένοι ἀπὸ τὶς ἀναμνήσεις τοῦ παρελθόντος (ὁ Μπερνάρ ἀπὸ τὸ θάνατο τῆς Μύριελ, ἡ Ἑλένη ἀπὸ τὸν νεανικό της ἔρωτα γιὰ τὸν Ἀλφόνσο), ἀναμνήσεις ποὺ δὲν τοὺς ἀφήνουν ν' ἀναπνεύσουν, ὅπως δὲν ἄφηναν τὶς ἡρώιδες τῆς «Χιροσίμα, ἀγάπη μου» καὶ τοῦ «Πέρυσι στὸ Μάριενμπαντ». Ἀναμνήσεις ποὺ δημιουργοῦν μιὰ ἀντίδραση παθητικὴ, μὰ ποὺ τελικὰ, ἐξαιτίας μιᾶς ἀπρόσμενης σύγκρουσης, θὰ μετατραποῦν σὲ δράμα. Τὸ ἄγχος τοῦ παρελθόντος ποὺ στὴ «Χιροσίμα» καὶ στὸ «Μάριενμπαντ» ἦταν τὸ κυριαρχικὸ στοιχεῖο, μετατρέπεται στὴ «Μύριελ» σὲ ἄγχος τοῦ παρόντος. Εἶναι τὸ παρόν — δηλαδὴ τὴ Γαλλία τοῦ 1962 — ποὺ καταγράφει ὁ Ρεναί στὴν ταινία του, μιὰ Γαλλία βασανισμένη ἀπὸ τὴ θύμηση τοῦ παρελθόντος, εἴτε αὐτὸ εἶναι τὸ παρελθὸν ἐνὸς χιτλερικοῦ ἐφιάλτη εἴτε τὸ παρελθὸν ἐνὸς ἀποικιακοῦ αἱματοκυλίσματος. Ἡ παλιὰ Βουλώνη μὲ τὰ σπίτια ποὺ γκρεμίζονται γιὰ νά δόσουν τὴ θέση τους στὴν καινούρια πόλη, τὸ διαμέρισμα τῆς Ἑλένης μὲ τὰ παλιὰ μὰ ἀξίας ἐπιπλα ποὺ εἶναι γιὰ πούλημα καὶ ποὺ παραχωροῦν κάθε τόσο τὴ θέση τους σὲ ἄλλα, ἐξ ἴσου παλιά, τὸ ἐρασιτεχνικὸ κινηματογραφικὸ ἐργαστήρι τοῦ Μπερνάρ, ποὺ μαζεύει ἀποδείξεις γιὰ τὸ θάνατο τῆς Μύριελ καὶ ποὺ τελικὰ θὰ τὸ ἀνατινάξει — καταστροφὴ ποὺ συμβολίζει ταυτόχρονα τὴ διαγραφή τῆς ἐφιαλτικῆς θύμησης τῶν γεγονότων τῆς Ἀλγερίας — οἱ δρόμοι καὶ τὰ καφενεῖα, ὅπως ἀκριβῶς οἱ δρόμοι καὶ τὰ καφενεῖα στὴν «Πυγολαμπίδα» τοῦ Μάλ, ὅλα ἔχουν τὴ σημασία τους στὴν ταινία αὐτή, ποὺ χάρη στὴ θαυμασία σκηνοθεσία τοῦ Ρεναί μετατρέπεται σὲ μιὰ πρωτότυπη καὶ δυνατὴ μαρτυρία μιᾶς ὀλάκερης ἐποχῆς. Κι ἀκριβῶς ἡ σκηνὴ ὅπου ὁ Μπερνάρ προβάλλει ἐρασιτεχνικὰ ἐπίκαιρα τῶν συναδέλφων του στρατιωτῶν τῆς Ἀλγερίας (στρατιῶτες ποὺ τρῶνε, κουβεντιάζουν, γελοῦν, καθαρίζουν κοτόπουλα, σκηνές ἀσήμαντες κι ἄκακες ποὺ ἔρχονται σ' ἀντίθεση μὲ τὴ φριχτὴ πραγματικότητα) κι ὅπου ἀκούμε τὸν ἴδιο νά περιγράφει τὰ βασανιστήρια καὶ τὸν ἀπάνθρωπο θάνατο τῆς Μύριελ, γίνεται σκηνὴ - κλειδί γιὰ ὅλη τὴν ταινία. Ὁ ἀγῶνας τοῦ Μπερνάρ ν' ἀπαλλαγεῖ ἀπὸ τὸ ἄγχος αὐτὸ τῆς ὑπευθυνότητας τοῦ θανάτου τῆς Μύριελ, θάνατος ποὺ γίνεται ὁ κεντρικὸς πόλος τῶν ἀντιδράσεων καὶ τῆς στάσης ὄλων τῶν προσώπων τῆς ταινίας, μετατρέπεται σ' ἀγῶνα τοῦ κάθε Γάλλου πολίτη μὲ συνείδηση.

Πολλοὶ χαρακτηρίσανε «Τὰ πουλιά» τοῦ Ἀλφρεντ Χίτσκοκ σὰ μιὰ φανταστικοεπιστημονικὴ ταινία, ἐπιδέξια σκηνοθετημένη, σὰν ἓνα κινηματογραφικὸ παιχνίδι, χωρὶς βαθύτερη σημασία. Θάναι ὅμως ἐπιπόλαιος ὁ ἄνθρωπος ποὺ θὰ σταματήσει στὸ ἐπιφα-

νειακό περιεχόμενο τής ταινίας και δέν θά κατορθώσει ν' ανακαλύψει πώς πίσω από τον «έμπορικό τρόπο» καραδοκεί ή άγωνία και τὸ άγχος μιᾶς δλάκερης ανθρωπότητας μπροστά σέ μιᾶ ατομική καταστροφή. «Τὰ πουλιά» δέν είναι παρὰ μιᾶ ἀλληγορία πάνω σ' ἕνα ἀπὸ τὰ πιὸ μεγάλα προβλήματα πού απασχόλησαν τή σύγχρονη κοινωνία. Παρμένη ἀπὸ μιᾶ νουβέλλα τής Δάφνης ντὺ Μωριέ, ή ταινία ἐξιστορεῖ πώς, σέ ἕνα ἀμερικανικό λιμάνι, τὰ μέχρι τότε ἄκακα πουλιά (γλάροι, σπουργίτια, κλπ.) ἐπιτίθενται ἐναντία στοὺς ἀνθρώπους. Οἱ ἐπιθέσεις τους, πού στην ἀρχή γίνονται σποραδικὰ γιὰ νὰ μετατραποῦν ἀργότερα σέ προμελετημένο μακελιό, τονίζουν μὲ τὸν παραλογισμό τους τὸν παραλογισμό ἑνὸς ατομικοῦ πολέμου και τῶν καταστροφῶν πού θ' ἀκολουθήσουν. Μπροστὰ στο ράθυμο και καλυμμένο μὲ μιᾶ ψεύτικη ἡρεμία πρῶτο μέρος τής ταινίας (δυὸ ἐρωτευμένοι πού ἔρχονται νὰ περάσουν τὸ Σαββατοκύριακό τους κοντὰ στὴ θάλασσα), ὁ Χίτσκοκ ἀντιπαραθέτει τὸ βίαιο δεύτερο μέρος τής, μὲ τὶς ἄγριες ἐπιθέσεις τῶν πουλιῶν, ὅπου οἱ εἰκόνες παίρνουν μιᾶ μορφή σουρρεαλιστική, μὲ τὰ μαύρα «φλοῦ» φτερὰ τῶν πουλιῶν νὰ πλησιάζουν τὴ μηχανή και νὰ προσπερνοῦν μὲ σκληρές, διαπεραστικές κραυγές, δοσμένες μὲ ἠλεκτρονική μουσική. Πλούσια σέ περιεχόμενο κ' ἐρμηνεῖς «Τὰ πουλιά» εἶναι ἀπὸ τὶς καλύτερες ταινίες τοῦ σκηνοθέτη τής. Μιᾶ ταινία πού, στην παράλογη ἐξέλιξη τής γύρω πραγματικότητας, θυμίζει τὸ «Ρινόκερω» τοῦ Ἰονέσκο (ὑπάρχει μάλιστα μιᾶ σκηνὴ ὅπου μιᾶ ὀρνιθολόγος σ' ἕνα μπάρ προσπαθεῖ ν' ἀποδείξει τὸν παραλογισμό τής ὑπαρξης ὅποιουδήποτε ἐχθρότητας ἀπὸ μέρους τῶν πουλιῶν, σκηνὴ συγγενική μ' ἐκείνη τοῦ ὀρθολογιστῆ στο γαλλικό καφενείο τοῦ «Ρινόκερου»), μιᾶ ταινία πού δίνει στο φανταστικοεπιστημονικό εἶδος τὴν ἀξία πού τοῦ ἀνήκει. Τὸ πικρό τής χιούμορ φτάνει πολλές φορές στὰ σύνορα τής τραγικῆς εἰρωνίας: παράδειγμα ή σκηνὴ ὅπου ή Μέλανη ἀγοράζει δυὸ «ἐρωτευμένα» πουλιά στο κλουβί, στην ἀρχὴ τής ταινίας, γιὰ νὰ μετατραπεί, ἀργότερα, ή ἴδια φυλακισμένο πουλί, ὅταν, κλεισμένη μέσα στον τηλεφωνικό θάλαμο, παρακολουθεῖ τρομαγμένη τὴν ἐπίθεση τῶν πουλιῶν στην πλατεία τοῦ Μπόντεγκα Μπέη. Ὅσο γιὰ τὶς τελευταῖες σκηνές, ὅπου ή Μέλανη, μὲ τὸν ἀγαπημένο τής, τὴ μικρὴ ἀδελφὴ και τὴ μητέρα τής, ἐγκαταλείπουν τὸ σπίτι τους στο ἔλεος τῶν πουλιῶν, μετατρέπουν τὸ μεταφυσικό άγχος γιὰ τὸ ὅποιο μίλησαν ὀρισμένοι κριτικοὶ σχετικὰ μὲ προηγούμενες ταινίες τοῦ Ἄγγλου

σκηνοθέτη, σέ χειροπιαστὴ πραγματικότητα.
ΝΙΝΟΣ ΦΕΝΕΚ ΜΙΚΕΛΙΔΗΣ

«ΟΚΤΩΜΙΣΗ» (ΟΤΤΟ Ε ΜΕΖΖΟ), ἰταλικὴ ταινία τοῦ Φεντερίκο Φελλίνι. Σενάριο: Φεντερίκο Φελλίνι, Τούλλιο Πινέλλι, Ἐννιο Φλαγιάνο και Μπρουνέλλο Ρόντι. Φωτογραφία: Τζάννι ντὶ Βενάντζο. Ντεκόρ: Πιέρο Γκεράντι. Μουσική: Νίνο Ρότα. Πρωταγωνιστές: Μαρτσέλλο Μαστρογιάννι, Κλαούντια Καρντινάλε, Ἄνουκ Αἰμέ, Σάντρα Μίλο, Ροσέλλα Φάλκ, Μπάρμπαρα Στήλ, Γκουίντο Ἄλμπέρτι. Παραγωγή: 1963. «ΠΥΓΟΛΑΜΠΙΔΑ» (LE FEU FOLLET) γαλλικὴ ταινία τοῦ Λουὶ Μάλ. Σενάριο: Λουὶ Μάλ, ἀπὸ τὸ μυθιστόρημα τοῦ Ντριού λὰ Ροσέλ. Φωτογραφία: Γκισλαῖν Κλοκέ. Ντεκόρ: Μπερνάρ Ἐβέν. Μουσική: Ἐρὶκ Σατί. Πρωταγωνιστές: Μωρίς Ρονέ, Λένα Σκερλά, Ὑδὸν Κλές, Ὑμπέρ Ντεσάμπ, Ζὰν - Πὼλ Μουλινώ, Ζὰν Μορώ. Παραγωγή: 1963. «ΜΥΡΙΑΕ» (MURIEL), γαλλικὴ ταινία τοῦ Ἀλαῖν Ρεναί. Σενάριο και διάλογοι: Ζὰν Καιρόλ. Φωτογραφία: Σασὰ Βερνὺ (ἐγχρωμη). Ντεκόρ: Ζὰκ Σωλνιέρ. Μουσική: Χὰνς Βέρνερ Χέντς (τραγουδᾷ ή Ρίτα Στράιχ). Πρωταγωνιστές: Ντελφὶν Συρίγκ, Ζὰν - Πιέρ Κεριέν, Νίτα Κλάιν, Ζὰν - Μπατίστ Τιερρέ, Κλὼντ Σαινβάλ. Παραγωγή: 1962 - 63. «ΤΑ ΠΟΥΛΙΑ» (THE BIRDS), ἀμερικανικὴ ταινία τοῦ Ἄλφρεντ Χίτσκοκ. Σενάριο: Ἦβαν Χάντερ, ἀπὸ τὴ νουβέλλα τής Δάφνης ντὺ Μωριέ. Φωτογραφία: Ρόμπερτ Μπέρκς (ἐγχρωμη). Ντεκόρ: Τζὼρτζ Μίλο. Ἦχος: ἠλεκτρονικός, ὑπὸ τὴν ἐπίβλεψη τοῦ Μπέρναρντ Χέρμαν. Πρωταγωνιστές: Τίππι Χέντρεν, Ρόντ Τέηλορ, Τζέσικα Τάντυ, Σούζαν Πλέσετ, Βερόνικα Κάρτραϊτ. Παραγωγή: Ἄλφρεντ Χίτσκοκ 1962.

Σ Η Μ Ε Ι Ω Σ Ε Ι Σ

1. Τὸ πιὸ πρόσφατο παράδειγμα οἱ συγγραφεῖς τοῦ γαλλικοῦ «ἀντι-ρομάν».
2. Πιέρ Φιλίπ, στο περιοδικὸ «Cinema 63», ἀρ. 78.
3. Βλέπε συνέντευξη τοῦ Λουὶ Μάλ μὲ τὸν γάλλο κριτικὸ Μαρσέλ Μαρτέν στην ἐβδομαδιαία ἐφημερίδα «Γαλλικὰ Γράμματα», ἀρ. 998, 10-16 Ὀκτ. 1963.
4. Στην ἴδια κατάσταση δὲ βρίσκεται κι ὁ συγγραφέας—ἕρωας τής «Νύχτας» τοῦ Ἄντονιόνι;
5. Ἄλμπέρ Σερβονί, στὴ γαλλικὴ ἐβδομαδιαία ἐφημ. «France nouvelle» ἀρ. 940, 23-29 Ὀκτ. 1963.
6. «Ἡ «Πυγολαμπίδα» εἶναι τὸ πορτραῖτο ἑνὸς ἀνθρώπου, ἀλλὰ ἐπίσης κ' ἐκεῖνο μιᾶς πόλης», γράφει ὁ Ζὼρζ Σαντούλ στο «Γαλλικὰ Γράμματα», ἀρ. 999.

Βιβλιοδετήθηκε και πωλεῖται στὰ γραφεῖα μας
ὁ ΙΘ' τόμος τής «Ἐπιθεώρησης Τέχνης»

Τὸ εἶναι καὶ τὸ φαίνεσθαι

Τοῦ ΧΑΡΡΥ ΜΠΩΡ (1)

Εἶδα νὰ κινηματογραφεῖται ἓνας λόγος τοῦ Κλεμανσώ. Ὁ «μεγάλος πρῶτος» ἔμοιαζε σὰν φώκια μὲ ζακέττα ποῦ γαβγίζει πάνω ἀπὸ κρανία βαλμένα κυκλικὰ γύρω του. Τὰ πτερύγια - χέρια του φαινόταν σὰ νὰ κρατοῦσαν τὸ μέτρο τῶν στίχων τοῦ προσευχηταρίου του! Ὁ λόγος του ἦταν μεγαλειώδης. Ἐν τούτοις τοῦ ἔλειπε κάτι: ἡ μεταφορὰ σὲ εἰκόνες τῶν ἀνάλογων ἰδεῶν. Δὲν ἀπόμεινε λοιπὸν, παρὰ νὰ ψάξει κανεὶς νὰ βρεῖ σὲ κάθε του φράση τὴν ἰδεογραφικὴ μεταγραφή της.

Ὅταν βλέπω μιὰ σελίδα μὲ ἱερογλυφικὰ σκέπτομαι ἓνα φιλμ τοῦ ὁποῖου κλειδί θὰ ἦταν ἓνα ἀλφάβητο ἀπὸ εἰκόνες².

Αὐτὸ ποῦ πρέπει ν' ἀποφασίσουμε νὰ βροῦμε εἶναι ἡ ἀναπαραστατικὴ εἰκόνα τῆς λέξης.

Τὸ λάθος τῶν πρῶτων ἠθοποιῶν τοῦ κινηματογράφου ἦταν, σὲ μᾶς τοὺς Γάλλους, τὸ ὅτι ἐνώσαν τὴ χειρονομία μὲ τὸ λόγο, ἐνῶ θάπρεπε ν' ἀναζητήσουν τὴ χειρονομία ποῦ θὰ ἀντικαθιστοῦσε τὸ λόγο. Προσέτρεξαν στὴ βοήθεια τῶν μίμων. Τὸ μιμόδραμα ὅμως εἶναι μιὰ εὐαίσθητη σύμβαση κατάλληλη μόνο γιὰ τοὺς μνημένους. Χρησιμοποιώντας αὐτὴ τὴν καινούρια κατάκτηση, τὸν κινηματογράφο, ἐνεργήσαν ἐμπειρικὰ μιὰ καὶ ἡ προὔπαρξη τῆς θεατρικῆς τέχνης δὲ θὰ μπορούσε νὰ τοὺς προσφέρει τίποτα.

Τὰ πρῶτα ἀπλὰ φιλμς μὲ τὶς ἱππικὲς ἐπελάσεις καὶ τὶς καταδιώξεις συντέλεσαν στὸ νὰ δημιουργηθεῖ μιὰ πλειάδα ἀπὸ πρωτοπόρους τῶν ὁποίων ἡ εἰλικρίνεια ἀντικαθιστοῦσε τὴν ἄχρηστη «σοφία» τῶν μεταγενέστερων.

Οἱ Ἴταλοί, μεγάλοι δάσκαλοι τῆς ἐκφραστικῆς χειρονομίας καὶ οἱ Γάλλοι βιρτουόζοι τοῦ λόγου, ἐξαφανίστηκαν ἀπὸ τὴν ἀπλή «παρουσία» τῶν Ἀμερικανῶν συναδέλφων τους.

Οἱ αἰτίες αὐτοῦ τοῦ φαινομένου ἦσαν κατ' ἀρχὴν ἠθικῆς τάξης: διάλυση τῆς προσωπικότητας τοῦ ἠθοποιῦ, ἐκλογή τοῦ ρόλου γιὰ προσωπικὴ ἀνάδειξη, ἀσωτεία, κακῶς ἐννοούμενη ἄμιλλα, προπαντὸς ὅταν δὲν αἰστανόμαστε τὶς δυνάμεις μας ἀρκετὰ ἰσχυρές.

Στὴ Γαλλία, οἱ πρῶτοι ἠθοποιοὶ ποῦ ἀποτολήσαν μιὰ κινηματογραφικὴ ἐμφάνιση γίναν ρεζίλι ἐξ αἰτίας αὐτῆς τῆς ἠθικῆς κατὰπτωσης. Στὴν Ἀμερικὴ ὅμως, ὅπου ἡ ἠθικὴ ἀπλότητα δὲν εἶναι παρὰ τρόπος ζωῆς, ἡ δόξα συνοδεύει σταθερὰ τοὺς ἠθοποιούς τοῦ κινηματογράφου.

Ἐπαγγελματικά, ὑπάρχουν κι ἄλλοι λόγοι ποῦ συντέλεσαν στὴ γρήγορη δόξα τῶν Ἀμερικανῶν ἠθοποιῶν: τὰ ἀμερικάνικα φιλμς εἶναι λιγάκι ἀπλοϊκά. Τὰ πάθη εἶναι μονοκόμματα καὶ ξεκάθαρα: μίσος, ἀγάπη, κλοπές, θυσίες, χτυπήματα, κλάμματα. Οἱ ἠθοποιοὶ ἐκφράζουν χωρὶς λεπτολογίες πρωταρχικὰ συναισθήματα ποῦ δὲν ἔχουν ὑπόβαθρο. Οἱ χαρακτήρες πλάθονται μέσα σ' αὐτὸν τὸν

πρωτογονισμό καὶ δημιουργεῖται, ἔτσι, μιὰ καινούρια ὑποκριτικὴ σχολὴ τὴν ὁποία ἀρχισαν ἤδη νὰ κατηγοροῦν οἱ παραδοσιακοὶ ἠθοποιοί.

Ὁ ἀμερικάνικος κινηματογράφος εἶναι ἓνα ἄθροισμα ἀπὸ δάκρυα γλυκερίνης, ὄξυζεναρισμένα μαλλιά, πλάνα μελαγχολικὰ βλέμματα, διπλαμπαρωμένες πόρτες καὶ τρεχάλες τοῦ Ρίο Τζιμ σύρριζα στοὺς τοίχους. Ἐντούτοις, ἡ προσπάθεια αὐτὴ ὁδήγησε σ' ἓνα ἀποτέλεσμα: τὴ δημιουργία Σχολῆς.

Ἡ κινηματογραφικὴ φάμπρικα τελειοποιήθηκε, ἡ προσωπικότητα τοῦ ἠθοποιῦ προσαρμόστηκε σ' αὐτὴν, τὸ ἐπάγγελμά του ἀποκαταστάθηκε. Ἀπομένει τὸ πιὸ δύσκολο: ἡ δημιουργία τέχνης μέσα σ' αὐτὴ τὴ φάμπρικα.

Τί λείπει γιὰ νὰ ἐπιτευχθεῖ αὐτό; Συγγραφεῖς εἰδικὰ γιὰ τὸν κινηματογράφο. Αὐτὸ δὲν σημαίνει οὔτε πῶς ὁ Μπατάγι πρέπει νὰ φιλμάρει τὰ ἔργα του οὔτε νὰ ἀκρωτηριασθεῖ ὁ Ντεκουρσέλ. Ἄλλοι εἶναι αὐτοὶ ποῦ θὰ δημιουργήσουν τὸ ἰδεογραφικὸ στῦλ ἀπ' ὅπου θὰ γεννηθεῖ ὁ κινηματογράφος τοῦ μέλλοντος.

Σ' αὐτὸν τὸν κινηματογράφο θὰ ὑπάρξει ἓνα εἶδος «φιλολογικῆς φωτογένειας». (Ἡ λέξη φωτογένεια ἔχει χρησιμοποιηθεῖ τόσο στραβά, ὥστε νὰ μοῦ ἐπιτρέπεται καὶ μένα ἡ χρῆση αὐτοῦ τοῦ ὄρου!).

Ὁ ὄρος φωτογένεια γιὰ ν' ἀποκτήσει ἓνα νέο νόημα δὲν πρέπει ν' ἀναφέρεται στὸν καλλιωπισμὸ τοῦ ἀντικείμενου ἀλλὰ στὴν ὄραση. Ἡ φωτογένεια δὲν ἔχει σχέση οὔτε μὲ τὴν τέχνη, οὔτε μὲ τὴν ὁμορφιά, οὔτε μὲ τὴν ἐξυπνάδα. Μερικὲς φορές ἡ ἀσχήμια (καὶ ἡ κουταμάρα) εἶναι φωτογενεῖς. Ἐν πάσει περιπτώσει ἡ φωτογένεια εἶναι μιὰ ποιότητα ὄχι ἀπλῶς τῆς ὄρασης ἀλλὰ τῆς ἀντιληπτικότητας. Ἐξηγοῦμαι: Φωτογένεια εἶναι ὅ,τι τὸ συναρπαστικὸ ὑπάρχει σ' ἓνα ὄν ποῦ περνάει δίπλα μας, ὅ,τι τὸ εἰκαστικὸ ὑπάρχει σὲ μιὰ ἐκφραση, τὸ ἐπεξηγηματικὸ σ' ἓνα βλέμμα, τὸ ζωντανὸ σὲ μιὰ εἰκόνα. Εἶναι ἡ κατάταξη κι ἀξιολόγηση μιᾶς προσωπικότητας ἀπ' τὴν ἐξωτερικὴ τῆς ἐμφάνιση καὶ μόνο³.

Μερικοὶ ἠθοποιοὶ ἀφήνονται νὰ «ἐκπλήττονται» ἀπ' τὸ ρόλο τους μὲ τὸ ζόρι, ἄλλοι δημιουργοῦν αὐτὴ τὴν κατάσταση μὲ τὴ θέλησή τους. Ἀληθινοὶ καλλιτέχνες εἶναι οἱ τελευταῖοι. Οἱ ἄλλοι ἔχουν (ὅταν ἔχουν) ἓνα καὶ μοναδικὸ χάρισμα: εἶναι φωτογενεῖς.

Ὁ φακός, ὄντας ἀμέτοχος καταγράφει ὅ,τι τοῦ δείξουμε. Ὁ φακός δὲν εἶναι μυαλό, εἶναι μάτι. Δὲν παρατηρεῖ, ἀπλῶς βλέπει. Ὁ καλλιτέχνης τὸν κάνει νὰ παρατηρεῖ, τὸν διευθύνει, τὸν «φωτίζει», τὸν κάνει ἐκφραστικὸ.

Ἡ φωτογένεια εἶναι ὄρος ψυχολογικὸς κι ὄχι φωτογραφικὸς. Ἐνας ἰδιοφυῆς ἄνθρωπος

μπροστά στο φακό μπορεί να μοιάζει κάλλιστα με ήλιθιο. Διότι, απλούστατα, κατά τη στιγμή που ο έξυπνος άνθρωπος έδειχνε τον έαυτό του στο φακό δεν προσαρμόστηκε στην «ποιότητα» του μηχανήματος.

Η εικόνα δεν αναζητεί. Βρίσκει εκείνο που της δίνουν. Το μυστικό για τον ήθοποιό βρίσκεται στην αναζήτηση της καταλληλότερης χειρονομίας, μιάς λάμψης που να μπορεί να την προσαρμόζει, τη στιγμή που θα χρειασθεί, στα αναγκαία μέτρα, ώστε να δημιουργεί μια άνθολογία εκφράσεων, ένα προσωπικό γούστο, μιά τέχνη.

Αυτό στοιχίζει πολλές προσπάθειες και συνεπάγεται πολλές άποτυχίες και λάθη. Δίνει όμως και τη βαθιά ευχαρίστηση που προκαλεί ή αναδημιουργία ενός πράγματος και ή έπιτυχία σ' έναν τομέα όπου οι άλλοι δεν

είχαν την τιμή μιάς προσωπικής αναζήτησης.
Μετάφρ.: Β.Α. ΡΑΦΑΗΛΙΔΗ

1. Ο γνωστός μεγάλος Γάλλος ήθοποιός, γεννήθηκε το 1880 και πέθανε στις 20 'Απριλίου 1943. 'Απ' το 1904 μέχρι το 1931 ασχολήθηκε βασικά με το θέατρο. 'Απ' το 31 μέχρι το θάνατό του σχεδόν αποκλειστικά με τον κινηματογράφο. Το θεωρητικό του έργο είναι ελάχιστο. 'Όσο το κομμάτι που παραθέτουμε, γραμμένο το 1920 δείχνει έναν βαθύ προβληματισμό στα κινηματογραφικά θέματα.

2. Η μελέτη των ιερογλυφικών έδωσε πολλές θαυμάσιες ιδέες στους κινηματογραφιστές. Ο 'Αιζενστάιν π.χ. πάνω στα ιερογλυφικά θεμελίωσε τις θεωρίες του.

3. Αυτό που έννοει ο Χ. Μπώρ με τον όρο φωτογένεια, σήμερα το λέμε περσόνα.

Ο κινηματογράφος είναι τρόπος γραφής;

Τ ο υ ΒΙΚΤΟΡ ΠΕΡΡΟ (1)

Ο κινηματογράφος είναι τέχνη; Είναι σαν να ρωτούσαμε: οί λέξεις, τὰ χρώματα, οί μουσικές νότες αποτελούν τέχνη; Ο τρόπος χρήσης των λέξεων, των χρωμάτων και των μουσικών σημείων είναι κείνο που συνιστά τη λογοτεχνία, τη ζωγραφική ή τη μουσική. Ομοίως κι ο κινηματογράφος είναι ένας τρόπος έκφρασης και, τί τρόπος!

Στ' αλήθεια, τί άλλο μπορεί να είναι το σινεμά ή εκείνο που συνηθίζουμε να ονομάζουμε με τον όχι και τόσο καθαρό όρο «κινηματογράφος»² παρά ένα μηχανικό εργαλείο καταγραφής έντυπώσεων; Το κινηματογραφικό μηχανήμα σε σχέση με το φιλμ που είναι μιά σειρά από συνεχόμενες φωτογραφίες δεν παίζει ένα ρόλο ανάλογο μ' εκείνον του τυπογραφικού πιεστήριου σε σχέση με το βιβλίο ή την έφημερίδα που είναι μιά σειρά από τυπογραφικά στοιχεία;

Ο κινηματογράφος είναι μιά γραφή, ή αρχαία ιδεογραφική «ή πρώτη γραφή της ανθρώπινης».

Ο άνθρωπος για να διατηρήσει την ανάμνηση των γεγονότων στα όποια υπήρξε μάρτυρας και για να επηρεάσει τη σκέψη του άρχισε να αναπαριστά τις πράξεις του σχεδιάζοντας αυτά καθ' αυτά τὰ αντικείμενα. 'Αργότερα άρχισε να προσωποποιεί τις ιδέες του με τη βοήθεια αντικείμενων που είχαν την κοντινότερη σχέση με την προς αναπαράσταση ιδέα.

Οί δυσκολίες έξ αιτίας των ανεπαρκών μέσων που δεν έπιτρέπουν στον πρωτόγονο άνθρωπο να βάλει σε τάξη τις κατ' έξοχήν άφηρημένες ιδέες χωρίς να αναγκάζεται να χρη-

σιμοποιεί σύνθετους γρίφους (όρα και ιερογλυφικά) γεννήσαν τη φωνητική και τη σημερινή αλφαθητική γραφή.

Και να που με την καινούρια εφεύρεση τη φωτογραφία και την κινηματογραφία γυρίσαμε μερικές χιλιάδες χρόνια πίσω! Η ιδεογραφική γραφή αποκαθίσταται! «Γραφή φυσική, γρήγορη, ζωντανή, παγκόσμια». Αν ο άνθρωπος στις αρχές του πολιτισμού είχε στη διάθεσή του τὰ σημερινά μέσα μας, έστω και πολύ άτελη όπως είναι σήμερα άκόμα, ή φωνητική γραφή δε θα είχε ποτέ την τύχη να δει το φώς της μέρας!

Κι όμως, και σ' αυτή την περίπτωση άκόμα, δε θα λείπαν οί μεγάλοι ποιητές, οί δραματουργοί, οί φιλόσοφοι!

Έτσι, το κινηματογραφικό πρόβλημα μπορεί να μάς οδηγήσει στα παρακάτω έρωτηματικά: το παλιό ιδεογραφικό θα παραγκωνίσει το φωνητικό μας σύστημα; Η έκφραση της ανθρώπινης σκέψης σ' όλες τις έκδηλώσεις της (ποίηση, δράμα, ιστορία, έπιστήμες, διδασκαλία κ.τ.λ.) θ' άποτυπώνεται με φωτογραφικούς χαρακτήρες κι όχι μ' αλφαθητικούς; Η ζωντανή εικόνα, (σχήμα, μορφή της σκέψης μας) θ' αντικαταστήσει τη λέξη που είναι άδρανής και συμβατική αναπαράσταση της εικόνας;

Αν κανείς παρακολουθήσει την πυρετώδη ανάπτυξη του κινηματογράφου από τότε που πρωτοφάνηκε (1895) δεν του έπιτρέπεται άμφισβήτηση. Ήδη, και δεν βρισκόμαστε κινηματογραφικά παρά στην έποχή των «χειρογράφων»· οί «ιδέες διαδίδονται στον κόσμο με το φιλμ» παριστάμεθα, χωρίς να το νιώ-

θουμε στην παρακμή του βιβλίου, δηλαδή του κάθε τί που εκφράζεται με γράμματα, όπως ακριβώς παριστάμεθα στην έξαφάνιση του άμαξιού με άλογα... χωρίς να το βλέπουμε!

Θάταν ενδιαφέρον να μάθουμε πόσοι απ' τους χιλιάδες σοφούς και διανοούμενους παίρνουν στα σοβαρά την επανάσταση που γίνεται γύρω τους! Κάτι αλλάζει μέσα στο σύμπαν: «Μια νέα γραφή γεννήθηκε που θα σκοτώσει την παλιά!».

Μετάφρ.: Β. Α. ΡΑΦΑΗΛΙΔΗ

1. Το παραπάνω κείμενο γράφτηκε το 1919.

Για την εποχή του ήταν κάτι παραπάνω από προφητικό και υπεραϊσιόδοξο. Όστόσο, διατηρεί πάντα την αξία του με τη σαφήνεια, την απλότητα και τη λαμπικαρισμένη λογική του. Οι απόψεις του Περρό δικαιώνονται ολοένα και περισσότερο. Ο κινηματογράφος τείνει σταθερά στο να γίνει μια γλώσσα παγκόσμια. Κάπως διαφορετικά, όμως, από τις προφητείες του Περρό.

2. Ο Περρό θα προτιμούσε τον όρο «ιδεογράφος».

3. Για το 1919. Σήμερα ο κινηματογράφος έχει περάσει στην εποχή του Γουτεμβέργιου! χωρίς να έχει φτάσει ακόμα το τωρινό στάδιο ανάπτυξης της τυπογραφίας.

ΤΑ "ΑΠΑΝΤΑ,, ΤΟΥ ΜΑΡΚΟΥ ΑΥΓΕΡΗ

Κυκλοφορούν από τον Έκδοτικό οίκο «ΝΕΑ ΤΕΧΝΗ» Σωκράτους 59

Αισθητικά - Κριτικά

Ο πρώτος τόμος περιλαμβάνει: Εισαγωγή στην ποίηση του Σολωμού. Η έννοια της ελευθερίας στο Σολωμό (έξεδόθη στην Ανατ. Γερμανία). Εισαγωγή στην ποίηση του Παλαμά (έξεδόθη στην Ανατ. Γερμανία). Ο ριζοσπαστικός Παλαμάς. Ο Παλαμάς σαν έθνικός ποιητής και από τους κύριους διαμορφωτές της πνευματικής μας ζωής. Άγγελος Σικελιανός. Η έπτανησιακή ποίηση και ο Άγγελος Σικελιανός. Στη μνήμη του Σικελιανού. Παπαδιαμάντης, σχέδιο προσωπογραφίας. Εισαγωγή στο έργο του Καζαντζάκη. Η νέα Όδύσσεια. Η ποίηση του Γιώργου Σεφέρη. Ο Κάλβος. Κώστας Βάρναλης. Η ποίηση του Μελαχρινού. Ο Κοτζιούλας, ένας ρεαλιστής ποιητής. Ο Γιώργος Κοτζιούλας. Ο έπιτάφιος του Ρίτσου. Εισαγωγή στην Έλληνική ποίηση. Εισαγωγή στην νεοελληνική πεζογραφία.

Θεωρητικά

Θεωρητικά στοιχεία της κριτικής. Ελευθερίες και περιορισμοί στην κριτική. Η αιδιοτέλεια στην τέχνη. Η μορφή και το περιεχόμενο στην τέχνη. Η ελληνικότητα στην τέχνη. Ο σουρεαλισμός και η κρίση των μορφών. Μερικά προβλήματα ιδεολογίας και τέχνης. Σκέψεις άπάνω στην Αττική τραγωδία. Το παλιό και το νέο στην ποίηση του Σικελιανού. Ο Παλιός κι ο Νέος Σικελιανός. Ο Διγενής. Ο Διγενής και οι παλιές μορφές στην τέχνη. Ο συγχρονισμός και η ιστορική μετάθεση στην τέχνη. Ο πεσιμισμός στην Έλληνική ποίηση. Η ποίηση της Αντίστασης. Απάντηση σε μια ερώτηση: Πού πορεύεται η σημερινή τέχνη.

Ο δεύτερος τόμος περιλαμβάνει προβλήματα Έλληνικής τέχνης και ξένης λογοτεχνίας, για τους Ντοστογιέφσκη, Τολστόι, Σατωμπριάν, Μπαλζάκ, Έλιοτ και άλλους

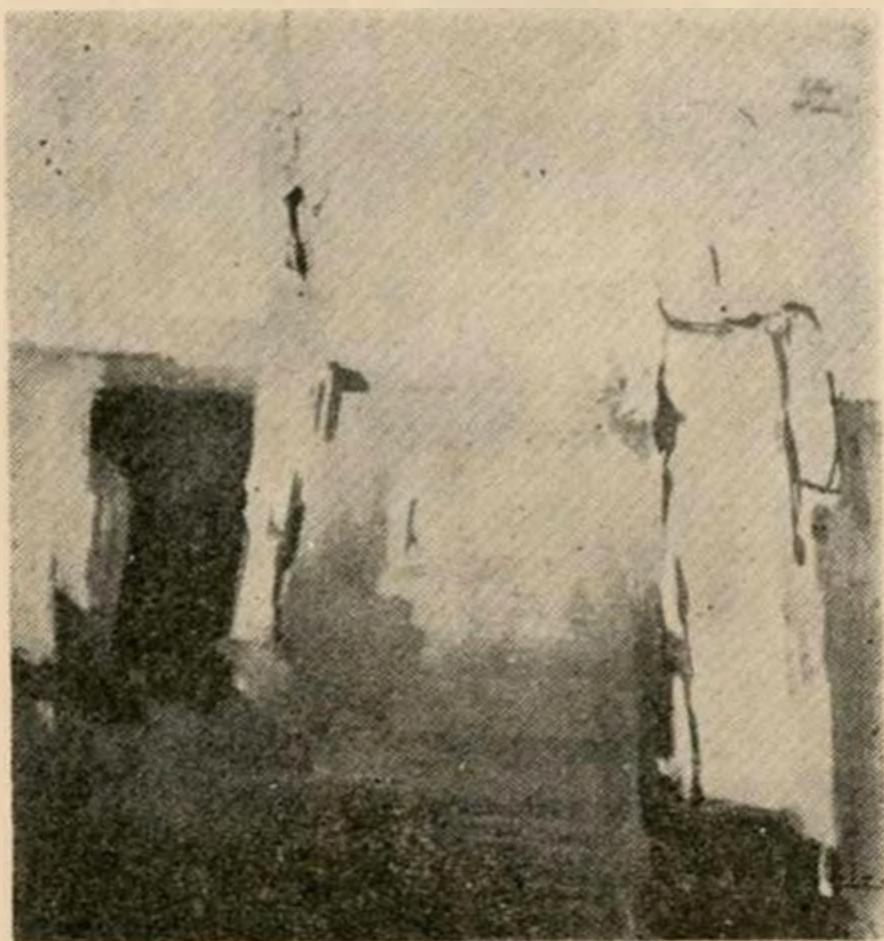
Ο τρίτος τόμος θ' αποτελείται κυρίως από ιδεολογικά θέματα τέχνης κλπ.

Μόλις κυκλοφόρησε

"ΑΚΟΥΜΕ ΤΗ ΦΩΝΗ ΣΟΥ ΠΑΤΡΙΔΑ,,

Έκδόσεις «ΘΕΜΕΛΙΟ»

ΕΚΘΕΣΗ ΕΝΝΕΑ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΩΝ



Κοκκινίδη :

Ἀντίθεση

Βογιατζή :

Ἀνοιξη



Χρήσιμη και διδακτική ήταν η έκθεση της ομάδας των νέων ζωγράφων στο Χίλτον. Μας έδωσε μια συνοπτική εικόνα όλων σχεδόν των μορφών των σύγχρονων πλαστικών αναζητήσεων και καθώς η γενική της στάθμη στάθηκε σ' ένα επίπεδο σεβασμού της ποιότητας της μορφής ήταν μαζί, και ως αυτό το σημείο, μια έκθεση ποιότητας, από τις πιο καλές της τελευταίας περιόδου.

Θα μπορούσε κανείς να πει γενικά, πώς η έκθεση τούτη ήταν μάλλον άφηρημένης ζωγραφικής, εκτός από μια - δυο εξαιρέσεις, μα υπήρχε μια μεγάλη ποικιλία στο είδος αυτής της τέχνης, έτσι που να έχει κανείς μπροστά του ένα ευρύτατο πεδίο, όπου η τέχνη αυτή κλιμακώνεται στις μέρες μας. Μα ως τους πάρουμε με τη σειρά:

Ο Καράς εξακολουθεί το πείραμα που είδαμε και στην προηγούμενη ατομική του έκθεση, μια κάπως δύσκαμπτη επιστροφή στο συγκεκριμένο, με αναγεννησιακές θάλεγε κανείς αναγωγές, και με μια παλέττα πολύχρωμη και παραδοσιακή. Η μορφή του διαρθρώνεται σταθερά σ' ένα ουδέτερο φόντο κ' η χτεσινή του θητεία στην άνεικονική τέχνη του παρέχει αρκετά από τα μέσα για τη σημερινή του οργάνωση.

Ο Φασιανός κράτησε με συνέπεια την πορεία του από προηγούμενες εκθέσεις, θάλεγε όμως κανείς πώς καλλιέργησε έντονα περισσότερο τα άρνητικά στοιχεία της ζωγραφικής του. Υπάρχει πάλι αυτή η παράθεση του μεγάλου, έντονου σχήματος με το βίαιο χρώμα, κοντά στ' άλλα μικρότερα που προσπαθούν κάπως άβολα να το στηρίξουν. Τα μεγάλα σχήματα, εκτός από τη χρωματική τους παρουσία, σημειώνουν και κάποιες όλοένα και πιο νωθρές αναμνήσεις απ' το παλιό σατιρικό του κλίμα, ενώ τα μικρά είναι στοιχεία με φροϋδική θα μπορούσε να πεις καταγωγή. Το στάδιο τούτο οδηγεί μάλλον σε αδιέξοδο στη ζωγραφική του. Είναι η επανάληψη μερικών πραγμάτων που κάποτε τα είπε με αρκετό χιούμορ, και που τότε μπορούσε κανείς να χαρεί τη νεανική τους δρασιά. Σήμερα που παραμελεί θεληματικά τη μορφή του, μένει μόνο ένα στοιχείο μανιερισμού που θα καταστρέψει μια πορεία, ενώ η εξέλιξή της θα μπορούσε να είναι πλαστικά πολύ περισσότερο γόνιμη. Οί μεταλλικές μορφές του είναι κάτι που θα μπορούσε να το παραλείψει χωρίς να φτωχύνει ή παρουσία του, αντίθετα, πιστεύουμε πώς θα κέρδιζε σε ποιότητα.

Ο πιο τυπικά συγκεκριμένος στην έκθεση είναι ασφαλώς ο Ιωάννου. Όμως φαίνεται να μην έχει δουλέψει ακόμα αρκετά, γιατί οι σκελετοί στις φιγούρες τους δε μπορούν ακόμα να στηρίξουν επαρκώς τη σύνθεσή του. Γενικά διαπιστώνεις στον πίνακά του, μια

εύκολια, πού κάποτε τον οδηγεί σε λύσεις μάλλον διακοσμητικές, πράγμα πού τονίζει τις αντίνομίες του. Υπάρχουν γόνιμα στοιχεία στη ζωγραφική του, θά του χρειαστεί όμως καιρός για νά τὰ συνειδητοποιήσει και νά θεμελιώσει μ' αὐτὰ τὸ ἔργο του.

Ὁ Κοκκινίδης προχώρησε ἀρκετὰ σὲ μιὰ προσωπικότερη διατύπωση τοῦ δράματός του. Ἔμεινε σ' ἓνα μεταίχμιο ἀνάμεσα στὸν ἔναρθρο καὶ τὸν ἀναρθρο λόγο ἢ, γιὰ νά μιλήσουμε κυριολεκτικά, τοὺς χρησιμοποίησε σὲ συνδυασμὸ καὶ τοὺς δύο.

Αὐτὴ ἡ διπλὴ ἀναγωγὴ ἔδωσε ἓνα ἀφηρημένο καὶ γεωμετρικὰ ὀργανωμένο φόντο καὶ φιγούρες πού ἄλλοτε ἀνταποκρίνονται κι ἄλλοτε ὄχι σ' αὐτὸ τὸ ζωγραφικὸ του κλίμα. Δὲν ὑπάρχει συνέπεια στὸ ἔργο τοῦτο πού ἔχει γι' ἀφορμὴ τὸ πραγματικὸ, μὰ παίρνει, γιὰ νά τὸ στηρίξει, πολὺ περισσότερα ἀπ' τὸ ἀνεικονικὸ ἀπ' ὅσο θά ἀπαιτούσε ἡ κατοχύρωση τῆς σαφήνειας τοῦ λόγου του. Ἴσως τὸ στοιχεῖο αὐτὸ νά εἶναι ἐγκεφαλικὸ στη ζωγραφικὴ τοῦ Κοκκινίδη. Ἀπὸ τὴν ἄλλη, ὁ ζωγράφος δημιουργεῖ μιὰ παλέττα πού εἶναι πυκνὴ καὶ λιτὴ, καὶ σοῦ ὑποβάλλει τὴν ποίηση μιᾶς καθημερινότητας πού μᾶς ἀφορᾷ ὅλους μας. Τὰ χρώματά του εἶναι λίγα, κ' εἶναι ὅλα δεμένα σὲ μιὰ γκρίζα κλίμακα. Ὑπάρχει μιὰ αἴσθηση εὐθύνης σ' αὐτὴ τὴ χρωματικὴ διατύπωση. Ὁ καλλιτέχνης δὲν ζήτησε νά μᾶς ἐντυπωσιάσει μὲ πολλὰ κι ἀκροβατικὰ χρωματικὰ γυμνάσματα. Ἔμεινε ἐκεῖ πού μπορεῖ νά ἐκφράσει μὲ εἰλικρίνεια τὸν ἑαυτό του. Μπορεῖ ἢ κατάληξη νά φαίνεται εὐκόλη, μὰ δὲν ὑπῆρξε αὐτὸ ἢ ἀφετηρία, ἢ πρόθεση τοῦ ζωγράφου. Ὁ κόσμος του δίνεται μὲ σιγουριὰ σὲ τοῦτο τὸ γκρίζο χρωματικὸ του κλίμα.

Ὁ Κυπραῖος φαίνεται πὼς βασάνισε πολὺ τὶς μορφές του ἀπὸ τὴν προηγούμενη φορὰ πού εἶδαμε ἔργασίᾱ του. Ἔμεινε γενικὰ στὸ ἴδιο κλίμα, μὰ ἀπὸ μιὰ λεπταίσθητη ἀναζήτηση ματιέρας πέρασε τώρα στὴ στερεότερη διατύπωση μιᾶς μορφῆς, πού τὴν ἔχει φαίνεται ξεκαθαρίσει μέσα του. Τὴ στερεότητα τῆς διάρθρωσῆς του τὴ στηρίξαν καὶ οἱ αὐστηρότερες ἀναγωγές στὴν ὀργάνωση τῆς ἐπιφάνειάς του καὶ ἡ συνειδητοποιημένη ζεστὴ χρωματικὴ του κλίμακα.

Ὁ Μυταρᾶς ἔγινε βέβαια κι αὐτὸς ἀρκετὰ ἀφηρημένος ἀπὸ τὴν παραμονὴ του στὸ ἐξωτερικὸ, μὰ δὲν ἀρνήθηκε τὶς προτερινές του κατακτήσεις. Σὲ μερικὰ μάλιστα μικρὰ ἔργα του, ἐπιδιώνουν παλιές ἀπλές του μορφές, πού σὲ οδηγοῦν στὸ κλίμα ἐνὸς μικροῦ, καθημερινοῦ τίποτα, πού μπορεῖ νά καταξιωθεί πλαστικὰ καὶ νά γίνει γεγονός μὲ τὴ ζωγραφικὴ του ὑπόσταση. Ὅμως πάλι καὶ σ' αὐτὲς τὶς στιγμές του ἔχει μιὰ πιὸ προσωπικὴ ἀπὸ ἄλλες φορές, φωνή. Στὰ μεγαλύτερα ἔργα του, πού εἶναι συνθέσεις ὀλότελα ἀφηρημένες, χρησιμοποίησε μιὰ πιὸ πλούσια κλίμακα στὸ χρῶμα, πού ἄλλοτε ἀπόδοσε τὸ χυμῶδες δυναμικὸ τῆς κι ἄλλοτε ἔμεινε μόνο σὲ κατάσταση χρωματικῆς πρόθεσης. Γενικὰ σοῦ δημιουργοῦν τὴν ἐντύπωση πὼς τὰ ἔργα



Καρᾶ :

Γυναίκα πού κοιτάζει

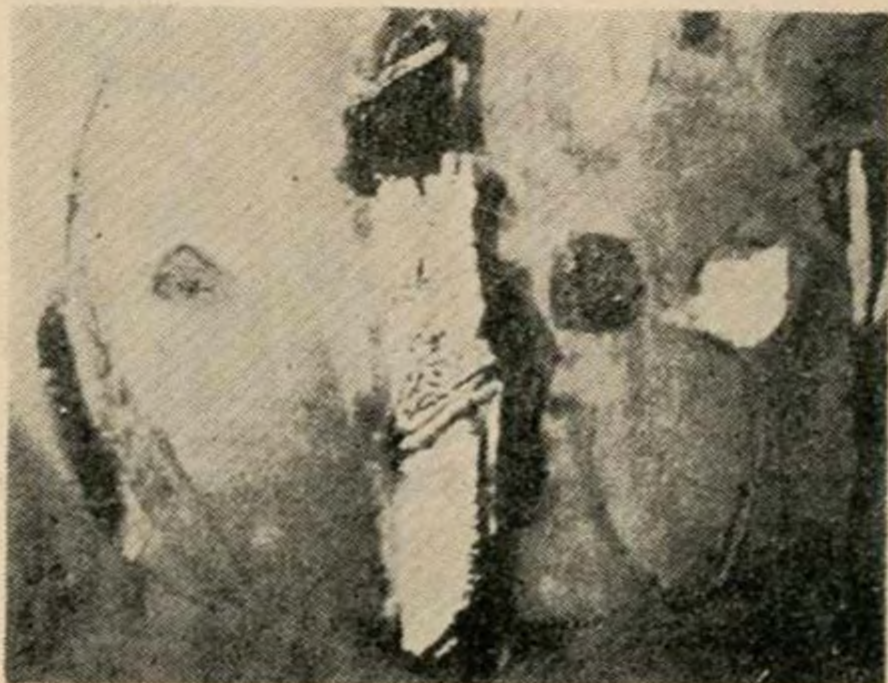


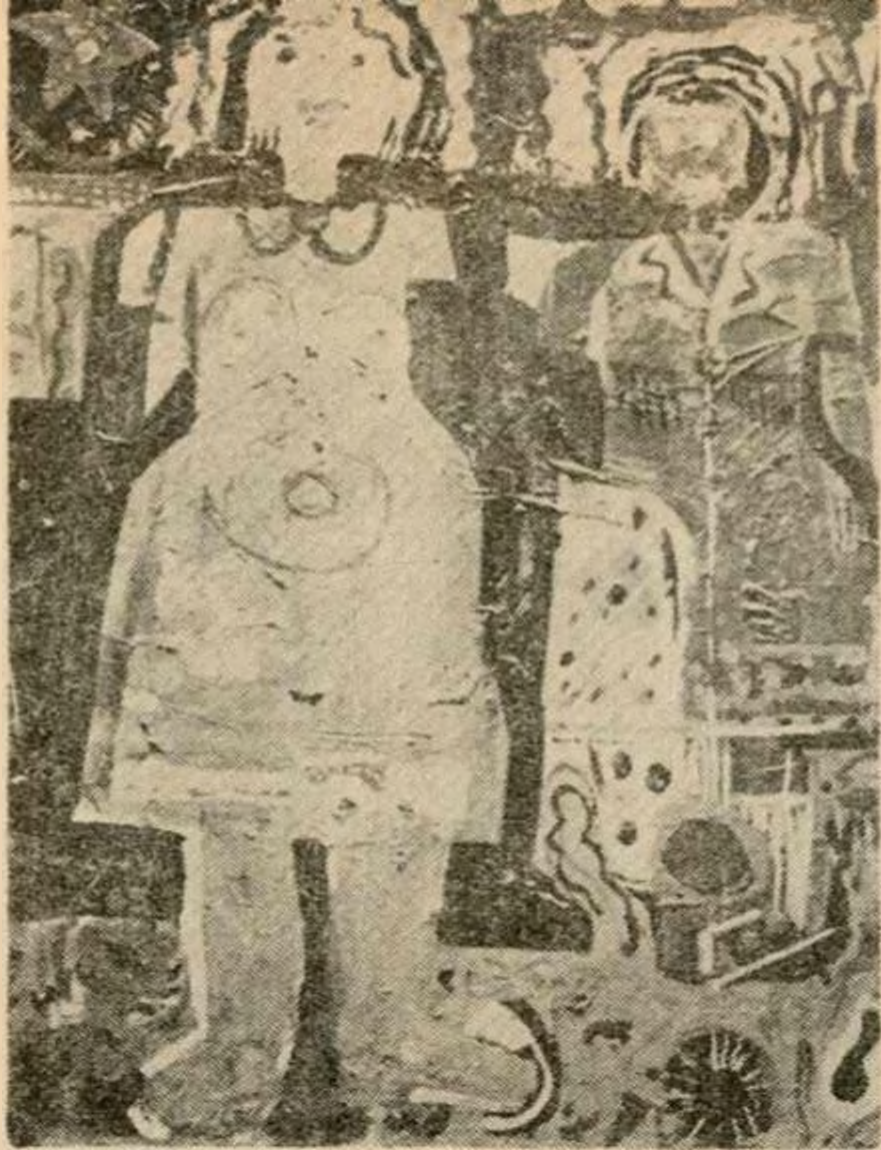
Περδικίδη :

Σύνθεση

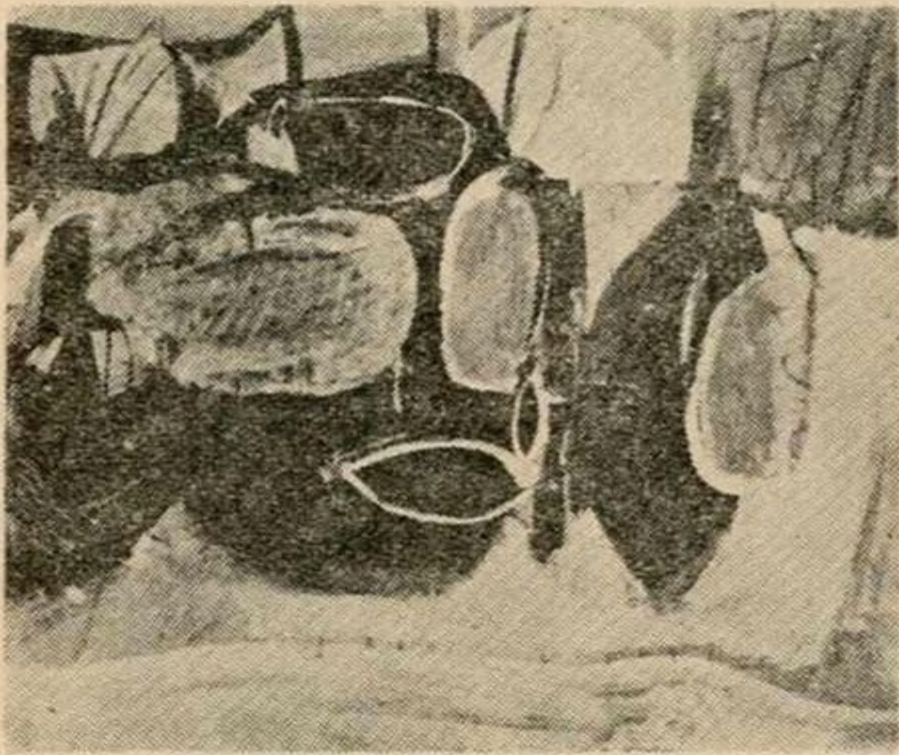
Κυπραίου :

Χρησμός





Ίωάννου : Φιγούρα σὲ διακοσμητικὸ φόνιο.

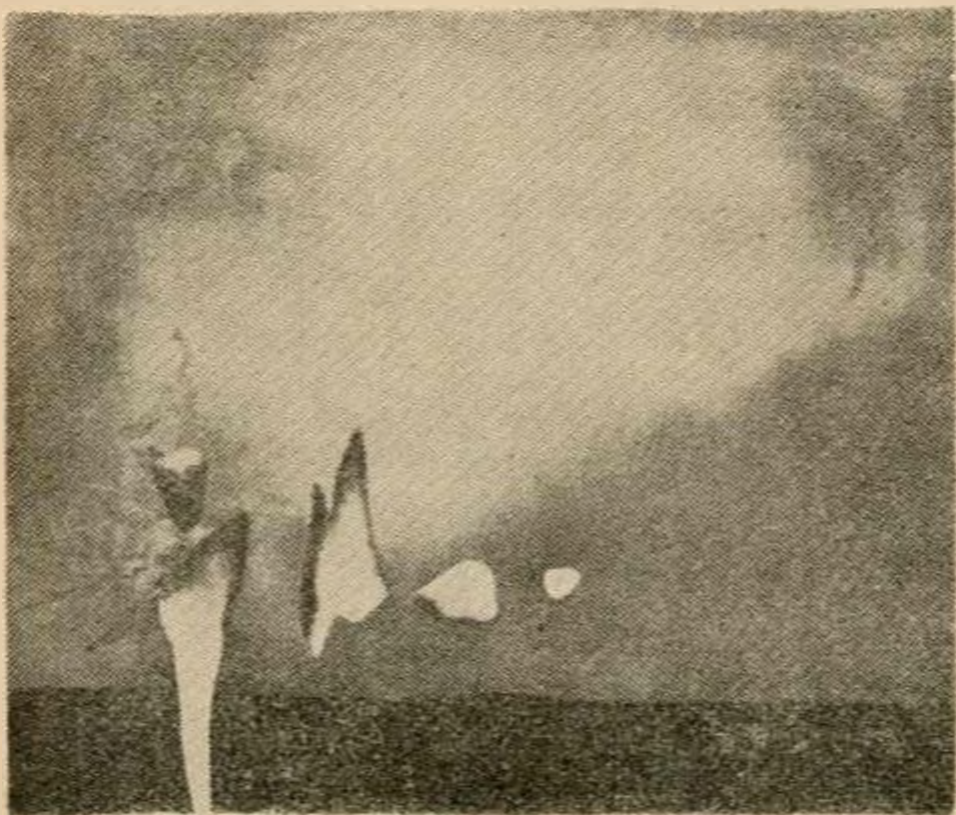


Μυτιρά :

Σύνθεση

Τσόκλη :

Περιστατικά



αυτὰ εἶναι ξένα στὸ ὄλο σῶμα τῆς παραγωγῆς του, πῶς θὰ μπορούσαν μιὰ χαρὰ νὰ εἶναι κ' ἔργα ἑνὸς κάποιου ἄλλου ἀπ' τοὺς συνεκθέτες του. Δὲν ἔχουν τὴν προσωπικότητα τῶν ἄλλων ἔργων του. Τὸ χρωματικὸ τους ἀνακάτωμα δὲν τοῦ δίνει τὸ μίτο, ποὺ κρατᾶ γερὰ στὰ παλιά του ἔργα, καὶ ποὺ μπορεῖ ἢ ὄρασή του νὰ βρεῖ ἀπὸ κεῖ μιὰν ἀφετηρία.

Χυμώδης, γνήσιος, σχεδὸν ἐκρηκτικὸς, εἶναι στὴν ἀφηρημένη ζωγραφικὴ του ὁ Περδικίδης. Οἱ μορφές του βγαίνουν μὲ ρέοντα σχήματα, ποὺ ὀργανώνουν τὴν ἐπιφάνεια χωρὶς αὐθαιρέσια. Πουθενὰ δὲν ὑπάρχει εὐκολία μὰ οὔτε καὶ ἐκζήτηση. Ἡ ἀφηρημένη τούτη ζωγραφικὴ σέβεται ὅλα τὰ γνήσια στοιχεῖα τῆς ζωγραφικῆς, ἀπὸ τὸ σχέδιο, τὴ σύνθεση, ὡς τὸ χρῶμα, ποὺ λιτὸ καὶ περιεκτικὸ πλάθει τὰ καθαρὰ του σχήματα. Μόνο σὲ μερικὰ ψιλὰ πραγματάκια, σὲ κάτι λεπτομερειακὲς ἐπεξεργασίες, πέφτει κάπως ἡ αὐστηρότητα τῆς γενικῆς ζωγραφικῆς του ὄρασης. Βλέποντας τούτη τὴ ζωγραφικὴ μπορεῖς νὰ σαι σίγουρος πῶς ὁ καλλιτέχνης ἔχει καταχτήσει τὰ μέσα του, κι ὄχι μόνο στὴν ἀφηρημένη ζωγραφικὴ.

Εἶχαμε καιρὸ νὰ δοῦμε δουλειὰ τοῦ Τσόκλη καὶ μὲ τούτη τὴν κατάληξη κάθε ἄλλο παρὰ ἱκανοποιημένοι ἀπ' τὴν ἐξέλιξή του μπορούμε νὰ εἶμαστε. Ὑπάρχει βέβαια μιὰ προσπάθεια γιὰ τὴ δημιουργία ἑνὸς ὄνειρικοῦ, ἔστω κ' ἐφιαλτικοῦ κλίματος, μὰ τὰ πάντα πέφτουν γιὰτὶ εἶναι τὰ στοιχεῖα τοῦ ἀκόμα ἀδιαμόρφωτα.

Ὁ Βογιατζῆς γυρίζει ὀλοένα καὶ περισσότερο σ' ἕναν ἐξπρεσσιονισμὸ μὲ τάσεις νατουραλιστικές. Τὰ τοπία τοῦ δίνουν τὰ μέσα γιὰ μιὰν ὀργάνωση μὲ ἐπιφάνειες ποὺ λειτουργοῦν σὰν ἀφηρημένες μορφές. Ὑπάρχει ὁμως ἔντονος ὁ κίνδυνος μιᾶς ἀκαδημίας σὲ τούτη τὴν κατεύθυνση. Φαίνεται μάλλον μεταβατικὸ τὸ στάδιο τοῦτο τῆς ζωγραφικῆς του. Ἄς περιμένουμε.

Γ. ΠΕΤΡΗΣ

ΤΟ ΧΡΟΝΙΚΟ ΤΩΝ ΕΚΘΕΣΕΩΝ

● Στὴ Γκαλερύ Χίλτον ἔγιναν στίς 24 Ἰουνίου τὰ ἐγκαίνια τῆς ἀτομικῆς ἐκθέσεως τοῦ Θέμου Μάιπα. Ἡ ἐκθεση περιλάμβανε 28 συνθέσεις σὲ λάδι καὶ διάρκασε μέχρι τίς 17 Ἰουλίου.

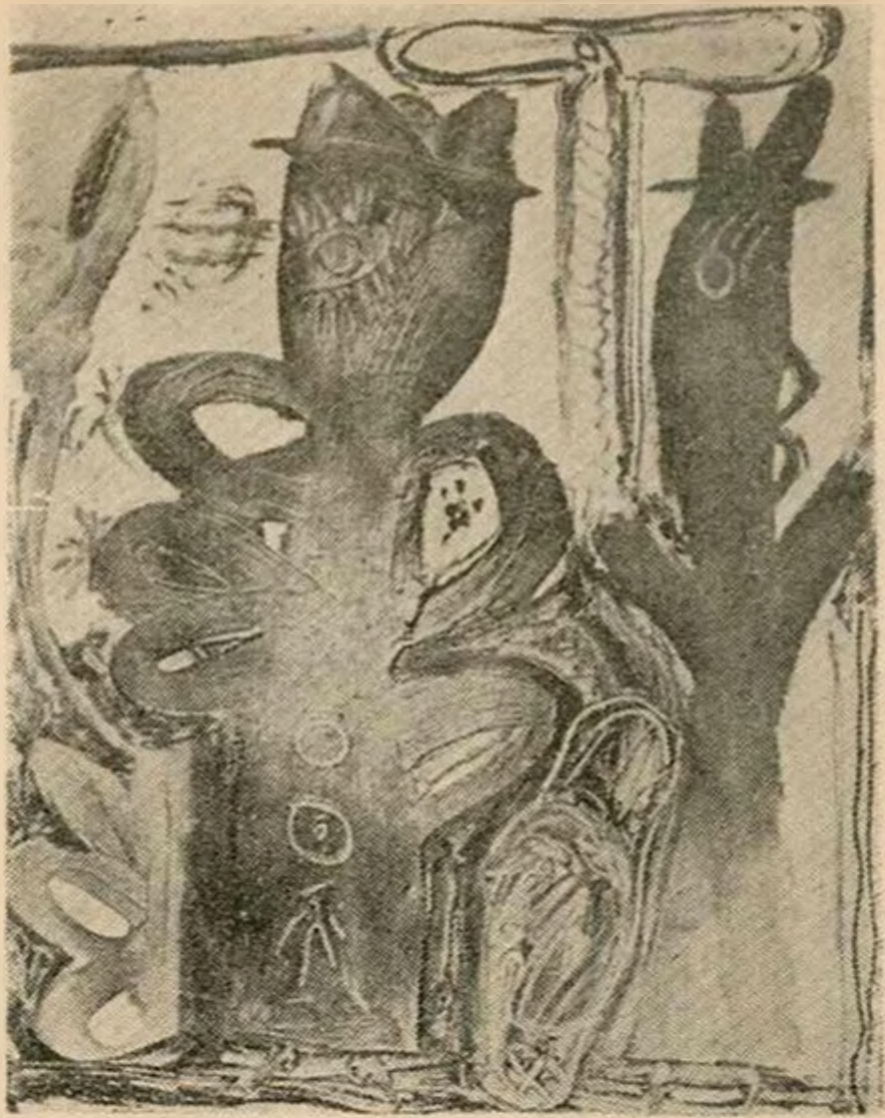
— Παράλληλα μὲ τὴν πιὸ πάνω ἐκθεση, ὁ Μάικελ Πάιπερ ἐξέθεσε 19 γλυπτικὰς συνθέσεις, 12 σὲ μάρμαρο καὶ 7 σὲ μπροῦντζο.

— Σὲ συνέχεια στὴν ἴδια αἴθουσα ἐννέα Ἑλλήνες καλλιτέχνες ἐξέθεσαν δείγματα τῆς δουλειᾶς τους. Ἡ ἐκθεση θὰ μείνει ἀνοιχτὴ ὡς

τά τέλη Αύγουστου. Ὁ Χ. Καράς παρουσίασε 2 συνθέσεις σὲ λάδι, ὁ Α. Φασιανός 2 συνθέσεις σὲ λάδι καὶ μιὰ σὲ μικτὴ τεχνικὴ, ὁ Τ. Ἰωάννου 3 συνθέσεις μὲ κόλλα, ὁ Β. Κυπραῖος 4 συνθέσεις μὲ λάδι καὶ μικτὴ τεχνικὴ, ὁ Δ. Κοκκινίδης 5 συνθέσεις μὲ κόλλα, ὁ Δ. Μυτιράς 5 συνθέσεις μὲ διάφορα υλικά, ὁ Δ. Περδικίδης 2 συνθέσεις μὲ μικτὴ τεχνικὴ, ὁ Τσόκλης 4 συνθέσεις μὲ κόλλα, καὶ ὁ Χ. Βογιατζής 2 μὲ λάδι.

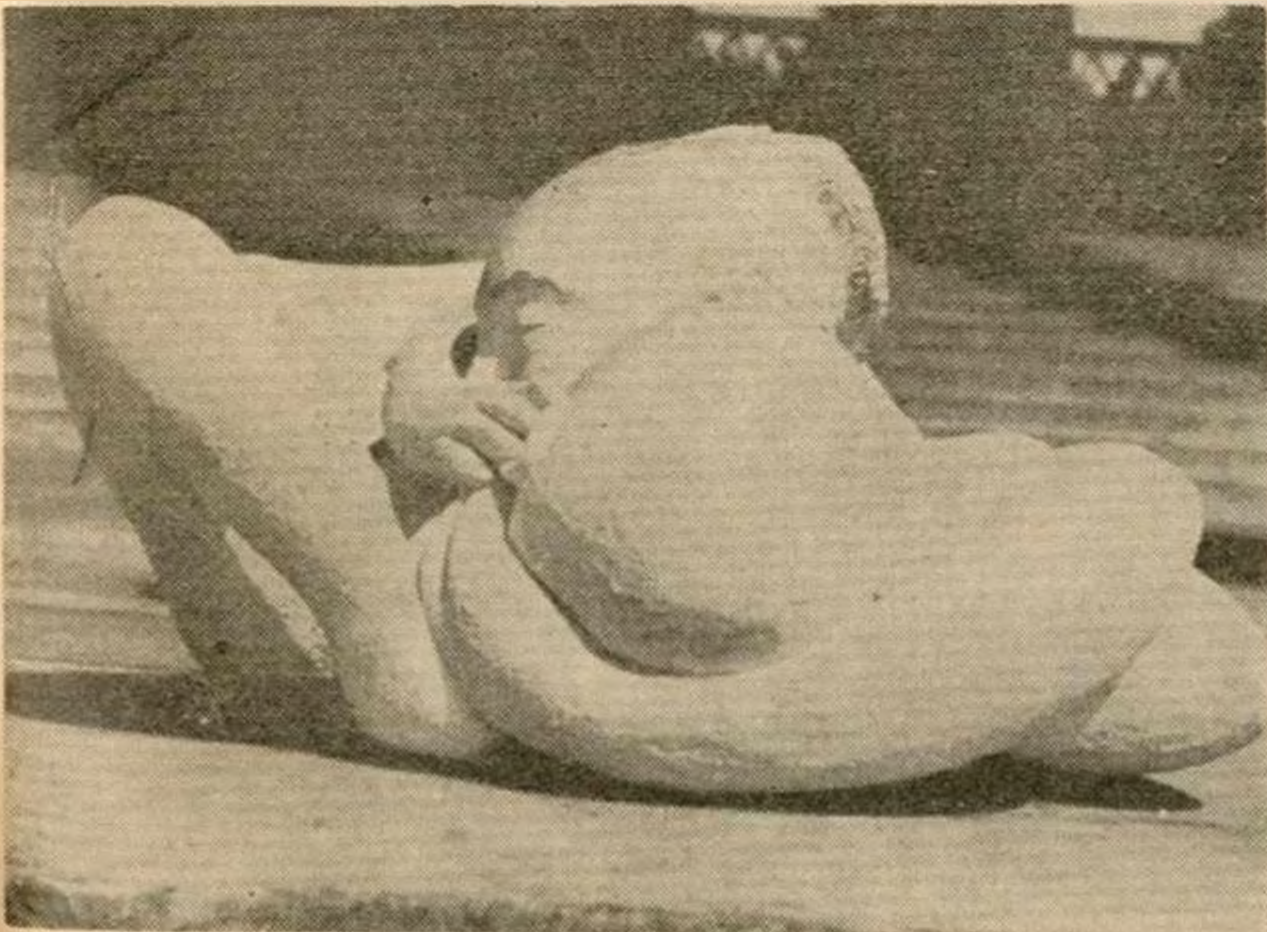
— Παράλληλα μὲ τὶς ἐκθέσεις Ζωγραφικῆς τοῦ Χίλτον λειτουργεῖ συνεχῆς ἐκθεση γλυπτικῆς ποῦ τὴν ἀποτελοῦν οἱ γλύπτες: Ἀπέρρης, Κωνσταντινίδου, Καπράλος, Κουλεντιανός, Λυμπεράκη, Λουκόπουλος, Παππὰς καὶ Ζογγολόπουλος.

● Στὴ Γκαλερί Ζυγός, στὶς ἀρχὲς Ἰουλίου, ὁ Λεωνίδας Χρηστάκης παρουσίασε τὴν τελευταία του δουλειά, μιὰ σειρὰ ἀπὸ φωτομοντάζ καὶ παιγνίδια τῆς μνήμης.



Φασιανοῦ :

Κόκκινες μορφές



Στὴ φετεινὴ ἐκθεση Σαλὸν ντὲ φὰμ στὸ Παρίσι ὅπου ἐκθέτουν μόνο γυναιῖκες ζωγράφοι καὶ γλύπτριες, τὸ βραβεῖο γλυπτικῆς τὸ πῆρε ἡ σύνθεση τῆς γλύπτριας Νιλ Μαγιάρ. Τὸ ἔργο ποῦ εἶναι συγκεκριμμένο, προκάλεσε πολὺ εὐνοϊκὰ σχόλια στοὺς παρισινοὺς καλλιτεχνικοὺς κύκλους.

«Ἐλεύθερο Βῆμα» στο περιθώριο τοῦ Κάρλοβυ Βάρυ

Γιὰ πολλὰ πράγματα, ἂν θέλει, μπορεί ἕνας ξένος, νὰ κατηγορήσει τὸ Διεθνὲς Φεστιβάλ τοῦ Κάρλοβυ Βάρυ. Μπορεῖ νὰ τοῦ βρεῖ, ἂν ψάξει σχολαστικά, πολλὰ τρωτά. Λογουχάρη, μπορεί νὰ μιλήσει γιὰ τὸ κρύο, τὴ συνεχὴ βροχὴ μέσα στὴν καρδιὰ τοῦ καλοκαιριοῦ, τὴν ἔλλειψη νυκτερινῆς ζωῆς (ἂν στὴ χώρα του εἶναι συνηθισμένος μ' αὐτή), τὰ λίγα μόνο καλὰ φιλμ ποὺ στάλθηκαν (ἂν καὶ στ' ἄλλα Φεστιβάλ ἢ κατάσταση δὲν εἶναι καλύτερη — βλέπε καὶ τὸ τελευταῖο φιάσκο τῆς Μπερλινάρε). Γιὰ ἓνα ὅμως μόνο πράγμα δὲν μπορεί νὰ πεῖ κουβέντα: ὅτι ἔμεινε ἄεργος, ὅτι τὸ μυαλό του σταμάτησε νὰ δουλεύει, ὅτι δὲ σκέφτηκε, ὅτι δὲν εἶχε τί νὰ κάνει. Φυσικὰ αὐτὸ ἀφορᾷ τοὺς ἀνθρώπους τοῦ κινηματογράφου ποὺ ἦρθαν στὸ Κάρλοβυ Βάρυ ὄχι γιὰ νὰ περάσουν τὸν καιρὸ τους, ἀλλὰ γιὰ νὰ δουλέψουν. Γιατὶ πρέπει νὰ ποῦμε πῶς ἦρθαν καὶ μερικοὶ ποὺ εἶδαν ὅλα τὰ πράγματα ἀνιαρά, γιατί ἔτσι τοὺς ἔλεγε ἡ δικιά τους ἀνία, ποὺ δὲν ἤξεραν πῶς νὰ τὴ σπάσουν.

Ἡ συντριπτικὴ πλειοψηφία, ὅμως, τῶν ὑπερτρακόσιων κινηματογραφιστῶν, σκηνοθετῶν, ἠθοποιῶν, κριτικῶν, θεωρητικῶν, παιδαγωγῶν κ.ἄ. ποὺ πῆραν μέρος στὸ Φεστιβάλ τοῦ Κάρλοβυ Βάρυ δὲν μποροῦν νὰ ἔχουν κανένα παράπονο ὅτι δὲν εἶχαν δουλειά, δὲν εἶχαν τί νὰ κάνουν, δὲν ἀναγκάστηκαν νὰ σκεφτοῦν. Δὲν πρόκειται μόνο ποὺ ἀπὸ τὸ πρωὶ ὡς τὸ βράδυ ἔπρεπε νὰ δοῦν κάμποσες ταινίες καὶ τὰ βαθειὰ μεσάνυχτα νὰ πάρουν μέρος στὶς δεξιώσεις τῶν διαφόρων κινηματογραφικῶν ἀντιπροσωπειῶν, ἀλλὰ — κι αὐτὸ εἶναι τὸ σοβαρότερο — γιατί ἔπρεπε νὰ πάρουν μέρος στὸ ΕΛΕΥΘΕΡΟ ΒΗΜΑ.

Τί ἦταν αὐτό;

Ἐδῶ καὶ τέσσερα χρόνια τώρα, τὸ Φεστιβάλ τοῦ Κάρλοβυ Βάρυ ἔχει καθιερώσει τὶς τέσσερες τελευταῖες μέρες — τὰ πρωινὰ δηλαδή — νὰ γίνεται συγκέντρωση ὄλων αὐτῶν τῶν ἀνθρώπων γιὰ ν' ἀνταλλάσσουν ἐλεύθερα ἀπόψεις καὶ γνώμες γιὰ τὴν κινηματογραφικὴ τέχνη.

Καὶ φέτος, λοιπόν, ἐπὶ τέσσερες μέρες ἡ μεγάλη αἴθουσα «Φλορεντίνα» τοῦ ξενοδοχείου

«Μόσχα» ἦταν κατάμεστη ἀπὸ τὸ πρωὶ ὡς τὸ μεσημέρι. Καὶ δὲ χωροῦσε ἡ αἴθουσα. Ὅποτε ἔπρεπε νὰ φέρνουν καὶ νὰ προσθέτουν καθίσματα ἐπιπλέον. Τὸ θέμα τοῦ ΕΛΕΥΘΕΡΟΥ ΒΗΜΑΤΟΣ μὲ πρόεδρο τὸν Τσέχο κριτικὸ Φιάλα εἶχε κατὰ κάποιον τρόπο ὀρισθεῖ ἔτσι: «Ποῦ τραβάει ἡ κινηματογραφία τοῦ 1964»; Θέμα, δηλαδή, ποὺ καίει, ποὺ ἐνδιαφέρει ὅλον τὸν κόσμον τοῦ κινηματογράφου. Στὶς συζητήσεις πῆραν μέρος πάνω ἀπὸ 50 ἐργάτες τοῦ κινηματογράφου ἀπὸ 17 χώρες τοῦ κόσμου — καὶ θάπαιρναν πολλοὶ περισσότεροι, ὅπως τελικὰ εἶπε ὁ πρόεδρος, ἀλλὰ ὁ χρόνος δὲν ἦταν ἀρκετός.

Στὴν ἀρχὴ φάνηκε ὅτι οἱ συζητήσεις θὰ περιορίζονταν σὲ γενικότητες, χωρὶς κανένα ἰδιαίτερο ἐνδιαφέρον. Ἄρχισε νὰ γίνεται συζήτηση ἀπὸ τοὺς πρώτους ὁμιλητὲς γιὰ δυὸ ταινίες ποὺ εἶχαν προβληθεῖ ἐκτὸς συναγωνισμοῦ, τὴν «Ἀμερικὴ - Ἀμερικὴ» (τὸ «χαμόγελο τῆς Ἀνατολῆς») τοῦ Ἡλία Καζάν, καὶ τὴ «Σιωπὴ» τοῦ Μπέργκμαν. Ἄλλοι ἦσαν ὑπέρ. Ἄλλοι κατά. Μερικοὶ κατηγορήσαν τὸν Καζάν γιὰ προπαγάνδα καὶ γιὰ σχηματικότητα. Ἄλλοι — τῆς ἴδιας ἀντιπροσωπείας, δηλαδή ἀπὸ τὴν ἴδια χώρα — εἶδαν στὴν ταινία τοῦ Καζάν ζωντανὴ τὴν ἱστορικὴ ἀλήθεια. Ὅσο γιὰ τὴν ταινία τοῦ Μπέργκμαν οἱ γνώμες διχάστηκαν μὲ κύρια ἀπόκλιση στὸ ὅτι καὶ ὁ ἐρωτισμὸς δὲν μπορεί παρὰ νὰ εἶναι ἀντικείμενο ἐρευνας τῆς ταινίας, καὶ ὅτι μιὰ ταινία ἔχει δικαίωμα ν' ἀποκαλύπτει καταστάσεις σύνθετες καὶ περίπλοκες τοῦ ἀνθρώπου, ὅπως κάνει ὁ μεγάλος καλλιτέχνης Μπέργκμαν στὴ «Σιωπὴ» — μιὰ ταινία τραγικὰ ἀπομονωμένου δημιουργοῦ (Σοβιετικὸς κριτικὸς Πισαρέφσκη). Ἐνδιαφέρουσες ἀπόψεις διατύπωσε πάνω σ' αὐτὸ τὸ σημεῖο ὁ Τσέχος θεωρητικὸς Ζβόνιτσεκ ὅταν μίλησε γιὰ τὶς σχέσεις τέχνης καὶ θεατῆ. Τὸ πρόβλημα τῆς ἀγάπης, τοῦ ἔρωτα, ἡ ἐρωτικὴ πράξις σὰν μοτίβο ἔχει ἐμφανιστεῖ ἀπὸ πολὺ παλιὰ στὴν τέχνη. Συζήτηση ἄρχισε νὰ γίνεται τότε μόνο ὅταν τὸ φιλμ μὲ τὶς δυνατότητές του ἄρχισε νὰ πλησιάζει τὴν πραγματικότητα, ὅταν ἀποφάσισε νὰ δείξει καὶ τὸ θέμα αὐτὸ στὴν ὀθόνη. Ὁ κινηματογράφος ἔχει δείξει

τά πάντα — τὸ τέλος τῆς ζωῆς κι ὅλες τὶς ἄλλες σκληρότητές της. Τώρα δείχνει καὶ τὴν ἀρχὴ τῆς ζωῆς. Ἡ σημερινὴ κινηματογραφικὴ τέχνη ἀπλῶς κατακτᾷ τὰ δικαιώματα καὶ τὶς ὑποχρεώσεις της. Ὅπως εἶπε ὁ Ζβόνιτσεκ, ὁ Μπέργκμαν δὲν κράτησε θέση ἄμυνας ἀπέναντι στὴ σεξουαλικὴ πρόκληση. Ὑποστήριξε ἀκόμα ὅτι ἡ γοητεία τῆς «Σιωπῆς» δὲν οφείλεται μονάχα στὴν καλλιτεχνικὴ προσωπικότητα τοῦ Μπέργκμαν, ἀλλὰ ὡς ἓνα βαθμὸ καὶ σ' αὐτὴ τὴ σεξουαλικὴ πρόκληση. Καὶ κατάληξε πῶς στὴ σημερινὴ ἐποχὴ ὑπάρχει σοβαρὴ διαφοροποίηση τοῦ θεατῆ.

Ἀμέσως ὁμως ἔπειτα ἀπ' αὐτὸ ἄρχισε ὁ ξύτατη συζήτηση. Ἀρχισαν ν' ἀνταλλάσσονται ἀπόψεις καὶ τὸ ΒΗΜΑ στάθηκε σὲ τρία κύρια σημεία: τὸ πρόβλημα τῆς δημιουργικῆς ἐλευθερίας, τὸ μοντέρνο στὴν κινηματογραφία καὶ τὸ πρόβλημα τοῦ κονφορμισμοῦ στὴν τέχνη. Δὲν ἦταν καθόλου ὁμιλίες προετοιμασμένες ἀπὸ πρὶν, οὔτε καὶ γραμμένες ἀπὸ προηγούμενα (ἄλλωστε ὁ πρόεδρος Φιάλα εἶχε προειδοποιήσει ὅτι θὰ ἦταν καλὰ νὰ γίνονται ὁμιλίες ἀπὸ χειρογράφου). Ἦταν σκέψεις ποὺ ἀλληλοπολεμοῦνταν καὶ πολλὲς φορὲς μάλιστα μὲ ζωηρότητα καὶ θερμὴ περικοπή. Ἦταν ἓνας γρήγορος λόγος καὶ ταχύτερος ἀντίλογος.

Πρῶτος πέταξε τέτοιες σκέψεις γιὰ τὸ μοντέρνο στὴν κινηματογραφία ὁ Πολωνὸς κριτικὸς Πλαζέφσκη. Ἔθεσε λεπτομερικῶς τὸ πρόβλημα τοῦ μοντέρνου φιλμ καὶ τῶν δυὸ σύγχρονων κατευθύνσεων ποὺ ὁ ἴδιος καθόρισε (ἄλλοι σ' αὐτὸ διαφώνησαν ὑποστηρίζοντας ὅτι δὲν ἦταν ἀκριβεῖς) ἀφ' ἐνὸς σὰν κατεύθυνση «ἀντικειμενική», ἐκπροσωπούμενη ἀπὸ τὶς «ταινίες - ἀλήθεια» καὶ ἀφ' ἑτέρου σὰν κατεύθυνση «ὑποκειμενική» ἐκπροσωπούμενη ἀπὸ τοὺς Ἀντονιόνι, Ρεσναί, Ρόμμ. Ταυτόχρονα ἀνάλυσε τὰ θετικὰ καὶ τὰ ἀρνητικὰ καὶ τῶν δυὸ κατευθύνσεων καὶ τελικὰ τάχτηκε ὑπὲρ μιᾶς σύνθεσης καὶ τῶν δυὸ σὰν ἀρχῆς νέου δρόμου, φέρνοντας γιὰ παράδειγμα τὴν τσεχικὴ ταινία «Ὁ κατηγορούμενος», ποὺ πήρε καὶ τὸ μέγα βραβεῖο τοῦ Φεστιβάλ.

Ὁ Τσέχος θεωρητικὸς καθηγητὴς Σύχρα ὑποστήριξε ὅτι ἡ «ταινία - ἀλήθεια» — ἡ «κρυμμένη κάμερα», δὲν μπορεῖ ἀκόμα νὰ σημαίνει ἀποκάλυψη τῆς πραγματικῆς καὶ βαθειᾶς ἀλήθειας. Κι αὐτὸ γιατί ἡ ἀλήθεια δὲν ὑπάρχει στὰ μεμονωμένα γεγονότα, ἀλλὰ στὶς σχέσεις καὶ τὶς νομοτέλειες αὐτῶν τῶν γεγονότων. Ἡ αἰσθητικὴ πείρα τοῦ σημερινοῦ ἀνθρώπου εἶναι πιὸ εὐαίσθητη, ἀλλὰ δὲν εἶναι δυνατὸ πάλι νὰ ἰσχύει ὁ ἴδιος κανόνας γιὰ ὅλους καὶ γιὰ ὅλα τὰ πλάτη καὶ μήκη τῆς γῆς.

Πάνω σ' αὐτὸ τὸ τελευταῖο ὁ Ἀργεντινὸς σκηνοθέτης Μπίρρι εἶπε ὅτι καὶ «τὸ καθυστερημένο κοινὸ καθορίζει τὸν τρόπο τῆς δουλειᾶς μου» καὶ γιὰ ν' ἀποδείξει τὸν ἰσχυρισμὸ του ἀναφέρθηκε στὸν Ζαν Πῶλ Σάρτρ: «Τί ἀξία ἔχει ἡ λογοτεχνία σ' ἓναν κόσμον ποὺ πεινᾷ;... Ἐξακρίβωσα ὅτι ἡ ἐκμετάλλευση τοῦ ἀνθρώπου ἀπὸ ἀνθρώπο καὶ ὁ ὑποσιτισμὸς ἀπορρίπτουν τὸ μεταφυσικὸ κακὸ σὰν πολυτέλεια. Τὸ πραγματικὸ κακὸ εἶναι ἡ πείνα...»

Καὶ ὁ Ἴταλὸς σκηνοθέτης Ταδιάνι πάνω στὸ πρόβλημα τῆς ἀλήθειας ἀνέπτυξε δικές του ἀπόψεις. Εἶναι τρομερὰ δύσκολο καὶ σύνθετο ἡ κατάκτηση τῆς ἀλήθειας. «Χθὲς ἀκόμα γιὰ μᾶς ἡ ἀπάντηση ἦταν εὐκόλη — ἦταν ὁ νεορεαλισμὸς. Ἀλλὰ ἐμεῖς, τὰ παιδιὰ τοῦ νεορεαλισμοῦ, ἔχουμε τὸ δικαίωμα νὰ ποῦμε ὅτι αὐτὴ ἡ σχολὴ βρίσκεται στὸ τέλος της. Ὅχι ὁμως ὁ ρεαλισμὸς. Ὁ νεορεαλισμὸς γεννήθηκε ἀπὸ μιὰ πραγματικότητα ὅπου ὑπῆρχε σχηματικὰ τὸ καλὸ καὶ τὸ κακὸ. Τὴ στιγμὴ τῆς σύγκρουσης ἀντιτιθέμενων δυνάμεων, δημιούργησε ἓνα ρεῦμα καὶ μιὰ κοινὴ κληρονομιά. Σήμερα ὁμως εἶναι τελείως διαφορετικὴ ἡ κατάσταση, ἄλλαξε, οἱ σκοποὶ καὶ τὰ μέσα πρέπει νὰ ἐρμηνευθοῦν. Χθὲς ἦταν ὁ ψυχρὸς πόλεμος, σήμερα ἡ εἰρηνικὴ συνύπαρξη. Ὁ σοσιαλισμὸς γιὰ μᾶς δὲν εἶναι ἓνας μυθικὸς σκοπός, ἀλλὰ δραματικὴ ἀναζήτηση. Ἡ πραγματικότητα εἶναι γεμάτη ἀλήθειες, γεμάτη προβλήματα ποὺ πρέπει νὰ τὶς κατακτήσουμε...»

Ὁ Ἴνδὸς κριτικὸς Κουμάρ μίλησε γιὰ τὸ πρόβλημα τῆς δημιουργικῆς ἐλευθερίας καὶ ἔθεσε τὸ πρόβλημα τῆς ἐλευθερίας σὰν πρόβλημα ἀπόλυτης ὑποταγῆς τοῦ καλλιτέχνη ποὺ σὲ τόπο καὶ χῶρο περιορίζεται ἀπὸ τὶς ἐπικρατούσες κοινωνικὲς συνθήκες. Ὁ Ἀμερικανὸς ἠθοποιὸς Λέντερερ ἀπαντώντας σ' αὐτὸ τόνισε ὅτι ὁ καλλιτέχνης πρέπει νὰ εἶναι ὑπεύθυνος ἀπέναντι στὴ συνείδησή του. Ἐνῶ ὁ Σουηδὸς κριτικὸς Δρ. Σχέιμ ὑποστήριξε ὅτι ἡ δημιουργικὴ ἐλευθερία δίνει τὸ δικαίωμα τῆς ἀπόλυτης ἐλευθερίας στὸν καλλιτέχνη νὰ ἀντιδρᾷ σ' ὅποιοδήποτε πράγμα χωρὶς περιορισμό. Ἡ τέτοια ἄποψη τοῦ Σχέιμ ἦταν ἀπὸ τὶς μοναδικές τοῦ ΒΗΜΑΤΟΣ. Τὴν ἄποψη ὅτι «ὁ καλλιτέχνης δὲν ἔχει καμιὰ εὐθύνη ἀπέναντι στοὺς θεατῆς, ὅτι ἡ μοναδικὴ εὐθύνη του εἶναι νὰ δημιουργεῖ μὲ βάση τὴν ἀρχή: νᾶναι κανεὶς πιστὸς ἀπέναντι στὸν ἑαυτό του», ἀντέκρουσε ὁ Ἴνδὸς σκηνοθέτης Ἀμπάς, ποὺ ἀντέταξε ὅτι ὅποιο δρόμο κι ἂν ἀκολουθεῖ καὶ σ' ὅποιοδήποτε ἔργο ὁ καλλιτέχνης οφείλει νὰ ὑποτάσσει τὴν ἐλευθερία του στὶς ἀνάγκες τῆς κοινωνίας. «Δὲν εἶναι δὲ δυνατό, εἶπε, νὰ δόσουμε ἐλευθερία στὸν ἀνθρώπο ποὺ θέλει νὰ πυροβολήσει τὸ πλῆθος, καὶ συνεπῶς δὲν πρέπει νὰ ἐπιτρέψουμε νὰ γίνεῖ καὶ ὁ κινηματογράφος ὄπιο. Ἡ δημιουργικὴ ἐλευθερία καὶ ἡ κοινωνικὴ εὐθύνη πηγαίνουν χέρι μὲ χέρι. Μόνον στὴ διαλεκτικὴ ἐνότητά τους εἶναι δυνατό νὰ δημιουργηθεῖ μεγάλο ἔργο. Τὸ ἓνα χωρὶς τὸ ἄλλο εἶναι ἀκατανόητο».

Κι ὁ μεγάλος Γερμανὸς συγγραφέας Στέφαν Χέιμ ἀνάπτυξε ὀρισμένες ἀπόψεις τοῦ στὸ ΒΗΜΑ. Εἶπε γιὰ τὴ φυγὴ του στὶς ΗΠΑ κατὰ τὴν βασιλεία τοῦ χιτλερισμοῦ, μίλησε γιὰ τὴν ἐμπειρία του καὶ γιὰ τοὺς λόγους ποὺ τὸν ἔκαναν νὰ ἐπιστρέψει στὴ σοσιαλιστικὴ Γερμανία. Εἶπε ὅτι στὸ σοσιαλισμὸ ὑπάρχει ἀπειρία ἀντιθέσεων γιὰ τὶς ὁποῖες οἱ συγγραφεῖς πολὺ λίγα ἔγραψαν. Αὐτὲς οἱ ἀντιθέσεις εἶναι οἱ «ἄγνωστες Ἡπειροὶ» καὶ στοὺς συγγραφεῖς ποὺ ζοῦν στὶς σοσιαλιστικὲς χώρες ἔχει ἀνατεθεῖ τὸ καθήκον νὰ τὶς

ἀνακαλύψουν. «Πρέπει νὰ ξέρομε, εἶπε, ὅτι στὴν ἀμίλλα τῶν δυὸ κόσμων θὰ νικήσει ἡ σοσιαλιστικὴ τέχνη, μόνον τότε, ὅταν ἐκφράζει χωρὶς παραχωρήσεις τὴν ἀλήθεια καὶ μόνον τὴν ἀλήθεια».

Ὁ Γάλλος σκηνοθέτης Μολινὲρ μίλησε γιὰ τὰ μεγάλα προβλήματα ποὺ ἀπασχολοῦν τὴ σύγχρονη γαλλικὴ κινηματογραφία. «Γιὰ μᾶς, εἶπε, δὲν εἶναι τὸ πρόβλημα τί λογιῆς φιλμ θὰ γυρίσουμε, ἀλλὰ ἂν θὰ γυρίσουμε κάποιον. Ὑπάρχουν στὴ Γαλλία πολλοὶ καλλιτέχνες ποὺ θάβελαν νὰ γυρίσουν σοβαρὰ θέματα τῆς ἐποχῆς μας, ἀλλὰ αὐτὰ μένουν κλεισμένα στὰ συρτάρια καὶ περιμένουν καλύτερους καιροὺς. Ζηλεύω τὴ σοσιαλιστικὴ κινηματογραφία ποὺ κοιτάζει πῶς νὰ κάνει καλύτερα φιλμ. Σ' ἐμᾶς τὸ πρόβλημα εἶναι πῶς θὰ ἐπιζήσουμε». Καὶ κατάληξε μὲ τὴ φράση ὅτι ὁ γαλλικὸς κινηματογράφος ἢ θὰ πεθάνει ἢ θὰ κρατικοποιηθεῖ, ὅπως ἔγινε μὲ τὴν τηλεόραση. Ἡ ἴδια κατάσταση, εἶπε, ὑπάρχει καὶ σ' ἄλλες καπιταλιστικὲς χώρες.

Ὁ Γάλλος καθηγητὴς τῆς φιλοσοφίας Φ. Λεγκράντ μίλησε γιὰ τὴν εὐθύνη τῶν κινηματογραφιστῶν ἀπέναντι στὴ νεολαία, ἔκανε ἐκκλήση σ' αὐτοὺς νὰ σκέφτονται κατὰ τὴ δημιουργικὴ τους δουλειὰ ὅτι τὸ μεγαλύτερο ποσοστὸ θεατῶν εἶναι νέοι.

Ὁ Ἑλβετὸς δημοσιογράφος Κ. Βαλλὸν ἀναφέρθηκε κυρίως στὸ πρόβλημα τοῦ στυλ, στὶς σχέσεις μορφῆς καὶ περιεχομένου, στὴ μοντέρνα κινηματογραφικὴ σκέψη, στὰ καθήκοντα τῆς κριτικῆς. Εἶπε ὅτι εἶναι πεπεισμένος ὅτι ὁ δημιουργὸς, ὁ πραγματικὸς δημιουργὸς πρέπει νὰ εἶναι κύριος τοῦ ἔργου του καὶ ὅτι ἡ κριτικὴ πρέπει νὰ εἶναι ὁ καθοδηγητὴς τῶν θεατῶν.

Ὁ καθηγητὴς τῆς Ἀκαδημίας Καλῶν Τεχνῶν τῆς Πράγας καὶ πρόεδρος τῆς ἑλλανόδικης ἐπιτροπῆς Μπρόουσιλ ἀντιτάχθηκε στὴν ἄποψη τοῦ ἄλλου Τσέχου καθηγητῆ Σύχρα ὅτι ἡ σύγχρονη κινηματογραφία παρουσιάζει ἀπομάκρυνση ἀπὸ τὸ ρεαλισμό. Ἦταν τῆς γνώμης ὅτι ἀντιθέτως σὲ μιὰ σειρά κινηματογραφίες παρουσιάζεται πλησίασμα πρὸς τὸ ρεαλισμό. Σ' αὐτὸ τὸν πολὺ πλατὺ δρόμο λογαριάζει καὶ τὰ ἔργα τοῦ Φελλίνι, τοῦ Ἀντονιόνι καὶ τοῦ Μπέργκμαν. Μίλησε γιὰ τὸ

πρόβλημα τῆς ἀλήθειας καὶ συμφώνησε μὲ ἀπόψεις ἄλλων ὁμιλητῶν ὅτι ἐκεῖνος ποὺ στὴν τέχνη δείχνει γεγονότα, δὲν δείχνει ὑποχρεωτικὰ καὶ τὴν ἀλήθεια. Γιατὶ τὸ βασικὸ εἶναι, πῶς εἶναι δοσμένα αὐτὰ τὰ γεγονότα στὴν ἀμοιβαία τους σχέση, πῶς συνδέονται μεταξύ τους, ποιά ὑπογραμμίζονται καὶ ποιά ἀτονοῦν.

Μίλησαν καὶ πολλοὶ ἄλλοι εἰδικοί τοῦ κινηματογράφου. Θὰ χρειαζότανε ὅμως πάρα πολὺς χώρος γιὰ ν' ἀναφερθοῦν ὅλες οἱ ἀπόψεις καὶ οἱ γνώμες. Πάντως εἶναι γεγονὸς ὅτι τὸ ΕΛΕΥΘΕΡΟ ΒΗΜΑ στὸ Κινηματογραφικὸ Φεστιβάλ τοῦ Κάρλοβυ Βάρυ εἶχε ἐπιτυχία ἀπὸ τὴν πλευρὰ ὅτι δόθηκε ἡ δυνατότητα ν' ἀνταλλαγοῦν αὐτὲς οἱ ἀπόψεις. Δόθηκαν καὶ οἱ λύσεις; Ἀσφαλῶς ὄχι. Οὔτε καὶ εἶχε τέτοια ἀξίωση τὸ ΒΗΜΑ. Αὐτὸ ἔθεσε γιὰ σκοπὸ του νὰ μαζευτοῦν 200 - 300 ἄνθρωποι ἀπ' ὅλον τὸν κόσμον καὶ νὰ συζητήσουν ἤσυχα, πολιτισμένα, τὰ προβλήματα ποὺ ἀπασχολοῦν τὸν παγκόσμιον κινηματογράφον. Καὶ τὸ πέτυχε.

Ὅπως πέτυχε καὶ στὸν ἄλλο σκοπὸ γιὰ τὸν ὁποῖο μίλησα στὴν ἀρχή: οἱ ἄνθρωποι τοῦ κινηματογράφου προβληματίστηκαν.

Γ. ΓΡΙΒΑΣ

ΔΙΟΡΘΩΣΗ ΛΑΘΩΝ

Στὸ κείμενο τῆς Ἑλλῆς Παπαδημητρίου γιὰ τὸν Φ. Ἀγγουλέ ποὺ δημοσιεύτηκε στὸ περασμένο φύλλο, νὰ διορθωθοῦν τὰ ἑξῆς λάθη:

Σελ. 584· τὸ τμήμα τοῦ κειμένου ποὺ ἀρχίζει «Εἴμαστε καθισμένοι...» ὡς τὸ τέλος τῆς σελίδας ποὺ λέει: «Γι' αὐτὸ κοιμόντανε ἡσυχος», νὰ τοποθετηθεῖ πιὸ ψηλὰ μετὰ τὴν παράγραφο ποὺ ἀρχίζει: «Μέσα σὲ μιὰ κοινωνία καταδίκων» καὶ τελειώνει: «καὶ θελημένη ἀδιαφορία».

Στὴ σελ. 588· ἡ τελευταία φράση «Μερικοὶ στίχοι ποὺ λάβαμε τελευταία γιὰ τὸ Φῶτη ἀπ' τὴν Ἀμερικὴ» δὲν ἐντάσσεται στὸ κείμενο τῆς Παπαδημητρίου.

Στὸν προτελευταῖον στίχο τοῦ ποιήματος γιὰ τὸν Ἀγγουλέ, ἀντὶ τοῦ Πικασσὸ στὸ περιστέρι, νὰ γίνῃ τοῦ Πικασσὸ τὸ περιστέρι.

Μιὰ συνδρομὴ στὴν «Ἐπιθεώρηση Τέχνης» εἶναι τὸ ὠραιότερο δῶρο γιὰ κάθε φίλο σας μὲ πνευματικὰ ἐνδιαφέροντα καὶ ἀνησυχίες

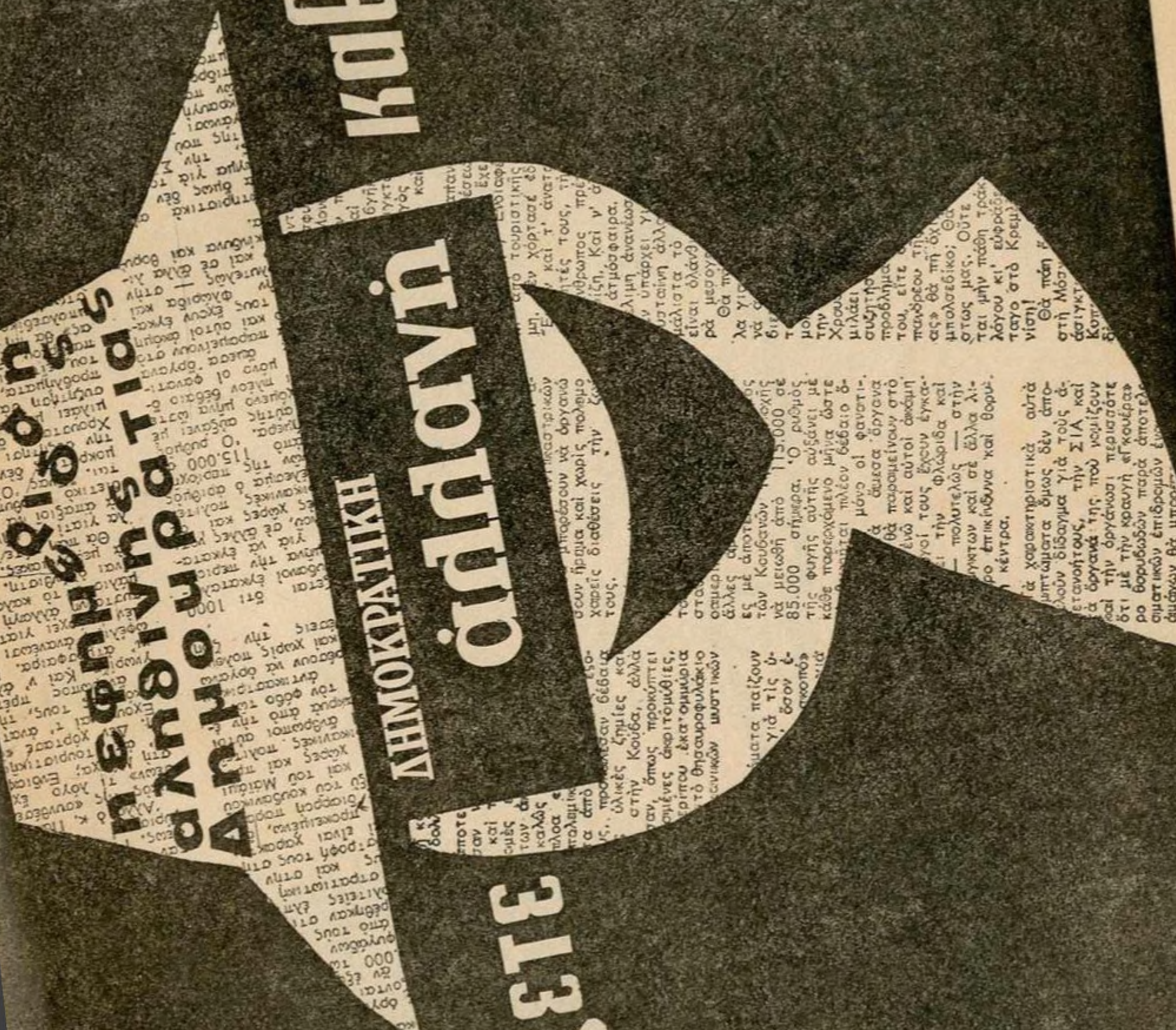
Βιβλιοδετήθηκε καὶ πωλεῖται στὰ γραφεῖα μας ὁ ΙΘ' τόμος τῆς «Ἐπιθεώρησης Τέχνης»

κάθε μέρα

δημοκρατική
δημόσυνή

διαβαζετε

δημοκρατική
δημόσυνή





ΣΤΗΝ ΕΠΙΘΕΩΡΗΣΗ ΤΕΧΝΗΣ

Μπορείτε να βρήτε

ΕΚΔΟΣΕΙΣ: Τελευταία αντίτυπα από:

Μ. ΘΕΟΔΩΡΑΚΗ: Για την Έλληνική Μουσική	Δοχ.	40
Σ. ΣΠΑΘΑΡΗ: Ο ΚΑΡΑΓΚΙΟΖΗΣ	»	40

ΖΩΓΡΑΦΙΚΗ:

Γ. ΓΟΥΝΑΡΟΠΟΥΛΟΣ: Μία λιθογραφία	Δρχ.	100
Γ. ΣΙΚΕΛΙΩΤΗΣ: » » Τετράχρωμη	»	150
» » Μονόχρωμη	»	100
ΟΙ ΔΥΟ ΜΑΖΙ	»	200

Έπίσης τα τελευταία αντίτυπα από τα
δέκα χαρακτηριστικά

ΕΙΚΟΝΕΣ ΖΩΓΡΑΦΩΝ

Άστεριάδη, Βασιλείου, Κανέλη, Κατράκη, Μανουσάκη, Μόραλη,
Παπαδημητρίου, Τάσσου, Τσαρούχη, Χατζηκηριάκου — Γκίκα

Οι τόμοι της «ΕΠΙΘΕΩΡΗΣΗ ΤΕΧΝΗΣ»

Βιβλιοδετήθηκε και διατίθεται ο ΙΗ τόμος.

Έπίσης μπορείτε να βρήτε όλους τους τόμους
της «ΕΠΙΘΕΩΡΗΣΗ ΤΕΧΝΗΣ» στα γραφεία μας