

ἐπιθεώρηση
ΤΕΧΝΗΣ

ΣΕΠΤΕΜΒΡΙΟΣ 1964
ΑΡΙΘ. ΤΕΥΧΟΥΣ 117



ΜΕ 100 ΔΡΑΧΜΕΣ ΤΟΝ ΜΗΝΑ ΣΑΣ ΠΑΡΑΔΙΔΕΤΑΙ
ΑΜΕΣΩΣ ΤΟ ΜΟΝΑΔΙΚΟ ΜΕΓΑ ΙΣΤΟΡΙΚΟ ΕΡΓΟ

ΠΑΓΚΟΣΜΙΑ ΙΣΤΟΡΙΑ



ΤΗΣ ΑΚΑΔΗΜΙΑΣ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ ΤΗΣ Ε.Σ.Σ.Δ.

«Μνημειώδες απόκτημα της ιστορικής βιβλιογραφίας» έχαρακτηρίσθη από την διεθνή κριτική. Το συγγραφικό έπιτελείο της αποτελείται από ΔΕΚΑΔΕΣ κορυφαίους Σοβιετικούς 'Ακαδημαϊκούς και 'Επιστήμονες, πού για ΠΡΩΤΗ ΦΟΡΑ εφαρμόζουν την μέθοδο του ΙΣΤΟΡΙΚΟΥ ΥΛΙΣΜΟΥ σε ιστορικό έργο τόσο πλατειάς κλίμακας. Η «ΠΑΓΚΟΣΜΙΑ ΙΣΤΟΡΙΑ» είναι μια ιστορία έντελώς ΝΕΟΥ ΤΥΠΟΥ και αποτελεί την τελευταία λέξη της ΠΡΟΟΔΕΥΤΙΚΗΣ ιστορικής έπιστήμης. Διαφέρει ΒΑΣΙΚΑ από ΟΛΕΣ τις ιστορίες του κόσμου — παλαιές και νέες. Η «ΠΑΓΚΟΣΜΙΑ ΙΣΤΟΡΙΑ», πού ή έκδοσή της στην έλληνική γλώσσα αποτελεί σταθμό στα έλληνικά έκδοτικά χρονικά, φέρει στο φώς της δημοσιότητας ΤΕΛΕΙΩΣ ΑΓΝΩΣΤΑ ιστορικά γεγονότα και στηρίζεται σε νεώτατα ντοκουμέντα μέχρι και της ΗΜΕΡΑΣ της ΣΥΓΓΡΑΦΗΣ της (1957-1963)

ΤΙΜΗ ΤΩΝ 18 ΧΡΥΣΟΔΕΡΜΑΤΟΔΕΤΩΝ ΤΟΜΩΝ ΔΡΧ. 3.300
ΟΙ 18 ΤΟΜΟΙ ΤΗΣ «ΠΑΓΚΟΣΜΙΑΣ ΙΣΤΟΡΙΑΣ»

έξετάζουν όλόκληρη την μακραίωνα περίοδο από την εμφάνιση του ανθρώπου στη Γη ως τον δεύτερο παγκόσμιο πόλεμο, και παραδίδονται άμέσως με 100 δρχ. τὸ μήνα

Γράψτε ή τηλεφωνήστε και σās αποστέλλονται αύθημερόν.

ΕΚΔΟΤΙΚΟΣ ΟΙΚΟΣ "ΜΕΛΙΣΣΑ"

Κεντρικά Βιβλιοπωλεία — Πανεπιστημίου 34 — Τηλ. 611.692

Ύποκατάστημα Θεσ]νίκης — Τσιμισκή 41 — Τηλ. 27.010



ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

Σεπτέμβριος 1964 — Έτος Ι — Τόμος Κ' — Τεύχος 117

ΑΡΘΡΑ	Ε.Τ. Δηλώσεις νομιμοφροσύνης	131
ΜΕΛΕΤΕΣ	GEORGE THOMSON 'Ο Προμηθέας Δεσμώτης του Αισχύλου	132
	Γ. ΒΟΓΙΑΖΟΣ Μερικὲς πλευρὲς τῶν σχέσεων τέχνης καὶ ἰδεολογίας ...	157
	Ρ. ΓΚΑΡΟΝΤΙ 'Ο Έρνστ Φίσερ καὶ ἡ συζήτηση γιὰ τὴ μαρξιστικὴ αἰ- σθητικὴ	185
ΠΟΙΗΣΗ	Τ. ΛΕΙΒΑΔΙΤΗΣ 'Αποσπάσματα	144
	ΠΑΝΟΣ ΙΩΑΝΝΙΔΗΣ 'Επίγραμμα — Φοινικιά ..	192
	ΑΧ. ΠΥΛΙΩΤΗΣ Τὸ τραγούδι τοῦ σκοτωμένου κοριτσιοῦ ..	192
	ΜΙΧΑΛΗΣ ΠΑΣΙΑΡΔΗΣ 'Ανοιξή '64—Αὐτὸς ποὺ ἔπεσε—Τὸ παιδί ποὺ σκότωσαν	193
	ΖΕΦΗ ΔΑΡΑΚΗ Δυὸ ποιήματα	194
ΠΕΖΟΓΡΑΦΙΑ	ΑΛΚΗ ΖΕΗ Τὰ λιοντάρια μας δὲν τρῶνε γάτες	174
ΣΥΖΗΤΗΣΕΙΣ	Ν. ΦΕΝΕΚ — ΜΙΚΕΛΙΔΗΣ 'Ολίγα τινὰ περὶ τέχνης (ρεαλιστικὴ ἢ μὴ) καὶ κινηματο- γράφου	195
	Φ. ΦΑΛΜΠΟΣ 'Η σμυρναϊκὴ παραλλαγή τοῦ Φιορεντίνου	197

ΤΟ ΧΡΟΝΙΚΟ
ΤΗΣ ΠΝΕΥΜΑΤΙΚΗΣ
ΖΩΗΣ

— — —	Πῶς νὰ ξεχάσει ὁ Λαὸς τὴν ἱστορία του;	202
	ΜΙΧ. ΔΩΡΗΣ	
	Ὁ Λαὸς τῆς Ἀντίκυρας καὶ ἡ ἱστορία τῆς ἐξαφάνισής του	211
— — —		
	Κλ. Παράσχος — Λ. Ἀλεξίου, Δ' Ἀρχιτεκτονικὸ Συνέ- δριο — Θέρετρο Στούρνα	217

ΤΟ ΒΙΒΛΙΟ

	Τ. ΛΕΙΒΑΔΙΤΗΣ	
	Οἱ «Μαρτυρίες» τοῦ Γ. Ρίτσου	218
	Γ. ΙΜΒΡΙΩΤΗΣ	
	Τὸ ξένο βιβλίο (Οὐγγαρία: Ντιντερό τοῦ Ζόζεφ, φιλο- σοφικὲς σπουδές)	222

ΤΟ ΘΕΑΤΡΟ

— — —	Τὸ Χρονικὸ	226
	Κ.Π.	
	Πέρα ἀπὸ τὰ φῶτα τῆς πόλεως	226
	ΧΡ. ΛΑΜΠΡΙΝΟΥ — Ν. ΠΑΠΑΝΔΡΕΟΥ	
	Γιορτὲς Λευκάδας	228
— — —		
	Ἄρμα Θεάτρου	234
	ΙΑΚ. ΚΑΜΠΑΝΕΛΛΗΣ	
	Ἀγροτικὸ Θέατρο	243

ΕΙΚΟΝΕΣ

	ΒΑΣΩ ΚΑΤΡΑΚΗ	
	Ἐξώφυλλο	
	ΝΤΙΑΝΑ ΑΝΤΩΝΑΚΑΤΟΥ	
	3 σχέδια ἀπὸ τὶς γιορτὲς Λευκάδας	

ΔΙΕΥΘΥΝΣΕΙΣ: Ἰδιοκτῆτης Νίκος Σιαπκίδης ὁδὸς Βλαζια-
νοῦ 1. Ἰπεύθυνος συντάκτης Πορφύρης Κονίδης (Κ. Πορφύρης)
Κύθνου 2. — Ἀθηναί Ἰπεύθυνος Τυπογραφείου: Δ. Κούβαρης, Ἰ-
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. 310 — Ἐξωτ. Δολ. 20

ΟΙ ΔΗΛΩΣΕΙΣ ΝΟΜΙΜΟΦΡΟΣΥΝΗΣ

Ἡ συζήτηση στὴν Ἐπιτροπὴ Ἐξουσιοδοτήσεως γιὰ τὶς Δηλώσεις Νομιμοφροσύνης τῶν ἐκπαιδευτικῶν, ξανάφερε στὴν ἐπιφάνεια τὸ διαβόητο ἀλλὰ θλιβερὸ θέμα. Ὑψώθηκαν ἀπὸ παντοῦ διαμαρτυρίες γιὰ τὴ συνέχιση τοῦ ἀναχρονιστικοῦ, μεσαιωνικοῦ, ἱεροεξεταστικοῦ θεσμοῦ, καὶ ὁ κ. ὑφυπουργὸς τῆς Παιδείας ἄφησε νὰ ἐννοηθεῖ ὅτι οἱ δηλώσεις δὲν θὰ συνεχιστοῦν μὲ τὴ μορφή ποὺ ἔχουν σήμερα (θὰ συνεχιστοῦν συνεπῶς μὲ κάποια ἄλλη μορφή;) Πέρα ὅμως ἀπὸ τὶς ὑπουργικὲς ἀπόψεις καὶ τὶς διαμαρτυρίες, κατάπτυστη ἦταν ἡ θέση τῆς δεξιᾶς ἀντίκρου στὸ θέμα, ὅπως τὶς ἐξέφρασε ἓνας ὄψιμος ἀπολογητὴς τῆς: «Ὁ προκαταβολικὸς ἀποκλεισμὸς τῶν κομμουνιστῶν, γράφει ὁ Θ. Παπακωνσταντίνου, ἀπὸ τὰς κρατικὰς ὑπηρεσίας εἶναι πράξις — ὄχι μόνον αὐτοαμύνης, ἀλλὰ καὶ — ἠθικῆς ἐντιμότητος τῆς πολιτείας». Ἀσφαλῶς μία «πολιτεία» σὰν τὴν μακαρία τῆ λήξει караμανλικὴ ὀκταετία, ποὺ εἶχε ἀναγορεύσει τὴν ἐθνικὴ προδοσία σὲ ἐθνικὴ ἀρετὴ (βλέπε συμφωνίες Ζυρίχης), τὸ δοσιλογισμὸ σὲ τίτλο τιμῆς (βλέπε ὑπόθεση Μέρτεν) καὶ τὸ πολιτικὸ ἔγκλημα σὲ πολιτικὸ θεσμὸ (βλέπε πραξικόπημα 1961, δολοφονία Λαμπράκη κλπ.) μιὰ τέτοια πολιτεία ποὺ νοσταλγεῖ ὁ παλαιὸς «μαρξιστὴς» ἀρθρογράφος τῆς «Μεσημβρινῆς», μόνον ἔτσι μπορεῖ νὰ ἀντιληφθεῖ τὴν ἠθικὴ ἐντιμότητα. Ἀλλὰ στὴν ὑπόθεση αὐτὴ ἂν ὑπάρχει πραγματικὰ κάτι τὸ ἠθικὰ ἀνέντιμο αὐτὸ εἶναι ἡ ἐξακολούθηση τῶν ἐπαίσχυντων δηλώσεων, πιστοποιητικῶν καὶ τῶν ἄλλων συναφῶν. Καὶ ἡ προοδευτικὴ σκέψη, δὲν παύει νὰ ἀπαιτεῖ τὴν ὀριστικὴ καὶ πλήρη κατάργησή τους. Γιατὶ στὴν οὐσία ὅλες αὐτὲς οἱ πολυώνυμες δηλώσεις νομιμοφροσύνης καὶ ἐθνικοφροσύνης εἶναι ταπεινωτικὲς καὶ ἐξευτελιστικὲς γιὰ τὴν ἀνθρώπινη ἀξιοπρέπεια δηλώσεις δουλοφροσύνης. Κι ὅμως αὐτὲς οἱ δηλώσεις δουλοφροσύνης ἀπαιτοῦνται ἀπὸ τοὺς ἐκπαιδευτικοὺς ποὺ ὑποτίθεται ὅτι ἔχουν χρέος νὰ καλλιεργήσουν στὶς ψυχὲς τῶν μαθητῶν τους αἰσθήματα ἐλευθεροφροσύνης.

Ο ΠΡΟΜΗΘΕΑΣ ΔΕΣΜΩΤΗΣ ΤΟΥ ΑΙΣΧΥΛΟΥ

Τοῦ GEORGE THOMSON

Στὴ σειρά τῶν πνευματικῶν ἐκδηλώσεων τῆς Ἑταιρίας Ἑλλήνων Λογοτεχνῶν, ὀργανώθηκε τὸν Σεπτέμβριο διάλεξη τοῦ ἀρχαιοελληνιστῆ καὶ καθηγητῆ τοῦ Πανεπιστημίου τοῦ Μπίρμιγχαμ κ. Γζώρτζ Τόμσον, γιὰ τὸν «Οἰδίποδα Τύραννο». Τὴν ἐκδήλωση ἀνοίξε ὁ πρόεδρος τῆς Ἑταιρίας Ἑλλήνων Λογοτεχνῶν, ποὺ εἶπε:

«Τὰ λίγα εἰσαγωγικὰ λόγια ποὺ θὰ πῶ προλογίζοντας τὴν ὁμιλία τοῦ καθηγητῆ Τόμσον, δὲν ἔχουν, πρὸς θεοῦ, τὴν ἐννοια μιᾶς καταποπιστικῆς παρουσίας. Ὁ καθηγητῆς Τόμσον δὲν ἔχει ἀνάγκη συστατικῶν. Εἶναι πολὺ γνωστὸς στὴν Ἑλλάδα ἀπὸ τὰ περισπούδαστα συγγράμματά του ποὺ ἔχουν μεταφραστῆ στὴ γλῶσσα μας καὶ πρὸ πάντων ἀπὸ τὸ μοναδικὸ προϊστορικὸ Αἶγαῖο. Ἰδιαίτερα στὸ ἀθηναϊκὸ κοινὸ εἶναι γνωστὸς καὶ ἀπὸ τίς περίφημες διαλέξεις ποὺ ἔδωσε πέρσι καὶ πρόπερσι γιὰ τὴ γένεση τῆς τραγωδίας καὶ γιὰ τὰ ὁμηρικὰ ἔπη, διαλέξεις ποὺ εἶχαν ζωηρότατη ἀπήχηση σὲ εὐρύτατα στρώματα τοῦ λαοῦ μας. Ἡ παρουσία μου ἐδῶ σκοπὸ ἔχει νὰ ἀναδηλώσει ἀπλῶς τὴ συγκίνηση καὶ τὴν περηφάνεια τῆς ἑταιρίας Ἑλλήνων Λογοτεχνῶν, ποὺ ὁ σοφὸς ἑλληνιστῆς ἐθνολόγος ἀποδέχτηκε τόσο πρόθυμα τὴν παράκλησή της νὰ μιλήσει γιὰ μιὰ ἀκόμα φορὰ ὑπὸ τὴν αἰγίδα της καὶ μάλιστα γιὰ τὸν Προμηθεὺς Δεσμώτη, τὴν τιτανικὴν αὐτὴ σύλληψη τοῦ κορυφαίου τραγικοῦ τῆς ἀρχαιότητος. Τελειώνοντας, ὡστόσο, τὸ κρίνω σκόπιμο νὰ τονίσω πὼς κανεὶς ἑλληνιστῆς καὶ ἱστορικὸς τοῦ πολιτισμοῦ μας δὲν παρέταξε τόσα, ὅσα ὁ καθηγητῆς Τόμσον, ἀκλόνητα ἐπιχειρήματα γιὰ ν' ἀποδείξει τὴν ἀδιάλειπτη συνέχεια τῆς πολιτιστικῆς πορείας τοῦ ἔθνους μας, γεγονὸς ποὺ τὸν καθιστᾷ ἄξιο τῆς πανελληνίας εὐγνωμοσύνης». Ὁ καθηγητῆς Τόμσον ποὺ τιμᾷ τὴν «Ε.Τ.» μὲ τὴ συνεργασία του, παραχώρησε καὶ τὴν ὁμιλία του αὐτῆ, ποὺ δημοσιεύουμε παρακάτω.

«Ε.Τ.»

Ὁ Προμηθεὺς Δεσμώτης ἦταν τὸ πρῶτο δράμα μιᾶς τριλογίας μὲ τὸ γενικὸ τίτλο Προμήθεια. Τὸ δεύτερο δράμα ἦταν ὁ Προμηθεὺς Λυόμενος, καὶ τὸ τρίτο ὁ Προμηθεὺς Πυρφόρος. Αὐτὰ τὰ δύο χάθηκαν, ἐκτὸς ἀπὸ μερικὰ μὰ πολὺ σημαντικὰ ἀποσπάσματα τοῦ Λυόμενου. Στὴν ἐκδόσή μου τοῦ Προμηθεὺς Δεσμώτη, ποὺ δημοσιεύτηκε τὸ 1932, διατύπωσα τὴ γνώμη πὼς ἡ Προμήθεια ἦταν τὸ τελευταῖο ἀπ' ὅλα τὰ ἔργα τοῦ Αἰσχύλου καὶ παραστάθηκε ὕστερ' ἀπ' τὴν Ὀρέστεια, ἕνα - δύο χρόνια πρὶν ἀπ' τὸ θάνατο τοῦ ποιητῆ. Αὐτὴ ἡ γνώμη εἶναι σήμερα δεκτὴ σὲ πολλοὺς φιλόλογους. Ἄν εἶναι σωστὴ, τότε περιμένουμε τὸ δράμα αὐτὸ νὰ παρουσιάσει τὴν ὀριμασμένην πιά κοσμοθεωρίαν τοῦ Αἰσχύλου.

άνθρωπο με τή φωτιά, πού τήν κατέδασε άπ' τόν ουρανό κρυμμένη σ' ένα κλωνάρι άγριομαραθιάς. Ο μύθος αυτός συνάπτεται σε διάφορες μορφές του σε πολλά μέρη του κόσμου, και αποτελεί μιá λαϊκή ανάμνηση άπό τήν έφεύρεση τής φωτιάς. τήν πρώτη άπ' όλες τις τεχνικές έφευρέσεις πού πάνω τους βασίστηκε ο ανθρώπινος πολιτισμός. Τή σημασία της, όπως και τών άλλων έφευρέσεων πού είχε σαν έπακλό της, τήν εξηγεί έτσι ο γνωστός αρχαιολόγος:

«Στή σχετική σύντομη περίοδο τής ύπαρξής του πού πιστοποιείται άπό παλαιοντολογικά λείψανα, ο άνθρωπος δέν έβελτίωσε τόν σωματικό του έξοπλισμό με καμιά άλλαγή πού νά φανερώνεται στο σκελετό του. Ωστόσο, στην ίδια περίοδο, προσαρμόστηκε σε διάφορα περιβάλλοντα με περισσότερη επιτυχία άπ' όλα τ' άλλα ζώα, και έτσι πολλαπλασιάστηκε εξαιρετικά πιο γρήγορα άπό κάθε άλλο είδος άνώτερων θηλαστικών, και ξεπέρασε τήν άρκούδα, τó λαγό, τó γεράκι και τήν τίγρη στα ιδιαίτερα χαρίσματά τους. Χάρη στη χρήση τής φωτιάς και τήν ικανότητά του νά φτιάχνει ρούχα και σπίτια, ο άνθρωπος ζει και ακμάζει σε κάθε χώρα άπό τήν Άρκτική ως τόν Ίσημερινό. Με τά τραίνα και τά αυτοκίνητά του ξεπερνάει τή στρουθοκάμηλο, με τά αεροπλάνα του πετάει ψηλότερα άπ' τόν αητό, με τά τηλεσκόπια βλέπει πιο μακριά άπ' τó γεράκι, και με τά πυροβόλα σκοτώνει ζώα πού ή τίγρης δέν τολμάει νά τά πλησιάσει. Ωστόσο, ή φωτιά, τά ρούχα, τά σπίτια, τά τραίνα, τά αεροπλάνα, τά τηλεσκόπια, τά τουφέκια, δέν είναι μέρη του σώματός του. Τά φέρει και τά αφήνει όπως και όπου θέλει. Με άλλα λόγια, δέν άνήκουν στη βιολογική του κληρονομιά. Η ικανότητα νά τά φτιάχνει προέρχεται άπό μιá κοινωνική παράδοση πού συσσωρεύτηκε στο πέραςμα τών αιώνων και μεταδόθηκε άπό γενιά σε γενιά με τó λόγο και τή γραφή».

Στο μύθο του Προμηθέα, ή πρώτη άπό τις έφευρέσεις αυτές γίνεται ένα σύμβολο για όλες πού ακολούθησαν, σύμφωνα με τó γεγονός ότι ή φωτιά αποτελεί τή βάση του ανθρώπινου πολιτισμού. Αυτό είναι τó μόνιμο στοιχείο του μύθου. Τά άλλα στοιχεία παραλλάζουν, γιατί ο μύθος έχει και δική του εξέλιξη, πού αντιστοιχεί στην ιστορική εξέλιξη του ανθρώπου του ίδιου, και ιδιαίτερα στην ανάπτυξη τής ταξικής κοινωνίας. Όταν ή πρωτόγονη κοινότητα διαιρέθηκε σε δυό αντίπαλες τάξεις, τών άφεντάδων και τών δουλευτάδων, ή άρχέτυπη μορφή του μύθου, πού συμβόλιζε τόν άπλό άγώνα του ανθρώπου ενάντια στη φύση, έπαυσε πια νά είναι άρκετή, γιατί άπ' τόν άγώνα αυτόν ξεπήδησε τώρα κ' ένας άλλος άγώνας ανάμεσα στους ίδιους τούς ανθρώπους. Επομένως, κι ο πρωτόγονος μύθος τροποποιήθηκε και περιπλέχθηκε.

Οί χωρικοί του Ήσιόδου πεινούσαν και καταπιέζονταν. Γιατί νά δουλεύουν τόσο σκληρά και νά χαίρονται τόσα λίγα; Γιατί ο άνθρωπος άμάρτησε ενάντια στους άφέντες του, λέει ο Ήσιόδος. Στην αρχή, ζούσε, λέει, ευτυχισμένος δίχως τήν ανάγκη νά θγάλει τó ψωμί του με τόν ιδρώτα του προσώπου του. Αυτή ήταν ή χρυσή εποχή τής βασιλείας του Κρόνου, όταν ή γή γεννούσε άκαλλιέργητη όλα τά άγαθά και οί άνθρωποι τά μοιράζονταν άπό κοινού. Είχαν άπό τότε οί άνθρωποι τó δώρο τής φωτιάς. Κάποτε, όμως, σε μιá γιορτή στον Όλυμπο, ο Προμηθέας έξαπάτησε τó Δία και, έξοργισμένος γι' αυτό, ο Δίας πήρε άπ' τούς ανθρώπους τή φωτιά. Μά ο Προμηθέας τήν έκλεψε άπ' τόν ουρανό και τήν επέστρεψε πάλι στους ανθρώπους. Γι' αυτό και ο Δίας τόν εκάρφωσε σ' ένα βράχο όπου τόν βασάνιζε ένας άετός πού κατάτρωγε κάθε μέρα τó σκώτι του, ώπου ήρθε ο Ηρακλής, πού σκότωσε τόν άετό και λευτέρωσε τόν Προμηθέα. Στο μεταξύ, αν και άφησε ο Δίας τή φωτιά στους ανθρώπους, τούς έστειλε με δόλο κ' ένα άλλο δώρο, τó κιβώτιο τής Πανδώρας, πού μόλις τó άνοιξαν, πετάχτηκαν έξω άπ' αυτό όλα τά δεινά τους — άρρώστειες, ασθένειες και κάθε λογής συμφορές. Έτσι, μάς λέει ο Ήσιόδος, αν ο Προμηθέας δέν άμάρτανε ενάντια στο Δία, «ο άνθρωπος θά κέρδιζε με μιá μονάχα μέρα δουλειάς άρκετά για νά τρώει έναν ολόκληρο χρόνο, και θά μπορούσε νά κρεμάσει τó τιμόνι του πλάι στο τζάκι και ν' αφήσει χέρσα τά χωράφια».

Έτσι, στα Ήσιόδεια έπη, ο Προμηθέας δεν είναι πια ο πρόδρομος του ανθρώπινου πολιτισμού αλλά μονάχα ένας φορέας δεινών. Η αλλαγή του μύθου προέρχεται από την κοινωνική αλλαγή. Κάτω απ' τις νέες συνθήκες του ταξικού ανταγωνισμού, ή τεχνική πρόοδος δεν είχε σαν αποτέλεσμα να βελτιώσουν τη ζωή των δουλευτάδων, αλλά, το αντίθετο, να χάσουν την ευτυχία που είχανε πριν.

Η έκδοχή του μύθου που μάς παρουσιάζει ο Αίσχύλος μπορεί να ήταν, ως ένα μεγάλο βαθμό, δικό του δημιούργημα. Μερικά στοιχεία της, όμως, προέρχονται, φανερά, από τη μυστηριακή διδασκαλία των Όρφικών και των Πυθαγόρειων. Στην αρχή του πρώτου δράματος ο ήρωας εξορίζεται από τον Όλυμπο και καταδικάζεται σε χιλιάδες χρόνια δεσμά. Στο τέλος του γκρεμίζεται στα Τάρταρα. Στο δεύτερο δράμα έρχεται πάλι στο φως και τελικά, ύστερ' από τριάντα χιλιάδες χρόνια, ξαναγίνεται δεχτός στον Όλυμπο και παίρνει από τους ανθρώπους τις τιμές που του οφείλονται. Στις περιπέτειές του αυτές αναγνωρίζουμε τον Όρφικό "τροχό της ανάγκης" ή "κύκλο γέννησης", που οδηγεί την ανθρώπινη ψυχή από τη θεότητα στη γέννηση, από τη γέννηση στο θάνατο, κι από το θάνατο πάλι στη θεότητα. Όπως λέει ο Έμπεδοκλής:

«Υπάρχει μια προσταγή της Ανάγκης πανάρχαια, παναιώνια, και σφραγισμένη με όρκους μεγάλους, που λέει πώς, όποιος βιάσει με αίμα τα χέρια του ή προκαλεί τη διαμάχη ή παραβαίνει τους όρκους του, πρέπει να εξοριστεί από τον ούρανο για τριάντα χιλιάδες χρόνια και να γεννιέται, ξανά και ξανά, σε κάθε λογής θνητή μορφή, αλλάζοντας όλοένα τον ένα τραχύ δρόμο για έναν άλλο τραχύτερο. Άλλοίμονο, δυστυχισμένο, πικροποτισμένο γένος των ανθρώπων! Τέτοιοι είναι οί στεναγμοί και οί διαμάχες απ' όπου γεννήθηκαν! Τελικά, όμως, οί τέτοιοι αποδιωγμένοι εμφανίζονται ανάμεσα στους ανθρώπους σαν προφήτες, ποιητές, γιατροί και βασιλιάδες, και ύστερα ύψώνονται με σεβασμό σε θεοί, και χαίρονται με τους άλλους θεούς την ίδια έστία και το ίδιο τραπέζι, λυτρωμένοι απ' τα δεινά της ανθρώπινης ζωής, ανενόχλητοι πια και ανέγνωιαστοι.»

Έτσι, στην Όρφική διδασκαλία, τα βάσανα του Προμηθέα γίνονται σύμβολο για τα πάθη του ίδιου του ανθρώπου που, αν και γκρεμίζεται στη θλίψη και στο θάνατο, διατηρεί πάντα την έλπίδα της ανάστασής του.

Ο Προμηθέας λυτρώθηκε απ' τον Ήρακλή, γιό του Δία και της Άλκμήνης, που ήταν απόγονος της Ιώς. Ο Ήρακλής στάλθηκε στον κόσμο απ' τον πατέρα του με σκοπό να καθαρήσει τη γη από τα πρωτόγονα τέρατα που εμπόδιζαν την ανθρώπινη πρόοδο. Ο τελευταίος από τους άθλους του ήταν ή κατάδασή του στον Άδη. Για να προετοιμασθεί για το ταξίδι στον κάτω κόσμο, μυήθηκε πρώτα στα Έλευσίνια Μυστήρια. Ύστερα απ' το θάνατό του ανέβηκε στον ούρανο και πήρε γυναίκα του την Ήβη, θυγατέρα της Πρας. Όπως βλέπουμε, υπάρχουν και σ' αυτό τον μύθο αγνάρια από το μυστηριακό κύκλο της γέννησης, του θανάτου και της θεοποίησης.

Οί λατρευτικές τελετές για τον Προμηθέα ήτανε λίγες αλλά παλαιές. Στην Άθήνα λατρεύταν στην Ακαδημία μαζί με την Άθηνά και τον Ήφαιστο, που είχανε κι αυτοί στενή σχέση με τις τέχνες που έμαθε ο άνθρωπος από τη χρήση της φωτιάς. Τιμόντανε και οί τρεις τους με λαμπαδηφορίες στίς όποιες οί έφηβοι έφερναν αναμμένες λαμπάδες από την Ακαδημία μέσα στο πρυτανείο, με σκοπό να αναζωπυρώνεται εκεί ή ιερή έστία της πόλης. Έτσι, από χρόνο σε χρόνο, αναγεωνότανε συμβολικά ή ζωή του άθηναϊκού λαού.

Άς γυρίσουμε τώρα στο δράμα του Αίσχύλου. Ένα βασικό έρώτημα που αντιμετωπίζουμε άμέσως, είναι το έξης: σε ποιόν από τους δυο ανταγωνιστές θέλει ο ποιητής να στρέψει τις συμπάθειές μας; Η απάντηση στο έρώτημα αυτό μπορεί να εξηγήσει πολλά, τόσο για τον ποιητή τον ίδιο όσο και για τους έρμηνευτές του, γιατί εξαρτιέται από τη στάση που παίρνουν απέναντι στη σύγχρονη κοινωνία.

“Ας πάρουμε για παράδειγμα την ακόλουθη άποψη του Mahaffy, ενός “Αγγλου φιλόλογου που ανήκε στην αγγλο-ιρλανδική αριστοκρατία του περασμένου αιώνα:

«Η δεσποτική κυριαρχία, λέει, ήταν το ιδανικό του κάθε Έλληνα για τον εαυτό του. Το ίδιο ιδανικό θεωρούσαν και άλλα πολλά έθνη πώς ήτανε μάλιστα σύμφωνο με το αξίωμα του μεγάλου Πατέρα που κυβερνάει τον κόσμο. Κανένας Αθηναίος, όσο κι αν συμπαθούσε τον Προμηθέα, δεν θά σκεφτότανε να κατηγορήσει το Δία που χρησιμοποίησε την παντοδυναμία του για να τσακίσει κάθε αντίσταση στη θέλησή του».

Αυτά έγραφε ο Mahaffy που, όντας ο ίδιος αριστοκράτης, έχασε απ’ τα μάτια του τη δημοκρατική παράδοση της αρχαίας Αθήνας και παρουσίασε σαν ιδανικό των αρχαίων Ελλήνων το δικό του ιδανικό, δηλαδή της αγγλο-ιρλανδικής αριστοκρατίας, που ένας άλλος αντιπρόσωπος της ίδιας τάξης, ο Edmund Burke, το διατύπωσε έτσι:

«Η καλή τάξη είναι η βάση όλων των αγαθών. Ο λαός, για να γίνει ικανός να τα αποκτήσει, πρέπει να είναι πειθαρχικός και ευάγωγος, αλλά χωρίς δουλοπρέπεια. Οι δημόσιες αρχές πρέπει να είναι σεβαστές και οι νόμοι να έχουν το κύρος τους. Τα στοιχεία της φυσικής υπαταγής πρέπει να μὴν τὰ ξεερριζώνει ή τέχνη απ’ το μυαλό του λαού. Οι εργαζόμενοι πρέπει να σέβονται την περιουσία που δεν μπορούν να κάνουν δική τους· πρέπει να δουλεύουν για να αποκτήσουν όσα είναι δυνατό να αποκτήσουν και όταν βρίσκουν, όπως γίνεται συχνά, πώς τα προϊόντα της δουλειάς τους είναι δυσανάλογα με τον κόπο τους, τότε πρέπει να ζητούν παρηγοριά στην τελική κατανομή της αιώνιας δικαιοσύνης».

Ακόμα θυμouμαι την απογοήτεψη που δοκίμασα στο γυμνάσιο από την έρμηνεία του Mahaffy, όταν για πρώτη φορά διάβαζα με το δάσκαλό μου τον Προμηθέα και την ανακούφιση που πήρα αργότερα διαδάζοντας όσα έγραψε ο Shelley στον πρόλογο του δικού του δράματος, που έχει τον τίτλο Προμηθέας Λυόμενος: «Μά βέβαια, γράφει, δεν μπόρεσα να δεχτώ μια τόσο μικρόψυχη καταστροφή του δράματος, όπως ήταν η συμφιλίωση του προμάχου των ανθρώπων με το δυνάστη τους». Ο Shelley κατάλαβε καλά ότι στο πρώτο δράμα της τριλογίας ο Αϊσχύλος παρουσιάζει το Δία σαν ένα σκληρό τύραννο θεών και ανθρώπων, και η άποψή του αυτή, όπως θα δούμε αμέσως, μπορεί να βεβαιωθεί από το ίδιο το δράμα.

Τά περιστατικά που προηγήθηκαν από το δράμα ήταν τα ακόλουθα: Ο πρώτος κυρίαρχος του κόσμου ήταν ο Ουρανός. Τον ξεθρόνισαν οι γιοί του, ο Κρόνος και οι Τιτάνες. Ένας από τους Τιτάνες ήταν και ο Προμηθέας, που έμαθε από τη μητέρα του, τη Γη, πώς και ο Κρόνος θα είχε το ίδιο πεπρωμένο από τον δικό του γιό, το Δία. Αυτό ο Προμηθέας το είπε στον Κρόνο και στους Τιτάνες και τους προειδοποίησε πώς, για να ματαιώσουν τα σχέδια του Δία, πρέπει να τ’ αντιμετωπίσουμε με την απάτη και όχι με τη βία. Όμως, εκείνοι περιφρόνησαν τη συμβουλή του και αποφάσισαν να πολεμήσουν τη βία με τη βία. Καταλαβαίνοντας τότε ο Προμηθέας πώς η καταστροφή τους ήταν αναπόφευκτη, υποστήριξε το Δία και τους συμμάχους του. Έτσι ο Δίας κατάφερε να ξεθρονίσει τον Κρόνο και τον έριξε μαζί με τους Τιτάνες κάτω στον Άδη. Κυρίαρχος τώρα του κόσμου ο Δίας, δρισε τον Προμηθέα να μοιράσει στους θεούς τα διάφορά τους προνόμια, όπως τη φωτιά στον Ήφαιστο, τη σοφία στην Αθηνά κλπ. Στο μεταξύ ο Δίας αποφάσισε να κατastreψει το γένος των ανθρώπων. Τους έσωσε όμως ο Προμηθέας δίνοντάς τη φωτιά, που την έκλεψε απ’ τον Ήφαιστο, και την έλπίδα, που θα τους έκανε τυφλούς μπρός στα μελλοντικά τους πάθη. Έξοργισμένος γι’ αυτό, ο Δίας πρόσταξε τα όργανά του, το Κράτος και τη Βία, να συλλάβουν τον Προμηθέα και να τον πάνε στον Καύκασο, όπου και τον άλυσόδεσε ο Ήφαιστος.

Αυτή είναι η έκδοχή του μύθου όπως μας την παρουσιάζει ο Αισχύλος στην αρχή του πρώτου δράματος της τριλογίας. Σε όλη τη διάρκεια του δράματος είναι φανερό πως ο Δίας παρουσιάζεται σαν σκληρός και ανελέητος τύραννος. Το όμοιο του, το Κράτος και η Βία, που υπερηφανεύονται μάλιστα για αυτό το όμοιο και ο Ώκεανός, που συμβουλεύει τον Προμηθέα να υποταχθεί στον καινούριο άρχοντα του κόσμου, και έλοι τους αναφέρουν την ίδια τη λέξη: «τύραννος». Χωρίς άμφιβολία, λοιπόν, ο ποιητής παρουσιάζει τον Δία σαν τύραννο. Ποιά σημασία, όμως, είχε η λέξη αυτή για τον Αισχύλο και τους συμπατριώτες του;

Στη διάλεξή μου για την Όρέστεια, εξήγησα πως ο προοδευτικός χαρακτήρας που είχε αρχικά η αθηναϊκή τυραννία θολώθηκε αργότερα από τις αντιδραστικές τάσεις που λίγο-λίγο αναπτύχθηκαν μέσα της. Έτσι, ο τελευταίος από τους Αθηναίους τυράννους, ο Ιππίας, που εξορίστηκε το 511 π.Χ., ζήτησε βοήθεια από τον Πέρση βασιλιά και συνόδεψε τον Περσικό στρατό που εισέβαλε στην Αττική και κατατήμαξε την Ακρόπολη, με σκοπό να ανατρέψει το δημοκρατικό καθεστώς και να γίνει πάλι τύραννος της Αθήνας. Ύστερ' απ' αυτά, αναπτύχθηκε στην Αθήνα και σε άλλες πόλεις όπου το δημοκρατικό κίνημα είχε περάσει παρόμοιες εμπειρίες, μια παραδοσιακή εικόνα του τυράννου συνθεμένη με όλα εκείνα τα αρνητικά στοιχεία που εμφανίσθηκαν στο τελευταίο στάδιο της τυραννίας. Σύμφωνα με την εικόνα αυτή ο τύραννος είναι ανεύθυνος, αντισυνταγματικός, καχύποπτος, βίαιος, δεν δίνει λόγο σε κανένα για τις πράξεις του, φθονεί τους διαπρεπέστερους από τους πολίτες του, και οι γονιοί δεν μπορούν να προστατέψουν τις θυγατέρες τους από την ακολασία του. Όλα αυτά τα χαρακτηριστικά τα αποδίδει ο Αισχύλος στο Δία, με αποτέλεσμα να στρέψει όλες τις συμπάθειές μας προς τον αντίπαλό του, που μόνος απ' όλους τους θεούς έχει το θάρρος να του έναντιωθεί.

Η πράξη του δράματος τοποθετείται στα πέρατα της γης, στα άκατοίκητα βουνά του Καύκασου. Εκεί σέρνεται ο καταδικασμένος θεός από τα όργανα του Δία, το Κράτος και τη Βία. Το Κράτος συμβολίζει την εξουσία του και η Βία τον τρόπο που χρησιμοποιεί στην άσκησή της. Τους συνοδεύει ο Ήφαιστος, θεός της φωτιάς, που έχει αποστολή του να καρφώσει τον Προμηθέα στο βράχο. Στην αρχή ο Ήφαιστος διστάζει να εκτελέσει τις διαταγές του Δία. Αν και είναι δικό του προνόμιο η φωτιά που έκλεψε ο Προμηθέας, ο Ήφαιστος τον λυπάται, γιατί είναι συγγενής του, και θέλει να τον αλυσοδένει, σπρωγμένος από τις άγριες απειλές του Κράτους. Ο Προμηθέας μένει άφωνος ώσπου να φύγουν οι έχθροί του αλλά, μόλις βρεθεί μοναχός του, κράζει ολόκληρο τον κόσμο να δει τα βάσανα που υποφέρει. έπειδή έσωσε τους ανθρώπους από τον τύραννο που ήθελε να τους εξοντώσει. Λίγο αργότερα, ακούγοντας τις κραυγές του, οι Ώκεανίδες τον επισκέπτονται για να εκφράσουν τη συμπόνια τους, και ο Προμηθέας διηγείται, μαζί με την ιστορία των θεών, και το πως βοήθησε το Δία να ξεθρονίσει τον Κρόνο. Θέλει να τους διηγηθεί και την ιστορία των ανθρώπων, αλλά τον διακόπτει ο Ώκεανός, πατέρας των Ώκεανίδων, που εκφράζει κι αυτός τη συμπόνια του και ακόμα προσφέρεται να μεσολαβήσει ο ίδιος στο Δία για την απόλυσή του, φτάνει μόνο να μετριάσει ο Προμηθέας την επίμονη στάση του ενάντια στον τύραννο. Ο Προμηθέας του αποκρίνεται πως γάνει τον κόπο του, γιατί η μεσολάβησή του δε θα είχε κανένα άλλο αποτέλεσμα παρά να τον ρίξει κι αυτόν σε κίνδυνο. Θάρθει κάποτε ή ώρα για τη μεσολάβηση, λέει, μά δχι ακόμα. Έτσι ο Ώκεανός αρχίζει να φοβάται για τη δική του πια ασφάλεια και αποχαιρετάει το δεσμώτη χωρίς να τον βοηθήσει καθόλου. Ύστερα ο Προμηθέας στρέφεται πάλι στις Ώκεανίδες και διηγείται πως, γάρη στα δώρα του, οι άνθρωποι ανοίγουν κιόλας μπροστά τους το δρόμο του πολιτισμού. Προσθέτει πως ξέρει από τη μητέρα του ένα μυστικό που εξασφαλίζει την καταστροφή του έχθρου του. Δεν ενδίδει, όμως, στις παρακλήσεις τους να το αποκαλύψει. Την ώρα αυτή πλησιάζει ξαφνικά στο βράχο ένα θνητό κορίτσι, η Ίώ, θύμα και αυτή του Δία, που όρέχτηκε την παρθενιά της και αλύπητα την καταδιώκει καθώς περιπλανιέται σ' όλη τη γη κυνηγημένη με λύσσα από την Ήρα. Ο Προμηθέας της προλέγει όλες τις πολυτάραχες περιπέτειες του ταξιδιού της, και προφητεύει πως ένας από τους απο-

γόνους της, ο Ήρακλής, θα λυτρώσει τον ίδιο από τα δεσμά του. Η Ίω φεύγει, παρασυρμένη ξαφνικά από μανία. Οι τρομαγμένες Ώκεανίδες σκύβουν με φρίκη μπροστά στην παντοδυναμία του τυράννου που κάνει ό,τι θέλει με τους θεούς και τους ανθρώπους. Ο Προμηθέας, όμως, ασυγκράτητος πιά, ρίχνει ενάντια στον έχθρό του μια βροχή από κατάρρες και προφητεύει ότι θα μπλεχθεί σε μιαν άλλη έρωτική περιπέτεια με μιαν θεά, κι από την περιπέτεια του θα γεννηθεί ένας γιος που θα τον ξεθρονίσει, ακριβώς όπως ο ίδιος ξεθρόνισε τον Κρόνο. Αυτό είναι: το μυστικό που έχει μάθει από τη μητέρα του, τη Γη, και που τώρα το κρατάει σαν όπλο ενάντια στον έχθρό του. Πάνω στην ώρα καταφτάνει ο Έρμης, αγγελιαφόρος του Δία, με προσταγή να φανερώσει άμεσα το μυστικό του αυτό. Ο Προμηθέας, όμως, που δέχτηκε με υπερήφανη σιωπή τις βρισιές του Κράτους, προσβάλλει με βαριές βρισιές τον Έρμη. Και το δράμα τελειώνει με θρονές και αστραπές που συγκλονίζουνε τη γη, συντρίβουνε το θρόνο και γκρεμίζουνε τον Προμηθέα στον Άδη.

Η εντύπωση που μάς κάνει ή τελευταία αυτή σκηνή του δράματος καθρεφτίζεται στη στάση των Ώκεανίδων, που μόλο που ψέγουνε τον Προμηθέα για την ασυγκράτητη όργη του, αρνούνται όμως και να τον εγκαταλείψουν.

Έτσι το πρώτο δράμα της τριλογίας τελειώνει, καταλήγοντας σε άδιέξοδο: ο βασιλιάς των θεών εξακολουθεί να είναι τύραννος και ο αντίπαλός του αθάνητος.

Η όργη του Δία είναι αρρώστεια, μα αρρώστεια είναι και το ασυγκράτητο πάθος του Προμηθέα. Ο κόσμος έχει πιά αναστατωθεί, και μόνο με την αλλαγή των δύο ανταγωνιστών μπορεί ίσως να διορθωθεί. Ο ποιητής μάς δείχνει τον κόσμο όπως ήτανε στην αρχή. Στο πέραςμα, όμως, των τριάντα χιλιάδων χρόνων, φρονηματισμένοι από την πείρα, οι αντίπαλοι θα συμφιλιωθούν. Αυτό το μαθαίνουμε από τον ίδιο τον Προμηθέα απ' την αρχή κιόλας του δράματος, όταν ή ενόρασή του δεν έχει ακόμα θολωθεί από το πάθος, και το μαθαίνουμε για δεύτερη φορά στην τελευταία λογομαχία του με τον Έρμη. Αναπολώντας τη χαμένη του ευτυχία, ο Προμηθέας αφήνει άθελά του μια κραυγή θλίψης: «Ωιμέ!», και άμεσα ο Έρμης αποκρίνεται: «Ωιμέ! Αυτή τη λέξη δεν την ξέρει ο Δίας!». Μόλις, όμως, ακούσει το όνομα του έχθρου του, ο Προμηθέας συνέρχεται και λέει: «Ο Χρόνος, που γερνάει, όλα τα διδάσκει!». Και πάλι του απαντάει ο Έρμης: «Ναί, μα εσύ δεν έβαλες ακόμα γνώση». Με τις αναφορές αυτές στο δόγμα «παθήματα μαθήματα», που στάθηκε βασικό στοιχείο στη φιλοσοφία του, ο Αίσχυλος μάς υποδηλώνει και τη λύση που ακολουθεί στο τέλος της τριλογίας.

Απ' όλα αυτά, όμως, δε ν' εγαίνει το συμπέρασμα πως ο Προμηθέας δεν έπρεπε να κάμει τα όσα έκαμε. Αν ή κλοπή της φωτιάς ήταν ανταρσία, στην ανταρσία αυτή ή ανθρωπότητα χρωστάει την επιβίωσή της και όλη την κατοπινή της πρόοδο. Αυτό το εξηγεί ο ίδιος στην αρχή του δράματος, όπου διηγείται: στις Ώκεανίδες τα όσα έκαμε για τους ανθρώπους, λέγοντας:

«Ακούστε τώρα τα πάθια των ανθρώπων, που ως να τους δάλω φρόνηση και νοῦ, πλάσματα ανίδεια ήτανε σαν τα μωρά... Έδλεπαν πρώτα, μα έδλεπαν του κάκου, άκουαν και δεν άκουαν, και σ' όλο το μάκρος της ζωής τους τα πάντα έμπέρδευαν, σάμπως ονείρων να ήτανε φαντάσματα, αμάθεφοι από σπία πλιθόχτιστα προσηλιακά. άνήξεροι από ξυλουργία, θαθεία, σε σπύλαια ανήλιαγα τρυπώνοντας, έξούσανε σαν τ' άχαμνά μυρμήγκια. Βέβαιο δεν ήξεραν σημάδι, ούτε χειμώνα, οὐδ' άνοιξης, οὐδέ του καρπερού καλοκαιριού, κ' έκαναν όλα δίχως κρίση, ὥσπου τους έδειξα, το πως να βρίσκουν τις ανατολές των άστρων και τις δύσεις. Βρήκα γι' αυτούς τον αριθμό, αυτό το αποκορύφωμα της σοφίας, κι ακόμα τα γράμματα, όργανα της μνήμης μάνας των Μουσών. Έξεψα πρώτος τ' άγρια ως τα τότε ζώα στο ζυγό, υποτάζοντας τα σε ζεύγες και σαμάρια, τους πιο βαριούς να φορτωθούνε μόχθους των ανθρώπων, κ' έδεσα στο άρμα τα χαλινόστεργα άλογα, καμάρι μεγαλόπλουτης γλιόης, κι ακόμα τα λινόφτερα του ναύτη άμάξια τα πελαγόδρομα που άλλος δεν τ' ανακάλυψε κι αυτά από μένα...

Μὰ ἀπ' ὄλα μου τὰ εὐρήματα τὸ μεγαλύτερο εἶναι πῶς ἂν κανέννας ν' ἀρρω-
στήσει ἐτύχαινε, δὲν εἶχε ἀντίδοτο νὰ πάρει, οὔτε νὰ πιεῖ, οὔτε ν' ἀλειφτεῖ,
κ' ἔτσι μαραίνονταν μὲ δίχως γιατρικά, ὥσπου καὶ πάλι ἐγὼ τοὺς ἔδειξα,
τὸ πῶς τὰ λογῆς ν' ἀνακατεύουν γιατρικά, πραϋντικά, καὶ τὴν κάθε ἕρρι-
στισ μ' αὐτὰ νὰ πολεμᾶνε... Καὶ πέρα ἀπ' ὄλ' αὐτὰ, ποῖός ἄλλος μπορεῖ νὰ
πεῖ πῶς ἔρῃκε πρὶν ἀπὸ μένα τὸ χαλκὸ, τὸ σίδερο, τὸ ἀσημι, τὸ χρυσάφι,
αὐτὰ ὄλα τὰ δοηθήματα τοῦ ἀνθρώπου, τὰ κρυμμένα βαθειὰ στὰ σπλάχνα
τῆς γῆς; Ξέρω καλά, κανεῖς, ἐξὸν ἂν μάταια θέλει νὰ καυχιέται. Κοντολο-
γίς ὄλα μαζί ἄς τὰ μάθετε ὄλες οἱ τέχνες ἀπ' τὸν Προμηθεά βρεθήκανε
γιὰ τοὺς ἀνθρώπους».

Ἔλα τοῦτα ἀνήκουν στὴν παράδοσι, τῶν Ὀρφικῶν καὶ τῶν Πυθαγόρειων.
Ἡ μυθικὴ μορφή πού δίνει ὁ Αἰσχύλος στὴν παράδοσι δὲν ἀλλάζει τὴ βασικὴ τῆς
σημασία, δηλαδή ὅτι ἡ πρόσοδος εἶναι τὸ ἀποτέλεσμα μιᾶς σύγκρουσις. Οἱ πρωτα-
γωνιστὲς τοῦ καινούριου εἶναι ἀναπόφευκτο καὶ νὰ ἀμαρτήσουνε ἀκόμα, στὴν πάλη
τοὺς ἐνάντια στὸ παλαιό. Ὁ νοῦς, δῶρο τοῦ Προμηθεά, ἔδωκε τὴ λευτεριά στὸν ἀνθρω-
πο, γιατί ὕστερ' ἀπὸ πολλοὺς ἀγῶνες, τὸν ἔκανε ἱκανὸ νὰ σκέφτεται καὶ ἔτσι νὰ ἐξου-
σιάζει τοὺς νόμους τῆς φύσις. Ἡ ἀνθρώπινη λευτεριά πραγματώνεται μὲ τὴν κα-
τανόησι τῆς ἀνάγκης.

Ἀπ' ὄλα τὰ σωζόμενα δράματα τοῦ Αἰσχύλου, ὁ Προμηθεάς Δεσμώτης ἔχει
τὴ λιγότερη δράση, μὰ δὲν εἶναι καθόλου στατικὴ. Ἀντίθετα, ἐμφανίζει μιὰ ὄργα-
νικὴ κίνησι, παρόμοια μὲ μουσικὴ συμφωνία. Ἡ μελέτη του ἀπ' αὐτὴ τὴν ἀπο-
ψη δείχνει πῶς ἡ δραματικὴ τέχνη τῶν ἀρχαίων τραγωδῶν, καὶ ἰδιαιτέρα τοῦ
Αἰσχύλου, συγγενεύει βασικά μὲ τὴ μουσικὴ. Γι' αὐτὸ καὶ ἀξίζει νὰ ἐξετάσουμε τὴ
δομὴ τοῦ δράματος.

Τὸ δράμα περιέχει τρεῖς κύριες παύσεις. Ἡ πρώτη ἐρίσκειται στὸ τέλος
τοῦ πρώτου χορικοῦ, ὅπου ὁ Προμηθεάς ἀναφέρεται γιὰ πρώτη φορὰ στὸ μυστικὸ
πού κατέχει ἢ δεύτερη, ὕστερ' ἀπὸ τὸ λόγο του γιὰ τὰ πάθη τῆς ἀνθρωπότητος ὅπου
ἀρνιέται νὰ φανερώσει στίς Ὀκεανίδες τὸ μυστικὸ αὐτό καὶ ἡ τρίτη, ὕστερ' ἀπὸ τὴν
προφητεία του στὴν Ἰὼ γιὰ τὸν ἐρχομὸ τοῦ ἐλευθερωτῆ του, ὅπου μᾶς πληροφορεῖ
ὅτι, χάρη στὸ ἴδιο μυστικὸ, θὰ καταστραφεῖ ὁ Δίας καὶ θὰ λυτρωθεῖ ὁ ἴδιος.

Οἱ τρεῖς αὐτὲς παύσεις διαιροῦν τὸ δράμα σὲ τέσσερα μέρη, πού σχετίζονται
ὀργανικά μεταξὺ τους. Στὸ πρῶτο μέρος, ὁ ἥρωας ἀλυσσοδένεται στὸ δεύτερο, διη-
γεῖται τὰ περασμένα, θεῶν καὶ ἀνθρώπων στὸ τρίτο, προφητεύει τὰ μελλούμενα καὶ
στὰ τέταρτο, γκρεμίζεται στὰ Τάρταρα. Κάτι ἀκόμα: καθένα ἀπὸ τὰ μέρη αὐτὰ
ἔχει μιὰ δικὴ του δομὴ, καὶ διαιρεῖται σὲ τρία τμήματα, ἐκτὸς ἀπὸ τὸ τρίτο, τὸ
ἐπεισόδιο τῆς Ἰὼς, πού διαιρεῖται σὲ δύο σειρὲς ἀπὸ τρία τμήματα καὶ σὲ κάθε μέ-
ρος τὸ πρῶτο τμήμα συσχετίζεται ὀργανικά μὲ τὸ τρίτο. Ἔτσι, στὸ πρῶτο μέρος,
ὁ Προμηθεάς (α') ἀλυσσοδένεται ἀπὸ τοὺς ἐχθροὺς του, (β') διαμαρτύρεται γι'
αὐτὸ μονολογώντας, καὶ (γ') τὸν ἀκοῦνε καὶ ἐρχονται κοντά του οἱ φίλες του, οἱ
Ὀκεανίδες. Στὸ δεύτερο τμήμα, ὁ Προμηθεάς (α') ἀνιστορεῖ τὸν πόλεμο τῶν θεῶν
καὶ τῶν Τιτάτων καὶ τίς ὑπηρεσίες πού πρόσφερε στοὺς θεοὺς, (β') διακόπτεται
ἀπὸ τὸν ἐρχομὸ τοῦ Ὀκεανοῦ, καὶ (γ') συνεχίζει ἀνιστορώντας τὴ βοήθεια πού ἔδω-
κε στοὺς ἀνθρώπους. Στὴν πρώτη σειρὰ τοῦ τρίτου μέρους, (α') ὑπόσχεται στὴν
Ἰὼ νὰ προφητέψει τὰ μελλούμενά της, μὰ πρὶν ἀπ' αὐτὸ (β') ἡ ἴδια ἀνιστορεῖ
τὴν περασμένη της ζωὴ, καὶ ἔπειτα (γ') ὁ Προμηθεάς προλέγει τίς περιπλανήσεις
της ὥσπου νὰ φτάσει στὴν Ἀσία, καὶ ἀναφέρεται στὴ λύτρωσή του καὶ στὴν κατα-
στροφὴ τοῦ Δία. Στὴ δεύτερη σειρὰ τοῦ τρίτου τμήματος, (α') συνεχίζει προλέγον-
τας τίς περιπλανήσεις τῆς Ἰὼς ἕως τὴν Αἴγυπτο, καὶ τότε (β') γιὰ ν' ἀποδείξει
τὰ λεγόμενά του, ξαναγυρίζει στίς περασμένες της περιπλανήσεις, ὀλοκληρώνον-
τας ἔτσι τὴ δικὴ της διήγησι, καὶ (γ') προφητεύει τὴν τελικὴ της μοίρα καὶ τὴ
γέννησι τοῦ ἀπογόνου της πού θὰ τὸν λυτρώσει. Στὸ τέταρτο μέρος, (α') ἀναφέρε-
ται ξανά στὸ μυστικὸ του, (β') ἀρνιέται τὸν Ἑρμῆ νὰ τὸ ἀποκαλύψει, καὶ (γ')
γκρεμίζεται ὁ ἴδιος στὰ Τάρταρα.

Ἄς δοῦμε τώρα καὶ τὰ χορικά, πού συνυφαίνονται μαζί με τὰ ἐπεισόδια, ἔτσι πού νὰ γίνουν κρίκοι στήν εξέλιξη τοῦ σύνολου. Στὸ πρῶτο χορικό οἱ Ὀκεανίδες ἐκφράζουν τὴ συμπόνια τῶν θεῶν, καὶ στὸ ἐπόμενο ἐπεισόδιο ὁ Προμηθεὺς ἀνιστορεῖ τίς ὑπηρεσίες του στοὺς θεοὺς. Στὸ δεύτερο χορικό οἱ Ὀκεανίδες τὸν θεοδαιώγουν γιὰ τὴν συμπόνια τῶν ἀνθρώπων, καὶ στὸ ἐπόμενο ἐπεισόδιο ὁ Προμηθεὺς ἀνιστορεῖ τίς ὑπηρεσίες του καὶ στοὺς ἀνθρώπους. Στὸ τρίτο χορικό οἱ Ὀκεανίδες τοῦ θυμίζουσι τίς ἀδυναμίες τῶν ἀνθρώπων πού, παρ' ὅλη τὴν συμπόνια τους, δὲν μποροῦνε νὰ τὸν ἐοθηθῶσιν, καὶ ἀναπολοῦν μετ' ἰσχυρῆς τὴν εὐτυχισμένη μέρα πού παντρεύτηκε μὴν ἀδερφῆ τους, τὴν Ἡσιόνη· καὶ ἀμέσως ἐμφανίζεται ἡ Ἰώ, θνητὸ θῦμα ἑνὸς ἀκαρδοῦ ἐραστή. Τὸ θέμα τοῦ τέταρτου χορικοῦ εἶναι ἡ σύγνεση, καὶ ἔτσι μᾶς προετοιμάζει γιὰ τὸ τελευταῖο ἐπεισόδιο, ὅπου οἱ Ὀκεανίδες ἰκετεύουσι τὸν Προμηθεὺς νὰ συνετισθεῖ.

Ἔτσι, τὰ διαδοχικὰ θέματα καὶ στὰ τέσσαρα μέρη εἶναι τὰ ἀκόλουθα: τοῦ πρώτου, τὸ ἀλυσόδεμα τοῦ Προμηθεὺς, δηλαδὴ τὸ παρὸν τοῦ δευτέρου, ἢ περασμένη ἱστορία τῶν θεῶν καὶ τῶν ἀνθρώπων, δηλαδὴ τὸ παρελθόν τοῦ τρίτου, τὸ πεπρωμένο τῆς Ἰώσ καὶ ἡ γέννησι τοῦ Ἡρακλεῖ, δηλαδὴ τὸ μέλλον καὶ τοῦ τέταρτου, τὸ ξαναγύρισμα στὸ παρὸν μετ' ἰσχυρῆς τὸ γκρέμισμα στὰ Τάρταρα τοῦ ἀλυσοδεμένου θεοῦ. Σ' ὁλόκληρο τὸ δρᾶμα αὐτὲς οἱ κλωστὲς — παρὸν, παρελθόν, μέλλον — συνυφαίνονται τόσο ἐπιδέξια, ὥστε ἡ ματιὰ μας στρέφεται μετ' ὄλο καὶ πιὸ ἀυξανόμενη ἐντασι στὸ μέλλον. Οἱ ἱστορήσεις καὶ οἱ προφητεῖες τοῦ Προμηθεὺς, καὶ ἡ ἀλληλουχία τῶν χορικών καὶ τῶν ἐπεισοδίων, δίνονται μετ' ἰσχυρῆς καλλιτεχνικῆς κυριαρχίας ὥστε νὰ φτάνομε στὸ τέλος τοῦ δρᾶματος μετ' ἰσχυρῆς τὴν προσοχὴν μας συγκεντρωμένην στὴ συνέχεια.

Ἡ συνέχεια αὐτὴ χάθηκε, ἀλλὰ μερικὰ ἀποσπάσματα πού διασώθηκαν ἀπὸ τὸν Προμηθεὺς Λυόμενος, σὲ συνάρτησι μετ' ἄλλης ἀρχαίας παραδόσεως γιὰ τὸν Προμηθεὺς καὶ τὸν Ἡρακλεῖ, μᾶς δίνουν τὴν δυνατὴν ν' ἀνασυγκροτήσομε τὸ περιεχόμενον του.

Στὴν ἀρχὴ τοῦ δευτέρου δρᾶματος, ὁ Προμηθεὺς στέκεται πάλι μπροστὰ μας, ξαναφερμένος στὸ φῶς ἀπὸ τὸν κάτω κόσμον, μὴ ἀλυσοδεμένος ἀκόμα στὸν ἴδιον ἔραχον ὅπως καὶ πρὶν. Τὸν ἐπισκέπτονται οἱ ἀδερφοὶ του, οἱ Τιτάνες, πού ἀποτελοῦνε τὸν Χορό. Θυμόμαστε πῶς οἱ Τιτάνες γκρεμίστηκαν μαζί μετ' ἰσχυρῆς τὸν Κρόνον στὸν Ἄδη. Τώρα, ὅμως, λευτερώθηκαν ἀπὸ τὸν Δία καὶ, περνώντας ἀπ' τὸν Καύκασον, διηγοῦνται στὸν Προμηθεὺς τὸ ταξίδι τους ἀπὸ τὰ πέρατα τῆς γῆς, ὅπου ὁ Ἥλιος βασιλεύοντας κάθε ἑσπέρα ποτίζει τὰ ἄλογα του ὕστερ' ἀπ' τὴν καθημερινὴν πορείαν τους στὸν οὐρανόν. Τοῦ ἐξηγοῦν ἀκόμα τίς ἀλλαγὰς πού ἐγένοντο στὸ μεταξὺ στὴν διακυβέρνησι τοῦ κόσμου, καὶ ἰδιαίτερα τὸ πῶς λυτρώθηκαν ἐκεῖνοι καὶ ὁ Κρόνος. Ἔτσι δείχνουν στὸν ἀδερφόν τους πῶς ὁ Δίας ἔμαθε πᾶν νὰ συνδυάζει τὴν παντοδυναμίαν του μετ' ἰσχυρῆς τὸ ἔλεος.

Βέβαια, ἡ ἀπελευθέρωσι τῶν δικῶν του ἀδερφῶν δὲν μπορεῖ νὰ μὴν προκαλέσει βαθεῖαν ἐντύπωσιν στὸν Προμηθεὺς. Ὅμως, ὅπως καὶ στὴν ἀρχὴ τοῦ πρώτου δρᾶματος, τοὺς ἀκούει σιωπηλός. Τὰ πρῶτα λόγια πού λέει σώθηκαν σὲ μιὰ λατινικὴν μετάφρασιν, καὶ εἶναι πικρά. Τίποτα δὲν ἀλλάξε στὸ δικόν του μαρτύριον, τοὺς λέει· ἀντίθετα, ὅπως καὶ προεῖπε ὁ Ἑρμῆς στὸ πρῶτον δρᾶμα, ἔρχεται τώρα κάθε μέρα ἑνας ἀετὸς καὶ κατατρώγει τὸ σικώτι του. Δὲν ἔχει λέξι γιὰ τὸ σωτήριον του οὔτε γιὰ τὸ μυστικόν του. Λαχταράει μονάχα νὰ πεθάνει, καὶ θρηγεῖ γιὰτί, χωρὶς τὴν θέλησίν του, τὸν κρατᾶ ὁ Δίας ζωντανόν. Ἔτσι ἔχει ἀλλάξει ἐντελῶς τὴν στάσιν πού πῆρε στὸ πρῶτον δρᾶμα, ὅπου προκαλοῦσε τὸν Δία νὰ τοῦ κάμει ὅ,τι χειρότερον μπορεῖ, δηλώνοντάς του περιφρονητικῶς πῶς, ὅ,τι καὶ νὰ κάμει, νὰ τὸν θανατώσει δὲν μπορεῖ.

Κάτι περισσότερο, ὁ κατοπινὸς διάλογος ἀνάμεσα στὸν Προμηθεὺς καὶ στοὺς Τιτάνες πρέπει νὰ ἐνημέρωνε τοὺς ἀκροατὰς γιὰ τίς ἀλλαγὰς πού ἐγένοντο στὴν στάσιν τοῦ Δία, ὅχι μονάχα ἀπέναντι τῶν θεῶν, ἀλλὰ καὶ τῶν ἀνθρώπων. Στὸ πρῶτον δρᾶμα μάθαμε πῶς, χωρὶς τὴν ἐπέμβασιν τοῦ Προμηθεὺς, ὁ Δίας θὰ κατὰστρεφε τὸν ἀνθρώπινον γένος. Τώρα ὅμως, ὅπως πιὸ κάτω θὰ δοῦμε, ὁ πιὸ ξακουστός ἀπ' ὅλους τοὺς

γιούς του πρόκειται να λυτερώσει τη γη από τα άγρια τέρατα που είναι εμπόδιο στην ανθρώπινη πρόοδο. Αν λοιπόν ο Προμηθέας συνεχίσει να αντιστέκεται, η δικαιολογία του δεν θα είναι πια ο φόβος και ο αγώνας του για το μέλλον της ανθρωπότητας, αλλά μονάχα η μνησικακία του ενάντια στους παλαιούς του εχθρούς.

Είναι, λοιπόν, πιθανό πώς στο τέλος του διαλόγου τους οί Τιτάνες θα συμβουλεύουν τον αδερφό του να συμβιβαστεί και ο ίδιος και ν' αποκαλύψει το μυστικό που απειλεί την εξουσία του Δία, χωρίς αυτό να το θεωρεί προσβολή στην περηφάνεια του, γιατί θα συναλλαχθεί με τον παλιό του εχθρό, όχι μονάχα γιατί κυβερνάει τον κόσμο, αλλά γιατί τώρα τον κυβερνάει καλά. Και σ' αυτούς ο Προμηθέας δεν μπορεί ν' απαντήσει όπως απάντησε στις Ώκεανίδες: ότι όποιος έχει το πόδι του έξω απ' τα δεινά, δίνει εύκολα συμβουλές στον δυστυχημένο, γιατί τα θάσανα που πέρασαν οί ίδιοι δεν ήτανε διόλου λιγότερα από τα δικά του. Μά, παρ' όλ' αυτά, ο Προμηθέας πρέπει να αρνιέται ακόμα να υποταχθεί και να φανερώσει το μυστικό του.

Στο κύριο χειρόγραφο του Προμηθέα Δεσμώτη, ο κατάλογος των προσώπων του δράματος περιέχει, ανάμεσα στα άλλα, και τα ονόματα του Ήρακλή και της Γης. Αφού είναι γνωστό πώς ο Ήρακλής εμφανιζότανε στον Προμηθέα Λυόμενο, συμπεραίνουμε πώς και τα δύο ονόματα πάρθηκαν κατά λάθος από ένα κατάλογο που αναφερότανε στα πρόσωπα του δεύτερου δράματος ή ακόμα και των δύο. Έτσι είναι ολοφάνερο πώς ένα από τα πρόσωπα του Προμηθέα Λυόμενου ήταν η Γη.

Η Γη που απ' όλες τις θεότητες της αρχαίας Ελλάδας ήταν η πιο παλαιά κ' η πιο σεβαστή, η αρχή όλων των όντων, που από την κοιλιά της γεννιούνται και σ' αυτήν ξαναγυρνάνε, η πηγή της σοφίας, απ' όπου όλοι οί προφήτες, και θεϊκοί και ανθρώπινοι, αντλούν την εμπνευσή τους. Και, αυτή, ήταν και του Προμηθέα ή μάνα. Αυτήν έκραξε ο Προμηθέας στην αρχή και στο τέλος του πρώτου δράματος για να παρασταθεί μάρτυρας στα θάσανά του, απ' αυτήν έμαθε τί έμελλε να γίνει στον πόλεμο των θεών, το μυστικό για τη μελλούμενη καταστροφή του Δία, που ακόμα το κρατάει, και τον μελλούμενο έρχομό του λυτρωτή του.

.. Από το πρώτο κιόλας δράμα παρατηρήσαμε πώς τόσο ο Ήφαιστος όσο και οί Ώκεανίδες με τον πατέρα τους κινήθηκαν από τη συγγενειά τους με τον ήρωα για να του συμπαρασταθούν, και ακόμα πώς στην αρχή του δεύτερου ήρθαν κοντά του άλλοι, ακόμα στενότεροι, συγγενείς του, οί Τιτάνες, γιοί της Γης και αδέρφια του. Τώρα, λοιπόν, έρχεται η ίδια του ή μάνα, η θεά Γη, μά κι αυτή με τον ίδιο σκοπό, να εκφράσει δηλαδή τη συμπόνια της αλλά και να τον συμβουλέψει να φανερώσει το μυστικό κι έτσι να παραμερίσει το μοναδικό εμπόδιο που στέκεται τώρα για τη λύτρωσή του.

Το μυστικό αυτό είναι το ακόλουθο: Αν ο Δίας πλαγιάσει με την Θέτιδα, μία από τις Νεράιδες, θα γεννηθεί απ' αυτήν γιός που θα τον καταστρέψει. Κατά την παράδοση, ο Δίας κυνηγούσε κιόλας την Θέτιδα, όταν φανερώθηκε το μυστικό που τον συγκράτησε. Έτσι η στιγμή είναι κρίσιμη. Λίγο ακόμα να κρατήσει ο Προμηθέας, και η πτώση του εχθρού του θάναι αναπόφευκτη. Απ' την άλλη μεριά και η μάνα του τον παρακαλεί, ακριβώς γι' αυτό, να υποκύψει, για να προλάβει το γκρέμισμα του Δία, που τώρα πια δεν είναι τύραννος και δεν θέλει να καταστρέψει το ανθρώπινο γένος, αλλά, αντίθετα, να το προστατέψει στέλνοντας το γιό του, τον Ήρακλή, να το απαλλάξει από τα δεινά του. Έτσι, ο Προμηθέας παρακαλείται όχι να υποκύψει μπροστά σ' έναν τύραννο αντίμαχό του, αλλά να θυσιάσει την περηφάνεια του πάλι για χάρη της ανθρωπότητας, που γι' αυτήν έχει κιόλας τόσο πολλά θυσιάσει.

Αυτή τη στιγμή ο Προμηθέας υποχωρεί, και η μητέρα του η Γη φεύγει για τον Όλυμπο. Αυτή είναι που θα αποκαλύψει στο Δία το μυστικό και, αφού το γνωρίζει η ίδια, δεν χρειάζεται για να το πει παρά μόνο την άδεια του Προμηθέα, και έτσι δε θα βγει καθόλου από τα δικά του χείλη. Ακόμα, σαν μάνα, θα προσπαθήσει να επηρεάσει το Δία να λυτερώσει το γιό της σε αντάλλαγμα της δικής του λύτρωσης. Άλλωστε ποιός άλλος μεσολαδητής θα είχε μεγαλύτερο κύρος

ἀπὸ τῆς θεᾶς Γῆς, τὴν προσωποποίηση τοῦ Δικαίου, ἀρχὴ καὶ τέλος ὄλων τῶν ὄντων, ἀκόμα καὶ τοῦ ἴδιου τοῦ Δία;

Ὅστος, ἡ ἀγωνία τοῦ Προμηθέα δὲν τελείωσε ἀκόμα. Ἐνῶ προσμένει τὸ ἀποτέλεσμα τῆς μεσολάβησης, ἀκούγεται δυνατὸ φτερούγισμα. Θυμόμαστε τὸ φόβο πού τὸν ἔπιασε στὸ πρῶτο δράμα, ὅταν ἄκουσε τὸ φτερούγισμα τῶν Ὀκεανίδων πού πλησιάζαν. Εἶναι ὁ ἀετὸς πού ξαναγυρνᾷ γιὰ τὸ καθημερινό του γεῦμα. Μὲ ἀγωνία ὁ Προμηθέας στρέφει τὸ ὄλεμμα του πρὸς τὴ μεριά ἀπ' ὅπου πλησιάζει. Μὰ ἀπὸ τὴν ἀντίθετη πλευρὰ ἐμφανίζεται ὁ Ἡρακλῆς, φορώντας τὴν ξακουστὴ λεοντὴ του καὶ ὀπλισμένος μὲ τόξο καὶ κοντάρι. Βλέπει τὸν ἀετὸ νὰ ζυγώνει τὸν ἀλυσσοδεμένο, τραβάει τὸ τόξο, καί, μὲ μιὰ προσευχὴ στὸν Ἀπόλλωνα, τὸν σκοτώνει.

Ὁ Προμηθέας ἀναγνωρίζει ἀμέσως τὸν σωτήρα του χαιρετώντας τον σὰν «μυστητοῦ πατέρα ἀγαπημένο γιό», καὶ τὸν ἱκετεύει νὰ τὸν λευτερώσει ἀπ' τὰ δεσμά του σύμφωνα μὲ τὸ πεπρωμένο του. Ὁ Ἡρακλῆς, ὅμως, πού μόλις τώρα ἀναγνωρίζει ποιὸς εἶναι ὁ δεσμώτης, διστάζει νὰ βοηθήσει τὸν ἐχθρὸ τοῦ πατέρα του. Μὰ ὁ Προμηθέας τοῦ λέει ὅτι παραμερίστηκε κιόλας τὸ κύριο ἐμπόδιο γιὰ τὴ συμφιλίωσή τους, δηλαδὴ τὸ μυστικό, καὶ φυσικὰ τοῦ θυμίζει πόσο ὁ ἴδιος, ἀπὸ τὴν ἴδια τούτη θέση, βοήθησε τὴν προμήτορά του, τὴν Ἴω, ἐδῶ καὶ χιλιάδες χρόνια, καὶ τοῦ λέει ἀκόμα πόσο μπορεῖ κι αὐτὸν τὸν ἴδιο νὰ βοηθήσει, προφητεύοντάς του τοὺς μελλούμενους ἄθλους του καὶ τὸ πεπρωμένο πού τὸν προσμένει στὰ τέλη τῆς ζωῆς του, φτάνει μονάχα νὰ λυτρωθεῖ ὁ ἴδιος. Ἔτσι ὁ Ἡρακλῆς συμφωνεῖ νὰ λευτερώσει τὸν Προμηθέα, μόλις μάθει ἀπὸ κείνον τὸ δικό του μέλλον.

Τὰ ἀποσπάσματα πού διασώθηκαν εἶναι ἀρκετὰ γιὰ νὰ δείξουν ὅτι, ὅπως οἱ περιπλανήσεις τῆς Ἴως ἐκάλυψαν τὰ ἀνατολικά καὶ νότια μέρη τοῦ κόσμου, ἔτσι καὶ οἱ περιπέτειες τοῦ Ἡρακλῆ θὰ ἀπλωθοῦν στὸ ἑορρᾶ καὶ στὴ δύση. Οἱ δύο προφητείες συμπληρώνουν ἢ μιὰ τὴν ἄλλη, καὶ μαζί ἀγκαλιάζουν ἐλόκληρη τὴν ἐπιφάνεια τῆς γῆς. Ξέρουμε ἀπὸ ἄλλες πηγές πὼς ὁ Προμηθέας ἐδείξε στὸν Ἡρακλῆ τὸ δρόμο γιὰ τὸ Κῆπος τῶν Ἑσπερίδων, ἀπ' ὅπου πῆρε τὰ Χρυσὰ Μῆλα ζητώντας τὴ βοήθεια τοῦ Ἀτλαντα, ἑνὸς ἀπὸ τοὺς Τιτάνες, πού γι' αὐτὸν ἀκούσαμε στὸ πρῶτο δράμα. Ξέρουμε ἀκόμα ὅτι στὸ δεύτερο δράμα ὁ ποιητὴς ἐξηγοῦσε τὸ ὄνομα τοῦ ἀστερισμοῦ πού οἱ ἀρχαῖοι καλοῦσαν γονατιστὸ Ἡρακλῆ. Στὸ δρόμο του πρὸς τὴς Ἑσπερίδες, ὁ ἥρωας μπλέχτηκε σὲ μάχη μὲ τοὺς Λίγυρες καὶ ἀπάνω στὴ μάχη τὰ ἄρματα του τσακίστηκαν, ἔτσι πού ἀναγκάστηκε νὰ γονατίσει. Ἰστέρα, σὲ ἀνάμνηση τῆς μάχης ἐκείνης, ἡ εἰκόνα του τοποθετήθηκε ἀνάμεσα στ' ἀστέρια. Ἀπὸ τοῦτο, ὅμως, φαίνεται πὼς ἡ Προφητεία τοῦ Προμηθέα δὲν τελείωνε μὲ τὴν ἀναζήτηση τῶν Χρυσῶν Μήλων, οὔτε ἀκόμα μὲ τὸν τελευταῖο ἄθλο τοῦ Ἡρακλῆ, τὴν κατάβαση στὸν Ἄδη, ἀλλὰ ἐπεκτεινότανε στὸ λογικό της ἐπακόλουθο, δηλαδὴ στὸν θάνατό του καὶ τὴν ἀνοδοῦ τοῦ στὸν οὐρανό. Ἔτσι ἡ Προφητεία τοῦ Προμηθέα γιὰ τὸν Ἡρακλῆ κορυφώνεται στὴ θεοποίησή του, ὅπως καὶ ἡ προφητεία του στὴν προμήτορά του Ἴω κορυφώνεται στὴ γέννησή του.

Ὁ Προμηθέας, λοιπόν, ἐκπλήρωσε τὸ δικό του μέρος τῆς συμφωνίας. Ἀπομένει στὸν Ἡρακλῆ νὰ ἐκπληρώσει καὶ τὸ δικό του. Ὁ ἥρωας, πού τώρα βοηθάει τὴν ἀνθρωπότητα, ἀνεβαίνει στὸ βράχο καὶ σπάει τὰ δεσμά τοῦ πρόμαχου τῆς ἀνθρωπότητας. Ὁ Προμηθέας εἶναι τώρα λεύτερος.

Μὰ τὸ δράμα δὲν τελειώνει ἐδῶ. Περιμένουμε ἀκόμα τὸ ἀποτέλεσμα τῆς ἀποστολῆς τῆς Γῆς στὸν Δία. Θυμόμαστε ὅτι στὸ πρῶτο δράμα ὁ Ἑρμῆς προειδοποίησε τὸν Προμηθέα πὼς τὰ δάσανά του δὲν θὰ τελειώσουν, ἂν πρῶτα δὲν βρεθεῖ κάποιος ἄλλος θεὸς πού, ἀπὸ μόνος του, νὰ θελήσει νὰ παραδώσει τὴν ἀθανασία του καὶ νὰ κατέβει ἀντὶ γιὰ κείνον στὸν Ἄδη. Πιθανό, λοιπόν, τὴ στιγμὴ αὐτὴ νὰ ἐμφανίζεται πάλι ὁ Ἑρμῆς, ἀπὸ τὴ μιὰ μεριά, γιὰ νὰ ἀναγγεῖλει πὼς πέτυχε ἡ μεσολάβηση τῆς Γῆς, καὶ ἀπὸ τὴν ἄλλη, γιὰ νὰ θυμίσει πὼς πρέπει ἀκόμα νὰ βρεθεῖ ἀντικαταστάτης τοῦ Προμηθέα πού νὰ πάει στὸν Ἄδη. Αὐτὴ τὴ στιγμὴ ξαναπροβάλλει ὁ Ἡρακλῆς. Ἀνιστορεῖ ὅτι στὴ μάχη του μὲ τοὺς Κενταύρους τραυμάτισε τὸν Χείρωνα, πού ὑποφέρει ἀγιάτρευτους πόνους καὶ θέλει νὰ πεθάνει, μὰ δὲν μπορεῖ, γιατί εἶναι ἀθάνατος ἄς ἐπιτραπεί, λοιπόν, νὰ παραιτηθεῖ ἀπ' τὴν ἀθανασία του στὴ

θέση του Προμηθέα. Αυτή ή προσφορά γίνεται δεχτή και ο Ηρακλής φεύγει με την εύλογία όλων για να εκπληρώσει το υπόλοιπο του πεπρωμένου του. Έτσι, όπως φαίνεται, θα τελείωνε ο Προμηθέας Λυόμενος.

Απ' όσα είπαμε βγαίνει το συμπέρασμα πως το τρίτο δράμα της τριλογίας, ο Προμηθέας Πυρφόρος, είχε σαν θέμα του, όχι μόνο το ξαναπέραςμα του Προμηθέα στον Όλυμπο, αλλά και το μέλλον του Ηρακλή. Τα πεπρωμένα των δύο ήρώων είναι μαζί συνδεδεμένα.

Πριν αφήσουμε τον Προμηθέα Λυόμενο, ας συγκρίνουμε τη δομή του, όσο αυτή μπορεί ν' ανασυγκροτηθεί, με τη δομή του Προμηθέα Δεσμώτη. Η σιωπή του Προμηθέα, στην αρχή του πρώτου δράματος, αντιστοιχεί στη σιωπή του στην αρχή του δεύτερου· ή επίσκεψη του Όκεανού, στο πρώτο, στην επίσκεψη της Γής, στο δεύτερο· οι θυγατέρες του Όκεανού, ο Χορός του πρώτου, αντιστοιχούν στους γιούς της Γής, το Χορό του δεύτερου· οι περιπλανήσεις της Ίως, στην Ανατολή και στο Νότο, στις περιπλανήσεις του Ηρακλή στο Βορρά και στη Δύση· ή προφητεία της γέννησης του μεγάλου ευεργέτη της ανθρωπότητας, στην προφητεία της θεοποίησής του. Έτσι οι δύο τραγωδίες παρουσιάζουν την οργανική εκείνη συμμετρία που βρίσκεται και στα άλλα έργα του ποιητή και ειδικότερα στην Ορέστεια.

Το τρίτο δράμα, που είχε τον τίτλο «Προμηθέας Πυρφόρος», γάθηκε δλότελα. Μερικοί φιλόλογοι, έρμηνεύοντας το επίθετο «πυρφόρος», είπαν πως σημαίνει αυτόν που έφερε τη φωτιά από τον ουρανό στη γη, δηλαδή, αναφέρεται στον Προμηθέα σαν δότηρα της φωτιάς. Μά αυτή ή έρμηνεία είναι λαθεμένη. Το ίδιο επίθετο συναντιέται σαν τίτλος διαφόρων θεών, και σημαίνει πως ο θεός κρατάει φωτιά, φέρνει δηλαδή στο χέρι του ένα πυρσό ή μια λαμπάδα. Καθώς είπα κιόλας, ο Προμηθέας λατρευόταν στην Ακαδημία της Αθήνας μαζί με την Αθηνά και τον Ήφαιστο, και τιμότανε με λαμπαδηφορίες. Ο Πausanias ιστορεί πως είδε ο ίδιος, εκεί, ένα άγαλμα που παρίστανε τον Προμηθέα να κρατάει στο χέρι του ένα σκῆπτρο. Ίσως, όμως, να είχαμε λάθος, και αυτό που πήρε για σκῆπτρο να ήταν, πραγματικά, ένας πυρσός. Πάντως είναι φανερό ότι, σαν επίθετο του Προμηθέα, ή λέξη πυρφόρος αναφέρεται στους πυρσούς που κρατούσαν οι Αθηναίοι έφηβοι στις λαμπαδηφορίες που έκαναν προς τιμήν του.

Κάναμε κιόλας κάποια πρόοδο για την ανασυγκρότηση του τρίτου δράματος. Πρώτα - πρώτα, ο Προμηθέας είναι ένας ικέτης, που ζητάει να ξαναγίνει δεχτός στον Όλυμπο. Στην Ορέστεια, ο ικέτης σώθηκε με τη μεσολάβηση της Αθηνάς, που ήταν θεά της σοφίας και προστάτρια της πόλης εκείνης που υποστήριζε τη σοφία ανάμεσα στους ανθρώπους. Η ίδια ή θεά είχε ένα παλιό σύνδεσμο με τον Προμηθέα, γιατί αυτός παραστεκότανε στην γέννησή της, όταν ξεπήδησε από το κεφάλι του Δία. Κατά μιαν άλλη παράδοση, οι δύο τους συνεργάστηκαν στη δημιουργία του ανθρώπου. Και ακόμα, ο Προμηθέας δεν θα έπαιρνε την τιμητική θέση που είχε στην Ακαδημία δίχως την συγκατάθεσή της. Έτσι πιστεύω πως στο τρίτο δράμα της τριλογίας γνωρίζομαστε με τη νεότερη και την πιο σεβαστή από τις τρεις θεότητες της φωτιάς, και αυτή είναι που συμφιλιώνει τον Προμηθέα με τον πατέρα της και θεσπίζει τη λατρεία του στην Αθήνα.

Κάτι περισσότερο, προτού κατέβει στον Άδη, ο Ηρακλής πήγε στην Έλευσίνα με την πρόθεση να γίνει μύστης. Μά, για να μνηθεί, έπρεπε πρώτα να καθαρθεί από το αίμα των Κενταύρων. Καθάρθηκε, λοιπόν, στα Μικρά Μυστήρια της Άγρας, και ύστερα μυήθηκε στα Μεγάλα Μυστήρια της Έλευσίνας. Μυθολογείται ακόμα πως τα Μυστήρια της Άγρας τα ίδρυσε ή Δήμητρα επίτηδες για τον καθαρμό του Ηρακλή. Οι παραδόσεις αυτές πρέπει να ήτανε γνωστές στον Αισχύλο, επειδή αναφέρονται στον τόπο όπου γεννήθηκε. Φαίνεται, λοιπόν, πως το τρίτο δράμα της τριλογίας είχε σαν θέμα του, όχι μόνο την αποκατάσταση του Προμηθέα στον Όλυμπο και την ίδρυση της λατρείας στην Ακαδημία, αλλά και το κατοπινό πεπρωμένο του Ηρακλή και την ίδρυση των Μικρών Μυστηρίων στην Άγρα.

142 Η άγωνία της Ίως όφείλονταν, όχι μόνο στη βία του Δία, αλλά και στη ζή-

λεια τῆς Ἥρας, πού τή μεταμόρφωσε σέ ἀγελάδα. Ὁ ἀπόγονός της Ἡρακλῆς ὑπόφερε κι αὐτός πάρα πολλά ἀπό τήν ἴδια. Τελικά, ὅμως, ὅταν ἀνέβηκε στόν Ὀλυμπο σάν θεός, μόνιασε μέ τήν Ἥρα καί πῆρε γυναίκα τήν κόρη της τήν Ἥβη, θεά τῆς αἰώνιας νεότητας. Συνακόλουθα, ἀν ὁ γάμος τοῦ Ἡρακλῆ μέ τήν Ἥβη, σημαίνει τή συμφιλίωση τῆς Ἥρας μέ τόν ἀπόγονο τῆς Ἰώς, σημαίνει ἀκόμα τή συμφιλίωσή της μέ τόν Δία, ἀφοῦ ἡ ἔχθρα της τόσο πρὸς τήν Ἰὼ ὅσο καί πρὸς τόν Ἡρακλῆ ὀφείλονταν σέ ζήλεια συζυγική. Στό πρῶτο δράμα ὁ Δίας κυνηγάει ἀλύπητα ἓνα θνητὸ κορίτσι. Στό δεύτερο, κυνηγάει τή Θέτιδα. Ἀλλὰ στό τρίτο, σμίγοντας μέ τήν Ἥρα γιά νά εὐλογήσουνε τοὺς γάμους τοῦ γιοῦ του καί τῆς θυγατέρας της, παρουσιάζονται οἱ δύο τους μαζί σάν προστάτες τοῦ δεσμοῦ τοῦ γάμου, σημειώνοντας ἔτσι ἓνα ἀκόμα βῆμα στήν πρόοδο τοῦ ἀνθρώπου.

Στήν ἀρχή, ὁ Δίας σταύρωσε τόν Προμηθέα, ἐπειδὴ ἔσωσε τήν ἀνθρωπότητα. Στό πέραςμα τοῦ χρόνου, πού δίδασκε καί στοὺς δύο τους τή σοφία, ὁ Προμηθεὺς ἔσωσε τὸ Δία ἀπὸ τήν καταστροφή καί σώθηκε ὁ ἴδιος ἀπὸ τὸ γιὸ τοῦ Δία, πού συνέχισε τὸ ἔργο τοῦ Προμηθέα ἐσηθώντας τήν ἀνθρώπινη πρόοδο. Ἡ διαμάχη τῶν θεῶν τερματίσθηκε ἀπὸ τήν Ἀθηνα, θυγατέρα τοῦ Δία καί συνεργάτρια τοῦ Προμηθέα, πού δλοκλήρωσε τὸ σκοπὸ τοῦ πατέρα της παίρνοντας στήν προστασία της τήν πόλη πού στέκονταν στήν κορυφή τοῦ ἀνθρώπινου πολιτισμοῦ. Ἔτσι, στό τέλος τῆς τριλογίας, οἱ τρεῖς τοῦτοι θεοὶ — ὁ Προμηθεὺς, ὁ Ἡρακλῆς, ἡ Ἀθηνα — ἐμφανίζονται μαζί μπροστὰ μας ἀντιπροσωπεύοντας τρία διαδοχικὰ στάδια στήν ἱστορία τοῦ κόσμου καί στήν ἐξέλιξη τῆς ἀνθρώπινης ζωῆς. Στὰ χέρια τοῦ Αἰσχύλου ὁ παλιὸς μῦθος ποτίσθηκε μέ νέο πνευματικὸ περιεχόμενο, πού τὸν ὕψωσε σ' ἓνα βαθυστόχαστο σύμβολο τῆς κοινωνικῆς πάλης τοῦ ἀνθρώπου γιά τήν πρόοδο καί τὸν πολιτισμό.

Σύμφωνα μέ τήν ὀρφικὴ καί πυθαγορικὴ παράδοση, ὁ Προμηθεὺς συμβολίζει τήν ἀνθρώπινη διάνοια. Ἔτσι, τὰ δῶρα πού χάρισε στοὺς ἀνθρώπους, δηλαδή ἡ φωτιὰ καί ἡ ἐλπίδα, ἦταν, πραγματικά, κατορθώματα τῶν ἰδίων τῶν ἀνθρώπων. Σάν πηγὴ τῶν τεχνῶν πού βασίστηκε πάνω τους ὁ ἀνθρώπινος πολιτισμός, ἡ φωτιὰ συμβολίζει τήν ἐπιστήμη, δηλαδή τή γνώση τῶν ἀντικειμενικῶν νόμων πού κυβερνᾶνε τὸν φυσικὸ κόσμο καί τήν ἀνθρώπινη ζωὴ. Καί, παρόμοια, ἡ ἐλπίδα συμβολίζει τὸν ὑποκειμενικὸ παράγοντα, δηλαδή τήν καλλιτεχνία, ἐκφράζοντας ἔτσι τοὺς πόθους καί τίς λαχτάρες πού σπρώχνουν ἀδιάκοπα τὸν ἀνθρώπο ν' ἀνεβαίνει πάντοτε πιὸ πάνω «στὴ σκάλα τῆν τεράστια τῆ Ζωῆ», καθὼς λέει ὁ Παλαμᾶς.

Φυσικά, ἡ ἀνασυγκρότηση αὐτῆ τῶν χαμένων δραμάτων τῆς τριλογίας ἀναγκαστικὰ παραμένει ἀπιστοποίητη, τὸ δράμα ὅμως πού διασώθηκε δὲν ἀφήνει καμιά ἀμφιβολία ὅτι σ' αὐτὴ τήν τελευταία του τριλογία, ὅπως καί στήν Ὀρέστεια, ὁ ποιητὴς ἔδειξε τήν ἀσάλευτὴ του ἐμπιστοσύνη στὴ δύναμη τῆς ἀνθρωπότητας νά ξεπεράσει ὅλες τίς ταλαιπωρίες καί πού ἀντιμετωπίζει σήμερα, ὅπως τίς ξεπέρασε καί στό παρελθόν, καί νά δημιουργήσει ἔτσι στό μέλλον μιὰ λεύτερη καί εὐτυχισμένη ζωὴ.

Ἄς τελειώσω μέ μερικὰ λόγια πού ἔγραψε ἓνας ἄλλος δεσμώτης, ὁ Δημήτρης Γληνός, σ' ἓνα γράμμα τοῦ ἀπὸ τήν Ἀνάφη, ὅπου ἦταν ἐξόριστος, τὸ 1936:

«Κρατῶ τήν ψυχὴ μου ἀγρυπνῆ καί τὸ σῶμα ὀρθιο. Καί προσμένω... Καί, αὐτὸ πού προσμένω θαρθεῖ ἀσφαλῶς. Ἄργα ἢ γρήγορα θαρθεῖ. Διάβασε τὸν Προμηθεὺς Δεσμώτη τοῦ Αἰσχύλου καί πρέπει νά ξέρεις ὅτι ἔρχεται ὁ Ἡρακλῆς, ἔρχεται».

ΑΠΟΣΠΑΣΜΑΤΑ

Τοῦ

ΤΑΣΟΥ ΛΕΙΒΑΔΙΤΗ

Ἐποσπάσματα ἀπὸ μιᾶ ποιητικῆ σύνθεσης, ἀτιτλοφόρητη ἀκόμα, καὶ ἀρκετὰ ἐκτεταμένη, μὲ δομὴ θεατρικοῦ ἔργου. Στὸν ὑποτυπώδη μύθο, στὸν ὁποῖο παίρνουν μέρος διάφορα σύγχρονα πρόσωπα, παρεμβαίνουν γιὰ λίγο ἡ Κλυταιμνήστρα καὶ ὁ Πυλάδης, πὺν ἔχουν ξεφύγει ἀπ' τὴν ἐπίβλεψη τῶν νοσοκόμων τῆς παρακείμενης ψυχιατρικῆς κλινικῆς. Παράλληλα, ἡ «δράση» τοῦ ἔργου διακόπτεται κάθε τόσο ἀπ' τὰ χορικά ἢ τὶς σκηνές ἑνὸς ἐπαναστατικοῦ θεατρικοῦ ἔργου πὺν προβάρει στὴν διπλανὴ κάμαρα, ἕνας ἐρασιτεχνικὸς θίασος φοιτητῶν.

Τ.Λ.

Πρόσωπα

Φίλιππος
Στέφανος
Γρηγόρης
Γαβριήλ
Ἐλισσάβεν
Ἄννα
Κλυταιμνήστρα

Πυλάδης
Λειβαδίτης
Παραδουλεύτρα
κ.ἄ.

Σκηνικὸ

Δυὸ συνεχόμενα δωμάτια σὲ σύγχρονο σπίτι.

«Ναί, θὰ τὸν τραβήξω τὸ δρόμο τοῦ μαρτυρίου. Γιὰ ν' ἀποφύγω αὐτὴν τὴν ντροπή, θέλησα νὰ πιγιῶ. Μὰ καθὼς ἔσκυψα πάνω ἀπ' τὸ νερό, σκέφτηκα, πὺς ἂν θεωροῦσα τὸν ἑαυτὸ μου δυνατὸ, δὲν ἔπρεπε νὰ φοβᾶμαι οὔτε τὴν ντροπή. Αὐτὸ εἶναι ἐγωισμός».

ΣΤΕΦΑΝΟΣ

Ἐτούτη τὴν φορά, καθὼς ἡ μάχη θὰ καθόριζε γιὰ πάντα τὴν ζωὴ μου, προσπάθησα νὰ τὰ προβλέψω ὅλα — στρατηγικὴ καὶ ταχτικὴ, τὶς ἐφεδρεῖες, τὶς πιθανὲς κινήσεις τοῦ ἐχθροῦ τὴν διαμόρφωση τοῦ ἐδάφους, ἀκόμα καὶ τὶς καιρικὲς συνθῆκες. Ὅλα προσεχτικὰ μελετημένα καί, σχεδόν, εὐνοϊκά. Κι ὅμως, παράξενο, νικῆθηκα. Κι ὅπως τώρα γυρίζω, καταφρονεμένος κι ὀλομόναχος ἀνάμεσα στῶν περαστικῶν τὰ γέλια, ἀναρωτιέμαι τί ἔφταιξε, τί μοῦ διέφυγε, ποῦ ἔκανα τὸ λάθος, τί, τέλος πάντων, ἀκαθόριστο ἢ μοιραῖο ἔριξε τὸ βᾶρος του στὴν ἐκβαση τῆς μάχης. Κάτι πῆγα νὰ θυμηθῶ — μὰ ὄχι, δὲ μπορεῖ, δὲ γίνεται μὲ τέτοια μικροπράγματα νὰ χάνεται μιὰ ζωὴ. Κι ὅμως χάθηκε — προσβολὲς ποὺ ἔκανες τάχα πὼς δὲν κατάλαβες, μεγάλες ἀποφάσεις τὰ μεσάνυχτα, θαμμένες κιόλας κάτω ἀπ' τὰ σεντόνια τοῦ ὕπνου, ἓνας τυφλὸς ἐγωισμὸς ὅταν χρειάζονταν μιὰ στάλα κατανόηση, ἢ μιὰ ἀπέραντη συχώρεση ὅταν ἔπρεπε νὰ πιάσεις κάποιον ἀπ' τὸ λαιμό. Ὅνειρα, (ὄλο ὄνειρα), ὅταν κ' ἡ πιὸ μικρὴ, ἢ πιὸ γελοία σου πράξη, θᾶσφαζε σὰ σπαθὶ τὸ δολοφόνου δισταγμὸ σου, μεγάλα λόγια ποὺ φώναζες στοὺς δρόμους μικρὲς ἀλήθειες ποὺ ἀποσιώπησες στὸν ἑαυτὸ σου — χιλιάδες ἤττες μέσα σου, ἀναίμαχτες, ἀόριστες, ἀσήμαντες, πανίσχυρες, σὰν ἓνα κοπάδι ποντίκια ποὺ ροκανίζουν χρόνια στὸ ὑπόγειο γκρεμίζοντας ξαφνικὰ τὴν πρόσοψη ἐνὸς σπιτιοῦ ποὺ μέχρι χτὲς ἀκόμα ὑψώνονταν γεμάτο δύναμη καὶ φῶτα κ' ἔρωτες καὶ χοροὺς κι ἀνεξόφλητα χρέη.

ΕΛΙΣΣΑΒΕΤ

Πεθαίνουν τὰ ὄνειρά μας μέσα στὴν ἐκπλήρωση. Καὶ μόνο ἐκεῖνα τ' ἄλλα ποὺ ἡ τύχη, ἢ ἔστω οἱ περιστάσεις τοὺς ἀρνήθηκαν τὴν ὕπαρξη, ἐκεῖνα ζοῦν γιὰ πάντα. Κι ὅταν, καμιά φορά, ξυπνᾷς τὴν νύχτα, μὲς στὸ σκοτάδι καὶ τὴν ἀτέλειωτη σιωπὴ τ' ἀκοῦς νὰ πεταρίζουν μέσα σου, τεράστια κι ἄγρυπνα, σὰν τὰ δυστυχησμένα βλέφαρα τῶν τυφλῶν.

ΓΡΗΓΟΡΗΣ

Στιγμὴ ποὺ δὲ σὲ φτάνουν τὰ φιλιὰ, ποὺ δὲ σὲ φτάνει ὁ ἔρωτας — κείνο τὸ βράδυ

γυμνοὶ μὲς στὶς καλαμποκιές, κάτω ἀπ' τὴ μεγαλόφωνη σιωπὴ τῶν
ἄστρων,

ἦρθε ἀναπάντεχα
ἀσυγκράτητα
χωρὶς νὰ μᾶς ρωτήσῃ —
ἐγὼ

κουλουριασμένος μὲς στὰ πόδια σου, ἐλάχιστος, πάνω στὸν καρπὸ σου
κ' ἐσὺ βογγοῦσες καὶ φώναζες: σὲ γεννάω,
ὥσπου γλιστρώντας πάνω στὴ στερνὴ κραυγὴ σου, βγῆκα
ἀπ' τὴν ἀνυπαρξία, ὀλόδροσος, σὰν ἓνα ἀρσενικὸ κλωνάρι
καί, δίχως μνήμη ἀκόμα, ἀναρριχήθηκα καὶ δάγκωσα τὴν πρώτη μου
τροφὴ

ἀπ' τὸ μαστό σου. Κι ὅπως σὲ λίγην ὥρα μέσα, μὲ εἶχες γεννήσῃ
κ' εἶχα γίνῃ ἀντρας πιά, ὀλάκαιρη συγκλονιζόταν τώρα ἢ νύχτα ἀπ'
τὰ φιλιὰ μας

— μιὰ καταιγίδα ἀπὸ ἔρωτα καὶ μητρότητα κι ἀσέλγεια
κι ἀπεραντοσύνη.

ΦΙΛΙΠΠΟΣ

Θυμᾶσαι, ἀλήθεια, ἐκείνη τὴν κοπέλλα στὸ λόχο μας; Μόλις δεκαεφτά
χρονῶν.

Στὸ λασπωμένο γηλιό της, ἀνάμεσα σὲ χειροβομβίδες, ἐσώρουχα κ'
ἓνα παλιό, κιτρινισμένο βιβλίο τοῦ Μάρξ

ἔκρυβε μιὰ μικρὴ πάνινη κούκλα — τὴν εἶχε βρεῖ σ' ἓνα χωριὸ
πλάι σ' ἓνα σκοτωμένο παιδί. Τὰ βράδια, ἔτσι γι' ἀστεῖα, καμιὰ φορὰ
(γι' ἀστεῖα ἄραγε;)

ἀκούμπαγε ἀνάποδα τὸ κράνος της στὸ χῶμα, ἔβαζε τὴν κούκλα μέσα
καὶ τὸ σκληρὸ σιδερένιο κράνος γινόταν ἓνα ἤρεμο, ἀνάλαφρο λίκνο,

— μιὰ μικρὴ μητέρα καταμεσίς στὸν ἄγριο πόλεμο. Ὁ Νικήτας εἶχε
σγουρὰ ξανθὰ γένεια

κ' ἔπαιζε φουσαρμόνικα. Διασκέδαζε τὸ βράδυ ὁ λόχος.

Ἡ μάχη γιὰ τὸ ὕψωμα 510 στάθηκε σκληρὴ, κι ἀνάμεσα στοὺς νεκροὺς
κι ὁ Νικήτας. Καθὼς τὸν θάβαμε, νύχτα, βιαστικά, ἢ κοπέλλα (θαρρῶ
τὴν ἔλεγαν Ἐλένη — ναί, Ἐλένη)

ἄνοιξε τὸ γηλιό της κι ἀκούμπησε ἀπαλὰ στὸ στῆθος του
τὴν κούκλα. Εἶχε σὲ μιὰ νύχτα μεγαλώσει ξαφνικά. Μακριὰ
μυρίζανε τ' ἀραποσίτια.

Ὅμως τώρα ποὺ ἔλειπε ἐκεῖνος, περνούσανε πικρὰ τὰ βράδια,
οἱ ἄντρες τοῦ λόχου κάθονταν σιωπηλοὶ κάτω ἀπὸ τὰ καμένα δέντρα
κι ἀναθυμόντουσαν, παλιά, ποὺ τραγουδοῦσανε μαζὶ του. Ἦταν
ἀβάσταγη ἢ σιωπὴ.

Τότε
ἔμαθε ἡ Ἑλένη νὰ παίζει φουσαρμόνικα...

(Παύση)

Τὴν ξανάδαμε, ὕστερ' ἀπὸ χρόνια. Ἀκούμπαγε στὸ μπράτσο ἐνὸς
μουσικοῦ διευθυντῆ,
γελώντας ὑστερικά, μὲ τὰ μάτια βαμένα, ἀλλαγμένο τὸ χρῶμα τῶν
μαλλιῶν,
καὶ δὲν ὑπῆρχε τίποτα
ποῦ νὰ θυμίζει τῇ μικρῇ πάνινη κούκλα, τὸν Νικήτα, τῇ μυρουδιά τῶν
καλαμποκιῶν,
τίποτα,
ποῦ νὰ θυμίζει τὰ ὄνειρα ἐκείνης τῆς μεγάλης συντροφικῆς μας νύχτας...

ΚΛΥΤΑΙΜΝΗΣΤΡΑ

Ἐγὼ εἶμαι ἓνα πρόσωπο θεατρικό, ἔξω ἀπ' τὴν τρέχουσα πραγμα-
τικότητα

ὅπως ἰσχυρίζονται οἱ ἀνόητοι. (Γιατὶ ποῖος μπορεῖ νὰ ξέρει, ἀλήθεια,
τί εἶναι πραγματικό). Ἡ Κλυταιμνήστρα μὲ τ' ὄνομα.

Μόλις μὲ σκότωσαν, μὲ τὸ τσεκούρι ἀκόμα μπηγμένο στὸ πλευρὸ
σηκώθηκα καὶ προχώρησα μέχρι ἐδῶ,
θέλοντας νὰ ξεφύγω τῇ Μοῖρα, νὰ ξεχάσω τῇ μοιχείᾳ, τὸ φόνο
καὶ τὸ νεκρὸ κορμί μου, καὶ νὰ ζήσω μία ζωὴ διαφορετικὴ, ἄλλη,
νὰ δῶ ἐπιτέλους τὸν κόσμο ποῦ ἄκουγα τῇ βουῇ του ἀπόμακρη
νὰ φτάνει ὡς τὰ μαρμάρια, σιωπηλὰ προπύλαια τῆς τραγωδίας
ποῦ μούνα κλεισμένη.

Πόσο, ὅμως, γελάστηκα! Στὴν τραγωδία ὅλα ἔχουν μιὰ τάξη
ἢ ἀδικία κ' ἢ τιμωρία τῆς, ἢ ἐπέμβαση τῶν θεῶν
ὅταν ὁ ἄνθρωπος παύει πιά νὰ ἐλπίζει, ἢ μάχη μὲ τὸ ἀκατόρθωτο
καὶ πάνω ἀπ' ὅλα, καθέννας ἤξερε πῶς ἐκτελοῦσε ἓνα χρέος ὑπέρτατο:
ἔστω κι ἂν συντριβεῖ νὰ γνωρίσει ὡς τὸ βάθος

τὸν πιὸ ἀληθινὸ ἑαυτό του—ἢ Ἀντιγόνη, ὁ Οἰδίποδας, ἐγώ...

Ἐνῶ ἐτοῦτος ὁ κόσμος εἶναι παράλογος, ἀπρόβλεπτος, ἀνεξιχνίαστος,
χάνεσαι σὲ λαβύρινθους τὴν ὥρα ποῦ περπατᾷς σ' ἓνα φωτισμένο δρόμο,
μεγάλες τζαμένιες πόρτες ὀδηγοῦν ἴσια στὸν Ἄδη τῆς μοναξιᾶς,
οἱ ἄνθρωποι σκοτώνουν ὁ ἓνας τὸν ἄλλο μὲ μιὰ λέξη, μιὰ χειρονομία,
ἓνα βλέμμα,

ἀκόμα καὶ μὲ τῇ σιωπῇ—φονικὲς μάχες σὰν τῆς Τροίας
στὸ δρόμο, σ' ἓνα κοινὸ δικηγορικὸ γραφεῖο ἢ μέσα σὲ μιὰ κάμαρα
μὲ δυὸ μόνο πρόσωπα πάνω στὸ ἴδιο, ἐρωτικὸ κρεβάτι—
θὰ τοὺς ἔπαιρνα, γιὰ σχιζοφρενικούς. Μὰ ἐτοῦτο τὸ τσεκούρι στὸ πλευρὸ
μ' ἔκανε τώρα νὰ καταλαβαίνω τοὺς ἀνθρώπους.

ΓΡΗΓΟΡΗΣ

Τώρα τί απόμεινε απ' τὸν ἔρωτα; Δίπλα σου βρίσκεται μιὰ ξένη, ποὺ
δὲ σὲ γνώρισε
κι οὔτε τὴ γνώρισες ποτέ σου. Τὰ μαλλιά της γεράσανε. Καὶ πάνω στὰ
ὠχρά της χεῖλη
σαπίζουν ἀρχαῖα μακρόσυρτα φιλιὰ καὶ παλιά, ἀνοιξιάτικα λόγια.
Ἄνάμεσά σας, σὰ μιὰ μεγάλη ξενητεία, ἔστεκε ὁ ἀδιάκοπος χρόνος.

ANNA

Κάποτε γονάτιζε καὶ μοῦ φιλοῦσε τὰ πόδια κ' ἔκλαιγε.
Ἦστερα ἄρχισε νὰ μοῦ πετάει, σὰ λάσπη, λόγια ἀκατανόμαστα
συχνὰ μὲ χτυποῦσε — ἐνῶ, στὸ βάθος ἦταν δεμένος τώρα περισσότερο
μαζί μου
καθὼς μαζί μου εἶχε ζήσει ὅλη τὴ νιότη του κι ὅλα τὰ συντριμένα του
ὄνειρα
(ποὺ ἐγὼ ἀπὸ οἶχτο, ἢ ἴσως καὶ πονηριά, ἔκανα πῶς τὰ πιστεύω ἀκόμα).
Κ' ἦταν στιγμές, τὴ νύχτα, μὲς στὸ χαμηλωμένο φῶς τῆς κάμαρας,
ποῦ βλεπα μὲς στὰ μάτια του ἕναν πόνο ἀόριστο καὶ τρομαχτικό:
σὰ νᾶθελε νὰ μὲ ρίξει στὸ κρεβάτι ἐνὸς ἄλλου—ὄχι, ὄχι γιὰ τὴν ἁμαρτία,
μὰ γιὰ νὰ συντρίψει μέσα του αὐτὸ τὸ πνιγηρὸ αἴσθημα τῆς ἰδιοκτησίας
του γιὰ μένα
ποὺ τὸν ὑποδούλωνε σὲ μένα.

ΚΛΥΤΑΙΜΝΗΣΤΡΑ

Κακόμοιροι ἄντρες, πόσο στὸ βάθος πιὸ δυστυχισμένοι απ' τὶς γυναῖκες
ὅσο κι ἂν μᾶς βασανίζετε. Μὲ τὸν καιρό, ποὺ λέτε, ξαναπαντρεύτηκα—
ἀναπόφευκτο
σὰν τὸ θάνατο. Τὴ μέρα ὅσο νᾶναι ἡ ζωὴ περνάει πιὸ εὔκολα,
ἢ ἔγνοια τοῦ σπιτιοῦ, ἢ ἔγνοια ν' ἀρέσεις, ἢ ἔγνοια, ὦρες-ὦρες, νὰ
ξεχάσεις κάθε ἔγνοια,
μὰ οἱ νύχτες κατεβαίνουν ἀπειλητικές μὲ τὸ ξεβαμένο πρόσωπο καὶ τὰ
στιφὰ συζυγικὰ χάρδια,
μ' ἀγαποῦσε παράφορα, τῶξερα, μὰ ἐγὼ ἐρχόμουνα ἀπόναν ἄλλον
κόσμο, μακρινόν, ἄγνωστο
γυναικεῖο—καὶ μέναμε κ' οἱ δύο, μετέωροι κι ὀλομόναχοι, κρεμασμένοι
ἀπ' τὴν ἀρπάγη
μιας ἀσυνάντητης ἡδονῆς.

Ἦστε αὐτὸ ἦταν ἡ ζωὴ; Κ' ἐγὼ, ποὺ ἐγκατέλειψα ἕνα ἀνάχτορο, ἔστω
κι ἂν τὸ τριγυρνοῦσαν παραισθήσεις

148 κ' αἵματα—ἦμουν ἔτοιμη νὰ ξαναγυρίσω

στο μοναχικό, βασιλικό μου θάνατο, όταν ο άντρας μου μ' έπιασε επ'
αυτοφώρω...

Τί είναι, αλήθεια, οί ματωμένες φωνές από τὰ γκρεμισμένα ανάχτορα
τῶν Ἀτρείδῶν

μπροστά σ' αὐτὴν τὴν ἀπρόσμενη σιωπὴ ἑνὸς άντρα
ποὺ βρίσκει τὴ γυναίκα ποὺ ἀγαπάει μ' ἕναν ἄλλον, πάνω στο ἴδιο τὸ
κρεβάτι του,

κι ἀντὶ νὰ τοὺς σκοτώσει καὶ νὰ σκοτωθεῖ, γιὰ νὰ μὴν ὑπάρχει οὔτε
κ' ἡ στάχτη

ἀπ' αὐτὴν τὴν ἀνάμνηση—πηγαίνει τρεκλίζοντας δίπλα στὴν τουαλέττα
καὶ κλαίει. Καὶ συνεχίζει μιὰ ζωὴ θλιβερή, ταπεινωμένη, κατάφτυστη
σὰν ἕνας Θεὸς ποὺ κι ὅταν γκρεμίζεται δὲν μπορεῖ νὰ πεθάνει.

ΓΑΒΡΙΗΛ

Χρονολογίες ἀσήμαντες γιὰ τοὺς ἄλλους, ἀριθμοὶ οὐδέτεροι,
σκορπισμένα τὰ φύλλα τοῦ ἡμερολογίου σὰ μικροὶ ἀπεριποίητοι τάφοι
σ' ἕνα δικό σου, ιδιόκτητο κοιμητήρι — μοναδικὴ περιουσία σου.

«Πέθανε»,

λέμε γιὰ κάποιον, χωρὶς νὰ ξέρουμε πῶς μαζί του πέθανε
κ' ἕνα ὀλόκληρο ἀπραγματοποίητο ὄνειρο. Ἄ, κεῖνες οἱ ἀβασίλευτες
παιδικές νύχτες, μὲ τὰ γαυγίσματα τῶν σκύλων μακριὰ
ποὺ φαρδαίνουν τὸ ἄπειρο, ἢ τὰ σφυρίγματα τοῦ τραίνου ποὺ περνοῦσε
(γρήγορο σὰν τὰ χρόνια μας).

καὶ σ' ἔπαιρνε μαζί του, ποῦ; Τὶ σημασία ἔχει;

Καὶ μόλις κατὰ τὴν αὐγὴ ξαναγύριζες στὴν κάμαρα, μὲ τὰ μάτια
βρεγμένα ἀκόμα ἀπ' τὶς εἰκόνες
ἐνὸς ἄλλου κόσμου, ἀπρόσιτου, μυθικοῦ...

Γι αὐτὸ καὶ τὰ γαυγίσματα τῶν σκύλων, τὴ νύχτα, ἔχουν κάτι
ἀπ' τὴν ἀπεραντοσύνη ποὺ σὲ καλεῖ. Καὶ τὰ χιλιοτραγουδημένα
σφυρίγματα τῶν τραινῶν

θᾶναι γιὰ πάντα ἢ ἀπαρηγόρητη κραυγὴ, ὅσων δὲν ἐκπληρώθηκαν
στὸν κόσμο.

(Τώρα φωτίζεται τὸ δωμάτιο τῶν φοιτητῶν.)

Μιὰ σκηνὴ ἀπ' τὸ ἔργο

Νύχτα. Ἕνας λιποτάχτης τοῦ ἐπαναστατικοῦ στρατοῦ βαδίζει μὲ προφυλά-
ξεις μὲς στοὺς σκοτεινοὺς δρόμους τῆς μικρῆς πόλης. Φαίνεται ἀνήσυχος καὶ κα-
ταβεβλημένος. Ξαφνικὰ ἀπὸνα κοντινὸ δρόμο ἀκούγεται τὸ βῆμα μιᾶς περίπολος
καὶ τὸ σιγανὸ τραγούδι τῆς:

Μπρὸς τραβοῦν οἱ γενναῖοι ξωμάχοι
τὸν ἐχθρὸ νὰ συντρίψουν παντοῦ
καὶ τιμὴ σ' ὅποιον πέσει στὴ μάχη
γιὰ τὴν ἄγια λευτεριά τοῦ λαοῦ...

Ὁ λιποτάχτης φοβισμένος κρύβεται στήν ἔσοχὴ μιᾶς πόρτας. Μὰ τὸ βῆμα καὶ τὸ τραγούδι τῆς περίπολος ὄλο καὶ πλησιάζουν. Μὲς στήν ἀπόγνωσή του ἀποφασίζει νὰ χτυπήσει τὴν πόρτα — μιὰ, δύο, τρεῖς φορές. Ἐνας γέρος ἀνοίγει. Τὸ πρόσωπό του εἶναι στεγνὸ μὲ μιὰ παράξενη μακάβρια ἔκφραση. Ὁ λιποτάχτης μπαίνει μέσα.

- Λιποτ. Κρύψε με, γιὰ τὸ Θεό, κρύψε με... Ἄν μὲ βροῦν θὰ μὲ σκοτώσουν.
Γέρος (Τὸν κυτιᾶει περίεργα). Θὰ σὲ σκοτώσουν; Τί ἔκανες;
Λιποτ. (ὕστερα ἀπὸ δισταγμό). Ἐφυγα... Ἐφυγα ἀπ' τὸ στρατό... Τώρα ψάχνουν ὅλη τὴν πόλη. (Σχεδὸν μὲ δάκρυα). Φοβόμουν... Κάθε μέρα πεθαίνουν χιλιάδες στὸ μέτωπο. Ἄν μὲ στέλναν καὶ μένα, τό ἔξερα, δὲ θὰ γύριζα πίσω...
Γέρος (μὲ κάποια κακία). Καὶ τί ζητᾶς ἀπὸ μένα.
Λιποτ. (ἱκετευτικά). Νὰ μὲ κρύψεις, ὄχι πολὺ, νὰ, ὥσπου νὰ περάσουν (δείχνει ἔξω πού ἀκούγεται τὸ τραγούδι).
Γέρος (Ἄφουγκράζεται. Ὑστερα ἀπὸ μικρὴ σιωπὴ): Χμ. Νὰ σὲ κρύψω; Σὰ δύσκολο. Ἄν σὲ βροῦν ἐδῶ μέσα θὰ τὴν πληρώσω κ' ἐγώ. (Ἀποφασιστικά). Ὁχι, δὲ γίνεται.
Λιποτ. (Γονατίζει). Λυπήσου με... Μόνο γιὰ λίγο... Κ' ὕστερα θὰ χαθῶ... Κανεῖς δὲ θὰ τὸ μάθει... λυπήσου με...
Γέρος (μὲ κακία). Ὁχι, δὲ γίνεται. (Ὑστερα ἀπότομα ἀλλάζει ἔκφραση. Τὰ μάτια του γυαλίζουν. Σὰν κάτι καινούριο νὰ σκέφτηκε). Ἐκτός... ἐκτός ἂν μοῦ κάνεις καὶ σὺ μιὰ χάρη...
Λιποτ. (Τὸν κυτιᾶζει σὰ σωτήρα). Ὅτι θέλεις... ὅτι θέλεις... φτάνει νὰ μὴ μὲ βροῦν.
Γέρος (Τρίβει τὰ χέρια του). Τὸ ἐπάγγελμά μας περνᾶει κρίση αὐτὸν τὸν καιρό. Ὁ καταραμένος ὁ πόλεμος σοῦ κλέβει μὲς ἀπ' τὰ χέρια τὴ δουλειά σου. Δυὸ χρόνια τώρα δὲν ἄγγιξα οὔτ' ἓναν νεκρό. (Ὁ στρατιώτης τὸν κυτιᾶζει σὰ χαμένος). Ἄ, βέβαια, δὲν ξέρεις. (Μὲ ὕφος σὰ νὰ τοῦ ἐξομολογεῖται ἓνα μεγάλο μυστικό). Εἶμαι ὁ σαβανωτῆς τῆς πόλης. Μ' ἀπὸ τότε πού ἄρχισε ὁ πόλεμος, ποῦ καιρὸς γιὰ τέτοιες πολυτέλειες... τοὺς ρίχνουν ὅλους μαζὶ σ' ἓνα λάκκο, γρήγορα-γρήγορα. (Μὲ κάποια ἔκσταση). Ἐνῶ ὁ νεκρὸς ἔχει κι αὐτὸς τίς ἀπαιτήσεις του, θέλει τὴν περιποίησή του... νὰ τὸν πλύνεις, νὰ τὸν ἀλλάξεις καὶ νὰ τοῦ βάλεις τὰ τελευταῖα του ροῦχα πάνω στὴ γῆ... Ἐχεις δεῖ ποτέ σου ἓνα πεθαμένο ὀλόγυμνο; Θὰ μπορούσες ν' ἄχεις μάθει πολλά... (Μικρὴ παύση. Μὲ ὕφος σατανικό). Λοιπόν, τί λές;
Λιποτ. Δὲ... δὲν καταλαβαίνω.
Γέρος (Τοῦ δείχνει ἓνα μεγάλο μακρόστενο τραπέζι). Θὰ ξαπλώσεις ἐκεῖ, φρόνιμα-φρόνιμα, καί... καὶ θὰ μ' ἀφήσεις νὰ σὲ σαβανώσω.
Λιποτ. (μ' ἀποτροπιασμό). Γιὰ τὸ Θεό... ὅτιδῆποτε ἄλλο... μὰ ὄχι αὐτό.
Γέρος (ἀπότομα). Τότε... μπορεῖς νὰ πηγαίνεις. (Προχωρᾶει πρὸς τὴν πόρτα κ' ἐτοιμάζεται νὰ τὴν ἀνοίξει. Ἀκριβῶς ἐκείνη τὴ στιγμὴ ἢ περίπολος περνᾶει κάτω ἀπ' τὸ σπίτι).

Μπρὸς τραβοῦν οἱ γενναῖοι ξωμάχοι
τὸν ἐχθρὸν γὰρ συντριψοῦν παντοῦ...

Λιποτ. (μὲ λυγμό). Μή... μή... θὰ κάνω ὅτι θέλεις. Μὴν ἀνοίγεις...
Γέρος (Τὸν παίρνει ἀπὸ τὸ χέρι καὶ σὰν ὑπνοβάτη τὸν ὀδηγεῖ κοντὰ στὸ
τραπέζι. Τὸν ξαπλώνει. Ὑστερα ἀρχίζει σιγὰ-σιγὰ νὰ τὸν γδύ-
νει). Ὠραῖα, ὦραῖα. Ξάπλωσε ἐδῶ, καὶ μὴν κουνιέσαι καθόλου.
Μπράβο, ἔτσι... Δυὸ χρόνια ὄνειρεύομαι αὐτὴ τὴ στιγμή. (Μὲ
παραφορὰ). Τώρα εἶσαι νεκρός... ὅλα τέλειωσαν πιά γιὰ σένα.
Κι οὔτε καὶ τὸ τραγούδι τοῦτο σὲ φοβίζει, ὁ θάνατος βούλωσε
τ' αὐτιά σου μὲ χῶμα σου ἔφραξε τὸ στόμα μὲ χῶμα... αἰώνιο
χῶμα... (Ἀφοῦ τὸν γδύσει, παίρνει ἓνα μπουκάλι μὲ κρασί καὶ
τὸν πλένει. Νευρικὰ ρίγη διατρέχουν τὸ σῶμα τοῦ στρατιώτη).
Δὲν ξέρεις τί θὰ πεῖ: νᾶσαι σαβανωτής... Οἱ ἄνθρωποι ὅσο ζοῦν
σὲ φοβοῦνται... κανένας δὲ θέλει νὰ πιεῖ μαζί σου ἓνα ποτήρι
στὸ καπηλειό... Οἱ γρηῆς σταυροκοπιοῦνται, κρυφά, ὅταν περ-
νάω στὸ δρόμο, τὰ παιδιά κοροϊδεύουν: ὁ νεκρόγερος, ὁ νεκρό-
γερος φωνάζουν. Μὰ ὅταν ἔρθει ἡ ὥρα τοῦ καθενός, ἄ, τότε
παίρνω τὴν ἐκδίκησή μου. Ὁ νεκρόγερος γίνεται ἀφέντης μὲς
στὸ σπίτι τοῦ πεθαμένου. Μένεις ὀλομόναχος μαζί του, κι ἂν
θέλεις μπορεῖς νὰ τὸν φτύσεις κιόλας. (Μικρὴ παύση). Μάταιη
ἐκδίκηση, εἶναι ἀλήθεια. Γιατὶ ἐκεῖ πού βρίσκεται αὐτός δὲν
μπορεῖ νὰ τὸν φτάσει πιά ἢ φτυσιά σου... Μὰ γιατί κάθομαι
καὶ στὰ λέω ὅλα τοῦτα; Ἐσὺ πιά δὲν ἀκοῦς, δὲ βλέπεις... δὲν
περιμένεις τίποτα. Ἐφυγες! Καὶ θᾶσαι γιὰ πάντα τώρα νεκρός,
νεκρός, νεκρός, νεκρός... (Τὸν πασπατεύει μὲ ἀγριεμένα χέρια).
(Ἡ κάμαρα ἔχει γεμίσει ἀπὸ μιὰ βαριὰ μυρουδιά κρασιοῦ καὶ ἀν-
θρώπινης σάρκας—ἀκριβῶς ὅπως μυρίζουν οἱ κάμαρες τῶν πεθα-
μένων. Μακριὰ ἀκούγεται τὸ τραγούδι τῆς περίπολος:)

Καὶ τιμὴ σ' ὅποιον πέσει στὴ μάχη
γιὰ τὴν ἅγια λευτεριά τοῦ λαοῦ...

(Ἀνάβουν ξανὰ τὰ φῶτα στὸ ἄλλο δωμάτιο)

ΠΥΛΑΔΗΣ

(μὲ παραφορὰ)

Σταματῆστε αὐτὴν τὴν ἄθλια τραγωδία, δὲ διασκεδάζει πιά κανένα.

Ὅλα εἶναι λάθος,
τὸ ἔργο, τὰ πρόσωπα, ὁ τόπος κι ὁ χρόνος
λάθος. Ποιὸς μοίρασε τοὺς ρόλους; Γιατὶ αὐτός κι ὄχι ἐγώ;
Ποιὸς μὲ ρώτησε ἐμένα γιὰ νὰ μοῦ δώσει ἓνα πρόσωπο
τόσο ἀσήμαντο, ποιὸς μ' ἔριξε ἐδῶ
μέσα σὲ πράξεις πού δὲ θέλησα, μέσα σὲ λόγια πού ὄνειρεύτηκα

καὶ δὲν εἶπα ποτέ μου, σέρνοντας τὰ βήματά μου, αἰῶνες τώρα,
ἀπ' τοὺς Ταύρους, στὸ "Ἄργος, κι ἀπ' τὸ "Ἄργος στὸ θάνατο,
τρέμοντας κάτω ἀπ' τὸ χιόνι τῆς μετριότητος, κατάμονος,
μόλις ἀγγίζοντας τοὺς ἄλλους μὲ τὶς ἄκρες τῶν ἀγκῶνων
μὲς στὸ συνωστισμό τῆς Ἱστορίας. Μιὰ Μοῖρα σκοτεινὴ
μοιράζει τοὺς ρόλους ἀπαράδεχτα, ἀκατανόητα,
ἀπαραβίαστα. Μισῶ τὸν Ὀρέστη
μὲ τὰ ξέχειλα μαλλιά καὶ τὸ μεγάλο πεπρωμένο τοῦ φόνου.

ΣΤΕΦΑΝΟΣ

Ποιὰ Μοῖρα; Καὶ ποιούς ρόλους; Τὸ ρόλο μας τὸν διαλέξαμε οἱ ἴδιοι
ἐμεῖς, τὴν πρώτη μέρα
ποὺ διστάσαμε νὰ πάρουμε μιὰ ἀπόφαση, ἢ ποὺ σταθήκαμε εὐκολοί
σὲ μιὰν ἀναβολή. Μιὰ ταπείνωση
ποὺ δὲν πληρώθηκε μὲ φόνου, μπορεῖ, μιὰν ἄλλη ὥρα, ν' ἀναπηδήσει
μέσα σου, σὰ μαχαίρι,
καὶ νὰ σκοτώσει ὅτι πιὸ πολὺ ἀγαπᾷς. Ἐνα μεγάλο, ἀκατόρθωτο ὄνειρο
ποὺ τοῦκλεισες τὴν πόρτα σου, κάθεται ἀπ' ἔξω ἐκεῖ, χρόνια καὶ χρόνια
κι ὅταν σὲ βρίσκουν κρεμασμένο στὸ ὑπόγειο, ἀπ' τὸ μεγάλο σιδηροδοκὸ
ποὺ ὑποβαστάζει τὸ ταβάνι,
κανεῖς, κανεῖς δὲν ξέρει πῶς δὲν ἄντεχες πιά ν' ἀκοῦς
αὐτὰ τὰ τεράστια ματωμένα νύχια του νὰ γδέρνουνε τὴν πόρτα σου.
"Ὅλα ὅσα ἀρνηθήκαμε—αὐτὸ εἶν' τὸ πεπρωμένο μας.

ΕΛΙΣΣΑΒΕΤ

Κι ἂν ξαναζοῦσες τὰ ἴδια λάθη πάλι, τὰ ἴδια φοβισμένα βήματα
ἀπὸ τὸ Ὄρος τῶν Ἐλαιῶν στὴν ἀχόρταγη, ξεσηκωμένη πόλη.
Γιατὶ ὅσο θὰ σταυρώνουν τὸν Ἰησοῦ, θὰ παίζεται τὸ ἴδιο δράμα,
μ' ἄλλα πρόσωπα, σ' ἄλλους καιρούς, μὲ νέα ἐπιχειρήματα ἢ κατηγο-
ρίες. Ὅμως στὸ τέλος πάντα
κάποιος θὰ κλαίει τὸ ἴδιο, ἀκούγοντας τρεῖς φορές τὸν πετεινὸ,
ἐνῶ ἓνας ἄλλος θὰ κρεμιέται στὸν ἀγρὸ τοῦ Κεραμέως.
"Ὅχι ἐμεῖς, οἱ ἄλλοι — αὐτὸ εἶν' τὸ πεπρωμένο μας.

ΓΑΒΡΙΗΛ

Τώρα, κάθε βράδυ, πρέπει νὰ γυρίζω πάλι στὸ παλιό, πατρικὸ σπίτι
μὲ τὰ παντζούρια του κρεμασμένα σὰν τὰ σαγόνια τῶν γερόντων—
βέβαια, δὲ μοῦχουν καὶ μεγάλη ἐκτίμηση οἱ συγγενεῖς

Ὡς ἔτσι μένω στὸ ὑπόγειο. Μαζὶ μὲ τ' ἄχρηστα ἔπιπλα καὶ τ' ἀποφόρια.
Οἱ σκιῆς σαλέβουν σὰν ἀράχνες στὸ ταβάνι, μυρίζει πλάι ὁ ἀπόπατος,
στὰς γωνιῆς ἀναδύονται φωτογραφίες νεκρῶν, παλιῆς ὀμπρέλλες, σά-
πιες ἀναμνήσεις
σὰν κάρβια πού βούλιαξαν, ἐδῶ καὶ καιρό,
τὰ ἐπιπλα χάνουν τὸ σχῆμα τους, τὸ κρεβάτι γίνεται ἡ σανίδα ἑνὸς
ἀνθρώπου
πού χρόνια ναυαγεῖ μέσα στὸν ἔρωτα, καὶ στὴν ἄκρη ὁ καναπές,
ὁ ἴδιος καναπές πού πλάγιαζα κάποτε, καὶ κλείνοντας τὰ μάτια,
στεφόμενον μέγας βασιλιάς τοῦ κόσμου, εἶναι τώρα τὸ ἀνάχωμα ἑνὸς
τάφου, πού ἔθαψαν
ὅλη τὴν ἐφηβικὴ παντοδυναμία μου.

ΚΛΥΤΑΙΜΝΗΣΤΡΑ

Συχνά, τὴ νύχτα, οἱ σκάλες τρίζουν βαριά, σὰ νᾶναι ὁ Ὀρέστης πού
ἀνεβαίνει μὲ τὴν ἐκδίχηση —
ὅμως κ' ἐκεῖνος θ' ἀκούσει μὲ τὴ σειρά του στὴ σκάλα τὰ βήματα τῶν
Ἑριννύων.

ΦΙΛΙΠΠΟΣ

Γιὰ ὅλους μας ὑπάρχει μιὰ σκάλα πού θ' ἀκούσουμε κάποτε τ' ἀνελέητα
βήματα :
Τὰ βήματα μιᾶς Μεγάλης Ὠρας πού προσπαθήσαμε ν' ἀποφύγουμε,
τὰ βήματα μιᾶς μικρῆς θυσίας πού δὲν τολμήσαμε νὰ κάνουμε,
βαρύγδουπα, σὰ δεκανίκια, θ' ἀκούσουμε νὰ στριμώχνονται τὰ βήματα
παλιῶν νεκρῶν συντρόφων πού ξεχάσαμε...

ΚΛΥΤΑΙΜΝΗΣΤΡΑ

Τὸ βῆμα τοῦ χρόνου πού ἀνεβαίνει ὑπόκωφο, κουτσό, σέρνοντας ἕνα
πελώριο ραγισμένο καθρέφτη,
μιὰ σκάλα πού γυρίζοντας ἀπὸνχ θέατρο ἢ ἕνα μπάρ, κάποιον βράδυ
θ' ἀκούσουμε τὸ βῆμα τοῦ ἄχρηστου, πεθαμένου πιά, ἐαυτοῦ μας.

Καὶ πάντα ἡ νύχτα ἔρχεται παράξενα, σὰν τὸν Ἀγαμέμνονα τὴν
ὀλόφριχτη ἐκείνη ὥρα
πού ἤρθε καὶ στάθηκε νὰ δεχτεῖ τὸ χτύπημά μου
ἄοπλος κι ἀνυπεράσπιστος καὶ σατανικὸς

ξέροντας πώς κάθε στιγμή μου πιά θάναι δική του
αιώνια σκλάβια του μέσα στην τύψη του φόνου.

(παύση)

Κι ἄς λένε οἱ ἄλλοι ὅτι τάχω χαμένα καὶ φαντάζομαι πώς εἶμαι ἢ
Κλυταιμνήστρα.

Εἶναι, ἄλλωστε, τόσο πικρὴ ἢ ζωὴ, πού καθέννας κάτι πρέπει νὰ
φαντάζεται,
ἄλλιῶς...

ΠΥΛΑΔΗΣ

Ἐγὼ ποιὸν σκότωσα ; Κλαίγοντας πάντα κάτω ἀπ' τὰ ἰδρωμένα σεντόνια
ἢ ξυπνώντας με κραυγές τῆ νύχτα ἀπ' τὶς τύψεις
γιὰ τοὺς φόνους πού δὲν ἔκανα. Αὐτὸ τὸ καπέλλο πού βλέπετε —
μιὰ φτηνὴ, σταχτιά, τρυπημένη ρεμπούπλικα
ἦταν τοῦ πατέρα μου. Τὴ φοροῦσε ὀλημερίς, ἐκτὸς βέβαια ἀπ' τὶς ὥρες
τῆς δουλειᾶς,
τρίτος λογιστὴς σὲ μιὰ ἐταιρεία οἰκοδομῶν. Τὸ πρωί, καθὼς ἔμπαινε
στὸ γραφεῖο
ἔβγαζε τὸ καπέλλο καὶ χαιρετοῦσε ταπεινά, ὅλο ὑποκλίσεις, τὸν προϊ-
στάμενο
σχεδὸν σὰ νὰ ζητοῦσε συγγνώμη πού ὑπῆρχε, καὶ πού ἔβαζε στὸν κόπο
αὐτὸν τὸν ἀρχοντικὸ κύριο
ν' ἀνέχεται τὸ κάπως ἀστεῖο παρουσιαστικὸ του. Τὰ βράδια τὰ περνοῦσε
στὸ καπηλιό,
ἀμίλητος, δίχως συντροφιά, μονάχα κάθε τόσο σηκώνονταν ἀπότομα
τραυλίζοντας : «ἐγὼ τὴ σέβομαι τὴν κοινωνία»
καὶ βγάζοντας τὸ καπέλλο χαιρετοῦσε μ' εὐλάβεια
σὰ νὰ ὑποκλινόταν μπροστὰ σ' ἓνα ἀόρατο, καταχθόνιο πλῆθος.
(Ἄ, πὼς τὸν μισοῦσα τέτοιες στιγμές)

Κ' ἓνα βράδυ ὅπως κοιμόταν, πῆρα τὸ μαχαίρι τῆς κουζίνας
πλησίασα ἀθόρυβα—μὰ ὅπως πάντα, δειλὸς κι ἀνήμπορος, ξέσπασα
μαχαιρώνοντας τὸ ἀνυπεράσπιστο καπέλλο πάνω στὴν καρέκλα.

Ἦστερα ἔγινα ἄντρας. Πῆρα τὴ δουλειὰ τοῦ πατέρα μου
φόρεσα τὸ καπέλλο τοῦ πατέρα μου καὶ χαιρετοῦσα ταπεινά τὸν χον-
τρο - Αἴγισθο.

Μὰ τὰ βράδια φρόντιζα νὰ κρύβω τὸ μαχαίρι τῆς κουζίνας
γιατὶ τώρα μεγάλωνε ὁ δικός μου γιός.

Μὰ δὲ σᾶς εἶπα, ὁ πατέρας μου πέθανε ξαφνικά, ἀπὸ ἔμφραγμα,
πάνω σὲ μιὰ τέτοια ὑπόκλιση. Κι ὅπως κοίτονταν, μπρούμυτα, κάτω
στὸ πάτωμα

ἀνάμεσα στὰ πόδια τῶν περιέργων, ἦταν σὰ νὰ ζητοῦσε τὴν τελευταία,
τὴν πιὸ σπαραχτικὴ συγγνώμη του
γιὰ τὴν τόσο ἀσήμαντη ὑπαρξή του...

ΛΕΙΒΑΔΙΤΗΣ

Ἀποτυχίες, συμβιβασμοί, ἀλκοόλ, χειρόγραφα σκισμένα,
ἔρωτες τρισμεγάλοι, σὰν οὐρανοί, καὶ ἀγοραῖες ἄρρωστες ἀμαρτίες,
μικρότητες γιὰ τὸ τίποτα, ζωώδης ἀπληστία γιὰ ὅλα,
πράξεις ἡρωισμοῦ στὴ φαντασία μου, ἀφήνοντας, σὰν τὸν ἀντανισμό,
μιὰν αἴσθηση
ταπεινωμένου ἀντρισμοῦ, λαχεῖα ποὺ πέφτουν στὶς ὄνειροπολήσεις μου,
ὁ χρόνος κ' ἡ φιλοδοξία ποὺ σὰ σκυλιὰ μοιράζονται τὰ κόκκαλά μου,
μιὰ ἀποχαύνωση ὦρες-ὦρες, κι ἄλλοτε μιὰ λύσσα νὰ ἐξευτελιστεῖς
γιὰ νὰ ξεχάσεις ὅλα ὅσα δὲν ἔγιναν, ἢ μήπως μπορέσεις καὶ ὑπομείνεις
ὅσα εἶναι νὰ γίνουν—σὰν τοὺς τροχοὺς, σκέφτομαι, οἱ μέρες μου
ποὺ κομματιάζουν ἀνελέητα τὴ ζωὴ μου...

Κι ὅμως, οἱ ἀδυσώπητοι τροχοὶ δουλεύουν, πέρα ἀπ' τὴν ἀπόγνωση
ἢ τὴν τύψη μου,
ἀλέθοντας σὲ χορταστικὴ ποίηση
ὅλη αὐτὴν τὴν ἀόριστη, ἀπελπισμένη πείνα
μιᾶς ἀκατόρθωτης τελειότητας.

ΦΙΛΙΠΠΟΣ

(διηγεῖται γιὰ κάποιον κοινὸ φίλο)

Ὁλομόναχος μέσα στὸ σκοτεινὸ, πρόσκαιρο κελλὶ τῶν μελλοθανάτων,
οἱ πληγές του πονᾶνε, κάτι μεγάλες πληγές σὰν ἀνοιγμένα στόματα
ποὺ ὅλα εἶπαν «ΟΧΙ» στὸν ἐχθρό. Οἱ σύντροφοι διέδοσαν πῶς τοὺς
πρόδοσε
καὶ πάλι δὲ μίλησε—ὑπέρτατη θυσία, ὄχι πιά νὰ πεθάνεις,
μὰ νὰ δεχτεῖς καὶ νὰ ληστεψοῦν τὸ θάνατό σου
αὐτοὶ ποὺ ἀγάπησες. Ἔτσι, τώρα, μὲ τὰ χέρια σπασμένα, μὲ τοὺς
φυλακισμένους συντρόφους
ποὺ θὰ προσμένουν πίσω ἀπ' τὰ κάγκελλα τὴν αὐγή, καὶ θὰ φτύνουν
ἐνῶ θὰ περνάει
γιὰ νὰ πεθάνει, (καὶ ποῖος ξέρει ἂν τὸν ἐμποδίσει ἢ πίκρα ἢ οἱ φύλακες
καὶ δὲ σκύψει νὰ φιλήσει
αὐτὲς τίς φτυσιές), μὲ τὴ γυναίκα του νὰ πλαγιάζει κιόλας σ' ἓνα ξένο
κρεβάτι

ἄγνωστος, καταφρονημένος, ἀπερίσπαστος ἀπ' τὴν ἐγκατάλειψη ὅλων
μὲ κείνη τὴ δύναμη ποῦ δὲν τὴ βρίσκεις πουθενὰ
παρὰ μονάχα στὸ βάθος τοῦ πιὸ μεγάλου πόνου,
ἔνοιωσε ξαφνικά, γιὰ πρώτη καὶ τελευταία φορά,
μιὰν ἀπέραντη, σχεδὸν ἀφύσικη, ἐλευθερία — πέρα ἀπὸ ἐπιθυμίες καὶ
ὄνειρα

πέρα ἀπ' τὴ δυσπιστία ποῦχε κάποτε καὶ τοῦ μίκραινεν τὸν κόσμον
πέρα ἀπ' τὴν ἐμπιστοσύνη ποῦ τοῦχαν ἄλλοτε καὶ τοῦ μεγάλωνεν τὸν
ἑαυτό του,

πέρα ἀπ' τὴν προδοσίαν καὶ τὴν περιφρόνηση, τὸ παράπονον ἢ τὸ μίσος —
καὶ χαμογέλασε μὲ τὴ χριστιανικὴν παρομοίωσιν ποῦ ἔκανε,
σὰν ξάφνου, λέει, ν' ἀναλήφθηκε πάνω ἀπὸ κάθε ἀδυναμία
καὶ κάθε δύναμη — ἐκεῖ ποῦ ὅλα τελειώνουν, κ' ἡ ζωὴ καὶ ὁ χρόνος,
καὶ δὲν μένει παρὰ ἡ ἀπόλυτη, τρομαχτικὰ ἤσυχη, μοναξιά τοῦ θανάτου,
καὶ ἡ ἀπλή, σιωπηλή,
καθαρή, ἀπὸ κάθε ἀνταπόδοσιν, ἀτέλειωτη συντροφικότητα...

ΜΕΡΙΚΕΣ ΠΛΕΥΡΕΣ ΤΩΝ ΣΧΕΣΕΩΝ ΤΕΧΝΗΣ ΚΑΙ ΙΔΕΟΛΟΓΙΑΣ

Τοῦ Α. ΒΟΓΙΑΖΟΥ

Ὁ Α. Βογιάζος, Ἕλληνας πρόσφυγας στὴν ΕΣΣΔ, ἀσχολεῖται μὲ τὸν κινηματογράφο καὶ τὸ φιλολογικὸ δοκίμιο. Ἡ «Ε.Τ.» ἔχει δημοσιεύσει παλιότερα συνεργασίες του γιὰ τὸν σοβιετικὸν κινηματογράφο καὶ γιὰ τὴν σοβιετικὴν ποίηση. Σήμερα, δίκουμε μὲ χαρὰ τὸ ἀναγνωστικὸν μας κοινόν, ἕνα δοκίμιόν του πάνω στὸ πάντα επίκαιρον καὶ λεπτόν θέμα τῶν σχέσεων τέχνης καὶ ιδεολογίας.

Τὸ πρόβλημα τῶν σχέσεων ιδεολογίας καὶ τέχνης, σινοδεύει τὴν αἰσθητικὴν σκέψιν σ' ὅλην τὴν ἱστορικὴν της πορεία. Μὰ ποτὲ ἴσως δὲν κατεῖχε τόσο δεσπόζουσα θέσιν στὶς συζητήσεις γύρω ἀπὸ τὰ αἰσθητικὰ ζητήματα καὶ τὰ συγκεκριμένα ἔργα τέχνης, ποτὲ δὲν ἦταν ἀντικείμενον τόσο σφοδρῶν ἀντιγνωμιῶν καὶ τόσο πλατιῆς ἐπεξεργασίας ὅσο στὴν ἐποχὴ μας, ἐποχὴ κοσμογονικῶν μετασχηματισμῶν καὶ ὀξύτατης ιδεολογικῆς διαπάλης. Δὲν ὑπάρχει σκεπτόμενος καλλιτέχνης, δὲν ὑπάρχει σοβαρὸς κριτικὸς καὶ μελετητὴς ποὺ νὰ μὴν ἔχει θέσει στὸν ἑαυτὸν του ἑρωτήματα ὡς καὶ αὐτά: Εἶναι ἡ ἀληθινὴ τέχνη ἀσμιδίασθη μὲ ὁποιαδήποτε ἔνταξίν της στὴ σφαῖρα τῆς ιδεολογίας ἢ μήπως, ἀντίθετα, ἡ τέχνη εἶναι γενικὰ ἀδιανόητη ἔξω ἀπὸ ιδεολογικὰς ἐπιρροάς; Οἱ ιδεολογικὰς ἀναζητήσεις τοῦ καλλιτέχνη καὶ ἡ συνειδητοποίησίν τους ἀπ' αὐτὸν ἀποτελοῦν ἔμπόδιον ἢ κίνητρον στὴ δημιουργικὴν πράξιν; Μποροῦμε ἄραγε νὰ ποῦμε ὅτι ἡ ἐπίδρασις τῆς ιδεολογίας στὴν τέχνη εἶναι ἄλλοτε εὐεργετικὴ καὶ ἄλλοτε ἀρνητικὴ καὶ ἀπὸ τί καθορίζεται αὐτό; Ἡ θεμελιακὴ σημασία αὐτῶν τῶν ζητημάτων γίνεται φανερὴ ἀπ' τὸ ὅτι, ὅπως θὰ δοῦμε παρακάτω, μόνις θελήσουμε νὰ προχωρήσουμε σὲ μιὰ βαθύτερη καὶ πιὸ ἐμπεριστατωμένη ἐξέτασίν τους, βλέπουμε νὰ ἀνακύπτει, αὐτόματα, ὄλο τὸ σύμπλεγμα τῶν κεντρικῶν αἰσθητικῶν προβλημάτων: ἡ οὐσία καὶ ἰδιομορφία τοῦ καλλιτεχνικοῦ φαινομένου, τὰ σημεῖα ἐπαφῆς καὶ οἱ διαφορὰς ἀνάμεσα στὴν τέχνη καὶ τὶς ἄλλες μορφὰς τῆς κοινωνικῆς συνείδησης, ἡ σχέση περιεχομένου καὶ μορφῆς στὴν τέχνη κλπ.

Στὴ σύγχρονη ἀστικὴ αἰσθητικὴ ἐπικρατεῖ γενικὰ ἡ τάσις τοῦ ἐξοστρακισμοῦ τῆς ιδεολογίας ἀπὸ τὴν τέχνην. Ἡ τέχνη νοεῖται ὡς μιὰ τελείως αὐτόνομη σφαῖρα, ὅπου οἱ ιδεολογικὰς ἐπιρροὰς εἶναι ἐπιζήμιες καὶ μποροῦν νὰ γίνουν ἀνεκτὰς μόνον στὸ βαθμὸν ποὺ ἐξουδετερώνοται ὡς τέτοιες καὶ χάνουν κάθε ἰδιαίτην σημασία μέσα στὸ τελικὸν καλλιτεχνικὸν ἀποτέλεσμα. Κι ἂν γιὰ ὀρισμένους καλλιτέχνες αὐτὴ ἡ «ἀντιϊδεολογικὴ» στάσις μπορεῖ νὰ ἐκφράζει μιὰ διάθεσιν μὴ παραδοχῆς ἢ, καλύτερα, φυγῆς ἀπὸ τὴν γύρω τους ἀστικὴν πραγματικότητα, ὡστόσο ὡς ὀλοκληρωμένη αἰσθητικὴ ἀντίληψις ἔχει σήμερον σαφὴν κατεύθυνσιν ἐνάντια στὴν προσδευτικὴν, σο-

σιαλιστική ιδεολογία. Τα αισθητικά δοκίμια και άρθρα των αστών κριτικών δρίθουν από παθητικές εκκλήσεις για τη διαφύλαξη της «καθαρότητας» της τέχνης από την εισβολή της ιδεολογίας, εκσφενδονίζουν μύδρους κατά της λεγόμενης «στρατευμένης τέχνης», όπως αποκαλούν περιφρονητικά την τέχνη που διαπνέεται από προοδευτικά ιδανικά. Η μέθοδος που χρησιμοποιείται εδώ είναι απλή: οι αποτυχίες, αδυναμίες και λάθη των προοδευτικών καλλιτεχνών ανακηρύσσονται αυτόματα συνέπεια της «στράτευσής» τους και προβάλλονται κατά κόρον, ενώ οι επιτεύξεις τους όχι μόνο δεν αναλύονται σε συνάρτηση με την ιδεολογική τους τοποθέτηση, αλλά συχνά αποσιωπούνται ολότελα, ιδίως όταν συνυπάρχουν με τις παραπάνω αδυναμίες μέσα στο ίδιο έργο. Πρέπει να πούμε ότι και όρισμένοι προοδευτικοί διανοούμενοι, κάτω από την πίεση της αστικής κριτικής και των δυσκολιών που συναντά στην ανάπτυξη της ή τέχνη που διαπνέεται από τη μαρξιστική ιδεολογία, εγκολπώνονται κάποτε κι αυτοί το άπατηλό σχήμα της «στρατευμένης» και «ελεύθερης» τέχνης, που απαλλάσσει από τον κόπο της συγκεκριμένης και επίπονης ανάλυσης των παραπάνω δυσκολιών. Ακούμε τότε να υποστηρίζεται ή άποψη ότι ο προοδευτικός καλλιτέχνης πρέπει στη δημιουργική του δραστηριότητα να παραμένει «αστράτευτος», να κάνει αφαίρεση της ιδεολογίας του, αν θέλει να είναι γνήσια καλλιτεχνικό το αποτέλεσμα. Η αλλαγή από τη «στράτευση» συν ή ύπαρξη ταλέντου προβάλλονται ούτε λίγο ούτε πολύ σαν εγγύηση της δημιουργίας αληθινού έργου τέχνης.

”Αμεση και έμμεση έκφραση της ιδεολογίας

Πριν ασχοληθούμε αναλυτικά με την εξέταση παρόμοιων απόψεων, θα πρέπει να τονίσουμε πως οι σχέσεις ιδεολογίας και τέχνης δεν είναι καθόλου απλές και κάθε άλλο παρά μπορούν να εκφραστούν εξαντλητικά με μια οποιαδήποτε γενική φόρμουλα. Κάθε προσπάθεια γενίκευσης σ’ αυτό το πεδίο πρέπει να γίνεται με πολλή προσοχή ώστε να μην απομακρυνόμαστε από το έδαφος της συγκεκριμένης ιστορικής πείρας της καλλιτεχνικής δημιουργίας, των συγκεκριμένων μορφών με τις οποίες αυτή εκδηλώνεται.

Είναι, λογουχάρη, φανερό ότι το πρόβλημα δεν μπορεί να τεθεί με τον ίδιο τρόπο σε τόσο διαφορετικά είδη τέχνης, όπως είναι ή μουσική, ή ζωγραφική, το μυθιστόρημα κλπ. Κι αυτό όχι, βέβαια, με την έννοια ότι όρισμένα απ’ αυτά τα είδη ύφίστανται την επίδραση της ιδεολογίας, ενώ άλλα βρίσκονται τάχα έξω από τη σφαίρα της. Στην πραγματικότητα κάθε έργο τέχνης διέπεται από μια όρισμένη ιδεολογική στάση, με την πλατύτερη σημασία της λέξης. Η διάκριση επιδιόλκεται από την ποιοτική διαφορά των εκφραστικών μέσων κάθε τέχνης, που στη μια περίπτωση προβάλλουν περισσότερο το νοητικό στοιχείο, ενώ σε άλλη έχουν περισσότερο αισθησιακό χαρακτήρα. Έτσι, σε εξάρτηση από την ιδιομορφία αυτή των εκφραστικών μέσων κάθε τέχνης, ή ιδεολογική στάση του δημιουργού εκφράζεται στο τελικό καλλιτεχνικό αποτέλεσμα άλλοτε με άμεσο τρόπο, με τη συγκεκριμένη κοινωνικοπολιτική της έννοια και κατεύθυνση, κι άλλοτε έμμεσα, προσδιορίζοντας τη συναισθηματική κλίμακα του έργου, τη γενικότερη αίσθηση ζωής που το χαρακτηρίζει.

Ας πάρουμε, σαν παράδειγμα, την περίπτωση της «καθαρής» μουσικής (δηλ. αυτής που δεν συνδέεται με το λόγο όπως στο τραγούδι, το δράτικό κλπ.). Οι ιδέες της γαλλικής επανάστασης που ενέπνεαν τον Μπετόβεν, ή ένταση του ιδεολογικού πάθους που γεννιόταν απ’ αυτές προσδιόρισαν το επιβλητικό μεγαλείο, τη δύναμη και τη διαιότητα του ύφους της συμφωνιακής μουσικής του. Μά αν θελήσουμε να εξετάσουμε το ζήτημα από την άποψη της μετάδοσης του ιδεολογικού περιεχομένου, τότε θα δοῦμε πως στη μουσική, λόγω της άκρας (αισθησιακής) αφαίρεσης των εκφραστικών μέσων που τη χαρακτηρίζει από τη φύση της, δεν μένει τελικά από το ιδεολογικό γεγονός που στάθηκε στην άφετηρία του έργου τίποτε άλλο εκτός

από το συναισθηματικό περιγράμματά του. Η ἄλφα ιδέα μπορεί περισσότερο ἀπ' τὴν βήτα νὰ εἶναι ἱκανὴ νὰ ἐμπνεύσει ἕνα μουσουργό, νὰ ἐμφυσήσῃ συγκινησιακὴ δύναμη στὸ ἔργο του, μὰ δὲν μπορούμε νὰ ποῦμε πὼς τὸ ἔργο πού αὐτὸς θὰ δημιουργήσῃ ἐκφράζει: (μὲ τὴν ἐννοια τῆς μετάδοσης στὸν ἀκροατὴ) ὁποιαδήποτε ιδέα. Τὸ μουσικὸ ἔργο ὑποβάλλει ὀρισμένες θέσεις μὲ τίς πιὸ λεπτές ἀποχρώσεις τους, μὰ οἱ ἰδεολογικοὶ συνειρμοὶ πού προκαλεῖ στὸν ἀκροατὴ δὲν ἔχουν ὑποχρεωτικὸ χαρακτήρα, δὲν ὑποβάλλονται ἀναγκαστικὰ ἀπὸ στοιχεῖα πού περιέχονται στὸ ἴδιο τὸ ἔργο, ἀλλὰ ἐξαρτιοῦνται ὀλοκληρωτικὰ ἀπὸ τὴν ὑποκειμενικὴ πρόσληψη τοῦ ἀκροατῆ.

Στὴ ζωγραφικὴ (τουλάχιστο τὴν εἰκονικὴ) ὑπάρχουν σχετικὰ μεγαλύτερες δυνατότητες ἄμεσα ἰδεολογικῆς ἐπενέργειας, γιατί οἱ συγκεκριμένες παραστάσεις πού αὐτὴ προσφέρει στὸ θεατὴ ἐπιτρέπουν ὀρισμένους συνειρμούς ἰδεῶν, τὴ σύνδεση τῶν συναισθημάτων πού ὑποβάλλει ὁ πίνακας μὲ μιὰ ὀρισμένη ἰδεολογικὴ τοποθέτηση. Μὰ κ' ἐδῶ ἡ στατικὴ τῶν ἐκφραστικῶν μέσων, τὸ γεγονός ὅτι τὸ ἔργο ζωγραφικῆς δὲν ἀναπτύσσεται χρονικὰ, ἀλλὰ ὑποβάλλει στὸ θεατὴ τὸ περιεχόμενό του λίγο - πολὺ στιγμιαῖα, δὲν ἀφήνουν μεγάλα περιθώρια γιὰ τὴν ἐκφραση τοῦ ἰδεολογικοῦ γεγονότος πού εἶναι ἀπὸ τὴ φύση του δυναμικὸ, ἀπαιτεῖ δηλ. ἀνάπτυξη. Στὴν καλύτερη περίπτωση τὸ ἔργο ζωγραφικῆς μπορεῖ νὰ ἐκφράσῃ συναισθήματα πού ἀπορρέουν ἀπὸ ἕνα ἰδεολογικὸ γεγονός καὶ ἀπὸ τὴν ἀντίστοιχη στάση τοῦ καλλιτέχνη, ἐπιβάλλοντας στὸ θεατὴ τὴ σύνδεση μὲ αὐτὴν τὴν ἰδεολογικὴ τοποθέτηση (σὲ διάκριση ἀπὸ τὴ μουσικὴ πού δὲν ἔχει τὴ δυνατότητα νὰ ἐπιβάλλει μὲ τὰ δικά της μέσα οὔτε μιὰ τέτοια σύνδεση).

Ἄς πάρουμε, λογουχάρη, ἕνα γενικὰ ἀναγνωρισμένο, κλασικὸ ἤδη ἔργο τῆς σοβιετικῆς ζωγραφικῆς — τὴν «Ἄμυνα τῆς Πετρούπολης» τοῦ Ντεϊνέκα πού παριστάνει ἐθελοντὲς - κόκκινους μαχητὲς, ἄντρες καὶ γυναῖκες, κατευθυνόμενους στὸ μέτωπο, ἐνῶ στὸ ἐπάνω μέρος τοῦ πίνακα βλέπουμε σὲ μιὰ γέφυρα τραυματίες πού ἐπιστρέφουν ἀπὸ ἐκεῖ. Ὁ ἐντονος ρυθμὸς ἀποφασιστικῆς κίνησης πού μᾶς ὑποβάλλουν οἱ φιγούρες τῶν κόκκινων μαχητῶν, ἀνάλογα διαταγμένες καὶ ἀδρὰ διαγραμμένες στὸ σχεδὸν γυμνὸ φόντο, (ρυθμὸς πού ὑπογραμμίζεται ἀκόμα περισσότερο ἀπὸ τὴν ἀντίστροφη «ἄτακτη» κίνηση τῶν τραυματιῶν), ἡ ἀσκητικὴ λιτότητα τῆς ὅλης σύνθεσης καὶ ὁ αὐστηρὸς, σχεδὸν μεταλλικὸς χρωματισμὸς — ὅλα αὐτὰ μαζὶ ἀφήνουν στὸ θεατὴ ἕνα ἰσχυρὸ αἰσθηματικὸ ἔντασης, κινητοποιήσεως ὅλων τῶν δυνάμεων γιὰ τὴν ἀποφασιστικὴ σύγκρουση.

Αὐτὸ τὸ αἰσθηματικὸ (ἢ συμπλεγμὰ αἰσθημάτων) πού μᾶς ὑποβάλλει ὁ πίνακας τοῦ Ντεϊνέκα, παίρνει μιὰ ὀρισμένη ἰδεολογικὴ κατεύθυνση χάρις στὸ ὅτι οἱ συγκεκριμένες μορφές τῶν κόκκινων μαχητῶν προκαλοῦν τὴ σύνδεση αὐτῶν τῶν αἰσθημάτων μὲ τὴν ιδέα τῆς Ὀχτωβριανῆς Ἐπανάστασης καὶ τῆς ὑπεράσπισής της ἀπὸ τοὺς ἐχθροὺς της. Σ' αὐτὸ ἔγκειται, μὰ καὶ σ' αὐτὸ περιορίζεται ἀναγκαῖα ἡ ἰδεολογικὴ φόρτιση τοῦ πίνακα. Τὸ ἴδιο τὸ ἰδεολογικὸ φαινόμενο — οἱ συγκρούσεις, ζυμώσεις, ἀνακατατάξεις στὴ ρωσικὴ κοινωνία αὐτῆς τῆς περιόδου, ἰδωμένες ἀπὸ ἐπαναστατικὴ σκοπιά, — ἐπηρέασε, βέβαια, ἀποφασιστικὰ τὴν ὅλη δημιουργία τοῦ πίνακα, μὰ τελικὰ δὲν ἐβρῆκε σ' αὐτὸ τὴν ἐκφρασὴ του παρὰ σὰν ἔμμεση, συναισθηματικὴ κυρίως, ἀπήχηση. Κι ἂν θελήσουμε νὰ συγκρίνουμε μόνον ἀπ' αὐτὴν τὴν ἔκφραση (δηλ. τῆς ἰδεολογικῆς φόρτισης) τὸν πίνακα τοῦ Ντεϊνέκα μὲ ἕνα ὁποιοδήποτε ἄρτιο λογοτεχνικὸ ἔργο πού ἀναφέρεται στὸ ἴδιο ὑλικὸ ζωῆς ἀπὸ ἀνάλογη ἰδεολογικὴ σκοπιά, ὅπως λογουχάρη, τὸ θεατρικὸ ἔργο τοῦ Β. Βισνέφσκυ «Αἰσιόδοξη τραγωδία», βλέπουμε ἀμέσως πὼς ἡ σύγκριση ἀποβαίνει συντριπτικὰ πρὸς ὄφελος τοῦ τελευταίου. Γιατί ἐδῶ τὸ ἰδεολογικὸ φαινόμενο δὲν προσδιορίζει ἀπλῶς καὶ μόνον τὴ συναισθηματικὴ συγκρότηση τοῦ ἔργου, ἀλλὰ βρίσκει σ' αὐτὸ μιὰν ἄμεση ἐκφραση, μὲ ὅλο τὸν σύνθετο προβληματισμὸ του, ὅπως τὸν συλλαμβάνει ὁ δημιουργός, καὶ ἀνάλογα βαθιὰ καὶ ἐντονη εἶναι ἡ ἰδεολογικὴ ἐπίδραση πού ἀσκεῖ τὸ ἔργο στὸν ἀναγνώστη ἢ θεατὴ.

Τὰ παραπάνω δὲν ἔχουν, βέβαια, τὴν ἐννοια μιᾶς ἱεράρχησης τῶν διαφόρων εἰδῶν τέχνης σὲ ἀνώτερα καὶ ὑποδεέστερα. Τὸ καθένα ἀπ' αὐτὰ ἀσκεῖ μιὰ ἀναγι-

κατάστατη αισθητική λειτουργία, έχει το «μονοπόλιο» της ανάπτυξης ορισμένων πλευρών του ψυχικού κόσμου του ανθρώπου, και κάθε υποτίμηση ενός είδους τέχνης, από λόγους άμεσης ιδεολογικής σκοπιμότητας, δεν μπορεί παρά να σημαίνει αυτόματα περιορισμό, στένεμα του πεδίου της διαπαιδαγωγικής επίδρασης της τέχνης, με την ευρύτερη (και τή μοναδικά σωστή) έννοια. Είναι, λογουχάρη, φανερό, ότι καμιά άλλη, ιδεολογικά πιο άμεση, τέχνη δεν μπορεί να υποκαταστήσει την «καθαρή» μουσική, να επηρεάσει εκείνες τις πλευρές του ανθρώπινου θυμικού που αυτή καλλιεργεί και αναπτύσσει.

Η διάκριση ανάμεσα στην άμεση και έμμεση έκφραση της ιδεολογικής στάσης του δημιουργού στις διάφορες μορφές τέχνης είναι έντελώς απαραίτητο να γίνεται από τή στιγμή που το θέμα των σχέσεων ιδεολογίας και τέχνης το εξετάζουμε όχι απλώς από τήν άποψη του ιδεολογικού προσδιορισμού της καλλιτεχνικής δημιουργίας (που ισχύει για όλα ανεξαιρέτα τὰ είδη τέχνης), αλλά από τήν άποψη της άμεσης συμμετοχής των έργων τέχνης στην τρέχουσα ιδεολογική διαπάλη. Στην περίπτωση αυτή τὰ κριτήρια και οι απαιτήσεις απέναντι στα διάφορα είδη τέχνης είναι διαφορετικά, και στην πρώτη γραμμή προωθούνται εκείνα τὰ είδη που έχουν αντικειμενικά τή δυνατότητα να εκφράζουν άμεσα τήν ιδεολογική στάση του καλλιτέχνη, όπως είναι ή λογοτεχνία, τὸ θέατρο, ὁ κινηματογράφος κλπ.

Κοσμοθεωρία και καλλιτεχνική δημιουργία

Ένα πρώτο βασικό συμπέρασμα που θγαίνει από τήν προσεχτική μελέτη του έργου, π.χ. όποιουδήποτε αξιόλογου συγγραφέα, είναι ότι ή σχέση ανάμεσα στις ιδέες που αυτός προσδίδει και τή λογοτεχνική του δημιουργία, δεν μπορεί να αναχθεί σε μιάν απλή σχέση αντανάκλασης των πρώτων από τή δεύτερη. Είναι πάμπολλες οι περιπτώσεις λογοτεχνικών έργων που αντικειμενικά περιλαμβάνουν ιδεολογικό περιεχόμενο ασύγκριτα πιο προσδευτικό από τις αντιλήψεις που υποστήριζαν οι δημιουργοί τους. Το φαινόμενο έχει επισημανθεί και τονιστεί, όπως είναι γνωστό, από τους κλασικούς του μαρξισμού - λενινισμού, απ' άφορμή το έργο του Μπαλζάκ και του Τολστόι. Η διαπίστωση αυτή έχει όρει πια γενική αναγνώριση στη μαρξιστική κριτική, μά ή δυσκολία βρίσκεται ακριβώς στο παραπέρα όήμα — στην εξήγηση αυτού του «παραδόξου». Και όω είναι που παρουσιάζονται διαφορετικές άπόψεις.

Μιά απ' αυτές τείνει να έρμηνεύσει τὸ φαινόμενο μιās τέτοιας αντινομίας με τήν απόλυτη αντιπαράθεση της κοσμοθεωρίας του συγγραφέα, από τή μιὰ μεριά, και της δημιουργικής μεθόδου που αυτός εφαρμόζει, από τήν άλλη. Σύμφωνα με τήν άποψη αυτή, ή ρεαλιστική μέθοδος, επιτρέποντας τή διείσδυση στην ουσία της συγκριτικής πραγματικότητας, έδωσε στο έργο του Μπαλζάκ αντικειμενικά προσδευτικό περιεχόμενο, παρά τις αντιδραστικές πολιτικές πεποιθήσεις του συγγραφέα, που αποδείχτηκαν έτσι έπουσιώδεις στη διαδικασία της καλλιτεχνικής δημιουργίας. Μιά τέτοια αντίληψη περιέχει όρισμένη όόση αλήθειας: είναι γεγονός ότι ή ρεαλιστική μέθοδος, επιβάλλοντας τή μελέτη και ανάλυση της πραγματικότητας, επιτρέπει στο υλικό ζωής που χρησιμοποιεί ὁ καλλιτέχνης να ασκεί μεγαλύτερη πίεση πάνω στη συνείδησή του απ' ό,τι στην περίπτωση όποιουδήποτε άλλης μεθόδου. Μά ή υπερβολή και απολυτοποίηση αυτής της αλήθειας, ή άναγωγή της σε αντιπαράθεση κοσμοθεωρίας και μεθόδου οδηγεί σε μιὰ διαστρεβλωμένη εικόνα της δημιουργικής διαδικασίας: απ' αυτήν εξοβελίζεται τεχνητά ή κοσμοθεωρία του δημιουργού, ενώ ή ρεαλιστική μέθοδος παρουσιάζεται σα δύναμη όχι μόνο άσχετη προς αυτή τήν κοσμοθεωρία, αλλά και γενικά έξωτερική προς τή συνείδηση του καλλιτέχνη, στην όποία επιβάλλει μιὰ παθητική αντανάκλαση της πραγματικότητας. Η έσχατη κατάληξη αυτής της αντίληψης είναι ή αντικειμενιστική θεωρία της τέχνης που ανέπτυξε ὁ Λούκατς: σύμφωνα μ' αυτήν, ὁ αληθινός καλλιτέχνης, τήν ώρα που δημιουργεί, γίνεται ένα είδος ὄργανου που αντα

να κλά «τὴν κίνησιν τῆς πραγματικότητος, τὴν κατεύθυνσίν τῆς, τοὺς οὐσιαστικούς τῆς προσανατολισμούς στή ζωή, τὴ μονιμότητα καὶ τοὺς μετασχηματισμούς». Μιὰ τέτοια μονόπλευρη καὶ μὲ παθητικὴ ἔννοια προδολὴ τῆς ἀντανεκλαστικῆς ιδιότητος τῆς τέχνης τείνει ἀναπόφευκτα στὸ νὰ τὴν περιορίσει σὲ μιὰ καταγραφὴ καὶ ἀρχαιολόγησιν τῶν διαφορῶν στιγμῶν τῆς πραγματικότητος, παραγνωρίζοντας ἔτσι τὴν τεράστια ἐνεργητικὴ - ἀναπλαστικὴ τῆς δύναμι καί, κατὰ συνέπεια, τὸν ἴδιον τὸ ρόλον τῆς στὴν ἰδεολογικὴ διαπάλη.

Στὴν παραπάνω ἀντίληψιν ἀντιπαρατάσσεται μιὰ ἄλλη ἐρμηνεία τοῦ φαινομένου, ποὺ προσανατολίζεται στὴ διερεύνησιν τῶν ἀντιφάσεων μέσα στὴν ἴδια τὴν κοσμοθεωρίαν τοῦ συγγραφέα καὶ στὴν παρακολούθησιν τῆς ἀντανεκλαστικῆς τῆς στὴν καλλιτεχνικὴν του δημιουργίαν. Ἐδῶ ξεπερνιέται ἡ μηχανιστικὴ ἀπομόνωσιν καὶ ἀντιπαράθεσιν κοσμοθεωρίας καὶ μεθόδου, ἡ δημιουργικὴ πράξις ἐπανασυνδέεται μὲ τὴν ἰδεολογικὴν πρόθεσιν τοῦ καλλιτέχνη. Αὕτῃ εἶναι ἡ θετικὴ πλευρὰ μιᾶς τέτοιας ἀντίληψης. Ἀπὸ τὴν ἄλλη μεριά ὅμως, δὲν μπορούμε νὰ μὴν παρατηρήσουμε καὶ ἕνα οὐσιαστικὸ ἐλάττωμά τῆς: ἡ κοσμοθεωρία τοῦ συγγραφέα παίρνεται ὡς ἕνα στατικὸ δεδομένο, προϋπάρχον τῆς καλλιτεχνικῆς δημιουργίας, στὴν ὁποία ὕστερα ἀντανεκλάται. Ἄν ὅμως καταπιαστοῦμε μὲ τὴ συγκεκριμένη ἀνάλυσιν περιπτώσεων ὡς καὶ αὐτὲς ποὺ ἀναφέραμε πιὸ πάνω (Μπαλζάκ, Τολστόι κλπ.), τότε θὰ δοῦμε πῶς ὁρισμέναι ἀντιφάσεις δὲν θὰ μπορούμε μὲ κανένα τρόπο νὰ τὶς ἔβρουμε στὴν πρὶν ἀπὸ τὸ δοσμένο ἔργον ἰδεολογικὴν τοποθέτησιν τοῦ συγγραφέα, γιατί παρουσιάστηκαν ἀκριβῶς στὴν πορεία τῆς δημιουργίας του.

Ἡ λύσιν τοῦ προβλήματος μπορεῖ, κατὰ τὴ γνώμη μας, νὰ βρεθῆ μόνον ἂν συγκεκριμενοποιήσουμε τὴν ἔννοια «κοσμοθεωρία» σὲ σχέση μὲ τὴν καλλιτεχνικὴν δημιουργίαν. Πρῶτα - πρῶτα πρέπει νὰ πάρουμε ὑπόψιν μας ὅτι ἡ δημιουργικὴ πράξις εἶναι γιὰ τὸν καλλιτέχνη, ἀπὸ τὴ φύσιν τῆς, ἕνα ἐνεργητικὸν προτσὲς ἀναζήτησιν, ἔρευνας, ὅπου αὐτὸς καθοδηγεῖται, θέδαια, ἀπὸ ὁρισμέναις πεποιθήσεσιν καὶ προθέσεσιν, μὰ δὲν μπορεῖ νὰ περιοριστεῖ στὴν ἀπλὴ ἐπιθεδαίωσίν τούς καὶ δὲν τοῦ εἶναι ἐκ τῶν προτέρων γνωστὸ τὸ ἀποτέλεσμα αὐτῆς τῆς ἐπαφῆς τῶν προθέσεων του, μέσω τῆς καλλιτεχνικῆς εὐαισθησίας του, μὲ τὸ ὕλικὸν ζωὴν ποὺ θέλει νὰ ἐκφράσει. Ἔτσι, ὅταν μιλοῦμε γιὰ τὴν κοσμοαντίληψιν ποὺ ἀποκρυσταλλώνεται σὲ ἕνα ὁρισμένον ἔργον τέχνης, δὲν μπορούμε νὰ ἐννοοῦμε μόνον τὶς λίγες - πολὺ σταθερὲς ἰδέαι τοῦ δημιουργοῦ του, ἀλλὰ καὶ ἕνα ὁλόκληρον σύμπλεγμα ἀντιδράσεων (ἄλλοτε ἐναρμονισμένων μὲ αὐτὲς τὶς ἰδέαι καὶ ἄλλοτε ὄχι) ποὺ τὸν κατεῖχαν τὴ στιγμὴ τῆς δημιουργίας.

Ἐνα διαφωτιστικὸν παράδειγμα ἀπὸ τὴν ὁποίαν αὕτῃ θὰ μπορούσε, λογουχάρη, νὰ ἀποτελέσει ἡ μορφή τῆς κομμουνίστριας Ρίτας στὸ μυθιστόρημα τοῦ Ἄ. Τερζάκη «Δίχως θεό». Εἶναι γνωστὴ ἡ ἀρνητικὴ ἀπέναντι στὸν κομμουνισμό ἰδεολογικὴ τοποθέτησιν τοῦ Τερζάκη, ποὺ ἔχει βρεῖ τὴν ἐκφρασὴν τῆς καὶ σ' αὐτὸ τὸ μυθιστόρημα. Ταυτόχρονα, ὅμως, ἕνα πρόβλημα ποὺ τὸν ἀπασχολεῖ πολὺ ἐντονα εἶναι τὸ κενὸ ποὺ δημιουργεῖ στοὺς ἀνθρώπους τῆς ἰδεολογίας του ἡ ἔλλειψιν ἑνὸς μεγάλου θετικοῦ ἰδανικοῦ (εἶναι χαρακτηριστικὸν ὅτι μετὰ τὴν ἐπιστροφή ἀπὸ ταξίδι του στὴ Σοβιετικὴ Ἐνωσιν, ἕνα ἀπὸ τὰ σημεῖα τῶν ἐντυπώσεων του ποὺ τόνισε περισσότερο, εἶναι ὅτι ἐκεῖ οἱ ἄνθρωποι «ἔχουν θεό», ἐννοώντας ὅτι ἐμπνέονται ἀπὸ ἰδανικά). Τὸ σύμπλεγμα τῶν συναισθημάτων ποὺ ἀπορρέει ἀπ' αὐτὴν τὴν ἀνάγκη μιᾶς «ζωῆς μὲ ἰδανικά», σπρώχνει προφανῶς τὸν συγγραφέαν νὰ δεῖ ἀπὸ μιάν ἄλλην, λιγότερον προκατειλημμένην σκοπιάν, τὴν περίπτωσιν τοῦ παράνομου κομμουνιστῆ ἀγωνιστῆ, ποὺ ὑποβάλλεται στὶς πιὸ σκληρὲς στέρησεις καὶ θυσιάζει τὰ πάντα γιὰ τὰ ἰδανικά του. Ἡ ἀνθρώπινη αὕτῃ περίπτωσιν κεντρίζει τὴν καλλιτεχνικὴν εὐαισθησίαν του, ὡς ἐνδιαφέρον ἀντικείμενον γιὰ ἀναπαράστασιν. Προκαλεῖται ἔτσι, στὸ προτσὲς τῆς δημιουργίας, μιὰ «ἀλυσσωτὴ ἀντίδρασιν» ποὺ δὲν ἐλέγχεται πιὰ ἀπόλυτα ἀπὸ τὶς πολιτικοκοινωνικὲς προκαταλήψεις τοῦ συγγραφέα καὶ ἔχει ὡς ἀποτέλεσμα τὴν ὑπερφαιλάγγισίν τούς ἀπὸ τὴν ἀλήθειαν τῆς ζωῆς. Ἔτσι, ἐνῶ οἱ «ἰδεολογικοὶ» συλλογισμοὶ ποὺ θάζει ποῦ καὶ ποῦ στὸ στόμα τῆς Ρίτας ὁ συγγραφέας εἶναι ψεύτικοι καὶ προδίδουν τὸ λιγότερον ἄγνοια τοῦ τρόπου

σκέψης ενός κομμουνιστή, σαν τύπος ή μορφή αυτή έχει στο έργο ένα αληθινό περιεχόμενο ζωής, πείθει και, σε τελική ανάλυση, καταχτά τη συμπάθεια του αναγνώστη με την ψυχική ζωντάνια, τη δύναμη της θέλησης, το ήρωικό πνεύμα που την διέπουν.

Περιπτώσεις σαν την παραπάνω μπορούμε να βρούμε άφθονες στην ιστορία της λογοτεχνίας, παλιότερης και σύγχρονης. Βλέπουμε, λοιπόν, ότι ανάμεσα στη υποκειμενική ιδεολογία ενός καλλιτέχνη και το αντικειμενικό ιδεολογικό περιεχόμενο ενός έργου του δεν μπορεί να μπαίνει αυτόματα το σημείο της ισότητας. Αυτό το έπεσήμανε πολύ εύστοχα ο Λένιν στην περίπτωση του Τολστόι (ιδιαίτερα στο άρθρο «Ο Λέων Τολστόι σαν καθρέφτης της ρωσικής επανάστασης»): ενώ αναγνωρίζει ότι ο Τολστόι «δεν κατάλαβε, ολοφάνερα, την επανάσταση» του 1905 και «στάθηκε ολοφάνερα, παράμερα» απ' αυτήν, ωστόσο παρακάτω τονίζει πως «μια και έχουμε να κάνουμε με ένα πραγματικά μεγάλο καλλιτέχνη, τότε αυτός δεν μπορούσε παρά να καθρεφτίσει μερικές, έστω, από τις ουσιαστικές πλευρές της επανάστασης».

Αξίζει να σημειωθεί πως στον ίδιο τον Τολστόι βρίσκουμε αρκετές χαρακτηριστικές ομολογίες για την αποφασιστική πίεση που ασκούσε στη δημιουργία του το υλικό ζωής που απεικόνιζε. Στον επίλογο της «Σονάτας του Κρώυτσερ» π.χ. γράφει: «Δεν περίμενα σε καμιά περίπτωση ή πορεία των σκέψεών μου να με οδηγήσει εκεί που με οδήγησε. Έφριττα για τὰ συμπεράσματά μου, δεν ήθελα να τὰ πιστέψω, μὰ δεν μπορούσα να μὴ τὰ πιστέψω». Κι άλλου σημειώνει: «Οι ήρωες και ήρωίδες μου κάνουν κάποτε τέτοια κόλπα που εγώ δεν θὰ τὰ ήθελα. Κάνουν αυτό που θὰ έπρεπε να κάνουν στην πραγματική ζωή και όπως αυτό συμβαίνει στην πραγματική ζωή, και όχι αυτό που θὰ ήθελα εγώ».

Ο γενάρχης της σοσιαλιστικής λογοτεχνίας, ο Γκόρκυ, μὰς έχει αφήσει μια ανάλογη μαρτυρία, γράφοντας ότι «η καλλιτεχνική εικόνα είναι σχεδόν πάντοτε ευρύτερη και βαθύτερη από την ιδέα. παίρνει τον άνθρωπο με όλη την πολυμορφία της ψυχικής του ζωής, με όλες τις αντιθέσεις των αισθημάτων και των σκέψεών του. Η καλλιτεχνική δημιουργία — συνεχίζει ο Γκόρκυ — είναι πιο έντιμη απέναντι στην πραγματικότητα, και μόνο εκεί όπου γίνεται ούρα της δημοσιολογίας χάνει την έντιμη αντικειμενικότητά της».

Μια διαπίστωση και ταυτόχρονα σοβαρή προσπάθεια έρμηνείας αυτού του φαινομένου έχει κάνει εδώ κ' έναν αιώνα ο μεγαλοφυής Ρώσος κριτικός Ντομπρολιούμποφ, που το έργο του στάθηκε μια σύντομη, αλλά ζωηρή αναλαμπή στην ιστορία της αισθητικής σκέψης (πέθανε σε ηλικία 25 χρονών). Αναφερόμενος στο πρόβλημα της κοσμοαντίληψης που διέπει το έργο του καλλιτέχνη, ο Ντομπρολιούμποφ γράφει: «Στα έργα ενός προικισμένου με ταλέντο λογοτέχνη, όσο διαφορετικά και αν είναι αυτά, μπορούμε πάντοτε να παρατηρήσουμε κάτι το κοινό που τὰ χαρακτηρίζει όλα και τὰ διακρίνει από τὰ έργα άλλων συγγραφέων. Στην τεχνική ορολογία της τέχνης έχει καθιερωθεί να ονομάζεται αυτό κοσμοαντίληψη του καλλιτέχνη. Αλλά άδικα θὰ πασχίζαμε να αναγάγουμε την κοσμοαντίληψη αυτή σε ορισμένα λογικά σχήματα, να την εκφράσουμε με αφηρημένους τύπους (φόρμουλες). Στην συνείδηση του καλλιτέχνη δεν υπάρχουν τέτοιες αφηρημένες έννοιες. Συχνά μάλιστα ο καλλιτέχνης διατυπώνει σε αφηρημένους συλλογισμούς ιδέες που έρχονται σε καταπληκτική αντίθεση με ό,τι εκφράζει την καλλιτεχνική του δραστηριότητα — ιδέες που τις έγκολπώθηκε άβασάνιστα ή τις έπλασε με έσφαλμένους, θεδιασμένους, καθαρά επιφανειακούς συλλογισμούς. Τη δική του όμως αντίληψη για τον κόσμο, που αποτελεί το κλειδί για τον χαρακτηρισμό του ταλέντου του, πρέπει να την αναζητήσουμε στις ζωντανές εικόνες που αυτός δημιουργεί».

Όπως βλέπουμε, ο Ντομπρολιούμποφ διαστέλλει τις αφηρημένες, έξωτερικά υιοθετημένες αντιλήψεις του καλλιτέχνη από την συγκεκριμένη, πραγματική κοσμοαντίληψή του, που είναι καταστάλαγμα της ίδιας του της πείρας από τη ζωή και που βρίσκει την έκφρασή της στο έργο του. Η αποψη αυτή, γόνιμη σαν κα-

τεύθυνση έρευνας, έχει όμως και την τρωτή πλευρά της στο ότι ή κοσμοαντίληψη που εκφράζεται σ' ένα έργο τέχνης, παίρνεται σαν κάτι το αποκρυσταλλωμένο και σταθερό, ανεξάρτητο και προϋπάρχον από την ίδια την πράξη της δημιουργίας. Και αν στή μελέτη των ειδών και έργων τέχνης που χαρακτηρίζονται από την άμεση-λυρική έκφραση του δημιουργού, ή ανεπάρκεια αυτής της μεθόδου μπορεί να μη γίνεται αισθητή (γιατί έδω είναι συνήθως ανύπαρκτη ή διαφορά ανάμεσα στην προϋπάρχουσα κοσμοαντίληψη του καλλιτέχνη και σε κείνη που εκφράζεται στο τελικό καλλιτεχνικό αποτέλεσμα), απεναντίας σε κείνα τα έργα τέχνης που δίνουν συνθετικούς, αντικειμενικοποιημένους πίνακες της πραγματικότητας, όπως δείχνουν και οι μαρτυρίες του Γολστόι που παραθέσαμε, ή διαφορά αυτή έχει συχνά ουσιαστική σημασία.

Ο σύγχρονος Σοβιετικός αισθητικός Γ. Ποσπέλοφ στο βιβλίο του «Σχετικά με τη φύση της τέχνης», παίρνοντας σαν άφετηρία την άποψη του Ντομπρολιούμποφ, προσπαθεί να την αναπτύξει παραπέρα, αντικαθιστώντας την έννοια «κοσμοαντίληψη», που τη βρίσκει άσαφή και άοριστη, με τον όρο «άμεση ιδεολογική έμπειρία». Κατά τον Ποσπέλοφ, εκείνο που εκφράζεται σ' ένα έργο τέχνης είναι ακριβώς, κατά κύριο λόγο, αυτή ή άμεση ιδεολογική έμπειρία του καλλιτέχνη, δηλαδή το σύμπλεγμα ιδεολογικών αντιδράσεων, εκτιμήσεων, αντιλήψεων κλπ. που αυτός διαμορφώνει στην καθημερινή του ζωή, στην κοινωνική του πρακτική και που υλοποιείται στο έργο τέχνης αυτούσια, οργανικά, χωρίς να χάνει την «έσωτερική ύφή» του σαν ζωντανό προτσές γνώσης της πραγματικότητας, χωρίς δηλαδή να διαλύεται σε αφηρημένες έννοιες. Αυτή ή «άμεση ιδεολογική γνώση της ζωής», στην καλλιτεχνική δημιουργία, έχει το προβάδισμα απέναντι στις θεωρητικές αντιλήψεις του καλλιτέχνη και παίζει τον καθοριστικό ρόλο, άσχετα αν επηρεάζεται απ' αυτές στον ένα ή τον άλλο βαθμό, άρνητικά ή θετικά (όπως έξ άλλου και ή ίδια άσκει σ' αυτές την επίδρασή της).

Μια τέτοια έρμηγεία του φαινομένου μας προσφέρει αναμφισβήτητα ένα αποδοτικό νήμα έρευνας, ακριβώς γιατί υπερνικά τη στατικότητα του όρου «κοσμοαντίληψη»: ή «άμεση ιδεολογική γνώση της ζωής» είναι ένα προτσές που συνεχίζεται και την ίδια τη στιγμή της καλλιτεχνικής δημιουργίας, σε σύνδεση ακριβώς με αυτή. «Στή ρεαλιστική τέχνη — παρατηρεί πολύ σωστά ο Ποσπέλοφ — είναι πάντα πιθανές οι αντιφάσεις ανάμεσα στα σχέδια του καλλιτέχνη, που απορρέουν από την προηγούμενη κοινωνική πρακτική του και τις νέες γενικεύσεις του που προκύπτουν στο προτσές της καλλιτεχνικής δημιουργίας».

Αυστυχώς όμως ο Ποσπέλοφ δεν διευκρινίζει αν αυτές οι νέες γενικεύσεις είναι ή όχι συνδεδεμένες με την ίδια την καλλιτεχνική δημιουργία και κατά ποιό τρόπο. Και ή άσάφεια αυτή δεν είναι τυχαία: σχετίζεται, όπως θα δοϋμε παρακάτω, με την δλη προσπάθεια του Ποσπέλοφ να κλείσει δλο το πρόβλημα της ιδιομορφίας της τέχνης στη σφαίρα της ιδεολογικής αντανάκλασης, να δει την τέχνη μόνο σαν άντανάκλαση της άμεσης ιδεολογικής έμπειρίας του καλλιτέχνη, παραβλέποντας ουσιαστικά την ενεργητική πλευρά της — το στοιχείο της δημιουργικής πράξης.

«Στροφή» του καλλιτέχνη

Η διαφορά ανάμεσα στην κοσμοθεωρία ενός καλλιτέχνη και την άμεση ιδεολογική έμπειρία του παίρνει κάποτε τη μορφή άληθινού χάσματος: αυτό συμβαίνει όταν ο καλλιτέχνης προσπαθεί να αναπαραστήσει τη γύρω του πραγματικότητα, παραμένοντας προσηλωμένος σε αντιδραστική, συντηρητική ιδεολογία, αντίθετη προς τις κατευθύνσεις κίνησης αυτής της πραγματικότητας. Στην περίπτωση αυτή, όσο πιο ενεργός είναι ή «στρότευση» του καλλιτέχνη στην ιδεολογία του τόσο πιο άπεγνωσμένη είναι ή προσπάθειά του να υποτάξει σε νεκρά θεωρητικά σχήματα την άμεση ιδεολογική έμπειρία του, με μοιραίες, καταστρεπτικές συνέπειες για το ίδιο

τὸ αἰσθητικὸ ἀποτέλεσμα. Εἶναι γνωστή, λογουχάρη, ἡ τραγικὴ συγγραφικὴ καὶ ψυχικὴ κρίση ποὺ στοίχισε στὸν Γκόγκολ ἢ μάταια προσπάθειά του νὰ κάνει τὸ δεύτερο τόμο τῶν «Νεκρῶν ψυχῶν» μιὰ ἀπολογία τῆς ἀπολυταρχικῆς καὶ τσιφλικάδικης Ρωσίας. Τελικὰ ὁ ἴδιος ὁ συγγραφέας ὁμολόγησε τὴν ἀποτυχία του, καίον-
τας τὰ χειρόγραφα.

Σὲ ἄλλες, συχνότερες περιπτώσεις, ἡ διάσταση κοσμοθεωρίας καὶ ἄμεσης ιδεολογικῆς ἐμπειρίας τοῦ καλλιτέχνη μεταφέρεται στὸ ἴδιο τὸ ἔργο τέχνης μὲ τὴ μορφὴ ἐνὸς συμβόλαιου, ποὺ τὸ ἐμποδίζει ὥστόσο νὰ ολοκληρωθεῖ ιδεολογικὰ - αἰσθητικὰ σὲ ἄρτιο ὁμοιογενὲς σύνολο. Στις περιπτώσεις αὐτὲς καθήκον μιᾶς πραγματικὰ ἐπισημονικῆς κριτικῆς εἶναι νὰ μπορεῖ νὰ κάνει τὴν ἀνάλυση τῆς περίπλοκης πολλῶν φορῶν διαλεκτικῆς αὐτῶν τῶν ἀντιφάσεων μέσα στὸ ἔργο τέχνης, νὰ ξεχωρίζει τὸ ζωντανό, τὸ ἀληθινό, τὸ διαρκές ἀπὸ τὴν ἀντιδραστικὴ προκατάληψη, ἀπὸ τὸ νεκρό, ἐγκεφαλικὸ σχῆμα.

Ὅσο περισσότερο ἡ ὑποκειμενικὴ πρόθεση τοῦ καλλιτέχνη, ἡ ιδεολογία ποὺ τὸν ἐμπνέει, συμπίπτουν μὲ τὴν ἀντικειμενικὴ κίνηση τῆς πραγματικότητας, τόσο λιγότερες εἶναι οἱ πιθανότητες μιᾶς διάστασης ἀνάμεσα σὲ κοσμοθεωρία καὶ ἄμεση ιδεολογικὴ ἐμπειρία, τόσο πιὸ ὀργανικὰ ἐνιαῖος, ιδεολογικὰ καὶ αἰσθητικὰ, εἶναι ὁ καρπὸς τῆς καλλιτεχνικῆς δημιουργίας. Ἀπ' αὐτὴ τὴν ἀποψη ἡ μαρξιστικὴ ιδεολογία προσφέρει στὸν καλλιτέχνη τίς πιὸ εὐνοϊκὲς δυνατότητες, ἀκριθῶς γιατί δὲν ἀποτελεῖ σύνολο δογμάτων ποὺ ἀπαιτοῦν ἀπ' αὐτὸν τὴν ἐκ τῶν ὑστέρων ἐπιβεβαίωσή τους, ἀλλὰ ὄργανο ἀπεριόριστης κριτικῆς ἔρευνας καὶ ἀδιάκοπης ἐπαναστατικῆς ἀλλαγῆς τῆς πραγματικότητας. Ἡ σωστὴ ἀφομοίωση ἀπ' τὸν καλλιτέχνη τῆς ἐπαναστατικῆς ψυχῆς τοῦ μαρξισμοῦ εἶναι ἐγγύηση ὅτι θὰ ἔχει «πάντ' ἀνοιχτά, πάντ' ἄγρυπνα τὰ μάτια τῆς ψυχῆς» του καὶ ὅτι θὰ ἐρίσκεται σὲ γόνιμες γιὰ τὴν καλλιτεχνικὴ δημιουργία σχέσεις μὲ τὴν ἀντικειμενικὴ ἱστορικὴ κίνηση τῆς κοινωνικῆς ζωῆς.

Φυσικὰ, αὐτὸ πρέπει νὰ τὸ βλέπουμε σὰ δυνατότητα ποὺ δὲ γίνεται αὐτόματα πραγματικότητα. Κ' ἐδῶ δὲν ἐγνοοῦμε τόσο τὴν ἀνάγκη τῆς ὑπαρξῆς ταλέντου καὶ τῆς καλλιέργειάς του, τῆς κατάκτησης καὶ ἀνάπτυξης τῆς ἐπαγγελματικῆς τεχνικῆς — πράγματα αὐτονόητα — ὅσο, πρὶν ἀπ' ὅλα, τὸν ἴδιο τὸ χαρακτήρα τῆς «στράτευσης» στὴ μαρξιστικὴ ιδεολογία: γιὰ νὰ εἶναι πραγματικὰ γόνιμη, αὐτὴ δὲ μπορεῖ νὰ ἔχει παθητικὸ χαρακτήρα, δὲ μπορεῖ νὰ ἀνάγεται στὴν εἰκονογράφηση ἑτοιμῶν θέσεων καὶ στὴν ἀναμάσηση «μὲ καλλιτεχνικὰ μέσα» πασίγνωστων πραγμάτων, ἀλλὰ πρέπει νὰ τοποθετεῖται στίς πιὸ προωθημένες θέσεις τῆς ιδεολογικῆς ἔρευνας καὶ πάλης, νὰ εἶναι ἡ ἴδια συνεχῆ ἀναζήτησις καὶ ἀποκάλυψη ποὺ μὲ τὴ σειρά της πλουτίζει, συγκεκριμενοποιεῖ, ἀναπτύσσει τὴ μαρξιστικὴ ιδεολογία.

Αὐτὴ τὴν ἀπαραίτητη προϋπόθεση γιὰ μιὰ γνήσια σοσιαλιστικὴ τέχνη τὴ θύμισε ὁ γνωστὸς Σοβιετικὸς συγγραφέας Ἀλεξάντρ Τσαρντόφσκι στὴ συνέντευξί του πρὸς τὸν Γ. Σαπίρο («Ἡράδοντα», 12 τοῦ Μάη 1963): «...Στὴν τέχνη ὅλα — τὸ οὐσιαστικὸ της περιεχόμενο, οἱ ἐπιδλητικὲς μορφές καὶ ἥρωές της, ἡ τελειότητα καὶ ἡ ἄρμονία τῆς μορφῆς της — γεννιοῦνται μόνον σὰν ἀποτέλεσμα ἐπίμονων ἀναζητήσεων τοῦ καλλιτέχνη. Ὁ Λέων Τολστόι ἔγραφε κάποτε στὸ ἡμερολόγιό του ὅτι ὁ καλλιτέχνης γιὰ νὰ ἐπιδρᾷ στοὺς ἄλλους πρέπει νὰ ἀναζητᾷ, πρέπει τὸ ἔργό του νὰ εἶναι ἀναζήτησις. Ἄν ὅμως νομίζει ὅτι ὅλα τὰ εἶρε κι ὅλα τὰ ξέρε καὶ δὲν κάνει ἄλλο ἀπὸ τὸ νὰ διδάσκει, τότε δὲν ἐπιδρᾷ, γιατί ὁ ἀναγνώστης δὲ σμίγει μαζί του στίς ἀναζητήσεις καὶ παραμένει ἀμέτοχος. Τί μπορούμε νὰ προσθέσουμε σ' αὐτὰ τὰ λόγια; Ἴσως μόνον τὸ ὅτι σὲ μᾶς, τοὺς Σοβιετικοὺς συγγραφεῖς, ἀρμόζει λιγότερο ἀπὸ κάθε ἄλλον, στίς σχέσεις μὲ τὸ φίλο μας ἀναγνώστη, ὁ ρόλος τοῦ μέντορα ποὺ ὅλα τὰ ξέρε καὶ ὅλα τὰ ἔχει εἶρε καὶ μοναδικός του σκοπὸς εἶναι νὰ κάνει διδασχὴ».

Ὁ ἀστικὸς φιλελευθερισμὸς, στὴν καλύτερη περίπτωση, δὲ μπορεῖ νὰ προχωρήσει παραπέρα ἀπὸ μιὰν ἀρνητικὴ διατύπωση τοῦ προβλήματος τῆς ιδεολογικότητας τῆς τέχνης, ζητώντας νὰ μὴ γίνεται ἡ «στράτευσις» ἐμπόδιο στὴν καλλιτε-

χνική δημιουργία. Η μαρξιστική κοσμοθεωρία, προϋποθέτοντας την αδιάκοπη επαναστατική - κριτική έρευνα για την αλλαγή της πραγματικότητας και προβάλλοντας ένα ολοκληρωμένο ανθρωπιστικό ιδανικό, προσφέρει στον καλλιτέχνη μια δυνατότητα «στράτευσης» που όχι μόνο δεν αποτελεί εμπόδιο και τροχοπέδη, αλλά απεναντίας μετατρέπεται σε ισχυρό κίνητρο της καλλιτεχνικής δημιουργίας.

Τα καλύτερα δημιουργήματα της σοσιαλιστικής τέχνης διαψεύδουν συντριπτικά τους ισχυρισμούς των άστων κριτικών ότι δῆθεν ή ένταξη στη μαρξιστική ιδεολογία δεσιμεύει και απονεκρώνει το ταλέντο του καλλιτέχνη. Μια τέτοια άποψη καλλιεργείται, λογουχάρη, από την άστική κριτική στη Δύση (και στην Ελλάδα) γύρω από το έργο του Γκόρκυ, για τον οποίο υποστηρίζεται ότι με την ολοκληρωτική «στράτευση» του στο μαρξισμό, μετά την Οκτωβριανή επανάσταση, έπαψε να δημιουργεί αξιόλογα έργα τέχνης! Μόνο ασυγχώρητη άγνοια ή έσκεμμένη αποσιώπηση της αλήθειας μπορεί να κάνει να «ξεχνιέται» το γεγονός ότι ακριβώς στην περίοδο αυτή ο Γκόρκυ δημιουργεί έργα σαν τη «Ζωή του Κλίμ Σαμγκίν», ένα από τα μεγαλύτερα και βαθύτερα δημιουργήματα της τέχνης του είκοστου αιώνα. Ο ιδεολογικός - αισθητικός πλούτος ενός τέτοιου βιβλίου δε θα μπορούσε με κανένα τρόπο να αναχθεί στην εικονογράφηση γνωστών θέσεων. Μά είναι: εξίσου αναμφισβήτητο ότι χωρίς τη μαρξιστική ιδεολογία ο συγγραφέας δε θα μπορούσε σε καμιά περίπτωση να συλλάβει με τόσο βάθος και να αναπαραστήσει με τόση δύναμη τα σύνθετα κοινωνικά φαινόμενα που έρευνά στο μυθιστόρημά του αυτό.

Η ελληνική προοδευτική λογοτεχνία προσφέρει επίσης πάμπολλα παραδείγματα του πώς ή «στράτευση» του καλλιτέχνη στη μαρξιστική ιδεολογία, όταν δεν ανάγεται σε μια παθητική λειτουργία προπαγάνδισης «με εικόνες» έτοιμων θέσεων και έχει, απεναντίας, ενεργό, δυναμικό χαρακτήρα, οδηγεί σε τέτοια γόνιμα αποτελέσματα που με άλλη ιδεολογική αφετηρία θα ήταν ανέφικτα.

Μια χαρακτηριστική περίπτωση από την άποψη αυτή — και με τη θετική και με την αρνητική έννοια — είναι το μυθιστόρημα του Κ. Κοτζιά «Γαλαρία νούμερο έπτά». Το ότι το βιβλίο αυτό είναι άριστο, ότι έχει και πολύ δυνατά μέρη αλλά και αδύνατα, σχηματικά, αυτό είναι κάτι που μπορεί εύκολα να το διαπιστώσει κανείς διαδάζοντάς το και που το σημείωσε εξ άλλου με τον ένα ή τον άλλο τρόπο και ή κριτική. Έκείνο που έχει σημασία είναι να εξηγηθούν σωστά τα αίτια αυτών των άριστων αποτελεσμάτων και να βγούν έτσι γόνιμα διδάγματα για την προοδευτική τέχνη.

Σε βιβλιοκρισία του που έχει δημοσιεύσει στο περιοδικό «Καινούρια εποχή» ο κ. Π. Μαρκάκης πρότεινε μια έρμηνεία που κυριαρχείται από το σχῆμα της «στρατευμένης» και «ελεύθερης» τέχνης. Κατά τη γνώμη του, για όλες τις αδυναμίες της «Γαλαρίας νούμερο έπτά» φταίει ένα μόνο πράγμα: ή «στράτευση» του συγγραφέα. Για τις μοναδικές καλές σελίδες που παραδέχεται στο μυθιστόρημα ο κ. Μαρκάκης, την τραγική ιστορία που περιέχεται στο γράμμα της γυναίκας του Στέφανου (που πραγματικά είναι απ' τις πιο δυνατές σελίδες του βιβλίου, μα κάθε άλλο παρά οι μοναδικές) πάλι μιιά είναι ή αιτία: ή τυχαία απελευθέρωση του «ένστικτου» του συγγραφέα από τη «στράτευση». Η εκτίμηση αυτή γίνεται άφορμή για μιιά γενικότερη επίθεση κατά της «στρατευμένης τέχνης» που κατακεραυνώνεται με τα πιο φοβερά λόγια: «καρκίνωμα που πάει να απονεκρώσει τη γνήσια τέχνη», απειλή που πάει να θυθίσει την πνευματική ζωή «στο σκοτάδι ενός μεσαίωνα» κλπ., κλπ.

Στην πραγματικότητα οι αδύνατες σελίδες του μυθιστορήματος του Κ. Κοτζιά (κυρίως αυτές που άφορούν την παρουσίαση του άστικού κόσμου) εμφανίζονται εκεί όπου ή «στράτευση» του εκφράζεται με τρόπο επιφανειακό και παθητικό, εκεί δηλαδή όπου ο συγγραφέας στην προσπάθειά του να άγκαλιάσει σε ένα έγκυκλοπαιδικό πανόραμα όλη τη σύγχρονη ελληνική πραγματικότητα, περιορίζεται κάποτε στην άπλη εικονογράφηση έτοιμων γενικών θέσεων χωρίς ή απεικόνιση των αντίστοιχων φαινομένων να γίνεται βαθύ και άμεσο βίωμα του.

Ἄν ὅμως ἔρθουμε στὴν ἱστορία τῆς γυναίκα τοῦ Στέφανου, πού ὁ κ. Μαρκάκης δίκαια τὴν ἐξαίρει σὰν «ἓνα ἀπὸ τὰ ἀριστουργηματικὰ κομμάτια πού γράφτηκαν στὰ νεοελληνικά», τότε θὰ δοῦμε πὼς ἐδῶ ἡ «στράτευση» τοῦ συγγραφέα ἐκφράζεται ὄχι σὰ θεωρητικὸ σχῆμα πού τοῦ δίνεται ἡ μορφή (τεχνητὴ) τῆς εἰκόνας, ἀλλὰ σὰν ἐνεργὸς δύναμη πού ὁδηγεῖ τὸ συγγραφέα στὸ βάθος τῆς οὐσίας τοῦ ὑλικοῦ του καὶ προσδιορίζει τὴν αἰσθητικὴ ἀπὸ μέρους του ἀποτίμηση καὶ μορφοποίηση αὐτοῦ τοῦ ὑλικοῦ.

Κρίνοντας ἐπαινετικά τοὺς ἥρωες αὐτοῦ τοῦ κομματιοῦ ὁ κ. Μαρκάκης τοὺς χαρακτηρίζει σὰ «ντοστογιεφσκινούς τύπους». Ὁ φιλολογικὸς αὐτὸς παραλληλισμὸς (ἀνεξάρτητα ἀπ' τὸ πόσο εὐσταθεῖ) γίνεται βολικὸ πρόσχημα γιὰ νὰ ἀποφευχθεῖ ὁ ἐπιβαλλόμενος παραλληλισμὸς μὲ τὴν ἱστορικὴ πραγματικότητα τὸ ὑλικὸ ζωῆς πού εἱσκεταί στὴν ἀφετηρία τοῦ λογοτεχνικοῦ ἔργου. Γιατὶ ἓνας τέτοιος παραλληλισμὸς θὰ ἔδειχνε ἀκριβῶς τὸ ἀντίθετο ἀπ' αὐτὸ πού θέλησε ν' ἀποδείξει ὁ κ. Μαρκάκης: θὰ ἀπέδειχνε ὅτι ὁ Κ. Κοτζιάς ἔγραψε τὶς δυνατὲς αὐτὲς σελίδες ὄχι παρὰ τὴ «στράτευσή» του, ἀλλὰ ἀκριβῶς χάρις σ' αὐτήν, χάρις στὴν ἰδεολογικὴ του θεώρηση τοῦ κόσμου καὶ τῆς πρόσφατης ἐλληνικῆς ἱστορικῆς πραγματικότητας.

Τὸ τραγικὸ ρίγος πού μεταδίνει ἡ ἱστορία τοῦ Στέφανου, τῆς μάνας του, τῆς γυναίκα του καὶ τοῦ Θανάση, ὅπως τὴν ἔχει δόσει ὁ Κ. Κοτζιάς, πηγάζει ἀκριβῶς ἀπ' τὸ γεγονὸς ὅτι δὲν πρόκειται ἀπλῶς γιὰ μεμονωμένους «ἐνδιαφέρουσες» ψυχολογικὲς περιπτώσεις, ἀλλὰ γιὰ ἥρωες πού τὸ ψυχολογικὸ τους δράμα περιλαμβάνει μέσα του μιὰν δλόκληρη ἐποχὴ μὲ τὶς ἀντιθέσεις τῆς τὴν ἱστορικὴ τραγωδία τοῦ προσδευτικοῦ κινήματος ὕστερα ἀπὸ τὴν ἦττα τοῦ 1949. Καὶ τὴν τραγωδίαν αὐτὴν μποροῦσε νὰ συλλάβει σ' ὅλο τὸ ἱστορικὸ τῆς βάθος μόνον λογοτέχνης συνειδητὰ τοποθετημένος στὶς προωθημένους ἰδεολογικὲς θέσεις αὐτοῦ τοῦ κινήματος, μὲ σωστὴ αἴσθηση τῆς ἱστορικῆς προοπτικῆς. Μποροῦμε νὰ ὑποστηρίξουμε μὲ σιγουριά πὼς ἂν ἡ ἱστορία αὐτὴ, πού μὲ τόση δύναμη μᾶς διηγήθηκε ὁ Κ. Κοτζιάς, ἔπεφτε σὰ θέμα στὰ χέρια συγγραφέα μὲ διαφορετικὴ κοσμοθεωρία, τότε θὰ μποροῦσε νὰ ἔχει ὅποιεσδήποτε ἄλλες λογοτεχνικὲς ἀρετὲς, ὄχι ὅμως ἐκεῖνα ἀκριβῶς τὸ τραγικὸ μεγαλεῖο πού συγκλόνισε καὶ τὸν κ. Μαρκάκη.

Ἰδιομορφία τοῦ καλλιτεχνικοῦ φαινομένου

Εἶδαμε παραπάνω πὼς ἡ παθητικὴ ἔκφραση τῆς «στράτευσης» τοῦ καλλιτέχνη στὴν προσδευτικὴ ἰδεολογία ὁδηγεῖ σὲ ἀντικαλλιτεχνικὰ ἀποτελέσματα, στὸν δίχως πνοὴ εἰκονογραφισμό. Οἱ συγκεκριμένους αἰτίες αὐτοῦ τοῦ φαινομένου πού μπορεῖ νὰ σχετίζονται μὲ κάθε λογῆς ἀντικειμενικὲς δυσκολίες ἢ ὑποκειμενικὲς ἐλλείψεις καὶ ἀδυναμίες, μὰ τὸ θεωρητικὸ νόημά του εἶναι πάντα ἓνα: ἡ παραγνώριση τῆς ἴδιας τῆς οὐσίας καὶ ἰδιομορφίας τῆς τέχνης πού γίνεται ἔτσι ἓνα ἀδύναμο καὶ ὠχρὸ ὑποκατάστατο (μὲ ἄλλη μορφή καὶ μέσα) τῆς ἐπιστήμης, τῆς πολιτικῆς, τῆς ἠθικῆς κλπ.

Μιὰ τέτοια ἀντίληψη πού ὁδηγεῖ σὲ ἐκχυδαϊστικὲς - ἀντικαλλιτεχνικὲς τάσεις, εἵσκει κάποτε καὶ θεωρητικὴ διατύπωση στὶς γραμμὲς τοῦ προσδευτικοῦ κινήματος. Χαρακτηριστικὴ περίπτωση ἀπὸ τὴν ἀποψη αὐτὴ εἶναι, νομίζουμε, τὸ ἄρθρον τῶν Δ. Ρεντῆ — Μ. Δημητρίου «Μερικὰ προβλήματα τοῦ σοσιαλιστικοῦ ρεαλισμοῦ» («Νέος Κόσμος», 8.9.1960), ὅπου ὑποστηρίζεται ἡ ταυτότητα περιεχομένου μεταξὺ ἐπιστήμης καὶ τέχνης καὶ ἡ διαφορὰ τους μόνον στὰ μέσα, στὴ μορφή (καὶ ἡ ἀντίληψη αὐτὴ διέπει καὶ τὶς ἄλλες, ἐπὶ μέρους θέσεις τοῦ ἄρθρου).

Οἱ ἀρθρογράφοι γιὰ νὰ στηρίξουν τὴν ἀποψή τους ἐπικαλοῦνται ἓνα ἀπόσπασμα ἀπὸ τὴ μελέτη τοῦ Μπελίνσκι «Μιὰ ματιὰ στὴ ρωσικὴ λογοτεχνία τοῦ 1847» ἀναφερόμενο στὴ σύγκριση ἐπιστήμης καὶ τέχνης, καὶ τὸ χαρακτηρίζουν σὰν «μιὰ ἀπὸ τὶς ὠραιότερες καὶ τὶς πλαστικότερες διατυπώσεις» γιὰ τὸ ζήτημα αὐτό. Ὁ φιλόσοφος — λέει ἐκεῖ ὁ Μπελίνσκι — μιλάει μὲ συλλογισμούς, ὁ ποιητὴς μὲ

εικόνας και οι δυο όμως λένε το ίδιο πράγμα». Νομίζουμε πως η έκλογή αυτού του χωρίου είναι άτυχη και κάθε άλλο παρά αποδίδει την πραγματική άποψη του μεγάλου Ρώσου κριτικού σχετικά με την ιδιομορφία της τέχνης. Πολύ σωστά ο Σοβιετικός αισθητικός Μ. Κάγκαν σημειώνει στο άρθρο του «Κατευθύνσεις έρευνας της ιδιομορφίας της τέχνης» («Ζητήματα αισθητικής», τόμος 3, έκδοση της Ακαδημίας Επιστημών της ΕΣΣΔ, 1960) ότι ο Μπελίνσκυ συχνά άλλαζε διατυπώσεις, όχι μόνο γιατί εξελίσσονταν οι αντιλήψεις του, αλλά και γιατί γύρευε συνεχώς ακριβέστερη έκφραση της σκέψης του, και γι' αυτό δεν είναι σωστό να αποσποδμε από το σύνολο των αντιλήψεών του μια απ' αυτές τις διατυπώσεις και να της προσδίνουμε απόλυτη σημασία. Σε συνέχεια ο Κάγκαν, αναφερόμενος ακριβώς στο χωρίο που παραθέτουν οι Δ. Ρεντής — Μ. Δημητρίου, γράφει πως η έρμηνεία του περιεχομένου της τέχνης που προτείνεται σ' αυτό το άρθρο, δρίσκεται σε έκδηλη αντίθεση με τις πολυάριθμες άλλες κρίσεις του (του Μπελίνσκυ). Σ' όλη τη διάρκεια της δράσης του ο Μπελίνσκυ δήλωνε επανειλημμένα πως το περιεχόμενο της τέχνης διαφέρει από το περιεχόμενο της επιστήμης, πως η τέχνη έχει το δικό της ποιητικό περιεχόμενο. (Η έννοια ποιητικό στην ορολογία του Μπελίνσκυ αποδίνει την έννοια αισθητικό). Και ο Κάγκαν παραθέτει στο άρθρο του τέτοια κείμενα του Μπελίνσκυ.

Η τέχνη είναι, όπως κ' η επιστήμη, μια από τις μορφές της κοινωνικής συνείδησης. Απ' τή γνωστή όμως αυτή μαρξιστική θέση κάθε άλλο παρά έπεται ότι τέχνη και επιστήμη έχουν τον ίδιο προσορισμό στην κοινωνική ζωή. Παρά τα πολλά σημεία επαφής τους, καθεμιά τους εξυπηρετεί διαφορετικές ανάγκες του κοινωνικού ανθρώπου έχει διαφορετική αποστολή, διαφορετικό περιεχόμενο.

Οι υποστηρικτές της ταυτότητας επιστήμης και τέχνης από άποψη περιεχομένου ξεκινούν από την προϋπόθεση ότι τόσο η μια όσο και η άλλη, σά μορφές της κοινωνικής συνείδησης, άσκούν μια λειτουργία γνώσης της αντικειμενικής πραγματικότητας. Μά εδώ παραδίδεται το γεγονός ότι η φαινομενικά κοινή αυτή γνωστική λειτουργία έχει τελείως διαφορετικό αντικείμενο και χαρακτήρα. Αποστολή της επιστήμης είναι η γνώση της αντικειμενικής πραγματικότητας που υπάρχει ανεξάρτητα από τον άνθρωπο, και όσο περισσότερο η γνώση αυτή είναι άπαλλαγμένη από το υποκειμενικό, ανθρώπινο στοιχείο, τόσο πληρέστερα εκπληρώνει την αποστολή της ή επιστήμη. Αυτό ισχύει ακόμα και για τους κλάδους εκείνους της επιστήμης που μελετούν τον ίδιο τον άνθρωπο: για να παραμείνουν σε αυστηρά επιστημονικό επίπεδο είναι υποχρεωμένοι να κάνουν άφαιρση της ανθρώπινης υποκειμενικότητας και γι' αυτό διασπούν αναπόφευχτα την ανθρώπινη ένότητα στα συστατικά της, μελετούν χωριστές, άποσπασμένες από το οργανικό σύνολο πλευρές της (φυσιολογία, ανθρωπολογία, ψυχολογία, ιστορία κλπ.). Η γνωστική όμως λειτουργία της τέχνης έχει αντικείμενό της ακριβώς τον κοινωνικό άνθρωπο σά ζωντανή, οργανική ένότητα, δηλαδή σάν υποκειμενικότητα, με όλη την πολυμορφία των ανθρώπινων ιδιοτήτων και σχέσεων της. Μπορούμε έτσι να μιλήσουμε για τή γνωστική σημασία ενός τοπίου του Βάν - Γκόνγκ, όχι όμως με την έννοια του κατά πόσο σωστά μάς πληροφορεί για την αντικειμενική ιδιομορφία αυτού του τοπίου αλλά του κατά πόσο πιστά εκφράζει τή σχέση του καλλιτέχνη προς το τοπίο αυτό, το ιστορικά - κοινωνικά προσδιορισμένο ανθρώπινο περιεχόμενο που κρύβει αυτή τή σχέση.

Γεννιέται το έρώτημα: ώστε λοιπόν, η γνωστική λειτουργία της τέχνης δεν έχει καμιά σχέση με τή γνώση της αντικειμενικής, ανεξάρτητης απ' την ανθρώπινη συνείδηση, πραγματικότητας; Όχι, βέβαια. Σε ένα τέτοιο παράλογο συμπέρασμα θά μπορούσαμε να οδηγηθούμε μόνο αν την ανθρώπινη υποκειμενικότητα που μάς κάνει να γνωρίσουμε ή τέχνη τήν έννοούσαμε ιδεαλιστικά, δηλαδή έξω από τις σχέσεις της με την αντικειμενική πραγματικότητα, έξω από το προτσές της γνώσης αυτής της πραγματικότητας, της αναζήτησης και άνεύρεσης της αντικειμενικής αλήθειας. Έκείνο που θέλουμε να πούμε είναι ότι η γνώση της αντικειμενικής πραγματικότητας γενικά δεν άποτελεί άμεσο σκοπό της τέχνης αλλά πρα-

γματοποιείται στο έργο τέχνης έμμεσα μέσω του ούσιαστικού ανθρώπινου (υποκειμενικού) περιεχόμενου που το έργο αυτό μας μεταδίνει. Πραγματικός σκοπός της τέχνης είναι η μετάδοση αυτού ακριβώς του ανθρώπινου περιεχόμενου. Έτσι εξηγείται το φαινόμενο ότι ενώ οι άμεσες γνώσεις για την αντικειμενική πραγματικότητα (για τη φύση, την κοινωνία) που περιέχονται σε έργα τέχνης του μακρινού παρελθόντος έχουν ανεπανόρθωτα παλιώσει και ξεπεραστεί, ωστόσο η καλλιτεχνική αξία αυτών των έργων παραμένει αμείωτη, εξακολουθούν να συγκινούν και να θέλγουν.

Από πρώτη ματιά μπορεί μάλιστα να φανεί παράδοξο το ότι η αισθητική γοητεία αυτών των έργων δε μπορεί να νοηθεί έξω από ότι σ' αυτά υπάρχει το ιστορικά ξεπερασμένο και ανεπανάληπτο, το «ανεπανόρθωτα παλιωμένο» (όπως έχει παρατηρήσει πολύ χαρακτηριστικά ο Μάρξ ειδικά για την αρχαιοελληνική τέχνη). Μά η δύναμη του έργου τέχνης ορίζεται γενικά σ' αυτό το «παράδοξο» — στην ανεπανάληπτα ιδιόμορφη σχέση της υποκειμενικότητας του δημιουργού προς τη συγκεκριμένη ιστορική στιγμή. Και είναι η γνώση αυτής ακριβώς της σχέσης που κάνει ώστε κατά την πρόσληψη του έργου τέχνης ή αναγνώριση σ' αυτό του ανθρώπινου έαυτού μας να είναι πάντοτε συγκεκριμένη με ένα αίσθημα διεύρυνσης των ορίων του πλουτισμού του. Φυσικά, το αίσθημα αυτό προκύπτει τόσο δυνατότερα και βαθύτερο, όσο πιο πλούσια στάθηκε ή ίδια η σχέση του δημιουργού προς την εποχή του, όσο λιγότερο υποκειμενικά - τυχαία και ταυτόχρονα όσο λιγότερο αντικειμενιστικά - αδιάφορη ήταν αυτή, όσο πλατύτερο και βαθύτερο ήταν στο έργο του το αγάλιασμα της σύγχρονής του πραγματικότητας και ταυτόχρονα όσο πιο έντονη ήταν ή προδολή της προσωπικότητάς του ή ιδεολογική επενέργειά του πάνω σ' αυτήν την πραγματικότητα. «Η αυτονομία της τέχνης — παρατηρεί πολύ σωστά ο Ιταλός μαρξιστής φιλόσοφος Ά. Μπάνφι στο έργο του «Φιλοσοφία της τέχνης» — δε θεμελιώνεται ούτε στο υποκείμενο, ούτε στο αντικείμενο, αλλά στη συνάντησή τους».

Ακριβώς επειδή αντικείμενο της γνωστικής λειτουργίας της τέχνης είναι αυτή η συνάντηση, ακριβώς γι' αυτό είναι ιδιόμορφος στην τέχνη (σε σχέση με τις άλλες μορφές της κοινωνικής συνείδησης) και ο ίδιος ο χαρακτήρας της γνωστικής λειτουργίας της: αυτή δε μπορεί σε καμιά περίπτωση να αναχθεί σε απλή, παθητική αντανάκλαση μιας δοσμένης πραγματικότητας, αλλά εκδηλώνεται και ολοκληρώνεται με τη δημιουργική πράξη, με την ενεργητική επίδραση του υποκειμένου στο αντικείμενο, με το μόχθο του καλλιτέχνη για την καθυστάξη των εκφραστικών υλικών του στη δημιουργική του σύλληψη. Χωρίς αυτή την ενεργητική - δημιουργική πλευρά της τέχνης είναι αδύνατο να συλλάβουμε την ιδιομορφία του καλλιτεχνικού φαινομένου.

Κάθε θεωρία που προσπαθεί να λύσει το πρόβλημα της ιδιομορφίας της τέχνης χωρίς να θγαίνει από τα πλαίσια της αντανάκλαστικής λειτουργίας της, είναι αναπόφευκτο να καταλήξει σε αδιέξοδο όποιες κι αν είναι οι επί μέρους επιτεύξεις της στη διερεύνηση του φαινομένου. Μιλήσαμε παραπάνω για την άποψη του Σοβιετικού αισθητικού Προπέλοφ που θεωρεί ότι «περιεχόμενο της τέχνης είναι η άμεση ιδεολογική αντανάκλαση της κοινωνικής ζωής». Ο όρος «άμεση ιδεολογική αντανάκλαση» έχει την έννοια της αντιδιαστολής της ζωντανής ιδεολογικής εμπειρίας του ατόμου προς τις διαμορφωμένες με αφηρημένα, θεωρητικά συστήματα ιδεολογικές αντιλήψεις. Ο Προπέλοφ υποβάλλει πραγματικά σε πειστική, συντριπτική κριτική τις θεωρίες εκείνες που έννοούν το ιδεολογικό περιεχόμενο της τέχνης σαν έκφραση θεωρητικών συστημάτων και τείνουν έτσι αναπόφευκτα να μετατρέψουν την τέχνη σε υποκατάστατο των άλλων μορφών κοινωνικής συνείδησης, σε απλή εικονογράφησή τους. Η προσφυγή στην έννοια της άμεσης ιδεολογικής εμπειρίας είναι όρθη και γόνιμη, επειδή τοποθετεί το πρόβλημα της ιδιομορφίας του καλλιτεχνικού φαινομένου στην πραγματική του βάση — στην άμεση σχέση του συγκεκριμένου υποκειμένου προς την αντικειμενική πραγματικότητα. Αλλά ο Προπέλοφ περιορίζει ούσιαστικά την ανάλυσή του στη μά

πλευρά αυτής της σχέσης, στην αντανακλαστική, παραμελώντας την Ξύλη, την ενεργητική - δημιουργική εκδήλωση του υποκείμενου, μέσα από την όποια και μόνο συντελείται η αντανάκλαση.

Τα άρνητικά αποτελέσματα αυτής της μοναμέρειας δεν άργουν να φανούν. Ο Προπέλοφ, ενώ κάνει μια σωστή διάκριση ανάμεσα στην ευρύτερη κατηγορία του αισθητικού (που αφορά γενικά τη δημιουργική δραστηριότητα του ανθρώπου, πέρα από τα πλαίσια της καθαυτού τέχνης) και τη στενότερη του καλλιτεχνικού, που την συνδέει με την κοινωνική-ιδεολογική αυτοσυνείδηση του ανθρώπου, περιορίζεται να σημειώσει φευγαλέα ότι ανάμεσα στις δύο κατηγορίες υπάρχει «στενή σύνδεση», χωρίς όμως και να την προσδιορίζει. Από μια τέτοια άποψη θα μπορούσε να συναχθεί το συμπέρασμα (που εύνοει αντικειμενικά το φορμαλισμό) ότι οι δύο κατηγορίες συνυπάρχουν παράλληλα στο έργο τέχνης: ότι δηλαδή αυτό έχει και αισθητική αξία, σαν αποκρυστάλλωμα των δημιουργικών μορφοπλαστικών ικανοτήτων του ανθρώπου, και καλλιτεχνική, σαν άμεση ιδεολογική αντανάκλαση της πραγματικότητας, σαν έκφραση μιας ουσιαστικής, ιστορικά προσδιορισμένης σχέσης του ανθρώπου προς τον κόσμο. Στην ουσία όμως, στο γνήσιο έργο τέχνης το «καλλιτεχνικό» υπάρχει μόνο σαν «αισθητικό». Η άμεση ιδεολογική γνώση της πραγματικότητας και η έκφραση των δημιουργικών δυνάμεων του καλλιτέχνη δεν είναι δύο προτσές που συντελούνται παράλληλα κατά τη δημιουργία του έργου τέχνης, αλλά σμίγουν σε ένα και το αυτό. Τότε μόνο μπορούμε να μιλήσουμε για γνήσιο, ολοκληρωμένο έργο τέχνης. Σ' ένα φορμαλιστικό π.χ. έργο ή δεξιοτεχνία του δημιουργού του στο χειρισμό των εκφραστικών υλικών του (χρώματα, ήχοι κλπ.), ακριδώς επειδή υποδηλώνει την κατάκτηση κάποιων ιδιοτήτων τους από τις δημιουργικές δυνάμεις του ανθρώπου, μπορεί να προκαλεί μια όρισμένη αισθητική ήδονή, αλλά αυτή δε μπορεί να ταυτιστεί με τη συγκίνηση που μας δίνει το αληθινό έργο τέχνης. Μονάχα όταν την δεξιοτεχνία χειρισμού των εκφραστικών υλικών την προσλαμβάνουμε όχι ξεχωριστά, σαν αυθύπαρκτη, αλλά σαν δεξιοτεχνία στην έκφραση μιας ιστορικά προσδιορισμένης σχέσης του ανθρώπου προς τον κόσμο, μονάχα τότε έχουμε να κάνουμε με αληθινή τέχνη.

Ξαναγυρίζοντας στο πρόβλημα των σχέσεων κοσμοθεωρίας και τέχνης, πρέπει να πούμε πως αν δεν πάρουμε υπόψη μας την ενεργητική - δημιουργική πλευρά της τέχνης είναι αδύνατο να εξηγήσουμε ως το τέλος π.χ. τις περιπτώσεις των ρεαλιστών μυθιστοριογράφων που στο έργο τους «πηγαίνουν ενάντια» στις έσφαλμένες κοσμοθεωρητικές πεποιθήσεις τους. Η θέση του Προπέλοφ για την άμεση ιδεολογική εμπειρία σαν πηγή του έργου τέχνης είναι μια βάσιμη έρμηνεία, αλλά δεν άρκει να εξηγήσει γιατί στην πορεία της καλλιτεχνικής δημιουργίας η εμπειρία αυτή μπορεί να παίρνει μια τροπή αντίθετη προς τις κοσμοθεωρητικές προκαταλήψεις του δημιουργού, και το χειρότερο, να αναδειχнется ισχυρότερη απ' αυτές και να τις εξουδετερώνει, παρά το γεγονός ότι αυτές συνδέονται κάποτε και με υλικά συμφέροντα του καλλιτέχνη με τη θέση του στην κοινωνική ζωή κλπ. Η άμεση έπαφή με την αλήθεια της ζωής αυτή καθαυτή δεν είναι άρκετη για να υπερφαλαγγίσει τις ιδεολογικές προκαταλήψεις χωρίς την παρέμβαση ενός «μεσάζοντα» που είναι έδω ή ίδια η δημιουργική δραστηριότητα του καλλιτέχνη. Η δυνατότητα που δίνει π.χ. ένας ένδιαφέρων κοινωνικός τύπος για το ξεδίπλωμα των δημιουργικών ικανοτήτων του μυθιστοριογράφου στην προσπάθεια για την πιστή, βαθιά ανάπλασή του, είναι ακριδώς η δύναμη που μπορεί στην πορεία της δημιουργίας να τον απομακρύνει από τις προκαταλήψεις του. «Η ύψιστη ευτυχία για ένα λογοτέχνη — έχει γράψει χαρακτηριστικά ο Τουργκένιεφ — είναι να αναπλάθει με ακρίβεια και δύναμη την αλήθεια, την πραγματικότητα της ζωής, ακόμα και αν αυτή ή αλήθεια δε συμπίπτει με τις δικές του συμπάθειες».

Ο «εικονογραφισμός» στην τέχνη και την κριτική

Από την ανάλυση της ιδιομορφίας του καλλιτεχνικού φαινομένου προκύπτει ότι κάθε προσπάθεια ταύτισης του περιεχόμενου της τέχνης με εκείνο των άλλων

μορφῶν τῆς κοινωνικῆς συνείδησής ἔχει σάν ἀντίστοιχό της στήν καλλιτεχνική πρακτική τοῦ ἐρζάτς τοῦ «εἰκονογραφισμοῦ».

Ὁ καλλιτέχνης πού στή δημιουργική του προσπάθεια θά κινεῖται ὄχι ἀπό ἄμεσα αἰσθητικά διώματά του, ἀλλά ἀπό τήν ἐπιδίωξη νά κάνει μέ εἰκόνες πειστικό ἕνα ἐγκεφαλικό, ἀπό τὰ πρὶν πιασμένο σχῆμα, ὅση ἐπαγγελματικὴ δεξιότητα κι ἂν διαθέτει καί ὅσο ἐπιστημονικά σωστό κι ἂν εἶναι αὐτὸ τὸ σχῆμα, δὲν θά μπορέσει ποτὲ νά τοῦ ἐμφυσήσει τήν πνοή ζωῆς τῆς ἀληθινῆς τέχνης. Ἰπῆρξαν, βέβαια, περιπτώσεις δημιουργῶν πού ξεκινούσαν στὸ ἔργο τους μέ ἐγκεφαλικά σχήματα (Μπαλζάκ, Σολωμός κ.ἄ.) μὰ τὸ καλλιτεχνικὸ ἀποτέλεσμα πραγματοποιοῦνταν τελικὰ στὸ βαθμὸ ἀκριδῶς πού ἡ ἄμεση αἰσθητικὴ συγκίνηση κατέλυε αὐτὰ τὰ σχήματα.

Γιὰ τήν προσδευτικὴ ἐπαναστατικὴ τέχνη εἶναι φυσικὴ ἡ τάση πού δίνει πλατιοὺς πίνακες τῆς κοινωνικῆς ζωῆς, ἔπου νά ἀποκαλύπτονται οἱ βαθύτερες νομοτέλειες τῆς κίνησής της. Μὰ γι' αὐτὸν ἀκριδῶς τὸ λόγο ἡ τέχνη αὐτὴ πρέπει νά ἔχει πάντα ἀνοιχτὸ μέτωπο ἐνάντια στὸν κίνδυνο τοῦ ἀντικαλλιτεχνικοῦ «εἰκονογραφισμοῦ», τῆς ἀπομάκρυνσης δηλαδή τοῦ καλλιτέχνη ἀπὸ τὸ πεδίο τῶν ἄμεσων διωμάτων του καί τῆς ὀλίσθησής του στή σχηματικὴ εἰκονογράφηση ἑτοιμῶν γενικῶν ἀναλύσεων τῆς κοινωνικῆς πραγματικότητας. Ὁ «εἰκονογραφισμὸς» εἶναι ἐξίσου σοβαρὸς κίνδυνος καί γιὰ τήν προσδευτικὴ κριτικὴ σάν τρόπος πρόσληψης τῶν ἔργων τέχνης.

Μιὰ πολὺ χτυπητὴ καί στοιχειώδης ἐκδήλωση αὐτῆς τῆς «εἰκονογραφικῆς» ἀντίληψης εἶναι ἐκείνη πού, σὰ ἀφηγηματικὰ εἶδη τέχνης, ἐξαρτᾶ τὸ ἰδεολογικὸ περιεχόμενο τοῦ ἔργου κυρίως ἀπὸ τὴν πορεία τοῦ μύθου, ἀποσπώντας τὴν ἀπὸ τὰ ἄλλα αἰσθητικὰ συστατικὰ στοιχεῖα τοῦ ἔργου, ἀπὸ τὴν ἀμοιβαία τους ἐξάρτηση καί τὸν ἀλληλοπροσδιορισμό τους. Στὸ προαναφερόμενο ἄρθρο τους, λογουχάρη, οἱ Δ. Ρεντῆς - Μ. Δημητρίου ἀφιερώνουν ἀρκετὸ χῶρο στὸ νά ἐξετάσουν τὴν περίπτωση τοῦ ξεσηκώματος τῶν ἀγροτῶν τοῦ Τυμπακίου κατὰ τῆς δημιουργίας ἀμερικανικῆς πολεμικῆς δάσης σάν ἐνδεχόμενο θέμα λογοτεχνικοῦ ἔργου καί δὲ διστάζουν νά προκαθορίσουν τὸν ἰδεολογικὸ χαρακτήρα αὐτοῦ τοῦ ὑποθετικοῦ ἔργου ἀνάλογα μέ τὴν ἐκδοσὴ πού θά δόσει στὸ μῦθο ὁ συγγραφέας. Ἄν π.χ. οἱ ἀγρότες σηκώσουν τὰ τσαπιά τους ἐνάντια στοὺς στρατιῶτες πού ἤρθαν νά καταστρέψουν τὰ δέντρα τους, τότε ἔχουμε τέχνη ἐπαναστατικὴ — σοσιαλιστικὸ ρεαλισμό. Σὲ περίπτωση ὅμως πού «οὔτε τὰ ντουφέκια ἐκπυρσοκρότησαν, οὔτε τὰ τσαπιά ἀνεδοκατέδθηκαν», ἔχουμε τέχνη τοῦ «τρίτου δρόμου», «οὐδέτερη», ἀντικειμενιστικὴ.

Ἄς φανταστοῦμε γιὰ μιὰ στιγμή ὅτι ἐφαρμόζουμε τὴν ἴδια αὐτὴ «μέθοδο» πού κρίνει ἰδεολογικὰ τὸ ἔργο ἀπὸ τὴν ἐκδοσὴ τοῦ μύθου τοῦ στήν ἀξιολόγηση ἑνὸς ἀριστουργήματος τῆς σοβιετικῆς λογοτεχνίας ὅπως εἶναι ἡ «Συντριβὴ» τοῦ Φαντέεφ. Ἐκεῖ, ὅπως εἶναι γνωστὸ, τὸ παρτιζάνικο τμήμα τοῦ Κόκκινου Στρατοῦ, πού ἀποτελεῖ τὸ συλλογικὸ ἥρωα τοῦ βιβλίου, τελικὰ συντρίβεται καί ἀποδεκατίζεται, κι αὐτὴ ἡ ἥττα ἀποτελεῖ τὸ φινάλε τοῦ μυθιστορήματος. Ἄν λοιπὸν κρίναμε τὸ βιβλίο μέ τὴν παραπάνω λογικὴ, θᾶπρεπε νά τὸ βροῦμε τὸ λιγότερο ἀπαισιόδοξο, ἀντιϊστορικὸ κλπ., κλπ. Γιατὶ ἀφοῦ ὁ Κόκκινος Στρατὸς νίκησε τελικὰ, ἡ ἥττα ἑνὸς τμήματός του δὲν ἀποτελεῖ σὲ καμιά περίπτωση τυπικὸ φαινόμενο καί εἶναι τελείως ἀδικαιολόγητη ἢ προβολή της σάν κατάληξη τῆς δράσης τοῦ μυθιστορήματος. Συνεπῶς ἔχουμε νά κάνουμε μέ σοβαρὴ παραδίωξη τῆς ἱστορικῆς ἀληθείας, ἰδεολογικὴ διαστρέβλωση κλπ., κλπ. Σὲ τέτοια ἀσύστατα συμπεράσματα θά καταλήγαμε γιὰ ἕνα ἀπὸ τὰ πιὸ ὄριμα δημιουργήματα τῆς λογοτεχνίας τῆς Ὀχτωβριανῆς Ἐπανάστασης, ἂν περιοριζόμασταν στή σχηματικὴ ἀνάλυση τοῦ μύθου του καί τὸν ἀποσπούσαμε ἀπὸ τὸ σύνολο τῶν αἰσθητικῶν στοιχείων τοῦ ἔργου. Γιατὶ θά παραδλέπαμε τότε τὸ σπουδαιότερο καί τὸ οὐσιαστικότερο — ὅτι τὸ «ἀπαισιόδοξο» αὐτὸ τέλος ὁ Φαντέεφ τὸ ἀ ν α τ ρ έ π ε ι: ἀκριδῶς μέ ὄλο τὸ ὑπόλοιπο περιεχόμενου τοῦ βιβλίου του, μέ τὴν ἀνάπτυξη καί τίς σχέσεις τῶν χαρακτήρων πού ἀποκαλύπτουν στὸν ἀναγνώστη τίς βαθύτερες δυνάμεις τῆς ἐπανάστασης καί τὸν πείθουν γιὰ τὸ ἀκατανίκητό της. Ἡ ἥττα τοῦ φινάλε τοῦ μυθιστορήματος γ'

γεται έτσι μιὰ πρωτότυπη ὀπτική γωνία πού ἐπιτρέπει νά καταδειχθεῖ μέ ιδιαίτερη ἐνάργεια τὸ ἀήττητο τῆς μεγάλης ἐπανάστασῆς, ἡ ἱστορική της νομοτέλεια.

Γενικά πρέπει νά ποῦμε πῶς θὰ ἦταν ἀγὼνη ἢ καὶ ἐπικίνδυνα δογματική κόθε προσπάθεια νά κατασκευάσουμε μιὰ ἀπριοριστική «μέθοδο», πού νά ἰσχύει ἐξ ἴσου γιὰ τὴν ἰδεολογική ἀνάλυση ὁποιουδήποτε ἔργου τέχνης. Μιὰ τέτοια ἀνάλυση, γιὰ νά μὴ ἐκφυλίζεται σὲ διαστρέβλωση τοῦ ἀντικειμένου της, πρέπει νά ξεκινᾷ ἀπαραίτητα ἀπὸ τὴν αἰσθητική ἰδιομορφία του: μόνο ὁ συγκεκριμένος συσχετισμὸς συγκεκριμένων αἰσθητικῶν στοιχείων (μῦθος, χαρακτήρες, ἀτμόσφαιρα, σύμβολα κλπ.) στὸ συγκεκριμένο ἔργο μπορεῖ νά μᾶς ὁρᾷ τὸ κλειδὸ τοῦ ἀντικειμενικοῦ ἰδεολογικοῦ περιεχομένου του. Διαφορετικά εἶναι ἀναπόφευκτη ἡ προσφυγή στὸ σχῆμα τῆς τεχνητῆς διάσπασης περιεχομένου καὶ μορφῆς, πού κάνει ἀδύνατη καὶ τὴ σωστὴ ἰδεολογική ἐκτίμηση τοῦ ἔργου.

Εἶδαμε παραπάνω πῶς ἡ ἀντίληψη αὐτή, πού ταυτίζει τὸ περιεχόμενο τῆς τέχνης μέ ἐκεῖνο τῆς ἐπιστημονικῆς γνώσης καὶ παραδέχεται στὴν τέχνη μόνο ἓνα ιδιαίτερο τρόπο παρουσίας (μέ εἰκόνες) αὐτοῦ τοῦ περιεχομένου, ὁδηγεῖ νομοτελειακὰ σὲ ἐκχυδαϊστικές τάσεις πού καταστρέφουν τὴν ἴδια τὴν οὐσία τοῦ καλλιτεχνικοῦ φαινομένου. Ἀξίζει τώρα νά δοῦμε πῶς ἡ ἴδια αὐτὴ ἀντίληψη μπορεῖ νά ἀποτελέσει τὴν ἀφετηρία γιὰ συμπεράσματα πού μοιάζουν ἐντελῶς ἀντίθετα μέ τὰ παραπάνω συμπεράσματα φορμαλιστικά, μὰ πού ἡ οὐσία τους εἶναι ἡ ἴδια: ἡ ἀνικανότητα νά συλλάβουν τὴν ἰδιομορφία τῆς τέχνης. Μιὰ τέτοιου εἴδους τάση νομίζουμε πῶς ἐκδηλώνεται στὸ ἄρθρο τοῦ Γ. Μ. Καλιόρη «Συμπληρώσεις» πού δημοσιεύτηκε στὴν «Πανσπουδαστική», τεῦχος 43 - 44, 1963. Καὶ εἶναι πολὺ χαρακτηριστικὸ τὸ ὅτι ὁ Γ. Μ. Καλιόρης σὲ ἓνα ἄλλο ἄρθρο του στὸ ἴδιο τεῦχος παραθέτει ἐπιδοκιμασιακὰ ἐκεῖνο ἀκριβῶς τὸ χωρίο τοῦ Μπελίνσκυ γιὰ τὴ σύγκριση ἐπιστήμης καὶ τέχνης, πού, ὅπως εἶδαμε παραπάνω, ἐπικαλοῦνται καὶ οἱ Δ. Ρεντῆς - Μ. Δημητρίου.

Βασικὴ ἰδέα πού διέπει τὸ ἄρθρο «Συμπληρώσεις» εἶναι ὅτι ἡ καλλιτεχνικὴ ἀξία ἐνὸς ἔργου δὲν ἐπηρεάζεται ἀπὸ τὸ ἰδεολογικό του περιεχόμενο, ὅτι ὁποιαδήποτε ἰδέα μπορεῖ νά γίνει αἰσθητικὸ ἐπίτευγμα, «φτάνει νά πραγματωθεῖ καλλιτεχνικά», φτάνει ἡ «δύναμη τοῦ καλλιτέχνη» νά τῆς βρεῖ «τὴν μορφική της ἀντιστοιχία, τὴν ἰδιάζουσα σ' αὐτὴν καλλιτεχνικὴ ἐπεξεργασία». Ὁ ἀρθρογράφος διευκρινίζει ὅτι θεωρεῖ τὴ μορφὴ καὶ τὸ περιεχόμενο τοῦ ἔργου τέχνης ἀδιαίρετη ἐνότητα, μὰ οἱ συλλογισμοὶ του δείχνουν ὅτι τὴν ἐνότητα αὐτὴν τὴν καταλαβαίνει ὄχι διαλεχτικά - ὀργανικά, ἀλλὰ μεταφυσικά - μηχανικά. Τὸ περιεχόμενο εἶναι οὐσιαστικά γι' αὐτὸν μιὰ νεκρὴ ὕλη, ἀδιάφορη αἰσθητικά, στὴν ὁποία ἡ μυστηριώδης «δύναμη τοῦ καλλιτέχνη» προσδίνει καλλιτεχνικὲς ἰδιότητες, κάνοντάς τὴν μορφὴ, αἰσθητικὰ ὡραία. «Ἄν — γράφει ὁ Γ. Μ. Καλιόρης, ἀπαντώντας σὲ ἄρθρο τοῦ Γ. Λυκιαρδόπουλου — ἓνα δημιουργήμα πού ἀπηχεῖ θετικά τὸ ἀντι-ηθικό, μᾶς δίνει τὴν αἴσθηση τοῦ «γυμνὰ ἀντιανθρώπινου» καὶ προσκρούει σὲ «βασικὲς συναισθηματικὲς μᾶς λειτουργίες», τότε σημαίνει πῶς ἡ μεταμόρφωσή του σὲ καλλιτεχνικὰ ὡραῖο εἶναι ἀ τ ε λ ῆ ς . Ἄν ἀντίθετα, τὸ ἀντιηθικό καὶ ἀντιανθρώπινο μπῆκαν στὴν περιοχὴ τοῦ ὡραίου, ἀποκλείεται νά μᾶς δίνουν μιὰ τέτοιαν αἴσθηση». Μὲ ἄλλα λόγια, τὸ ἀποτέλεσμα ἐξαρτᾶται ὀλοκληρωτικά ἀπὸ τὴ δύναμη τοῦ ταλέντου καὶ τὴ δεξιότητα τοῦ δημιουργοῦ.

Τὸ θεμελιακὸ σφάλμα μιᾶς τέτοιας ἀντίληψης βρίσκεται, κατὰ τὴ γνώμη μας, ὅπως καὶ στὴν περίπτωσι, τῆς θέσης τῶν Δ. Ρεντῆς - Μ. Δημητρίου, στὸ ὅτι τὸ περιεχόμενο τοῦ ἔργου τέχνης παίρνεται ὡς κάτι τελείως ἀνεξάρτητο ἀπὸ τὴν ὑποκειμενικότητα τοῦ καλλιτέχνη, ὡς ἐξωαισθητικὴ κατηγορία. Σύμφωνα μέ μιὰ διατύπωση τοῦ Γ. Μ. Καλιόρη, εἶναι ὁ «κοινὸς παρανομαστής» πού μπορεῖ νά χαρακτηρίζεται ἐξ ἴσου «ἓνα φιλοσόφημα, μελέτη, ἄρθρο, χρονογράφημα, ἔργο τέχνης».

Στὴν πραγματικότητα ὅμως αὐτὸς ὁ «κοινὸς παρανομαστής» εἶναι ἀπατηλός: μιὰ μελέτη καὶ ἓνα ἔργο τέχνης μποροῦν νά ἔχουν ἀπὸ ἰδεολογικὴ ἀποψη σημεῖα ἐπαφῆς, λιγότερα ἢ περισσότερα, μὰ δὲν μποροῦν σὲ καμιά περίπτωσι νά εἶναι ἀπὸ τὴν ἀποψη αὐτὴ ταυτόσημα, γιατί στὸ ἔργο τέχνης ἡ ἰδέα γίνεται περιεχόμε-

νό του όχι πια στην «καθαρή» της μορφή, αλλά σε πολύπλοκες «χημικές» αλληλεπιδράσεις με τον συναισθηματικό κόσμο του δημιουργού και τις επιρροές της αντικειμενικής πραγματικότητας πάνω στην ευαισθησία του. Γι' αυτό η εξήγηση του φαινομένου ότι έργα, όπου έχουν εκφραστεί αντιδραστικές ιδέες, αντιπροσωπεύουν μιαν όρισμένη καλλιτεχνική αξία, πρέπει να βρεθεί όχι στη μαγική «δύναμη των καλλιτεχνικών μέσων» που, κατά τον Γ. Μ. Καλιόρη, μεταμορφώνει το αντιδραστικό περιεχόμενο σε αισθητικά ωραία, αλλά στο ίδιο το περιεχόμενό τους που δεν είναι ταυτόσημο με αυτές τις ιδέες, γιατί περικλείνει μια ευρύτερη ουσία ζωής. Φυσικά, όπως τονίσαμε και παραπάνω, όσο περισσότερο ο καλλιτέχνης προσπαθεί να περιορίσει το περιεχόμενο του έργου σε τέτοιες αντιδραστικές ιδέες, τόσο λιγότερο είναι και το καλλιτεχνικό αποτέλεσμα. Το παράδειγμα, που ήδη αναφέραμε, της άποτυχίας του Γκόγκολ στο δεύτερο τόμο των «Νεκρών ψυχών» είναι ιδιαίτερα ευγλωττο ακριβώς γιατί αναφέρεται σε μια περίοδο που ο συγγραφέας είχε ήδη ωριμάσει καλλιτεχνικά και είχε εξαιρετικά ανεπτυγμένα τα εκφραστικά του μέσα.

Η σωστή αντίληψη του περιεχομένου του έργου τέχνης, σαν περιεχομένου ιδιαίτερου, αισθητικού, άξεχώριστου από την υποκειμενικότητα του δημιουργού, είναι η μόνη που μπορεί να εξηγήσει σωστά και την προέλευση της καλλιτεχνικής μορφής: αυτή δεν είναι κάτι που φοριέται, με τη «δύναμη του καλλιτέχνη», λιγότερο ή περισσότερο ταιριαστά σε ένα από τα πριν δοσμένα περιεχόμενα, αλλά είναι η ίδια ή ολοκλήρωση, το αποκρυστάλλωμα αυτού του περιεχομένου. Με την έννοια αυτή η μορφή ενός έργου τέχνης δεν μπορεί να επαναληφθεί, να «φορεθεί» από έναν άλλο ή και τον ίδιο καλλιτέχνη σε άλλο περιεχόμενο, χωρίς το αποτέλεσμα να είναι νόθο καλλιτεχνικά, να σημαίνει δηλ. καταστροφή του ίδιου του περιεχομένου.

Μορφή και εκφραστική τεχνική

Εδώ είναι απαραίτητο να γίνεται διάκριση ανάμεσα στη μορφή, που έχει ατομικό και ανεπανάληπτο χαρακτήρα, και την τεχνική, που κατά κανόνα δεν συνδέεται απαραίτητα με ένα όρισμένο έργο τέχνης και μπορεί να ενσωματώνεται με διαφορετικούς τρόπους σε διάφορες μορφές. Στο άρθρο τους οι Δ. Ρεντής - Μ. Δημητρίου σωστά σημειώνουν ότι «η τεχνική στη λογοτεχνία δεν είναι η μορφή, παρά μέρος της», μα αμέσως προσθέτουν έντελως άσπληχτα και αναπόδειχτα ότι η τεχνική έχει κυρίως υποκειμενικό χαρακτήρα, γιατί, παρά το γεγονός ότι εξελίσσεται με βάση τη συλλογική κοινωνική πείρα, ανήκει στα «προσωπικά όπλα του δημιουργού». Οποιαδήποτε περίοδο της ιστορίας της τέχνης κι αν εξετάσουμε, θα βρούμε στα πλαίσιά της ίδια στοιχεία τεχνικής (εκφραστικών τρόπων) στα έργα διαφορετικών δημιουργών. Άλλο το ζήτημα ότι η χρησιμοποίηση αυτών των στοιχείων γίνεται πάντα κατά τρόπο αυστηρά προσωπικό, με αποτέλεσμα να τους δίνεται κάποτε και έντελως διαφορετική ιδεολογική κατεύθυνση. Αυτό το φαινόμενο, ασφαλώς, θα επισημαίνει και ο Τολιάτι όταν λέει: «συμβαίνει πάντα όρισμένες καλλιτεχνικές τάσεις να εμφανίζονται, σε μια δεδομένη στιγμή, με ένα όρισμένο ιδεολογικό περιεχόμενο και ύστερα, μέσα από την ανάπτυξη της ίδιας της τέχνης, το ιδεολογικό αυτό στοιχείο να αλλάζει, να εμφανίζεται, να τροποποιείται... Άκόμα και μια καλλιτεχνική τάση που σήμερα αποκρούεται μπορεί να γίνει στην ανάπτυξη της καλλιτεχνικής δημιουργίας, ένας παράγοντας ουσιαστικός και θετικός» («Ούγιτά», 18.4.63).

Από δω θα βγαίνει το συμπέρασμα ότι θα μπορούσαμε να οδηγηθούμε σε επικίνδυνες παρανοήσεις και εσφαλμένες αξιολογήσεις έργων τέχνης, αν συνδέαμε μια για πάντα και για όλες τις περιπτώσεις μια όρισμένη εκφραστική τεχνική με μια αντίστοιχη ιδεολογική κατεύθυνση. Η προσιδιάζουσα στο ρομαντισμό εκφραστική τεχνική εξυπηρέτησε τους αντιδραστικούς ρομαντικούς (Σατωμπριάν, Νόβελις κλπ.), που εξιδανίκευαν το φεουδαρχικό παρελθόν και νοσταλγοῦσαν τον με-

σαίωνα, μὰ πῆρε ἐντελῶς ἀντίθετη ἰδεολογική κατεύθυνση στο ρεῦμα τοῦ ἐπαναστατικοῦ ρομαντισμοῦ (Σέλλεϋ, Μπάουρον κλπ.) ποῦ συνδεόταν μὲ τὰ λαϊκὰ ἀπελευθερωτικὰ κινήματα καὶ ἦταν στραμμένο πρὸς τὸ μέλλον. Φυσικά, τὸ γεγονὸς αὐτὸ τῆς χρησιμοποίησης ὁμοίων ἐκφραστικῶν μέσων ἀπὸ καλλιτέχνες τόσο διαφορετικῶν ἰδεολογικῶν τάσεων, δὲν εἶναι τυχαῖο, ἀλλὰ διέπεται ἀπὸ μιὰ ὀρισμένη νομοτέλεια. Θὰ ἦταν δηλ. ἀδιανόητο ἂν αὐτοὺς τοὺς καλλιτέχνες, ἀνεξάρτητα ἀπὸ τὴν ἰδεολογικὴν ἀντιθέσιν, δὲν τοὺς συνέδεε καὶ κάτι τὸ κοινόν, στὸ ὅποιο ἀκριβῶς ἀνταποκρινόταν ἡ ρομαντικὴ τεχνική: ἓνα αἰσθημα τῆς ρευστότητας τῆς εὐρωπαϊκῆς κοινωνικῆς ζωῆς στὴν περίοδο ἀμέσως μετὰ τὴ γαλλικὴ ἐπανάσταση, καὶ μιὰ συναισθηματικὴ ἀρνητικὴ ἀντίδραση ἀπέναντι στὴ σύγχρονη πραγματικότητα τῆς διαμορφωμένης καπιταλιστικῆς τάξης πραγμάτων.

Ἀνάλογα φαινόμενα (ὄχι, βέβαια, μὲ τὴν ἔννοια τῆς ἀπλῆς ἐπανάληψης) μπορούμε νὰ παρατηρήσουμε καὶ στὶς ἄλλες ἱστορικὲς ἐποχές, μαζί καὶ στὴ δική μας. Εἶναι πασίγνωστες οἱ περιπτώσεις μεγάλων καλλιτεχνῶν (Μαγιακόφσκυ, Ἐλυάρ, Ἀραγκόν, Νερούντα, Μπρέχτ κ.ἄ.), ποῦ ἀρχικὰ ἀνῆκαν σὲ καλλιτεχνικὰ ρεύματα συνδεόμενα μὲ μιὰ ἰδεολογικὴ τάση ἀναρχικοῦ ἀτομικισμοῦ, καὶ ἀργότερα ἐπαιζαν πρωτοποριακὸ ρόλο στὴ σοσιαλιστικὴ τέχνη, ὑπερνικώντας τὸ «παρελθόν» τοὺς ὄχι μὲ τὴν ἀπλή, συλλήδωτην ἀποτίναξή του, ἀλλὰ μὲ διατήρηση ὀρισμένων στοιχείων τῆς προηγούμενης ἐκφραστικῆς τεχνικῆς τοὺς, ποῦ ἐπιβίωσαν καὶ ἐνσωματώθηκαν ὀργανικὰ μέσα στὰ νέα ἰδεολογικὰ πλαίσια. Τὸ γεγονὸς αὐτὸ θὰ ἦταν ἀνεξήγητο (ἢ θὰ ἔπρεπε νὰ προσφύγουμε στὴ φορμαλιστικὴ ἀντίληψη, σύμφωνα μὲ τὴν ὁποία ἡ χρησιμοποίηση τῆς μιᾶς ἢ τῆς ἄλλης τεχνικῆς εἶναι μιὰ πράξη ὑποκειμενικῆς αὐθαιρεσίας τοῦ καλλιτέχνη), ἂν οἱ παραπάνω ἐκφραστικὲς τεχνικὲς ταυτίζονταν ὀλοκληρωτικὰ μὲ τὴν ἰδεολογία τοῦ ἀναρχικοῦ ἀτομικισμοῦ ἀπὸ τὴν ὁποία ἀναμφισβήτητα ἐπηρεάστηκαν, καὶ δὲν ἀντανακλοῦσαν ταυτόχρονα, στὸν ἓνα ἢ τὸν ἄλλο ἑαυτὸν, κάποιες γενικότερες ἰδιαιμορφίες τῆς ἐποχῆς μας, τοῦ ρυθμοῦ καὶ τρόπου ζωῆς τοῦ σύγχρονου ἀνθρώπου.

Ἡ μαρξιστικὴ κριτικὴ ἔχει ὑποχρέωση νὰ μάχεται μὲ συνέπεια ἐνάγνια σὲ κείνες τὶς τάσεις τῆς σύγχρονης τέχνης ποῦ γίνονται φορεῖς ἀντιδραστικῶν ἀντιλήψεων, ὅπως εἶναι, λογουχάρη, οἱ διάφορες ὑποκειμενιστικὲς - ἰδεαλιστικὲς θεωρίες τῆς ἀφηρημένης τέχνης, ποῦ ὁδηγοῦν ἀναπόφευκτα σὲ αὐτοκαταστροφή τοῦ ἴδιου τοῦ καλλιτεχνικοῦ φαινομένου σὰν μέσου ἐπικοινωνίας τῶν ἀνθρώπων. Ταυτόχρονα ὅμως ἡ κριτικὴ αὐτὴ πρέπει νὰ διατηρεῖ σὲ ἐγρήγορση τὴν εὐαισθησία τῆς ἀπέναντι στὸ συγκεκριμένο ἔργο τέχνης καὶ νὰ μὴ διάζεται νὰ τὸ κατατάξει ὅπωςδήποτε σὲ μιὰ ἀπ' αὐτὲς τὶς τάσεις (καί, κατὰ συνέπεια, νὰ τὸ καταδικάσει) μόνον καὶ μόνον ἐπειδὴ ἀνακαλύπτει ὁμοιότητες ἐκφραστικῆς τεχνικῆς. Οἱ ὁμοιότητες αὐτὲς μπορούν, βέβαια, νὰ σημαίνουν καὶ ἰδεολογικὴ συγγένεια μὲ τὶς παραπάνω τάσεις, μπορούν ὅμως καὶ νὰ ἀποτελοῦν σύμπτωση ποῦ δὲν εἶναι ἀνεξάρτητη ἀπὸ τὸ ὅτι τὰ λεγόμενα ἀδαναγκαρντιστικὰ καλλιτεχνικὰ ρεύματα ἐκφράζουν κάποτε μὲ ὑπερτροφικὰ μονόπλευρο (καὶ ἰδεαλιστικὰ γενικευμένο) τρόπο μεμονωμένες πλευρὲς τοῦ πραγματικοῦ αἰσθητικοῦ προβληματισμοῦ τῆς ἐποχῆς μας.

Ἡ πρωτοπόρα σοσιαλιστικὴ τέχνη ἀντιμάχεται αὐτὰ τὰ ρεύματα ὄχι μόνον μὲ τὸ ὄπλο τῆς κριτικῆς, ἀλλὰ πρὶν ἀπ' ὅλα ἀναιρώνοντας τὰ καλλιτεχνικὰ ἀπὸ τὰ μέσα, μὲ τὰ ἴδια τῆς τὰ ἔργα, ποῦ προβάλλουν τὸν σύνθετο προβληματισμὸ τοῦ σύγχρονου ἀνθρώπου στὸ φῶς τῆς πραγματικῆς διαλεχτικῆς τῶν κοινωνικῶν σχέσεων καὶ ξεπερνοῦν ἔτσι στὴν πράξη τὶς μονομέρειες τῶν μοντερνιστικῶν ρευμάτων. Ἔτσι, τὸ σμίκρυν μὲ τὴν μαρξιστικὴ ἰδεολογία δὲν εἶναι καθόλου ἓνα μεμονωμένο ἱστορικὸ ἐπεισόδιο, μιὰ τυχαία «συνοδοιοπορία»: ὅλοι οἱ δρόμοι τῆς σύγχρονης τέχνης (ὅταν εἶναι πραγματικὰ δρόμοι καὶ ὄχι ἀδιέξοδα) ὁδηγοῦν ἀντικειμενικὰ ἐκεῖ. Γιατὶ μόνον ἡ κομμουνιστικὴ κοινωνία ἐνσαρκώνει ἐκεῖνο τὸ ἀνθρωπιστικὸ ἰδανικὸ στὸ ὅποιο δὲν μπορεῖ παρὰ νὰ τείνει, μὲ τὸν ἓνα ἢ τὸν ἄλλο τρόπο, κάθε γνήσια τέχνη: τὸ ἰδανικὸ μιᾶς ἐλεύθερης καὶ ὀλόπλευρης, ἀρμονικῆς ἀνάπτυξης τῆς ἀνθρώπινης προσωπικότητας.

ΤΑ ΛΙΟΝΤΑΡΙΑ ΜΑΣ

ΔΕΝ

ΤΡΩΝΕ ΓΑΤΕΣ

Ὁ Σάκης

Τὸ ἑσπέρην, μετὰ τὸ φαγητό, δὲ μιλοῦσε κανέναν! Ἀκουγότανε μονάχα τὸ ψαλίδι τῆς μητέρας, πού, γονατισμένη, στὸ πάτωμα, ἔκοβε ἕνα φόρεμα τῆς Κίτσας. Ὁ Σάκης ἦρθε καὶ στάθηκε ἀπὸ πάνω της.

—Λέγε πὼς εἶναι καλύτερο κι ἀπὸ τὸ «Μεντράνο»... Ἔχει φώκιες, πού χορεύουνε πάνω στὴν οὐρά τους...

Γύρισε καὶ τὸν κύτταξε. Τὸ στόμα της ἦτανε γεμάτο καρφίτσες. Ἄκουσε τὴ φωνή του καὶ γύρισε — μά, τί τῆς ἔλεγε, οὔτε πρόσεξε. Μπορεῖ νὰχε πεῖ πὼς ἔβρασε τὸ νερὸ γιὰ τὰ πιάτα — τὸ ἴδιο θᾶκανε.

Ἴσως τὸν παποῦ νὰ τὸν ἐνοιαζε πιότερο γιὰ τὸ τσίρκο· αὐτὸς ξέρει ἀπὸ θέατρα.

—Ἔχεις δεῖ ποτέ, παποῦ, τσίρκο; Χορεύουνε οἱ φώκιες, σὰ μπαλαρίνες.

Ὁ παποῦς ἔχει στρώσει τὴν πασιέντζα πάνω στὸ τραπέζι. Κρατοῦσε τὸ ρήγα κούπα καὶ δὲν ἤξερε πού νὰ τὸν βάλει.

—Ἵστερα, ἔκανε κι ἀκούμπησε ἀναποφάσιστα τὸ χαρτί.

Τῷξερε ὁ Σάκης αὐτὸ τὸ «Ἵστερα» τοῦ παποῦ. Ὁ,τι καὶ νὰ τὸν ρωτοῦσε: «Ἵστερα». — «Ποιὸς ἦτανε ὁ τρίτος ἄθλος τοῦ Ἡρακλέους»; «Ἵστερα»... «Πὼς καταπίνουνε οἱ κοσμιοναῦτες τὰ φαί τους»; «Ἵστερα»... «Γιατί τὰ ξένα πλοῖα δὲν πλησίασαν τὸ “Λακωνία”, πού εἶχε πάρει φωτιά»; «Ἵστερα, Ἵστερα»... Δηλαδή, πότε; — συλλογιέται ὁ Σάκης. Πῆδηξε μετὰ κοντὰ στὴν Κίτσα, πού, μισοξαπλωμένη στὸ ντιθάνι, διάβαζε τὸ περιοδικό της. Τῆς ἔσπρωξε τὸν ἀγκώνα, σχεδὸν μὲ πείσμα.

—Σὲ ἔξη κούνιες πηδάει ἢ ἀκροβάτρια ἀπὸ τὸ ξένο τσίρκο... Καλύτερη κι ἀπὸ τὸ «Μεντράνο»...

—Ἵωωωωωχ, παράτα με, — νεύριασε κείνη.

Ὁ Σάκης πέρασε ξυστὰ ἀπὸ τὸν πατέρα, πού, σχυμμένος στὸ τραπέζι, ἔγραφε νούμερα. Τοῦ ἄρπαξε, στὰ κλεφτά, τὴν ξύστρα. Τῆ χρειάζοτανε γιὰ θαρίδι στὴν κούνια, πού εἶχε φτιάξει ἀπὸ χαρτόνι· ἀλλιῶς, ἦτανε ἀλαφριά καὶ δὲν κουνιότανε ὅπως ἔπρεπε. Ἡ ἀκροβάτρια ἦτανε μιὰ κάμπια, πού τὴν εἶχε μαζέψει τὸ προῖν πάνω ἀπὸ ἕνα φύλλο... Ἐδεςσε τὴν ξύστρα, κάτω ἀπὸ τὸ χαρτόνι κ' ἠ κούνια, μὲ τὴν πράσινη ἀκροβάτρια, κουνιότανε τώρα μὲ φόρα... Ἄραγε, ἢ ἀληθινὴ ἀκροβάτρια νὰ φοροῦσε πράσινα;.. ΤΙΜΗ ΕΙΣΟΔΟΥ ΜΙΑ ΓΑΤΑ... ὅ,τι καὶ νὰναι: μαύρη, γκρίζα ψαριά. Τῷπε ὁ Μάνος· τῷμαθε ἀπὸ ἕνα παιδί, πού μένει στὴ γειτονιά ὅπου ἐγκαταστάθηκε τὸ ξένο τσίρκο· εἶχε πάει πέρυσι, ἔτσι, στὸ «Μεντράνο» καὶ ἤξερε. «Ἄντε, ὁμοῦς, νὰ πιάσεις γάτα, — λέει ὁ Μάνος — καὶ νὰ τὴν κουδάλισης στὸ τρόλεϋ... Μονάχα δική σου ἄμα εἶναι. Μπορεῖς νὰ τὴν κουδάλισης ἴσους». Τὴν Πίσσα τὴν λυπάται ὁ Σάκης, ἀπὸ μικρὸ γατάκι τὴν τὰιζε γάλα μὲ ψίχουλα.

Δ Ι Η Γ Η Μ Α
Τ Η Σ
Α Λ Κ Η Σ Ζ Ε Η

Πόσα χρόνια μπορεί να ζήσει μιὰ γάτα; — οχτώ, δέκα — τὸ πολὺ. Κ' ἡ Πίσσα τ'ἀκλείσει τὰ ἑφτά... Ἄραγε, νὰ τις σκότωναν πρὶν, ἢ νὰ τις ρίχνανε ζωντανὲς στὰ λιοντάρια:... Σὲ ποιόν, ὅμως, θὰ μιλοῦσε τὰ θράδια; — γιατί ἡ Πίσσα ἦτανε τὸ μόνο πρόσωπο στὸ σπίτι, πὺ μποροῦσε νὰ τῆς κουβεντιάζει τὰ δικά του... Λεφτὰ γιὰ εἰσιτήριο δὲ θὰ τοῦδινε κανένας· κι ἂν ἀκόμα ἡ μάνα ἔκανε πὺς τὸ συζητοῦσε, θὰ πεταγότανε ἡ Κίτσα: «Δὲ μοῦ τὰ δίνεις, καλύτερα, νὰ πάω στὸ κομμωτήριο!»... Ἡ Πίσσα ἔπρεπε νὰ τὸ ξέρει πολὺ καλὰ πόσο τῶθελε ὁ Σάκης νὰ πάει στὸ τσίρκο, νὰ δεῖ τὴν ἀκροβάτρια μὲ τις ἑξὴ κούνιες· γιατί θὰ τῶσκαγε μιὰ μέρα ἀπὸ τὸ σπίτι του καὶ θὰ γινόταν ἀκροβάτης, σὰν καὶ κείνον, πὺ εἶχε δεῖ στὸ σινεμά: πήδαγε στὸν ἀέρα, ἀπὸ τὴ μιὰ κούνια στὴν ἄλλη καὶ τὰ μάτια του δεμένα σφιχτά... Ἡ Πίσσα τῶξερε, γιατί τὸν ἔβλεπε νὰ γυμνάζεται μέσα στὸ πλυσταριό. Ἀνέβαινε στὸ καζάνι, ἔδενε τὰ μάτια του καὶ, μ' ἕνα σάλτο, πήδαγε στὴ χτιστὴ σκάφη, πὺ ἦτανε ἀρκετὰ πὺ πέρα. Τώρα, προσπαθοῦσε νὰ πηδῆξει, μετὰ τὴ σκάφη, σ' ἕνα σκαμνί. Μὲ τῶνα πόδι! Δὲν τὰ κατάφερε καλὰ ἀκόμα, γιατί δὲ μποροῦσε νὰ πηγαίνει κάθε μέρα στὸ πλυσταριό. Στὴν πόρτα τοῦ πλυσταριοῦ ἦτανε κολλημένο ἕνα χαρτί, πὺ ἔγραφε τὰ ὀνόματα τῶν ἐνοίκων μὲ τὴ σειρά καὶ, δίπλα, τις μέρες πὺ θὰ μποροῦσε καθένας νὰ πλένει. Μόνο τις Δευτέρες δὲ θάζανε μπουγάδες. Ἦτανε, ὅμως, κι ἄλλες μέρες πὺ μερικοὶ δὲν πλένανε, παρ' ὅλο πὺ ἐρχόταν ἡ σειρά τους. Ὁ Σάκης ἀφουγκραζότανε, ἀπὸ τὴ σκάλα τῆς κουζίνας, μὴ βγεῖ καμιὰ νοικοκυρὰ καὶ φωνάξει: «Κυρία Μαυροπούλου! Ἐμεῖς δὲ θὰ πλύνουμε αὔριο, μήπως θέλετε τὸ πλυσταριό»; — «Εὐχαριστῶ, κυρία Πόπη μου. Ἐμεῖς πια τὰ δίνουμε στὸ πλυντήριο γρήγορα, καθαρὰ καὶ λείπει ὁ μπελάς». — «Μὰ δὲν καταστρέφονται μὲ τὰ φάρμακα»;... «Τίποτα δὲν παθαίνουν!!!» — τοῦρχεται τοῦ Σάκη νὰ ξεφωνίσει: «Ὅλοι στὰ πλυντήρια... Γ ρ ἦ γ ο ρ α... ΚΑΘΑΡΑ... ΞΕΚΟΥΡΑΣΤΑ!!!»... Καὶ τὸ πλυσταριό νὰ μένει ἄδειο ὅλες τις μέρες τῆς ὀδομάδας, γιὰ νὰ τρέχει ἐκεῖνος κάθε μέρα, μόλις σχολάσει, γιὰ ἐξάσκηση... Ἄν μπορέσει νὰ μπεῖ μὲ τὴν Πίσσα στὸ τσίρκο, θὰ καταφέρει νὰ τρυπώσει στὰ παρασκήνια. Μπορεῖ νὰ δεῖ καὶ τὴν ἴδια τὴν ἀκροβάτρια. Ἄχ, ἂν ἦτανε τὸ «Μεντράνο», θὰ μποροῦσα κάτι νὰ πῶ στὰ ἰταλικά: «Ἴο σινιόρα, σαλτιμπάγκο». Αὐτοί, ὅμως, λέει ὁ Μάνος, μιᾶνε μιὰ παράξενη γλώσσα, πὺ λέξη δὲν παίρνεις. Πὺς νὰ τοὺς πῶ, λοιπόν, νὰ μὲ πάρουνε μαζί τους, πὺς ξέρω νὰ κάνω ἀκροβατικά;.. Νὰ μὲ παίρνανε! Νὰ φύγω γιὰ πάντα ἀπὸ τὸ σπίτι καὶ νὰ στέλνω γράμματα, μὲ ξένα γραμματόσημα, σὰν τὸν θεῖο Γιάννη — κ' ἡ μάνα θὰ καμαρώνει στὶς γειτόνισσες: «Εἶναι ἀπὸ τὸ Σάκη»... Ὁ πατέρας ὅλο τοῦ λέει πὺς θὰ γίνει ἀλήτης, γιατί δὲ δίνει δυαράκι γιὰ τὸ σχολεῖο «Καὶ νὰ βγάλει τὸ γυμνάσιο — σώθηκε», μурμουρίζει ὁ παπούς. «Ἀποτεώνας νὰ γίνει, κλέφτης, — μάλιστ'α τότε θὰ προκόψει». «Παραγγελειοδόχος — μόνο αὐτὴ

είναι δουλειά», λέει, όλη ώρα, ή μάνα... «Εγώ θα γίνω ακροβάτης!!!» Σκάσανε όλοι στα νέλια, σαν τó πέταξε ένα όρνθου. Και πιότερο απ' όλους ή αδελφή του ή Κίτσα... Πέρυσι ήθελε νά γίνει γκάγκστερ. Είχαν δει στο σινεμά, με τó Μάνο, μιá συμμορία όλο παιδιά. Είπανε νά φτιάξουνε κι αυτοί μιá δική τους και νά σκοτώ-
νουνε γάτες. 'Ο Μερμάς, όμως, ό μεγάλος του φίλος, τόν έλουσε πατώκορφα, σαν τού τó διηγήθηκε. «Έτσι αρχίζουν οι φονιάδες», λέει... Νά δόσει, όμως, τήν Πίσσα στο τσίρκο — δέν ήταν τó ίδιο: δέ θα τή σκοτώνε αυτός.

'Ο Σάκης έπιασε νά χαϊδεύει τήν Πίσσα, όπως τή φαντάστηκε νά τή σπαρά-
ζουνε τά λιοντάρια. Τήν έσφιξε τόσο, πού τήν έκανε νά νιαουρίσει δυνατά.

«Τώρα θα με διαολοστείλουνε!»

Κανέννας δέν τόν πρόσεξε.

Νάδρισκε τó Μερμά, νά τόν ρωτούσε. Κι αν τούλεγε όχι; Και γιατί νά ρωτή-
σει; Τί τού είναι ό Μερμάς; Αν είχε παντρευτεί τήν Κίτσα — μάλιστα. Τά χαλά-
σανε, όμως, για πάντα. 'Ο Μερμάς, ό Μερμάς, μονάχα ό Μερμάς τόν λογάριαζε για
μεγάλο, κουδέντιαζε μαζί του και ρώταγε τή γνώμη του. «Εσύ τί λές, Σάκη;» ή
«Τί σκέφτεσαι πάνω σ' αυτό;» 'Ο Σάκης τού πάλεγε όλα. 'Ακόμα και για κείνη τή
νύχτα, πού είχε σκεφτεί νά τούς σκοτώνε όλους μέσα στο σπίτι. Τόν είχανε τσα-
κώσει, κλεισμένο στο πλυσταριό και, σαν τόν ρωτήσανε τί έκανε εκεί μέσα, αυτός
άποκρίθηκε: «Σκεφτόμουνα». Γιατί, βέβαια, δέ θα τούς φανέρωνε ποτέ τó μυστικό
του. Τότε είναι πού άγριέψανε όλοι. 'Ο παπούς έλεγε ένα σωρό άνοησίες, πώς τ'
άγόρια, πού κλείνονται στα πλυσταριά, γίνονται ήλίθια. 'Ο πατέρας, σαν πάντα
τού 'στριψε τού Σάκη τ' άψτί. «Γιατί, έτσι, ξεμπερδεύει γρήγορα», — συλλογιέται
ό Σάκης «και δέν είναι ανάγκη νά κουράζεται: νά λέει λόγια». Και τού πατέρα δέν
τού άρέσει καθόλου νά μιλάει. 'Η μάνα είχε θάλει τά κλάμματα: «Κ' έγώ πού
όνειρευόμουν νά σε κάνω παραγγελειοδόχο με υπόληψη». «Νά τόν κλείσουμε στο
άναμορφωτήριο!» — τσίριζε ή Κίτσα. Τότε ό Σάκης τó πήρε άπόφαση: Θάνοιγε
τó γκάζι κι αυτός θα σκέπαζε τή μύτη και τó στόμα του με όρεμμένο μαντήλι. Σαν
θάρχιζε νά νοιώθει άσχημα, θα σηκωνότανε, θα σουρνότανε ως τήν ξώπορτα, θα
φώναζε και μετά θα ξαπλωνότανε φαρδύς - πλατύς χάμω. 'Όσπου νάρχότανε ή
δούθεια, όλοι θάχανε πεθάνει. Τό διάδασε ή Κίτσα στο περιοδικό της, μ' όλες τίς
λεπτομέρειες: έτσι, κάποιος, στην 'Ιταλία, ξεμπερδεψε όλη του τήν οικογένεια...
'Ο Μερμάς, σαν τάκουσε όλα αυτά, δέν έβαλε τίς φωνές, όπως τότε, πού τού είχε πει
ό Σάκης για τίς γάτες. Ρώτησε μονάχα: «Τί βιβλία διαδάζεις;» Δέν τού άρεσε καθό-
λου, πού διάδαζε «Μάσκα» και «Μυστήριο». «Θά σου δανείζω τά δικά μου. Έχω
άκόμα κρυμένα όλα όσα διάδαζα, όταν ήμουνα μικρός». Τήν άλλη μέρα, ό Μερμάς
τού έφερε ένα βιβλίο, χωρίς έξώφυλλο, ντυμένο με μιá μπλέ κόλλα, σαν κι αυτή,
πού ντύνουν τά βιβλία στο σχολείο. «Είναι τού 'Ιουλίου Βέρν», είπε με χαμόγελο.
'Ο Σάκης δέν μπόρεσε νά διαβάσει πάνω από τρεις σελίδες — τόσο όρετο τού
φάνηκε. Δέν τόπε στο Μερμά, νά μήν τόν λυπήσει, πού τόχε πώς και τί τó βιβλίο του...

'Ο πατέρας κυττάζει γύρω, νά όρει τήν ξύστρα του. 'Η Πίσσα πήγε νά τριψάει
στην πόρτα ήτανε ή ώρα της νά όγει έξω. 'Ο Σάκης έδωσε μιá στην κούνια με
τήν κάμπια και σηκώθηκε. Είχανε συεννοηθεί με τó Μάνο, νά τού σφυρίξει ό Σά-
κης, σαν θάόγαζε τή γάτα όόλτα. 'Ισως είχε μάθει ό Μάνος τίποτε καινούριο για
τó τσίρκο...

'Ο παπούς

— Δέ λέει ποτέ του νά κλείσει τήν πόρτα πίσω του, — νεύριασε ό παπούς.

Σηκώθηκε και τήν έκλεισε ό ίδιος, βροντώντας την.

— Δέ λέει ποτέ του νά κλείσει τήν πόρτα. Μου θέρισε τά πόδια τó ρεύμα.

Κανέννας δέν άπάντησε.

'Ο παπούς μάζεψε άνάκατα τά χαρτιά και δάλθηκε νά στρώνει από τήν άρχή
τήν πασιέντζα... 'Η πασιέντζα τού Ναπολέοντα — έτσι τή λένε... και τά πενηντά

δύο χαρτιά απλωμένα στο τραπέζι. Σπάνια δγαίνει... Τούτο το μήνα μονάχα μιὰ φορά και τήν ἄλλη μέρα ἦρθε γράμμα τοῦ Γιάννη, ἀπὸ τὴ Γερμανία...

«Ἄν δάλω τὸ πέντε σπαθί, στή μέση τοῦ τρία κούπα και τὸ τρία κούπα, μετὰ τὸ δύο... θὰ φύγει ὁ θαλὲς μπαστούνι... Μπά, δὲ γίνεται: πέφτω σὲ ρήγα και κλείνει... Ὁ Γιάννης γράφει πὼς θὰ γυρίσει, μόλις μαζέψει καμιὰ δεκάρα... Ἄν τὸ πέντε καρὼ πάει στή θέση τοῦ δέκα σπαθί;... Γζάμπα τὴν ἔφαγε τὴ σφαίρα ὁ Γιάννης, παιδι πράμμα τότε, στήν κατοχή, γιὰ νὰ μὴν πᾶνε ἐργάτες στή Γερμανία... Τὸ δέκα σπαθί... θὰ πάει στὸ τέσσερα καρὼ... Ἄς γυρίσει, τουλάχιστον, γρήγορα ὁ Γιάννης, νὰ σιάξει πολλὰ στραδὰ σ' αὐτὸ τὸ σπίτι: νὰ κόψει τὸν ἀέρα τῆς Κίτσας και νὰ περιμαζέψει κείνον τὸν ἀλήτη τὸν Σάκη, πὺ κλειδώνεται στὰ πλυσταριά και Κύριος οἶδε... Καλύτερα ν' ἀλλάξω τὸ πέντε καρὼ, με τὸ τρία κούπα... Ὁ γαμπρός μου, πάει τέλειωσε, δὲν μπορεῖ νὰ ἐπιβληθεῖ... μὰ τὸν μπάρμπα τους πάντα τὸν ἀκούγανε... Και τὸ τρία κούπα, με τὸ δύο σπαθί... Μάλιστα — «ἠθοποιὸς» ἡ κυρία Κίτσα! Μιὰ μονάχα ἦτανε ἠθοποιὸς — ἡ Μαρίκα. «Θεῖα Νιόνια, τὸν ἀγαπῶ τὸ Χρηστάκη τὸ Ζαμάνο». Μάλιστα, ἡ Μαρίκα — Στέλλα Βιολάντη. Κοτζάμι ἄντρας αὐτὸς τότε και τὸ δάκρυ κορόμηλο... Ἡ Κίτσα ἠθοποιὸς, πὺ, ὅταν τὴ μαλώνεις, δγαίνει κάτι τσιριχτὲς φωνές, ὄλο παραφωνία... «Μετανόησες;» — «Ὁχι!» Πὼς τῶλεγε αὐτὸ τὸ ὄχι ἡ Μαρίκα στὸ γέρο Βιολάντη!... Σ' ὅσα θέατρα κι ἂν δούλεψε, μετὰ, μηχανικὸς — δὲν ξανάκουσε φωνὴ σάν τῆς Μαρίκας. Ἄμὲ τὰ μάτια της! — ἔτσι μεγάλα, διάπλατα, πὺ ἤξεραν νὰ παρακαλᾶνε, νὰ πεισιμώνουνε, ν' ἀγριεύουν. Τούτη - δὼ ἡ Κίτσα ἔχει, νὰ ποῦμε, ὄμορφα μάτια — πράσινα, ἀμυγδαλωτά. Μὰ εἴτε χαίρονται, εἴτε λυποῦνται, μένουνε τὸ ἴδιο ἀνάλλαχτα... Ἐκλείσει ἡ «πόρτα»: ὅτι και νὰ κάνω, πάνω σὲ ρήγα πέφτω. Μονάχα τὴ ντάμα μπαστούνι μπορῶ ν' ἀλλάξω με τό... Ἄν δὲν εἶχε χάσει τὸ πόδι του, στὸ Ἀλβανικό, μπορεῖ νὰ τὰ οἰκονομοῦσε, και τώρα ἀκόμα, μιὰ χαρά. Δὲ θὰ τὸν ἔτρεφε ὁ γαμπρός... Θᾶφρευγε με κανένα θίασο στήν ἐπαρχία... Δὲ γίνεται τίποτα με τὴ ντάμα... Μονάχα ἐδῶ δὲ θὰ καθότανε με τὸ γαμπρό του τὸ Μοσκιό, πὺ, τὸ σπίτι νὰ πιάσει φωτιά, δὲ θ' ἀνοίξει τὸ στόμα του νὰ πεῖ «καιγόμαστε». Τί νὰ περιμένεις ἀπὸ ἄνθρωπο, πὺ δὲν πῆγε, μήτε μιὰ φορά στή ζωὴ του, στὸ θέατρο! Ἐνῶ ἐμεῖς ὄλοι ἔχουμε κάτι στὸ αἷμα μας ἀπὸ θέατρο... Τότε, πὺ δούλευε στὸ θίασο τοῦ Ξανθόπουλου, σάν τρελὸς ἔκανε ὁ Ξανθόπουλος γιὰ τὴν κόρη του: Μπορεῖ και νὰ τὴν παντρευότανε. Μονάχα ἡ συχωρεμένη ἡ μάννα της χάλασε τὸν κόσμο: «Ἀρκετὰ κάηκα ἐγὼ ἀπὸ τὰ θέατρα!» Ἦθελε νὰ τῆς δόσει νοικοκύρη. Πρόκοψε τώρα. Νὰ ζοῦσε ἡ μακαρίτισσα, νὰ τὴν ἔβλεπε νὰ τρέχει νὰ βρίσκει δουλειὰ τοῦ ἀντρός της και κείνος: «Νᾶχα κεφάλαιο νᾶνοιγα ψιλικατζιδικο, νὰ σοῦ πῶ ἐγὼ»... Ἰδανικό νὰ σοῦ πετύχει... Τὸ πέντε καρὼ μπορεῖ νὰ πάει πλάι στὸ τέσσερα... στὸ ξένο τσίρκο ζητήσανε, λέει, ἕνα σωρὸ μηχανικούς, ἀπὸ δὼ. Ἄν ἔστελνε ὁ Γιάννης κανένα λεφτό, θὰ πῆγαινε κι αὐτὸς νὰ τὸ δεῖ. Θᾶπεφταν, ἐέβαια, ὄλοι ἀπάνω του... ν' ἡ κόρη του ἀκόμα: «Δὲν πάει, καλύτερα, ἡ Κίτσα στὸ κομμωτήριο»... Ἡ αὐλαία ἔπεσε... ὅτι και νὰ κάνω, κουτουλάω σὲ ρηγάδες... Τί εἶχα ἐάλει στὸ νοῦ μου, ἂν θὰ ἔγει ἡ πασιέντζα:... Ὕπνος, θάνατος»...

— Καληνύχτα. — κοροϊδευτικὰ παράτονη ἦρθε ἡ φωνή.

Τὸν εἶχε πάρει, μιὰ στιγμὴ, ὁ ὕπνος, κουτούλισε στὸ τραπέζι κ' ἡ Κίτσα κοροϊδεύε... Ἦθοποιὸς — ἡ Κίτσα!.. «Καληνύχτα, καλὲς μου κυρίες». Σάν νᾶπαιζε μουσική — ἡ φωνὴ τῆς Μαρίκας, στήν Ὀφῆλια... Καλὲς μου... κυρίες... καληνύχτα...

Ἡ Κίτσα

Κουμᾶται στὸ τραπέζι κ' ὕστερα δὲν ἔχει ὕπνο, ὄλη νύχτα», — νευριάζει ἡ Κίτσα. «Θ' ἀρχίσει τὰ σούρτα - φέρτα και γκάπ - γκούπ τὸ δεκανίκι, μέσα στὸ μυαλό σου»... Βολεύτηκε πιότερο στὸ ντιδάνι και γύρισε κατὰ τὴ μεριά τοῦ τοίχου. «Νὰ μὴν βλέπω, τουλάχιστον, κανέναν τους»... Τίς εἶχαν μείνει λίγες σελίδες

ἀπὸ τὸ «Τσίνεμα» κι ἄς τὸ εἶχε ἀγοράσει μὲν τὴν σήμερον. Τώρα πιά, τὰ καταλά-
βαινε ἀρκετὰ καλὰ τὰ ἰταλικά. «Πρέπει νὰ τὰ μάθεις πολὺ καλὰ», — λέει ὁ κύριος
Κουλουμτζῆς. «Ἄν ὑπάργουνε, νὰ ποῦμε, δύο ὑποψήφιος, θὰ προτιμήσουνε ἐκεῖν
πού ξέρει τὴ γλώσσα... Ὁ κύριος Κουλουμτζῆς παρακολούθησε ἕξ μῆνες σκηνο-
θεσία στὸ Ἰνστιτούτο ντὶ Τσίνεμα τῆς Ρώμης. Μιά φορά, μάλιστα, ἄκουσε
καὶ τὸν ἴδιο τὸ Ροσσελίνι νὰ διδάσκει. Σὰν γύρισε στὴν Ἀθήνα, ἀνοίξε κινηματο-
γραφικὴ σχολή. Εἶναι διευθυντής, διδάσκει καὶ ὑποκριτικὴ. Ἔχει δικιά του με-
θοδο: ἄλλο, λέει, κινηματογράφος, ἄλλο θέατρο. Ἡ Σούλα, πού τὴν εἶχε ἡ Κίτσα
συμμαθήτρια στὸ γυμνάσιο, πάει στὴ σχολὴ τοῦ Ἐθνικοῦ. Ἐκεῖ, τοὺς δίνουνε ὅλε
κληρὺς ρόλους ν' ἀποστηθίζουνε. Ὁ κύριος Κουλουμτζῆς δὲν τοὺς ἀφίνει τίποτα
νὰ μαθαίνουν ἀπέξω. Θέλει ὅλα νὰ γίνονται κινηματογραφικά. Τοὺς λέει, ἄς ποῦ-
με, τὴ φράση: «δὲν μπορῶ πιά» καὶ πρέπει νὰ τὴν ἐκφράζουν, ἀνάλογα μὲ τὸ και-
περαμέντο τους. Τῆς ἴδιας τῆς λέει πῶς, σὰν παίξει δραματικὸ ρόλο, πρέπει νὰ γ-
ρίξει στὸ φακὸ τὸ δεξιό της προφίλ, γιατί ἡ κατατομὴ της εἶναι τέτοια, πού ἡ ἄ-
ξιά μεριά ἔχει, ἀπὸ φύση της, μιὰ ἀνεπαίσθητη τραγικὴ γραμμὴ... Ἐπαιξε καὶ
μιὰ ταινία ἡ Κίτσα. Μικρὸ ρόλο. Σ' ἓνα πάρτυ, χορεύει μὲ κάποιον, πού τὴν κοι-
τάει πολὺ σφιχτὰ ἀπάνω του, ἐκείνη τινάζει τὸ κεφάλι της πίσω καὶ λέει: «Σὺ
παρακαλῶ, μᾶς ὀλέπουν». Ἐνα πέραςμα μονάχα. Μὰ ὁ κύριος Κουλουμτζῆς λέει
πῶς ἦταν μιὰ κινηματογραφικὴ παρουσία: πῶς ξεχώρισε ἀμέσως πῶς εἶναι ἀ-
σχολή κι ἄς εἶχαν περάσει μόνο τέσσερις μῆνες πού σπουδάζει... Ἀκόμα ἕξ μῆ-
και θὰ πάρει τὸ δίπλωμά της... Μόλις ἔρθει κανένας Ἰταλὸς σκηνοθέτης, ὁ
κύριος Κουλουμτζῆς θὰ τοῦ τὴν παρουσιάσει... Τώρα διαδίδει «Τσίνεμα» καὶ ξέ-
ρε τί γίνεται στὴν Ἰταλία. Ἄν κλείσει συμβόλαιον καὶ πάει στὴ Ρώμη, θὰ ναι προ-
κριτικὴ — τὴν τέχνη της μόνο καὶ μακριὰ ἀπὸ σκάνδαλα. Κ' ἴσως... ἂν ἔχει τύχη.
Τί ἦταν ἡ Ἐλσα Μαρτινέλι; — ἓνα μανεκέν, δὲν εἶχε πάει καν σὲ σχολὴ, δὲν
αὐτὴ... κι ὁμως, ἔγινε στὰρ καὶ κόμησσα. Νά, τώρα, τὸ «Τσίνεμα» γράφει, γιὰ
ποια Φλούβια Σιρένι, πού, μὲν μόλις τέλειωσε τὸ Ἰνστιτούτο παντρεύτηκε ἐν-
μαρκήσιο. Τριανταοχτὼ ζευγάρια παπούτσια ἔχει τώρα ἡ Φλούβια... μιὰ ὀλόκληρη
σελίδα πιάνουνε στὸ «Τσίνεμα»... Ἐκείνη θάπαιρνε τὸ ψευδώνυμο Ἐλενα Ρόη, ἐν-
πού καὶ στὰ ἰταλικά, ἄμα χρειαζότανε, θὰ ἤχουσε ὄμορφα. Μὰ δὲ θάτανε ἄσχη-
νὰ γύριζε κ' ἐδῶ τὴν πρώτη της ταινία, μὲ σκηνοθεσία τοῦ κυρίου Κουλουμτζῆ.
Τὰ πρῶτα λεφτά, θὰ νοίκιαζε ἓνα διαμέρισμα, ἔστω καὶ μ' ἓνα δωμάτιον μονάχα
στὴν ὁδὸ Σπευσίππου. Ἐκεῖ ἔμενε ἡ Ντίνα, μιὰ κοπέλλα, πού ἦτανε ἐρωτευμένη
τὸ Θανάση, συμμαθητὴ τῆς Κίτσας στὴ σχολὴ. Ὁδὸς Σπευσίππου! Ἔχει μιὰ με-
λοπρέπεια, σὰν τὸ προσφέρει. Ἡ Ντίνα ἐρχότανε κ' ἔπαιρνε τὸ Θανάση μὲ τὴν
τοκίνητό της... «Ποῦ μένετε;» «Στὴν ὁδὸ Σπευσίππου»... Ὁ Θανάσης λέει πῶς
χρὺν δύο ἀποχωρητήρια, στὸ διαμέρισμα τῆς Ντίνας: ξεχωριστὰ οἱ κύριοι, ξεχω-
ριστὰ ἡ ὑπηρεσία... Νά ἔχει δικό της δωμάτιον, μὲ ροζ διάφανες κουρτίνες. Νά γ-
τώσει ἀπὸ τὸν παπού, πού, ἀπὸ τότε πού ἀλλάξαν σπίτι καὶ ἦρθαν σὲ πολυκα-
τοικία, κοιμᾶται τὸ ἴδιον δωμάτιον μαζί του. Τὸ παλιὸ τους σπίτι τὸ γκρέμισε ὁ ἴ-
διος κτήτης, γιὰ νὰ χτίσει πολυκατοικία. Ἡ μητέρα λέει καλύτερα, γιατί ἔτσι ξεκόλλη-
σαν ἀπὸ κείνη τὴ γειτονιά. Εἶπε νὰ πιάσουνε, ἔστω καὶ δύο δωμάτια, σὲ πολυ-
τοικία, φτάνει νάχει μαρμαρένια εἴσοδος. «Ἄν σὲ συνοδεύει κανεὶς τὸ βράδυ», σ-
φτεται ἡ μητέρα, «θὰ βλέπει πῶς ζεῖς σὲ καθωσπρέπει σπίτι — δὲ θὰ ξέρει πῶς
δωμάτια ἔχουμε». Γι' αὐτὸ ἡ Κίτσα τὰ ὑπομένει ὅλα τώρα: καὶ τὸν παπού, πού
τοῦ κολλάει ὕπνος... Μόνο τὴ μάνα της θὰ πάρει στὴν ὁδὸ Σπευσίππου. Οἱ ἄλλοι
ἄς μείνουνε ἐδῶ πού εἶναι. Θὰ τοὺς δώσει λίγα λεφτά καὶ θὰ ἡσυχάζουνε. Καί, π-
πάντων, ὁ παπούς δὲ θὰ πατήσει σπίτι της... «Ἡ Μαρτίνα — μάλιστα! Μονάχα
αὐτὴ ἦτανε ἡθοποιός...» Ἡ μητέρα, ἄμα καλοντυθεῖ, μπορεῖ νὰ γίνῃ ἐμφανίστρια.
Θὰ τὴν ἔχει νὰ τὴν συνοδεύει παντοῦ. Τὸ «Τσίνεμα» εἶχε κάποτε δημοσιεύσει φ-
γραφίες τῆς Πιεράντζελι, ὅταν πρωτοεμφανίστηκε. Τὴ συνοδεύει ἡ μητέρα της
ἦτανε πολὺ ὠραῖο... Γούνα δὲ θὰ μπορέσει νὰ πάρει ἀμέσως, ἓνα παλτό, ὁμως, μὲ
νινο γιακαδάκι, ἔστω καὶ τόσο - δά, θὰ μπορέσει νὰ τὸ ἀγοράσει. Τότε πιά, θὰ ἀ-
τὸν ἑαυτὸ της νὰ ἐρωτευθεῖ. Ὁ κύριος Κουλουμτζῆς λέει, πῶς καλὰ κάνει καὶ

ἔχει κανέναν, ἔτσι μπορεῖ καὶ ἀφοσιώνεται ὀλοκληρωτικὰ στὶς σπουδές της. Ὁ Θανάσης τὴν πειράζει, πῶς ὁ δάσκαλός τους εἶναι ἐρωτευμένος μαζί της. Δὲν τὸ πιστεύει κι οὔτε θὰ τῷ θελε. Νά ναι ἐλεύθερη... καὶ τότε μπορεῖ νὰ ἐρωτευθεῖ κανέναν Ἰταλὸ σκηνοθέτη — τόσο πᾶνε κ' ἐρχονται στὴν Ἀθήνα. Θὰ φτιάχνει φιλμ γιὰ κείνη. Τὰ ἐξωτερικὰ θὰ γυρίζονται στὴν Ἑλλάδα καὶ τὰ ἐσωτερικὰ στὴ Ρώμη. Θὰ τοῦ πεῖ νὰ δώσει καὶ στὸ Θανάση κανένα ρόλο· δὲν ἔχει μεγάλη γκάμα, ἀλλὰ κάτι μικρὸ τὸ καταφέρνει. Ὁ κύριος Κουλουμτζῆς θὰ τὴν γνωρίσει καὶ μὲ τὸν Ράφ Βαλλόνε, ἂν ἔρθει στὴν Ἀθήνα — πού εἶναι φίλος του. Παρακολούθησε γυρισμά του στὴ Ρώμη. Ὑστερα στὸ διάλειμμα κάθησαν μαζί στὸ μπάρ καὶ τὸν σύστανε στοὺς ἄλλους: «Ἴλ γκράν ρετζίστα». Βέβαια, ἐκείνη δὲ θέλει τὴ γνωριμία τοῦ Βαλλόνε γιὰ νὰ τὸν ἐρωτευθεῖ, ἀλλὰ γιατί πρέπει νὰ χεῖ «κύκλο»... Πῶς, ὅμως, θὰ ἐρωτευθῶ; Θὰ πῶ πρέπει ν' ἀγαπήσω κάποιον καὶ θὰ τὸν ἀγαπήσω;... Πέρυσι, ἦταν ἐρωτευμένη μὲ τὸν Μεμά, ἕναν φοιτητὴ τῆς Χημείας. Τὰ χάλασαν, σχεδὸν ἀπὸ τὸν πρῶτο μῆνα πού μπῆκε στὴ σχολή. Ὅχι πού δὲν τοῦ ἄρεσε τοῦ Μεμά τὸ ὅτι πήγαινε γιὰ ἠθοποιὸς — τὸ ἀντίθετο μάλιστα. Τσακώθηκαν γιὰ ἕνα γελοῖο λόγο: γιὰ τὰ πολιτικά... Στὴν ἀρχὴ πού χώρισαν, τὴν πείραξε κ' ἕνα ὀλοκληρὸ μῆνα δὲ φόρεσε τὴν κόκκινη τῆς μπλούζα, πού ἄρεσε στὸ Μεμά... Ὑστερα, ἠσύχασε... Καὶ τώρα, βέβαια, εἶναι πολὺ εὐχαριστημένη. Χημικός, τί σχέση μπορεῖ νὰ ἔχει μὲ μιὰ ἠθοποιὸ τοῦ κινηματογράφου; Κ' ἔπειτα θὰ πεῖ πῶς δὲν τὴν ἀγαποῦσε, γιὰ νὰ τσακωθεῖ μαζί της, γιὰ μιὰ τόσο ἀσήμαντη ἀφορμὴ... Τὸν περίμενε νὰ πᾶνε στὸν κινηματογράφο. Εἶχε κατέβει στὴ γωνία τοῦ δρόμου, γιατί ἀπὸ τὸ σπίτι δὲν ἤθελε νὰ τὸν ἀφίσει νὰ ρθει. Θὰ μουρμούριζε πάλι ἢ μητέρα, πῶς τὸ νὰ τριγυρίζεις μὲ φοιτητὲς δὲν ἔχει προκοπή. Νὰ πήγαινε, τουλάχιστον, ὀδοντογιατρός, — ἔμπαινε στὴ μέση κι ὁ παπούς. Ὁ πατέρας, σὰν πάντα, θὰ συμφωνοῦσε μὲ τοὺς ἄλλους. Μονάχα ὁ Σάκης τὸν συμπαθοῦσε καὶ τὴν παρακαλοῦσε: «Πάρε με, μωρὲ Κίτσα, μιὰ φορὰ μαζί σου κι ἅμα εἶναι νὰ σὲ φιλάει, ἐγὼ θὰ γυρίσω τὸ κεφάλι...» Ἀργησε λίγα λεπτὰ ὁ Μεμάς στὸ ραντεβού κ' ἔφτασε ξαναμένος: «Δὲ θὰ πᾶμε στὸ σινεμά, θὰ σὲ πάρω μαζί μου, σὲ μιὰ συγκέντρωση γιὰ τὴν εἰρήνη»... Ἡ Κίτσα μούτρωσε. Ἦθελε νὰ δεῖ τὸν Ἀλαῖν Ντελλόν κ' ἦταν ἡ τελευταία μέρα πού παιζόταν τὸ ἔργο. Ἐπειτα, δὲν εὑρίσκει κανένα γούστο νὰ πάει στὴ συγκέντρωση. «Νὰ πᾶς μόνος σου», — τοῦπε νευριασμένα. Στὴν ἀρχὴ, ὁ Μεμάς προσπάθησε νὰ τὴ δελεάσει, πῶς θ' ἀπαγγείλουν ἠθοποιοί. Κ' ἔπειτα; Αὐτὴ δὲν πήγαινε γιὰ νὰ παίξει στὸ θέατρο κι ὁ κύριος Κουλουμτζῆς λέει, πῶς μόνον κακὴ ἐπίδραση στὸν κινηματογραφικὸ παίξιμο μπορεῖ νὰ χεῖ ν' ἀκοῦς ἀπαγγελίες ἀπὸ ἠθοποιούς τοῦ θεάτρου... Πρέπει νὰ ξέρεις τί γίνεται στὸν κόσμον, γι' αὐτὸ θέλω νὰ ρθεις». Κι ὅσο αὐτὴ ἐπέμενε γιὰ τὸν Ἀλαῖν Ντελλόν, ὁ Μεμάς συνέχιζε: «Ἐδῶ μπορεῖ νὰ γίνει πόλεμος κι ὅλοι μας νὰ μεταβληθοῦμε σὲ ἀτομικὸ σύννεφο κι αὐτὴ... ὁ Ντελλόν!»... Τὸν κύτταξε, σὰν νὰ τὸν ἔβλεπε γιὰ πρώτη φορὰ. «Δὲ μοῦ παρατᾶς τὴν προπαγάνδα!» — «Ἐτσι δὲ ζοῦν οἱ ἄνθρωποι, μὰ τὰ χορτάρια!» — ἦρθε ἡ ἀπάντηση. Δὲν πρόλαβε νὰ τοῦ τὰ πεῖ ἀπὸ τὴν καλὴ καὶ πρόβαλε ἀπὸ τὴ γωνία ὁ Σάκης. «Ἐλα μαζί μου», — τοῦ πρότεινε ὁ Μεμάς. Ὁ Σάκης ἄλλο πού δὲν ἤθελε. Ἐφυγε μαζί του, μὲ κείνα τὰ θρώμικα πάνινα παπούτσια, πού ἔπαιζε φουτιπὼλ στὸ δρόμο. «Σάκη, πήγαινε ν' ἀλλάξεις!» — τοῦ φώναξε. «Δὲν πειράζει, διαζόμεστε», — ἀπάντησε ὁ Μεμάς. Ἐβαλε τὸ χέρι του στὸ σῆρο τοῦ Σάκη καὶ τράβηξαν μαζί. «Γειά σου» — τῆς πέταξε. Ἦταν ἡ τελευταία φορὰ πού συναντήθηκαν. Ἐκεῖνος προσπάθησε νὰ τὴ δεῖ, τῆς ἔστειλε μὲ τὸ Σάκη γράμματα, ὀλοκληρὰ κατεβατά. Ἀσυνάρτητα γράμματα, πού πότε θύμιζαν σημειώσεις, ἀπὸ παράδοση τῆς Χημείας — μιλοῦσε γιὰ πρωτόγονους ὀργανισμούς, γιὰ θερμοπυρηνικὸ πόλεμον — καὶ πότε ἀνακάτευε τὴ δολοφονία τοῦ Κέννεντυ κ' ὕστερα τὰ φιλιὰ τους στὸ δασάκι. Θαρρεῖς καὶ δὲν μπορούσαν πιά νὰ φιλιῶνται, ἐπειδὴ ἡ Κίτσα δὲν εἶχε πάει σὲ κείνη τὴ συγκέντρωση... Μόνον συγγνώμη δὲ ζητοῦσε ὁ Μεμάς. Κ' ἔτσι, τοῦ παρήγγειλε, ἕνα θράδυ, μὲ τὸ Σάκη: «Νὰ μ' ἀφίσει ἡσυχῆ...» Ἡ μητέρα χάρηκε σὰν τὴν εἶδε τώρα τὰ θράδια νὰ γυρίζει νωρὶς στὸ σπίτι. «Νὰ γνωρίσεις καὶ κανέναν ἄνθρωπον μὲ κατάσταση». — «Θὰ μοῦ ψωνίσεις ὕψασμα γιὰ ταχεράκι;» — προσπάθησε νὰ τῆς

ἀποσπάσει τὴν ὑπόσχεση ἢ Κίτσα, σὰν ἀντάλλαγμα, ποὺ ἔκοψε μὲ τὸ Μεμά. Ἐκείνη ὑποσχέθηκε, τὴν πατέρα ἐπίασε μιὰ παραπανήσια δουλειὰ τὶς Κυριακὲς... Ἄ, ὄχι — τὸν πατέρα δὲ θὰ τὸν ἄφηνε νὰρχεται στὸ διαμέρισμά της. Δὲν εἶναι γιὰ παρουσίαση. Πῶς δὲν τοῦμοιασε! Τὸν κοιτάζει, ἔτσι ποὺ σκύβει στὰ κιτάπια, κοντός, χοντρός, μὲ κάτι τόσα - δὲ ματάκια, ποὺ σὲ κυττᾶνε, θαρεῖς κ' εἶναι ἄδεια. Πῶς μπόρεσε ἢ μητέρα καὶ τὸν παντρεύτηκε! «Ἦρθα στὰ δυὸ στενά», — ἔτσι λέει... Κι ἂν ὁ σκηνοθέτης, ποὺ πρέπει νὰ ἐρωτευθῶ γιὰ τὴν καριέρα μου, μοιάζει τοῦ πατέρα κ' ἔρθω κ' ἐγὼ στὰ δυὸ στενά;... Ἦθαι, ὅμως, ἄξιος καλλιτέχνης, — τὴν παρηγόρησε ἢ σκέψη. Ὁ πατέρας δὲν εἶναι ἄξιος γιὰ τίποτα, ἀφίνει τὴν μιὰ δουλειά, πιάνει τὴν ἄλλη κι αὐτὴ τὴν τωρινὴ τοῦ τῆ ὄρθηκε ἢ μητέρα: γυρίζει ἀπὸ μπακάλικο σὲ χασάπικο καὶ κρατᾶει τὰ λογιστικὰ βιβλία. Κανείς τους δὲν τὸν ὑπολογίζει στὸ σπίτι. Οὔτε νὰ μαλώσει σὰν πατέρας δὲν ξέρεي, μονάχα ποὺ στρίβει τ' ἄφτια τοῦ Σάκη... «Σ' ἀπατάει ἢ μητέρα, δὲν τὸ καταλαβαίνεις!» — τῆς ἔρχεται νὰ τοῦ πετάξει κατὰμουτρα. «Τὶς Πέμπτες, ποὺ πάει γιὰ τὸ ράψιμο, δὲ βλέπει πῶς ὅπως πάει τὸ ρούχο, ἔτσι τὸ φέρνει πίσω;» Κι αὐτὰ ποὺ λέει, πῶς πάει τὰ γὰρ στὴ Νέα Σμύρνη, σὲ μιὰ μοδίστρα: «νὰ μάθω τουλάχιστον, νὰ ράβω τὰ δικά μου — μὰ ἀπὸ τὸν καιρὸ ποὺ ἦτανε τόσο - δὲ κοριτσάκι θυμᾶται: τῆ μητέρα νὰ ράβει!... «Ἡ συγκοινωνία εἶναι χάλια», — τὰ γυρίζει: τὰ μεσάνυχτα. Κ' ἐκεῖνος μιλιᾷ Ὁ Μεμάς, ποὺ οὔτε κὰν ἀρραβωνιαστικὸς τῆς δὲν ἦτανε, μιὰ φορὰ τῆς ἔκανε ὅλο κληρὴ σκηνή, ἐπειδὴ δέχτηκε μιὰ πρόσκληση στὸ σινεμά, ἀπὸ κάποιον ποὺ τὴν φλέπταρε... Τῆς λείπει ἀπόψε ὁ Μεμάς, χωρὶς νὰ ξέρει κ' ἢ ἴδια τὸ γιατί. Δὲ θὰ τὴ ξεχάσει ποτέ... Ἄκόμα κι ἂν ζήσει στὴ Ρώμη κ' ἔχει βίλλα, σὰν τὴ Λομπρὶτζετα... Ἄν τῆς παίρνουν συνεντεύξεις οἱ δημοσιογράφοι, θὰ λέει πῶς ὁ πατέρας τῆς εἶναι οἰκονομολόγος στὴν Ἀθήνα... Τὸν κυττάζει, ἔτσι ποὺ κρατᾶ τὸ μολύδι ἀπ' τὴν ἄκρη - ἄκρη, μὲ τὰ παχουλά του δάχτυλα... «Δὲν μπορῶ πιά, δὲ μπορῶ πιά!» Καὶ τὸ εἶπε μέσα τῆς μὲ ἀπελπισία, ὅπως τὸθελε ὁ κύριος Κουλουμπτζὴς Μόνος ποὺ δαρέθηκε νὰ ἔχει γυρισμένο τὸ πρόσωπο ἀπὸ τῆ δεξιὰ πλευρά, ἐκεῖ ποὺ ὑπάρχει ἢ ἀνεπαίσθητη τραγικὴ γραμμὴ.

Ὁ πατέρας

Ὁ πατέρας ἔνοιωσε τὸ ἐλέμια τῆς Κίτσας καρφωμένο ἀπάνω του. Γύρισε τὸ μολύδι ἀπὸ τὴ μεριά τῆς γόμας, νὰ στήσει ἓνα νούμερο ποὺ λάθεψε. Ἐκείνη ἔβλεπε κολουθοῦσε νὰ τὸν κυττάζει.

«Τί θέλει ἀπὸ μένα; Λεφτὰ γιὰ φόραμα τῆς ἔδουσα. Παπούτσια; Τσάντα; Δὲ ἔχω. Τὸ ξέρουνε πῶς μόλις φτάνουνε. Πῆρα δουλειὰ καὶ γιὰ τὶς Κυριακὲς... Ὁ πρίλης τώρα, ὅλοι μαζεύονται στὸ καφενεῖο καὶ λιάζονται κ' ἐγὼ — στὰ νούμερα. Μιὰ Κυριακὴ — πρωὶ μονάχα τὴν ἤθελε γιὰ τὸν ἑαυτὸ του. Ἐκεῖ στὸ καφενεῖο τὸν σεβόντανε. «Νὰ δοῦμε τί λέει καὶ ὁ κύριος Λεωνίδας». Τότε, στὶς περασμένες ἐκλογές, τὸν περιμένανε, πῶς καὶ τί, πότε θὰ ἐμφανιστεῖ καὶ μαζεύοντανε, σὰν κλωσσόπουλα, γύρω του. Τὸν κερνοῦσαν καφέδες. «Σωστὰ τὰ λέει ὁ κύριος Λεωνίδας»... «Νὰ πάει ἀπέναντι, στοῦ Ζάχου, νὰ τὰ πεῖ μαζεύονται καὶ τῆς Ἀριστέρας τώρα ἐκεῖ». ...Πᾶνε τώρα ὅλα αὐτὰ — γιὰ τὰ παπούτσια τῆς Κίτσας. Κι ὄχι φταίει αὐτὸ μονάχα, ποὺ χάθηκαν οἱ ἐκλογές, — μὰ, ὅσο νᾶναι ἐπηρεάζει... Ἄξενιαζε, τουλάχιστον, ὁ ἴδιος — ὅμως ἢ γκρίνια συνεχίζεται. «Ἄν ἦσουν ἄτις θᾶνοιγες κανένα παραγγελειοδωχικὸ γραφεῖο», τὸν τρώγεται ἢ γυναίκα του... Δὲ λεύει καὶ τὶς Κυριακὲς κι οὔτε ἓνα εὐχαριστῶ, ποὺ τὸ κάνει γι' αὐτούς. Ὁ Γιάννης ἔστειλε τῆς Κίτσας, ἀπὸ τῆ Γερμανία, ἓνα ζευγάρι κάλτσες παπαγαλι χρῶμα — κι ὅλο «ὁ θεῖος Γιάννης» κι «ὁ θεῖος Γιάννης, ποὺ μᾶς σκέφτεται»... Ἐμένα μου τῆς τῆς Κυριακὲς καὶ «δὲν τὶς σκέφτομαι!»... Τούτη, ὅμως, τὴν Κυριακὴ θὰ τὸ σεβῆ καὶ θὰ πάει στὸ καφενεῖο. Εἶδε στὸ δρόμο τὸν Πέτρο: «Σὲ χάσαμε, κύριε Λεωνίδας... Νὰ τὰ ποῦμε. Λοιπόν, ἀκόμα δεξιός;» — «Θάρθῶ τὴν Κυριακὴ», ὑποσχέθη.

κα. Θά πήγαινε νά τούς τάλεγε. Ναί, ἦτανε ἀκόμα δεξιός, γιατί, ἂν δέν ἦταν οἱ ἀριστεροί, θᾶχε τώρα κι αὐτός τὸ μαγαζάκι του. ΨΙΛΙΚΑ — ΔΙΑΦΟΡΑ — ΕΝΔΥΟΝΤΑΙ ΚΟΜΒΙΑ — ΛΕΩΝΙΑ ΤΟΥΛΟΥΔΗ... Θᾶδαφε μόνος του τὴν ταμπέλα πράσινη μὲ πορτοκαλιὰ γράμματα. Θᾶχε παντρευτῆ τὴ Λούλα κι ὁ πατέρας της θά τοῦχε γράψει προῖκα τὸ φιλικατζίδικο... Τὰ χάλασαν ὅλα οἱ ἀριστεροί. Τὸ μαγαζάκι ἦτανε γωνία καὶ τὸ τίνιζαν στὸν ἀέρα, τότε στὰ Δεκεμβριανά. Αὐτὸ εἶναι, λοιπόν, πού νοιάζονται τὸ φτωχό; Θά τὰ πεῖ τοῦ Πέτρου πού ἔκανε νερά κι αὐτὸς καὶ κάμποσοι ἄλλοι ἀπὸ τὴν παρέα, στὶς τελευταῖες ἐκλογές... Αὐτὸς τί ἦταν, πλούσιος, καὶ τὸν κατέστρεψαν;... Μπορεῖ ἡ Λούλα νὰ μὴν ἦτανε ὁμορφη, μὰ τὸν ἤθελε. Ἐνῶ ἡ Ἀμαλία, ἡ γυναῖκα του, εἰσέχει πῶς εἶναι χοντρός καὶ πιάνει ὅλον τὸν τόπο στὸ κρεβάτι κι ἄς στριμωχνότανε ἐκεῖνος στὴ γωνία, κολλητὰ στὸν τοῖχο σχεδόν. Πῆρε τὸ Σάκη κοντὰ της, στὸ διπλὸ κρεβάτι κι αὐτὸς κοιμᾶται στὸ ντιβανάκι μονάχος. Θᾶθελε νὰ ξυπνάει καὶ νὰ νοιώθει μιὰ ζεστὴ ἀνάσα πλάι του. Ἄν κάνει καὶ τὴν πλησιάζει, καμιά νύχτα, τὸν διώχνει: «Δέν ντρέπεσαι, μπροστὰ στὸ γιό σου!» Καὶ πρέπει νὰ τὴν παρακαλέσει, ὕστερα ν' ἀγριέψει, γιὰ νὰ τὴν καταφέρει, μὰ στὶς τόσες, νὰ πάει νὰ πλαγιάσει στὸ μικρὸ ντιβάνι, μαζί του. Κι ὅταν, τὰ Σαββατόβραδα, γυρίζει ἐκεῖνη ἀπὸ τὸ μπάνιο, μὲ φρεσκολουσμένα μαλλιά χυτὰ στὴ ράχη κ' ὕστερα πέφτει νὰ κοιμηθεῖ, μὲ καθαρὸ νυχτικό, πού μυρίζει σαποῦνι καὶ σίδερο, — ἐκεῖνος παραφυλάει ν' ἀκούσει τὸ Σάκη νὰ ροχαλίζει καὶ τὴν πλησιάζει, ἀπλώνοντας τὸ χέρι. Ἐκεῖνη τοῦ τὸ πετάει: «Οὔτε πλύθηκες κ' ἐγὼ εἶμαι λουσιμένη». Πού νὰ περισσέψει νερὸ γι' αὐτόν; — ὁ θερμοσίφωνας τοῦ μπάνιου ἔχει χαλάσει ἀπὸ πέρυσι καὶ δέν παίρνει διόρθωμα· γιὰ νὰ τὸν ἀλλάξουν θέλει ἕνα σωρὸ λεφτά. Ἔτσι ζεσταίνουνε νερὸ στὴν κουζίνα καὶ τὸ κουδαλάνε, μὲ τὸν τέτζερη στὸ μπάνιο. Ὅλοι λούζονται μὲ τὴ σειρά κι αὐτὸς ὅλο καὶ περιμένει νὰ τὸν φωνάξει ἡ Ἀμαλία. «Πλένεσαι μέσα στὴ ἑδομάδα», — τοῦ λέει στὸ τέλος ἡ Ἀμαλία. «Τσακίστηκα νὰ κουδαλάω νερά καὶ νὰ σφουγγαρίζω... Μόλις λούστηκα, δέν μπορῶ νὰ θρωμιστῶ ξανά»... Ἡ Λούλα, ὁμως, τὸν ἤθελε... κι ἂν δέν γύριζε ὁ πατέρας της ξαφνικά, ἐκεῖνος τὸ μεσημέρι, στὸ φιλικατζίδικο... Τί τοῦς ἔφταξε ἕνα μικρὸ μαγαζάκι νὰ τὸ γκρεμίσουν; Ὅσα χρόνια καὶ νὰ περάσουν, θά τοῦς τὸ φυλάει, — γιατί, αὐτοὶ οἱ ἀριστεροὶ κατὰστρεψαν τὴ ζωὴ του... Ἰστερα, τὴν πῆρε ὁ γέρος τὴ Λούλα καὶ πήγαινε στὴν Κομοτινὴ, στοὺς συγγενεῖς της κ' ἐκεῖ τὴν πάντρεψε... Ἄς λέει ὁ Πέτρος, τοῦ καφενεῖου, πῶς αὐτὰ εἶναι περασμένα καὶ πῶς τότε, πάνω στὴ μάχη καὶ τὸν πόλεμο, πολλὰ γίνονται καὶ «τὴν οὐσία νὰ κυττάς, κύριε Λεωνίδα μου». Ποιὰ οὐσία; Τὸ φιλικατζίδικο πού δέν ἔγινε ποτὲ δικό του, δὲ θά τοῦς τὸ συχωρέσει. Θά μπορούσε νὰ κάνει τὰ ράφια καὶ τὰ ντουλάπια ἀπὸ φορμάικα... Τώρα — «δοῦναι, λαθεῖν», «δοῦναι, λαθεῖν» κι οὔτε στὸ ἴδιο του τὸ σπίτι νὰ μὴν τὸν σέβεται κανένας... Νὰ μπορούσε ν' ἀφευγε! Νᾶδαζε τὸ καπέλλο του καὶ νὰ τράβαγε, ὅπου τὸν ἔδραζε ἡ ἄκρη. Ἔστω καὶ γιὰ μιὰ μονάχα μέρα. Προχτές τὸ βράδυ, πῆγε πεζῆ, πολλὴ ὥρα καὶ ἐρέθηκε μπροστὰ στὸ ξένο τσίρκο. Νᾶμπαινε μέσα! Νὰ μὴ γυρνοῦνε πιά τὰ νούμερα στὸ μυαλό του... νὰ ξεδόσει!.. Τρόμαξε, μονάχα πού τὸ συλλογίστηκε· τοῦρθε στὸ νοῦ ἡ εἰρωνία τῆς Ἀμαλίας: «Ἡ κόρη σου δέν μπορεῖ νὰ πάει στὸ κοιμητήριο κ' ἐσύ...». Ἦτανε Πέμπτη προχτές· ἂν εἶχε πάει στὸ τσίρκο, θά γύριζε κι αὐτὸς ἀργὰ καὶ δέν θά τοῦ φαινόταν ἡ ὥρα, ὥσπου νὰ γύριζε ἡ Ἀμαλία. Δέν τὸν ἀπατάει, εἶναι σίγουρος. Μπορεῖ νὰ μὴν τὸν θέλει, μὰ μὲ ἄλλον δέν πάει... Τὸ σέβεται τὸ σπίτι της. Εἶναι τίμια ἡ Ἀμαλία κι ὁμορφη κι ἀεράτη. Νὰ ἔτσι, νὰ τὴν ἔπιανε ἀπὸ τὸ μπράτσο καὶ νὰ πήγαιναν οἱ δύο τους... «Λέω ν' ἀγοράσω δύο εἰσιτήρια, νὰ πᾶμε στὸ ξένο τσίρκο. Λένε...» Τρόμαξε κι ὁ ἴδιος μὲ τὴ φωνή του, μὰ τὸ εἶχε πιά πεῖ...

Ἡ Ἀμαλία γύρισε καὶ τὸν κύτταξε, ἀπορεμένα στὴν ἀρχὴ κ' ὕστερα τοῦ πέταξε: «Αὐτὸ ΣΟΥ ἔλλειπε». Δέν εἶπε «Αὐτὸ ΜΑΣ ἔλλειπε», ἀλλὰ «αὐτὸ ΣΟΥ ἔλλειπε»... Αὐτὸ ΣΟΥ ἔλλειπε... Γύρισε πάλι τὸ μολύδι, ἀπὸ τὴ μεριά τῆς γόμας κ' ἔσβησε ὅλα τὰ νούμερα, πού εἶχε κάνει λάθος. Ἰστερα, δάλλθηκε νὰ φάχνει τὴν ξύστρα του, πού κάπου εἶχε τρυπώσει.

Ἡ μητέρα

«Αὐτὸ ΜΟΥ ἔλλειπε», — συλλογίστηκε ἡ Ἀμαλία καὶ τρυπώνει, μὲ νεῦρο, τὸ φόρεμα τῆς Κίτσας. Τρεῖς φορές τὸ τρύπωσε ἀπὸ τὴν ἀρχή, ξεχυλώνει τὸ ὕφασμα καὶ δὲ στρώνει... «Αὐτὸ ΜΟΥ ἔλλειπε». — Νὰ γυρίζει νὰ τὸν βλέπει πλάι της, νὰ συλλογιέται ἢ ἴδια ἄλλα, ἐκείνη τὴν ὥρα καὶ νὰ φουντώνει. Μὲ τὸν Χαραλάμπε, ναι, θὰ τῷθελε νὰ πῆγαινε στὸ τσίρκο. Νὰ ἔγει μιὰ φορά μαζὶ του, στὰ φανερά. Μὰ ἔχουνε κ' οἱ δυὸ κορίτσια τῆς παντρειάς καὶ τὸν λογαριάζουνε τὸν κόσμο. Μπορεῖ νὰ μὴ φταίει τὸ ὕφασμα τόσο... Τώρα τελευταία δὲν μπορεῖ καθόλου νὰ ράψει: μόλις πιάσει τὴ δελόνα, τῆς ἔρχονται ὅλα στὸ νοῦ — ἕνα - ἕνα. Λοιπὸν, πῶς πάει τὸ ράξιμο, κυρία Ἀμαλία;» — τὴ ρώτησε ὁ Χαραλάμπε, τὴ δεύτερη φορά, πού τὴ συνάντησε στῆς Μαριάνθης. Ἐκείνη, δὲν ξέρεي γιατί, κοκκίνησε κ' ἔνοιωσε πῶς ὁ Χαραλάμπε τὸ πρόσεξε... «Μόνον ἡ Μαριάνθη ξέρει νὰ ράδει πουκάμισα: σὲ κανένα ἄλλον δὲ δολεύομαι», — ἔλεγε ἐκεῖνος. Ἐκεῖ τὸν γνώρισε ἡ Ἀμαλία, πού πῆγε νὰ πάρει τὰ πουκάμισά του. Ἀπὸ κείνη τὴ μέρα, κάθε φορά πού πῆγαινε στὴ Μαριάνθη, ἤξερε πῶς, σὲ λίγο, θάρθει ὁ Χαραλάμπε, μ' ἕνα δίσκο πάστες. Ἡ Μαριάνθη ἔφηνε καφέ. Ἐκεῖνος κουδέντιαζε ἐλεύθερα μὲ τὶς δυὸ γυναῖκες, τοὺς ἔλεγε τὰ βάσανά του. Ἡ γυναίκα του μεγαλύτερη του, πάντα ἄρρωστη... Ἔχει παραγγελειοδοχικὸ γραφεῖο — τυριά, βούτυρα — τρέχει στὶς ἐπαρχίες... οἱ δουλειές, δόξα τῷ Θεῷ, πάνε καλά, ὁμως καμιὰ χαρὰ στὴ ζωὴ. Τρεῖς κόρες νὰ προικίσει κι οὐτ' ἕναν γιό... Ἡ Μαριάνθη φλυαροῦσε κι αὐτὴ. Μόνον ἡ Ἀμαλία σῶπαινε. Ἐνοιωθε μιὰ ζεστασιά καὶ σὰν νὰ τῆς ἄρесе, πού πρόσεξε ὁ Χαραλάμπε πῶς τῆς ἄρουν οἱ τρουφες κ' ἔφερε, τὴν ἄλλη φορά, ἕνα δισκάκι γεμάτο. Καὶ «πάρτε καὶ δεύτερη, κυρία Ἀμαλία μου, εἶναι φρέσκες, ὁ ζαχαροπλάστης εἶναι πελάτης μου καὶ μοῦ δίνει ὅ,τι καλύτερο...». Ἔτσι ἄρχισε ἡ γνωριμία μὲ τὸ Χαραλάμπε, ἔδῳ καὶ δυὸ χρόνια καὶ τώρα, κάθε Πέμπτη, ἔξω μὲ δέκα, ἢ ἕνδεκα πολλές φορές, σὲ κανένα ἐρημικὸ καφενεδάκι στὴν ἀρχὴ κ' ὕστερα στὸ κέντρο τοῦ Ζάρου, στὸ τέρμα Γαλατσίου, σ' ἕνα μικρὸ καμαράκι... Τὴν πρώτη φορά πού τὴν πῆγε στὸ καμαράκι, ἔνοιωσε ἕνα φόβο... σὰν τότε, πού ἦτανε δεκαεφτά χρονῶ καὶ τὴ φώναζε ὁ Ξανθόπουλος στὸ καμαρίνι του. Τῆς ἄρесе νὰ πηγαίνει νὰ ὀρίσκει τὸν πατέρα της στὸ θέατρο πού δούλευε. Καθόταν δίπλα του, στὰ παρασκῆνια καὶ παρακολουθοῦσε ἀπὸ κει τὴν παράσταση, ὅσπου νὰ τραβήξει ὁ πατέρας τὸ σκοινί, νὰ κλείσει ἢ ἀυλαία. Ἐνα βράδυ, περνοῦσε ἔξω ἀπὸ τὸ καμαρίνι τοῦ Ξανθόπουλου κ' ἐκεῖνος τὴ φώναζε μέσα. «Μὴν ξανάρθεις νὰ κυττάς στὰ παρασκῆνια», — τὴν ψευτομάλωσε, «γιατί δὲν μπορῶ νὰ παίξω». — «Γιατί;» — ἀπόρησε ἐκείνη. — «Γιατί μ' ἄρουν». Τὴν πῆρε νὰ τὴν φιλήσει καὶ τῆς Ἀμαλίας τῆς ἄρесе κι ὅς ἦτανε μακιγιαρισμένος, μὲ ψεύτικα γένεια, πού μύριζαν κόλλα καὶ πιχρομύγδαλο. Τὴν ἔσυρε στὸ μικρὸ ντιβανάκι, πού πάνω του ἦτανε σωριασμένα παρδαλὰ ροῦχα κ' ἕνα μεγάλο σάλι μὲ μακριὰ κρόσια. Ἐκεῖνος φοροῦσε ἕνα μαῦρο βελούδο, κεντημένο μὲ χρυσὲς πούλιες, πού τῆς γαργαλοῦσαν τὸ λαιμὸ καὶ τὴ μύτη. «Λουίζα, Λουίζα, ἀγγελε τ' οὐρανοῦ», — τῆς ψιθύριζε... Κάποιος φώναζε ἀπ' ἔξω: «Στὴ σκηνή, στὴ σκηνή!». Ἐκεῖνος πετάχτηκε μὲ μιὰς καί, θάζοντας τὸ κεπέλλο μὲ τὰ φτερά, τῆς εἶπε νὰ τὸν περιμένει, ὡς τὴ δεύτερη πράξη, πού θγαίνε ἀργὰ στὴ σκηνή... Μόλις ἔμεινε μονάχη, τὴν ἔπιασε φόβος κ' ἔφυγε... Ἔστερα — ἄκουσε τὸ πὲς - πὲς τῆς μάνας της: «Ἔτσι εἶναι οἱ θεατρίνοι... ἔχουν ἐρωμένες... σὲ παρατοῦν... νά, ὁ Ξανθόπουλος ἔχει δυὸ ἐρωμένες, στὸν ἴδιο θίασο...» Ἡ Ἀμαλία ἔπαψε νὰ πηγαίνει στὰ παρασκῆνια καὶ πείστηκε νὰ πάρει τὸ Λεωνίδα. Νοικοκύρης τίμιος ἄνθρωπος. Μὰ ἡ μάνα της δὲν ἤξερε πόσο πικρὰ ἔκλαψε ἡ Ἀμαλία, σὲ νυφικὸ της κρεβάτι, πλάι σ' ἕναν ἄντρα, πού ποτὲ δὲν ἀγάπησε... καὶ πῶς χιλιάδες φορές θὰ προτιμοῦσε νάχε γίνει γυναίκα, ἐκεῖ, πάνω στὸ ξύλινο ντιβανάκι τοῦ καμαρινοῦ, στὴ δεύτερη πράξη, πού ἀργοῦσε ὁ Ξανθόπουλος νὰ ἔγει στὴ σκηνή. Κάθησε στὴν ἄκρη τοῦ κρεβατιοῦ καὶ ἡ καρδιά της χτυποῦσε, ἔνοιωθε δειλὴ, σὰν κοριτσόπουλο... κάθησε κι ὁ Χαραλάμπε πλάι της, τῆς ἔδγαλε μιὰ - μιὰ τὶς φουκέτες καὶ τῆς ἔλυσε τὰ μαλλιά... Δυὸ χρόνια πέρασαν. Πόσες Πέμπτες μᾶς κάθησε

χμές από τὰ σπίτια τους καὶ θὰ πηγαίνουνε κάθε μέρα νὰ βλέπουνε πιστολίδι στὰ κινηματογράφο... Τὸν πῆγε κι ὁ Μειμάς, νὰ δοῦνε «Τὸ σπίτι πὸ ζῶ» — ρώσικη ταινία, ὅλο παράξενα: ἓνα ἀγόρι εἶχε ἓνα μεγάλο φίλο, ὅπως αὐτὸς τὸ Μειμά, πρὸ μάζευε πέτρες καὶ σίδερα!... Θὰ τοὺς ξεγάσει καὶ τοὺς δυὸ — καὶ τὸ Μειμά καὶ τὴ Πίσσα... Κανένας δὲ θὰ τοῦ λέει πιά «θὰ περάσω νὰ σὲ πάρω», «θὰ σφυρίξω ἀπὸ κάτω»... κανένας δὲ θὰ κουλουριάζεται, τὶς Πέμπτες τὰ βράδια δίπλα του, στὸ κρεβάτι του, πὸ ἀργεὶ ἢ μητέρα νὰ γυρίσει... Ἡ μητέρα μυρίζει καπνὸ, κάθε Πέμπτη — μονάχα ἐκεῖνος κ' ἢ Πίσσα τὸ ξέρουνε. Τῆς Πίσσας δὲν τῆς ἀρέσει καθόλου καπνός, στὸ σπίτι δὲν καπνίζει κανένας, καὶ μόλις ξαπλώσει ἡ μητέρα, ἐκεῖνη πηδάει ἀπὸ τὸ κρεβάτι. Ὁ Σάκης γυρίζει κατὰ τὴ μεριά τοῦ τοίχου, κουκουλώνεται πάνω ἀπὸ τὸ κεφάλι καὶ κάνει τὸν κοιμισμένο... Κι ὁ πατέρας κάνει πὼς κοιμάται. Μόλις ἀκούσει τὰ βήματά της, τὸν βλέπει κι αὐτὸν ὁ Σάκης, πὸ κουκουλώνεται. Ὡς ἐκεῖνη τὴν ὄρα, μένει ξαπλωμένος ἀνάσκελα. Ἀπὸ τὸ γλόμπο τοῦ δρόμου πέφτει ἀπάνω του τὸ φῶς κι ὁ Σάκης βλέπει τὰ μάτια τοῦ πατέρα ἀνοιγμένα διάπλατα, νὰ κυττᾶνε τὸ ταβάνι. Ἔτσι ἔκανε καὶ τότε, πὸ δὲν εἶχε δουλειά· καθότανε, μὲ τὸ ἓνα χέρι ἀκουμπισμένο πάνω στὸ κεφάλι καὶ τὰ μάτια στηλωμένα στὸ ταβάνι. Ἡ μητέρα τοῦ ἔστηνε καυγά, τὸν τραβοκοποῦσε, τοῦ ἔλεγε: «Βγές ἔξω, κουνήσου, πῆγαινε νὰ βρεῖς μιὰ ὅποιαδήποτε δουλειά». Καὶ κείνος καὶ πάλι σὴναινε... Ὁ Μάνος θέλει νὰ γίνει σὰν τὸν πατέρα του, σὰ μεγαλώσει. Ὁ Σάκης δὲν ἔχει κανένα πὸ νὰ θέλει νὰ τοῦ μοιάσει... Ἴσως μονάχα τὸ Μειμά. Χημεία, ὅμως, δὲν ξέρει καλὰ - καλὰ τί εἶναι. Ἀκροδάτης — ξέρει καὶ τὸ θέλει. Κ' ὕστερα, τὸ λέει κι ὁ παπούς: «ἔμεῖς ὅλοι, στὸ αἷμα μας, ἔχουμε κάτι ἀπὸ τὴ θέατρο»... Φτάνει μονάχα νὰ τὸν ἀφίσουνε νὰ μπεῖ στὸ τσίρκο, νὰ τὰ δεῖ ὅλα ἀπὸ κοντά, μὲ τὰ ἴδια του τὰ μάτια...

— Πίσσα, Πισσάκι, ψψψψψ, — καθησύχασε τὴ γάτα, πὸ στριφογύριζε, κάτω ἀπὸ τὸ μπλουζόν.

Τοῦ φάνηκε πὼς ἡ καρδιά της χτυποῦσε γρήγορα - γρήγορα καὶ φοβισμένη. Ἄραγε νὰ καταλαβαίνει;... Μπορεῖ νὰ βούρκωσαν τὰ μάτια του, ἔτσι ξαφνικά, γιατί θυμήθηκε τὴ μητέρα, πὸ μυρίζει καπνὸ τὶς Πέμπτες... Κατάπινε τὰ δάκρυα καὶ τοῦ πονοῦσε ὁ λαιμός του, χειρότερα κι ἀπ' ὅταν τοῦ κόψανε τὶς ἀμυγδαλὲς κ' ἤθελε νὰ καταπιεῖ...

Ἡ Πίσσα ἤρέμησε καὶ γουργούριζε...

Ἐνα δῆμα καὶ φάνηκε τὸ τσίρκο... Τεράστιες ρεκλάμες, κολλημένες παντοῦ.

«МАРГКИТ λένε τὴν ἀκροδάτρια, ἀκούς, Πίσσα; Καὶ πρέπει νὰ τὴ δῶ... ΜΑΡΓΚΙΤ ΚΟΒΑΤΣ — παράξενο ὄνομα!... Ἀκούς, Πίσσα; ΠΡΕΠΕΙ!»

Δὲν ἔκανε πιά καμιὰ προσπάθεια, νὰ καταπιεῖ τὰ δάκρυα του. Τρέχουνε στὰ μάγουλά του καὶ μουσκεύουν τὴ γούνα τῆς Πίσσας, πὸ ἔχει ξετυπώσει τὸ μουσούδι της, ἀπὸ τὸ μπλουζόν...

...Τὴν πινακίδα τὴν πῆρε ὀμέσως τὸ μάτι του. Ἦτανε κολλημένη πάνω στὴ μάντρα, δίπλα στὴν εἴσοδο τοῦ τσίρκου:

Ἡ δ : ε ὕ θ υ ν σ ι ς
εἶναι ὑποχρεωμένη νὰ θέσει
εἰς γνῶσιν τοῦ κοινοῦ, ὅτι:

Τ Α Λ Ε Ο Ν Τ Α Ρ Ι Α Μ Α Σ
Δ Ε Ν Τ Ρ Ο Ν Ε Γ Α Τ Ε Σ ! ! !

Ο ΕΡΝΣΤ ΦΙΣΕΡ

ΚΑΙ Η ΣΥΖΗΤΗΣΗ ΓΙΑ ΤΗ ΜΑΡΞΙΣΤΙΚΗ ΑΙΣΘΗΤΙΚΗ

Τοῦ

ΡΟΖΕ ΓΚΑΡΟΝΤΙ

Μετὰ φ ρ. Γ. ΠΕΤΡΗ

Με τὴν εὐκαιρία ποὺ ὁ Ἔρνστ Φίσερ, τοῦ ὁποῖου τὶς ἀπόψεις γιὰ τὴν παρακμὴ, στὴ συζήτηση τῆς Πράγας, δημοσίευσε ἡ «Ε.Τ.» σὲ προηγούμενο τεῦχος, συμπλήρωσε τὰ 65 τοῦ χρόνια, ὁ γνωστὸς Γάλλος θεωρητικὸς Ροζέ Γκαροντιῆ ἐγγραφε τὸ παρακάτω ἄρθρο:

Ὁ Ἔρνστ Φίσερ, ὁ ἄνθρωπος ποὺ τιμοῦμε σήμερα τὰ 65 τοῦ χρόνια, εἶναι ἓνας ἀπὸ τοὺς σκαπανεῖς τῆς μαρξιστικῆς αἰσθητικῆς. Γιὰ νὰ καταλάβουμε τὴ σημασία τοῦ ρόλου του, πρέπει νὰ τὸν τοποθετήσουμε μέσα στὶς συζητήσεις ποὺ γίνονταν, ἐδῶ καὶ ἓνα τέταρτο αἰῶνος, ἀνάμεσα στοὺς μαρξιστὲς πάνω στὴ φύση καὶ τὴ λειτουργία μιᾶς σοσιαλιστικῆς τέχνης.

Οἱ θεωρητικοὶ τῆς μαρξιστικῆς αἰσθητικῆς χωρίζονται, ἀνάλογα μὲ τὶς ἀπόψεις τους σὲ δύο κατηγορίες. Ἡ πρώτη διαμορφώθηκε κάτω ἀπὸ τὴν ἐπίδραση τῶν φιλοσοφικῶν ἀντιλήψεων τοῦ Στάλιν. Ἐκφράστηκε κυρίως μὲ τὰ κείμενα τοῦ Ζντάνοφ. Ἡ ἀντίληψη αὐτὴ ἐκφράστηκε μὲ πιὸ συστηματικὴ μορφή ἀπὸ τὸν Γκιόργι Λούκατς ποὺ ἀπὸ τὴν πιὸ ἐγγελοιανὴ του «θεωρία τοῦ μυθιστορήματος» ποὺ ἐγγραφε στὰ νειάτα του, ὡς τὴν τὴν τελευταία «Αἰσθητικὴ» του, ἀνάπτυξε τὶς βασικὲς ἀπόψεις (κατὰ τὴ γνώμη μου βασικὰ ἐσφαλμένες), στηρίζοντάς τες πάνω στὴν πλούσια καὶ πλατειά του κουλτούρα. Τὸ δραματικὸ ἔργο καὶ οἱ θεωρητικὲς σκέψεις τοῦ Μπέρτολντ Μπρέχτ στὴ Γερμανία, καὶ στὴ Γαλλία τὸ ποιητικὸ καὶ πεζὸ ἔργο τοῦ Ἀραγκόν, ὅπως καὶ οἱ θεωρητικὲς του ἐργασίες, ἐνέπνευσαν ἓναν διαφορετικὸ προσανατολισμὸ στὴν μαρξιστικὴ ἔρευνα, στὸν τομέα τῆς αἰσθητικῆς. Ὁ Ἔρνστ Φίσερ εἶναι ὁ πιὸ λαμπρὸς ἀντιπρόσωπος αὐτοῦ τοῦ ρεύματος. Στὸ βιβλίο του «Ἡ ἀναγκαιότητα τῆς τέχνης» ἔκθεσε τὶς κύριες ἰδέες του.

Θάτανε δύσκολο νὰ πάρει κανεὶς θέση στὴ σύγχρονη συζήτηση ἂν δὲν ἔδινε τὰ ἀκριβῆ χαρακτηριστικὰ αὐτῶν τῶν δύο ἐρμηνειῶν τῆς μαρξιστικῆς σκέψης στὴν αἰσθητικὴ. Εἶναι ἀντίθετες στὶς ἀντιλήψεις τους γιὰ τὴ φύση καὶ τὴ λειτουργία τῆς τέχνης, τῆς κριτικῆς, καὶ τὰ κριτήρια γιὰ τὴν καλλιτεχνικὴ ἀξία, στὶς ἀντιλήψεις

τους ακόμα για τις σχέσεις ανάμεσα στον καλλιτέχνη και τις μάζες, μ' όλες τις επιπτώσεις που προϋποθέτει αυτό για τον ίδιο τον όρισμό του ρεαλισμού, και ίσως ακόμα για την αντίληψη για τον άνθρωπο.

Στην άφετηρία όλων των διαφωνιών βρίσκεται μια διαφορετική αντίληψη για τη φύση της τέχνης. Κατά την κοινή άποψη του Ζντάνοφ και του Λούκατς η τέχνη είναι απλά μια μορφή γνώσης. Κατά την έγγελειανή παράδοση η τέχνη θεωρείται σαν μια γνώση που δίνεται με εικόνες, ενώ η φιλοσοφία είναι μια γνώση που δίνεται με έννοιες. Η τέχνη, όπως η κάθε γνώση, καθορίζεται λοιπόν σαν αντανάκλαση μιας αντικειμενικής πραγματικότητας, μιας δοσμένης κι ολότερη διαμορφωμένης πραγματικότητας. Θα μπορούσε κανείς άλλωστε να την εκφράσει με την άφηρημένη γλώσσα των ιδεών... Το έργο τέχνης μας δίνει την αίσθητή της εικόνα. Η επίμονη τάση αυτού του τρόπου σκέψης ήταν πάντα να υποτιμά αυτό που ο Μάρξ ονόμαζε «ένεργητική πλευρά» της γνώσης, υποτίμηση που η βασική αίσθητική της συνέπεια είναι να καθορίζει κανείς το ρεαλισμό με τρόπο πολύ στενό, παραμερίζοντας από το πρώτο πλάνο την κύρια θέση της γνωσιοθεωρίας του Μάρξ και του Λένιν, τοποθετώντας την πρακτική σαν πηγή και κριτήριο της γνώσης.

Η μεγάλη αξία του Έρνστ Φίσερ είναι το γεγονός ότι θεωρεί πως η τέχνη είναι πριν από κάθε άλλο μια μορφή εργασίας και πως μόνο σαν τέτοια περιέχει μια γνώση. Δεν πρόκειται για μιαν απόχρωση άποψης, μα για μια κεφαλαιώδη διαφορά. Αν η τέχνη είναι πριν από κάθε άλλο μια μορφή εργασίας και δράσης, προβάλλεται η τέχνη σαν δημιουργία κι όχι πρώτα - πρώτα σαν μίμηση της φύσης. Το καθήκον του καλλιτέχνη ανήκει στην κατηγορία της έρευνας κι όχι πριν από κάθε άλλο στην κατηγορία της διδασκαλίας. Το προβάδισμα της πρακτικής απέναντι στη σκέψη είναι κείνο που κάνει να ξεχωρίζει ο διαλεκτικός υλισμός απ' όλες τις προμαρξιστικές μορφές υλισμού. Η δημιουργική πρωτοβουλία του ανθρώπου περνά σαν πρώτο πλάνο. Ο Μπέρτολντ Μπρέχτ αντιτάσσοντας τη δική του αίσθητική, στη δογματική αίσθητική του νατουραλιστικού εμπειρισμού, καθώς και στον πλατωνικό ιδεαλισμό στο έργο του «Κείμενα πάνω στο θέατρο» έδινε στις έρευνές του το πολύ πετυχημένο όνομα μιας αίσθητικής «όχι άριστοτελικής», δηλ. που «δεν βασίζεται πάνω στο φαινόμενο της ταυτότητας».

Στην ειδική περίπτωση της δραματικής τέχνης, ο Μπρέχτ πρόβαλε επίσης την ένεργητική στιγμή της δημιουργίας, όπως και την καλλιτεχνική θεώρηση, μέσα στην αναγκαιότητα της «άποστασιοποίησης» που εμποδίζει το θεατή να ταυτιστεί με το πρόσωπο του έργου. «Καλλιεργούμε την άποψη του ένεργητικού θεατή» έγραψε ο Μπρέχτ («Κείμενα πάνω στο θέατρο», σ. 122). Υπάρχει στο σημείο αυτό, στο θέατρο, το αντίστοιχο εκείνου που ονομάζουν (λαθεμένα έξάλλου) στις πλαστικές τέχνες «παραμόρφωση» που είναι μονάχα το γεγονός ότι αποχτά κανείς συνείδηση του διαμορφωτικού ένεργητικού ρόλου, της πράξης της σύλληψης. Είναι μια σταθερή ανάκληση του γίνεσθαι της «έξανθρωπισμένης» από τον άνθρωπο πραγματικότητας, όπως έγραψε ο Μάρξ, και της δύναμης του ανθρώπου όχι μονάχα να την έρμηνεύει, αλλά και να την μεταβάλλει. «Όσο πλήρης και να είναι η ανάπαυσή της», έγραψε ο Μπρέχτ, «η πραγματικότητα πρέπει να τροποποιείται από την ίδια την εργασία της μορφοποίησής της. Είναι ο μοναδικός τρόπος να ποδείξουμε πως είναι μεταμορφώσιμη και πως παρέχει τέτοιες δυνατότητες». Η συνεχής προσπάθεια του Μπρέχτ είναι, να μην ταυτίζεται ο θεατής με τα πρόσωπα του έργου μα να τα συζητά. «Η ήδονή που δίνουν οι αναπαραστάσεις, έλεος σχεδόν ποτέ δεν είχαν σχέση με το έαθμό της ομοιότητας ανάμεσα στην εικόνα και το πρότυπό της». Αυτή η αίσθητική που ο Μπρέχτ την ονομάζει «όχι άριστοτελική», μας φέρνει έντονα στο νοῦ εκείνο που ο Μπασελάρ ονομάζει έπιστημολογική «όχι καρτεσιανή», έκφραση που, σε μια άλλη περιογή του πνεύματος της εποχής μας, τοποθετεί στο πρώτο πλάνο την ένεργητική και δημιουργική στιγμή της γνώσης όπως και της τέχνης, και την ατελεύτητη διαλεκτική για κείνο που ο Μάρξ ονόμαζε «έξανθρώπιση της φύσης» από την εργασία του ανθρώπου, την άεναη

ταμόρφωση του πραγματικού και τη δημιουργία του, που συνεχίζει ο άνθρωπος. Ο Έρνστ Φίσερ έδειξε έτσι πώς το έργο τέχνης δεν είναι ή αντιγραφή μιας αντικειμενικής πραγματικότητας ούτε μιας αισθητής πραγματικότητας, σαν τα εμπειρικά δεδομένα, ούτε μιας νοητής πραγματικότητας, με τον τρόπο των πλατωνικών έννοιων, ή μιας αιώνιας ανθρώπινης φύσης. Ούτε είναι μια απλή προβολή του εσωτερικού εγώ όπως το έννοούν οι ιδεαλιστές, ή της μυστικιστικής αντίληψης της «εσωτερικής αναγκαιότητας» όπως την θέλει ο Καντίνσκυ. Το έργο τέχνης είναι ένα «πρότυπο» (με την έννοια που δίνει στον όρο αυτό η κυβερνητική) σχέσεων ανάμεσα στον άνθρωπο και τον κόσμο. Ο Έρνστ Φίσερ, θέλοντας σαν μαρξιστής που είναι, να ορίσει το έργο τέχνης ξεκινώντας από την εργασία, και να μην υπολογίσει την εργασία έξω από ταξικές σχέσεις, δείχνει στο διδλίο του, πώς η τέχνη εκφράζει μια βαθειά σχέση ανάμεσα στον άνθρωπο και τον κόσμο. Αυτή η ενεργητική σχέση δεν έχει τίποτα το κοινό με μιαν υποτιθέμενη «απώλεια του εγώ» στην επαφή με το είναι. Είναι η κατάκτηση μιας πραγματικότητας που ολοένα και περισσότερο κυριαρχείται και μεταμορφώνεται ή διάρθρωση και η αναδιάρθρωση της φυσικής ή κοινωνικής πραγματικότητας σύμφωνα μ' ένα ανθρώπινο πλάνο. Ο Φίσερ βλέπει μέσα σε κάθε έργο τέχνης ένα «πρότυπο» αυτής της σχέσης, μια συνείδηση του πραγματικού, που μέσα του εκφράζεται, με μορφή παραβολής, το ουσιαστικό των ενεργητικών σχέσεων ανάμεσα στον άνθρωπο και τον κόσμο, σε κάθε στιγμή της ιστορίας.

Υπογραμμίζοντας τον κεφαλαιώδη ρόλο των ταξικών σχέσεων στη σύσταση αυτών των «προτύπων» των σχέσεων ανάμεσα στον άνθρωπο και τον κόσμο, ο Έρνστ Φίσερ, δίνει μέσα στο διδλίο του «Αναγκαιότητα της τέχνης» βαθιές αναλύσεις του ρομαντισμού, που τον θεωρεί σαν ένα παθιασμένο κι αντιφατικό κίνημα διαμαρτυρίας ενάντια στον αστικό κόσμο. «Η γαλλική επανάσταση και οι διαφορετικές στάσεις που υιοθετήθηκαν γι' αυτήν και τις διαφορετικές φάσεις της, αποτελούν το κλειδί για το ρομαντικό κίνημα», γράφει λόγου χάρη, ο Έρνστ Φίσερ. Αναλύει με την ίδια διεισδυτικότητα, ιδιαίτερα μέσα σε κείμενα τις όμορφες σελίδες πάνω στο Μποντελαίρ, τη σημασία του «ή τέχνη για την τέχνη», που είναι ταυτόχρονα μια μορφή διαμαρτυρίας ενάντια στο χυδαίο ωφελιμισμό, μια άρνηση για την παραγωγή εμπορευμάτων μέσα σ' έναν κόσμο όπου όλα γινότανε εμπορεύματα και που, συγχρόνως, επιδεδαιώνει, στο επίπεδο της αισθητικής, εκείνο που ο Μάρξ ονόμαζε στην πολιτική οικονομία «αστική αρχή της παραγωγής για την παραγωγή». Ο Φίσερ αναλύει από τον νατουραλισμό ως τις απόπειρες του «νέου μυθιστορήματος», ποιές υπήρξαν οι αντιδράσεις από πολλούς καλλιτέχνες στην απουσία της ανθρώπινης σημασίας στον αστικό κόσμο, στην απαλλοτρίωση ή την κατάλυση της αίσθησης της ζωής μέσα σ' ένα τέτοιο καθεστώς. Αυτή η αντίδραση είναι ταυτόχρονα έκφραση αυτής της απουσίας της αίσθησης, και σε διαφορετικό βαθμό, διαμαρτυρία εναντίον της. Ο Φίσερ μας δίνει έτσι τον οδηγητικό μίτο για μια μαρξιστική κριτική που δεν πάει να πνιγεί μέσα σε μια απλοϊκή και μηχανιστική αντίληψη της «παρακμής».

Απ' αυτή τη βασική διαφορά των αντιλήψεων για τη φύση της τέχνης προκύπτει και μια διαφορετική εκτίμηση για τη λειτουργία της. Αν πραγματικά, θεωρούμε την τέχνη μόνο σαν μια μορφή γνώσης, τα κριτήρια για την αξία της θα είναι πολύ συγγενικά με τα κριτήρια που χρησιμοποιούμε για τη γνώση. Πρώτα - πρώτα το κριτήριο της καθολικότητας. Το έργο τέχνης θα είναι τόσο περισσότερο ωραίο και μεγάλο όσο θα εκφράζει την πραγματικότητα στην πιο πλήρη μορφή της. Το έργο του Μπαλζάκ, καθολικός πίνακας της κοινωνίας του καιρού του, θα πρέπει να θεωρηθεί το πρότυπο για κάθε ρεαλισμό. Αντίθετα, όταν ο Κάφκα θα εκφράσει, υπό μορφή παραβολής, λ.χ. μέσα στον «Πύργο» ή στη «Δίκη» μια βασική αλλά μερική και κατά κάποιο τρόπο, αφηρημένη όψη των σχέσεων του ανθρώπου με τον κόσμο, σε μια κοινωνία απαλλοτρίωσης, θα αποδληθεί απ' το ρεαλισμό σ' όνομα του κριτηρίου της καθολικότητας. Μια τέτοια αντίληψη έμπνέει

στο Λούκατς τον παραλληλισμό του ανάμεσα στον Τόμας Μάν και τον Κάφκα και μια στάση ολότελα άρνητική μπρός στον Κάφκα στο βιβλίο του «ή σημασία του κριτικού ρεαλισμού», το πιο σεκταριστικό βιβλίο της μαρξιστικής αισθητικής. Ο Έρνστ Φίσερ, αντίθετα, στο βιβλίο του «Η αναγκαιότητα της τέχνης» υπογραμμίζει πώς ο Κάφκα κι ο Μπρέχτ, προχωρούν κι ο ένας κι ο άλλος με παραβολές, κ' ή διαφορά τους είναι πώς ενώ ο Μπρέχτ συλλαμβάνει την προοπτική του μέλλοντος, ο Κάφκα δέν πάει πέρα από την απαλλοτρίωση και τη διαμαρτυρία έναντιόν της.

Έδω εξ άλλου ορίζεται το δεύτερο κριτήριο που θεμελιώνεται πάνω σε κάποια αντίληψη για τη λειτουργία του έργου τέχνης. Αν ή τέχνη θεωρηθεί μόνο σαν μια μορφή γνώσης ή παιδαγωγική της λειτουργία θα περιοριστεί σε μιάν άμεση διδασκαλία και θα υποτιμήσει κανείς τον έρευνητικό και δημιουργικό της ρόλο. Από κει θα βγει επίσης και κάποια αντίληψη για την κριτική, που θα της καθοριστεί για βασικό καθήκον το να θεμελιώσει τη συμφωνία ή μη συμφωνία ενός έργου με τους άμεσους αντικειμενικούς σκοπούς, της πάλης της εργατικής τάξης ή των προοδευτικών δυνάμεων. Το κάθε τι που δέν είναι διαποτισμένο από τη γνώση της άμεσης προοπτικής αυτής της πάλης, κινδυνεύει πολύ να θεωρηθεί έργο παρακμής. Οι μεγάλες συζητήσεις για τους «θετικούς ήρωες» που εκφράζουν τις απόψεις του συγγραφέα και που έχουν πλήρη συνείδηση του νόμου ανάπτυξης της εποχής τους, αποκάλυψαν τη στενοκεφαλιά αυτών των κινδύνων. Ο Μπρέχτ έγραφε τολμηρά: «Γιατί ο "άρνητικός ήρωας" είναι πιο ενδιαφέρον από τον θετικό ήρωα. Γιατί τον παίζουμε μ' ένα τρόπο κριτικό». Σημαίνει μήπως αυτό πώς αρνιέται κανείς τον παιδαγωγικό ρόλο της τέχνης, όπως το πιστεύουν όσοι μπερδεύουν έναν ρεαλισμό χωρίς όρια μ' έναν ρεαλισμό χωρίς αρχές; Με κανένα τρόπο. Αναγνωρίζουμε μονάχα το είδικό πεδίο, όπου άσκειται αυτός ο παιδαγωγικός ρόλος της τέχνης. Αρνούμαστε να θεμελιώσουμε μιάν άμεση σχέση ανάμεσα στις πολιτικές απαιτήσεις και την καλλιτεχνική δημιουργία. Δίνουμε ακόμα στην πολιτική, σύμφωνα με τη μεγάλη μαρξιστική παράδοση, την πιο εύρεια της εικόνα, να βοηθήσουμε δηλ. την εργατική τάξη, που φέρνει μέσα της το μέλλον, να χτίσει τον αυριανό άνθρωπο. Το μεγαλύτερο έργο δέν είναι απαραίτητα, εκείνο όπου βρίσκουμε εικονογραφημένα ή αναπαραστημένα τα σύγχρονα συνθήματα της πάλης, αλλά εκείνο που δίνει στον άνθρωπο μιάν ύψηλότερη συνείδηση του έαυτού του και της δύναμής του να μεταμορφώσει τη φύση, την κοινωνία και τον έαυτό του. Δέν πρόκειται να εξιδανικέψουμε το παρόν ή το μέλλον, μά να ξυπνήσουμε στον άνθρωπο την απαίτηση για να ξεπεράσει τον έαυτό του. Για το λόγο αυτό ένα έργο τέχνης στο βαθμό που είναι μεγάλο, δηλ. στο βαθμό που σε μιάν οποιαδήποτε στιγμή της ιστορίας, εκφρασε έναν καινούριο κόσμο την ώρα που γεννιέται, που μάς έκανε να νοιώσουμε την παρουσία του ανθρώπου την ώρα που ξεπερνά τον έαυτό του, εξακολουθεί να μάς συγκινεί βαθειά, κι όταν ακόμα οι ιστορικές και κοινωνικές συνθήκες, όπου μέσα τους γεννήθηκε, είναι ολότελα διαφορετικές από τις δικές μας. Αυτό το πράμα ο Μάρξ το υπογράμμισε για την ελληνική τέχνη. Ο «Πραμθέας» του Αίσχύλου ή ή «Αντιγόνη» του Σοφοκλή, μπορούν, μιά χαρά, όπως παρατηρεί ο Φίσερ, να αντανακλούν τις συνθήκες μιās κοινωνίας που βασίζεται πάνω στη δουλοκτησία, στο βαθμό όμως, που μέσα σ' αυτή την κοινωνία αποκαλύπτουν το μεγαλείο του ανθρώπου και την ατέρμονα δύναμή του να τα ξεπερνά όλα, εξακολουθούν να μάς συγκινούν και να μάς καλούν, μέσα στις καινούριες ιστορικές συνθήκες, για πιο ύψηλά πεπρωμένα.

Το ιδιαίτερο που έχει μιá κριτική, που ξεκινά από μιá τέτοια αντίληψη για τη φύση και τη λειτουργία της τέχνης, είναι το να γίνει, όπως το έγραφε ο Πραχόν μιá «παιδαγωγική του ένθουσιασμού». Μιá τέτοια κριτική, δέν θα προέχεται από μαναχαϊστικές αντιθέσεις, που στηρίζονται σε άτελη κριτήρια και αντιθέτουν το παραμικρό με το προοδευτικό, τον ρεαλισμό με τον ρομαντισμό, το κριτικό ρεαλισμό με το σοσιαλιστικό ρεαλισμό. Ο σοσιαλιστικός ρεαλισμός δέν θα μπορεί να πάψει να είναι σύγχρονα και κριτικός ρεαλισμός. Πέρα από μιá προσχώρηση στη σοσιαλιστική αντίληψη του κόσμου και στο ιστορικό κίνημα

φέρνει πρὸς τὸ σοσιαλισμό, δὲ μπορεί νὰ παρακάμψει τὴ βασικὴ λειτουργία τῆς τέχνης, ποὺ δὲν ἔχει σὰν σκοπὸ νὰ μᾶς κάνει νὰ ἡσυχάσουμε μὰ νὰ ἀνησυχήσου-
με, δὲν φιλοδοξεῖ νὰ μᾶς δώσει τὴν εἰκόνα μιᾶς δοσμένης πραγματικότητας, ποὺ
κινεῖται καὶ χωρὶς ἡμᾶς, μὰ νὰ μᾶς ὑποβάλλει πὼς ἡ κίνησή της ἐξαρτιέται κατὰ
ἓνα μεγάλο μέρος ἀπὸ τὴν προσωπικὴ μας δραστηριότητα, πὼς εἴμαστε προσωπι-
κὰ ὑπεύθυνοι γιὰ τὶς ἀνεπάρκειές της, μὲ δυὸ λόγια θεωρεῖ τὴν τέχνη σὰν μιὰ
ἀφύπνιση τῆς εὐθύνης μας. Ὁ σημερινὸς κόσμος δὲ μπορεί νὰ περιγραφεῖ στοὺς
σημερινούς ἀνθρώπους, παρὰ μονάχα ὅπου τοὺς παρουσιαστῆι σὰν μεταμορφώσι-
μος». ἔγραψε ὁ Μπρέχτ.

Αὐτὸ θὰ πεῖ πὼς συγγραφεῖς ἢ καλλιτέχνες, ποὺ δὲν κατέχουν οὔτε αὐτὴ
τὴν καθολικὴ θέαση τῶν πραγμάτων, ποὺ μπορεί νὰ μᾶς τὰ δώσει ὅλα, δηλ. τὸν
διαλεκτικὸ ὕλισμό, οὔτε τὴ συνείδηση τῆς κίνησης τῆς ἱστορικῆς πραγματικότητας
καὶ τοὺς νόμους τῆς ἀνάπτυξής της, μποροῦν νὰ εἶναι μεγάλοι καλλιτέχνες καὶ μπο-
ροῦν νὰ μᾶς δώσουν μαρτυρία, ἔστω καὶ μὲ μορφή ἀποσπασματικὴ ἢ μυστικιστικὴ,
γι' αὐτὴ τὴν ἐπιθυμία τοῦ ἀπαλλοτριωμένου ἀνθρώπου, νὰ γίνεῖ ἄνθρωπος ὁλοκλη-
ρωμένος, εἴτε πρόκειται γιὰ τὸν Σαίην - Τζὼν Πέρς εἴτε τὸν Κλοντέλ. Γιὰ νὰ τὰ
νοιώσει κανεὶς ὅλ' αὐτὰ ὀφείλει νὰ ἀρνηθεῖ νὰ προσφύγει, μὲ κριτήρια παραπάνω
ἄμεσα καὶ στενά, σ' αὐτὴ τὴν ἀντίληψη, πὼς ἡ ἰδεολογία ἀρκεῖ γιὰ ὅλα, ἀντίλη-
ψη ποὺ γιὰ πολὺ καιρὸ λυμαινότανε τοὺς μαρξιστές, τόσο στὸν τομέα τῆς φιλο-
σοφίας, ὅσο καὶ τῆς αἰσθητικῆς. Σὰν ξεκινᾷ κανεὶς ἀπὸ τὴν ἀποστειρωτικὴ ψευδαί-
σθηση πὼς δὲν ἔχει κανεὶς νὰ μάθει τίποτε τὸ οὐσιαστικὸ ἀπὸ τοὺς ἄλλους, κλείνε-
ται σ' ἓναν μαρξισμό εὐχαριστημένο ἀπ' τὸν ἑαυτὸ του καὶ πολὺ γρήγορα ἱκανο-
ποιούμενος.

Μιὰ τέτοια ἀντίληψη γιὰ τὸ μαρξισμό καὶ τὴ μαρξιστικὴ αἰσθητικὴ, προῦπο-
θέτει μιὰ καινούρια ἀντίληψη γιὰ τὶς σχέσεις ἀνάμεσα στὸν καλλιτέχνη καὶ τὶς
μάξες. Δὲν εἶναι βέβαια ἀπ' τὶς μικρότερες ἀξίες τοῦ Ἔρνστ Φίσερ πὼς μέσα στὰ
δοκίμιά του γιὰ τὴν αἰσθητικὴ, τράδηξε τὴν προσοχὴ μας στὸ ὅτι πρέπει νὰ εἴμα-
στε ἐνάντια στὴ θέση ποὺ, ἐπικαλουμένη τὴν ἀνάγκη νὰ δώσουμε στὴν τέχνη ἓναν
λαϊκὸ χαρακτήρα, πάει νὰ καθιερώσει, μὲ τὸ πρόσχημα τῆς ἄμεσης κατανόησης
τοῦ ἔργου ἀπὸ τὶς μάξες, τὴ λατρεία τοῦ αὐθόρμητου, ἄποψη ὀλοτέλα ξένη στὴ
μαρξιστικὴ λενινιστικὴ σκέψη: «Τὸ μόνον δείγμα σεβασμοῦ ποὺ ὀφείλουμε στοὺς
θεατές, ἔγραψε ὁ Μπρέχτ, εἶναι νὰ μὴν ὑποτιμοῦμε τὴν εὐφυΐα τους». Πραγματικὰ
εἶναι περίεργος τρόπος σεβασμοῦ πρὸς τὸ λαό, νὰ τοῦ κολακεύουμε τὴν πιὸ λίγο
καλλιεργημένη αἰσθαντικότητά του. Ὁ Μάρξ μᾶς δίδαξε πὼς οἱ κυρίαρχες ἰδέες
σὲ κάθε ἐποχὴ, εἶναι οἱ ἰδέες τῆς κυρίαρχης τάξης. Τὸ ἴδιο συμβαίνει καὶ μὲ τὸ
γούστο. Αὐτὸ εἶναι ὀλοφάνερο μέσα στὸ καθεστῶς μας, ὅπου τὸ καθεστῶς τῶν μο-
νοπωλίων εὐνοεῖ τὴ διάδοση ἐφημερίδων, ταινιῶν, θεαμάτων ποὺ διαφθείρουν τὴν
αἰσθητικὴ εὐαισθησία τῶν μαζῶν. Ἀξίζει ἐξ ἄλλου νὰ σημειώσουμε, στὰ πεταχτά,
πὼς ἡ ἀστικὴ τάξη δὲν ἀναπτύσσει τὸ ἔργο της, γιὰ τὴν αἰσθητικὴ καὶ ἠθικὴ δια-
φθορὰ τοῦ πνεύματος τῶν μαζῶν, μὲ τὴν ἀφηρημένη ζωγραφικὴ ἢ μὲ τὸ «καινού-
ριο μυθιστόρημα». Τὸ κάνει μὲ τὴν πιὸ παραστατικὴ τέχνη: μὲ τὸν τύπο τῆς καρ-
διάς, μὲ τὶς ζωγραφιές τοῦ Σέν - Σιλπίς ἢ τοῦ Μπαζάρ στὸ Δημαρχεῖο, καὶ τὶς
ταινίες τοῦ ἐρωτισμοῦ καὶ τῆς θίας, ποὺ ὑποβάλλουν ὅσο γίνεται πιὸ ἄμεσα. Αὐτὸς
ὁ ἀκαδημαϊσμός, ὁ πιὸ ἐπιφανειακὸς κι ὁ πιὸ χαμηλὸς, ἀποτελεῖ τὴν τέχνη, ποὺ
ἢ κυρίαρχη τάξη δίνει στὶς μάξες, καὶ προσπαθεῖ νὰ δημιουργήσει τὸ κυρίαρχο
γούστο. Τὸ πιὸ οἰκτρὸ λάθος θὰ ἦτανε νὰ νομίσει κανεὶς πὼς ὁ σοσιαλιστικὸς ρεαλι-
σμός εἶναι δυνατόν ν' ἀρκεστῆι νὰ ξαναπάρει γιὰ λογαριασμό του αὐτὴ τὴ γλώσσα
καὶ νὰ τῆς ἀλλάξει μόνον τὸ θέμα, τὴν τάση, τὸ «περιεχόμενον», σάμπως ἢ καλλι-
τεχνικὴ μορφή νὰ ἦτανε κανένα μπουκαλάκι, ποὺ μέσα του θὰ μπορούσε κανεὶς
νὰ βάλει, ἀδιάφορο, δηλητήριο ἢ ἐλιξίριο. Ὁ Ἔρνστ Φίσερ στὸ βιβλίο του γιὰ τὴν
«Αναγκαιότητα τῆς Τέχνης» ἔδειξε μὲ τρόπο θαυμάσιο, πὼς ἡ μορφή εἶναι πάντα
μορφή ἐνὸς καθορισμένου περιεχομένου. «Ἡ μορφή», γράφει, «εἶναι μιὰ κοινωνικὴ
ἐμπειρία ἀποκρυσταλλωμένη». Ξεκινώντας ἀπὸ κεῖ, δίνει ἓναν αὐθεντικὰ μαρ-
ξιστικὸν ὀρισμὸ τοῦ φορμαλισμοῦ. Ὁ φορμαλισμὸς δὲν εἶναι τὸ νὰ δίνουμε ὑπερόλι-

κή σημασία στη φόρμα, γιατί σ' αυτή την περιοχή, δεν υπάρχει καμιά υπερβολή. Ο φορμαλισμός, εξηγεί ο Φίσερ, είναι πρώτα - πρώτα τεχνικισμός, μια δεξιοτεχνία που ευχαρισιέται από τον έαυτό της, που υπάρχει μόνο για τον έαυτό της, χωρίς κανένα σκοπό. Είναι ύστερα ο ακαδημαϊσμός, ή μίμηση ή η επανάληψη των παλιών μορφών, μέσα σε συνθήκες που έχουν αλλάξει. Τέλος είναι η διάσταση με τα ανθρώπινα αίσθήματα, με τη ζωή. Ο φορμαλισμός ποτέ δε μπορεί να καθοριστεί σωστά σαν η αναζήτηση μιας καινούριας γλώσσας για να εκφράσει νέες πραγματικότητες. Όσο θαυμάσια και να είναι η τεχνική του Βάν Ένχ ή του Μπαλζάκ, η γλώσσα αυτών των δασκάλων δεν είναι κατάλληλη για να διατυπώσει τη σημερινή πραγματικότητα. Απαράλλαχτα όπως εξηγούσε ο Έγκελς στο βιβλίο του «Λουδοβίκος Φόουερμπαχ» πως μια νέα μορφή του υλισμού πρέπει να επινοείται μαζί με κάθε μεγάλη επιστημονική ανακάλυψη, που αφήνει εποχή, ο Μπρέχτ έδειξε πως κάθε εποχή πρέπει να γεννά μια καινούρια μορφή ρεαλισμού. Είναι λοιπόν δουλειά ενός μαρξιστικού - λενινιστικού κόμματος, που αρνιέται τη λατρεία του αυθόρμητου, να μάθει στις πλατειές μάζες ν' αποκρυπτογραφήσουν την πάντα καινούρια γλώσσα που μ' αυτήν κάθε αξιός καλλιτέχνης προσπαθεί να εκφράσει τις καινούριες πραγματικότητες. Ο Έρνστ Φίσερ υπογραμμίζει έντονα τί πρόσφερε ή έλευση του σοσιαλισμού στη δημιουργία έργων για μια διάδοση της τέχνης, που δεν έχει προηγούμενο. Επιτρέπει πρώτα - πρώτα στον καλλιτέχνη να μην είναι πια σε αντίθεση με τον κόσμο, που μέσα του ζει, μα σε ουσιαστική συμφωνία μαζί του. Αναγνωρίζει ύστερα στο συγγραφέα ή τον καλλιτέχνη μια σημασία, που κανένα προηγούμενο καθεστώς δεν του αναγνώρισε. Δίνει, τέλος, παρέχοντας σε κάθε άνθρωπο, σε κάθε παιδί, όλα τα μέσα που χρειάζονται για την πλήρη ανάπτυξη του ανθρώπινου πλούτου που έχει μέσα του, τη δυνατότητα σ' όλους, να φτάσουν στο σημείο να καταλαβαίνουν κάθε έργο της κουλτούρας. Εξ αιτίας των συνθηκών και των δυνατοτήτων που δημιουργούνται έτσι, έχουμε το καθήκον να είμαστε απαιτητικοί από τη σοσιαλιστική τέχνη που γεννιέται σήμερα.

Θάτανε βασικό λάθος να πιστέψουμε, πως με την έλευση του σοσιαλισμού εξαφανίζεται κάθε είδος απαλλοτρίωσης. Αναμφίβολα ή μία απ' τις αντικειμενικές κοινωνικές ρίζες της απαλλοτρίωσης, ή πιο σπουδαία, καταλύθηκε, με την κατάγηση της εκμετάλλευσης ανθρώπου από άνθρωπο. Αυτό όμως δεν σημαίνει καθόλου πως καταλύθηκαν όλες οι κοινωνικές αντικειμενικές ρίζες και πως όλες οι κοινωνικές σχέσεις ανάμεσα στους ανθρώπους έγιναν κρουστάλλινες. Ο Μάρξ στο έργο του «Κριτική του προγράμματος της Γκότα», έδειξε πως στην πρώτη φάση του σοσιαλισμού κι ως την πλήρη πραγμάτωση του κομμουνισμού, θα εξακολουθεί να υπάρχει κάποια σκιά στις οικονομικές σχέσεις, από το γεγονός πως ο νόμος της αξίας εξακολουθεί να λειτουργεί. Βέβαια δεν βασιλεύει πια μόνος, όπως βασιλεύει σε μια εμπορευματική κοινωνία, όσο όμως υπάρχουν στοιχεία μιας εμπορευματικής οικονομίας, εξ αιτίας της ποικιλίας των μορφών ιδιοκτησίας (συνεταιρισμοί, κρατικοί οργανισμοί κλπ.) κι όσο υπάρχει μεροκάματο, θα εξακολουθούν να υπάρχουν μορφές απαλλοτρίωσης, όσο κι αν εξασθενούν προσδευτικά, όπως εξακολουθούν να υπάρχουν και μορφές πολιτικής απαλλοτρίωσης, όσον καιρό θα χρειαστεί να διατηρήσει κανείς ένα Κράτος, όσο και αν ο καταναγκαστικός χαρακτήρας του μαρξνεται προσδευτικά. Οι επιπτώσεις από την ύπαρξη αυτών των κοινωνικών αντικειμενικών ριζών της απαλλοτρίωσης, σ' όλη τη διάρκεια που χτίζεται ο κομμουνισμός, είναι πολύ σημαντικές ως προς την ήθική, την αισθητική και τη θρησκευτική Παραγνωρίζοντας αυτή την πραγματικότητα οδηγούμαστε σ' έναν ιδεαλισμό, αντίθετο με το πνεύμα του μαρξισμού - λενινισμού.

Ο Έρνστ Φίσερ, στις αισθητικές του εργασίες, μάς θύμισε ακόμα τη βασική διδασκαλία του Μάρξ και του Έγκελς σ' ότι αφορά τη σχετική αυτονομία του υπερκοινωνικού σέ σχέση με τη βάση. Αυτό το έκανε δείχνοντας ταυτόχρονα πόσο είναι ολέθρια μια κλειστή αντίληψη για την παρακμή, δείχνοντας, δηλαδή, πως μεγάλα λογοτεχνικά και καλλιτεχνικά έργα μπορούν να δοθούν μέσα σε περιόδους κοινωνικής αποσύνθεσης. Και αντίστοιχα, πως ένα οικονομικά και κοινωνικά

προηγμένο καθεστώς δέν γεννά αὐτόματα κι ἄμεσα ἀνάλογες μορφές τέχνης. Ὁ Μάρξ εἰρωνευότανε κιόλας «αὐτὴ τὴ φιλόδοξη μανία τῶν Γάλλων» τοῦ 18ου αἰώνα, ποὺ πίστευαν πὼς ἡ τεχνική καὶ κοινωνική τους πρόοδος, ποὺ ἦτανε ἀναμφισβήτητη σὲ σχέση μὲ τὴν ἀρχαία Ἑλλάδα, προϋπόθετε ἀναγκαστικά καὶ τὴν καλλιτεχνική τους ἀνωτερότητα. Ἡ Ἀγγριάδα ἔπρεπε, λοιπόν, νὰ ξεπερνᾷ ἀναγκαστικά τὴν Ἰλιάδα!

Ἄν παραδεχτοῦμε μιὰ τέτοια ψευδαίσθηση τούτη τὴν ὥρα, δέν θὰ διαπράτταμε μόνο ἓνα ἰδεολογικὸ καὶ αἰσθητικὸ λάθος, μὰ ἓνα λάθος πολιτικὸ. Ἄν εἶναι ἀλήθεια πὼς ὁ σοσιαλισμὸς, ὅπως τὸ ἀπόδειξε τόσο γερὰ ὁ Φίσερ, δημιουργεῖ τὶς συνθήκες γιὰ τὴ διάδοσι ἐνὸς νέου οὐμανισμοῦ, θὰ υἱοθετούσαμε μιὰ μηχανιστικὴ ἀντίληψη γιὰ τὶς σχέσεις τῆς θάσης μὲ τὸ ὑπεροικιδόμημα, ἂν φανταζόμασταν πὼς αὐτὸς ὁ καινούριος ἄνθρωπος κι αὐτὸς ὁ καινούριος οὐμανισμὸς θὰ γεννηθοῦν αὐθόρμητα ἀπὸ τὶς συνθήκες ποὺ θὰ δημιουργηθοῦν ἀπὸ τὶς τεχνικές, οἰκονομικές καὶ κοινωνικές θάσεις τοῦ νέου καθεστῶτος.

Ἄν ὑπερβάλλουμε στὴ σύστοιχη ἀνάπτυξη τῶν παραγωγικῶν δυνάμεων καὶ τῆς τεχνικῆς ἢ τῶν καινούριων σοσιαλιστικῶν μορφῶν, τῶν παραγωγικῶν σχέσεων, ὑποτιμώντας τὸν ἐνεργητικὸ δημιουργικὸ καὶ σχετικὰ αὐτόνομο ρόλο τῆς συνείδησης, ἀναγκαστικά θὰ παραγνωρίζαμε μιὰν ἀπ' τὶς οὐσιώδεις ἀπόψεις τοῦ μαρξισμοῦ, ἐκεῖνο ποὺ ὁ Μάρξ ὀνόμαζε «ὁ ἐνεργητικὸς ρόλος» τῆς συνείδησης καὶ ἀκόμα θὰ παραμελοῦσαμε κάτι ποὺ ἀποτελεῖ τὴν πρωτοτυπία τοῦ μαρξισμοῦ - λενινισμοῦ, δηλαδή τὴν ἀπαίτησι νὰ κάνουμε κάθε ἄνθρωπο, ἄνθρωπο, δηλαδή ἓναν δημιουργό, μ' ὅλες τὶς πολιτικές συνέπειες ποὺ ἐπιφέρει μιὰ τέτοια ἀπαίτησι, εἰδικότερα, νὰ ἀπευθυνόμαστε ὁλοένα καὶ περισσότερο στὴν πρωτοβουλία τῶν μαζῶν, στὴν ἐνεργητικὴ τους συμμετοχή, γιὰ τὴν ἀνάπτυξη ὄχι μόνο τῆς οἰκονομίας καὶ τῆς πολιτικῆς, μὰ καὶ τῆς καινούριας κουλτούρας τοῦ σοσιαλισμοῦ. Κι αὐτό, ὄχι προσχωρώντας στὴ λατρεία τοῦ αὐθόρμητου, μὰ προσφέροντας στὶς μάζες, ὅπως μᾶς τὸ δίδαξε ὁ Λένιν στὸ ἔργο του «Τί νὰ κάνουμε;», μιὰ θαθεῖα γνώση ὁλόκληρης τῆς προγενέστερης δημιουργίας τῆς ἀνθρώπινης κουλτούρας, ἀκόμα κ' ἐκεῖνης ποὺ γεννήθηκε σὲ καθεστῶτα ἀπαλλοτριώσεως κ' ἐκμετάλλευσης, ὥστε κάθε ἄνθρωπος νὰ γεμίσει ἀπὸ ὁλόκληρη τὴν προγενέστερη ἀνθρωπότητα, νὰ τὴν φέρνει μέσα του, καὶ νὰ ἐμφυχωθεῖ ἀπὸ ὅ,τι ὑπάρχει μέσα σ' αὐτὴ τὴν κουλτούρα, εἰδικὰ ἀνθρώπινο, δηλαδή τὴν δυνατότητα νὰ ξεπερνᾷ καὶ νὰ δημιουργεῖ χωρὶς ὅρια, ὁ ἄνθρωπος ἀπὸ τὸν ἄνθρωπο.

Τὰ αἰσθητικὰ εἶναι λοιπόν πολιτικὰ προβλήματα. Ἕνας πολὺ στενὸς καθορισμὸς τοῦ καλλιτεχνικοῦ ρεαλισμοῦ, θὰ φτώχαινε τὴν ἀντίληψή μας γιὰ τὸν ἄνθρωπο καὶ τὴν πολιτικὴ μας. Κατὰ τὴν ὑπέροχη ἔκφρασι τοῦ Γκόρκι: «ἡ αἰσθητικὴ εἶναι ἡ ἠθικὴ τοῦ μέλλοντος».

Εὐχόμαστε στὸν Ἔργστ Φίσερ, ποὺ οἱ αἰσθητικὲς του ἔρευνες μᾶς βοήθησαν τόσο νὰ συνειδητοποιήσουμε αὐτὲς τὶς ἀπαιτήσεις τοῦ μαρξιστικοῦ - λενινιστικοῦ οὐμανισμοῦ, καὶ ποὺ διαδραμάτισε ἓναν τόσο οὐσιαστικὸ ρόλο σὰν σκαπανέας του, μὲ τὴν εὐκαιρία τῶν 65 του χρόνων, μὲ τὴ θαθεῖα μας εὐγνωμοσύνη καὶ τὸ σεβασμὸ μας, νὰ συνεχίσει γιὰ πολὺν καιρὸ ἀκόμα τὸ ἔργο του σὰ μαρξιστῆς δημιουργός.

3 ΚΥΠΡΙΟΙ

Ἐπίγραμμα

Οἱ μικρὲς ἐξόριστες φλόγες
κρυώνουν.

Ὀνειρεύονται τὴ μεγάλη Φωτιά
καὶ ριγοῦν.

Λευκωσία 1964

Φοινικιά

Εἶσαι μιὰ λάμψη Φοινικιά
κάθειτη στοὺς ἀντικατοπτρισμοὺς τῆς ἐρημιᾶς
τυλίχτηκε ἡ νέα ἡμέρα γύρω σου
στήλη σπονδυλική τοῦ μεσημεριοῦ
καὶ στὰ φοινίκια σου ἔχωσε ὁ ἥλιος
στενόμακρα καὶ τραγανὰ κουκούτσια
μέσα στὸ κεκριμπάρι μικροὺς φαλλοὺς
δροσιὰ κομμένους στὸ περιβόλι τῶν σκιῶν του.

Καλή σου μέρα Φοινικιά
σήμερα θὰ μετρήσεις πάλι τοὺς ἀνέμους.
Χτὲς σὰ γδυνόσουνα μπροστά μου
εἶδα στὴν ἄκρη τοῦ κορμιοῦ σου μιὰ ρίζα ἀρσενικιά
κάθειτο πόθο συντροφιᾶς στὴν ἐρημιὰ μου.

1964

ΠΑΝΟΣ ΙΩΑΝΝΙΔΗΣ

Τὸ τραγούδι τοῦ σκοτωμένου κοριτσιοῦ (ἀπόσπασμα)

Νωρίς-νωρίς ἀνοιξες τὸ μπουμπούκι σου στὸν ἥλιο
νὰ μᾶς προσφέρεις τὴν εὐωδιά σου.
Νωρίς-νωρίς πέταξες ροδοκόκκινα φύλλα
νὰ νοτίζονται τὴν αὐγὴ
νὰ στολίζουν τὴ λυπημένη αὐλή μας.

Σάλευες ἀνήσυχα τὶς ρίζες σου μέσα στὴ γῆ μας
γύρευες χυμοὺς
νὰ δέσεις τὸν κορμὸ καὶ τὰ κλαδιά σου
ἤθελες, λέει, νὰ γίνεις δυνατὴ
— ἀπὸ νωρὶς προμάντενες τὶς μπόρες.

Σοῦ ἄρεσε νὰ κοιτάζεις γύρω σου τὴν κάθε ἀνοιξη
νὰ χαίρεσαι τὰ χρώματα
νὰ χαίρεσαι τὰ τραγούδια

Π Ο Ι Η Τ Ε Σ

μόνο πού καταλάβαινες πώς ἔκρυβαν μιὰ θλίψη
ἀπὸ μικρὴ κατάλαβες
πὼς πίσω ἀπὸ τὰ ρόδα καὶ τὰ χρώματα
πίσω ἀπὸ τὰ γελαστὰ τραγούδια
κρυβόταν ὁ μεγάλος μας καῦμός
καὶ τότες βιαζόσουνα νὰ μεγαλώσεις.

.....
ΑΧΙΛΛΕΑΣ ΠΥΛΙΩΤΗΣ

Αὐτὸς πὺν ἔπεσε

Ἦταν νέος. Παλληκάρι μ' ὀλάνοιχτο στῆθος
— σὰν κομμάτι καλλιεργημένου ἀγροῦ, μὲς
ἀπὸ τ' ἄσπρο του πονκάμισο. Ἐκεῖνο τὸ πρωὶ
ντύθηκε μὲ τὴν ἴδια ἀκρίβεια καὶ
χιενίστηκε προσεχτικὰ ὅπως πάντα.
Τὸ μόνο πὺν ἦταν χαρούμενος πολὺ. Πολύ!
Σὰν νὰ τὸν περίμενε ἐκεῖ στὴν πόρτα ἡ Ἀγαπημένη,
πιὸ κεῖ ἢ εὐτυχία καὶ πέρα στὴν ἄκρη
ὁ Χριστός, ὅπως στὴν Δευτέρα Παρουσία.

Κι ἦσουν ἐσὺ πὺν τὸν περίμενες πατρίδα.

"Ανοιξη '64

Ἡ "Ανοιξη δὲν ξεμυτίζει ἐφέτος στὴν πατρίδα·
ἔρπει κατάχαμα σὰν ἀπαγορευμένη
ἢ σὰν μωρὸ παιδί ἀπερπάτητο.
Στοὺς δρόμους τῆς πολιτείας ἢ βαρειὰ ἰαχὴ
καὶ τὸ τραγούδι τῶν συντρόφων: — Γειά καὶ
χαρά σου Δευτεριά σκάλα χρυσὴ τοῦ κόσμου...
Κ' οἱ πυργωμένες λάμπεις τῆς καταιγίδας
μεσουρανοῦν ψηλὰ μιὰ νέαν "Ανοιξη
μιὰν "Ανοιξη πὺν θᾶρθει.

Τὸ παιδί πὺν σκότωσαν

Δεξιὰ λίγο, πάνω ἀπ' τὸ φρύδι του, ἄνοιξε
κ' ἔτρεξε ἢ πληγὴ ὅλο τὸ φῶς τῶν δώδεκά του χρόνων
κι ἀπόμειναν τὰ μάτια του μισάνοιχτα, σὰ γελασμένοι ἥλιοι
σὲ μιὰ πλάση πὺν τὴ νομίζανε πιστὴ κι ἀκόμα τὴ νομίζουν.
Ἦ, μὴ χαμογελᾶς παιδί πίσω ἀπ' τὸν θάνατο, ὅπως
πὺν νὰ παιζες κρυφτούλι στὸ στενὸ σου! Ἦ, μὴ χαμογελᾶς παιδί!
Μὴ μᾶς χρεώνεις ἄλλο.

Δ Υ Ο Π Ο Ι Η Μ Α Τ Α

Τῆς

ΖΕΦΗΣ ΔΑΡΑΚΗ

Ἄττικὸ τοπίο

Ἐδῶ σέρονιν χορὸ ἀλλοιώτικοι ἄνεμοι.
Εἶναι βοννὸ ἢ κύμα
τὸ φῶς αὐτὸ ποὺ στεφανώνει τὸν ὁρίζοντα ;
Μαδάει ὁ ἥλιος στὰ μαλλιά μας
ἄλικά πέταλλα φωτιᾶς.
Περιστέρες στραμμένες στὰ οὐράνια
οἱ ἐκκλησιᾶς —
δὲν ἔχουν ἐρωτήματα,
ἀνασταίνοιν τὸν Ἄδωνι
μὲ λαμπάδες καὶ σήμαντρα.
Φλογέρες ἀπὸ φῶς
διατρέχουνε τῆ μουσικῇ τῶν ἐλαιῶνων.
Δός μου τὰ μάτια σου — μνήμη ἐνὸς κόσμου ἄλλου,
δός μου τὸ χέρι σου — σταλμένο ἀπ' τὴν καρδιά,
νυχοπατώντας ἔρχεται τὸ βράδυ
πάνω ἀπὸ ψιθυρίσματα νερῶν καὶ φύλλων.

Γυναίκα

Ἀνασηκῶνω τῆ βαριὰ πέτρα τοῦ ὄνειρου
κι ὁ κόσμος ἀπὸ κάτω σπαρταράει
μὲ μιὰ μόνο φτερούγα.

Ὅλιγα τινὰ περὶ Τέχνης (ρεαλιστικῆς ἢ μὴ) καὶ κινηματογράφου

Ἀγαπητὴ «Ἐπιθεώρηση»,

Σὲ παρακαλῶ νὰ μοῦ παραχωρήσεις καὶ μὲνα λίγο ἀπὸ τὸν χώρο σου γιὰ ν' ἀπαντήσω σὲ μερικὲς ἀπὸ τὶς ἀπόψεις καὶ τὰ ἐπιχειρήματα ποὺ χρησιμοποιοεῖ ὁ κ. Β. Α. Ραφαηλίδης, στὸ ἄρθρο του «Ὅλιγα τινὰ περὶ "προοδευτικοῦ λυρισμοῦ καὶ ἐπαναστατικοῦ σουρεαλισμοῦ" στὸν κινηματογράφο», ποὺ δημοσίεψες στὸ ὑπ' ἀρ. 115-116 τεῦχος σου. Στὸ ἄρθρο του αὐτὸ ὁ κ. Ραφαηλίδης ἐπετέθηκε ἐνάντια στὸν κ. Ἀδωνι Κύρου κ' ἐμένα γιὰ τὰ ἄρθρα μας ποὺ δημοσίεψες προηγούμενα γύρω ἀπὸ τὸ ρεαλισμὸ ὅπως τὸν βλέπουμε.

Ἄφοῦ κατηγορήσει τὸν κ. Κύρου (καὶ κατὰ συνέπεια καὶ μὲνα μιὰ κ' ἐπιμένει πῶς κρατᾷ τὸ ἴσο» στὸν κ. Κύρου) πῶς «δὲν ἔχει δικαίωμα νὰ μᾶς τὸν πλασάρει (τὸ σουρεαλισμὸ) σὰν τὸ ἅπαν τῆς προοδευτικότητας στὴν τέχνη, μ' ἓνα τρόπο δογματικόν», ὁ κ. Ραφαηλίδης προχωρεῖ, τῆ φορᾶ αὐτῆ ὁ ἴδιος μὲ δογματικὸ τρόπο, νὰ μᾶς πεί πῶς «ἡ τεράστια καὶ μοναδικὰ ἀληθινὴ ποίηση» ἐκλείεται στὴν «πεζὴ καθημερινότητα». Θέλω νὰ πιστεύω πῶς ἡ ἐποχὴ τῆς στενῆς δογματικῆς ἀντίληψης στὴν τέχνη ἔχει πιὰ ξεπεραστεῖ. Ἀκόμη κι αὐτὸς ὁ Ροζὲ Γκαρωντί, ἓνας ἀπὸ τοὺς θεωρητικοὺς τοῦ σοσιαλιστικοῦ ρεαλισμοῦ, στὸ βιβλίον του «Γιὰ ἓνα ρεαλισμὸ χωρὶς ὄρια», μᾶς λέει: «Ἡ τέχνη δὲν εἶναι ποτὲ ἀντιγραφή τῆς φύσης (ὑπογράμμισή δική μου), ἀλλὰ δημιουργία σύμφωνα μ' ἓνα νόμον καθαρὰ ἀνθρώπινον. Ὁ Πिकासὸ ἔχει ἀνοίξει γιὰ τὴ ζωγραφικὴ, γιὰ ὅλες τὶς ἄλλες τέχνες, αὐτὴ τὴν ἀχρησιμοποίητη προοπτικὴ, αὐτὴ ποὺ ξεκινᾶ μὲ τὴν δεβαίωση ἀπὸ τὸν ἄνθρωπον, τοῦ

δικαιώματος νὰ δημιουργεῖ, πέρα ἀπὸ τὴ φύση, κι ἀκόμη ἐνάντια σ' αὐτὴ, μιὰν ἄλλη πραγματικότητα, μὲ ἄλλους νόμους δημιουργίας καὶ μιὰ ἄλλη ὁμορφιά, μὲ ἄλλους κανόνες κρίσης.» (σελίδα 57, γαλλικὴ ἔκδοσις «Πλόν»).

Καὶ πιὸ πέρα: «Τὸ ἔργο τέχνης δὲν ἔχει σκοπὸν νὰ ἀναπαριστᾷ τὸν κόσμον, ἀλλὰ νὰ ἐκφράζει τὶς φιλοδοξίες τοῦ ἀνθρώπου.» (σελ. 58).

Ὅμως ὁ κ. Ραφαηλίδης μᾶς θέλει νὰ πιστέψουμε πῶς ἡ μοναδικὰ ἀληθινὴ ποίηση βρίσκεται στὴν πεζὴ καθημερινότητα. Δὲν ἐπιτρέπει στὸν κινηματογράφο νὰ ξεφύγει ἀπὸ τὴν καθαρὴ ἀντιγραφή, ν' ἀναπλάσει τὴν ὕλην του δίνοντάς μας μιὰν ἄλλη, ἄγνωστη, κρυμμένη πραγματικότητα.

Ξέρουμε ὅλοι πῶς βασικὸς σκοπὸς τοῦ ἰταλικοῦ «νεορεαλισμοῦ», ὅπως φάνηκε τὰ πρῶτα χρόνια ποὺ ἀκολούθησαν τὸ τέλος τοῦ πολέμου (στὶς ταινίες δηλαδὴ τοῦ Ροσσελίνι, τοῦ Ντὲ Σίκα καὶ μερικῶν ἄλλων πρωτοπόρων τῆς κίνησης αὐτῆς, καθὼς καὶ τὸ θεωρητικὸ ἔργο τοῦ Ζαβαττίνι), ἦταν μιὰ καθαρὴ ἀντιγραφή τῆς φύσης, μιὰ νατουραλιστικὴ ἀπεικόνισις τῆς τότε ζωῆς στὴν Ἰταλία. Μόλις ἐμφανίστηκε ὁ «νεορεαλισμὸς» αὐτὸς (ἢ καλύτερα ὁ «νατουραλισμὸς»), θεωρήθηκε σὰν ἓνα καινούριον βῆμα στὴν τέχνη τοῦ κινηματογράφου. Στὴν πραγματικότητα, δὲν ὑπῆρχε τίποτα τὸ ἀληθινὰ καινούριον στὴν κίνηση αὐτὴ γιὰτὶ ἡ ἴδια νατουραλιστικὴ ἀπεικόνισις τῆς ζωῆς εἶχε παρουσιαστεῖ καὶ προηγούμενα, σ' ὀρισμένες, γιὰ παράδειγμα, ταινίες τοῦ Φεγιάντ («Ἡ ζωὴ ὅπως εἶναι» — 1911), σ' ὅλες τὶς ταινίες τοῦ Στροχάιμ (παρ' ὅλο ποὺ γυρισμένες σὲ στούντιο, προχωροῦσαν πολὺ πιὸ βαθειὰ σὲ ρεαλισμὸ ἀπὸ τὴν ἐπιφανειακὴ ἀνα-

παράσταση τῆς ζωῆς στὶς ταινίες τοῦ Ροσσελίνι), σ' ὀρισμένες ταινίες τοῦ Ρενουάρ («Τονί», «Τὸ ἐγκλημα τοῦ Κυρίου Λάντζ») κ.ἄ. Σήμερα, ἔξω ἀπὸ τὴν ἱστορική σημασία του, ἡ καλλιτεχνική ἀξία τοῦ «νεορεαλισμοῦ» ἔχει περιοριστεῖ κατὰ πολὺ. Ἄν στὴ Σοβιετική Ἑνώση μπόρεσαν μόνις τώρα ν' ἀνακαλύψουν τὴν κίνηση αὐτὴ (ξέρουμε πῶς στὴ σταλινική περίοδο πολὺ λίγες ξένες ταινίες προβάλλονταν στὴ Ρωσία), δὲ σημαίνει πῶς καὶ γιὰ τὶς ἄλλες εὐρωπαϊκὲς χώρες ὁ «νεορεαλισμὸς» ἐξακολουθεῖ νὰ ἔχει τὴν ἴδια σημασία. Ὑστερα ἀπὸ τὸν ἰταλικὸ «νεορεαλισμὸ» εἶχαμε ἄλλες, καὶ σ' ὀρισμένες περιπτώσεις, πολὺ πιὸ ἐνδιαφέρουσες κινήσεις: τὸν σημερινὸ ἰταλικὸ κινηματογράφο (Ἀντονιόνι, Ρόζι, Λιτσάνι, Μπολονίνι, Ζουρλίνι κ.ἄ.) ποὺ ἔχουν προωθήσει τὸ νεορεαλισμὸ πολὺ βαθειά, τὸν πολωνικὸ κινηματογράφο (Βάιντα, Μούνκ, Φόρντ, Καβαλέροβιτς), τὸν ἰαπωνικὸ (Κουροσάβα, Μιζογκούτσι, Ὄζου, Κομπαγιάσι), ποὺ στὸν δυτικὸ κόσμο μόνις ὕστερα ἀπὸ τὸ 1953 ἀποκαλύφθηκε, τὸν σουηδικὸ (Μπέργκμαν) καὶ μερικὸς ἄλλους. Ὅλοι αὐτοὶ προσφέρανε νέα στοιχεῖα στὴν κινηματογραφικὴ τέχνη, τόσο ἀπὸ πλευρᾶς τεχνικῆς ὅσο κι ἀπὸ πλευρᾶς θεμάτων.

Ὁ «Κλέφτης τῶν ποδηλάτων» τοῦ Ντέ Σίκα μπορεῖ νὰ ἔκανε ἐντύπωση γιὰ τὰ φυσικὰ ντεκόρ του (ἡ ταινία, ἐπειδὴ τὰ ἰταλικά στούντιο εἶχαν καταστραφεῖ ἐξ αἰτίας τοῦ πολέμου, γυρίστηκε στοὺς δρόμους καὶ τὶς συνοικίες τῆς Ἰταλίας, δίνοντας μιὰν ἐνδιαφέρουσα εἰκόνα τῆς ἀμέσως μετὰ τὸν πόλεμο ἐποχῆς), ὅταν ὁμως ἀναλύσει κανεὶς σήμερα τὸ θέμα τῆς, τὴ ψυχολογία τῶν προσώπων καὶ τὴ θέση τους ἀπέναντι στὴ ζωὴ καὶ τὴν κοινωνία, θ' ἀνακαλύψει πῶς οἱ ἀδυναμίες εἶναι πάμπολλες, καὶ πῶς ὁ «ἥρωας», παρ' ὅλο ποὺ τοῦ δίνεται ἡ εὐκαιρία ν' ἀντιμετωπίσει τὸ πρόβλημά του (τὴν ἀνεργία) ἐνωμένος με τοὺς ἄλλες ἐργάτες, προτιμᾷ νὰ περιπλανᾶται μονάχος καὶ βρίσκει διέξοδο στὴν κλοπὴ. Πολύ... προοδευτικὴ λύση γιὰ ἓνα ὑποτιθέμενο ἀριστούργημα.

Συνεχίζοντας ὁ κ. Ραφαηλίδης περιγράφει τὸ «Ταξίδι στὴν Ἰταλία» τοῦ Ροσσελίνι ὡς «ἐκπληκτικὸ», ἐνῶ τὴν «Περιφρόνηση» τοῦ Γκοντάρ τὴ θεωρεῖ «μεγαλόσχημη». Ἡ ταινία τοῦ Ροσσελίνι, γιὰ νὰ ἀναζωογονήσουμε τὴ μνήμη του, καταπιάνεται με τὴν κρίσιμη καμπὴ στὶς σχέσεις ἐνὸς ζευγαριοῦ. Καί, παραμερίζοντας τὴ σαρκικὴ πλευρὰ τοῦ ἔρωτα, καταφεύγει σὲ πνευματικὲς καὶ μυστικιστικὲς σφαίρες, σὲ σημείον νὰ παραλληλίζει τὸ σμίξιμο καὶ τὴν εὐτυχία τοῦ ζευγαριοῦ με τὴν περιφορὰ μιᾶς θαυματουργῆς ἐκκλησιαστικῆς εἰκόνας στοὺς δρόμους τῆς Ἰταλίας! Συμβολισμοὶ διὰ «ποιητάς», ὅπως θὰ ἔλεγε κι ὁ κ. Ραφαηλίδης. Ἡ ταινία αὐτὴ τοῦ Ροσσελίνι, ποὺ δίκαια ὁ προοδευτικὸς Ἰταλὸς κριτικὸς Γκουίντο Ἀρίσταρκο χαρακτήρισε ὡς ὑποχώρησιν ἀπὸ τὸ νεορεαλισμὸ, βρῆκε μοναδικὸ ὑποστηρικτὴν τὸν ἰδρυτὴ τῶν ἐστητικῶν «Κινηματογραφικῶν Τετραδίων» Ἀν-

τρέ Μπαζέν (βλέπε ἄρθρον του «ὑπεράσπιση τοῦ Ροσσελίνι» στὸ ἰταλικὸ περιοδικὸ «Τσινεμα Νουόβο» κι ἀναδημοσίευσή του στὸν 4ο τόμο τῶν ἔργων τοῦ Μπαζέν, στὴ γαλλικὴ ἔκδοσιν).

Πῶς μπορεῖ ὁ ἔρωτας νὰ χωριστεῖ τόσο τελεσίδικα στὴν πνευματικὴ καὶ σαρκικὴ του ὑπόσταση; Μπορεῖ πραγματικὰ νὰ υπάρξει ἔρωτας χωρὶς τὴ σαρκικὴ του ἔννοια; Ποιὸς φτιάχνει «ἀκριβὲς ἀντίγραφο τῆς ὑλοποίησης τῶν πλατωνικῶν ἰδεῶν», κύριε Ραφαηλίδη;

Κ' ἐρχόμαστε στὴν «Περιφρόνηση» τοῦ Γκοντάρ. Συγκρίνοντάς τὴν με τὸ φιλμ τοῦ Ροσσελίνι, ἀνάφερα πῶς, χάρι στὴν πολὺ σαρκικὴ παρουσία τῆς Μπαρντό, ἡ ταινία τοῦ Γκοντάρ γίνεται πιὸ ἐνδιαφέρουσα ἀπὸ ἐκείνη τοῦ Ροσσελίνι (χωρὶς νὰ ὑποστηρίξω πῶς ἡ ταινία εἶναι κανένα ἀριστούργημα). Ὁ κ. Ραφαηλίδης μᾶς λέει πῶς οἱ δυὸ αὐτὲς ταινίες εἶναι «ἐντελῶς διαφορετικὲς». Ἐχει πραγματικὰ ὑπ' ὄψη του τὴν ταινία τοῦ Γκοντάρ; Γιατί, ἂν τὴν εἶχε, θὰ ἔξερε πῶς τὸ θέμα τοῦ Γκοντάρ εἶναι περίπου τὸ ἴδιο με ἐκεῖνο τοῦ «Ταξιδιοῦ στὴν Ἰταλία»: δηλαδὴ μιὰ κρίση στὴν ἐρωτικὴ ζωὴ ἐνὸς ἀντρόγυνου. Μάλιστα ὁ Γκοντάρ, ποὺ θαυμάζει ἀπεριόριστα τὸν Ροσσελίνι κι ὅλες τὶς ταινίες του, γιὰ νὰ δεβαιωθεί πῶς θὰ προσέξουμε τὴ σχέση ἀμεσα στὶς δυὸ ταινίες, τοποθέτησε σὲ διάφορα ἐμφανῆ σημεία τῆς ταινίας του, μερικὲς ἀφίσες ἀπὸ τὸ «Ταξίδι στὴν Ἰταλία»... Κι ὄχι μόνον αὐτό. Ὅπως ὁ Ροσσελίνι χρησιμοποιοῖ τ' ἀγάλματα καὶ τὰ ἐρείπια τῶν ἀρχαίων μνημείων γιὰ νὰ σχολιάσει τὴ ψυχολογία τῶν δυὸ πρωταγωνιστῶν του, τὸ ἴδιο κι ὁ Γκοντάρ, χρησιμοποιοῖ σὲ πολλὰ σημεία παρόμοιες σκηνές, Κι ἂν ἀκόμη ὁ κ. Ραφαηλίδης ἐξακολουθεῖ νὰ ἐπιμένει πῶς τὸ «Ταξίδι στὴν Ἰταλία» (1954) δὲν ἔχει πνευματικὲς καὶ μυστικιστικὲς κατευθύνσεις, τὸν παραπέμπουμε στὴν «Εὐρώπη 51» (1952), μιὰ ἀπὸ τὶς πιὸ ἀντιδραστικὲς ταινίες τοῦ δημιουργοῦ τῆς.

Τοῦ φαίνεται παράξενο τοῦ κ. Ραφαηλίδη ποὺ εἶπαμε πῶς γιὰ χάρι τῶν ὀνείρων τους οἱ ἄνθρωποι γίνονται ἐπαναστάτες. Καὶ ριχνοντας στάχτη στὰ μάτια τῶν ἀναγλωσσῶν του με ἐκφράσεις ὅπως «χρυσὰ δοχεῖα τῆς νυκτὸς στὰ ὁποῖα ἐναποθηκεύουν ὅ,τι ἀπόμεινε ἀπὸ τὸ κακοχωνεμένο μαῦρο χαδιάρι ποὺ περιδρόμισαν ἀπὸ βραδύς», καὶ ὅτι κι ὁ Ὀνάσης ἔχει ἀσφαλῶς ὄνειρα («τὴν κατασκευὴ ἐνὸς πυραύλου Ι.Χ. γιὰ τὰ γουήκ του ἢ τὰ κοντσέρτα τῆς Κάλλας στὸ φεγγάρι»), θέλει νὰ πιστέψουμε πῶς μονάχα γιὰ τὸ ψωμί του ὁ ἄνθρωπος ἐπαναστατεῖ. Καὶ γίνονται τὰ ἰδανικά; Ὁ πραγματικὸς, ὁ μέγας ἔρωτας; Ἡ ἢ ἐλευθερία τῶν ἀνθρώπων; Ἴσως ὁ κ. Ραφαηλίδης νὰ μᾶς πεῖ πῶς μαστε σουρεαλιστές...

Ἄγνοεῖτε, κ. Ραφαηλίδη, πῶς εἶναι ἡ φαντασία τοῦ ἀνθρώπου ποὺ τὸν ὀδήγησε νὰ πετάξει στὸν οὐρανὸ, νὰ στέλλει σήμερα πύραυλους στὸ φεγγάρι καὶ πολὺ σύντομα νὰ κάνει τὸ ταξίδι αὐτὸ κι ὁ ἴδιος; Ἡ πραγματικότης αὐτὴ καθ' ἑαυτὴ, τὴν ὁποῖα μᾶς θέλετε νὰ πιστέ-

ψουμε, δέν είναι παρά μιὰ στεγνή καθημερινό-
τητα, πού σκοτώνει τήν ἀνθρώπινη φαντασία,
πού τήν ἀπονεκρώνει. Χωρίς τή φαντασία
του ὁ ἄνθρωπος θά βρισκότανε σήμερα στὰ
σπήλαια τῆς παλαιολιθικῆς ἐποχῆς. Ὁ κ.
Ραφαηλίδης ἐπιμένει νά ζοῦμε μέ τήν ἐξω-
τερική σημασία τῶν πραγμάτων, πράγμα
πού ἂν συνέβαινε, θά μάς περιόριζε στή δου-
λειά, τὸ φαί, τὸν ὕπνο καὶ τὴ σεξουαλική
πράξη. Καμιὰ φιλοδοξία, καμιὰ ἀπόπειρα
ἀλλαγῆς, μάθησης, ἔρευνας.

Ὁ «Καλιγκάρι» καὶ ὁ «Νοσφεράτου» δί-
νουν κρυμμένες πλευρὲς αὐτῆς τῆς ἀλήθειας
καὶ γι' αὐτὸ εἶναι ταινίες σημαντικές. Ἡ κι-
νητήρια ἰδέα τοῦ «Καλιγκάρι», ὅπως ἀνα-
φέρει στὸ βιβλίο του «Ἀπὸ τὸν Καλιγκάρι
στὸν Χίτλερ» ὁ Σήγκφρητ Κρακάουερ, καὶ
χρησιμοποιεῖ στήν ἱστορία του ὁ Σαντούλ,
ἦταν ἡ ἐξέγερση τῶν σεναριογράφων τῆς ται-
νίας κατὰ τῶν ἀγριοτήτων τοῦ πολέμου καὶ
κατὰ τῆς ἐξουσίας. Καὶ παρ' ὄλο πού οἱ πα-
ραγωγοὶ ζήτησαν νά προστεθεῖ ἕνας πρόλογος
κ' ἕνας ἐπίλογος γιὰ νά δείξουν πῶς ἡ ἱστο-
ρία συνέβηκε μονάχα στὸ μυαλὸ ἐνὸς τρε-
λοῦ, κανένας ἔξυπνος ἄνθρωπος δὲ μπορεῖ νά
γελαστεῖ κατὰ πού στρεφόταν ἡ ταινία.

Διερωτᾶται ὁ κ. Ραφαηλίδης «γιατί ὁ κι-
νηματογράφος, ἡ πιὸ λαγαρὴ τέχνη νά μπο-

λιαστεῖ μέ τὴ "μαγεία" τῆς ποίησης; Θέλει
ἀλήθεια νά πιστέψουμε πῶς στή «Γῆ τρέμει»,
στή «Χιροσίμα, ἀγάπη μου», στήν «Περιπέ-
τεια», στὸν «Τζουλιάνο» ἢ σ' ὁποιοδήποτε
ἀληθινὸ κινηματογραφικὸ ἀριστούργημα (ἀπὸ
τὶς ταινίες τοῦ Τσάπλιν καὶ τοῦ Ἀιζενστάιν
ὡς τὶς μέρες μας) δέν ὑπάρχει ἡ «μαγεία»
τῆς ποίησης; Ἀφήνουμε καὶ πάλι τὸν ἴδιο
τὸν Γκαρωντὶ νά τοῦ ἀπαντήσῃ:

«Θὰ ἦταν μιὰ πολὺ παράξενη ἀντίληψη τῆς
τέχνης καὶ πολὺ περιφρονητικὴ γιὰ τὸ λαὸ νά
ὑποκρινόμεθα πῶς μονάχα ὁ πιὸ χαμηλὸς
βαθμὸς καὶ ὁ ρεαλισμὸς ὁ πιὸ ρηχὸς εἶναι
ἐφικτὰ στὸ λαϊκὸ γούστο» (σελ. 89 τοῦ ἴδιου
βιβλίου).

Ἐκεῖ πού ὁ κ. Ραφαηλίδης ἔχει ἀπόλυτο
δίκαιο εἶναι ὅταν συμπεραίνει πῶς θά ἔπρεπε
ν' ἀνοίξεις, ἀγαπητὴ «Ἐπιθεώρηση», μιὰ εὐ-
ρύτερη συζήτηση, στήν ὁποία νά πάρουν μέ-
ρος ἄνθρωποι ἀρμοδιότεροι καὶ πληρέστερα
καταρτισμένοι ἀπὸ ἐκείνον. Συμφωνοῦμε μαζί
του πῶς ἡ προοδευτικὴ σκέψη καταταλαιπω-
ρεῖται, ἀλλὰ νά μοῦ ἐπιτρέψῃ ὁ κ. Ραφαη-
λίδης νά διαφωνῶ σχετικὰ μέ τὸ ποιὸς τὴν
καταταλαιπωρεῖ.

Εὐχαριστῶ γιὰ τὴ φιλοξενία
ΝΙΝΟΣ ΦΕΝΕΚ ΜΙΚΕΛΙΔΗΣ

Ἡ σμυρναϊκὴ παραλλαγή τοῦ Φιορεντίνου

Μέ τὴν εὐκαιρία τῆς συγκλήσεως στήν Ἀ-
θήνα τοῦ Δ' συνεδρίου τῆς Διεθνούς Ἐται-
ρίας γιὰ τὴν ἔρευνα τῶν λαϊκῶν διηγήσεων,
ἡ «Ἐπιθεώρηση Τέχνης», στὸ τεύχος 115-
116, κατεχώρησεν ἐνδιαφέρουσα μελέτη τῆς
Εὐαγγελίας Φραγκάκι γιὰ τὶς παραλλαγές
ἐκτὸς πανελληνίου παραμυθιοῦ μέ κεντρικὸ ἦ-
ρος τὸ βασιλόπουλο Φιορεντίνου.

Οἱ παραλλαγές πού μνημονεύονται στὸ ἄρ-
θρο αὐτὸ εἶναι πολλές, ἀπ' ὄλα τὰ μέρη τῆς
Ἑλλάδας, ἀπὸ τὴν Ἀθήνα, τὴ Θράκη, τὴν
Κρήτη, τὰ νησιά τοῦ Αἰγαίου, τὴ Ζάκυνθο,
τὴν Πελοπόννησο, μέ τὶς ἀνάλογες παραλλα-
γές τῶν ὀνομάτων τῶν δύο πρωταγωνιστῶν
τοῦ Φιορεντίνου ἢ Φλωρεντίνου ἢ Φερεντίνου
ἢ Φιορεντίνου κλπ. καὶ τῆς βασιλοπούλας
ἢ Φιορεντίνου κλπ. ἢ Ντολτσέτας ἢ Ντρο-
τσέτας κλπ. Τὸ παραμῦθι μέ τοὺς δυὸ τού-
τους ἦρωες, ἐκτὸς ἀπὸ τὸν βασικὸ αὐτὸν τί-
τλο μέ τὸ ὄνομα ἢ τὰ ὀνόματα τῶν πριγκη-
πουλῶν τούτων, ἔχει, ὅπως ἀναφέρεται, καὶ
ἄλλους τίτλους: «Τὸ βασιλόπουλο Φιορεντί-
νου καὶ ἡ λαμνιοπούλα», «Τὸ παραμῦθι τοῦ λε-
μουκαμέτη Λουλᾶ», «Τὸ παραμῦθι τοῦ λε-
μουκαμέτη Λουλᾶ», «Ὁ Μελισσοστέφανος» κλπ. Τὸ
παραμῦθι ἐξετάζεται ἀπὸ πάσης πλευρᾶς ἀπὸ τὴ
συγγραφέα καὶ ἐξαντλητικὰ.

ὑπογράφοντα, νά θυμηθεῖ κι αὐτός, μέ τὴ σει-
ρά του, μέσα στήν παραμυθένια αὐτὴ ἀτμό-
σφαιρα τῶν λαϊκῶν διηγήσεων, τὴν πατρίδα
του, τὴ Σμύρνη. Μικρὰ παιδιὰ, πρὶν ἐξήντα
χρόνια, μάς διηγόντανε στήν πατρίδα μας, πρὶν
τώρα δέν τὴν ἔχουμε πιά, τὸ πανελλήνιο αὐ-
τὸ παραμῦθι. Τὸ θυμόμαστε πάντα, δέν θά
μπορούσαμε ὅμως νά τὸ ἀποδίδαμε ἴσως πλή-
ρες, ἂν δέν ἔπεφτε στὰ χέρια μας ἕνα πολὺ
σοβαρὸ καὶ ἐνδιαφέρον κείμενο γραμμμένο ἀπὸ
τὸν Legrand. Ὅταν ὁ Legrand στὰ 1875
ἐπισκέφτηκε τὴν πανευτυχῆ τότε μεγαλούπο-
λη τῆς Ἰωνίας, κατέγραψε ἐκεῖ τέσσερα πα-
ραμύθια τῆς, τὰ ὁποῖα ὅμως κατεχώρησε με-
ταφρασμένα στή γλώσσα του (γαλλικὴ) μετὰ
μιὰ σχεδὸν δεκαετία (1884) στὸ περιοδικὸ
«Revue de l' Histoire des Religions» (*)
τραβήχτηκαν δὲ καὶ 25 ἀνάτυπα (πού δέν
ἐκυκλοφόρησαν στὸ ἐμπόριο) καὶ ἕνα ἀπ' αὐ-
τὰ δρίσκεται στὰ χέρια μας.

Ἡ ἀνάγνωσή του στὸ γαλλικὸ κείμενο μάς
ἔφερε στὸ νοῦ τὸ παραμῦθι πλήρες, ὅπως,
μικρὰ παιδιὰ, τὸ ἀκούγαμε τότε, καὶ προσ-
παθήσαμε τώρα νά τὸ ἀποδόσουμε στὸ σμυρ-
ναϊκὸ γλωσσικὸ ἰδίωμα. Τὸ ἰδίωμα αὐτὸ ὁ
γράφων, παρὰ τὰ 42 χρόνια πού πέρασαν

(*) Τόμ. 10 (1884) σελ. 72-93.

ἀπὸ τότε ποὺ ἔπαυσε νὰ τὸ ἀκούει στὸν τόπο τῆς γέννησής του, τὸ χρησιμοποιοῦν ἐδῶ σὰν μητρικὴ γλῶσσα καὶ ἀφοῦ προηγουμένως δὲν παρέλειψε ἐπίμονα νὰ τὸ ἐλέγξει ἀπὸ κάθε πλευρά.

Ἡ σμυρναϊκὴ αὐτὴ παραλλαγή φέρει ἀντίστροφα τὸν τίτλο «Ἡ Μπελτζέττα καὶ ὁ Φιορεντίνος» — ἔτσι τὸ ἐπιγράφει καὶ ὁ Λεγκράν. Ἀπ' ὅσα ἔχουμε ὑπ' ὄψη μας, πρώτη φορὰ ἡ ἡρώιδα λέγεται Belzetta ἀπὸ τὴν ἰταλικὴ λέξη bella (ὠραία) καὶ ὄχι dolce (γλυκιὰ) ἢ luce (φῶς, φωτεινὴ), ὅπως οἱ ἄλλες παραλλαγές τοῦ παραμυθιοῦ τὴν ἀναφέρουν. Καί, ἀκόμη, πρέπει νὰ παρατηρήσουμε πῶς σ' ὀλόκληρο τὸ παραμῦθι τὸ βασικότερο ρόλο τὸν παίζει ἡ κοπέλλα.

Τὸ παραμῦθι εἶναι ἓνα σύντομο ποιητικὸ μυθιστόρημα. Εἶναι κατὰ τὴ γνώμη μας, προσαρμοσμένο στὶς ἀστικές καὶ μικροαστικές συνθήκες, κοινωνικὲς, ἐμπορικὲς κλπ., τῆς ἰωνικῆς μητρόπολης τῆς ἐποχῆς τοῦ 19ου αἰῶνα, ποὺ ἔφτανε στὰ παιδικὰ μας αὐτιά ὡς τὶς ἀρχές τοῦ αἰῶνα μας, ὡς τὸ 1922. Τὸ θυμόμαστε, ὅπως καὶ τὰ ἄλλα τρία παραμῦθια, καταχωρημένα ἀπὸ τὸν Λεγκράν στὸ περιοδικὸ ποὺ ἀναφέραμε, νὰ μᾶς τὰ διηγούνται οἱ μητέρες μας, οἱ θεῖές μας καὶ οἱ — αἰγαιοπελαγίτισσες κυρίως — νταντάδες μας. Στὸ Λεγκράν, ὅπως ὁ ἴδιος σημειώνει, τὸ διηγήθηκε στὰ 1875 «ὁ Ἰωάννης Χρυσοβέργης πλανόδιος καπνοπώλης, ἡλικίας 43 ἐτῶν».

Ἄς προσθέσουμε ἀκόμη πῶς, ἀπὸ ἴδια ἀντίληψη, ξέρουμε πῶς τὸ ἔμμετρο τμήμα στὸ τέλος τοῦ παραμυθιοῦ ἦταν τόσο γνωστὸ στὴ Σμύρνη, ὥστε μελοποιημένο, χορευότανε τραγουδιστὰ πολὺ συχνὰ καὶ ἀπὸ τὰ κοριτσάκια ἀκόμη, στοὺς δρόμους τῶν ἐλληνικῶν λαϊκῶν συνοικιῶν τῆς.

Ἄς σημειώσουμε τέλος ὅτι, κατὰ τὸν καθηγητὴ κ. Γ. Μέγαν, τὸ παραμῦθι κατατάσσεται στὸν τύπο 313 C τοῦ καταλόγου Aarne-Thompson.

Φίλιππος Κ. Φάλμπος

Ἡ Μπελτζέττα καὶ ὁ Φιορεντίνος

Μιὰ φορὰ κ' ἓναν καιρό, ἦταν ἓνας βασιλῆς², πολὺ γέρος, κ' ἤθελε νὰ ξαναγενῆ ὡσαμ' εἴκοσι χρονῶνε. Ἡμάτζεψε οὐλοὶ τσοὶ μάγοι ἀπὸ τὸ βασίλειό του καὶ τσ' ἠαρώτησε ἂν θ' ἠβορούσανε μὲ τὴ δύναμη τῆς μαγικῆς τῶς τέχνης νὰ τόνε ξαναφέρουνε στὰ πρῶτά του τὰ νειάτα. Οὐλοὶ τους μονολογίς τοῦ δῶκανε τὴν ἀπόκριση πῶς δὲν ἦτανε δὰ μπορετὸ τέτοιο ἓνα πράμα. Ἡ ἀπόκριση ἐτούτη ἠθύμωσε πολὺ τὸ βασιλιά καὶ στὸ μινούτο³, χράπ, τῶς πέρνει οὐλουῶνε τὰ κεφάλια. Ὑστερα ἀπὸ λίγον καιρὸ νὰ σου ἔρχεται ἀπὸ ἄλλονε μακρυνὸ τόπο, ἓνας ἄλλος μάγος ξακουστός. Ἄμα τὸ ἤμαθεν ὁ βασιλιάς τοῦ στέλνει μαντάτο καὶ τοῦ λέει: «Ἄν τὰ καταφέρης νὰ μοῦ ξαναδώκῃς τὰ πρωτινά μου τὰ νειάτα, θὰ σοῦ κάνω μεγάλο⁴ τὸ μισό μου τὸ ρηγάτο».

«Τίποτις⁵ πιὸ εὐκόλο ἀφέντη βασιλιά μου»

τοῦ ἀποκρίνεται ὁ μάγος. Ἦξερε πολὺ καλὰ ὁ παμπόνηρος αὐτὸς μπαγαπόντης⁶ πῶς δὲν ἠβορούσε δὰ νὰ κάνη τέτοιο ἓνα θάμα, μα ὁ φόβος ποὺ φυλᾷ τὰ ἔρμα, τὸν ἤκαμε νὰ πῆ αὐτὴ τὴν ψευτιά. Λέει τὸ λοιπὸν στὸ βασιλέ: «Πρόσταξε νὰ σοῦ βροῦνε ἓνα βασιλιόπουλο πὺ νὰ ναι μοναχογιός, βάσταξέ το σαράντα μέρες σφαλιχτό⁷, τάϊξέ το μὲ τὰ πιὸ καλὰ φαγιὰ καὶ γλυκίσματα, ὕστερις νὰ τὸ πνίξης καὶ νὰ τοῦ πιῆς ζεστὸ - ζεστὸ τὸ αἷμα του. Κ' ἔτσι σίγουρα θὰ ξαναγιώσης, θὰ δαβραδίσης ξανὰ καὶ θὰ γίνῃς ὡσαμ' εἴκοσι⁸ χρονῶ.

Ὁ βασιλῆς εἶχε μιὰ πολ' ὁμορφὴ μοναχοκόρη. Ἰδια κούτσα⁹. Εἶχε φρίδι γαϊτάνι σα σειρήτι μπρισιμένιο¹⁰, μαῦρο μαλλί σὰν τοῦ κοράκου τὸ φτερό, μάτια μαδιὰ καὶ στὰ μάγουλά τση δυὸ λακκάκια, ἴδια¹¹ δραδάφυλλα, οὐλο χάρη. Πηαίνει τὸ λοιπὸν καὶ βρίσκει τὸν πατέρα τση καὶ τοῦ λέει: «Βασιλιά μου, θέλω ἀπατή μου¹² νὰ κοιτάξω¹³ νὰ βρῶ τὸ βασιλιόπουλο ποὺ θές. Σκάρωσε κι ἀρμάτωσέ μου ἓνα καράβι κρουσταλλένιο, μὲ πανιὰ πράσινα μεταξωτὰ καὶ μὲ σκοινιὰ μαλαματένια. Ἐγὼ θὰ ντυθῶ ἄδρας κ' ἡ ἴδια θὰ κάνω τὸν καπετάνιο».

Ὁ βασιλιάς εἶπε τὸ ναὶ γιὰ τὸ σκέδιο τῆς κόρης του καὶ τσ' ἠσκάρωσε τὸ καράβι ὅπως αὐτὴ τὸ ἤθελε. Τότες αὐτὴ ἠβαρκάρησε κ' ἤφιε. Ἠγύρισε κόσμο καὶ δουνιὰ κ' ὕστερα τὸ ἄραξε στὸ λιμάνι μιανῆς μεγάλῃς πολιτείας. Κατάκαρσι¹⁴ στὸ φουδαρισμένο καράβι ἦταν ὀλόστητο ἓνα παλάτι ἀπὸ μάρμαρο δυσσινένιο. Σ' αὐτὸ τὸ ὁμορφόσπιτο ἠκαθοῦδα¹⁵ τὸ παλληκάρι ποὺ ἠψαχνε αὐτὴ γιὰ νὰ βρῆ. Τόσο τὸ ἀγαπούσαν οἱ γονιοὶ του, ποὺ δὲν τὸ ἀφίνανε ποτές του νὰ βγαίνει ὄξω, ἀπὸ φόβο μὴν τοῦ λάχη κανένα μεγάλο κακό. Εἶχε πάντα χαζίρικοι¹⁶ ἓνα τσοῦρμο παραγοιὶ¹⁷ καὶ δοῦλοι γιὰ νὰ τοῦ κάνουν οὐλες τσοὶ προσταγές του. Ἀπ' τὸ παράθυρο¹⁸ τῆς καμερῆς του, τὸ βασιλιόπουλο ἠκοίταζε τὴ φρεγάδα καὶ τὰ πολλὰ βίζιτα¹⁹, π' οὐ²⁰ τὴν ὠρα σούρτα φέρτα, ἠφτάνανε γιὰ νὰ τήνε καμαρώσουνε. Κ' ἐπειδὴς ἠθελε νὰ πῶ νὰ τήνε δὴ ἀπὸ κοδὰ, ἠπαρακάλεσε τὸ μπαμπά του νὰ τὸν ἀφίκη νὰ πάη, ματζὶ μὲ καθόσοι φίλοι του, ἐκεῖ.

Ἄμα ἡ βασιλιοπούλα τὸν εἶδε νὰ ἔρχεται εἶπε τσοὶ ναῦτές τση: «Νὰ ἴσαστε²⁰ οὐλοὶ χαζίρι στὰ πόστα σας. Ἄμα πάρετε χαβάρι²¹ κανένανε νὰ κοιτάξῃ γύρω μὲ περιέργεια, νὰ ξέρετε πῶς ἐτούτο εἶναι τὸ παλληκάρι ποὺ θέλω νὰ πάρω ματζὶ μου. Τότες νὰ σαλπάρετε καὶ νὰ φύωμε».

Τὸ καράβι ἦτανε πιὰ στ' ἀνοιχτά. Ἄμα τὸ βασιλιόπουλο τὸ πῆρε χαβάρι ἠαρώτησε ποῦ τονε πάνε. Ἡ κοπελλίτσα τοῦ ἀποκρίθηκε: «Μεῖνε ἠσυχος καὶ σὲ λίγες μέρες θὰ ξαναγυρίσωμε».

Ὑστερις ἀπὸ ἓνα εὐχάριστο ταξίδι τὸ καράβι ἠφταξε στὴ χώρα τῆς βασιλιοπούλας. Ἡ χαρὰ τοῦ βασιλέ ἦτανε μεγάλη σὰν²² εἶδε νὰ γυρίξῃ τὸ καράβι μὲ τὸ βασιλιόπουλο ποὺ τόσο πολὺ τὸ χρειαζότανε.

Ἡ βασιλιοπούλα γιὰ σαράντα μέρες ἤβαστοῦσε τὸ παλληκάρι στσοὶ κάμαρές τση Ματζὶ ἠτρώγανε, ματζὶ ἠπίνανε καὶ δὲν ἠχωριζοῦδουστε οὔτε στιγμῆς. Ἐτσι ἡ κοπέλλα ἤπεσε σὲ μεγάλο σεβντά²². Ὅσο ἤφτανε ἡ μέρα, τόσο ἡ βασιλιοπούλα ἠγινούδανε πιότερο μελαγχολικὴ καὶ δὲν ἠσταματοῦσε νὰ κλαίη. Δὲν ἠτρωγε, δὲν ἠκοιμούδανε καὶ τὸ βασιλιόπουλο τσῆ λέει:

«Τί ἔχεις τὸ λοιπὸν, Μπελτζέττα, κ' εἶσαι τόσο λυπημένη; Ἀπελπισία μου ἔρχεται νὰ σὲ βλέπω σ' αὐτὸ τὸ χάλι».

«Τί θές νὰ σοῦ πῶ, Φιορεντίνο, ὁ μπαμπάς μου ἔχει στὸ νοῦ του νὰ σὲ πνίξη καὶ νὰ σοῦ ρουφήξῃ τὸ αἷμα σου γιὰ νὰ ξαναγίνῃ παλληκάρι ἴσα μ' εἴκοσι χρονῶ. Μὰ ἐγὼ σ' ἀγαπῶ καὶ δὲ θέλω νὰ πεθάνῃς. Πρέπει ἐτούτη κιόλας τῆ νύχτα, νὰ φύωμε. Αὔριο θὰ ναι πιὰ πολὺ ἀργά».

Ἡανοίξανε τὸ λοιπὸν τὸ χαζινέ²⁴ τοῦ βασιλιᾶ, ἠφορτωθήκανε μαλάματα κ' ἠφύανε, δίχως κανέναν στὸ παλάτι νὰ βάλῃ ἰδέα καὶ νὰ τσοὶ πάρῃ χαβάρι. Τὸ πρῶν ὁ βασιλιάς ἠγύρευε τὸ βασιλιόπουλο, δὲν τ' ἠβρῆκε. Ἡγύρευε τὴν κόρη του, τὸ ἴδιο δὲν τὴν ἠβρῆκε. Τὸ λέει τσῆ βασιλίσσας κι αὐτὴ μὲ τὸ πρῶτο ἠκατάλαβε πῶς εἶχανε πάρει τῶνε ματιῶ τως κ' ἠτραβάξανε στὰ χωράφια. Ἡ βασιλίσσα τὰ βάζει μὲ τὸ βασιλιά, γιὰ τὴν τάχατες αὐτὸς ἠγένηκε ἀφορμὴ νὰ χάσῃ τὴν κόρη τση. «Μὴ σὲ κόφτει»²⁵ τσῆ λέει αὐτὸς «φεύγω τώρα κιόλας, πᾶω νὰ τσοὶ βρῶ». Φεύγει, ἀνεβαίνει στὴν κορφή ἐνοῦς βουνοῦ πολὺ ἀψηλοῦ, μὰ ἡ κόρη του τό ἠχε πάρει χαβέρι πῶς τσοὶ κυηγοῦσε γιὰ νὰ τσοὶ ξαναγυρίσει ὀπίσω.

Ἐκειδανὰς²⁶ ἦταν ἓνα μικρὸ μοναστήρι. Ἀλλάζει²⁷ τὸ λοιπὸν τὸ βασιλιόπουλο καὶ τὸ κάνει καλογεράκι, αὐτὴ ντύνεται καλογριά κι ἀρχινεῦουνε, πού λές, κ' οἱ δυὸ τως ματζὶ, δῶσ' του, νὰ θυμιάζουνε.

Ὁ βασιλὲς ἠπῆε κοδὰ τως καὶ τσ' ἠαρώτηξε: «Μπαῖς²⁸ εἶδατε, μαθές, νὰ περνᾶν κανένα παλληκάρι μὲ μιὰ κοπέλλα;» Τοῦ ἀποκριθήκανε: «Ἐμεῖς ἔχομε τὸ μυαλό μας στσοὶ προσευχῆς καὶ δὲν εἶδαμε ψυχὴ...». Ὁ βασιλὲς, πολὺ σεκλετισμένος²⁹, ἠπῆρ' ὀπίσω τῶνε ματιῶ του. Φτάνει στὸ παλάτι του καὶ τότε πᾶνουνε τὰ κλάματα γιὰ τὸ χάσιμο τσῆ κόρης του.

Ἡ βασιλίσσα σὰν ἠμαθε πῶς ὁ βασιλὲς δὲν τὰ κατάφερε, βγαίνει ἡ ἴδια γιὰ νὰ βρῆ τσοὶ κατσακῆδοι³⁰. Ἐτοῦτ' ἠαφήκανε τὸ μοναστήρι κ' ἠχωθήκανε σ' ἓνα μεγάλο μέρος ἔρημο πού βρέθηκ' ὀμπροστά τως. Ἡ Μπελτζέττα ἠπῆρε γλήγορα χαβάρι τῆ μητέρα τση, μὰ κατὰ πῶς ἦτανε ξεφτέρι πιὰ στὰ μαϊκὰ καὶ μιὰ καὶ βρέθηκ' ἐκειδανανὰς ἓνα τσαί³¹ μὲ μπόλινο νερό, νὰ σου ἀλλάζει τὸ βασιλιόπουλο καὶ τὸ κάνει παπάκι, αὐτὴ γίνεται πάπια κι ἀρχινεῦουνε, πού λές, κ' οἱ δυὸ ματζὶ νὰ κολυβοῦνε. Ἡ βασιλίσσα, μάϊσσα κι αὐτὴ δυνατὴ, γλήγορα ἠγνώρισε τὴν κόρη τση στὸ πλουπιλένιο τση αὐτὸ σουλούπι³². Τὴν ἠπαράκαλεσε νὰ γυρίσῃ ὀπίσω στὸ παλάτι ματζὶ μὲ τὸ βασιλιόπουλο καὶ τσ' ἠταξε νὰ τσῆ

τόνε δῶκει ἄδρα τση. Ναφιλέ³³. Ὅσο πιότερ' ἠμιλοῦσε ἡ βασιλίσσα, τόσο καὶ πιότερ' ἡ πάπια ἠτίναζε τὰ φτερά τση κ' ἠπιτσιλοῦσε γύρω τση νερά. Ἡ βασιλίσσα ἠαπελπίστηκε πῶς θὰ τῆνε καταφέρῃ ν' ἀλλάξῃ ἰδέα, τσῆ δῶκε τότες τὴν κατάρα καὶ τσῆ ἠπε: «Ἄχ, κόρη μου, τὸ βασιλιόπουλο π' ἀγαπᾶς, νὰ σ' ἀφήκῃ, μακάρι, στὴ μέση τσῆ στρατάς. Θὰ γυρίσῃ στσοὶ δικοὶ του, ἡ μάνα του θὰ τὸ ἀγαλιάσει καὶ μὲ τὸ φιλί τση θὰ τὸ κἀνῃ νὰ σ' ἀλησμονήσῃ». Κ' ἠξαναγύρισε στὸ παλάτι.

Τὸ βασιλιόπουλο κ' ἡ βασιλιοπούλα ἠβγῆκαν ἀπὸ τὰ νερά, ἠξανεγενήκανε ἀθρῶποι κ' ἠπήσανε σ' ἓνα χωριὸ λίγο πιὸ κεῖ. Ὁ Φιορεντίνος τότες εἶπε τσῆ κοπέλλας νὰ τότε περιμένη στὸ μέρος αὐτό, ὅσον καιρὸ αὐτὸς θὰ ἠλειπε στὴ χώρα του, πού πᾶει γιὰ νὰ χαζιρέψῃ τὸ γάμο. Καὶ τσ' ἠταξε μὲ ὄρκο, νὰ στείλῃ νὰ τῆνε πάρῃ, ἄμα θὰ ἠφταν' ἡ μέρα ἐκείνη.

Τότες τὸ λοιπὸν, ἡ Μπελτζέττα τὸν ἠπαράκαλεσε νὰ μὴν ἀφίκῃ, μὲ κανένα τρόπο, τῆ μάνα του νὰ τότε φιλήσῃ. Ἐκεῖνος τσῆ ὀρκίστηκε πῶς θὰ φυλαχτῆ ἀπ' τὸ φίλημα κ' ἠφουε. Σὰν ἠφταξε στὸ παλάτι ἡ μάνα του τὸν ἠσφιξε στὴν ἀγαλιά τση κ' ἠκανε νὰ τοῦ δῶκ' ἓνα φιλί, μὰ αὐτὸς ἠτραβῆχτηκε κ' εἶπε πῶς ἠρτε³⁴ γιὰ νὰ χαζιρέψῃ τὴ στεφάνωσή του μὲ τὴν κοπέλλα π' ἀγαποῦσε.

Ἡ βασιλίσσα ἠφάνηκε πολὺ εὐχαριστημένη καὶ τοῦ ἠπε πῶς θὰ δῶκῃ προσταγῆς γιὰ νὰ γενοῦνε οὔλα τὰ πρεπούμενα γιὰ τὴ στεφάνωση καὶ φέστες³⁵ μεγάλες. Ὁ Φιορεντίνος πού ἠχε μεγάλη ἀνάγκη ἀπὸ ξεκούραση, ἠπῆε νὰ πλαγιάσῃ³⁶. Τὴν ἄλλη μέρα πρῶν-πρῶν, ἡ μητέρα του, ἐπειδὴς ἠαργοῦσε νὰ σηκωθῆ, ἠβῆκε στὴν κάμερή του νὰ τότε ξυπνήσῃ κ' ἐνῶ ἀκόμ' ἠκοιμούδανε τὸν ἠφίλησε στὸ κούτελο³⁷. Καὶ τὴν ἴδια τὴν ὥρα τὸ παλληκάρι ἠξέχασε τὴν ἀγαπημένη του. Ἡ μητέρα του τοῦ λέει νὰ σηκωθῆ, γιὰ τὴ ἠτονε ἀργὰ καὶ θ' ἠπρεπε νὰ στείλουνε γιὰ νὰ φέρουνε τὴ Μπελτζέττα, γιὰ τὸ γάμο. Μὰ τὸ βασιλιόπουλο δὲν ἠθυμούδανε πιὰ νὲ ἀρρεβωνιαστικιά, νὲ Μπελτζέττα. Δὲν ἠκαταλάβαινε γρῦ ἀπὸ τὰ λόγια τσῆ μητέρας του.

Στ' ἀναμεταξὺ ἡ Μπελτζέττα σὰν εἶδε πῶς ὁ Φιορεντίνος τὴν εἶχε ξεχάσει τραβᾶ γιὰ τὴ χώρα του. Ἐκεῖ ἠφερε ἓνα τζινιέρη³⁸ καὶ τοῦ λέει νὰ τσῆ βρῆ ἓναν τόπο³⁹ κατάκαρσι στὸ παλάτι τοῦ Φιορεντίνου γιὰ νὰ χτίσῃ σπιτι. Ὁ τζινιέρης μάνι - μάνι⁴⁰ τσῆ ἀγόρασε τὸ σπιτότοπο καὶ τοῦ δῶκε προσταῆ νὰ τσῆ χτίσῃ ἐκεῖ ἓνα παλάτι πού νὰ ξεπερνᾶ σὲ ὀμορφιά τὸ παλάτι τοῦ Φιορεντίνου. Ὁ τζινιέρης ἠπῆρε σαράντα μαστόροι, ἀρχινέψανε τὴ δουλειὰ καὶ σὲ καθόσες μέρες τὸ τελέψανε. Ἡ Μπελτζέττα ἠχάρηκε πάρα πολὺ. Ἡστόλισε τὸ παλάτι τση μὲ μόνιλα ὀλοκαίνουργια πού ἠαστράφτανε ἀπὸ μάλαμα κι ἀσήμι, ἀπὸ σιδέφι καὶ φίλδισι. Ἡπῆρε κ' ἐξήντα δούλες κ' ἠθρονιαστικῆ στὸ λουσατό ἐκεῖνο σπιτι.

Ὁ Φιορεντίνος εἶχε δυὸ ἀξαδέρφια⁴¹. Τὸ ἓνα ἀπ' αὐτὰ π' εἶδε τὴ Μπελτζέττα νὰ κά-

θεται στο παναθύρι τση κάμερής τση, ήζαλί-
στηκεν από την όμορφιά τση. «Τί όμορφη
π' είσαι, κερά μου, τση λέει. Θα μπορούσες
νά μου κάνης τὸ χατήρι νά μ' άφίκης νά
'ρθῶ νά σε χαιρετίσω;» Έκείνη του άποκρίθη-
κε: «Στείλε μου έκατό χρουσά φλουριά κ'
έλα νά με δής άπόψε στσοί έννιά». Καί τήν
ίδια ὠρα φωνάζει τσοί δουλές τση καί τῶς
λέει: «Όποιαν ὠρα χτυπήσουνε τήν πόρτα,
μην άνοιξτε. Άν έπιμένουνε νά τῶς πήτε
πῶς αὐτή ναι ή διαγαή τση κεράς σας».

Στή συμφωνημένη τήν ὠρα τὸ νέο παλλη-
κάρι ήτανε όβρός στην πόρτα τση Μπελ-
τζέττας, μὰ δέν του άνοιξανε. Ντροπιασμένος
άπό τὸ φέρσιμο αὐτὸ ήπέρασε οὐλη τή νύ-
χτα, στριφογυρίζοντας στὰ σοκάκια. Όμως
τὸ πάθημά του αὐτό, δέν τὸν ήβόδισε κα-
θόλου νά πει τὸ πρῶι στὸ Φιορεντίνο, πῶς ή-
πέρασε μιάν άξέχαστη νύχτα στην άγκαλιά
τῶ όμορφης κεράς. Τὸ ίδιο ήγένηκε καί με
τὸν άλλονε άξάδερφο του Φιορεντίνου, μὰ γιά
νά μη γενή δὰ καί ρεζίλι⁵², του κοντάρησε⁵³
τὸ ίδιο παραμύθι πού πε κι ὁ πρῶτος.

Ό Φιορεντίνος ήάνοιωσε με τή σειρά του
ν' άνοιγη κι αὐτουνοῦ ή ὄρεξη καί παίρνει
τήν άπόφαση νά πᾶ νά τήνε βρῆ. Περνά τὸ
λοιπὸν άπό κάτ' άπ' τὰ πανάθυρα τση Μπελ-
τζέττας, πού δέν τήν ήγνώρισε καθόλου καί
τση λέει: «Τί όμορφη πού 'σαι, κερά μου,
πόσο θά 'μαι εὐτυχισμένος νά περάσω κα-
μιάν ὠρα με τήν γλυκειά σου τήν παρέα».

«Τὸ πιὸ εὐκολο πράμα άποκρίνεται ή Μπελ-
τζέττα, στείλέ μου πεντακόσα χρουσά φλου-
ριά καί κόπιασε νά με δής άπόψε τὸ βράδυ
στσοί έννιά».

Όστερις ήδωκε δυγαταή στσοί δουλές τση
νά άρματωθῆ ή κάθε μιά τως με ένα γερό
καμουσί, νά ξυλοφορτώσουνε χωρίς λύπη-
ση⁵⁴ τὸ Φιορεντίνο καί νά τονε πετάξουνε
ὄξ' άπό τήν πόρτα, μες τή μέση του σοκα-
κιου, καταπῶς του πρεπε. Τὸ κακοσοῦρικο⁵⁵
τὸ βασιλιόπουλο, άμα ήφταξε, δέν ήπρόφτα-
ξε νά μπει μέσα καί νά σου οί έξήντα δου-
λες ήπέσανε καταπάνω του καί τὸν ήκάνανε
σώσπαστο στὸ ξύλο⁵⁶. Άμάν. Όφώναξε, ή-
τσίρηξε⁵⁷, ήγύρευε χάρη, άμάν, μὰ ναφιλέ.
δέν ήκατάφερε τίποτις. Δέν ήσταματήσανε νά
τόνε κοπανούσε παρὰ μονάχα σάν ήπεσε
βαϊλδισμένος. Τὸν ήαρπάξανε τότες καί τὸν
ήσαβουρδίσανε⁵⁸ στὸ σοκάκι σάν ένα λέσι⁵⁹.
Οὐλη τή νύχτα ήπέρασε μες τή λάσπη. Τὸ
πρῶι σάν ήανοίξανε οί παραγιοί του τήν πόρ-
τα του παλατιου, ήβρήκανε τ' άφεδικό τως
καί μάνι - μάνι. τὸν ήματζέψανε μέσα σηκω-
τό. Όπεράσανε μέρες καί μέρες γιά νά ρθῆ
στὰ συγαλά του. Σάν ήκαλυτέρευε, του ξο-
μολογηθήκανε καί τὰ δυό του τ' άξαδρέφια,
πῶς τὰ ίδια καί πιτίδια⁶⁰ ήπάθανε κι αὐτοί.
Τότες ήκάνανε κονσοῦλτο⁶¹ κι ὁ Φιορεντίνος
είχε τή γνώμη πῶς, μιὰ κι ὁ τρόπος τση κυ-
ρίας αὐτηνῆς σέ τέτοια μεγάλα προσώπατα
ήταν έτσι πρόστυχος, θ' ήπρεπε, χωρίς πολλά
χασομέρια, νά τήνε περάσουνε άπό δίκη. Τση
στέλνει τὸ λοιπὸν έναν άπό τσοί δουλοί του
καί τση λέει νά κοπιάση στὸ παλάτι.

Λέει ὁ δούλος στὴ Μπελτζέττα: «Κόπιασε,
κερά μου, στὸ παλάτι. Ό άφέντης μου σε
θέλει νά σε δῆ καί παρακαλᾶ τὸ Θεὸ νά σου
δίνη ἔτη πολλά».

Ό Μπελτζέττα τότες ήβαλε τήν καλύτερη
τση ρόβα, οὐλα τση τὰ δαιμαντικά καί μα-
τζι με τσοί έξήντα τση δουλες, ήπῆε στὸ βα-
σιλιόπουλο. Καθῶς ήβαινε λέει: «Ποιός, μα-
θές, εἶν' αὐτὸς πού μ' άνοιξε δικαστήρια καί
με σέρνει στὸν καθή;»⁶²

«Νά ματζέψης τὰ λόγια σου, τση άποκρί-
νεται τὸ ένα άπό τ' άξαδρέφια του Φιορεντί-
νου. Αὐτὸς πού βλέπεις έδῶ, εἶν' του βασιλέ
ὁ γιός. Έμένα μ' ήγύρευες έκατό χρουσά
φλουριά, τ' άξαδρέφου μου διακόσα καί του
άφέντη μας του Φιορεντίνου, του πῆρες πεντα-
κόσα».

«Άλήθεια λές, άποκρίνεται εκείνη καί δέν
τ' άρνιέμαι. Αίτία ήγύρευα γιά νά με τρα-
βολοήσετε στὰ δικαστήρια. Καί τήν ήβρήκα».

Τότες ὁ βασιλιάς, πού δέν είχε πῆ άκόμης
λέξη, λέει του Φιορεντίνου: «Δέ θυμάσαι νά
'δες πούβετα⁶³ τήν κοπέλλα αὐτή;»

«Άπό τὸ Θεὸ νά τό 'βρω αν τήνε θυμοῦ-
μαι, άποκρίνεται τὸ βασιλιόπουλο, αν τήνε
θυμοῦμαι, ὁ Θεὸς νά με καστιγάρη»⁶⁴.

Τότες πιὰ λέει ή Μπελτζέττα:⁶⁵ «Δέ θυ-
μάσαι, Φιορεντίνο μου, τὰ γκιουλιχτάνια⁶⁶ με
τὸ ροδόσταμο πού άδειαζα γιά νά σε λού-
σω; Δέ θυμάσαι τὸ πρασινομέταξο κρεβδάτι
πού 'χα στήσει στὴ μέση τση κάμαρής μου,
π' ήπλάγιαζες πλάι μου; Γιά θυμήσου τὰ
κόκκινα καί κίτρινα μαξιλάρια π' ήβαζα
κάτ' άπ' τὸ κεφάλι σου καί τὰ μυρωδικὰ τὰ
πιὸ φίνα πού γιά σένα ήκαβα μες σ' εκείνο τὸ
μαλαματένιο τὸ κουτάκι...

Θυμάσαι Φιορεντίνο μου
θυμάσαι; δέ θυμάσαι;
τὰ ρόδα, τὰ δραδάφυλλα
π' ήβραζα κ' ήλουζά σε;
Θυμάσαι, Φιορεντίνο μου,
θυμάσαι; δέ θυμάσαι;
τὰ όμορφα πουκάμισα
π' ήκανσ κ' ήλλαζά σε;»

«Εἶσαι ή Μελτζέττα μου, εἶσ' ή κόρη τῶ
ματιῶνε μου, εἶσ' ή ψυχῆ μου, ή πολυαγα-
μένη μου. Συχώρνα μου τήν ξεχασιά μου...»
είπεν ὁ Φιορεντίνος.

Ό βασίλισσα τότες, καθῶς ήβαινε άπό
τήν κάμερή τση, ήφίλησε τήν Μπελτζέττα
στὸ δεξί τση τὸ μάγουλο καί τση λέει: «Κα-
λωσώρισες, νύφη μου άξια νύφη μου, εἶσὺ π'
ήμπήκες στὸ παλάτι μου με τιμή». Γυρίζει
όστερις στὸ Φιορεντίνο καί του λέει: «Γιά
θυμήσου, γιέ μου. Σάν ήγύρισες άπό τὸ ταξί-
δι μ' ήβαλες κ' ήκάλεσα οὐλα τὰ βασιλιόπου-
λα. Μὰ τήν άγαπημένη σου τήν ήξέχασες.
Νά τώρα πού τήν ήγνώρισες. Άς έορτάσωμε
τὸ λοιπὸν τώρα τὸ γάμο σας με τσιμπούσια
καί ζεύκια»⁶⁷.

Όκαλέσανε τὸν πατέρα καί τή μητέρα τση
κοπέλλας. Όγενήκαν οί γάμοι κ' οί χαρές
κ' ήπιανε κ' ήφάνε πολύ... Όσο γιά τὰ μὰς,

δέν μᾶς ἠκαλέσανε... Ὅμως ἠακούσαμε κα-
λὰ τσοὶ μουζικέσ...

ΦΙΛΙΠΠΟΣ Κ. ΦΑΛΜΠΟΣ

ΓΛΩΣΣΑΡΙΟ καὶ ΣΗΜΕΙΩΣΗ

1. Φορὰ καὶ βολά.
2. Βασιλέσ καὶ βασιλιάσ. Στὴν προστακτικὴ συνήθως πάντα βασιλιά.
3. Στὸ μινούτο: Στὸ λεπτό.
4. Ρεγάλο: Δῶρο.
5. Τίποτις καὶ τίποτα.
6. Μπαγαπόντης: Ἀπατεώνας, ἀγύρτης.
7. Σφαλιχτό: Κλεισμένο, φυλακισμένο, ὑπὸ περιορισμό.
- 7α. Νταβραντῶ: Δυναμίωνω.
8. Ὁσάμ' εἴκοσι καὶ ἱσάμ' εἴκοσι: Ὅπως εἴκοσι.
9. Χρονῶ καὶ χρονῶνε.
- 9α. Κούτσα: κούχλα.
10. Μπρισίμι: Μεταξωτὴ κλωστή.
11. Ἰδία: Ὅμοια, σάν.
12. Ἀπατή μου, ἀπατός μου: Ἐγὼ ἢ ἴδία, ἐγὼ ὁ ἴδιος.
13. Νά κοιτάξω: Μὲ τὴν ἔννοια τοῦ φροντίζω, νά φροντίζω.
14. Κατάκαροι, καρσί: Ἀντίκρυ, ἀπέναντι.
15. Κάθομαι, μὲ τὴν ἔννοια τοῦ κατοικῶ.
16. Χαζίρικος καὶ χαζίρι. Ὅμοιος.
17. Παραγιός: Ὑπηρέτης.
18. Πανάθυρο, παναθύρι: Παράθυρο.
19. Βίζιτο: Ἐπίσκεψη.
20. Νά ἴσαστε: Νά εἰσθε.
21. Χαβάρ: καὶ χαβέρι: Εἶδηση.
22. Σάν καὶ ἄμα: Ὅταν.
23. Σεβντάς: Ἐρωτας.
24. Χαζινές: Θησαυροφυλάκειο.
25. Μὴ σὲ κόφτει: Μὴ σὲ νοιάζει, μὴ σὲ μέλει.
26. Ἐκειδανὰς καὶ ἐκειδανανὰς: Ἐκεῖ, ἐκεῖ-
θά κοντά.

27. Ἀλλάζει, μὲ τὴν ἔννοια τοῦ μεταμφιέ-
ζει.
28. Μπάς: Μήπως.
29. Σεκλετισμένος: Στεναχωρημένος.
30. Κατσάκης: Φυγὰς, δραπέτης, φυγόστρατος.
31. Τσάι: Μικρὸ ποτάμι, ρέμα.
32. Σουλούπι: Μορφή.
33. Ναφιλέ: Ἄδικα.
34. Ἦρτε ἀντὶ ἦρθε.
35. Φέστα: Γιορτὴ.
36. Νά πλαγιάση: Νά ἀναπαυθῆ, νά κοιμηθῆ.
37. Κούτελο: Μέτωπο.
38. Τζινιέρης: Πολιτικὸς μηχανικὸς, ἀρχιτέ-
κτων.
39. Τόπος καὶ σπιτότοπος: Οἰκόπεδο.
40. Μάνι - μάνι: γρήγορα.
41. Ἀξιδέρφια ἢ ἀξιδρέφια κατὰ τὸ ἀδέρ-
φια ἢ ἀδρέφια.
42. Ρεζίλι: Γελοιοποίηση.
43. Κοντάρω: Διηγούμαι.
44. Χωρίς λύπηση: χωρὶς οἶκτο.
45. Κακοσοῦρης, α, ικο: Κακομοίρης, α, κακό-
μοιρο.
46. Σώσπαστο στὸ ξύλο: Μαῦρο στὸ ξύλο.
47. Τσιρίζω: Φωνάζω, στριγκλίζω στὶς φω-
νές.
48. Σαβουρντῶ ἢ σαβουρντίζω: Πετῶ μὲ παῖ-
σμα, ἀποροίπτω.
49. Λέσι: Ὀσφίμι.
50. Ἰδία καὶ πιτίδια: Ἰδία καὶ ὀλόδια.
51. Κονσοῦλο: Σύσκεψη, διάσκεψη.
52. Καδής: Δικαστής.
53. Πούτεδα: Πουθενά.
54. Καστιγάρω: Τιμωρῶ.
55. Ἀπὸ τὸ σημεῖο αὐτὸ καὶ ὡς τὸ τέλος τὸ
κειμένο περιλαμβάνει ἀρκετοὺς στίχους ἀνακα-
τεμένους μὲ πρόξα. Εἶναι πιθανοφανές πὼς στὴν
παλιὰ ἐποχὴ ὀλόκληρο τὸ περιεχόμενο ἦταν σὲ
στίχους. (Σημείωση τοῦ Ἐμίλ Λεγκράν).
56. Γκιουλιχτάνια: Εἰδικὰ δοχεῖα μὲ στόμιο
κατάλληλο γιὰ ράντισμα ἀρωματικῶν ὑγρῶν.
57. Τσιμπούσια καὶ ζεύκια: Συμπόσια καὶ
γλέντια ἀνατολίτικα.

Πῶς νὰ ξεχάσει ὁ λαὸς τὴν ἱστορία του;

Ἡ δημοκρατικὴ κυβέρνησις ἀπαγόρευσε μιὰ ὑψίστα ἐθνικὴ καὶ δημοκρατικὴ ἐκδήλωση: τὴ συγκέντρωση σὲ κλειστὸ χῶρο γιὰ τὴν ἐπέτειο τῆς ἰδρύσεως τοῦ ΕΑΜ. Μὰ τὸ χειρότερο εἶναι πῶς δὲν περιορίστηκε σ' αὐτό, ἀλλὰ μὲ τὸ στόμα τοῦ Πρωθυπουργοῦ τῆς κάλεσε τὸν Ἑλληνικὸ Λαὸ νὰ ρίξει στὴ λήθη τὶς ὠραιότερες σελίδες τῆς πρόσφατης ἱστορίας του, μὲ τὴν κατηγορία ὅτι τὸ ΕΑΜ μόνο τὸν πρῶτο καιρὸ ἔκανε ἀντίσταση καὶ ὅτι ἔχει «ὀλίγας σελίδας δόξης» καὶ «πολλὰς σελίδας ἐθνικοῦ ἐγκλήματος». Ἡ κατηγορία, προσβλητικὴ γιὰ τὴν ἐθνικὴ ἱστορία, δὲν μπορεῖ νὰ ἀφήσει ἀδιάφορη τὴν προοδευτικὴ σκέψη. Ἡ «Ἐπιθεώρηση Τέχνης» θεωρεῖ χρέος τῆς νὰ ἀπαντήσῃ. Μὰ δὲ θὰ μιλήσῃ ἢ ἴδια. Δὲν θὰ ἀναφερθεῖ στοὺς λόγους τοῦ ἴδιου τοῦ κ. Πρωθυπουργοῦ, ὅταν ἦταν Πρωθυπουργὸς τῆς Κυβέρνησεως τῆς Ἀπελευθέρωσης, οὔτε στοὺς λόγους τοῦ σημερινοῦ ἀρχηγοῦ τῆς ἀντιπολίτευσεως, οὔτε στοὺς λόγους ἄλλων πολιτικῶν, κοινωνικῶν καὶ στρατιωτικῶν παραγόντων. Θὰ ἐπικαλεσθεῖ τὴ μαρτυρία μέσα ἀπὸ τὸν τάφο, ἐνὸς μεγάλου πνευματικοῦ ἀνθρώπου, τοῦ Ἀγγελοῦ Σικελιανοῦ. Κ' ὕστερα θὰ δώσει τὸ λόγο στοὺς ἴδιους τοὺς κατακτητῆς, γιὰ ν' ἀπαντήσουν στὶς δηλώσεις τοῦ κ. Πρωθυπουργοῦ.

Ἡ μαρτυρία τοῦ Σικελιανοῦ

Δὲν εἶναι τοῦτο πάλαιμα σὲ μαρμαρένια
ἀλώνια
ἐκεῖ νὰ στέκει ὁ Διγενῆς καὶ μπρὸς νὰ στέ-
κει ὁ Χάρος.
Ἐδῶ σηκώνετ' ὄλ' ἡ γῆ μὲ τοὺς ἀποθα-
μένους
καὶ μὲ τὸν ἴδιο θάνατο πατάει τὸ θάνα-
τό της.
Κι ἀπάνω - ἀπάνω στὰ βουνὰ κι ἀπάνω
στὶς κορφές τους

φωτᾷ μὲ μιᾶς Ἀνάστασι, ξεσπάει ἀχὸς
μεγάλος.
Ἡ Ἑλλάδα σέρνει τὸ χορὸ, ψηλὰ μὲ τοὺς
ἀντάρτες,
— χιλιάδες δίπλες ὁ χορὸς, χιλιάδες τὰ
τραπέζια —
κ' εἶν' οἱ νεκροὶ στὰ ξάγνατα, πρωτοπα-
νηγυριῶτες!

Φωνὴ λαοῦ — φωνὴ Θεοῦ
βογγάει σὰν τὸ μελτέμι
— ἀκούει ὄχτρος καὶ τρέμει —
τὴν παίρνει ἢ κλεφτουριά

τὴν παίρνουν χῶρες καὶ χωριά
βουὴ ἀπὸ πλέρια μάχη
τὴν παίρνουνε οἱ ξωμάχοι
σὰ δροσερὸ βορριά,

τρανὸς τὴ σέρνει ἀντίλαλος
τὴ φέρνει στοὺς Ἀκρίτες
κ' οἱ ἀντάρτες κ' οἱ Ἐαμίτες
τὴν τραγουδοῦν μαζί.

«Σηκώσου Ἑλλάδα σύψυχη
κ' αἱματοτοσακισμένη
σηκώσου ἀναστημένη
στὴ νέα Σου Λευτεριά!

Ἐμεῖς θὰ τὸν κρατήσουμε
θεμέλιο καὶ κολόνα,
ΣΤΟ ΝΕΟ ΤΟΥ ΑΝΘΡΩΠΟΥ ΑΓΩΝΑ
Η ΔΟΞΑ ΣΟΥ ΝΑ ΖΕΙ!».
(1944)

Ἀπαντοῦν οἱ κατακτητῆς

Τὰ ἐπίσημα ἀνακοινωθέντα τῶν Γερμανικῶν
καὶ Ἰταλικῶν ἀρχῶν καὶ τῶν ὀργάνων τους
μιλοῦν εὐγλωττα γιὰ τὴν Ἐθνικὴ Ἀντίσταση.

Δημοσιεύουμε ελάχιστα απ' αυτά, όπως είδαν τὸ φῶς στὶς καθημερινὲς ἐφημερίδες τῆς ἐποχῆς. Μὲ τοὺς ὑπότιτλους ὑπενθυμίζουμε ἀπλῶς τὰ γεγονότα στὰ ὁποῖα ἀναφέρονται.

Πρώτη ματαίωση τῆς Πολιτικῆς Ἐπιστράτευσης (1943)

Ἡ Διεύθυνσις τῆς Ἀστυνομίας ὑπενθυμίζει πρὸς ἅπαντας τοὺς πολίτας, ὅτι ἀπαγορεύονται οἱ συγκεντρώσεις καὶ ὅτι πᾶσα δημοσία συγκέντρωσις πολιτῶν θὰ διαλύεται βιαίως.

23.2.1943

Πρὸς τὸν σκοπὸν νὰ καταστῶσιν ἐνήμεροι αἱ ὑπαλληλικαὶ καὶ ἐργατικά μαζαὶ τῶν αὐστηρῶν κυρώσεων εἰς τὰς ὁποίας θὰ ὑπέκειντο ἐὰν ἤθελον παρασυρθῆ ὑπὸ κακοβούλων πρακτόρων νὰ ἐγκαταλείψουν τὴν ἐργασίαν, ὑπομιμνήσκειται ὅτι, ἡ διακήρυξις ἀριθμὸς 13, τῆς 24 Ἀπριλίου 1942, τῆς Ἀνωτάτης Διοικήσεως τῶν ἰταλικῶν Ἐνόπλων Δυνάμεων ἐν Ἑλλάδι, προβλέπει τὴν ποινὴν τῆς ἐγκαθέρξεως μέχρι 12 ἐτῶν δι' ὅσους ἤθελον ἐγκαταλείψει ὁμαδικῶς τὴν ἐργασίαν καὶ ὅτι ἡ ποινὴ αὕτη δύναται ν' αὐξηθῆ ἐὰν ἡ πράξις ἤθελε διαπραχθῆ διὰ πολιτικούς σκοποὺς ἢ ἤθελε προκαλέσει διαδηλώσεις ἢ λαϊκὰς ταραχάς.

Διὰ τοὺς ἀρχηγούς, τοὺς ὑποκινητὰς καὶ τοὺς ὀργανωτὰς προβλέπεται ἡ ποινὴ τοῦ θανάτου.

Ἡ Ἀνωτάτη Διοίκησις τῶν ἰταλικῶν ἐνόπλων δυνάμεων ἐν Ἑλλάδι καθιστᾷ συναφῶς γνωστὸν, ὅτι θὰ ἐφαρμόσῃ αὐστηρῶς τὰς προαναφερθείσας διατάξεις, προτιθεμένη νὰ μὴ ἐπιτρέψῃ κατὰ τὸ μᾶλλον ἀπόλυτον τρόπον ὅπως ἡ ὁμαλὴ διεξαγωγὴ τῆς ἐργασίας, ἡ λειτουργία τῶν δημοσίων ὑπηρεσιῶν καὶ ἡ δημοσία τάξις παρενοχληθοῦν οὐδ' ἐπ' ελάχιστον ἀπὸ τὴν ἄφρονα ἀνατρεπτικὴν προπαγάνδαν ὀλίγων ταραχοποιῶν.

Καθιστᾷ ἀφ' ἐτέρου γνωστὸν, ὅτι συμφώνως πρὸς τὸ ἄρθρον 16 τῆς διακηρύξεώς της, ἀριθμὸς 14 ὑπὸ ἡμερομηνίαν 23 Ἀπριλίου 1942-XX «πᾶς ὅστις εἰς δημόσιον ἢ ἀνοικτὸν χώρον ἢ ἐκτεθειμένον εἰς τὸ κοινόν, προβαίνει εἰς ἐκδηλώσεις ἢ ἐκβάλλει ἀνατρεπτικὰς κραυγὰς, τιμωρεῖται — ἐὰν ἡ πράξις δὲν ἤθελεν ἀποτελέσει βαρύτερον ἀδίκημα — δι' ἐγκαθέρξεως ἐνὸς μέχρι δεκαπέντε ἐτῶν.

25-2-43

ΥΠΟΥΡΓΕΙΟΝ ΕΣΩΤΕΡΙΚΩΝ ΕΙΔΟΠΟΙΗΣΙΣ ΠΡΟΣ ΤΟ ΚΟΙΝΟΝ

- 1) Ἀπαγορεύονται αἱ συγκεντρώσεις.
- 2) Αἱ τυχόν συγκεντρώσεις παρ' οἴωνδήποτε καὶ ἂν ἀποτελοῦνται, θὰ διαλύωνται διὰ τῶν ὄπλων.

Ἄρχηγος Α. ΤΑΒΟΥΛΑΡΗΣ
25-2-1943

Ὁ ὑφυπουργὸς τῆς Ἐργασίας κ. Καλύβας ἀνεκοίνωσεν τὰ ἑξῆς:

«Προῆλθα εἰς τὴν ἀμετάκλητον ἀπόφασιν νὰ ἀφαιρέσω τὰ βιβλιάρια τῶν ἀρτεργατῶν ἐκείνων, ποὺ τυχόν θὰ ἀπουσιάσουν ἀδικαιολογητῶς ὅπῃ τὰς ἐργασίας των καὶ θὰ τοὺς ἀντικαταστήσω μὲ ἐλευθέρους τοιοῦτους, οἵτινες θὰ ἐφοδιασθοῦν μὲ κανονικὴν ἄδειαν ἐργασίας. Εἶμαι βέβαιος, ὅμως, ὅτι δὲν θὰ βρεθῶ εἰς τὴν ἀνάγκην αὐτὴν, διότι οἱ ἀρτεργάται νομιμόφρονες κατὰ τὰ 95% θὰ συνεχίσουν κανονικῶς τὰς ἐργασίας των, δεδομένου ἄλλως τε, ὅτι κατὰ τοὺς τελευταίους δύο μῆνας ἡ Κυβέρνησις ἐπέλυσε τὰ σοβαρώτερα ζητήματά των, τὰ ὁποῖα ἐκκρεμοῦσαν ἀπὸ δεκαετίας».

27-2-1943

Ἐπὶ τοῦ Προέδρου τῆς Κυβερνήσεως, ὡς Ὑπουργοῦ τῆς Παιδείας, ἀπεστάλη πρὸς τοὺς Γεν. Ἐπιθεωρητὰς τῆς Μέσης Ἐκπαιδεύσεως ἢ κάτωθι ἐγκύκλιος διαταγή:

«Λόγω τῆς ἐσχάτως παρατηρηθείσης ἀπεργίας μαθητῶν σχολείων τινῶν, ἧτις εἶχεν καὶ ὡς συνέπειαν τὴν δημιουργίαν ἐπεισοδίων εἰς βάρος τῶν ἐκπαιδευτικῶν λειτουργῶν προβάτων εἰς ἐνεργείας πρὸς ἐπαναφορὰν τῶν ἐκτραπέντων μαθητῶν ἐντὸς τῶν πλαισίων τοῦ κανονισμοῦ τῶν σχολείων, γνωρίζομεν ὑμῖν ὅτι ἐξουσιοδοτοῦμεν ὑμᾶς ὅπως προβαίνητε εἰς τὸ κλείσιμον τῶν σχολείων ἐκείνων ἢ κανονικὴ λειτουργία τῶν ὁποίων ἤθελε τεθῆ ἐν ἀμφιβολῶν».

2-3-1943

Ἀνακοινοῦται ὅτι τὰ γραφεῖα Εὐρέσεως Ἐργασίας Ἀθηνῶν ὁδὸς Στουρνάρα 33 ζητοῦν ἐργάτας ἀπλοῦς δι' ἐργασίαν ἐκτὸς τῶν Ἀθηνῶν.

Ὁ κ. Πρόεδρος τῆς Κυβερνήσεως προέβη χθὲς εἰς τὴν κάτωθι ἀνακοίνωσιν:

«Οἱ κακόπιστοι διαδοσῖαι καὶ οἱ ἐξ ἐπαγγέλματος ταραχοποιοὶ ἐνσπείρουν πάλιν τὸν πανικὸν εἰς τὸν πληθυσμὸν, κυκλοφοροῦντες ἀνοήτους φήμας περὶ τῆς πολιτικῆς ἐπιστρατεύσεως. Τὰ σχετικὰ μέτρα ἅτινα λαμβάνουν ἀπὸ πολλοῦ καιροῦ αἱ στρατιωτικά Ἀρχαὶ Κατοχῆς, συμφώνως πρὸς τὰς διατάξεις τοῦ διεθνοῦς δικαίου, διὰ τὴν ἐκτέλεσιν δημοσίων ἔργων ὑπὸ Ἑλλήνων ἐργατῶν, οὐδεμίαν σχέσιν ἔχουν μὲ τὰς κακοπίστως κυκλοφορούσας φήμας».

5-3-1943

Ἀπὸ σήμερον, ἅπασαι αἱ Δημόσιαι ὑπηρεσίαι θὰ λειτουργήσουν κανονικῶς.

Ἄπαντες οἱ δημόσιοι ὑπάλληλοι δέον νὰ προσέλθουν εἰς τὰς θέσεις των.

Ὅσοι δὲν προσέλθουν εἰς τὴν ὑπηρεσίαν των θὰ ὑποστοῦν τὰς συνεπείας τοῦ δημοσιευθέντος σχετικοῦ νόμου.

(Ἐκ τοῦ Γραφείου τοῦ Πρωθυπουργοῦ)

Ἀριθμ. 2195 Ν.Δ. «περὶ τοῦ ὑποχρεωτι-

κού της υπηρεσίας των δημοσίων υπαλλήλων κλπ.».

«Έχοντες υπ' ὄψιν τὸ ἄρθρον 1 τοῦ υπ' ἀριθ. 1 τῆς 30ῆς Ἀπριλίου, 2 Μαΐου 1941 Ν.Δ. «περὶ τῶν ἀρμοδιοτήτων τῆς Κυβερνήσεως, τῶν ὑπουργῶν καὶ ἄλλων διατάξεων» ἀποφασίζομεν καὶ διατάσσομεν:

Ἄρθρον μόνον

1) Ἡ Κυβέρνησις δύναται διὰ πράξεως αὐτῆς δημοσιευομένης εἰς τὴν Ἐφημερίδα τῆς Κυβερνήσεως ἐκάστοτε καὶ ὡσάκις ὑφίσταται ἢ πρὸς τοῦτο ἀνάγκη, νὰ ἐπιτάσῃ ἐν ὄλῳ ἢ ἐν μέρει τὰς υπηρεσίας τῶν δημοσίων υπαλλήλων καὶ ὑπηρετῶν καὶ τῶν ὁμοίων τῶν νομικῶν προσώπων δημοσίου δικαίου πρὸς συνέχισιν τῆς παρ' αὐτῶν παρεχομένης υπηρεσίας.

Ἐν Ἀθήναις τῆ 9ῃ Μαρτίου 1943

Τὸ Ὑπουργικὸν Συμβούλιον

Ὁ Πρόεδρος: Κ. Λογοθετόπουλος

Τὰ Μέλη

Ν. Μάρκου, Σ. Γκοτζαμάνης, Α. Ταβουλάρης, Σ. Μουτούσης, Γ. Μπάκος, Ε. Τσιρονίκος, Ν. Καλύδας».

Τὸ Ἰταλικὸν Πολεμικὸν Στρατοδικεῖον Ἀθηνῶν δι' ἀποφάσεώς του, ὑπὸ ἡμερομηνίαν 9ης Μαρτίου, κατεδίκασε τοὺς κάτωθι Ἑλληνας ὑπηκόους καὶ ἐλευθέρους ἐπαγγελματίας ἐνόχους τοῦ ἀδικήματος ἀνατρεπτικῶν ἐκδηλώσεων εἰς 10 ἐτῶν εἰρκτῆν.

(Ἀκολουθοῦν τὰ ὀνόματα)

14-3-1943

Δεύτερη ματαίωση τῆς Πολιτικῆς Ἐπιστροφῆς (1944)

Διὰ τῆς παρούσης καθιστῶ γνωστὸν, ὅτι αἱ ἐργατικαὶ υπηρεσίαι, παρεχόμεναι δυνάμει συμβάσεων ἐργασίας, μετὰ ὑπηρεσιῶν ἢ ἐγκαταστάσεων τοῦ Γερμανικοῦ Στρατοῦ, ἢ ἐπιχειρήσεων δημοσίας ὠφελείας (π.χ. Ἡλεκτρισμοῦ, Ἀεριοφωτος, Ὑδάτων, Ἡλεκτρικῶν Τροχιοδρόμων καὶ Σιδηροδρόμων ἐν γένει κλπ.) θεωροῦνται ὑπαγόμεναι εἰς τὸ περὶ ὑποχρεωτικῆς ἐργασίας τοῦ Ἑλληνικοῦ πληθυσμοῦ διάταγμα τῆς 30-1-1943, ὡς τοῦτο ἐτροποποιήθη διὰ τῶν ἀπὸ 27-11-1943 καὶ 19-1-1944 διαταγμάτων.

Ὅστις δὲν συμμορφωθῆ πρὸς τὴν πρόσκλησιν ταύτην, ἐντὸς τῆς ταχθείσης προθεσμίας θὰ τιμωρηθῆ συμφώνως πρὸς τὸ ἄρθρον 4 τοῦ ἀπὸ 30 Ἰανουαρίου 1943 διατάγματος, διὰ χρηματικῆς ποινῆς ἀπεριορίστου ποσοῦ ἢ φυλακίσεως ἢ εἰρκτῆς ἢ ἐγκλείσεως εἰς στρατόπεδον καταναγκαστικῆς ἐργασίας.

Ἀθῆναι τῆ 19ῃ Ἰανουαρίου 1944

Ο ΣΤΡΑΤΙΩΤΙΚΟΣ ΔΙΟΙΚΗΤΗΣ
ΕΛΛΑΔΟΣ

20-1-1944

Διὰ τῆς ἀνακοινώσεως τῆς 19-1-1944 ἐδήλωσα ὅτι ἡ υπηρεσία εἰς τὰς γερμανικὰς στρατιωτικὰς υπηρεσίας, τὰς στρατιωτικὰς ἐπιχειρήσεις καὶ τὰς δημοσίας ἐπιχειρήσεις εἶναι ΥΠΟΧΡΕΩΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ.

Ἀθῆναι, τῆ 27ῃ Ἰανουαρίου 1944

Ὁ Στρατιωτικὸς Διοικητῆς
ΕΛΛΑΔΟΣ

28-1-1944

ΔΕΥΤΕΡΟΝ ΔΙΑΤΑΓΜΑ ΠΕΡΙ ΤΡΟΠΟΠΟΙΗΣΕΩΣ ΤΟΥ ΠΕΡΙ ΓΕΝΙΚΗΣ ΥΠΟΧΡΕΩΤΙΚΗΣ ΕΡΓΑΣΙΑΣ ΤΟΥ ΕΛΛΗΝΙΚΟΥ ΠΛΗΘΥΣΜΟΥ ΔΙΑΤΑΓΜΑΤΟΣ ΤΗΣ 19-1-1944

Βάσει τῆς χορηγηθείσης μοι ἐξουσιοδοτήσεως, διατάσσω τὰ κάτωθι:

ΑΡΘΡΟΝ 1ον

Τὸ περὶ γενικῆς ὑποχρεωτικῆς ἐργασίας διάταγμα τῆς 30-1-43 (φύλλου διαταγμάτων τοῦ Ἀνωτάτου Στρατιωτικοῦ Διοικητοῦ Νοτιοανατολῆς διὰ τὸ κατεχόμενον Ἑλληνικὸν ἔδαφος, υπ' ἀριθ. 12 τῆς 27-11-1943) ὡς καὶ τὸ τροποποιητικὸν τούτου διάταγμα τῆς 27-11-1943 (φύλλον διαταγμάτων διὰ τὴν Ἑλλάδα υπ' ἀριθμὸν 5 τῆς 22-12-1943) ἄτινα μέχρι τοῦδε περιελάμβανον τοὺς ἄγοντας τὸ 16 μέχρι τὸ 45 ἔτος τῆς ἡλικίας, ἐπεκτείνονται καὶ ἐπὶ τῶν ἀγόντων τὸ 45ον ἔτος μέχρι τοῦ 65ου ἔτους τῆς ἡλικίας.

ΑΡΘΡΟΝ 2ον

Τὸ παρὸν διάταγμα ἄρχεται ἰσχύον ἀπὸ σήμερον.

Ο ΣΤΡΑΤΙΩΤΙΚΟΣ ΔΙΟΙΚΗΤΗΣ
ΕΛΛΑΔΟΣ

Τὴν πρωΐαν τῆς 27ης Ἰανουαρίου 1944 ἐδολοφονήθη ἔμπροσθεν τῆς οἰκίας του ὁ ὑφυπουργὸς τῆς Ἐργασίας Νικόλαος Καλύδας υπ' ἀγνώστων.

Αἱ μέχρι τοῦδε ἀνακρίσεις ἀπέδειξαν ἀναμφισδητῆτως, ὅτι οἱ ἐγκληματῆται προέρχονται ἐκ τῶν τάξεων τῶν κομμουνιστῶν καὶ τῶν ὑποθαλπόντων τὸν κομμουνισμόν.

Ἡ ἀνάνδρος αὐτῆ δολοφονία ἐναντίον μέλους τῆς ἑλληνικῆς Κυβερνήσεως ἀπεσκοπεῖ νὰ θίξῃ τὴν ὀλότητα τοῦ ἑλληνικοῦ Λαοῦ, δεικνύει δὲ ἐκ νέου τί ἀναμένει τὴν Ἑλλάδα ὑπὸ τὴν κομμουνιστικὴν κυριαρχίαν.

Ὡς ἀντίποινα διὰ τὴν ἐγκληματικὴν ταύτην πράξιν διέταξα τὸν τυφεκισμόν σήμερον τὴν πρωΐαν 50 κομμουνιστῶν.

Ἀθῆναι, 29 Ἰανουαρίου 1944

Ὁ Στρατιωτικὸς Διοικητῆς τῆς ΕΛΛΑΔΟΣ
30-1-1944

Οἱ ἀπεργίαι συγκλονίζουσι τὸ καθέστωσ κατὸς κατοχῆς

Ἐπὶ τῆ βάσει τῆς διακηρύξεως τῆς ἐκδο-

θείσης ὑπὸ τῆς Ἀνωτάτης Διοικήσεως τῶν Ἰταλικῶν Ἐνόπλων Δυνάμεων ἐν Ἑλλάδι ὑπὸ ἡμερομηνίαν 25 Ἀπριλίου 1942, περὶ τῆς καταστολῆς τοῦ ἀδικήματος τῆς ἀπεργίας ὑπηρεσιῶν αἰτινες, ἐνδιαφέρουσι τὰς εἰρημένας δυνάμεις Κατοχῆς, τὸ Ἰταλικὸν Πολεμικὸν Στρατοδικεῖον Ἀθηνῶν κατεδίκασε τοὺς κάτωθι Ἕλληνας ὑπηκόους:

Ζαχαλάκη Θεοφάνη, Σιμάτον Ἀλέξανδρον, Παρούση Κωνσταντῖνον, Λυμπερόπουλον Γεώργιον, ἄπαντας ὑπαλλήλους τῆς Ἐταιρείας Τροχιοδρόμων Ἀθηνῶν εἰς εἰρκτὴν 5 ἐτῶν, Σουσάγνην Δημήτριον ὑπάλληλον τῶν Τ.Τ.Τ. εἰς εἰρκτὴν 10 ἐτῶν καὶ τοὺς Βαλάσσην Γεώργιον, Βλάχον Βασίλειον καὶ Κατσούδαν Εὐστάθιον ὑπαλλήλους τῶν Τ.Τ.Τ. εἰς εἰρκτὴν 12 ἐτῶν.

13-3-1943

Τὴν 10ην Σεπτεμβρίου 1943 ἀνεκοίνωσα ὅτι ἐν Ἑλλάδι ἀπαγορεύεται ὑπὸ τοῦ γερμανικοῦ στρατοῦ πάραυτα καὶ μὲ ὅλα τὰ μέσα πᾶσα ἀπεργία.

Ἡ ἀπεργία τοῦ ἐργοστασίου Ἀεριοφωτος διελύθη τὴν ἰδίαν πρωΐαν πλήρως ὑπὸ τοῦ γερμανικοῦ στρατοῦ, πρὶν ἢ δυνηθῆ καὶ ν' ἀναπτυχθῆ. Ἐκατὸν δύο ἀπεργήσαντες ἐργάται εὕρισκοντο χθὲς πρὸ τοῦ γερμανικοῦ στρατοδικεῖου.

Ἐν Ἀθήναις τῇ 5ῃ Ὀκτωβρίου 1943

Ὁ Στρατιωτικὸς Διοικητὴς Ἑλλάδος
6-10-1943

Αὐτὰς τὰς τελευταίας ἡμέρας ἐγκληματικὰ κομμουνιστικὰ στοιχεῖα ἐκμεταλλεύόμενα τὰς ἐπικρατούσας οικονομικὰς συνθήκας, προσεπάθησαν νὰ ἐξαπολύσουν ἀγρίας τμηματικὰς ἀπεργίας καὶ διὰ τῆς τρομοκρατίας καὶ δι' ἐκδισμῶν νὰ παρεμποδίσουν τὸν πρόθυμον νὰ ἐργασθῆ εἰρηρικὸν πληθυσμὸν κατὰ τὴν ἀνάληψιν τῆς ἐργασίας του. Ὀπλισμένοι κομμουνισταὶ ἔδωσαν μάχην πρὸς τὰς δυνάμεις τῆς ἐλληνικῆς Χωροφυλακῆς καὶ τῆς Ἀστυνομίας, αἱ ὁποῖαι ἐπανέφερον τὴν τάξιν καὶ τὴν ἡσυχίαν.

Τὰ ἀντίποινα διὰ τὰς τρομοκρατικὰς αὐτὰς πράξεις ἔπρεπε νὰ εἶναι σκληρά.

Ὡς ἐκ τούτου ἐτυφεκίσθησαν τὴν 9ην Μαρτίου 1944 50 κομμουνισταὶ, τῶν ὁποίων τὰ ὀνόματα θὰ γνωστοποιηθοῦν ἀργότερον.

Ἡ Γερμανικὴ Δύναμις Κατοχῆς ἐχαρακτήρισεν ἐπανειλημμένως τὰς ἀπεργίας καὶ ἀπόπειραν ἀπεργίας ὡς ἐπιζημίαν διὰ τὴν οὕτως ἢ ἄλλως σκληρῶς ἀγωνιζομένην οἰκονομίαν τῆς Ἑλλάδος καὶ ὑπέδειξεν, ὅτι θὰ προβῆ εἰς τὴν ἐπιβολὴν βαρυτάτων ποινῶν ἐναντίον παντὸς ἀπεργοῦ καὶ ὑποκινητοῦ ἀπεργίας.

Ὁ Στρατιωτικὸς Διοικητὴς ΕΛΛΑΔΟΣ
9-3-1944

Παρ' ὅλας τὰς προειδοποιήσεις οἱ ὑπάλληλοι τῆς Σ.Ε.Κ. ἐκήρυξαν τὴν 4ην Μαρτίου 1944 ἀπεργίαν 24 ὥρων καὶ παρέβλαψαν ὡς

ἐκ τούτου σοβαρώτατα τὰ συμφέροντα τὸσον τοῦ Γερμανικοῦ Στρατοῦ Κατοχῆς, ὅσον καὶ τὰ τοῦ Ἑλληνικοῦ Κράτους.

Λόγῳ τούτου, συνελήφθησαν 250 ὑπάλληλοι καὶ ἐργάται. Οὗτοι πρόκειται νὰ δικασθοῦν, βαρύτερα δὲ ποιναὶ τοὺς ἀναμένουν.

Τὸ μέτρον τοῦτο, εἶναι ἡ τελευταία προειδοποίησις δι' ὅλους ἐκείνους οἱ ὁποῖοι ὑπακούοντες εἰς τὰ κελεύσματα τῶν κομμουνιστῶν, ρίπτουν ἑαυτοὺς καὶ τὰς οἰκογενείας των εἰς τὴν δυστυχίαν καὶ τὴν ἀθλιότητα.

Ὁ Στρατιωτικὸς Διοικητὴς Ἑλλάδος
10-3-1944

Τὴν 4ην Μαρτίου 1944 τμήματα τοῦ προσωπικοῦ τῶν Σιδηροδρόμων τοῦ Ἑλληνικοῦ Κράτους καὶ τῶν Σιδηροδρόμων Πελοποννήσου ἀφέθησαν νὰ παρασυρθοῦν εἰς ἀπεργίαν ὑπὸ ἀσυνειδήτων ὑποκινητῶν. Οἱ ὑποκινηταὶ οὗτοι ἐξεμεταλλεύθησαν τὴν δυσχερῆ οικονομικὴν κατάστασιν τοῦ Ἑλληνικοῦ Λαοῦ πρὸς ἐπιδίωξιν τῶν ἐγκληματικῶν σκοπῶν αὐτῶν, μολονότι ἀκριβῶς ἐγνώριζον ὅτι δι' ἀπεργιῶν δὲν παρέχεται βοήθεια εἰς τὴν ἀσφαλῶς βαρέως ἀγωνιζομένην οἰκονομίαν τῆς Ἑλλάδος καὶ ὡς ἐκ τούτου εἰς τὸν Ἕλληνα ἐργάτην, ἀλλὰ τὸναντίον μόνον νέα ζημία προκύπτει.

Πρὸς κολασμὸν ὄθεν τοῦ ἐγκληματικοῦ κομμουνιστικοῦ πραξικοπήματος τούτου κατὰ τῆς οικονομικῆς ζωῆς τῆς Ἑλλάδος, ἐτυφεκίσθησαν τὴν 9-3-1944 πενήντα κομμουνισταὶ.

Ἐξ αὐτοῦ τούτου τοῦ ἀπεργήσαντος προσωπικοῦ συνελήφθησαν συνολικῶς 270 ὑπάλληλοι καὶ ἐργάται καὶ προσήχθησαν ἐνώπιον τοῦ ὑπ' ἐμὲ Στρατοδικεῖου πρὸς ἐκδίκασιν.

25-3-1944

«Ὀλίγαι σελίδες δόξης...»

Διαρκούσης μιᾶς ὑπὸ κομμουνιστῶν προκληθείσης ἀνταλλαγῆς πυροβολισμῶν εἰς τὴν πλατεῖαν Ὀμονοίας κατὰ τὴν νύκτα τῆς 9ης πρὸς τὴν 10ην Δεκεμβρίου 1943 ἐπληγώθη εἰς Γερμανὸς ὑπαξιωματικὸς. Συμφώνως πρὸς τὴν ἀνακοίνωσιν τοῦ κ. Στρατιωτικοῦ Διοικητοῦ Ἑλλάδος τῆς 25-10-43, πρὸς λήψιν μέτρων ἀντιποίνων ἐτυφεκίσθησαν δέκα κομμουνισταὶ ἐκ τῆς περιοχῆς τῆς Πλατείας Ὀμονοίας.

Ἀθήναι, τῇ 11-12-1943

Ὁ Φελντκομμαντάντ

Ὡς ἀντίποινα διὰ τὴν ἐπίθεσιν ἐναντίον ἐνὸς γερμανικοῦ ἀστυνομικοῦ τμήματος, τὴν διαπραχθεῖσαν ὑπὸ κομμουνιστῶν τὴν 6-1-44 εἰς Βρασταμίτες (νοτίως Κωπαΐδος), κατὰ τὴν ὁποῖαν ἐφονεύθησαν 2 Γερμανοὶ ἀστυνομικοί, διέταξα σήμερον τὸν τυφεκισμὸν 50 κομμουνιστῶν ἐκ τοῦ χωρίου Βρασταμίτες καὶ τῶν περιχώρων.

Ἀθήναι, τῇ 8-1-1944

Ὁ Ἀνώτατος Ἀρχηγὸς τῶν Ταγμάτων Ἀσφαλείας καὶ τῆς Ἀστυνομίας Ἑλλάδος

1) Ὡς ἀντίποινα διὰ τὴν δολοφονίαν δύο Γερμανῶν ἀξιωματικῶν, διαπραχθεῖσαν τὴν 25ην Ἀπριλίου 1944 ἀνάνδρως ἐξ ἐνέδρας, διέταξα τὸν τυφεκισμόν 110 κομμουνιστῶν ἐπὶ τόπου καὶ τὴν ριζικὴν καταστροφὴν τοῦ χωρίου Κυριάκι.

Πᾶσα τοιαύτη περαιτέρω ἀπόπειρα δολοφονίας θὰ τιμωρῆται μὲ τὸν αὐτὸν τρόπον.

Ἀθῆναι, τῆ 30ῆ Ἀπριλίου 1944

Ὁ Ἀνώτατος Ἀρχηγὸς τῶν Ταγμάτων Ἀσφαλείας καὶ Ἀστυνομίας ΕΛΛΑΔΟΣ

1) Τὴν νύκτα τῆς 12ης πρὸς τὴν 13-4-1944 διαρκούσης μιᾶς ἀνάνδρου ἐξ ἐνέδρας ἐπιθέσεως, ἐφονεύθησαν πέντε πρόσωπα ἀνήκοντα εἰς τὸν Γερμανικὸν Στρατὸν καὶ ἐτραυματίσθησαν ἕτερα ἑπτὰ.

Ὡς ἀντίποινα θὰ τυφεκισθοῦν σήμερον 50 κομμουνισταί.

2) Τὴν 24ην Ἀπριλίου 1944 ἐγένετο ἀπόπειρα κατὰ τῆς ἐξ Ἀθηνῶν πρὸς Κόρινθον, ταξιδευούσης ἀμαξοστοιχίας ἀνεφοδιασμοῦ.

Ὡς ἀντίποινα θὰ ἀπαγχονισθοῦν σήμερον 10 κομμουνισταί.

Ἀθῆναι, τῆ 3-5-1944

Ὁ Φέλντ.κομμαντάντ

Ὡς ἀντίποινα διὰ τὰ κατὰ τὴν 25-4-1944 ἀπαχθέντα καὶ ἀργότερον κτηνωδῶς δολοφονηθέντα καὶ ληστευθέντα μέλη τῆς Γερμανικῆς Ἀστυνομίας διέταξα σήμερον τὸν ἐπὶ τόπου καὶ ἐν Ἀθήναις τυφεκισμόν 100 ἐν δλω κομμουνιστῶν.

Διὰ πᾶσαν νέαν θρασύδειλον ἐξ ἐνέδρας δολοφονίαν θὰ ἐπιβάλλωνται τὰ αὐτὰ ἀντίποινα.

Ἀθῆναι, τῆ 10ῆ Μαΐου 1944

Ὁ Ἀνώτατος Ἀρχηγὸς τῶν Ταγμάτων Ἀσφαλείας καὶ Ἀστυνομίας Ἑλλάδος

Γερμανὸς στρατιώτης ἐπυροβολήθη καὶ ἐτραυματίσθη βαρέως ὑπὸ κομμουνιστῶν συμμοριτῶν κατὰ τὴν ἐκτέλεσιν τῆς ὑπηρεσίας του. Ὡς ἀντίποινα ἐτυφεκίσθησαν σήμερον 10 κομμουνισταί.

Ἀθῆναι, τῆ 18ῆ Μαΐου 1944

Ὁ Φελντκομμαντάντ

Πρὸς ἐπιβολὴν ἀντιποίνων ἀπηγχονίσθησαν τὴν 27ην Μαΐου 1944 τὰ κάτωθι κομμουνιστικὰ ὄργανα, ἢ κομμουνιστικὴ δρᾶσις τῶν ὁποίων ἐστρέφετο ἐναντίον τοῦ Γερμανικοῦ Στρατοῦ καὶ τοῦ Ἑλληνικοῦ Λαοῦ εἰς Ἀσπρόπυργον.

(ἀκολουθοῦν τὰ ὀνόματα)

Ἀθῆναι, τῆ 3 Ἰουνίου 1944

Ὁ ΦΕΛΝΤΚΟΜΜΑΝΤΑΝΤ

Εἰς ἐπιθέσεις ἐξ ἐνέδρας εἰς Ἀθήνας Φιλιοῖ-Χασιά καὶ Αὐλῶνα ἐφονεύθη εἰς Γερμανὸς στρατιώτης καὶ ἐτραυματίσθησαν ἕτεροι δύο.

Εἰς Καλαμάκι σαμποτέρ ἔκοψαν τηλεφωνικὰ καλώδια τοῦ Γερμανικοῦ Στρατοῦ καὶ ἐπώλησαν τὸ ὑλικόν.

Ὡς ἀντίποινα τυφεκίζονται σήμερον οἱ ἐξῆς κομμουνισταί καὶ οἱ εἰς τὸ σαμποτάζ συμμετασχόντες Ἕλληνες:

(ἀκολουθοῦν τὰ ὀνόματα)

Ἀθῆναι, τῆ 13 Ἰουνίου 1944

Ὁ ΦΕΛΝΤΚΟΜΜΑΝΤΑΝΤ

Τὴν 12ην Ἰουλίου 1944 διὰ μιᾶς δειλῆς ἐξ ἐνέδρας ἐπιθέσεως ἐπὶ τῆς ὁδοῦ Ραφίνας-Ἀθηνῶν παρὰ τὸ Χαρδάτιον ἐφονεύθησαν 2 Γερμανοὶ ἀξιωματικοὶ καὶ 1 δεκανεὺς καὶ ἐτραυματίσθησαν βαρέως 1 δεκανεὺς.

Πρὸς ἐπιβολὴν ἀντιποίνων ἀπηγχονίσθησαν σήμερον εἰς τὸν τόπον τοῦ ἐγκλήματος οἱ κάτωθι κομμουνισταί:

(ἀκολουθοῦν τὰ ὀνόματα)

Ἀθῆναι, τῆ 21 Ἰουλίου 1944

Ὁ ΦΕΛΝΤΚΟΜΜΑΝΤΑΝΤ

Τὴν 27ην Ἰουλίου 1944, συνεπεία μιᾶς δειλῆς κομμουνιστικῆς ἐνέδρας ἐκ μέρους τῶν συμμοριτῶν ἐπὶ τῆς ὁδοῦ Ἀθηνῶν-Θηβῶν δορεῖως τῆς Μάνδρας

ἐφονεύθη εἰς Γερμανὸς συνταγματάρχης ἐτραυματίσθη εἰς ὑπολοχαγὸς καὶ ἀπήχθη εἰς ἀνθυπολοχαγὸς μετὰ τοῦ Ἰταλοῦ σωφέρ του.

Αἱ Γερμανικαὶ Στρατιωτικαὶ Ἀρχαὶ ἀνεκοίνωσαν ὅτι δὲν θὰ προδοῦν εἰς ἀντίποινα διὰ τὸ ἐγκλημα τοῦτο, ἐὰν μέχρι τῆς 6ης Αὐγούστου 1944 ὥραν 12ην μεσημβρινὴν ὁ ἀπαχθεὶς ἀνθυπολοχαγὸς μετὰ τοῦ σωφέρ του ἐπέστρεφον εἰς μίαν γερμανικὴν Ὑπηρεσίαν.

Ἡ προθεσμία παρήλθε. Ἡ ἀπελευθέρωσις δὲν ἔλαβε χώραν.

Ὡς ἀντίποινα ἐτυφεκίσθησαν σήμερον εἰς τὸν τόπον τοῦ ἐγκλήματος 50 κομμουνισταί.

Ἀθῆναι, τῆ 9ῆ Αὐγούστου 1944

Ὁ ΓΕΡΜΑΝΙΚΟΣ ΣΤΡΑΤΟΣ

Αἱ πράξεις σαμποτάζ κατὰ τὴν συγκομιδὴν διὰ τοῦ ἐμπρησμοῦ τῶν δημητριακῶν καὶ τῶν ἀλωνιστικῶν μηχανῶν πολλαπλασιάζονται. Διὰ τῶν τοιούτων ἀνοήτων πράξεων καταστροφῆς ἐκ μέρους κομμουνιστικῶν στοιχείων αὐτοζημιούται ἀποκλειστικῶς καὶ μόνον ὁ ἑλληνικὸς ἀστικὸς πληθυσμὸς. Ὁ Γερμανικὸς στρατὸς οὐδεμίαν ὑφίσταται ζημίαν, δεδομένου ὅτι ὁ Στρατὸς καλύπτει τὰς εἰς σιτηρὰ ἀνάγκας του μόνον διὰ τῆς ὁδοῦ τοῦ ἀνεφοδιασμοῦ ἐκ τοῦ Ράιχ. Οἱ κομμουνισταί ἐνδιαφέρονται μόνον νὰ τρομοκρατήσουν τὸν φιλειρηνικὸν ἑλληνικὸν ἀστικὸν πληθυσμόν.

Κάθε περίπτωσις καταστροφῆς δημητριακῶν ἢ ἀλωνιστικῶν μηχανῶν θὰ τιμωρῆται, ὡς πράξις σαμποτάζ, διὰ θανάτου.

Ἀθῆναι, τῆ 9ῆ Αὐγούστου 1944

Ὁ ΦΕΛΝΤΚΟΜΜΑΝΤΑΝΤ

Ὡς ἀντίποινα διὰ τὴν ὑπὸ τῶν κομμουνιστικῶν στοιχείων τὴν 24-8-1944 διαπραχθεῖσαν ἀνάνδρον ἐξ ἐνέδρας δολοφονίαν τοῦ Γερμανοῦ χωροφύλακος καὶ τὸν κατὰ τὸν αὐτὸν τρόπον τὴν 17-8-44 γενόμενον βαρὺ τραυματισμὸν τοῦ Γερμανοῦ ἀξιωματικοῦ τῆς ἀστυνομίας, διέταξα σήμερον τὸν τυφεκισμὸν τῶν κάτωθι κομμουνιστῶν:

(ἀκολουθοῦν τὰ ὀνόματα)
Ἀθῆναι, τῆ 24-8-1944

Ὁ Ἀνώτατος Ἀρχηγὸς
τῶν Ἀρχῶν Κατοχῆς

«... Καὶ πολλαὶ σελίδες ἐθνικοῦ ἐγγυλήματος».

Μερικὸς ἐπίσημος γερμανικὸς κατάλογος ἀπὸ τὰ γερμανικὰ ἀρχεῖα (ἀπὸ 1-4 μέχρι 22-7-1944):

Δολιοφθοραὶ εἰς τὸ σιδηροδρομικὸν δίκτυον.

1) 31)1-4-1944 21.55' (ὥρα) — δολιοφθορὰ διὰ νάρκης ἐναντίον στρατιωτικῆς ἀμαξοστοιχίας Ἀθηνῶν - Βελιγραδίου κατὰ τὴν εἰσοδὸν τῆς εἰς Ἐφίρα ΝΔ Λαρίσης.

2) Νύξ τῆς 2ας πρὸς τὴν 3-4-1944, 500 μέτρα νοτίως σταθμοῦ Λιτοχώρου, προσέκρουσεν ἐμπορικὸς συρμὸς ἐπὶ νάρκης καὶ ἐβλήθη ὑπὸ συμμοριτῶν.

3) 9-4. Ἐμπορικὸς συρμὸς ἐπὶ νάρκης δυτικῶς Μεγάρων.

4) 9-4. Ἀπόπειρα ἀνατινάξεως τοπικοῦ συρμοῦ παρὰ τὴν Δομοκόν.

5) 9-4. Διαδρομὴ Ναούσης - Βεροίας ὑπομευμένη διὰ ναρκῶν. Ἐβλήθη ντρασίνα.

6) 10-4. Ἀνατίναξις σιδηροδρομικῆς γεφύρας πλησίον Δερβενίων, ΒΔ Κορίνθου. Ἐξετροχιάσθη ἑλληνικὴ ἐπιβατικὴ ἀμαξοστοιχία.

7) 10-4. ΝΔ Ἀγρινίου ἐπίθεσις καλῶς ἐξοπλισμένων κομμουνιστικῶν συμμοριῶν ἐναντίον ἀμαξοστοιχίας ἀνεφοδιασμοῦ.

8) Νύξ 10ης πρὸς τὴν 11ην 4. Δυτικῶς Φαρσάλων ἐκτροχιάζεται ἐμπορικὴ ἀμαξοστοιχία μετὰ τῆς ἀτμομηχανῆς καὶ 7 βαγονίων, ἀφοῦ ἀνετινάχθησαν αἱ γραμμαῖ.

9) 11-4. Κατὰ τὴν μεσημβριαν συρμὸς προσκρούσας εἰς νάρκην παρὰ τὰ Νέα Κούφληνα, ΒΔ Βεροίας, ἐξετροχιάσθη.

10) 13-4. Ἐπὶ γεφύρας τῶν Τεμπῶν δυτικῆς ἀπόπειρα ἐξ ἀμαξοστοιχίας ἐνεπνεύσθη, ματαιοῦται δι' ἡμετέρων φρουρῶν.

11) Νύξ 16)17-4. Μεταξὺ Πλαταμῶνος καὶ Παιτακαρυᾶς, ΝΑ Κατερίνης, προσκρούει στρατιωτικὴ ἀμαξοστοιχία ἐπὶ νάρκης, ἐνῶ ταυτοχρόνως ἐπιτίθενται συμμορίται κατὰ τοῦ σταθμοῦ Πλαταμῶνος καὶ τινῶν σιδηροδρομικῶν βάσεων.

12) Νύξ 20)21-4. Στρατιωτικὴ ἀμαξοστοιχία βορείως Δομοκοῦ προσκρούει ἐπὶ νάρκης. Ἐκτροχιάζονται πολλὰ βαγόνια. Ἀποκλεισμός τῆς γραμμῆς ἐπὶ βραχὺν χρόνον.

13) Κατὰ τὸ 77,7 χιλιόμετρον (11,2 χιλ. νοτίως σιδηροδρομικοῦ σταθμοῦ Ναούσης) κατόπιν ἀναφορᾶς τοῦ Ἑλληνοσφύλακος τῶν γραμμῶν, ἀχρηστεύονται δύο νάρκαι ἀγγλικῆς προελεύσεως, τοποθετηθεῖσαι κάτωθεν τῶν σιδηροτροχιῶν (22-4).

14) Ἀμαξοστοιχία τῆς γραμμῆς Ἀθηνῶν - Θηβῶν προσκρούει ἐπὶ νάρκης καὶ ἐκτροχιάζεται. Μονὰς ἀσφαλείας πλησίον τοῦ τόπου ἀτυχήματος ἐβλήθη ὑπὸ τῶν συμμοριτῶν διὰ πολυβόλων. Ἐπὶ τῆς δευτερευούσης γραμμῆς Φλωρίνης — Θεσσαλονίκης, ΒΔ Βεροίας, προσέκρουσε ἡ ἀμαξοστοιχία ἐπὶ νάρκης μὲ ἀποτέλεσμα τὸν ἐκτροχιασμὸν πολλῶν βαγονίων καὶ τὴν βλάβην τοῦ σιδηροδρομικοῦ καταστρώματος (25-4).

15) Ἀνατινάσσεται ἀμαξοστοιχία 8 χιλ. ΝΔ Ἐλευσίνος. Ἀτμομηχανὴ καὶ τρία βαγόνια κατακρημνίζονται (25-4).

16) Ἐπὶ τοῦ 31ου χλμ. ΒΔ Θεσσαλονίκης (ἀνατολικῶς Κουφαλιᾶς) ἐκτροχιάζεται τὴν 27-4, ὥραν 00.15' ἀνθρακοφόρος ἀμαξοστοιχία δι' ἀνατινάξεως. Ἡ γραμμὴ ἐλευθέρα καὶ πάλιν ἀπὸ τῆς 08.15' ὥρας.

17) 27-4. Ἐπὶ τῆς γραμμῆς Κορίνθου — Πατρῶν, μεταξὺ Δερβενίου καὶ Αἰγείρας, προσκρούει συρμὸς ἐπὶ νάρκης μὲ ἀποτέλεσμα τὴν ἀνατροπὴν ἀτμομηχανῆς καὶ 7 βαγονίων. Ἀπετεφρώθησαν 6 βαγόνια, νεκροὶ 3 στρατιῶται, τραυματίαι ὁ Ἑλλήν ὁδηγὸς καὶ ὁ ἐπὶ τῶν ἀνασχετήρων εἰδικός. Δύο στρατιῶται καὶ ὁ Γερμανὸς ὁδηγὸς ἐξηφανίσθησαν. Δὲν εἶναι ἀκόμη γνωστὴ ἡ διάρκειά τοῦ ἀποκλεισμοῦ τῆς γραμμῆς.

18) 29-4. Περὶ τὴν 15ην ὥραν ἀνατίναξις γραμμῶν εἰς τρία σημεῖα τῆς σιδηροδρομικῆς διαδρομῆς βορείως σταθμοῦ Βεροίας. Δὲν ὑπῆρχεν ἀπώλεια εἰς ἔμπυχον καὶ ἄψυχον ὑλικόν. Διὰ τῆς χρησιμοποίησεως λόχου ἐφόδου ἀπεκατεστάθη ἡ γραμμὴ ἀπὸ τῆς 18ης ὥρας. Διεκόπη ἡ τηλεφωνικὴ ἐπικοινωνία Βεροίας — Ἐδέσσης.

19) 30-4, ὥρα ἄγνωστος, 2 περίπου χλμ. νοτίως σταθμοῦ Λιανοκλαδίου ἐξετροχιάσθησαν, συνεπεία ἀνατινάξεως γεφύρας, ἀτμομηχανὴ καὶ 4 βαγόνια. Δὲν ἐτραυματίσθησαν πρόσωπα, ὑλικάι ζημίαι εἰς 4 ἐμπορικὰ βαγόνια. Ἡ ἐπίθεσις ἔγινε γνωστὴ διὰ σημαίνοντος πράκτορος, εἰδοποιηθείσης τῆς μονάδος ἀσφαλείας τοῦ ἐπιτελείου τοῦ 86ου συντάγματος.

20) 1 Μαΐου 1944. Ἀνατίναξις σιδηροδρομικῆς γεφύρας, 3 χλμ. δυτικῶς Καρδίτσας. Ἡ ἀνατίναξις μιᾶς δευτέρας γεφύρας κατωρθώθη νὰ ματαιωθῇ.

21) Ἐπὶ τῆς γραμμῆς Κορίνθου — Αἰγίου, ἀμαξοστοιχία πυρομαχικῶν προσκρούσασα ἐπὶ νάρκης ἐξετροχιάσθη. Ἡ γραμμὴ δύναται καὶ πάλιν νὰ χρησιμοποιηθῇ (2-5-1944).

22) 2-5-44. Έμπορική άμαξοστοιχία προσκρούει επί νάρκης επί τής κυρίας γραμμής βορείως Ἀθηνῶν. Αἱ ὑλικάι ζημίαι ἐλάχιστοι. Ἡ γραμμὴ ἄνευ βλάβης.

23) 1-5. Παρὰ τὰς Ἀφιδνίας ἐπεσημάνθησαν 4 σημεία ἀνατινάξεως. Ἀποκλεισμός τῆς γραμμῆς μέχρι τῆς 09.00 ὥρας περίπου.

24) Παρὰ τὸ Φανάριον, ΝΑ Τρικάλων, ἀνετινάχθη σιδηροδρομικὴ γέφυρα. Καθιερώθη ἡ τ' ἀνάπαλιν κυκλοφορία (2-5-44).

25) 3-5. Πλησίον τοῦ σταθμοῦ Λίγια (45 χλμ. ΒΔ Κορίνθου) ἡ ἀτμομηχανὴ 635 προσέκρουσε ἐπὶ νάρκης. Ἡ περὶ ζημιῶν ἀναφορὰ καθυστερεῖ ἔνεκα δολιοφθορῶν εἰς τὸ τηλεφωνικὸν δίκτυον.

26) Πλησίον τῆς θέσεως Ἀσπρόχωμα, δυτικῆς Καλαμάτας, ἀνετινάχθη σιδηροδρομικὴ γέφυρα (3-5-44).

27) 4-5-44, 00.10 ὥρα. Μεταξὺ Ὀρφανῶν καὶ Δοξαρά (30 ΝΔ, 21 ΝΔ Λαρίσης) συρμὸς 948 προσέκρουσε ἐπὶ νάρκων. Ἀτμομηχανὴ καὶ τὰ 4 πρῶτα ἐπιβατικὰ βαγόνια ἐξετροχιάσθησαν. Μέχρι τοῦδε 3 νεκροὶ καὶ περίπου 50 τραυματῖαι. Βοηθητικὴ ἀμαξοστοιχία ἀνεχώρησεν ἀπὸ Λαρίσης 01.15 ὥραν, πρεστατευτικὴ τῆς γραμμῆς ἀμαξοστοιχία 02.08 ὥραν πρὸς τὸν τόπον τοῦ δυστυχήματος.

28) 3-5-44. 18 χλμ. ΒΔ Κορίνθου ἀνετινάχθη σιδηροδρομικὴ γέφυρα.

29) 7-5-44. 8 χλμ. ΝΑ Μεγαλοπόλεως καὶ περίπου 22 χλμ. ΒΔ Ξυλοκάστρου ἀνετινάχθη σιδηροδρομικὴ γέφυρα.

30) Γενικὸν σταθμαρχεῖον Πελοποννήσου ἀναφέρει: 6-5-44, 09.00 ὥραν, συρμὸς μεταξὺ Ρουτσίου καὶ Λεονταρίου προσέκρουσεν εἰς νάρκην, ἀτμομηχανὴ ἐξετροχιάσθη, ἀνετράπησαν 3 φορτωμένα βαγόνια. Δύο Γερμανοὶ στρατιῶται, ἕνας Ἕλληνας συνοδὸς ἀμαξοστοιχίας νεκροί. Ἄγνωστη ἡ τύχη τοῦ ὑπολοίπου ἑλληνικοῦ προσωπικοῦ τῆς ἀμαξοστοιχίας.

31) Κομαντατούρα μεταφορῶν Ἀθηνῶν ἀναφέρει: 6-5-44, 02.30 ὥραν, μεταξὺ Λίγια — Δερβένι (45 χλμ. ΒΔ Κορίνθου) ἀνετινάχθη σιδηρὰ γέφυρα μήκους 40 μέτρων. Ἡ γραμμὴ ἀπεκλείσθη ἐπὶ τοῦ παρόντος.

32) Σιδηροδρομικαὶ γέφυραι εἰς τὴν Κόρινθον καὶ 11 χλμ. ΒΔ Ξυλοκάστρου ἀνετινάχθησαν. Συγχρόνως νέα καταστροφὴ διαρκείας τῶν τηλεφωνικῶν γραμμῶν Κορίνθου — Πατρῶν (8-5-44).

33) 13-5-44. 5.50 ὥρα, ἀνατίναξις γραμμῶν μικροῦ μήκους μεταξὺ Λιτοχωρίου — Κατερίνης.

34) 17-5-44. Δολιοφθορὰ ἐπὶ τῆς γραμμῆς Λιανοκλάδι — Θῆβαι.

35) 17-5-44, 03.00 ὥρα. Ἀτμομηχανὴ 84 μεταξὺ Οἰνός — Ἀφιδνῶν προσέκρουσε ἐπὶ νάρκης. Δὲν ὑπάρχουν ἀπώλειαι εἰς ἔμψυχον καὶ ἄψυχον ὑλικόν.

36) 17-5-44. Σταθμὸς Ἀσέας, δεξαμενὴ καὶ ὑδραντλία κατεστράφησαν ὑπὸ τῶν συμμοριτῶν ὀλοκληρωτικῶς. Ἡ γραμμὴ Τρίπολις

— Μεγαλόπολις δὲν λειτουργεῖ προσωρινῶς.

37) 19-5-44. Συρμὸς μεταξὺ Ἑλληνικοῦ καὶ Τιθωρέας, προσέκρουσε ἐπὶ νάρκης. Ἡ γραμμὴ κατεστράφη σὲ 13 σημεία.

38) 20-5-44, 23.00 ὥρα, στρατιωτικὴ ἀμαξοστοιχία 948 μεταξὺ Ξυνιά καὶ Θέρνης, 25 χλμ. βορείως Λαμίας, προσέκρουσεν ἐπὶ νάρκης. Ἐξετροχιάσθησαν ἀτμομηχανὴ καὶ 3 βαγόνια. Ὁ συρμὸς μετὰ τὸν ἐκτροχιασμὸν ἐβλήθη. Ἐκ τῶν δύο τεθωρακισμένων δρασινῶν, ποὺ ἔσπευσαν εἰς βοήθειαν ἀπὸ τὸν Δομοκόν, ἡ μία ἀνετινάχθη ὡσαύτως διὰ νάρκης εἰς τὸν τόπον τοῦ ἀτυχήματος. Μέχρι τοῦδε ὁ ἀριθμὸς τῶν τραυματιῶν ἀνέρχεται εἰς 40. Ἀποκλεισμός τῆς γραμμῆς πρὸς τὸ παρὸν ἐπὶ 24 ὥρας.

39) 23-5-44, 00.35. Ἐπὶ τῆς γραμμῆς Πατρῶν — Πύργου παρὰ τὴν Μανωλάδα, 40 χλμ. ΝΔ Πατρῶν, ἀνετινάχθη σιδηροδρομικὴ τροχιὰ μήκους 60 μ.

40) 24-5-44, ὥρα 01.00. Μεταξὺ Λιδέας καὶ Γραβιάς (25 χλμ. νοτίως Λαμίας), ἀνετινάχθησαν τρεῖς ἐπὶ μέρους σιδηροτροχιαί. Ἡ γραμμὴ ἀπεκατεστάθη καὶ πάλιν τὴν 05.00 ὥραν.

41) 24-5-44, ὥρα 23.40. Ἀνατίναξις γραμμῶν ἐπὶ τοῦ 320 χλμ., 2 χλμ. ΝΔ βάσεως Δοξαρά — νότου. Δύο νεκροὶ — Ἄγγλοι προφανῶς — θύματα τῆς ἀνατινάξεως. Εὐρέθησαν δύο ὀπλοπολυβόλα.

42) 25-5-44, ὥρα 02.40. Ἐπὶ τῆς μὴ λειτουργούσης γραμμῆς Πύργου — Ζευγολαπιῶν (10 χλμ. ΝΑ Πύργου) ἀνετινάχθη ὑπὸ συμμοριτῶν σιδηροδρομικὴ γέφυρα μήκους 300 μέτρων.

42α) Νῦξ 25)26-5-44. Μεταξὺ τῶν σιδηροδρομικῶν σταθμῶν Καλύβια καὶ Φανάριον — Μαγούλα (55 χλμ. ΝΔ Λαρίσης) ἀνετινάχθη ἡ σιδηροδρομικὴ γραμμὴ εἰς 10 σημεία. Κατεστράφησαν σιδηροτροχιαὶ μήκους 50 μέτρων. Ἐκόπησαν αἱ τηλεφωνικαὶ γραμμαὶ καὶ ἐκόπη διὰ πριονίου ἕνας στῦλος ἀγωγός. Διάρκεια τοῦ ἀποκλεισμοῦ τῆς γραμμῆς μία ἡμέρα.

43) Νῦξ 25)26-5-44. Σιδηροδρομικὴ γέφυρα δευτερευούσης γραμμῆς πλησίον τῆς θέσεως Στεφονοσαῖοι (6 χλμ. νοτίως σταθμοῦ Τρικάλων) ἐπὶ τῆς γραμμῆς Νέα Φάρσαλος — Καλαμπάκα κατεστράφη δι' ἀνατινάξεως.

44) 27-5-44. Σιδηροδρομικὴ γραμμὴ 4 χιλ. ΒΑ Μανωλάδος ὑπέστη ἐλαφρὰς ζημίας δι' ἀνατινάξεως.

45) 27-5-44, ὥρα 20.00. Νέα ἀνατίναξις ἐπὶ τῆς γραμμῆς Καρδίσης — Τρικάλων, μεταξὺ Φαναρίου — Μαγούλας, ἀγνώστου μέχρι τοῦδε ἐκτάσεως. Ἐλεγχος τῆς γραμμῆς ἐπὶ τοῦ παρόντος ἀδύνατος, ἔνεκα ἐχθρικῶν πυρῶν. Ἡ ἐργατικὴ ἀμαξοστοιχία Καρδίσης — Τρικάλων ἐβλήθη σφοδρῶς καὶ ἐξακολούθητικῶς διὰ τυφεκίων καὶ πολυβόλων καὶ τὴν αὐτὴν ὥραν 15.40, μεταξὺ Φαναρίου καὶ Φανάρι — Μαγούλας. Δὲν ἐσημειώθησαν ἀπώλειαι.

46) 29-5-44. Ἡ γραμμὴ μεταξύ Καρδίτσης καὶ Φαναρίου ἀνετινάχθη ὑπὸ συμμοριτῶν. Διάρκεια ἀποκλεισμοῦ τῆς γραμμῆς δὲν δύναται ἐπὶ τοῦ παρόντος νὰ καθορισθῇ.

47) 30-5-44, ὥρα 00.15. Σιδηροδρομικὴ γέφυρα πλησίον Δικαίας (43 χλμ. ΒΔ Δημοτικῶν) ἀνετινάχθη ὑπὸ συμμοριτῶν. Ἡ σιδηροδρομικὴ συγκοινωνία γίνεται διὰ τῶν συμμοριτῶν, τὸ συγκοινωνιακὸν κώλυμα θὰ διαρκέσῃ περὶ τὰς 5 ἡμέρας, καθ' ἃ ὑπολογίζεται.

48) 2-6-44. Σιδηροδρομικὴ γραμμὴ Βόλου — Φαρσάλου, 7 χλμ. ἀνατολικῶς Ὀρμᾶν — Μαγούλα, ἀνετινάχθη ὑπὸ συμμοριτῶν. Βοηθητικὸς συρμὸς ἀναχωρήσεως ἐκ Βελεστίνου προσέκρουσε παρὰ τὴν Εἰρήνην ἐπὶ νάρκης.

49) 3-6-44. Ἐπὶ τῆς γραμμῆς Ἀθηνῶν — Θηβῶν πλησίον Αὐλώνος (30 χλμ. ΝΑ Θηβῶν) συρμὸς Μ 85 ἐξετροχιάσθη ἔνεκα δολιοφθορᾶς εἰς τὰς σιδηροτροχιάς. Ἐτραυματίσθησαν 2 Γερμανοὶ στρατιῶται. 30 μέτρα τοῦ καταστρώματος τῆς γραμμῆς ὑπέστησαν ζημίας. Κατεστράφησαν αἱ τηλεφωνικαὶ γραμμαί.

50) 3-6-44. Δυναμιτιστικὴ ἐπίθεσις ἐναντιὸν ἐμπορικῆς ἀμαξοστοιχίας ἀνατολικῶς Αὐλώνος 31 χλμ. Β. Ἀθηνῶν.

51) 30-5-44, ὥρα 23.30. Σιδηροδρομικὴ γραμμὴ ἐπὶ τοῦ 13 χλμ. πλησίον Λουτρῶν (13 χλμ. Α Δεδέαγατς) ἀνετινάχθη ὑπὸ συμμοριτῶν. Διεκόπη ἡ σιδηροδρομικὴ ἐπικοινωνία Δημοτικῶν — Δεδέαγατς.

52) 4-6-44. Ἀνετινάχθη ἡ σιδηρ. γραμμὴ 7 χλμ. ΝΑ Λεβαδείας.

53) 3-6-44, ὥρα 23.30. Ἐπὶ τῆς γραμμῆς Θηβῶν — Λιανοκλαδίου παρὰ τὴν Ἀλκομένην (30 χλμ. Δ. Θηβῶν) ἡ ἀμαξοστοιχία Μ 77 προσέκρουσε ἐπὶ νάρκης. Ὑπέστη βλάβας κατὰστρώμα γραμμῆς μήκους 100 μέτρων. Δὲν ὑπάρχουν ἀνθρώπινα θύματα, οὔτε καὶ ὑλικάι ζημίαι. Ἀποκλεισμὸς γραμμῆς ἐπὶ 5 ὥρας.

54) 4-6-44, ὥρα 22.40. Ἐπὶ τοῦ 131 χλμ. τῆς γραμμῆς Λιανοκλαδίου — Νέων Θηβῶν (125 χλμ. ΒΔ Θηβῶν) ὑπέστη ζημίας δι' ἀνατινάξεως ὁ συρμὸς Μ. 79. Διεπιστώθησαν 3 - 4 σημεία ἀνατινάξεως. Ὁ συρμὸς δὲν ἐξετροχιάσθη. Διάρκεια ἀποκλεισμοῦ γραμμῆς περὶ τοῦ 5 ὥραι.

55) 4)5-6-64, ὥρα 01.15'. Κατὰ τῆς ἐμπορικῆς ἀμαξοστοιχίας 627 μεταξύ Ἀγ. Θεοφάνων καὶ Καλαμάκι ἐπὶ τῆς γραμμῆς Ἀθηνῶν — Κορίνθου καὶ ἐπὶ τοῦ 82,6 χλμ., ἀπὸ τῆς ἀνατινάξεως διὰ τηλεκινήτου νάρκης. Ἐτραυματίσθησαν ἐλαφρῶς ἓνας Γερμανὸς στρατιώτης καὶ δύο Ἕλληνες σιδηροδρομικοί. Κατεστράφη ἓνα βαγόνι - ψυγεῖον μὲ κονσέρβας καὶ ὑπέστη ζημίας ἓνα βαγόνι ἐμπορευμάτων. Συνετρίβησαν δύο ἀνθρακοφόρα βαγόνια καὶ ἐξετροχιάσθησαν δύο προστατευτικὰ ἀναστρέφοντα, καθὼς καὶ δύο ἀτμομηχαναί. Κατεστράφησαν ἐγκαταστάσεις σιδηροτροχιῶν μήκους 30 μέτρων. Ὑπολογίζεται ὅτι ἡ γραμμὴ εἶναι δυνατόν νὰ χρησιμοποιηθῇ καὶ πάλιν παρὰ τὴν διάρκειαν τῆς 5ης Ἰουνίου.

56) 5-6-44. Μεταξὺ τῶν σιδηροδρομικῶν

σταθμῶν Πλατάνου καὶ Τραπέζης ἐπὶ τῆς γραμμῆς Κορίνθου — Πατρῶν (55 χλμ. ΒΔ Κορίνθου) ἀνετινάχθη μία γέφυρα. Διάρκεια ἀποκλεισμοῦ τῆς γραμμῆς ἄγνωστος.

57) 6-6-44, ὥρα 01.15. Μεταξὺ Ἀλκομένης καὶ Πέτρας (25 χλμ. ΒΔ Θηβῶν) διεπιστώθη ἀνατινάξις γραμμῶν. Ἐξερριζώθησαν σιδηροτροχιαὶ μήκους 5 μέτρων. Δὲν ὑπάρχουν τραυματιαί.

58) 7-6-44, ὥρα 11.20. Συρμὸς Ρ 114 ἐπὶ τῆς δευτερευούσης γραμμῆς Βόλου — Παλαιοφαρσάλου (20 χλμ. Δ. Βόλου) προσέκρουσε ἐπὶ 3 ναρκῶν, ὑποστὰς ἐπίθεσιν ἀνταρτῶν. Ἐξετροχιάσθησαν 2 ἀτμομηχαναὶ καὶ 11 βαγόνια, ἐνῶ πολλὰ ἄλλα ὑπέστησαν βλάβας. Κατεστράφησαν σιδηροτροχιαὶ μήκους 50 μέτρων. Νεκροί: 1 στρατιώτης τῶν Ἑς - Ἑς. 1 Ἕλλην σιδηροδρομικὸς καὶ 4 Ἕλληνες ἐπιβάται. Τραυματιαί: 1 στρατιώτης τῶν Ἑς - Ἑς, καὶ 2 Ἕλληνες σιδηροδρομικοί.

59) 7-6-44, ὥρα 08.00. Συρμὸς 101 ἐπὶ τῆς γραμμῆς Μεσολογγίου — Ἀγρινίου (15 χλμ. Β. Μεσολογγίου) ἀνετινάχθη διὰ ναρκῶν. Ἀνετράπησαν ἡ ἀτμομηχανὴ καὶ 4 βαγόνια. Νεκροί: ἓνας Γερμανὸς στρατιώτης, τρεῖς βαρέως τοαυματισμένοι καὶ 10 ἐλαφρῶς. Ἐπίσης ἐτραυματίσθησαν βαρέως ἓνας Ἕλλην θερμαστής καὶ ἓνας Ἕλλην ὑπάλληλος.

60) 8-6-44. Συρμὸς πλησίον Ἀρτουάν(;) (25 χλμ. ΝΔ Βόλου) προσέκρουσε ἐπὶ νάρκης. Ταυτοχρόνως ἰσχυρὰ ἐπίθεσις τῶν συμμοριτῶν κατὰ τοῦ συρμοῦ. Ἐξησφαλίσθησαν αἱ ἐργασίαι ἐκκαθαρίσεως.

61) 13-6-44. Ἐπίθεσις συμμοριτῶν ἐπὶ τῆς γραμμῆς Θηβῶν — Λεβαδειᾶς κατὰ τῆς ἀμαξοστοιχίας. Ἐτραυματίσθησαν δύο χωροφύλακες, ἓνας ἄλλος ἀπήχθη.

62) Ἀνατινάξις 2 ἀμαξοστοιχιῶν δευτερευούσης γραμμῆς Βόλου — Παλαιοφαρσάλου. Ἡ σιδηροδρομικὴ ἐπικοινωνία Βελεστίνου — Παλαιοφαρσάλου ἐσταμάτησε.

63) 16)17-6-44. Οἱ σιδηροδρομικοὶ σταθμοὶ Ἀγυιᾶς(;) καὶ Θερμῶν (20 καὶ 15 χλμ. Ν. Δομοκοῦ) ὑπέστησαν ἐπίθεσιν, αἱ γραμμαὶ ἀνετινάχθησαν. Ἐβλήθησαν διὰ πυρῶν αἱ δάσεις Κιφέρα καὶ Δερέλλι.

64) 18-6-44. Ἀνετινάχθη σιδηροδρομικὴ γέφυρα καὶ ἡ ὁδὸς ΒΔ Καλαμάτας.

65) 17-6-44. Κατὰ τὴν ἀναχώρησιν τοῦ στρατιωτικοῦ συρμοῦ 1848 ἐξ Ἀθηνῶν, ἀπὸ τοῦ σταθμοῦ Λαρίσης, δολιοφθορὰ εἰς τὴν ἀτμομηχανὴν δι' ἐκρηκτικῆς ὕλης, ἡ ὁποία καὶ προεκάλεσε ζημίας εἰς τὴν ἀτμομηχανήν. Ὁ ὁδηγὸς καὶ ὁ θερμαστής ἐτραυματίσθησαν βαρέως.

66) 19-6-44, ὥρα 22.35. Συρμὸς Μ 83 ἐπὶ τῆς γραμμῆς Λάρισα — Θεσσαλονικὴ πλησίον τῆς Λεπτοκαρυᾶς (50 χλμ. ΒΑ Λαρίσης) προσέκρουσε ἐπὶ νάρκης. 3 σημεία ἀνατινάξεως, ἐκτροχιασμὸς 15 βαγονίων. Ἀτμομηχανὴ ὑπέστη ζημίας. Δὲν ὑπάρχουν τραυματιαί.

67) 20-6-44, ὥρα 01.45'. Συρμὸς Μ 36 ἐπὶ τῆς γραμμῆς Θεσσαλονικὴ — Λάρισα,

πλησίον Ἀλιάκμονος (35 χλμ. ΝΔ Θεσσαλονίκης) προσέκρουσε ἐπὶ νάρκης. Ἐξετροχιάσθησαν 10 βαγόνια, διεπιστώθησαν 8 σημεία ἀνατινάξεων. Δὲν ὑπάρχουν ἀπώλειαι.

68) 23-6-44, ὥρα 00.25'. Ἐπὶ τοῦ χλμ. 268,5 (ΒΔ τῆς λίμνης Ξυνιά) προσέκρουσε ἄδεια ἀμαξοστοιχία ἐπὶ νάρκης. Ἐξετροχιάσθησαν μία ἀτμομηχανὴ καὶ τρία βαγόνια.

69) 26-6-44. Εἰς τὸν σταθμὸν Αἰτωλικοῦ (10 χλμ. Μεσολογγίου) ἀνετινάχθη ἀμαξο-

στοιχία. Αἱ ἡμέτεραι ἀπώλειαι σημαντικά.

70) 26-6-44. Παρὰ τὴν Οἰνόνην (35 χλμ. Β. Ἀθηνῶν) ἐβλήθη ἀμαξοστοιχία ἀνεπιτυχῶς μετὰ τὴν ἀνατίναξιν τῆς διὰ νάρκης.

(Πήραμε τὸν κατάλογο ἀπὸ τὸ βιβλίον τοῦ Πολ. Ἐνεπεκίδη «Ἡ Ἑλληνικὴ Ἀντίστασις (1941 - 1944) ὅπως ἀποκαλύπτεται ἀπὸ τὰ μυστικὰ ἀρχεῖα τῆς Βέρμαχτ εἰς τὴν Ἑλλάδα»).

ΣΤΗΝ ΕΠΙΘΕΩΡΗΣΗ ΤΕΧΝΗΣ

Μπορεῖτε νὰ βρῆτε

ΟΛΗ ΤΗ ΣΕΙΡΑ ΤΩΝ ΤΟΜΩΝ ΤΗΣ

ΖΩΓΡΑΦΙΚΗ

Γ. ΓΟΥΝΑΡΟΠΟΥΛΟΥ	Μία λιθογραφία	Δρχ. 100
Γ. ΣΙΚΕΛΙΩΤΗ	» » Τετράχρωμη »	150
»	» » Μονόχρωμη »	100
	ΟΙ ΔΥΟ ΜΑΖΙ	Δρχ. 200

Ἐπίσης τὰ τελευταῖα ἀντίτυπα ἀπὸ τὰ

ΔΕΚΑ ΧΑΡΑΚΤΙΚΑ

(Ἀστεριάδη, Βασιλείου, Κανέλλη, Κατράκη, Μανουσάκη, Μόραλη, Παπαδημητρίου, Τάσσου, Τσαρούχη, Χατζηκυριάκου, Γκίκα)

Ὁ Ναὸς τῆς Ἀντίκυρας καὶ ἡ ἱστορία τῆς ἐξαφάνισής του



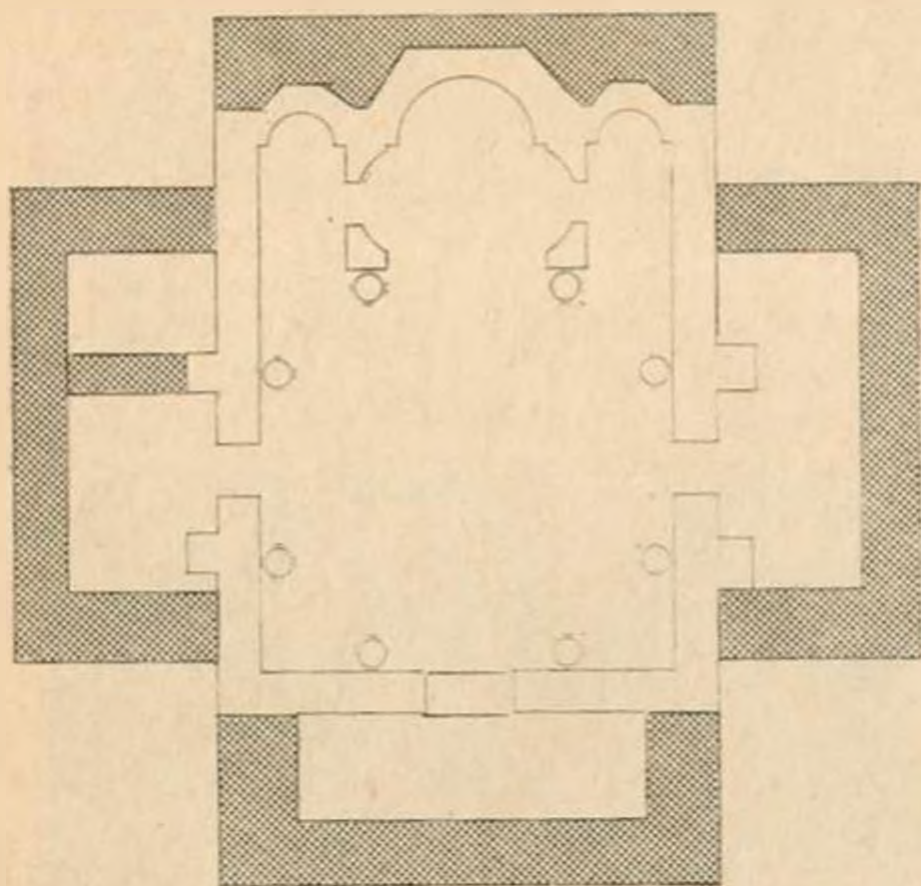
Τεμάχια ἀπὸ τὸν γλυπτὸ διάκοσμο.

Στὸν καθημερινὸ τύπο δημοσιεύθηκε ἡ συγκλονιστικὴ ἀποκάλυψη, ὅτι κατὰ τὴν κατασκευὴ τοῦ ἐργοστασίου Ἀλουμινίου ὁρέθηκε καὶ τελικὰ ἰσοπεδώθηκε πολὺτιμο δυζαντινὸ μνημεῖο. Γιὰ τὸ θέμα αὐτὸ καὶ γιὰ τὴν ἀξία τοῦ χαμένου πιά μνημείου ζητήσαμε νὰ μᾶς γράψει σχετικὸ ἄρθρο ὁ συνεργάτης μας κ. Μιχ. Δωρῆς, πὺ ἀποκάλυψε τὸ ἀνοσιούργημα.

Στὴν παραλία τοῦ κόλπου τῆς Ἀντίκυρας, κάτω ἀπὸ τὴν Ἀκρόπολη τῆς ἀρχαίας Μεδεώνος, στὴν καρδιὰ τοῦ πανάρχαιου ελαιώνα τοῦ μοναστηριοῦ τοῦ Ὁσίου Λουκά τοῦ Στειρίτη, καὶ ἀκριδῶς στὴ θέση Πύργος (κοντὰ στὰ σημερινὰ κτίσματα τοῦ μετοχιοῦ) ἀποκαλύφθηκε στὰ 1962 ἀπὸ τὰ μηχανήματα τῆς ἐταιρίας Ἀλουμινίου, πὺ ξεχέρσωσαν τὴν περιοχὴ γιὰ τὴν ἐγκατάσταση τοῦ ἐργοστασίου, ἐρείπια δυζαντινοῦ ναοῦ, τάφοι καὶ ἄλλα προσκτίσματα μικρότερης σημασίας.

Εὐθὺς ἐξ ἀρχῆς ἡ Ἐταιρία Ἀλουμινίου ἐπεδίωξε τὸ ξεθεμέλιωμα τοῦ ναοῦ καὶ δυστυχῶς πολλοὶ ἦσαν ἐκεῖνοι πὺ βοήθησαν εἴτε

μὲ τὴν συνεργασία εἴτε μὲ τὴν ὑποχώρηση, τὴν ἀνοχὴ καὶ τὴν σιωπὴ τους στὴν ἐπιτυχία τῆς ἐγκληματικῆς αὐτῆς ἐπιδίωξης. Ὁ ναὸς καὶ τὰ ἄλλα εὐρήματα (προσκτίσματα, τάφοι, λιοτρίβια, ψηφιδωτὰ καὶ ἄλλα) πὺ μαρτυροῦσαν μιὰ συνέχεια στὴν ἱστορία τοῦ ελαιώνα ἀπὸ τοὺς ρωμαϊκοὺς χρόνους μέχρι σήμερα, ἰσοπεδώθηκαν παρ' ὅλον ὅτι τὸ Ἀρχαιολογικὸ Συμβούλιο μὲ τὴν πράξη τοῦ 15)63 παραδέχεται τὴν μεγάλη ἀξία τῶν εὐρημάτων καὶ δὲν ἐπιτρέπει τὴν καταστροφὴ τους. Ὑστερα ἀπ' αὐτὰ ἡ ἀρμόδια εἰσαγγελικὴ ἀρχὴ βάσει τοῦ νόμου 5351)32 «περὶ καταστροφῆς ἀρχαιοτήτων» μπορεῖ καὶ πρέπει



Κάτοψη του κυρίως Ναού.

νά επέμβει για την ανακάλυψη τῶν ἠθικῶν καὶ φυσικῶν αὐτουργῶν καὶ τὸν καταμερισμὸ τῶν εὐθυνῶν ἐνὸς ἐκάστου. Καὶ ἡ τιμωρία τους πρέπει νὰ εἶναι παραδειγματική. Γιατὶ καὶ τὸ ἔγκλημα ποὺ ἔγινε σὲ θάρος τῆς ἑλληνικῆς παράδοσης, τοῦ ἑλληνικοῦ πολιτισμοῦ, τῆς ἑλληνικῆς ἱστορίας εἶναι βαρύτερο. Χωρὶς καμιά ἀμφιβολία ἢ μελέτη τοῦ ναοῦ, ἂν γινόταν, θὰ ἀποτελοῦσε τὴ μεγαλύτερη προσφορὰ — ἀπὸ τὴν ἐποχὴ τῶν ἐρευνῶν τοῦ Millet — στὴν ἱστορία τῆς βυζαντινῆς ἀρχιτεκτονικῆς γενικότερα καὶ εἰδικότερα καταπληκτικὸ ντοκουμέντο γιὰ τὴν ἱστορία τῆς περιοχῆς καὶ γιὰ τὴν ἱστορία τῶν κτισμάτων τῆς Μονῆς τοῦ Ὁσίου Λουκά. Στοιχεῖα ἐπιγραφικὰ γιὰ τὴν χρονολόγησιν τοῦ κτίσματος δὲ βρέθηκαν ἀλλὰ κατὰ πάσα πιθανότητα εἶναι σύγχρονος τοῦ καθολικοῦ τῆς Μονῆς, δηλαδὴ τῶν ἀρχῶν τοῦ ΙΑ' αἰῶνα.

Τὸ ἱστορικὸ πλαίσιο τῆς ἐποχῆς αὐτῆς καὶ τῶν μετέπειτα χρόνων μᾶς τὸ δίνει χαρακτηριστικὰ τὸ «Χρονικὸ τοῦ Γαλαξειδιοῦ», γειτονικῆς πολιτείας, γραμμένο ἀπὸ τὸν καλόγερο Εὐθύμιον Πενταγιώτη.

1. Τὸν καιρὸ τῆς βασιλείας Κωνσταντίνου Ρωμάνου, ἀγριωποὶ καὶ χριστιανομάχοι ἄνθρωποι, Μπολγάροι λεγάμενοι, ἐμπήκασιν στὴν Ἑλλάδα καὶ ἀπὸ σπαθίου καὶ κονταρίου ἐχαλάσασιν τοὺς Χριστιανούς.¹

15. Ὑστερα ἀπὸ κάμποσα (χρόνια), μία λοιμικὴ ἀσθένεια, πανούκλα διαβολικὴ, ἐρμάζοντας πολλὰς πολιτείας, ἔποιε ἐξολόθρεμα καὶ κατὰ τὰ μέρη Σαλόνου, Λιδόρικι καὶ Ἐπαχτοῦ καὶ Γαλαξειδί...²

16. Περνόντας καιρὸς, ἤρθασιν ἄλλοι πει-

ρατές, ἐνδεδυμένοι τομάρια, ὡσὰν ἀρκούδες καὶ τρώγοντας ἄψητα κρέατα, ὡσὰν θεριά. Καὶ ἄνθρωποι ζωντανοὺς στὴ σούβλα ἐψήσασιν. Καὶ ἐσκλαβώσασιν οὐλὴ τὴν Ἑλλάδα.³

19. Περνόντας χρόνια εἴκοσι, φλότα ἀρμομέντα ἀπὸ τὰ μέρη τῆς Νταλμάτζιας καὶ Μπρίντεζι ἐμπλοκάρασιν τὸν Ἐπαχτο.⁴

24. Ἐτότες γοῦν ἐρήμαξε ἡ χώρα καὶ οἱ ἄνθρωποι ἐπήρασιν τὰ βουνὰ καὶ τὰ λαγκάδια. Καὶ ἐχτίσασιν σπίτια ἀπάνου στὲς κορυφὰς τοῦ (βουνοῦ).⁵

34. Σ' ἐκείνους τοὺς χρόνους ἐπήρασιν οἱ Φράγκοι τὴν ἐξακουσμένην Κωνσταντινούπολη καὶ ἐπήρε καθένας στὸ μερίδι τῆς χώρας καὶ βιλαέτια περισσὰ. Καὶ ἓνας ἀπὸ τῆ Σαλονίκη, Φράγκος Βασιλέας, ἐπέειρε καὶ τὰ Σάλωνα, χώρα παμπάλαια καὶ ἐξακουστὴ στῶν Ἑλλήνων τὸν καιρὸ.⁶

Ἀκολουθοῦν σὰν σημαντικὰ γεγονότα οἱ πόλεμοι τοῦ Δεσπότη τῆς Ἠπείρου ἐνάντια στοὺς Φράγκους, ἡ ἐπιδρομὴ τῶν Καταλάνων (1310) καὶ ἡ ἐπιδρομὴ τῶν Τούρκων τὸ 1397. Πολὺ σύντομα, στὰ 1460, «ἐσηκώσασιν οἱ Ρωμαῖοι ἄρματα στοὺς Τούρκους» καὶ πάλι στὰ 1571. Στὰ 1580 ἡ περιοχὴ καταστρέφεται ἀπὸ σεισμούς. Στὰ 1657 γίνεται ἐπιδρομὴ τῶν πειρατῶν τῆς Μπαρμπαριᾶς. Στὰ 1687 ἡ περιοχὴ ξεσηκώνεται μὲ τὴν βοήθειαν τῶν Βενετσιάνων καὶ πάλι στὰ 1770 ὅταν φτάνει στὴν Ἑλλάδα ὁ Ἀλέξης Ὁρλώφ καὶ διαπιστώνει:

«...πόσον πάσχει ἡ ἀγία τοῦ Χριστοῦ ἐκκλησία καὶ πόσον βασανίζονται ἀπὸ τὸ ἄπιστον γένος τῶν Τούρκων οἱ ὁμόπιστοι Ρωμαῖοι...»

Καὶ ὄχι μόνον ἀπὸ τοὺς ἄπιστους ἀφοῦ:

«...οἱ διδάσκαλοι δὲν ἐπρόφεραν τὸ ὄνομα τῆς ἐλευθερίας ἀπὸ τὸν φόβον μήπως καὶ τοὺς ἀκούσωσιν οἱ προεστοὶ ἢ οἱ ἀρχιερεῖς καὶ τοὺς κηρύξωσιν ὡς ἀθέους...»⁷

Στὰ τέλη τοῦ 18ου αἰῶνα νέες ἀναστατώσεις:

«Γραφαὶ ἀπὸ πολλὰ μέρη τῆς Ρούμελης, κηρύττουν τὴν εὐτυχίαν τῶν ραγιαδῶν ὑπὸ τὴν ἡγεμονίαν τοῦ ἡγεμόνος πάσης Ἠπείρου τοῦ Πασᾶ Ἰωαννίνων Ἀλῆ...»⁸

Στὴν αὐτὴ τοῦ Ἀλῆ καὶ στὸ στρατὸ τοῦ μαθητεύσαν πολλοὶ ἀπὸ τοὺς ὀπλαρχηγοὺς τῆς Ρούμελης. Ὁ Κατζαντώνης, ὁ Καραϊσκάκης, Ὁ Αντρούτσος, ὁ Θανάσης Διάκος, ἀρματωλὸς Λειβαδιάς τίς παραμονές τῆς ἐπανάστασης. Κατὰ τὰ τέλη Μαρτίου 1821 συνέρχονται στὴ Μονὴ τοῦ Ὁσίου Λουκά πρό-

κριτοι καὶ γέροντες, ὁ ἐπίσκοπος Σαλώνων Ἡσαΐας, ὁ ἐπίσκοπος Ταλαντίου Νεόφυτος καὶ ὁ Διάκος καὶ κηρύττουν τὴν ἐπανάσταση. Ἀμέσως μετὰ τὴν συνέλευση αὐτὴ ὁ Διάκος ἀναγνωρίζοντας τὸν πραγματικὸν χαρακτήρα τοῦ ξεσηκωμοῦ, ἀπελευθερωτικὸ καὶ κοινωνικό, διατάζει τοὺς χωρικοὺς νὰ σκοτώσουν τοὺς ὑπενοικιαστῆς τῶν προσόδων καὶ ὁ ἴδιος καταλαμβάνει τὸ Δίστομο αἰχμαλωτίζοντας τοὺς Τούρκους καὶ τὸν Ζαπίτην ἀδελφὸ τοῦ Βοεδόδα τῆς Λειβαδιᾶς.

Τὸ γεγονός ὅτι ἡ σημαντικότερη αὐτῆ συνέλευση συνέρχεται στὸ Μοναστήρι τοῦ Ὁσίου Λουκᾶ δὲν εἶναι τυχαία, γιατί ἀναμφισβήτητα αὐτὸ εἶναι τὸ πνευματικὸ κέντρο τῆς περιοχῆς, ἰδρυμένο στὰ χρόνια τῶν Μακεδόνων καὶ προικισμένο μὲ τὸ τεράστιο μετόχι στὸν ἐλαιώνα τοῦ κόλπου τῆς Ἀντίκυρας, καὶ μὲ ἄλλα στὴν Καλαμιώτισσα, στὸν Ἅγιο Νικόλαο στὰ Καμπιά, στὸν Ἅγιο Λουκᾶ τῆς Εὐβοίας.

Τὸ καθολικὸ τοῦ κεντρικοῦ μοναστηριοῦ τοῦ Ὁσίου Λουκᾶ στὴ Φωκίδα, ὁ πασίγνωστος τυπικὸς ὀκταγωνικὸς ναὸς εἶναι θεμελιωμένος πάνω σ' ἓνα συγκρότημα πεσσῶν μεταξὺ τῶν ὁποίων δημιουργεῖται κρύπτη, τὸ παρεκκλήσι τῆς Ἁγίας Βαρβάρας ὅπου καὶ ὁ τάφος τοῦ Ὁσίου.

Τὸ ἴδιο σύστημα θεμελίωσης ἔχει χρησιμοποιηθεῖ στὴν Παναγία, στὴν Τράπεζα καὶ στὸν ὀκταγωνικὸ ναῖσκο (μετέπειτα κωδωνοστάσιο) τοῦ μοναστηριοῦ καὶ στὸν Ἅγιο Νικόλαο στὰ Καμπιά.

Ἐπίσης ὁ ναὸς τοῦ μετοχίου τοῦ κόλπου τῆς Ἀντίκυρας ἔχει θεμελίωση διαμορφωμένη σὲ κρύπτη ποὺ καταλαμβάνει ὄχι μόνον τὴν ἐπιφάνεια τῆς κάτοψης ἀλλὰ καὶ πλευρικὰ διαμερίσματα ὥστε ὁ ναὸς νὰ δίνει τὴν ἐντύπωση διόροφου κτιρίου, ἀφοῦ τὸ ὑπόγειο εἶναι σημαντικὰ ὑπερυψωμένο ἀπ' τὴν ἐπιφάνεια τοῦ ἐδάφους.

Τὸ σύστημα τοιχοποιίας ἦταν βασικὰ τὸ πλινθοπερίκλειστο. Οἱ χώροι τοῦ ὑπόγειου ἦσαν ἐπισκέψιμοι καὶ μὲ κάποια (δὲν προσδιορίστηκε) χρῆση, ἀφοῦ οἱ πιὸ πολλοὶ βρέθηκαν στρωμένοι μὲ πλάκες ὀπτῆς γῆς. Ἀνασκάφηκαν τάφοι καὶ στὸν βορεινὸ πλευρικὸν ὄχι μόνον βρέθηκε πηγάδι μὲ δεξαμενὴ παλαιότερης κατασκευῆς ἀπὸ τὸ ὑπερκείμενο κτίριο.

Τυπολογικὰ παρουσίαζε μιὰ παραλλαγὴ τοῦ ἡπειρωτικοῦ ὀκταγωνικοῦ τύπου μεγάλης σημασίας καὶ ἡ παρουσία του θὰ διευκρίνιζε πολλὰ ἀμφισβητούμενα καὶ σκοτεινὰ σημεῖα τῆς μελέτης τοῦ τύπου αὐτοῦ.

Ὅπως φαίνεται καὶ ἀπὸ τὴν κάτοψη τοῦ κυρίως ναοῦ παρουσίαζε ὁμοιότητες γενικῶν ἀναλογιῶν μὲ τοὺς ἄλλους ἡπειρωτικοὺς ὀκταγωνικοὺς. Δηλαδή:

1) Κυκλικὴ διαπλάτυνση τοῦ ἱεροῦ μὲ ἀβαθεῖς κόγχες (Ὁσίου Λουκᾶς, Ἅγ. Νικόλαος Καμπιά, Δαφνί, Σωτήρα Λυκοδήμου, Ἁγία Σοφία Μονεμβασίας) καὶ

2) Ἀντιρρίδες μορφῆς παραστάδων ἐξωτερικῶν στίς πλάγιες ὀψεις.



Τὰ ερείπια τοῦ Ναοῦ στὴν ἀρχὴ τῆς ἀνασκαφῆς.



Ἐνα ἀπὸ τὰ 8 κιονόκρανα ποὺ ἐβάσταζαν τὸ σύστημα τῆς καλύψεως τοῦ Ναοῦ.

Ἐνα ἀπὸ τὰ ὠραιότερα ἀνάγλυφα. Ἡ χρῆση τοῦ τεμαχίου ἐμεινε ἀγνωστή.





Πλήθος σκελετών βρέθηκαν εντοιχισμένοι. Ίσως να αποτελούν τεκμήριο χρονολόγησης. (Πανούκλα 1055 μ. Χ.).

Σάν ειδικά χαρακτηριστικά του μνημείου μπορούν να παρατηρηθούν:

1) Ἡ κατάργηση τῶν γωνιακῶν διαμερισμάτων καὶ παρεκκλησιῶν ποὺ ἐμφανίζουν τὸν ναό, σὲ κάτοψη μόνο, σάν νησιωτικό. Ἀπὸ τοὺς ἀνασκαφεῖς δὲν ἔγινε δυστυχῶς καμιά προσπάθεια νὰ ἀνευρεθοῦν τμήματα τοῦ ἐσωτερικοῦ διάκοσμου καὶ κυρίως τοῦ κοσμίτη ὥστε νὰ προσδιοριστεῖ ἡ γένεση (ὑψος καὶ θέση) καὶ μορφή τῶν ἡμιχωνίων ἀπὸ τὰ ἀνευρισκόμενα κατὰ τὴν ἀνασκαφή στοιχεῖα.¹⁰

2) Τὸ ὀκτάγωνο εἶναι ἀκανόνιστο καὶ ὁ τρούλος λίγο ἐλλειπτικός.

3) Ἡ κάλυψη τῶν διαμερισμάτων τοῦ ὑπογείου μὲ φουρνικά καὶ καμάρες ἀντὶ τῶν σταυροβολίων ποὺ ἐμφανίζονται στὸ Καθολικὸ τῆς Μονῆς.

4) Ἡ ἐνίσχυση τῶν τοπικῶν χαρακτηριστικῶν (ὅπως τὸ πλινθοπερίκλειστο σύστημα) καὶ ὑποχώρηση τῶν πρωτευουσιάνικων (ὅπως τὰ μεγάλα σύνθετα πλευρικά παράθυρα τοῦ Καθολικοῦ καὶ τοῦ Ἀγίου Νικολάου).

5) Οἱ ἐσωτερικοὶ κίονες εἶναι φέροντες ἐλεύθεροι καὶ ὄχι προσκεκολλημένοι διακοσμητικοί, ὅπως στὴν Νέα Μονὴ Χίου.¹¹

6) Τὰ πλευρικά διαμερίσματα στὶς Β., Ν.

καὶ Δ. πλευρὲς καὶ ἡ ἀπλή ἐνίσχυση τοῦ ἱεροῦ. Ὁ χαρακτηρισμὸς τους εἶναι δύσκολος. Ἴσως νὰ εἶναι καὶ σύγχρονα μὲ τὸν κυρίως ναὸ καὶ νὰ κατασκευάστηκαν μετὰ τὴν διαπίστωση ὠθήσεων τοῦ τεράστιου τρούλλου εἴτε σ' αὐτὸ τὸ ἴδιο μνημεῖο εἴτε στὰ ἀντίστοιχα τῆς περιοχῆς.

Τὸ ὑλικὸ κατασκευῆς τῶν ἐνισχύσεων αὐτῶν, προφανῶς προερχόταν ἀπὸ τὴν ὑπερκείμενο περιτοίχιση τῆς Μεδεῶνος καὶ ὀπωσδήποτε ὁ ναὸς μετατράπηκε σὲ ὄχυρὸ ἀπροσπέλαστο, ἀφοῦ τὸ μοναδικὸ ἄνοιγμα ποὺ ἀπέμεινε, στὴ δυτικὴ πλευρά, δὲν ἦταν μεγαλύτερο ἀπὸ 40 ἐκ. Χ 40 ἐκ. καὶ ἐπιμελέστατα καλυμένο καὶ προστατευμένο. Ἡ ἱστορία τῆς περιοχῆς ποὺ ἐκθέσαμε μὲ συντομία παραπάνω ἐξηγεῖ καὶ δικαιολογεῖ τὴν φρουριακὴ αὐτὴ μετατροπὴ τοῦ κτιρίου.

Ἐπίσης τὸ χαρακτηριστικὸ τῆς διαμόρφωσης τοῦ ναοῦ αὐτοῦ σὲ διόροφο κτίριο ἐνισχύει καὶ ὀριστικοποιεῖ τὴν ἄποψη ὅτι ἡ δημιουργία χώρων μὲ τὴν ὑποθεμελίωση εἶναι κανόνας στὰ κτίσματα τῆς Μονῆς τοῦ Ὁσίου Λουκά. Καὶ ἡ ὑπαρξὴ τῆς παράδοσης αὐτῆς μαζί μὲ τὴν ἐπαναστατικὴ καὶ ἀντιστασιακὴ παράδοση τῆς περιοχῆς θὰ μπορούσαν ἀκόμα νὰ ἐξηγήσουν τὴν ὑπαρξὴ καὶ ἄλλων, μεταγενέστερων, διόροφων ἐκκλησιῶν στὴν Φωκίδα.

Ἡ ἱστορικὴ ἐξέλιξη δὲν διαλύει τὴν παράδοση. Μὲ τὸ πέρασμα τῶν χρόνων οἱ μορφὲς διαφοροποιοῦνται καὶ οἱ ιδέες ἐμφανίζονται μὲ διαφορετικὴ ἔκφραση. Τὸ εἰδικὸ ποὺ μπορεῖ νὰ φτάσει στὸ ὄριο τοῦ ὑπερβολικοῦ ἢ τῆς μανιέρας μεταπλάθεται καὶ μετατρέπεται σὲ χρήσιμο, ωραῖο καὶ ἐξυπηρετικὸ σύμφωνο μὲ τὶς ἱστορικὲς καὶ τὶς μορφολογικὲς ἀνάγκες. Αὐτὸ ἄλλωστε εἶναι τὸ ἴδιον τῆς Ἑλληνικῆς Τέχνης· σὲ ὅλες τὶς ἐποχὲς μὲ ποικίλες ἐκφράσεις νὰ μεταλαμπαδεύει ἀπὸ γενιὰ σὲ γενιὰ ἀνάμεσα στὶς φοβερὲς περιπέτειες τῆς φυλῆς ἀπὸ τὰ πανάρχαια χρόνια μέχρι σήμερα, τὴν εὐλογημένη αὐτὴ κληρονομιά, τὴν παράδοση. Τὴν παράδοση, τὴν πεμπτουσία τοῦ ἑλληνισμοῦ ποὺ κάτω ἀπ' τὰ ἀπαθῆ μας βλέμματα πεθαίνει σήμερα.

Γιατὶ αὐτὴ εἶναι ἡ μοῖρα τῶν ἀνθρώπων καὶ τῶν πραγμάτων στὸν τόπο αὐτό, τὰ δίσεχτα τοῦτα χρόνια ποὺ περνᾶμε· νὰ δολοφονοῦνται. Καὶ ὁ σπάνιος ναὸς τῆς Ἀντίκυρας δολοφονήθηκε.

Ἀμέσως μετὰ τὴν ἀνακάλυψή του, ἡ Ἐταιρεία Ἀλουμινίου ἀντὶ, καθὼς ὀφείλε, νὰ εἰδοποιήσῃ τὶς ἀρμόδιες ἑλληνικὲς ἀρχές, ἐκάλεσε Γάλλους ἀρχαιολόγους νὰ ἀνασκάψουν τὰ εῤεῖπια. Καὶ ἐκεῖνοι, γνωρίζοντας καλὰ τὴν παρανομία ποὺ διαπράττουν, καὶ χωρὶς νὰ ἔχουν τὴν εἰδικότητα τοῦ βυζαντινολόγου προχώρησαν στὴν — κατ' εὐφημισμὸν — ἀνασκαφή. Ἡ μόνη οὐσιαστικὴ ἀντίδραση ὑπῆρξε ἀπὸ μέρος τῆς ἐφόρου ἀρχαιοτήτων Δελφῶν δεσπ. Ι. Κωνσταντίνου ποὺ ἄλλωστε μὲ τὶς θαρραλέες ἐνέργειές της ἀποτελεῖ τὴν μόνιμη τροχοπέδη στὶς συνεχεῖς αὐθαιρεσίες τῶν Γάλλων ἀρχαιολόγων. Ἀκόμη ὁ τότε Γε-

νικός Διευθυντής 'Αρχαιοτήτων και 'Αναστηλώσεων του Υπουργείου Προεδρίας, μακαρίτης τώρα, Ι. Παπαδημητρίου και Δ)ντής του Βυζαντινού Μουσείου κ. Μ. Χατζηδάκης, ρίξανε τὸ βάρος τους γιὰ τὴν διάσωση τοῦ μνημείου. Ἡ Ἐταιρία ὁμως ἐπίεξε ζητώντας τὴν ἀπομάκρυνση τῶν ἐρειπίων ποὺ εἶναι πολὺ ἀμφίβολο ἂν ἐμπόδιζαν τὴν ἀνοικοδόμησι τοῦ ἐργοστασίου. Καὶ ὁ τότε πρωθυπουργὸς διὰ στόματος τοῦ τεχνικοῦ του συμβούλου διέταξε τὴν καταστροφή τοῦ μνημείου. Παρ' ὅλα αὐτὰ τὸ ἀρχαιολογικὸ συμβούλιο ἀποφαίνεται ὅτι τὸ μνημεῖο ἔχει ἀξία ἀρχαιολογικὴ καὶ τὸ χαρακτηρίζει διατηρητέο. Καὶ ἱκανοποιεῖται ἀπὸ τὴν ἀπόφασή του. Ὅχι ὁμως καὶ ὁ τότε ὑπουργὸς Προεδρίας κ. Τ. Μακρῆς ὁ ὁποῖος σύμφωνα μὲ δικαίωμα (;!) ποὺ τοῦ παρέχει ὁ νόμος δὲν δέχεται τὴν ἀπόφαση αὐτὴ καὶ διατάζει τὴν διάλυση τοῦ μνημείου. Καὶ οἱ ἀρμόδιοι τῆς 'Αρχαιολογικῆς Ὑπηρεσίας ἐπιστατοῦν στὸ θλιβερὸ αὐτὸ ἔργο «ἐκτελοῦντες διαταγὰς ἀνωτέρων» χωρὶς καμιάν ἄλλη ἀντίδραση, χωρὶς νὰ καταγγείλουν καθὼς ὄφειλαν στὴν κοινὴ γνώμη τὴ φοβερὴ πράξη ποὺ γινόταν, (παραιτούμενοι ἐν ἀνάγκη καὶ ἀπὸ τὰ ἀξιώματά τους) καὶ μετατρέποντας ἔτσι τὸν ἑαυτό τους σὲ νεκροθάφτη τῶν σεπτῶν ἐκείνων μνημείων γιὰ τὰ ὁποῖα ἡ πολιτεία τοὺς ἔταξε φύλακες καὶ προστάτες.

Καὶ πάνω ἀπ' ὅλα αὐτὰ οἱ ἴδιοι αὐτοὶ ἄνθρωποι ὑπεραμυνόμενοι σήμερα τοῦ ἔργου των ἰσχυρίζονται ὅτι συνέλεξαν ὅλα τὰ ἀπαραίτητα ἐπιστημονικὰ στοιχεῖα καὶ νίπτουν τὰς χεῖρας των. Ἡ ἀλήθεια εἶναι ὅτι κανένα ἐπιστημονικὸ στοιχεῖο δὲν συνέλεξαν γιὰτὶ οὔτε ὁ χρόνος τὸ ἐπέτρεψε, οὔτε οἱ κατάλληλοι γι' αὐτὴ τὴ δουλειὰ ἀρχιτέκτονες ὑπῆρχαν (οὔτε καὶ ὑπάρχουν ἄλλωστε) στὴ Δ)ση 'Αναστηλώσεως. Ἀλλὰ καὶ ἂν ἀκόμη εἶναι δυνατὴ ἢ σὲ ὅποιονδήποτε βαθμὸ ἀκριβείας ἀποτύπωση ἐνὸς μνημείου, εἶναι κυριολεκτικὰ τερατώδες νὰ δεχτοῦμε σὰν ἀρχὴν τὴν διατήρηση τῶν μνημείων μόνο στὰ χαρτιά. Καὶ ὁμως αὐτὴ τὴν ἀρχὴ ἐδέχθη ἐπίσημα ἡ Γενικὴ Δ)νσις 'Αρχαιοτήτων καὶ 'Αναστηλώσεως.¹²

Τί λοιπὸν μένει μετὰ ἀπ' αὐτό; Κύριοι, τῆς Γενικῆς Δ)σεως 'Αρχαιοτήτων καὶ 'Αναστηλώσεως τοῦ Υπουργείου Προεδρίας τῆς Κυβερνήσεως, ἐμπρός! Φωτογραφήστε, μετρήστε, σχεδιάστε τὸν Παρθενῶνα καὶ μὲ τὸν ὄφειλόμενο, φυσικὰ, σεβασμὸ μεριμνήστε γιὰ τὴν διάλυση καὶ τὴ μεταφορὰ του στὶς ἀποθήκες σας!

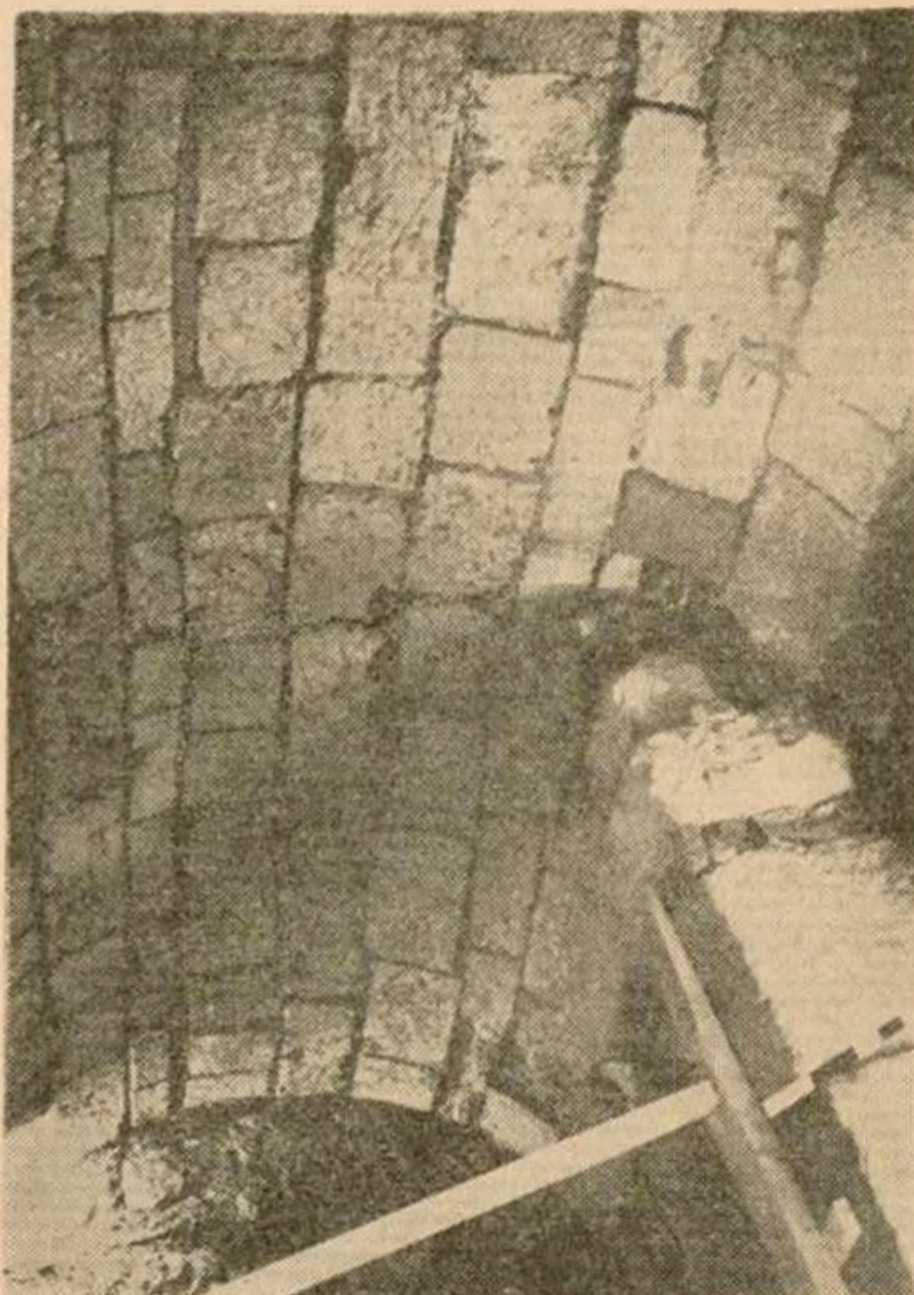
ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Ἐπιδρομὴ τῶν Βουλγάρων τὸ 996.
2. Πρόκειται γιὰ τὴν φοβερὴν ἐπιδρομὴν πικρῆς τοῦ 1051.



Ἐνας ἀπὸ τοὺς πεσοὺς τοῦ Ἱεροῦ. Χαρακτηριστικὸ τὸ πλινθοπεριζλιστο σύστημα.

Ἀπὸ θολοδομία τῶν ὑπογείων χώρων.



3. 'Επιδρομή Ούνων, γερμανικῶν φυλῶν, τὸ 1059.

4. 'Επιδρομή τῶν Νορμανδῶν τῆς 'Ακουλίας, τὸ 1081.

5. 'Επιδρομή τοῦ βασιλεῦς τῆς Σικελίας καὶ Νάπολης Ρογήρου, τὸ 1147.

6. 'Επιδρομή τῶν Φράγκων σταυροφόρων, τὸ 1204.

7. 'Αγνώστου: 'Η 'Ελληνικὴ Νομαρχία.

8. 'Άρθρο στὴν ἑφημερίδα τῆς Βιέννης, τῷ 1790.

9. 'Ο μετὰ 'Αθηνῶν.

10. 'Η ποιότης τῆς ἀνασκαφῆς (ἐκσκαφῆς μάλλον) χαρακτηρίζεται ἀπὸ τὴν πρότασι τοῦ Δ) τοῦ τῆς Γαλλικῆς 'Αρχαιολογικῆς Σχολῆς νὰ

συντομευθεῖ ὁ χρόνος μὲ τὴν χρησιμοποίησι μπουλντόζας. Πρὸς τιμὴν τοῦ κ. Χατζηδάκι καὶ τῆς Δίδος Κωνσταντίνου, αὐτὸ τουλάχιστον ἀπεφύχθη.

11. 'Ενίσχυσι τῆς παλαιᾶς θέσεως τοῦ ἀκαδημαϊκοῦ κ. 'Ορλάνδου διὰ τὰ ὑποδείγματα τῶν φερόντων κίωνων τῆς Παρυγορίτισσας θὰ πρέπει νὰ ἀναζητηθοῦν στὴν 'Ελλάδα. 'Ιδοῦ διὰ τὴν πρὸς βρέθησαν πετάχτηκαν ἀπὸ τοὺς μαθητῆς τοῦ στα σκουπίδια.

12. 'Τὸ ἐνδιαφέρον καὶ ἡ διαμάχη τῶν ἀριστῶν περιορίσθηκε σὲ τοῦτο μόνο. Ποιὸς πρῶτος θὰ δημοσιεύσει τὰ εὐρήματα. Εὐγενικὴ πράγματι ἐπιδίωξις.

ΜΙΧ. Σ. ΔΩΡΗΣ

Δυὸ πένθη: Κλέων Παράσχος — Λευτέρης 'Αλεξίου

'Ο κόσμος τῶν ἑλληνικῶν γραμμάτων θρήνησε μέσα στὸ καλοκαίρι δυὸ βαρύτερες ἀπώλειες: τὸ θάνατο τοῦ Κλέωνα Παράσχου καὶ τοῦ Λευτέρη 'Αλεξίου.

'Ο Κλέων Παράσχος ξεκίνησε γιὰ ποιητῆς, γρήγορα ὁμως ἄφησε τὴν ποίησι καὶ ἀφοσιώθηκε ἀποκλειστικὰ στὴν κριτικὴ. Καὶ κινήθηκε σ' αὐτὸ τὸ χῶρο μὲ σεμνότητα καὶ πνευματικὸ ἦθος. Εἶδε τὴ δουλειὰ τοῦ κριτικοῦ σὰν πραγματικὸ λειτούργημα, πιστεύοντας πῶς εἶναι τὸ ἄλλο σκέλος στὴ διαδικασία τῆς πνευματικῆς δημιουργίας. Μὲ τὴν κριτικὴ του δραστηριότητα καθοδήγησε δυὸ περίπου γενιὲς δημιουργῶν, ἀνάδειξε καινούριες, προσπάθησε νὰ κυκλοφορήσει στὴν 'Ελλάδα τὰ ρεύματα καὶ τὶς ιδέες τοῦ ἐξωτερικοῦ, δημιουργώντας ἔτσι ζυμώσεις καὶ ἀνησυχίες. Παρουσίασε ἀκόμη κυτταγμένες μὲ καινούριο τρόπο παλαιότερες μορφές, ἑλληνικὲς καὶ ξένες, πλουτίζοντας ἔτσι τὴ φτωχὴ νεοελληνικὴ κριτικὴ γραμματεία μὲ περισπούδαστες μελέτες καὶ δοκίμια. Τὰ ἑλληνικὰ γράμματα τοῦ χρωστοῦν κυρίως πολλὰ γιὰ τὴ μελέτη καὶ ἔκδοσι τοῦ Ροῖδη, μὲ τὰ ὁποῖα ἀσχολήθηκε εἰδικὰ, καταβάλλοντας τὴν πρώτη σοβαρὴ καὶ συστηματικὴ προσπάθεια γιὰ συνολικὸ κύτταγμα αὐτῆς τῆς μεγάλης πνευματικῆς φυσιογνωμίας, ποὺ ἡ συμβολὴ της στὴν ἀνάπτυξι τῆς νεοελληνικῆς πνευματικῆς ζωῆς στάθηκε ἀποφασιστικὴ. 'Η δεύτερη μεγάλη ἀγάπη τοῦ Παράσχου ἦταν ὁ Γάλλος φιλόσοφος Μονταίνι, τοῦ ὁποῖου μᾶς ἔδωσε, σὲ ὠραία μετάφρασι, πολλὰ ἀπὸ τὰ πολύκροτα δοκίμιά του. 'Ο Παράσχος ἀσχολήθηκε ἀκόμη μὲ ἀνθολόγησι νεοελλήνων καὶ ξένων ποιητῶν, κάνοντας αὐτὴ τὴ δουλειὰ μὲ πολλὴ εὐαισθησία. Μὰ ἡ κυριότερη ὑπηρεσία τοῦ Παράσχου ἦταν διὰ εἶδε τὴν κριτικὴν πέρα ἀπὸ ὁποιοσδήποτε ἐξωπνευματικὲς σκοπιμότητες, ἀντιμετωπίζοντας μὲ τὴν

ἴδια στοργὴ τὰ πνευματικὰ δημιουργήματα, ἀνεξάρτητα ἂν οἱ ιδέες τους ἀνταποκρίνονταν στὶς δικές του ιδεολογικὲς πεποιθήσεις. Κι αὐτὸ τὸ φαινόμενο ἦταν λίγο σπάνιο αὐτὰ τὰ χαλεπὰ χρόνια. Καὶ γι' αὐτὴ τὴν πνευματικὴν του στάσι, τὰ 'Ελληνικὰ Γράμματα θλίβονται ἰδιαίτερα ἀπὸ τὸ θάνατό του.

'Ο Λευτέρης 'Αλεξίου ἀνήκε σὲ μιὰ κρητικὴ οἰκογένεια, στὴν ὁποία ἡ νεοελληνικὴ δημιουργία ὀφείλει ἄλλα δυὸ ὀνόματα: τῆς ἀείμνηστης Γαλάτειας Καζαντζάκη καὶ τῆς 'Ελλης 'Αλεξίου. Γεννημένος στὸ 'Ηράκλειο, πέρασε ὅλη του σχεδὸν τὴ ζωὴ ἐκεῖ. Ἦταν μιὰ ἀπὸ κείνες τὶς ὠραίες περιπτώσεις ἀναστροφῆς μὲ τὰ γράμματα, ποὺ τὴ συναντούσαμε σὲ παλαιότερους λογίους τῆς Κρήτης καὶ τῆς 'Επτανήσου. Τὸ κύριο ἐπάγγελμα τοῦ ἦταν ἄλλο, καὶ ἀσχολιόταν μὲ τὴν ποίησι ἐρασιτεχνικὰ, μὲ τὴν πιὸ ὠραία ὁμως καὶ ἀγνή ἔννοια τῆς λέξεως, μὲ τὴν ἔννοια ποὺ δίνει ὁ Πολυλάς στὸ σονέττο του «'Ερασιτέχνης». Προῖον αὐτῆς τῆς ἀπασχόλησης ἦταν τὰ ὠραία ποιήματά του ποὺ εἶχε δημοσιεύσει παλιότερα καὶ ποὺ συγκεντρώθηκαν πρόσφατα σ' ἓνα τόμο μὲ τὸν τίτλο «'Εργο ζωῆς».

'Αλλὰ ὁ Λευτέρης 'Αλεξίου, δὲν μᾶς ἔδωσε μόνο ποιήματα. 'Ασχολήθηκε καὶ μὲ τὴν παλαιότερη κρητικὴ δημιουργία καὶ ἀνάμεσα σ' ἄλλα μᾶς ἔδωσε καὶ μιὰ ὠραία ἔκδοσι τοῦ κρητικοῦ εἰδυλλίου «'Η Βοσκοπούλα».

Γιὰ τὸ θάνατο αὐτοῦ τοῦ ἀπλοῦ πνευματικοῦ ἐργάτη ἡ «'Επιθεώρησι Τέχνης» θλίβεται βαθύτατα καὶ ἐκφράζει τὰ θερμά της συλλυπητήρια στὴν ἀδελφὴ του 'Ελλη 'Αλεξίου, στὸν γαμβρὸ του Μάρκο Αὐγέρη, στὸ γιό του Στέλιο 'Αλεξίου, Διευθυντὴ τοῦ Μουσείου 'Ηρακλείου καὶ σ' ὄλους τοὺς ἄλλους συγγενεῖς του.

Τὸ Δ' Ἀρχιτεκτονικὸ Συνέδριο

Ὁ Σύλλογος Ἀρχιτεκτόνων ἀποφάσισε νὰ ὀργανώσει στὸ τέλος τοῦ χρόνου, στὸ Ναύπλιο, τὸ Δ' Συνεδριό του, μὲ θέμα «Κτίρια μορφώσεως καὶ ἐπιμορφώσεως». Τὰ τρία προηγούμενα Ἀρχιτεκτονικὰ Συνέδρια μὲ τὴ θαυμάσια ὀργάνωση, τὰ ἐπίκαιρα θέματα, καὶ τὶς εἰσηγήσεις, ἀνακοινώσεις καὶ συζητήσεις τους, ποὺ ἐπεκτάθηκαν, πέρα ἀπὸ τὶς αἴθουσες τῶν Συνεδρίων, καὶ στὶς στήλες τοῦ καθημερινοῦ καὶ περιοδικοῦ τύπου, ἀποτελέσανε σημαντικὰ ἐπιστημονικὰ καὶ πολιτιστικὰ γεγονότα. Καὶ τὸ θέμα τοῦ Δ' Συνεδρίου εἶναι τὸ ἴδιο ζωτικὸ καὶ ἐπίκαιρο καὶ ἐπανειλημμένα ἔχει

ἀπασχολήσει εἰδικούς καὶ μὴ. Τὸ κράτος, ποὺ ὡς τώρα αὐτοσχεδίαζε συνήθως στὰ θέματα πολεοδομίας καὶ ἀρχιτεκτονικῆς, δὲν ἐπιτρέπεται νὰ ἀγνοεῖ εἰς τὸ ἔξῃς τὰ συμπεράσματα τῶν Ἀρχιτεκτονικῶν Συνεδρίων. Ἰδιαιτέρα ὁ Ὀργανισμὸς Σχολικῶν Κτιρίων, ποὺ δὲν ἔχει ὡς τὴ στιγμὴ ἀνταποκριθεῖ στὸ σκοπὸ του, πρέπει νὰ μελετήσει τὶς ἀποφάσεις τοῦ Δ' Ἀρχιτεκτονικοῦ Συνεδρίου, ποὺ ἐλπίζουμε καὶ εὐχόμαστε νὰ εἶναι ὅπως καὶ οἱ ἀποφάσεις τῶν προηγουμένων, συγκεκριμένες, ρεαλιστικὲς καὶ πραγματοποιήσιμες.

Θέρετρο Στούρνα — Ἐπαυλὴ Ζαχαρίου

Γιὰ τὴν ἐπισκευὴ καὶ ἀξιοποίηση τοῦ θερέτρου Στούρνα, τοῦ παλιοῦ ἀρχοντικοῦ δηλαδὴ ποὺ ἀγόρασε καὶ χάρισε ὁ Κώστας Στούρνας στὸ Σύλλογο Ἀρχιτεκτόνων στὴ μνήμη τοῦ γιοῦ του Στάμου Στούρνα, μὲ σκοπὸ νὰ παραθερίζουν καὶ νὰ μελετοῦν ἐκεῖ τὴ λαϊκὴ ἀρχιτεκτονικὴ οἱ σπουδαστὲς τῆς Ἀρχιτεκτονικῆς, ζητήθηκε ἡ ἐνίσχυση διαφόρων οἰκονομικῶν ὀργανισμῶν καὶ τοῦ κράτους, ποὺ ὑποσχέθηκαν μερικὰ ποσά. Ἔτσι ὁ Σύλλογος Ἀρχιτεκτόνων ἐλπίζει ὅτι θὰ μπορέσει σύντομα νὰ θέσει σὲ λειτουργία τὸ θερέτρο. Μὲ τὴν εὐκαιρία ὅμως αὐτὴ θέλουμε νὰ ρωτήσου-

με τοὺς ἀρμοδίους: τί γίνεται ἐκείνη ἡ Ἐπαυλὴ Ζαχαρίου, ποὺ κληροδοτήθηκε γιὰ θερέτρο τῶν Λογοτεχνῶν; Τὰ Λογοτεχνικὰ Σωματεῖα ἐπανειλημμένα ζήτησαν ἀπὸ τὸ Ὑπουργεῖο Παιδείας νὰ πάρει τὴν πρωτοβουλία γιὰ νὰ διευθετηθεῖ τὸ ζήτημα καὶ ἔτσι νὰ λειτουργήσει ὡς θερέτρο ἢ ὠραία ἔπαυλις, ποὺ σήμε-
ρα εἶναι κλειστὴ καὶ καταστρέφεται. Ὑπενθυμίζουμε γι' ἄλλη μιὰ φορὰ τὸ θέμα καὶ πιστεύουμε ὅτι ὁ κ. Ἀκρίτας θὰ τὸ ρυθμίσει. Θὰ εἶναι μιὰ καλὴ ἀρχή, γιὰ ἴδρυση ἀνάλογων θερέτρων καὶ γιὰ ἄλλες κατηγορίες καλλιτεχνῶν.

Μόλις ἐκυκλοφόρησε

ΚΩΣΤΑ ΚΟΤΖΙΑ

ΕΠΙ ΕΣΧΑΤΗ ΠΡΟΔΟΣΙΑ

(Μυθιστόρημα)

ΚΕΝΤΡΙΚΗ ΔΙΑΘΕΣΗ

Ἐυδόγεις «ΘΕΜΕΛΙΟ»

Ἀκαδημίας 57 — Τηλ. 630-739

Οἱ «ΜΑΡΤΥΡΙΕΣ» τοῦ Γιάννη Ρίτσου

Οἱ μαρτυρίες μιᾶς ἄγρυπνης συνείδησης

Μεγάλη ἢ εὐθύνη, κι ἀκόμα μεγαλύτερες οἱ δυσκολίες, νὰ καταπιαστεῖ κανεὶς μὲ τὴν ποίηση τοῦ Γιάννη Ρίτσου. Μιὰ ποιότητα ἔργου, ἀπ' τὶς πιὸ μοναδικές, καὶ μιὰ ποσότητα, ἀπ' τὶς πιὸ σπάνιες, ὑψώνονται σὰ Συμπληγάδες πέτρες ἀπ' ὅπου πρέπει νὰ ὀδηγήσεις τὸ ἰσχνὸ κριτικὸ σου πλοιάριο.

Βέβαια, κάθε ἰδιαίτερη ποιητικὴ σύνθεση μέσα στὴ γενικὴ προσφορὰ ἐνὸς ποιητῆ, ἀποτελεῖ ἕναν αὐτόνομο κι αὐτοδύναμο ὄργανισμό, δὲν παύει ὅμως νάναί καὶ μιὰ δαθμίδα στὴν ἀνελίσσόμενη κλίμακα. Κι ἂν δὲν τὸ δεῖς ἔτσι, κι ἀπ' τὶς δυὸ πλευρές, θὰ σοῦ διαφύγουν ἀσφαλῶς ἕνα πλήθος ἀπ' τὶς πιὸ οὐσιαστικὲς ιδιότητές του. Σκεφθεῖτε λοιπόν, πῶς κάθε φορὰ ποὺ ἀποπειράται κανεὶς νὰ διατυπώσει τὶς ἀπόψεις του πάνω στὸ τελευταῖο βιβλίο τοῦ Ρίτσου, τὰ τριάντα τόσα προηγούμενα βιβλία του στέκουν σὰν ἰσαριθμὲς διαδοχικὲς, κλειστὲς πόρτες ποὺ πρέπει νὰ τὶς ἔχουμε ἀνοίξει γιὰ νὰ φτάσουμε στὴν τελευταία.

✱

Σπάνια, ἀλήθεια, σὲ παγκόσμια κλίμακα, συναντᾶμε ἕνα τόσο μεγάλο σὲ ἔκταση ποιητικὸ ἔργο. Τριαντατρία βιβλία μέσα σὲ τριάντα χρόνια — χῶρια τ' ἀνέκδοτα. Δὲν εἶναι λίγοι κείνοι ποὺ ἰσχυρίζονται πῶς ὁ ποιητὴς δίνει ὅ,τι καλύτερο κι ὅ,τι περισσότερο ἀπ' τὸν ἑαυτό του μέχρι τὰ 40 του τὸ πολὺ, ὅσο διαθέτει δηλαδή, μιὰ αὐξημένη βιολογικὴ ὁρμή. Στὴν «ρωμαντικὴ» αὐτὴ ἄποψη συνετέλεσε καὶ ἡ συμπτωματικὴ τοῦ θανάτου (βιαιου τὶς περισσότερες φορὲς) πολλῶν μεγάλων ποιητῶν τοῦ περασμένου αἰῶνα: Μπάυρον, Κήτς, Σέλλεϋ, Πούσκιν, Λέρμοντωφ, ποὺ ἀντὶ νὰ νὰ τὴν ἐξηγήσουν σὰν ἀτύχημα, τὴς δόσαν, ἀρκετὰ ἀνόητα, μιὰ «μοιραία» ποιητικὴ ἔκδοχή. Σχεδὸν μὲ τὸν ἴδιο τρόπο ἐρ-

μνεύουν τὴ σιωπὴ τοῦ Ρεμπώ στὰ 19 του χρόνια, καὶ τὴν τραγικὴ χειρονομία τοῦ Εσπένιν καὶ τοῦ Μαγιακόφσκυ.

Οἱ ὑποστηρικτὲς μιᾶς τέτοιας ἄποψης κάνουν τὸ τεράστιο λάθος ν' ἀγνοοῦν ὅτι τὸ ἀναντικατάστατο δῶρο τοῦ ἀληθινοῦ ποιητῆ εἶναι ἡ παράταση, καὶ σὲ προχωρημένη ἡλικία, τῆς βιολογικῆς ἔντασης, τῆς ζωτικότητας, τῆς αἰώνια φρέσκιας αἴσθησης τῶν πραγμάτων, ποὺ μαζί, τώρα, μὲ τὸ βάθος τοῦ στοχασμοῦ καὶ τὴν ἰκανότητα διεΐσδυσης, μποροῦν νὰ δόσουν καλλιτεχνικοὺς καρποὺς ἀπεριόριστου μεγαλείου.

✱

Ἐκτὸς ἀπ' τὶς δυὸ πρώτες συλλογές του, τὸ '34 καὶ '35, εἶναι ἡ πρώτη φορὰ, σ' ὄλο τὸ διάστημα ἀπὸ τότε, ποὺ κυκλοφορεῖ ὁ Ρίτσος τὸ βιβλίο του μὲ ὀλιγόστιχα ποιήματα. Τὰ βιώματά του κ' ἡ ἔμπνοη ποὺ τὸν συνέπαιρνε ἦταν πάντα ἰσχυρῆς ἀκτινοβολίας — δὲ χωροῦσαν στοὺς λίγους στίχους. Καὶ πραγματικὰ στάθηκε ἕνας δάσκαλος τῆς ποιητικῆς σύνθεσης. Μὲ τὶς «Μαρτυρίες» τώρα, μᾶς δίνει πάλι ἕνα μέτρο γιὰ τὸ μικρὸ ποίημα, κάτι ἀνάλογο μὲ τὸ μάθημα τοῦ Καδάφη.

Γιατὶ τὸ μικρὸ, τὸ ὀλιγόστιχο ποίημα δὲν εἶναι ἀπλῶς λίγοι στίχοι ποὺ ἐκφράζουν μιὰ κατάσταση, μιὰ διάθεση ἢ ἕνα αἶσθημα. Πρέπει νὰ ὀλοκληρώνεται σὲ μιὰ αὐτάρκη καὶ τελειωμένη παρουσία. Ν' ἀνελίσσεται, δηλαδή, μ' ἕνα μαθηματικὸ, σχεδόν, ὑπολογισμὸ γιὰ ν' ἀπολήξει πάντα στὸν τελευταῖο στίχο-ἄθροισμα, ἢ καλύτερα στίχο-γινόμενο, γιατί περὶ πολλαπλασιασμοῦ πρόκειται. Θὰ μπορούσε νὰ πεῖ κανεὶς, πῶς τὸ ἀληθινὸ μικρὸ ποίημα ξεφεύγει, τελικά, ἀπ' τὰ ὄρια τοῦ συναισθήματος γιὰ νὰ μπεῖ στὸν αὐστηρὸ χῶρο τῶν ιδεῶν καὶ τῶν συμβόλων. Γιὰ νὰ γίνω πιὸ σαφής: Οἱ ἀνθρώπινες καταστάσεις

πού εκφράζονται στο «Απολείπειν ὁ Θεὸς Ἀντώνιον» καὶ στὴ «Σατραπεία» ἢ στὸ «Ἀνέβασμα», τὸν «Ἐλεγχό» ἢ τὴν «Καινουργία Νίκη» τοῦ Ρίτσου ἔχουν μεταξιοθεῖ σὲ σύμβολα τῆς ἀνθρώπινης ἀξιοπρέπειας, τῆς ἀποτυχίας, τοῦ συνειδησιακοῦ ἐλέγχου, ἢ τῆς δύναμης γιὰ ἓνα νέο ξεκίνημα στὴ ζωὴ.

«Τόσες μάχες, τόσα τραύματα, τόσες ἔντιμες
ἤττες καὶ νίκες,
τόσα παράσημα — γέμισε τὸ στήθος του,
βάρυσε,
πονοῦσαν τὰ μάτια του ἀπ' τὴ λάμψη τους
τρόμαξε
μήπως τὸ μόνο φῶς, πού θὰ τοῦ φωτίζε τὴν
ξύλινη σκάλα,
τὰ βράδια, σὰν θὰ γύριζε σπίτι του, θάταν
αὐτό. Ξεντύθηκε
ἔβαλε τὴ στολὴ του στὴν ντουλάπα, τὰ πα-
ράσημα στὶς θήκες τους
καὶ πῆγε νὰ καταπαχθεῖ ἐθελοντῆς — ἀπλὸς
στρατιώτης.
Κανένας δὲν τὸν γνώρισε. Τὸν δέχτηκαν. Ἴ-
σως ἐκεῖνο
τὸ νέο χαμόγελό του, νὰ τὸν ἔφερνε στὴν ἡ-
λικία τῶν ἐθελοντῶν».

Σ' αὐτὸ βέβαια, πρωταρχικὸ ρόλο παίζει πάντοτε ἡ ποιότητα τοῦ ἐκφραζομένου. Ὅσο πιὸ καθολικοῦ χαρακτήρα εἶναι, τόσο πιὸ καίρια, καὶ πιὸ πειστικὴ, ἡ μεταξίωση πού ἀναφέρουμε.

**

Ἐκεῖνο πού θάχε νὰ παρατηρήσει κανεὶς στὴ νεοελληνικὴ ποίηση (καὶ θ' ἄξιζε κάποτε μιὰ πιὸ ἐμπεριστατωμένη μελέτη) εἶναι πῶς παρουσιάζει, σ' ὅτι καλύτερο ἔχει, ἂν ὄχι μιὰ καθαρὰ περιγεγραμμένη πλαστικότητα, ὅμως μιὰ τάση, μιὰ φ ο ρ ἄ πρὸς τὴν πλαστικότητα, πρὸς τὴν ἀπτότητα, πρὸς τὴν ἀκρίβεια. Κ' ἴσως αὐτό, περισσότερο ἀπὸ κάθε τι ἄλλο, νὰ ὑπογραμμίζει τὴν ἐλληνικὴ βιολογικὴ καὶ ἱστορικὴ συνέχεια. Ἀκόμα καὶ τὰ ξένα μοντέρνα ποιητικὰ κινήματα, μόλις μπολιάστηκαν στὸ νεοελληνικὸ κορμό, πήραν ἀμέσως αὐτὸν τὸν ιδιαίτερο χαρακτήρα ἀποσαφήνισης. Στὴν ποίησή μας ἰσχύει αὐτὸ πού ἔλεγε ὁ Θωμαζαῖος γιὰ τὸν Σολωμό: «Οἱ Γερμανοὶ κάνουνε βαθεῖα τὰ πιὸ κοινὰ κινήματα. Ἐσὺ ἤβρες τρόπο νὰ καταστήσεις κοινὰ καὶ τὰ βαθύτερα».

Ὁ ἴδιος ὁ Σολωμός, ὁ Κάλβος, ὁ Καβάφης, ὁ Παλαμάς κι ὁ Σικελιανός, ὅταν δὲ φιλοσοφεῖ ὁ πρῶτος καὶ δὲν «χρησιμοδοτεῖ» ὁ δεύτερος, ὁ Βάρναλης κ' οἱ καλύτεροι ἀπ' τοὺς συγχρόνους μας ἔχουν αὐτὴ τὴ σφραγίδα τῆς ἀπτότητας, τῆς ὑ λ ι κ ὀ τ η τ α ς τῆς τέχνης τους.

**

Οἱ «Μαρτυρίες» ἀπ' τὴν ἀποψη τῆς ψυχικῆς κίνησης καὶ τοῦ προβληματισμοῦ βρίσκονται στὸν ἴδιο κύκλο τῆς τελευταίας ἐργασίας τοῦ ποιητῆ, ἀπ' τὸ 1956 καὶ δῶθε, κύκλος πού μπορεῖ νὰ ὀριστεῖ μὲ τὴν ἐκφραση: Τ ε -

λ ι κ ῆ μ έ θ ε ξ η. Ἡ ὡς τὰ ἔσχατα διερεῦνηση τῆς φθορᾶς, ἡ μοναξιά, ἡ γνώση, συχνά, ἐνὸς ἀδιέξοδου, τὸ ἀνεπανάληπτο γεγονός τοῦ θανάτου καταλήγουν πάντα σὲ μιὰ βαθεῖα κατανόηση, σὲ μιὰν ἄφεση, καὶ περισσότερο, μέσω τῆς γνώσης καὶ τῆς αἴσθησης, σὲ μιὰ τελικὴ μέθεξη. Ἔτσι, τὰ σύνορα ἀντικειμένου καὶ ὑποκειμένου καταργοῦνται, κ' οἱ δυὸ αὐτοὶ προαιώνιοι ἐχθροί, ἀλληλοσυμπληρώνονται σὲ μιὰ ὑψηλὴ, λυτρωτικὴ φιλία. Καὶ σὲ μιὰ ἔφεση ὑποκατάστασης:

«...τὸ μεγάλο ἄδειο κιοῦπι —
στὸ σκοτεινὸ του χεῖλος περπατάει χωρὶς
νόημα μιὰ ἀράχνη,
..(χωρὶς νόημα γιὰ σένα, μὰ ἴσως ὄχι γιὰ
κείνην».

Κάτι παραπλήσιο, σὲ ἄλλος ὁμως τόνο καὶ τρόπο, συναντᾶμε στὸν Οὐίτμαν. Ἡ διαφορὰ ἔγκειται ὅτι στὸν Ἑλληνα ποιητῆ, τὸ προτὸς τῆς μέθεξης συντελεῖται μὲ πολὺ δραματικότερα στοιχεῖα. Πάντως πρόκειται γιὰ ἓναν ἀνθρώπινο πανθεῖσμό, θὰ λέγαμε, πού ἀφετηρία του ἔχει τὴν τρομερὰ δύσκολη κατάρκτηση κ' ἐσωτερικὴ διεργασία τῆς ἀποατομικεύσεως καὶ τῆς καθολικοποίησης τοῦ προσωπικοῦ. Ὁ ποιητῆς δὲν ἀναφέρεται παρὰ σπάνια στὶς δικές του ἀπόψεις γιὰ τὰ πράγματα. Ἀπλῶς τὰ φωτίζει, ἀπὸ μιὰν ὀπτικὴ γωνία, σοφὰ διαλεγμένη, ὥστε ἀπ' τὸ μέρος νὰ συλλάβουμε τὸ ὅλο, ἀπ' τὸ μερικὸ τὸ γενικό, ἀπ' τὴ λεπτομέρεια τὴν οὐσία. Ἔτσι μᾶς ὁδηγεῖ ἀπ' τὴν α ἱ σ θ η σ η τοῦ πρῶτου ἀποκάλυψή του — χαρακτηριστικὸ κι αὐτὸ τῆς ὑλικότητος, γιὰ τὴν ὁποία μιλήσαμε, πού κορυφώνεται μὲ τὴν ἀπαράμιλλη χρησιμοποίηση τοῦ ἐπιθέτου. Τὰ ἐπίθετα στὴν τελευταία ποίηση τοῦ Ρίτσου παίζουν ἓναν ιδιαίτερο ρόλο, καθὼς, ἀκολουθώντας τὸ ἓνα τὸ ἄλλο, ἀνασύρουν σὰν ἀρπάγες στὸ ὕψος τῆς ἀκρίβειας καὶ τῆς μεταδοσιμότητος ἀκόμα καὶ τὸ πιὸ θολό, ἀόριστο, ἢ συγκεχυμένο αἶσθημα.

Βέβαια, σ' αὐτὴν τὴν συνειδησιακὴ κατάσταση τῆς τελικῆς, καὶ ὀλικῆς, παραδοχῆς, ἐνεδρεῦει πάντα ὁ κίνδυνος μιᾶς ἐκτροπῆς τῆς ποιητικῆς δρασης σ' ἓνα καθαρὰ θεωρητικὸ ἐπίπεδο, μὲ ἔσχατο ἀποτέλεσμα τὴν παρουσίαση ἐνὸς κόσμου «ἐν ἀρμονίᾳ». Γιατί, ὁ ποιητῆς, λειτουργώντας μ' αὐτὸν τὸν τρόπο, προσπερνᾶει τὸ ὀδυνηρὸ ἱστορικὸ γίγνεσθαι γιὰ νὰ φτάσει στὴν τελειωμένη πιά ἱστορία — ἐκεῖ ὅπου ὅλα ἔχουν καταχωρηθεῖ καὶ δικαιολογηθεῖ. Ἡ προβληματικὴ ἀντικαθίσταται, δηλαδὴ, μὲ τὴν ἐπεξηγηματικὴ, καὶ ἡ ἐποχὴ μὲ τὴν αἰωνιότητα.

Ὅμως πέρα ἀπ' τὴν ἀναγκαιότητα (καὶ τὴν εὐγένεια) τῶν ἀνθρωπίνων ἀγώνων, πέρα ἀπ' τὸ ἱστορικὸ γίγνεσθαι καὶ τὶς ἀλλαγές τῶν ἐποχῶν, πέρα ἀπ' τὶς κοινωνικὲς σχέσεις, (Α σήμερα, αὔριο Ω), ἐκεῖ στὴ ρίζα τῆς ζωῆς, ὑπάρχει κάτι τὸ τραγικόν, ἂν ὄχι καὶ τὸ παράλογο: ἡ φθορά, ὁ θάνατος, ἡ ἀπουσία ἐνὸς συνειδητοῦ σκοποῦ στὴ ζωὴ (κα-

ταγωγικά, έννοώ) ή δυναστεία του τυχαίου, ή τυραννία της ίδιας της αναγκαιότητας κλπ. κλπ. (που αναμφισβήτητα κάποτε ή ανθρώπινη δραστηριότητα θα έλέγχει, ως ένα σημείο όρισμένα απ' αυτά) μὰ που όπως και σήμερα, θ' αποτελούν για πάντα τὸ μεγάλο και τραγικὸ ἄγνωστο Χ. Ἀπ' τὴ στιγμή που ή διείσδυση του ποιητῆ, όπως στην περίπτωση του Ρίτσου, φτάσει ως εκεί, ως αὐτὸ τὸ φοβερὸ βάθος, δύο δρόμοι, ποιητικοί, ἀνοίγονται: ή ἄρνηση τῆς ζωῆς, και ή ὀλική, μ' ὄλο της τὸ ἀκατανόητο, παραδοχή της. Αὐτή ή δεύτερη μορφή, με τὴν κατάφαση που περικλείνει, τίθεται αὐτόματα πλάι στην ἐπίμονη ἀνθρώπινη πορεία, τὴν ἐξηγεῖ και τὴν ἀνακουφίζει. Ὁ ποιητῆς πρέπει νὰ παρηγορεῖ τὴν ἀνθρωπότητα, εἶπε, σοφά, ὁ Λωτρεμόν. Κι ὁ Ρίτσος ἀναμφισβήτητα, τὴν παρηγορεῖ:

«Μιὰ δροσερὴ πνοὴ μπῆκε ἀναίτια ἀπ' τὸ πα-

ράθυρο, ἓνα μετέωρο ρυάκι·
τὴν ἔνοιωσες μονάχα ἀπ' τὸ λόξεμα τῆς φλόγας τῶν τέσσερων κεριῶν,
κ' οἱ σκιὲς τῆς λάμπης τρέμισαν στὸ πρόσωπο του πεθαμένου
σὰ νὰ του γλείψαν και νὰ του ἀφαιροῦσαν τὸ θάνατο.

Μεμιάς, αὐτὴ ή πνοὴ σου ἐπανελάβε τὴν ἀνοιξη
κ' οἱ φλόγες τῶν κεριῶν ἔγιναν τέσσερις χρυσοὶ τροχοὶ
σ' ἓνα μεγάλο, ἀνάλαφρο ἀμάξι που ἔφευγε ἀστραπιαῖα
ἴσως κατάφορτο λουλούδια και γυναῖκες. Παρ' ὀλίγο μάλιστα
νὰ διαμελίσει τὸ νεκρὸ. Μὰ ὁ νεκρὸς μισάνοιξε τὰ μάτια
και παραμέρισε με προσοχὴ και σύνεση. Τ' ἀμάξι πέρασε».

ΤΑΣΟΣ ΛΕΙΒΑΔΙΤΗΣ

ΤΟ ΞΕΝΟ ΒΙΒΛΙΟ

Szigeti Jozsef: Ντενὶ Ντιντερό. Μιὰ μεγάλη μορφή του μαχητικου ὕλισμου του 18ου αἰώνα. Βουδαπέστη 1962, σελ. 1—94 (γαλλ.)

Ὁ συγγραφέας τούτης τῆς μελέτης, διευθυντῆς του Φιλοσοφικοῦ Ἰνστιτούτου τῆς Ἀκαδημίας τῶν Ἐπιστημῶν στην Οὐγγαρία, μὰς παρουσιάζει μιὰ σπουδαία φυσιογνωμία του γαλλικοῦ ὕλισμου του 18ου αἰώνα. Διαθέτει ἐξαιρετες προσωπογραφικὲς ἱκανότητες, δὲ μὰς δίνει κανένα ψυχρὸ στατικὸ σχῆμα, μὰ συνθέτει μιὰν εἰκόνα που πυκνώνει μέσα της τὴ ζωντανὴ ἀνάπτυξη, τὴν πνευματικὴ ἱστορία του φιλοσόφου, τὸν ἀγωνιστικὸ του χαρακτήρα, τὴν ὀρθωσὴ του ἐναντία στο φεουδαλισμὸ και στὴ σκοταδιστικὴ του ἰδεολογία. Καὶ συνάμα δὲν παίρνει ἀπομονωμένη τὴν προσωπικότητα σὰν ἓνα πνευματικὸ καρλαῦλικὸ ἥρωα, ἀλλὰ ξέρει νὰ τὴν τοποθετεῖ μέσα στα ἱστορικὰ πλαίσια τῆς ἐποχῆς της, νὰ τὴν προβάλλει σὰν ἓνα θρέμμα της, που ἐκφράζει τὸ δυναμισμό της, τὸς κοινωνικοὺς ἀνταγωνισμούς της, τὴν κατευθυντήρια γραμμὴ που χαράζεται μέσα σ' αὐτούς και μορφώνεται με ἀπειρὴ ὀδύνη. Με αὐτὸν τὸν τρόπο μὰς δίνει τὸ μίτο που μὰς ὀδηγεῖ μέσα ἀπὸ τὲς συχνὲς ἀντιφατικότητες που παρου-

σιάζει ὁ στοχασμὸς και ή κοινωνικὴ στάση του φιλοσόφου ἀπέναντι στα σύγχρονά του προβλήματα. Δὲν πρόκειται διόλου για μιὰν ἀσυνάρτητη μορφή που μεταπηδᾷ ἀνεξήγητα ἀπὸ τὴ μιὰ θέση στην ἄλλη, ἀλλὰ για ἓνα ἐξοχο πνεῦμα που παρὰ τὲς ἀμφιροπίες του βρίσκει ὀλοένα τὴ γραμμὴ πρὸς τὰ ἐμπρὸς και προβάλλει γενναῖος μαχητῆς, συγκεντρώνει γύρω ἀπὸ τὴν «Ἐγκυκλοπαιδεία», τὸ μνημειακὸ τούτο ἔργο του 18ου αἰ., πολλοὺς στοχαστὲς και ξεσηκώνει μιὰ ταξικὴ ἰδεολογικὴ πάλη. Σὲ πολλὰ σημεία πλησιάζει τὸ διαλεκτικὸ ὕλισμὸ, μὰ δὲ φτάνει ως ἐκεῖ. Περιορίζεται ἀπὸ τὲς ἱστορικὲς συνθήκες τῆς ἐποχῆς του, προβάλλει διαλεκτικὸς στὴ λογοτεχνικὴ του δημιουργία, ἔπειτα ως ἓνα μικρὸ θαθμὸ και στὴν ἐρμηνεία του φυσικοῦ κόσμου, μὰ για τὰ καθαυτὰ φιλοσοφικὰ γνωσιολογικὰ και μεθοδολογικὰ προβλήματα μένει κλεισμένος μέσα στα πλαίσια του μηχανιστικοῦ ὕλισμου. Μολαταῦτα τὸ ἔργο του στὴ γενικὴ θεώρησή του εἶναι προοδευτικό. Ἀποκρίνεται στην ὀρμὴ τῶν ἀστῶν, ἀλ-

λά και στους πόθους τῶν πληθειῶν, τῶν ἀπαθλιωμένων μαζῶν. Καί τοῦτο εἶναι ἓνα ἰδιαίτερο γνώρισμά του. Ὁ Λένιν ἐχτιμοῦσε κι ἀξιολογοῦσε κριτικά τὸν προμαρξιστικὸ γαλλικὸ ὑλισμὸ, ὅμως ἀπ' ὄλους ξεχώριζε τὸν Ντιντερό γιὰ τὶς πλατύτατες προοπτικὲς του. Ἡ πλούσια κληρονομιά που μᾶς ἔχει ἀφήσει αὐτὸς ὁ φιλόσοφος τοῦ 18ου αἰ. δὲν ἔχει διόλου χάσει τὴν ἀξία της. Ὁ Szigetī μὲ τὴ μελέτη του μᾶς βοηθεῖ νὰ κατανοήσουμε ὅλη τούτη τὴν κληρονομιά, νὰ νιώσουμε τὸ ζωντανὸ παλμὸ της καὶ ν' ἀφομοιώσουμε ὅτι καὶ σήμερα μπορεῖ νὰ κινήσει στὸ δημιουργικὸ στοχασμὸ καὶ στὴν ἀξία πράξι.

1. Ὁ ντεϊσμὸς καὶ ὁ ἄθεος ὑλισμὸς

Ὁ Szigetī μᾶς ἱστορεῖ τὴν πνευματικὴ «γένεση» τοῦ Ντιντερό ἀπὸ τὴν ἐποχὴ που προβάλλει σὰν ὀπαδὸς τοῦ ντεϊσμοῦ (ἰδιαίτερα στοὺς «Φιλοσοφικοὺς στοχασμοὺς» του) ὡς τὸ πέρασμά του στὴν κοσμοαντίληψη τοῦ ἄθεου ὑλισμοῦ. Ὁ ντεϊσμὸς γιὰ τὴν ἐποχὴ ἐκείνη καὶ μάλιστα πρὶν ἀπὸ τὸ 1789 στὴ Γαλλία ἦταν ἓνα προοδευτικὸ ἰδεολογικὸ κίνημα. Δέχεται θεὸ που ἔχει δημιουργήσει τὸν κόσμον, μὰ που ὕστερα παύει νὰ εἶναι ὁ προνοητὴς κι ὁ κυβερνήτης του — ὅπως θέλει ὁ θεϊσμὸς — καὶ τὸν ἀφήνει στὴν ἐξουσία τῶν φυσικῶν νόμων. Μὲ αὐτὴ τὴν ἀντίληψη ἀποκλείνει πιά κάθε ἐξωτερικὴ ἐπέμβαση στὸ κοσμικὸ γίγνεσθαι. Τὸ θεὸ τὸν γυμνώνει ἀπὸ οὐσιαστικὰ γνωρίσματά του, γιὰ τὸν ἀναγνωρίζει σὰν ἀπόλυτο μονάρχη, ἀλλὰ σὰν ἓνα συνταγματικὸ βασιλιά — ὡς ποῦμε — που τὶς κυβερνητικὲς λειτουργίες τὶς ἀναλαμβάνουν οἱ φυσικοὶ νόμοι. Ἐδῶ εἶναι φανερὸ πὼς ἀντανაკλᾷ τὴν ἱστορικὴ κοινωνικὴ κίνηση σ' ἐκείνη τὴν περίοδο. Ἀπὸ τούτη τὴν ἀποψη ὁ Ἐνγκελς θεωρεῖ τὸ ντεϊσμὸ σὰν ἓναν ὑλισμὸ που τὸν σκεπάζει ἓνας ἰδεαλιστικὸς πέπλος. Ὁ Ντιντερό χρησιμοποιεῖ τὴν ἰδεολογία τούτη σὰν ἓνα ὄπλο που ὑποστηρίζει τὰ συμφέροντα τῆς ἀστικῆς τάξης ἐναντίον τὴν ἀπολυταρχία, μὰ τῆς δίνει, ὅπως παρατηρεῖ χαρακτηριστικὰ ὁ Szigetī κ' ἓνα «πληθειαστικὸ» χαραχτήρα. Μαζὶ μὲ τὸ ντεϊσμὸ παρακολουθεῖ κ' υἱοθετεῖ τὰ ἐπιτεύγματα τῶν φυσικῶν ἐπιστημῶν, ἀλλὰ πιστεύει — πάλι ὡς κ' ἐκεῖνος — στὴν ὕπαρξη θεοῦ που ἔχει δημιουργήσει τὸν κόσμον σύμφωνα μὲ ἓνα σχέδιο, μὲ ὀρισμένους σκοποὺς — ὅπως πράττει ὁ ἄνθρωπος ἀρχιτέχτονας στὸ ἔργο του — ὅταν ὕστερα δὲν ἐπεμβαίνει. Μὲ ἄλλους ὅμως ἐφαρμόζει στὴ φύση τελολογικὲς κατηγορίες που ἔχουν πέραση στὴν ἀνθρώπινη φύση, ἐνῶ οἱ φυσικὲς ἐπιστῆμες εἶχαν ἐλευθερωθεῖ ἀπ' αὐτὴ τὴν ἀντίληψη. Κι ὅποιος ἀποδοχεῖ τὴν τελολογία στὴ φύση, ἀναγκαῖα ὑποθέτει καὶ δημιουργὸ της, ὅπως στὴν ἀνθρώπινη δουλειᾶ τὸν τεχνίτη που κατασκευάζει κάτι μὲ σχέδιο καὶ σκοπὸ. Πρόκειται γιὰ τὸ περίφημα «φυσικοτελολογικὸ» ἐπιχειρήμα-

τα που ἀποδείχνουν τὴν ὕπαρξη τοῦ θεοῦ καὶ που τὰ ἀσπάζονται τόσο ἔξοχοι στοχαστὲς, ὅπως ὁ Ντιντερό, ὁ Βολταῖρ καὶ ἄλλοι. Ὁμως ὁ πρῶτος ὀλοένα στοχάζεται, ἀφήνει τὸ ντεϊσμὸ καὶ προσχωρεῖ στὸν ἄθεο ὑλισμὸ. Μὲ πολλὴ ὀξύνοια ὁ Szigetī ἐξετάζει τούτη τὴ μεταστροφή καὶ τὴν ἀποδίνει στὴν ὀλοένα μεγαλύτερη προσήλωση τοῦ φιλοσόφου στοὺς πληθειῶν. Τοῦτο τὸ στοιχεῖο καθορίζει ἀποφασιστικὰ τὴν προοδευτικὴ ἐξέλιξή του.

2. Ἡ βιομηχανικὴ Ἐπανάσταση, ἡ πάλαι τῶν τάξεων, οἱ νέες ἐπιστῆμες καὶ ἡ φιλοσοφία.

Πιο πολὺ ἀπ' ὄλους τοὺς ἐγκυκλοπαιδικούς ὁ Ντιντερό ἔνοιωσε τὴν κοινωνικὴ καὶ πολιτικὴ σημασία τῆς βιομηχανίας καὶ μάλιστα τῆς μηχανοποιημένης που τότε προχωροῦσε ἔστω καὶ μὲ μικρὰ βήματα καὶ δημιουργοῦσε ὀλοένα περισσότερους ἐργάτες. Ἦθελε τὴν ἐπιστήμη ὀδηγὸ σὲ τούτον τὸν τομέα. Μὲ τὴν ἀνακάλυψη που κάνει τοῦ δεσμοῦ ἀνάμεσα στὴν ἐπιστήμη καὶ στὴν παραγωγή, ἐπηρεάζεται καὶ στὴν πνευματικὴ του στάση. Τώρα προσέχει ὅσο πρέπει τὶς αἰτιακὲς συνάφειες μέσα στὶς φυσικὲς λειτουργίες, ζητεῖ νὰ συλλάβει τὰ ποιητικὰ κι ἀφήνει τὰ ἀνθρωπομορφικὰ τελικὰ αἷτια (ὅπως φαίνεται στὸ ἔργο του «Στοχασμοὶ πάνω στὴν ἐρμηνεία τῆς φύσης» 1754). Μ' ἐξαιρετικὴ διαλεκτικὴ δύναμη ὁ Szigetī πραγματεύεται τούτο τὸ κεφάλαιο καὶ μᾶς δεβαιώνει πὼς ὁ Ντιντερό ἀρνιέται τὴν ὕπαρξη τοῦ θεοῦ, μὰ μὲ ἔντεχνο τρόπο ἀπὸ φόβον τῆς λογοκρισίας. Μᾶς λέγει πὼς ὁ φιλόσοφος, μὸλο που ἡ πιὸ ἀναπτυγμένη τότε ἐπιστήμη ἦταν ἡ μηχανικὴ τῶν οὐράνιων καὶ τῶν γήινων σωμάτων, δὲν ἔκρινε ἱκανοποιητικὰ τὰ πορίσματά της κι ἄρχισε νὰ θαυμάζει τὶς νέες ἐπιστῆμες, τὴν πειραματικὴ φυσικὴ, τὴν χημεία, τὴν ἀνατομικὴ καὶ ἄλλες που βρίσκονταν στὶς ἀρχὲς τους, μὰ ὀλοένα ἀναπτύσσονταν. Βέβαια τότε δὲ μπορούσε νὰ προβλέψει τὴν κατοπινὴ καταπληχτικὴ ἀνάπτυξή τους, γι' αὐτὸ καὶ δὲν κατόρθωσε ν' ἀντιληφθεῖ τοὺς διαλεκτικοὺς νόμους στὰ φαινόμενα, τὴ μετατροπὴ τῆς ποσότητας στὴν ποιότητα. αὐτὴ τὴν ἀρχὴ που ὕστερα ἀπὸ λίγα χρόνια ἀνακάλυψε ὁ Χέγκελ. Τί πρόσφεραν λοιπὸν οἱ νέες ἐπιστῆμες στὸ φιλόσοφο; Τὸ ἐρώτημα τούτο διατυπώνει ὁ Szigetī καὶ προσπαθεῖ νὰ δώσει τὴν ἀπόκριση. Βρίσκει πὼς τὸν βοήθησαν νὰ ξεπεράσει τὶς παλιὲς φόρμες τοῦ μηχανιστικοῦ ὑλισμοῦ τοῦ 17ου καὶ τῶν ἀρχῶν τοῦ 18ου αἰ. καὶ νὰ συλλάβει τὴν ποιοτικὴ ὄψη τῆς ἀντικειμενικῆς πραγματικότητας. Ἐπαψε ν' ἀντικρύζει τὸν κόσμον σκοτεινὸ, ὀλωσδιόλου ὀμοιόγενο, ποσοτικὸ, προσιτὸ μόνον στοὺς μαθηματικοὺς προσδιορισμούς, στὸ «μέτρο». Τὸν ἀτένισε μὲ τὴν ἀντικειμενικὴ ποιοτικὴ ποικιλία του, ὅπως πραγματικὰ δεβαίωσε πολὺ περισσότερο κατόπι ἢ ἀνάπτυξη τῆς ἐπιστήμης. (Λ.χ. τὸ ἠλεκτρικὸ φορτίο δέχεται βέβαια τὴν ποσο-

τική μέτρηση, όμως υπάρχει αντικειμενικά μιὰ νέα ποιότητα μέσα στον κόσμο, παρὰ καὶ ἡ ποιοτική διαφορά ἀνάμεσα στὸ θετικό καὶ στὸ ἀρνητικό). Πρῶτος λοιπὸν ὁ Ντιντεροῦ ἔνοιωσε πὼς ὁ φυσικὸς κόσμος ἔχει ἑτερογένεια καὶ δὲ μπορεῖ νὰ κλειστῆί μέσα στὰ σχήματα τοῦ μηχανιστικοῦ ὑλισμοῦ. Μάντεψε τὴν ὑπαρξὴ νόμων ποὺ εἶναι πολὺ ἀνώτεροι ἀπὸ τοὺς νόμους τῆς μηχανικῆς. Κι ἀκόμα τὸ ἀξιοθαύμαστο εἶναι πὼς παρ' ὄλη τὴν ἑτερογένεια, τὴν πολλαπλότητα, ἀντίκρουσε καὶ τὴν ἐνότητα τοῦ φυσικοῦ κόσμου, ἂν καὶ οἱ ἐπιστῆμες δὲν τὸν βοήθουσαν πολὺ. Στ' ἀληθινὰ διατύπωσε ἰδέες προδρομικές, μὰ δὲ μπόρεσε νὰ κάνει τὴν ὀλοκληρωμένη διαλεκτική σύνθεσή τους, τὰ τοτινὰ ἐπιστημονικὰ δεδομένα δὲν ἦταν ἀρκετά.

Ὁ Ντιντεροῦ ποὺ δέχεται τὴν ἐνότητα τοῦ κόσμου, ἀναγκαστικὰ δὲ χωρίζει τὴν κίνηση ἀπὸ τὴν ὕλη, ὅπως κάνει ὁ μηχανιστικὸς ὑλισμὸς. Μὲ αὐτὸν τὸν τρόπο καταργεῖ καὶ τὸ «πρῶτον κινουῦν», τὴν ὑπερβατικὴ δύναμη ποὺ θὰ κινουῦσε ἀπ' ἔξω τὸν κόσμο. Κ' ἐδῶ πάλι ξεπερνᾷ τὸ σύγχρονό του ὑλισμὸ καὶ πλησιάζει πολὺ στὸ μεταγενέστερο διαλεκτικό. Δέχεται τὴν κίνηση σὰν ἰδιότητα τῆς ὕλης καὶ μάλιστα ὀρίζει καὶ τὴν πηγὴ τῆς. Βρίσκει πὼς ἀπὸ τὴν ἑτερογένεια, ἀπὸ τὴν ἔνταση διαφορετικῶν στοιχείων ποὺ ὑπάρχουν μέσα στὴν ἐνότητα, γεννιέται ἡ κίνηση, σὰν πηγὴ τῆς ἄρα θεωρεῖ τὴν ἀντινομία. Ὅσο ὁμως καὶ νὰ προχωρεῖ πρὸς τὴ διαλεκτικὴ ἀντίληψη, δὲν τὴν πετυχαίνει στὸ ὄλο της. Διατυπώνει μόνο γενικότητες χωρὶς τὴ συγκεκριμένη θεμελίωση. Ἀδυνατεῖ λ.χ. νὰ ἐφαρμόσει τὶς ἰδέες του στὸ στοιχειακὸ σωματίσι ποὺ τότε νομιζόταν τὸ ἀδιαίρετο μόριο. Δὲν ἔξερε τὸ ἄτομο ποὺ ἡ κίνησή του προέρχεται ἀπὸ τὴν ἔνταση ἀνάμεσα στὰ ἀντίθετα φορτία τῶν τεμαχιδίων ποὺ τὸ συνθέτουν. Γι' αὐτὸ πίστευε πὼς ἡ κίνηση τῆς στοιχειακῆς ὕλης γεννιέται ἀπὸ μιὰν «ἑσωτερικὴ τῆς δύναμη», ποὺ εἶναι βέβαια κάτι τὸ ἀόριστο. Ὅμως δὲν πρέπει νὰ υποθέσουμε, τονίζει ὁ Szigeti, πὼς ἀντιλαμβανόταν αὐτὴ τὴ δύναμη σὰν μυστική, σὰν ζωτικὸ λ.χ. πνεῦμα ἢ σὰν τὸν «πόνο» τοῦ Boehme, ἀπεναντίας τὴ σχετίζει μὲ τὶς φυσικὲς καὶ τὶς χημικὲς ἐνέργειες. Παρ' ὄλες τὶς ἀδυναμίες προχώρησε καὶ κήρυξε πὼς δὲν ὑπάρχει ἀπόλυτη ἡρεμία μέσα στον κόσμο, παρὰ μόνο σχετικὴ. Κι ἀκόμα υἱοθέτησε καὶ τὴν καρτεσιανὴ ἀντίληψη πὼς ἡ κίνηση στὸ ὄλο της μέσα στον κόσμο οὔτε αὐξάνει οὔτε ἐλαττώνεται, μὲ ἄλλους λόγους ἀναγνώρισε τὴν αἰωνιότητα τοῦ ὑλικοῦ κόσμου ποὺ δὲν ἔχει οὔτε ἀρχὴ οὔτε τέλος. Ἐλεγε: «Ὅ,τι εἶναι, ἔχει ὑπάρξει καὶ θὰ ὑπάρχει πάντοτε, μόνο ποὺ περνᾷ ἀπὸ ἀπειρες διαδοχικὲς μορφές». Κι ὄλες του τὶς ἰδέες τούτες προσπαθοῦσε νὰ τὶς στηρίξει, ὅσο μπορούσε, πάνω σ' ἐπιστημονικὰ δεδομένα. Πρέσβευε πὼς ἡ γνώση τοῦ φυσικοῦ κόσμου πρέπει νὰ βασίζεται στὸ πείραμα, στὴν πράξη, ἀναγνώριζε τὴ σημασία ποὺ ἔχει ἡ πράξη σὰν κριτήριο τῆς θεωρίας. Ὅμως τούτη

τὴν πραγματικὰ διαλεκτικὴ μεθοδολογικὴ ἀρχὴ τὴ δεχόταν μόνο μέσα στὸ χῶρο τῶν φυσικῶν ἐπιστημῶν. Δὲ στοχαζόταν μὲ τὸν ἴδιο τρόπο καὶ γιὰ τὴ γνώση τῶν κοινωνικῶν φαινομένων. Δὲ μπόρεσε νὰ ξεφύγει ὀλωσδιόλου ἀπὸ τὰ στενὰ ὄρια τῆς ἀστικῆς νοοτροπίας ποὺ δὲν εἶχε καμιά διαλεκτικὴ ὄραση γιὰ τὴν ἱστορία.

3. Ὁ μηχανιστικὸς ὑλισμὸς καὶ ἡ ἰδέα τῆς ἐξέλιξης.

Ὁ Szigeti ὅσο προχωρεῖ στὴ μελέτη του, τόσο κι ὀλοκληρώνει τὴν προσωπογραφία τοῦ Ντιντεροῦ. Ὀλοένα ἐμβαθύνει στὰ γόνιμα, προοδευτικὰ στοιχεῖα τοῦ στοχασμοῦ του, μὰ καὶ στὰ ἀρνητικὰ κι ὄλα τὰ τοποθετεῖ μέσα στὸ ἱστορικὸ κλίμα τῆς ἐποχῆς καὶ τὰ ὀργανώνει διαλεκτικὰ.

Στὴ σειρά τῶν θετικῶν ἐπιτευγμάτων μπαίνει κ' ἡ ἀντίληψη τοῦ φιλοσόφου γιὰ τὴν ἐξέλιξη. Ὑποστηρίζει τὴ δυναμικὴ ἐξέλιξη τῆς ὕλης χωρὶς ἐξωτερικὴ ὑπερβατικὴ ἐπέμβαση. Καὶ πρῶτα ἀναφέρεται στὴν ἀνάπτυξη τοῦ κόσμου ἀπὸ τὸ ἀρχικὸ του χάος, στὴ συστηματικὴ ὀργάνωσή του ποὺ γίνεται σύμφωνα μὲ τοὺς φυσικοὺς νόμους (ἰδέα τοῦ Ντεκάρτ). Ἐπειτα προχωρεῖ καὶ παραπέρα καὶ στοχαζέται τὴν πορεία τοῦ ὀργανικοῦ κόσμου, τὴ μεταμόρφωση τῶν εἰδῶν, διατυπώνει τὴν ἰδέα τῆς φυσικῆς ἐπιλογῆς, ἀναφέρει καὶ τὴν προσαρμογὴ καὶ τὴν παραγωγή νέων μορφῶν μὲ τὴ διασταύρωση, φτάνει λοιπὸν σὲ ἐπιτεύγματα ποὺ τὰ ὀλοκληρώνει ὁ Ντάρβιν μετὰ ἕναν αἰῶνα. Ἀκόμα προσέχει τὶς ἀρμονίες καὶ τὶς δυσαρμονίες ποὺ ὑπάρχουν στον κόσμο καὶ τὶς ἀντικρῦζει σὰν δυὸ πόλους ποὺ ἐνώνονται μ' ἀδιάλυτο δεσμό. Στὴ διαλεκτικὴ του τούτῃ ἀντίληψη βοηθιέται — λέγει ὁ Szigeti — ἀπὸ τὸν πληθειακὸ χαρακτήρα τοῦ στοχασμοῦ του, ποὺ προαισθάνεται τὶς ἀντινομίες τῆς νέας κοινωνίας ποὺ γεννιέται.

Ὁ Ντιντεροῦ ἀντικρῦζει παντοῦ τὴν ἐξέλιξη. Νοιώθει τὴ λειτουργία τοῦ χρόνου μέσα σ' ὄλη τὴ φύση. Πουθενὰ δὲ δέχεται μορφές σταθερές, ἀκίνητες. Γι' αὐτὸ φτάνει καὶ στὴ σπουδαιότατη ὑπόθεσή του τῆς καταγωγῆς τῆς ὀργανικῆς ὕλης ἀπὸ τὴν ἀνόργανη. Στὸ ἔργο του «Συνομιλία μὲ τὸν ντ' Ἀλαμπέρ» δίνει τὴν ὀριστικὴ του ἀπάντηση σ' αὐτὸ τὸ πρόβλημα. Πάλι κ' ἐδῶ καθορίζεται ἀπὸ τὰ ὄρια τῆς ἐποχῆς του καὶ δὲν πετυχαίνει τὴν ὀρθὴ λύση. Γιὰ νὰ ἐξηγήσει τὸ πέρασμα ἀπὸ μιὰ μορφή στὴν ἄλλη, παραδέχεται μιὰ γενικὴ ἰδιότητα τῆς ὕλης, τὴν «αἰσθητικότητα». Μὰ τότε θὰ πρέπει νὰ εἶναι ὀλοζωιστής, γιατί θὰ θεωρεῖ ὄλη τὴ φύση ζωντανή. Γιὰ ν' ἀποφύγει τὸν ὀλοζωισμό στοχαζέται πὼς ἡ αἰσθητικότητα στὴν ἀνόργανη ὕλη ὑπάρχει μόνο «δυνάμει» καὶ ὄχι «ἐνεργείᾳ» ὅπως στὴν ἄλλη τὴν ὀργανικὴ καὶ πὼς τὸ πέρασμα ἀπὸ τὴν πρῶτη στὴ δεύτερη γίνεται μόνο μέσα σὲ κατάλληλες φυσικὲς συνθήκες. Εἶναι φανερό πὼς αὐτὴ ἡ ἀντίληψη τοῦ Ντιντεροῦ δὲν εἶναι

διαλεκτική. Ἡ ζωὴ δὲν παρουσιάζεται σὰν εἶναι δοσμένη ἐξαρχῆς, εἶναι μιὰ ιδιότητα ποὺ ἀδρανεῖ στὸ ἓνα μέρος, ἐνῶ στὸ ἄλλο ξεπηδά, ὅπως λ.χ. σ' ἓνα πιεσμένο ἐλατήριο ποὺ ἀφήνεται νὰ τεντωθεῖ. Μὲ ἄλλους λόγους τέτοιο πέρασμα δὲν εἶναι κανένα διαλεκτικὸ ἄλμα. Βέβαια ὁ φιλόσοφος ἔχει καὶ τὴ φράση: «ἡ αἰσθητικότητα προέρχεται ἀπὸ τὴν ὀργάνωση τῆς ὕλης», μὰ δὲν τῆς δίνει κανένα διαλεκτικὸ νόημα.

Ἄν ρίξουμε τώρα μιὰ συνολικὴ ματιὰ σ' ὅλη τὴν πνευματικὴ πορεία τοῦ φιλοσόφου, δὲ μπορούμε παρ' ὄλες τὶς ἀντιφατικότητές του ν' ἀρνηθοῦμε καὶ μάλιστα νὰ θαυμάσουμε πολλὰ ἐπιτεύγματά του. Ἀρνιέται κάθε ὑπερβατικὴ δύναμη καὶ τὴν τελολογία, πιστεύει μόνο στὴ φυσικὴ νομοτέλεια, ἀντιλαμβάνεται τὴν κίνηση σὰν ἀχώριστη ιδιότητα τῆς ὕλης κ' ἐπισημαίνει τὴν πηγὴ τῆς καὶ τὴν αἰωνιότητά της, βεβαιώνει τὴν ἑτερογένεια μὰ καὶ τὴν ἐνότητα τοῦ κόσμου, θέτει σὰν κριτήριο γιὰ τὴν ἐπιστημονικὴ γνώση τὴν πράξη (ἔστω κι ἂν τὸ περιορίζει μόνο στὸ χῶρο τῶν φυσικῶν ἐπιστημῶν), διατυπώνει καταπληχτικὲς προδρομικὲς ιδέες γιὰ τὴν ἐξέλιξη κι ἄλλα πολλά. Ὅμως γεννιέται τὸ ἐρώτημα: Πῶς ὁ Ντιντερό μὲ τὴν τεράστια μόρφωση καὶ τὸ ὀξύτατο πνεῦμα ποὺ εἶχε, δὲν κατάρθωσε νὰ προχωρήσει πολὺ περισσότερο καὶ μάλιστα νὰ φτάσει σὲ μιὰ καθαρὴ διαλεκτικὴ ἀντίληψη γιὰ τὴν ἐξέλιξη; Ἄν δὲ μπόρεσε νὰ συλλάβει προπάντων τὴν ἐξέλιξη σ' ὄλο τὸν ἀληθινὸ διαλεκτικὸ τῆς χαρακτήρα, τὸ αἶτιο δὲν ἦταν μόνο ἡ ἀνεπάρκεια τῶν ἐπιστημονικῶν δεδομένων σ' ἐκείνη τὴν ἐποχὴ. Πρέπει ἐδῶ νὰ ἦταν προσδιοριστικοὶ καὶ ἱστορικοὶ λόγοι.

Τούτα τὰ ἱστορικὰ αἶτια μπορούμε νὰ τὰ ἀνιχνεύσουμε, ἂν στραφοῦμε στὸν κοινωνικοπολιτικὸ τομέα. Κι ἐδῶ ὁ Szigetī σημειώνει ἀντιφατικότητες. Ὁ Ντιντερό πότε ὑπερασπίζει τὰ συμφέροντα τῆς ἀστικῆς τάξης καὶ πότε ὑποστηρίζει τὶς φτωχὲς μάζες. Εἶναι ἀληθινὸ πῶς δὲν ἔπαψε νὰ συμπαθεῖ τοὺς πληθεῖους καὶ εἶναι τολμηρὸς, φτάνει νὰ κηρύξει ἀναγκαῖα τὴν ἐπανάσταση γιὰ μιὰν ἐθνικὴ ἀναγέννηση ἀψηφώντας κάθε κίνδυνο. Περνᾷ ἀπὸ διάφορα στάδια. Ἀσπάζεται τὶς μικροαστικὲς ιδέες τοῦ περιορισμοῦ τῆς ἀτομικῆς ιδιοκτησίας (μὲ τὴ μορφή τῆς ἴσης κατανομῆς τῶν ἀγαθῶν), μὰ ἔπειτα προτείνει τὴν τέλεια κατάργησή της, τὸ ξαναγύρισμα στὴν πρωτόγονη κομμουνιστικὴ κοινωνία, στὸ ἦθος τῆς καὶ στὴ δημοκρατία της. Παρ' ὅλη λοιπὸν τὴν προοδευτικὴν τάση του δὲ βρίσκει τὸ σωστὸ δρόμο στὴν ἐναγώνια πορεία του, γιὰ τὸ προστά του ὀρθώνεται ἓνα δραματικὸ δίλημμα.

Ὁ καπιταλισμὸς ἐκείνη τὴν ἐποχὴ δὲν εἶχε ἀκόμα ἀναπτύξει τὶς παραγωγικὲς δυνάμεις τῆς νεότερης μεγάλης μηχανοποιημένης βιομηχανίας, ποὺ μόνο αὐτὲς μπορούσαν ν' ἀσφαλίσουν τὴν ἀφθονία στὰ ὑλικά ἀγαθὰ καὶ νὰ δημιουργήσουν τὶς εὐνοϊκὲς συνθήκες γιὰ τὸν ἀληθινὸ σοσιαλισμὸ ποὺ θὰ ἔσωζε

τὶς ἀπαθλιωμένες μάζες. Ὁ Ντιντερό ἤθελε βέβαια τὴν αὐξηση τῆς παραγωγῆς, ἀπαιτοῦσε τὴν ἀνύψωση τοῦ βιοτικοῦ ἐπιπέδου τοῦ λαοῦ, δὲν ἀσπαζόταν τὰ σπαρτιατικὰ ἀσκητικὰ ἰδανικά ποὺ πρόβαλλαν ἄλλοι, μὰ πῶς νὰ τραβήξει πρὸς τὸν κομμουνισμό; Ἡ ἀνάπτυξη τῶν παραγωγικῶν δυνάμεων ἀπαιτοῦσε τότε ἀναγκαστικὰ τὴν ἀτομικὴ ιδιοκτησία καὶ τὴ συσώρευση τῶν μέσων στὰ χέρια μιᾶς μειοψηφίας σὲ βάρος τῶν πολλῶν. Γιὰ νὰ εἶναι λοιπὸν κανεὶς σοσιαλιστὴς μὲ συνέπεια, θὰ ἔπρεπε ν' ἀρνηθεῖ τὴν ἀτομικὴ ιδιοκτησία, μὰ μαζὶ μὲ αὐτὴ καὶ τὴν ἀνάπτυξη τῆς παραγωγῆς. Ἄν πάλι ἤθελε τούτη τὴν τελευταία, θὰ ἔπρεπε νὰ παραδέχεται τὴν ἀτομικὴ ιδιοκτησία, ἀλλὰ τότε θ' ἄφηνε τὴ σοσιαλιστικὴ λύση. Αὐτὸ τὸ δίλημμα ὀρθωνόταν τότε μπροστὰ σὲ πολλοὺς κομμουνίζοντες στοχαστές, ὦμό, ἐπιταχτικό. Ὁ Ντιντερό δὲν τὸ ἔλυσε. Ἀπ' ἐδῶ πηγάζουν — μᾶς λέγει ὁ Szigetī — ὄλες οἱ ἀνακολουθίες του. Ἀναποφάσιτος καθὼς στέκει, δὲ μπορεῖ νὰ συλλάβει τὴν ἐξέλιξη διαλεκτικά, νὰ κάνει τὸ καθαυτὸ ποιοτικὸ ἄλμα καὶ νὰ στοχαστεῖ τὴν ἐπανάσταση μὲ συνέπεια ὡς τὸ τέλος, γι' αὐτὸ ἀντὶ νὰ τραβήξει πρὸς τὰ ἐμπρὸς γυρίζει πρὸς τὰ πίσω, πρὸς τὸν πρωτόγονο κομμουνισμό. Ἐδῶ τώρα πρέπει νὰ ἐμβασθῶμε. Τὸ δίλημμα ἦταν στ' ἀληθινὰ ἄλυτο τότε, γιὰ τὴν ἀξεπέραστη ἀντινομία τῶν δυὸ ὄρων τοῦ ἀντανεκτοῦσε τὴν πραγματικὴ ζωὴ. Ἀργότερα, μετὰ τὴν ἐπανάσταση, ἡ κοινωνικὴ πρόοδος, ἡ δημιουργία μεγάλης βιομηχανίας καὶ προλεταριάτου, ἡ ὄξυνση τῆς ταξικῆς πάλης, ἡ ἀνάπτυξη ἐργατικοῦ κινήματος, ὄλα τούτα βοήθησαν στὸ ξεπέρασμα, στὴ λύση. Ὁ Μάρξ, ὁ Ἐνγκελς, ὁ Λένιν δὲ σταματοῦν ἐμπρὸς σὲ κανένα δίλημμα. Μὰ κι ὁ Ντιντερό ποὺ δὲν εὐτύχησε ὁ ἴδιος νὰ βρεῖ τὴ σωστὴ λύση, βοήθησε τοὺς ἄλλους τοὺς μεταγενέστερους. Τὸ ἔργο του ἱστορικὰ κρινόμενο ὑπῆρξε δίχως ἄλλο προοδευτικὸ, θετικό, καταφατικό, βρίσκεται πάνω στὴν ἀνοδικὴ γραμμὴ καὶ προετοιμάζει τὴν παραπέρα πορεία στοὺς ἄλλους. Ἡ κληρονομιά του καὶ σήμερα εἶναι ἄξια καὶ μπορεῖ νὰ καρπίσει.

Αὐτὸ εἶναι τὸ τελικὸ συμπέρασμα ποὺ διατυπώνει ὁ Szigetī στὴ μελέτη του. Καὶ πρέπει νὰ ὁμολογήσουμε πῶς φτάνει σ' αὐτὸ ὄχι μὲ ἀπλή παράθεση τῶν ἀδυναμιῶν καὶ τῶν ἐπιτυχιῶν τοῦ Ντιντερό, ἀλλὰ μὲ ἐπίμονη συσχέτιση, ἐμβάθυνση, κρίση τῶν ὑποκειμενικῶν καὶ τῶν ἀντικειμενικῶν ὄρων. Δὲ θὰ ἦταν διόλου ὑπερβολικό, ἂν λέγαμε πῶς ὁ συγγραφέας ἀκολουθεῖ μιὰ σωστὴ διαλεκτικὴ πορεία κ' ἔτσι μᾶς δίνει τὸ μίτο ποὺ μᾶς ὀδηγεῖ στὴ σωστὴ κατανόηση κι ἀξιολόγηση τῆς μεγάλης τούτης μορφῆς τοῦ μαχητικοῦ ὕλισμου τοῦ 18ου αἰῶνα. Ἡ μελέτη τοῦ Szigetī εἶναι δίχως ἄλλο μιὰ σπουδαία συμβολὴ στὴν ἱστορία τῆς φιλοσοφίας.

Οί φιλοσοφικές σπουδές στην Ούγγαρία

Ἡ φιλοσοφική γραμματεία στην Ούγγαρία ὀλοένα ὀγκώνεται. Τὰ περισσότερα ἔργα, ὅπως εἶναι φυσικό, γράφονται στην ούγγρική γλώσσα καὶ δὲν εἶναι προσιτὰ σὲ ξενόγλωσσους κύκλους. Ἡ Ἀκαδημία ὁμῶς τῶν Ἐπιστημῶν καὶ τὸ Πανεπιστήμιο τῆς Βουδαπέστης φιλοδοξοῦν νὰ γνωρίσουν τὰ ἐπιτεύγματά τους στὸν τομέα τῆς φιλοσοφίας κ' ἐξω ἀπὸ τὴ χώρα τους κ' ἐκδίδουν δυὸ ἐξαιρετικές σειρές, τὰ *Studia Philosophica Academiae Scientiarum* κάθε χρόνο ἀπὸ τὸ 1962 κ' ἐδῶ καὶ τὰ *Annales Universitatis Scientiarum Budapestinensis (Sectio philosophica)* ἀπὸ τὴν ἴδια ἐποχή, ποὺ περιέχουν μελέτες σὲ διάφορες γλώσσες (στὰ γερμανικά, γαλλικά, ἀγγλικά καὶ ρωσικά). Ἀπὸ καιρὸ σὲ καιρὸ θὰ δημοσιεύουμε στην «Ἐπιθεώρηση Τέχνης», βιβλιοκρισίες σχετικές μὲ ὀρισμένα ἀπὸ τούτα τὰ ἔργα. Τώρα ἀναγράφουμε τὰ περιεχόμενα τῆς πρώτης σειράς ἀπὸ τὴν ἀρχὴ ὡς τὰ σήμερα.

Studia Philosophica.

1. Pál Sándor. «Ἡ λογική τοῦ Ἀριστοτέλη» (ρωσικά). Ἀναλύει τὶς κοινωνικές καὶ οἰκονομικές συνθήκες τῆς τοτινῆς ἐποχῆς. Περιγράφει τὴν κατάσταση τῆς φιλοσοφίας, ὅπως καὶ τὴν προσωπικότητα τοῦ Ἀριστοτέλη. Ἐπειτα ἐξετάζει τὰ διάφορα κεφάλαια τῆς λογικῆς, συσχετίζει τὶς θεωρίες μὲ τὴν κοινωνική κατάσταση καὶ προσπαθεῖ ν' ἀπαλλάξει τὶς ἀριστοτελικές διδασκαλίες ἀπὸ τὶς κατοπινές διαστροφές.

2. József Szigeti: «Ὁ Ντιντερό», 1962 (γαλλικά). Ἐχει προηγηθεῖ σχετική βιβλιοκρισία

3. Varia. Συλλογὴ ἄρθρων ποὺ ἀναφέρονται σὲ ποικίλα θέματα γνωσιολογικά, λογικά κλπ. (σὲ διάφορες γλώσσες), σελ. 1-495. 1963.

4. László Erdei. «Ἡ ἀρχὴ τῆς γνώσης», κριτικὴ ἀνάλυση τοῦ πρώτου κεφαλαίου τῆς λογικῆς τοῦ Χέγκελ, 1964, σ. 1-154 (γερμανικά). Ὁ συγγραφέας μελετᾷ καὶ ἀναλύει κριτικά τὸ κεφάλαιο τούτο. Δίνει πρωτότυπες ἐρμηνεῖες καὶ συσχετίζει τὶς ἐγελειανές ἀπόψεις μὲ τὶς κατηγορίες τῆς μαρξιστικῆς διαλεκτικῆς.

5. György Tamás: «Ὁ ἐπιστημονικὸς ἔρισμός», 1964, σ. 1-169 (γερμαν.). Ὁ συγγραφέας διαλέγει αὐτὸ τὸ θέμα, γιατί νομίζει — λέγει — πὼς σ' αὐτὸ φανερώνονται τὰ βασικά προβλήματα τῆς λογικῆς. Ἀντιπαραθέτει τὶς ματεριαλιστικές ἀπόψεις στὶς

ἰδεαλιστικές καὶ βεβαιώνει πὼς μόνο οἱ πρώτες μποροῦν νὰ μορφώσουν τὴ σωστὴ θεωρία καὶ μεθοδολογία τοῦ ἐπιστημονικοῦ ὀρισμοῦ.

6. *Annales Universitatis Scientiarum Budapestinensis*: Τόμ. 1-3 (1962-1964). Περιέχουν ἐνδιαφέροντα ἄρθρα ποὺ ἀναφέρονται σὲ διάφορα φιλοσοφικά θέματα. Ἡ συμβολὴ καὶ τούτης τῆς σειράς, ὅπως τῆς πρώτης, εἶναι σπουδαιότατη στην ἀνάπτυξη τῆς ματεριαλιστικῆς διαλεκτικῆς φιλοσοφίας.

ΓΙΑΝΝΗΣ ΙΜΒΡΙΩΤΗΣ

ΠΛΕΚΤΗΡΙΟΝ

ΓΙΤΣΑΣ ΜΑΡΟΥΛΑΚΟΥ

ΕΡΜΟΥ 6 — 1ος ΟΡΟΦΟΣ
ΣΥΝΤΑΓΜΑ — ΑΘΗΝΑΙ
ΤΗΛΕΦ. 221-868 (Προσωρινόν)

ΠΛΕΚΤΑ ΕΤΟΙΜΑ ΚΑΙ ΕΠΙ ΜΕΤΡΩ

ΓΥΝΑΙΚΕΙΑ
ΑΝΔΡΙΚΑ
ΟΛΟΜΑΛΛΑ
ORLON
ALPACA
Κ.Α.Π.

ΠΩΛΗΣΙΣ ΧΟΝΔΡΙΚΗ ΚΑΙ ΛΙΑΝΙΚΗ

Γιὰ τοὺς ἀναγνῶστες
τῆς Ἐπιθ. Τέχνης ἔκπτωση 10%

Βιβλιοδετήθηκε καὶ πωλεῖται στὰ γραφεῖα μας
ὁ ΙΘ' τόμος τῆς «Ἐπιθεώρησης Τέχνης»

Κυκλοφόρησε σὲ ἑβδομαδιαῖα τεύχη τῶν 5 δραχμῶν

ΑΡΗΣ ΒΕΛΟΥΧΙΩΤΗΣ

Ο ΠΡΩΤΟΣ ΤΟΥ ΑΓΩΝΑ

Γράφεται ἀπὸ 40μελῆ Συντακτικὴ Ἐπιτροπὴ

Τὰ παιδικὰ χρόνια τοῦ Ἄρη — Οἱ σπουδὲς καὶ οἱ πρῶτοι προσανατολισμοὶ του — Μέλος καὶ στέλεχος τῆς ΟΚΝΕ καὶ τοῦ ΚΚΕ — Διωγμοί, φυλακίσεις, ἀποδράσεις — Ἡ Διχτατορία τῆς 4ης Αὐγούστου — Στρατιώτης στὸν πόλεμο 40 — 41. Τὸ ξεκίνημα τοῦ Ἄρη στὰ βουνὰ τῆς Ρούμελης — Τὸ ἀντάρτικο φουντώνει — Οἱ πρῶτες μάχες — Ρυκᾶ, Κρίκελλο, Γοργοπόταμος, Μικρὸ Χωριὸ — Πρωτοκαπετάνιος — Ἡ Ἐθνικὴ μας Ἀντίσταση — Ἄγγλοι καὶ Ἄρης — ΕΛΑΣ καὶ ΕΔΕΣ — Τὸ «βουνὸ» πάει στὸ Κάϊρο — ΠΕΕΑ — Λίβανος καὶ Γκαζέρτα — Ἀπελευθέρωση — Δεκέμβρης — Βάρκιζα — Ὁ ΑΡΗΣ πολιτικὸς ἡγέτης — Τὰ μετὰ τὴ Βάρκιζα — Ὁ τραγικὸς χαμὸς του — Ὁ θρῆνος τοῦ λαοῦ γιὰ τὸν θάνατο τοῦ Πρωτοκαπετάνιου.

ΜΙΛΟΥΝ ΓΙΑ ΤΟΝ ΑΡΗ

Μ. Αὐγέρης, Γ. Αὐγερόπουλος, Κ. Βάρναλης, Κ. Δεσποτόπουλος, Μ. Θεοδωράκης, Λ. Κουνούπης (Δήμαρχος Λαμίας), Κομ. Πυρομάγλου, Δ. Φωτιάδης.

ΜΑΡΤΥΡΙΕΣ ΣΥΝΑΓΩΝΙΣΤΩΝ ΤΟΥ ΑΡΗ ΑΝΕΚΔΟΤΕΣ ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΕΣ

ΕΝΑΣ ΤΟΜΟΣ — 640 σελίδες — 20 τεύχη

Ζητᾶτε το κάθε Τρίτη ἀπὸ τὸν ἑφημεριδοπώλη καὶ τὸν πλασιέ σας

Συνεταιρισμὸς Ἐκδόσεων «**ΚΥΨΕΛΗ**»

ΑΘΗΝΑ: Μαυρομιχάλη 3, Τηλ. 624-629 — ΘΕΣΣΟΝΙΚΗ: Ἐγνατίας 94

★ Μέσα στο άνυδρο θεατρικό καλοκαίρι που πέρασε, το Θέατρο Τέχνης βρέθηκε στην πρωτοπορία της καλλιτεχνικής κίνησης, με τους «Όρνιθες» του Αριστοφάνη πρώτα και την πρώτη νεοελληνική κωμωδία ύστερα. Η στροφή του στη νεοελληνική θεατρική παράδοση και το ανέβασμα στην «Πορεία» της «Βαβυλωνίας» του Δ. Βυζάντιου (σκηνοθεσία Κ. Κούν, σκηνικά Σπ. Βασιλείου, μουσική Παντ. Καθακόπουλου) θεωρήθηκε το αξιολογότερο θεατρικό γεγονός της σαιζόν. Το έργο αυτό του λαϊκού μας θεάτρου με τη θυμοσοφία του και τους ανθρώπινους—πέρα από τις τοπικές ιδιομορφίες—τύπους του, γνώρισε μιάν από τις ωραιότερες παρουσιάσεις του και ο Κάρολος Κούν μιάν από τις μεγαλύτερες έπιτυχίες του. Ο Λαζάνης, παρά την κάπως αλύγιστη φωνή του, έπαιξε πολύ καλά τον Ανατολίτη. Επίσης πολύ σωστοί ήταν ο Αθ. Προύσαλης (Ξενοδόχος) και ο Σπ. Κωσταντόπουλος (Σοφολογιότατος). Ωραιότατα τα σύνολα. Οί άλλοι ήθοποιοί (Κούρος, Κοντούλης, Καυκαρίδης, Καλογήρου, Χαραλάμπους, Στυλιάρης) μέσα στο ρυθμό της παράστασης. Τέλος, πρέπει ιδιαίτερα να επαινέθει ο Μηνάς Χρηστίδης που έδωσε ένα ρεσιτάλ υποκριτικής και δημιούργησε έναν αξέχαστο Έπτανήσιο.

★ Με το τέλος του καλοκαιριού το άθηναϊκό κοινό και ιδίως οί Έλληνες ήθοποιοί είχαν την τύχη να παρακολουθήσουν ένα μάθημα υποκριτικής τέχνης, με τις εμφανίσεις του μοσχοβίτικου θεάτρου «Βαχτάγκωφ». Η «Πριγκίπισσα Τουραντώ» και ο «Ήλιθιος» δεν ήταν απλώς δυο άψογες παραστάσεις, ήταν το θέατρο στην πιο ύψηλή του μορφή, τότε που ο ήθοποιός αιχμαλωτίζει την πλατεία κι ως μιλάει μιάν ακατάληπτη γλώσσα—και είναι κρίμα που το ακριβό εισιτήριο εμπόδισε τη συμμετοχή του μεγάλου κοινού σ' αυτή τη μύηση. Δεν μένει παρά να ευχηθούμε να μην είναι το πέρασμα «Βαχτάγκωφ» ένα δίδαγμα μόνο, αλλά να γίνει και βίωμα για τους ανθρώπους του θεάτρου μας.

★ Η χειμερινή περίοδος άνοιξε με ένα πρώτης γραμμής θεατρικό, και γενικότερα πνευματικό γεγονός: την κυκλοφορία του αφιερωμένου στον Σαίξπηρ τεύχους του περιοδικού «Θέατρο». Οί εκατόν εξήντα σελίδες του, πλουσιότατα είκονογραφημένες, με την ποικιλία των θεμάτων και των απόψεων που διατυπώνονται, μπορεί να μην εξαντλούν το θέμα Σαίξπηρ, το θέτουν όμως σ' όλες του τις πτυχές και δίνουν ένα πολύτιμο υλικό για μελέτη και μιá βάση για νέες εργασίες. Μ' ένα λόγο, μιá έκδοση που αποτελεί μοναδική ως τώρα συμβολή στη σαιξπηρική βιβλιογραφία.



Τ Ο Θ Ε Α Τ Ρ Ο

Π έ ρ α ά π ό

Χρόνια τώρα πνευματικοί άνθρωποι και τύπος ανησυχούν με την πνευματική απονέκρωση, συνεπεία της γενικότερης καθυστέρησης, της ελληνικής επαρχίας. Και γίνονται διαπιστώσεις, και ακούγονται διαμαρτυρίες και προτείνονται φάρμακα.

Οί διαπιστώσεις είναι αποκαλυπτικές. Ός τον πόλεμο ή μόνη πνευματική τροφή ήταν αυτή που δίνανε στην επαρχία τα διάφορα θεατρικά μπουλούκια. Μ' από τότε ή κατάσταση χειροτέρευσε επικίνδυνα. Γιατί στο μπουλούκι προστέθηκε και το λαϊκό περιοδικό, που εισχώρησε ως το τελευταίο χωριό—ενώ προπολεμικά περιοριζόταν στα αστικά κέντρα—και προπαντός το ραδιόφωνο.

Οί διαμαρτυρίες που υψώθηκαν κατά καιρούς και οί λύσεις που προτάθηκαν—αυτοσχέδιες τις περισσότερες φορές—για την πνευματική ανάπτυξη της επαρχίας, για την πνευματική αποκέντρωση και άλλα ήχηρά παρόμοια, έβηκαν κάποτε ανταπόκριση από το κράτος. Μά τότε ακριβώς ο κίνδυνος έφτασε στο κατακόρυφο: εξαπολύθηκαν στίς επαρχίες άπίθανοι «πνευματικοί» παράγοντες, που έκαναν καλοπληρωμένη προπαγάνδα του άμερικανικού τρόπου ζωής, της ελληνοχριστιανικής πνευματικής ούσίας του ΝΑΤΟ, της όδοντοπαστοφαγίας των σοσιαλιστικών χωρών. Μά δεν περιορίστηκε έδω το κρατικό ενδιαφέρον για την πνευματική αναγέννηση της επαρχίας. Συνεργεία «μορφωτικού» κινηματογράφου προωθήθηκαν στην ύπαιθρο για να προβάλλουν τα πιο άπίθανα ψυχροπολεμικά κινηματογραφικά κατασκευάσματα: «Ανατομία Έπιθέσεως», «Σχολή Εύελπίδων ΗΠΑ», «Ατομικόν Υποβρύχιον "Ναυτίλος"», «Ένοπλοι δυνάμεις Καναδά», «Ο Νουτροδάμος προβλέπει την επικράτησιν της Άμερικής» κ.τ.λ., κ.τ.λ.

Η κατάσταση λοιπόν δεν καλυτέρευσε από έδω και τριάντα χρόνια. Ίσα-ίσα, χειροτέρευσε. Κι αυτό εκφράζεται και στον επαρχιακό περιοδικό τύπο. Περιοχές όπου προπολεμικά εκδίδονταν αξιόλογα περιοδικά (Κρήτη, Έπτάνησα) σιώπησαν ή σχεδόν σιώπησαν, ενώ οί επαρχιώτες λόγιοι ένας-ένας έγκαταλείπουν την επαρχία και έγκαθίστανται στο κέντρο.

Το ζήτημα λοιπόν επανατίθεται σήμερα, με μεγαλύτερη από κάθε άλλη φορά ορμύτητα.

Τρεῖς περιπτώσεις : Γιορτὲς Λευκάδας
« Ἄρμα Θεάτρου »
Ἀγροτικὸ Θέατρο

Τὰ φῶτα τῆς πόλεως

Καὶ πάλι στίς ὑποκριτικὰς φωνάς, ἀκούγονται καὶ κραυγὲς γιομάτες ἀγωνία καὶ ἀντροχία: τί θὰ γίνῃ μετὴν ἐπαρχία; Καὶ τὸ καλὸ εἶναι: ὅτι οἱ κραυγὲς προεκτείνονται καὶ γίνονται συνειδητὴ πράξι, πράξι ἀντίστασης καὶ προσπάθεια θετικῆς ἀντιμετώπισης τῆς ἐπαρχιακῆς πνευματικῆς κακοδαιμονίας. Οἱ Γιορτὲς τῆς Λευκάδας, ἡ ἐξόρμησις τοῦ Ἄρματος Θεάτρου εἰς τὴν ἐπαρχία, ἡ ἀπόφασις τῆς Ἀγροτικῆς Τράπεζας γιὰ δημιουργία ἀγροτικοῦ θεάτρου, μετὰ πρώτην ἐκδήλωσιν τῆν πειραματικὴν περιοδείαν εἰς τὸν ὑπαίθρου τοῦ θεάτρου Κούν, εἶναι τρεῖς περιπτώσεις — ὅχι ὁμοῦ καὶ οἱ μοναδικῆς — ρεαλιστικῆς ἀντιμετώπισης τοῦ προβλήματος. Ἡ « Ἐπιθεώρησις Τέχνης » ἐκτιμώντας τις ἔτσι, ἔστειλε δύο συνεργάτας τῆς εἰς τὴν Λευκάδα ποῦ γράφουν τις ἐντυπώσεις καὶ κρίσεις τους, ὀργάνωσε συζήτησιν μετὰ τοὺς ἐταίρους τοῦ Ἄρματος Θεάτρου γιὰ τὰ συμπεράσματα καὶ τὴν πείραν ποῦ ἀποκομίσανε ἀπὸ τὴν πρώτην τους προσπάθειαν καὶ ζήτησε ἀπὸ τὸν συνεργάτη τῆς Ἰάκωβου Καμπανέλλου ποῦ συνόδευσεν τὸ θέατρο Τέχνης εἰς τὴν πειραματικὴν του περιοδείαν νὰ ἐκθέσῃ τὰ διδάγματα ἀπὸ αὐτὴν τὴν ἀμεσην ἐμπειρίαν του.

Μετὰ τὴν εὐκαιρίαν ὁμοῦ αὐτὴν σημειώνομε μερικὰς γενικότερας σκέψεις, ποῦ ἴσως νὰ ἔχουν κάποια χρησιμότητα, τῶρα ποῦ μελετιέται σοβαρὰ τὸ ζήτημα καὶ ἔχουν ἀρχίσει καὶ πρακτικὰς ἐφαρμογὰς.

1. Τὸ πρόβλημα δὲν εἶναι δυνατὸ νὰ λυθῇ ἐνιαίαν, καὶ οὐτε μπορεῖ νὰ ὑπάρξῃ τέτοια συνταγὴ-πανάκεια. Κάθε νομὸς, κάθε ἐπαρχία, κάθε πόλις, κάθε χωριὸν, παρουσιάζει τις ἰδιομορφίας του, ποῦ προέρχονται ἀπὸ τὴν διαφορετικὴν παράδοσιν, ἀπὸ τις οἰκονομικὰς δυνατότητας, ἀπὸ τις καιρικὰς συνθήκας, ἀπὸ τὰ πρόσωπα, ἀπὸ τις περιοδικὰς ἐργασίας. Ὅλα αὐτὰ πρέπει νὰ λογαριαστοῦν εἰς τὸν καταρτισμὸν ἐνὸς ρεαλιστικοῦ προγράμματος πνευματικῆς ἀποκέντρωσης.

2. Ὡς τὰ τῶρα, οἱ σπασμωδικὰς καὶ ἀπρογραμμάτιστας ἀπόπειρας ποῦ γίναντες γιὰ ἀψήκωσιν τῆς ἐπαρχίας περιορίστηκαν κυρίως εἰς τὴν ἐπαρχιακὴν πόλιν, ἀφήνοντες ἔξω τὸ χωριὸν, ὅπου ὁμοῦ εὐρίσκεται καὶ τὸ πιὸ παρθένο κοινόν, ἔτοιμο νὰ δεχτῆ καὶ νὰ ἀφομοιώσῃ τὸ πνευματικὸν μήνυμα, φτάνει αὐτὸ τὸ μήνυμα νὰ εἶ-

ναι ρεαλιστικὸν καὶ μελετημένον. Ὅποιαδήποτε καινούρια προσπάθεια, πρέπει λοιπὸν ὁπωσδήποτε νὰ ἔχῃ στόχον τὸ χωριὸν ἢ τουλάχιστον καὶ τὸ χωριόν.

Τὸ ἀγροτικὸν θέατρο τῆς ΑΤΕ ἀποτελεῖ λοιπὸν ἓνα θετικὸν εἶδημα. Γιὰ τις διαφορὰς πνευματικὰς ἐκδηλώσεις μποροῦν νὰ χρησιμοποιηθοῦν οἱ αἰθούσες τῶν σχολείων τὸ χειμῶνα, τὸ ὑπαίθρου τὸ καλοκαίρι.

3. Οἱ περισσότερες ἀπόπειρας ποῦ γίναντες γιὰ τὴν πνευματικὴν ἀποκέντρωσιν, ἦσαν « ἐξορμήσεις » τῆς πρωτεύουσας πρὸς τὴν ἐπαρχία, ποῦ πολλὰς φορὰς θύμιζαν συμπεριφορὰ πρὸς φτωχοὺς συγγενεῖς. Ὑπῆρξαν ἐδάκια καὶ εἰλικρινεῖς προσπάθειαι καὶ πρέπει νὰ ὑπογραμμιστῇ ἡ ἐφετερινὴν περιοδείαν τοῦ Ἄρματος Θεάτρου. Ἀλλὰ ἓνα εὐρὸν πρόγραμμα ἀποκέντρωσης ὀφείλει νὰ ἀποβλέψῃ εἰς τὴν δημιουργίαν αὐτόχθονος πνευματικῆς ζωῆς. Θετικὰ γεγονότα, ἀπὸ αὐτὴν τὴν ἀποψη, εἶναι τὸ Κρατικὸν θέατρο Βορείου Ἑλλάδος, οἱ Γιορτὲς τῆς Λευκάδας, τὰ διάφορα ἐπαρχιακὰ περιοδικὰ, οἱ ἀπόπειρας δημιουργίας τοπικῶν φεστιβάλ. Μὰ πολλὰ ἀπὸ αὐτὰ τὰ φαινόμενα ἀντικρύζονται κυρίως ἀπὸ τὴν σκοπιὰν τοῦ τουρισμοῦ, πράγμα ποῦ μπορεῖ νὰ ἔχῃ ὀλέθρια ἀποτελέσματα. Γιὰ τὴν δημιουργίαν αὐτόχθονος πνευματικῆς ζωῆς πρέπει νὰ ἐνδιαφερθῇ τὸ ὑπουργεῖον Παιδείας, διαθέτοντας τὰ ἀναγκαῖα κονδύλια γιὰ τὴν χρηματοδότησιν τοπικῶν περιοδικῶν, λειτουργίαν πνευματικῶν ἐστιῶν κλπ. Θεωρεῖται ἀναγκαῖον νὰ ἰδρυθοῦν πνευματικὰ κέντρα εἰς εὐρύτερας περιοχάς, ποῦ νὰ ἀκτινοβολοῦν τὴν δραστηριότητά τους, εὐαίσθητα ὁμοῦ πάντοτε εἰς τὰς ἐπιδράσεις τοῦ λαϊκοῦ κοινοῦ.

4. Ἡ πνευματικὴ ἀποκέντρωσις δὲν συνίσταται μόνον εἰς τὴν περιοδείαν ἢ καὶ δημιουργίαν ἐπαρχιακοῦ θεάτρου. Ὁ κινηματογράφος μπορεῖ νὰ παίξῃ τεράστιον ρόλον, φτάνει νὰ μὴ γίνῃται ὄργανον προπαγάνδας. Ἡ ἐνίσχυσις καὶ ἐπέκτασις τοῦ θεσμοῦ τῶν κινηματογραφικῶν λεισχῶν, θὰ βοηθῆσιν εἰς τὴν γνωριμίαν τοῦ κοινοῦ τῆς ἐπαρχίας καὶ προπαντὸς τῆς ὑπαίθρου, μετὰ τὸ καλὸν φιλμ. Τέλος, ἡ ὀργάνωσις διαλέξεων, λαϊκῶν σχολῶν (εἶδος λαϊκῶν πανεπιστημίων) πρέπει νὰ ἐνταχθῇ εἰς τὸν κύκλον αὐτῆς τῆς δραστηριότητος.

5. Ἡ Αὐτοδιοίκηση μπορεῖ νὰ συμβάλει ἀποφασιστικὰ στὴ δημιουργία πνευματικῆς ζωῆς στὴν ἐπαρχία. Εἶναι γνωστὰ βέβαια τὰ οικονομικά χάλια τῶν Δήμων καὶ Κοινοτήτων καὶ ἡ υποδούλωσή τους, ἐπὶ μιᾶ ἐπιταξία, στὴν κομμουνιστικὴ ρουσφετολογία. Κι ὅμως ὑπάρχουν πολλὰ περιθώρια γιὰ τὸ ξεκίνημα κάποιας πνευματικῆς δραστηριότητος, χωρὶς τῆ τουλάχιστο μὲ ἐλάχιστη δαπάνη. Ἀλλὰ ὁ κάθε δήμος καὶ ἡ κάθε κοινότητα πρέπει νὰ συγκροτήσουν εἰδικὰ ἐπιτροπές, ποὺ θὰ μελετήσουν συγκεκριμένα τὴν ὀργάνωση ἀλλὰ καὶ τὸ περιεχόμενο τῶν πνευματικῶν ἐκδηλώσεων, χωρὶς μεγαλεπίβολα ἀλλὰ ἀπραγματοποίητα σχέδια, μέσα στὰ ὅρια τῆς λογικῆς καὶ τῆς πραγματικότητος.

Καμιά φορὰ καλὰ μελετημένες καὶ ρεαλιστικὰ ὀργανωμένες προσπάθειες, δὲν πετυχαίνουν, γιὰ ἄλλους λόγους, ἀντικειμενικοὺς εἴτε ὑποκειμε-

νικούς. Μὲ τὴν εὐκολία καὶ τὴν προχειρότητα ποὺ μᾶς διακρίνει πολλές φορές, παραγνωρίζοντας τοὺς πραγματικοὺς λόγους, ἀποδίδουμε τὴν ἀποτυχία στὸν ἴδιο τὸν τρόπο τῆς ὀργάνωσης καὶ τὸ περιεχόμενο τῆς προσπάθειας. Λάθος θανάσιμο, ποὺ μᾶς ὑποχρεώνει νὰ πελαγοδρομοῦμε, ψάχνοντας γιὰ καινούρια σχήματα καὶ ἄλλο περιεχόμενο. Τέτοιες ἀποτυχίες θὰ σημειωθοῦν ὁπωσδήποτε καὶ σὲ μιᾶ μεγάλη ἐξόρμηση γιὰ πνευματικὴ ἀποκέντρωση. Εἶναι ἀνάγκη σ' αὐτὲς τίς περιπτώσεις νὰ προσπαθοῦμε νὰ βρῖσκουμε τίς πραγματικὲς αἰτίες καὶ νὰ μὴν ἀπορρίπτουμε ἀβασάνιστα τὴν ἴδια τὴν προσπάθεια.

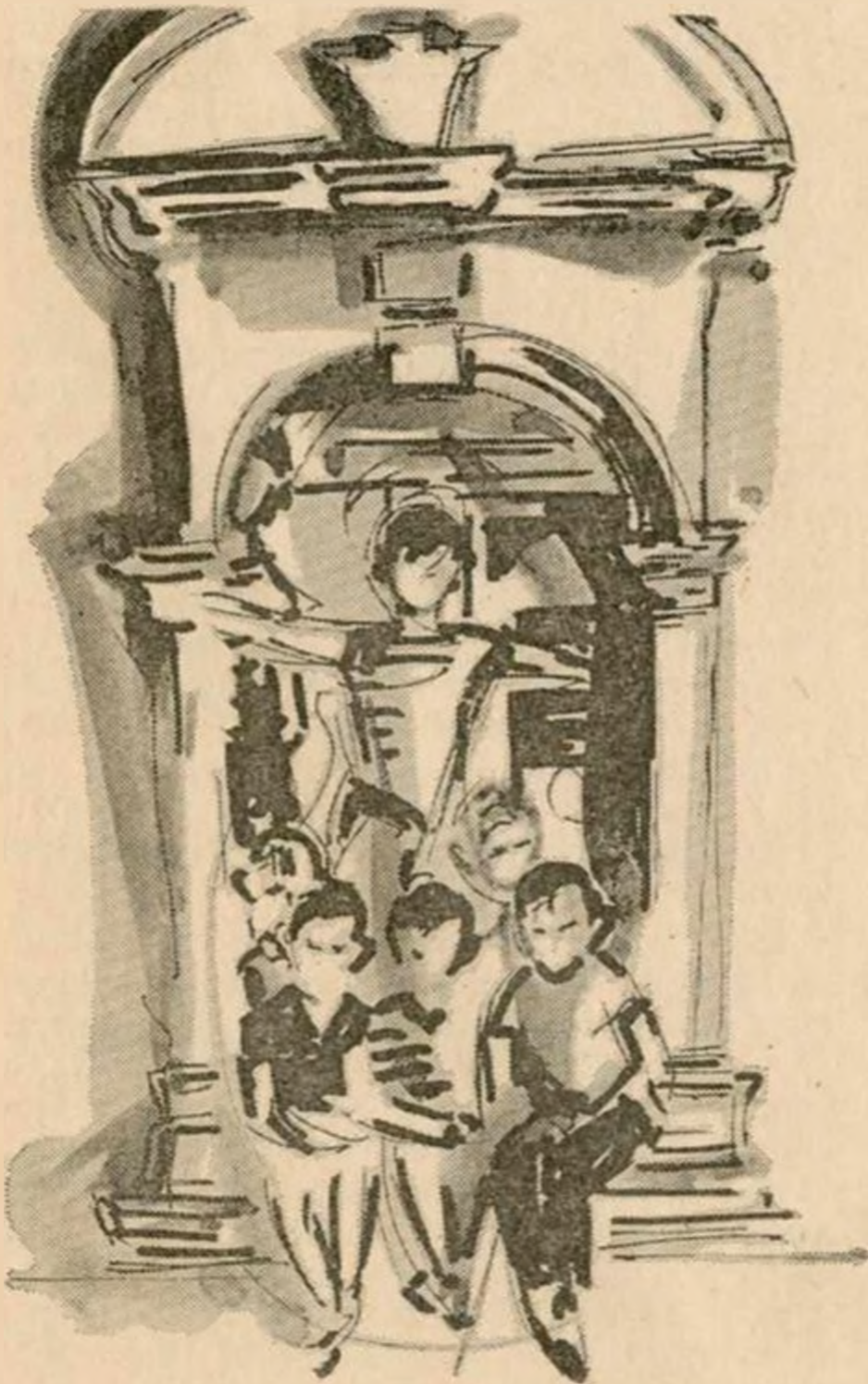
Καὶ τώρα, ὕστερα ἀπ' αὐτὰ τὰ γενικά, ἐξοῦμε τίς συγκεκριμένες περιπτώσεις.

Κ.Π.

1. ΓΙΟΡΤΕΣ ΛΕΥΚΑΔΑΣ

Μιὰ πρώτη Ἀνάσταση...

«Τὰ παιδιά ἔχουν σκαρφαλώσει στὸ καμπαναριὸ καὶ στὰ παράθυρα τῆς ἐκκλησιᾶς».



Ἐπάρχει μιὰ σοβαρὴ ἄποψη ποὺ ὑποστηρίζει πῶς τὸ νησί τοῦ Ὀδυσσεῦ δὲν εἶναι ἡ σημερινὴ Ἰθάκη ἀλλὰ ἡ γειτονικὴ Λευκάδα. Γιὰ τοὺς Λευκαδίτες ἡ ὑπόθεση αὐτὴ ἔγινε πεποίθηση καὶ πίστη. Ὅσο γιὰ μᾶς, μ' ὅλο ποὺ καθόλου δὲ θέλαμε ν' ἀναμιχθοῦμε στὶς ἐρίδες τῶν ἀρχαιολόγων, φεύγοντας ἀπ' τὴ Λευκάδα, καταλάβαμε πῶς εἶναι δυνατὸν νὰ δέρνεται κανεὶς μὲ τοὺς καιροὺς εἴκοσι χρόνια, μὲ μόνη τὴ λαχτάρᾳ νὰ γυρίσει ἐδῶ μιὰ μέρα, καὶ νοιώθῃμε κιόλας αὐτὸ τὸ σφίξιμο τοῦ νόστου, ἔτσι ποὺ νοιώθει κανεὶς γιὰ ἓνα τόπο γνῶριμο ἀπὸ πάντα κι ἀγαπημένο, κάτι σὰν πατρίδα.

Τὸ ξέρω, ἀπὸ ἓνα περιοδικὸ τέχνης θᾶπρεπε νὰ μιλήσω γιὰ τίς γιορτὲς τέχνης τῆς Λευκάδας, ὄχι γιὰ τὴ Λευκάδα, γιὰ τὴ σκηνὴ ποὺ ἦταν στημένη στὸ κέντρο τῆς πόλης, ὄχι γιὰ τὴν πόλη, γιὰ τοὺς χορευτὲς, ὅσο αὐτοὶ βρῖσκονται πάνω στὴ σκηνή. γιὰ τοὺς κατοίκους - θεατὲς—ὅμως δὲ γίνεται. Γιατὶ τὸ φεστιβάλ τῆς Λευκάδας εἶναι ὅλα μαζί: πέτρες κι ἀκρογιαλῖα καὶ δρόμοι, σκηνικὰ ἐναλασσόμενα, ἄνθρωποι ντόπιοι καὶ ξένοι, φοιτητὲς, τουρίστες, χωρικοὶ, θεατὲς καὶ καλλιτέχνες ποὺ ἀντιστρέφουν ἀδιάκοπα τοὺς ρόλους τους, αὐτὸ σχεδιάζουν, διασκεδάζουν, δημιουργοῦν. Εἶναι οἱ ἐκδρομὲς κ' ἡ ἀνθρώπινη ζεστασιὰ τοῦ χώρου, ἡ μουσικὴ κ' ἡ ποίηση, ὁ χορὸς πάνω στὴ σκηνὴ καὶ μέσα σὲ σπίτια καὶ δρόμους, οἱ λευκὲς νύχτες τῆς Λευκάδας ποὺ ἐνώνουνε τὴ μέρα μὲ τὴν ἄλλη μέρα, πρὶν προλάβεις ν' ἀνασάνεις, πρὶν νοιώσεις τὴν ἐλάχιστη κόπωση. Αὐτὴ ἡ ἀτμόσφαιρα τοῦ ἀδιάκοπου πανηγυριοῦ, ὁ παλμός, ἡ ὀλόκληρη προσφορὰ τοῦ καθενὸς ποὺ θὰ πατήσῃ στὸ νησί, τὸ

σμίξιμο του λαϊκού στοιχείου με την τέχνη, τὸ σμίξιμο τῆς τέχνης με τὸ λαό, τὸ σμίξιμο τῶν λαῶν στὴν τέχνη, στὸ ψωμί, στὸ γλέντι, στὰ νυχτερινὰ σοκάκια, ὅπου χορεύαμε ὄλοι, ἄγνωστοι καὶ ἀλλόφυλοι, ἀγκαλιασμένοι, δίχως νὰ ξέρουμε τί, με τόσο σιγουριά γιὰ τὸ αὐριο, ὅταν οἱ διπλωμάτες τοῦ κόσμου μαίνονταν κ' οἱ ἐφημερίδες μᾶς βομβάρδιζαν καθημερινὰ με ἀπειλὲς πολέμου.

Αὐτὸ εἶναι τὸ φεστιβάλ τῆς Λευκάδας πέρα ἀπ' τὶς καθαρὰ καλλιτεχνικὲς ἐπιτεύξεις του, ποὺ κατὰ γενικὴ ὁμολογία, φέτος ξεπέρασαν κάθε πρόβλεψη. Ἄλλωστε κι αὐτὲς ἀκόμα οἱ ἐκδηλώσεις δὲν ξέρω πῶς θὰ ἦταν ἀλλοῦ, χωρὶς ἐκείνη τὴν σχεδὸν θρησκευτικὴ προσήλωση τοῦ κοινοῦ, τὸ ρεῦμα μιᾶς ἀδιάκοπης ἐπικοινωνίας ποὺ διοχετευόταν ἀπ' τὴν πλατεία στὴ σκηνὴ κι ἀπ' τὴ σκηνὴ στὴν πλατεία, τριπλασιάζοντας τὴν ἀπόδοση τῶν χορευτῶν καὶ τὴ δική μας δεκτικότητα.

Βράδυ, πρὶν τὶς ἐννιά. Ἡ πόλη ἀνάστατη. Σπίτια, μαγαζιά καὶ δρόμοι σὲ συναγερμό. Ξέρεις γιὰ ποὺ ἐτοιμάζονται ὄλοι, ποὺ θὰ τοὺς βρεῖς σὲ λίγο, κ' ἔχεις τὴν αἴσθηση πῶς συμμετέχεις σὲ κάτι κοινὸ κι ὁμόψυχο, μιὰ αἴσθηση τόσο ξένη γιὰ τὸν κάτοικο τῆς πόλης. Ὁ ἐνθουσιασμὸς κ' ἡ σύγχυση μιᾶς γενικῆς ἀναμονῆς σὲ συνεπαίρνουν — κάτι σὰν τὸ βράδυ τῆς Ἀνάστασης, δώδεκα παρὰ τέταρτο. Σιγὰ-σιγὰ, τὰ παιδιὰ παρατᾶνε τὰ σοκάκια, οἱ παραλιακοὶ δρόμοι νεκρώνονται, πόρτες ἀνοίγουν — σχῆμα λόγου· οἱ πόρτες ποτὲ δὲν κλείνουν στὴ Λευκάδα —, ἡ συγκοινωνία σταματάει. Οἱ κάτοικοι τῶν χωριῶν ἔχουν κατέβει ἀπὸ πολὺ νωρὶς κ' ἔχουν πιάσει κιόλας τὶς θέσεις τους. Ἡ πλατεία ἀσφυκτικὰ γεμάτη. Ἀναρωτιέσαι ποὺ θὰ σταθοῦν ὄλοι αὐτοὶ ποὺ συρρέουν ἀπὸ κάθε μεριά με καρέκλες καὶ καρεκλάκια, σκαμνιά καὶ καφάσια κι ὅ,τι ἄλλο φανταστεῖς, με μωρὰ καὶ γέροντες, ἀτσαλάκωτοι ὡστόσο καὶ στολισμένοι με τὰ καλὰ τους.

Οἱ λιγότεροι εἶναι αὐτοὶ ποὺ ἔχουν ἐξασφαλίσει ἓνα εἰσιτήριο, εἶναι ὅμως ἀμφίβολο ἂν θὰ βροῦνε θέση μ' ὄλον αὐτὸ τὸ συνωστισμό. Οἱ ὑπόλοιποι θὰ βολευτοῦνε στὰ πεζοδρόμια καὶ τὰ γύρω δρομάκια κ' οἱ πιὸ τυχεροὶ στὰ παράθυρα καὶ στὰ μπαλκόνια τῶν σπιτιῶν ποὺ περιβάλλουν τὴν πλατεία κ' εἶναι κιόλας κατάμεστα, ἔτσι ποὺ φοβᾶσαι πῶς θὰ προσγειωθοῦν στὸ κεφάλι σου ἀπὸ λεπτὸ σὲ λεπτό. (Αὐτὰ τὰ σπίτια με τὸ λευκαδίτικο χρῶμα καὶ τὴν πολύμορφη ἔμψυχη διακόσμησή τους, ἔτσι ποὺ σχηματίζουν ἓνα στενὸ κλοιὸ γύρω ἀπ' τὴν πλατεία, εἶναι τὸ αὐθεντικὸ σκηνικὸ τῶν ἑορτῶν). Τὰ παιδιὰ ἔχουν σκαρφαλώσει σὲ τaráτσες, κολῶνες, δέντρα καὶ κεραμίδια, στὸ καμπαναριὸ καὶ στοὺς τοίχους τῆς ἐκκλησιᾶς, σ' ὅ,τι λιθάρι στέκει ἀκόμα ὀρθό.

Ἔτσι ποὺ βλέπεις αὐτὸ τὸ μεγάλο πλῆθος ἠλεκτρισμένο, νὰ κινεῖται ὄλο μαζί ἀσταμάτητα, ἐκφράζοντας με τόσο ζωντάνια τὴν ἀ-

νάγκη του γιὰ ἓνα διάλειμμα χαρᾶς, τὴ δίψα του γιὰ θέαμα, ἀναθυμιέσαι παλιὲς ἐφτανησιώτικες ἡμέρες, γάμους καὶ ξεφαντώματα, ὁμιλίες, παντομίμες καὶ φιέστες, μαντολινάτες καὶ κανταδόρους. Δὲ θάταν ὑπερβολὴ νὰ ποῦμε πῶς αὐτὸ ποὺ ζοῦμε τούτες τὶς μέρες εἶναι κιόλας μιὰ πρώτη ἀνάσταση, μιὰ ἀναβίωση τοῦ λαϊκοῦ θεάματος. Κι αὐτὸ εἶναι τὸ πολὺ σπουδαῖο καὶ τὸ πρῶτο ἐπίτευγμα τῶν ἑορτῶν τῆς Λευκάδας.

Τριγύρω μας σημαῖες τῶν χωρῶν ποὺ συμμετέχουν φέτος, δεκατρεῖς χῶρες: Γαλλία, Ἰταλία, Γιουγκοσλαβία, Οὐγγαρία, Δ. Γερμανία, Σκωτία, Σουηδία, Φινλανδία, Δανία, Ὀλλανδία, Λουξεμβούργο, Ἰσραήλ, Ἑλλάδα. Στὸ βάθος τῆς σκηνῆς, ἡ Λευκαδίτισσα με τὸ περιστέρι καὶ δίπλα ἓνα μεγάλο σχέδιο τοῦ νησιοῦ. Ἀριστερὰ, σὰν ὁ πανηγυρικὸς τῶν ἑορτῶν γιὰ τὴν ἑκατονταετηρίδα τῆς Ἐνώσεως οἱ στίχοι τοῦ ποιητῆ:

Ἐσᾶς προσμένει ἡ γῆ μου ἐκεῖ τὰ σφάγια
καὶ τ' ἄνθη ἐκεῖ πλουτίζουν καὶ ἡ σμύρνα

«Αὐτὴ ἡ σχεδὸν θρησκευτικὴ προσήλωση
τοῦ κοινοῦ...»



χιλίους ναούς· τούς έκτισαν άνίκητα
τῆς Ισραῆλ Ἐλευθερίας τὰ χέρια.

Α. ΚΑΛΒΟΣ

(Αὐτὸς ὁ χώρος δὲ δέχεται καμιὰ σκηνικὴ διακόσμηση, ὅσο καλαίσθητη. Τὸ εἶπα καὶ πρὶν, εἶναι μονάχος του θαυμάσια στολισμένος. Ἀκόμα περισσότερο πού τούτες δῶ οἱ ζωγραφιές εἶναι πρόχειρες καὶ ὀπωσδήποτε ἔξω ἀπ' τὴν ἀτμόσφαιρά μας). Ἐπίσημοι καὶ τοπικὲς ἀρχές, ξένοι ἀνταποκριτές, λόγιοι, δημοσιογράφοι, φωτορεπόρτες κατόρθωσαν νὰ φτάσουν ἐπιτέλους στὶς θέσεις τους. Δέκα χιλιάδες ἄνθρωποι. Ἀδιαχώρητο. Τὸ φεστιβάλ ἀρχίζει.

Τὰ πιὸ πολλὰ ἀπ' τὰ συγκροτήματα πού ἦρθαν φέτος βρίσκονται σ' ἓνα ἐπίπεδο πολὺ πάνω ἀπ' τὸ μέτριο. Μερικά, ὁμολογουμένως ἐξαιρετικά, ἔχουν ἀποσπάσει κιόλας βραβεῖα σὲ διεθνεῖς στίβους. Ἡ Ἑλλάδα ἀντιπροσωπεύεται ἀπὸ τὸ χορευτικὸ συγκρότημα τοῦ «Λαογραφικοῦ ὀμίλου Καρδίτσας», τὸν καλλιτεχνικὸ ὄμιλο «Ὀρφεας» τῆς Λευκάδας, τὸ «Συγκρότημα ἀγροτοπαίδων Καρυᾶς».

Τὸ τελευταῖο αὐτὸ λιλλιπούτειο συγκρότημα, κέρδισε τὸ θαυμασμὸ καὶ τὴν ἀγάπη ὄλων μας. Κορίτσια κι ἀγόρια, τὸ πολὺ μέχρι δώδεκα χρονῶν, μὲ τὶς τριμμένες, ξέθωρες λευκαδίτικες φορεσιές τους, νὰ χορεύουν μὲ τόση πειθαρχία καὶ δεξιότητα, μὲ τέτοια σκηνικὴ ἄνεση, πού σ' ἀφήνουν κατάπληκτο. Πήγαμε στὴν Καρυᾶ, ἓνα χωριὸ στὰ μεσόγεια τῆς Λευκάδας, πού διατηρεῖ ἀκόμα τὶς παραδόσεις τοῦ νησιοῦ. Εἶδαμε αὐτὰ τὰ παιδιὰ νὰ ἐξασκοῦνται μέσα σ' ἓνα σκοτεινὸ ὑπόγειο τῆς ἐκκλησίας. Ἐκεῖ χορεύουν, μαθαίνουν ὄργανα καὶ τραγούδι. Ὁ δάσκαλος τοῦ συγκροτήματος κ. Νίκος Θάνος μᾶς ἐξήγησε πόσο δύσκολο εἶναι τὸ ξεκίνημα — δὲν πάνε παρὰ δέκα ὀχτῶ μῆνες πού ἀρχισε αὐτὴ ἡ προσπάθεια —, ὅταν ἔχεις νὰ παλέψεις μὲ ἀνυπερέβλητα οἰκονομικὰ ἐμπόδια κι ἀκόμα μὲ τὶς προκαταλήψεις τῶν χωρικῶν πού θεωροῦνε βέβαια πρόστυχο σχεδὸν νὰ βγάλουνε τὸ κορίτσι τους «βεντέτα» στὸ παλκοσένικο. Κι ὁμως σιγὰ-σιγὰ ὁ ἐνθουσιασμὸς τῶν παιδιῶν κερδίζει ἔδαφος καὶ ἡ δύναμη τοῦ μικροῦ συγκροτήματος αὐξάνει.

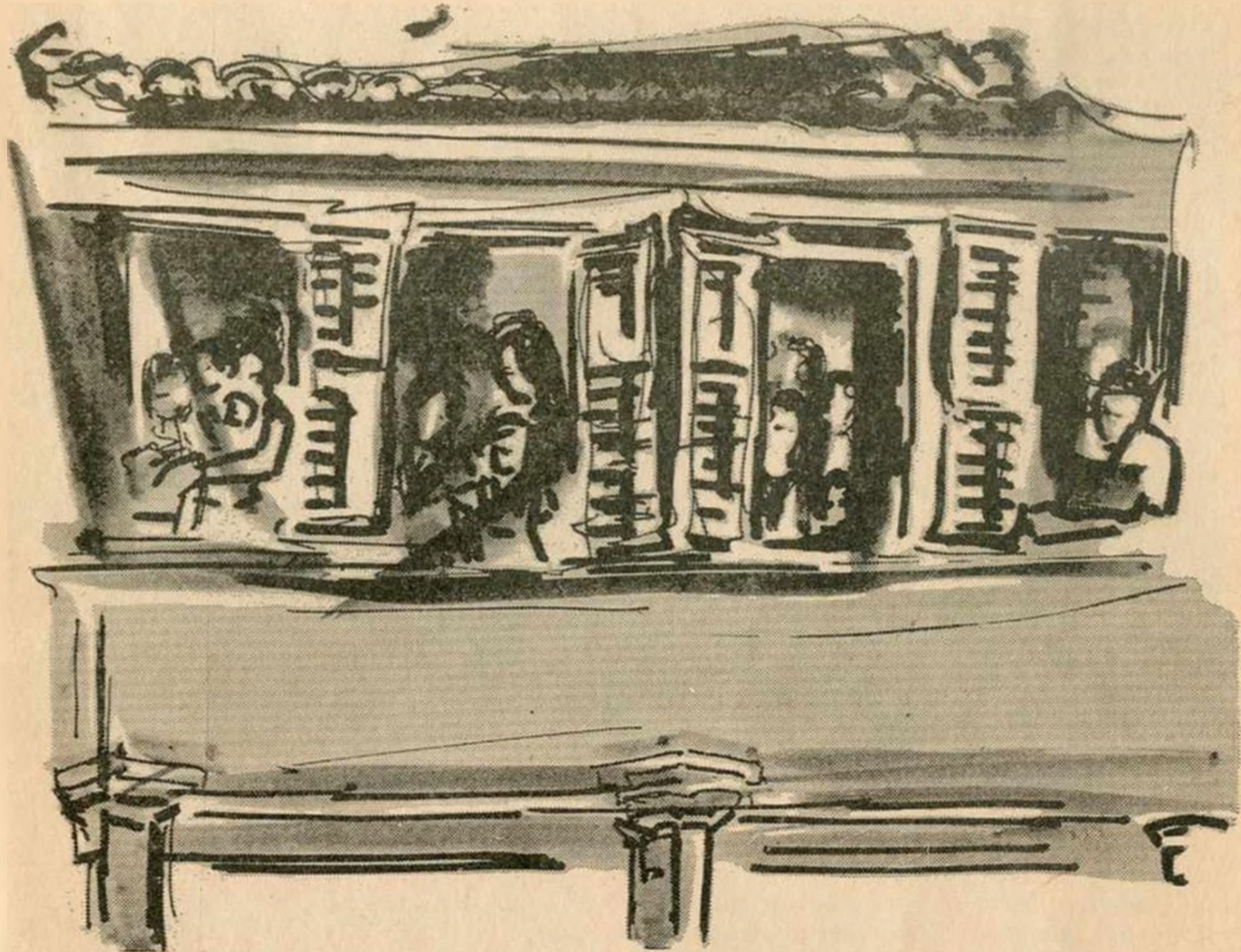
Ἀπὸ ἑλληνικὴ μεριὰ συμμετέχει ἐπίσης ἡ γνωστὴ μας χορωδία Τρικάλων, πού διευθύνεται ἀπὸ τὴν κ. Τερψιχόρη Παπαστεφάνου. Ἡ χορωδία χειροκροτήθηκε γιὰ τὴν ἐρμηνεία τῆς στὸν «Ἐπιτάφιο» τοῦ Ρίτσου καὶ τ' ἄλλα τραγούδια τοῦ Μίκη Θεοδωράκη. Ὀπωσδήποτε ἡ ἑλληνικὴ συμμετοχὴ ἦταν φτωχὴ καὶ φέτος καὶ ὄχι ἀντιπροσωπευτικὴ στὸ σύνολό της. Εἶναι μιὰ ἀδυναμία πού πρέπει νὰ ξεπεραστεῖ γιὰ τὸ φεστιβάλ τῆς Λευκάδας εἶναι πιὰ ἓνας διεθνὴς χώρος, ὅπου ἡ Ἑλλάδα ἔχει τὴν εὐκαιρία νὰ προβάλλει καὶ νὰ προωθεῖ τὶς πολιτιστικὲς ἀξίες της.

Ἰδιαιτέρα θὰ ἤθελα νὰ ἀναφερθῶ στὰ τρία

ἐκπληκτικὰ συγκροτήματα πού λάμπρυναν τὶς φετεινὲς γιορτές: τῆς Οὐγγαρίας, τῆς Γιουγκοσλαβίας καὶ τοῦ Ἰσραήλ. Καμιὰ χορευτικὴ ὀμάδα πού συμμετέχει στὸ φεστιβάλ φολκλόρ δὲν ἀποτελεῖται ἀπὸ ἐπαγγελματίες καλλιτέχνες. Ὅμως κανεὶς δὲν μπόρεσε νὰ πιστέψει πὼς οἱ Οὐγγαρέζοι εἶναι ἀπλοὶ ἐρασιτέχνες, ἐργάτες, ἀγρότες, φοιτητές, ἐπιστήμονες, μὲ τὸ μεράκι τοῦ χοροῦ. Ἦταν πραγματικὰ ἓνα σύνολο ἀπόλυτα πειθαρχημένο, πού πρόδιδε μακρόχρονη κ' ἐπίπονη ἄσκηση. Ὁ χαρακτήρας τοῦ οὐγγαρέζικου λαοῦ κ' οἱ παραδόσεις του, ἡ λαϊκὴ ζωὴ κ' ἡ λαϊκὴ φαντασία, ἡ ἱστορία κι ὁ θρύλος, ἡ μεγάλη παράδοση τοῦ χοροῦ καὶ τῆς μουσικῆς εἶναι τὰ στοιχεῖα πού συνθέσανε αὐτοὺς τοὺς θαυμάσιους χορούς. Πρόκειται ὁμως γιὰ ἔντεχνες πιὰ δημιουργίες. Ὅσο κι ἂν ἀποτελοῦνται ἀπὸ λαϊκὰ μοτίβα καὶ περιεχόμενο ἀντλημένο ἀπὸ τὸν λαϊκὸν ὄμιλο, δὲν εἶναι αὐθεντικοὶ λαϊκοὶ χοροί. Οἱ χορογραφίες εἶναι μοντέρνες, οἱ πιὸ πολλές μάλιστα ἔχουν γίνεи ἀπὸ μέλη τοῦ συγκροτήματος. Ἰδιαιτέρη αἴσθηση ἔκανε στοὺς μουσοτραφεῖς Λευκαδίτες ἡ ὀρχήστρα καὶ ὁ σολίστ της, ἓνας πραγματικὸς βιρτουόζος τοῦ βιολιοῦ.

Οἱ Γιουγκοσλάβοι εἶναι γνωστοὶ κιόλας καὶ δημοφιλεῖς στὸ νησί. Εἶναι ἡ τρίτη χρονιὰ πού ἀποθεώνονται ἐδῶ, φέτος μάλιστα κατόρθωσαν ν' ἀποσπάσουν τὸ θαυμασμὸ καὶ τὶς ἀκριβὲς ἐκδηλώσεις τῆς κυρίας Μαρίας Κάλας. Ὁ πρῶτος τους, ἓνας Ζορμπᾶς στὰ νειάτα του, ἔχει γίνεи τὸ ἴνδαλμα τῆς Λευκάδας. Χορεύουν ὄλοι μὲ ἀληθινὴ λεβεντιά, γνήσιους λαϊκοὺς χορούς πού θυμίζουν πολὺ Β. Ἑλλάδα — ἄλλωστε ὑπάρχουν, ὅπως ξέρουμε, κοινὲς καταβολές — εἶναι ὁμως πιὸ ἀδροί, πιὸ «βαλκανικοὶ» θὰ λέγαμε. Παρακολουθώντας μὲ τί εὐλυγισία καὶ συγχρόνως παληκαριά, χορεύουν, μὲ τί κέφι καὶ μαεστρία ἀναδεικνύουν τὸ κάθε τί, σκεφτόμαστε πόσο δρῆμος μᾶς μένει ἂν θέλουμε νὰ περισώσουμε κάτι κι ἀπ' τὴ δικὴ μας κληρονομιά.

Φοιτητὲς ἐνὸς πανεπιστημίου, μὲ ἄριστες ἐπιδόσεις ἰδιαιτέρως στὶς νέες θετικὲς ἐπιστήμες, εἶναι τὰ παιδιὰ πού ἀντιπροσωπεύουν τὸ Ἰσραήλ. Σώματα ἀρμονικά, γυμνασμένα, γεμάτα χάρη, πρόσωπα φωτεινά. Τὸ πιὸ τέλειο αἰσθητικὸ σύνολο πού ἔχουμε δεῖ ποτέ. Οἱ χοροὶ τους εἶναι μοντέρνοι, γιὰ τὸ Ἰσραήλ τῶρα δημιουργεῖ τὴν παράδοσή του. Οἱ χορογραφίες, καμωμένες ἀπὸ τὸν ἀρχηγὸ τοῦ συγκροτήματος εἶναι: ἐμπνευσμένες ἀπ' τὴν χαρὰ τῆς νειότης, τὴν χαρὰ τῆς ζωῆς, σε μιὰ νέα, ἐλεύθερη πατρίδα. Ἐκφράζουν ἀκριβῶς τὸ πρόσωπο τῆς νέας γενιᾶς, ἓνα πρόσωπο γεμάτο πάθος γιὰ ζωὴ, γιὰ γνώση, γιὰ δημιουργία. Οἱ χοροὶ τους κρατοῦν λίγα στοιχεῖα ἀπὸ τὸ παλιὸ Ἰσραήλ κι ἀπὸ τὴ βιβλικὴ παράδοση καὶ περισσότερα ἀπ' τὴν παράδοση καὶ τοὺς χορούς ὄλων τῶν κρατῶν, ὅπου ἔζησαν διεσπαρμένοι οἱ Ἰσραηλίτες τόσα χρόνια. Ἡ ἐνότητά αὐτοῦ τοῦ μοντάζ τῶν ἐπιδράσεων εἶναι ἀκριβῶς ἡ ποικιλία τῶν



«Τὰ σπίτια μὲ τὸ λευκαδίτικο χρώμα καὶ τὴν πολύμορφη ἔμφυξη διακόσμηση εἶναι τὸ αὐθεντικὸ σκηρικὸ τῶν εορτῶν».

στοιχείων τους, ἢ συνεχῆς ἐναλλαγή κι ἀκόμα τὸ σφρίγος τόσων λαῶν ποὺ ἔρχονται νὰ μπολιαστοῦν σ' ἓνα πανάρχαιο δέντρο. Τὸ γνωριστικὸ σημάδι τοῦ Ἰσραὴλ εἶναι αὐτὸς ὁ παλμὸς κ' ἡ νεότητα ποὺ πλημμυρίζει ὅλες τὶς ἐκδηλώσεις του. «Στὴ Λευκάδα μποροῦμε νὰ χορεύουμε κάθε βράδυ, ὅσο θέλετε», μᾶς εἶπαν οἱ Ἰσραηλίτες. Καὶ τὸ κάνανε.

Πολὺ ἐνδιαφέρουσες ἐμφανίσεις ἔκαναν ἐπίσης ὁ ὄμιλος τοῦ πανεπιστημίου τῆς Ουψάλας (Σουηδία), τὸ συγκρότημα τραγουδιστῶν καὶ χορευτῶν τῆς Γαλλίας, «Τροβαδούροι βουρβονέζοι», ποὺ χρησιμοποιοῦν ὠραία παραδοσιακὰ ὄργανα κ.ἄ.

Τὸ φεστιβάλ τῆς Λευκάδας ξεκίνησε ἀπὸ μιὰ παράτολμη φαντασία. Σήμερα εἶναι μιὰ ζηλευτὴ πραγματικότητα καὶ σὲ πολὺ λίγον καιρὸ θᾶχει ἀποκτήσει διεθνὴ ἀκτινοβολία. Ὁ κ. Ἀντώνης Τζεβελέκης ἐμπνευστὴς καὶ ἐμψυχωτὴς τοῦ φεστιβάλ καὶ ὄλα τὰ μέλη τῆς ἐπιτροπῆς ποὺ μοχθοῦν ὄλο τὸ χρόνο γιὰ νὰ τὸ πραγματοποιήσουν, παρὰ τὶς τεράστιες οικονομικὲς δυσκολίες, παρὰ τοὺς δικούς τους ἐπαγγελματικὸς περισπασμούς, ἀξίζουν τὰ πιὸ θερμὰ συγχαρητήρια.

Ὡρα μία ἢ δύο μετὰ τὰ μεσάνυχτα. Τὸ

φεστιβάλ τέλειωσε γι' ἀπόψε. Τρέχουμε στὸ ἐστιατόριο πρὶν τελειώσει κι ὄ,τι φαγώσιμο ὑπάρχει στὴ Λευκάδα. Στὴ «Χαρὰ» ἔχει στηθεὶ κιόλας τὸ γλέντι. Οἱ Ουγγαρέζοι δείχνουνε χοροὺς στοὺς Ἰσραηλίτες. Αὐτοὶ οἱ ἄνθρωποι ἔχουνε μιὰ μανία νὰ βλέπουνε καὶ νὰ μαθαίνουνε! Λεπτὸ δὲν πάει χαμένο. Ἀποφασίζουμε νὰ κατεβοῦμε ὁμαδικῶς στὸ «μπροσκέτο» ἓνα μεγάλο περιβόλι πλάι στὴ θάλασσα, γιὰ δροσιά. Ὀργανωτὲς, συγκροτήματα, δημοσιογράφοι, τουρίστες, πιασμένοι ἀλυσίδα ἀπ' τὴ μέση, ὑπὸ τοὺς ἤχους τῆς κορνέτας, τοῦ ἀκορντεόν, τυμπάνων χορδῶν καὶ ὀργάνων προχωροῦμε χορεύοντας. Ὅποιος βρεθεῖ στὸ δρόμο, ἀλλοίμονό του. Ὑποχρεώνεται νὰ ἀκολουθήσει. Ἡ παρέλαση μεγαλώνει ἐπικινδύνως, ὁ θόρυβος ἐπίσης. Οἱ Λευκαδίτες ἀνοίγουν τὰ παράθυρα. Τώρα, λές, δὲν τὸ γλυτώνουμε τὸ κατάβρεγμα! Τί λόγος! Αὐτοί, παιδί μου, εἶναι ἐπαγγελματίες ξενύχτηδες. Ἀρπάζουνε ὄ,τι ροῦχο βρεθεῖ μπροστά τους καὶ μᾶς γνέφουνε, τραγουδοῦνε, χαιρετᾶνε, πηδᾶνε καὶ πιάνονται στὸ χορό.

Τὸ μπροσκέτο κατάφωτο. Τραπεζάκια, καρέκλες, δέντρα, γρασίδι μούσκεμα. Γκαζό-



Οί Οἰγροὶ μᾶς ἔδειξαν τί σημαίνει δημιουργικὴ διαφύλαξη τῆς χορευτικῆς παράδοσης...

ζες, φυστίκι ἀράπικο, μπύρες, λευκαδίτικο κρασί. Δυὸ πίστες, κι ὀρχήστρες τέσσερες στή διάθεσή μας. Καὶ τί ὀρχήστρες! Τόσο φιλότιμες πού παρακαλᾶς νὰ μὴν τὶς πιάσει πάλι καὶ παίζουν ὅλες μαζί ὅπως συνήθως, γιατί κάποτε θὰ πέσει ἄγριο ξύλο κι ἀλλοίμονο στὰ εἰρηνιστικὰ ιδεώδη τοῦ φεστιβάλ. Κάποιος δίπλα μου φώναξε χτὲς γιὰ νὰ τοὺς συμφιλιώσει. «Ἐ δὲ χρειάζεται νὰ δάλουμε καὶ φράκο τώρα! Αὐτὸ θὰ πεῖ φεστιβάλ!». Τὴν τελευταία λέξη τὴν κατάλαβαν ὅλοι, κάτι ζέρονε φαίνεται ἀπὸ ἑλληνικά, καὶ γέλασαν ἱκανοποιημένοι συνεχίζοντας δριμύτεροι τὸ νταδαντούρι.

Οἱ Ἰσραηλίτες ἦρθαν ἐφοδιασμένοι μὲ πλούσιο ἑλληνικὸ ρεπερτόριο. Ἡ Χάβα Ναγκίλα χορεύει πλάι στή Γερακίνα καὶ φυσικὰ τὰ παιδιὰ τοῦ Πειραιᾶ ἀκολουθοῦν. Ὅλοι, στριμωγμένοι στήν πίστα, προσπαθοῦν νὰ χορέψουν ἄγνωστους κι ἀνύπαρκτους χορούς, αὐτοσχεδιάζουν συνέχεια, μ' ἓνα κέφι πού παρασύρει τοὺς πάντας ἀκόμα καὶ τοὺς γεροντότερους, πού ἔχουν γίνει μόνιμοι πιὰ θαμῶνες τοῦ μποσκέτου. Ὅλοι ζητᾶνε νὰ μά-

θουν τὸ καλαματιανὸ καὶ τὸ χασάπικο. Δὲν τολμᾶς νὰ τοὺς δείξεις. Ἀμέσως σὲ βομβαρδίζουν μὲ φιγούρες δικῆς τους ἐμπνεύσεως.

Κάποιος ἀρχηγὸς θὰ βγεῖ μονάχος στήν πίστα γιὰ μιὰ «μικρὴ» ἐπίδειξη. Ἕνας ἄλλος, θιγμένος στὸ ἐθνικὸ του φιλότιμο, θὰ σταθεῖ ἀπέναντι χορεύοντας κάτι δικό του. Ρυθμικὰ χειροκροτήματα, ζητωκραυγές, μονομαχία γιγάντων. Συναγωνισμὸς δεξιολογίας, ρώμης, ἀντοχῆς. Μέχρις ἐξαθρώσεως. Καὶ νὰ σκεφτεῖ κανεὶς ὅτι αὐτὰ τὰ παιδιὰ θάχουνε τὸ πρωὶ πρόβες ἀπ' τὴν ἀρχὴ καὶ θάλασσα καὶ περιπάτους. Τὸ βράδυ πάλι πρέπει νὰ νᾶναι σὲ φόρμα γιὰ νὰ χορέψουνε στὸ φεστιβάλ, κ' ἔχει ὁ θεὸς. Μὰ τί λέω; Στὶς ἔξη ἔχουμε ἐκδρομὴ. Ἡ ὥρα εἶναι πέντε καὶ μισή. Μόλις προλαβαίνουμε ν' ἀλλάξουμε. Τί ἔκανε λέει; Σώθηκε πάλι ὁ καφές; Ὁ Βαλαωρίτης ἔχει βγάλει τὸ μαρμάρινο κεφάλι του μέσα ἀπ' τοὺς κισσοὺς κι ἀνασαίνει ἀδιάφορος τὴν πρωινὴ φρεσκαδούρα. Καλημέρα σας!

ΧΡΥΣΑ ΛΑΜΠΡΙΝΟΥ
(Σχέδια: Ντιάννας Ἀντωνακάτου)

... καὶ μερικὲς παρατηρήσεις

Ὅταν, τὸ 1955, πραγματοποιήθηκαν γιὰ πρώτη φορὰ οἱ Γιορτὲς Λόγου καὶ Τέχνης στή Λευκάδα, ἀντιμετωπίστηκαν ἀπὸ τοὺς πολλοὺς μὲ δυσπιστία ἢ καὶ εἰρωνία. Τὰ χρύ-

νια πού ἀκολούθησαν δικαίωσαν ἀρχικὰ τοὺς σκεπτικιστὲς. Μὲ διαλέξεις ἀμφίβολης συχνὰ ποιότητας, μουσικὲς ἐκδηλώσεις πού δὲν προσφέρονταν γιὰ ἀνοιχτὸ χῶρο (π.χ. ρεσιτάλ



... ενώ οι φοιτητές της Ίερουσαλήμ έδωσαν τὸ μέτρο τῆς ζωικῆς ὀρμῆς ἐνὸς λαοῦ ποὺ ἀρχίζει τὴν καινούρια του ἱστορία.

πιάνου) καὶ μὲ θεατρικὲς παραστάσεις κάτω τοῦ μετρίου, δὲν μπορούσε νὰ δημιουργηθεῖ ἓνα τοπικὸ καλλιτεχνικὸ καὶ τουριστικὸ γεγονός μὲ ἀκτινοβολία σ' ὅλη τὴν Ἑλλάδα. Τὶς γιορτὲς τὶς χαρακτήριζε ἐρασιτεχνισμὸς, προχειρότητα, ἔλλειψη προγραμματισμοῦ, μὲ ἀπτελέλεσμα νὰ χάνεται καὶ μιὰ ἐνδιαφέρουσα διάλεξη ἢ μιὰ καλὴ ἀπαγγελία μέσα στὸ πλήθος ἀδιάφορων ἢ καὶ πληκτικῶν ἐκδηλώσεων.

Ἄλλα αὐτὰ ὅμως ὡς τὸ 1962. Τότε, γίνεται μέσα στὰ πλαίσια τῶν Γιορτῶν τὸ Α' Διεθνὲς Φεστιβάλ Λαϊκῶν Χορῶν καὶ Τραγουδιῶν. Τὰ δύο ἐπόμενα χρόνια, καὶ κυρίως φέτος, ἀποδείχτηκε πόσο σωτήρια ἦταν αὐτὴ ἡ ἰδέα. Τὸ θερμόμετρο ἀμέσως ἀνέβηκε, οἱ ντόπιοι παρακολουθοῦν τώρα τὶς ἐκδηλώσεις μὲ φανατισμὸ καὶ οἱ ἐπισκέπτες εἶναι τόσο πολλοὶ ποὺ παρουσιάζεται ὄξυ τὸ πρόβλημα τῆς στέγης. Ἡ Λευκάδα ζωντανεύει ὅσο κρατᾶει τὸ φεστιβάλ, γεμίζει ἤχους καὶ χρώματα καὶ γίνεται ἓνας τόπος μὲ διεθνή, σιγὰ-σιγὰ, φήμη, ἓνας τόπος ὅπου νέοι μὲ διαφορετικὴ ἐθνικὴ, κοινωνικὴ καὶ πολιτικὴ προέλευση χορεύουν ὅλοι μαζί, φτιάχοντας μὲ τὰ χέρια τους μιὰν ἀλυσίδα εἰρήνης. Καλύτερα μάλιστα θὰ εἶναι στὸ μέλλον νὰ σταματήσουν οἱ διαλέξεις, ὥστε ἡ δραστηριότητα τῶν ὀργανωτῶν, ἀλλὰ καὶ τὰ οικονομικὰ μέσα, νὰ ἀφιερωθοῦν στὸ Φεστιβάλ. Ἔτσι, ἀντὶ γιὰ ἓνα δεκαπενθήμερο πρόγραμμα τοῦ ὁποῖου ἡ πρώτη ἐβδομάδα (ὁμιλίες) θὰ εἶναι πάντα ὑποτονικὴ, εἶναι προτιμότερο ἓνα δεκάημερο πρόγραμμα — ὄχι μικτὸ (γιατὶ τότε ἀλλοιώνεται ὁ χαρακτήρας του καὶ διαχέεται τὸ ἐν-

διαφέρον τοῦ κοινοῦ), ἀλλὰ ἀμμιγές, ἀφιερωμένο στους λαϊκοὺς χοροὺς καὶ τὰ τραγούδια ὅλου τοῦ κόσμου.



Τὸ φετεινὸ Φεστιβάλ εἶχε ἐπιτυχία. Τόσο ἡ ποιότητα τῶν συγκροτημάτων ὅσο καὶ ἡ προσέλευση τοῦ κόσμου ξεπέρασε κάθε πρόβλεψη. Παρ' ὅλα αὐτὰ ὅμως καὶ παρὰ τὸ γεγονός ὅτι ἀφήσαμε τὴ Λευκάδα μὲ τὶς καλύτερες ἐντυπώσεις ἀπὸ τὴν ἐγκάρδια φιλοξενία τῶν κατοίκων τῆς, θὰ ἐπιμείνουμε σὲ μερικές ἀδυναμίες ποὺ παρατηρήθηκαν, μὲ τὴν ἐλπίδα ὅτι αὐτὸ εἶναι χρήσιμο γιὰ τοὺς ἀνθρώπους ποὺ ἀνέλαβαν τὴν βαρεῖα ὅσο καὶ ὠραία εὐθύνη τῆς ὀργάνωσης τοῦ Φεστιβάλ.

● Δ ι α μ ο ν ῆ : Πολλὰ μένει νὰ γίνουν ἀκόμα στὴ Λευκάδα γιὰ νὰ εἶναι ἡ παραμονὴ τῶν ἐπισκεπτῶν καὶ τῶν μελῶν τῶν συγκροτημάτων στοιχειωδῶς ἀνετη. Πρέπει νὰ κτιστοῦν ξενῶνες καὶ νὰ εὐπρεπιστοῦν τὰ σπίτια ποὺ νοικιάζουν δωμάτια (μέσα στὴν πρωτεύουσα τοῦ νησιοῦ ἓνα στὰ τρία σπίτια δὲν ἔχει ἀποχωρητήριο!). Ἐπίσης πρέπει νὰ ἀξιοποιηθεῖ ἡ θαυμάσια πλάζ ποὺ τώρα δὲν διαθέτει οὔτε μιὰ καμπίνα. Ἐκεῖ μπορεῖ νὰ δημιουργηθεῖ, σύμφωνα μὲ μιὰ ὠραία ἰδέα τοῦ δημάρχου, ἓνα συγκρότημα ἀπὸ χωριάτικες καλύβες ποὺ θὰ ἀποτελοῦν δημοτικὴ ἐπιχείρηση, ὥστε καὶ στὸ πρόβλημα τῆς στέγης νὰ δοθεῖ μιὰ μερικὴ λύση καὶ τὰ ἄθλια οικονομικὰ τοῦ δήμου νὰ βελτιωθοῦν.

● Χ ὠ ρ ο ς ἐ κ δ η λ ὡ σ ε ω ν : Ἡ

γραφική πλατεία τῆς πόλης δὲ χωράει πιά τοὺς θεατές, ποὺ μερικές βραδιές ἔφτασαν τὶς 10 - 15.000. Ἄλλοι χώροι ποὺ προτείνονται εἶναι τὸ γήπεδο (ψυχρό, ἀντικαλλιτεχνικὸ περιβάλλον) καὶ τὸ Φρούριο, ποὺ σὰν ἀτμόσφαιρα προσφέρεται ἐξαιρετικὰ γιὰ καλλιτεχνικές ἐκδηλώσεις, φτάνει νὰ γίνουν ἐκεῖ, μὲ τὴν συνδρομὴ τοῦ ΕΟΤ, οἱ ἀναγκαῖες ἐγκαταστάσεις.

Νομίζουμε ὅμως ὅτι ἡ ἰδέα τοῦ Φρουρίου ἐνέχει ἓνα σοβαρὸ κίνδυνο. Τώρα, ποὺ τὸ Φεστιβάλ γίνεται στὴν κεντρικὴ πλατεία τῆς Λευκάδας, ἡ παράσταση ἀποτελεῖ τὸ γεγονός τῆς ἡμέρας γιὰ τὴν πόλη. Εἶναι μέσα στὴν καθημερινή τῆς ζωὴ γιὰ ἓνα δεκαπενθήμερο. Ἄν λοιπὸν μεταφερθεῖ τὸ Φεστιβάλ ἔξω ἀπὸ τὴν πόλη, θὰ χαθεῖ ὁ σημερινὸς χαρακτήρας τῆς παλαικῆς συμμετοχῆς. Ὁ κόσμος δὲν θὰ πηγαίνει, ἐνῶ σήμερα ἡ παρακολούθηση τῶν ἐκδηλώσεων εἶναι ἓνα μέρος τῆς βραδινῆς βόλτας στὸν κεντρικὸ δρόμο. Ἴσως ἡ πλατεία τῆς παραλίας εἶναι προτιμότερη.

● **Συμμετοχή :** Τὸ παράπονο ποὺ ἀκούσαμε ἀπὸ πολλοὺς ξένους χορευτὲς ἦταν πὼς δὲν τοὺς δόθηκε ἡ εὐκαιρία νὰ γνωρίσουν — στὸ βαθμὸ ποὺ θὰ ἐπιθυμοῦσαν — τὸ ἑλληνικὸ φολκλόρ. Ἄς εἶναι λοιπὸν πλουσιότερη στὸ μέλλον ἡ ἑλληνικὴ συμμετοχή.

Ἀντίθετα, οἱ ξένοι ὄμιλοι (14 φέτος) δὲν πρέπει νὰ ἀυξηθοῦν πολὺ γιατί αὐτὸ θὰ ἔχει ἀντίκτυπο στὴν ἤδη πολὺ μεγάλη διάρκεια τῶν παραστάσεων. Δὲν ὑπάρχει ὅμως κανένας λόγος νὰ προσκαλοῦνται δυὸ συγκροτήματα ἀπὸ τὴν ἴδια χώρα οὔτε καὶ συγκροτήματα ποὺ δὲν ἔχουν σχέση μὲ τὴ λαϊκὴ παράδοση (ἠλεκτρικὲς κιθάρες ἀπὸ τὴ Γαλλία, ὀρχήστρα συμφωνικῆς τζαζ ἀπὸ τὴ Δανία). Περιττὸ βέβαια νὰ ποῦμε πόσο εἶναι σωστὴ ἡ ἰδέα ποὺ ἀκούστηκε, νὰ προσκληθοῦν τοῦ χρόνου καὶ ἐγχρωμοὶ στὸ Φεστιβάλ, ὥστε νὰ γίνῃ ἡ Λευκάδα κέντρο συναδέλφωσης τῶν νέων ὄχι μόνο πέρα ἀπὸ ἐθνικὲς καὶ πολιτικὲς διαφορὲς ἀλλὰ ἐπίσης καὶ πέρα ἀπὸ φυλετικὲς διαφορὲς.

● **Διάρκεια παραστάσεων.** Τὸ καθημερινὸ πρόγραμμα δὲν πρέπει νὰ ξεπερνᾷ τὶς δύομιση ὥρες. Ὑπῆρξαν βραδιὲς φέτος ποὺ οἱ θεατὲς ἔμεναν καθηλωμένοι ἀπὸ τὶς ὀχτὼ ὥς τὴ μία μετὰ τὰ μεσάνυχτα, μὲ ἀποτέλεσμα νὰ κουράζονται καὶ νὰ παρακολουθοῦν χωρὶς κέφι τοὺς χοροὺς.

● **Ἐντυπο πρόγραμμα :** Ἦταν ἐντελῶς ἀκαλαίσθητο. Μέσα στὰ τόσα ἔξοδα πρέπει νὰ ὑπολογιστεῖ καὶ ἓνα μικρὸ ποσὸν ὥστε νὰ ἀνατεθεῖ αὐτὴ ἡ ὑπεύθυνη καλλιτεχνικὴ ἐργασία σ' ἓνα γκραφίστα ἢ σ' ἓνα εἰδικὸ γραφεῖο (π.χ. στὴν «Ἦρα», ποὺ τόσες ἐπιτυχίες σημείωσε στὸν τομέα τῶν θεατρικῶν προγραμμάτων), ὥστε τὸ ἐντυπο αὐτὸ νὰ εἶναι σύμφωνο μὲ τοὺς κανόνες τῆς αἰσθητικῆς. Καί, φυσικὰ, τὸ πρόγραμμα πρέπει νὰ πλουτιστεῖ μὲ πληροφορικὰ κείμενα σχετικὰ μὲ τὰ συγκροτήματα καὶ τοὺς χοροὺς ποὺ πρόκειται νὰ παρουσιάσουν. Πληροφορίες ὅμως καὶ ὄχι φιλολογία καὶ «λυρι-

κὲς ἐξάρσεις» σὰν αὐτὲς ποὺ ἀκούγαμε πρὶν ἀπὸ κάθε χορὸ τοῦ τοπικοῦ ὀμίλου «Ὀρφεύς».

● **Ἐφαρμογὴ τοῦ προγράμματος :** Παρατηρήθηκε μιὰ γενικὴ ἀταξία. Τίποτα σχεδὸν δὲν ἔγινε τὴ μέρα ποὺ εἶχε ἀρχικὰ ὀριστεῖ. Βέβαια, καθὼς τὰ συγκροτήματα δὲν πληρώνονται γιὰ τὶς ἐμφανίσεις τους, εἶναι φυσικὸ νὰ μὴ δείχνουν πάντα συνέπεια σχετικὰ μὲ τὶς συμφωνημένες ἡμερομηνίες προσέλευσης καὶ ἀναχώρησης. Ἄλλὰ καὶ πάλι ἡ ἀνωμαλία θὰ ἦταν μικρότερη. Φαίνεται ὅτι ἀπλῶς δὲν ἐλήφθη ὑπόψη τὸ ἐντυπο πρόγραμμα. Παρουσιάστηκε μάλιστα ἓνα βράδι καὶ τὸ ἐξῆς φαινόμενο: ἄλλο συγκροτῆμα ἀναγραφόταν στὸ ἐντυπο πρόγραμμα, ἄλλο στὸ εἰδικὸ μονόφυλλο ποὺ τυπώθηκε τὴν τελευταία στιγμὴ μὲ τὸ νέο (οὔτε αὐτὸ δὲν ἐφαρμόστηκε) πρόγραμμα, ἄλλο στὴν ταμπέλλα ὅπου κάθε πρῶτὴ ἀνακοινωνόταν τὸ πρόγραμμα τῆς ἡμέρας, καὶ ἄλλο ἐμφανίστηκε τελικὰ. Φυσικὰ, αὐτὲς οἱ ἀλλαγὲς δὲν ἔχουν πολλή σημασία γιὰ κείνον ποὺ θὰ ἐγκατασταθεῖ στὸ νησὶ καὶ θὰ παρακολουθήσει ὅλες τὶς ἐκδηλώσεις. Ἄν ὅμως ὀργανωθοῦν συστηματικὰ ἡμερήσιες ἐκδρομὲς τῶν τοπικῶν σωματείων ἀπὸ τὴν Ἀκαρνανία καὶ τὴν Ἠπειρο γιὰ τὴν παρακολούθηση τῶν ἐκδηλώσεων μιᾶς βραδιᾶς (ὅπως γίνεται στὴν Ἐπίδαυρο), πρέπει τὸ ἀκριβὲς πρόγραμμα — κυρίως τοῦ Σαββατοκύριακου — νὰ ἀναγγέλλεται ἀπὸ τὰ πρὶν καὶ νὰ τηρεῖται.

Ἄλλὰ ἀνεξάρτητα ἀπ' ὅλες αὐτὲς τὶς ὀργανωτικὲς ἀτέλειες — εἶναι ἄλλωστε πολὺ εὐκόλο νὰ διορθωθοῦν — καὶ πέρα ἀπὸ τὴν αὐτονόητη σημασία τοῦ Φεστιβάλ σὰν θεσμοῦ ποὺ συντελεῖ στὴν καλλιτεχνικὴ ἀποκέντρωση, ἓνα ἰδιαίτερο χαρακτηριστικὸ του πρέπει νὰ τονιστεῖ: ἡ ἔλλειψη τῆς ψυχρῆς ἐπισημότητας, τῆς ἐθιμοτυπίας. Δὲν εἶναι μόνο ἡ ἐγκαρδιότητα τοῦ λευκαδίτικου πληθυσμοῦ ποὺ δημιουργεῖ αὐτὴ τὴν ἀτμόσφαιρα. Οἱ ἴδιοι οἱ ὀργανωτὲς εἶναι ἀπλοὶ καὶ θερμοὶ στὴ συμπεριφορὰ τους μὲ τοὺς πάντες. Ἡ φιλοξενία ποὺ παρέχεται στοὺς προσκεκλημένους δὲν εἶναι τυπικὴ ἀλλὰ ἐγκάρδια, ρωμείκη, σχεδὸν σπιτικὴ. Ἐκεῖ πρὸς τὸ τέλος τῆς βδομάδας, ὄλοι, ὀργανωτὲς, χορευτὲς, δημοσιογράφοι εἶναι φίλοι, μιλάνε στὸν ἐνικὸ καὶ χορεύουν ὡς τὰ ξημερώματα στὸ παραλιακὸ κέντρο, τὸ «Μποσκέτο». Μ' ἓνα λόγο, ἓνα φεστιβάλ χωρὶς κολλάρο — καὶ μακάρι νὰ μὴν τὸ φορέσει, νὰ μὴν «ἐξευρωπαϊστεῖ», καθὼς θὰ βελτιώνεται χρόνον μὲ τὸ χρόνο.

★

Βέβαια, μένει μιὰ τελευταία λεπτομέρεια: Μὲ τί χρήματα γίνονται ὅλα αὐτά; Ἀρκεῖ νομίζω νὰ πῶ ὅτι ἂν ἐφέτος οἱ Γιορτὲς τῆς Λευκάδας (ἀφιερωμένες στὴν ἐπέτειο τῆς ἐνώσης τῆς Ἐπτανήσου μὲ τὴν Ἑλλάδα) δὲν εἶχαν ἐπιχορηγηθεῖ ἀπὸ τὴν Κεντρικὴ Ἐπιτροπὴ Ἑορτασμοῦ Ἐκατονταετηρίδος Ἐνώσεως Ἐπτανήσου μὲ 250.000 δραχμὲς, τὸ Φεστιβάλ θὰ εἶχε ματαιωθεῖ. Ἄλλὰ τί θὰ γίνῃ τοῦ χρόνου; Προκύπτει ἐπομένως ἡ ἀνάγκη νὰ

έκδηλωθεί έμπρακτα τὸ ενδιαφέρον τοῦ κράτους, πού ἤδη διατυπώθηκε στὴ Βουλὴ μὲ τὴ φράση «δημιουργία τοπικῶν τουριστικῶν γεγονότων». Ἐδῶ τὸ τοπικὸ τουριστικὸ γεγο-

νὸς ὑπάρχει. Μὲ διεθνὴ ἀκτινοβολία μάλιστα. Οἱ Λευκαδίτες ἔκαναν μὲ τὸ παραπάνω τὸ χρέος τους. Τώρα τὸ κράτος ἔχει τὸ λόγο.
Ν. ΠΑΠΑΝΔΡΕΟΥ

2. "ΑΡΜΑ ΘΕΑΤΡΟΥ,"

Μιὰ πολὺτιμη ἐμπειρία

Συζήτηση μὲ τοὺς ἐταίρους τοῦ θιάσου. Ἔλαβαν μέρος: γιὰ τὸ "Ἄρμα Θεάτρου οἱ Βασίλης Ἀνδρέου, Θάνος Γραμμένος, Θόδωρος Ἐξαρχος, Λάμπρος Κοτσιῆρης, Στέφανος Ληναῖος, Νότης Περγιάλης, Φαῖδος Ταξιάρχης, Ἰάκωβος Ψαρρᾶς (οἱ Μόνικα Βασιλείου, Νίκος Δενδρινός καὶ Χρῆστος Κατσιγιάννης δὲν ἔπρεσαν νὰ παραστοῦν). Γιὰ τὴν «Ε.Τ.» ὁ Νικηφόρος Παπανδρέου.

ΕΠΙΘΕΩΡΗΣΗ: Τὸ περιοδικὸ μας ἀπ' τὴν ἀρχὴ εἶδε μὲ πολὺ ενδιαφέρον τὴν κίνησι τοῦ Α. Θ. Τώρα πού τέλειωσε ἡ πρώτη θερινὴ του περιόδου, ἡ Ε.Τ., θεωρώντας σημαντικὴ αὐτὴ τὴν πορεία μακριὰ ἀπὸ τὸ κέντρο τῆς Ἀθήνας, μιὰ καὶ πιστεύει φανατικὰ στὴ σημασία τῆς καλλιτεχνικῆς ἀποκέντρωσης, παραχωρεῖ τὶς σελίδες τῆς γιὰ ἕναν εἰλικρινῆ ἀπολογισμό. Ποιοί ἦταν λοιπὸν οἱ σκοποί σας ὅταν ξεκινήσατε καὶ ὡς ποιοῦ βαθμὸ τοὺς πραγματώσατε;

ΓΡΑΜΜΕΝΟΣ: Νομίζω ὅτι γενικὰ οἱ στόχοι τοῦ Α.Θ. δὲν εἶναι μακριὰ ἀπὸ τοὺς στόχους ἑνὸς ἀληθινοῦ λαϊκοῦ θεάτρου. Ἐνὸς θεάτρου πού νὰ γίνεται καταληπτὸ ἀπ' τὸν πολὺ κόσμον καὶ νὰ ἀγγίζει τὰ σημερινὰ προβλήματα τοῦ σημερινοῦ θεατῆ. Ἐνὸς θεάτρου πού, ὅπως δείχνει καὶ ἡ ἴδια ἡ λέξι "Ἄρμα, μὲ αὐτοκίνητα, μὲ ἐξέδρες, μὲ πλήρη τεχνικὸ ἐξοπλισμὸ νὰ μεταφέρει αὐτὸ τὸ γνήσιο λαϊκὸ θέατρο σὲ κάθε γωνιὰ τῆς Ἑλλάδας. Δυστυχῶς ἡ πραγματοποίησι ἑνὸς ἀπύλτου λαϊκοῦ θεάτρου δὲν ἔγινε δυνατὴ γιὰ τὴν ἀπὸ πλευρᾶς τεχνικοῦ ἐξοπλισμοῦ καὶ οικονομικῶν μέσων ὑστερούσαμε πολὺ. Παρ' ὅλα αὐτά, φτάσαμε σὲ πολλὰς ἄκρες τῆς πατρίδας μας, σὲ γήπεδα, σὲ ἀνοιχτοὺς χώρους δηλαδὴ πού δὲν εἶχε ξαναπάει θέατρο. Δὲν ξέρουμε ὅμως ἂν πολλοὶ ἀπ' αὐτοὺς τοὺς χώρους προσφέρονται καλλιτεχνικὰ ἢ ὄχι.

ΛΗΝΑΙΟΣ: Τὸ Α.Θ. ξεκίνησε μὲ δυὸ βασικούς στόχους. Νὰ μεταφέρει στὸν πολὺ κόσμον τῆς ἐκτὸς Ἀθηνῶν Ἑλλάδας ἕνα σπουδαῖο ἑλληνικὸ ἔργο παιγμένο ἑλληνικὰ σὲ μεγάλους ἀνοιχτοὺς χώρους καὶ μὲ φτηνὸ εἰσιτήριο, ὥστε νὰ τὸ παρακολουθήσουν ὅλοι, φτωχοὶ καὶ πλούσιοι. Δεύτερος στόχος ἦταν ἡ δημιουργία ἑνὸς ἐταιρικοῦ θιάσου, χωρὶς ἐπιχειρηματία, χωρὶς κερδοσκοπικὰ τσαλίμια, μὲ μοναδικὴ ἀφετηρία τὴν κατ' ἰσομοιρία διανο-

μὴ τῶν κόπων, τῶν εὐθυνῶν, τῶν ἠθικῶν καὶ ὑλικῶν κερδῶν. Τὴν ἀνάπτυξη δηλαδὴ τῆς συνεταιριστικῆς ιδέας μέσα στὸ ἐπάγγελμα τῶν ἠθοποιῶν, πού πιστεύουμε καὶ πιστεύει καὶ τὸ Σωματεῖο μας ὅτι εἶναι ἡ μόνη λύσι γιὰ τὸ καλὸ τὸ δικό μας καὶ τοῦ θεάτρου γενικότερα. Γιὰ τὸ πρῶτο σκέλος ὁ Θάνος Γραμμένος τὰ εἶπε πολὺ σωστά. Προσθέτω μόνο ὅτι ἂν εἶχαμε χρόνο, ἴσως αὐτὴ τὴ στιγμὴ νὰ μὴν ὑπῆρχε καμιὰ γωνιὰ τῆς Ἑλλάδας πού νὰ μὴν εἶχε περάσει τὸ Α.Θ. Γιὰ τὴ συνεταιριστικὴ τώρα ιδέα, νομίζω ὅτι σὲ γενικὲς γραμμὲς πετύχαμε. Τὸ ὅτι ξεκίνησε μιὰ δουλειὰ μὲ 35 περίπου ἀνθρώπους κ' ἔφτασε ἀκέραιη στὸ τέλος τῆς, εἶναι νομίζω ἕνα ἀποδεικτικὸ στοιχείο τῆς ἐπιτυχίας τῆς συνεταιριστικῆς ιδέας. Πέρα ἀπὸ ἀδυναμίες καὶ μικροδιαφωνίες, φυσιολογικὲς γιὰ μιὰ ὁμαδικὴ ἐργασία, ὅλοι ἐργαστήκαμε (ὁ καθένας στὸ μέτρο τῶν δυνάμεῶν του φυσικά), ὅλοι χαρήκαμε, ὅλοι πικραθήκαμε, ὅλοι βασανιστήκαμε, ὅλοι ἀμοιφθήκαμε, ἐξ ἴσου. Ἡ ἀυξημένη ἀπόδοσι τοῦ ἑνὸς ἢ τῆς μειωμένη ἀπόδοσι τοῦ ἄλλου, εἶναι χαρακτηριστικὰ γνωρίσματα κάθε ὁμαδικῆς δουλειᾶς. Ἄλλωστε ἡ ιδεώδης συνεργασία εἶναι πάντα ἀποτέλεσμα μακρᾶς γνωριμιᾶς. Τὰ συμπεράσματά μας λοιπὸν ἀπ' ὅλη αὐτὴ τὴν ἐμπειρία μας, μποροῦν νὰ γίνουν ὁλόκληρη μελέτη γιὰ κάθε καινούρια συνεταιριστικὴ κίνησι. Μποροῦν νὰ ἐκφραστοῦν ὅμως ὅλα αὐτὰ μὲ μιὰ λέξι: «Θυσία». Πρέπει νὰ αἰσθηται τῆς προσωπικῆς θυσίας γιὰ χάρι τῆς ὁμάδας. Τὸ Α.Θ. θεωρεῖ μεγάλη του ἐπιτυχία τὴν πειθάρχησι 35 ἀτόμων πού βασικὰ οἱ περισσότεροι πρῶτη φορὰ γνώρισαν ὁ ἕνας τὸν ἄλλο.

ΚΟΤΣΙΡΗΣ: Ἴσως ὁ λίγος χρόνος πού μᾶς δόθηκε γιὰ τὴν προετοιμασία νὰ μὴ μᾶς ἔδωσε τὴν εὐκαιρία νὰ συνειδητοποιήσουμε ὁ-



Ἡ «Εἰρήνη» τοῦ Ἀριστοφάνη στὸ Στάδιο.

λους τοὺς σκοπούς μας. Κυρίως ὅμως εἶναι αὐτοὶ ποὺ ἀναφέρθηκαν προηγούμενα. Κ' ἐπὶ πλέον μιὰ ἀντίδραση γιὰ τὸν κακὸ δρόμο τοῦ θεάτρου πού, πέφτοντας πολλές φορές σὲ χέρια ἐπιχειρηματιῶν ποὺ δὲν ἔχουν καμιά σχέση μὲ τὸ θέατρο, ξέφτισε κι αὐτὸ ὕψως μιὰ κακὴ ἐπιχείρηση. Θεωροῦμε δὲ ἐπιτυχία μας ὅτι προσπαθήσαμε νὰ δόσουμε καὶ ἐλληνικὸ ὕφος, δηλαδή παίξαμε τὴν «Εἰρήνη» ἐλληνικά, μὲ ὅλα τὰ γνωρίσματα τῆς πατρίδας μας, τῆ γλώσσα, τὸ χρῶμα, τὸ κέφι τὸ ἐλληνικό.

ΤΑΞΙΑΡΧΗΣ: Ὅποιοι καταλήξαμε σ' αὐτὴ τὴ συντροφιά, εἶχαμε συνειδητοποιήσει ἀπὸ καιρὸ ὅλα αὐτὰ τὰ προβλήματα καὶ τοὺς σκοποὺς μιᾶς συνεταιριστικῆς δουλειᾶς. Γνωρίζαμε δηλαδή τὸ βάρος τῆς εὐθύνης μας, καὶ μερικοὶ ἀπὸ μᾶς εἶχαμε συναντηθεῖ σὲ πολλές στιγμὲς ἀγωνίας γιὰ ἓνα καλύτερο θέατρο. Γιὰ μιὰ νεοελληνικὴ ἔκφραση, ἀπαλλαγμένη ἀπὸ τοὺς μαϊμουδισμούς, γιὰ μιὰ ἀληθινὴ θεατρικὴ ἔκφραση. Εἶτανε βέβαια λίγος ὁ καιρὸς τῆς προετοιμασίας. Γι' αὐτὸ καὶ πέσαμε ἔξω, κάπως, στὰ σχέδιά μας. Ἀνεβάσαμε μόνο τὴν «Εἰρήνη», τοῦ Ἀριστοφάνη, χωρὶς νὰ μπορέσουμε ν' ἀνεβάσουμε νεοελληνικὸ ἔργο.

ΠΕΡΓΙΑΛΗΣ: Ἴσως μέσα στοὺς σκοποὺς μας ἦταν καὶ ἡ ἔρευνα γιὰ τὴ θέση, τὴν κατὰσταση τοῦ κοινού, ἂν ἦταν ἔτοιμο δηλαδή

νὰ δεχτεῖ αὐτὸ τὸ θέατρο. Νομίζω λοιπὸν ὅτι τὸ κοινὸ ἀποδείχτηκε ἄξιο καὶ πανέτοιμο.

ΑΝΔΡΕΟΠΟΥΛΟΣ: Τὸ Α.Θ. ἦταν γιὰ μένα πού βρέθηκα στοὺς ἐπικεφαλῆς τῆς «Δωδέκατης Αὐλαίας» μιὰ δοκιμὴ ἀκόμα. Τούτῃ τῇ φορᾶ σ' ἐπαγγελματικὴ βάση. Ἡ διερεύνηση γιὰ ἓνα λαϊκὸ στὴν οὐσία τοῦ νεοελληνικοῦ θεάτρου μὲ προβληματισμὸ ἐπὶ καιρῶν θεμάτων καὶ ἡ πρόσκληση τοῦ μεγάλου κοινού, ἦταν μερικοὶ ἀπ' τοὺς σκοποὺς του. Ὁ συνεταιρικὸς θίασός μας, πού φτιάχτηκε γιὰ τὴν ὑλοποίηση αὐτῶν τῶν σκοπῶν, φανέρωσε ἀπὸ τὴν πρώτη στιγμὴ τὶς ἀδυναμίες τῶν ἰδρυτῶν του. Ἀδυναμίες ὀργανωτικῆς, ψυχολογικῆς. Ὑπάρχει μιὰ ἐξήγηση. Ταλαιπωρημένοι ἀπὸ ἔλλειψη ἐλευθερίας οἱ περισσότεροι ἀπὸ μᾶς, ζητήσαμε μὲ μιᾶς νὰ χαροῦμε τὴ δημοκρατία πού μᾶς πρόσφερε ἡ αὐτοδιοικουμένη ὁμάδα. Ἐτσι ἡ συνοχὴ τῆς ὁμάδας κινδύνεψε πολλές φορές. Κι αὐτὸ γιὰτί ἔπρεπε, ἐκ τῶν πραγμάτων, ὡς ἑταῖροι ἐπιχειρηματίες πλέον μὲ τὶς ἴδιες εὐθύνες, νὰ κινηθοῦμε μὲ τὶς ἀντιλήψεις ἑνὸς ἐλεύθερου ἐπιχειρηματία καὶ σύγχρονα νὰ μὴ παραβιάζονται οἱ προθέσεις μας, οἱ καλλιτεχνικῆς ἴσως πεποιοθήσεις μας καὶ τὰ ἀτομικά μας ενδιαφέροντα. Πράγματα κάπως δύσκολα γιὰ μιὰ «καλλιτεχνικὴ ἑταιρεία»... καὶ ἀπὸ δῶ οἱ μεμψιμοιρες σκέψεις! Τελικὰ περισώσαμε πολλὰ

ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΟΛΥΜΠΟΥ 1964

ΟΡΓΑΝΩΣΙΣ: ΔΕΣΧΗ ΤΩΝ ΘΕΣΣΑΛΩΝ - ΑΘΗΝΑΙ

9^η ΠΕΡΙΟΔΟΣ

ΓΙΑΣΟΣ "ΑΡΜΑ ΘΕΑΤΡΟΥ"

№ 0302

ΛΑΡΙΣΑ

ΛΑΡΙΣΑ

№ 00302

ΠΑΡΑΣΚΕΥΗ

ΠΑΡΑΣΚΕΥΗ

11 ΣΕΠΤΕΜΒΡΙΟΥ 1964

11 ΣΕΠΤΕΜΒΡΙΟΥ 1964

ΩΡΑ ΕΝΑΡΞΕΩΣ 9 Μ.Μ.

ΩΡΑ ΕΝΑΡΞΕΩΣ 9 Μ.Μ.

ΑΡΙΣΤΟΦΑΝΟΥΣ: "ΕΙΡΗΝΗ,"

ΑΡΙΣΤΟΦΑΝΟΥΣ: "ΕΙΡΗΝΗ,"

ΔΗΜΟΤΙΚΟΝ ΣΤΑΔΙΟΝ

ΔΗΜΟΤΙΚΟΝ ΣΤΑΔΙΟΝ

ΤΙΜΗ ΔΡΑΧ. 10

ΤΙΜΗ ΔΡΑΧ. 10

«Βασίλειον τῆς Ἑλλάδος. Ἐργατικὴ Ἑστία. Τοπικὴ Ἐπιτροπὴ Λαοίσης». Πέντε χιλιάδες τέτοια εἰσιτήρια, σφραγισμένα ἀπὸ τὴν Ἐργατικὴ Ἑστία, ἐπιστράφηκαν τὴν τελευταία στιγμὴ με ἐντολὴ τοῦ προέδρου τῆς Ἑστίας Ριζόπουλου.

χάρη στὴν ἀμοιβαία κατανόηση καὶ ὑποχώρηση ἀλλὰ δὲν ἀποφύγαμε κάποια ἠθικὰ κενὰ καὶ ἓνα οἰκονομικὸ παθητικὸ μερικῶν δεκάδων χιλιάδων δραχμῶν, ἂν καὶ ἡ δουλειά μας ἦταν ἡ πιὸ πετυχημένη τοῦ καλοκαιριοῦ.

ΕΠΙΘΕΩΡΗΣΗ: Μήπως αὐτὸ τὸ παθητικὸ θὰ εἶχε ἀποφευχθεῖ, ἂν εἶχε ὀργανωθεῖ ἡ περιοδεία σας πάνω σὲ ὀρθολογιστικότερη βάση; Ἀντί, δηλαδή, νὰ κάνετε ἐξορμήσεις τὰ Σάββατοκύριακα καὶ τὶς Τετάρτες, δὲν θὰ ἦταν προτιμότερα ταξίδια μεγαλύτερης διάρκειας, γιὰ νὰ μὴν παρουσιάζεται τὸ φαινόμενο νὰ γίνονται ἄσκοπες πολυδάπανες διαδρομὲς με ἀφετηρία πάντα τὴν Ἀθήνα, προκειμένου νὰ δοθοῦν παραστάσεις σὲ δυὸ γειτονικὲς πόλεις;

ΑΝΔΡΕΟΠΟΥΛΟΣ: Βεβαίως, ἀλλὰ αὐτὸ ἔπρεπε νὰ τὸ προβλέψουμε ἀπὸ τὴν ἀρχή, κατὰ τὴν ὑπογραφή τῶν συμβολαίων, ὥστε νὰ μὴν ἔχει κανεὶς ἀνειλημμένες ὑποχρεώσεις στὴν Ἀθήνα.

ΕΞΑΡΧΟΣ: Ἐπανέρχομαι στὴ συνεταιριστικὴ ιδέα. Πιστεύω ὅτι θὰ δοῦμε σὰν κατόρθωμα τὴν πραγματοποίησή της ἀπὸ τὸ Α.Θ., ἂν ἀναλογιστοῦμε πόσες γόνιμες δυνάμεις ὑπάρχουν ἀλλὰ κατατρίβονται σὲ ἀγῶνες ἄχαρους, σὲ μικροζητήματα καὶ ἄλλα ἐνδιαφέροντα, κάτω ἀπὸ τὸ βραχνὰ τοῦ ἐπιχειρηματία, τοῦ βεντετισμοῦ καὶ τοῦ κυνηγη-

τοῦ τοῦ μεροκάματου καὶ τοῦ ρόλου. Ὅπως εἶπε κι ὁ Ληναῖος, παρ' ὅλες τὶς ἀδυναμίες μας, τὸ ὅτι φτάσαμε στὸ τέρμα εἶναι μέγας ἄθλος. Κ' οἱ ἀδυναμίες μας αὐτὲς εἶναι ἡ ἔλλειψη πειθαρχίας, οἱ μικροφιλοδοξίες, ἡ ρουτίνα ποὺ φέρνουμε μέσα μας ἀπ' τὸ ἐπάγγελμα. Παλαίψαμε νὰ τ' ἀποβάλουμε ὅλα αὐτά, μακάρι νὰ παλαίψουν κι ὄλοι οἱ ἄλλοι γιὰ νὰ μὴν ὑπάρχει πιὰ ἴχνος ἀνωμαλίας σὲ τέτοιες προσπάθειες.

ΕΠΙΘΕΩΡΗΣΗ: Μιλήσατε γιὰ ἔλλειψη πειθαρχίας. Αὐτὸ τὸ φαινόμενο, δηλαδή «τὸ φιλόπρωτον τοῦ Ἑλληνο», ἦταν ἓνα ἀπὸ τὰ κύρια ἐπιχειρήματα ἐκείνων ποὺ εἶδαν ἀπὸ τὴν ἀρχὴ με δυσπιστία τὴν ἐφαρμογὴ τῆς συνεταιριστικῆς ιδέας στὸ θέατρο. Ὡστόσο ἐσεῖς τὸ ξεπεράσατε σὲ ἱκανοποιητικὸ βαθμό, διαφορετικὰ ἢ προσπάθειά σας θὰ εἶχε ἀποτύχει.

ΚΟΤΣΙΡΗΣ: Ἀσφαλῶς. Κ' ἐξάλλου νομίζω ὅτι αὐτὲς οἱ μικροαδυναμίες δὲν εἶναι γνώρισμα μεσογειακό, ἀλλὰ ὅτι θὰ συμβαίνει ἀσφαλῶς σ' ὅλες τὶς χῶρες, ὅταν ὁ χρόνος εἶναι τόσο λίγος κ' οἱ ἄνθρωποι γνωρίζονται λίγο μεταξύ τους.

ΛΗΝΑΙΟΣ: Φοβᾶμαι ὅτι ἰδιαίτερα στοὺς μεσογειακοὺς λαοὺς λείπει ἡ πειθαρχία. Αὐτὸ ποὺ εἶπα πιὸ πρὶν, ἢ ὑποταγὴ στὴν ἐννοια τοῦ συνόλου. Κ' ἐδῶ πρέπει συνειδητοποιῶν-

τας αυτή την ἔλλειψη νὰ κάνουμε πάντα αυτοκριτική ἂν θέλουμε ν' αξιοποιήσουμε τὰ μεγάλα προσόντα μας, δηλαδή τὴν ἐργατικότητα, τὴν ἐξυπνάδα, τὴν ἐτοιμότητα, τὴ σβελτάδα.

ΨΑΡΡΑΣ: Θάθελα νὰ τονίσω ὅτι ἕνας ἀκόμη σκοπός μας ἦταν τὸ μικρὸ εἰσιτήριο. Δὲν τὸ πετύχαμε παντοῦ ἀλλὰ προσπαθήσαμε νὰ τὸ ἐπιβάλλουμε. Ἰδιαίτερα στὶς συνοικίες τῆς Ἀθήνας ὀρίσαμε χαμηλές τιμές. Ὅχι βέβαια ὅσο θὰ ἐπιθυμούσαμε, γιατί τότε θὰ ἦταν ἀδύνατο νὰ βγούν τὰ ἔξοδα.

ΠΕΡΓΙΑΛΗΣ: Μὰ ἂν ὑπάρχει πάντα μιὰ δυσχέρεια στὴν πραγματοποίηση τῶν σκοπῶν ἑνὸς ἐταιρικοῦ θιάσου καὶ στὴν ἴδια τὴν ὑπαρξή του, νομίζω ὅτι φταίει ἡ πολιτεία ποὺ δὲν ἐνισχύει, δὲν βοηθάει αὐτὴ τὴν προσπάθεια. Λεῖπει δηλαδή ὁ συνδετικὸς κρίκος ποὺ θὰ ἐνώσει τὸ θέατρο μὲ τὸ κοινό. Γιὰ τὸν ἴδιο λόγο, ἀναγκασμένοι νὰ κάνουμε χίλιες - δυὸ δουλειές ἐμεῖς οἱ ἴδιοι ὥσπου νὰ φτάσουμε στὸ κοινό, δημιουργοῦμε μόνοι μας διαφορὲς ποὺ ὅπωςδήποτε εἶναι ἀποτέλεσμα ὑπερέντασης καὶ μόνο.

ΚΟΤΣΙΡΗΣ: Θάθελα νὰ προσθέσω ὅτι καὶ τὰ γήπεδα ὅπου ἀναγκαστήκαμε νὰ παίξουμε, ἐλλείπει ἀρχαίων θεάτρων, συνετέλεσαν σ' αὐτὴ τὴν ὑπερένταση. Εἶναι ἀπ' τοὺς πιὸ κακοὺς χώρους γιὰ μιὰ καλλιτεχνικὴ ἐμφάνιση.

ΛΗΝΑΙΟΣ: Σωστά. Χάνεσαι σ' αὐτὸ τὸ ἀπέραντο γήπεδο, μικραίνεις...

ΤΑΞΙΑΡΧΗΣ: Παρ' ὅλα αὐτὰ ὅμως κατορθώσαμε καὶ λύσαμε ὄλες αὐτὲς τὶς φυσιολογικὲς γιὰ μένα διαφορὲς 35 ἀνθρώπων, ἐπλά, δημοκρατικά, χωρὶς ἐλπίζω κανένα παράπονο. Καὶ νὰ σκεφθεῖτε ὅτι τὰ πάντα γινόντουσαν κάτω ἀπὸ τὴν πίεση μιᾶς τρομερῆς σὲ ὄγκο ἐργασίας κάθε 24ωρο.

ΕΠΙΘΕΩΡΗΣΗ: Γιὰ τὸ ζήτημα τοῦ γηπέδου: μήπως, ἀποφεύγοντας ἀκριδῶς τέτοιους χώρους ἀντιθεατρικούς, θὰ μπορούσε νὰ γινόταν ἡ παράσταση στὴν πλατεία μιᾶς πόλης ἢ ἑνὸς χωριοῦ; Αὐτὸ θὰ εἶχε σὰν ἀποτέλεσμα καὶ τὴν εὐρύτερη λαϊκὴ συμμετοχὴ — ποὺ ὅπωςδήποτε βρίσκεται μέσα στοὺς σκοπούς σας. Θὰ μπορούσε δηλαδή νὰ γίνει ὅ,τι καὶ στὶς Γιορτὲς τῆς Λευκόδας: στὶς καρέκλες καθισμένοι ὅσοι μποροῦν νὰ πληρώσουν εἰσιτήριο, καὶ γύρω - γύρω ὄρθιοι ὄλοι οἱ ὑπόλοιποι κάτοικοι τοῦ χωριοῦ.

ΛΗΝΑΙΟΣ: Οἱ πλατείες εἶναι ἰδανικὴ περίπτωση γιὰ ἕνα πραγματικὸ λαϊκὸ θέατρο. Ἐμεῖς σὲ πλατείες ζητήσαμε νὰ παίξουμε, ἀλλὰ οἱ δημοτικὲς ἐκλογὲς τῆς 5ης Ἰουλίου δὲν μᾶς ἔδωσαν δυστυχῶς τὴ δυνατότητα νὰ συνεργαστοῦμε μὲ τοὺς δημοτικὸς ἀρχόντες ἀπὸ πολὺ νωρίς, γιατί καταλαβαίνετε δὲν ἦταν βέβαιοι γιὰ τὴν ἐπανεκλογή τους κι οὔτε εἶχαν τὴ δυνατότητα πρωτοβουλίας. Φανταζόμαστε λοιπὸν τὶς μεγάλες πλατείες γεμάτες κόσμος καὶ ἕνα μεγάλο πατάρι στὴ μέση. Προχωρώντας μάλιστα σὲ τὸλμη θὰ θέλαμε νὰ καταργήσουμε ἐντελῶς τὸ εἰσιτήριο. Δηλαδή ἡ παράσταση νὰ μὴν εἶναι μὲ εἰσιτή-

ριο, ἀλλὰ προσφορὰ τοῦ Δήμου ὥρεᾶν σ' ὀλόκληρο τὸν τόπο κ' ἔτσι νᾶναι παρόντες ὄλοι, χωρὶς διακρίσεις. Ἡ πληρωμὴ τοῦ συγκροτήματος νὰ γίνεται ἀπὸ τὸν Τουρισμὸ ἢ ἀπὸ τὸ Δήμο ἢ ἀπὸ παράγοντες τοῦ τόπου. Καὶ τέλος, μετὰ τὴν παράσταση νὰ γίνεται ἕνα πανηγύρι, ἂν εἶναι δυνατόν, ὅπως ἔγινε στὴ Μεγαλόπολη καὶ σὲ πολλὰ ἄλλα μέρη.

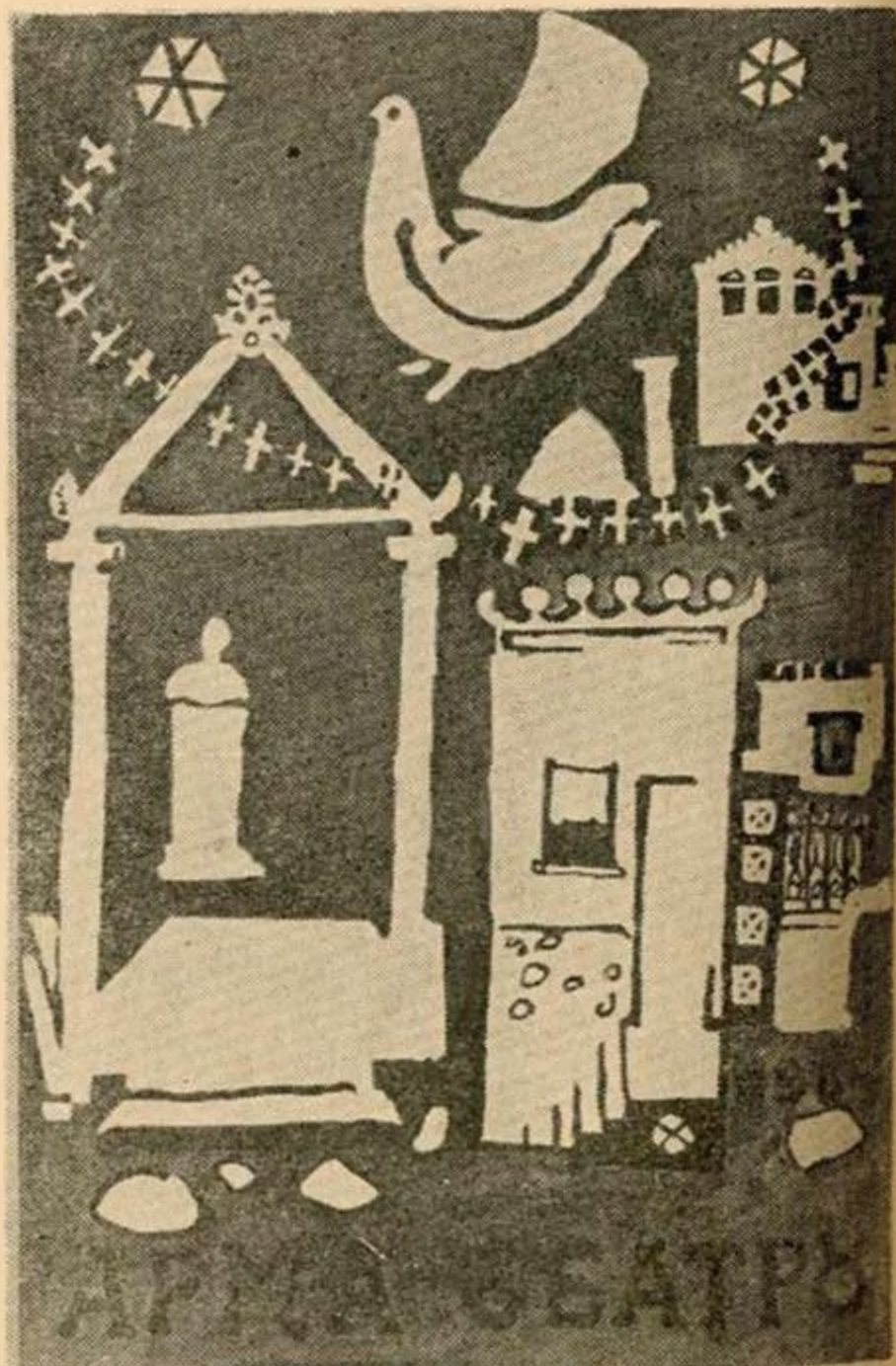
ΓΡΑΜΜΕΝΟΣ: Θὰ μπορούσε κι ἄλλιῶς νὰ λυθεῖ τὸ θέμα μ' ἕνα ἀσήμαντο ποσοστὸ κρατήσεων ποὺ θὰ ἔκανε ὁ Δήμος — ὅπως γιὰ τὴν καθαριότητα κλπ. ἔτσι καὶ γιὰ τὴν ψυχαγωγία...

ΕΠΙΘΕΩΡΗΣΗ: Ἐνα ἄλλο ζήτημα, τώρα, ποὺ ἀφορᾶ τὸ κοινὸ καὶ τὴ δεκτικότητά του: Τί διαπιστώσατε ἀπ' τὴν περιοδεία σας; Ποιὲς οἱ ἐντυπώσεις σας ἀπ' τὴν ἀπήχηση τῆς δουλειᾶς σας — ἂν εἶναι δυνατόν μὲ συγκεκριμένα περιστατικά, μὲ λεπτομέρειες...

ΠΕΡΓΙΑΛΗΣ: Πιστεύω ὅτι ὁ λαὸς συγκινήθηκε ἀφάνταστα. Τὸδειχνε στὶς παραστάσεις, τὸδειχνε φανερά...

ΑΝΔΡΕΟΠΟΥΛΟΣ: Ἡ παράσταση τῆς «Εἰρήνης» ἐμεῖς νομίζουμε ὅτι κρίθηκε σωστὰ ἀπὸ τὸ κοινό. Ὅταν παίζαμε σὲ θεατρικοὺς χώρους, παίρναμε τὸ βαθμὸ ποὺ μᾶς ἀξίζει.

Τὸ ἐξώφυλλο τοῦ προγράμματος τῆς «Εἰρήνης» ἐφιλοτέχνησε ὁ Σπύρος Βασιλείου.



Όταν παίζαμε σὲ γήπεδα, παρὰ τὶς προσπάθειές μας — τεχνικές, πνευματικές, σωματικές — γιὰ νὰ κρατήσουμε τὴν παράσταση ψηλά, τὸ γήπεδο τελικὰ κατάρπινε τὴν γοητεία τῆς θεατρικῆς λειτουργίας. Σχεδὸν χανόταν ἡ ἐπαφή μὲ τὸ κοινό. Ἄλλο συμπέρασμα. Θέατρα στὶς ἐπαρχίες! Ὅσο γιὰ τὴν ἐπίσημη κριτικὴ ἀπὸ τὴν ἐμφάνισή μας στὸ Στάδιο, πρέπει τώρα νὰ παραδεχτεῖ πὼς στάθηκε σὲ μερικὲς περιπτώσεις ἀρνητικὴ. Δὲν τῆς περισσεύει ἀγάπη, φαντασία, ἴσως καὶ κρίση. Ἐνῶ ἄνθρωποι ποὺ μοχθοῦν οὐσιαστικὰ γιὰ τὸ θέατρό μας, μίλησαν μὲ θέρμη κ' ἔδοσαν κουράγιο στὴν κίνησή μας.

ΚΟΤΣΙΡΗΣ: Ἄλλωστε κ' οἱ κριτικοί, πέρα ἀπὸ ἀντιρρήσεις πολλῶν, ὅλοι ἀνεγνώρισαν ὅτι κάτι εἶπαμε, κάτι θέλαμε νὰ ποῦμε, καὶ τὸ εἶπαμε σωστά, δόσαμε ἓνα ἄλλο χρῶμα στὴν παράσταση Ἄριστοφάνη. Κι ὁμολογοῦμε πὼς ὅταν μᾶς τῶλεγαν αὐτό, σὲ σύγκριση μὲ τὴν παράσταση τῆς «Εἰρήνης» τοῦ Ἐθνικοῦ, κολακευόμαστε. Τὴν εἶδαμε ὁμως κ' ἐμεῖς καὶ διαπιστώσαμε ὅτι πράγματι δὲν ὑστερούσαμε, ἀπεναντίας μὲ χαρὰ μας εἶδαμε ὅτι δόσαμε στὴν «Εἰρήνη» ἓνα ἄλλο χρῶμα, τὴν παρουσιάσαμε μὲ ἓνα δικό μας, ξεχωρὸ τρόπο ποὺ τὸν πιστεύουμε καὶ πιὸ σωστό.

ΛΗΝΑΙΟΣ: Πέρα ἀπ' τὶς τυχὸν ἐπιεικεῖς κρίσεις ἢ καλὲς κουβέντες ἢ χειροκροτήματα ποὺ πιθανὸν νὰ συνοδεύουν κάθε προσπάθεια, εἶχαμε μερικὰ ξεχωριστὰ περιστατικὰ στὴ διάρκεια τῆς περιοδείας μας ποὺ ὁμολογοῦμε ὅλοι ὅτι μᾶς συγκίνησαν ἀφάνταστα γιὰ τὴ δουλειά μας καὶ γιὰ τὴν δεκτικότητα τοῦ λαοῦ μας. Κι αὐτὸ τελικὰ εἶναι τὸ μέγιστο κέρδος τοῦ Α.Θ. Στὸ Στάδιο, στὴν τελευταία παράσταση τῆς Κυριακῆς, ὁ κόσμος δὲ μᾶς ἄφηνε νὰ φύγουμε, κρατοῦσε τὸ ρυθμὸ τοῦ γαμήλιου χοροῦ μὲ τὰ χειροκροτήματα κι ὅταν ἀκόμη σταμάτησε ἡ μουσικὴ. Στὴ Νίκαια, στὴν Καισαριανή, στὴ Ν. Ἰωνία, μόλις τέλειωσε ἡ παράσταση μὲ τὸ χορὸ τοῦ γάμου, ἀνέβηκαν ἐπάνω στὸ πατάρι ἀπλοὶ ἄνθρωποι κι ἄρχισαν νὰ χορεύουν μαζί μας. Σὲ λίγο τὰ καθίσματα εἶχαν παραμεριστεῖ κι ὅλη ἡ πλατεία ἦταν ἓνα ἀπέραντο πανηγύρι ὅπου ὅλοι χορεύαμε. Ἐνα ἄλλο γεγονός, στὴν Ἄρχ. Μεσσήνη. Μετὰ τὴν παράσταση, πρὸ ἔγινε στὸ Ἀρχαῖο Θέατρο, χωμένο σὲ ρουμάνια καὶ ποὺ τὴν παρακολούθησαν 1.500 περίπου θεατῆς ποὺ ἦρθαν μὲ γαϊδουράκια ἀπὸ ἀπίθανους κατσικόδρομους, καθὼς φορτώνουμε τὰ σκηνικά μας σ' ἓνα τρακτέρ γιὰ νὰ μᾶς τ' ἀνεβάσει ἀπάνω στὸ δημόσιο δρόμο, ἓνας χωριάτης, ποὺ μᾶς βοήθαγε, ἀρκετὰ ἡλικιωμένος καὶ βασανισμένος, λέει σὲ μιὰ στιγμή. «Μπράβο ρὲ παιδιά... Ὅσα θέλαμε νὰ ποῦμε ἐμεῖς ἐδῶ κάτου 30 χρόνια, μᾶς τᾶπατε σεῖς σὲ δυὸ ὥρες»... Καὶ στὴ Σικυώνα, καθὼς προλόγιζα τὴν παράσταση κ' ἐξηγοῦσα τὸν ἐκσυγχρονισμό τῆς «Εἰρήνης» ἀπ' τὸ μεταφραστὴ μας Βασ. Ρῶτα, εἶπα σὲ μιὰ στιγμή: «Οἱ καταστάσεις οὐσιαστικὰ εἶναι σ' ὅλους τοὺς αἰῶνες ἴδιες, τὰ ἴδια θέλανε οἱ

ΕΓΓΡΑΦΗΤΕ ΕΓΚΑΙΡΩΣ ΣΥΝΔΡΟΜΗΤΑΙ

Γ. ΚΟΡΔΑΤΟΥ

ΙΣΤΟΡΙΑ ΤΗΣ ΕΛΛΑΔΟΣ

2.500 π. Χ. — 1924, 13 τόμοι
πολυτελῆς βιβλιοδεσία δρχ. 3080

162 ΑΚΑΔΗΜΑΪΚΩΝ
ΚΑΙ ΚΑΘΗΓΗΤΩΝ
ΤΩΝ ΗΠΑ — ΕΣΣΔ

ΣΤΟΡΙΑ

ΗΠΑ - ΕΣΣΔ

Ἀρχαῖοι χρόνοι ἕως τὸ 1960 τ. 2
πολυτελῆς βιβλιοδεσία δρχ. 640

*

ΕΓΓΡΑΦΑΙ ΣΥΝΔΡΟΜΗΤΩΝ

α) Ἄμα τῇ ἐγγραφῇ προσφέρονται
ΩΣ ΔΩΡΟΝ αἱ ΙΣΤΟΡΙΑΙ
Ε.Σ.Σ.Δ. - Η.Π.Α.

- β) παρέχεται ἔκπτωσης 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 ἕκ 261 δρχ. ἑκάστη. Οἱ συνδρομηταὶ ἐπαρχιωτῶν 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 ἑξωφλητέας
εἰς 18 μῆνες

Ἐκδόσεις «20ος Αἰώνας», Σ.
Στρέϊτ 1, ὄροφ. 5ος. Τηλ. 222.290
ἐναντι Κ. Ταχ)μεῖου ΑΘΗΝΑΙ

ΚΟΡΑΗΣ

ΑΠΑΝΤΑ ΤΑ ΠΡΩΤΟΤΥΠΑ ΕΡΓΑ

*Ἐθνεγεροτικά καὶ πατριωτικά δοκίμια, πολιτικοκοινωνικοὶ διά-
λογοι, αὐτοσχέδιοι στοχασμοὶ γιὰ τὴν παιδεία καὶ γλώσσα, ἀν-
θρωπιστικά προλεγόμενα, ἀντιροητικά καὶ ἀπολογητικά κατὰ
Κοδρικᾶ φυλλάδια, μῦθοι, στιχουργήματα.*

ΑΝΑΣΤΥΛΩΣΕ ΚΑΙ ΕΚΡΙΝΕ

Γ. ΒΑΛΕΤΑΣ

**Τόμοι δύο χρυσοδερματόδετοι δρχ. 360
Σελίδες 1500 σχῆμα 70x100**

**Μοναδική εὐκαιρία νὰ ἀποκτήσετε καὶ ἐσεῖς τὸ μέγα
ἔθνικόν ἔργον μὲ εὐκολίες πληρωμῆς**

ΧΩΡΙΣ ΚΟΠΟΥΣ

**Μόνο μὲ ἓνα τηλεφώνημα στὸ 616.410 θὰ σᾶς φέρωμεν
ἀμέσως τὰ ΑΠΑΝΤΑ ΚΟΡΑΗ στὸ γραφεῖο ἢ στὸ σπίτι σας μὲ
60 δραχμᾶς προκαταβολή καὶ τὸ ὑπόλοιπον σὲ πέντε
μηνιαῖες δόσεις.**

ΕΚΔΟΣΕΙΣ «ΔΩΡΙΚΟΣ»

Λόντου 8 – Τηλ. 616.410

(Πάροδος Σόλωνος 116)

άνθρωποι πάντα, ό τρόπος ίσως αλλάζει, τὰ όνόματα αλλάζουν. "Αν δηλαδή στην παλιά έποχή αυτόν που ήθελε τόν πόλεμο τόν έλεγαν Λάμαχο, σήμερα σίγουρα θά τόν έλεγαν Χίτλερ». Ξαφνικά πετάγεται ένας θεατής και λέει: «Γκολντγουώτερ θά τόν έλεγαν...» Αυτά και πολλά άλλα μάς έδωσαν τες μεγαλύτερες ίκανοποιήσεις απ' όλη αυτή την εξαντλητική τρίμηνη περιοδεία.

ΑΝΔΡΕΟΠΟΥΛΟΣ: Τό μεγάλο κοινό, περιμένει τό καλό έργο, την καλή παράσταση. 'Από τες χιλιάδες τών θεατών που παρακολούθησαν τες παραστάσεις μας ελάχιστοι ρώτησαν... αν στο θίασό μας παίζουν καθιερωμένες θεατρικές φέρμες. "Εδειξαν εμπιστοσύνη. Σ' αυτό βοήθησαν ή παρότρυνση τών τοπικών πνευματικών παραγόντων, οί λαϊκές και εκπολιτιστικές οργανώσεις, οί δημοτικές αρχές, τό ίδιο τό έργο μας, ίσως ή φήμη τής δουλειάς μας. "Ενα συμπέρασμα ακόμα. "Όπου σωστά εκτιμήθηκε ή προσφορά του θίασου μας και τό κοινό δρέθηκε όδηγημένο από εμπνευσμένους φίλους του, δέν είχαμε πια θεατρική παράσταση αλλά λαϊκό πανηγύρι!

ΚΟΤΣΙΡΗΣ: "Εχει παρατηρηθεί λοιπόν ότι τό αγροτικό κοινό που παραμένει ακόμη κατά ένα μεγάλο ποσοστό άγνό απ' τό κακό θέατρο και τόν κακό κινηματογράφο, ήταν τό καλύτερο κοινό μας.

ΤΑΞΙΑΡΧΗΣ: Είναι γεγονός ότι υπάρχουν τρεις κατηγορίες κοινού. "Εκείνοι που αντιμετώπιζουν σωστά κάθε προσπάθεια, εκείνοι που είναι ήμιμαθείς και θαυμάζουν ό,τι λάμπει και εκείνοι που, έντελώς άπληροφόρητοι, παραμένουν άγνότατοι και χειροκροτούν κάθε τι που τούς συγκινεί. "Η εύθύνη μας λοιπόν είναι άκέραιη και για τες τρεις κατηγορίες. "Αλλά και κάτι άλλο διαπιστώσαμε. "Ιερείς, αξιωματικοί, στρατιώτες, ήρθαν σε πολλά μέρη και παρακολούθησαν τες παραστάσεις μας και στο τέλος πολλοί απ' αυτούς μάς συνεχάρησαν...

ΕΞΑΡΧΟΣ: Μιά άλλη ακόμη διαπίστωση είναι ή εξής: όπου υπήρχε δίψα για καλό θέατρο ή για θέατρο άπλώς, είχαμε μεγαλύτερη έπιτυχία πάντα. "Όπου πέρασαν πρόσφατα κακοί θίασοι δυστυχώς είχαν εξαφανίσει την εμπιστοσύνη του κόσμου.

ΨΑΡΡΑΣ: Συνέβη μάλιστα και τό εξής χαριτωμένο περιστατικό. "Ενα απόγευμα που διατρέχαμε με αυτοκίνητο τούς δρόμους μιάς έπαρχιακής πόλης, καλώντας από τό μεγάφωνο τόν κόσμο νάρθει στην παράστασή μας, άκουσα ένα ντόπιο να λέει στο διπλανό του: «Σε ποιούς τὰ λένε ρε Κώστα για τριάντα ήθοποιούς; Τὰ ίδια έλεγε κι ό άλλος θίασος τες προάλλες και τελικά ήρθανε μόνο τέσσερις»!

ΕΠΙΘΕΩΡΗΣΗ: "Από σάς, κ. Περγιάλη, που δέν παίζατε, δέν ακολουθούσατε τό θίασο, θά θέλαμε μιά αντικειμενική γνώμη γύρω απ' τες παραστάσεις.

ΠΕΡΓΙΑΛΗΣ: Δέν έπαιζα, αλλά ή ψυχή μου ήταν μαζί τους... "Όσο για την ποιότητα, ό Β. Ρώτας με τη μετάφρασή του, ό Κα-

τσέλης με τη σκηνοθεσία του, ό Νικ. Ρώτας με τη μουσική του, ό Βασιλείου με τες σκηνογραφίες και τὰ κοστούμια του, ή Μάνου με τες χορογραφίες της, και τὰ 35 περίπου μέλη του Α.Θ. (με τό προσωπικό μαζί), έκαναν μιά τεράστια προσπάθεια. "Εγινε σταθμός μπορώ να πώ, τό Α.Θ. Διαπιστώνω κάθε μέρα ότι είναι ένα κεφάλαιο πια. Κι αυτό μου άρκει για να χαίρομαι που κ' έγώ συνέτεινα στη δημιουργία του και να λυπάμαι που δέν έζησα από κοντά όλη αυτή την περιπλάνηση και τη συγκίνηση ανάμεσα στο λαό μας...

ΨΑΡΡΑΣ: Είδαμε κι άλλου χειροκροτήματα και σ' άλλες παραστάσεις και δέ θέλουμε να κολακευόμαστε ότι τὰ δικά μας ήταν πιο πολλά. Οί αντιδράσεις τους όμως κ' ή θερμή τών εκδηλώσεων, είμαστε βέβαιοι ότι δέν ήταν συμβατικά, αναγκαστικά παλαμάκια ευγενικών ανθρώπων που πολλές φορές τὰ νιώθουμε σε παραστάσεις έπίσημων θεάτρων.

ΕΠΙΘΕΩΡΗΣΗ: "Ισως όλες αυτές οί εκδηλώσεις να εξηγούνται και με τό πάθος τών ανθρώπων για την ειρήνη, που όφείλεται άκριβώς στο άγχος του πολέμου που βαραίνει πάνω μας τὰ τελευταία χρόνια. "Αν μάλιστα χειροκροτούσε και τὰ επί μέρους λόγια τών ήρώων, που είχανε κάποιο στόχο, αυτό δείχνει την ώριμότητα άκριβώς του κοινού μας.

ΚΟΤΣΙΡΗΣ: Γεγονός είναι βέβαια ότι σ' ένα έργο τέχνης δέν πρέπει να υπάρχουν συνθήματα...

ΨΑΡΡΑΣ: Μά νομίζω ότι στο δικό μας

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

Α Ι Ο Λ Ο Υ & Λ Υ Κ Ο Υ Ρ Γ Ο Υ Ι 241

Έργο δὲν ὑπῆρχαν συνθήματα... Ὅλα εἶχαν περάσει ἀπ' τὸ κόσκινο τῆς τέχνης. Εἶχαν γίνῃ τέχνη.

ΕΞΑΡΧΟΣ: Τέλος πάντων. Κλείνοντας τὶς διαπιστώσεις μας, ἔχουμε μπροστὰ μας μερικὰ στοιχεῖα τὰ ὁποῖα μπορούμε νὰ δόσουμε συνοπτικά.

ΕΠΙΘΕΩΡΗΣΗ: Πρὶν κλείσουμε τὶς διαπιστώσεις, μπορεῖτε νὰ μᾶς πεῖτε, τὴν ἀθυροστομία τοῦ Ἀριστοφάνη πῶς τὴ δεχόταν τὸ κοινὸ σας;

ΛΗΝΑΙΟΣ: Τὴ χαιρότανε. Στὴν ἐπαρχία τὸ κοινὸ εἶναι πιὸ ἀνοιχτόκαρδο ἀπ' τὴν Ἀθήνα. Ποτέ, μὰ ποτέ δὲν εἶχαμε διαπιστώσει τὸ ἀντίθετο.

ΓΡΑΜΜΕΝΟΣ: Ἴσως στὴν ἀρχή, στὶς πρῶτες λέξεις τοῦ κειμένου τοῦ Ἀριστοφάνη νὰ ξαφνιαζόταν, ἀλλὰ σιγὰ-σιγὰ τὸ γλεντούσε μέχρι τέλους πιά.

ΕΠΙΘΕΩΡΗΣΗ: Καὶ κάτι ἄλλο. Ἐχετε καμιά διαπίστωση λαθῶν, λαθῶν τακτικῆς ἔστῳ, ποὺ ζημίωσαν τὴ δουλειά σας γενικότερα;

ΛΗΝΑΙΟΣ: Ναί. Ἀπ' τὴν ὀργανωτική, τὴν οἰκονομικοτεχνική πλευρά, τὰ μουσκέψαμε λίγο. Φταίει βέβαια κ' ἡ ἔλλειψη πείρας μας σ' ἓναν τομέα ποὺ δὲν ἔχει καμιά σχέση με τὴ δουλειά μας, μὲ τὴ θεατρικὴ τέχνη. Ἀλλὰ βασικὴ αἰτία ἦταν ὁ θάνατος τοῦ Παύλου Κοκκώση. Οἱ λίγες αὐτὲς κουβέντες ὡς εἶναι καὶ τὸ μνημόσυνό του ἀπ' τὸ Α.Θ. Ὁ Παῦλος ἦταν ἀπ' τὴν ἀρχὴ στὴν συνεταιρικὴ δουλειά, ὁ ὀργανωτὴς, ὁ διαχειριστὴς, ὁ προπομπὸς τῶν παραστάσεων μας. Εἶχαμε στηριχτεῖ στὴν κυριολεξία πάνω του. Ὅταν ἀρρώστησε καὶ πέθανε, μόλις κ' ἐμεῖς ἀρχίζαμε τὴν περιοδεία... Ἀναγκαστήκαμε λοιπὸν νὰ βροῦμε ἄλλον προπομπό, νὰ δημιουργήσουμε νέες ἐπαφὲς κ' ἔτσι χάσαμε χρόνο ἀλλὰ προπάντων μᾶς ἔλειψε ἡ παρουσία τοῦ Παύλου ἀφάνταστα, μὲ ἀποτέλεσμα μιὰ ὀλόκληρη σειρά λαθῶν...

ΚΟΤΣΙΡΗΣ: Αὐτὸς ἀκριβῶς ὁ χαμὸς τοῦ Παύλου συνειδητοποίησε μέσα μας καὶ τὴν ἀνάγκη νὰ ὑπάρχει ἓνας ἔμπειρος ὀργανωτὴς σὲ κάθε συνεταιριστικὴ ἐργασία. Ἀνεξάρτητα ἀπ' τὸ καλλιτεχνικὸ μέρος. Ἐνῶ ἐμεῖς προσπαθώντας συνέχισα νὰ τὰ βολέψουμε μόνοι μας, χάσαμε χρόνο, ἐξαντληθήκαμε, μὲ ἀποτέλεσμα πολλὲς φορὲς νὰ κινδυνεύσει κ' ἡ υἰγεία μας. Ἄς τὸ ἔχουν ὑπόψη τους ὄλοι οἱ μελλοντικοὶ ἐταιρικοὶ θίασοι.

ΕΠΙΘΕΩΡΗΣΗ: Μήπως ὄλος αὐτὸς ὁ κόπος εἶχε ἐπίδραση στὸ καλλιτεχνικὸ μέρος, ἦταν σὲ δάρος τῆς παράστασης;

ΤΑΞΙΑΡΧΗΣ: Ὅχι, ἐπ' οὐδενὶ λόγῳ...

ΕΞΑΡΧΟΣ: Σὲ δάρος τῆς υἰγείας μας, ναί...

ΛΗΝΑΙΟΣ: Μοιάζαμε ντοπαρισμένοι, ξέρετε... Ἀναρωτιόμαστε κ' ἐμεῖς πῶς τὰ καταφέρναμε 24 ὥρες τὸ 24ωρο νὰ κάνουμε χίλιες διαφορετικὲς δουλειὲς ἀλλὰ καὶ νὰ διατηροῦμε τὸ ρυθμό, τὸ κέφι, τὴν ποιότητα στὴν παράστασή μας.

ΕΠΙΘΕΩΡΗΣΗ: Καὶ μιὰ τελευταία ἐρώτηση: Γιατί δὲν ἀνέβηκε τὸ νεοελληνικὸ ἔργο τῶν Ἀνδρεόπουλου καὶ Γκούφα «Ἀρουραῖοι», παρ' ὅτι εἶχε ἀναγγελθεῖ;

ΛΗΝΑΙΟΣ: Δὲν εἶχαμε πιά χρόνο. Κινδυνεύαμε νὰ τὸ παρουσιάσουμε λειψό. Καὶ δὲν τὸ θέλαμε. Οἱ ὑποσχέσεις τοῦ κράτους ὅτι θὰ μᾶς βοηθήσει μᾶς ἔκαναν νὰ χάσουμε πολὺ καιρό. Ὅταν λοιπὸν διαπιστώσαμε ὅτι οἱ ὑποσχέσεις θὰ παρέμεναν ὑποσχέσεις, ἀνασκουμπωθήκαμε, κάναμε τὶς 3 παραστάσεις τοῦ Σταδίου ἀφιερώνοντας ἔτσι ὄλη τὴ μέρα μας στὴν «Εἰρήνη» καὶ γιὰ τοὺς «Ἀρουραῖους» μεταθέσαμε τὸ ἀνέβασμα γιὰ ἀργότερα. Ἦδη ὁμως οἱ καθημερινὲς μετακινήσεις, οἱ ἐπιτόπιες πρόβες σὲ κάθε χῶρο γιὰ τὴν καλύτερη προσαρμογὴ τῆς «Εἰρήνης» καὶ τὰ τεράστια ἔξοδα, μᾶς ἔπεισαν ὅτι θάταν σὲ δάρος τοῦ κύρους καὶ τῆς σοβαρότητας τοῦ Α.Θ. ν' ἀνεβάσει κουτσουρεμένο, ἀνέτοιμο τὸ νεοελληνικὸ ἔργο. Κ' ἦταν προτιμότερη ἡ μετάθεσή του γιὰ τὸν ἐπόμενον χρόνο. Κατὰ τ' ἄλλα ἦταν ἀπολύτως ἔτοιμο, ἡ διανομὴ δηλαδή, οἱ σκηνογραφίες, ἡ μουσικὴ, τ' ἀντίγραφα τῶν ρόλων, ὄλα...

ΤΑΞΙΑΡΧΗΣ: Στὴ ματαίωση τοῦ ἀνεβάσματος συνετέλεσε κ' ἡ ἄρνηση τῆς Ὑπηρεσίας Ἀρχαιοτήτων νὰ μᾶς παραχωρήσει τὰ ἀρχαῖα θέατρα γιὰ νὰ παιχτεῖ τὸ νεοελληνικὸ ἔργο. Κι αὐτὸ μᾶς τσάκισε. Κάναμε τεράστιους ἀγῶνες νὰ πείσουμε τοὺς ἀρμοδίους ἀλλὰ στάθηκε ἀδύνατο. Θᾶπρεπε λοι-

ΤΕΝΤΕΣ **ΣΤΕΛ ΔΟΥΛΓΕΡΑΚΗ**

ΠΡΟΣΟΧΗ στὴν Διεύθυνσι
καὶ στὰ τηλέφωνα

Γραφεῖα, Σταδίου 33, 2ος ὄροφος
ΤΗΛ. 231-823, 232-850, 224-790

Ἔργοισιον Ἄγ. Θωμᾶ 14
(Ἄμπελόκηποι) **Τηλ. 771.385**

Ὑφάσματα Εὐρώπης, τὰ καλύτερα
τοῦ κόσμου

Ὀμβρέλες πλᾶζ Εὐρώπης

Ἀσυναγώνιστες
σὲ τιμὴ καὶ ποιότητα
Χονδρικῶς — Λιανικῶς

πὸν νὰ βρίσκουμε παράλληλα μὲ τ' ἀρχαία θέατρα κ' ἕναν ἄλλο κατάλληλο χῶρο γιὰ νὰ παρουσιάσουμε καὶ τοὺς «Ἀρουραίους». Κι αὐτὸ ἦταν ἀδύνατο.

ΠΕΡΓΙΑΛΗΣ: Καὶ νὰ σκεφτεῖ κανεὶς ὅτι στὸ Ἡρώδειο ἔχει τραγουδήσει κι ὁ Σινάτρα ἀκόμη...

ΤΑΞΙΑΡΧΗΣ: Εἶναι ἡ ἀντίληψη τῆς Ὑπηρεσίας Ἀρχαιοτήτων αὐτή. Ἔργα μὲ ἀρχαιοπρεπή ὑπόθεση, ἔστω! Ἀλλὰ σύγχρονα ὄχι...

ΕΞΑΡΧΟΣ: Προέβαλαν καὶ τὴ δικαιολογία ὅτι θάπρεπε τότε νὰ τὰ δίνουν σὲ κάθε θίασο γιὰ ὅποιοδήποτε ρεπερτόριο. Τοὺς ἀπαντήσαμε ἀμέσως ὅτι ἕνας ἔλεγχος καὶ δυνατὸς εἶναι καὶ ἀναγκαῖος Ἀλλά...

ΨΑΡΡΑΣ: Ἀναρωτιόμαστε ὡς πότε αὐτὴ ἡ ἀρνητικὴ τακτικὴ τῆς Ὑπηρεσίας Ἀρχαιοτήτων.

ΕΞΑΡΧΟΣ: Ἄς κλείσουμε λοιπὸν τὶς διαπιστώσεις μας μὲ μερικὰ στοιχεῖα. Ξεκινήσαμε τὸ Α.Θ. 30 ἄνθρωποι περίπου. Τελικὰ συστήσαμε τὴν ἐταιρεία, σὲ νομικὴ βάση, οἱ 13. ἤρθαμε σὲ ἐπαφὴ μὲ διαχειριστές, λογιστές, τεχνικούς, ταξιθέτες, δημοσιογράφους, συλλόγους, τυπογράφους, σχεδιαστές, γραφεῖα μεταφορῶν, γιὰ νὰ βγάλουμε πέρα τὴν ὀγκώδη πραγματικὰ ἐργασία τοῦ Α.Θ. Ἀνεβήκαμε καὶ κατεβήκαμε ἀμέτρητες φορές σκάλες ὑπουργείων καὶ διαφόρων ὀργανισμῶν — δυστυχῶς χωρὶς ἀποτέλεσμα. Τελικὰ ἀρχίσαμε στίς 26 Ἰουνίου. Δόσαμε τρεῖς παραστά-

σεις στὸ Στάδιο, 26, 27 καὶ 28 Ἰουνίου. Παρακολούθησαν 20.000 περίπου θεατὲς καὶ εἶχαμε εἴσπραξη ἱκανοποιητικὴ. Λόγω τῶν δημοτικῶν ἐκλογῶν δὲν παίξαμε ἐπὶ 12 μέρες. Ἀρχίσαμε τὴν περιοδεία μας στίς 11 Ἰουλίου στὴν Καλαμάτα καὶ 12 στὴ Μεσσήνη. Ἐκτοτε, παίζοντας κάθε Τετάρτη στὰ προάστεια καὶ τοὺς συνοικισμοὺς τῆς Ἀθήνας καὶ κάθε Σαββατοκύριακο στὴν ὑπόλοιπη Ἑλλάδα, δόσαμε 40 ἐν ὄλῳ παραστάσεις σὲ 6 ἀρχαία θέατρα, 17 γήπεδα καὶ 5 κινηματογράφους μὲ σύνολο θεατῶν 40.000. Παίξαμε μὲ τὴ σειρά στὰ μέρη: Καλαμάτα, Μεσσήνη, Ἐλευσίνα, Σικυώνα, Πύργο, Αἰγάλεω, Νικόπολη, Πάτρα, Μέγαρα, Λαμία, Ν. Φιλαδέλφεια, Νίκαια, Κόρινθο, Μεγαλόπολη, Περιστέρι, Καισαριανή, Ἰθάκη, Λειβαδιά, Θήβα, Δάφνη, Χαλάνδρι, Τρίκκαλα, Καρδίτσα, Φάρσαλα, Λάρισα, Βόλο, Ν. Ἰωνία, Κορωπί, κλείνοντας τὸν Α' κύκλο στίς 20-9-64. Διασχίσαμε ὅλες αὐτὲς τὶς περιοχὲς μ' ἕνα πούλμαν ποὺ μετέφερε μαζί μ' ἐμᾶς κι ὅλη τὴν περιουσία τοῦ Α.Θ., τὰ σκηνικά, τὰ κοστούμια, τὸ φροντιστήριο, τοὺς προβολεῖς κλπ., κλπ. Οἱ δοκιμές μας ποὺ κράτησαν ἀπ' τὶς 15 Ἀπριλίου ὡς τὶς 25 Ἰουνίου ἔγιναν στὸ θέατρο Βεάκη καὶ στὸν Ἐθνικὸ Γυμναστικὸ Σύλλογο. Οἱ συνεργάτες μας: Βασ. Ρώτας μεταφραστής, Π. Κατσέλης σκηνοθέτης, Σπ. Βασιλείου σκηνογράφος, Ραλλοῦ Μάνου χορογράφος, Νικηφ. Ρώτας συνθέτης. Ἐκτὸς ἀπὸ τοὺς ἐταίρους συνεργάστηκαν καὶ οἱ ἠθοποιοί: Γιαννακοῦ Ντ., Δαχτυλίδης Χρ., Μπελλίτση

ΚΕΝΤΡΟΝ ΣΠΟΥΔΩΝ ΘΕΑΤΡΟΥ ΚΑΙ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ ΑΘΗΝΩΝ

(Πράξις Ὑπουργ. Παιδείας καὶ Ὀρησκευμάτων: 52416/61)

Διευθυντὴς Θεάτρου: ΜΑΝΟΣ ΚΑΤΡΑΚΗΣ

**Διευθυνταὶ Κιν)φου: ΕΙΡΗΝΗ ΚΑΛΚΑΝΗ
ΚΩΣΤΑΣ ΦΩΤΕΙΝΟΣ**

ΤΜΗΜΑΤΑ:

Ἠθοποιῶν Θεάτρου—Σκηνοθετῶν καὶ Σεναριογράφων Κιν)φου—

Ὀπερατέρ Κιν)φου — Ἠχοληπτῶν Κιν)φου —

Ἠλεκτρολόγων Κιν)φου

Πληροφορίαι: Καπλανῶν 10 καὶ Μασσαλίας—Τηλ. 626.943

ΕΙΣΑΓΩΓΙΚΑΙ ΕΞΕΤΑΣΕΙΣ ΑΡΧΕΣ ΣΕΠΤΕΜΒΡΙΟΥ

Τασία, Ρευματᾶς Μ., Τσιτσόπουλος Γ., Φω-
τίου Ἑλλη, Καλογερόπουλος Γ., Παυλάκης
Χ., Ρουσιᾶνος Σπ., Χριστόπουλος Γ. καὶ
οἱ μαθητὲς Σχολῶν Δάσκας Γρηγ., Δεστούνης
Μαν., Κατέβας Ἡλ., Κατριβάνος Κυρ., Κου-
σπάσης Ἄνδρ., Λάττας Ἄνδρ., Μενεξῆς Ἡλ.,
Σπυριδωνάκος Νικ. Τεχνικὸ προσωπικόν: Μα-
κρόπουλος Γρηγ., Τσάκωνας Σταμ., Ἀμορια-
νίτης Βασ., Γιαννάκης Βασ., Πορεστάνος Γιαν.
καὶ ὁ διαχειριστὴς μας Μιστριώτης Γ. καὶ
Σταυρολέμης Δημ. Ὁ Σπαθάρης ἔφτιαξε τὸν
σκάθαρο καὶ ἄλλα ἀντικείμενα τῆς σκηνῆς καὶ
ὁ Λέανδρος Μαυροκέφαλος μᾶς ἔδωσε τὶς πο-
λύτιμες οἰκονομικοοργανωτικὰς συμβουλὰς του.
Ὁ δικηγόρος μας Βασ. Σταυριανέας, ὁ λο-
γιστὴς μας Γ. Κόλιας καὶ ὁ διευθυντὴς τοῦ
Ὄργανισμοῦ Ἑταιρικῶν Θιάσων Σπύρος Μου-
σούρης ἐργάστηκαν γιὰ τὴν ἐπιτυχία τοῦ Α.Θ.

Στὸ Στάδιο καὶ στὴ Μεσσήνη καὶ Καλαμάτα,
καθὼς καὶ στὴν Ἐλευσίνα, προλόγισε ὁ πρό-
εδρος τοῦ ΣΕΗ Βασ. Μεσολογγίτης. Ἐπίσης
σὲ κάθε μέρος ποῦ δίναμε παράσταση, πρὶν
τὴν ἔναρξη, ἐξηγούσαμε στὸ κοινὸ μ' ἓνα σύν-
τομο χαιρετισμὸ τὸ ἔργο, τὴν ἰδιομορφία τῆς
συνεταιριστικῆς δουλειᾶς μας καὶ τὶς πεποι-
θήσεις μας γιὰ τὴ διάδοση τοῦ καλοῦ θεά-
τρου σ' ὅλη τὴν Ἑλλάδα. Τέλος θὰ πρέπει
νὰ εὐχαριστήσουμε ἰδιαίτερα τὸ Σωματεῖο
Ἑλλήνων Ἡθοποιῶν γιατί μᾶς παραστάθηκε
ἀφάνταστα, οἰκονομικὰ καὶ ἠθικὰ, στὰ πρῶτα
μας δῆματα. Δὲν θὰ ξεκινούσαμε δηλαδὴ χω-
ρὶς αὐτό. Ἀλλὰ κ' ἐμεῖς προσπαθήσαμε νὰ
τὸ βγάλουμε ἀσπροπρόσωπο. Γιὰ καλὸ δικό
μας καὶ γιὰ καλὸ τῆς ἴδιας τῆς συνεταιρι-
στικῆς ιδέας ποῦ τόσο πιστεύει τὸ σωματεῖο
μας κ' ἐμεῖς μαζί του.

Ἐκυκλοφόρησαν οἱ :

ΣΥΝΤΟΜΕΣ ΟΔΗΓΙΕΣ

γιὰ τὴν καλὴ χρήση

ΤΗΣ ΔΗΜΟΤΙΚΗΣ

τῆς Εἰδικῆς Ἐπιτροπῆς τοῦ περιοδικοῦ

„**ΝΕΑ ΟΙΚΟΝΟΜΙΑ**„

Πρόεδρος : **ΕΥ. Π. ΠΑΠΑΝΟΥΤΣΟΣ**

Εισηγητής : **ΘΡ. ΣΤΑΥΡΟΥ**

Τιμὴ πωλήσεως Δρχ. 30

Οἱ ἐνδιαφερόμενοι μποροῦν νὰ προμηθευτοῦν τὸ χρήσιμο αὐτὸ βιβλίο :

- 1) Στὴν Ἀθήνα ἀπὸ τὰ κεντρικὰ βιβλιοπωλεῖα ἢ ἀπὸ τὰ γραφεῖα
τῆς «Ν. Οἰκονομίας» ὁδὸς Σταδίου 28.
- 2) Στὴν Βόρειο Ἑλλάδα ἀπὸ τοὺς ἀντιπροσώπους τοῦ κ. Τάκη Ζα-
χαρόπουλου καὶ
- 3) Στὴν ὑπόλοιπη Ἑλλάδα ἀπὸ τοὺς ἀντιπροσώπους τοῦ Πρακτορεί-
ου Ἐφημ. Ἀθηναϊκοῦ Τύπου.

ΕΠΙΘΕΩΡΗΣΗ: "Ας κλείσουμε λοιπόν αυτή μας τη συζήτηση με τις προοπτικές του Α.Θ. "Υστερα απ' την πολύτιμη αυτή πείρα σας, πώς βλέπετε το μέλλον του; Θα συνεχίσετε αυτή την συνεταιρική προσπάθεια;

ΑΝΔΡΕΟΠΟΥΛΟΣ: Είναι μεγάλη η πείρα που συγκεντρώσαμε. Χρειάζεται νομίζω τώρα ένας χρόνος περισυλλογής για μια καινούρια εξόρμηση. Δεν πρέπει να σταματήσουμε, ναί. Να ξεκινήσουμε πάλι, ναί. 'Αλλά με περισσότερο όρθολογισμό. "Όχι με αντιδράσεις από κρατικές υπηρεσίες. "Όχι χωρίς υλική και ηθική ενίσχυση από το κράτος. 'Η καλλιτεχνική προσφορά του Α.Θ. στην επαρχία και στις γειτονιές της 'Αθήνας με τις χιλιάδες των θεατών του υπερκάλυψε πολλές από τις προθέσεις των διαφόρων πολυδάπανων τουριστικών εκδηλώσεων και φεστιβάλ με την αυτοθυσία των ίδιων των μελών του.

ΤΑΞΙΑΡΧΗΣ: 'Η τελευταία πάντως όλομέλεια του Α.Θ. αποφάσισε τη διερεύνηση των συνθηκών για τη συνέχισή του και το χειμώνα. "Ηδη βρισκόμαστε στο στάδιο των έρευνών.

ΕΠΙΘΕΩΡΗΣΗ: Δηλαδή αυτή τη στιγμή δεν ξέρετε με βεβαιότητα αν θα συνεχίσετε το χειμώνα.

ΓΡΑΜΜΕΝΟΣ: Θα συνεχίσουμε φυσικά όπωσδήποτε το καλοκαίρι. Οι έρευνες για το χειμώνα γίνονται, γιατί όπως ξέρουμε οι συνθήκες του χειμώνα είναι πάντα πολύ δύσκολες για μια μεγάλη θεατρική εργασία. Τα

ίδια ισχύουν και για το έξωτερικό, όπου υπάρχουν προτάσεις να πάμε.

ΠΕΡΓΙΑΛΗΣ: Πρέπει πάντως όπωσδήποτε να συνεχιστεί το Α.Θ. το καλοκαίρι, ήδη δημιούργησε μια ιστορία κ' έχει ευθύνες πιά.

ΛΗΝΑΙΟΣ: Τώρα που δεν έχουμε ούτε ένα μήνα μπροστά μας πώς είναι δυνατό να προετοιμάσουμε μια μεγάλη χειμερινή περιόδεια, πάνω σε άλλη βάση μάλιστα: κλειστοί χώροι, εναλλασσόμενο ρεπερτόριο, άλλοι συνεργάτες. Δεν επιτρέπεται δε να μείνουμε στην 'Αθήνα γιατί τώρα η μικρή μας ιστορία κ' η έλλειψη έμπυχου υλικού απλώς θα προσθέσει έναν ακόμη θίασο.

ΤΑΞΙΑΡΧΗΣ: Νομίζω ότι το Α.Θ. διεξάγει έναν αγώνα. Κι ο αγώνας συνεχίζεται, δεν πρέπει να σταματήσει.

ΕΠΙΘΕΩΡΗΣΗ: Καλό βέβαια είναι να βρεθούν λύσεις ώστε να συνεχίσει και το χειμώνα. Μά κι αν αυτό δεν γίνει ο αγώνας δεν σταματάει. 'Απλώς το Α.Θ. ανασυντάσσεται, οργανώνεται άνετα και αρχίζει έγκαιρα την προετοιμασία του για το καλοκαίρι. 'Αλλά η ώρα πέρασε. Σας ευχαριστώ για την πρόθυμη συμμετοχή σας στη σημερινή μας συζήτηση. Το κύριο χαρακτηριστικό της ήταν η ειλικρίνεια, και η ειλικρίνεια κ' η αυτοκριτική σε κάθε ομάδα, σημαίνουν υγεία. Είμαστε βέβαιοι πως το Α.Θ. θα αξιοποιήσει την πολύτιμη έμπειρία του, που θα είναι χρήσιμη και για ανάλογες προσπάθειες στο μέλλον.

3. ΑΓΡΟΤΙΚΟ ΘΕΑΤΡΟ

Πείραμα - 'Αποτέλεσμα - Προσέγγιση

'Η Μελίκη ήταν το τελευταίο από τα μακεδονικά χωριά όπου το Θέατρο Τέχνης έδωσε δωρεάν παραστάσεις για τους αγρότες. Και νομίζω πως ο μικρός κινηματογράφος του χωριού ήταν η ό πέμπτος η ο έκτος «Μέγας 'Αλέξανδρος» που παραχώρησε τη σκηνή του στο Θέατρο. «Τί δημοφιλής που είναι, λέγαμε. Σίγουρα αν κατεβεί στις εκλογές θάβγει και βουλευτής».

'Η Μελίκη δεν έχει ηλεκτρικό ρεύμα, παρ' όλο που το καφενείο της πλατείας έχει τ' όνομα «Καραμανλής». Κι ο «Μέγας 'Αλέξανδρος» φωτίζεται με μια γεννήτρια που όταν δουλεύει ταρακουνιέται ολόκληρος ο κινηματογράφος. "Όταν μπήκαμε να δούμε την αίθουσα άπορήσαμε βλέποντας μόνο καμιά όγδον-

ταριά καθίσματα σε μιάν αίθουσα που χωρούσε μέχρι τετρακόσια.

'Ο δήμαρχος που βρισκόταν όλη κείνη την ημέρα επί ποδός, μάς είπε να μην ανησυχούμε: «'Όλα τα καφενεία και τα μαγέρικα του χωριού παραχώρησανε τις καρέκλες τους. Σε μιάν ώρα το πολύ ο κινηματογράφος θάβγει γεμάτος καθίσματα».

Γύρισα και ρώτησα τον ιδιοκτήτη γιατί ο «Μέγας 'Αλέξανδρος» έχει έτσι λίγες δικές του καρέκλες: «Γιατί δεν είχε λεφτά να πάρει άλλες. 'Αλλά κι αυτές που είναι φτάνουνε». Τίς Κυριακές, ξαναρώτησα, δεν έχει κόσμος παραπάνω; «Κυριακές και σκόλες, το ξέρουν οι θεατές πως δε φτάνουν οι καρέκλες και φέρνουνε δικές τους απ' το σπίτι τους».

ΘΕΑΤΡΟ "ΔΙΑΝΑ,"

Ἰποκράτους 7



ΘΙΑΣΟΣ

ΑΛΕΚΟΥ ΑΛΕΞΑΝΔΡΑΚΗ

ΙΒΑΝ ΤΟΥΡΓΚΕΝΙΕΦ

ΕΝΑΣ ΜΗΝΑΣ ΣΤΗΝ ΕΞΟΧΗ

Μετάφραση : **ΑΛΙΚΗΣ ΓΕΩΡΓΟΥΛΗ**

Σκηνοθεσία : **ΛΕΩΝΙΔΑ ΤΡΙΒΙΖΑ**

Σκηνογραφία . **ΓΙΑΝΝΗ ΚΑΡΥΔΗ**

Κοστούμια •

Μουσική : **ΜΙΚΗ ΘΕΟΔΩΡΑΚΗ**

Ὁ «Μέγας Ἀλέξανδρος» δὲν εἶχε καμαρίνια. Οἱ ἡθοποιοὶ θὰ ντύνονταν καὶ θὰ φτιάχνονταν στὸν κήπο ποῦ ἦταν πίσω ἀπ' τὸν κινηματογράφο καὶ μπρὸς στὸ ἀγροτόσπιτο τοῦ ἰδιοκτήτη. Κολλητὰ ἦταν ἄλλοι κήποι. Πάνω στὸ χῶμα ὠρίμαζαν ἄσπρες κολοκύθες, πάνω στὰ δέντρα κυδώνια καὶ μήλα.

Ὁ Κούν ἦταν ἐνθουσιασμένος, μὲ τὸν «Μέγα Ἀλέξανδρο». Ἡ αἴθουσα τὸν βοηθοῦσε νὰ στηθοῦν καλὰ οἱ προβολεῖς, νὰ γίνουν καλοὶ φωτισμοί. Ἦταν κ' ἡ σκηνὴ μεγαλοῦτσικη, τὰ σκηνικὰ θὰ πηγαίνανε καλὰ. Πῆγε καὶ σ' ἓνα μανάβη καὶ πῆρε μιὰ πλεξάνα κόκκινες πιπεριές καὶ τὶς κρέμασε στὸ θόλο τῆς λοκάντας. Φυσικά, ὥσπου νὰ καταλήξει ποῦ θὰ ταιριάξει πιὸ καλὰ ἢ πλεξάνα πέρασε ὥρα πολλή.

Ὅπως καὶ στ' ἄλλα χωριά, ἔτσι κ' ἐδῶ, ὅταν κατὰ τὶς πέντε ἢ ὥρα ἄρχισε νὰ γλυκαίνει ὁ ἥλιος, ἀπ' τοὺς πλατιοὺς μακεδονίτικους χωματόδρομους ποῦ ἔρχονταν ἀπ' τὸν κάμπο ἄρχισαν νὰ καταφθάνουν τρακτέρ μὲ ρεμούλκα, σοῦστες, φορητὰ αὐτοκίνητα, λεωφορεῖα. Ἡ εἴσοδος τοῦ «Μέγα Ἀλέξανδρου» θύμιζε πανηγύρι.

Ἡ αἴθουσα γέμισε ἀπὸ γυναῖκες, ἄντρες νέους καὶ γέρους, παιδιὰ ποῦ κοίταζαν ἀπορημένοι τὰ ἀκατοίκητα σκηνικὰ στὴν ἀνοιχτὴ σκηνή.

Οἱ ἡθοποιοὶ ντύνονταν στὸν κήπο. Μακιγιάρωνταν μὲ τὸ φῶς τῆς ἡμέρας. Ἀπ' τοὺς γύρω κήπους γειτόνισσες καὶ γειτονόπουλα παρακολουθοῦσαν αὐτοὺς τοὺς ἀνθρώπους ποῦ μὲ τόση σοβαρότητα καὶ προσοχὴ φοροῦσαν παραδὰ ρούχα, βάφαν τὰ μούτρα τους, κολλοῦσαν ἀπάνω ψεύτικα μουστάκια.

Ὦρα ν' ἀρχίσουμε. Τὰ κουδούνια χτύπησαν, οἱ προβολεῖς ἄναψαν, βγήκα στὴ σκηνή. Ἦταν κ' οἱ διάδρομοι γεμάτοι, οἱ θεατὲς φτάνανε ν' ἀκουμπᾶν στὸ προσκήνιο.

«Πρὶν ἀρχίσει ἡ παράσταση θὰ σᾶς μιλήσω λίγο γιὰ τὴν τέχνη τοῦ θεάτρου καὶ θὰ σᾶς δώσω καὶ λίγες πληροφορίες γιὰ τὸ ἔργο ποῦ θὰ δεῖτε... Ὑπάρχει δυὸ εἰδῶν θέατρο. Τὸ ἓνα εἶναι κείνο ποῦ ἀπλῶς καὶ μόνο μᾶς διασκεδάζει. Ποῦ μπορεῖ νὰ μᾶς κάνει νὰ σπαρταρήσουμε στὰ γέλια δυὸ ὀλόκληρες ὥρες. Ἀλλὰ ἅμα τελειώσει ἡ παράσταση καὶ φύγουμε δὲν ἔχει μείνει τίποτα μέσα μας. Ὁ νοῦς μας, ἡ σκέψη μας δὲν ἔχει μπεῖ σὲ καμιὰ δουλειά. Ἀπ' ὅσα ἄκουσε καὶ εἶδε δὲν πῆρε τίποτα μαζί του νὰ τὸ ἀλέθει. Ἀλλὰ καὶ ἂν τύχει νὰ πάρει κάτι ἢ θάναί κάτι τὸ σκάρτο ἢ κάτι ἀνάξιο.

»Ὑπάρχει καὶ τὸ ἄλλο εἶδος θεάτρου. Εἶναι κείνο ποῦ καὶ μᾶς διασκεδάζει ἀλλὰ μᾶς διδάσκει κιόλας. Αὐτὸ εἶναι τὸ καλὸ θέατρο. Εἶναι καὶ διασκέδαση ἀλλὰ μαζί εἶναι καὶ μάθημα!».

(Λίγες μέρες πρὶν στὸ Ἀμύνταιο, σ' αὐτὸ τὸ σημεῖο κάποιοι φώναξαν: «τέτοιο θέατρο θέλουμε» κι ὅλοι χειροκροτήσανε).

«Προσέξτε μὲ ποιὸ ἀπλὸ καὶ ὠραῖο τρόπο διδάσκει, δίνει τὸ μάθημά του τὸ θέατρο καὶ

πόσο συγγενικὸ πράμα εἶναι μὲ τὴ ζωὴ μας. Θὰ πάρουμε ἓνα παράδειγμα: Ἄς ὑποθέσουμε ὅτι σ' ἓνα χωριὸ ὑπάρχει ἓνας σπαιδαῖος δήμαρχος. Ὅτι κάνει τέλεια τὴ δουλειά του. Ὅτι ὅλοι τὸν ψηφίζουνε, τὸν ἀγαπᾶνε, τὸν ἐμπιστεύονται καὶ τοῦ λένε μπράβο καὶ πάλι μπράβο».

(Κάθε φορὰ ποῦ τάλεγα αὐτά, οἱ δήμαρχοι ποῦ ἦταν πάντα παρόντες ἀντιδρούσαν κατὰ τὴ συνείδησή τους κ' ἓνας γενικὸς ψίθυρος διαπερνοῦσε τὴν αἴθουσα σὰν ἀέρας ποῦ διέρρηξε τὰ παράθυρα. Ἡ ἡσυχία ἀμέσως μετὰ κ' ἡ προσοχὴ στὰ λεγόμενά μου ἦταν ἀκόμη πιὸ μεγάλη).

«Ἄς ποῦμε ὁμῶς ὅτι μὲ τὰ πολλὰ «μπράβο» ποῦ τοῦ λένε, ὁ δήμαρχος χαλαεῖ. Παίρνουν ἀέρα τὰ μυαλά του, νομίζει ὅτι αὐτὸς εἶναι καὶ κανένας ἄλλος. Παύει ν' ἀκούει τοὺς ἄλλους, κάνει τοῦ κεφαλιοῦ του κι ἀπὸ κεῖ ποῦ ἦταν ἓνας πρώτης τάξεως δήμαρχος γίνεται ὁ χειρότερος».

(Στὸ χωριὸ Σκύδρα, πετάχτηκε ἓνας ἀπ' τὴν πλατεία καὶ μοῦ εἶπε: «Αὐτὸ τὸ παθαίνουνε πολλοί, δυστυχῶς». Αὐτὴ τὴ φράση, ὅπως κι ἄλλες ποῦ ἔρχονταν ἀπ' τοὺς θεατὲς, τὶς ἐπρόσθετα στὴν ὁμιλία μου καὶ τὶς ἔλεγα κ' ἐγὼ στὴν ἐπόμενη παράσταση).

«Σὲ μιὰ τέτοια περίπτωση, ποῦ ὁ δήμαρχος ἀπὸ καλὸς θὰ γινότανε κακὸς τί θάκανε τὸ χωριό; Μὲ ποιὸ τρόπο θὰ ἀντιδρούσε; Οἱ χωριανοὶ θ' ἀρχίζανε νὰ σκέφτονται τὸ χάλασμα τοῦ δήμαρχου καὶ νὰ τὸ κουβεντιάζουνε. Στὴν ἀρχὴ μέσα στὸ σπίτι τους. Μετὰ ἀπὸ σπίτι σὲ σπίτι. Μετὰ στὸ δρόμο τῆς γειτονιάς. Μετὰ στὸ καφενεῖο τοῦ χωριοῦ. Μετὰ στὴν πλατεία... Κ' ἔτσι μιὰ μέρα ὀλόκληρο τὸ χωριὸ θάχε τὴν κουβέντα τοῦ δήμαρχου. Δηλαδή ὅλοι μαζί οἱ χωριανοὶ θὰ τὸν κρίνανε».

(Αὐτὸ τὸ παράδειγμα μὲ τὸν δήμαρχο ἀποδείχτηκε πολὺ ἀποτελεσματικὸ. Ὅταν σκέφτηκα νὰ τὸ μεταχειριστῶ ἦταν μιὰ ἰδέα τυχαία ἄς ποῦμε. Στὴν ἐφαρμογὴ του ὁμῶς κατάλαβα πὼς χωρὶς νὰ τὸ θέλω δημιουργοῦσα μέσα στὴν αἴθουσα μιὰ ζωντανὴ σχέση ἀνάμεσα στοὺς θεατὲς, στὸν πραγματικὸν δήμαρχο καὶ σὲ μένα. Τῶνιωθα, πὼς κοίταζαν κι ἄκουγαν ἐμένα ἀλλὰ πὼς τὰ μάτια καὶ τ' αὐτιά τῆς ψυχῆς τους ἦταν ἀλλοῦ στραμμένα. Πρὸς θεοῦ μὴ γίνῃ καμιὰ παρεξήγηση. Δὲ θέλω νὰ πῶ πὼς οἱ δήμαρχοι εἶχαν σχέση μὲ τὸ παράδειγμά μου. Ἐνωῶ ἀπλῶς ὅτι τὸ ἀφελέστατο βασικὰ παράδειγμα δημιουργοῦσε μιὰ ζωντανὴ σχέση μὲ τὴν πραγματικότητα καὶ μιὰ γερὴ, ὁμαδική, κοινὴ σκέψη. Καὶ συνέχιζα...).

«Ἀκούστε τώρα τί κάνουμε στὸ θέατρο. Παίρνουμε μιὰν ἱστορία ἀπ' τὴ ζωὴ. Ὅπως ἢ ἱστορία τοῦ δήμαρχου ποῦ ἀπὸ καλὸς ἔγινε κακός. Τὴ ζωντανεύουμε ἀπάνω στὴ σκηνὴ καὶ σεῖς ἔρχεστε καὶ τὴν παρακολουθεῖτε... Καθὼς παρακολουθεῖτε αὐτὴ τὴν ἱστορία, ταυτόχρονα σκέφτεστε, κρίνετε δηλαδή. Ἐπειδὴ ὁμῶς αὐτὴ ἢ ἱστορία εἶναι βγαλμένη μέσα ἀπὸ τὴν ἀλήθεια, μοιάζει σὰ νὰ ἔχετε ἐδῶ

μπροστά σας ένα μεγάλο κατρέφτη που δείχνει τὰ ἀνθρώπινα προτερήματα καὶ τὰ ἐλαττώματα, ἐμᾶς τοὺς ἴδιους δηλαδή. Καὶ εἶναι, σὰ νὰ μᾶς λέει αὐτὸς ὁ κατρέφτης: «...νὰ τὸ καλὸ, νὰ τὸ κακὸ, νὰ τὸ στραβὸ, νὰ τὸ ἴσιο, διάλεξε...». Νὰ πῶς διδάσκει τὸ καλὸ θέατρο. Σὲ κάνει νὰ σκέφτεσαι, νὰ ἔχεις γνώμη...»

(Νομίζω πῶς ἦταν στὴν ἀπογευματινὴ παράσταση τῆς Πτολεμαΐδας πού ἕνας θεατῆς ἀπ' τὸν ἐξώστη εἶπε: «ὅπως στὶς ἐκλογές...»)

...«Ὅπως στὶς ἐκλογές. Γι' αὐτὸ καὶ τ' ἀρχαῖα θεάτρα εἶναι ἔτσι μεγάλα. Γιὰ νὰ χωρᾶνε μέσα ὅλοι οἱ πολῖτες. Τὰ ἔργα πού παίζανε οἱ πρόγονοί μας εἶχανε μέσα τὰ προβλήματα πού ἐνδιαφέρονε τὸ σύνολο. Τὰ δημόσια ζητήματα, τὰ κοινὰ προβλήματα. Καὶ τὸ κράτος τοὺς ἐπλήρωνε τὸ εἰσιτήριο. Γιατὶ ἤθελε νὰ πᾶνε ὅλοι καὶ νὰ σκεφτοῦν καὶ νὰ κρίνουν ὁμαδικὰ πάνω στὰ προβλήματά τους. Ναί, βέβαια ἦταν σὰν ἐκλογές, σὰ νὰ ψηφίζουν... Καὶ μάλιστα αὐτὲς οἱ ἐκλογές ἦταν οἱ πιὸ σημαντικές. Γιατὶ πάντα τὶς κέρδιζε ἡ λογικὴ... Στὸ καλὸ θέατρο μαθαίνουμε πράγματα πού μᾶς κάνουν καλύτερους καὶ γιὰ τὸν ἑαυτὸ μας καὶ γιὰ τὸ σύνολο... Κι αὐτὴ εἶναι ἡ καλύτερη ψῆφος πού ἔχουμε τὴ δυνατότητα νὰ δόσουμε...»

Ὅλες τὶς φορές πού εἶπα αὐτὰ πού συνόψισα πιὸ πάνω, οἱ ἀγρότες θεατῆς ἀκούγανε μὲ μιὰ προσήλωση πού μὲ ξάφνιασε καί, μὲ τὴν ἀδειά σας, μὲ παρέσυρε καὶ μ' ἐνέπνεε. Κι ἀκόμη, ποτὲ δὲν ἔλεγα ἀκριδῶς τὰ ἴδια γιατί κάθε φορὰ ὑπῆρχε μιὰ ζωντανὴ συνεργασία μὲ τὸ κοινὸ. Μετὰ ἀπὸ «τὰ γενικὰ περὶ θεάτρου» τοὺς ἀνέλυα τὴ «Βαβυλωνία» κ' ἡ παράσταση ἄρχιζε.

Στὰ διαλείμματα δήμαρχοι καὶ πρόεδροι συνεταιρισμῶν ἀνέβαιναν στὴ σκηνὴ καὶ εὐχαριστοῦσαν δημοσίᾳ τὸ Θέατρο Τέχνης καὶ τὸν ὑποδιοικητὴ τῆς ΑΤΕ καθηγητὴ Πεπελάση πού εἶχε τὴν ἰδέα. Ἐκεῖνο ὅμως πού μοῦ ἔκανε μένα ἐντύπωση στὰ διαλείμματα ἦταν ἡ σοβαρότητα μὲ τὴν ὁποία αὐτοὶ οἱ ἀμύητοι στὸ θέατρο ἄνθρωποι, ἔβλεπαν τὴν φανερὴ ἀλλαγὴ τοῦ σκηνικοῦ. Ἐβλεπαν τὴ μαγεία νὰ διαλύεται καὶ νὰ ξαναχτίζεται χωρὶς νὰ καταλύεται μέσα τους ἡ πειθὼ τοῦ παραμυθιοῦ. Ἀλλὰ γιατί ὄχι; Αὐτοῦ τοῦ εἴδους οἱ θεατῆς ἔχουν «ἀπόθεμα μύθου» πού ντύνει μὲ πίστη καὶ ποίηση τόσα καὶ τόσα ἄλλα. Δὲ θὰ ἔχουν γιὰ ἕνα σκηνικό;

Ὅταν ἡ παράσταση τῆς «Βαβυλωνίας» τελείωνε, τοὺς ρωτοῦσα ἂν ἔχουν καμιά ἀπορία, ἂν ἤθελαν νὰ ρωτήσουνε τίποτα. Σχεδὸν πάντα μοῦ ἀπαντοῦσαν πῶς τὰ καταλάβαινε ὅλα, πῶς ἦταν εὐκολο ἢ πῶς τοὺς τὰ ἐξήγησα στὴν ἀρχή. Μιὰ μέρα πού ἔλεγα γιὰ τὸ «Λογιώτατο» πῶς ἡ κληρονομιά τοῦ «γλωσσικοῦ» πού μᾶς ἄφησε μᾶς πιλατεύει ἀκόμα, ἀλλὰ κι αὐτὸ θὰ τακτοποιηθεῖ, ἕνας μεσόκοπος θεατῆς πρόσθεσε: «... καὶ ἡ δικαιοσύνη νὰ τακτοποιηθεῖ... νὰ μὴ γίνεται ὅπως στὴ Βαβυλωνία...».

Καὶ ὅταν μιλοῦσα γιὰ τὸ γλωσσικὸ (ἐκπληκτικὸ) χειροκροτοῦσαν!

Μετὰ τὴν «Βαβυλωνία» εἶχαμε ἕνα σύντομο ποιητικὸ πρόγραμμα. Τοὺς μιλοῦσα γιὰ τὸν Ἄνδρέα Λασκαράτο καὶ ἠθοποιοὶ ἀπαγγέλλανε στίχους του. Μετὰ τὸ ποιητικὸ πρόγραμμα ἀκολουθοῦσε μιὰ ἐπίδειξη αὐτοσχεδιασμοῦ, πάλι μετὰ ἀπὸ μιὰ σύντομη δική μου ἐξήγηση.

Τὸ πρόγραμμα ὅλο μαζί ἦταν μεγάλο. Ἀλλὰ αὐτὴ ἦταν κ' ἡ παραπανιστὴ του ἀξία. Δὲν ἦταν μιὰ παράσταση ἀλλὰ μιὰ ὁλόκληρη βραδιά. Πῶς τὰ παρακολουθοῦσαν ὀλίγα; Ἡ βραδινὴ παράσταση τέλειωνε ἔντεκα καὶ μισή. Οἱ πιὸ πολλοὶ ἀπ' τοὺς ἀγρότες εἶχαν ἔρθει ἀπ' τὰ γύρω χωριά κ' εἶχαν νὰ πᾶνε, ἄλλοι πέντε κι ἄλλοι δέκα χιλιόμετρα πέρα. Νὰ ξυπνήσουν χαράματα. Κι ὅμως μένανε προσηλωμένοι, εὐχαριστημένοι ὡς τὴν «καληνύχτα μας» καὶ χειροκροτοῦσαν τοὺς «πεθαμένους στὴν κούραση» ἠθοποιοὺς ὥρα πολλή, μὲ εὐγνωμοσύνη, χωρὶς τὴν ἀθηναϊκὴ ἀπρέπεια τῆς βιασύνης.

Αὐτὴ ἡ ἔξοδος τοῦ «καλοῦ θεάτρου» στὰ ἀγροτικὰ κέντρα ξεκίνησε σὰν πειραματισμὸς, ἀλλὰ ἀπ' τὴν πρώτη κιόλας παράσταση οἱ πειραματιζόμενοι βρέθηκαν στὸ ἀποτέλεσμα. Ἐκεῖνο λοιπὸν τ' ἀπόγευμα στὴ Μελίκη, σὰν ἄρχισε ἡ ἀπογευματινὴ παράσταση τράβηξα νὰ πᾶω μιὰ βόλτα στὰ χωράφια. Ἐξω ἀπ' τὸ «Μέγα Ἀλέξανδρο» συνάντησα ἕνα γεωπόνου τῆς ἀγροτικῆς τράπεζας πού μᾶς συνόδευε στὴν περιοδεία καὶ περπατήσαμε παρέα στὰ λιθάδια ὥσπου βασίλεψε ὁ ἥλιος. Σὲ μιὰ στιγμὴ ἄρχισε νὰ μοῦ ξομολογιέται: «Λοιπὸν, ὅταν ἦρθε ἡ ἐντολὴ νὰ φροντίσουμε γιὰ τὸ θίασο πού θᾶρθει, εἶπε: πάει, αὐτοὶ τρελλαθήκανε κεῖ στὴν Ἀθήνα... Τί τοὺς νοιάζει τοὺς ἀγρότες τὸ θέατρο! Τώρα βλέπω πόσο ἄδικο εἶχα... Καὶ θυμήθηκα μιὰ φορὰ πού... Μήπως σᾶς κουράζω;

—Ὅχι, ὄχι κάθε ἄλλο!

—Θυμήθηκα ὅτι μιὰ φορὰ σ' ἕνα χωριὸ κανένας ἀγρότης δὲν ἤθελε νὰ μ' ἀκούσει. Τοὺς ἔλεγα τὰ πιὸ φανερά πράγματα γιὰ τὸ καλὸ τους κι αὐτοὶ βουλώνανε τ' αὐτιά τους. Ποιὸς ξέρεي τί νομίζανε γιὰ τοὺς γεωπόνους. Μιὰ μέρα μοῦ λένε ὅτι ὁ εἰρηνοδίκης θὰ ψάλλει τὴν Κυριακὴ σὲ κεῖνο τὸ χωριό. Ἐγὼ συμβαίνει νὰ χωρῶ μανία μὲ τὴν ψαλτικὴ. Μιὰ καὶ δυὸ πᾶω καὶ γὼ τὴν Κυριακὴ στὸ χωριὸ τους. Τὸν εἶχανε βάλει στὸ δεξιὸ ψαλτήρι. Πᾶω ἐγὼ στ' ἀριστερό. Κοντολογίς, κύριέ μου, τὸν τρώγω τὸν εἰρηνοδίκη, γιατί σᾶς εἶπα εἶναι ἡ μανία μου ἡ ψαλτικὴ, τὴν ξέρω καλά. Ἐ, λοιπὸν, ἀπὸ κείνη τὴν Κυριακὴ κ' ἐπειτα στὸ χωριὸ μοῦ ἀνοίχτηκαν ὄλες οἱ πόρτες κι ὄλες οἱ καρδιές. Ὅ,τι τοὺς ἔλεγα ἦτανε ταμποῦ! Ὁφελήθηκεν πολὺ μὲ τὶς ὁδηγίες μου, βγάλανε λεφτά, προκόψανε... Πιστέψτε με!

—Σᾶς πιστεύω!

—Χρειάζεται προσέγγιση μὲ τὸ λαό, νὰ μὴν τὸ ξεχνᾶμε. Προσέγγιση...

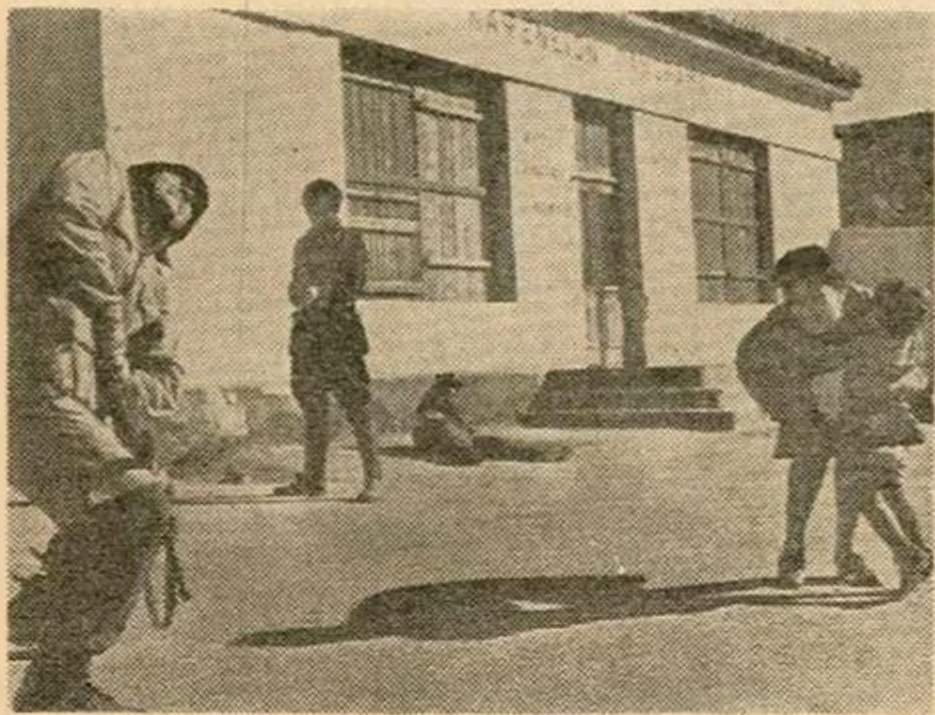
Ι. ΚΑΜΠΑΝΕΛΛΗΣ

ΤΟ ΣΤΑΥΡΟΔΡΟΜΙ

(ΤΕΛΟΣ ΚΑΙ ΑΡΧΗ)

**ΜΙΑ ΡΩΣΣΙΚΗ ΤΑΙΝΙΑ ΠΟΥ ΘΑ ΜΠΟΡΟΥΣΕ
ΝΑ ΧΑΡΑΚΤΗΡΙΣΘΗ ΚΑΙ ΕΛΛΗΝΙΚΗ**

Στις 2 Νοεμβρίου σὲ πανελλήνιο πρεμιέρα θὰ προβληθῆ ἡ ταινία ΣΤΑΥΡΟΔΡΟΜΙ (ΤΕΛΟΣ ΚΑΙ ΑΡΧΗ). Ἡ ταινία αὐτὴ ἂν καὶ Ρωσσικῆς παραγωγῆς μπορεῖ νὰ τὴν χαρακτηρίσουμε καὶ σὰν Ἑλληνικὴ ταινία ἀφοῦ οἱ πρωτεργάτες τῆς, οἱ δημιουργοὶ τῆς δηλαδὴ



Μία σκηνὴ ἀπὸ τὴν ταινία «Σταυροδρόμι» πὺ δείχνει πλήρη τὴν θηριωδία τῶν Ναζί.

εἶναι Ἕλληνες. Ὁ συγγραφεὺς Γ. ΣΕΒΑΣΤΙΚΟΓΛΟΥ ἔγραψε τὸ σενάριο καὶ τὴν σκηνοθέτησε ὁ Μάνος Ζαχαρίας, ἓνας ἀπὸ τοὺς ἐκλεκτοὺς νέους σκηνοθέτες τῶν Ρωσσικῶν στούντιο. Ὅπως εἶναι γνωστὸν καὶ οἱ δύο εἶναι πολιτικοὶ πρόσφυγες πὺ ἀπὸ χρόνια μένουν στὴν Ρωσία. Ἐπίσης ἓνας ἀπὸ τοὺς βασικοὺς πρωταγωνιστὰς τῆς ταινίας εἶναι ὁ ἐπίσης πολιτικὸς πρόσφυγας

Ἀντώνης Γιαννίδης καὶ στοὺς δευτέρους ρόλους λαμβάνουν μέρος πλῆθος Ἑλλήνων Ἡθοποιῶν. Τὸ θέμα τῆς ταινίας πὺ εἶναι ἀντιστασιακὸ διαδραματίζεται στὴν Κρήτη στὶς πρῶτες ἡμέρες τῆς γερμανικῆς εἰσβολῆς στὴν Ἑλληνικὴ Μεγαλόνησο. Γιά τὴν πρεμιέρα τῆς ταινίας ἐκλήθησαν καὶ θὰ παραστοῦν οἱ πρωταγωνιστὰι τῆς ταινίας ὁ Γ. Σεβαστίκογλου, ὁ σκηνοθέτης Μάνος Ζαχαρίας, ὁ γνωστὸς Ρῶσσοσ σκηνοθέτης Μιχαὴλ Ρὸμ καὶ ἄλλα βασικά στελέχη τοῦ Ρωσσικοῦ Κιν)φου.



Ὁ Ἀλεξέι Σαμφάσωφ καὶ ἡ Ναταλία Κλίμοβα σὲ μιὰ σκηνὴ ἀπὸ τὴν ταινία «Σταυροδρόμι»

ΕΚΔΟΣΕΙΣ "ΘΕΜΕΛΙΟ.,

ΑΚΑΔΗΜΙΑΣ 57 — Τηλ. 630-739

ΜΟΛΙΣ ΕΚΥΚΛΟΦΟΡΗΣΑΝ

Μήτρου 'Αλεξανδρόπουλου

ΝΥΧΤΕΣ ΚΑΙ ΑΥΓΕΣ

(ΤΑ ΒΟΥΝΑ)

Ἡ πιὸ ὀλοκληρωμένη παρουσίαση τῆς Ἐθνικῆς μας Ἀντίστασης.
Ἡ ἔνοπλη πάλη τοῦ λαοῦ μας στὴν κατοχὴ μὲ τὸ σπάνιο ἐπικό
της μεγαλεῖο.

ΕΚΔΟΣΗ ΠΟΛΥΤΕΛΗΣ — ΣΕΛ. 580 — ΤΙΜΗ ΔΡΧ. 80

'Ανδρέα Νενεδάου

ΑΠΑΓΟΡΕΥΕΤΑΙ

(ΤΟ ΗΜΕΡΟΛΟΓΙΟ ΤΗΣ ΓΙΟΥΡΑΣ)

Τὸ πιὸ συγκλονιστικὸ χρονικὸ τῆς φοβερῆς φυλακῆς

ΕΚΔΟΣΗ ΠΟΛΥΤΕΛΗΣ — ΣΕΛ. 370 — ΤΙΜΗ ΔΡΧ. 60

Πωλοῦνται σὲ ὅλα τὰ βιβλιοπωλεῖα καὶ τοὺς πλασιέ

Κεντρικὴ διάθεση

ΛΕΣΧΗ ΤΟΥ ΒΙΒΛΙΟΥ

'Ακαδημίας 57 — Στοὰ Σινέ "Όπερα — Τηλ. 630-739

Γράμματα από τὸ Παρίσι

ΠΑΡΙΣΙ, (Μάης). — Θυμάμαι πὼς πρὶν λίγα χρόνια, σὰν πρωτοπῆγα στὴν Βίλλα Μποργκέζε στὴ Ρώμη, βρέθηκα μπροστὰ σὲ ἕνα μεγάλο γλυπτό, ἀπὸ ἕνα νέο ἄντρα ποὺ φαινόταν πολὺ δυστυχισμένος καὶ ποὺ πάνω στοὺς ὤμους του θρόνιαζε ἕνας καρδαμωμένος γέροντας. «Ὁ Σεβὰχ ὁ Θαλασσινὸς μὲ τὸν κακὸ τὸ γέρο», σκέφτηκα, μὰ ἡ λεζάντα μὲ πληροφόρησε πὼς ἐπρόκειτο γιὰ τὸν Αἰνεΐα ποὺ κουβάλαγε τὸν καλὸ του τὸν πατέρα, τὸν Ἀγχίστη, ἀπὸ τὴ φλεγόμενη Τροία. Λίγο παρακάτω, τὰ μάτια μου πέσαν σὲ μιὰ εἰκόνα ἀπὸ μιὰ γυναίκα ξανθὴ, παχουλή, μὲ ροδαλὰ μάγουλα, κόκκινο στόμα καὶ πλούσια στήθη. Φαινόταν σὰ νὰ προσμένει ὑπομονητικὰ ὅποιον ἐνδιαφέρεται γιὰ τόσο μεγάλα δῶρα τῆς φύσης, κι ὁμως ἡ λεζάντα ἀνακοίνωνε πὼς ἦταν ἡ Κλεοπάτρα ἀφοῦ τὴ δάγκωσε τὸ φίδι.

Τὴν παραστατικὴ τέχνη στὴν κλασικὴ τῆς μορφῆς τῆς πιστῆς ἀναπαράστασης ἐκείνου ποὺ βλέπουμε δὲν τὴν ὑπονόμευσε μονάχα ἡ ἱκανότητα τοῦ φωτογραφικοῦ φακοῦ νὰ μᾶς δείξει τὴν πραγματικὴ οὐσιότητά μας ἐξ ἴσου καλὰ, τώρα μάλιστα ποὺ ἔχουμε καὶ τὴ μηχανὴ μὲ τὸ χρῶμα. Στὸ σημερινὸ μας βαθμὸ ἀνάπτυξης κ' ἐμβάθυνσης στὸν κόσμον ποὺ μᾶς περιτριγυρίζει, στὸν ἄνθρωπον καὶ σ' ὄλον του τὸ φυσικὸ περιβάλλον, μᾶς γεννιέται ὄλον καὶ πιὸ πολὺ ἡ ἀνάγκη ν' ἀμφισβητήσουμε πὼς ἡ ταμπέλλα ποὺ βάζουμε σὲ μιὰ εἰκόνα ἀποδίνει πραγματικὰ τὸ νόημα ποὺ διαβάζουμε σ' αὐτὴ μὲ τὰ μάτια μας, πὼς ἡ ὄψη τῆς ἐμφανίζει ὄλον τῆς τὸ πολυμορφο εἶναι. Τὸ πὼς θ' ἀποδόσουμε τὴ φύση σ' ὄλον τὸ πολυπλευρὸ τῆς γίνεσθαι, τὸ πὼς θὰ ἐρμηνέψουμε τὸν ἄνθρωπον σ' ὄλη τὴν κρυφὴ ἢ καὶ φανερὴ του ἀντιφατικότητα, τὸν ἄνθρωπον ζῶν, τὸν ἄνθρωπον ἄγγελον, τὸν ἑαυτὸν μας ποὺ εἶναι ἱκανὸς γιὰ τὶς πιὸ ποταπὲς πράξεις καὶ γιὰ τὶς πιὸ μεγάλες ἐξάρσεις, τὸ πὼς θὰ προχωρήσουμε πέραν ἀπὸ τὴν ἐπιφάνεια στὴν πιὸ βαθειὰ ἀλήθεια, αὐτὸ εἶναι σήμερον τὸ πρόβλημα τῆς τέχνης κι αὐτὸ εἶναι ποὺ ἀπασχολεῖ τὸν καλλιτέχνη γιὰ τὸν ὅποῖον θέλω νὰ γράψω σήμερον, τὸ Γιάννη Χριστοφόρου.

Παίρνω τὸν Χριστοφόρου σὰ θέμα μου γιὰ διαφοροὺς λόγους. Γιατὶ τώρα γίνεται στὸ Παρίσι, στὴ γκαλερί «Ριβ Γκὼς», μιὰ ἐκθεση ποὺ ἐπισκοπεῖ τὸ ἔργο του στὴν τελευταία δεκαετία. Γιατὶ ὁ Χριστοφόρου εἶναι ἀπὸ τοὺς Ἑλληνας ἐκείνους ποὺ ἔφυγαν πολὺ νωρὶς ἀπὸ τὴν πατρίδα καὶ εἶναι γιὰ τοῦτο διπλὰ ἄγνωστοι σὲ μᾶς, δίχως ὁμως ποτὲ νὰ πάψουν νὰ εἶναι οἱ Γραικοὶ ποὺ χαροπάλαιψαν γιὰ νὰ ἐπιζήσουν. Γιατὶ ὁ καλλιτέχνης αὐτὸς ἔχει ὁ ἴδιος μιὰ πολὺ καθαρὴ ἰδέα τοῦ τί θέλει νὰ ἐπιτύχει. Γιατὶ, τέλος, δὲ δουλώθηκε ποτὲ του στὴν τάση τῆς τέχνης νὰ ξεφύγει

ἀπὸ τὴ ζωὴ στὴν ἀφαίρεση, οὔτε κ' ὑποχώρησε ποτὲ στὶς πιέσεις μιᾶς πανίσχυρης ἐμπορικῆς πιάτσας ποὺ γύρευε νὰ ξεκόψει τὴ μορφή ἀπὸ τὴν οὐσία κ' ἔτσι στὸ τέλος κατὰστρεψε καὶ τὴ μορφή.

Ἡ ἐκθεση τῆς γκαλερί Ριβ Γκὼς δὲ δείχνει τὰ πιὸ παλιὰ ἔργα τοῦ Χριστοφόρου. Ἦταν τὰ πιὸ πολλὰ τοὺς προσωπογραφίαι ἀπὸ γυναῖκες μὲ στυλιζαρισμένη ἡρεμία κ' ἐσώτερο νόημα καὶ βάθος, καὶ μὲ τὴν ἀδιευκρίνιστη ἐκείνη μελαγχολία ποὺ ἔφερναν ὅλες τοὺς τὴ βυζαντινὴ σφραγίδα. Τὰ ἔργα τῆς περιόδου ἐκείνης δείχνουν πόσον κατέχει τὴν τεχνικὴ τῆς κλασικῆς ζωγραφικῆς ὁ Χριστοφόρου. Μὰ πολὺ σύντομα κατάληξε στὸ συμπέρασμα πὼς δὲν μπορεῖ μὲ τὰ παλιὰ τὰ σχήματα ν' ἀποδόσει τὶς ἐννοίες καὶ σκέψεις ποὺ τὸν ἀπασχολοῦν καὶ ποὺ θέλει νὰ προβάλει. Δὲν ἔγινε ποτέ του ἀφηρημένος — καὶ σήμερον τονίζει μὲ κάποια ὑπερηφάνεια πὼς οἱ ἰδέες ποὺ ὑποστήριξε ἀπὸ τὴν ἀρχὴ γίνονται τώρα δεχτὲς στὸ κύμα τῆς καινούριας παραστατικῆς τέχνης. Δὲν ἔφυγε ποτέ του ἀπὸ τὴν ἀπασχόλησή του μὲ τὸν ἄνθρωπον, κ' ἡ προσωπογραφία εἶναι τὸ μέσον ποὺ ἐκφράζεται. Ἀκόμα καὶ τὸ βυζαντινὸ, τὸ ἱερατικὸ, τὸ ἀκίνητον στοιχεῖον δὲν ἔχει ἐκλείψει ἀπὸ τὴν τέχνη του, μόνο ποὺ τώρα ὁ ἐσώτερος κόσμος τοῦ ἀνθρώπου καθορίζει στὴ ζωγραφικὴ τοῦ Χριστοφόρου καὶ τὴ μορφή του, ἔτσι ὥστε νὰ γίνεται ὁ ἀποφασιστικὸς παράγοντας στὴν τέχνη του.

Στὸ δεκάχρονον 1954-64, ποὺ καλύπτει ἡ ἐκθεση στὴ γκαλερί Ριβ Γκὼς, μπορεῖ νὰ διακρίνει κανεὶς δυὸ τάσεις. Στὴν πρώτη, μέχρι τὸ 1961, κέρδιζε ἀδιάκοπα σὲ σημασία καὶ προβολὴ τὸ σχῆμα, ἢ μορφή. Ἐσθηνε ἀπὸ λίγο-λίγον τὸ χρῶμα καὶ ἡ εἰκόνα γίνονταν μιὰ ἐναλλαγὴ ἀπὸ μαῦρον, γκρίζον καὶ ἄσπρον, μὲ λίγο κι ἀραιὸ χρωματισμό. Χανόταν ἡ ἐκφραση. Ὑποχωροῦσε τὸ πάθος. Τὸ ἄτομον ἀποχωροῦσε ἀπὸ τὴ ζωὴ. Τὸ θέμα ἀποτραβιόταν, πληγωμένο, ἀπογοητευμένο, μελαγχολικόν, καλυμμένο στὰ μαῦρα, ἀπὸ τὸν κόσμον, κ' ἔμπαινε στὴν κατάστασιν τῆς φιλοσοφικῆς ἐνατένισης. Ὁ καλλιτέχνης διαμαρτυροῦταν ἐναντίον τῆς ζωῆς, μὰ καὶ ἔπαιρνε τὸ διαζύγιόν του ἀπ' αὐτὴν, καὶ ἔτσι, στὸ τέλος, κατάληγε νὰ τὴν ἀνέχεται σὰν ἕναν ξένον κόσμον. Ἡ δευτέρη φάση, ποὺ ἄρχισε τὸ 1961-62, μᾶς φανερώνει τὸν καλλιτέχνη ποῦχει ξαναδεχτεῖ τὴ ζωὴ, δίχως νὰ ἐγκρίνει τὶς κακὲς τῆς ὄψεις. Τὴ βλέπει σκληρῆ. Τὴ νοιώθει πάντοτε πικρῆ. Βλέπει τὸν ἄνθρωπον πληγωμένο, τότε βλέπει ἐπίσης ποὺ πληγώνεται. Τὸν καταλαβαίνει ἀντιφατικόν, τὸν ἐρμηνεύει σὰ θύμα καὶ ταυτόχρονα σὰν ἱκανόν, τὸν ἴδιον, γιὰ τὸ πιὸ μεγάλο κακόν. Μὰ ὁ πόνος ἔγινε τώρα συμπόνια, ὁ καλλιτέχνης ἔχει ξαναγυρίσει στὴν κοινωνία, ὁ ἄγγελος δὲν ἀ-

ποτραδιέται στα περιθώρια να ζήσει μακριά από το θεριό που έχουμε όλοι μέσα μας, το καλό και το κακό ξανασιμύουν σαν οι αντιφατικές όψεις που απαρτίζουν το σύνολο που λέγεται άνθρωπος, που συνθέτουν το τραγικό μεγαλείο που είναι η ανθρώπινη ζωή. Και γι' αυτό, επειδή κατέβηκε από τα ύψη του πικραμένου έρημιτισμού όπου είχε καταφύγει ο Χριστοφόρου, γι' αυτό κ' η τέχνη του είναι σήμερα μια πιο δυνατή κ' εύγλωττη διαμαρτυρία έναντι της πραγματικότητας, μια κραυγή για την ανάγκη να λυτρωθεί ο άνθρωπος από την άγωνία όπου ζει.

Του Χριστοφόρου η ζωή δεν ήταν εύκολη. Σμυρνείκης καταγωγής, γεννήθηκε στην Αγγλία πριν σαραντατρία χρόνια. Κατέβηκε στην Ελλάδα στα όχθια του χρόνιου, και γρήγορα όρφανεψε. Μέσα σε μεγάλη φτώχεια, και με θυσίες, δουλεύοντας σκληρά, το παιδί τέλειωσε το σχολείο του, και πήγε για λίγο στη Σχολή Καλών Τεχνών, «χάρη σε μερικούς καλούς γειτόνους που πλήρωναν τα έξοδα». Στα δεκαεφτά του κιόλας χρόνια, ξανάφυγε από την Ελλάδα. Κατατάχτηκε στην έγγλεζική αεροπορία. Υπηρέτησε δυο χρόνια στην Ινδία κ' είδε εκεί τη δυστυχία στην πιο μαύρη της όψη. «Μπέλζεν δίχως συρματοπλεγμά και δίχως φρουρούς, δίχως σκοπιές και δίχως καταδίκες», μου χαρακτήρισε την Ινδία. «Κόσμος που έλυωνε κ' έσβηνε από την πείνα. Άνθρωποι που πέθαιναν μπροστά στα μάτια σου, που πέφταν μπροστά σου στο δρόμο από την εξάντληση για να μην ξανασηκωθούνε ποτέ».

Για τον Χριστοφόρου η Ινδία, μετά την Ελλάδα της προσφυγιάς, ήταν το δεύτερο μεγάλο μάθημα πάνω στο δράμα που λέγεται ανθρώπινη ζωή. Μά ο πόλεμος του έδειξε επίσης μέχρι που μπορεί να φτάσει στη βαρβαρότητα ο άνθρωπος, ο κοινός πολίτης, πάνω στον παροξυσμό του, πόση ικανότητα για καταστροφή και για κακία κρύβεται μέσα μας κ' εκδηλώνεται σε βάρος του συνάνθρωπου. Η ζωή του έπεφύλασσε κι άλλα μαθήματα. Πήγε μεταπολεμικά στην Αγγλία, κι άρχισε να δουλεύει εκεί σαν ζωγράφος. Έκανε όνομα, αλλά δεν μπορούσε να ζήσει. Ένοιωθε πως έμενε ξένος και δε θα γινόταν ποτέ δεχτός από μια κοινωνία που η άρχουσα τάξη της έχει μοιράσει τους ανθρώπους σε αυτοκρατορικούς κυρίαρχους κι άποικιακούς υπηκόους. Έβλεπε να όρθώνεται μπροστά του αυθόρμητα το φράγμα του εθνικισμού και να του κόβει τις δυνατότητες για τον βιοπορισμό. Με τη γυναίκα του, μιαν Αγγλίδα, κόρη δημοσιογράφου, μετανάστεψε στο Παρίσι το 1957 και ξανάρχισε την πάλη. Πέρασαν πάλι χρόνια δύσκολου αγώνα, αλλά στο τέλος ένοιωσε να φτάνει η στιγμή όπου οι μόχθοι του του δίνουν τη δυνατότητα να ζήσει. «Οι δυό μας, η γυναίκα μου κ' εγώ, τα βολεύουμε τώρα, μου είπε. Για παιδιά δεν μπορούμε να τα καταφέρουμε ακόμα. Μά τέλος πάντων δεν είναι πια όπως αρχικά, να χει κανείς να κοιμάται με τους

κοριούς και τις κατσαρίδες, τους ψύλλους και τους ποντικούς, χάρω στη σκόνη και στο κρύο, και να μην έχει αρκετά να φάει».

Όμως βλέπει ο καλλιτέχνης πόσο υποφέρει πάντοτε γύρω του ο λαός. «Είναι σκληρή η ζωή στο Παρίσι. Δύσκολο να βγάλει κανείς το ψωμί του. Ο κόσμος δουλεύει εξαντλητικά, και τα όσο παίρνει δεν του φτάνουν. Η δουλειά του δεν τον ικανοποιεί, δεν του γεμίζει την καρδιά. Είναι πάντα επίσης όμορφη σε πολλά της η ζωή. Έχει τα μεγάλα της. Μά για τους πιο πολλούς οι μέρες είναι άχαρες, τα χρόνια μένουν άδεια».

Και του ίδιου καλλιτέχνη η άγωνία δεν μπορεί ποτέ να τελειώσει. Παλέει με τους άτζέντηδες, που θέλουν να επιβάλουν «σχολές». Νοιώθει ακόμα να μπαίνει στην τέχνη ο ιμπεριαλισμός και να θέλει να την κάνει όργανό του, έτσι ώστε με όπλο την τέχνη να προβάλλει την ανωτερότητά του. Ο Χριστοφόρου παρατηρεί — και είναι σωστή η παρατήρησή του — πως ο άγγλοσαξωνικός κόσμος ένοει με κάθε τρόπο να υποσκάψει και να απορρίψει το Παρίσι σαν κέντρο καλλιτεχνικό. Διαπιστώνει πόσο μεγάλα ποσά ξοδεύει ή άμερικανική προπαγάνδα για να κατακλύσει τις χώρες με το «ποπάρτ» — το «άρ ποπ» όπως το λένε στο Παρίσι — και να δώσει έτσι την απόδειξη πως και στην τέχνη οι Ένωμένες Πολιτείες προηγούνται από όλες τις άλλες χώρες.

Ο Χριστοφόρου, άμα τον ιδεί κανείς, έχει τη συμμαζεμένη μελαγχολία του Έλληνα δουλευτή, του ανθρώπου που κουβαλά στη ράχη του αιώνες άδικίας και σκλαβιάς. Έχει όμως και το πείσμα του Έλληνα μαζί με την έντιμότητα του καλλιτέχνη. Η έρμηνεία του πάνω στο θέμα άλλαξε φυσικά στα χρόνια που πέρασαν και δεν μπορεί παρά να αλλάξει και μελλοντικά. Μά ο ήρωας του Χριστοφόρου είναι πάντα ο ίδιος: Ο άνθρωπος. Γι' αυτόν η τέχνη έχει περιεχόμενο μόνο σαν κάνει θέμα της τον άνθρωπο. Το σχήμα είναι σπουδαίο επειδή μόνο χάρη σ' αυτό μπορούμε να έμβαθύνουμε στον άνθρωπο και τον ψυχικό του κόσμο. Η «παραμόρφωση» του σχήματος, σε σχέση με αυτό που βλέπουμε με τα μάτια μας, γίνεται μόνο για να μπορέσει έτσι να έξαρθεί το φιλοσοφικό νόημα της ζωής. Την τοποθέτηση απέναντι στον άνθρωπο πρέπει να καθορίζει μια ειλικρίνεια ανοιχτομάτια, μά επίσης ή συμπόνια κ' ή συμπάρασταση. Από την τελευταία αυτή άποψη είναι πολύ βαθεία ή αντίθεση άνάμεσα στον Χριστοφόρου κ' έναν Άγγλο ζωγράφο, σαν τον Φράνσις Μπέικον, που δε βλέπει άπλώς τις κακίες και τις άδυναμίες με τις όποιες προικοδοτεί τον άνθρωπο ή κοινωνία μας, μά και ουσιαστικά έχει επίσης καταραστεί τον άνθρωπο γι' αυτές του τις ιδιότητες. Βασικά, ο Χριστοφόρου κι όταν δεν έλπιζε, δεν ένοιωθε το δικαίωμα να καταδικάσει, κι όσο περνάν τα χρόνια τόσο αισθάνεται την ανάγκη να διαμαρτυρηθεί δίχως να βροντήξει την πόρτα στην έλπίδα.

Άπ' αυτήν την τοποθέτησή του ξεκινώντας,

ὁ Χριστοφόρου ἀπαρνήθηκε καὶ τὴ φωτογραφικὴ ἀναπαράσταση καὶ τὴν ἀφαίρεση σὰ μέσο καλλιτεχνικῆς ἔκφρασης. «Ἡ ἀφαίρεση εἶναι ἓνα ἀπλὸ σχῆμα, μιὰ μορφή, μὰ κι αὐτὸ τὸ σχῆμα ἔχασε τὴ σημασία καὶ τὴν ὑπόστασή του, μιὰ ποὺ δὲν εἶχε περιεχόμε- νο νὰ βάλει μέσα σ' αὐτὸ τὸ καλούπι». Δὲ διεκδικεῖ ὁ Χριστοφόρου πὼς θὰ ὑπάρξει ἀπὸ δῶ καὶ μπρὸς μιὰ μοναδικὴ καινούρια σχολή, τῆς μοντέρνας παραστατικῆς, ποὺ θὰ τὰ συμπαρασύρει ὅλα. Βλέπει πὼς ἡ κοινωνία ἔγινε τόσο πολύπλοκη, ποὺ νὰ αυτοκαταρ- γοῦνται τὰ μονοπώλια σχολῆς καὶ νὰ μπαί- νουμε σὲ φάση ὅπου ἡ ἀναζήτησις κ' ἡ ἐρμη- νεία τῆς πραγματικότητος νὰ γίνονται ἀπὸ χίλιους δυὸ διαφορετικοὺς δρόμους, μὲ ὅλων τῶν εἰδῶν τὶς τεχνικὲς, ἀκόμα καὶ μὲ τὴν πα- τροπαράδοτη παραστατικὴ, ἀκόμα καὶ μὲ τὴν ἀφηρημένη τέχνη. Μὰ τὸ μονοπώλιο τῆς σφρημένης τέχνης ἔσπασε, γιατί κείνη δὲν μπορούσε νὰ ἀγκαλιάσει στὴν ἐρευνά της τὸν ἄνθρωπο ποὺ εἶναι τὸ ἐπίκεντρο τοῦ ἐνδιαφέ- ροντός μας. Ἔτσι ἡ ἀφηρημένη ἔφτασε μπρὸς στὸ στεῖρο ἀδιέξοδο καὶ τὸ ἀμερικάνικο ποπὰρτ ποὺ ἀγωνίζεται νὰ συνδυάσει τὴν τετριμμένη, τὴν πεζή μας ἀμερικανοποίητη καθημερινὴ πρα- γματικότητα μὲ μιὰν κρυφὴ ἀναβίωση τοῦ σουρ- ρεαλισμοῦ, κι αὐτὸ δὲν μπορεῖ νὰ πάρει τὴ θέση τῆς ἀφηρημένης τέχνης. Ὁ Χριστοφό- ρου, βλέποντας αὐτὴ ἡ ἀλήθεια ν' ἀναγνωρί- ζεται σήμερα ὅλο καὶ πιὸ πλατειά, χρόνια ἀφοῦ αὐτὸς μαζί μὲ λίγους ἄλλους τὴν πρω- τοδιαλάλησε, νοιώθει τὴ βαθειὰ ἱκανοποίηση τοῦ ἀνθρώπου ποὺ δικαιώνεται. Ὁ πόνος κ' ἡ στέρηση ξεπερνιοῦνται, κ' ἡ κάθε ἀνάμνη- ση γίνεται ὑποφερτὴ, ὅταν ἡ ζωὴ ἔχει ἀνα- λωθεῖ στὴν ἀναζήτησις τοῦ σωστοῦ καὶ τοῦ ἀληθινοῦ.

Αὐτὲς εἶναι ἀλήθειες ποὺ νομίζω πὼς αἰ-

σθάνεται ὁ κάθε τίμιος καλλιτέχνης ποὺ νοιώ- θει τὴν ἀνάγκη ν' ἀνταποκρίνεται ἢ δουλειά του στὶς πραχτικὲς ἐπιταγὲς τῆς καθημερινῆς πραγματικότητος. Θὰ μιλήσω ἄλλη φορὰ γι' ἀνθρώπους σὰν τὴν Ἄννα Κινδύνη, τὸ Γιάν- νη Γαίτη καὶ τὸν Ἰάσονα Μολφέση. Μὰ μ' αὐτὴν τὴν εὐκαιρία, καὶ σὰν κάδρο γιὰ ὅλα τὰ παραπάνω, ἀξίζει νὰ σημειώσω τὸ πὼς, ζών- τας σὲ συνθήκες διαφορετικὲς ἀπὸ τὴν κα- τοχή, ἡ Κινδύνη βρίσκει ξανὰ τὸν ἑαυτό της στὴ λυρικὴ τρυφεράδα τοῦ αἰώνιου μοτίβου τῆς μαντόνας μὲ τὸ παιδί, ἀφήνει νὰ τὴν κα- θοδηγεῖ ἡ ποίηση τῆς ἐλπίδας ἀντὶ γιὰ τὴν ἀπελπισιὰ τοῦ θανάτου. Ἔχω χρέος ν' ἀνα- φέρω τὸ λεγόμενο τοῦ Μολφέση πὼς φεύγου- με ἀπὸ τὴν ἀφαίρεση γιατί ἀνακαλύψαμε πὼς τὸ κάθε σχῆμα, ὅσο ἀφηρημένο καὶ νὰ ἦταν στὴ σύλληψη, κατάφερνε ἐν τούτοις ν' ἀναφερ- θεῖ μόνο του στὴ ζωὴ καὶ τὴν πραγματικό- τητα, ἐπέμενε νὰ βάζει οὐσία καὶ περιεχόμενο ἐκεῖ ποὺ ὁ καλλιτέχνης πίστευε πὼς τοῦ ἦταν δυνατὸ νὰ πλανιέται στὰ ἐξαϋλωμένα ὕψη. Καὶ δὲ μοῦ εἶναι μπορετὸ νὰ λησμονήσω τὴ διαπίστωση τοῦ Γιάννη Γαίτη ποὺ κι αὐτὸς πρὶν λίγα χρόνια ἐγκατάλειψε τὴν ἀφαίρεση ὅπου ἐν τούτοις εἶχε διαπρέψει καὶ στράφηκε ἀπὸ τοὺς πρώτους στὴ νέα παραστατικὴ τε- χνικὴ, πὼς «δὲν τοῦ ἦταν δυνατὸ νὰ φύγει ἀπὸ τὸν ἄνθρωπο γιατί τὸν ἄνθρωπο περι- τριγυρίζει ὅλη μας ἡ σκέψη καὶ τὸ αἶσθημα». Στὸς πίνακες τοῦ Γαίτη γίνονται ἄνθρωποι τὰ ζῶα καὶ μᾶς στέλνουν τὸ μαντάτο πὼς στὸν κόσμο μας, στὸ τέλος, οἱ δρόμοι πᾶν ὅλοι πρὸς τὰ μπρὸς καὶ τὸ μέλλον πραγμα- τικὰ γίνεται πιὸ καλὸ χάρη στὸ μοχλό του τὴν ἐλπίδα, χάρη στὸ κύριό μας ὄπλο, τὴ συμπόνια καὶ τὴν ἀνθρωπιά.

ΚΩΣΤΑΣ ΧΑΤΖΗΑΡΓΥΡΗΣ

Κυκλοφόρησαν

ΤΑ ΣΥΓΧΡΟΝΑ ΘΕΜΑΤΑ

(Τεύχος 12)

Πωλεῖται στὰ Κεντρικὰ περίπτερα καὶ Βιβλιοπωλεῖα

Τιμὴ τεύχους δρχ. 10

Ε Κ Θ Ε Σ Ι Σ



ΚΙΝΕΖΙΚΟΥ

ΒΙΒΛΙΟΥ

K I N G S P A L A S H O T E L

1 - 15 ΟΚΤ

10 - 14 18 - 22

Τὰ ἐκθέματα χωρίζονται σὲ τέσσερα τμήματα: στὰ ζωγραφικὰ ἔργα καὶ κομφοτεχνήματα, στὰ γραμματόσημα καὶ ἔργα χαρακτηριστικῆς, στὸ θέατρο καὶ κινηματογράφο, καὶ στὸ βιβλίο.

Ἡ ἐκθεση τοῦ βιβλίου, ἀναμφισβήτητα παρουσιάζει καὶ τὸ μεγαλύτερο ἐνδιαφέρον γιατί ἔχει κανεὶς μιὰ ὀλοκληρωμένη εἰκόνα ἀπὸ τὴν ἐξέλιξη μέσα στοὺς αἰῶνες, τοῦ κινεζικοῦ βιβλίου.

Ἐνα τμήμα περιλαμβάνει ἀρχαίους Ἑλληνες συγγραφεῖς, μεταφρασμένους στὰ κινέζικα. Ὁ Ἀριστοτέλης μὲ τὴν «Ποιητικὴ» του ὁ Ὅμηρος, ὁ Ἡρόδοτος, ὁ Ξενοφώντας, ὁ

Εὐριπίδης. Τὰ ἄλλα τμήματα εἶναι μυθιστορήματα, νουβέλλες, διηγήματα, θέατρο. Σ' ἄλλη γωνιὰ ἢ πολιτικὴ, ἢ τέχνη, τὰ ἐπιστημονικὰ βιβλία, τὰ παιδικά.

Μεγάλῃ ἐντύπωση προκαλοῦν τὰ 38 καλλιτεχνικὰ βιβλία — ἀνάμεσά τους ὑπάρχει ἓνα ποῦ ζυγίζει 12½ κιλά. Δίπλα σ' αὐτὰ ὑπάρχουν τὰ βιβλία ποῦ ἐξέδωσε ὁ Ἐκδοτικὸς Οἶκος Γ. Φέξη μὲ τὸν τίτλο «Πῶς νὰ γνωρίσουμε καλύτερα τὴν Κίνα», ποῦ ἀποκαλύπτουν στὸν Ἑλληνα ἀναγνώστη τὴ φιλοσοφικὴ καὶ ἐπιστημονικὴ σκέψη στὴν ὁποία βασίστηκε ἓνας ἀπὸ τοὺς μεγαλύτερους πολιτισμοὺς τῆς ἀνθρωπότητος.

Ένα έσοδο
απ' το λαό...
για το λαό!



300.000.000

μοιράζει κάθε χρόνο

ΕΘΝΙΚΟΝ

ΛΑΧΕΙΟΝ

**ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΕΙΟΝ
ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟΝ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ**

ΔΙΟΝΥΣΙΟΥ ΣΟΛΩΜΟΥ ΑΥΤΟΓΡΑΦΑ ΕΡΓΑ

ΕΠΙΜΕΛΕΙΑ ΛΙΝΟΥ ΠΟΛΙΤΗ

ΤΟΜΟΣ Α'. ΦΩΤΟΤΥΠΙΕΣ

ΤΟΜΟΣ Β'. ΤΥΠΟΓΡΑΦΙΚΗ ΜΕΤΑΓΡΑΦΗ

ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ 1964

Δύο τόμοι, εις μέγα σχῆμα, 4ον, ἐπὶ χάρτου πολυλείας

"Ἐκαστός τόμος δελίδες 600

Αἱ φωτοτυπίαί, φιλοτεχνηθεῖσαι εἰς τὸν Οἶκον Γραφικῶν Τεχνῶν Ε. Schreiber τῆς Στουτγάρδης, ἀποδίδουν πιστότατα καὶ εἰς τὸ μέγεθος τοῦ πρωτοτύπου ὅλα τὰ γνωστὰ χειρόγραφα τοῦ Σολωμοῦ.

Ὁ Β' τόμος περιλαμβάνει καὶ ἔκτενεῖς σημειώσεις καὶ εὔρετήρια

Τιμὴ τῶν δύο τόμων :

ἄδετοι	δρχ.	1.000
δεμένοι	»	1.150

Ὁ Β' τόμος κυκλοφορεῖ καὶ εἰς ἰδιαιτέραν ἔκδοσιν (Τυπογραφικὴ Μεταγραφή), ἐπὶ χάρτου λευκοῦ γραφῆς. Τιμὴ: δρχ. 250

**Κεντρικὴ πώλησις : Βιβλιοπωλεῖον τῆς Ἑστίας
Ι. Δ. Κολλάρος καὶ Σία — Σταδίου 58. Ἀθῆναι**

**Θεσσαλονίκη : Βιβλιοπωλεῖον Π. Ζαχαροπούλου
Μεγάλου Ἀλεξάνδρου 23**

Atom

ORIGINAL
WOLFEN

ORWO

55 ΧΡΟΝΙΑ

FILM

ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΚΟ - ΑΚΤΙΝΟΛΟΓΙΚΟ - ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΟ

ΜΙΑ ΑΠΟΔΕΙΞΙΣ ΔΗΜΙΟΥΡΓΙΚΗΣ ΠΑΡΑΔΟΣΕΩΣ



VEB FILMFABRIK WOLFEN
ΓΕΡΜΑΝΙΚΗ ΔΗΜΟΚΡΑΤΙΑ

ΓΕΝΙΚΟΙ ΑΝΤΙΠΡΟΣΩΠΟΙ: **ORWO - HELLAS**
ΑΘΗΝΑΙ 147 - ΖΑΪΜΗ 9 - ΤΗΛ. 628.938