

ἐπιθεώρηση
ΤΕΧΝΗΣ



ΟΚΤΩΒΡΙΟΣ

1964

ΑΡ. ΤΕΥΧΟΥΣ

118

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 'Ακαδημαίικούς και 'Επιστήμονες, που για ΠΡΩΤΗ ΦΟΡΑ εφαρμόζουν την μέθοδο του ΙΣΤΟΡΙΚΟΥ ΥΛΙΣΜΟΥ σε ιστορικό έργο τόσο πλατειάς κλίμακας. Η «ΠΑΓΚΟΣΜΙΑ ΙΣΤΟΡΙΑ» είναι μια ιστορία έντελως 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», που ή έκδοσή της στην έλληνική γλώσσα αποτελεί σταθμό στα έλληνικά έκδοτικά χρονικά, φέρει στο φως 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 ολόκληρη 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



101 885

Ε Π Ι Θ Ε Ω Ρ Η Σ Η Τ Ε Χ Ν Η Σ
ΜΗΝΙΑΙΟ ΠΕΡΙΟΔΙΚΟ ΓΡΑΜΜΑΤΩΝ ΚΑΙ ΤΕΧΝΩΝ
Δ Ι Ε Υ Θ Υ Ν Ε Τ Α Ι Α Π Ο Ε Π Ι Τ Ρ Ο Π Η
"REVUE D'ART, REVUE MENSUELLE DES LETTRES ET DES ARTS
Dirigée par un Comité — Rue Stadiou 39 — Athènes — Grèce

| ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ | | Όκτώβριος 1964 — Έτος Ι — Τόμος Κ' — Τεύχος 118 |
|---------------------------------------|--|---|
| ΑΡΘΡΑ | Ε.Τ. | |
| | Είκοσι χρόνια | 259 |
| ΜΕΛΕΤΕΣ | ΝΕΣΤΟΡΑΣ ΚΑΜΑΡΙΑΝΟΣ | |
| | Μιά άγνωστη προκήρυξη τών Φιλικών πρὸς τοὺς βαλκα- νικούς λαούς | 260 |
| | ΡΟΜΠΕΡ ΒΑΪΜΑΝ | |
| | Ἡ «ψυχὴ τοῦ αἰώνα». Μιά ιστορική προσέγγιση στὸν Σαίξπηρ | 286 |
| ΠΕΖΟΓΡΑΦΙΑ | ΓΕΡΑΣΙΜΟΣ ΓΡΗΓΟΡΗΣ | |
| | Στὸ βάθος τῆς λαγκαδιᾶς | 274 |
| | ΑΝΤΡΕΑΣ ΝΕΝΕΔΑΚΗΣ | |
| | Τὸ παλληκάρι | 319 |
| | ΝΙΚΟΣ ΣΓΟΥΤΑΣ | |
| | Πελαγινὸς ἀέρας | 327 |
| ΠΟΙΗΣΗ | ΜΙΧΑΛΗΣ ΔΩΡΗΣ | |
| | Τρία ποιήματα | 309 |
| | ΜΙΧΑΛΗΣ Π. ΣΑΝΤΟΡΙΝΙΟΣ | |
| | Λέσβος | 326 |
| | ΕΟΥΤΖΕΝ ΖΕΜΠΕΛΕΑΝΟΥ | |
| | Μάχη μετὸ θάνατο | 311 |
| | ΧΡΗΣΤΟΣ ΒΑΛΑΒΑΝΙΔΗΣ | |
| | «Πριγκήπισσα Τουραντῶ» | 332 |
| | ΕΛΕΝΗ ΤΣΑΤΣΑΚΗ | |
| | Ἡ ζωὴ μας — Περιμένοντας | 332 |
| ΕΠΙΚΑΙΡΟΤΗΤΕΣ | ΘΑΛΕΙΑ ΚΟΥΤΣΑ | |
| | Κύπρος — Σκέψεις ὕστερα ἀπὸ ἓνα ταξίδι | 312 |
| ΤΟ ΧΡΟΝΙΚΟ ΤΗΣ ΠΝΕΥΜΑΤΙΚΗΣ ΖΩΗΣ | ΕΛΥΤΗΣ—ΘΕΟΔΩΡΑΚΗΣ—ΑΝΩΓΕΙΑΝΑΚΗΣ | |
| | Μετὰ τὸ «Ἄξιον Ἔστί» | 337 |
| | — — — — — | |
| | Ὁ Σάρτρ καὶ ἡ χρεωκοπία τοῦ Νόμπελ | 342 |
| | Ἐνα σωματεῖο | 342 |
| | Ἀνάγκη ἐκσυγχρονισμοῦ | 343 |
| | Γιώργος Ριζόπουλος | 343 |
| ΤΟ ΘΕΑΤΡΟ | — — — — — | |
| | Τὸ Χρονικὸ | 344 |

| | | |
|-------------------------|--|-----|
| | Κ. ΠΟΡΦΥΡΗΣ — Ν. ΠΑΠΑΝΔΡΕΟΥ Στροφή στην ποιότητα | 344 |
| ΤΟ ΒΙΒΛΙΟ | ΝΙΚΗΦΟΡΟΣ ΒΡΕΤΤΑΚΟΣ Τίτου Πατρίκιου : «Μαθητεία — 1952-1963» | 353 |
| | Γ. ΠΕΤΡΗΣ Ντίνου Κονόμου : «Ναοί και Μονές στη Ζάκυνθο», «Έργα του γλύπτη Γιάννη Παππᾶ» | 357 |
| ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ | ΝΙΝΟΣ ΦΕΝΕΚ ΜΙΚΕΛΙΔΗΣ 'Η Πέμπτη 'Εβδομάδα 'Ελληνικοῦ Κινηματογράφου | 359 |
| ΠΛΑΣΤΙΚΕΣ ΤΕΧΝΕΣ | Γ. ΠΕΤΡΗΣ Πέντε χρόνια ἀπὸ τὸν θάνατο τοῦ Μπουζιάνη | 365 |
| | ΓΙΑΝΝΗΣ ΜΗΛΙΑΔΗΣ 'Ο τρόπος του | 367 |
| | ΓΙΩΡΓΟΣ ΜΠΟΥΖΙΑΝΗΣ 'Αφορισμοί | 371 |
| | ΟΡΕΣΤΗΣ ΚΑΝΕΛΛΗΣ Μπουζιάνης. 'Αναμνήσεις ἀπὸ συναντήσεις μας | 372 |
| | Κ. ΜΑΡΑΓΚΟΠΟΥΛΟΥ-Κ. ΧΑΡΙΑΤΗ-Ν. ΧΡΟΝΟΠΟΥΛΟΣ 'Αναμνήσεις ἀπὸ τὸ δάσκαλο | 376 |
| | Γ. ΠΕΤΡΗΣ Κριτική τῶν ἐκθέσεων | 382 |
| ΕΙΚΟΝΕΣ | 'Εξώφυλλο : ΓΙΩΡΓΟΥ ΜΠΟΥΖΙΑΝΗ : 'Ακουαρέλλα ΑΝΤΩΝΗΣ ΑΠΕΡΓΗΣ Εικονογράφηση στὰ διηγήματα τῶν Γ. Γρηγόρη, Ν. Σγούτα. ΕΛΛΗ - ΜΑΡΙΑ ΚΟΚΚΙΝΟΥ Σχέδιο — — — Δύο πορτραῖτα τοῦ Σαίξπηρ καὶ εἰκόνες τῆς ἐποχῆς του, στὴν μελέτη «'Η ψυχὴ τοῦ αἰῶνα». ΓΙΑΝΝΗΣ ΤΣΑΡΟΥΧΗΣ Κουβερτούρα τοῦ δίσκου «Τὸ "Ἄξιον Ἔστι» Γ. ΜΠΟΥΖΙΑΝΗΣ 2 φωτογραφίες του, 1 αὐτόγραφο του, 4 σχέδια, 1 ἀκουαρέλλα, 1 λάδι, 6 μαθήματα. ΚΑΤΕΡΙΝΑ ΧΑΡΙΑΤΗ Πορτραῖτο τοῦ Δάσκαλου ΝΙΚΟΣ ΧΡΟΝΟΠΟΥΛΟΣ Μπουζιάνης Φωτογραφίες ἀπὸ ἑλληνικὲς ταινίες καὶ ἀθηναϊκὲς θεατρικὲς παραστάσεις. 4 φωτοτυπιές στὴ μελέτη γιὰ τὴ Φιλικὴ Ἑταιρεία | |

ΔΙΕΥΘΥΝΣΕΙΣ : Ἰδιοκτῆτης Νίκος Σιαπκίδης ὁδὸς Βλαβιανοῦ 1. Ἑπεύθυνος συντάκτης Πορφύρης Κουίδης (Κ. Πορφύρης) Κύθνου 2. — Ἀθῆναι Ἑπεύθυνος Τυπογραφείου : Δ. Κούβαρης, Ἰκαρίας 14, Πετροῦπολις. **ΓΡΑΜΜΑΤΑ :** «Ἐπιθεώρηση Τέχνης» — Ἐμβάσματα : Χριστόφορος Παπατριανταφύλλου Σταδίου 39, 8ος ὄροφος Ἀθήνα. Τ.Τ. 121 — Ἀριθ. τηλ. 238-064. **ΣΥΝΔΡΟΜΕΣ :** Ἐξωτερικοῦ : Ἐτήσια Δολ. 8 — Ἐσωτερικοῦ : Ἐτήσια Δρχ. 120 — Ἐξάμ. Δρχ. 60 **ΟΡΓΑΝΙΣΜΩΝ :** Ἐσωτ. Δρχ. 300 — Ἐξωτ. Δολ. 20

ΕΙΚΟΣΙ ΧΡΟΝΙΑ

Ἡ φετεινὴ συμπλήρωση τῶν 20 χρόνων τῆς ἀπελευθέρωσης τῆς χώρας ἀπὸ τοὺς χιτλερικούς, γιορτάστηκε ἀπὸ ἐπίσημη πλευρὰ μὲ ωραίους λόγους καὶ παράτες, ἀλλὰ καὶ μὲ προγραμματισμένη ἀποσιώπηση τῆς πραγματικῆς σημασίας τοῦ μεγάλου γεγονότος καὶ τῶν ἀγώνων τοῦ ἑλληνικοῦ λαοῦ ποὺ ἀπολήξανε σ' αὐτό. Κάτι παραπάνω: κινήθηκε ὁ μηχανισμὸς τῶν μηνύσεων ἐναντίον ἐφημερίδων ποὺ μίλησαν γιὰ τὴν οὐσία καὶ τὶς ὀργανώσεις τῆς Ἐθνικῆς Ἀντίστασης. Καὶ ἡ μὲν Ἐθνικὴ Ἀντίσταση, ὅπως καὶ ἡ ἥττα τοῦ φασισμού, εἶναι μεγάλοι ἐθνικοὶ σταθμοί, ποὺ δὲν ἐξαλείφονται ἀπὸ τὴ μνήμη τοῦ ἑλληνικοῦ λαοῦ ποὺ τοὺς δημιούργησε, οὔτε παραγράφονται ἀπὸ τὴν ἐθνικὴ ἱστορία μὲ σιωπή. Ὑπάρχει ὅμως πάντα ὁ κίνδυνος τῆς διαστρέβλωσης, καὶ εἶναι γνωστὸ ὅτι πρὸς αὐτὴ τὴν κατεύθυνση δούλεψαν συστηματικά, εἴκοσι χρόνια τώρα, ὁ κρατικὸς μηχανισμὸς καὶ ἡ πνευματικὴ ἀντίδραση. Τὰ ἀρχεῖα τῆς Ἀντίστασης καταστράφηκαν, οἱ πρωταγωνιστὲς τῆς Ἀντίστασης συκοφαντήθηκαν καὶ γράφτηκαν ἔργα «ἱστορικὰ» γιὰ τὴ δικαίωση, ἢ τοῦλάχιστον τὴ δικαιολόγηση, τῆς ἐθνικῆς προδοσίας. Μπροστὰ σ' αὐτὴ τὴν προγραμματισμένη προσπάθεια προβάλλει ἔντονο τὸ ἐθνικὸ καὶ πνευματικὸ χρέος: νὰ ἀποκατασταθεῖ, ὄχι μὲ λόγια ἀλλὰ μὲ ἔργα, ἡ Ἐθνικὴ Ἀντίσταση καὶ νὰ διαφυλαχθεῖ ἡ ἐθνικὴ ἱστορία ἀπὸ τὴ διαστρέβλωση. Γιὰ νὰ γίνεи αὐτό, ὑποχρέωση ἔχουν νὰ μιλήσουν οἱ δημιουργοὶ τῆς μεγάλης ἐποποιΐας καὶ νὰ μελετηθεῖ ἐπιστημονικὰ ἡ πρόσφατη ἱστορία μας.

Ἡ «Ἐπιθεώρηση Τέχνης», ποὺ ἔχει ἤδη ἀφιερῶσει δύο τεύχη τῆς στὴν Ἐθνικὴ Ἀντίσταση καὶ προκήρυξε τὸ βραβεῖο «Κορυσχάδες» γιὰ ἀντιστασιακὸ διήγημα, δίνει καὶ στὸ τεύχος αὐτὸ δύο κείμενα ἀντιστασιακά: τὰ διηγήματα τοῦ Γεράσιμου Γρηγόρη καὶ τοῦ Νίκου Σγούτα. Ὡστόσο, τὸ θέμα «Ἀντίσταση» μένει πάντα ἀνοιχτὸ καὶ τὸ χρέος μας ἀκέραιο.

«ΕΠΙΘΕΩΡΗΣΗ ΤΕΧΝΗΣ»

ΜΙΑ ΑΓΝΩΣΤΗ

ΠΡΟΚΗΡΥΞΗ ΤΩΝ ΦΙΛΙΚΩΝ

ΠΡΟΣ ΤΟΥΣ ΒΑΛΚΑΝΙΚΟΥΣ ΛΑΟΥΣ

τ ο ũ

ΝΕΣΤΟΡΑ ΚΑΜΑΡΙΑΝΟΥ

Συμπληρώθηκαν αυτό το μήνα τὰ 150 χρόνια ἀπὸ τὴν ἰδρυση τῆς Φιλικῆς Ἑταιρίας. Γιὰ τὴν ἐπέτειο αὐτοῦ τοῦ μεγάλου ἱστορικοῦ γεγονότος ἡ «Ε.Τ.» θὰ δημοσιεύσει μιὰ σειρά κείμενα καὶ μελέτες. Ἀρχίζουμε σήμερα μὲ ἓνα σημαντικό ντοκουμέντο, μιὰ ἀγνωστὴ προκήρυξη τῶν Φιλικῶν πρὸς τοὺς Βαλκανικοὺς λαοὺς, ποὺ ἀνακοινώνει ὁ γνωστὸς ἱστορικὸς καὶ συνεργάτης τῆς «Ε.Τ.» κ. Νέστορας Καμαριανός, ἀποτέλεσμα τῶν ἐρευνῶν του στὰ ρουμανικὰ ἀρχεῖα:

Τὰ πιὸ ἐπιφανῆ μέλη τῆς Φιλικῆς Ἑταιρίας ποὺ βρισκόταν στὸ Βουκουρέστι ζητοῦσαν, προτοῦ ἀρχίσει τὸ κίνημα τοῦ Ὑψηλάντη, στὴ Μολδοβλαχία, τὴ συνεργασία τῶν Φιλικῶν μὲ τοὺς ἄλλους βαλκανικοὺς λαοὺς, γιατί, ὅπως ἔγραφε ὁ Γεωργάκης Ὀλύμπιος στὸν Ἀλέξανδρο Ὑψηλάντη «εἰς τὴν ὑπόθεσίν μας, χρειάζονται πολλαὶ συμμαχίαι ἀπὸ κάθε ἔθνος». Εἶναι γνωστὲς οἱ διαπραγματεύσεις, οἱ συνεννοήσεις καὶ τὰ γράμματα ποὺ ἀντήλλαξαν οἱ Φιλικοί, καὶ ὁ ἀρχηγὸς τους Ἀλέξ. Ὑψηλάντης μὲ τὸν Καραγιώργη, τὸν Μίλος Ὀμπρένοβιτς, τὸν Τοῦντορ Βλαντιμηρέσκου καὶ μὲ διάφορα στελέχη τῶν Βουλγάρων ποὺ ζοῦσαν στὴ Βασσαραβία, γι' αὐτὸ δὲ θὰ μιλήσουμε γι' αὐτὰ καὶ θὰ σταματήσουμε μόνο σ' ἓνα ἐντυπο ντοκουμέντο ποὺ κυκλοφόρησε στὴν ἀρχὴ τοῦ 1821, σὲ μιὰ προκήρυξη ποὺ ὡς σήμερα ἔμεινε ἀγνωστὴ στοὺς Ἕλληνες ἱστορικούς.

Πρῶτα ἀπ' ὅλα ἄς δοῦμε ποιό εἶναι τὸ κείμενό της καὶ κατόπιν ν' ἀσχοληθοῦμε μ' αὐτήν.

Ἡ προκήρυξη ἔχει ὡς ἐξῆς:

Ἕλληνες! Ἀνδρεῖοι Βλαχομπογδάνοι! Γενναῖοι καὶ σταθεροὶ Βούλγαροι! Κ' ἔσεῖς ἑξακουσμένοι Ἀλβανοί! Ἐφθασε πλέον ὁ λαμπρὸς ἐκείνος καιρὸς, ὅπου τόσοι χρόνους ἐπιθυμοῦσατε!

Κηρύξατε εἰς ὅλον τὸν φωτισμένον κόσμον καὶ μὲ τὰ ἔργα σας τὴν ἀξίαν καὶ παλληκαριὰν τῶν θαυμαστῶν προπατόρων σας. Ἡ ἀνδραγαθία ἐκείνων ἄς μὴ μένουν ἄψυχαι εἰς τὰ βιβλία τῆς ἱστορίας. Ἄς ταῖς ἀναστήσῃ ἡ μισοτύραννη καὶ φιλοδίκαιη σπάθα σας. Γυρίσετε τὰ βλέμματά σας εἰς τοὺς περιφθήμες γειτόνους σας Σέρβους. Ἰδέτε τὴν κατὰ τῆς τυραννίας ἀνδρεία τους... Ἐτρόμαξαν τοὺς τυράννους, τοὺς ἐχθροὺς τῆς χριστιανοσύνης, ἐδόξασαν τὸν τίμιον σταυ-

ρὸν καὶ μετ' ὀλίγον, ἂν δὲν θελήσουν νὰ γελασθοῦν, θὰ συναριθμηθοῦν μὲ τὰ ἐλεύθερα ἔθνη. Ἐνωθῆτε λοιπὸν καὶ ἐσεῖς, ὀρκισθῆτε τὸν ἀφανισμὸν τῆς τυραννίας καὶ τὸν ὄλεθρον τῶν τυράννων. Σᾶς προστάζει ἡ τόσους αἰῶνας καταφρονεμένη ἱερὰ πίστις μας. Σᾶς φωνάζει ὁ ἀπὸ τοὺς ἐχθροὺς μας ἀτιμασμένος σταυρός. Σᾶς προσκαλεῖ ἡ δυστυχισμένη, ἡ ἀξιοδάκρυτη πατρίδα. Μὴν ὑποφέρετε πλέον νὰ πανδρεύεσθε, νὰ τεκνοποιῆτε διὰ τοὺς σκληροὺς σας τυράννους. Μὴ σιτρέγετε νὰ δουλεύετε ἡμέρα καὶ νύχτα διὰ τοὺς ἀντιχριστοὺς ἐχθροὺς σας. Ὡς πότε νὰ ὀρίζουν τὰ ἀγαπημένα παιδιά σας, ταῖς ἀθώαις σας θυγατέρας καὶ ταῖς πισταῖς σας γυναῖκας οἱ βάρβαροι διώκταις τοῦ Χριστιανισμοῦ; Ὡς πότε νὰ σᾶς ἀτιμάζουν τόσον φρικτὰ, νὰ σᾶς βασανίζουν ἀνήκουστα; Ὡς πότε νὰ ἔχετε ταῖς ἐκκλησίαις σας σὰν καλύβαις, καὶ νὰ μὴν τολμᾶτε νὰ λατρεύετε φανερὰ τὸν Υἱὸν τοῦ Θεοῦ; Ὡς πότε νὰ βλέπετε ὄχι μόνον τοὺς καρποὺς τῶν κόπων σας, τὰ σπίτια, τ' ἀμπέλια, τὰ χωράφια καὶ ὅλα σας τὰ ὑπάρχοντα, ἀλλὰ καὶ αὐτὴν τὴν ζωὴν σας εἰς τὴν τρομερὴν ἐξουσίαν τῶν αἰμοδόρων Ὀθωμανῶν; Ἡ μήπως σᾶς ἔπλασεν ἀνθρώπους ὁ πανάγαθος Θεὸς ὄχι διὰ νὰ τὸν δοξάζετε, ὄχι διὰ νὰ ζῆτε, κατὰ τὸ θεῖον του θέλημα, ἀλλὰ διὰ νὰ δουλεύετε καὶ νὰ ζῆτε διὰ τοὺς ἀποτιγρωμένους τυράννους σας καὶ διὰ νὰ ἀνταμείβονται ἡ ἐκδούλευσαῖς σας μὲ κρεμάλαις, μ' ἀποκεφαλίσματα καὶ γδαρσίματα. Ἀρνηθῆτε τὸν ἑαυτὸν σας! Καταφρονήσετε τὴν ζωὴν σας διὰ τὸν Χριστόν, διὰ τοὺς ἀδελφοὺς σας χριστιανούς, διὰ τὰ παιδιά σας καὶ διὰ ὅλαις ταῖς ἐπερχόμεναις γενναιαῖς. Νά, ἔφθασε ὁ καιρὸς ὄχι εἰλωταις, ὄχι κατζίβελοι, ἀλλὰ καὶ πολὺ πλέον χειρότεροι θὲ νὰ μένετε καὶ ἐσεῖς καὶ οἱ ἀπόγονοί σας οἱ δυστυχεῖς, ἂν τὸν παραβλέψετε. Ἐνωθῆτε, καταβάλετε ὅλοι ταῖς δύναμαῖς σας, χύσετε μὲ προθυμίαν καὶ ἀφθονίαν τὸ αἷμα καὶ μάλαμα, μὴ λυπᾶσθε τὸ αἷμα σας.

Σᾶς ἐτοιμάζονται τῆς ὀρθοδοξίας καὶ τῆς ἐλευθερίας οἱ ἀμάραντοι στέφανοι, ὑψώσετε τὸν σταυρόν, σηκώσετε ταῖς σημαῖαις τῆς ἐλευθερίας καὶ τῆς δικαιοσύνης καὶ ὀρμήσετε κατὰ τῶν ἀγρίων καὶ ἀνάνδρων τυράννων καὶ ἐχθρῶν τῆς πίστεως τραγουδώντας:

Σκλαβιά ὡς πότε καὶ τυραννία;
Ὡς πότε νὰ ἴμασθε στὴ δουλεία;
Τί καρτεροῦμε τόσον καιρό;

Ἄς τρέξουμ' ὅλοι μὲ προθυμία
Νὰ κατασπάσουμε μὲ ἀνδρεία
Τὸν ἄλυσό μας τὸν τρομερό.

Ἡ πατρίδα μας στενάζει
Μὲ τὰ δάκρυα μᾶς φωνάζει
Ἦρθε, λέγει, ἡ στιγμή.

Ποῦ θὰ παύσουν τὰ δεινά μου,
Τὰ φρικτὰ τὰ βάσανά μου,
Ἡ πληγαῖς καὶ οἱ δαρμοί.

Θὰ λείψουν οἱ τρόμοι,
Οἱ ἄσπλαχνοι νόμοι,
σκότος θὰ χαθῆ.

Θὰ λάμψ' ἡ Σοφία
Καὶ ἡ εὐνομία
Θὲ νὰ κηρυχθῆ.

Μὴ φοβηθῆτε

Τὰ παλληκάρια τὰ καλά, ὅταν πνευθεύσῃ,
Πιπνὸν μὲ δάκρυα τὸ χροσὶ,
Κι ὄλοι φωνάζουσι μαζί
Ζήτω ἡ Ἐλευθερία.

Τὰ παλληκάρια τὰ καλά δὲν κλέβουσι, δὲν ἀρπάζουσι,
Μόνον τρώουσιν, κτερίζουσι,
Τὸ δίκαιον παντὸς ζιτῶν,
Καὶ ζῶσι γιὰ τὴν Πατρίδα.

Τὰ παλληκάρια τὰ καλά τὸν ὄρκον τὸς φυλάττουσι,
Διὰ τὴν Πέσι πολεμῶν,
Καὶ τὴν ζωὴν τὸς δὲν ψιφῶν
Γιὰ τὴν Ἐλευθερίαν.

Τὰ παλληκάρια τὰ καλά δὲν θέλουσι τὰ πρωτεῖα,
Τὴν ἐπιφορὴν τὴν βρωμερῆ,
Τὴν περιπαίζουσι, τὴν μισοῦσι,
Κι ὁμόνοιαν λατρεύουσι.

Τὰ παλληκάρια τὰ καλά ὡσὺν ἀδέρφια ζῶσι
Δὲν ἀπειθεύουσιν τὸς ἀρχηγούς,
Εἰς τὴν εἰρήνην εἰν' ἄρνια,
Σ' τὸν πόλεμον Ἀθοντάρια.

Τὸ παλληκάρια τὰ καλά δὲν σφάζουσι ὅπως λάχνη,
Μόνον τὸς ἐχθρούς πᾶν προσκυνῶν,
Καὶ τὰ ἄρματα παραχωροῦν
Τὸς δείχνουσι εὐσπλαγχνία.

Ὡς τρέξτε ὅλοι μὴ προθυρία,
να καταπιάσασθε μὲ ἀνδρεία
τὸν ἄλυσό μας τὸν τρομερό.

Ἡ Πατρίδα μας τενάζει
μὲ τὰ δάκρυά μας φωνάζει
ἦρθε, λέγει, ἡ σιγή,
Πᾶ θὰ πείσῃ τὰ δεινὰ μας,
τὰ φρικτὰ τὰ βασανὰ μας,
ἡ πληγαὶς καὶ οἱ δαρμοί.

Θὰ λείψῃ οἱ τρόμοι,
οἱ ἄσπλαγχοι φόνοι,
σκότος θὰ χαῖτῃ.

Θὰ λάμψῃ ἡ Σοφία,
καὶ ἡ Εὐνομία
θεὸν νὰ κηρυχθῇ.

Μὴ φοβηθῆτε
ἀλλ' ἐνωθῆτε
μὲ μιὰ καρδιά!

Ὡς φίτατά μας
καὶ γνήσιά μας
καλὰ παιδιὰ!

Δὲν ὀρμάτε;
δὲν χτυπάτε
τὸν ἐχθρόν;

Πᾶ Σὺς σφάζει,
κί ἀτιμάζει
τὸν Σταυρόν;

Ἄλλ' ἐνωθῆτε
Μὲ μιὰ καρδιά.

Ὡς φίλτατά μου
Καὶ γνήσιά μου
Καλὰ παιδιά!

Δὲν ὀρμᾶτε;
Δὲν χτυπᾶτε
Τὸν ἐχθρόν;

Ποῦ σᾶς σφάζει,
Κι' ἀτιμάζει
τὸν σταυρόν;

Τὰ παλληκάρια τὰ καλὰ, ὅταν συνευθυμοῦνε,
Πίνουν μὲ δάκρυα τὸ κρασί
Κι' ὅλοι φωνάζουνε μαζὶ
Ζήτω ἡ εὐνομία.

Τὰ παλληκάρια τὰ καλὰ δὲν κλέφτουν, δὲν ἀρπάζουν
Μόνον τυράννους κυνηγοῦν,
τὸ δίκαιον παντοῦ ζητοῦν
Καὶ ζοῦν γιὰ τὴν πατρίδα.

Τὰ παλληκάρια τὰ καλὰ τὸν ὄρκο τους φυλάγουν,
Διὰ τὴν πίστι πολεμοῦν
Καὶ τὴ ζωὴ τους δὲν ψηφοῦν
Γιὰ τὴν ἐλευθερίαν.

Τὰ παλληκάρια τὰ καλὰ δὲν θέλουν τὰ πρωτεῖα,
τὴν ἔπαρσι τὴν βρωμερὴ
τὴν περιπαίζουν, τὴν μισοῦν.
Κι' ὁμόνοιαν λατρεύουν.

Τὰ παλληκάρια τὰ καλὰ ὡσὰν ἀδέρφια ζοῦνε
Δὲν ἀπειθοῦν στοὺς ἀρχηγούς,
εἰς τὴν εἰρήνη εἰν' ἀρνιά,
Στὸν πόλεμο ληοντάρια.

Τὰ παλληκάρια τὰ καλὰ δὲν σφάζουν ὅπως λάχη,
Μόν' τοὺς ἐχθροὺς ποῦ προσκυνοῦν
καὶ τ' ἄρματα παραχωροῦν
τοὺς δείχνουν εὐσπλαχνιά³.

Ἐκ τῆς ἀχρονολόγητης ἀνώνυμης προκήρυξης ποὺ δίνουμε καὶ σὲ παγομοιό-
τυπο, μᾶς εἶναι γνωστὰ μόνον δυὸ ἀντίτυπα, τὸ ἓνα βρίσκεται στὰ Ἀρχεῖα τοῦ Κρά-
τους στὸ Βουκουρέστι καὶ τὸ ἄλλο στὰ Ἀρχεῖα τοῦ Κράτους στὴ Μόσχα. Τὸ ἐν-
τυπο ἔχει δυὸ φύλλα (τρεῖς σελίδες τυπωμένες). Τὸ σπουδαῖο αὐτὸ γυμνασιότυπο
τὸ ἀντιγράψαμε πρὶν ἀπὸ πολλὰ χρόνια καὶ σκοπεύαμε νὰ τὸ δημοσιεύσουμε στὴ
μελέτη μας γιὰ τὴ Φιλικὴ Ἑταιρεία, ἀλλὰ μᾶς πρόλαβε ὁ καθηγητὴς τοῦ Πανεπι-
στημίου Βουκουρεστίου Emil Virtosu γνωστὸς στοὺς Ἑλληνας ἱστορικοὺς ἀπὸ
τὴ μελέτη του γιὰ τὸ Ρήγα Βελεστινλή. Αὐτὴ τὴ φορά ὁ Ρουμάνος ἱστορικὸς ἀπο-
λείται μὲ τὸ σῶμα τῶν Ἑλλήνων ἐθελοντῶν, ποὺ διοργάνωσε τὸ 1807 ὁ ταγμα-

τάρχης Νικόλαος Παγκάλος με την υποστήριξη του ήγεμόνα της Βλαχίας Κωνσταντίνου Ύψηλάντη.

Ο καθηγητής Vîrtosu κοντά σε μια γνωστή προκήρυξη του Νικολάου Παγκάλου, που σώθηκε σε χειρόγραφο και την δημοσίευσε το 1888 ο έλληνοιστής Κωνσταντίνος Eghiceanu μάς διδαι και το κείμενο της προκήρυξης που παραθέσαμε πιο πάνω. Ο Vîrtosu είναι καλός γνώστης της εποχής του 1821 και δημοσίευσε πολύτιμες μελέτες για τη λαϊκή επανάσταση του Tudor Vladimirescu όπου μιλεί και για τη Φιλική Έταιρία. Αποροϋμε όμως πώς αυτή τη φορά ο Ρουμάνος καθηγητής κατέληξε σε λανθασμένα συμπεράσματα σχετικά με την προκήρυξη που αναφέραμε.

Όπως είδαμε η προκήρυξη δεν έχει χρονολογία, τόπο, υπογραφή και τελειώνει με πατριωτικούς στίχους. Ο Vîrtosu φρονεί, ότι η προκήρυξη τυπώθηκε το 1807, όταν ιδρύθηκε το σώμα του Παγκάλου και δεν δέχεται ότι τυπώθηκε το 1821, όπως δείχνει ο κατάλογος των Άρχείων του Κράτους. Ποιά είναι όμως τα επιχειρήματά του για τη χρονολογία που έδωσε; Ο Ρουμάνος καθηγητής βασίζεται στην ομοιότητα των περιεχομένων των δυο προκηρύξεων, δηλαδή της προκήρυξης του Παγκάλου και της ανώνυμης, και πρό πάντων στην παράγραφο που γίνεται λόγος για τον απελευθερωτικό αγώνα των Σέρβων. Ο Vîrtosu γράφει ότι αυτή η παράγραφος «χρονολογεί με βεβαιότητα την προκήρυξη ότι είναι του έτους 1807». Επίσης σταματά και στις διαφορές που παρουσιάζουν οι δυο προκηρύξεις και παρατηρεί ένδιαφέροντα πράγματα τα όποια όμως δεν θέλει να λάβει υπ' όψη. Ο Ρουμάνος ιστορικός παρατηρεί ότι η δεύτερη προκήρυξη δεν μιλεί για το σώμα των Έλλήνων έθελοντών, αλλά για εξέγερση όλων των βαλκανικών λαών και την απελευθέρωσή τους. Αλλά, μετά από αυτή τη σπουδαία παρατήρηση, φτάνει στο συμπέρασμα, ότι και οι δυο προκηρύξεις «είναι ή έκφραση της ίδιας ιστορικής στιγμής και οι δυο ανήκουν στην εθνική ελληνική κίνηση του ταγματάρχου Νικολάου Παγκάλου, επομένως και οι δυο είναι του 1807» (σελ. 536). Ο Vîrtosu μάλιστα υποστηρίζει κατηγορηματικά, ότι ο συγγραφέας της δεύτερης προκήρυξης είναι ο ίδιος ο Κωνσταντίνος Μάνος, που έγραψε και την πρώτη του 1807, εκτός από τους στίχους, που νομίζει ότι είναι του Ρήγα Βελεστινλή και ότι ο συγγραφέας τους πρόσθεσε στο τέλος. Όστε ο καθηγητής Vîrtosu δεν έχει ούτε μια, μικρή έστω, επιφύλαξη για τη χρονολογία και για την πατρότητα της ανώνυμης προκήρυξης.

Τα επιχειρήματα του Ρουμάνου καθηγητή δε μάς πείθουν. Δεν μπορούμε να δεχτούμε ότι η προκήρυξη είναι του έτους 1807 και όχι του 1821. Οι δυο προκηρύξεις έχουν μερικές ομοιότητες, γιατί μιλοϋν για τυραννία και έλευθερία, αλλά στη βάση τους διαφέρουν ριζικά. Η πρώτη κάνει έκκληση στους Έλληνες να βοηθήσουν το ελληνικό έθελοντικό σώμα που σχηματίστηκε για να πολεμήσει πλάι στους Ρώσους ενάντια στους Τούρκους. Η δεύτερη είναι προκήρυξη επαναστατική, που καλεί τους βαλκανικούς λαούς, Έλληνες, Βλαχομπογδάνους, Βουλγάρους, Άλβανούς, Σέρβους, να πάρουν τα όπλα στο χέρι και ενωμένοι να σηκώσουν τη σημαία της λευτεριάς και της δικαιοσύνης και να όρμησουν κατά των αγρίων και ανάνδρων τυράννων. Η στιγμή αυτή που καλοϋνται όλοι οι λαοί της Χερσονήσου του Αίμου σε εξέγερση δε μπορεί να είναι άλλη, παρά το 1821, όταν ο Άλέξανδρος Ύψηλάντης έδωσε το σύνθημα του κινήματός του. Είναι ακριβώς η εποχή κατά την όποια ο Φιλικός Μαγουήλ Βερνάρδος ο Κρής, ο επίτροπος του ελληνικού τυπογραφείου του Ίασίου, έβαζε σε κυκλοφορία μια συλλογή με πατριωτικά τραγούδια, για την όποια μιλήσαμε άλλοτε διεξοδικά. Κατόπιν οι δυο προκηρύξεις διαφέρουν και στη γλώσσα που είναι γραμμένες. Ο Vîrtosu δεν παρατήρησε, ότι η πρώτη είναι γραμμένη στην καθαρεύουσα και η δεύτερη στη δημοτική. Η ανώνυμη προκήρυξη δεν τυπώθηκε στο Βουκουρέστι, όπως νομίζει ο Vîrtosu αλλά στην πρωτεύουσα της Μολδαβίας, στο ελληνικό τυπογραφείο που διηύθυνε ο Φιλικός Μ. Βερνάρδος. Δεν χωρεί δεύτερη γνώμη, γιατί και τα τυπογραφικά στοιχεία το δείχνουν με το παραπάνω. Μια άπλή σύγκριση, από έκδοτική άποψη, του φυλλάδιου

Ἰσχυρὸν ἔργον ἐποίησας,
καὶ ἡμεῖς ἀντιπροσώπων,
ἐκείνη ἡμεῖς ἐδραστηῖται.

καὶ οἱ ἀντιπροσώπων ἄλλοι
ἐπὶ τῆς ἐκείνης ἐστὶν ἔργον.
καὶ οἱ ἀντιπροσώπων ἐστὶν ἔργον.

ὁμοίως ἐστὶν ἔργον
ἐπὶ τῆς ἐκείνης ἐστὶν ἔργον.
καὶ οἱ ἀντιπροσώπων ἐστὶν ἔργον.

καὶ οἱ ἀντιπροσώπων ἐστὶν ἔργον,
καὶ οἱ ἀντιπροσώπων ἐστὶν ἔργον,
καὶ οἱ ἀντιπροσώπων ἐστὶν ἔργον.

καὶ οἱ ἀντιπροσώπων ἐστὶν ἔργον,
καὶ οἱ ἀντιπροσώπων ἐστὶν ἔργον,
καὶ οἱ ἀντιπροσώπων ἐστὶν ἔργον.

καὶ οἱ ἀντιπροσώπων ἐστὶν ἔργον,
καὶ οἱ ἀντιπροσώπων ἐστὶν ἔργον,
καὶ οἱ ἀντιπροσώπων ἐστὶν ἔργον.

καὶ οἱ ἀντιπροσώπων ἐστὶν ἔργον,
καὶ οἱ ἀντιπροσώπων ἐστὶν ἔργον,
καὶ οἱ ἀντιπροσώπων ἐστὶν ἔργον.

καὶ οἱ ἀντιπροσώπων ἐστὶν ἔργον,
καὶ οἱ ἀντιπροσώπων ἐστὶν ἔργον,
καὶ οἱ ἀντιπροσώπων ἐστὶν ἔργον.

καὶ οἱ ἀντιπροσώπων ἐστὶν ἔργον,
καὶ οἱ ἀντιπροσώπων ἐστὶν ἔργον,
καὶ οἱ ἀντιπροσώπων ἐστὶν ἔργον.

καὶ οἱ ἀντιπροσώπων ἐστὶν ἔργον,
καὶ οἱ ἀντιπροσώπων ἐστὶν ἔργον,
καὶ οἱ ἀντιπροσώπων ἐστὶν ἔργον.

Ἄσματα καὶ ποιήματα διαφόρων μετὴν προκήρυξή μας εἶναι, πιστεύουμε, ἀρκετὴ γιὰ νὰ διαπιστώσουμε ὅτι καὶ ἡ προκήρυξη τυπώθηκε στὸ ἴδιο ἑλληνικὸ τυπογραφεῖο τοῦ Ἰασίου, πού διηύθυνε ὁ Μ. Βερνάρδος καὶ ὄχι σὲ βουκουρεστιάνικο ἢ σὲ τυπογραφεῖο τοῦ ἐκστρατευτικοῦ ρωσικοῦ στρατοῦ, ὅπως ὑποστηρίζει ὁ καθηγητὴς Virtosu. Ἐπίσης καὶ ἓνα ἀκόμη περιστατικὸ ἔρχεται εἰς βοήθειά μας. Ἡ ἀνώνυμη προκήρυξη βρίσκεται στὰ Ἀρχεῖα τῆς Μόσχας στὸν ἴδιον φάκελο, ὅπου βρίσκονται πολλὰ ντοκουμέντα τοῦ 1821. Ὅστε μποροῦμε χωρὶς κανένα δισταγμὸ νὰ ἐγκαταλείψουμε τὸ ἐθελοντικὸ στρατιωτικὸ σῶμα τοῦ Παγκάλου καὶ τὸ ἔτος 1807 πού μετὸς ἐξαιρετικὸ ζῆλο ὑποστήριξε ὁ καθηγητὴς Virtosu καὶ νὰ περάσουμε στὸ 1821, τὸ ἔτος τῆς ἑλληνικῆς ἐπανάστασης, καὶ νὰ δέσουμε σφιχτὰ τὴν προκήρυξη αὐτὴ μετὴ Φιλικὴ Ἑταιρεία, τῆς ὁποίας τὰ 150 χρόνια γιορτάζουμε σήμερα.

Ποιὸς ἔγραψε τὴν ἀνώνυμη αὐτὴ προκήρυξη δὲν ξέρουμε. Ὁ πιθανὸς συντάκτης, κατὰ τὴ γνώμη μας, εἶναι ὁ Μ. Βερνάρδος, πού ἀσχολήθηκε μετὰ σπουδαῖα ζητήματα σχετικὰ μετὴν ἐπανάσταση καὶ ἦταν ἀπὸ τοὺς διανοούμενους Φιλικούς τοῦ Ἰασίου. Καθὼς γνωρίζουμε, αὐτὸς ἔγραψε καὶ δημοσίευσε πατριωτικοὺς στίχους γιὰ νὰ ἐνθαρρύνει καὶ νὰ ἐνθουσιάσει τοὺς πατριῶτες πού πῆραν τὰ δπλα στὸ χέρι καὶ ἐκείνους πού ἦσαν ἔτοιμοι νὰ τὰ πάρουν καὶ νὰ πολεμήσουν τοὺς κατακτητὲς. Καὶ οἱ πατριωτικοὶ στίχοι πού βρίσκονται στὸ τέλος τῆς προκήρυξης δὲν μπορεῖ νὰ εἶναι τοῦ Ρήγα Βελεστινλή, ὅπως ὑποστηρίζει ὁ καθηγητὴς Virtosu παρὰ τοῦ ἴδιου τοῦ Βερνάρδου. Δὲν ξέρουμε ἂν ὁ ἀρχηγὸς τῆς Φιλικῆς Ἑταιρείας Ἀλέξανδρος Ὑψηλάντης γνώρισε τὸ περιεχόμενον τῆς προκήρυξης προτοῦ δημοσιευθεῖ, ὅπως καὶ ἂν ἔχει ὅμως τὸ ζήτημα, θὰ ἐπικρότησε μετὰ χαρὰ τὰ γραφόμενα τοῦ Φιλικοῦ Βερνάρδου, γιατί ὁ σκοπὸς του δὲν ἦταν ἄλλος, παρὰ νὰ πληθαίνουν οἱ τάξεις τῶν Φιλικῶν καὶ νὰ ξαπλωθεῖ τὸ ἀπελευθερωτικὸ κίνημα τοῦ Ὑψηλάντη, πού μόλις εἶχε ἀρχίσει, καὶ στοὺς βαλκανικοὺς λαούς, ὅπως τὸ ἐπιζητοῦσε καὶ ἐκεῖνος.

Ἡ ἀνώνυμη προκήρυξη, πού ὁ Βερνάρδος ὡς φαίνεται τὴν εἶχε τυπωμένη καὶ τὴν διένειμε ὅταν εἰσῆλθε ὁ Ὑψηλάντης στὴ Μολδαβία, εἶναι τὸ πρῶτον γνωστὸ τυπωμένον ντοκουμέντον τῆς Φιλικῆς Ἑταιρείας στὸ ὁποῖον γίνεται καθαρὰ ἔκκλησις σὲ βαλκανικὴ συνεργασία γιὰ τὴν ἀποτίναξιν τοῦ καταπιεστικοῦ ζυγοῦ, κάτω ἀπὸ τὸν ὁποῖον ὑπέφεραν ὅλοι οἱ βαλκανικοὶ λαοί. Στὴν προκήρυξιν γίνεται λόγος γιὰ τὴ δύσκολη κατάστασις πού βρίσκονταν οἱ Ἕλληνες καὶ οἱ ἄλλοι λαοὶ τῆς Χερσονήσου τοῦ Αἴμου. Γι' αὐτὸ καλεῖ τοὺς Ἕλληνες, τοὺς ἀνδρείους Βλαχαιοποδοῦνους, τοὺς γενναίους καὶ σταθεροὺς Βουλγάρους καὶ τοὺς ἐξακουσμένους Ἀλβανούς νὰ πάρουν παράδειγμα ἀπὸ τοὺς περίφημους γείτονας Σέρβους, οἱ ὁποῖοι πολέμησαν μετὰ ἀνδρείαν ἐναντία στοὺς τυράννους καὶ ἐχθροὺς τῆς χριστιανοσύνης «καὶ μετ' ὀλίγον, ἂν δὲν θελήσουν νὰ γελασθοῦν, θὰ συναριθμηθοῦν μετὰ τὰ ἐλεύθερα ἔθνη». Ἐδῶ ἡ προκήρυξις κάνει ὑπαινικτὸν στὴν δισταχτικὴν στάσιν τοῦ Μίλος Ὀμπρένοβιτς ὁ ὁποῖος ἔδειχνε μὲν συμπάθειαν πρὸς τὸν ἀπελευθερωτικὸν ἀγῶνα τῆς Φιλικῆς Ἑταιρείας, ἀλλὰ ταυτόχρονα προσπαθοῦσε νὰ κερδίσει τὴν εὐνοίαν τῶν Τούρκων καὶ τὴν ἀνεξαρτησίαν τῆς Σερβίας χωρὶς πόλεμον καὶ ἔτσι νὰ στερεωθεῖ στὸ θρόνον τῆς χώρας του. Ἡ προκήρυξις καλεῖ ὅλους τοὺς βαλκανικοὺς λαοὺς νὰ ἐνωθοῦν καὶ νὰ ὀρκιστοῦν τὸν ἀφανισμόν τῆς τυραννίας καὶ τὸν ὄλεθρον τῶν τυράννων, γιὰ νὰ μὴ ὀλέπουν πιά τοὺς καρποὺς τῶν κόπων τους, τὰ σπύτια, τ' ἀμπέλια, τὰ χωράφια καὶ ὅλα τους τὰ ὑπάρχοντα καὶ αὐτὴ τὴ ζωὴν τους εἰς τὴν ἐξουσίαν τῶν αἰμοδόρων Ὀθωμανῶν. Ζητάει νὰ καταβάλλει ὁ καθεὶς ὅλες τὰς δυνάμεις του καὶ νὰ προσφέρει ὄχι μόνον τὸ αἷμα του, ἀλλὰ καὶ χρήματα, γιὰ νὰ ἐπιτύχει ὁ σκοπός. Οἱ δὲ πατριωτικοὶ στίχοι, πού κλείνουν τὴν προκήρυξιν, μιλοῦν γενικὰ γιὰ τυραννίαν, δουλείαν, ἐλευθερίαν, πατρίδα καὶ εὐνομίαν, χωρὶς νὰ κάμουν ὅμως κανένα λόγον γιὰ τὴν Ἑλλάδα. Οἱ τελευταῖοι στίχοι ἀναφέρονται στὰ παλληκάρια πού πολεμοῦν τοὺς τυράννους. Οἱ πατριῶτες αὐτοὶ ζοῦν σὰν ἀδέρφια, ἀκούουν τοὺς ἀρχηγούς τους, φυλάττουν τὸν ὄρκον τους καὶ πολεμοῦν γιὰ τὴν ἐλευθερίαν, δὲν κλέβουν, δὲν ἀρπάζουν, δὲν κατατρέχουν τοὺς ἀνθρώπους, παρὰ μόνον τοὺς τυράννους καὶ δείχνουν

εὐσπλαχνία στοὺς ἐχθροὺς ποὺ προσκυνοῦν καὶ τ' ἄρματα παραχωροῦν.

Ἡ ἐκκλήση τῆς Φιλικῆς Ἑταιρίας γιὰ συνεργασία εἶχε μεγάλη ἀπήχηση ἀνάμεσα στοὺς βαλκανικοὺς λαοὺς καὶ πολλοὶ πατριῶτες ἀπὸ τὶς βαλκανικὲς χῶρες, ὅπως εἶναι γνωστὸν, πολέμησαν μὲ μεγάλο ἥρωισμό δίπλα στοὺς Ἕλληνας καὶ διακρίθηκαν σὲ διάφορες μάχες.

Ἐπειδὴ μιλήσαμε γιὰ τὶς σχέσεις τῆς Φιλικῆς Ἑταιρίας μὲ τοὺς βαλκανικοὺς λαοὺς, ἃς ἀσχοληθοῦμε λίγο καὶ μὲ μιὰν ἄλλη ἄγνωστη προκήρυξη καὶ μερικοὺς πατριωτικοὺς στίχους ποὺ κυκλοφόρησαν στὴν ἐποχὴ τῆς ἐπανάστασης, ὅπου γίνεται πάλι λόγος γιὰ τοὺς συμμάχους τῶν Ἑλλήνων, τοὺς Βλάχους, Σέρβους, Βουλγάρους καὶ Ἀλβανούς.

Ἡ προκήρυξη εἶναι γραμμένη ἀπὸ τὸν γνωστὸ Φιλικὸ Κωνσταντῖνο Πεντεδέκα καὶ ἔχει ὡς ἑξῆς:

Ἄδελφοὶ φιλογενεῖς Χριστιανοί!

Ὅλον τὸ χριστιανικὸν γένος πρὸ τόσων αἰῶνων ἐπιθυμεῖ νὰ λυτρωθῶμεν ἀπὸ τὸν ἀνυπόφορον ζυγὸν τῶν Ὀθωμανῶν καὶ τώρα ἐσχάτως ἀπανταχόθεν πολλοὶ ἀδελφοὶ ἠγέρθησαν καὶ μάχονται ὑπὲρ τῆς ἐλευθερίας των, ὡς καὶ Τοῦρκοι τῆς Ἡπείρου καὶ ἄλλων μερῶν βαπτισθέντες συνενώθησαν. Μόνον ἐδῶ ὅπου ἠγέρθη μίαν φορὰν ὁ τίμιος σταυρὸς καὶ κατεπατήθη ἢ ἡμισέλινος, τὰ περιστατικὰ καὶ αἱ ραδιουργίαι τινῶν μισοκόλων καὶ ἀφιλογενῶν ἠμπόρεσαν πρὸς καιρὸν νὰ εἰσάξουν τὴν δεσποτείαν τῶν Ἀγαρηνῶν, καὶ ἐκ τούτου νὰ προέλθουν τόσαι καὶ τόσαι ταραχαί, φόβοι καὶ ὑποψίαι ἀθεμελίωτοι καὶ μετοικήσεις. Ταῦτα δὲ πάντα, ἀδελφοί, ὑπεφέραμεν ἐν διαστήματι σχεδὸν ἐνὸς μηνὸς ἀναμένοντες, κατὰ τὴν ὑπόσχεσιν τῶν προυχόντων, μετρίασιν τῶν καταδρομῶν, ἀλλ' εἰς μάτην. Διότι πεισματικῶς τὰ δεινὰ ἡμέρα τῆ ἡμέρα ἐπολλαπλασιάζονταν καὶ δὲν ἐβλέπομεν ἄλλο, παρὰ συχνὰς πόστας καὶ δεπουτατζιόνας διὰ τὰ κάτω μέρη καὶ τὴν Ἰμπραῖλαν, ὅποιθεν διεδίδοντο φῆμαι καθὼς ἀπὸ τὰ γράμματα, καὶ ἀπεδείχθη ὅτι δῆθεν Τοῦρκοι ἔρχονται, μᾶς τοὺς κατήντησαν καὶ εἰς τὸ Μπόρδε' καὶ Ἀζούτε'. Αὐτά, ἀδελφοὶ χριστιανοί, εἶναι τὰ αἷτια διὰ τὰ ὁποῖα ἔγινεν ἀπὸ τὴν Ἑταιρίαν μας τὸ χθεσινὸν κίνημα, οὐχὶ δὲ κανένας κακὸς καὶ ἐπιβλαβὴς σκοπός, τὸν ὁποῖον πολλοὶ μισόκαλοι ἠμποροῦν νὰ μᾶς προσάψωσι. Καὶ διὰ τοῦτο εἰδοποιοῦμεν τοὺς φιλοχρίστους καὶ φιλογενεῖς ἀδελφούς: Γραικοὺς, Σέρβους καὶ Βουλγάρους, καθὼς καὶ ὄλους τοὺς ἐντοπίους νὰ μὴν ἔχωσι οὐδεμίαν ὑποψίαν καὶ νὰ θεωρῶσι τὰς ὑποθέσεις καὶ τὸ νεγότηζον' των ἀταράχως καὶ ἀφόβως, διότι ἡμεῖς τοὺς φιλογενεῖς καὶ φιλοπάτριδας ὄχι μόνον ἀγαπῶμεν, ἀλλὰ καὶ μὲ σέβας ἐναγκαλιζόμεθα. Τοὺς μισοκόλους ὅμως καὶ ἀφιλοπάτριδας μόνον καταφρονοῦμεν, χωρὶς νὰ καταδεχθῶμεν νὰ τοὺς βλάψωμεν.

Διὰ τὸ νὰ ὑπάρχη ὁμως μία φατρία ἐντοπίων, φρονούντων ἐναντία τῶν ἐθνικῶν δικαιωμάτων μας, εἰδοποιοῦμεν τοὺς συναδέλφους μας Γραικοσερβοβουλγάρους καὶ ὄλους τοὺς φιλοπάτριδες, νὰ εἶναι πάντοτε ἄγρυπνοι, περιοργαζόμενοι τὰ κινήματα καὶ τοὺς σκοποὺς τῶν καταδιωκτῶν ἐναντίον μας.

Ἐν τῷ Στρατοπέδῳ Ἰασίου

τῆ 27 Ἀπριλίου 1821

Ἀρχηγὸς τοῦ ἐν Ἰασίῳ Ἑλληνικοῦ
στρατοῦ

Κ. Πεντεδέκας

Ἡ προκήρυξη τοῦ Κ. Πεντεδέκα, καθὼς γνωρίζω, εἶναι ἄγνωστη τόσο στοὺς Ἕλληνας ὅσο καὶ στοὺς Ρουμάνους ἱστορικοὺς. Τὸ μόνον ἀντίτυπο ποὺ σώθηκε θρίσκειται σήμερα στὰ πλοῦσια Ἀρχεῖα τῆς Μόσχας. Τὸ κείμενο ποὺ δόσαμε πρὶν ἄνω πᾶνω εἶναι τυπωμένο σ' ἓνα μονόφυλλο μὲ τὰ ἴδια τυπογραφικὰ στοιχεῖα, ὅπως καὶ ἡ ἀνώνυμη προκήρυξη, καὶ δὲν ὑπάρχει ἀμφιβολία ὅτι τυπώθηκε στὸ ἑλληνικὸ τυπογραφεῖο τοῦ Ἰασίου.

Ὁ Κωνστ. Πεντεδέκας πού ὑπογράφει τήν προκήρυξη ἦταν παλιό μέλος τῆς Φιλικῆς Ἐταιρίας καί ἔδρασε τόσο στή Ρωσία ὅσο καί στή Μολδοβλαχία καί όταν ὁ Ἀλέξανδρος Ὑψηλάντης πέρασε ἀπό τή Μολδαβία στή Βλαχία μέ τὰ στρατεύματά του, ἀφησε αὐτόν ὡς ἀρχηγό τοῦ ἑλληνικοῦ στρατοῦ στή Μολδαβία. Δυστυχῶς, ὅμως ὁ Πεντεδέκας ὁ ὁποῖος ἦταν ἔμπορας, μέ ὀλίγη μάθηση, δέν εἶχε τὰ προσόντα γιά μιᾶ τέτοια ὑψηλή θέση καί δέν ἦταν τὸ κατάλληλο πρόσωπο. Ὁ Πεντεδέκας δέν κατόρθωσε νά κρατήσει τήν πειθαρχία στόν ἑλληνικό στρατό καί μερικοί ἀπό τοὺς στρατιῶτες του, λησμονώντας τὸν πατριωτικό σκοπὸ τῆς Φιλικῆς Ἐταιρίας καί τὸν ὄρκο πού ἔδωσαν ἀσχολήθηκαν μέ διάφορες λεηλασίες, οἱ ὁποῖες βέβαια προξένησαν μεγάλες δυσარέσκειες στοὺς βογιάρηδες καί χωρικούς Μολδαβούς καί ἔτσι ἄρχισαν οἱ πρῶτες ἐχθρότητες μεταξὺ ἐντοπίων καί Φιλικῶν. Ἄν οἱ στρατιῶτες τοῦ Πεντεδέκα συμπεριφέρονταν καλύτερα πρὸς τοὺς ἐντοπίους, βέβαια, αὐτοὶ θὰ συνεργάζονταν μέ τοὺς Φιλικούς, γιὰτὶ μισοῦσαν τοὺς Τούρκους, καί δέν θὰ πλησίαζαν τὴ φατρία ἐκείνη γιά τὴν ὁποία μιλεῖ στήν προκήρυξή του καί εἰδοποιεῖ τοὺς συναδέλφους του «Γραικοσερβοβουλγάρους καί ὄλους τοὺς φιλοπάτριδες νά εἶναι πάντοτε ἀγρυπνοί, περιεργαζόμενοι τὰ κινήματα καί τοὺς σκοποὺς τῶν καταδιωκτῶν» τῆς Ἐταιρίας.

Ὁ ἀρχηγὸς τοῦ ἑλληνικοῦ στρατοῦ θέλει, ὅπως φαίνεται ἀπὸ τὰ γραφόμενά του στήν προκήρυξη, νά κερδίσει τὴν εὐνοία ὄχι μόνο τῶν Μολδαβῶν, ἀλλὰ καί τῶν Γραικῶν, Σέρβων καί Βουλγάρων πού ζοῦσαν στή Μολδαβία καί γι' αὐτὸ τοὺς διαβεβαιώνει ὅτι οἱ Φιλικοὶ δέν ἔχουν κανένα κακὸ σκοπὸ καί νά μὴν ἔχουν «οὐδεμίαν ὑποψίαν καί νά θεωρῶσι τὰς ὑποθέσεις καί τὸ νεγότερον των ἀταράχως καί ἀφόδως», διότι οἱ Φιλικοὶ ὄχι μόνον «ἀγαποῦν τοὺς φιλογενεῖς καί φιλοπάτριδες, ἀλλὰ καί μέ σέβας ἀναγκαλίζονται».

Ἡ προκήρυξη τοῦ Πεντεδέκα εἶναι, καθὼς γνωρίζουμε, τὸ μόνο ἑλληνικὸ ντοκουμέντο πὸ ὁποῖο γίνεται λόγος γιά τὴ φατρία τῶν ἐντοπίων πού ἐργαζόταν ἐναντία στή Φιλική Ἐταιρία καί ἀξίζει νά γίνει γνωστό.

Ἄς περάσουμε τώρα στοὺς πατριωτικοὺς στίχους καί ἄς δοῦμε πῶς τραγούδησε ὁ ἀνώνυμος ποιητὴς τὴν συνεργασία τῶν βαλκανικῶν λαῶν στόν ἀπελευθερωτικὸν ἀγώνα. Τὸ σύντομο στιχούργημα πού εἶναι γεμάτο πατριωτισμὸ ἔχει ὡς ἐξῆς:

Ἄνδρες Ἕλληνες γενναῖοι,
ἥρωες ἀνδρειωμένοι,
τέκνα τῶν Σλαβιατῶν.

Καί οἱ σύμμαχοι οἱ ἄλλοι
Βλάχοι, Σέρβοι καί Βουλγάροι
μετὰ τῶν Ἀλβανῶν.

Ὅπου ὁ σταυρὸς ἐνώνει
καί ἡ πίστις στεφανώνει
μεταξὺ μας στερεῶς.

Μέ τὸ στέμμα τῆς θρησκείας
τῆς καθολικῆς καί θείας
πανταχῶθεν εὐσεβῶς.

Δεῦτε φίλοι, φιληθῶμεν
στό σπαθὶ νά ὀρκωθῶμεν
μέ τὸν πατριωτισμόν^ο.

Ὅλοι, ὄλοι νά χαθῶμεν

εἰς τὴν μάχην νὰ ριφθῶμεν
κατὰ τῶν Ἀγαρινῶν.

Μὰ τὴν πίστιν, μὰ πατρίδα,
μὰ τὴν εἰς θεὸν ἐλπίδα,
ὅπου σῶζω στερεῶς.

Μὰ τὸ αἷμα τῶν προγόνων
τὸ ἐκ παλαιῶν αἰώνων
ἐκχυνόμενον ὠμῶς,

Τὴν ρουφαίαν μου γυμνῶνω
εἰς τὴν θήκην δὲν τὴν χώνω
ἕως νὰ ἐξαλειφθῇ

Πᾶν τὸ γένος τῶν τυράννων
τῶν ἀθέων Μουσουλμάνων
παντελῶς νὰ μὴ φανῇ¹.

Τοὺς παραπάνω στίχους τοὺς ἀπαντῶμεν σὲ δυὸ χειρόγραφους κώδικες, ποὺ φαίνεται νὰ γράφηκαν στὴν ἐποχὴ τῆς ἐπανάστασης. Ὁ ἓνας βρίσκεται στὴ Βιβλιοθήκη τῆς Ρουμανικῆς Ἀκαδημίας καὶ ὁ ἄλλος στὰ Ἀρχεῖα τοῦ Κράτους στὸ Βουκουρέστι.

Οἱ δυὸ χειρόγραφοι κώδικες διαφέρουν πολὺ στὸ σχῆμα τους. Ὁ κώδικας τῆς Ἀκαδημίας ἔχει πολὺ μικρὸ σχῆμα, 6 X 10 ἐκ. μ., πράγμα ποὺ δείχνει, ὅτι ἡ συλλογὴ αὐτὴ ἦταν τῆς τσέπης, ὅπως ἀπαντοῦμε καὶ σήμερα μικρὰ λεξικά αὐτοῦ τοῦ σχήματος. Ἡ ἀρχὴ τοῦ κώδικα λείπει, ὅπως φαίνεται ἀπὸ τὴν παλαιὰ σελιδοποίηση, καὶ δυστυχῶς δὲν ἔχουμε ὀλόκληρη τὴ συλλογὴ τῶν πατριωτικῶν τραγουδιῶν, κοντὰ στὰ ὅποια εἰσκόνο: καὶ μερικὰ ἐρωτικὰ τραγούδια.

Ὁ δεῦτερος κώδικας ἔχει σχῆμα κάπως ἀσυνήθιστο, 11 X 35 ἐκ. μ., τὸ ὅποιο συναντοῦμε σὲ πρόχειρα κατάστιχα ἐμπόρων καὶ ἴσως ὁ ἀντιγραφέας νὰ ἦταν ἓνας ἀπὸ τοὺς πατριῶτες ἐμπόρους τῆς ἐποχῆς ἐκείνης ποὺ ἐβούθησαν τὴν ἐπανάσταση. Τὰ δυὸ διάφορα σχήματα τῶν κωδίκων μᾶς δείχνουν πολὺ καλὰ τὸ σκοπὸ γιὰ τὸν ὅποιο ἀντιγράφησαν. Ὁ πρῶτος ἀντιγραφέας, ἀντέγραψε τοὺς στίχους σὲ μικρὸ κώδικα, νὰ τὸν ἔχει πάντα μαζί του καὶ νὰ τραγουδᾷ τοὺς στίχους ὅποτε θέλει. Ὁ δεῦτερος ἀντιγραφέας ἀντέγραψε τὰ τραγούδια γιὰ νὰ τὰ ἔχει στὴ βιβλιοθήκη του καὶ ὄχι γιὰ κάποιο ἄλλο σκοπὸ. Ὁ πρῶτος κώδικας εἶναι καλογραμμένος ἀπὸ ἓνα μόνο χέρι, μὲ ἓνα προσεχτικὸ γράψιμο, ὁ δεῦτερος εἶναι κακογραμμένος, καὶ ἐδῶ συναντοῦμε μάλιστα δυὸ διαφορετικούς γραφικούς χαρακτήρες.

Οἱ δυὸ κώδικες περιέχουν δυὸ παραλλαγές, ἡ δεῦτερη, δηλαδὴ τῶν Ἀρχείων τοῦ Κράτους, κοντὰ σ' ἄλλες μικρὲς διαφορὲς ἔχει καὶ μιὰ στροφή περισσότερη, ἀντὶ 27 συναντοῦμε 30 στίχους, τοὺς ὁποίους δόσαμε πιὸ πάνω.

Ἡ μεγαλύτερη ὅμως διαφορὰ ποὺ παρουσιάζει ὁ δεῦτερος κώδικας εἶναι ὅτι δὲν περιέχει μόνο πατριωτικὰ ποιήματα ἀλλὰ καὶ μιὰ ἔκκληση σὲ πεζό, γεμάτη πατριωτισμό. Ἡ ἔκκληση βρίσκεται στὴν ἀρχὴ τοῦ κώδικα καὶ δὲν ξέρουμε ποίος εἶναι ὁ ἀνώνυμος συγγραφέας τῆς, μᾶς λέγει μόνο κάπου ὅτι ἡ οἰκογένειά του ὑπέφερε πάρα πολὺ ἀπὸ τὴν τυραννία: «Ὁ μακαρίτης πατήρ μου, τρεῖς ἀδελφοὶ τοῦ πατρός μου, τέσσαρες ἀδελφοὶ μου, τέσσαρες ἐξάδελφοι, ἀνεψιοί, ἄλλοι συγγενεῖς πορροτέρω, πάσα ἡ γενεά μου ἔγινε παρανάλωμα τυραννίας, οἱ μὲν ἀποθανόντες ἀπὸ πανώλην, οἱ δὲ κατασφαγέντες ἀπὸ τὸ ξίφος τῶν Γιανιτζάρων».

Ὁ ἀνώνυμος συγγραφέας εἶναι πολὺ χαρούμενος ποὺ ἡ ἐπανάσταση ἀρχισε καὶ οἱ διανοούμενοι μποροῦν νὰ μεταχειριστοῦν ἐλεύθερα τὸν κάλαμό τους καὶ γι' αὐτὸ γράφει στὴν ἀρχὴ τῆς ἔκκλησής του: «Λοιπὸν τολμᾷ ἤδη καὶ ἐκ τοῦ φανεροῦ νὰ προκύψῃ εἰς τὸ φῶς τῶν πεπαιδευμένων ὁ κάλαμος. Καὶ λαβῶν ἀπροσποίητον

παρρησίαν, κινείται οὐχί ὡς πρότερον ἐν αἰνίγματι, μήτε ἰσχυρόντι ὡς ἐκ προσω-
πέου ὑποφωγῶν, πειρώμενος πολλαχῶς νὰ ὑποκρύψῃ τὴν ἀλήθειαν πανταχοῦ διὰ
τὸν φόβον τῶν ὄντων τῆς ἀληθείας ἐχθρῶν, ἀλλ' ἤδη τῆς φωνῆς τῆς πατρίδος
καλούσης τρανῶς, τίς ἀγορεύειν βούλεται. Ἀναπηδᾷ εἰς τὸ εἶμα, ἀνυψεῖ τὴν φω-
νὴν, λαλεῖ παρρησία καὶ κινεῖ τοὺς ἑαυτοῦ πολίτας πρὸς τὰ συμφέροντα τῆς πα-
τρίδος ἀφόδως». Καὶ ὁ συγγραφέας ἀναφωνεῖ: «Ὁ τῆς μεγάλης τῶν πραγμάτων
μεταβολῆς! ὦ τῆς θείας πρὸς τὸ γένος τῶν χριστιανῶν εὐεργεσίας καὶ τῆς τῶν
νέων Ἑλλήνων ἀνδρείας καὶ εὐτολμίας!»

Ὁ ἀνώνυμος συγγραφέας καλεῖ ὅλους τοὺς Ἕλληνας νὰ βοηθήσουν τὸν ἀπε-
λευθερωτικὸν ἀγῶνα πού μόνις εἶχε ἀρχίσει. Ἴδου τί γράφει: «Ἐπειδὴ λοιπὸν
πεπλήρωται ἡδοῦ ἡ προθεσμία τῆς τυραννίας καὶ ἡμεῖς ἀποδωθέντες ἀνεπηδήσαμεν
ἐν τῆς πάλης τὸ στάδιον, τῆς ὁποίας τὰ ἄθλα πρόκεινται, ἐὰν μὲν νικήσωμεν, ἡ
ἐλευθερία, ἐὰν δὲ ἀποτύχωμεν, ὁ μέγιστος κίνδυνος καὶ ἡ ὀλόκληρος τοῦ γένους
παντὸς ἐξουθένωσις, πρέπει νὰ ἀναδεχθῶμεν τὸν ἀγῶνα τοῦτον μετὰ προθυμίας καὶ
λελογισμένως, ἕνα σκοπὸν, ἕν μόνον ἔχοντες τέλος, ἡ κατορθώσαντες νὰ ἀναλάβω-
μεν τὴν ἐλευθερίαν, ἡ ἀποτυχόντες νὰ ἐνταφιασθῶμεν εἰς τὰ αἵματά μας. Καθότι
εἰς τὸν φωτισμὸν τοῦ παρόντος αἰῶνος ἐπεδάρυεν τοσοῦτον μᾶλλον τὸ πάθος, ὥστε
μήτε αἱ ψυχαὶ ἡμῶν ὑποφέρουσι πλέον τὸν ἀνδραποδισμὸν τῶν τυράννων, μήτε ὁ
τράχηλος ἄνωθεν τὸν ζυγόν, μήτε κάτωθεν τὰς ἀλύσεις οἱ πόδες».

Καὶ ὁ Ἕλληνας πατριώτης συνεχίζει: «Χωρεῖτε λοιπὸν, ὦ ἄνδρες Ἕλληνας
ἀνδρείοι ἀνδρείων γονέων ἀπόγονοι, χωρεῖτε εἰς τὴν ἐλευθερίαν, διέλθετε διὰ τῶν
ἐχθρῶν τῆς πίστεως ξιφοφόροι θεοὶ καὶ ἀριστερά, εἰς μὲν ἑκατὸν καὶ οἱ ἑκατὸν
μυρίους ἐν δυνάμει τοῦ Θεοῦ κατακόπτοντες καὶ μηδεὶς Ἕλληνας ὧν ἀμφιβαλλέται
ὅτι ἡ νίκη ἔσται μεθ' ἡμῶν».

Πρὸ κάτω ὁ συγγραφέας δείχνει ὅτι οἱ Ἕλληνας πατριῶτες ἔχουν πρῶτον
χρέος νὰ ἀφήσουν κατὰ μέρος τὰ πάθη τους καὶ σὺς τάξεις τους νὰ κυριαρχεῖ
μόνον ἡ ὁμόνοια. Δεύτερον, νὰ ἀκούουν τοὺς ἀρχηγούς τους. Τρίτον, νὰ προσφέρουν
τὴν περιουσίαν τους γιὰ τίς ἀνάγκας τῆς πατρίδος γιατί «ὁ προκείμενος ἀγῶν εἶναι
μέγας καὶ ἐπικίνδυνος. Καὶ ἂν κατορθωθῇ, πάσα ἡμῶν ἡ περιουσία δὲν εἶναι αὐ-
τοῦ παντελῶς ἀνταξία; Ἐὰν ὁμως προσκώψωμεν τί, πάντα ἐκεῖνα γίνονται μάταια
καὶ λάφυρα τῶν τυράννων μὲ τὸν κίνδυνον καὶ αὐτῆς τῆς ὑπάρξεως τῶν ἐχόντων.
Οὕτω λοιπὸν τοῦ πράγματος ἔχοντος πρέπει νὰ συνεισφέρωμεν ἀφ' ὧν ἔχει ἕκα-
στος, ἂν μὲν εἶναι χρεία πολλῶν, πολλὰ ἂν δὲ ὀλίγων, ὀλίγα». Τέταρτον, ὁ συγγρα-
φέας ζητᾷ τὴν καταφρόνησιν τῶν κινδύνων. Καὶ ἐδῶ μιλεῖ καθαρὰ καὶ γιὰ τοὺς
συμμάχους τῶν Ἑλλήνων, τοὺς Βλάχους, Μολδαβούς, Σέρβους, Βουλγάρους καὶ
Ἀλβανούς. Ἡ καταφρόνησις τῶν κινδύνων, ὅπως λέγει ὁ συγγραφέας, «ἔχει διπλὴν
τὴν ὠφέλειαν, τὴν τε ἐκδοσιν τοῦ μεγάλου τούτου ἐπιχειρήματος καὶ τὴν οἰκονο-
μίαν τοῦ αἵματος. Ἐκεῖνο μὲν ἐπειδὴ οἱ φιλόψυχοι ποτὲ δὲν κατώρθωσαν τί ἄξιον
πρὸς ἐλευθερίαν, ἀλλ' ἐν τῷ ἀποφεύγειν πανταχοῦ τοὺς κινδύνους, ὑπέπεσον εἰς
δουλείαν».

Ὁ συγγραφέας ἐξηγεῖ παρακάτω, ὅτι όταν μιλεῖ γιὰ Ἕλληνας ἐννοεῖ καὶ τοὺς
συμμάχους αὐτῶν: «Ναί, ὦ ἄνδρες Ἕλληνας (Ἕλληνας δὲ λέγω ἐνταῦθα οὐ μόνον
αὐτοὺς τούτους τοὺς γεννηθέντας εἰς τὴν Ἑλλάδα, ἀλλὰ καὶ πάντας τοὺς ἀγα-
θοὺς αὐτῶν συμμάχους, τοὺς τὸν ἱερὸν καὶ δίκαιον τοῦτον κίνδυνον ἀραμένους (σὶκ)
μετὰ τῶν Ἑλλήνων Βλάχους, Μολδαβούς, Σέρβους, Βουλγάρους, Ἀλβανούς καὶ
ἄλλους ἄλλους θρησκεία καὶ γλώσσα καὶ προαίρησις ἠγνώσε μετ' ἐκείνων πρὸς ἐλευ-
θερίαν) ναί, ὦ ἄνδρες σύμμαχοι, ἐπειδὴ ἀνερρίψαμεν ἅπασι τὸν κῦβον τῆς τύχης
ἡμῶν, πρέπει νὰ δείξωμεν καὶ τὰ βουλευμάτα τοῖς φρονήμασιν ὅμοια καὶ τὰ ἔργα
τῶν βουλευμάτων ἀκόλουθα. Καὶ τὰ μὲν σώματα ἡμῶν ὡς ἀλλότρια ἔχοντες, τὰ
δὲ ψυχὰς ἠνωμένας εἰς μίαν, μίαν καὶ σωτηρίαν καὶ εὐτυχίαν νὰ στοχαζώμεθα
Ἡ νικήσαντες νὰ ἀναλάβωμεν τὴν ἐλευθερίαν, ἡ τουναντίον νὰ ἀποθάνωμεν μετὰ
δόξης μαχόμενοι».

Ὁ συγγραφέας κατακρίνει ἐκείνους πού ἀπὸ φόβο δὲν ἤθελαν τὴν ἐπανάστασιν
καὶ μεταξὺ ἄλλων γράφει: «Λέγουσι δὲ τινὲς ὅτι τὸ ἐπιχείρημα τοῦτο εἶναι τοῦ

τηρόν και πολύ και φόδος μήπως άποτυχία τις φέρη ζημίαν χείρονα τής πρώτης
ς τὸ γένος. Εἰς ἐμέ δμως οἱ λόγοι τῶν τοιούτων δέν φαίνονται λόγοι ἀρμόζοντες
ς τὰ πνεύματα καί φρονήματα τῶν Ἑλλήνων, ἀλλ' ὡς λόγοι δειλῶν και κατε-
τοημένων, ἢ ἀνθρώπων ἐχθρῶν τής κοινῆς ἐλευθερίας και εὐδαιμονίας».

Ἡ ἀνώνυμη ἐκκλησιή κλείνει μέ μερικά πατριωτικά ποιήματα στην ἀρχή τῶν
ποιῶν βρίσκονται οἱ στίχοι πού παραθέσαμε πιό πάνω.

Ὁ ἀνώνυμος συγγραφέας φαίνεται νά εἶναι ὁ ἴδιος μέ τόν ἀνώνυμο ποιητή
πού ἔγραψε τούς στίχους γιά νά καλέσει τούς συμμάχους τῶν Ἑλλήνων σέ συνερ-
ασία.

Στις ἐδῶ βιβλιοθήκες, καθῶς και στην Ἑλλάδα βρίσκονται ἀρκετά χειρόγραφα
γτίγραφα μέ πατριωτικά τραγούδια πού κυκλοφοροῦσαν ἀπό χέρι σέ χέρι, ἀλλά
έν ξέρουμε ἀν ἡ ἔρευνα βρῆκε και ἄλλους παρόμοιους στίχους, στοὺς ὁποίους νά
αλοῦνται οἱ βαλκανικοὶ λαοὶ σέ συνεργασία μέ τούς Φιλικούς.

Οἱ δύο προκηρύξεις, καθῶς και τὸ πατριωτικό στιχούργημα, πού γίνονται σή-
ερα γιά πρώτη φορά γνωστά στην ἑλληνική ιστοριογραφία μέ τήν εὐκαιρία τοῦ
εορτασμοῦ τῶν 150 χρόνων τής Φιλικῆς Ἐταιρίας, εἶναι σπουδαῖα ντοκουμέντα
πού φαερώνουν τούς ιστορικούς δεσμούς και κοινούς ἀγῶνες, καθῶς και τήν συνερ-
ασία τῶν βαλκανικῶν λαῶν γιά τήν ἀποτίναξη τοῦ τούρκικου ζυγοῦ και τήν ἀπό-
τηση τής λευτεριάς.

Οἱ ἀπόγονοι τῶν ἀγωνιστῶν τοῦ 1821 δέν παύουν και σήμερα νά ἐργάζονται
ιά τή σύσφιξη τῶν σχέσεων και γιά μιὰ στενή συνεργασία ὄλων τῶν βαλκανικῶν
αῶν.

Βουκουρέστι, 10 Ἰουλίου 1964

Η Μ Ε Ι Ω Σ Ε Ι Σ

1. Ἰωάννης Φιλήμων: «Δοκίμιον ἱστορικὸν περὶ τῆς ἑλληνικῆς ἐπαναστάσεως», Ἀθήναι,
859, I, σελ. 257.

2. Γιά τή δράση τής Φιλικῆς Ἐταιρίας στή Μολδοβλαχία ἐτοιμάσαμε μιὰ μελέτη, τήν
ποία ὁμως δυστυχῶς δέν δυναίμεθα νά τήν τελειώσουμε τώρα μέ τήν εὐκαιρία τοῦ εορτασμοῦ
ιά τὰ 150 χρόνια τής Φιλικῆς Ἐταιρίας.

3. Δημοσιεύουμε τὸ κείμενο ἀκριθῶς ὅπως ἔχει σὸ ἐντυπο, τὸ ἴδιο κάναμε και στὰ ἄλ-
λα κείμενα.

4. Emil Virtosu «Despre corpul de voluntari eleni creat la Bucuresti in 1807» σὸ
εριοδικὸ «Studii si materiale de istorie medie», V (1962), p. 579-582.

5. Νέστορ Καμαριανός, ἡ συλλογή πατριωτικῶν τραγουδιῶν «Ἄσματα και πο-
ημᾶτια διαφόρων», σὸ «Δελτίον τής Ἱστορικῆς και Ἐθνολογικῆς Ἐταιρίας τής
Ἑλλάδος», XIV (1960), σελ. 342-370.

6. Μερικά πατριωτικά τραγούδια τοῦ Βερνάρδου εἶναι δημοσιευμένα στή συλλογή τοῦ Ἰζ-
ίου πού ἀναφέραμε πιό πάνω.

7. Ἐνα δάσος κοντὰ σὸ Γιάσι (Bordea).

8. Μιὰ πόλις κοντὰ σὸ Γιάσι (Adjud).

9. Νεγότησον = ἐμπόριον.

10. Στὸν Κώδικα τής Ἀκαδημίας ἡ στροφή αὐτή ἔχει ὡς ἐξῆς:

Δεῦτε φίλοι φιλοισθῶμεν
σὸ σπαθί νά ὀρκοισθῶμεν
κατὰ τῶν Ἀγαρινῶν.

11. Βλέπε πανομοιότυπο.

ΣΤΟ ΒΑΘΟΣ

ΤΗΣ ΛΑΓΚΑΔΙΑΣ

Οί δυὸ ἄντρες εἶχαν χάσει τὸν προσανατολισμὸ τους. Στάθηκαν λαχανιασμένον στὸ διάσελο νὰ κατατοπιστοῦν, νὰ γραδάρουν τὸν ἀέρα πού τοὺς ἔδερνε. Γραῖγο καθαρὸς ἦτανε καὶ κατηφοροῦσε ἀπ' τὰ βουνὰ τοῦ Ντάρου. Τὸ σκοτάδι πύκνωσε γύρω τους. Ψιλὸ νερόχιονο κιόλας τοὺς θελόνηζε τίς μύτες.

—Ὁ βοριάς εἶν' ἀπὸ κεῖ. Ξεχωρίζεις τὴν καμπούρα τοῦ βουνοῦ;... Τὸ λοιπὸν Κόντρα στὸν ἀέρα μὲ καμιὰ τριανταριά μοῖρες ἀπόκλιση δεξιότερα. Αὐτὴ πρέπει νάναί ἡ πορεία μας..., εἶπε ὁ ψηλός, ὁ Βασίλας Ἀντάμης καὶ κάθησε.

Ἦταν ἐτοῦτος ἓνας νέος ἄντρας μὲ εὐγενικὰ χαρακτηριστικὰ στὸ στεγνὸ τὸ πρόσωπο πού τὰ ἀγρίευε ὥστόσο ἡ ἀσταμάτητη ἀγρύπνια σ' ἐπικίνδυνα σούρτα φέρτα κ' ἐκείνη ἡ δεκαήμερη ἀξουρισιά του, πού τὸν ἔκανε νὰ τρίθει κάθε τὸ τσαγόνι του. Φοροῦσε πέτσινο κολόβιο πάνω ἀπὸ τὸ φυσεκλίκια, δυὸ σακκίδια κρέμονταν σταυρωτὰ ἀπ' τοὺς ὄμους του κ' ἓνα αὐτόματο μὲ τὴ μούρη πρὸς τὸ κάτω.

Ὁ σύντροφός του, πού τὸν λέγαν Νάκο, ἓνας νέος κοντακιανός, ροδομάγουλος μὲ τετράγωνες πλάτες καὶ χοντρές παλάμες, χωριάτης θετικός, συμφώνησε, μὲ κ' ἦταν νέος καὶ πρωτόγαλτος στὰ τέτοια. Εἶπε ἕμως κιόλας πὼς κάμαν κουτὰ μάρμαρα δταν πῆγαν νὰ διαβοῦν τὴν ξεροποταμιὰ τοῦ γεφυριοῦ κάτω ἀπ' τὴ μύτη τῆς ἰταλικῆς φρουρᾶς, γιὰ νὰ γλυτώσουν τάχα ὁδὸμο. Ἀναγκάστηκαν τώρα νὰ κάνουν δεκαπλάσιο ὁδὸμο μιὰ πού τοὺς πῆρε χαμπάρι ἡ σκοπιὰ καὶ παραλίγο κιόλας νὰ τοὺς ἔτρωγε κεῖνο τὸ πολυδόλο.

—Οἱ δουλειές αὐτές ἔτσι εἶναι, Νάκο. Χάνεις — κερδίζεις. Μιὰ φορὰ ἔτσι ἀλλιῶς τὴν τελέψαμε τὴ δουλειὰ καὶ γλυτώσαμε κι ἀπὸ κεῖ.

—Γλυτώσαμε... μόνο πού θὰ ὀλοδέρνουμε ὀλονυχτίς τώρα γιὰ νὰ βροῦμε τὴν ἄλλη ἄκρη.

—Δὲν ἔχει φόβο. Ἀπὸ δῶ καὶ μπρὸς τὰ μέρη εἶναι δικὰ μας.

τοῦ ΓΕΡΑΣΙΜΟΥ ΓΡΗΓΟΡΗ

Καὶ λέγοντας «δικά μας» ἔδειξε κατακεῖ πού ὑπολόγιζε νάναί τὸ χωριὸ ὅπου εἶχε στείλει τὴ γυναίκα του — κ' εἶχε τώρα ἑπτὰ μῆνες νὰ τὴν δεῖ.

Ὁ ἄλλος ἀνασίσκωσε τὸ γιακὰ τῆς γλαίνης του.

— Ἐγὼ λέω νὰ προχωρήσουμε γιατί ἔδε πὰ θὰ μᾶς θερίσει.

Πῆραν τὴν κατηφόρα, γεμάτη ξεροχάλικο, πού κουδούνιζε κάτω ἀπ' τὰ πόδια τους. Πέσαν ὕστερα σὲ λάκκα, σὲ χωράφι ὡς φαίνεται καλλιεργημένο. Τ' ἄρδουλά τους σπάζαν σὰν αὐγότσουφλο τὴν κρουσταλιασμένη κρούστα καὶ βουλιούσαν σὲ χῶμα ἀφράτο. Μὰ πάλι ὀγῆκαν σὲ σκληρὸ χερσάδι πού τοὺς δυσκόλευε. Κ' ἡ λάκκα ὄλο στένευε κατηφορίζοντας μπροστὰ τους.

— Θαρρῶ πὼς τραδᾶμε σὲ λαγγαδιά, λέει ὁ Βασίλας. Δὲν ξαναπιάνουμε καλύτερα τὴν ἀνηφόρα ἀπὸ δεξιὰ νὰ πέσουμε στὴν ἄλλη μεριά; Νᾶχουμε μπροστὰ μας καὶ τὸν Ντάρο γιὰ σημαδούρα.

Ὁ Νάκος πρότεινε νὰ καθήσουν λίγο ἐκεῖ ποῦταν κιόλας ἀπάγγειο, νὰ ξεκουραστοῦν κομμάτι.

Δέχτηκε ὁ Βασίλας. «Νὰ κάνουμε καὶ κᾶνα τσιγάρο», εἶπε καὶ στρώθηκε σὲ ἀσφάκα.

— Μόνο πού πρέπει νὰ φτάσουμε στὸ Σκληθρο αὐγὴ - αὐγὴ, τοῦ θύμισε ὁ Νάκος.

— Τί διάλο. Δὲ θὰ φτάσουμε: ... Στάσου, στάσου!

Ἐπιασε ξαφνικὰ τὸ χέρι τοῦ συντρόφου του πού τσακιάκιζε.

— ... Μὴν ἀνάψεις. Κοίταζε κεῖ.

Ἐνα φῶς μακρυνὸ στὸ θάθος μὲς στὴ σκοτεινιά, τοὺς φάνηκε ν' ἀναδοσθήνει δύο - τρεῖς φορές.

— Τί στ' ἀνάθεμα εἶν' αὐτό; Τσιγάρο, δὲ μοιάζει, φωτιά οὔτε...

Εἶπαν νὰ προχωρήσουν κατὰ πάνω του, νὰ καταλάβουν ἀπὸ κοντά.



Φωνές πνιγμένες τούς έφερνε τώρα ό άνεμος, κάτι σαν γέλια ή κλάματα
κάτι σαν τσιγγάνικα τραγούδια — περίεργο πράμα σέ τούτη τήν έρημιά
Ξεχώρισαν ώστόσο δελάσματα προβάτων, κ' έπρεπε γά τό χανε σκεφθεί πώ
πέφτανε σέ στάνη — καλό συναπάντημα.

Ή φωτισμένη χαραμάδα έδειχνε τήν πόρτα τής σπαρτοκαλύδας πλάι στ
γρέκι τών προβάτων. Όπως ζυγώναν είπαν, ό ένας γά σταθει απέξω κι ό άλλος
γά μπει.

Ό Βασίλας έσπρωξε μέ τό πόδι του τήν πόρτα. Μπήκε σκυφτός, τεντώνοντας
μπροστά τήν κνήμη του αυτόματου, σαν άνιχνευτική προδοσκίδα.

Στό έσωτερικό δέ φαινόταν γά ύπάρχει νοικοκύρης. Ένα λυχνάρι δίφωτο
κρεμασμένο στήν κολόνα φωτίζε. Φωτιά δυνατή μέ χοντρά κούτσουρα έκαιγε στ
τζάκι τό στεγασμένο μέ παλιολαμαρίνες, κάτι άρνάκια ζεσταίνονταν πλάι στή φωτιά
πάνω σέ τσουβάλια και στό δάθος σ' ένα χαμηλό κρεβάτι μια γυναίκα τινάζοταν και
βογγούσε σά γάταν άρρωστη θαρειά ή χτυπημένη. Ήρθε κι ό άλλος κ' οί δυ
άντρες σκύψαν από πάνω της.

—Έ, σύ... Τί έπαθες; Ποιός σέ χτύπησε.

Ένα πρόσωπο ώχρό, συσπασμένο από τόν πόνο — άδρό πρόσωπο νέας γυ
ναίκας — γύρισε και τούς κύτταξε μέ δυο μεγάλα μάτια ξαφνιασμένα.

—Τί σου συμβαίνει;... Δέ μιλάς;

Άνακατεύτηκε τό σωμα κάτω απ' τήν κόκκινη φλοκάτη. Μέ κόπο έδγαλε ένα
πνιγμένο παράπονο.

—Τ' είστε σεις, τί θέλετε;... Ώ, ανάθεμά σας... τέτοιαν ώρα. Ό άντρας μου.
Πού είν' ό άντρας μου;

Ό Νάκος πετάχτηκε άνήσυχος. Κοίταζε γύρω του, πήγε ως τήν πόρτα.

—Ό άντρας της, λέει. Κάτι έχει γίνει έδω.

Ό Βασίλας ζύγωσε πιό πολύ από πάνω της.

Είδε από κοντά τό λείο της πρόσωπο, τ' άσπρα της δόντια ανάμεσα απ' τά ώχρα

της χείλη, ἄκουσε τὸ ζεστὸ ἀγκομαχητὸ της — ἔνοιωσε νὰ τοῦ χτυπάει τὴ μύτη
ἐν γυναικείᾳ της χνωτίλᾳ — τραδιήχτηκε.

—Κάτι ἔχει γίνει σοῦ λέω, ξανάπε ὁ Νάκος. Πῶτα την.

Ὁ Βασίλας ἀνασηκώθηκε. Κοίταξε μὲ χαμόγελο τὸ σύντροφό του.

—Τίποτα δὲν ἔχει γίνει. Αὐτὴ ἡ γυναίκα κοιλοπονάει, εἶπε.

—Δηλαδή;

—Πέσαμε πάνω σὲ γέννα. Αὐτὸ εἶναι. Κάπου ἐδῶ θάνα: κι ὁ ἄντρας. Ἐχε
τὸ νοῦ σου νὰ δοῦμε τί λογῆς εἶναι.

Ἐνα ἀρνάκι στὴ γωνιά ἀνασηκώθηκε φιλοβελάζοντας, προσπάθησε νὰ σταθεῖ
στὰ τέσσερα, μὰ ξανάπεσε πάνω σὲ ἄλλα.

Ἡ πόρτα ἔτριξε. Κάποιο πόδι τὴν ἔσπρωχνε. Οἱ δυὸ ἄντρες παραμέρισαν καὶ
μηχανικὰ φούχτωσαν τὰ ὄπλα.

Ὁ τσοπάνος μπῆκε σκυφτός, γελοῦμενος, νταχταρίζοντας στὴν ἀγκαλιά του
δυὸ γεννησιάρικα ἀρνάκια. Μ' ἄξαφνα θλέποντας τοὺς δυὸ ἀνεπάντεχους ἐπισκέ-
πτες στόμωσε ἄλαλος μὲ τὰ δυὸ μικρά του μάτια καταστρόγγυλα σὰν τοῦ πογτικοῦ.
Ἦταν ἓνας ἄντρας, ζωηρός, μέτριο ἀνάστημα, σαραντάρης, μὲ πρόωρη φαλάκρα,
ποῦ τὴ σκέπαζε τραδηγμένη ἀπ' τὸ πλάι μιὰ βρώμικη τούφα κοκκινόξανθων
μαλλιῶν.

Γρήγορα, ὥστόσο, ξαναδρῆκε τὰ νερά του, τοὺς χαμογέλασε καλόβολα, ἀνα-
σήκωσε τοὺς ὄμους του καὶ πῆρε ἓνα βῆμα.

—Καλῶς ὀρίσατε, παιδιὰ, καὶ νὰ μὲ συμπαθᾶτε παναπεῖ.

—Βρὲ κουμπάρε, ἐδῶ ἡ γυναίκα σου πεθαίνει ἀπ' τὰ κοιλοπονήματα κ' ἐσὺ
ξεγεννάς προδατίνες; τὸν μάλωσε ὁ Βασίλας.

—Σωστά, καπετάνιε μου, μὰ τί νὰ κάμω ὁ δόλιος; Ποῦ νὰ τ' ἀφήσω καὶ τοῦτα
τὰ καῖμένα; Νὰ μοῦ ψοφήσουν μέσα στὴν παγωνιά; Νὰ μὲ συμπαθᾶτε παναπεῖ.

Ἀκούμπησε τ' ἀρνάκια κάτω στὸ τσουβάλι, τὰ χάιδεψε, γονάτισε δίπλα στὴν
γυναίκα του, τὴν πασπάτεψε.

—Κουράγιο, κουράγιο, πέρδικά μου. Οἱ δυὸ μανάρες μας μένουν ἀκόμα,
ἔτοιμες γιὰ γέννα καὶ τελειώνουμε. Μὰ πῶς; Τώρα δὲ σούρθε πόνος: Μὰ σὺ δὲν
τοὺς περίμενες γιὰ σήμερα. Πῶς νιώθεσαι;

—Ἄχ... Νερό. Λιγάκι νερό...

—Λίγο φασκόμηλο ζεστὸ νὰ πιεῖς, νὰ στηλώσεις. Κάνε κουράγιο.

Σηκώθηκε νευρικὰ νὰ συγυρίσει.

—...Καθεῖστε, καθεῖστε πατριῶτες. Νά, ἐδῶ στὸ κούτσουρο καὶ νὰ συμπαθᾶτε.

Ἀκουμπεῖστε τὰ πράματά σας, ζεσταθεῖτε.

Ἐπιασε τὸν ψηλὸ ἀπ' τὸ μπράτσο, τὸν γύρισε στὸ φῶς, κοίταξε τὸ σκουφί του,
τὸν ἀναμέτρησε μὲ χαμόγελο καὶ τὰ μάτια του σπίθισαν.

—...Ξέρω γώ. Ξέρω, εἶπε. Εἶστε καλοὶ ἔσεῖς. Κι ὁ Σπάρας ἀπὸ τὸ Λιατσο-
χώρι, ξάδερφός μου εἶναι. Τὸν ξέρεις; Καθεῖστε, ὅπως μᾶς βρήκατε.

Ὁ ἀντάρτης τὸν χτύπησε στὸν ὦμο.

—Ἐν τάξει, πατριώτη, εἶπε. Ἐμεῖς δὲ θὰ καθήσουμε. Περαιτικοὶ εἴμαστε.
Μόνο, πές μας: τὸ Σκλήθρο πόσο μακριὰ εἶν' ἀπὸ δῶ;

—Ἀπὸ δῶ; Μιὰ-μιάμιση ὥρα τὸ πολὺ, ἀν ἔγειτε ἀπὸ τὸ μουλαρόδρομο.
Μὰ ἂν κόψετε ἀπὸ τὸ καψοβούνι, τὸ θγάζετε σὲ λιγότερο.

—Ἀπὸ κεῖ εἶσαι σύ;

—Ὅχι. Ἐγὼ εἶμαι ἀπ' τὴ Λαψάνα. Τρία κάρτα ἀπὸ δῶ.

—Ἐχει Ἰταλοὺς ἐκεῖ;

—Στὴ Λαψάνα; Πέρασε ἓνα αὐτοκίνητο μὲ Ἰταλοὺς, μὰ δὲν ἔμεινε.

—Μπορεῖς νὰ μᾶς θγάλεις γιὰ τὸ δρόμο τοῦ Σκλήθρου;

Ὁ ἄνθρωπος κόμπιασε. Ἐδειξε τ' ἀρνιά, τὴ γυναίκα ποῦ δογγοῦσε.

—Ναί, μπορῶ... Εὐχαρίστως... Μὰ γιατί νὰ διαστεῖτε μὲς στὴ μαύρη νύχτα;
Μιὰς ὥρας δρόμος εἶναι. Χαράματα τὸν παίρνετε. Δὲν ἔχει ἐδῶ φόβο. Τίποτα.
Καὶ μέρα νὰ πᾶτε.

Οἱ δύο σύντροφοι κάτι μίλησαν μεταξύ τους, συνεννοήθηκαν...

—Καθεῖστε πατριῶτες μου. Δὲν ἔχει ἐδῶ... Δὲν τὰ ξέρει τὰ μέρη ἐτοῦται ἄλλος ἀπὸ μένα. Τὸ πῶς πέσατε καὶ σεῖς ἐδῶ — κατὰ λάθος ὡς φαίνεσται. Μὰ ὁ Θεὸς σὰς ἔστειλε. Εἶμαι καὶ μόνος. Τί νὰ πρωτοκάνω; Φοβᾶμαι μὴν ἔχουμε καὶ γεννητούρια ἀπόψε τῆς κυρᾶς. Δὲν τὰ περιμέναμε. Μὰ ὡς φαίνεσται ἔχασε μέρες — ἔτσι πέρδικά μου; Ἡ πεθερά μου, ξέρετε, εἶναι καὶ μαμή. Νὰ πεταχτῶ στὴ Λαψάνα νὰ τὴ φέρω, νὰ πάρω καὶ τίποτα μαραφέτια σπάργανα. Δὲν ἔχουμε τίποτα, οὔτε ψωμί. Νά, ἐκεῖ στὴν τσουκάλα μόνο, σὲ καμιὰ ὥρα θὰ πῆξει ἢ κολλιάστρα. Νὰ φᾶτε καὶ σεῖς. Ἀπὸ δρόμο εἴσαστε. Καθεῖστε.

Ὁ Βασίλας ἔξυσε τὸ σαγόνι του.

—Καλά, καλά. Κύτταξε κουμαντάρησε μόνο τὴ γυναίκα σου, μὴν ἔχουμε τίποτε ἱστορίες ἅμα θὰ λείπεις.

—Δὲν ἔχει φόβο. Ἀδύνατο γι' ἀπόψε. Σὰ νὰ ἤσύχασε κιόλας μαθές. Ἔχει καὶ φασκόμελο ἐκεῖ... Ἐγὼ ἄς κάνω τὴν ἀπόφαση. Ἄ, μεγάλη χάρη μοῦ κάνει. Ἄς πάω, ἄς πάω...

Ἐφαγγε σὰ σούρα ἐδῶ - ἐκεῖ, ζύγωσε τὴ γυναίκα του ποὺ στέναζε μονότονα, ἔβαλε τὸ χέρι του ἐπάνω στὴν κοιλιά της. Ἐκανε μιὰ χειρονομία σὰ νὰ γνωμάτευε: «Νὰ ἴδεις, νὰ ἴδεις ποὺ ἄγουρο εἶν' ἀκόμη». Ἐπιασε τὴν πόρτα μὴν πάλι γύρισε τὸ κεφάλι του.

—Μὴν ἴσως ξέρει ἀπὸ πρόβατα κανένας σας;

—Κάτι ξέρουμε..., ἔκανε ὁ Νάκος.

—Ἄ, νὰ μπορούσατε. Οἱ δύο μανάρες μου εἶν' ἐτοιμόγεννες... Δὲ θ' ἀργήσουν. Δυὸ δρασκελιές δρόμος εἶναι. Θὰ φέρω γὼ τὴ γριά μὲ τὸ μουλάρι. Μ' ἂν ἀκούσεται τίποτε θελάσματα, ἄς πάει ἕνας σας νὰ τοὺς πάρει τ' ἀρνάκια. Νὰ μὲ συμπαθᾶτε παναπεῖ. Καὶ σὰ στὸ σπίτι σας. Πάω...

Σὰ μείναν μόνοι στὸ καλύδι οἱ δύο ἄντρες κυττάχτηκαν κι ὁ Βασίλας γέλασε ἀνόρεχτα.

—Καλὸ κι αὐτό, εἶπε.

—Γελᾶς μωρέ; Νὰ καταντήσουμε καὶ μαμές...

—Δὲν τὸ χαίρεσαι; Ἄς πληθαίνουν τὰ ζωντανὰ κ' οἱ ἄνθρωποι μαζύ... Κύττα καὶ τὰ καυμένα τ' ἀρνάκια τί ὄμορφα ποῦναι. Κύττα τὴ φωτιά τί ὄμορφη ποῦναι. Λουλουδίζει.

—Βλέπω τ' ἀρνιά, βλέπω τὴ φωτιά. Μὰ δὲ βλέπω καὶ τὴ φωτιά νὰ φένο τ' ἀρνιά.

—Ὁμὸς εἶσαι.

—Ὁμὸς ἢ ψημένος, ἐγὼ μιὰ φορὰ δὲ νιώθω καλὰ ἐδῶ μέσα. Καλύτερα νὰ φεύγαμε, λέω, νὰ μὴ χασομερᾶμε.

—Δὲ θιάζομαι γὼ ποῦναι νὰ δῶ καὶ τὴ γυναίκα μου ὕστερ' ἀπὸ τόσους μῆνες. Βιάζεσαι σὺ ποῦσαι λεύτερο πουλί;

—Ἐσὺ θὰ μείνεις κιόλας ἐκεῖ νὰ ξεκουραστεῖς, καλότυχε. Μὰ γὼ ποὺ πρέπει νὰ φύγω πάλι πρῶι - πρῶι μὲ τὰ παιδιά; Γι' αὐτὸ σοῦ λέω...

—Δηλαδῆ νὰ τσακιστοῦμε τέτοια νύχτα μέσα στὰ λαγγάδια τζάμπα, γιὰ ν' ἀμαστε ἐκεῖ πρὶν τὴν αὐγή. Μ' ἂν ξεκινήσουμε χαράματα μὲ ὄδηγό, δὲ φτάνουμε πάλι πρῶι;

—Καλά... Μόνο δὲν πρέπει νὰ μᾶς πάρει ὁ ὕπνος ἐδῶ. Ποῦ ξέρεις...

—Ἄς μὴ μᾶς πάρει.

Μούρμουρο κουβέντας σιγανῆς ἀπ' τὴν πλευρὰ τῆς γυναίκας ποὺ φαινόταν τώρα ἠσυχασμένη, ἀκούστηκε.

—Ποιοὶ εἶστε σεῖς, καλέ;... ρωτοῦσε μὲ στεναγμό.

—Καλοὶ ἄνθρωποι.

—Μακάρι γᾶστε... Λίγοι εἶν' οἱ καλοὶ. Δὲν προκόδουν... Τὰ θερία περσέψανε.

—Κι αὐτὰ θὰ λιγοστεύουν. Μὴ φοβᾶσαι.

—Ἔτσι ποὺ πᾶμε...



—Φοδᾶσαι σὺ ἐδῶ;

—Ἐγώ; Τί νὰ φοδηθῶ; Ὅ,τι καὶ νᾶστε... Τί νὰ φοδηθῶ; Μία ψυχὴ ἔχω. Τὴν παραδίνω. Μόνον τοῦτο... ποὺ περιμένω... σκέφτομαι. Θὰ μοῦ προστελέσει;

Ἡ μὴ κι αὐτό;

Ἐνα δάκρυ κατρακύλησε ἀπ' τὸ βλέφαρό της, λαμπύρησε στὴν ἀντιφειγγιὰ τοῦ τζακιού, καθὼς εἶχε γερμένο τὸ κεφάλι της στὸ πλάι.

—Κλαῖς καλέ; Γιατί;...

—Τίποτα.

Κάποιο παιδὶ θάχει χάσει», σκέφτηκε ὁ Βασίλας, μὰ δὲν τὴν ρώτησε. Εἶπε μόνον:

—Ἐγὼ σοῦ λέω πῶς τὸ παιδὶ ποὺ περιμένεις θὰ προκόψει. Εἶναι καλὴ ὥρα του.

—Νᾶσαι καλά... Ἄχ, τὰ παιδιὰ! Μεγάλος καὺμός.

—Γι' αὐτὰ κ' ἐμεῖς δάζουμε τὸ κεφάλι στὸν ντροβά. Νὰ μὴν τραθήξουν στὴ ζωὴ τους κι αὐτὰ ε.τι τραδάμε ἐμεῖς.

—Γεννιόμαστε καὶ πεθαίνουμε, λέω, μὲς στοὺς ὁρόμους.

—Καλὰ ἐμεῖς. Μὰ σὺ; Πῶς ζέμεινες σὲ τέτοια κατάσταση δῶ πέρα; Δίλωμα; ἔλαος...

—Δίκιο ἔχεις ἐσύ... Ποῦ νὰ ξέρεις...

—Ποῦ νὰ ξέρω... Ἐχεις ἄλλα παιδιὰ;

Δὲν ἀπάντησε. Γύρισε ἀπ' τὴν ἄλλη μεριά τὸ κεφάλι της μὲ στεναγμό. Σ' ὄλο τὸ κουδεντολόι ἐτοῦτο ὁ Νάκος μήτε σάλεψε. Καθότανε μὲ τοὺς ἀγκῶνες στὰ γόνατα καὶ τὸ πρόσωπο στὴ φύγτα. Ἄκουε καὶ κοίταζε μὲ τὰ γαλανὰ του μάτια γεμάτα ἀπορία παιδιιάστικη.

Ἡ γυναίκα σιγὸκλαιγε μὲ στεναγμούς.

—Σύχασε, κυρά. Ὅλα θὰ περάσουν...

Κείνη τὴν ὥρα κάποια προβατίνα — θάταν ἢ μανάρα ποῦπε ὁ ἄλλος — ἔμπηγε σπαραχτικὰ βελάσματα. Ζῶο ἦταν αὐτό, δὲν εἶχε λόγο νὰ κρατήσῃ τὴν φωνὴν τῆς ὠδίνης του.

— Δὲν πετιέσαι, Νάκος, νὰ τῆς τὸ πάρεις, ἐστὶν πού κάτι ξέρεις ἀπ' αὐτά: λέε ὁ Βασίλας.

— Λές νὰ πάω: Ἄς πάω.

Πῆρε τὸ λαδοφάναρο καὶ ἐγῆκε.

Ἄναψε τὸ τσιγάρο του μόνος του ἐκεῖ μέσα τώρα ὁ Βασίλας καὶ ρουφοῦσε τὸν καπνὸ του μὲ μισόκλειστα τὰ μάτια. Μὲ πολλὴν ἔγνια στοχάζονταν ὅλη τὴν τὴν ἀναπάντεχη συντυχία. Ἡ ζέστη τὸν ἀναλίγωνε. Καιρὸ εἶχε κιόλας ν' ἀκούτῃ γυναικεῖο κλάμα τρυφερὸ καὶ πονεμένο, τέτοιας λογῆς. «Γεννιόμαστε καὶ πεθαίνουμε στοὺς δρόμους». Τί κρίμα... Ἡ γυναίκα, ἡ μάνα, τὸ παιδί... Ὁ νοῦς τῆς ταξίδευε λίγα χρόνια πίσω. Κάπου ἓνα σπίτι. Ἐνα πρόσωπο ὠχρὸ πού πονάει. Ἡ λαχτάρα τοῦ πατέρα. Καὶ πάνω ἀπ' ὅλα δυὸ μάτια μεγάλα παραπονεμένα, ἡ τελευταία ματιὰ τοῦ ζωντανοῦ χωρισμοῦ καρφωμένη. Ἰδία ἢ ματιὰ, ὀλόδια, ἔτῃ φεγγερὴ καὶ πονεμένη. Πάνω ἀπ' ὅλα. Πάνω ἀπ' τὴν ἀντάρα τοῦ πολέμου, τῆς φωτιᾶ καὶ τῆς λάσπης.

Ἐνωσε ν' ἀνεβαίνει κάτι σὰν κήμπος στὸ λαιμὸ του κι αὐτὸς νὰ τὸν κρατᾷ ἐκεῖ καταπίνοντας τὸ σάλιο του, νὰ μὴν τὸν ἀφήνῃ νὰ ὀρεῖ... «Δέσπω», μουρμουρίσῃ κι ἀνάγειρε τὸ κεφάλι. Ἄκουσε τὸ βαθύ στεναγμὸ τῆς γυναίκας κι ἀπ' τὸ μισόκλειστά του ὀλέφαρα ἔβλεπε τὸ φῶς τοῦ λιχναριοῦ ἀντίκρου του, ν' ἀμολᾷ ὀλόγουρά του ἀχτινωτὰ κάτι ἀνάερες φέτες οὐράνιου τόξου.

Αὐθόρμητα, σὰ νὰ τὸν πῆρε ἓνα κίμα ὑπρόσωπης πρωτογνώριστης στοργῆς ῥίχτηκε στὰ γόνατα πλάι στὴ γυναίκα, πού ἡ θρηνητικὴ κραυγὴ τῆς ἔδγαινε τὴν καθαρή σὰν κρύσταλλο ἀπ' τὸ νέο λαρύγγι τῆς. Ἦθελε νὰ τῆς πῆ κάτι σὰν «μάνα, γυναίκα μου, ἀδερφή μου». Μὰ δὲν τὰ κατάφερε νὰ τῆς μουρμουρίσῃ ἄλλο ἀπὸ κείνο τὸ συνηθισμένο: «Κουράγιο, κουράγιο, κυρά».

Καὶ τὸ ἀγκομαχητὸ τῆς ἐτοιμόγεννης ἀνέδαινε μὲ δύναμη σὲ νέα κρίση. Εἶπε τὰ μάτια τῆς κλειστά καὶ τὸ στόμα τῆς μισάνοιχτο στὸ μορφασιμὸ τῆς ὀδύνης. Εἶδε ἀπὸ κοντὰ τὰ χεῖλη τῆς τὰ ὠχρά, σάμπως σκασμένα ἀπὸ τὸ ξεροδὸρι, τὰ δυνατὰ τῆς δόντια, τὴν κέρινη μύτη τῆς, καὶ τοῦ φάνηκε ἡ γυναίκα ὄχι σὰν ξένη μὰ σὰν δική του, σὰν κάτι τίς πού τόχε μέσα του κι ἀπὸ χρόνια τὸ πονοῦσε. «Δέσπω», πῆγε νὰ ψιθυρίσει. Μὰ ταραχτήκε στὴ σκέψη. Τίναξε τὸ κεφάλι νὰ συνέρθῃ. Τραβήχτηκε σιγά. «Κουράγιο», ἔκανε ἀφαιρεμένος... «Μὰ τί διάβολο ἔπαθα; Μήπως μὲ πῆρε ὁ ὕπνος; Κοιμᾶμαι; Ὀνειρεύομαι; Ποῦ ἐρίσκομαι; Πῶς εἶναι ὁ Νάκος; Γιατί εἶμαι ὀῦ πέρα;».

Ἐξω οἱ ριπὲς τοῦ ἀνέμου δέγγαν τὰ κλαριά πού σφύριζαν σὰ νὰ κατηφοροῦσαν ἀπὸ τὸ δουνὸ στρατεῖες δαιμόνων πού οὐρλιαζαν καὶ θέλαζαν. Ἐτριψε τὰ μάτια του, τινάχτηκε ὀρθός, φούχτωσε τὸ αὐτόματο, ὀρασκέλισε ὡς τὴν πόρτα, τὸ μισάνοιξε. Ψυχρὸς ἀέρας ἔλουσε τὸ πρόσωπό του. Στάθηκε. «Μὰ τί κάνω; Βέβαιον ἔδῳ εἶναι τὸ καλύδι τοῦ τσοπάνου. Ἐξω γεννοῦν οἱ προδατίνες του, μέσα κοιλὴ πονάει ἡ γυναίκα του... Κι αὐτὸς ὁ Νάκος! Ἄφησε τ' ὄπλο του ἐδῶ. Ἄν τὸ συμβεῖ τίποτα; Μὰ τί νὰ τοῦ συμβεῖ; Οὐφ...». Μυκτήρισε τὸν ἐκνευρισμὸ του θάταν ἀπ' τὴν κούραση. Ἰσως νύσταζε.

Ἐψαξε, ὀρήκε ἓνα σταμνὶ μὲ κρὺο νερό. Ἐδρεξε τὸ κεφάλι του. Ἦπιε μερὲς γουλιές.

Ἦσυχασμένος στάθηκε πάνω ἀπ' τὴν γυναίκα πού ἔμπηγε τώρα ἀσυγκρατητὴς φωνές.

— Πεθαίνω... Μάνα μου... Πεθαίνω... Ἄχ... Χρῆστο...

Σφίγγονταν μὲ τὰ γόνατα λυγισμένα, ἀνοιχτά, τὰ χέρια τῆς, τὰ δάχτυλά τῆς σὰν ἀρπάγια φούχτωναν, μαδοῦσαν τὰ ροῦχα.

Τὴν ἔβλεπε νὰ σπαράζει κι ἀκουγε τὴ φωνὴ τῆς ν' ἀνεβαίνει σὲ οὐρλιασμοὺς σὰ νὰ τῆς ξέσχιζαν τὰ σπλάγχνα. Πρέπει νάνα: ἢ ὦρα τῆς, σκέφτηκε. Μ' ἂν ἔχῃ

καμιά δυσκολία, αν πάθει τίποτα; Φοβήθηκε. «Όμως είναι ντροπή ν' αφήνουμε έναν άνθρωπο να χάνεται στην κρίσιμη στιγμή του, επειδή...». Γονάτισε δίπλα της.

—Κουράγιο κυρά.

—Πεθαίνω... Μάνα μου, πεθαίνω...

—Δέν πεθαίνεις. Γεννάς. Γεννάς καλά...

Μά κείνη τίποτε δέν ένιωθε.

Τῆς έπιασε τὸ χέρι τρυφερά για νά τήν κάνει νά αισθανθεῖ πῶς κάποιος πού τή συμπαθοῦσε ἦταν δίπλα της. Ἐσφιξε ἄκείνη τὸ δικό του μέ δύναμη, έμπηξε τὰ νύχια της στό δέρμα του.

Τόση δύναμη νάχει ἓνα γυναικεῖο χέρι καί νάναί τόσο τρυφερό καί κρύο μαζί.

Ἄκουγε τήν έπώδυνη σκληριά της — ἓνα παρατραβηγμένο οὐρλιαχτό ἄγνωστου ζώου — νά συνοδεύει τήν υπέρτατη προσπάθεια τῆς φύσης πού έστιθε καί συντάραζε σύψυχο κείνο τὸ κορμί, ὥσπου νά φτάσει στό νικητήριο σκοπό της. Κι αὐτός νά στέκει δίπλα της μέ καημό καί φόβο, σά νάτανε δλόψυχα δική του ἔκείνη ἢ ξένη. Ἄνατριγιάζε. Εἶδε τὸν ἑαυτό του ἀδύναμο, λιγόψυχο, ἔτοιμον νά τραβηχτεῖ νά βουλώσει τ' αὐτιά του. Πανικοβλήθηκε, λοιπόν, μπροστά στῆς γέννας τὸ ἅγιο μαρτύριο πού τὸ βαστοῦσε δλάκαιρο κείνο τὸ τρυφερό γυναικεῖο σῶμα; Κι αὐτός πού αντιμετώπιζε καθημερινά τὸ θάνατο, δέν θά μπορούσε νά τὸ βλέπει ἢ νά τ' ἀκούει; Ἐνιωσε ντροπή για τήν ἄναντρη λιγοψυχιά του.

Δραστήρια κινήθηκε νά κάνει ὅ,τι ἤξερε. Ἐδῶλε τὰ χέρια του καί τῆς πῆσε τὰ νεφρά πρὸς τὰ κάτω.

—Σφίξου ἔδῶ. Καί μπῆξε φωνή ὅσο μπορείς. Μή φοβᾶσαι.

Τῆς ἀνασήκωσε τὸ κεφάλι, τοὺς ὄμους της, μέ ροῦχα διπλωμένα, τοὺς στήριξε. Πάλι τῆς πῆσε τὰ νεφρά στίβοντάς τα πρὸς τὰ κάτω. Ἡ αἴσθησή της παλάμης του περνοῦσε τὸ μαλακὸ ὑπόστρωμα τῆς σάρκας κ' ἔφτανε ὡς τὰ κόκκαλα τῆς λεκάνης.

Τήν εἶδε νά τανυέται καί ν' ἀνακλαρώνεται. Φιλότρεμαν τὰ χοντρά της γόνατα, τὰ μπράτσα της ἀπ' τὸ πολὺ τους ζόρισμα, καθὼς στηρίζονταν ν' ἀνθέξουν ὄλο τὸ βάρος τοῦ πρωτεϊκοῦ πόνου. Οἱ φτέρνες της ψάχναν νάβρουν ἀντιστήλι, καρφώνονταν νά κοιματιάσουν τὸ στῶμα. Τὰ χέρια της, ὕστερα, ὀδηγημένα ἀπ' τὸ ένστικτο, πιέζαν ἑπάνω στὴν κοιλιά της, σπρώχναν τὸ βάρος τοῦ παιδιοῦ νά κατεβεῖ.

Κι ἀκούστηκε καθαρά τὸ κρουνέλισμα τῶν νερῶν κάτω ἀπὸ τὰ σκέλη.

Ἡ στιγμή ἦταν κρίσιμη. Πῶς νά ῥχόταν τὸ παιδί; Θά ἦτανε κανονικὸ τὸ μακροβούτι του πρὸς τὸν ἀέρα τῆς ζωῆς;

Εἶδε, μέ ἀγωνία του, ὁ ἄντρας, νά προβαίνει κάτι σφαιρικὸ, γυαλιστερό, νά κατεβαίνει ἀργά ἀπὸ τήν τεζαρισμένη κοκκινόμαυρη στεφάνη του.

Μιά προσπάθεια, λίγες στιγμές ἀκόμα.

—Κουράγιο. Λευτερώνεσαι κυρά.

Ρέκασμα ἀπαρόμοιαστο ὡς τὸν οὐρανὸ ὑψώθηκε. Κι ἀπ' τήν κορφὴ τοῦ πόνου καί τῆς έντασης πού ἀνέβαινε ἡ γυναίκα, ἔπεφτε τώρα στὴν τέλεια ἔξουθενώση, σά νά κόβονταν στὰ δύο. Βέβαια, στὰ δύο. Γιατί ἔκει, ἀπὸ κάτω της, σάλευε τώρα μιὰ δεύτερη ψυχὴ, γλυστροῦσε δλάκαιρος ὁ ἀνθρώπινος καρπὸς τῆς κοιλιάς της σέρνοντας γλίνες ματωμένες καί μεμβράνες.

Χουρχούλισμα ἤχου φιλοῦ ἄκουσε ὁ ἄντρας κ' εἶδε, σάν ἔσκυψε, τὸ ἄπλερο σχῆμα τοῦ νεογνοῦ ν' ἀναδύεται μὲς στὰ ζεστά ὑγρά.

Ταράχτηκε μὰ δέν σάχασε. Μηχανικά, σκούπισε τήν παλάμη του καί, παραμερίζοντας τὰ γόνατα τῆς μάνας, ἀπλωσε κι ἀνασήκωσε τὸ νεογέννητο νά λευτερώσει τῆ φωνή του. Κλαούρισμα τρεμουλιαστὸ σάν τῆς νεροχελώνας ἀκούστηκε μὲς στό καλύδι. Κι ὁ θαθὺς στεναγμὸς τῆς μάνας, πού σάμπως νάχε παραλύσει, τὸ ἀκολούθησε. Τὰ χέρια της ὑψώθηκαν ψάχνοντας νά πιάσουν κάτι στὸν ἀέρα. Ὅμως ξανάπεσαν ἄτονα πάνω στὴν κοιλιά της πού πλαδαρά σάλευε νά κατακάτσει, μέ τοὺς σπασμοὺς τῶν ἀλαφρωμένων ἔγκατων νά σφίξει.

Ξέπνοη, μέ μισόκλειστα τὰ μάτια, μέ τὸ κάτω χεῖλος δαγκωμένο, ἀνασηκώ-

θηκε ή μάνα στον ένα άγκώνα και με τ' άλλο χέρι της ψαχούλευε, τραβούσε τή φούστα της να κρύψει, να περιμαζέψει τήν άσκήμια.

—Σύχασε συ κυρά. Ξέρω γώ. Σιγουρίσου μόνο... είπε ο άντρας που στή μιá παλάμη του κρατούσε τὸ γρινιάρικο μωρό και με τ' άλλο χέρι του έπιανε τὸν ὀμφάλιο λῶρο, τραβώντας τὸ ὕστερο.

—“Ω, που καλὸ νάχεις. Τί ξέρεις;

—Τί ξέρω; Και γὼ γυναίκα έχω. Και γὼ παιδιὰ ἔβγαλα.

—“Ωχ δυστυχία μου... Τί ἔπαθα απόψε;..

—Εὐτυχία σου, νά λές. Τί ἔπαθες;.. Γέννησες γρήγορα και καλά.

—“Αχ, πούναι ὁ άντρας μου;..

—Δέν εἶν' ή ὥρα του νά γυρίσει ἀκόμα. Μ' ἀφοῦ τέλειωσες, τί σε πειράζει... Δὸς μου ένα πανί. Τὸ τσεμπέρι σου... ὅ,τι νάναι. Γρήγορα.

Πῆρε και σκούπισε ἑλαφρὰ τὸ νεογέννητο που ἔσκουζε τρέμοντας.

—“Αρσενικό εἶναι. Και μπουμπουνοκέφαλο..., τῆς φώναξε γελώντας για νά τήν ἔγκαρδιώσει.

Κείνη τήν ὥρα ἔμπαινε χαρούμενος κι ὁ Νάκος μέσα, μ' ένα ἀρνὶ στήν ἀγκαλιά του. Μά στόμωσε ἀποσβολωμένος μπρὸς σέ κείνα πουδλεπε.

—Τί χάζεψες ἐσύ! τοῦ φώναξε ὁ Βασίλας. Γρήγορα φέρε τὸ μαχαίρι σου. Πέρασέ το πρῶτα στή φωτιά. Ἔχεις κανένα σπάγγο; Τίποτε, καθαρὸ πανὶ ἑπάνω σου;.. Σοῦ μιλάνε βρὲ Νάκο!

—«Μαχαίρι;.. σπάγγο;.. πανί;»... Τάχε ὀλότελα χαμένα.

—Ναί. Πέρασε τὸ μαχαίρι στή φωτιά, σοῦ λέω! Ποῦ εἶναι τὸ πανί;

—Πανί;.. Τί πανί;..

Συνῆρθε ὥστοςο κάποτε κ' ἔλαμψε τὸ πρόσωπό του.

—“Α!.. Στάσου. Ἔχω τὸν ἀτομικὸ ἐπίδεσμο.

—Φέρε...

Με τὸ μαχαίρι ἔκοψε τὸν ὀμφάλιο λῶρο. Μ' ένα κομμάτι ἐπίδεσμο τὸν ἔδεσε στή βάση. Τύλιξε μ' ἄλλο τήν κοιλίτσα τοῦ μωροῦ.

—Πιάσε τὸ σακκιδιὸ μου..., λέει ξανά. Ἔχω ένα καθαρὸ πουκάμισο. Φέρτο.

Πῆρε και σπαργάνισε με προσογή τὸ νεογέννητο που στίς φωνές παράδγαινε πιά με τίς φωνές τοῦ συναμήλικου ἀρνιοῦ που εἶχε φέρει ὁ ἄλλος.

Ἡ γυναίκα προσπαθοῦσε ν' ἀλλάξει φουστάνι, νά μαζέψει σέ μπόγο τὰ κατάλοιπα τοῦ τυκετοῦ κ' ἔδειχνε πολὺ ντροπιασμένη.

Ἡ Βασίλας τήν κατάλαβε με μιὰ ματιά.

—Εἶσαι μάνα τώρα ἐσύ. Δέν εἶναι αὐτὸ ντροπῆς. Ἄσ' τα αὐτά. Κάποιος θὰ τὰ μαζέψει. Μόνο πάρε τὸ παιδί σου... Ἄντε, νά σοῦ ζήσει.

Πῆρε ή λεχώνα τὸ μωρό, ἔγειρε ἀπάνω του τὸ ὠχρὸ πλατὺ της πρόσωπο, που ένα ἀχνὸ χαμόγελο τὸ φώτισε.

—Σ' εὐχαριστῶ... μουρμούρισε δειλὰ και πλάγιασε.

Και τὸ μωρό σὰ νά ζεστάθηκε τώρα ἢ σὰ νά νιωσε τήν ἀσφάλεια στήν ἀγκαλιά τῆς μάνας του, ἤσύχασε.

—Και κοίτα. Σοῦ τὸ βαφτίζω κιόλας ἀπὸ τώρα: Λευτέρη νά τὸ θγάλεις, είπε και τράβηξε σέ μιὰν ἄκρη τὸ μπόγο με τὰ λερωμένα.

Ἄναστηκώθηκε. Σκούπισε με τῆ ράχη τοῦ χεριοῦ του τὸ μέτωπό του που τοῦ φαινόταν νάναι ἰδρωμένο κι ἀναστέναξε.

—Και τὸ δικό μου ἀρσενικό εἶναι, πετάχτηκε κι ὁ Νάκος ἀπὸ κεί που κἀνάκευε τ' ἀρνὶ του.

Μά καθὼς ἄκουσε ξανά δυνατὰ βελάσματα στο γρέκι, πετάχτηκε.

—...“Ακου! Κ' ή δευτέρη μανάρα μου ἔτοιμη εἶναι.

Πῆρε τὸ λαδοφάναρο κ' ἔτρεξε πάλι.

Μικρὴ κάλμα ἀπλώθηκε μες στο καλύδι τώρα.

Ἄποτραδήχτηκε ὁ Βασίλας και κάθησε ἀκουμπώντας στον τοῖχο ἀντίκρου. Ἐνιωθε κούραση παράξενη, σὰ νάχε κάνει μιὰν ἀπότομη ἀνάβαση ἀπὸ μεγάλ.

δάθος. "Όσο κι αν θα περπατούσε έξω στο ύπαιθρο, ποτέ δε θα κορόταν έτσι.

"Εδλεπε τή γυναίκα απέναντί του πλαγιασμένη ν' αλαφροκουνάει τὸ νεογέννητό της. Διαγράφονταν στὸ φῶς ἕνα προφίλ σάμπως σκαλισμένο σ' ἔλεφαντοκόκκαλο. Ἐδλεπε τὰ κροσωτὰ ματόκλαδά της, τήν κέρινη μύτη της, τὰ χείλη, τὸ σαγόνι της, τὸν ἀπαλὸ λαιμό της, τὰ κορακάτα της μαλλιά στὸ μελιχρὸ τὸ φῶς τοῦ λυχναριοῦ καὶ στίς ἀνταύγειες τῆς φλόγας τοῦ τζακιοῦ, νὰ παίρνουν ἀποχρώσεις ζωτικές, πότε σὰν φίλντισι καὶ πότε σὰ μελισσοκέρι.

"Εδλεπε τ' ἀρνάκια ν' ἀναδεύονται στὴ ζέστη, τὸ τσουκάλι ὅπου ἔπηζε ἡ κολλιιάστρα κι ὅλος ἀναλύγωνε μέσα του χωρὶς ἴχνος πείνας. Μόνο μιὰ ζήλεια θαθειὰ τὸν ἐπιανε γιὰ ὅλα τοῦτα, μιὰ νοσταλγία ἀλλιώτικη...

Πάλι τοῦ φάνηκε σὰ νὰ 'πεφτε σὲ εὐθείσι ὕπνου καὶ τινάχτηκε, σφίχτηκε νὰ μὴ σκορπίσει. Ξερόδηξε κ' ἔφτυσε. Βλαστήμησε μέσα του.

Κάτι μουρμούρησε ἡ γυναίκα, παραπονοῖόταν.

—Τί νᾶγινε; Γιατί ἀργεῖ;

—Μὲ τέτοια νύχτα δὲν εἶν' εὐκολο νὰ γρηγορέψει ὁ ἄνθρωπος, κυρά, τῆς ἀπάντησε θαριὰ καὶ σιγώθηκε. Βημάτισε.

Πῆγε ὡς τὴν πόρτα. Τοῦρθε νὰ τὴν ἀνοίξει καὶ νὰ χυθεῖ μὲς στὸ σκοτάδι χωρὶς νὰ ξέρει γιὰ ποῦ. Ἀκούμπησε τὸ μέτωπό του στὴ χαραμάδα. Σὰν κόψη μαχαιριοῦ ἔμπαινε ἀπὸ κεῖ ἡ κρυάδα τῆς νύχτας.

—...Μά, δὲ φάνηκε ἀκόμα; Τί νᾶγινε; Τί νᾶγινε;..

Καὶ τὸ μωρό, σάμπως νὰ γνιάζονταν κι αὐτὸ γιὰ τὸ γυρισμὸ τοῦ πατέρα του ἔσκουζε, πεισματωμένα τώρα, κ' ἡ μάνα ἔδειχνε ἀνήσυχτη πολὺ.

"Αλήθεια τί νᾶγινε; σκέφτηκε κ' ἐκεῖνος στὰ σοβαρά. Μὴν ἔπαθε τίποτα ὁ ἄνθρωπος; Μὴν τὸν πιάσαν στὸ χωριό; Μὴν ἔπεσε σὲ καμιὰν ἐνέδρα, περίπολο καὶ ξεκαμπήσουν καμιὰν ὦρα κατὰ ὄω; Ἐρριξε μιὰ ματιὰ στὸ ὄπλο του, στάθηκε σκεφτικὸς νὰ λογαριάσει πιθανὰ κι ἀπίθανα ἐνδεχόμενα. «Ἀνοησίες» εἶπε κ' ἔπιασε νὰ πιεῖ λίγο νερό.

—Διψῶ!..., εἶπε κ' ἡ γυναίκα κ' ἔκανε ν' ἀνασηκωθεί.

—Λίγο φασκόμηλο νὰ πιεῖς ἐσὺ κυρά, τῆς εἶπε καὶ τῆς ἔδωσε τὸ ζεσταμένο κύπελο.

Τῆς κράτησε κιόλας τὸ κεφάλι νὰ τὴ δοτηθῆσει. Τὰ λεία κορακάτα μαλλιά της γλυστρουῖσαν κάτω ἀπ' τὴ σκληρὴ παλάμη του. Δυὸ κλώτσους ἀνεξήγητους ἔδωσε ἡ καρδιά του καὶ τὸν ἔκαμε νὰ τὴν ἀφήσει.

"Ἦπτε κάμποσες γουλιές ἡ γυναίκα. Τοῦ ζήτησε ἕνα κουταλάκι νὰ δόσει καὶ στὸ μωρό. Ἐκεῖνο πιπίλιζε λαίμαργα τὸ γλιαρρὸ ὑγρὸ καὶ φαινόταν νὰ ἡσυχάζει. Ὅμως τὸ πρόσωπο τῆς μάνας ἔδειχνε ἀκόμα πονεμένο.

—Θέλεις τίποτ' ἄλλο; Ἄν μπορῶ νὰ σὲ βοηθήσω... Πῶς νιώθεις;

—Σὲ φχαριστῶ, ξέγε μου. Καλὰ εἶμαι. Μά, κι αὐτὸς ὁ ἄντρας μου... Νὰ λείπει τώρα δά.

—Ὅσπου νὰ τοιμάσει τόσα πράγματα ὁ ἄνθρωπος, νὰ φέρει. Εἶναι καὶ τέτοια νύχτα.

—Κοντεύουν μεσάνυχτα... Ἄχ, θάραινα· θάραινα πολὺ. Πονῶ, πονῶ.

"Ανακάθησε στὸ κρεβάτι, ἀκούμπησε τὸ μωρὸ στὰ γόνατά της ποῦ ἔσκουζε σπαραχτικά, ἔβαλε τὴν παλάμη της στὸ στήθος μὲ θαθὺ ἀναστεναγμὸ. Ἀνασήκωσε, μάζεψε τοὺς ὤμους, τέντωσε τὸ κεφάλι πίσω μ' ἔκφραση οδύνης, ξεκουμπώθηκε. Μὲ ἀπλότητα, σὰ νᾶταν μόνη, ἔδγαλε τὸ θαρὺ στήθος καὶ τὸ πρόσφερε στὸ μωρὸ νὰ δυσοπιᾶσει.

Πάνω στὸ μαῦρο φόντο τῆς μάλλινης πλεχτῆς μπλούζας, πρόβαλε ἀλαδῶ-στρινο τὸ σφαιρικὸ σχῆμα τοῦ μαστοῦ.

Γύρισε τὸ κεφάλι ὁ ἄντρας κατὰ τὴ φωτιὰ ποῦ τοῦ φαινόταν νὰ χύνεται ὅλη στὸ πρόσωπό του ἀπάνω καὶ νὰ τοῦ τὸ φρύξει. Κι ὅμως τὸ στόμα του γέμιζε χυμούς. Κατάπιε μὲ δυσκολία...

Τὸ κλάμα σταμάτησε πάνω στὸ μαστό. Μὰ αὐτὸ δὲν κράτησε πολὺ. Γιατί κ' ἡ γυναίκα σάλεψε μὲ πόνο δαγκώνοντας τὰ χείλη.

—“Αχ, δέν ἀνοίγει. Δέν πιάνει..., τήν ἀκουγε νά λέει.

Γύρισε, κύτταξε.

—Πίεσέ το μόνη σου, νά τρέξει..., τῆς εἶπε μέ τήν ἴδια ἀπλότητα.

—Πονῶ. Πονῶ πολύ... Μὲ σφίγγει. Φοβάμαι, θά πετρώσει.

Βημάτισε ἀμήχανα ὁ ἀντρας, εἶδε τὸ ζεστό νερό.

—Μαλάκωσέ το μέ κομπρέσσα, εἶπε.

Τῆς ἔδωσε κομμάτι ἐπίδεσμο βρεγμένο στὸ χλιαρὸ νερό.

Ξανάδαλε ὕστερα ἰκείνη τὸ μωρὸ, πού ρέκαζε, νά πιάσει, νά ρουφήξει... «“Αχ».

Τίποτε δὲ γινόταν.

Σήκωσε τὰ μάτια τῆς ψηλὰ στὸν ἀντρα, στὸν ψηλὸν ἀντρα — ἐρωτηματικά μεγάλα μάτια.

Κυττάχτηκαν νά μαγτέψουν ὁ ἓνας τίς σκέψεις τοῦ ἄλλου. Σίγουρος ἦταν ἐκεῖνος ἤξερε τί λογῆς βοήθεια ζητοῦσε ἡ λεχώνα. Μὰ δὲ μπορούσε νά βαστάξει τὴ ματιά τῆς. Ξέφυγε. Βρῆκε ν’ ἀρπαχτεῖ ἀπὸ κάπου. Εἶπε:

—Μήπως;... Ἔνα ἀρνὶ μήπως;... Νά δοκίμαζες...

—“Οχ... Μὴν κολάζεσαι... Εἶναι σκληρά. Χτυπᾶνε ἄσχημα. Πονῶ.

—Τότες, τότες... Ὁ ἀντρας σου. Δὲ θ’ ἀργήσει.

—“Αχ, πέτρωσα... Τὸ μωρὸ ξεράθηκε..., ἔκανε ἀπελπισμένη.

Ὁ ἀντρας κινήθηκε στενόχωρα. Κύτταξε γύρω του. Πνιγόταν. “Οχι γιὰ δ,τι σκέφτονταν πῶς μπορούσε νά γενεῖ, ὅσο γιατί τὸ σκέφτονταν μέ τόση μέσα του ἀνησυχία, σὰ νά μὴν εἶχε ἐμπιστοσύνη στὸν ἑαυτὸ του. Θᾶθελε νά τὴν βοηθήσει. Οὔτε ἀποστροφή οὔτε ἔλξη αἰσθανόταν. Μὰ θᾶθελε νά τὴν βοηθήσει, κινήμενος ἀπὸ τίς δικές του νοσταλγίες. Γι’ αὐτὸν δὲν ἦταν μιὰ γυναίκα ἐκεῖ. Ἦταν ἓνας ἄνθρωπος. Ὁ ἄνθρωπος ὁ ἀδύνατος κ’ ἐξαγνισμένος ἀπ’ τὴν περιπέτεια τῆς ἱερῆς ἀποστολῆς του Κ’ ἐξάλλου, τῆς μητρότητας ὁ ἀνθὸς εἶν’ ἀμύριστος, σὰ μάρμαρο. Γιατί νά μὴν εἶναι ἤρεμος, ψυχρὸς σὰ μάρμαρο κι αὐτός, πού καὶ στὸ θάνατο μπροστὰ θά μπορούσε νά σταθεῖ ἀτάραχος:

Κάτι πῆγε νά τῆς πει, μὰ κόμπιασε.

Ἰκείνη μίλησε χωρὶς νά τὸν κυττάξει.

—Πόσα παιδιά ἔχεις; ρώτησε. Ἡ γυναίκα σου... πῶς...

—“Εχω. “Εχω στή ζωὴ ἓνα ἀγοράκι, ἀπάντησε γρήγορα μέ μιὰ ἀπλότητα πού τὴν ἐνιωθε νά φτάνει ὡς τῆ βρεφικὴ του ἡλικία. Κ’ ἡ γυναίκα μου εἶναι σὲ χωριὸ τῆς μάνας τῆς. “Εχει γεννήσει τρεῖς φορές. Ὑπόφερε πολύ... Καλὴ μάνα. Γιὰ τὸ παιδί τῆς. Γιὰ ὄλους. “Ολες οἱ μάνες εἶναι καλές...

“Εγινε σύντομη σιωπή. Τὸ κλάμα μόνο τοῦ παιδιοῦ τοὺς ἀγγίζε, τοὺς ἔδεν κόμπο τῆ μιλιὰ.

Κι οὔτε ρώτησε ἄλλο τίποτα ἡ γυναίκα. Συλλογισμένη καθόταν μέσα σὲ ἰκείνο τὸ μίζερο κρεβάτι, μὰ μ’ ἓνα θησαυρὸ ὡστόσο σὰ γόνατά τῆς. Κ’ ἐγερνὸ ἀπάνω του τὸ πρόσωπό τῆς, γεμάτο ἤρεμη ἐγκαρτέρηση.

Τοῦ φάνηκε σὰν κάποια ταπεινὴ ἡρωίδα. Ἦταν ἀσάλευτη σὰν ἀγία, λευκὴ σὰ κρίνο μέσα σὲ κείνη τῆ σκοτεινιά τοῦ κόσμου.

Γονάτισε κοντά τῆς. Τὴν κύτταξε σὰ μάτια κι ἀπλωσε τὸ χέρι του σὲ κείνη πελλο δίπλα.

—Συμπάθα με γυναίκα... “Αν θέλεις βοήθεια. Λέω. Καμιὰ κομπρέσσα... Εἶμαι κ’ ἐγὼ πατέρας. Ξέρω ἀπὸ λεχωνοσύνες.

“Αργησε ν’ ἀπαντήσει.

—Καὶ σύ, ἐμένα... συμπάθα με, ξέγε, εἶπε καὶ τὸν κύτταξε σὰ μάτια μέ ἀπειρη ἐμπιστοσύνη.

“Εστρίψε ἀργὰ τὸν κορμὸ τῆς κατὰ τῆ μεριά του κατεβάζοντας τὰ μάτια. Ὑστερα, ἀργὰ ξεκούμπωσε τὴ μπλούζα τῆς κ’ ἔβγαλε προσεχτικὰ τὸ στῆθος τῆς κυττώντας μέ δειλὸ, θλιμμένο μάτι τὸ καθάριο μέτωπο τοῦ ἀντρα.

Ἰκείνος ἔπιασε ἀπαλὰ κι ἀνασήκωσε στή χούφτα του τὸ βαρὺ, χυμῶδες πρῶτο ριχὸ μέ τίς αἰώνιες πρωτεῖνες τῆς ζωῆς. Ψαχουλεύοντας λίγο ἀκόμα τὸ τράχηλο

άπαλά ελάκαιο έξω, ὥσπερ τὴ ρίζα, χωρὶς νὰ ὑπάρχει λόγος. Ἀπάνω στὴν παλάμη ξύπνησαν οἱ μνήμες ἀπὸ θελούδινες ἀφές. Καὶ τὸ ἀντρικὸ τὸ χέρι, ἀπὸ δική του πιά αὐτόνομη βούληση, ζύγισε ἀνάλαφρα τὸ λαστιχένιο ζεστὸ βάρος — σὰν ἓνας ἔμπειρος ἐκτιμητής.

Ἡ καρδιά του πήδηξε σάμπως νὰ τσουρουφλίζονταν. Τὴν ἴδια ὥρα τὸν περίτρεξε κρύα ριπὴ κι ὄλος μούδιασε ἀπὸ τὴ δυνατὴ στριγγιὰ πού ἔμπηγε τὸ παντοδύναμο, καινούριο πλάσμα δίπλα του, κοντὰ στ' αὐτί του. «Ἄ, ὄχι ζαβολιές...».

Ἐσκυψε σὰν ἄπραγος καὶ μπούκωσε ὑπομονετικὰ τὸ ἄγριο, χοντρό, ξυνόμυρο τῆς ρόγας, πού ἔπρεπε νὰ μαλακώσῃ...

Ἡ στηθίλα χτυποῦσε τὰ ρουθούνια του σὲ μιὰ δίκαιη ἀνταπόδοση.

Ἐκλείσει τὰ μάτια. Δὲ βασανίζόταν πιά. Ἦταν ἓνα βρέφος... Καὶ τὸ γλυκερὸ πρωτόγαλα, ἄφθονο, γέμισε τὸ μεγάλο στόμα του ὡς τὸ λάρυγγα...

Σηκώθηκε, πιάστηκε ἀπ' τὴν κολόνα, ἔσκυψε πάνω ἀπ' τὴ φωτιὰ καὶ τῶφτυσε στὴ θράκα.

Μικρὸ σύννεφο ἀνέβηκε τσιρίζοντας ἴσια, ὀλόισια ἐπάνω...

Τρεῖς ἄντρες βιάδιζαν μέσα στὴ νύχτα ἀνηφορίζοντας τῆς λαγγαδιᾶς τὸ πλάι. Μπροστὰ ὁ τσοπάνος ἀνοίγε δρόμο μέσα στὰ κλαριά, τραβώντας νὰ βρεῖ τὸ μουλαρόδρομο τοῦ Σκλήθρου. Ὁ Νάκος μασσοῦσε ἀκόμα τὸ κομμάτι τὸ ψωμί του καὶ τελευταῖος ὁ Βασίλας ἀκολουθοῦσε ἀμίλητος, μὲ κλειστὸ τὸ στόμα.

Πίσω τους, λούφαζε ἡσυχασμένο τὸ καλύδι καὶ τὸ γρέκι μὲ τὶς γέννες ὄλες τελειωμένες καὶ τὰ μαστάρια ὄλα φορτωμένα γάλα. Ἄφηγαν πίσω τους καινούριες ζωές καὶ μιὰ ἀνθρώπινη ψυχὴ παραπάνω — καλὸ σημάδι.

— Ὁ Θεὸς σᾶς ἔστειλε, ξανάλεγε ὁ τσοπάνος. Ἀλλιῶς τί θὰ γινόμουναι; Μόνο πού δὲν μπόρεσα νὰ σᾶς περιποιηθῶ ὅσο ἔπρεπε. Μά, ἄλλη φορά. Ἔτσι, καπετάνιο μου; Γιατ' εἶχατε καλὸ ποδαρικό, μαθές... Νὰ κιόλας πού ὁ καιρὸς μαλακώνει. Θᾶχουμε Χριστούγεννα μὲ καλοκαιριά, σᾶς λέω...

Ὁ Βασίλας κύτταξε ψηλά. Σὲ μιὰ καθαρὴ μεριά τ' οὐρανοῦ, παιγνίδιζαν ἓνα τσοῦρμιο ἄστρα πού θὰ ἔτανε ξεκομμένα ἀπ' τὸ Γαλαξία.

Ἐνιωσε τὴ ὄροσεράδα τ' οὐρανοῦ νὰ περνᾷ τραχειὰ στὸ μέτωπό του καὶ μιὰ γεύση γλυκερὴ στὸ λάρυγγα νὰ τὸν παιδεύει, μὰ ἡ καρδιά του στράτιζε πρὸς τὴ χαρά.

Ἐνα γλυκοχάραμα κιόλας ἀρχίζε νὰ τρώει τῆς νύχτας τὴ μαυρίλα.

Η “ΨΥΧΗ ΤΟΥ ΑΙΩΝΑ,”

ΜΙΑ ΙΣΤΟΡΙΚΗ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΗ ΣΤΟΝ ΣΑΙΞΠΗΡ

Σήμερα, στην Αγγλία και την Αμερική, κάθε ιστορική προσέγγιση στο Σαίξπηρ κινδυνεύει να βρεθεί ανάμεσα στις δυο θέσεις πάνω στις οποίες στέκεται ο ευαίσθητος κριτικός κι ο σχολαστικός φιλόλογος. Οι περισσότερες από τις πρόσφατες προσπάθειες στην κριτική πρακτική οφείλουν την τόλμη τους όχι στη γνώση αλλά στην αδιαφορία απέναντι στα στοιχεία οικονομικής και κοινωνικής ιστορίας. Οι κριτικοί, ιδιαίτερα η δεύτερη ή τρίτη γενιά αυτής που, ακόμη, ονομάζουμε νεοκριτική, γύρισαν κάπως περιφρονητικά την πλάτη τους όχι μόνο στη μελέτη των πηγών, των επιδράσεων και χαρακτήρων, αλλά και, όπως είναι φυσικό στον «ιστιρισμό» ή κατηγορία τους ήταν ότι η σχολαστικότητα των φιλόλογων σκοτεινιάσε τη φύση της ποίησης και τη μοναδική ένότητα και την ιδιαίτερη γλωσσική οργάνωση του κάθε έργου. Οι φιλόλογοι, με τη σειρά τους, ενοχλήθηκαν περισσότερο από επηρεάστηκαν από όλες τις λεπτομερειακές μελέτες της λεκτικής κατασκευής και ύφης, τα πρότυπα εικόνων και συμβολισμών, ειρωνείας, παράδοξου και διαφορομενου· ο έρεθισμός τους στηριζόταν στην κατηγορία ότι το ενδιαφέρον των κριτικών για τις λέξεις όχι μόνο θολώνει και τη φιλολογική βάση και το περιεχόμενο αλλά απομακρύνει παράλληλα και την βεβαιώσιμη γνώση και την αίσθηση της αναλογίας.

Αυτή η εικόνα αποτελεί βέβαια καθαρή απλοποίηση, αλλά ίσως να χρησιμεύει στη σκέψη ότι τα τελευταία χρόνια αξιόλογες κριτικές απόψεις δεν μπόρεσαν να συνυπάρξουν με τη βασική ιστορική μελέτη (και το αντίθετο) και ότι θα είναι χρήσιμο να ξεχωρίσουμε το τωρινό πλησίασμα — ένα πλησίασμα μαρξιστικό — που τείνει να είναι και ιστορικό και κριτικό.

Θα είναι χρήσιμο, στην αρχή, να διαπιστώσουμε σύντομα ορισμένες βασικές προϋποθέσεις και να θέσουμε το ερώτημα της σχέσης της τωρινής μελέτης με την παλιά φιλολογία. Αυτό το ερώτημα πρέπει, πραγματικά, να αντιμετωπιστεί για

του
ΡΟΜΠΕΡ ΒΑΪΜΑΝ

ΜΕΤΑΦΡ.
ΒΕΑΤΡΙΚΗΣ ΣΠΗΛΙΑΔΗ



και στην πιο γενική μορφή της περιέχει την άποψη του πώς μπορεί να πραγματοποιηθεί μια ιστορική ματιά για να θαύνηι την κατανόησή μας σχετικά με τον Σαίξπηρ και κατά συνέπεια να εμπλουτίσει την ίδια μας τη ζωή και τις ανθρώπινες και κοινωνικές μας δυνατότητες. Η τέτοια διατύπωση μπορεί να φανεί προκλητικά επιπόλαιη, αλλά δεν παύει να υπενθυμίζει χρήσιμα, και ίσως ταπεινά, την ιστορική μας άποψη και τον κριτικό μας σκοπό. Μας θυμίζει, ότι εμείς ιστορικά δεν μπορούμε να κάνουμε και σύμφωνα με αυτή τη βάση, μάς βοηθά να προχωρήσουμε σε ό,τι είναι, από κριτική άποψη, μέσα στις δυνατότητές μας. Γιατί δεν μπορούμε, όσο κι αν συνειδητά και αποφασιστικά προσπαθούμε, να κατανοήσουμε την άποψη του θεατή της Ελισαβετιανής εποχής που παρακολουθεί, ως πούμε, μια παράσταση του Άμλετ. Βέβαια, μπορούμε (και οφείλουμε) να αναστυλώσουμε τις οικονομικές συνθήκες, την κοινωνική κατάσταση, τις ηθικές δοξασίες και τις φιλολογικές προτιμήσεις των τυπικών εκπροσώπων του σαιξπηρικού ακροατήριου. Μπορούμε, σαν ιστορικοί, ακόμη και να προσπαθήσουμε να προσδιορίσουμε τη στάση τους και να εξηγήσουμε τις αντιδράσεις τους σε ειδικά έργα, αλλά δεν μπορούμε, αν είμαστε τίμιοι, να παραστήσουμε ότι αναδημιουργούμε και μοιραζόμαστε τη δική τους εμπειρία για τον Σαίξπηρ. Δεν μπορούμε, κριτικά, να πλησιάσουμε τον Σαίξπηρ από την ίδια άποψη των Ελισαβετιανών — κι ούτε πρέπει να επιχειρήσουμε κάτι τέτοιο. Η εμπειρία των έργων τέχνης είναι ένα τόσο ουσιαστικό και οργανικό μέρος των ανθρώπινων αναγκών και της κοινωνικής φύσης του ανθρώπου, που δε μας επιτρέπεται να επιχειρήσουμε να μεταβληθούμε σε διαφορετικά όντα όταν παρακολουθούμε τα δράματα του Σαίξπηρ ή διαβάσουμε το μυθιστόρημα του Θερδάντες.

Όπωςδήποτε, μια από τις αντιρρήσεις που διατυπώθηκαν έναντι της ιστορικής προσέγγισης, φαίνεται να υποδηλώνει ότι μια έρευνα στις ιστορικές ρίζες

τῆς τέχνης τοῦ παρελθόντος ἀποκλείεται, ἀναγκαστικά, νὰ φωτίσει τὴ ζωντανή τῆς ἀξία. Αὐτὸ μπορεῖ νὰ εἶναι ἴσως ἀληθινὸ γιὰ ἕναν ἔρισμένο στατικὸ τύπο κοινωνιολογικῆς ἢ ἀκόμη μαρξιστικῆς μελέτης, ἀλλὰ σὰν γενίκευση πρέπει ὀπωσδήποτε νὰ ἀπορριφθεῖ ὡς ἐαθύτατα παραπλανητικὴ.

Ὅσο ἡ λογοτεχνία θεωρεῖται λογοτεχνία (κι ὄχι μέσο κοινωνιολογικῆς ἀναφορᾶς καὶ ἐρμηνείας διὰ παραδειγμάτων) ἡ ἀντίθεση ἀνάμεσα στὴν ἱστορικὴ καταγωγή καὶ τὶς εἰώσιμες καλλιτεχνικὲς ἀξίες δὲν μπορεῖ ἔντιμα νὰ ἀγνοηθεῖ ἢ νὰ ὑποτιμηθεῖ. Ἀντίθετα, ὑπογραμμίζει τὴν ἀπαραίτητη ἔνταση (ποῦ ὑπάρχει) ἀνάμεσα στὸ ἔργο τέχνης σὰν ἱστορικὸ φαινόμενο καὶ σὰν ζωντανὴ δύναμη, μέσα στὸ σύγχρονο πολιτισμὸ. Αὐτὴ ἡ συγγένεια εἶναι συγγένεια διαλεκτικὴ καί, στὸν τομέα τῆς αἰσθητικῆς βρίσκει τὴν ἀντιστοιχία τῆς στὶς μιμητικὲς καὶ ἠθικὲς πλευρὲς τῆς ὑψηλῆς λογοτεχνίας ποῦ, ἂν καὶ ἀντανάκλα μιὰ δοσμένη στιγμή τῆς ἱστορίας, δὲν παύει νὰ ἔχει σημασία ἢ ἐπιρροή ἔξω ἀπὸ αὐτὴ τὴν ἰδιαίτερη ἱστορικὴ περίοδο.

Μιὰ ἱστορικὴ προσέγγιση στὸν Σαίξπηρ, λοιπόν, δὲν πιστοποιεῖ τὴν ποιητικὴ ἀξία τῶν ἔργων του μὲ τὴν ἰδεολογικὴ καὶ βιογραφικὴ τους σημασία καὶ τὸ νὰ φωτίσουμε τὴν τελευταία δὲν εἶναι τὸ ἴδιο μὲ τὸ νὰ γνωρίσουμε τὴν πρώτη. Κι ὁμῶς ἡ ἱστορικὴ προσέγγιση παραμένει ἐκ τῶν «ὧν οὐκ ἄνευ» γιατί ἂν καὶ δὲν περιέχει ἀπαραίτητα κριτικὰ πρότυπα, καθιστᾷ τὴν ἐφαρμογὴ αὐτῶν τῶν προτύπων σημαντικὴ.

Κανεὶς δὲν μπορεῖ νὰ ἐλπίζει ὅτι θὰ διερρευνῆσει ἱκανοποιητικὰ τὶς ἠθικὲς καὶ καλλιτεχνικὲς ἀξίες τῆς λογοτεχνίας, τὶς εὐχάριστες καὶ τὶς ὠφέλιμες πλευρὲς τῆς, ἐκτὸς ἐὰν εἶχε προηγουμένα θεωρήσει τὴν «μίμησιν» (σὰν τὸν τρόπο «νὰ κρατᾷς τὸν καθρέφτη μπροστὰ στὴ φύση»).

Τὰ οὐμανιστικὰ ποιητικὰ ἔργα τῆς Ἀναγέννησης δὲν διαχώριζαν ποτὲ αὐτὲς τὶς δύο βασικὲς πλευρὲς, καὶ οἱ σύγχρονοι κριτικοὶ κάνουν τὸ ἴδιο ὑπ' εὐθύνη τους. Δὲν ὑπάρχει ἀντινομία ἀνάμεσα στὸ κριτικὸ ἐνδιαφέρον γιὰ τὶς ζωντανὲς ἀξίες καὶ στὴ φιλολογικὴ μελέτη τῆς ἱστορικῆς τους βάσης: οἱ ἀξίες τοῦ παρόντος εἶναι μόνες τους ἕνα ἱστορικὸ προϊόν καὶ γιὰ νὰ διαπιστώσουμε τὸν ἱστορικὸ τους χαρακτήρα πρέπει νὰ γνωρίσουμε βαθύτερα τὴ φύση τῆς κριτικῆς μας ἐνημέρωσης.

Ἡ ἐφαρμογὴ ὅλων αὐτῶν στὴ μελέτη τοῦ Σαίξπηρ εἶναι φανερὴ. Ἐνα μεγάλο μέρος ἔρευνας τῆς ἱστορικῆς βάσης φαίνεται τόσο ἀσχετὴ (μὰ καὶ τόσο σκουπιτερὴ) καὶ ἕνα ἄλλο μεγάλο μέρος πολὺ λεπταίσθητης κριτικῆς, σὲ ἄλλα σημεῖα στερεῖται τόσο πολὺ ἐννοιολογικῆς ἀκριβολογίας, μόνον καὶ μόνον γιατί αὐτὴ ἡ συγ-



γένεια ξεπεράστηκε, ενώ έπρεπε ν' απασχολήσει τόσο τον ιστορικό φιλόλογο όσο και τον κριτικό.

Αυτή η συγγένεια εκφράζεται μοναδικά στην αντίθεση που τόσο συχνά παρατηρήθηκε ανάμεσα στο δράμα του Σαίξπηρ, σαν την τέλεια έκφραση του καιρού του και την «αχρονικότητα» του δραματουργού. 'Ο Μπέν Τζόνσον' είχε, πρώτος, πει ότι ο Σαίξπηρ «δεν ανήκε σε μια εποχή, αλλά σ' όλες τις εποχές». Αυτός ο παλιός ισχυρισμός του σαιξπηρικού μεγαλείου είχε χαρακτηριστικά παρανοηθεί από τους μεταγενέστερους έγκωμιαστές που αγνοούν το κείμενο στο όποιο ανήκει και από το όποιο ξεπήδησε για πρώτη φορά το πρόβλημά μας: γιατί ο Τζόνσον, μερικώς γραμμές πριν αφαιρέσει τον Σαίξπηρ από τον καιρό του, δηλώνει ότι ήταν «η Ήρωή της Έποχής του».

I

Η εποχή στην οποία γεννήθηκε ο Σαίξπηρ ήταν, σ' ένα σημείο που μόνο ο είκοστός αιώνας μπορεί να την ξεπεράσει, μιὰ μεταβατική εποχή. Η αγγλική κοινωνία του δέκατου έκτου αιώνα, στις οικονομικές της σχέσεις και στην πολιτική της διάρθρωση, την ηθική της και τους τρόπους της, ήταν σε πολλά σημαντικά σημεία ανόμοια μ' αυτές τις μορφές και οργανώσεις που συνήθως συνδέουμε άλλοτε με την άκμή των φεουδαρχικών τάξεων και άλλοτε με την ανερχόμενη δύναμη της αστικής τάξης. Ήταν μιὰ εποχή κοινωνικού σμιθιασμού και οικονομικής σύγχυσης που ακόμη κατάφερε, πολιτικά, να διατηρείται σε μιὰ προσωρινή σταθερότητα και μιὰ πολιτιστική ισορροπία χαρακτηριστικά δική της. Στην σφαίρα της οικονομίας, οι παραδοσιακές μορφές του εμπορίου και της γεωργίας συνυπήρχαν με τους καινουριοφερμένους τρόπους καπιταλιστικής συναλλαγής και έναν, χωρίς προηγούμενο και συχνά, συγκρουόμενο αριθμό έτερογενών αναπτύξεων και δραστηριοτήτων. Η ανάπτυξη της αγοράς πρώτα σ' έμπορεύματα και μετά σε γη και εργασία και τέλος σε χρήματα, ή ανάπτυξη μιὰς έκτεταμένης ύφαντουργικής βιομηχανίας που έξυπηρετούσε το υπερπόντιο έξαγωγικό εμπόριο (που επιτάχυνε τις προσαρτήσεις), ή εκπληκτική εισροή χρυσού και αργύρου, και η αξιοσημείωτη ύψωση των τιμών — αυτά και οι συνακόλουθοί τους παράγοντες αποδείχτηκαν διαλυτικοί όροι της παραδοσιακής οικονομίας. Παράλληλα είχαν αδυνατίσει τη θέση αυτών των γαιοκτημόνων των οποίων ή ίδια ή ύπαρξη ήταν βασισμένη στο σύστημα της φεουδαλικής κατοχής και υπηρεσίας, τοτσιφλίκι, και την αυτόαρχη κοινότητα του χωριού με τους άνοιχτούς άγρούς του. Η κυριαρχία των βαρώνων



Mr. WILLIAM
SHAKESPEARES

COMEDIES,
HISTORIES, &
TRAGEDIES.

Published according to the True Originall Copies.



Wm. Strickland, sculp. London.

L O N D O N

Printed by Isaac Iaggard, and Ed. Blount. 1623.

Ἡ ἔκδοσις τῶν ἔργων τοῦ
Σαίξπηρ στὸ Λονδίνο τὸ 1623.

εἶχε περάσει καὶ ἡ χρεωκοπία τους ἦταν στρατιωτική, πολιτική, ἀλλὰ καὶ οἰκονομική. Μετὰ τοὺς Πολέμους τῶν Ρόδων ὁ στρατὸς τους ἀδυνάτισε, τὰ κάστρα τους καὶ τὰ φρούριά τους εἶχαν γίνει πολὺ τρωιτὰ, ἡ οἰκιακὴ τους οἰκονομία πολὺ δαπανηρὴ καὶ οἱ ἀκόλουθοί τους ἀπειθάρχητοι: μετὰ ἀπὸ τὴν τελευταία φεουδαρχικὴ πρόοδος, τὴ Βόρεια Ἐπανάστασις τοῦ 1569, ἡ παρακμὴ τους ἦταν μιὰ ἀμετάκλητὴ ἐξέλιξις.

Ἀλλὰ ἐνῶ ἡ φεουδαλικὴ ἀριστοκρατία δὲν ἦταν πιά σὲ θέσιν νὰ δεσπόζει ἐπὶ ὅλην τὴν ὑπαιθρον, αὐτὰ τὰ τμήματα ποὺ ἕκατὸ χρόνια πρὶν κατάφεραν νὰ κερδίσῃ τὸν ἐμφύλιον πόλεμον, ἦταν ἀκόμη πολὺ ἀνώριμα γιὰ νὰ πετύχουν πολιτικὴ κυριαρχία. Ἡ ἀστικὴ τάξις, μαζί με τοὺς «προοδευτικούς» εὐγενεῖς καὶ τὴ χαμηλότεν μεσαία τάξις ποὺ μοιραζόταν (ἢ φιλοδοξοῦσε νὰ μοιραστεῖ) τὸν τρόπο ζωῆς τῆς ἀριστοκρατίας δὲν ἦταν ἀκόμη πολιτικὰ χειραφετημένη. Τὴν ἐνδιέφερε περισσότερο ἡ ἀποκατάστασις τῆς διαδοχῆς, ἡ ἀπειλὴ τῆς ξενικῆς ἐπιδρομῆς, ἡ διατήρησις τῆς ἐσωτερικῆς τάξεως καὶ τὰ πρὸ ἄμεσα οἰκονομικὰ συμφέροντα ἀπὸ τὴν ἀνταλλαγὴν τῆς κρατικῆς ἐξουσίας μετὰ τὴν παραχώρησιν τῆς δικτῆς τῆς (σὲ διάκρισιν μετὰ τὴν ἐθνικὴν) πολιτικῆς καὶ ἰδεολογίας. Ὅπως οἱ ἔμποροι, ἔτσι καὶ οἱ πλούσιοι γαιοκτῆμονες, ἔδριζαν τὸ μεγαλύτερον μέρος τῆς μοναστηριακῆς γῆς καὶ εἰσῆγαγον καπιταλιστικὴν πρακτικὴν στὴν καλλιέργειαν, ποτὲ δὲν σκέφθησαν νὰ ἀμφισβητήσουν τὸ προνόμιον τῆς μοναρχίας τῶν Τυδώρ, κάτω ἀπὸ τὴν κυριαρχίαν τῶν ὁποίων εἶχαν κερδίσει μετὰ τὴν ἐκτάσειν καὶ πραγματοποιήσει μιὰ πρωτοφανῆ ἀνάπτυξιν. Ἡ ἀσκησις πολιτικῆς ἦταν ἀκόμη τὸ ἀδιαφιλονίκητον προνόμιον τοῦ στέματος.

Τὸ στέμμα λοιπὸν καὶ ἡ αὐλὴ ἔγιναν ἡ ἑστία τῆς πολιτικῆς, θρησκευτικῆς καὶ πολιτιστικῆς ζωῆς τοῦ ἔθνους. Ἡ τεράστια αἰγλή τῆς μοναρχίας, ὁ σεβασμὸς ποὺ τῆς ἔδειχναν ἄνθρωποι σὰν τὸν Ἄσαμ, τὸν Σπένσερ, τὸν Χούκερ καὶ τὸν Μπέικον δὲν μπορεῖ ν' ἀπορριφθῆι σὰν κενὸ ἐγκώμιον. Γιατὶ οἱ Τυδώρ — ὅπως τοὺς εἶχε δεῖ ὁ Σαίξπηρ στὸν Ριχάρδο τὸν 3ο — εἶχαν ἀνατρέψει τὶς φιλοπολεμικὰς φαρτίες τῶν εὐγενῶν κ' ἔτσι πέτυχαν ἐκεῖνο «τὸ τρυφερὸ πρόσωπο τῆς εἰρήνης μετὰ τὴν γελαστὴ ἀφθονία καὶ τὶς ὁμορφες γαλήνιες μέρες» γιὰ τὸ ὁποῖο οἱ Ἑλισαβετιανοὶ εἶχαν τέτοια συνειδητὴ εὐγνωμοσύνη. Οἱ Τυδώρ, ἂν καὶ εὐγενεῖς οἱ ἴδιοι, ἦταν ἔτοιμοι (καὶ πραγματικὰ δὲν μπορούσαν νὰ κάνουν κι ἄλλοιῶς) νὰ συμβιβαστοῦν μ' ἐκεῖνες τὶς δυνάμεις ποὺ εἶχαν ἀντιταχθεῖ στὴν καταστρεπτικὴ κυριαρχία τῶν βαρῶνων καὶ ποὺ ἦταν ἀκόμη ὑποπτες γιὰ τὴν ἐπαναστατικότητά τους.

Ἐξασφαλίζοντας εὐνοϊκὰς συνθήκας γιὰ τὸ ἐμπόριο καὶ τὴ ναυτιλία, οἱ Τυδώρ, μεγάλωσαν τὰ εἰσοδήματά τους ἀπὸ τοὺς δασμοὺς. Προάγοντας μιὰ σταθερὴ καὶ πιὸ συγκεντρωτικὴ διοίκηση, ἀναδιοργάνωσαν τὸ ταμειακὸ τους σύστημα καὶ πέτυχαν νὰ ἐλέγχουν τὰ εἰσοδήματα ἀπὸ τὶς ἰδιοκτησίαις τους πολὺ πιὸ ἀποτελεσματικὰ. Παράλληλα προώθησαν τὴν οἰκονομικὴ ἀνάπτυξη τῆς χώρας, συνδέοντας τὶς μέχρι τότε τοπικὰ συναλλακτικὰ κοινότητες σὲ ἓνα εὐρύτερο ἔθνικὸ σύνολο. Κάνοντας δλ' αὐτὰ οἱ Τυδώρ, χωρὶς νὰ κόψουν τοὺς δεσμοὺς τους μετὰ τὴν πιὸ συντηρητικὴ ἀριστοκρατία, προώθησαν τὰ συμφέροντα τῶν νεότερων εὐγενῶν καὶ τῶν μεσαίων τάξεων ποὺ, ἰδιαίτερα στὸν οἰκονομικὰ ἀναπτυγμένον νότον καὶ τὴν ἀνατολή, πλησίαζαν πολὺ μεταξύ τους. Στὴν Ἀγγλία τῶν Τυδώρ, ἐκεῖνοι ποὺ ὑποστήριζαν τὴν ἔθνικὴ ἀνεξαρτησία στήριζαν τὴν κυριαρχία τοῦ στέμματος ἢ ἐξουσία του γινόμεναι ἀποδεκτὴ ὄχι μόνον ἐναντίον τῶν διεκδικήσεων τῆς Ρωμαϊκῆς ἐκκλησίας ἀλλὰ καὶ ἐναντίον τῶν ἐσωτερικῶν ταραχῶν καὶ τῆς ξενικῆς ἐπιδρομῆς.

Ἡ νέα μοναρχία, ἀκόμη καὶ πρὶν ἀπὸ τὸ σχίσμα τῆς Ρώμης, βρῆκε ἐνεργητικὸς ὑποστηρικτὸς στὴν πρόσφατα προωθημένη ἀριστοκρατία ἀπὸ τὴν ὁποία, στὴν Ἑλισαβετιανὴ ἐποχὴ, στρατολογούνταν οἱ μεγαλύτεροι αὐλικοὶ καὶ διοικητὲς. Αὐτοὶ ἦταν οἱ Ντάντλεϋ, οἱ Ράσσελ, οἱ Σέυμορ, οἱ Σίντνεϋ, οἱ Χέμπερτ, οἱ Σέσιλ καί, βέβαια, οἱ Ράλεϋ καὶ Γουώλζινχαμ². Σὲ ἀντίθεση μετὰ τὶς πιὸ συντηρητικὰς περιοχὰς τοῦ Νόρφολκ, Σάσσεξ καὶ Ὁξφόρδης, ὅπου βρίσκονταν τὰ ὑπολείμματα τῆς παλαιᾶς ἀριστοκρατίας καὶ τῶν ἀναπασχόλητων εὐγενῶν, τέτοιοι ἄνθρωποι ἦταν κατάλληλοι γιὰ ν' ἀναλάβουν τὴν διεργεία τοῦ ἐμπορίου καὶ τῆς βιομηχανίας. Ἔστεκαν πίσω ἀπὸ τὶς θαλάσσιες ἐξορμήσεις τῶν θαλασσοπόρων καὶ συχνὰ ὑποστήριζαν μιὰ ἐξωτερικὴ πολιτικὴ μετὰ μεγαλύτερη δξύτητα.

Στὸν τόπον τους — ἰδιαίτερα στὸ Λάιτσεστερ, οἱ Σίντνεϋ, Χέρμπερτ καὶ Ράσσελ — προστάτευαν ἢ υἱοθετοῦσαν τὴν καλλιέργεια τῶν οὐμανιστικῶν γραμμάτων³.

Ἀκόμη καὶ πρὶν ἢ προστασία τους γίνεαι ἀποτελεσματικὴ, πολλοὶ ἀπὸ τοὺς πρῶτους οὐμανιστὰς ποὺ προέρχονταν ἀπὸ οἰκογένειαι ἀστῶν, προτιμήθηκαν ἀπὸ τὴν μοναρχία. Παρὰ τὴν βάρβαρη μεταχείριση τῶν Μοῦρ καὶ Φίσερ, ὁ Ἑρρίκος ὁ 7ος — μπορεῖ νὰ πεῖ κανεὶς — «κατὰ τὴν διάρκειαν τῆς βασιλείας του θεωροῦσε ἀναγκαία τὴν σχέσιν οὐμανισμοῦ καὶ κρατικῶν ὑποθέσεων»⁴. Ἀλλὰ ὅπως ἡ μοναρχία, βοηθημένη ἀπὸ τὴν νέα ἀριστοκρατία, ἐμφύχωνε μιὰ πιὸ μελετημένη ἐπιχειρηματολογία γιὰ τὴν ὑποστήριξιν τῆς νέας τῆς πολιτικῆς καὶ τὴν χρῆσιν πιὸ τελειοποιημένων Λατινικῶν στίς διπλωματικὰς συναντήσεις, οἱ ἴδιοι οἱ οὐμανιστὰς ἦταν ἐπιφορτισμένοι μετὰ πρακτικὰ καθήκοντα. Μετὰ ἀνθρώπους σὰν τὸν Τόμας Ἐλυοτ⁵, τὸν Ἐντουαρντ Φόξ, τὸν Τόμας Στάρκεϋ καὶ τὸν Ρίτσαρντ Μόρισον, οἱ ἰδέαι τοῦ οὐμανισμοῦ καὶ τοῦ πατριωτισμοῦ συγχωνεύτηκαν. Γι' αὐτοὺς ἡ μόρφωσις δὲν ἦταν πιά ἰδιωτικὴ μορφή ἱκανότητος, ἀλλὰ ἓνα μέσον κρατικῆς ὑπηρεσίας. Ἀστικῆς καταγωγῆς, μετὰ τὴν ὑποστήριξιν τῆς μοναρχίας καὶ σὲ στενὸν σύνδεσμον μετὰ τὴν νέα ἀριστοκρατία, οἱ νέοι παιδαγωγοὶ εἶχαν τὸ δικαίωμα νὰ εἰσάγουν τὶς πολιτικὰς καὶ ἐκπαιδευτικὰς ἰδέαις στὰ πολλὰ καινούρια ἢ ἀναδιοργανωμένα σχολεῖα. Οἱ οὐμανιστὰς, ἐδῶ ὅπως καὶ ἄλλοι, προσπάθησαν νὰ σφυρηλατήσουν μιὰ πολιτικὴν ποὺ ἐνῶ ἐξυπηρετοῦσε τὸν ἀπολυταρχισμὸν τῶν Τυδώρ, βοηθοῦσε παράλληλα τὴν στερέωσιν τῆς ἔθνικης αὐτονομίας. Ἔτσι ὁ Ἐλυοτ καὶ οἱ ὀπαδοὶ του ἔσπειραν τὰ



σπέρματα που έδωσαν καρπούς σε πολλά από τα σχολεία γραμματικής στη χώρα όπου ή νέα γενιά, ανάμεσά της κι ο Σαίξπηρ από το Στράτφορντ, δέχτηκε τη εισαγωγή τους κλασικούς και σε μια πλευρά της ανθρώπινης φύσης που σε οδοιπορικά της σημεία δεν ήταν πια μεσαιωνική.

Ο Μάρξ, θεωρώντας την Ευρώπη σαν ένα σύνολο, συνόψισε τη γενική σημασία των τάσεων που εξέτάσαμε γράφοντας ότι «η απόλυτη μοναρχία αυτοπαρουσιάζεται σαν ένα πολιτισμένο κέντρο, σαν εισηγητής της κοινωνικής ένότητας». Έκει υπήρχε το εργαστήριο όπου τα διάφορα κοινωνικά στοιχεία ήταν τόσο ανεκατεμένα και δουλεμένα έτσι που να επιτρέπουν στις πόλεις την αντικατάσταση της τοπικής ανεξαρτησίας και κυριαρχίας του Μεσαίωνα με τη γενική εξουσία των μεσαιώνων τάξεων και την κοινή κυριαρχία της αστικής κοινωνίας».

Είναι φανερό ότι μια ολοκληρωμένη ιστορική περιγραφή των μέσων μετάδοσης στην Αγγλία θα έπρεπε να αξιολογήσει — πράγμα που δε μπορεί να γίνει εδώ — την ακριβή ισορροπία των ταξικών δυνάμεων σε κάθε ιδιαίτερο στάδιο και τις γενικές οικονομικές και κοινωνικές εξελίξεις με τις όποιες οι καπιταλιστικοί τρόποι παραγωγής επικράτησαν. Αυτό που πρέπει να υπογραμμίσουμε εδώ είναι ότι στην περίοδο που μας ενδιαφέρει, οι μεσαιώνες τάξεις (αν και σταθερά εξελισσόμενες) δεν ήταν ακόμη σε θέση να αποκηρύξουν το συμβιβασμό των Τυδώρ, και ότι η μοναρχία, που η επικράτησή της βασιζόταν σε μια μεταβατική ισορροπία κοινωνικών οικονομικών δυνάμεων, φιλοδοξούσε να διατηρήσει και την πολιτική ισορροπία. Αυτή η φιλοδοξία (που εθύνεται και για την επιτυχία και για τις μοναδικές ανθεσείς της κυριαρχίας των Τυδώρ) καθόρισε το μεγαλύτερο μέρος της νομοθεσίας τους, εκκλησιαστικής και οικονομικής. Η αποκατάσταση της Ελισαβετιανής εκκλησίας ήταν ή ίδια ή σύνοψη αυτού του «εργαστηρίου», όπου «τα διάφορα στοιχεία ήταν τόσο ανεκατεμένα και δουλεμένα» ώστε να περικλείουν όλες τις πλευρές μέσα στο πολιτικό πρόγραμμα της εθνικής συμμαχίας. Ένα από τα χαρακτηριστικά δόγματα της Ελισάβετ ήταν το δόγμα της βασιλικής κυριαρχίας. Από τη στιγμή που έγινε δεκτό — και δεν υπήρχε δυσκολία αφού το «βασιλικό» ήταν ακόμη συνώνυμο με το «εθνικό» — η βασίλισσα δεν νοιαζόταν για ιδεολογικούς προσδιορισμούς ή για πραγματικά αυστηρή εφαρμογή του. Σε διαφορετικό πεδίο ή οικονομική νομοθεσία, όπως τα «Διατάγματα των Τεχνιτών» (1563) ή ο «Νόμος

της Τοκογλυφίας» (1571) είχε τα πρόσωπα του 'Ιανου', προωρισμένη να εξυπη-
 ρετήσει και το εμπόριο και τή σταθερότητα: ή μοναρχία ήθελε να θεωρεί τήν
 άστική τάξη σαν ένα νεότερο σύντροφο (συμπαίκτη), αλλά ήταν άποφασισμένη να
 προλάβει κάθε γρήγορη ανάπτυξη αυτών των καινούριων ανθρώπων που, σαν τον
 Πήτερ Γουέντγουόρθ — όπως ή βασίλισσα μπορούσε να διακρίνει με σιγουριά —
 είχαν τον τρόπο να γίνουν έντελώς ανεξάρτητα σε πολύ μικρό χρονικό διάστημα⁹.

Κι όμως, καθώς ή ισορροπία των δυνάμεων άλλαζε βαθμιαία, έγινε όλο και
 περισσότερο δύσκολο να συγκρατηθούν οι πουριτανοί και να καλυφθούν τα ρήγματα
 στη συμμαχία των Τυδώρ. Η 'Ελισάβετ κατά το 1604 μπορούσε ακόμη να πέσει
 έξω στα μέσα συμβιβασμού και στο μεγαλείο του στέματος, που ούτε οι λεπτές της
 προφάσεις ούτε οι πολύ μελετημένες διφορούμενες δηλώσεις της ήταν έντελώς
 ικανές να ύπονομεύσουν. Όπως παρατήρησε σαρκαστικά ο Τζέιμς Χάρριγκτον,
 πέτυχε να προσηλυτίσει το βασίλειό της με τα αδιάκοπα έρωτικά κόλπα, ανάμεσα
 σ' αυτή και το λαό της σαν ένα είδος ροιάντζου¹⁰. Μέρος αυτού του «ροιάντζου»
 μπορεί — κατά έναν μεταγενέστερο ιστορικό — να συντέλεσε στο να «δωροδοκεί
 το λαό της με ευημερία». Αλλά όταν ή γριά βασίλισσα πέθανε, ή ευημερία τώρα
 που — τήν είχαν πιά συνηθίσει — δεν ήταν αρκετά ικανοποιητική στο παραδο-
 σιακό της επίπεδο και (πράγμα πιο σημαντικό) υπήρχαν ένδείξεις ότι ή ανάπτυξη
 της γινόταν όλο και λιγότερο ασφαλής από πριν. Παράλληλα ο συμβιβασμός στη
 θρησκεία και το πρόγραμμα για τή δημιουργία ισχυρής εθνικής εκκλησίας είχε
 με τον καιρό άτονίσει, ώσπου ο 'Ιάκωβος ο 1ος ανακάλυψε (στα 1604, στην όμιλία
 του στον Χάμπτον Κώρτ) ότι «Η πρεσβυτεριανή εκκλησία συμφωνεί τόσο με τή
 μοναρχία όσο και ο θεός με το διάβολο». Τώρα ο Χούκερ (στον έβδομο τόμο του
 μεγάλου διβλίου του «Νόμοι») μπορεί να θρηνηί «για κείνες τις υπερβολικές συγ-
 κρούσεις του ενός μέρους με το άλλο, που ενώ συνεχίζονταν και μεγάλωναν» (ύπεν-
 θύμιζαν) «εκείνα τα λόγια του προφήτη 'Ιερεμία: "ή πληγή σου είναι μεγάλη σαν
 τή θάλασσα, ποιός μπορεί να σε γιατρέψει;"». Ο άγγλικός απολυταρχισμός επαψε
 να είναι ένας συγκεκριμένος απολυταρχισμός, και έξω από τήν εθνική συμμαχία
 αναφαινόταν ο βαθμιαίος (αν και καθόλου άμεσος) σχηματισμός δύο ανταγωνιζό-
 μενων τάξεων.

Αντιμετωπίζοντας αυτές τις μακρινές διαιρέσεις (οι αλλαγές άρχισαν μόλις
 να διαφαίνονται από το 1588) — πώς μπορούσε ο ούμανιστής λόγιος ή ποιητής να
 αντιδράσει; Θα θεωρούσε ακόμη, όπως ο Γκάμπριελ Χάρδεϊ τήν αυλή σαν «τή μόνη
 αγορά προτιμήσεως και τιμιότητας»: "Η τίμια σαν τον Στέφεν Γκόσσον θα μοι-
 ραζόταν τήν τύχη των πουριτανών;

Στα 1586 ο θάνατος του Σίντνεϊ που τον ακολούθησε ο θάνατος του Λάιτσε-
 στερ, στάθηκε ένα χτύπημα για τους ποιητές και όλους εκείνους που μπορεί να
 εξακολουθούσαν να συμβιβάζουν τον ούμανισμό με τις αρχές του στρατευμένου προ-
 τεσταντισμού. Το ζήτημα της επιρροής του στην εθνική θέση και των δυο κινήμα-
 των δεν ήταν γεγονός λιγότερο σημαντικό από τήν εκτέλεση του "Εσσεξ"¹⁰, πόν



ὁποῖο εἶχε μεταδιδαστεῖ στὰ 1590 ἡ ἀρχηγία τοῦ κόμματος τῆς αὐλῆς τοῦ Λάιτσεστερ καὶ ἡ λαϊκὴ ὑποστήριξη τῆς πολιτείας. Ἀλλὰ ἐνῶ ἡ νέα ἀριστοκρατία ἔχανε ἀξιόλογο ἔδαφος, στὸ Γουάιτχολ ἢ αὐλὴ — τουλάχιστον ἀπὸ τὴν ἐποχὴ τοῦ διορισμοῦ τοῦ Ἀρχιεπισκόπου Γουίτγκιφτ στὸ Μυστικὸ Συμβούλιο — πλησίαζε σὲ μιὰ μορφή ἐπισκοπικῆς ἐκκλησίας προωρισμένης νὰ ἀντιτίθεται καὶ νὰ καταπιέζει τὰ πουριτανικὲς ἀναγεώσεις. Ὅπως, κάτω ἀπὸ τὸν Ἰάκωβο, ἡ αὐλὴ ἔγινε μέρος μιᾶς φθαρμένης διοίκησης (στὴν ὁποία κάθε προαγωγή καὶ δημόσια σταδιοδρομία εἶχαν γίνεαι ἀπὸ καιρὸ σπάνια γιὰ τοὺς μὴ προνομιούχους λογίους) τὰ πιὸ προχωρημένα τμήματα τῆς ἀστικῆς τάξης ἔδειχναν μιὰν αὐξανόμενη ἐχθρότητα στὶς τέχνες καὶ μιὰν ἀνυπομονησιὰ μὲς τὶς φιλολογικὲς παραδόσεις τοῦ χριστιανικοῦ οὐμανισμοῦ.

Ἔτσι τὰ θεμέλια τοῦ ἐθνικοῦ συμπίδασμοῦ — τόσο οὐσιαστικοῦ στὸν Γκασκόιν¹¹, Σίντνεϋ καὶ Σπένσερ¹² — κατέρρευσαν καὶ κανένα μέρος δὲν ἀποδείχτηκαν ἀληθινὰ παραδεκτὰ ἀπὸ τὴν οὐμανιστικὴ φαντασία. Τώρα οἱ ποιητὲς μὲ τὴν κλασικὴ μὀρφωση, ἀκόμα καὶ πρὶν ἀπὸ τὸ τέλος τοῦ αἰῶνα, στράφηκαν στὴ σάτιρα καὶ τὸ γράψιμό τους ἀντανακλοῦσε μιὰ στάση ζωικῆς ἐμπειρίας πιὸ σαρόδνια σκοτεινὴ καὶ ὀργισμένη ἀπὸ τὴν ἀντίστοιχη στάση τῆς προηγούμενης δεκαετίας. Ὁ τύπος τοῦ μελαγχολικοῦ ἐξανεστημένου ἔγινε τὸ σύμβολο τῶν ἀπογοητευμένων διανοούμενων καὶ ὁ γεμάτος πόζα καὶ προσποίηση μιμητῆς τοῦ Ἰταλιάνου αὐλικοῦ — πολὺ τῆς μόδας τὴν ἐποχὴ ἐκείνη — γινόταν στόχος μιᾶς σάτιρας πού ἔφτανε μέχρι τὴ γελοιοποίηση, παράλληλα μὲ τὴν ὑποκρισιὰ καὶ ἀπληστία τῶν πουριτανῶν ποὺ δέχονταν παρόμοια περιφρονητικὲς αἰχμές. Μὲ τὸν Τσάπμαν¹³ καὶ τὸν Ντάν¹⁴, οἱ μὲθοδες καὶ οἱ ἀξίες τῆς ποίησης τῆς Ἀναγέννησης ὑπέστησαν σημαντικὲς ἀλλαγές ποὺ κατὰ τὴ διάρκειά τους τὰ Ἐλισαβετιανὰ πρότυπα ἀντικαταστάθηκαν ἀπὸ μιὰ πρῶτον ἰδιωτικὴ καὶ λιγότερο σίγουρη σκοπιὰ, συμπτωματικὴ μιᾶς νέας γνώσης ἀλυταπάσεων, ἕνα «εἶδος θυῖσμοῦ τῆς καρδιάς» (ὄρος τοῦ Ρίτσαρντ Σίμπς) ἄγνωστο γιὰ τὴν παλιὰ οὐμανιστικὴ ἀκεραιότητα τῶν ἀξιῶν. Ἀλλὰ εἰσάγοντας καινούριους τόνους ὅπως στὴν ἀνάπτυξη τῆς σάτιρας, οἱ ποιητὲς καὶ οἱ ἐπιφυλλιδογράφοι προηγήθηκαν τῶν δημοφιλῶν δραματουργῶν. Γιατὶ γιὰ τοὺς τελευταίους, κάτω ἀπὸ συνθήκες ὁλοένα αὐξανόμενης ἀβεβαιότητος, συνέχιζε νὰ ὑπάρχει ἕνας ἐθνικὸς θεσμός. Ἀνὰ μέσα στὶς βαθμιαῖες διαιρέσεις τῆς παλιᾶς Ἰακωβινικῆς κοινωνίας τὸ θέατρο παρέμενε μοναδικὸ γιὰ τὴ δημοτικότητά του, ἀκλόνητο — ἢ τουλάχιστον ἔτσι ἔδειχνε — στὰ κοινωνικά του θεμέλια μέχρι πού, πρὶν ἀκόμη ὁ σημαντικότερός του ἐκπαιδευτικὸς ἀφῆσει τὸ Λονδίνο, ἡ προσοχὴ γιὰ τὰ λαϊκὰ θεάτρα εἶχε ἀρχίσει νὰ ἀτονεῖ.

II

Τὸ ν' ἀντιμετωπίσεις τὸν Σαίξπηρ ἱστορικὰ, σημαίνει νὰ πλησιάσεις τὸ ἔργο του μέσ' ἀπὸ τὸ θέατρο γιὰ τὸ ὁποῖο εἶχε γραφτεῖ. Ἄν ὁ σπουδαιότερος ἀπὸ τοὺς Ἐλισαβετιανοὺς παρουσιαζόταν σὰν ἡ «Ψυχὴ τῆς ἐποχῆς του» — μιᾶς ἐποχῆς ποὺ ὁ Μπέν Τζόνσον ἀντιμετώπιζε κιόλας, μέχρις ἐνὸς σημείου, ἀνασκοπικὰ — ἦταν γιὰ τὸ ἐκφραστικὸ του μέσον, καὶ ὁ θεατρικὸς ὀργανισμὸς ποὺ τὸ στήριζε, μπορούσε ν' ἀναπαράγει τὶς ἐργασίες αὐτοῦ τοῦ γενικότερου «ἐργαστηρίου» ποὺ — ὅπως σύντομη καὶ ἀναγκαστικὰ ἀτελής ἐπισκόπισή μας προσπάθησε νὰ ὑποδηλώσει — βρισκόταν στὸ ἐπίκεντρο τῆς κοινωνίας τῶν Τυδώρ. Τὸ Ἐλισαβετιανὸ θέατρο ἀνθίσει σὲ συνθήκες ὅχι λιγότερο ραγδαία μεταβατικὲς ἀπὸ αὐτὲς τῆς ἐλισαβετιανῆς κοινωνίας. Φωτίζοντας τὴ φύση αὐτῆς τῆς σχέσης μὲ ὄρους ἱστορικῆς κριτικῆς εἶναι ἕνας τρόπος νὰ προσδιορίσουμε τὴν ποιότητα τῶν πολιτιστικῶν ἀξιῶν ποὺ ἔργα ποὺ τὶς ἐνσωματώνουν.

Ἡ γενικὴ ἐποψὴ τοῦ ἐλισαβετιανοῦ θεάτρου δείχνει ὅτι οἱ πιὸ χαρακτηριστικὰ τοῦ ἰδιότητες ὀφείλονται στὸ γεγονός ὅτι οἱ παραδοσιακὲς λαϊκὲς θέσεις γιὰ τὴ τέχνη ἐπέζησαν σὲ μιὰν ἐποχὴ ποὺ αὐτὲς οἱ θέσεις θὰ μπορούσαν νὰ ἀναγεωθοῦν καὶ ἐμπλουτιστοῦν κάτω ἀπὸ συνθήκες ἐπικρατέστερες ἀπὸ κείνες τῆς παραδοσιακῆς μεσαιωνικῆς κοινωνίας. Γιὰ ἕνα πολὺ σύντομο διάστημα στὴν ἀγγλικὴ ἱστορία

κατακτήσεις του λαϊκού δράματος και ο ένθουσιασμός του κόσμου για τη θεατρική τέχνη δεν είχαν ακόμη διαδρωθεί από τον πουριτανισμό και την άνοδο του καπιταλισμού. Ένώ πλατειά στρώματα πληθυσμού μπορούσαν ακόμη να απολαμβάνουν δράμα πρώτης γραμμής, ήταν παράλληλα — όπως ποτέ πριν στη σύγχρονη ιστορία — κιόλας σε θέση, οικονομική και κοινωνική, να στηρίξουν θεατρική οργάνωση ευρείας κλίμακας. Οι πραγματικές συνθήκες που προετοίμασαν το μοντέρνο θέατρο, με την επαγγελματική και οικονομική του διάρθρωση, δεν είχε ακόμη μεταβάλει το πνεύμα του κοινού. Ο καπιταλισμός, μὴ έχοντας ακόμη κερδίσει αποφασιστικά τη συνείδηση της πλειοψηφίας του λαού, προμήθευε — στο κέντρο της χώρας — τις απαραίτητες υλικές συνθήκες που ήταν πολύ ανώτερες από κείνες των εποχιακών και έρασιτεχνικών σκηνών του Μεσαίωνα. Μια μακροχρόνια παράδοση και μια βαθειά ριζωμένη αναζήτηση της λαϊκής φαντασίας μπορούσε τώρα να αναπτυχθεί προς μια τελείως καινούρια κατεύθυνση και να βρει απήχηση σ' ένα θέατρο που, ενώ δεν εξαρτιόταν ουσιαστικά από την προστασία των άριστοκρατών ήταν — παρά τις τρομακτικές πιέσεις — ελεύθερο από τον άμεσο έλεγχο της κρατούσας αστικής τάξης του Λονδίνου.

Αυτά είναι, βέβαια, γενικεύσεις (και σαν τέτοιες μπορούν να είναι ωφέλιμες εάν γνωρίζουμε τα όριά τους). Δεν υποδηλώνουν τη φύση, αλλά προσδιορίζουν τις αξίες, της λαϊκής παράδοσης. Η σχέση αυτής της παράδοσης με το ελισαβετιανό θέατρο φαίνεται καλύτερα από τις πρώτες παραστάσεις με τους χωριάτικους χορούς¹⁶ και τα πανηγύρια¹⁷, τους χορούς των σπαθιών και τις παντομίμες. Οι ιστορικοί του παλιού δράματος έχουν δείξει ότι αν και αυτές οι λαϊκές τελετές και οι μεταμφιέσεις δεν έφτασαν ποτέ σε ώριμες δραματικές φόρμες, έγιναν όμως αξιόλογο στήριγμα του μεσαιωνικού δράματος όταν αυτό άφησε την εκκλησία και την αυλή. Αποτέλεσαν ένα στοιχείο κοινό στην τέχνη, καλύτερα μελετημένο στις μεγάλες συντεχνίες και τις εκπληκτικές έρασιτεχνικές τους παραστάσεις, βασισμένες στην πολυάριθμη ατομική συμμετοχή μιας οργανωμένης κοινότητας όπου η ταυτότητα ηθοποιών και θεατών ήταν πολύ άοριστα καθορισμένη. Αλλά όταν οι μεγάλες συντεχνίες άρχιζαν να παρακμάζουν ή να καταπιέζονται — «παπικές επεμβάσεις» — το κοινό ενδιαφέρον για τις μιμητικές δραστηριότητες συνεχιζόταν έχοντας τις ρίζες του περισσότερο στο κέντρο των λαϊκών βιωτικών αναγκών παρά στις χριστιανικές τελετές, και η δύναμή του πήγαζε ακριβώς από την έλλειψη διοίκησης εκ των άνω. Οι ουσιαστικές του αρετές, έ ρεαλισμός, ή τιμιότητα, και ή υγεία του λαϊκού πολιτισμού, ή έτοιμότητα ν' αντιμετωπίσει και ν' αποδέχεται φυσικούς περιορισμούς, ήταν στενά δεμένα με μια ζωική έμπειρία από πρώτο χέρι, μιας ζωής πολύ τίμιας και πολύ συγκεκριμένης αφού οι πράξεις της και τα αντικείμενά της ήταν τα ίδια τα αντικείμενα της ατομικής και της συλλογικής ζωής. Υπάρχει μια συνέχεια από τα μεγάλα κεφάλαια του κύκλου του Γουέηκφηντ¹⁸ (σκηνές από το «Φόνο του "Αδελ", «Λάζαρο», «Σεχούντα Παστόρουμ») μέχρι τον Σαίξπηρ και τον Τζόνσον. Είναι μια παράδοση που έμπλούτισε το μέτρο αντίληψης καθώς και, αποκλειστικά, τον ποιητικό ρεαλισμό της έκφρασης και επέτρεψε «μια μεγαλειώδη γεύση ζωής και την ήθικη δύναμη να βλέπει κανείς μέσα από τη λάμψη της, τις υποκρισίες της, την ντροπή της και τις ανταμοιβές της»¹⁹.

Δεν υπάρχει χώρος εδώ για να υποδείξουμε τους ποικίλους τρόπους με τους οποίους αυτή ή λαϊκή παράδοση στήριξε το Έλισαβετιανό θέατρο, αλλά μια ματιά στα οικεία, αν και σκληρά, άγγλικά «των έργων των θαυμάτων» υποδηλώνει ότι οι δρόμοι της δεν ήταν κυρίως προφορικοί — όπως μερικοί κριτικοί φαίνονται να πιστεύουν. Έκτός από τη γλώσσα (όπωςδήποτε πολύ σημαντικό μεταφορικό μέσο παράδοσης) και εκτός από την ήθικολογική συνήθεια²⁰ της αλληγορίας και τις άμεσες φιλολογικές «έπιρροές» (ή διατήρηση ή ό μετασχηματισμός όρισμένων βασικών στοιχείων, πρόσωπα σαν τον Herod και Vice²¹ κ.ά.), ή ζωντάνια της παράδοσης στερεώθηκε με πολύπλοκους τρόπους και σε διάφορα επίπεδα. Η συνέχεια της εκδηλώθηκε όχι μόνο σε όρισμένες βασικές συμβάσεις του Έλισαβετιανού θεάτρου, όπως ή έκταση της σκηνης, ή ελευθερία από τον περιορισμό της χρονικής ένότη-

τας, ἢ ἀνάμιξη κωμικῶν καὶ τραγικῶν στοιχείων, ἢ ἡ ἔμφασι στὴν «ὑπόθεσι» καὶ στὸ «θέαμα» (στὰ ὅποια ὅπως παρατήρησε ὁ Πάππενχαμ «ὁ ἀπλὸς κόσμος» στηλῶν «τόσο προσεχτικὰ» τὰ μάτια καὶ τ' αὐτιά του²²), ἀλλὰ στὴν γενικὴ διάχυτη ἀντίληψη γιὰ τὴν τέχνη σὰν μιὰ θετικὴ συλλογικὴ δραστηριότητα. Κάτι ἀπ' αὐτὴ τὴν ἀντίληψη (ὅπως ὅποτε συμφωνη μετὸν «πόλεμο τῶν θεάτρων»), ζοῦσε στὴν ἀνώνυμη καὶ ἀκόμη μάλλον ἀπρόσωπη, ἐνέργεια τῆς θεατρικῆς συγγραφῆς στὴν ὁποία τὸ μέτρο τοῦ συγγραφέα καλυπτόταν ἀπὸ τὴν δραστηριότητα τῆς ομάδας. Κι ὁ συγγραφέας δὲν θεωροῦσε ὅτι τὸ ἔργο του ἐξέφραζε τίς πολὺ προσωπικὲς του ιδέες. Κάτι παρόμοιο τοῦ στὴ φανταστικὴ «ὑπόθεσι» καὶ στὴν ποιητικὴ γλῶσσα, τὴν παραπάνω ἀπὸ φυσικὴ συγγένειά τους μ' ἕνα Γάρλτον, ἕναν Ἄλλεϋν ἢ ἕναν Μπέριμπατς²³.

Ἄρκετὰ βοήθητικὸ εἶναι νὰ ρίξουμε μιὰ ματιὰ στὸ συναφὲς μὲ τὸ προηγουμένον θέμα τοῦ κοινωνικοῦ περιβάλλοντος τοῦ Ἑλισαβετιανοῦ ἠθοποιοῦ, ἐκεῖνων τῶν κοινωνῶν ἠθοποιῶν πού ὁ μεγάλος τους ἀριθμὸς ἀποτελεῖ μόνος του ἕνα ἀξιοσημεῖον φαινόμενο. Δὲν φτάνει νὰ πεῖ κανεὶς ἀπλὰ — σὰν τοὺς ἱστορικοὺς τοῦ θεάτρου — ὅτι σ' ἕνα ὁρισμένο σημεῖο οἱ ραψῶδοὶ μεταδλήθησαν σὲ ἠθοποιούς κ' ἔτσι πύκνωσαν τίς γραμμὲς τῶν μπουλουκιῶν (περισσότερα ἀπὸ 150 ἀπ' αὐτὰ σημείωσαν Τζ. Β. Γουάλλας καὶ ὁ Τζ. Τ. Μάρραϊη). Μάλλον, νομίζω, ὅτι ὅλοι ἐκεῖνοι «φρεσκοδαλμένοι κωμῶδοι»²⁴ — ὅπως τοὺς ἀποκαλεῖ ἕνας σύγχρονός τους παρατηρητὴς — εἶχαν περίπου τὴν ἴδια προέλευσι μετὸς ἀναρίθμητους «κακοποιούς ἀλήτες, ἄστεγους καὶ ἀδέσποτους ἀνθρώπους, κοινούς θεατρίνους» ὅπως καὶ μετὰ τοὺς «Ἀκροβάτες, ἀρκουδιάρηδες, ταχυδακτυλουργούς, γυρολόγους, χαλκωμάταδες καὶ πραιματευτὲς»²⁵ πού οἱ νομοθέτες τῶν Γουόρ κατέγραφαν (καὶ κακομηταχειρίζονταν) χωρὶς καμιὰ διάκριση. Βέβαια δὲν ὑπῆρχε σαφὴς διαχωρισμὸς μεταξὺ ραψῶδου καὶ ἠθοποιοῦ καὶ ἡ γλῶσσα τῶν σύγχρονων ἱστορικῶν εἶναι διαφορετικὴ. Ἀλλὰ ὅταν οἱ παραδοσιακοὶ ραψῶδοὶ, (μακριὰ ἀπὸ τοῦ νὰ κάνουν τὸ ἐπάγγελμα τοῦ ἠθοποιοῦ), παραπονιῶνται γι' ἀθέμιτο ἀνταγωνισμὸ ἀπὸ «ἄξεστους γρότες καὶ μαστόρους» (rudes Agricolaе et artifices)²⁶ αὐτὸ μᾶς δίνει τὴν ὁδὸν γιὰ νὰ σκεφτοῦμε. Ἐδῶ καὶ ἄλλοῦ σ' ὅλη τὴν Εὐρώπη — μὲ τὴν εἰδικὴ ἐξαίρεσι τῆς Ἰταλίας — ὑπῆρχαν μεγάλα τμήματα ἀγροτικοῦ πληθυσμοῦ ξερριζωμένου, σ' μιὰ ἐποχὴ πού οἱ λαϊκὲς ἀπόψεις γιὰ τὴν τέχνη δὲν εἶχαν ἀκόμη διαδρωθεῖ ἀπὸ τὰ πουριτανικὰ καὶ τὰ ἀστικὰ πρότυπα. Ἡ σημασία αὐτοῦ τοῦ γεγονότος γίνεται πολὺ πιὸ χτυπητὴ ὅταν μαθαίνουμε ὅτι στὸ Γούρκ, γιὰ παράδειγμα, ἐρασιτέχνες ἔπρεπε νὰ πληρώσουν γιὰ νὰ κρατήσουν περισσότερους ἀπὸ δύο ρόλους στὰ συλλογικὰ ἔργα. Ἀλλὰ τότε ἡ Ἀγγλία ὅπως καὶ ἡ Ἰταλία εἶχε γίνεи διάσημη στὴν Εὐρώπη γιὰ τὴν ἀγροτικὴ τῆς ἐπανάστασι καὶ τὴν (συνακόλουθη) ἐξαγωγὴ ἐμπορευμάτων καὶ «κωμῶδῶν»²⁷. Ἄν αὐτὸ εἶναι τυχαῖο μπορούμε ἴσως νὰ συνάγουμε ὅτι ἡ προέλευσι τοῦ Ἑλισαβετιανοῦ ἠθοποιοῦ δὲν εἶναι κακόφημη καὶ ὅτι ὁ λαϊκὸς χαρακτήρας τῆς βοήθησε νὰ διατηρηθεῖ ἄψογη μιὰ λαϊκὴ παράδοσι, ὅπως ὅποτε συμφωνη μετὸν τὴν ἐποχὴ πού τὸ «Θέατρο» καὶ ἡ «Αὐλαία» ἔδιναν στοὺς καλὸς



τερους από τους απογόνους τους ένα πιο σίγουρο στήριγμα και μια νέα βάση για μιαν ανώτερη άσκηση της τέχνης τους. Έτσι, στην Αγγλία, ή ζωτικά σημαντική μετάδοσι, από τους έρασιτέχνες στους επαγγελματίες ήθοποιούς, μπορούμε να πούμε ότι, δεν προκάλεσε κανένα σημαντικό ρήγμα στη λαϊκή βάση της μιμητικής τέχνης.

Πάντως ή αναγνώριση της λαϊκής συμβολής στο Έλισαβετιανό δράμα δεν πρέπει να μās αφήσει και να υπερβάλλουμε. Αν και κατά ένα τρόπο είναι δύσκολο να εξογκώσουμε τη σημασία του, ή επαναλαμβανόμενη αναφορά στο συλλογικό στοιχείο τείνει να προκαλέσει έναν άτυχο τόνο άοριστίας, εάν το αντιληφθούμε μη ιστορικά, (δηλαδή) με βάση αυτό που ένας πολύ γνωστός Άγγλος κριτικός όνόμασε «οργανική κοινότητα». Ο λόγος για τον όποιο — ιστορικά, και κατά συνέπεια και κριτικά — φαίνεται τόσο λίγο ικανοποιητικό δεν οφείλεται μόνο στην κάπως άφηρημένη ή συμβολική χρήση της ιδέας της οργανικής κοινότητας που, όπως καταλαβαίνουμε, είναι πιο πολύ από σύγχρονο συνώνυμο της «Ευθυμης Αγγλίας». Άλλά κι όταν το δεχτούμε άπαλλαγμένο από τους μυθικούς ή νοσταλγικούς χαμηλούς τόνους, άπλά σαν μια βολική συντομογραφία, δεν μās βοηθά καθόλου να περιγράψουμε κοινωνικές σχέσεις στον καιρό, άς πούμε, του πρώτου δημόσιου θεάτρου (1576). Γιατί ένας έπιφυλλιδογράφος, σαν τον Ρόμπερτ Κρόουλεϋ, γράφοντας, στα μέσα του αιώνα, μπορούσε να πει για το Λονδίνο: «...Είναι μια πολιτεία με τόνομα, μα στην πραγματικότητα / ένα πλήθος από ανθρώπους που φάχνει για βραβεία... / Άλλά για το γενικό καλό κανείς δεν δίνει φράγκο. / Μια κόλαση γεμάτη άταξία, / θά μπορούσα να πώ, / όπου κάθε άνθρωπος είναι για τον εαυτό του. / Και κανένας για όλους»²⁸. Άκόμη ο Γουίλιαμ Χάρρισον στη δεύτερη έκδοση της «Περιγραφής» του κάνει ό,τι μπορεί για να σιγουρέψει την προειδοποίησή του «ότι κάθε λειτουργία και κάθε έπάγγελμα μαλώνουν μεταξύ τους για το ποίο θά έχει όλο το νερό των έμπορευμάτων να τρέχει στο δικό του μύλο»²⁹. Τέτοιες σύγχρονες αντιδράσεις, (και θά μπορούσαν να πολλαπλασιασθούν), δεν συμβιβάζονται με την ιδέα περί «οργανικής κοινότητας», άκόμη κι όταν πρέπει να όμολογήσουμε ότι διαπιστώσεις των Έλισαβετιανών έπιφυλλιδογράφων δεν μπορούν πάντα ν' αξιολογηθούν σωστά. Το ζήτημα που χρειάζεται να ξεκαθαρίσουμε δεν είναι, βέβαια, ότι οι κτητικές και ανταγωνιστικές τάσεις είχαν κιόλας έντοπίσει την κοινοτική άποψη, άλλά ότι ή τελευταία συνυπάρχοντας με καινούριους πρόπους γινόταν όλο και πιο πολύ τρωτή στην πίεση των πρώτων. Όπως δεν υπάρχουν στατιστικές, θά ήταν πιο σίγουρο να προσδιορίσουμε τις επακόλουθες αντιθέσεις και να υποθέσουμε ότι ή επικράτηση των παραδοσιακών προτύπων άρχισε άργά, άλλά σταθερά, να υπονομεύεται. Κι ότι, έπιπλέον, αυτή ή έξελικτική πορεία, όδηγοϋσε στην ανάπτυξη, στον οικονομικό τομέα, νέων τρόπων παραγωγής και ζωής μέχρι που, στην πρώτη δεκαετία του δέκατου έβδομου αιώνα, τα συνδυασμένα τους αποτελέσματα έγιναν ιδιαίτερα αισθητά από το μειωμένο ενδιαφέρον

Harour on the hill



The Tower



the Dutch Church



για τα δημόσια θέατρα. Ήταν ο καιρός που άρχισε να θριαμβεύει η άποψη ότι το να πηγαίνει κανείς στο θέατρο ήταν «ένα μεγάλο χάσιμο χρόνου και χρήματος για πολλούς φτωχούς ανθρώπους»³⁰.

Αλλά εάν οι Έλισαβετιανές κοινοτικές θέσεις για την τέχνη είχαν, σίγουρα, πάψει να στηρίζονται στην αυτότελή βάση μιας οργανικής κοινότητας, αυτό δεν σημαίνει ότι είχαν χάσει κάθε δύναμη. Αντίθετα, οι συνθήκες της διατήρησής τους, το ίδιο το γεγονός ότι είχαν, μερικά, ξεριζωθεί και πάψει πια να είναι απρόσβλητες, επέτρεψε ένα νέο είδος δύναμης στη βάση μιας πολύ μεγαλύτερης προσαρμοστικότητας. Στην υπόλοιπη Ευρώπη, στους Γάλλους «Σύντροφους του Πάθους»³¹, και τους Γερμανούς «Γκίλντεν»³² το κοινωνικό υπόβαθρο παρέμεινε παραδοσιακό, αλλά ένας ακόμη λόγος για τον οποίο δεν πρέπει να νοσταλγοῦμε υπερβολικά την παρακμή της μεσαιωνικής οργανικής κοινότητας είναι ότι όπου έμεινε ανέπαφη δεν δημιούργησε μεγάλο δράμα, αλλά το «Φάστναχτσπηλ»³³, ενώ στο Παρίσι (με το θεατρικό μονοπώλιο, από το 1548, των Γάλλων «συντρόφων»), αντιδρούσε πεισματικά στην έμπνευση των ούμανιστικών γραμμάτων. Στην Αγγλία δεν ήταν ακριβώς έτσι και η λαϊκή παράδοση στο δράμα, υπό τη στιγμή που δεν ελεγχόταν από συντηρητικές συντεχνίες, ήταν ελεύθερη — πριν παρακμάσει σοβαρά — να συνεργαστεί δημιουργικά με οποιοδήποτε στοιχείο, πλατύτερου έθνικού πολιτισμού, το προσφερόταν. Ανάμεσα σ' αυτά τα στοιχεία ο ούμανισμός ήταν το επικρατέστερο είχε αναπτυχθεί σε στενή έπαφή με μια έθνική (σε διάκριση με την τοπική ή συντεχνιακή) αντίληψη, σε όλους τους τομείς, πολιτικής θεωρίας, μόρφωσης, μετάφρασης ή δράματος.

Η συμβολή του ανθρωπιστικού δράματος, τα πρότυπά του στον Σενέκα, Τερέντιο και Πλάυτο, οι γαλλικές μιμήσεις από τον Γκαρνιέ και Ζοντέλ³⁴, τα κλασικά του παραδείγματα όπως φαίνονται στον «Γκορμποντούκ»³⁵ και τις νεότερες τραγωδίες του Γκρεσίλ³⁶ και του Σέρ Γουίλιαμ Αλεξάντερ, δε θα μᾶς απασχολήσουν εδώ. Κάτι λιγότερο από κοινός τόπος είναι οι αλλαγές της ήθικης φύσης και η βαθύτερη δραματική σημασία της ανθρωπιστικής συμβολής, όπως εξελίχθηκε και μετασηματίστηκε από το λαϊκό θέατρο. Η γνωστή έρμηγεία (που έχει φτάσει μέχρι τα σχολικά βιβλία από πολύν καιρό) χαράσσει τους τρόπους με τους οποίους — αρχίζοντας από τον Κίντ³⁷ — τα στοιχεία του Σενέκα, (όπως το θέμα εκδίκησης, δημαγωγική χρήση ρητορικής, ή αυστηρότερη προσκόλληση στις ενότητες, ή προβολή του μονόλογου κ.ο.κ., στην κωμωδία, ο Miles gloriosus,³⁸ οι τύποι παράπτων και ύπηρετων, παραλληλισμοί στην κατασκευή κλπ.), αποτελούν την ανθρωπιστική συμβολή στο Έλισαβετιανό δράμα. Οποιοδήποτε, αυτά τα στοιχεία (τις οποίων η σημασία δεν αμφισβητείται, δεν προσδιορίζουν άρκετά το ήθικό δράμα και την δραματική δύναμη αυτού που ο ούμανισμός — σαν μια προσέγγιση στη ζωή και την τέχνη περισσότερο, παρά σαν δόγμα ή φιλοσοφία — έδωσε στο θέατρο. Εάν το αντιμετωπίσουμε στο υψηλότερό του επίπεδο, όπως εμφανίζεται στον Ντόκτορ Φάουστους ή στον Άμλετ, ή ανεπάρκεια της συνηθισμένης προσέγγισης γίνεται προφανής: το ανθρωπιστικό στοιχείο σε οποιοδήποτε από τα έργα (μέχρι το σημείο που μπορούμε να το απομονώσουμε) δεν είναι δυνατόν πια να περιοριστεί στις στενές ή να κατανοηθεί με όρους της παλιάς θέσης της χριστιανικής πίστης ή της κλασικής λογικής. Από τότε που ο ούμανισμός κατέλαβε το μοντέρνο θέατρο και τροποποίησε τα έγκαμπα ποιητικά του έργα, πέτυχε μια νέα κοινωνική διάσταση και μια νέα ελευθερία φαντασίας, με απ' την οποία οι καλλιτεχνικές του δυνατότητες πλουτίστηκαν υπερβολικά. και ώφειλε πολλά στη μελέτη των κλασικών και στις παραδοσιακές αντιλήψεις, οι ιεραρχικές αναλογίες και «ή τεράστια αλυσίδα ύπαρξης», είχε τώρα την ικανότητα να αμφισβητήσει τη σημασία και την ορθότητά τους μέσω από φανταστικές συγκρίσεις με πιο πρακτικές και επαναστατικές αρχές. Στον «Ταμπερλαίην»³⁹ και τον «Ντόκτορ Φάουστους» αυτές οι αρχές εισάγουν μια νέα έμπιστοσύνη στην ανθρώπινη ικανότητα του αυτόπροσδιορισμού της πράξης, μια νέα γνώση του «Θησαυρού της Φύσης» και μια ελευθερία του ανθρώπου να μπορεί να είναι στη γη όπως ο Δίας στον

ρανό), κύριος και έξουσιαστής αὐτῶν τῶν στοιχείων». Είναι ἔξω ἀπὸ τὴ νέα συνείδησι, «νά ἔχεις φιλόδοξο πνεῦμα» ὅτι «ἡ τρομερὴ περηφάνεια» τῶν κατορθωμάτων τοῦ Ταμπερλαίην,

...πού οἱ ἱκανότητές του μποροῦν νὰ συλλάβουν
τὴ θαυμαστὴ ἀρχιτεκτονικὴ τοῦ κόσμου,
καὶ νὰ μετρήσουν κάθε τροχιά πλανήτη...
Κι ἀκόμα σιαρφαλώνει πρὸς τὴν ἀτέλειωτη γνῶσι,
καὶ πάντα βρίσκειτ' ἐν κίνησι.

Αὐτὸ τὸ πνεῦμα (ἂν εἶναι δυνατὸ νὰ συγκεντρωθεῖ σ' ἓνα ἀπόσπασμα) ἀποδίδει τόσο μεγάλῃ σημασίᾳ στὸ δράμα, ἀκριβῶς γιατί τὸ δράμα δὲν εἶναι μιὰ δογματικὴ δάση ἀλλὰ μέρος μιᾶς φανταστικῆς προοπτικῆς μετὰ τὴν ὁποία ἓνας μεγάλος ποιητὴς φωτίζει τὴν ἀνθρώπινη πείρα. Παράγει τὴ μεγάλη ρητορικὴ τῆς «ἰσχυρῆς γραμμῆς»⁶⁰ τοῦ Μάρλοου — καὶ μέσ' ἀπ' αὐτὴν — τὸ γιγαντιαῖο ἀνάστημα τῶν ἡρώων του. Λιγότερο ἄμεσα πληροφορεῖ γιὰ τὶς αὐξανόμενες ἱκανότητες τραγικῆς πράξης στὸν Σαίξπηρ καὶ τὸν Γουέμπστερ⁶¹, ὅπου τὸ ἀνθρώπινο πεπρωμένο δὲν ὑπόκειται πιά σὲ μιὰν ἀνεξιχνίαστη μοῖρα — καθορισμένη ἀπὸ αὐθαίρετους θεοὺς ἢ ἀπὸ τὸν τροχὸ τῆς τύχης — ἀλλὰ εἶναι ἐξαρτημένη ἀποκλειστικὰ ἀπὸ τὶς πράξεις, ἂν καὶ ὄχι ἀπὸ τὴν θέληση τῶν ἀνθρώπων. Τὸ μεγαλεῖο τοῦ ἀνθρώπου δὲν ἔχει ὅρια: «Στὴν πράξη πόσο μοιάζει μετὰ ἄγγελο! στὴν ἀντίληψη πόσο μετὰ θεό!». Ἀλλὰ ἡ θέληση τοῦ ἀτόμου εἶναι περιορισμένη, γιατί οἱ πράξεις του συγκρούονται μετὰ ὅ,τι εἶναι μεγαλύτερο ἀπὸ τὴν μοῖρα καὶ δὲν ὑπόκειται στὴ θέλησή του: Κάτι πού μπορεῖ καλύτερα νὰ περιγραφεῖ ὡς τάξι καὶ νόμος τῆς ὑπαρξῆς του.

Ἀπὸ τὴ στιγμὴ πού ἀντιμετωπίζουμε τὴν οὐμανιστικὴν συμβολὴν στὸ δράμα σὶς εὐρύτερες ἠθικὲς καὶ φανταστικὲς περιπλοκὲς τῆς, μποροῦμε θαυμάσια νὰ τὴν συνδέσουμε μετὰ τὴ λαϊκὴ παράδοσι. Ἡ συνεργασία τοῦ λαϊκοῦ γούστου καὶ τῆς οὐμανιστικῆς προσπάθειας ἔχει πολὺ συχνὰ παρατηρηθεῖ. Ἐχει ὑπογραμμιστεῖ ὅτι τὰ κλασικὰ πρότυπα, τοῦ Σενέκα ἢ τοῦ Τερέντιου, ἐμπλούτισαν τὸ λαϊκὸν δράμα ἐνῶ ἡ λαϊκὴ παράδοσι, μετὰ τὴ σειρά τῆς, τὸ ἔσωσε ἀπὸ τὴν ἀκαδημαϊκὴν ἀκαμψία. Ἀπὸ κει προῆλθε «ἡ ἔνωσις τῆς κλασικῆς τεχνικῆς καὶ λεπτότητος μετὰ τὴν ρομαντικὴν ζωντάνια καὶ δύναμη, τῆς κλασικῆς ἀντίληψης τῆς μορφῆς καὶ ἀπλότητος μετὰ τὴν ρομαντικὴν ἀγάπη γιὰ τὸ χρῶμα καὶ τὴν πολυτέλεια, τῆς κλασικῆς φροντίδος γιὰ τὶς λέξεις καὶ τὸ στυλ, μετὰ τὴν ρομαντικὴν ἐπιμονὴν στὴν πράξι...»⁶². Αὐτὰ εἶναι θαυμάσια μέχρις ἐνόσ σημείου, ἀλλὰ πολὺ λίγο ὑποβάλλουν τὴ δύναμη καὶ τὴ σημασίαν τῶν δεσμιῶν ἀνάμεσα στὴ λαϊκὴ καὶ τὴν οὐμανιστικὴν παράδοσι. Ἐρευνώντας τὴ σχέση τους μπορεῖ κανεὶς νὰ ἔχει τὴν περιέργεια νὰ ρωτήσῃ γιατί καὶ πῶς στὰ 1580 ὀρισμένοι νέοι ποιητὲς μετὰ πανεπιστημιακὴν κατάρτιση ἦταν, πρὶν ἀπ' ὅλα, παρασκευασμένοι νὰ ἐκλαϊκεύσουν τὴν ρητορικὴν τους σὲ δημόσια μέρη ψυχαγωγίας συνδεμένα κατὰ παράδοσι μετὰ ξιφομαχίαι, μεταμφιέσεις, γελωτοποιούς, λογοπαίγνια καὶ πρόχειρα στιχουργήματα. Ἀπὸ ὅ,τι, πολλὰς ἄλλας ἐρωτήσεις ξεπηδοῦν πού δὲν ἐπιδέχονται ἀπλούστερη ἐξήγησι. Μήπως ἡ ἐτοιμότητι αὐτῶν τῶν νέων ποιητῶν πρέπει νὰ ἀποδοθεῖ, ἀπλῶς, στὴν ἀπελπιστικὴν κατάστασι τῶν ἀπένταρων διαγνοομένων πού ἀναζητοῦσαν εἴτε προαγωγήν εἴτε προστασίαν; ἢ μήπως ἤθελαν νὰ παίξουν ρόλο δημόσιων ἠθικολόγων καὶ δραματικῶν σχολιαστῶν; Καὶ ἂν ἦταν ἔτσι, τοὺς κολάκευε ἡ δημοτικότητι τους ἢ τοὺς τραβοῦσε ἡ ἀξιοσημείωτη ἐλευθερία ἐκφράσεως πού τοὺς ἐπέτρεπε τὸ θέατρο; Γιὰ ν' ἀπαντήσουμε σ' αὐτὰς τὶς ἐρωτήσεις πρέπει νὰ καταλάβουμε ὅτι τὰ ποιητικὰ κατορθώματα τῶν πανεπιστημιακῶν ταλέντων δὲν μποροῦν νὰ ἐξηγηθοῦν μετὰ δάση τὶς προσωπικὲς τους προθέσεις. Βιογραφικὲς μαρτυρίαι, ὅσο κι ἂν μελετηθοῦν σὶς ἔσχατες λεπτομέρειές τους, πολὺ δύσκολα θὰ φωτίσουν τὴν διαφορετικὴν ποιότητα τῆς δουλειᾶς τους πού περιλαμβάνει τὸ παράδοξο φαινόμενο ὅτι, στὸν τομέα τῆς τέχνης, ὁ οὐμανισμὸς στὸ δράμα ἦταν ὑψηλότερος ὅσο πιὸ κοντὰ βρίσκόταν στὸ λαόν.

Για να φωτίσουμε το πρόβλημα πρέπει να αναφερθούμε στο μεγαλύτερο έργο του Μάρλοου που χρωστάει πάρα πολλά σε μια ιδιαίτερα λαϊκή πηγή — το Φόλκ-σμπουχ. Η πρέπει να αναρωτηθούμε, γιατί η σάτιρα και η πρόζα του Νάς είναι πιο αποτελεσματικές όταν βρίσκονται σε πιο στενή επαφή με τη λαϊκή ομιλία και τις παραδόσεις των γελωτοποιών;

Ακόμη, γιατί το σημαντικότερο έργο του Σαίξπηρ, αντιπροσωπευτικό της ούμανιστικής του αντίληψης δεν απολαμβάνει μόνο τη λαϊκή επιδοκιμασία αλλά βρίσκεται και σε στενή επαφή με τη λαϊκή γλώσσα — όπως φαίνεται στις ίδιες τις εικόνες του «Αμλετ»; (Θα μπορούσε κανείς να κάνει παρόμοιες ερωτήσεις για το έργο του Βοκάκιου, του Ραμπέλαι και του Θερδάντες). Αφού η Αναγέννηση επέτρεψε μιαν εκπληκτική προσέγγιση της λαϊκής παράδοσης με την ούμανιστική ανανέωση μπορεί κανείς να φανταστεί ότι υπάρχει ένα είδος κοινής δράσης ανάμεσά τους.

Αν και δεν μπορούμε εδώ να προσφέρουμε μια τελειωτική απάντηση σ' αυτά τα προβλήματα, μπορούμε τουλάχιστον να σημειώσουμε ότι οι δύο παραδόσεις έχουν περισσότερα κοινά σημεία απ' όσο φαίνεται από πρώτη ματιά. Για να δόσουμε μόνο ένα παράδειγμα, η ούμανιστική κριτική της κοινωνίας — ποτέ άλλοτε πιο δυναμική από την «Ουτοπία» του Μοϋρ — βρίσκει πλήθος αναλογιών στην λαϊκή λογοτεχνία από τον Πήρς Πλόουμαν⁴⁶ μέχρι το θέατρο των μυστηρίων, όπου μπορούμε να διακρίνουμε μια παρόμοια παράδοση κριτικής στάσης απέναντι στους γαιοκτημόνες και τους εύγενείς. Αλλά εάν φαίνεται δυνατή κάποια τελική συμφωνία, ανάμεσα στις ούμανιστικές και τις λαϊκές απόψεις, αυτό θα μπορούσε να συμβεί ιδιαίτερα στα 1590 όταν το πατριωτικό αίσθημα και η εθνική ενότητα ακόμα χρησιμομευαν σαν συνδετικοί παράγοντες ανάμεσα στους ούμανιστικά μορφωμένους δραματικούς συγγραφείς και το λαϊκό ακροατήριο. Όταν στο τέλος του αιώνα και λίγο μετά, οι διαιρέσεις ανάμεσα στις κρατούσες τάξεις αναστάτωναν βαθμιαία την πολυέγκωμιασμένη αρμονία της Πόλεως, της Αύλης και της Υπαίθρου, σημαντικά σημεία του θεατρόφιλου πληθυσμού φαίνονται να μένουν ανεπηρέαστα κι από το ζήτημα του πουριτανισμού κι από το ζήτημα του προνομίου μιας αυλής δλοένα συντηρητικής (για να μην πούμε διεφθαρμένης). Για λίγα πολύτιμα χρόνια, τα «δημόσια» (για να τα διακρίνουμε από τα όλο και πιο σημαντικά «ιδιωτικά») θέατρα όχι μόνο άψηφοῦσαν τις αναφαινώμενες ταξικές διαιρέσεις, αλλά έμοιαζαν πραγματικά να απολαμβάνουν τον πλούτο των αντιθέσεών τους. Κατά συνέπεια ο λαϊκός δραματουργός συνέχιζε να βρίσκει στο θέατρο το στήριγμα που του επέτρεπε ένα ποσοστό ανεξαρτησίας από τις αντιμαχόμενες ιδεολογίες. Έξω από το θέατρο, η θέση του σαν συγγραφέα ερισκόταν, κάπου ανάμεσα στην παρακμασμένη προστασία της αριστοκρατίας και τις ακόμη ανώριμες ευκαιρίες μιας αγοράς βλίων. Αυτό, επίσης, γεννοῦσε αντιθέσεις που ευνουῶσαν μια σχετική σύγχυση των ταξικών διαχωρισμών κι ένα όρισμένο είδος διμέτωπης κοινωνικής κριτικής που ένα λαϊκό κοινό μπορούσε μάλλον να έμφυχώνει παρά να αποκρούει.

Σαν παράδειγμα, η διπρόσωπη άποψη στο πειρατικό έργο του Νάς «Το Γουίλτον» και τα σκοτεινά κατασκευάσματα των επιφυλλίδων του, είναι ίσως πιο χαρακτηριστικό. Γιατί ο Νάς, όπως οι περισσότεροι ούμανιστικά μορφωμένοι λαϊκοί συγγραφείς, ήταν άφοβος στις επιθέσεις του έναντι των πουριτανών και των νεόπλουτων γαιοκτημόνων: «Δεν υπάρχει κανείς με περιουσία που να μην έχει πάρει από κάποιον άλλον», — μπορούσε να γράφει — χωρίς, όμως, να καταπαχωρήσει στα αντίστοιχα πρότυπα αριστοκρατικής λογοτεχνίας και ιδεολογίας (όπως στον «Τζάκ Γουίλτον» ή ειρωνική αποστροφή του ίπποτισμού στην περιγραφή των τουρνουά της Φλωρεντίας). Ο Νάς μπορούσε με μια φράση να τεθεί έναντι της υποκρισίας του έμπορευόμενου πουριτανού και της άνευτιμωρίας του πολεμιστή ίππότη. Έτσι όρίζει «την κοινή μας συμφορά, ότι τους ώμων των υποκριτών σκεπάξει ο μανδύας του ζήλου αντί για πανοπλία».

κῆς οὐμανιστικῆς κριτικῆς, δείχνει τὸν τρόπο πού ἡ ὀξύτητά της μειωνόταν θαυμασιᾶ¹⁵.

Τελικά, αὐτοῦ τοῦ εἴδους ἡ στάση (πού ἐπρόκειτο νὰ φτάσει μέχρι τὴν ἠθικὴ ἀποψη τοῦ «Βολπόνε», τοῦ «Βασιλιᾶ Λήρ» καὶ τοῦ «Τίμονα τῶν Ἀθηνῶν») ἀναπτύχθηκε μὲ σαφήνεια χωρὶς νὰ δίνεται προτίμηση σὲ καμιά ἀπὸ τὶς διαιρεμένες τάξεις. Ἀντίθετα, ὑποστηριζόταν ἀπὸ μιὰ θέση, πού ἂν καὶ ἀντανακλοῦσε ἀποκλειστικὰ τὰ συμφέροντα τοῦ λαοῦ, δὲν ἦταν σύμφωνη μὲ τὰ συμφέροντα μόνο μιᾶς τάξης.

Στὴν εἰσήγηση μερικῶν κοινῶν θάσεων ἀνάμεσα στὶς οὐμανιστικὲς καὶ τὶς λαϊκὲς ἀπόψεις, δὲν πρέπει νὰ παραβλέπουμε τὶς συνδυασμένες τους σχέσεις πρὸς τὴν νέα μοναρχία. Ἀπὸ τὸν καιρὸ κιόλας τοῦ «Βασιλιᾶ Γιόχαν» τοῦ Μπέιλ¹⁶ εἶναι ἡ «Αὐτοκρατορικὴ Μεγαλειότης» πού ἀνατρέπει τὸν ἐχθρὸ «Σεδυκῶν», γιὰ νὰ παραχωρήσει τὸ θρίαμβο στὴ «Λαϊκὴ Τάξη»: Αὐτὸ εἶναι τὸ κυριότερο μοτίβο πού ἀρχίζει νὰ παραλλάζει ἀπὸ τὸ οὐμανιστικὸ «Γκορμποντοῦκ» μέχρι τὰ λαϊκὰ χρονικά καὶ τὰ ἱστορικὰ δράματα. Κάτω ἀπὸ τὶς μεταβατικὲς συνθήκες τῆς βασιλείας τῆς Ἐλισάβετ, τὸ στέμμα ἔπαιζε τὸ ρόλο διαιτητῆ παριστάνοντας αὐτὸ πού ὁ Χούκερ θεωροῦσε σὰν «τὴν πιὸ ὑγιῆ... καὶ τὴν πιὸ ἀδέκαστη διοίκηση». Ἀναχαίτιζε ὄχι μόνο τὴ φεουδαλικὴ ἀντίδραση τῶν εὐγενῶν τοῦ Βορρά, ἀλλὰ ἀκόμη (κατὰ τὰ λόγια τοῦ Κρόουλεϋ) κ' ἐκείνους τοὺς νέους «ἀνθρώπους πού θὰ ἦταν μόνοι πάνω στὴ γῆ..., πού θὰ ἔτρωγαν ἄντρες, γυναῖκες καὶ παιδιὰ¹⁷. Προστάτευε τὴ σκηνὴ ἀπὸ τὴ μακρόχρονη ἀγανάκτηση τῶν πολιτικῶν ἀρχῶν καὶ ἔοιθοῦσε καὶ τοὺς δραματογράφους καὶ τὸ κοινὸ τους μὲ τὸ νὰ ἐμποδίζει τοὺς πουριτανούς νὰ «κάνουν κήρυγμα τὸ παρελθόν τους¹⁸. Τὸ πιὸ σημαντικό ἀπὸ ὅλα ἦταν ὅτι τὸ στέμμα ἔστεκε καὶ στήριζε τὶς συνθήκες στὶς ὁποῖες τὸ θέατρο χρωστοῦσε πολλά. Ἐνισχύοντας ἐσκεμμένα τὸ ἐμπορικὸ κεφάλαιο καὶ μπερδεύοντας τὰ ὄρια ἀνάμεσα στοὺς εὐγενεῖς καὶ τοὺς ἀριστοκράτες, παλιούς καὶ νέους, οἱ Τυδώρ ἐσῆθησαν στὴν ἀνάδειξη αὐτοῦ τοῦ μίγματος πού ἀντανακλοῦσε τὸ θέατρο στὴν ὀργάνωσή του καὶ στὸ κοινὸ του, τὸ δράμα μὲ τὰ εἶδη του, τὶς κατασκευές του καὶ τὸ συμβατικὸ του διάλογο. Αὐτὸ φάνηκε πιὸ καθαρὰ ὅταν στὰ 1580 τὸ «γεῦμα» κόντευε νὰ συμπληρωθεῖ ἀπὸ ἕναν οὐμανιστὴ πού (σὰν τὸν Lyly¹⁹) ὀρισκόταν σὲ στενὴ ἐπαφὴ μὲ τὴν αὐλή:

...Οἱ Στρατιῶτες στὶς Τραγωδίες ἔχουν γι' ἀντικείμενό τους τὸ αἷμα: Οἱ Αὐλικοὶ στὶς κωμωδίες ἔχουν γιὰ θέμα τους τὸν ἔρωτα. Οἱ Χωρικοὶ γιὰ τὰ Ποιμενικά, ἔχουν τοὺς βοσκούς σὰν ἄγιους. Τὸ ἐμπόριο καὶ τὰ ταξίδια κουβάλησαν τὴ φύση ὅλων τῶν ἔθνῶν σὲ μᾶς, κ' ἔκαναν αὐτὴ τὴ γῆ σὰν τοῦ Ἀρράς, γιομάτη πονηριά... Ὁ Χρόνος μπερδεύει τὸ μυαλό μας, τὸ μυαλό μας σὲ πολλά πιάτα γιὰ μιὰ γιορτῆ, τώρα μασιέται ἀπὸ ἕνα ἄλογο σὰν πίττα. Ἐὰν παρουσιάσουμε μιὰ «πουτίγκα» πρέπει γι' αὐτὸ νὰ συχωρεθοῦμε γιὰτὶ ὁ κόσμος ὅλος ἔχει γίγει «μιὰ σαλάτα»²⁰.

Ἀντίθετα μὲ τὴν ἐπίθεση τοῦ Σίντνεϋ ἐναντίον τῆς «μπερδεμένης κωμικοτραγωδίας» αὐτὴ ἡ διαπίστωση εἶναι κιόλας ἐμπιστευτικὰ ἀπολογητικὴ, ἀλλὰ ὁ κλασικὰ μορφωμένος συγγραφέας της εἶναι ἀκόμη πολὺ κατάπληκτος γιὰ νὰ καταλάβει ὅτι οἱ ἀντιθέσεις (πού σημειώνει) πρόκειται νὰ φέρουν ἕνα νέο καὶ ἀνώτερο εἶδος ἐνότητας. Ἦταν μιὰ σύνθεση πού πέτυχε νὰ φτιάξει τὸ μεγάλο ἐλισαβετιανὸ ἐργαστήριο — ἀξιοσημείωτα ἀποτελεσματικὴ καὶ γιὰ τὴν κοινωνία καὶ γιὰ τὸ θέατρο. Μπροστὰ στὴ «σαλάτα» μιᾶς μεταβατικῆς ἐποχῆς, οἱ μεσαιωνικὲς περιουσίες τῆς χώρας δὲν ἦταν λιγότερο ἀνακατεμένες καὶ ἀλλαγμένες ἀπὸ τὰ διάφορα εἶδη τοῦ δράματος: Ἡ συντεχνιακὴ παράδοση, τὸ δράμα τῶν σχολῶν, τὰ ἰντερμέδια τοῦ προσκήνιου²¹, οἱ χοροὶ αὐλικῶν καὶ μεταμφιεσμένων, δὲν «σερβίρανταν σὲ διάφορες πιατέλες» πιά. Ἀλλὰ ἦταν τόσο πολὺ «μασημένα» πού, στὴ μητρόπολη τῆς χώρας, κατέληξαν σὲ ἕνα δράμα πού δὲν ἦταν οὔτε φάρσα, οὔτε διανοητικὸ, οὔτε αὐλικό. Ἦταν ἕνα δράμα πού δὲν ἔμοιαζε μὲ ὁποιοδήποτε ἀπὸ τὰ δράματα τῶν ἠπειρωτικῶν πόλεων, ἢ τὰ κλασικὰ ἢ ποιμενικά εἶδη, ἀλλὰ ἕνα ἀπίθανο ἀνακάτωμα εἰδῶν πού μπορεῖ νὰ χαρακτηριστεῖ σὰν «τραγωδία, κωμωδία,

δράμα ιστορικό, βουκολικό, βουκολικο - κωμικό, ιστορικο - βουκολικό, τραγικο - ιστορικό, τραγικό - κωμικο - ιστορικο - βουκολικό, αδιαίρετη σκηνή, ή ποίημα χωρίς όρια. Πραγματικά ήταν ένα θέατρο «αδιαίρετο» κ' ένα ποίημα χωρίς όρια στην κοινωνική και αισθητική του πλευρά. Γιατί αγκάλιαζε πολλά από τα λαϊκά, ούμανιστικά και μερικά από τα άλλα στοιχεία, μαζί με τα θεατρικά τους ισχύοντα όπως ρητορική, αλληγορία, τραγούδι, χορός, παιχνίδια γελωτοποιών παντομίμες, μεταμορφώσεις και ανάλογους τρόπους ομιλίας, παράστασης και ήθοποιίας. Άλλα συγχωνεύοντας αυτά τα στοιχεία κάτω από το φως μιας ένωτικης και έξυψωτικής εμπειρίας έθνισμού, το Έλισαβετιανό θέατρο έφερε κάτι καινούριο που όμως έδρισκε απήχησή σε όλα τα μέρη του κοινού του («από το παιδόπουλο μέχρι το βασιλόπουλο», όπως γράφει μια αυθεντία πάνω σ' αυτό το θέμα). «Αυτά τα τρία χρόνια», λέει ο Άμλετ (ν. 1), «το πρόσεξα: ή εποχή άλλαξε τόσο που το τσόκαρο του χωριού έρχεται κοντά στον αυλικό και του πατάει τις χιονίστρες». Είναι μια παρατήρηση που μπορούσε να την είχε κάνει ένας θεατής στο θέατρο του Σαίξπηρ. Το κοινό του αντιπροσώπευε κάθε σειρά και κοινωνική τάξη, ή μέγιστη λογοτεχνία του ήταν έτσι γραμμένη που (όπως παρατήρησε ένας σύγχρονός του) «μπορούσε όλα να τους ευχαριστήσει, σαν τον πρίγκιπα "Άμλετ"». Μέσα από υποκείμενες τάσεις και μπροστά σε επικείμενες διαιρέσεις το θέατρο του Σαίξπηρ κατάφερε να «ένότητα γούστου». Ήταν μια πολυσχιδής ένότητα βασισμένη σε αντιθέσεις και σαν τέτοια επέτρεπε στον δραματουργό ένα ευλύγιστο πλαίσιο σχέσεων που ήταν πολύπλοκο και ζωντανό, σ' εμπειρία ζωής και συναισθήματος μέσα στον κοινωνικό οργανισμό, απ' ό,τι κατάφερε να είναι οποιοδήποτε άλλο θέατρο πριν ή με

III

Η ενσωμάτωση στο θέατρο ετερογενών στοιχείων είναι μια ιστορική εξέλιξη και σαν τέτοια δίνει στην ιστορία του θεάτρου χαρακτήρα κοινωνικού θεσμού. Η κόμη όμως — και βαθύτερα — διαπλάθει την ποιότητα των ίδιων των έργων, θέματά τους, τις μορφές και τη διάρθρωσή τους. Λέγοντας ότι ή θεματογραφία του Σαίξπηρ είναι τόσο πλούσια σε δυνατότητες εμπειρίας όσο ο ίδιος ο κόσμος μπροστά στον οποίο ζούσε, μπορεί να είναι μια κοινοτοπία, ανταποκρίνεται όμως τέλεια στις δικές του ιδέες για το πώς ή τέχνη του θεάτρου ήταν δεμένη με τον σύγχρονο κόσμο. Τα λόγια του Άμλετ για το «σκοπό του θεάτρου» (III 2) φωτίζουν μια σχέση που σε μιάν άλλη σκηνή (II 2), συνοψίζεται σε μιάν αναφορά στους ήθοποιους σαν «τα αφηρημένα και σύντομα χρονικά του καιρού τους». Αυτό που αξίζει εδώ να υπογραμμιστεί δεν είναι βέβαια ότι το έργο του Σαίξπηρ — σύμφωνα με την ιστοσελική άποψη περί μιμήσεως — αντανακλούσε τα ρεύματα του καιρού του (αυτό δεν ήταν καθόλου μοναδικό), αλλά ότι, αυτός περισσότερο από τους συγχρόνους του, κατάφερε ν' ανακαλύψει το πώς τα ρεύματα της εποχής του, «το σχήμα και το βάρος τους», μπορούσαν, κατά τον καλύτερο τρόπο, να μεταβληθούν σε τέχνη και ύψηλης τέχνης. Ήταν μια ανακάλυψη που ανέπτυξε την ικανότητα απαρίθμησης και μετάπλασης των διαφόρων θεμάτων και μορφών του δράματος, που οι λανθάνουσες τάσεις της εξελίχτηκαν σε δραματική ποίηση.

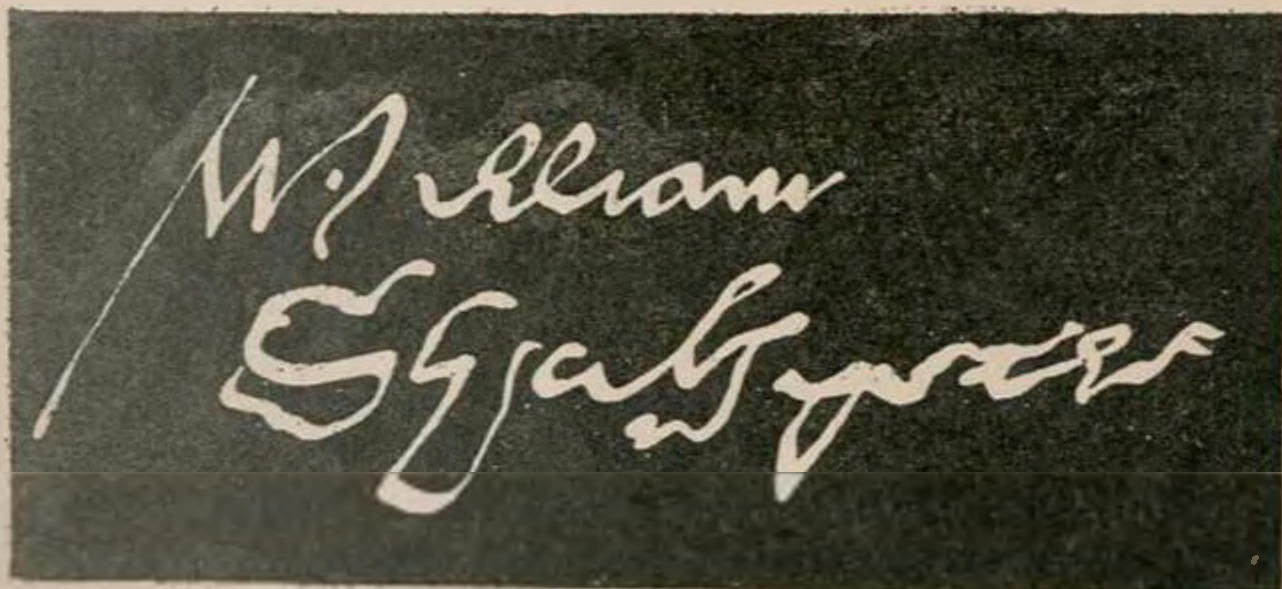
Σαν παράδειγμα (αν και ο χώρος δεν επιτρέπει παρά ελάχιστες νύξεις) θαταν άσκοπο ν' αναφέρουμε ένα από κείνα τα έργα στα οποία ο Σαίξπηρ έθερα μετατρέπει την πραγματικότητα σε ποίηση. Στο «Όνειρο καλοκαιριάτικης νύχτας» ή «μορφή και το βάρος» του καιρού του — μακριά από το να αντανακλά με συνέπεια στην πλοκή ή στον χαρακτήρα — μεταβάλλεται σ' αυτό το ευφάνταστικό όραμα που περιλαμβάνει και εκφράζεται από το ολικό άθροισμα εσωτερικών σχέσεων των χαρακτήρων και των απόψεών τους για τον κόσμο βασικές του γραμμές είναι πασίγνωστες: Οι αυλικοί του Θησέα και της Ίφίτης έρχονται σ' επαφή με τις έρωτικές έντριγκες της «άθηναϊκής» ανώτερης κοινωνικής τάξης, κι αυτή ή επαφή, με τη σειρά, έχει σχέση με τη θεατρική στηριότητα των μαστόρων αλλά και των έξωτικων πλασμάτων που σαν

Όμπερον, τήν Τιτάνια και τόν Πούκ, είναι ένα φανταστικό «ανακάτωμα», πού συνδυάζει τήν κλασική και γερμανική μυθολογία μέ τò τοπικό φολκλόρ. Μέσα από τή στενή συνεργασία λεπτεπίλεπτων νημάτων (ένα μετάξινο, ένα σπιτίσιο, ένα άράχινο, όπως θάλεγαν οί Βικτωριανοί), οί διάφορες στάσεις και διαθέσεις συγχωνεύονται σέ μιá πολύπλοκη όπτική πού καθορίζει και τήν μοναδική ποιότητα του έργου. Όταν τά λασπωμένα τσόκαρα τών μαστόρων πατάνε στο άέρινο δάσος τών ξωτικών τò αποτέλεσμα είναι κάτι περισσότερο από μιá σειρά ζωηρόχρωμων κοντράστων: Η φανταστική τους συγγένεια είναι τέτοια πού οί διαφορετικές στάσεις και απόψεις φωτίζουν ή μιá τήν άλλη, και τò έργο σαν σύνολο αποτελεί μιá ποιητική ουσία άσύγκριτα ευρύτερη από τò άθροισμα τών μερών του. Έτσι ή ρωμαλέα αίσθηση πραγματικότητας τών μαστόρων άμέσως αναδείχνει και καθορίζει τήν άέρινη φαντασία τών ξωτικών, ένω μέ τή σειρά τους οί χαριτωμένες τους έντριγκες σχηματίζουν δραματικό σχόλιο για τò πεζò και δυσκίνητο πνεύμα του τελευταίου μεσαιωνικού έρασιτεχνικού θεάτρου και τής ζωής τών συντεχνιών.

Η δραματική δλοκλήρωση τών ποικίλων κοινωνικών άξιων και πολιτιστικών στοιχείων, όσο ό Σαίξπηρ εξελίσσεται από τά πρώτα του έργα, κάνει τή διάρθρωση τών δραμάτων του πιο ίσορροπημένη και τήν ποιητική προοπτική τής πείρας πιο ίκανοποιητική. Στη «Δωδεκάτη Νύχτα», αν και δέν ανακατεύει τά αυλικά ρομάντζα μέ τίς λαϊκές συνήθειες και τόν κόσμο τών ξωτικών, ή έξοχη ίσορροπία αυτού του έργου, παρά τίς ρομαντικές υπερβολές, στηρίζεται στην κωμική συνέργεια του υλικού πού είναι άνύπαρκτο στην ιταλική πηγή του Σαίξπηρ.

Οί κίτρινες κάλτσες του Μαλδόλιο (μέ τίς πουριτανικές τους αποχρώσεις) και τά χαρούμενα συμπόσια του Σέρ Τόμπυ (κάτι παρόμοιο μέ τò παλιò στυλ τής φρεουδαλικής φιλοξενίας) πλαισιώνουν τήν κεντρική πλοκή του ρομαντικού έρωτα και τής κωμικής μεταμφίσεως, αλλά έχουν τόσο ένσωματωθεί πού δέν μπορούν πιά νά περιγραφούν άπλά σαν δευτερεύον θέμα. Φωτίζοντας ή μιá τήν άλλη, αυτές οί ποικίλες στάσεις πάλι έξυψώνουν και βοηθούν στον καθορισμό τής κωμικής θέας του έργου πού εκφράζει μιá πολύπλοκη ποιητική έντύπωση ζωής. Πιο κοντά στο κέντρο του έργου (έξοχικό σπίτι τής Όλιβία) βρίσκεται ό Σαχλότος ό τρελός και ή Βιόλα από τήν ίδια τήν Όλιβία.

Όπως σέ άλλα έργα αυτής τής περιόδου, ό ρόλος του τρελού γίνεται τόσο σημαντικός γιατί ή στάση του (και γι' αυτό τò λόγο και οί πολιτιστικές παραδόσεις πού βρίσκονται πίσω άπ' αυτό τò πρόσωπο) συνοψίζει τή θεατρική «πουτίγκα» που πάνω στη βάση της ό Σαίξπηρ, αντίθετα μέ τόν Μπωμόν, τόν Φλέτσερ και τους συνεχιστές τους, μπορούσε ακόμη νά σχεδιάζει μέ τóση έπιτυχία. (Αποτελεί δέδαια ύπεραπλοποίηση νά πούμε ότι ό τρελός σαν δραματικό πρόσωπο όφείλεται τò ίδιο στην παράδοση του γελωτοποιού τής αυλής, τόν Βάις, στο λαϊκό δράμα και τήν φιλολογική ώθηση του ούμανιστικού «μωρίας έγκώμιον», αλλά ίχνη όλων αυτών τών στοιχείων διακρίνονται σέ πολλούς από τους έξοχους σαιξπηρικούς τρελούς. Δέν είναι ίσως τυχαίο ότι ό τρελλός, πού ή θέση του είναι τόσο κεντρική στην κοινωνική «σαλάτα» τής έλισαβετιανής σύμβασης, είναι επίσης τò πρόσωπο



Υπογραφή
του Σαίξπηρ.

πού ορίζεται πολύ κοντά στις ανέκφραστες επιθυμίες του λαού). Η πλούσια συν-
εργασία των ποικίλων κοινωνικών και θεατρικών στοιχείων αποτελεί το χαρα-
κτηριστικό των έργων του Σαίξπηρ. Όπωςδήποτε όμως ο πλούτος ή η πολυπλο-
κότητα των δραματικών του πράξεων δεν πρέπει να θεωρηθεί σαν πετυχημένη εκ-
μετάλλευση μιας θεματογραφίας γεμάτης χρώμα ή σαν μια επιδέξια τακτοποίηση
των αντιθέσεων και του σκελετού. Ούτε η συνηθισμένη (και κάπως έντυπωσιακή)
αναφορά στην «πνοή» ή «τήν ευρύτητα» του στόχου, ή την «αντικειμενικότητα»,
ή την «αφιλοκέρδειά» του, φαίνεται να είναι πιο βοηθητική. Αυτό, πραγματικά, για
ένα μεγάλο χρονικό διάστημα ήταν τα επιρρηματικά του επίθετα, αλλά πολύ δύ-
σκολα μπορούμε να ισχυρισθούμε ότι έντοπίζουν τις ουσιαστικές ιδιότητες των
ιδίων των έργων. Το να πούμε, για αυτή τη σκηνή, ότι ο πλούτος του δραματικού
τους περιεχομένου οδηγεί τις αντιθέσεις και τάσεις μέχρι το ευρύτερο κοινωνικό
«εργαστήρι», θα μπορούσε να αποτελέσει άλλη νύξη για την ιστορική βάση των
έργων, αλλά σαν κριτική, είναι το ίδιο ανεπαρκής. Τίποτα απ' αυτά δε μας δι-
νει μια σημαντική υπόθεση του τί αποτελεί τη ζωντανή ποιότητα και την ηθική
φύση της σαιξπηρικής τέχνης.

Είναι ίσως υπεραπλούστευση το να πούμε ότι στο ελισαβετιανό δράμα ή εκ-
πληκτική σειρά αξιών και στάσεων είναι δραματικά ευχρηστή γιατί πετυχαίνει
μια φανταστική διάσταση τόσο πλατειά και ζωντανή όσο ή ίδια ή κοινωνική ο-
γάνωση. Για να γίνει αυτή η διάσταση μια φανταστική δυνατότητα, δε φτάνει χω-
ρίως, να συνυπάρχουν οι διάφορες κοινωνικές ιδέες περί «τιμής», «αξίας» ή «α-
τιμής» (όπως περίπου συνέβαινε με πολλές ευρωπαϊκές χώρες εκείνου του καιρού).
Γιατί στην Αγγλία του Σαίξπηρ οι ποικίλες ηθικές στάσεις εμπειρίας δεν συν-
πήρχαν μόνο: Οι σχετικές τους δυνάμεις ήταν τόσο ισορροπημένες και κατά
νέπεια τόσο «μασημένες» που οι λαϊκοί δημιουργοί ήταν ικανοί να αποκτούν ε-
μπειρία από μια μοναδικά ευνοϊκή θέση. Όπως βλέπουμε από τον «Έρρίκο τον 4ο»
ή ιδέα της «τιμής» μπορούσε ακόμη να προσδιοριστεί δραματικά με τους δρα-
ματικούς απόψεις του Χότσπουρ, αλλά δεν ήταν πια δυνατό να θεωρηθεί μόνο σαν «λα-
μπρή τιμή», αποκλειστικά από την σκοπιά του φεουδαλικού ίπποτισμού. Το συ-
μπληρωματικό σχόλιο του Φάλσταφ για το ίδιο θέμα αποκαλύπτει ένα υποκα-
ταστατο αξιοσημείωτης ζωντανίας. Αλλά ενώ σημαντικά πρότυπα της παλιότερης
ταξικής ηθικής μπορούσαν, κιόλας, να τεθούν υπό αμφισβήτηση, οι κοινωνικά
απόψεις του καινούριου αιώνα του καπιταλισμού (ανάμεσά τους ο ατομισμός,
ατομική διάθεση κλπ.) δεν ήταν πια τα απαραίτητα υποκατάστατά του.
Δεν είχαν γίνει ακόμα δεχτές ούτε από την κοινωνική ηθική ούτε από τις δρα-
ματικές κατασκευές.

Απ' αυτή τη μοναδικά πλεονεκτική θέση ο δραματουργός προχωρούσε για
πραγματοποιήσει τις δραματικές και φανταστικές δυνατότητες που του επέτρεπε
τα αντιφατικά πρότυπα του καιρού του. Π.χ. στη «Δωδέκατη Νύχτα», ο Σαίξπηρ
δεν μπορούσε να εκφράσει την ηθική αξιολόγηση με δρους οργανικής διάρθρωσης
γιατί ο δραματουργός μέσα από το Μαλόβλιο και τον Σέρ Τόμπυ, αποκρούει
μικρά και την πουριτανική αποδοκιμασία και την ίπποτική επιείκεια για τις
σθησιακές απολαύσεις. Αντίθετα, κάτι πιο υγιές, από τον άσκητισμό ή τον ηδονο-
σισμό, αναφαίρεται από μια θέση που ή δύναμή της και το ηθικό της βάρος είναι
αξιοθαύμαστα. Έδω, όπως στις μεγάλες τραγωδίες αυτό ανέπτυξε μια σχετι-
στική ανεξαρτησία κάποιου κοινωνικού υποκατάστατου, όσο αυτό ήταν δυνατό να σ-
ριχτεί σε μια ζωντανή παράδοση λαϊκών στάσεων εμπειρίας, που συνδέονταν,
πολλούς τρόπους, αλλά δεν εξυπηρετούσαν τις ιδέες περί ηθικής της κρατού-
σας τάξης. Συνεπώς, υπήρχε ένα πλαίσιο φανταστικής αξιολόγησης που άγκάλιαζε
(χωρίς να ταυτίζεται εντελώς μαζί τους) τα κοινωνικά πρότυπα που επικρατούσαν
Έτσι, ο δραματουργός μπορούσε να αντιπαραθέτει και ν' αξιολογεί δραματικά
ιδανικά ή τις στάσεις και της προσφοράς και του ατομισμού, της τιμής και της
πλουσίας, της οικογενειακής υπερηφάνειας και του οικογενειακού αίσθηματος,
ασέλγειας και της αγνότητας, της επιτήδειας και της απλότητας, του κυνισμού

αί της αφέλειας. Αυτές οι στάσεις ήταν ευχρηστες στη δραματική σύνθεση ακρι-
 ως γιατί οι τάσεις που έδωσαν απ' αυτές δεν άπονοῦσαν αλλά μεταβάλλονταν σε
 ραγική σύγκρουση ή κωμική άσυμφωνία. (Σ' ένα διαφορετικό επίπεδο, πληροφορο-
 οῦσαν για σημαντικές συμβάσεις όμιλίας κ' ένδυμασίας: Ο Φάλσταφ που μιμει-
 αι τον βασιλιά, ο Όρλάνδος έναν έοσκό, ο Έντγκαρ έναν ζητιάνο, ο βασιλιάς Έρ-
 ίκος ένα στρατιώτη — αυτές οι [συμβάσεις] και ανάλογες προεκτάσεις χαρακτήρων
 αποτελοῦσαν μέρος μιᾶς δραματικής σύμβασης που ή άποτελεσματικότητά της έ-
 αρτιόταν από την αναλογία που είχαν με σημερινές καταστάσεις κι όχι από την
 πώλεια κοινωνικής ταυτότητας).

Η μεγάλη έκταση συγκρουόμενων αξιών και προτύπων μέσα στην έλισα-
 βιανή κατάσταση συγκρατοῦσε την φανταστική της βαρύτητα τόσο, όσο ακριδώς
 δραματουργός ήταν σε θέση να αντιμετώπισει τίμια και να ένσωματώσει τις τά-
 ρεις τους στην ποιητική του θέα της κοινωνίας. Αυτό μπορούσε να το κάνει μόνο
 σο κατείχε, σαν λυδία λίθο για να δοκιμάζει κάθε εμπειρία ή ιδέα, μιᾶ θέση υ-
 ιέστερη και θαύτερη από την συγκεκριμένη ιδιαίτερη κοινωνική στάση ή ήθι-
 ή αντίληψη. Η ύπεροχή του Σαίξπηρ άπέναντι στο υλικό του βασιζόταν, βέβαια,
 την άσύγκριτη αίσθηση πραγματικότητας και τον ανθρωπισμό του, αλλά ήταν
 τόσο στέρεη και διατηρήθηκε οῦσιαστικά άκλόνητη γιατί την στήριζε μιᾶ ζωντα-
 ή παράδοση πολιτισμοῦ, δίνοντας στην ευαισθησία του — μέσα στο προσωρινό
 «ανακάτωμα» των κοινωνικών αξιών — τή δύναμη να πετυχαίνει συχνά μιᾶ
 ιο ύγιή και άνθεκτική θέση που είχε μόνο έν μέρος, στιγμές φαιδρότητας, καλό-
 καρδης άνοχης και άδιάφορης ειρωνίας. Γιατί έξω από την άρνητική άρετή της
 άποφυγής μιᾶς εύκολης ταύτισης με οποιαδήποτε από τις αναφερόμενες ταξικές
 άπόψεις, αυτή ή ά ν τ ί λ η ψ ή του κατείχε τή θετική ικανότητα να προσφέ-
 ρει ποικίλες προοπτικές για τις πράξεις και την ήθική των ανθρώπων, δημιουργών-
 τας έτσι μάλλον την πείρα παρά τις ιδεολογίες του ήρωισμοῦ, της τυραννίας και
 του έρωτα. Το πρότυπο παγκοσμιότητας στον Σαίξπηρ και ή πολυπλευρικότητα
 της τέχνης του δεν ήταν ποτέ έξω από την ιστορία αλλά αντίθετα υπήρχαν μέσα
 τις ιστορικές συνθήκες που τις έκαναν δυνατές. Η βάση της «άρνητικής ικανότη-
 τας» στον Σαίξπηρ είναι μόνη της κοινωνικο - ιστορική. Κ' έπειδή ο Σαίξπηρ και
 το θέατρό του ήταν τόσο πολύ «ή Ψυχή του Αιώνα» γι' αυτό το έργο του συνεχίζει
 να ζει, σ'ά να ήταν «για όλους τους αιώνες».

Μετ.: ΒΕΑΤΡΙΚΗΣ ΣΠΗΛΙΑΔΗ

Σ Η Μ Ε Ι Ω Σ Ε Ι Σ

1. Μπέν Τζόνσον (1573 - 1637) σύγχρονος με τον Σαίξπηρ δραματουργός και άν-
 θιςτος σε πολλά σημεία μαζί του. Άνανεωτής του άγγλικού δράματος προσπάθησε να παρου-
 ριάσει το Λονδίνο της έποχής του όσο γινόταν πιο ρεαλιστικά. Η κωμωδία του «Άλχημι-
 τής» είναι ή πιο άστραφτερή ρεαλιστική κωμωδία του έλισαβετιανού θεάτρου. Το έργο του
 πηρέασε πολύ τους δραματουργούς του καιροῦ του, αλλά από τον 18ο αιώνα ή ειδωλοποίηση
 του Σαίξπηρ στέργησε τον Τζόνσον από τή θέση που του άξιζε στην άγγλική σκηνή. (Σημ. τ. μ.).
2. Σέρ Φίλιπ Σίντνεϋ (1554 - 86) στρατιωτικός αὐλικός, συγγραφέας, πρό-
 τυπο αὐτοθυσίας και ίπποτισμοῦ.
 Τζώρτζ Χέρμπερτ. Άγγλος κληρικός και ποιητής.
 Σέρ Γουώλτερ Ράλεϋ (1552 - 1618), αὐλικός, στρατιωτικός, συγγραφέας.
 Σέρ Φράνσις Γουώλζινχαμ (1530 - 90). Πολιτικός.
 Ο Μάρξ, θεωρώντας την Εὐρώπη σαν ένα σύνολο, συνόψισε τή γενική σημασία των τά-
 3. J. Buxton, Sir Philip Sidney and the English Renaissance (London 1954).
 E. Rosenberg, Leicester: Patron of Letters (New York 1955).
 E. H. Miller, The Professional Writer in Elizabethan England.
 P. Siegel, Shakespearian Tragedy and the Elizabethan compromise (N. York
 1957).
 4. W. G. Zeeveld, Foundations of Tudor Policy.
 F. Caspari, Humanism and the Social Order in Tudor England.

5. Σέρ Τόμας Έλυοτ (1488 - 1546), λαϊκός εκπαιδευτικός. Ήταν ο πρώτος που μετέδωσε το μήνυμα της εκπαιδευτικής ανανέωσης σε πλατύτερα στρώματα λαοκυριότερο έργο του «Γνώσεις παιδαγωγικής». (Σημ. τ. μ.).
6. K. Marx and F. Engels, *Revolution in Spain* (New York 1939), 25.
7. Δηλ. διπρόσωπη. Ο Ιανός αρχαίος θεός της Ιταλίας είχε δυο πρόσωπα. Τό έβλεπε προς την Ανατολή, τó άλλο προς τή Δύση. Τόν καιρό της ειρήνης ó ναός του ήτο κλειστός. «Ανοίγε μόνο σε κατάσταση πολέμου. (Σημ. τ. μ.).
8. Για μεγαλύτερη ένασχόληση με τούς συμβιβασμούς των Τυδώρ στη νομοθεσία, θρησκεία κλπ. βλέπε τήν έργασία μου: *Drame und Wirklichkeit in der Shakespearezeit* (Halle 1953).
9. James Harrington's *Oceana* (Heidelberg 1924).
10. Robert Devereux, κόμης του Έσσεξ, Άγγλος αβλικός, ευνουχισμένος της Ισλαβέτ, έκτελέστηκε για προδοσία στα 1601. (Σημ. τ. μ.).
11. George Gascoigne (1527 - 77). Άγγλος ποιητής.
12. Edmund Spenser (1552 - 99), μεγάλος ποιητής αναγνωρισμένος και στην εποχή του. Πλούτισε τήν άγγλική γλώσσα με θαυμάσιες λέξεις παριμένες, τίς περισσότερες, από τίς παλιές λαϊκές παραδόσεις. Άπ' τά γνωστότερα έργα του «Τό ημερολόγιο βοσκού» και «Βασίλισσα των Ξωτικών». (Σημ. τ. μ.).
13. George Chapman (1559 - 1634). Ο πιο μορφωμένος από τούς δραματικούς συγγραφείς της ραιξπηρικής περιόδου, γνωστός περισσότερο για τή μετάφραση του Όμηρου. Τά δράματά του έχουν ενδιαφέρουσες φιλοσοφικές σκέψεις, αλλά είναι τόσο αντιθεατρικά πληκτικά πού ó Ντράιντεν είπε για τó στυλ του Τσάπμαν ίσως άδικα: «Είναι σκέψη γυμνωμένη τά ρούχα ενός γίγαντα».
14. John Donne (1572 - 1631), Άγγλος ποιητής, αβλικός. Τό γεμάτο πάθος ποιητικό του έργο επηρέασε πολλούς συγχρόνους του και αποτέλεσε σχολή για τó 17ο αιώνα. (Σημ. τ. μ.).
15. A. H a r b a g e, *Shakespeare's Audience* (New York 1941).
16. Τά morris δηλ. παλιοί τοπικοί χοροί της Άγγλίας όπου οί χορευτές παρίσταν τον Ρομπέν των δασών και άλλα πρόσωπα του άγγλικού λαϊκού πολιτισμού.
1. Κυρίως οί γιορτές του Μάη. Κεντρικό τους θέμα είχαν τήν παράσταση του συμβόλου θανάτου και της ανάστασης. (Σημ. τ. μ.).
18. Έργα του 13ου, 14ου αιώνα πού ανήκουν στο είδος των «μυστηρίων» ή «θαυμάτων». Τά θέματά τους είναι παρμένα από τή δεύτερα παρουσία ή βίους άγιων. Παίζονταν τήν εποχή πού τó θέατρο είχε πάψει να είναι αποκλειστικά εκκλησιαστική δραστηριότητα, άνεξάρτητα τοποιήθηκε και καλλιεργήθηκε από έρασιτεχνικές συντεχνιακές ομάδες πού έπαιζαν από τού σέ πόλη οργανωμένες συνεταιρικά. Άπό τά έργα πού παίζανε σώθηκαν μόνο τέσσερες και τού έκτός από τόν κύκλο του Γουέιμφολντ ή Τάουνλεϋ και οί κύκλοι του Τρέστερ, Γιδρξ Κόδεντρυ. (Σημ. τ. μ.).
19. A. P. R o s s i t e r, «English Drama from Early Times to the Elizabethan» (London 1950), 75. Βλέπε επίσης L. C. Knights, *Drama and Society in the age of Jonson* (London 1937), είδικό κεφ. 36.
20. «M o r a l i t y p l a y s». Ηθικολογίες. Έξελικτική φάση των θρησκευτικών δραμάτων πού αναπτύχθηκε άργότερα από τά «θαύματα» ή «μυστήρια». Στίς Ηθικολογίες πρόσωπα ήταν άφηρημένες άρετές και κακίες. Μέχρι τó τέλος του 15ου αιώνα τó έργο «θένας» είχε γίνει κοσμαγάπητο στην Άγγλία και στη Γερμανία. (Σημ. τ. μ.).
21. Vice: Στα παλιά άγγλικά θαύματα ήταν ένας διάβολος ή διαβολικός χαρακτήρας πού ένσάρκωνε τίς διάφορες άμαρτίες ή τά βίτσια (vices). Άργότερα έκφυλίστηκε σε μικρό χαρακτήρα πού παρουσιάζεταν άλλοτε σαν τρελλός κι άλλοτε σαν γελωτοποιός. (Σημ. τ. μ.).
22. Elizabethan Critical Essays ed. G. G. Smith (O.U.P. 1904), II, 86.
23. Edward Alleyn: Άγγλος ήθοποιός και παραγωγός θεαμάτων.
- Richard Burbage: Ηθοποιός και ζωγράφος, φίλος του Σαίξπηρ. (Σημ. τ. μ.).
24. Cf. E. K. C h a m b e r s, «The Elizabethan Stage» (O.U.P. 1923), II, 5.
25. «The English Drama and Stage under the Tudor and Stuart Princes», ed. C. H a r y l i t t (London 1869), cf/22.
26. Cf. E. K. C h a m b e r s, *The Medieval Stage* (O.U.P. 1903) II, 260. Βλέπε επίσης W. L. Woodfill, *Musicians in English Society from Elizabeth to Charles I* (Oxford 1953), 127.
27. Γίνεται λογοπαίγνιο με τó «commodities» πού σημαίνει έμπορεύματα και τήν αντίστοιχή λέξη «comedanties» πού σημαίνει θεατρίνους, κωμωδούς. (Σημ. τ. μ.).
28. *The Selected Works of Robert Crowley* ed J. M. Cowper (E.E.T.S. 1872).
29. *Harrison's Description of England* (ed. F. J. Furnivell, (London 1877) Pt. I, 127).
30. C h a m b e r s, *The Elizabethan Stage*, IV, 291.
31. *Confreres de la passion*: Στα 1402 στο Παρίσι είχε δοθεί τó πρώτο έργο στην λεγόμενη «Συναδελφότητα των Παθών» να είναι ó μόνος θίασος πού θά μπορούσε να παίξει τά μεγάλα μεσαιωνικά μυστήρια.

32. «Gilden»: Μικρές ομάδες ή θίασοι τεχνιτών που χρησιμοποιούσαν τα μέλη τους έρασιτέχνες ήθοποιούς.

33. «Fastnachtspiele»: Δράμα της Νυρεμβέργης, παιζόταν τις τελευταίες νύχτες της αποκριάς, ανήκει στα ίντερλουδία, μικρά θεατρικά έργα έξωθηρησκευτικά, χωρίς φαιθικό διδαχμα που ο τόνος τους τις περισσότερες φορές ήταν φαροικός. Άνθισε μετα-της τελευταίας μεσαιωνικής εποχής και των πρώτων χρόνων της Άναγέννησης. (Σημ. τ. μ.).

34. Etienne Jodelle: Πατέρας της γαλλικής «λογοτεχνικής» δραματουργίας 1552 παρουσίασε το «Αίχμάλωτη Κλεοπάτρα» όπου διατηρεί τον αρχαίο χορό, τις κλα-ικές ενότητες και τους ρητορικούς κανόνες.

Robert Germer: συνεχιστής του Jodelle.

35. «Gorboduc» Τραγωδία των Τόμας Σάνδιλ και Τόμας Νόρτον. Γράφτηκε το 1532, δηλαδή μέσα στη δεκαετία των δημοσιεύσεων και μεταφράσεων των έργων του Σενέκα και είναι φανερά επηρεασμένη απ' αυτόν στην τεχνική, αλλά πολύ άγγλική στο θέμα. Άπο-λεί την πραγματική αρχή της άγγλικής τραγωδίας. (Σημ. τ. μ.).

36. Fulke Greville Brooke: Λογοτέχνης σύγχρονος του Σαίξπηρ. Το «Ρω-αίος και Ίουλιέττα» είναι παρμένο από δικό του διήγημα.

37. Thomas Kyd: (1557 - 1595): Πρόδρομος του Σαίξπηρ, μιμητής του Σενέκα, το έργο του «Ίσπανική τραγωδία» χρησιμοποιεί ραδιουργίες, φόνους και το σενακικό θέμα εκδίκηση. Είχε γράψει ένα θεατρικό έργο με θέμα τον «Άμλετ» που δεν σώζεται, αλλά από την άγνωση της «Ίσπανικής τραγωδίας» καταλαβαίνει κανείς πόσα του χρωστάει ο Σαίξπηρ.

38. Ο «Miles Gloriosus»: του Ηλαίου, το «Παλληκάρι της φακής», είναι ο τύπος του ανπερόνου κοντοτιέρη, του νταή που παριστάνει τον γυναικοκατακτητή, αλλά τρώει συν-ως τη χυλόπιττα. (Σημ. τ. μ.).

39. «Tamburlaine» και «Doctor Faustus» δράματα του Christofer Mar-owe (1564 - 1593) που έζησε μια σύντομη αλλά συναρπαστική ζωή γεμάτη πολιτικές ρ-ουργίες, καταστροφές κλπ.

Στο δράμα «Tamburlaine» ο τάρταρος κατακτητής ένοσαρκώνει την ανθρώπινη θέληση που έβζει με θεούς και δαίμονες και που κανέναν έχθρο δεν τη νικάει εκτός από το θάνατο. Αλλά ο Μάρλοου, σαν άνθρωπος της αναγέννησης, πιστεύει ότι η έκσταση της επίγειας δό-ας είναι το αντίλλαγμα για τη φριχτή βεβαιότητα του θανάτου. Ήταν η πρώτη φορά που τέτοια τολμηρή αντίληψη παρουσιάζοταν στο άγγλικό δράμα. (Σημ. τ. μ.).

40. «Mighty line» ελεύθερος στίχος που δόθηκε τον Μάρλοου να καταγράφει έθε πράξη μεγαλείου και γενναιοφροσύνης.

41. John Webster (1580 - 1625). Δραματουργός τραγικός, γνωστός από τα έργα του «Λευκός Διάβολος» και «Δούκισσα του Μάλφου» που βασίζονται στο θέμα «εκδίκηση» πολύ ορομαγάπητο και πριν ακόμη ο Σαίξπηρ γράψει τον «Άμλετ». Ο κόσμος του Γουέμπστερ έχει θεατρι-κή ένταση και δείχνει τη ζωή σκληρή, αλύπητη και διεφθαρμένη, με ένα βαθύ θαυμασμό για τα ήρωικά πρόσωπα που βρίσκονται πέραν του καλού και του κακού σ' ένα (άνεδαφικό) με-γαλείο. (Σημ. τ. μ.).

42. F. L. Lucas, Seneca and Elizabethan Tragedy (Cambridge, 1922) 103.

43. Έννοεί τον «Ντόκτορ Φάουστους» που σιηρίζεται στον παλιό λαϊκό γερμανικό μύθο του μάγου που για να κερδίσει την παγκόσμια γνώση πουλάει την ψυχή του στο διάβολο.

44. Thomas Nashe (1567 - 1601). Έπιφυλλιδογράφος και δραματουργός. Το έργο του «Τζάκ Γουίλτον» είναι ένα περιπετειώδες χρονικό και αποτελεί την πιο πετυχημένη προσέγγιση στο κατοπινό ρεαλιστικό μυθιστόρημα.

45. Sir Thomas More: Λόρδος καγκελλάριος, συγγραφέας, αποκεφαλίστηκε στα 1535 από τον Έρρίκο τον 8ο. Το έργο του «Ίστορία του Ριχάρδου 3ου», αποτελεί το πρώτο πεζό άγγλικό έργο που συνδυάζει τη μέθοδο του μοντέρνου μυθιστορήματος με το ποιη-τικό δράμα της εποχής του.

46. «The Vision of Piers the Plowman». Όνειροφαντασία του 14ου αιώνα. Άγνωστου συγγραφέα. Κατ' άλλους συλλογικό λαϊκό έργο. Άποδίδεται και στον Γουίλλιαμ Λάγκραντ και αυτή η άποψη φαίνεται πιο σωστή. Πάντως συγγραφέας του θα ήταν κατώτερος ιερωμέ-νος και το ποίημα θα κυκλοφόρησε μέσα σε κληρικό περιβάλλον. Άρχίζει με ένα δραμα και στην εξέλιξή του δίνει μια πολύπλευρη και αρκετά κριτική εικόνα της ζωής του 14ου αιώνα. Σηηλιτεύει τη διαφθορά των πλουσίων και τις κυβερνητικές ασυνέπειες και θεωρεί μόνη αι-τηρία του ανθρώπου την τίμια δουλειά και τη χριστιανική αγάπη. (Σημ. τ. μ.).

47. The Towneley Plays, ed. A. N. Pollard (E. E. T.S. 1897) 117.

48. Αυτό βασίζεται στην πιο λεπτομερειακή μου εργασία: «Thomas Nashe and Eliza-ethan humanism» στα Filologiae Kozlony (Budapest 1962), VII 285-99, με άγγλική πε-ρίληψη στα Supplement, 40, 44. Τα παραπάνω αποσπάσματα του Nashe είναι παρμένα από τα Works, ed. R. B. M. Kerrow (London 1904-10), II 64, I, 37, I, 22.

49. John Bale (1495 - 1563), έγραψε τρία μυστήρια και το ιστορικό δράμα «King Johann». Φανατικός προτεστάντης πολεμάει τις απαιτήσεις της παπισμής.

50. Crowley, op. cit., 132.

51. Ἀπὸ τὴν ἐπιστολὴ τοῦ Laneham. M. C. Bradbrook, *The Rise of the Comedies* (London 1962), 141-61.

52. John Lyly: (1554 - 1606): Ὁ πιὸ ἀστραφτερός, ἐξυπνος καὶ πρωτότυπος κωμωδιογράφος πρὶν ἀπὸ τὸν Σαίξπηρ. Συνθύασε τὴ ρεαλιστικὴ φάρσα, τὴν πολυπλοκότητα λατινικῆς κωμωδίας καὶ τὴν ἀλληγορία τῶν «ἠθικολογιῶν» μὲ ἓνα εὐγενικὸ καὶ ἄνευ πόλο ρομαντισμό. (Σημ. τ. μ.).

53. *The complete Works of John Lyly*, ed. K.N. Bond. (Oxford 1902), III, 11

54. Ἰντερλούδια ἢ Ἰντερμέδια: Εἶδος θεατρικῶν ἔργων τοῦ 16ου αἰῶνος. Συνήθως σύντομης διάρκειας, πολλές φορές ἦταν δλόκληρα ἔργα. Δὲν ἦταν δημοφιλεῖς ὅπως θρησκευτικὰ δράματα ὅτε ἀλληγορικὰ σὰν τὶς ἠθικολογίες. Ὁ κύριος προορισμὸς τοῦ εἴδους νὰ παίζονται στὰ σπίτια τῶν πιὸ καλλιεργημένων εὐγενῶν τῶν Τυδώρ. Π.χ. εἶναι γνωστὸ ἄρσεν πολλὸ στὸν Σερ Τόμας Μούρ. Ἐνα ἀπὸ τὰ πιὸ ἀπλά καὶ διασκεδαστικὰ Ἰντερλούδια εἶναι τὸ «Παιχνίδι τοῦ Καιροῦ» (1573) ὅπου ὁ Δίας προσπαθεῖ νὰ εὐχαριστήσῃ ὅλες τὶς εὐφαιτικές ἐπιθυμίες τοῦ ἀνθρώπινου γένους. (Σημ. τ. μ.).

55. Ἀπὸ τὴν 6' πράξη, σκηνὴ 2η, τοῦ «Ἀμιλετ». (Σημ. τ. μ.).

55a. Παρατήρηση τοῦ Scoloker (1604), cit. E. K. Chambers, *William Shakespeare* (OUP 1930), II, 215.

56. Harbage, op cit., 114, similarly C. J. Sisson, H. S. Bennett, and other writers on Shakespeare audience. Part Marxist critics have done well to point to contradictions involved in this unity: cp. A. Schlosser (on the populace in Shakespeare) in: T.A.A. (Berlin 1956), IV, 148-71, L. Goldstein (on Elizabethan acting) Bull. N. York Publ. Litr. vol. 62 (1958), 330-49, A. Anikst (on Shakespeare as playwright of the people) in: *Shakespeareovski Shornik* (Moscow 1958), 7-44.



ΤΡΙΑ ΠΟΙΗΜΑΤΑ

Τοῦ

ΜΙΧΑΛΗ ΔΩΡΗ

Κενὸ

στὴ μνήμη τῆς μάνας μου

τά μάτια σου κλείσανε γιὰ πάντα
γλυκιὰ μορφή τοῦ δειλινοῦ
γιὰ πάντα
κλείσανε τὰ μάτια σου

(τώρα
ποῦ θὰ κνιτάζω τὸ θάρρος τῶν ἀνθρώπων;
ποῦ θὰ κνιτάζω τὶς ἐλπίδες τῶν μονάδων;
ποῦ θὰ κνιτάζω τὴν εἰκόνα τῆς μοναξιᾶς μου;)

ἀπύθμενες θάλασσες
πανύψηλα ὄρη
ἀξέχαστα προφητικὰ λόγια
ἀθάνατα σχήματα τῶν χειρῶν
κ' οἱ καμπάνες στὸ ρυθμὸ τῆς θλίψης
νὰ συνοδεύουν τὴν μεγάλη ἀπουσία

κενὸ
(τὰ ταβάνια λυώσανε ἀπ' τὰ πύρινα βλέμματα)
κενὸ
(ἡ ἱστορία πέθανε, σκόνη στὰ μάρμαρα καὶ πάχνη)
κενὸ
(οἱ σελίδες τῶν βιβλίων ἄκοπες, τὰ λόγια μετέωρα)
κενὸ
(ἄγγιχτα τὰ τρεμάμενα δάχτυλα, ἄγγιχτα)
κενὸ

(ἄναρχος κ' εὐχές, παρηγοριὰ καὶ ἄναρθρος λόγος)

κενὸ

(μὴν ἐλπίζεις)

κενὸ

(ὄχι)

κενὸ

(κενὸ, κενό, κεινὸ)

καὶ τὰ μάτια ποὺ κλείσανε γιὰ πάντα

Ἡ ζωή μας

Ἡ ζωή μας μέσα στὰ πέτρινα λουλούδια, στὶς φυλακὲς
τῶν ἀγγελικῶν χειρῶν

στὰ σκοτεινὰ τενάγη καὶ τὶς ἀβύσσους τῶν ὀνείρων

ἡ ζωή μας

κάτω ἀπ' τοὺς θόλους τῶν περιλαμπρῶν ναῶν

καὶ τὰ κρυστάλλινα δάκρυα

γαλάζιες καὶ χρυσαφιές ψηφίδες

σὲ εἰκόνες ἀσκητικῶν προσώπων

σὲ εἰκόνες ἁρμονίας

σὲ εἰκόνες πάθους

ἡ ζωή μας.

ἐρήμωσαν οἱ κῆποι, χάθηκαν τὰ σένορα, σβήσαν οἱ ὀρίζοντες
τῆς πανάρχαιας γῆς

κ' οἱ ἀναμνήσεις

κ' οἱ πολύφωτες τελετὲς

κ' οἱ προσφορὲς θυμιαμάτων καὶ ἀγιάσματος

τὸ σχῆμα τῆς τιμῆς

τοῦ πεθαμένου βασιλιᾶ

μὲ τὴν πορφύρα καὶ τὰ χρυσὰ σαντάλια

τὸ ἀνίκητο ξίφος

τῆ φωνῆ τῶν ἀμέτρητων χρόνων

τὰ μάτια τῆς ἀσίγαστης λάμπης

ἐπὶ τὴν γῆν

τὴν ταπεινὴ γῆ τῶν σκλάβων

τετέλεσται

στὰ τραγούδια τοῦ βουνοῦ ἢ φωνῆ

ἢ φωνῆ τῆς λευτεριᾶς καὶ τῆς ἀνάστασης

ψυχές

ἀδούλωτες, ἀγέρας τῶν παγωμένων κορυφῶν

ἡ ζωή μας

τὰ μυρωδάτα δάκρυα τῶν ἐλάτων

στὰ δροσερὰ κλωνιὰ τῆς φτέρης

πολύσπερμα ἄνθη, πολύχρωμα, πολυπέταλα

εἰκόνες ἀντίστροφες μαγευτικὲς

τῆς ζωῆς μας

καὶ ἤχῳ τῶν λόγων
τὸ κελάρισμα τοῦ μυστικοῦ ποταμοῦ

ἡ ζωὴ μας, μέσα στὰ πέτρινα λουλούδια, στὶς φυλακὲς
τῶν δολερῶν χαμόγελων
ἡ ζωὴ μας
κάτω ἀπ' τὸ θόλο τοῦ φωτεινοῦ οὐρανοῦ
καὶ τὶς ἀψίδες τῶν θριάμβων
ἀνέστη

Ἰκέτιδες

ΛΟΓΟΣ: οἱ χλωρὲς φυλλωσιές
καὶ τὰ τραγούδια τῶν ἄγουρων κοριτσιῶν
τὸ Μάη
ὁ ἥλιος
παιχνίδια στὰ χρυσὰ μαλλιά
κι ὁ ἔρωτας στὰ χεῖλια

ΑΝΤΙΛΟΓΟΣ: μαῦρα μαντήλια
χέρια σταυρωτὰ
μοιρολόι
καὶ βαριὰ κατάρρα

ΛΟΓΟΣ: θέρος
καρδιὲς ζεστὲς
γυναῖκες ποὺ πολὺ ἀγαπηθήκατε
προσφορὰ γονιμικὴ
ἀντίλαλοι παλιῶν ἡρωικῶν τραγουδιῶν
καρπερὰ σπλάχνα

ΑΝΤΙΛΟΓΟΣ: στάχτες στὰ μαλλιά
ἄκαμπτα τετανικὰ σώματα
ἀπλώνουν τὰ παγωμένα μέλη
στὶς σηκωμένες ἀσπίδες·
κλαυθμὸς καὶ ὄδυρμὸς
γιὰ σᾶς πάντοτε Ἰκέτιδες
κόρες τῆς Ἡλέκτρας

ΚΥΠΡΟΣ

ΣΚΕΨΕΙΣ ΥΣΤΕΡΑ ΑΠΟ ΕΝΑ ΤΑΞΙΔ

Τῆς

ΘΑΛΕΙΑΣ ΚΟΛΥΒΑ

Φτωχές είναι οι λέξεις για να εκφράσουν αυτό που είναι σήμερα ή Κύπρος. Ο πόλεμος έναντι ενός εχθρού είναι μια υπόθεση καθαρή. Πόλεμος από έναν έναντι άλλων και γνωστών εχθρών είναι μια εφιαλτική και φοβερή δοκιμασία. Ξέχωρα από την επίθεση του Δεκεμβρίου στα 1963, και τις βομβαρδιστικές και φονικές επιδρομές έναντι της Τιλλυρίας τον περασμένο Αύγουστο, ή ζωή σε αυτά τα χρόνια ήταν ένας Γολγοθάς που τον ανεβαίνουν κάθε μέρα οι Κύπριοι μια μακρόσυρτη άγωνία. Όσοσο οποιος πηγαίνει στην Κύπρο αντιμετωπίζει ψυχική ανάταση όλου του λαού, κι αναπνέει μιαν ήρωική ατμόσφαιρα, που με δική λιτότητα ανασαίνει στη σκέψη και το αίσθημα κάθε Κύπριου. Λαμπάδες στητες όλοι: οι άντρες και οι γυναίκες, υψώνουν σε σύμβολο πανανθρώπινο την λιάκριδη λευτεριά. Η κάθε στιγμή που ζει κανείς στην Κύπρο δέχεται το άγρο δόλημα ενός κόσμου, που κάνει τον άνθρωπο δυο φορές άνθρωπο. Είναι ο κυπριακός λαός, κυριαρχούμενος από την ακλόνητη απόφαση, να ζήσει ελεύθερος και να σπάσει τις αλυσίδες με τις οποίες οι φαρισαίοι οι αυτοκαλούμενοι ελεύθερος κόσμος αγωνίζονται να τον αλυσοδέσουν. Όλα όσα συμβαίνουν στην Μεγαλόνησο, έργα ενός ιστορικά καταδικασμένου κόσμου, αναρριπίζονται στην και σ' όλες τις αλύτρωτες χώρες την επαναστατική φλόγα και κάτω από αναφαίρετη ιστορική απαίτηση, αλλάζουν την πορεία του κόσμου. Την αλήθεια μελλοντικού κόσμου που ανατέλει μέσ' από αμέτρητη οδύνη, πόνο, πικρούς σμύες, καταστροφές και τραυματισμένες ζωές. Την προμηγάνε οι σάλπιγγες γκρεμίζουν τα τείχη του αποικιοκρατικού κόσμου και της καταδυναστευσης ανθρώπου. Το ενδιαφέρον των μεγάλων για τους μικρούς λαούς είναι ή μεγαλοσυμφορά και θεομηγνία που μπορεί να πέσει άπάνω τους.

παλιό καιρό ως σήμερα. Ιστορημένες μνημές που θα σκεπάζουν μ' αιώνια ντροπή το βιογραφικό τους μητρώο. Αυτόπρόβλητοι είναι οι σκοποί τους στην νέα τους εξόρμηση, που για μια φορά ακόμα ύλος ο μηχανισμός της δ' από δολοπλοκίες, άρπακτικές διαθέσεις, ασύστολες προτάσεις και παντοειδείς σκευωρίες, τίθεται σ' ενέργεια με τον σκοπό να κάμψει τον αντιστασιακό αγώνα των Κυπρίων και να μετρώσει την Κύπρο σε όρμητήριο για την διακκοχή των πετρελαίων της Μ. Ανατολής, και για επιθετική βάση έναντι των ασιατικών και αφρικανικών χωρών. Στην περίπτωση που παρεμποδίζονται τα συμφέροντα του NATO.

Είναι άπίστευτο κι άδιανόητο, ότι στα μέσα του 20ού αιώνα, και σε μια εποχή όπου τα δικαιώματα των λαών και του ανθρώπου έχουν κατασφραλιστεί με καταστατικούς χάρτες και παγκόσμιες διακηρύξεις, μπορεί ν' άμφισβητείται σ' ένα λαό με αλυσίδα παράδοση, με περίλαμπρο πολιτισμό, με πλούσια κληρονομιά σε μνημεία τέχνης και λόγου και με βαθειά εθνική συνείδηση το δικαίωμα να ναι ελεύθερος, ν' αυτοδιοικείται και να είναι κύριος στον τόπο του. Ποιός του άρνεϊται το δικαίωμα αυτό, το εξαγορασμένο με το αίμα του και με ποιά δικαιολογία, το δικαίωμα της κυριότητας και της ατεξουσιότητας κάθε λαού στην πατρίδα του, που το κέρδισαν οι λαοί στους δυο πολέμους με θυσίες υπεράνθρωπες. Πώς ερμηνεύεται ή άγνοια της κυριότητας στην Κύπρο είναι εύκολο να το αντιληφθεί κανείς πηγαίνοντας στην Επισκοπή. Σε μια πλαγιά της σε τεράστια έκταση είναι παραταγμένες οι δίλλες των Άγγλων, περιτριγυρισμένες με γήπεδα άθλητικά με καταπράσινα κάρτερια, με δρόμους για ίππασία των οικογενειών τους και με έκτεταμένη περιφέρεια όδική, άδατη από κάθε Κύπριο, όπως και το Άγιο Όρος. Άνήκουν οι εγκαταστάσεις αυτές στους Άγγλους, τους γνωστούς στην ιστορία σαν εκμεταλλευτές του πλούτου και του μόχθου των λαών, που κατέκτησαν στη μακρινή ιστορική τους διαδρομή. Για να κλείσουν τη σελίδα της άποικιοκρατίας για πάντα, και να αιμαν οι Κύπριοι τον πολύχρονο επικό αγώνα τους, πέρασαν μαρτυρικά χρόνια, που τα λόγια δεν μπορούν να περιγράψουν, είδαν τα παιδιά τους να βασανίζονται στις φυλακές, να τ' καΐνε και να στήνουν τα κορμιά τους στις κρεμάλες, να χαροαλεύουν μερόνυχτα, να ρημιάζουν τα σπίτια τους και να χάνουν οι γονιοί τους το φως των ματιών τους. Πλημμύρισε το σκοτάδι τις ψυχές, γέμισε ή Κύπρος αίμα, παραγκμό, βογγητό κι άπελπισμό. Κι όταν σήμανε ή ώρα της λευτεριάς, οι άμπελαλιστές ζώσανε το νησί με συρματοπλέγματα και παραχώρησαν σ' αυτό «ψεύτρα λευτεριά». Με τις κατάπτυστες συμφωνίες ξαναγύρισαν οι καταπιεστές και με τις εολογικές έκπαιπές τους για τις ελευθερίες των λαών κατέλαβαν καίριες θέσεις στο νησιού, χρήσιμες στους στρατηγικούς τους σκοπούς. Η σκιά που ρίχνει στην ατολική Μεσόγειο ή πλωτή πυρηνική βάση του βου στόλου γίνεται κάθε μέρα κλειλητικότερη. Πηγαυοέρχεται, ναυλοχει, κατοπτεύει την περιοχή, επιδείχνοντας τη δύναμή του και γυρεύοντας να έγσπειρει τον τρόπο. Φανερά και άπροσχηματιστα ο μεσολαδητής Άτσεσον ζήτησε από τον περιπλέοντα άμερικάνικο στόλο προκαλύψει την τουρκική άπόδραση. Ποιά άλλη λέξη από τη λέξη πειρατική μπορεί να χαρακτηρίσει την πράξη αυτή; Ο άνανδρος νόμος του ισχυρότερου στην άστυγνή του μορφή για την εκμετάλλευση της Μέσης Ανατολής και για την άρμόζηση των λαών της. Πράξεις που άνακαλούν στη μνήμη φεουδαρχικά καθέκοντα και άπολυταρχικές άυτοκρατορίες.

Στις ιστορικές ήμέρες που ζει ή Κύπρος, άγωνίζεται να κινητοποιήσει τις δυνάμεις που πιστεύουν στο δίκιο της και συμμερίζονται την άγωνία της. Άέρα άνταρσίας και παγκύπριου ξεσηκωμού άναπνέει όποιος επισκέπτεται την Κύπρο. Άρπυνος σκοπός στη δίγλα του, κάθε άντρας και γυναίκα ένώνονται σε πλέρια ολοκληρωτική παρουσία στο μεγάλο εθνικό προσκλητήριο κ' είναι αποφασισμένοι προμαχήσουν ως τα έσχατα, για το ιδανικό της αυτοδιάθεσής τους. Ολόφωτη ολόλαμπρη ξαναγεννιέται ή γενναιότητα του Έλληνα πολεμιστή και μάχεται με επάλξεις του αγώνα για την άποκαθήλωση της Κύπρου άπ' το σταυρό του αγγλικού. Είναι αποφασισμένοι να συντρίψουν τ' άνόσια σχέδια, τις δολιότητες, τις πιέσεις και τις άπειλές των Νατοϊκών συμμάχων μας, που χάρισαν τις έμπρη-

στικές δόμδες τους και δόσανε τήν εὐλογία τους στους Τούρκους για να κάψουν τὰ γυναικόπαιδα τῆς Τιλλυρίας. Είναι γνωστὸ ποιοὶ σκηνοθέτησαν τὶς προκλητικὲς ἐξορμήσεις τῶν Τούρκων σωδονιστῶν, ποιοὶ ἔχουν συμφέρον νὰ τορπιλλίσουν τήν αὐτοδιάθεση καὶ ποιοὶ ὀργανώνουν μιὰ νέα Ζυρίχη. Εἰρήνευση στὴν Κύπρο μὲ διχοτόμηση καὶ ὀμοσπονδιοποίηση εἶναι λύση νόθη καὶ ἀσυμδίδαστη μὲ τὶς σημερινὲς δημοκρατικὲς ἐξελίξεις, καὶ μὲ τὶς ἀνθρώπινες ἐλευθερίες. Εἰρήνευση ποὺ θ' ἀνοίξει τὸ δρόμο τοῦ διαμελισμοῦ μὲ τὸ προσωπεῖο τῆς ἐνωσης, εἶναι ψεῦδος καὶ ὄνειδος, ποὺ ὑπηρετεῖ μόνο τὰ συμφέροντα τῶν «εἰρηνοποιῶν». Οἱ δηλώσεις τοῦ ἐθνάρχου διαγράφουν καθαρὰ τὸ περίγραμμο τῶν αἰτημάτων τοῦ κυπριακοῦ λαοῦ. Καὶ εἶναι αὐτὸ ἡ ἀδέσμευτη ἀνεξαρτησία, ἡ αὐτοδιάθεση καὶ ἡ ἀποστρατικοποίηση. Κάθε ἀπομάκρυνση ἀπ' τὶς ἀρχὲς αὐτὲς θὰ εἶναι ὑποδούλωση τῆς Κύπρου καὶ θ' ἀνοίξει νέες ἀποικιακὲς πύρτες στὴν Ἀφρική καὶ τὴν Ἀσία.

Ἰπποσχέθησαν οἱ μεγάλοι νικητὲς στους λαοὺς, ἔπειτα ἀπὸ τὶς ἀναρίθμητες ζωὲς ποὺ χάθηκαν στὸν παγκόσμιον πόλεμον καὶ τὰ θυσιαστήρια καὶ ὀλοκαυτώματα ποὺ γέμισαν τὴ γῆ, τὴν ἐθνικὴ ἀντίσταση, τὴν ἐδαφικὴ ἀνεξαρτησία, τὴν ἐλευθερία τοῦ ἀνθρώπου καὶ τὴν κατάργηση τῆς ἀποικιοκρατίας. Σὲ λιγότερο ἀπὸ ἓνα τέταρτο αἰῶνος ἀπὸ τὴ λήξη τοῦ πολέμου, οἱ ἀγγλοσάξωνες ποὺ συνέταξαν καὶ ὑπέγραψαν τὴν Οἰκουμενικὴ Διακήρυξη τῶν δικαιωμάτων τοῦ ἀνθρώπου καὶ γιορτάζουν κάθε χρόνο τὴν ἐπέτειό της, ἐγκατέστησαν μιὰ καινούρια μορφή ἀποικιοκρατίας, ἐν ὀνόματι τῆς ἀσφαλείας καὶ τῆς ὑπεράσπισης τοῦ ἐλεύθερου κόσμου ἀπὸ τὸν κίνδυνον τῶν κρατῶν μὲ ἀντίθετα ἰδεολογικὰ καὶ πολιτικὰ συστήματα. Τρέμουν οἱ Ἀγγλοαμερικάνοι γιατί σ' ὄλες τὶς ἡπείρους οἱ λαοὶ ξεσηκώνονται γιὰ ν' ἀποκτήσουν τὴν ἐθνικὴ τους ἀνεξαρτησία καὶ γιατί ἀρνούνται νὰ χορηγήσουν γιὰ ἐκμεταλλεύσιμη λεία τους. Ἡ ἀποικιοκρατία τῶν δάσεων ἀντικαταστάει τὴν ἀλλοτινὴ καὶ μὲ τὴν χρυσαμένῃ ἐπένδυση τῆς συμμαχίας τῶν συμφωνιῶν καὶ τῆς δῆθεν προστασίας τῶν λαῶν ἀπὸ τοὺς κινδύνους ποὺ τοὺς ἀπειλοῦν, καθιερώνει μιὰ νέα οἰκονομικὴ καὶ ἐδαφικὴ δουλεία.

Κάτω ἀπὸ ὅλη αὐτὴ τὴ φιλολογία εἶναι οἱ ἀγορές, τὰ τράστ, τὰ οἰκονομικὰ συγκροτήματα καὶ τὰ πλουτοκρατικὰ συμφέροντα. Οἱ βάσεις εἶναι τὸ αἶτιον τῆς ἐπίθεσης τῶν νεοαποικιοκρατῶν ἐναντίον τοῦ κυπριακοῦ λαοῦ. Τὰ συμφέροντά τους ἐπέβαλαν τὶς συμφωνίες καὶ τὸ κυπριακὸ Σύνταγμα, μὲ σκοπὸ τὴ δημιουργία ἐχθρότητας ἀνάμεσα στὶς δύο κοινότητες, ὥστε ν' ἀσχοῦν τὸ ρόλο τοῦ συμφυλιωτοῦ ἐπιφανειακά καὶ στὴν πραγματικότητά νὰ ἔχουν τὸ δικαίωμα τῆς ἐπέμβασης στὴν Κύπρο. Αὐτοὶ ἐξέθρεψαν τὴν ἰδέα τῆς διχοτόμησης καὶ ἐξώθησαν τοὺς Τούρκο-κύπριους στὴν ἀδιαλλαξία καὶ τὶς βαρβαρότητες. Γνώρισαν καλὰ οἱ λαοὶ τὴν προστασία τῶν ἰσχυρῶν συμμάχων καὶ δὲν παγιδεύονται ἀπὸ τὸ ἐνδιαφέρον τους. Οἱ Κύπριοι εἶναι ἀποφασισμένοι νὰ ἐξαφανίσουν τὴν Κύπρο καὶ νὰ ἐξαφανιστοῦν καὶ αὐτοί, παρά νὰ συνεργήσουν στὴν αὐτοκαταδίκη τους.

Ἡ ἐφημερίδα «Γκάρντιαν» ἔγραψε τελευταία, ὅτι ἡ ἐπικρατοῦσα σήμερ τάση στους Κυπρίους καὶ τοὺς ἀντιπροσώπους τους εἶναι «ἡ ἀόρατη διχοτόμηση» ὅπως τῆς ὁποίας ἡ Κύπρος θὰ καθίστατο ὀμοσπονδιακὸ κράτος, ὅπως ὁ Καναδὰ καὶ ἡ Νιγηρία, μὲ δύο ἐπαρχιακὲς περιφέρειες ποὺ ἡ καθεμιά θὰ ἐξέλεγε τὸν πρωθυπουργό της, τὸ ὑπουργικὸ συμβούλιο καὶ τοὺς δημοσίους ὑπαλλήλους. Εἶναι πράγματι νουνεχέστατο τὸ σχέδιο καὶ πολὺ ἐνδιαφέρον ἐὰν δὲν εἶχε δύο μικρὰ λάθη. Τὸ πρῶτον εἶναι ἡ λέξις ἀόρατη διχοτόμηση, ἐνῶ πρόκειται γιὰ πολὺ ὀρατὴ καὶ τὸ δεύτερον ὅτι ὁ συντάκτης ἔγραψε ὅτι εἶναι ἡ τάση τῶν Κυπρίων, ἀντὶ τὴ γράφει ὅτι εἶναι ἡ τάση τῶν Ἀγγλων. Ἡ Ἀγγλία εἶναι ἐξειδικευμένη στὴν ἐπιτήρηση τῶν ἀόρατων συνωμοσιῶν, ἄσχετα ἂν ἡ ἱστορία ἔχει τὴν ἀδιακρίσια νὰ τὴ κάνει ὀρατὴ. Στὸ συντάκτη τῆς πληροφορίας θὰ εἶχε ὁ Ἕλληνας ἀναγνώστης νὰ συστήσει ὅπως μετὰ τὴν τόσο ἀκριβῆ ἐνημέρωσή του γιὰ τὴν ἐκλογή τοῦ πρωθυπουργοῦ καὶ λοιπῶν ἀρχῶν, νὰ φροντίσει γιὰ τὴν καλύτερη ἐκλογή τῶν ἐπιλογοῦντων του.

314 Τὴν Κύπρο, ἔπειτα ἀπὸ τὸν πολυαίμακτον ἀγῶνα τῶν ἡρωικῶν παιδιῶν καὶ τὴν ἀτυχὴ ἐκδασή του, κυκλώνει καὶ πάλι ὁ ἴδιος ἐχθρός. Ἐπειτα ἀπὸ

πρόχειρη επίδεση τῶν πληγῶν της, ξέσπασε μιὰ νέα θύελλα ὀφειλόμενη στὴν ἐπι-
σώρευση τῶν ἀνωμαλιῶν ποὺ ἐξύφαναν οἱ Τούρκοι γιὰ νὰ δημιουργήσουν ἀφορμὲς
πρὸς ἐπέμβαση στὴν κυπριακὴ δημοκρατία καὶ ν' ἀξιώσουν νέες παραχωρήσεις
στὴν τουρκικὴ μειονότητα. Ἐκαλλιέργησαν τὴν ἀδιαλλαξία καὶ ἐξώθησαν σὲ ἀκρό-
τητες ἀστήριχτες, διότι οἱ Ἑλληνοκύπριοι σεβάστηκαν τὰ δικαιώματα τῶν Τουρκο-
κυπρίων καὶ οἱ σχέσεις τους κρατήθηκαν σὲ φιλικὸ ἐπίπεδο σ' ὅλο τὸ διάστημα
ποὺ διέρρευσε ἀπὸ τὴν ἀνακήρυξη τῆς Κυπριακῆς Δημοκρατίας. Ὁ Τουρκοκύπριος
ἠγέτης Ἄλῆ Ἰχσάν καὶ γιατρὸς στὴν Κύπρο, ἀναφερόμενος στὶς τουρκοκυπριακὲς
σχέσεις στὸ ὑπόμνημά του πρὸς τὸν Ἰνονοῦ, ὑπεστήριξε ὅτι ἂν ἀφεθοῦν ἐλεύθερες
οἱ δυὸ κοινότητες θὰ ζήσουν ἐνωμένες καὶ φιλικὰ, ὅπως στὸ παρελθόν. Ἡ ἀνα-
κίνηση τοῦ θέματος τῆς διχοτόμησης καὶ δημοσπονδιοποίησης ὀφείλεται στοὺς ἀγ-
γλοσάξωνες, ἰσχυρίζεται ὁ Ἰχσάν, ποὺ ὑποκινοῦν τὰ ὄργανά τους γιὰ νὰ δημιουρ-
γήσουν ἀφορμὲς διενέξεων καὶ προστριβῶν μεταξὺ Τουρκίας καὶ Ἑλλάδας καὶ
Ἑλλήνων καὶ Τούρκων. Μὲ κανένα νόμισμα δὲν ἐξαγοράζεται ἡ ἐλευθερία ἐνὸς
λαοῦ. Οἱ Ἀγγλοαμερικάνοι δὲν μπόρεσαν ν' ἀντιληφθοῦν τὸ μέγεθος τῆς ἀγανά-
κτησης ποὺ προκάλεσαν στὸ αἶσθημα τοῦ κυπριακοῦ λαοῦ, οἱ τουρκοὶ βανδαλι-
σμοὶ καὶ ἡ πολιτικὴ τους, σὲ ἠθικὴ καὶ ἀνθρώπινη κλίμακα. Τὴν ἐντύπωση αὐτὴ
σχηματίζει ὅποιος παραμείνει στὴν Κύπρο κ' ἐλάχιστο ἔστω χρόνο. Ἡ ἀντικυ-
πριακὴ ἐκστρατεία ἔχει σὰ στόχο τὴν ὑποχώρηση τῆς κυπριακῆς κυβέρνησης στὰ
σχέδια τῶν νατοϊκῶν γιὰ μιὰ τεχνητὴ διαίρεση σὲ τουρκικὴ καὶ ἑλληνικὴ κοινό-
τητα. Ἡ ἐμμονὴ διεκδίκηση τῆς κυπριακῆς κυβέρνησης γιὰ ἀδέσμευτη ἀνεξαρτη-
σία καὶ γιὰ τὴ λύση τοῦ κυπριακοῦ μὲ ἀπόφαση τοῦ ΟΗΕ δὲν εἶναι ἀρεστὴ στὸ
ΝΑΤΟ. Ἔτσι ἐξηγεῖται ἡ ἐντεινόμενη πίεσή του στὴν Κύπρο καὶ στὴν Ἑλλάδα
μὲ τὴ συμπαράσταση τῶν Τούρκων ἐξτρεμιστῶν. Ἡ προσπάθεια τῶν Ἀγγλοαμε-
ρικανῶν καὶ τοῦ ΝΑΤΟ γιὰ τὴν ἐπιβολὴ συμπεφωνημένης λύσης ἀπέτυχε στὴ
Γενεύη καὶ ὁ Ἄτσεσον ἐπέστρεψε ἀπρακτος στὴν Οὐάσιγκτων. Μολαταῦτα, ἡ ἀμε-
ρικάνικη ἠγεσία ἐπιμένει στὴν ἐξεύρεση λύσης πρὶν ἀπὸ τὶς ἀμερικάνικες ἐκλο-
γὲς ποὺ ν' ἀποκαθιστᾷ τὴν ἐνότητα στὴ Νοτιοανατολικὴ πτέρυγα τοῦ ΝΑΤΟ. Στὰ
σχέδια αὐτὰ ἀντιστέκεται ὁ κυπριακὸς λαός, ὁ πρόεδρος Μακάριος καὶ ἡ κυβέρνη-
ση. Ταυτόχρονα ὁ Ἀμερικανὸς πρόεδρος τονίζει τὴν ἀνάγκη τῆς διατήρησης τῆς
εἰρήνης. Ἄν πραγματικὰ τοὺς ἐνδιαφέρει ἡ εἰρήνη θὰ ἐφάρμοζαν ὁμαλὴ καὶ δί-
καιη διευθέτηση καὶ δὲν θὰ ὑποστήριζαν τὶς ἐπιθετικὲς ἐνέργειες τῶν Τούρκων.
Παραδειγματικὴ εἶναι ἡ σιωπὴ τους γιὰ τοὺς βομβαρδισμούς. Ἀξιοσημείωτο εἶναι
ἐπίσης ὅτι οἱ εἰρηνευτικὲς παραχωρήσεις τοῦ Μακαρίου γιὰ τὴν ἄρση τοῦ οἰκονο-
μικοῦ ἀποκλεισμοῦ, τὴν ἀμνηστία γιὰ τὰ πολιτικὰ ἀδικήματα κλπ. πέρασαν ἀπα-
ρατήρητα ἀπὸ τοὺς ἀρμόδιους στὸ ΝΑΤΟ, τὸ πεντάγωνο καὶ τὴν ἀτλαντικὴ συμ-
μαχία. Οἱ Ἀγγλοὶ συνεχίζουν τὴν σκανδαλώδη ὑποστήριξή τους πρὸς τοὺς Τούρ-
κους ἐξτρεμιστὲς καὶ δυναμιόνουν τὴν ἀντίδραση τῶν Κυπρίων ἐναντίον τους καὶ
τὴν ἀξίωση ν' ἀποχωρήσουν τὰ ἀγγλικά στρατεύματα. Τὰ πρόσωπα τῶν 4 συλ-
ληφθέντων Κυπρίων ἀστυνομικῶν ποὺ κρατήθηκαν ἐνάμισυ σχεδὸν μῆνα στὰ κελ-
λιὰ τοῦ τουρκικοῦ ἀστυνομικοῦ σταθμοῦ τῆς Λευκωσίας, ὅταν παραδόθηκαν ἀπὸ
τὸν Ἀγγλο στρατηγὸ Κάρβερ στὸν ὑπουργὸ Ἐσωτερικῶν Γεωρκάτζη ἦσαν μαῦρα
ἀπ' τὰ χτυπήματα καὶ τὰ πόδια, τὰ χέρια καὶ τὰ πλευρά τους σπασμένα ἀπὸ ξυ-
λοκοπήματα. Ὅλα τὰ δόντια τους ἦσαν ἐγαλμένα καὶ τὰ κεφάλια τους ἦσαν σο-
βαρὰ τραυματισμένα ἀπὸ σιδερένια ρόπαλα. Τὴν ἡμέρα τῆς σύλληψής τους ἕνας
Βρεταννὸς ἀξιωματικὸς τοὺς κάλεσε νὰ παραδόσουν τὰ ὅπλα τους καὶ ἀφοῦ τοὺς
ἄφησε ἀοπλους στὰ χέρια πολλῶν ἐνοπλῶν Τούρκων, γύρισε καὶ τοὺς εἶπε: «Δυσ-
τυχῶς δὲν μπορῶ νὰ κάμω τίποτε γιὰ σᾶς». Ὅπως βεβαιώθηκε, ὁ ἀρχηγὸς τῶν
βρεταννικῶν δυνάμεων στὴν Κύπρο κ. Κάρβερ, ποὺ εἶναι καὶ ἀντιπρόσωπος τοῦ
Ἐρυθροῦ Σταυροῦ, ἐχαρακτήρισε τὶς βαρβαρότητες τῶν Τούρκων ἐναντίον τῶν
Κυπρίων ἀξιωματικῶν ὡς προσπάθεια πρὸς ἐξυγίανση τῆς καταστάσεως στὴν Κύ-
προ! Οἱ Ἀγγλοὶ ἐφοδίαζαν τοὺς ἀγγιστρωμένους Τούρκους τρομοκράτες στὴν Πά-
φο μὲ τρόφιμα ποὺ τοὺς ἔρριχναν μὲ ἐλικόπτερα γιὰ νὰ μὴν παραδοθοῦν στὶς κυ-
πριακὲς δυνάμεις ἀσφαλείας. Οἱ ἐπιχειρήσεις τῶν ἀγγλικῶν δυνάμεων στὸ ἔδαφος

της Κύπρου αντίκειται στη συνθήκη εγγύτητος που απαγορεύει στις αγγλικές δυνάμεις να εδρεύουν ή όπωσδήποτε να όρουν στο έδαφος της Κύπρου, χωρίς την πλήρη συγκατάθεση των κυπριακών αρχών. Η κυπριακή κυβέρνηση συγκατένευσε μετά τα αίματηρά γεγονότα των Χριστουγέννων στα 1963, όπως οι σταθμιεύουσες στη νήσο έλληνικές και τουρκικές δυνάμεις τεθούν υπό την βρεταννική διοίκηση για την κατάπαυση των πολεμικών επιχειρήσεων και την αποκατάσταση της ήρεμίας. Βάσει της συμφωνίας αυτής, ο αριθμός των αγγλικών στρατευμάτων δεν μπορούσε ν' αυξηθεί χωρίς τη συγκατάθεση της κυπριακής κυβέρνησης. "Όχι μόνο δεν έτήρησαν τη συμφωνία, αλλά προχώρησαν και σε ενέργειες αντιτιθέμενες προς τον σκοπό για τον όποιο οι αγγλικές δυνάμεις εγκαταστάθηκαν στην Κύπρο, και που απέβλεπε να υποβοηθήσει την κυπριακή κυβέρνηση στη διατήρηση της τάξης. Οι Άγγλοι παραδίασαν τους όρους της συμφωνίας, παρενέβησαν σε αρμοδιότητες της κυπριακής κυβέρνησης και σε ενέργειες παράνομες κατά τις επιθέσεις εναντίον της Πάφου, όπου συνήργησαν με τους Τούρκους στασιαστές και έπυροδόλησαν εναντίον των νομίμων δυνάμεων της ασφαλείας.

«Έλπίζω μιὰ μέρα αν ζήσω, είπε ο αρχιεπίσκοπος Μακάριος σε μιὰ συνέντευξή του με ανταποκριτή πρακτορείου της Μ. Ανατολής, ν' αποκαλύψω όσα διεδραματίστηκαν στα παρασκήνια και ν' ανασύρω στην επιφάνεια τους υποκινητάς όλων των δεινών». Σ' έρώτηση του ανταποκριτή για την πείρα που απέκόμισε στις δύσκολες στιγμές, απάντησε: «Έκείνο που περισσότερο μ' έλύπησε είναι ότι οι χώρες που διακηρύσσουν όρισμένες εύγενείς αρχές, ή δεν τις πιστεύουν, ή τις εφαρμόζουν μόνογον όταν δεν συγκρούονται με τα συμφέροντά τους. Έμπορεύονται τα άγιότερα ιδανικά της ανθρωπότητας». Σε άλλη έρώτηση είπε ότι «ή Κύπρος ακολουθεί αδέσμευτη πολιτική» και ότι «ο φόβος της επιβολής δυναμικών λύσεων καθιστά αναγκαία την αλληλεγγύη μεταξύ των αδέσμευτων έθνων, που έχουν κοινά ιδανικά». Φωνές δίκαιες και απροκάλυπτες ακούστηκαν στην Αμερική και στην Εύρώπη. Ο γερουσιαστής Μόρς μέλος του δημοκρατικού κόμματος στη Γερουσία και της επιτροπής εξωτερικών σχέσεων κατήγγειλε την επίθεση των Τούρκων σαν ένα γεγονός που θα καταγραφεί στα ιστορικά χρονικά και σαν επανάληψη των χιτλερικών φρικαλεοτήτων. Συνεχίζοντας την όμιλία του είπε ότι οι αποδείξεις θεδαιώνουν ότι τα χέρια των ΗΠΑ δεν είναι καθόλου καθαρά, ότι τα απανθρακωμένα πτώματα των Κυπρίων έδλήθησαν με αεροπλάνα κατασκευασθέντα για την αποκλειστική χρήση της αμερικανικής αεροπορίας και ότι επιβάλλεται να μάθουν οι Άμερικάνοι τί γύρευαν στην Κύπρο. Τελειώνοντας καταγγέλει τη στυγερή επίθεση εναντίον αμάχων πολιτών, την παραβίαση του διεθνούς δικαίου και την κατάφωρη κατάχρηση της αμερικανικής βοήθειας από την Τουρκία. Ο πρόεδρος της βελγικής Γερουσίας Τρώζε, σε άρθρο του δημοσιευθέν στην έφημερίδα «Έλευθερο Βέλγιο» έχαρακτήρισε την αεροπορική επιδρομή των Τούρκων εναντίον της Κύπρου ως πολεμική πράξη και έγκωμιάσε την μετριοπάθεια της ελληνικής κυβέρνησης. Σχόλια δεν χρειάζονται. Ράπισμα κατά της Ελλάδος, γράφει το αμερικανικό πρακτορείο ειδήσεων, έχαρακτήρισαν επίσημοι κύκλοι της Ουάσιγκτων την κυπροσοβιετική συμφωνία. Έλπίζουμε να πληροφορήσει το πρακτορείο τους επίσημους κύκλους, ότι ο ελληνικός λαός ανταποδίδων την φιλοφρόνηση θεωρεί ράπισμα κατά της αμερικανικής ήγεςίας την δολοφονία άμαχων Έλληνοκυπρίων με τις βόμβες Ναπάλμ που παρεδόθησαν στους Τούρκους για το σκοπό αυτό.

Η Κύπρος πρωτοπαίνει στην ιστορία από την νεοελληνική έποχή. Οι πρώτοι αποικιστές του νησιού ήσαν οι Μυκηναϊκοί Έλληνες. Ήταν το σταυροδρόμι όλων των κατακτητών από Ανατολή στη Δύση. Από το 1191 όταν χωρίστηκε με τη θία από τη Βυζαντινή Αυτοκρατορία, διεκδίκησε την απελευθέρωσή της και την ένωσή της με την Ελλάδα. Στην ελληνική επανάσταση οι Κύπριοι ξεσηκώθηκαν και πάλι για ν' αποκτήσουν την ανεξαρτησία, άλλ' ή προσπάθειά τους δέχτηκε σφοδρότατη άντεπίθεση. Μετά την προσχώρηση της Τουρκίας στη Γερμανία στον πρώτο παγκόσμιο πόλεμο, ή Άγγλία προσήρτησε την Κύπρο και στα 1916 έπρότεινε την παραχώρησή της στην Ελλάδα με τον όρο της ένταξής της κατά

τόν πόλεμο στο πλευρό των συμμάχων. Τήν πρόταση, απέρριψε ή τότε κυβέρνηση παρ' όλη τήν όλονύκτια προσπάθεια του Βενιζέλου να τήν μεταπείσει και έτσι ή Δεξιά ήταν άφορητή να χάσει ή Ελλάδα τήν Κύπρο και να πληρώνει σήμερα τις συνέπειες. Σ' όλη τή χρονική διαδρομή τής άγγλικής κυριαρχίας στη νήσο, οι Κύπριοι επανέφεραν τὸ αίτημα τής εθνικής τους άποκατάστασης με ύπομνήματα και άλλες εκδηλώσεις. Στα 1934 ή εξέγερσή τους για τήν εκπλήρωση του αίτηματός τους πνίγηκε στο αίμα. Όταν ο Χάρτης των Ην. Έθνών ανέγραφε στις αρχές του τὸ δικαίωμα τής αυτοδιάθεσης και τὸ εἶχαμε άρθρο του πιστεύω του, ο κυπριακός λαός εμπιστευόμενος τήν διακήρυξή του υπέβαλε στην άγγλική διοίκηση πρόταση διενέργειας δημοψηφίσματος που θα καθόριζε τὸ μέλλον τής Κύπρου. Η Άγγλία άρνήθηκε και τὸ δημοψήφισμα έγινε από τήν ὀρθόδοξη εκκλησία τής Κύπρου, με αποτέλεσμα 96% να ψηφίσουν για τήν ένωση και 4% να απόσχουν. Η έτοιμηγορία του λαού, παρὰ τις μεγαλήγορες ύποσχέσεις των πολιτικών ήγετων του παγκοσμίου πολέμου εἰμεινε άνεκτέλεστη. Στα 1946, στο τραπέζι τής ειρήνης, ο Ρώσος αντιπρόσωπος πρότεινε να συζητηθεί ή ένωση τής Κύπρου με τήν Ελλάδα. Αλλά ο Έλληνας ύπουργός των Έξωτερικών και άρχηγός τότε τής ελληνικής Δεξιάς άπάντησε, ότι τὸ μέλλον τής Κύπρου άφορά τις δυο φίλες χώρες (Έλλάδα και Άγγλία) και θα ρυθμισθεί φιλικά με διαπραγματεύσεις μεταξύ τους! Άλλη μιὰ προδοσία τής Κύπρου. Στα 1954 ή Ελλάδα στην προσπάθειά της να επιτύχει εὐνοϊκό διακανονισμό του κυπριακού από τήν Άγγλία, έφερε τὸ ζήτημα στα Ηνωμένα Έθνη με τὸ αίτημα τής αυτοδιάθεσης, που άπορρίφθηκε χάρη στην λυσσώδη αντίδρασή της. Οι Κύπριοι αναγκάστηκαν να πάρουν τὰ όπλα τον Άπρίλιο του 1955 και να διεκδικήσουν τὸ αυτόνοτό δικαίωμά τους. Ο άγώνας τους δεν στρέφονταν έναντίον του άγγλικού λαού, άλλ' έναντίον τής βρεταννικής άποικιοκρατικής πολιτικής της. Δεν είχε αιχμή κατά τής τουρκικής μειονότητας, αν και μιὰ μερίδα Τούρκων κατατάχτηκαν έθελοντα στις δυνάμεις βρεταννικής ασφάλειας. Η τουρκική μειονότητα δεν έλαβε θέση πολιτική αλλά έκαμε λυσσώδη άγώνα έναντίον τής ένωσης τής Κύπρου με τήν Ελλάδα και υπέρ τής διατήρησης του άποικιακού καθεστώτος. Δεν είχε άλλωστε καμιὰ αξίωση, γιατί με τή συνθήκη τής Λωζάνης του 1923 είχε παραιτηθεί από κάθε δικαίωμα στην Κύπρο. Οι Κύπριοι σ' όλο τὸ διάστημα του άπελευθερωτικού άγώνα απέφυγαν κάθε προστριβή με τήν τουρκοκυπριακή μειονότητα. Δυστυχώς, στην τελευταία φάση του άγώνα έγιναν ενεργούμενα τής άγγλικής διπλωματίας και του δόγματος «διαίρει και βασίλευε». Έπειτα από μακρόχρονες διαπραγματεύσεις για τήν αυτοδιοίκηση τής Κύπρου, ή υπόθεση περιεπλάκη με τὸ χωρισμό των δυο κοινοτήτων. Μετά τήν ύπογραφή των συμφωνιών οι Τούρκοι άρχισαν τή συστηματική ύπονόμευση τής νέας Κυπριακής Δημοκρατίας με τις αντιδράσεις και τήν άσυνεννοησία τους. Η κατάσταση χειροτέρευε στον οικονομικό και διοικητικό τομέα. Ο άρχιεπίσκοπος Μακάριος αναγκάστηκε να υποβάλει στον αντιπρόεδρο Κιουτσούκ στις 30 Νοεμβρίου 1963 τήν πρόταση για όρισμένες συνταγματικές τροποποιήσεις, αλλά δεν έλαβε άπάντηση. Όλες οι προτάσεις του Μακαρίου για μιὰ άμοιβαία συνεννόηση έμειναν άκαρπες. Έτσι τήν 24 Δεκεμβρίου 1963 μέσα σε μιὰ έκρηκτική άτμόσφαιρα άντηλάγησαν οι πρώτοι πυροβολισμοί μεταξύ των Τούρκων και των δυνάμεων ασφάλειας, όταν ή περίπολος ζήτησε τις ταυτότητες μερικων ύποπτων Τούρκων. Στις 22 Νοεμβρίου οι Τούρκοι χτύπησαν άστυνομική περίπολο στη Λευκωσία και πυροδόλησαν άστυνομικούς σταθμούς. Η κατάσταση χειροτέρευσε και ο Μακάριος πρότεινε στον Κιουτσούκ τήν άναθεώρηση όρισμένων συνταγματικών διατάξεων. Έπρόλογισε τήν έπιστολή που του έστειλε με τήν ακόλουθη φράση: «Είμαι βέβαιος ότι ο σκοπός αυτών που συνέταξαν τις συμφωνίες Ζυρίχης - Λονδίνου ήταν να δημιουργήσουν ένα κράτος ανεξάρτητο που θα διασφάλιζε τὰ τουρκικά συμφέροντα. Αλλά μου είναι άδύνατο να πιστέψω ότι ο σκοπός ήταν να δυσχεράνουν τήν λειτουργία του κράτους αυτού και τήν όμαλή λειτουργία του όπως συμβαίνει στην Κύπρο».

Η συμφωνία μεταξύ των πρωθυπουργών Ελλάδας και Τουρκίας έκλεισε στις

16 Φεβρ. 1959 και υπογράφηκε από τους αντιπροσώπους Ἀγγλίας, Ἑλλάδας και Τουρκίας και τους αρχηγούς των κοινοτήτων, τον αρχιεπίσκοπο Μακάριο και Κιουτσούκ, με την υποχρέωση το νέο Σύνταγμα να προσαρμοστεί στις συμφωνίες. Ὅτι ένα κράτος κυρίαρχο και ανεξάρτητο υποχρεώγεται να συντάξει το Σύνταγμα χωρίς τή θέληση και τή γνώμη του λαού και χωρίς ν' ασκήσει το δικαίωμα να εκλέξει ἐλεύθερα το διοικητικό του σύστημα, ήταν βέβαιο ότι θα κατέληγε στη σημερινή τραγωδία. Ἐνα Σύνταγμα που είχε ἐκπονηθεῖ σέ ἀτμόσφαιρα καχυποψίας και ἔντασης δέ μπορούσε να δώσει λύσεις στα προβλήματα που ἀνεφύησαν, πολύ περισσότερο που οἱ ὀθμῶσις Τουρκοκύπριοι υπάλληλοι, ἀλληλέγγυοι με τους Τούρκους ἐξτρεμιστές ἀπέστεργαν τήν ὁμαλότητα. Τὸ κυπριακὸ θέμα ἀνήκει στην κατηγορία των προβλημάτων που ἡ λύση τους δέν έχει περιθώρια ἀναβολῆς. Καὶ ἡ λύση εἶναι μόνον ἡ αὐτοδιάθεση, ἡ ὁποία, ὅπως εἶπε ὁ πρωθυπουργὸς κ. Παπανδρέου, δέν εἶναι σύστημα πολιτικό, εἶναι δικαίωμα Ξεκινάει ἀπὸ πολύ παλιά τὸ αἶτημα τῆς Κύπρου γιὰ τήν ἀνεξαρτησία και τήν ἔνωση. Ὅταν ὁ πρῶτος Βρεταννὸς διοικητῆς ἀποβιβάστηκε στην Κύπρο, ἔπειτα ἀπὸ τήν ἐκχώρησή της στην Ἀγγλία ἀπὸ τήν Τουρκία στα 1878, ὁ ἀρχιεπίσκοπος Σωφρόνιος που τον ὑπεδέχθη με τήν ιδιότητα του πνευματικοῦ και ἔθνικοῦ ἀρχηγού μετὰ τὸν χαιρετισμὸ που ἀπηύθυνε, του εἶπε ὅτι πόθος ἀδάμαστος του κυπριακοῦ λαοῦ εἶναι ἡ ἔνωση τῆς νήσου με τήν Ἑλλάδα. Τίποτα δέ μπορεί να κάμψει τους Κυπρίους και δέν θα ὑποστείλουν τή σημαία τῆς ἀδέσμευτης ἀνεξαρτησίας και αὐτοδιάθεσης με καμιά εἶα και ἀπειλή. Θα συνεχίσουν τὸν περίτρανο ἀγῶνα τους ἔνωμένοι γύρω ἀπὸ τὸν Ἐθνάρχην Μακάριο — τὸ σύμβολο τῆς ἐλευθερίας — και με τήν ὁμόψυχη συμπαράσταση ὅλου του ἑλληνικοῦ λαοῦ. Πέρα ἀπὸ τήν λύση αὐτὴ δέν θ' ἀποδεχθῶν καμιά ἄλλη. Κάθε παρέλκυση και ἐλιγμὸς γίνονται ἀπειλητικοὶ γιὰ τήν εἰρήνη.

Ἡ δόνηση που ἀνασαλεύει στα τρισάθιά τους τίς κυπριακές ψυχές και ὑψώνει μεσούρανα τὸ ὠσανὰ τῆς ἀνεξαρτησίας τῆς Κύπρου θα πεί τήν τελευταία λέξη. Θα τήν ποῦν οἱ χιλιάδες νεκροὶ που πέσανε μαχόμενοι γιὰ να ἐλευθερώσουν τή γῆ των πατέρων τους, ὅλα τὰ νέα παιδιά που κλείσανε τὰ ὄνειρά τους μέσα στους πρόωρους τάφους, οἱ χαροκαμένοι γονεῖς τους, τὰ ὄρφανεμένα σπίτια τους, που μάταια περιμένουν τὸ γυρισμὸ τους.

Τὸ πικρὸν ἡ καρὶ

διήγημα

Τοῦ

ΑΝΤΡΕΑ ΝΕΝΕΔΑΚΗ

Θέλησα ν' ἀκουμπήσω στὸν τοῖχο. Πῆγα ν' ἀπλώσω τὰ χέρια μου γιὰ νὰ μὴ σιοντάψω καὶ γαντζώθηκα πάνω σ' ἓνα κορμί. Ἐνα χέρι μὲ κράτησε μιὰ στιγμή. Ἵστερα ἐνιωσα ἄλλο σὰ πλευρά μου. Ἐνα ἄλλο σὰ νὰ μοῦ χაίδεψε τὸ μούτρο καὶ κάτω σὰν ψιθύρισμα ἀκούστηκε στ' αὐτί μου.

—Πρόσεξε μὴν χτυπήσεις τοὺς καθιστούς.

Ὁ Σουπιώνης ἔριξε ἓνα κουδὰ θάλασσα μόλις μπῆκα μέσα. Τῶχυσε στὴν πόρτα καὶ πλημμύρισε τὸ πάτωμα. Ὁ θόρυβος τοῦ νεροῦ καὶ οἱ ἔρσιές του σκέπασαν τοὺς ἀναστεναγμούς. Ἵστερα μέσα στὸ πειθαρχεῖο ἀκούγονταν μόνο οἱ ἀναπνοές.

Σιγά-σιγά ἀρχίζω νὰ συνηθίζω στὸ σκοτάδι. Μερικὰ κεφάλια διαγράφονται στὸν ἄσπρο τοῖχο. Λεῖα, στρογγυλά. Εἶναι ὄλοι κουρεμένοι σύρριζα. Μὲ τὸ κατρακύλισμα τοῦ νεροῦ οἱ καθιστοὶ σηκώθηκαν κ' ἔμειναν σὰ γόνατα. Ἐνας ἄρχισε νὰ θήχει. Ἵστερα ἄλλος, ἄλλος. Οἱ περισσότεροι εἶναι γδυτοί. Σώβρακα λασπωμένα, παντελόνια ξεσχισμένα, ξυπόλητοι. Μερικοὶ φοροῦν φανελάκι.

Εἶμαι ἀκόμη ζεστός ἀπ' τὰ χτυπήματα καὶ τὰ γυμνά μου πόδια τσαλαβουτοῦν εὐχάριστα στὴ λάσπη.

—Μπορῶ νὰ καθίσω; ρώτησα σιγανὰ αὐτὸν ποὺ στεκόταν μὲ τὸ πρόσωπο κολλημένον στὸ δικό μου.

—Περίμενε.

Τὰ δύο του μάτια θγάζουν κάτω σὰν μικρὲς σπίθες. Στιγμές-στιγμές σὰ νὰ μοῦ φαίνεται πὼς διακρίνω τὰ χαρακτηριστικά του. Εἶναι τὰ δευτερόλεπτα ποὺ ἡ πλάτη τοῦ σκοποῦ ξεσκεπάζει τὸ παραθυράκι. Ἵστερα πάλι σκοτεινιάζει. Τὸ χακὶ πουκάμισο στέκει μπρὸς στὸ κάγκελο συνέχεια. Λίγο νὰ κινηθεῖ σὰ δεξιά θὰ μπορέσω νὰ δῶ μέσα στὸ πειθαρχεῖο. Ὅμως στέκει ἐκεῖδὰ μπροστά.

Τὸ κορμί μου δὲν πάει μήτε ἀριστερὰ μήτε δεξιά. Καὶ τὰ πόδια μου λίθωσαν. Τὸ «ἀδιαχώρητον» μοῦρχεται στὸ νοῦ. Πῆγα νὰ τὸ φωνάξω κιόλα. Μπορεῖ νὰ χρειαζόταν ἓνα καλαμπούρι. Ὅμως θὰ τὸ σκέφτηκαν πρὶν ἀπὸ μένα ὄλοι καὶ θάπεφτε στὸ κενό. Κάτι σὰν ἀναμάσημα.



Σχέδιο "Ελλης-Μαρίας Κομνηνού"

Στο μπράτσο ένωσα ένα σκούνημα. Άλλα και από το άλλο μέρος με τραβούν.
— Προχώρει... μου λέει αυτός που είναι μπροστά μου.

Νά προχωρήσω... Που νά προχωρήσω; Όμως θέλοντας και μή, έτσι που όλοι κινήθηκαν στα δεξιά ακολούθησα και γώ. Έκανα δυο όήματα και σταμάτησα. Δηλαδή σταμάτησαν, γιατί μ' είχαν παρασύρει και τα δυο όήματα τ'άκαμα άθελά μου. Είχαν συρθεί γύρω όλοι μαζί. Έτσι όπως κινείται ή μυλόπετρα. Δυο όήματα μόνο ό καθέννας. Βρέθηκα με την πλάτη στο παραθυράκι και το πρόσωπο του φίλου μου με τις άστραπές στα μάτια, φωτίστηκε.

Το πρόσωπό του ήταν στρογγυλό και το κεφάλι του κουρεμένο. Τα μάτια του τώρα δεν άστραφταν, όπως όταν κύτταζε μέσα στο σκοτάδι. Οί κόρες των ματιών του είχαν διασταλεί και με το φως τα όλέφαρά του έσμιγαν. Λές και γελούσε.

— Είσαι κουρασμένος; με ρώτησε. Που πονάς; Που σε χτύπησε;

— Παντού, είπα.

— Στα πόδια;

— Πολύ.

— Φάλαγγα;

—

— Άν πέρασες από φάλαγγα πρέπει νά καθήσεις. Παιδιά, είπε σιγανά γυρίζοντας στο κέντρο της μυλόπετρας, ό καινούριος πέρασε φάλαγγα. Μιά θέση νά καθήσει..

Σιγά - σιγά άρχισα νά ξεχωρίζω. Δεν μπορούσα νά τους μετρήσω, όμως έφταναν τους είκοσι. Στή μέση καθόνταν τέσσερα ζευγάρια, άκουμπώντας ό ένας στην πλάτη του άλλου. Οί υπόλοιποι ήταν όρθιοι. Όμως και κείνοι κάθε μισή ώρα όταν σηκώνονταν οί καθιστοί άλλαζαν θέση προχωρώντας δυο όήματα γύρω στον τοίχο.

Σχεδόν με τράβηξαν από τή θέση μου. Στάθηκε ό φίλος μου στην δική μου, πήρα τή φόρμα πουχε το κορμί του, λές κ' έμπαινα σε καλούπι. Μετατοπίστηκε άλλη μια φορά ένα όήμα, ήρθε στην δεύτερη θέση άλλος, πήρα τήν τρίτη και βρέθηκα πάνω από τον καθιστό που θα σηκώνονταν νά καθίσω.

Όπως σηκώθηκε πέρασε απ' το μούτρο μου το κεφάλι του, προχώρησε πιό ψηλά και ή μύτη μου ακούμπησε στο στομάχι του. Έφτανε τα δυο μέτρα και στο έαθος ακούστηκαν μουρμουρητά.

— Νά καθήσει ό ψηλός.

— Έφραξε τον τόπο...

— Ήταν ή σειρά μου, είπε ό ψηλός και με στριφογύρισε με τέτοιο τρόπο που πήρε τή θέση μου κ' έγώ βρέθηκα εκεί πουπρεπε νά καθήσω.

Άγγισα τα γόνατά μου και πετάχτηκα σαν έλατήριο. Ένωσα ένα κρύο και ύγρασία μου μούσκεψε το παντελόκι. Σά νά κάθησα πάνω σε νερό.

— Κάτσε. φίλε, θα συνηθίσεις, είπαν.

Θά προτιμούσα νάμαι όρθιος. Όμως οί πατούσες μου ήταν φουσκωμένες και τα πόδια μου από τον άστράγαλο και κάτω μουδιασμένα. Άκούμπησα σιγά με τή μπάντα, έτσι για νά συνηθίσω και θυθίστηκα στο λάκκο της λάσπης πουχαν κάνει τα πσινά του ψηλού. Μάζεψα τα πόδια όσο μπορούσα πιό πολύ κι ακούμπησα τήν πλάτη μου με μιάν άλλη πλάτη.

— Πώς αισθάνεσαι; άκουσα στο αυτί μου.

Μιλούσε ή άκουμπιστήρα μου.

— Πονάω, είπα.

— Καλά... όχι αυτό. Είσαι ζεστός; Πυρετός;

— Δέ νομίζω... σά νά διψώ όμως.

— Όλοι διψούμε. Νερό παίρνουμε μια φορά το είκοσιτετράωρο. Ένα κύπελο...

Τί νά απόξω;

Τώρα κατάλαβα πως όλα τα ζευγάρια οί καθιστοί κουδέντιαζαν ψιθुरιστά ό ένας στ' αυτί του άλλου. Οί φωνές δεν έφταναν στο παραθυράκι του σκοπού. Σχεδόν οί όρθιοί δεν άκουγαν τίποτα.

°Οπως είχα άκουμπήσει έγυρα τὸ κεφάλι μου καὶ μὲ πῆρε ὁ ὕπνος. Ἐνα βύθισμα ξαφνικὸ ποὺ κράτησε τόση ὥρα ὅση χρειαζόταν γιὰ ν' ἀλλάξει θέση τὸ κεφάλι τοῦ ἢ άκουμπιστήρα μου.

—Ἀλλάζουμε... άκουσα τὸν ὕπνο καὶ πῆγα νὰ πεταχτῶ ὄρθιος.

—Κοιμόσουνα;

—Τώρα τὸ κατάλαβες; εἶπε κάποιος ἀπὸ τοὺς ὄρθιους.

—Τόσην ὥρα τὸν ναγούριζες... τοῦ σφύριξε ἄλλος.

Φαίνεται πὼς μιλοῦσε τὴν ὥρα ποὺ κοιμόμουν καὶ τὸν παρακολουθοῦσε αὐτὸς ποὺ στεκόταν πάνω μας. Ἀκούστηκαν κάτι σὰν γέλια καὶ ὁ σύντροφός μου δὲν ἔδγαλε ἄχνα.

—Δὲ γόρτασες μὲ τὸν ψηλὸ; Μὰς ζάλισες.

—Τί σοῦλεγε, φίλε;

—Ἄφου κοιμόνταν ὁ ἄνθρωπος πὼς θὰ ξέρει;

Ἡ μυλόπετρα ἄρχισε πάλι. Δυὸ εἴγματα καὶ ὁ ψηλὸς βρέθηκε ἀκριδῶς μπροστὰ στὸ παράθυρο.

Ἐνα μούρμουρο ζεστηκώθηκε.

—Μὰς ἔφραξε τώρα καὶ τὸν ἄέρα.

—Τί νὰ κάνω, ρέ παιδιά; Ὅταν κάθομαι πάνω ὅλο τὸ πάτωμα καὶ ὅταν στέκω σὰς κόδω τὸν ἄέρα.

Κάποιος πετάχτηκε ἀπὸ τὴ γωνία. Μῆτε καθιστὸς ἦταν μῆτε ὄρθιος.

—Πρέπει νὰ στέκεις συνέχεια ἐδῶ. Ἐσύ θὰ μπόρεῖς ν' ἀναπνέεις... εἶπε μὲ φωνὴ τσιριχτή.

Ἦταν τόσο κοντὸς ποὺ φαινόταν νὰ κάθεται.

Ξαφνικὰ ἄρχισε ἓνα γουργουρητὸ. Μιὰ γρήγορη ἀναπνοή, χοντρή καὶ ὄραχη ποὺ λές καὶ πνιγόταν ἄνθρωπος.

Σύρριζα στὸν τοῖχο ἦταν ξαπλωμένος ἓνας μισόγδυτος.

—Ποιὸς εἶναι; ρώτησα τὴν άκουμπιστήρα μου.

—Τὸν χτύπησαν στὴν πέτρα χτέες κ' εἶναι ἀναίσθητος ἀκόμη.

Τὸ γουργουρητὸ τώρα δυνάμωσε. Οἱ καθιστοὶ σώπασαν κ' οἱ ὄρθιοι χαμήλωσαν.

—Πρέπει ν' ἀκούσει ὁ σκοπὸς μου σφύριξε στ' αὐτί. Μὴ μιλάς καθόλου.

Τὸ πειθαρχεῖο γέμισε ἀγκομαχητά. Πολλοὶ ἔκρυψαν τὸ πρόσωπο στὰ χέρια τους καὶ ὁ σκοπὸς κουνήθηκε ἀπ' τὸ παράθυρο.

—Θὰ σκάσετε, ρέ;

Ὅμως τὸ ἀγκομαχητὸ συνεχιζόταν. Κάθε λεπτὸ δυνάμωνε πιὸ πολύ. Γέμισε τὸ μικρὸ πειθαρχεῖο καὶ ξεχύνονταν ἀπ' τὸ παραθυράκι μέσα στ' αὐτιά τοῦ σκοποῦ.

Ἐκεῖνος ἄρχισε νὰ ὀρίζει καὶ νὰ χτυπᾷ μὲ τὸ ζαχαροκάλαμο ποὺ κρατοῦσε τὸ κάγκελο.

—Θὰ μπῶ μέσα νὰ σὰς γ... τὴν Παναγία.

Ἡ μυλόπετρα γύρισε δυὸ εἴγματα. Ἄλλα δυὸ καὶ ὁ ψηλὸς βρέθηκε στὴ γωνία. Ἀπέναντι ὁ κοντὸς άκούμπησε στὴν πόρτα.

—Τώρα μάλιστα, ἀκούστηκε νὰ λέει, ἢ τσιριχτὴ φωνή. Ἄν μπεῖ μέσα Σουπιώνης θὰ τὰ πλερώσω ἐγώ.

—Ὅπου καὶ νὰ βρεθεῖς θὰ γλυτώσεις, τοῦ ἀπάντησε ὁ ψηλὸς ἀπὸ τὴ γωνία ὁ Σουπιώνης χτυπᾷ στὰ ψηλά.

Θᾶπρεπε ὅλοι νὰ γελάσουν, ὅπως ἔκαναν συχνά. Ὁ ξαπλωμένος ὅμως μὴ κριζε. Καὶ δὲν εἶχε κανεὶς τίποτα νὰ τοῦ δώσει. Λίγο νερὸ μπόρεῖ νὰ τὸν ἀναπνέει. Μὰ στὸ πειθαρχεῖο δὲν ὑπάρχει μῆτε καρδάνα μῆτε κύπελο. Τίποτα. Ἡ συστίτιο μοιράζεται ὀξω. Τὸ πειθαρχεῖο κλείνει, οἱ κρατούμενοι τρῶνε καὶ στὰ πλάγια λεπτὰ πάνω ἀνοίγει ἡ πόρτα καὶ οἱ καρδάνες πρέπει νὰ πεταχτοῦν στὸ χῶμα. Πολλοὶ δὲν προφταίνουν νὰ φᾶνε. Καὶ τὸ νερὸ τὸ ἴδιο. Ἐνα κύπελο ὁ καθένας ἀπ' τὸ ἴδιο κύπελο. Τὸ μοναδικό. Ἐνα, δυὸ, τρία, τέσσερα... Ὁ Σουπιώνης μὴ ὡς τὰ εἴκοσι. Πίνει ὁ καθένας τὸ μερίδιό του καὶ ἡ πόρτα κλείνει. Μῆτε τὸ κύπελο δὲ μπόρεῖς νὰ γλύψεις. Τὸ παίρνει μαζί του καὶ τὸ πετᾷ μαζί μὲ τὶς καρδάνες.

Ἐπὶ ἀκούεται ποδοβολητό. Κάτι σέρνεται στή γῆς. Οἱ φύλακες βλαστημοῦν καί τὰ ζαχαροκάλαμα σφυρίζουν. Ὁ σκοπὸς ἔφυγε ἀπὸ τὸ παράθυρο καί στὸ πειθαρχεῖο μπήκε ἕνας ἀέρας ὑγρὸς ἀνακατεμένος μὲ σκόνη. Σχεδὸν λάσπη.

Οἱ φύλακες ἄφησαν ἕνα κορμὶ ὄξω ἀπὸ τὴν πόρτα καὶ ἔφυγαν τρέχοντας. Σὲ λίγο ἀκούγονται πάλι τὰ ποδοβολητά, τὰ σουρσίματα καὶ οἱ βρισιές. Ἐφήσαν ἄλλο ἕνα κορμὶ καὶ ξανάφυγαν.

«Καινούρια φουρνιά» σκέφτονται ὅλοι στὸ πειθαρχεῖο. Πού θὰ τοὺς βάλουν. Ἐδῶ εἴμαστε τώρα εἴκοσι καὶ δὲ μπορούμε μήτε τὴν ἀναπνοή μας νὰ πάρουμε. Φαίνεται ὅμως πῶς οἱ καινούριοι εἶναι μόνο τρεῖς. Μὲ τὸ τρίτο ποδοβολητό ὁ Σουπιώνης ἀνοίγει τὴν πόρτα.

—Βγάλτε ὄξω αὐτὸν ποὺ φωνάζει.

Δὲν ἔμεινε κανεὶς ποὺ νὰ μὴ σηκωθεῖ. Τοῦ φύλακα ὅμως δὲ τοῦ περνοῦν εὐκολὰ τὰ «τέτοια». Ξέρει πῶς μπορεῖ νὰ θέλουν νὰ δοθηθῶσιν καὶ οἱ εἴκοσι καὶ προφταίνει.

—Θὰ τὸν βγάλουν δυό, κανεὶς ἄλλος μὴν κουνηθεῖ, διάταξε.

Ὅλοι ἤθελαν νὰ ὀγοῦν μιὰ στιγμὴ καὶ ἀναπνεύσουν. Μὰ κανεὶς δὲν ἤθελε νὰ πάρει τὴ θέση τοῦ ἄλλου. Στὸ τέλος ὁρέθηκε ὁ ψηλὸς νὰ κρατεῖ τὰ πόδια καὶ ὁ κοντὸς τὸ κεφάλι.

Μόλις τὸν ἄφησαν στὸ γῶμα, ὁ Σουπιώνης τοῦ χύνει στὸ μούτρο τὸν κουδὰ τὸ νερό. Αὐτὸ ποὺ θὰ παίρναμε μὲ τὸ συσσίτιο.

—Θὰ σὲ κάνω ἐγὼ νὰ μουγκρίζεις. Μπρὸς τραβήξτε τοὺς ἄλλους μέσα.

Τὰ τρία κορμιά εἶναι χωρὶς πνοή. Μήτε καθιστοὶ μήτε ὄρθιοι. Τώρα γίναμε εἴκοσιδύο. Τοὺς ξάπλωσαν καὶ τοὺς τρεῖς καὶ οἱ καθιστοὶ σηκώθηκαν. Τώρα ἡ μωλόπετρα στένεψε. Περισσότερο χῶρο κρατοῦν οἱ τρεῖς ξαπλωμένοι ἀπὸ τοὺς δεκαεπτά ὄρθιους.

Οἱ ὥρες δὲν περνοῦν. Οἱ πρωινὲς ἐπικίνδυνες ὥρες. Ὡς τὸ συσσίτιο θὰ συρθεῖν κορμιά στὸ πειθαρχεῖο. Θὰ στριμωχτοῦν στὸ 2Χ2 μπορεῖ καὶ τριάντα. Θὰ ρθεῖν καὶ ἄλλοι. Καὶ τὸ ἀπόγειομα στὶς «ἐργάσιμες ὥρες», θὰ ρθεῖν ἀκόμη μερικοί. Τὸ βράδυ δὲν ξέρει κανεὶς πόσοι θάναι. Μήτε πῶς θάναι.

Κάποιος εἶπε γιὰ τοὺς ξαπλωμένους. Νὰ τοὺς βάλουν νὰ καθίσουν. Ὅμως ὅπως καὶ νὰ τοὺς βάλουν πιάνουν τὸν ἴδιο χῶρο.

—Μπορεῖ νὰ συνεφέρουν εἶπε καὶ ὁ ψηλός. Μὴ διάζετε. Ἐφήστε τους νὰ ξεκουραστοῦν λίγο.

—Θὰ τοὺς περάσει, ἀκούστηκε καὶ ἡ τσιριχτή φωνὴ κάτω στὰ γόνατα.

Γύρισαν ὅλοι στὰ χαμηλὰ γυρεύοντας τὸν κοντὸ ποὺ ἔτριβε στὰ μηνίγγια τοὺς χτυπημένους. Ἐσκυθε, ἀκουμποῦσε τὸ κεφάλι του στὸ στήθος τους καὶ ἀφουκράζονταν.

—Ζοῦν... μοῦ φαίνεται πῶς ἡ καρδιά τους χτυπᾷ... εἶπε.

Αὐτὸς ποὺ ἔμεινε ὄξω ἄρχισε νὰ μουγκρίζει. Ἦταν χάμω ἀνάσκελα ὅπως τὸν εἶχαν ἀφήσει. Μιὰ, δυό, πέντε, δέκα καὶ ὁ Σουπιώνης δὲ βάσταξε. Ἐφυγε ἀπὸ τὸ παραθυράκι, ἄφησε τὸ φῶς νὰ μπεῖ στὸ πειθαρχεῖο καὶ τὸν πλησίασε ἀγριεμένος.

—Τί σκούζεις ρέ; Σκάσε!

Τὸ μούγκρισμα ὅμως δυνάμωνε. Ἐβγαίνει κοφτὸ σὰ μιὰ σκάλα ποὺ τὰ τελευταία σκαλιὰ ἀνεβαίνουν, ἀνεβαίνουν καὶ δὲν τελειώνουν.

Κάτι ἀκούστηκε καὶ τὸ μούγκρισμα σταμάτησε. Σὰ νὰ ξεφούσκωσε μονομιᾶς ἕνα χοντὸ λάστιχο. Ἄλλη μιὰ φορὰ καὶ ἄπόξω ἀπ' τὸ πειθαρχεῖο ἀπλώθηκε ἡ σκιά.

—Τὸν χτύπησε ὁ ἀτιμος, εἶπε ἡ τσιριχτή φωνή. Τὸν χτύπησε... φώναξε δυνατότερα καὶ στὸ παράθυρο φάνηκε τὸ μούτρο τοῦ Σουπιώνη.

—Ποιὸς μίλησε, ρέ;

—Δολοφόνε... τοῦ φώναξε ὁ κοντός.

Ὁ Σουπιώνης ἔτρεξε στὴν πόρτα, τὴν ξεμαντάλωσε καὶ κατέβασε στὸ σωρὸ τὸ ζαχαροκάλαμο.

—Ποιὸς μίλησε, ρέ; Ποιὸς; Ποιὸ εἶνα; τὸ παλληκάρι;

—'Εγώ, ρέ Σουπιώνη!

Τρανταχτήκαμε. Τοῦ κοντοῦ ἡ τσιριχτή φωνή σὰ νὰ χόντρινε. Ἐρχόταν κάτω ἀπὸ τὰ γόνατά μας καὶ κολλοῦσε πάνω στὸ Σουπιώνη.

—'Εγώ ἔμαι τὸ παλληκάρι, ρέ, Σουπιώνη. Νᾶμαι.

Καὶ προσπαθοῦσε νὰ ἐγειῖ κάτω ἀπὸ τὰ πόδια μας. Οἱ ἄλλοι προσπάθησαν νὰ τὸν κρατήσουν. Ὅμως αὐτὸς ἐξακολουθοῦσε:

—Νᾶμαι, ρέ... ἐγὼ εἶμαι...

Ὁ Σουπιώνης τράβηξε στὴ πόρτα καὶ ἐσκυψε νὰ τὸν δεῖ... Λές καὶ ντράπηκε νὰ τὸν χτυπήσει γιατί ἔμεινε μιὰ στιγμή ἀναυδός.

—'Εγὼ φώναξα ρέ! Γιατί τὸν κλώτσησες τὸν ἄρρωστον ἄνθρωπο; Δολοφόνε Σουπιώνη, μιὰ φορά θὰ δώσεις λόγο γι' αὐτά...

Τοῦ Σουπιώνη τὰ μάτια ἀνοιξαν πελώρια. Σήκωσε τὸ χοντρὸ χέρι του καὶ τὸ ζαχαροκάλαμο μοίρασε στὰ δύο πάνω στὸ κεφάλι τοῦ κοντοῦ. Ἔπειτα τὸν ἐπίσσε ἀπὸ τοὺς ὦμους, τὸν σήκωσε στὰ ψηλά καὶ τὸν χτύπησε κάτω.

—Μπράβο παλληκάρι Σουπιώνη! φώναξε ὁ κοντός. Μπράβο παλληκάρι Σουπιώνη.

Λές καὶ δὲν πονοῦσε. Μιὰ, δύο, τρεῖς, ὅμως στεκόταν στὰ πόδια. Στήκωνόνταν καὶ μὲ τὴν τσιριχτή του φωνή φώναζε:

—Μπράβο παλληκάρι Σουπιώνη!

Ἐκεῖνος εἶχε ἀφρίσει. Τὸν κλωτσοῦσε, τὸν πατοῦσε καὶ τὸν σήκωνε ψηλά χτυπώντας τον χάμω σὰν χταπόδι.

—Μπράβο παλληκάρι Σουπιώνη!

Ὁ Σουπιώνης ἄρχισε νὰ ἰδρώνει.

Ἐόγαλε τὴν πέτσινη ζώνη του κι ἄρχισε νὰ τὸν χτυπᾷ. Σταματοῦσε, τοῦδινε μερικὲς κλωτσιές. Τὸν σήκωνε, τὸν ἔριχνε ἀπὸ τὰ ἀψηλά καὶ ξανάρχιζε.

—Μπράβο παλληκάρι Σουπιώνη, ἔλεγε αὐτός.

Μέσα στὸ πειθαρχεῖο ἔτρεμαν ὅλοι. Ἔτσι νὰ στήκωναν τὸ χέρι τους, ὁ Σουπιώνης θὰ γινόταν καπνός. Μπορεῖ καὶ νὰ τὸθελε κείνη τὴ στιγμή γιὰ νὰ ξεπερδέψει.

Θὰ γλύτωνε μιὰ χαρὰ ἀπὸ τὸν κοντὸ πού δὲν σὴπαινε. Καὶ θὰ ὀρισκόταν κ' ἡ ἀφορμὴ πού ζητοῦσε τόσο καιρὸ τώρα.

Εἶχε ἀφήσει ἀνοιχτὴ τὴν πόρτα μὲ τὴ σκέψη πὼς θάκανε ψυχολογικὸ πόλεμο στοὺς ἄλλους. Βέβαια ἤξερε πὼς εἶναι συνηθισμένοι, ὅμως αὐτὸ δὲν εἶχε σημασία. Τὸ καψόνι ἦτανε καψόνι. Μπορεῖ νὰ τοὺς ξεγελοῦσε. Δὲ θὰ τοῦδιναν τὴν ἀφορμὴ. Ἡ μήπως ἦταν αὐτὸ πού ζητοῦσε ὁ κοντός. Στὸ πειθαρχεῖο κυριαρχοῦσε μιὰ σκέψη. Νὰ μὴν τοῦ περάσει τοῦ Σουπιώνη. Στὴν ἀρχὴ τὰ εἶχαν μὲ τὸν κοντὸ. Γιατὶ νὰ μιλήσει; Γιατί νὰ φωνάξει; Μόνο αὐτὸς εἶχε νεῦρα καὶ γλώσσα; Νὰ πού ἔφταιγε τώρα. Ὅμως, φαινόταν καθαρά πὼς ὁ Σουπιώνης εἶχε σπάσει. Φαινόταν πὼς ἦτανε ἐξαντλημένος καὶ ντρεπόταν νὰ φωνάξει γιὰ ἐνίσχυση. Τὰ χτυπήματά του ἦτανε ἀργὰ καὶ μπορεῖ καὶ νὰ σταματοῦσε ἂν δὲν ἐξακολουθοῦσε ὁ κοντός.

—Μπράβο παλληκάρι Σουπιώνη...

Μὰ κι ἀπὸ σίδερο νᾶτανε ἔπρεπε νᾶχει λυώσει. Φαίνεται ὅμως πὼς ἦτανε ἀπὸ σίδερο. Φαίνεται πὼς ἦτανε πιὸ δυνατὸς κι ἀπὸ τὸν Σουπιώνη κι ἀπὸ τοὺς ἄλλους πού ἄρχιζαν νὰ τὸν συμπαθοῦν γιὰ πρώτη φορά τώρα. Τόσες μέρες μπερδουκλωνόταν στὰ πόδια τους καὶ τοὺς ἐνοχλοῦσε ἡ τσιριχτή φωνή του. Τόσες μέρες τὸν ἐχτιμοῦσαν τόσο ὅσο φαινόταν. Αὐτὸς μιλοῦσε πάντα πρῶτος. Παρατηρήσεις στὸν ψηλό. Ἐσκυθε καὶ σέρνονταν ἀνάμεσα στὰ πόδια τους καὶ τὴν λάσπη. Τὸν κοροϊδεύαν, τὸν περιγελοῦσαν ἢ τὸν εἰρωνεύονταν. Καὶ τώρα ὅλοι εἶναι εὐχαριστημένοι μὲ τὴ στάση του. Ὅλοι τὸν συμπάθησαν καὶ ἂν δὲν ἐπυχοῦσαν γιὰ τὴν ἴδια του τὴ ζωὴ θάθελαν νὰ συνεχίσει τὸ παιχνίδι.

—Μπράβο παλληκάρι Σουπιώνη... ἔλεγε συνέχεια ὁ κοντός.

Ὁ Σουπιώνης κάθισε ἀποσταμένος. Στὰ λαιμά του ἔτρεχε ἰδρὼς καὶ τὸ κάμισό του ἦταν μούσκεμα. Σωριάστηκε πάνω στὶς πέτρες καὶ κύτταξε τὸν κοντὸ μὲ μάτια γλαρά. Ἀπ' τὴν πόρτα τοῦ πειθαρχεῖου, τὰ κουρεμένα στρογγυλά

κεφάλια, τὸ ἓνα πίσω ἀπ' τὸ ἄλλο, μὲ γουρλωμένα μάτια, τὸν κύτταξαν σχεδὸν μὲ συμπόνια. Μπρὸς τὴ πόρτα, κατάχαμα, ἀνάμεσα στὸν Σουπιώνη καὶ στοὺς κρατούμενους ὁ κοντὸς καθόνταν ἀνακούρκουδα καὶ μιλοῦσε:

—Τί κατάλαδες τώρα; Κουράστηκες κι ὅπως εἶσαι καὶ παχὺς ἄνθρωπος μπορεῖ νὰ πάθει ἡ καρδιά σου. Κύτταξε πόσο ἰδρωσες. Ἄς ἀφήσουμε πού δὲν εἶχες δίκιο νὰ μὲ χτυπᾷς. Τί σοῦ ἔκανα; Τί σοῦ ἔκανε αὐτὸς ὁ πεθαμένος ἄνθρωπος καὶ τὸν κλώτσησες;.. Ἐσὺ φαίνεσαι καλὸς ἄνθρωπος. Τί ἔχεις νὰ κάνεις μὲ μένα; Ἐγώ τιποτα νὰ μοιράσουμε; Γιατί μᾶς χτυπᾷς; Ποιὸς σέ πείραξε ποτές; Εἴμαστε φυλακισμένοι καὶ μᾶς ἔχετε στὰ χέρια σας. Εἴμαστε ὅμως πολιτικοὶ κρατούμενοι. Κατάλαδες; Δὲν κάναμε κακὸ σὲ κανένα. Πρέπει νὰ τὸ πιστέψεις κ' ἐσύ. Ἐδῶ εἴμαστε γιὰ τὴν πίστη μας μόνο. Γιατί δὲ θέλουμε νὰ κάνουμε τὴ δουλειὰ πού κάνεις.

Ὁ Σουπιώνης ἀνάσαινε συνέχεια βαθειά. Μπορεῖ καὶ νὰ μὴν ἄκουε καθόλου τὸν κοντὸ. Μισόκλεινε τὰ μάτια του σὰ νὰ πονοῦσαν τὰ σιωθικά του, ξεφουσοῦσε καὶ τὸν κύτταζε. Τὴν πόρτα τὴν εἶχε ξεχάσει ὀλότελα. Μήτε τὸν ἐνοιαζε ἂν ἐμπαινε τώρα στὸ πειθαρχεῖο ἀέρας ἢ φῶς. Ἀπ' τὸ παραθυράκι φουγάριζε ἓνα ἀεράκι ποῦκανε τοὺς κρατούμενους ν' ἀνασαίνουν καὶ νὰ φουσκώνουν τὰ πνευμόνια τους.

Ἡ βοή ἀπ' τὸ κάτεργο, πού ὀρθωνόταν ἐκεῖ κάτω στὸν τέταρτο ὄρμο, ἐρχόνταν σὰν ἀγκομαχητό. Ὁ ἀέρας ὑγρὸς καὶ πηχτὸς ἀπὸ τὴ σκόνη καὶ τὴν ὑγρασία ἔφερε φωνές δυνατὲς καὶ κραυγές. Οἱ ἐπιστάτες σφύριζαν καὶ τὰ σιδερικά χτυποῦσαν τὴν πέτρα. Πιὸ πέρα, δίπλα, ὁ ἓνας στὸν ἄλλο, οἱ ὄρμοι ἀπλώνονταν. Οἱ σκιηδὲς φούσκωναν καὶ καταχτυποῦσαν. Τὰ μαγειρεῖα κάπνιζαν. Στὰ γραφεῖα μπαϊνόβγαιναν καὶ στίς πλαγιές οἱ ἀμέτρητες οὐρές τῆς πέτρας σερνόνταν ἀργὰ ὡς τὴ στιγμή πού ὁ φύλακας θάρχιζε νὰ χτυπᾷ καὶ νὰ θρίζει. Τότες ἢ θὰ διαλυόνταν ἢ φάλαγγα γιὰ λίγη ὥρα, ἀφήνονταν πίσω τῆς ἓνα ζυὸ ἀναίσθητους ἀπ' τὰ χτυπήματα ἢ θάρχιζε νὰ φιδοσέρνεται μὲ ταχύτερο ρυθμὸ. Καὶ κάτω στὴ θάλασσα ἐκεῖ πρὸς τὰ ἀνατολικά νησιά ἓνα πλοῖο ἀνηφόριζε τὸ Αἰγαῖο φορτωμένο ἄνθρώπους πού ταξίδευαν ἡσυχρί, ἀνίδεοι...

Σφύριξε παύση ἐργασίας. Ὁ Σουπιώνης σὰ νὰ ζύπνησε. Σηκώθηκε, ἄρπαξε τὸν κοντὸ σὰ δέμα καὶ τὸν πέταξε μέσα στὸ πειθαρχεῖο. Ὅστερα ἔδωσε μιὰ κλωτσιὰ στὴν πόρτα, τὴν ἔκλεισε, τὴν μαντάλωσε καὶ ξανασωριάστηκε στίς πέτρες. Ἀνάσαινε βαρειά, ἔφτυνε κι ἀναθε συνέχεια τσιγάρα.

Ἀπὸ τὰ μαγειρεῖα εἶχε ξεκινήσει ἀπὸ ὦρα τὸ συσσίτιο τοῦ πειθαρχείου καὶ ἡ ἀγγαρεία φαινόταν νὰ ἀνεβαίνει καὶ νὰ σιμώνει. Ὁ Σουπιώνης σκέφτηκε πὼς δὲ θάπρεπε νὰ τὸν δοῦν νὰ κάθεται, ἀλλὰ ἡ σκέψη αὐτὴ τὸν ἔκαμε νὰ φύσει καὶ νὰ τρίψει τὴν πατούσα του πάνω στὸ γῶμα.

Τί δηλαδὴ, θὰ ἔδινε καὶ ἀναφορά. Ὅμως τὸ θεριὸ πού εἶναι κλεισμένο μέσα στὸ πειθαρχεῖο καὶ πού τοῦ ἀναποδογύρισε τὰ σκότια δὲν τὸν ἀφήγει νὰ ἡσυχάσει. Σηκώθηκε πάνω ἀγριεμένος ἀνοιξε τὴν πόρτα καὶ στάθηκε ἀποσβωλομένος. Ὁ κοντὸς στεκόνταν ὀρθίος καὶ πίσω του οἱ ἄλλοι μὲ τὰ κουρεμένα κεφάλια. Δὲν ἔδγαζαν ἄγνα. Μόνο πὼς τὸν κύτταξαν καὶ ὁ Σουπιώνης δὲ μποροῦσε νὰ χαμηλώσει τὰ μάτια του. Ἐκεῖ στὴ μέση τῆς πόρτας ἓνα στρογγυλὸ μικρὸ κεφάλι μὲ τὰ δυὸ μικρὰ ματάκια του τοῦ τρυποῦσαν τὸ κορμί. Θάθελε νὰ τὸ λυώσει αὐτὸ τὸ κεφάλι. Θάθελε, ἀλλὰ τὸ κεφάλι αὐτὸ εἶχε ἓνα στόμα καὶ μιὰ φωνὴ πού ἔλυγε τοὺς ἀρμούς του.

Ἐδῶς ἓνα χτύπο πάλι στὴν πόρτα καὶ τὴν ξανάκλεισε. Ἡ ἀγγαρεία στεκόνταν μπροστά του κι ὁ συνοδὸς φύλακας τοῦ μίλησε:

—Θὰ μοιράσεις ἢ θὰ πᾶς νὰ φᾶς;

—Θὰ πάω νὰ φάω, εἶπε ὁ Σουπιώνης γιὰ νὰ ξεμπερδέψει καὶ πῆρε τὸν κατῆρο.

Λ Ε Σ Β Ο Σ

Τ ο ὕ

ΜΙΧΑΛΗ Π. ΣΑΝΤΟΡΙΝΙΟΥ

Ἡ Λέσβος

ἓνα νησί καὶ μιὰ δίψα
κοιμητήρι καὶ ὕστατη κραυγή
τῆς ἐλιᾶς καὶ τῆς θάλασσας.

Σήμαντρο τυφλὸ

ἀποδημοῦν οἱ φίλοι κ' οἱ νέοι.

Ἡ Λέσβος

δάκρυ κρυφὸ καὶ πληγή
σ' ἐξωτικὰ κρεβάτια
λευκὰ σεντόνια καὶ ἀναστεναγμοὶ
στὰ πόδια τῶν παρθένων.

Ἡ Λέσβος

γυναίκα στὴ σχισμὴ τοῦ δέντρον
μήτρα θαλασσοφίλητη
ἐρωτικὸς σπασμὸς
στὰ χεῖλη τοῦ νεκροῦ ὑακίνθου.

Ἡ Λέσβος

Παράθυρο κλειστὸ καὶ κλίνη παρθένα
ἐτοιμοθάνατη πέρδικα
στὰ χέρια τῆς Σαπφῶς.

Ἡ Λέσβος

ἀγκυροβολημένη τρίαινα
ἄνεργο χέρι στοὺς ἐλαιῶνες
ἡ Λέσβος
πολιορκημένο ἠφαιστειο.

Στὴ Λέσβο

βοσκοὶ θρηνοῦν
τῆς στεῖρας λεύκας τὴν ἐρημιά.

Μεταναστεύουν τὰ δελφίνια
καὶ ὁ ὄρφανὸς Ἀρίωνας.

Στὴ Λέσβο

ὁ Ὀρφέας ἀκολουθεῖ
τὰ νανάγια τῶν ἄστρων.

Ἡ Λέσβος

λύρα παράξενη στὰ χέρια μου.

ΠΕΛΑΓΙΝΟΣ ΑΕΡΑΣ

(ΔΙΗΓΗΜΑ)

Το ὄ

ΝΙΚΟΥ ΣΓΟΥΤΑ

Τὸ σούρουπο κατάπεφτεν ἀργὰ μὲ μαλακὸ ἀπανέμι. Κόκκινες κοντοφωτιῆς τεζάριζαν ἀπὸ τὸ λιμάνι, ἀνάκατες μὲ κίτρινα καὶ σκουρωπὰ χαράκια, φερμένα ἀπὸ τῆ βράση τοῦ μεσημεριοῦ πῶπαιργε νὰ ὀροσερεύει. Τὰ νερὰ σιγοστρώφιζαν ἄβουα καὶ μερωμένα.

Ὁ Πάτροκλος ὁ Νταριδίρας οὔλο καὶ φουμάριζε κατσεισμένος ἅ λὰ τούρκα μπρὸς στὸ κλειστὸ μαγέρικο καὶ θυμήθηκε τὴ μακαρίτη τὸ Σεδντά.

—Ὠραῖος κόσμος! εἶπε. Μάγερας, καλοζωισμένος, πολίτης, δυὸ μέτρα μπόι, σκέτο κρέας καὶ κόκκαλα — νὰ τὰ τινάζει, μαθέ, ἀπ' τῆ πείνα σὰ σπουργίτης!... Ἐγὼ, μπάρε μ' ἕνα ἔχω νὰ πῶ: κρίμας τὸ μυαλὸ τ' ἀνθρώπου! Χρόνια καὶ ζαμάνια τὸ παιδεύει, τὸ ταίζει, τὸ ραχατεύει, οὔλα ταῦρε, πράματα καὶ θάματα — τί ράδια, τί φάμπρικες, μιλάς ἐδῶ κι ἀκούς στὴν ἄλλη γῆς, μὰ ἕνα μεράδι ψωμοτύρι γιὰ τὸν καθένα μας δὲν εὔρηκε!

—Ἐδῶ σὲ θέλω κάβουρα! ἔκαμεν ὁ Μίστος ὁ Τσαπατσούλης, κρεμνώνοντας τὶς μακρὲς χεράκλες του μονότερες ὡσαμε τὰ γοφιά. Φτάνει καὶ περισσεύει καὶ τὸ ψωμί καὶ τὸ τυρὶ γιὰ οὔλους κι ἄλλους τόσους, ἀλλὰ ἔναι γλέπεις κάτι ἄλλοι, πάρα πάνου, τῆς ἀμάκας, πού δὲν ἀφίνουνε, οἱ φαταούλες, νὰ μασσουλίσει ἡ χάρη σου οὐδὲ κότσι!... Ἄν εἴμαστε στὸ Τζιμπουχτοῦ θάραζα σ' ἕνα ὄασο νὰ στομώσει ἡ γούσα μου καρύδα καὶ ζέδρο!...

Ὁ Λουκάς ὁ Ταρακούνας ἔτριψε τὰ παραμάσκαλά του πισωπατώντας.

—Καλὸς ὁ λόγος σας. Οὔλο οἱ μαντζουράνες θὰ ποτίζονται; Θάρτει καιρὸς νὰ βρέξει καὶ γιὰ τὰ σφεντάμια! Προσώρας, ὁμως, κάμετε τόπο νὰ περάσει ἕνα χαϊδάνι...

Ὁ ὑπολοχαγὸς Κούρτ Ἐντεμπεργκ, ἐπιτελικὸς σύνδεσμος στὴ Γερμανικὴ Ναυτικὴ Διοίκηση Νοτίου Αἰγαίου, περπατοῦσε κορδωτὸς πετώντας ἀνοιχτὰ τὰ γόνατά του, καὶ τὸ πηλίκιο μὲ τὸ πεφτό του γείσο καθότανε τ' ἀψήλου στὸ μακρὸ κεφάλι του, μπασμένο ὡς τ' αὐτιά. Ἡ μούρη του, τρίγωνη κι ὠχρόλαδη, κομμάτι πιὸ ἀνοιχτὴ ἀπ' τὸ θειάφι, ἔμοιαζε μ' ἀλόγου τῆς καβάλλας πού τότερξαν πολὺ. Εἶχε μιὰν ἀχαμνή, μισερὴ κοφιά, καὶ μόνο τὰ πουλίσια μάτια του τρεμπάιζαν ἀνήμερα ὅπως στὰ κερκινέζια, χωρὶς κόρες.

Ὁ γερὸ Παμείνος ὁ καρaboκύρης, ἔσιαζε τῆ μέση του κ' ἔφτυσε χαμηλά, στὸ εὐπόλυτο κεφαλοδάχτυλο τοῦ ποδιοῦ του, κοιτάζοντας κατάφατσα τὸν Γερμανό.

—Θέ μου λυπήσου τὰ πλάσματά σου! εἶπε. Θάσουνα στὶς ζοχάδες σου, γιὰ νὰ μὰς στείλεις ἐπὶ γῆς τόση πολλὴ συχαμάρα!...

Ὁ Ἐντεμπεργκ ἔφερε μιὰ δόλτα στὴ φαρόσκαλα, πέρασε τὸ μουράγιο καὶ ξαναγύρισε. Ἀπὸ κοντὰ πρόδθηκεν ὁ δραγουμάνος, φαρδοκοίλας καὶ ξενόφερτος φραγκολεβαντίνος μὲ λαιμοτράχηλο γδαρτὸ σὰν τοῦ πετειναριοῦ, καὶ μὲ χρυσὰ γυαλιά.

Ὁ Λουκάς ἔχωσε τὸ χέρι του στὸ ζουνάρι, κι ὁ Μίστος ἀνοιγόκλεισε τὰ σκέλια του. Οὔλοι οἱ ναῦτες συνάχτηκαν στ' ἀκροτεῖχια.

—Θέλουμε δέκα ἀπὸ σὰς γιὰ πλήρωμα στὸ «Preussen», τὸ καράβι πού βλέπετε ἀνοιχτὰ, φώναξεν ὁ δραγουμάνος. Εἶναι φορτωμένο μπενζίνα καὶ θὰ κάμει μόνο ἕνα ταξίδι, κοντινὸ. Ἡ πληρωμὴ εἶναι λεφτὰ καὶ τρόφιμα...



Σχέδιο Αντώνη Απέργη

Με τὰ χέρια πίσω, λίγο σγουφτός, ὁ "Εντεμπεργκ εἶχε σταθεῖ παραπέρα καὶ περιμένε.

Ὁ Ζημητάκης ὁ Χουλιάρας ἔβγαλε μπροστά, σούρνοντας ἄτσαλα τὰ μπατζάνια του, καμωμένα ἀπὸ μπούρδα τῆς ρίγας κ' ἦσαν οὐλὸς μιὰ σπάλα ἀπογλυμμένη, ἄσπρος καὶ ζέψυχος.

—Τί δίνετε; ρώτησε βραχνά.

—Τρία δις εἰς χαρτονόμισμα τῆς Ἑλληνικῆς Πολιτείας κ' ἑκατὸ ὀκτάδες τῷ πουλιοῦ τὸ γάλα!, ἀποκρίθηκεν ὁ δραγουμάνος πατηκλώνοντας τὸ πηγούνι του σὰ τυλιχτὰ προγούλια.

—Κρέας; ξαναρώτησεν ὁ Ζήμητας.

—Πῶς, καὶ κρέας! ἔκαμιν ὁ δραγουμάνος. Καὶ πιάνοντας τὰ γέλια εἶπε: Ἔνα κοπάδι γουρούνια νὰ φᾶς, πάλι δὲν τῆ γλυτώνεις, φουκαρά!..

—Ἐρχεμαί ἴγώ! εἶπε ὁ Ζήμητας καὶ τὰ τσαούλια του σκαμπανέδασαν τατωμένα. Τῆ πλερωμὴ νὰ τὴν δόσετε στὴ φαμελιά μου: Τσεβὴ Ζημητάκη Χουλιάρα, Καναπίτσα, καρσί στοῦ Χατζῆ-Γελέκι, κατῶι.

—Μπέ θεσπαίχτη! βρούχασεν ὁ καπτα-Παιμείνος. Εἶχες δὲν εἶχες μολετήρες! Μιὰ ψυχὴ εἶναι μωρὲ μαγάρα, ἄστη νὰ ἔγει νὰ γλυτώσεις, πιάστηνε μὲ τὰ χέρια σου καὶ πέτατη, πὺ νὰ πάρει ὁ διάτανος ὁ τρικέρης!..

Κάνοντας δυὸ βήματα στὰ πλάγια, ὁ δραγουμάνος ξαναφώναξε:

—Ἄλλοι ἐννιά! Τί κάθεστε; Κουνιθῆτε ζῶα!.. Θὰ χορτάσει ἡ μπάνα σας καὶ μὲ τὸ παραδάκι παίρνετε σπίτι γιὰ τὰ μπαστάρδια σας!..

Κανεῖς δὲ σείστηκε. Τὸ τσοῦρμο εἶχε πετρώσει ἀπίκου. Στὰ τζιέρια τους φόντωνε ἡ πείνα, τὴν ἀπόδιωχναν μιὰ στιγμὴ μὲ τίς στεγνὲς ἀνάσες τους πὺ μύριζε καούρα καὶ μπόχα, πονάγανε στοὺς ἀρμούς, ξεροκατάπιναν μιὰ τσίμα σάλιο ἀλαφρύνει τὸ καρύδι τους κ' ἐνοιωθαν νὰ τοὺς σαλεύουν τὰ συλλοϊκά. Τὸ πῆμα τους ἀναθε φυραμένο καὶ κορώνανε γλογαδιάζοντας τ' ἀνυπνα μάτια τους, γροθιὰ κι ὀλάνοιχτα σὰ δίκωπα λεπίδια.

Ὁ δραγουμάνος τᾶειδε κι ἀπελπίστηκε. Οἱ μπόττες τοῦ "Εντεμπεργκ ἦσαν κοντά, στραδοκάνες, μὲ τίς φτέρνες γωνιασμένες, πατώντας στὰ δάχτυλα. Στὴν

τόνα χέρι του, γαντοφορεμένο, κ' έβγαλε τὸ πιστόλι.

—“Ε! σεις ὅλοι, τραβάτε μπροστά! διάταξεν ὁ δραγουμάνος.

—Γιὰ ποιὸ λόγο, χέρ ὄφισίρ; ἔκαμεν ὁ καπτα - Παμείνος σιμώνοντας.

Οἱ ἄλλοι ἀναδευτήκαν ἀπὸ γύρω, μερικοὶ ἔκαμαν νὰ λακίσουνε, ἀλλὰ τὸ πιστόλι γύρισε ἀπάνου τους.

Καὶ τοὺς πήρανε στὴ σιάλα, δώδεκα νοματέους, ὁμάδι.

Ὁ Ταρακούνας σεργιανοῦσε στὴ κουδέρτα τοῦ καρδιοῦ καὶ δὲ χόρταινε ν' ἀγγαντεύει τὴ Χαλκίδα, νυχτωμένη, μισόκοιμη, ἀπλωμένη στὸ γιαλό, μὲ τὰ πορτοπαράθυρα σκοτεινὰ καὶ μανταλωμένα καὶ τὶς μπασιές θυσινοκόκκινες στὰ στενορύμια. Τὸ μουράγιο, παντέρμο, ἀντιφέγγιζεν ἀκόμα τὸ λαγαρὸ οὐρανὸ ποῦ χρυσοπύρωνε μιὰν ἄχνα χαμηλόσουρτη κ' ἡ πελαγινὴ ὀγράδα μισχαρμύριζε ἀνάκατη μὲ τὸ νοτιά. Οἱ στέγες ἴσκιωναν λοξὰ στὸ γαλανὸ κοντόφωτο ἀργοπλέοντας ἀραδαριὰ μὲ μιὰν ἀχνόθωρη μπορντούρα ποῦ κρεμνοῦσε ἀπὸ ψηλὰ λιλά καὶ σκουροπράσινα ἀπογενερίδια.

Τὰ δυὸ καμπαναριὰ τ' Ἄη Νικόλα ἀνέβαιναν ὀρθά, τετράγωνα, μὲ τὸν πελεκητὸ σταυρὸ κατάκορφα καὶ τὸν κεραμιδένιο τους κουμπὲ ἀπάν' ἀπὸ τὸ ρολόι.

Ἀπὸ τὸ δρόμο Ἑρμοῦ ξέβγαλινε τὸ μπουγάζι σουρσουριστὸ κι ὁ Ταρακούνας ρίγησε. Ἄκουσε ἓνα σκυλοκαυγᾶ κ' ὕστερα μιὰ μονόρουφη κοπελλούδικη φωνή, ὄλο θρήνο. Στὸ πόστο ντὶ μπλόκο ὁ Ἴταλὸς σκοπὸς μουγκάνησε: «Ἄλτ, κὶ δὰ λά! Καβοπόστο!...».

Κάμποσα πατήματα βερσαλλιέρων κρότησαν στὸ καλντερίμι, ἔπεσαν δυὸ ντουφεκιές καὶ ἡ φωνὴ τοῦ κοριτσιοῦ κόπησε στὴ μέση.

Ἡ καρδιά τοῦ Ταρακούνα φούσκωσε. Μέσα του χύθηκε μονομιᾶς οὐλὴ ἢ πίκρα τοῦ κόσμου κι οὐλο τὸ μίσο. Ἐκαμε νὰ τσιρίζει, ἀνοιξε τὸ στόμα του μὰ τοῦρθαν δάκρυα καὶ τὸ παράτησε τέντα.

Πριχοῦ τὸ μεσονύχτι, τὸ ρέμα στὸ λιμάνι χάλασε. Ἡ γέφυρα ἀνοιξε καὶ τὸ καρὰδι σαλπάρισε περνώντας ἀργά. Στὸ ἴνα κρηπίδωμα τῆς γέφυρας ἔγραφε μ' ἔσπρα φαρδειὰ γράμματα vinceremo καὶ στ' ἄλλο εἶχαν ζωγραφισμένο, ἀπὸ πάνου ὡς κάτω, ἓναν κατάμαυρο αἰτὸ μ' ὀλόανοιχτα μακρὰ φτερά, ἀπ' αὐτοὺς ποῦ σκάλιζε στὴ Γερμανία ὁ Μπρέκερ.

Ὁ κάτω κόλπος σιγανότερε. Ἀράδα τὰ νερόκοιλα, πιτσιλωτὰ ἓνα - ἓνα, γυρόδεσαν στὴ φεγγαροδολὴ πετώντας ἀφρισμένες φούντες καὶ ξάνοιγαν ἀγάλια πισωτρέχοντας νὰ σπᾶσουνε τ' ἀψήλου. Ὑστερα κλώθιζαν βαθειὰ, ζυάζονταν καὶ πίναν τὸν ἀφρό τους.

Στὸ ἔδγα ἀπ' τὸ Στενό, τὸ καρὰδι σκαμπανέδασε μὲ τὸν ἀέρα τῆς Ριτσώνας, μὰ ξαναδρῆκε θάλασσα λάδι.

Ὁ Λουκᾶς καθότανε ἀκουμπώντας τὴ ράχη του στὴ κουπαστὴ τῆς πλώρης.

—Γιὰ ιδές τονε, εἶπε στὸ Μίστο, δείχνοντας μὲ τὸ κεφάλι του τὸν Ἔντεμπεργκ ὀρθὸ στὴ γέφυρα. Τᾶχατις νᾶχει γονικὰ νὰ τόνε κλάψουν;

—Γέννημα σκύλου καὶ μαῖμοῦς εἶναι, καῦμένε, ἀπὸ δαῦτες ποῦ γκεζερᾶνε οἱ διακοναράιοι τῆς Παπαντῆς μ' ἓνα ἔρακι στὸν πισινό...

—Μαιάζει ὁμως, κομμάτι, καὶ μ' ἄθρωπος. Εἶδες, μπέ, καμιὰ φορὰ, νὰ μὴ μπορείς νὰ ξεχωρίσεις τὶς ἀθρῶποι ἀπ' τὰ μοδὸρα!..

—Αὐτοί, μπάρε μ', θένε καλὰ καὶ σώνε νὰ κυριέψουνε τὸν κόσμο... Μᾶς ἔχουν ἔλνει, τὸ λοιπό, στοῦ κούκου τὸ σημάδι νὰ μᾶς ξεκάμουνε μιὰν ὥρα ἀρχίτερα...

Ὁ κάπτα Παμείνος μπῆκε στὴ μέση:

—Τέτοιες δουλειές τὶς ἔκαμαν κι ἄλλοι μὰ δὲν τὸ φάγανε! Πᾶς, πᾶς, καῖς, κρεμνᾶς, ὀρφανίζεις, σταίνεις παντιέρες κ' ἔρχεται μιὰ ποῦ σοῦ τὴ δίνει στὸ δοξαπατρί... Καὶ τουτωνῶν κάπου θὰ σκαλώσει ἡ κάλτσα τους!..

—Ἐγὼ, εἶπεν ὁ Μίστος, τοὺς κλαίω ποῦ δὲν κάτσανε σπιτάκι τους νὰ φτιάχνουνε ἀσπιρίνες καὶ ντῆζελ... λίγα κέρδευαν; ἔ;

Ἀπὸ ζερβὰ ξαντίσανε τὰ λιοστάσια τῆς Ἐρέτριας, ἄβατα καὶ πηχτά, βαθειὰ

ισκλωμένα ακρογιάλια στ' απόφωτο πού τ' άσπριζε μ' αεράτα κεφαλόπανα και σπύθιζαν τὰ ξένερα στα φρύδια του κυμάτου. Τὸ πέλαγος χουχούλαζε.

Ἐκεῖ δά, τὴν ὥρα πού λαμπόκοθε τὸ σκοτάδι τ' απόνοχτου, συνάχτηκαν με τρόπο οὔλο τὸ τσοῦρμο κι αποφάσισαν νὰ κάψουν τὸ καράδι.

—Ἐγὼ λέω νὰ ζεταπώσουμε ἕνα θαρέλι μπενζίνα, εἶπεν ὁ Τζαμτζής, νὰ ποτίσουμε ὅλα τὰ στουπιὰ και ὀόστου φόκο!..

—Γιατί νὰ μὴν ανάψουμε τὸ θαρέλι; ἔκαμεν ὁ Μίστος.

Τὰ μάτια του Τζαμτζή ἔπαιξαν γυαλοκοπώντας σὰ φίλντισι.

—Θὰ σκάσει, κουμπάρε, και δὲν θὰ προκάνουμε νὰ καταπιούμε οὔτε τὸ σάλιο μας!..

—Σωστά, εἶπεν ὁ καπτα - Παμεῖνος. Φέρτε τὰ στουπιὰ..., ζυγῶστε οὔλοι!

Χώρισε ἀπ' τὸ τσοῦρμο τοὺς πατεράδες: τὸ Μουφλούζη, τὸ Πεσκέση και τὸν Σαλαμούρα.

—Ἐσεῖς ὄζω! τοὺς πρόσταξε. Κ' ἐσύ, εἶπε στὸν Ἄλπου, ἔχεις ἀδερφή ἀρφανή και λεύτερη, ὄζω!

Ἀπομείνανε ἑφτά, μπεκιάρηδες κι ἄκληροι. Ὁ καπτα Παμεῖνος ἔρριξε κλῆρο, για νὰ ὀρεθεῖ ποιὸς θάμνεσκε στὸ θαπόρι νὰ βάνει τὴ φωτιά. Πῆρε ἑφτά σπιρτόξυλα, ἔκοψε ἀπὸ ἕνα τὴ κεφαλή και τᾶκλεισε στὴ φούχτα. Τράδηξαν ἕνα ἕκαστος και τὸ μισερὸ ἔλαχε τοῦ Στέφου.

—Τὸ ριζικό σου! τοῦπεν ὁ γέρος.

Ὁ Στέφος τρεμοκουκούρισε. Πῆρε μιὰν ἀνάσα νὰ συνεφέρει τὸ συλλοϊκό του και τανύθηκε χασκογελώντας, κοντουλὸς και σχεθρωμένος.

Ὁ Σεραφεύμης, ὁ ἀδερφός του, τὸν ἔσπρωξε πέρα.

—Μπαίνω ἐγὼ στὴ θέση σου!

—Πῶς; Κάμε στὴν ἄκρη, νὰ σὲ χαρῶ!..

—Εἶμαι ὁ μεγαλύτερος στὴ φαμεγιά μας και ἔχω τὸ κουμάντο...

Οἱ ρέστοι κύτταξαν τὰ δυὸ ἀδέρφια πού κοντραστάριζαν.

—Τέλος, μπέ! ἔσγουξεν ὁ καπτα - Παμεῖνος. Θὰ μείνω ἐγὼ!.. Εἶμαι γέρος, πλιό, δὲν νταγιαντῶ, μαθέ, τὸ κολύμπι... Θὰ πνιγῶ με τὴ θουτιά!..

Οὔλη ἢ κουμπανία συμμαζώχτηκε στὴ πρύμη. Τὸ καράδι ἔπλεε σκοτεινὸ, παραφορτωμένο, κ' οἱ μηχανὲς δουλεύανε φόρτσα με μπουκωμένο θουητό.

Ὁ καπτα - Παμεῖνος ἔπιασε τὴ σκάλα τ' ἀμπαριού κ' ἔκαμε σιγιάλο.

Ἐνας - ἕνας, οἱ ναῦτες σαλτάριζαν περνώντας σὰν τόξα τὴ κουπαστὴ και βούταγαν ἀπὸ ψηλά στὴ θάλασσα, με τὸ κεφάλι.

Ἐφτά μικρὰ σημάδια φάνηκαν στὸ μαυρονέρι και τὸ «Preussen» μάκραινε πίσω τους ὀλοταχῶς, μεγάλωρο, σηκώνοντας ἀφρόκουπες στ' αὐλάκι τῆς προπέλας.

Ὁ Μίστος πάτησε στα κρόκαλα τοῦ γιαλοῦ κι ἀνεσηκώθη. Οἱ ἄλλοι ζύγασαν κολυμπώντας ἀνασκελωμένοι κι ὁ Ζημητής ἔφτυνε ἄρμη.

Ἦταν ἡ ὥρα πού γαλάζωναν με τὴν ἀνατολή τ' ἀκρόκορφα τῆς Δέλφης. Ὁ Μίστος ἄπλωσε τὸ χέρι του στὸν Σεραφεύμη κ' ἔμεινε ἀπίκου. Ἡ θάλασσα ἔφευγε μονομιᾶς ὤσαμε τὸν πάτο. Ἡ ἄμμος ἀσπρογάλιασε. Μιὰ λάμα πέρασε ἀπάνου ἀπὸ τὸν κόρφο, στραφτοκόπησεν ἀπομεριάζοντας τὸ φῶς τῆς χαραῆς και τὰ μεσοῦρανα λάμπισαν.

Κύτταξαν ἀγνάντια. Κόκκινες και κίτρινες φωτιὲς ἀνέβαιναν μεσοπελάου και κουλωμένες με παχὺ καπνὸ π' ἀνέμιζε φουρφουριστός, μάκραινε και λαφρανίδευε τὰ φιλόλιγνα φλογάδια ἀπὸν ἀπ' τὸ νερό.

Ἦστερα ἦρθεν ὁ ἀχὸς ἀπὸ τὰ καταδάθια με χλιαρὸν ἀγέρα. Κύματα καθιλητὰ χούμησαν στὸ περίγιαλο και τοὺς σδάρνισαν.

Ὁ Λουκάς ἔπεσε στα γόνατα.

—Αὐτός, μπάρε μ', εἶναι θάνατος — με τὰ οὔλα του! ἔσγουξε. Πάρ' τον σὲ δεξιὰ σου, θέ μου, τὸ γερο - Παμεῖνο!..

Οἱ ναῦτες ἀνασάνανε θαθειὰ τὸ στεριανὸ ξαέρι, σταυροκοπήθηκαν, και μετὰ τους κατάπεσεν ἀργὰ τὴ κούραση ἀπ' τὸ θαλασσομάχι...

ΜΑΧΗ ΜΕ ΤΟ ΘΑΝΑΤΟ

Τ 95

ΕΟΥΤΖΕΝ ΖΕΜΠΙΕΛΕΑΝΟΥ *

Ξεχασιάρη αιώνα, αιώνα κατάμεστε αναμνήσεις,
(καθώς ένα τεράστιο τείχος
κατάμεστο αστρικά τριαντάφυλλα
και πρωτάκουστη λέπρα),
αιώνα με τὰ στήθια τὰ σπασμένα,
με στήθια χλιοστολισμένα,
λυωμένα, τρυπημένα
ἀπὸ παράσημα πὸ τ' ἄξιζες,
καὶ πὸ δὲν τ' ἄξιζες: ἀστέρια,
ἐκρήξεις, ἀναρχίες, ἀρχές, κινδύνους, νίκες, τάφους (Κούκου.
Κούκου. Πόσο θὰ ζήσω; Ἐνα χρόνο;
Μιὰ μέρα; Ἐνα λεπτό; Κούκου.)

Αἰώνα με τὰ στήθια τὰ σπασμένα
πὸ — καθὼς βήχεις — φτύνεις βουίζοντας
λουλάκια, ἐλπίδες, κίματα,
μιλιούνια στάλες — χελιδόνια,
ἕμνους, αὐγές και παπαροῦνες,
λευτεριά, ἀγάπη, ἀνθρώποι, ἐμπρός.

Αἰώνα με τὰ στήθια τὰ σπασμένα,
σ' ἀκούω νὰ βήχεις, νὰ μουγκρίζεις,
μᾶς φτύνεις, μᾶς βρωμίζεις
με τὶς βροντὲς τῶν πυροβόλων,
με τὶς πονηριὲς τοῦ καρκίνου,
με τὰ χυμένα σπλάχνα τῆς φωτιᾶς,
με τὴ φωτιὰ τῶν σκόρπιων σπλάχνων,
με τὰ ἐν ἐνεργείᾳ ἠφαιστεια,
με τὴ ραδιενέργειά σου,
τὴ δολοφόνᾳ λόξα και τὴ δόξα τῶν δολοφόνων,
με τὴν ἀλισίβα και τὴ συμφωνία τοῦ οὐράνιου,
με τὶς μαῦρες κραυγές τοῦ ἐγκλήματος,
με τοὺς στεναγμοὺς τῆς ἀγωνίας,
με τοὺς πνεύμονες πὸ δανείζεις στοὺς ἀλισοδεμένους
γιὰ νὰ τοὺς φτύσεις μετὰ κατὰ πρόσωπο.

Αἰώνα ξεχασιάρη, κατάμεστε αναμνήσεις αἰώνα,
(καθὼς ένα τεράστιο τείχος
μ' αστρικά τριαντάφυλλα
και πρωτάκουστη λέπρα),
τινάξου και γκρέμισε ἀπὸ πάνω σου
ὅ,τι νὰ στέκεται ὄρθιο δὲν ἀξίζει,
θάζω κ' ἐγὼ τὸν ὄμο μου,

αὐτὸ πὸν σὲ βαραίνει γκρέμισέ το,
σπάσε τὰ ἐκρηκτικὰ σπυριά σου,
τὶς πληγές σου μὲ τὰ χρουσὰ λέπια τῆς λέπρας,
ἀλλ' ὄχι πάνω ἀπὸ τοὺς ἀνθισμένους κάμπους μας,
γκρέμισέ τα
ἀλλ' ὄχι πάνω ἀπὸ τὸ Μυστικὸ μας Δεῖπνο,
ὄχι πάνω ἀπ' τὸ Δεῖπνο τῶν παιδιῶν μας.

Γκρέμισέ τα
ἀλλ' ὄχι στὰ τυφλά.

Ἦ ὄχι στὰ τυφλά.

(Μετάφραση ἀπ' τὰ ρουμανικὰ ΔΗΜΟΤ ΡΕΝΤΗ)

* Δημοσιεύουμε αὐτὸ τὸ ποίημα μὲ τὴν εὐκαιρία τῆς πρόσφατης ἐπίσκεψης τοῦ Ζεμπε-
λεάνου στὴ χώρα μας.

Τ Ρ Ι Α Π Ο Ι Η Μ Α Τ Α

«Πριγκήπισσα Τουραντῶ»

(ἀπ' τὸ Θέατρο Βαχτάγκοβ
30 Σεπτεμβρίου 1964)

Εἶν' ἓνα σμάρι πουλιὰ ἢ παράσταση
ἂν μιλήσεις

πετάει.

Τώρα καὶ πάλι

καὶ πάντοτε

ἢ ἀγάπη ξεκινάει ἀπ' τὴν ψυχὴ
καὶ χύνεται ἀπ' τὰ μάτια.

Καὶ τὰ χέρια

μοιράζοντε σκιρτήματα

καὶ φτεροῦγες γιὰ τὸν οὐρανό.

Ἦ φωνὴ — θέλω νὰ πῶ

οἱ φωνές

γίνονται μουσικὴ

καὶ κρύσταλλο

κι ἀλήθεια.

Εἶν' ἓνα ὄνειρο ἢ παράσταση

ἂν τὴν σκεφτεῖς

χάνεται.

ΧΡΗΣΤΟΣ ΒΑΛΑΒΑΝΙΔΗΣ

Ἦ Ζωὴ μας

Αἰωρούμενη σκιὰ
κάτω ἀπ' τὸν ἥλιο τοῦ μεσημεριοῦ,
εἶναι ἢ ζωὴ μας.

Τὸ θρόισμα τῶν φύλλων

στὸ χεῖμα τ' ἀγέρα

τὶς ὥρες τοῦ ἡλιοβασιλέματος,

ἢ ἓνα μνημεῖο

στημένο στὴν μνήμη μας...

Περιμένοντας...

Στὸ μουράγιο περιμένοντας
τὸν ἔρωτα.

Μετροῦντας τὶς ρυτίδες μου.

Ἀπλώνοντας τ' ἀχάιδευτα χέρια
πέρα ἀπ' τὴν ἄκρη τοῦ ὁρίζοντα.

Ζητώντας στὸν κύκλο τῆς θάλασσας
τὶς ἄδειες μέρες πὸν πέρασαν...

1964

ΕΛΕΝΗ ΤΣΑΤΣΑΚΗ

Τὸ δηλητήριο τοῦ πολέμου στὰ ἀναγνωστικὰ τοῦ δημοτικοῦ

Τώρα πού τὸ γενικότερο ἐκπαιδευτικὸ πρόβλημα ἔχει ξαναμπεῖ μὲ ὀξύτητα, ἀξίζει νὰ ρίξει κανεὶς μιὰ ματιὰ στὰ ἐν χρήσει — πᾶνω ἀπὸ μιὰ ὀχταετία — ἀναγνωστικὰ τοῦ δημοτικοῦ σχολείου, γιὰ νὰ διαπιστώσει τὸ μέγεθος καὶ τὴν ἔκταση τῆς καταστροφικῆς ἐπίδρασης πού ἀσκοῦν κ' ἐπιφέρουν στὶς παιδικὲς ψυχές.

Δὲν εἶναι μόνο ἡ γλώσσα, πού στραπατσάρεται κι ἀποστραγγίζεται ἀπὸ κάθε τῆς ζωντανὸ στοιχεῖο. Δὲν εἶναι τὰ λογοτεχνικὰ κείμενα πού κόβονται καὶ ράβονται πάνω στὰ γούστα τοῦ πιὸ ἀνίδεου ἐπιδιορθωτῆ, ἔτσι πού νὰ καταντοῦν συχνὰ ἀγνώριστα καὶ νὰ μὴν ξέρεي πιὰ κανεὶς ἂν διαβάζει Βλαχογιάννη ἢ Βερναρδάκη. Δὲν εἶναι ἀκόμα ἡ ἀναχρονιστικὴ τους μορφή κ' ἐμφάνιση οὔτε ὁ τρόπος μὲ τὸν ὁποῖο ἐπιλέγονται κλπ.

Ἐνα ἀπὸ τὰ πιὸ βασικὰ χαρακτηριστικὰ τους, πού προκαλεῖ ὀδυνηρὴ ἐντύπωση εἶναι ἡ καταπλημμύρισή τους, ἡ ἀποπνιχτικὴ ὑπερπλήρωσή τους μὲ τὸ θέμα τοῦ πολέμου. Ὁ πόλεμος παρουσιάζεται σὰ μιὰ εὐκαιρία γιὰ «δόξα», σὰν ἓνα πανηγύρι, μιὰ διασκεδαστικὴ περιπέτεια. Καλότυχος ἐκεῖνος, πού τοῦλαχε ἢ μοίρα νὰ πάρει μέρος σ' αὐτὸ τὸ πανηγύρι καὶ τρισκαλότυχος ὁποῖος τοῦλαχε ἢ πιὸ καλὴ μοίρα νὰ «πέσει» γιὰ τὴν «τιμὴ καὶ τὴ δόξα».

Ἴνδαλμα καὶ εἶδωλο, πρότυπο γιὰ μίμηση ὁ ἥρωας», ὁ ἥρωας πού ἄλλο δὲ σκέφτεται παρὰ τὸν πόλεμο, πού τὸν βλέπει σὰ μιὰ εὐκαιρία νὰ δείξει τὴν ἀξιοσύνη του καὶ τὴν παλληκαριά του, σὰ μιὰ διέξοδο στὰ πρωτόγονα ἐνστικτὰ του, τὰ ἐνστικτα, πού ἡ κοινωνικὴ ζωὴ δὲν ἔδωσε τὴν εὐκαιρία νὰ «κκαθαρθοῦν». Ἡ προβολὴ αὐτῶν τῶν προτύπων, ἡ περιβολὴ τους μ' αἴγλη, ἢ θεοποίησή τους, κάνει μαστορικὰ τὴ δουλειά της. Καλλιεργεῖ τὴν ἀγάπη γιὰ τὸν πόλεμο, γιὰ ν' ἀληθέψει ἔτσι κ' ἡ φράση τοῦ Μαρσέλ Πανιόλ: «Ἡ λατρεία τῶν ἡρώων δὲν εἶναι παρὰ μιὰ καταφυλαρισμένη μορφή τῆς λατρείας τοῦ πολέμου».

Ἄλλὰ ἂς δοῦμε πῶς διοχετεύεται αὐτὸ τὸ δηλητήριο τοῦ πολέμου μὲς ἀπ' τ' ἀναγνωστικὰ τοῦ δημοτικοῦ σχολείου. Τὸ πράγμα ἀρχίζει «ἀθῶα» ἀπὸ τὶς ἐθνικὲς γιορτὲς τῆς 28ης Ὀκτωβρίου καὶ τῆς 25ης Μαρτίου. Ἔτσι, στὸ ἀναγνωστικὸ τῆς Γ' δημοτικοῦ βλέπουμε (σελ. 74) τὸν «ἀθάνατο τσολιὰ» νὰ στέλνει «τοὺς ἐχθροὺς μας στὸν κακὸ τους καὶ πιὸ πέρα»(σίκ). Τὸν ἀεροπόρο νὰ «γλυκοχαιρετᾷ» (σελ. 76) μὲ τὶς δόμβες του τὸν ἐχθρό. Κι ὄλ' αὐτὰ γιὰ «δάφνες καὶ δόξες». Πουθενὰ ἢ λαχτάρα γιὰ ἡσυχὴ ζωὴ, γιὰ εἰρήνη καὶ λευτεριά.

Νὰ ὁμως μπροστὰ μας καὶ τὸ περίφημο ἀναγνωστικὸ τῆς Δ' τάξης! Οἱ δασκάλοι μας ἔχουν βρεῖ μ' αὐτὸ τὸ μπελά τους. Τὰ παιδιὰ τῆ «θεῖα μάλιστα» καὶ τὸ μαρτύριό τους. Ἐκεῖνη ἢ γλώσσα του! Χάρμα ἀρχαϊσμοῦ καὶ λογιότατισμοῦ. Ἄλλὰ ἂς εἶναι.

Ἀπ' ἔξω κιόλας, ἀπ' τὴν εἰκονογράφηση τοῦ ἐξωφύλλου του, παίρνουμε μιὰ ἰδέα γιὰ τὸ περιεχόμενό του. Τὸ ἐμπρόσθιο ἐξώφυλλό του παρασταίνει ἓναν ἀρχαῖο πολεμιστὴ μ' ἀσπίδα καὶ γυμνωμένο ξίφος, πού προχωρεῖ ἔτοιμος νὰ ἐπιτεθεῖ. Τὸ πίσω μέρος ἓναν ἄλλον πολεμιστὴ, ἀγωνιστὴ αὐτὸν τοῦ 21, μὲ γιαταγάνι κι αὐτόν, ξεγυμνωμένο κ' ὑψωμένο καὶ μὲ μιὰ σημαία στ' ἄλλο χέρι, νὰ προχωρεῖ γιὰ τὸν πόλεμο.

Ἀπὸ τὰ 114 κεφάλαιά του τὰ 30 ἀναφέρονται ὄχι ἀπλῶς «εἰς τὴν ἐθνικὴν ζωὴν» ἀλλὰ στὴν πολεμικὴ ζωὴ τοῦ ἔθνους μας. Γιατὶ ἐθνικὴ ζωὴ δὲν εἶναι μόνο οἱ πολεμικὲς περιπέτειες. Πρέπει τὰ παιδιὰ στὸ ἄκουσμα τῆς λέξης «Ἔθνος» καὶ «Ἑλλάδα» νὰ νιώθουν νὰ ξυπνοῦν μέσα τους παραστάσεις καὶ εἰκόνας πολεμικὲς μονάχα κι ὄχι ἔργα εἰρήνης, προόδου καὶ πολιτισμοῦ. Μὲ μιὰ λέξη δίνεται ἀπ' τὸν πλούσιο βίο τῶν προγόνων μας μόνο ἡ πολεμικὴ ἱστορία του κι ἀραῖα καὶ πού — «γιὰ τὰ μάτια», θάλεγε κανεὶς — ἓνα μέρος ἀπ' τὴ μοναδικὴ πολιτιστικὴ του πορεία.

Νά, μερικὰ ἀπ' τὰ κεφάλαιά του: «Τὸ πα-

ράπονο του εύζωνου», «Ὁ ἥρωικὸς ἡμιονηγός», «Τῆς δάφνης τὰ κλωνάρια», «Δόξα», «Πολεμικὸ τραγούδι», «Ὁ μικρὸς Μακεδὼν» (κεφάλαιο ἔξω ἀπ' τὴν ἱστορικὴ ὕλη αὐτῆς τῆς τάξης).

Κάπως μειωμένος ὁ τόνος τῆς πολεμικῆς ψύχωσης παρουσιάζεται στ' ἀναγνωστικὸ τῆς Ε', γιὰ νὰ ξανακερδίσει ὅ,τι ἔχασε στὸ ἀναγνωστικὸ τῆς τελευταίας τάξης τοῦ δημοτικοῦ. Ἐδῶ ἀπὸ τὰ 142 κεφάλαια τοῦ βιβλίου τὰ 84 εἶναι γεμάτα ἀπὸ πόλεμο.

Εἶναι, βέβαια, ἐδῶ ἡ φλογερὴ ἱστορία τῶν ἀγώνων τοῦ 21, γεμάτη ἀπὸ συγκλονιστικὰ περιστατικά. Μιά ἱστορία ποὺ πρέπει νὰ δίνεται διάπλατη κι ὀλοφώτεινη, γιὰτὶ ἔχει νὰ μᾶς παρουσιάσει ἄπειρες ἐξάρσεις κι ἀπαράμιλλες ἐθνικὲς ἀνατάσεις.

Μὰ δὲν πρόκειται ἐδῶ γι' αὐτό. Ἐδῶ δίνεται ὁ πόλεμος. Ὅχι ἀγῶνας γι' ἀνεξαρτησία καὶ λευτεριά, ἀλλὰ πόλεμος πλημμυρισμένος ἀπὸ τὸ δηλητήριο τοῦ σωβινισμοῦ καὶ τοῦ ἐθνικιστικοῦ νταηδισμοῦ. «Εἶναι τρέλλα χαρᾶς, δίψα νίκης, ξέρω κ' ἐγὼ τί εἶναι; Ὅχι μιά, σαράντα Σόφεις μπορούμε νὰ πάρουμε!..» διαβάζουμε στὴ σελίδα 90 στὸ κεφάλαιο «Δίψα νίκης» τοῦ βιβλίου αὐτοῦ. Παντοῦ μέσα στὶς σελίδες του γίνεται λόγος γιὰ «αἰώνιο μίσος» (σελ. 93, στίχ. 8), γιὰ «πόλεμο ἐξοντώσεως» (σελ. 94, στίχ. 3), γιὰ τὰ «πεπρωμένα τῆς φυλῆς» κ.ἄ. παρόμοια.

Καὶ ἀπ' τὰ «Στρατιωτικὰ Νέα» μεταφέρονται αὐτούσια κομμάτια μὲ ἀνατριχιαστικὲς περιγραφὲς μαχῶν, μὲ διάλυση κρανίων, ἔτσι καθὼς τὰ «πεπρωμένα τῆς φυλῆς» ὀδηγοῦν τὰ ἑλληνικὰ νειάτα ὄχι νὰ ὑπερασπίσουν τὸ πάτριον ἔδαφος, ἀλλὰ νὰ δρέψουν δάφνες δόξης στὸ «Ἐψῶμα Ντικ εἰς τὴν Κω-

ρέαν» (σελ. 269 κ.έ.) κι ὅπου ἀλλοῦ ὁ ἑξαλλος σωβινισμὸς καὶ ἡ ὑποτέλεια εἶναι δυνατὸ νὰ σύρει «ὡς πρόβατα ἐπὶ σφαγὴν» τὸν ἀνθρώπου ἑλληνικῆς φυλῆς.

Κλείνοντας τὸ βιβλίο αὐτό, ἔχουμε τὴν ἐντύπωση ὅτι φεύγουμε μακριὰ ἀπὸ ἓνα πολυθόρυδο, ἐφιαλτικὸ πεδίο μάχης. Τ' αὐτιά μας βουίζουν ἀκόμα ἀπ' τὶς πολεμικὲς ἰαχὲς καὶ τὶς ὀμοβροντίες, ἄθελά μας ἐπαναλαμβάνουμε λέξεις — ποὺ τὸ πλημμυρίζουν — σὰν καὶ τοῦτες: «πληγωμένος, γεμάτος αἷματα... ἔπεσε ἀνάσκελα» (σελ. 24), «ῶρμησε τὸ πεζικό, μούγκρισαν τὰ κανόνια» (σελ. 29), «τὸ πρῶνι-πρῶνι μπόμπες, ὄλη τὴν ἡμέρα πόλεμος καὶ Ζήτωωω!» (σελ. 89), «εὐρήκαν κρουρηγμένα τὰ πτώματά τους» (σελ. 144), «ἡ πυρὰ κατέτρωγε τὸ δέρμα τοῦ κρανίου του» (σελ. 191), «Σφαίραι καὶ λογχισμοὶ κάμνουν κόσκινον τὸ σῶμα του» (σελ. 254), «ἐξοντώνουν μέχρις ἐνὸς τοὺς ὑπερασπιστάς του» (σελ. 254), «πρὸ τῶν ἐκπληκτῶν ὀφθαλμῶν μας... πέντε πτώματα» (σελ. 259), «σκορπίζοντες διὰ τῶν χειροβομβίδων τὸν θάνατον» (σελ. 260), «μία ὀμοβροντία τοὺς ἔριψε κάτω ὄλους νεκρούς!» (σελ. 262), «πᾶσα διαφορὰ μεταξὺ τῶν ἐθνῶν νὰ λύηται μὲ τὸ ξίφος» (σελ. 264), «πανδαιμόνιον ἀπὸ ριπὰς πολυβόλου» (σελ. 267), «ἡ σφαίρα τὸν εὔρε εἰς τὴν κοιλίαν» (σελ. 270), «ἡ χειροβομβὴς ἔπεσεν ἀκριβῶς ἀνάμεσα εἰς τὰ σκέλη του» (σελ. 271) καὶ ἄλλα παρόμοια.

Ἔτσι, τὸ σχολεῖο ἔρχεται νὰ συμπληρώσει ὅ,τι τὸ ἐξωσχολικὸ ἐντυπο («Μάσκα», «Μυστήριον», «Κόμικς») κλπ. κι ὁ γκαγκσπερικὸς κινηματογράφος ἀπεργάζεται στὶς παιδικὲς ψυχές.

ΚΛ. ΚΡΕΝΤΙΝΟΣ

Ἰδεολογία καὶ Τέχνη

Ἀγαπητὴ «Ἐπιθεώρηση Τέχνης»,

Διαβάζοντας στὸ τελευταῖο τεύχος, τὸ ἐξαιρετικὰ ἐνδιαφέρον καὶ πλούσιο σὲ προβληματισμὸ ἄρθρο τοῦ κ. Α. Βογιάζου, γιὰ τὸ πρόβλημα τῶν σχέσεων τῆς ἰδεολογίας πρὸς τὴν τέχνη, εἶδα ὅτι ἀναφέρεται σὲ κάποιες δικές μου ἀπόψεις, διατυπωμένες σὲ παλαιότερο ἄρθρο μου («Συμπληρώσεις», «Πανσπουδαστικὴ», φύλ. 43 - 44).

Δυστυχῶς, οἱ ἰδιαίτερες συνθήκες στὶς ὁποῖες δρίσκομαι τούτῃ τὴν περίοδο, ἐπ' οὐδενὶ λόγῳ μοῦ ἐπιτρέπουν ν' ἀναπτύξω σὲ μελέτη τὶς ἀντιρρήσεις μου, ἢ νὰ προεκτείνω καὶ νὰ συμπληρώσω, ὅπως θὰ τὸ ἤθελα, τὰ σημεῖα ποὺ ἐπισύρουν τὴν κατάφασή μου. Πολὺ πρόχειρα, διαστικὰ καὶ σχηματικά, λοι-

πόν, ὡς μοῦ ἐπιτραπεί νὰ κάνω μερικὲς παρατηρήσεις, ποὺ ἀφοροῦν τὴν χρησιμοποίησιν τῶν ἀντιλήψεών μου ἀπὸ τὸν κ. Α.Β., ἢ ὅποια ἐνέχει — καὶ συνάμα μπορεῖ νὰ δημιουργήσει — ὀρισμένους παρανοήσεις.

α) Ἀναφέρει ὁ κ. Βογιάζος ὅτι εἶναι χαρακτηριστικὸ τὸ γεγονός πὼς παραθέτω ἐπιδοκιμαστικὰ σὲ ἄλλη μελέτη μου τὸ ἴσον σχετικὸ πρὸς τὴ σύγκριση τέχνης καὶ ἐπιστήμης, χωρὶο τοῦ Μπελίνσκου, ποὺ ἐπισημαίνονται καὶ οἱ Ρεντῆς - Δημητρίου.

Κι ὁμως δὲν εἶναι τὸ ἴδιο, γιὰτὶ ἡ ἀπόδειξη στὰ ἑλληνικὰ ποὺ χρησιμοποίησα εἶναι ἐννοιολογικὰ διαφορετικὴ ἀπ' αὐτὴ τῶν Ρεντῆς - Δημητρίου κ' ἐπομένως τὴν παραθέτω σκοπεύοντας διαφορετικὸ στόχο. Ἡ ἀπόδει-

ση τῶν Ρ. - Δ. πού ἀναφέρει ὁ κ. Βογιάζος εἶναι: «Ἡ ἐπιστήμη μᾶς μιλεῖ σέ συλλογισμοὺς καὶ ἡ τέχνη μὲ εἰκόνες, ἀλλὰ κ' οἱ δυὸ λένε τὸ ἴδιο πράγμα».

Ἡ δική μου ἀπόδοση εἶναι: «Ἡ ἐπιστήμη (ἢ ὁ ἐπιστήμονας) ἀποδείχνει μὲ συλλογισμοὺς (καὶ ἐξιιώσεις), ἐνῶ ἡ τέχνη δείχνει μὲ εἰκόνες—καὶ οἱ δυὸ καταφέρνουν καὶ πείθουν, ἢ κάθε μιὰ μὲ τὸν τρόπο της». Ἡ διαφορὰ εἶναι προφανής, ὅσο καὶ σημαντική.

β) Μὲ συγκαταλέγει ὁ κ. Β., «κατ' οὐσίαν», στή χορεία ἐκείνων, πού ταυτίζουσαν τὸ περιεχόμενο καὶ τοὺς σκοποὺς τῆς Τέχνης μὲ αὐτοὺς τῆς ἐπιστήμης. Τόσο στὸ ἄρθρο μου αὐτὸ — πού δὲν εἶναι ἀπάντηση ἀλλ' ἀνταπάντηση στὸν Γ. Λυκιαρδόπουλο — ὅσο καὶ σ' ἐκεῖνο πού ἔδωσε τὸ ἔναυσμα στή συζήτηση τότε («Μιὰ ἀφορμὴ ἀπ' τὸ 'Ἰρκούτσκι», Πανσπουδαστικὴ φ. 42) εἶναι σαφῆς ἡ διατύπωση τῆς ἀντίθετης ἄποψης. Καὶ μόνο τὸ γεγονός ὅτι, προσπαθώντας νὰ προσδιορίσω τὰ ἐπίπεδα καὶ τὶς διαστάσεις στὶς ὁποῖες ὑπάρχει ὁ ἄνθρωπος, χρησιμοποίησα ὡς ἀφετηριακὴν ἀντίληψη τὸ κλασικὸ τρίμερὸς σχῆμα: ἀναζήτηση τῆς ἀλήθειας (Γνωσιολογία), κατὰκτηση τῆς ἀρετῆς (Ἠθική) καὶ δίωση τῆς ὁμορφιάς (Αἰσθητική), τὸ ἀποδείχνει ἀρκετὰ ἔκτυπα. Καὶ αὐτὸ τηρεῖται μὲ ἀπόλυτη συνέπεια (μερικὲς φορές μάλιστα ἡ αὐτοτέλεια τῶν σκοπῶν σὲ κάθε μιὰ ἀπ' αὐτὲς τὶς μορφές τῆς κοινωνικῆς συνείδησης καὶ οἱ προϋποθέσεις γιὰ τὴ διαλεκτικὴ τους συναίρεση, ἀποτελοῦν τοὺς ἄξονες ἀναφορᾶς), σὲ ὅλα τὰ προηγούμενα καὶ ἐπόμενα μελετήματά μου.

γ) Καὶ κάτι ἄλλο γράφει ὁ κ. Β., πού δὲν καθρεφτίζει τὶς πραγματικὲς μου ἀντιλήψεις: «Βασικὴ ἰδέα πού διέπει τὸ ἄρθρο "Συμπληρώσεις" εἶναι ὅτι ἡ καλλιτεχνικὴ ἀξία ἐνὸς ἔργου δὲν ἐπηρεάζεται ἀπ' τὸ ἰδεολογικὸ περιεχόμενο, ὅτι ὅποιαδήποτε ἰδέα μπορεῖ νὰ γίνῃ αἰσθητικὸν ἐπίτευγμα... κλπ.». Ὅσον ἀφορᾶ τὸ δεύτερο τὸ πιστεύω καὶ εἶχα χαράξει συνοπτικὰ μιὰ βασικὴ περιπτωσιολογία καθὼς καὶ ὀρισμένους προϋποθέσεις πού μπορεῖ νὰ συμβεῖ. Ἀλλὰ τὸ πρῶτο, ὅτι δηλαδὴ ἡ ἀξία ἐνὸς ἔργου δὲν ἐπηρεάζεται ἀπ' τὸ ἰδεολογικὸ περιεχόμενο, μὲ ἄφησε κατάπληκτο γιὰτὶ δὲν ἀποτελεῖ δική μου πεποίθηση καὶ γιὰτὶ εἶχα σαφῶς τονίσει τὴ διαφορὰ ἀνάμεσα στὶς ἐννοίες, χαρακτηρισμός, οἰκειώση καὶ ἀξιολόγηση τοῦ

ἔργου τέχνης (βλ. τὴ συνέχεια τῆς συζήτησης στὸ φ. 45 τῆς «Πανσπουδαστικῆς»). Ἄς μου ἐπιτραπῆ, λοιπόν, νὰ παρατηρήσω ὅτι ἡ σχετικὴ αἰτίαση τοῦ κ. Βογιάζου ὀφείλεται σὲ κάποια παρανόηση δική του, πού τὸν ὀδήγησε μοιραῖα, σὲ αὐθαίρετο συμπέρασμα.

Τὸ ἴδιο συμβαίνει καὶ ὅταν στὴν ἀμέσως ἐπομένη παράγραφο, γράφει: «Τὸ περιεχόμενο γιὰ τὸν Γ. Μ. Καλιόρη, εἶναι οὐσιαστικὰ μιὰ νεκρὴ ὕλη, ἀδιάφορη αἰσθητικὰ...». Ἀλλὰ ἐκεῖνο, πού ἐγὼ ὑποστήριξα εἶναι ὅτι μιὰ ἰδέα (καὶ γενικότερα μιὰ πραγματικότητα, γεγονός κλπ.) αὐτὴ καθ' ἑαυτήν, εἶναι κάτι τὸ «αἰσθητικὰ (καλλιτεχνικὰ) οὐδέτερο», στὸ ὁποῖο ἀντιστοιχεῖ μιὰ ἐντελῶς ἰδιαίχουσα καλλιτεχνικὴ ἐπεξεργασία... κλπ. Ἀπὸ τοῦ σημείου ὁμῶς αὐτοῦ, μέχρι τοῦ σημείου νὰ τὴ χαρακτηρίζουμε «νεκρὴ ὕλη» (πρῶτη ὕλη, μάλιστα) ὑπάρχει μεγάλη ἀπόσταση, πού ἡ κάλυψή της ὀφείλεται πάλι σ' ἓνα κάπως αὐθαίρετο συμπέρασμα τοῦ κ. Α.Β.

δ) Τέλος, ὅσον ἀφορᾶ τὴν ἐνότητα μορφῆς καὶ περιεχομένου (μου φαίνεται ξεπερασμένη καὶ ἐντελῶς συμβατικὴ μιὰ τέτοια ὀρολογία), τὴν ἐνότητα ὑποκειμένου καὶ ἀντικειμένου, καθὼς καὶ τὸ ὅτι ἡ καλλιτεχνικὴ μορφή δὲν εἶναι παρὰ ἡ ἴδια ἡ ὀλοκλήρωση, τὸ ἀποκρυστάλλωμα τοῦ περιεχομένου («ἡ μορφικὴ ἀντιστοιχία», ἢ «ἰδιαίχουσα καλλιτεχνικὴ ἐπεξεργασία» ἀναφέρω), αὐτὰ συνιστοῦν παραβίαση ἀνοικτῶν θυρῶν σὲ σχέση πρὸς τὶς δικές μου ἀντιλήψεις. Καὶ πρὸς ἐπίρρωση, παραπέμπω τὸν κ. Βογιάζο, ἐκτὸς ἀπ' αὐτὰ πού ἤδη ἀναφέρθηκαν καὶ στὸ μελέτημα «Ἡ διδασκαλία τῆς λογοτεχνίας στὴ Μέση Ἐκπαίδευση» («Πανσπουδαστικὴ», φ. 41), ὅπου ἀπορρίπτω τὴν ἀναλυτικοσυνθετικὴ μέθοδο προκειμένου νὰ ἐξεταστοῦν ἔργα τέχνης. Ἄλλο τώρα, ἂν γιὰ λόγους συστηματικῶν (καὶ ὄχι μεθοδολογικῶν) ἀναγκάζομαστε κάποτε νὰ σχηματοποιοῦμε καὶ νὰ τὸ δηλώνουμε. Αὐτὸ εἶναι νόμιμο, ὑπὸ τὸν ὄρο ὅτι ἡ μεθοδολογία, καὶ ὅταν ἀκόμα ἀναγκάζεται ἀπὸ τοὺς παραπάνω λόγους νὰ ἐπιμερίζῃ τὸ ἀντικείμενό της, θὰ ἔχει, σὲ κάθε στιγμή, κατὰ νοῦ τὴν ἐννοια τῆς ἀδιασπαστῆς ἐνότητάς του.

Αὐτὰ τὰ λίγα (καὶ ἀπὸ μνήμης) πρὸς τὸ παρόν, μέχρις ὅτου οἱ συνθήκες ἐπιτρέψουν νὰ πάρουν τὸ χαρακτῆρα μιᾶς εὐρύτερης μελέτης.

Εὐχαριστῶ γιὰ τὴ φιλοξενία

Γ. Μ. ΚΑΛΙΟΡΗΣ

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

**ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΕΙΟΝ
ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟΝ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ**

ΔΙΟΝΥΣΙΟΥ ΣΟΛΩΜΟΥ ΑΥΤΟΓΡΑΦΑ ΕΡΓΑ

ΕΠΙΜΕΛΕΙΑ ΛΙΝΟΥ ΠΟΛΙΤΗ

ΤΟΜΟΣ Α΄. ΦΩΤΟΤΥΠΙΕΣ

ΤΟΜΟΣ Β΄. ΤΥΠΟΓΡΑΦΙΚΗ ΜΕΤΑΓΡΑΦΗ

ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ 1964

**Δύο τόμοι, εἰς μέγα σχῆμα, 4ον, ἐπὶ χάρτου πολυλείας
"Ἐκατότος τόμος σελίδες 600**

Αἱ φωτοτυπίαί, φιλοτεχνηθεῖσαι εἰς τὸν Οἶκον Γραφικῶν Τεχνῶν
E. 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 εὐρετήρια

Τιμὴ τῶν δύο τόμων : ἄδετοι δρχ. 1.000
δεμένοι » 1.150

Ὁ Β΄ τόμος κυκλοφορεῖ καὶ εἰς ἰδιαίτεράν ἔκδοσιν (Τυπογρα-
φικὴ 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**

ΜΕΤΑ ΤΟ «ΑΞΙΟΝ ΕΣΤΙ»,

Σταθμό για την εξέλιξη της μουσικής στη χώρα μας και πνευματικό γεγονός ευρύτερου ενδιαφέροντος αποτελεί η παρουσίαση — επιτέλους! — του ΑΞΙΟΝ ΕΣΤΙ. Πρόκειται, όπως είναι γνωστό, για τη μουσική σύνθεση του Μίκη Θεοδωράκη πάνω στο ομώνυμο ποιητικό έργο του Όδυσσεα Έλύτη.

Η σύζευξη ποίησης και μουσικής αποτελεί πια μία νέα μορφή έκφρασης που καθιερώθηκε και επιβλήθηκε μέσα σε λίγα χρόνια, κατορθώνοντας υψηλά επιτεύγματα. Ξεκινώντας απ' αυτή τη διαπίστωση ζητήσαμε από τους δυο δημιουργούς του ΑΞΙΟΝ ΕΣΤΙ να μας πουν πώς είδαν πραγματοποιημένη αυτή τη σύζευξη στο συγκεκριμένο έργο, ή καθέννας από τη σκοπιά του, και ποιές προοπτικές βλέπουν ν' ακολουθήσουν γενικότερα απ' το συνδυασμό των δύο τεχνών, τόσο για τη μουσική όσο και για την ποίηση. Ο Μίκης Θεοδωράκης δεν είχε την ψυχραιμία, όπως είπε, ν' ασχοληθεί με τόσο σοβαρά προβλήματα, κυριαρχημένος όπως είναι από όργη για τη μεταχείριση που γίνεται σ' αυτόν, στους συνεργάτες του και στην «κομμουνιστική μουσική» του από την ανθρωθείσα ήδη δημοκρατία. Αυτή την αγανάκτηση και τη διαμαρτυρία του βρίσκει την ευκαιρία να εκφράσει από τις στήλες μας. "Όσο για τ' άλλα, υπόσχεται να μας μιλήσει άλλοτε.

Τέλος, μία κριτική αντιμετώπιση του ΑΞΙΟΝ ΕΣΤΙ ζητήσαμε από τον συνεργάτη μας μουσικολόγο Φοίβο Άνωγιανάκη, ο οποίος, με άφορη τὸ συγκεκριμένο έργο, εξετάζει και το ευρύτερο πρόβλημα: έντεχνη λαϊκή μουσική.

Ποίηση και μουσική

Του ΟΔΥΣΣΕΑ ΕΛΥΤΗ

Έχω την έντύπωση, και δεν πιστεύω να κάνω λάθος, ότι η μουσική του «Αξιόν Έστι» θα γνωρίσει τις ίδιες αντιδράσεις που γνώρισε το ποιητικό έργο, και θα περάσει, λίγο ως πολύ, από τα ίδια στάδια: Δυσφορία στην αρχή από την μετατόπιση σε άλλο χώρο, άμηχανία, αντίδραση στις καινοτομίες: ύστερα σιγανή αφομοίωση, δειλή συμφιλίωση: τέλος κατανόηση και αγάπη. Το εύχομαι. Έπειδή δεν πρόκειται πια εδώ για το ατομικό μου έργο ή για το έργο του Μίκη Θεοδωράκη. Κανείς από μας δεν είναι τέλειος και τα έργα γίνονται βέβαια για ν' αγαπηθούν ή για να λησμονηθούν αλλά και για να κριθούν υπεύθυνα. Άλλο ζήτημα αν στον ώραίο μας τόπο αυτό δεν συμβαίνει και τόσο συχνά. Μας άρέσουν οι άφοριστικές φράσεις, οι αυθαίρετες καταδίκες. Μας ενοχλεί να μας εγγάζουν από τις συνήθειές μας. Στο τέλος καταντάμε να μας φταίει το τοπίο επειδή μας στενεύουν τα παπούτσια μας. Και τους αντιρρησίες του «Αξιόν Έστι» συμβαίνει να τους στενεύουν πολλά άλλα πράγματα, αλλοίμονο.

Δεν είναι όμως αυτό το θέμα που μας άπασχολεί σήμερα. Είναι το πείραμα που έγινε να συνεργασθούν η Ποίηση και η Μουσική. Η Ποίηση που έχει αυξημένες υποχρεώσεις, αφού ξεκινά στην Ελλάδα από ένα «προκεχωρημένο σημείο» και η Μουσική που έχει αυξημένες δυσκολίες αφού, όπως έχει λεχθεί, ξεκινά — στην Ελλάδα πάλι — από «το έτος περίπου μηδέν». Υπάρχει λοιπόν μία ολόκληρη παράταξη σήμερα, καλόπιστη αυτή, που καταδικάζει στη συνείδησή της του είδους

αὐτοῦ τῆ συνεργασία. Εἶτε γιατί ἐκτιμᾷ τὸ ποιητικὸ ἔργο καὶ ἀποδοκιμάζει τὴ σύζευξή του μὲ τὴ μελωδία. Εἶτε γιατί ἐκτιμᾷ τὴ μελωδία καὶ δρίσκει ἄτοπο νὰ συνδέεται αὐτὴ μ' ἓνα κείμενο ποὺ δὲν τῆς ἦτανε ἀπ' ἀρχῆς προορισμένο. Τίς ἀπόψεις αὐτές, πρέπει νὰ πῶ εὐθὺς ἀμέσως, τίς κατανοῶ καὶ τίς σέβομαι, ἀλλὰ δὲν μοῦ εἶναι δυνατόν νὰ τίς δεχθῶ. Φοβοῦμαι ὅτι κατὰ ἓνα μεγάλο μέρος οφείλονται στὴ μακρὰ συνήθεια ποὺ μᾶς ἔχει κληρονομήσει ἡ Δύση καὶ ποὺ τὴν ὑποθάλαψε οἱ ἐξατομικευμένες κοινωνίες, νὰ νοοῦμε τίς Τέχνες σὰν μονάδες ξεχωριστές καὶ νὰ θεωροῦμε βεδότηλωση τὴ σύζευξή τους. Θὰ μπορούσα νὰ ἐπικαλεσθῶ, ὑποστηρίζοντας τὴν ἀντίθετη ἀποψη, τοὺς Ἀρχαίους Λυρικούς, τοὺς Βυζαντινοὺς Ὑμνωδοὺς, τὸ Δημοτικὸ Τραγούδι, γιὰ νὰ περιορισθῶ στὴν ἑλληνικὴ παράδοση. Δὲν τὸ κάνω. Ξέρω ὅτι δὲν ὑπάρχουν σήμερα οἱ ἴδιες προϋποθέσεις. Ὡστόσο κάτι μοῦ λέει ὅτι στὴν ἐποχὴ μας, εἶναι δυνατόν νὰ δημιουργηθοῦν καινουργίες προϋποθέσεις ποὺ νὰ ὀδηγήσουν, μὲ ἄλλα μέσα, στὸ ἴδιο ἀποτέλεσμα. Οἱ θαθεῖες μεταβολές ποὺ συντελοῦνται μέσα στὴν κοινωνία καὶ οἱ τεχνικὲς ἀνακαλύψεις ἴσως νὰ προετοιμάζουν τὸ ἔδαφος. Χρειάζεται θάρρος, ν' ἀποδάλει κανεὶς μιὰ συνήθεια ποὺ καταντᾷ πρόληψη καὶ νὰ ἐνταχθεῖ, ἔστω καὶ μὲ ζημιές στὴν ἀρχή, μέσα στὴν καινούρια πραγματικότητα. Μιλῶ γιὰ κάτι ποὺ διαισθάνομαι ἀλλὰ ποὺ δὲν μπορῶ νὰ τὸ ἀποδείξω. Τὰ τελευταῖα χρόνια, συλλαμβάνω τὸν ἑαυτό μου νὰ τείνει χωρὶς νὰ τὸ ἐπιδιώκει, σὲ εὐρήματα νέων σταθερῶν μορφῶν, ποὺ διευκολύνουν τὸ ποίημα νὰ περάσει ἀπὸ τὸν γῶρο τοῦ διδίου στὸν γῶρο τῆς σκητῆς τοῦ θεάτρου ἢ τῆς μουσικῆς καὶ τοῦ τραγουδιοῦ. Καὶ ἐπειδὴ συνήθισα νὰ ἐμπιστεύομαι πολὺ στὸ ἀπροσδιόριστο ἐκείνο ρεῦμα ποὺ κινεῖ τὸ χέρι μου, τὸ ἀφήνω νὰ δώσει στὸν λόγο, τὸ ἄλφα ἢ τὸ ὄγμα σχῆμα τῆς ἐμπνευσης ποὺ τὸν ἐγέννησε. Ἴσως νὰ ἔχω λάθος. Ἴσως ὅμως καὶ νὰ εἴμαστε στὴν ἀρχὴ μιᾶς ἀντίληψης διαφορετικῆς γιὰ τὴν ποιητικὴ δημιουργία. Δὲν φέρνω γιὰ παράδειγμα τὸ «Ἄξιον Ἔστί» παρὰ κατὰ ἓνα ἐλάχιστο μέρος. Τὸ ἔχω πεῖ πολλές φορές καὶ θὰ τὸ ξαναπῶ σήμερα: Τὸ «Ἄξιον Ἔστί» εἶναι ἓνα αὐθύπαρκτο ποιητικὸ ἔργο, ἀπὸ τὴν ἀποψη ὅτι οἱ βλέψεις του ὅλες ἐξαντλοῦνται μέσα στὸν λόγο. Τὸ λεκτικὸ του εἶναι συχνὰ ἐντελῶς ἀπρόσφορο στὴν ἀπλή μελωδία. Τὰ νοήματά του, ὑπερτοποθετημένα σὲ πολλαπλά ἐπίπεδα, εἶναι δύσκολο ν' ἀναπτύσσονται καὶ ν' ἀποδίδουν στὸ χρονικὸ περιθώριο ποὺ τὰ ἀκούς. Ὅπως εἶναι γνωστό, ἄλλοι νόμοι διέπουν τὸν γραπτὸ καὶ ἄλλοι τὸν προφορικὸν λόγον. Ἐν τούτοις, ὅταν ἓνας συνθέτης ὅπως ὁ Μίχης Θεοδωράκης (ποὺ ἔδειξε πόσο ἱκανὸς εἶναι νὰ συγκλῶνει στοὺς σιβαρούς του ὄμους τὴν ὑπόθεση τῆς μουσικῆς μας παράδοσης) προσφέρθηκε νὰ τὸ πάρει στὰ χέρια του, ἔχοντας ἀπόλυτη συναίσθηση τῶν δυσκολιῶν ποὺ θὰ εἶχε ν' ἀντιμετωπίσει, ὄχι μόνο δὲν συλλογίστηκα ν' ἀντιδράσω ἀλλὰ χαίρετιστα τὸ γεγονὸς καὶ παραστάθηκα ὅσο γινότανε στὴν ἐκκόλαψη καὶ τὴν πραγματοποίηση τῆς προσπάθειάς του.

Τὰ πρῶτα κομμάτια ἔγιναν, ὅπως ἦτανε φυσικὸ, ἀπὸ τὰ πιὸ πρόσφορα στὴ μελοποίηση μέρη τοῦ διδίου. Ὅταν μοῦ τὰ ἔστειλε, εἶδα πόσο ἀλάνθαστα τὸ ἐνστικτο τοῦ συνθέτη μας εἶχε σταθεῖ σ' ἐκείνες ἀκριβῶς τίς ὁδούς, καὶ σ' ἐκείνες τίς στροφές ἀπὸ τίς ὁδούς, ποὺ ἔκλειναν τίς λιγότερο λόγιες ἐκφράσεις, τίς περισσότερες προσιτὲς νοηματικὲς ἀλληλουχίες. Ὑστερα, ἤρθε, ἂν δὲν κάνω λάθος, τὸ ἀπόσπασμα ἀπὸ τὴ «Γένεση». Ἐκεῖ ἦταν ὑποχρεωμένος νὰ περιοριστεῖ σ' ἓνα μικρὸ μέρος, σὲ μιὰ σελίδα μονάχα. Στάθηκε στὴν πιὸ αὐτοτελὴ καὶ στὴν πιὸ καίρια. Ἡ δικαίωση τοῦ ἰδιαίτερου χαρακτήρα ποὺ παρουσιάζει ἡ ἑλληνικὴ φύση, ὅπως δοκίμασα νὰ τὴ δώσω, μὲ τίς προεκτάσεις τῆς μέσα στὸν ἠθικὸν κόσμον, δὲν μπορούσε ν' ἀποτελέσει καλύτερη ἀρχὴ γιὰ ἓνα παρόμοιο ἔργο. Ἀπὸ καὶ καὶ πέρα, ἂν ζήτησα νὰ τοῦ ὑποδείξω κάτι, ἦταν νὰ κρατήσῃ, ὅσο ἦτανε δυνατόν, τὴν ἀναλογία καὶ τὴ σειρά διαδοχῆς, ἀνάμεσα στὰ διαφορετικῆς ὑφῆς κομμάτια ποὺ συγκροτοῦν τὸ σύνολο, ἔτσι ποὺ νὰ διατηρηθεῖ σὲ μικρογραφία τὸ ἀρχικὸ ἀρχιτεκτόνημα. Τὸ ἐπέτυχε καὶ μάλιστα πλάθοντας μιὰ ξεχωριστῆς ὑφῆς μουσικὴ γιὰ κάθε ἀντιπροσωπευτικὸ εἶδος. Στὸ τελευταῖο μέρος, τὸ «Δοξαστικόν», ἔστασε κατὰ τὴν ταπεινὴ μου γνώμη πιὸ κοντὰ παρὰ σὲ ὅποιοδήποτε ἄλλο, τὸ πνεῦμα τοῦ ἔρ-

γού. Έδωσε το ανάμικτο εκείνο αίσθημα από αναγάλλια και νοσταλγία μαζί, που ζήτησα να έχει το Γ' Μέρος, εκεί όπου γίνεται ή προσάρτηση όλων των ειδι-
κων αισθήσεων που προσφέρει ο τόπος μας, σαν αυτοτελών αξιών, στο τυπικό μιας
δοξολογίας.

Αλλά έδω είναι σωστό να ξεκαθαρίσω ένα άλλο ζήτημα: Με ρωτούν συχνά
εάν ή μουσική «δίνει» το ποίημα, εάν στον κόσμο των ήχων αντιστοιχεί απολύτως
μ' αυτό που θέλησα να δώσω στον κόσμο των εικόνων και των νοημάτων. Είναι
λάθος αυτό, νομίζω. Ένας συνθέτης έχει τον δικό του τρόπο να αισθάνεται, την
δική του προσωπικότητα, τις δικές του αισθητικές αντιλήψεις, και αυτά θα ζη-
τήσει, αυτά πρέπει να ζητήσει ν' αποτυπώσει στο έργο που έρμηνεύει, ακριβώς
όπως ένας σκηνοθέτης όταν έρμηνεύει ένα θεατρικό έργο. Πολύ περισσότερο μά-
λιστα. Γιατί οι σκηνοθετικές αντιλήψεις αλλάζουν με το πέρασμα του χρόνου πολύ
λιγότερο από τις μουσικές, ανεξάρτητα από το γεγονός ότι στη μουσική έχουμε
ένα έδαφος ελευθερίας απέραντο, μια ποικιλία δυνατοτήτων τόσο πλούσια, όσο
πλούσια είναι ή ποικιλία των ιδιοσυγκρασιών. Το «Άξιον Έστί» σαν ποιητικό έργο
έχει την ιδιοτυπία να είναι «πρισματικό», να προσφέρει δηλαδή πολλές επιφάνειες.
Ο Θεοδωράκης πήρε αυτήν που ήρμοζε περισσότερο στη δική του ευαισθησία,
ζήτησε να την αναπτύξει και να την υπερτονίσει, όπως είχε κάθε δικαίωμα, μέσα

Γιάννη Τσαρούχη :

Η κουβερτούρα του δίσκου



στά πλαίσια τῶν προσωπικῶν του καλλιτεχνικῶν ἐπιδιώξεων. Μεθαύριο, ἕνας ἄλλος συνθέτης, μὲ διαφορετικὲς ἐπιδιώξεις, δὲν ἀποκλείεται καθόλου νὰ κάνει ἕνα καινούριο ἔργο, ποῦ νὰ εἶναι ἀνώτερο ἢ κατώτερο, ἀδιάφορο, θὰ εἶναι ὅμως κάτι διαφορετικὸ, χωρὶς γιὰ τοῦτο νὰ ἔχει ἀλλάξει καθόλου ὁ πυρήνας τοῦ ποιητικοῦ ἔργου. Αὐτὸ ἀκριβῶς εἶναι τὸ ὠραῖο καὶ τὸ ἐλκυστικὸ στὴν ὑπόθεσιν αὐτή. Ἡ «λύση» ποῦ προτείνει κάθε φορὰ ὁ συνθέτης, καὶ ἡ καθαυτὸ μουσικὴ τῆς ἀξίας. Κ' ἡ ἀξία τῆς «λαϊκῆς λειτουργίας» ποῦ συνέλαβε ὁ Μίκης Θεοδωράκης εἶναι, πιστεύω, ἀπὸ πολλὰς πλευρὰς, μιὰ κατάκτησιν τῆς σύγχρονης μουσικῆς μας. Μ' αὐτὴν ἐπέτυχε ν' ἀξιοποιήσει ἀνεκμετάλλευτα στοιχεῖα ἀπὸ τὴν παράδοσιν καὶ νὰ τὰ ἐντάξει μέσα στὸν γινώριμὸ δικό του χωρὸ δίχως καθόλου ν' ἀλλοιώσει τὰ χαρακτηριστικὰ του. Ἐπέτυχε ἐπίσης νὰ δώσει μιὰ πρωτότυπην φόρμιν σ' ἕνα ποιητικὸ ὕλικόν, νὰ τὸ χωνέψει σ' ἕνα ἐνιαῖον σύνολον, καὶ ν' ἀνεδώσει ἔτσι τὸ ἐπίπεδον τῆς λαϊκῆς μουσικῆς μας ἀπὸ τὴν ἀπλή «παράθεσιν μελωδιῶν» στὴ «σύνθεσιν». Τέλος, ἀκόμη, καὶ γιὰ τοῦτο τὸν λόγο, ἐπέτυχε νὰ κρατηθεῖ σ' ἐπικοινωνίαν ἀρμονικὴν τόσο μὲ τὸν καλλιεργημένον ἀκροατὴ τῶν ἀνωτέρων ἀξιώσεων ὅσο καὶ μὲ τὸν ἀπλὸν λάτριν τοῦ τραγουδιοῦ καὶ τῶν λαϊκῶν ὀργάνων — καὶ αὐτό, ἀποδίδοντας ἕνα ποιητικὸν κείμενον, τὸ ἐπαγαλαμδάνω, συμπυκνωμένον καὶ δύσκολον — χωρὶς ἢ προσπάθειαν αὐτὴν οὔτε γιὰ μιὰ στιγμὴ νὰ τὸν κομματιάσει. Προσωπικά, τοῦ ὀφείλω χάριν γι' αὐτά, καὶ γιὰ κάτι ἄλλο ἀκόμη. Ὅτι μὲ ἐσήθησε νὰ δῶ ἕνα ποίημα ποῦ ὡς τότε τῶθερα στίς φασκιὰς τοῦ ἀτομικοῦ βιβλίου καὶ τῆς ἰδιωτικῆς κάμικρας, μακριά, στὴν ἀπόστασιν ποῦ δίνει — μὲ τὴν παρεμβολὴν μιᾶς ἄλλης προσωπικότητος — σὲ κάθε ἔργο ἢ ἀντικειμενικοποίησίν του. Σὰν παιδί ποῦ ἀνδρώθηκε, ὅπως θὰ λέγαμε, κ' αἰσθάνθηκε ἱκανὸ νὰ πάρει τοὺς δρόμους μονάχον του. Εἶναι εὐτύχημα ὅτι στοὺς δρόμους ποῦ πῆρε συναντήθηκε μὲ τὰ αἰσθήματα χιλιάδων ἀνθρώπων ποῦ ξέρουν νὰ τραγουδοῦν ὅτι ἀγαποῦν, καὶ ποῦ γι' αὐτῶν τὰ στόματα ἦταν, ἀπὸ μιᾶς ἀρχῆς, προορισμένο.

Μπροστὰ στὴν ἄρνησιν καὶ τὴν πρόκλησιν

Τοῦ ΜΙΚΗ ΘΕΟΔΩΡΑΚΗ

Ἡ «Ἐπιθεώρησιν Τέχνης» μοῦ ἔκανε τὴν τιμὴ νὰ ζητήσῃ νὰ γράψω γιὰ τοὺς ἀναγνώστες τῆς τίς σκέψεις μου σχετικὰ μὲ τὸ «Ἄξιον Ἔστί».

Ὁμολογουμένως ὑπάρχει γύρω ἀπὸ τὴν δημιουργίαν αὐτοῦ τοῦ ἔργου πολὺ ὕλικόν, πιθανῶς ἐνδιαφέρον, τόσο γιὰ τὸν «εἰδικόν», ὅσο καὶ γιὰ τὸν φιλότεχνον, φιλόμουσον ἀναγνώστη.

Ὅμως ἄς μοῦ ἐπιτραπῇ νὰ ἀναβάλω γιὰ ἀργότερα τοῦτο τὸ χρέος. Γιατί ἡ ἐπομένη ἀπὸ τὴν πρώτην δημόσιαν ἐμφάνισιν τοῦ «Ἄξιον Ἔστί» μὲ ὀρίσκει κυριαρχημένον ἀπὸ διαφορετικοῦ χαρακτήρα σκέψεις καὶ συναισθήματα.

Πρὶν λίγες μέρες «Ἄξιον Ἔστί», ὡς μουσικὸν ἔργο, σήμαινε σκιά καὶ ὑποθέσεις. Σήμερα ἀποτελεῖ μιὰ πραγματικότηταν. Πρὶν ὅλοι καὶ ὅλα κρινόντανε μὲ γνώμονα τὴν σκιά καὶ τίς ὑποθέσεις. Σήμερα κρινόντανε μὲ βάση μιὰ πραγματικότηταν.

Πάνω σ' αὐτὴν τὴν πραγματικότηταν ἡ δημοκρατία τοῦ κ. Παπανδρέου κούρελιάστηκε. Ὑπῆρχε ἐν προκειμένω ἕνα ἔργο (πρᾶξις), τὸ «Ἄξιον Ἔστί», καὶ ἕνα φρόνημα, τὸ δικόν μου. Καὶ γιὰ νὰ τηρηθοῦν τὰ προσχήματα (διότι ὡς γνωστὸν τὸ φρόνημα δὲν διώκεται) ἐδιώχθη ἡ κακὴ πρᾶξις! Δὲν προσιδιάζει εἰς τὸν ἱερὸν χωρὸν τοῦ Ἡρωδείου» (αὐτὸ τὸ κακὸν ἔργον) ἐδήλωσε ὑπουργὸς τῆς Δημοκρατίας. Ἐκατοντάδες χιλιάδες Ἕλληνες μποροῦν σήμερα νὰ κρίνουν εὐχερῶς, διότι σήμερα μποροῦν τὰ λόγια καὶ τίς πράξεις τῶν ὑπεύθυνων τῆς κυβέρνησης τῆς Δημοκρατίας ὄχι σὲ ἀντιδιαστολή μὲ σκιὰς καὶ ὑποθέσεις ἀλλὰ μὲ μιὰ συγκεκριμένη πραγματικότηταν, τὸ ἄκουσμα τοῦ «Ἄξιον Ἔστί».

ρίζεται στη συμμετοχή τουλάχιστον εβδομήντα μουσικῶν;

Ἄς πάρουμε τίς δύο παραστάσεις στο «Κοτοπούλη».

Σύμφωνα μέ τὰ κατώτατα ὄρια ἀμοιβῆς, γιά τίς ὀκτώ πρόδες θά ἔπρεπε ὁ κάθε μουσικός νά πάρει 1.200 δρχ. (8X150) καί, ἀπό 300 δρχ. κατὰ συναυλία, ἄλλες 600. Δηλαδή σύνολο 1.800 δρχ. Ἐπί εβδομήντα μουσικούς μᾶς κάνει ἑκατόν εἴκοσι ἕξη χιλιάδες (126.000) μόνο ἡ ἀμοιβή τῶν μουσικῶν. Μᾶς μένουν οἱ σολίστ, ἡ διαφήμιση, τὰ μικρόφωνα κλπ. κλπ.

Μέ εἰσιτήρια ἀπό 30 - 100 δρχ. καί οἱ δύο παραστάσεις ἔδωσαν 120.000 δρχ. Πλήν φόρος (30%), πλήν πρόνοια βασιλίσεως, πλήν θέατρο (18%), πλήν ποσοστό Γραφείου Πία (10%), πλήν - πλήν - πλήν. Ἐμείναν τελικά εἰκοσιπέντε χιλιάδες 25.000 γιά τοὺς εβδομήντα μουσικούς. Δ η λ α δ ἦ ἔ λ λ ε ι μ μ α 100.000 δρχ.

Τί ἔκανε τὸ κράτος; Γιά τὸν «Ἀπόστολο Παῦλο», τὸ ὄρατόριο τοῦ κ. Πετριδῆ εἶχε δώσει κάποτε (πρὶν 15 νομίζω χρόνια καί πλέον) 300.000 δρχ. Γιά κάποια ἄγνωστη ὄπερα κάποιος ἀγνωστῆς Ἀμερικανίδας (προπέρσινο φεστιβάλ) πάνω ἀπό 500.000 δρχ. Γιά τοὺς «Ὅρνιθες» τοῦ κ. Χατζηδάκη γύρω στίς 500.000 δρχ. κλπ. κλπ.

Ὅμως τὸ δικό μου τὸ ἔργο δέν προσιδίαζε στήν Δημοκρατία πού ἐνίκησε ὡς φαίνεται τοὺς συνεπέστερους φίλους καί προμάχους της...

Διώκεται ἡ ὄχι τὸ φρόνημα κύριε Παπανδρέου;

Καί ὑπάρχει καί κάτι ἄλλο. Πέντε ὑπουργοὶ ἔσπευσαν νά παρακολουθήσουν τὴν παρουσίαση τῶν «Ὅρνιθων». Οὐδεὶς ὑπουργός, ὑφυπουργός ἢ γενικός γραμματέας κλπ. τῆς κυβερνήσεως τῆς Δημοκρατίας κατεδέχθη νά παραστει στήν πρώτη ἐκτέλεση τοῦ ἔργου τοῦ Ὀδυσσεά Ἐλύτη. Διότι, φεῦ, ἦταν παρὸν καί τὸ ΦΡΟΝΗΜΑ τὸ δικό μου, τὸ ὁποῖο δέν διώκεται κλπ. κλπ.

Ὅμως ὑπάρχει καί κάτι ἄλλο... Κάποιο ὑπουργεῖο μου ὑπεσχέθη ἐπιχορήγηση ὥστε νά καλυφθεῖ ἡ ζημία. Ἄλλο, ὑπεσχέθη ἐλάττωση τῆς φορολογίας (ὡς γνωστόν, ἡ Πρόνοια δέν ἐλαττώνεται...). Εἰλικρινῶς καί μέ καλή πίστη. Ὅποτε, κάτι παρεμβαίνει. Κάποια ἀόρατη δύναμη. Οἱ παλιές γνώριμες σκοτεινές δυνάμεις τοῦ παλιοῦ καλοῦ καιροῦ τῆς καραμανλίας, πού ὡς γνωστόν συνέτριψε ὁ ἀνένδοτος ἄγων κλπ. κλπ.

Ἐπάρχει πρόκληση. Ὁ κ. Κόκκας, ἀρχὼν τῆς Ἐλευθερίας (τὸ νομίζει...) ἔδωσε διαταγή στο Μίνω Ἀργυράκη νά δολοφονήσει τὸ ὄνομά μου (ἐν ὀνόματι τῆς «Ἐλευθερίας»...) ὅπου καί ὅποτε ὑπῆρχε στίς περιγραφές του ἀπὸ τὴν Κύπρο. Ὁ λαὸς τῆς μεγαλονήσου γνωρίζει καί ἀγαπᾷ τὸν Θεοδωράκη». Διαγράφεται. Δηλαδή ἐγὼ ὁ Κόκκας διατάζω νά μὴν εἶναι τὰ γεγονότα ἔτσι ὅπως εἶναι! Δημοκρατικὸς στρουθοκαμηλισμός.

Περιοδεύσα μέ ἕξη μουσικούς καί τέσσερες τραγουδιστές σέ 13 πόλεις. Ἐδόσα 26 συναυλίες μπροστὰ σέ 40.000 ἀκροατές.

Στὸ πέρασμά μου οἱ μαθητές μέ πλησίαζαν κρυφὰ — μέ τρόμο θά ἔλεγα — λές καί δέν ἤμουν συνθέτης (ἢ ἀκόμα καί βουλευτής) ἀλλὰ περιοδεύων πράκτωρ Φλίπερς. Οἱ στρατιῶτες ἔχαναν τὴν ἄδεια ἐξόδου. Δηλαδή κλείνονταν ἀπὸ τίς 7 στό στρατόνα, λές καί δέν διτύθυνα τραγούδια ἀλλὰ πυροβολαρχία μπαζούκας. Καί τὸ πιὸ θλιβερό: οἱ δημόσιες ἀρχές (νομάρχες, δικαστές, ἀξιωματικοί) δέν πλησίαζαν τὰ θέατρα ὅπου ἔκανα μουσική σέ ἀκτίνα ἀσφαλείας... Δηλώνω, ὅτι αὐτὸ τὸ τελευταῖο δέν συνέβαινε ἐπὶ καραμανλίας. Δηλαδή σέ ὅ,τι μέ ἀφορᾷ ἡ ἐθνική στάση τοῦ καθεστώτος ἔχει βελτιωθεῖ ἐπὶ τὸ χεῖρον. Καί τὸ ἀπείρως πλέον θλιβερό: Ὁ Τύπος, ὁ περίφημος ἐλεύθερος τύπος, τοῦ περίφημου ἐλεύθερου κόσμου μεταδλήθηκε σ' ἕνα τέλειο τυμπανιαῖο πτώμα δημοκρατικῆς στρουθοκαμηλίου. Μᾶς ἀγνόησε παντελῶς καί ἡ δυσοσμία ἀπὸ τὴν πτωμαίνη τῶν ὑπολοίπων τῆς πρωτοτύπου αὐτῆς δημοκρατίας μᾶς περιέλουζε ἕως ἀσφυξίας...

Ὅστε ἡ ἐπομένη τοῦ «Ἄξιον ἔστί» μέ βρίσκει καλὰ ὠριμασμένο μπροστὰ στήν ἈΡΝΗΣΗ καί στήν ΠΡΟΚΛΗΣΗ.

Τὴν ἀντιμετώπισα καί ἄλλοτε. Καί νομίζω νικηφόρα.

Ἐντεχνή λαϊκὴ μουσικὴ

Ἐνα κίνημα

Τοῦ ΦΟΙΒΟΥ ΑΝΩΓΕΙΑΝΑΚΗ

«Ἄς βγεί ἡ ψυχὴ τῆς μουσικῆς μας ἀκέραιη, ντυμένη μὲ πάχνες καὶ δροσοσταλίδες, χορεύοντας μὲ τὸ ρωμαϊκὸ νταούλι. Ἄς ἀφήσουμε τὶς ἐπιδείξεις γιὰ τοὺς λαοὺς ποὺ ἔχασαν τὴν ψυχὴ τους κι ἄς τραγουδήσουμε ἀπλὰ τοὺς καῦμους καὶ τὶς ἐλπίδες τῆς ρωμιοσύνης». Μ' αὐτὰ τὰ λόγια τελειώνει τὸ εἰσαγωγικὸ του σημείωμα στὸ πρόγραμμα τοῦ «Ἄξιον ἔστί» ὁ Μίκης Θεοδωράκης. Τοῦ πρώτου μεγάλου συνθετικοῦ ἔργου του, «ὔστερα ἀπὸ τὴν ὀλοκληρωτικὴν στροφὴν του πρὸς τὴ λαϊκὴν μας μουσικὴν, μὲ τὸν «Ἐπιτάφιο» τοῦ Γιάννη Ρίτσου, τὸ καλοκαίρι τοῦ 1959».

Μὲ τὸ «Ἄξιον ἔστί» ὁ Μίκης Θεοδωράκης αἰσθάνεται ὅτι ἔφθασε σ' ἓνα τέρμα ποὺ συγχρόνως εἶναι (πρέπει νὰ εἶναι) καὶ μιὰ ἀρχή.

Δὲν ξέρουμε βέβαια ποιά θὰ εἶναι ἡ πορεία τοῦ συνθέτη, οὔτε οἱ μορφές καὶ τὰ μέσα ποὺ θὰ χρησιμοποιοῦνται ἔπειτα ἀπὸ τὸ «Ἄξιον ἔστί». Ἐνα ὅμως εἶναι βέβαιο, ὅτι τὸ ἔργο τοῦτο ἀποτελεῖ σταθμὸν στὴ μουσικὴν του δημιουργία, ἔπειτα ἀπὸ τοὺς κύκλους τραγουδιῶν τὸ «Ἀρχιπέλαγος», ἢ «Πολιτεία», τὸ «Τραγούδι τοῦ νεκροῦ ἀδερφοῦ», οἱ «Λιποτάκτες» καὶ τὰ «Ἐπιφάνεια»: «γυμνάσματα», ὅπως ὁ ἴδιος ὁ συνθέτης τοὺς ἀποκαλεῖ προετοιμασία γιὰ τὴν δημιουργία «ἐντεχνου μουσικοῦ ἔργου, ὀλότελα νεοελληνικοῦ».

Στὴ φράση τούτη: «ἔργο ὀλότελα νεοελληνικὸ» κλείνεται τὸ σημερινὸ πιστεύω τοῦ συνθέτη: τὸ περιεχόμενον ἑνὸς μουσικοῦ κινήματος.

Μακριὰ ἀπὸ τὴν περίπλοκον τεχνικὴν τῆς Δύσης (ἰδιαίτερα τοῦ μεσοπολέμου καὶ τῆς μεταπολεμικῆς ἐποχῆς) στηριζόμενης στὴν κληρονομία τοῦ βυζαντινοῦ μέλους, τῆς δημοτικῆς μουσικῆς καὶ τοῦ λαϊκοῦ τραγουδιοῦ, ὁ Μίκης Θεοδωράκης στρέφεται πρὸς τὴν ἐντεχνὴν λαϊκὴν μουσικὴν, μὲ τὴν φιλοδοξίαν νὰ προσφέρει, σὲ ὅσο γίνεται πλατύτερα στρώματα, μουσικὴν εὐληπτήν, παράλληλα ὅμως καὶ καλῆς ποιότητος.

Ἡ στροφὴ αὐτὴ, ὅσο καὶ ἂν συγκεκριμενοποιεῖται τώρα, μ' ἓνα ἔργο ὅπως τὸ «Ἄξιον ἔστί», προετοιμασμένο ἀπ' τοὺς κύκλους τῶν τραγουδιῶν ποὺ ἀναφέραμε, ἔχει τὶς καταβολὰς τῆς πολὺ παλαιότερας, στὰ πρῶτα ἐφηβικὰ χρόνια τοῦ συνθέτη.

Ἡ βυζαντινὴ μελωδία καὶ τὸ δημοτικὸν τραγούδι, στίς πιὸ ἀύστηρές τους μορφές, εἶναι ἡ πρώτη μουσικὴ τροφή τοῦ Μίκη Θεοδωράκη.

Στὸ σπίτι του, παιδί ἀκόμα, ἀκούει τὴν γιὰ γιὰ του (ἀπ' τὴν πλευρὰ τῆς μητέρας του, ποὺ ἦταν ἀπὸ σοὶ μουσικῶν) νὰ ψέλνει καὶ τὸν πατέρα του νὰ τραγουδᾷ ριζίτικα.

Ἀργότερα, ψέλνει ὁ ἴδιος σ' ἐκκλησία στὴν Κεφαλονιά σὲ τετράφωνο κόρο ἢ κρατᾷ τὸ ἴσο σὲ αὐστηρὰ μονόφωνη βυζαντινὴ χορωδία. Ἡ συμμετοχὴ του αὐτὴ σ' ἐκκλησιαστικὴν χορωδία εἶναι ἡ πρώτη μουσικὴ «πράξη» τοῦ Θεοδωράκη, ποὺ, ἄς σημειωθεῖ, ἕως τότε δὲν εἶχε δεχτεῖ ἀκόμα καμιὰ συγκεκριμένη μουσικὴ παιδείαν.

Πρῶτα στὸ σχολεῖο στὴν Πάτρα καὶ μετὰ στὸν Πύργο (ὁ πατέρας του ἦταν δημόσιος υπάλληλος· σ' αὐτὸ ὀφείλονται καὶ οἱ συχνές μετακινήσεις), ὁ Θεοδωράκης ἀρχίζει νὰ μελετᾷ μουσικὴν καὶ παράλληλα νὰ γράφει τὶς πρῶτες μελωδίες του καὶ νὰ δημιουργεῖ ἐρασιτεχνικοὺς μουσικοὺς ὁμίλους.

Στὴν Τρίπολη ἔρχεται ἡ οἰκογένειά του γύρω στὸ 1940-41, ὅταν ὁ Θεοδωράκης ἦταν 15-16 ἐτῶν. Ἐκεῖ σχηματίζει χορωδία, ποὺ τραγουδᾷ τακτικὰ στὴν ἐκκλησία τῆς Ἁγίας Βαρβάρας καὶ ἐκτελεῖ σ' ἐρασιτεχνικὲς συγκεντρώσεις ξένες κλασικὲς μελωδίες μεταγραμμένες γιὰ χορωδία (Shubert κ.ἄ.), ὅπως καὶ δικά του τραγούδια.

Μιὰ χρονιά μάλιστα, τὸ 1942 (ἢ 1943), γράφει δική του μουσικὴν, τετράφωνη, στὸ γνωστὸ τροπᾶριο τῆς «Κασσιανῆς», ποὺ ἐκτελεῖται ἀπ' τὴν χορωδία του στὴν Ἁγία Βαρβάρα. Τὴν ἴδια αὐτὴ χρονιά εἶχαν γράψει ἄλλοι δύο ἀκόμα μουσικὴν γιὰ τὴν «Κασσιανή». Καὶ ἡ ἄμιλλα ποιά ἐκκλησία θὰ συγκεντρώσει περισσότερους πιστοὺς ἔφθασε ὡς καὶ σὲ τοιχοκολλήσεις ἀκόμα, ἀφοῦ φυσικὰ ἔτρεξαν νὰ πάρουν τὴν σχετικὴ ἄδεια ἀπ' τὶς ἰταλικὲς ἀρχὲς κατοχῆς. Ἐκεῖ, στὴν Τρίπολη, ἐκδίδει καὶ τὴν πρώτην ποιητικὴν συλλογὴν του, «Σιάος», σ' ἐλεύθερο στίχο, μὲ τὸ ψευδώνυμον Ντίνος Μάσι. Τέλος τὸ 1943 ἔρχεται στὴν Ἀθήναν, ὅπου καὶ ἀρχίζει νὰ σπουδάζει συστηματικὰ μουσικὴν μὲ τὸν Φιλοκτῆτη Οἰκονομίδη, στὸ Ὀδεῖο Ἀθηνῶν.

Ἀπ' τὴν σύντομην τούτη ἀναδρομὴ βλέπουμε πόσο ὁ Θεοδωράκης, ἀπ' τὰ πρῶτα χρόνια τῆς μουσικῆς του ζωῆς, ἔρχεται σ' ἐπιφάνειαν μὲ ὅ,τι ἀποκαλοῦμε, στὴν πλατύτερην ποσειδευτικὴν σημασίαν τῆς, ἐντεχνῆς λαϊκῆς μουσικῆς.

Γιὰ τὴν διαμόρφωσιν ὅμως τῆς προσωπικότητάς του στὰ πρῶτα ἐκεῖνα χρόνια τῆς μουσικῆς του δραστηριότητος, ποὺ συμπίπτει

μέ τὰ ευαίσθητα χρόνια τῆς ἐφηβείας, δὲν πρέπει νὰ ξεχνᾶμε καὶ τὴν ἐπίδραση τοῦ πνεύματος τῶν κατοχικῶν χρόνων. Ἐπίδραση ἀποφασιστικὴ γιὰ τὸν μετέπειτα ἰδεολογικὸ προσανατολισμό του. Σημειώνουμε ἐδῶ, ὅτι τὴν ἴδια αὐτὴ ἐποχὴ (1942) συλλαμβάνεται γιὰ πρώτη φορά ἀπὸ τοὺς Ἴταλούς, γιατί εἶχε πάρει μέρος σὲ μιὰ διαδήλωση στὴν Τρίπολη.

Τὶς καταβολὲς αὐτὲς (παιδικὰ χρόνια: βυζαντινὸ μέλος, ριζιτικὸ τραγούδι· ἐφηβεία: δημιουργία μουσικῶν ὁμίλων, ψάλσιμο στὴν ἐκκλησία, σύνθεση τῆς «Κασσιανῆς» κλπ.) θὰ τὶς βροῦμε ἀργότερα, μὲ διαφορετικὴ βέβαια μορφή, στὸ ἔργο τοῦ συνθέτη, πού, παρὰ τὴν περιπλάνησή του στοὺς μαιάνδρους τῆς μεταπολεμικῆς δυτικῆς τεχνικῆς, δὲν ἔπαψε ποτὲ νὰ κρατᾶ μὲ τὸν ἕνα ἢ τὸν ἄλλο τρόπο, λιγότερο ἢ περισσότερο — ἀδιάφορο — μιὰ ἐπαφὴ πάντα μὲ ὅ,τι ἀποτελοῦσε ρίζες στὸ χῶρο τῆς νεοελληνικῆς μουσικῆς.

Ἀπὸ τὸ πρῶτο σημαντικὸ ἔργο του, τὸ συμφωνικὸ σκέρτσο «Ἀσὴ - Γωνιά» (1945 - 46) ἕως τὶς τελευταῖες συνθέσεις πού ξέρουμε πρὶν τὴν «ὀλοκληρωτικὴ στροφή του πρὸς τὴ λαϊκὴ μας μουσικὴ τὸ 1959», ὁ συνθέτης κρατᾶ πάντα μιὰ «θέση» γιὰ τὴ δημοτικὴ μελωδία ἢ τὸ βυζαντινὸ μέλος. Ἡ παρουσία τους, ἄλλοτε ἔντονα ὑπογραμμισμένη κι ἄλλοτε ὡς ἀπλή, μακρινὴ ἀπήχηση, συνδέει τὸ ἔργο του μὲ τὴν ἑλληνικὴ μουσικὴ παράδοση, ἀνεξάρτητα ἀπὸ τὴν ὁποία αἰσθητικὴ ἢ τεχνικὴ του.

Στὸ σκέρτσο «Ἀσὴ - Γωνιά» (1945 - 46) χρησιμοποιοῦν γιὰ πρώτη φορά τὸ ἑλληνικὸ φῶγκλον: σύνδεση, μαζί καὶ ἄρνηση (τάσεις πρὸς νέες κατευθύνσεις) τῆς νεοελληνικῆς «ἐθνικῆς μουσικῆς σχολῆς» (Λαυράγγας — Καλομοίρης — Βάρβογλης κλπ.). Ἀντίθετα, ἡ ὁδὸ γιὰ ὀρχήστρα ἐγχόρδων «Οἰδίπους Τύραννος» (1946/47 - 1955) ἀποτελεῖ μιὰ σύνθεση τοῦ κατὰ παράδοση μονόφωνου βυζαντινοῦ μέλους μὲ τὴν πολυφωνικὴ τεχνικὴ τῆς Δύσης.

Τὸ δημοτικὸ μοτίβο, ἄλλοτε σ' ἐλεύθερη μελωδικὴ ἀνάπτυξη κι ἄλλοτε ὡς ὑπόμνηση τοῦ ρυθμικοῦ του ὕφους ἢ τοῦ χρωματικοῦ «ἤθους» του, συναντᾶμε ἐπίσης στὴ σουίτα γιὰ ὀρχήστρα: «Καρναβάλι» (1953), πού ἀργότερα θὰ γίνῃ τὸ χορόδραμα «Le feu aux Poudres» (1953), στὶς «Σονατίνες» γιὰ βιολί καὶ πιάνο ἀρ. 1 (1944/45 - 1954) καὶ ἀρ. 2 (1958) κλπ.

Τὴν ἴδια ἐμμονὴ γιὰ τὴ χρησιμοποίησι στοιχείων τῆς ἑλληνικῆς μουσικῆς παράδοσης συναντᾶμε καὶ στὰ πλέον προωθημένα στὰ ἐκφραστικὰ τους μέσα τελευταῖα συμφωνικὰ ἔργα τοῦ Θεοδωράκη, ὅπως εἶναι ἡ Σουίτα ἀρ. 1 γιὰ ὀρχήστρα καὶ πιάνο (1955), ἡ Σουίτα ἀρ. 2 γιὰ ὀρχήστρα (1956), ἢ σουίτα ἀπὸ τὸ μπαλλέτο «Ἀντιγόνη» (1959) καὶ ἄλλα.

Σ' αὐτὰ τὰ ἔργα, τὸ παραδοσιακὸ στοιχεῖο δὲν κρατᾶ βέβαια τὴν ἀρχικὴ του φυσιογνωμία — ὁ συνθέτης ἔχει ἤδη ἀπομακρυνθεῖ ἐντελῶς ἀπὸ τὴν τεχνικὴ τῶν «ἐθνικῶν

σχολῶν» — ἀλλὰ προσφέρει, ἄλλοτε τὸ ρυθμικὸ κλίμα μιᾶς κίνησης κι ἄλλοτε τὴν ἀφορμὴ γιὰ μιὰ «σειρὰ ἀπὸ ἐλεύθερα ἀντίθετα καὶ ρυθμοὺς πού παρουσιάζονται τελικὰ σὰν κύρια θέματα».



Ἐν τεχνῆ λαϊκῆ μουσικῆ. Δὲν πρόκειται γιὰ μιὰ καθιερωμένη ὁρολογία στὴ μουσικὴ βιβλιογραφία. Οὔτε εἶναι εὐκόλῃ νὰ καθορίσουμε τὸ περιεχόμενό της καὶ νὰ περιορίσουμε αὐστηρὰ τὰ ὄρια καὶ τὸ χῶρο μέσα στὸν ὁποῖο μπορεῖ νὰ κινηθεῖ.

Οἱ δυσκολίες ὁμῶς δὲ σταματοῦν ἐδῶ. Αὐτὴ καθεαυτὴ ἢ ἐκφραση: ἔντεχνῆ λαϊκῆ μουσικῆ, παρουσιάζει μιὰ ἀντινομία στοὺς δυὸ ἐπιθετικούς χαρακτηρισμούς της. Ἐντεχνῆ καὶ λαϊκῆ εἶναι δυὸ ἔννοιες ἀντίθετες· ἡ μία ἀποκλείει τὴν ἄλλη. Ἡ ἔντεχνῆ μουσικὴ προϋποθέτει πάντα τὴ συγκεκριμένη μουσικὴ μόρφωση. Αὐτὴν πού δίνει ἡ παιδεία, ὡς εἰδικὲς γνώσεις, στὶς διάφορες σχολῆς (ῶδεῖα, μουσικὲς ἀκαδημίες κλπ.).

Τὸ ἀντίθετο συμβαίνει μὲ τὴ λαϊκῆ μουσικῆ. Ὁ δημιουργὸς της δὲν ἔχει σπουδάσει μουσικῆ. Μὲ τὴ βοήθεια τῆς φωνῆς του, δηλαδή τοῦ τραγουδιοῦ, ἢ ἐνὸς λαϊκοῦ ὀργάνου, δημιουργεῖ τὶς μελωδίες καὶ τὰ τραγούδια του, στηριζόμενος στὴ γύρω του ζωντανὴ λαϊκὴ μουσικὴ παράδοση. Αὐτὴ τοῦ προσφέρει πάντα τὴ βάση, τὸ σκελετό. Ἐνα καμβά πάνω στὸν ὁποῖο θὰ κεντήσῃ τὸ δικό του σχέδιο, «καθορισμένο» καὶ τοῦτο ὡς ἕνα σημεῖο, σὲ πολλὰς πλευρὰς του: τὴ γενικὴ του καμπύλη, τὶς φόρμες πού θὰ ἀκολουθήσῃ, τὶς κλίμακες, τὰ στολίδια κλπ. Οἱ διαφορὰς — μικρὰς πάντα — εἶναι ἢ προσωπικὴ συμβολὴ του.

Στὴν περίπτωσι ὁμῶς πού μᾶς ἀπασχολεῖ, καὶ οἱ δύο αὐτοὶ χαρακτηρισμοί: ἔντεχνῆ καὶ λαϊκῆ, ἀποκτοῦν ἕνα ἄλλο εἰδικὸ βάρος.

Ὁ ὀρος ἐδῶ λαϊκῆ μουσικῆ σημαίνει τὴ μουσικὴ πού γράφεται ἀπὸ ἕνα συνθέτη, μὲ στόχο, ὄχι τὸ μορφωμένο περιορισμένο κοινὸ τῶν συναυλιῶν, ἀλλὰ τὰ πλατύτερα λαϊκὰ στρώματα. Ἡ μουσικὴ αὐτὴ ὀφείλει νὰ εἶναι: α) εὐληπτῆ· διαφορετικὰ δὲ θὰ βρεῖ τὴν ἀνταπόκρισι πού φιλοδοξεῖ νὰ ἔχει καὶ β) ὑψηλῆς ποιότητος· τὸ τελευταῖο τοῦτο δὲν ὑπαγορεύεται ἀπὸ ἀντικειμενικούς λόγους, ἀλλὰ ἀπὸ τὸ δεοντολογικὸ παιδευτικὸ σκοπὸ πού ἐνυπάρχει σὲ κάθε τέτοια προσπάθεια.

Ἡ βάση πάνω στὴν ὁποία θὰ στηριχθεῖ ὁ συνθέτης γιὰ νὰ ἐπιτύχει ἢ μουσικὴ του τὴν πλατύτερη δυνατὴ ἀνταπόκρισι, εἶναι ἢ μουσικὴ παράδοσι τοῦ τόπου στὸν ὁποῖο ζεῖ. Καὶ ἢ ἐπιτυχία τοῦ στόχου: εὐληπτῆ (μουσικῆ), θὰ ἐξαρτηθεῖ ἀπὸ τὸν τρόπο τῆς μετουσίωσης τοῦ πρώτου αὐτοῦ ὕλικου σὲ ἔντεχνῆ δημιουργία. Στὸ σημεῖο αὐτὸ εἶναι εὐκόλο νὰ δοῦμε τὴ διαφορὰ ἀνάμεσα στὸ λαϊκὸ συνθέτη καὶ τὸ συνθέτη ἔντεχνῆς προσωπικῆς δημιουργίας.

Ὁ λαϊκὸς συνθέτης δημιουργεῖ, ὅπως εἴπαμε, χρησιμοποιοῦντας τὰ παραδοσιακὰ, «ἐ-

τοιμασ έκφραστικά μέσα τής γύρω του λαϊκής τέχνης, που προχωρεί πάντα άργά και χωρίς άπóτομες αλλαγές και τομές. Αντίθετα, ή συμβολή ένός συνθέτη έντεχνης μουσικής μπορεί να είναι μιá τομή, μιá άπóτομη αλλαγή στη μουσική δημιουργία μιás χώρας και τὰ έκφραστικά του μέσα να διαφέρουν — πολλές φορές ριζικά — τόσο άπό την προηγούμενη εργασία αύτου του ίδιου του συνθέτη, όσο και άπό την εργασία των άλλων συναδέλφων του.

Τò είδος τούτο τής έντεχνης λαϊκής μουσικής: άπό τεχνίτες με παιδεία, σε κείμενα γνωστών ποιητών, δέν είναι νέο.

Στή δεύτερη με τρίτη δεκαετία του αιώνα μας ó Μπρέχτ (Bertolt Brecht 1898 - 1956) μαζί, κυρίως, με τον Κούρτ Βάιλ Kurt Weill 1900 - 1950) μάς έδωσαν στη Γερμανία, την περισσότερο άποκρυσταλλωμένη έως σήμερα μορφή του.

Δηκτική μελωδία, ανήσυχη άρμονία, αντίθεσσο κτίσιμο τής φόρμας, πικρό χιούμορ και σαρκασμός χαρακτηρίζουν τὰ έργα των νέων συνθετών στη Γερμανία έπειτα άπό τον πρώτο παγκόσμιο πόλεμο. Όχι πια ή μεγάλη, πολύδουη όρχήστρα του Βάγκνερ· ó στόμφος και οί ρομαντικές διαχύσεις των έπιγόνων, αλλά μιá διαρκής τάση για νέα έκφραστικά μέσα, καινούριους όρχηστρικούς συνδυασμούς.

Τίς νέες τούτες αναζητήσεις τίς συνοδεύουν παράλληλα και θεωρητικές συζητήσεις, για μιá ανατοποθέτηση του προβλήματος τής τέχνης στις σχέσεις της με την κοινωνία: Σκοπός τής τέχνης δέν είναι μόνον ή άπλή συγκίνηση. Ένα έργο μπορεί να γραφεί για έναν όρισμένο σκοπό· να έξυπηρετεί μιá ιδέα, χωρίς αυτό να είναι σε βάρος τής εϊδικής του ποιότητας, τής αισθητικής συγκίνησης. Αυτή είναι, σε γενικές γραμμές, ή εικόνα του μουσικού κλίματος τής μεταπολεμικής Γερμανίας, όταν τò 1921 ó Χίντεμιτ, μαζί με άλλους Γερμανούς συνθέτες, έγκαίνιάζουν τò φεστιβάλ του Ντόναουεσιγκεν· ένα φεστιβάλ αφιερωμένο άποκλειστικά σε έργα σύγχρονης μουσικής.

Στò φεστιβάλ αυτό, που μεταφέρεται έπειτα άπό λίγα χρόνια στο Μπάντεν - Μπάντεν, παίρνουν μέρος ó Μπρέχτ και ó Κούρτ Βάιλ, τò 1927, με τò μικρό τους έργο «Μαχάγκον», μιá όπερα - σκέτς. Άπ' την ήμερομηνία τούτη κι ως τò 1933 — τή χρονιά που φύγει για την έξορία έπειτα άπ' τον έμψησμο του Ράιχσταγκ — ó Μπρέχτ, σε συνεργασία κυρίως με τον Κούρτ Βάιλ, γράφει τὰ χαρακτηριστικότερα άπ' τὰ έργα του εκείνα στα όποια ή μουσική είναι άπαραίτητη για την όλοκληρώσή τους: τὰ «διδασκτικά έργα», όπως τὰ όνομάζει, και τίς όπερές του.

Στò Φεστιβάλ του Μπάντεν - Μπάντεν του 1929, αφιερωμένο στη «διδασκτική καντάτα» και τή μουσική την ειδικά γραμμένη για τò ραδιόφωνο (τήν έποχή αυτή ή νέα τεχνική του μικροφώνου και του μεγαφώνου δημιουρ-

γεί και νέα προβλήματα μουσικής γραφής) ó Μπρέχτ, δίνει τò έργο του «Η πτήση του Λίντμπεργκ», αρχικά με μουσική του Χίντεμιτ (Paul Hindemith 1895 - 1963) και άργότερα με μουσική του Κούρτ Βάιλ· «ένα ραδιοφωνικό διδασκτικό έργο για άγόρια και κορίτσια», που παιζόταν πολύ συχνά ως την άνοδο του Χίτλερ στην έξουσία.

Ένα χρόνο άργότερα οί Μπρέχτ - Κούρτ Βάιλ δίνουν την πρώτη τους σχολική διδασκτική όπερα «Αυτός που λέει ναι» (1930), πάνω σ' ένα παλιό μύθο παρμένο άπ' τò γιαπωνέζικο θέατρο Νό· έργο με ύψηλό διδασκτικό περιεχόμενο που δόθηκε έκατοντάδες φορές σε πολλά σχολεία και ιδρύματα τής Γερμανίας, με έκτελεστές πάντα τούς μαθητές και τούς καθηγητές τους.

Τή μεγαλύτερη όμως έπικοινωνία με τò πλατύ κοινό οί Μπρέχτ - Κούρτ Βάιλ την κερδίζουν με τή «λαϊκή όπερα».

Ό Μπρέχτ πείθει τò συνεργάτη του να τολμήσει να γράψει άπλές λαϊκές μελωδίες· να χρησιμοποιήσει τò ιδίωμα τής τζάζ και να περιορίσει την όρχήστρα του σ' ένα μικρό αριθμό οργάνων.

Η έπιτυχία ήταν καταπληκτική. Οί όπερες που έγραψαν, έξακολουθούν να παίζονται ως σήμερα και να παραμένουν πρότυπα που ακολουθήσαν πολλοί συνθέτες. Για την πιό γνωστή, την «Όπερα τής πεντάρας», αξίζει να προσθέσουμε ότι άπ' την «πρώτη» της στο Βερολίνο, τò 1928, έως την άνοδο του Χίτλερ, είχε πάνω άπό 10.000 παραστάσεις μόνο στη Γερμανία. Ότι μεταφράστηκε και παίχτηκε σε 18 γλώσσες και όπ στη Νέα Υόρκη παιζόταν ως τελευταία άκόμη — επί έξη συνεχή έτη.

Η προσπάθεια ωστόσο των Μπρέχτ - Κούρτ Βάιλ δέν πρέπει να ξεχνάμε ότι έγινε σε μιá χώρα με διαφορετική παράδοση, μουσικές καταβολές και παιδεία.

Έδώ στην Ελλάδα, τò έγχείρημα είναι πολύ δυσκολότερο. Και τò προηγούμενο των Μπρέχτ - Κούρτ Βάιλ πολύ λίγα πράγματα έχει να προσφέρει ως «πείρα», γιατί τò έλλαδικό κλίμα, οί προϋποθέσεις δηλ. πάνω στις όποιες στηρίζεται ή προσπάθεια του Μίκη Θεοδωράκη είναι έντελώς διάφορες. Όχι μόνο δέν ύπάρχει ουσιαστικά καμιá μουσική παιδεία στα πλατύτερα λαϊκά στρώματα, αλλά έχει γίνει τò παν για να διαστρεβλωθεί ή να ξεχαστεί και αυτή ή μουσική μας παράδοση: βυζαντινό μέλος και δημοτικό και λαϊκό τραγούδι.

Οί δυσκολίες αυτές καθορίζουν, κι ως ένα σημείο έπιβάλουν, τò χώρο μέσα στον όποιο θα πρέπει να κινηθεί ó Έλληνας συνθέτης, για να βρεί ή μουσική του την όνταπόκριση που φιλοδοξεί να έχει.

Οί κύκλοι των τραγουδιών του Μίκη Θεοδωράκη, αυτοί που ó συνθέτης άποκαλεί «γυμνάσματα προετοιμασίας», αποτελούν ήδη όλοκληρωμένες σελίδες του νέου είδους. Με βάση τίς μουσικές μας ρίζες: βυζαντινό μέλος, δημοτικό και λαϊκό μοτίβο, ó Μίκης

Θεοδωράκης δημιουργεί άριστουργηματικές μελωδίες «έντεχνης λαϊκής μουσικής».



Σταθμός στην πορεία των πέντε χρόνων, έπειτα από τη στροφή του Μίκη Θεοδωράκη προς τη λαϊκή μας μουσική (1959 - 1964) είναι το «Άξιον έστί» έργο συνθετικό, μεγάλων διαστάσεων, για σολίστες (τραγουδιστής, αναγνώστης και ψάλτης), κλασική όρχήστρα, μικτή χορωδία και λαϊκή όρχήστρα (μπουζούκια, κιθάρες, μαντολίνα, σαντούρι).

Ύποχρεωμένος ο συνθέτης να περιορίσει το έργο του στα έπιτρεπτά όρια διάρκειας μιάς συναυλίας, κράτησε για να μελοποιηθεί το ένα πέμπτο περίπου απ' το «Άξιον έστί» του Όδυσσέα Έλύτη.

Η έπιλογή αυτή, όσο και αν έγινε με σύνεση κ' εύαισθησία, ήταν φυσικό ν' αφαιρέσει και από το πλάτος των συμβόλων που άγκαλιάζει ή ποιητική αυτή δημιουργία του Έλύτη και από το βάθος και τη δραματική ένταση του λόγου.

Ό,τι όμως έχασε ο ποιητικός λόγος απ' την αφαίρεση, το κέρδισε σε μιάν άλλη έκφραστική περιοχή: ο ήχος του χάρισε άλλες, πρωτόφαντες λυρικές προεκτάσεις και δραματικές αντιθέσεις, πυκνώνοντας συγχρόνως τη «δράση» του.

Ο συνθέτης «χρησιμοποίησε» μ' έμπνευσμένο άληθινά τρόπο την κληρονομιά του βυζαντινού μέλους της δημοτικής μουσικής και του λαϊκού τραγουδιού.

Ένας λαϊκός τραγουδιστής, ένας αναγνώστης κ' ένας ψάλτης, μικτή χορωδία και όρχήστρα (κλασική και λαϊκή) μοιράζονται τα σόλι, τα μουσικά «σχόλια» και τη συνοδεία. Μιά διαρκής έναλλαγή ψαλμωδίας, αφήγησης (απ' τον αναγνώστη σε «άπαγγελτικό» ύφος) και λαϊκής μελωδίας, με ενδιαμέσες φω-

νητικές ή ενόργανες παρεμβολές, συνθέτουν το «Άξιον έστί»: «λαϊκή λειτουργία» σε μορφή όρατοριακή.

Θαυμαστές μελωδίες, μοναδικού θα λέγαμε κάλλους, σημαδεύουν την παρτιτούρα, όπως τα τραγούδια «Ένα Χελιδόνι», «Τής Δικαιοσύνης ήλιε», ή το άσύγκριτο εκείνο ενόργανο σε τρία τέταρτα «Ναοί στο σχήμα τ' ούρανού», που από βαρύ τσάμικο προχωρεί όλο και σε πιο σφικτούς ρυθμούς άγκαλιάζοντας όλόκληρο το δεύτερο μέρος (Τά Πάθη), για να παρουσιαστεί και πάλι στο «Δοξαστικό», ένώνοντας το «Άξιον έστί το χώμα» με το «Νύν και Αίεν» στον τελικό δοξαστικό ύμνο, έπειτα από τις ρυθμικές «έπευφημίες», μακρινή και αυτές ανάμνηση του βυζαντινού ίππόδρομου στα χρόνια των αυτοκρατόρων.

Στο παραπάνω σύντομο σκιαγράφημα της μουσικής του «Άξιον έστί» — άυστηρή μουσική άνάλυση προϋποθέτει έκδοση του έργου και διαφορετικό χώρο — θα θέλαμε να προσθέσουμε και τη μοναδική, άλλωστε, παρατήρηση που έχουμε σχετικά με την όμοιογένεια της μουσικής του.

Πρόκειται για τις σελίδες εκείνες της παρτιτούρας που άπομακρύνονται από το κλίμα του έργου, άλλοιώνοντας έτσι — σποραδικά βέβαια — το ύφος του, άλλοτε με την έμπρεσσιονιστική τους άτμόσφαιρα («Γένεση», περιγραφικό μέρος της όρχήστρας) και άλλοτε με δυτικού τύπου άρμονική αντίληψη και γραφή μουσικής φίλμ (χορωδιακό φόντο στο τραγούδι «Άνοιγω το στόμα μου»).

Οι σελίδες ώστόσο αυτές — εύκολα μπορούν να αναθεωρηθούν σε μιá νέα έπεξεργασία — όσο και αν ή παρουσία τους είναι, όπως πιστεύουμε, άρνητική, δεν έχουν καμιά γενικότερη έπίδραση στο ύφος της μουσικής του «Άξιον έστί».

Ο Σάρτρ και ή χρεωκοπία του Νόμπελ

Η καταγγελία του Νόμπελ από τον ίδιο το φετεινό βραβευμένο, τον διάσημο Γάλλο λογοτέχνη και φιλόσοφο Ζαν Πώλ Σάρτρ, που άρνήθηκε να το άποδεχτεί, ήταν ή χαριστική βολή γι' αυτό το διεθνές βραβείο, που από δικές του άμαρτίες περνούσε ήδη θανάσιμη κρίση. Έπανελημμένα, από τον καιρό ακόμα του μεσοπολέμου, πολιτικοί και κοινωνικοί, πνευματικοί και δημοσιογραφικοί παράγοντες είχαν ύπογραμμίσει την χρησιμοποίηση πολιτικών κυρίως κριτηρίων και την έπίδωξη πολιτικών σκοπών από μέρος της Σουηδικής Άκαδημίας, κατά την άπονομή του μεγάλου Διεθνούς Βραβείου. Η βράβευση πριν από τον πόλεμο του Μπούνιν και ο άποκλεισμός του Γκόρκυ, ή άνακήρυξη σε λο-

γοτέχνη του Τσώρτσιλ, ή περίπτωση Παστερνάκ, ο άποκλεισμός του Νερούντα, οι ψίθυροι περί ύψηλών έπεμβάσεων για τη βράβευση του Σικελιανού και του Καζαντζάκη, ήταν στοιχεία άδιάψευστα για την πολιτική του Νόμπελ. Αυτή άλλωστε την πολιτική δεν την κρύβανε οι κύκλοι οι προσκείμενοι στη Σουηδική Άκαδημία. Η «Έπιθεώρηση Τέχνης» μιλώντας πέρυσι γι' αυτά άκριβώς τα πολιτικά κριτήρια του Νόμπελ, άναδημοσίευσε άπόσπασμα από άρθρο της σουηδικής έφημερίδας «Έξπρέσσην», του άμέσου περιβάλλοντος της Σουηδικής Άκαδημίας, που όμολογούσε κυνικά: «Ο Νερούντα είναι γενικά άναγνωρισμένος σαν ένας απ' τους μεγαλύτερους λυρικούς του 20ού αιώνα, αλλά είναι

πολιτικῶς βεβαρυμένος. Είναι γνωστός κομμουνιστής καὶ ἐκτὸς τῶν ἄλλων ἔχει γράψει καὶ ἓνα ἐγκωμιαστικὸ ποίημα γιὰ τὸν Στάλιν... Ἐκλογή τοῦ Σόλοχοφ εἶναι ἐλάχιστα πιθανὴ μετὰ τῆ φασαρία Πάστερνακ τὸ 1958...».

Ἄλλὰ οἱ καταγγελίες αὐτῶν τῶν ἀθλιότητων γίνονται ἀνεπίσημα. Ἡ Σουηδικὴ Ἀκαδημία μάλιστα εἶχε μιὰν εὐκολή — ἂν καὶ ἀνέντιμη — ἀπάντηση: τὸν θόρυβο τὸν δημιουργοῦσαν οἱ μὴ βραβευόμενοι καὶ τὰ φερέφωνά τους. Ἴδου ὁμως πού ὁ Ζὰν Πὼλ Σάρτρ ἐπανέλαβε ἐναντίον τοῦ Νόμπελ τὶς ἴδιες ἀκριβῶς κατηγορίες. Κ' ἡ καταγγελία του εἶναι συντριπτικὴ, ὄχι μόνο γιὰ τὸ Σάρτρ εἶναι μιὰ ἀπὸ τὶς πιὸ ὑπεύθυνες καὶ ἐλεύθερες συνειδήσεις τοῦ καιροῦ μας, ἀλλὰ καὶ γιὰ τὸ εἶναι ὁ φετεινὸς βραβευόμενος κ' ἔτσι καταρρίπτεται προκαταβολικὰ ἡ ἀνέντιμη ἀπάντηση τῆς Σουηδικῆς Ἀκαδημίας.

Τὸ βραβεῖο Νόμπελ ὕστερα ἀπὸ τὸν φετεινὸ του καταποντισμό, δυὸ δρόμους ἔχει νὰ διαλέξει: ἢ νὰ ἀποδεχθεῖ τὸν καταποντισμὸ του καὶ νὰ συνεχίσει τὴν ἄθλια σταδιοδρομία του, μὲ ἀποτέλεσμα νὰ μὴν ἔχει πιὰ οὔτε ἐλάχιστο ποσοστὸ ἀπὸ τὸ προηγούμενο κύρος του, ἢ νὰ ἀντιδράσει μὲ στόχο τὴν ἐξυγίανσή του. Ὁ δρόμος αὐτὸς εἶναι πιὸ δύσκολος, πιὸ ἐπίπονος καὶ πιὸ μακρὸς. Μὰ εἶναι καὶ ὁ μοναδικὸς σωτήριος πού θὰ ξαναδόσει στὸ βραβεῖο τὸ διεθνὲς κύρος του.

Ἄνάγκη ἐκσυγχρονισμοῦ

Πολὺ συχνὰ ἀκούγονται ἀόριστα παράπονα καὶ αἰτιήσεις γιὰ τὸ καθεστῶς πού ἐπικρατεῖ στὴ Σχολὴ Καλῶν Τεχνῶν. Κάποτε φτάνουν στὴν ἐπιφάνεια καὶ συγκεκριμένες καταγγελίες γιὰ παραδιάσεις τῆς κανονικῆς σπουδαστικῆς ζωῆς, γιὰ κάποια ἀντιδημοκρατικὴ ἀτμόσφαιρα καὶ ἄλλα παρόμοια. Δὲ θὰ μπορούσε βέβαια νὰ ἐκτιμήσει κανεὶς ἀκριβοδίκα αὐτὴ τὴν κατάσταση ἂν δὲν ὑπάρξουν πρῶτα - πρῶτα ἀντικειμενικὲς διαπιστώσεις γύρω ἀπ' αὐτὴν, καὶ μαζί, σὰν γνώμονας καὶ σὰν ἀφετηρία, ἓνας καταστατικὸς χάρτης ὅπου νὰ διατυπώνονται ξεκάθαρα οἱ ὅροι καὶ οἱ συνθήκες τῆς δουλειᾶς μέσα στὴ σχολή, τὰ καθήκοντα καὶ οἱ ὑποχρεώσεις τόσο τῶν δασκάλων ὅσο καὶ τῶν μαθητῶν. Ἀκούμε βέβαια κάποτε, μὲ τὸν ἴδιο ἀόριστο τρόπο, ν' ἀναφέρεται καὶ κάποιος κανονισμὸς τῆς Σχολῆς, πού δὲν εἶναι ὁμως γνωστός, παρὰ σὲ πολὺ γενικὲς γραμμές, καὶ πού τὸν ἐπικαλεῖται ὁ ἓνας κάθε φορὰ πού νομίζει πὼς τὸν παραβαίνει ὁ ἄλλος. Τὸ ὑπουργεῖο Παιδείας ὀφείλει νὰ ἐπέμβει ἀμέσως. Νὰ βγάλει στὸ φῶς τῆς δημόσιας κρίσης αὐτὸ τὸν κανονισμό, καὶ νὰ τὸν βελτιώσει, νὰ τὸν ἀπαλλάξει ἀπὸ κάθε ἀπομεινάρι τοῦ κακοῦ παρελθόντος, ἐκεῖ ὅπου θὰ παρουσιαστεῖ πραγματικὴ ἀνάγκη γι

αὐτὸ τὸ λόγο. Κ' ὕστερα νὰ κληθοῦν ὅλοι νὰ σεβαστοῦν αὐτὸν τὸν ἐκσυγχρονισμὸν κανονισμό. Μόνο ἔτσι θὰ σταματήσει αὐτὴ ἡ ὑπολανθάνουσα κατάσταση, πού ὅπωςδήποτε δὲν εἶναι γιὰ τὸ καλὸ τοῦ καίριου αὐτοῦ τομέα τῆς Παιδείας μας.

Ἐνα σωματεῖο

Τὸ μικρὸ ἀφιέρωμα πού κάνει τὸ περιοδικὸ μας στίς σελίδες αὐτοῦ τοῦ τεύχους, στὴ μνήμη τοῦ Μπουζιάνη, χρωστᾷ ἓνα σημαντικὸ μέρος του (εἰκόνες - ντοκουμέντα) στὸ Σύνδεσμο τῶν Φίλων τοῦ Μπουζιάνη. Ἡ ἐπαφὴ μας μαζί του, γιὰ νὰ πλουτίσουμε κάπως αὐτὸ τὸ μικρὸ ἀφιέρωμα, μᾶς ἔδωσε τὰ μέσα νὰ ἐκτιμήσουμε τὴ δουλειὰ πού ἔκανε αὐτὸ τὸ σωματεῖο, δουλειὰ τεράστια σὲ σχέση μὲ τὰ περιορισμένα μέσα του. Ἡ πίστη του στὸ σκοπὸ του, ἡ ἀγάπη του στὸ ἔργο τοῦ ἀξέχαστου δασκάλου, ἔδωσε πλούσιους καρπούς ἔστω καὶ μέσα στὸ σημερινὸ κλίμα τοῦ στενοῦ ἀτομικισμοῦ. Οἱ σεμνοὶ ἐργάτες του δικαιοῦνται νὰ περηφανεύονται γιὰ τὴ δουλειὰ τους. Γίνανε παράδειγμα πρὸς πολλὰ κατευθύνσεις. Τὸ κράτος ὀφείλει νὰ τοὺς δώσει ὅλα τὰ ὑλικά μέσα πού τοὺς χρειάζονται γιὰ νὰ ὀλοκληρώσουν τὴν ἀποστολή τους.

Γιώργος Ριζόπουλος

Ὁ Γιώργος Ριζόπουλος, πού τόσο πρόωρα καὶ μὲ τόσο τραγικὸ τρόπο μᾶς ἄφησε πρὶν λίγες μέρες, δὲν ἦταν ἀπλὰ μιὰ φυσιογνωμία μέσα στὸ δημοσιογραφικὸ κόσμο. Ἦταν πρὶν ἀπὸ κάθετι ἄλλο μιὰ γνήσια πνευματικὴ προσωπικότητα. Ἀξιόλογος ποιητής, ἀπὸ τοὺς παλιοὺς φίλους καὶ συνεργάτες τοῦ περιοδικοῦ μας, ἓνας καλλιτέχνης πού εἶχε τὴν ἴδια αἴσθηση εὐθύνης εἴτε δημιουργοῦσε ὁ ἴδιος, εἴτε ἔγραφε στὰ κριτικά του σημειώματα γιὰ τὶς ἐργασίες τῶν ἄλλων. Παρὰ τὴ νεαρή του ἡλικία εἶχε τὴν εὐκαιρία νὰ γνωρίσει τὴν παγκόσμια πολιτιστικὴ κληρονομιά, ἐνῶ παράλληλα ἡ ἀνόθευτη δημοκρατικὴ του συνείδηση τὸν ὀδήγησε στὴ βαθύτερη γνώση τοῦ τόπου μας γενικὰ — ὄχι μόνο τῆς κουλτούρας. Εἶδε ξεκάθαρα τὶς πολλαπλὲς αἰτίες τῆς κακοριζικιάς μας, καὶ κατὰ τραγικὴ συγκυρία ὁ θάνατός του ξεσκέπασε μὲ τρόπο ὠμὸ τὴν πρῶτη βασικὴ, προβάλλοντάς μὲ ἐπιτακτικὸ τρόπο τὸ αἶτημα νὰ ἀπαλλαγεῖ ὁ τόπος μας ἀπὸ τὶς ταπεινώσεις πού τοῦ ἐπιβάλλουν οἱ ξένοι. Ὁ Γιώργος Ριζόπουλος, ἡ ὠραία αὐτὴ νεανικὴ μορφή τῶν συγχρόνων γραμμάτων μας, ἀποτελεῖ σήμερα τὸ σύμβολο ἑνὸς χρέους γιὰ κάθε πνευματικὸ ἄνθρωπο.

Σ τ ρ ο φ ή σ τ ή ν π ο ι ό τ η τ α

● ΕΛΠΙΔΟΦΟΡΑ άνοιξε ή φετεινή χειμερινή θεατρική περίοδος, ύστερα από την άνυδρία του καλοκαιριού. Το ρεπερτόριο των θιάσων και ή δλη παρουσίαση και έπιμέλεια των έργων (σκηνοθεσία κλπ.) δείχνουν αύξημένη καλλιτεχνική ευθύνη και δημιουργούν αισιοδοξία για το θεατρικό μας μέλλον.

● Η ΔΙΑΣΠΟΡΑ των δυνάμεων και ή θιασαρχοποίηση νέων παραγόντων είναι βέβαια στο παθητικό της όλης προσπάθειας, αλλά το φαινόμενο άξίζει να τραβήξει ιδιαίτερα την προσοχή μας και να μην το αποδίδουμε πρόχειρα και έπιπόλαια στο βεντετισμό ή τουλάχιστον μόνο σ' αυτόν. Ο τρόπος με τον όποίο λειτουργούν σήμερα οι θίασοι στην Ελλάδα οδηγεί κατ' ευθείαν στη διασπορά, στην απόσχιση των άξιων παραγόντων του κάθε συγκροτήματος και στη δημιουργία νέων θιάσων. Ένας ήθοποιός, όσο καλός και να ναι, βλέπει πώς δέ μπορεί να άναπτυχθεί στη σκιά του ήθοποιού-θιασάρχη, που έπιφυλάσσει συνήθως για τον έαυτό του τον πρωταγωνιστικό ρόλο, παραχωρώντας στους πτωχούς συγγενείς — τους συνεργάτες του — δευτερότερους, καμιά φορά και άνάξιους, ρόλους. Κι αυτό γίνεται σχεδόν συστηματικά, έτσι που ένας ήθοποιός με καλλιτεχνικές άνησυχίες οδηγείται μοιραία στην άνεξαρτοποίηση, στην θιασαρχοποίηση, για να κάνει κι αυτός με τη σειρά του τα ίδια στους συνεργάτες του. Πόσες φορές δέν έτυχε ν' ακούσουμε ότι ό τάδε θιασάρχης δέν άνεβάξει κάποιο έργο, που το ξέρει και του άρέσει, γιατί δέν έχει ρόλο γι' αυτόν; Και πόσες φορές δέν βλέπουμε μιá καρατερίστα θιασάρχισα να παίζει λογουχάρη ρόλο ένζενύ, γιατί είναι πρώτος ρόλος στο έργο;

Το φαινόμενο όφείλεται ουσιαστικά στην κακή όργάνωση των θιάσων. Από τα θεατρικά μας συγκροτήματα λείπει ό υπεύθυνος παράγοντας, που θα καταρτίζει το ρεπερτόριο και σε συνεργασία με τον σκηνοθέτη θα κάνει τη διανομή σύμφωνα με το γενικό καλλιτεχνικό συμφέρον και του θιάσου και του θεάτρου, κι όχι σύμφωνα με το στενό «συμφέρον» του θιασάρχη. Σήμερα αυτή τη δουλειά την κάνει αυθαίρετα ό θιασάρχης, όπως άλλωστε έκανε ίσαμε έδω και λίγον καιρό και τη δουλειά του σκηνοθέτη.

Κι όμως με την έναρξη της φετεινής χειμερινής περιόδου, σημειώθηκε ένα μικρό ρήγμα

στην ως τώρα κακή παράδοση: είναι ή περίπτωση του θεάτρου «Προσκήνιο» (για το όποίο θα μιλήσουμε παρακάτω) και του θιάσου Μουσούρη, όπου ό θιασάρχης περιορίστηκε σ' ένα δεύτερο ρόλο, αφήνοντας έλεύθερο το πεδίο δράσης σε νεότερους συναδέλφους του. Άς σταθεί το παράδειγμα του Μουσούρη μιá καλή άρχή.

● ΤΟ ΡΕΠΕΡΤΟΡΙΟ σημείωσε άποφασιστική στροφή προς το έλληνικό έργο. Από τα δεκαοχτώ συγκροτήματα πρόζας τα έννια — δηλαδή τα μισά — έγκαινιαάσανε τις παραστάσεις τους με έλληνικά έργα, από τα όποια τα πέντε έχουν άξιώσεις πέρα από τη δοκιμασμένη φαρσοκωμωδία. Η περιφρόνηση προς το έλληνικό έργο άνήκει στο παρελθόν. Όλοι σχεδόν οι θίασοι άναζητούν την έλληνική παραγωγή. Η παλιά δικαιολογία πώς δέν είναι δυνατό να γράφονται έργα που να μένουν στο συρτάρι δέν ισχύει πιά. Οι συγγραφείς λοιπόν έχουν το λόγο.

Μετά τα έλληνικά έργα έρχεται ή σειρά των κλασικών του παγκόσμιου θεάτρου. Τέσσερις θίασοι παίζουν Μολιέρο, Τουργκένιεφ, Τσέχωφ, Ίψεν. Άκολουθούν τα ξένα έργα με σύγχρονο προβληματισμό, αρχίζοντας από τον Κάφκα, περνώντας από τον Άνούιγκ και καταλήγοντας στον Κάζο και στην καλογραμμένη κωμωδία του Σάιμον. Και μόνον ένας θίασος παίζει καθαρό βουλεβάρτο, κι αν προσθέσουμε και τα τέσσερα έργα έλληνικού «βουλεβάρτου» έχουμε μόνο πέντε τέτοια έργα, έναντι δεκατριών έργων σοβαρών καλλιτεχνικών αξιώσεων. Η δεύτερη λοιπόν διαπίστωση είναι ότι το φετεινό ρεπερτόριο σημείωσε στροφή προς την ποιότητα.

● Ο ΣΚΗΝΟΘΕΤΗΣ, που ήταν άγνωστο σχεδόν είδος για το έλεύθερο θέατρο στην περίοδο του μεσοπολέμου (οί έξαιρέσεις δέν άναιρούν τον κανόνα), παίζει όλο και άποφασιστικότερο ρόλο στην θεατρική μας ζωή. Μόνο όμως το Θέατρο Τέχνης διαθέτει μόνιμο σκηνοθέτη, ενώ στους θιάσους Μυράτ και Μουσούρη σκηνοθετούν οι ίδιοι οι θιασάρχες τα έργα τους. Στα άλλα θέατρα προσλαμβάνονται «εύκαιριακά» πότε ό ένας και πότε ό άλλος σκηνοθέτης, για να σκηνοθετήσουν όρισμένα έργα, μη μπορώντας έτσι να παίξουν έναν ευρύτερα διαπαιδαγωγικό ρόλο στο θίασο.

Ἑλληνικά ἔργα

Ἀντώνη Μάτεση: «Ὁ βασιλικὸς»

Τὸ Ἐθνικὸ Θέατρο, συμμετέχοντας στὸν φετεινὸ γιορτασμὸ τῶν 100 χρόνων τῆς ἑπτανησιακῆς ἐλευθερίας, ἀνέδασε τὸν «Βασιλικό». Εὐτυχισμένη ἢ ἐκλογή, ὄχι μόνο γιατί τὸ ἔργο τοῦ Μάτεση, σύνθεση τῆς σολωμικῆς πνευματικῆς καὶ κοινωνικῆς ἀνησυχίας καὶ τῆς λαϊκῆς παράδοσης, σημειώνει ἕνα ὀρόσημο στὴν πορεία τοῦ νεοελληνικοῦ καὶ τοῦ παγκόσμιου θεάτρου, ἀλλὰ γιατί εἶναι καὶ ἕνα σημαντικό γεγονός στὴν ἰδεολογικὴ προετοιμασία τοῦ ριζοσπαστισμοῦ, τοῦ ἐθνικοαπελευθερωτικοῦ κινήματος τοῦ ἑπτανησιακοῦ λαοῦ ποὺ κατέληξε στὴν ἔνωση μὲ τὴν Ἑλλάδα.

Ὁ «Βασιλικὸς» εἶναι ἕνα καταπληκτικὸ φαινόμενο, ποὺ δείχνει πῶς ὁ δημιουργὸς του ἦταν ὄχι μόνο γνώστης τῆς θεατρικῆς τεχνικῆς καὶ τῆς σύγχρονῆς του δραματουργίας ἀλλὰ καὶ εἶχε ἀφάνταστα δραματουργικὰ προσόντα: μὲ τὶς πέντε πράξεις τοῦ ἔργου ὁ Μάτεση ἔδωσε μιὰν ἀληθινότατη δραματικὴ εἰκόνα τῶν ὀξύτατων συγκρούσεων τῆς ἀριστοκρατικῆς ἑπτανησιακῆς κοινωνίας, στὴν περίοδο τῆς δύσης της. Οὐσιαστικὰ εἶναι ἕνα δράμα μὲ καθαρὴ θέση, ποὺ δὲν κάνει ὅμως πουθενὰ ἠθικολογία: στὸ «Βασιλικό» οἱ ἰδέες συγκρούονται μέσα ἀπὸ τὰ πρόσωπα, ποὺ δὲν εἶναι ἀπλὰ σύμβολα, ἀλλὰ ἀληθινοὶ ἄνθρωποι, μὲ ζωντανὴ σάρκα, μὲ ἀδρὰ χαρακτηριστικὰ καὶ καθαρὰ περιγράμματα. Βασικὰ ἀνήκουν στὴν ἐποχὴ τους, ἀλλὰ οἱ προεκτάσεις ποὺ αὐτόματα παίρνουν, τοὺς ἐπιτρέπουν νὰ ξεπεράσουν τὰ στενὰ τοπικὰ κοινωνικὰ καὶ χρονικά τους ὄρια καὶ νὰ γίνουν γενικότερες ἀνθρώπινες περιπτώσεις. Κι αὐτὸ δὲ συμβαίνει γιὰ τὰ βασικά, τὰ πρωταγωνιστικά, ἀλλὰ γιὰ ὅλα τὰ πρόσωπα τοῦ ἔργου, ἀρχίζοντας ἀπὸ τὸν αὐταρχικὸ Δάρειο Ρονκάλα καὶ τελειώνοντας στὴν ὑποτακτικὴ Γαρουφαλιά.

Τὸ ἠθογραφικὸ δέβαιο στοιχεῖο στὸ «Βασιλικό» εἶναι ἀναμφισβήτητο καὶ ὁ ἴδιος ὁ συγγραφέας τὸ ἀναγνωρίζει: «Κύριον σκοπὸν ἔλαβον εἰς τὸ δράμα τοῦτο, τὴν παράστασιν εἰκόνας, ἴσως ὑπερβαλλούσης... τοῦ τε χαρακτήρος καὶ τῶν ἠθῶν καὶ ἐθίμων τῆς ἐπικῆς...». Καὶ μ' ὄλο ποὺ τὸ στοιχεῖο αὐτὸ εἶναι δευτερεύον μπροστὰ στὴ βαθεῖα δραματικὴ οὐσία τοῦ «Βασιλικοῦ», ἐπιβάλλει ὡστόσο ὀρισμένη σκηνοθετικὴ ἀντιμετώπιση καὶ ἐρμηνεία. Καὶ προϋποθέτει προπαντὸς γνώση, τόσο ἀπὸ τὴν πλευρὰ τοῦ σκηνοθέτη, ὅσο κι ἀπὸ τὴν πλευρὰ τῶν ἄλλων παραγόντων τῆς παράστασης.

Δυστυχῶς αὐτὴ ἀκριδῶς ἢ γνώση ἔλλειψε, μὲ ἀποτέλεσμα τὸ ἀνέδασμα τοῦ «Βασιλικοῦ» νὰ μὴν μπορεῖ νὰ καταγραφεῖ στὸ ἐνεργητικὸ οὔτε τοῦ Ἐθνικοῦ οὔτε τοῦ γιορτασμοῦ τῆς ἑπτανησιακῆς ἐπετείου. Ὁ κ. Μινωτῆς διαθέτει ἀσφαλῶς καὶ μόρφωση καὶ παιδεία, εἶναι ὅμως ἔξω ἀπὸ τὴν ἑπτανησιακὴ ἀτμόσφαιρα, κι αὐτὸ τὸ ἐλάχιστο, τὸ κάτι, ποὺ

δὲν εἶχε ἢ παράσταση, ἦταν ἀποφασιστικὸ γιὰ τὴ μὴ ἐπιτυχία. Δυστυχῶς ὁ κ. Μινωτῆς ἔκανε καὶ μιὰ βασικὴ παρανόηση: στὸν «Βασιλικό» ὑπάρχει ἀναμφισβήτητα πολὺ σαρκαστικὸ στοιχεῖο. Μὰ ὁ Μάτεση σατιρίζει, δὲν γελοιογραφεῖ — ὅπως ἔκανε ὁ σκηνοθέτης. Γι' αὐτὸ καὶ τὰ πρόσωπα ἦταν γραφικά, δὲν ἦταν πειστικά. Καὶ τὸ κακὸ ἐπιτείνονταν μὲ τὴν δῆθεν ζακυθινὴ προφορά, ποὺ τόνιζε πολὺ τὴ γελοιογραφία.

Στὸ παθητικὸ τῆς παράστασης ἦταν καὶ ὁ ἀπελπιστικὸς ἀργὸς ρυθμὸς της. Μόνο στὴν Ε' πράξη περπάτησε κανονικὰ τὸ ἔργο, γιὰ νὰ ξαναγίνει ἀπελπιστικὰ ἀκίνητο στὸ τέλος, μὲ τὶς ἀτέλειωτες φιλολογικῆς φιοριτούρες ποὺ κατάστρεψαν κυριολεκτικὰ τὴν τελικὴ λιτὴ σκηνὴ (συνάντηση Γαρουφαλιάς - Φιλιππάκη).

Αὐτὴ ἢ σκηνοθετικὴ γραμμὴ ἦταν μοιραία γιὰ τοὺς ἠθοποιούς, ποὺ δὲν ἦταν ἄλλωστε οἱ πιὸ κατάλληλοι γι' αὐτὸ τὸ δύσκολο ἔργο. Ὅλοι τους κράτησαν τοὺς ρόλους τους, κατένευαν ὅμως δὲν δημιούργησε — ἐνῶ ὁ «Βασιλικὸς» μὲ τοὺς ἀδρούς τύπους του, δίνει ἀπεριόριστες δυνατότητες στοὺς ἠθοποιούς γιὰ δημιουργία. Μόνο ἢ Βέρα Ζαβιτσιάνου, ποὺ ἔπαιξε ἀπλὰ καὶ συγκινημένα, ὑποφεύγοντας τὴν ὑπερβολικὰ τονισμένη ἰδιωματικὴ προφορά, κατόρθωσε νὰ ζωντανέψει τὸν πιὸ ἀδύνατο ρόλο: τῆς Γαρουφαλιάς.

Τὸ σκηνοτικὸ τοῦ κ. Κλώνη ἦταν γραφικό, ὄχι ὅμως καὶ ζακυθινό. Ἡ μουσικὴ ἐπένδυση ἀπὸ τὸν κ. Καψάσκη, νατουραλιστικὴ, ἀγνόησε τελείως τὸ δραματικὸ στοιχεῖο. Ἀλλὰ τὰ ὠραία κουστούμια τοῦ κ. Φωκᾶ ἦταν μέσα στὴ γενικὴ ἀτμόσφαιρα τοῦ ἔργου.

Κ.Π.

Β. Γκούφα - Β. Ἀνδρεόπουλου:

«Τὸ ἔμπα καὶ τὸ ἔβγα τοῦ κόσμου»

Στὸ «Ἐμπα καὶ τὸ ἔβγα τοῦ κόσμου», ποὺ ἀνέδασε στὸ Δημοτικὸ Πειραιῶς ὁ θίασος Β. Διαμαντόπουλου - Μ. Ἀλκαίου, οἱ συγγραφεῖς Β. Γκούφας καὶ Β. Ἀνδρεόπουλος ἐπιχειροῦν νὰ δώσουν ἕνα δράμα συνείδησης, δάζοντας ἕναν ἠσυχὸ ὑπάλλληλο, καλοδολεμένον, ποὺ «κάνει τὸ καθήκον» του, μπροστὰ στὴν τραγωδία τῆς σημερινῆς ἑλληνικῆς πραγματικότητας. Ἀναγκαστικὰ ὅμως ἀγγίζουν ἀνοιχτὲς πληγὲς στὸ καταματωμένο σῶμα τῆς πατρίδας μας κ' ἔτσι στὸ τέλος τὸ δράμα συνείδησης ἀποσύρεται στὸ μισόφωτο, γιὰ νὰ δώσει τὴ θέση του στὸ μεγαλύτερο, στὸ καθολικὸ δράμα τοῦ ἑλληνικοῦ λαοῦ. Κ' ἐδῶ οἱ δύο συγγραφεῖς, μ' ὄλο ποὺ εἶπαν πολλὰ ἀλήθειες, δὲν εἶπαν ὅλη τὴν ἀλήθεια. Βέβαια, ὁ θεατὴς ὑποπτεύεται τὸ δράστη τῶν τηλεφωνημάτων ποὺ προσπαθεῖ νὰ σώσει τὸν ἀπιαστο δοσίλογο. Μ' αὐτὸ τὸ ὑποπτεύεται ἀπὸ τὴν καθημερινή, τὴν ὀδυνηρὴ κοινωνικὴ καὶ πολιτικὴ ἐμπειρία του κι ὄχι ἀπὸ τὸ ἔργο, ποὺ ἔχει καὶ μιὰν ἄλλη ἀδύναμία: δίνει πολὺ μονοκόμματους τοὺς ἀνθρώ-

πους, χωρίς αποχρώσεις, με σινικούς διαχωρισμούς ιδιαίτερα απαράδεκτους στο θέατρο. Παρ' όλα αυτά, το έργο των Γκούφα - Ανδρεόπουλου, με την τόλμη και τον ζωντανό προβληματισμό του, καταγράφεται στο ενεργητικό και των συγγραφέων και του θεάτρου μας. Ο θίασος Διαμαντόπουλου ανέβασε το έργο με αγάπη, κι όλοι οι παράγοντες (ήθοιοι, σκηνογράφος, μουσικός) βοήθησαν να δημιουργηθεί μια ζεστή ατμόσφαιρα και να δοθεί μια καλή παράσταση.

Κ.Π.

Βαγγέλη Κατσάνη: «Όταν οι Άτρείδες», Δ. Κεχαΐδη: «Το πανηγύρι»

Δεν είναι μόνο οι «καλές προθέσεις» που αξίζει να προκαλέσουν το ενδιαφέρον του κοινού γι' αυτά τα δυο έργα, αλλά και ο σοβαρός τους προβληματισμός και (κυρίως στην περίπτωση του «Πανηγυριού») ή θεατρική τους ποιότητα. Αν κατέβηκαν τόσο γρήγορα, αυτό οφείλεται σε κοινές αιτίες: στη στάση της κριτικής (που εξαντλεί την επίεικιά της στις «χωρίς αξιώσεις αλλά χαριτωμένες στο είδος τους» ελληνικές φαρσοκωμωδίες) και στη λαθεμένη σκηνοθετική γραμμή.

Οι «Άτρείδες» έχουν πολλές αδυναμίες: ψεύτικη ποιητικίζουσα γλώσσα, ενοχλητική επεξηγηματικότητα, μονόχορδους ήρωες. Ωστόσο, όλες μαζί οι αδυναμίες αυτές δεν φτάνουν για να καλύψουν τις αρετές τους. Γιατί το έργο έχει θεατρική στερεότητα, τόλμη και δύναμη. Κι ακόμα ένα καινούριο έντελως προβληματισμό: ερμηνεύει ολόκληρο το μύθο των Άτρείδων μέσα από το πάθος του ανθρώπου για την εξουσία, ή, πιο σωστά, δίνει το πάθος του ανθρώπου για την εξουσία, χρησιμοποιώντας το μύθο των Άτρείδων. Αυτό είναι το κατεξοχήν μοντέρνο στοιχείο του έργου, που κάνει καθολικούς τους ήρωές του.

Η παράσταση άδίκησε πολύ το κείμενο. Ο σκηνοθέτης δεν προσπάθησε καθόλου να αμβλύνει το βασικό ελάττωμα των «Άτρείδων», τον μονοκόμματο, εξωανθρώπινο χαρακτήρα των ηρώων. Είναι φανερό ότι ο συγγραφέας δεν χρησιμοποιεί ανθρώπους, αλλά σύμβολα. Ο σκηνοθέτης όφειλε λοιπόν να προβάλλει αυτό το στοιχείο, να στυλιζάρει έτσι τα πρόσωπα, που να μοιάζουν περισσότερο με μαριονέτες παρά με ανθρώπινα πλάσματα, ώστε ο θεατής να δεχτεί από την αρχή τη σύμβαση. Αντί γι' αυτό, ο Δημήτρης Μυράτ προτίμησε να δώσει ένα δακρύβρεχτο οικγενειακό δράμα, χωρίς ούτε σ' αυτό το ύφος ή παράσταση να έχει συνέπεια και προπάντων πειστικότητα.

Η περίπτωση του Δημήτρη Κεχαΐδη είναι υπερώς διαφορετική. Το «Πανηγύρι» είναι μια πολύ πιο απλή και πιο καθημερινή εικόνα ζωής, δοσμένη με λιτά μέσα και με μια αξιοπρόσεκτη ποιότητα λόγου. Βρισκόμαστε μπροστά σ' ένα έργο που στέκει απόλυτα πάνω στη σκηνή και πού, χωρίς το ίδιο ν'



Β. Διαμαντόπουλος, Μαρία Άλκαίου.

άποτελεί μεγάλη επίτευξη, μάς πείθει άπύλυτα για τις ύπολογίσιμες ικανότητες του συγγραφέα του.

Άλλά το «Πανηγύρι» δεν ευτύχησε στην παράσταση. Ο Κάρολος Κούν φόρτισε το έργο με μια διαρκή ένταση και σπασμωδικότητα, έτσι που οι ήρωες έχασαν τη γήινη ύποστασή τους — κυρίως στις στιγμές των συγκρούσεων. Χάθηκε έτσι και το χιούμορ του κειμένου. Όπωςδήποτε όμως, ή τρίτη πράξη, και κυρίως το φινάλε (Λαζάνης - Καρακατσάνης), μάς αποζημιώνει έν μέρος.

Ν.Π.

Κλασικό ρεπερτόριο

Τουογκένιεφ: «Ένας μήνας στην έξοχή», Μολιέρου: «Ο ασυλλόγιστος»

Είναι πολύ σπάνιο να βλέπει κανείς στο ελεύθερο θέατρο άψογες παραστάσεις κλασικών κειμένων, σαν αυτές του θιάσου Άλεξανδράκη και της Έλληνικής Λαϊκής Σκηνης. Παραστάσεις, που ενώ έχουν δουλευτεί με άδιάκοπη φροντίδα της λεπτομέρειας, με σεβασμό και της πιο άδιόρατης απόχρωσης, έχουν επίσης και μια πνοή ζωής, ερμηνεύονται έτσι που οι ήρωές τους μάς πείθουν για τη σάρκινή τους ύπόσταση, μάς πείθουν πως ή θέση τους είναι ανάμεσά μας κι όχι στο μουσείο.

Το «Ένας μήνας στην έξοχή» είναι ένα έξοχο έργο, άδικα παραγνωρισμένο στη χώρα μας. Παρακολουθώντας το καταλαβαίνει κανείς πόσα χρωστάει ο Τσέχωφ στους προγενέστερους συμπατριώτες του. Έχουμε και



Ό Γ. Δάνης στον «'Ασυλλόγιστο».

στον Τουργκένιεφ ένα ρεαλισμό που δεν φωτογραφίζει τὰ πράγματα, ἀλλὰ βγάζει στήν επιφάνεια ἐκείνο ἴσα-ἴσα που δὲν προσφέρεται στή φωτογραφία: τὸν πυρήνα τους. Ἐκείνα που ἀποσιωποῦν οἱ ἥρωες βαραίνουν περισσότερο ἀπ' ὅσα λένε καὶ οἱ παύσεις δὲν ἐκτονῶνουν τὸ ἐνδιαφέρον, τὸ κορυφώνουν. Μιὰ ἀτμόσφαιρα ποιητική, ἢ — καλύτερα — μουσική. Αὐτὴν ἀκριβῶς τὴ μουσικὴ ὑφή τοῦ ἔργου κατάφερε νὰ προβάλει ὁ Λεωνίδας Τριβιζᾶς, στήνοντας μιὰ παράσταση πολὺ σωστά τονισμένη — μὲ μόνη ἐξαίρεση τὸν Ρακίτιν, που παρουσιάστηκε ἀπὸ τὸν Ἀλέκο Ἀλεξανδράκη σχεδὸν σὰν κωμικὸ πρόσωπο, ἐνῶ εἶναι ἕνας ἥρωας ἐσωτερικὸς, γεμάτος ψυχικὴ εὐγένεια καὶ ἐγκαρτέρηση, κι ὄχι ὁ ἀπατημένος ἀφελὴς που συχνὰ προκαλεῖ τὰ γέλια τῆς πλατείας. Τὸ παίξιμο τῆς Ἀλίκης Γεωργούλη πρόδιδε ὑπεύθυνη καὶ ἐπίπονη προετοιμασία. Παρ' ὅλη δμως τὴν ἀκριβεία καὶ τὸν διαρκῆ αὐτοέλεγχο που εἶχε ἡ ἡθοποιὸς ὡς τὶς πιὸ ἀσημαντὲς χειρονομίες, δὲν κατόρθωσε τελικὰ νὰ ἐπιβληθεῖ σὰν Ναταλία Πετρόβνα. Δὲν ἦταν οὔτε στιγμὴ παράτονη, ἦταν, θὰ λέγαμε, «λίγη». Ἐξαίρετος ὁ Κώστας Μπάκας στὸ ρόλο τοῦ γιατροῦ Σπιγκέλσκι καὶ ἐντελῶς ἀνανεωμένη ἡ Δέσποινα Μπεμπεδέλη, που διαθέτει κι ἀξιοπρόσεχτα φωνητικὰ προσόντα. Ὠραιότατα τὰ σκηρικὰ τοῦ Γιάννη Καρύδη, καὶ ὑποβλητικὴ, διακριτικὰ νοσταλγικὴ, ἡ μουσικὴ τοῦ Θεοδωράκη. Ἀλλὰ ἡ ἐκπληξὴ τῆς βραδυᾶς εἶναι ἡ Νίκη Τριανταφυλλίδη στὸ ρόλο τῆς Βέρας. Ἡ νέα αὐτὴ ἡθοποιὸς δὲν ὑπόσχεται ἀπλῶς πολλὰ

γιὰ τὸ μέλλον, εἶναι ἤδη μιὰ δυναμικὴ παρουσία στὸ θεάτρὸ μας.

Σὲ ἄλλο ἐντελῶς κλίμα μᾶς μεταφέρει ἡ Ἑλληνικὴ Λαϊκὴ Σκηνὴ μὲ τὸν «'Ασυλλόγιστο» τοῦ Μολιέρου. Ὁ Μιχάλης Μπούχλης σκηνοθέτησε μὲ τέτοιο κέφι τὴ μέτρια αὐτὴ κωμωδία τοῦ συγγραφέα τοῦ «Ταρτούφου», ὥστε μᾶς χάρισε τὴν καλύτερη ὡς τώρα παράσταση τῆς χρονιάς. Ὁ Μολιέρος ζωντάνεψε, ἦρθε κοντὰ στὸ θεατὴ, παιγμένος λαμπρὰ ἀπὸ τοὺς ἡθοποιούς σ' ἕνα στῦλ που θυμίζει πολὺ τὴν κομέντια ντέλ ἄρτε. Ὅμως ὁ αὐτοσχεδιασμὸς δὲν γίνεται οὔτε στιγμὴ ἀναρχία. Ἡ ὀρχήστρα εἶναι πειθαρχημένη ἀπ' τὴν ἀρχὴ ὡς τὸ τέλος, μὲ πρῶτα ὄργανα τὸν ἄφταστο Δάνη (Μασκαρίλο) καὶ τὸν Νίκο Καζῆ (Λήλιο), ἐπάξια πλαισιωμένους ἀπὸ τοὺς ἄλλους ἡθοποιούς (Μουστάκα, Καζάκο, Ἀντωνίου κλπ.). Ὑστέρησαν μόνο οἱ γυναικεῖοι ρόλοι (Χριστίνα Σύλβα, Ἀγάπη Εὐαγγελίδη), χωρὶς δμως τελικὰ νὰ ἀλλοιωθεῖ ἡ συνολικὴ ἐντύπωση.

Ν. Π.

Τσέχωφ: «Οἱ τρεῖς ἀδελφές», Ἴψεν: «Ἡ κυρὰ τῆς θάλασσας»

Ὁ Κ. Μουσοῦρης ἄρχισε μὲ τὶς «Τρεῖς ἀδελφές» τοῦ Τσέχωφ (μετάφρ. Λυκούργου Καλλέργη). Τὸ ἔργο κινεῖται μέσα στὸ ἴδιο κλίμα που κυριαρχεῖ σ' ὅλο τὸ θέατρο τοῦ Τσέχωφ: στὸ κλίμα τῆς παρακμῆς ἐνὸς κόσμου, που εἶχε κάποια εὐγένεια καὶ που τὸν διαδέχεται ἕνας ἄλλος κόσμος, πεζὸς καὶ κυνικός. Ὁ Τσέχωφ βλέπει πῶς ἡ πτώση τοῦ ἐνὸς κόσμου εἶναι ἀναπόφευκτη, ἐνῶ ἀπεχθάνεται τὴν ἀναίδεια καὶ τὴν ἀπανθρωπιὰ τοῦ κόσμου που τὸν διαδέχεται. Μὰ πάνου καὶ πέρα ἀπ' αὐτόν, λαχταράει καὶ βλέπει μὲ τὰ μάτια τῆς ψυχῆς του νὰ θαμποχαράζει ἕνας ἄλλος, ἕνας ὠραῖος, ἀληθινός, ἀνθρώπινος κόσμος. Κ' ἐδῶ βρίσκεται τὸ μεγαλεῖο τοῦ Τσέχωφ: «Σὲ διακόσια-τριακόσια χρόνια ἡ ζωὴ ἐπὶ τῆς γῆς θὰ ἴναι ἀφάνταστα ὠραία, μεγαλειώδης! Ὁ ἄνθρωπος ἔχει ἀνάγκη ἀπὸ μιὰ τέτοια ζωὴ κ' ἔχει χρέος νὰ τὴν προασθάνεται, νὰ τὴν περιμένει, νὰ τὴν ὄνειρεύεται, νὰ προετοιμάζεται γι' αὐτήν», λέει στὶς «Τρεῖς ἀδελφές» μὲ τὸ στόμα τοῦ Βερσίνιν.

Ὅπως καὶ τὰ ἄλλα ἔργα τοῦ Τσέχωφ, καὶ τὶς «Τρεῖς Ἀδελφές» τὶς δεσποτίζει μιὰ λεπτὴ μελαγχολία, γεμάτη ποίηση. Μὰ ἀπὸ τὴ σκηνοθετικὴ ἐργασία τοῦ Κ. Μουσοῦρη ἐλειπε ἢ καλύτερα διακοπτόταν αὐτὴ ἡ ποίηση. Ἡ παράσταση δὲν εἶχε συνοχή, σοῦ ἔδινε τὴν ἐντύπωση τοῦ ἀσπασματικοῦ. Ἀπὸ τοὺς ἡθοποιούς ξεχώρισαν ἡ Τζένη Ρουσσέα που ταυτίστηκε μὲ τὸ ρόλο τῆς, παίρνοντας τὴν ποίησή του καὶ δίνοντάς του τὴ σεμνὴ τῆς τέχνης. Τὰ σκηρικὰ ἦταν καλαίσθητα, χωρὶς δμως τίποτα τὸ ἰδιαίτερο.

Ὁ Ἴψεν εἶναι τάχα ξεπερασμένος; Αὐτὸ ὑποστηρίχτηκε ἀπὸ πολλούς — ὅπως ἄλλωστε καὶ γιὰ τὸ Τσέχωφ — μὲ τὴν εὐκαιρία που ὁ θίασος Βαλάκου ἀνέβασε στὸ θέατρο Παπᾶ

την «Κυρά τῆς θάλασσας», σκηνοθετημένη ἀπὸ τὸν κ. Σπ. Εὐαγγελάτο. Μ' ἀλήθεια, εἶναι δυνατὸ νὰ ὑποστηριχθεῖ στὰ σοβαρὰ κάτι τέτοιο γιὰ τὴν ποίηση; Μπορεῖ βέβαια νὰ ὑπάρχει καλὴ ἢ κακὴ, ἀλλὰ ξεπερασμένη εἶναι κάτι τὸ ἀσυμβίβαστο μὲ τὴν ἴδια τὴν ἔννοια τῆς ποίησης. Κ' ἡ «Κυρά τῆς θάλασσας» ἔχει τόση ποιητικὴ οὐσία, ποὺ τὴν κάνει πάντα ἐπικαιρὴ καὶ ζωντανή. Κι αὐτὸ δὲν εἶναι γιὰτὶ μιλεῖ γιὰ τὴν μειονεχτικὴ θέση τῆς γυναίκας, ποὺ ἐξακολουθεῖ ἀκόμα νὰ ὑφίσταται, ἀλλὰ γιὰτὶ ἐκφράζει τὶς ἀνεκπλήρωτες λαχτάρεις τοῦ ἀνθρώπου, καὶ γιὰτὶ τὸ ἴδιο τὸ πρόσωπο τῆς ἡρώιδας, φτιαγμένο ἀπὸ θάλασσα καὶ ὀμίχλη, ἀπὸ ἀέρα καὶ σύννεφο, μᾶς θέλγει καὶ μᾶς κατακτᾷ καὶ μᾶς γεμίζει ἀγάπη γιὰ τὸν ἄνθρωπο, τὶς πίκρες καὶ τοὺς πόνους του. Ὁ κ. Σπ. Εὐαγγελάτος, ἔχοντας συλλάβει τὸ ποιητικὸ μήνυμα τοῦ Ἰψεν, σκηνοθέτησε σωστὰ τὸ ἔργο. Ἔχει ὁμοίως εὐθύνη γιὰ τὴν ἀνάθεση τοῦ μικροῦ ἀλλὰ οὐσιαστικοῦ ρόλου τοῦ ξένου στὸν κ. Γ. Μπάρτη, ποὺ ἦταν ὁλότελα ἀκατάλληλος γι' αὐτόν. Ὁ ξένος ποὺ ἔδωσε, δὲν ἔπεισε πῶς τὸ δράμα τῆς Ἑλισίας εἶχε στήριγμα, μ' ὄλο ποὺ ἡ Ἀντιγόνη Βαλάκου ἔπλασε μὲ ἀνυπέρογκο τρόπο αὐτὸ τὸ ρόλο. Ὁ κ. Τσαρούχης κατόρθωσε στὴ μικρὴ σκηνὴ τοῦ θεάτρου Παπαῦ νὰ δώσει τὴν αἴσθησιν τοῦ μεγάλου χώρου.

Κ.Π.

Σύγχρονο ξένο θέατρο

Ἀνούιγ: «Κολόμπ»

Ἡ «Κολόμπ» ἀνήκει στὰ ἔργα ἐκεῖνα ποὺ βρίσκονται στὸ μεταίχμιον ἀνάμεσα στὸ μπουλβάρ καὶ τὴν πικρὴ κωμωδία. Ἡ τελικὴ τὴν τύχη κρίνεται κάθε φορὰ ἀπὸ τὴν παράσταση. Αὐτὴ θὰ προσδώσει ἢ δὲν θὰ προσδώσει στὸ κείμενο ἐκεῖνο τὸ «κάτι» ποὺ κάνει τὸ σκηνοποιὸ παιχνίδι ποίηση. Καὶ αὐτὸ τὸ «κάτι» ἔλειψε ἀπὸ τὸ ἀνέδασμα τοῦ θεάτρου «Κεντρικόν». Ἡ εὐθύνη βαραίνει λιγότερο τὸν σκηνοθέτη Μήτσο Λυγίζο (ποὺ ἀκολούθησε μιὰ γραμμὴ ἢ ὁποῖα, χωρὶς νὰ προδίδει ἰδιαίτερο βασανισμό, θὰ μπορούσε νὰ ὀδηγήσει σὲ μιὰ εὐπρόσωπη παράσταση) καὶ περισσότερο τοὺς τρεῖς βασικούς ἐρμηνευτές. Ὁ Δημήτρης Παπαμιχαὴλ ἦταν ἀπ' τὴν ἀρχὴ ὡς τὸ τέλος ἐξωτερικός. Μὲ βαριεστημένο ὕφος καὶ σурτὴ φωνὴ στὴν πρώτη πράξη, κραυγαλέος καὶ ὑπερβολικός στὴν τρίτη, βρισκόταν πάντα ἔξω ἀπὸ τὸ κλίμα τοῦ ἔργου, ἀντίθετα ἀπὸ τὸν Ἀντρέα Ντουῆζο ποὺ πραγματοποίησε μιὰν ἀριστη ἐμφάνιση. Πολλὰ περιμέναμε ἐπίσης καὶ ἀπὸ τὴν λαμπρὴ ἠθοποιὸ Δέσπω Διαμαντίδου, ἢ ὁποῖα διάλεξε τὸν πιὸ εὐκόλο δρόμο, τοῦ γκροτέσκου καὶ τῆς ὑπερβολῆς, ἐρμηνεύοντας τὸν ὠραιότερο ρόλο τοῦ ἔργου. Ἡ Ἀλίκη Βουγιουκλάκη, τέλος, ἔκανε μιὰ προσπάθεια νὰ ἀξιοποιήσει ὀρισμένα στοιχεῖα πέρα ἀπὸ τὴ γνωστὴ φυσικὴ τῆς χάρη. Προσπάθεια μόνον.

Εἶναι βέβαια πρὸς τιμὴν τῶν δύο θιασαρχῶν τὸ γεγονός ὅτι διάλεξαν ἓνα ἔργο τοῦ

Ἀνούιγ γιὰ ν' ἀρχίσουν τὴν νέα τους ἐξόρμηση. Φαίνεται ὁμοίως πῶς ἡ θητεία στὸν κακὸ ἑλληνικὸ κινηματογράφο δὲν μένει χωρὶς συνέπειες.

Ν.Π.

Κάφκα: «Ὁ Πύργος»

Πολλὰ πείθουν πῶς τὸ Προσκήνιον δὲν εἶναι ἀπλῶς καὶ μόνο ἓνας παραπάνω ἀθηναϊκὸς θίασος, ποὺ ἔρχεται νὰ προστεθεῖ στοὺς πολλούς, ἀλλὰ μιὰ προσπάθεια σοβαρὴ ποὺ ξεκινᾷ μὲ βάση ὀρισμένες ἀρχές. Ἰσοτιμὴ προβολῆ τῶν ἠθοποιῶν, εὐσυνείδητη — ὄσο καὶ κοπιαστικὴ — προετοιμασία τῶν ἔργων, ρεπερτόριο ποιότητας. Καὶ κάτι ἀκόμα: τὰ ἔργα δὲν διαλέχθηκαν μόνο γιὰ τὴν αἰσθητικὴ τους ἀξία ἀλλὰ καὶ ἐπειδὴ «συμπίπτουν μὲ τὸ καλλιτεχνικὸ πιστεύω τοῦ Προσκήνιου». Ὁ καθένας εἶναι ἐλεύθερος νὰ συμφωνεῖ ἢ νὰ διαφωνεῖ μ' αὐτὸ τὸ πιστεύω (ἔργα ἀφιερωμένα «στὸν ἀγῶνα γιὰ τὴν ἀρμονικὴ συνύπαρξη πραγματικότητας καὶ ὀνείρου») ἀλλὰ δὲν μπορεῖ νὰ μὴ σημειώσῃ στὸ ἐνεργητικὸ τοῦ νέου θεάτρου τὴν ὑπαρξὴ ἀκριβῶς ἐνὸς πιστεύω, ἀφοῦ εἶναι γνωστὸ ὅτι στὴ θεατρικὴ μας ζωὴ τὰ περισσότερα πράγματα γίνονται στὴν τύχη.

Ἐπειτα ἀπ' αὐτὲς τὶς διαπιστώσεις ὁμοίως, οἱ ἀπαιτήσεις μας εἶναι φυσικὸ νὰ αὐξάνονται καὶ ἡ ἐκπληξὴ μας γιὰ τὴν ἐκλογή τοῦ ἐναρκτήριου ἔργου νὰ μεγαλώνει. Εἶναι δυνατὸ νὰ μὴν κατάλαβε ὁ Ἀλέξης Σολομὸς ὅτι ἡ διασκευὴ τοῦ «Πύργου» γιὰ τὸ θέατρο ἦταν μιὰ ἀπέπειρα ἐκ τῶν προτέρων καταδικασμένη; Τὸ γεγονός ὅτι ἡ διασκευὴ αὐτὴ ὀφείλεται στὸν πιστὸ φίλο καὶ ἐκδότη τοῦ Κάφκα, τὸν Μὰξ Μπρόντ, δὲν ἀλλάζει καθόλου τὸ τελικὸ ἀποτέλεσμα. Ἀκόμα κι ἂν παραδεχτοῦμε ὅτι εἶναι ἡ καλύτερη ποὺ μπορούσε νὰ γίνῃ, τὸ ἐρώτημα παραμένει: γιὰτὶ νὰ γίνῃ;

Ὁ Φράντς Κάφκα ἔγραψε τὸν «Πύργο» δυὸ χρόνια πρὶν πεθάνῃ. Ἦταν ἤδη πολὺ ἄρρωστος, ὀριστικὰ ἠττημένος στὸν ἀγῶνα γιὰ τὴν κατάκτηση τῆς προσωπικῆς του εὐτυχίας. Ἦττημένος καὶ ὠριμος. Ὁ «Πύργος», τὸ ἀριστούργημά του, εἶναι καρπὸς αὐτῆς τῆς ὠριμότητος κι ὁ ἥρωας τοῦ βιβλίου, ὁ Κ., δὲν εἶναι ἄλλος ἀπὸ τὸν Κάφκα τὸν ἴδιο. Αὐτὸ τὸ συγκλονιστικὸ κείμενο, ἢ τραγωδία τοῦ ἀνεκπλήρωτου ὀνείρου (ποὺ ὡστόσο δὲν εἶναι παράλογο οὔτε ἀνέφικτο), ἢ τραγωδία τῆς προσφορᾶς ποὺ δὲν γίνεται ἀποδεκτὴ καὶ τῆς τελικῆς πτώσης ποὺ δὲν εἶναι ἀποτέλεσμα βίας ἀλλὰ ὀφείλεται στὴ διάψευση, τὴν ἐξάντληση, τὴν παραίτηση, τῆς πτώσης ποὺ ἔρχεται τὴ στιγμὴ ἀκριβῶς ποὺ ἀρχίζει νὰ θαμποχαράζει ἢ νίκη — αὐτὸ ἀκριβῶς τὸ κείμενο δὲν προσφέρεται γιὰ μιὰν ἀπὸ σκηνῆς περίληψη.

Τὰ περιθώρια ἐνὸς σημειώματος δὲν ἐπιτρέπουν βέβαια λεπτομερειακὴ ἀνάλυση τοῦ ἔργου, οὔτε καὶ ἀπόπειρα ἀποκρυπτογράφησης τῶν συμβόλων του. Πέρα ἀπὸ τὶς ὁποιοσδήποτε μεταφυσικὲς ἢ κοινωνιστικὲς ἐρμηνεῖες ποὺ προτείνονται, γεγονός εἶναι ὅτι ὁ πυρή-

νας της με όποιοδήποτε τρόπο προεκτεινόμενης δημιουργίας του είναι ή προσωπική περιπέτεια του συγγραφέα. Ο Κάφκα ήταν υπάλληλος (και μάλιστα Έβραϊός), θύμα μιας άκαμπτης ιεραρχίας, χωρίς ουσιαστική επικοινωνία με τους γύρω του, παγωμένος από την αδιαφορία των ανωτέρων του, εξάρτημα μιας άπρωσωνης αντιανθρώπινης μηχανής. Τί πιο φυσικό από το να δώσει με το βιβλίο του τη δραματική υποτύπωση μιας γραφειοκρατικής κοινωνίας που τον αντιμετωπίζει σαν ξένο σώμα; Βέβαια, το ζήτημα δεν είναι τόσο απλό. Πολύ περισσότερο που δεν έχουμε να κάνουμε μόνο με τον Κ. Θα ήταν λάθος να δούμε στο έργο δυο επίπεδα: ο Κ. — οί άλλοι. Γύρω στον Κ. κινούνται άνθρωποι ολόκληροι, με τη ζωή τους για πάντα σημαδεμένη από τη σφραγίδα του Πύργου αλλά με δική τους προσωπικότητα. Και σ' αυτό το σημείο οί αδυναμίες της διασκευής φάνηκαν έντονα. Οί δευτεραγωνιστές απλοποιήθηκαν απaráδεχτα, σχεδόν εξαφανίστηκαν. Τί έμεινε, π.χ., από την Γκαρντάνα, την Άμαλία, την Όλγα; Σχεδόν τίποτα. Κι όμως, πρόκειται για πρόσωπα ολοκληρωμένα, τραγικά.

Με δυο λόγια: ο «Πύργος» δεν χωράει στο θέατρο. Με το να δόσουμε στη σκηνή τά... κυριότερα έπεισόδια, προδίδουμε τον Κάφκα. Αυτό έγινε και στο θέατρο Βεάκη. Ό,τι έμεινε από τον Κάφκα είναι ή πλοκή. Μια σειρά από εικόνες, ενδιαφέρουσες καθαυτές. Κάτι ανάλογο με τα «κλασικά εικονογραφημένα».

Η παράσταση πειθαρχημένη, γεμάτη σκηνοθετικά εύρηματα, δίνει ένα μέτρο της σκηνοθετικής μαεστρίας του Άλέξη Σολομού. Ο Νίκος Κούρκουλος πραγματοποιεί εδώ την καλύτερη ως τώρα εμφάνισή του, μην έχοντας όμως κατακτήσει την έσωτερικότητα που απαιτεί ο ρόλος — γι' αυτό και ή φωνή του δεν είναι πειστική στους υψηλούς τόνους. Επίσης πολύ πετυχημένο στο στυλιζάρισμά του το ντουέτο των βοηθών (Α. Ματσακάς, Θ. Άρώνης), παρόλο που με το στυλιζάρισμα αυτό δεν διαφαίνεται καθόλου ή ανθρώπινη διάσταση του ρόλου.

Άπολαυστικό ζευγάρι ο Γιάννης Άργύρης και ή Λούλα Ιωαννίδου. Η Άννα Φόνσου πρόβαλε μόνο την άδουλία της Φρίντας, χωρίς καμιά απόχρωση πονηρίας. Και οί άλλες γυναίκες επίσης υστερούν. Η Ζωρζ Σαρρή (Γκαρντιάνα) και ή Μαίρη Χρονοπούλου (Όλγα) έδωσαν μια έντελώς επίπεδη έρμηνεία στους ρόλους τους. Το ίδιο ισχύει και για την Άμαλία — αλλά είπαμε, το λάθος είναι βασικά του διασκευαστή. Συμπερασματικά: μια παράσταση που — παρά τις επιφυλάξεις — έχει έφευρετικότητα, συνέπεια, ένότητα και, το σπουδαιότερο, άτμόσφαιρα. Ένα σκηνοθετικό τόλμημα. Μά ένα τόλμημα περιττό.
Ν. Π.

Ο χώρος δεν μάς επιτρέπει να ασχοληθούμε με τις υπόλοιπες παραστάσεις, αν και μερικές θα 'ξιζε να σχολιαστούν.

Κ. ΠΟΡΦΥΡΗΣ
Ν. ΠΑΠΑΝΔΡΕΟΥ

★ Η «Άγγέλα» του Γιώργου Σεβαστιανόγλου, μετά από επιτυχή σταδιοδρομία σε ξένες χώρες, παρουσιάζεται για πρώτη φορά στην πατρίδα της. Ο δημιουργός της έρχεται (μαζί με τη σύζυγό του γνωστή πεζογράφο Άλκη Ζέη) για πρώτη φορά στην Ελλάδα μετά από δεκαεφτά χρόνια, επισκέπτης. Θα δει τους Έλληνες φίλους του ζωντανμένους από Έλληνες ήθοποιούς, μπροστά στο κοινό απ' το οποίο άντλήθηκαν και στο οποίο απευθύνονται. Θα φύγει λοιπόν πάλι, για να εξακολουθήσει να δημιουργεί αποκομμένος από το χώρο του, από τα βιώματα που μόνο ο τόπος του μπορεί να του προσφέρει, από την καθημερινή ζωή της πατρίδας του που είναι ή πηγή των έμπνεύσεών του, έρμηνη του κοινού πάνω στο οποίο δοκιμάζεται και πλάθεται ένα θεατρικό έργο; Προσωρινοί επισκέπτες επίσης ο σκηνοθέτης Μάνος Ζαχαρίας, ή συγγραφέας Μέλπω Άξιώτη. Κι αυτοί είναι οί «τυχεροί», γιατί υπάρχουν ακόμα τόσοι άλλοι που δεν αξιώθηκαν να περάσουν τα σύνορα ούτε για λίγες μέρες. Ποιό σοβαρό λόγο λοιπόν μπορεί να προέξει ή δημοκρατική κωδέρνηση, γι' αυτή την παρατεινόμενη έξορία;

★ Ο θίασος Άλέκου Άλεξανδράκη είχε την ώραία ιδέα να καλέσει στην Άθήνα, για μια σειρά έκδηλώσεων αφιερωμένων στον Μπρέχτ, τον σκηνοθέτη του Μπερλίνερ Άνσάμπλ Μάνφρεντ Βένμπερτ. Χάρη σ' αυτή την πρωτοβουλία οί θεατρόφιλοι και οί άνθρωποι του θεάτρου είχαν την ευκαιρία να πάρουν, από πρώτο χέρι, μια μικρή ιδέα για τον τρόπο που δουλεύει αυτό το πρότυπο λαϊκό θέατρο, αξιοποιώντας τη μεγάλη κληρονομιά του Μπερτολτ Μπρέχτ. Κι δλοι διατυπώνουν την αξίωση: να δοίμε του χρόνου το Μπερλίνερ Άνσάμπλ, στα πλαίσια του Φεστιβάλ Άθηνών.

★ Διαβάσαμε στις έφημερίδες ότι ή αστυνομική διεύθυνση Άθηνών μελετά τη λήψη μέτρων ώστε να σταματήσει ο ένδιασμος που ασκείται στα ταμεία των θεάτρων, όπου ο θεατής έξασφαλίζει τόσο καλή θέση όσο και το φιλοδώρημα που δίνει στον ταμεία. Αυτή ή απaráδεκτη κατάσταση είναι μια από τις αίτίες που κάνουν το πλατύ κοινό να αποφεύγει το θέατρο και γι' αυτό πρέπει να εφαρμοστούν το ταχύτερο οί σχετικές αποφάσεις.

★ Μια διόρθωση: ή μακέτα του έξωθύλλου στο πρόγραμμα του Άρματος θεάτρου, δεν οφείλονται, όπως γράψαμε στο προηγούμενο τεύχος, στο σκηνογράφο της παράστασης Σπύρο Βασιλείου αλλά στον ήθοποιο του θιάσου Γιώργο Τσιτσόπουλο. Στο σχετικό κείμενο πρέπει να διορθωθεί επίσης μια τυπογραφική άδλεψία: από τον κατάλογο των έταίρων του Άρματος παραλείφθηκε το όνομα της Άγνης Βλάχου.

Τίτος Πατρίκιος: «ΜΑΘΗΤΕΙΑ» (1952 - 1963)

Ο Τίτος Πατρίκιος συγκεντρώνει στη «Μαθητεία» ένα μέρος από την ποιητική του δουλειά μιάς δεκαετίας. Αυτό το θεωρώ πιθανό γιατί στο βιβλίο του δεν υπάρχουν ποιήματα, που να βγαίνουν από μια ελευθερωμένη από την περίσκεψη κι από την πικρή μαθητεία της ζωής του καρδιά. Καρπός της επώδυνης αυτής, έθελοντικής, μαθητείας, που προϋποθέτει γενναιότητα, πίστη, παρρησία και άρνηση του έαυτού σου είναι η συλλογή του αυτή, με τους όξεις τόνους και την αποκαλυπτική έκφρασή της. Είναι μια έξομολόγηση στην οποία ο ποιητής κρίνει και κρίνεται. Δεν κρύβει τίποτα, ούτε από τον έαυτό του ούτε από τους άλλους. Χρησιμοποιεί χωρίς φειδώ το μέτρο της αλήθειας. Η ποίησή του αναπτύσσεται μέσα σε μιαν ατμόσφαιρα «ήττας» ο χαρακτηρισμός της όμως ως «ποίηση της ήττας» δεν ανταποκρίνεται στη συνειδησιακή του αντίσταση. Ο Πατρίκιος μάς μιλάει ὀρθιος πέρα από την ήττα, αφού η συνείδησή του δεν έχει νικηθεί κι αφού η ήττα αυτή δεν αφορά το αιώνιο ανθρώπινο ιδανικό της καλύτερευσης του ανθρώπινου βίου. Άλλωστε ὕστερα από μια «νίκη» μπορεί να πλήξουν τη συνείδηση ενός ευαίσθητου δέχτη, στοιχεία «ήττας»; Οι δρόμοι προς το ιδανικό που αναφέραμε, στάθηκαν πάντοτε γιομάτοι κόσμος κι ο Τίτος Πατρίκιος ακολούθησε έναν απ' αυτούς, αναζητώντας μια διέξοδο για την πατρίδα του και για τον έαυτό του. Γιατί, πρέπει, να ὀμολογήσουμε, η τελευταία πολεμική γενιά, ὕπηρεξε πιο γενναία από τη γενιά του πρώτου μεταπολέμου που λίμνασε μέσα σ' ένα άρρωστημένο παρόν, αναδεικνύοντας υπέρτατο σύμβολο του μαρασμού της αυτού, τον Κώστα Καρυωτάκη, τον πιο αληθινό από τους ποιητές της. Η έξαρση που αναδαύλισε ο πόλεμος της Αλβανίας, δεν εξαφανίστηκε κάτω από την «ήττα». Ήταν μια φωτιά που δεν ἔσβησε κάτω από τη βροχή, αλλά συνεχίστηκε, φωτώντας περισσότερο, μές στην Αντίσταση.

Ήταν μια άφύπνιση ἔθνικη και κοινωνική, ένα κίνημα που ὀραματιζόταν, και τον ὀραματισμό του για μια ἔθνικη και κοινωνική ἀπελευθέρωση την πλήρωνε με χιλιάδες νεκρούς, αλλά ο δρόμος αυτός του κινήματος, στενεύοντας διαδοχικά για λόγους ἀντικειμενικούς κ' ὕποκειμενικούς, ἔφτασε στο σημείο να είναι αυτός που μάς παρουσιάζει ο δείχτης του ποιητή, μέσα στη μαθητεία του. Το τελικό ἀποτέλεσμα ήταν μια θλιβερή ἔθνικη περιπέτεια. Οι ἐπιζήσαντες νοιώθουν τραυματισμένη την ἀνιδιοτέλειά τους, καθένας τους ζει το δικό του μερίδιο μέσα στο σύνολο του ὀμαδικού δράματος. Ένας απ' αυτούς, ο Τίτος Πατρίκιος, ὕστερα από χρόνων μαθητεία στην ἀγωνιστική αυτή περιπέτεια, φοράει τὰ κοσμικά του ρούχα, κρύβοντας βαθύτερα, μέσα του, τη στολή του στρατιώτη. Η ψυχή του είναι γιομάτη σημειώσεις από τις πιο ἔνδιαφέρουσες για να ἀποκρυπτογραφηθούν, για να γίνουν μια ειλικρινής ἔξομολόγηση, ἀνακουφιστική για τον ἴδιο, ἀποκαλυπτική για τους άλλους.

Ίσως από την πρώτη μέρα να μην τόξερες πώς η θητεία τούτη δὲ θὰ τελείωνε ποτέ. Το δέχτηκες, όταν στα μαύρα χρόνια ἀπάνω, φάνηκε καθαρά πώς ἄλλα, πιο μαύρα, θὰ σωριάζονταν...

(Βορινή πύλη)

Πρόκειται για τους στίχους με τους ὀποίους ἀρχίζει τη συλλογή του. «Ποτέ ἀπὸ χρέος μὴ κινούνται» ὀπως λέει ο Καβάφης. Κανείς δὲν τον διέταξε να ξαγρυπνάει σκοπός,

ἐνάντια στό θάνατο με τ' ὀρθιο τρίχωμα που ὀρμούσε ἀπ' ἔξω στον ἄθλιο θάνατο που ξεπετιόταν ἀπὸ μέσα μας.

Βορινή πύλη)

Ἡ στάση μου λέει ὁ ποιητὴς «δὲν ἐξαρτή-
θηκε ποτὲ ἀπὸ κομματικὸ μισθὸ ἢ πόστο»

καὶ στὸ χανάκι τῆς ἐπανάστασης
δὲ μὲ διόρισε ποτὲ κανεὶς
κι οὔτε μπορεῖ νὰ μ' ἀπολύσει.

(Ἀπολογισμὸς)

Ἡ στάση αὐτὴ δὲν εἶναι μιὰ ἰδεοληψία,
ἀποτελεῖ μιὰ στάση ζωῆς κι ἀπὸ τὴ στάση
του αὐτῆ, ὅπως λέει ὁ ἴδιος, βγαίνουν τὰ
ποιήματά του.

Οἱ στίχοι, σὰν τὰ παιδιὰ,
μέσα στὰ σπλάχνα μεγαλώνουν μὲ μυστι-
κοὺς θορύβους,
πονᾶνε μέσα σου...

(Στίχοι — 1)

Οἱ στίχοι τοῦ Πατρίκιου προδίνουν ἕναν
ἀνθρώπινο συνειδησιακὸ κοχλασμό, ὅπως, ἀν-
τίθετα προδίνουν μιὰ λευχαιμιακὴ κατάσταση
οἱ στίχοι τῶν νέων ποιητῶν τοῦ ἄγχους, μιὰ
κατάσταση ποὺ κατασκευάζεται στὸ ἀτομικὸ
ἐργαστήριό τοῦ ἐγωκεντρισμοῦ καὶ τῆς μα-
ταιοδοξίας. Κι ἀκριβῶς, μέσα στὴν ποιητικὴ
σύγχυση τῆς ἐποχῆς μας ἡ φωνὴ ποὺ ἔχει στὴ
ρίζα τῆς αἵμα, πρέπει ἰδιαίτερα νὰ συζητιέ-
ται ἀνοιχτά, γιατί συνδέεται μὲ τὴν ἱστο-
ρία καὶ μὲ τὴν ἀλήθεια τῆς.

Ἡ κριτικὴ ἀναφερόμενη στὴν περίπτωσι
τοῦ Πατρίκιου, ἢ στὶς ἀνάλογες, σὰν αὐτὴ
περιπτώσεις, θὰ ἐξαντληθεῖ στὴν πολιτικὴ
τῆς ἀντίθεσης, νομίζοντας πὼς ἀξίζει λιγότερο
μιὰ ἀληθινὴ καρδιά κάτω ἀπὸ μιὰν ἥττα,
ἀπ' ὅσο ἀξίζει ἡ δειλὴ οὐδετερότητα μιᾶς κού-
φιας καρδιάς κάτω ἀπὸ μιὰ ὅποιαδήποτε
νίκη.

Τὰ «Χρόνια τῆς πέτρας» τὸ πρῶτο μέρος
τῆς «Μαθητείας» μᾶς μεταδίνει μὲ ἀποσπα-
σματικὲς μνήμες τὸ ρίγος μιᾶς ἐξορίας γι-
μάτης ἐφιάλτες. Μαθήτεψε ὁ ποιητὴς στὴ
γυμνὴ πέτρα, τὴν ὁμοία μὲ τὶς γυμνὲς τὶς ἀ-
νελέητες καρδιές, ποὺ τὸν μετροῦσαν μὲ τοὺς
συγκρατούμενους τοῦ τὸ πρωὶ καὶ τὸ βρά-
δυ. Μερικοὶ στίχοι τοῦ μόνο, εἶναι ἀρκετοὶ
νὰ μᾶς μεταδόσουν αὐτὴ τὴν ἀτμόσφαιρα:

...Κ' ἡ θάλασσα κυλάει καὶ φεύγει
κυλάει καὶ φεύγει
δὲν τ' ἀντέχει αὐτὰ τὰ δράχια
κυλάει καὶ φεύγει...

.....

Κι ὁ ἄνεμος μὲ τὶς χοντρὲς ἀρβύλες τοῦ βα-
σανιστῆ
μαστίγωνε τὸ ἄγριο βουνὸ μὲ τὴ ζωστή-
ρα του...

.....

(Προσχέδια γιὰ τὴ Μακρόνησο)

Ἡ νύχτα κολλάει ἀπάνω μου ὑγρὴ καὶ
μαλακιὰ
μου φράζει τὸ στόμα φράζει τὰ ρουθούνια
σὰν ἕνα πελώριο μπαμπάκι χειρουργεῖο
μουσκεμένο στὸ αἷμα.

(Τρεῖς μετὰ τὰ μεσάνυχτα)

Κάθε πρωὶ ὁ ἥλιος ἔβγαινε πίσω ἀπ' τὰ
φυλάκια
φορώντας μιὰν ἄπλυτη πυτζάμα τοῦ νο-
σοκομείου
καὶ διάσχιζε ἀργὰ τὸ προαύλιο τ' οὐρα-
νοῦ.

Ἦστερα ἀπὸ τόσα χρόνια
εἶχε κ' ἐκεῖνος πάρει συνήθειες κρατου-
μένων.

(Συνήθειες κρατουμένων)

Τὰ «Χρόνια τῆς ἀσφάλτου» ἀναφέρονται
στὴν πολιτεία ὕστερα ἀπὸ τὴν ἐπιστροφή.

Ἡ πόλη ποὺ γεννήθηκα εἶχε δυὸ ἀπλὲς
συντεταγμένες.

Βόρειο πλάτος, αἷμα.

Βόρειο μῆκος, θάνατο.

Σὲ ἀντίθεση μὲ ὅσα εἶχε ζήσει κ' εἶχε ὀ-
ραματιστεῖ στὰ ἥρωικὰ χρόνια, βρίσκει μιὰ
πολιτεία, παγερὴ, ξεθωριασμένη ἀπὸ τὴ σκιά
τοῦ φόβου ποὺ πέφτει πάνω τῆς, λιμνασμένη
μέσα σὲ μιὰ φτηνὴ καθημερινότητα, πιὸ φτη-
νὴ ἀπὸ κάθε ἄλλη φορὰ.

...Καὶ τώρα μὲ βλέπετε ἀλλιώτικο
μὲ τὸ σιδερωμένο μου πουκάμισο, τὴ γρα-
βάτα μου,

μὴ μ' ἀντικρύζετε ψυχροί, μὴ νομίσετε πὼς
ἄλλαξα,

μὰ δὲ μπορῶ οὔτε σὲ σὰς ὄλα νὰ τὰ ἐ-
ξηγήσω.

Ἀγκαλιάστε με καὶ φιλεῖστε με ἀκόμα
κ' ἔτσι.

Τὰ τραχειὰ, σκαμμένα σας μάγουλα
πρέπει νὰ καταλάβουν.

(Μέρες)

Οἱ παρακάτω στίχοι τοῦ εἶναι χαρακτηρι-
στικοὶ αὐτῆς τῆς παγερῆς ἀλλαγῆς ποὺ ἀν-
τιμετωπίζει τώρα ἐδῶ, αὐτῆς τῆς γύμνιας,
αὐτῆς τῆς ρουτίνας.

Σὰν ἕνα γράμμα ἔγινε ἡ ζωὴ μας, μὲ κά-
ποιο μήνυμα

πολὺ σπουδαῖο, ποὺ χάθηκαν, μέσα στὰ
κύματα τοὺς πρόσφυγες,

κι ὁ ἀποστολέας του κι ὁ παραλήπτης...
(*Ἐνα γράμμα)

Ὅσο ἡ παρακμὴ, δὲν εἶναι καὶ δική
του παρακμὴ. Παλεύοντας ἔκανε τὸ χρέος του
ὅπως αὐτὸς τὸ νόμιζε. Ἐν ὀνόματι ἐνὸς ἀ-
μετάθετου ὀνείρου διαμαρτύρεται, ἀντιδικεῖ.
Ἡ φωνὴ του μπερδεύεται πολλὰς φορὲς, ἀλ-
λὰ ἐπιμένει. Θέλει νὰ ἐξηγήσει τὴ βαθύτερη
ἀλήθεια του, νὰ δώσει λόγο, τὸ λόγο τὸ δι-
κό του καὶ κείνων ποὺ πονοῦν, νοιώθοντας ὅ-
πως αὐτός.

Μὲς στὴ σκλαβιά τὴ θέλω γὰ τὴ λευτε-
ριά σου.

Μὲς στὴ σκλαβιά, ποὺ γιὰ νὰ καταλύσεις
ἀναγνωρίζεις πρῶτα κι ἀποδέχεσαι.

(Πάθη)

Είναι μιὰ ἀποστομωτική ἀπάντηση, πού δείχνει πῶς ἀληθινὰ ἀδέσμευτος εἶναι ἐκεῖνος πού δεσμεύεται ἀπὸ τὴ συνείδησή του, διαλέγει ἐλεύθερος, ἀδιαφορώντας γιὰ τὶς προσωπικές του συνέπειες καὶ γιὰ τὴν προσωπική του ἀνελευθερία πού τὴν ἀπαιτεῖ, ὁ ἄγωνας γιὰ τὸ καλὸ τοῦ συνόλου. Εἶναι σὰ νὰ λέει: καταθέτω τὸν ἑαυτό μου στὸν ἄγωνα πού πιστεύω καὶ πού γιὰ ἀντικειμενικὸ του σκοπὸ ἔχει τὴ δημιουργία εὐτυχέστερων ἡμερῶν γιὰ τὸν κόσμο μας. Δὲν ὑπάρχει καμιᾶ ἀμφιβολία ὅτι ἡ παρακάτω κραυγὴ εἶναι καὶ δική του:

Δὲν εἶναι αὐτὴ ἡ μοίρα μου. Γλυτώστε με.
Δὲν εἶναι.

Πρόκειται γιὰ τὴ μοίρα νὰ βρεθεῖς μόνος ἢ σχεδὸν μόνος, στὶς γυρισμένες πλάτες τῆς ζωῆς, στὶς γυρισμένες πλάτες τῆς πολιτείας, καὶ γιατί ὄχι καὶ στὶς γυρισμένες πλάτες τῶν χτεσινῶν σου συντρόφων, πού δὲν εἶχαν ξεκινήσει ἀπὸ τὸ ἴδιο βάθος. Νὰ βρεθεῖς ἀνάμεσα σὲ ἀντινομίες, κομπασμούς, παρανοήσεις, γελοιοποιήσεις. Ἡ πείρα του πάει πολὺ βαθειά. Κι ἂν γράφει, δὲν τὸ κάνει γιὰ νὰ σώσει τὸ κίνημα, τὸ κάνει ἀπλῶς γιὰ νὰ ρίξει «λίγο φῶς στὴν πλαστογραφημένη μας ζωὴ» τὴν τρέχουσα, τὴν καθημερινὴ ζωὴ καὶ στὴ ζωὴ τοῦ κινήματος, πού τὸ ἔχει τώρα μπρὸς του σὰν σὲ μιὰ κάτοψη.

Γιατὶ κανένας στίχος σήμερα δὲν ἀνατρέπει
καθεστῶτα
κανένας στίχος δὲν κινητοποιεῖ τὶς μάζες
(ποιῆς μάζες; Μεταξύ μας τώρα —
ποιοὶ σκέφτονται τὶς μάζες;..

(Στίχοι —2)

Δὲν θὰ μπορούσε κανεὶς νὰ ἐκφράσει ἐναργέστερα τὴν πικρία τῆς εὐθύνης. Ἡ πλαστογράφηση τῆς ζωῆς, ἡ σύγχυση, ἡ μηχανοποίηση τῶν πάντων, ἡ παραμόρφωση, ὁ ἄνθρωπος πού οὐρλιάζει μπερδεμένος μέσα σ' ἕνα ἀκατανόητο ἐποχικὸ δίχτυ, δίνεται παραστατικὰ στὶς «Παραμορφώσεις» του, παραμορφώσεις πού τοῦ ἀφορμίζουν τὶς πληγές, αὐτὲς τὶς πληγές, πού ἐνῶ τὶς θεωρεῖ ἐπουλωμένες τὶς ἀκούει νὰ σέρνονται μέσα του σὰν «ἐσωτερικὲς ἀράχνες». Αὐτὲς οἱ πληγές ἀποτελοῦν τὴν πείρα πού τοῦχει προσκομίσει ἢ δραματικὴ μαθητεία του. «Ἀκούω τοὺς νεκροὺς πού κατάφυγαν μέσα μου / νὰ ζητοῦν ἕνα κομμάτι μέλλον νὰ ξεγελάσουνε τὴν πείνα τους». Πρόκειται γιὰ τοὺς νεκροὺς πού κανεὶς ἄλλος ἔξω ἀπὸ τὸν ποιητὴ δὲν μπορεῖ νὰ νοιώσει καὶ νὰ κατανοήσῃ τὴ μοίρα τους.

Τὸ χανάκιμα χορτάριασε, ἔγινε κοπρώνας.
Πάνω ἀπ' τοὺς νεκροὺς μας, ἐκεῖ πού πέσανε οἱ πιὸ γενναῖοι
εἶναι ἕνα στρώμα τώρα ἀπὸ σκουπίδια...

.....

Σὰν ἀφανὲς μνημεῖο πού σκέπασε τὰ καλύτερά μας χρόνια.

Κάνει ἀπανωτοὺς συλλογισμοὺς καὶ ἀπολογισμοὺς, ψάχνει π α ν τ ο ὕ γιὰ ἕνα ψῆγμα ἀλήθειας, ξεθάφτει τοὺς νεκροὺς «γυρεύοντας μιὰν ἀπάντηση στὰ ξασπρισμένα κόκκαλα». Πικρότατο αὐτὸ τὸ μέρος πού ἔχει τὸν τίτλο «Οἱ ρίζες καὶ ἡ βροχὴ». Μᾶς φέρνει ἐνώπιον τῶν νεκρῶν, πού ὁ ποιητὴς τοὺς συντροφεύει, τοὺς ζεῖ τόσο ἔντονα σὰ νὰ ἦταν κι αὐτὸς ἐνταφιασμένος μαζί τους.

Περνᾶν μὲς ἀπ' τὰ σωθικά μου οἱ διακλαδώσεις τοῦ νεροῦ...

(Πικρὸς οὐρανὸς)

...Τοὺς ἐκτελοῦσαν κάθε μέρα μὲς στὰ χέρια σας,
μὲς στὴ φωνή σας, στὴ φόδρα τοῦ καινούριου ρούχου σας...

Καὶ σεῖς τοὺς ξεχάσατε;

(Τοὺς ἐκτελέσανε)

Μέσα στὰ σαπισμένα λαρύγγια τῶν νεκρῶν μας
μένουν ἀκόμα ἄλυωτες οἱ τελευταῖες τους λέξεις:

«Ζήτω ὁ Στάλιν»

«Ζήτω ὁ τάδε ἀρχηγὸς»

«Ζήτω ἡ τάδε ἀπόφαση».

Ποιὸς ἔχει τὸ κουράγιο τώρα μπροστὰ τους νὰ σταθεῖ

καὶ νὰ τοὺς πεῖ — αὐτὸς πού ἔζησε... —

Μ' αὐτὸς πού ἔζησε, ἐμεῖς ζήσαμε, πῶς νὰ σᾶς ποῦμε γιὰ τὰ λάθη

σ' ὄσους τὰ ξέρατε ἢ δὲν τὰ ξέρατε, τί νὰ σᾶς ποῦμε,

καὶ φεύγατε μὲς στὴν πικρὴ σας περηφάνεια χωρὶς οὔτε ἕνα κούνημα τοῦ κεφαλιοῦ.

(Μπροστὰ στοὺς νεκροὺς)

Ἀλήθεια, χωρὶς οὔτε ἕνα κούνημα τοῦ κεφαλιοῦ, χωρὶς οὔτε μιὰν ἀμφιβολία ἔτρεχαν ποιὸς νὰ πεθάνει πρῶτος, νὰ πάρουν σειρὰ νὰ μὴ χάσουν τὴν εὐκαιρία τοῦ θανάτου, τὴν εὐκαιρία μιᾶς μεγάλης πράξης. «Πῶς νὰ σᾶς ποῦμε γιὰ τὰ λάθη...» φυσικὰ δὲν ὑπάρχει τρόπος, ὅπως δὲν ὑπάρχει τρόπος νὰ γράψῃ κανεὶς γι' αὐτοὺς ἕνα σωστὸ ἐπιτάφιο, τουλάχιστο τόσο δραματικὸ, ὅσο θὰ πρέπει νὰ ἦταν.

**

Μὲ τὸ τελευταῖο μέρος τῆς συλλογῆς «Τὸ δάσος καὶ τὰ δέντρα» ἡ κραυγὴ τῆς ἐξομολόγησης τοῦ ποιητῆ κορυφώνεται. Οἱ νεκροὶ μπορεῖ νὰ κοιμῶνται ἤσυχά, ἐνδεικτικὰ τοῦ φυσιολογικοῦ τους θανάτου, ἢ ἀνήσυχά, ὅπως παλεύουν ἀσταμάτητα μέσα στὴ δική του συνείδηση. Ἀλλὰ οἱ ζωντανοὶ; Ὅ,τι εἶναι κακό, δὲν εἶναι καὶ τὸ χειρότερο. «Τὰ πράγματα κρατᾶν στὰ χέρια τους οἱ ὑπεύθυνοι τῆς ἥττας...», «ἀντιστρέφουν τὶς εὐθύνες...», «στριμώχνουν τὴν ἱστορία στὰ μέτρα τους...».

...Μεταστροφές, ἀποστασίες, ξεπεράσματα, ἐπαναστάτες πειθαρχοῦν, ἐκχωροῦν τὴ σκέψη τους

στον παραπάνω καθοδηγητή, άλλοι τρελλάινονται,
άλλοι άστειεύονται, άπομονώνονται, συν-
τρίβονται,
άλλοι γίνονται δήμιοι τών ίδιων τών συν-
τρόφων τους,
άλλοι σκεπάζουν τις φωνές με ποιήματα
δοξαστικά στο Στάλιν
άλλοι ρίχνουν βωβοί τις νύχτες προκηρύ-
ξεις,
άλλοι άνοίγουν μαγαζιά, πάντα ίκανοί,
κλέβουν, κερδοσκοπούν, άλλοι μοιχεύουν...

.....
Το δρόμο, πρέπει να βρούμε το δρόμο
κάθε στιγμή να ξαναβρίσκουμε το δρόμο...

.....
ή ιστορία μας κινδυνεύει να σαπίσει
ή χώρα μας, ο λαός μας κινδυνεύει να σα-
πίσει.

Κ' έμείς μ' όλες μας τις άδυναμίες
ή μόνη έλπίδα σωτηρίας.

(Άπολογισμός)

Το δράμα που γεννά ή ευθύνη, κορυφώνεται
μέσα στις συνέπειες, γιατί ή αλήθεια δεν
πρέπει να ναι θέμα του μέλλοντος. Όσο πιο
γρήγορα και πιο σωστά λέγεται ή αλήθεια,
τόσο πιο έγκαιρα άναθεωρείται ή πλάνη, τόσο
πιο έγκαιρα ελευθερώνεται ο δρόμος από τα
άπαράδεχτά του έμπόδια και εκτελείται το
χρέος προς τα ιδανικά και προς τους λαούς.

...Ή άστυνομία, κύριοι, μ' έγραψε στα κα-
τάστιχά της ανεξίτηλα
ή επανάσταση, σύντροφοι, μ' έγραψε στα
κατάστιχά της ανεξίτηλα
κι άπόμεινα όριστικά γυμνός...

Και πια πώς να μιλήσω,
πώς να κρίνω, πώς να κριθώ, χωρίς να
βλάψω

χωρίς να πάρω ευσημα από κεί που μισώ;
Κι ο ύπνος της πέτρας δεν σώνεται
ή γλώσσα του φεγγαριού δεν ξεδιψάει...

.....
Μήπως σε τούτο το κελί που περνώ τα
χρόνια μου
τυφλώθηκα τελειωτικά;..

.....
Μήπως ξεράθηκαν τα όλοδικά μου σπαρτά
μέσα στην πάλη για την αύξηση της άγρο-
τικής παραγωγής;

(Στοιχεία ταυτότητας)

Όπως βεβαιώνεται ο άναγνώστης, πρό-
κειται για την πάλη μιας συνείδησης που δεν
χρησιμοποιεί φανταστικά στοιχεία όταν εκ-
φράζεται. Με κινηματογραφική ταχύτητα έ-
φιαλτικών εικόνων και συναισθημάτων, ο ποι-
ητής, δίνει το πέρασμα του χαμένου χρόνου,
που παρασύρει την άδιέξοδη ζωή και τον ά-
διέξοδο άγώνα χωρίς έλεος, στο «Σαββατο-
κύριακο» ένα από τα πιο χαρακτηριστικά του
ποιήματα, που συνοψίζει πολλές πικρές έμ-
πειρίες μαζί:

Τα τραίνα περνούν ξυστά στους κήπους
των κέντρων διασκεδάσεως

.....
κουβαλάν τα πυρομαχικά και τις κονσέρ-
βες, γράμματα για άγνωστούς από
τρελλές μανάδες,

ένα φορτίο ραπτομηχανές για κορίτσια γε-
ρασμένα που δε θα παντρευτούν ποτέ,
ένα φορτίο ανθρώπους που μπερδευτήκα-
νε οί άποστολείς κ' οί παραλήπτες
τους,

κουβαλούν το χωρισμό και το σμίξιμο.
Πιο πολύ το χωρισμό.

Δε σώνεται ο χωρισμός σ' αυτό τον κόσμο.
—Ξάφνου πολύχρωμα λαμπιόνια δι-
δώνονται μες στο σκοτάδι.

Οί επιδάτες χυμούνε στα παράθυρα ν' άρ-
πάξουν λίγη μουσική,
κάποια αίσθηση χορού ή έρωτα, κ' έπειτα
ξαναγυρνάν στις θέσεις τους νοιώ-
θοντας πιο ξεριζωμένοι.

Έτσι κυλάν τα τραίνα μες στη νύχτα, ο-
πως κυλάει ή ζωή μας από έπιθυμία
σε ματαίωση,

κι ο άνεμος που σηκώνεται στο πέρασμά
τους στριφογυρίζει μόνο κάτι βρώ-
μικες χαρτοπετσέτες

άλλες μπερδεύονται στα μαλλιά μιας γυ-
ναίκας που άπόμεινε στο παράθυρο
και κλαίει,

άλλες κολλάν στη μούρη του βοηθού σερ-
βιτόρου που ρίχνει κάτω άπ' τη θε-
ρινή έξέδρα

υπολείμματα διαστικών έρώτων κι άποφά-
για, άλλες πέφτουν

στα μαύρα νερά του ποταμού
βουλιάζοντας άργά
βουλιάζοντας...

«Παιδί μου! Παιδί μου!»

.....
Που πήγαν τα χρόνια μας, που πάει ή
κλεμμένη μας ζωή;

Τα χρόνια που μάς πήρανε, τα χρόνια που
σπαταλήσαμε, οί ξεχασμένοι μας ή-
ρωισμοί, τα φριχτά λάθη —

«Παιδί μου... παιδί μου...» Αυτή ή κρα-
γή ξεσκίζοντας τη νύχτα γυρεύει μιάν
άπόκριση...

.....
(Σαββατοκύριακο)

Ή περίπτωση του Πατρίκιου δεν είναι νέα,
ούτε φυσικά και μοναδική. Είναι μιá παραλ-
λαγή της άγωνίας του πνεύματος που κινού-
μενο γύρω από τον άξονα της συνείδησης
και της ευθύνης, δεν έπαψε να παρουσιάζει
άπό τις άρχές αυτού του αιώνα, σειρά πε-
ριπτώσεων με διάφορα συμπτώματα, τόσο
στη Δύση όσο και στην Ανατολή. Τα πιο
χαρακτηριστικά άπ' αυτά είχαν την άρχή
τους στον αναγκαίο άγώνα για την άντικα-
τάσταση των πεσμένων ειδώλων, στη διάφευ-
ση των έλπιδοφόρων προοπτικών, στην ά-
ναγκαστική σύγκριση — που συντελείται κά-

ποτε — του κόσμου τον οποίο έχει σχηματίσει μέσα του ένας έντιμος πνευματικός άνθρωπος, ένας ποιητής, και του κόσμου που συντελείται έξω θυσιών και αντινομιών. Αυτές οι θυσίες κατορθώνουν κάποτε αρκετά, κάποτε στο ελάχιστο, ενώ κάποτε πάνε χαμένες για το παρόν τους τουλάχιστο. Ο Πατρίκιος είναι ο ποιητής ενός δράματος. Το δράμα αυτό έδάρυνε πολύ κι όπως κάθε κατάσταση που θαραίνει ιστορικά, βρίσκει κι αυτό στο πρόσωπό του τον έκφραστή ποιητή του. Η ποίηση του Πατρίκιου στο σύνολό της αποτελεί έναν επώδυνο στοχασμό.

... Ήσυχο νερό τί κρύβεις μες στο βούρκο σου,
σάρκα που με πολιορκεί, θάνατε
σιωπηλό πουλί, που οι ὄρθιες φτερούγες
σου
κρατάνε το ρυθμό της νύχτας μου,
ήλιε με τις έμπρηστικές χειροβομβίδες σου
που τυλίγεται σα συρματοπλέγματα στο
κρέας μου,
τί κρύβετε;

(Στοιχεῖα ταυτότητας)

Ντίνου Κονόμου: Ναοὶ καὶ Μονές στη Ζάκυνθο. Έκδοσις Ἰονικῆς καὶ Λαϊκῆς Τραπεζῆς τῆς Ἑλλάδος. Ἀθῆναι 1964.

Πρόσφερε πραγματική υπηρεσία τόσο στους μελετητές όσο και στους φιλότεχνους ή Ἰονική καὶ Λαϊκή Τράπεζα, που είχε την πετυχημένη έμπνευση να μᾶς δώσει σαν συμβολή στον έορτασμό των εκατὸ χρόνων τῆς Ένωσης τῆς Ἑφτανήσου με την Ἑλλάδα, τὸ ωραίο βιβλίο, με κείμενο του Ντίνου Κονόμου, όπου εξιστοριέται ή ιστορία πενήντα ναών καὶ μονῶν τῆς Ζακύνθου. Ἄν βάλουμε στο νου πῶς πολλὰ ἀπ' τὰ σημαντικότερα τούτα μνημεῖα δὲν υπάρχουν πιά, γιατί κακαστράφηκαν ὀλότελα ἀπ' τὸ σεισμό καὶ τὴ φωτιά, μπορούμε να ποῦμε πῶς ή καταγραφή τους αὐτὴ είναι ἀληθινὰ πολύτιμη.

Ὁ συγγραφέας ενδιαφέρεται πρῶτα - πρῶτα για τὸ ιστορικὸ μέρος τῆς μελέτης του. Ἄπλὰ καὶ μεθοδικά, χωρίς βαρετὲς καὶ μπερδεμένες παραπομπές, με τρόπο που τὸ βιβλίο του αὐτὸ να μὴν ἀπευθύνεται μόνο στους εἰδικούς, τοὺς φιλόλογους καὶ τοὺς ιστορικούς, μὰ να διαβάζεται με ενδιαφέρον, που ὠρες - ὠρες γίνεται συναρπαστικό, ἀπὸ ἕνα πλατὺ κοινό, ἐκθέτει τὴν ιστορία του κάθε μνημείου, παραθέτοντας ὄλες τὶς κύριες πηγές καὶ παραπέμποντας σ' αὐτὲς ὅποιον χρειάζεται περισσότερες πληροφορίες. Τὸ σύντομο εἰσαγωγικό του σημείωμα δίνει σὲ πολὺ γενικὲς γραμμὲς τὸ πλαίσιο τῶν μνημείων, καὶ με τὴν ἴδια γενικότητα προσπαθεῖ να μᾶς δώσει να καταλάβουμε τὴ σημασία τῆς Ζακύνθου μέσα στὴν πορεία τῆς νεοελληνι-

Προσπάθησα να δώσω τὴν κεντρικὴ γραμμὴ τῆς δομῆς αὐτοῦ τοῦ βιβλίου, ὅπως διέρχεται ἀπὸ τὴν ψυχὴ ἐνὸς δεχτικοῦ μελετητῆ. Να δώσω τὶς διαδοχικὲς καταστάσεις που ἀρθρώνουν αὐτὴ τὴ σύνθεση, αὐτὸ τὸ πλάνο τῆς ἀγωνίας, αὐτὸν τὸν ἀνθρώπινο πόνο. Καὶ ή ἀξία τοῦ βιβλίου, βρίσκεται ἀκριβῶς στὴ σύνθεση τῶν ἐπὶ μέρους αὐτῶν καταστάσεων. Γιατὶ καὶ στὰ ποιήματα — ὅπως θὰ μπορούσα να σημειώσω τὶς σελίδες 50 - 54, που ή διανοητικὴ ξηρότητα δὲν τ' ἀφήνουν να σου μεταδώσουν κανένα ἄλλο ρίγος ἐκτὸς ἀπὸ μιὰ ἀπογυμνωμένη λυρικὰ σκέψη, υπάρχουν στοιχεῖα που βοηθοῦν τὸ σύνολο τῆς συλλογῆς. Ὡστόσο στίχοι χαλαροί, ή κακόηχοι, ὅπως π.χ. «Εἶμαστε φάτσα με φάτσα με τὸν ἐχθρό μου» ξενίζουν συχνά, ὅσο κι ἂν καλύπτονται ἀπὸ τὴ γενικὴ ἀτμόσφαιρα, ὅσο κι ἂν συμπληρώνουν τὴ σύνθεση μιᾶς μαρτυρίας. Ἄλλὰ ἀκριβῶς αὐτὴ ή σύνθεση, αὐτὸς ὁ προσωπικὸς τόνος καὶ τὸ προσωπικὸ εἶδος μᾶς ἐπιβάλλουν να μὴν ἐπιμείνουμε περισσότερο σ' αὐτὲς τὶς ἐπὶ μέρους ἐπιφυλάξεις μας.

ΝΙΚΗΦΟΡΟΣ ΒΡΕΤΤΑΚΟΣ

κῆς τέχνης. Ἴσως ἐδῶ να χρειαζότανε μιὰ περισσότερο συστηματικὴ ἀναγωγή στὶς κοινωνικὲς συνθήκες, μὰ δὲν ἀποτελεῖ πρόθεση τοῦ συγγραφέα αὐτὴ ή πιὸ ἐξειδικευμένη τεκμηρίωση τοῦ θέματός του. Ὁ Κονόμος δίνει μόνο πληροφορίες, κ' εἶναι σωστὸς ὁ τρόπος τῆς ἀποταμίευσής τους.

Στὸ σημείωμα που ἀφορᾶ τὸ καθένα ἀπ' αὐτὰ τὰ πενήντα μνημεῖα που ἀναφέρει στὸ βιβλίο του ὁ Κονόμος, μᾶς δίνει ἐξὸν ἀπ' τὶς ἱστορικὲς πληροφορίες καὶ γενικὴ ἀπαρίθμηση τῶν κυριότερων ἔργων τέχνης που δρισκότανε στὸ καθένα, καθὼς καὶ ποιὰ σωθήκανε καὶ βρίσκονται σήμερα στὸ μουσεῖο τοῦ νησιοῦ. Καὶ στὸ σημείο αὐτὸ δὲ μᾶς δίνει ἀναλύσεις κι ἀξιολογήσεις τῶν ἔργων, παρὰ μόνο ἀπλὲς καὶ σύντομες πληροφορίες.

Τὸ ἔργο συμπληρώνεται ἀπὸ πολλὲς κι ὁμορφες φωτογραφίες που βοηθᾶνε τὸν ἀναγνώστη να συμπληρώσει τὴν εἰκόνα, που δίνει τὸ κείμενο. Τέλος, τὸ καλὸ χαρτὶ καὶ τὸ ἐπιμελημένο τύπωμα συμβάλλουν στὸ να ἔχει κανεὶς μιὰν ἀρκετὰ ὀλοκληρωμένη εἰκόνα τοῦ κάθε μνημείου.

Ὁ Ντίνος Κονόμος φαίνεται να γνωρίζει ἀρκετὰ τὸ θέμα του. Ὅσο ξέρουμε, εἶναι ή δεύτερη φορὰ που τὸ καταπιάνεται καὶ τὴ φορὰ αὐτὴ εἶναι πιὸ πλούσιος σὲ πληροφορίες καὶ πιὸ συστηματικός. Ὅπωςδῆποτε πρέπει να ὀλοκληρώσει τὴν ἔρευνά του καὶ για τοὺς ἄλλους ναοὺς, ἔστω κι ἂν δὲν εἶναι καὶ τόσο ἐπίσημοι, ὅσο εἶναι τὰ πενήντα μνημεῖα που μᾶς ἐξιστόρησε σὲ τούτο τὸ βιβλίο του. Ἄν μάλιστα μᾶς δώσει περισσότερες πληροφορίες για τὰ καλλιτεχνικὰ ἔρ-

γα τοῦ κάθε ναοῦ, κι ἂν βρεθεῖ κάποιος εἰδικὸς ν' ἀσχοληθεῖ μὲ τὸν ἴδιο συστηματικὸ τρόπο καὶ μὲ τὴν αἰσθητικὴ τους ἀνάλυση, θὰ ἔχουμε τότε ἕναν πολύτιμο ὁδηγὸ καὶ μιὰν ἄρτια ἐργασία πρώτης πηγῆς, γι' αὐτὸ τὸ σημαντικὸ σταθμὸ στὴν ἱστορία τῆς νεοελληνικῆς τέχνης, ποὺ ἀπὸ εὐτυχεῖς κοινωνικὲς συγκυρίες ἔγινε ἡ Ζάκυνθος. Οἱ Ζακυνθinoὶ μελετητὲς τὸ χρωστᾶνε τὸ χρέος στὴν ὁμορφὴ καὶ καλομοίρα πατρίδα τους, μὰ καὶ γενικότερα καὶ στὴν ἔρευνα τῶν καλλιτεχνικῶν προβλημάτων τοῦ τόπου μας.

«Ἔργα τοῦ γλύπτη Γ. Παπᾶ»

Μὲ τὸν τίτλο αὐτὸ κυκλοφόρησε ἕνα μικρὸ λεύκωμα, σὲ καλὸ χαρτὶ καὶ πολὺ καλοτυπωμένο, ποὺ περιέχει 47 γλυπτικὰ ἔργα τοῦ

καθηγητῆ τῆς Ἀνωτάτης Σχολῆς Καλῶν Τεχνῶν Γιάννη Παπᾶ. Τὸ λεύκωμα δὲν περιέχει οὔτε πρόλογο οὔτε κανένα ἐπεξηγηματικὸ υπόμνημα. Δίνει ἀπλῶς τὸν τίτλο τοῦ ἔργου, τὸ ὑλικό του, τὴ χρονιά καὶ τὸν τόπο τῆς δημιουργίας του. Παρ' ὅλ' αὐτὰ εἶναι μιὰ χρήσιμη σύνοψη τοῦ ἔργου τοῦ καλλιτέχνη γιατί μᾶς ἐπιτρέπει, ὅσο ἐπιτυγχάνεται ἕνα τέτοιο πράμα μὲ φωτογραφίες, νὰ παρακολουθήσουμε τὴν πορεία τῆς δημιουργίας του καὶ νὰ ἐπισημάνουμε, σὲ γενικὲς γραμμές, τὶς φάσεις τῆς πορείας αὐτῆς. Ἐκτὸς ἀπὸ μερικὰ σκίτσα, ποὺ δημοσιεύτηκαν τελευταία, ὅλα τὰ ἄλλα εἶναι ἀπὸ τὰ γνωστὰ ἔργα τοῦ καλλιτέχνη, καὶ ἄρκετὰ ἀπ' αὐτὰ ἔχουν δημοσιευθεῖ παλαιότερα καὶ στὴν «Ε.Τ.».

Γ. ΠΕΤΡΗΣ

Τὸ βιβλιοπωλεῖο σας

Η ΛΕΣΧΗ ΤΟΥ ΒΙΒΛΙΟΥ

Ἀκαδημίας 57 — Στοὰ «Σινὲ Ὀπερὰ»

Τοὺς δίσκους σας

στὴ «Λέσχη τοῦ Βιβλίου»

Ἡ Πέμπτη Ἑβδομάδα Ἑλληνικοῦ Κινηματογράφου

Τοῦ ΝΙΝΟΥ ΦΕΝΕΚ ΜΙΚΕΛΙΔΗ

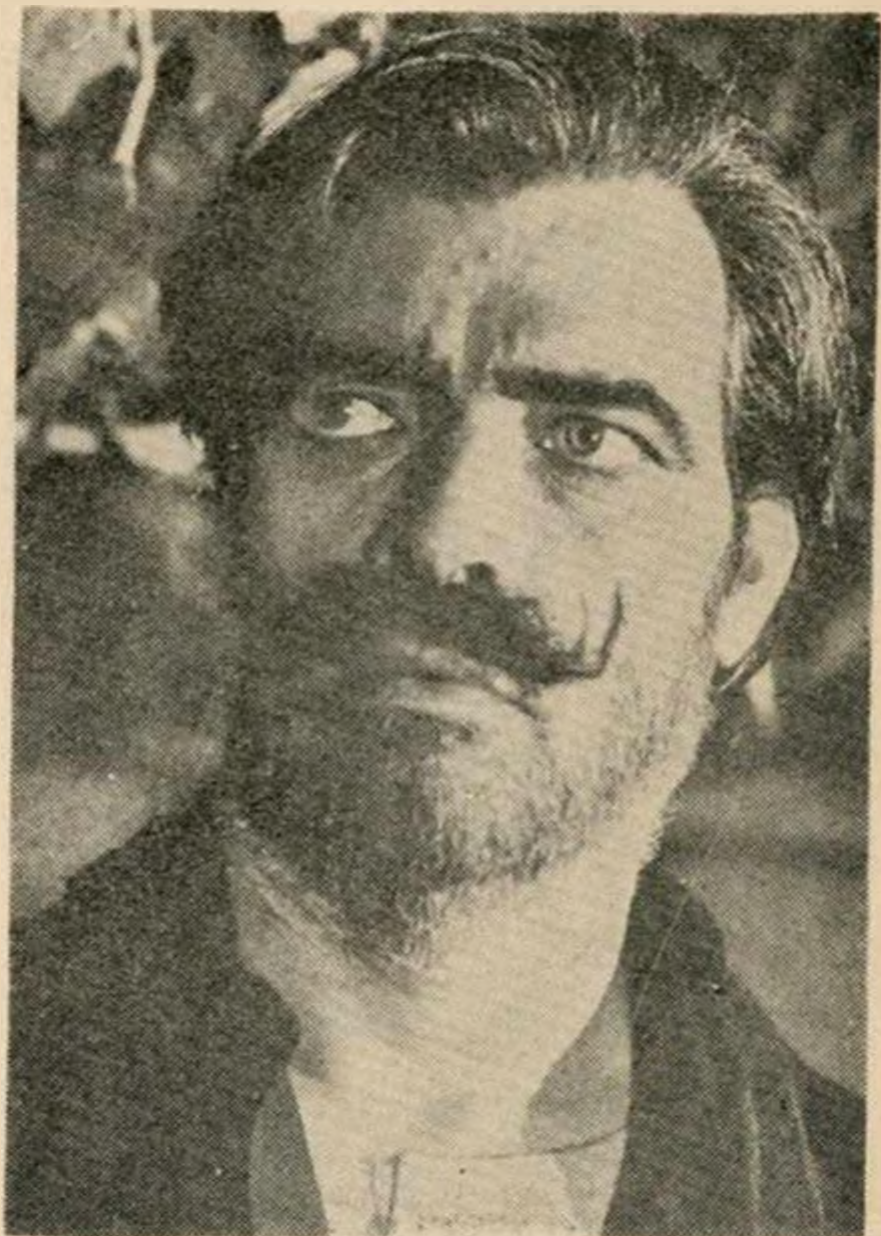
Γιὰ πέμπτη χρονιά τὸ κινηματογραφικὸ Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης κατόρθωσε, παρ' ὄλες τὶς δυσκολίες καὶ ἀντιξοότητες, νὰ ἐπιπλεύσει. Κάθε χρόνο, ὅμως, παρουσιάζεται καὶ πιὸ ὀξύ τὸ πρόβλημα τῆς σοβαρῆς μελέτης τῆς ὄλης διεξαγωγῆς τοῦ Φεστιβάλ. Καὶ πρῶτα ἡ ἡμερομηνία (21 - 28 Σεπτεμβρίου) ἀποδείχτηκε κάπως νωρὶς γιὰ τοὺς Ἕλληνες παραγωγούς, ἔτσι πού, ἐπειδὴ ἡ ταινία μὲ τὴν ὁποία θὰ ἔκανε ἑναρξὴ τὸ φετεινὸ φεστιβάλ δὲν ἦταν ἀκόμη ἑτοιμὴ, οἱ ὀργανωτὲς βρέθηκαν ξαφνικὰ μπροστὰ στὸν κίνδυνο νὰ ματαιωθεῖ τὸ φεστιβάλ. Ὑστερα, ὑπάρχουν ἀκόμη ὀρισμένοι κινηματογραφικοὶ ὀργανισμοὶ πού δὲν λαμβάνουν μέρος στὴν Ἑβδομάδα Κινηματογράφου — λέγεται ὅτι ἕνας ἀπ' αὐτοὺς ἔχει ἀποσυρθεῖ ἐπειδὴ κάποτε ἡ Ἐπιτροπὴ κρίσεως δὲν τοῦ ἔδωσε τὸ βραβεῖο πού ἀπαιτοῦσε...

Στὸ φετεινὸ φεστιβάλ, οἱ ὀργανωτὲς τοῦ προτίμησαν νὰ δόσουν μεγαλύτερη σημασία στὰ μικροσκάνδαλα καὶ τὸ ντόρο παρὰ σ' αὐτὲς τὶς ταινίες πού ἀποτελοῦσαν τὸ πρόγραμμα. Τὰ τολμηρὰ «ἡμιτόπλες» ἐπίδοξων στάρλετ, ἡ πανηγυριώτικη ἐμφάνιση τῆς «Μις Ὑψηλίου», οἱ δεξιώσεις, θύμιζαν μικρογραφία Φεστιβάλ Καννῶν, χωρὶς βέβαια τὴν ἀφογὴ ὀργάνωση τοῦ φεστιβάλ αὐτοῦ.

Παρ' ὄλα ὅμως τὰ ἐμπόδια καὶ τὶς ἀτέλειες, οἱ ἑλληνικὲς ταινίες πού συμμετείχαν στὸ φετεινὸ φεστιβάλ ἀποδείχτηκαν πολὺ ἐνδιαφέρουσες κι ἀνοίγουν ἕνα δρόμο ἐλπίδας γιὰ τὸν τόσο ταλαίπωρο κινηματογράφο

μας. Ἰδιίτερα οἱ ταινίες μικροῦ μήκους ἀπόδειξαν πὼς ἔχουμε κ' ἐδῶ στὴν Ἑλλάδα

«Ἐλιές», τοῦ Δημήτρη Κολλάτου





Ἡ Δώρα Μπαρνιά σὲ μιὰ σκηνὴ τοῦ σκέτς «Αὐριο θὰ σοῦ χαρίσω μιὰ κορδέλλα», τῶν Ν. Οἰκονόμου καὶ Στ. Τζάκσον, ἀπὸ τὴν ταινία «Τετράγωνο».

έμπνευσμένους δημιουργούς, ποὺ περιμένουν κάποια εὐκαιρία νὰ δείξουν τὶς γνώσεις καὶ τὸ ταλέντο τους καὶ στὶς κανονικοῦ μήκους ταινίες. Ὁ κινηματογράφος τῶν ταινιῶν μικροῦ μήκους (ντοκυμανταὶρ κλπ.) εἶναι δυστυχῶς ἐντελῶς παραγνωρισμένος στὴ χώρα μας. Καμιὰ κρατικὴ μέριμνα, καμιὰ στοργὴ ἀπὸ πουθενά, κανένας παραγωγὸς ποὺ νὰ δείχνει τὸ ἐνδιαφέρον ποὺ χρειάζεται. Ἔτσι φτάσαμε στὸ σημεῖο οἱ σκηνοθέτες τῶν ταινιῶν αὐτῶν νὰ ξοδεύουν τὰ δικά τους λεφτὰ — τὶς περισσότερες φορές μὲ θυσίες καὶ χίλιες δυὸ δυσκολίες — κ' οἱ ταινίες τους, ἐνῶ ἐξυμνοῦνται ἀπὸ τὴν κριτικὴ, βραβεύονται καὶ κάνουν γενικὰ καλὴ ἐντύπωση, μένουν στὸ τέλος στὸ ράφι. Οὔτε αὐτὸ τὸ Ὑπουργεῖο Προεδρίας, ποὺ ξοδεύει ἀπερίσκεπτα χιλιάδες δραχμὲς γιὰ ἀπίθανα ντοκυμανταὶρ, δὲν ἀναλαμβάνει ν' ἀγοράσει μερικὲς ἀπὸ τὶς πιὸ ἐνδιαφέρουσες αὐτὲς ταινίες. Ἡ κυβέρνηση ἐξαγγέλλει διάφορα μέτρα γιὰ τὴν ἐνίσχυση τῶν τεχνῶν — τῆς λογοτεχνίας, τῆς μουσικῆς, τῆς ζωγραφικῆς — ὁ κινηματογράφος ὅμως δὲν ἀναφέρεται πουθενά. Ἐξακολουθοῦμε ἐδῶ στὴν Ἑλλάδα νὰ θεωροῦμε τὴν τέχνη αὐτὴ σὰν κάτι τὸ «ἀγροϊκό» καὶ «πολὺ λαϊκό», ὅπως ἀκριβῶς σκεφτόντουσαν οἱ ψευδοδιανοούμενοι τῆς πρώτης δεκαετίας τῆς ἐμφάνισης τῆς ἑβδομης τέχνης. Ἀπὸ τότε ὅμως πέρασαν τόσα χρόνια, δημιουργήθηκαν καὶ ἐπεκράτησαν μεγαλοφυΐες ὅπως ὁ Τσάπλιν, ὁ Ἀϊζενστάιν, ὁ Γκρίφφιθ, ὁ Στροχάιμ, ὁ Μπουνουέλ, καὶ τόσοι ἄλλοι, κι ὅμως ἐδῶ στὸν τόπο μας... «πέρα βρέχει».

Οἱ ταινίες μεγάλου μήκους

Στὴν ἑλληνικὴ κινηματογραφικὴ παραγωγὴ παρουσιάστηκε φέτος μιὰ τάση γιὰ ταινίες μὲ θέμα τὴν Ἀντίσταση. Δυὸ ἀπὸ τὶς καλύτερες τῆς παραγωγῆς αὐτῆς ἀντιπροσωπεύ-

θηκαν στὴ Θεσσαλονίκη: ἡ «Προδοσία» τοῦ Κώστα Μανουσάκη καὶ ὁ «Διωγμὸς» τοῦ Γρηγόρη Γρηγορίου. Ἡ «Προδοσία», ποὺ εἶναι καὶ ἡ καλύτερη ἀπὸ τὶς δυὸ ταινίες, περιγράφει τὸν ἔρωτα ἐνὸς ἀξιωματικοῦ ναζι γιὰ μιὰν Ἑλληνίδα, ποὺ ὅταν μαθαίνει πὼς εἶναι Ἑβραία, τὴν προδίδει στὰ Ἕς - Ἕς. Ἐπίκαιρα ἀπὸ τὸν ὄρκο τῆς χιτλερικῆς νεολαίας στὴ Νυρεμβέργη ἐναλλάσσονται ἐπιδέξια μὲ σκηνὲς ἀπὸ ἓνα ρομαντικὸ περίπατο τῶν δυὸ ἐρωτευμένων, ἐνῶ, ἀργότερα, σκηνὲς ἀπὸ τὰ ἀπάνθρωπα ἐγκλήματα τῶν ναζιδων ἐνάντια στοὺς Ἑβραίους χρησιμοποιοῦνται μὲ γνώση γιὰ νὰ τονίσουν τὶς ἐσωτερικὲς συγκρούσεις τοῦ ἀξιωματικοῦ ὅταν ἀναγκάζεται νὰ ἀντιμετωπίσει τὴν πικρὴ καὶ σκληρὴ πραγματικότητα. Πολλοὶ κατηγορήσαν τὴ χρησιμοποίηση ἐνὸς μεγάλου ἀριθμοῦ ἐπικαίρων τῆς ἐποχῆς ἀπὸ τὸν σκηνοθέτη. Ἡ χρησιμοποίησή τους ὅμως εἶναι θεμιτὴ ἀπὸ τὴ στιγμὴ ποὺ αὐτὸ γίνεται μ' ἐπιδεξιότητα καὶ φαντασία. Κι ὁ Κ. Μανουσάκης κατορθώνει νὰ συνδέσει τὰ δυὸ εἶδη (τὸ ντοκυμανταὶρ μὲ τὸ σκηνοθετημένο δράμα) μὲ ἀρκετὴ ἐπιτυχία, ἡ φωτογραφία τοῦ Νίκου Γαρδέλη δίνει μιὰ καταπληκτικὴ ὁμοιογένεια στοὺς τόνους, οἱ ἐρμηνεῖες τῶν δυὸ πρωταγωνιστῶν (Πέτρου Φυσσούν καὶ Ἑλλης Φωτίου) εἶναι κινηματογραφικότερες, ἔτσι ποὺ μᾶς κάνει νὰ θεωροῦμε τὴν «Προδοσία» μιὰ ταινία-σταθμὸ γιὰ τὸν ἑλληνικὸν κινηματογράφον.

Ὁ «Γάμος ἀλὰ Ἑλληνικὰ» τοῦ Βασίλη Γεωργιάδη εἶναι μιὰ καλοπροσεγμένη κωμωδία ποὺ ἂν δὲν ἔπεφτε, στὸ δεύτερο μέρος τῆς, στὴ χοντροκομμένη φάρσα (σ' αὐτὸ τὸ φταίξιμο εἶναι τοῦ σεναριογράφου) θὰ μπορούσε νὰ ἦταν μιὰ πραγματικὰ πολὺ καλὴ ταινία. Τὸ πρῶτο μέρος τῆς ἔχει τὴ σπιρτάδα καὶ τὴν ἐφευρετικότητά τῶν παλιῶν κωμωδιῶν ἐνὸς Ρενὲ Κλαίρ, κι ὁ σκηνοθέτης τῆς δείχνει μιὰ καλὴ γνώση τῆς κινηματογραφικῆς γλώσσας.



Ὁ Πέτρος Φυσσούν και ὁ Βύρων Πάλλης σὲ μιὰ σκηνὴ ἀπὸ τὸν «Διωγμό», τοῦ Γρ. Γρηγορίου

Καλὴ σκηνοθεσία, καλὴ φωτογραφία καὶ τεχνικὴ δείχνει νὰ ἔχει καὶ ἡ «Μονεμβασία» τοῦ Γιώργου Σαρρῆ. Ἐκεῖ ὁμως ποὺ θὰ μπορούσε νὰ ἐξελιχθεῖ σ' ἓνα καλὸ θρίλλερ, προτιμᾶ νὰ ἀναμίξει ὄλα τὰ «ἐμπορικὰ» στοιχεία τοῦ ἑλληνικοῦ καὶ ξένου κινηματογράφου, ἔτσι ποὺ στὸ τέλος νὰ καταντᾶ ἀνυπόφορη. Πολὺ μέτριες οἱ ἐρμηνεῖες τῶν πρωταγωνιστῶν, ἰδιαίτερα τοῦ Ἄλκη Γιαννακᾶ ποὺ προσπαθεῖ μάταια νὰ μιμηθεῖ τὸν Ἄλαιν Ντελὸν τοῦ «Γυμνοὶ στὸν ἥλιο».

Πιο ἐνδιαφέρουσα ἀποδεικνύεται ἡ ταινία «Τὸν παλιὸ ἐκεῖνο τὸν καιρὸ» τοῦ Κλέαρχου Κονιτσιώτη, συρραφὴ παλιῶν ταινιῶν τοῦ ἑλληνικοῦ κινηματογράφου, ποὺ καλύπτουν τὴν περίοδο τοῦ 1920 - 1930. Τὸ πρῶτο μέρος ἀποτελεῖται ἀπὸ ἐπίκαιρα τῆς ἐποχῆς καθὼς καὶ κωμωδίες τοῦ Μιχαὴλ Μιχαὴλ τοῦ Μιχαήλ, ἐνὸς μέτριου μιμητῆ τοῦ Τσάπλιν καὶ τοῦ Λιντέρ, ποὺ κατορθώνει ὁμως νὰ χαρίσει τὸ γέλιο στοὺς θεατές. Τὸ δεύτερο μέρος ἀποτελεῖται ἀπὸ κομμάτια ἀπὸ τὴν «Μαρία Πενταγιώτισσα» καὶ τὸν «Μάγο τῆς Ἀθήνας» τοῦ Ἀχιλλέα Μαδρᾶ καὶ τὴν «Ἀστέρω» τῶν ἀδελφῶν Γαζιάδη. Οἱ σκηνὲς ἀπὸ τὶς ταινίες τοῦ Μαδρᾶ διαρκοῦν περισσότερο ἀπ' ὅ,τι χρειάζεται, ἐνῶ ἡ «Ἀστέρω» ἀποδεικνύεται μιὰ ωραία ταινία ποὺ μπορεῖ καὶ σήμερα νὰ σταθεῖ. Πάντως τὴν ταινία αὐτὴ τοῦ Κονιτσιώτη, ποὺ δυστυχῶς ἔχει ἓνα πολὺ μέτριο σπηκάτζ, τοῦ Ἀλέκου Σακελλάριου, ἀξίζει νὰ τὴ δεῖ κανεὶς γιὰ νὰ πάρει μιὰν εἰκόνα τῆς ἑλληνικῆς κινηματογραφίας τῆς τότε ἐποχῆς.

Τέλος, τὸ «Τετράγωνο», τέσσερα διαφορετικὰ σκέτς πέντε νέων σκηνοθετῶν, εἶναι μιὰ ταινία ποὺ μᾶς ἀποκαλύπτει μερικὰ νέα ταλέντα τοὺς Π. Καπτέρη, Ι. Κοκκόλη, Ν. Οἰκονόμου, Σ. Τζάκσον, Κ. Τοσίου. Παρ' ὅλες τὶς ἐπὶ μέρους ἀδυναμίες τῆς, ἡ ταινία ἔχει καὶ λυρισμὸ καὶ ποίηση καὶ εἰλικρίνεια.

Ἰδιαίτερα τὸ πρῶτο σκέτς, «Ἡ σάρκα», καθὼς καὶ τὸ «Αὔριο θὰ σοῦ χαρίσω μιὰ κορδέλλα», εἶναι κομμάτια λυρικὰ ποὺ δίνουν στὸ θεατὴ τὴ γνήσια συγκίνηση.

Ταινίες μικροῦ μήκους

Ὅπως ἀναφέραμε καὶ στὴν ἀρχή, ἡ πραγματικὴ ἀποκάλυψη τοῦ φεστιβάλ ἦταν οἱ ταινίες μικροῦ μήκους. Σ' αὐτὲς θὰ πρέπει νὰ συμπεριληφθοῦν καὶ τὰ 4 σκέτς τοῦ «Τετραγώνου».

Ἡ τόσο χιουμοριστικὴ καὶ μὲ σατιρικὴ διάθεση «Ρόδα» τοῦ Θεοδώρου Ἀδαμοπούλου, μιὰ ταινία ποὺ θυμίζει τὶς γαλλικὲς κωμωδίες τοῦ δουβουῦ κινηματογράφου (ἀπὸ τὰ λιγόλεπτα «σλάπστικ» μέχρι ἐκεῖνες τοῦ Ρενὲ Κλαίρ). Ἡ λυρικὴ καὶ ἀπλὴ «Κάλυμνος» τοῦ Βασίλη Μάρου, ἓνα ωραῖο ντοκυμανταὶρ γύρω ἀπὸ τὴ ζωὴ τῶν Ἑλλήνων σφουγγαράδων, «Ἡ ἀνάσα τῆς γῆς» τοῦ Σάκη Μετσιμενίδη, μιὰ ἄνιση ταινία ποὺ δίνει μερικὲς καλὲς εἰκόνας τῆς ἑλληνικῆς γῆς, «Οἱ ἀναμνήσεις ἀπὸ τὴν Ἑλλάδα», ἓνα τουριστικὸ φιλμ ποὺ ξεφεύγει ἀπὸ τὴν τυποποίηση χάρις σὲ μιὰ πρωτότυπη ἀφήγηση καὶ μιὰ πολὺ καλὴ ἐγχρωμὴ φωτογραφία. Ἀκόμη καὶ «Τὸ παραμῦθι ἐνὸς ζωγράφου», μιὰ ἐπιμελημένη δουλειὰ τοῦ Νέστορα Μάτσα, ποὺ στὶς μεγάλες μήκους ταινίες του μᾶς εἶχε συνηθίσει σ' ὅ,τι χειρότερο ἔχει νὰ παρουσιάσει ὁ ἑλληνικὸς μελοδραματικὸς κινηματογράφος.

Ἐπίσης «Οἱ ἐλιές» τοῦ Δημήτρη Κολλάτου, ποὺ μᾶς εἶχε δόσει προηγουμένα τὸ «Ἀθῆνα ΧΨΞ». Παρ' ὅλες τὶς διάφορες ἀντιμωλίες ποὺ δημιούργησε, εἶναι ἓνα φιλμ ποὺ δείχνει ὅτι ὁ σκηνοθέτης του ἔχει γνώση τοῦ κινηματογράφου καὶ ταλέντο ποὺ ἂν χρησιμοποιηθεῖ μὲ σοβαρότητα καὶ προβληματικότητα θ' ἀποδόσει πολλὰ.



«Κύπρον, οὐ μ' ἐθέσπισεν» τοῦ Νίνου Φένεκ Μικελίδη.

Πρέπει επίσης ν' αναφέρουμε τὸν «Περίπατο» τῆς Αἰμιλίας Προβιά, ποὺ ἔδωσε μιὰ θαυμάσια ἀτμόσφαιρα τοῦ δειλινοῦ, μέσα ἀπὸ ἓνα ρομαντικὸ περίπατο δυὸ ἐρωτευμένων. Μέτριες ἀποδείχτηκαν οἱ ταινίες, «Μοναστηράκι» τοῦ Τάσου Δενέγρη, «Κύπρος τὸ νησὶ τῶν παλληκαριῶν» τοῦ Νίκου Δημόπουλου καὶ «Τὸ κορίτσι καὶ οἱ σάτυροι» τοῦ Διον. Γρηγοράτου⁽¹⁾.

Οἱ ξένες ταινίες

Οἱ ξένες ταινίες ποὺ παρουσιάστηκαν στὸ Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης, παρ' ὅλο ποὺ ποιοτικὰ ἦταν ἐνδιαφέρουσες, συγκαταλέγονταν δυστυχῶς σ' αὐτὲς ποὺ θὰ προβληθοῦν ἀργότερα στοὺς ἐμπορικοὺς κινηματογράφους τῆς Ἑλλάδας. Καμιὰ προσπάθεια ἀπὸ μέρους τῶν ὀργανωτῶν δὲν ἔγινε γιὰ νὰ παρουσιαστοῦν ταινίες ποὺ βραβεύτηκαν σ' ἄλλα Φεστιβάλ, καὶ ποὺ δὲν πρόκειται νὰ δοῦ-

1. Πρέπει ν' αναφέρουμε ἐπίσης τὴν μικρῆς μήκους ταινία «Κύπρον, οὐ μ' ἐθέσπισεν» τοῦ συνεργάτη μας Νίνου Φένεκ Μικελίδη, ποὺ πήρε τὸ Βραβεῖο Τύπου στὸ Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης, καθὼς καὶ τὸ Βραβεῖο τοῦ Β' Συμποσίου τοῦ Φεστιβάλ τοῦ Κάρλοου Βάρυ. Γιὰ τὴν ταινία αὐτή, ὁ Πρόεδρος τῆς Ἐπιτροπῆς Κρίσεως τοῦ Φεστιβάλ, καθηγητῆς Μπρούσιλ, σὲ συνέντευξή του σὲ τσεχοσλοβακικὴ ἐφημερίδα εἶπε: «Τελικὰ μιὰ ἀνακάλυψη: Πρωτόγονη στὴν τεχνική, μὰ μὲ πολλή καλλιτεχνικὴ διάθεση, εἶναι μιὰ ἀπὸ τίς πρῶτες ταινίες τῆς κυπριακῆς κινηματογραφίας.»

με στὴν Ἑλλάδα κατὰ διαφορετικὸ τρόπο.

Καλύτερη ἀποδείχτηκε ἡ ταινία τοῦ Μάριο Μονιτσέλλι «Οἱ Σύντροφοι», ποὺ ἀναφέρεται σὲ μιὰ ἀπεργία ἐργατῶν ὑφαντουργίας στὸ Τουρίνο τοῦ περασμένου αἰώνα. Ὁ Μαρτσέλλο Μαστρογιάννι στὸ ρόλο τοῦ καθοδηγητῆ εἶναι καταπληκτικός. Ἡ σκηνοθεσία τοῦ Μονιτσέλλι δημιουργεῖ μιὰ ρεαλιστικὴ ἀτμόσφαιρα ποὺ θὰ τὴ ζήλευσαν κ' οἱ καλύτεροι «νεορεαλιστές», ἐνῶ ταυτόχρονα ἐμβαθύνει στὸ θέμα του μὲ μιὰ διαλεκτικὴ πρὸς τὸν τοποθετεῖ στοὺς πρωτοπόρους τοῦ σύγχρονου προοδευτικοῦ ἰταλικοῦ κινηματογράφου.

«Παραμῦθι γιὰ μεγάλους» εἶπαν τὴ τσεχοσλοβακικὴ ταινία, «Ἐνας γάτος, μιὰ μέρα...» τοῦ Βόιτετς Γιάσου. Ἡ σατιρικὴ αὐτὴ ἐγχρωμὴ ταινία κινεῖται σὲ μιὰ φανταζίστικη ἀτμόσφαιρα, διάχυτη ἀπὸ τὴν πιὸ γνήσια ποίηση.

«Ἡ νύχτα τῆς Ἰγκουάνα» τοῦ Τζὼν Χιούστον εἶναι ἀπὸ τίς πιὸ πετυχημένες ταινίες τοῦ σκηνοθέτη. Τὸ παντοτεινὸ πρόβλημα τοῦ Χιούστον, ἐκεῖνο τῆς ἀνθρώπινης ἀξιοπρέπειας, βρίσκει ἐδῶ μιὰ πυκνὴ κινηματογραφικὴ γραφὴ, καὶ μιὰ ἐξαιρετικὴ ἐρμηνεῖα ἀπ' ὅλους τοὺς ἠθοποιούς.

«Ὁ κλέφτης τῶν ροδακίνων», τοῦ Βούλγαρου σκηνοθέτη Βόλο Ράντεφ, τοποθετημένη τὴν ἐποχὴ τοῦ πρώτου παγκοσμίου πολέμου ἀφηγεῖται τὸ εἰδύλλιο μιᾶς παντρεμένης Βουλγάρας μ' ἓνα αἰχμάλωτο Σέρβο ἀξιωματικό. Χωρὶς ρητορισμοὺς ὁ σκηνοθέτης δίνει ἀργὰ μὰ σταθερὰ τὴν δλη ταραχώδη ἀτμόσφαιρα τῆς ἐποχῆς.

Τὰ «Παραμῦθια στὸ τραῖνο» τοῦ Οὐγγρου Τάμας Ρέντι δὲν κατορθώνουν παρὰ στὸ τελευταῖο κομμάτι νὰ κρατήσουν τὸ ἐνδιαφέρον

ΤΑ ΒΡΑΒΕΙΑ ΤΟΥ ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ

- Βραβείο καλύτερης ταινίας μεγάλου μήκους, στο «Διωγμό», στον παραγωγό της Τζέημις Πάρις.
- Βραβείο σκηνοθεσίας: στον Γρηγόρη Γρηγορίου για τον «Διωγμό».
- Βραβείο μουσικής: στο Νίκο Μαμαγκάκη για τη «Μονεμβασία».
- Βραβείο σεναρίου: στον Πάνο Κοντέλη για τον «Διωγμό».
- Βραβείο καλύτερου ανδρικού ρόλου: στον Πέτρο Φυσσούν για την «Προδοσία».
- Βραβείο καλύτερου γυναικείου ρόλου: στην Ξένια Καλογεροπούλου για τον «Γάμο αλλά Έλληνικά».
- Βραβείο καλύτερης ταινίας μικρού μήκους: στις «Έλιές» του Δημήτρη Κολλάτου.
- Τιμητική διάκριση για την έλπιδοφόρα τους εμφάνιση στον κινηματογράφο, στους πέντε σκηνοθέτες του «Τετράγωνου»: Καττέρη, Κοκκόλη, Οικονόμου, Τζάκσον, Τσίου.

Τα Βραβεία Τύπου, που απένειμαν οι κριτικοί του κινηματογράφου και οι συντάκτες αθηναϊκού και μακεδονικού τύπου:

- Καλύτερη ταινία μεγάλου μήκους: η «Προδοσία» του Κώστα Μανουσάκη.
- Καλύτερη ταινία μικρού μήκους: «Κύπρον, ού μ' έθέσπισεν...» του Νίνου Φένεκ Μικελίδη.
- Ειδική μνεία: στην ταινία «Τετράγωνο» των Καττέρη, Κοκκόλη, Οικονόμου, Τζάκσον και Τσίου.

του ξένου θεατή. Ο αργός ρυθμός και ο χωρίς δέσιμο μύθος του είναι τα κύρια αίτια της αποτυχίας του αυτής.

Η εμπορική ταινία «100.000 δολάρια στον ήλιο» του Ανρὺ Βερνέιγ θυμίζει την ταινία του Κλουζὼ «Τὸ μεροκάματο τοῦ τράμου», χωρίς ὅμως νὰ ἔχει τὶς ἴδιες καλλιτε-

χνικὲς ἀπαιτήσεις. Τέλος, ἡ γαλλικὴ κωμωδία «Λὲ σουπιράντ» τοῦ Πιέρ Ἐταί συνεχίζει τὴν καλύτερη παράδοση τῆς γαλλικῆς κωμωδίας ποὺ σταμάτησε μὲ τὸν Ζάκ Τατί. Λεπτὸ χιούμορ καὶ ὄλο εὐρήματα γκάγκ, ἀποτελοῦν τὴν χωρὶς συγκεκριμένη ἱστορία ταινία τοῦ νέου αὐτοῦ Γάλλου κωμικοῦ.

Μόλις ἐκυκλοφόρησε

ΠΕΤΡΟΥ ΑΝΤΑΙΟΥ

Η ΧΩΡΑ ΤΟΥ ΑΝΑΤΕΛΛΟΝΤΟΣ ΑΝΘΡΩΠΟΥ

Πωλείται στὰ κεντρικὰ βιβλιοπωλεία

ΚΥΚΛΟΦΟΡΗΣΑΝ

ΤΑ

“ΠΟΙΗΜΑΤΑ,,

ΤΟΥ

ΓΙΑΝΝΗ ΡΙΤΣΟΥ

ΤΡΙΤΟΣ ΚΑΙ ΤΕΛΕΥΤΑΙΟΣ ΤΟΜΟΣ

(Μια πολυτελεστάτη και ογκώδης έκδοση 534
σελίδων με ανέκδοτα ποιήματα του Γιάννη
Ρίτσου τής περιόδου 1939-1960)

ΕΚΔΟΣΕΙΣ “ΚΕΔΡΟΣ,,

Πέντε χρόνια από τον θάνατο του Μπουζιάνη



Τις μέρες αυτές κλείνουνε πέντε χρόνια από τότε που πέθανε ο ζωγράφος Γιώργος Μπουζιάνης. Στο διάστημα αυτό το έργο του εξακολουθεί να επιβάλλεται ολοένα και περισσότερο με την αλήθεια του, και η παρουσία του στην καλλιτεχνική μας πορεία σημειώνεται ολοένα και έντονη. Το τεράστιο έργο του παραμένει πάντα επίκαιρο γιατί εκφράζει μιαν εποχή, την εποχή μας, και την εκφράζει με δύναμη και ειλικρίνεια που δεν την συναντούμε και τόσο συχνά στις μέρες μας.

Μέσα στις σημερινές καθαρές τεχνολογικές αναζητήσεις, που πάνε να υποκαταστήσουν σχεδόν ολοκληρωτικά τις αναζητήσεις στην περιοχή της τέχνης κ' ειδικότερα της ζωγραφικής, ο Μπουζιάνης με τον έντονο ψυχικό κραδασμό του σαν κύριο συστατικό της τέχνης του, μάς μιλεί έντονα και πειστικά για τα μεγάλα πεπωμένα της ζωγραφικής, που μπορούν να πραγματοποιούν σε κάθε εποχή. Ο Μπουζιάνης βάζει σαν προϋπόθεση της τέχνης του την αλήθεια και σαν θεμέλιο τη δική του, την προσωπική του οδυνηρή βίωση του κόσμου. Η μουσικότητα, ο παλμός στο χρώμα του, το απύθμενο σχεδιαστικό του δυναμικό, όλες οι πλαστικές του αρετές, έρχονται, κατά μιαν ανεπανάληπτη συγκυρία να πάρουν το νόημά του, την ανθρώπινη κραυγή του, τον ψυχικό του σεισμό και να τον δέσουν μαζί τους σ' ένα άξεδιάλυτο σύνολο, που πια δεν είναι δυνατό να ξεχωρίσεις το ένα από το άλλο.

Προσωπικότητα άσκητική, σεμνή, γεμάτη αξιοπρέπεια και ιδιόρρυθμη δύναμη, πιστεύει πως η τέχνη χρειάζεται ολοκληρωτική αφοσίωση και θυσίες, και δεν του φτάνει πως το συνέλαβε και το δίδαξε με το λόγο στους μαθητές του. Το δίδαξε με το έργο, με ολόκληρη τη ζωή του, στη νεοελληνική τέχνη. Έζησε μια

ζωή γεμάτη στερήσεις και άπίστευτες κακοτυχίες, μά έμεινε αυτόνομη ασυμβί-
βαστος στις άρχές του, κι ολοκληρωτικά δοσμένες στην τέχνη του.

Άπό κεί προβάλλει και ή ένότητά του καλλιτέχνη με τον άνθρωπο, που στην
περίπτωση του Μπουζιάνη αποτελεί ένα απ' τὰ πιο συγκινητικά περιστατικά που
έχει να δείξει ή νεοελληνική τέχνη. Κοντά στον ασύγκριτο καλλιτέχνη, προβάλλ-
λει σήμερα κ' επιβάλλεται, με την ίδια απλή πειστικότητα, με την ίδια αλήθεια,
κι ο άνθρωπος Μπουζιάνης. Μια προσωπικότητα, με πολλές ιδιορρυθμίες, μά με
ουσιαστικά και βαθιά ανθρώπινα χαρακτηριστικά, με αληθινή αρετή, που είναι
δά και τὸ θεμέλιο στο έργο του πεθαμένου δάσκαλου.

Στις λίγες σελίδες που ακολουθούν, θελήσαμε να κάνουμε ένα μικρό αφιέ-
ρωμα στη μνήμη του. Δεν επιδιώξαμε να τον δόσουμε τόσο μέσα από αναλύσεις
έργων του. Αυτό είναι μια τεράστια δουλειά που πρέπει κάποτε να γίνει συνθε-
τική κ' έκτεταμένη. Προτιμήσαμε ν' αναφερθούμε, κάπως περισσότερο στον άν-
θρωπο, στα ιδιαίτερα συστατικά της προσωπικότητάς του, που βαστούν κιόλας
τὰ κλειδιά για μια πιο ασφαλή κατανόηση του έργου του. Δεν έχουμε καιμιά
άλλη φιλοδοξία από τὸ να τιμήσουμε, όσο μάς είναι μπορετό, τὴ μνήμη του και
να θυμίσουμε στους σύγχρονους, και μάλιστα στους νεότερους, τὸ συγκινητικό
του ολοκαύτωμα, τὴ βαθιά πίστη του στὴ ζωγραφική του.

Γ. ΠΕΤΡΗΣ

Οι μετέπειτα κεντρικές ἀγωγές
τῆς ν' αὐτογραφίας μου,

Γερμανικά 1) G. Buzianis
2) G. Buzianis
Ελληνικά 3) Μπουζιάνης
4) Γ. Μπουζιάνης

Meine in verschiedenen
Zeiten wechselnde Unterschrift
G. Buzianis

Αυτόγραφο του Μπουζιάνη

Ο ΤΡΟΠΟΣ ΤΟΥ

ΤΟΥ ΓΙΑΝΝΗ ΜΗΛΙΑΔΗ

Ἡ μεγαλοσύνη τοῦ Μπουζιάνη εἶναι τὸ ἀντιφέγγισμα ἐνὸς ἀνελέητου αὐτοέλεγχου. Οἱ ψυχολόγοι τοῦ θάθους θὰ προσέξουν ἀρκετὰ ὑποσυνειδησιακὰ στοιχεία πού ξεμυτίζουν στὸ ἔργο του καὶ σκιαγραφοῦν ἀπωθημένα συμπλέγματα. Εἶναι, ὅβαια, καὶ αὐτὰ στοιχεία τῆς ἀνθρώπινης προσωπικότητάς του κα' ἔχουν τὴν κάποια προβολή τους στὸ ἔργο του. Ἀλλὰ εἶναι ἀνίκανα νὰ καθορίσουν, νὰ ἐρμηνέψουν καὶ ν' ἀξιολογήσουν τὸ σπουδαῖο αὐτὸ ἔργο.

Ἀφήνοντας κατὰ μέρος τὸ πλούσιο ταλέντο του, πού φανερώνεται στὸν Μπουζιάνη ἀπ' τὰ νεανικά του χρόνια, παραμερίζοντας ἀκόμα καὶ αὐτὴ τὴν ἐξαιρετικὴ προσωπικὴ του εὐαισθησία γιὰ τὴ χρωματικὴ ἔκφραση, πού δὲν τὸν ἐγκατέλειψε ποτέ, ἡ κύρια καὶ ἀποφασιστικὴ ὀργάνωση τοῦ θαυτάτου αὐτοῦ ἔργου γίνεται πεντακάθαρα στὸ χῶρο τοῦ συνειδητοῦ. Εἶναι τὸ ἀποτέλεσμα μιᾶς παθιασμένης, ἀλλὰ ἐθελημένης καὶ κατευθυνόμενης ἐρευνας στὸν κόσμο τῆς Τέχνης, μιᾶς δριμύτατης εἰλικρίνειας στὴν περιοχὴ τῆς πνευματικῆς ἐνέργειας καὶ μιᾶς αὐστηρῆς σύζευξης τοῦ νοήματος τῆς Ζωῆς, μὲ τὸ νόημα τῆς Τέχνης.

Ὅταν ἐβλεπες τὸν ἀξέχαστο φίλο, τὴν ὥρα τῆς δουλειᾶς του, νὰ ζωραφίζει μ' ἓνα τρόπο πού λές κα' εἶχε ἀνοίξει ἀσίγαστο πῆλαιο μὲ τὸ τελάρο του, νὰ σουβλίζει τὸ μουσαμᾶ μὲ τὰ πινέλλα του, νὰ τὸν χαϊδεύει ἢ νὰ τὸν γρατσουνίζει μὲ τὰ δαιμόνια του δάχτυλα, ν' ἀπλώνει μὲ μιὰ πασσαζούρα μιὰ χρωματικὴ κηλίδα μὲ νευρικὴ κίνηση — θὰ μπορούσες δικαιολογημένα νὰ σχηματίσεις τὴν ἐντύπωση ὅτι ἔχεις μπροστά σου ἓναν αὐτοσχεδιαστὴ ἀπορροφημένον ἀπ' τὴν «ἐμπνευση» τῆς στιγμῆς. Τίποτα ἀπατηλότερο!

Ὁ Μπουζιάνης ἦταν ἓνας νευρικός ἀνθρώπος, ἀλλὰ σὰν καλλιτέχνης δὲν ἐπέτρεπε στὸν ἑαυτό του αὐτοσχεδιασμούς καὶ ἀπρόκλητους ἀυθορητισμούς — θαρρῶ, μάλιστα, πὼς δὲν ὑπάρχει μεγάλος καλλιτέχνης πού νὰ μὴν ἔχει πειθαρχήσει τοὺς ἀυθορητισμούς του. Στὴν ὑποταγή, ἄλλωστε, αὐτὴ θεμελιώνεται ἡ συνειδητὴ ἀναζήτηση τοῦ νοήματος τῆς Τέχνης.

Ὅταν μελετᾶς τοὺς πίνακές του τακτοποιημένους κατὰ τὴ χρονολογικὴ τους σειρά, ὄχι μόνο δὲν παρατηρεῖς ἀλλιατὰ ἢ λαχτάρια γιὰ πρωτοτυπία κα' ἐντυπωσιασμό ἢ δοκιμαστικὸ πλεύρισμα σὲ σχολές, ἀλλὰ θαυμάζεις τὴ συνέπεια τῆς στρωτῆς του ἐξέλιξης, ἔτσι πού τὸν κάθε καινούριο πίνακά του νὰ τὸν βλέπεις σὰν ἀναπόφευκτη κατάληψη τοῦ δρόμου πού ἔχει ἀνοίξει ὁ προηγούμενος. Ἡ δημιουργικὴ του στιγμή ὑπακούει σὲ μιὰ μυστικὴ καὶ ἀπαιτητικὴ νομοτέλεια πού ὀριμάζει δεσποτικὴ μέσα του.

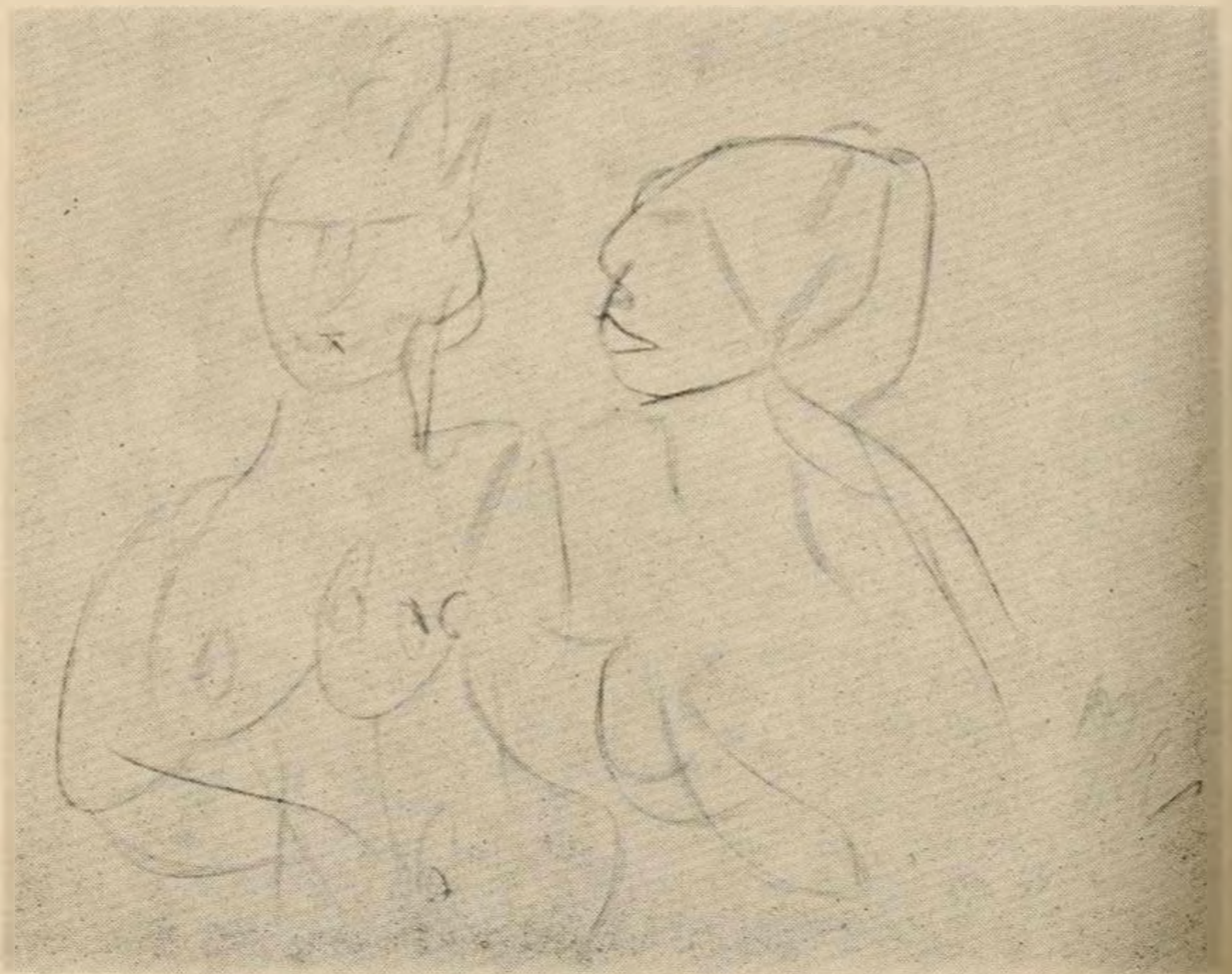
Ἀπὸ τὴν ἀποψη αὐτὴ κάθε του ἔργο δὲν ἦταν γι' αὐτὸν ἓνα ἀποτέλεσμα «καθ' ἑαυτὸ» (ἐνῶ εἶναι γιὰ μᾶς), ἀλλὰ μιὰ σπουδὴ γιὰ ἓνα διαρκῶς ἀνανεούμενο κα' ἐπιδιωκόμενο ἀποτέλεσμα. Τὰ ἔργα του ἦταν σὰν σηματοῦρες ποταμισμένες σ' ἓνα ποτάμιο ρεῦμα. Τὸ κύριο ἦταν ἡ ροὴ τοῦ ποταμοῦ — ὄχι οἱ σηματοῦρες. Καὶ ἂν μερικὰ ἔργα του, πού ἐμεῖς δυσκολευόμαστε νὰ τὰ ξεχωρίσουμε μεταξύ τους, ἐκεῖνος τ' ἀγαποῦσε περισσότερο, αὐτὸ γινότανε γιὰτὶ ἦταν σταθμοὶ πού τοῦ ξαναθύμιζαν τὴν πορεία του καὶ τὴν συνειδητοποιοῦσαν. Ἦταν μιὰ προσωπικὴ του ὑπόθεση πού μὲ κόπο θὰ τὴν ἰγνηλατίσει ὁ σοβαρὸς μελετητῆς τοῦ ἔργου του.

Ὁ ἐκλεκτικὸς φιλότεχνος μπορεῖ νὰ διαλέγει ἀπ' τοὺς πίνακες ἐνὸς ἢ περισσότερων ζωγράφων κατὰ τὴν ἀρεσίᾳ του, κρατώντας «αἰσθητικὴ» στάση μπροστά στὴ δημιουργία τῶν ἄλλων. Ὁ ἀξιὸς τεχνήτης ὁμῶς δὲν εἶναι «φιλότεχνος». Ὁ

Μπουζιάνης ασκούσε τή ζωγραφική σά βιολογική του λειτουργία. "Όταν δέν είχε μουσαμά — κι αυτό δέν γινότανε σπάνια — έσβηγε ένα έργο του για νά ζωγραφίσει έν' άλλο. Γιατί έπρεπε, όπωσδήποτε, νά ζωγραφίσει. "Ο πίνακας ήταν γι' αυτόν ένα μέσο — τό μόνο μέσο πού είχε νά θέσει και νά λύσει τούς προβληματισμούς του: ήταν ή έπιχείρηση τής ζωής του, πού σ' αυτή διακινδύνευε κάθε μέρα τό κεφάλαιο τής ψυχής του. Αυτό έννοούσε όταν έλεγε: «όλος ό κόσμος ζωγραφίζει, αλλά έλάχιστοι είναι ζωγράφοι».

"Ο ζωγράφος, για τόν Μπουζιάνη, είναι ένας δημιουργός γιατί είναι ό κάτοχος και υπεύθυνος χειριστής μιās πρωταρχικής δύναμης πού πλάθει τή ζωή. "Η δύναμη αυτή είναι: θρονιασμένη μέσα μας, «άσυνόριστος δεσπότης σε μιὰ βαθειά γωνιά του αίματός μας», όπως λέει ό ποιητής. Στην παθητική της μορφή είναι δίωμα, στην ένεργητική της είναι έργο. Στην καλλιτεχνική συνείδηση όμως και οί δυο μορφές αποτελούν κράμα. "Όσο πιό βαθύ τό δίωμά σου, τόσο πιό υπεύθυνη ή έκφρασή του σε έργο. "Η ζωή δέν είναι αντικειμενική θέαση, όσοδήποτε λαμπρή, και ή Τέχνη δέν είναι άγορασμένο ή χαρισμένο άπ' τό θεό περισκόπιο, όσοδήποτε τέλειο. "Όλα γίνονται μέσα μας και είμαστε για όλα υπεύθυνοι.

"Αλλά ποιά είναι αυτή ή μυστηριακή, πλάστρα δύναμη τής ζωής και του κόσμου; Για τό ζωγράφο Μπουζιάνη ή άπάντηση είναι: άδευτέρωτη: είναι τό Φώς! Στην ανάλυσή του είναι τό χρώμα. "Ο μονισμός του είναι παναπόλυτος και ύλιστικός. Χωρίς τό φώς δέν ύπάρχει ζωή. "Απ' τό φώς και τό χρώμα, με τό φώς και τό χρώμα δημιουργούνται όλες οί μορφές, όλες οί φόρμες τής ζωής. "Όλος ό βασανισμός του ήταν πώς θά χειριστεί τό φώς και τό χρώμα για νά έκφράσει σε χειροπιαστές ύλικές φόρμες ένα ψυχικό κόσμο πού μέσα του κουρνιάζουν έννοιες, αίσθήματα, κινήσεις, όγκοι και θαθουλώματα, βιώματα, μοίρα και λαχτάρα άναπαραγωγής και άναπροσαρμογής τής ζωής. "Υπάρχει ένας τυπωμένος άφορισμός του Μπουζιάνη πού άλλοι τόν θεωρούν μιάν άποτυχημένη παραδοξολογία, κι άλλοι





Μπουζιάνη :

Ἀκουαρέλλα

— φεῦ! — μίαν ἄπρεπη δλαστήμια: «Ὁ θεὸς — λέει — εἶναι κατ' ἐπάγγελμα ζωγράφος!» Καὶ τὸ ἔλεγε σοβαρά. Γιατί αὐτὸς εἶναι τὸ φῶς ποὺ δημιουργεῖ τὴ ζωή. Αὐτὸ σημαίνει: ὁ ζωγράφος διαθέτει ἓνα κομμάτι ἀπὸ τὴ θεία δύναμη, ἔχει αὐτὴ τὴ χεροπιαστὴ ἰκανότητα νὰ νιώθει καὶ νὰ χειρίζεται τὸ φῶς καὶ αὐτὸ τὸν κάνει δημιουργό. Ἐνα δημιουργὸ χωρὶς ἑβδομῆ μέρα, χωρὶς ἀνάπαυση καὶ φιλόρεσκη θέαση τοῦ ἔργου του — γιατί ἡ ζωὴ ὑπακούει σὲ μιὰ προσταγή: ν' ἀναδημιουργεῖται κάθε μέρα.

Στὴν ὠριμότητα αὐτὴ εἶχε φτάσει πολὺ νωρίς: ἀπὸ τότε ποὺ ἡ θέαση ἑνὸς πεσμένου φύλλου σὲ μίαν ἐξοχὴ τοῦ Μονάχου — ὅπως ὁ ἴδιος τὸ θεβαίωγε — τοῦ συνειδητοποίησε μιὰ νέαν ὄραση τῆς ζωῆς καὶ τῆς τέχνης. Αὐτὸ τὸ περιστατικὸ μὲ τὸ πεσμένο φύλλο εἶναι πολὺ γνωστὸ καὶ μερικοὶ κριτικοὶ τὸ δέχονται σὰν ἀντικειμενικὸν ὀρόσημο τῆς στροφῆς τοῦ Μπουζιάνη στὸν ἐξπρεσιονισμό. Ἀλλὰ στέκομαι πολὺ σκεπτικὸς μπροστὰ στὴν ἀπόψη αὐτή. Αὐτὸ ἀκριδῶς, ὅτι δὲν ἦταν ἓνα ἔργο τέχνης ποὺ γύρισε τὰ αἵματά του, ἀλλὰ ἓνα σαπισμένο φύλλο, μὲ κάνει νὰ πιστεύω ὅτι ἡ λεπτολογημένη ἀλήθεια εἶναι ἄλλη.

Ὁ Μπουζιάνης δὲν ὑπῆρξε ποτὲ ἓνας γνήσιος ἐμπρεσιονιστὴς καὶ δὲν ἐξελίχθηκε ποτὲ σ' ἓναν τυπικὸ ἐξπρεσιονιστὴ τῆς γερμανικῆς «Γέφυρας» — ἀπλούστατα, γιατί δὲν ἔκανε ποτὲ τοῦ «στυλ», ἀλλὰ ἔκανε πάντοτε τὴν προσωπικὴν του ζωγραφικὴ. Ἦταν πρωτοπόρος γιατί ἔφερε μέσα του τὰ σπέρματα κάποιου ἐξπρεσιονισμοῦ καὶ ὅταν ἀκόμα ἡ τεχνικὴ του χρησιμοποιοῦσε τὰ ἐμπρεσιονιστικὰ διδάγματα ὅταν ἐλευθερώθηκε ἡ ὄρασή του, βρέθηκε μέσα στὸ κλίμα τῆς ἐκφραστικῆς ἰδιοσυγκρασίας του σὰν γνήσιο τέκνο τοῦ εἰκοστοῦ αἰῶνα, χωρὶς νὰ χρειαστεῖ νὰ προσχωρήσει σ' ἓνα στυλ διαμορφωμένο ἀπὸ ἄλλους. Ὁ ἐμπρεσιονισμὸς στὴν ἀκμὴ του, εἶχε διαλύσει τίς φόρμες καὶ τὰ περιγράμματα μὲ τὸ φῶς. Οἱ πρῶτοι ἐμπρεσιονιστὲς τῆς «Γέφυρας» ξανάφεραν παραμορφωμένα τὰ περιγράμματα μουσκεύοντάς τα σὲ μιὰ πλαδαρὴ ρευστότητα. Ὁ Μπουζιάνης δὲν προσ-

χώρησε ποτέ στην άποψη αυτή. Η «Νέα Σειτσειόν» στην οποία ανήκε, δεν ήταν ομάδα με καθορισμένες προγραμματικές τάσεις. Ήταν όμως αυστηρός κριτής της ποιότητας που απαιτούσε απ' τα μέλη της.

Ο Μπουζιάνης ακολουθούσε μια δική του γραμμή που τον ξεχωρίζει από τους άλλους εξπρεσιονιστές: το φως που στον εμπρεσιονισμό διάλυσε τις φόρμες, δε θα μπορούσε τάχα, χωρίς το περίγραμμο, να ξανασυνθέσει καινούριες πλαστικές φόρμες, μόνο με το χρώμα, φόρμες παλλόμενες από ζωή και αλήθεια: Το καθαρά καλλιτεχνικό αυτό πρόβλημα τον απασχόλησε σ' όλη του τη ζωή, μακριά από κάθε φιλολογία θεματική, από κάθε μορφική ωραιογραφία.

Όσοι συνδέονται στενότερα με το έργο του, έχουν προσέξει κάποια θεματική στενότητα που το χαρακτηρίζει -- σά να του λείπει αρκετή φαντασία. Η ύπαρκτη αυτή στενότητα είναι ο αυτοπεριορισμός ενός ερευνητή που χάνει όριζοντα γιατί προχωρεί σε βάθος ψάχνοντας για το ριγόριο. Αυτή η ροπή του μπορεί να εξηγήσει ικανοποιητικά την ιδιαίτερη φανατική προσήλωσή του στο ανθρώπινο σώμα. Ήταν πάντοτε η καταφυγή των γενναίων που είχαν αντικαταστήσει την εντύπωση και την αφήγηση με την έκφραση. Η αρχαία ελληνική τέχνη παρουσιάζει τους ίδιους αυτοπεριορισμούς, την ίδια θεματική στενότητα και την ίδια προσήλωση στο ανθρώπινο σώμα. Το ξεχείλισμα της φαντασίας είναι στοιχείο φουστικό.

Μερικοί κριτικοί αναγνωρίζουν ότι ο Μπουζιάνης είναι ένας σημαντικός ζωγράφος, αλλά δεν μπορούν να τον αγαπήσουν «γιατί μάς είναι ξένος: δεν έχει τίποτα το ελληνικό». Ο θεός ξέρει ποιά είναι αυτό το «ελληνικό», αν δεν είναι μια κλασικιστική ωραιογραφία. Μά την αλήθεια, απ' αυτή την άποψη και ο Ήρακλειτος δεν μοιάζει πολύ για Έλληνας!

Μπουζιάνης :

Λάοι



Ἀφορισμοὶ τοῦ Μπουζιάνη

- Ὁ ἄνθρωπος, τὸ ζῶο, τὸ ἀντικείμενο, τὰ πάντα ξαίρουνε νὰ μιᾶνε σ' ἐκεῖνον ποὺ ξαίρει νὰ τ' ἀκούει.

- Ὁ λόγος πρέπει νὰ δίνεται σ' ἐκεῖνον ποὺ γιὰ πολὺ καιρὸ ἔμεινε βουβός.

- Δὲν εἶμαι παρὰ μιὰ ἀντένα. Τὰ πάντα ἔρχονται ἀπὸ τὸν ἀέρα.

- Ἡ Τέχνη δὲν πρέπει νὰ εἶναι Τέχνη.

- Μέσα ἀπὸ τὸ σκοτάδι περνάει κανεὶς πρὸς τὸ φῶς.

- Ὅ,τι εἶναι ζωντανὸ εἶναι καὶ ἀληθινό.

- Παιδὶ πρέπει νὰ μείνει κανεὶς σ' ὅλη του τὴ ζωὴ. Γιατὶ παιδὶ εἶδε γιὰ πρώτη φορὰ τὸ φῶς.

- Πολλὰ, πάρα πολλὰ ζωγραφίζονται σ' ἓναν πίνακα. Δὲν χρειάζεται τίποτα λιγότερο τίποτα περισσότερο ἀπὸ τὸ νὰ ζεῖ.

- Ἡ ζωγραφικὴ εἶναι ζωὴ. Ἐκατάφερες νὰ τῆνε δώσεις στὸ ἔργο σου; Ἐκα-νες τέχνη.

- Τί εἶμαι ἐγὼ περισσότερο ἀπὸ ἐσένα; Τί εἶσαι παραπάνω ἀπὸ ἐμένα; Ἐκεῖνο ποὺ ἔχει σημασία εἶναι νὰ πηγαίνουμε μαζί.



(Ἐπιλογή καὶ μετάφραση ἀπὸ τὸ γερμανικό, τῆς
ΑΛΕΞΑΝΤΡΑΣ ΚΟΤΤΟΥ—ΓΡΑΙΚΙΩΤΟΥ)

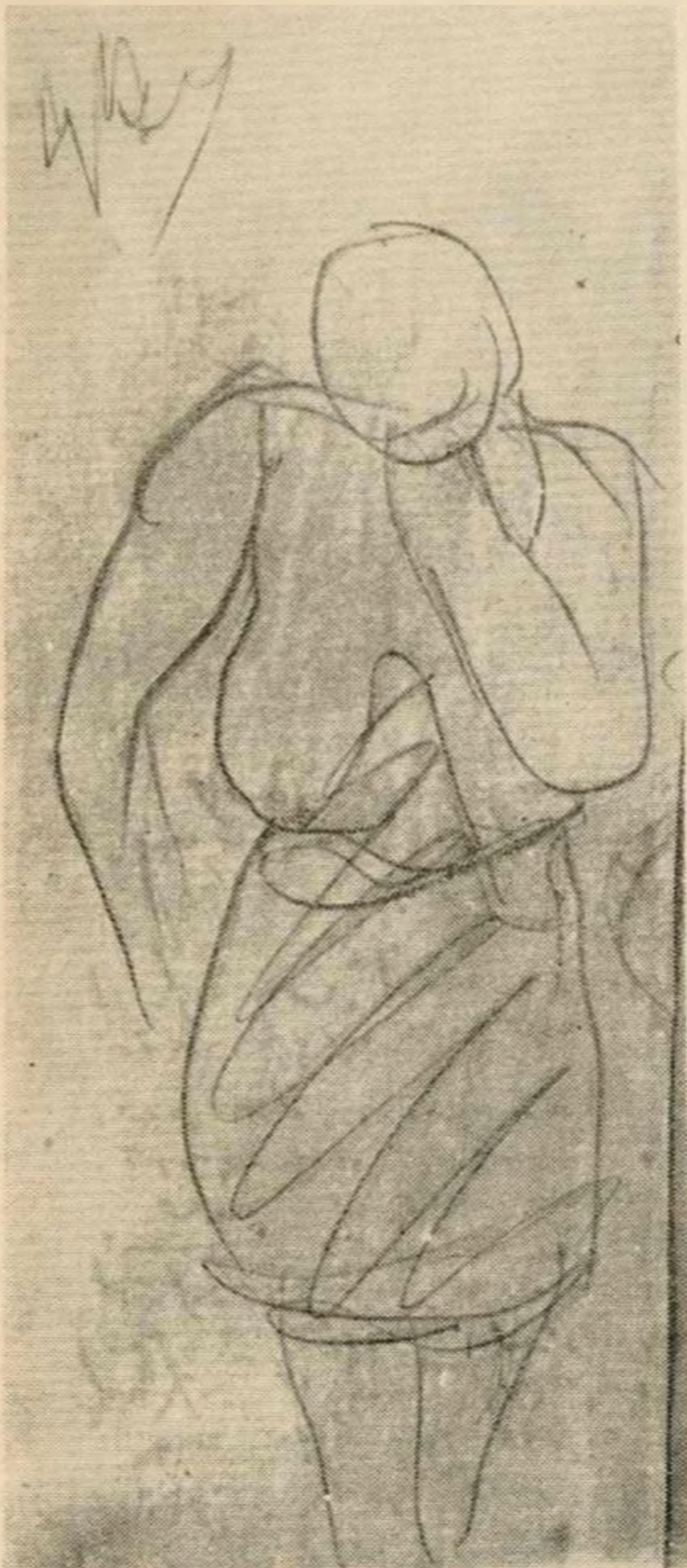
Μ Π Ο Υ Ζ Ι Α Ν Η Σ

Ἀναμνήσεις ἀπὸ συναντήσεις μας

Τοῦ ΟΡΕΣΤΗ ΚΑΝΕΛΛΗ

Μπουζιάνη :

Σχέδιο



Δὲ θυμᾶμαι πότε ἀκριβῶς γνώρισα τὸν Μπουζιάνη, οὔτε πού εἶδα γιὰ πρώτη φορά ἔργα του. Μὰ ὅταν μοῦ μίλησε μὲ ἐνθουσιασμό στὴν ἔκθεσή μου τὸ 1938 κολακεύτηκα πάρα πολύ. Ἀκόμα θυμᾶμαι μὲ συγκίνηση τί μοῦ εἶπε. Ἡ στενή του φίλια μὲ τὸ Γουναρόπουλο, πού μὲ εἶχε βοηθήσει θερμὰ καὶ σταθερὰ στὰ πρῶτα μου βήματα στὴ ζωγραφική, μᾶς ἔκανε νὰ γνωριστοῦμε καλύτερα. Ἡ μετὰ τὸν πόλεμο φίλια μας μὲ τὸν Μπουζιάνη εἶχε τίς ρίζες τῆς σ' ἓνα πνευματικὸ σύνδεσμο πού δημιουργήθηκε τὰ τελευταῖα προπολεμικὰ χρόνια.

Ἀπὸ κείνα τὰ χρόνια θυμᾶμαι πιὸ πολὺ ἀτέλειωτες συζητήσεις γύρω ἀπὸ τὴν ὕπαρξη τοῦ Θεοῦ. Μυστικιστικὴ καὶ θρησκευτικὴ φύση μὲ παιδικὴ ψυχὴ, ὑπερευαίσθητος καὶ ἀγχώδης, εἶχε ἀνάγκη νὰ πιστεύει στὸ Θεό. Ἡ πίστη του δὲν εἶχε καμιὰ σχέση μὲ τὸ τελετουργικὸ, λειτουργικὸ καὶ ἠθικολογικὸ μέρος ὁποιασδήποτε θρησκείας. Ἦταν ἀποτέλεσμα τῆς ἀνάγκης του ν' ἀνακαλύψει μιὰ ἀρχὴ τῆς δημιουργίας καὶ τὴ δικαιολογία τῆς ὕπαρξης τοῦ κόσμου καὶ τῆς ζωῆς.

Μιὰ νύχτα, τὸ Μάη τοῦ 1939, εἶχαμε ξεχαστεῖ μὲ τὴ συζήτηση καὶ τὸν συνόδεψα ὥσαμε τὸ σπίτι του. Ὄταν φτάσαμε γύρισε πρὸς τὸν οὐρανὸ καὶ μὲ ρώτησε ἂν ξέρω λοιπὸν ποιὸς τὰ ἔκανε ὅλ' αὐτά. «Δὲ μπορεῖ νὰ ἐξηγήσει κανεὶς ὅ,τι δὲν ξέρει, μὲ κάτι πού δὲν ξέρει ἐπίσης» τοῦ ἀπάντησα καὶ χωρίσαμε, ἦταν δύο μετὰ τὰ μεσάνυχτα. Τὴν ἐπομένη, πολὺ πρωὶ μὲ πῆρε στὸ τηλέφωνο γιὰ νὰ μοῦ πεῖ ὅτι σκέφτηκε μερικὰ καινούρια ἐπιχειρήματα καὶ ἔπρεπε νὰ ἰδωθοῦμε τὸ βράδυ. Συναντηθήκαμε, ἀλλὰ μὲ κατάπληξη διαπίστωσα ὅτι δὲν εἶχε ἀκούσει τίποτα ἀπὸ κείνα πού ἔλεγα καὶ ὅτι τὰ ἐπιχειρήματά του ἦταν τὰ ἴδια μὲ τὰ χτεσινά. Στὴν οὐσία ἀπαντοῦσε σὲ ἀπόψεις δικές του. Ἡ συζήτηση γινότανε πάντα μὲ τὸν ἑαυτό του, ἦταν ἓνας διάλογος μὲ τὸν ἑαυτό του, δηλαδὴ ἓνας μόνολογος. Σχεδὸν πάντα αὐτὸ γινότανε σὲ ὅλη του τὴ ζωὴ.

Σε λίγες μέρες έφυγα για τή Μυτιλήνη. Πόλεμος, κατοχή. Ξαναγύρισα στην 'Αθήνα τον 'Ιούνη του 1945. Από τις πρώτες μου φροντίδες ήταν να συναντηθώ με τόν Γουναρόπουλο και τόν Μπουζιάνη. Χωρίς να τόν καταλάβω μίλησα και στους δυο στον ένικό για πρώτη φορά. Δύσκολα χρόνια. 'Αβεβαιότητα και άγωνία για μένα, άγχος για τόν Μπουζιάνη που ή επίβίωση είχε χαρακτήρα έφιαλτικό. Τόν οικονομικό άδιέξοδο τόν έκανε να θυμάται τὰ ευτυχισμένα χρόνια που πέρασε στη Γερμανία πριν έρθει στην έξουσία ό Χίτλερ που καταδίωξε τή μοντέρνα τέχνη.

Κάθε φορά που κάναμε παρέα, διηγότανε τὰ ίδια γεγονότα που τόν είχαν κάνει κάποτε ευτυχισμένο. Έμοιαζε σαν μιὰ επίκληση τής μοίρας να τόν χαμογελάσει ξανά, να τόν κάνει να τὰ ξαναζήσει. Έκανα πάντα σαν να τ' άκουγα για πρώτη φορά. Αυτό του έδινε κάποια προσωρινή λύτρωση. Και τότε άρχίζαμε να μιλάμε, να μιλάμε για τήν τέχνη γενικά, για τή ζωγραφική, για τὰ ταξίδια, για τόν έρωτα. Συχνά μέναμε σε καμιά φτωχοταβέρνα ώσαμε τήν ώρα που έκλεινε ή γυρίζαμε στους δρόμους ώσαμε τήν πολύ βαθειά νύχτα. Μιὰ φορά που του είπα ότι έπρεπε να γυρίσω νωρίς γιατί θα με περίμενε ή γυναίκα μου, θύμωσε και μου άπάντησε ότι αν δίνω περισσότερη σημασία στη γυναίκα μου από τή ζωγραφική δε θα πάω μπροστά σά ζωγράφος. Μετά δυο μέρες φρόντισε να με βρει για να μου πει ότι τις δυο μέρες που μεσολάβησαν δε μπόρεσε να ήσυχάσει μ' αυτά που μου είπε, ότι είχε άδικο και ότι μου ζητούσε συγγνώμη.

Χαιρότανε πολύ όταν κάναμε παρέα με τόν Γουναρόπουλο. Αυτό δάσταξε ώσαμε τόν προτελευταίο χρόνο τής ζωής του όταν οι σχέσεις τους ψυχράθηκαν, γεγονός που στοίχισε άπίστευτα στον Μπουζιάνη. Μου ζητούσε πολύ συχνά να πηγαίνουμε στο άτελιέ του Γουναρόπουλου όπου συζητούσαμε για όλα και πιο πολύ για τή ζωγραφική. Μετά τήν κουβέντα τις πιο πολλές φορές ό Γουναρόπουλος μάς έκανε τόν τραπέζι σε καμιά κοντινή ταβέρνα, όπου φυσικά ξανάρχιζε ή συζήτηση.

Προσπαθούσαμε ν' ανακαλύψουμε τόν ψυχικό και τόν πνευματικό μήνυμα τών άριστουργημάτων κάθε έποχής. Του Μπουζιάνη οι ιδέες ήταν πολύ συγκεχυμένες και ή άγνοια τής όρολογίας στα έλληνικά ή στα γαλλικά που ξέραμε έμεις, τόν έκανε πολλές φορές άκατάληπτο. 'Η μόρφωσή του ήταν καθαρά γερμανική. Με όξύτατες πνευματικές άνησυχίες, εύαίσθητος, διορατικός μερικές φορές, αλλά με μυαλό έντελώς αντιεπιστημονικό, δε μπόρουσε ποτέ να κάνει συσχετισμούς ή να βρίσκει άναλογίες στα διάφορα φαινόμενα. Όταν μιλούσε για Kultur, ενώ ήξερε καλά τή γενική έννοιά της, στη ζωγραφική έννοούσε τή διδασκαλία του κιάρου σκούρου από τήν όποία, στις κρίσεις του για τὰ έργα, σπανίως μπορούσε ν' άπελευθερωθεί. Είχε κάνει ταξίδι στο Παρίσι για να γνωρίσει



Μπουζιάνη :

Σχέδιο

τή Σχολή του Παρισιού που έχτος από τόν Πικασό κανείς άλλος δεν τόν έκανε μεγάλη έντύπωση. Για τόν Πικασό έλεγε: «'Ο άθλιος, ενώ μπογιαντίζει αντί να ζωγραφίζει είναι πολύ μεγάλος ζωγράφος». Δεν ήξερε καν τὰ όνόματα τών πιο συγγενικών του ζωγράφων ψυχικά, του Ρουώ και του Σουτίν. Έκτιμούσε πολύ τόν Μανέ (ίσως να έκανε και σύγχυση με τόν Μονέ), τόν Γκωγκέν αλλά εξίσου και τόν Κάλμπαχ, τόν Λίμπερμαν και μερικούς άλλους δευτερεύοντες Γερμανούς που δε θυμάμαι τὰ όνόματά τους. Από όλους τούς γλύπτες πιο πολύ έκτιμούσε τόν Φειδία.

Μιὰ βραδυά στο σπίτι τών Βακαλό είπε ότι ό Μιχαήλ 'Αγγελος μπροστά στο Φειδία είναι παπουτσής. Του είπα ότι και 'γώ προτιμώ τόν Φειδία, αλλά ότι δεν επιτρέπεται για ένα δημιουργό σαν τόν Μιχαήλ 'Αγγελο να μεταχειρίζεται τή λέξη παπουτσής. Έβαλε τις φωνές και ξανάλεγε: «Ναί, μπροστά στο Φειδία είναι παπουτσής, είναι παπουτσής, είναι παπουτσής». Άργησε πολύ να ήρεμήσει.

Κάθε άδικία, κάθε έκμετάλλευση τόν αναστάτωνε. Είχε πουλήσει δυο έργα μεγάλα και πήγα για να τόν δώ και να τόν συχαρώ. 'Ηθελα να τόν δώ χαρούμενο. Χτύπησα τήν πόρτα και φώναξα, όπως είχαμε συμφωνήσει: «Είμαι ό 'Ορέστης». Δεν άνοιγε στον καθένα, άκόμα κι όταν του έλεγε ότι είναι πιθανός άγοραστής. Μου άνοιξε άμέσως και

είδα έναν Μπουζιάνη αναστατωμένο. «Ήρθα για να σε δω στα κέφια σου» του είπα. «Δε μπορώ να ζωγραφίσω, διάβασες τί έκαναν στους μαύρους στη Νοτιοαφρικανική Ένωση;» Του απάντησα ότι και γώ ήμουν αγανακτισμένος αλλά ότι ανάλογα γεγονότα συμβαίνουν τόσα πολλά σ' όλον τον κόσμο ώστε αν μάς αναστάτωναν τόσο πολύ δεν έπρόκειτο να ζωγραφίσουμε ποτέ. Με την κουβέντα σιγά-σιγά ήρέμησε και περάσαμε μαζί δυο ευχάριστες ώρες.

Άγαπούσε τις γυναίκες. Πολλά μου έχει εμπιστευτεί που δεν είναι ακόμα καιρός να τ' αποκαλύψω. Μιλούσαμε συχνά για τον έρωτα. Στις συγκεκριμένες όμως περιπτώσεις σπανιότατα συμφωνούσαμε. Ένα απόγευμα που συναντηθήκαμε έξω από το καφενείο του Γαμβέττα ξαφνικά διέκοψε την κουβέντα. Κάτι έβλεπε με ένταση. Γύρισα να δω αλλά δεν είδα τίποτα που να δικαιολογούσε αυτή την προσοχή. «Μα τί βλέπεις;» του λέω. «Νά, εκείνη την αδύνατη με τη μαύρη τσάντα, τί μορφή γυναίκα!» Έμεινα κατάπληκτος. «Μα αυτή είναι πολύ άσχημη, σχεδόν τέρας» του απάντησα. Άγανάκτησε και άρχισε να φωνάζει ότι για κείνον ή όμορφια πολλές φορές είναι ή άσκημια, «ναί ή άσκημια», ότι καταλαβαίνει ότι έμένα μου άρέσουν οι κούκλες, οι σαχλές και οι γόησες καί... καί....

Έπρόκειτο για μιάν έκρηξη μεγάλης αγανάκτησης. Τα διπλανά τραπέζια μάς έβλεπαν με κατάπληξη κ' ένα παλιό γκαρσόνι που το ήξερα από τα φοιτητικά μου χρόνια, μου έκανε νόημα ότι καλύτερο θα ήταν να τον πάρω να φύγουμε. Στο λεωφορείο για του Γουναρόπουλου κάθε τόσο ξανάλεγε φωναχτά τα ίδια και μόλις φτάσαμε του έθεσε το ζήτημα. Ο Γουναρόπουλος γέλασε με την καρδιά του και είπε ότι αν δεν ήταν παντρεμένος θα ανέθετε να του διαλέξουμε από μια γυναίκα ο καθένας, όποτε θα μπορούσε να εξακριβώσει τα γούστα μας. Πρόσθεσε μάλιστα ότι για τα ψυχικά χαρίσματα θα εμπιστευόταν τον Μπουζιάνη και για τα σωματικά έμένα. Καθώς έτσι έδωσε στην υπόθεση κωμική χροιά, που είχε βέβαια ουσιαστικά, ο Μπουζιάνης γαλήνεψε και περάσαμε μερικές πολύ ευχάριστες ώρες στο άτελιέ του Γουναρόπουλου κ' έπειτα σε μια ταβέρνα.

Είναι ανάγκη να πω ότι δε γράφω τα γεγονότα με τη χρονολογική τους τάξη. Τα γράφω όπως έτσι μου έρχονται στη μνήμη.

Ένα βράδυ κατέβαινα τη λεωφόρο Πανεπιστημίου κι άκουσα να με φωνάζουν. Καθότανε ο Μπουζιάνης με το Γουναρόπουλο έξω από ένα μπάρ. Μόλις κάθησα στην παρέα τους, κατάλαβα ότι ο Μπουζιάνης ήταν πάρα πολύ άνησυχος. Ήξερα ότι από οικονομική άποψη περνούσε σχετικά καλές μέρες και τον ρώτησα τί του συμβαίνει. «Τώρα θα σάς τα πω» μάς είπε και συνέχισε: «Ένας εργάτης που έκανε κάποια δουλειά στο σπίτι, μου

ζήτησε αντί λεφτά μια χαλασμένη βενζινομηχανή που είχα, μου είπε ότι θα τη δώσει στο μάστορα να τη διορθώσει. Την έφερε πίσω και του έδωσε το μεροκάματό του γιατί ο μάστορας του είπε ότι το μέταλλο έχει φθαρεί και μπορεί να σπάσει και να προκαλέσει δυστύχημα». «Έν τάξει λοιπόν», του είπαμε. «Ναί, αλλά αν πάει κανένας κλέφτης και την κλέψει και την ανάψει και καεί; σκέφτομαι να κατέδω τώρα σπίτι, να σκάψω ένα λάκκο, να τη θάψω ή να κατέδω στο Φάληρο να την πετάξω στη θάλασσα, δε ξέρω τί να κάνω». «Αύριο τα κάνεις όλ' αυτά, είναι απίθανο να πάει σήμερα κιόλας ο κλέφτης» λέω εγώ. «Είναι ανάγκη να κάθεται να σκάβεις λάκκο ή να κατεβαίνεις στο Φάληρο;» πρόσθεσε ο Γουναρόπουλος. «Μα τί να κάνω;» άπόρησε ο Μπουζιάνης. «Άφού τόσο άνησυχείς για τον απίθανο κλέφτη της γκαζιέρας, πάρε μια πέτρα μεγάλη από τον κήπο σου και σπάστην». Άπροσδόκητη λύση για τον Μπουζιάνη που απάντησε: «Ναί, μερικά πράγματα είναι τόσο πιο απλά».

Η άνησυχία, το άγχος φώλιαζαν πάντα μέσα του. Όταν οι αντικειμενικές συνθήκες μπορούσαν να το δικαιολογήσουν, ριζωνότανε σ' αυτές, όταν δεν υπήρχαν, δημιουργούσε με τη φαντασία.

Ο Τάσος τον βοηθούσε πάντα στις δύσκολες μέρες και άμεσα, αλλά και με λαχειοφόρες άγορές έργων του και με έξευρεση άγοραστών. Όταν κάποτε διέρρηξαν το σπίτι του και του έκλεψαν έφτα λίρες χρυσές που ήταν όλες του οι οικονομίες, μου είπε ότι ντρεπόντανε τον Τάσο γιατί δυο μέρες πριν του είχε πει ότι βρίσκεται σε άπελπιστική οικονομική κατάσταση. Φανταζότανε μάλιστα πως ο Τάσος τον έβλεπε μ' έναν τέτοιο τρόπο, σά να του έλεγε: «Μου έλεγες ψέματα λοιπόν, με κοροΐδευες». Προσπάθησα να τον πείσω ότι το βλέμα του Τάσου δεν μπορεί παρά να έλεγε: «Καϊμένη Μπουζιάνη, έσένα βρήκαν να κλέβουν;» «Όχι, με βλέπει με καχυποψία», επέμενε ο Μπουζιάνης. Αναγκάστηκα να μιλήσω στον Τάσο που έμεινε φυσικά κατάπληκτος και που φρόντισε δίχως ν' αποκαλύψει ότι του είχα μιλήσει σχετικά να του βγάλει από το μυαλό αυτές τις φαντασιώσεις.

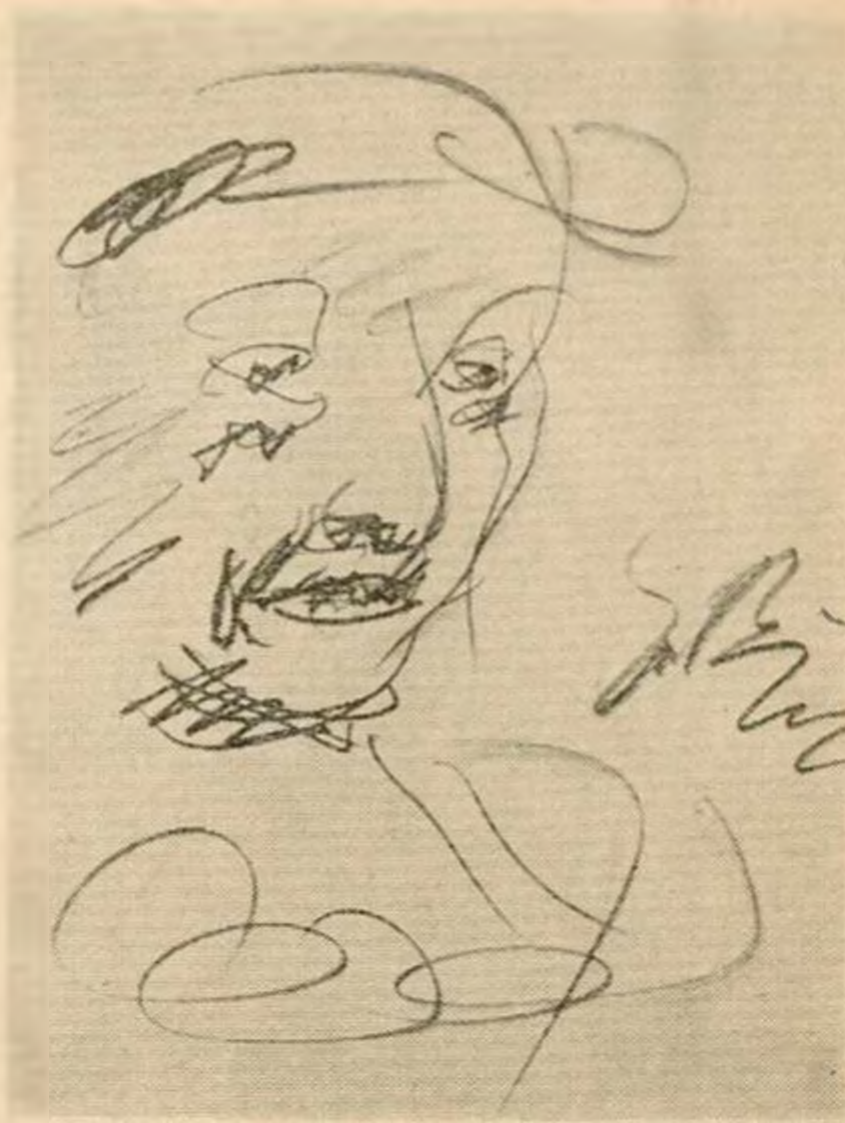
Όταν πήρε το βραβείο Γκουκεγχαίμ είχα άρκετες μέρες να τον δω. Τυχαία συνάντησα τον Τάσο που μου είπε ότι τον είχε δει. «Έπιτέλους θάναι χαρούμενος ο Μπουζιάνης, θα μπορέσει μερικούς μήνες να ναι ήσυχος και να ζωγραφίζει». «Άμ δεν είναι», μου απάντησε ο Τάσος, «τώρα άγωνιά τί θα γίνει με την Έφορία».

Θυμάμαι την τελευταία επίσκεψη στο άτελιέ του. Χτύπησα την πόρτα και φώναξα πως είμαι εγώ. Ήρθε και μου είπε, από την κλειδαρότρυπα, να περιμένω πέντε λεπτά. Άκουγα να πηγαινοέρχεται μέσα στο άτελιέ

του και κάτι να μετατοπίζει. Ύστερα μου άνοιξε. Αμέσως μόλις τον είδα κατάλαβα πώς ήταν σε καλή διάθεση. «Είναι κατάλληλη ώρα για ούζο, περίμενε να πάω να το φέρω, έτυχε νάχω και καλό μεζέ μαζί», μου είπε. Βγήκε για την κουζίνα. Στο μεταξύ άναστικωσα δυο πίνακες που τους είχε βάλει σε μιá άσυνήθιστη θέση και είδα ότι μου ήταν άγνωστοι. Άκουσα τα βήματά του και μόλις πρόφτασα να ξαναβάλω μπροστά αυτή την παμπάλαιη πολυθρόνα που είχε γίνει άφορμή να ζωγραφίσει μιάν άριστουργηματική άκουαρέλλα και που αυτή τη φορά είχε αλλάξει θέση. «Δε θα μου δείξεις τίποτα Γιώργο;» «Δεν έχω τίποτα το καινούριο. Κάνω δυο πίνακες που δεν έχουν τελειώσει ακόμα, έχουν μερικά μέρη που δε μ' αρέσουν, δε θέλω να σου τους δείξω. Ο ένας είναι τελειωμένος ζωγραφικά, αλλά χρειάζεται και ή έκφραση που γίνεται με μερικές άνεπαίσθητες μεταβολές. Άν δε βάλω και την έκφραση δε μπορώ να ήσυχασω. Ο άλλος έχει ένα μέρος που πρέπει να ζωγραφιστεί διαφορετικά». Επέμεινα και συμφωνήσαμε να μου τους δείξει υπό τον όρο να μην έκφέρω καμιά κρίση για να μην επηρεαστεί. Τους έβαλε και τους τοποθέτησε δίπλα - δίπλα στο βάθος του άτελιέ του. Δεν έβγαζα μιλιá, ήθελα να κρατήσω τη συμφωνία μας που την ευρίσκα άλλωστε λογική. «Λοιπόν, πώς σου φαίνονται;» λέει ξαφνικά ο Μπουζιάνης. «Μα συμφωνήσαμε να μην πω τίποτα», του άπάντησα. «Φαίνεται ότι δεν σου αρέσουν και γι' αυτό κρατάς τη συμφωνία μας, αν σου άρεσαν θα το έλεγες άμέσως». πρόσθεσε. «Ο ένας είναι σίγουρα ένα από τα καλύτερά σου έργα», του άπάντησα. «Τον θεωρώ άπολύτως τελειωμένο γιατί αυτό που ονομάζεις εσύ έκφραση είναι κάτι το έντελώς ύποκειμενικό. Η άληθινή ζωγραφική έκφραση ύπάρχει με ένταση στο σύνολο του έργου και προέρχεται από το συσχετισμό το σωστό όλων των μορίων του πίνακα. Αυτός είναι θαυμάσιος πίνακας, πρόσθεσα. Μα και ο άλλος θα γίνει θαυμάσιος όταν και ή νατύρ μόντ της καρέκλας μεταβληθεί. Είναι πιο ρεαλιστικά ζωγραφισμένη από την έφιαλτική γυναίκα που βρίσκεται δίπλα της. Αυτό είναι το μειονέκτημα αυτού του πίνακα και όταν το έξαφανίσεις κι αυτός θάναι έξίσου ωραίος με τον άλλο. Ίσως για μένα το μειώνουν και αυτές οι δυο - τρεις πιναλιές στον ώμο της γυναίκας που τις βρίσκω λίγο ξεκάρφωτες, όχι σε άπόλυτη άρμονία με το υπόλοιπο έργο θέλω να πω».

Ο Μπουζιάνης έγινε έξω φρενών. Άρχισε να πηγαινοέρχεται μέσα στο άτελιέ του και να φωνάζει ότι είχε δίκιο να μη θέλει να μου δείξει τα έργα, άφου ήξερα τα μειονεκτήματά τους, ότι έγώ τον έξανάγκασα να μου τα δείξει και αυτό που έκανα δεν ήταν καθόλου σωστό, ότι μετάνοιωσε που μου άνοιξε την πόρτα. Επρόκειτο για μιá σωστή νευρική κρίση.

Μάταια προσπαθούσα να τον καθησυχάσω.



Μπουζιάνη :

Σχέδιο

«Γιατί να μιλάει για μειονεκτήματα των δυο έργων άφου το ένα ήταν ένα πλήρες θαυμάσιο έργο και άφου στο άλλο ήξερε τί χρειαζόταν να μεταβληθεί για να γίνει το ίδιο θαυμάσιο»;

Όσο περνούσε ή ώρα φώναζε πιο πολύ και ξανάλεγε πάντα τις ίδιες φράσεις. Έμενα σιωπηλός γιατί καταλάβαινα ότι δεν είχε άκούσει τα δικά μου έπιχειρήματα που του είχα πει για να τον καθησυχάσω και ούτε επρόκειτο να τ' άκούσει. Κάτι έπρεπε να γίνει. Ξαφνικά το βρήκα. Σηκώθηκα άπτότομα και προσποιήθηκα τον άγανακτισμένο. Με πιο δυνατές φωνές από τις δικές του είπα ότι άφου φέρνεται έτσι προσβλητικά σ' έναν άνθρωπο σαν και μένα που τον θαυμάζει και τον άγαπά, δε μου μένει άλλο παρά να φύγω και γύρισα προς την πόρτα και με άρπαξε. «Ξέρεις, μου λέγει, οι φωνές δεν είναι για σένα. Είναι για μένα ταβαλα με τον έαυτό μου». Σε λίγο πίναμε το ούζο μας μέσα σε μιάν εγκάρδια άτμόσφαιρα. Τους τελευταίους μήνες πριν πεθάνει τον είδα πολύ λίγες φορές. Δυο συναντήσεις για ταβέρνα ματαιώθηκαν γιατί δεν αισθανότανε καλά στην υγεία του. Τον είδα για τελευταία φορά στο άτελιέ μου που ήρθε για να με συλλυπηθεί για το θάνατο της μάνας μου. Δεν πήγα ούτε στην κηδεία του ήταν τόσο πρόσφατη ή κηδεία της μάνας μου και ψυχικά μου ήταν άδύνατο να πάω και στη δική του.

ΑΝΑΜΝΗΣΕΙΣ ΑΠΟ ΤΟ ΔΑΣΚΑΛΟ

Μιλούν τρεις μαθητές του

Κούλα Μαραγκοπούλου

Ἡ Κούλα Μαραγκοπούλου, μιὰ ἀπὸ τὶς σημαντικότερες σύγχρονες ζωγράφους, ἦταν κι αὐτὴ ἀπ' τοὺς μαθητὲς τοῦ Μπουζιάνη. Ζητήσαμε νὰ μᾶς πεῖ τὶς ἀναμνήσεις της καὶ τὸ δέχτηκε μὲ προθυμία. Μίλησε μὲ κόπο, μὲ ὀδύνη γιὰ τὸ χαμένο δάσκαλο. Κ' ἦταν φυσικό.

—Πρῶτα ἀπ' ὅλα ἦταν αὐστηρὸς καὶ σκληρὸς μὲ τοὺς μαθητὲς του. Δὲν ξέρω ἂν θὰ μπορούσε νὰ ὀνομαστεῖ δάσκαλος μὲ τὴ σημασία πού ἔχει κοινὰ αὐτὴ ἡ λέξη. Ἴσως νὰ μὴν ἦταν κατάλληλος γιὰ νὰ μάθει στὸ μαθητὴ τὴν ἀλφαβήτα τῆς ζωγραφικῆς. Ἐκεῖνο ὅμως πού πάσχιζε νὰ δείξει στοὺς μαθητὲς του ἦταν ἡ οὐσία τῆς τέχνης. Ἀπὸ μιὰν ἀποψη ὁ μαθητὴς του θὰ ἔπρεπε νὰ ἔχει μιὰν ἐξοικείωση μὲ τὰ θέματα τῆς Τέχνης. Τὸν ἔβαζε κατευθεῖαν μέσα στὴ δυσκολία καὶ τὸν ἀνάγκαζε νὰ ἀντιμετωπίσει ὀλόκληρο τὸ πρόβλημα τῆς καλλιτεχνικῆς δημιουργίας, μαζί μορφή καὶ περιεχόμενο.

Δύσκολα δεχότανε μαθητὲς καὶ ἀπὸ αὐτοὺς εἶχε τὴν ἀπαίτηση νὰ μὴν ἀφήνουν πωτὲ τὴ δουλειά τους. Πίστευε πὼς οἱ μαθητὲς του γίνονταν κατὰ κάποιον τρόπο ἔργα του. Γι' αὐτὸ καὶ τοὺς φερνότανε σκληρά. Τόσο πού ἤθελε νὰ ἔχει γνώμη ἀκόμα καὶ γιὰ τὴν καταλληλότητα τοῦ ἐργαστηρίου τους. Ἄν στὴ ζωὴ του ἦταν ἀσκητικός, γιὰ τὴν τέχνη τὰ ἤθελε ὅλα πλούσια κι ὀλοκληρωτικά, ἀπ' τὰ ὑλικά ὡς τὴν ἀφοσίωση. Στὶς ἀρχὲς ἀπαγόρευε στοὺς μαθητὲς του ἀκόμα καὶ νὰ πηγαίνουν μόνοι τους σὲ ἐκθέσεις, ἀπὸ φόβο μὴν ἐπιρρεαστοῦν ἀπὸ ἐξωτερικὰ στοιχεῖα. Προτιμοῦσε νὰ πηγαίνουν μαζί κ' ἐκεῖ νὰ κουβεντιάζουν γιὰ τὴν δουλειὰ τοῦ κάθε ζωγράφου, συχνὰ μαζί καὶ μὲ τὸν καλλιτέχνη.

Κι ὁ τρόπος τῆς διδασκαλίας του ἦταν ἰδιόρρυθμος. Πήγαινα, συνεχίζει ἡ Κα Μαραγκοπούλου, ἀπὸ τὸ πρῶι στὸ σπῆτι του, σχεδὸν κάθε βδομάδα. Ἄφου πρῶτα κυττοῦσε ὁ,τι εἶχα κάνει στὸ μεταξὺ μόνη μου καὶ κουβεντιάζαμε ἀρκετὰ πάνω σ' αὐτά, ὕστερα ἄρχιζε νὰ δουλεύει ἐκεῖνος ἀπὸ μοντέλλο μιὰ

σπουδὴ μὲ κάρβουνο στὴν ἀρχή, μὲ χρῶμα ἀργότερα, κι ὁ μαθητὴς παρακολουθοῦσε δίπλα τὴν ἐργασία του. Ἐδειχνε δηλ. στὸ μαθητὴ τὴ σπουδὴ καὶ τοῦ ἐξηγοῦσε, καὶ ἔτσι τοῦ μάθαινε τὴ γλώσσα τῆς ζωγραφικῆς καὶ πὼς χρησιμοποιοῦν τὸ ὑλικό. Ὑστερα ἔκανε ὁ μαθητὴς τὴν ἴδια σπουδὴ ἀπὸ τὸ μοντέλλο μὲ τὴν παρακολούθηση τοῦ δάσκαλου. Ἀκολουθοῦσε ἐξήγηση καὶ κριτικὴ τῆς σπουδῆς καὶ κουβέντα πάνω στὰ γενικὰ θέματα τῆς τέχνης μαζί καὶ τῆς ζωῆς, πράγμα πού κρατοῦσε ὡς ἀργὰ τὴ νύχτα. Τὶς σπουδὲς πού ἔκανε ὁ ἴδιος τὶς χάριζε στοὺς μαθητὲς, μὰ δὲν ἤθελε νὰ τὶς δείχνουν σὲ κανέναν, οὔτε τὶς θεωροῦσε ἔργα του. Ὄταν σκόνταφτε σὲ κανένα σημεῖο σταματοῦσε καὶ σοῦ τὸ λεγε. Μποροῦσε νὰ δουλεύει ἀμίλητος ὥρες ὀλόκληρες ὥσπου νὰ πετύχει ἐκεῖνο πού ἤθελε. Τότε ξαλάφρωνε καὶ σταματοῦσε τὴ δουλειά. Αὐτὰ γιὰ τὴ διδασκαλία του.

Σὰν ἄνθρωπος ἦταν πολὺ εὐαίσθητος. Μιὰ φορὰ πού ὁ γείτονας τοῦ ἔκοψε ἕναν εὐκάλυπτο πού εἶχε στὴν αὐλή του ἀναστατώθηκε. Τὸν ἔκλαψε σὰ φίλο: «Ἦταν ὁ μοναδικός μου φίλος, αὐτὸν εἶχα, τί θὰ κάνω τώρα;» ἔλεγε καὶ ξανάλεγε.

Ὄταν ὑποστήριζε τὴ γνώμη του δὲν ἤξερε συμβιβασμούς. Ἀκόμα καὶ καυγάδες ἔκανε. Θυμᾶμαι μιὰ φορὰ, πού γιὰ νὰ υπερασπίσει ἕνα ἔργο πού τὸ εἶχε ὁ ἴδιος διαλέξει ἔκανε τρομερὴ φασαρία μέσα στὴν κριτικὴ ἐπιτροπὴ τῆς Πανελληνίας.

Ὄταν τελευταῖα ἀρρώστησε ἔμεινε στὸ σπῆτι κι ἀρنيότανε νὰ πάει στὸ γιατρό. Φοβότανε πὼς θὰ τοῦ ἀπαγορεύανε νὰ δουλέψει καὶ δὲν τῷθελε καθόλου. Ὑστερα δὲν ἤθελε νὰ τὸ μάθει ὁ κόσμος πὼς ἀρρώστησε. «Τί θὰ πεῖ ὁ κόσμος σὰν μάθει πὼς εἶμαι ἄρρωστος;» μᾶς ρωτοῦσε. Μὲ κόπο τὸν καταφέραμε νὰ πάει στὸ νοσοκομεῖο. Σὲ λίγες μέρες πέθανε.

Μὲ δυσκολία καὶ συγκίνηση μίλησε ἡ Κα Μαραγκοπούλου γιὰ τὸ δάσκαλο, γιὰ τὶς τελευταῖες του μέρες. Κ' ἐκεῖ τέλειωσε τὴν ἀφήγησή της.

Κατερίνα Χαριάτη

Πρὶν τὸν γνωρίσω, τὸν ἄκουγα ἀπὸ κάρου. Ἦμουνα τότε υπάλληλος στὴν Ἐθνικὴ Τράπεζα καὶ μοῦ μιλοῦσε συχνὰ γιὰ δαύτονε, μὲ πίστη καὶ μὲ ἀγάπη, ὁ ἄλλος του μαθητῆς — ὁ Νίκος Χρονόπουλος — συνάδελφός μου τότε στὴν Τράπεζα.

Θυμᾶμαι ποῦ μοῦ ἔλεγε πῶς τὸν εἶχε καλέσει ὁ Ραγκαβῆς, ἐκ μέρους τῆς ἐλληνικῆς κυβέρνησης, νὰ παρατήσῃ τὰ καλὰ του, τὸ ἀτελιέ του στὴ Γερμανία, τὴ γκαλερί ποῦ τὸν στέλνανε σὲ καλλιτεχνικὰ ταξίδια, τοὺς συναδέλφους του, Κοκόσκα κλπ., ποῦ μαζί τους δημιούργησε γιὰ πρώτη φορὰ τὸ γερμανικὸ ἐξπρεσιονισμό, καὶ νᾶρθῃ στὴν Ἑλλάδα γιὰ νὰ διδάξῃ στὸ πολυτεχνεῖο.

Ἦταν τότε ποῦ ὁ Χίτλερ κυνηγοῦσε τὸν κάθε προοδευτικὸ — καὶ τέτοιος ἦταν ὁ Μπουζιάνης. Ἔτσι, μαζί μὲ τὴν ἀγάπη του γιὰ τὸν τόπο του, εἶχε ἓνα λόγο πάρα πάνω νὰ δεχτεῖ τὴν πρόταση τῆς ἐλληνικῆς κυβέρνησης καὶ νᾶρθῃ.

Πούλησε λοιπὸν ὅ,τι εἶχε καὶ δὲν εἶχε, ἄφησε τὸ ὠραῖο ἀτελιέ του, τὶς δόξες του, τὶς γνωριμίες του, τὶς συνήθειές του καὶ ἔτρεξε στὴν πατρίδα. Καὶ ἔφτασε μιὰ μέρα. Καὶ παρουσιάστηκε στοὺς ἀρμοδίους, μὰ ἡ θέση δὲν βρέθηκε ἄκενή. Ὅταν κατάλαβε πῶς τὸν κοροΐδεψαν κλείστηκε στὸ σπιτάκι ποῦ πρόφτασε ν' ἀγοράσῃ στὴ Δάφνη καὶ ντρεπόταν νὰ παρουσιάσῃ στὸν κόσμον αὐτὸ τὸ ἄδειο σπίτι, ποῦ δὲν εἶχε τὰ μέσα νὰ τοῦ βάλῃ οὔτε μιὰ καρέκλα.

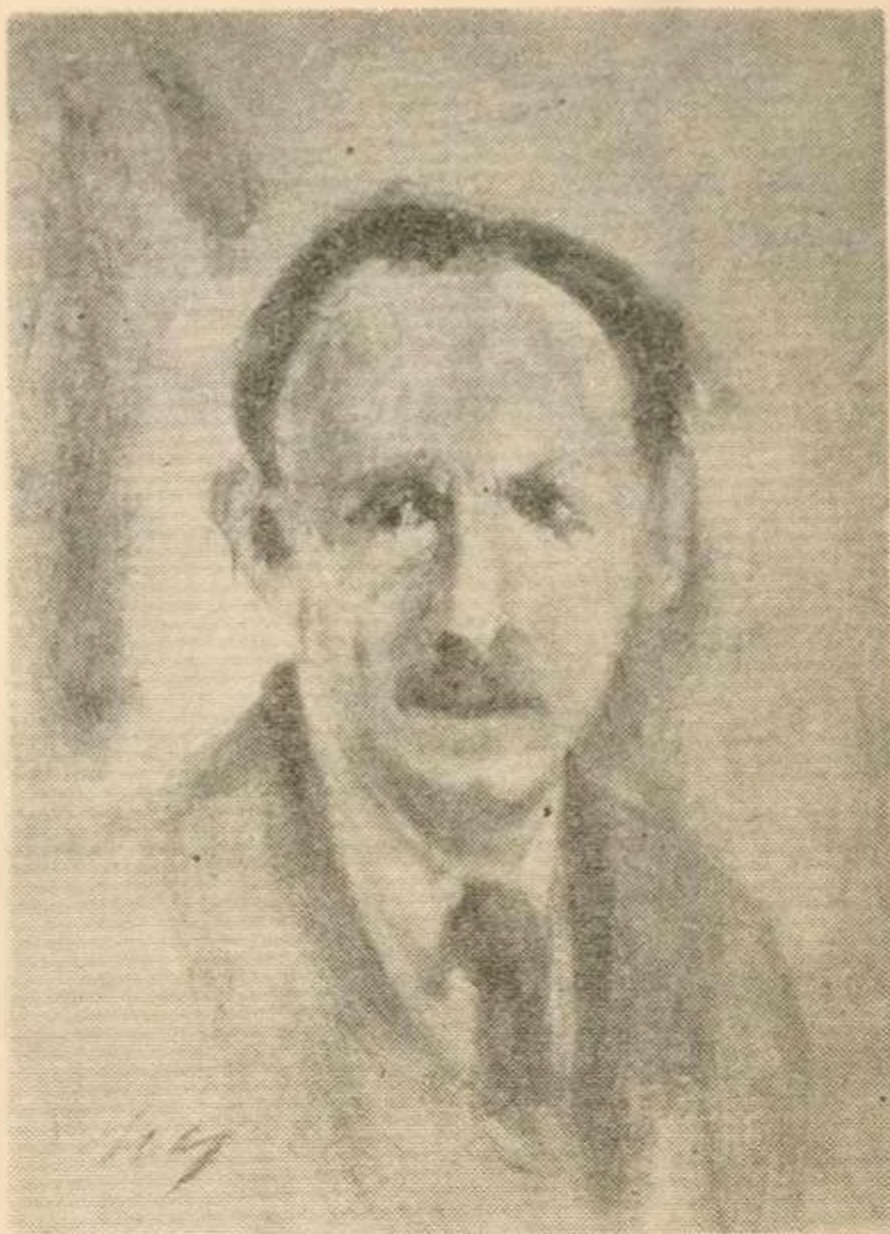
Ὅμως δὲν ἦταν εὐκόλο νὰ τὸν κάνω δάσκαλο. Δὲν ἔπαιρνε μαθητὲς ὁ Μπουζιάνης. Ὁ Χρονόπουλος ἦταν ὁ μόνος μαθητῆς του τότε. Καὶ ἀπὸ αὐτόνε μόνον περίμενα νὰ μοῦ τονε συστήσῃ.

Ὅταν κάποτε τὸν εἶδα, ἐπιτέλους, γοητεύτηκα μαζί του. Καὶ εὐτυχῶς, δέχτηκε χωρὶς δυσκολία νὰ δεῖ τὴν δουλειά μου. Καὶ ἦρθε καὶ τὴν εἶδε. Καὶ στάθηκε καὶ κουβεντιάσαμε, καὶ γίναμε φίλοι.

Μεῖναμε πολλὴ ὥρα καὶ μοῦ ἔλεγε διάφορα. Ἐγὼ τὸν ἄκουγα χωρὶς νὰ μιλῶ. Στὸ τέλος συμφωνήσαμε νὰ ἀρχίσουμε μάθημα.

—Θὰ πρέπει νὰ ξεχάσεις ὅ,τι ξέρεις. Εἶναι πιὸ δύσκολο αὐτό. Θὰ πρέπει νὰ μάθεις μαζί μου ἀπὸ τὴν ἀρχή. Θὰ πρέπει νᾶχεις κουράγιο, ἔχεις ταλέντο. Δὲ φτάνει τὸ ταλέντο. Πρέπει νὰ ἔχεις χαρακτήρα. Ἡ τέχνη θέλει θυσίες!

Ὁ Μπουζιάνης σὰ δάσκαλος ἦταν ἀλλιώτικος ἀπὸ τοὺς ἄλλους δασκάλους. Δὲν δίδασκε, ἔκανε κάτι καλύτερο: ἐργαζόταν ὁ ἴδιος. Καὶ δὲν ἐργαζόταν ὅπως ὅταν δούλευε γιὰ τὸν ἑαυτό του, κατέβαινε στὸ ἐπίπεδο τοῦ μαθητῆ. Καὶ αὐτὸ πολὺ τὸν κούραζε. Καὶ μετὰ τὸ μάθημα ἦταν ἐξαντλημένος. Μὰ δὲ



Κατερίνα Χαριάτη: Πορτραῖτο τοῦ Δάσκαλου

Μάθημα τοῦ Μπουζιάνη: (ζάβουνο)



σταματούσε, δέν ξεκουραζόταν πρὶν νὰ φτάσει σὲ ἀποτέλεσμα. Πρὶν σοῦ δείξει ἐκεῖνο ποῦ ἤθελε νὰ σοῦ δείξει.

Μοῦλεγε:

—Κανένας δάσκαλος δέν τὸ κάνει, νὰ δείχνει στὸ μαθητὴ τὶς ἀδυναμίες του.

Καὶ παιδευόταν νὰ πετύχει ἐκεῖνο ποῦ ἤθελε καὶ πολλές φορές ἔσβηνε κάτι ποῦ ἔσὺ τὸ ἔβλεπες θαυμάσιο. Καὶ ὅταν τοῦ ἔλεγες:

—Γιατί τὸ σβήσατε αὐτό;

Σοῦ ἀπαντοῦσε:

—Καὶ τὸ σβήσιμο μέσα στὴν τέχνη εἶναι!

Ἐρχόταν στὸ ἀτελιέ μου στὶς 11 τὸ πρωὶ καὶ δούλευε ὡς τὶς 6 τὸ ἀπόγευμα, χωρὶς νὰ διακόψει, χωρὶς νὰ φάει. Ἄναβε τὸ ἕνα τσιγάρο πίσω ἀπὸ τὸ ἄλλο, ἔπινε μερικοὺς καφέδες, καὶ συνεχῶς βηματίζει. Τρία βήματα μπροστά, γιὰ νὰ ζωγραφίσει στὸ καβαλέτο, τρία βήματα πίσω γιὰ νὰ δεῖ τὸ ἀποτέλεσμα. Αὐτὸς ὁ βηματισμὸς ἦτανε συνεχῆς σὲ ὅλη τὴ διάρκεια τοῦ μαθήματος. Καὶ ἐγὼ ὄρθια δίπλα του ὅλη αὐτὴ τὴν ὥρα, χωρὶς νὰ μιλοῦμε, νὰ βλέπω πότε τὸ μοντέλο, πότε τὴ δουλειά του.

Δέν μοῦ ἐξηγοῦσε τίποτα. Κάποτε στὸ τέλος μοῦ ἔλεγε:

—Αὐτὸ εἶναι!

Ἄλλη φορὰ πάλι, μοῦ ἔλεγε:

—Πάρε τὸ κάρβουνο καὶ δούλεψε ἐσύ.

Μὲ ἕνα πινέλλο πλατὺ δυὸ δάχτυλα, δουλεύαμε τὸ κάρβουνο τὸ ἀπλωμένο στὸ χαρτί, ὅπως θὰ δουλέψουμε ἀργότερα τὸ λάδι.

Ἐπέμενε νὰ ξεχωρίσω τοὺς τρεῖς τόνους: τὸ φῶς, τὸν ἡμίτονο καὶ τὴ δύναμη. Καὶ νὰ ξέρω πῶς, κάθε σχῆμα καὶ κάθε μέρος τοῦ σχήματος ἔπρεπε νὰ ἔχει σωστὰ αὐτὲς τὶς τρεῖς διαβαθμίσεις. Ἐπρεπε τὸ περίγραμμα νὰ μὴν εἶναι σαφές, ὅπως ὅταν κόβουμε ἕνα χαρτί μὲ τὸ ψαλίδι, ἀλλὰ νὰ δουλεύεται μαζί μὲ τὸ φόντο, ἔτσι ποῦ νὰ ὑπάρχει ἀνάμεσα ἢ ἐπίδραση τοῦ φωτός.

Γενικά, τὸ κάθε σημεῖο τοῦ ἔργου, ἐπέμενε νὰ δουλεύεται μαζί μὲ τὸ διπλανό του καὶ τὸ ἔργο νὰ βλέπεται σὰ σύνολο καὶ ὄχι νὰ προσέχει κανεὶς νὰ πετύχει ἕνα σημεῖο, ἀγνοώντας ὅλα τὰ ἄλλα. Τὸ ἔργο ἔπρεπε νὰ προχωρεῖ ὅλο μαζί. Νὰ βρίσκεται ὅλο στὸ ἴδιο στάδιο καὶ μόνο τότε νὰ προχωροῦμε πρὸς τὴ φινέτσα, πρὸς τὸ τελείωμα.

Περάσανε πολλὰ χρόνια ἀπὸ τὸ πρῶτο μάθημα. Καὶ ἐρχόταν ταχτικὸς καὶ γεμάτος ἐνδιαφέρον.

Πολλές φορές τὸν κούραζα.

—Δέν πειθαρχεῖς! μοῦ ἔλεγε.

Καὶ σὲ λίγο μονολογώντας:

—Ἴσως ἔχει δίκιο. Ἴσως εἶναι καλύτερα ἔτσι.

Μὰ ἐπέμενε νὰ δουλεύει γιὰ μένα καὶ νὰ μοῦ ζητάει νὰ κάνω ὅ,τι ἔπρεπε.

Τώρα εἴμαστε τέσσερις οἱ μαθητὲς του. Ἐκτὸς ἀπὸ μένα καὶ τὸ Χρονόπουλο, οἱ ἄλλοι δυὸ εἶναι ὁ Συμεωνίδης καὶ ἡ Μαραγκοπούλου.

Ὅταν κάποιο καλοκαίρι παραθερίζαμε στὴν Ἐρυθραία μὲ τὴν οἰκογένειά μου, ὁ Μπου-



Μάθημα τοῦ Μπουζιάνη

(λάδι)

Μάθημα τοῦ Μπουζιάνη

(λάδι)



ζιάνης έρχότανε για τὸ μάθημα ὡς ἐκεῖ. Ἦταν λιγόφαγος καὶ τοῦ ἄρεσε στὸ τραπέζι νὰ σοῦ ἀνοίγει τὴν καρδιά του καὶ νὰ σοῦ λέει για διάφορα δικά του.

Μιά ἀπὸ τὶς μικρές του πίκρες ἦταν καὶ τὸ δέντρο τῆς αὐλῆς του. Ἐνας ψηλὸς εὐκάλυπτος — ἀγαπημένος του — ποὺ τοῦ ἔδινε χαρὰ νὰ τὸν βλέπει κάθε πρωὶ ὅταν ἔκανε τὴ γυμναστική του.

Μὰ ὁ κακὸς ὁ γείτονας, βρῆκε πρόφαση πῶς χαλοῦσε τὰ θεμέλια καὶ τοῦ τὸν ἔκοψε.

Τὸν ἔκλαψε σὰν ἄνθρωπο, καὶ αὐτὸς καὶ ἡ γυναίκα του. Μοῦλεγε τὸ παράπονό του σὰν παιδί. Ἦταν τόσο εὐαίσθητος. Τόσο ἀπλὰ εὐαίσθητος.

Ὅταν πήγαινες σπῖτι του, χτυποῦσες μὲ τὶς ὠρες. Κόντευες νὰ βαρεθεῖς καὶ νὰ φύγεις. Στὸ τέλος σοῦ ἀνοίγε καὶ σοῦ ζητοῦσε συγνώμη, γιατί δὲ μπορούσε νὰ σταματήσει τὴ δουλειά του.

Τὴν πρώτη φορά ποὺ πήγα στὸ ἀτελιέ του, ἔμεινα κατάπληκτη — ἔβλεπα για πρώτη φορά τὴ δουλειά του —, ἔνιωσα δέος. Ἐγὼ δὲν ἤξερα ἀπὸ αὐτὸν τίποτε ἄλλο ἀπὸ ὅ,τι μοῦ ἔδειχνε ἔμένα — ὅ,τι ἔφτιαχνε για νὰ μάθω ἐγὼ. Καὶ αὐτὰ ἦταν στὰ μέτρα μου κάθε φορά. Μποροῦσα εὐκόλα νὰ τὰ νιώσω ἀλλὰ τούτα ποὺ εἶδα τώρα, ἦταν μιὰ τρικυμία.

Θυμᾶμαι τρία γυναικεῖα γυμνὰ — χωρὶς χέρια καὶ πόδια — τρία δραματικὰ γυμνὰ τῆς κατοχῆς. Ὡς τελευταῖα βρισκόταν στὸ σπῖτι του.

Θυμᾶμαι ἀκόμα δυὸ φιγοῦρες. Ἐνας νέος καὶ μιὰ νέα. Χρῶματα γαλάζιο καὶ ρόζ.

Αὐτὰ τὰ δυὸ παιδιὰ εἶχαν ζωγραφιστεῖ σ' ὄλες τὶς ἡλικίες ποὺ ἔχουν τὰ νειάτα καὶ ζοῦσαν ὄλες τὶς ἐποχές, ἦταν ντυμένα μὲ ὄλες τὶς μόδες.

Ὅταν τ'ἀδλεπες μπορούσες νὰ πεῖς πῶς κατέβηκαν ἀπὸ τὴν ἐποχὴ τοῦ Βατῶ ἢ πῶς ζοῦσαν σ' ἕνα σύγχρονο χωριό. Τὸ ροῦχο τοῦ ἀγοριοῦ, δὲν ἤξερες ἂν εἶναι τὸ γαλάζιο τσεντουρίνι τοῦ μαρκήσιου ἢ τὸ κοντοβράκι τοῦ χωριατόπουλου. Καὶ ἦταν ἢ ἄσπρη περούκα μὲ τὸ κοτσίδι τοῦ πρώτου ἢ τὸ ἀχτένιστο μαλλί τοῦ δεύτερου.

Τὸ ἴδιο μὲ τὸ κορίτσι. Ἦταν ἕνα ζευγάρι νέα παιδιὰ ὄλων τῶν τάξεων καὶ τῶν ἐποχῶν, δοσμένο μὲ συνέπεια, μὲ ἀρμονία, μὲ τέχνη, μὲ χρῶμα, μὲ ἐσωτερικότητα.

Τοῦλεγα συνεχῶς τὶς ἐντυπώσεις μου.

— Δάσκαλε, ὅταν τ'ὄφτιαχνες ἐτοῦτο ἦσουν εὐτυχισμένος, καὶ τοῦδειξα τὸ πορτραῖτο τῆς γυναίκας μὲ τὰ πράσινα ποὺ τὸ εἶχε ἀκουμπισμένο στὸ καβαλέτο.

— Μὲ κατάλαβες καλύτερα ἀπὸ ὄλους τοὺς ἄλλους, μοῦ εἶπε ὅταν ἔφευγε.

Θυμᾶμαι, μιὰ φορά τὸν πήρα για νὰ τὸν διασκεδάσω σ' ἕναν ἀπογευματινὸ περίπατο στὸ Μπογιάτι — μοῦ ἄρεσε πάντα τὸ Μπογιάτι καὶ ἤθελα νὰ τοῦ τὸ δείξω. Μετὰ καθήσαμε σ' ἕνα ὑπαίθριο κέντρο νὰ φᾶμε.

Ἐκεῖ βλέπαμε ποὺ στρώνανε δίπλα μας



Μάθημα τοῦ Μπουζιάνη : (κάροβουνο)

Μάθημα τοῦ Μπουζιάνη : (λάδι)



ένα μεγάλο τραπέζι, για ένα γάμο. Και σε λίγο μᾶς καλέσανε και μᾶς να καθήσουμε σε κείνο τὸ τραπέζι. Νόμιζα πὼς δὲ θὰ δεχτεί. Και ὁμως, δέχτηκε τὴν πρόσκληση μὲ κέφι.

Τί ἀπλὸς ἄνθρωπος ποὺ ἦτανε, ὁ δάσκαλός μου. Πόσο φχαριστήθηκε μὲ κείνη τὴν πρόσκληση καὶ τί ὄμορφα ποὺ τῶδειχνε.

Ὅταν τὸ 1948 μὲ πιάσανε νὰ μὲ στείλουνε ἐξορία, τῶμαθε πὼς εἶμουνα στὴν ἀσφάλεια καὶ ζήτησε νὰ ῥθει νὰ μὲ δεῖ, μὰ δὲν τὸν ἄφησαν. Τοῦ χρωστῶ τὴ χάρη πὼς τὸ σκέφτηκε καὶ τὸ νιώθω σὰ νάχε γίνει.

Ἄπὸ τὸ ξερονήσι τοῦ ἔστελνα — μὲ χίλιες δυσκολίες — τὴ δουλειά μου καὶ ἔπαιρνα σχόλια καὶ ὁδηγίες του.

Καὶ ὅταν γύρισα πίσω — ὕστερα ἀπὸ τέσσερα χρόνια, μὲ μάλωνε ποὺ σταμάτησα τὰ μαθήματά μου:

— Ἡ τέχνη θέλει θυσίες, μοῦ ξανῶπε.

Πάλι ξανάρχισε νὰ δουλεύει γιὰ μένα ἔχω φυλαγμένα ἓνα σωρὸ κομμάτια ἀπὸ τὰ χέρια του καὶ πάλι ξαναγυρίζω καὶ τὰ ξαναμελετάω, τώρα ποὺ λείπει, καὶ κάθε φορὰ μαθαίνω καὶ κάτι καινούριο. Κάτι ποὺ ἴσως τότε νὰ μὴν ἤμουνα ἀκόμα σὲ θέση νὰ τὸ συλλάβω.

Τώρα μ' ἔδανε συχνότερα νὰ δουλεύω ἢ ἴδια κι αὐτὸς νὰ μὲ βλέπει. Τὰ τελευταῖα χρόνια κουραζότανε πολὺ εὐκόλα. Τὶς βροχερὲς μέρες δὲν μπορούσε νὰ βγαίνει καὶ τὸ τηλέφωνο τὸν δυσκόλευε, τὸν κούραζε. Προτιμοῦσε νὰ μοῦ στείλει τηλεγράφημα γιὰ νὰ μοῦ πεῖ πότε θάρθει. ἔχω φυλαγμένα μερικὰ τέτοια. Καὶ γράμματά του.

Κάποτε μοῦ ὑπαγόρευε μερικὲς ὁδηγίες. Ἐδῶ ἀντιγράφει μερικὲς ἀπὸ τὶς σημειώσεις μου. Ὅταν τοῦ ζητοῦσα περισσότερα μοῦ λεγε πὼς δὲν χρειάζονται. Ἄρκοῦν αὐτὰ.

Μιὰ φορὰ τὸν βρήκα νὰ χτίζει, δηλαδὴ νὰ διορθώνει κάποιο χαλασμένο ἐξωτερικὸ τοῖχο. Φυσικά, ἡ δουλειά του δὲν ἔμοιαζε μὲ τὴ δουλειὰ τοῦ μάστορα. Ἦταν καλλιτεχνική — δηλαδὴ ἄτσαλη — καὶ τὴν ἰσιάδα τὴν πετύχαινε μὲ δικό του τρόπο.

— Μὲ ξεκουράζει ἡ χειρωνακτικὴ δουλειά, μοῦ ἐξήγησε.



Μάθημα τοῦ Μπουζιάνη :

(ζάροβουνο)

Ἐνα μῆνα πρὶν βρισκόμουν πάλι στὸ ἀτελιέ του. Τίποτα δὲ μοῦ μαρτύρησε πὼς τὸν ἔβλεπα γιὰ τελευταῖα φορὰ. Οὔτε καὶ πιὸ κουρασμένος δὲν μοῦ φάνηκε. Ἡ ἀρρώστια του, ποὺ ἀπὸ κάποια κοκεταρία προσπαθοῦσε νὰ τὴν κρύβει, ἦτανε χρόνια, καὶ τὴν εἶχα συνηθίσει.

Θυμάμαι ποὺ κάποτε μοῦ εἶχε πεῖ πὼς δὲν ἤθελε νὰ τὸν συνοδεύουνε ὅταν ὑπέφερε ἀπὸ τὸ ἀσθμα — δὲν ἤθελε νὰ τὸν βλέπουνε ὅταν δὲν μπορούσε νὰ πάρει ἀναπνοή — πειραζόταν.

Ἄπὸ τὶς ἐφημερίδες ἔμαθα ἀργότερα τὸ θάνατό του.

Νίκος Χρονόπουλος

«Ἄλλοι τὸν λέν πολὺ μεγάλο κι ἄλλοι πὼς δὲν εἶναι τίποτα». Αὐτὰ ἦταν τὰ λόγια ποὺ πρωτάκουσα γιὰ τὸ Μπουζιάνη κι αὐτὰ ἦταν ποὺ μ' ἔκαναν νὰ πιστέψω πὼς κάτι ἄλλο κρύβονταν πίσω ἀπ' αὐτὲς τὶς μεγάλες ἀντιθέσεις. Γνώρισα τὸ Μπουζιάνη τὸ Μάρτη τοῦ 1943 ἐκεῖ στὸ μικρὸ σπίτι τῆς ὁδοῦ Σουλίου, ποὺ ἀργότερα πῆρε τ' ὄνομά του. Ζοῦσε ἐκεῖ χωρὶς ἠλεκτρικό, μ' ἓνα πηγάδι καὶ τὴ συντροφιά τοῦ ἀγαπημένου του εὐκάλυπτου ποὺ κακοὶ γείτονες τὸν ξερρίζωσαν. Ἄπο-

τραβηγμένος ἀπ' ὅλους, μόνος μὲ τὴν Τέχνη του.

Ὅταν ἀντίκρυσα γιὰ πρώτη φορὰ στὸ ἀτελιέ του αὐτὲς τὶς φιγούρες τὶς γεμάτες τραγικότητα καὶ μυστήριο, ἐνίωσα ἓνα ρίγος. Κατάλαβα ὅτι τοῦτα τὰ ἔργα ἦσαν πέρα ἀπὸ τὰ συνηθισμένα, πέρα ἀπὸ τὰ κοινά. Ἐτσι δυνάμωσε ἡ πεποίθησή μου ὅτι δὲν ἔπεσα ἔξω στὴν ἐκλογή τοῦ δασκάλου. Δὲ θὰ ξεχάσω τὸ πρῶτο μου μάθημα ποὺ παρὰ λίγο καὶ θὰ ἦταν δραματικὸ γιὰ μένα. Ἄρχισα

νά ζωγραφίζω με κάρβουνο και πινέλλο όπως αυτός το ζητούσε, όταν σε μια στιγμή αρπάξε το πινέλλο από τα χέρια μου και με μιαν απότομη και νευρική κίνηση έβαλε μια πινελλιά έτσι που μουδωσε μια στο μάτι, ευτυχώς χωρίς μεγάλες συνέπειες.

«Κλείστε τ' αυτιά σας με κεριά σαν τους συντρόφους του 'Οδυσσέα στις σειρήνες». Αυτές ήταν οι πρώτες του συμβουλές κ' ένας από τους άφορισμούς του. 'Εκείνο που πίστευε σαν μια προϋπόθεση για τη διδασκαλία του ήταν η ψυχική έπαφή, πάνω απ' όλα, με το μαθητή του. Δεν περιοριζόταν σ' ένα τυπικό μάθημα. Κουβέντιαζε ώρες ατέλειωτες μαζί του για όλα τα θέματα γύρω από την Τέχνη και τη ζωή. Έτσι δημιουργούσε μια ψυχική συγγένεια ανάμεσα στο μαθητή και στο δάσκαλο.

Χωμένοι οι δύο μας πολλές φορές σε μικρά απόμερα ταβερνάκια με τη χαρακτηριστική ατμόσφαιρα, μιλούσε ως άργα, ζώντας τους τύπους εκείνους που αργότερα πήραν θέση στα έργα του.

Αρχισα μαζί του κάρβουνο που το δούλευε με πινέλλο, πανί και δάχτυλο, όπως το χρώμα. 'Επέμενε πολύ σ' αυτή την ύλη γιατί πίστευε πως ό,τι μπορείς να πετύχεις στο κάρβουνο το ίδιο αποτέλεσμα θα φέρεις και στο χρώμα. Στο χρώμα είχε μεγάλες απαιτήσεις. Δούλευε μπροστά στο μαθητή ώρες, βηματίζοντας μπροστά στο καθαλέττο, ριχνοντας εδώ μια κοφή πινελλιά, εκεί ένα χάδι με το δάχτυλο. Προχωρούσε στο σχέδιο πλάθοντάς το μαζί με το φόντο. Αρχίζε το σχέδιο πλατύ και δυσανάλογο, το χάλαγε, έσβηνε, ξαναζωγράφιζε τόσο διασπαστικά που σε μια στιγμή έχανε τη φιγούρα για να την δείς σε λίγο ζωντανεμένη και για να την ξαναχάσεις πάλι.

Τού χρειαζόταν απλοχωριά, για να φέρει πρώτα την ποιότητα στο έργο. Ύστερα σιγά-σιγά συμμαζευόταν ή φιγούρα δεμένη καλά με το φόντο κ' έπερνε τέλος την κανονική της μορφή.

Δούλευε θυσιζόμενος τόσο, που μόνο όταν νύχτωνε πια ξυπνούσε από τον πυρετό της δουλειάς με το παράπονο πως δεν έφτανε ή ώρα να πετύχει το αποτέλεσμα που ήθελε.

Αφηνε ελεύθερο το μαθητή να εργαστεί λίγες μέρες μόνος του.

Η παλέττα ήταν απλή με τα βασικά μόνο χρώματα. Αντιπαθούσε τη σειρά των χρωμάτων της φάμπρικας, όπως έλεγε, ήθελε να έχει άμεση την αίσθηση αυτής της ύλης και να φτιάχνει μόνος του τις αποχρώσεις που ήθελε, ώστε το χρώμα να κάνει ήχο.

Έτσι κοντά στο Μπουζιάνη μάθαινε κανείς σιγά-σιγά τί είναι Τέχνη και τί δεν είναι.

Τα έργα του γέμιζαν τη σκέψη του. «Με κινηγούν πάντα, ακόμα και στον ύπνο μου», συνήθιζε να λέει, τόσο που σχεδόν πάντα ήταν αφηρημένος. Θυμάμαι μια μέρα το 1944 που είχα ένα ατελιέ στο Παγκράτι και τον

περίμενα να έλθει, έφτασε αργοπορημένος και με μια πληγή κάτω από το μάτι. Απορροφημένος από τις σκέψεις του, καθώς έβαδιζε στο πεζοδρόμιο, δεν είδε ένα άνοιγμένο παράθυρο ίσογείου και έπεσε πάνω του.

«Μα πως συνεννοείσαι μ' αυτόν τον άνθρωπο; Αυτός δεν ξέρει να ζωγραφίζει...» άκουγα από πολλούς τα πρώτα χρόνια της γνωριμιάς μου. Προσπάθησα λοιπόν να πείσω το Μπουζιάνη, όταν έτοιμάζε την πρώτη ατομική έκθεση στον Παρνασσό το 1949, να ζωγραφίσει κ' ένα νατουραλιστικό πορτραίτο της γυναίκας του, ώστε να δείξει τη δουλειά του και σ' αυτή τη κατεύθυνση. Αφού το σκέφθηκε λίγες μέρες, μ' απάντησε νευριασμένος: «Μα δεν μπορώ να πέφτω από τον ένα κόσμο στον άλλο». Αργότερα κατάλαβα. Ήταν ή εποχή που ο έξπρεσσιονισμός ήταν σχεδόν άγνωστος για πολλούς στην Ελλάδα.

Ο Μπουζιάνης ήταν ένας μεγάλος καλλιτέχνης κ' ένας μεγάλος άνθρωπος, μα οι πίκρες της ζωής τον έκαναν να φοβάται τους ανθρώπους και να δυσπιστεί. Όταν όμως σε γνώριζε, έδειχνε όλη του την απλή και καθαρία ψυχή. Ό,τι δεν ήταν Τέχνη, ήταν γι' αυτόν terra ingoignita. Τον θυμάμαι μια βραδυά σπίτι μου με μια φιλική συντροφιά, όταν η συζήτηση ξέφυγε από τα καλλιτεχνικά θέματα και στράφηκε σε ταξίδια και σε κουζίνες ξένων τόπων, ο Μπουζιάνης απότομα δγήκε στο διάδρομο καπνίζοντας νευριασμένος «Μα για φαγιά θα μιλάμε τώρα;». Τον κούραζε κάθε ρηχή κουβέντα.

Αυτός ήταν ο Μπουζιάνης, όλος Τέχνη και μόνο Τέχνη.

Χρονόπουλου :

Μπουζιάνης



Η ΚΡΙΤΙΚΗ ΤΩΝ ΕΚΘΕΣΕΩΝ

Ὁ Ζυγὸς φιλοξένησε τὶς τελευταῖες μέρες τὴν ἐργασία ἑνὸς ξένου καλλιτέχνη, τοῦ Νικ Νίλεντ, ποὺ ἔδωσε συμπαθητικὰ δείγματα μιᾶς εὐαίσθητης ἰδιοσυγκρασίας. Οἱ μορφές του καθαρές, ζυγιασμένες, ὀδηγοῦνται καμιὰ φορὰ σ' ἕναν διακοσμητικὸ γραφισμὸ ἢ κάποτε σ' εὐχάριστα παιχνίδια σύνθεσης. Οἱ ἀναγωγές του στὴν πραγματικότητα εἶναι καθαρὰ συμπτωματικές κ' ἔτσι οἱ φόρμες του ἀφήνονται νὰ λειτουργήσουν λευτερωμένες ἀπὸ κάθε ἀντικειμενικὸ περιορισμὸ. Καί σ' αὐτὴ τους τὴν πορεία συναντοῦν καμιὰ φορὰ καὶ τὴν τέχνη τῶν πρωτόγονων, ρυθμολογημένη δέβαια στὶς δικές του συνθετικές ἀνάγκες. Σ' ὅλα σχεδὸν τὰ κομμάτια του ὑπάρχει μιὰ συνειδητὴ ἀναζήτηση ματιέρας, μὰ δὲν καταλήγει ποτὲ σὲ χοντρές ὑπερβολές. Κρατᾷ καὶ στὴν κατεύθυνσή του αὐτὴ ἕνα μέτρο, μιὰ διακριτικότητα, μιὰ λεπτὴ αἴσθηση τῆς φόρμας.

Ἡ Βούλα Μασούρα μιὰ νέα διακοσμήτρια, εἰδικευμένη στὶς γραφικὲς τέχνες, παρουσιάζει στὸ Ζυγὸ μιὰ μεγάλη σειρά ἀπὸ ἀφίσεις, καλύματα βιβλίων, δίσκων καὶ ἄλλο διαφημιστικὸ ὑλικό. Πρέπει ἀπ' τὴν ἀρχὴ νὰ χαιρέτισουμε τὴν ἐμφάνιση καὶ μιᾶς νέας εὐσυνειδητῆς ἐργάτριας σ' αὐτὸ τὸν τομέα ποὺ τόσο συχνὰ κακοποιήθηκε στὸν τόπο μας ἀπὸ τοὺς ἀνίδεους καὶ τοὺς ἀκατάρτιστους. Ἀπὸ τὴν πλευρὰ αὐτὴ ἡ ἐργασία τῆς Μασούρα εἶναι μιὰ προσφορά. Οἱ φόρμες της εἶναι καθαρές καὶ μερικές φορές διατυπώνουν χωρὶς περιστροφές τὸ νόημά τους. Καμιὰ φορὰ ὁμως πέφτει στὸ βασικὸ λάθος ν' ἀναζητήσῃ γραφικότητα - ζωγραφικότητα σὲ βάρος τῆς σαφήνειας καὶ τῆς ἀπλότητας καὶ τοῦτο καταστρέφει σχεδὸν ἀνεπανόρθωτα τὴ σύλληψή της. Ὑπάρχει ἀκόμα μιὰ κάποια ἀτολμία, δὲν βρίσκει, μὰ ἴσως γιατί δὲν τολμᾷ κὰν ν' ἀναζητήσῃ, καὶ τὶς πιὸ πολλές φορές προτιμᾷ νὰ στηριχτεῖ στὰ δοκιμασμένα μέσα τῆς ζωγραφικῆς. Ἄν ἀπαλλαγεῖ ἀπὸ μερικές τέτοιες παρανοήσεις θὰ ἔχουμε, κοντὰ στοὺς λιγοστοὺς ἄλλους τεχνίτες μας, ἄλλη μιὰ τεχνήτρα σ' αὐτὸ τὸ εἶδος, ποὺ εἶναι ἀνάγκη νὰ ὀρθοποδήσῃ καὶ στὸν τόπο μας.

Ὁ Πάρις Πρέκας ἐκθέτει στὶς Νέες Μορφές πολλὰ ἔργα του σὲ ποικίλο ὑλικό. Οἱ παλιές δεξιότητες ἀκουαρελλίστικες ἐπιδόσεις του ἔχουν προικοδοτήσῃ μὲ μιὰ ρευστότητα τὶς μορφές του κ' ἐκμεταλλεύεται τὰ δεξιότητά του στοιχεῖα γιὰ νὰ δημιουργήσει εὐχάριστα καὶ λαφρὰ σύνολα. Ἀκόμα κι ὅταν κάνει τοιχογραφικὲς ἀπόπειρες μένει πάντα λαφρὺς, εὐχάριστος, μὲ μιὰ διακοσμητικὴ αἴσθηση τῆς ζωγραφικῆς. Τοῦ ἀρέσουν συχνὰ οἱ μεγάλες ἐπιφάνειες μὰ δὲν διστά-

ζει νὰ ρυθμολογήσῃ κάποτε καὶ μικρότερες μορφές ποὺ εἶναι πρῶτα στοιχεῖα ἑνὸς συνόλου κ' ὕστερα πλησιάζουν τὴν ἐξωτερικὴ ὄψη ἀνθρώπων καὶ καραβιῶν. Στὰ διτρώ του, ποὺ κάποτε ἐξὸν ἀπὸ τὴν ἐναλλαγὴ τῶν χρωματιστῶν γυαλιῶν, σπάζει μὲ στοιχεῖα ζωγραφικὰ τὴ μονοτονία μιᾶς ἐπιφάνειάς του, εἶναι πάλι εὐχάριστος καὶ χαριτωμένος, μακριὰ ἀπ' τὸ καταθλιπτικὸ ὕφος μερικῶν παλιῶν μορφῶν τοῦ εἶδους, ὅπως καὶ στὰ μικρά του γλυπτά, ποὺ ἂν ἐπιχειρεῖ μιὰ ἀναγωγή σὲ ἀρχαῖα πρότυπα, τὸ κάνει μέσων ἄλλων σύγχρονων ἔργων.

Γ. ΠΕΤΡΗΣ

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

ΣΧΟΛΑΙ ΞΕΝΩΝ ΓΛΩΣΣΩΝ - ΛΟΓΙΣΤΙΚΩΝ

Ν. Ε. ΣΤΡΑΤΗΓΑΚΗ

(ΑΝΕΓΝΩΡΙΣΜΕΝΑΙ ΥΠΟ ΤΟΥ ΥΠΟΥΡΓ. ΠΑΙΔΕΙΑΣ)

1951



1964

ΚΕΝΤΡΙΚΑΙ ΑΘΗΝΩΝ

- 1) ΠΛ. ΚΑΝΙΓΓΟΣ (Τζώρτζ 6 Τηλ. 611.496)
- 2) ΠΛ. ΣΥΝ)ΤΟΣ (Φιλελλήνων 25 » 236.308)
- 3) ΠΛ. ΒΙΚΤ. (Αριστοτέλους 90 » 813.120)

ΚΕΝΤΡΙΚΗ ΠΕΙΡΑΙΩΣ

- 1) ΠΛ. Δ. ΘΕΑΤ. 'Αγ. Κων)νου 11-Τηλ. 477.834

ΚΕΝΤΡΙΚΗ ΝΙΚΑΙΑΣ

- 2) Λεωφ. Π. Ράλλη 220 - Τηλέφ. 492.012

ΚΕΝΤΡΙΚΗ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ: Μεγ. 'Αλεξάνδρου 52 (τ. Τσιμισκῆ) — Τηλ. 27.020

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑΤΑ Σ' ΟΛΕΣ ΤΙΣ ΠΟΛΕΙΣ ΤΗΣ ΕΛΛΑΔΟΣ

Θερινὰ ἔντατικά καὶ ὑπερεντατικά τμήματα Ἀγγλικῆς, Γερμανικῆς.
Σὲ 3 μῆνες κερδίζετε μιὰ τάξη

Κτίρια πολυτελῆ, Ἐπίπλωσις ἄνετος, Περιβάλλον πολιτισμένον, Ἀτμό-
σφαιρα φιλική, Σκληρὴ δουλειά, Ἐπιστημονικὴ μέθοδος, Διαλέξεις,
Γιορτές, Ἐκδρομές, Κινηματογραφικὲς Προβολές.

200 ΣΧΟΛΑΙ

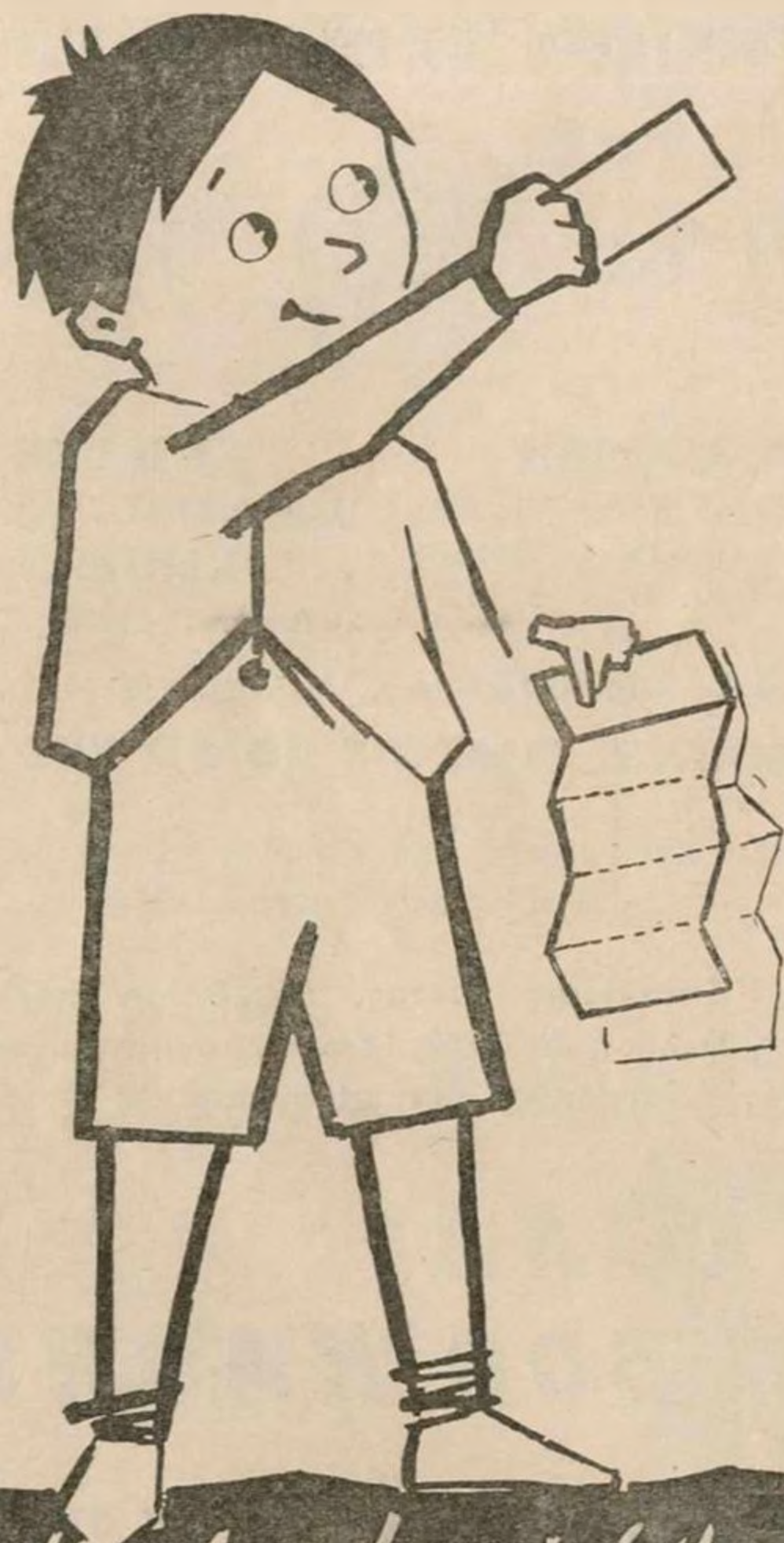
500 ΚΑΘΗΓΗΤΑΙ

Δεκάδες χιλιάδες σπουδαστῶν φοιτοῦν στὶς Σχολές μας
Ποῦ ὀφείλεται ἡ ΕΠΙΤΥΧΙΑ τους;

**ΕΛΛΗΝΙΚΑ ΧΡΩΜΑΤΑ ΚΑΙ ΣΚΛΗΡΗ ΔΟΥΛΕΙΑ =
ΕΥΧΑΡΙΣΤΑ ΑΠΟΤΕΛΕΣΜΑΤΑ**

Διαβάσετε «THE STUDENT'S MAGAZINE»

ΟΛΟΙ ΟΙ ΔΡΟΜΟΙ ΟΔΗΓΟΥΝ ΣΤΙΣ ΣΧΟΛΕΣ ΜΑΣ



Κάθε Δευτέρα μαζί σου

ΛΑΙΚΟ ΛΑΧΕΙΟ

ΛΑΧΕΙΟΝ ΣΥΝΤΑΚΤΩΝ



ΑΙ ΔΩΔΕΚΑ ΠΡΩΤΑΙ
ΠΡΟΝΟΜΙΟΥΧΟΙ ΣΕΙΡΑΙ
ΕΧΟΥΝ ΞΕΧΩΡΙΣΤΑ
ΚΕΡΔΗ



ΕΦΕΤΟΣ
ΟΧΙ ΜΙΑ
ΑΛΛΑ

2

ΠΟΛΥΚΑΤΟΙΚΙΕΣ ΕΙΣ ΔΥΟ ΥΠΕΡΤΥΧΕΡΟΥΣ
ΠΕΡΙΣΣΟΤΕΡΟΙ ΑΠΟ 33.000 ΤΥΧΕΡΟΙ ΘΑ ΚΕΡΔΙΣΟΥΝ:
ΣΠΙΤΙΑ - ΑΥΤΟΚΙΝΗΤΑ - ΜΕΤΡΗΤΑ