

ἐπιθεώρηση
ΤΕΧΝΗΣ

ΑΡΙΘ. ΤΕΥΧΟΥΣ 127
ΑΥΓΟΥΣΤΟΣ 1965



ΑΠΑΝΤΑ Β. Ι. ΛΕΝΙΝ

ΚΥΚΛΟΦΟΡΗΣΕ Ο 8ος ΤΟΜΟΣ (ΣΕΛ. 676)

ΤΥΠΩΝΕΤΑΙ Ο 9ος ΤΟΜΟΣ

Ο 8ος τόμος των Ἀπάντων περιλαμβάνει ὅλα τὰ ἔργα τοῦ Β. Ι. ΛΕΝΙΝ πού γράφτηκαν ἀπὸ τὸν Σεπτέμβριο 1903 ὡς τὸν Ἰούλιο 1904, στὴν περίοδο τῆς σκληρῆς πάλης ἀνάμεσα στοὺς μενσεβίκους καὶ στοὺς μπολσεβίκους, μιά περίοδο ὅπου ἀναπτυσσόταν γοργά ἡ ἀστικοδημοκρατικὴ ἐπανάσταση στὴ Ρωσία.

Στὸν τόμο, κεντρικὴ θέση κατέχει τὸ περίφημο ἔργο τοῦ Β. Ι. Λένιν «ΕΝΑ ΒΗΜΑ ΜΠΡΟΣ, ΔΥΟ ΒΗΜΑΤΑ ΠΙΣΩ» πού ὑπῆρξε σοβαρὸς σταθμὸς στὴν ἀνάπτυξη τῆς μαρξιστικῆς - λενινιστικῆς θεωρίας. Μὲ καταπληκτικὴ σαφήνεια καὶ ἐνάργεια ὁ Λένιν καθορίζει λεπτομερειακά τὶς ὀργανωτικὲς ἀρχές τοῦ κόμματος τῆς ἐργατικῆς τάξης καὶ ἀσκεῖ μὲ οξύτητα κριτικὴ τῶν διαφόρων ὀπορτουνιστικῶν τάσεων καὶ ἀπόψεων πού ἀποτελοῦν κίνδυνο γιὰ τὸ ἐπαναστατικὸ κίνημα.— Καὶ τὰ ἄλλα ἔργα τοῦ Λένιν πού περιλαμβάνονται στὸν τόμο, ἀναφέρονται στὰ ἴδια θέματα καὶ ἀποτελοῦν ἓνα εἶδος συμπληρώματος τοῦ «Ἐνα βῆμα μπρός, δύο βήματα πίσω».

Καὶ ὁ 8ος τόμος εἶναι πολυτελής, τιμᾶται δὲ δεμέ-
νος δρχ. 80, ὅπως καὶ οἱ προηγούμενοι.

ΜΟΝΟΝ ΜΕ 40 ΔΡΧ. ΤΟ ΜΗΝΑ ΠΑΡΑΔΙΔΟΝ-
ΤΑΙ ΑΜΕΣΩΣ ΟΙ ΠΡΩΤΟΙ ΟΚΤΩ ΤΟΜΟΙ

ΕΚΔΟΤΙΚΟΣ ΟΙΚΟΣ "ΜΕΛΙΣΣΑ"

ΑΘΗΝΑ—ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟΥ 34— ΤΗΛ. 611.692
ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ—ΤΣΙΜΙΣΚΗ 41 — ΤΗΛ. 29.010



ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ Αύγουστος 1965 — Έτος ΙΔ' — Τόμος ΚΒ' — Αριθμός τεύχ. 128

ΑΡΘΡΑ	ΜΑΚΡΥΓΙΑΝΝΗΣ: Δύο κείμενα	3
ΜΕΛΕΤΕΣ	Μ. ΜΠΡΕΧΤ: Τέχνη λαϊκή και τέχνη ρεαλιστική	4
	Ρ. ΙΜΒΡΙΩΤΗ: Ή αισθητική άγωγή στο σχολείο	10
	ΧΑΝΣ Α·Ι·ΣΛΕΡ: Άρνολντ Σέμπεργκ	22
	ΓΙΩΡΓΟΣ ΔΕΛΟΠΟΥΛΟΣ: Τά σλαβικά τοπωνύμια στην Ελλάδα	57
ΠΕΖΟΓΡΑΦΙΑ	Κ. ΚΑΡΤΣΩΝΑΚΗΣ - ΝΑΚΗΣ: Μνήμη Σμύρνης (συνέχεια)	29
	ΒΑΣΙΛΙΚΗ ΠΑΠΑΓΙΑΝΝΗ: Ή Τρύπα (διήγ.)	18
	Β. ΜΠΑΚΑΛΗΣ: Έξομολόγηση άμαρτιών	46
ΠΟΙΗΣΗ	ΝΕΟΙ ΠΟΙΗΤΕΣ	53
	Π. ΛΙΑΚΑΚΟΣ: Μάη κι αν δεν επέθανες	53
	Η. ΠΙΕΡΡΙΟΥ: Υποκρισίες	53
	Συναλλαγή	54
	Φ. ΚΩΣΤΟΜΗΤΣΟΠΟΥΛΟΣ: Άγρόπνια, ο χρόνος	54
	ΧΡ. ΒΑΛΑΒΑΝΙΔΗΣ: Τέσσερα ποιήματα	55
	Τρία τραγούδια για καλά παιδιά	56
ΣΥΖΗΤΗΣΕΙΣ	ΣΤΕΦ. ΡΟΖΑΝΗΣ: Το πρόβλημα του έρημιτισμού στην ποίηση	64
	ΚΑΡΤΣΩΝΑΚΗΣ - ΝΑΚΗΣ: Μιά ανταπάντηση	69
ΤΟ ΧΡΟΝΙΚΟ ΤΗΣ ΠΝΕΥΜΑΤΙΚΗΣ ΖΩΗΣ	Τ. ΒΟΥΡΝΑΣ: Οί άθάνατοι: Έλληνες και οί νεκροί άποστάτες	70
	Γ.Κ.Μ.: Ή μεταρρύθμιση κινδυνεύει	71
	Α. ΠΑΝΣΕΛΗΝΟΣ: Το συνέδριο της Ειρήνης στο Έλσίνκι	72
	ΕΛΛΗ ΠΑΠΑΔΗΜΗΤΡΙΟΥ: Τά 20 χρόνια της νίκης	74
	—: Ένα σχέδιο συννοικισμού με μέτρο τον άνθρωπο	79

ΤΟ ΒΙΒΛΙΟ	ΒΥΡΩΝ ΛΕΟΝΤΑΡΗΣ:	
	Ν. Π. Καραχάλιου: Τὰ ἐνδοίμια	82
	Βιβλιογραφικὸ Δελτίο	84
	ΑΛΛΗΛΟΓΡΑΦΙΑ	85
ΤΟ ΘΕΑΤΡΟ	Γ. ΠΕΤΡΗΣ:	
	Ἐνας γνήσιος καλλιτέχνης — ὁ παραγκιόζης τοῦ Μι- χόπουλου	88
	Ν. ΠΑΠΑΝΔΡΕΟΥ:	
	Ἐνας παραγκιοζοπαίχτης	92
	Β. ΣΠΗΛΙΑΔΗ:	
	Ὁ Μιχόπουλος μιλάει γιὰ τὴν τέχνη του	94
	Π. Ι. ΜΑΡΙΝΟΣ:	
	Ἡ Ζακυνθὴ Ταβέρνα καὶ οἱ «ὀμιλίες»	98
	ΧΡ. ΛΑΜΠΡΙΝΟΥ	
	Οἱ «ὀμιλίες» στὴ Ζάκυνθο	102
	ΓΡ. ΜΗΑΣΤΑ:	
	Τὸ 4ο Διεθνὲς Φεστιβάλ λαϊκῶν χορῶν στὴ Λευκίδα	109
ΠΛΑΣΤΙΚΕΣ ΤΕΧΝΕΣ	ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΟ ΕΠΙΜΕΛΗΤΗΡΙΟ:	
	Ψήφισμα γιὰ τὴν πολιτικὴ κρίση	111
	Γ. ΠΕΤΡΗΣ:	
	Ὁ Θεόφιλος καὶ τὸ μουσεῖο του	111
ΕΙΚΟΝΕΣ	ΧΡΗΣΤΟΣ ΚΑΡΡΑΣ:	
	Ἐξώφυλλο	
	ΣΑΡ. ΚΑΡΑΒΟΥΖΗΣ:	
	Εἰκονογράφηση διηγ. «Ἡ Τρόπα»	18
	ΚΑΡΤΣΩΝΑΚΗΣ - ΝΑΚΗΣ:	
	Εἰκονογράφηση χρονικοῦ «Μνήμη Σμύρνης»	29 ἐπ.
	Β. ΚΥΡΙΑΚΗ - ΣΙΣΚΟΥ:	
	Εἰκονογράφηση διηγ. «Ἐξομολόγηση ἁμαρτιῶν»	49
	ΜΙΧΟΠΟΥΛΟΣ:	
	Φιγούρες Καραγκιόζη	88 ἐπ., 94 ἐπ.
	ΚΑΤΕΡ. ΧΑΡΙΑΤΗ:	
	Μάσκες (Μορέτες) τῶν «ὀμιλιῶν»	99, 100
	Κ. ΠΟΡΦΥΡΗΣ:	
	Ἡ ὀμιλία τοῦ Ρωτόκριτου σὲ χωριὸ τῆς Ζάκυνθος	101
	ΘΕΟΦΙΛΟΣ:	
	Βοσκὸς μὲ φλογέρα	112

ΔΙΕΥΘΥΝΣΕΙΣ: Ἰδιοκτῆτης Νίκος Σιαπκίδης ὁδὸς Βλαβια-
νοῦ 1. Ὑπεύθυνος συντάκτης: Πορφύρης Κονίδης (Κ. Πορφύρης)
Κύθνου 2, Ἀθήναι, Τ.Τ. 806.— Ὑπ. Τυπογραφείου: Δ. Κούβαρης,
Ἰκαρίας 14, Πετρούπολις. ΓΡΑΜΜΑΤΑ: «Ἐπιθεώρηση Τέχνης»
— Ἐμβάσματα: Χριστόφορος Παπατριανταφύλλου Σταδίου 39, 8ος
δροφος, Ἀθήνα. Τ.Τ. 121— Ἀριθ. τηλ. 313.747. ΣΥΝΔΡΟΜΕΣ:
Ἐξωτερικοῦ: Ἐτήσια Δολ. 8— Ἐσωτερικοῦ: Ἐτήσια Δρχ. 120—
Ἐξάμ. Δρχ. 60. ΟΡΓΑΝΙΣΜΩΝ: Ἐσωτ. Δρχ. 300— Ἐξωτ. Δολ. 20

ΠΑΝΤΑ ΠΑΡΩΝ

I

«Ἐτοῦτο τὸ Σύνταμα ὅπου ἀποχτήσαμεν δὲν εἶναι ἀνθρώπινον ἔργον, εἶναι τοῦ Θεοῦ, ὅπου ἀποφάσισε νὰ λευτερώσει αὐτὸ τὸ δυστυχισμένον ἔθνος ἀπὸ τῆς ἀδικίας τῶν ἐγώιστῶν. Ἐγὼ ἔχω νὰ σᾶς εἰπῶ ὅτι πρέπει νὰ κάμωμεν τὴ Συνέλεψή μας λεύτερη — ἐκεῖνο ὅπου εἶναι συμφέρον εἰς τὴν πατρίδα μας. Καὶ ξένες γνῶμες πλέον δὲν θ' ἀκούσωμεν, ὅτι δὲν θὰ ξαναπέσωμεν εἰς τὸν χαμόν. Κι' ἂν φαντάζεσθε ὅποῦστε δυνατοὶ ἐσεῖς οἱ μεγάλοι πολιτικοὶ κι' ἐμεῖς ἀδύνατοι, θὰ κάμωμεν τὸ χρέος μας κι' ἐμεῖς οἱ ἀδύνατοι· κι' ἂν χαθοῦμεν ἄς χαθοῦμεν. Ὅτι μᾶς ἔφαγαν πλέον οἱ ξένοι ὡς γλάροι. Καὶ καλύτερα βάλτε τὴ θέλησή σας εἰς ἐνέργειαν μιὰν ὥρα ἀρχύτερα νὰ μποῦμεν σὲ καλὸν δρόμον».

II

«Δείξατε τί πατριωτισμὸν καὶ τί ἐθνικὰ φρονήματα ἔχετε κι' ἐσεῖς καὶ οἱ σύντροφοί σας, οἱ ρήτορές σας οἱ φιλελεύθεροι, οἱ φόρτζα Σεπτεμβριανοὶ καὶ Συνταγματικοί, ὅπου ἄφριζαν εἰς τὸ βῆμα καὶ ἐνθουσιάζαν γενικῶς τοὺς Ἕλληνας — μὲ λόγια παχιά καὶ μ' ἀσκιά μ' ἀγέρα. Τώρα αὐτῆνοι οἱ ρήτορες, οἱ φιλελεύθεροι, εἶναι ὅλοι σήμερα βουλευταὶ τῆς Αὐλῆς καὶ τῶν ὑπουργῶν. Τί κάνουν σήμερα αὐτῆνοι; Ὅτι κάμετε κι' ἐσεῖς οἱ ἀρχηγοὶ τους. Ἦσασταν πρῶτα φιλελεύθεροι; Εἰς τὸ ὑπουργεῖον τοῦτο, ὅποῦναι ὁ Χρηστίδης, ὅποῦναι ὁ Γεωργαντὰς ὁ γνωστός, ὅποῦναι τέλος πάντων τὸ χτεσινὸ παιδί ὁ Ντεληγιάννης, προσκυνήσετε, ἀρνηθήκετε ὅλα ὅσα κάμετε· ὅσα εἶπετε σᾶς βάλαν καὶ τὰ γλύψετε σὰ νὰ μὴν τὰ εἶπετε, καὶ τότε κάμαν ἔλεος καὶ σᾶς βγάλαν βουλευτάς».



Τέχνη λαϊκή καὶ Τέχνη ρεαλιστική

Ἑλληνικὸ κείμενο Γ. ΠΕΤΡΗ

Γραμμένο στὰ 1938 (δημοσιευμένο ὁμως μόνο στὰ 1958 στὴν ἐπιθεώρηση Sinn und FORM) τοῦτο τὸ κείμενο, σύγχρονο μὲ τὰ πρῶτα μεγάλα ἔργα τῆς ἐξορίας: «Ἡ ζωὴ τοῦ Γαλιλαίου» (πρῶτη μορφή), «Μάνα κουράγιο καὶ τὰ παιδιὰ της», ἢ «Καλὴ ψυχὴ τοῦ Σετσουάν», ἀποτελεῖ βασικά μιὰ κριτικὴ ἀποψη πάνω στὶς κάπως στενὲς ἀντιλήψεις τοῦ Λούκατς.

Ο ποῖος ἀκούει τὰ συνθήματα γιὰ τὴ σύγχρονη γερμανικὴ φιλολογία, πρέπει νὰ ἔχει ὑπόψη τοῦ ἓνα πράγμα. Κάθε τι ποὺ θὰ εἶχε ἀπαίτηση νὰ ὀνομάζεται φιλολογία δὲν ἔχει καμιὰ πιθανότητα νὰ τυπωθεῖ καὶ σχεδὸν οὔτε καὶ νὰ διαβαστεῖ ἀλλοῦ, παρὰ μόνο στὶς ξένες χώρες. Ἀπὸ κεῖ βγαίνει, πῶς τὸ σύνθημα γιὰ μιὰ λαϊκὴ φιλολογία παίρνει ἓναν περίεργο χαρακτήρα. Ὁ συγγραφέας καλεῖται νὰ γράψει γιὰ ἓναν λαὸ ποὺ δὲν μοιράζεται ὁμως μαζί του τὴν ἴδια ζωὴ. Ἐξετάζοντας τὸ ζήτημα, ὁμως, ἀπὸ πιὸ κοντά, ἢ ἀπόσταση ἀνάμεσα στὸ συγγραφέα καὶ τὸ λαὸ δὲν μεγαλώνει τόσο ὅσο μπορεῖ κανεὶς νὰ σκεφτεῖ. Δὲν εἶναι σήμερα τόσο μεγάλη, ὅσο φαίνεται, καὶ δὲν ἦταν ἄλλοτε τόσο ἄτονη, ὅσο φαινότανε. Ἡ κυριαρχοῦσα αἰσθητικὴ, ἢ τιμὴ τοῦ βιβλίου, καὶ ἡ ἀστυ-

νομία, δημιούργησε πάντα μιὰ σημαντική απόσταση ανάμεσα στο συγγραφέα και τὸ λαό. Θὰ ἔναι ὁμως λάθος (ἀντιρεαλιστικὸ) τὸ νὰ δοῦμε τὸ μέγλωμα αὐτῆς τῆς ἀπόστασης σὰν κάτι τὸ ὀλότελα «ἐξωτερικὸ». Δὲν ὑπάρχει καμιὰ ἀμφιβολία, πὼς εἶναι ἀπαραίτητες μερικὲς ἰδιαίτερες προσπάθειες, γιὰ νὰ μπορέσει κανεὶς, σήμερα, νὰ γράψει μιὰ φιλολογία λαϊκή. Ἀπὸ τὴν ἄλλη, αὐτὸ τὸ πράγμα ἔγινε πιὸ εὐκολο καὶ πιὸ ἐπείγον. Ὁ λαὸς ἀποκόπηκε ἀπὸ τὸ ἀνώτερό του στρώμα, οἱ καταπιεστές του καὶ οἱ ἐκμεταλλευτές του, ξεχωρίστηκαν ἀπ' αὐτὸν καὶ κάνουν ἐναντίον του μιὰν αἱματηρὴ πάλη, ποὺ δὲν εἶναι πιά δυνατὸ νὰ τὴν ἀγνοήσει κανεὶς. Ἐγινε πιὸ εὐκολο τὸ νὰ πάρει κανεὶς μέρος σ' αὐτήν. Μέσα στοὺς κόλπους τοῦ «κοινοῦ» ἄρχισε, γιὰ νὰ τὸ ποῦμε ἔτσι, μιὰ ἀνοιχτὴ μάχη.

Κι οὔτε εἶναι ἐπίσης τόσο εὐκολο, σήμερα, νὰ κλείνει κανεὶς τ' αὐτιά του, ὅταν ἀκούει νὰ παρουσιάζουν μιὰ γραφὴ γιὰ ρεαλιστική. Ἡ ἀπαίτηση αὐτὴ ἀπόχτησε τὸ ὕφος τῆς ἀπόδειξης. Τὰ κυρίαρχα στρώματα, χρησιμοποιοῦν πιὸ ἀνοιχτὰ ἀπὸ προηγούμενα, τὸ ψέμα, κ' ἓνα ψέμα πιὸ χοντρό. Γίνεται ὀλοένα καὶ πιὸ ἐπιταχτικὸ καθῆκον τὸ νὰ λέμε τὴν ἀλήθεια. Οἱ ὀδύνες μεγάλωσαν, ἀκριβῶς ὅπως καὶ ἡ μάζα ἐκείνων ποὺ ὑποφέρουν. Τὸ ν' ἀσχολούμαστε μὲ τὶς μικροαναποδιές, καὶ τὶς ἀναποδιές ποὺ ἀφοροῦν μικρὲς ὀμάδες, τὸ νιώθει κανεὶς, μπροστὰ στὰ μεγάλα βάσανα τῶν μαζῶν, σὰν γελοῖο, κι ἀκόμα καὶ μισητό.

Ἐνάντια στὴν ἀνάπτυξη τῆς βαρβαρότητας, ὑπάρχει ἓνας μονάχα σύμμαχος: ὁ λαὸς ποὺ ὑπόφερε τόσα. Μονάχα ἀπ' αὐτὸν μπορεῖ κανεὶς νὰ περιμένει κάτι. Εἶναι λοιπὸν φυσικὸ νὰ γυρίζει κανεὶς πρὸς αὐτὸν, καὶ περισσότερο ἀναγκαῖο, ἀπὸ κάθε ἄλλη φορά, νὰ μιλά κανεὶς τὴ γλώσσα του.

Τὰ συνθήματα λοιπὸν γιὰ μιὰ τέχνη λαϊκὴ καὶ μιὰ τέχνη ρεαλιστικὴ, συνδυάζονται ἔτσι μὲ τρόπο ὀλότελα φυσιολογικό. Τὸ λαὸ ἐνδιαφέρει, τὶς μεγάλες μάζες τῶν ἐργαζομένων, τὸ νὰ βρεῖ μέσα στὴ φιλολογία πιστὲς ἀναπαραστάσεις τῆς ζωῆς, κι αὐτὲς οἱ ἀναπαραστάσεις, χρησιμεύουν πραγματικὰ στὸ λαὸ, καὶ μόνο σ' αὐτὸν. Πρέπει λοιπὸν νὰ εἶναι κατανοητὲς καὶ γόνιμες, γιὰ τὶς μεγάλες μάζες ἐκείνων ποὺ δουλεύουν, δηλ. νὰ εἶναι λαϊκὲς. Κι ὁμως προτοῦ νὰ βάλουμε τὶς ἀρχές, ποὺ πάνω σ' αὐτὲς θὰ χρησιμοποιηθοῦν καὶ θὰ θεμελιωθοῦν αὐτὲς οἱ ἀντιλήψεις, πρέπει ν' ἀρχίσουμε νὰ τὶς ὑποβάλουμε σ' ἓνα ριζικὸ ξεκαθάρισμα. Θὰ ἔτανε λάθος νὰ τὶς θεωροῦμε σὰν ὀλότελα φωτισμένες, χωρὶς ἱστορία, χωρὶς τρωτὰ καὶ χωρὶς ἀμφιβολίες. («Μὰ τὰ ξέρουμε ὅλα αὐτὰ ποὺ λέγονται, εἶναι ἀνώφελο νὰ σκίζουμε τὴν τρίχα στὰ τέσσερα»). Ἡ ἴδια ἡ ἀντίληψη γιὰ τὸ λαϊκὸ δὲν εἶναι καὶ τόσο λαϊκὴ. Θὰ μᾶς ἔλειπε ὁ ρεαλισμὸς ἂν πιστεύαμε τὸ ἀντίθετο. Μιὰ ὀλόκληρη σειρὰ ἀπὸ ἀφηρημένες λέξεις πρέπει νὰ ἀντιμετωπίζεται μὲ προσοχή. Νὰ σκεφτεῖς μονάχα μερικὲς λέξεις σὰν τοῦτες: χ ρ ῆ σ η, β α - σ ι λ ε ῖ α, ἀ γ ι ὀ τ η τ α, καὶ καταλαβαίνει πὼς κ' ἡ λέξη λαὸς ἔχει κι αὐτὴ ἓναν πολὺ ἰδιαίτερο τόνο, ἓναν τόνο θρησκευτικό, ἐπίσημο καὶ ὑποπτο, ποὺ δὲν ἔχουμε τὸ δικαίωμα νὰ τὸν ἀγνοοῦμε. Δὲν ἔχουμε τὸ δικαίωμα νὰ τὸν ἀγνοοῦμε, γιὰτὶ ἔχουμε ἀπόλυτη ἀνάγκη ἀπὸ τὴν ἔννοια τοῦ λαϊκοῦ.

Μέσα στὶς «ποιητικὲς» ἐρμηνεῖες ἀκριβῶς, ὁ λαὸς παρουσιάζεται ἰδιαίτερα προληπτικός, ἢ ἀκριβέστερα, πὼς αὐτὸς προκαλεῖ τὶς προλήψεις. Ὑπάρχουν σ' αὐτὲς τὶς ἐρμηνεῖες οἱ ἀναλλοίωτες ἰδιότητές του, οἱ ἁγιες παραδόσεις του, οἱ καλλιτεχνικὲς του μορφές, τὰ ἦθη καὶ τὰ ἔθιμά του, ἡ θρησκευτικότητά του, οἱ κληρονομικοὶ του ἐχθροί, ἡ ἀκατάβλητη δύναμή του κτλ. Ἐκδηλώνεται ἀκόμα μέσα τους μιὰ περίεργη ἐνότητα ἀπὸ τοὺς δημίους μὲ τὰ θύματα, τοὺς ἐκμεταλλευτὲς μὲ τοὺς ἐκμεταλλευόμενους, τοὺς ψεῦτες καὶ τοὺς ἀπατημένους, καὶ σὲ καμιὰ περίπτωσι δὲν πρόκειται ἀπλοῦστατα γιὰ τὸ πλῆθος ἐκείνων ποὺ δουλεύουν, τῶν «μικρῶν» ἀτόμων σ' ἀντίθεση μὲ τὰ μεγάλα.

Ἡ ἱστορία τῶν πολυάριθμων πλαστογραφήσεων, ποὺ γίνανε μὲ βάση αὐτὴ τὴν ἀντίληψη γιὰ τὸ λαὸ εἶναι μακριὰ καὶ μπερδεμένη ἱστορία, μιὰ ἱστορία πάλης τῶν τάξεων. Δὲν θέλουμε νὰ ἐπεκταθοῦμε σ' αὐτὸ τὸ ζήτημα, θέλουμε μονάχα νὰ διατηρήσουμε ὑπόψη μας τὸ γεγονὸς αὐτῆς τῆς παραποίησης, ὅταν

λέμε πώς έχουμε ανάγκη από μιὰ τέχνη λαϊκή. Ἀπὸ μιὰ τέχνη γιὰ τὶς πλατιές λαϊκές μάζες, γιὰ τὸ πλῆθος ἐκεῖνο ποὺ καταπιέζεται ἀπὸ ἕναν μικρὸ ἀριθμὸ ἀτόμων, γιὰ «τοὺς ἴδιους τοὺς λαούς», τῆ μάζα ἐκείνων ποὺ παράγουν, ποὺ γιὰ τόσο μεγάλο διάστημα ὑπῆρξε τὸ ἀντικείμενο τῆς πολιτικῆς καὶ πρέπει νὰ γίνεῖ τὸ ἐνεργὸ ὑποκείμενό της. Ἐννοοῦμε νὰ μὴ ξεχάσουμε, πὼς αὐτὸς ὁ λαὸς μποδίστηκε γιὰ πολὺν καιρὸ ἀπὸ τὶς παιδευτικὲς δυνάμεις, νὰ φτάσει στὴν πλήρη του ἀνάπτυξη, πὼς μὲ τεχνάσματα ἢ καὶ μὲ τὴν βία περιμαντρώθηκε μὲ συμβατικὲς καταστάσεις, πὼς ἀπὸ τὴν ἔννοια λαϊκὸς κατασκεύασε μιὰν ἔννοια ἀνιστορική, στατική, ἀποστεωμένη. Καὶ δὲν ἔχουμε νὰ κάνουμε τίποτα καλύτερο μπροστὰ σὲ μιὰ τέτοια ἐρμηνεία αὐτῆς τῆς ἀντίληψης, ἀπὸ τὸ νὰ τὴν πολεμήσουμε.

Ἡ δική μας ἀντίληψη τοῦ λαϊκοῦ ἀναφέρεται στὸ λαὸ ἐκεῖνο, ποὺ ὄχι μόνο συμμετέχει ὀλόψυχα στὴν ἱστορική ἀνάπτυξη, μὰ καὶ τὴν κάνει δημόσια ὑπόθεση, τὴν ἐπιταχύνει, τὴν προσδιορίζει. Ἐχουμε ὑπόψη μας ἕναν λαὸ ποὺ δημιουργεῖ τὴν ἱστορία, ποὺ μεταμορφώνει τὸν κόσμον καὶ τὸν ἑαυτό του. Ἐνας μαχόμενος λαὸς εἶναι, λοιπὸν, μιὰ μαχητικὴ ἀντίληψη τοῦ λαϊκοῦ.

Λαϊκὸ σημαίνει:

- νὰ εἶναι κατανοητὸ ἀπὸ τὶς μεγάλες μάζες, νὰ ξαναπαίρνει καὶ νὰ πλουτίζει τὶς μορφές ἑκφρασῆς του,
- νὰ υἱοθετεῖ καὶ νὰ στεριώνει τὶς ἀπόψεις του,
- ν' ἀντιπροσωπεύει τὸ πιὸ προοδευτικὸ τμῆμα τοῦ λαοῦ μὲ τρόπο, ποὺ νὰ μπορεῖ νὰ καταχτήσῃ τὴν ἐξουσία, νὰ εἶναι λοιπὸν ἐπίσης κατανοητὸ κι ἀπὸ τὰ ἄλλα τμῆματα τοῦ λαοῦ,
- νὰ δένεται μὲ τὶς παραδόσεις, νὰ τὶς ἀναπτύσσει,
- νὰ μεταδίνει στὸ μέρος τοῦ λαοῦ, ποὺ ἐπιθυμεῖ νὰ καταχτήσῃ τὴν ἐξουσία, τὶς κατακτήσεις τοῦ μέρους τοῦ λαοῦ ποὺ βρίσκεται τώρα στὴν ἐξουσία.

Φτάνουμε τώρα στὴν ἀντίληψη τοῦ ρεαλισμοῦ. Κι αὐτὴ ἐπίσης τὴν ἀντίληψη, μιὰ ἀντίληψη παλιά, πολὺ χρησιμοποιημένη ἀπὸ πολλοὺς καὶ γιὰ πολλοὺς σκοποὺς, πρέπει, πρὶν τὴ χρησιμοποιήσουμε, ν' ἀρχίσουμε ἀπὸ τὸ ξεκαθάρισμά της. Αὐτὸ εἶναι ἀπαραίτητο, γιὰτὶ σὲ κάθε ἀποδοχὴ κληρονομιάς πρέπει νὰ προηγεῖται μιὰ πράξη ἀπαλλοτρίωσης. Δὲ μπορεῖ κανεὶς νὰ κληρονομεῖ λογοτεχνικὰ ἔργα, ὅπως κληρονομεῖ τὰ ἐργοστάσια, νὰ κληρονομεῖ τὶς λογοτεχνικὲς μορφές ἑκφρασης, ὅπως κληρονομεῖ τὶς βιομηχανικὲς φορμουλές. Ἡ ρεαλιστικὴ γραφή, ποὺ ἡ λογοτεχνικὴ ἱστορία της μᾶς παρέχει πολυάριθμα παραδείγματα, τόσο διαφορετικὰ τὸ ἕνα ἀπὸ τὸ ἄλλο, εἶναι κι αὐτὴ ἀκόμα σημαδεμένη, ὡς τὴν παραμικρότερή της λεπτομέρεια, ἀπὸ τὸν τρόπο ποὺ ἔγινε, τὴν ἐποχὴ ποὺ δημιουργήθηκε, καὶ τὴν τάξιν ποὺ ἐξυπηρέτησε. Καθὼς ἔχουμε ὑπόψη μας τὸ λαὸ, ποὺ παλεύει γιὰ νὰ μεταμορφώσει τὴν πραγματικότητα, δὲν ἔχουμε τὸ δικαίωμα νὰ κολλᾶμε σὲ κανόνες «καθιερωμένους» γιὰ τὴ διήγηση, σὲ σεβαστὰ πρότυπα τῆς λογοτεχνικῆς ἱστορίας, σὲ αἰώνιους αἰσθητικούς κανόνες. Δὲν ἔχουμε τὸ δικαίωμα νὰ καθορίζουμε τὸ ρεαλισμὸ ἀπὸ μερικὰ ἔργα ποὺ ὑπάρχουν, μὰ θὰ χρησιμοποιήσουμε μὲ ζωντανοὺς τρόπους ὅλα τὰ μέσα, παλιά καὶ καινούρια, ἐπιδοκιμασμένα ἢ ὄχι, βγαλμένα ἀπὸ τὴν τέχνη ἢ ἀπὸ ἄλλου, γιὰ νὰ μεταδόσουμε στοὺς ζωντανοὺς ἀνθρώπους τὴ ζωντανὴ πραγματικότητα, γιὰ νὰ γίνουν οἱ κύριοί της. Θὰ ἐπιφυλαχτοῦμε λ.χ. ἀπὸ τὸ νὰ δόσουμε τὴν ιδιότητα τοῦ ρεαλισμοῦ μόνο σὲ μιὰν ἱστορική μορφή τοῦ μυθιστορήματος μιᾶς κάποιας ἐποχῆς, τοῦ Μπαλζάκ, νὰ ποῦμε, ἢ τοῦ Τολστόι, βάζοντας ἔτσι γιὰ τὸ ρεαλισμὸ κριτήρια ἀποκλειστικὰ μορφικά, ἀποκλειστικὰ φιλολογικά. Δὲ θὰ μιλήσουμε γιὰ ρεαλιστικὴ γραφή μόνο στὴν περίπτωση, ὅπου «ὅλα» προσφέρονται στὶς αἰσθήσεις μας, ὅπου ὑπάρχει ἀτμόσφαιρα, κι ὅπου ὁ μύθος πορεύεται μὲ τρόπο ποὺ ὅλα τὰ πρόσωπα μποροῦν νὰ ἐκθέσουν τὴν ψυχὴ τους. Ἡ ἀντίληψή μας γιὰ τὸ ρεαλισμὸ πρέπει νὰ εἶναι εὐρεία καὶ πολιτικὴ, φιλελεύθερη ἀπὸ αἰσθητικὴ

μεριά, καὶ κυριαρχημένη πέρα γιὰ πέρα ἀπὸ μιὰν ἐλευθερία, ἀπέναντι στὶς συμβάσεις.

Ρεαλιστικὸ⁽¹⁾ σημαίνει:

- νὰ βάζει σὲ κίνηση τὸ σύμπλεγμα τῶν κοινωνικῶν αἰτίων,
- νὰ βγάζει τὸ προσωπεῖο ἀπὸ τὶς κυριαρχοῦσες ἰδέες, καθὼς κι ἀπ' τὰ πρόσωπα ποὺ κυριαρχοῦν,
- νὰ γράφει ἀπὸ τὴν ἄποψη τῆς τάξης ποὺ διαθέτει τὶς πιὸ εὐρείες λύσεις στὶς πιὸ ἐπιταχτικὲς δυσκολίες, ποὺ μέσα τους βρίσκεται ἡ ἀνθρωπότητα,
- νὰ εἶναι συγκεκριμένο καὶ νὰ ἐπιτρέπει τὴν ἀφαίρεση.

Αὐτὰ εἶναι τὰ γιγάντια προβλήματα ποὺ ἐπιδέχονται ἀκόμα παραπέρα συμπλήρωση. Γιὰ νὰ τὰ πραγματοποιήσῃ, ἐπιτρέπουμε στὸν καλλιτέχνη νὰ βάλῃ σ' ἐνέργεια ὀλόκληρη τὴ φαντασία του, ὅλη του τὴν πρωτοτυπία, ὅλο του τὸ χιούμορ κι ὅλες του τὶς ἐπινοήσεις. Δὲν θὰ κολλήσουμε στὶς λεπτομέρειες ἀπὸ μερικὰ λογοτεχνικὰ πρότυπα, δὲν θὰ ἐπιβάλουμε στὸν καλλιτέχνη νὰ σταθεῖ σὲ μερικὲς μορφὲς διήγησης, παραπάνω ἀπ' ὅσο πρέπει περιγραμμένες. Θὰ ἐπιμείνουμε, πῶς ἢ «αἰσθητὴ» γραφὴ (ὅπου δηλ. τὰ πάντα προσφέρονται στὶς αἰσθήσεις μας) δὲν ἀφομοιώνεται τόσο εὐκόλα μὲ τὴ ρεαλιστικὴ γραφὴ, μὰ θὰ ἀναγνωρίσουμε πῶς ὑπάρχουν ἔργα αὐτῆς τῆς «αἰσθητῆς» γραφῆς, ποὺ δὲν εἶναι ρεαλιστικά, ὅπως καὶ ἔργα ρεαλιστικά ποὺ δὲν ἀνήκουν στὴν «αἰσθητὴ» γραφὴ. Θὰ μᾶς χρειαστεῖ νὰ μελετήσουμε μὲ προσοχὴ ἂν ὁ καλύτερος τρόπος νὰ ὀδηγήσουμε ἕναν μύθο εἶναι ἀληθινὰ ν' ἀναζητήσουμε πάνω ἀπ' ὅλα, τὸ νὰ δόσουμε στὰ πρόσωπα τὴν εὐκαιρία νὰ ἐκθέσουν τὴν ψυχὴ τους. Οἱ ἀναγνώστες μας δὲν θὰ βροῦν ἴσως πῶς τοὺς δίνουμε τὸ κλειδί τῶν γεγονότων, ἂν γοητευμένοι ἀπὸ πολλὰ τεχνάσματα, συμμετέχουν μόνο στὴ συγκίνηση τῶν ἡρώων τῶν βιβλίων μας. Ἄν ξαναπάρουμε χωρὶς ἐμβαθυντικὴ ἔρευνα τὶς μορφὲς τοῦ Μπαλζάκ καὶ τοῦ Τολστόι, θὰ κουράσουμε ἴσως τοὺς ἀναγνώστες μας, τὸ λαό, ὅπως κάνουν συχνὰ οἱ συγγραφεῖς. Ὁ ρεαλισμὸς δὲν εἶναι ἓνα ἀπλὸ ζήτημα μορφῆς. Ἄντιγράφοντας αὐτοὺς τοὺς ρεαλιστὲς δὲν γινόμαστε περισσότερο ρεαλιστὲς.

Γιατί, οἱ καιροὶ ἀλλάζουν, κι ἂν δὲν ἀλλάζαν, ἀλλοίμονο σὲ κείνους ποὺ ἔχουν σήμερα μονάχα τὰ ψίχουλα ἀπὸ τὸ συμπόσιο! Οἱ μέθοδες φθείρονται, τὰ φύλλα πέφτουν. Ξεπετιοῦνται καινούρια προβλήματα, ποὺ ἀπαιτοῦν καινούρια μέσα. Ἡ πραγματικότητα μεταμορφώνεται. Γιὰ νὰ τὴν ἀναπαραστήσεις πρέπει ν' ἀλλάξεις τοὺς τρόπους ἀναπαραστάσεως. Τίποτα δὲν γίνεται ἀπὸ τὸ τίποτα. Τὸ Καινούριο βγαίνει ἀπ' τὸ Παλιό, καὶ τὸ γεγονὸς πῶς βγαίνει, εἶναι ποὺ τὸ κάνει καινούριο.

Οἱ καταπιεστὲς δὲν ἐμφανίζονται πάντα κάτω ἀπ' τὸ ἴδιο προσωπεῖο. Καὶ τὰ προσωπεῖα δὲ μποροῦν νὰ ξεκολλιοῦνται μὲ τὸν ἴδιο τρόπο, ὅποια καὶ νὰ ἴναι ἡ ἐποχὴ. Οἱ στρατιωτικοὶ δρόμοι τοὺς βαφτίστηκαν αὐτοκινητόδρομοι. Τὰ τάγκς τοὺς βάφτηκαν μὲ τρόπο ποὺ νὰ μοιάζουν μὲ τοὺς θάμνους τοῦ Μάκντωφ. Οἱ πράκτορες τοὺς παρουσιάζουν τὰ χέρια τοὺς γεμάτα φουσκάλες, σὰν νὰ ἴτανε ἐργάτες. Ὁχι, γιὰ νὰ κάνεις τὸ θύτη θύμα, χρειάζονται ἐπινοήσεις! Ὅ,τι ἴτανε χτὲς λαϊκὸ δὲν εἶναι πιά σήμερα, γιὰτὶ σήμερα ὁ λαὸς δὲν εἶναι ἐκεῖνο ποὺ ἴτανε χτὲς.

Οποιος δὲν εἶναι δέσμιος ἀπὸ τυπικὲς προκαταλήψεις, ξέρεي πῶς ὑπάρχουν πολλοὶ τρόποι νὰ σωπάσεις τὴν ἀλήθεια, καὶ πολλοὶ τρόποι γιὰ νὰ τὴν πειῖς. Πῶς ὑπάρχουν πολλαπλοὶ τρόποι νὰ ξεσηκώσεις τὴν ἀγανάκτηση ἐναντία σὲ μιὰν ἀπάνθρωπη κατάσταση πραγμάτων. Μὲ τὴν ἄμεση παράσταση παθιασμένων καὶ ἀντικειμενικῶν καταστάσεων, μὲ τὴ διήγηση μύθων καὶ παραβολῶν, μὲ τὰ ἀστεῖα, μικραίνοντας ἢ μεγαλώνοντας τὰ γεγονότα κτλ. Στὸ θέατρο,

1. Ὁ ὅρος αὐτὸς χρωστᾶ ἰδιαιτέρως στὸ Λούκας μερικὰ πολὺ ἀξιόλογα δοκίμια ποὺ φωτίζουν τὴν ἀντίληψη τοῦ ρεαλισμοῦ, ἀκόμα κι ὅταν κατὰ τὴ γνώμη μου, τὴν καθορίζουν μὲ τρόπο κάπως πάρα πάνω στενό. (Σημ. τοῦ Μπρέχτ).

μπορεί κανείς να βγάξει από την πραγματικότητα, μιαν αναπαράσταση αντικειμενική ή φανταστική. Οί κωμικοί μπορεί να μην φτιασιδωθούν καθόλου (ή ελάχιστα) και να δημιουργήσουν την έντύπωση του «φυσικού», κι όλα μπορεί να είναι ένα ψέμα. Μπορούν να βάζουν χοντροκομμένες μάσκες κι όμως να παριστάνουν την αλήθεια. Δεν υπάρχει αντιλογία: τα μέσα πρέπει να ταιριάζουν σε λειτουργία με το σκοπό τους. Αυτό το νιώθει ο λαός. Οί μεγάλες θεατρικές εμπειρίες του Πισκατόρ (και οί δικές μας), που μ' αυτές δεν πάψαμε να ρημάζουμε τις συμβατικές μορφές, βρήκανε τη σταθερή υποστήριξη τών πιο προχωρημένων στελεχών της εργατικής τάξης. Οί εργάτες βγάζανε τις κρίσεις τους σε σχέση με το μέρος της αλήθειας που είχαν μέσα τους, χαιρέτιζαν κάθε καινούρια επίνοηση, ευνοϊκή για την αναπαράσταση της αλήθειας, τών αληθινών κοινωνικών μηχανισμών, αποδοκίμαζαν το κάθε τι που φαινόταν καθαρό παιχνίδι, μιὰ μηχανή που δούλευε γι' αυτήν την ίδια, δηλ. που δεν εκπλήρωνε ακόμα (ή πιά) τη λειτουργία της. Ποτέ τα επιχειρήματά τους δεν φανέρωναν φιλολογία ή θεατρική αισθητική. Ποτέ δεν τους άκουσε κανείς να βεβαιώνουν πώς μπορεί κανείς να μπερδεύει το θέατρο με τον κινηματογράφο. 'Ακόμα παραπάνω λέγανε, όταν ή ταινία δεν είχε προπαρασκευαστεί με προσοχή: το παρακάνει αυτό το φίλμ, ξεστρατίζει την προσοχή. Χοροί από εργάτες έλεγαν κείμενα σε στίχους, σε ρυθμό μπερδεμένο. («'Αν είχανε όμοιοκαταληξία θα τρέχανε σαν το νερό απ' τη βρύση, και δεν θ' απόμενε τίποτα») και τραγουδούσαν συνθέσεις δύσκολες (άσυνήθιστες) του 'Αισλερ («'Υπάρχει δύναμη εκεί μέσα»). Χρειάστηκε όμως ν' αλλάξουμε μερικούς στίχους που ή έννοιά τους δεν ήταν καθαρή ή ήταν ψεύτικη. Στα έμβατήρια, που οί στίχοι τους είχανε όμοιοκαταληξίες, για να μπορούν πιο εύκολα να τα μάθουν και ήτανε τονισμένα σ' έναν απλό ρυθμό για να «πηγαίνουν» καλύτερα, όταν υπήρχαν λεπτότητες (άνωμαλίες, μπερδέματα), λέγανε: υπάρχει εκεί ένα θαυμάσιο κόλπο! Κείνο που δεν τους άρεζε ήταν το στραβοπατημένο, το επίπεδο, το κοινό, που δε σε κάνει να σκέφτεσαι τίποτα («Αυτά δεν είναι τίποτα»). 'Αν είχε κανείς ανάγκη από μιαν αισθητική, θα μπορούσε να την βρει εκεί. Δεν θα ξεχάσω ποτέ πώς με κοίταξε κάποιος εργάτης καθώς μου ζητούσε να μπάσω ακόμα κάτι τι σ' ένα χορικό σχετικό με τη Σοβιετική Ένωση («Χρειάζεται ακόμα να προσθέσεις και τούτο — αλλιώς τί το όφελος;»). Του απάντησα πώς αυτό θα έκανε να ξεχαρβαλωθεί ή καλλιτεχνική μορφή. Με κοιτούσε με το κεφάλι σκυμμένο, χαμογελώντας λαφριά. Κι αυτό το ευγενικό χαμόγελο έκανε να καταρρεύσει ολόκληρο ένα μέρος της αισθητικής. Οί εργάτες δεν φοβότανε να μᾶς δίνουν μαθήματα και δεν φοβότανε να μαθαίνουν κι αυτοί οί ίδιοι.

Μιλώ από πείρα, όταν βεβαιώνω πώς δεν πρέπει να φοβόμαστε να παρουσιάζουμε στο προλεταριάτο τολμηρά πράγματα, που σπάνουν τις συνήθειες, φτάνει αυτά τα πράγματα να έχουν σχέση με την αλήθεια. Θα υπάρχουν πάντα άνθρωποι καλλιεργημένοι, «γνώστες», που θα έπεμβαίνουν μ' ένα: «Αυτό δεν θα το καταλάβει ο λαός». 'Ο λαός όμως τους βάζει στην άκρη αυτούς τους ανθρώπους με ανυπομονησία, και συνεννοείται κατευθείαν με τους καλλιτέχνες. 'Υπάρχουν λεπτά κόλπα, καμωμένα για μερικές ομάδες ή για να διαμορφώνουν ομάδες, ή ίδια ή μεταμόρφωση της ίδιας παλιάς απόχης, καρύκευμα βγαλμένο απ' το ίδιο το παλιό ψοφήμι. Το προλεταριάτο τα άρνιέται («έχουν τα προβλήματά τους») με κάποιο κούνημα του κεφαλιού, δείγμα μιάς άπιστίας και, για να πούμε την αλήθεια, και κάποιας άνοχης. Δεν άρνιέται το πιπέρι, μα το ψοφήμι. 'Οχι την ίδια μεταμόρφωση, μα την άπόχη. 'Όταν οί εργάτες γράψανε και κάνανε οί ίδιοι θέατρο, είχανε μιὰ τρομερή πρωτοτυπία. 'Η τέχνη της προπαγάνδας (που δεν προκαλεί το στραβομουτσούνιασμα τών καλύτερων) υπήρξε πηγή για καινούριες μορφές έκφρασης και καινούρια καλλιτεχνικά μέσα. Περίφημα στοιχεία, ξεχασμένα εδώ και πολύν καιρό, καλλιτεχνικές εποχές πραγματικά λαϊκές, ξαναβγήκαν στο φανερό, τολμηρά προσαρμοσμένες στους και-

νούριους κοινωνικούς αντικειμενικούς σκοπούς. Συμπήξεις και συμπυκνώσεις ριψοκίνδυνες, ωραίες απλουστεύσεις (κοντά σ' άτυχεῖς). Έβρισκε κανείς συχνά μιὰ χάρη, μιὰν έκπληχτική δύναμη κ' ένα δράμα που δέν είχε τὸ πλέγμα τῆς πλεγματοκότητος. Πολλὰ πράγματα μπόρεσαν ν' απλουστευθοῦν, ὅμως αὐτὴ ἡ απλούστευση δέν ἦτανε ποτὲ τοῦ αὐτοῦ εἴδους, μὲ κείνη που τὴν ὑπόφερε ἡ παράσταση τῶν ψυχῶν, φαινομενικὰ τόσο διαφοροποιημένη ἀπὸ τὴν ἀστική τέχνη. Έχουμε ἄδικο ν' ἀπορρίπτουμε ἐξ αἰτίας μερικῶν ἄτεχνων τυποποιήσεων ἕναν τρόπο παρουσίας, που προσπαθεῖ (καὶ συχνὰ τόσο πετυχημένα) νὰ κάνει νὰ ξαναβγεῖ τὸ οὐσιαστικὸ καὶ νὰ καταστήσει δυνατὴ τὴν ἀφαίρεση. Τὸ κοφτερὸ μάτι τῶν ἐργατῶν διαπερνοῦσε τὴν ἐπιφάνεια τῶν νατουραλιστικῶν ἀναπαραστάσεων τῆς πραγματικότητος. Ὅταν, κοιτάζοντας τὸν Fuligmann Henschel⁽²⁾ οἱ ἐργάτες λέγανε: μᾶς κοροϊδεῦουν ἀρκετὰ πῶς τὰ ξέρουν ὅλ' αὐτὰ μὲ τόση ἀκρίβεια, ὑπῆρχε μέσα ἐκεῖ ἡ εὐχὴ νὰ δοῦν τὸν ἑαυτὸ τους νὰ προσφέρει μιὰν πιὸ ἀκριβῆ ἀναπαραστάση τῶν πραγματικῶν δυνάμεων που κινοῦν τὴν κοινωνία, που ἐνεργοῦν ἀπὸ κάτω ἀπὸ κείνο που βλέπουμε χωρὶς κόπο. Γιὰ ν' ἀναφέρω μιὰ προσωπική μου ἐμπειρία: δέν σκοτιζότανε γιὰ τὸ φαντασματικὸ ντύσιμο γιὰ τὸ φαινομενικὰ ἀντιπραγματικὸ περιβάλλον, στὴν Ὀπερα γιὰ τέσσερες πεντάρες. Τὸ πνεῦμα τους δέν ἦτανε στενὸ, μισοῦσανε τὴ στενότητα (οἱ κατοικίες τους ἦτανε στενές). Ἦτανε γενναιόδωροι, οἱ ἐπιχειρηματίες ἦταν τσιγγούνηδες. Βρίσκανε παραπάνησια μερικὰ πράγματα, που οἱ καλλιτέχνες τὰ θεωροῦσαν ἀπαραίτητα γι' αὐτοὺς, μὰ σ' αὐτὸ τὸ ζήτημα ἦτανε φρόνιμοι: δέν ἦτανε ἐνάντια στὸ παραπανιστὸ μὰ ἐνάντια σὲ κείνους που ἦτανε παραπανιστοί. Δέν βάζανε φίμωτρο στὸ βόδι που ἀλώνιζε τὰ σπαρτὰ, μὰ ἐξακρίβωναν ἂν τὰ σπαρτὰ ἦτανε καλὰ ἀλωνισμένα. Δέν πιστεύαν στὴ «μοναδικὴ ἀγία δημιουργική μέθοδος». Βρίσκανε, πῶς εἶχανε ἀνάγκη ἀπὸ πολλές μέθοδος γιὰ νὰ φτάσουν στὸν ἀντικειμενικὸ τους σκοπὸ. Ἄν κανεῖς θέλει κάποιαν αἰσθητική, νὰ ἀπὸ ποῦ μπορεῖ νὰ τὴ βρεῖ.

Γιὰ νὰ καθορίσουμε τὸ λαϊκὸ χαρακτήρα, τὸ ρεαλιστικὸ χαρακτήρα ἐνὸς ἔργου, πρέπει νὰ διαλέξουμε κριτήρια μὲ γενναιότητα, ὅσο καὶ φροντίδα, καὶ κανεῖς δέν ἔχει τὸ δικαίωμα νὰ τὰ διαμορφώνει ἀπὸ τὰ λαϊκὰ καὶ ρεαλιστικὰ ἔργα που ὑπάρχουν, πράγμα που ἔγινε τόσο συχνά. Ἐνεργώντας μὲ τὸν τρόπο αὐτὸ θὰ πετύχει κριτήρια ἀποκλειστικὰ φορμαλιστικὰ γιὰ τὰ ρεαλιστικὰ καὶ τὰ λαϊκὰ ἔργα, ἀπὸ τὴ μοναδικὴ ἄποψη τῆς μορφῆς.

Ἄν κάποιον ἔργο εἶναι ρεαλιστικὸ ἢ ὄχι, δὲ μπορεῖ κανεῖς νὰ τὸ ἐπαληθεύσει περιοριζόμενος στὸ νὰ ἐξετάσει ἂν μοιάζει ἢ ὄχι μὲ κάποια ἔργα που ὑφίστανται καὶ που θεωροῦνται ρεαλιστικὰ καὶ που πρέπει νὰ τὰ θεωρήσει ρεαλιστικὰ γιὰ τὴν ἐποχὴ τους. Χρειάζεται, σὲ κάθε ἰδιαίτερη περίπτωση, νὰ συγκρίνει κανεῖς τὴν παράσταση τῆς ζωῆς ὄχι μόνο μ' ἄλλες παραστάσεις τῆς ζωῆς, μὰ μὲ τὴν ἴδια τὴ ζωὴ. Τὸ ἴδιο καὶ γιὰ τὸ λαϊκὸ ἔργο, πρέπει νὰ φυλαχτεῖ κανεῖς ἀπὸ μιὰ μέθοδος ὀλότελα φορμαλιστική. Ἐνα λογοτεχνικὸ ἔργο δέν εἶναι παραπάνω κατανοητὸ γιὰτὶ εἶναι γραμμένο ἀκριβῶς σὰν ἄλλα ἔργα, που ἦτανε κατανοητά. Κι αὐτὰ τὰ ἄλλα ἔργα, μὲ τὴ σειρά τους, που τὰ κατάλαβε ὁ κόσμος, δέν ἦταν πάντα γραμμένα σὰν ἔργα πρὶν ἀπ' αὐτά. Γιὰ τὴν κατανόησή τους ἔγινε κάποιον πράγμα. Τὸ ἴδιο, πρέπει νὰ κάνουμε κάποιον πράγμα γιὰ τὴν κατανόηση τῶν καινούριων ἔργων. Ἐνα ἔργο δέν εἶναι μονάχα λαϊκὸ, μπορεῖ καὶ νὰ γίνεῖ.

Ἄν θέλουμε μιὰ λογοτεχνία μιᾶς ζωντανῆς μάχης, μιὰ λογοτεχνία που θὰ ἔχει ὀλότελα καταχτηθεῖ ἀπὸ τὴν πραγματικότητα, που τὴν ἔχει ὀλότελα καταχτήσῃ, μιὰ λογοτεχνία ἀληθινὰ λαϊκή, δέν πρέπει νὰ βρισκόμαστε στὴν οὐρὰ τῆς ἐπιταχυνόμενης ἀνάπτυξης τῆς πραγματικότητος. Οἱ μεγάλες λαϊκὲς μάζες προχωροῦν. Τὸ βούλιαγμα καὶ ἡ βαναυσότητα τῶν ἐχθρῶν τῆς τὸ ἀποδείχνει.

2. Ἐργο τοῦ Γκέρχαρτ Χάουπτμαν.

Η ΑΙΣΘΗΤΙΚΗ ΑΓΩΓΗ

ΚΑΙ

ΤΟ ΣΧΟΛΕΙΟ

Τῆς Ρόζας Ίμβριώτη

Ἡ ἀξία τῆς τέχνης στὴν ἀγωγή

Ὁ Βάκων ἔλεγε «ἡ γνώση εἶναι δύναμη», οἱ παιδαγωγοὶ προσθέτουν «καὶ ἡ τέχνη εἶναι δύναμη στὸ χῶρο τοῦ συναισθήματος καὶ τῆς δούλησης». Ἡ πεποίθηση αὐτὴ μᾶς ἀνάγκασε νὰ καταπιαστούμε μὲ τὸ θέμα. Ἀσάλευτη εἶναι ἡ πίστη μας, ὅτι ἡ τέχνη εἶναι ἀπαραίτητη γιὰ νὰ πλάσουμε τὸν ὀλόπλευρα καλλιεργημένο ἄνθρωπο. Μὲ τὴν τέχνη, τὴν ἀληθινὴ τέχνη, φτάνει ὁ ἄνθρωπος πρὸς τὰ ὑψηλότερα ἰδανικὰ καὶ μέσα του ἀναπηδοῦν τὰ εὐγενέστερα συναισθήματα καὶ οἱ ἀνώτερες ἰδέες. Αὐτὸ εἶναι ἡ μεγάλη ἀξία τοῦ ὠραίου. Ὁ ἄνθρωπος μιᾶς δημοκρατικῆς κοινωνίας πρέπει νὰ γίνῃ «καλὸς κάγαθός» μὲ τὸ ἀρχαῖο νόημα. Γερὸς στὸ σῶμα, γερὸς στὸ μυαλό, ὠραῖος καὶ ἀρμονικός, αἰσιόδοξος, χαρούμενος. Πιστεύουμε ἀκόμα, πῶς ἡ τέχνη ξεσηκώνει καὶ τὴ χαρὰ τῆς ζωῆς. Ὁ Μακαρένκο, ἔγραφε, «ὁ ἄνθρωπος δὲ μπορεῖ νὰ ζήσει ἂν μπροστά του δὲ βλέπει νὰ θαμποφέγγει κάτι τὸ χαρούμενο. Ἐκεῖνο ποὺ ξεσηκώνει καὶ προάγει τὴ ζωὴ τοῦ ἀνθρώπου εἶναι ἡ χαρὰ ποὺ περιμένει, ἡ χαρὰ ποὺ ἔρχεται, ἡ χαρὰ τοῦ αὐριο. Καὶ στὴν παιδαγωγικὴ τέχνη εἶναι ἡ χαρὰ ποὺ ἔρχεται, ἕνα ἀπὸ τὰ βασικὰ κίνητρα γιὰ δημιουργικὴ ἐργασία». Τὸ ἔργο, ἔλεγε ὁ Τσερνιτσέφσκι, τῆς τέχνης εἶναι «νὰ καθρεφτίζει τὴ ζωὴ καὶ τὸ ὠραῖο ποὺ ὑπάρχει μέσα στὴ ζωὴ». Ἀλλὰ γιὰ τὸν παιδαγωγὸ δὲ φτάνει μόνο αὐτό, ἔχει ἡ τέχνη νὰ ἐπιτελέσει ἕνα πλατύτερο κοινωνικὸ ἔργο, νὰ βοηθήσει τὸ ἄτομο νὰ κατανοήσῃ τὸν κόσμον, νὰ τὸν ἀλλάξῃ καὶ νὰ τὸν ξαναχτίσῃ, γιὰ νὰ ζήσει ἀξία τοῦ ἀνθρώπου ζωῆ. Ἡ τέχνη ἔχει τὴ δύναμη νὰ ἐπι-

δράσῃ στὸ μυαλό καὶ στὸ συναισθημα τοῦ ἀνθρώπου, τοῦ κάθε ἀνθρώπου, νὰ τοῦ δείξῃ ἕνα καλύτερο καὶ πιὸ θετικὸ κόσμον, νὰ τὸν γεμίσει μὲ πλούσιες αἰσθητικὲς ἰδέες. Ἡ στενότερη σύνδεση τῆς σκέψης μας καὶ τῆς δράσης μὲ τὰ αἰσθήματα καὶ συναισθήματα, πρέπει νὰ κυριαρχήσῃ στὸ χῶρον τῆς παιδείας. Μὲ τὴν ἔντονη μαθητεία στὴ σκέψη, συνδυασμένη μὲ τὴν ἐπίμονη μαθητεία στὰ αἰσθήματα καὶ συναισθήματα, θὰ μπορέσουμε νὰ ἐνθουσιάσουμε τὴ νέα γενιὰ γιὰ τὶς μεγάλες προοπτικὲς ποὺ ξανοίγονται στὴ ζωὴ. Τὸ παλαιὸ σχολεῖο ἔδινε στὰ παιδιὰ τοῦ λαοῦ μονάχα τὶς πιὸ ἀπαραίτητες γνώσεις. Σήμερα ἡ ἐπιστήμη τῆς φύσης καὶ τῆς κοινωνίας παίρνουν τὴν ὀφειλόμενη θέση τους στὸ σχολεῖο, πλάι ὁμῶς σ' αὐτὰ ἡ νεολαία ἔχει δικαιώματα νὰ πάρῃ βαθύτατη οὐμανιστικὴ μόρφωση καὶ διαπαιδαγώγηση μὲ τὴν τέχνη. Μ' αὐτὴ θὰ μπορέσει τὶς αἰσθήσεις τῆς, τὰ συναισθήματά τῆς, τὴ δημιουργικὴ φαντασία καὶ τὶς πνευματικὲς δυνάμεις νὰ ἀναπτύξῃ. Ἡ ἀξία τῆς τέχνης λοιπὸν εἶναι ἀνυπολόγιστη γιὰ τὴν Παιδεία.

Ἡ τέχνη κάτω ἀπ' αὐτὸ τὸ φῶς, ἔχει νὰ ἐπιτελέσῃ τρεῖς βασικὲς λειτουργίες: μιὰ «γνωστικὴ», μιὰ «ἠθικοπολιτικὴ» καὶ μιὰ «αἰσθητικὴ». Αὐτὲς οἱ τρεῖς λειτουργίες πρέπει νὰ εἶναι ἀξεδιάλυτα ἐνωμένες καὶ ἡ μιὰ νὰ διαποτίζει τὴν ἄλλη. Πιστεύουμε, σὰν παιδαγωγοί, ὅτι εἶναι ἀδύνατη ἡ ἐκπαίδευση ἔξω καὶ χωρὶς τὴ «γνώση» τῆς γύρω μας πραγματικότητας, ὅπως καὶ χωρὶς τὴν «τέχνη» ποὺ ἐξευγενίζει, γιὰτὶ γεννάει αἰσθητικὰ διώματα, ἐξυψώνει τὸν ἐσωτερικὸν κόσμον τοῦ ἀν-

θρώπου, τὸν πλάθει. Ὁ Α. Ι. Jobolew γράφει: «Ἡ διαδικασία νὰ γνωρίσουμε τὸν ἀντικειμενικὸ κόσμον στὸν ἄνθρωπο εἶναι ἐνιαία, ἀλλὰ τούτη ἡ ἐνιαία διαδικασία πραγματοποιεῖται ἀπὸ δυὸ κατευθύνσεις, εἶναι δυὸ εἰδῶν καὶ ἔχει δυὸ μορφές: οἰκειοποίηση τοῦ κόσμου μὲ τὴ μορφή τὴν ἐπιστημονικολογικὴ καὶ οἰκειοποίησή του ἐπίσης μὲ τὴ μορφή τὴν καλλιτεχνικοπαραστατικὴ»². Ἡ πνευματικὴ ἀγωγή διαμορφώνει τὸ λόγο καὶ δίνει στὰ παιδιὰ ἔννοιες, ἡ αἰσθητικὴ ἀγωγή διαμορφώνει τὴν καλλιτεχνικὴ σκέψη, νὰ σκέπτεται δηλ. κανεὶς μὲ παραστάσεις καὶ νὰ γεννιῶνται μέσα του εἰκόνες.

Εἶναι ἀπαραίτητη ἡ τέχνη γιὰ τὴ ζωὴ τοῦ ἀνθρώπου. Γι' αὐτὸ δὲ μπορούμε νὰ πιστέψουμε κεῖνο ποὺ ὑποστηρίζουν πολλοί, ὅτι «ἡ τέχνη θὰ χάνεται ἐφόσον ἡ ζωὴ μας θὰ μπορέσει ν' ἀποχτήσει περισσότερη ἰσορροπία» (Mondrian, ζωγράφος). Ὁ Erist Fischer γράφει: «Τὸ ἔργο τέχνης ἀκόμα καὶ σὰν «ὑποκατάστατο» ζωῆς, ἡ τέχνη δηλ. σὰν μέσο ποὺ φέρνει τὸν ἄνθρωπο σὲ ἰσορροπία μὲ τὸ περιβάλλον του, ἀκόμα καὶ τοῦτο κρύβει ἓνα κομμάτι γνώσης γιὰ τὴν οὐσία τῆς τέχνης καὶ τὸ ἀπαραίτητο τῆς παρουσίας της»... Ἀλλὰ συλλογᾶται ὁ Fischer: ἡ τέχνη εἶναι μονάχα ἓνα ὑποκατάστατο ζωῆς, τάχα δὲν ὑπάρχει σ' αὐτὴ κάτι γιὰ νὰ γνωρίσει μιὰ βαθύτερη σχέση τοῦ ἀνθρώπου μὲ τὸν κόσμον; Καὶ γιὰ νὰ δείξει, ὅτι ἡ τέχνη ἦταν, εἶναι καὶ θὰ μείνει ἀπαραίτητη, γράφει: «Πραγματικὰ εἶναι ἐκπληχτικὸ τοῦτο: πάμπολλοι ἄνθρωποι διαβάζουν βιβλία, ἀκοῦνε μουσικὴ, πηγαίνουν στὸ θέατρο καὶ στὸν κινηματογράφο — γιὰτί ἀλήθεια; Μᾶς ἀπαντοῦν: γιὰ νὰ διασκεδάσουν, νὰ ξεκουραστοῦν, νὰ συντροφευτοῦν», ἀλλὰ αὐτὴ ἡ ἀπάντηση δὲν λέει τίποτα. Τί εἶναι αὐτὴ ἡ θαυμαστή, μυστηριακὴ τέρψη; Κι ὅταν λένε οἱ ἄνθρωποι νὰ φεύγουν ἀπὸ μιὰ ἀνικανοποίητη ζήση σὲ μιὰ πιὸ πλούσια ζωὴ, σὲ ἓνα βίωμα χωρὶς κίνδυνον, τότε πρέπει νὰ ρωτή-

σουμε: γιὰτί δὲν τοὺς ἱκανοποιεῖ ἡ ζωὴ τους, γιὰτί αὐτὴ ἡ ἀπαίτηση, τὸ ἀνικανοποίητο τῆς δικῆς τους ὑπαρξης νὰ ἱκανοποιῶν μέσα σὲ ξένες μορφές καὶ εἰκόνες, ἀπὸ μιὰ σκοτεινὴ αἴθουσα νὰ κοιτάζουν τὰ φῶτα τῆς σκηνῆς, ποὺ πάνω σ' αὐτὴ παίζεται μόνο ἓνα παιγνίδι, κι ὅμως προκαλεῖ τὴν ἐσωτερικὴ συμμετοχὴ; Ὁλοφάνερα θέλει ὁ ἄνθρωπος νὰ εἶναι κάτι παραπάνω ἀπὸ ὅ,τι εἶναι ὁ ἴδιος. Θέλει νὰ εἶναι ἓνας ὀλοκληρωμένος ἄνθρωπος³. Ὑποστηρίζει ὁ Fischer ὅτι θέλει νὰ κατανικήσει τὴν περιορισμένη ἀτομικότητά του καὶ νὰ βγεῖ ὁ ἄνθρωπος σὲ ἓνα πιὸ καθαρὸ καὶ δικαιωμένο κόσμον, σὲ ἓνα κόσμον ποὺ ἔχει νόημα. Διψᾶει ν' ἀντικρύσει τὸ γύρον κόσμον, νὰ τὸν κάνει δικό του, ἀγωνίζεται μὲ τὴν ἐπιστήμη καὶ τὴν τεχνικὴ τὸ ἐγὼ του, τὸ γεμάτο ἀπορία ἐγὼ του, νὰ πλαταίνει. Προσπαθεῖ μὲ τὴν τέχνη τὸ περιορισμένο ἐγὼ του, τὴν ἀτομικότητά του, νὰ τὴν ἐντάξει στὸ κοινωνικὸ σύνολον. Καὶ τὸ σπουδαιότερον γιὰ τὸν παιδαγωγὸ εἶναι ἡ διαπίστωση, ὅτι «ὁ θεατῆς δὲν ταυτίζει τὸν ἑαυτό του μὲ τὸ καλλιτέχνημα, μὲ τὸ παραστατόμενον, παρὰ κερδίζει ἀπόσταση, μέσω τῆς παραστατικῆς δοσμένης πραγματικότητος, κατανικᾷ τὴν ἄμεση δυνάμη της, δηλ. στὴν τέχνη, βρίσκει τὴν εὐφρόσυνον ἐλευθερίαν, ποὺ ἡ «σοβαρότητα» τῆς ζωῆς τοῦ στερεῖ»⁴.

Θεωροῦμε σὰν παιδαγωγοὶ τοῦτο τὸ τελευταῖον στοιχεῖον τῆς λύτρωσης, τῆς ἀπολευτέρωσης, σὰν τὸ μεγάλο ἀγαθὸ ποὺ μπορούμε νὰ προσφέρουμε στὰ νιάτα. Ὁ Ἀριστοτέλης, ἄλλωστε, ἀπὸ τὸν 4ο π.Χ. αἰῶνα, μίλησε γιὰ τὴν «κάθαρση», γιὰ τὸ γεγονὸς ὅτι ὁ θεατῆς ξεπερνᾷ «τὸν φόβον καὶ τὸν ἔλεον» καθὼς συμμετέχει στοὺς πόνους τοῦ ἥρωα, τοῦ Προμηθέα, τοῦ Οἰδίποδα, τῆς Ἀντιγόνης, λευτερώνεται ἀπὸ τοῦτο τὸ πάθος κι ὁ ἴδιος θέλει νὰ μιμηθεῖ, νὰ κατανικήσει τὴ μοῖραν. Αὐτὴ εἶναι ἡ ὑπέρτατη χαρὰ, ἡ ἄξια τοῦ ἀνθρώπου.

Τὸ νόημα τῆς αἰσθητικῆς ἀγωγῆς

Ποιό εἶναι τὸ νόημα τῆς αἰσθητικῆς ἀγωγῆς; Γιὰ νὰ ἀπαντήσουμε στὸ θέμα γιὰ τὴν οὐσία τῆς αἰσθητικῆς σὰν ἐπιστήμης πρέπει νὰ καθορίσουμε τὸ ἀντικείμενον καὶ τὸ περιεχόμενον, ὅπως καὶ τὸ ἔργο καὶ τὶς μεθόδους της. Τὸ ἀντικείμενον τῆς αἰσθητικῆς εἶναι ἡ τέχνη. Βέβαια, εἶναι μιὰ ἀπλή ἀπάντηση, ἀλλὰ ἡ ἔννοια τῆς τέχνης μὲ τὸ περιεχόμενό της καὶ τὴν ἔκτασή της εἶναι ἡ ἴδια ἓνα σπουδαῖον πρόβλημα τῆς θεωρίας τῆς αἰσθητικῆς. Κιόλας, ἀπὸ τὴν ἔννοια τῆς τέχνης σὰν ἀντικείμενον τῆς αἰσθητικῆς, γεννιῶνται τόσο γιὰ τὴν αἰσθητικὴν σὰν ἐπιστήμην ὅσο καὶ γιὰ τὴν αἰσθητικὴν ἀγωγήν δυὸ βασικὰ ἔργα. Ἀπὸ τὴν μιὰ μεριὰ νὰ γνωρίσουμε τὴν αἰσθητικὴν πραγματικότηταν, ποὺ εἶναι τὸ προϊόν τῆς αἰσθητικῆς εἴτε τῆς καλλιτεχνικῆς δημιουργίας, καὶ ἀπὸ τὴν ἄλλη

τοὺς ἀνθρώπους νὰ τοὺς κάνουμε ἱκανοὺς μὲ τὸ νοῦ τους, τὸ συναίσθημά τους καὶ τὴ θέλησή τους σωστὰ καὶ σκόπιμα νὰ ἀντιδρῶν στὰ φαινόμενα τῆς αἰσθητικῆς πραγματικότητος.

Διαπιστώνουμε λοιπὸν τὴ διπλὴ λειτουργία τῆς αἰσθητικῆς σὰν ἐπιστήμης· μᾶς βοηθεῖ δηλ. νὰ γνωρίσουμε τὶς νομοτέλειες τῆς αἰσθητικῆς πραγματικότητος καὶ ἀκόμα τὶς ψυχολογικὰς νομοτέλειες ποὺ βρίσκονται στὴ βάση τῆς αἰσθητικῆς δημιουργίας, τοῦ αἰσθητικοῦ διώματος, δηλ. τὶς ἱκανότητες νὰ συλλάβουμε τὸ «ῥαῖον».

Γιὰ τοὺς παιδαγωγοὺς εἶναι χρέος νὰ μελετήσουν τὰ προβλήματα τῆς αἰσθητικῆς ἀγωγῆς. Ὡς τώρα συνηθίζαμε νὰ ἐννοοῦμε σὰν αἰσθητικὴ ἀγωγή μόνον τὴ «διδασκαλίαν» τῆς τέχνης. Τοῦτο δὲν εἶναι ἱκανοποιητικόν.

Μᾶς φαίνεται σωστότερος ὁ ὀρισμός: «Αἰσθητική ἀγωγή εἶναι ἡ ἀνάπτυξη τῆς ἰκανότητας τοῦ μαθητῆ, τὸ ὠραῖο στὸ περιβάλλον, στὶς κοινωνικὲς σχέσεις, στὴ φύση καὶ στὰ ἔργα τέχνης μὲ τὶς αἰσθήσεις νὰ συλλαβαίνει, νὰ αἰσθάνεται καὶ σωστὰ νὰ κατανοεῖ». Σ' αὐτὸ τὸν ὀρισμὸ ἐκφράζονται καθαρὰ οἱ ἐπὶ μέρους παράγοντες καὶ οἱ ἐπὶ μέρους χώροι τῆς αἰσθητικῆς ἀγωγῆς. Αὐτὸ πρέπει νὰ τονίζεται ἰδιαίτερα ἐναντίον κάθε ὀρισμοῦ, ποῦ τὸ πεδίο τῆς αἰσθητικῆς ἀγωγῆς τὸ περιορίζει στενὰ μόνο στὴ διδασκαλία τῆς τέχνης, καὶ μάλιστα ποῦ γίνεται σὰν μιὰ συναισθηματικὴ ἀγωγή.

Αὐτὸς ὁ ὀρισμὸς ποῦ δίνει ὁ Jatzki

Τὸ ἀντικείμενο τῆς αἰσθητικῆς

Τὸ ἀντικείμενο τῆς αἰσθητικῆς εἶναι ἡ τέχνη. Κιόλας ἀπὸ τὴν ἔννοια τῆς τέχνης, ὅτι εἶναι τὸ ἀντικείμενο τῆς αἰσθητικῆς, παρουσιάζονται δυὸ βασικὰ καθήκοντα, τόσο γιὰ τὴν αἰσθητικὴν σὰν ἐπιστήμη, ὅσο καὶ γιὰ τὴν αἰσθητικὴν ἀγωγή. Ἐκ τῆς μιᾶς μεριᾶς πρέπει νὰ γνωρίσουμε τὴν αἰσθητικὴν πραγματικότητα, ποῦ εἶναι τὸ προϊόν αἰσθητικῆς καὶ καλλιτεχνικῆς δημιουργίας, κι ἀπὸ τὴν ἄλλη νὰ κάνουμε ἰκανοὺς τοὺς ἀνθρώπους μὲ τὸ μυαλό τους, μὲ τὰ συναισθήματά τους καὶ τὴ θέλησή τους σωστὰ καὶ κατὰ σκοπὸν ἀντιδρῶν στὴν παρουσία τῆς αἰσθητικῆς πραγματικότητας. Ὁ George Lukács λέει γιὰ τὴν ἰσχυρότατη καὶ ἐποπτικότερη ἐπίδραση τῆς τέχνης: «Ἡ ἐπίδραση τῆς τέχνης, ἢ καθαρὰ βύθιση τοῦ θεατῆ μέσα στὸ ἔργο τέχνης καὶ στὶς ἰδιαιτερότητες τοῦ «δικοῦ του κόσμου» ἀποδείχνουν, ὅτι πραγματικὰ τὸ ἔργο τέχνης εἶναι μιὰ ἀντικαθρέφτιση πιστότερη τῆς πραγματικότητας, πρὸ ὀλοκληρωμένη, γεμάτη ζωντάνια καὶ εὐλυγισία ἀπὸ κείνη ποῦ κατέχει ὁ θεατῆς, καὶ ὅτι κατὰ συνέπεια πλουσιοπάροχα τοῦ δίνει μιὰ πρὸ συγκεκριμένη θεώρηση τῆς πραγματικότητας παρὰ ὅσο οἱ δικές του ἐμπειρίες, καὶ ἀκόμα πάνω ἀπὸ τὰ ὄσα αὐτῶν τῶν ἐμπειριῶν».

Ἄλλὰ ἡ αἰσθητικὴ πραγματικότητα δὲν περιορίζεται μόνο στὴν καλλιτεχνικὴ δημιουργία καὶ κατὰ συνέπεια στὸ ὠραῖο ποῦ μᾶς προσφέρεται ἀπὸ τὸ ἔργο τέχνης, ἀλλὰ καὶ ἢ ἀπὸ τὴ φύση δημιουργούμενη αἰσθητικὴ πραγματικότητα γίνεται κι αὕτη ὁμοια περιεχόμενο τῆς καλλιτεχνικῆς παρατήρησης καὶ γίνεται ὁμοια αἰσθητικὸ βίωμα, πράγμα ποῦ ἀπὸ τὴν ἀποψη τῆς αἰσθητικῆς ἀγωγῆς εἶναι ἐπίσης σπουδαῖο. Βλέπουμε ἔτσι τὴ διπλὴ λειτουργία τῆς αἰσθητικῆς σὰν ἐπιστήμης:

Ἡ αἰσθητικὴ ἀλήθεια

Γιὰ τοὺς παιδαγωγοὺς ἔχει μεγάλη σημασία τὸ πρόβλημα τοῦτο. «Ἀλήθεια, λέει ὁ Tugarinov, εἶναι μιὰ σκέψη ποῦ ἀνταποκρίνεται στὴν πραγματικότητα. Ἄν λοιπὸν ἡ τέχνη ἐκφράζει σκέψεις κι ἂν ἀντικαθρεφτίζει

μπορεῖ νὰ χρησιμοποιηθεῖ σὰν θεμέλιο γιὰ μιὰ νέα βασικὴ ἐπεξεργασία τοῦ προβλήματος τῆς αἰσθητικῆς ἀγωγῆς. Μὲ βάση αὐτὸ τὸν ὀρισμὸ ἢ ἐπιστημονικὴ ἐξέταση τῆς αἰσθητικῆς ἀγωγῆς μπορεῖ νὰ χωριστεῖ σὲ ἕνα γενικὸ καὶ σὲ ἕνα εἰδικὸ μέρος. Στὸ γενικὸ μέρος ἐξετάζεται κατὰ κύριο λόγο ἢ ἀναγκαῖα αἰσθητικὴ ἀγωγή σὲ κάθε πεδίο τοῦ ὠραίου (φύση, περιβάλλον, τέχνη, πολιτιστικὴ ζωὴ). Στὸ εἰδικὸ μέρος ἐξετάζονται τὰ ἰδιαίτερα προβλήματα τῆς μορφωτικῆς ἐπίδρασης τῆς φύσης, τοῦ κάθε εἴδους τέχνης (λογοτεχνίας, εἰκαστικῶν τεχνῶν, μουσικῆς, κινηματογράφου, θεάτρου, κουκλοθεάτρου κτλ.), τοῦ περιβάλλοντος καὶ τῆς κοινωνικῆς ζωῆς.

μᾶς γνωρίζει τὶς νομοτέλειες τῆς αἰσθητικῆς πραγματικότητας καὶ μᾶς γνωρίζει ἐξίσου τὶς ψυχολογικὲς νομοτέλειες, ποῦ εἶναι ἡ βάση στὴν αἰσθητικὴ δημιουργία, στὸ αἰσθητικὸ βίωμα, δηλ. στὴν ἰκανότητα νὰ συλλάβουμε τὸ ὠραῖο». «Τὸ ἀντικείμενο λοιπὸν τῆς αἰσθητικῆς εἶναι μιὰ εἰδικὴ καλλιτεχνικὴ γνώση τῆς πραγματικότητας, μιὰ εἰδικὴ καλλιτεχνικὴ δημιουργία καὶ ἀντίληψη γιὰ τὶς κοινωνικὲς σχέσεις», ὅπως γράφει ὁ Βούλγαρος συγγραφέας καὶ κριτικὸς Todor Pawloff. Αὐτὸ σημαίνει, ὅτι ἡ ἀληθινὴ τέχνη δὲν πρέπει νὰ παρουσιάζει τὴν συγκεκριμένη πραγματικότητα, σὰν κάτι ὀλότελα ἐρημητικὰ κλεισμένο, ἀτομικὸ, ἰδιότυπο, μοναδικό, ἀπομονωμένο, ἔξω ἀπὸ κάθε κοινωνικὴ σχέση, παρὰ νὰ δίνει καταστάσεις καὶ ἀνθρώπους, ποῦ, ἂν μπορούμε νὰ ποῦμε, εἶναι τοῦ ἴδιου εἴδους, ἔχουν κάποια κοινὰ χαρακτηριστικὰ ποῦ εἶναι τυπικὰ στὸν χαρακτήρα τοῦ ἀνθρώπου καὶ τῆς ἀνθρώπινης κοινωνίας: ὁ Προμηθεὺς, ἢ Ἀντιγόνη, ὁ Οἰδίπους, ὁ Μαραθωνομάχος, ὁ Δὸν Κιχώτης, ὁ Ἄμλετ, ὁ Φάουστ κτλ.

Σκοπὸς καὶ ἀποτέλεσμα τῆς αἰσθητικῆς ἀφαίρεσης πρέπει νὰ εἶναι ἡ ὑψηλὴ ἐκφραστικὴ ἰκανότητα τοῦ ἔργου τέχνης. Ἡ τέχνη κατέχει λοιπὸν ἔτσι μιὰν ἀξία, ὅτι δὲν εἶναι ἀπλὴ ἀναπαράσταση τῆς ζωῆς, παρὰ τὸ ἀντιφέγγισμα τῆς πεμπτοσύνης τῆς, τῆς ἰδίας τῆς οὐσίας τῆς. Εἶναι μέσο συνεννόησης καὶ βαθειᾶς κατανόησης ἀνάμεσα στοὺς ἀνθρώπους. Οἱ παιδαγωγοὶ ἐχτιμούμε, ὅπως λέει ὁ Lukács βαθειὰ τὴν ἐπίδραση τῆς τέχνης καὶ κύρια τὸν δραστηριοποιητικὸν χαρακτήρα τῆς γιὰ τὴν ἀγωγή.

τὴν πραγματικότητα, τότε θὰ πρέπει μέσο τῆς ἐπίσης νὰ περιέχει ἀλήθεια. Μ' αὕτη τὴν ἀποψη δὲ συμφωνοῦν μόνο οἱ «ἐνορατικοὶ» στὴν αἰσθητικὴν, ποῦ ἀρνοῦνται τὸν πρῶτον ὄρο (δηλ. ὅτι ἡ τέχνη ἐκφράζει σκέψεις) εἶτε

οι κατ' ἐξοχήν «υποκειμενιστές», οί φορμαλιστές και οί τῆς ἀφηρημένης τέχνης, πού ἀρνοῦνται τὸ δεύτερο ὄρο (ὅτι ἡ τέχνη τὴν πραγματικότητα ἀντικαθρεφτίζει). Ἡ γνώση λέει ὁ μαρξισμός, δὲν εἶναι πράξη μιᾶς ἀπλῆς ἀντικαθρέφτισης, μιᾶς κόπιας τῆς πραγματικότητας, παρὰ εἶναι μιὰ «λογικὴ ἐπεξεργασία». Αὐτὴ ἡ ἀρχὴ τῆς μαρξιστικῆς γνωσιοθεωρίας ἀναφέρεται ὄχι μόνο στὴν ἐπιστημονικὴ παρὰ ἐπίσης καὶ στὴν ἠθικὴ καὶ τὴν αἰσθητικὴ γνώση. Ἡ λογικὴ ἐπεξεργασία τῆς πραγματικότητας στὴν ἐπιστήμη ἐκφράζεται κατεξοχὴν μὲ τοῦτο, νὰ βγάλει τὸ πραγματικὰ γενικὸ στὰ φαινόμενα: τὶς ἀπαραίτητα ἀναγκαῖες καὶ γενικότατες σχέσεις, τοὺς νόμους κτλ. Στὴν καλλιτεχνικὴ γνώση, ὅμως, συνδυάζεται ἡ ἐξαγωγή τοῦ γενικοῦ (ἡ τυποποίηση) μὲ τὴν ἀτομικοποίηση αὐτοῦ τοῦ γενικοῦ, πού τὸ ἀποτέλεσμα δὲν εἶναι μιὰ ἔννοια, καὶ δὲν εἶναι ἕνας νόμος, παρὰ μιὰ εἰκόνα (Bild)»⁸.

Ἡ καλλιτεχνικὴ ἀναπαράσταση εἶναι λοιπὸν ἡ εἰδικὴ σύνθεση τῆς πραγματικότητας πού εἶναι διαφορετικὴ ἀπὸ τὴν ἐπιστημονικὴ, εἶναι μιὰ παραστατικὴ σύνθεση κι ὄχι μιὰ ἔννοια, ἀλλὰ μὲ τοῦτο δὲ θὰ πεῖ ὅτι ἡ τέχνη παύει νὰ εἶναι μιὰ μορφή τῆς γνώσης. Ἡ τέχνη δὲν ἀντιγράφει ἀπλά, παρὰ μεταπλάθει καὶ μετασχηματίζει μὲ ἐπίμονη νοητικὴ ἐπεξεργασία. Σ' αὐτὸ τὸν αἰσθητικὸ μετασχηματισμὸ συνίσταται ἐπίσης τὸ κύριο ἔργο τῆς τέχνης. Τούτῃ μᾶς ἀνοίγει τὰ μά-

τια γιὰ νὰ κοιτάξουμε μὲ νέο τρόπο τὸ περιβάλλον. Ἡ τέχνη ἀκόμα εἶναι ἕνα μέσο βαθεῖς συνεννόησης καὶ ἀλληλοκατανόησης ἀνάμεσα στοὺς ἀνθρώπους. Πιστεύουμε οἱ παιδαγωγοί, ὅτι ἡ ἀλήθεια στὴν τέχνη εἶναι ἀντικειμενικὴ καὶ γιὰ τοῦτο ἐπίσης γενικὰ κατανοητὴ ἀλήθεια. Καὶ μιὰ τέτοια συνεννόηση καὶ κατανόηση εἶναι δυνατὴ ἄμα ὑπάρχει κάτι πού εἶναι γιὰ ὅλους τοὺς ἀνθρώπους κοινό. Ὅπως λέει ὁ Tugarinov «ἕνα τέτοιο κοινὸ ἀντικείμενο εἶναι ἡ πραγματικότητα πού μᾶς περιβάλλει, ὅπως καὶ ὁ ἐσωτερικὸς μας κόσμος. Ὅμως, ἐφόσον αὐτὸς εἶναι ἐπίσης σὲ ὅλους κοινὸς καὶ σὲ καμιὰ περίπτωση ἐκεῖνος πού εἶναι ὀλότελα δικός μου, ἐρμητικὰ κλειστός, καὶ ἀκατανόητος στοὺς ἄλλους. Ἡ ἀλήθεια στὴν τέχνη εἶναι ἀντικειμενικὴ καὶ γιὰ τοῦτο ἐπίσης, ἀλήθεια, γενικὰ κατανοητὴ»⁹.

Ἀπ' αὐτὴ τὴν ἀποψη εἶναι ἡ τέχνη μιὰ ἀξία, δὲν εἶναι ἀπλὴ ἀναπαράσταση, ἀπόδοση τῆς ζωῆς, εἶναι αὐτὸ τοῦτο τὸ ἀντικαθρέφτισμα τῆς πεμπτουσίας τῆς, τῆς οὐσίας τῆς. Ἔτσι νιώθουμε, ὅτι ἡ τέχνη εἶναι ὀργανικὸ στοιχεῖο τῆς ζωῆς πού δὲν τὸ ἀντικατασταίνει τίποτα. «...Ποτὲ δὲν εἶναι ἡ τέχνη μόνο ἐπιστημονικὴ περιγραφή τῆς ἀλήθειας: πάντοτε ἡ λειτουργία τῆς εἶναι, ὀλόκληρο τὸν ἄνθρωπο νὰ συλλάβει, τὴ συμμετοχὴ τοῦ ἐγὼ του στὴν ξένη ὑπαρξὴ καὶ μοῖρα νὰ κάνει δυνατὴ, νὰ τὸν κάνει ἱκανὸ τὸν ἑαυτὸ του μὲ τὸν ἄλλον νὰ ταυτίσει, νὰ κάνει δικό του ἐκεῖνο πού δὲν εἶναι ἀκόμα καὶ πού ὅπως-δήποτε ὀφείλει νὰ γίνει»¹⁰.

Τὸ «ὠραῖο» καὶ ὁ ρόλος του στὴν ἀγωγή.

Τὸ ὠραῖο εἶναι μιὰ ἀπὸ τὶς πιὸ ἀκριβῆς πνευματικῆς ἀξίες. Καὶ πιστεύουμε, πὼς ἡ ἀξία του στηρίζεται πάνω ἀπ' ὅλα, στὸ ὅτι γεννάει στὸν ἄνθρωπο ἀνώτερες πνευματικῆς χαρές. Σὲ τί συνίσταται γενικὰ ἡ ἐπίδραση τοῦ ὠραίου; Εἶναι δύσκολη ἡ ἀπάντηση, καὶ γίνεται πιὸ δύσκολη ἀκόμα, ἐπειδὴ τὸ μέρος τῆς αἰσθητικῆς καὶ τὸ μέρος τῆς ψυχολογίας πού καταγίνονται μὲ τὴν ἐπίδραση τοῦ ὠραίου καὶ στηρίζονται στὶς νεότερες θεωρίες ἀρχίζοντας ἀπὸ τὸν J. P. Ραβισὼ δὲν ἔχουν δώσει ἀκόμα θετικὰ καὶ ἀπόλυτα παραδεχτὰ πορίσματα γιὰ τοὺς ψυχολόγους καὶ τοὺς παιδαγωγούς.

Μόνο ἀπαντώντας στὸν ἰδεαλισμὸ, στὸν ὑποκειμενισμὸ καὶ στὸ ρελατιβισμὸ μπορούμε νὰ διαπιστώσουμε, ὅτι τὸ ὠραῖο ὑπάρχει ἐπίσης, ὅπως ὀλόκληρη ἡ πραγματικότητα, ἀντικειμενικά. Ἐπίσης θεωροῦμε, ὅτι τὸ ὠραῖο δὲν ἔχει χαρακτῆρα ἀφηρημένο-ἔννοιακό παρὰ ἐποπτικὸ-εἰκονικό. Κι ἀκόμα πιστεύουμε, ὅτι ἡ ἐπίδραση τοῦ ὠραίου δὲν ἐξαρτιέται μόνο ἀπὸ τὴ μορφή του, παρὰ καὶ ἀπὸ τὸ περιεχόμενό του. Τέλος, θέλουμε νὰ τονίσουμε οἱ ἐκπαιδευτικοὶ σὰν οὐσιαστικὸ γιὰ μᾶς χαρακτηριστικὸ τοῦτο, ὅτι τὸ ὠραῖο γεννάει στὸν ἄνθρωπο ὑψηλὰ συναισθήματα καὶ τὸν ἐμπνέει. Τούτῃ ἡ οὐσιαστικὴ ἰδιο-

τυπία εἶναι πού δίνει τὴν ἐξήγηση τῆς ἐπίδρασης τοῦ ὠραίου πάνω στὸν ἄνθρωπο. Τὸ πόσο αἰχμαλωτίζει ἡ τέχνη, τὸ ἔδωκε ὁ Ὀμηρος στὴν Ὀδύσσεια. Ὁ Ὀδυσσεὺς δένει σφιχτὰ τοὺς συντρόφους του γιὰ νὰ μὴ μαγευτοῦν ἀπὸ τὸ τραγούδι τῆς Σειρήνας. Ἔτσι ὑπογραμμίζει τὴ συναρπαστικὴ δύναμη τοῦ ὠραίου.

Τὸ ὠραῖο, πού δὲ γεννάει συγκίνηση, πνευματικὴ χαρὰ, δὲν εἶναι ὠραῖο. Ὅπως κριτήριό τῆς ἀξίας τῆς ἀλήθειας εἶναι ἡ ἀπόλυτη συμφωνία μὲ τὴν πραγματικότητα, ὅπως κριτήριό τῆς ἀξίας τοῦ ἀγαθοῦ εἶναι ἡ ἀντικειμενικὴ του ὀφέλεια, ἔτσι καὶ κριτήριό τῆς ἀξίας τοῦ ὠραίου εἶναι ἡ πνευματικὴ διέγερση πού αἰστανόμαστε, ἡ συγκίνηση, ἡ πνευματικὴ χαρὰ. Τούτῃ ἡ αἰσθητικὴ συγκίνηση μπορεῖ νὰ μᾶς ἀνεβάξει ὡς τὰ σκαλοπάτια τῆς εὐτυχίας. Γι' αὐτὸ ἐπιμένουμε οἱ παιδαγωγοί, καὶ θεωροῦμε θαυμάσια τὰ λόγια τοῦ Γκόρκυ: «ἡ αἰσθητικὴ εἶναι ἡ ἠθικὴ τοῦ μέλλοντος». Καὶ τοῦτο ἔχει σημασία γιὰ τὸν παιδαγωγό, δηλ. ἡ παιδαγωγικὴ λειτουργία τῆς τέχνης.

Στὸ θέμα αὐτὸ συμφωνοῦμε μὲ τὶς ἀπόψεις τοῦ Ροζέ Γκαροντί πού λέει στὸ ἄρθρο του γιὰ τὰ 65 χρόνια τοῦ Φίσερ: «...Σημαίνει μήπως αὐτὸ πὼς ἀρνιέται κανεὶς τὸν παι-

δαγωγικό ρόλο της τέχνης, όπως τὸ πιστεύουν ὅσοι μπερδεύουν ἓνα ρεαλισμὸ χωρὶς ὄρια, μ' ἓναν ρεαλισμὸ χωρὶς ἀρχές; Μὲ κανένα τρόπο. Ἀναγνωρίζουμε μονάχα τὸ εἰδικὸ πεδίο, ὅπου ἀσκεῖται αὐτὸς ὁ παιδαγωγικὸς ρόλος τῆς τέχνης. Ἀρνούμαστε νὰ θεμελιώσουμε μιὰ ἄμεση σχέση ἀνάμεσα στὶς πολιτικὲς ἀπαιτήσεις καὶ στὴν καλλιτεχνικὴ δημιουργία... Τὸ μεγαλύτερο ἔργο δὲν εἶναι ἀπαραίτητα ἐκεῖνο ὅπου βρίσκουμε εἰκονογραφημένα ἢ ἀναπαραστημένα τὰ σύγχρονα συνθήματα τῆς πάλης, ἀλλὰ ἐκεῖνο ποὺ δίνει στὸν ἄνθρωπο μιὰν ὑψηλότερη συνείδηση τοῦ ἑαυτοῦ του καὶ τῆς δυνάμει του νὰ μεταμορφώσει τὴ φύση, τὴν κοινωνία καὶ τὸν ἑαυτό του. Δὲν πρόκειται νὰ ἐξιδανικέψουμε τὸ παρὸν ἢ τὸ μέλλον, μὰ νὰ ξυπνήσουμε στὸν ἄνθρωπο τὴν ἀπαιτήση γιὰ νὰ ξεπεράσει τὸν ἑαυτό του»¹.

Ἡ δημοκρατικὴ κοινωνία θέλει τὸν ἄνθρωπο, ὅλους τοὺς ἀνθρώπους, αἰσιόδοξους, χαρούμενους, καὶ ζητάει νὰ ὑψώσει τὸ ἐπίπεδο τῆς ζωῆς τους. Ἐννοεῖται, ὅτι αὐτὴ ἡ προωθητικὴ δύναμη τῆς συγκίνησης τῆς πνευματικῆς χαρᾶς ἐξυπηρετεῖ τὴν ἠθικοποίησιν τῆς κοινωνίας καὶ δὲν ἔχει καμιά σχέση μὲ τὸν κυνισμὸ οὔτε μὲ τὴν ὑστερικὴν χαρὰ (Μπήτλς). Ἡ χαρὰ τῆς ζωῆς συνδέεται μὲ τὴν αἰσιοδοξία καὶ μορφώνει τὴ συγκινησιακὴ βάση της. Ἡ μορφή τοῦ ωραίου ἀπολυτερώνοντας χαρούμενες καὶ αἰσιοδοξες ἀντιδράσεις, μπορεῖ νὰ παίξει σπουδαῖο ρόλο στὴν ἀγωγή.

Βέβαια, ἡ ἀξία τοῦ ωραίου κεῖται πρὸ πάντων στὴ συγκίνηση, στὴν πνευματικὴ χαρὰ ποὺ γεννάει, ὅμως ἐπίσης καὶ στὴν κοινωνικὴ σημασία ποὺ ἔχει, στὴ διαπαιδαγώγηση τοῦ συναισθήματος καὶ τῆς σκέψης, στὴν καθαρότητα καὶ τὴν ὁμορφιὰ ποὺ δημιουργεῖ.

Θὰ ἔπρεπε ἐδῶ νὰ συζητήσουμε γιὰ τὴν ἀντικειμενικὴ καὶ ὑποκειμενικὴ πλευρὰ τοῦ

ωραίου. Ὅμως τοῦτο δὲν εἶναι δική μας δουλειά. Σὰν παιδαγωγοὶ ζητοῦμε ἀπὸ τοὺς αἰσθητικούς καὶ καλλιτέχνες βοήθεια. Δὲ μπορούμε μέσα καὶ ἔξω ἀπὸ τὸ σχολεῖο, τουλάχιστο τὸ πρόβλημα τῆς φύσης τοῦ ωραίου μὲ σαφήνεια νὰ ἐξηγήσουμε, ἂν προσπαθήσουμε νὰ τὸ δοῦμε μόνο στὸν καθαρὸ ἀντικειμενικὸ χῶρο, δηλ. ἂν χωρίσουμε τὸ ωραῖο ἀπὸ τὸν ἄνθρωπο ἢ καὶ τὸ ἀντίθετο στὸν καθαρὰ ὑποκειμενικὸ χῶρο, δηλ. ἂν τὸ ἀναγάγουμε στὸ δῶμα μόνο, στὴ συγκίνηση καὶ στὴ χαρὰ ποὺ προσφέρει.

Ἐμεῖς δὲ μπορούμε νὰ μποῦμε στὶς διαφορὰς τεχνολογίας καὶ νὰ κρίνουμε ἢ νὰ κατακρίνουμε. Ἀντίθετα, οἱ παιδαγωγοὶ τὶς καλλιτεχνικὲς προσπάθειες, ποὺ ἀγωνίζονται νὰ κερδίσουν νέα μέσα ἔκφρασης καὶ μεθόδου, τὶς παρακολουθοῦμε μὲ σεβασμὸ. Σήμερα, π.χ., ἀλλιῶς σκέφτεται καὶ ἐκφράζεται ἡ ζωγραφικὴ. Τὸν περασμένο αἰῶνα στεκόταν στὴν ἀντιγραφή ἢ δὲν ἀπομακρυνόταν πολὺ ἀπὸ τὴ φύση, σήμερα ὁ ζωγράφος ζητάει μεγαλύτερο βαθμὸ γενίκευσης καὶ ἔκφρασης τῆς καλλιτεχνικῆς ιδέας. Ἀκόμα καὶ ὁ ἴδιος καλλιτέχνης μπορεῖ νὰ ἀλλάξει ἀναζητώντας ὁρισμένα ἐκφραστικὰ μέσα. Καταδίκη, νομίζουμε σὰν παιδαγωγοί, πῶς χωράει ὅταν ἡ ἀναζήτησις νέων δρόμων ξεπερνᾷ τὰ ὄρια ἐνὸς ὁρισμένου αἰσθητικοῦ μέτρου.

Καὶ ὁ Τολιάτι λέει: «συμβαίνει πάντα ὁρισμένες καλλιτεχνικὲς τάσεις νὰ παρουσιάζονται, σὲ μιὰ δεδομένη στιγμή, μὲ ἓνα ὁρισμένο ἰδεολογικὸ περιεχόμενο καὶ ὕστερα, κατὰ τὴν ἀνάπτυξιν τῆς ἴδιας τῆς τέχνης, τὸ ἰδεολογικὸ αὐτὸ στοιχεῖο νὰ ἀλλάζει, νὰ παρουσιάζεται, νὰ τροποποιεῖται... Ἀκόμα καὶ μιὰ καλλιτεχνικὴ τάση, ποὺ σήμερα καταδικάζεται, μπορεῖ νὰ γίνῃ στὴν ἀνάπτυξιν τῆς καλλιτεχνικῆς δημιουργίας, ἓνας παράγοντας οὐσιαστικὸς καὶ θετικὸς»².

Οἱ αἰσθητικὲς ιδέες

Γιὰ τὸν παιδαγωγὸ τίθεται τὸ πρόβλημα: Σὲ τί συνίσταται ἡ ἀξία τοῦ ωραίου, στὰ συναισθήματα ἢ στὶς ιδέες ποὺ αὐτὰ προκαλοῦν; Τὸ ωραῖο ἐξευγενίζει τὸν ἄνθρωπο καὶ αὐτὴ εἶναι ἡ ἰδιαίτερὴ του παιδαγωγικὴ ἀξία. Ὁ ἄνθρωπος δὲν εἶναι μόνο λογικὸ ὄν, ἀλλὰ καὶ συναισθηματικὸ. Στὸ σχολεῖο τὸ δικό μας θεωρεῖται σὰν κάπως κατώτερο ἔργο ἢ διαμόρφωση τῶν συναισθημάτων καὶ παίρνει κυρίαρχη θέση ἢ διαμόρφωση τῆς σκέψης, τῶν ιδεῶν. Κι ὅμως, εἶναι γνωστὸ, ὅτι μιὰ ιδέα εἶναι τόσο πιὸ ἰσχυρὴ, ὅσο εἶναι διαποτισμένη καὶ μὲ τὸ συναίσθημα. Ἡ ἀναγνώρισις τοῦ σπουδαίου ρόλου ποὺ παίζει τὸ συναίσθημα στὴν ἀξία τοῦ ωραίου δὲ σημαίνει μὲ κανένα τρόπο, ὅτι τὸ ωραῖο καὶ ἡ ἀντίληψίς του εἶναι μόνο κάτι συναισθηματικὸ καὶ γι' αὐτὸ ἐξωλογικὸ. Τὸ ωραῖο καὶ ἡ ἀναπαράστασίς του στὴν τέχνη γεννοῦν ἐπίσης σκέψεις καὶ ιδέες. Ἡ ἀξία τοῦ ἔργου τέχνης συνίσταται ὄχι μόνο στὸ ὅτι παρουσιάζει μιὰ

πολιτικὴ, φιλοσοφικὴ εἴτε ἠθικὴ ιδέα μὲ τὰ δικά του μέσα, ἀλλὰ καὶ γιατί γεννάει μέσα μας ἰδιότυπες ιδέες, «αἰσθητικὲς ιδέες».

Θέλουμε νὰ ποῦμε, ὅτι ἡ τέχνη δημιουργεῖ αἰσθητικὲς ιδέες, ποὺ δὲ μποροῦν νὰ ἀναχθοῦν σὲ ιδέες μὲ τὸ συνηθισμένο νόημα, παρὰ εἶναι μιὰ εἰδικὴ πλευρὰ τοῦ ωραίου. «Ἐνα ωραῖο φαινόμενο εἶναι μαζί ἀγκαλιασμένο ἀπὸ ἓνα ὁλόκληρο «πεδίο» ἀπὸ κοινωνικοπολιτικὲς, ἱστορικὲς, φιλοσοφικὲς, αἰσθητικὲς καὶ ἀπὸ ἄλλες ιδέες. Ἡ διαφορὰ αὐτοῦ τοῦ ωραίου φαινομένου ἀπέναντι σὲ ὅλα τὰ ἄλλα συνίσταται σὲ τοῦτο, ὅτι ἔξω ἀπὸ ὅλες τὶς ἄλλες ιδέες μέσα μας ξυπνάει ἐπίσης καὶ μιὰν αἰσθητικὴν ιδέα... Τὸ συναίσθημα τοῦ ωραίου εἶναι ἡ βάση τῆς αἰσθητικῆς ιδέας. Ἡ τελευταία δὲν εἶναι ἀπαλλαγμένη ἀπὸ τὸ αἰσθητικὸ συναίσθημα, παρὰ εἶναι μόνο ἡ ἐπεξεργασία του, ἡ ἀνάλυσίς του καὶ ἡ γενίκευσις. Τὸ συναίσθημα τοῦ ωραίου εἶναι νοητικὸ καὶ ἡ ιδέα εἶναι διαποτισμένη ἀπὸ τὸ συναίσθη-

μα, είναι ένα συνθετικό - αισθητικό συναίσθημα... Η αισθητική ιδέα είναι ή λογική έπεξεργασία του αίσθηματος του ωραίου. Τούτη ή σύνθεση, τούτη ή ιδέα παρουσιάζει μιαν ισχυρή αξία, επειδή είναι όπως κάθε ιδέα μιὰ σκέψη, που οδηγείται ως τή γενίκευση και τήν αναγκαιότητα, είναι ένα είδος βαθιάς διείσδυσης στην πραγματικότητα¹⁹.

Η αισθητική ιδέα, λοιπόν, είναι πολύ διαφορετική από τις άλλες ιδέες, από τις επιστημονικές, πολιτικές και γενικά από τις άλλες ιδέες, εξαιτίας τής παραστατικότητας, με τή συγχώνευσή της με τήν εικόνα, κ' έτσι γίνεται μιὰ σύνθετη έποπτεία κι όχι έννοια. Έφόσον αυτή ή έποπτεία είναι σύνθετη, είναι μιὰ γενίκευση κ' είναι φυσικό νά πλησιάζει πολύ πρὸς τήν έννοια. Αλλά με κανένα τρόπο δέ μπορεί ν' αντικατασταθεί με μιὰ κρίση, με μιὰ άπλή περιγραφή. Αυτό σημαίνει, πὼς μέσα στα έργα τέχνης παρου-

Η αισθητική άγωγή και τὸ Σχολεῖο

Πὼς θά ασκήσει ὁ Παιδαγωγὸς σωστή αισθητική άγωγή μέσα στο σχολεῖο, ή καλύτερα σέ ὄλη τήν περίοδο που πρέπει νά ζήσει τὸ παιδί κάτω από παιδευτική επίδραση, ὥστε τὸ ὠραῖο νά προκαλεῖ αὐτὴ τή διεγερση, που χαρίζει στη ζωὴ πνευματικὲς χαρὲς και αισθητικὲς ιδέες; Είναι φανερό, ὅτι χρειαζόμαστε δάσκαλο - καλλιτέχνη, δάσκαλο μάστορα, δάσκαλο που νά ἔχει ὑπόψη του τις ιδιοτυπίες τής κάθε ηλικίας τῶν παιδιῶν, ὅταν διαλέγει τὸ ἔργο τέχνης που θά διδάξει, νά κατευθύνει ἔτσι τὰ αισθητικὰ διώματα, ὥστε νά ἔχουν μέσα στα παιδιὰ αἰσιόδοξη ἀπήχηση, νά κάνουν τοὺς μαθητὲς ἀξιους νά νιώθουν και νά ζοῦν τὰ πιὸ ζωντανὰ στοιχεία τοῦ ἔργου τέχνης. Νομίζουμε, ὅτι και αὐτὴ ή ἴδια ή τέχνη από τις πηγές της, από τὸ στοιχεῖο της τὸ μαγικό, ἔχει κάτι τὸ συναρπαστικό για τήν ψυχὴ τοῦ παιδιοῦ, οἱ πηγές τής τέχνης ἦταν ή μαγεία και δέν παύει, νομίζουμε, ποτὲ νά ἔχει μέσα της διατηρήσει τοῦτο τὸ συστατικό. Τή σκέψη μας αὐτὴ μᾶς δυναμώνει ένα χωρίο τοῦ E. Fischer: «Από ὀλοένα πλουσιότερο ὑλικὸ πρέπει νά βγάλουμε ἀποτέλεσμα, ὅτι ή τέχνη στις πηγές της ἦταν μαγεία, ένα μαγικό μέσο για νά κυριαρχηθεῖ μιὰ ἀγνωστη πραγματικότητα. Μέσα στη μαγεία ἦταν ἀνανάπτυχτες, σὰν σὲ σπέρμα, ἐνωμένες ή θρησκεία, ή ἐπιστήμη και ή τέχνη, που ἔχουν σὲ μιὰ διαφοροποιημένη κοινωνία κι αὐτὲς διαφοροποιηθεῖ. Η μαγική λειτουργία τής τέχνης ὀλοένα περιορίστηκε... Κι ὁμως... ποτὲ δέν είναι ή τέχνη μόνο ἐπιστημονική περιγραφή τής ἀλήθειας, πάντα ή λειτουργία της είναι ὀλόκληρο τὸν ἄνθρωπο νά συναρπάσει, τή συμμετοχὴ τοῦ ἐγὼ στην ξένη ζωὴ και μοῖρα νά κάνει δυνατὴ, νά τὸν κάνει ἰκανὸ με τὸν ἄλλο νά ταυτίζεται... Ἔτσι, βέβαια, για μιὰ τάξη, που προορισμὸς της είναι νά ἀλλάξει τὸν κόσμο, ή οὐσιαστικὴ λειτουργία τής τέχνης δέν είναι

σιάζεται κάτι περισσότερο από τὸ λόγο και τις περιγραφές που ἀκούμε. Κοιτάζω ένα μεγάλο ἔργο, ὅπως τήν «Τζοκόντα» εἴτε τὸν «Πολεμιστὴ», τότε κοιτάζω ὄχι μόνο τί μ' αὐτὸ ἐκφράζεται, ἀλλὰ και πὼς ἐκφράζεται. Βλέπω π.χ. τὸν «πολεμιστὴ» και δέν παίρνω μόνο σωστὴ ἀντίληψη τής έννοιας που κρύβεται στη λέξη «ἀνδρεία», «εὐμυχία», παρὰ νιώθω τήν ἀνδρεία τήν ἴδια στην ἐξωτερικὴ της ἔκφραση. Αὐτὴ ἄλλωστε είναι ή αισθητικὴ ιδέα ἐνὸς γλυπτοῦ, ἐνὸς πορτραίτου ή μιᾶς συμφωνίας.

Ἔτσι ή αξία τοῦ ὠραίου κείται ὄχι μόνο στο συναίσθημα, στη συγκίνηση που δίνει στον ἄνθρωπο, ἀλλὰ και στις εὐγενικὲς και ὑπέροχες ιδέες που προκαλεῖ στη συνείδηση τοῦ ἀνθρώπου. Τὰ αισθητικὰ διώματα ἀποτελοῦν τή βάση, ὅπως εἴπαμε, τής αισθητικῆς άγωγῆς.

ή «μαγεία» παρὰ ή «διαφώτιση» και ὁ οδηγημὸς στη δράση. Μολταῦτα, είναι πάντα ένα «μαγικό» ὑπόλοιπο που δέν πρέπει νά ἀποσύρουμε, γιατί χωρὶς αὐτὴ τή πνοή που ἔρχεται από τις πηγές της, θά ἔπαυε νά εἶναι τέχνη... Είναι ἀπαραίτητη ή τέχνη για νά εἶναι σὲ θέση ὁ ἄνθρωπος νά γνωρίσει τὸν κόσμο και νά τὸν ἀλλάξει — ἀλλὰ ἐπίσης ἀπαραίτητη για τή μαγεία που ὑπάρχει μέσα της²⁰.

Πάντα ἔχει ή τέχνη κάποια σχέση με τή «μαγεία», με τή γοητεία. Ὁ δάσκαλος ἔχει χρέος ν' ἀναπτύξει τὸ γοῦστο και τήν ἰκανότητα νά νιώθουν οἱ μαθητὲς τὸ ὠραῖο. Νά τοὺς κάνει ἰκανοὺς νά μὴν δέχονται τήν τέχνη παθητικά, παρὰ νά προσπαθήσει ν' ἀναπτύξει τις δημιουργικὲς ἰκανότητές τους και δεξιότητες. Ἄκόμα, θά φροντίσει νά βοηθήσει με τήν αισθητικὴ άγωγή τὸ μαθητὴ νά γίνει ἀξιὸς νά γνωρίσει τήν πραγματικότητα τελειότερα. Ὄταν μιλοῦμε για τήν αισθητικὴ άγωγή στο σχολεῖο δέν ἐννοοῦμε μόνο τις ὥρες που διδάσκεται ή λογοτεχνία, ή μουσική, ή ζωγραφικὴ, τὸ σχέδιο. Για τὸ δάσκαλο τὸν καλὸ ὑπάρχουν οἱ δυνατότητες σὲ ὄλα ἀνεξάρτητα τὰ μαθήματα, στη φυσική, στη γεωγραφία, στην ἱστορία, στη χημεία, στις ἐκδρομὲς ὅπου δίνονται ἀφορμὲς νά ἀξιοποιήσει τήν επίδραση τοῦ ὠραίου από τή φύση, στις ὀμαδικὲς μετακινήσεις τῶν παιδιῶν για ἐπισκέψεις μουσειῶν, μνημείων, ἀρχαιολογικῶν τόπων, ὅπου εἶναι οἱ κατάλληλοι χῶροι για αισθητικὴ άγωγή. Νά ἀναλύει ὁ δάσκαλος τὰ λογοτεχνικὰ ἔργα στην τάξη, ἀλλὰ και τὰ ἔργα τέχνης και τις τεχνοτροπίες στα μουσεῖα. Νά χρησιμοποιεῖ τὸν κινηματογράφο, τὸ κουκλοθέατρο, τὸ ἴδιο τὸ θέατρο. Ὁ δάσκαλος για νά κάνει ὄλη αὐτὴ τήν ἔργασία πρέπει, ὅπως εἴπαμε, ὁ ἴδιος νά κατανοεῖ και μάλιστα νά ζεῖ στο ἔργο τέχνης τὸ ὠραῖο, νά συγκινεῖται βαθιὰ.

Τὸ σχολεῖο μας, δυστυχῶς, ἔχει παραμελήσει ὀλότελα τὴν αἰσθητικὴ ἐπιστῆμη σὰν μάθημα, ἔχει ἀγνοήσει ὀλότελα τὴν αἰσθητικὴ ἀγωγή μέσα στὴν ἐκπαίδευση. Καὶ τὸ δυστύχημα μεγαλώνει, γιατί καὶ οἱ σημερινοὶ νόμοι οὔτε δίνουνε σημασία. Κι ὅμως, θὰ ἔπρεπε συνειδητὰ καὶ προγραμματισμένα μέσα καὶ ἔξω ἀπὸ τὸ σχολεῖο νὰ ἐξαίρεται τὸ ὠραῖο στὴ φύση, στὴν κοινωνία, μέσα στὸ περιβάλλον τοῦ παιδιοῦ. Ἡ χειραγώγηση τοῦ λαοῦ σὲ αἰσθητικὰ διώματα τοῦ ἀνοίγουν τὶς πόρτες γιὰ ἀνώτερες χαρές, γιὰ τοῦτο πρέπει νὰ ἀρχίζουμε ἀπὸ τὴ νηπιακὴ ἡλικία κιόλας τὴν αἰσθητικὴ ἀγωγή.

Ἄς κάνουμε πρὸ συγκεκριμένο τὸ περιεχόμενο τῆς αἰσθητικῆς ἀγωγῆς γιὰ νὰ ὀδηγηθοῦμε σὲ σωστὰ μέτρα καὶ σωστὲς μεθόδους.

Τὸ σχολεῖο πρέπει νὰ δώσει στὴ νεότητα χαρά, θάρρος, ἀγάπη στὴν πατρίδα καὶ χαρὰ γιὰ τὴν ἐργασία. Ζητοῦμε ν' ἀναπτύξουμε ὀλόπλευρα τὶς σωματικές, πνευματικές καὶ ἠθικές ἱκανότητες τῶν παιδιῶν. Πρέπει λοιπὸν στοὺς νέους νὰ γνωρίσουμε τὸν πολιτισμὸ καὶ τοῦ παρελθόντος καὶ τοῦ παρόντος, νὰ τοὺς φέρουμε κοντὰ στὰ καλύτερα ἔργα τέχνης καὶ νὰ τοὺς μεταδόσουμε συγκίνηση γι' αὐτὰ τὰ ἔργα τέχνης, ἔτσι θὰ ἀναπτύξουμε γερὸ καλλιτεχνικὸ γούστο καὶ αἴσθημα τοῦ ὠραίου. Μεγάλο ρόλο θὰ παίξει ἡ λογοτεχνία, ἡ μουσικὴ, οἱ εἰκαστικές τέχνες, τὸ

θέατρο, ὁ κινηματογράφος, ὁ χορὸς, μὲ μιὰ λέξη ἢ τέχνη. Ἔτσι, θὰ κάνουμε προσιτοὺς στὴ νεολαία ὀλόκληρους τοὺς θησαυροὺς τῆς ζωῆς καὶ ταυτόχρονα θὰ δημιουργοῦμε ἰσχυρὲς ἠθικές δυνάμεις ποὺ μαζί μὲ τὴν γενικὴ καὶ τεχνικὴ μόρφωση θὰ δώσουν στὰ νιάτα τὴν ἱκανότητα νὰ οἰκοδομήσουν μιὰν ἄξια τοῦ ἀνθρώπου ζωή.

Τὸ σχολεῖο, χωρὶς τὴ βοήθεια τῆς τέχνης, θὰ στερεῖται τὴ θερμὴ ἀνθρώπινη ἀτμόσφαιρα, θὰ στερεῖται τὴ ζωὴ. «Ἡ ζωὴ δὲν περιορίζεται μόνο στὴν ἐργασία, λέει ὁ Ι. Καίροφ, περιέχει ἐπίσης καὶ μιὰ λογικὴ ἀνάπαυση. Κι ὅσο ἡ ἐργασία σήμερα θὰ γίνεται πρὸ παραγωγικὴ, τόσο πρὸ μεγάλη πρέπει νὰ εἶναι καὶ ἡ ξεκούραση. Αὐτὸ τὸ ξεκούρασμα πρέπει νὰ ἀφιερωθεῖ σὲ διάφορες εὐχάριστες τέχνες, σπορ κτλ. Τὸ ἐκπαιδευτικὸ μας σύστημα θὰ ἔκανε τὸ πρὸ μεγάλο λάθος, ἂν δὲν πρόσεχε αὐτὴ τὴν ἀνάγκη καὶ περιορίζε τὴ μόρφωση τῆς νέας γενιᾶς μόνο στὴν προετοιμασία γιὰ ἐργασία... Ἀρμονικὴ ἀνάπτυξη, στηριγμένη στὴν ἔνωση τῆς ἐκπαίδευσης μὲ τὴν παραγωγικὴ ἐργασία, σημαίνει ἐτοιμασία γιὰ τὴ ζωὴ μὲ τὴν πλατιὰ ἔννοια, καὶ ὀφείλει γιὰ τοῦτο ν' ἀναπτύξει ἐξίσου τὴν ἰδεολογικὴ, τὴν πολιτικὴ, τὴ σωματικὴ καὶ ἰδιαίτερα τὴν αἰσθητικὴ ἀγωγή»¹⁸.

Δὲ θὰ μείνουμε στὰ διάφορα πεδία τῆς αἰσθητικῆς ἀγωγῆς ποὺ πρέπει νὰ διαποτίσουν τὴν ἐργασία τοῦ σχολεῖο. Θὰ δώσουμε τὶς βασικὲς θέσεις.

Θέσεις

● Ἡ τέχνη πλάι στὶς ἐπιστῆμες εἶναι σπουδαῖο μέσο γιὰ τὴν ὀλόπλευρη μόρφωση τοῦ ἀνθρώπου.

● Ἡ τέχνη σὰν δύναμη στὸ χῶρο τοῦ συναισθήματος καὶ τῆς βούλησης ἔχει μεγάλη σημασία γιὰ τὴν ἠθικὴ καὶ ἔθνικὴ μόρφωση τοῦ ἀνθρώπου.

● Δίπλα στὰ ἔργα τέχνης, μέσα γιὰ τὴν αἰσθητικὴ μόρφωση εἶναι οἱ ὀμορφιές τῆς φύσης καὶ τῆς κοινωνικῆς ζωῆς καὶ τῆς σωματικῆς ἀγωγῆς.

● Εἶναι ἀνάγκη νὰ ἀκολουθήσουμε δυὸ τρόπους αἰσθητικῆς ἀγωγῆς τῆς νέας γενεᾶς: Νὰ τὴν κάνουμε ἱκανὴ νὰ δέχεται τὰ αἰσθητικὰ φαινόμενα καὶ νὰ τὰ κατανοεῖ, καὶ δεύτερο νὰ ἀναπτύξουμε τὴ δημιουργικὴ αἰσθητικὴ τῆς δραστηριότητα.

● Γιὰ νὰ πετύχουμε στὸ παιδευτικὸ μας ἔργο εἶναι ἀνάγκη νὰ μορφώσουμε ἰσχυρὸ πνεῦμα μέσω τῆς ἐπιστῆμης καὶ τῆς τεχνικῆς καὶ δεύτερο νὰ διαμορφώσουμε τὸ συναισθημα καὶ τὸ ἦθος μέσω τῆς τέχνης.

Τι πρέπει νὰ γίνει ;

Ὡς τώρα τὸ ἐκπαιδευτικὸ μας σύστημα ἀγνόησε τὸ ρόλο τῆς τέχνης. Ἀκόμα κ' ἡ τελευταία μεταρρύθμιση τίποτα νέο δὲν παρουσίασε στὸ σημεῖο αὐτό. Ἀπ' ὅσα εἶπαμε τελευταία, φαίνεται ἡ μεγάλη ἀνάγκη νὰ μελετηθεῖ τὸ θέμα καὶ νὰ καταρτιστεῖ τὸ πρόγραμμα αἰσθητικῆς ἀγωγῆς γενικῆς καὶ εἰδικῆς στὸ σχολεῖο:

α) Ἡ λογοτεχνικὴ διδασκαλία ἀγνοεῖται, οὔτε καὶ ἀντικρύζεται σὰν αἰσθητικὴ ἀγωγή.

Κι ὅμως, ἡ γλωσσικὴ - φιλολογικὴ μόρφωση εἶναι παντοῦ ἓνα ἀπὸ τὰ πρὸ σημαντικὰ μέσα καλλιτεχνικῆς ἀπόλαυσης. Ἡ μουσικὴ ἀγνοεῖται κι ὅπου διδάσκεται γελοιοποιεῖται. Δάσκαλοι δὲν ὑπάρχουν ἀνάλογα καταρτισμένοι, βιβλία δὲν ὑπάρχουν μὲ σωστὸ λογοτεχνικὸ περιεχόμενο, δὲν ὑπάρχουν χῶροι κατ'ἀλληλοὶ γιὰ τὴ διδασκαλία μουσικῆς, εἰκαστικῶν τεχνῶν οὔτε καὶ τὰ κατάλληλα μέσα. Οὔτε ἔχει μελετηθεῖ ὁ τρόπος καὶ τὸ περιεχόμενο μιᾶς αἰσθητικῆς κατάρτισης. Γι' αὐτὸ

πρέπει να βοηθήσουν οι καλλιτέχνες, οι αισθητικοί, να λυθεί το πρόβλημα της αισθητικής αγωγής.

β) Οι καλλιτέχνες έχουν θέση μέσα στο σχολείο από την νηπιακή ηλικία ως το πανεπιστήμιο και στη διδασκαλία και στη σύνταξη βιβλίων.

γ) Οι δάσκαλοι πρέπει να καταρτίζονται ανάλογα για μια αισθητική διδασκαλία και διαπαιδαγώγηση. Κι ακόμα, να είναι κάτοχοι της αισθητικής επιστήμης τουλάχιστο στα στοιχεία της.

δ) Να ιδρυθούν έδρες αισθητικής απαραίτητα σ' όλα τα πανεπιστήμια, ανώτατα ιδρύματα και ίνστιτούτα, ανεξάρτητα από τους ειδικούς σκοπούς τους, όπου δεν υπάρχουν φυσικά.

ε) Να καθοριστεί ένα πρόγραμμα για την αισθητική οίκειοποίηση των μεγάλων έργων τέχνης και του παρελθόντος και του παρόντος με μια τυπική πολύ πλατιά επιλογή, που θ' απλώνεται σε όλους τους τομείς της τέχνης. Έκδόσεις έργων μεγάλων καλλιτεχνών είναι απαραίτητες.

στ) Οι βιβλιοθήκες των σχολείων απαραίτητα πρέπει να έχουν όλα τα έργα των Ελλήνων λογοτεχνών, όπως και αλμπουμ όλων των μεγάλων έργων τέχνης, δικής μας και ξένης, με αναλύσεις από τους ειδικούς.

ζ) Τη μουσική καθώς και τη ζωγραφική, γλυπτική κλπ. να διδάσκουν από το 9χρονο σχολείο οι «ειδικοί». Είναι απαραίτητο να φορτώνεται ο δάσκαλος τα πάντα, χωρίς να έχει προετοιμαστεί για τίποτα.

η) Χώροι κατάλληλοι πρέπει να υπάρχουν σε κάθε σχολείο για την αισθητική διδασκαλία στα διάφορα πεδία της (ζωγραφικής, γλυπτικής, αρχιτεκτονικής, σχεδίου κτλ).

Η εργασία μας αυτή είναι ένα ξέσπασμα κι όχι μια επιστημονική συμβολή. Γεννήθηκε από την ανάγκη να μπούν τα προβλήματα και να κινήσουν την προσοχή στις άποριες και στις δυσκολίες που παρουσιάζουν για τον παιδαγωγό, ώστε να μελετηθούν από τους ειδικούς και να δοθούν σωστές λύσεις.

Σ η μ ε ι ώ σ ε ι ς

1. A. J. Makarenko: «Der Weg ins Leben», Βερολίνο 1951, σ. 650.

2. A. I. Jobolew, Die Leninsche Abbildtheorie die Kunst, Berlin 1953, σ. 11.

3. Ernst Fischer, Von der Notwendigkeit der Kunst, Δρέσδη, 1961, 2η έκδ. σ. 5-6.

4. Στο ίδιο έργο σ. 7.

5. W. N. Satzki: Die ästhetische Erziehung, Μόσχα 1958, σ. 4.

6. Georg Lukács: Die probleme des Realismus, Atheneum, 1948, σ. 30.

7. Todor Pawloff, Grundfrage der Asthetik, Πράγα 1958, σ. 4.

8. W. P. Tugarinow, über die Werte des Lebens und der Kultur, Βερολίνο, 1962, σ. 149.

9. Ίδιο έργο, σ. 150.

10. Ernst Fischer, von der Notwendigkeit der Kunst. 1961, 2η έκδ. Δρέσδη, σ. 12.

11. Ρ. Γκαροντί, 'Ο Έρνστ Φίσερ και ή συζήτηση για τη μαρξιστική αισθητική, 'Επιθεώρηση Τέχνης, Σεπτέμ. 1964, τ. 117 (μετ. Γ. Πετρῆ) σ. 188.

12. Π. Τολιάτι, «Ούνιτά», 18.4.63.

13. W. P. Tugarinow, über die Werte des Lebens und der Kultur, Βερολίνο, 1962 σ. 192.

14. Ernst Fischer, von der Notwendigkeit der kunst. Δρέσδη, 1961, 2η έκδ. σ. 12.

15. I. Kairow, L' éducation, Rescherches internationales, τ. 28 σ. 76, 1961.



Σχέδιο Σαράντη Καραβούζη

Η
Τ Ρ Υ Π Α
της
Βασιλικῆς Παπαγιάννη

— Πές μου κάτι, Κατίνα... Πέρασε και τὸ μπράτσο σου κάτω ἀπ' τὸ κεφάλι μου, Κατίνα...

Ἡ γυναίκα του ἀπορεῖ. Χρόνια τώρα ὁ Ἀντώνης δὲν εἶχε παραπονεθεῖ οὔτε γιὰ μιὰ ζάλη, οὔτε γιὰ τὰ πόδια, οὔτε καὶ γιὰ τὴν ψυχὴ. Καὶ σήμερα ρίχνει κλειδωνιὰ στὸ μαγαζὶ καὶ πέφτει στὸ κρεβάτι... Τί ἔχει; Κ' ἔχουν νὰ πληρώσουν νοίκι, φῶς, νερό...

Κ' ὕστερα, τί νὰ κάτσει νὰ τοῦ πεῖ τέτοιαν ὥρα; Κάθε ἀπόγεμα ἔβγαινε βόλτα. Πήγαινε νὰ δεῖ τὴ θυγατέρα της πού ζεῖ μὲ τὸν ἄντρα της στὸ γειτονικό

συνοικισμό, πήγαινε με τή φιληγάδα της να χαζέψει στις βιτρίνες. Πώς, λοιπόν, τήν κρατάει έδω; Είναι στενοχωρημένη.

Μά λέει, ό,τι θυμάται. Και τὰ λόγια της, μιὰ έρσιιά, πάχνες τής αυγής, πάνω στα φυλλοκάρδια του. Ένα χάνδι σ' όλο τὸ κορμί. Ήταν ώραιος τότε, λέει ή Κατίνα, κι άς τόν πέρναγε δέκα δάχτυλα, ήταν έξυπνος, καλόκαρδος, εύγενικός, δέν μπόραγε να συμμαζέψει τίς ιδέες του. Τόσο πολλές στριφογυρνούσαν στό μυαλό του. Να κι αυτή, πίστευε, πώς θα γινότανε μιὰ μέρα κάτι σπουδαίο, πρόσωπο σημαντικό, κι όλος ό κόσμος θα μιλούσε για τόν Άντώνη Σόγια, τόν άντρα τὸ δικό της. Θα μιλούσαν βέβαια και γι' αυτήν. Κι ύστερα θα γινότανε και πλούσιος. Δέν ήξερε, πώς. Μά θα ήχιζε ένα μεγάλο μαγαζί, με μάρμαρα όλόκληρο ντυμένο, με σχέδια πού θα τὰ έκανε αυτός, και τὸ εμπόρευμα πάλι μονάχος θα τὸ διάλεγε. Οί φίλοι κ' οί ξένοι θα τόν θάμαζαν. Θα τοῦ εγγάζαν τὸ κεπέλλο. Θα τοῦ μιλούσαν όλοι με τὸ «σάς» και με τὸ «σείς». Θα γινότανε κάτι σπουδαίο...

Σωπαίνει. Κοιτάει τὸ ρολογάκι της στό χέρι. Θα τήν περιμένουν. Μά ό Άντώνης σά να ξαναδρίσκει ένα κομμάτι άπ' τὸ εἶναι του πού χάθηκε κάπου, σε παγερά περασμένα, ξαναλέει:

— Θυμήσου και πάλι κάτι, Κατίνα...

Κι αυτή ξαναρχίζει. Και τότε, πού ήταν άρραβωνιασμένοι, τοῦτο τὸ μαγαζάκι, τούτη τήν πόρτα είχε και πάλι τυλιγμένη με τσίτια και φαντά. Όμως τὰ θράδρα σαν τὸ κλεινε τὸ μαγαζί κ' ήτανε λεύτερος, φοδόταν μή δέν έρθει σπίτι της. Ήταν τὰ μάτια του πολὺ άστραφτερά, μέσα στό μαῦρο φῶς τους έλαμπε μιὰ ζωή όλο ύπόσχεση κι αυτή έτρεμε μή τής τότε πάρουν. Μπροστά του πέρναγε ένα ποτάμι άπό κόσμο. Ποιός να ξέρει...

— Δέν έχεις κι άλλα να μου πεις, Κατίνα; Μή στενοχωριέσαι, δέ θα σ' άργήσω, θα βρεις τίς φιληγάδες σου...

Ή Κατίνα συλλογίζεται. Κι αυτός, όσην ώρα στοχάζεται κείνη τί να 'βρει να τοῦ πει, λέει άπό μέσα του, πώς εἶναι καλά να κλείνει κάποτε - κάποτε τὸ μαγαζί και να 'ρχεται σπίτι. Λαχταρούσε ν' άκούσει κάτι τίς για τήν καρδιά του. Λίγο μπάλσαμο να στάξει μέσα στην καρδιά του. Ποιόν να βρει εκεί στην τρύπα του; Τὰ μεσημέρια κατεβάζει τὸ ρολό και μένει μέσα. Άνοίγει τὸ σακκούλι, τὸ στρώνει στον πάγκο και τρώει. Ύστερα ξαπλώνει στον πάγκο. Χρειάζεται ώρες κι ώρες για να πάει σπίτι και να γυρίσει. Στα λεωφορεία άπελπισμένα πόδια, άπελπισμένα χέρια χτυπιούνται, σειρά δέν μπορείς να πάρεις. Έκει, λοιπόν, στό μαγαζί, στη θαμπή σκοτεινιά του, καρτεράει τούς λεπτοδείχτες να φτάσουν στην όρισμένη ώρα. Μοιάζουν ν' άνεβαίνουν λαβωμένοι έναν άνήφορο. Μοιάζουν να φοβούνται ν' άγγίξουν τήν ώρα μιὰς καινούριας αυταπάτης. Θ' άνεθει τὸ ρολό, εν' άναστέναγμα αναγάλιας θα ξεφύγει άπό τὰ στήθια, ή τρύπα θα 'χει και πάλι φῶς, όμως και τί μ' αυτό; Τὸ ποτάμι τοῦ κόσμου περνάει άπό μπρός του τὸ ίδιο άπρόσιτο, τὸ ίδιο κλεισμένο στον έαυτό του. «Μά δέ θα 'ρθει τάχα καιρός πού ό καθένας θα νιώθει σύντροφο τόν άλλον;» ρωτάει τότε, τότε πού θαθαίνει ή πληγή της μοναξιάς του και ψάχει να 'βρει δυὸ μάτια μέσα στό έρόμο πού να κοιτοῦν αυτόν κι όχι τὰ φαντά.

«Έχω ώραία, μοντέρνα τσίτια!» φωνάζει, ώσπου ή βράχνα τοῦ κλείνει τὸ λαιμό.

Κάποιες σταματοῦν. Για λίγες δεκάρες κάνουν άσωτα παζάρια. Άνοίγουν τὸ ένα, τὸ παρατοῦν, παίρνουν τ' άλλο. Στο τέλος δέ θέλουν κανένα. Φεύγουν. Κι αυτός δέ λέει τίποτα, εἶναι φχαριστημένος, κάποιος μπήκε στό μαγαζί, με κάποιον άλλαξε κουθέντα, άνάσαναν άλλοι άντικρύ του. Έτσι, ώρες όλάνερες, ώρες πού κάνουν χρόνια, δίχως να λές τίποτα, πώς ν' άντέξεις; Και τή νύχτα πού γυρίζει στό σπίτι δέ θέλει παρά να κοιμηθεί, να ξαποστάσει. Δέν άντέχει άλλο. Οί φλέβες στα πόδια έχουν γίνει άπ' τήν όρθοστασία χοντρά γαλάζια σχοιινιά. Κ' ύστερα βρίσκει συχνά στό σπίτι και μουσαφιρέους...

— Πές, Κατίνα...

Κι αυτή λέει πάλι. Ξεκίνησε με σχέδια ό Άντώνης, τὸ θυμάται. Μά πριν

ἀκόμα νὰ παντρευτοῦν, κεῖνα τὰ σχέδια σὰ νὰ ἔχαναν τὰ φτερά τους. Ὁ ἀδερφός, ὁ πιὸ μεγάλος, ἀγάπησε μὲ πάθος τὴ ζωγραφικὴ καὶ ἔφυγε, νὰ βρεῖ, λέει, καινούριους δρόμους. Δὲ χόρταινε οὔτε τὴ δικιά του πείνα. Ἡ ἀδερφή παντρεύτηκε, εἶχε παιδιὰ. Στὸ σπίτι μοναχὸς μὲ τοὺς γερόντους. Τί νὰ κάνει; Τὰ περιμέναν ὅλα ἀπ' τὸν Ἀντώνη, ὄχι, δὲν μπορείς ν' ἀφήσεις τοὺς γονιούς σου νὰ πεινάω. Ἔτσι μπήκε κι αὐτὸς στὸ μαγαζάκι πού εἶχε ἀνοίξει ὁ πατέρας.

Ὅμως αὐτὴ, καὶ μὲ τὰ σχέδιά του πάλι πού καίγονταν, φοβόταν μὴ τῆς τὸν πάρουν. Μὴ δὲν κρατήσῃ τὸ λόγο του. Τότε σίγουρα θὰ πέθαινε. Καὶ θὰ ἔλεγε νὰ φυτέψουν ἓνα δέντρο ἐκεῖ σιμὰ τῆς γιὰ νὰ τοῦ λέει μὲ τὴν ἀνάσα του πόσο τὸν ἀγάπησε. Μὰ ἦταν τίμιος, τὸ λόγο του τὸν κράτησε. Κ' ἦταν ἀκόμα καὶ συμπονετικός. Τὸ αἰστανότανε βαθιὰ τῆς. Καὶ ἀπ' τὴ συμπόνια τούτη μιὰ πράξη μεγάλη θὰ ἔκανε καὶ οἱ γύρω θὰ τὸν εὐγνωμονοῦσαν. Καὶ θ' ἀναφέρναν τ' ὄνομά του στὰ παιδιὰ τους.

— Κοιμήθηκες; τὸν ρωτᾷ ψιθυριστὰ.

— Ὅχι, πῶς μπορῶ;

Τὸ κεφάλι του κρεμάστηκε σ' ἓνα κενὸ ὄλο κλαδιά, κύδους, χελιδόνια. Γύρω του τὰ τσίτια καὶ τὰ φαντὰ γίναν καρδιά καὶ ἄσπρο: ἄφροί, πού τὸν τραβᾶνε μακριὰ, πολὺ μακριὰ ἀπὸ τὴν τρύπα του. Κεῖ πού σχεδίαζε κάποτε νὰ φτάσῃ. Μὰ ὕστερα ποιὸς τὰ πῆρε ὅσα ἀναζήτησε; Ὅχι τὰ μεγάλα μαγαζιά πού λέει ἡ Κατίνα. Μὰ κάτι ἄλλο, νὰ πηδῆσῃ τούτη τὴν τρύπα πού ἡ ἀνάγκη ἢ μαύρη τὸν ἔρριξε καὶ ν' ἀνοίξει τὰ φτερά του γιὰ κάτι πιὸ ἑμορφο καὶ καλὸ. Ἀκόμα κι ἂν δὲ χόρταινε τὴν πείνα σὰν τὸν ἀδερφό του τὸ ζωγράφο. Λοιπόν, αὐτὴ τὴν τρύπα δὲν ξέρεῖ ἢ Κατίνα νὰ τοῦ πεῖ γιὰτί δὲν μπόρεσε νὰ τὴν πηδῆσῃ; Κι ὅμως λέει πῶς ἦταν ἔξυπνος, ἄξιός νὰ γίνῃ σπουδαῖος, μέσα στὰ μάτια του δὲν εἶχε οὔτε μιὰ ρυτίδα.

— Τί ἄλλο ἔχεις νὰ πῆς, Κατίνα;

Κι αὐτὴ πάλι λέει. Σὰν κάτι σπάνιο κι ἀκριβὸ τὸν ἔβλεπε. Κι ἂν ἔβρισκε ἓνα θησαυρὸ στὸ δρόμο τῆς καὶ πιὸ κεῖ στεκότανε αὐτὸς καὶ τῆς λέγαν: «Διάλεξε!», αὐτὴ θὰ διάλεγε τὸν Ἀντώνη. Τί τὰ θέλε κεῖνα πού χάνονται σὲ μιὰ βραδυά; Αὐτὸς δὲ μεθοῦσε, δὲν καυγάδιζε, δὲν ἔδερνε κανέναν, δὲ χαρτόπαιζε. Καὶ τί μπορεί νὰ γυρέψῃ μιὰ γυναῖκα ἀπ' ἓναν ἄντρα; Καὶ τί τάχα εἶναι ἢ εὐτυχία; Τὰ εἶχε μελετήσῃ αὐτὴ προσεχτικὰ. Μελέτησε ἀκόμα καὶ τὰ φερσίματα του. Ἦταν ἤρεμος, γελαστός, σχεδὸν σὰ νὰ ντρεπόταν.

— Κοιμήθηκες;... καὶ πάλι καθὼς κοιτᾷ τὸ ρολογάκι τῆς ἀνήσυχη.

— Ὅχι. Γίνεται νὰ κοιμηθῶ;

Ἡ Κατίνα θυμώνει μὰ τὸ κρύβει, καὶ συλλογίζεται καὶ πάλι τί νὰ ἔβρῃ νὰ τοῦ πεῖ γιὰ νὰ τοῦ γιάνει τούτη ἢ παράξενη ἀρρώστια τῆς καρδιάς πού ἔχει. Στὸ τέλος τοῦ μήνα ἔχουν νὰ πληρώσουν τὸν ψωμά, τὸ φῶς, τὸ νοίκι... Κι ὁ Ἀντώνης. Ὅσην ὥρα πάλι αὐτὴ στοχάζεται, σηκώνει τὰ μάτια καὶ κοιτᾷ: ἀντίκρυ τὸ μεγάλο ρολόι στὸν τοῖχο. Μὰ τώρα οἱ δείχτες σὰ ν' ἀνεβαίνουν μὲ τὸ ρυθμὸ μιᾶς ἀνασεμιᾶς. Γίναν, θαρρεῖ, κεῖνα τὰ μεταλλικὰ ἀγκάθια δυὸ χεῖλια πού λένε μοναχὰ γιὰ τὴν καρδιά του. Ὅχι γιὰ τὰ τσίτια καὶ τὰ φαντὰ, οὔτε γιὰ τὸ τζίρο τῆς μέρας. Κι ἀκόμα δὲ φοβᾶται ἔτσι πού τρέχουν μὴν ἀγγίξουν πάλι τὴν ὥρα μιᾶς καινούριας ἀνταπάτης.

Αὔριο θὰ δουλιάξῃ ξανά μέσα στὸ μαγαζάκι του. Καὶ θὰ πασχίξῃ νὰ βρεῖ λόγια καμπανιστὰ, πρωτότυπα, γιὰ νὰ τραβήξῃ τοὺς πελάτες. Καὶ θὰ τρέμῃ μὴ τοῦ τὰ κλέψῃ ὁ πλαῖνός του· μὴ κρεμάσῃ καὶ κείνος ἓνα τσίτι πιὸ φανταχτερό ἀπ' τὸ δικό του· μὴ κάνει πιὸ μεγάλο σκόντο κείνος, καὶ στὸ δικό του μαγαζὶ δὲν πατήσῃ κανέναν. Κι ἀκόμα μὴ χαμογελάσῃ κείνος πιὸ γλυκὰ καὶ σαγηνέψῃ τίς γυναῖκες. Αὐτὲς ξεχωριστὰ.

Κι ἔτσι ὡς τὴ νύχτα. Μὰ δὲν ἔχει χέρια, νοῦ, ψυχὴ πού νὰ τὰ κάνει ὅ,τι θέλει; Ποιοὶ νόμοι τὸν ἄρπαξαν στὰ νύχια τους καὶ τὸν μαδᾶνε ἔτσι; Καὶ τὸ ποτάμι τοῦ κόσμου περνᾷ... ὄλο περνᾷ...

— Έχω ένα κάψιμο ἐδῶ, Κατίνα, λέει πάλι: γιὰ νὰ τὴν κάνει νὰ πεῖ κάτι. Πές μου, τί θυμῆθηκες, Κατίνα...

Καὶ κείνη, λέει. Εἶχε πολλὴ ἀνησυχία μέσα του. Στὸ συνοικισμό του ἦταν δυὸ κορίτσια, ποὺ μόνο τὶς νύχτες ἐγαίνανε γιὰ νὰ πιάσουνε δουλειά. Τὶς ἐδλεπε ἀπ' τὸ παράθυρό του ποὺ βγαίναν ἀπ' τὶς γουῆδες τοὺς σὰ βασίλισσες καὶ πληγωνόταν. Μιὰ ταπείνωση ἐνιωθε. «Πρέπει κάτι νὰ κάνω», ἔλεγε. «Καίγονται σὲ μιὰ φωτιά καὶ δὲν τὸ ξέρουν». Πῆγε λοιπὸν στὸ σπίτι τους. Μὰ κείνες τὸν τράδηξαν στὴν αὐλὴ τους, τὸν κάθησαν κάτω ἀπ' τὴν κληματαριά καὶ τὸν κεράσανε γλυκό. Ὑστερα τοῦ πέρασαν στὸ κεφάλι ἓνα στεφάνι μὲ κληματόφυλλα. Κι ἄρχισαν νὰ γελοῦν, καὶ νὰ χτυπᾶνε τὰ τακούνια τους στὶς πλάκες, καὶ νὰ τραγουδοῦν. Ἀκόμα τὸν ρωτήσανε γιὰ τὴ δουλειά του, τὸν ρωτήσανε γιὰ τὴ μάνα του κ' ὕστερα πάλι γέλασαν.

Μὰ κείνος ὅλη τὴ νύχτα, σὰ νὰ ἔχε πυρετό. «Συχνὰ γιὰ νὰ κρύψεις τὶς πληγές σου, ἔτσι φέρνεσαι...», ἔλεγε σιγά. Καὶ συλλογιόταν νὰ πᾶει πάλι νὰ τοὺς τὸ πεῖ. Ὅμως κατάλαβε πὼς δὲ θὰ τὶς ἔδινε μὲ τοῦτο τὴν περηφάνια τους. Δὲ βρῖσκουγε οἱ ἄνθρωποι τὴν περηφάνια τους σὰ δὲν ἔχουνε νὰ φᾶν.

— Τί ἄλλο πιά θέλεις νὰ σοῦ πῶ; Ξεράθηκε τὸ χέρι μου...

— Κράτα το ἀκόμα κάτω ἀπ' τὸ κεφάλι μου, Κατίνα, καὶ θυμῆσου καὶ πάλι κάτι...

Κ' ἡ γυναίκα του λέει. Ἦτανε καὶ τολμηρός, πῆγαινε σταματοῦσε ἐν' ἄλλο γο ποὺ παραλίγο νὰ πέσει στὸ γκρεμό. Χώριζε δυὸ μεθυσμένους, ὁ ἓνας θὰ ἔβγαζε τὰ μάτια τ' ἄλλου. Τράδαγε μιὰ δάρκα ποὺ τὸ κύμα θὰ τὴν τσάκιζε στὰ βράχια πάνω. Κι αὐτὴ, θυμᾶται σὰν τώρα, τὸν κοίταζε ἐκστατικά, καὶ τὸν ἀγαποῦσε ὅλο καὶ πιὸ πολὺ, ἄς μὴν ἦτανε καὶ τόσο ταιριαστός στὸ μπόι μαζί της. Μὰ ὅλα τοῦτα χάνονται. Σπουδαῖος, ποιὸς μπορεῖ νὰ γίνεῖ; Πίσω δὲ μένουν παρὰ τὰ μνημεῖα τοῦ κάθε ἀνθρώπου.

— Κοιμήθηκες;... καὶ πάλι.

Δὲν τῆς ἀποκρίνεται. Σκέφτεται. Τί καλὰ ἦταν ποὺ κατέβασε τὸ ρολὸ κ' ἤρθε ν' ἀκούσει κάτι τι γιὰ τὴν καρδιά του!.. Ὅχι, πρέπει νὰ τὸ κατεβάξει γιὰ νὰ σταματάει τὸ ποτάμι τοῦ κόσμου, γιὰ ν' ἀκούει μιὰ ζεστὴ φωνή.

Ἐέρει πὼς κανένας δὲ θὰ ρωτήσῃ γιατί κρέμεται ἡ κλειδωνιά ἀπ' τὸ ρολό. Τὰ τσίτσια θὰ τ' ἀπλώσει πάλι ὁ πλαῖνός του, πιὸ φαρδιά, καὶ θὰ παρακαλεῖ κάποιον ἅγιο νὰ κρέμεται κεῖ ἡ κλειδωνιά καιρούς. Ἐχει κι αὐτὸς νὰ παντρέψῃ κόρη... ἔχει κι αὐτὸς νὰ στήσῃ ἓνα σπιτικό...

Καὶ γιὰ τὴ χαρὰ τοῦ συναδέρφου δὲ λυπᾶται. Ἐέρει, πὼς σὰν κι αὐτὸν τὸν ἴδιο εἶναι καὶ κείνος. Μὰ τὸ ποτάμι τοῦ κόσμου στάθηκε, κι αὐτὸ ἔχει σημασία. Στάθηκε κι ἄκουσε γιὰ κείνη τὴ μικρὴ γροθιά ποὺ ζαρώνει στὰ στήθια λαβωμένη. Γιὰ κείνη τὴ σφαῖρα ποὺ κάποτε αἰστανότανε νὰ μὴ βολεύεται, νὰ μὴ χωράει ἐκεῖ. Καὶ τώρα;

Ἡ Κατίνα τραδιάει ὀργισμένη τὸ μουδιασμένο μπράτσο της. Πέρασε, λέει, ἡ ὥρα. Ὅμως αὐτὸς θέλει νὰ ξεχάσει πιά καὶ μιὰ φορά πὼς ὅλα κανονίζονται μὲ τὴν ὥρα. Ἀπόστασε νὰ ζεῖ σὰν ἓνα ρολοῖ ποὺ δὲν ξεχάσανε ποτὲ νὰ τὸ κουρντίσουν. Ἀπόστασε ν' ἀκούει πὼς ὁ χρόνος εἶναι λεφτὰ καὶ τίποτ' ἄλλο. Ναι, θὰ ἔρχεται σπίτι του καὶ θὰ ζητάει τὸ χέρι κείνο, ποὺ τινάζεται μὲ θυμὸ, κάτω ἀπ' τὸ κεφάλι.

Ἦταν ἄξιος, ἄκουσε, νὰ κάνει κάτι στὴ ζωὴ του, κάτι ὠραῖο, παλλικαρῖσιο, ἀνθρώπινο, μὰ γιατί δὲν ἔκανε; Πὼς γίνεται τὰ δῆματα νὰ τελειώνουν μέσα σὲ μιὰ τρύπα μὲ τσίτσια καὶ φαντά; Πὼς δέχτηκε νὰ σφαχτεῖ ἡ καρδιά του πάνω στὰ κόκκινα κλαδιά τους; Καὶ πὼς, ἀκόμα, ἀποδέχτηκε κείνους τοὺς νόμους ποὺ δαθαίνουνε τὴ μοναξιά;

Θὰ ἔρθει καιρός, τὸ νιώθει, ποὺ ὁ καθένας θὰ αἰστάνεται σύντροφο ἀκόμα καὶ τὸν ξένο. Ποὺ ὅλα τὰ μάτια θὰ ἔναι ἀγαπητὰ, θὰ ἔχουν μιὰ κατανόηση στὸ βάθος τους. Ὅμως αὐτὸς, ὡς πότε θὰ τὰ δαστάει ὅλα τοῦτα, ποὺ τώρα ζεῖ;

Χ à ν ς
"Α ι σ λ ε ρ

Α Ρ Ν Ο Λ Ν Τ
Σ Ε Ν Μ Π Ε Ρ Γ Κ

Δὲ χρειάζομαι τὴν κινέζικη παροιμία «ὅπου δὲν τιμᾶει τὸ δάσκαλό του εἶναι ἓνα σκυλί» γιὰ νὰ θεβαιώσω ἐδῶ, ὅτι ὁ Σένμπεργκ εἶναι ἓνας ἀπὸ μεγαλύτερους συνθέτες τοῦ 20οῦ αἰῶνα, κι ὄχι μόνο τοῦ 20οῦ αἰῶνα. Ἡ ὑπεροχὴ κ' ἡ πρωτοτυπία του εἶναι καταπληκτικές, ἡ ἐπίδρασή του ἦταν καὶ εἶναι πάντα τεράστια. Προτιμῶ τὶς ἀδυναμίες του ἀπὸ κείνο ποῦ ἀποτελεῖ τὴ δύναμη πολλῶν ἄλλων. Δὲ μπορεῖ νὰ διανοηθεῖ κανεὶς τί θὰ ἦτανε ἡ μουσικὴ χωρὶς αὐτόν. Δύση καὶ κατάρρευση τῆς ἀστικής τάξης; Ἀσφαλῶς. Μὰ τί δειλινό!

Δὲ θὰ ἔπρεπε νὰ περιοριστοῦμε νὰ κάνουμε μουσικὴ κοινωνιολογία. Θὰ ἔπρεπε νὰ συμπληρώσουμε αὐτὸ τὸ εἶδος τῆς ἀνάλυσης, ἐφαρμόζοντας ἐπίσης τὸ διαλεκτικὸ ὑλισμὸ στὴ μελέτη τῆς ἀντιφατικῆς ἀνάπτυξης τοῦ μουσικοῦ ὑλικοῦ. Γιὰ νὰ μὴν πέσουμε στὸν χυδαῖο κοινωνιολογισμό, πρέπει νὰ ἀναλύ-

σουμε μὲ μιὰ «Μουσικὴ Διαλεκτικὴ» πῶς παρουσιάζεται καὶ ἐξαφανίζεται, πῶς ξανανιώνει καὶ γερνᾶει τὸ μουσικὸ ὑλικὸ μέσα στὰ διάφορα στῦλ ποῦ προσδιορίζονται ἀπὸ τὴν κοινωνία, μὲ τὶς ἐναλλασσόμενες λειτουργίες τους. Τὰ λέω αὐτά, γιὰτὶ σ' αὐτὰ τὰ λίγα ποῦ θὰ πῶ γιὰ τὸν Σένμπεργκ, θὰ δώσω ἰδιαίτερη προσοχὴ στὴ μέθοδο χρησιμοποίησης τοῦ ὑλικοῦ του καὶ στὴν τεχνικὴ του τῆς καθαυτοῦ σύνθεσης.

Ἄν, προχωρώντας, διαχωρίζω συχνά, γιὰ τὸ βολικὸ τῆς ἀνάλυσης, μορφή καὶ περιεχόμενο, δὲν κάνω τίποτ' ἄλλο παρὰ νὰ ὑπακούω σὲ μιὰν ἰδιομορφία τῆς μουσικῆς τοῦ Σένμπεργκ, ὅπου μορφή καὶ περιεχόμενο ἔρχονται συχνὰ σὲ φανερὴ ἀντίφαση.

Ἄς ἀναφέρουμε ἓνα καὶ μόνο παράδειγμα αὐτῆς τῆς ἀντίφασης, προτρέχοντας λιγάκι: στὴν ὄπερά του «Ἀπὸ σήμερα ὦς αὔριο» ἡ ὑπόθεση, ἡ δράση καὶ ἡ γλώσσα εἶναι σχε-

δόν στο επίπεδο μιᾶς κοσμικῆς ὀπερέτας καί ἀπό τῆς χειρότερες τοῦ εἴδους. Πάνω σ' αὐτὰ τὰ κοινότατα πράγματα ὁ Σένμπεργκ ἔγραψε μιᾶ μουσική πέρα γιὰ πέρα ἀνησυχαστική (εἶναι ἓνα ἀπὸ τὰ δωδεκαφθογγικά του ἔργα), ποῦ καταστρέφει ξεπερνώντας τὴν τὴν ἀστειότητα τῆς ὀπερέτας, δίνει διπλὸ βάθος στὴν κοινότητα τοῦ κειμένου καί ρίχνει ἓναν ἀλλόκοτο φωτισμὸ στὸ σύνολο. Τὰ πρόσωπα ποῦ βλέπουμε νὰ δραῖν σ' αὐτὴ τὴν ὀπερα, πίνοντας καφέ καί γιὰ νὰ τελειώσουν ἓναν ἄνοστο καυγὰ μὲ τὸν τενόρο ποῦ μοιάζει μὲ θυρωρό, αὐτὰ τὰ πρόσωπα τὰ κάνει ἢ μουσική νὰ φαίνονται σὰν οἱ μελλοντικοὶ τρόφιμοι τῶν καταφυγίων τῆς παθητικῆς ἄμυνας, σὰν οἱ ἀπελπισμένοι ποῦ πλανιοῦνται στὶς βομβαρδισμένες πολιτείες. Ἡ μουσική εἶναι πιὸ μπροστὰ ἀπὸ τὴν ἐποχή τῆς. Δὲν ἦταν αὐτὸς ὁ σκοπὸς τοῦ Σένμπεργκ, μὰ τὸ σπουδαῖο εἶναι ὄχι ἐκεῖνο ποῦ ἔχει σκοπὸ νὰ κάνει ὁ ἄνθρωπος, ἀλλὰ ἐκεῖνο ποῦ εἶναι. Ὁ Σένμπεργκ ἤθελε νὰ γράφει μιὰν ὁμορφὴ μικρὴ ὀπερα, μὰ ἐκεῖνο ποῦ βρῆκε ἐξαιτίας τῆς ἰδιομορφίας τῆς μεθόδου τοῦ σύνθεσης καί τοῦ τρόπου τοῦ χρησιμοποίησης τοῦ ὑλικοῦ, εἶναι ἓνα εἶδος ἀποκάλυψης στὴν οἰκεία κλίμακα. Ἐσύνθεσε, γιὰ νὰ χρησιμοποιήσουμε ἓναν μεγαλοφυῆ ὀρισμὸ τοῦ Ἑρρίκου Χάινε, «μιᾶ μουσική μεγαλοποιημένη». Αὐτὴ ἢ ἀντίφαση ἀνάμεσα περιεχόμενο καί μορφή εἶναι τυπικὴ στὸν Σένμπεργκ, καί θὰ τὴ διαπιστώσουμε συχνά.

Θὰ πᾶω μόνο στὸ οὐσιαστικό. Ὅσο γιὰ τὰ ἔργα τῆς νιότης του, τοὺς «Γκουρρελίντερ», τὴ «Μεταμορφωμένη νύχτα», τὸν «Πελλέα καί Μελισάνθη», μπορούμε νὰ περιοριστοῦμε νὰ ποῦμε τοῦτα ἐδῶ: μαρτυροῦν μιὰ πρῶιμη μεγαλοφυΐα. Ὅσα κι ἂν χρωστοῦν στὸν Μπράμς καί στὸν Βάγκνερ, παρουσιάζουν κάτι παραπάνω ἀπὸ μιᾶ πρωτότυπη γραμμὴ καί μιᾶ χαρακτηριστικὴ τάση γιὰ συνδυασμοὺς καί γιὰ δομὲς ποῦ σέβονται ἀκόμα τὴν τεχνικὴ τῆς παραδοσιακῆς σύνθεσης καί ἀρμονίας. Ὑστερα ἀπ' αὐτὲς τῆς ὑπερβολῆς τοῦ λήγοντος ρομαντισμοῦ, ὕστερα ἀπ' αὐτὴ τὴν ψευτο-συμφωνικὴ μουσική, τὸ Κουαρτέτο ἐγχόρδων ἔργο 7, ἀνοίγει τὸ δρόμο στὴ σκέψη, στὴν ἀνάκτηση τῶν κλασικῶν μορφῶν. Ἀλλὰ τὰ Κουαρτέτα ἐγχόρδων ἔργο 7 καί 10, ἢ Συμφωνία Δωματίου ἔργο 9, εἶναι κιόλας οἱ τελευταῖες τονικὲς συνθέσεις ποῦ ἔγραψε ὁ Σένμπεργκ στὴν ἀρχὴ τοῦ σταδίου του. (Δὲ θὰ ξαναβρεῖ τὸ δρόμο τῆς τονικότητας παρὰ σὲ προχωρημένη ἡλικία γιὰ μερικὰ περιστασιακὰ ἔργα). Αὐτὰ τὰ τρία ἔργα ἀνήκουν σ' ὅ,τι πιὸ σπουδαῖο ἔχει δημιουργήσει ἢ μουσικὴ δωματίου, καί δὲν εἶναι καθόλου κατώτερα ἀπὸ τοὺς κλασικούς. Πρωτοτυπία καί πλοῦτος εὐρημάτων, ἐνότητα μορφῆς καί περιεχομένου, τεχνικὴ τῆς σύνθεσης καί τέχνη συνδυασμοῦ, ξανσβρίσκονται σ' αὐτὰ σὲ ὑψηλὸ ἐπίπεδο. Ἄν ἐξαιρέσουμε τῆς δυὸ τελευταῖες ρυθμικὲς ἀγωγὲς τοῦ «Κουαρτέτου σὲ φὰ δῖεση μινόρε ἔργο

10» τὰ ἐκφραστικὰ χαρακτηριστικά, δηλαδὴ τὸ περιεχόμενο, ἀνήκουν γενικὰ στὴν καλὴ ἀστικὴ παράδοση. Μὰ ὑπάρχουν κιόλας μερικὰ κομμάτια ὅπου παρουσιάζεται κάποια μελαγχολία, ἓνα σπάσιμο στὴν ἐκφραση, ποῦ ξεπερνοῦν ἀπὸ μακριὰ τὴν κλίμακα αἰσθημάτων τῆς μέσης ἀστικῆς τάξης, ἀπ' ὅπου προέρχεται ὁ Σένμπεργκ.

Νιώθει κιόλας κανεῖς μιᾶ κατάπτωση, κάτι σὰν προαίσθημα καταστροφῶν.

Δυστυχῶς, δὲν μπορῶ νὰ καταπιαστώ παρὰ ἐξαιρετικὰ σύντομα μ' αὐτὰ τὰ τρία σπουδαῖα ἔργα καί ἀναφέρομαι μονάχα στὰ πιὸ χαρακτηριστικά τους. Στὸ «Κουαρτέτο σὲ ρὲ μινόρε», ἓνα καλὰ οἰκοδομημένο θέμα, τὸ συνοδεύει ἓνα σαφέστατο μπάσο, μὰ στὴν ἐπανάληψη τοῦ θέματος ἀκοῦμε τὸ μπάσο σὰν σοπράνο. Ὁ συνθέτης, λοιπόν, φαντάστηκε τὸ θέμα καί τὸ μπάσο σύμφωνα μὲ διπλὸ κοντραποῦντο. Αὐτοῦ τοῦ εἴδους ἢ ἀρμονία εἶναι ἀσυνήθιστη στὴν ὁμοφωνικὴ μουσική. Τὴ βρίσκουμε, βέβαια, στὶς συμφωνικὲς μορφὲς τῆς πασακάλιας, στὸ τρίτο μέρος λογουχάρη τῆς 3ης Συμφωνίας τοῦ Μπετόβεν καί στὸ τελευταῖο μέρος τῆς 4ης Συμφωνίας τοῦ Μπράμς. Μὰ στὰ ὁμοφωνικὰ μέρη τῆς σονάτας δὲν χρησιμοποιοῦνται σχεδὸν ποτὲ τρόποι αὐτοῦ τοῦ εἴδους. Τὸ ζήτημα ποῦ τίθεται, λοιπόν, εἶναι νὰ ἰδοῦμε ἀπὸ ποῦ πῆρε αὐτὸ τὸ πράγμα ὁ Σένμπεργκ. Μήπως ἦταν δική του αὐθαιρεσία; Ὁχι. Ὁ Σένμπεργκ μαθήτευσε στὶς βαριατσιόνες τοῦ Μπετόβεν καί τοῦ Μπράμς, στὶς βαριατσιόνες λογουχάρη σὲ ρὲ μινόρε τοῦ Μπετόβεν καί στὴν «παραλλαγὴ σὲ φὰ δῖεση» σ' ἓνα θέμα τοῦ Σούμαν, τοῦ Μπράμς.

Σ' ὁλόκληρο τὸ κουαρτέτο παίζει σπουδαιότατο ρόλο αὐτὸ τὸ μπάσο. Μεταμορφώνεται σὲ δευτερεύουσα φράση, ξαναγυρνᾷ, παρουσιάζεται μὲ τὴ μορφή ἓνα σωρὸ παραλλαγῶν. Στὴν κόντα τὸ ξανακοῦμε, ἀναστραμένο σὲ ματζόρε. Αὐτὲς οἱ μικρὲς καινοτομίες εἶναι πολὺ χαρακτηριστικὲς στὸν Σένμπεργκ. Ἡθελε νὰ γράφει πράγματα ποῦ νὰ μὴν ἔχουν παρὰ περιορισμένη ἔννοια. Περιφρονοῦσε τῆς γεμάτες φωνὲς ποῦ δὲν χρησιμοῦν παρὰ γιὰ στολίδι, καί παρουσιάζονται σὰν πυκνότητα. Κάθε φωνὴ ὀφείλει νὰ ἔχει πολλαπλὲς λειτουργίες. Αὐτὲς ἀκριβῶς οἱ ἰδέες κι αὐτὲς οἱ ἐμπειρίες θὰ τὸν ὀδηγήσουν ἀργότερα νὰ χρησιμοποιήσει τὴν αὐστηρὴ γραμμικὴ τεχνικὴ τοῦ δωδεκαφθογγισμοῦ. Συναντᾶμε μιᾶ καινοτομία ἀκόμα στὸ τρίτο μέρος τοῦ «Δεύτερου κουαρτέτου σὲ φὰ δῖεση μινόρε». Εἶναι ἓνα «Girsangstück» πάνω σὲ κείμενο τοῦ ποιητῆ Στέφαν Γκεόργκε: «Βαθὺς εἶναι ὁ πόνος ποῦ μὲ σκεπάζει μὲ τὸ πέπλο του». Εἶναι παράξενο, λοιπόν, ποῦ ὁ Σένμπεργκ θέλει νὰ μπάσει μὲ τὸ στασιῶν αὐτὸ τὸ τόσο ἐκφραστικὸ καί ἀκόμη, ἀλλοίμονο, τὸ γεμάτο στόμφο κείμενο στὴ φόρμα τῆς βαριασιόνας. Ὑπάρχει μιᾶ πελώρια ἀντίφαση ἀνάμεσα στὸ χαραχτήρα, ποῦ εἶναι ἀπὸ τοὺς πιὸ ἐκφραστικούς καί

τή θεμελιακή δομή. Μπορεί νά πεί κανείς πώς θέλει νά βάλει ένα φρένο στο υπερβολικό. Μά φρενάροντας το, τὸ ἐπιτρέπει στὸν ἑαυτό του. Σ' ὄλα αὐτὰ ἡ φόρμα τῆς βαριατσιόνας διατηρεῖται μὲ τὸν πιὸ αὐστηρὸ τρόπο. Εἶναι προσκολλημένη στὴν ὑψηλὰ ἀναπτυγμένη τεχνικὴ ποὺ ἔχουν οἱ «Βαριατσιόνες Ντραμπέλλι» τοῦ Μπετόβεν καὶ οἱ βαριατσιόνες τοῦ Μπράμς πάνω σὲ θέματα τοῦ Χαίντελ καὶ τοῦ Χάυδν. Ἀκόμα καὶ σ' αὐτὸ τὸ γεμάτο τόλμη κομμάτι, ὁ Σένμπεργκ συνεχίζει τὴν κλασικὴ κληρονομιά.

Στὸ τέταρτο μέρος τοῦ «2ου Κουαρτέτου ἐγχόρδων» σπάει ἡ τονικότητα γιὰ πρώτη φορά στὴν ἱστορία τῆς μουσικῆς. Μά κυρίως στὰ τρία κομμάτια γιὰ πιάνο ἔργο 11, βρισκόμαστε μπροστὰ στὴν ὀλοκληρωτικὴ καταστροφή τῆς τονικότητας. Παρὰ τὴ μεγάλη διαφορὰ στὴν τεχνικὴ τῆς σύνθεσης, αὐτὰ τὰ κομμάτια παρουσιάζουν ἀκόμα χαρακτηριστικὰ δανεισμένα ἀπὸ τὸν Μπράμς, σαφέστερα ἀπὸ τὸν Μπράμς τῆς τελευταίας περιόδου, λογουχάρη τὸν Μπράμς τῶν «Ἰντερμέτζι γιὰ πιάνο». Τὸ τρίτο κομμάτι κάνει τὴ φόρμα νὰ ἐκτραγεῖ καὶ ἀναγγέλλει λὲς κιόλας τὸ μονόδραμα «Ergaßung» καὶ τὴν ὄπερα «Τὸ εὐτυχισμένο χέρι». Σήμερα τὸ αὐτὶ μου — τὸ δικό μου τουλάχιστο — δὲν βρίσκει πιά τόσο ἐπαναστατικὸ τὸ ἔργο 11. Ἡ πλαστικότητα τῶν θεμάτων καὶ ἡ ἀπλότητα τῆς ἀρμονίας εἶναι προφανεῖς, τὸ δέσιμο τῶν μοτίβων καὶ τὴ φόρμα — ἔστω καὶ ἐξαρθρωμένη — μπορεῖ νὰ συλλάβει εὐκολα κανεῖς. Τὰ ἐκφραστικὰ χαρακτηριστικὰ παρουσιάζουν κιόλας ἕνα δύστροπο καὶ κοπιαστικὸ περπάτημα, ἡ διάθεση πέφτει σ' αὐτὰ καὶ στὸ τρίτο κομμάτι ἀγγίζει κανεῖς τὴν ὑστερία.

Τί ἐπιδίωκε ὁ Σένμπεργκ μὲ τὴ χρησιμοποίηση αὐτοῦ τοῦ καινούριου στυλ; Ἦθελε νὰ ἐκφραστεῖ καὶ ἀρνιόταν τὸ ἐμπόδιο ποὺ συνιστοῦν τὰ διάφορα μεταδομένα ἀπὸ τὴν παράδοση κλισὲ καὶ τὸ προϋπάρχον ὕλικό. Εἶναι μιὰ μουσικὴ ἐξαιρετικὰ προσωπικὴ καὶ ὑποκειμενικὴ, μιὰ μουσικὴ ποὺ σπάνια συναντᾶμε στὴν ἱστορία τῆς μουσικῆς. Μόνο μὲ τὶς τελευταῖες σονάτες γιὰ πιάνο καὶ τὰ τελευταῖα κουαρτέτα τοῦ Μπετόβεν θὰ μπορούσε νὰ τὴ συγκρίνει κανεῖς.

Τὸ ἐκπληχτικὸ εἶναι, ὅτι αὐτὴ ἡ μουσικὴ γράφτηκε στὴ Βιέννη στὰ 1908. Σ' αὐτὴ τὴν πολιτεία ποὺ δούριζε ὀλάκερη ἀπὸ τὰ βάλς τοῦ μεγαλοφυῆ Γιόχαν Στράους κι ἀπὸ τὶς γιομάτες στόμφο συμφωνίες τοῦ Μπρῦκνερ καὶ τοῦ Μάλερ, σ' αὐτὴ τὴν πολιτεία ὅπου βασιλευε ἡ ὄπερέτα κι ὅπου καλλιεργούσαν ἐντατικὰ τὴν κλασικὴ κληρονομιά, ὁ Σένμπεργκ πῆγαινε ἀντίθετα στὸ ρεῦμα. Ἡ μουσικὴ του δὲν σ' ἄφηνε στὸ χουζούρι σου, δὲν ἀπόβλεπε στὸ μεγαλειώδες, δὲν μεταμόρφωνε τίποτα, θριάμβευε δίχως νὰ νικήσει καὶ — πράγμα ἀκατανόητο γιὰ τοὺς ἀκροατὲς — ὁ θεμελιακὸς τόνος ἦταν ἡ ἀπελπισία. Τὸ ὅτι ὁ Σένμπεργκ ἐκφράστηκε ἔτσι πρὶν ἀπὸ τὸν πρῶτο παγκόσμιον πόλεμον καὶ

δὲν πῆρε μέρος στὴ γενικὴ εὐφορία, σ' αὐτὸ ἀκριδῶς δρίσκεται ὁ οὐμανισμὸς τοῦ κ' ἡ ἀξία του μπροστὰ στὴν ἱστορία. Πολὺ πρὶν ἀπὸ τὰ βομβαρδιστικὰ, ἐξέφρασε τὰ αἰσθήματα τῶν θαμένων μέσα στὰ ἀντιαεροπορικὰ καταφύγια ἀνθρώπων. Καθημερινὰ μᾶς ἔδινε νὰ καταλάβουμε μὲ τὴ μουσικὴ του, πὼς ὁ κόσμος δὲν ἦταν ὁμορφος. Κάνοντας αὐτὸ τὸ πράγμα, δὲν ἦταν εὐκολὴ ἡ προσπάθειά του καὶ οὔτε εὐκόλυνη τὴν προσπάθεια τῶν ἀκροατῶν του. Ποιὸς λοιπὸν, πραγματικά, εἶναι ἔτοιμος νὰ πεί ὅτι ὁ κόσμος δὲν εἶναι ὁμορφος;

Ἡ ἀρμονία τῆς ἀτονικῆς περιόδου τοῦ Σένμπεργκ δὲν φανερώνει αὐθαίρετη ἀπόφαση. Γεννήθηκε ἀπὸ τὶς μουσικὲς ἐμπειρίες τοῦ 19ου αἰῶνα. Αὐτοὶ καθαυτοὶ οἱ ἦχοι δὲν εἶναι καινούριοι. Εἶναι συγχορδίες ἐβδόμης, συγχορδίες ἐνάτης μὲ ἀντιστροφές κτλ. Τὸ καινούριο εἶναι, ὅτι οἱ παραφωνίες δὲν καταλήγουν. Ἡ ἱστορία τῆς μουσικῆς εἶναι ἱστορία τῆς παραφωνίας. Ἀφοῦ τὸ αὐτὶ συνήθισε ὀλοκληροὺς αἰῶνες νὰ ἀκούει παραφωνίες συνοδευμένες ἀπὸ τὴν κατάληξή τους, ἔφτασε στὸ σημεῖο νὰ ἀπαιτεῖ παραφωνίες δίχως κατάληξη. Ὁ Σένμπεργκ ἦταν ὁ πρῶτος μουσικὸς ποὺ χρησιμοποίησε παραφωνίες χωρὶς κατάληξη. Ἐφτασε σ' αὐτὴ τὴ μουσικὴ καινούριου τύπου δανειζόμενος τοὺς δρόμους τῆς παράδοσης. Ἡ λειτουργία αὐτῆς τῆς μουσικῆς ἔμεινε ἀμετάβλητη. Μά ἐνῶ ὁ Μπράμς ἀπευθύνεται ἀκόμα σὲ ἐρασιτέχνες, στοὺς ὁποίους ἐπιτρέπει νὰ παίζουν μουσικὴ στὸ σπίτι τους, ὁ Σένμπεργκ ἀπευθύνεται σ' ἕνα μαθητὴ ποὺ κατέχει μουσικὴ κουλτούρα. Δὲν εἶχε συνείδηση αὐτοῦ τοῦ πράγματος. Γι' αὐτὸν ἕνας ἀκροατὴς ἦταν ἕνα ἀκροατῆς καὶ δὲν πονοκεφάλιασε πολὺ γιὰ τὴν ταξικὴ συγκρότηση τῆς ἀστικῆς κοινωνίας. Μά στὶς ὥρες χαλάρωσης τῆς ἀστικῆς τάξης, ἦταν ἕνα ξένο σῶμα, ποὺ δὲν ἔδινε τὴ δυνατότητα στὸ πνεῦμα καὶ στὸ σῶμα νὰ βολεύονται, δὲν ἔδινε τὴ χαρὰ ποὺ προμηθεύει ὅ,τι εἶναι γνωστὸ καὶ τὸ ἀναγνωρίζει κανεῖς, τὴν ἀτμόσφαιρα τῆς σπιτίσινας καὶ τῆς κοσμικῆς ζωῆς. Ὁ Σένμπεργκ ἀπαιτεῖ τέτοιο ἀκροατήριον, ποὺ σὲ κάποιο μέτρο ἡ μουσικὴ του σπᾶει τὴν ἀστικὴ αἴθουσα συναυλιῶν, ἀφοῦ καθιστᾶ ἀδύνατη τὴν «αὐτοσχέδιον» ἀκρόαση. Ἡ μουσικὴ του εἶναι σχεδὸν ἕνας ἀποκλεισμένος τομέας. Μόνο δυσπιστία καὶ μὴ κατανόηση εἶχε γιὰ τὸ λαϊκὸ χαραχτήρα τῆς τέχνης καὶ τὴν ἐπενέργειά της στὶς πλατιὲς μάζες. Ἄφηνε αὐτὴ τὴν ἔγνια στὸν Φράντς Λέχαρ καὶ στὸν Πουτσίνι, Δὲν ἦταν καθόλου ἀλαζονία, ἀλλὰ ἡ στάση ἐνὸς ἀστοῦ σπεσιαλίστα πολὺ προικισμένου, ποὺ ζοῦσε μέσα σὲ μιὰ πολιτεία ὅπου ἀκόμη καὶ τὰ περίπλοκα ἔργα τῆς κλασικῆς κληρονομιάς καὶ τῆς μουσικῆς μπαρόκ βρίσκανε ἕνα κοινὸ σχετικὰ πλατὺ Μπορούσε ν' ἀκούσεις καλοπαιγμένη μουσικὴ δωματίου στὰ σπιτία τῆς μέσης διανοητικῆς τάξης, σὲ δικηγόρους, γιαιτροὺς, μηχανικούς. Ἐβρισκες μουσικὴ κουλτούρα, μου-

σικές γνώσεις. Μέσα από ένα τέτοιο περίγυρο προερχόταν ο Σένμπεργκ, κι αυτή ακριδώς ή τάξη των φωτισμένων έρασιτεχνών σταμάτησε το κοινό του Σένμπεργκ προτού να εξαφανιστεί ολοκληρωτικά.

Η λαϊκή μουσική διασκέδαζε πολύ τον Σένμπεργκ. Οι διασκευές του του λαϊκού τραγουδιού είναι εξαιρετές. Διασκεύασε ακόμα και βάλς του Γιόχαν Στράους και έγραψε παραλλαγές πάνω στο *li n t* «*Es ist ein' Kos' entsprungene*». Όταν δημοσιεύτηκαν τα έργα που άφησε πεθαίνοντας, βρέθηκαν πολλά περισσότερα απ' αυτά. Μά στην πρωτότυπη εργασία του, η λαϊκή μουσική δεν μπορούσε να του προσφέρει καμιά βοήθεια. Σε σχέση με την κλασική μουσική, θεωρούσε τη λαϊκή μουσική πώς ήταν μια πιο πρώιμη, πρωτόγονη μορφή, μεταμορφωμένη άλλωστε από τους κλασικούς, αλλά στο μελωδισμό των πιο προχωρημένων έργων του, περνούν στοιχεία λαϊκής και διεννέζικης μουσικής. Έχεις την εντύπωση πώς τα φαντάσματα των εξαφανισμένων λαϊκών τραγουδιών, ωχρά και αδυνατισμένα, ύστερα από τόσες καταστροφές, δίνουν το παρόν.

Στα έργα της ατονικής περιόδου του Σένμπεργκ: Πέντε κομάτια για όρχηστρα, τις όπερες *E r w a r t u n g*. Το εύτυχισμένο χέρι, *H e r z g e w ä c h s e*, το τυπικό τους χαρακτηριστικό δεν είναι μόνον ή πρωτοκαθεδρία της ατονικότητας, αλλά η διάλυση της μουσικής φόρμας. Είναι ένας παράξενος τρόπος σύνθεσης, μπορείς να τον πείς «άθεματικό», γιατί δεν βρίσκεις σ' αυτόν κανένα θέμα που να σχηματίζει ένα σύνολο. Το πιο σπουδαίο έργο αυτής της περιόδου είναι, αναμφίβολα, το μονόδραμα *E r w a r t u n g*. Δυστυχώς, το λιμπρέτο αυτής της όπερας είναι παράλογο. Είμαι υποχρεωμένος να διαπιστώσω με πολλή μου λύπη, ότι δεν επιτρέπει σ' αυτή τη μεγαλοφυή μουσική να αναπτυχθεί. Σε τούτο το έργο δεν βρίσκουμε καμιά από τις γνωστές μας μορφές: ωστόσο έχει λογική. Αυτή ή λογική αναπηδάει από τον εϊρμό. Υπάρχουν ακόμα μελωδικά νησίδια γιομάτα ένδιαφέρον.

Θεωρώ αυτά τα έργα της ενδιάμεσης ατονικής περιόδου του Σένμπεργκ πώς είναι τα πιο σπουδαία του. Αλλά αποτελούν μοναδική περίπτωση, ένα υπέροχο αδιέξοδο. Στα όχτώ χρόνια που ακολούθησαν, ο Σένμπεργκ δεν σύνθεσε τίποτα. Ήξερε πώς ήταν αδύνατο να συνεχίσει σ' αυτό το δρόμο. Στα 1922, έφεύρε τη μέθοδο σύνθεσης που στηριζόταν στη σειρά δώδεκα ήχων. Βάση της ήταν ή δωδεκαφθογγική σειρά με τις μορφές της: αρχική - αναδρομή - αντιστροφή της αρχικής και αναδρομή της αντιστροφής. Σε μια τέτοια μέθοδο δεν υπάρχουν ελεύθεροι ήχοι. Όλα τα αρμονικά και μελωδικά στοιχεία πρέπει να παίρνονται με τη σειρά, παρόλο που πρέπει να οδηγούμε πάντα τη σειρά ως το τέλος της, αφού την αρχίσαμε. Η αρχική σειρά και οι τρεις μορφές της, προϋποθέτουν

μια μετάθεση σ' όλους τους βαθμούς της χρωματικής κλίμακας, πράγμα που από μοναχό του δίνει μια πλούσια ύλη. Όσο για το μειονέκτημα, που σε αναγκάζει να οδηγήσεις ως το τέλος τη σειρά που αρχίσεις, δεν υπάρχει λόγος να μάς δημιουργεί υπερβολικούς φόβους. Και στη φύγκα, το ξέρουμε καλά, πρέπει επίσης να οδηγήσεις το θέμα ως το τέρμα του, μια και το αρχίσεις. Και στο τριπλό ακόμα και στο τετραπλό κοντραπούντο, δεν κυριαρχεί ή «έλευθερία» περισσότερο απ' όσο μέσα σε μια σειριακή σύνθεση. Η διαφορά όμως που υπάρχει, είναι πώς το τριπλό και το τετραπλό κοντραπούντο είναι σχετικά σπάνια, πρόκειται για ειδικές μορφές με ύψηλή ανάπτυξη, ενώ ή αρχή της δωδεκάφθογγης τεχνικής πρέπει να εφαρμόζεται σ' όλα τα είδη της μουσικής. Αυτό παρουσιάζει μια δυσκολία, κάποιο κίνδυνο, γιατί κάθε είδος πρέπει να δημιουργεί το δικό του τρόπο γραφής. Μια μηχανική μέθοδος, πάντα κάτω απ' την ίδια μορφή, μπορεί να καταργήσει την πρωτοτυπία των ειδών. Είναι όμως απαραίτητο να προσδιορίσουμε καθαρά τα όρια κάθε είδους, αν θέλουμε να παράγουμε έργα τέχνης κι όχι έργα νεκρά ή σχολικά γυμνάσματα. Ο συνθέτης όφείλει να γνωρίζει τουλάχιστον ποιό είδος ταιριάζει στη δωδεκάφθογγη τεχνική. Η τεχνική αυτή δεν πρέπει να γίνει ένα στυλ, αλλά να μείνει μια μέθοδο ανάμεσα στις άλλες.

Η παραδοχή της δωδεκάφθογγης τεχνικής δεν είναι κάτι που στερείται από ιστορικές βάσεις. Ας σκεφτούμε την εξέλιξη της τονικότητας στη μείζονα και ελάσσονα κλίμακα. Όπως γνωρίζουμε, αναπτύχτηκε ξεκινώντας από τα είδη της θρησκευτικής μουσικής, με κάποιο τρόπο έπιλογής. Οι τρόποι της θρησκευτικής μουσικής, που αποδείχτηκαν οι πιο πρακτικοί (από τη μεριά του συνθέτη) υπήρξαν ο ιωνικός και ο αιολικός τρόπος. Οι άλλοι εκκλησιαστικοί τρόποι εξαφανίστηκαν. Σ' όποιον θέλει να κάνει πολεμική ενάντια στη δωδεκάφθογγη σειρά, πώς τάχα της λείπει ή φυσικότητα (και άσφαλώς αυτή ή μέθοδο σύνθεσης κλείνει πολλά τεχνητά στοιχεία), πρέπει να του κάνουμε την παρατήρηση πώς ή έννοια του «φυσικού» στη μουσική τέχνη, είναι μια έννοια πάρα πολύ άμφιβολη, γιατί δεν είναι καθόλου εύκολο να ξαναβρούμε με μιαν αφαιρετική προσπάθεια τη «φύση» μέσα στο καλλιτεχνικά ωραίο. Ακόμα και μέσα στην τονικότητα υπάρχει μια ποσότητα από αντιφυσικά στοιχεία. Ας πούμε για παράδειγμα την ελάσσονα τονικότητα. Για να προκαλέσουμε τον ήχητικό χαρακτήρα της ελάσσονας, χρησιμοποίησαν διαρθρώσεις όλότελα «άφύσικες». Όπως ξέρουμε, υπάρχουν για την ελάσσονα κλίμακα διάφοροι βαθμοί, αρμονικοί και μελωδικοί, όπου έρχονται να προστεθούν οι άλλοι ώσεις. Είναι δύσκολο να βρούμε στις άλλες τέχνες πιο πολύπλοκες έπινοήσεις. Αν οι τονικότητες της ελάσσονας και της μείζονας γεννήθηκαν από έπιλογή,

ξεκινώντας από τους τρόπους της θρησκευτικής μουσικής, ή δωδεκάφθογγη τεχνική αναπτύχθηκε με τον ακόλουθο τρόπο, ξεκινώντας από την τονικότητα της μείζονας και της ελάσσονας.

Στο 19ο αιώνα, ο χρωματισμός αποσύνθετε, ολοένα και περισσότερο, τον διατονισμό της μείζονας και της ελάσσονας. Η τονικότητα κλονίστηκε στις βάσεις της, ως το σημείο να δημιουργεί μόνο νησίδες, όπως έγινε στην περίπτωση του Βάγκνερ. Δεν ήταν όμως πια ένα ίσοροπημένο και κυριαρχημένο σύνολο. Ο χρωματισμός έφτασε στο σημείο να αποκαλύψει με τέτοια πολλαπλασιαστικότητα τη μείζονα και την ελάσσονα, ώστε παρουσιάστηκε μια κατάσταση αναρχική. Η μεταβατική περίοδος του Σένμπεργκ, περίοδος άτονική, είναι χαρακτηριστική αυτής της αναρχίας. Η κατάλυση όμως των βασικών τρόπων έφερε την παρακμή της μουσικής μορφής. Ήταν ανάγκη να δημιουργηθεί μια καινούρια τάξη που να επιτρέπει να αποκατασταθούν οι μορφές. Γιατί μέσα στη μορφή ή μουσική βρίσκει τη γλώσσα της και τις ιδέες της, ενώ όταν απουσιάζει ή φόρμα, μπορεί κανείς να φλυαρεί, αλλά δεν εκφράζεται. Έπομένως, από ιστορική πλευρά, θα μπορούσε κανείς να δικαιολογήσει πέρα για πέρα τη γέννηση της σύνθεσης της σειράς. Η τεχνική όμως αυτή προϋποθέτει μερικούς παραλογισμούς και αντινομίες, και στο σημείο αυτό μια άφηρημένη ιστορική δικαιολογία δεν μάς βοηθά καθόλου. Πρώτα-πρώτα υπάρχει το ζήτημα της ακρόασης. Κι όταν πρόκειται για μουσική αυτό είναι το πιο σημαντικό! Δεν είναι χάρισμα όλου του κόσμου να ακούει την αναδρομή μιας αντιστροφής. Τουναντίον, οποιοσδήποτε μαθητής που μαθαίνει ακόμα το αλφάβητο, είναι ικανός να γράψει μια σειρά από δώδεκα ήχους και να κατασκευάσει μηχανικά πάνω στο χαρτί τις τρεις άλλες βασικές μορφές. Νά ένα φαινόμενο, που στη μουσική δεν είναι και τόσο εύκολο. Άκόμα, η φαντασία, ή επινόηση δεν είναι πια ελεύθερες, αλλά στενά συνδεδεμένες. Δεν έπινοει κανείς *ab ovo* αλλά χρησιμοποιεί τη μαθηματική μέθοδο της εναλλαγής.

Το άψογο αυτό του Σένμπεργκ και η εκπληκτική φαντασία του, δεν είναι χαρίσματα όλου του κόσμου. Γι' αυτό κάνω προσεχτικούς εκείνους που διαθέτουν ένα μέτριο αυτό και μιαν αδύνατη φαντασία, μια μηχανιστική υιοθέτηση αυτών των μεθόδων. Στη μουσική, δυστυχώς, ισχύει πάντα η λατινική ρήση: *Quod licet Iovi, non licet homini* δηλ. ότι επιτρέπεται στο Δία, δεν επιτρέπεται στον πρώτο τυχόντα κερασφόρο, χρειάζεται...

Η φαντασία του συνθέτη περιορίζεται από αυτή τη μέθοδο των εναλλαγών, μπορεί να φτωχύνει. Χρειάζονται τεράστιες ικανότητες για να κάνεις, πέρα από τις σειρές, που τις δέχεσαι έτσι, ένα μουσικό κομμάτι που να μπορεί να σταθεί στα πόδια του. Άς το πούμε άμέσως: ο Σένμπεργκ έφτασε σ' αυτό

το σημείο, και μαζί μ' αυτόν κι ο Άντον Βέμπερν κι ο Άλμπαν Μπέργκ.

Ένα ιδιαίτερο πρόβλημα που βάζει αυτή ή τεχνική, είναι το πρόβλημα της αρμονίας, που είναι κι αυτή υποχρεωμένη να στριμώχνεται στον καταναγκασμό της σειράς. Στην τονική μουσική, είναι γνωστό, πως μπορείς να έναρμονίσεις μια μελωδία βάζοντας στον κάθε ήχο το τριπλό ακόρντο που εξαρτιέται απ' αυτόν. Στη δωδεκάφθογγη όμως τεχνική πρέπει, όταν κανείς έναρμονίζει, να χρησιμοποιεί τους ήχους της σειράς. Μια αρμονία αυτού του είδους παρουσιάζει τον κίνδυνο να γίνει μια συμφωνία, πέρα απ' τα δοσμένα στοιχεία, τυχαία κι όχι λειτουργική, και τέτοιες αδυναμίες είναι νοητές, ακόμα και στο έργο ενός δασκαλού τόσο σπουδαίου, όπως ο Άρνολντ Σένμπεργκ, που μπορεί ακόμα να μάς κάνει να μάθουμε πολλά, χωρίς όμως να εγκαταλείψουμε το κριτικό πνεύμα μας.

Μια άλλη αντινομία της δωδεκάφθογγης τεχνικής, βρίσκεται στη σχέση των σειρών στη μουσική φόρμα. Η αντινομία αυτή είναι ή πιο σημαντική, γιατί ή τεχνική της σειράς παρουσιάστηκε για να ξαναβρεί τις μουσικές μορφές που δημιουργούν ένα σύνολο, ύστερα από μια περίοδο μιας καθολικής διάλυσης των μορφών. Ο Σένμπεργκ, κατά τη δωδεκάφθογγη περίοδό του, γύρισε στις κλασικές μορφές, με μόνη εξαίρεση τη Σουίτα αρ. 25, δηλαδή στη Σονάτα, στο Σκέρτσο, στις Βαριασιόνες, στο λιντ με δυο ή τρία μέρη και σε μερικές μορφές μικτές. Οι κλασικές λοιπόν μορφές γεννήθηκαν από την τονικότητα, και δεν μπορεί κανείς καθόλου να τις αποσπάσει απ' αυτήν. Όπως ξέρουμε, ή αντίθεση του πρωταρχικού με το δευτερεύον θέμα μέσα στη μορφή της τονικής σονάτας δεν είναι μονάχα ζήτημα ρυθμού, μελωδίας, μέτρου και θέματος. Η πιο σημαντική αντίθεση είναι ή διαφορά της τονικότητας. Οι μετατονισμοί, απ' το ένα θέμα στο άλλο, οι μετατονισμοί στην ανάπτυξη και την επανεκθεση, προσδίνουν στην κλασική μορφή την ένταση, που αποτελεί τη γοητεία της. Αν το καταργήσει κανείς αυτό, είναι σίγουρο, πως εκείνο που απομένει είναι τα αντιτιθέμενα στοιχεία, αλλά με τρόπο ολότελα μηχανιστικό. Τα μέρη της ανάπτυξης σε μια δωδεκάφθογγη σύνθεση, δεν μετατονίζονται, δεν παράγονται παρά για τελευταία φορά, σαν τις ψυχές των πεθαμένων, μένουν όμως τόσο άφηρημένα όσο κ' οι ψυχές των πεθαμένων, δεν έχουν πια εκείνη, τη δύναμη, που νιώθει κανείς τον παλμό τους μέσα στην κλασική μορφή. Γιατί όπου βασιλεύει ή δωδεκάφθογγη τεχνική, τί χρειάζονται οι αναπτύξεις, οι επανεκθέσεις, πού, χωρίς την τονική λειτουργία τους, έχασαν την αρχική τους έννοια;

Μια άλλη αντίθεση υπάρχει στους τύπους του άκομπανιαμέντου και των παραστάντων. Είναι συγκινητικό να διαπιστώνει κανείς πως ο Σένμπεργκ ακολουθεί, ακόμα και στη δω-

δεκάφθογγη τεχνική του, μερικές τεχνικές συνθέσεις του Μπετόβεν και του Μπράμς. Άκουσ λ.χ. άποσπασματικά άκόρντα για άκομπανιαμένα. Με τη διαφορά πώς ή άποσπασματικότητα αυτών των άκόρντων στο τονικό σύστημα, ύπακούει σε μιá λειτουργική άρμονία, στο σύστημα της σειράς, πρέπει κι αυτή ν' άκολουθεί τη σειρά, που με κανένα τρόπο δέν εξασφαλίζει μιá λειτουργική άρμονία. Έτσι, γεννιούνται συχνά στρεβλώσεις, αυθαίρετες παραξενιές. Η κλασική μορφή κ' ή δωδεκάφθογγη τεχνική δέν συμφωνοῦν. Πρέπει νά χρησιμοποιήσουμε καταναγκασμούς. Νά χρησιμοποιήσουμε καταναγκασμούς ως προς το ύλικό, είναι κάτι το όλότελα νόμιμο. Με τον καταναγκασμό ή φύση γίνεται τέχνη. Στη δωδεκάφθογγη όμως τεχνική ύπάρχει κάποιος κίνδυνος. Η φόρμα πρέπει νά θεωρείται σαν κάποιος τρόπος πνευματικής αναγκαιότητας, που την σέρνει κανείς πίσω του, σαν ένα τόπι, αντί νά την γεμίσει μ' ένα συγκεκριμένο περιεχόμενο. Το ίδιο, ή άπουσία της αντίθεσης, είναι κάποιος κίνδυνος που γεννά ή δωδεκάφθογγη τεχνική. Μια και είναι τόσο μπερδεμένη, μιá έκθεση μοιάζει ήδη με την ανάπτυξη, κι όταν ρθει ή ανάπτυξη, μόλις και μετά θίας την ξεχωρίζεις. Όσο για την επανάληψη, δέν αναγνωρίζεται πια σαν επάνοδος της έκθεσης. Στα έργα του Σένμπεργκ φαίνεται πώς ή κίνηση της σονάτας είναι ή πιο δύσκολη για νά την πιάσει κανείς, κι ίσως κ' ή πιο συζητήσιμη. Οί πιο εύκολες κινήσεις είναι τάρόντα, όπως λ.χ., στο Κονσέρτο για βιολί, στο IV Κουάτορ για έγχορδα. Στις Βαριατσιόνες του Σένμπεργκ, το θέμα ύφίσταται τόσο γρήγορες μεταλλαγές, που ή βασική σειρά δέν γίνεται καθόλου αντιληπτή. Το ίδιο φαινόμενο το συναντούμε επίσης στις κλασικές βαριατσιόνες, λ.χ. στις Βαριατσιόνες Γκόλντμπεργκ του Μπάχ, στις Βαριατσιόνες σ' ένα δάλλ του Ντιάμπελι, στις Βαριατσιόνες - Ηρωική του Μπετόβεν, και στις Βαριατσιόνες του Μπράμς, πάνω σε θέματα του Χέντελ και του Χάιντ. Όμως, οί Μπάχ, Μπετόβεν και Μπράμς, από την ώρα που το θέμα πέρασε μέσα από τόσες πλούσιες μεταλλαγές, γυρίζει γρήγορα σε μιάν απλή μορφή της μεταλλαγής, για νά διατηρήσει τη συνοχή του συνόλου. Δέ συμβαίνει το ίδιο και στις Βαριατσιόνες του Σένμπεργκ. Άκόμα πρόκειται για μουσικά κομάτια που παρόλο που στηρίζονται καθαρά σε μιá γερή διάρθρωση, δημιουργοῦν την έντύπωση αυθαίρετων έπινοήσεων της φαντασίας. Μια δωδεκάφθογγη σειρά ύφίσταται περισσότερο μεταλλαγές παρά βαριατσιόνες. Κ' έτσι, πάλι, γεννιέται ο κίνδυνος για μιάν άπουσία αντιθέσεων.

Ο Σένμπεργκ επέκτεινε τις έκφραστικές δυνατότητες της μουσικής. Δέν βρίσκεις στο έργο του τάραισθήματα που έκφράζονται από την κλασική ή τη ρομαντική μουσική, τη μεταμόρφωση του πραγματικού, το ύψηλό, τη

χάρη, το χιούμορ, την πάλη και τη νίκη. Ο πόνος γυρίζει στην άθεράπευτη μόνωση, στην κατάθλιψη, ή άπελπισία μεταμορφώνεται σε ύστερία, ο λυρισμός σ' ένα σπασμένο και θλιβερό παιχνίδι, το χιούμορ, όπως στον φεγγαρίσιο Πιερό, ξεχειλίζει σε μιá χοντροκοπία. Η γενική τονικότητα αυτού του έργου είναι γεμάτη από μιάν υπέρτατη όδύνη. Κι αυτό συνιστά τον πλουτισμό της μουσικής.

Θά ήθελα νά κάνω ιδιαίτερα λόγο για τάρωνητικά έργα του Σένμπεργκ. Είχε σχεδόν πάντα άτυχία με τάρλιμπρέττα του. Άς αναφέρουμε όμως άμέσως μερικές εξαιρέσεις. Το μεγαλειώδες χορωδιακό Έπι γής είρηνη, πάνω στους ώραίους στίχους του Κουράντ - Φερντινάντ Μεγέρ, Ένας που επέζησε από τη Βαρσοβία, που έγγραψε ο ίδιος τάρλόγια. Τ' άλλα κείμενα, Λήντερ του Στέφαν Γκεόργκε, στις όπερες Έρβάρτουγκ, το Ευτυχισμένο χέρι, Άπό το σήμερα στο αύριο, Μωυσή και Άαρόν, και ή Σκάλα του Ιακώβ, ανήκουν δυστυχώς σ' ένα γούστο πολύ άμφίβολο. Άν τάρλιμπρέττα ήταν άπλοικά, τώ κακό δέν θά ήταν και τόσο πολύ μεγάλο, μάρ ο Σένμπεργκ είχε μιάν όλέθρια τάση νά δημιουργεί μέσα σε μιá «φιλοσοφία» μυστικο-εκλεκτική κι αυτή ή «φιλοσοφία», ζημιώνει μιá μουσική που είναι μεγαλοφυής. Πρέπει νά περιμένουμε για νά δοῦμε τί μπορεί νά βγάλει από κεί ή καινούρια γενιά. Έξ άλλου, μέσα στην όπερά του το Ευτυχισμένο χέρι παρουσιάζονται άληθινοί εργάτες. Είναι τώ μοναδικό μέρος μέσα στη μουσική του Σένμπεργκ όπου γίνεται λόγος για εργάτες. Αναφέρω τις σκηνικές σημειώσεις: «Όταν ο άνθρωπος βρίσκεται στο πιο ψηλό σημείο, περνά πίσω άπ' τάρβράχια και διευθύνεται προς τώ κέντρο της σκηνής, σταματά και παρατηρεί σκεπτικά τους εργάτες. Μέσα του φαίνεται πώς γεννιέται κάποια ιδέα. Άναστενάζει βαριά». Είναι κρίμα που τώ κείμενο του Φεγγαρίσιου Πιερό, μιá άπ' τις πιο λαμπρές συνθέσεις του Σένμπεργκ, είναι μιá άσθενική επανάληψη του Βερλαίν, καμωμένη από κάποιον Βέλγο ποιητή τρίτης κατηγορίας, τον Άλμπερ Ζιρό, κι ακόμα χειρότερα, μεταφρασμένη στα γερμανικά από τον Έριχ - Ότο Χάρτλεμπεν. Δυστυχώς, ή έκλογή του κειμένου δέν ήταν για τον Σένμπεργκ ένα άποφασιστικό στοιχείο, μάρ ένα άπλό πρόσχημα για νά συνθέτει μουσική.

Ο Σένμπεργκ δέν έχει μικρότερη σημασία σαν παιδαγωγός και θεωρητικός, άπ' όση έχει σαν συνθέτης. Δέ μπορούμε νά πούμε σήμερα μεγάλα λόγια για τις αισθητικές του θεωρίες, τώ παιδαγωγικό του όμως έργο Άρμονία και Κοντραποῦντο είναι μιá άπ' τις πιο σημαντικές συνεισφορές στη μουσική θεωρία από τον Άλμπερχτ-σμπέργκερ και τον Σίμον Σέχτερ. Πρέπει νά έχει κανείς άτομική πείρα από τον άχαρο τρόπο, που μ' αυτόν διδάσκεται στα μουσι-

κά σχολειὰ καὶ στὰ ὠδεῖα, ἢ μουσική, γιὰ νὰ ἐκτιμήσει τὴ σωστὴ ἀξία τῆς προσφορᾶς τοῦ Σένμπεργκ. Ἡ Πραγματεία τῆς Ἀρμονίας ἔγινε διάσημη. Μιὰ δίτομη Πραγματεία τοῦ Κοντραποῦντο ποὺ γι' αὐτὴν δούλεψε ὡς τὸ τέλος τῆς ζωῆς του, δὲν τυπώθηκε ἀκόμα. Μπορεῖ, ὅμως, εὐκολὰ νὰ προβλέψει κανεὶς πῶς θ' ἀποτελέσει ἓνα ἐγχειρίδιο κεφαλαιώδους σημασίας γιὰ τοὺς καθηγητὲς καὶ τοὺς μαθητὲς. Δυστυχῶς, ἀπ' ὅσα γνωρίζω, δὲν ἄφησε σημειώσεις πάνω στὶς ἀναλύσεις του τῆς κλασικῆς μουσικῆς. Εἶναι πολὺ κρίμα. Γιατὶ μόνο ἀπ' τοὺς μαθητὲς του μπορούμε πιά νὰ μάθουμε μὲ τί πρωτοτυπία, τί θαυμαστὸ βάθος γνώριζε νὰ εἰσδύει στὰ ἔργα τοῦ Μπάχ, τοῦ Μότσαρτ, τοῦ Μπετόβεν, τοῦ Σούμπερτ. Δὲν εἶναι ἀρκετὰ γνωστὸ πῶς ὁ Σένμπεργκ ἦταν καθηγητῆς μὲ αὐστηρὸ συντηρητισμὸ. Δὲν δίδασκε τὴ «μοντέρνα μουσική». Τὰ μαθητικὰ γυμνάσματα ἔπρεπε νὰ εἶναι συνθεμένα σὲ στύλ τονικό, ποὺ δεχότανε ἔλεγχο. Ἀρχὴ του ἦταν: «Δὲ μπορῶ νὰ διδάξω τὴν ἐλευθερία, εἶναι δουλειὰ τοῦ καθενὸς νὰ τὴν καταχτήσῃ αὐτὸς ὁ ἴδιος», καὶ γινότανε «θύελλα» ὅταν κάποιος προσπαθοῦσε νὰ περάσει λαθρεμπορικά, σ' ἓνα σχολικὸ γύμνασμα, μερικοὺς

τρόπους κάποιου μουσικοῦ, ποὺ τὸν ἔλεγαν Σένμπεργκ!

Ἐνα δισεκατομμύριο ἐργάτες καὶ χωρικοί, ποὺ ζοῦν στὶς χώρες ποὺ ἀπελευθερώθηκαν ἀπ' τὸν καπιταλισμὸ, δὲ μπορούν γιὰ τὴν ὥρα νὰ βγάλουν τίποτα ἀπ' τὸν Σένμπεργκ, ἢ σχεδὸν τίποτα. Ἐχουν τόσα πιὸ ἐπιτακτικὰ καθήκοντα. Στὸ μουσικὸ τομέα πρέπει πρῶτα-πρῶτα νὰ ξεπεραστεῖ ὁ ἀναλφαθητισμὸς. Μονάχα ὅταν ἐκπληρωθεῖ αὐτὸ τὸ καθήκον, κι ὅταν καὶ τὰ πιὸ περίπλοκα κλασικὰ ἔργα γίνουιν προσιτὰ στὸ λαό, θὰ μπορούμε νὰ ξαναρχίσουμε πάνω σὲ καινούριες βάσεις, τὴ συζήτηση γιὰ τὸ ἔργο τοῦ Σένμπεργκ. Ὅσο γιὰ τὴν κατάληξη αὐτῆς τῆς συζήτησης, ἔχω κάποιαν αἰσιοδοξία. Δὲν ξέρω πόσα ἀπ' τὰ ἔργα του θ' ἀπομείνουν ζωντανά. Ὅμως τουλάχιστο θὰ πρέπει νὰ τὸν ἐπαινήσουμε, γιατί ἀπεχθανότανε τὶς τυποποιήσεις. Οὔτε μεταμόρφωσε οὔτε ὁμόρφησε τὴν κοινωνικὴ διάταξη, ποὺ μέσα σ' αὐτὴν γεννήθηκε. Δὲν πλαστογράφησε τίποτα. Κράτησε ἓναν καθρέφτη πρὸς στὴν ἐποχὴ του καὶ στὴν κοινωνικὴ του τάξη. Κεῖνο ποὺ ἔβλεπε ἐκεῖ μέσα δὲν ἦτανε καθόλου ὁμορφο νὰ τὸ κοιτάζει κανεὶς, ἦτανε ὅμως ἀληθινό.

Μετάφραση Κ. ΠΟΡΦΥΡΗ

Μ Ν Η Μ Η Σ Μ Υ Ρ Ν Η Σ

Χ ρ ο ν ι κ ό

Τ ο υ Ν . Κ α ρ τ σ ω ν ά κ η — Ν ά κ η

(Συνέχεια από τὸ προηγούμενο τεύχος)

Ἡ Λέσχη. Ὁ πατέρας μου ἔφυγεν ἀπὸ τὸν καφενὲ τοῦ ἀδελφοῦ του Μπαρμπαντώνη καὶ ἤπιασε δουλειὰ στὴν ἀψηλὴ λέσχη τῶν κυνηγῶν ποὺ λεγότανε κτῆμα Ἀλλιότι. Κατὰ τὸ 1910 τὴ Λέσχη αὐτὴ τὴν ἀγόρασε ὁ Κίμων Πανταζόπουλος, ὁ ὁποῖος μαζί με τὸν ἀδελφὸ του εἶχανε ἀλευρόμυλο στὸ Ντενιζλή. Καταγόντουστε ἀπὸ τὸ Πήλιο καὶ γενήκανε Ἴταλοι ὑπήκοοι γιὰ νὰ μπορέσουνε νὰ ἐργαστοῦνε σ' ἐκεῖνο τὸ βάθος τῆς Ἀνατολῆς ποὺ ἦτανε μεγάλη σιτοπαραγωγικὴ περιφέρεια. Ὅταν τὴν ἀγόρασε πρόστεσε στὸ χτίριο τῆς Λέσχης ἀκόμα ἓνα πάτωμα, τὸ ἔκανε κατοικία του καὶ τὸ διακόσμησε με μεγάλη πολυτέλεια. Θυμᾶμαι τὴν πρωτοχρονιά τοῦ 1911 ποὺ γενήκανε τὰ ἐγκαίνια τῆς Λέσχης ἔπειτα ἀπὸ τὴν προσθήκη. Εἶχανε ἀνάψει τὰ καλοριφέρ καὶ μυρίζανε δυνατὰ οἱ φρέσκες μπογιές. Ἐμένα με διορίσανε φωτιατζῆ, μοῦ ἔβαλε μιά κατακόκκινη στολή τῆς φωτιάς, σύμβολο τῆς εἰδικότητάς μου καὶ ἓνα κασκέτο με χρυσὸ γαλόνι τρία δάχτυλα φάρδος. Ἡ δουλειά μου ἦτανε νὰ θάζω ἀναμμένα κάρβουνα στῆ λουλάδες τῶν ναργκιλέδων τῶν μελῶν τῆς Λέσχης, γιὰτὶ ἐκεῖνα ποὺ ἤθαζε ὁ πατέρας μου χωνεύανε.

— Μικρέ, φέρε μου μιὰ φωτιά, μοῦ φωνάζανε. Τὰ κάρβουνα τὰ εἶχα μέσα σ' ἓνα μπρούτζινο μαγκαλάκι με ἀχιλιά καὶ τὰ ἔβαζα ἀπάνω στὸ λουλά με μασιά.

Ἐπίσης ἦκανα χουσμῆτια²¹ Μὲ στέλνανε τὰ μέλη στὴν πόστα²², με στέλνανε νὰ τοῦς ἀγοράσω τσιγάρα, με στέλνανε νὰ πάω στὰ σπίτια τους νὰ τοῦς φέρω τὸ πανωφόρι τους ἢ τὸ παρασόλι τους ἢ νὰ πάω τίποτα ψώνια καὶ μοῦ δίνανε πάντα μπαζίσσι κανένα δυὸ μεταλλήγια γιὰ κανένα τεσσαράκι, οἱ πιὸ κουβαρντᾶδες.

Ἡ Λέσχη — τὸ κλοῦπ — εἶχε τρία πατώματα, χῶρια ἢ κατοικία τοῦ Πανταζόπουλου. Τὸ ἰσόγειο εἶχε δυὸ στενόμακρες αἰθουσες καὶ τὶς χώριζε ἓνας μακρὺς διάδρομος. Στὴ μιὰ μαζευότανε μιὰ ομάδα ἀπὸ μέλη, ποὺ ἦτανε ὅλοι φίλοι, καμιά εἰκοσαριά άτομα. Ἡ ἄλλη αἴθουσα ἦτανε τὰ μπιλλιάρδα.

Τὸ μεγαλύτερο μέρος τοῦ δεύτερου πατώματος τὸ ἔπιανε ἡ σάλα τῆς Λέσχης. Εἶχε τρία παράθυρα στὸ νοτιὰ καὶ τρεῖς τζαμόπορτες πρὸς τὴ θάλασσα. Ὅμπρὸς ἀπὸ τὶς τζαμόπορτες ὑπῆρχε ἓνας εὐρύχωρος ἐξώστης μαρμαρένιος κ' ἡ σκάλα του κατέβαινε στὸν κῆπο πρὸς τὴ θάλασσα, στὸν ὁποῖο ἤκαθούντουστε τὰ μέλη τὰ καλοκαιριάτικα βράδια καὶ τὰ καλοκαιριάτικα πρωινὰ, γιὰτὶ εἶχε γύρω-γύρω καὶ ἀπὸ πάνω τέντες.

Τὸ ἐσωτερικὸ τῆς σάλας ἦτανε τετράγωνο, γύρω στοὺς τοίχους ὑπῆρχανε πέτσινοι καναπέδες. Δεξιὰ καὶ ἀριστερὰ ἀπὸ τὴν ἐσωτερικὴ τῆς εἴσοδο εἶχε δυὸ μεγάλους κατρέφτες. Στὸ κέντρο τῆς σάλας ἦτανε ἓνα μεγάλο μαρμαρένιο στρογγυλὸ τραπέζι, κάτω ἀπὸ τὸ πολὺ ὡραῖο πολύφωτο. Πολλὰ ἄλλα μικρότερα μαρμαρένια τραπέζια ἦτανε διασκορπισμένα σὲ κανονικὲς σειρές. Κάτω στὸ ἔδαφος κόκκινα χαλιά με μπλέ διακόσμηση, ἐπίτηδες παραγγελμένα. Γύρω-γύρω τῆς σάλας, σὲ ἀρκετὸ ὕψος, ἦτανε ἓνας συνεχῆς ἐξώστης, στὸν ὁποῖον βρισκότανε τὸ πιάνο κ' ἤπαιζε ἐκεῖ μουσικὴ ὅταν δίνανε τοῦς μεγάλους ἀποκρηάτικους χορούς.

Σ' αὐτὸν τὸν ἐξώστη καθούντοστε οἱ ἡλικιωμένες κυρίες καὶ τὰ παιδιὰ καὶ κοιτάζανε ἐκείνους πὺν χορεύανε κάτω στὴ σάλα.

Τὰ μέλη τῆς Λέσχης ἦτανε οἱ περισσότεροὶ ἐμπόροι καὶ μερικοὶ γιατροί, ὁ Μπρουνέτης, ὁ Ἀναστασιάδης καὶ ἄλλοι. Μερικοὶ δικηγόροι ὁ Εὐσταθόπουλος, ὁ ποιητῆς Μιχαλάκης Ἀργυρόπουλος. Ρωμηοί, Ἀρμεναῖοι, Φράγκοι καὶ μερικοὶ Τοῦρκοι παίζανε ἡσυχά ντόμινο καὶ φουιάρανε τοὺς ναργκιλέδες τοὺς μὲ ἀξιοπρέπεια. Καθόντανε, μοναχικὸς πάντα, ἓνας Τοῦρκος μὲ ξανθὸ γενάκι καὶ διάβαζε ὄλο ἐγγλέζικα βιβλία. Λέγανε πὺν ἦτανε Ἑγγλέζος καὶ τούρκεψε. Γύρευε τί μηχανὴ τῆς Ἰντέλιτζες Σέρβος ἦτανε κι αὐτός.

Τὰ οὖζα πηγαινοερχόντανε, οἱ μεζέδες ἀφθονοὶ καὶ μιὰ ἀτμόσφαιρα θαλπωρῆς ἦτανε ζαπλωμένη μέσα στὴ σάλα.

Ἰπῆρχανε ἀκόμα δυὸ σάλες πὺν παίζανε τάβλι καὶ στὸ βάθος μιὰ αἶθουσα ἀναγνωστηρίου, μιὰ μικρὴ βιβλιοθήκη κ' ἓνα γραφεῖο.

Στὸ ἀπάνω πάτωμα ἦτανε τρεῖς ἄλλες αἶθουσες πὺν παίζανε χαρτιά. Ἀλλὰ ἐκεῖ δὲν ἀφίγανε νὰ μπεις. Στὸ διάδρομο ἤκαθόντανε τὸ γκαρσόνι ὁ Ἀλέκος κ' εἶχε κι αὐτός τὸ ναργκιλέ του καὶ φούμαρε. Μόλις χτύπαγε τὸ κουδοῦνι πεταγότανε μέσα στὶς αἶθουσες.

Κάθε χρόνο τις ἀπόκριες δίνανε τέσσερις χοροὺς κι ἀκόμα ἓναν σαρακοσιανό. Στοὺς χοροὺς αὐτοὺς προσκαλάγανε κι ἄλλους Σμυρναίους πὺν δὲν ἦτανε μέλη τῆς Λέσχης. Ἦτανε ωραῖες κοινωνικὲς συγκεντρώσεις, ὅπου οἱ πλούσιες Σμυρνιὲς δείχνανε τὴν πολυτέλειά τους, φορώντας ἀκριβὰ φορέματα καὶ πολύτιμα κοσμήματα. Ἡ μεγάλη αἶθουσα κοσμημένη μὲ λούλουδα καὶ στὰ παράθυρα εἶχανε κρεμασμένες σημαῖες διαφόρων ἐθνῶν. Ὅταν ἦτανε ἀραγμένα στὸ λιμάνι τῆς Σμύρνης ξένα πολεμικὰ πλοῖα, προσκαλοῦσανε τοὺς ἀξιομαπικούς των, οἱ ὅποιοι ἤρχούντοστε μὲ τὴ μεγάλη στολὴ τους καὶ δίνανε μιὰ ξεχωριστὴ λάμψη στοὺς χοροὺς.

Στὸ τέλος τοῦ χοροῦ, κατὰ τὴν αὐγὴ, χορεύανε τὸν Καλαματιανὸ κ' ἠχάλαγεν ὁ κόσμος ἀπὸ ἐνθουσιασμό. Κατόπιν ἓνας ρολογᾶς Φράγκος, πὺν τονε λέγανε Ἀστλίκ, πὺν εἶχε τὸ κατάστημά του κοντὰ στὴν εἴσοδο τοῦ Μεγάλου Μπεζεστενιοῦ, ἠκατέβαινε ματζὶ μὲ ἄλλους νέους στὴν αἶθουσα τῶν μπιλλιάρδων πὺν ἐρισχόντανε στὸ ισόγειο, ἠπαίρνανε τις στέκες τῶν μπιλλιάρδων, ἀνεβαίνανε στὴ μεγάλην αἶθουσα τοῦ χοροῦ, μπαίνανε στὴν ἀράδα κ' ἠκάνανε δῆθεν γυμνάσια μὲ τις στέκες γιὰ ὄπλα. Αὐτουνοῦ μάλιστα τοῦ Ἀστλίκ τὰ πόδια ἦτανε παραμορφωμένα καὶ πορπάταγε κουτσαίνοντας.

Καμιὰ φορὰ οἱ παρέες, πὺν συχνάζανε στὸ ισόγειο, κάνανε μεσοδῶμαδα τις ἀπόκριες δικὸ τους γλέντι. Φέρνανε τὰ παιχνίδια — τὰ ὄργανα — σαντοῦρι, βιολιά, μαντολίνα, κιθάρες καὶ διασκεδάζανε. Μιὰ φορὰ οἱ νοικοκυραῖοι αὐτοὶ τὸ παρακάνανε. Βάλανε τὸν ζωγράφο Χρ. Συρράκο καὶ τοὺς ζωγράφισε μὲ παστὲλ ἓνα μεγάλο θυμωμένο πέος (ἀπὸ κάτι τέτοια δὲ ὁ μακαρίτης ἦτανε μάνα) καὶ τὸ κολλήσανε στὸν τοῖχο. Ἐκείνη τὴ φορὰ φέρανε καὶ μερικὲς παστρικές ἀπὸ τὰ πορνεία, πὺν ἦτανε ἐκεῖ κοντὰ στὸ Γαλάζιο, καὶ τις πασπατεύανε. Ἀλλὰ ἐπειδὴς τὴν ἄλλη μέρα ἠγίνηκε σούσουρο, δὲν ζανακάνανε ἓνα τέτοιο γλέντι. Ὁ μπουφές στοὺς χοροὺς ἦτανε στημένος μέσα στὸ ἀναγνωστήριο κ' εἶχε τοῦ κόσμου τοὺς ἐκλεκτοὺς μεζέδες.

Ὁ πατέρας. Ὁ πατέρας μου ἐγεννήθηκε στὸ χωριὸ Σκιλλοῦς τῆς ἐπαρχίας Πεδιάδας τῆς Κρήτης τὸ 1867. Σήμερα αὐτὸ τὸ χωριὸ τὸ λένε Καλλονὴ κι ἀπέχει νότια ἀπὸ τὸ Ἡράκλειο 18 χλμ. Στὴ Σμύρνη τὸν ἔφερε ὁ μεγαλύτερος ἀδελφός του ὁ Μπαρμπαντώνης, πὺν εἶχε ἓνα καφενεῖο στὴν προκυμαῖα, κοντὰ στὸ Κουμέρκι καὶ τὸ λέγανε ἠ νέα Ἱερουσαλήμ. Φαίνεται πὺν ὁ πατέρας μου κοντὰ του ἔμαθε τὴν τέχνη τοῦ μπουφετζῆ, τοῦ ταμπῆ πὺν λένε ἐδῶ, κι ἀκόμας ὁ πατέρας μου δούλεψε σὲ καφενὲ πὺν ἐρισχόντανε στὴν Ἰούρκικην ἀγορὰ, στοῦ Ἀλῆ πασᾶ τὸ μεϊντάνι, γιὰτι ἠξερε καλὰ τὰ τούρκικα. Σ' αὐτὸ τὸ μεϊντάνι

κρεμάγανε οί αρχές τούς κατάδικους και πολλές φορές Χριστιανούς λιποτάχτες. Ήτανε καλός τεχνίτης στο ψήσιμο τών καφέδων και στο σιγύρισμα τών ναργκι-λέδων, γιατί ήτανε τέχνη τότες να ψήνεις καφέδες σύμφωνα με τις ιδιοτροπίες τών πελατῶν. Ο Γιάννης ό Κρητικός με τὸ ὄνομα. Επίσης τὸ σιάξιμο τοῦ λουλαῦ τοῦ ναργκιλέ ήτανε μαστοριά.

Ήφέρνηνε κάθε τόσο στη Λέσχη τών Κυνηγῶν, ὅπου ὁ πατέρας μου ήτανε μπουφετζής, ἕνα μεγάλο σακκί φίνου περσικοῦ τουμπεκιοῦ, τοῦ ὁποίου τὰ φύλλα μυριστικά και ἀφράτα, πρέπει να ήτανε τὸ καθένα 60 εκατοστά. Τὰ φύλλα ήτανε ὁμορφα σιγυρισμένα μέσα σὲ χοντρὸ ἑαμβάκερὸ σακκί, τὸ ὁποῖο πάλι ήτανε μέσα σὲ ἄλλο, ἀπὸ λινάτσα, γιὰ προφύλαξη. Ἐπαιρνε ὁ πατέρας δυὸ - τρία πλατειά φύλλα τουμπεκιοῦ (καπνὸς ήτανε), τὰ τύλιγε με προσοχή και τὰ ἔκοθε σὲ λουρίδες τεχνικά, ἄλλες στενότερες κι ἄλλες φαρδύτερες, ὥσαμε ἕνα χοντρὸ δάχτυλο. Διατηροῦσε τὸ κομμένο τουμπεκί μέσα σ' ἕνα συρτάρι κι ἄπλωνε ἀπάνω του ἕνα βρεμμένο πανί γιὰ να κρατιέται φρέσκο και να μὴν ξεραίνεται. Ὅταν ήθελε να φτιάξει τὸ λουλαῦ τοῦ ναργκιλέ, τοποθετοῦσε τις λεπτὲς λουρίδες τοῦ τουμπεκιοῦ ἀπάνω στοῦ λουλαῦ ἀνάλαφρα κ' ἔπειτα τύλιγε τὸ κεφάλι τοῦ λουλαῦ με μιὰ πλατειά λουρίδα τουμπεκιοῦ σὰν κολλάρο. Με ἕνα σύρμα σὰν βελόνη πλεξίματος τρύπαγε τὸ τουμπεκί γιὰ να ἐλευθερώσει τις τρύπες τοῦ λουλαῦ και κατόπιν μπουσκιοῦρντιζε" τὸ τουμπεκί τοῦ λουλαῦ με νερὸ ποῦ τὸ ἔδαζε στοῦ στόμα του. Κι ἀπάνω στοῦ τουμπεκί ἔδαζε τὰ κάρβουνα.

Ἔτσι κ' ἐγὼ ἤμουνα ὑπάλληλος στοῦ Κλούπ, ἤπαιρνα 5 μετζήτια τὸ μήνα κ' ἔβγαζα ἀπὸ τὰ μπαξίσια. Τὸ πρωὶ και τὸ ἀπόγευμα ἤπήγα:να σχολεῖο και τὸ βράδυ ὁ με 9.30' στη Λέσχη. Μετὰ τις δέκα, τὸ λοιπὸν, ἤπρεπε να κάτσω να διαδάσω και να γράφω, ἔντεκα χρονῶν παιδάκι.

Ἡ Νενέ. Στὰ παλιὰ χρόνια, ἴσως ἀπὸ τὸ 1860, ήτανε στὸν αὐλόγυρο τῆς Ἁγίας Φωτεινῆς ἕνα κοριτσιόσικο σχολεῖο. Ἐκεῖ ἐπῆγε φαίνεται γιὰ λίγο καιρὸ και ἡ νενέ μου, ἡ κῶνα Παρασκευοῦλα, καθὼς και ἡ μητέρα μου Πολυξένη. Ἡ νενέ μου τὸ μόνο ποῦ ἀπεκόμισε ἀπὸ τὸ σχολεῖο αὐτό, ήτανε τὸ γράμμα ὀμικρον, τὸ ὁποῖο τὸ θυμότανε ἐπειδὴ ήτανε στρογγυλό. Εἶχε κ' ἕνα θεῖο ποῦ ἔμενε ματζί τους και ποῦ τονε λέγανε Γιώργη. Αὐτόνανε, κάποτε ποῦ γύριζεν ἀπὸ τὴν ἐξοχικήν ἐκκλησιὰ τοῦ Προφητηλία, τονε χτύπησεν ἕνα βόδι με τὰ κέρατά του κι ἀπὸ τότες σακατεύτηκε, δὲν μπόραγε να πορπατήσει κ' ἔμενε πάντα στοῦ σπίτι. Ήτανε ἠλέγανε πρακτικὸς φιλόσοφος, κ' ἐρχόντουσε κι ἄλλοι φίλοι του, φιλόσοφοι κι αὐτοὶ στοῦ σπίτι μας και συζητάγανε. Ἡ νενέ μου μάλιστα, θυμόντανε ἀπὸ τις συζητήσεις τών φιλοσόφων ἐκείνων αὐτὸ τὸ ἀρχαῖο γνωμικὸ:

Ἐπομονή τῶν πενήτων οὐ και κατελύτον

ἡ γιαγιά μου





ἡ σταύρωση

Δὲν ξέρω, ὁμῶς, ἂν αὐτὸ τὸ γνωμικὸ ἦτανε τῆς Ἑλεατικῆς Φιλοσοφικῆς Σχολῆς ἢ τῆς Πυθαγόρειας.

Εἶχε ἡ γενέ μου τὸ βιβλίον τοῦ Σεβᾶχ Θαλασσινοῦ, τυλιγμένο μέσα σὲ ἓνα τσεβρέ²³ κι ὅταν εἶχε κανένα μεταλλῆκι περισσευούμενο, μοῦ τὸ ᾄδνε γιὰ νὰ τῆς διαβάσω τὶς περιπέτειες τοῦ Σεβᾶχ Θαλασσινοῦ, τὶς ὁποῖες ἤακουε μὲ μεγάλην εὐχαρίστηση. Ἡ γενέ μου μοῦ ᾄλεγε ὅτι παλαιὰ ἤραθούγτανε στὸ μαχαλᾶ μας ἡ ἄμια Ντουντοῦ — θεία θὰ πεῖ — ἡ Χιώτισσα, ποὺ εἶχε μιὰν ἀδρεφή Τουρκάλα. Τὴν εἶχανε ἀρπάξει οἱ Τούρκοι στὶς σφαγὲς τῆς Χίου καὶ τῆνε παντρέψανε μ' ἓναν δικό τους. Κάθε Κυριακὴ, τὸ λοιπὸν, μετὰ τῆς λειτουργίας, ἤπαιρνε ἀντί-ντερο²⁴ ἀπὸ τὴν ἐκκλησιὰ ἢ ἄμια Ντουντοῦ, τὸ ᾄκρυβε μέσα στὸν κόρφο τῆς, τυλιγμένο σὲ χαρτάκι, τὸ πήγαινε στὴν ἀδρεφή τῆς ἐκεῖ στὸν Τουρκομαχαλᾶ καὶ τῆς τὸ ᾄδνε καὶ τὸ ᾄρωγεν αὐτὴ.

Ἡ ᾄλεγε στὴ γενέ μου ἡ ἄμια Ντουντοῦ γιὰ τὴν ἀδρεφή τῆς: Τί νὰ κάνει ἡ κακομοίρα, ποὺ εἶχε παιδιὰ κοτζαμάμ ἄντρες, κι ἂν τὸ μάθουνε πὼς φέρνω ἀντίντερο στὴ μάνα τους, θὰ μὲ σφάζουνε.

Ἡ Σταύρωση τοῦ Χριστοῦ. Τὰ χειμωνιάτικα βράδια κουρνιάζαμε τὰ τέσσερα ἀδρέφια γύρω ἀπὸ τὸ μαγκάλι. Τὸ δωματιάκι ἦτανε μικρὸ καὶ φωτιζότανε ἀπὸ τὸ καντήλι. Τὰ ᾄκονίσματα ἦτανε πολλὰ, δυὸ σειρὲς θυμᾶμαι μαζί μὲ τ' ἄλλα, μιὰν ᾄγία Παρσικευτὴ ποὺ θάσταγεν ἀπ' τὰ μαλλιά ἓνα διαολάκι — τὴ σκουρδοῦλα — ἓναν ᾄγιο Στελιανὸ ποὺ θάσταγε ἓνα φασιωμένο μυρὸ. Ἡ γενέ μας εἶχε σ' ἓνα πιάτο κάστανα καὶ μᾶς τὰ ᾄψηνε στὴ χόβολη καὶ στὸ μεταξύ μᾶς ᾄλεγε ἱστορίες: Μιὰ φορὰ, λοιπὸν, ὅταν ἤμουνα μικρὴ (ἔσὺ Νῆκο μὴν τσιμπᾶς τὴν ἀδρεφή σου, γιατί θὰ σοῦ δόσω μιὰ στὸ χέρι μὲ τὴ μασιὰ νὰ σὲ κουλάνω) τί ἤλεγα λοιπὸν; ᾄ, ὅταν ἤμουνα μικρὴ, μιὰ μεγάλη Πέφτη τὸ βράδυ ἠπήγαμε ν' ἀκούσωμε τὰ δώδεκα Εὐαγγέλια. Στὴ μέση τῆς ἐκκλησιᾶς εἶχανε στημένο τὸν σταυρὸ χωρὶς τὸ σῶμα τοῦ Χριστοῦ καρφωμένο ἀπάνω σ' αὐτόν. Κάτω ἀπὸ τὰ γράμματα τοῦ σταυροῦ εἶχανε περασμένο ἓνα στεφάνι ἀπὸ ἀγκάθια. Τρία κεριά ἦτανε ἀναμμένα ἀπάνω στὸ σταυρὸ.

ᾄΌταν εἶπανε τὰ ἔξη Εὐαγγέλια καὶ ἤρθε ἡ ὥρα νὰ σταυρώσουνε τὸ Χριστό, βγήκανε ἀπὸ τὸ ἱερὸ ἓνας γέροντας παπᾶς καὶ ἄλλοι παπάδες καθὼς καὶ ὁ διά-

οἱ Ἀτζέμηδες



κος. Ἦτανε οὔλοι ντυμένοι μὲ μαῦρα ἄμφια — ἠφοράγανε τὰ ἱερά τους. Ὁ γέροντας παπᾶς ἠθάσταγε στὴν ἀγκαλιά του μὲ στοργή τὸ σῶμα τοῦ Χριστοῦ, τυλιγμένο σὲ κάτασπρο σεντόνι. Διάσκισε τὸ πλῆθος αὐτὸς καὶ οἱ ἄλλοι παπάδες καὶ πῆγε καὶ στάθηκε ὄμπρὸς ἀπὸ τὸν στημένο σταυρὸ γιὰ νὰ κρεμάσει τὸ σῶμα τοῦ Χριστοῦ σ' αὐτόν. Ξετυλίγει τὸ σεντόνι μὲ προσοχή καὶ τὸ δίνει τοῦ διάκου. Σηκώνει τὸ σῶμα γιὰ νὰ τὸ κρεμάσει μὲ βίδες στὸ σταυρὸ καὶ γιὰ νὰ γίνει πιὸ ἀληθινή ἢ σταύρωση ἠθάσταγε στὸ χέρι του ἓνα σφυράκι, τάχατες γιὰ νὰ καρφώσει τὸ Χριστό.

Κι ἄρχισε νὰ ψέλνει:

*Σήμερον κρεμάται ἐπὶ ξύλου ὁ ἐν ὕδασι τὴν γῆν κρεμάσας
Στέφανον ἐξ ἀκανθῶν περιτίθεται, ὁ τῶν ἀγγέλων βασιλεὺς*

καὶ τὴν ἴδιαν ὥρα χτυπάει τσῆ βίδες τοῦ σταυροῦ μὲ τὸ σφυράκι καὶ ὁ φριχτὸς ἤχος τῶν ἤλων ἀπλώνεται στοὺς θόλους τσῆ ἐκκλησιᾶς, ἀντηχεῖ, διπλασιάζεται, τριπλασιάζεται: τρεμουλιαστὰ καὶ γεμίζει μὲ φρίκη τὶς ψυχές τῶν Χριστιανῶν. Οἱ γυναῖκες κλαῖνε μὲ ἀναφυλλητά, ἄλλες ἀναστενάζουνε κατάκαρδα: ἄχ, ἄχ!.. Χριστέ μου, τώρα φαριακώνεται ἡ μανούλα σου.

Ὁ γέροντας παπᾶς ἐξακολουθεῖ νὰ ψέλνει κομπιάζοντας:

*Ψευδῆ πορφύραν περιβάλλεται
ὁ περιβάλων τὸν οὐρανὸν ἐν νεφέλαις
Ράπισμα κατεδέξατο ὁ ἐν Ἰορδάνῃ
ἐλευθέρωσας τὸν Ἀδάμ
Λόγγη ἐκεντήθη ὁ υἱὸς τῆς Παρθένου
Σινδόνι καθαρᾷ περιβάλλεται
ὁ περιβάλων τὴν γῆν ἐν νεφέλαις*

Πάλι ὁ παπᾶς χτυπάει τὰ καρφιά σὰν νὰ λογχίζει τὶς καρδιές ὄλων. Τότες μιὰ ἀπὸ τσῆ γυναῖκες δὲν ἠθάσταξε πιά καὶ φώναξε τοῦ παπᾶ μὲ ἀναφυλλητά: Ἄμάν Πάτερ Ἀγαθάγγελε — νισάφι — δὲν νταγιαντάμε πιά".

Τὸ ραμαζάνι. Ὅταν εἶχανε ραμαζάνι οἱ Τοῦρκοι ἠγηστεύανε οὐλῆ τὴν ἡμέρα — οὔτε νερὸ δὲν ἠπίνανε — γιὰ νὰ παρασκευαστοῦνε καθαρισμένοι ψυχικὰ καὶ σωματικὰ γιὰ τὶς γιορτές τοῦ Μπαϊραμιού. Μόλις ἠγερνεν ὁ ἥλιος καὶ ἠδουτοῦσε στὴ θάλασσα τοῦ κόλπου τσῆς Σμύρνης, ἠπεφτε ἀπὸ τὸ κάστρο τὸ τόπι — μιὰ κανονιά. Τότες ἠσταματοῦσεν ἡ νηστεία καὶ οἱ πιστοὶ πέφτανε μὲ τὰ μοῦτρα στὸ φαγοπότι καὶ στὴν ἀσέλγεια. Ἰσαμε τὴν ἀνατολή τοῦ ἡλίου γλεντάγανε, τό-

τες ἤπεφτε ἄλλο τόπι, κι ἄρχιζε πάλι ἡ νηστεία τοῦ καθαριμοῦ μέχρι τὸ θράδυ. Αὐτὴ ἡ νηστεία ἠθάσταγε σαράντα μέρες. Τὶς νύχτες τοῦ ραμαζανιοῦ ἠφωτιζούντοστε οἱ Τούρκομαχαλάδες με μασαλάδες — σιδερένια καλάθια, ποὺ δάζανε μέσα τους μεγάλα κοιμάτια δαδιά — τσιράδες — καὶ τὰ ἀνάβανε. Τὸ θέαμα ἀπὸ τὴν κάτω πόλη ἦτανε φαντασμαγορικὸ γιὰτὶ οἱ Τούρκοι μαχαλάδες ἦτανε ἀπλωμένοι στὴν βορεινὴ πλευρὰ τοῦ χαμηλοῦ δουνοῦ Πάγου. Ὅλη τὴ νύχτα ἠακουγόntonτοστε τὰ νταούλια, ποὺ συνοδεύανε τοὺς ζουρνάδες. Τότες ἠανεδαίναμε τὰ παιδιὰ στὸ δῶμα κι ἠάναμε χάζι.

Ἄτζέμηδες. Στὴ Σμύρνη ὑπῆρχανε ἄρκετοι Πέρσες, Ἄτζέμηδες τοὺς λέγανε. Αὐτοὶ κάνανε πολλὰ ἐπαγγέλματα, ἀπὸ τὸ ἐμπόριο μέχρι τὸ χαμαλῆκι. Φορούσανε ἓνα μαῦρο ράσο καὶ μαῦρο χαμηλὸ καλπάκι. Ὅσοι ἀπ' αὐτοὺς εἶχανε καφενέδες ἦτανε φημισμένοι γιὰ τὸ ἐπιτυχημένο τσαὶ ποὺ σερβίρανε.

Ἐκεῖ στὰ Σερβετάδικα εἶχανε οἱ Ἄτζέμηδες δικό τους μικρὸ χάνι με τὸ τζαμί του, μικρὸ κι αὐτό, στὸ ὁποῖο μένανε οἱ φτωχοὶ ἐργάτες ἀπ' αὐτούς. Τὸ Μπαϊράμι τους ἦτανε δέκα μέρες γιορτὲς στὴν ἀρχὴ τοῦ σεληνιακοῦ μήνα Μουχαρρέμ, κατὰ τὶς ὁποῖες θρηγούσανε τὰ πάθη τοῦ ἀγαπημένου τους Ἰμάμη Ἀλῆ, γαμπροῦ τοῦ Μωάμεθ καὶ τὰ πάθη τοῦ γιοῦ του Χουσεῖν. Ὁ Χουσεῖν σκοτώθηκε στὴ μάχη τοῦ Κερμπέλα, τὸ 680 μ.Χ. μαζί με τοὺς ὀπαδοὺς του. Αὐτὸς ὁ Χουσεῖν ἦτανε ὁ ἀγαπημένος ἑγγονος τοῦ Μωάμεθ — γιοῦς τῆς μοναδικῆς του κόρης Φάτμα καὶ τοῦ Ἀλῆ.

Κατὰ τὸ Μπαϊράμι αὐτὸ δείχνανε ἓνα τέτοιο φανατισμὸ καὶ πένθος, ὥστε θγαίνανε ἀργὰ τὴ νύχταμισόγδυνοι ἀπὸ τὸ χάνι τους κρατώντας στὰ χέρια ἀναμμένα δαδιά καὶ μαχαίρια, χτυπάγανε τὰ στήθια τους με τὰ μαχαίρια καὶ χαράζανε τὸ μέτωπό τους, φωνάζοντας ἄγρια καὶ ρυθμικά: Γιὰ Χασάν, Γιὰ Χουσεῖν. Αὐτὴ ἡ φριχτὴ λιτανεὶα παίρναγε ἀπὸ τὸ δρόμο τὰ Σερβετάδικα, ἦφτανε ὀμπρὸς ἀπὸ τὸ σιδεροδρομικὸ σταθμὸ Μπασμπᾶ - Χανέ, στρίβανε πρὸς τὴν Ἀρμενιά, περνάγανε ἀπ' ὄξω ἀπὸ τὸν αὐλόγυρο τοῦ Ἀρμενὸκκλησας τοῦ Ἀγίου Στεφάνου καὶ ἀπὸ στενοσόκακα ἠγυρνάγανε πάλι στὸ χάνι τους, καταματωμένοι καὶ ἐξαντλημένοι. Αὐτὸ ἠγινούτανε τὴν παλαιότερη ἐποχὴ κ' ἐκεῖνα τὰ θράδρα ποὺ θγαίνανε οἱ Ἄτζέμηδοι, ματζευούντοστε πολλοὶ Χριστιανοὶ ἀπὸ τὶς κοντινὲς στὸν Μπασμπᾶ - Χανέ συνοικίες καὶ τοὺς βλέπανε. Αὐτὸ μοῦ τὸ διηγήθηκε ἡ νενέ μου, ποὺ πήγαινε κι αὐτὴ με τοὺς ἄλλους καὶ τοὺς βλέπανε ποὺ χτυπιόντοστε καὶ οὐρλιάζανε. Ἀργότερα ἡ κυβέρνηση ἀπαγόρευε αὐτὸ τὸ τρομερὸ θέαμα, γιὰτὶ στὰ χρόνια μας δὲν ἠγινούτανε πιά.

Ὁ τοῦρκος ζητιάνος. Κάθε Σάββατο τὸ ἀπόγεμα, πρὶν ἀπὸ τὸν ἑσπερινό, περνοῦσεν ἀπὸ τὸ μαχαλᾶ ἓνας Τοῦρκος ζητιάνος τυφλός. Ἦτανε ψηλὸς ἄντρας



ὁ τοῦρκος ζητιάνος



ὁ Θεόφιλος
μὲ τοὺς
ὄπαδούς του

κατακάθαρος, μὲ γένεια, ἠφόραγε φαρδεῖὰ σαλβάρια καὶ ἄσπρο σαρίκι στὸ φέσι του. Εἶχε μιὰ μορφή ἱερατική. Κρατοῦσε τὸ ψηλὸ ραβδί του καὶ τὸ κούναγε ψηλαφητὰ στὸ ἔδαφος. Ἦφελνε μελωδικὰ στίχους ἀπὸ τὸ Κοράνι, ποὺ λέγανε εὐλογίες γιὰ τοὺς ἐλεήμονες. Εἶχε στὴν πλάτη του ἓνα μεγάλο σακκοῦλι, ποὺ τοῦ τὸ γεμίζανε οἱ γυναῖκες ἀπὸ καμμάτια ψωμί καὶ τοῦ δίνανε καὶ χρήματα. Τὸν περιμένανε νὰ περάσει κ' εἶχανε ἔτοιμη τὴν προσφορά τους ἢ κάθε μιὰ. Κάθε φορὰ ποὺ τοῦ δίνανε κάτι, εὐχαριστοῦσεν αὐτὸς ψέλνοντας μὲ καθαρὴ ἀραβικὴ λαλιά, ἄλλα πάλι κατάλληλα ἑδάφια ἀπὸ τὸ Κοράνι.

Ὁ Λαϊκὸς ζωγράφος Θεόφιλος. Μιὰ τρικνοπέφτη τὸ ἀπόγεμα, θά 'τανε τὸ 1906 - 1907, ἠακούστηκε μεγάλο βουητὸ νὰ ῥχεται ἀπὸ τσῆ μαχαλάδες τσῆ Εὐαγγελίστρας: "Ἐρχεται ὁ Θεόφιλος, τρεχάτε. ("Ἦτανε ὁ λαϊκὸς Μυτιληνιὸς ζωγράφος, ποὺ ἤμεινε τότε στὴ Σμύρνη, στὸ σπίτι μιανῆς γαλοτζοῦς, στὸ μαχαλᾶ τ' Ἀη Δημήτρη). Ἐεσηκωθήκανε μικροὶ - μεγάλοι πρὸς τὸ μέρος ποὺ ἀκουγότανε τὸ βουητὸ στὸ σοκάκι, ποὺ ἔγωνε τὸ μαχαλᾶ τοῦ Ἀη Δημητρίου μὲ τὸν μαχαλᾶ Ταμπάχανα. Τὸ σοκάκι αὐτὸ τὸ λέγανε Συκαμιές, γιὰτὶ εἶχε δυὸ ἀράδες δέντρα μπρὸς ἀπὸ τὰ σπίτια οὐλο συκαμιές. Φάνηκε στὸ τέλος μέσα στὴν ὀχλαγωγὴ τὸ τσοῦρμιο τοῦ Θεόφιλου. Ἐπὶ κεφαλῆς ἦτανε ὁ ἴδιος, ντυμένος ἀρχαῖος Μακεδόνας μὲ περικεφαλαῖα, δόρυ, ἀσπίδα καὶ θώρακα. Τὴν πανοπλία τὴν συμπλήρωνε καὶ τὸ σπαθί του, κρεμασμένο στὸ πλάι του. Οἱ ἄλλοι ὄπαδοί του ἦτανε καμιὰ δεκαριά ἀλῆτες, ἄλλοι ἀξυπόλυτοι κι ἄλλοι μὲ μισὸ παπούτσι, τὰ δάχτυλα τῶν ποδιῶν τους ἠφαινούντουσε. Εἶχανε στρατολογηθεῖ ἀπὸ τὴν πιὸ λαϊκὴ συνοικία τσῆ Σμύρνης, τὰ Μορτάκια. Ἦτανε ντυμένοι κι αὐτοὶ σὰν ἀρχαῖοι Μακεδόνες, μὲ περικεφαλαῖες, ἀσπίδες, δόρατα καὶ ξυλένια σπαθιά, ὅλες αὐτὲς οἱ στολὲς καμωμένες ἀπὸ τὰ χέρια τοῦ Θεόφιλου.

Μόλις ἠφτάσανε στὸ πρῶτο σταυροδρόμι, ἦσταθήκανε λιγάκι ν' ἀνεσάνουνε, γιὰτὶ ἠ φασαρία τῶν παιδιῶν ποὺ ἀκολουθᾶσανε τὸν θίασο, ἠφτανε μέχρι τὰ μισοῦρανα. Ἐπειτα ἀραίωσε ὁ κόσμος, ἄφησε ἓνα μεϊντάνι^{27α} καὶ τότες ἠαρχί-νησε ἠ παράσταση. Χωρίστηκε τὸ τσοῦρμιο σὲ δυὸ παρτίδες γιὰ ν' ἀρχίσουνε τὴ μάχη ἀναμεταξύ τους. Ἦσηκώσανε τὰ κοντάρια, ἠσιάζανε τίς ἀσπίδες τους καὶ μὲ ἓνα «ἄλα παιδιὰ» τοῦ Θεόφιλου ἠγιουρντάρανε²⁸ οἱ μισοὶ κατὰ πάνω τσῆ ἄλλοι μισοὶ μὲ μεγάλα χερυτικὰ πεδηήματα, φωνάζοντας ὄπα, ὄπ - ὄπα. Ἐπειτα ἀπὸ κάμποσην ὥρα παλαιτιοῦ ἠφώναζεν ὁ Θεόφιλος: Μάινα παιδιὰ — σταματεῖ-

στε. Στο μεταξύ, στη φούρια τῆς μάχης ὁ Θεόφιλος ἤπαιζε σ' ἓνα ξεκοιλιασμένο ἀκκορντεόν, φουσαρμόνικα τὸ λέγαμε ἐμεῖς. Κατόπιν, ὅταν πιά ἤκαλμάρησεν ὁ ντόρος, βγάζει ὁ Θεόφιλος ἓνα δίσκο κ' ἤμάτζευε μεταλλήκια. Σὰν μάτζεψε πιά ὁ, τι μάτζεψε ὁ ἀρχηγός, ἐάλανε οἱ ἀλητες τὰ κοντάρια στὸν ὦμο τους καταϊδρωμένοι καὶ τραβήξανε νὰ δέσουνε παράστασι, σὲ ἄλλον μαχαλά. Αὐτὰ τὰ εἶδα καὶ τὰ θυμᾶμαι καλά, ἤμιουνα 8 χρονῶν παιδάκι.

Ἄλλη μιὰ φορά εἶδα τὸν Θεόφιλο ἀπ' ὄξω τὸ Ἑλληνικὸ Προξενεῖο, τὴν ἡμέρα τ' ἅη Γιωργίου, πού γιόρταζεν ὁ βασιλιάς Γεώργιος. Ἦτανε ντυμένος μὲ φουστανέλλες κι ὁ κόσμος ἤλεγε: νὰ ὁ Θεόφιλος, καὶ τονε καμαρώνανε. Ψέματα



Ἄθιασος τῆς Ἑρημιόλας

εἶναι ὅτι ὁ Θεόφιλος ἦτανε καβάσης²⁰ στὸ Προξενεῖο. Ὁ ἀδρεφός του Σταῦρος μου εἶπε, ὅτι τονε στέλγανε καμιὰ φορά νὰ κάνει χουσιμέτια²¹.

Ἡ Ἑρημιόλα. Τὶς ἀπόκριες ἤθγαινε στοὺς λαϊκοὺς μαχαλάδες ἡ Ἑρημιόλα. Αὐτὴ ἦτανε ἓνας θίασος πὺ τὸν ἀποτελοῦσανε κάτι ἀληταράδες ἀπὸ τὰ Μορτάκια ἢ κι ἀπὸ ἄλλους λαϊκοὺς μαχαλάδες. Ἦτανε μασκαραιμένοι Ἀραπάδες. Μουτζουρώνανε τὰ μουτρα τους καὶ τὰ χέρια τους μὲ τὴ μαυρίλα τοῦ τσουκαλιού, θάζανε μιὰν ἄσπρη πουκαμίσα καὶ φέσι. Ἦτανε δεμένοι ὁ ἓνας μὲ τὸν ἄλλονε μὲ σκοινὶ περασμένο γύρω ἀπὸ τὴν κοιλιά τους. Εἶχανε κρεμασμένη στὸ λαιμό τους μιὰ κουδούνα. Ὁ κορυφαῖος κράταγε μιὰ μεγάλη μαγκούρα στὸ χέρι του, ἢ ὁποῖα εἶχε στὴν ἀπάνω ἀκρὴ τῆς μιᾶς, ἀκόμη πιὸ μεγάλη, κουδούνα. Χτυποῦσε μ' αὐτὴ τὸ ἔδαφος καὶ ρύθμιζε τὸ χορὸ τῆς Ἑρημιόλας. Ἦστεκούντοστε ὀμπρὸς ἀπὸ τὰ μαγαζιά κι ἀρχίναγε νὰ τραγουδάει ὁ κορυφαῖος, ἐνῶ οἱ ἄλλοι χοροπηδᾶσανε ρυθμικά:

Κορυφαῖος ἔ, ἔ, Ἑρημιόλα
 Ὁ χορὸς ἔ, εἰβαλλάχ (νὰ δώσει ὁ Θεός)
 Κορυφαῖος Παρὰ μαφίς (δὲν ἔχομε παράδες)
 Ὁ χορὸς εἰβαλλάχ
 Κορυφαῖος Παποῦτς μαφίς
 Ὁ χορὸς εἰβαλλάχ

Κορυφαῖος Παρὰ Ἰστέριμ (Θέλω παράδες)

Ὁ χορὸς εἴβαλλαχ

Κορυφαῖος Κ' ἐσὺ φουρνάρη εἴβαλλαχ
ἐκ μὲκ Ἰστέριμ (ψωμί θέλω)

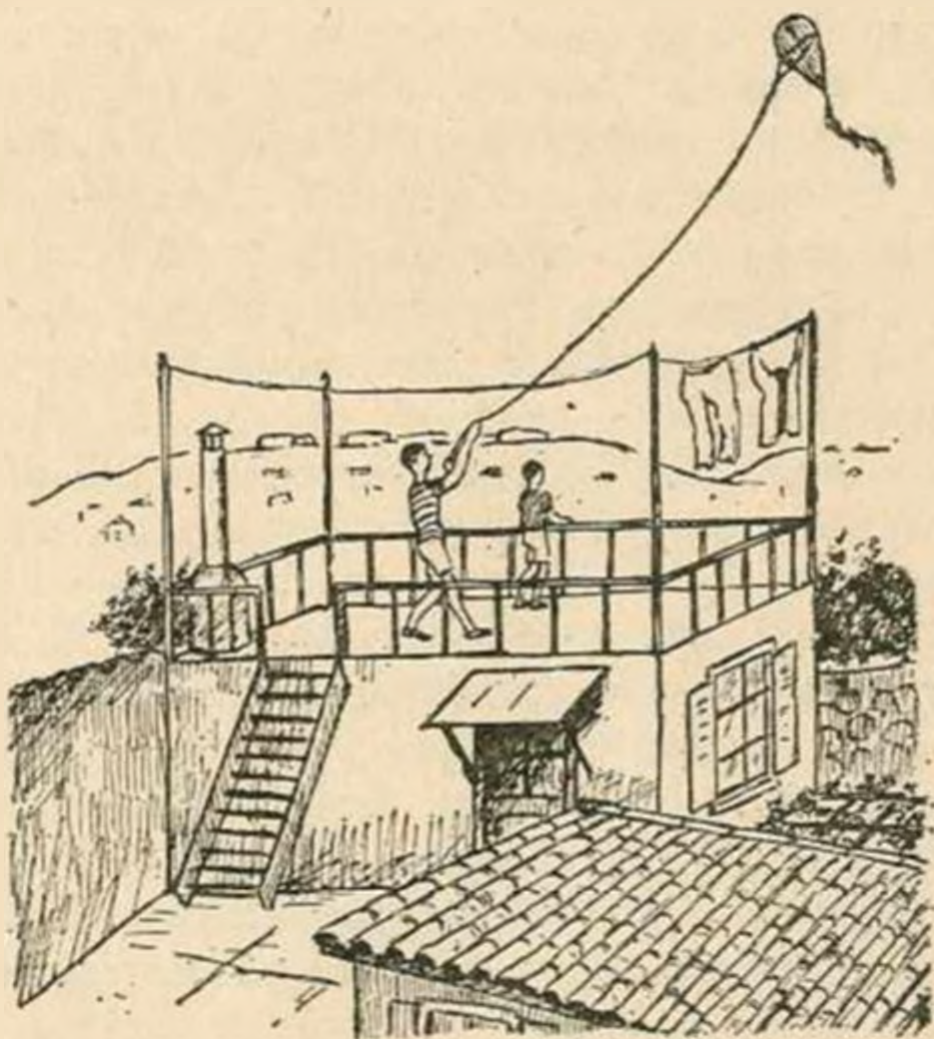
Ὁ χορὸς εἴβαλλαχ

Ὁ κορυφαῖος μπρὸς στὸ χασάπικο:

Κ' ἐσὺ χασάπη εἴβαλλαχ

Μπρὸς στὸ μπακάλικο: Κ' ἐσὺ μπακάλη εἴβαλλαχ

Μπρὸς στὰ σπίτια: Κ' ἐσὺ κοκώνα εἴβαλλαχ
ρίξε παράδες εἴβαλλαχ.



Ὁ δῶμας

Οἱ γειτονιές, ἀπ' ὅπου πέραγεν ἡ Ἐρημιόλα, ἦτανε ἀνάστατες. Τὰ παιδιὰ γύρω τους φωνάζανε καὶ χορεύανε. Ὅταν πιά νύχτωνε, πήγαινε ὁ θίασος τῆς Ἐρημιόλας σὲ καμιὰ ταβέρνα, πίνανε ὅ,τι βγάλανε καὶ ἤγιγνούντοστε οὔλοι στραβοὶ στὸ μεθύσι.

Ἀλληλεγγύη. Οἱ Χριστιανοὶ τῆς Σμύρνης εἶχανε ἀναμεταξύ τους μιὰν ἀλληλεγγύη σὰν τῆς Ὀβραῖοι. Κάθε σοκάκι, ἀπὸ ντουρσέκι σὲ ντουρσέκι, εἶχε δική του κοινωνικὴ ζωή. Ἄμα κάποια οἰκογένεια δυστυχούσε κ' ἤχανε τὸν προστάτη τῆς, οὔλοι οἱ γειτόνοι τῆς συντρέχανε. Ἄμα ἠαρρώσταινε κανένας, οὔλοι εἶχανε τὸ νοῦ τους. Ἐνας θάνατος ἦτανε ἓνα δυστύχημα γιὰ ὅλη τὴ γειτονιά. Οὔλοι τρέχανε ἀπὸ ὄω καὶ ἀπὸ κείκι ὁ θρήνος ἦτανε γενικός. Καὶ τὸ διάστημα τοῦ πρώτου παγκόσμιου πολέμου κανένας φτωχὸς δὲν πέθανε ἀπὸ τὴν πείνα. Ὁ ἓνας Χριστιανὸς ἠβοηθοῦσε τὸν ἄλλονε ὅσο μπόραγε. Μιὰ φορά, θυμᾶμαι, θά 'τανε τὸ 1906, ξεμπαρκάρανε στὴ Σμύρνη Ρῶσοι προσκυνητές, πού ἐρχόντουστε ἀπὸ τὸν Ἄη Τάφο, σὲ ἄθλια κατάσταση. Τί τοὺς συνέβηκε ἀκριβῶς, δὲ θυμᾶμαι. Ἴσως τοὺς ληστέψανε στὸ γυρισμό τους ἀπὸ τὴν Ἱερουσαλήμ ληστές Τοῦρκοι, γιὰ Ἀραπάδες. Τότες ἡ Σμύρνη ὀλόκληρη ἤξεσηκώθηκε. Τοὺς βάλανε μέσα στῆ ἐκκλησιές καὶ στὰ σκολεῖα, διοργανώσανε συσσίτια, ματζέψανε ρούχα καὶ χρήματα καὶ οἱ Σμυρνηοὶ κάνανε σὰν λιλοὶ γιὰ νὰ τῆς περιποιηθοῦνε. Ἰστερα ἤρθανε ρούσικα καράβια καὶ τοὺς πήρανε.

Οἱ Χριστιανοὶ τῆς Ἀνατολῆς εἶχανε ἐκεῖνο πού θὰ μπορούσε νὰ τὸ πεῖ κα-

νείς τὸ ἀληθινὸ στοιχεῖο τοῦ πολιτισμοῦ: τὴν συμπόνια γιὰ τοὺς ἄλλους. Ἦτανε καὶ οἱ Τούρκοι σπλαγχνικοὶ καὶ ἐλεήμονες, ἀλλὰ μόλις τοὺς ἤπιανε ἢ λύσσα τοῦ θρησκευτικοῦ φανατισμοῦ, ἡγινούντοστε θηρία ἀνήμερα.

Τὰ σπίτια. Τὰ λαϊκὰ σπίτια τῆς Σμύρνης ἦτανε χτισμένα χωρὶς σκέδιο, ἀπὸ καλφάδες ποὺ κρατάγανε προαιώνια τὴν τέχνη τοῦ χτίστη, ἀπὸ πατέρα σὲ γυιό. Πολλοὶ ἀπ' αὐτοὺς ἦτανε νησιῶτες, Ἀξῶτες, Παριανοὶ καὶ Μυτιληνιοί. Ὅλα τὰ σπίτια σχεδὸν εἶχανε μικρὸ κῆπο στὸ βάθος, γιὰ τὴν παλαιότερα χρόνια οἱ Χριστιανοὶ δὲν κυκλοφοροῦσανε τὰ δρόμα πολὺ, καὶ ἔτσι παίρνανε τὸν ἀγέρα τους στοὺς μικροὺς κήπους τῶν σπιτιῶν τους, ποὺ τοὺς λέγανε αὐλές. Μ' αὐτὸν τὸν τρόπο, ἓνα οἰκοδομικὸ τετράγωνο εἶχε στὴ μέση του τοὺς μικροὺς κήπους τῶν σπιτιῶν ποὺ τὸ ἀποτελοῦσανε. Οἱ κῆποι αὐτοὶ εἶχανε καὶ δέντρα, συκιές, λεμονιές, κλήματα. Δὲν λείπανε τὰ ἀγιοκλήματα, ποὺ τὸ κολοκαῖρι ἠσχορπίζανε τὴ μεθυστικὴ μυρωδιά τους. Ὅλες οἱ γυναῖκες εἶχανε στὰ σπίτια τους γλάστρες ποὺ τίς τοποθετοῦσανε στὸ χαγιάτι. Ἀπαραίτητοι ἦτανε οἱ φύκοι, λάστιχα τὰ λέγανε. Ἄσε πιά τί γινότανε μὲ τὰ γαρούφαλα καὶ τὰ τριαντάφυλλα. Πολλὰ παλαιὰ σπίτια, κοντὰ στὰ Ταμπάχανα, εἶχανε ἀρκετὰ μεγάλους κήπους καὶ αὐλές στρωμένες μὲ χοχλαδάκια ἄσπρα καὶ μαῦρα, τὰ ὁποῖα σχηματίζανε διάφορα διακοσμητικὰ σκέδια.

Ἀλλὰ τὸ ἰδιαίτερο χαρακτηριστικὸ κάθε σμυρνέικου σπιτιοῦ ἦτανε ὁ δῶμας ἢ ἡ ταράτσα. Ἐνα ὀρθογώνιο στὰ μέσα, στὸ δεῦτερο πάτωμα, ἀντὶ γιὰ κεραμίδια εἶχε μιὰν ἐπίπεδη στέγη ξυλένια στρωμένη μὲ τσίγκο — φύλλα λεπτῆς ἀλομαρίνας — κολλημένα τὸ ἓνα φύλλο μὲ τὸ ἄλλο μὲ καλάι γιὰ νὰ μὴ στάζει ὁ δῶμας τὰ νερὰ τῆς βροχῆς μέσα στὸ ὀρθογώνιο.

Ὁ δῶμας εἶχε γύρω του μπαρμακλήκια, ξυλένια κάγκελα καὶ στυλὴ τέσσερις γωνιές του δοκάρια, ὡς τρία μέτρα ἀψηλά, γιὰ νὰ δένουνε σκοινιά καὶ νὰ κρεμᾶνε τὴ μπουγάδα. Ἀνέβαινες στὸ δῶμα μὲ πλατεῖα ξυλένια σκάλα.

Πολλοὶ ἠστρώνανε στρώματα στὸ δῶμα τὰ καλοκαίρια καὶ ἡκοιμούντοστε κάτω ἀπ' τ' ἀστέρια ὅταν ἡ ζέστη μέσα στυλὴ κάμαρες ἦτανε ἀνυπόφερτη. Τὰ παιδιὰ ἀμολάρανε τὰ τσερκένια³¹ ἀπὸ τὰ δῶματα, καὶ αὐτὰ τὰ περιγράφει ὁ Κοσμάς Πολίτης πάρα πολὺ ὠραῖα στὸ διδλίο του «Στοῦ Χατζήφραγκου».

Καλοκαιριάτικες ἀποσπερίδες. Ἄμα ἡκαλοσύνευεν ὁ καιρὸς καὶ ἡπέρναγεν πιά ὁ χειμῶνας, οἱ γυναῖκες τῶν λαϊκῶν μαχαλάδων ἠδγαίνανε τὸ ἀπογευματάκι καὶ σουλαντίζανε³² τὸ δρόμο μὲ τὸ σουλαντιστήρι, γιὰ νὰ δροσιστεῖ λιγάκι ὁ ντουσεμής³³. Ὅταν μάλιστα ἠάρχιζε νὰ φυσάει καὶ ὁ μπάτης, τότες ἡματίζεοῦντοστε παρέες - παρέες οἱ γειτόνισσες μπρὸς στυλὴ πόρτες τῶν σπιτιῶν, καθίζανε στυλὴ μπαγκέτες³⁴ τους, ἠφέρνανε καὶ τὸ σπιρτολόγου τους³⁵ καὶ ἠψήγανε καφέ. Ἡ νεγέ μου ὅταν ἠκαδούρντιζε καφέ ἠριχνε καὶ λίγο κριθάρι μέσα. Πίνανε οὐλές ἀπὸ ἓνα κουπάκι καφέ, ἠρίχνανε μετὰ λίγο ζεστὸ νερὸ στὸ φυτζάνι γιὰ νὰ πιοῦνε καὶ τὸν ντελδὲ³⁶ τοῦ καφέ καὶ σὲ κάθε γουλιὰ ποὺ ἠπίνανε οἱ γριγιές ἀναστενάζανε ἐκ θαθέων, ὀγάζανε ἀπὸ μέσα τους ἓνα θαθὺ ἀαχάχ. Ἠπέρναγε καὶ κανένας καὶ ἠπούλαγε λιμπινάρια — λούπινα ἀλατισμένα ἢ σπόροι, πασατέμπο — καὶ ὅσες εἶχανε τὰ μέσα ἠαγοράζανε ἓνα μεταλλήκι σπόροι. Ἄφοῦ εὐχαριστιοῦντοστε μὲ τὸν καφέ, ἠαρχίζανε τότες τὸ κουσέλι³⁷. Τί ἠκανε ἢ μιά, τί ἠκανε ἢ ἄλλη, τί θὰ κάνει ἢ μιά, τί θὰ κάνει ἢ ἄλλη, οὐλα τὰ ξέρανε, τίποτα δὲν τοὺς ξέφευγε. Τὸ ψί, ψί, ἠγινούντανε ψείρα καὶ τρέχα πιά νὰ βρεῖς τὸ δίκιο σου. Ὅχτῶ ἢ ὦρα τὸ βράδυ ἠχτυπάγανε οἱ καμπάνες τῶν ἐκκλησιῶν, γιὰ νὰ εἰδοποιήσουνε τῆ Χριστιανοὶ πὼς ἦτανε καιρὸς νὰ συμματίζεοῦνε στὰ σπίτια τους. Οἱ ἄντροι ἠρχοῦντοστε ἀπ' τὴ δουλειὰ τους, μπαίνανε σὲ καμιά ταβέρνα, ἠκατεβάζανε μερικὰ οὔζα, ἄλλοι καὶ περισσότερα, καὶ ἠγυρρίζανε στὰ σπίτια τους μισοζαλισμένοι κιόλας.

Σμυρνηοὶ σποτῆ μεγάλοι καφενέδες τῆς προκουμαίας καὶ στίς Λέσχες. Ἡ προκουμαία ἦτανε γυρισμένη πρὸς τὴ Δύση, κ' ἔτσι μέχρι τῆ μιὰ τὸ μεσημέρι δὲν τὴν ἐπιανεν ὁ ἥλιος. Οἱ καφενέδες γιομίζανε ἀπὸ κόσμος. Ἡ Ἀλάμπρα, τὸ Σπόρτιν, τὸ Καφέ ντέ Παρί, τοῦ Ποσειδῶνα, οἱ δυὸ λέσχες τῶν Κυνηγῶν, τοῦ Κλωναρίδη, τοῦ Κραϊμερ καὶ ἄλλοι παρακάτω. Σὲ μερικοὺς παίζανε τὰ παιχνίδια — μικρὲς ὀρχήστρες καὶ μαντολινάτες. Οἱ παρέες ἤπινανε τὰ οὔζα τους μὲ τὸ καραφάκι, τὸ ἓνα ἡάδειαζε, τὸ ἄλλο ἡρχούντανε. Ἐπίσης σεβίρανε μπῦρες ἐγγώριες καὶ εὐρωπαϊκῆς. Ὅσο γιὰ τὴ μεζέδες, αὐτοὶ ἦτανε λογιῶν-λογιῶν, θαλασσινά, τζι-γεράκια, ζαμπόνια χοιρινά, πολλοὶ καὶ χορταστικοί. Οἱ νεαροί, ποὺ δὲν ἐπιτρέποντανε νὰ καθίσουν στὰ καφενεῖα, σεργιανούσανε στὴν προκουμαία παρέες-παρέες, ἡπηγαίνανε μέχρι τὴ Μπελαδίστα καὶ γυρίζανε πάλι πίσω ὅταν ἡδαριούντοστε κ' ἡφεύγανε πιά.

Καρσί ἀπὸ τὰ βαποράκια ἦτανε ἓνας φούρνος, ποὺ ἡόγαζε τῶν καλύτεροι λουκουμάδες καὶ τὰ κατημέρια, εἶχε ἓνα πατάρι, ἀπάνω ἡπήγαινε ὁ κόσμος, ἡτρωγε κ' ἡφευγε.

Ὅταν ἄρχιζε τὸ καλοκαίρι, κατὰ τὸ βραδάκι, μόλις ἡγερνε ὁ ἥλιος, πολὺς κόσμος ἡκατέβαινε στὴν προκουμαία τὸ Καί, γιὰ νὰ σεργιανίσει καὶ γιὰ νὰ δεῖ τὸ μοναδικὸ θέαμα τῆς δύσης τοῦ ἡλίου στὴ θάλασσα καὶ γιὰ νὰ ὄροιστεῖ. Οἱ καφενέδες γιομίζανε σιγά-σιγά, ἡανάδανε τὰ φώσια, παίζανε οἱ μουσικῆς. Οἱ τελάληδοι ἔμπρὸς ἀπὸ τῶν κινηματογράφοι ἡφωνάζανε ἑλληνικὰ καὶ τούρκικα: Μπούγιουρουμ, γενῆ προγκράμ, γενῆ κορδέλλα δάρ — Περάστε, ἔχει καινούργιο πρόγραμμα, νέες ταινίες.

Πολλὲς φορές αὐτὰ τὰ βράδια ἡβλεπε τὸν ποιητὴ τὸ Σύλβιο νὰ ξεπροβάλλει ἀπὸ τὸ ὄρομο τοῦ ἰταλικοῦ σχολειοῦ, γιὰ νὰ καθίσει μὲ τὴν παρέα του στὸ Καφέ ντέ Παρί. Εἶχε στὴν ἀγκαλιά του ἓνα μεγάλο μάτσο τριαντάφυλλα, πότε κόκκινα καὶ πότε κάτασπρα, πότε κίτρινα. Αὐτὸ φαίνεται τὸ ἀπαιτοῦσε ἡ ἔθιμοτυπία τῆς ποίησης. Ὁ Μπελεντιές ἡστελνε ἀπὸ νωρὶς ἓνα βυτίο μὲ νερὸ καὶ ἡσουλάντιζε τὸ Καί. Ἐκείνη τὴν ὥρα ἀπὸ τὴ Μπελαδίστα ἴσαμε τὴν πόστα δὲν ἐπιτρέπότανε νὰ κυκλοφοροῦνε οἱ καρτῆσες, γιὰ νὰ σουλατσάρει ὁ κόσμος ἐλεύθερα.

Πολλὲς φορές ἡβλεπε νὰ κατεβαίνει στὸ Καί γιὰ νὰ περπατήσῃ ὁ Ἐπίσκοπος Ἐανθουπόλεως Ἀμβρόσιος, μὲ μερικοὺς παπάδες γιὰ συντροφιά. Ὁ Ἀμβρόσιος ἦτανε τοποτηρητῆς τοῦ Μητροπολίτη Σμύρνης Χρυσόστομου, τὸν ὁποῖον εἶχανε κάνει σιργοῦνι οἱ Τούρκοι στὴν Πόλη, κατὰ τὸ διάστημα τοῦ πολέμου.

Ὁ κόσμος, ὅταν ἡβλεπε τὸν Δεσπότη του νὰ σεργιανᾷ, παραμέριζε μὲ σεβασμὸ καὶ τονε χαιρέταγε. Κι αὐτὸς ὄσπου εὐλογοῦσε δεξιὰ κι ἀριστερὰ τῶν Χριστιανῶν. Ὡς κ' οἱ πολίτισες ἄμα τὸν ἐδῆπανε τὸν χαιρετάγανε στὴν προσοχή. Αὐτὸς ὁ ἐπίσκοπος ἦτανε ὡραῖος ἄντρας, μὲ ὡραῖα μάτια, στητὸς καὶ ἡρεμος καὶ ἡφερνούσανε σποτῆ Τούρκοι μὲ μεγάλη πολιτικότητα, ἐνῶ ὁ Χρυσόστομος ἦτανε λιγάκι προκλητικὸς.

Ὁ Ἀμβρόσιος ἦτανε ταπεινῆς καταγωγῆς, γεννήθηκε σποτῆ Τσικουδιᾶς τὸ χάνι κι ὁ πατέρας του ἦτανε μαγάδης. ἡβλεπε τῶν Κυριακῆς στὴν Ἀγία Φωτεινὴ τὸν ἐπίσκοπο Ἀμβρόσιο νὰ στέκεται στὸ θρόνο του μὲ τὴν πατερίτσα στὸ χέρι καὶ κοντὰ στὸ θρόνο του νὰ στέκεται ὁ γέροντας πατέρας του, ὁ ὁποῖος φοροῦσε βράκες, νὰ παρακολουθᾷ τὴ λειτουργία κ' ἡλεγες τί μακαρισμένος πατέρας ἦτανε νὰ βλέπει τὸ παιδί του Δεσπότη ἀπάνω στὸ θρόνο του.

Αὐτὸν τὸν ἐπίσκοπο, ποὺ ἔγινε κατόπιν Μητροπολίτης Μοσχονησίων, τὸν πιάσανε οἱ Τούρκοι, τὸν καιρὸ τῆς καταστροφῆς, καὶ τονε θάψανε ζωντανό.

Ὁ Κόπανος. Ὅταν ἀνακηρύχτηκε τὸ σύνταγμα στὴν Τουρκία τὸ 1908, ἐπιτράπηκεν ἡ ἐλευθεροτυπία, τότες ὁ Μυτιληνῶς δημοσιογράφος Γ. Ἀναστασιάδης ἡόγαλε στὴ Σμύρνη ἓνα ὄδομαδιατικὸ σατυρικὸ περιοδικὸ μὲ τὸ ὄνομα ὁ ΚΟΠΑΝΟΣ.

Τὸ περιοδικὸ αὐτὸ εἶχε μεγάλην ἐπιτυχία, γιὰτι εἶχεν ἔξυπνο περιεχόμενον



‘Ο Χότζας κ’ οί φαντάροι



‘Ο Χρυσόστομος με τόν Νουρεντίν

καί τὸ περιμένανε νὰ κυκλοφορήσει οἱ Σμυρνηοὶ τὴν Κυριακὴ τὸ πρωί.

Τὶς γελοιογραφίες του, τὶς καρικατοῦρες τὶς σχεδίαζε ὁ ζωγράφος Χρήστος Συρράκος μετὰ τὸ ψευδώνυμο Γερλήσιος. Αὐτὰ τὰ σκίτσα εἶχανε πολὺ λαϊκὸ χαρακτήρα. Ὁ ἴδιος ὁ ζωγράφος ἤγραφε καὶ μερικὲς σμυρνέικες ἠθογραφίες μετὰ τὴν σμυρναϊκὴν διάλεκτον. Ἦτανε τόσο ἐπιτυχημέναι, εἶχανε τόσο λαϊκὸ χρῶμα καὶ χιοῦμορ, πὺν νόμιζες ὅτι ὁ Συρράκος ἠγεννήθηκε καὶ ἀνατράφηκε μέσα στυῆ Τσικουδιᾶς τὸ χάνι.

Ἐπειτα ὁ Συρράκος ἠτσακώθηκε μετὰ τὸν Ἀναστασιάδην κ’ ἠπῆγε κ’ ἠθάλαξε ἓνα ἄλλο σατυρικὸν περιοδικόν, πὺν τὸ ὀνόμασε ΚΟΣΜΟΣ. Τὸ ἔθαλε μετὰ τὸν ἐκδότη Νικολαΐδην. Ἀλλ’ ἀπ’ αὐτὸ ἔλειπε τὸ σπινθηροδόλο πνεῦμα τοῦ Ἀναστασιάδην καὶ τὸ περιοδικὸν δὲν ἤπιασε.

Ὅταν ἠφυγεν ὁ Συρράκος, τὰ σκίτσα τοῦ «Κόπανου» τὰ ἔκανε ὁ ζωγράφος Ἰθακῆσιος.

Ὁ Συρράκος ἦτανε ἓνας χαρακτηριστικὸς σμυρναϊκὸς τύπος. Ἦκαθούντανε στὸ Φασουλᾶ καρσι ἀπὸ τὸ Μεγάλον Καρακὸλι — ἀστυνομικὸν σταθμὸν — στὸ δεῦτερον πάτωμα ἐνὸς σπιτιοῦ, τοῦ ὁποῖου τὸ πρῶτον ἦτανε μαγαζιά διάφορα. Τὸ σπῆτι αὐτὸ εἶχε ἀνοιχτὸ μπαλκόνι, στὸ ὁποῖον εἶχε ὁ Συρράκος δεμένη μιὰ μαϊμοῦ, ἢ ὁποία ἦτανε μαϊτάπια — παραγκιοζλίκια νὰ ποῦμε — καὶ ὁ κόσμος ἀπὸ κάτω ἠκαθούντανε κ’ ἦτανε σεῖρι⁴⁰.

Ὁ Συρράκος, πὺν φόραγε κορσὲ καὶ μπερροῦκα, γιατί ἦτανε φαλακρὸς, ἠφτιαχνε τῆ Ζαμφοῦδες, οἱ ὁποῖαι ἦτανε μικρὲς γύψινες προτομὲς τῆς ποιήτριας Σαπφῶς — Ζαμφῶ τῆ λέγανε τῆ Σμύρνη. Στὸ βάθρον τους ἦτανε γραμμένο τὸ ὄνομα τῆς Σαπφῶς. Ὁ Συρράκος πέθανε στυῆν Ἀθήνα τὸ 1945.

Μετὰ τὴν ἀνακωχὴν τοῦ 1918 ξαναβγῆκε ὁ «Κόπανος». Τότες μετὰ πῆρε ὁ Ἀναστασιάδης νὰ κάνω τὰ σκίτσα τοῦ περιοδικοῦ. Αὐτὸς μοῦ ἔδινε τὰ θέματα, κ’ ἐγὼ ἦκανα τῆ γελοιογραφίες. Στὸν «Κόπανον» ἐργάστηκα μέχρι τὸ 1920, ὡς πὺν πῆγα στρατιώτης.

Ἐτσι, ἀναγνώστα, ἢ ζωὴ στυῆ Σμύρνη, τῆ φτωχομάνα, μέχρι τὸν πόλεμον ἠπέρναγεν ἀμέριμνη. Ἦστεναχωριόσουνα, δὲν εἶχες τίποτα νὰ κάνεις, ἠκατέβαινες στὸ Καί, ἠπαιρνες τὸ θαποράκι κ’ ἠπῆγαινες στὸ Κορδελλιό, ἠκαθούσανε σ’ ἓναν καφενὲ κοντὰ στυῆ θάλασσα, κατέβαζες κανένα καραφάκι οὔζο μετὰ θαλασ-

σιγὸ μεζὲ κ' ἤπαιρνες τὸν ἀγέρα σου. Ἠπέρναγε ἡ ὥρα σου καὶ γύριζες στὴ Σμύρνη φρέσκος - φρέσκος καὶ ἀστεναχώρητος. Πάλι εἶχες ὄρεξη, ἠγοίγιαζες μιὰ καρότσα, σὲ πῆγαινε στὰ Χιώτικα — στὸ Ντεμίρ Γιοιοῦ — πού ἀπὸ τὸ βραδάκι ἴσαμε τὴν αὐγὴ ἦτανε σὰν πανηγύρι. Ἠδιάλεγες ὅποια σου γουστάριζε, ἦκανες τὸ κέφι σου καὶ γύριζες πίσω ξαλαφρωμένος. Λίγο παραδάκι νὰ οἰκονομοῦσες ὑπαρχε εὐλοεψὴ γιὰ οὐλα τὰ πάντα.

Ὁ μεγάλος πόλεμος. Μέσα στὸν πόλεμο 1914 - 18 ἠδρέθηκα χωρὶς πόρους ματζὶ μὲ τὴ νεγέ μου. Οἱ γονιοί μου φύγανε ἀπ' τὴ Σμύρνη πρὶν κλείσει τὸ λιμάνι τσῆ ὁ ἀποκλεισμός, καὶ ἦρθανε στὸν Περαία ματζὶ μὲ τὰ δυὸ ἄλλα δίδυμα ἀδρέφια μου. Ὑποφέραμε τὰ πάνδεινα, πολλές φορές ἠπήγαινα σχολειὸ νηστικός, στὴν Εὐαγγελικὴ πού φοίταγα τότες. Ἐμένα μὲ πάψανε ἀπὸ τὴ μεγάλη θέση τοῦ φωτιατζῆ τὸν Φλεβάρη τοῦ 1915. Πεῖνα, δυστυχία, τρόμος, πῶς τὴ γλύταρα κ' ἐγὼ δὲν ξέρω.

Μιὰ φορὰ τὴν ἀνοιξὴ τοῦ 1916 ἦμαστε μαθητὲς τῆς Β' Γυμνασίου κι ἀκούσαμε τὴν ὥρα τοῦ πρωينوῦ μαθήματος πολλές κανονιές. Πεταχτήκαμε οὐλοὶ στὰ μεσηδρινὰ παράθυρα τῆς τάξης μας, ἀπ' ὅπου φαινότανε τὸ οὐνὸ ὁ Πάγος καὶ ἀπ' ὅπου πέφτανε τὰ κανόνια. Γινότανε ἀερομαχία — ἓνα γερμανικὸ καταδιωκτικὸ ἔρριξεν ἓνα ἐγγλέζικο ἀεροπλάνο, τὸ ὁποῖο ἔπεσε στὸν Παραδείσο. Τὴν ἄλλην ἡμέρα ἠγίνηκε ἡ κηδεῖα τοῦ Ἐγγλέζου ἀεροπόρου μὲ τιμές. Πέρασεν ἀπὸ τὴν προκυμαία ἢ νεκροφόρα του μὲ τέσσερα ἀλόγατα κατάφορτη ἀπὸ στεφάνια, τὸ φέρετρο ἦτανε σκεπασμένο μὲ μιὰν ἐγγλέζικη σημαία καὶ πίσω ἀπὸ τὴν νεκροφόρα ἀκολουθοῦσε σὲ μιὰν ἀνοιχτὴ καρότσα, σὰν τεθλιμμένος συγγενής, ὁ Γερμανὸς ἀεροπόρος πού κατέρριψε τὸν Ἐγγλέζο. Ἠκαθούντανε μὲ τὸ ἓνα πόδι ἀπάνω στ' ἄλλο, μὲ τὸ μπαστουνάκι του στὸ χέρι καὶ τὸ μονόκλ στὸ μάτι. Λεγότανε Μπούντεκε. Μόνο δὲν θυμᾶμαι ἂν φόραγε καὶ πένθος στὸ μανίκι του. Αὐτὸ θὰ πῆ ἱποποτισμὸς καὶ μάλιστα γερμανικός!

Θεατρικὴ Κίνηση. Μέσα στὴ φωτιά τοῦ πολέμου, οἱ ποιητὲς Σύλβιος καὶ Καρακάσης εἶχαμε ὀργανώσῃ ἓναν θίασο μὲ ἐπικεφαλῆς τὸν μονόφθαλμο θιασάρχῃ Ζαχαρία Μέρτικα, πού εἶχε σὰν πρωταγωνίστρια τὴν κόρη του Ἑλλη. Ὁ θίασος ἔδινε παραστάσεις στὸ θέατρο Πατέ, τὸ χειμωνιάτικο καὶ τὸ καλοκαιριανό, ἀκόμα καὶ στὸ θέατρο Σμύρνης. Τότε ἠπρωτοπαίχτηκε ἡ κοσμοαγάπητη ὀπερέττα τοῦ Κάλμαν, ἡ Τζάρντας Φύρστιν. Ἀκολούθησε τὸ Ῥόδο τῆς Σταμποῦλ καὶ ἄλλες ὀπερέττες. Στὸ τέλος ὁ Σύλβιος κι ὁ Καρακάσης κάνανε δικές τους ἐπιθεωρήσεις. Ἐκανε μιὰ ἐπιθεώρηση πού παίχτηκε στὸ θέατρο τοῦ Σπόρτιν ὁ Ν. Κυριακίδης, ὁ δημοσιογράφος, πού σκοτώθηκε τὴν πρώτη μέρα τῆς Κατοχῆς. Τότες ἠξεπετάχτηκε στὸ παλκοσένικο καὶ ἠλώλιανε τὸν κόσμον ἡ νεαρὴ Ζαχάρω Ντερτλή, ἀπὸ τὸ Νταμπάχανα, ἡ Ζαζὰ Μπριλάντη. Εἶχεν ἓνα διαολεμένο μπρίο, πού χάλαγε τὸν κόσμον. Ἀκόμα τότες πρωτοβγήκε στὴ σκηνὴ ὁ κωμικός Στυλιανόπουλος καὶ ὁ βαρύτονος Τζινιόλης, πού ἦτανε ὑδραυλικός. Ἐπίσης ἀπὸ τὴ γειτονιά μας βγήκε ἓνας νέος κωμικός πού λεγότανε Ζαφειρόπουλος, πέθανε ἔμωις νέος ἀπὸ τύφο. Τότε, θυμᾶμαι, παίζανε τὴν περίφημη ὀπερέττα Λεμπλεμπιτζῆ Χόρ-Χορ Ἀγᾶ. Τὴν εἶχε γράψῃ ἓνας Ἀρμένης μουσικοσυνθέτης, κ' ἡ μουσικὴ τσῆ ἦτανε γλυκειά, παρμένη ἀπὸ ἀρμένικα λαϊκὰ μοτίβα. Ἠ ὀπερέττα γράφτηκε τούρκικα, παίχτηκε στὰ ἑλληνικά, ἀλλὰ τὰ τραγούδια τῆς τὰ τραγουδάγανε οἱ ἠθοποιοὶ τούρκικα.

Ἠ πρωταγωνίστρια τοῦ θιάσου Ἑλλη Μέρτικα ἦπαθε καλπάζουσα φυματίωση κ' ἠπέθανε. Κόσμος πολὺς συνώδεψε τὸ λείψανον στὸ νεκροταφεῖο, πού ἦτανε μακρὸν, στὴν Πούντα. Τὴν εἶχανε ντυμένη νυφούλα καὶ τὰ μαλλιά τῆς ξέπλεκα ἠκρεμούντοστε ἀπὸ τὸ φέρετρο. Ὁ μουσουργὸς Μιλανάκης ἠπῆχε μὲ τὸ κόρο του καὶ τὴν ὥρα πού τῆνε κατεβάζανε στὸν ἀνοιχτὸ λάκκον, τσῆ ψάλλανε τὸ τραγούδι ἀπὸ τὴ Τζάρντας, πού αὐτὴ τὸ πρωτοτραγούδησε καὶ στὸ ὁποῖο ἠλεγε:

— Μικροῦλα, μικροῦλα, μικροῦλα τοῦ Σαντάν.



Τὸ μαρτύριο τοῦ Ἀμβροσίου

Τότες ὁ πατέρας τῆς ὁ Ζαχαρίας Μέρτικας διάκοψε τὸ κόρο κ' ἤβγαλε μιὰν ἀγριοφωνάρα:

— Ἀμαάν, δὲν νταγιαντάω πιά. Ἀφήστε με νὰ σκοτωθῶ (δὲν τὸν δάσταγε κανέννας) καὶ τράβηξε μὲ ἐπιδεικτικὴ χειρονομία ἀπὸ τῆ τσέπη του μιὰ μπιστόλα. Οὐλὸς ὁ κόσμος ἤπεςε ἀπάνω του καὶ τοῦ φώναζε μὴν τὸ κάνεις. Τρέξανε καὶ οἱ πολίτσιες νὰ τοῦ πάρουν τῆ μπιστόλα, ἀλλ' αὐτὴ ἦτανε τοῦ θεάτρου, ἄδεια καὶ σκουριασμένη. Τὴν εἶχε φέρει ματζί του γιὰ τὴν περίσταση.

Αὐτὴν τὴν ἐποχὴ τοῦ πολέμου ἠγνώρισα τὸν φιλόλογο Χατζῆ Κωστῆ Νικ. πὺ ἠκαθούντανε στὸν Μπουρνόδα, σὲ μιὰ ιδιόκτητη οἰκογενειακὴ του βίλλα μὲ μεγάλον ἐγκαταλειμμένο κῆπο κ' ἤλεγεν ὁ ἴδιος πὺς σ' αὐτὴν τῆ βίλλα ἠκάνανε τραπέζι καὶ χορὸ στὸν Βασιληᾶ Ὅθωνα, ὅταν αὐτὸς ἐπισκέφτηκε τῆ Σμύρνη. Ὅταν γίνηκε ἡ προσφυγιὰ ἤρθε ὁ Χατζῆ Κωστῆς στὴ Σχολὴ τῶν Καλῶν Τεχνῶν καὶ μὲ ὄρηκε. Ἦρθε καὶ στὸ σπίτι μας στὸν Περαιία. Κατόπιν ἠπῆγε στὸ Τριέστι πὺ εἶχε φαίνεται συγγενεῖς, ἀλλὰ πέθανε στὸ γυρισμὸ μέσα στὸ βαπόρι.

Ὁ Ζεϊμπέκ. Θὰ ἔτανε ἡ ἀνοιξη τοῦ 1918, ὅταν πιά φαινότανε πὺς θὰ τελείωνε ὁ πόλεμος καὶ μὲ φώναζε στὴ βιβλιοθήκη τῆς Εὐαγγελικῆς Σχολῆς ὁ διευθυντῆς τῆς Πολύβιος Ἀργυρόπουλος καθηγητῆς τῶν Γαλλικῶν καὶ τῶν Λατινικῶν. Ἐκεῖ ἦτανε καὶ κάποιος Τούρκος στρατιώτης πὺ μού τὸν σύστησεν ὁ Ἀργυρόπουλος. Αὐτὸν τὸν καλέσανε οἱ Τούρκοι γιὰ νὰ τοὺς διοργανώσῃ τῆ βιβλιοθήκη τους.

Μου λέει λοιπὸν ὁ Ἀργυρόπουλος, ὅτι ὁ στρατιώτης ἀπὸ ἔδω θέλει νὰ βγάλει ἓνα σατυρικὸ περιοδικὸ πὺ θέλει νὰ τοῦ κάνεις τῆς γελοιογραφίες, ἀλλὰ γιὰ τὴν ὥρα δὲν ἔχει νὰ σὲ πλερώνει. Ἄμα πιάσει τὸ περιοδικό, τότε θὰ τὰ πάρεις καὶ μὲ τὸ παραπάνω. Ἐπειδὴ ἐγὼ ἠγνώριζα, ὅτι πολλοὶ τὸν πλοῦτον ἐμίσησαν ἀλλὰ τὴν ἐδόξαν οὐδεὶς, δέχτηκα.

Τὸ περιοδικὸ θὰ ὀνομαζότανε Ζεϊμπέκι καὶ θὰ ἦτανε σὰν τὸν Κόπανο τοῦ Ἀναστασιάδη. Μου ζήτησε λοιπὸν ὁ στρατιώτης νὰ κάνω μιὰν ἀφίσα, πὺ νὰ ρεκλαμάρει τὴν ἐκδοσὴ τοῦ περιοδικοῦ, ἡ ὁποία νὰ δείχνει ἓνα ζεϊμπέκο — Τούρκο χωριάτη — νὰ στρίβει τὸ μουστάκι του.

Ἐκανα λοιπὸν τὸ σκίτσο τῆς ἀφίσας καὶ τὸ πῆγα στὰ γραφεῖα τοῦ περιοδικοῦ, πὺ ἦτανε κοντὰ στὸ κονάκι. Τὸ εἶδε ὁ διευθυντῆς καὶ ἄλλοι Τούρκοι διαγνούμενοι καὶ μού εἶπανε: μὰ αὐτὸς εἶναι ἀρβανίτης, καὶ ὄχι Ζεϊμπέκ. Τότες



Τὸ μαρτύριο τοῦ Μητροπολί-
του Χρυσοστόμου

μοῦ εἶπανε, ὅτι θὰ πάρουνε μιὰ ἄδεια ἀπὸ τὸν διευθυντὴ τῶν φυλακῶν νὰ μ' ἀφήσει νὰ σκισάρω ἀπὸ τὸ φυσικὸ ἕνα Ζεῖμπέκη, ἀπὸ τῆς φυλακισμένοι.

Οἱ φυλακισμένοι Ζεῖμπέκοι δεχτήκανε νὰ ποζάρουνε κ' ἤκανα διάφορα σκίτσα ἀπὸ τοὺς κατάδικους, ποὺ ἦτανε πολὺ προσηνεῖς σέ μένα. Πίνανε τὸν καφέ τους καθισμένοι κατὰ γῆς σταυροπόδι καὶ κάνανε γούστο μὲ τὰ σκίτσα μου.

Γύρευε τί ἐγκλήματα εἶχανε κάνει αὐτοὶ οἱ ἀντρακλοι — ἀγρίμια τῶν δουρῶν καὶ τῶν δρυμῶν τῆς Ἀνατολῆς — καὶ τοὺς εἶχανε μέσα στὴ Χάψη.

Ἔκανα τότες, μὲ δάση τὰ σκίτσα μου τῆς φυλακῆς, ἕναν ὄρθιο Ζεῖμπέκο, νὰ στρίθει τὸ μουστάκι του, τογε λιθογράφησα καὶ τοιχοκολλήθηκε ἡ ἀφίσα σ' ὅλη τὴν τούρκικη Σμύρνη, ἀγγέλλοντας τὴν ἐκδῶση τοῦ περιοδικοῦ.

Εἶχε καὶ τὴν ὑπογραφή μου τούρκικα.

Ἀπὸ τότες καὶ μέχρι τὴν ἐλληνικὴ κατοχὴ, ἤκανα τὰ σκίτσα στὸ τούρκικο περιοδικὸ χωρὶς νὰ εἰσπράξω οὔτε ἕνα μεταλλῆκι.

Ἡ ἀπόβαση στὴ Σμύρνη. Στὶς 2 τοῦ Μάη, ἡμέρα Πέμπτη τοῦ 1919, ἔγινε ἡ ἀπόβαση τοῦ ἐλληνικοῦ στρατοῦ στὴ Σμύρνη, μέσα σὲ ἀπερίγραπτη χαρὰ τῶν Ἑλλήνων τῆς Σμύρνης, ποὺ οὔτε μπορούσανε νὰ φανταστοῦνε τί τοὺς ἐπερίμενε μετὰ τρία χρόνια. Ὅλοι οἱ ἄλλοι κάτοικοι τῆς Σμύρνης ἦτανε ἐναντίον μας Χριστιανοί, Τούρκοι, Ἑβραῖοι καὶ εὐχόντουσε τὴν καταστροφή μας, ποὺ ἔγινε μὲ τὸν πιὸ ἄγριο καὶ τρομερὸ τρόπο.

Τὸ πρωὶ τῆς 2 Μαΐου, ὥρα 9.30' ἀρχίσανε νὰ αποδιδάζονται ἀπὸ τὰ καράβια τμήματα τοῦ ἐλληνικοῦ στρατοῦ στὴν προβλήτα τῆς Πούντας καὶ στὸ Κουμερκάκι. Ἀπὸ ὄραδὺς μαθεύτηκε πὼς ὁ ἐλληνικὸς στρατὸς θὰ ἔμπαινε στὴ Σμύρνη καὶ ἔλος ὁ ἐλληνικὸς πληθυσμὸς ἦτανε ξεσηκωμένος. Οἱ Φράγχοι κ' οἱ Ὀδραῖοι εἶχανε κλειστῆι στὰ σπίτια τους. Ἐγὼ πρωὶ-πρωὶ κατέβηκα στὴν προκυμαία καὶ τράβηξα γιὰ τὸ Κονάκι⁴, πέρασα τὴν πλατεῖα του, πῆγα πρὸς τὸ Μπαχρῆ Μπαμπᾶ ὅπου εἶδα τοὺς λόφους ποὺ ἦτανε στὶς παρυφές τοῦ Πάγου, πίσω ἀπὸ τὸ Πανεπιστήμιο, νὰ ἔναι γιομάτη ἀπὸ Τούρκους πολίτες, ποὺ κρατάγανε μαῦρες σημαίες κ' ἦτανε πάνοπλοι. Γύρισα πίσω καὶ παρακολούθησα τὸν στρατὸ ποὺ αποδιδάζοντανε. Ὁ λαὸς παρακολουθοῦσε μὲ ἐξαλλὸν ἐνθουσιασμό. Οἱ λόχοι συντάχτηκαν καὶ τραβήξανε νὰ καταλάβουνε τοὺς στρατῶνες. Ὁ λαὸς παρακολουθοῦσε στὴν προκυμαία τὸ στρατὸ δεξιὰ καὶ ζερβά του, ματζὶ κ' ἐγὼ πῆγαινα. Μόλις τὰ πρῶτα

τιμήματα του στρατού φτάσανε στην πλατεία του Κονακίου, οι Τούρκοι από τα παράθυρα του στρατώνα άρχισαν να πυροβολάνε το στρατό. Σύγχρονα, από τις θάρκες του λιμανιού ρίχνανε έναντιον του και οι Τουρκοκρητικοί βαρκάρηδες. Κι ακόμα, από τα ξενοδοχεία της προκυμαίας, κρυμμένοι Τούρκοι πυροβολάγαν κι αυτοί.

Τότες αξιωματικοί και στρατιώτες φωνάξαν: πίσω πολίτες! κ' έτοιμαστήκανε ν' αντιμετώπισουνε την κατάσταση. Εγώ μαζί με τους άλλους τραβήχτηκα κ' έχασα το καπέλλο μου μάλιστα. Κατά το μεσημέρι έπιασε μια ραγδαιστάτη βροχή και ξέπλυνε τους δρόμους από τα αίματα. Άμα ήσυχάσανε τα πράματα και πήρε ο στρατός τον στρατώνα, ξαναπήγα στο Κονάκι, όπου στην πόρτα του είδα σκοτωμένο έναν γέροντα Τούρκο, που κράταγε στο χέρι του ακόμα ένα μαντήλι με τομάτες και στην παραλία είδα σκοτωμένο ένα δικό μας παλληκάρι. Το ίδιο πρωί σκοτώθηκε μέσα στον στρατώνα ένας νέος δημοσιογράφος δικός μας, ο οποίος είχε μπει μέσα για να παρακολουθήσει την κατάληψή του. Λεγότανε Νίκος Κυριακίδης, από την Πέργαμο, ήτανε μουσικός, νομίζω ότι έλέγετο Μιλάνος (έπαιζε βιολί κ' έγραφε ποιήματα). Μόλις άκουσε τους πυροβολισμούς γονάτισε για να προφυλαχτεί κάτω από το παράθυρο, που στεκότανε και σε λίγο σήκωσε το κεφάλι του για να δει και τότε τον βρήκε μια σφαίρα στο κούτελο και τον άφησε στον τόπο. Έτσι λοιπόν άρχισε η Μικρασιατική έκστρατεία σαν πυροτέχνημα, για να τελειώσει σε φριχτό ολοκαύτωμα της Σμύρνης και το ξερρίζωμα των Χριστιανών από την προαιώνια κοιτίδα τους.

Έχω την ιδέα ότι το Βυζάντιο δεν καταστράφηκε το 1453, αλλά το 1922. Γιατί στην άλωση οι χριστιανικοί λαοί αλλάξανε κυρίαρχο, αλλά διατηρήσανε, όσοι δεν έξιλαμίστηκαν, τη θρησκεία τους, τα ήθη και τα έθιμά τους, καθώς και τον παμπάλαιο πολιτισμό τους.

Όταν στις αρχές του 19ου αιώνα οι ιδέες της Γαλλικής Έπανάστασης εξαπλωνόντανε σ' όλη την Ευρώπη και στην Άμερική, οι υπόδουλοι λαοί άρχισαν κι αυτοί να ελπίζουνε σε μια πολιτική απελευθέρωση. Οι Τούρκοι που κρατάγαν με τη βία τόσους χριστιανικούς λαούς κάτω από το θάρβαρο ζυγό και τους είχανε σαν σκλάβους, άναγκαστήκανε σιγά-σιγά, με την πίεση των δυτικών δυνάμεων και ιδιαίτερα της ερθόδοξης Ρωσίας, να δίνουνε μερικές ελευθερίες στους χριστιανικούς λαούς που είχανε υποδουλωμένους, και ήτανε πια φανερό ότι με το χρόνο θα άναγκαζόντουσε να τους δόσουνε ίσοπολιτεία, όπως δήτην κάνανε οι νεότουρκοι, με το ψευτοσύνταγμα του 1908.

Οι Χριστιανοί της Τουρκίας, που ήτανε άνωτεροι σε πολιτισμό από τους Τούρκους, άναθαρρήσανε. Οι κυβερνήτες όμως της Τουρκίας άρχισαν να καταλαβαίνουνε πως αν θέλανε να μην διαλυθεί το κράτος τους και να ζήσει σαν εθνοσυστατικό κράτος, έπρεπε ν' άπαλλαγεί από τους Χριστιανούς που κατοικούσανε στην εθνομανική αυτοκρατορία. Με είαια μέσα, το πράγμα ήτανε δύσκολο, γιατί θ' άντιδρούσανε οι ευρωπαϊκές χριστιανικές δυνάμεις και ιδιαίτερα η Ρωσία, της οποίας ο σκοπός ήτανε να καταλάβει την Πόλη και να βγει στη Μεσόγειο. Και γύρευε κι αυτή άφορμή.

Κάνανε λοιπόν οι Τούρκοι μακροχρόνιο το σχέδιό τους, για το ξολόθρεμα των Χριστιανών και στο τέλος του 19ου αιώνα άρχισαν σφαγές των Άρμεναίων στην Κιλικία και σ' άλλα μέρη της Τουρκίας, ακόμα και μέσα στην Πόλη. Άλλά τους Χριστιανούς της Τουρκίας τους έξιθούσανε έναντιον τους ακόμα και οι μεγάλες δυνάμεις άσπλαχνα, όταν τους επέβαλλε κάθε φορά το συμφέρον τους.

Τους καθολικούς τους προστάτευεν εργολαβικά η Γαλλία και ο καθολικός κληρός. Τους ερθόδοξους και τους Άρμεναίους η Ρωσία και τους προτεστάντες φιλω όνόματι η Άμερική με τα άμερικάνικα σχολεία και νοσοκομεία της, που έστησε μέχρι τα εάθη της Τουρκίας. Όσο για την Άγγλία, αυτή άνεκάτευε το καζάνι του διαόλου, χωρίς έλεος για τους άθώους Χριστιανούς. Όταν γινόντουσανε προτεστάντης ελπίζεις σε κάποια προστασία από την Άμερική. Πολλοί Άρμεναίοι γινόντου-

στε καθολικοί και οί αρμενοκατάλιχοι, γιά νά προστατευτοῦνε κι αὐτοί κάπως ἀπό τή Γαλλία.

Τὸ ἕνα μεγάλο σαράκι τῆς Τουρκίας ἦτανε οί διομιολογήσεις, ὅπου ὄλα τὰ ξένα κράτη εἶχανε μέσα σ' αὐτὴ τὸ δικαίωμα τῆς ἑτεροδικίας. Τὸ ἄλλο, και τὸ πιὸ σοβαρό, ἦτανε ὅτι οί ὑπέδουλοι Χριστιανοί μορφωνόντουστε, πληθαίνανε, γινόντουστε δραστηριότεροι και κατακτούσανε τὴν οἰκονομική ζωὴ τῆς Τουρκίας, ἐνῶ ὁ τούρκικος λαὸς ἔμενε ἀπρόκοφτος, βυθισμένος στὴ θρησκοληψία και τὸν φυλετικὸ φανατισμό, στὴν ἀμάθεια, μὴν ἔχοντας καμιὰ διάθεση γιά πρόοδο μέσα σ' ἕνα κράτος θεοκρατικὸ και φεουδαρχικὸ συνάμα. Αὐτὸν τὸν λαὸν τὸν ἔδερναν οί ἀρρώστειες, ἡ φτώχεια και ἡ δυστυχία κι ὅπως πηγαίνανε τὰ πράγματα, οί δραστήριοι Χριστιανοί θὰ κυριαρχούσανε εἰρηνικὰ μέσα στὴν Τουρκία. Γιά τοὺς ἰθύνοντες Τούρκους ἕνας δρόμος σωτηρίας τῆς Τουρκίας ὑπῆρχε: τὸ διώξιμο μὲ κάθε τρόπο τῶν Χριστιανῶν ἀπ' αὐτὴν.

Ὅταν οί Τούρκοι τὸ 1914 ἀποφασίσανε νά ἐγούνε στὸν πόλεμο στὸ πλευρὸ τῆς Γερμανίας και τῆς Αὐστρίας, ἀρχίσανε νά διώχνουνε τοὺς ἑλληνικοὺς πληθυσμοὺς ἀπὸ τὰ δυτικὰ παράλια τῆς Μικρᾶς Ἀσίας. Τοὺς παίρνανε στὸ ἐσωτερικὸ και ἀπὸ τὶς κακουχίες κι ἀπ' τὴν πείνα τοὺς ξολοθρεύανε. Ὅταν πιά ἐγγήκανε στὸν πόλεμο, τὸ πρῶτο μέτρο ποὺ λάβανε ἦτανε νά καταργήσουνε τὶς διομιολογήσεις, ξεσηκώσανε και ἐκτοπίσανε ἀπ' τὶς ἐστίες τους τοὺς ἀρμενικοὺς πληθυσμοὺς και ἀρχίσανε φριχτὲς σφαγὲς αὐτουκῶν σὲ ὄλη τὴν Τουρκία. Ὑπολογίζεται, ὅτι σφάξανε κάπου ἕνα ἑκατομμύριο Ἀρμενίους. Τοὺς στρατευόμενους Χριστιανοὺς δὲν τοὺς βάζανε στὸ στρατό τους οί Τούρκοι, ἀλλὰ τοὺς στέλνανε στὰ ἐργατικὰ τάγματα, τὰ ἀμελέ ταμπουροῦ, γιά νά κάνουνε δρόμους, σὲ βέβαιιο ὀηλαδή θάνατο ἀπὸ τὶς κακουχίες και τὶς ἀρρώστειες.

Πόσους Χριστιανοὺς ἐξοντώσανε μ' αὐτὸν τὸν τρόπο δὲν ξέρω, βέβαιιο, ἀλλὰ ἐξοντώσανε τὸ ἄνθος τῆς χριστιανοσύνης. Ἡ κατάρρευση τοῦ ἑλληνικοῦ στρατοῦ στὴ Μικρασία τοὺς ἔδωκε τὴν καλύτερη εὐκαιρία νά λύσουνε τὸ πρόβλημά τους: νά ἀπαλλαγούνε γιά πάντα ἀπὸ τοὺς Χριστιανοὺς.

Τὰ σχέδια εἶναι τοῦ Νάκη

(Συνέχεια στὸ ἐπόμενο)

Γ Λ Ω Σ Σ Α Ρ Ι Ο

21. Θελήματα.
22. Ταχυδρομείο.
23. Πλατεία.
24. Ράντζε.
25. Κεντημένη ζώνη.
26. Ἀντίδωρο.
27. Φτάνει, δὲν ἀντέχομε πιά.
- 27α. Ἀνοιχτὸ χῶρο.
28. Ὁρμήσανε.
29. Κλητήρας.
30. Θελήματα.
31. Ἀιτούς.
32. Καταβρέχανε.
33. Λιθόστρωτο.
34. Εὐλένια σαμινάκια.
35. Καμινέτο.
36. Κατακάθι.
37. Κουτσομπολιό.
38. Δημαρχία.
39. Ἐξορία.
40. Χάζευε.
41. Διοικητήριο.

ΕΞΟΜΟΛΟΓΗΣΗ ΑΜΑΡΤΙΩΝ

σχέδιο Β. Κυριάκη-Σίσκου

Τὸ χωριὸ τῶν παπούδων τοῦ πατέρα μου λέγεται Τυφλοσέλι, ἀνήκει στὸ δῆμο Ὀθωμάνου, νομοῦ Τρικάλων. Χωμένο στὰ κατάσπλαχνα τῆς Πίνδου, χωρίζεται γεωγραφικὰ ἀπ' τ' ἀνατολικά μὲ τὸ παραποτάμι τοῦ Ἀχελώου Πετρουλιώτικος, δυτικὰ ἀπ' τὸ παραποτάμι τῆς Μεσοχώρας, βόρεια ἀπ' τὸν Ἄσπρο καὶ νότια ἀπ' τὸ ψηλὸ βουνό, ποὺ λέγεται Αὐγὸ.

Στὰ ἀνατολικά του εἰσκονταν κάθε εἴκοσι λεπτά τὰ χωριά Καμνάι καὶ Δέση. Οἱ γραμματιζούμενοι τοῦ χωριοῦ ἔλεγαν πὼς εἶναι τυφλὸ ἀπὸ σέλας, δηλαδὴ ἀπὸ σελήνη. Οἱ δυὸ - τρεῖς ἐπιστήμονες, ποὺ ἦταν καὶ γλωσσομαθεῖς, ἔλεγαν πὼς εἶναι παρμένο ἀπ' τὴ σλάβικη λέξι σελό, ποὺ θὰ πεῖ χωριό, δηλαδὴ τυφλὸ χωριό. Ὅλοι οἱ ἄλλοι, ἰδίως ἀπ' τὰ γύρω χωριά, ἔλεγαν πὼς κάποτε πέρασε ὁ Χριστὸς ἀπ' τὴ Δέση καὶ ἐκεῖ τὸν ἔδεσαν. Ἀπ' τὸ Καμνάι καὶ ἐκεῖ τὸν κάπνισαν. Ἀπ' τὸ Τυφλοσέλι καὶ ἐκεῖ τὸν τύφλωσαν.

Δὲν ξέρω ἂν εἶναι ἀλήθεια διὰ πέρασαν οἱ Σλάβοι ἢ ὁ Χριστὸς. Θυμᾶμαι ὅμως καλά, πὼς μὲ δλόχρυσο φεγγάρι, διάλεγα τὶς νύχτες τοῦ καλοκαιριοῦ τὰ μῆλα ἀπ' τὶς ξένες μηλιές, τὶς κιτρινάδες ἀπ' τὶς ἀχλαδιές, τὰ κεράσια ἀπ' τὶς ἐκλεκτότερες κερασιές τοῦ χωριοῦ.

Γύρω του ἀπλώνονταν ἀπέραντοι λόγγοι ἀπὸ ἔλατα, ἀμέτρητες κρυόδρυσες καὶ ψηλὰ στὶς πάδες καὶ κορυφές ἔσκαυσαν κατὰ κοπάδια τὰ γαλάρια, λάια καὶ φλώρα, τὰ στέρφα καὶ τὰ σγούρια τοῦ σέλιγγα πατέρα μου.

Οἱ κτηνοτρόφοι ἀνέβαιναν στὸ χωριὸ ἀπ' τὰ χειμαδιὰ τὴν ἀνοιξή τ' Ἀη Γεωργιοῦ καὶ κατέβαιναν τὸν Ἀη Δημήτρη. Οἱ ἄλλοι κάτοικοι βιοτέχνες, ἐπαγγελματίες, ὑπάλληλοι ἰδιωτικοὶ σὲ παντοπωλεῖα καὶ ραφτάδικα, ἀνέβαιναν στὶς ἀρχές τοῦ Ἰούλη καὶ κατέβαιναν στὰ μέσα τοῦ Σεπτέμβρη. Στὸ χωριὸ εἰμειναν μόνιμα τρεῖς οἰκογένειες, οἱ χειμωνιάτες, ὅλοι μαζί, γύρω στὶς ἑκατὸ οἰκογένειες, ἀποτελοῦσαν τὴν κοινότητα τοῦ χωριοῦ, ποὺ πάντα πρόεδρος ἦταν ὁ πατέρας μου καὶ μόνιμος γραμματικὸς ὁ φοιτήσας στὸ ἐλληνικὸ σχολεῖο τῶν Τρικάλων Γιάννης Μπακάλης, μὲ τὸ παρατσούκλι Μαυρίτσας. Στὸ χωριὸ ἦταν ἀδύνατο νὰ παρῆς κορίτσι ἢ νὰ φτιάσεις γαμπρό. Ὅλοι τους ἦταν ξαδέρφια καὶ μπαρμπάδες, κουμπάροι κι ἀπὸ δυὸ καὶ τρεῖς φορές συμπεθέροι μεταξύ τους, ποὺ πολλὲς φορές ἄκρη δὲν ἔβρισκες στὸ συγγενολόι.

μια μεγάλη αΐθουσα με πολλά παράθυρα χωρίς τζάμια, μ' ένα δάσκαλο που στα πρώτα χρόνια φορούσε φουστανέλλα κι αργότερα τσαρούχια και γραβάτα, με καμιά δεκαπενταριά εξαθέσια θρανία, που ήταν χαρακωμένα με σουγιά όλα τα όνοματά και χρονολογίες των μαθητών που φοίτησαν. Ο μαθητής που σηκώνονταν να πει το μάθημα δίπλα στην έδρα του δασκάλου, έπαιρνε μαζί του, εκτός απ' το βιβλίο και μια βέργα κρανίσια, που ο ίδιος την διάλεγε απ' τις πολλές κρανιές που είναι γύρω στο χωριό.

Ο μαθητής έλεγε το μάθημα, αν δεν άρεζε του δασκάλου ζητούσε τη βέργα απ' το μαθητή που άνοιγε τις παλάμες του, κι ανάλογα ο δάσκαλος τον βαθμολογούσε.

Πίσω απ' την έδρα του δασκάλου κρέμονταν δυο μεγάλα κουδούνια, που τα κρεμούσαν στους μεγάλους ταραξίες όταν πιάνονταν απ' τους νοικοκυραίους να ρημάζουν τα όπρωφόρα ή έσπαζαν το κεφάλι κανενός στον πετροπόλεμο. Έτσι, εγώ φοίτησα στο σχολείο αυτό μέχρι τότε που κατάλαβα τα κότσια μου γερά για τρέξιμο και τις παλάμες μου να μην μπορώ να τις κρατώ άλλο ανοιχτές. Στην τελευταία βαθμολογία μου έκλεισα την παλάμη και το 'σκασα απ' την ανοιχτή πόρτα μαζί με τη βέργα, που τράβηξα απ' το δάσκαλο, προς το λόγγο. Πίσω μου ξεχύθηκαν οι μεγάλοι και για πολύ ώρα άκουγα τα κουδούνια που χτυπούσαν, καθώς αυτοί που τα κρατούσαν έτρεχαν για να με πιάσουν.

Ύστερα από μερικές μέρες έγινε και η συνθηκολόγηση με τον πατέρα μου διά μέσου τσοπαναρέων και με κύριο υποστηρικτή την μανιά μου, γιατί ήμουν το καμάρι της, επειδή διάβασα μερικές φορές απόστολο στην εκκλησία.

Η εκκλησία μας, οι δώδεκα Απόστολοι, λειτουργούσε κάθε δεκαπέντε μέρες, γιατί ο παπᾶς μας ήταν μισιακός απ' το Καμνάι και λειτουργούσε μια Κυριακή σε μᾶς και μια εκεί. Στις 28 του 'Ιούνη κάθε χρόνο γίνονταν το πανηγύρι. Τρεις μέρες μικροί-τρανοί ντυμένοι στα γιορτινά, χόρευαν, γλεντούσαν, κατά παρέες, με τραγούδια και κλαρίνα, γυρνούσαν όλα τα σπίτια, τους κερνούσαν, έδάζαν στο κάθε σπίτι τις τσοῦπρες να χορεύουν, γίνονταν τ' άρραδωνιάσματα και πολλές φορές οι γάμοι, που τραδοῦσαν την γιορτή πέντε, και δέκα μέρες ακόμη. Οι ξένοι απ' τα γύρω χωριά φιλευόνταν με μεγάλη έπισημότητα και προτιμούσαν στις παρέες και στο χορό. Κάθε απόγευμα τις τρεις αυτές ημέρες στήνονταν διπλός χορός στην πλατεία του χωριού και οι βιοτζήδες δεν πρόφταιναν να μαζεύουν τα κεράσματα. Την νύχτα μοίραζαν τα όργανα στα σπίτια των γλεντζέδων και μέχρι το πρωί βούιζαν οι χαράδρες απ' τις τουφεκιές των γκράδων, που κάθε σπίτι τον κρέμαγε όλο το χρόνο για να τον ξεκρεμάσει στο πανηγύρι. Μια γιορτή που την περίμεναν για να ξεσκάσουν ένα χρόνο πλούσιοι και φτωχοί, νέοι και γέροι. Καμπόσων, όμως, οι δουλειές τους στον κάμπο τέλειωναν ακριδώς μετά το πανηγύρι. Κάθε χρόνο αυτοί οι άργοπορημένοι κάτω από το μεγάλο πλάτανο στο μεσοχώρι φώναζαν για την άδικία.

— Χωριανοί! Κ' εμείς θέλουμε να γλεντήσουμε, κ' εμείς θέλουμε να συνδράμουμε στην εκκλησία! "Ας γίνεται ή λειτουργία κι όλα τα καθέκαστα της εκκλησίας με το καινούργιο και το γλέντι του πανηγυριού να γίνεται με το παλιό, τότε να θγαίνει κι ο δίσκος της εκκλησίας.

Το 'παν και το ξανάπαν πολλές φορές.

Ο πατέρας μου, που σταυροκοπιόνταν όταν οι δουλειές του πήγαιναν καλά, μα το χειμώνα που δεν έλεγε να σταματήσει το χιόνι μούτζωνε προς το θεό βρίζοντας «...το προσκύνημά σου, θά το βουλιάζεις φέτος», τους άκουσε. Κ' ήταν τότε στα χρόνια του Μεταξᾶ.

— Πανηγύρι φέτος θά γίνει με το παλιό. Λειτουργία με το καινούργιο.

Τό 'πε και τό 'μαθαν ξένοι και χωριανοί, όλος ο ντουριάς. Τους βιοτζήδες που ήρθαν περι τις δυο μέρες πιό μπροστά, τους φίλεψε, τους έδωσε χαρτζηλίκι και τους συμβούλεψε αν θέλουν να 'χουν γερά τα νταούλια και τα κεφάλια τους να 'ρθουν με το παλιό. Έφυγαν.

Ήρθε ή μέρα της γιορτής. Έγινε ή λειτουργία, τέλειωσε, βγήκε ο κόσμος

στά πεζούλια τῆς ἐκκλησίας. Ἀκούστηκαν φωνές. Ὁ γραμματικός καὶ ὁ γέρο ψάλτης δὲν συμφωνοῦσαν μὲ τὸν πρόεδρο. Εἶπαν πῶς θὰ φέρουν τὴν ἀστυνομία, γιατί ὁ νόμος ἀπαγορεύει τὶς γιορτὲς μὲ τὸ παλιό. Ὁ πατέρας πού ἀκουμποῦσε στὴν γκλίτσα του, μὲ τὸ ἓνα πόδι στὸ πεζούλι καὶ μὲ τὸ χέρι του ἔξυγε τὰ δόντια του ἀπ' τὸ ἀντίδωρο πού μόλις εἶχε πάρει, εἶπε:

— Σύρτε στὸ διάολο, ἓνας κοῦκος δὲν φέρνει τὴν ἀνοιξή.

Ἐφυγαν, γραμματικός καὶ ψάλτης, προσδὸλημένοι. Καθισμένοι κι ὀρθοὶ μουστακαλῆδες, μὲ τὶς γκλίτσες καὶ τὰ τσαρούχια οἱ χωριανοί, τὸ ἔβαλαν στὰ τρανταχτὰ γέλια, ἔτσι πού ἔπεφταν σκόνες ἀπ' τὶς πλάκες τῆς σκεπῆς.

Ὁ Γραμματικός χάθηκε γιὰ πέντε - ἕξι μέρες μαζί μὲ τὰ πέντε - ἕξι κιλά πέστροφες πού ἔχαν πιάσει μὲ τὸν ψάλτη, γιὰ νὰ γυρίσει κορδωμένος μὲ τὴν ὑπόσχεση τοῦ νομάρχου καὶ τοῦ δεσπότη πῶς ἂν γίνεῖ πανηγύρι μὲ τὸ παλιό θὰ ἐπέμβει ὁ νόμος, καὶ ἡ θρησκεία θὰ κάνει ἀφορισμό.

Μετὰ τρεῖς μέρες ἦρθε τ' ἀπόσπασμα ἀπὸ χωροφύλακες μ' ἐπικεφαλῆς τὸν ἀστυνόμο τους. Τὴν ἄλλη μέρα ἦρθαν καὶ οἱ γύφτοι μὲ τὰ κλαρίνα. Οἱ συζητήσεις στὸ χωριό ἔδωσαν κ' ἔπερναν. Στὸ μεσοχώρι οἱ ἄνδρες χτυποῦσαν τὶς γκλίτσες στὰ τραπέζια ἀγριοφωνάζοντας πῶς τέτοιου ρεζίλι δὲν θὰ δεχθοῦν νὰ γίνεῖ στὸ χωριό.

— Θὰ καλέσουμε τὸν κόσμο, κυρ' ἀστυνόμο, γιὰ νὰ γλεντίσουμε οἰκογενειακῶς. Τὸ ἔχουμε αὐτὸ τὸ δικαίωμα μὲ τὸ παραπάνω ἢ δὲν τὸ ἔχουμε;

Ὁ ἀστυνόμος, καλὸς χορευταράς, ἤθελε νὰ ξεκοκαλίσει καμιά μπλιώρα καὶ νὰ ρίξει καμιά - δυὸ φτσέλες κρασί, ὅμως ἡ διαταγή, τὰ γαλόγια.

— Ἀφέντη μ', τοῦ ἔλεγον, τί κακὸ εἶν' αὐτὸ πού πάθαμε; Θὰ μᾶς κοροϊδεύουν τὰ γύρω χωριὰ γιὰ χατήρι τοῦ Μαυρίτσα;

Ἡ θειά μου ἡ Δάφνη, πού δὲν χώνευε τὸ γραμματικό, γιατί τὰ περισσότερα ἀπ' τὰ ἔντεκα παιδιὰ τῆς εἶχαν πιαστῆ νὰ κάνουν νίλες στὰ ὀπωρικά τοῦ γραμματικοῦ, ἔλεγε χύνοντας τὸ δηλητήριο:

— Δὲν κοιτάει ὁ γέρο ρουφιάνος πού δὲν μπορεῖ νὰ φιάσει φαμιλιά, πάει νὰ χαλάσει τὸ χωριό.

Ἡ ἀλήθεια ἦταν πῶς ὁ γραμματικός ἦταν τότε σαραντάρης, ἀνύπαντρος, μοναχογιός, κομψὰ ντυμένος, γιὸς κτηνοτρόφου, μὲ κουρδισμένο στὸ λαϊμό του τὸ παπιγιόν, ἐλάχιστος ἀνάμεσα στοὺς βλάχους, ἔμοιαζε ἔτσι σὰν κοκότα. Δὲν παντρεύονταν, γιατί ἤθελε μορφωμένη νύφη, πού ἦταν σπάνια γιὰ τὴν περιοχὴ μας.

Μέσα σ' αὐτὴ τὴ βαρειὰ σκοτούρα πού πλάκωσε τὸ χωριό μας, κι ἀπ' τὴν μεγάλη ἐπιθυμία νὰ ὀγοῦνε στὸ σιργιάνι, ὅπου θὰ ἔρχονταν, ὅπως κάθε χρόνο, κ' οἱ λεβεντόκορμες ἀπ' τὰ γύρω χωριὰ, μού κατέβηκε μιὰ ἰδέα. Ἦταν ἀποβραδὺς καὶ χωρὶς νὰ καλοσκεφτῶ ἐγῆκα στὸ μεσοχώρι. Ἐκεῖ οἱ νέοι μαζεμένοι πιὸ πέρα ἀπ' τοὺς μεγάλους, κουδέντιαζαν πῶς μένει ἀκόμα ἡ αὐριανὴ μέρα μέχρι τὸ πανηγύρι.

Ἐκανα νόημα σ' ἓναν συναμήλικό μου, τσοπανόπουλο στὰ πρόβατα τοῦ πατέρα μου, καὶ ἐγῆκε ἀπ' τὴν παρέα δέκα μέτρα πιὸ πέρα.

— Κώστα, τοῦ λέω, μ' ἀκολουθᾶς ἀπόψε;

— Μακρυνά;

— Μιὰ γύρα στὸ χωριό.

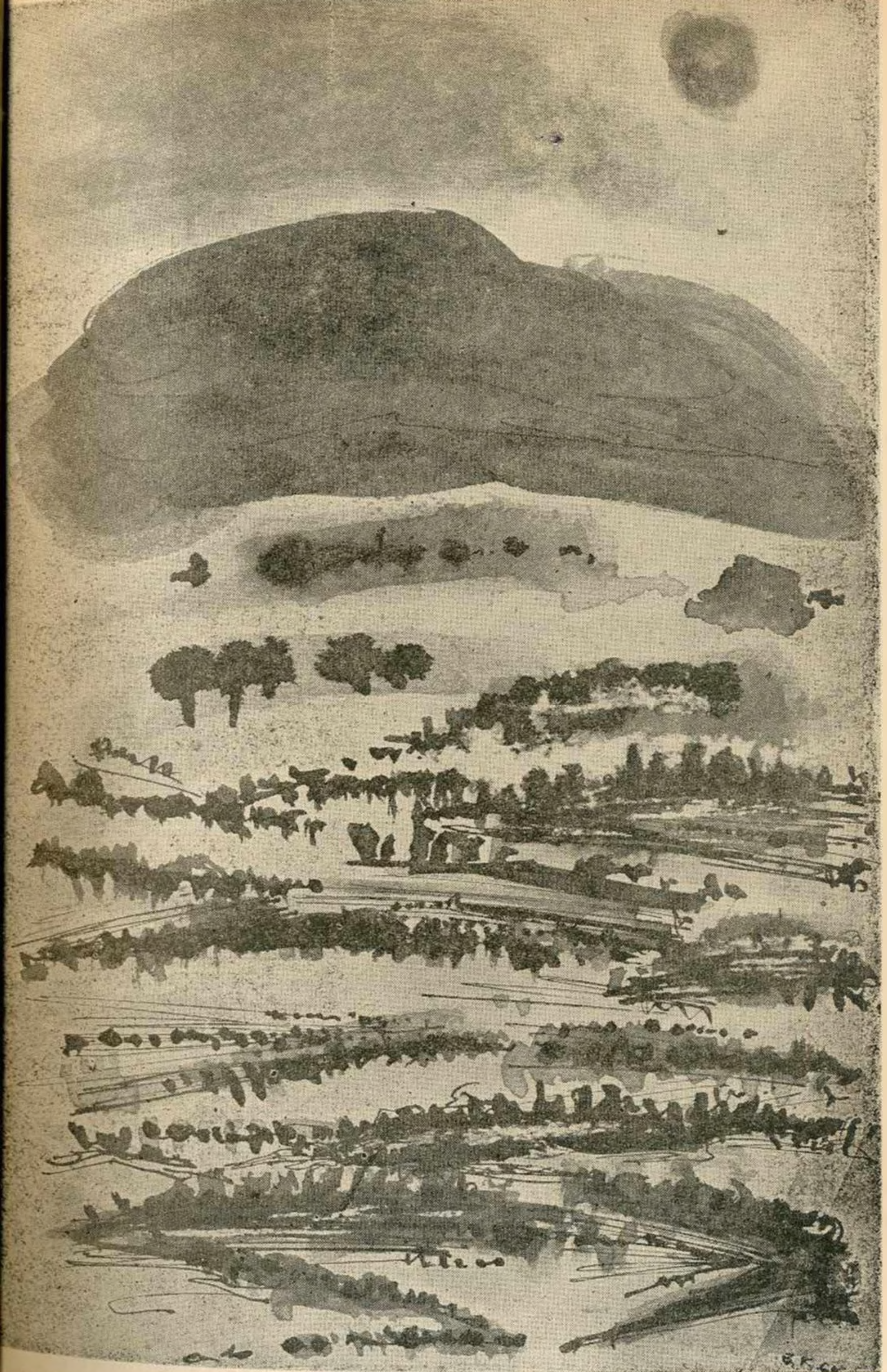
— Πᾶμε.

Ἀνεβαίνοντας τὸ δρόμο γιὰ τὴν ἐκκλησία, τοῦ ἐξήγησα τὸ σχέδιο.

— Ἡ κάνουμε αὐτὸ ἀπόψε καὶ γίνεσαι πανηγύρι, ἢ δὲν εἶμαστε γιὰ κόσμο.

— Καλὸ εἶναι, ὦρὲ Βασίλη, μόνο πού φοδᾶμαι νὰ μὴν μᾶς τιμωρήσουν οἱ ἅγιοι, γιατί τ' ἀμάρτημα εἶν' μεγάλο ὦρὲ.

— Τὸν κακὸ σου τὸν καιρό, τοῦ λέω. Ἐδῶ πᾶμε νὰ σώσουμε τὴν τιμὴ τῶν ἁγίων καὶ νὰ ἐγάλει κ' ἡ ἐκκλησιὰ καμιά δεκάρα κ' ἐσὺ μού τσαμπουνᾶς γιὰ ἁμαρτίες.



σίας, πήρα ὁ ἴδιος τὸ κλειδί πάνω ἀπ' τὴν πόρτα, τὴν ἀνοιξα τρίζοντας καὶ κοιτώντας τὸν Κώστα πού ἔτρεμε τοῦ ἕνεκα νὰ περάσει.

Τραβήξαμε κατ' εὐθείαν στὸ ἱερό. Μὲ μιὰ κρυάδα πού ἔγιωθα στὸ κορμί μου καθὼς μπήκαμε στὴν ἐκκλησία, ἀνοιξα τὸ σεντούκι πού φυλάγονταν τὰ ἄμφια πού φοροῦσαν τὰ παιδιὰ στὶς λειτουργίες καὶ κρατοῦσαν τὰ ξεφτέρια.

— Ὅπως τὰ πέρνουμε, ἔτσι μὲ τάξη νὰ τὰ θάλομε ὅταν γυρίσουμε, τοῦ ἔλεγα δίγοντάς του τὴ φορεσιά.

Φορώντας τα, ὅμως, ὅπως εἶμαστε ψηλοὶ καὶ οἱ δύο, ἔφταναν μιὰ πολάμη πάνω ἀπὸ τὰ γόνατα. Ὁ Κώστας κάθε τόσο ἔκανε τὸ σταυρό του ψιθυρίζοντας: Παναγία μου! Γιὰ τὸ καλό σου!

— Μωρὲ Κώστα, τοῦ λέω, δὲν μοιάζουμε γιὰ ἅγιοι.

— Γιατί; σιγοψιθύρισε τρέμοντας.

— Κοίταξε τὶς εἰκόνες, ὅλοι τους εἶναι ξυπόλυτοι. Ἐσὺ μὲ μπουραζάνι μαῦρο καὶ τσαρούχια καὶ μὲ τὰ σταυρωτὰ πετραχίλια σὰν φυσικοθήκες, μοιάζεις σὰν κλέφτης μὲ φουστανέλλα. Βγάλε τουλάχιστο τὸ μπουραζάνι σου!

Ὁ Κώστας σήκωσε τὴν ἄκρη τῆς ἄσπρης φορεσιάς καὶ τὴν ἔβαλε κάτω ἀπ' τὸ πηγούνι. Μ' ἐλεύθερα τὰ χέρια βρῆκε τὴ θηλιὰ ἀπ' τὶς βρακοζῶνες πού κρατοῦσαν τὸ μπουραζάνι του, τὶς ἔλυσε, τὸ μεσοκατέδασε γρήγορα καὶ ἔξαφνα σταμάτησε, λέγοντας ψιθυριστά:

— Μωρὲ Βασίλη, ἐσὺ θέλεις νὰ πᾶμε ξεβράκωτοι καὶ ξυπόλυτοι στὰ σπίτια μας.

— Γιατί μωρέ;

— Ποῦ θὰ τ' ἀφήσουμε;

— Ἐδῶ, στὸ σιντούκι.

— Κι ἂν τὸ θάλει ὁ διάβολος καὶ ἔρθει κανεὶς;

— Πάρτο μαζί σου.

— Μωρέ, μὲ τὸ μπουραζάνι παραμάσχαλα θὰ πάω; Τί ἄγιος θὰ ἔμε τότε; Κι ἂν μᾶς πιάσουν; Τουλάχιστον νὰ ἴμαστε βρακωμένοι.

Σήκωσε ξανά τὶς ἄκρες τοῦ μπουραζάνι του ὡς τὴ μέση του, ἔδεσε τὶς βρακοζῶνες του καλά, ἔβαλε τὶς ἄκρες ἀπὸ μέσα μεριά, κατέδασε τὴν ποδιά καὶ μὲ φωτισμένο πρόσωπο δέκα φορές περισσότερο ἀπ' ὅτι φώτιζαν οἱ καντηλές, λέει χαρούμενα:

— Τὰ τσαρούχια στὸ χέρι, τὶς κάλτσες στὴν τσέπη, τὸ μπουραζάνι καὶ τὸ σῶδρακο θὰ τὸ γυρίσω πάνω ἀπ' τὸ γόνατο. Ἄιντε κάνε καὶ ἐσὺ γρήγορα ἔτσι, νὰ φεύγουμε.

Τὸν κολάκεψα λέγοντας πῶς τοῦ κόβει τὸ κεφάλι, γι' αὐτὸ διάλεξα αὐτὸν γιὰ παρέα. Γίναμε ἔτοιμοι. Φεύγοντας, εἶδα στὴν μπουλίτσα κρεμασμένο τὸ θυματό. Τὸ πήρα, καθὼς καὶ ἓνα μικρὸ διδύο.

Κλειδώσαμε τὴν πόρτα, κρύψαμε τὸ κλειδί στὰ χορτάρια, κάναμε ἀπάνω τὸ σταυρό μας καὶ δρασκελίσαμε τὸν τοῖχο.

Κάτω ἀπ' τὰ ἴσκια τῶν καρυδιῶν καὶ τῶν ἐλάτων περάσαμε στὴν ἄλλη ἄκρη τοῦ χωριοῦ, πού ἦταν χτισμένο τὸ σπίτι τοῦ Γιάννη Χάχα στὸ ψηλότερο σημεῖο τοῦ χωριοῦ. Ἦταν μπάρμπας τοῦ Κώστα καὶ ὁ πατέρας μου στεφάνωσε τὰ δύο του παιδιὰ καὶ θάφτισε τ' ἀγγόνια του. Χειμωνιάτες οἱ ἄνθρωποι, δούλευαν στὰ χωράφια πού ἦταν μιὰ καὶ δύο ὥρες μακρὰ. Τὸ βράδυ πάντα ἔρχονταν πολὺ ἀργὰ καὶ στὸ σπίτι ἦταν ἡ μαγιὰ Γιαννάκινα, μὲ τὶς νύφες καὶ μ' ἓνα τσοῦρμο κουτσούβελα.

Ἀφουγκραστήκαμε. Ἦσυχία, κάπου - κάπου οἱ λεπτές φωνίτσες τῶν παιδιῶν.

— Νὰ κάνουμε γρήγορα, τοῦ λέω, προτοῦ ῥθούν οἱ ἄνδρες. Θὰ μιλήσω μόνον ἐγώ. Πᾶμε.

Ξεκινήσαμε. Ὁ Κώστας κρατοῦσε τὰ τσαρούχια του καὶ τὰ δικά μου παπούτσια. Ἐγὼ στὸ ἓνα χέρι τὸ διδύο καὶ στ' ἄλλο τὸ θυματήρι. Φτάσαμε κοντὰ στὸ παράθυρο πού ἦταν ἀνοιχτό.

— Κυρὰ Γιάννινα! Κυρὰ Γιάννινα! φώναξα τσιριχτά, ἀλλοιώνοντας ὅσο μποροῦσα τὴ φωνή μου.

Ἐπὶ τὴν αὐλὴν ἀκούστηκε ἡ φωνὴ τῆς γριᾶς:

— Οὐρίστηρη! Σὺ ἔσαι Βαγγελή;

Κ' ἤρθε ἡ κατημένη γριά στὸ παράθυρο ἀπ' τὴ μέσα μεριά τοῦ σπιτιοῦ, γιὰ νὰ μείνει ὀρθία, κόκκαλο.

— Τὸ πανηγύρι νὰ τὸ κάνετε μὲ τὸ παλιό· ἄμα δὲν τὸ κάνετε θὰ σᾶς βουλιάξουμε τὸ χωριό.

Εἶπα τρεῖς φορές τὰ ἴδια λόγια, κουνώντας κάπου - κάπου καὶ τὸ θυμιατήρι.

Ἡ γριά ἔπεσε, ξανασηκώθηκε, ξανάπεσε, ἔκανε μετάνοιες, σταυροκοπιώνταν καὶ σιγοψιθύριζε. Φύγαμε τρέχοντας, καὶ τρόμαξα νὰ σταματήσω τὸν Κώστα νὰ μοῦ δώσει νὰ φορέσω τὰ παπούτσια μου, γιὰτι ξυπόλυτος, ὅπως ἦμουν, ἔγδαρα τὰ πόδια μου στὶς μυτερές πέτρες τοῦ βουνοῦ.

Βάλαμε ὅλα τὰ πράγματα στὴ θέση τους, κλείσαμε τὴν ἐκκλησία, βάλαμε τὸ κλειδί στὸ μέρος του, κάναμε γιὰ τελευταία φορὰ τὸ σταυρό μας καὶ φύγαμε ἀπὸ ξεχωριστὸ δρόμο ὁ καθένας γιὰ ν' ἀνταμώσουμε στὸ μεσοχώρι, ἤρεμο, ὅπως τ' ἀφήσαμε, νὰ συζητοῦν νέοι καὶ γέροι τὸ ἄδικο. Θὰ πέρασαν περίπου εἴκοσι λεπτά, ὅταν ἔσκασε τὸ κανόνι.

Μιὰ γυναικεία φωνὴ στὸ μαγαζί, ἐκεῖ πού ἦταν μαζεμένοι οἱ γεροντότεροι, ἔσχιζε τὸν ἀέρα.

— Χωριανοί! Στὸ σπίτι τοῦ μπάριπα Γιαννάκη ἔγινε θαῦμα! Παρουσιάστηκε ὁ ἅγιος Πέτρος καὶ ὁ ἅγιος Παῦλος! Ἄιντεστε!..

Μερικοὶ διάστηκαν. Ἄλλοι κουνήθηκαν, καὶ σιγὰ - σιγὰ ξεκίνησαν. Πῆγα κ' ἐγὼ μὲ τοὺς δευτέρους. Προτοῦ φτάσουμε στὸ σπίτι ἀκούσαμε πολλές φωνές. Ὅταν μπήκαμε στὸν οὐντὰ τοῦ σπιτιοῦ, πού ἔταν φωτισμένος μὲ πολλὰ κεριὰ πού ἔκαιγαν κολλημένα γύρω στὶς εἰκόνες, νύφες καὶ γειτόνισες σταυροπροσκυνοῦσαν καὶ στὴ μέση ἡ γριά λαφιασμένη ἐξηγοῦσε πῶς ἄκουσε τὴν ἀγγελικὴ φωνὴ πού τὴν καλοῦσαν ὁ ἅγιος Πέτρος καὶ ὁ ἅγιος Παῦλος. Φωτισμένοι μ' ἓνα χρυσὸ στεφάνι στὸ κεφάλι. Πῶς ὁ ἅγιος Πέτρος κρατοῦσε τὰ τέσσερα κλειδιά τοῦ Παραδείσου στὰ χέρια του καὶ τῆς εἶπε: Σὲ ξέρουμε πῶς εἶσαι ἁμαρτωλὴ, ὅμως στὰ συγχωροῦμε γιὰτι ἔχεις καλὴ ψυχὴ (ἡ γριά ἐννοοῦσε ἅγιο Πέτρο τὸν Κώστα πού δὲν ἔδγαλε σὲ ἔλη τὴν ἱεροτελεστία τσιμουδιά, μόνον πού κρατοῦσε τὰ τσαρούχια του καὶ τὰ παπούτσια μου μὲ τίς πρόκες του πρὸς τὸ μέρος τῆς γριᾶς). Τότε ὁ ἅγιος Παῦλος, ἀφοῦ τὴν εὐλόγησε μὲ τὸ θυμιατήρι του, πού μοσκοδολοῦσε θεῖο λιθάνι, τῆς εἶπε τὰ λόγια μου, βάζοντας ἡ γριά ἀλάτι, ὅτι θὰ ρίξει φίδια καὶ χολέρα ν' ἀφανίσει τὸν κόσμον.

Ἡ γριά ἔλεγε - ἔλεγε, σταυροκοπιώνταν, καὶ μαζί της ὅλοι οἱ ἄλλοι. Γιὰ μιὰ στιγμὴ μίλησε καὶ ὁ γερο - Γιαννάκης.

— Ἄιντε, ὦρὲ χωριανοί, νὰ τοὺς σκοτώσω ἐγὼ, ψάλτη καὶ γραμματικὸ, καὶ νὰ ρίξω τὴν ψυχὴ μου στὸ βουρκο, γιὰ νὰ σωθεῖ τὸ χωριό.

Καὶ κίνησε νὰ πάει στὴν ἄλλη κάμαρα, πού πιθανὸν νὰ ἐρισκόταν τὸ ντουφέκι. Τὸν κράτησαν οἱ γνωστικοὶ καὶ εἶπαν πῶς «θὰ τὸ ἐροῦν αὐτοὶ ἀπ' τὸ θεό».

Ὡς ἀργὰ τὰ μεσάνυχτα μιλοῦσαν σ' ὅλα τὰ σπίτια γιὰ τὸ θαῦμα. Ἄναψαν καντηλές καὶ καντηλιάκια, πού ἔκαιγαν ὅλο τὸ καλοκαίρι.

Ὁ ἀστυνόμος πού μίλησε ἀπ' τὸ τηλέφωνο μὲ τὴ διοίκηση ἐξηγοῦσε στὸν πατέρα μου τὸ πρῶν πῶς τὸ πανηγύρι πρέπει νὰ γίνε μὲ τάξη καὶ χωρὶς φασαρίες.

Στάλθηκαν τηλεγραφήματα στὸ νομάρχην καὶ στὸ δεσπότη, συνταγμένα ἀπὸ τὸ γραμματικὸ. Τὸ τηλέφωνο ἀνάψε, ὅλη μέρα νὰ μεταδίνει τὸ θαῦμα στὰ γύρω χωριά μὲ τὸ νὶ καὶ μὲ τὸ σίγμα.

Τὸ ἀπόγευμα ἤρθε καὶ ὁ παπᾶς, πού χτύπησε ἐσπερινό. Τὴν ἄλλη μέρα ἡ γιορτὴ. Γιόμισε ἡ ἐκκλησιὰ ἀπὸ ξένους καὶ δικούς μας. Τὸ προαύλιο, ἔξω ἀπ' τὸν τοῖχο, γιόμισε ἀπὸ κόσμον. Τέτοια γιορτὴ δὲν ξανάγινε. Βγήκε ὁ δίσκος. Πρῶτος ὁ πατέρας μου, κρατώντας ψηλὰ τὸ χέρι του μὲ μερικὰ χιλιάρινα φώναξε:

— Γιὰ τὸ βακούφι! Δώδεκα οἱ ἅγιοι, ἀπὸ ἓνα χιλιάρινον τὸν καθένα, νὰ ἔναι καλά!

Κ' ἔρριξε τὰ λεφτὰ στὸ δίσκον. Γιόμιζαν οἱ δίσκοι χαρτονόμισμα. Πολὺ χρήμα μαζεύτηκε ἐκεῖνη τὴν ἡμέρα.

Τὸ μεσημέρι ἔγινε τὸ συμπόσιο. Καζάνια μὲ δλόκληρα ἀρνιά μὲ μπλουγούρι καὶ τραχανὰ χόρταιναν τὸν κόσμο κάτω ἀπ' τὸν παχὺ ἴσκιό τοῦ πλάτανου στὸ Μεσοχώρι. Τὰ ὄργανα ἔπαιζαν τραπεζάτικα τραγούδια. Οἱ σοῦφλες ἀπ' τ' ἀρνιά καὶ κουκορέτσια γύριζαν καὶ τὸ ξύγγι πού 'πεφτε στ' ἀναμένα κάρβουνα μοσχοβόλαγε τὸν αἰθέρα. Καὶ τὰ ποτήρια τσουγγρίζονταν πότε στὴν ὑγεία τοῦ Πέτρου, πότε τοῦ Παύλου, πότε τῶν δώδεκα Ἀποστόλων καὶ πότε γιὰ ὄλους τοῦ ἀγίου σαράντα. Τὸ κρασί ἀναψε τὰ μενίγγια, ἀναψε κι ὁ χορός. Τὸ γλέντι κράτησε τρεῖς μέρες καὶ τρεῖς νύχτες. Κάηκε ὁ τόπος. Ὅλα στὴν ὑγεία τῶν θαυματουργῶν ἀγίων. Ἀργότερα εἶπαν περισσότερα. Μιὰ κοπέλα ὄρφανή, παράλυτη, ἀπ' τὸ Γαρδίκι, γέρεψε καὶ παντρεύτηκε. Πολλοὶ πού κοιμήθηκαν στὴν ἐκκλησία εἶδαν τὴν ὑγεία τους. Ἀκόμα κι ὁ μπάρμπας μου ὁ Θωμᾶς, πού τὸν πονοῦσε τὸ γουφὸ ἀπ' τὸ μικροασιατικὸ πόλεμο, αἰσθάνθηκε ἀμέσως καλύτερα. Ὁ παπᾶς πῆγε τὰ χρήματα στὴν ἐπισκοπή. Ὅταν γύρισε, στὸ τραπέζι τοῦ σπιτιοῦ μας, σκουπίζοντας τὰ γένια του μὲ τὴν πετσέτα, ἔλεγε τοῦ πατέρα μου, πού τὸν ἄκουγε ὁ ἔρημος μὲ τὸ στόμα ἀνοιχτό.

— Ἡ ἐπισκοπή ἔμεινε εὐχαριστημένη. Μόνο πού οἱ ἅγιοι θύμωσαν, γιατί δὲν ἔγινε τὸ πανηγύρι στὸν καιρὸ του, γι' αὐτὸ ἤρθαν ἔτσι διασμένα καὶ πειραστικά. Ἄν ἐρχόντουσαν στὸν καιρὸ τους, θ' ἀνέβαινε ὄλη ἡ Μητρόπολη καὶ θὰ τιμοῦσαν πολὺ τὴν ἐκκλησία.

Τὰ χρονάκια πέρασαν. Ἦρθε ὁ ἀλβανικὸς πόλεμος, ἡ ἀντίσταση. Ντυμένος τὴ στολή τοῦ ΕΛΑΣ πέρασα ἀπ' τὸ χωριὸ μου στὰ τέλη τοῦ Αὐγούστου τοῦ 1943. Μαζεύτηκαν τρανοὶ καὶ συνομήληκοι στὴν κουβέντα μας γιὰ τὴν πατρίδα. Κάποιος εἶπε καὶ γιὰ τὴ θρησκεία, θυμήθηκαν καὶ τὸ θαῦμα. Θέλησα νὰ τοὺς ἐξηγήσω. Εἶδα πὼς λοξοκοίταγαν μὲ ἀπιστία.

— Ρε χωριανοί, τοὺς λέω, δὲν σᾶς εἶπε τίποτα ὁ Κώστας ὁ Χαχόπουλος;

— Τί νὰ μᾶς πεῖ;

— Νά, γιὰ τὸ θαῦμα. Αὐτὸς ἦταν ὁ ἅγιος Πέτρος.

Πάλι κρυφοχαμογελοῦσαν ἀπιστά.

— Πᾶμε, μοῦ λέει ὁ Τσιόλης, χειμωνιάτης συχωριανός, νὰ σὲ φιλέψω ἐγὼ σήμερα, πού 'χουμε καὶ τὴ γιορτὴ τῆς Παναγίας.

— Ὁ Δεκαπενταύγουστος πέρασε, τοῦ εἶπα.

— Μετὰ τὸ θαῦμα, κάμποσοι ἀπ' τὸ χωριὸ τὸ 'χουμε μὲ τὸ παλιό. Ἄιντε καὶ μὴ στεναχωριέσαι, εἴτε μὲ τὸ παλιό, εἴτε μὲ τὸ καινούργιο, ἐμεῖς μὲ τὸ ΕΑΜ εἴμαστε μωρέ. Ἄιντε πᾶμε.

Στεναχωρημένος, τὸ βράδυ μίλησα μὲ τὸν πατέρα μου. Τὸ καὶ τό.

— Ἄν δὲν πιστεύεις, τοῦ εἶπα, ρώτησε καὶ τὴ θειά τὴ Θώμαινα. Ἀπ' αὐτὴ πῆρα ἓνα μαντήλι γιὰ τὸ κεφάλι. Κρατσιάνισε ἡ ψυχὴ μου, πατέρα, ὅταν πέταξες τὰ δώδεκα χιλιάρικα στὸ δίσκο.

— Φτοῦ!.. τὸ γονιό σου, ἐξαγριώθηκε ὁ τσέλιγγας. Καὶ γιατί, μωρέ, δὲν μοῦ τό 'λεγες ἐμένα τότε;

— Θὰ μὲ μαύριζες τὰ κωλομέρια μὲ τὴν γλίτσα σου. Τότε ἤμουν μικρότερος.

— Ἐδοσα, ἔρε παιδί μου, καὶ σαράντα πρόβατα στὸ θακούφι, εἶπε σκεφτικός. Καὶ ὅστερα ἀπὸ λίγο:

— Χαλάλι μωρέ! Γλέντησε ὁ κόσμος καὶ δὲν γινήκαμε ρεζίλι νὰ γελαῖν οἱ ἐχθροὶ μας.

— Πρέπει νὰ ἐξηγήσεις πατέρα στὸ χωριό, πὼς ἔγινε τὸ θαῦμα, γιὰ νὰ μάθουν οἱ χωριανοὶ πὼς γίνονται ὄλα τὰ θαύματα.

— Παλάθωσες, μωρέ παιδί μου; Θὰ γίνε χειρότερα τὸ πράγμα. Θὰ ποῦν, ἄιντε κι ὁ Γληγόρης ἔγινε κουμμουνιστὴς καὶ δὲν πιστεύει τίποτα πιά ἀπὸ θρησκεία.

...Μιὰ ἁμαρτία μὲ θαρῶνει μέχρι τώρα στὴ συνείδησή μου. Ὅχι πρὸς τὸ Θεό, ἀλλὰ πρὸς τοὺς συχωριανούς μου. Ἄς μὲ συμπαθᾶνε. Ἦμουν τότε παιδί ἀμούστακο, μὲ κοκκόρου γνώση, καὶ τὸ μυαλό μου τό 'χα μόνο γιὰ γλέντια, γιὰ χορούς, γιὰ τσοῦπρες.

Ν Ε Ο Ι Π Ο Ι Η Τ Ε Σ

Μάη κι ἄν δὲν ἐπέθανες

Μοιρολόϊ

Γραμμένο για τὸ νεκρὸ φοιτητὴ
ΣΩΤΗΡΗ ΠΕΤΡΟΥΔΑ

Στὸν Ἄδη πὺν θὰ κατεβεῖς
χτένισε τὰ μαλλιά σου
ώραῖον νὰ σέδει ὁ Χάροντας
νὰ γονατίσει ἐμπρός σου
ώραῖον νὰ σέδουν κ' οἱ νεκροὶ
τραγούδια νὰ σοῦ ποῦνε
νὰ σηκωθοῦν οἱ Μάρτυρες
νὰ σε καλοσωρῖσουν
νὰ σηκωθεῖ κι ὁ Ἀρχάγγελος
φιλιὰ νὰ σε γεμίσει...

Στὸν Ἄδη πὺν θὰ κατεβεῖς
σύγγεφο μὴ σε σκιάσει
μὴ σε τρομάξουν τὰ σκαλιὰ
κ' ἡ Νιότη πὺν δὲν ἔχῃ
πουλί νὰ γίνεις μέσα σου
Ἥλιος λαμπρὸς νὰ πέσεις
γλυκὸ παιδὶ τῆς μάνας σου
τὰ δάκρυά της σοῦ φτάνουν
νὰ ποτιστεῖς νὰ δροσιστεῖς
νὰ δόσεις καὶ στοὺς ἄλλους
γιατὶ τοὺς καίει ὁ καῦμὸς
πὺν χάθηκαν τὸ Μάη...

ΠΕΤΡΟΣ ΛΙΑΚΑΚΟΣ

Ἑποκρυσίεις

ἌΟλα ἦταν ἔτοιμα
—τὸ χειρουργικὸ τραπέζι—νυσιέρια κοφτερὰ
—οἱ μάσκες τῶν ἀνθρώπων
παλιές πληγές μ' ἐπιμέλεια κρυμμένες πίσω
ἀπὸ φτηνὸ χαρτόνι

—ἐπίσημοι σοβαροὶ κι ἀγέρωχοι
πίστεψαν
πὺς ποτὲ δὲν θὰ πεθάνουν

Συναλλαγές

Πάντα κυκλοφοροῦν
οἱ ἐπιθυμίες τῶν ἀνθρώπων
χαριτονομίσματα πού τίθενται ἐκτὸς συναλλαγῆς
— ὡς πού νὰ ἐκδοθοῦν καινούργια—
ἔπειτα
ἀγοράζονται στίς τράπεζες
καὶ δὲν χάνεται τίποτα

ΠΟΠΗ ΠΙΕΡΙΟΥ

Ἄγρυπνια

Ὅταν βραδιάσει δὲν ὑπάρχουν πιά οἱ φίλοι.
Στρίβουν στή μισοφωτισμένη πάροδο
οἰά νύχια φεύγουν μὲ τὸ πρῶτο τυχαῖο κλείσιμο τῶν βλεφάρων.
Μένουμε οἱ δυὸ μὲ τὴ σκιά μου
ν' ἀφουγκραζόμαστε τὸν ὕπνο τῶν γειτόνων.
Στὸ θίασο τῶν νυχτερινῶν τραγουδιστῶν
ἓνας βραχνός, ἓνας ἐρωτευμένος
ὁ ἄλλος ἕξη μῆνες ἄνεργος.
Κάποιος περαστικός ζητᾷ φωτιά κι ἀνάβει.

Ὁ Χρόνος

Ὁ χρόνος, ἀδειανὸ βαρέλι πού κυλᾷ
σκαλὶ τὸ σκαλοπάτι
Ὁ χρόνος περισυλλογῆς, σπαταλημένος
σὲ σιωπὲς κ' ἑναστρους δραματισμοὺς
Ὁ χρόνος τῆς δουλειᾶς, ἁρμονικὰ ταλαντωμένος.
Ὁ χρόνος, ἀδειανὸ βαρέλι πού κυλᾷ.

Τ Ε Σ Σ Ε Ρ Α Π Ο Ι Η Μ Α Τ Α

1.

Μὴ κόβεις ἄλλα
πορτοκάλια
τὸ δέντρο μας
κλαίει ἀδύναμο
τὸ πρωὶ
δὲ φωνάζει
περιμένει...
Μὴ κόβεις ἄλλα
πορτοκάλια
Βαρειά πούν' ἢ βροχή.

2.

Πηγαίνει στὸν ἄνεμο
καὶ δὲν ξεχνάει τὰ δέντρα
Ὡσπου νὰ φτάσει
εἶναι πολλὰ σημάδια
σ' ἐν' ἀπ' ὅλα στέκεται
ξεσπάει
τοῦ δίνει ἓνα χροῖμα
γιὰ νὰ θυμᾶται
Πάνω στὰ σκληρὰ βράχια
εἶν' ἔτοιμος
κοιτάζει
ἐκεῖ πὺν σκάει τὸ κύμα
καὶ ζηλεύει τὸ λευκό.

3.

Τὰ σπίτια λυπημένα
τόσα αἵματα
τόσα δέντρα στάχτη
παντοῦ
ἢ ἐκεῖ
πλαστικός πυρετός
φέρει γοργὰ τὴν εἶδηση
ἔσπασε ἀγάπη μου
ἔσπασε ἢ θάλασσα.

4.

Καίγονται πάλι τὰ δωμάτιά μας
τριζοβολοῦν τὰ ἔπιπλα
σπάζουν τὰ γυαλικά
καὶ τί νὰ πρωτοσώσω
μέσα σὲ κόκκινο καπνὸ
ἀπὸ παντοῦ

χάνονται όλα βιαστικά
τους πυροσβέστες σκέφτομαι
τή στάχτη
τὰ ροῦχα πὸν θὰ σιάζοννε
τὸν κόσμο
καὶ χτυπιέμαι
πάνω στους μαύρους τοίχους.

ΤΡΙΑ ΤΡΑΓΟΥΔΙΑ ΓΙΑ ΚΑΛΑ ΠΑΙΔΙΑ

1.

Όταν χτυπήσω
καὶ τὸ τελευταῖο καρφί
σ' ἓνα παπούτσι
φοράω τὰ σαντάλια μου
καὶ τρέχω

Έμπα στὸ μαγαζί μου κόσμε
στὰ χέρια μου κρατάω ἓνα ταξίδι.

2.

Φτιάνω κλειδιά
καὶ τὰ κρεμάω ἓνα γύρω
ὅταν φυσάει κουνούνιζουν
ὅταν βρέχει ματώνουν
κι ὅταν ἔχει ἥλιο
λαμποκοποῦν χιλιάδες μάτια
Έλάτε κι ἀγοράστε τὰ κλειδιά μου
κάθε κλειδί κι ἓνα χαμόγελο στὸ σπίτι.

3.

Δείχνω στὰ μπράτσα μου
τὰ σημάδια
κι ἀπὸ κάτω τρέχει
ἓνα θυμωμένο φεγγαρόφωτο
Μόλις ξεπλύνω τὸ τσιμέντο
ἀπ' τὰ μαλλιά μου
φορῶ τὸ ἄσπρο μου πουκάμισο
καὶ ξεκινῶ
γιὰ ἓνα ταξίδι αἶμα
μέσ στη νύχτα.

Γιώργου

Δελόπουλου

ΤΑ ΣΛΑΒΙΚΑ ΤΟΠΩΝΥΜΙΑ ΣΤΗΝ ΕΛΛΑΔΑ

ΣΤΟΙΧΕΙΑ ΜΕΘΟΔΟΛΟΓΙΚΑ

Ἐξαιρετικὰ ἀφθονα εἶναι τὰ σλάβικα τοπωνύμια σ' ὅλοκληρη τὴν Ἑλλάδα. Πολυαριθμότερα ἀπ' τ' ἀρβανίτικα ἢ τὰ φράγκικα ἢ τὰ βλάχικα ἢ τὰ βενετσιάνικα ἢ τὰ τούρκικα. Πολὺ περισσότερα ἀπ' ὅσα ξέρουμε, καί, ἀκόμα, περισσότερα ἀπ' ὅσα φανταζόμαστε.

Λίμνες μεγάλες, σὰν τοῦ Λαγκαδᾶ, τοῦ Νεζεροῦ, τοῦ Ὀστροβου, τῆς Πρέσπας κλπ.

Ποτάμια, σὰν τῆ Βυστρίτσα ('Αλιάκμων), τὸ Μαρίτσα ('Ἐβρος), τὸ Μέγδοβα (τώρα τελευταία ἀπόχτησε κι αὐτός, σὰν ἐπίσημο ὄνομα, τὸ Ταυρωπός), τὸ Μόρνο κλπ.

Βουνά, σὰν τῆ Βελαόρα, τὸ Βελοῦχι (Τυμφρηστός), τὸ Βίτσι, τῆ Βόρα, τὸ Βουράνο, τὸ Γράμμο, τὸν Κίσσαβο ('Ὀσσα), τὸ Σμόλικο, τὰ Τζουμέρκα, τὸ Χελμὸ κλπ.

Πόλεις μεγάλες καὶ μικρές, σὰν τὴν Ἀνασελίτσα, τὴν Ἀράχοβα, τὸ Βελεστίνο, τὰ Βοδενά ('Ἐδεσσα), τὸ Βόλο, τῆ Βόννιτσα (παλιότερα Βόνδιτσα), τῆ Βοστίτσα (Αἶγιο), τὸ Γαρδίκι, τὰ Γενιτσά (ἢ Γιαννιτσά), τὰ Γρεβενά, τῆ Ζαγορά, τὸ Ζητούνι (Λαμία), τὸ Ζίρνοβο, τὴν Καρδίτσα, τὴν Κοζάνη, τὴν Κόν-

νιτσα, τὸ Λαγκαδᾶ, τὸ Λιαρίγκοβο (Λιαρικκόβη), τὸ Μέτσοβο, τὸ Ναυαρίνο (παλιότερα Ἀβαρίνος), τῆ Νάουσα (παλιότερα Νιάουσσα καὶ Νιάουστα), τὸ Πράβι, τὴν Πρέβεζα, τὴν Πογόνιανη (Πωγώνιον), τῆ Σιάτιστα, τὸν Τύρναβο, τῆ Φλώρινα κλπ.

Ὅσο γιὰ τὰ ὀνόματα χωριῶν καὶ γιὰ τὰ τοπωνύμια ποῦ ἀναφέρονται σὲ τοποθεσίες κάθε εἴδους (κάμποι, κοιλάδες, ρεματιές, βουνοκορφές, πλαγιές, ριζοβούνια, βρύσες, βάλτοι κλπ.), αὐτὰ ἀνέρχονται σὲ ἀρκετὲς χιλιάδες.

Κι ὁμως, αὐτὸ τὸ πλουσιότατο γλωσσικὸ ὕλικὸ ποῦ τὴν πολὺπλευρὴ σπουδαιότητά του θὰ τῆ δοῦμε παρακάτω, ὄχι μόνο δὲν τό χουμε μελετήσει κατὰ δάθος καὶ κατὰ πλάτος, ἀλλὰ δὲν τὸ ξέρουμε καν. Κι ὄχι μόνο τὴν προέλευσή του, ἀλλὰ κι αὐτὴ τὴν ὑπαρξή του ἀγνοοῦμε, κατὰ τὸ μεγαλύτερο μέρος.

Οἱ ξένοι ἐρευνητὲς μᾶς ἔχουν ξεπεράσει καὶ ἐδῶ (περισσότερο ἀπὸ ὅ,τι μᾶς ἔχουν ξεπεράσει σὲ ἄλλους τομεῖς ἐρευνας ποῦ μᾶς ἀνήκουν), χωρὶς κι αὐτοὶ νὰ μπορέσουν νὰ προχωρήσουν ἀρκετά'. Φυσικὸ εἶναι ἐξ ἄλ-

1. Ἡ ἀξιολογότερη ἐργασία εἶναι τοῦ Μ.

λου αυτό, άφού είναι ξένοι κι άφού πολύ δύσκολα μπορούν νά 'χουν πληροφορίες και για τούς ανθρώπους και για τούς τόπους και για τούς τρόπους του έλληνικού υπαίθρου. Κι άφού, προπαντός, τεράστιες δυσκολίες συναντάνε στο νά διεισδύσουν στη δικιά μας γλώσσα.

Οί δικοί μας όμως επιστήμονες; Αύτοί, ή πολλοί άπ' αυτούς, ξέρουν σέ βάθος τή νεο-ελληνική γλώσσα. Δέν ξέρουν όμως τή σλαβική. Όσο κι αν φαίνεται έκπληκτικό ή και παράδοξο, είναι γεγονός: δέν έχουμε ούτε είχαμε ποτέ ένα γλωσσολόγο με ειδική σλαβολογική κατάρτιση. Άγνοια λοιπόν βαθεία βασίλευε και βασιλεύει στον τομέα αυτόν. Σ' αυτήν προστέθηκε κ' ένα είδος προκατάληψης άπέναντι στα σλάβικα γλωσσικά κι άλλα στοιχεία, άσχετης τελείως με τή μέριμνα τής επιστημονικής έρευνας, προκατάληψης χαρακτήρα «έθνικού» κυρίως, που συσκότισε ακόμα περισσότερο τον τομέα αυτόν.

Η άγνοια και ή προκατάληψη αυτή, σέ στενή... συνεργασία, οδήγησαν πολλές φορές τούς επιστήμονές μας (και συχνά τούς πιο καλούς μας) σέ συμπεράσματα έτυμολογικά και λοιπά πορίσματα φαιδρά και θλιβερά. Άπλά κι όλοφάνερα σλάβικα τοπωνύμια, με μόλις μερικών αιώνων ζωή, θεωρήθηκαν τουλάχιστον όμηρικά... Άφθονα τέτοια παραδείγματα έχουμε υπόψη μας, αλλά δε θα επέκταθούμε παραθέτοντάς τα, μιās και, έξ άλλου, ώρισμένα άπ' αυτά είναι μάλλον γνωστά. Έκείνο που είναι άξιοσημείωτο, είναι τó γεγονός ότι ή προκατάληψη υποχωρεί, άφού ό κορυφαίος Χατζιδάκης βεβαίωσε ήδη, ότι «ούδείς κίνδυνος άπειλεί τήν πατρίδα έκ τής κατισχύσεως τής αληθείας».

Η άγνοια όμως παραμένει. Γράφτηκαν δέβαια κάμποσα πράγματα, συχνά μάλιστα άπό έρασιτέχνες, με πολύ ζήλο, αλλά δέν έχουμε υπόψη μας καμιά συνθετική εργασία σταθερού επιστημονικού κύρους.

Φαίνεται δέ, ότι και ή μέθοδος έρευνας και μελέτης, καθώς και ό τρόπος αξιολόγησης, χωλαίνουν σοβαρά στον τομέα αυτόν. Όπότε, πριν άπ' όλα, θα χρειαστεί προσπάθεια

VASMER: «Die Slaven in Griechenland» στο «Abhandlungen der Preussischen Akademie der Wissenschaften — Philosophisch — historische Klasse», Nr. 12, Berlin 1941.

Άλλά κι αυτή ή έξαιρετικά επιστημονικό επιπέδου μελέτη, έκτός άπό τόν σχετικά περιωρισμένο αριθμό τοπωνυμίων που αναφέρει, δέν ανταποκρίνεται, νομίζουμε, σέ μερικές άπό τίς βασικές προϋποθέσεις που θα έκθέσουμε παρακάτω.

2. Γ. ΧΑΤΖΙΔΑΚΗΣ: «Αθηνά», τόμος 43, (1931), 197.

3. Άξιόπαινη μας φαίνεται, λόγου χάρη, ή εργασία του Μ. Μ. ΠΑΠΑΓΩΑΝΝΟΥ, «Γόλος Βόλος και τά συγγενή σλαβικά τοπωνύμια στην Ελλάδα», στο περιοδικό «Τό Βουνό», τόμος 1946.

έπεξεργασίας μιās μεθόδου λιγότερο άναχρονιστικής και πιο σύμφωνης με τίς γενικότερες πνευματικές κατακτήσεις του καιρού μας.

Άλληλεξάρτηση

Ένα τοπωνύμιο δέν είναι μιιά λέξη ξεκρέμαστη, σκέτη, μιιά μεταφυσική παρουσία, ένα στοιχείο γλωσσικό που δρέθηκε κάπου, κάπως, κάποτε, ριγμένο στην τύχη σέ κάποια γωνιά τής γής. Έχει πάντα ένα λόγο ύπαρξης άπόλυτα συγκεκριμένο και με πολλή ακρίβεια καθωρισμένον άπ' τή γλώσσα του τόπου, άπ' τούς ανθρώπους, άπ' τή φύση του ίδιου του τόπου κι άπό ένα σωρό μερικότερους παράγοντες που ή επιστήμη καλείται ν' αναλύσει άνατομικά, αν θέλει νά λέγεται επιστήμη, αν θέλει δηλαδή νά ναι συνεπής με τίς ντετερμινιστικές άρχές τής.

Θά πρέπει λοιπόν, πριν άπ' όλα, νά δούμε μήπως τó τοπωνύμιο που 'χουμε για μελέτη συνδέεται με δεσμούς συγγενικούς — άπό άποψη έτυμολογική — και με άλλα τοπωνύμια, που παράγονται άπ' τήν ίδια άρχική ρίζα και που άνήκουν στην ίδια οικογένεια λέξεων. Μέσα σ' αυτή τήν οικογένειά του πρέπει νά τó τοποθετήσουμε άρχίζοντας νά τó μελετάμε, κ' ή άρχική αυτή μέριμνά μας είναι βασική και για τήν άναγνώρισή του (σά σλάβικου ή άλλου), και για τήν έρμηνεία του και για όλα σχεδόν τ' άλλα σχόλια που θ' άπαιτήσει. Αν δηλαδή πάρουμε ένα τοπωνύμιο σαν τó Μπάλτινο (χωριό στην Κοζάνη), πρέπει μ' όλόκληρη τήν οικογένειά του νά καταπιαστούμε, πλήθος δηλαδή τοπωνυμίων σαν τή Βάλτα (1. Κωμόπολη στο Άγιον Όρος, 2. Χωριό στη Μεσσηνία), τó Βάλτο (περιοχή-έπαρχία τής Ρούμελης κλπ.), τó Βάλτσινο (χωριό στα Τρίκκαλα) κλπ.

Πρέπει ταυτόχρονα νά τó συσχετίσουμε, έκτός άπό τά τοπωνύμια, και με λέξεις τής καθομιλουμένης που άνήκουν στην ίδια οικογένεια, στην οικογένεια δηλαδή τής ρίζας του σλάβικου blato και που πέρασαν σέ χρήση στη γλώσσα μας. Κ' έχουμε εδώ: βάλτος, βαλτονέρια, βαλτοτόπια κι άλλα παράγωγα και σύνθετα.

Άλλά, τοπωνύμια κι άλλες λέξεις τής ίδιας οικογένειας, θα πρέπει νά βρίσκονται — και σέ άφθονία — στις χώρες άπ' όπου ή οικογένεια κατάγεται, σέ σλάβικες δηλαδή χώρες, κι ιδιαίτερα στις γειτονικές προς έμάς (Γιουγκοσλαβία, Βουλγαρία), αλλά και σέ μη σλάβικες γειτονικές χώρες και περιοχές, που έχουν όμως υποστεί σημαντική σλαβική επίδραση κι άπ' αυτές πάλι, στις γειτονικότερες προς τήν Ελλάδα (Μικρά Ασία, Άλβανία, Βορειοανατολική Ιταλία). Και άσφαλώς, καλύτερα θα διαφωτιστούμε αν λάβουμε υπόψη μας κι αυτά τά μέλη τής οικογένειας, σαν τά: Balta (1. πόλη στη Ρουμανία), Baltsik (πόλη στη Βουλγαρία), Baltsi (πόλη

λη στη Ρουμανία), Β α λ τ σ ό β α (χωριό στη Σμύρνη) κλπ. Καθώς και από την αρχαιοσλάβικη λέξη hlato με τὰ ποικίλα της παραγωγα σὲ ὄλες τὶς σλάβικες καὶ σὲ ἄλλες γλώσσες.

Ὅμοια, τοπωνύμια σὰν τὸ Ζ α γ ό ρ ι (περιοχὴ τῆς Ἠπείρου), τῆ Ζ α γ ο ρ ᾶ (κωμόπολη στὸ Πήλιο), τὴν Π ο δ γ ο ρ ᾶ (χωριό στὴν Ἀρκαδία), παύουν ν' ἀποτελοῦν πρόβλημα ἔτυμολογικό, σχεδὸν αὐτόματα, δταν τὰ παραβάσουμε με τὰ: Zagorica (στὴ Γιουγκοσλαβία), Stara Zagora, Novazagora (πόλεις στὴ Βουλγαρία), Rodgorica (πόλη στὴ Γιουγκοσλαβία) κλπ., ὅποτε δε θὰ χρειαστεῖ νὰ μπεῖ σ' ἐνέργεια ἡ φαντασία γιὰ νὰ τὰ παραγάγει ἀπ' τὰ ἑλληνικὰ ζυγόρειον, τὸ πρῶτο, ζωαγορὰ ἢ διαγορὰ, τὸ δεῦτερο, καὶ ἀπ' τὸ ὑπεκδορὰ, τὸ τρίτο, ὅπως ἔχει συμβεῖ ἤδη στὶς συγκεκριμένες αὐτὲς περιπτώσεις.

Γλωσσικὰ στοιχεῖα ποὺ ν' ἀνήκουν στὴν οἰκογένεια ποὺ ἐρευνᾶμε, θὰ μᾶς προσφέρει συχνὰ κ' ἓνας ἄλλος τομέας τῆς γλωσσολογίας, γειτονικὸς τῆς τοπωνυμιολογίας καὶ στενὰ δεμένος μ' αὐτήν. Γιὰ τὴν παραπάνω περίπτωση ἔχουμε τὸ οἰκογενειακὸ ἐπώνυμο Β α λ τ ι ν ὸ ς (οἰκογένεια ἀγωνιστῶν ἀπὸ τὴν ἐπαρχία Β ἄ λ τ ο υ), ποὺ εἶναι μάλιστα φωνητικὰ συγγενέστατο με τὸ Μ π ᾶ λ τ ι ν ο ποὺ εἶπαμε στὴν ἀρχή. Τὰ τέτοια οἰκογενειακὰ ἐπώνυμα, ποὺ προέρχονται ἀπὸ τοπωνύμια, εἶναι ἀφθονότατα καὶ πλάθονται δηλώνοντας ἀρχικὰ τὸν τόπο καταγωγῆς τοῦ ἀτόμου. «Ἐθνικὰ» τὰ ἔλεγον οἱ παλιότεροι λόγιοί μας, «τοπικὰ ἐπίθετα» τὰ λέει ὁ Σ. Μενάρδος⁴ ποὺ, σχετικὰ με τὴν ἐρευνά τους, ὑπογραμμίζει ὅτι ἡ ἐργασία αὐτὴ εἶναι χρήσιμος ὄχι μόνον εἰς τὰς γραμματικὰς μελέτας, ἀλλὰ καὶ εἰς τὰς τοπωνυμικὰς καὶ τὰς ἱστορικὰς. Διότι πρῶτον, καταλήξεις τινές, ἀληθῶς ὀλίγισται, κατερχόμεναι ἀπὸ τῶν ἀρχαίων χρόνων, μαρτυροῦν καὶ αὐταὶ τὴν συνέχειαν τῆς παραδόσεως⁵.

Αὐτονόητο εἶναι, ὅτι παράλληλα μ' αὐτὲς τὶς «ὀλίγιστες» καταλήξεις ποὺ μαρτυροῦν τὴν συνέχεια τῆς παράδοσης τῆς ἀρχαιοελληνικῆς, ὑπάρχουν πλῆθος ἄλλες καταλήξεις καὶ ἄλλα στοιχεῖα, καὶ σ' αὐτὸν τὸν τομέα, ποὺ μαρτυροῦν τὴν συνέχεια ἄλλων παραδόσεων. Τέτοια εἶναι, λόγου χάρι, ἡ κατάληξη -ί τ σ α, πολὺ πλατιά διαδομένη καὶ σὲ τοπωνύμια (Ἄ ν α σ ε λ ί τ σ α, Β ο σ τ ί τ σ α, Κ α ρ δ ί τ σ α), καὶ σὲ οὐσιαστικὰ (μηλίτσα, ἐλίτσα, μανίτσα) καὶ σὲ ὀνόματα προσώπων (Ἄ νί τ σ α, Κατινίτσα, Μαρίτσα)⁶.

Ἐχουμε λοιπὸν ἐπώνυμα βγαλμένα ἀπὸ τοπωνύμια (Β ε λ ε σ τ ῖ ν ο - Β ε λ ε σ τ ῖ ν λ ῆ ς, Ζ α γ ό ρ ι - Ζ α γ ο ρ ί τ η ς, Ζ η τ ο ῦ ν ι - Ζ η τ ο υ ν ι ᾶ τ η ς), κατὰ κανόνα γιὰ ἀνθρώπους ποὺ ἐγκαταστάθηκαν μακριὰ ἀπ' τὸν τόπο καταγωγῆς τους, κι ἀπ' αὐτὰ μπορούμε κιόλας νὰ βγάλουμε χρήσιμα συμπεράσματα γιὰ τὴν προέλευση τῶν κατοίκων τοῦ τόπου ποὺ μελετᾶμε. Ἐχουμε ὁμως καὶ τοπωνύμια ποὺ βγήκαν ἀπὸ ἐπώνυμα ἢ καὶ ὀνόματα προσώπων, ὅπου πάλι βρίσκουμε πληροφορίες γιὰ παλιότερους κατοίκους τοῦ δοσμένου χώρου. Κι ἀκόμα πιὸ περίπλοκη μπορεῖ νὰ ἔναι ἡ ἀλληλεξάρτηση. Στὸ χωριὸ Ἀμαλώτα Φθιώτιδας ἔχουμε τὸ τοπωνύμιο «Στοῦ Χ ο μ ο ρ ί τ η ς» [ist humuriti]. Εἶναι φανερό, ὅτι ἡ τοποθεσία αὐτὴ ἀνήκε σὲ κάποιον ποὺ λεγόταν Χ ο μ ο ρ ί τ η ς. Αὐτός, ὁμως, θὰ πρέπει ὅπωςδήποτε νὰ καταγόταν ἀπ' τὴ Χ ό μ ο ρ η τῆς Αἰτωλοσκαρνανίας. Πρόκειται δηλαδή γιὰ τοπωνύμιο ποὺ γέννησε ἐπώνυμο ποὺ, με τὴ σειρά του, δημιούργησε νέο τοπωνύμιο, ἄλλοῦ. Τὸ σχῆμα αὐτὸ εἶναι στὴν πραγματικότητα πολὺ πιὸ συχνὸ ἀπ' ὅ,τι μπορεῖ κανεὶς νὰ φανταστεῖ.

Ἔτσι, κινούμενοι στὸ ἐσωτερικὸ μιᾶς οἰκογένειας καὶ ἔχοντας πάντα ὑπόψη μας τὴν ἐνότητά της, δὲν πρέπει νὰ ξεχνᾶμε ταυτόχρονα, ὅτι τὰ διάφορα παρακλάδια τῆς ἔχουν ἀπλωθεῖ σὲ γλώσσες διάφορες, σλάβικες καὶ μὴ, κ' ἔχουν ἐκεῖ ἀποχτήσει προσωπικότητα πιὸ ἀντοτελή. Τὸ νὰ καθορίσουμε τὰ χαρακτηριστικὰ τοῦ κάθε παρακλαδιοῦ στὴν κάθε γλώσσα, ἔχει συχνὰ ὑψιστὴ σημασία γιὰ τὴν ὅλη ἐρευνα, καὶ ἰδιαίτερα γιὰ τὴν θὰ μᾶς δείξει ἀπὸ ποιά ἀκριβῶς γλώσσα μᾶς ἦρθε, πιὸ ἄμεσα, τὸ τοπωνύμιο ποὺ μελετᾶμε. Πολύπλευρο τ' ὄφελος καὶ πλούσιο σὲ ἱστορικὰ, ἐθνολογικὰ κι ἄλλα πορίσματα.

Ἄλλὰ, νά, ἓνα μικρὸ παράδειγμα. Εἶπαμε πιὸ πάνω, ὅτι πολλὲς σλάβικες ρίζες ποὺ ἔδωσαν τοπωνύμια στὴν Ἑλλάδα, πέρασαν ἐπίσης καὶ σὰν λέξεις στὴν κοινὴ νεοελληνικὴ ἢ σὲ ἰδιώματα καὶ χρησιμοποιοῦνται πλατιά. Μιὰ τέτοια λέξη, λοιπὸν, μπορεῖ νὰ ἔδωσε τοπωνύμιο σὲ νεότερη ἐποχὴ, δημιουργημένο ἀπὸ ἑλληνόφωνες κατοίκους. Ἔτσι ἡ σλάβικη λέξη stan ἔδωσε τὴν ἑλληνικὴ λέξη σ τ ᾶ ν η. Καὶ ξέρουμε πολλὰ τοπωνύμια στὴν ὄρεινὴ κεντρικὴ Ρούμελη, σὰν τὰ: «Στὴ Στάνη» [st stani] «Στὶς Στάνες» [st stanis] «Στὴν Καλογερόστανη» [st galuirstani], (αὐτὸ σὲ βουνὸ τῆς Οἴτης) κλπ., ποὺ εἶναι σχετικὰ πρόσφατα δημιουργήματα, χωρὶς ἀμφιβολία, ἀφοῦ συνέχεια φτιάχνονται καὶ καινούρια τέτοια γιὰ ὅποια τοποθεσία φιλοξενήσει, ἔστω καὶ πρόσκαιρα, στάνες.

παίρνει ἀξία ἱστορικιστικὴ σὲ μεγάλο ἀριθμὸ λέξεων (πορτίτσα «portillon» ἀπ' τὸ πόρτα, ψυχίτσα «petite âme» ἀπ' τὸ ψυχή, Ἑλενίτσα «petite Hélène» ἀπ' τὸ Ἑλένη, κλπ.)... »: A. MIRAMBEL «Le groupe ts en grec moderne», Paris 1946.

4. Σ. ΜΕΝΑΡΔΟΣ: «Περὶ τῶν τοπικῶν ἐπιθέτων τῆς νεωτέρας ἑλληνικῆς», Ἀθήνα, 1927.

5. Ὅπου καὶ παραπάνω, σελ. 333.

6. «... Ἔτσι τὸ -ίτσα, ποὺ βρίσκεται σὲ ὀνόματα ἐργαλείων (γυλίτσα «houlette»), ἐξαπλώνεται καὶ σὲ ἄλλα ὀνόματα ἐκτὸς ἀπὸ τοὺς αἰετίλους ὄρους, πρὸς αὐτὴ τὴν κατεύθυνση (καρπίτσα «épingles», πατερίτσα «crosse») καὶ

Όμοια, σλ. draga > έλλ. δραγάτης, απ' όπου πλήθος τοπωνύμια με τις μορφές Δραγατιά, Δραγασιά, Τραγασιά (στην κεντρική Ελλάδα), Δραγατοκάλυβο, Δραγατοκαλύβα (στην Κρήτη) κλπ., που αναφέρονται στο σημείο όπου βρίσκεται ή συνηθισμένη έδρα του δραγάτη, όταν φυλάει τ' άμπέλια.

Είναι λοιπόν αυτονόητο ότι τέτοια τοπωνύμια κατάγονται μόνον από σλάβικες λέξεις, από άποψη έτυμολογική, άλλ' από ιστορική άποψη δέν προϋποθέτουν παρουσία Σλάβων επί τόπου.

Γίνεται κιόλας φανερό, νομίζουμε, ότι από γλωσσολογική κατ' αρχήν άποψη, είναι άπόλυτα αδύνατο να μελετηθεί ένα τοπωνύμιο μεμονωμένο. Κι ότι είναι ανάγκη να πάρει τη θέση του μέσα στην ολόκληρη οικογένειά του και να μελετηθεί σε συσχετισμό μ' όλα τα παρακλάδια της που το άφορούν, σ' όποια γλώσσα και σ' όποιο τομέα του λεξιλογίου κι αν ανήκουν.

Όστόσο, δε φτάνει να έξαντλήσουμε τη μελέτη της οικογένειάς του κι ούτε αυτή είναι ή μόνη — από γλωσσολογική πάντα άποψη — κατεύθυνση προς την όποία πρέπει να στραφούμε. Κι αυτό γιατί, κατά κανόνα, ένα τοπωνύμιο δέν άποτελείται μονάχα από τη ρίζα που την οικογένειά της ξέρουμε, αλλά κι από μια κατάληξη, ένα πρόσφυμα, ένα φθόγγο που αναπτύσσεται για εύφωνία και πολλά άλλα «έξαρτήματα» που έχουν σημασία έξαιρετική. Πρωταντικρίζοντας ένα τοπωνύμιο σαν τη Βοστίτσα [vost - ica] και μόνη ή κατάληξη -ίτσα, απ' ό,τι μάς διδάσκει ο συσχετισμός με τα γνωστά ήδη σλάβικα τοπωνύμια, είναι σαφής ένδειξη για τη σλάβικη προέλευση του τοπωνυμίου. Όμοια, το πρώτο συνθετικό της Ζαγοράς (za - gora «πίσω απ' το βουνό») θα το συσχετίσουμε με τά: Ζάλογγο (za - logg «πίσω ή πέρα απ' το δάσος»), Ζητούνι (za - ium «πέρα απ' το ποτάμι») κλπ. Και θα τα μελετήσουμε κι αυτά τα γλωσσικά στοιχεία ολόπλευρα, προ παντός δε, θα κοιτάξουμε σε ποιά γλώσσα ανήκουν, γιατί δέν ανήκουν πάντα — κάθε άλλο — στην ίδια γλώσσα με τη ρίζα του τοπωνυμίου. Και οι περιπτώσεις αυτές της διασταύρωσης στοιχείων από διαφορετικές γλώσσες έχουν τη δική τους σπουδαιότητα.

Άλλά ξαναπεταγόμαστε για μια στιγμή στη θεώρηση της ελληνικής γλώσσας και βλέπουμε πως ή κατάληξη -ίτσα, που βρήκαμε στη Βοστίτσα, έχει περάσει στα ελληνικά, όπως είπαμε παραπάνω, και τη βρίσκουμε και σε τοπωνύμια έντελώς ελληνικά: Κριθαρίτσα, Κυδωνίτσα, Πλατανίτσα. Πρέπει λοιπόν, όπωςσδήποτε, κι αυτό να το

Γ. Σ. ΚΥΡΙΑΚΙΔΗΣ: «Όβηγία: δια την μετονομασίαν κληροτήτων και συνουσιασμών έχόντων τουρκικόν ή σλαβικόν ἔθνος», Ἀθήναι, 1929, σελ. 25 - 26.

λάβουμε υπόψη μας, αν θέλουμε τα κριτήριά μας για το -ίτσα να έχουν κάποια σιγουριά.

Και πολύ γενικότερα, κάθε τόσο θα χρειάζεται ή μελέτη του τάδε δοσμένου τοπωνυμίου να γίνει σε συνάρτηση με το ένα ή το άλλο γλωσσικό φαινόμενο, με όλους τους φωνητικούς νόμους, τους γραμματικούς και συντακτικούς κανόνες, τέλος — ως μη φανεί καθόλου υπερβολή — με τη γλώσσα στο σύνολό της, τόσο την ελληνική, όσο και τη σλάβικη, και, πότε - πότε, και μ' άλλες ακόμα γλώσσες. Δέ θα τέλειωνε κανείς άραδιάζοντας παραδείγματα που να δείχνουν πόσο άπαραίτητη προϋπόθεση είναι τούτη για μια σωστή διεξοδική έρευνα.

Άλλά ως αφήσουμε τον καθαρά γλωσσολογικό τομέα κι ως περάσουμε για μια γοργή ματιά σ' επιστήμες που, απ' την άποψη της τοπωνυμολογικής έρευνας, του είναι γειτονικές. Ή, πιο σωστά, σε πεδία όπου ή γλωσσολογία — ιδιαίτερα ο κλάδος της που μάς άφορά, ή τοπωνυμολογία — συμπλέκεται σε μια στενή, πυκνή και ποικίλη άλληλεξάρτηση με άλλες επιστήμες, όπως είναι ή γεωγραφία, ή ιστορία, ή έθνολογία, ή λαογραφία κλπ.

Φυσικά, τα τοπωνύμια άφορούν τη γεωγραφία και ή γεωγραφία άφορά τα τοπωνύμια, αφού αυτά τα τελευταία δέν είναι παρά όνομασίες ώρισμένων γεωγραφικών τόπων. Όσο λοιπόν για την έρμηνεία ενός τοπωνυμίου, όσο και για την άλλη σχετική επεξεργασία του, πρέπει να το δούμε στη σχέση του με το γεωγραφικό σημείο στο όποιο έχει δοθεί σαν όνομα (βουνοκορφή, βουνοπλαγιά, ριζοβούνι, ρεματιά, άκρωτήρι κλπ.) και μ' όλο το γεωγραφικό χώρο που στενά το περιβάλλει (νησί, βουνά, κάμπος, δάση κλπ.). Γιατί το πιο συχνό φαινόμενο είναι να συναντάμε τοπωνύμια που να εκφράζουν:

α) Τη μορφή του έδάφους, τη γεωλογική του σύσταση, την ποιότητά του, το χρώμα του κι άλλες ιδιότητές του: Γρεβενά «βουνοκορφές, κορυφογραμμή οδοντωτή» (σλάβικα greben «βουνοκορφή»), Βελαόρα «άσπρο βουνό» (σλάβικα bela gora «άσπρο βουνό») κλπ.

β) Τη θέση του τόπου σε σχέση με άλλον: Ποδγορά «ριζοβούνι, ύπώρεια» (σλάβικα rudi «ύπό, σύρριζα», gora «βουνό»), Ζαγορά, Ζάλογγο, Ζητούνι που είδαμε κλπ.

γ) Την ύδρογραφία (λίμνες, ποτάμια, βάλτοι κλπ.), τη βλάστηση (ή την άπουσία βλάστησης), τα ζώα, το κλίμα κλπ., του τόπου: Βοδενά «υδάτινα» (σλ. voda «νερό», όνομα δοσμένο στην πόλη για τ' άφθονα τρεχούμενα νερά της με τους διάσημους καταρράκτες), Γκόλο - Σέλο (χωριό στα Γενισιά, σλάβικα golo selo «γυμνό χωριό»), Βάλτος, Λόγγος κλπ.

δ) Διάφορες διαιρέσεις του γεωγραφικού χώρου, οικοδομικές, άγροτικές, τσοπάνικες

διοικητικές, στρατιωτικές, θρησκευτικές, κλπ.: Βοεβοδίνα (χωριό στη Φλώρινα, σλαβικά νοϊνοδα «στρατηγός» κι αργότερα, στα Βαλκάνια, «διοικητής», «δημογέροντας»), Σέλο (χωριό στην Εύρυτανία, σλαβικά selo «χωριό»), Καρδίτσα (σλ. gradica «πολίχνη, κωμόπολη») κλπ.

Δὲ χρειάζεται, νομίζουμε, νὰ πολλαπλασιάσουμε τὰ παραδείγματα, οὔτε παραπέρα ν' αναπτύξουμε τὴν ἀνάγκη συνάρτησης τῆς τοπωνυμολογικῆς ἔρευνας μετὰ τὴν φυσικὴν γεωγραφίαν, τὴν ἀνθρωπογεωγραφίαν καὶ αὐτὴν ἀκόμη τὴν γεωλογίαν⁸, γιὰ νὰ φανεῖ πόσο ἄτοπο εἶναι νὰ μελετᾶμε ἓνα τοπωνύμιον χωρὶς νὰ ἔχουμε σαφεῖς γεωγραφικὲς πληροφορίες γιὰ τὴν τοποθεσίαν ποῦ ἀφορᾷ.

Ἐκεῖ ὅμως ποῦ ἡ γλωσσολογία ἔχει ἀπόλυτη ἀνάγκη ἀπ' αὐτὴν τὴν ἀλληλεξάρτησιν καὶ τὴν ἀμοιβαίαν ἐξυπηρέτησιν μεταξὺ ἐπιστημῶν, καὶ ποῦ ἡ συνεργασία αὐτὴ φτάνει τὸ ζενίθ τῆς σπουδαιότητος καὶ τῆς ἀπόδοσός της, εἶναι τὸ πεδίο τῆς συνάντησιν τῆς τοπωνυμολογίας μετὰ τὴν ἱστορίαν. Καί, μάλιστα, ἡ ἱστορία εἶναι ποῦ ἔχει πῶς ἀπόλυτη ἀνάγκη ἀπ' αὐτὴ τὴν συνεργασίαν.

Ἐπάρχει μιὰ ἰδέα, ποῦ με ἰδιαίτερη ἐπιμονὴ ἐπαναλαμβάνεται καὶ τονίζεται ἀπὸ τοὺς πῶς πεπειραμένους ἐρευνητὰς:

Ὁ διευθυντὴς τοῦ Μεσαιωνικοῦ Ἀρχείου τῆς Ἀκαδημίας Π. Πατριαρχέας μιλάει περὶ τῆς μεγίστης σημασίας τῶν ἱστορικῶν εἰδήσεων αἰτινες προκύπτουσιν ἐκ τῆς ἀκριβεστερας μελέτης καὶ ἐρμηνείας τῶν τοπωνυμῶν, ἅτινα (sic) λίαν ἐπιτυχῶς παρεβλήθησαν πρὸς «ἐπιγραφὰς γεγλυμμένας ἐπὶ τοῦ ἔδαφους»...⁹.

Ὁ ἐξοχος ἱστορικὸς μας καὶ ἀκαδημαϊκὸς Ν. Βέης, μᾶς παραγγέλλει πῶς καὶ τοπωνύμια εἶναι σπουδαιότατα πηγαὶ τῆς ἱστορίας ἐν τῇ καθολικωτέρᾳ ἐνοσίᾳ τῆς λέξεως καὶ δικαίως παρεβλήθησαν πρὸς ἐπιγραφὰς, αἱ ὁποῖαι δὲν ἔχουν χαραχθεῖ εἰς μέταλλα, λίθους καὶ κονιάματα, ἀλλ' εἰς αὐτὸ τοῦτο τὸ ἔδαφος¹⁰.

Ὁ καθηγητὴς τοῦ Πανεπιστημίου Ἀθηνῶν Γ. Κόλλιας, τονίζει: «Τὰ ἐν χρήσει τοπωνύμια μιᾶς χώρας εἶναι ζωντανὰ ἐπιγραφὰ τῆς αὐτῆς ἀξίας μετὰ τὰ ἐπὶ τῶν λίθων»¹¹. Καὶ ὁ ἴδιος, ἀλλοῦ, τὰ θεωρεῖ σὰν «νέα ἀρχαιολογικὰ στοιχεῖα... Ἐξαίρεται ἡ σημασία των διὰ τὴν ἱστορικὴν ἔρευναν. Ταῦτα δὲ εἶναι τὰ τοπωνύμια. Ἡ ἀποδεικτικὴ διὰ τὴν ἱστορίαν

σημασία τῶν τοπωνυμῶν ἔχει μέχρι τοῦδε ἐξαρθρῆ ἐπανειλημμένως...»¹².

Τέλος, ὁ Π. Πατριαρχέας τονίζει τὴν ἀπόλυτη κ' ἐπείγουσα ἀνάγκη νὰ μελετηθοῦν τὰ ξένα τοπωνύμια καὶ λέει ὅτι: «Παραλλήλως πρὸς τὰ ἑλληνικὰ τοπωνύμια καὶ τὰ ξένα, τὰ τε Σλαβικὰ καὶ τὰ Ἀλβανικὰ καὶ τὰ Τουρκικὰ καὶ τὰ Ἰταλικὰ καὶ ὅσα ἄλλα, εἶναι ἀληθῶς πολύτιμα διὰ τὴν ἱστορικὴν ἔρευναν, διότι θὰ καταδείξωσι πλήρως τίνες χώραι ὑπέστησαν περισσότερον τὴν ἐπίδρασιν τῶν ξένων καὶ θὰ διαφωτίσωσι πλείστα ὅσα ἐθνολογικὰ ζητήματα»¹³. Καὶ θεωρεῖ τὴ μελέτη τους σὰν παράγοντα, ἀπὸ τοὺς πῶς ἀποφασιστικούς, ποῦ θὰ χύσει «ἄπλετον φῶς εἰς τὸ ἔρεβος τῶν μεσαιωνικῶν ζητημάτων»¹⁴.

Ἄλλὰ ἄς συγκρατήσουμε τὴ δυνατὴ καὶ πετυχημένη αὐτὴ εἰκόνα τῶν ζωντανῶν ἐπιγραφῶν ποῦ χαραχτηκαν στὸ ἔδαφος, ἄς συγκρατήσουμε ἐπίσης τὶς τόσο ἀπόλυτες διαβεβαιώσεις αὐτῶν καὶ ἄλλων πολλῶν διακεκριμένων ἐπιστημόνων γιὰ τὴν «ἀποδεικτικὴν διὰ τὴν ἱστορίαν σημασία τῶν τοπωνυμῶν», κι ἄς περάσουμε στὸ προκείμενον ζήτημά μας ἀπὸ ἄποψη ἱστορικὴν.

Ἡ ἐποχὴ τῶν σλαβικῶν ἐποικίσεων στὴν Ἑλλάδα (στὸν 7ο αἰῶνα τοποθετοῦν τὴν ἀρχὴν τους οἱ ἱστορικοί), πέφτει στὴν πῶς σκοτεινὴν περίοδο τοῦ Μεσαίωνα: οἱ ἱστορίες καὶ τὰ Χρονικὰ τῶν καιρῶν ἐκείνων εἶναι, ὅπως εἶναι γνωστὸ, λιγοστά, πάμφτωχα σὲ περιεχόμενον, μειωμένου ἐπιστημονικοῦ ἐνδιαφέροντος.

Ἀπ' τὴν ἄλλη μεριά, ξέρουμε ὅτι γραφτὰ μνημεῖα τῆς παρουσίας τους δὲν ἦσαν δυνατὸ ν' ἀφήσουν οἱ σλαβικὲς νομαδικὲς αὐτὲς φυλές, ἀφοῦ οὔτε καν γραφὴ, οὔτε καν ἀλφάβητο εἶχαν. Μνημεῖα χτιστὰ ἦσαν ἀδύνατο ἐπίσης ν' ἀφήσουν οἱ Σλάβοι, ἀφοῦ ἦσαν νομάδες καὶ — ὅπως ξέρουμε — ζοῦσαν συνήθως σὲ ξύλινα παραπήγματα (ἴσμπες — λέξη ποῦ πέρασε στὰ ἑλληνικὰ) ἢ σὲ καλύβες ἢ σὲ σκηνές (τσέργες — λέξη ποῦ πέρασε στὰ ἑλληνικὰ καὶ κατέληξε νὰ σημαίνει «μάλινο σκέπασμα, εἶδος κουβέρτας»). Ποῦ θὰ βρεῖ λοιπὸν ἡ ἱστορία τὰ χνάρια τους; Μέσα στὸ ζωντανὸ λαό, στὰ ἔθιμά του, στὶς παραδόσεις του, στὸ λεξιλόγιό του, στὴν τέχνην του, στὸν τρόπο ζωῆς του καὶ σὲ ἀντικείμενα καθημερινῆς χρήσης (εἶδη ρουχισμοῦ, σπιτικὰ σκεύη, ἐργαλεῖα τσοπάνικα καὶ γεωργικὰ κλπ.), μπορούμε νὰ βροῦμε κατὰ τόπους τὴν ἠχὴ τῆς παρουσίας τους. Ἄλλὰ ὅλ' αὐτὰ δὲ μπορούν νὰ ἐξασφαλίσουν καὶ μεγάλη ἀκρίβεια, ἀφοῦ εἶναι στοιχεῖα ποῦ μεταδίδονται μετὰ ἀρκετὴ εὐκολία ἀπὸ περιοχὴ σὲ περιοχὴ, ἀκόμα κι ἀπὸ χώρα σὲ χώρα.

12. Περιοδικὸ «Στερεοελλαδικὴ Ἔστια», Β', 138.

13. Ὅπου καὶ παραπάνω, σελ. 17.

14. Ὅπου καὶ παραπάνω, σελ. 12.

8. Γ. Τ. ΚΟΛΛΙΑΣ: «Ἡ σημασία τῶν τοπωνυμῶν» στὸ περιοδικὸ «Ὁ Πᾶν», τεῦχος 153-154, 1947.

9. Π. Ν. ΠΑΤΡΙΑΡΧΕΑΣ: «Τὸ ἀρχεῖον τῶν κερῶν ἑνοικημάτων καὶ τῶν τοπωνυμῶν τῆς Τουρκαγαρίας», Ἀθήναι, 1933, σελ. 15-16.

10. Πρόλογος Ν. ΒΕΗ (BEES) τοῦ Α. ΧΑΤΖΗΓΑΚΗ «Τ' Ἀσπροπόταμο - Πίνδου. Τοπωνύμια». Ἀθήναι, 1947.

11. Ὅπου καὶ παραπάνω.

Ὡστε, λοιπόν, τὰ τοπωνύμια πού εἶναι ἀναμφισβήτητα ἱστορικὰ μνημεῖα καί πού μποροῦν μὲ σιγουριά νὰ ὀδηγήσουν τὴν ἔρευνα, πού δὲν εἶναι ἀπλᾶ στοιχεῖα ἐνδεικτικά, ἀλλ' ἀποδεικτικά, ἂν τὰ συγκρίνουμε μὲ τ' ἄλλα στοιχεῖα πού μποροῦμε ν' ἀντλήσουμε ἀπ' τὴν πραγματικότητα, εἶναι στὴν περίπτωσή μας τὰ μόνα πού ἔχουν τέτοια στέρεη ἰσχὺν ἀποδεικτική. Νά, σὲ τί συνίσταται ἀπὸ ἱστορικὴ ἀποψη ἡ μεγάλη σπουδαιότητα τῆς μελέτης τῶν σλαβικῶν τοπωνυμίων.

Θὰ μᾶς δείξουν μὲ μεγάλη ἀκρίβεια πού καί πού ἐγκαταστάθηκαν Σλάβοι. Κ' ἡ στατιστικὴ συγκριτικὴ μελέτη τῶν τοπωνυμίων θὰ μᾶς φανερώσει ποιῆς περιοχὲς ἐποικίσθηκαν πυκνότερα κλπ. Ἀλλὰ δὲν εἶναι μόνο αὐτό: Πέρα ἀπὸ τὴ διαπίστωση τοῦ πού ἐγκαταστάθηκαν Σλάβοι, τὰ τοπωνύμια ἔχουν νὰ μᾶς δώσουν πολὺ ἀκριδέστερες πληροφορίες γι' αὐτούς.

Μᾶς δείχνουν τὰ χνάρια τῆς κάθε μιᾶς ἀπὸ τὶς σλαβικὲς φυλὲς πού ἐγκαταστάθηκαν στὴν Ἑλλάδα, γιατί τὰ ἔθνικά τους ὀνόματα ἔχουν δώσει πολλὰ τοπωνύμια. Μιὰ ἀπ' αὐτὲς, λόγου χάρη, πού ἀναφέρεται μὲ τὰ ὀνόματα Βιελέστες, Βελεσίτες, Βελεγιζίτες, Βελεγκλίτες, Βελζίτες, Βερζίτες, καί πού ἐγκαταστάθηκαν στὴ Νότια Θεσσαλία καί στὰ παράλια τοῦ Παγασητικοῦ Κόλπου, ἔδωσε τ' ὄνομά της σ' ὅλη τὴν περιοχὴ αὐτὴ πού λεγόταν ἄλλοτε Βελζητία καί στὴ γνωστὴ θεσσαλικὴ πόλη Βελεστίνο.

Σὲ μιὰ ἄλλη περίπτωση, τὰ δυὸ χωριά τῆς Φθιώτιδας Μπογομήλ καί Παύλιανη, πού βρίσκονται δίπλα-δίπλα, μᾶς δείχνουν ὅτι ἐκεῖ ἐγκαταστάθηκαν Σλάβοι τῆς αἵρεσης τῶν Παυλικιανῶν-Βογομίλλων, τὸν καιρὸ τῶν διωγμῶν ἀπ' τὸ Ἐυζάντιο τῆς αἵρεσης αὐτῆς, πράγμα πού μᾶς δίνει ὄχι μόνον τὴ θρησκεία τῶν ἱδρυτῶν τῶν χωριῶν, ἀλλὰ καί τὴ χρονολογία τῆς ἐγκατάστασής τους.

Καί πολὺ πιὸ πέρα, μποροῦν συχνὰ νὰ μᾶς ὀδηγήσουν τὰ τοπωνύμια, μιλώντας μας γιὰ τὶς δουλειὲς κι ἀσχολίες τῶν κατοίκων τους (τσοπάνικες, γεωργικὲς κλπ.), γιὰ τὰ ἔθιμά τους, γιὰ τὶς παραδόσεις καί τοὺς θρύλους τους κλπ., ὅπως λόγου χάρη τὸ τοπωνύμιο Μπάμπω (λόφος στὴ Ν.Δ. Θεσσαλία, σλαβικὰ *baba* «γριά»), ὅπου σώζεται κι ὁ θρύλος μιᾶς γριάς-φαντάσματος πού ἔβγαине ἐκεῖ πέρα: ἡ «Μάμπω» αὐτὴ

εἶναι ἀπὸ τὰ πιὸ γνωστὰ πρόσωπα τῶν σλαβικῶν μύθων¹⁵.

Τὰ τοπωνύμια, λοιπόν, μποροῦν νὰ μᾶς ὀδηγήσουν πέρα ἀπ' τὴν ἱστορία, ὅπως συνήθως τὴν ἐννοοῦμε, ἔξω ἀπ' αὐτὴν — ἢ διὰ μέσου αὐτῆς — σὲ ἄλλους τομεῖς, ὅπως ἡ λαογραφία, τὸ ἐθιμικὸ δίκαιο, ἡ κοινωνικὴ ψυχολογία, ἡ ἐθνολογία, ἡ θρησκευολογία (μεγάλο τὸ θέμα τῆς εἰδωλολατρείας τῶν Σλάβων καί τοῦ μεταγενέστερου ἐκχριστιανισμοῦ τους) κ.ἄ. καί, σὲ συνδυασμὸ μὲ ἄλλες πηγές, νὰ φέρουν πληροφορίες καί νὰ ὀδηγήσουν σὲ συμπεράσματα πλουσιότατα καί ἀκριδέστατα.

Θὰ μπορούσαμε ἐδῶ νὰ σταματήσουμε. Περιορίζοντας στὸ ἐλάχιστο τὴν ἀνάλυση, τὰ παραδείγματα, τὴ βιβλιογραφία, δὲν προσπαθήσαμε παρὰ νὰ δείξουμε τὴν ἀνάγκη μιᾶς βαθύτερης ἀλληλεξάρτησης μεταξὺ γειτονικῶν ἐπιστημονικῶν τομέων κατὰ τὴν τοπωνυμιολογικὴ ἔρευνα, πού ν' ἀνταποκρίνεται στὴν ἀντικειμενικὴ πολύπλοκη ἀλληλεπίδραση τῶν συγγενικῶν τομέων τῆς πραγματικότητας, τόσο στὸ ἐσωτερικὸ τῆς γλώσσας, ὅσο καί στὶς σχέσεις αὐτῶν πού τὴ μιλᾶνε μὲ τὸ χῶρο (τὴ φύση) καί μεταξὺ τους (κοινωνία). Καί αὐτονόητο εἶναι, ὅτι αὐτὸ δὲ σημαίνει πῶς τὰ τοπωνύμια παύουν νὰ εἶναι ὑλικὸ καθαρὰ γλωσσολογικὸ. Δείξαμε ἀκόμα μερικὲς ἀπ' τὶς μεγάλες δυνατότητες πού ἕνας τέτοιος τρόπος μελέτης ἐξασφαλίζει.

Ἀλλὰ, τόσο ἡ γλώσσα (καί καθένα τῆς στοιχεῖο παρμένο χωριστὰ καί στὸ σύνολό της), ὅσο καί οἱ ἄλλες περιοχὲς τῆς φυσικῆς καί κοινωνικῆς πραγματικότητας γιὰ τὶς ὁποῖες κάναμε λόγο, ἔτσι ἀξεχώριστα δεμένες ὅπως εἶναι μὲ τὸ πυκνὸ καί μπερδεμένο δίχτυ τῶν ποικίλων ἀλληλεπιδράσεων, βρίσκονται, ὅπως ξέρουμε, σὲ συνεχῆ ἀλλαγὴ πού ἐκδηλώνεται σὲ κάθε τομέα καί σ' ὅλα του τὰ σημεῖα. Γι' αὐτό, ἂν ἡ ἔρευνα τῆς ἀλληλεξάρτησης εἶναι τὸ πρῶτο, ἡ μελέτη τῆς ἐξέλιξης εἶναι τὸ δεύτερο ἀπαραίτητο σκέλος μιᾶς πραγματικῆς ἐπιστημονικῆς μεθόδου.

Θέλουμε λοιπὸν νὰ ἐλπίζουμε, ὅτι σύνταμα θὰ μᾶς δοθεῖ ἡ εὐκαιρία νὰ μιλήσουμε καί γι' αὐτό, στὴν προσπάθεια γιὰ τὴ χάραξη μιᾶς διαλεκτικότερης μεθοδολογίας στὸν τομέα τῆς τοπωνυμιολογικῆς ἔρευνας.

15. Τὸ τοπωνύμιο καί τὴ διάσωση τοῦ θρόνου ἐπὶ τόπου, ἀναφέρει ὁ Α. ΧΑΤΖΗΓΑΚΗΣ, ἔπος καί παραπάνω.

**ΟΙ ΓΙΓΑΝΤΕΣ ΤΗΣ ΕΠΙΣΤΗΜΗΣ ΚΑΙ ΤΩΝ ΔΥΟ
ΚΟΣΜΩΝ ΣΕ ΜΙΑ ΠΝΕΥΜΑΤΙΚΗ ΣΥΝΕΡΓΑΣΙΑ
ΕΝΑΣ ΠΝΕΥΜΑΤΙΚΟΣ ΚΟΛΟΣΣΟΣ**

ΕΠΙΣΤΗΜΗ ΚΑΙ ΑΝΘΡΩΠΟΤΗΤΑ

● ΔΙΕΘΝΗΣ ● ΕΤΗΣΙΑ ● ΕΚΔΟΣΗ

**ΕΝΑ ΜΝΗΜΕΙΩΔΕΣ ΕΡΓΟ ΤΗΣ ΑΚΑΔΗΜΙΑΣ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ ΤΗΣ
ΕΣΣΔ ΣΕ ΣΥΝΕΡΓΑΣΙΑ ΜΕ ΤΟΥΣ ΔΙΑΣΗΜΟΤΕΡΟΥΣ ΕΠΙΣΤΗ-
ΜΟΝΕΣ ΤΟΥ ΚΟΣΜΟΥ**

Κάθε έτήσιος τόμος και μιá ολοκληρωμένη αύτοτελής έκδοση

Τò έργο κυκλοφορεί σέ πολυτελή τομίδια κάθε 40 μέρες—Τά θέματα του έργου δη-
μοσιεύονται για πρώτη φορά και δέν υπάρχουν σέ καμμιά έγκυκλοπαίδεια του κόσμου

Ζητήστε άπό τούς πλασιέ, τά περίπτερα, τούς έφημεριδοπώλες και
τά γραφεία μας τò ύπερπολυτελές πολυσέλιδο τομίδιο

Τιμή τομίδιου 35 δρχ. Κυκλοφόρησε και τò 4ο τομίδιο

Α Π Ο Κ Τ Η Σ Α Τ Ε

ΤΟ ΠΡΩΤΟ ΜΟΝΑΔΙΚΟ ΚΑΙ ΕΓΚΥΡΟ

ΝΤΟΚΟΥΜΕΝΤΟ ΤΟΥ ΑΓΩΝΑ

ΣΤ' ΑΡΜΑΤΑ! ΣΤ' ΑΡΜΑΤΑ

**ΙΣΤΟΡΙΑ ΤΗΣ ΕΘΝΙΚΗΣ ΑΝΤΙΣΤΑΣΗΣ ΕΑΜ — ΕΛΑΣ
ΣΥΛΛΟΓΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ ΑΓΩΝΙΣΤΩΝ**

Πρόλογος: ΓΕΡ. ΑΥΓΕΡΟΠΟΥΛΟΣ στρατηγός του ΕΛΑΣ

Υπεύθυνο έργο που φωτίζει την πιο ήρωική έποχή. Μιά έκδοση που χαιρετίζεται
άπό εκατοντάδες πνευματικούς και πολιτικούς, παράγοντες του τόπου σαν μιá λαμ-
πρή προσφορά στο έθνος και την Ιστορία του.

ΟΛΟΚΛΗΡΟ τò έργο, 4 χρυσοδερματόδετοι τόμοι 1700 σελίδες—1000 φωτο-
γραφίες—50 έργα τέχνης, σχεδιαγράμματα—100.000 όνόματα, χιλιάδες τά
πρόσωπα. Τò έργο παραδίδεται άμέσως και με εύκολίες πληρωμής.

ΚΥΚΛΟΦΟΡΕΙ και σέ τεύχη. Ζητήστε το άπό τά περίπτερα, έφημε-
ριδοπώλες, πλασιέ και τά Γραφεία μας

Γ Ι Α Ν Ν Ι Κ Ο Σ

ΑΚΑΔΗΜΙΑΣ 57 — ΤΗΛ. 629.908 - 630.266

Τὸ
 πρόβλημα τοῦ ἑρμητισμοῦ
 στὴ
 σύγχρονη ποίηση

(Σχέδιο γιὰ πλατύτερη μελέτη)

Προσπάθειες γιὰ τὸν καθορισμὸ τῆς ἐννοίας

Τὸ πρόβλημα τοῦ ἑρμητισμοῦ στὴν ποίηση, καὶ γενικότερα στὴν τέχνη, παρ' ὅλες τὶς ἀξιοσημείωτες προσπάθειες διερεύνησής του, παραμένει πάντα ἓνα θέμα ἀνοιχτὸ στὴ συζήτηση.

Οἱ μελετητὲς ποὺ ἀσχολήθηκαν μ' αὐτό, ἀκολουθοῦν ἓνα κοινὸ λίγο ἢ πολὺ σχῆμα: Ἀρχικά, ἐπιδιώκεται ὁ καθορισμὸς τῆς ἐννοίας τοῦ ἑρμητισμοῦ (περισσότερο ἢ λιγότερο θεωρητικός), γιὰ νὰ ἐπακολουθήσει ἡ ἀνάπτυξη καὶ κριτικὴ ἀντιμετώπιση τοῦ φαινομένου, στὰ πλαίσια ποὺ ὁ προηγούμενος ὀρισμὸς ἀφήνει νὰ διαγραφοῦν. Ἡ μέθοδος αὐτῆ, ποὺ ὡστόσο εἶναι κατὰ τὰ πάντα νόμιμη, μᾶς ἀποκαλύπτει τὸν βασικὸ πυρήνα τῆς διαφωνίας. Τὸ ὅλο πρόβλημα ἐντοπίζεται στὸ θέμα τοῦ ὀρισμοῦ τῆς ἐννοίας καὶ οἱ συζητητὲς ἐνδιαφέρονται πολὺ λιγότερο γιὰ τὰ συμπεράσματα μιᾶς σπουδῆς τοῦ θέματος ἀπ' ὅ,τι γιὰ τὸ σημεῖο ἐκκινήσεώς της: τὸν καθορισμὸ.

Τὸ γεγονὸς αὐτὸ μᾶς δείχνει πῶς ὁ ἑρμητισμὸς, ἀκόμη καὶ σὰν ὄρος, ἔχει ἓνα ἀσαφὲς περιεχόμενο καὶ ἐπιδέχεται ἀρκετοὺς ὀρισμοὺς ἔστω καὶ οὐσιωδῶς διαφορετικούς. Τὸ θέμα περιορίζεται λοιπὸν στὸ τί θὰ ἐννοήσουμε τελικὰ σὰν ἑρμητισμὸ.

Γιὰ παράδειγμα θὰ χρησιμοποιήσουμε δυὸ μελέτες ποὺ ἀσχολοῦνται εἰδικὰ μὲ τὸν ἑρ-

μητισμὸ καὶ τὰ προβλήματα ποὺ ἀνακύπτουν ἀπ' αὐτόν.

Στὴ μελέτη τοῦ «Ἑρμητισμὸς καὶ ἀνεικονισμὸς»¹ ὁ κ. Μανόλης Λαμπρίδης καθορίζει ὡς ἐξῆς τὴν ἐννοία τοῦ ὄρου: Ἑρμητισμὸς, λέει, ὀνομάζουμε τὴν αἰρετικὴ ἰδιόρρυθμη καὶ αὐθαίρετη χρῆση τῶν ἐκφραστικῶν μέσων καὶ τῆ μετάπτωσή τους ἀπὸ ἐκφραστικὰ σὲ μὴ ἐκφραστικὰ μέσα, ποὺ ἔχει ὡς συνέπεια ν' ἀποκλείει τὴν προσπέλαση τῶν νοημάτων, τῆς οὐσίας ἐνὸς ἔργου τέχνης. Ἑρμητικὸ εἶναι ἓνα «ποίημα», συνεχίζει, ὅταν τὸ γλωσσικὸ ὑλικὸ χρησιμοποιεῖται μ' ἓναν ἀλλιώτικο συμβολισμὸ ἀπ' αὐτόν ποὺ ἐννοοῦμε ὄλοι, τὰ περιεχόμενα τῶν λέξεων, οἱ σχέσεις τους μὲ τὰ πράγματα, οἱ συμπλέξεις, οἱ συνειρμοί, ἡ σύνταξη κλπ. εἶναι κάτι ἄλλο, ξανακατασκευασμένο ἀπ' τὴν ἀρχή, μ' ἓνα καινούριο τρόπο ποὺ δὲν τὸν γνωρίζουμε, οὔτε ὑπάρχει τρόπος νὰ τὸν μάθουμε.

Ἀπ' τὴν ἄλλη μεριὰ ὁ κ. Βασίλης Νησιώτης, στὴ μελέτη τοῦ «Ὁ ἑρμητισμὸς στὴν ποίηση»², διαγράφει ὡς ἐξῆς τὰ ὄρια τοῦ ποιητικοῦ ἑρμητισμοῦ: Ὁ ἑρμητισμὸς, μᾶς λέει, συνίσταται στὴν ἀπόκρυψη τοῦ ἀκρι-

1. Περιοδικὸ «ΜΑΡΤΥΡΙΕΣ», τεύχη 1, 3, 5 - 6.
 2. Περιοδικὸ «ΚΡΙΤΙΚΗ», τεύχος 2.

βοὺς σκοποῦ τῆς ποιητικῆς συγκίνησης μέσα σ' ἓνα ἀπέραντο σύστημα ὑποκειμενικῶν ἀλληγοριῶν, ποὺ τὴν μεταμφιέζουν τόσο, ὥστε ἢ βασικὴ δηλωτικὴ τῆς πρόθεσης, νὰ διασπᾶται ἢ νὰ ὑπονοεῖται ἢ νὰ περιπλέκεται ἢ νὰ μὴν ἀναγνωρίζεται διόλου. Ὑπάρχει, δηλαδή, σύμφωνα μὲ τὴν ἄποψη τοῦ κ. Νησιώτη, μιὰ δυσκολία κατανόησης ποὺ ἀπορρέει ἀπ' τὴν ἀυθαίρετη καὶ στενὰ προσωπικὴ σημασιοδότηση τῶν ποιητικῶν συμβόλων. Διαπιστώνεται ἔτσι, ὅτι οἱ βάσεις τοῦ ἑρμητισμοῦ «ἀνάγονται σὲ μιὰ διαφορετικὴ ἀντίληψη τῶν πραγμάτων».

Βλέπει κανεὶς πῶς θὰ μπορούσε τὸ ἴδιο καλὰ νὰ δεχτεῖ τόσο τὸν πρῶτο ὅσο καὶ τὸν δεύτερο ὀρισμὸ, ἂν καὶ μεταξύ τους ὑπάρχει μιὰ πλήρης ἀντίθεση. Ὁ κ. Λαμπρίδης ἐπισημαίνει τὸν ἑρμητισμὸ σὰν ἀδυναμία ἐπικοινωνίας μὲ τὸ ἔργο τέχνης. Ἀντίθετα, ὁ κ. Νησιώτης ὄχι μόνο δέχεται τὴν ὑπαρξὴ τῆς ἐπικοινωνίας, ἀλλὰ καὶ ταυτόχρονα διακρίνει στὸν ἑρμητισμὸ μιὰ καινούρια ἀντίληψη τῶν πραγμάτων, μιὰ νέα ὀπτικὴ γωνία.

Θὰ μπορούσε βέβαια κανεὶς νὰ κάνει ἀρκετὲς παρατηρήσεις σχετικὰ μὲ τοὺς πιὸ πάνω ὀρισμούς.

Καὶ πρῶτα θὰ παρατηροῦσε, ὅτι ὁ ἑρμητισμὸς τοῦ κ. Λαμπρίδη εἶναι περισσότερο μιὰ θεωρητικὴ κατασκευὴ καὶ λιγότερο ἓνα φαινόμενο ποὺ συνάγεται ἀπ' αὐτὰ τὰ ἴδια ἔργα τέχνης. Γιατί, ἀπ' ὅσο τουλάχιστο ξέ-

ρουμε, στὴν πράξη δὲν ὑπάρχει κανένα ἔργο τέχνης ποὺ νὰ καθιστᾶ ἐντελῶς ἀδύνατη ἔστω καὶ τὴν μερικὴ ἐπικοινωνία μ' ἓναν ἐξοικειωμένο ἀναγνώστη. Ὁ κ. Λαμπρίδης ὀρίζοντας κατ' αὐτὸν τὸν τρόπο τὸν ἑρμητισμὸ, ὀδηγεῖται στὴν ἀρνησὴ τῆς ὑπαρξῆς του μέσα στὸ χῶρο τῆς τέχνης, ὅπως πολὺ σωστὰ ἀποδεικνύει, ἂν ἓνα ποίημα εἶναι ἑρμητικὸ μ' αὐτὴν τὴν ἔννοια, τότε παύει αὐτόματα νὰ εἶναι ποίημα. Ἔτσι, λοιπόν, ὁ ὄρος «ποιητικὸς ἑρμητισμὸς» ἢ «ἑρμητικὴ ἔκφραση» παραμένει δίχως κανένα νόημα.

Ἐξ ἄλλου, στὴν περίπτωση τοῦ κ. Νησιώτη θὰ εἶχαμε νὰ παρατηρήσουμε ὅτι ὁ ἑρμητισμὸς εἰσάγεται σὰν φαινόμενο ποὺ ἀφορᾶ πολὺ περισσότερο τὰ ποιητικὰ σύμβολα καὶ λιγότερο αὐτὴ τὴν ἴδια τὴν ποιητικὴ λειτουργία. Ὁ κ. Νησιώτης μιλάει γιὰ τὴν δυσκολία τῆς κατανόησης ποὺ προέρχεται ἀπ' τὴν ἀυθαίρετη σημασιοδότηση τῶν συμβόλων ποὺ ὁ ποιητὴς χρησιμοποιεῖ, περιορίζοντας ἔτσι τὸ χῶρο τῆς ἑρμητικῆς ἔκφρασης καὶ παραβλέποντας τὴν ἰδιαίτερη θέση τῆς σὰν στοιχεῖο βασικὸ τῆς ψυχικῆς διεργασίας ποὺ ὀδηγεῖ στὴν ποιητικὴ λειτουργία.

Παρ' ὅλα ὁμως αὐτὰ θὰ μπορούσε κανεὶς νὰ δεχτεῖ καὶ τοὺς δυὸ ὀρισμούς, καταλήγοντας, ἀπὸ διαφορετικὴ σκοπιά, σὲ ἀξιοσημείωτα συμπεράσματα, ποὺ ἀφοροῦν τόσο τὸ πρόβλημα τῆς ποιητικῆς λειτουργίας, ὅσο καὶ πολλὰ ἄλλα προβλήματα ποὺ ἔχουν σχέση μ' αὐτό, ὅπως τὸ πρόβλημα τῆς «τέχνης τῆς παρακμῆς» ἢ τῆς σχέσης τέχνης καὶ κοινοῦ κλπ.

Ἑρμητισμὸς : μιὰ ἄλλη ἄποψη

Μὲ τὶς σημειώσεις μας αὐτές, ποὺ ὅπως-δήποτε δὲν προβάλλονται σὰν μιὰ πλήρης καὶ ἐξαντλητικὴ σπουδὴ τοῦ φαινομένου, θὰ προσπαθήσουμε νὰ ἐπανατοποθετήσουμε τὸ πρόβλημα σὲ μιὰν ἄλλη βάση, ποὺ νὰ στέκεται κάπως κοντύτερα στὰ ἐπιτεύγματα τῆς ποιητικῆς δημιουργίας καὶ συνεπῶς νὰ ἐπιτυγχάνεται κατ' αὐτὸν τὸν τρόπο μιὰ οὐσιαστικότερη διερεύνηση αὐτῆς τῆς ἴδιας τῆς ποιητικῆς λειτουργίας καὶ τῶν ψυχικῶν διεργασιῶν ποὺ ὀδηγοῦν σ' αὐτήν.

Στὴν προσπάθειά μας νὰ διερευνήσουμε τὸ ποιητικὸ ἔργο τοῦ Δ. Παπαδίτσα στὴ μελέτη «Θητεία στὸν ἑρμητισμὸ»³ διαπιστώσαμε τὶς ἐξῆς ἀφετηρίες ἑρμητικῆς ἔκφρασης:

α) Ὑπάρχει μιὰ πολλαπλότητα προθέσεων καὶ στόχων ἀπ' τὴ μεριὰ τοῦ ποιητῆ. Ἡ ἔκφραση διαλύεται μέσα σὲ μιὰ τέτοια πολλαπλότητα. Τὸ γεγονὸς μὲ τὴν ἔννοια τοῦ μύθου δὲν ὑφίσταται σὰν τέτοιο, παρὰ μονάχα σὰν πρόθεση ἢ, πιὸ σωστά, σὰν διάθεση. Ἐδῶ ἡ ψυχολογικὴ κατάσταση δὲν εἶναι μονοσήμαντη· ὑπάρχει μιὰ διαρροὴ τοῦ θυμι-

κοῦ, μιὰ ἐναλλαγὴ τοῦ συναισθήματος σὲ χῶρους ἀρκετὲς φορὲς ἀντιτιθέμενους. Τὸ ἀποτέλεσμα εἶναι ἡ πολυσήμαντη ἔκφραση· ὑπάρχει ἓνας χῶρος ἀνοιχτὸς ποὺ πρέπει νὰ καλυφτεῖ ἀπ' τὴ μεριὰ τοῦ ἀναγνώστη· αὐτὸς συγκεκριμενοποιεῖ τὴ συγκεκριμένη διάθεση, τὴν προσαρμόζει στὰ ψυχικά του διώματα.

β) Ἐπάνω στὸ ἄτομο ἐξασκεῖται ἓνας καταναγκασμὸς. Αὐτὸς ὁ καταναγκασμὸς μπορεῖ νὰ εἶναι εἴτε ἐξωτερικὸς εἴτε καθαρὰ ἐσωτερικὸς. Καὶ στὶς δυὸ περιπτώσεις ὁ δημιουργὸς καταφεύγει στὴν ἀλληγορικὴ ἔκφραση, ἀποκλείοντας πολλὰ φορὲς στὸν ἀναγνώστη τὴ δυνατότητα συμμετοχῆς.

γ) Ὁ ἑρμητισμὸς μπορεῖ νὰ προκύπτει ἀπ' τὴν ἴδια τὴν οὐσία τοῦ γεγονότος. Ὑπάρχει ἡ πολυεδρικὴ ματιὰ τοῦ σύγχρονου ποιητῆ, ποὺ προσπαθεῖ νὰ ἀποδόσει τὸ γεγονὸς στὶς ἐσωτερικὲς του διακυμάνσεις, στὸ προτσὲς τῆς δημιουργίας καὶ τῆς ἐξέλιξής του. Ἡ οὐσία τοῦ συμβάντος (ἐξωτερικοῦ ἢ ψυχολογικοῦ) εἶναι πάντοτε ἀντιφατικὴ· καὶ αὐτὴν ἀκριβῶς τὴν ἀντιφατικότητα καλεῖται νὰ ἐκφράσει ἓνα «μοντέρνο» ποίημα. Ἐδῶ ἡ ἴδια ἢ ποιητικὴ εἰκόνα γίνεται ἀντι-

3. Περιοδικὸ «ΕΠΙΘΕΩΡΗΣΗ ΤΕΧΝΗΣ», τεύχος 124-125.

φατική και ή παρομοίωση, ενέχοντας στοιχειά συγκρουόμενα, συμπυκνώνεται σε τέτοιο βαθμό ώστε ή αποκρυπτογράφηση της να παρουσιάζει άξεπέραστες «δυσκολίες» στον αναγνώστη. Η έκφραση λοιπόν γίνεται στριφνή, έξωτερικα άσαφής και τὸ αποτέλεσμα είναι τὸ ἴδιο: ή έρμητικότητα του ποιητικού κειμένου.

Έδῶ θ' ασχοληθούμε ιδιαίτερα με την τελευταία περίπτωση, και τούτο για τὸ λόγο ὅτι οἱ δυὸ προηγούμενες φαίνεται να καταλήγουν μάλλον σ' έναν «προσωρινὸ» έρμητισμό, που ἴσως θὰ μπορούσε να ξεπεραστεί είτε με την σαφή διάκριση του ποιητικού στόχου ἀπὸ μέρους του δημιουργοῦ, είτε με την ἄρση του έξωτερικου, ἀκόμη και έσωτερικου καταναγκασμοῦ, που ασκείται πάνω σ' αυτόν.

Αντίθετα, ή τελευταία περίπτωση συνιστᾶ έναν έρμητισμὸ οὐσίας, ὄχι μόνο σαν ποιητικὸ ἀποτέλεσμα ἀλλά, πρὶν ἀπ' ὅλα, σαν θεμελιῶδες χαρακτηριστικὸ τῆς ἴδιας τῆς ψυχικῆς διεργασίας που προηγείται ἀπὸ την έκφραση, ἤτοι τὸ συγκεκριμένο ἔργο τέχνης.

Σαν ἀφετηρία τῆς δημιουργίας έρμητικου κλίματος διαπιστώνονται ἐδῶ δυὸ βασικά σημεία: Πρῶτο, ή πολυεδρικότητα τῆς σύγχρονης ποιητικῆς «ματιᾶς». Αυτό είναι και τὸ οὐσιωδέστερο γνώρισμα τῆς ὀπτικῆς γωνίας ἀπ' την ὁποία ὁ δημιουργὸς συλλαμβάνει και προσπαθεῖ να ἐκφράσει τὸ γεγονός, είτε αὐτὸ ἀνήκει σ' ένα χῶρο μακροκοσμικὸ (στη βάση πάντοτε τῶν ὑποκειμενικῶν βιωμάτων και προεκτάσεων), είτε ἀποτελεῖ στοιχεῖο του δικου του ψυχικου χῶρου· μιὰ περιπέτεια ζωῆς και συνείδησης.

Αὐτὴ ή πολυεδρικὴ ματιὰ δὲν ὀδηγεῖ μονάχα στην ἀπόδοση τῶν δυναμικῶν του στοιχείων και σχέσεων, ἀλλά ἔχει σαν ἄμεσο ἀποτέλεσμα, ἐπίσης, την ἀνίχνευση τῆς αντιφατικῆς φύσης του ἀνθρώπινου συναισθήματος, γιατί αὐτὸ τὸ τελευταῖο είναι που φορτίζει τὸ γεγονός και του δίνει τούτη ή την ἄλλη οὐσία. Σαν δεύτερο λοιπόν σημεῖο ἐκκινήσεως διαπιστώνεται ή αντιφατικὴ φύση και ἀντιθετικὴ ἐξέλιξη του συναισθηματικου χῶρου.

Στην ψυχολογία του βάθους συναντᾶμε για πρώτη φορά την ἔννοια τῆς ἀμφιθυμίας, τῆς αντιφατικότητας του συναισθήματος. «Σύμφωνα με τις ἀρχές τῆς ψυχανάλυσης», ἔγραφε ὁ Σ. Φρόυντ, «κάθε συναισθηματικὴ σχέση, μικρῆς ή μεγάλης διάρκειας, ἀνάμεσα σε δυὸ πρόσωπα, συζυγικῆς σχέσεις, φιλία, σχέσεις μεταξύ γονέων και παιδιῶν, ἀφήνει ένα ἀπόθεμα ἐχθρικῶν ή τουλάχιστον μὴ φιλικῶν συναισθημάτων, ἀπ' τὰ ὁποία δὲ μπορεί κανεὶς να ἀπαλλαγεί παρὰ μόνο με την ἀπώθηση... Ὅταν ή ἐχθρότητα στρέφεται ἐναντίον ἀγαπημένων προσώπων, λέμε ὅτι πρόκειται για συναισθηματικὴ ἀμφιθυμία»⁴.

Τὸ ἔδαφος μιᾶς τέτοιας ἀντίφασης στο συναισθηματικὸ πεδίο, ἔρχονται να καλλιεργήσουν κι ἄλλοι παράγοντες, που ἀφοροῦν περισσότερο ή λιγότερο τὴ θέση και στάση του ἀτόμου ἀπέναντι στο περιβάλλον που τὸ καθορίζει, ή ἀκόμη την ιδιαίτερη πορεία του, τις ιδιάζουσες καταστάσεις κάτω ἀπ' τις ὁποῖες διαμορφώθηκε ή ψυχοσύνθεσή του.

Η συνείδηση του παράλογου, που διαμορφώνει τὸν έξωτερικὸ του κλοιό, ή συνείδηση τῆς ἀδυναμίας για ὀλοκλήρωση ἀνθρώπινων προϋποθέσεων και ή διαρκῆς και ἐπίμονη ἀντίθεση ἀνάμεσα στη συναισθηματικὴ παρόρμηση και την πράξη, δημιουργοῦν έναν χῶρο ἀντιφάσεων που προσδιορίζει τὴ φύση του συναισθηματικου χῶρου, σαν φύση ἀντιφατικῆ.

Οἱ παράγοντες αὐτοὶ φαίνονται καθαρὰ στο γεγονός τῆς μνήμης (και ιδιαίτερα τῆς ιστορικῆς μνήμης) που παρεμβάλλεται σαν ἐνδιάμεσο ἀνάμεσα στον ψυχικὸ χῶρο και τὸ ἀντικειμενικὸ γεγονός, μεταστρέφοντας τὰ συναισθήματα, δημιουργώντας την συνεχή σύγκρουση ἀνάμεσα σε ἀντιτιθέμενες δυνάμεις του έσωτερικου βίου. Ἔτσι, ένα συνείδημα ποτὲ δὲν ἐμφανίζεται μεμονωμένο στον ψυχικὸ κόσμο. Πάντα γεννιέται μαζί με την ὑπέρβασή του ή την καταστροφή του. Δὲν ὑπάρχει συνείδημα χαρᾶς ή λύπης, προσήλωσης ή ἀποξένωσης· ὑπάρχουν μόνον ἀμφιθυμικῆς καταστάσεις που περιέχουν και τὰ δυὸ σκέλη μιᾶς βασικῆς ἀντίθεσης. Τὸ συνείδημα δὲν ἀποκαλύπτεται παρὰ μονάχα μέσα σ' αὐτὴν την ἀντίθεση, «ὅπως τὸ φῶς είναι ή ἐκδήλωση του ἑαυτου του και του ἀντίθετου, του σκοταδιου, και δὲν ἐκδηλώνεται τὸ ἴδιο παρὰ ἐκδηλώνοντας τὸ ἀντίθετο αὐτό», για να χρησιμοποιήσουμε την έκφραση του Χέγκελ⁵.

Εἶναι λοιπόν φανερὸ πῶς αὐτὴ ή ἀντιφατικὴ φύση του ἀνθρώπινου συναισθήματος δὲν μπορεί παρὰ να ἐμφανίζει στο βάθος τῆς κάποιου βαθμὸ έρμητισμοῦ, ὅταν ὁ συναισθηματικὸς μηχανισμὸς τίθεται σ' ἐνέργεια μπροστὰ στο ὁποιοδήποτε γεγονός του ἐμπειρικου κόσμου. Δὲν είναι δυνατὸ δηλαδή τὸ ἄτομο σε κάθε στιγμή να ἔχει πλήρη συνείδηση τῶν παραγόντων και τῶν δυνάμεων που προσδιορίζουν τὴ δράση του ή, ἂν προτιμάτε, την ἀντίδρασή του ἀπέναντι στο ἀντικείμενο, στο ὁποῖο στρέφεται ή συναισθηματικὴ του ἐνέργεια. Ἔτσι, ὁ δημιουργὸς που θ' ἀποκαλύψει την ἀμφιθυμικὴ του στάση, βρίσκει κι ὅλας παγιδευμένος σε μιὰ «ἀγνωστη χώρα», με τὴ συνείδηση τῆς ἀδυναμίας να ξεσκεπάσει πλήρως τις «μυστικῆς δυνάμεις τῆς ψυχῆς»· περισσότερο τις διαισθάνεται χωρὶς να μπορεί ν' ἀποκαλύψει τὰ «κλειδιά» τους.

Μέσα σε μιὰ τέτοια ἀντιφατικότητα,

4. Σ. Φρόυντ: Ὀμαδικὴ ψυχολογία και ἀνάλυση του Ἐγῶ. Ἑλλην. μετάφρ. Α. Φραγκιᾶ, σελ. 46 - 47.

5. Χέγκελ: Φιλοσοφία του πνεύματος (Φαινομενολογία - Ψυχολογία). Ἑλλ. μετ. Σ. Βασιλειάδη, σελ. 18.

ποιητής παλεύει κινούμενος απ' την ανάγκη της συναισθηματικής του έκτονωσης, κι όσο πιο εύκρινα θέλει να βλέπει το γεγονός του ψυχικού του βίου, τόσο πιο πολύ περιπλέκεται μέσα στην αντίθεσή του.

Αλλά μοναδική προϋπόθεση της έκφρασης του παραμένει για τον ποιητή ο λόγος, ή «ποιητική γλώσσα». Γιατί ή ποίηση δεν λειτουργεί παρά μονάχα μέσω των λέξεων και του συνδυασμού των λέξεων, που δίνει γέννηση στην εικόνα σαν βασικού στοιχείου της έκφρασης.

Στο σημείο αυτό ο ποιητής βρίσκεται μπροστά σε μια καινούρια αντίφαση. Έχει αποκαλύψει την συναισθηματική του άμφιθυμία, και τούτη προτίθεται να διερευνήσει. Όμως τα μέσα που διαθέτει, πολύ λίγο ανταποκρίνονται σ' αυτήν. Η λέξη είναι φορτισμένη πάντοτε μ' ένα καθορισμένο περιεχόμενο. Έχει, λίγο ή πολύ, μια μονοσήμαντη έρμηνεία, πράγμα που της προσδίδει μια δυσκαμψία απέναντι στο ίδιο το αντικείμενο της έκφρασης. Κι αυτή την δυσκαμψία θα πρέπει να υπερπηδήσει ο ποιητής. Γρήγορα όμως ανακαλύπτει τη μειονεκτικότητα του λόγου. Η λέξη δεν μπορεί ν' ανταποκριθεί στη διαρκή αντιθετική ροή των διωμάτων του, όσο κι αν προσπαθεί ο δημιουργός μέσα σ' αυτή ν' αποκαλύψει δυναμικά στοιχεία. Χρησιμοποιώντας το λόγο, αναγκαστικά σταματά το συναίσθημα σε μια στιγμή, του προσδίδει μια στατικότητα ασυμβίβαστη με τη φύση του, προσπαθεί να το ακινητοποιήσει για να μπορέσει να το εκφράσει.

Απ' αυτήν την πάλη προκύπτει ο έρμητισμός στο χώρο του ποιητικού αποτελέσματος, σαν αναγκαία στάση του δημιουργού: Ο λόγος βρίσκεται σε μια διαρκή ανάγκη διαστολής ή συστολής, αντιφάσκοντας έτσι προς τον ίδιο τον εαυτό του, ή ποιητική εικόνα εμπλέκεται στην αντιφατικότητα του συναισθήματος, με αποτέλεσμα να αποκτά ή ίδια αντιφατικό χαρακτήρα, ή παρομοίωση ενέχει στοιχεία αλληλοσυγκρουόμενα και συμπυκνώνεται σε τέτοιο βαθμό, ώστε στον αναγνώστη να παρουσιάζονται άξεπέραστες δυσκολίες στην προσπάθειά του ν' αποκαταστήσει την επικοινωνία μαζί της.

Κατ' αυτόν τον τρόπο, το αποτέλεσμα της ψυχικής διεργασίας, δηλαδή το ίδιο το ποιητικό κείμενο, αποκτά έναν άσταθι ή, καλύτε-

ρα, εύπλαστο χαρακτήρα, όσον αφορά τη νοηματική του σύλληψη. Ο έρμητισμός τώρα συνίσταται ακριβώς σ' αυτό το σημείο. Έχει το νόημα της μη αναγκαστικής σημασίας, της μη δεσμευτικής έρμηνείας. Η έννοια παύει να είναι μονοσήμαντη, κι αυτό δεν οφείλεται σε αδυναμία του δημιουργού αλλά στην ίδια την ουσία του συμβάντος. Έξ άλλου, ή λειτουργία του αναγνώστη μετατοπίζεται, παίρνει μια καινούρια διάσταση. Ο αναγνώστης δεν είναι πια μονάχα ο δέκτης της ποιητικής συγκίνησης, αυτός που αναπαράγει το βίωμα. Είναι συγχρόνως κι ο ίδιος δημιουργός του ποιητικού κλίματος ή, καλύτερα, ένας «μέτοχος» στη δημιουργία. Ανακαλύπτει το ποίημα σύμφωνα με το δικό του ψυχισμό, εκφράζεται μέσα απ' αυτό όχι μ' έναν παθητικό τρόπο, αλλά επιστρατεύοντας τη δική του ευαισθησία, τα δικά του βιώματα. Αντιλαμβάνεται το ρόλο του σαν ρόλο δημιουργού και λειτουργεί μ' αυτόν τον τρόπο, συνδυάζοντας τη λειτουργία του δέκτη με τη λειτουργία του «πομπού».

Ο έρμητισμός απ' αυτή την άποψη όχι μόνο δεν αποκλείει την επικοινωνία, αλλά αντίθετα, αποκαθιστά μια βαθιά και εύκρινη έπαφή ανάμεσα στον αναγνώστη - δημιουργό και το έργο τέχνης· μια έπαφή στα πλαίσια της δημιουργίας, που δε θα μπορούσε με κανέναν άλλο τρόπο να επιτευχθεί. Μ' αυτή την έννοια, ο έρμητισμός αποτελεί μιαν έντελώς καινούρια πραγματικότητα στο χώρο της τέχνης, μια όπτική γωνία με άπειρες δυνατότητες.

Αν θέλαμε, λοιπόν, ακολουθώντας το σχήτων προηγούμενων μελετητών, να δόσουμε κάποιον όρισμό στην έννοια του έρμητισμού (περιοριζόμενοι βέβαια στον ποιητικό χώρο), θα παρατηρούσαμε τα ακόλουθα: Ο έρμητισμός συνίσταται στην πολυσήμαντη έκφραση της ποιητικής σύνθεσης. Στη μη δεσμευτική έρμηνεία της από την άποψη της νοηματικής της σύλληψης· εκδηλώνεται δέ: α) σαν στοιχείο της ψυχικής διεργασίας, που έχει τις ρίζες του στην συναισθηματική αντιφατικότητα κάθε ανθρώπινης στάσης απέναντι στο γεγονός της έμπειρίας και β) σαν στοιχείο του ποιητικού αποτελέσματος, που προκύπτει απ' την αντίφαση ανάμεσα στη στατικότητα του γλωσσικού οργάνου και τη ρευστότητα του εκφραζόμενου βιώματος.

Περιπτώσεις έρμητικής έκφρασης

Θα προσπαθήσουμε τώρα να κάνουμε πιο συγκεκριμένα τα όσα παρατηρήσαμε πιο πάνω σχετικά με τον έρμητισμό, αναφέροντας κάποιες, κατὰ τὴ γνώμη μας, τυπικές εκδηλώσεις του φαινομένου μέσα στον ποιητικό χώρο.

Στην «περιπέτεια» του Δ. Παπαδίτσα ἀνήκει τὸ ἐπόμενο ποίημα:

Ἐκεῖ πού σμίγουν οἱ εὐθείες βρίσκεται ἡ
νήσος

Ἐκεῖ βρίσκεται ἀκόμη κι ὁ θυμός μου.

Ἐντιλαμβάνομαι τὰ περιστέρια καὶ τὸ ζη-
λιάρη Δαρεῖο

Νὰ πλησιάζει νύχτα τὴ σκηνή, κρατάει σὰ
δόντια τὸ μαχαίρι.

Δὲ μπορεῖ ν' ἀκούει τ' ἀναστενάγματα

Μ ι ά ά ν τ α π ά ν τ η σ η

Ἀπαντῶ σ' αὐτὰ ποὺ ἔγραφε ἡ κ. Φιλντισάκου στὸ τελευταῖο τεύχος τῆς «Ἐπιθεώρησης Τέχνης».

1ο. Τὸν θόρυβο γύρω ἀπὸ τὸν Σπαθάρη (γιατὶ περὶ θορύβου πρόκειται!) τὸν ἄρχισε πρῶτα ὁ Τσαρούχης καὶ μετὰ ἐγώ.

Στὰ «Νεοελληνικὰ Γράμματα» τῆς 25 Μαΐου 1940 ἔγραψα μιὰν αἰσθητικὴ ἀνάλυση τῶν μορφῶν τοῦ θεάτρου τῶν Σκιῶν τοῦ Σπαθάρη καὶ ἄλλων Καραγκιοζοπαιχτῶν.

2ο. Ὁ Σπαθάρης δὲν ἀμφισβητεῖ ὅτι ἔγραψα ἓνα διβλίο γι' αὐτὸν τὸ 1943-44 καὶ ἀργότερα ἓνα μισό, ἀπὸ τὸ ὁποῖο ἡ κ. Φιλντισάκου πήρε ἓνα μέρος, σελ. 1-57.

3ο. Πολλοὶ φίλοι μας ποὺ ἀνήκανε στὴ συντροφιά τοῦ μαθήματος τῆς Ἱστορίας τῆς Τέχνης (1943-44), ποὺ γινότανε στὴν Ἐπαυλὴ Γεωργαντᾶ στὴν Κηφισιά, γνωρίζανε ὅτι τότες ἐγὼ ἔγραψα ἓνα διβλίο γιὰ τὸν Σπαθάρη. Μὲ βλέπανε, ἄλλωστε, ποὺ τὸ ἔγραφα.

4ο. Θὰ παρακαλοῦσα τὴν κ. Φιλντισάκου νὰ μοῦ δείξει τὰ... χειρόγραφα τοῦ Σπαθάρη ἀπὸ τὴν σελίδα τοῦ διβλίου 1-57, νὰ τὰ δῶ κ' ἐγώ. Ἐμένα ὁ Σπαθάρης μοῦ ἔφερνε, ὅταν ἔγραφα τὸ διβλίο, κάτι ἐρνηθισμαλίσματα, τὰ ὁποῖα καθόμασσε μαζί! καὶ τὰ ξεδιαλύναμε.

Αὐτὰ γιὰ τελευταία φορὰ.

ΝΑΚΗΣ

ΓΙΑΝΗ ΚΟΡΔΑΤΟΥ

ΙΣΤΟΡΙΑ ΤΗΣ ΕΛΛΑΔΑΣ

2.500 π.Χ. - 1924 — Τόμοι 13

● ΠΛΟΥΤΙΣΕ ΤΙΣ ΓΝΩΣΕΙΣ ΣΟΥ ΜΕ ΤΗΝ
ΑΛΗΘΙΝΗ ΙΣΤΟΡΙΑ ΤΗΣ ΕΛΛΑΔΑΣ

● Γιὰ νὰ τὴν προμηθευθεῖς μὲ εὐκολίες
γράψε μας ἢ τηλεφώνησε

Διεύθυνση: Ἐκδόσεις 20ος ΑΙΩΝΑΣ, Σ. Στρέϊτ 1, Τηλ. 222.290

Οί άθάνατοι Έλληνες

καί οί νεκροί άποστάτες

του Τάσου Βουρνά

Γιά να περιγράψει κανείς τὸ μεγαλείο τοῦ ἑλληνικοῦ λαοῦ δὲν φτάνουν τὰ φτωχὰ μεροκαματιάρικα καθημερινά μας λόγια. Θὰ ἔπρεπε νὰ διαθέτει τὴ μνημειακὴ γλῶσσα τοῦ Μακρυγιάννη, ἐκεῖνο τὸ ἀνεπανάληπτο καὶ λιτὸ ὕφος ποῦ βγαίνει μέσα ἀπὸ τὶς φλόγες τῶν ἀγώνων γιὰ τὴν ἐλευθερία καὶ ἀκόμα νὰ μπορεῖ νὰ προφέρει μὲ τὰ χεῖλη του τὸ μεγάλο λόγο τοῦ Κολοκοτρώνη: «Γεῖά σας ἀθάνατοι Έλληνες», καὶ νὰ τὰ νιώθει νὰ τρέμουν ἀπὸ τὴν ἀφατη συγκίνηση μπροστὰ στὶς μεγαλειώδεις ἐξάρσεις τῶν μαζῶν.

Λαὸς - πατριδοφύλακας! Ποιὸς δὲν γονατίζει μπροστὰ στὴ μεγαλοσύνη του, ποιὸς δὲν θὰ σκύψει ν' ἀσπαστεῖ τὸ τραχὺ ἐργατικό του χέρι ποῦ συντρίβει τὴν τυραννία αἰῶνες τώρα ἔθνικοῦ βίου; Κοντεύουν δυὸ μῆνες τοῦτο τὸν καιρὸ ποῦ δὲν τὸ βάζει κάτω. Ὅλα τὰ καθάρματα τῆς προδοσίας, ὅλα τὰ περιτρίμματα, ὅλα τὰ «πουλημένα κρέατα» τοῦ Μακρυγιάννη ἔχουν πέσει ἀπάνω του μὲ τὰ ὄπλα ποῦ τοὺς ἔδωσαν στὰ χέρια οἱ ξένοι ἀφεντάδες τους. Κι ὁμως ὁ λαὸς μας ὁ ὑπέροχος, τὰ ἀψηφάει. Πατώντας γερὰ πάνω στὴ ἱερὴ μας γῆ μὲ μόνο ὄπλο τὴν ὀργή του καὶ τὴν κατάρρα του γίνεται φραγμὸς στὰ σχέδια τῶν ἀνομων καὶ ταμπούρι τῆς δημοκρατίας.

Ρίχνουν δακρυγόνα οἱ πραιτωριανοὶ τῆς προδοσίας, ἐξαπολύουν τὴ λύσσα τους ἐναντίον τῶν δημοκρατικῶν μαζῶν, χτυπάνε κατακέφαλα, γεμίζουν τὰ νοσοκομεία μὲ τραυματίες, τὴν ἀσφαλτο μὲ αἷμα καὶ τὰ νεκροτομεία μὲ ἱερὰ σκηνώματα μαρτύρων τῆς ἐλευθερίας — τὶς αὐριανές μας σημαίες καὶ τὰ σύμβολα τῶν ἀγώνων μας γιὰ τὴν ἀνεξαρτησία. Μάταια ὅλα αὐτά. Τὰ στήθη τῶν πολιτῶν γίνονται κάθε βράδυ ὀδόφραγμα ποῦ

ἀπάνω του συντρίβεται τὸ κύμα τῆς βίας. Ὁ καθένας μας ὅταν κατεβαίνει στὸ πεζοδρόμιο δὲν ξαίρει ἂν τὸ ἄλλο πρωὶ θὰ χαιρετίσει τὸν ἑλληνικό μας ἥλιο. Τί σημασία ἔχει ὁ κίνδυνος μέσα στὴν αἴγλη τῆς δημοκρατικῆς ἐξαρσης ποῦ ριπίζει καὶ πάλι τὶς ψυχές; Ὅταν οἱ Έλληνες ἀποφασίσουν νὰ πεθάνουν γιὰ τὴν ἐλευθερία «λίγες φορές χάνουν καὶ πολλές φορές κερδαίνουν», μᾶς διδάξε ὁ Μακρυγιάννης. Κ' ἔρχονται σήμερα οἱ προδότες μὲ τὶς ἀποκριάτικες αὐλικές ἀλουργίδες, οἱ «τύποιοι» ποῦ παρασταίνουν τοὺς «πρωθυπουργοὺς» καὶ τοὺς «ὑπουργοὺς», ποῦ ἀντάλλαξαν τὴν ἀνθρώπινη ἀξιοπρέπεια καὶ τὴν τιμὴ τους ἀντὶ ἐνὸς πινακίου ἀνακτορικῆς φακῆς, νὰ μᾶς... διδάξουν δουλοφροσύνη. Ποιούς; Τοὺς Έλληνες τοῦ Μαραθῶνα καὶ τῆς Σαλαμίνας, τοὺς Έλληνες τῶν Θερμοπυλῶν καὶ τῶν Πλαταιῶν, τοὺς ἀθανάτους Έλληνες τοῦ Κολοκοτρώνη, τοῦ Μακρυγιάννη καὶ τοῦ Καραϊσκάκη. Κ' ἔρχονται νὰ τοὺς... διδάξουν πατριωτισμὸ καὶ εὐθύνη, ποιοί; Οἱ «Μηδίζοντες»...

Καὶ τί δὲν κάνουν γιὰ νὰ προκαλέσουν τὶς μάζες, αὐτὲς τὶς φλογισμένες ἀπὸ τὸν πυρετὸ τῆς δημοκρατίας μέρες!.. Μεταχειρίζονται ὅλα τὰ τεχνάσματα ποῦ διδάχτηκαν στὶς σχολές τῆς κατασκοπείας, ὅπου τοὺς ἔχουν μετεκπαιδεύσει οἱ ξένοι, ὅλα τὰ πανάρχαια κόλπα τοῦ κατὰπτυστου γενιτσαρισμοῦ (ποῦ ταλάνισε κάποτε, σὲ καιροὺς δουλείας τὸ γένος τῶν Ἑλλήνων), καὶ τὰ καινούρια τῆς ὑποτέλειας. Κατεβαίνουν στοὺς δρόμους καὶ βρίζουν, σύμφωνα μὲ τὸ παράδειγμα τοῦ ὀπερεττικοῦ ἀρχηγοῦ τῆς ΕΡΕ, ἐλπίζοντας ὅτι θὰ βγάλουν τὸ λαὸ τελικὰ ἀπὸ τὰ ρούχα τοῦ

κι από τὸ συναίσθημα τῆς ὑψηλῆς του εὐθύνης καὶ θὰ τὸν ὑποχρεώσουν νὰ βιασπραγήσει, γιὰ νὰ στρέψουν ἐναντίον του τὰ ἄκαπνα πολυδόλα πού τοὺς ἔχουν βάλει στὰ τρομαλέα χέρια τους οἱ ξένοι. Μάταιες οἱ χυδαῖες προσδοκίες τους! Ὁ λαός, σὲ μιὰ ἀπέραντη εἰρηνικὴ κινητοποίηση ἀντιμετωπίζει μὲ τὶς κατάρες του καὶ μόνο τὸν ἔσχατο κίνδυνο θανάτου καὶ μὲ τὴν ἰαχὴ «Ζήτω ἡ δημοκρατία!».

Οἱ ἀπερίγραπτοι αὐλόδουλοι «κυβερνήτες» τῶν λίγων σκοτεινῶν νυκτῶν ἀπειλήσαν ὅτι «θὰ κατεβάσουν στὴν ἀνάγκη καὶ στρατό». Μὲ πόζα Ἡλιογάβαλου, Νέρωνα ἢ δὲν ξέρουμε ποιοῦ ἄλλου διεφθαρμένου ὡς τὸ κόκκαλο Ρωμαίου αὐτοκράτορα, θεωροῦν τὸ στρατὸ τοῦ ἔθνους σὰν κτῆμα τους, σὰν ὑποζύγιο ἢ σὰν μαντρόσκυλο τῆς σκιώδους ἐξουσίας τους, καὶ φαντάζονται ὅτι μποροῦν νὰ τὸν διατάξουν νὰ καταβροχθίσει τὶς σάρκες τῶν πατέρων του καὶ τῶν ἀδελφῶν του. Μὰ ἀγνοοῦν οἱ δειλαιοὶ ἀπὸ ποιούς συγκροτεῖται ὁ στρατὸς τῆς Ἑλλάδας; Δὲν ἔμαθαν ποτὲ ὅτι δὲν εἶναι μιὰ δράκα πραιτωριανῶν πού μποροῦν νὰ τὸν χρησιμοποιήσουν κατὰ τὰ κέφια τους ἐναντίον τῶν Ἑλλήνων; Ὁ στρατὸς τῆς Ἑλλάδας δὲν εἶναι ὁ ἸΔΕΑ καὶ οἱ Γεννηματάδες. Εἶναι τὰ στρατευμένα τέκνα μας, τ' ἀδέρφια μας, πού μαζί μ' ὄλο τὸ λαὸ θὰ φρουρήσει, ὅπως ἔχει καθῆκον, τὴ δημοκρατία.

Κάποιος αὐτοκράτορας τῆς Ρώμης, θέλοντας νὰ ἐμπαίξει τὸ λαὸ, ἔκανε κάποτε ὑπατο τὸ ἄλογό του. Ἐνα παρόμοιο φαινόμενο ἐπαναλαμβάνεται στὴν ἀδούλωτη Ἑλλάδα τῆς Δημοκρατίας, ὅπου ἡ Αὐλή, στὴν τερατώδη παραφροσύνῃ τῆς ἔκανε πρωθυπουργοὺς ἀσήμαντα ἀνθρωπάκια. Καὶ οἱ ἀπίθανοι αὐτοὶ πολιτικοὶ τύποι πού ἔβγαλαν στὸ σφυρὶ τὴν ἰδεολογία τους, ἔρριξαν ἀπὸ τὴν πρώτη κι' ὄλας μέρα τῆς θλιβερῆς «πρωθυπουργίας» τους ὄλο τὸ μηχανισμό τῆς ἀστυνομικῆς βίας ἀπάνω στοὺς πολίτες γιὰ νὰ τοὺς βουλώσουν τὸ στόμα καὶ νὰ μὴ φτάνουν ὡς τ' αὐτιά τους οἱ κατάρες γιὰ τὴν προδοσία τους.

Ἄδικα, ὁμως, προσπαθοῦν. Ὁ ἐφιάλτης βρίσκεται μέσα τους καὶ τοὺς τρελαίνει. Ἄς ρίξουν ἀπάνω στὸ λαὸ ὄλες τὶς μηχανές τῆς κάλασης πού τόσο ἀπλόχερα τοὺς παραχωροῦν ἀπὸ τὴ στιγμὴ τῆς προδοσίας τους — σ' αὐτοὺς τοὺς χθεσινούς ἀπόβλητους τῆς Δε-

ξιᾶς, τοὺς «ὀφθαλμωρύχους» καὶ τοὺς «ἐαμοσφαγεῖς», πού σήμερα, χωρὶς ἴχνος πολιτικοῦ ἀνδρισμοῦ, προσπαθοῦν ν' ἀπαλλαγοῦν ἀπὸ τὸ παρελθόν τους μὲ δηλώσεις ὑποταγῆς στὴ Δεξιᾶ. Ὁ ἀντίπαλος ἀποσπούσε ὡς τώρα τὶς «δηλώσεις μετανοίας» μὲ τὴ βία, μὲ τὸ περίστροφο στὸν κρόταφο. Ἀπὸ τοὺς αὐλικούς «πρωθυπουργοὺς» τὴν ἀπόσπασε ἀνοίγοντάς του τὴν πίσω πόρτα τοῦ παλατιοῦ, πού εἶναι τόσο χαμηλὴ, ὥστε γιὰ νὰ τὴν περάσει κανεὶς πρέπει νὰ πέσει στὰ τέσσερα σὰν τὸν Μπερτόδουλο.

«Θὰ λυώσουν τὸ λαὸ», θὰ τὸν βουβάνουν. Ἔτσι ἀπειλοῦν. Καὶ δὲν εἶναι ἀπίθανο νὰ τὸν ματοκυλήσουν ἀκόμα χειρότερα. Ἀλλὰ δὲν θὰ τὸν πτοήσουν, δὲν θὰ φιμώσουν τὴν κραυγὴ του, ὥστε νὰ πάψουν ν' ἀκοῦνε τὶς κατάρες του. Ἄς τὸ κάνουν λοιπόν. Καὶ τότε θὰ ῥθει μιὰ μέρα πού ὄλοι οἱ Ἕλληνες θὰ κινήσουν σὲ μιὰ μεγάλη καὶ ἀκατανίκητη σιωπηλὴ καὶ εἰρηνικὴ πομπὴ νὰ πάνε νὰ τοὺς συναντήσουν στὸ «Μπεχτερογκάνταν» τῆς ὀθωνικῆς ἀπολυταρχίας, ὅπου κρύβονται σὰ λαγοί. Θὰ πάνε ὡς ἐκεῖ — μὲ τοὺς πνευματικούς ἀνθρώπους τῆς Ἑλλάδας μπροστὰ - μπροστὰ — κρατώντας τὰ κόκκαλα τῶν ἠρώων τῆς δημοκρατίας πού θὰ ξεθάψουν ἀπὸ τὸν Τύμβο τοῦ Μαραθῶνα καὶ ἀπὸ τὸ Ἡρώο τοῦ Μεσολογγιοῦ, ἀπὸ τὰ πεδία τῶν μαχῶν τῆς Ἀλβανίας, τὴν Καισαριανή, τὸ Κούρνοβο, τὸ Δίστομο καὶ τὰ Καλάβρυτα, ἀπὸ τὶς ἀπάτητες βουνοκορφές τῆς Ρούμελης κι ὄλης τῆς Ἑλλάδας, ὅπου κοιμοῦνται τὸν ἀξύπνητο τῆς ἐλευθερίας οἱ νεκροὶ τοῦ ἔθνους, οἱ νεκροὶ τῶν μαχῶν μὲ τὸν κατακτητὴ. Θὰ πάνε κρατώντας τὸ φέρετρο τοῦ Λαμπράκη καὶ τοῦ Πέτρουλα, καὶ ἀνοιχτὲς τὶς διάτρητες ἀπὸ τὰ βόλια τοῦ φασισμού σημαῖες τῆς Ἀντίστασης, πού κάποτε μπροστὰ τους ἔσκυψε κι ὁ ἴδιος ὁ κ. Τσιριμῶκος εὐλαδικὰ (ἢ ὑποκοιτικά;) τὸ κεφάλι. Καὶ τότε, ἂν ἔχουν τὸ κουράγιο, ἂν εἶναι πολιτικοὶ ἄντρες πού μποροῦν νὰ σηκώσουν ὄλες τὶς εὐθύνες τῶν παράνομων πράξεών τους, ἂς στρέψουν ἐναντίον τοῦ λαοῦ τῶν Ἑλλήνων τὶς κάννες τῶν ὄπλων τῶν πραιτωριανῶν τους καὶ ἂς μᾶς σκοτώσουν ὄλους...

Ὀλους; Μὰ οἱ λαοὶ εἶναι ἀθάνατοι, κ.κ. ὄψιμοι κοντοτιέροι τῆς Δεξιᾶς! Οὔτε αὐτὸ δὲν ἐμάθατε στὴ θητεία σας κοντὰ στὴν τιμὴ καὶ τὴ δόξα τοῦ ἔθνους;

Ἡ μεταρρύθμιση κινδυνεύει

Ἀργά, ἀλλὰ σταθερά, ὑπονομεύεται ἡ ἐκπαιδευτικὴ μεταρρύθμιση· οἱ ὑπουργοὶ Παιδείας τῶν ψευτοκυβερνήσεων — πού κέρδισαν τὴ θέση στὴ μεγάλη λοταρία πού ἐκποιοῦσε τὰ ὑπουργεῖα ὄσο-ὄσο, καὶ σ' ὄποιον-ὄ-

ποιον — εἶναι ἄσχετοι μὲ τὰ προβλήματα τῆς παιδείας, ἀνεργάτιστοι καὶ ἀδιάφοροι· ἐνῶ ὁ νέος γενικὸς γραμματέας τοῦ ὑπουργείου Παιδείας, κ. Παπακωνσταντίνου, «ἐπιβιδῶσας ἀνήρ» τῆς παλιᾶς ἀμαρτωλῆς τάξης στὴν παι-

δεία μας, υποσκάπτει μεθοδικά τὰ θεμέλιά της. Μὲ τὴν ἀδιαφορία του, τὴν σκόπιμη ἀδράνειά του, τὶς ἐμπνευσμένες ἀπ' αὐτὸν εἰσηγήσεις τῶν ἐκάστοτε ὑπουργῶν, ἐπιδιώκει νὰ παραλύσει κάθε δραστηριότητα ποὺ ἀποβλέπει στὴν ἐμπέδωση τῆς ἐκπαιδευτικῆς ἀναγέννησης.

Τῆ στιγμῇ ποὺ γράφονται οἱ γραμμὲς αὐτές, ἔχουν περάσει 45 ἡμέρες ἀπὸ τὴν ἔναρξη τῆς πολιτικῆς κρίσης καὶ τὴν ἐγκατάσταση τοῦ νέου γραμματέα, καὶ ὁ τελευταῖος δὲν ἔχει ἀκόμα πραγματοποιήσει ἔστω καὶ μιὰ συνεργασία μὲ τὸ σπουδαιότερο ὄργανο τῆς μεταρρύθμισης, τὸ Παιδαγωγικὸν Ἰνστιτούτο· κι ὄχι μόνον αὐτό, ἀλλὰ ἀρνεῖται ἐπίμονα νὰ ἐπανδρώσει τὶς κενές του θέσεις, πράγμα ποὺ θὰ ἔχει σὰ συνέπεια, νὰ μὴ μπορέσει τὸ τελευταῖο νὰ ἐκτελέσει ἔγκαιρα τὸ πρόγραμμά του παρὰ τὴ φιλότιμη καὶ ἐπίμοχθη ἐργασία τῶν ὑπαρχόντων μελῶν· κι ἀκόμα, καθυστερεῖ ἀδικαιολόγητα νὰ προωθήσει τοὺς πίνακες τῶν καθηγητῶν ποὺ πρόκειται νὰ μετατεθοῦν ἀπὸ τὴν ἐπαρχία στὴν περιοχή Ἀττικῆς καὶ ἀπὸ τὴν Ἀθήνα - Πειραιᾶ πρὸς τὴν περιφέρεια, ἐνῶ ἔχει κι ὄλας περάσει ἢ προθεσμία (1η Σεπτεμβρ.) ποὺ ἔπρεπε νὰ βρίσκονται στὶς θέσεις τους, γιὰ νὰ λειτουργήσουν κανονικὰ τὰ σχολεῖα. Ἀλλὰ ἡ ἀδράνεια τοῦ κ. γενικοῦ, ἐξαφανίζεται ὅταν πρόκειται νὰ ἐφαρμοστοῦν μέτρα ποὺ ἀλλοιώνουν τὴν οὐσία καὶ τοὺς σκοποὺς τῆς μεταρρύθμισης: ἐντελῶς παρά-

νομα καὶ οἰκειοποιούμενος ἀρμοδιότητες, ποὺ κατὰ τὸν ἐκπαιδευτικὸ νόμο 4379)64, ἄρθ. 21, § 2, ἀνήκουν στὸ Παιδαγωγικὸ Ἰνστιτούτο, εἰσηγεῖται «ἀρμοδίως» τὴν ἐπαναφορὰ τοῦ παλαιοῦ συστήματος γιὰ τὴ μετεκπαίδευση τῶν διδακτικῶν στελεχῶν, τὴν ὁποία ἀναθέτει στὴν ἀρτηριοσκληρωμένη Φιλοσοφικὴ Σχολὴ τῆς Ἀθήνας.

Εἶναι φανερό, πῶς οἱ κονιορτοβριθεῖς στυλοβάτες τοῦ σκοταδισμού, τῆς ἀντίδρασης καὶ τοῦ σχολαστικισμοῦ, ποὺ ἐπὶ δεκαετίες ὀλόκληρες ταλαιπώρησαν τὴν ἐκπαίδευση καὶ τὶς γενεές τῶν νεοελλήνων, βρίσκοντας κλειστὴ τὴν πόρτα τῆς παιδείας, προσπαθοῦν νὰ ξαναμποῦν ἀπὸ τὴν κερκόπορτα, ποὺ σιγὰ - σιγὰ τοὺς τὴν ἀνοίγει ὁ κ. Παπακωνσταντίνου.

Εἶναι πλέον καιρὸς νὰ κινηθοῦμε. Οἱ διανοούμενοι, οἱ ἄνθρωποι τοῦ πνεύματος καὶ τῆς τέχνης, οἱ ἐκπαιδευτικοί, ὅσοι ἐμόχθησαν γιὰ τὴν ἐπιβολὴ τῶν νέων ἐκπαιδευτικῶν μέτρων, ὅσοι τὰ πίστεψαν καὶ τὰ ἀγάπησαν, καὶ ὅλοι ὅσοι ἐνδιαφέρονται γιὰ τὴν προκοπὴ αὐτοῦ τοῦ τόπου, πρέπει νὰ ὀρθώσουν τὸ ἀνάστημά τους γιὰ ν' ἀποτρέψουν τὴν κατάργηση, ἢ τὴν φαλκίδευσή τους.

Καὶ πρώτη ἐπιδίωξη, νὰ ἀπομακρυνθεῖ ὁ κ. Παπακωνσταντίνου, πρὶν ἐξελιχθεῖ σὲ «Γαρουφαλιᾶ τῆς παιδείας». Τώρα ἀμέσως, γιὰ τὸν σὲ λίγο θὰ ἔναι πολὺ ἀργά.

Γ.Μ.Κ.

Τὸ Συνέδριο τῆς Εἰρήνης στὸ Ἑλσίνκι

Στὶς 10 μὲ 15 Ἰουλίου ἔγινε στὸ Ἑλσίνκι τῆς Φιλανδίας τὸ Παγκόσμιο Συνέδριο γιὰ τὴν Εἰρήνη, τὴν Ἐθνικὴ Ἀνεξαρτησία καὶ τὸ Γενικὸ Ἀφοπλισμό, ποὺ διοργανώνεται κάθε τρία χρόνια ἀπὸ τὸ Παγκόσμιο Συμβούλιο Εἰρήνης. Ἡ ὀργανωτικὴ ἐπιτροπὴ τοῦ συνεδρίου, αὐτὴ τὴ φορά, γιὰ νὰ διευκολύνει τὴ συμμετοχὴ τῶν 1.500 περίπου ἀντιπροσώπων στὶς συζητήσεις, ὄρισε ἀπὸ τὴ δεύτερη κιόλας μέρα ἑπτὰ μεγάλες ἐπιτροπὲς ἀντίστοιχες μὲ τὰ θέματα τοῦ συνεδρίου καὶ περιόρισε στὸ ἐλάχιστο τὶς «πλήρεις» συνεδριάσεις. Μιὰ ἀπὸ τὶς ἐπιτροπὲς αὐτές, ἡ 7η, εἶχε σὰ θέμα συζητήσεων τὴ δημιουργία εὐνοϊκῆς ἀτμόσφαιρας γιὰ τὴν εἰρήνη, τὸ ρόλο τῆς θρησκείας, τῆς ἐκπαίδευσης καὶ τῆς κουλτούρας στὴν ὑπηρεσία τῆς εἰρήνης κλπ. κλπ. Οἱ ἐργασίες τῆς ἐπιτροπῆς αὐτῆς εἶχαν αὐτὴ τὴ φορά μιὰ ἰδιαίτερη σημασία, γιὰ τὸ συνέδριο τοῦ Ἑλσίνκι παραδρισκότανε σημαντικοὶ ἐκπρόσωποι θρησκείων, ἐκπαιδευτικοὶ καὶ κορυφαῖοι σύγχρονοι πνευματικοὶ ἄνθρωποι, ὅπως ὁ Γάλλος Ζὰν Πῶλ Σάρτρ, ὁ Χιλιάνος Πάμπλο Νερούντα, ὁ Σοβιετικὸς Ἡλία Ἐρεμπουργκ, ὁ Σουηδὸς Λούντκβιστ, ὁ

Ἰνδὸς Ἄναντ, ἡ Σιμὸν ντε Μπωδουάρ, κλπ. κλπ. Τὴ δεκαπενταμελὴ ἑλληνικὴ ἀντιπροσωπεία στὴν 7η ἐπιτροπὴ τὴν ἀντιπροσώπευσε ἀπὸ τὰ μέλη τῆς ὁ κ. Ἀσημάκης Πανσέληνος. Δημοσιεύουμε παρακάτω τὴν παρέμβασή του στὴ σχετικὴ συζήτηση:

Ἀγαπητοὶ φίλοι,

Γιὰ τὰ καθήκοντα τῶν ἀνθρώπων τοῦ πνεύματος, μπροστὰ στὴν ἀπειλὴ ἑνὸς νέου πολέμου, ἔχουν γραφεῖ κ' ἔχουν λεχθεῖ τόσα πολλά, ποὺ καταντάει κοινοτοπία ὅ,τι θελήσει κανεὶς νὰ προσθέσει.

Οἱ ἄνθρωποι τῆς κουλτούρας ἀπὸ τὴ φύση τους στέκονται δυὸ φορές ἀντιμέτωποι πρὸς τὸν πόλεμο, γιὰ τὸν πόλεμος δὲν ἀπειλεῖ μόνον τὴ φυσικὴ ὑπαρξή τους, ἀλλὰ καὶ τὴν πνευματικὴ.

Ὁ πόλεμος ἐπικυρώνοντας τὴν ἀδυναμία τῆς ἀνθρωπότητας νὰ λύσει τὰ προβλήματά της μὲ ἀνθρώπινα μέσα, καταργεῖ τὴ δύναμη τῆς καρδιάς καὶ τοῦ πνεύματος. Ξαναφέρει τὸν ἄνθρωπο ἴσια στὴν χτηνωδία.

Ὁ πόλεμος κάνει τὸν ἄνθρωπο τῆς κουλτούρας, τὸν ἐπιστήμονα, τὸν ποιητὴ, τὸ ζω-

γράφο και κάθε δημιουργό, δίχως προορισμό.

Σήμερα, λίγα χρόνια ύστερα από τον τελευταίο αντιφασιστικό πόλεμο, η χτηνωδία του ναζισμού φαίνεται να ξεχνιέται. Η ανθρωπότητα, που έφριττε τα πρώτα χρόνια μπροστά σε τούτη τη χτηνωδία, φαίνεται σιγά-σιγά να εξοικειώνεται μ' αυτή και, πολλές φορές, δέχεται με άπαθεια τις καινούργιες δειλές εκδηλώσεις της.

Και κάτι χειρότερο. Τα κράτη που ειλικρινά πολεμήσανε το φασισμό και ξεσήκωσαν τους λαούς ενάντια στις κτηνώδεις μεθόδους του, σήμερα για να εμποδίσουν τους ίδιους τους λαούς να τραθήξουν μπροστά, έγκολπώνονται μερικές από τις μεθόδους του φασισμού.

Η επίθεση του χιτλερισμού εναντίον της ανθρωπότητας στα 1939 υπήρξε ως τα σήμερα ή μεγαλύτερη, ή συνεπέστερη και ή πιο θεωρητικά θεμελιωμένη άρνηση του πολιτισμού και πρέπει να γίνει έργο όλων των διανοουμένων όλου του κόσμου να αντισταθούνε στη λήθη της.

Επιπόλαιοι δημοσιογράφοι και καιροσκόποι πολιτικοί, αποβλέποντες συχνά σε ταπεινά συμφέροντα, προσπαθούν να παρουσιάσουν το φασιστικό φαινόμενο σά γεγονός τυχαίο, περιορίζουν την ευθύνη γι' αυτό σε μιὰ ομάδα έγκληματιών, ενώ πραγματικά ή ευθύνη του φασισμού, από μιὰ άποψη, βαραίνει και τους λαούς που τον πραγματοποίησαν και την ανθρωπότητα όλόκληρη, που δεν αντέδρασε έγκαιρως στην πραγματοποίησή του.

Στην πατρίδα μου, την Ελλάδα, έχουμε σήμερα — ύστερα από 30 χρόνια άνωμαλη πολιτική ζωή — μιὰ ήπια, συντηρητική και στοιχειώδη δημοκρατία, κι αυτή τη δημοκρατία την ύπονομεύουν με τα πιο ύπουλα μέσα (και με την ύποστήριξη μερικών κύκλων του έξωτερικού) ή φασιστικά διαπαιδαγωγημένη έλληνική Δεξιά σε συμμαχία με μιὰ στρατιωτική κλίκα.

Έτσι, είναι πολύ πιθανό — αντίθετα με την τόσο καθαρά έκφρασμένη θέληση του λαού μας — να έχουμε πάλι μιὰ τέτοια κατάσταση που σίγουρα θα άπασχολήσει το μελλοντικό σας συνέδριο, άπ' το όποιο θα λείπουν ίσως Έλληνες αντιπρόσωποι.

Αυτή ή αναβίωση του φασισμού — που κλείνει πάντα τον πόλεμο μέσα του — πρέπει έγκαιρως να έμποδιστεί με μιὰ ισχυρή αντίδραση των διανοουμένων όλου του κόσμου. Πρέπει να αντιδράσουμε οργανωμένα και συ-

στηματικά προς τη λήθη. Η αντίδραση τούτη αυτόνομη είναι πώς δέ σημαίνει έκδίκηση. Η λήθη, όμως, είναι το θερμοκήπιο της αναβίωσης του φασισμού χωρίς άλλο.

Ξέρω πώς τελικά οί λαοί είναι εκείνοι που μπορούν να ματαιώσουν έναν πόλεμο, αλλά πιστεύω, πώς οί έλεύθεροι διανοούμενοι όλου του κόσμου μπορούν καλύτερα από κάθε άλλο να ξεσηκώσουν γι' αυτό το σκοπό τους λαούς. Οί πραγματικοί καλλιτέχνες μπορούν να βρίσκουν και να λέν την αλήθεια καλύτερα από κάθε άλλο στον κόσμο.

Από τη συσσωρευμένη κουλτούρα της ανθρωπότητας, μελετώντας την περιοχή της ποίησης, που μου είναι μιὰ προσφιλή άπασχόληση, βλέπω να υπάρχει ένας τεράστιος κλάδος της που ονομάζεται «πολεμική ποίηση», ενώ φαίνεται πώς δεν υπάρχει αντίστοιχα ένας άλλος κλάδος που να λέγεται «είρηνική ποίηση». Αυτό, όμως, άγαπητοί φίλοι, είναι μόνο κάτι το φαινομενικό.

Η άγάπη στην όμορφιά και ή άγάπη της ειρήνης, όσο κι αν φαίνονται ή έστω κι αν είναι δυο πράγματα άσχετα, ξεκινούν από μιὰ άπώτερη κοινή άφετηρία, την πίστη στο φαινόμενο της ζωής και την προσήλωση σ' αυτό. Γι' αυτό ή πραγματική ποίηση είναι πάντα είρηνική κι όπου δεν είναι τέτοια, δεν είναι ποίηση.

Γι' αυτό κι ο κορυφαίος ποιητής των αιώνων ο Όμηρος, στο πασίγνωστο ποίημά του 'Ιλιάδα, όπου ψάλλει τις πολεμικές πράξεις των ήρώων του, στιγμή δεν αφήνει κάθε φορά που μιλάει ή καρδιά του (και μιλάει συχνά) να καταριέται τον πόλεμο. Η διάθεση τούτη του ποιητή όλων των εποχών παίρνει έπικò μεγαλείο στο I της 'Ιλιάδας, στίχοι 63 και 64:

άφρήτωρ, άθέμιστος, άνέστιός έστιν εκείνος
ος πολέμου έραται, έπιδημίου, όκρυόεντος.

Δηλαδή:

Χωρίς σόι, χωρίς νόμο, χωρίς σπιτικό είναι
έκείνος

που άγαπά τον πόλεμο, τον άντικοινωνικό
και το φρικαλέο!

Α. ΠΑΝΣΕΛΗΝΟΣ

ΣΗΜ.: Ο Πάλλης μεταφράζοντας έλεύθερα στον πρώτο στίχο, δάνει τη λέξη άγριάνθρωπος. Μάλλον θα ταίριαζε ή λέξη αλήτης. Είναι το νόημα των έπιθέτων άφρήτωρ, άθέμιστος, άνέστιος.



Τ Α Ε Ι Κ Ο Σ Ι Χ Ρ Ο Ν Ι Α Τ Η Σ Ν Ι Κ Η Σ

Ἐπίσημη συγκέντρωση στο ἀμφιθέατρο τοῦ σύγχρονου Μεγάλου Συνεδρίου. Πάνω ἀπὸ 3.000 καλεσμένοι κάθονται στὶς ὀρισμένες θέσεις τους. Σὲ μιὰ θήκη στὸ χέρι τῆς κάθε πολυθρόνας, βρίσκεις τὸ ἀκουστικὸ πού ἐφαρμόζεται στ' αὐτὶ καὶ μιὰ μικρὴ συγκρὴ συσκευὴ σὰ τρανζίστορ, μ' ἓνα κουμπὶ πού γυρίζει ἀπ' τὸ ἓνα ὡς τὸ ἔξω, γίνεται ἡ σύνδεση μὲ μιὰ μετάφραση ἀπ' τὴν ἔξω, πού μεταδίδονται ταυτόχρονα μὲ τὴν ὁμιλία. Γιὰ σπάνιες γλώσσες: ἑλληνικά, βιετναμέζικα κ.ἄ., ὁ διερμηνέας στέκεται στὸ δῆμα, δίπλα στὸν ὁμιλητὴ, μεταφράζει ρωσικὰ κι ἀπ' τὰ ρωσικὰ πάλι στὶς καθιερωμένες γλώσσες — δουλειὰ ὑπεύθυνη καὶ πολὺ ἐντατικὴ τῶν μεταφραστῶν.

Ὁ Μπρέζνιεφ σὲ μιὰ συγκέντρωση μίλησε δυὸ ὥρες κι ἄλλαξε τρεῖς φορές ἀγγλόφωνο μεταφραστή, ὅπως κάποτε ἀλλάζανε ἄλογα διαλεχτὰ οἱ καρβαλάρηδες ἀγγελιαφόροι.

Στὸ Προεδρεῖο παίρνουνε θέση τιμητικὴ, πολιτικὴ καὶ στρατιωτικὴ ἀρχηγοί, μέλη

τοῦ Πρεζίντιουμ καὶ τοῦ ΚΚΣΕ. Ἀναγνωρίζουμε φημισμένες προσωπικότητες: Μικογιάν, Σούσλοφ, τὴν ἀστροναύτισσα Βαλεντίνα Τερέσκοβα.

Πίσω ἀπ' τοὺς ἐπίσημους στέκονται, σὲ ἀκίνησια τέλεια, 20 νεότατοι ἄοπλοι τιμητικοὶ φρουροί, μὲ διαφορετικὲς στολὲς καὶ σημαίες, παρὰ πόδα. Κάθε 20 λεπτὰ παρουσιάζονται ἀπὸ πίσω, σὲ μονὸ στίχο, ἄλλοι τόσοι πανόμοιοι: ἓνα δῆμα πλάγιο, μισὴ μεταβολή, ἓνα δῆμα πίσω οἱ πρῶτοι, μισὴ μεταβολή, ἓνα δῆμα μπρὸς οἱ καινούριοι, ἀλλαγὴ τῆς βάρδιας μὲ ἀκρίβεια κι ἀλαφράδα σὰ χορογραφημένη φιγούρα.

Κύριος ὁμιλητὴς εἶναι σήμερα ὁ ὑπουργὸς Μαλινόφσκι. Μὲ φωνὴ βαθιὰ καὶ μετρημένη, θυμίζει τὰ πρωτάκουστα σ' ἔκταση καὶ μεθοδολογία ἐγκλήματα ὅπου πάτησε ὁ ναζισμὸς, θυμίζει τὴ γενναιότητα τοῦ σοβιετικοῦ λαοῦ καὶ στρατοῦ, τὰ παραδείγματα πού δόσανε καθένας στὴ θέση του, ἡγέτες καὶ ἀπλοὶ κομμουνιστὲς, τὰ κατορθώματα καὶ τὶς θυσίες

άντρων και γυναικων σε πολιτείες και χωριά, ώσπου να συντριβουν οι όρδες και να λυτρωθεί σπιθαμή προς σπιθαμή και με άλματα «ή αγαπημένη πατρίδα».

Λέει «αγαπημένη πατρίδα» ζεστά, με καμάρι, σαν όμηρικος πολεμιστής ο μεγάλος τούτος έπιτελικός, στοιχειώνουν μέσα στην αίθουσα ρημαγμένες χώρες, στις 6 και στις 26 γλώσσες άπηχουνε μνήμες φοβερές, ιστορημένες κι άνιστόρητες.

Οι τακτικές συναντήσεις συνεχίζονται στο Σπίτι των Συνδικάτων που ήτανε, προεπαναστατικά, λέσχη των Άριστοκρατών. Η αρχιτεκτονική του κ' ή διακόσμησή του στηρίζεται μέσα-έξω σε άσπρες κολόνες κορινθιακού ρυθμού, σε φόντο λαδί.

Την πρώτη μέρα προεδρεύει ο Τιμοσένκο. Δεξιά κι άριστερά φημισμένοι στρατάρχες Σοβιετικοί: Κόνιεβ, Ζούκωφ, Μπουντιόνι, άρχηγοί και ήρωες παρτιζάνοι άπ' την Άντίσταση των λαών της Ευρώπης, κορυφαίοι άγωνιστές, κομμουνιστές. Κ' ή άγέραστη Πασιονάρα έκει — άγέραστο και το πάθος του Ισπανικού λαού — έκει κι ο Μανώλης Γλέζος. Η συνεδρίαση άνοιξε με το πολυ άργό, βαρυ λεπτό της σιγής για τους νεκρούς μας.

Στις 4 μέρες που βάσταξε, μιλήσανε ρήτορες άπ' όλες σχεδόν τις άντιπροσωπειές για τις αίτίες του πολέμου και τις καταστροφές. «Στη Σοβιετική Ένωση», λέει ο Κόνιεβ, «20 έκατομμύρια οι νεκροί...» — ίση άναλογία δηλαδή με μάς: στα 200 έκατομμύρια τα 20, στα 7 έκατ. 700.000 — «...στη Γιουγκοσλαβία 2 έκατομμύρια, στην Πολωνία 6 έκατομμύρια...», ζητά δικαίωση τέτοια πικρή, ακριβή άδελφοσύνη. Όλοι καταλήγανε στην άνάγκη της παγκόσμιας ειρήνης, με λόγια πύρινα ή κρύα σα λεπίδι καταγγέλλουσε το νέο χιτλερισμό που έξοπλίζεται.

Σε ιδιαίτερη σύσκεψη πήραν άποφάσεις οι γλυτωμένοι άπ' τα ναζιστικά στρατόπεδα, γυναίκες κι άντρες άσπρομάλληδες, περασμένοι άπ' του χάρου τα δόντια, για παγκόσμιο άντιφασιστικό μέτωπο, ζητούνε να μην άμνηστευθουνε οι έγκληματίες πολέμου που ξεφτελίσανε τη ζωή και την ύπόσταση του ανθρώπου, οι νέοι να μην ξεχάσουν πρόωρα.

Σε τέτοιες συναντήσεις άναμετρά κανεις την ύψιστη σημασία του λόγου που συνεχίζει πράξεις και παρακινά σε πράξη, πιάνει άπο μακριά και φτάνει μακριά με μιá πνοή, άπ' τη μάχη ως τη βραδυνη συνοικιακή συγκέντρωση, άπο συνέδρια σ' έργοστάσια, μιá πνοή, ένα το νόημα, στερεό, στερεότυπο, να κυδερνήσουνε τη μοίρα τους οι λαοί, να θεμελιωθει παγκόσμια ειρήνη.

Οι τεχνίτες του λόγου, θέλουμε δε θέλουμε ύπολογίζουσε σήμερα και τη χρήση τούτη του λόγου, καμιά τελειότητα, καμιά πρωτοτυπία δεν ξεπερνά τη σημασία του όπως πλήθυσε και χρειάζεται σ' άγώνες πολιτικούς που γίνανε άγώνες πανανθρώπινοι, πρωτάκουστη χρήση του λόγου και άνθιση.

Η γλώσσα που δεν καταλάβαινα είχε κάποια δύναμη αυτόνομη, στιγμή δεν κουρά-

ζουσε οι μετέωρες φράσεις που κυματίζουσε σαν έρωτηματικές, δεν έχουσε πολλές τελείες. Άντίθετα με τα κοφτά έλληνικά. Και τα στόματα γεμίζουσε μιλώντας — σπουδαία ύπόθεση να μιλάς — όλοι έτοιμοι να τιμήσουνε και με λόγια μιá γνωριμιά, ένα περιστατικό. Σου μιλά ή σερβιτόρισσα, ο ταξιτζής, ο συμποιητής, ο διευθυντής της λέσχης με πεποίθηση, δίνει σημασία στη συνομιλία, στο συνομιλητή. Ο διερμηνέας στέκει δίπλα, καμιά φορά λείπει, εκείνοι σε κοιτάζουσε κατάματα, μιλούσε τόσο εύγλωττα, λές «τί έπαθα, κουτάθκα και δεν τους καταλαβαίνω;»

Τέλος πάντων, ή άκατανόητη γλώσσα μου φάνηκε σαν ένας άκόμη πλούτος τους άφθονος. Κάποτε και παραπλανητικός! Κάποιο άπόγεμα περνούσα μιαν έσωτερική πλατεία του Κρεμλίνου, σπάνια ήσυχία, δεν είχε τελειώσει το πρόγραμμα. Δεν είχε τελειώσει κ' ή μακρόσυρτη μέρα, χρυσίζανε οι παλιοί τρούλοι κ' οι καινούριες περίψηλες τζαμαρίες. Άπο κάπου ψηλά ένα μεγάφωνο έλεγε, ξανά-λεγε μιá φράση σε ήχο σοδαρό, ή μονοτονία του ήχου κ' οι παραλλαγές μοιάζανε σα λάλημα πουλιού, σα φωνή καμιανης άγρυπνης κουκουδάγιας. Μου έξηγήσανε ύστερα, πως είδοποιούσε που είναι παρκαρισμένα τ' αυτόκινητα της κάθε άντιπροσωπείας, για εύκολία. Όμως ο έκφωνητής εκείνος, εκείνη τη βραδυνη ώρα τραγουδούσε.

Η κυβέρνηση καλεί τους συνέδρους σε γεύμα στο Κρεμλίνο, πάλι στο ίδιο γιαλένιο μέγαρο, τελευταίος όροφος.

Παραδίνουμε καπέλλα και παλτά στο ύπόγειο. Ο βαρύς χειμώνας και τα βαριά ρούχα έχουν επιβάλλει, φαίνεται, σα θεσμό την ίματιοθήκη, δεν την άποφεύγεις πια ούτε το καλοκαίρι. Σου δίνουσε φίστες με άριθμό στρογγυλές, πιό μεγάλες άπο πιάτο του καφέ ή μακρουλές σα σημειωματάριο, δεν ξεχνιούνται σε τσέπες, σε τσάντες. Στην έξοδο ή έξυτη-ρέτηση γρήγορη, σ' επίπεδο υπαλλήλου, δε μεσολαβεί φιλοδώρημα.

Σε κάθε βήμα παρατηρείς τις πρακτικές συνέπειες της σοσιαλιστικής δομής, κοντά στα μεγάλα και παμμέγιστα παρατηρείς και τα μικρά και παραμικρά καλά του πολυσύνθετου μηχανισμού — αν βέβαια θές και να τα παρατηρήσεις...

Πιάνουμε τώρα τις κυλιόμενες σκάλες, κόβουσε το ύψος του χτιρίου με στροφές όπως ένας δρόμος με στροφές κόβει το ύψος του βουνού. Άνεβαίνουμε, ανεβαίνουμε, τα πρόσωπα έχουσε την άβουλη έκφραση που επικρατεί διεθνώς στις αυτόματες σκάλες.

Όσοόσο, εδώ υπάρχει και κάποιιο παραμυθένιο στοιχείο, ν' άνηφορίζεις δίπλα-δίπλα με το Μπουντιόνι, να σκουντουφλάς πάνω σε κάποιον γίγαντα Μογγόλο με ποδήματα, περιμένεις παρακει και το Μάρκο Πόλο.

Τέλος, φτάνεις μιαν αίθουσα όλο τζάμια, ίσαμε τη μισή Όμόνοια μεγάλη, σειρές-σειρές τραπέζια στρωμένα ψάρια και κρέατα, πουλιά ήμερα κι άγρια, κρασιά και ποτά πολύχρωμα, όσα βγάζουσε οι 14 Δημοκρατίες.

Καὶ πιά ἢ ἄσπρη βότκα, σὰν ἀπὸ ἀστέρε-
φτη πηγῆ. Τὸ φυσικὸ νερὸ ξορκισμένο. Τρι-
γυρίζει λοιπὸν ὁ καλεσμένος ὅπου θέλει, στέ-
κεται, δοκιμάζει ὅ,τι θέλει, μὲ ὅποιον θέλει
κουβεντιάζει. Ἀκούσαμε μιὰ σύντομη προσ-
φώνηση καὶ μιὰ ἐγκάρδια προτροπή: «τώρα
θὰ φᾶμε καὶ θὰ πιούμε» — αὐτὸ κ' ἔγινε.

Ξεκινούμε γιὰ τὴν ἔκθεση τῶν Προϊόντων
τῆς Σοβιετικῆς Οἰκονομίας. Θὰ ἰδοῦμε παρα-
γωγὴ σχεδιασμένη ἐπιστημονικὰ κι ἐφαρμο-
σμένη γιὰ τὸ γενικὸ καλὸ, δὲν ὀρί-
ζεται ἀπὸ ἱκανότητες καὶ πρωτοβουλίες προ-
σωπικῆς, ἀπὸ στενὸ, ἀνταγωνιστικὸ καὶ κατ'
ἀνάγκην ἀνθρωποφαγικὸ συμφέρον τοῦ Α ἐμ-
πόρου, τοῦ Β διομήχανου. Ὁ ἄνθρωπος βέ-
βαια δὲ μεταμορφώνεται καὶ τόσο εὐκολα, τὸ
ξέρουμε, δὲν ἔχει ἐκλείψει ἀπὸ πουθενὰ ὁ
συμφεροντολόγος, ὁ ἀσυνείδητος. Ὅμως, ἐξυ-
ψώνεται, θέλει δὲ θέλει, ἀπ' τὴ στιγμή πού
τὸ προσωπικὸ συμφέρον δὲν εἶναι πιά δίκαιο
παρὰ εἶναι ἀδίκημα. Ὅπως δὲν ἔχει ἐκλείψει
ὁ κλέφτης, ὁ σωματέμπορος στὶς ἀστικές
κοινωνίες· ὁμως ὁ νόμος πού τοὺς τιμωρεῖ
ἐξυψώνει τὸν ἄνθρωπο, δὲν κρίνεται ἀπὸ τὶς
μερικῆς ἀποτυχίες.

Τρέχει τὸ λεωφορεῖο γρήγορα, ὅσο βλέπου-
με στ' ἄρπαχτά: χτίρια νέα καὶ παλιά, κα-
ροτσάκια μὲ παγωτά, μικροπωλητὲς μὲ παρ-
δαλὲς ὀμπρέλλες, μιὰ κηπουρίνα μὲ πανταλό-
νια καὶ χοντρά γάντια πού φυτεύει πρασιές,
κάτι βυτία σὰν τοῦ πετρελαίου πού μεταφέ-
ρουνε γάλα, μπουλντόζες, γερανοὶ ἀνάμεσα
σ' οὐρανὸ καὶ γῆ, ὅλα συνθέτουνε μιὰ ταινία
ἐγχρωμὴ μεγάλης διάρκειας. Στὰ ἐνδιάμεσα
προβάλλουνε καὶ τ' αὐριανὰ προγράμματα.

Γρήγορα προχωρᾷ κ' ἡ ἀκριδὴ ἀνοιξη τῆς
Μόσχας, τὰ δέντρα πετοῦνε φυλλαράκια, σ'
ὄλο τὸ μάκρος τῶν δρόμων, γύρω - γύρω πάρ-
κα, κρέμεται χαλαρὰ ἓνα δίχτυ ἀχνοπράσινο,
πολὺ ἀραιό, κάθε μέρα σκουραίνει καὶ πυ-
κνώνει.

Στὴν πρωτεύουσα τούτη βλέπεις πολὺ οὐ-
ρανὸ, καταλαβαίνεις τοὺς καιροὺς — ἀλλά-
ζουνε συχνὰ τέτοια ἐποχὴ, ἀπὸ ψύχρα σὲ ζέ-
στη καὶ τ' ἀντίθετο. Κι ὁ ποταμὸς, ἡ ποταμί-
σια ζωὴ: γεφύρια, βαποράκια, προκυμαίες, ὄ-
χθες, παρακινούνε σὲ χάζεμα — δὲ χαζέψαμε
ἀρκετά...

Φτάσαμε στὴν Ἐκθεση. Πὲς πὼς εἶναι προ-
άστιο, πιάνει 2.000 στρέμματα — ὁ Ἐθνικὸς
Κήπος ἐδῶ εἶναι κάτω ἀπὸ 100. Μιὰ μέρα
δὲ φτάνει νὰ περάσεις τὰ 70 περίπτερα, ἔ-
στω τρέχοντας. Μὲ τ' ἀνοιχτὸ τραινάκι, πού
εἶναι σὰν παιχνίδι, τριγυρίζεις ξεκούραστα.
Νὰ ἴναι ὁμως μέρα ζεστή. Ἐχει ὠραῖα ἔστια-
τόρια, καφενεῖα.

Τὰ ἐκθέματα κάθε χρόνο ἀνανεώνονται.
Πολλὰ περίπτερα λειτουργοῦν σὰν ὑποδειγμα-
τικοὶ καὶ πειραματικοὶ σταθμοὶ σὲ διάφορους
κλάδους, ἀπ' τὴ διασταύρωση φυτῶν ὡς τὴ
διοίκηση συνεταιρισμῶν, ἀπὸ μίγματα καυ-
σίμων ὡς τὸ ἄομεγμα τῶν ἀγελάδων, προσ-
φέουσιν καὶ δέχονται ὑποδείξεις γιὰ βελ-
τιώσεις, ἐφευρέσεις, ἢ δουλειὰ τῶν ἀνθρώπων,
ἢ ἔρευνα, ἢ πείρα κ' οἱ ἀνάγκες τους, σὲ ζων-

τανὴ ἐπαφὴ ἀπ' τὸ κέντρο στὶς ἀκρότατες
περιοχὲς κι ἀντίστροφα.

Ἐπισκεφτήκαμε πρῶτα τὸ Γενικὸ Περίπτε-
ρο. Σὲ χάρτες πολύχρωμους καὶ φωτεινοὺς
μὲ στατιστικῆς, μὲ φωτογραφίες καὶ εἰκόνες,
φαίνεται ἡ παραγωγὴ ὅλης τῆς χώρας, ὁ Ἐξη-
λεκτρισμὸς, ἡ Ἀνοικοδόμησις κλπ.

Δὲ λείπουνε τὰ ἐνθυμήματα τοῦ πολέμου,
δὲ λείπουνε ἀπὸ πουθενὰ: Μιὰ γυναίκα φω-
τογραφισμένη πάνω σὲ χαράκωμα καὶ στη-
μένη σὰν τοιχογραφία σὲ φυσικὸ μέγεθος,
θρηνεῖ μ' ἀνοιχτὰ χέρια γιὰ ὅλες τὶς χαρο-
καμένες γυναῖκες.

Ἐπειτα ἐπισκεφτήκαμε τὸ Περίπτερο τῆς
Ἀστροναυτικῆς. Δὲ σηκώνει περιγραφὲς ἐρα-
σιτεχνικῆς. Εἶδαμε πιστὰ ὁμοιώματα καὶ γνή-
σια ἐξαρτήματα τοῦ «Σπούτνικ», τοῦ «Λού-
νικ», εἶδαμε πὼς ξεκινᾷ ὁ πύραυλος, πὼς ξε-
κολλᾷ τὸ διαστημόπλοιο, πὼς ἐκτοξεύεται ὁ
ἀστροναύτης μὲ τ' ἀλεξίπτωτο, διπλωμένος
στὸ θαλαμίσκο σὰν πουλὶ μὲς στ' αὐγὸ.

Θυμοῦμαι καὶ κάτι ἀσήμαντες λεπτομέρειες
— δεῖγμα τῆς ἀμάθειάς μου κι αὐτό: Κάτι
ἐξωτερικῆς γυαλένιες σφαῖρες χρωματιστές,
ἀπορεῖς: «ἔχουμε καὶ διακόσμηση;» Θυμοῦμαι
κ' ἓνα τσουρούφλισμα στὸ ἐξωτερικὸ περίβλη-
μα, εἶχε ζαρῶσει σὰ μισοκαμμένο χαρτάκι τὸ
φοβερό, στιλπνὸ μέταλλο ἀπ' τὴ θερμότητα
τῆς τριβῆς.

Ἐκεῖνο πού μπόρεσα νὰ ἐκτιμήσω καλά,
εἶναι ἡ ἄρτια κατάρτιση τοῦ φοιτητῆ πού μᾶς
ξεναγοῦσε, μᾶς τραβοῦσε μὲ ἄνεση σὰ χέρι
στερεό, ἀκούραστο ἀπ' τόνα θέμα στ' ἄλλο,
μ' ἐξαρση καὶ συναίσθηση εὐθύνης, τῆς αὐρια-
νῆς ζωῆς ἐφόδια.

Γιὰ λεπτομέρειες καὶ συγκρίσεις μὲ ὅ,τι
γίνεται ἄλλου, χρειάζονται εἰδικότητες. Τρό-
πος πιὸ ἐντιμὸς δὲν ὑπάρχει ἐδῶ, παρὰ ν'
ἀπαριθμήσει κανεὶς χωρὶς σχόλια διάφορα Πε-
ρίπτερα· ἡ ἀπλή ἀπαρίθμηση ὅπως στὰ ἔπη,
λέει πολλά. Λοιπὸν: Γενικὴ πρόοδος, Πυρηνικὴ
ἐπιστήμη, Παραγωγὴ καὶ μετατροπὴ καυσί-
μων, κατασκευὴ σελιλόζας καὶ χαρτιοῦ, Χη-
μικὴ βιομηχανία τῶν ὑποπροϊόντων τοῦ ξύ-
λου, Δημητριακὰ καὶ γραφεῖο - ἐπιμελητήριον
ἀγροτικῆς οἰκονομίας, ἡ Γεωργικὴ ἐπιστήμη,
ἡ Μεταλλουργία, Ἡλεκτροτεχνικὴ, ὁ Σοβιετι-
κὸς πολιτισμὸς, ἡ Τεχνικὴ τῶν ἀναλογικῶν ὑ-
πολογισμῶν. Περίπτερα τῆς Ἀκαδημίας Ἐπι-
στημῶν: Φυσικὴ, Χημεία, Βιολογία, Κό-
σμος, οἱ Συγκοινωνίες, Βιομηχανικὰ φυτὰ, ἡ
Ἀνθοκομία, τὰ Κρασιά, ἡ Μελισσοκομία, Μέ-
τρα καὶ Σταθμά, ἡ Ἐλαφρὰ Βιομηχανία, Ἐκ-
μηχανισμὸς, Ἐξηλεκτρισμὸς τῆς Γεωργίας,
Ἐκδόσεις βιβλίων, Ἐπαγγελματικὴ καὶ τε-
χνικὴ μόρφωση, Ἐκπαίδευση, Δημόσια ὑγιει-
νὴ, Φάρμακα καὶ φαρμακευτικὸς ἐξοπλισμὸς,
Ἐδρομετεωρολογικῆς ὑπηρεσίας, Χημικὴ βιο-
μηχανία, ἡ Βιομηχανία πετρελαίου, Ἐξηλε-
κτρισμὸς, Ἡλεκτρονικὴ Ἐπιστήμη καὶ Τηλεπ-
κοινωνίες, Γεωλογία, Βιομηχανία ἀεριοφώτος,
Βιομηχανία κρεάτων, Ἰχθυοτροφία, Βιομηχανία
γάλακτος, Βιομηχανία καὶ μελέτη δασῶν, Πα-
τάτες καὶ λαχανικά, τὸ Καλαμπόκι, Ἀνθοκο-
μία, Κήποι καὶ πρασιές. Ἄλογα, Βόδια, Χοῖ-

ροι, Διατροφή ζώων, Έκτροφή κουνελιών, Έκμετάλλευση ζώων για γουναρικά, Κτηνιατρική και τεχνητή γονιμοποίηση, Κατοικίδια, Ποτιστικές καλλιέργειες, Αποθήκευση, Έμπόριο, Έσωτερικός τουρισμός.

Μόσχα - Λένινγκραντ περίπου 10 ώρες, περίπου Αθήνα - Σαλονίκη. Ταχεία και κλιμάμαξες σαν όλες τις γνωστές. Σε κάθε θήμα ό ταξιδιώτης εδώ ξαφνιάζεται με τα γνωστά: «...τά ίδια λοιπόν κ' εδώ...» Κι άμέσως πάλι ξαφνιάζεται με τ' άλλιώτικα: «μά που είναι τὸ προσωπικό;» μαγική εικόν — για τέτοια έπαγγέλματα μετρημένα τα χέρια.

Οί νύχτες είναι μικρές, τὸν άλλο μήνα θά 'ναι «λευκές», ὁ ἥλιος δὲ βασιλεύει. Καθώς τρέχει τὸ τραίνο, απ' τὸ 'να παράθυρο στ' άλλο, απ' τὴ μιὰν ὠρα στὴν ἄλλη, βλέπουμε μιὰν άπεραντοσύνη επίπεδη σὰ νὰ ξεράθηκε καμιά θάλασσα και χορτάρισε, πουθενά ὕψωμα, πουθενά σκιές, ισόφωτα ὄλα. Κι ὁ ἥλιος ἄδικα ψηλώνει. Έδώ - ἐκεῖ σπιτάκια με μυτερές σκεπές, στημένα μέσα σε καγκελάκια και κηπαράκια σαν παιχνίδια, πουθενά πέτρα νὰ στερεώσουνε. Κανένα μονοπάτι φαίνεται και ξαφνιάζεται άμέσως μέσα στα βάλτα, σε θάμνους. Μεγάλη παραγωγή σου λένε, κτηνοτροφικά προϊόντα, βούτυρα, γαλατερά, χαμοκαρποί, μανιτάρια, φράουλες, άπίστεφτα φαίνονται ὄλα.

Βγαίνουμε απ' τὸ ζεστό βαγόνι, ακούμε μουσικές, βλέπουμε κόσμο συναγμένο στα ὑπόστεγα τοῦ Σταθμοῦ. Απὸ πάνω πέφτει κάτι και βελονιάζει, σου λένε «χιονίζει», στο λένε πολὺ άπλά. Έμεῖς φοροῦμε κάτι άνοιξιάτικα, ἕνας ἀπὸ μᾶς με τὸ σακάκι, αἰσιοδοξία μεσογειακή.

Απ' τὸ ξενοδοχεῖο πᾶμε στο Κοιμητήριο — ἄλλη άπεραντοσύνη: 600.000 άνώνυμοι νεκροί απ' τις μάχες τοῦ Λένινγκραντ και τὴν τρίχρονη πολιορκία. Η τελετὴ σύντομη: ἕνα κοινὸ στεφάνι καταθέτουν οἱ αντιπροσωπεῖες, πένθιμη μουσική. Τα δάκρυα καίνε και παγώνουνε, ὁ ἀέρας κατ' εὐθείαν απ' τις άρκτικές θάλασσες, σὰ δρεπάνι κόβει ὀριζόντια, τρέμουμε ἀπὸ δέος και κρύο.

Και τὰ δέντρα ἔδῶ δὲν ἔχουνε άκόμη πρασινίσει.

Έπισκεφτήκαμε ὕστερα τὸ θωρηκτὸ «Αὐρόρα», τὸ πρῶτο καράβι που χτύπησε τὰ φρούρια τὴς τσαρικής πρωτεύουσας, άνοιξε δρόμο στον ξεσηκωμένο λαό, ἐκείνον τὸν ἱστορικὸ Ὀκτώβριο. Τὸ σκαρί του μοιάζει με τοῦ «Αβέρωφ», είναι συνομήλικοι. Τώρα είναι ὄλοχρονοις άραγμένο στὴν προκυμαία, μπαινοβγαίνει ὁ κόσμος. «Σε 10 λεπτά σηκώνουμε ἄγκυρα, βάζουμε μπρός», λέει ὁ ξεναγὸς άξιωματικός, ὠραῖος λόγος.

Κάθε τόσο βγαίνει και πάλι χάνεται λίγος ἥλιος θαμπός, ρίχνει ὁ οὐρανὸς σαν άφηρημένος τὸ ψιλὸ - ψιλὸ χιόνι.

Έπισκεφτήκαμε ὕστερα τὸ Μουσείο τοῦ Πολέμου. Έκεῖ τοποθετήθηκε καθετὶ που ἔχει σχέση με τὰ δεινὰ τοῦ λαοῦ και τὴν ὑπεράνθρωπη ἄμυνα, που σταμάτησε τις ὀρδὲς τῶν ναζιδων. Βλέπεις ὄπλα ξακουστά και αὐτο-

σχέδια, σκευὴ σπιτικά που είναι πια κειμήλια: κουβάδες, χαλκώματα που κουβαλούσανε τὸ νερό, σπάζανε τὸν πάγο, σόμπες ἀπὸ λαμαρίνα, ρούχα τὴς ἀνάγκης, ξυλοπάπουτσα, ξυλόψωμο, ἴδιο με τὸ δικό μας τὴς κατοχῆς. Τὸ μεγάφωνο μεταδίδει τὰ σήματα κινδύνου, τις διαταγὲς στις ὠρες τοῦ συναγερμοῦ. Φωτογραφίες και στατιστικὲς ὀλόκληροι τοῖχοι. Ένα φυλλαδάκι σε φτηνὸ χαρτὶ με δίχρωμο ξύφυλλο γράφει ὀδηγίες για τὰ μανιτάρια που καλλιεργοῦνε σε ὑπόγεια καταφύγια, σε χαρακώματα για εἶδος ἐπισιτιστικὸ — ἀθάνατος μεγαλόκαρδος κόσμος, πεινᾶ, ξεπαγιάζει, πολεμᾶ, ξεψυχᾶ, τοὺς περισσεύει πνοή, φυλάει δείγματα για νὰ μὴν ξεχαστεῖ τὸ Έγκλημα και τὸ Μαρτύριο — ἡ πολιτεία κι ὁ κάθε πολίτης ἀλληλέγγυοι και σ' αὐτό.

Έ, καημένη, διπλᾶ ζημιωμένη δική μας χώρα — με τὰ γερμανικά και τ' άγγλικά νεκροταφεῖα σου.

Έπισκεφτήκαμε ὕστερα τὸ Σμόλνι, τὸ Οἰκοτροφεῖο Θηλέων, ἄς ποῦμε τὸ Ἀρσάκειο, που ἔγινε ἀρχηγεῖο τοῦ Λένιν στὴν Έπανάσταση. Περνᾶς διαδρόμους — θὰ τοὺς περνοῦσε κι αὐτὸς — βλέπεις τὸ καμαράκι του, τὸ σιδερένιο του κρεβάτι, ἕνα κομοδίνο, ἕνα κάθισμα με ἄσπρο κάλυμα. Στὸν τοῖχο ἕνας πίνακας εἰκονίζει τὸν ἴδιο τὸ Λένιν, στο ἴδιο τοῦτο κάθισμα. Τὸ ἄσπρο κάλυμα είναι τραβηγμένο στραβᾶ — ὄλα ζωγραφισμένα πιστά, με λατρεία. Έμεῖς συζητοῦμε για πρόσθεση και ἀφαίρεση, για ὑπέρ - και ὑπο - λογική, μα ἡ ἀπαίτηση τῶν κοινῶν ἀνθρώπων μένει άκέραια: θέλει νὰ χορτάσει τὴ ζωὴ και στὴν προέκτασή της στὴν τέχνη, σε τοῖχο, σε μουσαμᾶ, τέτοια πείνα πῶς χορταίνεται...

Έπισκεφτήκαμε και τὸ «Έρμιτάζ», δεῦτερο Μουσείο τοῦ κόσμου, μετὰ τὸ Λοῦβρο. Η δίωρη διαστοική ἐπίσκεψη ἀντιστοιχεῖ με τιμωρία, ὄπως τοῦ Ταντάλου, που χαμήλωνε νὰ πιεῖ και τὸ νερὸ τραβιούντανε, ὄπως τὴς Ἰῶς που τὴν κέντριζε ἡ μυῖγα, δὲν μπορούσε νὰ σταθεῖ. Και μεῖς περάσαμε ἀριστουργήματα τὴς Δύσης με τὸ χιλιόμετρο, ἰταλικά, ὀλλανδικά, γαλλικά, ἰσπανικά. Τὴς Ἀνατολῆς τὰ πιὸ σπάνια για μᾶς δὲν τὰ φτάσαμε. Μᾶς άνοιξαν «τιμῆς ἕνεκεν» και με τί χαρὰ τὸ βυζαντινὸ τμήμα, δὲν είναι μεγάλο, ἔχει λιγοστὲς άγιογραφίες φορητές, γλυπτὰ πρωτοχριστιανικά.

Περιεργαστήκαμε πιὸ ἄνετα τοὺς θησαυροὺς στις ὑπόγειες κρύπτες: κοσμήματα, διαδήματα, ὄπλα, ὡς και προσωπεῖα χρυσά, πλουτοῦτος άμύθητος ἀπὸ διάφορες ἐποχὲς και διάφορες περιοχὲς απ' τὴν Κριμαία ὡς τὴ Σιβηρία.

Μοῦ μένει ἀξέχαστο ἕνα χρυσὸ δεντράκι ὡς 0,60 ὕψος, ὀλόγλυφο δουλεμένο «φυσικῶς» ὄπως κάτι ἀφιερῶματα στὴν Τῆνο. Έπίσης ἕνα στάχυ σε μέγεθος διπλὸ απ' τὸ δικό μας φυσικό, τέλεια ζωντανό, κάθε ἄγανο ξεχωρίζει, άνεμίζει. Κι αὐτὸ στον 60 αἰῶνα π.Χ., τὴν ἐποχὴ που ἔδῶ, ἀντικείμενα και πρόσωπα, σύνθεση και διακόσμηση βρίσκανε λύσεις σηματοποιημένες και τελειότητα στατική. Παλιές

είναι φαίνεται οι ρίζες κ' ή άπαιτήση για τέχνη παραστατική.

Συχνά ρωτουνε αν μās άρεσε καλύτερα, Μόσχα ή Λένινγκραντ. Για τὸ μάτι τοῦ ταξιδιώτη, τὸ εὐτύχημα εἶναι πὼς ὑπάρχει καὶ Μόσχα καὶ Λένινγκραντ.

Δὲ μοῦ θύμησε καθόλου πολιτεία «πιὸ εὐρωπαϊκή» — δὲ μοῦ φαίνεται δὰ καὶ άσυζήτητο πλεονέκτημα νά 'ναι κάτι «πιὸ εὐρωπαϊκὸ» κ' οἱ δυὸ πολιτείες μὲ τοὺς χώρους, μὲ τοὺς ὄγκους, μὲ τοὺς ρυθμούς καὶ τὴν άρρυθμία τους καθιερώνουν δικά τους κριτήρια. Τί μένει ἀπὸ κάποιο στοιχείο, ἔστω, Μπαρόκ, αν μεγεθυνθεῖ καὶ πολλαπλασιαστεῖ ἑκατονταπλάσια; Πὼς νὰ κριθεῖ καὶ νὰ συγκριθεῖ τὸ τάδε χτίσμα ἔξω ἀπ' τοὺς άπέραντους χώρους ποὺ τὸ περιβάλλουσε, τὸ χωνεύουσε;

Ἐπάρχουν πλήθος χτίρια νεοκλασικὰ μὲ πυλώνες, περιστήλια, ὅπως τὰ ξέρουμε, μὰ καὶ συνέχεια ὕστερα στοὺς τοίχους, στοὺς θόλους κολόνες, κολονίτσες, ἀνάγλυφες, σκαλιστές, ἀετώματα, κιονόκρανα — ὅ,τι θέλανε κάνανε, ἀλογάριαστες οἱ αὐτοκρατορικές καὶ καλλιτεχνικές ἰδιοτροπίες καὶ δαπάνες. Καὶ χρώματα πολλά: ὄχρα καὶ ἄσπρο, ἄσπρο καὶ διάφορα πράσινα.

Μετὰ τὸν πόλεμο ἡ ρημαγμένη πολιτεία ξαναχτίστηκε στὸν άρχικό της ρυθμό, τὸ νικηφόρο παρὸν καὶ μέλλον δίνει σημασία καὶ στὸ παρελθόν.

Κάθετα, στὶς μεγάλες ἀρτηρίες ὑπάρχουν παλιές συνοικίες καὶ «στενά» ποὺ κι αὐτὰ εἶναι φαρδιά, πορτάρες, αὐλάρες θυμίζουνε ρωσική λογοτεχνία, θυρωροὺς κι ἀμαξάδες, μικροὺς καὶ μεγάλους νοικοκυρέους, τοῦ Τολστόι, τοῦ Τσέχωφ.

Οἱ άκρινές συνοικίες ἀλλάζουσε ὄψη καὶ προεκτείνουσαν ἀπὸ μήνα σὲ μήνα. Στὴ Μόσχα χτίζουνε 500.000 διαμερίσματα τὸ χρόνο. Οἱ πολυκατοικίες, ὅπως τὶς ξέρουμε, τυποποιημένες. Μόνον πὼς εἶναι ὄλες ἔργα-τικές, δὲν ὑπάρχουσε οἱ φτηνές ἔργα-τικές κ' οἱ ἄλλες οἱ Κολωνακιώτικες, πρασιές, ἀέρας καὶ φῶς ἔδῶ ὑπολογίζονται σωστὰ ὄχι ὄσο περισσέψει. Οἱ πρώτες μεταπολεμικές εἶναι χτισμένες πιὸ πρόχειρα, κάμαρες, σκάλες, στενόχωρες. Λοιπὸν τὰ ἴδια κ' ἐκεῖ; Τὰ ἐνοικία πάμφθηνα: ἓνα τριάρι, ὅπως τὸ λέμε, κουζίνα, λουτρὸ κλπ. ὡς 200 δρχ. τὸ μήνα, κάπως χωνεύεται τὸ μέτριο χτίσιμο. Ἐξάλλου, ἡ προχειρότητα δὲν πλουτίζει κανέναν ἔργολάβο ἢ μηχανικό.

Ἐπάρχει θέμα αισθητικής; Ὁ κοινὸς παρατηρητὴς βλέπει μιὰ λογική στὶς ἀναλογίες, μιὰ συνέπεια μὲ τὶς ἀνάγκες, μὲ τὸ περιβάλλον. Οὔτε καὶ στὶς μεγάλες ἐποχές δὲν ἀποτέλεσε ἡ αισθητικὴ ἐπιδίωξη αὐτοτελή, ἐκεῖνο τὸ «...φιλοκαλοῦμεν μετ' εὐτελείας...» ταιριάζει στὶς συνθήκες καὶ σήμερα.

Κάναμε κ' ἓναν σύντομο θαλασσινὸ περίπατο στὸν κόλπο τοῦ Λένινγκραντ, πλησιάσαμε τὰ σύνορα τῆς Φιλανδίας, περάσαμε κοντὰ στὸ ἠρωικὸ κάστρο τοῦ Κρόνστατ, σταμάτησε λίγο ἡ μηχανὴ «Κρόνστατ ντά-

ντά», «Κρόνστατ οὐί, οὐί», «ἄ Κρονστάτ», «ὦ Κρονστάτ» σὲ διάφορες γλώσσες παρακολουθᾶς πὼς περπατᾶ μιὰ λέξη, μιὰ πράξη γίνεται θρυλική.

Οἱ άκρογιαλιές, οἱ χαμηλές στεριές δὲν ξεχωρίζουσε, μιὰ στιγμή θυμήθηκα Αἴγυπτο, ἀντὶς φοινικίες ψιλογράφουσαν κάτι λιμανίσια σχήματα, κάτι τροῦλοι. Τὸ «Ἐξπρές» ἔχει πλώρη καὶ σαλόνια ὄλο τζάμια, καθόμαστε μέσα, ζεστά, τὰ κυματάκια χαλκοπράσινα, μὰ ἡ θαλασσινὴ πνοὴ ἀπολαυστικὴ ἄμα βγαίνεις στὴ γέφυρα, τὴν ἀνασαινεῖς καὶ θαρρεῖς πὼς θὰ ξεμπαρκάρεις στὰ Σελίνια, μεγάλη ἀδελφοσύνη κ' ἡ πνοὴ τῆς θάλασσας.

✱

Οἱ μεγάλες μέρες τῆς φετεινῆς ἀνοιξης
τούτες οἱ ἑορτές
κάποιες μεγάλες νύχτες, δὲν κονταίνουσε
τούς ξενητεμένους μας χαιρετοῦμε.

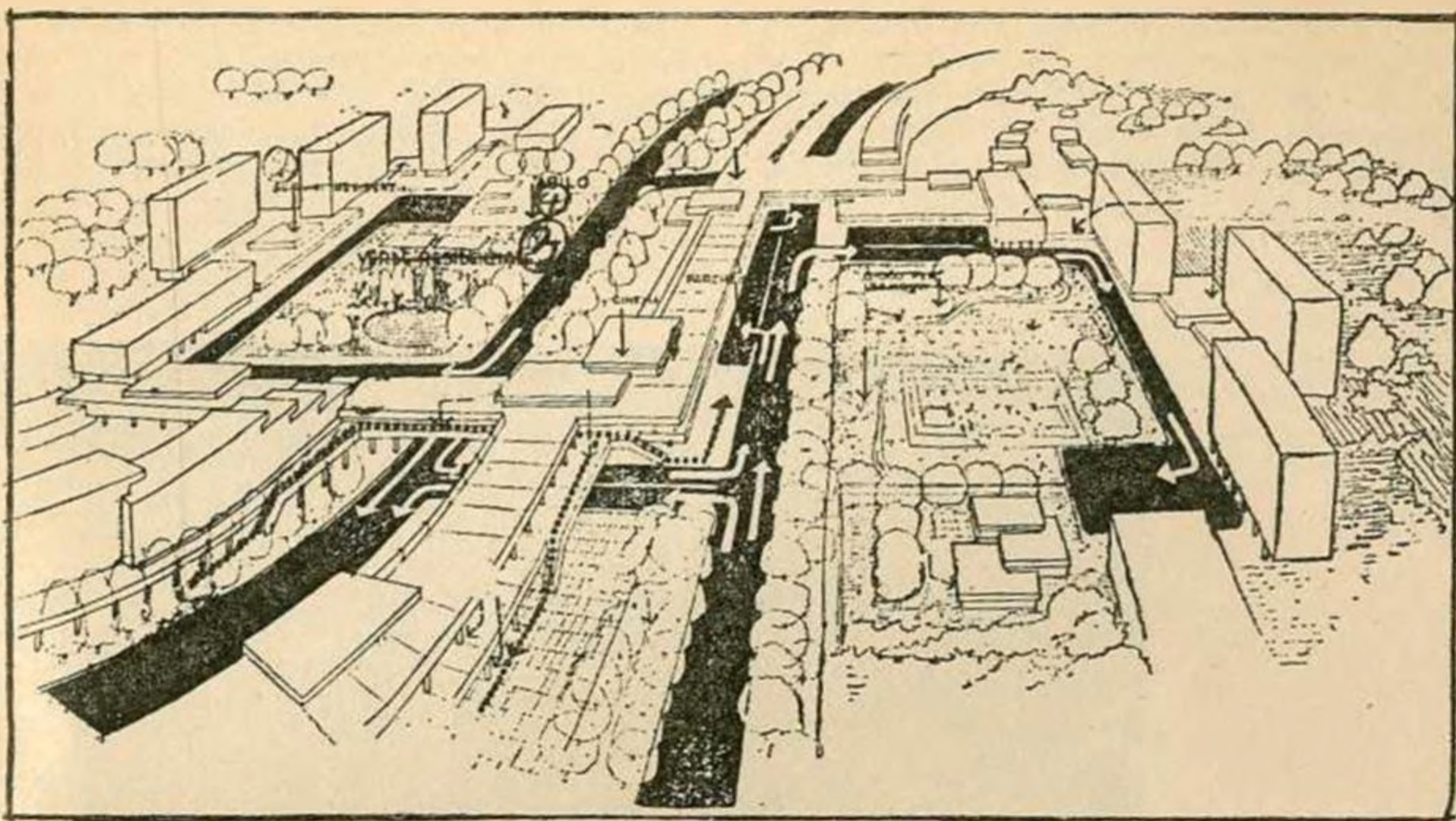
Ποὺ ἤρθανε ἀπ' τὴν πρώτη στιγμή μὲ τὴν καρδιά καὶ τὴν ἀποχτημένη γνώση στ' ἀνοιχτά τους χέρια, διπλὸς ὁ κύκλος στὸ τραπέζι ποὺ τρώμε, ἡ μόνη δικὴ μας ὦρα εἶναι καὶ δικὴ τους, ὄρθιοι καὶ καθιστοὶ ὅ,τι ξέρουμε, ὅ,τι ξέρουσε μοιρασμένο, ρωτουνε καὶ ρωτοῦμε, ἀπαντοῦμε κι ἀπαντοῦνε. Σὲ τόσες σειρές τραπέζια τὸ τραπέζι τῶν Ἑλλήνων καὶ τῶν Κυπρίων — μās ἐνώσανε οἱ καλεστές — εἶναι τὸ πιὸ βουερό. Μονάχα ἓνας καημὸς μένει ἀμίλητος, μὲ κάποια εὐχή, μὲ κάποια εἶδηση κομπιάζουσε, βουρκώνουσε μάτια.

Ἐπισκεφτήκαμε τὴ Λέσχη τους, δυὸ αἶθουσες ἰσόγειες, ποὺ τοὺς παραχώρησε ἡ ἀρμόδια σοβιετικὴ ὑπηρεσία σὲ κεντρικὸ δρόμο. Καθήσαμε πίσω ἀπὸ ἓνα τραπεζάκι ἀπλό. Ἐνα γύρω νέοι καὶ μεσόκοποι συμπατριῶτες, ὑπάλληλοι, σπουδαστές, λίγες γυναίκες. Μὲ κάθε σύσταση ξεπετοῦνε φωτεινὰ χωριὰ καὶ νησιά, ὄρεινές παλλικαρίσιες ἔπαρχίες. Κάθε ὄνομα καὶ μιὰν ἄγραφη συμβολή — ἄλλες σελίδες σκόρπιες κ' ἔδῶ — πότε θὰ τὰ χρυσοδέσουσε νὰ φανοῦνε καθαρὰ ὄσα ἔδοσε ὁ λαὸς κ' οἱ πρωτοπόροι του στὸν ἀγώνα τῆς λευτεριάς καὶ τῆς εἰρήνης...

Τώρα ἔδῶ οἱ Ἕλληνες εἶναι ἀποκαταστημένοι καλὰ, δουλεύουσε, σπουδάζουσε, βγαίνουσε τεχνίτες, ἐπιστήμονες τῆς σοσιαλιστικῆς κοινωνίας, διπλὸ πτυχεῖο. Καὶ πάλι ὁ νοῦς σὰν ἀστραπὴ λογαριάζει — δὲ φτάνουσε οἱ ἀριθμοὶ — πόσος μόχθος χρειάστηκε καὶ πόνος ἱερὸς ὥσπου νὰ γίνεῖ βιοπαλαιστής, μελετητὴς ὁ πικραμένος πολεμιστὴς — ἀδελφια μας τοῦ ἴδιου ἡλίου καὶ τοῦ ἴδιου δίκιου σᾶς τιμοῦμε.

«Ἐν λείπαν ἀπ' τὴν Ἱστορία μας κάποιοι
«ἐκπατρισμένοι»
ἴσως θὰ μέναμε καὶ σεῖς καὶ μεῖς, κύριε
Πρέσβυ χωρὶς πατρίδα...»

(Ἐπ' τὴ «ΒΟΡΕΙΑ ΟΔΥΣΣΕΙΑ»
τοῦ Πέτρου Ἐνταίου)
ΕΛΛΗ ΠΑΠΑΔΗΜΗΤΡΙΟΥ



“Ένα σχέδιο συνοικισμού μὲ μέτρο τὸν ἄνθρωπο

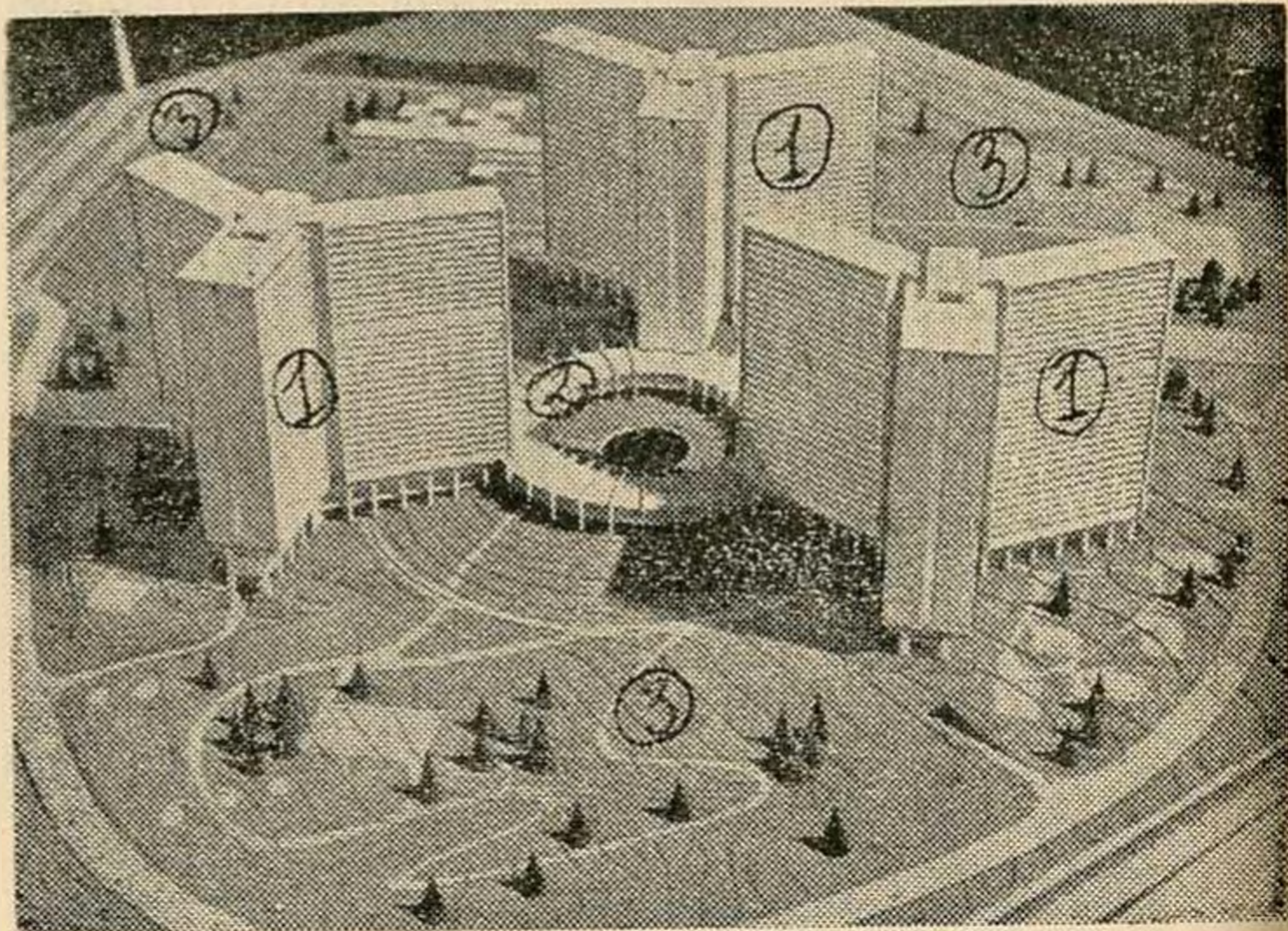
Τὸ δημοτικὸ συμβούλιο τῆς Ρώμης ψήφισε τὸ Φλεβάρη τοῦ 1964 τὴν ἀπόφαση 167 γιὰ τὴν οἰκονομικὴ λαϊκὴ κατοικία. Σὲ ἐφαρμογὴ αὐτῆς τῆς ἀπόφασης ὑποβλήθηκε καὶ ἐγκρίθηκε κατὰ πλειοψηφία τὸ πρῶτο σχέδιο, γιὰ τὸν καινούριο συνοικισμό τῆς Ρώμης, τὸ Σπινασέτο.

Τὸ σχέδιο ἐπεξεργάστηκε μιὰ ομάδα ἀρχιτέκτονες: ὁ Πιέρο Μορόνι, ὁ Νικόλα ντὶ Κάνιο, ὁ Λούτσιο Μπάρμερα, ὁ Φάουστο Μπαττιμέλλι καὶ ὁ Ντίνιο ντὶ Βιρτζίλιο Φραντσιόνε. Εἶναι μιὰ σοβαρὴ ἐργασία, βασισμένη στὶς καινούριες ἀρχές τῆς πολεοδομικῆς κουλτούρας. Προβλέπονται 30.000 κάτοικοι σὲ μιὰ ἑκτασὴ ἀπὸ 186 ἑκτάρια. Τὸ σχέδιο διαρθρώνεται κατὰ μῆκος ἐνὸς ἄξονα ἀπὸ δυὸ κεντρικὲς λεωφόρους. Στὸ μέσα μέρος ταξινομούνται ὅλες οἱ δημόσιες καὶ κοινωνικὲς ὑπηρεσίες καὶ λειτουργίες καὶ τὰ ἐμπορικὰ κέντρα, ἐνῶ στὶς δυὸ ἐξωτερικὲς πλευρὲς ἀναπτύσσονται οἱ κατοικίες. Στὸ τμήμα πού ἀπομένει, προβλέπονται δημόσιοι κήποι καὶ δενδροστοιχίες, πού καταλαμβάνουν 77 ἑκτάρια συνολικά. Οἱ κατοικίες, ὅπως εἴπαμε, εἶναι τοποθετημένες στὸ περιθώριο τοῦ διπλοῦ ὁδικοῦ ἄξονα, μὲ τέτοιο τρόπο, πού κάθε μιὰ ἀπ’ αὐτὲς ἔχει διπλὴ πρόσοψη, ἀπὸ τῆ μιὰ μεριά πρὸς τὸ δεντροφυτεμένο κέντρο καὶ ἀπὸ τὴν ἄλλη πρὸς τὴν ἐξοχὴ-πάρκο. Οἱ μέγιστες ἀποστάσεις ἀνάμεσα στὶς

κατοικίες καὶ τὶς κυριότερες ὑπηρεσίες καὶ λειτουργίες τοῦ συνοικισμοῦ, στὶς ὁποῖες περιλαμβάνονται καὶ τὰ σχολεῖα τῆς στοιχειώδους ἐκπαίδευσης, δὲν ξεπερνᾶν τὰ 300 μέτρα. Στὸν ὁδικὸ ἄξονα προβλέπονται πολλὲς ὑπέργειες διαβάσεις, ἔτσι πού νὰ ἀποφεύγονται οἱ διασταυρώσεις τῶν πεζῶν, κυρίως τῶν παιδιῶν πού πηγαίνουν στὸ σχολεῖο, μὲ τὰ τροχοφόρα. Στὸ συνοικισμό προβλέπονται ἀνάμεσα σ’ ἄλλα, 2 ἀγορὲς, ἕνα μεγάλο κατάστημα (τύπου Λαμπρόπουλου), 350 μαγαζιά μικρεμπορῶν καὶ τεχνιτῶν, 3 πολυκλινικὲς, 4 φαρμακεία, 3 κινηματογράφοι, 2 ἐκκλησιές, 2 κοινωνικὰ κέντρα, 1 ἐντευκτήριο μὲ βιβλιοθήκη. Ἐπίσης 20 σχολεῖα καὶ παιδικοὶ σταθμοί, μὲ 177 προαύλια πλήρως ἐξοπλισμένα, καταλαμβάνουν 150.000 τ.μ. Σὲ κάθε κάτοικο ἀντιστοιχοῦν: 1,14 τ.μ. παιδικοὶ σταθμοί, 2,01 τ.μ. στοιχειώδη σχολεῖα, 1,14 τ.μ. σχολεῖα μέσης ἐκπαίδευσης, 1,43 τ.μ. σχολεῖα τρίτου βαθμοῦ. Ὅσο γιὰ τὸ πράσινο, ἀντιστοιχοῦν 34,44 τ.μ. σὲ κάθε κάτοικο: τὸ πράσινο καταλαμβάνει συνολικά 1.053.280 τ.μ., ἀπὸ τὰ ὁποῖα 900.000 περίπου δημόσια πάρκα, δηλαδή 29,53 τ.μ. κατὰ κάτοικο. Ἡ σύγκριση μὲ τὶς ἀντίστοιχες ἀναλογίες στοὺς ἄλλους συνοικισμοὺς, εἶναι χαρακτηριστικὴ. Στὸ σχέδιο τοῦ συνοικισμοῦ Βαλμελάινα, πού ἐγκρίθηκε τὸ 1958, προβλέπονται 2,4 τ.μ. δημόσια πάρκα κατὰ

κάτοικο, καὶ 0,19 σχολεῖα καὶ σταθμοὶ (ἡ σύγκριση βέβαια ἀποβαίνει συντριπτική, ὅταν γίνεται μὲ τοὺς ἑλληνικοὺς λαϊκοὺς συνοικισμοὺς). Ἐνα τέτοιο πολεοδομικὸ σχέδιο ἐπιμελέστατα μελετημένο καὶ προσαρμο-

σμένο στὸ μέτρο τοῦ ἀνθρώπου, δὲν εἶναι παράξενο ὅτι καταψηφίστηκε ἀπὸ τοὺς δημοτικούς συμβούλους τῆς δεξιᾶς, καὶ ἔγινε δεκτὸ μόνο μὲ τὴν ψήφο τῶν κομμουνιστῶν συμβούλων τῆς ἰταλικῆς πρωτεύουσας.



Νὰ καὶ ἓνα σχέδιο γιὰ ἓναν συνοικισμό 6.000 προσώπων, ποὺ προγραμματίζεται νὰ χτιστεῖ Νοτιοδυτικὰ τῆς Μόσχας. Θὰ ἀποτελεῖται ἀπὸ τρία σώματα πολυκατοικιῶν γιὰ κατοικίες (1), ἓνα μεγάλο κοινωνικὸ κέντρο, κυκλικῆς σχήματος (στὴ μέση) ποὺ θὰ περιλαμβάνει λέσχη, γυμναστήριο, βιβλιοθήκη, καφενεῖα, αἴθουσες μουσικῆς, ἐργαστήρια ἐπισκευῆς ἐνδυμάτων καὶ ἄλλες ὑπηρεσίες (2). Στὴν ἐξωτερικὴ περιφέρεια τοῦ κύκλου θὰ ὑπάρχουν σχολεῖο, παιδικὸς κήπος, παιδικὸς σταθμὸς. Γύρω - γύρω πράσινο (3).

Ὁ καινούργιος ἀριθμὸς
τηλεφώνου τῆς
ΕΠΙΘΕΩΡΗΣΗΣ ΤΕΧΝΗΣ
313-747

Τώρα κάθε 7...

πιό πολλά λεφτά!

Τώρα κάθε Δευτέρα

2.100.000 δραχμές κερδίζει ο πρώτος αριθμός



ΛΑΪΚΟΝ ΛΑΧΕΙΟΝ!

Τώρα τὸ Λαϊκὸ Λαχεῖο κυκλοφορεῖ σὲ 28άδες



28 Λαχεῖα μὲ τὸν ἴδιον ἀριθμὸν



Πρῶτο κέρδος 28άδος 2.100.000



ΛΑΪΚΟΝ ΛΑΧΕΙΟΝ!

Τώρα κάθε 7...

πιό πολλά λεφτά!

Νίκος Π. Καραχάλιος :

Τὰ ἐνδιάμεσα

Ἄθῆνα 1964

(Σημειώσεις για τὴν ἀνολοκλήρωτη ποιητικὴ λειτουργία)

Πρὶν λίγα χρόνια, ἡ ἄποψη πὼς στὴ σύγχρονη ποίηση σημειώνεται ἕνας ἐκφραστικὸς κάματος, μιὰ ὄλο καὶ μεγαλύτερη δυσκολία νὰ ἐκφραστεῖ σωστὰ καὶ μὲ πληρότητα τὸ ἀνθρώπινο γεγονός, ξεσήκωνε ζωηρὲς ἀντιρρήσεις. Σήμερα ἡ ἀντίληψη αὐτὴ εἶναι σχεδὸν γενικὰ παραδεκτὴ — καὶ καθόλου πιὰ πρωτότυπη. Σ' ἕνα πλήθος ἔργα, ποὺ σ' αὐτὸ τὸ διάστημα συσσωρεύτηκαν στὸ χῶρο τῆς ποίησης, ἡ ἐκφραση συντρίβεται κάτω ἀπὸ τὸ βάρος τῆς ποιητικῆς πρόθεσης. Ὑπάρχουν ἀκόμη, τραγικὲς μαρτυρίες, οἱ ἄφθονες «ὁμολογίες» τῶν ἴδιων τῶν ποιητῶν μέσα στὰ ἔργα τους σχετικὰ μὲ τὴν ἀνεπάρκεια τῆς ποίησης γενικὰ ἢ τῆς ποίησής τους, ὁμολογίες ποὺ δὲν ἀποτελοῦν ἀπλὴ φιλολογία ἢ πόζα.

Αὐτὲς ὁμως οἱ διαπιστώσεις, ποὺ ἀνάγονται σὲ μιὰ τοποθέτηση τοῦ θέματος καθαρὰ στὸ ἐπίπεδο τῆς ἐκφρασης, δὲν θὰ ἔπρεπε νὰ μᾶς κάνουν νὰ παραβλέψουμε ἕνα ἄλλο πολὺ σοβαρότερο φαινόμενο ποὺ θολώνει τὸν ποιητικὸ ὀρίζοντα. Πρόκειται γιὰ τὴν μὴ ὀλοκλήρωση τῆς ποιητικῆς λειτουργίας. Δὲν εἶναι, δηλαδή, μονάχα ἡ ἐκφραση ποὺ δὲν τελειώνεται, μένοντας λειψὴ προσέγγιση τῆς ποιητικῆς αἴσθησης. Κι αὐτὴ ἡ ἴδια ἡ ποιητικὴ λειτουργία δὲν συντελεῖται, δὲν ὀλοκληρώνεται συχνὰ στὴν ἐποχὴ μας. Ἔτσι, ἡ ποίησή μας ἐμφανίζει ἕνα πρόσωπο, ποὺ εἶναι μισὸ πραγματικὸ πρόσωπο καὶ μισὸ προσωπίδα. Προσωπίδα, ὄχι ποὺ κρύβει ὅπως ἄλλοτε (τώρα δὲν ὑπάρχει κάτι γιὰ νὰ κρύψει), ἀλλὰ ποὺ θέλει νὰ συμπληρώσει αὐτὸ τὸ μισὸ πραγματικὸ πρόσωπο. Παρουσιάζει ἐπίσης μιὰ δομὴ ψευδοσυμβολικὴ, ὥστε νὰ γίνεταί σκηNIKὸ μιᾶς ἀνύπαρκτης δράσης.

Ἄνάμεσα σὲ πολλὰ ἐντελῶς σύγχρονα διβλία, δείγματα αὐτῆς τῆς ἀνολοκλήρωτης ποιητικῆς λειτουργίας, ἡ συλλογὴ τοῦ Ν. Καραχάλιου εἶναι χαρακτηριστικὴ. Συναντᾶμε σ'

αὐτὴν ὄλα σχεδὸν τὰ τυπικὰ γνωρίσματα, ποῦ ἡ ἀνάλυσή τους μᾶς δίνει τὴν εἰκόνα τοῦ φαινομένου.

Γενικὰ παρατηροῦμε, ὅτι σήμερα στὴν ποιητικὴ δημιουργία ἡ ἐσωτερικὴ λογοκρισία ἐπενεργεῖ μ' ἕνα καινούριο τρόπο. Ὅ,τι παλιότερα οἱ ποιητὲς ἀπωθοῦσαν, σήμερα προβάλλεται μὲ ἐμφαση. Οἱ ποιητὲς μοιάζουν νὰ γοητεύονται ἀπὸ μιὰ μανία ἀποκρυπτογράφησης τοῦ ἑαυτοῦ τους. Αὐτὸ εἶναι μιὰ νέα ἀσπίδα λογοκρισίας. Γιατὶ δὲν πρόκειται πιὰ γιὰ προσπάθεια ν' ἀποκρυβεῖ αὐτὸ ποὺ συμβαίνει στὸν ποιητὴ, ἀλλὰ νὰ σκεπαστεῖ ἡ ἀπουσία τοῦ ποιητικοῦ συμβάντος.

Ἐγὼ δὲν εἶχα κρύψει τὸ δυστύχημα
κι ἄς ἔχασα τὸ μέτωπο μέσα στοὺς προβολεῖς
κι ἄς εἶχα πνίξει τὴ φωνή μου μὲς στὸν κόρφο μου

λέει ὁ Καραχάλιος. Κι αὐτὸ εἶναι ἀλήθεια, ἀλλὰ μισὴ ἀλήθεια. Στὴν ποίηση ποὺ ἐξετάζουμε, δὲν συναντᾶμε ἀπὸ μιὰ ἄποψη προσπάθεια ἢ δυνατότητα ἀπόκρυψης. Διακρίνουμε μάλιστα μιὰ τάση γιὰ ἐπᾶνοδο στὴν ἐκφραστικὴ ἀμεσότητα. Τὸ θέμα εἶναι κατὰ πόσο ἔχει συντελεστεῖ «τὸ δυστύχημα» μέσα στὸν ποιητὴ. Δὲν εἶναι λοιπὸν πιὰ ἡ ἀπόκρυψη τὸ χαρακτηριστικὸ αὐτῆς τῆς ποίησης, εἶναι τὸ ἀσυντέλεστο ποὺ πλανιέται μέσα της. Ἀποκαλυπτικοὶ εἶναι οἱ παρακάτω στίχοι:

...κι ὄλας ἀκούγαμε ἀπὸ βαθειὰ τὸν αἰχμάλωτο

νὰ ὀλολύζει μὲ τὸ στόμα μας
καὶ ξαφνικὰ

τὸ νιώσαμε — γυρίσαμε:

.....

Τὴν ἄλλη μέρα θὰ ταξιδεύαμε
ἐπάνω στὸ μικρὸ μας κύμα

σὲ τόπους ποὺ ἦσαν πάντοτε δικοὶ μας καὶ μᾶς θέλουνε.

Ἄνάμεσα σὲ τέτοια ἀποσπάσματα βλέπουμε νὰ παρεμβάλλονται φραστικὰ σχήματα καὶ λέξεις — προπαντὸς λέξεις — ποὺ δὲ συνδέονται καθόλου μὲ τὸν κορμὸ τῶν ποιημάτων. («Ἐνας ἀλέκτωρ χρόνος μὲ μαρμάρωσε», «ἀνέβαζα τὸ στῆθος μου στὴ λιμνασμένη ἔλξη τῆς μονάδας», «εἶπα πὼς δὲ χωράει στὸν αὐτοερωτισμὸ ἢ λάμψη τῆς δίκης», «στὸ τέλος τῆς ἠλεκτρικῆς στοᾶς ἀποχαιρέτησα τὴν εὐγλωττία τῆς μέρας», «ὁ ἀνεπίληπτος ἐρωτισμὸς τῆς νύχτας διατεταγμένος», «ὄσοι ὄσφραίνονται τὸ τέλμα ἀπλῶς προσιωνίζουν», κλπ. κλπ.). Ἀπὸ ποῦ ἀντλείται αὐτὸ τὸ λεξιλόγιο καὶ τούτη ἡ μάσκα τοῦ λόγου, ποὺ θέλουν νὰ πάρουν μαγικὴ σημασία; Ἐδῶ δὲν πρόκειται γιὰ ἀτελῆ ἔκφραση μονάχα. Ἀναμφισβήτητα, ἔχουμε μπροστὰ μας μιὰν ἀσυμπλήρωτη διεργασία, διανοητικῆς κυρίως κατηγορίας, μιὰν ἥττα τοῦ ἀνθρώπινου μυαλοῦ στὴ διερεύνηση τοῦ ἀνθρώπινου προβλήματος. Τὸ τσάκισμα τοῦ ποιητῆ στὴ μέση αὐτῆς τῆς προσπάθειας τὸν ρίχνει πιὸ πίσω κι ἀπὸ τὴν ἀφετηρία τῆς. Οἱ ὄροι καὶ τὰ στοιχεῖα τοῦ προβλήματος ἀποκτοῦν ἔτσι ξαφνικὰ τὸ παράλογο βάρος καὶ τὴν ἀκαμψία τοῦ νεκροῦ. Οἱ λέξεις, ὄργανα τῆς διανοητικῆς προσπάθειας, πέφτουν στὸ χαρτὶ καὶ ἡ ἀμηχανία τοῦ ποιητῆ δὲν εἶναι βέβαια ἡ δύναμη ποὺ θὰ μπορούσε νὰ τὶς μετατάξει ἢ νὰ τὶς παραμερίσει. Τέτοιου εἴδους χωρὶς νόημα παρεμβολές, ποὺ παρατηροῦμε σὲ μιὰ σειρά ποιητικὰ κείμενα, συνθέτουν αὐτὸ ποὺ παραπάνω ὀνομάσαμε προσωπίδα. Εἶναι κάτι σὰν τὰ τεχνητὰ μέλη σ' ἓνα ἀκρωτηριασμένο σῶμα. Ἡ ἐπιμονὴ τοῦ ποιητῆ σ' αὐτὲς τὶς παρεμβολές πηγάζει ἀπὸ ἓνα πάθος ὀλοκλήρωσης — ποὺ ὅμως ἀντικειμενικὰ δὲν μπορεῖ νὰ ὀδηγήσει στὴν ὀλοκλήρωση. Μάταια θ' ἀναζητήσουμε ἐδῶ κάτι ἀπὸ τὴν τραγικὴ αἴσθησι τοῦ ἀκρωτηριασμένου, ποὺ κάποτε ζητάει νὰ κινήσει τὸ κομμένο μέλος του. Ἡ ἀποτυχία τοῦ ποιητῆ ὄχι νὰ λύσει, μὰ νὰ προσανατολιστεῖ πρὸς τὸ ἀνθρώπινο πρόβλημα, ἔχει σὰν ἐπακόλουθο καὶ τὴν ποιοτικὴ του φθορά. Τὸ πάθος τῆς ὀλοκλήρωσης ξεπέφτει τελικὰ σὲ ἀγωνία συμπλήρωσης. Κι αὐτὴ ἡ διαδικασία συμπλήρωσης ἀνάγεται σιγὰ-σιγὰ σὲ αἰσθητικὴ ἀρχή, σὲ τρόπο γραφῆς. Ἴσως θὰ ἔπρεπε κάτω ἀπὸ αὐτὸ τὸ πρίσμα νὰ ἐπανεξεταστεῖ κάποτε ὄλο τὸ θέμα τοῦ σουρρεαλισμοῦ, καθὼς τὰ κατάλοιπά του ἐκδηλώνονται μὲ τὴν παραπάνω μορφή στὴ σημερινὴ ποίηση. Ὅπου ὁ ἀποπροσανατολισμὸς καὶ ἡ ἐκτροπὴ τοῦ ποιητῆ ἀπὸ τὴν ποιητικὴ λειτουργία ἐκδηλώνονται ἐντονότερα, ἐκεῖ καὶ ὁ μεγαλύτερος κατακερματισμὸς τοῦ λόγου. Δὲν εἶναι τυχαῖο, ὅτι αὐτὸ παρατηρεῖται κυρίως σὲ ποιήματα θεματογραφικῆς ἀφετηρίας καὶ λιγότερο σὲ ποιήματα ἀόριστης διάθεσης. Στὴ συλλογὴ τοῦ Ν. Καραχάλιου, τουλάχιστο τέσσερα ἀπὸ τὰ ἐκ-

τενέστερα ποιήματα («Καταπακτή», «Ἡ δειλινὴ συμμετρία τοῦ αἰσθήματος», «Διατριβὴ πάνω στὴ λέξη ἐλευθερία», «Ἐπιλογὴ») ἔχουν καθαρὰ θεματογραφικὴ ἀφετηρία, στὴν ἀνάπτυξή τους ὅμως καταποντίζεται κάθε στόχος καὶ κάθε προοπτικὴ.

Συχνὰ τὰ κενὰ τῆς ποιητικῆς ἀνάπτυξης ἔρχεται νὰ καλύψει ἡ λέξη «ἄλλο», («ἐπιλεγμένοι ἀπὸ τὴν ἄλλη μας ζωὴ», «τὸ ἄλλο ἔνδυμα τῆς λύπης μας», «στὴν πληρωμὴ τῆς ἄλλης μέρας» κλπ.). Εἶναι χαρακτηριστικὸ πόσο συχνὰ χρησιμοποιεῖται ἀπὸ πολλοὺς ποιητὲς σήμερα ἡ λέξη αὐτὴ χωρὶς ἀντίκρουσμα πραγματικὸ, καὶ ἀκριβῶς σὰν λέξη χωρὶς ἀντίκρουσμα. Ἐχει γίνῃ ἡ λέξη-σωσίβιο τῆς τρέχουσας ποίησης.

Ἄλλο βασικὸ γνῶρισμα τῆς ἀνολοκλήρωτης ποιητικῆς λειτουργίας εἶναι τὰ ψευδοσύμβολα. Στὴν ποιητικὴ δημιουργία τὸ πραγματικὸ σύμβολο εἶναι ἡ συμπύκνωση μιᾶς λειτουργίας. Σύμβολα μ' αὐτὴ τὴν ἔννοια δὲν συναντᾶμε στὴν ποίηση ποὺ ἐξετάζουμε. Ἐδῶ ὁ,τι πάει νὰ πάρει τὴ θέση συμβόλου, δὲν εἶναι παρὰ λέξεις συνθηματικὲς γιὰ χρῆσι ἐνὸς πολὺ στενοῦ, καθαρὰ φιλολογικοῦ περιβάλλοντος τοῦ ποιητῆ. Λέξεις, ποὺ ἡ κυκλοφορία τους μέσα στὸν κλειστὸ αὐτὸν κύκλο καταλήγει στὴ δημιουργία μιᾶς σύγχρονης ποιητικῆς *preciosité*, ποὺ δὲν ἔχει καμιὰ σχέση μὲ τὴν τέχνη. Δὲν ἀποκαλύπτουμε μυστικὸ, ἂν ποῦμε πὼς σὲ πολλὲς σημερινὲς ποιητικὲς συντροφίες οἱ συζητήσεις περιστρέφονται κυρίως γύρω ἀπὸ τὴ «γραφὴ» ἢ τὴν «καταγωγὴ» ὀρισμένων λέξεων. Δὲν ξέρουμε τί ἀντιπροσωπεύουν γιὰ ἄλλους «οἱ ὑλοτόμοι», «τὸ βαρὺ κλειδὶ τὸ χάλκινο», «τὸ σπήλαιο τῆς νυχτερίδας», «τὰ κέρματα», «ὁ ἐλεήμων» κλπ., ποὺ θέλουν νὰ πάρουν θέση συμβόλων μέσα στοὺς στίχους τοῦ Καραχάλιου. Σημασία, γιὰ τὴν ἀνάλυση ποὺ κάνουμε, ἔχει ὅτι πρόκειται γιὰ λέξεις ποὺ δὲν ἔχουν ἀναχθεῖ, ποὺ δὲ μπόρεσαν νὰ ἀναχθοῦν σὲ σύμβολα. Μέσα στὴν ἀσυντέλεστη ποιητικὴ λειτουργία δὲν διακινεῖται συντελεσμένες ὡς τὸ βαθμὸ τῆς συμβολοποίησής τους λειτουργίες. Ἀκόμη καὶ τὰ σύμβολα, τὰ δανεισμένα ἀπὸ τὴν ἀπώτερη ἢ νεότερη ποιητικὴ μας παράδοση, ξεφτίζουν κι αὐτὰ. Ἐτσι βρισκόμαστε μπροστὰ σ' ἓνα σκηρικὸ διάκοσμο, ποὺ δὲν ἀντιστοιχεῖ σὲ καμιὰ ψυχικὴ δράση. Τὸ ἀντίθετο ἀκριβῶς κλίμα ἐπικρατοῦσε σὲ πολλοὺς ποιητὲς μας πρὶν ἀπὸ μιὰ δεκαετία. Τότε ἡ συγκίνηση προβαλλόταν ἐντελῶς πληθωρικὰ, παραθετικὰ χωρὶς καμιὰ συμπύκνωση ἢ συμβολοποίηση. Ἦταν μιὰ ποίηση ποὺ ἔφτασε ἀργὰ ἢ γρήγορα σὲ ἀδιέξοδο, ὅμως τουλάχιστο τὸ συγκινησιακὸ ὑλικὸ τῆς ἦταν παρὸν.

Νὰ ποῦμε πὼς ἡ μὴ ὀλοκλήρωση τῆς ποιητικῆς λειτουργίας ἀντιστοιχεῖ σ' ἓνα χαμηλὸ βαθμὸ συνειδητοποίησης τοῦ ἀνθρώπινου προβλήματος μέσα στὸν ποιητῆ, δὲν θ' ἀποτελοῦσε ἐπαρκὴ ἐξήγηση. Ἀπὸ μιὰν ἀποψη ἡ ποίηση, σὰ μορφή συνείδησης, εἶναι πάντα

άτελής συνείδηση, άφου άποτελει συνειδητοποίηση άδιάκοπη και χωρίς όρια. Το φαινόμενο της μη όλοκλήρωσης της ποιητικής λειτουργίας είναι ή ειδική μορφή, με την όποία εκδηλώνεται ή αντίσταση του σημερινού ποιητή στην παραδοχή της κοινής ανθρώπινης μοίρας. Σε άλλες εποχές ή πίστη του ποιητή για την ιδιαίτερη θέση του και την ξεχωριστή του μοίρα στον κόσμο δεν τον έμπόδιζε, αντίθετα πολλές φορές τον βοηθούσε, να συλλάβει και να έκφράσει τις ανθρώπινες καταστάσεις και να λειτουργήσει ποιητικά, δεδομένου μάλιστα ότι συχνά αυτή του ή πίστη ανταποκρινόταν άληθινά στην πραγματικότητα. Η σημερινή πραγματικότητα, όμως, εντάσσει και τον ποιητή στην κοινή, στη μιá ανθρώπινη μοίρα. Πολλοί ποιητές παρ' όλα αυτά, θέλουν να μείνουν περισσότερο από-

γονοι των παλιών ποιητών και λιγότερο άνθρωποι της εποχής τους. Έτσι, ενώ αναπόφευχτα ύφίστανται κι αυτοί το κοινό ανθρώπινο δράμα — γεγονός που άνοιξε τις προοπτικές μιáς νέας ποιητικής αίσθησης — τρομάζουν μπροστά στην ίδια τους την ποιητική λειτουργία, που μοιραία θα άποκάλυπτε ότι αυτό που τους συμβαίνει δεν είναι κάτι ξεχωριστό και έξω από την κοινή μοίρα, κι ότι έπομένως, ή με την μέχρι σήμερα έννοια της «μοναδικότητας» του ποιητή είναι πιá μύθος. Όσοπου ό ποιητής να άποποιηθεί αυτά τα «κληρονομικά» προνόμιά του, και να σταθεί μέσα στην κοινή ανθρώπινη μοίρα, ή όλοκλήρωση της ποιητικής του λειτουργίας θα δρίσκεται σε έκκρεμότητα.

ΒΥΡΩΝ ΛΕΟΝΤΑΡΗΣ

Έταιρεία Νισυριακών Μελετών: Νισυριακά: Τόμος Α', Άθήνα 1963, σ. 201: Περιλαμβάνει μελετήματα που άφορούν την ιστορία, τη τοπογεωγραφία, την οικονομική και τουριστική ανάπτυξη της νήσου, το πρόβλημα της μετανάστευσης κλπ. Τόμος Β', Άθήνα 1965, σελ. 350, περιέχει ενδιαφέρουσες φιλολογικές μελέτες και πολύτιμες συλλογές λαογραφικού υλικού. Θ' αναφέρουμε την παρουσίαση Νισυριακών δημοτικών τραγουδιών από τον Κ. Σακελλαρίδη, που καταλαμβάνει και το μεγαλύτερο μέρος του όγκώδους τόμου, την «Νισυριακή βιβλιογραφία» του Κ. Μαυρή, τις «Παρατηρήσεις στο τοπωνυμικό της Νισύρου» του Σ. Μάνεση, τη συλλογή των «Νισυριακών Ύδρων» κ.ά.

Μιλτιάδης Ι. Λογοθέτης: Τουρισμός και οικονομία της νήσου Νισύρου, Άθήνα 1963, σελ. 72+15 φωτογρ. Έκδόσεις «Έταιρείας Νισυριακών Μελετών».

Ε. Ν. Τζελέπης: Το Κυπριακό και οι συνωμότητες του, Άθήνα, 1965, σ. 367, Έκδ. «Θεμέλιο»: Ο διαπρεπής Έλληνας δημοσιολόγος, φωτίζει το κυπριακό πρόβλημα, έξετάζοντάς το στην ιστορική του διαδρομή και σ' όλες της τις φάσεις, και αναλύοντας τις μηχανορραφίες των παρασκηνίων και τον ρόλο των διαφόρων παραγόντων. Με σαφήνεια και μεθοδικότητα έπεξεργάζεται το πλουσιότατο υλικό. Χαρακτηριστική είναι ή γλαφυρότητα των περιγραφών και των αναλύσεων. Το Δελτίο γράφτηκε στη γαλλική γλώσσα και κυκλοφορεί στο Παρίσι συγχρόνως με την ελληνική έκδοση, της όποιας ή μετάφραση έφείλεται στον Μ. Δραγούμη.

Άννα Δασκαλοπούλου: Άντιστροφή. Ίκαρος 1965, σελ. 44. Έξώφυλλο Τάκη Δαρζέντα. Ποιήματα σε παραδοσιακό,

άλλα και σε μοντέρνο στίχο έπιγραμματικό. Φως μου, τα μαύρα μεταξένια σου μαλλιά / χανιων φωλιά / μη σε λυπει που αλλάζουν χρώμα. / Κόκκινα πάντα θα τα βάφει με φιλιά / μουσικοβολιά / Καλέ μου, το δικό μου στήμα. (Μη λυπάσαι), ή: Αυτοκτονώ / γιατί κατάλαβα / ότι / μπορώ να ζήσω / και χωρίς / έσένα. (Άσυνέπεια).

Θέμος Άμούργης: Σονέτα, (τ. Α'), Άθήνα 1965, σελ. 62. Ποιήματα, κ' ένα πορτραίτο της μητέρας του ποιητή, στην όποian αφιερώνεται ή συλλογή, φιλοτεχνημένο απ' τον Γουναρόπουλο: Ποιός δεν θα με ζηλέψει άφου με κλείνεις / Μέσα στο στίχου σου την όμορφη / Το άνάσπερο της φως που θα στολίζει / Τον τάφο μου και θα τότε φωτίζει / Με λόγους από χρόνο που θα στήνεις / Λαμπη βόνα στην κάσσα μου καρφιά. (Άπόκριση).

Γιάννης Δάλλας: Έξαγορά: Ποιήματα (1948-1964). Έκδοση Περ. «Ένδοχώρα», Άθήνα 1965, σελ. 115. Ο γνωστός Γιαννιώτης δοκιμιογράφος και ποιητής, συγκεντρώνει σ' ένα τόμο, έλη τη μέχρι τώρα ποιητική του εργασία. Περιλαμβάνονται: οι συλλογές: «Έφτά πληγές» (1948-1950), «Άπόπειρα μυθολογίας» (1950-1952), «Κυκλοδώνια» (1952-1956), «Τα Παρθένια» (1956-1960), «Πόρτες έξόδου» (1960-1964).

Γιάννης Καρούσης: Τα τραγούδια του Μαγυαχίν, Άθήνα 1965, σελ. 49. Ποιήματα: Ο Μαγυαχίν είναι το πνεύμα της όητοπίας / Ο Μαγυαχίν είναι το γάλαξιο φεγγάρι / Ο Μαγυαχίν είναι το άνέσπερο φως / ή μεγάλη νύχτα. / Ο Μαγυαχίν είναι το βαθύ ποτάμι του κόσμου. / Άφήνω το γυμνό κορμί μου πάνω στο ποτάμι του κόσμου / και τραγουδώ! (Μαγυαχίν).

Λούλα Βάλβη — Μυλωνά: Μονάκριβη Φωτιά. Άθήνα 1965, σελ. 37.

Ἡ δεύτερη συλλογή τῆς ποιήτριας: Τὰ ὄνειρα γερνᾶνε ἀπὸ τῆς μιᾶς / Στὴν ἄλλην ὥρα. / Ἀπὸ οὐρανὸ καὶ αἴθερο / Ἡ ἐλπίδα / Στὴν καρδιά τοῦ αἵματός μας. (Μονόκριδη φωτιά, IX).

Γεώργιος Θ. Πυρουνάκης: Ἡ ἔκκλησία καὶ τὸ χρέος τῆς. Κήρυγμα τοῦ γνωστοῦ πρωτοπρεσβυτέρου καὶ καθηγητῆ, ποῦ θέτει ὀρισμένα καίρια προβλήματα τῆς χριστιανικῆς ἐκκλησίας καὶ πίστεως: «Τὸ ὅτι θασιλεύουν ἀκόμα οἱ πόλεμοι καὶ τροφοδοιοῦνται ἀπὸ χριστιανικά κηρύγματα μίσους(!) καὶ συμφέροντος(!) καὶ ἀπὸ χρήματα «χριστιανικά», καὶ χύνουν ἀνθρώπινο αἷμα, κι ἄδικα τόσες φορές, τόσο ἀνθρώπινο αἷμα, τί δείχνει;».

Ἄλ. Βαρδάκης: Πάλη τῶν τάξεων. Ἀνάτυπο ἀπὸ τὸ Λεξικὸ Κοινωνικῶν Ἐπιστημῶν (σ. 4825-4850), Ἀθήνα 1965.

Θανάσης Φωτιάδης: Ἐνας θαυμάσιος περίπατος, Ἀθήνα 1965, σελ. 26. Ποιήματα:

Θανάσης Φωτιάδης: Διαδρομή. Συγκέντρωση ποιητικῶν συλλογῶν, δημοσιευμένων ἢ ἀνεκδοτῶν, ποῦ ἀντιπροσωπεύουν ἐργασία ἀπὸ τὸ 1940-1960: «Νοτιές», «Πανοπλίες», «Ἀντίσταση», «Ναυτικὸ φυλλάδιο», «Μυθολογικά σχέδια».

Ἄδρα Θεοφάνους: Ποιήματα. «Κύπρος» 1965, σελ. 43, ἐξώφυλλο τοῦ Γιάννη Ρουσσάκη: Κλαῖμα σιγᾶ / κάτω ἀπ' τὴς μυρρινιές / ποῦ μᾶς γνώριζαν / ὅταν ἐμεῖς / δὲν γνωρίζαμε ἀκόμα. / Οἱ τύφεις ξανάνθισαν / μὲς στὸ νερὸ / ποῦ θυμᾶται τὴν ὄψη μας / ὅταν εὐθίζατε / ἐν' ἄστρο καμένο / στὴ γραμμὴ τῆς καρδιάς. (Τύφεις).

Γιάννης Βατζιάς: Ἡ Φάλαγγα, Μυθιστόρημα, Δίφρος, Ἀθήνα 1964, σελ. 171.

Μ. Μπρίκα: Ρακ Ηυμᾶνα Θεσσαλονίκη 1965, σελ. 36, λιθογραφημένο. Ἄρθρα πάνω στὸ καυτὸ θέμα τῆς εἰρήνης.

Μ. Μπρίκα: Εἰρήνη. Θεοδότηκη, 1965, σελ. 128, λιθογραφημένο. Ποιήματα: «Ἐμεῖς / ὄνειρευτήκαμε / τὸν ἄρτο τῆς Εἰρήνης σὰν ἀπόδειπνο, / ἕνα καρδέλι κριθαρόψωμο κ' ἐλιές / σ' ἕνα χαγιατί ἀσπρισμένο μὲ σκουινιά / στὴ Σικελία....

Νίκος Σφυρόερας: Πολύμνια, Ἐκδ. «Πλάτων», Ἀθήνα 1965, σελ. 77. Ποιη-

τικὴ συλλογή, ἐραθευμένη μὲ τὸ πρῶτο βραβεῖο στὸν Φιλαδέλφειο Ποιητικὸ Διαγωνισμό. Στὸ σκεπτικὸ τῆς ἐπιτροπῆς γράφεται ὅτι «ἀποτελεῖ γνήσιον ζημιούργημα, μὲ δραματικὸν πάθος».

Π. Β. Διαλιάτσος: Ὁ Φράχτης, Ἀθήνα 1965, σελ. 45. Ποιήματα: Μ' ἔχτισες / μὲ σπασμένα φτερά γιγάντων / καὶ δάκρυ ἀγγελικό. / Σὰν ὄρμω στὴ μάχη, / κοταροχτυποῦν οἱ γίγαντες / καὶ κλαῖνε οἱ ἄγγελοι. / Στὸ τέλος, ὄλος πληγές, / ἀναπαύομαι στὸν ἀχὸ τῆς μνήμης. / Καὶ εἶναι τὸ χάδι τ' ἀγγελικό / ποῦ μ' ἀνασταίνει.

Γεώργιος Βλαχοδημητράκος: Ἰψηλὸς ἄνθρωπος ὁ γῆθεος, Ἀθήνα 1965, σελ. 96, Μυθιστόρημα.

Πᾶνος Γ. Καϊσιδης: Ἑλληνική Τριλογία, Ποίημα ἐμπνευσμένο καὶ ἀφιερωμένο στὴν Ἑθνικὴ Ἀντίσταση καὶ τοὺς μαχητῆς τῆς Θεοδότηκη 1965, σ. 48, πολυγραφημένο.

Ἄρης Χατζιδάκης: Σὰν τὸ βουνοὸ τὸν Ψηλορείτη, Ἐκδ. «Ἀνταίος» 1965, σελ. 58. Θεατρικὸ ἔργο σὲ τρία μέρη καὶ 13 εἰκόνες μὲ θέμα τὴ ζωὴ τοῦ Ἑλ. Βενιζέλου.

Κύπρος Χρυσάνθης: 12, ἔκδοση «Πνευματικῆς Κύπρου», Λευκωσία 1965, σελ. 38. Ποιήματα: Ἡ πλέξη τῆς καρέκλας / σὰν τὸ χταπόδι ἀδράχνει / τὰ ξύλα ἀτόρνευτα. / Θ' ἀναπαυθεῖ ἡ ψυχὴ;

Ε. Κριαρᾶς: Ταξίδι στὴ Γερμανία. (Τὰ ἐκατόχρονα ἐνὸς Παν/μίου καὶ τῆ διάρθρωσῆς του): Ἀνάτυπο ἀπὸ τὸ περ. «Νέα Ἑστία», Ἀθήνα 1964, σελ. 7. Ἄρθρο ποῦ μᾶς πληροφορεῖ γιὰ τὴν ὀργάνωση καὶ τὸ ἔργο τοῦ Πανεπιστημίου τοῦ Βουκουρεστίου.

Φίλ. Γελαδόπουλος: Μακρονήσι. Ἀθήνα 1965, σελ. 235. Χρονικὸ ἀπὸ τὸ στρατόπεδο τῆς Μακρονήσου, μὲ πρόλογο Μ. Αὐγέρη. «Ἀφιερώνεται στοὺς ἥρωες ποῦ ὄσανε τὴ ζωὴ τους κρατώντας ψηλά τὸ λάβαρο τῆς Λευτεριάς».

Ἀκαθήμεία Ἐπιστημῶν ΕΣΣΔ: Ἐπιστήμη καὶ Ἀνθρώποτοπία, Τόμος Α', τεύχη 1, 2, 3. «Γιαννίτικος», Ἀθήνα 1965. Κάθε τεύχος σελ. 100. Σύγχρονη γενικὴ παγκόσμια ἐγκυκλοπαίδεια θεμάτων.

Ἀλληλογραφία

Ἡλ. Χατζ.: Οἱ στίχοι σας δείχνουν ἕναν ἄνθρωπο ποῦ σκέπτεται. Οἱ σκέψεις σας ὁμως δὲν ἔχουν φτάσει νὰ γίνουν ποίηση. Λυσ.: Ἄντ.: Δημοσιεύουμε τὸ καλύτερο. Νασ. Βαγ.: Παρουσιάζετε κάποιαν ἀίσθησι μουςικότητας, ἢ συγκίνησή σας παρουσιάζεται γνήσια. Δουλέψτε λίγο ἀκόμη. Μαρ. Κυρεζ. Καβάλα: Τοὺς

στίχους διαπνέει γνήσιο ποιητικὸ αἶσθημα. Περισσότερο ὁλοκληρωμένα κι ἀπὸ τὴν ἀποψη τῆς τεχνικῆς τὰ δυὸ ποῦ μᾶς ἔδωσε ὁ κ. Β. Χρ. Μυρ. Ἱερουσαλήμ: Ἡ δυσανάλογη σὲ μέκος ἀνάλυση ποῦ ὑπάρχει στὸ ποίημά σας τὸ ζημιώνει. Π. Λιακ.: Καλύτερα τὸ «Χιροσίμα ἀγάπη μου» καὶ «Αὐτοσυγκέντρωση». Ἀ-

ποφεύγετε όσο μπορείτε το στόμφο που άδικεί την ποιησή σας. Μαρ. Μαρτ.: Πρόκειται για άδόκιμο άκόμα στιχούργημα. Γ. Άλτ.: Έπίσης. Θαν. Μαργ.: Σας συνιστούμε άσκηση και μελέτη. Χρ. Μυρ.: 'Ισχύει και για το «Μιά άτέλεια» ή παραπάνω απάντησή μας. Παν. Γιαν. Πάτρα: Άξιόλογος ένθουσιασμός, ή ποίηση όμως είναι άλλο πράγμα. Ά. Ριζ. Βερολίνο: Δέν έχουμε το πρωτότυπο, δέν νομίζουμε όμως ότι ή μετάφρασή σας αποδίδει ένα άνθολογημένο ποίημα. Α. Χριστ.: Δέν σας λείπει κάποια μουσικότητα, βρισκόσαστε όμως στην άρχή. Μαρ. Γαβ. Άθήνα: Κάτι έχετε να ειπείτε. Το ποίημά σας «Συμφωνία», δείχνει πως με λίγη άσκηση πολύ γρήγορα θα παρουσιάσετε καλύτερα αποτελέσματα. Μητσικ. 64: Και φαντασία και αίσθηση του περιττού έχετε. Άν μας στείλετε περισσότερα ποιήματα, θα 'χουμε ίσως την ευχέρεια της έκλογής. Ναν. Φελ. Άθήνα: Η ποίηση δέν είναι άνάλυση συλλογισμών, αλλά άφαίρεση και πύκνωση. Διαβάστε καλούς ποιητές. Κιμ. Άγρ.: Το ποίημά σας δείχνει, πως έχετε δυνατότητες στο είδος αυτού του πικρού σαρκασμού. Γ. Παπ.: Στο ποίημά σας «Άγαπημένη μου Γη» υπάρχουν μερικοί πολύ καλοί στί-

χοι. Στο σύνολό του, όμως, βυτερει. Γιαν. Καλογ.: Σκοπός της μετάφρασης ενός ποιήματος δέν είναι ή άπόδοση του νοήματος. Πρέπει να αναπλαστούν παλλά πράγματα και σεΐς, παρά την άγάπη σας στο ποίημα και στον ποιητή, δέν φαίνεται να το κατορθώσατε. Κωνστ. Οικ.: Έλπίζουμε πως γράφοντας αυτούς τους στίχους κάνετε χιούμορ. Οι άναγνώστες μας δέν έχουν άνάγκη απ' αυτού του είδους τή φτηνή διασκέδαση. Μ. Μπαρ.: Δέν έχει καμιά σχέση ή φλυαρία με την ποίηση. Κ. Λαουτ.: Παρξόσιακος στίχος άρτιος, αλλά μόνον αυτό. Θ. Άνοιχτ. Θεσσαλονίκη: Καλύτερο το τέταρτο ποίημα. Περιμένουμε κάτι νεότερο. Άν. Ίωαν.: Το β' ποίημα καλύτερο. Νικ. Ζαχαρ.: Θα χρειαστεί πολλή δουλειά και πολλή ύπαμονή για να φτάσετε στο καλύτερο. Βασ. Μυλ.: Το ποίημά σας δέν είναι δημοσιεύσιμο. Γιαν. Νουσ. Θεσσαλονίκη: Τα ποιήματά σας είναι άκόμη έντελώς πρωτόλεια. Γεωρ. Φωτ.: Έχετε δημοσιεύσει πολύ καλύτερα πράγματα. Χαρ. Πετρ., Δ. Πολυχρ., Γ. Παπ., Γιώργ. Παν.: Τα ποιήματά σας είναι έντελώς άδόκιμα άκόμη. Νελ. Παπαδ. Έχετε καλές στιγμές, αλλά μόνο στιγμές.

ΣΤΗ ΛΕΣΧΗ ΤΟΥ ΒΙΒΛΙΟΥ

Ο ΔΙΣΚΟΣ

ΠΟΥ ΣΗΜΕΙΩΝΕΙ ΘΡΙΑΜΒΟ ΣΤΗ ΓΑΛΛΙΑ

ΤΑ ΤΡΑΓΟΥΔΙΑ ΤΩΝ ΑΝΤΑΡΤΩΝ ΤΟΥ ΒΙΕΤΝΑΜ

Όπως τή μαγνητοφώνησε μέσα στη ζούγκλα
και στον πόλεμο ή Madeleine Riffaud

ΛΕΣΧΗ ΤΟΥ ΒΙΒΛΙΟΥ Άκαδημίας 57

Στοά Σινέ ΟΠΕΡΑ Τηλ. 630.739

Αγοράζετε



ΔΗΜΟΚΡΑΤΙΚΗ

Αληθινή

ΤΗΝ ΕΦΗΜΕΡΙΔΑ



ΤΗΣ ΑΛΗΘΙΝΗΣ ΔΗΜΟΚΡΑΤΙΑΣ

Ν. ΡΕΜΠΟΥΤΣΙΚΑ

R

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

ΑΙΟΛΟΥ & ΛΥΚΟΥΡΓΟΥ Ι

ΕΝΑΣ ΓΝΗΣΙΟΣ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΗΣ

Ὁ Καραγκιόζης τοῦ Μιχόπουλου



Ἀνάμεσα στὶς πολλές καὶ ποικίλλες ιδιομορφίες ποὺ ἔχει τὸ γοητευτικὸ αὐτὸ θέαμα, ποὺ τὸ λέμε θέατρο τοῦ Καραγκιόζη, εἶναι καὶ τούτη δῶ. Ἐπειδὴ τὰ πρόσωπα ποὺ παρουσιάζονται στὴ σκηνὴ δὲν εἶναι ζωντανοὶ ἠθοποιοὶ μὰ χαρτονένιες φιγούρες, ἓνα μεγάλο μέρος ἀπ' τὶς ἱκανότητες τοῦ καραγκιοζοπαίχτη μετατοπίζεται πρὸς τὴ μεριά τῶν εἰκαστικῶν τεχνῶν. Ἐνας θιασάρχης ἑνὸς κοινοῦ θεάτρου δὲν ἔχει καμιὰ σχέση μετὰ τὴ ζωγραφικὴ, πολὺ συχνὰ οὔτε κὰν καὶ μ' αὐτὴ τὴν ἴδια τὴ σκηνογραφία, ποὺ εἶναι δουλειὰ ὑπεύθυνη ἑνὸς ζωγράφου, καὶ ποὺ συνήθως ὁ θιασάρχης τὴν δέχεται ὅπως τὴν φιλοτέχνησε ὁ ὑπεύθυνος σκηνογράφος. Στὸν Καραγκιόζη ὁμῶς τὰ πράγματα γίνονται διαφορετικὰ. Καλὸς καραγκιοζοπαίχτης δὲν εἶναι μονάχα ὁ καλὸς ἠθοποιός, αὐτὸς ποὺ ξέρεي νὰ κινεῖ πάνω στὴ σκηνὴ ὅπως χρειάζεται τὰ πρόσωπά του, μὰ καὶ αὐτὸς ποὺ μπορεῖ καὶ νὰ δημιουργεῖ καλὰ ἔργα, δηλαδὴ ποὺ παίζει, γιατί σπάνια τὰ γράφει, ὡραῖα συχνὰ δικά του ἔργα, ποὺ ὅσο καὶ νὰ καθορίζει ἢ παράδοσι ἓνα γενικὸ πλαίσιο δράσης, ἀφήνει ὁμῶς ἓνα μεγάλο μέρος γιὰ τὴν ἀτομικὴ συμβολή, εἴτε σὰν δημιουργία εἴτε σὰν ἑρμηνεία τὴν δεχτοῦμε. Μέσα στὰ ἴδια ρευστὰ πλαίσια τῆς παράδοσης κινεῖται ὁ καραγκιοζοπαίχτης καὶ σὰν ζωγράφος. Γιατὶ εἶναι γνωστὸ πὼς τὰ πρόσωπα καὶ οἱ τύποι ὑπάρχουν κ' εἶναι περίπου κοινὰ στοὺς καραγκιοζοπαίχτες. Μὰ πρῶτα - πρῶτα ὁ καθένας ποὺ σέβεται τὸν ἑαυτό του καὶ τὴν τέχνη του, ὀφείλει νὰ κατασκευάσει αὐτὰ τὰ

πρόσωπα αυτός ὁ ἴδιος, νὰ τὰ σχεδιάσει κ' ὕστερα νὰ τὰ κόψει, δηλαδή νὰ φιλοτεχνήσει τὴ φιγούρα ἀπὸ ξαρχῆς. Καὶ δὲν θὰ κάνει μόνον τὶς φιγούρες, θὰ κάνει καὶ σκηνικά, πού μάλιστα βρήκαν τὸ μέσο νὰ τὰ ἀλλάζουν ὄσο κρατᾶ ἡ παράσταση, κι ἀκόμα καὶ τὰ πατροπαράδοτα καλύβια τοῦ Καραγκιόζη καὶ τὰ σεράγια τοῦ πασᾶ. Ὅλα αὐτά, βέβαια, θὰ γίνουν ἀπὸ χαρτόνια κομμένα, ἀσπρόμαυρα ἢ χρωματισμένα μὲ χρωματιστὰ διαφανῆ ὑλικά. Ἡ ἐμφάνισή τους στὰ μάτια τοῦ θεατῆ δὲν προσφέρεται ἄμεση. Μπαίνουν πίσω ἀπ' τὸ πανί καὶ φωτίζονται ἀπὸ πίσω δυνατὰ γιὰ νὰ ἔχουμε τὴ σκιά τους. Αὐτὸς ὁ ἰδιότυπος τρόπος ἐμφάνισης καθόρισε, ὡς ἓνα σημαντικό σημεῖο, τὴν ὄλη κατασκευὴ τῶν χαρτονένιων ὁμοιωμάτων, καὶ τὸ γεγονός ὅτι τὸ φῶς εἶναι πού καθορίζει τὰ περιγράμματα ἐξωτερικὰ καὶ διαφορίζει καὶ ἐσωτερικὰ τὶς ἐπιφάνειες, πού περιγράφει καὶ χαρακτηρίζει δηλαδή μόνο μὲ τὰ ἀνοίγματα στὸ φῶς, χωρὶς δυνατότητες τόνων, ἔχουμε μιὰ τέχνη περιορισμένη ἀναγκαστικὰ μέσα στὰ ὄρια τοῦ ἀσπρόμαυρου, κι ἀπὸ κεῖ γειτονεύει μὲ τὴν πατροπαράδοτη ξυλογραφία. Ναί, οἱ φιγούρες καὶ τὰ σκηνικά τοῦ Καραγκιόζη μπορούμε νὰ πούμε πῶς ἀνήκουν τεχνολογικὰ στὴν περιοχή μιᾶς λαϊκῆς χαρακτηριστικῆς, σ' ὅλες τὶς περιοχὲς πού γεννήθηκαν. Ἡ σχετικὰ πρόσφατη μετατόπιση τοῦ ἐνδιαφέροντος στὸ χρῶμα, τὸ γεγονός δηλαδή πῶς στὰ φωτεινὰ ἀνοίγματα τῆς φιγούρας τοποθετήθηκαν χρωματιστὰ διαφανῆ ὑλικά, πού τοὺς ἔδωσαν τὸ χρῶμα τους, μπορεῖ νὰ ἔδωσε μιὰ κάποια φαντασμαγορία, μὰ ἐλάχιστα ἄλλαξε τὴν κατάστασι αὐτή. Οἱ φιγούρες τοῦ Καραγκιόζη εἶναι ἀκόμα βασικὰ χαρακτηριστικὰ ἔργα, πού ἔχουν σὰν θεμελιακὸ συστατικὸ τὸ κομμένο ἄσπρο-μαῦρο, χωρὶς τόνους, πού τὸ συμπληρώνουν, πετυχημένα ἢ ὄχι, μερικὰ χρώματα πού μπαίνουν στὴ θέσι τοῦ ἄσπρου. Βέβαια σήμερα τὰ πράγματα προχωροῦν παραπέρα. Γιατὶ μπήκε στὴ μέση τὸ σχεδὸν διαφανὲς πετσί, πού ἀντικατάστησε τὴ μαῦρη ὕλη, τὸ ἀδιαφανὲς χαρτόνι, κ' ἔτσι ἡ δυνατότητα νὰ ζωγραφίσουμε πάνω του χρωματικούς τόνους ἔδωσε τὸ μέσον νὰ ἔχουμε μιὰ ζωγραφισμένη φιγούρα, πού ἡ σκιά της εἶναι πιὰ ὀλότελα χρωματισμένη σ' ὄλη της τὴν ἔκτασι. Τὸ ἄσπρο-μαῦρο ἐκτοπίζεται ἔτσι πιὸ ἀποφασιστικὰ καὶ ἀντὶ γιὰ χαρακτηριστικὴ σὲ λίγο θὰ μιλοῦμε μόνο γιὰ ζωγραφικὴ.

Ἐπάρχει ὁμως κ' ἓνας ἄλλος τομέας στὴν τέχνη τοῦ Καραγκιόζη, ὅπου ἡ ζωγραφικὴ, αὐτούσια ζωγραφικὴ καὶ πολλὲς φορές σπουδαία ζωγραφικὴ, διαδραμάτισε ἀπὸ μιᾶς ἀρχῆς τὸ ρόλο της. Πρόκειται γιὰ τὴν ἀφίσα τοῦ Καραγκιόζη. Ἀλήθεια, οἱ γνήσιοι αὐτοὶ λαϊκοὶ δημιουργοί, ταλέντα σύνθετα καὶ γνήσια λαϊκά, θέλοντας νὰ δόσουν ἔμφασι στὶς παραστάσεις τους, ζωγράφιζαν ἀπὸ παράδοση οἱ ἴδιοι καὶ τὶς χρωματιστὲς ἀφίσες, πού κολλοῦσαν στὴν εἴσοδο τοῦ θεάτρου ἢ τῆς μάντρας, ὅπου παίζονταν ἡ παράσταση,

κ' ἦταν συνήθως, ἀνάλογα μὲ τὸ ἔργο. ἓνα περιστατικὸ, μιὰ σκηνὴ νὰ πούμε ἀπ' τὴν παράσταση, καὶ ἡ ἀπαραίτητη ἐπιγραφή, κακογραμμμένη καὶ πάντα ἀνορθόγραφη, μὰ πάντα ὀργανικὰ δεμένη, μέσα στὴν ἐπιφάνεια, μὲ τὸ ζωγραφικὸ σύνολο. Οἱ Καραγκιοζοπαῖχτες ἦταν πάντα καὶ καλοὶ σχεδιαστὲς. Ἐδῶ, πού δὲν εἶχαν τὸν περιορισμὸ τῆς ἀσπρόμαυρης κομμένης φιγούρας, μπορούσαν νὰ κάνουν πιὸ λεύτερο ζωγραφικὸ ἔργο, ἀξιοποιώντας τὶς σχεδιαστικὲς τους ἰκανότητες (πάντα στὶς ἀφίσες ὑπάρχουν τὰ πρόσωπα τοῦ ἔργου σχεδιασμένα λίγο-πολύ πάνω στὰ πρότυπα τοῦ τύπου τῆς φιγούρας πού παρουσιάζεται μέσα στὸ ἔργο), μὰ πέρα ἀπ' αὐτὸ μπορούσαν νὰ χρησιμοποιήσουν αὐτούσια τὴ ζωγραφικὴ τους αἴσθησι, νὰ ἀξιοποιήσουν δηλαδή τὸ χρῶμα. Στὸν τομέα αὐτὸ βρῖσκουμε ἀληθινὰ λαϊκὰ ζωγραφικὰ ἔργα, πού μιὰ μεθοδικὴ τους κατάταξι καὶ μιὰ συστηματικὴ μελέτη θὰ μᾶς ἀποκαλύψει μιὰ σημαντικὴ πτυχὴ μιᾶς λαϊκῆς ζωγραφικῆς, πού ἔμεινε ζωντανή, ὀργανικὰ δεμένη μὲ τὴ ζωὴ, ὡς τὰ χρόνια τοῦ μεσοπόλεμου.

Καὶ γιὰ νὰ κλείσουμε μὲ τὰ γενικὰ χαρακτηριστικὰ πού μᾶς ἀπασχολοῦν, τόσο συνοπτικὰ ἀπὸ τὴν τέχνη τοῦ Καραγκιόζη, ἢ μελέτη του εἶναι χρήσιμη κι ἀπὸ ἄλλη μιὰ πλευρά. Γιατὶ κράτησε ζωντανὴ ὡς χτές, ὡς τὶς μέρες μας ἴσως, ἓνα ἀπ' τὰ δυναμικὰ συστατικὰ τῆς λαϊκῆς δημιουργίας, δηλαδή τὸ στοιχεῖο τῆς ὁμαδικότητος. Σὲ κάθε θέμα, σὲ κάθε στοιχεῖο, ὑπάρχει πλατεία ὁμαδικὴ ἐργασία καὶ τὰ ταλέντα, οἱ καλοὶ Καραγκιοζοπαῖχτες ἦταν αὐτοὶ πού μπορούσαν, πατώντας σ' αὐτὲς τὶς καταχτήσεις, νὰ ξεχωρίσουν μὲ τὴ δική τους ἐρμηνεία. Θὰ τὸ ξαναπούμε, πῶς οἱ καλοὶ λαϊκοὶ τεχνίτες εἶναι περισσότερο καλοὶ ἐρμηνευτὲς καὶ λιγότερο δημιουργοὶ ἀπὸ ξαρχῆς, μὲ τὴν ἔννοια πού ἔχει ἡ καλλιτεχνικὴ δημιουργία μέσα στὴν ἀστικὴ κοινωνία. Ἄς θυμηθοῦμε μόνο τοῦτο: πῶς ἀποτελοῦσε παράδοση, κι ἄς ἐλπίσουμε πῶς συμβαίνει ἀκόμα, ἀνάμεσα στοὺς Καραγκιοζοπαῖχτες νὰ κοινολογοῦν τὰ μυστικά τους, τὶς ἐπινοήσεις τους, ὁ ἓνας στὸν ἄλλο, πῶς συχνὰ ἀνταλλάζανε τὴν πείρα τους, πῶς κανένας δὲ ντρεπότανε ν' ἀντιγράψει καὶ νὰ ἐφαρμόσει τὶς ἐπινοήσεις τοῦ διπλανοῦ του ὁμότεχνου, γιὰτὶ δὲν ἦταν αὐτὴ, ἡ σημερινὴ μας αἴσθησι γιὰ τὴν πρωτοτυπία, πού τοποθετοῦσε τὸ ἔργο στὴ θέσι του. Μπορούσαν νὰ ἀντιγράφουν γιὰτὶ εἶχαν τὰ μέσα νὰ ἐρμηνεύουν καὶ νὰ προσαρμόζουν. Οἱ μορφὲς ἦταν πράγματα κοινὰ. Ὅμως μιὰ παράσταση τοῦ τάδε Καραγκιοζοπαῖχτη διέφερε ἀπὸ τὴν παράσταση τοῦ δείνα, ἀνάλογα μὲ τὸ τί μπορούσαν οἱ δυὸ αὐτοὶ δημιουργοὶ νὰ διοχετέψουν ἀνάμεσα ἀπὸ τὶς μορφές. Ἄν δοῦμε προσεχτικὰ ζωγραφισμένες φιγούρες, ἀφίσες, σεράγια καὶ καλύβες, μὰ καὶ ἔργα θεατρικά, ἀπὸ διάφορους Καραγκιοζοπαῖχτες, καὶ πάλι ἀπὸ διαφορετικὲς παραστάσεις ἔστω καὶ τοῦ ἴδιου τοῦ Καραγκιοζοπαῖχτη, μπορούμε νὰ

νιώσουμε τη σημασία αυτού του φαινομένου, και να εκτιμήσουμε την αληθινή προσφορά του κάθε λαϊκού δημιουργού.

Μακριά απ' τὸ νὰ ἐξαντλήσουμε τὸ θέμα, διαγράψαμε ἕνα πλαίσιο, ἀπαραίτητο γιὰ νὰ σταθοῦμε καὶ νὰ ἐξετάσουμε τὸ ἔργο ἑνὸς ἀξίου σύγχρονου λαϊκοῦ καλλιτέχνη, τοῦ Παν. Μιχόπουλου. Τὸν θεωροῦμε καὶ εἶναι απ' τοὺς καλύτερους στὸ εἶδος του. Πέρα απ' τὶς ὅποιες τεχνικές του ἐπινοήσεις, ποὺ δὲ μποροῦν νὰ τὸν τοποθετοῦν, αὐτὲς καὶ μόνο, ὁ Μιχόπουλος εἶναι ἕνας καραγκιοζοπαίχτης μὲ ψυχὴ, καὶ σὰν τέτοιο πρέπει νὰ τὸν ἀντιμετωπίσουμε.

Στὴν Καλλιθέα, κάθε βράδυ, ὁ Μιχόπουλος, μέσα στὴν κατακάθαρη καὶ νοικοκυρεμένη μάντρα του, σκαρώνει τὴν παράστασή του. Ἡ γυναίκα του κάθεται στὸ ταμεῖο, βοηθᾷ στὴν παράσταση, δουλεύει ὅπου μπορεῖ. Ἔχουν κ' οἱ δυὸ τὴ σοβαρότητα, ποὺ τοὺς δίνει ἢ ἐπίγνωση τῆς δουλειᾶς τους. Ἀπ' ὄξω καθισμένος στὴν πλατεία, μπορεῖς νὰ χαρεῖς τὸν Καραγκιόζη. Μέσα ὁμως ἀπὸ τὴν παράγκα, μπορεῖς νὰ χαρεῖς τὸν ἴδιο τὸ Μιχόπουλο. Κι ἀξίζει τὸν κόπο.

Φυσικὰ τὰ ἔργα τὰ ξέρεي ὅλα απ' ἔξω. Καὶ δὲν φαίνεται νὰ τὰ ξέρει μόνο μὲ μιὰ μορφή. Τὰ ξέρει μὲ πολλές. Μπορεῖ, ἀνάλογα μὲ τὶς περιστάσεις, μὲ τὰ κέφια τὰ δικά του καὶ τοῦ ἀκροατηρίου, ν' ἀνασυνθέτει τὰ ἔργα του. Γι' αὐτὸ καὶ βρίσκεται σὲ συνεχῆ ἀκουστικὴ ἐπαφὴ μὲ τὸ κοινὸ του. Θαρρεῖς καὶ συνεννοεῖται μαζί του, πὼς συντονίζεται στὶς ἀντιδράσεις του. Ὁ Μιχόπουλος κάνει ὁ ἴδιος θέατρο μαζί μὲ τὸν Καραγκιόζη του. Ὅταν τὸν δεῖς ἀπο μέσα νὰ παλεύει μὲ τὶς φιγούρες του, καταλαβαίνει τί συμβαίνει μὲ δαῦτον. Ὅταν χορεύει ὁ Καραγκιόζης χορεύει κι ὁ ἴδιος πίσω ἀπὸ τὸ πανί, ὅταν μὲ τὸ ρυθμὸ τοῦ στρατιωτικοῦ ἐμβατήριου, ποὺ παίζει τὸ γραμμόφωνο, παρελαύνει ὀλόκληρη ἢ αἰκογένεια τοῦ Καραγκιόζη, μπροστὰ ἢ γυναίκα του, ποὺ ἀπόκτησε χτένισμα καὶ ντυσιὰ σύγχρονη, ἀπὸ πίσω ὁ ἴδιος, πατροπαράδοτα κουρελῆς καὶ ξυπόλυτος, καὶ στὸ τέλος ἀραδιασμένα ὅλα τὰ Κολλητήρια, μεγάλο, μικρὸ, πιὸ μικρὸ κλπ. (ὁ Καραγκιόζης ἔγινε σήμερα πολύτεκνος), ἀξίζει νὰ δεῖς τὸ Μιχόπουλο νὰ κάνει σημειωτὸν στὸ ρυθμὸ τοῦ μᾶρς καὶ νὰ δίνει τὰ φωναχτὰ στρατιωτικὰ παραγγέλματα, ζωντανεμένα μὲ παραφθορὲς απ' τὸν Καραγκιόζη. Ὅταν ὁ Καραγκιόζης δίνει ἢ δέχεται σφαλιάρες, ποὺ ἤχουν δυνατὰ σ' ὄλο τὸ θέατρο, ἢ χτυπήματα μὲ κανένα γκαζοτενεκέ, κ' οἱ ντενεκεδοκρουσίες κάνουν νὰ τρέμει ὀλόκληρη ἢ παράγκα καὶ νὰ ξεκαρδίζεται στὰ γέλια τὸ ἀκροατήριον, ὁ Μιχόπουλος σκύβει σὰ νὰ δέχεται ὁ ἴδιος τὰ χτυπήματα ἢ κορδώνεται σὰ νὰ τὰ δίνει ὁ ἴδιος, καὶ σὰ φωνάζει ὁ Καραγκιόζης ἢ βγάζει τὶς ποιμενικές του κραυγὲς ὁ Μπαρμπαγιώργος, βάζει ὁ Μιχόπουλος τὸ ἕνα χέρι του στ' αὐτί, γιατί στ' ἀλήθεια ἐκεῖνος ὁ ἴδιος βγάζει αὐτὲς τὶς δυνατὲς, τὶς γνήσια



έλληνικές, φωνάρες. Γιατί τὸ θέατρο τῶν σκιῶν εἶναι καὶ θέατρο τοῦ θορύβου. Θέλει γερὰ πλεμόνια γιὰ τὶς φωνές, ποὺ πρέπει νὰ ἔναι πολὺ δυνατές, κ' ἓνα σωρὸ ἀπλοϊκὰ μὰ ἀποτελεσματικὰ μέσα παραγωγῆς δυνατῶν ἤχων, ποὺ εἶναι ἓνα πρόσθετο ἀπολαυστικὸ θέαμα γιὰ κείνον ποὺ μπορεῖ νὰ τὰ παρακολουθεῖ ἀπὸ μέσα. Καί, πράμα παράξενο, καὶ κείνος ποὺ τὰ χειρίζεται, τὴν ὥρα ἀκριβῶς ποὺ τὰ χτυπᾶ, χτυπᾶ καὶ γερές κλωτσιές στὰ σανίδια τῆς παράγκας μ' ὀλόκληρη τὴ σόλα τοῦ παπουτσιοῦ του, γιὰ νὰ πολλαπλασιάσει τὸ θόρυβο. Δὲν παρασταίνουν λοιπὸν οἱ καραγκιοζοπαίχτες μόνο μὲ τὸ χέρι, γιὰ νὰ κάνει τὸ σπάσιμό της ἢ φιγούρα, μὲ τὸ στόμα, γιὰ νὰ πουν τὰ λόγια, μὰ μ' ὀλόκληρο τὸ σῶμα τους. Γι' αὐτὸ κι ὁ Μιχόπουλος εἶναι ἀληθινὰ ξεθεωμένος ὕστερα ἀπὸ μιὰ τέτοια παράσταση. Γιατί, ὅλα κι ὅλα, ὁ γνήσιος τούτος καλλιτέχνης, δὲν ἐννοεῖ νὰ ψευτίσει τὴν παράστασή του.

Ἀξίζει τὸν κόπο νὰ δεῖ κανεὶς τὸ Μιχόπουλο σὰ ζωγράφο. Ἀπ' τὴν πόρτα κιόλας τῆς μάντρας σὲ ὑποδέχεται ἡ ζωγραφικὴ του δραστηριότητα. Μιὰ μεγάλη ἀφίσα, μὲ ἐπιγραφή ἀνάλογη μὲ τὸ ἔργο ποὺ παίζεται κείνο τὸ βράδυ, εἶναι πάντα κρεμασμένη ἀπ' ἔξω. Ὁ Μιχόπουλος εἶναι καραγκιοζοπαίχτης, μὰ εἶναι σύγχρονος καραγκιοζοπαίχτης. Κι αὐτὸ τὸν κάνει νὰ εἶναι μέσα στὴν παράδοση τοῦ εἴδους, νὰ πατᾶ μέσα στὸ χῶρο ποὺ κατοχύρωσαν οἱ κατακτήσεις τῶν προηγούμενων, μὰ νὰ μὴν ἀγνοεῖ καὶ τὸ τί γίνεται καὶ σήμερα, τουλάχιστον τὸ τί ἔγινε πρόσφατα. Ἔτσι βλέπουμε νὰ μπαίνουν μέσα στὴ ζωγραφικὴ του στοιχεῖα ποὺ δὲν εἶναι τῆς παράδοσης. Μέσα στὸ δυνατὸ χρῶμα, τοὺς ἀπλοὺς τόνους, ποὺ δίνουν τὰ χρώματα ποὺ ἀγοράζονται μέσα στὴ χαρτοσακούλα ἀπὸ τὸ χρωματοπωλεῖο, μπαίνουν τώρα καὶ ἄλλοι τόνοι ποὺ καταργοῦν τὶς δυὸ διαστάσεις, μιμούνται φυσικὰ πρότυπα, καὶ διαταράσσουν τὴν πατροπαράδοτη χρωματικὴ προοπτικὴ τάξη, ποὺ δέχεται διπλὰ χτυπήματα, μιὰ καὶ στὸ χῶρο τῆς χαριτωμένης καραγκιοζίστικης ἀφίσας μπαίνουν οἱ ἐννοιες τῆς γραμμικῆς προοπτικῆς. Εἶναι οἱ ἐπιδράσεις τῆς Ἀκαδημίας, ποὺ ζοῦν ἀκόμα καὶ βασιλεύουν σὲ πολλὲς περιοχὲς τῆς πλαστικῆς μας δραστηριότητας, εἴτε εἶναι, ἀλλοίμονον, ἡ λόγια, εἴτε εἶναι, ἀκόμα χειρότερο, ἡ λαϊκὴ.

Κοντὰ ὅμως στὴν κανονικὴ ἀφίσα, ποὺ ἔχει καλογραμμένη καὶ ὀρθογραφημένη τὴν ἐπιγραφή της, σὰς χαιρετᾶ στὴν εἴσοδο κι ὁ Καραγκιοζής, μιὰ μεγάλη φιγούρα χρωματιστή, καμωμένος μὲ τὸ ἄτσαλο μὰ τόσο σωστὸ χρῶμα της. Εἶναι οἱ παραδοσιακὲς φιγούρες, γοητευτικὲς, ἀπλές, ἀρμονικὲς, γνήσια λαϊκὴ ζωγραφικὴ, ἐδῶ ὑπάρχει αὐτούσιος ὁ Μιχόπουλος.

Αὐτὴ τὴν ἴδια ζωγραφικὴ ἀμφιθυμία θὰ τὴν ἀνιχνεύσουμε καὶ στὶς φιγούρες ποὺ παρασταίνουν. Ἀ.χ. μερικὰ χρωματιστὰ σαρὰγια καὶ καλύβες εἶναι συχνὰ ἔργα νατουρα-

λιστικὰ καὶ τυποποιημένα, χωρὶς κανένα ἐνδιαφέρον. Ἄν μάλιστα τὰ ἔβλεπε κανεὶς ἀπὸ κοντὰ κατευθεῖαν ζωγραφισμένα, τὸ ἐνδιαφέρον τοῦ αὐτοῦ θὰ μειωνόταν ἀκόμα περισσότερο. Μὰ τὸ γεγονὸς πὼς ὁ θεατὴς τὰ βλέπει βαλμένα πίσω ἀπ' τὸ πανὶ κ' εἶναι ἀπὸ πίσω τους ἀναμένο τὸ φῶς, παίρνουν μιὰ κάποια ζωγραφικὴ ποιότητα στὸ μάτι του. Στὶς φιγούρες τοῦ ὅμως, στὰ πρόσωπα, ἀκόμα κι ὅταν εἶναι χρωματιστὰ, τὰ πράγματα ἀλλάζουν. Ἐδῶ, ἔτσι εἴτε ἀλλοιῶς, ὁ καλλιτέχνης εἶναι ὑποχρεωμένος νὰ βαστᾶ τὰ περιγράμματα καὶ τὰ κοψίματα, αὐτὰ τὰ ἴδια τῆς παράστασης. Τὸ χρῶμα, παρ' ὅλο ποὺ συχνὰ καλύπτει ὀλόκληρη τὴν ἐπιφάνειά της, δὲν κυριαρχεῖ στὴν ἐντύπωση τοῦ θεατῆ. Μένει μεγάλο μέρος γιὰ τὴ σκιά, μὲ τὴν αἴσθησή τοῦ μαύρου. Καὶ στὶς φιγούρες τοῦ αὐτῆς, ἐκεῖ ὅπου ὁ Μιχόπουλος πατᾶ γερὰ σὲ μιὰ περιοχὴ ποὺ τὴν κατέχει ἀπὸ παιδί, γίνεται ὀλοφάνερη ἡ μαστοριά του. Ἐνα - δυὸ φορές μόνο ὁ Μιχόπουλος παρουσιάζει φιγούρες λόγιες, μὲ ἀνατομικὴ ἀκρίβεια καὶ σχέδιο ἰδιαίτερα νατουραλιστικὸ. Ὅλες τὶς ἄλλες φορές ὁ θεατὴς βλέπει φιγούρες σβέλτες, χαριτωμένες μὰ πρὸ παντὸς λαϊκὲς. Τὰ κοψίματά του δὲν εἶναι ἀπλὰ διακοσμητικὰ στοιχεῖα, μὰ ἀποχτοῦν ἓνα αὐτονόητο λειτουργικὸ σκοπὸ. Βοηθοῦν νὰ βγεῖ δυναμικὰ τὸ νόημα τῆς φιγούρας του κι αὐτὴ βγαίνει γερή, σωστὴ καὶ φυσικὰ κι ὁμορφη.

Ὅλες τοῦ αὐτῆς τὶς ἰδιότυπες ζωγραφικὲς τοῦ ἱκανότητες, ὁ Μιχόπουλος τὶς παρουσιάζει πιὸ ἐντονα στὶς ἀσπρόμαυρες φιγούρες. Ὁ καλλιτέχνης γνωρίζει καλὰ πὼς ἡ γνήσια μορφή τοῦ Καραγκιοζή εἶναι αὐτὴ ἡ μαύρη σκιά, χωρὶς χρῶμα. Μιὰ φορὰ τὴ βδομάδα, κάθε Δευτέρα, ὁ Μιχόπουλος παρουσιάζει κι ἀπὸ ἓνα ἔργο μὲ μόνο ἀσπρόμαυρες φιγούρες. Ἡ μαστοριά του ἐδῶ γίνεται ἰδιαίτερα αἰσθητὴ. Παρ' ὅλο ποὺ στὸ σαρὰγι του μπαίνει κάποια ὑποψία γραμμικῆς προοπτικῆς, ὅμως τοῦτο δῶ εἶναι ἀληθινὰ ἔξοχο. Ἀποχτᾶ στὸ μάτι σου μιὰ παραμυθένια γοητεία, ποὺ κανένα χρῶμα δὲ θὰ μπορούσε ν' ἀποδόσει. Καὶ πάλι ὁ δαίμονας τοῦ ἄκαιρου ἐκσυγχρονισμοῦ, μὲ τὴ μορφή τῆς φυσικῆς τάξης, τοῦ χάρακα, ἐπεμβαίνει γιὰ νὰ χαλάσει τὴν πλαστικότητα τῆς παράγκας. Μὰ ἔχει ὁ θεατὴς πολὺ δρόμο ἀκόμα. Γιατί ἀρχίζουν νὰ περνοῦν οἱ θαυμάσια σχεδιασμένες φιγούρες του, φαντασμαγορικὲς, στὴ λιτὴ γραμμὴ τους. Μαζὶ παραδοσιακὲς καὶ δικές του. Τὶς χαρακτηρίζει βασικὰ μὲ τὰ καθιερωμένα τους χαρακτηριστικὰ κι ἂν βρεῖ κάποιο τρόπο νὰ τὶς προωθήσει εἶναι πάντα, στὴν περίπτωση αὐτῆ, μέσα στὴ δική τους περιοχὴ. Οἱ ἀνανεώσεις ποὺ ἐπιχειρεῖ σὲ τούτες τὶς φιγούρες δὲν μένουν ξένες, δανεικὲς, εἶναι νόμιμες. Ἐδῶ βρίσκεται κ' ἡ ἀληθινὴ προσφορά του.

Εἶναι πιθανὸ πὼς οἱ θεατρολόγοι θὰ τοῦ καταλογίσουν ἀτέλειες σὲ μερικὰ σημεῖα τῆς παράστασής του. Ὑπάρχουν ἄνισες στι-

γμές, μερικά χάσματα και παλαίματα ακαιρα. Πρέπει όμως να χει κανείς υπόψη του τί γίνεται άλλου, σ' άλλες καταγκιοζίστικες παραστάσεις. 'Η δίψα του κοινού για κάτι πιο γνήσιο και πιο δικό του απ' τις επιθεωρήσεις και τα ξένα έκτρώματα, μα ακόμα ίσως πιο έντονα απ' τις ντόπιες τυποποιημένες σαχλαμάρες, οδήγησε σήμερα σε μιαν αναζωογόνηση του λαϊκού αυτού θεάτρου. Κ' οι καταγκιοζοπαίχτες που ανέλαβαν να καλύψουν αυτή την ανάγκη, ανίδεοι για τις πραγματικές αιτίες που έσπρωξαν το κοινό ξανά σε μιὰ παλιότερη μορφή λαϊκού θεάτρου, ανάλαβαν να το εκσυγχρονίσουν, με δάνεια ακριβώς από κείνες τις μορφές που ακριβώς για να τις αποφύγει, έκανε το κοινό να χτυπήσει την δική τους την πόρτα. 'Η σημασία της δουλειάς του Μιχόπουλου βρίσκεται, φαίνεται, ακριβώς εδώ. 'Ο καταγκιοζοπαίχτης αυτός έχει γνώση του θεάτρου του και συνεί-

δηση των μέσων του. Θέλει κι αυτός κάποιον εκσυγχρονισμό. Μα το γνήσια λαϊκό του αίσθητήριο τον υποχρεώνει να μείνει μέσα στη δική του περιοχή, ν' άντλήσει βασικά, κάθε ιδέα ανανέωσης, απ' τα ίδια τα δοκιμασμένα μέσα του Καταγκιοζή. Δεν κατάργησε τον Καταγκιοζή για να κάνει φαντασμαγορικό θέαμα, γιατί στο κάτω - κάτω, ό,τι και να κάνει δε θα μπορεί να τα βγάλει πέρα με τα σκηνικά της επιθεώρησης. Ούτε και καμιά του φιγούρα θα είχε τη «φυσικότητα» ή τη «γοητεία» μιὰς γυμνής μπαλαρίνας.

'Υπάρχουν πολλές προτάσεις του Μιχόπουλου και στην παράσταση μα και στη ζωγραφική του, που αξίζει να τις προσέξουμε στοχαστικά. Είναι ίσως ο μοναδικός που βρίσκεται στο σωστό δρόμο για μιαν αληθινή αναγέννηση του Καταγκιοζή.

Γ. ΠΕΤΡΗΣ

Ένας καταγκιοζοπαίχτης

Αν το κύριο χαρακτηριστικό του φετινού θεατρικού καλοκαιριού είναι, όπως γράψαμε στο προηγούμενο τεύχος, η κάθετη πτώση της ποιότητας έργων και παραστάσεων, ένα άλλο είδος θεάτρου, χρόνια στο περιθώριο, ανέδηκε σταθερά και από την άποψη της ποιότητας και από την άποψη της απήχησης στο κοινό. Πρόκειται για το θέατρο των Σκιών, που έστησε τους μπερντέδες του σε πολλά σημεία της Αθήνας, δίνοντας μάλιστα καθημερινές παραστάσεις. Βέβαια, η επιτυχία δημιουργεί πάντα ένα κίνδυνο: προσελκύει και ανθρώπους που δεν έχουν πολλή σχέση με την τέχνη σ' ένα δρόμο που τον θεωρούν εύκολο. Αυτό δηλαδή που έγινε και συνεχίζεται, δυστυχώς, ακόμα στον τόπο μας με το λαϊκό τραγούδι. Περιφρονημένο άλλοτε, γνώρισε τα τελευταία χρόνια μιὰ πρωτοφανή άνθηση, με αποτέλεσμα να επιπέσει στην αγορά ή ακριβώς των στέρνων συνθετών που ταλαιπωρούν δλο και περισσότερο την ακοή μας με τις αφόρητες — και σχεδόν πάντα κλεμμένες — ινδικές «μελωδίες» τους. Το ίδιο υπάρχει φόβος να γίνει και με τον Καταγκιοζή: οι «αλεξιπτωτιστές» άρχισαν κ' εδώ να κάνουν δειλά - δειλά την εμφάνισή τους. 'Οπωςδήποτε, όμως, οι πιο πολλοί από τους καταγκιοζοπαίχτες, που έδωσαν παραστάσεις στην Αθήνα αυτό το καλοκαίρι, εί-

ναι πραγματικοί λαϊκοί καλλιτέχνες, που αγωνίζονται μ' εθύνη και συνέπεια για να μη σβήσει το θέατρο των Σκιών. Αναφέρουμε ενδεικτικά τρεις, που έτυχε να δούμε παραστάσεις τους, με τη δεδαιότητα πως υπάρχουν κι άλλοι, το ίδιο αξιόλογοι: 'Ο Μιχόπουλος στην Καλλιθέα, ο Χαρίδημος στο Νέο Φάληρο, ο Σπαθάρης στο θέατρο Φιλοπάππου. Αδτή τη φορά, ως δούμε από κοντά τον έναν από τους τρεις, με την προοπτική ν' ασχοληθούμε με τους άλλους σε μιὰ νέα ευκαιρία.

'Ολόκληρο το καλοκαίρι, κάθε βράδυ, ο Παναγιώτης Μιχόπουλος παίζει στο τέρμα της Καλλιθέας, μπροστά σ' ένα κοινό από μικρούς που παραληρούν και μεγάλους που θυμούνται. Ειδικά τις Δευτέρες, ο «Παναγιώταρος» (δπως τον έλεγαν τον παλιό εκείνο καιρό) δίνει «παρθεσιακές» παραστάσεις, στο φως της αοετυλίνης, με φιγούρες ασπρήχαιρες σκαλιστές (τις άλλες μέρες χρησιμοποιούνται έγχρωμες, που είναι πιο ελληνικές αλλά λιγότερο ώριμες). Ποιοτικά οι παραστάσεις της Δευτέρας είναι άριστες. 'Ομορφες φιγούρες, διάλογοι λαμπεροί, μεγάλη άνεση στην κίνηση. Κοντά σ' αυτά μιὰ φωνή λαϊκή, επιτυχημένη στις παραλλαγές της, λίγο κυρτασμένη βέβαια αλλά στέρεη και γνήσια λαϊκή. Μιὰ μόνο παρατήρηση θα είχαμε να



Ο Μιχόπουλος μέσα στη σκηνή ετοιμάζει τὸ ἔργο.

κάνουμε: ὁ ρυθμὸς τῆς παράστασης εἶναι κάποτε ἀργός, με πολλὰς ἐπαναλήψεις, πράγμα πού ἦταν ἄλλοτε φυσικό ἀλλὰ πού σήμερα κουράζει.

Ὅσο γιὰ τὸ κοινό, οἱ ἐκδηλώσεις του εἶναι περισσότερο ἐνθουσιώδεις ἀπ' ὅσο μπορούσε νὰ περιμένει κανεὶς. Ἰδιαίτερα οἱ ἐκδηλώσεις τῶν παιδιῶν. Σὲ μιὰ ἐποχὴ, ὅπου παντοῦ καλλιιεργεῖται τὸ ὀρθολογιστικὸ πνεῦμα, ὅπου ὁ ἑλληνικὸς κινηματογράφος ἔχει φτάσει ὡς τὶς ἀκρότατες συνοικίες καὶ τὰ πιὸ ἀπομακρυσμένα χωριά, δὲν περιμέναμε ὅτι τὰ παιδιά θὰ συνεπαίρονταν τόσο πολὺ ἀπὸ τὸν Καραγκιόζη, τὰ σημερινὰ παιδιά πού τὰ συνηθίσαμε ν' ἀναζητοῦν σὲ κάθε περίπτωση τὴν ἀλτσοφάνεια. Κι ὅμως, τὰ εἶλεπες νὰ πείθονται τόσο πολὺ, ὥστε νὰ

δραιοῦν πάνω στὸ παπί γιὰ νὰ σταματήσουν τὸν Καραγκιόζη, νὰ μὴν περάσει, ἀφηρημένος, κάτω ἀπὸ τὸ στοιχειωμένο ζέντρο.

Ἕνα πραγματικὰ λαϊκὸ θέαμα. Καὶ με εἰσιτήριο σὲ ὅλους προσιτό, τρεῖς μόνο δραχμές, χωρὶς ταξιδασία, με τὶς πορτοκαλάδες πάμφθηνες καὶ με μιὰ βρύση στὴν αὐλή, γιὰ ὅσους δὲν ἔχουν ν' ἀγοράσουν. Λεπτομέρειες πού ἔχουν σημασία γιὰ ἓνα θέατρο πού ἀπευθύνεται βασικά στὸν παιδόκοσμο. Καὶ μιὰ διευκρίνηση: ἀπὸ τὶς τρεῖς δραχμές τὴ μιὰ σχεδὸν τὴν παίρνει ὁ φόρος. Τὸ κράτος δηλαδή, ὄχι μόνο δὲν βοηθάει τὴ λαϊκὴ τέχνη, ἀλλὰ καὶ ἀπαιτεῖ ἀκέραιο τὸ μερίδιό του ἀπὸ τὰ λιγοστά της ἔσοδα.

ΝΙΚΗΦΟΡΟΣ ΠΑΠΑΝΔΡΕΟΥ

Ὁ Μιχόπουλος μιλά γιὰ τὴν τέχνη του



Ὁ Πεπόνιας



Ὁ Ἑβραῖος



Ὁ Διονύσιος

Ὅταν ἡ λιτὴ σκηνὴ ἄδειασε ἀπὸ τὴν παρουσία τοῦ Καραγκιόζη, τοῦ Χατζηαδάτη, τοῦ Μπαρμπα-Γιώργου, τοῦ Πασᾶ, τῆς Βεζυροπούλας, κ' οἱ φωνές τους ἔπαψαν ν' ἀντηχοῦν, ν' ἀστειεύονται καὶ νὰ συμβουλευοῦν, πῆγα στὰ παρασκήνια νὰ δῶ ἀπὸ κοντὰ τὰ μέλη τοῦ θιάσου. Κουρασμένοι οἱ ἠθοποιοὶ κρέμονταν ἀπὸ τὰ ξύλα ποὺ τόση ὥρα τοὺς ἔδιναν κίνηση, ἐνῶ ὁ πλάστης καὶ δημιουργὸς τους ἔσβηνε ἕνα-ἕνα τὰ φῶτα καὶ μάζευε τὰ ἐργαλεῖα του. Γύρω του ἀνοιχτὲς βαλίτσες γεμάτες σώματα ἐπίπεδα, διπλωμένα σὲ στάσεις σπάνιας εὐλυγισίας.

«Ἐχω φτιάξει πάνω ἀπὸ χίλιες φιγούρες», εἶπε ὁ Μιχόπουλος μὲ τὴ φωνὴ του. Δὲν ἔμοιαζε οὔτε μὲ τοῦ Μπαρμπα-Γιώργου, οὔτε μὲ τοῦ Πασᾶ, οὔτε μὲ τοῦ Βελῆ-Γκέκα. Μόνο, σὲ μερικοὺς τόνους, ἔμοιαζε μὲ τὴ φωνὴ τοῦ Καραγκιόζη ποὺ ἡ προσωπικότητά του, θετικὴ μ' ὄλα τ' ἀρνητικὰ τῆς σημεία, συγκινεῖ πιο πολὺ τοὺς караγκιοζοπαίχτες. Πάντως, καλὰ-καλὰ δὲν μπορεῖς νὰ πιστέψεις ὅτι τόσην ὥρα πίσω ἀπὸ τὸ πανὶ μιλάει μόνον ἕνας ἄνθρωπος, δίνοντας ὑλικὴ ὑπόσταση στὶς σκιές. Ὁ ἄνθρωπος αὐτός, λαϊκὸς καλλιτέχνης караγκιοζοπαίχτης, εἶναι ὁ Παναγιώτης Μιχόπουλος 50 χρονῶν. Σ' ὄλη του τὴ ζωὴ, καὶ στὶς 365 μέρες τοῦ χρόνου, παίζει Καραγκιόζη. Ὁ Καραγκιόζης εἶναι τὸ ἐπάγγελμά του, τὸ ψωμί του καὶ τὸ μεράκι του. Οἱ συνάδελφοί του τὸν ἔχουν τὸν καλύτερο στὶς κινήσεις. Σκαλίζει, ἀκόμη, ὠραῖα τὶς χαρτονένιες φιγούρες ποὺ ἀπαιτοῦν τέχνη ξεχωριστή. Εἶναι μέσα στοὺς τρεῖς καλύτερους. Τὴν ὥρα ποὺ μοῦ μιλοῦσε ἔδειχνε τὶς χαρτονένιες σκαλιστὲς φιγούρες, ὠραῖα δουλεμένες, καὶ τὰ σεράγια, μιᾶς ἀραβουργικῆς ἀρχιτεκτονικῆς, κατοικίης ὄλων τῶν σουλτάνων τοῦ παραμυθιοῦ, ἀλλὰ καὶ τοῦ «πολυχρονεμένου πασᾶ» τοῦ Χατζηαδάτη. Αὐτὲς οἱ ἀσπρόμαυρες σκαλιστὲς εἶναι οἱ παραδοσιακὲς φιγούρες, οἱ ἄλλες, οἱ χρωματιστὲς, ἔχουν μιὰ διαφάνεια ὅταν κολλᾶνε πάνω στὸ πανί, γίνονται ἀπὸ δέρμα, εἶναι πιο γερὲς — τὸ χαρτόνι σπάζει εὐκολα — καὶ γι' αὐτὸ ἐπικράτησαν.

Τὶς περιπέτειες τοῦ θιάσου τῶν χαρτονιῶν καὶ δικές του, ἀπὸ τὴ ζωὴ τοῦ караγκιοζοπαίχτη, διηγήθηκε ὁ Π. Μιχόπουλος ἀπλὰ καὶ ἡσυχὰ καὶ μ' ἀξιοπρέπεια.

«Στὴν ἀρχὴ εἶχαμε μόνο τὶς χαρτονένιες σκαλιστὲς φιγούρες. Γιὰ νὰ εἶναι πιο φανταχτερὲς κολλοῦσανε χρωματιστὰ χαρτιὰ πίσω ἀπ' τὰ σκαλίσματα. Μετὰ ἀνακάλυψαν

τὸ δέρμα. Πρωτοπαίξανε μ' αὐτὸ μετὰ τὸ 1918 ὁ Μανωλόπουλος καὶ ὁ Μόλλας. Ὑπῆρχαν πληροφορίες, ὅτι στὴν Τουρκία φτιάχνουν φιγούρες ἀπὸ καμηλόδεσμα κι ὁ Κελαρυνόπουλος, ποὺ ἦταν πολὺ ἀφοσιωμένος στὴ δουλειά, ἔκανε πρόβες ἀπὸ τομάρια κατσικιῶν κι ἀρνιῶν καὶ πέτυχε τὴ διαφάνεια. Ἄλλὰ τὸ δέρμα ἦταν ἀδύνατο καὶ δὲ στεκόταν. Ὅποτε ἕνας ἐρασιτέχνης καραγκιοζοπαίχτης, ταμπάκης τὸ ἐπάγγελμα, ἔρριξε τὴν ἰδέα γιὰ τὸ βοδινοῦ δέρμα. Κόστιζε ὅμως ἀκριβά. Τ' ἀγοράζανε 160 δρχ. τὸ κιλὸ κ' ἔτσι χρησιμοποιοῦσαν πάλι χαρτόνι καὶ κάνανε μισὸ Μπαρμπα - Γιῶργο ἀπὸ χαρτόνι καὶ τὸ κεφάλι τοῦ ἀπὸ δέρμα. Ἐγὼ ἀπὸ μικρὸς εἶχα ἀνακαλύψει στὰ τσαρουχάδικα πού 'φιαχναν χάμουρα, δέρμα βοδινοῦ ἢ ἀλογίσιο, ἔκανα οἰκονομίες κι ἀγόραζα ἀπὸ μισὴ ὀκτὰ κάθε τόσο. Ἔτσι, εἶχα ἀρκετὰ ἐργαλεῖα.

Αὐτὰ τὸ 1920 - 24. Μέχρι τὸ 1930 ὄλοι κάτι φτιάξανε. Ἐγὼ τὶς φιγούρες τὶς ἔφτιαξα ἀπὸ τὸ 1928 μέχρι τὸ 1931 γιὰ 20 ἔργα. Βοηθὸ μου εἶχα τὸ Σωτῆρη Ἀποστολίδη. Ἦταν τραγουδιστὴς καὶ ζωγράφος. Ἦταν ἄνθρωπος μορφωμένος. Ἐπίσης εἶχα καὶ τὸν ἀδερφὸ μου Κώστα, βοηθὸ καὶ τραγουδιστή. Καὶ ὁ Κώστας ὁ Μεταλλίδης στὴ Θεσσαλονίκη, ἀπὸ μένα βγῆκε.

Κατὰ τὸ 1928 ἦρθε ἕνας μεγάλος Καραγκιοζοπαίχτης ἀπὸ τὴν Ἀμερική, ὁ Κωσταντίνος Καλογεράς, ψευδώνυμο Θεοδωρόπουλος. Αὐτὸς εἶχε μπεῖ στὸ Πανεπιστήμιο ἀλλὰ ἀκολούθησε τὸν Καραγκιοζό. Προτοῦ παίξει ὁ Μόλλας στὴ Δεξαμενὴ, ἔπαιζε αὐτός. Μετὰ πῆγε στὴν Ἀμερική, ἔκατσε καμιὰ δεκαριά χρόνια καὶ γύρισε μὲ νέες φιγούρες καὶ σεράγια ἀπὸ ζελατίνη. Ἦταν πολὺ ὠραῖα πράγματα, ἀλλὰ ἐν τῷ μεταξύ οἱ Ἀθηναῖοι εἶχαν ἐφεύρει τὸ δέρμα. Ὁ Καλογεράς εἶναι τώρα 75 χρονῶν συνταξιούχος στὴν Πάτρα, ἔχει παίξει πενήντα χρόνια συνεχῶς μὲ μεγάλη ἀπόδοση. Εἶναι ἀπὸ τοὺς πέντε στυλοβάτες τῆς τέχνης μας. Οἱ ἄλλοι εἶναι ὁ Δημήτριος Σαρδούνης ἢ Μίμαρος, ὁ Βασίλης Ἀγαπητός, ὁ Ἰωάννης Μπομποτίνος ἢ Γεωργόπουλος κι ὁ Δημήτριος Δαλιάνης ἢ Μανωλόπουλος.

Ἀπὸ ἐκείνους ποὺ πρόσφεραν στὴν τεχνικὴ τοῦ σύγχρονου Καραγκιοζό εἶναι ὁ Μάνος, καλὸς καραγκιοζοπαίχτης καὶ λαϊκὸς ζωγράφος, ὁ καλύτερος στὶς φιγούρες. Ὁ Φώτης Ράμμος, ἐπίσης καλὸς ζωγράφος, βελτίωσε τὰ πάνινα σκηνικά. Εἶχε παρακολουθήσει τὸ Βασίλαρο καὶ τὸ Σωτηρόπουλο στὴν Πάτρα, στὴν Κατοχὴ ἔπαιζε στὸν Πειραιᾶ καὶ στὸ Μοσχάτο, ἔγραψε καὶ ἔργα γιὰ τὸν Καραγκιοζό, συνήθως δράματα, κι ὅταν ὁ Καραγκιοζὸς ἔπεσε σὲ κρίση, ἔφυγε ἀπ' τὸ ἐπάγγελμα κ' ἔκανε τὸ λαϊκὸ ζωγράφο. Σήμερα εἶναι 47 χρονῶν.

Λίγο - πολὺ ὄλοι οἱ καραγκιοζοπαίχτες ἔχουν κάτι ἐφεύρει. Ὁ Σωτῆρης Σπαθάρης ἀνεκάλυψε τὴν καρφίτσα ποὺ καρφώνουμε τὶς φιγούρες ὅταν σπᾶνε. Ἐγὼ τελειοποίησα τὸ

στόμα τοῦ Καραγκιοζό. Τὸ εἶδα πρῶτα στὸ Βασίλαρο τὸ 1933, ἀλλὰ ἦταν ἀκαλαίσθητο γιατί ἄνοιγε ἀφύσικα τὸ πάνω μέρος τοῦ κεφαλιοῦ, ἐνῶ ἐγὼ πέτυχα ν' ἀνοίγει τὸ κάτω σαγόνι. Ἐχω κάνει ν' ἀνοίγουν δέντρα καὶ νὰ βγαίνουν ἀπὸ μέσα ἄνθρωποι, νὰ κόβονται αὐτοκίνητα στὰ δυό. Τὸ κομπολόι τοῦ Σταύρακα τὸ κάνω νὰ πέφτει μία - μία ἢ χάντρα. Ὅταν παίζω ἔργο ποὺ ἔχει θάλασσα, κάνω τὸ θαλάσσιο κύμα τόσο πετυχημένα, ποὺ πολλὲς γυναῖκες στὴν πλατεία... ζαλίζονται. Φωτίζω τὰ φινιστρίνια τοῦ πλοίου, κάνω ἀστραπές, κερανοὺς καὶ τεχνητὴ βροχή.

Τὴ σούστα ποὺ γυρίζουν οἱ φιγούρες τὴν εἶχε ἐφεύρει ὁ Κελαρυνόπουλος στὰ 1923. Μέχρι τότε παίζαμε μὲ ξύλα. Τότε ὁ Κελαρυνόπουλος ἔπαιζε στὸ Λουτράκι. Πῆγε ὁ θεατρῶνης τοῦ Μόλλα, ὁ Ἀργυρόπουλος καὶ προσπάθησε νὰ μπεῖ μέσα, γιὰ νὰ δεῖ πῶς γυρίζανε οἱ φιγούρες, ἀλλὰ ὁ Κελαρυνόπουλος δὲν ἄφηνε κανένα. Τότε ὁ Ἀργυρόπουλος τοῦ εἶπε ποιὸς εἶναι, ἀλλὰ πάλι δὲν τὸν ἄφησε. Ἄλλοι μετὰ κλέψανε τὸ μυστικὸ καὶ τὸ διαδόσανε. Ἀργότερα ὁ Μάνος ἐφεύρε τὶς χαρτονένιες φιγούρες, γδυτὲς τὶς λέμε, ποὺ ἔντυνε μὲ πανὶ καὶ τὶς ζωγράφιζε, γιὰ τοὺς φτωχοὺς καραγκιοζοπαίχτες, ἀλλὰ αὐτὲς σπάζανε. Ἀκόμη ὁ Μάνος ἐφεύρε τὶς λεγόμενες «χάρτινες ἀποθεώσεις». Παίζεται ὁ Καραγκιοζὸς χωρὶς πανὶ καὶ μὲ πολλὰ σκηνικά. Πολὺ δύσκολο νὰ πετύχει. Τέτοιες καλὲς παραστάσεις παίζανε ὁ Μάνος, ὁ Λευτέρης Καλαρυνόπουλος, ὁ Στραβοθόδωρος, ὁ Καλαματιανὸς κ' ἐγὼ.

Ἐγὼ παίζω ἀπὸ πολὺ μικρὸς ἀπὸ τὸ 1931 ποὺ ἤμουν 16 χρονῶν σὰν ἐπίσημος καραγκιοζοπαίχτης. Εἶχα καὶ χαρτιὰ τῆς ἐφορίας γιατί ὁ Καραγκιοζὸς εἶναι δημόσιο θέαμα. Τὸ 1938 μπήκαμε στὴν ἀσφάλιση. Προσπαθούσαμε ἄδικα ἐπὶ δικτατορίας Μεταξᾶ. Μετὰ εἶπαμε νὰ παίξουμε μπροστὰ σὲ μιὰ ἐπιτροπὴ γιὰ νὰ κρίνει ἂν εἴμαστε ὀλοκληρωμένο θέατρο. Παίξαμε ὁ Ἰωάννης Μπομποτίνος, μὲ βοηθοὺς τὸ Βασίλαρο κ' ἐμένα. Ὁ Βασίλαρος τραγούδησε κ' εἶπε καὶ ποιήματα. Παίξαμε τὸ «Ρήγα τὸ Φερραῖο». Τότε ἡ ἐπιτροπὴ εἶπε ὅτι εἶναι ὀλοκληρωμένο θέατρο καὶ μᾶς δόθηκε ἡ σύνταξη. Παίρνουμε ἀναλόγως, ἀπὸ 900 μέχρι 2.500 δραχμὲς.

Πολὺ μικρὸς εἶχα δεῖ Καραγκιοζὸ στὸ Θεσεῖο ὅπου γεννήθηκα. Ἐκεῖνα τὰ χρόνια ἦταν τὸ κέντρο τῶν θεαμάτων. Ἐπαιζε ὁ βουβὸς κινηματογράφος τοῦ Πετσάλη καὶ δυὸ καραγκιοζοπαίχτες στὸ ἐργοστάσιο τοῦ Πουλόπουλου στὴ Γέφυρα κ' ἕνας στὴν Ἀγία - Μαρίνα. Ὁ Θ. Θεοδωρόπουλος ποὺ πέθανε τὸ 1961 καὶ ὁ Κελαρυνόπουλος ποὺ ζεῖ ἀκόμα 85 χρονῶν στὸ Χαϊδάρι. Αὐτοὺς τοὺς εἶδα ἐγὼ «ἀπ' ὄξω». Πῆγαίνα μὲ τὸν πατέρα μου καὶ τὴ μητέρα μου κ' ἔβλεπα. Ὅταν ἔγινε δέκα χρονῶν ἔγινε βοηθὸς τοῦ Μανωλόπουλου ποὺ ἔπαιζε στὸ Μεταξουργεῖο στὸ σημερινὸ Περοκέ. Τὸν παρακολούθησα 4 χρό-



‘Ο ‘Ομορφονιός



‘Ο Μπέης



‘Ο μπαρμπα-
Γιώργος

νια. ‘Αλλά δάσκαλό μου θεωρώ τόν ‘Ιωάννη Μπομποτίνο, πού έμεινα μαζί του 15 χρόνια. Μορφωμένος άνθρωπος και ζωντανός, ήταν καθηγητής τών μαθηματικών, αλλά έπαιζε Καραγκιόζη. Έχει γράψει πολλά έργα, πού παίζονται και σήμερα.

‘Από τò 1931 όλα τὰ καλοκαίρια παίζω στην ‘Αθήνα και τò χειμώνα περιοδεύω στην έπαρχία. Παίζω και τìς 365 μέρες Καραγκιόζη. Στην Κατοχή έπαιζα χειμώνα - καλοκαίρι στην Καλλιθέα - Μοσχάτο - Βύρωνα - Καισαριανή. Πολλές φορές εκεί πού έπαιζα μπαίνανε οί Γερμανοί, όπως στο θέατρο του Σαμποτάκου, και παίρνανε μιὰ φιγούρα νὰ «παίξουνε», σπάζανε μιὰ λάμπα κι ό κόσμος τρόμαζε κ' έφευγε. Μιὰ νύχτα τής Κατοχής, όπως κοιμόμαστε μέσα στο θέατρο καμιά δεκαριά άτομα, γιατί δέν μπορούσαμε νὰ φύγουμε, έγινε φασαρία με κάτι Γερμανούς στο μπάρ και μάς σηκώσανε όλους νὰ μάς ζητάνε έξηγήσεις. Παίζαμε έργα πατριωτικά για ν' αναπτερώσουμε τò ήθικό τών σκλάβων, κι αυτό ήταν ή αίτία πού με συνέλαβαν τρεις φορές και με στείλανε στο Χαϊδάρι.

Τò χειμώνα του 1942, στο φούλ τής πείνας, έπαιξα στην Πρέβεζα. Έκει είχε ‘Ιταλούς. Με κάλεσε ό ‘Ιταλός γιατί είχα βγάλει τόν Μπαρμπα - Γιώργο με τὰ τσαρούχια και μου ‘κανε κατάσχεση στις φιγούρες. Πού νὰ ξεχάσει τή νίλα πού τούς έκαναν τὰ τσαρούχια στην ‘Αλβανία... ‘Ο κόσμος χειροκροτούσε στα πατριωτικά μέρη αλλά ήταν και φοβισμένος, γιατί κάποτε σε μιὰ μάντρα στην ‘Αθήνα είχανε ρίξει χειροβομβίδα και σκότωσαν πέντε ανθρώπους. Έπαιζα τότε έργα με θέματα επίκαιρα, συλλήψεις, δασανιστήρια, σαμποτάζ, πού τώρα πιά δέν τὰ παίζω. Έχουμε όμως κι άλλα για τήν Κύπρο, τόν Καραολή. Είχα φτιάξει στα 1938 τò «Διγενή ‘Ακρίτα», όπου από τή σκλαβωμένη γή φυτρώνει τò δέντρο τής ελευθερίας πού κόβεται στα δυò και βγαίνει από μέσα ή ‘Ελευθερία με δεμένα τὰ χέρια.

Έχω γράψει κι άλλα έργα κωμωδίες, δράματα, πατριωτικά. Κάποτε μιὰ κυρία, καθηγήτρια, έκφράσθηκε περιφρονητικά για τόν Καραγκιόζη, τόν θεωρούσε μόνο για μικρά παιδιά, αλλά έγω τής έπαιξα «Οιδίποδα Τύραννο», πού έχω πάρει από τή μυθολογία και είχε μείνει κατάπληκτη. Μετάνιωσε για όσα μου είπε.

Έχω γυρίσει όλη τήν ‘Ελλάδα. Όλα αυτά τὰ χρόνια, από τò 1950 μέχρι τò 1963, ό Καραγκιόζης είχε πέσει στην άφάνεια. Μείναμε πολύ λίγοι καραγκιοζοπαίχτες· μετρημένοι στα δάχτυλα, πού κράτησαν στις δυσκολίες. Οί πιο πολλοί άφησαν τò επάγγελμα και κάνανε άλλες δουλειές. ‘Από τò 1963 κ' έδω άρχισε ό Καραγκιόζης νὰ παίρνει πάλι άπάνω του. Φαίνεται πως ό κόσμος βαρέθηκε νὰ βλέπει τὰ έλληνικά έργα στον κινηματογράφο κι όλο και περισσότεροι πηγαινούν στον Καραγκιόζη.

Οί πραγματικοί καραγκιοζοπαίχτες μένουν

κυρίως στην έπαρχία, στην Αθήνα, προβάλλονται τώρα μερικοί που στα χρόνια τής κρίσης είχαν εξαφανιστεί. Σε όρισμένες έπαρχίες, στις πόλεις Καλαμάτα, Πάτρα και στην Κρήτη, υπάρχει ενδιαφέρον του κόσμου. Σε μερικά χωριά τὸ θεωροῦν υποτιμητικὸ νὰ παρακολουθήσουν Καραγκιόζη, νομίζουν ὅτι εἶναι μόνο γιὰ τὰ μικρὰ παιδιὰ καὶ γιὰ καθυστερημένους καὶ τὸν ἀποφεύγουν. Ἀλλὰ πολλές φορές σὲ κάτι μακρινὰ ἀκριτικὰ χωριά ὁ Καραγκιόζης ἦτανε δῶρο Θεοῦ. Ἐκεῖ οἱ ἄνθρωποι δὲν εἶχαν οὔτε ραδιόφωνο.

Βέβαια, τώρα, ὅπουδήποτε καὶ νὰ παίξουμε, φτάνει νὰ δοῦν τὴν ἐπιγραφή, ἢ τὸ μπερντέ που ἐτοιμάζουμε γιὰ νὰ ῥθει κόσμος. Δὲ χρειάζεται πιά νὰ κάνουμε αὐτὸ που ἔκανε ὁ Μπαρμπα-Γιάννης ὁ Μπράχαλης, ἀπὸ τοὺς πρώτους καταγκιοζοπαίχτες στὴν Ἑλλάδα. Τότε, λοιπόν, πρὶν ἀπὸ τὸ 1900 στὸ Ναύπλιο φοροῦσε βράκες καὶ παρίστανε τὸ γαῖδαρο γιὰ νὰ προσελκύσει τοὺς θεατές. Πήγαιναν τότε ὄλο ἄντρες. Οὔτε κορίτσια οὔτε παιδιὰ, γιατί λέγανε πολλές αἰσχρολογίες κ' ἔτσι φοβόντουσαν νὰ πᾶνε οἱ γυναῖκες.

Τὴ μεγαλύτερη ἐπιτυχία τὴν εἶχε ἡ φιγούρα τοῦ Μπαρμπα-Γιώργου, ὅταν πρωτοφάνηκε στὰ 1905-1910 στὸ πανὶ τοῦ Γιάννη Ρούλια, βοηθοῦ τοῦ Μίμαρου. Ἦταν ὁ μόνος που μπορούσε νὰ δέρνει τὸ Βεληγκέκα κι ὁ κόσμος ἐνιωθε μεγάλη χαρὰ γι' αὐτό, κ' ἐθνικὴ περηφάνεια.

Ἡ φιγούρα ὁμως τοῦ Σιὸρ-Διονύσιου ἔχει κάψει πολλοὺς καταγκιοζοπαίχτες. Γιατὶ ὅπου ὑπῆρχαν Ζακυνθinoί, ὅπως στὸν Πύργο καὶ στὸ Κατάκωλο, νομίζανε ὅτι μὲ τὴ φιγούρα τοῦ Σιὸρ-Διοσύσιου καροῖδεύαμε τὸν Ἅγιο τους Διονύσιο. Ἐτσι, τὸ Γιώργο Φραντζεσκάκη καὶ τὸν Πάγκαλο τοὺς πήρανε μὲ τὰ σμπάρα. Κ' ἐγὼ πήγα στὸ Κατάκωλο ἀλλὰ τοὺς ἐξήγησα ἀπὸ πρὶν ὅτι δὲν ἤθελα νὰ κοροϊδέψω τὸν Ἅγιο, παρὰ μόνο νὰ παρουσιάσω τὸν τύπο τοῦ Ζακυνθinoῦ. Τοὺς ἔπεισα καὶ γλύτωσα τὰ σμπάρα.

Δυσκολίες ὁμως συναντᾶμε στὰ χωριά κυρίως μὲ τὶς ἀρχές που μᾶς ζητᾶνε καὶ ἄδεια τῆς τοπικῆς περιφερείας σὰ νὰ ἴμαστε τυχοδιώκτες. Δὲν εἴμαστε μόνο ἀπροστάτευτοι ἀπὸ τὸ κράτος, ἀλλὰ καὶ κατατρεγμένοι. Γι' αὐτὸ κ' ἐγὼ πήγα κ' ἔβγαλα χαρτιὰ διάφορα, πιστοποιητικὰ ποινικοῦ μητρώου κλπ. καὶ μόλις πάω σ' ἓνα μέρος ἀμέσως τοὺς τὰ δείχνω καὶ γλυτώνω τὶς φασαρίες. Κάθε φορὰ που στήνω τὸν μπερντέ μου θέλω πολλὴ δουλειὰ καὶ πολλές ὥρες. Ἡ γυναῖκα μου ἡ Ματίνα μὲ βοηθάει πολὺ. Αὐτὴ ἔχει γυρίσει ὄλη τὴν Ἑλλάδα μαζί μου καὶ ξέρει τὶς δυσκολίες τῆς δουλειᾶς καὶ τὰ μυστικά της.

Ἀπὸ τοὺς καλοὺς καταγκιοζοπαίχτες που παίζουν ἀκόμα εἶναι ὁ Βασίλειος Ἄνδρικόπουλος (Βασίλαρος). Παίζει στὸ Αἶγιο, Πάτρα, Καλαμάτα, Ἀγρίνιο. Εἶναι 64 χρονῶν, ἀπὸ τοὺς καλύτερους. Εἶναι ὁ Κων. Ἀθανασίου (Μάνος) 64 χρονῶν, παίζει στὴν Ἀθήνα, Καλαμάτα, Ἄνω Μεσσηνία. Ὁ Κωνσταντῖνος Νταμαδάκης (Καρεκλᾶς) 62 χρονῶν, παίζει στὸ Λουτράκι καὶ στὰ παραλιακὰ χωριά Βόχα, ἀπὸ τὴν Κόρινθο μέχρι τὸ Κιάτο. Ὁ Σπύρος Κούζης, 52 χρονῶν, παίζει στὴν Ἀθήνα καὶ στὶς έπαρχίες. Ὁ Ἀντώνιος Σορόκος (Ἄγιομαυρίτης) 75 χρονῶν, παίζει ἀκόμα. Ἐχει παίξει σ' ὄλη τὴν Ἑλλάδα.

Ἀκόμα στὶς έπαρχίες παίζουν ὁ Ἀργύρης Παπαγεωργίου κι ὁ Δημήτρης Μεϊμάρογλου.

Ζοῦνε ἀκόμα πολλοὶ συνταξιούχοι τώρα, ὅπως ὁ Κελαρινόπουλος που ζεῖ στὸ Χαϊδάρι 85 χρονῶν, ὁ Χαρίλαος Πετρόπουλος, τώρα κάπου 80 χρονῶν. Ἦταν μορφωμένος καταγκιοζοπαίχτης, ἔπαιζε κυρίως στὴ Θεσσαλονίκη ἀλλὰ καὶ σ' ὄλη τὴν Ἑλλάδα. Αὐτὸς ἐφεῦρε τὰ δυὸ πανιὰ που ἀνεβοκατεβαίνουν καὶ ἀλλάζουν τὰ σκηνικά. Ἐγραψε πολλὰ δικά του ἔργα καὶ ξεχώριζε πάντα ἡ τεχνικὴ του σὲ ἀσπρόμαυρες φιγούρες.

Αὐτὰ εἶπε ὁ καταγκιοζοπαίχτης Παναγιώτης Μιχόπουλος, ἤρεμος, τριγυρισμένος ἀπὸ τὶς φιγούρες του, που ὄλες, κάπου χίλιες, τὶς ἔχει σκαλίσει μοναχὸς του ἢ τὶς ἔχει χρωματίσει μὲ σινικὰ μελάνια, ἀπὸ τὰ σεράγια που ἔχει μόνος του χαράξει καὶ στολίσει μὲ κοπίδια καὶ σφυριὰ σὰν τοὺς χαρακτες. Μόνος του σκέφτεται τὸ ἔργο που θὰ παίξει τὸ βράδυ κ' εὐχεται μυστικὰ νὰ ἔχει ἀρκετὸ κέφι ν' αὐτοσχεδιάσει, νὰ ταιριάσει τοὺς διαλόγους, νὰ ναι ἡ φωνὴ του καθαρὴ γιὰ νὰ μπορεῖ νὰ κάνει ὄλη τὴν κλίμακα τῶν ξένων φωνῶν.

Σὲ μιὰ ἐποχὴ που ὁ καταμερισμὸς ἐργασίας ἔχει ἀγγίξει καὶ τὶς τέχνες καὶ κυρίως τὴ λειτουργία τοῦ θεάτρου, μένεις κατάπληκτος μπροστὰ στὴν συγκεντρωτικὴ καὶ αὐτάρκεια τοῦ λαϊκοῦ καλλιτέχνη. Ποῦ ἄλλοῦ μπορεῖς νὰ βρεῖς ὀλόκληρο θέατρο νὰ λειτουργεῖ μὲ τὸν καημὸ ἐνὸς μόνο ἀνθρώπου;

Πραγματικὸς λαϊκὸς καλλιτέχνης, βγαλμένος καὶ ἀφημένος μέσα στὸ λαὸ μακριὰ ἀπὸ κάθε ἐπίσημη κρατικὴ ὑποστήριξη, ὁ καταγκιοζοπαίχτης φέρνει μιὰ παρουσία ἀπὸ καιροὺς ἀλλοτινοῦς, τὴν ἡρεμία καὶ τὴν ἐσωτερικὴ χαρὰ τοῦ παλιοῦ τεχνίτη, που κάθε ὥρα τῆς μέρας δουλεύει ἀθόρυβα τὴν τέχνη του. Παρουσία ἀναχρονιστικὴ, συχνά, μὲ σπάνια ὁμως καὶ ἄξια μελέτης στοιχεῖα λαϊκοῦ πολιτισμοῦ.

ΒΕΑΤΡΙΚΗ ΣΠΗΛΙΑΔΗ

Η ΖΑΚΥΘΙΝΗ ΤΑΒΕΡΝΑ ΚΑΙ ΟΙ “ΟΜΙΛΙΕΣ,,

Τοῦ Π. Ι. ΜΑΡΙΝΟΥ

Ἄντλώντας ἀπὸ τὸ ἀνεξάντλητο, τὸ γεμάτο μαγεία, ἀρχεῖο τῶν παιδικῶν μου ἀναμνήσεων, ξαναγυρίζω στὴ Ζάκυθο, στὰ πρῶτα χρόνια τοῦ μεσοπολέμου. Αἰστάνομαι μιὰ στυφή γεύση ἀπὸ τὰ δύσκολα αὐτὰ χρόνια, τὰ χρόνια τῆς ἀκρίβειας καὶ τῆς ἀνέχειας. Μὰ θυμᾶμαι, παράλληλα, τὸ φτωχὸ ἄνθρωπο, τὸ μεροκαματιάρη, ποὺ μέσα του φωλιάζει πάντα ἡ ἀγάπη γιὰ τὴ ζωὴ καὶ τὶς μικροχαρές της, νὰ ἀντιδρᾷ μὲ πείσμα ἐνάντια σ' ὅλες τὶς ἀντιξοότητες ποὺ τοῦ προβάλλουν οἱ περιστάσεις, γιὰ νὰ κρατήσῃ ἀκμαῖο τὸ ἠθικό του, τὴν ἀνθρωπιὰ του. Εἶναι τὸ πνεῦμα ποὺ ἔκαμε τὸ λαό μας νὰ πεῖ πῶς ἡ φτώχεια θέλει καλοπέραση. Τὰ βράδυα, μετὰ τὸ μόχθο τῆς ἡμέρας, ἡ συντροφιά θὰ συναντηθεῖ στὴν ταβέρνα τῆς γειτονιάς, τὸ ἀναπαυτήριο ψυχῶν καὶ σωμάτων. Ἄλλὰ ἀξίζει νὰ θυμηθοῦμε φευγαλέα τὴν τυπικὴ τῆς μορφῆς. Ἡ ζακυθινὴ ταβέρνα ἦτανε ἓνα ἰσόγειο μὲ μιὰ μεγάλη χαμηλὴ πόρτα — νὰ χωρᾶνε τὰ «βουτσία»¹ — καὶ δυὸ παρεθύρια μὲ «φριάδες»². Στὸ βάθος τὰ «βουτσία» πάνου σὲ χοντρά «πατερά»³, δυὸ-τρία μακρόστενα τραπέζια — οἱ «μπαγκάδες» — μὲ ξύλινους μακριοὺς μπάγκους γιὰ καθίσματα καὶ δίπλα στὸν τοῖχο ὁ κινητὸς νεροχύτης — ἓνα τραπέζι σκεπασμένο μὲ τσίγκο, γυρτὸ γιὰ νὰ τρέχουν τ' ἀπονέρια στὸν «κάνταρο»⁴. Πάνω ἀπ' αὐτό, στὸν τοῖχο, οἱ «σκαντζιές»⁵ μὲ τὰ ποτήρια, τὶς πῆλινες κανάτες ἢ τὶς κομπῆς μποτίλιες. Στὴν πόρτα ἓνας μπάγκος — μισὸς μέσα, μισὸς ὄξω — νὰ φαίνεται πῶς τὸ κατάστημα εἶναι ἀνοιχτὸ — καὶ στὴν ἀπάνου γωνιά τῆς πόρτας, πρὸς τὸ δρόμο, ἡ «σημαία», ἓνα καλάμι μ' ἓνα τετράγωνο κομμάτι τσίγκου ἢ χαρτονιοῦ κι ἀπάνου γραμμένη μὲ κιμωλία ἢ τιμὴ τοῦ κρασιοῦ. Ἐνα χλωρὸ καλάμι μὲ τὰ πράσινα φύλλα του, διαλαλοῦσε τὸ φθινόπωρο πῶς ἀνοιξε τὸ νιὸ κρασί. Πόση γοητεία ἔξασκοῦσε πάνω στὸν ἀπλὸν ἄνθρωπο ἢ ἀτμόσφαιρά της! Ἐνας-ἓνας, τὸ «σουρπωματάκι» — μερικοὶ κρατώντας καὶ τὸ βραδυνὸ τους φαγητὸ — ἀπιθωνόντανε πάνω στοὺς μπάγκους, παραγγέλνανε τὸ κρασάκι τους «μισὸ («καρτοῦτσο»⁶) στὰ τρία»

καὶ ἐκεῖ, ἀνάμεσα σὲ μιὰ «ἀρέκια»⁷ καὶ ἓνα ποτήρι «βερντέα»⁸ - «ἄχερο»⁹ μὲ μαριδάκι τοῦ «Μπελούξου»¹⁰, ριχνόντανε τὰ σχέδια. Εἶχε πιά ἀρχίσει ἡ ἔκσταση: «Μωρὲς παιδιά, δὲν παίζουμ' ἐφέτος τὴν ὀμιλία τοῦ Κρίνου καὶ τὸ 'Ανθίας;». — «Μπράβο, ἐγὼ θὰ κάμω ἓνα Κρίνο “ποῦ θ' ἀφήσει ἄκουσμα στὸ μέσα κι ὄξω κόσμο”, ἐσύ ψυχῆ μου, Τασάκη μου, θὰ κάμεις τὴν Ἀνθία μὲ τὴν “ξυμητή”¹¹ σου φωνούλα καὶ τὰ “βέρσα”¹² σου». Ὁ μπάσος «τση συντροφιάς» κομμένος καὶ ραμένος γιὰ «βασιλέας» ἀναλάβαινε *ipso iure* τὸ ρόλο του, ὁ προξενητής, ὁ Ἀρμένης ὁ γαμπρός, οἱ δικαστάδες, οἱ κωροφυλάκοι, καθένας μὲ τὸ ταμπεραμέντο του. Εἶχανε μοιραστεῖ καὶ οἱ ρόλοι. Ὁ πιὸ γραμματιζούμενος ἔβρισκε τὴ «φυλλάδα» ποὺ τὴν εἶχε ὁ «Μπάμπης τση γάτας»¹³ ἀπὸ πέρυσι, γραφόντανε οἱ ρόλοι — οἱ περισσότεροι τοὺς ἤξεραν «ἀπόξω» — καὶ ἀπὸ τὴν ἄλλη κιόλας βραδυὰ ἀρχίζανε οἱ πρόβες, φυσικὰ κι ἀβίαστα.

Ἀνάμεσά τους ξεπρόβαινε ὁ αὐτοσχέδιος σκηνοθέτης, ποὺ κυβερνοῦσε τὴν πορεία τῆς παράστασης πάντα μέσα στὸ λαϊκὸ πνεῦμα τῆς παρέας, τόσο ποὺ ἡ παρουσία του δὲ γιόντανε αἰσθητὴ. Ἡ μακροχρόνια παράδοση ἄλλωστε εἶχε τόσο ξεκαθαρίσει τὰ πρόσωπα τῶν «ὀμιλιῶν», ποὺ ἦτανε σ' ὄλους γνωστὸς ὁ τύπος τοῦ καθενός. Τὰ κουστούμια ραβόντανε ἀπὸ ἐπιδέξιες ράφτρες — μιὰ ἀπ' αὐτὲς ἢ περίφημη Μαργετίνα — ποὺ κι αὐτὲς αὐτοσχεδίαζαν πάντα, μέσα στὰ πλαίσια τῆς παράδοσης. Τὸ Τριώδιο ἐπλησίαζε, καιρὸς πιά νὰ βγεῖ ἡ «ὀμιλία» στὸ δρόμο.

Ὅλα θὰ ἔπρεπε νὰ ἔταν ἔτοιμα. Ὁ βασιλιάς μεγαλόπρεπος μὲ τὴν κόκκινη τόγκα του, τὸ σκῆπτρο του, τὰ σκούλινα λιναρένια του γένεια, μουστάκια, μαλλιά ποὺ στεφανώνονται μὲ τὸ χαρτονένιο χρυσοκόκκινο ὀδοντωτὸ στέμμα — μιὰ ἀπὸ τὶς ὠραιότερες φιγούρες τῆς «ὀμιλίας» — ἢ Ἀνθία στὰ κάτασπρα ντυμένη μὲ τὰ γοβάκια της, τὸ πέπλο της καὶ τὰ γυναικεῖα κουνήματά της καὶ τὸν ἀπαραίτητο «μποκέ»¹⁴ στὸ χέρι, ὁ Κρίνος ὁ «ἀμορόζος», νέος, μὲ τ' ἄσπρα κι αὐτὸς καὶ τὸ ἰδιότυπο πολύχρωμο καπέλλο μὲ τὶς πολὺ-



‘Ο Ξάνθιππος



‘Η Σάρρα



‘Η Χρυσαιγή



‘Ο δικαστής α’

χρωμες κορδέλλες, όλα στην έντελεια προσε-
γμένα ως την παραμικρή λεπτομέρεια. ‘Ο
θίασος κατεβαίνει στο δρόμο, προχωρεί, ο
κόσμος ακολουθεί με έπευφημίες, ώσπου φτά-
νουν στην πλατεία του ‘Αγίου Παύλου. ‘Εκεί
θά κάμει την πρώτη του εμφάνιση. ‘Ο παμ-
πάλαιος θεατρικός κύκλος σχηματίζεται από
τούς θεατές, οι ήθοιοι παίρνουνε τις θέ-
σεις τους. ‘Η «όμιλία» αρχίζει. ‘Ακούεται ή
πρίμα φωνή του ποιητή:

«Σωπάτε κύρ(ι)οι τὸ λοιπὸ τὴν ὁμιλία νὰ
ποῦμε
νὰ μᾶς ἀκούσει ὁ λαὸς καὶ νὰ φχαριστη-
θοῦμε.
Στὸ χιλιοστὸ πενηκοστὸ καὶ στὸ ἐξήντα
τρία
ἐτότες ἰστορίστηκεν ἐτούτη ἡ ὁμιλία...».

Τὰ παράθυρα γύρω καὶ τὰ μπαλκόνια γε-
μάτα γυναικόκοσμο. Εἶναι ἡ ὥρα πού ὁ ὀ-
λίγον ψοφοδεὴς Κρίνος ἔχει κλέψει τὴν ‘Αν-
θία, τὴ βασιλοπούλα, ἔχουν καταφύγει στὴν
έξοχη καὶ ὁ πατέρας της, ὁ βασιλιάς, στέλ-
νει στρατιῶτες ἀπὸ τὴ χώρα νὰ τοὺς πιά-
σουνε, μὰ ἡ ‘Ανθία βέβαιη γιὰ τὴ στοργὴ τοῦ
πατέρα της δὲ δίνει σημασία. Λέει, λοιπόν,
ὁ Κρίνος:

«Τὰ κόκκαλά μου ἀνοίγουνε ἐτούτηνε τὴν ὥρα
θλέπω στρατιῶτες βιαστικούς κ’ ἔρχονται ἀπὸ
τὴ χώρα
καὶ τὰ σπαθία τσου ἔχου γυμνά καὶ πρὸς τὰ
ἐμᾶς τηράζου
καὶ συμπεραίνω ἀγάπη μου ἐμᾶς τὰ δυὸ νὰ
πιάσου».

Καὶ ἡ ‘Ανθία τοῦ ἀπαντᾷ:

«‘Αστους καὶ ᾶς μᾶς - ε - πιάσουνε καὶ ᾶς
μᾶς - ε - πᾶ(ν) δεμένους
κρίμα πού τσου κουράζουνε τσου κακομοι-
ριασμένους».

‘Ο κόσμος παρακολουθεῖ μὲ ἀδιάπτωτο ἐν-

διαφέρον. ‘Η εξέλιξη φτάνει στὴ σκηνὴ τοῦ
δικαστηρίου πού, παρ’ ὅλο πού ὁ δικαστὴς
ἀποφαίνεται πῶς

«Οὐλα τὰ βασιλόπουλα συντὰς ἐγκληματίσου
πρέπει νὰ πᾶ(ν) στὰς φυλακὰς δυὸ ὥρες νὰ
καθήσου»,

ὁ ἄλλος δικαστὴς, διερμηνεύοντας τὶς προσ-
δοκίες τοῦ συναισθηματικοῦ πλήθους, δια-
φωνεῖ, γιὰ νὰ διατυπωθεῖ τελικὰ ἀπὸ τὸν
πρῶτο ἡ ἀπόφαση:

«Γι’ ἀγάπη τοῦ συ(μ)βούλου μου σοῦ δίνω
ἐλευτερίαν»,

ἀπόφαση πού μαθαίνει ὁ βασιλιάς καὶ ἐξα-
νίσταται:

«Τὸν Κρίνο ἐλευτερώσανε; ‘Ορσε στοὺς δι-
καστάδες»,

γιὰ νὰ πέσει κι αὐτὸς μὲ τὴ σειρά του καὶ νὰ
δόσει τὴ συγκατάθεσή του γιὰ τὸ γάμο, μαζί
μ’ ὅλο του τὸ βασίλειο. «Καλὸς ὁ Θεός, οὐλα
καλά». Ἔτσι ὅλοι μένανε εὐχαριστημένοι.

Κατὰ τὴ διάρκεια τῆς παράστασης ὁ εἰσ-
πράκτορας τῆς ὁμιλίας μὲ τὴ μπουφόνικη
κουδουνιστὴ φορεσιά του, πηδώντας κωμικά,
περιέφερε τὸ χάρτονένιο χωνί του καὶ εἰσέ-
πρατε ἀπὸ τοὺς θεατὲς τοῦ δρόμου, τῶν πα-
ραθύρων καὶ μπαλκονιών, δεκάρες γιὰ νὰ
καλυφθοῦν τὰ στοιχειώδη ἔξοδα τῆς ἐπιχεί-
ρησης. Μὰ ἔλα πού ἡ «μαρίδα», ἐνθουσιασμέ-
νη ἀπὸ τὸ θέαμα, μαζευόταν γύρω του καὶ
τὸν ἐμπόδιζε νὰ κινηθεῖ! Καὶ τότε αὐτὸς
παίρνοντας τὸ σοβαρὸ ὄψος τοῦ ἐπιχειρημα-
τία: «Μωρές, ἄμετε σκολειό σας, νὰ μᾶς ἀ-
φήσετε νὰ κάμουμε τὴ δουλειά μας».

Μετὰ τὴν πρώτη παράσταση τὸ συγκρότη-
μα πορευόταν ἀπὸ τὸν ‘Αη-Παῦλο «μέ-
σα θες», γιὰ νὰ στήσει ἀλλοῦ τὴν ἀνύ-
παρκτη σκηνὴ του. Μὰ περνώντας ἀπὸ κάποια
ταβέρνα πού εἶχε ἀνοίξει καινούριο βαρέ-



'Ο Κρίνος



'Ο δικαστής β'



'Η Ανθία

Μάσκες (Μορέτες) τῆς Κατερίνας Χαριάτη Σχέδια καμωμένα ἀπὸ τὴν ἴδια

λι, ὁ Νόνιος, ὁ «εἰδικὸς» τῆς παρέας, δὲ μπορούσε νὰ βαστάξει στὸν πειρασμό! Μ' ἓνα πλάγιο δῆμα «μπουκάριζε» στὴν ταβέρνα, παράγγελνε τὸ ποτηράκι του, μὰ πῶς νὰ τὸ πιεῖ πού τὸν ἐμπόδιζε ἡ «μορέττα»¹¹ του; Εἶχε προνοήσει καὶ γι' αὐτό. Ἔβγαζε στὰ γρήγορα ἀπὸ τὴν «πούρσα»¹² του ἓνα μασούρι καλαμένιο καὶ ρουφούσε μ' αὐτὸ τὸ κρασί του ὡς τὸν πάτο. Στὸ καινούριο στέκι οἱ θεατὲς ἦτανε περισσότεροι, οἱ δουλειὲς καλλιτέρευαν. Ἄλλὰ καὶ τὰ σκηνικὰ δὲν ἔλειπαν ἐνίστε. Ἦτανε κάτι πιὸ ρεαλιστικὸ ἀπὸ τὸ «ἐδῶ ὑποτίθεται δάσος» τοῦ Σαιξπηρείου θιάσου. Δυὸ τσίμες κυπαρισιῶν πού τὶς κρατοῦσαν δυὸ πιτσιρίκοι παρίσταναν τὸ δάσος. Καί, περνώντας ὁ «βασιλέας» τῆς παγανιστικῆς «ὀμιλίας» τοῦ Μυρτίλου ἀνάμεσά τους, ἀπάγγελνε μὲ τὴ βροντερὴ φωνή του: «Καλῶς σὰς ἦρα δάση μου καὶ μυρισμένοι τόποι», ἄσχετο ἂν λίγη ὥρα πρὶν εἶχε περάσει τὸ κάρο τοῦ «Μπαρντανάρα»¹³ καὶ τὸ καλοταϊσμένο του εἶχε «εὐωδιάσει» τοὺς «μυρισμένους τόπους».

Ἡ τραβηχτὴ ἀπαγγελία τοῦ δεκαπεντασύλλαβου, χωρὶς καθόλου νὰ ἐγκαταλείπεται, δὲν ἦτανε μονότονη, ἀλλὰ ἐποίκιλε ἀνάλογα μὲ τὸ περιεχόμενο τῶν στίχων. Μιὰ ἐπίκληση πρὸς τὴν Ἀφροδίτη ἢ πρὸς τὸν Ἥλιο, ἀπαγγελόταν μελοδραματικότερα: «Ὡ Ἀφροδίτη μου, θεὴ καὶ μάννα τῶν ἐρώτων!» «Ὡ Ἥλιε, πού εἶσαι ψηλὰ οὐλοῦ τοῦ κόσμου σφαίρα!».

Ὅταν δμως ὁ Μυρτίλος, γυρίζοντας ἀπὸ τὸ κυνήγι, συναντᾷ τὴ Δάφνη, ἀκούεται ὁ παρακάτω διάλογος, ὅπου ἡ πεζολογία, σὲ συνάρτηση μὲ τὸ λυρικὸ τράβηγμα τῆς φωνῆς, ἐκφράζει μὲ ἔμφαση τὸ ὑπερβολικόν:

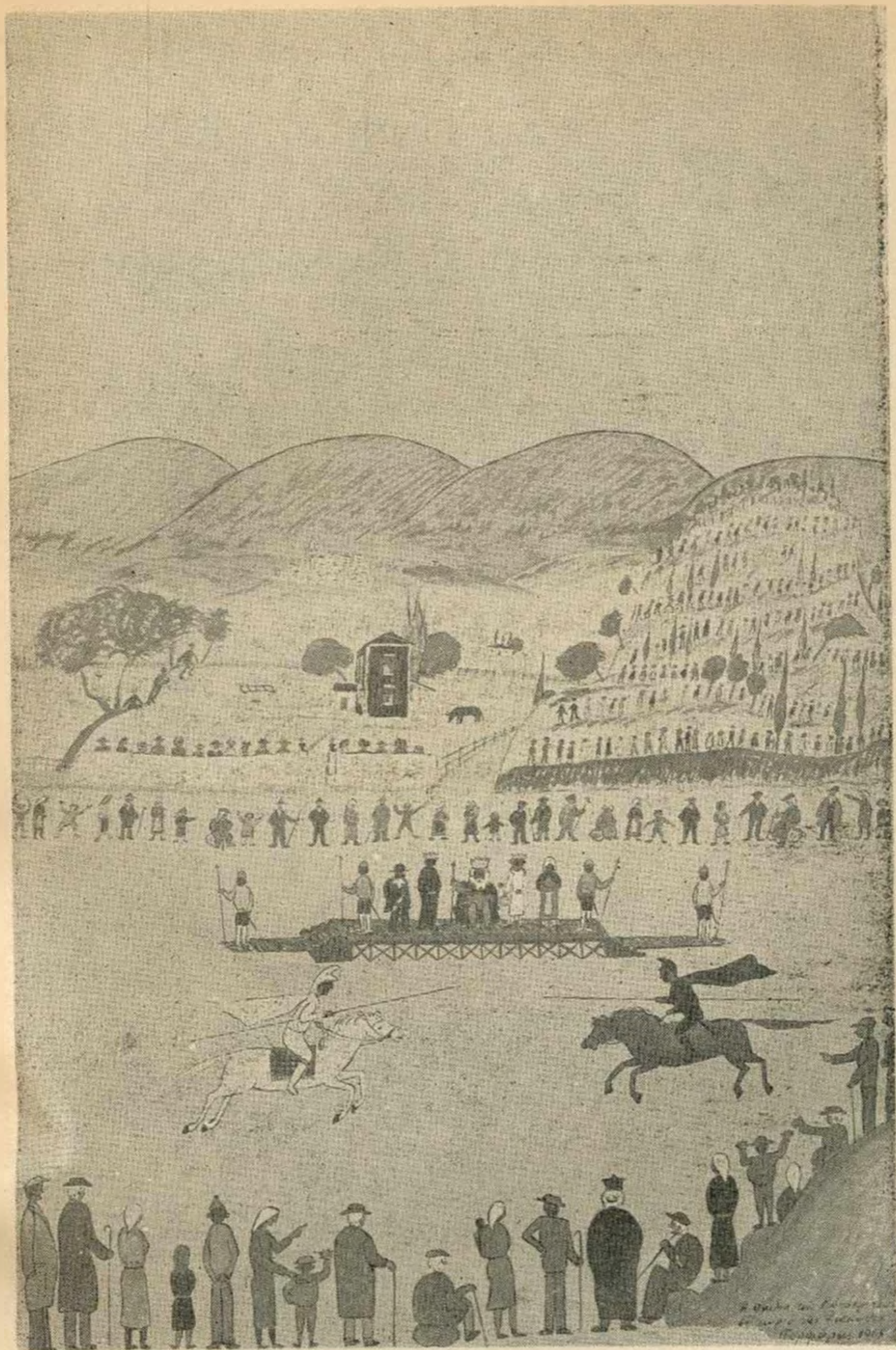
Δάφνη: Μυρτίλο μου, ὀμορφότατο, ρόδο μου
μυυρισμένο,
τί ἔχεις καὶ δὲ μοῦ μιλεῖς, πολὺ ἴσαι πι-
κραμένο.

Μυρτίλος: Ὅχι, δὲν ἔχω τίποτα, παρ' εἶμαι
κουουουρασμένος
ἀπὸ τὸ δρόμο τὸν πολὺ, κουράστηκα ὁ
καϋμένος.

Ἔτσι, σ' ὄλο τὸ διάστημα τοῦ καρναβαλιού ὁ θιάσός μας, κατὰ τὶς ἀπογευματινὲς ἰδίως ὥρες, ἔδινε τὶς παραστάσεις του μὲ τὸ ἴδιο μπριο καὶ τὴν ἴδια καλλιτεχνικὴ διάθεση. Καὶ ἔτσι, καθὼς ξεκινούσε ἀπὸ τὴν ταβέρνα, στὴν ταβέρνα πάλι καταστάλιαζε ἢ παρέα. Ἐκεῖ πάνου στοὺς ξύλινους μπάγκους καὶ τὶς χιλιοπλυμένες τάβλινες «μπαγκάδες» θὰ ἴπιναν τὸ κρασάκι τους, καμιὰ φορὰ, ἂν θὰ ἴμενε κάτι ἀπὸ τὶς εἰσπράξεις, θὰ ἴβαναν καὶ ἓνα «νταβῶ», θὰ ἴκαναν τὴν κριτικὴ τους μὲ ἀστεία καὶ «μάντσιες» καὶ θὰ εὐχόντανε μεταξὺ τους «νά ἴναι καλὰ καὶ τοῦ χρόνου».

ΓΛΩΣΣΑΡΙΟ

1. δουτσία = βαρέλια.
2. φριάδες = σιδεριές.
3. πατερὰ = χοντὰ ξύλα στέγης.
4. κάρπος = ξύλινος κάρος.
5. σκητζιές = ράφια.
6. καρτούτσο = μονάδα μετρήσεως ὑγρῶν.
7. ἀρέκια = δίστιχο λαϊκὸ τραγούδι (στὴν Κεφαλλονιά ἀριέττα).
8. θερτέα = κρασί ζαυθινό, λευκόν.
9. ἄχερο = ἀκαφέρεται στὸ χρώμα τοῦ ἄχερου.
10. Μπελοῦξο = μικρὸ νηράκι στὸν κόλπο τοῦ Λαγαυᾶ, ὅπου πιάκονται νόστιμες μικρὲς μπριζες.
11. ξυμητῆ = λεπτὴ, ὀξεία.
12. ἐέρσα = κουνήματα.
13. Μπάμπης τσῆ γάτας = παρατσούκλι.
14. μπολές = μπουλέτο.
15. μέσθες = τὸ κέντρο τῆς πόλης.
16. μορέττα = μασία.
17. πούρσα = τσέπη πανταλονιού.
18. Μπαρντανάρας = παρατσούκλι.



Ἡ ὁμιλία τοῦ Ρωτόκριτου σὲ χωριὸ τῆς Ζάκυθος

Σχεδιάσμα τοῦ Κ. ΠΟΡΦΥΡΗ

ΟΙ ΟΜΙΛΙΕΣ ΣΤΗΝ ΖΑΚΥΝΘΟ

τῆς ΧΡΥΣΑΣ ΛΑΜΠΡΙΝΟΥ

«Κύργιοι, απόψε στοῦ ἑφτά νὰ κατεβεῖτε οἱ σὶν κἀτου πλατέα. Ἐκεῖ θὰ ἰδεῖτε πράματα καὶ θάματα. Θὰ παιχτεῖ ἡ «Ὁμιλία» «Ἡ θυσία τοῦ Ἀβραά», ὅπου ὁ ἀφέντης ὁ θεὸς δὲν ἀφήνει νὰ γένει τὸ φονικό. Θὰ ποῦνε ἀρέκιες, θὰ χορέφουνε ντόπιους χορούς, θὰ ρίξουνε μάσκουλα καὶ θὰ φινίρουνε μὲ τὴ μπάντα».

Τάδε ἔφη ὁ ντελάλης — μαύρη βελάδα, ἡμίψηλο, φφόρο στὸ πέτο. Ἡ κἀτου πλατέα, δηλ. ἡ πλατεία Σολωμοῦ, εἶναι κιόλας γεμάτη. Τὰ παιδιὰ ἔχουν τὴν πρωτοκαθεδρία. Σκαρφάλωσαν παντοῦ: σὲ γόνατα μπαμπάδων, σὲ κολῶνες καὶ στὸ καμπαναρίο. Ντόπιοι χορευτὲς καὶ ξένοι μὲ ταμποῦρλα κι ἀνιάκαρα μὲ χορούς καὶ μὲ ἀρέκιες ξεσηκώνουν τὸν κόσμον, ὀργώνουν τοὺς δρόμους καὶ τὰ καντούνια. Χορεύουν τοὺς ζακυνθινούς χορούς, τὸ γιανγυττό, τὸ λεβαντίνικο, τὸ ζακυνθινὸ συρτό. Κι ὁ ἀπαραίτητος βερδέας ρέει, ἂν ὄχι ἄφθονος, πάντως γευστικώτατος καὶ ἀποτελεσματικός. Ὁ θίασος παρελαύνει στὸν δρόμον μὲ τὸ ντελάλη νὰ προπορεύεται κ' ἓνα τσοῦρμο παιδιὰ σκανταλιάρικα στὴν οὐρὰ πού γυρεύουν νὰ σηκώσουν τὴ φούστα τῆς Σάρρας καὶ νὰ δοῦν ποιὸς κρύβεται κἀτω ἀπ' τὴς βαρειῆς μορέτες.

Ὁ ἀφηγητὴς, ὁμως, εἶναι διασπαστικός:

«Σωπάστε κύργιοι! τὸ λοιπὸν τὴν Ὁμιλία νὰ ποῦμε
γιὰ νὰ γροικῆσαι ὁ ἄσος καὶ νὰ φχαριστηθοῦμε.

Ἡ φωνὴ τραγουδιστὴ, ὅπως τὸ θέλει ἡ συνήθεια (Σωπάστε κύλυργοι τὸ λοιπὸν, τὴν Ὁμιλία νὰ ποῦμε...). Ὅλα ὅπως σ' ἐκεῖνα τὰ παλιὰ καρναβάλια. Μονάχα πού τώρα ἔχουμε καὶ σκηνὴ γιὰ τὴν παράσταση. Λίγες πρασινάδες, πού εἶναι προφανῶς ὁ... κῆπος τοῦ Ἀβραάμ, τὸ λαγκάδι τῆς Θυσίας καὶ οἱ οὐράνιοι λειμῶνες. Στὸν ἴσκιο τοῦ ἀποκάτω, κάποιος χορευτὴς πού ἀπόκαμε, καπνίζει ἀρειμανίως, ἐνῶ ὁ πτερωτὸς καὶ λευκοντυμένος ἄγγελος δίπλα του ψέλνει πιότερο, παρὰ μιλάει:

Ξύπνα Ἀβραά, ξύπνα Ἀβραά γείρου καὶ πάνου
στάσου

μαντάτο ἀπὸ τοὺς οὐρανοὺς σοῦ φέρνω κι ἀφουγκράσου.

Ἀλλὰ ὁ Πατριάρχης ἔχει χαθεῖ: μπήκε στὰ παρασκήνια γιὰ νὰ συμβουλευτεῖ φαίνεται «τὸ βιβλίο». Οἱ ἡθοποιοὶ μας δὲν εἶναι συνηθισμένοι στὴ σκηνή. Γι' αὐτὸ καρφώνονται σὲ μιὰ σανίδα καὶ δὲν ἐννοοῦν νὰ ξεκολλήσουν, μ' ὄλο πού ὁ ὑποβολέας, πού ἐκτελεῖ καὶ χρέη φροντιστῆ σκηνῆς καὶ σκηνοθέτη, πασχίζει νὰ τοὺς σπρώξει λίγο πιὸ πέρα: «Σκύψε, σήκω, προχώρα μπροστά, ἀγκάλιασέ την!». Κι ἀμέσως πάλι, λεπταίνοντας τὴ φωνή, ἔτσι πού νὰ μοιάζει μὲ τῆς Σάρρας, ὑποβάλλει ἀπαγγέλοντας συγχρόνως τὸ ρόλο:

Κι ἄς τάξω θεεεὲν τὸ γέννημα μὴδ' εἰσατοῦ
ποτέ μου
μὰ νὰ κερικὴν ἀφτούμενο ἐκράτουν κ' ἐξεε-
σθηρέ μου.

Ὁ ἀέρας ἀνασηκώνει ράσα καὶ χλαμύδες καὶ κἀτω ἀπ' τὰ μακριὰ φουστάνια βλέπεις πότε-πότε μιὰ τριχωτὴ γάμπα νὰ ξετρυπῶνει ἀπὸ μιὰ κόκκινη κάλτσα. Τὰ μαντήλια τοῦ κεφαλιοῦ ἀνεμίζουν κι αὐτά, ξεσκεπάζοντας τὴς μορέτες μὲ τὸ κολλημένο τσουλούφι καὶ τὸ λαστιχάκι.

Σιγὰ-σιγὰ ὁμως ἡ παράσταση στρώνει. Τὸ τράκ ὑποχωρεῖ. Τόσο, πού ἡ Σάρρα, ὅταν τῆς ἔρχεται «λιγωμάρα», πέφτει ἀληθινὰ ξερὴ πρὸς μεγάλη ἀγανάκτηση τῶν δούλων, πού πρέπει νὰ τὴ σύρουν (ὀλόκληρο ἄντρακλα!) ὡς τὰ παρασκήνια.

Στὸ φινάλε οἱ μορέτες ἀνασηκώνονται γιὰ νὰ χαιρετήσουν οἱ ἡθοποιοὶ. Τὸ θέαμα εἶναι πολὺ ἐνδιαφέρον καί, μ' ὄλο πού εἶδαμε θρησκευτικὸ δράμα, ὁ κόσμος ξεσπάει, ὅπως θὰ ἔλεγε ὁ Γαῆτας, «διὰ τὸ ἀστείον αὐτοῦ, εἰς ἄσβεστον γέλωτα».

Εἶναι ἀλήθεια πὼς ἡ φετεινὴ «Συνάντηση Μεσαιωνικοῦ - Λαϊκοῦ Θεάτρου» στὴ Ζάκυνθο δὲν ὑπῆρξε καθόλου «συνάντηση». Κανένα ἄλλο λαϊκὸ συγκρότημα ἀλλοδαπὸ ἢ ἑλληνικὸ — ἐκτὸς ἀπὸ τὸν Καραγκιόζη — δὲν ἐμφανίσθηκε. Ὁ λόγος γνωστός: μ' ὄλη τὴ φιλότιμη προσπάθεια τῶν ὀργανωτῶν, ὁ χρόνος καὶ τὸ χρῆμα δὲν ἐπέτρεψαν νὰ πραγματοποιηθοῦν

ούτε καν δσα είχαν προγραμματιστεί. Όσο- τόσο, αυτή ή «άποχή» μās έδοσε μιā θαυμά- σια εύκαιρία: νά γνωρίσουμε τή Ζάκυνθο μ' όλη της τήν παράδοση, τήν τέχνη, τήν πνευ- ματική της κληρονομιά. Κι αυτό, για μιā μονάχα φορά μās κάνει νά παραβλέψουμε τīs έλλείψεις. Οί περίφημες ζακυνθινές «Όμιλίες», πλαισιωμένες από τὸ ζακυνθινὸ τραγούδι, τīs άρέκιες (λαϊκά δίστιχα, όπως οί μαντινάδες), τούς χορούς, τή μουσική άπ' τὰ ταμπουρα- νιάκαρα (ταμπούρα και άνιάκαρα) μέσα σέ μιā πανηγυριώτικη άτμόσφαιρα, τīs λαμπα- δηφορίες, τīs βαρκαρόλες και τὰ μάσκουλα, (πυροτεχνήματα), άνάστησαν τήν παλιά Ζά- κυνθο μ' όλη τή δόξα της και μās άποκάλυ- ψαν μιā πλούσια μακριά παράδοση, με πολ- λούς, πάρα πολλούς άκόμα ζωντανούς χυμούς.

Δυὸ άλλες «Όμιλίες» παρουσιάστηκαν φέ- τος. Ό «Κρίνος και Άνθία», όπου, μās τὸ μαρτύρησε πάλι ὁ άθλιος ὁ ντελάλης, «νικάει ὁ Έρωτας», και ή «Χρυσαιγή». Κι αυτές παίχτηκαν με κέφι και πολλή έπιτυχία.

Ό Καραγκιόζης του Σπαθάρη πάλι, τόσο γνωστός σ' όλους μας, στάθηκε μιā άπο- κάλυψη. Έτσι όπως άγκαλιάστηκε άπ' τούς ανθρώπους του νησιου που διψάνε τὸ θέαμα, προπάντων τὸν παιδόκοσμο, κι άφομοιώθηκε μ' αυτό τὸ κοινό, δέν είχες πια τήν αίσθηση πώς παρακολουθείς θέαμα, άλλὰ πώς συμμε- τέχεις κ' έδῶ σ' ένα λαϊκὸ πανηγύρι που ὄλοι μαζί συμβάλλουν για νά τὸ κάνουν πιὸ θεαμα- τικὸ και πιὸ κεφάλτο.

Τί ήταν οί «Όμιλίες»

Η ζακυνθινή «Όμιλία», γεννημένη μιā χρυ- σή για τὰ έλληνικά γράμματα έποχή, τήν έποχή της Ένετοκρατίας, φέρνει ὄλα τὰ γνωρίσματα τής πνευματικής άκμής: γνησιό- τητα, εύρωστία, τή γεύση μιās μακρόχρονης παράδοσης, άνάμικτη με τήν δροσιά του νιό-

κοπου καρπου. Γεννημένη μέσα σέ μιαν έξα- ψη καρναβαλιου, έχει τὸ κέφι, τήν όξύτητα και τὸ νεύρο, τήν άμεσότητα που τής έξα- σφαλίζει ή λαϊκή της προέλευση.

Η μοναδική στον τόπο μας, μαζί με τὸν Καραγκιόζη, ὄλοκληρωμένη μορφή λαϊκου θεά- τρου — λαϊκου σ' ὄλες τīs φάσεις του: δη- μιουργία, έκτέλεση, κοινό — έκανε μιā λαμ- πρή θητεία δυὸ έκατονταετηρίδων, μās διαφύ- λαξε τήν παράδοση τής κρητικής άναγέννησης και τή μεταλαμπάδευσε στο νεότερο έπτανη- σιακὸ θέατρο. Έριξε τὸ σπόρο, άπ' όπου βλά- στησε αυτό τὸ θέατρο, κ' ύστερα άρχισε ν' άρ- γοσθήνει, όπως σθίνουν σιγά-σιγά ὄλες οί παλιές λαϊκές συνήθειες.

Στīs άρχές του αιώνα ή παράδοση έχει κιόλας άτονήσει. Άκουσα μάλιστα ὄτι πριν άπ' τὸν πόλεμο είχε τεθεί και ζήτημα φορο- λογίας τῶν υπαιθρίων αυτών παραστάσεων, πράγμα που θα είχε ὄπωςδήποτε άνασταλτική έπίδραση. Πάντως ή χαριστική βολή δόθηκε με τὸν πόλεμο. Παρ' ὄλα αυτά «Όμιλίες» έξακολουθοῦσαν νά γράφονται και νά παίζον- ται πότε-πότε στα καρναβάλια. Ό Δ. Ρώμας δημοσιεύει στα «Ζακυνθινά» του τὸ γράμμα ενός λαϊκου συγγραφέα, που περιγράφει με καταπληκτική ζωντάνια και χιούμορ μιā θρι- αμβευτική παράσταση, «μοντέρνας» Όμιλίας στα 1956'.

Έπίσης στο περιοδικὸ «Θέατρο» ὁ Κ. Πορ- φύρης δημοσιεύει άφηγήσεις λαϊκῶν ανθρώ- πων σχετικές με τὸν τρόπο που «άνεβάζονται» οί «Όμιλίες»². Έκει άναφέρονται διάφορες προπολεμικές παραστάσεις, με «μοντέρνο» ρε- περτόριο, μιā παράσταση του 1956 (δια- σκευή τής «Γέφυρας τῶν στεναγμῶν»!) και δυὸ άλλες με πρωτότυπες «Όμιλίες» του 1959 και του 1961. Άλλά ή «Όμιλία» του '61 έχει μιā Ιστορία, που είναι ίσως και ή προϊστορία τής σημερινής «Συνάντησης».

Τὸ φθινόπωρο του 1960 σέ μιā ζακυνθινή έφημερίδα ρίχτηκε μιā ιδέα από τὸν Γ. Στρού-



«Κρίνος
και Άνθία»

ζα: νὰ ζωντανέψει τὸ λαϊκὸ θέατρο τῆς Ζακύνθου καὶ νὰ ὀργανωθεῖ φεστιβάλ λαϊκοῦ θεάτρου. Αὐτὸ ἦταν τὸ ἔναυσμα. Γιὰ τὸ καρναβάλι τοῦ 61 ἐτοιμάστηκαν 5 ὄμιλοι ἀπὸ χωριά καὶ ἕνας ἀπὸ τὴν πόλη. Παρουσίασαν «Ὀμιλίες» παλιές καὶ μιὰ πρωτότυπη τοῦ Δ. Ἀρβανιτάκη, ποὺ βραβεύτηκε κιόλας. Δόθηκαν κι ἄλλα βραβεῖα καὶ ἔπαινοι.

Τῆ γένεση τῆς ζακυνθινῆς «Ὀμιλίας» τοποθετοῦν στὰ μέσα τοῦ 17ου αἰώνα, μ' ὄλο ποὺ τὸ θέμα αὐτό, ὅπως καὶ τὸ ζήτημα τῆς καταγωγῆς της, δὲν εἶναι ἀπόλυτα ξεκαθαρισμένο. Πάντως, ἐκτὸς ἀπὸ τὰ ἱστορικὰ-φιλολογικὰ δεδομένα ποὺ ἐπιτρέπουν αὐτὴ τὴν τοποθέτηση, ἔχουμε καὶ τὴ μαρτυρία τοῦ Ζακυνθινοῦ Γαῖτα, ἀτεκμηρίωτη βέβαια, ὅτι οἱ «Ὀμιλίες»: «Ἐρωφίλη», «Θυσία τοῦ Ἀβραάμ» καὶ «Γαῖδουροκαβάλλα» παίζονταν ἀπὸ τὴν ἐποχὴ τῆς Ἐνετοκρατίας. Ἡ πρόσφατη ἐξ ἄλλου ἀνακάλυψη ἀπὸ τὸν Μάριο Βίττι τῆς «Εὐγένειας», ἔργου ζακυνθινοῦ, «δοσμένου εἰς φῶς», δηλαδὴ τυπωμένου, τὸ 1646, μᾶς προσφέρει νομίζω ἕνα ἀκόμα σημαντικό στοιχεῖο. Ἀνάμεσα στὸ στίχο 860 καὶ 861 τῆς «Εὐγένειας» ὑπάρχει, μᾶς λέει ὁ Μάριο Βίττι ἡ ἔνδειξη: «Τέλος τοῦ πρώτου μιλήματος». Καὶ σχολιάζει ὁ ἴδιος: «Αὐτὸς ὁ τελευταῖος ὄρος μᾶς ὁδηγεῖ στὴ Ζάκυνθο, ὅπου μερικὲς λαϊκὲς παραστάσεις ὀνομάζονται Ὀμιλίες». Ὁ ὄρος λοιπὸν, καὶ μάλιστα λαϊκότερος, ὑπάρχει ἀπὸ τὸ 1646 τουλάχιστον.

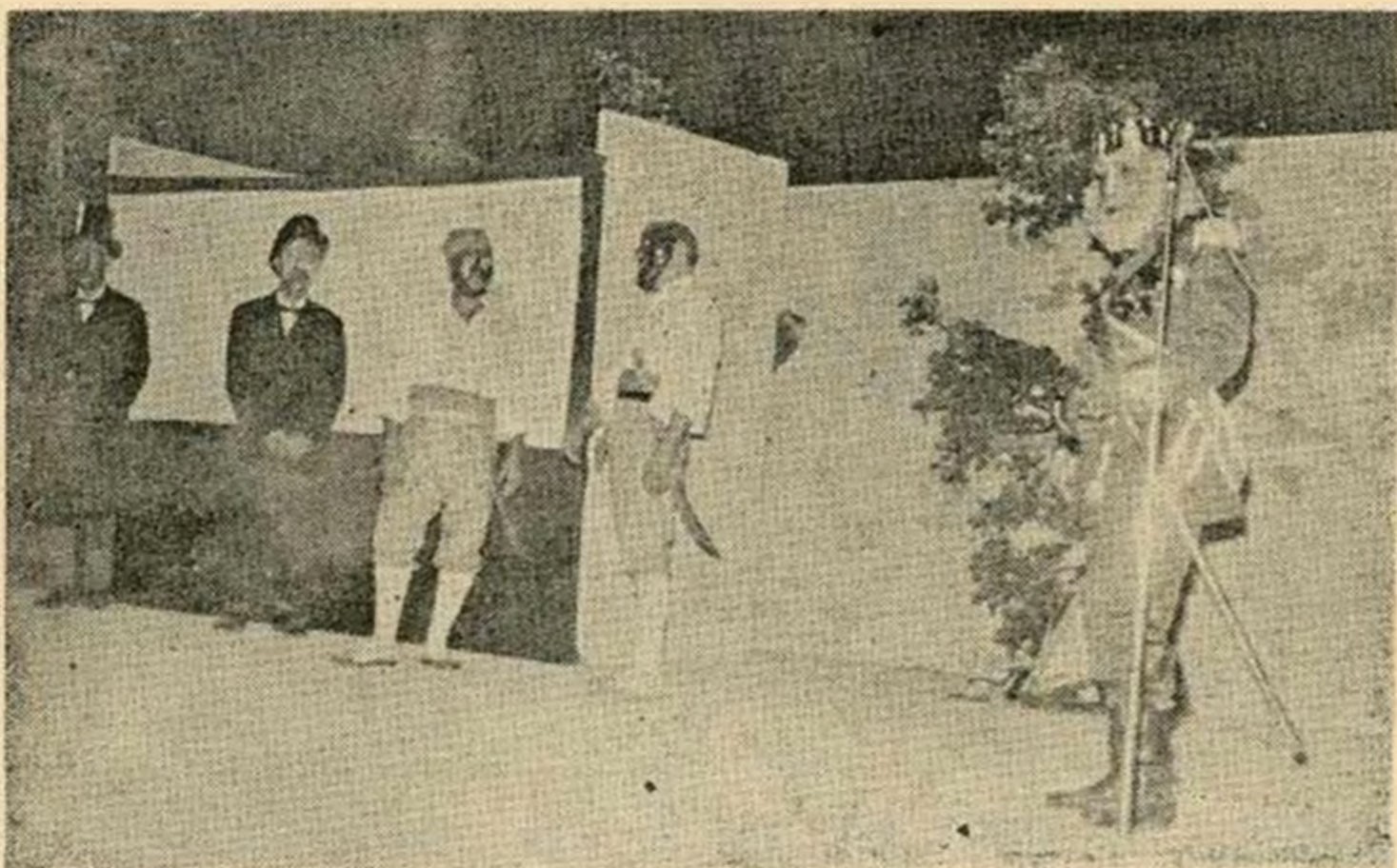
Οἱ πρώτες «Ὀμιλίες» δὲν ἦταν παρὰ ἀναπαράσταση αὐτούσιων κρητικῶν ἔργων. Τὰ κρητικὰ ὄμως ἀναγνωρίζονται καθαρὰ στὶς «Ὀμιλίες» καὶ ἀργότερα ὅταν ἔχουμε πιὰ πρωτότυπη, ντόπια παραγωγή. Ἡ ἐπίδραση τοῦ κρητικοῦ θεάτρου στάθηκε ἀποφασιστικὴ. Ἀπὸ τὴν ἄλλη, ἡ τυπολογία καὶ ἡ τεχνικὴ τῆς κομέντια ντέλλ ἄρτε, ἐξ ἴσου φανερὴ στὶς «Ὀμιλίες», μαρτυροῦν γιὰ ἔντονες ἰταλικὲς ἐπιδράσεις. Διφυῆς λοιπὸν ἡ προέλευσή τους:

κρητικὸ θέατρο - κομέντια ντέλλ ἄρτε.

Αὐτὰ σὲ γενικὲς γραμμὲς. Γιατὶ μιλώντας γιὰ σκοτεινὴ καταγωγή, ἐννοοῦμε ὅτι ἀνεξερεύνητος εἶναι ὁ τρόπος μὲ τὸν ὁποῖο λειτούργησαν αὐτὲς οἱ ἐπιδράσεις. Ὅσο ἡ ἔρευνα προχωρεῖ καὶ ὅσο διαπιστώνεται ὅτι ἀνάμεσα στὶς περιοχὲς τῆς ἐνετικῆς ἐπικράτειας ὑπῆρχε μιὰ ἔντονη πνευματικὴ ἐπικοινωνία, τὸ ζήτημα περιπλέκεται καὶ ξεκαθαρίζει συγχρόως.

Παλιότερα ἐπικρατοῦσε ἡ ἄποψη ὅτι τὰ κρητικὰ ἔργα διαδόθηκαν στὰ Ἐπτάνησα μετὰ τὸ τέλος τοῦ ἐνετοτουρκικοῦ πολέμου (1669) ἀπὸ τοὺς κρητικοὺς ποὺ κατέφυγαν ἐκεῖ. Ἡ «Εὐγένεια» τοῦ Μοντσελέζε ὄμως, ποὺ ἐκδίδεται ὅπως εἴπαμε τὸ 1646 καὶ ἀνήκει ἀναμφισβήτητα στὴν Κρητικὴ Σχολή, δείχνει ὅτι ἡ ἐπικοινωνία ὑπάρχει ἀπὸ πολὺ νωρὶς καὶ τὸ ἐπτανησιακὸ θέατρο, ἐμπνευσμένο ἀπὸ τὸ κρητικὸ ἀναπτύσσεται παράλληλα μ' αὐτό.

Ἡ ἀναγνώριση ἐξ ἄλλου τῆς πατρότητας τῶν ἔργων «Ἰφιγένεια» καὶ «Θυέστης» τοῦ κεφαλονίτη Κατσαίτη, ποὺ ὀφείλεται στὸν καθηγητὴ Μ. Κριαρᾶ, μᾶς ἐπιτρέπει νὰ μιλάμε πιὰ ὄχι γιὰ ζακυνθινὸ ἀλλὰ γιὰ ἐπτανησιακὸ θέατρο. Τὸ γεγονὸς μάλιστα ὅτι στὸ ἔργο τοῦ Κατσαίτη συμπάρχουν κρητικὰ στοιχεῖα καὶ στοιχεῖα τῆς κομέντια ντέλλ ἄρτε ἀνοίγει, ὅπως παρατηρεῖ ὁ Κ. Πορφύρης νέους δρόμους γιὰ διεύρυνση τῶν ἐπιδράσεων. Διαπιστώνοντας ὁ ἴδιος τὴν συγγένεια τῶν τύπων ἀνάμεσα στὸ ἔργο τοῦ Κατσαίτη καὶ τὸν «Χάση» τοῦ Γουζέλη, διατυπώνει τὴν ὑπόθεση ὅτι πιθανῶς νὰ ὑπῆρχε μιὰ ἐπαφὴ καὶ ἀλληλεπίδραση καὶ ἀνάμεσα στὰ ἴδια τὰ Ἐπτάνησα, μ' ὄλο ποὺ τὰ πρότυπα βέβαια καὶ τῶν δυὸ συγγραφέων εἶναι κοινά. Ἐπιδράσεις λοιπὸν τοῦ κρητικοῦ θεάτρου εἶναι δυνατὸν νὰ φτάνουν ἀκόμα καὶ ἀπὸ τὸν πλάγιον δρόμον τοῦ διαμορφωμένου ἤδη ἐπτανησιακοῦ θεάτρου, ὅπως φτάνουν ἀργότερα ἀπὸ τὰ λόγια ἔργα τῆς ζακυνθινῆς παραγωγῆς.



«Κρίνος
καὶ Ἀνθία»

Πώς λειτούργησε ο κύκλος Ιταλικό θέατρο - κρητική σχολή - έπτανησιακό (λαϊκό και λόγιο) θέατρο; Πώς εισέβαλε ή κομέντια ντέλλ'άρτε στη Ζάκυνθο; Τά έργα του κρητικού κωμικού κύκλου, διαμορφωμένα κι αυτά πάνω σε Ιταλικά πρότυπα, ήταν ήδη γνωστά; Όλα αυτά είναι θέματα φιλολογικής έρευνας.

Για τη θεατρική ζωή της Ζακύνθου κατά τον 16ο - 17ο αιώνα δεν έχουμε μαρτυρίες. Οί μαρτυρίες αναφέρουν μόνο δημόσιες γιορτές, διάφορες έκδηλώσεις, γκιόστρες κλπ. Πιστεύω ότι θα πρέπει να υπήρχε όπωσδήποτε κάποια θεατρική κίνηση. Οί ίδιες οί «Όμιλίες» είναι μίμηση τών βενιτσιάνικων «Μομάρια», που παίζονται σε συμπόσια, γάμους και γιορτές. Άξίζει πάντως να προσέξουμε μιὰ έμμεση πληροφορία που μάς δίνει πάλι ή «Εύγένια». Η γκιόστρα (κονταροκτύπημα), παλιό ένετικό έθιμο, ήταν ένας άγώνας που και οί ζακυνθινοί συνήθιζαν να έκτελούν στα καρναβάλια, από τον 15ο αιώνα. Σταμάτησε όμως το 1739⁸. Στην «Εύγένια» θα βρούμε τη γκιόστρα ένσωματωμένη στο έργο. Και ο Μοντσελέζε άρκεΐται να μάς δώσει σχετικά μονάχα μιὰ σκηνική υπόδειξη, καμιά άλλη περιγραφή: «Τώρα έβγαίνουσιν όμπρός δύο ταμπούροι και έπειτα ή καθαλερία, κατόπι ο Ρήγας με την κόρτε του και όμπρός ή τρουμπέτα και ή Ρήγισσα εις την πορτέλα της στέκει και θεωρεΐ...». Και «Άρχισε ή γκιόστρα και ώσαν έτελείωσεν λέγει ο Ρήγας»⁹. Ο Μάριο Βίττι σημειώνει ότι ή γκιόστρα γινόταν κατά τρόπο ανάλογο με της μορέσκας και ήταν όπως αυτή στυλιζαιοσιμένη. Η γκιόστρα λοιπόν πρέπει να είχε ήδη θεατρική θητεία. Δεν είναι τυχαίο βέβαια το ότι και από τον «Έρωτόκριτο» διάλεξαν να παρουσιάσουν οί ζακυνθινοί άκριβώς τη σκηνή της γκιόστρας, θέμα οικείο που τους επέτρεπε και μιὰ προσωπική συμβολή. Η συμβολή αυτή έξ άλλου υπάρχει από τη στιγμή που ο «Έρωτόκριτος», έργο βασικά ποιητικό, με κάποια θεατρική δομή βέβαια, «προσαρμοζόταν», ως πούμε, για μιὰ θεατρική παράσταση.

Άργότερα, με την επίδραση και του ντόπιου θεάτρου και της σατιρικής στιχουργίας διαμορφώνεται ο χαρακτηριστικός τύπος της «Όμιλίας» που είναι βασικά μιὰ σάτιρα. Πρώτες γνωστές «Όμιλίες» που τις αναφέρει ο Γάγας είναι ή «Γαΐδουροκαβάλλα» και οί «Κεφαλονίτες». Στη «Γαΐδουροκαβάλλα» σατιρίζεται ο χωριάτικος γάμος. Ο νοδάρος (συμβολαιογράφος), ή νύφη, ο γαμπρός και οί λοιποί περιδιαβάζουν την πόλη. Ο νοδάρος, «ξακουστός από το Χουρχουλίδι», διαβάξει το προικοσύμφωνο «το όποϊον — γράφει ο Γάγας — έπροκάλει, δια το άστεϊον αυτού, τον άσβεστον γέλωτα και τας έπευφημίας τών παρισταμένων»¹⁰.

Παντρεύει: έδω ή κυρά Λαλά τη γκόνα της Μπετίνα

και δίνει: τση άντρα νόμιμο έτρούτονε το μήνα. Δώδεκα άδράχτια δίνει: τση, τση νύχτες για να γνέθει

κ' έναν παλιό χειρόβυλο κουκάκια για ν' αλέθει.

Στους «Κεφαλονίτες» σατιρίζονται οί κεφαλονίτες εργάτες. Οί ήθοποιοί «φέροντες έργαλεία της τέχνης των, περιφέρονται τας όδους παρακολουθούμενοι υπό σμήνους παιδων και άνδρων, έκάστοτε δε σταματούντες προσέφεραν την εργασία αυτών, άπομιμούμενοι την προφοράν τών Κεφαλήνων»¹¹.

Έδω, όπως βλέπουμε, το κλίμα έχει αλλάξει. Η σάτιρα σύγχρονη, οί άνθρωποι καθημερινοί, οί στόχοι συγκεκριμένοι. «Η «Γαΐδουροκαβάλλα» και οί «Κεφαλονίτες», μ' δλη τους την άπλοϊκότητα — παρατηρεΐ ο Κ. Πορφύρης — αποτελούν, όπως και τα λόγια έργα του Σουρμελή, ένα σταθμό στην ανάπτυξη του Έπτανησιακού θεάτρου. Οί ήρωές τους δεν είναι πια βασιλιάδες του παραμυθιού, με γκιόστρες και μονομαχίες, με συμβουλάτορες και αϋλές, και με μοσχοθυγατέρες που τις παραστέκουν θάγιες και που ώστόσο έρωτεύονται παρακατιανούς, αλλά ίπποτικούς, νέους. Είναι καθημερινοί, άπλοϊκοί άνθρωποι, χωριάτες και τεχνίτες, συμβολαιογράφοι και γιατροί — μ' ένα λόγο άνθρωποι της άστικής κοινωνίας που πάει να έκφράσει το έπτανησιακό θέατρο».

Έτσι, σιγά - σιγά δημιουργείται ένα ολοκληρο ρεπερτόριο από «Όμιλίες», άλλες σε έντονο τοπικό χρώμα, άλλες ξενόφερτες, άλλες με λόγια προέλευση, άλλες με ήρωες χωρικούς και άστους και άλλες πάλι που μιλούν ακόμα για ίππότες και αρχαίους θεούς. Γνωστότερες είναι «Τα πάθη του Άπολλώνιου εν Τύρω», «Ο γάμος του Κοντογιαννάκη μετά της Άγγελικής Μότση», «Αλέξης και Χρυσαιγή», «Κρίνος και Άνθια», «Μυρτίλλος και Δάφνη». Τις τρεις τελευταίες έχει δημοσιεύσει ή Μαριέττα Μινώτου στην «Όνιο Άνθολογία» του 1934 μαζί με ένα προλογικό σημείωμα. Επίσης ο Ντ. Κονόμος είχε στο αρχείο του κείμενα «Όμιλιών» που χάθηκαν με τους σεισμούς.

Η παράδοση τών «Όμιλιών» οδηγεί στη δημιουργία του «Χάση», έργου που δεν είναι παρά μιὰ πολύπρακτη «Όμιλία», «γραμμένη δια ξεφάντωσιν τών φίλων» Ο Γουζέλης είναι ή γέφυρα που συνδέει το λαϊκό θέατρο με το επώνυμο θέατρο της Έπτανήσου που θα φτάσει στο κορύφωμά του τον 19ο αιώνα με τον «Βασιλικό» του Μάτση.

Δυστυχώς, ή Άθηναϊκή Σχολή του 19ου αιώνα, που μαστίζεται από τον παρακμάζοντα ρομαντισμό, θ' αφήσει άνεκμετάλλευτη δλην αυτή την παράδοση. Έτσι τα πιο στέρεα επιτεύγματα του νεοελληνικού θεατρικού λόγου, όπως ο «Χάσης» και ο «Βασιλικός», θα μείνουν για καιρό παραμερισμένα για να καθιερωθούν στην πανελλήνια συνείδηση πολύ άργότερα και μάλλον άργά πια.

Πώς παίζονταν

Έρασιτέχνες βέβαια πάντα, χωρικοί ή έπαγγελματίες της πόλης, είναι οί ήθοποιοί



Ζακυνθινοὶ χοροὶ
ἀπὸ λαϊκοὺς χο-
ρευτῆς

τοῦ ιδιότυπου θεάτρου. Οἱ Ζακυνθινὲς συνε-
χνίες πολὺ βοηθήσανε στὴν ἀνάπτυξη τῆς
θεατρικῆς παραγωγῆς. Ἀπὸ νωρὶς, πρὶν μπεῖ
τὸ καρναβάλι, ἀρχίζαν οἱ προετοιμασίες τοῦ
ἔργου. Πρῶτα ἀπ' ὅλα νὰ συγκροτηθεῖ ἡ
ὀμάδα: «γιατὶ δὲν μπορεῖς νὰ βάλεις ὅ-
ποιον - ὅποιον, λέει ὁ λαϊκὸς ἀφηγητῆς, πρέ-
πει νὰ μπορεῖ νὰ κάνει τὴν πάρτε του κα-
λά». Οἱ ἠθοποιοὶ ἔπρεπε νὰ εἶναι καλλι-
κέλαδοι καὶ «γκιοῦστοι». Γιὰ τοὺς γυναι-
κεῖους ρόλους — γυναῖκες δὲν παίζου-
νε βέβαια — διάλεγαν νέους ποὺ νὰ ἔχουν κάπως
λεπτὴ φωνή. Φυσικὰ ἰδιαίτερα εὐπρόσδεκτοι
ἦταν οἱ ψαλτάδες. Ἡ ἀπαγγελία τῆς «Ὀμι-
λίας» εἶναι περισσότερο τραγούδισμα παρά
ἀπαγγελία. Εἶναι ἕνας περιέργως τρόπος ποὺ
δὲν μπορεῖ ν' ἀποδοθεῖ μὲ καμιὰ περιγραφή.
Ἐνας τραγουδιστὸς τόνος ποὺ μοιάζει μονό-
τονος μὰ ποὺ ἔχει πολλὲς μεταλλαγές.

Ἀφοῦ μοιράζονταν οἱ ρόλοι ἀρχίζε ἡ με-
λέτη. Κάποιος ἀπ' ὅλους ἔκανε τὸ σκηνο-
θέτη. Ἄλλοτε γινόταν «συλλογικὴ δουλειά».
Ἰδιαίτερη φροντίδα χρειάζονταν τὰ κοστού-
μια. «Τὸ κάθε πριγκηπόπουλο, ὁ λαϊκὸς ἀ-
φηγητῆς μιλάει γιὰ τὴν “Ὀμιλία” τοῦ “Ἐ-
ρωτόκριτου”, ἤθελε νὰ ἴσῃ στολισμένο σύμ-
φωνα μὲ τὴ φορεσιὰ τοῦ νησιοῦ του καὶ τὴν
ἱστορία του, μὲ χρυσάφι καὶ στολίδια, πραγμα-
τικὸ χρυσάφι. Αἶφνης ὁ Κρητικὸς, μὴ μπορῶ
νὰ πῶ πόσο χρυσάφι εἶχε ἀπάνω του; Αἶ-
φνης ἐγὼ ποὺ ἔπαιζα τὸ βασιλιά, ἐνοίκιασα
μιὰ φορεσιὰ ἀπὸ τὸ θέατρο ποὺ ἦτανε στὴ
Ζάκυνθο, βασιλικὴ φορεσιὰ. Ἦτανε κι' ὁ Τά-
σης ὁ Περλέτζος, πεθαμένος κι αὐτός. Ἐ-
παιζε τὸ ρόλο τοῦ συμβούλου, ἦτανε ντυ-
μένος μὲ βελάδα, ἡμίψηλο, κανονικά, ὠραῖα
πράγματα»¹².

Ἡ Μαριέττα Μινώτου στὸν πρόλογο ποὺ
ἀνέφερα μᾶς περιγράφει ἔτσι τὴν ἐμφάνιση
τῶν ἠθοποιῶν: «Τὶς “Ὀμιλίες” τὶς παριστά-

νουν μόνον ἄντρες. Τοὺς ρόλους τῶν γυναι-
κῶν παίρνουν οἱ κομψότεροι φορῶντας γυ-
ναικεῖα φορέματα φανταχτερὰ μ' ἄσπρα
“μέρλα” ἀπάνω καὶ μὲ προσωπίδες ὄχι ἀπὸ
πανὶ ἀλλὰ ἀπὸ κεῖνες ποὺ παριστάνουν γυ-
ναικεῖο πρόσωπο. Ἔτσι, ἂν δὲν κοιτάξεις τὸ
πόδι ποὺ προδίνει — μ' ὄλο ποὺ φοροῦν γυ-
ναικεῖο σκαρπίνι — καὶ τὸ ψηλὸ ἀνάστημα,
ἔχεις τὴν ἐντύπωση πὼς εἶναι πραγματικὴ
καὶ θελκτικὴ μάλιστα μάσκα. Καμιὰ φορὰ
ὅμως ἂν περπατεῖ ὁ θίασος, ἀκοῦς κι ἀπευ-
θύνονται στὴν Ἀφροδίτη φωνάζοντας τὸν Νι-
κόλα ἢ βλέπεις τὴν Ἀνθία νὰ καπνίζει ξέ-
νοιαστα». «Ἀλλὰ καὶ τὰ κοστούμια τῶν ἄλ-
λων εἶναι παρὰ ξένα, σχεδὸν ἐξωτικά. Ἐξα-
φνα τοῦ “Κρίνου”, ποὺ δίνω τὴν “Ὀμι-
λία” σήμερα, ἀποτελεῖται ἀπὸ πολύχρωμες
κορδέλες ποὺ θυμίζουν πολὺ τὴ στολὴ τῶν
Ἑλβετῶν φρουρῶν τοῦ Βατικανοῦ. Ἀπὸ τὸ
καπέλλο του ἐπίσης κρέμονται δυὸ κορδέλ-
λες, μιὰ κόκκινη καὶ μιὰ πράσινη. Ἡ Ἀνθία
φορεῖ καὶ πέπλο σὰν νύφη. Ὁ βασιλιάς φο-
ρεῖ πηλίκιο στρατιωτικὸ ἢ τρικαντό, ἔχει μα-
κριὰ γένεια καὶ φορεῖ σπαθί. Ἄλλων συν-
τρόφων ὁ βασιλιάς φορεῖ χάρτινο στέμμα,
ὅπως καὶ ἡ βασίλισσα»¹³.

Ἀπὸ ὁμοιογένεια, ὅπως βλέπουμε, ἄλλο
τίποτα. Οἱ ἐποχὲς συμπλέκονται τόσο εἰδυλ-
λιακά, ποὺ πλάι στὴ βελάδα βλέπεις τὴ
στολὴ τοῦ χωροφύλακα, πρὶν πέρα ἕνα χιτώ-
να ἢ τὰ φτερά τοῦ Ἀγγέλου, καὶ μιὰ νύφη
πνιγμένη στὰ τούλια. Τὰ κοστούμια πάντα
εἶναι ἐπιμελημένα μέχρι κεραίας.

Μέσα στὴ Χώρα ἢ «Ὀμιλία» δίνεται στὸν
πλατύφορο (ἀπὸ τὸ λατινικὸ φόρουμ). Στὰ
χωριά, μέσα στοὺς δρόμους ἢ μπροστὰ σὲ
κάποιο σπίτι. Ὁ κόσμος σχηματίζει ἕναν
κύκλο ἢ ἡμικύκλιο ἢ ὀρθογώνιο. Στὴ μέση
οἱ ἠθοποιοί. Ὁ βασιλιάς, ἡ βασίλισσα, οἱ
σύμβουλοι. Σκηνὴ δὲν ἔχουμε οὔτε σκηνικὸ.

Ίσως μερικὲς πρασινάδες, κανένα τραπέζι, γιὰ τὸ «εὐγενὲς κριτήριον» (τὸ δικαστήριον), ποὺ ἀπονέμει τὰ δίκαια καὶ ἀναδεικνύει τὸν ἔρωτα θριαμβευτή. Ἄλλωστε σκηρικὸ δὲν χρειάζεται. Ἡ οἰκονομία τῆς «Ὀμιλίας» τὸ ἀπορρίπτει· χρόνος καὶ τόπος ἀλλάζουν μὲ κινηματογραφικὴ ταχύτητα. (Ἐπ' αὐτῆ τὴν ἄποψη ὑπάρχει μιὰ ἀφαίρεση καὶ μιὰ ἑλλειπτικότητα... «πρωτοποριακὴ»). Οἱ ἠθοποιοὶ μπαινοβγαίνουν μέσα στὸ πλήθος τὸ ὁποῖο συγχρόνως παριστάνει καὶ τὶς κουίντες. Συχνὰ κάποιος θεατῆς γίνεται ξαφνικὰ μέλος τοῦ θιάσου γιὰ ν' ἀνταλλάξει μερικὰ ἔμμε-

τρα ἢ ὄχι πειράγματα. Ὁ αὐτοσχεδιασμὸς ἐν δράσει. Καὶ οἱ μορέττες ἐπιτρέπουν κάθε εἶδους γεφυρισμό.

Ἡ «Ὀμιλία» πλαισιώνεται συνήθως ἀπὸ χοροὺς καὶ τραγούδια. Στὸ τέλος βγαίνει δίσκος γιὰ τὰ «ἔξοδα τοῦ θιάσου». Καὶ φαίνεται ὅτι τὸ ἀκροατήριον εἶναι ἀρκετὰ «γαλαντόμο»: «Δύο ἀπὸ τοὺς μασκαράδες μαζώνουν τὶς δεκάρες τῶν θεατῶν καὶ τὶς δραχμὲς ποὺ πετοῦν ἀπὸ τὰ παράθυρα. Τὰ πλούσια σπίτια "γιὰ τὸ καλὸ" πετοῦν καὶ τάλληρα καὶ εἰκοσιπεντάρικα".

Σ η μ ε ι ὠ σ ε ι ς

1. Δ. Ρώμα, τὰ Ζακυνθινά, ἐκδ. Γαλλικοῦ Ἰνστιτούτου, Ἀθήνα, 1957, σ. 87. Τὸ γράμμα ἀναδημοσιεύεται στὴ «Νέα Ἑστία», ἀρ. 899, 1964 (ἀφιέρωμα στὴ Ἑπτανήσα) στὴ μελέτη τοῦ ἴδιου «Τὸ ἐπτανησιακὸ θέατρο», σ. 97 κ.έ.

2. Βλ. τὶς ἀφηγήσεις μὲ γενικὸ τίτλο «Ἀφηγοῦνται αὐτοὶ ποὺ ἐπαιζαν Ὀμιλίες», περ. «Θέατρο», ἀρ. 14, 1964, σ. 28-29.

3. Ντίνου Κονόμου, Καρναβάλι καὶ Λαϊκὸ θέατρο στὴ Ζάκυνθο, ἐφ. «Ζάκυνθος», ἀρ. 3, 1962.

4. Teodoro Montselese, Εὐγένια (a cura di Mario. Vitti, Istituto Universitario Orientale, Napoli, 1965,

5. Ἐμμ. Κριαρᾶ, Κρασιᾶτης (Ἰφιγένεια, Θυέστης, Κλαθμὸς Πελοποννήσου), ἐκδ. Γαλλικοῦ Ἰνστιτούτου, Ἀθήνα, 1950.

6. Κ. Πορφύρη, Ζακυνθινὲς «Ὀμιλίες» (Μιὰ μορφή λαϊκοῦ θεάτρου), περ. «Θέατρο», ἀρ. 14, 1964, σ. 24 κ.έ.

7. Ντ. Κονόμου, Τὸ Ζακυνθινὸ Λαϊκὸ θέατρο, περ. «Ἑπτανησιακὰ φύλλα», Β' ἀρ. 2, 1953, σ. 47-48.

8. Μ. Σιγούρου, Αἱ ἀπόκρηφοὶ ἐν Ἑπτανήσῳ, περ. «Παναθηναϊκὰ», 28 Φεβρ. 1905, σ. 239-295.

9. Teodoro Montselese, Εὐγένια, ὁ.π.

10. Ντ. Κονόμου, Καρναβάλι καὶ Λαϊκὸ θέατρο στὴ Ζάκυνθο, ὁ.π.

11. ὁ.π.

12. «Ἀφηγοῦνται αὐτοὶ ποὺ ἐπαιζαν "Ὀμιλίες"», ὁ.π.

13. Μ. Μινώτου, «Ὀμιλίες», Ἰόνιος Ἀθρολογία, ἀρ. 81-82-83, 1934, σ. 139 κ.έ.

14. ὁ.π.



ΛΕΥΚΑΔΑ. Ἀπὸ τὴν Ἀκαρνανία τὸ φέρρουμπόουτ τραδιέται μὲ συρματόσχοινο κάπου 20 μέτρα γιὰ νὰ φέρει στὸ νησί. Στὶς ὄχθες πίσω, μένει τὸ κάστρο τῆς Σάντα Μάουρα, γκρίζο καὶ ραγιαμένο.

Στὸ νησί ἄλλο χρῶμα. Κοχλάζει ἡ πόλη. Ξένοι καὶ Ἕλληνες ἐπισκέπτες, χωρικοὶ ἀπ' τὰ γύρω χωριά, σπρώχνονται στὰ πεζοδρόμια πάνω στὸν κεντρικὸ δρόμο τῆς ἀγορᾶς, ποὺ διασχίζει κατὰ μῆκος τὴν πόλη. Στὰ παράθυρα καὶ στὶς στέγες κρέμονται οἱ νηριῶτες. Φύλλα δάφνης, σερπαντίνες καὶ χαρτοπόλεμος πατιοῦνται στὸ δρόμο. Τὰ πρόσωπα ὄλα ξαναμμένα, γελαστά.

Ἀπ' τὴ «Μεγάλη Βρύση», νέες καὶ νέοι ἀπὸ 22 χώρες, ξεκίνησαν γιὰ τὴν παρέλαση. Χωρισμένοι σὲ συγκροτήματα, μὲ τὴ δική του μικρὴ ὀρχήστρα τὸ καθένα, καὶ ντυμένοι μὲ τὶς ζωγραφιστὲς τοπικὲς ἐνδυμασίες τῆς πατρίδας τους, τραγουδοῦν καὶ χορεύουν ὅπως ἔρχονται, καὶ εἶναι ἓνα πανθαυμόνιο χαρῆς καὶ ζωντανίας. Στροβιλίζονται: τὰ ζευγάρια ὅπως κατεβαίνουν τὸ δρόμο, γαμίζει ὁ ἀέρας ποίριγματα κοριτσιῶν, μπερδεύονται οἱ σερπαντίνες στοὺς λαϊμούς, στὰ διολιά, ἀνακατώνονται οἱ μουσικῆς.

Στὴν πλατεία Σικελικῶν τὰ συγκροτήματα ἀνακατεύονται: καὶ χορεύουν τὸ «συρτὸ τῆς ἀγάπης». Λίγο μετὰ σκορπίζουν καὶ τὸ νησί γίνεται ἓνα πολύχρωμο μελίσσι γεμάτο ἐαυδελικὰ κοπάδια, ποὺ βουίζουν ἀδιάκοπα ἀπὸ χαρὰ.

Βράδυ, κάπου μετὰ τὶς ἑννιά. Ἡ ἀκρίβεια δὲν εἶναι βινατή, γιὰτὶ ὁ χρόνος ἔχει πιά χαθεῖ καὶ οἱ ὀργανωτὲς φάχουν πράγματι δυσκολότερα προβλήματα νὰ λύσουν. Ἄλλωστε, στὸ νησί ὁ χρόνος βαρβαίνει μόνον δυὸ φορές. Τὴ στιγμὴ ποὺ πᾶς καὶ τὴ στιγμὴ ποὺ φεύγεις. Ἐνδιάμεσα θὲν ἔχει ἀξία. Ἡ παράσταση πάντα συνεχίζεται.

IV

Δ Ι Ε Θ Ν Ε Σ

Φ Ε Σ Τ Ι Β Α Λ

Λ Α Ϊ Κ Ω Ν

Χ Ο Ρ Ω Ν

Τὸ βουητὸ ποὺ εἶχε ἀπλώσει σ' ὅλη τὴν πόλη τώρα μαζεύεται στὴν κεντρικὴ πλατεία. Ἐχει διασκευαστεῖ σὲ θέατρο. Πιάνονται: οἱ καρτέκτες, κλείνονται: οἱ διάδρομοι, γεμίζουν τὰ παράθυρα γύρω, ἀσφυκτιοῦν τὰ στενά ποὺ ἔχουν κάποια θέα στὴ σκηνὴ, κρέμεται κόσμος παντοῦ. Ἡ πλατεία φούσκωσε. Ἀκαρωτιέσαι πόσοι νά'ναι. Μὰ μόνον ἓνας ἀριθμὸς εἶναι τὴν πραγματικότητά: ὄλοι!

Τὸ Διεθνὲς Φεστιβάλ Λαϊκῶν Χορῶν καὶ Τραγουδιῶν ἄρχισε. Οἱ χώρες ποὺ συμμετέχουν: Αὐστρία, Βέλγιο, Βουλγαρία, Γαλλία, Γιουγκοσλαβία, Γερμανία, Δανία, Ἑλβετία, Ἰσπανία, Ἰσραήλ, Ἰταλία, Νορβηγία, Οὐγγαρία, Ὀλλανδία, Οὐγκιάντα, Πολωνία, Ρωσία, Σουηδία, Τσεχοσλοβακία, Φιλανδία, Ἑλλάδα - Κύπρος. 1.300 ἐκτελεστὲς!

Ἄλλα τὰ συγκροτήματα ποὺ συμμετέχουν εἶναι ἐρασιτεχνικοὶ ὄμιλοι πανεπιστημίων καὶ σχολείων. Σπουδαστὲς ὄλοι, μὲ διαφορετικὸ ἐπαγγελματικὸ προσανατολισμὸ, ποὺ ἀποδίδουν τὰ λαϊκὰ μοτίβα τῆς χώρας τους. Ἡ διάρκεια καθὲς παράστασης, πέντε περίπου ὥρες. Καὶ εἶναι πράγματι σπουδαῖο γεγονός πῶς αὐτοὶ οἱ ἐρασιτέχνες κατόρθωσαν νὰ σοῦ κρατᾶνε τὸ ἐνδιαφέρον τόσο ζωντανό. Ἴσως ἡ ἐναλλαγή, τὰ χρώματα, τὰ καινούρια γιὰ μᾶς μοτίβα. Μὰ ἦταν ὁπωσδήποτε ἐξαισιοί.

Ἄλλα τὰ συγκροτήματα τοῦ Βορρᾶ πρόσφεραν ἀπαλή καὶ γλυκειὰ μουσική. Ὁ χορὸς εἶχε μιὰ κίνηση ἀργή, ρυθμική, μὲ νοσταλγικὲς τάσεις γιὰ ἤρεμες ἰδιοσυγκρασίες. Μὰ τὰ σλαβικὰ συγ-



Γαλλία : Δά Σιγκάλ Σαρανταίξ

κροστήματα πλτρίαζαν άμεσα τó ζεστό μεσογειακό μας κλίμα με τήν όρμη και τó πάθος τής μουσικής και τού χορού τους. Ίδιαίτερα έντυπωσιακή ή παρουσία των συγκροτημάτων Πολωνίας, Ούγγαρίας, Γιουγκοσλαβίας, Τσεχοσλοβακίας και Ίσραήλ.

Ό όμιλος λαϊκών παλωναίων χορών και τραγουδιών τής Σχολής Μεταλλειολόγων τού Πολυτεχνείου τής Κρακοβίας, αποτελείται από 40 σπουδαστές και σπουδάστριες που έναλλάσσονται με επαγγελματική άνεση πάνω στη σκηνή. Η μουσική τους φαίνεται να εκφράζει κάτι από τούς άγώνες τού λαού τους για τήν έλευθερία. Άνωπότακτη, έπαναστατική, γεμάτη σφρίγος και

Ούγκάντα



δύναμη. Χόρευαν για τόν έρωτα και τή συγκομιδή. Και ήταν ό χορός τους άρμονία και νεύρο. Και θαύμαζες τήν άπόλυτη ύπακοή των εκτελεστών στις έναλλαγές τής μουσικής. Κι απολάμβανες τήν κίνηση. Ό σολιστ διαλιού τραγουδούσε με τις ίδιες τραχειές νότες, εκφράζοντας τόν χειμάρρο και τήν άγωνία τού λαού του.

Οι ίδιες ζωντανές έντυπώσεις από τά συγκροτήματα Ούγγαρίας, Γιουγκοσλαβίας και Τσεχοσλοβακίας. Χαιρόσωνα τήν εύλυγσία και τήν όρμη. Μετέφεραν στη σκηνή τής Λευκάδας τούς θρόλους τής χώρας τους με πίστη κ' εύλάβεια, και σου μετάνιχαν τή χαρά, τή ζωή και τó μεγαλείο των λαϊκών τους παραδόσεων.

Τό Ίσραήλ δέν έχει παραδόσεις. Ένα κράτος με παρόν και μέλλον. Τά λαϊκά μοτίβα χάθηκαν στη διασπορά. Η νέα γενιά οικοδομαί. Με τó έντονο έθνικιστικό συναίσθημα τού κυνηγημένου, ή φυλή αυτή αναυγκροτείται. Μουσική και χορός είναι ένα άπάθεισμα άπ' τó παρελθόν και τó παρόν. Κέρδισαν τήν πρώτη θέση, αλλά σάν έμφάνιση μόνο, και όχι σά λαϊκό συγκρότημα, άφού ό χορός του είχε πολλά χαρακτηριστικά στοιχεία τής σύγχρονης ρυθμικής.

Άξίζουν συγχαρητήρια για τήν πρόσκληση τής Ούγκάντα. Τά περίεργα για μās μουσικά όργανα που είχε μαζί του τó συγκρότημα τής Ούγκάντα, μετέφεραν στο νησί τούς ήχους τής άφρικανικής ζούγκλας. Μουσική παράξενη, άγρια, λές και οι νότες πηδούσαν πάνω σε τραχειές κι άπόσταμους δράχους, για να μεταδώσουν τόν κίβουνο και τó δέος άπ' τήν όργή κάποιου πρωτόγονου Θεού. Ό χορός τó ίδιο. Άπ' τή μέση και πάνω τά γυμνά μύρα σώματα έμεναν ακίνητα, ενώ τά πόδια και ή κοιλιά άκολουθούσε τούς βίαιους ρυθμούς.

Η έλληνική συμμετοχή υπήρξε φέτος σημαντικότερη. Άπό τή Θήβα τó χορευτικό συγκρότημα Βλάχικου Γάμου. Άπ' τήν Κρήτη, ή χορωδία Χανίων και ό χορευτικός όμιλος Βρακοφόρων Χανίων, που αντιπροσώπευσαν τήν λεβεντιά και τó ρυθμό των λαϊκών παραδόσεων τής Μεγαλονήσου. Οι «Μάηδες» άπ' τή Μακρυνίτσα τού Ηυλίου και τó συγκρότημα Θεσσαλικών Χορών Καρδίτσας. Ό χορευτικός όμιλος άπ' τά Καμινάρατα τής Κεφαλονιάς και ό όμιλος λαϊκών Κυπριακών χορών και τραγουδιών Λευκωσίας. Στη Λευκάδα άνήκει φυσικά τó μεγαλύτερο παρόν με τούς Μουσικοφιλολογικούς Όμιλους «Όρφεύς» και «Άπόλλων». Οι μικροί όρεσίδιοι χορευτές τού Συλλόγου «Άπόλλωνα» άπ' τó χωριό Καρυά, παρουσίασαν ένα πολύ συμπαθητικό θέαμα. Χειροκροτήματα στους μικρούς δεξιτέχνες, μά διπλά χειροκροτήματα και θαυμασμό σ' αυτούς που ξέρουν να περιβάλουν με άγάπη και ύγεια τó αύριο.

Η γιορτή συνεχίζεται. Σκορπίζουν τά συγκροτήματα στα διάφορα καφετεδάκια τού νησιού και τά μεταδάλουν γρήγορα σε κέντρα χορού. Είναι εύκολο, γιατί τó κάθε συγκρότημα έχει τήν όρχήστρα του.

Μετά τις 2 τó πρωί μαζεύονται στο Μπροσκέτο. Άντατεύονται οι όρχήστρες και οι άκρω-



ποι. Οι λαϊκοί χοροί παραχωρούν τις θέσεις τους στο ταγκό και στο σέικ. Και μόνον όταν ροδίζει ή αύγη αρχίζουν ν' άραιώνουν.

Τά βλέφαρα θαρραίνουν, μα δὲ θὰ μείνουν γιὰ πολὺ κλειστά. Ξέρεις δε: στίς 9 κάθε πρωί ἕνα καΐκι φορτώνεται ἀπ' αὐτὸν τὸν ὑπέροχο κόσμο. Φεύγει ἀπ' τὸ λιμάνι φιδώνοντας τὴ θάλασσα ἀνάμεσα ἀπ' τὰ νηράκια πὺ περιτριγυρίζουν τὴ Λευκάδα, γιὰ κάποιο ἀπόμερο λιμανάκι. Λίγο πρὶν ρίξει ἀγκυρά, τὸ φορτίο θὰ ριχτεῖ στὰ καθαρὰ νερά κ' ἡ θάλασσα θὰ ξυπνήσει ἀπ' τὴς φωνές καὶ τὰ παιχνίδια. Ἡ καινούργια μέρα ἀρχίζει γιὰ νὰ τελειώσει μόνον τὴν αύγή. Καὶ εἶναι ἀδύνατο νὰ σταθεῖς ἀπόμερα ἀπ' αὐτὸ τὸ τρελὸ πανηγύρι. Γιατί πράγματι, αὐτὸ τὸ φεστιβάλ εἶναι ἕνα πανηγύρι. Τόσο, πὺ ὅταν φεύγεις σὲ σφίγγει ἡ θλίψη γιὰ τὸν ἀποχωρισμὸ κάποιας χαρούμενης ὑπαρξῆς.

Ξένοι καὶ Ἕλληνες ἐπισκέπτες στὸ νησί, ὅλοι θὰ νιώσουν, φεύγοντας, τὸ σίχο τοῦ Κάλδου:

Ἔσῃς προσμένει ἡ γῆς μου».

ΓΡ. ΜΠΑΣΤΑΣ

Ἰσραήλ



Ψήφισμα του Καλλιτεχνικού 'Επιμελητηρίου

Τὸ Καλλιτεχνικὸ 'Επιμελητήριον ἔβγαλε τὴν παρακάτω ἀνακοίνωση, σχετικὰ μὲ τὴ διατάραξη τῆς συνταγματικῆς νομιμότη-
τας:

Τὸ Γενικὸν Συμβούλιον τοῦ Καλλιτεχνικοῦ 'Επαγγελματικοῦ 'Επιμελητηρίου, συνελθὸν σήμερον, 30ὴν 'Ιουλίου 1965, κατὰ πρόσκλησιν τοῦ Α' Ἀντιπροέδρου αὐτοῦ, προεδρεύοντος κατὰ νόμον ὡς ἐκ τῆς ἀπουσίας τοῦ Προέδρου εἰς τὸ ἐξωτερικόν, παρουσίᾳ ὄλων τῶν εὐρισκομένων ἐν Ἀθήναις μελῶν του, συνεζήτησεν ἐπὶ τῶν ἐπιπτώσεων ποὺ ἔχει γενικῶς καὶ εἰδικώτερον εἰς τὸν καλλιτεχνικὸν τομέα ἢ ἔκρυθμος καὶ ἀνησυχαστικὴ πολιτικὴ κατάσταση καὶ ἀπεφάσισε τὰ ἀκόλουθα:

1) Πιστεύει ὅτι ἡ εἰρήνη, ἡ ὁμαλότης, ἡ διασφάλισις τῆς ἀτομικῆς ἐλευθερίας καὶ ὁ σεβασμὸς τῶν δημοκρατικῶν ἀρχῶν ἀποτελοῦν ἀναντικατάστατον προϋπόθεσιν διὰ τὴν

καλλιτεχνικὴν ἀνάπτυξιν καὶ δημιουργίαν.

2) Διαπιστώνει μὲ μεγάλην ἀγωνίαν ὅτι ἡ ἐκτροπὴ ἀπὸ τὴν συνταγματικὴν τάξιν, ἡ συντελεσθεῖσα πρὸ 15 ἡμερῶν, ἐγκυμονεῖ τὸν κίνδυνον νὰ στερηθῇ ὁ λαὸς τῶν βασικῶν ἀρχῶν ποὺ διέπουν τὸ δημοκρατικὸν μας πολίτευμα καὶ νὰ προξηνηθοῦν περιπέτειαι, ποὺ δύνανται νὰ ταλαιπωρήσουν καὶ ζημιώσουν ἀνυπολογίστως τὰ συμφέροντα τοῦ ἑλληνισμοῦ.

3) Θεωρεῖ ἱερὸν καθήκον του νὰ ἐνώσῃ τὴν φωνή του μὲ τὸν ὑπόλοιπον πνευματικὸν κόσμον καὶ νὰ ἀπαιτήσῃ τὴν ἐπαναφορὰν τῆς ὁμαλῆς λειτουργίας τῆς δημοκρατίας, κατὰ τὴν ὁποίαν ὁ λαὸς ψηφίζει ἐλεύθερα καὶ ἡ ἐντολὴ του εἶναι σεβαστὴ δι' ὄλους.

ΕΚ ΤΟΥ ΓΕΝ. ΣΥΜΒΟΥΛΙΟΥ
ΤΟΥ Κ.Ε.Ε.

Ὁ Θεόφιλος καὶ τὸ Μουσεῖο του

Στὴ Μυτιλήνη, σ' ἓνα καταπράσινο προάστειο τῆς πόλης, ἀνοίξε πρὶν ἀπὸ λίγες μέρες τὸ πρῶτο Μουσεῖο τῆς χώρας, ποὺ ἀφορᾷ τὴς πλαστικῆς τέχνης, ἀποκλειστικὰ ἀφιερωμένο στὸ μυτιληνιὸ λαϊκὸ ζωγράφο, τὸ Θεόφιλο. Ἄς χαιρετίσουμε τὸ γεγονός. Τὸ ἔργο τοῦ Θεόφιλου ἀποκτᾷ στέγη, ποὺ δὲν τὴν ἀπόχτησε ποτὲ ὅσο ζοῦσε ὁ δόλιος ὁ δημιουργός του. Βέβαια, ὑπάρχουν μερικὲς ἰδιομορφίες ποὺ θὰ πρέπει νὰ τὴς τονίσουμε. Πρῶτα-πρῶτα πῶς ἡ πλήρης, ἡ ἀνεπιφύλαχτη ἀναγνώριση τοῦ ἤρθε πάλι ἀπ' ἔξω. Γιατὶ χρειάστηκε νὰ ταξιδέψῃ ὁ Θεόφιλος στὸ ἐξωτερικόν, νὰ ἐκτεθεῖ τὸ ἔργο του ἐκεῖ, νὰ μπεῖ στὸ Λοῦβρο, νὰ γράψουν τὰ ξένα φύλλα καὶ ν' ἀγοράσουν οἱ ξένοι φιλότεχνοι, ὥστε νὰ πάρουν εἰδηση κ' οἱ δικοὶ μας πῶς κάτι σοβαρὸ συμβαίνει. Ὑστερα χρειάστηκε νὰ ἐνδιαφερθεῖ ἔντονα ἓνας μυτιληνιὸς-παριζιάνος τεχνοκριτικὸς, ποὺ κατέχει μιὰ μεγάλη σειρὰ ἀπὸ ἔργα του, νὰ γράψῃ στὰ μεγάλα ξένα περιοδικά, νὰ τοῦ ὀργανώσῃ ἐκθέσεις. Μὰ καὶ πάλι, οὔτε τὸ κράτος, οὔτε οἱ ντόπιες ἀρχὲς δὲν ἔκαναν καμιὰν ἀπολύτως χειρονομία. Ὁ ἴδιος αὐτὸς ὁ τεχνοκριτικὸς ξόδεψε κ' ἔκανε τὸ Μουσεῖο γιὰ νὰ στεγάσῃ τὰ ἔργα

ποὺ κατέχει. Ὅπως καὶ νὰ 'ναι, τὸ Μουσεῖο Θεόφιλου εἶναι πιά τώρα γεγονός. Θὰ μποροῦν οἱ νεότεροι νὰ δοῦν συγκεντρωμένο τὸ ἔργο του. Θὰ μποροῦν δηλ. νὰ καταλάβουν τὴν ἀλήθειαν του, τὸ μεγάλο αὐτὸ συστατικόν, ποὺ ἐπιβάλλεται πέρα ἀπὸ κάθε τι ἄλλο καὶ μαζί τὸ ποιητικὸ του ὄραμα, αὐτὸ ποὺ τὸν κάνει νὰ ζεῖ ἐντατικὰ σ' ἓναν δικό του κόσμον, ποὺ εἶναι ὁμῶς κι ὁ κόσμος τῶν ἄλλων. Ἔτσι μπορεῖ κανεὶς νὰ συγκινηθεῖ ἀπ' τὴν ἥρωική του διήγηση, ν' ἀκούσῃ ἓνα παραμῦθι ποὺ τὸ ξέρουν ὄλοι, μὰ βγαίνει τόσο ἔντονα καὶ πρωτοφανέρωτα γοητευτικὸ μέσα ἀπ' τὴς λαμπερὲς μορφές του, τὰ δυνατὰ του χρώματα, τὴς παλληκαρίσιες φιγούρες του. Ἔτσι, μπορεῖ κανεὶς νὰ προσφύγῃ στὸ ἔργο του γιὰ νὰ ἐξαγνίσει τὴν δρασὴ του, μιὰ δραση τόσο ταλαιπωρημένη ἀπ' τὸν τραχὺ δρόμο ὅπου τὸν ὀδηγεῖ ἡ σύγχρονη μορφολογικὴ ἔρευνα, μὰ καὶ τὴ σκέψη του, τόσο κι αὐτὴ καταπονημένη, καὶ σ' αὐτὴ τὴν ἴδια τὴν περιοχὴ τῆς τέχνης, ἀπὸ διανοητικὰ πειράματα καὶ δυσνόητες συλλήψεις, ποὺ τὴς περισσότερες φορὲς πᾶνε μὲ τὸν τρόπο αὐτὸ νὰ σκεπᾶσουν τὴν πλαστικότητά τους.



Ἐκτὸς ἀπὸ τὸ ὅτι ἡ τέχνη τοῦ Θεόφιλου μᾶς προσφέρει πέρα ἀπὸ κάθε συνταγὴ ἓνα σημαντικό διδάγμα γιὰ τὸ πῶς μπορεῖ ν' ἀνανεωθεῖ μιὰ τέχνη καὶ νὰ γίνεи λαϊκὴ, χωρὶς ἀναγκαστικὰ νὰ προστρέξει σὲ μορφές καθιερωμένες, ἀπὸ τὴν ἐκφραστικὴ ἀναγκαιότητα μιᾶς περασμένης ἐποχῆς, μᾶς παρέχει τὴ δυνατότητα νὰ ἐκτιμήσουμε σωστὰ πόσο ἡ κατακυρωμένη τέχνη εἶναι πρὶν ἀπ' ὅλα ὑπόθεσι παρουσίας στὴ συνείδηση τοῦ καλλιτέχνη ἐνὸς κόσμου, ἡ ὑπαρξὴ ἐνὸς ὀρίζοντα καὶ πῶς τὰ ἐκφραστικὰ μέσα, ὅποια καὶ νὰ ἔναι, ἀκόμα κι ἂν ἔχουν βασικὲς στοιχειώδεις ἀτέ-

λιες, ὅπως ἔχουν συχνὰ στὴν περίπτωσι τοῦ λαϊκοῦ μας ζωγράφου, μποροῦν νὰ σταθοῦν ἂν γίνουи φορεῖς τῆς ἀλήθειας του. Ὅσο καὶ ν' ἀπομονώνουμε σήμερα καὶ ν' ἀναλύουμε χωριστὰ τὰ μορφικὰ του μέσα, ὅσο καὶ νὰ χαϊρόμαστε τὸ καθαῶ χρῶμα του καὶ τὶς καλογραμμένες λεβέντικες φιγούρες του, ὄχι δὲν εἶναι αὐτὲς ποὺ κάνουν ἀπὸ μοναχὲς τοὺς τὴ γοητεία αὐτοῦ τοῦ ἔργου. Ἡ γοητεία του, εἶναι ἡ λαϊκότητά του, δηλ. ἡ ἀλήθεια του, ποὺ βγαίνει τόσο ταιριαχτὰ μ' αὐτὲς τὶς φιγούρες καὶ τὰ θαυμάσια χρῶματα.

Γ. ΠΕΤΡΗΣ



ΣΧΟΛΑΙ ΞΕΝΩΝ ΓΛΩΣΣΩΝ Ν. ΣΤΡΑΤΗΓΑΚΗ

ΚΕΝΤΡΙΚΑΙ ΑΘΗΝΩΝ :	Πλ. Κάνιγγος (Τζώρτζ 6)	Τηλ. 611.493
	Μητροπόλεως 16 και Βουλής 23	Τηλ. 296.303
ΚΕΝΤΡΙΚΗ ΠΕΙΡΑΙΩΣ :	Πλ. Βικτωρίας (Αριστοτέλους 90)	Τηλ. 813.120
	Πλ. Δημ. Θεάτρ. Αγ. Κων/νου 11)	Τηλ. 477.834
ΚΕΝΤΡΙΚΗ ΘΕΣ/ΝΙΚΗΣ :	Μ. Αλεξάνδρου (Τ. Τσιμισκή 52)	Τηλ. 27.020
ΚΕΝΤΡΙΚΗ ΠΑΤΡΩΝ :	Πατρέως 39	Τηλ. 42 98

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑΤΑ Σ' ΟΛΕΣ ΤΙΣ ΠΟΛΕΙΣ ΤΗΣ ΕΛΛΑΔΟΣ

ΠΑΤΡΑΙ—ΑΙΓΙΟΝ — ΠΥΡΓΟΣ — ΑΡΓΟΣ — ΝΑΥΠΛΙΟΝ — ΧΑΝΙΑ — ΗΡΑΚΛΕΙΟΝ
ΒΟΛΟΣ — ΡΟΔΟΣ — ΚΑΛΑΜΑΤΑ — ΤΡΙΠΟΛΙΣ — ΖΑΚΥΝΘΟΣ — ΑΡΓΟΣΤΟΛΙΟΝ
ΛΕΥΚΑΣ — ΚΕΡΚΥΡΑ — ΑΡΤΑ — ΠΡΕΒΕΖΑ — ΙΩΑΝΝΙΝΑ — ΛΑΡΙΣΑ — ΛΑΜΙΑ
ΤΡΙΚΑΛΑ — ΧΙΟΣ — ΜΥΤΙΛΗΝΗ — ΚΩΣ — ΠΟΡΟΣ — ΧΑΛΚΙΣ Κ.Α.Π.

Κτίρια πολυτελή, Έπίπλωσις άνετος, Περιβάλλον πολιτισμένο, Ατμό-
σφαιρα φιλική, Σκληρή δουλειά, Έπιστημονική μέθοδος, Διαλέξεις,
Γιορτές, Έκδρομές, Κινηματογραφικές προβολές.

200 ΣΧΟΛΑΙ

500 ΚΑΘΗΓΗΤΑΙ

Δεκάδες χιλιάδες σπουδαστών φοιτούν στις Σχολές μας

το όφείλεται ή ΕΠΙΤΥΧΙΑ τους

ΕΛΛΗΝΙΚΑ ΧΡΩΜΑΤΑ ΚΑΙ ΣΚΛΗΡΗ ΔΟΥΛΕΙΑ =

ΕΥΧΑΡΙΣΤΑ ΑΠΟΤΕΛΕΣΜΑΤΑ

Διαβάσετε «THE STUDENT'S MAGAZINE»

ΟΛΟΙ ΟΙ ΔΡΟΜΟΙ ΟΔΗΓΟΥΝ ΣΤΙΣ ΣΧΟΛΕΣ ΜΑΣ