

# ἐπιθεώρηση ΤΕΧΝΗΣ

ΑΡΙΘ. ΤΕΥΧΟΥΣ 128  
ΣΕΠΤΕΜΒΡΗΣ 1965



**ΕΚΔΟΤΙΚΟΣ ΟΙΚΟΣ "ΜΕΛΙΣΣΑ,"**

ΑΘΗΝΑ — ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟΥ 34 — ΤΗΛ. 611-692 και 632-295  
ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ — ΤΣΙΜΙΣΚΗ 41 — ΤΗΛ. 29-010

**ΜΟΛΙΣ ΕΚΥΚΛΟΦΟΡΗΣΑΝ ΔΥΟ ΕΚΛΕΚΤΑ ΒΙΒΛΙΑ ΜΑΣ**

## **ΛΕΩΝ ΤΟΛΣΤΟΪ**

του σοβιετικού συγγραφέα **Β. ΣΚΛΟΒΣΚΗ**

(Μετάφραση "Αρη "Αλεξάνδρου)

Έκδοση πολυτελής. Σελίδες μεγάλου σχήματος 760. Έκτος κειμένου 25 σπάνιες όλοσέλιδες εικόνες σε χαρτί ίλλουστρασιόν Βιέννης 120 γραμ. Ή νέα αυτή και μοναδική στον κόσμο **ΑΥΘΕΝΤΙΚΗ ΒΙΟΓΡΑΦΙΑ** του γίγαντα της ρωσικής και της παγκόσμιας λογοτεχνίας έξαντλει κατά τρόπο όριστικό το μεγάλο θέμα, δίνοντας ταυτόχρονα μια πλήρη ανάλυση και κριτική όλων των έργων του μεγάλου ρώσου συγγραφέα.

**ΤΙΜΗ ΔΕΜΕΝΟΥ ΤΟΜΟΥ ΔΡΧ. 250**

## **Η ΣΕΞΟΥΑΛΙΚΗ ΖΩΗ ΣΤΗΝ ΑΡΧΑΙΑ ΕΛΛΑΔΑ**

του γερμανού συγγραφέα **ΧΑΝΣ ΛΙΧΤ**

(Μετάφραση Έλένης Δαλαμπίρα)

Σελίδες μεγάλου σχήματος 555 — Εικόνες έκτος κειμένου 16 σε χαρτί ίλλουστρασιόν Βιέννης 120 γραμ.

**ΤΙΜΗ ΔΕΜΕΝΟΥ ΤΟΜΟΥ ΔΡΧ. 200**

Για πρώτη φορά δίνεται μια τόσο πλήρης και πλούσια ντοκουμενταρισμένη ιστορική ανάλυση του σημαντικού αυτού θέματος που κατά τον Ίω. Συκουτρή είναι εκ των ούκ ανευ για την κατανόηση της ελληνικής αρχαιότητας

Τα δύο αυτά έργα κυκλοφορούν και σε εβδομαδιαία τεύχη αντί δραχ. 6 έκαστον και θα ολοκληρωθούν το μόν πρώτο σε 27 και το δεύτερο σε 19 τεύχη. Με την αγορά των τευχών ο αγοραστής-αναγνώστης αποκτά το ίδιο ακριβώς έργο κατά 50 δραχμές φτηνότερα.



ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ Σεπτέμβρης 1965 — Έτος ΙΑ' — Τόμος ΚΒ' — Αριθμός τεύχ. 128

ΑΡΘΡΑ	Ε. Τ.:		
	Περισσότερη αιδώ .....	115	
ΜΕΛΕΤΕΣ	ΓΙΑΝΝΗΣ ΜΗΛΙΑΔΗΣ:		
	Ή διεθνής έκθεση γλυπτικής .....	134	
	Ν. Δ. ΣΩΤΗΡΑΚΗΣ:		
	Νέα παιδαγωγική - νέα διδακτήρια .....	157	
	ΖΑΝΝΕΤ ΚΟΛΟΜΠΕΛ:		
	Υπάρχει μαρξιστική ήθικη; .....	116	
	ΜΑΡΣΕΛ ΚΟΡΝΥ:		
	Λέ Κορμπυζιέ, ο πολεοδόμος του XX αιώνα .....	183	
	Α. ΒΟΖΕΝΣΚΙ:		
	Ή Ζωή δεν έχει οίκτο .....	190	
	ΛΟΥΓΙ ΜΙΚΕΛ:		
	Μας μάθανε να χτίζουμε για τον άνθρωπο .....	191	
ΠΕΖΟΓΡΑΦΙΑ	ΧΡΥΣΑΝΘΗ ΖΙΤΣΑΙΑ:		
	Ό δικαστικός αντιπρόσωπος .....	129	
	Ν. ΚΑΡΤΣΩΝΑΚΗΣ - ΝΑΚΗΣ:		
	Μνήμη Σμύρνης (συνέχεια και τέλος) .....	144	
	ΓΡΗΓ. ΔΙΠΛΑΡΗΣ:		
	Πένθιμο ανάκρουσμα για μιιά φωνή .....	164	
	Φανταστική παραλλαγή Νο 1 .....	166	
	ΝΙΚΟΣ ΜΠΟΥΤΒΑΣ (ΑΙΤΩΛΟΣ):		
	Ό Κωνσταντής ο Σπάρτακος .....	168	
ΠΟΙΗΣΗ	ΣΩΤΗΡΗΣ ΘΕΜΕΛΗΣ:		
	Γράμμα .....	171	
	ΘΩΜΑΣ ΜΑΡΑΣ:		
	Πέντε ποιήματα .....	173	
	ΑΒΡΑΑΜ ΧΑΤΖΗΑΝΕΣΤΗΣ:		
	Τέσσερα ποιήματα .....	176	
	ΒΑΓΓΕΛΗΣ ΚΩΣΤΑΝΑΣΗΣ:		
	Τρία ποιήματα .....	177	
	Η. Χ. ΜΑΡΚΟΓΛΟΥ:		
	Τέσσερα ποιήματα .....	179	
ΣΥΖΗΤΗΣΕΙΣ	ΒΑΓΓΕΛΗΣ ΜΕΣΣΑΝΙΤΗΣ:		
	Πάνω σε μιιά ανάλυση (Για το θάνατο του Διγενή) .....	192	
	Κ. ΚΟΥΛΟΥΦΑΚΟΣ:		
	Οι υποχρεώσεις από την εκλογή του πρίσματος .....	194	
ΤΟ ΧΡΟΝΙΚΟ ΤΗΣ ΠΝΕΥΜΑΤΙΚΗΣ ΖΩΗΣ	Ζωηρή συζήτηση στην ΕΣΣΔ για την οβμανιστική παιδεία .....	196	

ΤΟ ΒΙΒΛΙΟ	ΔΗΜ. ΡΑΓΤΟΠΟΥΛΟΣ: Γιάννη Γουδέλη: «Ο γέροντας» ..... 198
	ΒΥΡΩΝ ΛΕΟΝΤΑΡΗΣ: Ίάσων Ίωαννίδης: «Απ' τὰ υπόγεια» Παντ. Λισάρης: «Τὰ μάτια τῆς θάλασσας» Μάριος Χάκκας: «Ὅμορφο καλοκαίρι» ..... 203
	ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΚΟ ΔΕΛΤΙΟ ..... 206
ΤΟ ΘΕΑΜΑ	Τ. ΑΛΚΟΥΛΗΣ: Τὸ «Μαύρο Θέατρο» τῆς Πράγας ..... 207
	Γ. Μ. ΚΑΛΙΟΡΗΣ: Τρεῖς ταινίες μικροῦ μήκους: Κ. Ζώη: Τὸ ἄλογο Δ. Νόλα: Μιᾶς δεκάρας ἱστορία Α. Διαρόπουλος: Γράμμα ἀπ' τὸ Σαρλερουά ..... 208
	ΖΗΣΗΣ ΓΙΑΝΝΙΩΤΗΣ: Δύο ξένες ταινίες τοῦ Φεστιβάλ Θεσ)νίκης ..... 214
	ΖΩΡΖ ΣΑΝΤΟΥΛ: Ἐνα ποίημα τῆς γῆς ..... 215
ΠΛΑΣΤΙΚΕΣ ΤΕΧΝΕΣ	Γ. ΠΕΤΡΗΣ: Ἡ ἐκθεση Κηλαηδόνη ..... 224
	ΠΙΕΡ ΝΤΕΚΑΡΓΚ: Ἡ διάρκεια τοῦ Φερνάν Λεζέ ..... 225 Χρονικὸ τῶν ἐκθέσεων ..... 227
ΕΙΚΟΝΕΣ	ΕΞΩΦΥΛΛΟ: «Ὀρφέας» τοῦ Ζάτκιν καὶ «Ὀρθία φιγούρα» τοῦ Μούρ (Ἀπὸ τὴν Διεθνή Γλυπτικῆς). ΣΤΕΛΙΟΣ ΜΑΓΡΟΜΑΤΗΣ: Εἰκονογρ. διηγήματος «Δικαστικὸς ἀντιπρόσωπος» ..... 131
	ΕΙΚΟΝΕΣ ΓΑΓΠΤΩΝ ΑΠΟ ΤΗ ΜΠΙΕΝΑΛΕ ..... 134 - 143
	ΚΑΡΤΣΩΝΑΚΗΣ ΝΑΚΗΣ: Σκίτσα χρονικοῦ «Μνήμη Σμύρνης» ..... 146
	ΜΑΡΙΑ ΚΑΡΑΒΕΛΛΑ: Εἰκονογράφηση διηγημάτων: «Πένθιμο ἀνάκρουσμα γιὰ μιὰ φωνή», «Φανταστικὴ παραλλαγή Νο 1» ..... 164, 166
	ΣΩΤΗΡΗΣ ΣΟΡΟΓΚΑΣ: Εἰκονογράφηση διηγήματος: «Κωνσταντῆς ὁ Σπάρτακος» .. 168
	ΑΕ ΚΟΡΜΠΙΖΙΕ: Τέσσερα κτίσματα, ἓνα γλυπτό, ἓνα σχέδιο, πολεοδομικὴ μακέττα ..... 182 - 191
	ΜΥΤΑΡΑΣ, ΔΑΝΙΗΛ, ΘΟΔΩΡΟΣ, ΚΑΡΑΣ, ΚΟΝΤΟΣ, ΠΑΓ- ΛΟΣ, ΣΤΕΦΟΠΟΥΛΟΣ, ΣΑΧΙΝΗΣ, ΦΑΣΙΑΝΟΣ, ΤΣΟ- ΚΑΗΣ: Πίνακες ..... 220 - 222

ΔΙΕΥΘΥΝΣΕΙΣ: Ἰδιοκτῆτης Νίκος Σιαπκίδης ὁδὸς Τοσίτσα 6.  
(Τ. 147). Ὑπεύθυνος συντάκτης: Πορφύρης Κονίδης (Κ. Πορφύρης)  
Κύθνου 2, Ἀθῆναι, Τ.Τ. 806.— Ὑπ. Τυπογραφείου: Δ. Κούβαρης,  
Ἰκαρίας 14, Πετροῦπολις. ΓΡΑΜΜΑΤΑ: «Ἐπιθεώρηση Τέχνης»  
— Ἐμβάσματα: Χριστόφορος Παπατριανταφύλλου Σταδίου 39, 8ος  
ὄροφος, Ἀθῆνα. 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

## ΠΕΡΙΣΣΟΤΕΡΗ ΑΙΔΩ

«Περισσότερη Δημοκρατία» υποσχέθηκαν την ώρα που κατακρεουργούσαν τη Δημοκρατία! Καί την έπομένη τής υποσχέσεως, έξαπόλυσαν διωγμὸ ἐναντίον τής μεγαλύτερης Ἐθνικῆς Πράξης τής Ἑλληνικῆς Ἱστορίας μετὰ τὸ 21, τής Ἐθνικῆς Ἀντίστασης. Καί ἔκλεισαν στὰ μπουντρούμια, καί παραπέμψανε μὲ τὸ χιτλερικὸ - καραμανλικὸ ἰδιοσκεύασμα τοῦ 509 καί βασάνισαν καί προπηλάκισαν καί ὕβρισαν ἐκείνους ποὺ γιόρταζαν αὐτὴ τὴν Ἐθνικὴ Πράξη. Καί κατάργησαν τὸ γιορτασμὸ τής Ἀπελευθέρωσης μὲ τὴν κωμικὴ θεωρία: ὁ ἑλληνικὸς λαὸς γιορτάζει τὴν ἀρχὴ ὄχι καί τὸ τέλος τῶν ἐθνικῶν του ἀγῶνων.

Μὰ στὰ 1930 ὁ Ἑλληνικὸς Λαὸς γιάρτασε τὰ ἑκατὸ χρόνια τοῦ ξεσκλαβωμοῦ του ἀπὸ τὸν Τοῦρκο, γιόρτασε δηλαδὴ τὸ τέλος τής Ἑλληνικῆς Ἐπανάστασης. Καί κάθε χρόνο, Λαὸς καί Πολιτεία γιορτάζει στὶς 21 Μαΐου τὴν Ἐνωση τής Ἐπτανήσου, τὸ τέλος δηλαδὴ τοῦ ἀπελευθερωτικοῦ ἀγῶνα τῶν Ἐπτανησίων. Καί κάθε χρόνο γιορτάζεται ἐπίσημα ἡ 26 Ὀκτωβρίου, ἐπέτειος τής ἀπελευθέρωσης τής Θεσσαλονίκης, τὸ τέλος δηλαδὴ τοῦ ἀγῶνα γιὰ τὸν ξεσκλαβωμὸ τῆς. Ἡ κυβερνητικὴ λοιπὸν θεωρία ἀποδείχεται ψέμμα καί βρισιὰ καί κατασπίλωση καί πρόκληση καί ἀναισχυντία. Καί ἡ ὡραία ὑπόσχεση γιὰ «περισσότερη Δημοκρατία» ἀποδείχεται κοινότατη ἀπάτη. Ἀπαντώντας σ' αὐτὴ τὴ δήλωση τής ἀπάτης ὁ Ἑλληνικὸς Λαὸς ἀπευθύνεται σ' ἐσᾶς ποὺ τὴν ἐκστομίζετε καί σᾶς φωνάζει: Περισσότερη αἰδῶ, κύριοι!

Ναί, περισσότερη αἰδῶ. Θυμηθεῖτε τελοσπάντων ὅτι αὐτὸ τὸ μεγάλο Λαὸ μπορεῖτε νὰ τὸν προδόσετε, ὄχι ὅμως νὰ τὸν ἐξαπατήσετε. Γιατὶ αὐτὸς ὁ Λαὸς, μὲ τὴ σκληρὴ του ἐμπειρία, μέσα στοὺς ὑπέροχους ἀγῶνες του γιὰ τὴ Δημοκρατία, ἔμαθε ποιοὶ τὸν ἐξαπατοῦν!

Περισσότερη αἰδῶ, κύριοι!

# ΥΠΑΡΧΕΙ ΜΑΡΞΙΣΤΙΚΗ ΗΘΙΚΗ;

Μεταφράζει ὁ Κ. Κουλουφάκος

Μπορούμε νὰ λέμε ὅτι ὑπάρχει μαρξιστικὴ ἠθικὴ; Ἴδου τὸ ζήτημα ποὺ θέλω νὰ θέσω ἐδῶ, ὑποβάλλοντας τὶς παρατηρήσεις μου στὴν κρίση τοῦ ἀναγνώστη, δίχως νὰ τὶς θεωρῶ οὔτε ἐξαντλητικὲς οὔτε ὀριστικὲς.

Κατὰ τὴ γνώμη μου, δὲ μπορεῖ νὰ ὑπάρξει «μαρξιστικὴ ἠθικὴ».

Ἄλλὰ νὰ συννεοοῦμαστε, τὸ ὅτι δὲν ὑπάρχει μαρξιστικὴ ἠθικὴ δὲν τὸ λέμε στ' ὄνομα ἑνὸς ἀτομισμού ποὺ ἐκχυδαίζει τὶς ἀξίες οὔτε, πάλι, στὸ ὄνομα ἑνὸς νατουραλισμοῦ ποὺ θὰ μᾶς παράδινε δέσμιους στὸ δεδομένο. Τίποτα δὲν εἶναι λιγότερο μαρξιστικὸ ἀπ' αὐτά!

## Οὔτε ἀνηθικισμὸς (immoralisme) οὔτε νατουραλισμὸς

Ἡ πρώτη ἀπὸ τὶς δυὸ αὐτὲς στάσεις (ἡ ἀνηθικιστικὴ) μὲ τὴν καθαρὰ ἀρνητικὴ μορφή της, ἐπιβεβαιώνει ἔμμεσα τὴν παραδοσιακὴ ἀντίληψη. Τὸ ἀτομικὸ τὸ ἀντιλαμβάνεται σὰν ἰδιαίτερο, ξέχωρο, ἀσυμβίβαστο μὲ τὸν οἰκουμενικὸ κανόνα. Ἡ στάση αὐτὴ λοιπὸν δὲ θὰ ἦταν δυνατὴ παρὰ μόνο σὲ ἀναφορὰ πρὸς ἓνα ὑπερβατικὸ «καθ' ἑαυτό», μᾶς ρίχνει δηλαδὴ στὸ ἀμετάβλητο καὶ στὸ ἀπόλυτο. Νὰ γιατί τὸ ἄτομο ποὺ τ' ἀρνιέται αὐτὰ ζεῖ μέσα στὴν ἀδιαφορία: τὸ ἀντίστοιχο αὐτοῦ τοῦ ἐκχυδαϊσμοῦ τῶν ἀξιών στὸν τομέα τῆς γνωσεολογίας εἶναι ὁ σκεπτικισμὸς κι ὁ ἐκλεκτισμὸς. Ὁ ἀνηθικισμὸς (amoralisme) δικαιώνεται ἀπὸ τὴν ἄγνοια καὶ ἀντίστοιχα ἡ ἄγνοια ἐπιτρέπει τὸ αὐθαίρετο καὶ τὸ ἀνεύθυνο — ποὺ διεκδικούμενα σὰν ἐκφράσεις τῆς ἐλευθερίας, συγκροτοῦν τὸν ἀνηθικισμὸ (δηλ. καὶ πάλι ἓνα σύστημα ποὺ παραπέμπει στὴν ἠθικὴ). Πρὸς μιὰν ἀνάλογη

κατεύθυνση ὁ Μαλρώ — ξεκινώντας ἀπὸ τῆ ριζοσπαστικῆ συμβολῆ τοῦ ἀτόμου μέσα σ' ἕνα κόσμο ὅπου ἡ ἀμφισβήτηση τῶν ἠθικῶν ἀξιών μπορεῖ νὰ δημιουργήσει τὴν ἐντύπωση ὅτι αὐτὲς βρίσκονται σὲ μαρασμὸ — ἀντιλαμβάνεται τὸ ρόλο τῆς τέχνης ὡς ἐξῆς:

«Ἡ τέχνη γεννιέται», λέει ὁ Μαλρώ, «ἐκεῖ ὅπου πεθαίνουν οἱ ἀξίες» κι αὐτὲς πάλι δὲν μποροῦν νὰ ἐπιζήσουν ὕστερα ἀπὸ τὶς «πολλαπλὲς καθιζήσεις τῆς θρησκείας».

Ἄν ὁ Μαλρώ συγχέει κατ' αὐτὸ τὸν τρόπο τὴν ἀμφισβήτηση τῶν ἀξιών μὲ τὸ μαρασμὸ τους, τοῦτο γίνεται ἐπειδὴ κατὰ τὴν ἄποψή του οἱ ἀξίες αὐτὲς παραμένουν ἀλληλέγγυες μὲ τὸ ἀπόλυτο, ὅπως ἡ ἠθικὴ τῆς θρησκείας. Αὐτὸ ἰσοδυναμεῖ μὲ ὑποκατάσταση τῆς ἠθικῆς ἀπὸ τὴν αἰσθητικὴ μέσα σὲ μιὰ καταστροφικὴ ὀπτικὴ — δηλαδὴ μὲ σημασίαν ἀντίστροφη ἀπὸ αὐτὴν ποὺ ἔδινε ὁ Γκόρκυ στὴ διατύπωση «ἡ αἰσθητικὴ εἶναι ἡ ἠθικὴ τοῦ μέλλοντος», γιὰ τὴν ὁποία θὰ μιλήσουμε πιὸ κάτω. Ἔτσι, πέρα ἀπ' τὰ ἐπιφαινόμενα, ὁ ἀνηθικισμὸς ἢ ἡ αἰσθητικὴ γίνονται ἀντιληπτὰ μόνον σὰν τὸ ἀντίθετο, τὸ ἀφηρημένο, τῆς παραδοσιακῆς ἠθικῆς καὶ δὲν ἀμφισβητοῦν μὲ κανένα τρόπο τὶς ἴδιες τὶς βάσεις τῆς.

Ἡ δευτέρη στάση πρέπει ν' ἀντικρουστῆ σὲ συνάρτηση μὲ τὴν παραδοσιακὴ ἠθικὴ, ἀλλὰ κατὰ διαφορετικὸν τρόπο, γιὰτὶ ἀποτελεῖ ἀπαραίτητο στάδιο στὴν ἀμφισβήτηση τῆς θείας ὑπέρβασης. Ἡ θεμελίωση τῆς ἀνθρώπινης συμπεριφορᾶς πάνω σὲ μιὰ φύση ποὺ γίνεται ἀντιληπτὴ σὰν ὀλότητα διεπόμενη ἀπὸ ὑποχρεωτικοὺς νόμους, ἐπιτρέπει τὴν ἀπομυστικοποίηση. Τὸ φυσικὸ δίκαιο ἀντικαθιστᾷ τὸ θεῖο δίκαιο. Καὶ ἂν, κατὰ τὴν ἄποψη τοῦ Σπινόζα, ἡ ἀπομυστικοποίηση περνᾷ ἀπὸ τὴ σύμπτωση θεοῦ καὶ φύσης, ἡ φάση αὕτη θὰ ἐπιτρέψει νὰ ἀντικαταστήσει ἡ δευτέρη τὸν πρῶτο: «Ἡ φύση δὲν εἶναι θεός», λέει ὁ Ντιντερό.

Ὅμως, τὰ νοητικὰ ὄργανα τῆς ὑλιστικῆς φιλοσοφίας τοῦ 17 καὶ τοῦ 18 αἰῶνα δὲν ἐπιτρέπουν νὰ ξεπεραστῆ ἡ συμμετρία τοῦ «καθ' ἑαυτοῦ» τῆς φύσης καὶ τοῦ «καθ' ἑαυτοῦ» τοῦ θεοῦ. Ἰδιαιτέρως ἡ ἀναλυτικὴ ἀντίληψη μιᾶς μηχανιστικῆς καὶ ἀναγωγικῆς αἰτιότητος, δὲν ἐπιτρέπει νὰ ἀντιληφθοῦμε τὸν ἄνθρωπο, παράγωγο τῆς φύσης, σὰν δημιουργικὸ ὑποκείμενο. (Αὐτὸ ἄλλωστε καταδειχνεῖ ὁ Μαρξ στὴν πρώτη ἀπὸ τὶς θέσεις γιὰ τὸ Φόουερμπαχ, ἀναφερόμενος στὸ θέμα τοῦ κλασικοῦ ὑλισμοῦ).

Ἀπ' αὐτοῦ τὸ ἀμφίλογο τῆς ἔννοιας «φύση»: Μέσα στὸ πλαίσιο τῆς Σπιννοζικῆς ἀναγκαιότητος, ὁδηγεῖ λογικὰ στὴν ἄρνηση τῆς ἀξίας: «Ἄν οἱ ἄνθρωποι γεννιοῦνται ἐλεύθεροι (δηλαδὴ ἂν ἡ ἀναγκαιότητα τῆς φύσης τους ταυτίζεται μὲ τὴν ἀναγκαιότητα τοῦ φυσικοῦ κόσμου), ὅσο θὰ εἶναι ἐλεύθεροι δὲ θὰ διαμορφώσουν καμιὰν ἔννοια γιὰ τὸ καλὸ καὶ τὸ κακό». Τὸ ἐπακολούθημα τοῦτο μπορεῖ νὰ εἶναι γιὰ μᾶς μιὰ μελλοντικὴ προοπτικὴ ποὺ συνδέεται μὲ τὴν κατάκτηση τῆς ἐλευθερίας, μέσα στὰ πλαίσια τῆς δημιουργικῆς ἀνάπτυξης τοῦ ἀνθρώπου στὸ κομμουνιστικὸ καθεστῶς. Ἀλλὰ κάτω ἀπὸ τὸ σῆμα τῆς Σπιννοζικῆς ἀχρονικότητος (*atemporalité*) καὶ τοῦ ἐπικαιρικοῦ ἀπείρου δὲν μπορεῖ παρὰ νὰ ὁδηγήσει στὸν «Φαταλιστὴ Ἰάκωβο»<sup>1</sup>. Τὸ ἐπακολούθημα τοῦτο κρύβει μιὰν ἀστήρικτη ἀντίφαση ἀνάμεσα στὴν ἀναγκαιότητα τοῦ εἶναι καὶ στὴν ἀνθρώπινη δραστηριότητα.

Γι' αὐτὸ τὸ λόγο γίνεται ἀμέσως μιὰ τεχνητὴ ὑπερτίμηση τῆς φύσης: Καθὼς ἀποκτάει τεχνητὴ ἀξία χάρις στὴν ἐξίσωσή της μὲ τὴ σκέψη — κατὰ τὸ Σπινόζα — ἡ φύση προβάλλει νόμους καὶ πρότυπα κι ἀντιπαρατίθεται στὴν κοινωνικὴ πραγματικότητα, ὅπως τὸ δίκαιο ἀντιπαρατίθεται στὴν πράξη:

«Γιὰ νὰ ἐπιβάλλονται καθήκοντα», λέει ὁ Ντ' Ὀλμπαχ, «γιὰ νὰ μᾶς προδιαγράφονται νόμοι, ποὺ εἶναι ὑποχρεωτικὸ γιὰ μᾶς νὰ τοὺς τηρήσουμε, πρέπει

1. «Jacques le Fataliste et son Maître», περίφημο μυθιστόρημα τοῦ Ντιντερό ὅπου σατιρίζεται ὁ φαταλισμὸς (Σημ. Μετ.).

ἀσφαλῶς νὰ ὑπάρχει μιὰ αὐθεντία ποὺ νὰ ἔχει τὸ δικαίωμα νὰ μᾶς δίνει ἐντολές... Μποροῦμε ν' ἀρνηθοῦμε ὅτι ἡ ἀναγκαιότητα ἔχει αὐτὸ τὸ δικαίωμα; Μποροῦμε νὰ διαφιλονεικήσουμε τοὺς τίτλους αὐτῆς τῆς φύσης ποὺ προστάζει ἀνεξέλεγκτη καὶ κυριαρχικὴ κάθε τί ποὺ ὑπάρχει;».

Ἐκ τῆς στιγμῆς αὐτῆς, ἡ φυσικὴ ἀναγκαιότητα μᾶς ὑποχρεώνει νὰ ἀναζητήσουμε μέσα στὸν ἄνθρωπο τὸ φυσικό, ποὺ ἐξ ὀρισμοῦ πιά εἶναι καλό, ἀφοῦ εἶναι σύμφωνο μ' αὐτὴ τὴ φύση καὶ ἀντιτιθέμενο πρὸς τὴν κοινωνία (*Φυσικὴ Πολιτικὴ*).

Ἔτσι, ἡ καθολικότητα τῆς φύσης μᾶς ξαναφέρει στὸ ἀμετάβλητο τῆς φύσης. Ξαναβρίσκουμε ἐδῶ τὸ δεσμὸ ποὺ ἡ παραδοσιακὴ ἠθικὴ ἔχει ἀποκαταστήσει ἀνάμεσα σ' αὐτὲς τὶς δυὸ ἔννοιες, καὶ κατὰ συνέπεια ξαναστήνονται μπροστά μας ἕνα ἰδανικὸ ἀνεξάρτητο ἀπὸ κάθε ἐξέλιξη καὶ ἕνα σύστημα ἀξεπέραστων ἀξιών. Συγκροτεῖται λοιπὸν μ' αὐτὸ τὸν τρόπο μιὰ «φυσικὴ ἠθικὴ» ποὺ τελικὰ μᾶς παραπέμπει σ' ἕνα ἀπόλυτο θεμέλιο, ὅπως κάνουν καὶ οἱ ἠθικὲς ποὺ στηρίζονται στὴν ὑπέρβαση.

Ἡ διεκδίκηση, λοιπὸν, μιᾶς «ὑλιστικῆς ἠθικῆς» μοῦ φαίνεται πολὺ συζητήσιμη καὶ νομίζω ὅτι ὀδηγεῖ σὲ παρανοήσεις. Μπορεῖ νὰ δώσει τὴν ἐντύπωση ὅτι ἐπιδιώκουμε νὰ ἐνσωματώσουμε τὴν ἠθικὴ σ' ἕνα σύστημα, συμμετρικὰ πρὸς ὅ,τι γίνεται στὰ σπιριτουαλιστικὰ δόγματα. Αὐτὸς ὁ τρόπος τοποθέτησης τοῦ προβλήματος περικλείνει πάντα ἕνα στοιχεῖο παρεξήγησης ποὺ παραμένει ἀκόμα κι ὅταν προσπαθοῦμε νὰ τὴν ἄρουμε μέσω τοῦ ἴδιου τοῦ περιεχομένου ποὺ δίνουμε στὴν ἠθικὴ — παρεξήγηση ποὺ ἔχει σχέση μὲ τὶς ἐξελισσόμενες ὑλικὲς βάσεις. Δὲ θὰ ἦταν σωστότερο, μέσα στὰ πλαίσια τοῦ διαλεκτικοῦ ὑλισμοῦ νὰ μιλάμε γιὰ «*ὑ λ ι σ τ ι κ ῆ ἀ ν τ ῖ λ η ψ η τ ῆ ς ἠ θ ι κ ῆ ς*», ἀντὶ γιὰ «ὑλιστικὴ ἠθικὴ;»

«Ὁ Χὸμπς ἦταν καλὸς πολίτης, καλὸς γονιός, καλὸς φίλος καὶ δὲν πίστευε στὸ θεό... Ἄν ὑπάρχει κάτι ποὺ προκαλεῖ κατάπληξη, δὲν εἶναι τὸ ὅτι ἕνας ἄθεος φέρεται καλὰ στὴ ζωὴ του, ἀλλὰ τὸ ὅτι ἕνας χριστιανὸς φέρεται ἄσχημα».

Μιὰ τέτοια διακήρυξη ἀνοίγει ρῆγμα στὴν ἀντίπαλη παράταξη τὴν ἐποχὴ ὅπου ὁ Ντιντερό διαδήλωνε τὸ χωρισμὸ τῆς ἠθικῆς ἀπὸ τὴ θρησκεία, ὅταν ἡ ἐπίσημη ἐξουσία στίβαζε ἀδιακρίτως μέσα στὶς φυλακὲς τῆς Μπισέτρ ἀργόσχολους, ἐλεύθερους στοχαστὲς καὶ τρελλούς<sup>2</sup>.

Βέβαια, ὕστερα ἀπὸ δυὸ αἰῶνες, ἡ μάχη δὲν ἔχει κερδηθεῖ ἀκόμα, καὶ πρέπει νὰ θεωρήσουμε σὰ μιὰ νέα φάση τῆς τὸ ὅτι οἱ ἐκπρόσωποι τῶν θρησκευτικῶν ἰδεολογιῶν ἀναγνωρίζουν πῶς ὑπάρχουν «ὑλιστικὲς ἠθικὲς». Μὲ τὴν ἔννοια τούτη, ἡ δήλωση τοῦ αἰδεσιμότητος Ντυμπάρλ, στὴν ἑβδομάδα Μαρξιστικῆς Σκέψης στὴ Λυών: «Τὸ μεγαλεῖο τοῦ σύγχρονου ἀθεϊσμοῦ συνίσταται στὸ ὅτι κατόρθωσε νὰ ἀναπτύξει μιὰν ἠθικὴ» εἶναι σημαντικὴ ἀπὸ πολιτικὴ ἄποψη. Μπορεῖ νὰ κάνει πολλοὺς χριστιανοὺς νὰ πέσουν σὲ σκέψεις. (Καὶ μάλιστα ὄχι μανάχα ἐκείνους ποὺ παραβρέθηκαν σὰν ἀκροατὲς στὶς συζητήσεις, ἀλλὰ πολὺ περισσότερους, γιὰτὶ ἡ «Πρόοδος» τῆς Λυών χρησιμοποίησε τὴ δήλωση τοῦ αἰδου. Ντυμπάρλ σὰν τίτλο στὸ σχετικὸ μὲ τὶς συζητήσεις κριτικὸ δημοσίευσμά της). Οἱ Χριστιανοὶ αὐτοί, βέβαια, θὰ κάνουν συλλογισμοὺς ἀνάλογους μὲ αὐτοὺς ποὺ ἔκανε ὁ Λανιὼ στὶς ἀρχὲς τοῦ αἰῶνα μας. Στὰ «Μαθήματα περὶ τοῦ θεοῦ» ὁ Λανιὼ διακρίνει δυὸ εἰδῶν ἄθεους: Τὰ ἱκανοποιημένα γουρούνια, σύμβολα τῆς ἀηθικότητος καὶ τοὺς ἄθεους ἐκείνους ποὺ ἔχουν ἠθικὴ καὶ μόνο ἐπειδὴ εἶναι πολὺ ἀπαιτητικοὶ νομίζουν ὅτι εἶναι ἄθεοι, ἐνῶ πραγματικὰ δὲν εἶναι.

Τὴ δεύτερη αὐτὴ ἐκδοχὴ ἐπαναλαμβάνει ὁ Μωριάκ, ἰδιαίτερα στὸ «Ἐξπρὲς» μετὰ τὸ διάβασμα τοῦ προλόγου ποὺ ἔγραψε ὁ Σάρτρ στὸ βιβλίο «Ἄδεν, Ἄραβια»: Χάρη στὴν ἀνησυχία του καὶ τὴν «ἐνοχὴ συνείδησή του», ὁ Σάρτρ



καταχτάει (προσωρινά) την αναγνώριση ότι έπινόησε μιαν ήθικη ή όποια τον δείχνει νά πιστεύει στο θεό χωρίς νά τó ξέρει!

Όστόσο, αν πραγματικά είναι σημαντικό νά καταπολεμηθεί ό μεσαιωνικός χαρακτήρας κάτι τέτοιων στάσεων, δέν μπορούμε νά μένουμε ίκανοποιημένοι με τó ν' αντιπαρατάσσουμε τή δική μας ήθικη στη δική τους, γιατί αυτό θα σήμαινε ότι περιοριζόμαστε μόνο σε θέσεις άμυνας.

Κι αν τυχόν δέ μπορούμε νά δεχτούμε αυτή τήν ήθικη που κατάληξαν νά μάς αναγνωρίζουν οί σπιριτουαλιστές, (χάρη στις προόδους τών δυνάμεων του σοσιαλισμού, ως μην τó ξεχνάμε), για λόγους που πηγάζουν από τήν ίδια τήν ούσία μιās φιλοσοφίας του «τωρινού κόσμου», όπως λέει ό Μάρξ, δηλαδή μιās φιλοσοφίας που αντιμετώπιζει έναν τωρινό κόσμο εν τώ γίγνεσθαι;

Πραγματικά, αν δέν μπορεί νά ύπάρχει «μαρξιστική ήθικη» αυτό δέν οφείλεται ούτε στο ότι «όλα έπιτρέπονται» ούτε στο ότι πρέπει νά «άκολουθήσουμε τή φύση». Οφείλεται, αντίθετα, στο ότι ή φύση του ανθρώπου είναι φύση πολιτισμένου πλάσματος και στο ότι, αν επαναλάβουμε τον όρισμό του Μάρξ, «ό άνθρωπος είναι τó σύνολο τών κοινωνικών σχέσεων», και τούτη ή δομή δέν είναι μόνο συγχρονική αλλά και διαχρονική — δηλαδή ιστορική<sup>3</sup>.

Όμως τήν ήθικη δέν οφείλουμε νά τήν άπορρίψουμε στο όνομα τής ανέκκλητης ευθύνης που άπονέμει στον άνθρωπο ή ιστορική του ύπόσταση; («Η Ιστορία δέν είναι άλλο από τή δραστηριότητα που αναπτύσσει ό άνθρωπος κατά τήν επίδιώξη τών δικών του σκοπών»).

## Η θεμελιακή σχέση θεωρίας — πρακτικής κάνει τήν ήθικη συζητήσιμη

Η δραστηριότητα του ανθρώπου περικλείνει άσφαλώς ιδεολογικά μέσα και μεταξύ αυτών είναι και τά ήθικα μέσα. Ο μαρξισμός, σαν έπιστημονική μέθοδος, οφείλει, βέβαια, νά τά αναλύσει. Άλλά κι από τήν άλλη μεριά, οφείλει νά συστήσει, ξεκινώντας από αντικειμενικούς όρους, μιαν έπιστήμη σχεδίων (science des projets).

Θά έχω εδώ νά ξανασκεφτώ διάφορες ήθικες, ανάλογα με τó γίγνεσθαι του τωρινού κόσμου, αλλά αυτό δέ μου δίνει τó δικαίωμα νά συναγάγω από αυτές τις διάφορες προλεταριακές, σοσιαλιστικές ήθικες τή μαρξιστική ήθικη (Θά συζητήσω πιό κάτω τó αν είναι σωστό νά χρησιμοποιείται ή έκφραση «ήθικη» στην κομμουνιστική κοινωνία).

Αυτός ό πειρασμός που μάς ώθει στην προβολή ενιαίου συστήματος δέν είναι τάχα καταχρηστικός; Δέν φανερώνει τήν ύπαρξη μιās αρχιτεκτονικής έπιθυμίας που ίσοδυναμεί με νοσταλγία ή με κρυφή επίδιώση συστήματος;

Σ' ένα πολύ σαφές και πολύ χρήσιμο πρόσφατο βιβλίο του ό Ροζέ Γκαρωντú ξαναβάζει σε συζήτηση, με έντελώς άπερίφραστο τρόπο, τις άρχες τής παραδοσιακής ήθικης και δείχνει τήν πρωτοτυπία τής μαρξιστικής θέσης: έπιστημονική θεμελίωση, από τó μαρξισμό, τής ήθικης, ταξικός χαρακτήρας κάθε ήθικης, ανάπτυξη τής προλεταριακής ήθικης μέσα στα πλαίσια τής πάλης τών τάξεων, αναγκαιότητα νά άποκαλύπτουμε τó δεσμό ανάμεσα στις επικρατούσες συνθήκες ύπαρξης και στον τρόπο με τον όποιο οφείλει νά έπιτευχθεί τó ξεπέρασμά τους. Άλλά ό τίτλος του βιβλίου: «Τί είναι ή μαρξιστική ήθικη;» δέν περικλείνει, άραγε, τήν παρεξήγηση που έπισήμανα πιό πάνω;

Και τó ίδιο νομίζω συμβαίνει όταν, μετά τήν υπενθύμιση τών «μακρινών προοπτικών» για τις όποιες μιλάει ό Μακαρένκο, ό Ροζέ Γκαρωντú γράφει:

«Αυτό τó ήθικό "ιδεώδες" δέν πέφτει από τον ούρανό... είναι άντανάκλαση

3. Νομίζω πως σ' ένα κείμενο σαν και τούτο δέν ύπάρχει λόγος νά συζητηθούν οί κριτικές άπόψεις του Λεβι - Στράους για τον διαχρονικό χαρακτήρα τής κουλτούρας. Είναι βέβαιο ότι για μάς, και σε σχέση με τις αντιλήψεις περι ήθικης που συζητάμε, ή διαλεκτική είναι ιστορία.

του γεγονότος ότι συνειδητοποιήθηκε τὸ σύνολο τῆς ἀνθρώπινης ἱστορίας... Καὶ μόνο αὐτὴ ἡ συνειδητοποίηση τῆς ὁλότητας τῆς ἱστορίας καὶ τῆς σημασίας τῆς ἐπιτρέπει νὰ καταπιαστοῦμε μὲ τὸ καθῆκον νὰ ξεπεράσουμε τὴν ἀλλοτρίωση» (σ. 161).

Δὲν ἀποτελεῖ τάχα ἓνα γλίστρημα ἢ χρησιμοποίηση τοῦ ὄρου «ἰδεώδες» (ἀκόμα καὶ σ' ἓνα τέτοιο κείμενο, ἀκόμα καὶ παίρνοντας ὑπ' ὄψη τὰ εἰσαγωγικά) μετὰ τὸν ὄρο «προοπτικές» καὶ προπάντων δὲν εἶναι γλίστρημα τὸ νὰ θεωρεῖται τὸ σύνολο τῆς ἱστορίας σὰ μιὰ ὁλόκληρη πρᾶγμα ποὺ περισσότερο θυμίζει Χέγκελ (μέσα σ' ἓνα ἀνεστραμμένο σύστημα) παρὰ διαλεκτικὴ ὁλοποίηση (totalisation) ποὺ ὀφείλει τὸν ἀνοιχτό της χαρακτήρα καὶ τὸ δυναμισμό της στὴν ἀντίφαση;

Θὰ μπορούσα ἄλλωστε ν' ἀντιτάξω σ' αὐτὲς τὶς γραμμὲς τὸν τρόπο μὲ τὸν ὁποῖο ὁ ἴδιος ὁ Ροζέ Γκαρωντὺ διαστέλλει αὐτὲς τὶς σχέσεις στὸ βιβλίο του γιὰ τὸ Μάρξ:

«Γιὰ τὸν Χέγκελ», λέει, «ἡ ἀντίφαση εἶναι μιὰ στιγμή τῆς ὁλότητας, γιὰ τὸν Μάρξ ἡ ὁλόκληρη εἶναι μιὰ στιγμή τῆς ἀντίφασης» (σ. 127).

Ἡ σύγχυση καραδοκεῖ ἀκριβῶς ἐπειδὴ βρισκόμαστε στὸ πεδίο τῆς ἠθικῆς — καὶ γιατί δὲν μπορούμε νὰ ἀναλάβουμε γιὰ δικό μας λογαριασμό τὴν ἠθικὴ, ὅπως λ.χ. τὴ Μασσαλιώτιδα! Τὸ τραγούδι ἐκφράζει μιὰν ἐπαναστατικὴ ἰδεολογία ποὺ τὸ ἀρχικό της νόημα ἔχει ἀλλοιωθεῖ. Ἡ ἠθικὴ, ὅμως, δὲν περικλείνει πάντα μέσα της τὴν παραπομπή μας σ' ἓνα σύστημα κρυμμένο πίσω ἀπὸ τὴ διαδικασία; Δὲν παροτρύνονται δηλαδὴ νὰ θεωρήσω *τὶς ἠθικὲς* σὰν *στιγμὲς τῆς ἠθικῆς*;

Νὰ γιατί νομίζω ὅτι ἡ ἀποδοχὴ ἢ ἡ ἀπόρριψη τῆς ἔννοιας «ἠθικὴ» δὲν εἶναι ἀπλῶς διαφωνία γιὰ τὸ λεκτικό. Τὸ νὰ διεκδικεῖ κανεὶς τὴν ἠθικὴ ἀνανεώνοντας τὶς ἀρχές της, ὑπενθυμίζει τὴ σύγχυση ποὺ δημιούργησε ὁ Γαλιλαῖος ὅταν διατηροῦσε τὸν ὄρο «Impetus»,<sup>5</sup> ἐνῶ ταυτόχρονα ἀπόρριπτε τὴ θεωρία ποὺ τὸν περιλάβαινε. Ἡ σύγχυση αὐτὴ ἐμπόδισε τὸ Γαλιλαῖο νὰ φτάσει ὡς μιὰ ριζικὴ θέση σὲ συζήτηση τῆς ἔννοιας τῆς κίνησης καὶ τὴν προβολὴ τῆς ἀρχῆς τῆς ἀδράνειας. Αὐτὸ συμβαίνει γιατί ἡ ἴδια ἡ λέξη διατηρεῖ μιὰν ὀρισμένη σκοτεινότητα. Κι ἀντίστροφα: ἡ λέξη διατηρεῖται γιατί ἡ κριτικὴ δὲν εἶναι ἀκόμα ὀλοκληρωμένη.

Γιὰ νὰ ἀκριβολογήσουμε περισσότερο: ὅταν μιλάμε γιὰ «μαρξιστικὴ ἠθικὴ» δὲ διατρέχουμε τὸν κίνδυνο ν' ἀλλοιώσουμε τὴν ἀντιφατικὴ σχέση θεωρίας καὶ πρακτικῆς; Κινδυνεύουμε ν' ἀπομακρυνθοῦμε ἀπὸ τὴν ἐπιστημονικὴ μέθοδο ὅταν κάνουμε νὰ ἀτονεῖ ἡ ἀμεσότητα τῆς ἀνάλυσης τῆς καθημερινῆς ζωῆς, ἢ πολυ-

4. Οἱ σελίδες ποὺ ἀκολουθοῦν μετὰ τὴν πιὸ πάνω περικοπὴ τείνουν νὰ διατηρήσουν αὐτὴ τὴ σύγχυση: π.χ. ἡ ἀντιπαράθεση ἀνάμεσα σ' «ὄλες τὶς ἄλλες ταξικὲς ἰδεολογίες [ποῦ] ἦταν σχετικὲς, ἐπὶ μέρους» καὶ στὴν μαρξιστικὴ ἠθικὴ ποὺ εἶναι «ἰδεολογία ποιοτικὰ διαφορετικὴ». Ὁ Ροζέ Γκαρωντὺ δείχνει σωστὰ τὴν οἰκουμεικότητα τῆς ἰδεολογίας αὐτῆς ἀλλὰ τὴ συνδέει μὲ τὸ «κυριαρχικὸ πάθος τοῦ Ὀλου τῆς ἀνθρώπινης ἱστορίας». Ἀπ' αὐτοῦ ἡ σύγκριση ἀνάμεσα στὴ συνειδητοποίηση τῆς ὁλότητας καὶ τὴ γνῶση 3ου εἴδους στὸ Σπινόζα. Βέβαια ὁ Ροζέ Γκαρωντὺ ὑπογραμμίζει τὴ βαθειὰ διαφορὰ ἀνάμεσα στὴ «σύλληψη τῆς αἰωνιότητος» καὶ τὴ «σύλληψη τοῦ γίνεσθαι». Ὅσο τόσο ὁ παραλληλισμὸς αὐτὸς ὑποστασιώνει, κατὰ τὴν γνώμη μου, ἓνα γίνεσθαι ποὺ ὑπάρχει μόνο στὴ φαντασία ἐκείνου ποὺ τὸν φτιάχνει. Τὴν ἴδια σύγχυση δὲ βρίσκει τάχα κανεὶς στὸ τελευταῖο μέρος τοῦ βιβλίου, ποὺ ἀφορᾷ τὸν ἄνθρωπο στὸ κομμουνιστικὸ καθεστῶς; Κινδυνεύει κανεὶς νὰ τοποθετηθεῖ κάτω ἀπὸ τὸ σῆμα τῆς ὁλότητας, νὰ μείνει στὸ ἀποτέλεσμα, ἐνῶ θὰ χρειαζόταν νὰ ἐντοπιστεῖ περισσότερο ἢ γένεση.

5. Impetus: Μὲ τὸ ὄνομα αὐτὸ ἔμεινε γνωστὴ ἡ γαλλικὴ σχολὴ φυσικῆς τῶν πρὸ τοῦ Γαλιλαίου χρόνων. Μιὰ ἀπὸ τὶς βασικὲς τῆς ιδέες ἦταν, ὅτι ἡ κίνηση τῶν σωμάτων ὀφείλεται σὲ «ἔμφυτη δύναμη» (impetus) ποὺ ἐξαντλεῖται κατὰ τὴ δράση της καὶ ἐπηρεάζει ποιοτικὰ τὰ σώματα. Ἡ φυσικὴ τοῦ Impetus ἐξοστράκισε τὴν τελολογία ἀπὸ τὴν ἀντίληψη γιὰ τὴν κίνηση, καὶ βοήθησε νὰ ἀναπτυχθεῖ ἡ μηχανικὴ, ἀλλὰ μὲ τὴ σειρά της στάθηκε ἐμπόδιο καὶ ἐξοστράκιστηκε ἀπὸ τὸ Γαλιλαῖο κατὰ τὴν ἀνάπτυξη τῆς Δυναμικῆς. (Σημ. Μετ.).

πλοκότητά της και τὸ γίγνεσθαι της, ἀπὸ τὸ γεγονός μάλιστα ὅτι ἡ συνείδηση τῆς ὀλότητος τῆς ἱστορίας μᾶς προσφέρει ἕνα μακροπρόθεσμο ἰδεώδες, μέσα στὸ ὁποῖο νιώθουμε πάντα τὸν πειρασμὸ νὰ προβάλουμε τὸν ἑαυτὸ μας καὶ ποὺ μεταβάλλεται σὲ μύθο ἀμέσως μόλις κάνουμε ν' ἀτονήσουν οἱ ἐνδιάμεσες ἀπαιτήσεις ποὺ βγαίνουν ἀπὸ τὴν πραγματικότητα.

Γιὰ ν' ἀποφύγω λοιπὸν αὐτὸ τὸ «σκόπελο», θὰ ξεκινήσω ἀπὸ τὸ μεθοδολογικὸ ὄρισμὸ ποὺ δίνει ὁ Μὰρξ γιὰ τὸν κομμουνισμό, στὴ «Γερμανικὴ Ἰδεολογία»: «Κατὰ τὴ γνώμη μας, ὁ κομμουνισμὸς δὲν εἶναι μιὰ κατάσταση ποὺ πρέπει νὰ δημιουργηθεῖ, ἕνα ἰδεώδες πρὸς τὸ ὁποῖο ὀφείλει νὰ συμμορφωθεῖ ἡ πραγματικότητα. Κομμουνισμὸ ὀνομάζουμε τὸ πραγματικὸ κίνημα γιὰ τὴν κατάργηση τῆς σημερινῆς κατάστασης. Οἱ συνθήκες αὐτοῦ τοῦ κινήματος προκύπτουν ἀπὸ τὶς βάσεις ποὺ ὑπάρχουν σήμερα».

Ὁ Μὰρξ ἐπιμένει στὴν μεταμορφωτικὴ δράση ποὺ μέσα στὴν ἴδια τὴν κίνησή της συνιστᾷ ἤδη μιὰν ἀπελευθέρωση, καθὼς ἀρνιέται τὴν ἐπικρατοῦσα κατάσταση καὶ τὴν ἐκμετάλλευση ἀνθρώπου ἀπὸ ἄνθρωπο, ποὺ αὐτὴ περιλαμβάνει. Δὲν πρόκειται γιὰ μιὰν ἄρνηση ποὺ μπαίνει κατὰ τρόπο ἀφηρημένο: τὴν ἀνόγκη τὴν προκαλεῖ ὅ,τι θετικὸ ἔχει μέσα της ἡ ἐπικρατοῦσα κατάσταση, καὶ ἀκριβῶς μέσα στὸ ἐσωτερικὸ αὐτῆς τῆς ἀπαίτησης παίρνει ὑπόσταση ἡ ἄρνηση τῆς κατάστασης καὶ ἀπὸ κεῖ ἀρχίζει τὸ ξεπέρασμά της<sup>6</sup>.

Ἡ πιὸ μακρινὴ προοπτικὴ τῆς πραγμάτωσης τοῦ ἀνθρώπου ἀπὸ τὸν κομμουνισμό, διαμορφώνεται λοιπὸν μέσα στὴν ἐπαναστατικὴ δράση, στὸ στοχασμὸ ποὺ ἔχει ἀντικείμενό του τὴ δράση αὐτή, στὴν ἐπεξεργασία τῆς θεωρίας μέσα ἀπ' τὴν ἀνάπτυξη τῆς πρακτικῆς, καθὼς περνᾶμε ἀπὸ τὶς ἐνδιάμεσες φάσεις. Ὑπάρχει μιὰ ζωντανὴ ἐνότητα τῆς πρακτικῆς μὲ τὴν προοπτικὴ κι αὐτὴ ἐνισχύει τὴν πρακτικὴ. Ἄλλὰ μὲ τὸν ὄρο ἀκριβῶς ὅτι δὲν τὴ χωρίζουμε ἀπ' αὐτή! Αὐτό, ἐντούτοις, κινδυνεύουμε νὰ πάθουμε ὅταν μιλάμε γιὰ τὸν κομμουνισμό σὰ νὰ εἶναι κανένα «ἰδεώδες» κι ὅταν ἀντικρύζουμε τὸ σκοπὸ αὐτὸ μὲ βολονταριστικούς ὄρους («πρέπει νὰ δημιουργήσουμε», «ὀφείλουμε νὰ συμμορφωθοῦμε»). Κινδυνεύουμε τότε ἀπ' τὴ μιὰ νὰ μείνουμε ἱκανοποιημένοι μὲ μιὰ περιορισμένη πρακτικὴ, μὲ μιὰ σχηματικὴ ἀνάλυση τῆς κατάστασης, κι ἀπ' τὴν ἄλλη νὰ τοποθετήσουμε τὸ μακρινὸ αὐτὸ ἰδανικὸ σὰν μιὰ ἀξία καθ' ἑαυτή, ποὺ μᾶς καθησυχάζει καὶ δικαιολογεῖ τὶς ἀποτυχίες μας — ἢ τὴν παθητικότητά μας — καὶ κάνει λιγότερο ἔντονη τὴν ἀκέραια εὐθύνη τοῦ ἀνθρώπου μέσα στὴν ἱστορία, ποὺ τὴν ὑπενθυμίσαμε πιὸ πάνω καὶ στὴν ὁποῖα ἐπιμένει ὁ Γκαρωντὺ ἐπαναλαμβάνοντας τὴ διατύπωση τοῦ Γκόρκυ:

«Πρέπει νὰ δώσουμε στὸν ἄνθρωπο νὰ καταλάβει ὅτι εἶναι ὁ δημιουργὸς κι ὁ ἀφέντης τοῦ κόσμου. Ὅτι στοὺς ὤμους του πέφτει ἡ εὐθύνη γιὰ κάθε κακὸ ποὺ ὑπάρχει στὴ γῆ, ὅπως κι ὅτι σ' αὐτὸν ἀνήκει ἡ δόξα γιὰ κάθε καλὸ ποὺ ὑπάρχει στὴ ζωή».

Εὐθύνη γιὰ ὅλο τὸ κακὸ, γιὰ ὅλο τὸ καλό... «Βαρβαρότητα ἢ σοσιαλισμὸς» λέει ὁ Μὰρξ. Πραγματικά, ἡ ἐπιστημονικὴ ἀναγκαιότητα τοῦ κομμουνισμοῦ δὲν εἶναι καμιὰ βεβαιότητα: θέλω μ' αὐτὸ νὰ πῶ ὅτι ἡ ἀναγκαιότητα αὐτὴ δὲν εἶναι ἀνσπότερη, ὅτι ἐξαρτᾶται ἀπὸ τὴν πάλη καὶ περιλαμβάνει τὴν ἔρευνα. Ἡ κατεύθυνση τῆς ἱστορίας δὲν ἀποκλείει τὸν κίνδυνο μιᾶς μὴ-κατεύθυνσης (τὸ πιὸ χτυπητὸ παράδειγμα στὴ σημερινὴ στιγμὴ εἶναι ὁ κίνδυνος τῆς θερμοπυρηνικῆς καταστροφῆς) καὶ ὑποθέτει τὴν ἐπεξεργασία τῶν ἐνδιάμεσων φάσεων, τῶν μεταβατικῶν σταδίων ποὺ δὲν εἶναι καθόλου δευτερεύοντα ἀλλὰ οὐσιώδη μέσα στὸν ζωντανὸ δεσμὸ τους μὲ τὶς πιὸ μακρινὲς προοπτικὲς. Ἡ ἐπιστημονικὴ προσπάθεια νὰ περάσουμε ἀπὸ τὴν προἱστορία στὴν ἱστορία, δὲν μπορεῖ σὲ καμιὰ περί-

6. Δὲν πρόκειται γιὰ τὴν ἀφηρημένη σχέση «ἄρνηση τῆς ἄρνησης». Ἡ ἄρνηση εἶναι πάντα ἄρνηση μιᾶς συγκεκριμένης κατάστασης ποὺ περιλαμβάνει κάποιους καθορισμούς, δηλαδὴ ἕναν προσανατολισμένο τρόπο μὲ τὸν ὁποῖο μπορεῖ κανεὶς νὰ τὴν ἀρνηθεῖ. Ἡ ἄρνηση δὲν εἶναι δυνατὸ ν' ἀπομονωθεῖ ἀπὸ τὶς συνθήκες ὑπαρξης ποὺ τὴν προκαλοῦν.

πτωση νὰ μεταβληθεῖ σὲ πειρασμὸ νὰ ἀράξουμε μέσα «στὸ μέλλον», σ' ἓνα «βασίλειο σκοπῶν» ποὺ θὰ μᾶς παρηγοροῦσε γιὰ τὶς δυσκολίες τοῦ σημερινοῦ κόσμου.

## Μιὰ ἠθικὴ τῆς εὐθύνης

Δὲν ὑπάρχει ἀμφιβολία πὼς ὁ μαρξισμὸς εἶναι μιὰ αἰσιόδοξη ἀντίληψη γιὰ τὸν ἄνθρωπο, ἂν βέβαια τὴν αἰσιοδοξία τὴ στηρίζουμε πάνω στὴ συναίσθηση τῆς εὐθύνης τοῦ ἀνθρώπου, πάνω στὶς δημιουργικὲς δυνατότητές του — ὅμως καὶ πάλι ἐδῶ οἱ ὅροι προδίδουν —. Ἡ αἰσιοδοξία αὐτὴ ἀπέχει ἐξ ἴσου τόσο ἀπὸ τὴ μεταφυσικὴ αἰσιοδοξία, ὅπου ἡ ἐμπιστοσύνη στὸν ἄνθρωπο γίνεται μύθος ποὺ σκεπάζει τὸν ἀκρωτηριασμό, ὅσο καὶ ἀπὸ τὴν ἐνοχὴ τοῦ εἶναι.

Πραγματικά, ἂν ἡ χριστιανικὴ σκέψη σήμερα ταλαντεύεται ἀνάμεσα στοὺς δυὸ αὐτοὺς πόλους (ὀρισμένα ρεύματα ἐπιμένουν λιγότερο στὸ προπατορικὸ ἁμάρτημα, στὴν ἐνοχὴ τοῦ εἶναι, καὶ ἔπειτα ἀπὸ «τὴν ἀποκάθαρση τῆς συνείδησης» ποὺ ἐπιτέλεσε ὁ μαρξισμὸς, καθὼς λέει ὁ Ricoeur, διεκδικοῦν τὴν ἐμπιστοσύνη στὸν ἄνθρωπο) ἐξακολουθεῖ πάντα νὰ στηρίζεται στὸ εἶναι τοῦ ἀνθρώπου — δηλαδὴ πάνω στὸ (ἐνεργητικὸ καὶ παθητικὸ) πλάσμα — καὶ γι' αὐτὸ χρησιμοποιοῦ μιὰ γλώσσα ποὺ μόνο φαινομενικὰ μπορεῖ νὰ συναντιέται μὲ τὴ δική μας. Ἡ μεταφυσικὴ ὄψη αὐτῆς τῆς ἀντίληψης γιὰ τὸν ἄνθρωπο ἐπιτρέπει, ὅπως καὶ κάθε ἠθικὴ ποὺ στηρίζεται στὴν ὑπέρβαση, νὰ παρουσιάζονται ἄτονες οἱ ἀντικειμενικὲς συνθήκες πρὸς ὄφελος μεμονωμένων καὶ ἀξεπέραστων ἀξιών.

Ἡ αἰσιοδοξία — μὲ τὸν τρόπο ποὺ τὴν ἀντιλαμβανόμαστε ἐμεῖς — δὲν περιέχει κανένα *arrogance*: ἡ διατύπωση τοῦ πάπα Παύλου ΣΤ' («ὁ χριστιανὸς εἶναι *arrogant* αἰσιόδοξος ἐνώπιον τῶν προσκαίρων ἀγαθῶν») ποὺ ὁ Γκαρωντὺ τὴν προβάλλει δείχνοντας τὴ θετικὴ τῆς ἀξία, δὲ θὰ μπορούσε ποτὲ νὰ εἶναι δική μας διατύπωση. Συνδέεται ὄχι μὲ τὸ εἶναι τοῦ ἀνθρώπου ἀλλὰ μὲ τὸ πράττειν (βέβαια τὸ πράττειν ἐπιδρᾷ πάνω στὸ πραγματικὸ ἀλλὰ γιὰ νὰ τὸ μεταμορφώσει). Ἡ ἐνοχὴ ὅπως καὶ ἡ θετικότητα τοῦ ἀνθρώπου ἐξαρτιέται ἀπὸ τὴ δραστηριότητά του. Δὲν ὑπάρχει οὔτε *arrogance* οὔτε ἀνάπαυλα σὲ μιὰ τέτοια ἀντίληψη. Ἡ δική μας αἰσιοδοξία δὲν εἶναι γαλήνια: περιέχει τόσο τὴν ἀνησυχία ὅσο καὶ τὴν ἐμπιστοσύνη — καὶ μάλιστα τόσο περισσότερη ἀνησυχία καὶ τόσο περισσότερες ἀπαιτήσεις, ὅσο μεγαλύτερες εἶναι οἱ δυνατότητες. Καὶ τοῦτο μᾶς ξαναφέρνει στὴν πραγματικότητα: Ἡ «φορὰ» τῆς ἱστορίας καὶ σὰν νόημα καὶ σὰν κατεύθυνση ὑποστασιώνεται χωρὶς καμιά ἀνάπαυλα μέσα ἀπ' τὴ δράση (βλέπε τὶς παρατηρήσεις τοῦ Πολιτζέρ γιὰ τὴν ψυχανάλυση).

Τόσο ἡ ἥσυχη συνείδηση ὅσο καὶ ἡ ἐνοχὴ συνείδηση ἀποτελοῦν κίνδυνο: Καὶ ἡ μιὰ καὶ ἡ ἄλλη δροῦν παραλυτικά, ἐὰν τὶς στηρίζω πάνω στὸ εἶναι. Ἀλλὰ ἡ ἀνάλυση τοῦ ἀρνητικοῦ, ἡ καταγγελία, ἡ ἀνησυχία μπρὸς στὸ σημερινὸ κακὸ, ἀποτελοῦν ἀναγκαστικὰ μέρος τῆς ἔρευνας γιὰ ἓνα μέλλον ποὺ πρέπει ἐμεῖς νὰ τὸ κάνουμε νὰ ὑπάρξει — καὶ ποὺ δὲ θὰ ὑπάρξει παρὰ μόνο μέσα ἀπ' τὴ δική μας δράση.

Ἡ ὑποτίμηση τῆς ἀρνητικότητας θὰ μᾶς ξαναοδηγοῦσε σὲ μιὰ «φιλοσοφία τῆς πληρότητας» (πάλι κι ἐδῶ ὁ Σπινόζα) ποὺ στρέφει τὴ ράχη στὴ «φιλοσοφία τοῦ σημερινοῦ κόσμου». Ξαναβρίσκουμε ἐδῶ τὴ διαλεκτικὴ ἀξία ποὺ ἡ ἐπιστήμη

---

7. Θὰ ἀσχοληθοῦμε καὶ πάλι μὲ τὸ πρόβλημα αὐτὸ πιὸ κάτω, ὅταν θὰ ἀναλύσουμε τὶς σύγχρονες ἠθικὲς. Παραπέμπω στὶς «αἰσιόδοξες» ἀντιδράσεις τῶν καθολικῶν κατὰ τὶς συζητήσεις τους γιὰ τὸ βιβλίο τοῦ Δρ. Hesnard «Morale Sans Pêché» («Ἠθικὴ χωρὶς ἁμαρτία»). Ὁ Ζὰν Λακρουὰ μάλιστα λέει ὅτι δὲν πρέπει ν' ἀφήσουμε τοὺς μαρξιστὲς νὰ μονοπωλοῦν «τὴ χαρὰ τῆς ζωῆς». Τὸν ἴδιο προσανατολισμὸ (σὲ σχέση μὲ τὴν ἐπίδραση τοῦ μαρξισμοῦ) ξαναβρίσκουμε στὴν ἐμπιστοσύνη πρὸς τὸν ἄνθρωπο ποὺ ἐκφράζει τὸ «Ἐπὶ γῆς Εἰρήνη».

αναγνωρίζει στην «κρίση», τη γονιμότητα της οποίας καταδείχνει ο Λανζεβέν (ιδιαίτερα στις σχέσεις θεωρίας και έμπειρίας)<sup>8</sup>.

Έτσι, μου φαίνεται πώς από τη στιγμή που βρισκόμαστε στο πεδίο της ηθικής κινδυνεύουμε να ξαναβρεθούμε μπρος στη δυάδα: ιδανικό - πραγματικό, δίκαιο - πράξη, (κάνοντας ν' άτونهϊ το δεύτερο σκέλος του κάθε ζεύγους), στο διαχωρισμό όριστικού - προστακτικού που σωστά καταγγέλλει ο Γκαρωντύ από το πρώτο κίολας κεφάλαιο (σ. 94). Για ν' αποφύγουμε αυτές τις αφαιρέσεις χρειάζεται να διαστέλλουμε πιο μεθοδικά τον ιδεολογικό αγώνα από τη θεωρητική ανάλυση, πράγμα που ο Λουί Άλθουσέρ το διευκρινίζει πολύ καθαρά στο άρθρο του για τους Σπουδαστές<sup>9</sup>.

## Θεωρητικά καθήκοντα και ιδεολογικός αγώνας

Σ' ό,τι αφορά την ήθική, ο ιδεολογικός αγώνας περικλείνει πρώτα απ' όλα την κριτική των *ήθικων* που υπάρχουν γύρω μας για να φανερωθεί ο τρόπος με τον οποίο οι ιδεολογίες αυτές εντάσσονται στις κοινωνικές δομές, το ρόλο που παίζουν εκεί μέσα, το πώς συμβάλλουν με ποικίλους τρόπους στο να ενισχύεται ή αλλοτριώση.

Η θεωρητική εργασία πρέπει να ξεκινάει από την ανάλυση αυτών των κοινωνικών δομών και των διαμεσολαβήσεων μέσω των οποίων αυτές βιώνονται, με σκοπό να απομονώσουμε τις απαιτήσεις που προκύπτουν απ' αυτές και να επεξεργαστούμε τις υπάρχουσες προοπτικές (κοντινές και μακρινότερες) που συνιστούν την ήθική του προλεταριάτου μέσα στον ταξικό αγώνα ή στην οικόδομη του σοσιαλισμού.

Η εργασία αυτή πρέπει, βέβαια, να περιλαμβάνει και μιὰ κριτική του «μοραλισμού» μέσα στην ίδια μας την ιδεολογία, ώστε να τον προαγάγουμε σε μιαν αντικειμενικά θεμελιωμένη θεωρία που να επιτρέπει μιὰ πιο ένσυνείδητη και πιο θεμελιωμένη επίδιωξη σκοπών.

Το διπλό αυτό καθήκον πρέπει ν' ανταποκρίνεται στην ανάλυση του Λένιν: «Άρνούμαστε κάθε ήθική... δανεισμένη από αντιλήψεις που τάχα στέκουν πάνω απ' την ανθρωπότητα και πάνω απ' τις τάξεις. Λέμε πώς αποτελεί έξαπάτηση και παραπλάνηση των εργατών και των αγροτών και παραφούσκωμα του μυαλού τους με πράγματα που συμφέρουν μόνο τους μεγαλοβαιοκτήμονες και τους καπιταλιστές. Λέμε ότι η ήθική μας είναι ολοκληρωτικά ύποταγμένη στα συμφέροντα του ταξικού αγώνα του προλεταριάτου. Η ήθική μας πηγάζει από τον ταξικό αγώνα του προλεταριάτου».

Είναι βέβαιο πώς η θεωρητική αυτή εργασία οφείλει να στηρίζεται στα πρότυπα που μάς έχουν δώσει ο Μάρξ, ο Ένγκελς, ο Λένιν. Άλλα τα πρότυπα αυτά πρέπει ν' αντικρύζονται σαν οδηγητικά σχήματα όχι σαν στατικά πλαίσια. Αυτό έχει ιδιαίτερη σημασία προπάντων γιατί οι διαμεσολαβήσεις μέσα στις οποίες βιώνουμε τις βασικές κοινωνικές σχέσεις δεν είναι πια οι ίδιες, και παίζουν ένα ρόλο που είναι τόσο πιο σημαντικός όσο πιο αναγκαίο είναι για τον καπιταλισμό να κρύβει και να μεταμφιέζει αυτές τις σχέσεις. Άλλα και για έναν

8. Στο Βήμα των συζητήσεων για το 17ο Συνέδριο, ο πυρήνας των κινηματογραφιστών τονίζε τον κίνδυνο απ' την αίσιοδοξία που υποτιμά τις δυσκολίες και τη θετική συμβολή που μπορεί να προσφέρει ή καταγγελία όταν εκφράζει μιὰ πραγματική άδιαθεσία (βλ. «Η γλυκιά ζωή» του Ντ' Ενρίκο).

9. Βλ. *Nouvelle Critique*, Γενάρης 1964, σ. 102: «Το να εκλάβει κανείς τον ιδεολογικό αγώνα ή τη μαρξιστική ιδεολογική πρακτική... σαν την ίδια τη μαρξιστική θεωρία, είναι σοβαρό θεωρητικό λάθος, που όπως κάθε θεωρητικό λάθος έχει όληθριες συνέπειες...». Σ' αυτή τη διάκριση αντιστοιχεί ο όρισμός που δίνει στη σ. 82 ο Άλθουσέρ για την ήθική του μέλους του Κομμουνιστικού Κόμματος, που τα δύο του καθήκοντα άφορούν: 1ο) τη μαρξιστική λενινιστική θεωρία, 2ο) την έπιστημονική αντίληψη της σχέσης ανάμεσα στη μαρξιστική-λενινιστική θεωρία και τους διάφορους τομείς όπου η εφαρμογή της δημιουργεί μιὰ πρακτική.

ἄλλο λόγο: Γιατί μπορούμε νὰ στηριζόμαστε στὴν ἐπιστημονικὴ προσπάθεια ποὺ ἔχει καταβληθεῖ ἐπὶ ἕναν αἰῶνα στὸν ἀνθρώπινο τομέα, καὶ ὀφείλουμε νὰ ἀξιοποιήσουμε τὶς τεχνικὲς καὶ τὶς μεθόδους ποὺ μᾶς προσφέρουν ἡ ψυχολογία, ἡ κοινωνιολογία, ἡ γλωσσολογία, ἡ ψυχιατρικὴ, ἀφοῦ πρῶτα φροντίσουμε νὰ τὶς ἀπαλλάξουμε ἀπὸ τὶς μυθικὲς ἐρμηνεῖες.

Ἔτσι ἡ μαρξιστικὴ ἔρευνα στὸν τομέα τῆς ἠθικῆς δὲν μπορεῖ παρὰ νὰ εἶναι ἐργασία συλλογικὴ. Ἐμφανίζεται σὰν ἕνα σταυροδρόμι ὅπου οἱ οἰκονομολόγοι, οἱ κοινωνιολόγοι, οἱ ψυχίατροι, οἱ φιλόσοφοι μποροῦν νὰ συναντηθοῦν καὶ νὰ συνεργαστοῦν μὲ τοὺς πολιτικούς καὶ τοὺς συνδικαλιστικούς ὑπεύθυνους, μὲ σκοπὸ νὰ περικλειστεῖ καὶ διερευνηθεῖ τὸ σύνολο τῶν κοινωνικῶν σχέσεων.

Χωρὶς νὰ προβάλλω τὴν ἀξίωση ὅτι ἀπαντῶ στὰ καθήκοντα ποὺ ὑπενθύμισα πιὸ πάνω, θὰ ἤθελα νὰ ὑποβάλω μιὰν ἰδέα σχετικὰ μὲ τὰ διάφορα πλάνα στὰ ὁποῖα μπορεῖ νὰ διεξαχθεῖ ἡ συλλογικὴ αὐτὴ ἔρευνα.

Νομίζω ὅτι ὀφείλουμε νὰ λάβουμε ὑπ' ὄψη μας δυὸ ἀντικειμενικὲς ὀψεις: ἡ μιὰ ἀντιστοιχεῖ στὸν τρόπο μὲ τὸν ὁποῖο βιώνονται ἀντικειμενικὰ, ἐσωτερικεύονται οἱ ἠθικὲς. Ἡ ἄλλη ἀναφέρεται στὴν ἀντικειμενικὴ σχέση τῶν ἠθικῶν αὐτῶν πρὸς τὶς δομὲς καὶ στὸ ρόλο ποὺ παίζουν μέσα στὸ σύνολο τῆς ἱστορικῆς κατάστασης. Παίρνοντας ὑπ' ὄψη μας τὶς δυὸ αὐτὲς ὀψεις πρέπει κάθε φορὰ νὰ προσπαθοῦμε νὰ ἐξακριβώσουμε πῶς διαρθρώνονται ἡ μιὰ μὲ τὴν ἄλλη, μέσα στὴν τρέχουσα περίοδο *τῆς κρίσης τοῦ καπιταλισμοῦ καὶ τῆς ἀνάπτυξης τῶν σοσιαλιστικῶν χωρῶν.*

Ὁ τρόπος μὲ τὸν ὁποῖο οἱ ἠθικὲς γίνονται ὑποκειμενικὰ αἰσθητὲς συνιστᾷ ἕνα ἀντικειμενικὸ γεγονός. Ἰδιαιτέρως ἐπειδὴ αὐτὲς κρύβουν — κάτω ἀπὸ τὴν ἀξία — τὸ δεσμὸ τοῦ ἀτόμου πρὸς τοὺς κοινωνικοὺς προσδιορισμούς του, συμβάλλουν ἀποτελεσματικὰ στὸ νὰ δυναμώνει ἡ ἀλλοτρίωση. Ἡ συμβολὴ τῆς συνείδησης εἶναι, βέβαια, καθὼς λέει ὁ Μάρξ, μιὰ αὐταπάτη ἀλλὰ ἡ αὐταπάτη αὐτὴ εἶναι ἕνα ἀντικειμενικὸ γεγονός, τὸ ἐπιφανιζόμενο αὐτὸ ἀποτελεῖ μιὰ πραγματικότητα. Δὲν μπορούμε λοιπὸν νὰ τὸ παραβλέψουμε δίχως νὰ σχηματοποιήσουμε καὶ παραχαράξουμε τὴν πολυπλοκότητα τοῦ πραγματικοῦ. Τὸ ζήτημα εἶναι νὰ ξέρουμε πῶς βιώνονται οἱ ἠθικὲς αὐτὲς καὶ ποιὲς εἶναι.

Ἡ μεθοδικὴ περιγραφή τοῦ καθορισμοῦ τοῦ ἀτόμου σὰν παραγωγοῦ καὶ καταναλωτῆ, παίρνοντας ὑπ' ὄψη τὶς ἐπιθυμίες ποὺ αὐτὸ νιώθει καὶ τὶς ἀξίες στὶς ὁποῖες ἀναφέρεται, ἀποτελεῖ τὸ πρῶτο βῆμα ποὺ προορίζεται νὰ καταπολεμήσει τὴν αὐταπάτη περὶ τῆς αὐτονομίας του. Τὸ βῆμα αὐτὸ ὁλοκληρώνεται μὲ τὴν ἀνάλυση τοῦ πῶς γεννιοῦνται αὐτὲς οἱ ἰδεολογίες γιὰ τὸ ἄτομο.

Ἐδῶ οἱ μελέτες τῆς ψυχολογίας τῆς παιδικῆς ἡλικίας ὅπως καὶ οἱ ψυχαναλυτικὲς μελέτες εἶναι ἀπαραίτητες γιὰ νὰ κατανοηθεῖ τὸ πῶς ἡ διαδικασία τούτη προηγεῖται τῆς συνειδητοποίησης: «Συμπεριφορὰ κι ὄχι συνείδηση» λέει ὁ Βαλλόν. Κι ὁ δόκτωρ Ἐνὰρ στὸ «Νοσηρὸ Κόσμο τοῦ Παραπτώματος»<sup>10</sup> δείχνει τὴν ἐπιρροὴ τῆς «προηθικῆς» ποὺ συνδέεται μὲ τὴν «παρασιτικὴ κατάσταση τοῦ παιδιοῦ», δηλ. τῆς ἠθικῆς ποὺ γίνεται βίωμα προτοῦ περάσει ἀπὸ τὸ στοχασμό, μὲ τὴ μορφή τῶν ἀπαγορεύσεων ποὺ βαραίνουν στὴν καθόλου ἀνάπτυξη τοῦ ἀτόμου καὶ προετοιμάζουν τὸ ἔδαφος γιὰ τὶς νευρώσεις καὶ τὶς ψυχώσεις.

Ἄν ὑπενθυμίζω ἰδιαιτέρως τὴ θέση αὐτὴ, τὸ κάνω γιατί μοῦ φαίνεται πῶς τὸ ἀξίζει γιὰ δυὸ λόγους: πρῶτα - πρῶτα γιατί δείχνει πόσο βαθιὰ διεισδύουν μέσα στὸ ἄτομο οἱ κατεστημένες ἠθικὲς — πράγμα ποὺ δὲν θὰ ἦταν σωστὸ νὰ νὰ κατανοηθεῖ κατὰ ἰδεαλιστικὸν τρόπο: ἐποικοδόμημα δὲ θὰ πεῖ ἐπιφάνεια!

Τὸ βάθος ἐπιρροῆς τῆς ἠθικῆς ὀφείλεται στὸ γεγονός ὅτι ἔχει τὴ ρίζα τῆς στὶς συνθήκες ὕπαρξης τῆς νηπιακῆς μας ἡλικίας.

Ὁ λόγος ὅτι ἡ ἠθικὴ βιώνεται ἄμεσα ἀπὸ τὸ ἄτομο, δὲ σημαίνει διόλου ὅτι ἡ ἠθικὴ αὐτὴ εἶναι ἀνεξάρτητη ἀπὸ τὶς παραγωγικὲς δυνάμεις κι ἀπὸ τὶς σχέσεις

πού έχει τὸ ἄτομο μὲ τὶς κοινωνικὲς δομές: τὸ παιδί βιώνει ἄμεσα τὴν ἠθικὴν σὰν διαμεσολάβηση τῶν κοινωνικῶν συνθηκῶν αὐτοῦ τοῦ ἴδιου καὶ τοῦ περιβάλλοντός του, — πρέπει λοιπὸν ταυτόχρονα νὰ προσδιοριστοῦν οἱ πρακτικὲς συνθήκες καὶ ἡ ταξικὴ κατάσταση τοῦ περίγυρου ἀπ' τὸν ὁποῖο ἐξαρτιέται τὸ παιδί.

Τὸ δεύτερο προσὸν αὐτῆς τῆς θέσης εἶναι πὼς δείχνει τὴ σπουδαιότητα πού ἔχει τὸ συναίσθημα τοῦ παραπτώματος — τὸ ὁποῖο βιώνεται σὰν ἐνοχλή τοῦ εἶναι — στὴ γένεση τῆς ἠθικῆς. Τὸ διάχυτο αὐτὸ συναίσθημα δρᾷ ἀνασταλτικά, παραλυτικά καὶ μάλιστα πολὺ περισσότερο γιατί γίνεται αἰσθητὸ πρὶν ἀπὸ ὅποιαδήποτε συνειδητοποίηση. Ὅμως ἓνας τέτοιος ἐσωτερικευμένος καθορισμὸς δὲν μπορεῖ παρὰ νὰ συμβάλλει, στὸ κοινωνικὸ πεδίο, στὴ διατήρηση τῆς ἐκμετάλλευσης καὶ μέσα στὰ πλαίσια αὐτῆς, εὐνοεῖ τὶς ψυχικὲς ἀσθένειες καὶ τὴ δυσπροσαρμοστικότητα. Ὁ Ἐνὰρ ἔχει δίκιο νὰ καταγγέλει τὸ βάρος τοῦ ἀμαρτήματος, τὴ φροντίδα τῆς δικαιολόγησής πού ἐμποδίζει κάθε γόνιμη δραστηριότητα: «Ἡ ἀνθρωπότητα ἔχει ὡς τώρα δαπανήσει πολὺ περισσότερο χρόνο γιὰ νὰ δικαιολογεῖται παρὰ γιὰ νὰ δημιουργεῖ».

Ὡστόσο, δὲ θὰ μπορούσαμε νὰ μείνουμε σ' αὐτὸ καὶ ἡ περικοπὴ πού ἀναφέραμε πρὶν ἀνω δείχνει ὅτι ἡ διαδικασία αὐτὴ δὲν εἶναι ἀναπότρεπτη. Ὁφείλουμε νὰ ἀναρωτηθοῦμε ἂν κάθε ρυθμιστικὸ βίωμα στὸ παιδί ἔχει αὐτὸν τὸν καταπιεστικὸ χαρακτήρα, ἂν κάθε ὑποχρέωση βιώνεται ἀναγκαστικὰ σὰν ἀπαγόρευση καὶ ἀποκτᾷ ἔτσι ἀνασταλτικὸν χαρακτήρα.

Ἡ θέση τοῦ Ἐνὰρ δὲν ἀποτελεῖ τάχα καταδίκη μιᾶς κληρονομιάς πού τοὺς ἱστορικοὺς καὶ κοινωνικοὺς προσδιορισμοὺς της εἶναι δικό μας χρέος νὰ τοὺς ἐξακριβώσουμε; «Ὁ μεγάλος κίνδυνος τῆς ψυχαναλυτικῆς ἀντίληψης», λέει ὁ Βαλόν, βρίσκεται στὸ ὅτι μπορεῖ νὰ συγχύσει τὸ ἀτομικὸ μὲ τὸ κοινωνικὸ ἀντὶ νὰ διαρθρώσει τὸ ἓνα μὲ τὸ ἄλλο.

Ἡ διάρθρωση αὐτὴ μᾶς ξαναφέρνει στὴν ἀνάλυση τῶν δομῶν, ἀντανάκλαση τῶν ὁποίων εἶναι αὐτὲς οἱ ἠθικὲς, ὅπου οἱ ἀξίες ἀπομονώνονται ἀπὸ τὴν πρακτικὴ καὶ βιώνονται ἐκ τῶν ἄνω πρὸς τὰ κάτω. Ἡ ἀναφορὰ πρὸς τὴν οἰκογένεια καὶ τὸ ἄμεσο περιβάλλον παραμένει ἀφηρημένη ἂν δὲν τοποθετηθοῦν κι αὐτὰ μὲ τὴ σειρά τους μέσα στὸ σύνολο τῶν κοινωνικῶν σχέσεων: ὁ δεσμὸς πού διαπιστώνει ὁ Ἐνὰρ ἀνάμεσα στὶς ψυχικὲς ἀσθένειες καὶ τὸ συναίσθημα τοῦ παραπτώματος — ἔκφραση μιᾶς ἠθικῆς πού φρενάρει τὴ δημιουργικὴ δραστηριότητα τοῦ ἀτόμου — μᾶς ξαναφέρνει στὶς σχέσεις κυρίου καὶ δούλου, στὴν οἰκονομικὴ, πολιτικὴ καὶ θρησκευτικὴ ἀλλοτρίωση.

«Οἱ ἄνθρωποι, σὲ τελευταία ἀνάλυση, ἀντλοῦν ἐνσυνείδητα ἢ ἀσύνειδα, τὶς ἠθικὲς τους ἀντιλήψεις μέσα ἀπὸ τὶς πρακτικὲς σχέσεις πάνω στὶς ὁποῖες στηρίζεται ἡ ταξικὴ τους θέση, μέσα ἀπὸ τὶς οἰκονομικὲς σχέσεις, στὰ πλαίσια τῶν ὁποίων παράγουν καὶ ἀνταλλάσσουν».

Ἡ θεμελιώδης αὐτὴ παρατήρηση τοῦ Ἐνγκελς, στὸ Ἄντι-Ντύρινγκ, πού διακριβώνει τὸ ρόλο τῶν ἠθικῶν μέσα στὴν ἱστορικὴ ὀλότητα, στηρίζεται πάνω σὲ μιᾶν ἀνάλυση πού μπορεῖ νὰ μᾶς χρησιμέψει σὰν ὁδηγητικὸ σχῆμα, ἐφ' ὅσο θὰ παίρνομε ὑπ' ὄψη μας τὶς διαμεσολαβήσεις μέσα ἀπὸ τὶς ὁποῖες βιώνεται πάντα ὁ δεσμὸς ἀνάμεσα στὴν ἠθικὴ καὶ τὶς οἰκονομικὲς βάσεις.

## Οἱ ἠθικὲς μέσα στὶς ὁποῖες ζοῦμε (σὲ περίοδο κρίσης τοῦ καπιταλισμοῦ)

Στὴ Γερμανία τοῦ 1876 ὁ Ἐνγκελς διακρίνει τὶς ἐξῆς ἠθικὲς:

α) τὴ χριστιανικὴ φεουδαρχικὴ ἠθικὴ (πού περιλάβαινε διάφορα ρεύματα: καθολικό, προτεσταντικὸ κλπ.)

β) τὴ σύγχρονη ἀστικὴ ἠθικὴ

γ) τὴν ἠθικὴν τοῦ μέλλοντος: προλεταριακὴ ἠθικὴ.

Τὸ 1964, χωρὶς νὰ ἔχει ἀλλάξει ἡ θεμελιώδης οἰκονομικὴ ἀντίφαση, οἱ κοινωνικὲς σχέσεις δὲν εἶναι πιά ἀκριβῶς οἱ ἴδιες. Θὰ ἔπρεπε λοιπὸν νὰ δοῦμε τοὺς

λίγο - πολύ ἔμμεσους τρόπους μὲ τοὺς ὁποίους οἱ ἠθικὲς ἀνταποκρίνονται στὶς παραγωγικὲς δυνάμεις καὶ στὶς ταξικὲς σχέσεις μέσα στὴν περίοδο τῆς κρίσης τοῦ καπιταλισμοῦ.

Κ' ἐδῶ πάλι, τὸ μόνο ποὺ μπορούμε νὰ κάνουμε μέσα στὰ πλαίσια ἐνὸς ἄρθρου καὶ μιᾶς ἀτομικῆς ἐργασίας, εἶναι νὰ ὑποβάλουμε μερικὲς ἰδέες.

Οἱ ἠθικὲς τῆς κυρίαρχης τάξης ἀντιστοιχοῦν στὰ διάφορα στάδια τοῦ καπιταλισμοῦ — π.χ. οἱ φεουδαρχικὲς ἐπιβιώσεις τῆς χριστιανικῆς ἠθικῆς ποὺ χωνεύτηκαν καὶ ἀξιοποιήθηκαν ἀπὸ τὴ συντηρητικὴ ἀστικὴ τάξη. Ἡ ἠθικὴ αὐτὴ συνδέεται ἤδη μὲ τὸ παρελθὸν ἀλλὰ μ' ἓνα ἀνθεκτικὸ παρελθὸν ποὺ ἐπιβιώνει πάντα στὸ ἄτομο καὶ ποὺ ὁ καπιταλισμὸς τὸ συντηρεῖ ὅσο μπορεῖ. Δὲν πρέπει νὰ ὑποτιμοῦμε τὸ βᾶρος τοῦ παρελθόντος αὐτοῦ.

Πολὺ συχνὰ ὡστόσο, τὸ διαζύγιο ἀνάμεσα στὶς ἀρχὲς πάνω στὶς ὁποῖες στηρίζεται τὸ παρελθὸν αὐτὸ καὶ στὴ σημερινὴ πραγματικότητα κάνει τὶς ἀξίες αὐτὲς γελοῖες. Ἀπὸ τὸν πολὺ χλευασμὸ οἱ ἀξίες αὐτὲς χάνουν κάθε δυναμισμό. Ἀφήνουν ἀκάλυπτο καὶ τρωτὸ τὸ ἄτομο ποὺ ἀρπάζνεται ἀπ' αὐτὲς καὶ ποὺ κινδυνεύει ν' ἀνατραπεῖ μόλις ἔρθει σ' ἐπαφὴ μὲ τὴν πραγματικότητα. Ἡ ἀποφαινώκιση γίνεται μὲ τὴ δύναμη τῶν πραγμάτων, εἴτε πρόκειται γιὰ τὴν κοινωνικὴ δικαιοσύνη καὶ τὴν ἰσότητα, εἴτε γιὰ τὶς δικαστικὲς καὶ πολιτικὲς ἐλευθερίες ποὺ εἶναι ταυτόχρονα καὶ κίβδηλες καὶ ἀνεφάρμοστες, εἴτε γιὰ τὴν καντιανὴ ἀρχὴ ποὺ θέλει τὸν ἄνθρωπο σκοπὸ καὶ ποτὲ μονάχα μέσο, ἐνῶ πραγματικὰ μέσα στὴν καπιταλιστικὴ κοινωνία θεωρεῖται πάντοτε μέσο, εἴτε σὰν παραγωγὸς, εἴτε σὰν καταναλωτῆς.

Στὴ δύναμη τῶν πραγμάτων προστίθεται καὶ ἡ δύναμη τῶν ἐργατικῶν διεκδικήσεων. Ἡ ἀνάπτυξη τοῦ ταξικοῦ ἀγῶνα εἶναι τέτοια, ὥστε αὐτὸς δὲ μπορεῖ πιά νὰ ἀγνοηθεῖ. «Ἡ ἀναστάτωση τοῦ σημερινοῦ κόσμου», (μὲ τὴν ὁποία ὁ Ἐνγκελς ὀρίζει τὴν προλεταριακὴ ἠθικὴ, ποὺ «ὑπόσχεται ἓνα μέλλον διαρκείας») εἶναι τέτοια ὥστε οἱ «ἰδεολογίες τῆς κυρίαρχης τάξης» μ' ὅλο ποὺ μένουν «κυρίαρχες ἰδέες» καὶ γιὰ νὰ μείνουν κυρίαρχες, ὀφείλουν νὰ παίρνουν ὑπ' ὄψη τους τὴν ἀμφισβήτηση τῆς θέσης τους.

Μέσα στὴν περίοδο τῆς κρίσης ὁ καπιταλισμὸς δὲ μπορεῖ πιά νὰ προβάλει τὶς ἀξίες τῆς φιλελεύθερης ἀστικῆς τάξης, οὔτε μπορεῖ νὰ διατηρηθεῖ (καὶ νὰ ἐνισχυθεῖ ἀκόμα ἂν ἐμεῖς δὲν προσέχουμε) χωρὶς νὰ παραπλανᾷ, χωρὶς νὰ καμουφλάρει τὴν ἐκμετάλλευση καὶ τὸ θεμελιώδη ἀνταγωνισμὸ ἀνάμεσα στὸ κεφάλαιο καὶ τὴν ἐργασία: τὸ ζήτημα γιὰ τὸν καπιταλισμὸ εἶναι, πῶς νὰ ἐνσωματωθεῖ ὁ ἐργαζόμενος στὴν ἐπιχείρηση, τὸ συνδικάτο στὸ κράτος, καὶ πῶς νὰ ἀναζητηθεῖ ἡ συμφιλίωση τῶν τάξεων.

Μπορούμε λοιπὸν ἀναμφίβολα, νὰ διακρίνουμε δυὸ ἰδεολογικὰ ρεύματα ποὺ ἀντιστοιχοῦν:

Τὸ ἓνα σ' ἓναν καπιταλισμὸ ποὺ χαρακτηρίζεται ἀπὸ τὴ φροντίδα πῶς ν' αὐξήσει τὴν ἐκμετάλλευση μὲ κάθε μέσο (πρίμ, σύστημα Ταίλор) καὶ ἐξακολουθεῖ νὰ διατηρεῖται σὲ πολλοὺς τομεῖς τῆς παραγωγῆς.

Τὸ ἄλλο σ' ἓναν καπιταλισμὸ ποὺ ἀναπτύσσεται χάρις στὴν ἴδια τὴν ἐξέλιξη τῆς τεχνικῆς, χάρις στὴν ὑποστήριξη τοῦ μονοπωλιακοῦ κράτους, χάρις στὴν ὑπαρξη ὀργανισμῶν ὅπως ἡ Κοινὴ Ἀγορά, ποὺ προσπαθεῖ νὰ ἐπιτύχει τὸ «μέγιστο κέρδος» μέσω τῆς «ἐνσωμάτωσης» τῶν ἐργαζομένων, καὶ ποὺ θέλει νὰ ἐνσωματώσει τὸ συνδικαλιστικὸ ἀγῶνα καὶ νὰ προκαταλάβει τὶς διεκδικητικὲς ἀπαιτήσεις μέσα στὶς προβλέψεις τῆς ἀνάπτυξης<sup>11</sup>.

Δὲν πρόκειται βέβαια γιὰ κατάργηση τῆς ἐκμετάλλευσης. Ὁ νόμος τοῦ μέγιστου κέρδους (καὶ τοῦ ἀνθρώπου σὰν μέσου γι' αὐτὸ τὸ σκοπὸ) εἶναι τὸ μόνο



κριτήριο. Ἀλλὰ ἡ ἐκμετάλλευση δὲν εἶναι δυνατὴ καὶ ἀποδοτικὴ παρὰ μόνο χάρις στὸ τέχνασμα τῆς ἐνσωμάτωσης.

Καὶ τοῦτο γιὰ πολλοὺς λόγους:

Ἀπὸ τῆ μιᾶ μεριᾶ γιατί, καθὼς λέγαμε καὶ πιὸ πάνω, ἡ πάλῃ τῆς ἐργατικῆς τάξης ἔκανε νὰ συνειδητοποιηθεῖ ἡ ἐκμετάλλευση, ἔσπασε τὴν καρτερικότητα, ὀργάνωσε τὴ δράση.

Ἀπὸ τὴν ἄλλῃ μεριά, γιὰ λόγους ποὺ συνδέονται μὲ τὴν ἐσωτερικὴ ὀργάνωση τοῦ καπιταλισμοῦ: ἀνάγκη νὰ διεγείρεται ἡ κατανάλωση γιὰ νὰ ἀποροφᾶται ἡ παραγωγή ποὺ διαρκῶς αὐξάνεται χάρις στὴν τεχνικὴ, ὑπερεκμετάλλευση μέσω τῆς παραγωγικότητας καὶ τέλος μεταμόρφωση τῆς ἴδιας τῆς ἐργασίας, σὲ πολλοὺς τομεῖς ποὺ ἡ ἀνάπτυξή τους ἀπαιτεῖ τέτοια ἐπιστημονικὴ καὶ τεχνικὴ εἰδίκευση, ὥστε ἡ πρακτικὴ δὲν εἶναι πιά ἄμεσα ἀκρωτηριαστικὴ, ὅπως εἶναι στὴ μηχανοποιημένη καὶ στὴν κατακερματισμένη ἐργασία.

Γιὰ τοὺς διάφορους αὐτοὺς λόγους: ἐπειδὴ εἶναι ἀναγκαῖο νὰ καμουφλάρεται ἡ ἐκμετάλλευση καὶ ταυτόχρονα ἐπειδὴ οἱ σημερινὲς συνθήκες τοῦ καπιταλισμοῦ κάνουν ἀκόμα πιὸ περίπλοκο τὸ μηχανισμό του, οἱ διαμεσολαβήσεις καί, ἀνάμεσα σ' αὐτές, οἱ ἠθικὲς παίζουν πολὺ πιὸ σημαντικὸ ρόλο, ἐντάσσονται μέσα στὸ δίκτυο τῶν θεμελιωδῶν δομῶν, πολὺ περισσότερο ἀπ' ὅσο ἄλλοτε, ὅταν ἡ κατάσταση τοῦ ἐργαζόμενου ἦταν πιὸ ἄμεσα ἀνυπόφορη, κατώτερη κι ἀπὸ τὴ ζωὴ τοῦ ὑποζύγιου, καθὼς λέει ὁ Μάρξ.

Στὰ χρόνια ἐκεῖνα πρόβαλλε κυρίως ἡ ἀνάγκη τῆς ἐπιβίωσης: «Πρῶτὴ ἀρχὴ κάθε ἀνθρώπινης ὑπαρξης, καὶ κατὰ συνέπεια κάθε ἱστορίας, εἶναι πῶς οἱ ἄνθρωποι πρέπει νὰ μποροῦν νὰ ζήσουν, γιὰ νὰ μποροῦν νὰ κάνουν ἱστορία. Ἀναγκαῖα γιὰ τὴ ζωὴ εἶναι ἡ τροφή καὶ τὸ πιοτό, ἡ κατοικία, τὰ ρούχα καὶ μερικὰ ἄλλα πράγματα ἀκόμα». Τὸ ὀλοφάνερο αὐτὸ πράγμα ποὺ τὸ ὑπενθυμίζει ὁ Μάρξ στὴ «Γερμανικὴ Ἰδεολογία» καὶ ποὺ ὁ ἰδεαλισμὸς τὸ ξεχνάει συστηματικά, τὸ ὅτι δηλαδὴ οἱ ἄνθρωποι πρέπει νὰ μποροῦν νὰ ζήσουν γιὰ νὰ μποροῦν νὰ κάνουν ἱστορία, ἔχει καὶ τὸ ἀντίστοιχό του: οἱ ἄνθρωποι κάνουν ἱστορία, ἀγωνίζονται, ἀρνοῦνται τὴν ἐκμετάλλευση γιὰ νὰ ἐπιβιώσουν. Τὸ σύνθημα τῶν Κανούτων<sup>12</sup> «Νὰ ζήσουμε δουλεύοντας ἢ νὰ πεθάνουμε παλεύοντας» ἔχει ἄμεση σχέση μ' αὐτὴ τὴν κατάσταση.

Σήμερα ἡ «μεταβολὴ τοῦ βάσανου», ὅπως ὀρίζει ὁ Ἀντρέ Μπαρζονέ τὴν ἱστορικὴ σχετικότητα τῆς ἀπόλυτης ἀποροποίησης<sup>13</sup> (pauperisation) ἀντὶς εἰς μιᾶ «φτώχεια» ποὺ προσδιορίζεται ἀπὸ τὴ δυσαναλογία ἀνάμεσα στὶς ἀνάγκες ποὺ καθορίζουν οἱ συνθήκες ἐργασίας καὶ ζωῆς καὶ στὴν ἰκανότητα γιὰ τὴν ἰκανοποίησή τους. (Ὅμως ἡ φτώχεια αὐτὴ γενικὰ δὲν εἶναι ἀθλιότητα. Ἡ ἀθλιότητα ἐξακολουθεῖ νὰ ὑπάρχει πάντα γιὰ μιᾶ σημαντικὴ μειονότητα καὶ δὲν πρέπει νὰ τὴν ὑποτιμᾶμε, ἀλλὰ πάντως δὲν εἶναι τὸ στοιχεῖο ποὺ χαρακτηρίζει τὸ γίγνεσθαι τῆς κοινωνίας μας). Αὐτὸ ποὺ χαρακτηρίζει τὸ γίγνεσθαι τῆς κοινωνίας μας εἶναι ἡ ἱστορικὴ ἐξέλιξη τῶν θεμελιωδῶν ἀναγκῶν. Ἡ ἐξέλιξη αὐτὴ ἐξαρτιέται ἀπὸ τὴν ἀξία τῆς ἐργατικῆς δύναμης. Ἀλλὰ ἡ ἀξία τῆς ἐργατικῆς δύναμης δὲν εἶναι μιᾶ γιὰ πάντα δοσμένη, ἀνεξάρτητα ἀπὸ τὶς συνθήκες τόπου καὶ χρόνου<sup>14</sup>.

Σήμερα ἡ ἔνταση τοῦ ρυθμοῦ ἐργασίας, ὁ κάματος, ἡ αὐξηση τῶν ψυχικῶν ἀσθενειῶν, καὶ τῶν ἀτυχημάτων, οἱ ὅλο καὶ πιὸ κουραστικὲς συνθήκες μετα-

12. Κανούτοι ἐπωνομάζονταν οἱ ἐργάτες τῆς μεταξοφαντουργικῆς βιομηχανίας τῆς Λυών. (Σημ. Μετ.).

13. André Barjonnet: Qu' est-ce que la pauperisation? (Τί εἶναι ἡ ἀποροποίηση; — Παρὰ τὸ νεολογιστικὸ χαρακτῆρα της, ἡ λέξη ποὺ χρησιμοποιοῦ, νομίζω ὅτι, ἀποδίδει στὴ γλώσσα μας τὸν ὄρο Pauperisation πληρέστερα ἀπ' ὅσο ἡ λέξη «ἐξαθλίωση» ποὺ χρησιμοποιεῖται ὡς τώρα).

14. Βλ. Α. Γκόρτς: Ἐργατικὴ στρατηγικὴ καὶ Νεοκαπιταλισμός. (Βλ. ἐπίσης Φ. Νικολόν καὶ Α. Μπαρζονέ, Nouvelle Critique 116, Μάης 1960, σ. 45).

κίνησης, τὸ πρόβλημα τῆς στέγης, ἡ ἀποδιοργάνωση τῆς οικογενειακῆς ζωῆς, προκαλοῦν νέες ἀπαιτήσεις, τόσο πολιτιστικὲς ὅσο καὶ ὑλικές. Ἡ ἐμφάνιση τῶν καινούργιων ἀπαιτήσεων ἐνισχύεται ἐπίσης κι ἀπὸ τὴν προσφορὰ μέσων γιὰ τὴν ἱκανοποίησή τους.

Ἄς πάρουμε γιὰ παράδειγμα τὴν ἀνάγκη τῆς ἐτήσιας ἄδειας: Τὸ σύνθημα «ἐμπρὸς γιὰ τὴν 4ῃ ἐβδομάδα» συνδέεται τὸ ἴδιο ἄμεσα μὲ τὴ σημερινὴ κατάσταση, ὅπως τὸ σύνθημα τῶν Κανούτων ποὺ τὸ ὑπενθυμίσαμε πιὸ πάνω, συνδέοταν ἄλλοτε μὲ τὴν τότε. Ὅσο παράδοξο κι ἂν φαίνεται, τὸ σύνθημα τοῦτο ὄχι μόνο δὲν ἐκπροσωπεῖ μιὰ περιττὴ ἀνάγκη, ἀλλὰ εἶναι καὶ συνέπεια τῆς χειροτέρευσης τῆς θέσης τῶν ἐργαζομένων:

«Ἐνα γνώρισμα τῆς καπιταλιστικῆς κοινωνίας», λέει ὁ Γκόρτς, «εἶναι πὼς ἀναγκάζει τὰ ἄτομα νὰ ἐξαγοράζουν ἀτομικά, σὰν καταναλωτές, μέσα ἱκανοποίησης ποὺ τοὺς ἔχουν ἀφαιρεθεῖ κοινωνικά».

Ἡ καπιταλιστικὴ κοινωνία ἔχει κάνει νὰ σπανίζουν τὰ φυσικὰ ἀγαθὰ, τὸ νερό, ὁ ἀέρας, τὸ φῶς, ἡ σιωπὴ, ὁ χῶρος. Καὶ πρέπει νὰ τὰ ἐξαγοράσει κανεὶς γιὰ νὰ μπορέσει νὰ ζήσει.

«Ἡ καταστροφὴ τῶν φυσικῶν ἀγαθῶν ὑπῆρξε κοινωνικὴ. Ἡ ἀναπαραγωγὴ τῶν ἀγαθῶν ποὺ εἶναι ἀναγκαῖα γιὰ τὴ ζωὴ, εἶναι κι αὐτὴ μὲ τὴ σειρά τῆς κοινωνικῆς».

Παρ' ὅλα αὐτὰ ἡ ἀλήθεια εἶναι ὅτι, ξεκινώντας ἀπὸ κάτι τέτοιες ἀνάγκες, θέλουν νὰ πείσουν (καὶ καταφέρνουν νὰ πείσουν) τὰ ἴδια τὰ θύματα πὼς πρόκειται γιὰ βελτίωση τῶν ὄρων ζωῆς. Πασκίζουν ἐπίσης νὰ δοῦν σ' αὐτὸ ἓνα σημεῖο ἐξασθένησης τοῦ ἀνταγωνισμοῦ.

Ἄπ' αὐτοῦ ξεκινοῦν οἱ «νεοκαπιταλιστικὲς» ἰδεολογίες γιὰ τὸ ἀνοιγμα τῆς αἰσιόδοξης προοπτικῆς τοῦ «Ὁρίζοντα 1980». Τὸ καμουφλάρισμα τῆς μεταμφίεσης ἐπιτρέπει τὴν ἐμφάνιση ἑνὸς καινούργιου μύθου: τοῦ μύθου ποὺ μιλάει γιὰ βελτίωση τῆς ζωῆς χάρις σὲ μιὰ τεχνικὴ ποὺ ἐπιτρέπει νὰ προσβλέπουμε πρὸς τὴ γενικὴ εὐμάρεια.

Ὅπως κάθε μύθος, ἔτσι κι αὐτὸς ἔχει τὶς ρίζες του μέσα στὴν πραγματικότητα, μέσα στὶς ἀνάγκες ποὺ ἡ κάλυψή τους θεωρεῖται ἀπαραίτητη. Ἄπ' αὐτοῦ ἄλλωστε ἀντλεῖ ὁ μύθος καὶ τὴν ἐπιρροή του. Ταυτόχρονα, ὁ μύθος ἐξυπηρετεῖ καὶ τὴ μέριμνα τῶν καπιταλιστῶν νὰ ἀπορροφηθεῖ ἡ παραγωγὴ ποὺ αὐξάνεται κι ἀνανεώνεται ἀσταμάτητα.

Ἄλλὰ, ξεκινώντας ἀπὸ δῶ, ἡ παραπλάνηση συνίσταται στὸ ὅτι οἱ ἀπαιτήσεις ποὺ προκύπτουν ἀπὸ τὴν πρακτικὴ διογκώνονται (μὲ τὴ διαφήμιση), προκαλοῦνται τεχνητὰ (σπατάλη), διοχετεύονται πρὸς ὀρισμένες κατευθύνσεις (ὁ καπιταλισμὸς ὀργανώνει τὶς διακρίσεις ἀνάμεσα σὲ τομεῖς ὅπου κυριαρχεῖ ἡ ἀφθονία καὶ σὲ τομεῖς ὅπου διατηρεῖται σκόπιμα ἡ σπανιότητα), ξεστρατίζουν (φυγὴ, ψευτο-κουλτούρα γιὰ τὶς μάζες). Ταυτόχρονα οἱ ἴδιες αὐτὲς ἀπαιτήσεις, πού, καθὼς εἴπαμε, προκύπτουν μέσα ἀπὸ τὴν πρακτικὴ, μεταβάλλονται σὲ ἀξίες (ἰδανικὸ τῶν ἀνέσεων, πολιτισμὸς τῆς καλοπέρασης: αὐτὸ ποὺ θὰ ἔπρεπε νὰ εἶναι μέσο μετατρέπεται σὲ αὐτοσκοπὸ) καὶ γίνονται νέες πηγὲς κέρδους (ἐπενδύσεις σὲ «εἰδωλα», διακοπὲς μὲ πίστωση, ὄνειρα μὲ πίστωση κλπ.). Τέλος μὲ αὐτὸν τὸν τρόπο ἰσοφαρίζεται ἡ συστηματικὰ συντηρούμενη σπανιότητα σὲ κάθε τι ποὺ ἔχει σχέση μὲ τὴν κοινωνικὴ ἀνάπτυξη τοῦ ἀτόμου (στὸν τομέα τῆς πολεοδομίας, τῆς ἐκπαίδευσης, τῆς δημόσιας ὑγιεινῆς, τῆς συλλογικῆς κουλτούρας καὶ τῶν συλλογικῶν σπόρ).

(Ἡ μελέτη συνεχίζεται καὶ τελειώνει στὸ ἐπόμενο τεύχος)

# Ὁ ΔΙΚΑΣΤΙΚὸς Ἀντιπρόσωπος

---

Τῆς Χρυσάνθης Ζιτσαΐα

Σχέδιο τοῦ Στέλιου Μαυρομάτη

Ὁ παλιὸς δικηγόρος Μενέλαος Ροδάς, καθότανε στὴ βαθειά, ξεθωριασμένη πολυθρόνα μέσα στὸ μισοσκότεινο γραφεῖο του, βαρὺς κι ἄκεφος. Ἐφεργε τὰ νυσταγμένα μάτια του γύρα στοὺς τοίχους, μὲ τίς σκονισμένες μουσειακὲς εἰκόνες, τίς ἀμετακίνητες ἐδῶ καὶ δεκάδες χρόνια, προσπαθώντας νὰ ἡρεμήσει· καὶ νὰ ξεχαστεῖ.

Τὶς ἀτένιζε καὶ τὸν ἀτένιζαν ὅπως πάντα φιλικά, μὲ τὴ θερμὴ οἰκείωση τῶν πραγμάτων ποὺ ζωὴ ἐλόκληρη μᾶς συντροφεύουν, παίρνουν μιὰ θέση μέσα μας κι ἀσυναίσθητα διαποτίζουν τὸ εἶναι μας.

Μᾶς ξέρουν καὶ τὰ ξέρουμε. Κουδεντιάζουμε μαζί τους καὶ πάντα συμφωνοῦμε, πράγμα κάπως δύσκολο νὰ γίνει καὶ μὲ τοὺς ἀνθρώπους. Πολὺ δὲ περισσότερο, ὅταν εἶναι προσωπογραφίες κι ἀπεικονίζουν μεγάλες κ' ἐνδοξες μορφές.

Μᾶς παίρνουν κάπως κ' ἐμᾶς στὴ μεγαλοσύνη τους, μᾶς ἐξυψώνουν κι ἀντανακλοῦν στὴν ψυχὴ μας, κάτι ἀπὸ τὴ δική τους αἴγλη.

Ἡ ἀδυναμία κυρίως τοῦ Ροδά ἦταν οἱ βασιλεῖς τοῦ ἑλληνικοῦ ἔθνους. Γόνος ὁ ἴδιος οἰκογένειας βασιλικῶν, ἀπὸ πάππου πρὸς πάππον — βασιλικότεροι τοῦ βασιλέως, καθὼς λέγανε — τοῦ εἶχαν κληρονομήσει μαζί μὲ τὰ κάδρα καὶ τὰ ἀκραιφνῆ βασιλικά τους φρονήματα.

Ἐκεῖ, ἀναρτημένα στοὺς μουντούς τοίχους, αὐτὰ τὰ «εἰκονίσματα» ὄρισκονταν ἀπὸ τὴν ἐποχὴ τοῦ δικολάβου παπποῦ του καὶ τοῦ δικηγόρου πατέρα του. Πήγαινε δηλαδὴ σὸ τοῦ βασιλείου του.

Ὅμως, ὡς ρίξουμε κ' ἐμεῖς μιὰ ματιὰ σ' αὐτὰ ἀπὸ περιέργεια.

Εἶναι ὁ Ὄθων μὲ τὴ χιονάτη φουστανέλλα καὶ πλάι του ἡ Ἀμαλία μὲ τὸ τσακιστὸ φέσι καὶ τὴν ἑλληνικὴ φορεσιά, τὴ γνωστὴ μὲ τ' ὄνομα «Στολὴ Ἀμαλίας» ποὺ τόσο τῆς πήγαινε καὶ τόσο τὴν ἀγάπησε ἡ ἄτυχη βασίλισσα, ποὺ δίκαια λέμε τῆς ὄσανε τ' ὄνομά της, σὰ νὰ τὴ δημιούργησε ἐκεῖνη.

Ὁ ἀδικροσκοτωμένος Γεώργιος, μὲ τὸ τσιγγελωτὸ μουστάκι κ' ἡ Ὄλγα μὲ τ' ἀστραφτερὸ πρόσωπο καὶ τὴν κορώννα. Καὶ μετὰ ἄλλα ζεύγη, ἢ καὶ μοναχικοί, ζοῦσαν ἐκεῖ φιλιωμένα καὶ τὰ λέγανε πάντα σύμφωνα μὲ τίς ἐθνικὲς ἐξάρσεις τοῦ νοικοκύρη καὶ τίς ἀκλόνητες πεποιθήσεις περὶ θεσμῶν καὶ καθεστώτων.

Μὰ καὶ ἄλλοι πίνακες κοσμοῦσαν τὸ γραφεῖο του μὲ σκηνές ἀπὸ τὴ φύση καὶ τὴν ἀγροτικὴ ζωὴ. Ὁ ἐσπερινός, τὸ ὄργωμα, μιὰ λεύκα μοναχικὴ νὰ νοσταλγεῖ τίς ἀδερφές της στὸ δάσος, πουλιά σκοτωμένα, φρούτα σὲ πιάτα, πίνακες nature morte νὰ ποῦμε, κ.ἄ.π.

Γιατί ὁ Μενέλαος Ροδάς ἦταν καὶ φυσιολάτρης. Ἔτσι τουλάχιστο διατείνονταν κ' ἔλεγε πῶς ἦταν ἕνας φυσιολάτρης τοῦ γραφείου, χρησιμοποιοῦντας αὐτὸ τὸ ὀξύμωρο σχῆμα λόγου, γιὰ νὰ δείξει ὅτι τῆ φύση τῆ χαιρόταν καὶ μέσα ἀπὸ τὸ γραφεῖο του.

\* \* \*

Ἀπόψε τὰ μάτια κοίταζαν τὶς εἰκόνες, ἐνῶ τ' ἀφτί προσπαθοῦσε νὰ πιάσει ἀπ' ἔξω τὸ θόρυβο τῆς φθινοπωρινῆς μπόρας ποῦ ξέσπασε ξαφνικὰ καὶ μὲ μεγάλη φόρα.

Ἡ βροχὴ κι ὁ ἄνεμος μάλωναν μὲ τὰ καχεκτικὰ δέντρα τοῦ δρόμου μὲ πείσμα. Τοὺς τίναζαν τὰ φύλλα, τοὺς ἔγερναν τὰ κλαδιά, τὰ τράνταζαν ἀλύπητα ἀπὸ τῆ ρίζα.

— Παλιόκαιρος! Βρῆκε τὴν ὥρα, παραμονὲς τῶν ἐκλογῶν. Κι ἄντε ἐσὺ τῶρα Μενέλαε — περασμένα τὰ πενήντα σου — νὰ τραβᾷς στὰ κατσιχοχώρια, δικαστικός ἀντιπρόσωπος, γιὰτὶ πρέπει, λέει, νὰ γίνουν ἐκλογές. Ναί, πρέπει πάλι νὰ ρωτήσουμε τὸ λαό, νὰ μᾶς πεῖ τῆ γνώμη του. Νὰ πάρουμε λέει τὴν ἐντολὴ του. Ἄς γελάσουμε.

Καὶ τί ξέρεις ἐσὺ ἀγράμματε λαουτζίκο νὰ σέ ρωτήσουμε, ποιοὶ ἄνθρωποι πρέπει νὰ μᾶς κυβερνοῦν; Ἔ! ποῦ εἶσαι ἀθάνατη δικτατορία, ποῦ εἶσαι! Οὔτε ἐκλογές οὔτε ἐλεύθερες γυνῶμες. Ἔδωγαν τότε οἱ νόμοι κατηγορηματικοὶ κι ἀπαρασάλευτοι. Σὰν θεόπνευστοι. Ἔτσι καθὼς οἱ δέκα ἐντολές ποῦ χάραξε ὁ Θεὸς στὴν πέτρα καὶ τὶς ἐμπιστεύτηκε στὸ Μωυσῆ.

«Ἐγὼ εἰμὶ Κύριος ὁ Θεὸς σου».

Κι ὁ Θεὸς διαλέγει τοὺς ἐκλεκτοὺς σὲ δύσκολες στιγμὲς καὶ τοὺς ἐμπιστεύεται τὰ ποίμνια.

Αὐτὸ θὰ γίνεῖ κ' ἐκεῖνο. Ἐγὼ ξέρω κι ὄχι ἐσεῖς ποῦ πῆραν τὰ μυαλά σας ἀέρα καὶ μοῦ ζητᾶτε «ἰσότητες», «καλυτέρευση ζωῆς», «τὰ ἀγαθὰ δι' ὅλους» καὶ πράσινα ἄλογα.

Τοὺς σοφοὺς καὶ μαχητικούς διαλογισμούς του, ἔκοψε στὴ μέση ἡ ἀφίξη τοῦ νεαροῦ βοηθοῦ. Κι αὐτὸς ἀπὸ τὴν ἴδια φάρα ἦταν, δὲν ὑπάρχει ἀμφιβολία, γιὰτὶ ζητοῦσε αὐξηση ἐπίμονα καὶ μὲ θάρρος — πράγμα ἄπρεπον — κι ὄχι παρακαλεστικὰ καὶ ταπεινά. Τὸν λοξοκοίταζε, μὰ ἔλα ποῦ ἦταν καλὸς στὴ δουλειά του καὶ τὸν χρειαζόταν.

Ξαναμμένος ὁ νεαρός, μὲ τὸ νερὸ νὰ στάζει ἀπ' ἀπάνω του, σὰν νὰ τὸν δούτηξες στὸν Ἰορδάνη τὸν ποταμὸ, στάθηνε στὴν πόρτα κι ἀπάγγειλε τὶς πληροφορίες ποῦ συνέλεξε.

— Τὸ χωριὸ εἶναι στὶς πλαγιές τοῦ Ὀλύμπου. Δυὸ ὥρες μ' αὐτοκίνητο κι ἄλλες τρεῖς μὲ ζῶα. ἔκανα καὶ τηλεγράφημα στὸν πρόεδρο τῆς κοινότητος νὰ στείλει αὐριο, κατὰ τὸ μεσημεράκι, ἄνθρωπο μὲ ζῶο στὴ διασταύρωση τῶν ὁδῶν.

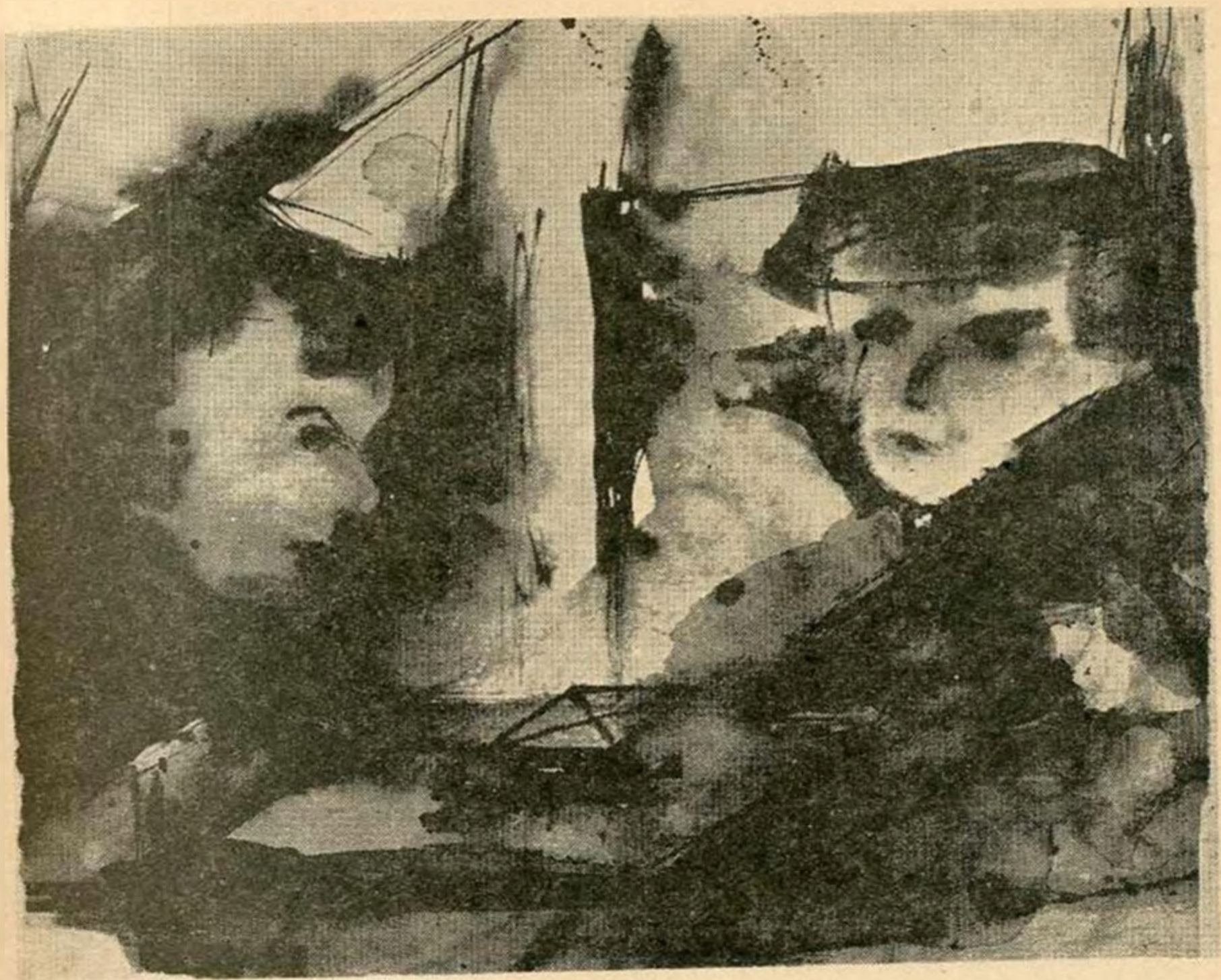
\* \* \*

Τὴν ἄλλη μέρα — Σάββατο μεσημέρι — τὸ ἀστικὸ λεωφορεῖο ἄφηνε τὸ δικηγόρο Μενέλαο Ροδά στὸ καθορισμένο μέρος.

Τὸν περίμενε ἀπὸ τὸ πρωὶ ὁ ἴδιος ὁ πρόεδρος μὲ ζῶα κι ἀγωγιάτη.

Καβαλίκεψαν καὶ πῆραν τὰ γραφικὰ μονοπάτια, ἀνάμεσα ἀπὸ δέντρα, φράχτες, χωράφια, κοτρώνια. Ὅλα φρεσκοπλυμένα, στραφτοκοποῦσαν στὸν πεντακάθαρο καὶ ζεστὸ ἥλιο. Τὸ πράσινο καὶ τὸ κίτρινο φθινοπωρινὸ ἔλαμπαν σ' ὅλες τὶς ἀποχρώσεις. Μὰ καὶ τὸ κόκκινο ἦταν στὶς δόξες του. Ἐκεῖνο τὸ χρυσοπόρφυρο ποῦ θάφει τὰ φύλλα, λίγο πρὶν ξεψυχήσουν. Τὰ πουλιά ἔφαλλαν τὸν ὕμνο στὸν πλάστη καὶ τὸ ἀεράκι γέμιζε μελωδίες.

Τὰ κοτσίφια χαμωπετοῦσαν, οἱ σουσουράδες τίναζαν τὴν πλουμιστὴ οὐρά τους, οἱ βοσκοὶ σελαγοῦσαν τὰ κοπάδια, οἱ ζευγολάτες μὲ τὰ καματερά, σκυμένοι στὴ



γῆ, ἀναποδογύριζαν τὰ χῶματα νὰ λιαστοῦν, νὰ βραχοῦν, γιὰ νὰ δεχτοῦν τὸ νέο σπόρο.

Ἐδῶ λίγα γιῶνα σ' ἓναν ὄχτο, ἐκεῖ δυὸ ἄλογα σ' ἓνα γρασίδι, ἄλλοῦ μιὰ κούνια μ' ἓνα μωρὸ κρεμασμένο σὲ δέντρο.

Ἀσπρομαντηλοῦσες σκάλιζαν, κόκκινες φοῦστες ἀνέμιζαν, κ' ἦταν σὰν νὰ φύτρωναν φθινοπωριάτικα μαργαρίτες καὶ παπαροῦνες ἐδῶ στοὺς ἀγρούς.

Ἄνθρωποι, ζῶα, πουλιά, σερπετά, δέντρα, λιθάρια, ἀδερφωμένα, στόλιζαν τὸν τόπο, τὸν ἡμέρωναν καὶ χάριζαν στὴν ἐρημιὰ ζωὴ, ὁμορφιά, προκοπή.

Χαρὰ Θεοῦ ἦταν ἡ πλάση. Δὲ χόρταινες νὰ δλέπεις καὶ νὰ θαυμάζεις.

Ποῦ πῆγαν ἐκεῖνα τὰ μαῦρα θεριά τοῦ οὐρανοῦ ποῦ ἀπὸ βραδύς φοβέριζαν τὴν πλάση; Πῶς καταλάγιασε ἐκείνη ἡ ὀργὴ τοῦ Θεοῦ, καὶ γύρισε ἀπὸ τὸ βράδυ ὡς τὸ πρωὶ σ' εὐτυχισμένο χαμόγελο καὶ γλυκὸ χᾶδι; — Δόξα σοι Κύριε, δόξα σοι.

Κ' ἡ μικρὴ πομπὴ προχωροῦσε ἀνάμεσα ἀπὸ ὅλα αὐτὰ τὰ ὠραῖα καὶ τὰ θαυμαστά. Μπροστὰ ὁ πρόεδρος, στὴ μέση ὁ δικηγόρος, πρὸ πίσω ὁ ἀγωγιάτης μὲ τὰ πόδια.

Τοῦτες οἱ ἀστραφτερές κι ὀλοζώντανες εἰκόνας, δὲν εἶχαν καμιὰ σχέση μ' ἐκεῖνες τίς κρεμασμένες στ' ἀνήλιαγο γραφεῖο του.

Ἄλλος θεὸς ἐκεῖ κι ἄλλος ἐδῶ.

Ὁ φυσιολάτρης τοῦ γραφείου, κοίταζε γύρω του ἐκστατικός. «Εὐφροσύνη καὶ ἀγαλλίασις», ψιθύρισε, ζαλαφρωμένος, ὄχι ὅμως κι ὀλότελα λυτρωμένος.

— Καὶ τὸ καθῆκον, καθῆκον — συλλογίστηκε.

Ἄ! καὶ πάνω ἀπ' ὅλα ὁ ἀνθρώπος μας, εἶχε τὸ καθῆκον, δταν μάλιστα ἦταν τόσο ἱερὸ καὶ σημαντικό, ὅπως στὴν προκειμένη περίπτωση, ποῦ σὲ κρίσιμες στιγμὲς καὶ στὸν διεθνεῖ στίβο, κρίνεται, πόσες μοῖρες πλέει πρὸς δυσμὰς τὸ χιλιόδαρμένο καρᾶδι τῆς χώρας μας.

— Καλὸν θὰ ἦτο, σκέφτηκε, νὰ κατατοπισθῶμεν ὀλίγον, πρὶν μᾶς προλάβουν δυσάρεστα γεγονότα.

— Δὲν μοῦ λέτε κύριε πρόεδρε, τί ἄνεμος πνέει εἰς τὸ χωρίον σας; Ἐννοεῖτε, πιστεύω, τὴν σημασίαν τῆς ἐρωτήσεως.

Ἄλλο πού δὲν ἤθελε κι ὁ πρόεδρος. Εὐκαιρία ζητοῦσε νὰ ἀναπτύξει τὰ «πατριωτικά» του αἰσθήματα καὶ νὰ ἐπιδείξει τὴν πλούσια δράση του.

— Τὸ χωριό μας, κύριε δικαστικὲ ἀντιπρόσωπε, εἶναι ἐντάξει. Τόσα χρόνια ἐγὼ πρόεδρος, ἢ κεφαλὴ νὰ ποῦμε τῆς κοινότητος, φυσικὰ βέβαια, δούλεψα καλά, κι ὅλα πάνουν ρολοί. Δὲν λέω, καὶ μὲ τὴ δοθήθεια τῆς ἀστυνομίας, μὰ χωρὶς ἐμένα, φυσικὰ βέβαια, δύσκολο θὰ ἦταν τὸ ξεκαθάρισμα κ' ἢ ἐπιβολὴ τῆς νομίμου τάξεως πραγμάτων, φυσικὰ βέβαια. Ἡ κοινότης δὲν εἶναι μεγάλῃ, γνωρίζομαστε ὅλοι συναμεταξύ μας, κ' οἱ πράξεις κ' οἱ σκέψεις τοῦ καθενὸς εἶναι γνωστές, φυσικὰ βέβαια. Ἔτσι, ὅλα μπῆκαν στὴ θέση τους. Οἱ ἐπικίνδυνοι, ἢ κι ἀπλῶς ὑποπτοί, ἀπομακρύνθηκαν ἐγκαίρως. Οἱ λοιποὶ, ἄλλος ἀπὸ φόδο, ἄλλος γιὰ μετάνοιωσε, εἶναι πλέον ὅλοι νομιμόφρονες πολῖτες, φυσικὰ βέβαια. Ἐξ ἄλλου κ' ἐφημερίδες μὲ προδοτικὰ συνθήματα κι ἀντεθνικά, κάτι σὰν καὶ τοῦτα, «Εἰρήνη», «Δημοκρατία», «κάτω ὁ πόλεμος», «ἀφοπλισμός», «δικαιώματα τοῦ ἀνθρώπου» καὶ τὰ τέτοια, δὲν ἐπιτρέπεται νὰ ἔρχονται στὰ καφενεῖα. Ἐχουσι γνῶσιν οἱ φύλακες. Ἔτσι οἱ κάτοικοι, κοιτάζουν τίς δουλειές τους καὶ ψηφίζουν πάντα καθαρά καὶ ξάστερα, σύμφωνα μὲ τίς ὑποδείξεις μας, φυσικὰ βέβαια.

— Δηλαδή;

— Τί δηλαδή; Ἐθνικόφρονα καὶ ἐλληνοπρεπῶς! Μόνον τρεῖς εἶναι τώρα οἱ ἀντίχριστοι. Ἀμετανόητοι, ἀγύριστα κεφάλια μ' ὅσα κι ἂν τράβηξαν. Τί ἐξορίες, τί φυλακές, φυσικὰ βέβαια, μὰ πού! Σκύδαλα κύριε δικαστικὲ ἀντιπρόσωπε, κεφάλια πέτρες.

— Καὶ πῶς ἐκδηλώνονται; Δημιουργοῦν ἐπεισόδια;

— Ἄ! ὄχι ὡς αὐτοῦ. Δὲν κοιτοῦν νὰ τραβήξουν ὡς αὐτοῦ τὸ κομποσκῆνι τους. Μόνον ψηφίζουν πάντα ἀντίθετα. Πάντα καὶ σ' ὅλες τίς ἐκλογές, τρεῖς ψῆφοι εἶναι μὲ τὸ σατανᾶ. Καλοὶ νοικοκυραῖοι, ἡσυχαι, μὰ τί νὰ τοὺς κάνεις; Ἐπιμένουν. Τὸ πῆρα κ' ἐγὼ ἀπόφαση καὶ τοὺς ἀφήνω. Οὔτε σὲ δυὸ κατεβαίνουν κι οὔτε τέσσερις γίνονται.

— Ἄ, ἔτσι, γέλασε ὁ Ροδάς. Καὶ πῶς γνωρίζετε ἀπὸ ποῦ προέρχονται οἱ τρεῖς αὐτοὶ ψῆφοι;

— Ἄν τοὺς ξέρω λέει; Φυσικὰ βέβαια, σὰν τὴν κάλπικη δεκάρα τοὺς ξεχωρίζω. Καὶ πάλι τὸ ἴδιο θὰ συμβεῖ καὶ νὰ μὲ θυμηθεῖς. Τόσο εἶμαι σίγουρος, πού στοιχηματίζω μὲ τὸ κεφάλι μου. Θὰ σᾶς κάνω μάλιστα καὶ νόημα ποιό εἶναι.

— Καὶ δὲν θὰ μπορούσαμε νὰ τοὺς κατηχῆσωμεν προηγουμένως, ἢ καὶ νὰ τοὺς τρομοκρατήσωμεν ἐν ἀνάγκῃ, διὰ νὰ ἐκλείψῃ καὶ αὐτὴ — ἢ μικρὴ ἔστω — ἀσχημία;

— Τίποτε δὲν γίνεται, κύριε δικηγόρε. Οἱ τρεῖς παραμένουν πάντοτε τρεῖς, εἶπε. Ἐνας - δύο - τρεῖς.

Καὶ χτύπησε τρεῖς φορές τὸ χέρι του στὸ σαμάρι, τόσο δυνατά, πού τὸ ζῶο ξαφνιαστικὲ καὶ λίγο ἔλειψε νὰ τὸν τινάξει κάτω.

\* \* \*

Τὴν ἐπιμένῃ, ἡμέρα Κυριακὴ, ἀπὸ τὴν ἀνατολὴν κι ὡς μὲ τὴ δύση, διεξήχθη ἡ ψηφοφορία στὸ δημοτικὸ σχολεῖο, τὸ σαραβαλιασμένο ἀπὸ χρόνια, ὅμαλὰ καὶ «μὲ πᾶσαν τάξιν καὶ ἀκρίθειαν».

Ὁ δικαστικὸς ἀντιπρόσωπος στὴ θέση του, ὁ ἀστυνόμος, ὁ πρόεδρος, καὶ στὴν εἴσοδο, ὁ μοναδικὸς χωροφύλακας, πού ἀποτελοῦσε τὴν μόνον «ἐπ'ἀνδρῶσιν τοῦ ἀστυνομικοῦ τμήματος, τοῦ ὀρεινοῦ καὶ ἀπομακρυσμένου ἐκείνου χωρίου». Ὅλες αἱ ἀρχές παροῦσες, ἐπίσημα κ' ἐπιδεικτικά.

Λισκαμένα πρόσωπα, ροζιασμένα χέρια, ξεφτισμένες τραγιάσκες, αλατζαδένια πουκάμισα γαλάζια, στριμένα μουστάκια, παρήλαυγαν όλη μέρα.

Τότε δέν ψήφιζαν οί γυναίκες. Ήταν ακόμα κατώτερα πλάσματα φύσει και θέσει. Τί δουλειά είχαν οί γυναίκες με τίς έκλογές; Άλλος ήταν ό προορισμός τους. Νά δουλεύουν, από τό χάραμα ως τή νύχτα, νά κάνουν παιδιά, νά τά μεγαλώνουν και νά σκύβουν τό κεφάλι. Αίῶνες κ' αίῶνες, γίνεται αυτό.

Κ' εμείς τώρα θά μου πείτε, τί δουλειά έχουμε ν' ανακατώσουμε εδῶ αυτό τό ζήτημα; Αφορμή τάχα ψάχνουμε νά βρούμε γιά νά βάλουμε μιá τέτοια σφήνα; Άλλο ξεκινήσαμε νά ποῦμε, κι ἄς ξαναγυρίσουμε στήν ιστορία μας.

Περνούσαν λοιπόν οί χωρικοί, ψήφιζαν και τραδούσαν γιά τό καφενεῖο, νά κουδεντιάσουν γιά τίς δουλειές. Γιά τά αποτελέσματα τῶν ἐκλογῶν, τί νά ποῦν και τί προβλέψεις νά κάνουν; Αυτό ήταν γνωστό, ὅχι μόνον γιά τή δική τους κοινότητα, μά και γιά ὅλη τήν ὑπαιθρο. Άλλο εἶναι οί μεγάλες πολιτείες. Ἐκεῖ σ' ἐκεῖνοι τόν ὠκεανό, χύνονται ἀξεδιάλυτα ὅλα τά νερά. Ποῦ νά ὄρεις ἄκρη; Ποιόν νά σταμπάρεις;

Ἔτσι ψήφιζαν οί χωρικοί κ' ἔφευγαν σιωπηλοί. Ὁ πρόεδρος παρακολουθοῦσε κ' ἔφερνε γύρα σάν τό μαντρόσκυλο στό κοπάδι. Πότε καλωσόριζε κανέναν με τ' ὄνομά του «καλῶς τό Γιώργ' πάρ' τό φάκελλο και ξέρς' ἰσὺ τώρα», πότε χτυποῦσε κανέναν στήν πλάτη φιλικά και πότε ξεφούρνιζε ἐκεῖνο τό «φυσικά θέδαια» ποῦ τά ἔλεγε ὅλα και τοῦ χάριζε και κάποια αἴγλη μορφωμένου ἀνθρώπου.

Τρεῖς φορές σ' ἀραιά διαστήματα, ἔκλεισε τό μάτι στό δικηγόρο, ὅλο σημασία.

Ἐπειτα, κι ἀφοῦ πέρασαν κ' οί τρεῖς σηματοδεδεμένοι, τραβήχτηκε στή γωνία και κάπνιζε μακάριος.

\* \* \*

Ἡ μέρα τελείωσε. Ὁ ἥλιος κουρασμένος, κρύφτηκε πίσω ἀπό τά βουνά.

Ὅλα ἔγιναν με τάξη και χωρίς καμιá ἀνωμαλία.

Τελευταῖος σηκώθηκε νά ψηφίσει κι ὁ Ροδάς. Πῆρε τό φάκελλο κι ἀποσύρθηκε πίσω ἀπό τήν κουρτίνα. Στάθηκε γιά λίγα δευτερόλεπτα. Τά μάτια του ἔπαιξαν πονηρά. Στά χεῖλη, χαράχτηκε ἕνα μειδίαμα.

«Τρεῖς εἶναι ὅλοι κι ὅλοι. Βάζω τό κεφάλι μου». Θυμῆθηκε τά τρία χτυπήματα τοῦ χεριοῦ και τά τρία κλεισίματα τοῦ ματιοῦ. Πῆρε ἕνα ψηφοδέλτιο, σταύρωσε ἔντονα ἕνα ὄνομα και τό ἔριξε στήν κάλπη.

Μετά στήν καταμέτρηση, ὁ πρόεδρος ὄρέθηκε — φυσικά θέδαια — πρό μεγάλης ἐκπλήξεως. Οί ψηφοί τοῦ σατανᾶ ήταν τέσσερες. Δηλαδή αὐξήθηκαν οί ἀντίχριστοι. Φρύαξε!

— Ποιός κερατᾶς, εἶναι ὁ τέταρτος;

Ὁ δικαστικός ἀντιπρόσωπος χαμογελοῦσε προκλητικά.

— Ποῦ θά μου πάει; Ἀκόμα και κάτω ἀπό τή γῆς νά χωθεῖ, θά τόν ὄρω, φυσικά θέδαια!



Ντωμίε: Ραταπουάλ.

Ἀγαπητέ μου Θωμά,

Μὲ ρωτᾶς ἂν ἀξίζει τὸν κόπο ν' ἀφήσεις τὸ κτῆμα σου καὶ τὶς δουλειές σου γιὰ νὰ ἐπισκεφθεῖς τὴ Διεθνή τῆς Γλυπτικῆς. Ἡ ἀπάντησή μου εἶναι ρητὴ: ἀξίζει, κι ἀξίζει πολὺ. Κάτι περισσότερο: πρέπει. Ἐνα τέτοιο πράγμα δὲν τὸ ἔχουμε ξαναδεῖ στὸν τόπο μας καὶ εἶναι παραπολύ ὠραῖο γιὰ νὰ μπορέσω νὰ πιστέψω ὅτι θὰ εὐτυχίσουμε νὰ τὸ ξαναδούμε, παρ' ὅλες τὶς ὑποσχέσεις πού δίνονται.

Τὴν καλλιτεχνικὴ αὐτὴ εὐδαιμονία τὴν ὀφείλουμε στὸν Ὀργανισμὸ Τουρισμοῦ. Καὶ νὰ σκεφτεῖς, φίλε μου, τούτῃ τὴν παράξενη ἀντινομία, μὰ τόσο χαρακτηριστικὴ γιὰ τὴ ζωὴ μας: Ὁ τουρισμὸς καταπάτησε τοὺς δυὸ ἱστορικοὺς μας λόφους ἀπέναντι ἀπ' τὴν Ἀκρόπολη, τὴν Πνύκα καὶ τὸ Φιλοπάππο, τὸν πρῶτο γιὰ νὰ τὸν ἐξευτελίσει μὲ τὸ ἀνούσιο θέαμα κι ἀκρόαμα Φῶς καὶ Ἦχος, τὸν ἄλλο γιὰ νὰ μᾶς προσφέρει ἕνα πνευματικὸ ἀγαθὸ ἀνώτερης ποιότητος.

Εἶναι αὐτὸ πού σου ἔλεγα κι ἄλλοτε: ἂν ὁ τουρισμὸς, πού εἶναι σήμερα ὁ ὀργανισμὸς πού διαχειρίζεται τὰ περισσότερα ἑκατομμύρια ἀπὸ κάθε ἄλλον, ἂν ἤθελε κι ἂν μπορούσε ν' ἀποκτήσει λίγη πνευματικὴ ἀνάπτυξη, θὰ μπορούσε νὰ προσφέρει στὸν τόπο πολλὰ ἐκδουλεύσεις στὸν πνευματικὸ τομέα, χωρὶς νὰ ξεστρατίσει οὔτε βῆμα ἀπ' τὸν βασικὸ του προορισμὸ τῆς «βιομηχανίας τῶν ξένων». Δὲν εἶναι τὰ λεφτὰ πού τοῦ λείπουν, ἀλλὰ τὸ πνεῦμα. Μήπως ἀρχίζει τώρα νὰ διορθώνεται; Μακάρι.

Βέβαια, ἡ σπουδαία αὐτὴ ἐκθεση τέχνης δὲν ἔγινε μόνη τῆς. Κάποιος τὴ φρόντισε. Καὶ πιστεύω ὅτι στὸ σημεῖο αὐτὸ δούλεψε ἡ καλὴ μας τύχη, γιατί νομίζω ὅτι αὐτὸ πού πέτυχε, μάλλον κατόρθωσε, ὁ κ. Σπητέρης, κανεὶς ἄλλος Ἕλληνας δὲ θὰ μπορούσε νὰ τὸ πετύχει σήμερα. Γράφτηκε, ὅτι



Μούρ: Ὁρθία φιγούρα.

θὰ μπορούσαν νὰ διαλεχτοῦν ἀντιπροσωπευτικότερα ἔργα μερικῶν καλλιτεχνῶν. Ποιὰ εἶναι τὰ πιὸ ἀντιπροσωπευτικὰ ἔργα τῶν καλλιτεχνῶν πού γεφύρωσαν τὸν 19ο μὲ τὸν 20ο αἰῶνα, τὰ ξέρουμε ὅλοι μας καὶ τὰ βρίσκουμε σ' ὅλες τὶς ἱστορίες τῆς σύγχρονης πλαστικῆς: τὸ ζήτημα ὁμῶς εἶναι ποιὰ ἀπ' αὐτὰ μπορούσαν νὰ μᾶς ἐκχωρήσουν οἱ κάτοχοί τους. Καὶ στὸ δύσκολο αὐτὸ θέμα ὁ κ. Σπητέρης πέτυχε ἀπίστευτα ἀποτελέσματα.

Πρέπει τώρα νὰ σοῦ χαρακτηρίσω μὲ δυὸ λόγια τὴν ἐκθεση. Βιάστηκαν, οἱ εὐλογημένοι, νὰ τὴν βαφτίσουν «Μπιεννάλε», «Παναθηναϊκὴ» κι ἄλλες ἀνοησίες. Δὲν πρόκειται γιὰ διεθνή ἐκθεση σύγχρονης παραγωγῆς, μὲ χαρακτηριστὴρα συναγωνιστικὸ ἢ τουλάχιστο μὲ τὴν πρόθεση νὰ δείξει τὴν ποικιλία τῆς σημερινῆς πλαστικῆς ἐκφρασης καὶ τὴν προοδευτικὴν ἐξέλιξη πρὸς τὰ ἐμπρός. Κ' εὐτυχῶς πού δὲν εἶναι τέτοια. Ἐμεῖς πού δὲν καταφέρσαμε ἀκόμα νὰ θεμελιώσουμε μιὰ σοβαρὰ ὀργανομένη καὶ γνήσια ἀντιπροσωπευτικὴ πανελληνια ἐκθεση, θὰ κάναμε ἕνα πήδημα στὸ κεντρικὸν ἰδρύοντα μιὰ διεθνή μπιεννάλε, πού γι' αὐτὴν εἴμαστε ἐντελῶς ἀπαρασκευοὶ ἀπὸ κάθε ἄποψη. Καὶ φοβᾶμαι πολὺ μήπως μερικὸι «ἐξυπνοὶ», πού πάντα ξεφυτρώνουν τὴν τελευταία στιγμὴ, παρασύρουν πρὸς τὰ ἐκεῖ τὸν τουρισμὸ. Εἴμαστε τόσο καταφερτζήδες στὸ κακὸ καὶ στὸ πρόχειρο, πού ὅταν κανεὶς μισωμένος ἄνθρωπος μᾶς ὑποδείξει ὅτι διεθνή ἐκθεση δὲ μπορεῖ νὰ γίνῃ σὲ τόπο πού δὲν εὐτύχησε νὰ ἔχει εἰδικὸ κτίριο γιὰ ἐκθέσει, τότε μισοκλείνουμε τὸ ἕνα μάτι καὶ λέμε ὅτι θὰ τὴν κάνομε... στὸ ὑπαιθρο. Καὶ νομίζουμε πὼς ἔχουμε ὑπαιθρο — ἀλλὰ γι' αὐτὸ πού σοῦ μιλήσω παρακάτω.

Ἡ ἐξαιρετικὴ αὐτὴ ἐκθεση ἔχει χαρακτηριστικὸ «ἱστορικὸ» καὶ εἶναι ἀπὸ δυὸ πλευρῆς μορφωτικὴ — ἂν καὶ ξέρω πόσο ἐπικίνδυνος εἶναι αὐτὸς ὁ χαρακτηρισμὸς. Κατὰ τὸ τέλος



# Η ΔΙΕΘΝΗΣ ΕΚΘΕΣΗ ΓΛΥΠΤΙΚΗΣ

Τοῦ ΓΙΑΝΝΗ ΜΗΛΙΑΔΗ

Ἐπιστολὴ πρὸς Ἀγρινιώτη

ταῖο τέταρτο τοῦ 19ου καὶ τὸ πρῶτο τοῦ 20οῦ αἰώνα, ἡ μεγάλη πλαστικὴ — προτοῦ χάσει τὴ μεζούρα της, γιὰ νὰ θυμηθοῦμε λίγο καὶ τὸν σοβαρὸ Sedlmayer — ἔκανε τολμηρὰς ἐξορμήσεις γιὰ τὴν κατάκτηση νέων ἐκφραστικῶν τρόπων τῆς πλαστικῆς φόρμας· τόσο τολμηρὰς, ποὺ σ' ἐλάχιστες ἄλλες ἐποχὲς τῆς ἱστορίας τῆς πλαστικῆς μπορούμε νὰ συναντήσουμε ἀνάλογες.

Φυσικὰ, μιὰ νέα κοσμοθεωρία καὶ βιοθεωρία εἶναι ποὺ σπρώχνει στὴ μετάπλαση τῆς φόρμας. Καὶ οἱ ἐποχὲς ἐκεῖνες εἶχαν ἀναμφισβήτητα ἓνα πλούσιο «θετικὸ» περιεχόμενο. Δὲν ἦταν μιὰ ἐποχὴ ποὺ ἔβγαλε καλοὺς μαστόρους, ἀλλὰ ἐκοιλοπόνεσε δαιμονισμένες δυνάμεις ποὺ ξεχύθηκαν στὸ χῶρο τῆς τέχνης καὶ τὴν ἐθέρμαναν, σχεδὸν ὡς τὴν... ἀποτέφρωσή της. Καὶ οἱ δυνάμεις αὐτές, οὔτε ἴδιες οὔτε μονόχρωτες ἦταν. Στὰ ἴδια ἢ συγγενικὰ ἐρωτήματα τῆς ἐποχῆς, καθένας ἔδινε τὴ δική του ἀπάντηση καὶ διαφοροποιοῦσε τὴν προσωπικότητά του. Αὐτὴ τὴ διδακτικότητὴ διαφοροποίηση, αὐτὴ τὴν πολυφωνία τῆς ἐποχῆς, μπορούμε νὰ τὴν διαπιστώσουμε σὲ ἀρκετὰ πρωτότυπα ἔργα αὐτῆς τῆς ἐκθεσης, καὶ αὐτὸ εἶναι μιὰ πνευματικὴ εὐφροσύνη.

Ἡ ἐκθεση ὑπερακοντίζει τὴ μεγάλη πεντηκονταετία καὶ μᾶς παρουσιάζει κ' ἐντελῶς σύγχρονα ἔργα τῆς «μοντέρνας» πλαστικῆς — μέχρι καὶ τῆς... μὴ πλαστικῆς. Φυσικὰ ἡ ἐξέλιξη δὲν ἀντιπροσωπεύεται στὴν πληρότητά της. Ἀλλὰ εἶναι γνωστὸν ὅτι καμιά ἐκθεση καὶ κανένα μουσεῖο στὸν κόσμον δὲν εἶναι σὲ θέση νὰ σοῦ προσφέρει τὴ λεπτομερειακὴ ἐξέλιξη τῆς τέχνης ὁποιασδήποτε ἐποχῆς μὲ αὐτάρκεια στηριγμένη σὲ ἀριστουργηματικὰ πρωτότυπα ἔργα. Ὅπωςδήποτε παίρνεις μιὰν ἰδέα ποὺ μπορεῖ νὰ ἱκανοποιήσει τὴ «γνωστικὴ» δίψα τοῦ θεατῆ.

Ὅλα τὰ ὀνόματα ποὺ ἀντιπροσωπεύονται στὴν ἐκθεση, εἶναι γνωστά. Τῶν πεθαμένων

καλλιτεχνῶν ἔχουν περάσει στὴν ἱστορία τῆς τέχνης, ὅπου ἡ θέση τους εἶναι παγιωμένη. Τῶν ζωντανῶν, τὰ συναντᾶς κάθε μέρα στὰ καλλιτεχνικὰ ἐντυπα κ' ὅσες ἐπιφυλάξεις κι ἂν ἔχεις γιὰ τὶς ρόδους ποὺ γυρίζουν στὸ κενὸ (ἓναν «μοντερνισμό» ποὺ τὸν παρακολουθῶ ἐξήντα χρόνια στὰ ποδήλατα), πρέπει νὰ παραδεχτεῖς ὅτι αὐτὰ διαθέτει τὸ μαγαζὶ τῆς Ἐποχῆς σου. Αὐτὰ, ἀλλὰ καὶ μερικὰ ἄλλα συγχρόνως. Ὁ καιρὸς θὰ τὰ ξεκαθαρίσει καὶ θὰ ξεχωρίσει τ' «ἀντικείμενα εἴδους» ἀπὸ τὰ ἔργα τέχνης ποὺ ἐκφράζουν μιὰ παλλόμενη ψυχὴ κι ὄχι μιὰ περιπετειώδη καθαρὰ νοητικὴ ἀναζήτηση — συχνὰ πολὺ ἐβελημένη.

Ἄλλὰ ἂν ὄλα τὰ ὀνόματα εἶναι γνωστῶν, πολὺ γνωστῶν καλλιτεχνῶν, δὲν πρέπει νὰ φανταστεῖς ὅτι ὄλα τὰ ἔργα τῆς ἐκθεσης εἶναι ἀριστουργήματα πρώτης σειρᾶς. Σὲ μερικὲς μάλιστα περιπτώσεις δὲν ὑπάρχει ἀντιστοιχία κὰν ὀνόματος κ' ἔργου. Τίποτα δὲν θὰ μ' ἐμποδίσει νὰ τὸ πῶ φωναχτὰ, ὅτι τὰ λιγότερο ἐλκυστικὰ ἔργα τῆς ἐκθεσης, εἶναι τοῦ Πिकासσό. Φίλος μὲν Πλάτων, φιλότατη δὲ ἀλήθεια. Ὅνομα πολυσέβαστο, ἀλλὰ γιὰ τὶς δημιουργίες του, ὄχι γιὰ τὶς ἀποβολές του. Τίποτα δὲν μὲ ὑποχρεώνει νὰ προσκυνήσω τὴν παλιά του παντούφλα. Γιατὶ ὅποιος βάζει τὴν ψυχὴ του σὲ ἱερὴ ἐπαφὴ μὲ τὴν τέχνη, πρέπει νὰ μάθει νὰ βλέπει ἔργα κι ὄχι ὀνόματα. Οὔτε ὁ Ροντέν, οὔτε ὁ Μαγιόλ, οὔτε ὁ Μπάρλαχ, οὔτε ὁ Μοῦρ ἀντιπροσωπεύονται μὲ τὰ καλύτερά τους ἔργα· ἀλλὰ, ὅπωςδήποτε καὶ τὰ δευτερότερα ἔργα τους εἶναι ἀξιόλογα. Ὑπάρχει ὁμως στὴν ἐκθεση αὐτὴ καὶ τὸ ἀντίβαρο. Ὑπάρχουν δηλαδὴ πέντε ὡς δέκα ἔργα ποὺ εἶναι πραγματικὰ ἀριστουργήματα ὑψηλῆς ποιότητος. Ἄν αὐτὰ τὰ δέκα ἀριστουργήματα μπορούσαν νὰ ξεχωριστοῦν ἀπ' τ' ἄλλα σ' ἓνα ξέφωτο, θὰ μᾶς ἔδιναν ἓνα σύνολο φτωχότερο ἀπὸ γνωστικὴ, ἱστορικὴ ἄποψη, ἀλλὰ θὰ μᾶς ἐπέτρεπαν νὰ τρυ-



Μαριόλ: 'Η νύμφη

γήσουμε άπερίσπαστα την πιό τροφαντή αίσθητική συγκίνηση, που είναι ό,τι ζυγιάζει πιό πολύ στη σχέση μας με την τέχνη. Πρέπει να ευγνωμονούμε τούτη την έκθεση που μάς έφερε σ' έπαφή με τ' άριστουργήματα αυτά. Καί είναι άξιοπρόσεκτον ότι άνήκουν σε διάφορες εποχές και τεχνοτροπίες. Μερικά είναι έντελώς σύγχρονά μας, τωρινά, ενώ ένα από τα πιό «μοντέρνα» άριστουργήματα της τέχνης έχει γίνει εδώ κ' έκατό χρόνια! του Ντωμιέ.

Θά διάβασες, ίσως, σε μερικές έφημερίδες ότι — τάχα — τή νέα γλυπτική άνθιση, εδώ κι όγδόντα χρόνια, τή χρωστούμε στους... ζωγράφους που έκαναν και γλυπτική. Σε παρακαλώ, μη τó λάβεις ύπ' όψη σου αυτό, γιατί είναι άνιστόρητο. 'Η αλήθεια είναι ότι και ή ζωγραφική και ή γλυπτική άνθιση όφείλεται σε κοινά δημιουργικά αίτια. 'Αλλά αν δέν υπήρχε ένας γίγαντας Ροντέν για να σπρώξει τή γλυπτική, λίγα πράματα θα μπορούσε να πετύχει ή παράπλευρη ώθηση του Ντεγκά. Κ' έτσι εξακολούθησαν τα πράματα ως τις μέρες μας, που συγχίστηκαν τα σύνορα των τεχνών και δέν ξέρεις αν αυτό που βλέπεις είναι ζωγραφική ή γλυπτική — και ούτε είναι ανάγκη να τó ψιλολογάς.

'Αλλά τώρα πρέπει να 'ρθουμε σ' ένα άλλο θέμα: τó μοντάρισμα της έκθεσης. 'Ας μη έξετάσουμε γιατί τα έργα έχουν έκτεθει στο ύπαιθρο. Είναι φανερόν ότι αυτό έγινε για τουριστικούς λόγους, για να συμπέσει ή έκθεση με τó καλοκαιριάτικο φέστιβαλ. 'Επειδή όμως δέν έχουμε πεποίθηση ότι οί πρακτικοί μας ύπολογισμοί μπορούν να βρουν εύκολη απήχηση στον κόσμο, περιβάλλουμε την ύπόθεσή μας με λίγη πνευματικότητα. Και υπάρχουν οί καλόβολοι άνθρωποι που θα γράψουν ότι αυτό είναι τó σωστό: τα γλυπτικά έργα (και τα υπερμοντέρνα;) μόνον στο ύπαιθρο μπορεί να τα χαρεί κανείς, κάτω απ' τον ζείδωρο άττικό ήλιο κτλ. Φλυαρίες. Ούτε όλα τα πλαστικά έργα στέκουν στο ύπαιθρο,

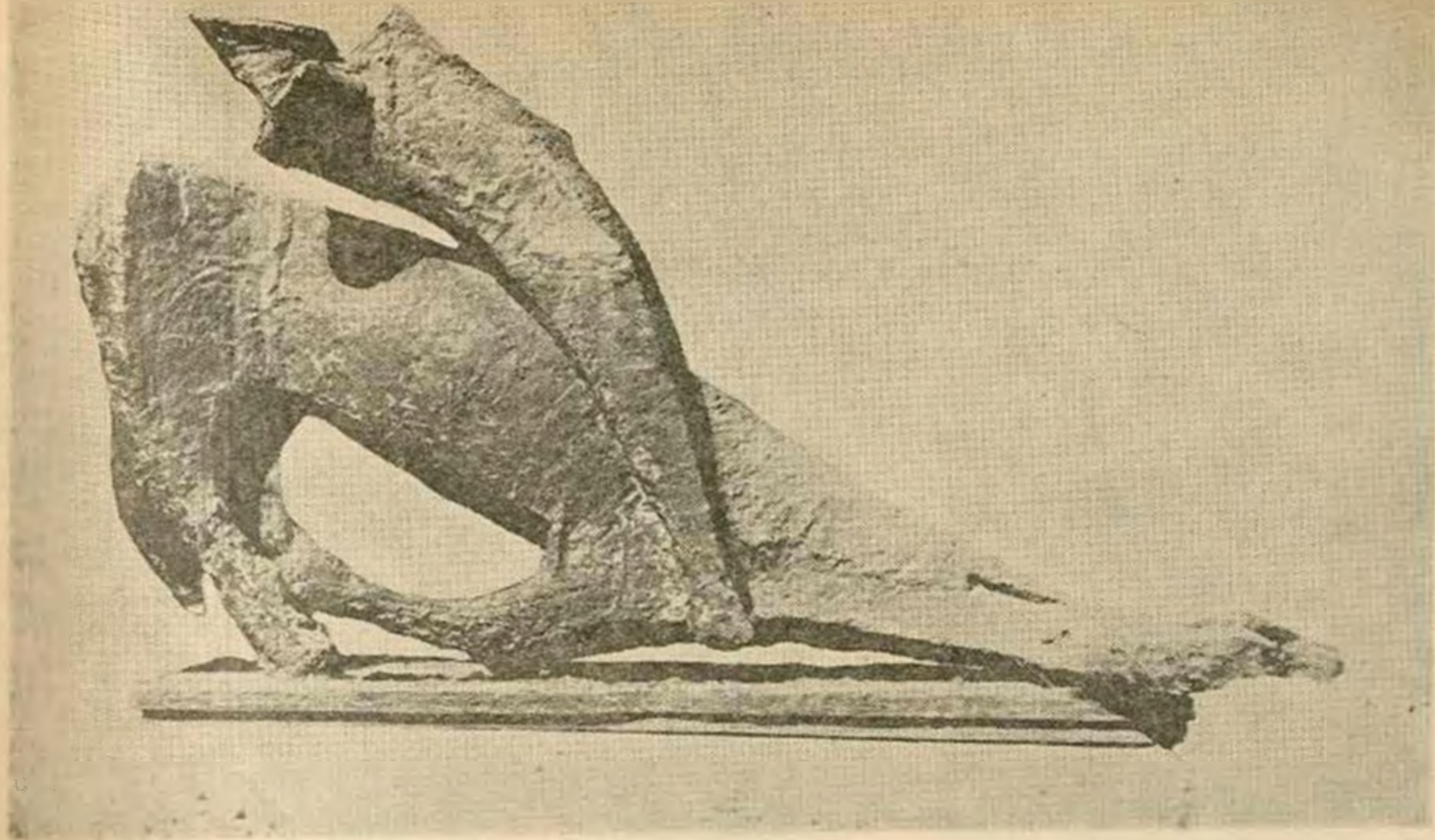


Ρενουά: 'Αφροδίτη Νικήτρια

άλλα και κείνα που μπορούν να σταθούν άπαιτούν τó ιδιαίτερο στήσιμό τους στο προύπολογισμένο δικό τους ύπαιθρο. Συνεπώς, είναι πλάνη να λέμε, ότι όλα τα γλυπτά είναι καλύτερα να τα βλέπουμε στο ύπαιθρο. Πλείστες φορές πέφτει ή άπόλαυσή τους κάτω από τó μισό. 'Ακριδώς όπως και όταν άκούμε στο ύπαιθρο έκτελεσμένη «μουσική δωματίου».

Μιά έκθεση έργων τέχνης, είναι ένα προσωρινό μουσείο. Θα ύποταχθεί, λοιπόν, στους κανόνες ενός μουσείου: σταθερός φωτισμός, κατάλληλος χώρος, ανάλογη με τó έργο άτμόσφαιρα, κατάλληλα φόντα και βάθρα. 'Εκτός απ' αυτά τα ντεζιντεράτα, ύπάρχει μιá βασική άρχή που καθορίζει τή φιλοσοφική δεοντολογία του μουσείου: ξεκινούμε πάντοτε απ' τις άνάγκες και την προσωπικότητα του έργου και ποτέ απ' τις βολές του θεατή. 'Από τότε που ύπάρχουν όργανωμένα μουσεία, έχει δημιουργηθεί μιá ειδική «μουσειακή» όραση των έργων της πλαστικής και δέ μπορούμε ν' άπομακρυνθούμε απ' αυτή χωρίς να τραυματίσουμε τα έργα. Θέλω να προλάβω τήν πρόχειρη αντίρρηση: Στα άρχαία ιερά, τους Δελφούς, τήν 'Ολυμπία, δέν έστηναν τα πλαστικά έργα στο ύπαιθρο; Μάλιστα άκριδώς όπως και τα έφυλάκιζαν μέσα σ' ένα σκοτεινό σηκό. Γιατί τó άγαλμα δέν στηνότανε στο ιερό σαν έργο τέχνης, αλλά σαν θρησκευτικής σημασίας αφιέρωμα. 'Η μουσειακή όραση ήταν άγνωστη και στην άρχαϊκή και στην κλασική εποχή. Σωριάζονταν μέσα στα τείχη των ιερών χιλιάδες άγάλματα, μικρά, μεγάλα, χάλκινα, μαρμάρινα, παλιά, νέα που μπορούσαν να 'χουν μεταξύ τους διαφορά ήλικίας πεντακόσια χρόνια. Είναι πλάνη να νομίζουμε ότι τ' άρχαία ιερά ήταν υπαίθριες καλλιτεχνικές έκθέσεις.

'Αλλά τί είναι «ύπαιθρο»; πάντα σχετικά με τήν έκθεση έργων, φυσικά. Πρωταρχικό και κυρίαρχο στοιχείο είναι ό ήλιος: δηλαδή, τó ήλιακό φώς της ήμέρας — συνεπώς δέν



Μαρίνο - Μαρίνι : Θαῦμα

νοείται υπαίθρο σκεπασμένο. Ἐπειτα είναι ἡ ἀπλωσά, ὁ χώρος. Ἐνα δάσος είναι «ὑπαιθρο»; Ἀσφαλῶς ὄχι. Τὰ μεγάλα ὄμως ξέφωτα ἐνὸς δάσους, ἂν ὑπάρχουν, μπορούν νὰ εἶναι. Μιά πλατεία ἢ ἕνας δρόμος μέσα στην πόλη, πού εἶναι περιορισμένος ὁ χώρος τους ἀπὸ οἰκοδομές, εἶναι υπαίθρο; Μάλλον ὄχι· μπορεῖ ὄμως νὰ εἶναι κατάλληλος χώρος μόνο γιὰ ὀρισμένα ἔργα (ὄχι γιὰ ὅλα) πού ἀποζητοῦν τοὺς περιορισμοὺς αὐτοὺς, π.χ. ἕνα ψηλόλιγνο ἔργο τοῦ Τζακομέττι, στὸν ἄξονα ἐνὸς μικροῦ δρόμου, μὲ φόντο τὸν οὐρανό.

Ἄλλὰ ἡ μεγαλύτερη ἀντινομία πού παρουσιάζει ἡ μόδα τῶν υπαίθριων ἐκθέσεων, εἶναι ὅτι τὸ περισσότερο κοινὸ τίς ἐπισκέπτεται τῆ νύχτα! Ἄλλὰ ὁ τεχνητὸς φωτισμὸς εἶναι ἀκριβῶς ἡ ἄρση τῆς ἐννοίας τοῦ υπαίθρου καὶ ὁ κατακερματισμὸς τοῦ χώρου. Μπορεῖ τὸ βράδυ νὰ κάνει περισσότερὴ δροσιά· ἀλλ' αὐτὸ εἶναι κάτι πού ἐνδιαφέρει τοὺς θεατές, ἐνῶ ἡ μόνη σωστὴ γραμμὴ εἶναι νὰ ξεκινάει τὸ ἐνδιαφέρον ἀπ' τὸ ἔργο. Ὁ τεχνητὸς φωτισμὸς εἶναι τὸ δυσκολότερο μουσειακὸ πρόβλημα· στὸ υπαίθρο ὄμως γίνεται καταστρεπτικὸς γιὰ τὰ ἔργα — εἶναι σωστὴ παραποίηση τῆς ψυχῆς τους. Καὶ πρέπει, δυστυχῶς, νὰ τὸ πῶ, ὅτι ὁ νυκτερινὸς φωτισμὸς τῆς ἐκθεσης εἶναι πολὺ πρόχειρος, πολὺ ἀμελέτητος, πολὺ φτηνός. Ἐτσι βάζοντας τὰ ἔργα κάτω ἀπ' τὰ πεύκα καὶ φωτίζοντας τα ἐλαττωματικά, δὲ μπορούμε νὰ τὰ χαροῦμε στην πληρότητά τους, οὔτε τὴν ἡμέρα, οὔτε τὴ νύχτα. Δέκα φορές πῆγα νὰ ξαναἰδῶ ἕνα ἔργο τοῦ Ντεσπιώ, πού προσωπικὰ μοῦ εἶναι προσφιλές. Οὔτε μιὰ δὲ μπόρεσα νὰ τὸ ἰδῶ καλὰ φωτισμένο.

Ἄλλὰ καὶ τὸ τοπεῖο πού διάλεξε κάποια ἐπιτροπὴ γιὰ τὴν ἐκθεση, ἂν ἀφαιρέσουμε τὴ φτηνὴ «φιλολογία» ὅτι τάχα ἀντικρύζει τὴν Ἀκρόπολη καὶ προκαλεῖ συγκρίσεις καὶ συγκινήσεις (καὶ ἄλλα ἠχηρὰ παρόμοια...), εἶναι ἕνα τοπεῖο ἀκατάλληλο γιὰ ἐκθέσεις καὶ γιὰ τὸ λόγον ὅτι εἶναι ἀνώμαλο, ἀφοῦ εἶναι πλα-

γιὰ λόφου μὲ ἀπότομη κλίση. Ἐτσι χρειάστηκε πολλές φορές νὰ γίνουν δάθρα πού γιὰ νὰ ἐξασφαλίσουν ὀριζόντια ἐπιφάνεια ἀπάνω, ἐγιναν ὑποχρεωτικὰ ψηλότερα ἀπ' τὴ μιὰ πλευρά. Αὐτὸ ἐπηρεάζει σοβαρὰ τὸ ἔργο (ιδίως τὰ πλαγιαστὰ) καὶ φέρνει ἀνησυχία στὸ μάτι. Ἀπὸ τὰ χειρότερα ἐλαττώματα αὐτῆς τῆς ἐκθεσης εἶναι ὅτι δὲν ἔχεις κατάλληλο «σημεῖον ὀράσεως» γιὰ τὰ περισσότερα ἔργα κι ἂν πᾶς νὰ τὸ βρεῖς μόνος σου, κινδυνεύεις νὰ τσακιστεῖς στὴν κατηγοριά.

Σὲ μιὰ υπαίθρια ἐκθεση πρέπει ν' ἀποφεύγονται τὰ κυκλικά μονοπάτια. Χρειάζονται εὐθεῖες προσπελάσεις μὲ θετικούς, σαφεῖς ἄξονες, πού νὰ ὀδηγοῦν σὲ ξέφωτα, σὰν τὸ ἕνα, τὸ μοναδικὸ πού ὑπάρχει στὴν ἐκθεση, ἐκεῖ πού εἶναι στημένο τὸ ἔργο τοῦ Μπράκ. Γράφτηκε ὅτι τὰ ἔργα σκορπίστηκαν ἔτσι, πού νὰ τὰ συναντᾶς ἄξαφνα, σὰν ἀγαπητοὺς φίλους! Ἄλλ' αὐτὴ εἶναι μιὰ «ἐκ τῶν ὑστέρων» δικαιολογία πού μυρίζει «φιλολογία». Τὸ σκόρπισμα τῶν ἔργων σὲ λόχμες εἶναι μιὰ αἴσθηση ροκοκό, πού δὲν ταιριάζει καθόλου μὲ τὴ σύγχρονη τέχνη. Δὲν πρόκειται νὰ διακοσμήσουμε ἕνα ἄλσος, ἀλλὰ νὰ νιώσουμε τὴν ἀγωνία τοῦ ἀνθρώπινου πνεύματος τῆς ἐποχῆς μας. Ἡ διασπορὰ ὀφείλεται στὴν ἀπουσία πλατωμάτων. Ἄλλὰ εἶναι σφάλμα νὰ ὑποστηρίζεται, ὅτι ἡ συγκέντρωση ὁμοειδῶν ἔργων τὰ βλάπτει. Ἀντίθετα, ζοῦν πολὺ εὐχάριστα μέσα στὴ δική τους συντροφιά. Οἱ δυσκολίες εἶναι πῶς θὰ τὰ συνταιριάσεις σὰν ὄγκους τὸ ἕνα μὲ τὸ ἄλλο. Δυσκολίες, δηλαδή, καθαρὰ μουσειακές.

Ἀπὸ τὴν τελευταία αὐτῆ ἄποψη, ἡ ἐργασία τοῦ μονταρίσματος τῆς ἐκθεσης ἦταν ἐξαιρετικὰ δύσκολη καὶ ἀχάριστη. Γιατὶ ἐνῶ στὴν ἐκθεση ἔχουμε πολλὰ ἔργα σὲ ὑπερφυσικὸ μέγεθος, τὰ μισὰ ἔργα, ἴσως καὶ περισσότερα, εἶναι μικρότερα ἀπὸ μισὸ μέτρο, μερικὰ μάλιστα χωροῦν στὴν τσέπη. Αὐτὰ δὲν ἔπρεπε μὲ κανένα τρόπο νὰ ἐκτεθοῦν στὸ ὑ-



Μανόλο : 'Η τρογγήτρια

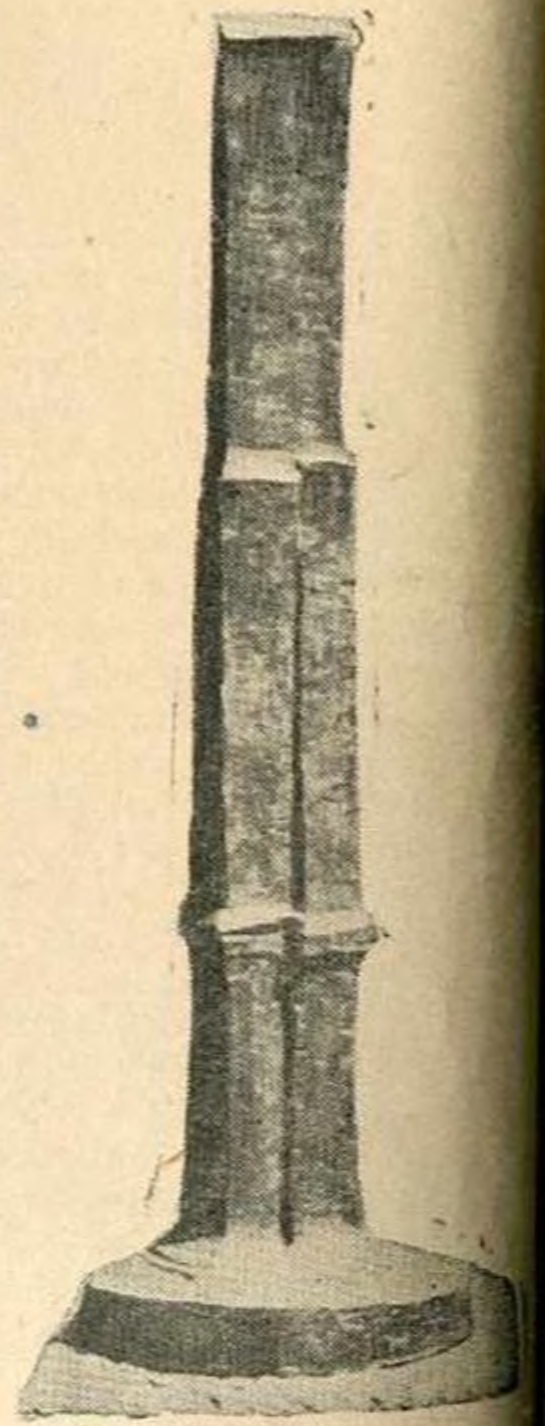
Μίν : 'Αλληλεγγύη



Νογκοῦσι : Μίτοσις

Μαοτίνι : Κορμός

Βοτρούβα : Κορμός



Μπουρντέλ: Κεφάλι τῆς δύναμης



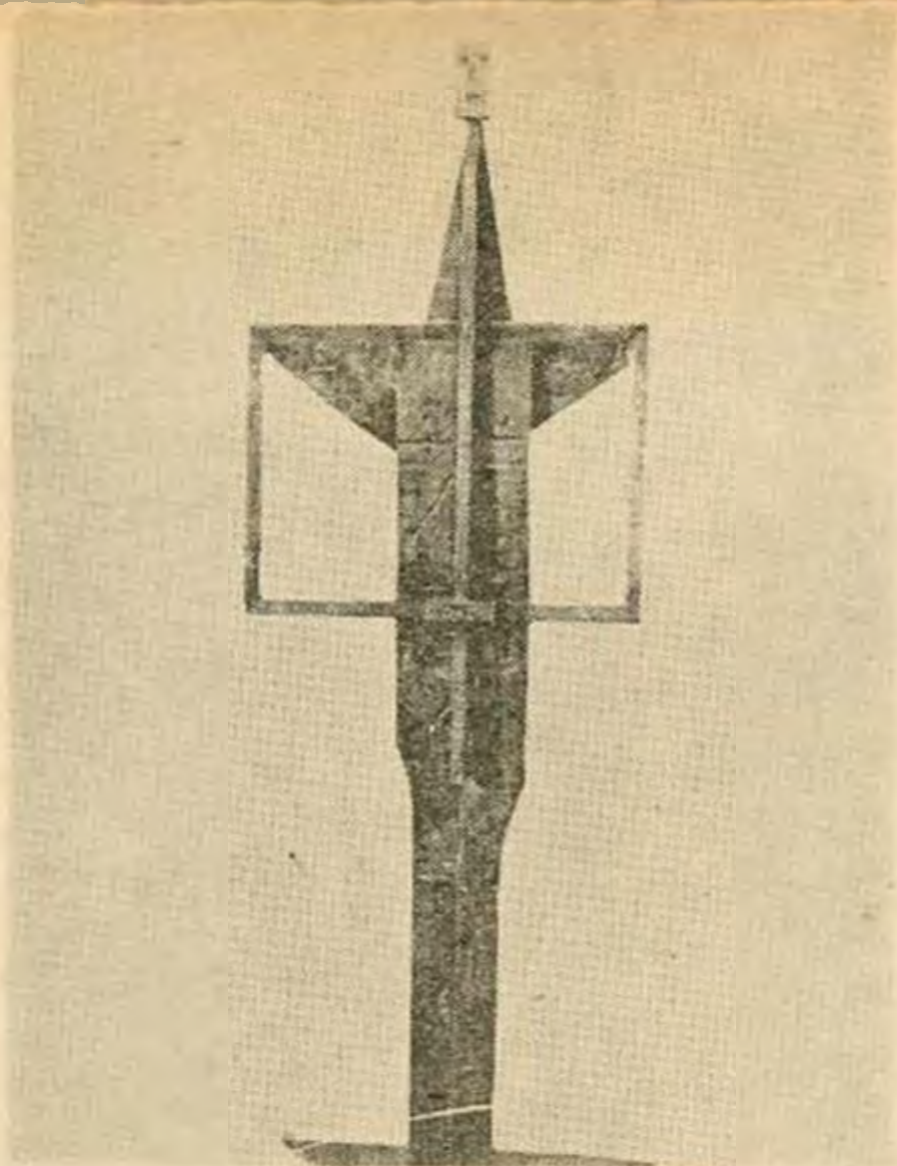
Μπουρντέλ: Ἡρακλῆς τοξότης



Ζάτκιν: Ἡ γυναίκα μὲ τὴ βεντάλια

Λεζέ: Τὸ κλαδί





Πικασσό: "Ανθρωπος με σταυρωμένα χέρια"

παιθρο, γιατί όλα τους χάνουν. 'Ακόμα κι αυτός ο διαβόητος Καταροίλ του Ντωμιέ, ή τρισχαριτωμένη σάτιρα του Ναπολέοντα ΙΙΙ, ένα από τα πιο «γερά» έργα της έκθεσης, χάνει στο υπαιθρο· όσο για τον 'Αρχιπέσκο, αυτός εξαφανίζεται.

Φυσικά ο υπεύθυνος για την έκθεση έκανε το καθετί για να βολέψει βασικές ελλείψεις και άντινομίες, που δύσκολα βολεύονται. Κατέφυγε στο στήσιμο κάποιων τσαντηριών με карабόπανο — άποχώρησε δηλαδή χώρους και τους έσκέπασε, πράμα που είναι άρνηση του υπαίθρου. 'Αλλά το карабόπανο και κάθε μαλακό υλικό, είναι έντελώς ακατάλληλο για φόντο πλαστικών έργων. 'Ενα άγαλμα ή το άνεβάξεις να προβληθεί στον όρίζοντα ή το στηρίζεις με την τοποθέτηση πίσω του, όχι απλώς κάποιας επιφάνειας, αλλά ενός άπλου αλλά γερού φόντου που συνεργάζεται με το έργο για την τελική έντύπωση. Στο Μουσείο των Θερωών, στη Ρώμη, συγκέντρωσαν καμιά δεκαριά έργα — τα πιο άπαιθητικά — σε μιá κεντρική αίθουσα. Δεν τους έφταναν οι τοίχοι για φόντα, αλλά τους έκάλυψαν με πτυχωτό βελούδο. 'Η άπρεπη αυτή πολυτέλεια είχε το αποτέλεσμα της: σπάνε τα περιγράμματα, ρουφιέται το φώς και ταλαντεύονται τα έργα. Δεν είναι καθόλου άπλο πράμα το φόντο ενός έργου. Το карабόπανο είναι, βέβαια, κάπως καλύτερο από το βελούδο· αλλά είναι κι αυτό επίσης ακατάλληλο.

Μέσα στα «διαμερίσματα» αυτά, τα έργα βρίσκονται σε ψεύτικο περιβάλλον. Τα έργα π.χ. του Πικασσό, που ανήκουν στην γκαλερί Louise Leiris, είναι τοποθετημένα στο Παρίσι μέσα σε μιá πισίνα με νερό και αυτός ο κυματισμός του νερού είναι ακριβώς που τους προσκομίζει κάποια ζωή. 'Εδώ τα βάλαμε σε ένα τσαντήρι άπάνω σε βότσαλα — και έκμηδενίστηκαν. Το λεπτό σαν όρθια κλωστή έργο του Τζακομέτι, στέκεται πολύ ά-



Τζακομέτι: "Όρθια φιγούρα"

σφαλέστερα στημένο στο άπειρο, όπου άνανπνέει ελεύθερα, παρά μπροστά στο πανί που το δημιουργεί φόντο μόνον ως τα γόνατα (!) και το κάνει να ασφουκτιά. 'Ενα χτιστό φόντο, λίγο πιο μακριά, θα το στήριζε ασφαλώς καλύτερα.

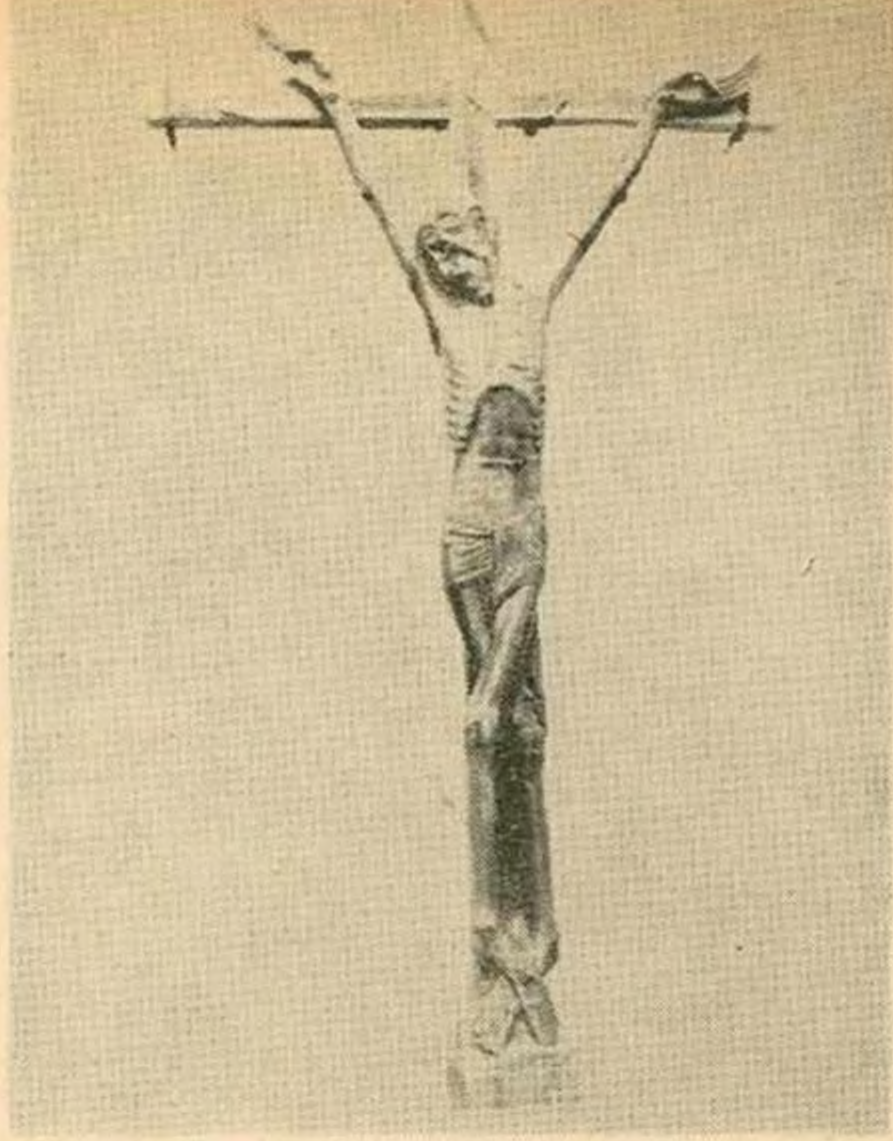
Το πιο άνετα τοποθετημένο έργο της έκθεσης είναι, εύτυχώς, το πιο άριστουργηματικό· το έργο του Μαρίνο Μαρίνι, που είναι το μόνο που με την αρχιτεκτονική άπλοτητά του δε φοβάται να άντικρύζει τον φωτεινό όγκο της 'Ακρόπολης. 'Αλλά το μόνο έργο που είναι σχετικά καλά άξιοποιημένο απ' την τοποθέτησή του, είναι το μοντέρνο άφηρημένο του Μάξ Μπίλ. Αυτός ο σχηματοποιημένος ρυθμός στο χώρο με τα τρία δυναμικά κενά του, εύτυχσε να τοποθετηθεί στη συμβολή δυο μονοπατιών που του εσφαλίζουν προοπτική θέαση. 'Οποιος θέλει να το ιδεί καλύτερα, πρέπει να το κοιτάξει από κάτω, απ' το κατηφορικό μονοπάτι. Τότε θα ιδεί ότι το άφηρημένο αυτό σχήμα είναι μιá τεράστια νεκροκεφαλή που κρατάει μέσα της πολύ φώς.

Το μοντάρισμα της έκθεσης, το όφειλουμε στον αρχιτέκτονα καθηγητή Κανδύλη. Δεν τον γνωρίζω, άλλ' απ' όλες τις μεριές ακούω το πιο καλά λόγια. Δεν άμφιδάλλω, ότι καπίασε παραπολύ. 'Ο όγκος της δουλειάς φανερώνεται. 'Επίσης δεν άμφιδάλλω, ότι αν δεν ήταν αυτός στη μέση, ή έκθεση θα ήταν τραγέλαφος. 'Αλλά δε μπορούσε να κάνει θαύματα σε έναν ακατάλληλο χώρο που τον περιόρισαν, με ένα δύσκολο υλικό και συμπιεσμένος σε ένα χρονικό διάστημα δεκαπέντε ημερών. Τί τα θέλεις, αγαπητέ μου! Είμαστε άτσιδες στην προχειρολογία.

'Αλλά «και με τα χίλια βάσανα, πάλι ή ζωή γλυκιά ναι». 'Υπάρχει κάτι στην έκθεση αυτή που σε τραβάει σαν μαγνήτης. 'Υπάρχουν μερικά άριστουργήματα. Δεν άξιολογώ



Μέστροβικ : Μίλο "Ομπιλίς



Μέστροβικ : Χριστός 'Εσταυρωμένος

καλλιτέχνες· ξεχωρίζω απλώς μέσα από την έκθεση μερικά έργα που ή ιδιαίτερη σημασία τους οφείλεται στην πληρότητα της έκφρασής τους, άσχετα από τεχνοτροπίες και προσωπικά γούστα.

Κοντά στην είσοδο, έξω απ' την έκθεση, σὰ ζωντανό κράχτη, έχουν βάσει χαμηλά, καλά στημένο τὸ ἀριστούργημα τοῦ Μπουρντέλ, τὸν Ἡ ρ α κ λ ῆ Τ ο ξ ό τ η. Τραυματίζεται ἡ ἀξιοπρέπεια τοῦ ἀνθρώπου ὅταν βλέπει νὰ υποδιδάσκεται ἕνα ἀριστούργημα στὴ θέση ἑνὸς τουριστικοῦ διαφημιστῆ. Χάθηκε ἕνα ἄλλο μέρος; Ὁ Ροντέν ἀποκαλοῦσε τὸν Μπουρντέλ «Ἕλληνας τοῦ Γαλλικοῦ νότου». Καὶ μολονότι ὁ ἴδιος ὁ Ροντέν εἶχε σπουδάσει βαθύτατα τοὺς Ἕλληνες γλύπτες, ὁ Μπουρντέλ εἶναι μιὰ φύση πιὸ συγγενικὴ πρὸς αὐτούς. Ἡ κίνηση ἀπασχόλησε καὶ τοὺς δυὸ δασκάλους. Ἀλλὰ ἂν κοιτάξουμε τὴ σπουδὴ του γιὰ μιὰ φιγούρα τῶν «Ἀνθρώπων τοῦ Καλαί» κι ἀπ' αὐτὴ μόνο μπορούμε νὰ συλλάβουμε τὴ διαφορά, σὲ ἀντιπαραβολὴ μὲ τὸ ἔργο τοῦ Μπουρντέλ. Ἡ κίνηση τοῦ Ροντέν εἶναι ἡ ὄρμη τοῦ μπαρόκ ἀναπνευσμένη στὸ φῶς τοῦ ἔμπροσθεν, πού τὴν κάνει φυσικότερη καὶ πιὸ καθημερινή. Εἶναι ἡ ἀποκρυστάλλωση σὲ μιὰ στιγμιαία πόζα μιᾶς ἀνύσπυτης κίνησης παρμένης ἀπ' τὴ ζωὴ. Ἡ κίνηση τοῦ Μπουρντέλ εἶναι παγιωμένη μέσα στὴ φόρμα κ' ὑπολογισμένη γιὰ τὴν ὀρισμένη ἔκφραση τοῦ ἔργου. Τὸ ἔργο τοῦ Ροντέν εἶναι τρισδιάστατο· ἡ ἥρωικὴ φιγούρα τοῦ Μπουρντέλ ἀναπτύσσεται σὲ δυὸ διαστάσεις μέσα στὴν ἀλυστὴρ κλειστὴ φόρμα της. Ἡ μουσικολατὴρ τοῦ Ἡρακλῆ εἶναι νατουραλιστικὴ — θὰ τὴν ἔλεγα ἑλληνιστικὴ — τὸ πνεῦμα ὁμῶς ὀλόκληρης τῆς φόρμας, ὑπακούει στὴν ἀρχαϊκὴ σχηματοποίηση κ' ἔχει μιὰ καθαρὴ γραμμὴς γεμάτη σαφήνεια κι δρασση. Ὁ ἥρωας πού μὲ τὸ δρασκελισμὸ του γεφυρώνει τὶς κορφές τῶν βουνῶν εἶναι ἡ μυθικὴ θεοποιημένη ἔκφραση τοῦ ἀ-

γωνιζόμενου ἥρωικοῦ πνεύματος. Τὸ χέρι του πού κάμπτεται, τεντώνοντας τὴ χορδὴ τοῦ πελώριου τόξου του, εἶναι πραγματικὰ μιὰ φόρμα σπάνιου δυναμισμοῦ καὶ ἐκφραστικότητας. Λίγες φόρμες λένε τόσο ἀποτελεσματικά, τόσο ἐντυπωσιακὰ, αὐτὸ πού θέλουν νὰ πουν.

Ὁ Μαγιὸλ καὶ ὁ Ρενουὰρ περιορίζουν στὸ ελάχιστο τὴν κίνηση καὶ ἐνδιαφέρονται περισσότερο γιὰ τὸ ἰσοζύγισμα τοῦ σωματικοῦ βάρους μέσα σὲ σαφῆ, ἀλλὰ μαλακὰ περιγράμματα. Στὴν Ἀφροδίτῃ τοῦ Ρενουὰρ τὸ βλέπουμε αὐτὸ καλύτερα. Δὲν πρέπει νὰ μᾶς παρασύρει ὁ χαρακτηρισμὸς τῆς σὰν «νικήτριας» πού εἶναι μιὰ φιλολογικὴ ἀναγωγὴ στὴν «Κρίση τοῦ Πάρη». Δὲν εἶναι ἡ θεὰ τῆς ὀμορφιάς, εἶναι ἡ παλιὰ σεβαστὴ πάνδημη Ἀφροδίτῃ, ἡ ἴδια μητέρα-ζωὴ μὲ τὰ δυνατὰ λαγόνια καὶ μὲ τὰ πόδια πού σὰν κορμοὶ δέντρων φυτρώνουν μέσα στὸ ἔδαφος.

Ἀλλὰ μιὰ μαλακὴ, κρυφὴ καὶ ἐχέμυθη κίνηση μπορεῖ νὰ σὲ παρασύρει σὲ κύματα συγκινήσεων. Ἡ Εὔα τοῦ Ντεσπιὼ εἶναι ἕνα ἀριστούργημα ἀπὸ κάθε ἄποψη. Μιὰ κλασικὴ φιγούρα, πολὺ γνωστὴ μας ἀπ' τὴν ἑλληνικὴ τέχνη, ἐμποτισμένη ἀπὸ ἕνα μεταχριστιανικὸ ψυχισμό. Ἄν ἦταν κάτι πού θὰ μπορούσε νὰ εἰκονογραφήσει αὐτὴ τὴ συνηθισμένη καὶ τριμμένη φράση «ἑλληνοχριστιανικὸς πολιτισμὸς», θὰ ἦταν τούτῃ ἡ φιγούρα. Μιὰ γυμνὴ γυναίκα πού μοιράζει τὸ βάρος τοῦ κορμιοῦ της καὶ στὰ δυὸ σκέλη, χωρὶς κυματισμὸ τῆς λεκάνης, μὲ τὸ ἀριστερὸ τῆς χέρι ἀργὸ πρὸς τὰ κάτω, μὰ πού μόνο τὸ πανωκόρμι της στρέφεται ελαφρότατα καὶ λυγίζει μιὰ ἰδέα πρὸς τὰ δεξιὰ της. Τὴν ἔκφραση τὴν ὑπογραμμίζει καὶ τὴν ὀλοκληρῶνει τὸ δεξιὸ τῆς χέρι, πού γονιάζει μπρὸς στὸ στήθος ἄπραγο, ἔτοιμο νὰ σωριαστεῖ ἀπ' τὸ ἴδιο τὸ βάρος του πρὸς τὰ κάτω. Ὅλο τὸ ἔργο ἐκφράζει μιὰ συγκινημένη ἐγκαρτέρηση μπρὸς στὴν ἰδέα τῆς χριστιανικῆς ἀμαρτίας,



Ματίς: Κεφάλι της Ζαννέτ

τόσο διάφορης απ' την ελληνική μοίρα. Έχει κάποια αγιότητα αυτό το έργο.

Στον Έσταυρωμένο του Μέστροβικ υπάρχει βέβαια η επιδίωξη αναμνήσεων της γοθτικής τέχνης, αλλά με μιὰ χρωστική σταγόνα πιο έντονου ρομαντισμού. Κατορθώνει όμως να συγκρατήσει στα χέρια του ένα επικίνδυνο θέμα, την πλαστική απόδοση ενός κρεμασμένου κορμιού, που όταν και η αρχαία τέχνη επιχείρησε να το εκμεταλλευθεί (Μαρσύας κρεμασμένος) δε μπόρεσε να προχωρήσει πιο πέρα από την τέλεια ακαδημαϊκή ανατομία.

Η Γονατιστή γυναίκα είναι το αριστούργημα του λιγότερου Λέμπρουκ. Ανάμεσα στην κρουστή μάζα του Μαγιόλ και στην φιδίσια ήδονική γραμμή του Ματίς στέκεται η ευαίσθητα ρυθμισμένη λεπτή σωματικότητα του Λέμπρουκ, διοχετευμένη σε συμβολικές φόρμες. Αυτή η έκλεπτυση της ανθρώπινης φιγούρας, που έφτασε στην εξουάλωση στα τελευταία έργα του Τζακομέτι, είχε αρχίσει απ' τον Λέμπρουκ: ένα ψηλόλιγνο κορμί που πάει να σθηστεί σε μιὰ ευγενική σιλουέτα. Οι άρθρώσεις όμως εδώ δουλεύουν καλά για να δώσουν γωνιώδεις κινήσεις, που κάθε μιὰ τους προετοιμάζει την υποταγή του σωματικού στο ψυχικό. Η Γονατιστή του Λέμπρουκ είναι μιὰ γονατισμένη ψυχή.

Είναι κρίμα που το σπουδαίο έργο του Έπστάιν, ή Μητέρα με το Παιδί, το έχουμε εδώ στην έκθεση τόσο αποσπαστικό: μόνο τους μπούστους. Όσοι ξέρουν ολόκληρο το έργο, θα έχουν πάντα στο νου τους την αυστηρή κάθετη φόρμα του Παιδιού που στέκεται ανάμεσα στα τολμηρά ανοιγμένα σκέλη της καθισμένης Μητέρας. Όσοι ισχυρίζονται — ιδίως μερικούς δικούς μας νέους — ότι η σύγχρονη τέχνη κρατάει έχθρική



Λεζέ: Λουλούδι που περπατάει

στάση απέναντι στο «μουσείο», δηλαδή ότι θέλει να αγνοεί την περασμένη τέχνη, θα ήθελα να τους συμβουλέψω να προσέξουν αυτούς τους δυο μπούστους κ' έπειτα να ιδούν μερικά πορτραίτα της λεγόμενης «τέχνης της σπέντ-άντικε» για να πειστούν πόσον ο Έπστάιν μελέτησε τον έκφραστικό έκπρεσσιονισμό της ύστατης αρχαιότητας.

Ο Βαπτιστής (ή Προφήτης;) του Γκαργκάλο δεν είναι ούτε αφηρημένο έργο, ούτε θέλει ν' αγνοήσει τον όγκο. Επιδιάκει να συσχετίσει θετικές με αρνητικές φόρμες — δυναμικά κενά — για να ανανεώσει τις παρορμήσεις του τραγικού ισπανικού μπαρόκ που επιδιώνονται μέσα του. Δεν πρέπει να ξεχνούμε, ότι η κυρίως «έθνική» τέχνη των δυτικών είναι το μπαρόκ. Το έργο του Γκαργκάλο έχει έξαιρέτες κ' έντυπωσιακές αρετές μαζί με κάποια θεατρικότητα. Όπωςδήποτε ο Βαπτιστής του είναι ένας πεισματάρης μεσογειακός Έβραίος, που δεν πρόφτασε να γίνει Χριστιανός. Ο Όρφέας του Ζατκιν τεχνικά δεν είναι βασικά διάφορος, αλλά η φόρμα του, περισσότερο σχηματοποιημένη είναι θετικά ήρεμη και ουσιαστικότερη στο συμβολισμό της. Μιὰ κάποια «φιλολογία» όμως δεν λείπει από το έργο. Η σουρρεαλιστική του διάθεση δεν οδηγεί μόνο στην απθανή τοποθέτηση του κορμού πάνω στα σκέλη, αλλά κυρίως στη συνταύτιση του κορμού με τη λύρα. Ο ίδιος το έργο του το χαρακτηρίζει «ένα πρόσωπο-έργαλειο». Ο Άμφίων του Λώρενς, αυτή η μυθική μορφή που μεταπλάθεται εδώ σε σύμβολο της μουσικής, έχει μιὰ συμπαθή ρευστότητα των περιγραμμάτων, χωρίς να παύει να είναι μιὰ καλά αρχιτεκτονημένη σίγουρη φόρμα. Ο πόνος της ρήνας του έργου είναι πιο γερός και πιο ναμικός κ' επιτρέπει στη φόρμα να προσεγγίσει δυο κενά προς τ' αριστερά, χωρίς έξασθενήσει και να φύγει απ' τον άξονα.





Εφιστίων : 'Η Παναγία με το παιδί

Πιο απλός όμως και πιο πειστικός είναι ο κόκκος ορατός του Μπραγκούζι. Έχει μια μεσογειακή καθαρότητα γραμμής και κρουστή μάζα ρυθμικά διαβαθμισμένη προς τα πάνω, σὰ ν' ακούσ τὸ κικιρίκι του πετεινού ν' ανεβαίνει σκαλί-σκαλί πρὸς τὸν οὐρανό. Είναι μια μετατροπή ακουστικῆς αἰσθήματος σὲ ὀπτικόν. Ούτε σύμβολα, οὔτε τίποτ' ἄλλο.

Ἡ ὀρθία φιγούρα τοῦ Τζακομέττι είναι, βέβαια, ἀπ' τὰ τελευταία του ἔργα, ἀλλὰ ὄχι ἀπ' τὰ πιὸ συνταρακτικά. Είναι όμως ἕνας Τζακομέττι με ὅλη τὴ νευρική του εὐαισθησία, με ὅλη του τὴ λυπημένη ἐμπειρία τῆς ζωῆς. Ἐνα ξεγύμνωμα τῆς ψυχῆς ἀπὸ κάθε φλοιό, μιὰ ροπή πρὸς τὰ πάνω, σὰν ἕνα κλαρί πού ψάχνει νὰ βρεῖ λίγο ἥλιο. Γι' αὐτὸν δὲν ὑπάρχει λεπτομέρεια· τὸ πᾶν είναι τὸ σύνολο. Ἐνα σύνολον όμως πού ὑπάρχει καὶ δὲν ὑπάρχει, μιὰ λιπόσαρκη μάζα πού είναι μάλλον μιὰ διάφανη κατασκευή, μιὰ ἐνιαία ψυχικότητα χωρὶς διάρθρωση, ἕνας συγκρατημένος λυγμός, μιὰ ψυχὴ ἀνεβασμένη στὰ μάτια. Πάντα ὅταν κοιτάζω αὐτὴ τὴ σειρά τῶν ἔργων τοῦ Τζακομέττι μοῦ ῥχεται στὸ στόμα ἕνας ἀγαπημένος ἄλλοτε γαλλικός στίχος: «μὴ τ' ἀγγίζεις· εἶναι ραγισμένο». Ὁ Τζακομέττι είναι σὲ δλα του ὁ ἀντίποδας τοῦ Μαγιόλ.

Τὸ θαῦμα τοῦ Μαρίνο Μαρίνι — ἕνα πραγματικὸ θαῦμα — είναι τὸ πιὸ ἐπιβλητικὸ καὶ πιὸ συνταρακτικὸ ἀριστούργημα σ' αὐτὴ τὴν ἐκθεση. Αὐτὸ τὸ τραγικὸ ἄλογο πού καταρρέει στὸ τέλος τῆς πιὸ ἐντονῆς προσπάθειάς του, κι αὐτὸς ὁ ἀξεχώριστος ἀπ' τ' ἄλογό του ἀνατρεπόμενος καβαλάρης, ἔχουν φορτωθεῖ ὄλο τὸ βαρὺ μεγαλεῖο τῆς ὑψηλῆς προμηθεϊκῆς μοίρας. Φόρμες ἀπλουστευμένες στὸ ἔπακρο, ἀλλὰ τσιτωμένες γύρω ἀπὸ ἕνα ἐξαίρετα ἀρχιτεκτονημένο σκελετό, ἰσορροποῦνται σ' ἕνα βαθύτατα με-



Μπάρολαχ : Ἄνθρωπος πού τραγουδάει

λετημένο κοντραπόστο κατὰ τρόπο θριαμβευτικόν. Αὐτὸ τὸ προεκτεινόμενον κεφάλι τοῦ ζώου με τὸ τραγικὸ βλέμμα, μοιάζει σὰ νὰ ὀσμίζεται τὸ θυμὸ τῆς πτώσης του. ἐνῶ ἀκόμα τὰ πισινὰ του ἀρνοῦνται νὰ λυγίσουν, συμπαρασύροντας τὸν καβαλάρη πού κοιτάζει τὸν ἥλιο. Ὁ ἴδιος ὁ Μαρίνι χαρακτηρίζει τὸ ἔργο σὰν μνημεῖο μιᾶς ἀνθρωπότητας πού προχωρεῖ πρὸς τὴ δύση της. Τὸ τραγικὸ ὁμως ἥρωικὸ στοιχεῖο πού διαπερνάει τὸ σύμπλεγμα, δὲν σ' ἀφίνει, ὡς τόσο, νὰ χάσεις καὶ τὴν ὑστατὴ ἐλπίδα. Μιὰ θέση καὶ μιὰ ἄρση, ἕνας θετικὸς κ' ἕνας ἀρνητικὸς ρυθμός, μιὰ ἐγκατάλειψη καὶ μιὰ ἀντίσταση, εἶναι οἱ πόλοι πού μεταξύ τους κινεῖται σὰν ἐκκρεμές ἡ ψυχὴ σου στὴ θέαση τῆς μεγάλης αὐτῆς δημιουργίας. Αὐτό, ναί· εἶναι Τέχνη· καὶ εἶναι σύγχρονη Τέχνη. Δὲν ὑπάρχει κανένας λόγος ν' ἀπελπιζόμαστε. Ἄς ἀφίσουμε τοὺς ἀνεμοδείκτες τοῦ Κάλντερ καὶ τὰ μοτεράκια τοῦ κ. Σκλάβου νὰ κινοῦνται. Γιατί ὄχι; Ἴσως αὐτὸ νὰ σημαίνει ὅτι ὁ μηχανικὸς πολιτισμὸς δὲν παγιώθηκε ἀκόμα στὴν Εὐρώπη. Ὅταν στίς μέρες μας ὑπάρχει ἀκόμα ἕνας Μοῦρ κ' ἕνας Μαρίνο Μαρίνι, οἱ ἐννοιες τοῦ πλαστικῆς ὄγκου καὶ τῆς μνημειακῆς φόρμας δὲν χάθηκαν ἀκόμα. Καὶ ἴσως δὲν θὰ χαθοῦν ποτέ. Βγαίνοντας ἀπ' τὴν ἐκθεση, κάθε φορὰ νοιώθω νὰ κουδουνίζουν στὸ νοῦ μου κάποια λόγια τοῦ Μαρίνι: «νὰ εἶσαι "καλλιτέχνης" εἶναι πολὺ ἀπλὸ πράμα. Ἀλλὰ νὰ εἶσαι ἀπλός, εἶναι κάτι πολὺ δύσκολο». Ὅλες οἱ μηχανικὲς ἐφευρέσεις εἶναι ἀπείρως πιὸ εὐκολες ἀπὸ τὴν ἀνακάλυψη τῆς ἀπλότητος.

Τελειώνω ἐδῶ, ἀγαπητέ μου Θωμά. Ἴσως σὲ ἄλλο μου γράμμα σοῦ μιλήσω γιὰ τὴν ἐλληνικὴ συμβολὴ στὴ Διεθνή τῆς Γλυπτικῆς.

Δικός σου  
ΓΙΑΝΝΗΣ ΜΗΛΙΑΔΗΣ

# Μ Ν Η Μ Η Σ Μ Υ Ρ Ν Η Σ

## Χ ρ ο ν ι κ ὸ

Τ ο ὦ Ν. Κ α ρ τ σ ω ν ἄ κ η — Ν ἄ κ η

(Συνέχεια ἀπὸ τὸ προηγούμενο τεῦχος)

**Τὸ Στρατιωτικόν.** Ἡτελειώσαμε τὸ Γυμνάσιον τῆς Εὐαγγελικῆς Σχολῆς ἡμέρα Παρασκευὴ 12 Ἰουνίου 1920. Τὴν ἐπόμενη Δευτέρα 15 Ἰουνίου, μᾶς κατατάξανε στὰ ἔμπεδα τοῦ Μπαλτζόδα κι ἀρχίσαμε νὰ κάνουμε γυμνάσια στοὺς γύρω λόφους. Στὶς 3 Ἰουλίου ξεκινήσαμε ἀπὸ τὸ Μπαλτζόδα κ' ἠγάταμε τέσσερις μέρες σὲ μιὰ φάμπρικα στὸ Νταραγάτσι καὶ στὶς 8 Ἰουλίου φτάσαμε μετὰ τὸ σιδηροδρόμον στὴ Μαγνησία, ὅπου μείναμε σὲ σκηνές κ' ἠγάταμε κι αὐτοῦ γυμνάσια καὶ μπάνια στὸν Ἑρμό ποταμό. Στὶς 2 Αὐγούστου μᾶς πήγαμε στὸ Μπαλῆ Κεσέρ ὅπου μείναμε ἐκεῖ μέχρι τὶς 25 Αὐγούστου σὲ ἕνα σχολεῖο ὄξω ἀπὸ τὴν πόλη ποὺ ὀρισκότανε σὲ ἕνα ὕψωμα. Ἐπειτα φύγαμε ἀπ' τὸ Μπαλῆ Κεσέρ καὶ κάναμε πορεία μέχρι τὴν Πάνορμο. Περάσαμε ἀπὸ τὶς ὄχθες τῆς λίμνης Μανιάς καὶ θυμᾶμαι, ὅτι στὸ δρόμον μας δεξιὰ κι' ἀριστερὰ εἶχανε οἱ Τούρκοι χωριάτες σχηματίσει μικροὺς λόφους ἀπὸ καλαμπόκια ποὺ χρυσίζανε στὸ φῶς τοῦ ἡλίου. Τόση ἦτανε ἡ εὐφορία ἐκείνων τῶν τόπων. Ἐξῆς μέρες πορπατάγαμε καὶ φτάσαμε στὴν Πάνορμον. Στὰς 6 Σεπτέμβρη μᾶς θάλανε σ' ἕνα ἐγγλέζικο φορτηγὸ καράδι, ὅλη τὴν ΧΙ Μεραρχία, καὶ μᾶς κουβαλήσανε στὸ Ντέριντζε, ἕνα σιδηροδρομικὸ κόμβον κοντὰ στὴ Νικομήδεια. Αὐτοῦ ἦτανε στρατόπεδον ἐγγλέζικον, καὶ πῆγε ἡ Μεραρχία μας ν' ἀντικαταστήσει τοὺς Ἑγγλέζους ποὺ τοὺς ζορίζανε οἱ Τσέτες. Εἶχανε θάλασι οἱ Ἑγγλέζοι συρματοπλέγματα ἀκόμα καὶ στὰ ρηχὰ τῆς θάλασσης γιὰ νὰ προφυλαχτοῦνε. Μέσα στὸ καράδι οἱ ναῦτες μᾶς ἐρίζανε γόγγυλον γκρήκην — γιὰ τὸν ὄρωμίσανε τὸ καράδι τους. Θυμᾶμαι ἀκόμη, ἀπ' ὄξω ἀπὸ τὴν Νικομήδεια κάτι ὀγκώδη ἐρείπια ρωμαϊκῶν χτιρίων, γιὰ τὸ ἐκεῖ ὁ Διοκλητιανὸς ἔκανε τὴν πρωτεύουσά του. Λίγον πιὸ ὄξω ἀπὸ τὴν Νικομήδεια ἦτανε ἕνα μοναστήρι τοῦ Ἁγ. Παντελεήμονα μετὰ πλούσια ἀφιερώματα.

Αὐτὸ τὸ Ντέριντζε ποὺ κατασκηνώσαμε, ἦταν μιὰ τοποθεσία κοντὰ στὴ θάλασσα, μέσα σ' ἕνα πυκνὸ δάσος ἀπὸ μηλιές κατάφορτες. Ὅταν φύγαμε οἱ Ἑγγλέζοι μᾶς ἀφήσανε μερικὲς ραβδωτὲς λαμαρίνες. Τὶς πήραμε καὶ τὶς θάλαμε σαμαρωτὰ ἀπάνω στὶς σκηνές μας γιὰ νὰ προφυλαχτοῦμε ἀπὸ τὴν ἀδιάκοπη ἐροχίαν. Ἦρθεν ὁ ἀνθυπολοχαγὸς, θεὸς στωρῆστον, Στεφανῆ τονε λέγανε, θὰ ἴτανε καμὴ πενήντα χρόνῳ, παλιὰ καραβάνα, καὶ μᾶς πῆρε τὶς λαμαρίνες γιὰ νὰ κάνει σταῦλον καὶ νὰ προφυλάξει τὰ γαιδούρια καὶ τὰ μυλάρια τοῦ λόχου ἀπὸ τὴν ἐροχίαν.

— Βρὲ σεῖς, μᾶς εἶπε, τὰ γαιδούρια ἀξίζουνε περισσότερο ἀπὸ σᾶς, γιὰ τὸ μᾶς κουβαλᾶνε τροφίματα καὶ πολεμοφόδια.

Φαίνεται πῶς δὲν πίστευε ὅτι μπορούσανε νὰ συνυπάρξουνε τὰ γαιδούρια μετὰ τοὺς φαντάρους.

Στις 26 του ίδιου μήνα μᾶς πήγανε στὴ Νικομήδεια καὶ μένα μὲ θάλανε στὸ φρουραρχεῖο τῆς Νικομήδειας, στὸ ἐπιτελεῖο τοῦ ἀρχηγοῦ τοῦ πεζικοῦ τῆς XI Μεραρχίας καὶ φρούραρχου συνταγματάρχη Καϊμπαλή.

Ἐκεῖ μᾶς ὄρθηκαν οἱ ἐκλογές τοῦ 1920. Ἄμα ἡμαθεύτηκε πὼς ἔπεσεν ὁ Βενιζέλος, οἱ στρατιῶτες κάνανε αὐθόρμητη διαδήλωση στὸ μεγάλο δρόμο τῆς Νικομήδειας κ' ἤθεσάγανε εἰκόνες τοῦ στρατηλάτη Κωνσταντίνου καὶ φωνάζανε «ἔρχεται - ἔρχεται». Βλέπεις, τοὺς εἶχεν ὑποσχεθεῖ ὁ Γούναρης προεκλογικὰ ἀποστράτευση.

Οἱ τούρκικοι μαχαλάδες τῆς Νικομήδειας ἦτανε ἀραδιασμένοι σὲ χαμηλοὺς λόφους, λίγο πίσω ἀπὸ τὴν κάτω πολιτεία, γιατί οἱ Τούρκοι συνηθίζανε νὰ κάθονται στὰ ψηλῶματα σὰν πρὸ ὑγιεινὰ καὶ θεαματικά. Ἔτσι ἦτανε καὶ τῆς Σμύρνης οἱ τούρκικοι μαχαλάδες. Τὸ ἴδιο ἐκεῖνο βράδυ, πού ἡμαθεύτηκε ὅτι ἦπεσεν ὁ Βενιζέλος, οἱ Τούρκοι φωταγωγήσανε τοὺς μαχαλάδες τους καὶ γλεντάγανε. Ὅλη τὴ νύχτα βούιζεν ὄλος ὁ τόπος ἀπὸ τὰ νταούλια καὶ τῆς ζουρνάδες. Ἦτανε τὸ πρῶτο προανάκρουσμα τῆς συμφορᾶς μᾶς. Ἐορτάζανε κι αὐτοὶ μαζί μὲ τοὺς ἀντιβενιζελικούς τὴν πτώση τοῦ Βενιζέλου. Σὰν πρὸ γνωστικοὶ ἀπὸ μᾶς πού εἶναι καὶ πρὸ σοβαροὶ ἀνθρώποι, καταλάβαινε πὼς ἡ Ἑλλάδα ἤχασε τὴ δύναμή της ἀπότομα μὲ τὴν πτώση τοῦ Βενιζέλου. Εἶδανε ποιό θὰ ἦτανε τὸ τέλος τῆς ἐκστρατείας καὶ τὸ μαντέψανε σωστά. Μιὰ λαϊκὴ παροιμία, καὶ μάλιστα δικιά μᾶς κι ὄλας, λέει πὼς «ὁ Τούρκος πιάνει τὸν λαγὸ μὲ τὸν ἀραιπᾶ».

Στις 12 τοῦ Νοέμβρη τοῦ 1920 ἐστείλανε ἀπὸ τὴ Νικομήδεια ἓνα μικρὸ ἀπόσπασμα γιὰ νὰ συνοδέψει μερικὰ μουλάρια φορτωμένα μὲ τηλεφωνικὸ ὑλικό, προορισμένα γιὰ τὴν Ἀρμάσα, τὴν ἔδρα τοῦ 45/9 συντάγματος Κρητῶν, πού κράταγε ἐκεῖνον τὸν τομέα.

Ἐπὶ κεφαλῆς τοῦ ἀποσπάσματος ἦτανε ἓνας δεκανέας. Ἦμουν κ' ἐγὼ μέσα σ' αὐτό. Τὸ συνόδευε κ' ἓνας ἱππέας. Πρὶν ξεκινήσουμε ρώτησε ὁ δεκανέας τὸν ἀξιωματικό μᾶς, κατὰ πού πέφτει ἡ Ἀρμάσα. Κι αὐτὸς τοῦ ἀπήντησε: Τραβάτε καὶ θὰ τηγε ἔρῃτε.

Βγήκαμε ἀπ' τὴ Νικομήδεια μὲ βροχή, πήραμε τὸ δημόσιο δρόμο, πηγαίναμε στὰ κουτουροῦ κι οὔτε ὑπῆρχε ψυχὴ γιὰ νὰ ρωτήσουμε πού βρίσκεται ἡ Ἀρμάσα. Ἐπειτα ἀπὸ ὥρες πού βαδίζαμε, εἶδαμε κ' ἐρχότανε πρὸς ἐμᾶς ἓνας γέροντας Χότζας μὲ ἄσπρα γένεια καθάλλα σ' ἓνα ἄλογο. Τὸν σταματήσαμε καὶ τὸν ρωτήσαμε: «Μπαμπᾶ, πού πέφτει ἡ Ἀρμάσα;» Αὐτὸς δὲν ἀπάντησε ἀμέσως. Μᾶς κοίταξε μὲ ἓνα βλέμμα συλλογιστικό, χάιδεψε τὰ γένεια του καὶ μᾶς εἶπε:

— Δὲν φταίτε ἐσεῖς, μόνο φταίει αὐτὸς ὁ Κιαφῆρ ὁ Βενιζέλος — ὁ ἄπιστος — κι αὐτὸς ὁ Κεμάλ πασᾶς. Ἡ Ἀρμάσα εἶναι ἀπάνω στὰ βουνά, — κ' ἔδειξε μὲ τὸ χέρι του τὰ σκοτεινιασμένα βουνά. Ἐδῶ πού τραβάτε, στὸ δημόσιο δρόμο, λίγο παραπάνω εἶναι οἱ Τσέτες καὶ θὰ σᾶς κομματιάσουνε.

Τοῦ φιλήσαμε τὰ χέρια, εἴμαστε κάπου δέκα φαντᾶροι, ὄλοι παιδάκια, ὀπλισμένοι μὲ γκράδες καὶ τραβήξαμε πρὸς τὰ βουνά. Ἄρχισε πιά νὰ σουρουπώνει.

Ἔτσι γινότανε ὁ πόλεμος στὴ Μικρὰ Ἀσία. Πίσω ἀπὸ τὶς γραμμὲς τοῦ Ἑλληνικοῦ Στρατοῦ, ἀλωνίζανε οἱ Τσέτες σὰν ἀθῶοι χωριάτες καὶ θερίζανε τοὺς μοναχικούς στρατιῶτες. Ἄμα τοὺς πιάνανε, ἀσελοῦσανε ἀπάνω τους, κατόπιν τοὺς πεταλώνανε, τοὺς στήνανε ὄρθιους καὶ τοὺς διατάζανε «οἰνάγιν» — χορεύετε. Ἄν εἶχανε ἐκεῖνὰ πρόχειρους τίποτα γύφτους, τοὺς θάζανε νὰ παίξουνε νταούλια καὶ ζουρνάδες γιὰ νὰ χορέψουνε οἱ πεταλωμένοι στρατιῶτες μᾶς. Μετὰ τοὺς περὶ χύνανε πετρέλαιο, τοὺς κρεμάγανε στὰ δέντρα ἀπὸ τὶς ἀμιασκάλες καὶ τοὺς θάζανε φωτιά. Ἔτσι σκοτώσανε τὸν ξάδερφό μου Πλάτων Μουραφέτη. Τὸν ἐστείλανε μαζί μὲ δυὸ ἄλλους νὰ φτιάξουνε τὰ τηλεφωνικὰ καλώδια πού τὰ κόψανε οἱ Τούρκοι καὶ τότε σκοτώσανε ἀπάνω στὸ τηλεγραφόβυλο πού εἶχεν ἀνεδοῖ κ' ἔμεινε ἐκεῖ κρεμασμένος.

Τραβήξαμε λοιπὸν κατὰ τὰ βουνά μέσα στὰ ρουμάνια, γιὰ νὰ βροῦμε τὴν Ἀρμάσα. Θυμᾶμαι καλά, ὅτι βουτάγαμε μὲς στὴ λάσπη ὡσαμε τὰ γόνατα. Βαδίζοντας πέσαμε σὲ μιὰ μικρὴ κατάφυτη χαράδρα, στὸ βάθος τῆς ὁποίας ἔτρεχεν ἓνα

γοργό ποταμάκι κελарύζοντας, πού κινούσε ένα νερόμυλο — ντεϊρμένι. Έκει πού βαδίζαμε, βλέπουμε στην κορφή του λοφίσκου, πού ήτανε από πάνω μας, να πορπατάνε μερικές όπλισμένες μορφές πού οι φιγούρες τους ξεκόβανε καθαρά στο φως του σούρουπου. — Παναγιά μου, είπαμε. Οί Τσέτες. Τους μετράγαμε καθώς αυτοί βαδίζανε άραιά. ήτανε καιμιά είκοσαριά νοματέοι. Συλλογιστήκαμε, μιά να χρεμετίσουνε τὰ μουλάρια, θα μᾶς ρίχνανε χειροβομβίδες οί Τσέτες.

Μᾶς λέει ο δεκανέας σιγανά: Παιδιά, αν μᾶς ρίξουνε και μείνει κανένας μας ζωντανός να σκοτώσει τους τραυματίες και να σκοτωθεί κι αυτός, γιατί ξέρετε



Πεταλωμένοι φαντάροι χορεύουνε

τί μᾶς περιμένει αν μᾶς πιάσουνε ζωντανοί.

Τέλος, αυτοί δέν μᾶς πήρανε χαμπάρι και σιγά - σιγά βγήκαμε από τη χαράδρα, αναζητώντας πάντα την Ἀρμάσα. Όταν φτάσαμε στο καφενείο του πρώτου χωριού, ρωτήσαμε: Ἐχει ἐδῶ κοντά Τσέτες; Ὁχι μᾶς είπανε οί Τουρκοί. Αυτός πού είδατε στο ντεϊρμένι — στο νερόμυλο — είναι: αντάρτες Ἀρμεναίοι και γυρίζουνε στα τούρκικα χωριά, σφάζουνε, κλέβουνε, ατιμάζουνε.

Τέλος, όταν πιά βράδυασε για καλά, όρήκαμε ένα Ἀρμένη καθαλλάρη πού πήγαινε στην Ἀρμάσα, και του ζητήσαμε να μᾶς οδηγήσει ἐκει.

— Τί λέτε, μᾶς απαντάει αυτός. Ἐγώ δέν μπορώ να χασομερήσω, με περιμένουνε τὰ παιδιά μου — και χτύπησε με το καμουτσι το άλογο του.

Τότες ο ίππέας σηκώνει την άραβίδα του κατά πάνω του και του λέει:

— Κερατᾶ, ἐμᾶς μᾶς έσωσεν ένας Τουρκος κ' εσύ πού είσαι Χριστιανός θέλεις να μᾶς παρατήσεις μέσα στα δουνά.

Στάθηκε και μᾶς πήγε σ' ένα τούρκικο χωριό πριν από την Ἀρμάσα. Διώξαμε τον Ἀρμένη και μπήκαμε στο καφενείο του χωριού, ψόφιοι στην κούραση και στην πείνα. Μέσα σ' αυτό ήτανε μερικοί Τουρκοί πολίτιες και παίζανε χαρτιά. Καθήσαμε γύρω από την αναμένη σόμπα, ήπιαμε τσάι ζεστό και στηλωθήκαμε. Μᾶς λέει ο δεκανέας: Πρέπει να θάλω σκοπούς τη νύχτα, γιατί θα μᾶς σφάζουνε οί Τουρκοί. Του απαντήσαμε δέν αντέχουμε πιά, ᾶς μᾶς σφάζουνε, και πέσαμε και κοιμηθήκαμε.

Την άλλη μέρα το πρωί φτάσαμε στην Ἀρμάσα, κι όταν μᾶς είδε ο ύπαρχος της του συντάγματος άρχισε να μᾶς δρίζει και φώναζε:

— Ποῦ είσατε βρέ χτήνη, το Χριστο και τη Μπανατα σας, σᾶς περιμέναν ἔχτες. Περίπατο βγήκατε στην πλατεία Ὁμονοίας;

Αυτή η Ἀρμάσα ήτανε ένα αρμένικο χωριό καταστραμένο. Είχε ένα όνομα

στο αρμένικο μοναστήρι της Παναγίας, προσκύνημα τῶν Ἀρμεναίων ὅλης τῆς Ἀνατολῆς, πού τὸ ἄκονισμα τῆς Παναγίας πού εἶχε τὸ θεωρούσανε θαυματουργό, ὅπως ἐμεῖς τὸ ἄκονισμα τῆς Τήνου.

Τὸ χτίριο τοῦ μοναστηριοῦ ἦτανε γεροχτισμένο σάν κάστρο. Εἶχε καὶ Θεολογικὴ Σχολή. Στὰ πελώρια θολωτὰ ὑπόγειά του ἔμεινε τὸ ἀπόσπασμά μας. Οἱ Τούρκοι εἶχανε ἐρειπώσει τὴν ἐκκλησιά, ἔταν μπῆκαν μέσα, ἀπὸ ἓνα γκρέμισμα τοῦ θόλου ἔπεφτεν ἓνα ρεμπραντικὸ φῶς καὶ θυμᾶμαι ἓναν Ἀρμενόπαπα μπρὸς ἀπὸ τὸ προσκυνητάρ: νὰ θυμιάζει καὶ νὰ προσεύχεται.

Βγήκαμε παραέξω ἀπὸ τὸ χωριὸ καὶ εἶδαμε ἓνα στρατιωτικὸ νεκροταφεῖο



Οἱ φιλόσοφοι

τοῦ Κρητικοῦ Συντάγματος πού κράταγε ἐκεῖνον τὸν τομέα τοῦ μετώπου. Ρωτήσαμε πότε κάνατε μάχη κ' εἶχατε τόσους νεκροὺς καὶ μᾶς εἶπανε ὅεν εἶναι ἀπὸ μάχες, ἀλλὰ ἀπὸ πνευμονίες.

Γυρίσαμε στὴ Νικομήδεια ὅπου περάσαμε ἐκεῖ τὸν χειμῶνα. Ἐγὼ ἤμουνα στὸ Φρουραρχεῖο γραμματέας. Τὴν ἀνοιξή τοῦ 1921, στὰ μέσα τοῦ Μάρτη ἀρχινήσανε οἱ λεγόμενες ἐπιχειρήσεις τοῦ Μαρτίου με ἐπιθέσεις τοῦ Ἑλληνικοῦ Στρατοῦ. Ἐμεῖς φύγαμε ἀπὸ τὴ Νικομήδεια καὶ πήγαμε σ' ἓνα τούρκικο χωριὸ πού λεγότανε Σαπάντζα, τὸ ὁποῖο ἐρῖσκότανε στὴν ὄχθη μιᾶς μαγευτικῆς λίμνης. Κοντὰ τῆς ἀρχίζανε τὰ βουνὰ κατάφυτα ἀπὸ ἀγριοκερασιές, δάση ὀλόκληρα. Τὰ δέντρα αὐτὰ ἀρχίζανε ἀπὸ τὶς ὄχθες τῆς λίμνης καὶ φτάνανε ἴσαμε τὶς κορφές τῶν βουνῶν. Ἀπὸ τὴ Σαπάντζα φύγαμε καὶ πήγαμε καὶ καταλάβαμε τὸ Ἀντᾶ - Παζάρ. Περάσαμε ἀπὸ ἓνα πέτρινο ρωμαϊκὸ γιοφύρι τῆς παλιᾶς κοίτης τοῦ Σαγκαρίου. Ἐγὼ μπῆκα ἀπὸ τοὺς πρώτους στὸ Ἀντᾶ - Παζάρ μαζί με τὸ ἐπιτελεῖο τοῦ ἀρχηγοῦ τοῦ πεζικοῦ τῆς XI Μεραρχίας. Μπήκαμε ἀπὸ τὸν μεγάλου κεντρικὸ δρόμο τῆς κωμόπολης, κι ὅταν πλησιάζαμε στὸ κέντρο, μᾶς ρίξανε χειροβομβίδες οἱ Τούρκοι.

Ὅταν φτάσαμε μπρὸς ἀπὸ τὸ διοικητήριον εἶχαμε μιὰν ἐμάδα προκρίτων Τούρκων πού ἦτανε ματζεμένοι ἀπ' ὄξω ἀπ' αὐτό, οἱ ὁποῖοι τρέμανε. Τοὺς εἶπαμε «κόρχμα» — μὴ φοβόσαστε καὶ νὰ πᾶτε σπίτια σας.

Σὲ λίγες μέρες ἐγκαταλείψαμε τὸ Ἀντᾶ - Παζάρ καὶ γύρευε τί γινήκανε οἱ λίγοι Χριστιανοὶ τοῦ χωριοῦ, ἀν ὅεν προφτάσανε νὰ φύγουνε.

Στὴ Σαπάντζα μείναμε ἐνάμιση μῆνα κ' ἐγὼ γύρισα στὸ ἐπιτελεῖο τῆς Μεραρχίας, τῆς ὁποίας πρὶν πέσει ὁ Βενιζέλος Μέραρχος ἦτανε ὁ Γαργαλίδης, πού ἦτανε ψυχωμένος ἀξιωματικὸς. Οἱ φαντᾶροι τονε λέγανε «πιτσουλα», γιὰτὶ ἦτανε ἀφοβος. Μετά, ὅταν ἔπεσεν ὁ Βενιζέλος, μέραρχος ἦρθεν ὁ Κλαῶς, συνταγματάρχης τοῦ πυροβολικοῦ ἀπὸ τοὺς ἀποτάκτους.



Ἡ αυτοκτονία τοῦ Μερζίκια

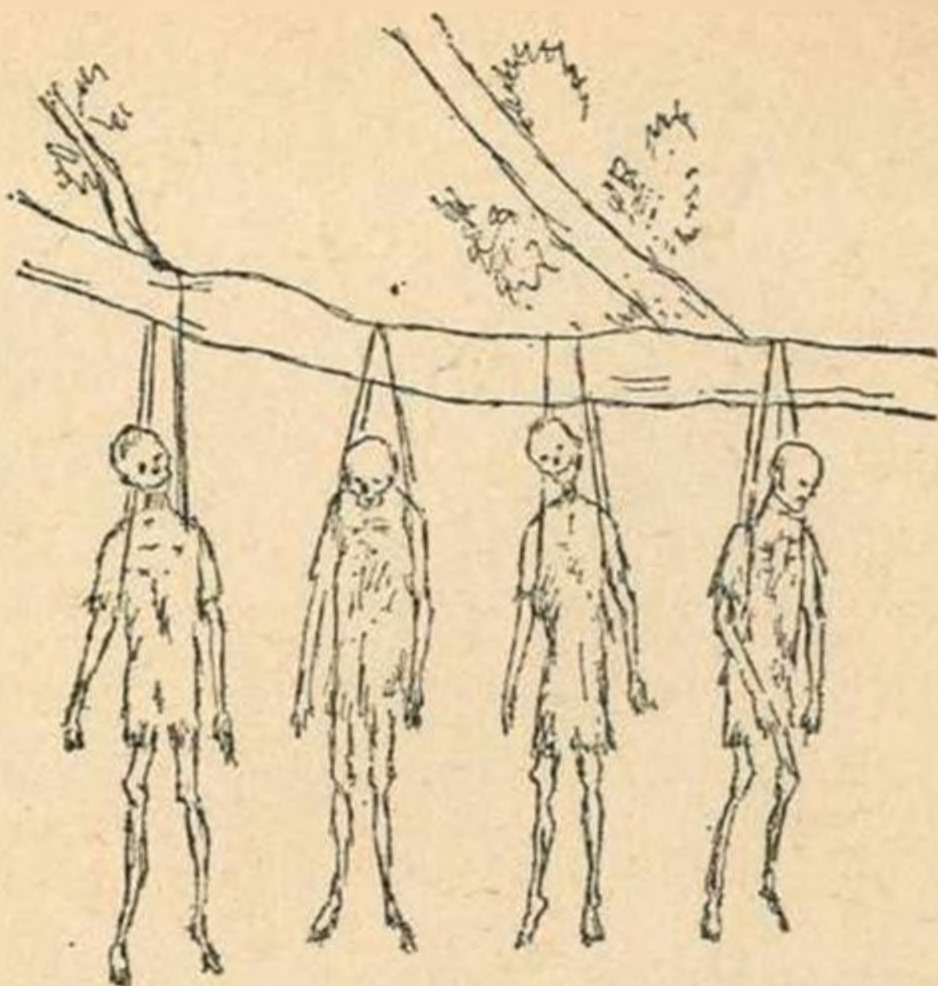
Τὸ πρῶτο δεκαήμερο τοῦ Ἰουνίου 1921 διαταχτήκαμε νὰ ἐγκαταλείψουμε τὴ Νικομήδεια διὰ ξηρᾶς. Ἦρθανε πλοῖα καὶ πήρανε τὸ χριστιανικὸ πλῆθος τῆς πόλης, ὅσοι ἦτανε στὰ γύρω χωριὰ ἀφεθήκαμε στὴν τύχη τους, ποὺ ἦτανε μιά: μαχαῖρι. Αὐτὸ ἦτανε τὸ πρῶτο ξερρίζωμα. Ἀκριβῶς στὸ βάθος τοῦ κόλπου τῆς Νικομήδειας, οἱ Τούρκοι εἶχανε ἰδρύσει, πρὶν ἀπὸ τὸν πόλεμο, ἓνα μεγάλο ἐργοστάσιο ὑφαντουργίας ποὺ λεγότανε ΧΕΡΕΚΕ. Μόλις ἐγένετο ἀνακωχή καὶ πιάσανε οἱ Ἑγγλέζοι αὐτὸν τὸν τομέα, ἡ πρώτη τους δουλειὰ ἦτανε νὰ καταστρέψουνε τὸ ἐργοστάσιο αὐτό. Πῆγε ὁ στόλος τους καὶ τὸ καταναυμάχησε καὶ τὸ ἰσοπέδωσε. Ἐπειτα διαδόσανε πῶς τὸ θομβάρδισανε γιατί εἶδανε μερικοὺς Τσέτες νὰ περνᾶνε ἀπ' ὄξω ἀπ' αὐτό. Κ' ἔτσι ἐβάλενε ἀπ' τὴ μέση ἓναν ἀντίπαλο τῆς ἐγγλέζικης βιομηχανίας.

Πήραμε βόλτα τὸν κόλπο τῆς Νικομήδειας, Ἀστακηνὸς λέγεται, ἀψιμαχοῦντες. Στὶς 10 Ἰουνίου ἡ Μερραρχία ἔδωκε μιὰ μάχη με τοὺς Τούρκους στὰ ὑψώματα τοῦ Μπάζετζικ, τὸ ὁποῖο θρῖσκότανε ἀπέναντι ἀπὸ τὴ Νικομήδεια. Ἐλαβαν μέρος στὴ μάχη καὶ μερικὰ ἀντιτορπιλικὰ δικὰ μας. Ἐπειτα ἀπὸ πεισματικὴ ἀντίσταση τῶν Τούρκων ποὺ δὲν εἶχανε πυροβολικό, κάναμε μιὰν ἐξόρμηση με τὶς λόγγες, τοὺς ἀνατρέψαμε, κι αὐτοὶ φύγανε στὰ βουνά. Ἐκεῖ σκοτώθηκε κι ὁ Σμυρνιδὸς στρατιώτης Σπ. Δραγῶνας.

Ἀπὸ τὴν τοποθεσίαν αὐτὴ εἶδαμε μιὰ μεγάλη φωτιά στὸ κέντρο τῆς Νικομήδειας. Οἱ Τούρκοι τὴν ἐβάλενε στὴν χριστιανικὴ συνοικία. Τὸ ἴδιο κάνανε πρὶν πέντε χρόνια καὶ κάψανε τὴν ἀρμένικη συνοικία, ὅταν σηκώσανε τοὺς Ἀρμεναίους τῆς Νικομήδειας καὶ τοὺς πήγανε στὴν Ἀνατολή, ὅπου τοὺς ἐξολοθρέψανε. Κάψανε τὴ συνοικία τους οὕτως ὥστε ὅταν γυρίζανε μερικοὶ ἀπ' αὐτοὺς νὰ μὴν ὁρῶνε ποὺ νὰ μείνουνε. Αὐτὸ ἦτανε τὸ σχέδιό τους γιὰ νὰ ξεπαστρέψουνε ριζικὰ τοὺς Χριστιανοὺς τῆς Τουρκίας.

Ἀμα εἶδα αὐτὴ τὴ φωτιά, συλλογίστηκα: «ἄχ κατημένη Σμύρνη, τὰ ἴδια θὰ πάθεις κ' ἐσύ κι ἀκόμα χειρότερα». Γιατὶ ἤδλεπα πῶς κάθε μέρα κατακυλάγαμε καὶ πῶς ἡ Ἑλλάδα δὲν ἦτανε σὲ θέση νὰ ἐβάλει πέρα ἓναν τέτοιο πόλεμο.

Ἀπὸ τὸ Σεῦμὲν Ἰσκαλεσί, τὸ ἐπίνειο τοῦ Μπάζετζικ πήραμε τὴ νότια παραλία τοῦ Ἀστακηνοῦ κόλπου, δίνοντες μάχες με τοὺς πανταχοῦ παρόντες Τσέτες. Περνάγαμε ἀπὸ ἄσση ἀγριοκερασιῶν καὶ δὲν βλέπαμε τὸν ἥλιο ποὺ λέγε, τόσο πυκνὰ ἦτανε. Πότε μπαίναμε μὲς στὴ θάλασσα ὡς τὴ μέση καὶ πότε περνάγαμε ποτάμια τσαλαδουτώντας. Μερικοὶ φαντᾶροι βάζανε φωτιά ἀκόμα καὶ στὰ στάχυα, ποὺ ἦτανε ξερά, ἔτοιμα γιὰ θερισμό. Τὸ φαί μας ἦτανε 3 σαρδέλλες τοῦ κουτιοῦ καὶ μιὰ φούχτα κομματιασμένες γαλέττες. Μιὰ φορὰ περπατάγαμε εἴκοσι ὥρες. Τέλος, φτά-



Φαντάροι μισοκαμένοι

σαμε στη Γιάλοβα, όπου ξεκουραστήκαμε και κάναμε θαλάσσιο μπάνιο.

Τραβήξαμε προς το νοτιά, περάσαμε τις όχτες της λίμνης της Νικαίας και σταθήκαμε στην όχθη του Γάλου ποταμού — Καρά σου — παραπόταμου του Σαγκάρου και φτάσαμε στο Κιοπροϋ - Χισάρ. Στο δρόμο μας είδαμε ένα βυζαντινό εκκλησάκι σαν τους Αγίους Θεοδώρους της Αθήνας. Ήτανε εγκαταλειμένο και το αγκάλιαζε ο κισσός που ήδωνε ακόμα κι απ' τα παράθυρα του τρούλου του.

Από το Κιοπροϋ - Χισάρ τραβήξαμε για το Μπιλετζίκ, τα βυζαντινά Βηλέκωμα, όπου δόσαμε γερή μάχη γύρω από το καμένο αυτό χωριό. Από τον τόπο αυτό εξορμήσανε οι Τούρκοι του Όσμαν και πήρανε την Προύσα.

Από κεϊ προχωρήσαμε και φτάσαμε μέχρι τα στενά του Κιουπλή, που ήτανε χριστιανικό χωριό, άδειο από τους κατοίκους του, που τους πήρανε οι Τούρκοι μέσα στην Ανατολή. Το χωριό δέν είχε καταστραφεί, τα σπίτια ήτανε ανοιχτά και σοδειές γιομάτα, και στις πόρτες τους καθούντοστε σκελετωμένες γάτες που μās κοιτάζανε με ένα αξιολύπητο όλέμμα.

Πάνω στα σιδερένια παράθυρα των μαγαζιών, οι Τούρκοι είχανε γράψει: «Προχωρείτε γκιασύρηδες. Σās έχουμε ανοίξει τους λάκκους σας». Κ' εγώ συλλογιζόμουνα «προχωρείς τώρα, να δούμε όμως πώς θα γυρίσεις πίσω». Στους δρόμους βρήκαμε σκορπισμένα ιερά σκεύη των εκκλησιών και κομμάτια από άμφια.

Στην έξοδο των στενών του Κιουπλή μās περιμένανε οι Τούρκοι με πυροβολικό. Είχανε σημαδέψει ένα ξυλένιο γιοφύρι του ποταμού Καρά Σου που πέρναγε από τα Στενά και μās αρχινήσανε ένα μπαράζ και μās χτυπήσανε άσκημα. Ούτε μπρός μπορούσαμε να πάμε ούτε πίσω. Εκείνη την ώρα επιτεθήκανε με τις λόγχες οι Κρητικοί του 45/9 συντάγματος και κάνανε ένα γιουρούσι και διώξανε τους Τούρκους. Άλλά να προχωρήσουμε δέν μπορούσαμε και γυρίσαμε πίσω στο Κιοπροϋ Χισάρ πάντα άψιμαχοῦντες. Μπροστά πηγαίναμε εμείς, πίσω μας οι Τούρκοι. Πίσω πηγαίναμε εμείς, μπροστά οι Τούρκοι. Στο δρόμο του γυρισμού από τα Κιουπλιά βρήκαμε αναποδογυρισμένα και καμένα 12 μεγάλα φορτηγά αυτοκίνητα Ταίηλορ, μιά καντίνα και ένα νοσοκομειακό. Έρχόντοστε να μās εφοδιάσουνε με πυρομαχικά και τρόφιμα σταλμένα από την Προύσα. Οι Τούρκοι ρίξανε κορμούς δέντρων στο δρόμο και τα σταματήσανε. Όλους τους άντρες τους περιχύσανε με πετρέλαιο, τους κρεμάσανε από τις μασχάλες στα δέντρα και τους κάψανε ζωντανούς. Έτσι βρήκαμε τα κορμιά τους μισοκαμένα και κρεμασμένα. Τόσοι άντρες ήτανε συνοδεία στα αυτοκίνητα, αλλά δέν μποράγανε να πολεμήσουν, γιατί τα όπλα που είχανε ήτανε σχεδόν άχρηστα, γκράδες του 1888. Σε αντίποινα, κάψαμε



Ἡ ἀφίσα τοῦ περιοδικοῦ Ζεϊμπέκ

μερικά χωριά ἀπὸ τὰ γύρω. Ὅλα αὐτὰ τὰ χωριά ἦτανε γιομάτα πυρομαχικά, γιατί δταν τοὺς βάλανε φωτιά, τὰ πυρομαχικά τινάζανε τὰ σπίτια στὸν ἀέρα.

Τώρα θὰ γράψω καὶ κάτι ἄλλο. Τὴν ἐποχὴ πού κυβερνοῦσε ὁ Βενιζέλος ἀπὸ τὸ κίνημα τῆς ἀμύνης, οἱ Γάλλοι εἶχανε ὀπλίσει τὸν Ἑλληνικὸ Στρατὸ μὲ δικά τους ὄπλα σύγχρονα, μάρκας Λεμπέλ. Ἔτσι, κάθε διμοιρία τοῦ Στρατοῦ μας εἶχε τὸν ἴδιον ὀπλισμὸ μὲ μιὰ γαλλικὴ. Ὀλμοδόλα, ὀπλοπολυδόλα, πυροδόλα, ὄλα γαλλικῆς κατασκευῆς καὶ γαλλικῆς ἰδιοκτησίας. Μόλις ἔπεσεν ὁ Βενιζέλος οἱ Γάλλοι βρήκανε ἀφορμὴ, ζήτησανε καὶ πήρανε τὰ ὄπλα τους, μὲ τὰ ὄποια ἦτανε ἐφοδιασμένος ὁ μάχιμος ἑλληνικὸς στρατὸς στὴ Μικρασία. Ὅλοι οἱ βοηθητικοὶ στρατιῶτες μας εἶχανε ὄπλα Μάνλιχερ τοῦ 1909. Μ' αὐτὸ τὸν τρόπο ὁ στρατὸς στερήθηκε τὰ σύγχρονα ὄπλα του, οἱ μάχιμοι πήρανε τὰ ὄπλα τῶν βοηθητικῶν, τὰ Μάνλιχερ, καὶ οἱ βοηθητικοὶ ὀπλιστήκανε μὲ γκράδες τοῦ 1888. Σὲ ὥρα ἀνάγκης, μέτωπο ἦτανε, δὲν μπορούσανε νὰ πολεμήσουνε καὶ οἱ βοηθητικοὶ μὲ γκράδες, τὴ στιγμὴ πού οἱ Τούρκοι εἶχανε γερμανικὰ Μάουζερ ὄπλα συγχρονισμένα, καὶ μεταχειριζόντουσε σφαῖρες ντούμ - ντούμ. Ἔτσι, ἀμέσως ὁ στρατὸς μας ἔχασε τὴ δύναμη τοῦ πυρὸς στὸ μισό. Καὶ παρ' ὄλα αὐτὰ, οἱ χωρὶς μυαλὸ ἀντιβενιζελικοὶ κυβερνητές στείλανε τὸ στρατὸ στὸν Σαγγάριο.

Στὸ τέλος, ἡ Μεραρχία μας καταυλίστηκε στὸ Κιοπροῦ Χισάρ, πλάι στὶς ὄχθες τοῦ Γάλου ποταμοῦ, τοῦ Καρὰ Σοῦ. Ἔμαθα, δταν ἔφυγα, δτι ἐκεῖ ἔκανε ἡ Μεραρχία μονιμότερες ἐγκαταστάσεις γιὰ νὰ ξεχειμωνιάσει τὸν χειμῶνα τοῦ 1921 - 22. Κάνανε ἓνα εἶδος χωριὸ πού τὸ ὀνομάσανε Κλαδάκοι, πρὸς τιμὴν τοῦ Μέραρχου Ν. Κλαδά. Στὰ μέσα τοῦ Σεπτέμβρη, πιάσανε οἱ βροχὲς καὶ προσβλήθηκα ἀπὸ ξερὴ πλευρίτιδα. Μοῦ δόσανε ἓνα χρόνο ἀναβολὴ καὶ πῆγα γιὰ δεύτερη φορὰ στὴν Προῦσα, σὲ ἄθλια κατάσταση. Τὸ πρόσωπό μου ἦτανε καφετί, σ' ὄλη τὴ Μεραρχία δὲν ὑπῆρχε οὔτε ἓνα καθαρτικό. Οἱ Τούρκοι μὲ λυπούντουσε καὶ μὲ πῆγανε νὰ κοιμηθῶ σ' ἓνα χάνι, ὅπου ὁ χαντζῆς μὲ σήκωσε στὰ χέρια του καὶ μὲ ἔβαλε σὲ ἓνα εἶδος φάτνη γιὰ νὰ κοιμηθῶ.

Τὴν ἄλλην ἡμέρα πῆγα στὰ Μουντανιά μὲ τὸ σιδηρόδρομο. Ἐκεῖ ἔμεινα σ' ἓνα ξενοδοχεῖο τῆς παραλίας, ὅπου οἱ κυρίες τῶν Μουντανιῶν μὲ περιποιηθήκανε καὶ μοῦ δόσανε τρῶφιμα ὡς πού νὰ ῥθει τὸ βαπόρι νὰ φύγω γιὰ τὴ Σμύρνη.

Ἀπέγναντι ἀπὸ τὸ ξενοδοχεῖο ἦτανε μιὰ ἀποβάθρα, στὴν ὀποίαν ἦτανε ἀραγμένη ἡ βασιλικὴ θαλαμηγὸς «Ἀμφιτρίτη» καὶ τότε εἶδα γιὰ τελευταία φορὰ ζωντανὸ τὸν Μητροπολίτη τῆς Σμύρνης Χρυσόστομο, ὁ ὀποῖος ἦρθε ν' ἀποχαιρε-





Εἴσοδος τοῦ Ἑλληνικοῦ Στρατοῦ στὴ Σμύρνη

τίσει τὸ στρατηλάτη βασιλιά Κωνσταντῖνο, τὸ παλλάδιον τοῦ ἀντιβενιζελισμοῦ, πού ἔφυγε πιά πανένδοξος ἀπὸ τὴ Μικρασία γιὰ τὴν Ἑλλάδα. Στὸ λιμάνι ἦτανε κ' ἓνα γαλλικὸ ἀντιτορπιλικὸ πού παρακολούθαγε τὴν υποχώρηση τῆς Μερραρχίας μας. Ὅσο αὐτὴ πήγαινε παραθαλάσσια, ἀπὸ τὴ Νικομήδεια μέχρι τὴ Γιάλοδα. Τὸ ἀντιτορπιλικὸ εἶχε κατεβάσει τὴ γαλλικὴ σημαία καὶ στὸ κατάστρωμά του δὲν ὑπῆρχε ψυχὴ. Ὅλα αὐτὰ ἦτανε τυλιγμένα σὲ μιὰ γκριζογάλανη ομίχλη.

Γύρισα στὴ Σμύρνη μὲ ἓνα βραδυκίνητο φορτηγὸ κι ἀφοῦ συνῆλθα στὸ σπίτι μας, ἔφυγα γιὰ τὸν Πειραιᾶ ὅπου ἐργαζότανε ὁ πατέρας μου, καὶ στὰ μέσα τοῦ Ὀχτώβρη τοῦ 1921 μπήκα στὴ Σχολὴ τῶν Καλῶν Τεχνῶν.

Ὅταν εἶχα φτάσει στὴ Σμύρνη, ἤξερα πιά ποιὸ θὰ ἦτανε τὸ τέλος τῆς Μικρασιατικῆς ἐκστρατείας. Σὲ ὅσους τὸ ἔλεγα, κανένας δὲν μὲ πίστευε.

Ἡ καταστροφὴ τῆς Μικρασίας τὸν Αὐγούστο τοῦ 1922 μὲ βρῆκε στὸ ΣΤ' στρατιωτικὸ νοσοκομεῖο, πού εἶχα μπεῖ γιὰ τὴν ὑπόφερα ἀπὸ τὴν πλευρίτιδα. Εὐτυχῶς ἡ μητέρα μου καὶ τὰ δυὸ δίδυμα ἀδρέφια μου εἶχανε ἔρθει στὸν Πειραιᾶ ἕξι μῆνες πρὶν τὴν καταστροφὴ κ' ἔτσι δὲν προκάνανε νὰ δοῦνε τὰ τρομερὰ ἐκεῖνα γεγονότα πού ἐπακολουθήσανε.

Κατὰ τὶς στατιστικὲς τοῦ Οἰκουμενικοῦ Πατριαρχείου, ὑπῆρχανε κάπου 2.500.000 Ὀρθόδοξοι Χριστιανοὶ στὴν Τουρκία. Πόσοι Ἀρμεναῖοι ἦτανε, δὲν ξέρω ἀκριβῶς. Ὅμως οἱ ἀρμένικες πηγὲς λογαριάζουνε, ὅτι μέσα στὸν πρῶτο παγκόσμιο πόλεμο 1.000.000 Ἀρμεναῖοι σφαχτήκανε ἀπὸ τοὺς Τούρκους.

Ἀπ' αὐτοὺς, κατὰ τὴν ἐκθεση τῆς Ἐπιτροπῆς τῆς Ἀποκαταστάσεως τῶν Προσφύγων, φτάσανε στὴν Ἑλλάδα, ἀπὸ τὴ Μικρασία, τὴν Πόλη, τὴ Θράκη σὲ 1.260.000 ψυχές, οἱ περισσότεροι γυναικόπαιδα. Πόσοι μείνανε κ' ἐξισλαμίστηκανε, πόσα γυναικόπαιδα πήσανε οἱ Τούρκοι, ἀγνωστα πράγματα.

Ὅπως νὰ τὸ πάρεις, πάνω ἀπὸ ἓνα ἑκατομμύριο Χριστιανοὶ χαθήκανε σ' αὐτὴ τὴν ἐπιπόλαιη κ' ἐγκληματικὴ ἐπιχείρηση τοῦ Βενιζέλου. Ὅσο γιὰ τὶς περιουσίες πού ἀφήκανε ἐκεῖ κάτω, αὐτὲς εἶναι ἀλογάριστες.

Ἔτσι ἡ Μικρασία, πού ἦτανε ἡ κοιτίδα τοῦ Χριστιανισμοῦ, δὲν ἔχει σήμερα παρά ἐλάχιστους Χριστιανούς. Πάντως, ὁ κορμὸς τῆς ἀνατολίτικης ὀρθοδοξίας κόπηκε ἀπὸ τὴ ρίζα του.

Πόσοι Ἕλληνες στρατιῶτες γυρίσανε στὴν πατρίδα ἀπὸ τοὺς 230.000 πού κουβαλήσανε οἱ μετανοεμβριανοὶ κυβερνήτες στὴ Μικρασία, κι αὐτὸ δὲν τὸ ξέρω. Καὶ γιὰ νὰ ποῦμε τὸ δίκιο, πόσοι ἄραγε ἀθῶοι Τούρκοι χωριάτες καὶ πολῖτες



Ὁ Χριστὸς στὴ Χάβρα τῶν Ὀβραίων

σκοτωθήκανε, πόσες πολιτεῖες καὶ χωριὰ καίριανε ἀπάνω στὴ μανία τοῦ πολέμου, ποῖός μπορεῖ νὰ τὰ λογαριάσει.

Γιὰ νὰ μετριάσει ὁ πόνος μας γιὰ τὸ χάσιμο καὶ τὴν καταστροφὴ τῆς πατρίδας μας, ἄς συλλογιστοῦμε καὶ τὸ καλὸ ποὺ ἔκανεν ὁ προσφυγικὸς κόσμος στὴν Ἑλλάδα. Πρῶτα φύγανε 350.000 Τούρκοι ποὺ ὑπῆρχανε στὴν ἑλληνικὴ ἐπικράτεια. Ἡ Μακεδονία ξεκαθαρίστηκε καὶ ἡ Ἑλλάδα ἔγινε χώρα ὁμοιογενῆς. Οἱ πρόσφυγες ριχτήκανε στὴ δουλειὰ καὶ στὴν ἀνοικοδόμησι καὶ δόσανε νέο αἷμα στὴ χώρα. Βιομηχανίες καινούριες, δημιουργηθήκανε καλλιέργειες νέες καὶ σήμερα σ' ὅποιον προσφυγικὸ συνοικισμό καὶ ἂν πᾶς θὰ δεῖς ὄλο καινούρια σπίτια, μεγάλα καὶ τυποδεμένα.

Οἱ πρόσφυγες ἀφομοιωθήκανε μὲ τοὺς γτόπιους καὶ ἀντικρύζουμε ὄλοι μας τὴ λευτεριά καὶ τὴ χαίρομαστε. Ἡ ἀλήθεια εἶναι ὅτι, παρὰ τὰ μπερεκέτια τῆς Ἀνατολῆς, ὁ βραχνᾶς τοῦ Τούρκου ἦτανε πάντα ἀπάνω στὴν ψυχὴ μας. Ὅσο πήγαινες πιὸ βαθειὰ στὴν Ἀνατολή, τόσο αὐτὸς ἔβρανε περισσότερο.

**Τὸ μαρτύριο τοῦ Μητροπολίτη Σμύρνης Χρυσοστόμου.** Ὁ αὐλόγυρος τοῦ Ἁγίου Φωτεινῆς ἦτανε γεμάτος πρόσφυγες ἀπὸ τὸ ἐσωτερικὸ. Εἶχανε ἔρθει στὴ Σμύρνη μὲ τὴν ψυχὴ στὸ στόμα, φεύγοντας τὸ μαχαῖρι καὶ τὴν ἀτίμωση. Τοὺς μοιράσανε ἐλιές καὶ ψωμί. Κατέβηκεν ὁ δεσπότης ἀπὸ τὴ Μητρόπολη στὴν ἐκκλησία γιὰ νὰ λειτουργήσει. Εἶπε λόγια παρήγορα στὸν κόσμον: «Ἔχετε θάρρα, ὁ Κύριος δὲν θὰ ἐγκαταλείψει τὸν λαὸ του». Ἀνέβηκε ἔπειτα στὴ Μητρόπολη νὰ ξεκουραστεῖ. Στὴ μεγάλην αἴθουσα ἦτανε πολλοὶ πρόκριτοι ἀλαλιασμένοι. Σὲ λίγο ἔρχετα: ἓνα αὐτοκίνητο μὲ ἓναν Τούρκον ἀξιωματικὸ καὶ μιὰ πολίτσια. Ξαναῆρθε τὸ πρῶτ, τὸν πήρανε, τὸν πήγανε στὸ Κονάκι, ἀλλὰ τὸν ξαναφέρανε ἔπειτα πίσω. Αὐτὴ τὴ φορὰ τὸν πήγανε στὸν στρατῶνα ποὺ ἦτανε ἔδρα τοῦ στρατηγοῦ Νουρεντίν Πασᾶ, ὁ ὁποῖος κατὰλαβε τὴ Σμύρνη.

Μπήκε μέσα ὁ δεσπότης, σηκώθηκε ὁ πασᾶς, χαιρετιστήκανε.

— Μπούγιουρουμ, Μετροπολίτ ἐφέντη, τοῦ λέγει ὁ πασᾶς. Καθῆστε.

— Χὸς γκελντινῆζ — καλῶς ἦλθατε — πασᾶ μου, τοῦ ἀπαντᾶ ὁ δεσπότης.

Οἱ ἄλλοι ἀξιωματικοὶ ποὺ ἦτανε στὴν αἴθουσα, τραβηχτήκανε παρὰ πίσω.

Κάθησε καὶ ρίχνει μιὰ ματιὰ γύρω του ὁ ἀρχιερέας. Πίσω ἀπὸ τὸ γραφεῖο τοῦ πασᾶ ἦτανε κρεμασμένη μιὰ μεγάλη ἐλαιογραφία τοῦ στρατηλάτη Κωνσταντίνου, ἔργον Γ. Ροῖλου. Κρατοῦσε καὶ τὴ στρατηλατικὴ ράβδο στὸ χέρι του κάπως ἐπιδεικτικά. Στὸν ἄλλο τοῖχο ἦτανε κρεμασμένη μιὰ μεγάλη λιθογραφία, τοῦ Βενιζέλου, ποὺ τονε στεφάνωνε μιὰ ἀρχαία γυνή, ντυμένη σὰν τὴν Ἀρχαία Ἑλλάδα. Πατοῦσε μὲ τὸ ἓνα πόδι της σ' ἓνα Ἴωνικὸ κιονόκρανο. Κάτω ἦτανε ἡ ἐπιγραφή: «Ἡ Μεγάλῃ Ἑλλάδι στεφάνωνει τὸν δημιουργό της». (Ἐχτὲς ἀκόμα ἦτανε ἡ ἔδρα

τοῦ Στρατηγείου μας μέσα σ' αὐτὴ τὴν αἴθουσα. Ἀφήσανε οἱ Τοῦρκοι τὶς εἰκόνες ἐπίτηδες γιὰ νὰ τὶς δεῖ ὁ δεσπότης).

Ἀκολουθεῖ λιγόστιγμη σιωπὴ.

Μετὰ λέγει ὁ πασᾶς.

— Θὰ πάρετε ἕναν καϊδέ, Μετροπολίτ ἐφέντη;

— Ὁχι εὐχαριστῶ πασᾶ μου, δὲν θέλω καφέ.

— Τότε νὰ σᾶς φέρουνε μιὰ βυσσινάδα νὰ δροσιστεῖτε. Φαίνεστε λίγο ταραγμένους.

— Καλὰ πασᾶ μου, νὰ μὴ σᾶς χαλάσω τὸ χατήρι.

Ἔρχεται ὁ στρατιώτης, φέρνει σὲ δίσκο ἕνα ποτήρι βυσσινάδα ποῦ τοῦ εἶχανε βάλει μέσα χιόνι. Τὴν παίρνει ὁ δεσπότης, σηκώνει τὸ ποτήρι, εἰς ὑγείαν σας λέγει. Χὸς γκελντινίζ, τὴν πίνει.

Πάλι λίγη παύση. Λέγει ὁ πασᾶς:

— Δὲν φύγατε Ἰμεῖς; (Μιλᾶει εὐγενικὰ στὴν λόγια γλῶσσα, τὴν λεγόμενη ἐλφαζιέ).

— Ποῦ νὰ πάγω πασᾶ μου; πῶς ν' ἀφήσω τὸ ποίμνιό μου;

— Τὸ ποίμνιό σας δὲν ἔχει φόδο. Ἡμεῖς εἴμαστε πολιτισμένος λαός.

— Ἔσσετ ἐφέντημ', λέγει ὁ δεσπότης, τὸ ξέρω.

Πάλι παύση ἀμηχανίας.

Λέγει ὁ Νουρεντίν Πασᾶς:

— Ὁ Κεμάλ Πασᾶς, ἔχει πολλὰ παράπονα ἐναντίον σας.

— Μὰ τί ἔκανα, ἀπαντάει ὁ δεσπότης. Ἐγὼ ἔφερα τὸν ἑλληνικὸ στρατό;

— Δὲν λέγομεν ἡμεῖς αὐτό. Ἀλλὰ τὸν ὑποδεχτήκατε, εὐλογήσατε τὰ ὄπλα του, ὀρκίσατε ραγιαδες στρατιῶτες γιὰ νὰ πολεμήσουνε ἐναντίον τῆς πατρίδος των. Ἰμεῖς δὲν εἴσθε Ὀθωμανὸς ὑπήκοος;

Πάλι σιωπὴ βαριά.

Ὁ πασᾶς ἐξακολουθεῖ: Ὁ ἑλληνικὸς στρατὸς ἔκαψεν ὅλη τὴν Ἀνατολή. Τίποτα δὲν ἀφῆκε ὀρθιον. Ἀφίνω πιά τὶς σφαγὲς τῶν ἀθῶων πολιτῶν καὶ τὰ τοιαῦτα. Ἄς εἶναι, τώρα ποῦ μὲ τὴν βοήθειαν τοῦ Ἀλλάχ, ὁ στρατὸς μας τοὺς πέταξε στὴ θάλασσα, ὅλα θὰ λησμονηθῶσιν. Ὅσο γιὰ τοὺς ἐνόχους.....

— Τώρα Μετροπολίτ ἐφέντη, νὰ πηγαίνετε εἰς τὸ ποίμνιόν σας, διὰ νὰ μὴν ἀνησυχεῖ αὐτό. Ὅλα θὰ διορθωθῶσι.

— Ἰνσαλλάχ — ὁ Θεὸς νὰ δώσει — λέγει ὁ δεσπότης καὶ σηκώνεται νὰ φύγει.

Ἀνάσανε λιγάκι, ὅσο νὰ ἔναι κερδίζει καιρὸ, γλυκειὰ εἶναι ἡ ζωὴ. Βγαίνει ἀπὸ τὴν αἴθουσα, κατεβαίνει τὴ σκάλα, τὸν ἀκολουθᾶνε μερικοὶ ἀξιωματικοί, βαδίζει πρὸς τὴν ἐξοδὸ τοῦ στρατώνα ποῦ βρίσκεται στὴν πλατεία τοῦ Κονακιοῦ. Ἡ πλατεία ἦτανε γιομάτη ἀπὸ ἄγρια θηρία ποῦ οὐρλιάζανε, θάνατος στὸν ἄπιστο, θάνατος στὸν προδότη, Κι:σπεῖν παρτσασι — τὰ κομμάτια τοῦ Σκύλου. Ἡ ὀρθάνοιχτη πόρτα τοῦ στρατώνα ἦτανε μπουκαρισμένη ἀπὸ τὸν μαινόμενον ὄχλο. Πῶς νὰ ἔγει κανεῖς. Μπροστὰ - μπροστὰ στεκούντοστε τουρκοκρητικοὶ χασάπηδες μὲ τὰ χασαπαμάχαιρα στὰ χέρια.

Ὁ δεσπότης κοντοστάθηκε. Ὁ νοῦς του πῆγε στὰ Ρωμαϊκὰ Ἀμφιθέατρα, τὴ στιγμὴ ποῦ ἀμολάγανε τοὺς τίγριδες ἐναντία στοὺς ἀνυπεράσπιστους Χριστιανούς. Γυρίζει καὶ κοιτάζει μὲ ἀμηχανία τὸν ἀξιωματικὸ ποῦ ἦτανε πλάι του. Αὐτὸς κάνει μιὰ ἐλαφρῶν ὑπόκλιση καὶ τοῦ δείχνει τὴν ἐξοδὸ. Κλείνει καὶ τὸ μάτι στὸν στρατιώτη, ποῦ δρισχότανε πίσω ἀπὸ τὸν δεσπότη. Αὐτὸς τοῦ δίνει μιὰ δυνατὴ σπρωξιὰ καὶ τὸν ρίχνει ἀπάνω στοὺς τουρκοκρητικούς χασάπηδες. Αὐτοὶ τὸν ἀρπάζουνε σὰν πούπουλο, τὸν σηκώνουνε στὸν ἀγέρα, τογε μαχαιρώνουνε, τὸ αἷμα του πετιέται ἀπάνω στὰ πρόσωπά τους, αὐτοὶ μὲ τὶς παλάμες τους ἀλείθονται ἀπὸ τὸ κούτελο μέχρι τὸ λαϊμὸ ἀπὸ τὸ ζεστὸ αἷμα τοῦ δεσπότη. Σὲ λίγα λεπτά, ἀπὸ χέρι σὲ χέρι, ἀπὸ μαχαιριὰ σὲ μαχαιριὰ τὸ ἄψυχο σῶμα, τοῦ μάρτυρα, κομματιασμένο βρέθηκε στὴν ἄλλη ἄκρη τῆς πλατείας τοῦ Κονακιοῦ.

Ἡ Κρεμάλα. Τὴν κώνα Στελιανὴ τὴνε κουδάλισανε πρόσφυγια ἀπ' τὴ



Τὸ κρεμασμένο παιδί καὶ ἡ Νενέ του



Οἱ ἀποσπερίδες

Σμύρνη μὲ τὴ νύφη τῆς καὶ τὰ μικρὰ ὀρφανεμένα ἀγγονάκια τῆς. Ὁ μέγας τῆς γυιὸς ἠσχοτώθηκε στὸ Σαγγάριο, ὁ δεύτερος ἠγάθηκε στὴν ὀπισθοχώρηση. Τὸ ἀγγόνι τῆς τὸ Νίκο, δεκαοχτάχρονο παλληκαράκι, τὸ κρεμάσανε στὸ Κορδελλιὸ οἱ Τούρκοι. Τώρα θρίσκειται, χειμῶνα καιρὸ πεταμένη σὲ μιὰ παράγκα ποὺ ἔμπαζε ἀπ' ὅλες τῆς μεριές. Εἶναι νύχτα βαθεῖα τοῦ πρώτου προσφυγικοῦ χειμῶνα. Κρύο καὶ παγωνιά, τὰ ἐγγονάκια τῆς εἶναι κουβαριασμένα κάτω ἀπὸ κάτι κουρελιασμένες κουβέρτες καὶ κοινοῦνται πεινασμένα. Τὴν παράγκα τὴ φωτίζει μὲ τὸ ἀμυδρὸ φῶς τοῦ ἑνα καντηλάκι θαλμένο ὀμπρὸς ἀπὸ τὸ ἰκόνισμα τῆς Παναγίας τῆς Μυρτιδιώτισσας, τὸ μόνο πράγμα ποὺ μπόρεσε ν' ἀρπάξει ὅταν ἠκαθούτανε τὸ σπίτι τῆς. Τὸ φῶς τοῦ καντηλιοῦ τρεμόσβηνε καὶ ἡ καντηλίθρα τσιτσίριζε. Αὐτὴ ξαγρυπνάει, δὲν ἔχει ὕπνο. Κουβαριασμένη κάτω ἀπὸ μιὰ κουρελοῦ, ἀναθυμᾶται τὰ παιδιὰ τῆς τὰ χαμένα καὶ ὅλο ἀναστενάζει καὶ παραμιλᾷ. Καλὰ τὰ παλληκάρια τῆς, ἀμ' ἐκεῖνο τὸ ἐγγονάκι τῆς τὸ Νικάκι γιατί τὸ κρεμάσανε; Θυμᾶται μὲ πόσοι κόποι τὸ ἀνάθρεψε, ὡς καὶ ξενόπλενε κρυφὰ γιὰ νὰ μὴν τοῦ λείψει τίποτα. Θυμᾶται τὸ μουτράκι του, τὸ σταρένιο χρῶμα του, ἦτανε φιλομελάχροιο, τὰ γλυκά του τὰ μάτια. Ἄμα ἠχαμογελοῦσε ἠσκάγανε δυὸ λακκάκια στὰ μαγουλάκια του. Τὸ ἔπαιρνε ἀπ' τὸ χεράκι καὶ πηγαίνανε στὰ πανηγύρια, τῆς χαιρετισμοὶ στὸ ξωκκλήσι τῆς Ἀγιανάνας, τῆς Κουρελοῦς, στὸ πανηγύρι τοῦ Προφήτηλια. Πηγαίνανε ἀπὸ βραδὺς καὶ ξενοχτάγανε μὲς στὴν ἐκκλησία. Αὐτὸ ἠκοιμοῦντανε στὴν ἀγκαλιά τῆς ἀμέριμνο, ἐνῶ οἱ παπάδες ἠκάνανε ὀλονύχτια. Τὸ πήγαινε στὸ Καρατάσι στὸ πανηγύρι τῆς Ἁγίας Παρασκευῆς, τοῦ ἀγόραζε γλασάδα ἀπὸ ἕναν Τούρκο γλασατζῆ, πηγαίνανε στὸ Γιόζτεπε, στὸ πανηγύρι τοῦ Ἁγίου Παντελεήμονα, ὅπου ἦτανε παπᾶς ὁ πάτερ Ἄνθιμος, στὸ πανηγύρι τῆς Ἀγιανάνας στὸ Κορδελλιό. Μιὰ φορά, ἦτανε δὲν ἦτανε τριῶ χρονῶ, καὶ ἠστραμπούληξε τὸ ποδαράκι του. Τὸ πῆρε στὴν ἀγκαλιά τῆς, τὸ πῆγε στὸ Σάρ-Τζαμί, ποὺ ἐκεῖ κοντὰ εἶχε τὸ μαγαζὶ τοῦ ἑνα Τούρκου καὶ ἤξερε νὰ σιάχνει τὰ στραμπουλίσιματα, ἀλλὰ δὲν ἔπαιρνε παρὰδες. Ἄμα γυρίζανε τοῦ ἀγόρασε τσεμπλεμποῦδες ζαχαρωτές, ζεστές καὶ ἀφράτες.

Τώρα ἠπισμάνευε — μετάνοιωνε — ποὺ καμιά φορά τὸ μάλωνε. Θυμᾶται ἕνα ἀπόεμα ποὺ τὸ παιδί ἠπαιζε στὸ ντουρσέκι μὲ ἄλλα παιδάκια μπίλλιες καὶ δὲν ἠρχοῦντανε σπίτι νὰ διαβάσει. Ἦθεγε κανα δυὸ φορές ἀπὸ τὸ πορτίτση καὶ τοῦ φώναζε — καλὲ Νίκο ἔλα νὰ διαβάσεις. Αὐτὸ ἀπαντοῦσε — τώρα καλὲ γενέ — ἔρχομαι, καὶ ἐξακολούθαγε νὰ παίζει. Ξαναδῆγῆκε, ξαναματαδῆγῆκε, τὸ φώναζε πάλι



### Οι άφεντάδες του Σίτυ

τὸ παιδί ἤπαιζεν ἀκόμα. Στὸ τέλος ἤχασε πιά τὴν ὑπομονή τση καὶ τοῦ φώναξε:

— "Ἄχ Τουρκί, ἄμα θά ῥθει ὁ κύρης σου θά σέ ματατέψω καὶ θά σέ ξεμερδίσει.

Καὶ τώρα βλέπει μὲ τὸ νοῦ τση, σὰν νά ᾿ναι ἡ ἴδια ὥρα, τὸ Τουρκί κρεμασμένο ἀπὸ ἓνα δέντρο, μὲ τὸ σκοινὶ τση κρεμάλας στὸ λαιμό του, καὶ τὸ χαριτωμένο κορμάκι του νὰ γυρίζει ἀλαφριά πότε ἀπὸ ᾿δῶ πότε ἀπὸ ᾿κει, ἀπὸ τὸ φύσημα τοῦ ἀγέρα. Φαντάζεται τὰ τρυφερά του χεράκια δεμένα μὲ σύρμα, μαυρισμένα καὶ πρισμένα. Δὲν τολμᾷ νὰ σηκώσει τὰ μάτια τση φαντασίας τση καὶ νὰ κοιτάξει πῶς ἤκατάντησε τὸ προσωπάκι του ἀπὸ τὸ μαρτύριο καὶ τὴν ἀγωνία. "Αραγες ἄμα τὸ κρεμάγαγε θά τγνε θυμήθηγε καὶ θά συλλοίστηγε:

— "Ἄχ, νενέ μου, ποῦ εἶσαι νὰ μὲ βλέπεις;

"Ὅσο τὸ θυμάται τὰ μέσα τση ἠδῶζανε φωτιές, βογγοῦσε καὶ μούγκριζε. "Ἄχ, αὐτὸ δὲν θά τὸ νταγιαντίσω — δὲν θά τὸ ὑποφέρω. — "Ὅχι. ᾿Αναθεμάτιζε τὸν αἴτιο. Παραμιλοῦσε κ' ἤλεγε: Καλὲ Χριστέ μου, γιατί τό ᾿κανες αὐτό; Γιατί ἄφησες τσοὶ Τούρκοι νὰ μοῦ τὸ κρεμάσουνε; Καλὲ Παναῖτα μου, Βαγγελίστρα μου, ἐσὺ ποῦ ἤσουνε τότες; Γιατί δὲν ἤβαλες τὸ χεράκι σου νὰ μοῦ τὸ γλυτώσεις ἀπ' τὴν κρεμάλα; ᾿Απ' τὸ βογγητὸ καὶ τὸ παραμιλητὸ, ἠξύπναγε ἡ μεγάλη τση ἀγγόνα καὶ τσ' ἤλεγε: Σῶπα καλὲ νενέ, μὴ βαρυκομᾷς γιατί κολάζεσαι. ᾿Επειτα ἀπὸ τὴν ἀγωνία ἀποκοιμώτανε γιὰ λίγο κ' ἤδλεπε μὲς στὸν ὕπνο τση, τση δυὸ ἀρχάγγελοι τὸν Γαβριήλ καὶ τὸν Μιχαήλ, ντυμένοι μέσα στὰ ἀπτραφτερά ἄρματα τους, ὅπως εἶναι ζουγραφισμένοι στῆ θύρες τοῦ ἱεροῦ, νὰ βαστᾶνε τση πύρινες ρομφαῖες τους, νὰ πετᾶνε χαμηλά, νὰ χτυπᾶνε τσοὶ Τούρκοι καὶ νὰ τσοὶ φωνάζουνε: Πίσω ἄπιστα σκυλιά, ἀφήστε τσοὶ Χριστιανοί.

"Ἄχ, Τσάτσα Στελιανή, καὶ νὰ ᾿ξερες. ᾿Ετσι σκοτώσανε καὶ τὸ μοναχογιὸ τση Παναγίας. Εἶχε πάει μιὰ φορὰ στὴ γάδρα τῶν ᾿Οβραίων καὶ τσοὶ δίδατκε καὶ τοὺς ἔλεγε: Δὲν πειράζει ποῦ ὑποφέρετε ἐπὶ τῆς γῆς, κάντε ὑπομονή. Στὸν ἄλλο κόσμο ὁμῶς, ὅσοι εἶσατε δίκαιοι, ὁ Θεὸς θά σᾶς ἀνταμείψει. Μπρὸς στὸ θρόνο τοῦ Παντοδύναμου οἱ οἱ ἀνθρώποι εἶναι ἴσοι κι ὁ καθένας κατὰ τὰ ἔργα του. "Ὅ,τι κάνεις περιλάβεις.

Τὸ ἀκούσανε αὐτὸ οἱ ᾿Οβραῖοι οἱ παπάδες κ' ἠλυσσιάζανε. ᾿Ακοῦς ἐκεῖ εἶπανε, ἐμεῖς, οἱ ἀρχιερέηδες, ὅτι θά ᾿μαστε ἴσοι μπρὸς στὴ δικαιοσύνη τοῦ θεοῦ μὲ τσοὶ χοιροβοσκοὶ καὶ τσοὶ χαμάληδοι. ᾿Ηβοί, ποῦ θά μᾶς πάει. Τόγε πιάγουνε ποῦ λές,

τονε δίνουνε στὸν Ἀδόλφο κι αὐτὸς τογε παραδίνει στὸν Πιλάτο, κι ὁ Πιλάτος τογε παραδίνει στὰ Ἐς - Ἐς κι αὐτοὶ τογε κρεμάσανε στὸ Σταυρό. Μάλιστα ἠαρώ- τησε ὁ Πιλάτος τὸν Ἀδόλφο: Τί ἔκανε ρέ Κώστα ὁ Χριστός; Ἐμένα ἀθῶος μοῦ φαίνεται. Κι αὐτὸς τοῦ ἀπάντησε ψέματα. Ἐδῆρισε τὸ Μεταξᾶ καὶ τὴν Τετάρτη Αὐγούστου.

Ἀπὸ τότες οὔλες οἱ βασανισμένες μανάδες ὄλου τοῦ κόσμου παρακαλᾶνε μὲ δάκρυα τὴν Παναγία Παρθένο, ποῦ εἶδε τὸ γιό τση νὰ τογε σταυρώνουνε κ' ἤσπα- ράχτηκε ἡ καρδιά τση. Παναγίτσα μου σῶσε τὸ παιδάκι μου ἀπὸ τὸν κίντυνο. Ἀκόμα λένε πῶς οὔλα αὐτὰ τὰ μαρτύρια τοῦ κόσμου τὰ κανονίζουνε μερικοὶ ἀφεν- τάδες, ποῦ ζοῦνε σὲ μιὰ μεγάλη χώρα ποῦ τηγε λένε Σίτυ.

Κάθουνται μέσα σὲ μιὰ μεγάλη σάλα, γύρω ἀπὸ ἓνα πράσινο τραπέζι καὶ πίνουνε οὔσκια. Κολλητὲς στὰ ντουβάρια τῆς σάλας ἀκουμπᾶνε ἀτσαλένιες κάσες γεμάτες ἀπὸ χρυσάφι. Στὸν τοῖχο ψηλὰ εἶναι γραμμένα μὲ χρυσὰ γράμματα ποῦ φωσφορίζουνε γιὰ νὰ φαίνονται καλά:

Ἐλευθερία, Δικαιοσύνη, Δημοκρατία, Ντεμόκρατυ.

Κάθουνται λοιπὸν οἱ ἀφεντάδες, πίνουνε καὶ καπνίζουνε μεγάλα ποῦρα. Μό- λις μπεῖ ὁ σατανᾶς μὲς στὴ σάλα σηκώνουνται οὔλοι καὶ τογε προσκυνᾶνε.

Αὐτοὶ κανονίζουνε ποῦ θ' ἀνάψει ἡ φωτιὰ στὸν κόσμο. Σήμερα στὴν Εὐρώπη, αὔριο στὴ Μικρασία, μεθαύριο στὴν Ἀραβία, τώρα πάλι στὴν Κύπρο. Ὅχι διὰ τὸ κάνουνε ἀπὸ ἀνάγκη, ἔχουνε παράδες, ἀλλὰ εἶναι ταμαχιάρηδες — ἀπληστοὶ — θέλουνε κι ἄλλους. Ἐπειτα κάνουνε σεφρι — σπᾶνε πλάκα — νὰ ὀλέπουνε τὰ παι- διὰ τοῦ κόσμου νὰ σφάζονται καὶ νὰ μαρτυρᾶνε.

Τώρα θὰ μ' ἀρωτήσεις γιατί δὲν τσοῖ ρίχνει ὁ θεὸς φωτιὰ γιὰ νὰ τσοῖ κάψει. Ἀμ' ξέρω κ' ἐγὼ τὸ γιατί, τσάτσα Στελιανή; Ἐγὼ εἶμαι ζουγράφος κι ὄχι θεο- λόγος.

**Ζωγράφος.** Στὴ Σχολὴ τῶν Καλῶν Τεχνῶν τῆς Ἀθήνας μπῆκα τὸν Νοέμ- βρη τοῦ 1921 καὶ ἀποφοίτησα τὸ 1927. Καθηγητὲς τῆς Σχολῆς ἦτανε τότες ὁ Καλούδης, ὁ Βικᾶτος, ὁ Ρόιλος, ὁ Γερανωτῆς, ὁ Θωμόπουλος Θωμᾶς ὁ γλύπτης, ὁ Ἐπαμεινώντας Θωμόπουλος ὁ ζωγράφος, ὁ Μαθιόπουλος, ὁ Νίκος Λύτρας, ὁ Μπο- κατσιάμπης ποῦ οἶδασκε προοπτική. Ἱστορία τῆς Ἀρχιτεκτονικῆς δίδασκε ἓνας πολὺ εὐσυνείδητος ἀρχιτέκτονας ὁ Τσιπούρας, Ἱστορία τῆς Ἀρχαίας Τέχνης ὁ Ἀλεξ. Φιλαδελφεύς, κατόπιν ὁ ἐξαιρετὸς ἀρχαιολόγος Ἄντ. Κεραμόπουλος, καὶ ὅταν αὐ- τὸς διορίστηκε διευθυντὴς τῆς Ἀκρόπολης δίδαξε σ' αὐτὴν τὴν ἔδρα ὁ Ζαχ. Πα- παντωνίου, διευθυντὴς τῆς Ἐθνικῆς Πινακοθήκης. Διευθυντὴς τῆς Σχολῆς ἦτανε τότες ὁ φημισμένος ζωγράφος Γ. Ἰακωβίδης, ὁ ὁποῖος σπούδασε στὴν Ἀθήνα καὶ στὸ Μόναχο καὶ εἶχεν ἐκεῖ ἰδρύσει δική του Σχολή. Τὸν μετεκάλεσεν ἡ κυβέρνηση γιὰ νὰ διοργανώσῃ τὴν Πινακοθήκη. Δάσκαλο στὸ χρῶμα εἶχα τὸν Σίμωνα Σαβ- βίδη, γιὰ τὸν ὁποῖον ἔγραψα μιὰ μονογραφία στὰ «Μικρασιατικὰ Χρονικά», ὁ ὁποῖος ἔζησε 45 χρόνια στὸ Μόναχο καὶ φημιζότανε σὰν ἐξοχος χρωματιστῆς.

Ἡ Σμύρνη εἶχε πολὺ ἤμερο ἀνατολίτικο χρῶμα, ἀνάμικτο μὲ τὸν Ἴωνικό χαρακτήρα τῆς.

Τὰ πολλὰ πανηγύρια τῶν ἐκκλησιῶν μέσα στὴν πόλη, στὰ γύρω προάστια τῆς καὶ στίς κοντινὲς ἐξοχές, δίνανε εὐκαιρία, κοντὰ στὴ θρησκευτικὴ κατάνυξη νὰ γλεντάει ὁ λαὸς μ' ὄλη του καρδιά καὶ νὰ χαίρεται τὴ ζωή.

Αὐτὰ τὰ πανηγύρια καὶ οἱ λαϊκὲς γιορτὲς ἦτανε ἡ πηγὴ τῆς ἐμπνεύσεώς μου στὰ κατοπινὰ ἔργα μου.

Ἐτρεχα παντοῦ ὅπου ὑπῆρχε σύναξη λαοῦ, τὰ πάντα ἐντυπωνόντουσε στὴ φαντασία μου καὶ τὴν ψυχὴ μου. Καὶ τώρα, ὕστερα ἀπὸ τόσα χρόνια, ζῶ μὲ τὴν ἀνάμνηση τῆς ἀγαπημένης πατρίδας μου, τῆς ἀδικοχαμένης, καὶ εἶμαι μὲ τὴν ψυχὴ μου ἐκεῖ κάτω.

# ΝΕΑ ΠΑΙΔΑΓΩΓΙΚΗ- -ΝΕΑ ΔΙΔΑΚΤΗΡΙΑ

Του Ν. Δ. Σωτηράκη

Στὰ νεότερα χρόνια, καὶ μάλιστα στὸν αἰῶνα μας, σὲ κάθε χώρα ὑπάρχει ἓνα μόνιμο πρόβλημα παιδείας καί, πιὸ συγκεκριμένα, πρόβλημα ἀνανέωσης, ἐκσυγχρονισμοῦ τῆς παιδείας. Ἡ παιδεία παντοῦ, στὶς νεότερες κοινωνίες, λειτουργεῖ σὰν θεσμὸς ριζωμένος στὴν παράδοση καὶ κατοχυρωμένος ἀπὸ νόμους. Οἱ νόμοι ποὺ τὴ διαμορφώνουν καὶ τὴν κατευθύνουν, ὑπηρετοῦν μιὰ πολιτική, τὴν πολιτική τῶν ταξικῶν συμφερόντων ποὺ ἐπικρατοῦν κάθε φορὰ μέσα στὶς σύγχρονες κοινωνίες.

Ὡστόσο, οἱ ἐπιταχυνόμενοι στὰ χρόνια μας ρυθμοὶ ἀνάπτυξης τῆς ἐπιστήμης καὶ τῆς τεχνικῆς ἔχουν θέσει παντοῦ ἐπιτακτικὰ προβλήματα ἀναθεωρήσεων καὶ ἀναπροσαρμογῶν τῆς παιδείας πρὸς δυὸ κύριες κατευθύνσεις: μιὰ κατεύθυνση βάθους καὶ μιὰ ὀριζόντια κατεύθυνση. Ἡ κατεύθυνση σὲ βάθος ἀποβλέπει στὸν ἐκσυγχρονισμό τῶν εκπαιδευτικῶν προγραμμάτων σύμφωνα μὲ τὶς ἀπαιτήσεις τῆς σύγχρονης ζωῆς, ὅπως ἔχει διαμορφωθεῖ μεταπολεμικὰ καὶ ὅπως προβλέπεται στὸ ἄμεσο μέλλον. Μιὰ νέα παιδαγωγικὴ ἐπιβάλλει στὴ λειτουργία τοῦ σχολείου νέα συγκρότηση, νέα δομὴ: διδακτικὲς σχέσεις δασκάλου-διδασκῆριου, χρῆση νέων διδακτικῶν μέσων, ὅπως τὰ ὀπτικοακουστικὰ κ.ἄ.

Πρὸς τὴν ὀριζόντια κατεύθυνση: ἡ ἰλιγγιώδης ἀνάπτυξη τῶν παραγωγικῶν δυνάμεων καὶ οἱ ἐπαναστατικὲς διαρθρώσεις τῶν παραγωγικῶν σχέσεων, ἐπιβάλλουν τὴν ἐξάπλωση τῆς παιδείας ὅλο καὶ σὲ πλατύτερα λαϊκὰ στρώματα μὲ σύγχρονη παράταση τῆς σχολικότητος, ἄλλοῦ στὰ 15 (ὅπως σὲ μᾶς) κι ἄλ-

λοῦ στὰ 18 καὶ πέρα χρόνια τῆς ὑποχρεωτικῆς μαθητικῆς ἡλικίας.

Κάτω ἀπὸ τέτοιες συνθήκες ἀνάπτυξης τῆς παιδείας, ἄμεσα καὶ ἀδυσώπητα προβάλλει τὸ πρόβλημα τῆς σχολικῆς στέγης. Νέα σύνθετα καὶ ἐπιτακτικὰ προβλήματα καλοῦνται σήμερα νὰ ἐρευνηθοῦν καὶ νὰ λύσουν οἱ ἀρχιτέκτονες σὲ συνεργασία μὲ τοὺς εκπαιδευτικούς, οἰκονομολόγους, κοινωνιολόγους, ὑγειονολόγους καί, φυσικὰ, πολιτικούς.

Πολὺ ἐπίκαιρα, τὸ Δ' Πανελλήνιο Ἀρχιτεκτονικὸ Συνέδριο, πέρσι στὸ Βόλο, ἐρεύνησε τὸ θέμα «Κτίρια Μορφώσεως καὶ Ἐπιμορφώσεως». Στὸ συνέδριο αὐτὸ εἶχα κληθεῖ καὶ ἔκαμα ἀπὸ τὴ σκοπιὰ τοῦ εκπαιδευτικοῦ μιὰ εἰσήγηση μὲ θέμα «Σύγχρονα καὶ Μελλοντικὰ Διδακτήρια». Γιὰ τὴν ἀξιοποίηση τῶν ἐργασιῶν τοῦ συνεδρίου ὁργανώθηκαν σὲ σεμινάρια στὰ γραφεῖα τοῦ συλλόγου διάφορες εἰδικὲς ἐπιτροπές. Εἶχα τὴν τιμὴ νὰ πάρω μέρος σὲ μιὰ σειρά ἀπὸ συνεδριάσεις τῆς Παιδαγωγικῆς Ἐπιτροπῆς τοῦ Σεμιναρίου, ἡ ὁποία ἐπεξεργάστηκε τὶς εἰσηγήσεις καὶ τὶς ἀπόψεις ποὺ ἀναπτύχθηκαν στὸ συνέδριο σχετικὰ μὲ τὴν ποιότητα τῆς παιδείας στὴ χώρα μας κατὰ τὶς τελευταῖες δεκαετίες, τὴ σημερινή της κατάσταση καὶ τὶς προοπτικὲς τῆς μελλοντικῆς ἀνάπτυξής της, παράλληλα μὲ τὸν ἐκσυγχρονισμό της — στοιχεῖα ἀπαραίτητα γιὰ τὸν ἀρχιτεκτονικὸ προγραμματισμὸ τῆς ἀνέγερσης διδακτηρίων.

Μὲ τὴν ἔγκριση τοῦ Συλλόγου Ἀρχιτεκτόνων, δίνουμε στὰ ἐπόμενα τὰ κυριότερα μέρη ἀπὸ τὸ πόρισμα τῆς ἐπιτροπῆς αὐτῆς, σὲ πληρέστερη καὶ εὐρύτερη κάπως ἀνάπτυξη.

## 1. Σύντομη ἱστορικὴ ἀναδρομὴ

Οἱ πρώτες σοβαρὲς ἀναγεννητικὲς προσπάθειες τῆς ἑλληνικῆς παιδείας ἀρχίζουν μὲ τὴν ἰδρυση καὶ τὴ δράση τοῦ «Ἐκπαιδευτικοῦ Ὁμίλου» (10 Μαΐου 1910) «μὲ σκοπὸ νὰ ἰδρύσει ἓνα Πρότυπο Δημοτικὸ Σχολεῖο

στὴν Ἀθήνα καὶ νὰ βοηθήσει νὰ ἀναμορφωθεῖ μὲ τὸν καιρὸ ἡ Ἑλληνικὴ Ἐκπαίδευση» (ἄρθρο 1 τοῦ ἀρχικοῦ καταστατικοῦ). Δὲν εἶναι τυχαῖο γεγονὸς ὅτι ὁ Ἐκπαιδευτικὸς Ὁμιλος ἐμφανίζεται μέσα στὸν ἐπαναστατικὸ ὄργανισμό, ποὺ μὲ τὸ Στρατιωτικὸ Σύνδεσμο ἔφερε στὴν Ἑλλάδα τὸν Ἐλευθέριο Βενιζέλο καὶ σημείωσε τὴν ἀπαρχὴ τῆς ἀστικῆς δημοκρατικῆς ἀναδιάρθρωσης τῆς χώρας. Ἀκολούθησαν οἱ βαλκανικοὶ καὶ ὁ πρῶτος παγ-

1. Ἡ εἰσήγηση αὐτὴ δημοσιεύθηκε στὸ περ. «Σύγχρονα θέματα», Ἰανουάριος - Φεβρουάριος 1965, τεύχος 13.

κόσμιος πόλεμος. Οί κύριοι έμπνευστές τής δράσης του Έκπαιδευτικού Όμίλου, Γληνός, Δελμούζος και Τριανταφυλλίδης, μεταφέρουν τὸ 1917 και τὸ 1923 υπεύθυνα στὸ ὑπουργεῖο Παιδείας, σὰν εισηγητές και έκτελεστές, τὸ πνεῦμα τοῦ όμίλου και καθοδηγοῦν τὴ δημοσία έκπαίδευση στὶς πρώτες ἀναγεννητικές έξορμήσεις τῆς με ἀλλεπάλληλες, δυστυχῶς, τροχοπεδήσεις και ἀνατροπές, κάθε φορά που οί δυνάμεις τῆς κοινωνικῆς ἀντίδρασης και τοῦ έκπαιδευτικοῦ σκοταδισμού ἐρχόταν στὴν έξουσία, εἴτε κανονικά σὰν πολιτικά κόμματα, εἴτε σὰν δικτατορίες. Έκείνο όμως που ἔμενε ἀναλλοίωτο σὰν πρόοδος στὴν κάθε ἀναγεννητικὴ προσπάθεια, ἦταν τὸ

## 2. Τὸ Σχολεῖο Ἐργασίας τοῦ μεσοπολέμου

Κατὰ τὴν εἰρηνικὴ περίοδο τοῦ μεσοπολέμου (1925 - 1940) ἔγινε ἡ πρώτη σοβαρὴ προσπάθεια εἰσαγωγῆς στὴ στοιχειώδη (κυρίως σ' αὐτὴ) έκπαίδευση τῶν παιδαγωγικῶν ἀρχῶν και μεθόδων τοῦ «Ένεργοῦ Σχολείου» (École active) με τὸ ὄνομα «Σχολεῖο Ἐργασίας» (Δελμούζος, Γληνός, Κουντουράς, Παπαμαῦρος, Παϊδούσης κ.ἄ.). Νέοι παιδαγωγοί, έκπαιδευμένοι, στὸ σύνολό τους σχεδόν, στὴ Γερμανία, ὅπου τὴν ἐποχὴ αὐτὴ κυριαρχούσε ἡ προσωπικότητα τοῦ Γερμανοῦ παιδαγωγοῦ Κερσενστάινερ (Kershensteiner) ἐπιδόθηκαν με ζέση σὰν διευθυντές διδασκαλείων στὴν κατάρτιση μιᾶς νέας γενεᾶς δασκάλων, που σ' αὐτοὺς ὀφείλουμε ὅλες τὶς προόδους τῆς δημοτικῆς μας έκπαίδευσης σ' αὐτὴ τὴ χρονικὴ περίοδο.

Κύριο χαρακτηριστικὸ τοῦ Σχολείου Ἐργασίας ἦταν νὰ κάμει ἐνεργὴ και ζωντανὴ τὴν παρουσία τοῦ μαθητῆ, νὰ μετουσιώσῃ τὸ μάθημα ἀπὸ παθητικὸ ἀκρόαμα μονολόγου ἢ, τὸ πολὺ θέαμα στατικῶν εἰκόνων, σὲ ἐνεργὴ και δραστικὴ συμμετοχὴ τοῦ μαθητῆ στὴ διδασκαλία. Στὸ Σχολεῖο Ἐργασίας ὁ μονόλογος μεταβάλλεται σὲ ζωντανὸ διάλογο, ἐνῶ παράλληλα ὁ μαθητῆς ἀσκεῖται στὴ χρῆση τῶν ἀπλῶν ἐργαλείων που μεταπλάθουν τὸ ξύλο, τὸ μέταλλο, τὴν πέτρα, τὸν

## 3. Οἱ ἀντιδράσεις τοῦ έκπαιδευτικοῦ σκοταδισμού

Δυστυχῶς, ὁ έκπαιδευτικὸς ἐκσυγχρονισμὸς στὴ χώρα μας δὲ μπόρεσε ποτὲ — μέχρι και σήμερα — νὰ γίνῃ και νὰ μείνῃ μόνιμη ὑπερκομματικὴ πολιτικὴ συνείδηση. Κάθε φορά που ἐρχόταν στὴν έξουσία οἱ συντηρητικὲς πολιτικὲς δυνάμεις, ξαναγύριζε και στὴν παιδεία τὸ σκοταδιστικὸ πνεῦμα τοῦ τυφλοῦ καθαρευουσιανισμού, με κύριο ὄργανο τὴ Φιλοσοφικὴ Σχολὴ τοῦ Πανεπιστημίου Ἀθηνῶν, ὅπου κατὰ τὶς τελευταῖες δεκαετίες μετεκπαιδεύτηκαν ἀπὸ συντηρητικοὺς καθαρευουσιάνους καθηγητῆς πολλὲς ἑκατοντάδες δημοδιδάσκαλοι, που φυσικὸ ἦταν νὰ μεταφέρουν στὴ στοιχειώδη έκπαίδευση τὸ καθαρευουσιάνικο συντηρητικὸ πνεῦμα. Ὅσο γιὰ τὴ Μέση Ἐκπαίδευση, ἡ παρουσία και μόνη στὸ Πανε-

ξύπνημα και ἡ φώτιση τοῦ έκπαιδευτικοῦ κόσμου, ἡ ὠρίμανση και ἡ ἀνδρωση τοῦ έκπαιδευτικοῦ δημοτικισμού που ἀπλώθηκε προοδευτικά σὲ ὅλους τοὺς τομείς τῆς νεοελληνικῆς πνευματικῆς και καλλιτεχνικῆς ζωῆς, με τὴν ὀλοσχερὴ ἐπικράτηση τῆς ζωντανῆς δημοτικῆς γλώσσας στὴν ποίηση, στὸν πεζὸ λόγο, στὸ θέατρο και στὸ στοχασμό. Καὶ δὲν πρέπει νὰ ξεχνᾶμε, ὅτι ὁ έκπαιδευτικὸς δημοτικισμὸς εἶναι στὴν οὐσία του ἕνα πλατύτερον ἔθνικο κίνημα που ἀγκαλιάζει, μαζί με τὴ γλώσσα και τὴν παιδεία, τὸν πόθο και τὴ θέληση τοῦ ἔθνους γιὰ πνευματικὴ ἀναγέννηση και λύτρωση ἀπὸ τὰ δεσμὰ τοῦ σκοταδισμού.

πηλό, τὸ χαρτί, τὸ δέρμα, τὸ ὕφασμα σὲ χρῆσιμα γιὰ τὸν ἄνθρωπο ἀντικείμενα. Στὸν κῆπο τῆς αὐλῆς καλλιεργοῦνται ἀπὸ τὰ παιδιὰ ἄνθη και φυτὰ τῆς ἐποχῆς και στὰ χωριά οἱ γεωργικὲς ἐργασίες γίνονται ἄμεσο ἀντικείμενο ἐνεργητικοῦ ἐνδιαφέροντος γιὰ τὰ παιδιά. Ἐδῶ κ' ἐκεῖ γίνεται λόγος και γιὰ σχολικὸ ἀγρό.

Οἱ νέοι όμως αὐτοὶ έκπαιδευτικοὶ προσενατολισμοὶ ἀπαιτοῦσαν ἀνάλογη ἀναπροσαρμογὴ τοῦ σχολικοῦ κτιρίου που μόνο ἕνα μελετημένος μακρόπνοος προγραμματισμὸς θα μπορούσε νὰ ἀντιμετωπίσει ἀποτελεσματικῶς. Ἐκτὸς ἀπὸ τὴν περίοδο 1930 - 32 τῆς ὑπουργίας Γεωργίου Παπανδρέου, που χτίστηκαν 145 νέα διδαστήρια και ἐγκαινιάστηκαν ἢ ἀποπερατώθηκαν ἄλλα 1375, καμιά ἄλλη σοβαρὴ προσπάθεια ἀνέγερσης διδαστηρίων δὲ ἔγινε κατὰ τὴν περίοδο τοῦ μεσοπολέμου. Με τὴν προσπάθεια αὐτὴ τῆς ὑπουργίας Παπανδρέου προστέθηκαν 7.376 νέες αἰθουσὲς διδασκαλίας.

Οἱ προσπάθειες τοῦ Σχολείου Ἐργασίας μπαίνουν μέσα στὰ πλαίσια τοῦ κινήματος τοῦ έκπαιδευτικοῦ δημοτικισμού και ὑλοποιοῦν κατὰ κάποιον τρόπο τὸ πρόγραμμα τοῦ Έκπαιδευτικοῦ Όμίλου.

πιστήμιο Ἀθηνῶν ἐνὸς Λορεντζάτου, ἐνὸς Βέη ἐνὸς Ἀμαντου, βοήθησε ἑκατοντάδες φοιτητῆς τῆς Φιλοσοφικῆς Σχολῆς νὰ βροῦν τὸν δρόμο τοῦ έκπαιδευτικοῦ δημοτικισμού. Παράλληλα, ἡ νέα Φιλοσοφικὴ Σχολὴ τοῦ Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης με τὸν Κακρυδιῆ, τὸν Ἀνδριώτη, τὸν Κριαρά, τὸν Πολίτη κ.ἄ., φύσηξε νέα πνοὴ στὸ σῶμα τῆς Μέσης Ἐκπαίδευσης.

Εὐτυχῶς, παρ' ὅλη τὴν ἀντίδραση τῆς Φιλοσοφικῆς Σχολῆς τοῦ Πανεπιστημίου Ἀθηνῶν, τὸ έκπαιδευτικὸ σῶμα ἔχει πιά ἀποκτήσει και τὴ γνώση και τὴ θέληση γιὰ τὴν ἀντιδρᾶ και νὰ κρατᾶ σὲ ἐτοιμότητα τὴν ἑπόμενη ἀντίδραση στὸν έκπαιδευτικὸ δημοτικισμό που νὰ ἀγωνίζεται γιὰ τὸν ἐκσυγχρονισμό τῆς



παιδείας. Κάθε προοδευτική και γόνιμη εκπαιδευτική αλήθεια που γεννήθηκε μέσα στη συνείδηση του εκπαιδευτικού κατά τα φωτεινά διαλείματα της εκπαιδευτικής αναγέννησης, μπορεί να παραμερίζεται προσωρινά με την επιστροφή του σκοταδισμού στην έξουσία, ποτέ όμως δεν καταστρέφεται. Άλλα και πολλοί νέοι παιδαγωγοί με σπουδές στο έξωτερικό, είτε ιδιωτικά, είτε με υποτροφίες, έπι-

σχύουν ανανεωτικά το εκπαιδευτικό σώμα και συντελούν στην έξουδετέρωση των σκοταδιστικών επιδράσεων. Μπορούμε λοιπόν να πούμε, ότι η εκπαίδευσή μας, περισσότερο ίσως από τη Μέση ή Δημοτική, είναι ώριμη για να δεχτεί ένα έκσυγχρονισμό μέσα στα παιδαγωγικά πλαίσια που ονομάσαμε παραπάνω Σχολείο Ένεργό.

#### 4. Οί πηγές του Σχολείου Έργασίας—ό Ινστρουμανταλισμός

Θα πρέπει όμως να ξεκαθαρίσουμε άμέσως μερικά πράγματα. Ό,τι ονομάσαμε παραπάνω «Σχολείο Έργασίας» είναι σήμερα, όπως θα δούμε, ξεπερασμένο στις ψυχολογικές βάσεις του. Ο κύριος εκπρόσωπός του στη Γερμανία του μεσοπολέμου ψυχολόγος και παιδαγωγός Κερσενστάινερ έχει άντλήσει τις βασικές του ιδέες από τον Άμερικανό στοχαστή Τζών Ντιούι (J. Dewey) που πρώτος έπεξεργάστηκε τη θεωρία του Ινστρουμανταλισμού, τόσο από ψυχολογική, όσο και από παιδαγωγική πλευρά σε πληρότητα και άρτιότητα, σύγχρονα και ανεξάρτητα από το μεγάλο Έλβετό ψυχολόγο και παιδαγωγό Κλαπαρέντ (Claparède).

«Ο άνθρωπος, μάς λέει ο Dewey είναι μια ένεργη ύπαρξη που παρεμβαίνει άθόρμητα στη ροή των φαινομένων. Έκείνο που χαρακτηρίζει τις σχέσεις ανάμεσα στο υποκείμενο και τον κόσμο είναι η δημιουργική δράση. Ο άνθρωπος μεταβάλλει τα πράγματα στο φυσικό περιβάλλον και κατασκευάζει καινούριες σχέσεις και καινούριες δομές στο κοινωνικό περιβάλλον (μεταβάλλοντας και τον ίδιο τον έαυτό του, θα προσθέταμε έμεις).

»Η σκέψη, όπως και η παρατήρηση, χρησιμεύει σαν έργαλειο (instrument — instrumentalisme) στην προσαρμοστική δραστηριότητα του ανθρώπου. Ίδιαίτερα για το παιδί, η σκέψη έχει αξία μόνο στο μέτρο που τη χρησιμοποιεί σαν όργανο στη λύση πρακτικών προβλημάτων της καθημερινής ζωής του και στην πραγματοποίηση των παιχνιδιστικών σκοπών του».

Ο ίδιος ο Dewey γράφει στο βιβλίο του «How to think»: «η όργάνωση της νόησης γενιέται και σε κάποια χρονική διάρκεια αναπτύσσεται, όταν έχουν οργανωθεί οι άναγκαίες πράξεις για την πραγμάτωση ενός σκοπού. Δεν προέρχεται από κατευθεία επίκληση της δύναμης του λογικού. Η ανάγκη να σκεφθούμε για να κάμουμε κάτι που ξεπερνά τη σκέψη είναι πιο δυνατή από τη σκέψη για τη σκέψη».

Οι παιδαγωγικές έπιπτώσεις του Ινστρουμανταλισμού του Dewey (και του Claparède) είναι σημαντικές και καταργούν κάθε δεσμό

και σχέση με την παραδοσιακή παιδαγωγική της άπλης αποτύπωσης στατικών εικόνων στην άκουστική και στην όπτική μνήμη, την παιδαγωγική της «άπό καθέδρας» διδασκαλίας. Ύστερα από το Dewey και τον Claparède ξέρεται πια η παιδαγωγική ότι η άληθινή ένότητα της ψυχικής ζωής είναι η δράση και, όσο η σκέψη είναι το έργαλειό της δράσης, η διδασκαλία δε μπορεί πια να έχει σκοπό την έντύπωση έτοιμων περιεχομένων στο πνεύμα του παιδιού και δεν πρέπει να ένεργεί κατευθεία στη νοητικότητα του. Πρέπει να άπευθύνεται στην άθόρμητη δραστηριότητά του, έπιδιώκοντας να το προσανατολίσει προς τη θελημένη κατεύθυνση. Μά ένας τέτοιος προσανατολισμός μπορεί να πραγματοποιηθεί — έπιμένει ο Dewey — «μόνο σε σχολικό περιβάλλον που διαθέτει τα μέσα που κάμνουν δυνατή την άδιάκοπη άπασχόληση σε συγκεκριμένες δραστηριότητες με έργαλεία, με φυσικά υλικά μέσα...».

Η διδακτική, τόσο του Dewey όσο και του Claparède, στηρίζεται στην έρευνα: την προσανατολισμένη έρευνα του παιδιού μέσα στο ζωντανό σχολικό περιβάλλον. Το νέο κατασκευάζεται από το ίδιο το παιδί πάνω στη ροή της έρευνας. Η γνώση γενιέται με τη δράση, πάνω στην πράξη, η φύση της είναι πραξιακή (operataire).

Ύστερα από τον Dewey και τον Claparède ο Kerschensteiner έπεξεργάζεται τον Ινστρουμανταλισμό σε παιδαγωγική θεωρία με μεγάλο βάθος και αξιόλογη συνοχή: και έδώ τη γνώση έπεξεργάζεται ο ίδιος ο μαθητής με την παρατήρηση που συνοδεύεται πάντοτε από ένεργη δράση. Άλλα η άπόκτηση μίας νέας ιδέας (ή έξήγηση π.χ. ένός φυσικού φαινομένου) δεν ολοκληρώνεται, δεν τελειώνεται με την άποκάλυψη της ένόρασης πάνω στην έρευνα. Για την όριστική έξασφάλιση κάθε διανοητικής κατάκτησης είναι άπαραίτητη μια ύστατη πράξη: η πράξη του έλέγχου της νέας ιδέας, η όποια άρχικά πρέπει να θεωρηθεί σαν ύπόθεση. Όταν πρόκειται για μια μετάφραση άρχαίου κειμένου, είτε για τη λύση ένός μαθηματικού προβλήματος, ο έλεγχος αυτός γίνεται στην περιοχή του στοχασμού, του λόγου. Στη φυσική όμως ο έλεγχος, τις περισσότερες φορές, παίρνει το δρόμο της πειραματικής έπαλήθευσης... Έτσι, κατά τον Kerschensteiner ο σχηματισμός των γνώσεων περνά από τους άκόλουθους σταθμούς:

2. Hans Aebli: «Didactique Psychologique», έκδοση Delachaux et Niestlé — Institut J. J. Rousseau, Genève.

Με την παρατήρηση, ο μαθητής αντιμετωπίζει τα φαινόμενα και τα γεγονότα και βάζει πάνω σ' αυτά μερικά ερωτήματα. Σε μορφή υποθέσεων που γεννιούνται από τη «δημιουργική ενόραση», ο μαθητής εφευρίσκει δυνατές λύσεις. Οι λύσεις όμως αυτές γίνονται δεκτές, μόνο όταν επαληθεύονται από το λογικό ή από τον πειραματικό έλεγχο. Όπως βλέπουμε, ο Kerschensteiner ρίχνει το μεγαλύτερο βάρος της διδακτικής του στον έλεγχο των υποθέσεων. Έτσι, σαν κύριος παιδευτικός σκοπός μπαίνει η απόκτηση γνώσεων από προσωπική παρατήρηση και εμπειρία· όχι από «μεταφορά» ή από τα βιβλία, όπως στην παραδοσιακή διδακτική.

Θα κλείσουμε το κεφάλαιο αυτό σημειώνοντας ότι οι απώτεροι σκοποί της αγωγής, κατά τον Kerschensteiner, είναι η καλλιέργεια της «πειθαρχίας της νόησης». Δεν έχει γι' αυτόν τόσοση σημασία η διέγερση του ενδιαφέροντος του μαθητή κατά τρόπο ενεργό, αυθόρμητο. Γι' αυτό στο σχολείο του οι μαθητικές απασχολήσεις στα τεχνικά εργαστήρια και όλες οι εργασιακές δραστηριότητες των μαθητών διευθύνονται και παρακολουθούνται από κατώτερο τεχνικό προσωπικό, μακριά από την παρουσία του δασκάλου. Μοναδικός λειτουργικός ρόλος τους στην επεξεργασία των γνώσεων είναι μια απλή μεταφορά της εμπειρίας στην αριθμητική ή σε άλλα μαθήματα. Το έργο του δασκάλου είναι υψηλότερο. Να καλλιεργήσει ιδανικά. Η πειθαρχία της νόησης δεν εξαρτάται από το ενδιαφέρον του μαθη-

τή. Αυτός έχει χρέος να δέχεται και να πραγματοποιεί τις παιδευτικές αξίες περισσότερο από καθήκον και λιγότερο από ενδιαφέρον.

«Ένα τέτοιο παιδευτικό ιδανικό είναι, χωρίς αμφιβολία, πολύ υψηλό. Παραγγέλλει στο μαθητή να υπακούει σε απρόσωπες αρχές όμοιες με το κατηγορικό επίταγμα του Καρλ. Αν ο δάσκαλος εμπνέεται από τις ίδιες αρχές, μερικοί μαθητές ανώτερης ανάπτυξης θα δεχθούν αναμφισβήτητα μια τέτοια πειθαρχία. Αλλά αυτή η δοξασία δεν είναι άραγε επικίνδυνη για το μέσο μαθητή καθώς και για το μέσο δάσκαλο; Μήπως δε θα μπορούσαν έτσι να δικαιολογηθούν μέθοδοι αλλότριες, με την πρόφαση ότι τάχα ο μαθητής εξασκεύεται σε προσπάθειες «αφιλοκερδείς»; Μπορούν άραγε μια πειθαρχία, μια έγνοια για την ακρίβεια, χωρίς άμεση συνοχή με μια δραστηριότητα που γι' αυτή να έχει αυτόγένητο ενδιαφέρον ο μαθητής — μπορούν να σταθούν χωρίς καταναγκασμό; Δεν θα κινδύνευε τότε η πειθαρχία της νόησης να εκφυλιστεί σε μια καθαρή εξωτερική υπακοή, και μάλιστα επικίνδυνη, στην περίπτωση που ασκείται κατά τρόπο άπεριόριστο; (Δεν είναι ανάγκη να υπενθυμίσουμε τις πολιτικές περιπέτειες του χιτλερισμού). Και, στο τέλος, ο μαθητής θα μπορέσει τάχα να άφομοιώσει παιδευτικές αξίες τελειότητας, αλήθειας, τέχνης και έπιστήμης, χωρίς αυτόγένητο ενδιαφέρον γι' αυτές; Δεν το πιστεύουμε».

## 5. Η νέα παιδαγωγική της γενετικής ψυχολογίας. Wallon και Piaget

Σήμερα ο ψυχολογικός ινστρουμανταλισμός και οι αρχές του Σχολείου Έργασίας του μεσοπολέμου, όπως και άλλες παλαιότερες και σύγχρονες του ψυχολογικές δοξασίες (συνειρμική ψυχολογία, ψυχολογία της μορφής κτλ.) με τις επεκτάσεις τους στη διδακτική, έχουν ξεπεραστεί από τη γενετική ψυχολογία που κύριοι θεμελιωτές της είναι ο Henri Wallon και ο Jean Piaget.

Στα 1942, μέσα στη γερμανική κατοχή, ο Γάλλος Henri Wallon γράφει το περίφημο βιβλίο του «Από την πράξη στη σκέψη» (De l'acte à la pensée), όπου αναλύει και αποδεικνύει τον αδιάρρηκτο γενετικό δεσμό ανάμεσα στη σκέψη και στην πράξη, ενώ, σύγχρονα σχεδόν (1941), ο Έλβετος Piaget γράφει με τους βοηθούς του στα πανεπιστήμια της Γενεύης και της Λωζάνης το βιβλίο «Η γένεση του αριθμού στο παιδί» (La genèse du nombre chez l'enfant) για να ακολουθήσει άμέσως «Η κατασκευή του πραγματικού στο παιδί».

Υπάρχουν βέβαια παραλλαγές απόψεων ανάμεσα σ' αυτούς τους δυο θεμελιωτές της γενετικής ψυχολογίας, μα πρόκειται στο βάθος για διαφορές μορφής και όχι ουσίας.

Και ο Wallon και ο Piaget τοποθετούν την πράξη μπρός από τη σκέψη, θεωρώντας την ανάπτυξη της ανθρώπινης νοημοσύνης άδισκόνητη χωρίς τη μεσολάβηση της πράξης, τόσο που δεν είναι υπερβολή να πούμε ότι «ο άνθρωπος σκέπτεται με το χέρι».

Βέβαια και ο ινστρουμανταλισμός, κυρίως του Dewey, δίνει μεγάλη σημασία στον αδιάρρηκτο δεσμό ανάμεσα στη σκέψη και στη δράση και το Σχολείο Έργασίας, η γαλλικότερα το Ένεργό Σχολείο (Ecole Active) του μεσοπολέμου έκαμε τεράστια βήματα προόδου προς το σωστό δρόμο της διδακτικής. Όσο όμως κι αν ο ινστρουμανταλισμός προχώρησε στην όρθη άνάλυση των ψυχικών φαινομένων της δράσης και της σκέψης (οι σύγχρονοι μιλούν για «άντιληπτική δραστηριότητα») δε μπόρεσαν ωστόσο να έρμηνέψουν σωστά τη φύση της ψυχικής λειτουργίας της σκέψης, όπως το έκαμε ο Piaget με τη γενετική ψυχολογία του.

Η γενετική ψυχολογία διδάσκει ότι: η πραγματική άφομοίωση γνώσεων, ακόμα και από την πιο διανοητική θεώρησή τους, προϋποθέτει τη δραστηριότητα του παιδιού και του έφηβου, γιατί κάθε νοήμονη πράξη έμπλέκει ένα παιγνίδι από πραξιακές διεργασίες (opérations) και οι διεργασίες αυτές μπορούν να λειτουργήσουν αληθινά, παρά μό-

νο στο μέτρο που έχουν προετοιμαστεί από καθαυτὸ δράσεις. Οἱ διεργασίες αὐτὲς δὲν εἶναι πραγματικὰ τίποτε ἄλλο ἐκτὸς ἀπὸ τὸ παράγωγο τῆς ἐσωτερικέως δράσεων καὶ τοῦ συντονισμοῦ τους, μὲ τέτοιο τρόπο, πού χωρὶς τὴν προϋπαρξὴ τῆς φυσικῆς δραστηριότητος δὲν θὰ ὑπῆρχε αὐθεντικὴ νοημοσύνη» (J. Piaget).

Γιὰ νὰ γίνῃ πληρέστερα νοητὴ ἡ περικοπὴ αὐτῆ τοῦ Piaget προσθέτομε ὅτι μὲ τὸν ὄρο «opération» ὁ Piaget ἐννοεῖ κάθε νοήμονη πράξη τοῦ παιδιοῦ δυνάμενη νὰ ἀντιστραφεῖ. Ὄταν π.χ. τὸ μικρὸ παιδί μετατοπίζει ἓνα ἀντικείμενο στὸ περιβάλλον του ἐκτελεῖ μιὰ ἀντιστρέψιμη πράξη (opération). Πραγματικὰ τὸ ἴδιο τὸ παιδί μπορεῖ νὰ ἀποκαταστήσῃ τὰ πράγματα, εἴτε ἐπαναφέροντας τὸ ἀντικείμενο στὴν πρότερη θέση του, εἴτε μετακινούμενο τὸ ἴδιο τὸ παιδί. Ἐδῶ συναντοῦμε τὸ ἔμβρυο τῆς μαθηματικῆς «ομάδας» τῶν νεότερων μαθηματικῶν (προσεταιριστικότητα στὴν ἐσωτερικὴν πράξη μεταξύ τῶν στοιχείων ἐνὸς συνόλου, ὑπαρξὴ οὐδέτερου στοιχείου, καὶ γιὰ κάθε στοιχεῖο ὑπαρξὴ τοῦ ἀντιστρόφου του, ὥστε τὰ δυὸ μαζὶ νὰ συνθέτουν τὸ

οὐδέτερο στοιχεῖο). Οὐδέτερο στοιχεῖο στὶς μετατοπίσεις εἴτε τοῦ ἑαυτοῦ του, εἴτε τῶν ἀντικειμένων πού μπορεῖ νὰ κάμῃ τὸ παιδί εἶναι ἡ ἀκίνησις, δηλαδὴ ἡ μηδενικὴ μετακίνηση. Ἄς σημειώσουμε ἐδῶ ὅτι ὁ Piaget στὰ ψυχολογικὰ πειράματά του πάνω σὲ παιδιὰ ἕως 6 ἐτῶν, ἀνακάλυψε, στὶς διεργασίες τῆς ἀντιληπτικῆς δραστηριότητάς τους, τὶς γενετικές ἀρχὲς τῶν συγχρόνων μαθηματικῶν δομῶν (ἀλγεβρικῶν, τοπολογικῶν καὶ διατακτικῶν) πού μόλις στὰ χρόνια μας μπόρεσαν νὰ πάρουν ὀριστικὴ ἐπιστημονικὴ ἔκφραση μὲ τὶς ἐργασίες τῶν Γάλλων «Boubaiki» καὶ ἄλλων συγχρόνων μας ἐρευνητῶν.

Στὴ σχετικὴ εἰσήγησή μας στὸ Δ' Πανελλήνιο Ἀρχιτεκτονικὸ Συνέδριο ἐκταθήκαμε ἀρκετὰ στὶς ἐπιπτώσεις τῆς γενετικῆς ψυχολογίας πάνω στὰ προβλήματα τῆς σύγχρονης παιδαγωγικῆς πού ἀποτελοῦν τὸ ἐπίκεντρο τῶν μεταρρυθμιστικῶν τάσεων στὴν ἐκπαίδευση τῶν εὐρωπαϊκῶν χωρῶν καὶ τῆς Ἀμερικῆς καί, ὅπως εἶναι φυσικὸ, ἐπηρεάζουν τὶς δομικὲς καὶ ἀρχιτεκτονικὲς ἀντιλήψεις στὶς σχολικὲς κατασκευές.

## 6. Ἡ αὐξηση τοῦ μαθητικοῦ πληθυσμοῦ καὶ οἱ ἀπότοκες διδακτηριακὲς ἀνάγκες

Ἄνεξάρτητα ὅμως ἀπὸ τὸν παράγοντα ψυχολογία καὶ παιδαγωγικὴ, ἡ σύγχρονη παιδεία ἐπηρεάζεται καθοριστικὰ καὶ ἀπὸ παράγοντες κοινωνικοοικονομικούς.

Οἱ χωρὶς προηγούμενο στὴν ἱστορία ἐπιταχυνόμενοι ρυθμοὶ ἀνάπτυξης τῆς Τεχνικῆς καὶ τῆς Ἐπιστήμης μεταφερόμενοι στὴν παραγωγή ἐπιτρέπουν προοδευτικὰ ὄλο καὶ μεγαλύτερα περιθώρια χρονικῶν ἀνέσεων στοὺς ἐργαζόμενους καὶ ἐπιβάλλουν ὄλο καὶ ὑψηλότερη μορφωτικὴ στάθμη στὶς μάζες τῶν ἐργαζομένων. Οἱ ἄμεσες ἐπιπτώσεις στὴν ἐκπαίδευση εἶναι αὐτονόητες: αὐξηση τοῦ ὁρίου τῆς ὑποχρεωτικῆς σχολικῆς ἡλικίας· ἀνανέωση τῶν προγραμμάτων καὶ τῶν διδακτικῶν μέσων· μετεκπαίδευση καὶ ἐπαγγελματικὴ ἀναπροσαρμογὴ τῶν ἐνηλίκων, χωρὶς ἐξαιρέση οὔτε τῶν ἐκπαιδευτικῶν. Ἄς σταθοῦμε σύντομα σὲ καθεμιὰ ἀπὸ τὶς ἐπιπτώσεις αὐτές.

1ο) Αὐξηση τοῦ ὁρίου τῆς ὑποχρεωτικῆς σχολικῆς ἡλικίας. Ἡ ὑποχρεωτικὴ φοίτηση στὸ σχολεῖο ὡς τὰ 15 χρόνια τῆς ἡλικίας (6 δημοτικὸ + 3 γυμνάσιο) ἐπιβάλλει στὸ Κράτος ἄμεσες γιγάντιες προσπάθειες, ὅπως δείχνουν οἱ ἐπίσημοι ἀριθμοὶ (στρογγυλεμένοι).

Ἀπὸ τὶς 180.000 παιδιὰ πού μπαίνουν κανονικὰ στὴν πρώτη τάξη τοῦ δημοτικοῦ, ἀποφοιτοῦν στὴν δὲ τάξη μόνο οἱ 120.000. Τὸ ἓνα τρίτο δηλαδὴ μένουν ἀγράμματοι (ἂν ὄχι ἀναλφάβητοι). Ἀπὸ τὶς 120.000 τῶν ἀποφοιτῶν τοῦ δημοτικοῦ ἔμπαιναν στὸ γυμνάσιο μόνο οἱ 50.000. Τὸν περασμένο σχολικὸ χρόνο, πρῶτο τῆς πρόσφατης ἐκπαιδευτικῆς μεταρρύθμισης, μπῆκαν χωρὶς εἰσιτήριες ἐξετάσεις 90.000.

Ἄν πάρουμε δοσμένο ὅτι τὸ Κράτος θὰ κάμῃ πραγματικὴ τὴν ὑποχρεωτικὴ καὶ δωρεὰν ἐννεάχρονη παιδεία, θὰ πρέπει τὸ γυμνάσιο νὰ προετοιμαστῇ στὸ ἄμεσο μέλλον γιὰ νὰ δέχεται κάθε χρόνο 180.000 παιδιὰ στὴν πρώτη τάξη του, διπλάσιο δηλαδὴ ἀριθμὸ ἀπὸ πέρσι, ἀντὶ τῶν 50.000 πού δέχονταν πρὶν ἀπὸ τὸ 1964-65. Ἄν λογαριάσουμε τώρα ὅτι μὲ τὸ παλιὸ ἐκπαιδευτικὸ καθεστῶς οἱ μαθητὲς τῶν γυμνασίων στριμώχονταν κατὰ τάξη ἀπὸ 60 ὡς 100 καὶ περισσότεροι, σὲ ἀνθυγιεινοὺς χώρους (κατ' ὄνομα αἶθουσες) — ἰδίως στὶς πόλεις, τί πρέπει νὰ προβλέψουμε γιὰ τὸν ὑπερτριπλασιασμὸ τοῦ πληθυσμοῦ τοῦ νέου γυμνασίου ὕστερα ἀπὸ τὰ δυὸ ἐπόμενα χρόνια πού ἀκολουθοῦν τὸ περσινὸ; Οἱ προοπτικὲς εἶναι πολὺ δυσοίωνες. Θὰ περάσουμε ἀπὸ σκληρὲς δοκιμασίες καὶ προσωρινὲς λύσεις «τῆς ἀνάγκης», ἀφοῦ κάθε σοβαρὸ πρόγραμμα ἀνέγερσης διδακτηρίων ἀπαιτεῖ μακρόπνοο προγραμματισμὸ.

2ο) Ἡ ἀνανέωση καὶ ὁ ἐκσυγχρονισμὸς τῶν προγραμμάτων καὶ τῶν διδακτικῶν μέσων κάνει ἄχρηστα τὰ παλαιὰ διδακτήρια. Ἡ νέα παιδαγωγικὴ σύμφωνα μὲ τὰ πορίσματα τῆς γενετικῆς ψυχολογίας, ἐπιβάλλει καινούργια δομὴ στὴ συγκρότηση τοῦ σχολείου, τόσο τοῦ δημοτικοῦ, ὅσο καὶ τοῦ γυμνασίου. Ἡ ἀνάπτυξη καὶ ἡ παιδευτικὴ ἄσκηση τῆς φυσικῆς καὶ νοητικῆς δραστηριότητος τοῦ μαθητῆ μέσα στὸ σχολικὸ περιβάλλον ἐπιβάλλει τὴν πρόβλεψη: εὐρύχωρου πάρκου μὲ τὶς ἀπαραίτητες ἐγκαταστάσεις ἀθλητικοῦ στίβου καὶ ἀθλοπαιδειῶν· αἶθουσες διδασκαλίας χτισμένες στὴν κλίμακα τῆς ἡλικίας τῶν μα-

θητών και προσαρμοσμένες στην άνετη χρήση των σύγχρονων όπτικοακουστικών μέσων διδασκαλίας και με δυνατότητες ελαστικότητας στη χρήση τους — κατάργηση των αντιπαιδαγωγικών θρανίων και αντικατάστασή τους με άτομικά τραπέζια και άτομικά καθίσματα, ώστε με κατάλληλη διάταξη ή αίθουσα να μεταβάλλεται σε εργαστήριο — επίπλωση που να τραβά την οικειότητα και την αγάπη του μαθητή — χωρητικότητα για 30 μαθητές — κατάλληλος φωτισμός και προσανατολισμός — προσπέλαση όσο το δυνατό άμεσότερη από την αύλη, χωρίς τη μεσολάβηση μακρών καταθλιπτικών διαδρόμων· εργαστήρια φυσικής και χημείας με τον κατάλληλο εξοπλισμό, τεχνικά εργαστήρια επεξεργασίας πρώτων ύλων· αίθουσα μηχανών· μαγειρεία, έστιατόρια, αναψυκτήρια. 'Αφήσαμε στο τέλος την αίθουσα τελετών του σχολείου για συγκεντρώσεις και έορτές, με τη σκηνή της και την κινηματογραφική εγκατάσταση. Δεν είναι περιττό να προσθέσουμε ότι ιδιαίτερη πρόβλεψη είναι απαραίτητη για τα λουτρά και τους χώρους υγιεινής. Στην περίπτωση που το σχολείο θα έχει έσωτερικούς μαθητές, θα χρειαστεί να προβλεφθούν κοιτώνες και άλλες βοηθητικές εγκαταστάσεις. 'Ο μαθητής δεν θα 'να πιὰ έξωτερικός επισκέπτης του σχολείου για λίγες ώρες· θα ζει μέσα σ' αυτό.

3ο) Αντίθετα με το παλαιό, το σύγχρονο και το μελλοντικό διδακτήριο είναι άνοιχτο

προς την κοινωνία. Το πέρασμα της λειτουργίας του από την παθητική παρουσία του μαθητή στην ενεργό παιδευτική δραστηριότητα, παρουσιάζει και καλλιεργεί άμεσες σχέσεις και δεσμούς με την κοινωνία και έξοικειώνει το μαθητή με ζωντανές παιδευτικές αξίες, όπως η κοινωνική σημασία της εργασίας, η καθοριστική επίδραση της Τεχνικής και της 'Επιστήμης στην παραγωγή και στην ανάπτυξη του πολιτισμού, ή άμεσότερη προσέγγιση, γνωριμία και αλληλεγγύη των ανθρώπων σε διεθνή κλίμακα, ο νέος ούμανισμός.

Σε ανταπόδοση, η κοινωνία θα στραφεί με αγάπη και ενδιαφέρον προς το σχολείο. Θα μπορέσει να βρει σ' αυτό — ιδίως στην έπαρχία — ένα έλκυστικό πολιτιστικό κέντρο και να δεθεί οργανικά μαζί του σε μιὰ σταθερή και μόνιμη επιμορφωτική προσπάθεια, προπάντων πνευματική και καλλιτεχνική (δανειστική βιβλιοθήκη, σχολικές και κοινοτικές έορτές, διαλέξεις, θεάματα και ακροάματα ανώτερης ποιότητας). "Όχι πιὰ βίαιη απόσπαση του παιδιού από την κοινωνία και ουτοπιστική μεταφορά του αποκλειστικά σε αρχαίους κόσμους και πολιτισμούς ξεξιδανικευμένους, που η σπουδή τους έχει δέβαια παιδευτική αξία, αλλά δεν αποτελεί πανάκεια άγωγής. 'Απεναντίας μάλιστα — και η πείρα όλων μας είναι πικρή — η αντίθεσή τους με τη σκληρή πραγματικότητα της ζωής, στην πρώτη έπαφή, γεννά στην ψυχή των νέων πικρές απογοητεύσεις και ψυχικά τραύματα.

## 7. "Όχι πιὰ το σχολείο στο παιδί, αλλά το παιδί στο σχολείο

Βρισκόμαστε σήμερα στο σταυροδρόμι μιὰς ριζικής εκπαιδευτικής μεταρρύθμισης, που δυο είναι τα κύρια χαρακτηριστικά της: ένα η παράταση της υποχρεωτικής σχολικής ηλικίας κατά 3 χρόνια μαζί με τη δωρεάν παιδεία σε όλόκληρη την εκπαιδευτική κλίμακα, από το δημοτικό ως το Πανεπιστήμιο και δεύτερο η δικαίωση της ζωντανής δημοτικής γλώσσας με την ελεύθερη χρήση της στον προφορικό και το γραπτό λόγο σε όλη την κλίμακα της παιδείας. Πρόκειται για δυο ιστορικές κατακτήσεις στην εξέλικτική πρόοδο του νεοελληνικού πολιτισμού. Ειδικότερα οί στόχοι της μεταρρύθμισης, όπως έχουν καθοριστεί στο νέο εκπαιδευτικό νόμο και όπως προβάλλονται στα νομοσχέδια που δεν πρόλαβαν να ψηφιστούν, ένεκα της άνατροπής της κυβέρνησης Παπανδρέου, βρίσκονται μέσα στα πλαίσια της παραπάνω ανάλυσης και αποβλέπουν στον έκσυγχρονισμό των προγραμμάτων, την ανανέωση των ανώτερων κλιμακίων του εκπαιδευτικού οργανισμού με στελέχη ύψηλης μορφωτικής στάθμης, με πίστη στον εκπαιδευτικό δημοτικισμό και συνείδηση των προβλημάτων της μεταρρύθμισης.

Είπαμε παραπάνω ότι το νέο σχολείο θα πρέπει να πάψει να είναι για το παιδί ένα

ίδρυμα που το επισκέπτεται όρισμένες ώρες τη μέρα με τον ειδικό και περιορισμένο σκοπό «να μάθει γράμματα». Το σύγχρονο και το μελλοντικό σχολείο θα είναι νέο και πραγματικά σύγχρονο, στο μέτρο που το παιδί θα μπορεί να ζει μέσα σ' αυτό, να άσκει μέσα στο πλούσιο και άρτια οργανωμένο παιδευτικό περιβάλλον του όλες τις φυσικές και πνευματικές δραστηριότητές του.

Τα μισά από τα δημοτικά σχολεία μας σήμερα είναι μονοτάξια. Αυτό σημαίνει ότι έχουν ένα μέσο μαθητικό πληθυσμό από 20 με 30 παιδιά, μοιρασμένα σε 6 τάξεις και με ένα μόνο δάσκαλο. 'Υπάρχουν δημοτικά σχολεία με 10 και 15 μόνο μαθητές! Είναι φυσικό η παιδεία που παρέχεται σε τέτοια σχολεία να είναι υποτυπώδης και ανεπίδεκτη σύμμιχσης στο γυμνάσιο, χωρίς βλαπτικές συνέπειες στο σύνολο. Μιὰ λύση υπάρχει: Να καταργηθούν τα μονοτάξια και να ιδρυθούν πολυτάξια που θα κτιστούν σε κατάλληλες περιοχές, π.χ. κόμβους συγκοινωνιών, προσιτές στα σύγχρονα μεταφορικά μέσα για τη μετακίνηση των μαθητών. Θα μπορούσε να γίνει λόγος για σχολικούς οικισμούς, όπου θα στεγαζόταν και το γυμνάσιο της υποχρεωτικής φοίτησης, και, παραπέρα, το Λύκειο και οί μέσες τεχνικές Σχολές.

λές. Έτσι ο σχολικός οίκισμός θα αναπτυχθεί πολύ σύντομα σε οίκιστικό μαγνήτη ικανό να τραβήξει γύρω του τους πρωτόγονους άθυγμικούς και άτροφικούς αγροτικούς οίκισμούς της περιοχής. Ένας τέτοιος σχολικός οίκισμός θα πρέπει στην πλήρη ανάπτυξή του να στεγάζει όχι λιγότερα από 500 παιδιά.

Στις όρεινες περιοχές, όπου οι συγκοινωνιακές και οι κλιματολογικές συνθήκες δεν θα επιτρέπουν την καθημερινή μεταφορά των παιδιών στο σχολείο, θα πρέπει ο σχολικός οίκισμός να έχει και τους μαθητικούς κοιτώνες με το απαραίτητο υπηρετικό προσωπικό.

Είναι αυτονόητα τα πλεονεκτήματα από μια τέτοια συγκεντρωτική σχολική οργάνωση: εκπαιδευτικό προσωπικό σε πλήρη απασχόληση με τάξεις, σε συνεχή λειτουργία, εργαστήρια με πλούσιο έφοδιασμό από έποπτικά μέσα διδασκαλίας, σχολικό και φυσικό περι-

βάλλον για μια υγιεινή και χαρούμενη φυσική άγωγή των παιδιών. Η συγκέντρωση 20 και 30 δασκάλων σ' ένα τέτοιο σχολικό οίκισμό εκατονταπλασιάζει την απόδοση σε παιδευτικό έργο των 20 και 30 μονοτάξιων και διτάξιων σχολείων που λειτουργούν κάτω από πρωτόγονες εκπαιδευτικές συνθήκες που ταπεινώνουν και έξαθλιώνουν και δάσκαλο και παιδιά.

Όχι λοιπόν πια μονοτάξια και διτάξια σχολεία. Είναι ανάγκη να αντιστρέψουμε το σχολικό εκπαιδευτικό καθεστώς. Αντί να χτίζουμε σχολεία και να έξορίζουμε δασκάλους στα πέρατα των αγροτικών οίκισμών, όπου υπάρχουν 15-20 παιδιά σε σχολική ηλικία — αντί να στέλνουμε το σχολείο και το δάσκαλο στο παιδί, χίλιες φορές προτιμότερο, όποδοτικότερο και, αν θέλετε, οικονομικότερο, να πάμε το παιδί στο σχολείο, στο πραγματικό σχολείο.

## 8. Το σχολείο στα αστικά κέντρα

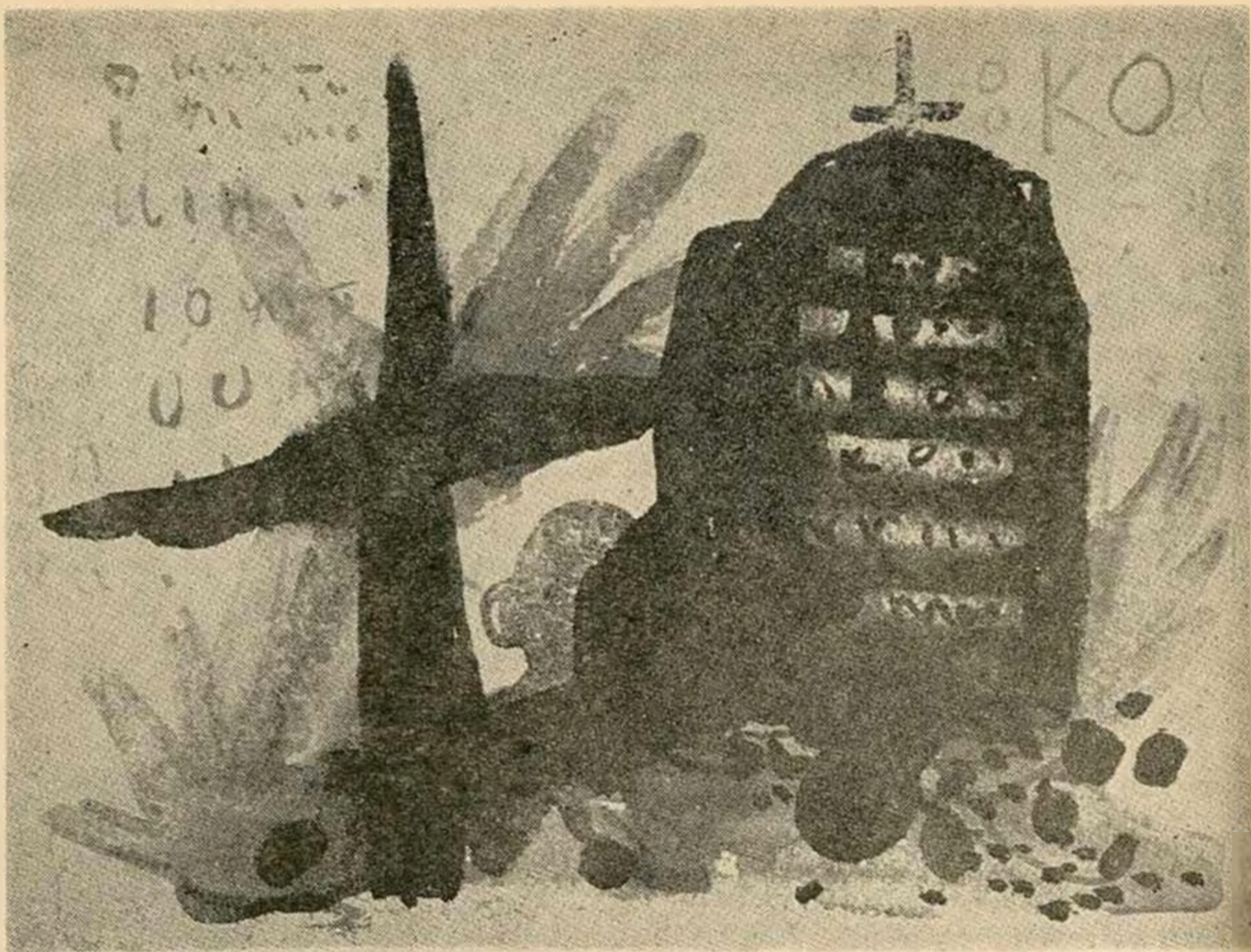
Το πρόβλημα του σχολικού κτιρίου στα αστικά κέντρα και ιδίως στις μεγαλοπόλεις μπορεί, από παιδαγωγική πλευρά, να λυθεί μόνο με νέα σχολικά συγκροτήματα στα κρᾶσπεδα της πόλης, όπου περνούν μεγάλες όδικές άρτηρίες. Είναι καιρός να λείψουν πια τα σχολεία-στρατώνες (ή φυλακές) με τους ψηλούς αυλότοιχους και τα περίπτερα στις

κοντινές γωνιές με τα παρδαλά εκθέματα άσεων φυλλαδίων (άνθει σήμερα ή ψυχοφθόρα φιλολογία αυτού του είδους με άποκλειστική πελατεία το μαθητόκοσμο) που προδίνουν την κοντινή παρουσία του γυμνασίου της περιοχής. Κοντά στους λόγους φυσικής υγιεινής, τη μεταφορά του σχολείου έξω από την πόλη, επιβάλλουν και λόγοι ψυχικής υγιεινής.

## 9. Η προοπτική μιᾶς σωστής εκπαιδευτικῆς αναγέννησης

Οι άπαιτήσεις της σύγχρονης παιδαγωγικής επιβάλλουν, στην ανάπτυξη ενός σύγχρονου σχολικού οίκισμού, είτε αγροτικού, είτε αστικού, τη μόνιμη συνεργασία του εκπαιδευτικού και του αρχιτέκτονα, ώστε κάθε παιδευτική ανάγκη να βρίσκει την έκφρασή της στην αρχιτεκτονική συγκρότηση του σχολείου και κάθε οίκοδομημένος σχολικός χώρος να έξυπηρετεί συγκεκριμένες παιδευτικές ανάγκες. Οι προοπτικές μιᾶς φωτισμένης εκπαιδευτικῆς πολιτικῆς θα πρέπει να κλιμακωθούν προσεκτικά στο χώρο και στο χρόνο και να άποτελέσουν άντικείμενο ειδικῆς μέριμνας στις χωροταξικές μελέτες περιφερειακῆς ανάπτυξης που άρχισε να προγραμματίζει το ύπουργείο Συντονισμού. Μ' αυτό θέλουμε να πούμε ότι τα διάφορα κτίσματα και οι έγκα-

ταστάσεις ενός σχολικού συγκροτήματος θα πρέπει βέβαια να προγραμματιστούν στην πληρότητά τους, θα οίκοδομηθούν όμως προοδευτικά και παράλληλα με την ανάπτυξη του σχολείου και θα έχουν την απαραίτητη έλαστικότητα στην αρχιτεκτονική σύλληψή τους, ώστε να είναι δυνατές μελλοντικές αναπροσαρμογές. Τα προβλήματα αυτά θα πρέπει να άντιμετωπιστούν από τον Όργανισμό Σχολικών Κτιρίων με την κατάλληλη διάρθρωση των ύπηρεσιών του. Προπάντων όμως με την πλαισίωσή του στα άνώτερα κλιμάκια από πρόσωπα με κατάλληλη επιστημονική συγκρότηση, ύψηλο ήθικό άνάστημα, κύρος και προπαντός δύναμη αντίστασης στις σκοτεινές πολιτικές πιέσεις και στα όργανωμένα οικονομικά συμφέροντα.



## ΠΕΝΘΙΜΟ ΑΝΑΚΡΟΥΣΜΑ ΓΙΑ ΜΙΑ ΦΩΝΗ

Του Γρηγόρη Διπλάρη

Ψάχναμε για διαθήκη που δὲ βρίσκαμε μπρὸς στὶς μαύρες ἀψίδες πὸ μᾶς κοροϊδεύαν, γέρνοντας, κ' ἦτανε γραμμένες μὲ ψηφία πὸ δὲ ξέραμε.

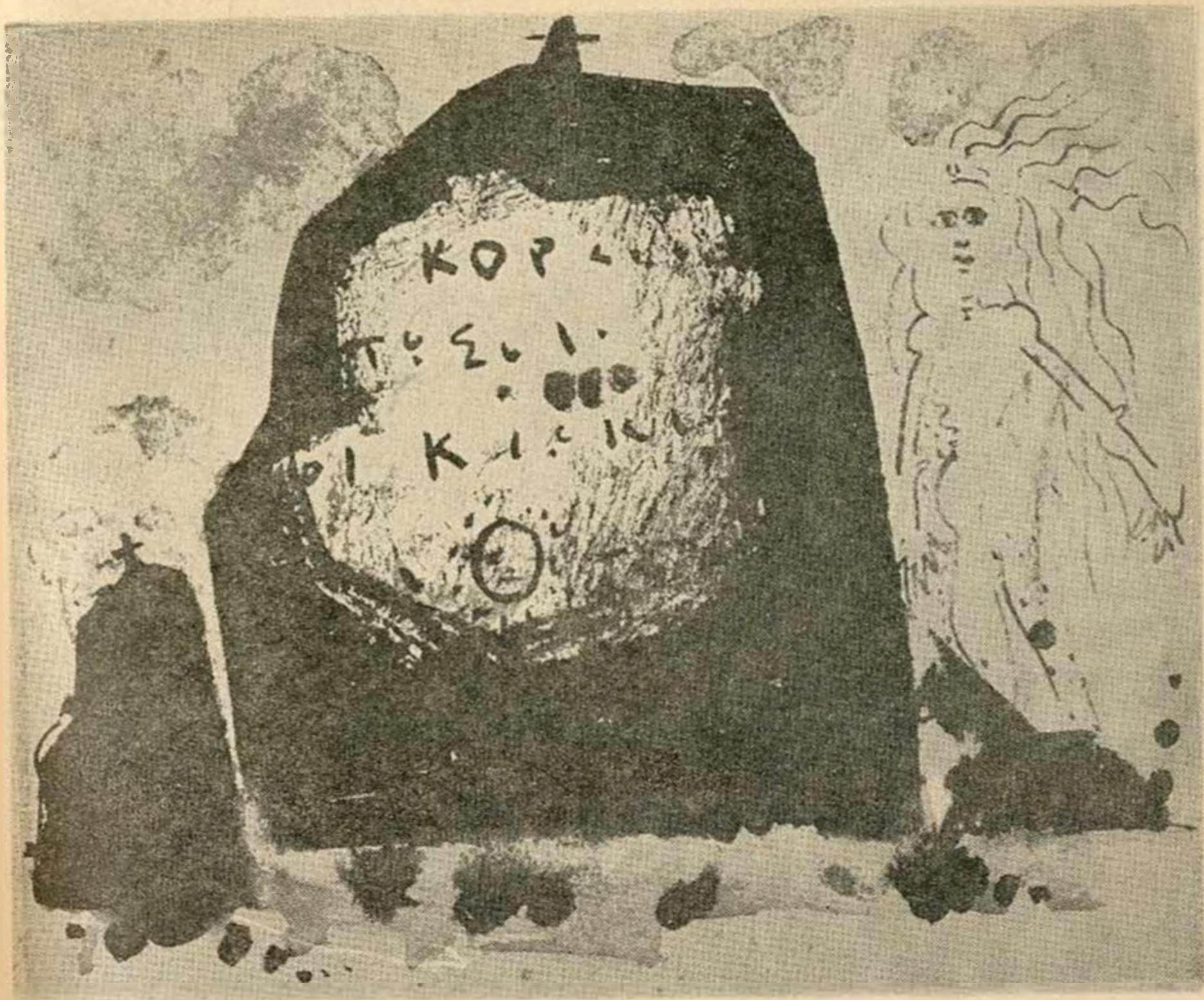
Κεῖ πάνω στὴν ἄκρη τῆς πόλης.

Τοῦτες οἱ πλάκες δὲ γράφανε τίποτα. Μόνο εἶχανε ψηλές, διάκοπες γραμμές πὸ τὶς ἀφήνανε τὰ κατουρημένα μαμούνια. Σχημάτιζαν τὰ ψηφία πὸ μεις γυρεύαμε.

Τὸ διαθέτη τῆς διαθήκης.

Εἴμασταν πολλοί. Μπορεῖ καὶ χίλιοι. Μὲ κατεδαμμένες τὶς τσίγκινες ταμπέλες τοῦ σκούφου, τὰ φτιάγια στὰ χέρια. Στὰ πόδια χοντρές κάλτσες. Τὸ χῶμα ἦτανε βρεμμένο κι ὅ,τι ἔπιανε τὸ ἕλωνε. Ἐμεῖς τί φταίγαμε...

Ὅλες τοῦτες οἱ ἀσυνεννόητες ομάδες μουςκεύονταν στὸ χῶμα κι ἀφουγκράζονταν ἓνα κενό. Κάτι πὸ ἄκρυθε ἓνα φυλαχτό, μιὰ σφαγή, μιὰ γυναίκια πέτσα ΒΡΩΜΑ. Κεῖνο πὸ λερῶσαμε χαμηλὰ καὶ μᾶς λέρωσε μὲ δυὸ στάλες ἰδρώτα. Πὸ καίει δυὸ πόντους σάρκα. Κι ὅμως, διαβῆκαν χρόνια...



Σχέδια τῆς Μαρίας Καραβέλλα

νά ὄρουμε σέ ποιόν ἀνῆκε κείνο, τὸ πανώριο κρυστάλλινο σκιάχτρο.

Δίπλα μου εἶχα τὸν τραπεζίτη, πὶὸ κεῖ τὸν ἀρχιμάστορα, κεῖ δὲ τὸν ψάλτη.

Ἐδῶ τὸν πάστορα, κεῖ κάτω ἓνα χέρι ζούλαγε τ' ἀγκάθια καὶ δὲ ματώνονταν.

Ὁ λεπρός.

Ὅλοι οἱ τάφοι ἀνοιχτήκανε κι ἀπ' τὰ ψηλά τους στασίδια μαστόρευαν ἐμᾶς, τοὺς ἀνάποδους, πὺ τοὺς γδύναμε σὰ μεταξωτοὺς μὲ τὸ κεφάλι μέσα καὶ τὰ ποδάρια ὀρθά... κερὰ δουλεμένα.

Δὲν εἶχανε μέσα παρὰ λείψανα. Καὶ μεῖς περιμέναμε ἓνα κομμάτι χαρτί πὺ ἔχε γραμμένο ἓνα ὄνομα. Κάποιος πὺ θὰ γλύτωνε ἀπὸ τῆ μάχη τοῦ χρόνου. Ὁ καθένας ἔσιωνε τὸ μπόι του γιὰ τιμημένος. Δὲ δρῆκαμε τῆ διαθήκη. Μήτε λείψανα δικά της. Μόνο χνουδιτὰ νεκρόφτερα πὺ πάσχιζαν νὰ βοηθήσουν γράφοντας σὲ ψηφία τίς ἀκαθαρσίες τους.

Ἐνα σήμαντρο, γιὰ ταφή ἢ γιὰ ξέχωμα...

Φαίνεται τῆνε θάψανε ἄλλοῦ. Κ' ἐμεῖς χωρίσαμε. Δὲ θὰ ὀρεθοῦμε ποτὲ πιά...  
Καληνύχτα.



# ΦΑΝΤΑΣΤΙΚΗ ΠΑΡΑΛΛΑΓΗ Ν° 1

Τοῦ Γρηγόρη Διπλάρη

Ἐκλείσα τὸ τηλέφωνο π' ἀναστεινόμενον καὶ ξανάπεσα πάλι στὴ μονοχορδία τῶν τεσσάρων τοίχων καὶ τῶν κοντινῶν θορύβων. Μιὰ συμφωνία ἀκούγεται πού ἐνορχηστρώνει τὶς χορδές μου καὶ μ' ἐναρμονίζει στὸ χῶρο σὰ καλοσυρδισμένο ὄργανο κάτω ἀπὸ αὐστηρὴ μπαγκέττα...

Ἡ συμφωνία τοῦ Διός... ἀκούω τὰ κύματα τῆς θάλασσας...

Ἡ συμφωνία τοῦ Διός... τὰ κρεσέντα μιᾶς μεγαλοφυΐας...

Μαῦρα στίγματα πάνω στὰ πεντάγραμματα μὲ τὰ κλειδιά καὶ τὶς παύσεις, π' ἀνοίγουνε καὶ διακόπτουνε τὴ χαύνωση τῆς ἀκοῆς...

— Τὶς ἀκοῦς τὶς νότες;... ναι, δικές μου εἶναι...

— Γιατί ἐπαναλαμβάνεται τὸ ἴδιο θέμα;... ἡ ζωὴ μου, ἡ δικιά σου, ἡ ζωὴ μου...

Μὴ προσπαθήσης νὰ μὴν ἀκούσης. Θ' ἀκούσης μὲ τὴν δραση καὶ μὲ τὴν ἀφή τῶν χεριῶν μου πάνω στὰ χέρια σου στὰ ξαφνιάσματα τοῦ τύμπανου, στὴν εἴσοδο τῶν ἐρινύων, στὸ φευγιὸ τοῦ ἀνεμου... ψηλὰ οἱ σθησιμένοι πολυέλαιοι καὶ τ' ἀντιφέγγισμα τῆς ὀρχήστρας... μπροστά, μαῦρες φρακτοφορεμένες σκιές παλεύουν ὄλες μαζὶ γιὰ τὴν ἀρμονία...

Μὲ ρώτησες, τῆς μουσικῆς;... σοῦ εἶπα νὰ μοῦ σφίξης τὰ χέρια πιὸ πολὺ...

Ἡ συγχορδία σφίγγονταν νὰ δεθεῖ μέσα στὰ κοῖλα καὶ στὰ κυρτὰ τῆς αἴθουσας τούτης τῆς τεράστιας γιὰ νὰ μὴ κομματιαστεῖ ἀπὸ τὰ κρυφόλογα τῶν ἀπογοητευμένων. Ψηλὰ στὰ θεωρεῖα μόνον μάτια ἐβλεπες καὶ ἄσπρα χέρια πάνω στὸ βελούδο, ἀκίνητα, ἄσφιχτα, τέλεια στὴ νεκροσύνη τους... σὰ λευκὲς σελίδες κομ-





### Σχέδια τῆς Μαρίας Καραβελλα

ματιασμένου τετράδιου, πού σά φύσηξε, σκορπίστηκαν κ' ἔμειναν κεῖ δά σ' ἀπανέμι. Σδῆνονταν ἡ συμφωνία καί τοῦτο τῆς τὸ σδῆσιμο, τὸ ξεψύχι ἔδινε γεύση ζωῆς σ' ἄλλα τ' ἀκίνητα. Ὅλοι ἀφουγκράστηκαν τὸ πρῶτο πόδι πού θά πάταγε τὴν ἔξοδο... πῶς θά 'θελα νά 'ναι τὸ δικό σου γιὰ νά μὲ προλάβεις τώρα πού χάνομαι... πάτησε μὲ δύναμη τὸ κεφαλόσκαλο, ἄφησε τὸν ἄδη, πρόλαβε τὴν αὐγή καί μύρισε τὸ χῶμα τῆς, κι ἂν δὲν προλάβεις, χωμάτισέ μου τὰ μάτια...

— Κοίταξε πῶς τρέχει τὸ δοξάρι... τρέχα, τρέχα καί σύ, ψυχὴ μου...

— Κεῖνος σφαλίζει τὸ κοντραμπάσσο... πρόλαβέ τον, πρόλαβέ τον...

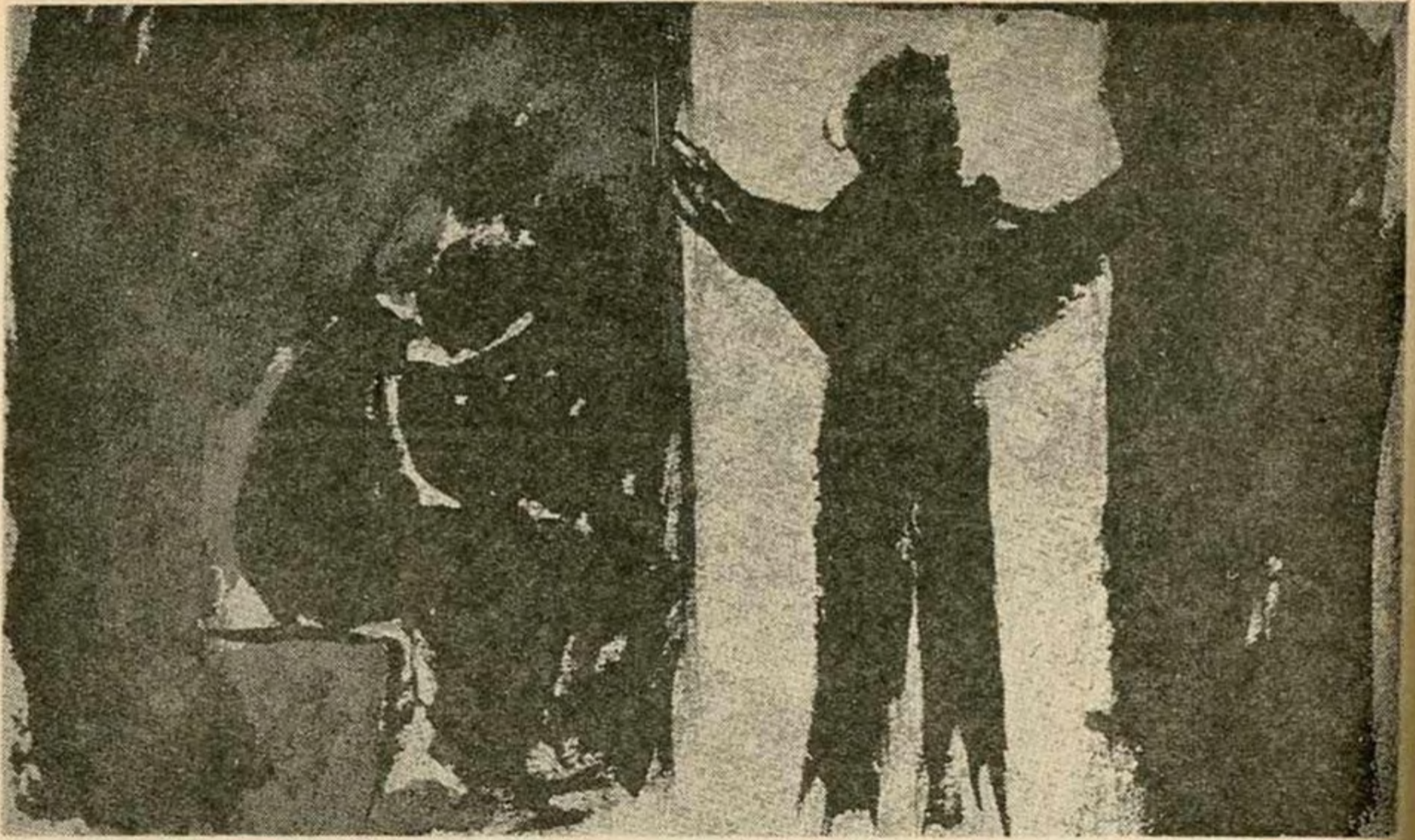
— Τὰ κεριά σδῆνουνε ἀπὸ τὸν ἀγέρα... πάρε λαμπάδα κι ἀναφτα...

Πρόλαβε τίς νότες πού σοῦ λείπουνε, τὸ λιμπρέττο ἀτέλειωτο εἶναι.

Τὰ ὄργανα κλείστηκαν καί σφαλίστηκαν μὲ πέτσινες ταινίες, σταυρωτά, σὰ τίς μπαγιόττες τοῦ πολεμιστῆ... ἡ μπαγκέττα στὸ θηκάρι τῆς... ἡ μεγάλη πόρτα ἀνοίξε κ' ἔφερε ρεῦμα ψυχρὸ στὸ χῶρο τοῦτο τῆς ἁρμονίας. Ἡ τελευταία ἀνοιχτὴ σελίδα κλείστηκε... κ' ἕνα πρόγραμμα δισέλιδο μὲ φιλοδουλεμένα γράμματα, τέχνης γοθικῆς, πάρθηκε κι αὐτὸ ἀπὸ τὸν ἀνεμο... ἔκανε κάμποσες βόλτες, στροφές κι ἀνακατέματα, φίλησε οὐρανὸ καί γῆς κι ἀποτέθηκε πάνω στὸ λείψανο πού πέρναγε. Ἡ πλατεῖα τῆς ὄπερας μύρισε λιβάνι...

— Πόσες πόρτες ἔχει ἕνα θέατρο;... σφίξε μου τὰ δάχτυλα, κρυώνω...

— Πότε εἶναι τὸ ἀντάντε;... σφίξε μου τὰ δάχτυλα, φοβᾶμαι...



# Ὁ Κωνσταντῆς ὁ Σπάρτακος

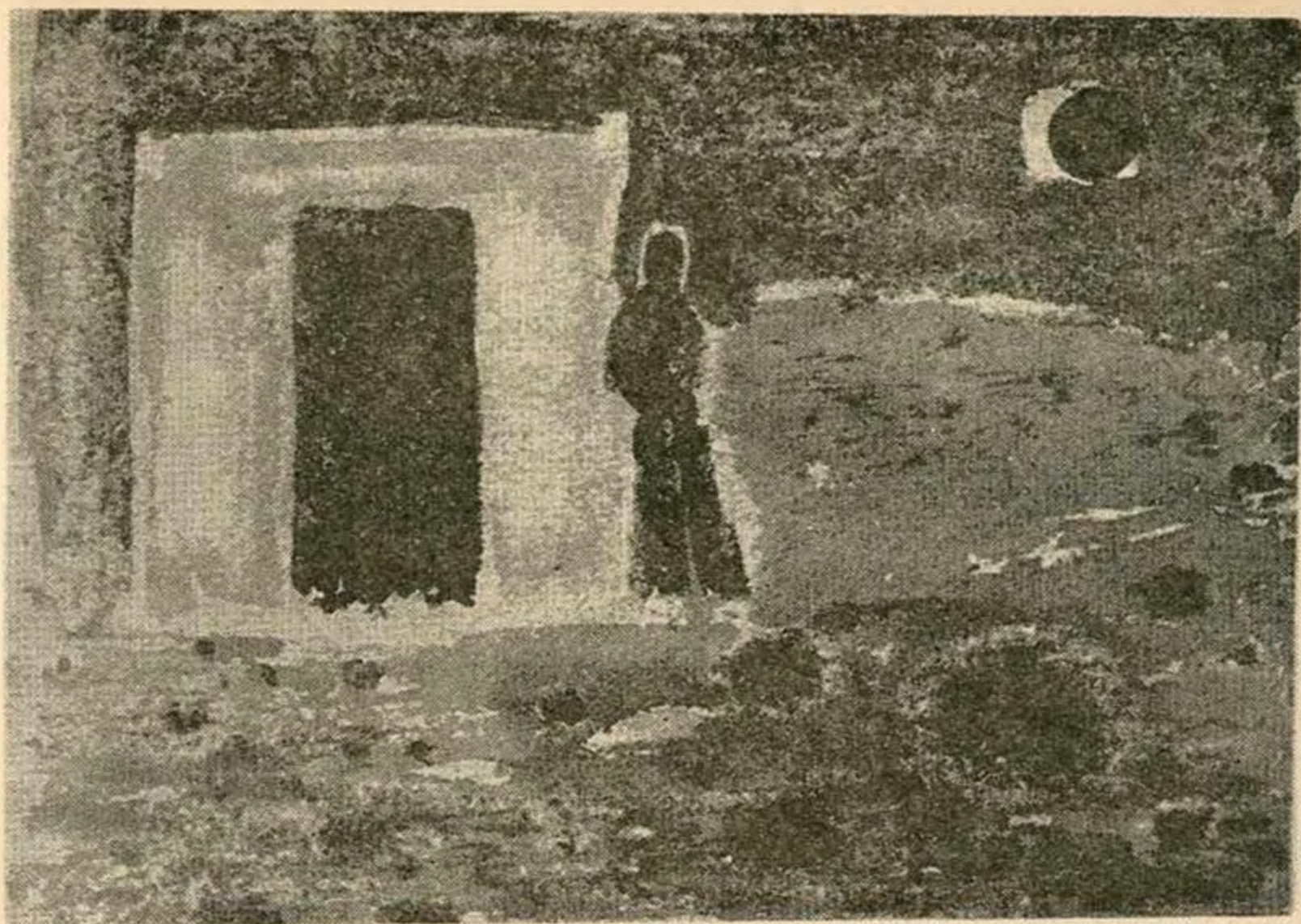
Τοῦ Νίκου Μπούτβα (Αἰτωλοῦ)

Σχέδια τοῦ Σωτήρη Σόρογχα

Ἔτσι ποῦ τὸ σκέβονταν, τὸν ἔπιανε ὁ θυμός.

Ἐχ μωρέ, ν' ἀσκῶσει μιὰ τὸ τσαπὶ καὶ νὰ τὸν ἀφήκει ξερό. Μήγαρις ἔφταιγε ἀτός του;

Τοῦ ἔρχονταν λωλάδα. Νὰ ἔχεις ὀλάκερο χρόνο τὸν παιδεμὸ στὸ καπνοχώραφο, νὰ ἔχεις καὶ τὸν ζευζέκη νὰ ρουφᾶ τὸ γαῖμα σου. Μπρὲ σκλάβοι τῆς γῆς, μπρὲ κολλῆγοι καὶ εἰλωτες, ἀσκῶστε τὰ δικριάνια, πάρτε παλιούργια καὶ ξινάρια νὰ διώξουμε τοὺς τζελάτες ἀπ' τὴ γῆ μας. Δὲ φτάνει τὸ κακὸ κ' ἡ τυράγνια μας, ὁὐδὲν ἀποσώνουν οἱ ἀφεντάδες ποὺ γλεντᾶν τὰ κόπια μας, ἔχουμε καὶ τοῦτο τὸν κόρακα, τὸ χαρατσῆ, τὸν τοκογλύφο. Πῆρε τὸν παρά, δὲ λέω, ξεπλέρωσε τὸ δάνειο στὴν τράπεζα, ὅμως μιὰ καὶ δυὸ βολὲς τοῦ ἔδωκε μωρὲ τὸν τόκο! Ἄμῃ τὸ δαμάλι ποὺ πούλησε τὸ ἔδωκε στὸ χρέος. Χώρια τὰ δαχτυλίδια μὲ τοὺς ἀρρεβῶνες τῆς Κατερίνας — εἴκοσι χρόνια φόραε τὴν ἀρρεβῶνα, βγήκε τώρα ἀπ' τὸ δαχτύλι της κι ἄφησε τὴν ἄσπρη χαρακιὰ στολίδι στοὺς ρόζους του. Τὸ ἔβλεπε ποὺ κάθε τόσο κοίταζε τὸ σημάδι, τήραε τὰ μεγάλα μάτια της καὶ πάλι ἔκανε τὸν ἀνήξερο. Κι ἄς μάτωνε τὸ φυλλοκάρδι του κ' ἔνοιωθε τὸν κόμπο πέτρα ἀβάσταγη στὰ σωθικά του. Νὰ ἔκλαιγε κιόλα ἢ δόλια, νὰ βάνει κι ἀτός του τίς



φωνές νὰ ξεθυμάνει; Τίποτες. Τήραε μόνε τὸ σημάδι ἀμίλητη. Μὰ πάλε τί νὰ κάνει ὁ καφερός; Χρέος εἶναι τοῦτο. Πρέπει νὰ τὸ πλερώσει. Ἄμῃ δὲν τὸ πλέρωσε; Ναὶ μωρέ, τὸ πλέρωσε μιά, δυὸ βολές, ἀμῃ δέκα; Κι ἀτός του ὁ χρουσούζης, τὸν ἔπιασε μὲ τὸ καλὸ καὶ τὸ γλυκό, τὸν περικάλεσε πέντε καὶ δέκα βολές, ποῦ νὰ χαμπαρέψει ὅμως.

— Τόμου καὶ δὲν πληρώσεις τοὺς τόκους μου, φωνάζω τοὺς χωροφυλάκους καὶ σὲ κλειῶ φυλακή! τοῦ ἔπενε τῆ στερνῆ φορά. Ἔχω χαρτί καὶ βούλα σου.

Τοῦτα καὶ τίποτις ἄλλο. Ἔτσι ξερά, μὲ στεγνὸ στόμα, ποῦ λένε. Τί νὰ τοῦ πείς; Κάμεις ἀπόφαση γιὰ φονικό; Κι ἀπὲ φταίγει ὁ φονιάς; Κι ὁ νόμος μωρὲ τί κάμει; Καὶ τὸ κράτος; Μόνε γιὰ τοὺς φουκαράδες γένηκε; Ἔ! Κ' ἐμεῖς μωρὲ σέμπροι καὶ κολλῆγοι, ζαβάληδες στῆ ζήση μας, θέλουμε κ' ἔχουμε τὸν παιδεμό. Ἀσκῶστε τὸ κεφάλι νὰ διώξουμε τὸν ἐχθρό. Κεῖνο τὸ δασκαλούδι, πέρσι ἦτουνε, παιδι ἀκόμα, κεῖνο τὸ βράδυ στὸν καφενέ, τοὺς μίλησε γιὰ κιόνε τὸν παλιὸ σκλάβο ποῦ ξεσηκώθηκε καὶ τὰ ἔβανε μὲ μιὰ κοτζάμου βασίλισσα πόλη, τῆ Ρώμη. Σπαρτακιᾶ, Σπαρτάκο, Σπάρτακο — ναὶ γειά σου, Σπάρτακο τὸν λέγαν. Ἦτουνε λέει σκλάβος καὶ τὰ κατάφερε μιὰ χαρὰ καὶ ξεσήκωσε τοὺς σκλάβους. «Θέλουμε δικαιοσύνη. Ἔνα Θεὸ γιὰ ὅλους τοὺς ἀνθρώπους. Ὅχι πιά σκλάβους ἀνθρώπους, μόνε λεύτερους. Δικαιοσύνη γιὰ μαύρους καὶ λευκούς. Οὔλοι μιὰ προκοπὴ καὶ μιὰ ἀπολαβή. Οὔλοι δουλειὰ καὶ ψωμί».

Θυμᾶται, ἀτός του, ρώτησε τὸ δασκαλούδι:

— Κι ἀπέ, τί ἀπέγινε;

— Σκοτωθῆκαν οὔλοι.

— Οὔλοι; Κι ὁ Σπάρτακος;

— Κι ὁ Σπάρτακος. Ὅμως ἦτουνε ὁ σποριάς ποῦ ἔπεσε σὲ καρπερὴ γῆ καὶ φύτεωσε. Κάποτες γονάτισε ἡ δυνατὴ Ρώμη κ' οἱ σκλάβοι γίναν λεύτεροι. Ναὶ τὸ θυμᾶστε: Ἔνας πέφτει, δέκα ἀσκώνουνται.

Τὰ θυμᾶται καλὰ τὰ λόγια. Ὅμως, πάει τὸ δασκαλούδι. Τὸ πῆραν οἱ χωροφυλάκοι ἔξορία. Ἦτουνε «ἀναρχικός», εἶπαν. Σκέβεται. Πάει ὁ Σπάρτακος,

πάει τὸ δασκαλούδι (μήγαρις κι ἀτός του νέος Σπάρτακος δὲν ἤτουνε πού ζήταε τὸ δίκιο τους!), ὅμως τὰ λόγια του μνήσκουν... Ἐεεέχ, ἔτσι νὰ κάμουν οὐλοὶ, θ' ἀσκωθοῦνε νὰ διώξουν τοὺς τυράννους πού τρῶνε τὰ βασανισμένα κόπια τους. Μέρα τῆ μέρα τούτη ἡ ἔγνοια στὸ νοῦ του. Ἐμπηξε καρφὶ καὶ μάτωσε τὴ σκέψη του.

Ἰσαμε πού δὲν ἄντεξε. Τό 'πε καὶ στὴν Κατερίνα καὶ τρόμαξε ἡ δόλια.

— Μουρλάθηκες μπρὲ Κωνσταντῆ; Τ' εἶναι τούτα πού λές; Γένουνται;

— Ἀμή, γιατί δὲ γένουνται, καφερή; Ὁ Σπάρτακος τάχα τ' ἤτουνε; Σκλάβος, γυναίκα, σὰ καὶ μένα, σὰ καὶ σένα.

— Ποιὸς εἶναι τούτος πάλε;

— Ἐνας ἥρωας παλιός. Μοῦ τὸν εἶπε τὸ δασκαλούδι.

— Τὸ δασκαλούδι, ὁ ἐξόριστος! Πάει ἄντρα μου καὶ κύρη μου, τό 'χασες ντίπ γιὰ ντίπ τὸ λογικό. Μάτι κακὸ καὶ βάσκανο ἔπεσε στὸ σπιτικό μας. Λέω νὰ φωνάξω τὴν κερά Γιώργαινα, τὴν ξορκίστρα.

— Σώπα μωρή! Τί παλάβρες λές; Τήρα μὴ σοῦ ξεφύγει λέξη. Γὼ μιὰ φορὰ τ' ἀποφάσισα. Θὰ τὸ κάμω τὸ κρίμα μὲ τὸν χαρατσῆ. Κι ἀπέ, ὅποιος τὸ λέ' ἡ καρδιά του, μαζί μου. Τ' ἄκουσες; Ἐλα μὴν κλαῖς.

— Ἄκουσα ἄντρα μου. Ὅ,τι πεῖς ἐσύ. Ὅ,τι.

— Καλό. Κι ἂν εἶναι νὰ πάω γὼ, γυναίκα, χαλάλι. Θὰ φύγει ἓνας καὶ θὰ γλυτώσουν οἱ πολλοί. Τό 'πε καὶ τὸ δασκαλούδι: Ἐνας πέφτει, δέκα ἀσκώνουνται μετερίζι στὸ λάκκο του. Κι' ἀπέ, τί τὴ θέμε τούτη τὴ ζωὴ; Ὀληχρονὶς πόλεμος κι ἀγώνας μὲ τὴ γῆς καὶ τὴν τυράγνια της. Κι ὀλοένα ψέματα καὶ παιδεμὸς. Ψέματα οἱ ἀρχόντοι κ' οἱ βουλευτάδες, ψέματα τὸ κουβέρνο. Πότε θὰ διοῦμε χαζίρι καὶ προκοπή; Σκέψου το κι ἀτή σου.

— Καλὸ ἄντρα μου. Εἶπα ὅ,τι πεῖς ἀτός σου. Ὅ,τι.

Ἄτός του τό 'πε καὶ τ' ἀποφάσισε. Καὶ τό 'καμε τὸ κρίμα. Πάει, τὸν ξέκαμε τὸν μπέρμπαση. Ὡς εἶδε τὴν κάμα στὰ στήθια του, γαλήνη τὸν περέχυσε καὶ σύχασε. Τό 'ξερε, δὲν τό 'καμε γιὰ τὸν ἑμαυτό του. Τούτο ἤτουνε μιὰ ἀρχή. Κάποιος ἔπρεπε νὰ κάμει τὴν ἀρχή. Τό 'καμε «γιὰ οὐλα τὰ παιδούδια πού τὰ γονικά τους γέβουνται τούτη τὴν τυράγνια κι ὁ λύκος ὁ παιδεμὸς τρώγει τὰ φυλλοκάρδια τους».

Τώρα κάθουνταν στὴν ξώθυρα καὶ πρόσμενε τοὺς χωροφυλάκους.

Ἡ Κατερίνα ἔκλαιγε μὲ σιγανούς λυγμούς. Κλαψούριζε.

— Γιατί, μωρὲ Κωνσταντῆ, γένηκες φονιάς; Γιατί;

— Ἦτουνε τὸ ριζικό μου γυναίκα. Θυμήσου τὸν Σπάρτακο.

— Ποῦ τὸν ξέρεις σὺ κειόνε τὸν παλιὸ καὶ πῆρες τὸ κρίμα τὸ δικό του;

Δὲν τῆς ἀποκρέθηκε. Τήραε στὴ δημοσὰ νὰ δεῖ τοὺς χωροφυλάκους πού ἔρχονταν. Κι ὡς φάνηκαν, ἄσκωσε τὸ κορμί του, ἀντρίκια, περήφανα, καὶ φώναξε:

— Καλῶς νὰ ρθῆτε! Καλῶς σὲ βρῆκα Σπάρτακε! Γειά σου γυναίκα. Μὴν κλαῖς, μόνε σκέψου τὸν πόλεμο πού ἄρχεψε. Τήρα στὸ δαχτύλι σου τὸ σημάδι καὶ νὰ μὲ σκέβεσαι. Ἄντε, γειά σου.

Ἡρεμος, προχώρησε ν' ἀνταμῶσει τοὺς χωροφυλάκους πού σίμωναν.

# Γ ρ ά μ μ α

Του Σωτήρη Θέμελη

Δουλεύω σὲ φάμπρικα γερμανικὴ  
γιὰ γερμανικὰ λεφτά, γερμανικὸ ψωμί,  
πέφτει ὁ ἰδρώτας μου, ρωμέικος, στὰ καμίγια  
βγαίνει σκληρό, γερμανικὸ, ματέμι.

— Φίλε, ρωμιὸς κ' εσὺ; Ναι. Ποῦθε;

— "Αχτουγκ!! "Αντε, γειά.

— Τὰ ξαναλέμε τὸ Σαββάτο.

Μαύρη καρδιά, μαῦρο μαντήλι,  
κατάμαυρο τὸ σκιάχτρο σου, μάνα μου  
ὄλο βγαίνει μπροστά μου. Μὲ λένε γκρέκο,  
ποιηρό...

Φτωχὸ τὸ χωράφι μας  
λυώνει τὴν πέτρα, ποιηρά, νὰ γίνεϊ στάρι κ' ἔδῳ  
πλούσια, χωματερά, γερμανικὰ λειβάδια  
καταπράσινα, ὄσο πιάνει τὸ μάτι  
νὰ λυώνεις ἀπὸ καημό...

Τὸ Σαββατόβραδο, πενήντα μάρκα χαρτζηλίκι.

Δίνω ἓνα μάρκο—μιὰν ὥρα ἰδρώτα στὸ καμίγι

—ρίχνω πράσινο, τσαχπίνικο καπέλλο

μὲ φτερό, λεβέντικα, στὸ φρούδι

καὶ φέρνω βόλτα βαβαρέζικα

παμπάλαια κατηλιὰ

—τριακόσω χρονῶ καὶ βάλε—

"Αχτουγκ! στὴν φάμπρικα, σὰν τότε

ἀπαράλλαχτη φωγιή

καὶ πάλι γκρέκο, πονηροὶ καὶ σκλάβοι.

Μάνα μου χαροκαημένη, τί τρόμαξες;

τ' αὐτόματα ποῦ σοῦ ἔγραφα

δὲν εἶναι ἀπὸ κειὰ ποῦ ξέρεις.

Ρίχνεις μισὸ μάρκο

βγαίνει σοκολάτα, τσιγάρα, κόκα-κόλα...

Σοῦ τό ἔγραφα, δὲν κατάλαβες. «Σὰν ἔρθεις, γιέ μου

θα μοῦ τὰ πεῖς ἂν ζῶ. Πῆρα τὸ μαῦρο μαντήλι

νά 'χεις τὴν εὐχὴ μου, δὲν εἶχα καλό».   
 Δυὸ μάρκα, μιὰ χούφτα ἰδρώτας,   
 γύρισε στὴν Πατρίδα   
 κ' ἔγινε χὰδι στὸ ἄσπρο κεφάλι σου, Μάνα.   
 Στέλνω δέκα μάρκα στὴ Βάσω   
 κατὰ μῆνα, γιὰ τὰ προικιά.   
 Πῆρα τρανζίστορ, τὸ σέρνω στὸ σουλάτσο   
 τὴν Κυριακὴ, γραβάτα, κουμπιά...   
 Στὶς μπυραρίες   
 βαβαρέζικα μάρς, μυρωδιές   
 χοιρινό, ποῦρα καὶ μύρα νὰ τρέχει   
 ποτάμι...   
 Ποτάμια, λειβάδια, φάμπρικες   
 χαρὰ θεοῦ.   
 Ἐὶ ρὲ φωροκώσταινα   
 μὲ τὸ γαϊδουράγκαθο νὰ πῆνεται καταμεσήμερα   
 στὶς βραχοπλαγιές, μάνα, πικρομάνα   
 μὲ χέρια, μάτια, καρδιὰ κατὰμαυρα μπαρούτι   
 κατακαημένη δλάκερη   
 ἀπὸ καρνοφίλια καὶ στούκας   
 Ψυχὴ, Σῶμα καὶ Γῆς...   
 Μάνα φτωχιά   
 μὲ φούχτα ἀπλωμένη   
 λίγες ἐλιές, ψωμί   
 στὸν καθένα.   
 Μάνα τοῦ γκρέκου, τοῦ πονηροῦ,   
 Μάνα μὲ κούρασε τὸ ιταηλίκι   
 σὲ τούτη δῶ τὴν Γῆς, Μάνα...   
 Κεῖ δά, στὴ γωνιά, στὴ φλοκάτη   
 ποῦ μὲ χάιδευες   
 μὲ χέρι ἀπαλὸ   
 —πῶς, ἀλήθεια, μὲ κεῖνα τὰ κατάσκληρα   
 ψιλὰ βεργοδάχτυλά σου;—   
 κεῖ δά θέλω νὰ 'μαι   
 τούτη τὴν ὥρα   
 Σαββατόβραδο   
 δπου μόνος, ἐλεύθερος, σκλάβος   
 γυρίζω τὰ καπηλιὰ   
 καὶ μὲ λένε γκρέκο, τσαχπίνη   
 καὶ πονηρὸ   
 Μάνα...

# ΠΕΝΤΕ ΠΟΙΗΜΑΤΑ

Τοῦ ΘΩΜΑ ΜΑΡΑ

## Οἱ πρόην

Βγῆκε ἀπ' τὸ μπάνιο  
μά, δὲ ντύθηκε.  
Τὸν περίμενε στίς τρεῖς ἀκριβῶς  
κ' εἶταν παρατέταρτο.  
Ξάπλωσε σιὸ κρεβάτι  
ἀφήνοντας  
τὰ χτεσινὰ φιλιὰ του  
ν' ἀπλώνονται σιὸ κορμί της,  
ἐνῶ,  
μὲ τὴν ἄκρη τοῦ ματιοῦ  
μετροῦσε τὰ βήματά του  
σιὸ τίκ-τάκ τοῦ ρολογιοῦ.  
\*Ὁμως,  
\*Ἐκεῖνος,  
δὲν ξανάρθε.  
Μιὰ κούρσα μὲ πέντε ἀστυνομικοὺς  
μπῆκε ἀνάμεσά τους  
γιὰ δώδεκα χρόνια,  
γιὰ πάντα.  
Τώρα,  
συναντιῶνται σιὸ δρόμο,  
χωρὶς οὔτε καλημέρα  
καὶ προσπερνοῦν.  
\*Ἐκείνη παντρεμένη  
κι αὐτός,  
ἓνας πρόην  
πολιτικὸς κρατούμενος.

## Πηνελόπη

\*Υφαίνει καὶ ξυφαίνει μαραίνοντας.  
\*Ὁ Ὀδυσσεύς  
λίγα χιλιόμετρα μακρὰ της,  
—σωφῆρ σὲ πούλμαν γιὰ ξένους τουρί-  
[στες—

γυρίζει στο σπίτι  
λίγο αργότερα απ'τὸ βασιλιά τῆς Ἰθάκης.  
Τὰ δάχτυλά της,  
ἐπιδέξια,  
προσπαθοῦν νὰ κρατήσουν στὰ ροῦ νυ-  
[χάκια  
τῆ φλόγα,  
ποῦ δὲν πίνει κανένας μνηστήρας  
—τὴν τριγυρίζουν ἀρκετοί—,  
μὴ τολμώντας,  
ν' ἀγγίξουν,  
τὴν ἀρετή,  
ποῦ ἀπὸ χρόνια λείπει.

## Παραμύθι

«Μία φορὰ κ' ἔναν καιρὸ εἶταν...»  
Εἶταν ἓνα παληκάρι  
πού 'κοβε  
τὴν καρδιά του στὰ τέσσερα  
στὰ δεξιά,  
στὰ δεκάξι,  
στὰ τριανταδύο,  
νὰ τὴ μοιράσει στὸν κόσμο.  
Κανείς,  
ἀπολύτως κανείς,  
δὲ τὴ δέχονταν.  
Τὴν ἐπέστρεψαν,  
«ὁ παραλήπιτος ἄγνωστος»,  
μὴ καταλαβαίνοντας  
σὲ τί μποροῦσε  
νὰ χρησιμέψει.

## Ἡμερομηνίες

Χάθηκαν γιὰ πάντα  
οἱ λευκὲς μέρες.  
Γέμισε κηλίδες τὸ παρελθόν,  
ποῦ μᾶς βασανίζουν,  
μὴ ἀφήνοντάς μας  
νὰ χαροῦμε  
κάτι δικό μας.  
Κάθε πρωὶ



ξυπνοῦμε  
κι ἀναρωτιώμαστε :  
Ποῖος ἅγιος γιορτάζει σήμερα ;  
Ποῖος ἥρωας  
πότισε μὲ τὸ αἷμα του  
τὸ δέντρο τῆς ἀνθρωπότητας ;  
Ποῖο μεγάλο γεγονός ;..  
Ζοῦμε κάτω ἀπ' τὸ βᾶρος τους,  
ἀναπνέουμε τὴ μυρωδιά τους,  
σκοτώνουμε τὴν καρδιά μας  
στὴ δόξα τους.  
Ὅμως,  
ἔμεῖς  
δὲ θὰ κάνουμε  
τὸ ἴδιο ἁμάρτημα.  
Δὲ θ' ἀφήσουμε,  
σ' αὐτοὺς πού θά 'ρθουν,  
νὰ τοὺς ἐμποδίζει δικό μας  
τίποτα,  
ἐκτός,  
ἀπὸ μιὰ μικρὴ συμβολὴ  
στὸν ἐρχομό τους.

Πάει πολὺς καιρὸς τώρα  
πού τοῦ πῆραν μέτρα γιὰ κάσσα  
κούνησαν τὸ κεφάλι,  
εἶπαν  
«αὐτὴ 'ταν ἡ μοίρα του»  
κ' ἐτοιμάστηκαν,  
μὲ κασμάδες καὶ φτυάρια  
γιὰ τάφο.  
Κάποιος,  
ἔριξε τὴν ἰδέα «ἐπικηδείου»  
μά, τ' ἀπόριψαν  
γιὰ νὰ μὴ χρονοτριβοῦν.  
Πάει πολὺς καιρὸς ἀπὸ τότε,  
μ' αὐτός.  
ἐπιμένει νὰ ζεῖ ἀκόμα  
διαψεύδοντας  
πόθους καὶ ἀπαιτήσεις.

## ΤΕΣΣΕΡΑ ΠΟΙΗΜΑΤΑ

Στή μνήμη τοῦ Σωτήρη Πέτρουλα

Τοῦ ΑΒΡΑΑΜ ΧΑΤΖΗΑΝΕΣΤΗ

Παλληκάρι πρῶτο κ' ἔσχατο  
ἀπὸ θύμηση καὶ θλίψη παλληκάρι.  
Ἐγραψες τῆ φωνῆ σου στὸν ἀγέρα  
τόσο ποὺ φύσηξε τὸ μίσος καὶ τὴν ἔσβησε.  
Εἶπες δὲν μπαίνω στὴν κιβωτό,  
τὴν κιβωτὸ τὴν ἔχω μέσα μου.  
Δὲν κρατῶ στὰ χέρια μου περιστέρια,  
τὰ περιστέρια τὰ ἔχω μέσα μου.  
Ἐπειτα ἦρθαν ἀπ' τ' ἄλλο πεζοδρόμιο  
σημάδεψαν ὅ,τι εἶχες μέσα σου  
τόσο ποὺ λύγισαν τὰ γόνατά σου στὸ χῶμα.  
Εἶδες μ' ἀπορία τὸν οὐρανὸ  
καὶ πῶς ἓνας ἀληθινὸς ἥρωας γεννιέται.

Σὰν ἀπὸ μνήμη βγαλμένη  
ἀνάμνηση ἀπὸ λίθους καὶ ὀστά.  
Ἡ φωνὴ τῆς μάχης ἓνας ἄνθρωπος,  
ἢ ἄλλη φωνὴ ἓνα παλληκάρι,  
σὲ δρόμους γεμάτους ἰδρώτα,  
σὲ σπίτια γεμάτα μάνες,  
μπροστὰ σ' ἓνα εἰκόνημα ἀπὸ στεφάνια,  
δάκρυα ποὺ δὲν κύλησαν  
προσενχῆς ποὺ δὲν εἰπώθηκαν.  
Ἀποθέσατε ἀπαλὰ τὸν νεκρό.

Ἀνοίγουμε τοὺς τάφους  
συλλέγουμε ἓναν ἓναν τοὺς νεκροὺς  
καὶ δὲν τοὺς θάβουμε.  
Σ' ἐκεῖνο τὸν δρόμο,  
σ' ἐκείνη τὴν ὁδὸ  
δὲν εἶχαμε κανέναν.  
Αὐτοὶ ποὺ δὲν ἦρθαν  
δὲν ἔχουν δικούς τους γιὰ νὰ πεθάνουν  
φυλάγονται, πιο πολὺ κρύβονται.  
Σ' ἐκεῖνο τὸ πεζοδρόμιο  
εἶχαμε μόνον δύο

Ένα παλληκάρι σὰν τὸ κρῦο τὸ νερό.  
Πέθανε γιατί' εἶχε στή μνήμη του  
καρφωμένη τὴν ἀλήθεια,  
σὴν πλάτη του μιὰ λόγχη  
κ' ἓνα φῶς πὺν ἔβγαινε ἀπ' τὰ μάτια.  
Σ' αὐτὸν τὸν τάφο μὴ θάψετε κανέναν  
θὰ εἶμαι ἐγώ.  
Ν' ἀγαπᾶτε τοὺς νεκροὺς  
εἶναι δικοὶ μας.

Νὰ τὸ κάμω φυλαχτὸ γιὰ τὰ παλληκάρια.  
Ἦθελα στὰ μάτια ἓνα δάκρυ  
ἀπὸ πέτρα, ἀπὸ σίδηρο καὶ φωτιά.  
Νὰ κυλίσει ἀπὸ μάτι σὲ μάτι,  
ἀπὸ πρόσωπο σὲ πρόσωπο,  
πάνω στοὺς ἀνθρώπους καὶ στὰ δένδρα.  
Ἦθελα ἓνα δάκρυ νὰ βλαστήσει  
στὰ στήθη μας,  
καυτὸ σὰν τὸν ἥλιο,  
ἡμερο σὰν τὴν μέρα,  
ἓνα δάκρυ ὄχι ἀπὸ χέρι ἀνθρώπινο,  
μὰ ἀπὸ καρδιὰ ἀνθρώπινη.

## ΤΡΙΑ ΠΟΙΗΜΑΤΑ

Τοῦ ΒΑΓΓΕΛΗ ΚΩΣΤΑΝΑΣΗ

### Ἡ πομπή

Μπροστὰ-μπροστὰ πᾶν' οἱ παπάδες  
(Αὐτοὶ ξέρουν καλὰ τὸ δρόμο τὸ σωστὸ)  
Ἄκολουθᾶν στὸ ἴδιο ὕψος  
πρίγκηπες καὶ βασιλιάδες  
καὶ στὸ κατόπι ὄλ' οἱ παρακατιανοὶ  
δοῦλοι καὶ παλατιανοί.  
Καί...πίσω-πίσω ὄλ' οἱ ἄλλοι:  
Ἐργάτες, ἔμποροι, φουκαράδες.  
Εἶναι μιὰ ἄμοιρη ἀνθρώπινη πομπή  
μέσα στοὺς ἴδιους δρόμους.  
ΦΩΝΗ: «Ἔ! Σεῖς!  
Κανεῖς ἀπ' τὴ σειρά του νὰ μὴ βγεῖ·

ξέρουν καλά νὰ κάνουν τὴ δουλειά τους οἱ φαντάροι  
"Ὅσοι πεινᾶτε, ἀρπᾶξτε, φᾶτε"  
στὸ τέρμα φτάνουν μόνο οἱ χορτάτοι».   
Πεθαίνει κάποιος τώρα κεῖ  
κ' ἴσως πεθάνουν κι ἄλλοι στὴ στροφή.  
Κλαῖνε πολλοὶ στὴ σιωπὴ  
γι' αὐτοὺς ποὺ χάθηκαν πὰ στὴ στροφή:  
« Ἦταν καλοὶ, ἦταν πιστοί,  
κάναν ὑπόκλιση μὲ προσοχή».   
Κι ὄλο βαδίζουνε σιωπηλοί,  
πότε μὲ ἥλιο, πότε μὲ βροχὴ  
μέσα στοὺς ἴδιους δρόμους  
μιὰ ἄμοιρη ἀνθρώπινη πομπή.

## Τὸ μέτρομα

Ἡ μέρα ποὺ πέρασε ἦταν μιὰ φωτεινὴ μέρα.  
Κάθομον πάνω στὸ κάτασπρο καμπαναριὸ  
καὶ μέτραγα τὰ μνήματα.  
Μίλαγα μὲ τὶς ψυχὲς  
χαιρόμον γι' αὐτοὺς ποὺ φεῦγαν  
καὶ ἤλπιζα γιὰ ὄσους θά ἔρχονταν.  
Ξάφνου κάποιος μ' ἔσπρωξε κ' ἔπεσα.  
Τὸ μνήμα μου ἦταν ἔτοιμο καὶ μὲ περίμενε  
Αὐτὸς ποὺ μ' ἔσπρωξε, πῆρε τὴ θέση μου  
κι ἄρχισε νὰ μετράει ἀπ' τὴν ἀρχή.

## Τὸ ἠθικὸ

Ὁ στρατηγὸς βάδιζε μπροστά.  
Κοίταζε μόνο μπροστά,  
μὲ τὸ κεφάλι ψηλά.  
Ἦταν ἡ πιὸ κρίσιμη μάχη...  
Τὸ στρατηγὸ τὸν βγάλαν ἀπὸ τὸ χαντάκι  
Χάσαμε τὴ μάχη.  
Ὁ στρατὸς χωρὶς στρατηγὸ  
ἔχασε τὸ ἠθικὸ.

# ΤΕΣΣΕΡΑ ΠΟΙΗΜΑΤΑ

Τοῦ Π. Χ. ΜΑΡΚΟΓΛΟΥ

## Ὁ γάντζος

Τοῦ κάρφωσαν τὸν γάντζο στὴν καρδιά  
καὶ τὸν τραβοῦσαν.

Ἔσερνε μαζί του  
ἓνα τοπίο κατάφυτο ἀπὸ ἀναμνήσεις  
ἔρρειπια ἀπὸ γυναῖκες νὰ κλαῖνε,  
νὰ ἐκλιπαροῦν.

Μετὴ γλώσσα σφιγμένη στὰ δόντια.

Οἱ ἄλλοι διεκδικοῦσαν τὸ σῶμα  
στοῦ διάβολο ἢ ψυχῆ,  
τὸ σῶμα εἶναι ἰδιοκτησία τους,  
τοῦ ξύλωναν τὴν καρδιά  
καὶ τὰ μάτια.

Δὲν ἀρνήθηκε τίποτε,  
καμιὰ κατάφαση,  
γιατὶ κάθε πράξη ἢ πιθανὴ χειρονομία τους  
δικαίωνε τὴν ἀγάπη του,  
μεγάλωνε τὴν ὀπτική του προσμέτρηση,  
γύμνωνε τὸ ἀνυπέρβλητο μεγαλεῖο τῶν τιποτένιων.

## Ἄνοδος

Μᾶς τσάκισαν τὰ κόκκαλα.

Μέσα στοὺς φριχτοὺς πόνους,  
στοὺς ἀκρωτηριασμούς,

πέφτει τὸ πέπλο κι ὁ κόσμος  
βουλιάζει  
στὸ ὕστατο σημεῖο,  
ὄλοι περιμένουν νὰ παραδόσουμε τὴν ψυχὴ μας,  
τὸ καρφὶ τρυπάει τὸ κόκκαλο  
ἀναδύεται ἡ γνώση,  
γναλιστερὸ μαχαίρι,  
ἀνέρχεται καθὼς βεγγαλικό,  
μᾶς ξαναστείνει στὰ πόδια,  
ἡ ὑπέριτατη καὶ τρομερὴ γνώση,  
μέσα καὶ πέρα ἀπὸ κάθε ἀπώλεια,  
ἔτοιμοι νὰ χάσουμε,  
νὰ κερδίσουμε  
πάλι καὶ πάλι  
τὸν κόσμο.

## Κάθοδος

Στὴ Χρῦσα

Πέθαινε κοιτώντας ἓναν οὐρανὸ  
πὸν κάποτε  
ἔδινε τὴν ὑπόσχεση πὼς ξανοίγει  
ἀλλὰ μόνον τὴν ὑπόσχεση,  
ἐνῶ οὐσιαστικὰ ἔκλεινε,  
ἔκλεινε καθὼς αὐλαία κάτω ἀπὸ ἀόρατα χέρια,  
χέρια γνωστὰ γιὰ τὴ σφαγὴ,  
χέρια πὸν μάθαμε ν' ἀναγνωρίζουμε  
ἀπὸ τὸ νύχι, ἀπὸ τὴν περίπτυξη, ἀπὸ τὸ δαχτυλίδι.

Κοιτοῦσε ἓνα τοπίο  
πὸν μεταμόρφωσαν τὰ πεῦκα,  
ἐνῶ κατρακυλοῦσαν τὰ βράχια στὴ θάλασσα,  
καὶ τὸ ἀρχαῖο ὑδραγωγεῖο,  
ἐνῶ τὰ σπίτια βούλιαζαν  
κ' οἱ στρατιῆς τῶν ἀστέγων συνωμοτοῦσαν στὶς γωνίες,  
ἓνα τοπίο μαῦρο πὸν ξανοίγει στὸ μολυβὶ  
καὶ σὲ συντριβεὶ ἀυτόχθονα.

Τὸν σήκωνε ὁ θάνατος ἀπ' τὶς μασχάλες  
χωρὶς ἀναβολές,  
χωρὶς περιττὲς συζητήσεις,  
πέταξε τὰ καταπραῦντικά,  
τὰ ἄσπρα καὶ μαῦρα ὄνειρα,  
ζητώντας περισσότερο φῶς  
ἀπαιτώντας

«περισσότερο φῶς  
περισσότερο φῶς»

καὶ κύλησε  
μὲ τὰ κοιτρῶνια στὸν Ἄδη.

## Θηλειά

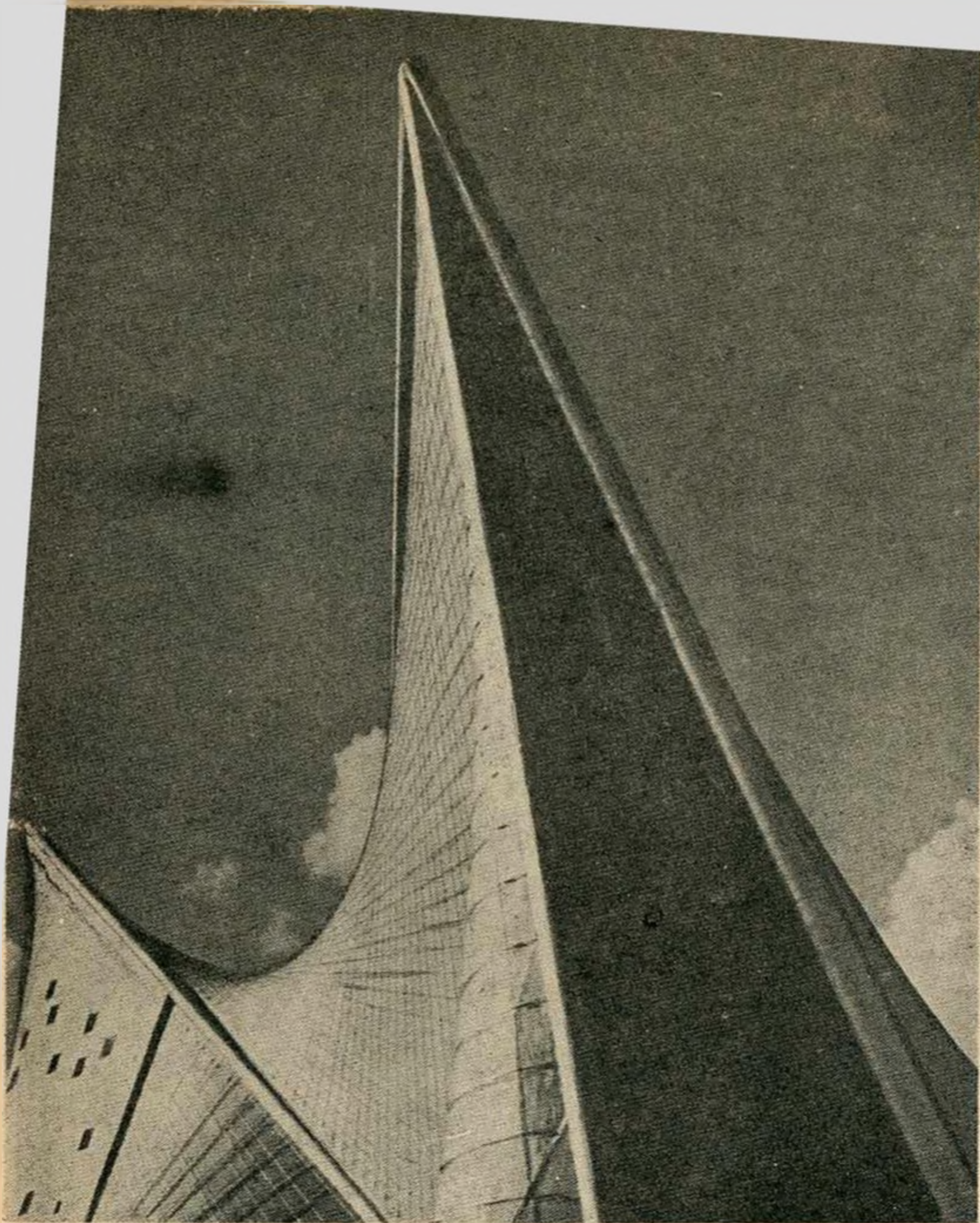
Τοῦ περνοῦσαν τῇ θηλειᾷ στὸ λαιμό,  
κάθε μέρα,  
καὶ τὸν ἀφήναν.

Ἐκεῖνος γύριζε μέσα στοὺς τοίχους,  
ἕνα ζῶο στὴ φάκα,  
μὲ τὸ σχοινὶ κηδεμονία ὑψηλή.

Βέβαια τὸν ἐπηρέαζαν  
οἱ ἐνδείξεις:  
σὲ πολιτεῖες καὶ λιμάνια  
σπάζανε τὰ κεκτημένα σχήματα —  
καὶ τότε ζητοῦσε ν' ἀπαλλαγεῖ,  
νὰ πιστέψει.

Ἄλλὰ κάθε πρωὶ τοῦ φοροῦσαν τῇ θηλειᾷ  
κι αὐτὸς τῇ ζητοῦσε  
σχεδὸν ἀνυπομονοῦσε,

γιατὶ ἂν τὸν ξεχνοῦσαν  
ἤξερε  
ὅλα τὰ σκηνικὰ θὰ πέφταν,  
ἀφοῦ τὸν εἶχανε πνίξει  
μὲ δόσεις  
σὲ καίρους σκοτεινοὺς σὰν τοὺς δικούς μας,  
ἤδη εἶταν ἕνας νεκρὸς ἀπὸ χρόνια  
ποὺ ἔπαιζε αὐτὸ τὸ ἄθλιο  
παιχνίδι.



Τὸν προηγούμενο μῆνα πέθανε στὴ Γαλλία ὁ πολεοδόμος ἀρχιτέκτονας Δεκορμπιζιέ, μιὰ ἀπ' τὶς σημαντικότερες μορφές τοῦ αἰώνα μας. Ἡ Ε.Τ. δημοσιεύει μερικὰ σύντομα μελετήματα, πὸν σκιαγραφοῦν τὴν πολὺπλευρη προσωπικότητά του, σὰν ἐλάχιστο φόρο τιμῆς στὴ σκιά τοῦ μεγάλου ἐπιστήμονα, τοῦ καλλιτέχνη, τοῦ στοχαστῆ, πὸν σ' ὄλους τοὺς τομεῖς τῆς δραστηριότητάς του διατήρησε τὴν ὑψηλὴ συνείδηση τοῦ κοινωνικοῦ της προορισμοῦ.



# LE CORBUSIER

## Ο ΠΟΛΕΟΔΟΜΟΣ ΤΟΥ XX ΑΙΩΝΑ

### ΜΙΑ ΑΝΥΠΟΜΟΝΗ ΜΕΓΑΛΟΦΥΪΑ

του Μαρσέλ Κορνυ

**Κ**αθώς μπαίνει τούτος ο αιώνας, ο Λέ Κορμπιζιέ είναι δεκατριών χρονών. Το παιδί αυτό που λέγεται Κάρολος - Έδουάρδος Ζανερέ, ζει σ' ένα ήσυχο κεφαλοχώρι της Έλβετίας, στο Σώ - ντε - Φόν, όπου υπάρχουν πλήθος χειροτέχνες. Έχει, λές και βρισκόμαστε ακόμα στον καλό παλιό καιρό, ο πατέρας του Κάρολου - Έδουάρδου είναι τεχνίτης ρολογιών, ένα ταπεινό, λεπτεπίλεπτο και συγκινητικό επάγγελμα. Ο γιός του φαίνεται προορισμένος να καταγίνει κι αυτός όλη του τη ζωή με τα έλβετικά ρολόγια. Έχει κλίση στο σχέδιο, και σίγουρα πώς θα προκόψει, συνεχιστής αντάξιος της οικογενειακής παράδοσης. Μέσα στον γιγαντιαίο ωρολογιακό μηχανισμό που αποτελεί την ανθρώπινη παραγωγή όλης της γης, ο Κάρολος - Έδουάρδος θα είναι ένα απειροελάχιστο κομμάτι, ένα δισεκατομμυριοστό του ανθρώπινου γένους.

Απίστευτη όμως είναι ή μυθιστορηματική φαντασία της μοίρας. Το παιδί που μαθαίνει απ' τον πατέρα του να δουλεύει το ρολόι, πρόκειται να γίνει ο μέγας ταραχοποιός στην τέχνη της κατασκευής σπιτιών και πόλεων. Θα φτάσει να χτίσει ακόμα και δλόκληρη την πρωτεύουσα μιας χώρας.

Ύστερα από καμιά δεκαριά χρόνια, παρουσιάζεται στον κόσμο σαν πρωτοπόρος στην αρχιτεκτονική. Σαν ένα σύμβολο. Η προσωποποίηση του καινούριου μέσα στην ιστορία. Δοξασμένος και μισητός, προκαλώντας το φθόνο ή τη λατρεία, σαν ένας πάπας μιας νέας θρησκείας. Προφήτης για τους μέν, δαίμονας για τους άλλους, τη δόξα του αποτελούν και οι άποτυχίες του, όπως και οι θρίαιμβοι διεγείρει την ευπάθεια του διεθνούς κοινού με το θέαμα του μπετόν που χτίζει, με τους λίβελους που δημοσιεύει, με τα έξαισια ποιήματα που είναι τα τεχνικά του βιβλία.

Η τροχιά της μοίρας του Λέ Κορμπιζιέ διαγράφει, στην αρχιτεκτονική, ένα ιστορικό πήδημα, γιατί ή δημιουργική μεγαλοφυΐα του τροφοδοτήθηκε από το πάθος του ν' ανήκει στον αιώνα του, να ζει τον είκοστό αιώνα, να τον κατασκευάζει τον είκοστόν αιώνα. Έγκαταλείποντας την παλαική χειροτεχνία, λές και πήρε όρκο να πάει όσο γίνεται κατευθεία προς το καινούριο του μέλλοντος. Γυρίζοντας την πλάτη στο παρελθόν, φιλοδοξία του ήταν το να ξαναβρεί, μέσα στο ξάφνιασμα του καινούριου και του ανήκουστου, τον θρίαμβο των μεγάλων στιγμών της αλλοτινής ιστορίας της αρχιτεκτονικής.

Όταν οί καθεδρικοί ναοί ήταν λευκοί... Ἡ ψυχὴ του βρίσκεται μέσα σ' αὐτὸ τὸ βιβλίον, σ' αὐτὸν καὶ μόνο τὸν τίτλο. Κι αὐτὴ ἡ φράση ἐκείνου τοῦ βιβλίου ἀρκεῖ γιὰ νὰ καταλάβουμε ὅτι ἡ πρόκληση τοῦ Λέ Κορμπιζιέ στὸν ἴδιο τὸν ἑαυτό του ἦταν τὸ ἐλατήριο τῆς δημιουργικῆς του δραστηριότητος:

« Ἄν οἱ κατασκευαστῆς τῶν καθεδρικῶν ναῶν, ξεπρόβαλαν ἀπ' τὰ ἑτάθη τῶν αἰώνων, θὰ μπορούσαν νὰ φωνάξουν: « Πῶς! Μ' ὅλα τοῦτα τὰ ἀτσυλῖα σας, τὰ μαλακὰ, τὰ σκληρὰ, τὰ τύσα καὶ τέσσα, — μὲ τὰ τσιμέντα σας τὰ τεχνητὰ τοῦ Πόρτλαντ ἢ τὰ ἠλεκτρικά σας τσιμέντα, μὲ τίς μηχανές σας τίς διατηρητικές. τίς μεταφορτωτικές. τοὺς ἐκσκαφεῖς, τοὺς ἀνυψωτήρες, μὲ τοὺς ὑπολογισμούς σας, μὲ τὴν ἐπιστήμη σας τῆς φυσικῆς, τῆς χημείας, τῆς στατικῆς, τῆς δυναμικῆς, μὰ πῶς, πού νὰ πάρει ὁ διάτανος! νὰ μὴν ἔχετε κάμει τίποτα τῆς ἀνθρωπιᾶς! »

**Α**ὐτὸ δείχνει, ὅτι ὁ Λέ Κορμπιζιέ δὲν εἶχε οὔτε τὴ δυνατότητα, μὰ οὔτε καὶ τὴν κλίση νὰ ἀκολουθήσει γιὰ πολὺ διάστημα σχολικὴ ἐκπαίδευση. Δὲν πρόκειται αὐτὸς ν' ἀποκτήσει τίτλους ἀπὸ διπλώματα! Τοὺς δασκάλους του, ὁ ἴδιος τοὺς ἀναζητοῦσε ἐδῶ κ' ἐκεῖ μὲ λαχτάρια, ἀπὸ τὸ 1907. Στὴν Αὐστρία, στὴ Βιέννη. κοντὰ στὸν πρωτοπόρο Ζοζέφ Χόφμαν, δημιουργὸ μιᾶς ομάδας πού ὀνομάστηκε: Διάσπαση τῆς Βιέννης! καὶ πού δὲ θ' ἀργοῦσε νὰ γίνεῖ: Διάσπαση τῆς Διάσπασης!

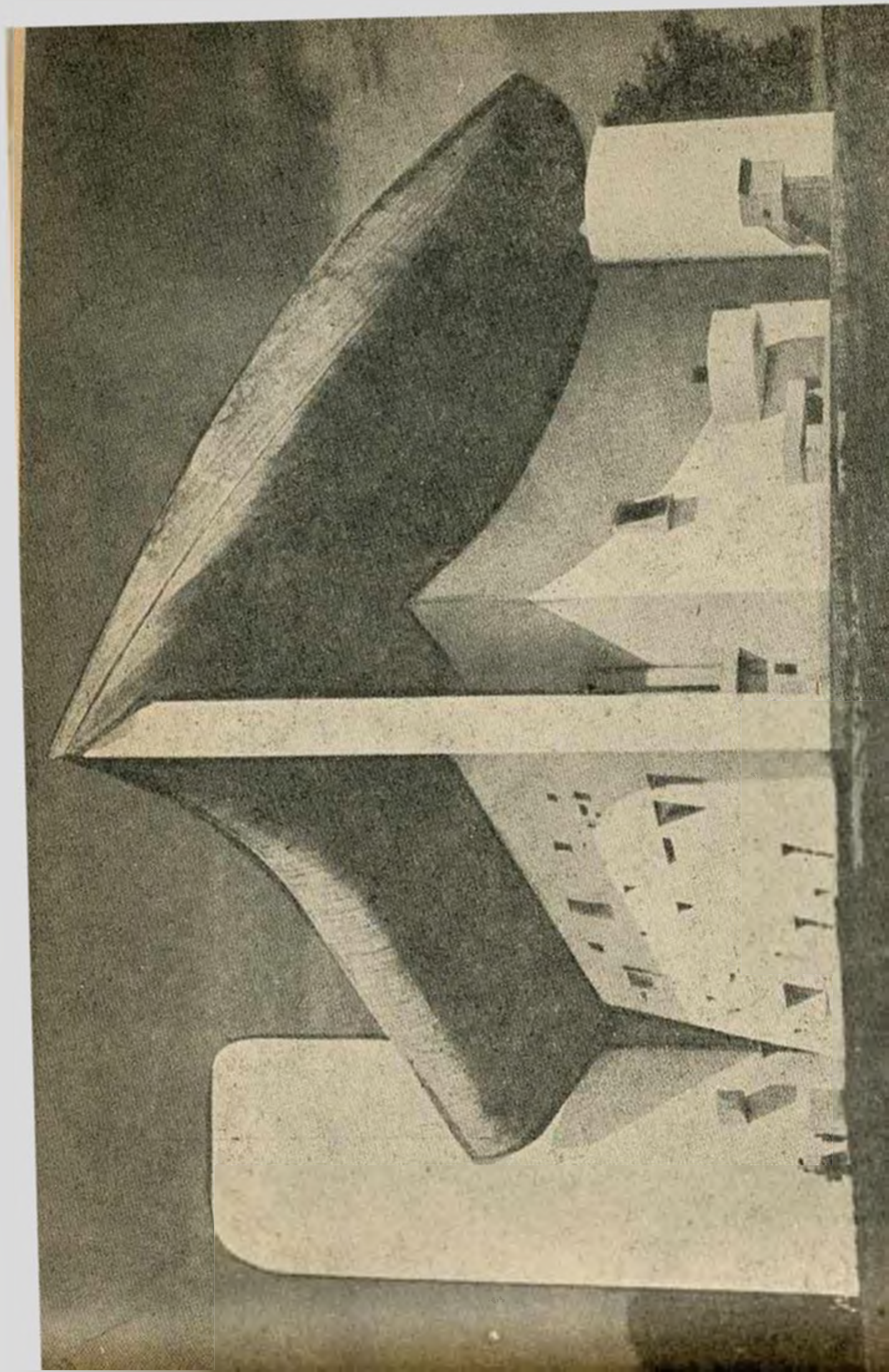
Στὴ Γαλλία, στὴ Λυών, κοντὰ στὸν Τόνυ Γκαρνιέ, ἄλλον ἀντικατορμιστὴ, πού εἶχε καταπλήξει τοὺς δασκάλους του τοῦ ἰνστιτούτου ὅταν, ἀφοῦ πῆρε τὸ βραβεῖο τῆς Ρώμης στὰ 1899, καταγινόταν ἐπὶ τέσσαρα χρόνια στὴ Βίλλα Μεντισίς νὰ φτιάχνει τὰ σχέδια μιᾶς βιομηχανικῆς πόλης, ἀντὶ νὰ σχεδιάζει τίς ωραιότερες κορινθιακὲς κολῶνες. Πῆγε καὶ στὸ Παρίσι, στὸν Αὐγουστο Περé, σ' αὐτὸν πού ἀποκατάστησε στὴ Γαλλία τὴ φήμη τοῦ μπετοναρμέ. Ἐργάστηκε ἐπίσης στὴ Δρέσδη, στὸ Βερολίνο, παντοῦ ὅπου ἐφοῦσκωνε τὸ προζύμι τῆς σύγχρονης ἀρχιτεκτονικῆς.

Κατόπιν ἐγκαταστάθηκε τελειωτικὰ στὴ Γαλλία, στὰ 1917, πῆρε τὴ γαλλικὴ ἰθαγένεια κι ἄρχισε νὰ σκανδαλίζει τοὺς καινούριους συμπατριῶτες του. Πρῶτα μὲ τὰ γραφτά του. Μὲ τὸ περιοδικὸ «Τὸ νέο πνεῦμα», πού ἔβγαλε στὰ 1920 μαζί μὲ τὸ φίλο του Ὁζενφάν, μὲ τὸν κρότο πού ἔκαμαν τὰ πρῶτα του βιβλία (1923: Πρὸς μιὰ ἀρχιτεκτονικὴ. 1925: Πολεοδομία. 1935: Ἡ φωτεινὴ πολιτεία. 1938: Κανόνια καὶ πολεμοφόδια; Ὁχι, εὐχαριστῶ. Κατοικίες...) Μὲ τὰ σχέδια πού πέταξε στὰ μούτρα ἐνὸς σαστισμένου κοινοῦ, μὲ τίς μακέτες πού ἐξέθεσε. Ἀκόμα καὶ μὲ ὀρισμένες οἰκοδομίες, ὅπως ἡ βίλλα Σαβουά. Αὐτὸς ὁ κυδιστὴς ἀρχιτέκτων προκαλεῖ μεγάλη αἴσθηση.

Καὶ κάποτε δικαιολογημένα. Τὸ σχέδιό του ἀνανέωσης τοῦ Παρισιῦ, τὸ λεγόμενο σχέδιο Βουαζέν, στὰ 1925, ἔπεσε σὰ μπόμπα! Ὁ Λέ Κορμπιζιέ ἰσοπεδώνει τὸ κέντρο τοῦ Παρισιῦ. Διατηρεῖ μόνο τὰ μεγάλα ἱστορικὰ μνημεῖα καὶ στὸ ἀπελευθερωμένο ἔδαφος σχεδιάζει: πάρκα, ὅπου κάθε τετρακόσια περίπου μέτρα ὑψώνονται θαυμάσιοι οὐρανοξύστες σὲ σχῆμα σταυροῦ.

Μ' αὐτὸν τὸν θορυβώδη τρόπο θέλει νὰ δείξει σὲ μιὰ νυσταγμένη κοινωνία ὅτι οἱ πόλεις σάπισαν κι ὅτι ἡ ζωὴ, στὸν εἰκοστὸν αἰῶνα, ἀπαιτεῖ ὀλοκληρωτικὴ ἐπανάσταση στὴν ὀργάνωση τῶν πόλεων καὶ στὴν κατασκευὴ τῶν οἰκοδομῶν.

Ὁ Λέ Κορμπιζιέ εἶχε πράγματι τὴν τόλμη τῆς λογικῆς, ἐκείνη ἀκριδῶς τὴ στιγμὴ πού τὸν θεωροῦσαν ἕνα εἶδος προβοκάτορα.



Είχε μεγάλες ιδέες — περιττεύει γὰ τὶς ἀνυπέροχες λεπτομερῶς — τὶς ὁποῖες ἐπεξεργαζόταν ἀμέσως. Κατὰ τὸ πλεῖστο, αὐτὲς ἔγιναν δημόσιο κτῆμα στὸν τομέα τῆς μεταπολεμικῆς πολεοδομικῆς μας. Ποιὲς ἀπ' αὐτῆς τὶς ιδέες εἶναι καθ' αὐτὸ δικῆς του; Ποιὲς ἐπῆρε ἀπὸ τὸ Μπαουχάουζ, εἴτε ἀπὸ ἄλλες σχολῆς τῆς ἀρχῆς τοῦ αἰῶνα, δάξοντάς τους τῆ μάρκα Λέ Κορμπιζιέ; Σὲ τέτοιο σημεῖο εἶχε ἠλεκτρίσει τὸ κοινό, ὥστε ἀναγκαστικά ἢ προσωπικότητα τοῦ Λέ Κορμπιζιέ ἔχει ταυτισθεῖ μὲ τὶς διατυπώσεις τῆς σύγχρονης πολεοδομικῆς. Ἐπροσωποποίησε τόσο πολὺ τὶς καινούριες ιδέες, ἐμφυσώντας σ' αὐτῆς τὴ δική του μεγαλοφυΐα, τόσο τὶς ξανασκέφθηκε καὶ τὶς κατέστησε «κορμπιζιανικές», ὥστε θὰ ἦταν καθαρὴ σχολαστικότητα τὸ νὰ θέλει κανεὶς νὰ καθορίσει ἐπακριδῶς τὴ δική του συμβολή.

Τὶ σημασία ἔχει ἂν ἦταν ὁ πρῶτος ἢ ὁ δεύτερος πού κατάγγειλε τὸν ἀπαρχαιωμένο «δρόμο - διάδρομο» ὅπου ἀραδιάζονται οἱ προτόφεις τῶν σπιτιῶν, πού ἀναγνώρισε τὴν ταξινόμηση καὶ τὸν διαχωρισμὸ τῶν κυκλοφοριακῶν ἀρτηριῶν, ποιὲς προρορίζονται γιὰ τὸν πεζό, ποιὲς γιὰ τὴν αὐτοκινητιστικὴ κυκλοφορία, τὶς διαμετακομιστικὲς ἀρτηρίες, τὶς βοηθητικὲς, καὶ ἐκεῖνες πού οἱ ἐνδιαφερόμενοι ἀμέσως ἀρχισαν ν' ἀπαιτοῦν: τὶς ἀρτηρίες μὲ ἐπάλληλα ἐπίπεδα! Καὶ ἦταν τάχα ὁ πρῶτος πού ὑπερασπίστηκε τὸν ὑβριδικὸν ὄργανο, θεωρώντας τὸν βασικὸ σῶμα τῆς πολεοδομικῆς ὀργάνωσης; Πάντως, ἦταν ἐκεῖνος πού τὸ ἔκαμε αὐτὸ μὲ τὴ μεγαλυτέρη λαμπρότητα, ἀποδείχνοντας μὲ μεγάλη πειστικὴ δύναμη ὅτι «ἡ πολεοδομικὴ εἶναι ἐπιστήμη τριῶν διαστάσεων», καὶ ὅτι «τὸ ὕψος ἀκριδῶς δίνει τὴ λύση στὶς δυσκολίες τοῦ καιροῦ μας».

Ὁ «Καταστατικὸς Χάρτης τῆς Ἀθήνας», βίβλος τῆς σύγχρονης πολεοδομικῆς τῶν τελευταίων δεκαετιῶν, εἶναι βασικὰ δικό του ἔργο, καὶ ἂν ἀκόμα δὲ εἴηκε ὀλόκληρο ἀπ' τὸ δικό του μυαλό. Καὶ τὴν εἰκόνα τῆς φωτεινῆς πόλεως ἐκεῖνος μᾶς τὴν παρουσίασε, ἔστω καὶ ἂν ἄλλοι, ταυτόχρονα, εἶχαν ἐπίσης σκεφθεῖ πολεοδομικὴς ἢ ἀρχιτεκτονικὴς ἢ ἄλλοι, ἐπιπέδου ἀπὸ φουτεμένη πρασινάδα ἀνάμεσα σὲ πέτρινους λαβύρινθους.

Πιστεύω ὅτι εἶχε συγκεντρωθεῖ γιὰ τὸ ἀτομὸ του τόση ἐμπάθεια, ἀλλὰ ἀποκρυσταλλώθηκε ἐπίσης καὶ τόση εὐλάβεια, ἐπειδὴ ὁ Λέ Κορμπιζιέ δὲν ὑποχώρησε ποτὲ μπροστὰ στὶς λογικὲς συνέπειες τῶν νέων ἀναγκῶν πού ἔφερε ὁ αἰῶνας μας. Ἡ συμπερασματικὴ λογική του εἶναι πραγματικὰ ἀμειλικτῆ.



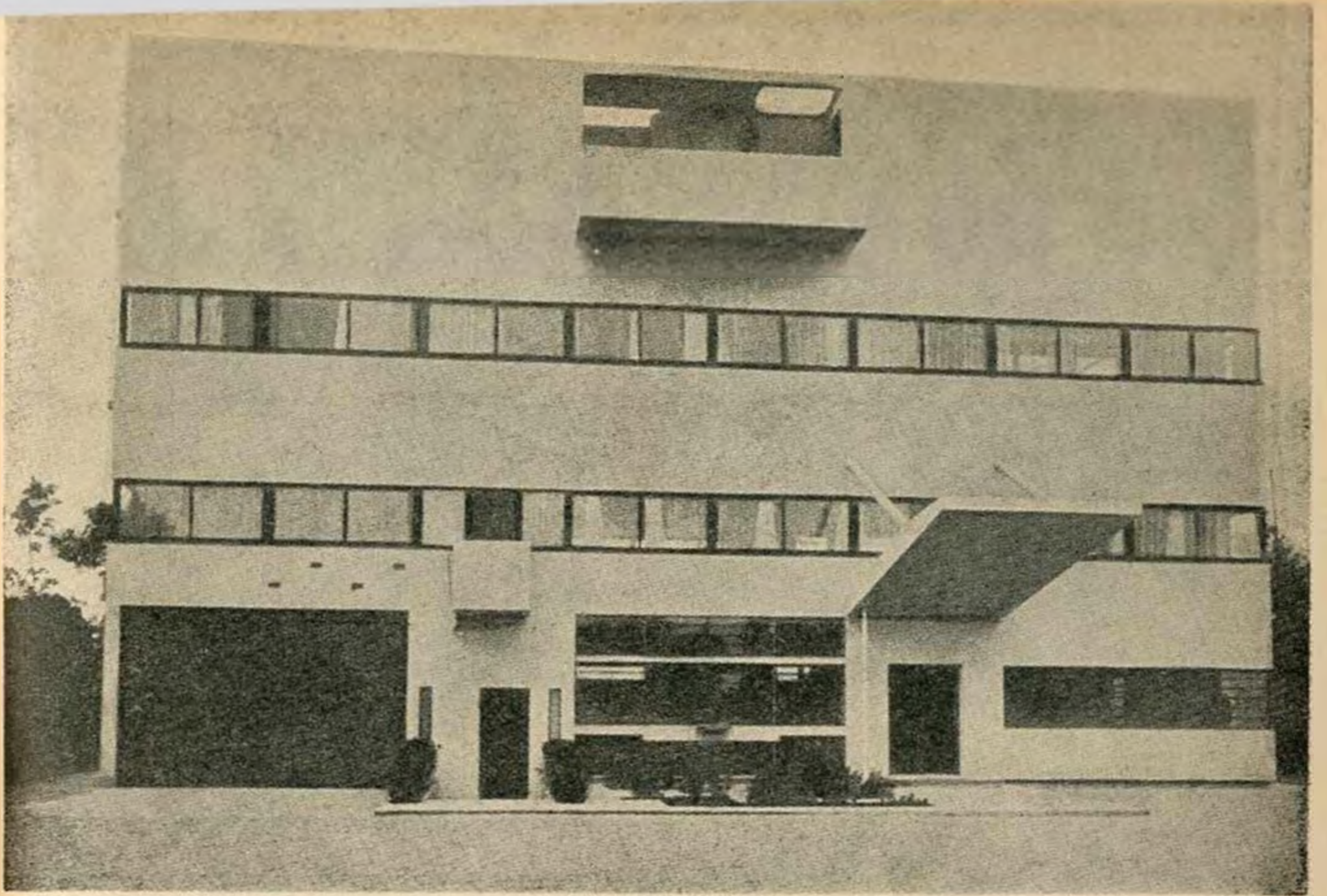
Κι αφού, λοιπόν, η οικοδομή με μπετοναριμέ δεν χρειάζεται πια τη βαθειά εκείνη τρύπα την ανάλογη με τις διαστάσεις του κτιρίου για να στηθούν τα θεμέλια, ο Λέ Κορμπιζιέ παίρνει μια για πάντα την απόφαση να χτίσει πάνω σε πασσάλους. Τον κορόιδεψαν. Καπρίτσιο, μονομανίες — είπανε τότε. "Όχι. Ήταν αυτό η αλήθεια της καινούριας τεχνικής. Ο Λέ Κορμπιζιέ εξηγεί: «Το σπίτι στεκεί στον αέρα, μακριά απ' τη γη, ο κήπος είναι κάτω απ' το σπίτι». Και πρόσθετε: «Ο κήπος είναι και πάνω απ' το σπίτι». Γιατί η ταράτσα θά 'μενε άχρηστος χώρος; Γιατί να μην είναι μια ταράτσα-γήπεδο για να παίζουν τα παιδάκια, όπως ακριβώς έχαμε ο Λέ Κορμπιζιέ στην πασίγνωστη πολυκατοικία της Μασαλίας;

Έτσι και το γυάλινο παραπέτασμα που αντικατάστησε το στενό παράθυρο, βγήκε από το οικοδομικό σύστημα του μπετοναριμέ. Αφού οι τοίχοι, σαν υποστηρικτικά υλικά, καταργούνται, μονομιᾶς ή αρχιτεκτονική γίνεται «φωτισμένα πατώματα». Του φέρνουν αντιρρήσεις: ο ήλιος είναι κάποτε ανυπόφορος. Άπαντᾶ: Τὸν ἐλέγχω. Τὸν ἐξουσιάζω. Ὑπολογίζω τὰ ἡλιοκαλύματα. Καὶ κοιτάξετε τώρα τὴν πλαστικὴ ἐντύπωση πού δίνουν αὐτὰ τὰ νέου τύπου σταθερὰ πατζούρια.

Ἡ καὶ τοῦτο ἀκόμα: οἱ σύγχρονες τεχνικὲς ἐπιτρέπουν τὸ ἐλεύθερο σχεδίασμα τῆς κατοικίας. Γιατί, δειλοὶ ἐσεῖς ἄνθρωποι, μένετε σκλάβοι στὶς παλιὲς συνήθειες, στοὺς ἄβολους περιφραγμένους χώρους;

Ἡ λογικὴ τοῦ Λέ Κορμπιζιέ εἶναι ἐπιτακτικὴ. Εἶναι ἐξαρση. Κ' ἔτσι, παίρνοντας τὴν εὐθύνη τῶν νεωτερισμῶν τῆς οικοδόμησής, αὐτὸς ἔχαμε τὸν αἰῶνα μας νὰ ἐκφρασθεῖ.

Ἀπὸ δῶ προέρχεται καὶ ἡ ἐκστασὴ του μπροστὰ σὲ δ,τι εἶναι τεχνικὴ ἐφεύρεση καὶ σύγχρονη παραγωγή. Ἡ ἐσωτερικὴ ὀργάνωση, ὅπως καὶ ἡ ἐξωτερικὴ μορφή τῶν πλοίων, τῶν αυτοκινήτων, τῶν ἀεροπλάνων, τὸν ἄφηγαν κατάπληκτο. Πρότυπα γιὰ τὴν ἀρχιτεκτονικὴ θεωροῦσε τὴν ὀρθολογιστικὴ ἐπινόηση αὐτῶν τῶν ἀντικειμένων τὰ ὅποια πολλαπλασιάζουν τὸ μοντέλο πού εἶναι σοφᾶ ἐπεξεργασμένο. Αὐτὸ τὸν ὀδήγησε — καὶ στάθηκε ἕνας ἀπ' τοὺς πρῶτους — νὰ ἀπαιτήσῃ τὴν τυποποίησιν στὴν οικοδομικὴ.

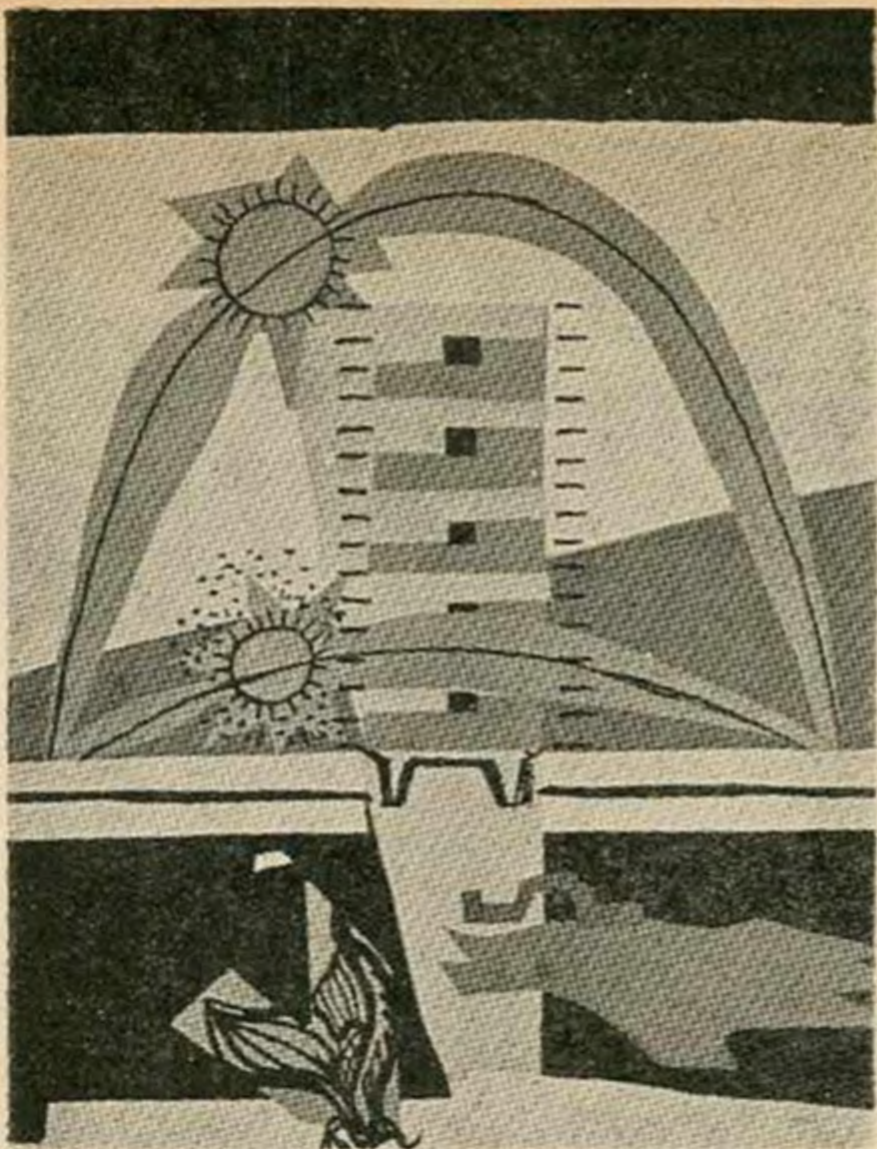


προσάψει: «Τὸ σπίτι εἶναι μιὰ μηχανὴ γιὰ κατοίκηση». Μὲ τὴν ἐννοια, παρακαλῶ, ὅτι ἡ ἀναζήτηση τῶν ἀναπαύσεων, τῶν ἀνέσεων τῆς ζωῆς, ἀπαιτεῖ μιὰ τέλεια λειτουργιακὴ προσαρμογὴ τοῦ σπιτιοῦ στὶς χειρονομίες καὶ τὶς κινήσεις αὐτῶν ποὺ τὸ κατοικοῦν. Καὶ ἡ μηχανὴ αὐτὴ, νὰ μὴν τρίζει, νὰ μὴν ἔχει σκάρτα πράγματα! Ὅσοι ζοῦνε μέσα σὲ κείνη τὴ μονάδα τῆς Μασαλίας, σὰς λένε ὅτι μιὰ προβλεπτικὴ πραγματικὰ ἀκριβολογία στὶς λεπτομέρειες, κάνει ἐκεῖ τὴ διαμονὴ εὐχάριστη.

**Κ**ι ὁμως, ὁ Λέ Κορμπιζιέ ἔχτισε πολὺ λίγες λαϊκὲς κατοικίες στὴ Γαλλία. Στὴ Μασαλία (καὶ τὸ τί δὲν τοῦ ψάλανε!), στὸ Ρενέ-λέ-Νάντ, στὸ Μπριέ-αν-Φορέ. Αὐτὰ εἶναι ὅλα. Ἡ Γαλλία στάθηκε ἡλιθίως ἀχάριστη ἀπέναντι σ' αὐτὴ τὴ μεγαλοφυΐα.

Ἄπ' τὸ ἐξωτερικὸ, τοῦ παράγγειλαν νὰ χτίσει μιὰ πρωτεύουσα: τὴν πόλη Σαντιγκάρ (στὸ Πεντζάμπ) καὶ διηύθυνε τὴν ἀνέγερση τοῦ περιφέρειου ὑπουργείου ἐθνικῆς παιδείας στὴ Βραζιλία, στὸ Ρίο ντε Ζανέιρο. Εἶχε ὅμως στὴ ζωὴ του μεγάλες ταλαιπωρίες. Πολλὲς πόλεις ἐπιθύμησε νὰ φτιάσει (τὸ Ἀλγέρι, τὸ Σαιν-Ντιέ...) ἀπ' ὅπου τὸν παραμέρισαν. Πολλὰ σχέδια ἐκτέλεσε μὲ ἐνθουσιασμό, ἀλλὰ χωρὶς ἀποτέλεσμα. Παρουσίασε πολλὲς μελέτες ποὺ ἀδίκως δὲν ἔγιναν δεκτές. Ὁ φθόνος κ' οἱ ραδιουργίες ἔπαιξαν ἀσφαλῶς τὸ ρόλο τους σ' αὐτὲς τὶς ἀποτυχίες. Τελικὰ ὅμως αὐτὲς οἱ ἀποτυχίες ἐμεγάλυναν τὴ δόξα του, ἔστω καὶ ἂν τὸν στενοχώρησαν. Στὶς περιπτώσεις αὐτές, ὁ ἐπιθετικὸς Λέ Κορμπιζιέ ἐκδικιόταν τὸν ἀρχιτέκτονα-θύμα.

Μὰ οἱ περιπέτειες αὐτὲς δὲν πρέπει νὰ ἐξηγοῦνται μόνο μὲ τὰ ἀναφερόμενα ταπεινὰ αἷτια, ὅπως ὁ ἴδιος εἶχε τὴν τάση νὰ τὸ κάνει. Τὸ πλαστικὸ θέαμα τῶν οἰκοδομῶν του ἐπὶ πολὺ διάστημα παρουσίαζε κάτι τὸ προκλητικὸ. Ἐνωθεὶς νὰ ἔχουν οἱ οἰκοδομὲς του πολλὴ προκατάληψη. Τὸν ἔβλαψε ἀσφαλῶς ἐκείνη ἡ κἀθαρση ποὺ ὑπεράσπιζε μὲ πάθος, ἡ θέλησή του νὰ μὴν χτίζει παρὰ πολὺ ἀπλοὺς γεωμετρικοὺς ὄγκους κ' ἐπιφάνειες, ἡ λατρεία του τῆς εὐθείας γωνίας. Κατὰ τὴν ὄριμη ἀντίθετα ἡλικία του, ὁ Λέ Κορμπιζιέ ἐπλούτισε θαυμάσια καὶ ἐποίκιλε τὴν πλαστικὴ του. Φτάνει νὰ σκεφθοῦμε τὴν παράδοξη γλυπτικὴ ποὺ ἀποτελεῖ ἡ ἐκκλήσια τοῦ Ρονσάν, καὶ τὸ μυστήριον τοῦ φωτὸς ποὺ ἐκεῖνος δημιούργησε σ' αὐτὸν



τόν χώρο. Καί τόν διπλό, διαχωρισμένο ὄγκο τῶν τοίχων ἀπό ἓνα στενὸ τζαμιωτό. Καί τήν ἀπλότητα τῶν καμπύλων τοῦ καμπαναριοῦ. Πόσο μακριά εἶναι δλα αὐτά ἀπὸ τὸ δόγμα τῆς εὐθείας γωνίας.

Τῆ μεγαλοφυΐα του ἀποτελοῦσε, πραγματικά, ἡ ἀνυπομονησία. Οἱ βεβαιότη-  
τές του τὸν ἔκαιγαν. Τῆ φωτεινὴ πόλη του τὴν ἔδλεπε τελικὰ σὰν γάτι  
πού εἶναι εὐκολο νὰ ἐπιτύχει. Μόνο νὰ τοῦ ἄφηνε ἡ ἔξουσία τὰ χέρια ἐλεύθερα,  
καί νὰ τοῦ ἔδινε πιστώσεις!

Ὁ Καταστατικὸς Χάρτης του τῆς Ἀθήνας ἔχει μιὰ θαυμάσια λογική. Τώρα  
πού μπήκαμε στὴν ἐποχὴ ὅπου χτίζονται καί πάλι ὀλόκληρες πολιτείες, εἴμαστε  
περισσότερο εἰδοποιημένοι γιὰ τὶς πονηρίες τῆς πολεοδομικῆς. Μιὰ πολιτεία εἶναι  
φτιαγμένη μὲ χιλιάδες στοιχεῖα καί παράγοντες, ἀπ' τοὺς ὁποίους ὀρισμένοι εἶναι  
καταπληκτικοί! Ὁ Λέ Κορμπιζιέ ἔλεγε: Νὰ κατοικεῖς. Νὰ δουλεύεις. Νὰ κυ-  
κλοφορεῖς. Νὰ μορφώνεσαι. Ὅταν ἱκανοποιηθοῦν ὀρθολογιστικὰ αὐτὲς οἱ τέσσερις  
λειτουργίες, ἡ ὑπόθεση εἶναι κερδισμένη. Στὴν πραγματικότητα, ἡ πείρα μᾶς ἔχει  
διδάξει πὼς τὸ πρᾶγμα εἶναι πιὸ λεπτό, ὅτι ἡ πόλη εἶναι ἓνα σύνολο πολὺ πιὸ  
πολύπλοκο καί ὅτι, ὅπως ἡ συναρμολόγηση τῆς ζωῆς, ἡ συναρμολόγηση τῆς πόλης  
εἶναι ἐπίσης κοπιαστική.

**Τ**ὶ ἀδικία, ὅμως, ὅταν παραγνωρίζεται ἡ μεγαλοφυΐα διορατικότητας καί ἡ παλ-  
ληκαριὰ τοῦ σπουδαίου αὐτοῦ ἀνθρώπου, πού κατάφερε νὰ δόσει ζωὴ σ' ὅ,τι  
κατέληξε νὰ γίνεῖ ἡ ἀρχιτεκτονικὴ καί πολεοδομικὴ τοῦ αἰῶνα μας!

Ἡ ἀλήθεια εἶναι, πὼς κατὰ τὰ τελευταῖα χρόνια, ὁ γέροντας αὐτὸς φαινόταν  
στὰ μάτια ὅλης τῆς νεολαίας νὰ εἶναι τὸ σύμβολο τῆς καινούριας ἀρχιτεκτονικῆς.  
Θυμοῦμαι ἐκεῖνο τὸ βράδυ τῆς 4ης Φεβρουαρίου 1960, ὅταν ὁ Λέ Κορμπιζιέ ἔκανε  
στὴ Σορβόνη μιὰ διάλεξη μὲ θέμα: «Τὰ προγράμματα ἐξάρτησης τῆς μηχανιστι-  
κῆς κοινωνίας». Πολὺ πρὶν ἀπ' τὴν ὥρα χιλιάδες φοιτητὲς σπρώχνονταν γιὰ νὰ  
παραδιάσουν τὴν εἴσοδο τοῦ μεγάλου ἀμφιθεάτρου. Ἀπίστευτο ἦταν τὸ θέαμα τοῦτο  
μέσα στὴ σεδάσιμα Σορβόνη! Μιὰ χαρὰ πού ξεσποῦσε ἀνυπόμονη μὲς στὰ γέλια,  
ὁ ἐνθουσιασμός, τὰ χωρατά, ὅσο περίμεναν τὸν ὀμιλητὴ. Καί ξαφνικά, ὅταν ὁ Λέ  
Κορμπιζιέ παρουσιάστηκε, ὀλόκληρη ἡ αἴθουσα μὲ μιὰ ὀρμὴ σηκώνετα: ὀρθή.  
Κι ἀπότομα τώρα ἡ σιωπὴ, ἡ σιωπὴ τοῦ θαυμασμοῦ καί τῆς εὐγνωμοσύνης.

Καί τί ὠραῖο πού ἦταν νὰ δλέψεις αὐτὴ τὴν ὀλόθερμη αἴθουσα, ὑποταγμένη  
ἀπὸ μιὰ ἀδύνατη φωνή, πού μόλις ἀκουγόταν, πού γινόταν ἐδῶ κ' ἐκεῖ ψιθυριστή,  
αὐτὰ τὰ ἐξαγριωμένα πρὶν ἀπὸ λίγο γιάτα, καί τόσο ἀλγθινὰ προσηλωμένα τώρα.

Οἱ ἐγγήλιοι τοῦ ἔτους 2000 ἄκουγαν ἓναν δάσκαλο τοῦ εἰκοστοῦ αἰῶνα.



## ΟΤΑΝ ΟΙ ΜΗΤΡΟΠΟΛΕΙΣ ΗΤΑΝ ΑΣΠΡΕΣ

Όταν οι μητροπόλεις ήταν άσπρες, ή Εύρωπη είχε οργανώσει τα επαγγέλματα κάτω από την επιτακτική απαίτηση μιας ολοκαίνουριας θαυμαστής, έντονα ριψοκίνδυνης τεχνικής, και που ή χρήση της οδηγούσε σε απροσδόκητες μορφές — στην πραγματικότητα σε μορφές που το πνεύμα τους περιφρονούσε την κληρονομιά μιας χιλιόχρονης παράδοσης, και δεν δίσταζε να ρίξει τον πολιτισμό σε μιάν άγνωστη περιπέτεια.

Οι μητροπόλεις ήταν άσπρες, γιατί ήταν καινούριες. Οι πόλεις ήταν καινούριες. Τις χτίζανε, όλα τους τα κομμάτια, κανονικά, τακτικά, γεωμετρικά, σύμφωνα με τα σχέδια. Οι γαλλικές πέτρες, φρεσκοκομμένες, λαμποκοπούσαν από άσπράδα, όπως λαμπρή και άσπρη ήταν κ' ή 'Ακρόπολη των 'Αθηνών, όπως ήτανε γυαλιστερές από γυαλισμένο γρανίτη οι Πυραμίδες της Αιγύπτου. Πάνω απ' όλες τις πόλεις ή τις μικρές πολιτείες τις τριγυρισμένες από καινούρια τείχη, ο ουρανοξύστης του θεού κυριαρχούσε σ' όλη την περιοχή. Τον είχανε κάνει όσο μπορούσανε ψηλότερο, εξαιρετικά ψηλό. 'Αποτελούσε μιὰ δυσαναλογία μέσα στο σύνολο. Μὰ όχι, ήτανε μιὰ πράξη αισιοδοξίας, μιὰ χειρονομία θάρρους, σημαδι περηφάνειας, απόδειξη μαστοριάς! 'Απευθυνόμενος στο θεό ο άνθρωπος δεν υπόγραφε την εγκατάλειψή του.

Ό καινούριος κόσμος άρχιζε. Άσπρος, διάφανος, χαρούμενος, καθαρός, ίσιος χωρίς παλινδρομίσεις, ο καινούριος κόσμος άνοιγόταν σαν ένα λουλούδι πάνω στα έρειπια. Έγκατάλειψαν κάθε τι που ήτανε καθιερωμένο μέσα στη χρήση, του γύρισαν την πλάτη. Σ' εκατό χρόνια το θαύμα συντελέστηκε, ή Εύρωπη άλλαξε.

Οι μητροπόλεις ήταν άσπρες.  
(Άπόσπασμα απ' όμώνυμο διβλίό του)

## ΕΝΑ ΠΑΡΙΣΙΑΝΙΚΟ ΠΕΡΙΣΤΑΤΙΚΟ

*Παρίσι, 8 Μαρτίου 1964*

Κύριε Νομάρχα,

Πνεύμα καθήκοντος και άλληλεγγύης μου υπαγορεύει να σας γνωρίσω σήμερα το ακόλουθο συγκινητικό περιστατικό:

Κατοικώ εις την οδό Ζακόμπ και πληροφορήθηκα το πρωί ότι στον αριθμό 14, όπου βρίσκεται ένα κατάστημα, ή γυναίκα του εμπόρου πέθανε απόψε από φυματίωση. Πρόκειται για την Κυρία Κ...

Στα 1932 πέθαναν από φυματίωση μέσα σ' αυτό το ίδιο το κατάστημα ο Μ. Β... και ή γυναίκα του.

Στα 1930 πέθανε από φυματίωση μέσα στο ίδιο κατάστημα ο Μ. Ρ.

Στα 1927, οι δυο ένοικοι, άντρας και γυναίκα, που δε μπόρεσε κανείς να μου πει τα όνόματά τους, πέθαναν επίσης από φυματίωση.

Ή έρευνά μου δε μπόρεσε να πάει πιο μακριά.

Και τα τέσσερα ζεύγη των ανθρώπων που αναφέρω παραπάνω είναι γεροί επαρχιώτες, που ήρθαν απ' τα χωριά τους. Ήτανε αρκετά δυο χρόνια για τον καθένα για να πεθάνουν στα τριάντα τους χρόνια. Προφανώς, κανείς δεν σκέφτεται να σας πληροφορήσει για αυτό το πράγμα, προ παντός ο ιδιοκτήτης, που πλένει προσεχτικά το μαγαζί του, ύστερα από κάθε θάνατο.

Κάποιο άλλο ζευγάρι θα φτάσει αύριο απ' την επαρχία και θα πεθάνει άσφαλώς στα 1936.

Σκέφτηκα, Κύριε Νομάρχα, πως αυτό το μικρό, αρκετά συγκινητικό από μοναχό του περιστατικό, ανήκει στην περιοχή της αρμοδιότητός σας.

Δεχθείτε, Κύριε Νομάρχα, την έκφραση των διακεκριμένων μου αισθημάτων.

Μετ. Γ.Π.



# Η ΖΩΗ ΔΕΝ ΕΧΕΙ ΟΙΚΤΟ

Τοῦ Α. Βοζένσκι

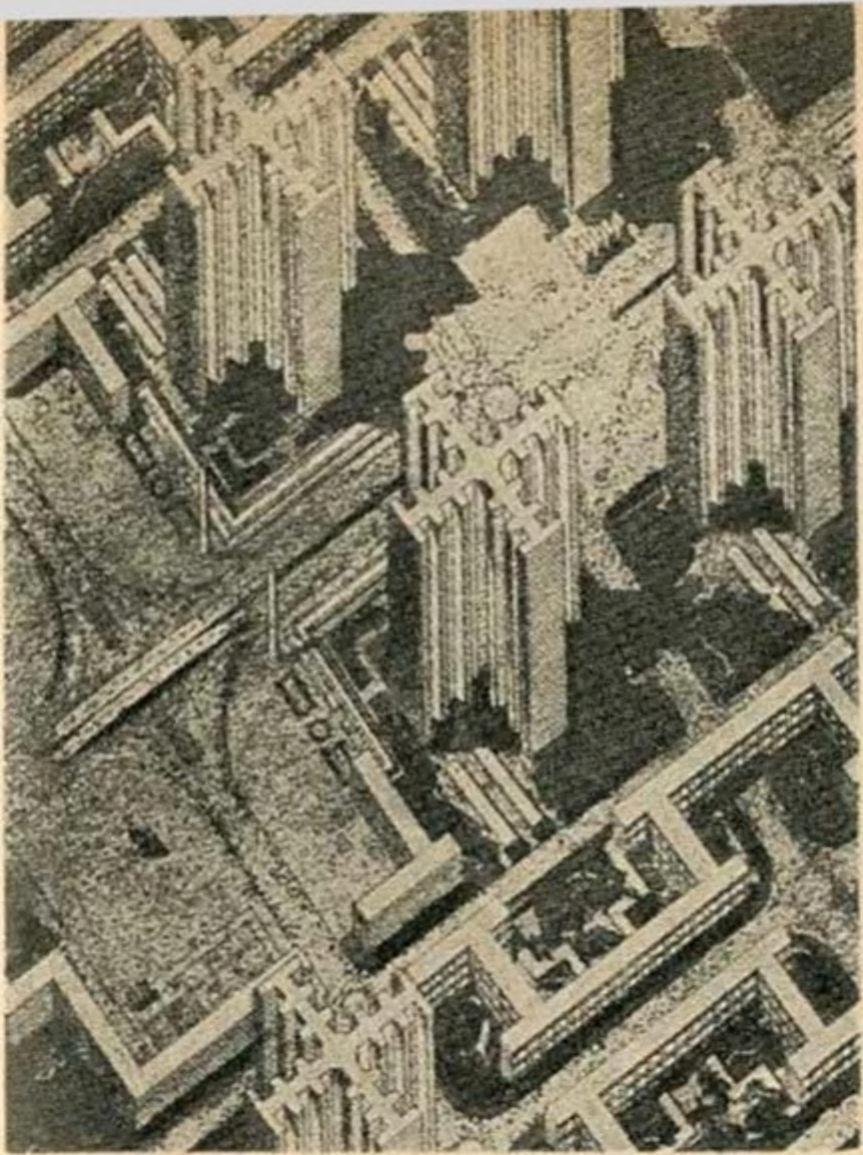
Όταν κανείς χάνει τὸν πνευματικό του πατέρα, τὸν γεμίζουν, μαζί με τὸν πόνο, χίλιες ἀναμνήσεις, χίλιες εἰκόνας, χίλιες ιδέες. Θὰ ἔθελε νὰ ξέρει ὅλα τὰ λόγια, ἔστω κι ἂν εἶναι ἄνω - κάτω, ἔτσι ὅπως τοῦ ἔρχονται, πὺ εἶναι τόσο περιεκτικὰ σὲ οὐσία, ὅσο ἦτανε πλούσιος σὲ δημιουργία, αὐτὸς πὺ ἀποχωρίστηκε.

Τὸ ἔργο τοῦ Λεκορμπιζιέ εἶναι, πρὶν ἀπὸ κάθε ἄλλο, ὀργάνωση. Ἐνα ἐκπληκτικὸ ὄραμα τῶν ἀνθρώπων πάνω στὴ γῆ, ἀπὸ τὶς ἀνάγκες τους καὶ τὶς χειρονομίες τους τὶς πὺ ἀπλές, τὶς πὺ πρωτόγονες, ὡς τὶς ἐνέργειές τους τὶς πὺ περίπλοκες, τὶς πὺ στενές τους ἐπαφές, τὴν πὺ ἀνεβασμένη τους πνευματικότητα.

Τὸ ἔργο του, θυμηθεῖτε τὸ σχέδιό του, εἶναι, πρὶν ἀπ' ὅλα, ἕνας μοναχὸς ἄνθρωπος καθισμένος μπροστὰ σὲ κάποιο τοπίο. Ὑστερα ἔρχεται ἡ μορφή πὺ ἀρχίζει νὰ σχεδιάζεται γύρω του γιὰ νὰ τὸν προστατέψει καὶ νὰ τὸν περιλάβει μέσα της, νὰ τὸν προφυλάξει καὶ νὰ τὸν ἀπομακρύνει, χωρὶς ὅμως νὰ τὸν μαντρώσει, νὰ τὸν φυλακίσει. Τὸ περίβλημα πὺ σχηματίζεται, καὶ πὺ μένει ἀνοιχτό, πλαισιώνοντας τὸ τοπίο πὺ εἶναι πάντα παρόν, καὶ πὺ τοῦ διατηρεῖ τὴν παρουσία, κάνοντας νὰ προεκτείνεται αὐτὸ τὸ δημιουργημένο ἐσωτερικὸ πρὸς τὸ ἐξωτερικὸ, κάνοντας νὰ μπεῖ αὐτὸ τὸ ἀγαπητὸ ἐξωτερικὸ μέσα στὸ ἐσωτερικὸ, πὺ ἔγινε κατοικία. Μιὰ κατοικία πὺ ὀργανώνεται, πὺ δομεῖται γιὰ τὴ ζωὴ τῆς οἰκογένειας καὶ τὴ διάρθρωση τῆς οἰκογενειακῆς ζωῆς μετὴν ἀτομική. Ὁ οἰκισμὸς πὺ μορφοποιεῖται

γύρω ἀπ' τὶς κατοικίες, γιὰ νὰ τὶς συγκεντρώσει σὲ μιὰ μορφή μετὴ σωστὸ μέγεθος, μιὰ «μονάδα οἰκισμοῦ μετὴ τὸ ἀνάλογο μεγαλεῖο», ὅπου μέσα στὴν κατοικία ἢ οἰκογένεια εἶναι ἀπομονωμένη καὶ προστατευμένη ἀπὸ κάθε συνειρμό, κι ὅπου, ἔξω ἀπ' τὴν κατοικία, ἢ οἰκογένεια κι ὁ καθένας, βρίσκονται μέσα στὴν κοινὴ ὀργάνωση, μέσα στὴν κοινωνικὴ ζωὴ πὺ γίνεται πὺ σφιχτὴ, πὺ ἐνισχυμένη. Ἡ πόλη πὺ περικλείνει τὶς μονάδες τοῦ οἰκισμοῦ καὶ τὶς συνενώνει, τὶς δένει μετὴ τὸ ἀστικὸ κέντρο, τὸν πυρήνα τῆς μορφῆς, τὸ σημεῖο τῆς ἔκτασης, ὅπου διαρθρώνονται οἱ λειτουργίες τῆς διεύθυνσης, τῆς ἀνταλλαγῆς καὶ τῆς σκέψης. Ἡ γραμμικὴ προέκταση τῶν πόλεων μετὴ τὶς μονάδες παραγωγῆς, πὺ κλιμακώνονται στὸ μᾶκρος τῶν δρόμων τῆς κυκλοφορίας, μιὰ κι ἀποτελοῦν τὰ μέρη πὺ δέχονται, πὺ μεταμορφώνουν καὶ ἀποστέλλουν. Γραμμικὲς πολιτείες πὺ διατηροῦν ἐπίσης τὴν πολεοδομικὴ ἐνότητα καὶ συνέχεια, πὺ ἐναντιώνονται στὴ διασπορὰ καὶ στὸ διαχωρισμό, πὺ ἀντίθετα προβάλλουν τὴν ἀνάπτυξη μέσα στὴ συνοχὴ καὶ τὴν κοινωνικὴ ἐνότητα, προεκτείνοντας στὸ μᾶκρος τῶν δρόμων τὸ μεγάλο φαινόμενο τῶν ἀνταλλαγῶν τῆς σχέσης καὶ τῆς ἀλληλεγγύης.

Ἡ ὀργανωμένη μορφή μιᾶς ὀλόκληρης περιοχῆς, πὺ διαρθρώνεται πέρα ἀπὸ ὄρια καὶ σύνορα σὲ «τρεῖς ἀνθρώπινες ἐγκαταστάσεις», τὸ κέντρο τῆς ἀγροτικῆς ἐκμετάλλευσης, τὴ γραμμικὴ βιομηχανικὴ πολιτεία, καὶ τὴν πόλη, σταυροδρόμι τῶν ἀνταλλαγῶν σχέσεων, ἐπαφῶν καὶ σκέψης.



Ένα μεγάλο όραμα ανθρώπων οργανωμένων και συναδερφωμένων πάνω στη γη.

Σε κάθε σκαλί, σε κάθε στάδιο του αντικειμένου προς την πόλη και προς την περιοχή, μιὰ αρχιτεκτονική μορφή που γίνεται οργάνωση, τόσο προχωρημένη ώστε να γίνεται δημιουργία οργανισμών, έπομένως ολοκλήρωμα κι όχι απλή παράθεση, ζωή κι όχι νεκρή ύλη. Τόσο τέλεια οργάνωση που οδηγεί στην όμορφιά, στην αρμονία των διαστάσεων, που προσαρμόζονται στις διαστάσεις του σώματός μας, και μιὰ αναδυόμενη αρμονική ανάπτυξη, στο μουσικό ρυθμό του χώρου, στην καθαρή πλαστική όμορφιά, ξεκαθαρισμένη, ξεπλυμένη από κάθε πλεονασμό, συνεχώς αυξανόμενη, έπειδή αποτελεί διαρκή εικόνα τής καθαρής ενέργειας τής σκέψης.

Ένας πολύ άπλός, πολύ μοναχός άνθρωπος. Απαγορευμένος έπειδή η ζωή κ' οί άνθρωποι είναι σκληροί. «Η ζωή δέν έχει οίκτο», μου 'λεγε συχνά. Πάντα όμως γεμάτος από μιὰ θαυμαστή έλπίδα. Ποτέ αποθαρρημένος. Πάντα καρτερικός, μιὰ και γνώριζε καλά πώς η αλήθεια έχει πάντα δίκιο και κείνο που θα σώσει τον κόσμο είναι η όμορφιά.

Πολλές φορές μου μίλησε για τὸ θάνατο, αυτούς τους τελευταίους μήνες. Δέν τον φοβότανε. Δέν καταλάβαινε γιατί οί άλλοι τον φαντάζονταν σκοτεινό. Νομίζω πώς για κείνον ήταν λευκός.

Μετάφραση: Γ. ΠΕΤΡΗ

## ΜΑΣ ΜΑΘΑΙΝΕ ΝΑ ΧΤΙΖΟΥΜΕ ΓΙΑ ΤΟΝ ΑΝΘΡΩΠΟ

Του Λουί Μιχέλ

Παρ' όλο που πάντα απαγόρευε στον έαυτό του να διδάσκει και παρ' όλο που έλεγε πάντα πώς δέν είχε μαθητές, ο Λεκορμπιζιέ ήτανε, άθελά του, ο πιο θαυμάσιος παιδαγωγός. Για όλους εκείνους που συχνάζαν σε κείνο τὸ μακρὸ διάδρομο, που ήτανε τὸ εργαστήρι του στην οδὸ Σέβρ, υπήρξε μιὰ πηγή από λάμψη και νιάτα. Έκει μάθαμε να προφυλαγόμαστε από τὴ μόδα και τὸν μοντερνισμό. Δέν υπήρχε για κείνον οὔτε μοντέρνα αρχιτεκτονική, οὔτε πρωτοποριακή αρχιτεκτονική, μιὰ άπλούστατα η αρχιτεκτονική.

Τὸν καιρὸ που οί σπουδαστὲς τής Σχολῆς Καλῶν Τεχνῶν τὸν υποδέχονταν με καζούρα, μᾶς οδηγούσε να ξαναβρούμε αὐτὸ τὸ πρωταρχικὸ πράγμα, ουσιαστικό, που σχεδὸν πάντα απουσιάζει από τὰ σύγχρονα αρχιτεκτονικὰ έργα, και που είναι η ανθρώπινη κλίμακα. Κ' ενῶ η έπίσημη διδασκαλία μάθαινε σ' αυτούς τὸς ίδιους σπουδαστὲς να χτίζουν για πρίγκηπες, εκείνος μᾶς μάθαινε να χτίζουμε για τὸν άνθρωπο.

Από τότε... πολὺ νερὸ έτρεξε κάτω άπ' τὲς γέφυρες του Παρισιου και μπροστά στις άποδείξεις τής ιδιοφυΐας του οί σπουδαστὲς τὸν ανακηρύτουν μεγάλο αρχιτέκτονα. Μᾶς έμαθε όμως άκόμα, πάντα άθελά του, πώς αν αύριο παρουσιαστεί κάποιος καινούριος Κορμπι... οί σπουδαστὲς τῶν Καλῶν Τεχνῶν θα τὸν υποδεχτοῦν πάλι με καζούρα.

Μετ.: Γ.Π.

## Πάνω σὲ μιὰ ἀνάλυση

Γιὰ τὸ «Θάνατο τοῦ Διγενῆ» - Κρητικὴ Παραλλαγή

Ἡ ὑπευθυνότητα κι ὀξυδέρκεια, μὲ τὶς ὁποῖες ὁ Κώστας Κουλουφάκος κάνει τὴν ἀνάλυση τῆς κρητικῆς παραλλαγῆς γιὰ τὸ θάνατο τοῦ Διγενῆ, εἶναι ὑποδειγματικές· κ' ἡ ἀνάλυση τὸ ἴδιο. Αὐτὸ ἀκριβῶς δικαιολογεῖ — καί, γιατί ὄχι, ἐπιβάλλει — νὰ προχωρήσει κανεὶς σ' ὀρισμένες παρατηρήσεις πάνω στὸ κείμενό του:

1) Ἡ διαφορὰ τῆς παραλλαγῆς τῆς Κρήτης «ἀπ' ὄλες τὶς ἄλλες» εἶναι πραγματικὰ ἡ «χωσιὰ», ἡ ἐνέδρα ποὺ στήνει ὁ Χάρος στὸ Διγενῆ, ἐπειδὴ «δὲν τολμᾷ νὰ παλαίψει μετ' αὐτοῦ» (Ν. Γ. Πολίτης)· μ' ἄλλα λόγια ὁ φόβος τοῦ Χάρου ν' ἀντιμετωπίσει τὸν ἥρωα σὰν ἴσος πρὸς ἴσο.

Ἡ περίπτωση ὁμως τούτη δὲν εἶναι ἡ μοναδικὴ ποὺ πραγματεύεται τέτοια ἐκδοχὴ στὴ στάση τοῦ Χάρου καθὼς ἀντιμετωπίζει ἕνα ξεχωριστὸ ἄτομο: Βρίσκεται καὶ σ' ἄλλα δημοτικὰ μας τραγούδια — ἄσχετα ἂν εἶναι κάπως παραλλαγμένη. Ἀπ' τὸν ἀκριτικὸ κύκλο ὑπάρχει τὸ τραγούδι «Τ' Ἀντρόνικου ὁ γιὸς», ὅπου ὁ ἥρωας, ὁ Γιάννος, πληγώνεται θανάσιμα ἀπ' τὸ μοναδικὸ ἀντίπαλο ποὺ τοῦ ξέφυγε στὴ σύγκρουση («ἀπ' τὶς ἐφτὰ χιλιάδες ἕνας γλύτωσε»), καὶ ποὺ δὲν εἶν' ἄλλος ἀπ' τὸ Χάρο· ὁ λαϊκὸς ποιητὴς δὲν τὸν κατονομάζει βέβαια· ἀρκεῖται — ἀρκεῖ καὶ σ' ἐμᾶς — νὰ τὸν στοιχειοθετήσῃ μ' ἀποκαλυπτικές, ἐξωανθρώπινες, ιδιότητες: «στὰ νέφια νέφια πάει, στὰ νέφια περπατεῖ, / στὸν οὐρανὸ πετούσε, στ' ἄστρη χάνονταν». Ὁ Χάρος λοιπὸν ἐδῶ δὲ γλυτώνει σὲ μιὰ ἀπευθείας ἀντιμετώπιση· τὸ ἔβαλε στὰ πόδια («εἶχε λαγοῦ πι-

λάλα»), ἀνέβηκε στὸν οὐρανὸ, κι ἀπὸ κεῖ λάβωσε, μὲ σαῖτιὰ (δὲν εἶναι τούτο χωρὶς σημασία), τὸν ἥρωα.

Δὲν εἶναι διαφορετικὴ κ' ἐκείνη ἡ παραλλαγή γιὰ τὴν πάλη τοῦ λεβέντη καὶ τοῦ Χάρου, ὅπου ὁ τελευταῖος, βλέποντας πῶς δὲν τὰ θγάζει πέρα, πιάνει τὸ νέο ἀπ' τὰ μαλλιά, παραδαινώντας τοὺς κανονισμοὺς τῆς πάλης («ἄσε με, Χάρε, ἀπ' τὰ μαλλιά καὶ πιάσε με ἀπ' τὴ μέση»)· ἡ παράβαση τῶν κανονισμῶν δὲν ἀπέχει πολὺ ἀπ' τὴ «χωσιὰ» — εἶναι τὸ ἴδιο σχεδὸν πράγμα.

2) Στὸ κρητικὸ τραγούδι ὁ Διγενῆς δὲν εἶναι τόσο ἥρωας· ἀντιπροσωπεύει κάπως πλατύτερο, βαθύτερο, ψηλότερο: τὴ δυναμικὴ ζωὴ ἀποτελεῖ εἰδικότερα μιὰ συνεκδοχικὴ συγκεκριμενοποίηση τῆς κορυφαίας ἐλληνικῆς ζωῆς, γεμάτης δημιουργία καὶ λεφτεριά. Γι' αὐτὸ καὶ δὲν ὑπάρχει στὸ τραγούδι «ἐξύμνηση παλικαριάς» — μὲ τὴ συνηθισμένη σημασία οἱ στίχοι 6 - 10 ἀπλῶς διαγράφουν μιὰ δυναμικὴ προσωπικότητα. Θὰ μπορούσε κανεὶς ὡστόσο ν' ἀντιτάξει τὸν 5ο στίχο: «πῶς θὰ σκεπάσει τὸν αἶτὸ τῆ γῆς τὸν ἀντρειωμένον μὰ δὲ σημαίνει. Ἐξω βέβαια ἀπὸ τ' ὅτι ἡ λέξη «ἀντρειωμένος» εἶναι πολὺ περιεχτικὴ· ὑπάρχει κ' ἡ πιθανότατη γνώμη: ὁ στίχος εἶναι νόθος — δὲ δένεται ὀργανικὰ μὲ τοὺς ἄλλους. Μὰ γι' αὐτὸ τὸ ζήτημα παρακάτω παράγρ. 6.

3) Ὑπάρχει μιὰ ἀντιστροφή στὴν παράσταση τοῦ Διγενῆ καὶ τοῦ Σὺμπαντος· ἡ γῆ, ὁ οὐρανός, ὁ ἀπάνω κι ὁ κάτω κόσμος συμμετέχουν στὸ ψυχομαχητό, στὸ χῶ-

ροπάλεμα του ήρωα: έτσι ο τελευταίος, ξεπερνώντας τα ανθρώπινα μέτρα από μίαν άποψη, καταντάει «ένα μεγαλειώδες φυσικό φαινόμενο», καθώς λέει ο Γ. Θέμελης (του εποίου ή ανάλυση κ' ερμηνεία είναι οξύτατη ή πιο πλήρης: κ' οί παραπομπές μου σ' αυτή θά 'ναι συχνές). Για το λόγο αυτό θά 'τανε προτιμότερο να μιλήσουμε όχι για «προσωποποιήσεις της γης, του ούρανοῦ, της πλάκας», αλλά για φυσικοποίηση<sup>11</sup> του προσώπου, του Διγενή. Κ' είναι διαφορετικό τώρα το ζήτημα.

Και μιὰ παρένθεση: κατά το Θέμελη «ή άφηρημένη έννοια Σύμπαν έπιμερίστηκε σε δύο συγκεκριμένους χώρους: τον πάνω και τον κάτω κόσμος»<sup>11</sup>. Έδῶ χρειάζεται μιὰ τροποποίηση: ή όλη έννοια Σύμπαν έπιμερίζεται πρώτα σε φυσικό και πνευματικό: και κατόπιν το φυσικό έπιμερίζεται σε ούρανο και σε γή, ένῶ το πνευματικό σε άπάνω και σε κάτω κόσμος.

4) Δεν πρέπει να προσπερνάμε και το γεγονός του όρισμού των δύο κόσμων: άπάνω κόσμος - των ζωντανών, κάτω κόσμος - των νεκρών: δηλαδή αὐτούσια ή άρχαία έλληνική αντίληψη, που τη βλέπουμε να έπιζει στο 10-11 αί. μ.Χ., θά τη βρούμε κι άλλου, κι άργότερα<sup>12</sup>.

5) Αναφέρθηκε πιο πάνω ή συμμετοχή του Σύμπαντος στο ψυχομαχητό του Διγενή: να 'ναι τυχαίο το άνάλογο φαινόμενο στο Σολωμό; Στις στροφές 17 και 18 του "Υμνου στην Έλευθερία έχουμε: «μόλις είδε την όρμή σου (της επαναστατημένης Έλευθερίας) / ό ούρανος... έγαλήνευσε: κ' έχύθη / καταχθόνια μιὰ βοή». Στις στροφές πάλι 48-56 οί νεκροί "Έλληνες βγαίνουν άπ' τους τάφους και χορεύουν θριαμβικά, ένῶ ένισχύουν τη μανία των Έλλήνων μαχητών για το μακελειό της Τριπολιτσάς. Κ' έδῶ δηλαδή υπάρχει συμμετοχή ούρανοῦ, γης, κάτω κόσμου. Δέ θά έπιμείνω σε συσχετίσεις — ούτε σε συμπεράσματα.

6) Ό 5ος στίχος, είπαμε, φαίνεται νόθος: ό Διγενής, που στους τέσσερους πρώτους στίχους πλάστηκε μιὰ μορφή τιτανική, ένα άπεραντο φυσικό φαινόμενο, έπιασε στη φαντασία μας άπειρο χώρο. Όση ένταση κι αν δόσουμε στην παρομοίωσή του με τον αίτό, ό χώρος μένει άκάλυπτος<sup>13</sup>. Η σχετικότητα του αίτου είναι όριστική. Γι' αυτό με σκεπτικισμό, τουλάχιστον, πρέπει να δούμε την κυριαρχική σημασία που δίνει στο στίχο ό Κ. Κουλουφάκος.

7) Η γή «τρομάσσει» όχι τόσο «γιατί μαθαίνει την κακή είδηση, γιατί προβλέπει την άπαισία έκβαση, γιατί συλλογιέται... την συμφορά για όλη την οίκουμένη»<sup>14</sup>: περισσότερο ξαφνιάζεται, την πιάνει φρίκη, θεωρώντας το θάνατο του Διγενή κάτι το άκατανόητο, έξω από τη φυσική τάξη. Γιατί ό Διγενής, ύψωμένος σε συμπαντική μορφή, ταυτισμένος με το σύμπαν, όντας φυσικό φαινόμενο, παρουσιάζεται να μετέχει στην αιωνιότητα της φύσης. Γι' ή, ούρανος, κόσμοι, πλάκα, νομίζουν, παρα-

συρμένα άπ' τη δυνατή, την τιτανική προσωπικότητα του ήρωα, πώς με το θάνατό του θ' ανατραπούν οί φυσικοί νόμοι. Άκριδώς αυτό θά δώσει το κύριο τραγικό στοιχείο στο τραγούδι (παρακάτω, § 11).

Κι ό «ύπουλος κι άγνωστος κάτω κόσμος»<sup>15</sup> δεν άνοιξε για να δεχτεί το Διγενή: άνοιξε, σχίστηκε άπό τη δραματική συμμετοχή του, άπό το ίδιο κι αυτός, σαν τη γή, ξάφνιασμα.

8) Αφήνω μερικές — ίσως έπουσιώδεις — παρατηρήσεις πάνω στους στ. 6-10. Θα μείνω στον στ. 8, «χαράκια άμαδολόγαγε και ριζιμιά ξεκούνει». Φαίνεται κάπως στενό πώς «προσδιορίζει κάποιες άγαπημένες άσכולίες του ήρωα»<sup>16</sup>: μάλλον θά 'πρεπε να δόσουμε — στο πρώτο κυρίως ήμιστίχιο — και το νόημα: πετούσε μεγάλες πέτρες όπως οί άλλοι τής άμάδες<sup>17</sup>. Έτσι πετυχαίνεται καλύτερα ή υπέρθεση της ρώμης.

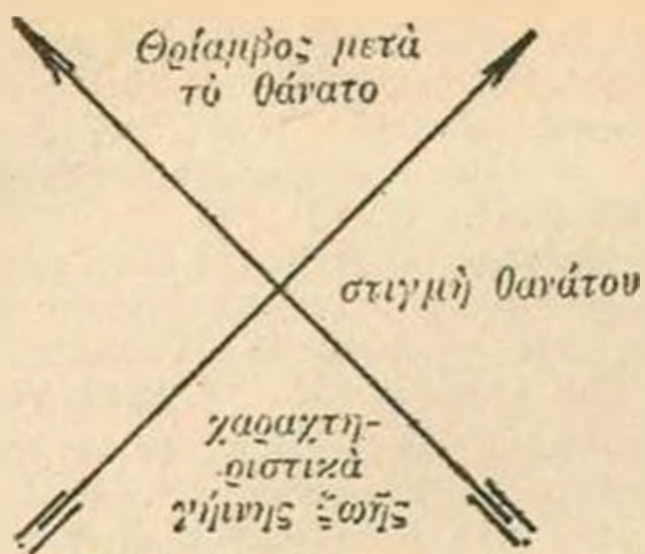
9) Αξίζει να προσέξουμε και το Χάρο: ενεργεί κ' έδῶ, όπως στα πιο πολλά — προτιμότερο: σχεδόν σ' όλα — δημοτικά τραγούδια, με δική του πρωτοβουλία: δεν είναι έντολοδόχος μιās θεότητας: είναι αὐτεξούσιος. Ό Χάρος στη λαϊκή αντίληψη — ως μην έξετάσουμε έδῶ τα χρονικά όρια — είναι ή πιο δυνατή άπό τις συγκεκριμένες — προσωποποιημένες, έστω — μεταφυσικές έννοιες.

Θεότητα πιο πάνω του δεν υπάρχει: ή κι αν παρουσιάζεται, είναι άχνη, διάχυτη συνήθως: σχεδόν άνενεργός. Ας σκεφθούμε ακόμη του «λεβέντη και του Χάρου», όπου ό θεός παρουσιάζεται έπώνυμα: «Λεβέντη μ', έστειλ' ό Θεός να πάρω την ψυχή σου». Ό λεβέντης όμως δεν υπακούει, καλεί το Χάρο σε πάλη κ' εκείνος δέχεται χωρίς να ζητήσει — όπως θά 'πρεπε, έκτελεστικό όργανο αν ήταν — άδεια άπ' το θεό.

Μ' άλλα λόγια θεότητα είναι ό Χάρος, ό ίδιος. Άποκαλυπτικό είναι το «μακρά τότε βιγλίζει» ή το «τον άγνάντευε (το λεβέντη) άπό ψηλή ραχούλα», πράγμα που σημαίνει: «τά πάνθ' όρά».

Κ' έδῶ λοιπόν έχουμε να κάνουμε με άρχαιοελληνική έπιδίωση. Ό Χριστιανισμός θά νομοθετήσει στη λαϊκή αντίληψη πάρα πολύ άργότερα — και σε κλίμακα έλάχιστη. Ν' άποτελέσει δίωμα δεν το κατόρθωσε παρά σ' ένα μικρό μέτρο<sup>18</sup>.

10) Πώς ουσιαστικός νικητής στο τέλος βγαίνει ό Διγενής, μιὰ που ό Χάρος τον φοβήθηκε, τον θεώρησε δηλ. δυνατότερό του, είναι φανερό — και γνωστό βέβαια. Παραστατική όμως είναι κ' ή τεχνική, με την όποια δίνεται ό τελικός θρίαμβος. Τα γενικά χαρακτηριστικά της θριαμβικής ζωής του ήρωα συγκλίνουν άνοδικά σε μιὰ στιγμή, που άποτελεί κορύφωση: τη στιγμή του θανάτου. Άλλά μετά το θάνατο-νίκη ό θρίαμβος ξεχύνεται πιο πάνω, περνάει σε ψηλότερες κορυφές, σε πιο άπλωμένο χώρο. Γραφικά θά μπορούσαμε να παραστήσουμε το θέμα και την εξέλιξή του μ' ένα Χ:



Ἔτσι «ὄλος μαζί ὁ Διγενῆς ὀλοκληρώνεται» στὴ στιγμὴ τοῦ θανάτου<sup>19</sup>, καὶ θριαμβεύει μετὰ τὸ θάνατο.

11) Ἐκτὸς ἀπ' τὸ ἐπικό, λυρικό καὶ δραματικό στοιχείο ὑπάρχει ἀκόμη στὸ τραγούδι καὶ τὸ εἰδικὰ τραγικό. Κι ὄχι σὲ πρόσωπο, στὴ Φύση. Τὸ σύμπαν, ἡ φύση, θέλει, συμμετέχοντας στὸ χαροπάλεμα τοῦ Διγενῆ, νὰ κρατήσῃ στὴ ζωὴ ἕναν ἄνθρωπο· δηλαδή θέλει ν' ἀνατρέψῃ τοὺς φυσικοὺς νόμους, τοὺς νόμους τῆς: ἡ ἐπιθυμία ἐνάντια στὴν ἀνάγκη. Ἀπ' αὐτὴ τὴ σύγκρουση γεννιέται τὸ τραγικό<sup>20</sup>.

12) Καὶ σ' αὐτὸ τὸ τραγούδι, καθὼς καὶ σ' ὄλα σχεδὸν τὰ δημοτικά, ἡ ἔκφραση, πέρ' ἀπ' τὴ λιτότητα, παραστατικότητα κλπ., χαρακτηρίζεται ἀπὸ: α) συμπύκνωση· β) ἀφαίρεση· γ) ἀσυνίζητη συνίζηση ἐνοτήτων: ἡ μετάβαση ἀπὸ τὴ μιὰ στὴν ἄλλη ἐνότητα γίνεται μὲ τολμηρὴ ἀμεσότητα, ἔτσι πού, διατηρώντας ἢ καθεμιὰ τὴν αὐτοτέλειά τῆς, φαίνονται ὄλες οἱ ἐνότητες, καθὼς σφιχτὰ κι ἄμεσα συμπλέκονται, σὰ μιὰ· δ) διείσδυση: ὁ λαϊκὸς ποιητὴς προχωρεῖ στὴν οὐσία τῶν ἀντικειμένων (πραγμάτων, αἰσθημάτων, ἰδεῶν...) χωρὶς νὰ προβαίνει σὲ ἀνάλυσή τους, ὁπότε θὰ κέρδιζε σὲ λεπτομερειακὴ γνῶση τῶν μερῶν, ἀλλὰ θὰ ἔχανε τὴ λειτουργία τοῦ ἀντικειμένου, πού θὰ ἴπαδε ν' ἀποτελεῖ ἐνότητα· πράγμα πού δὲ συμβαίνει μὲ τὴ διείσδυση: ἴσα-ἴσα πετυχαίνονται καὶ τὰ δύο. Ἐξάλλου ὁ λαϊκὸς ποιητὴς ἐνδιαφέρεται, εἶναι γνωστό, γιὰ τὴν οὐσία τοῦ ἀντικειμένου κι ὄχι γιὰ τὶς εἰδικότερες καταστάσεις κι ἀποχρώσεις του. Αὐτὴ εἶναι ἡ κύρια αἰτία πού δὲν χρησιμοποιεῖ πολλὰ ἐπίθετα<sup>21</sup> στὰ τραγούδια του: μιλάει οὐσιαστικά — μὲ οὐσιαστικὰ καὶ ρήματα: ὁ μεγάλος ποιητικὸς καθαρὸς λόγος.

## Σ Η Μ Ε Ι Ω Σ Ε Ι Σ

1. Κώστας Κουλουφάκος, Ὁ θάνατος τοῦ Διγενῆ, «Ἐπιθεώρηση Τέχνης», 121 (1965), σ. 458 - 435.

2. Κ. Κουλουφάκος, δ.π., σ. 428.

3. Ν. Γ. Πολίτης, Ἐκλογαί, ἀπὸ τὰ Τραγούδια...

4. Μὲ τὸ «λαϊκὸς ποιητὴς» δὲν ἐννοῶ ἐξέβαινα ἕνα πρόσωπο.

5. Κ. Κουλουφάκος, δ.π., σ. 429.

6. Κ. Κουλουφάκος, δ.π., σ. 429.

7. Κ. Κουλουφάκος, δ.π., σ. 430, σημ. 4.

8. Γ. Θέμελης, Ἡ διδασκαλία τῶ Νέων Ἑλληνικῶν, β' ἔκδ. Θεσ)νίκη, χ.χ. σ. 103 - 112.

9. Κ. Κουλουφάκος, δ.π., σ. 430.

10. Δὲν ξέρω ἂν ἱκανοποιεῖ ἡ φυσικοποίηση σὰν ἀντίθετη στὴν προσωποποίηση.

11. Γ. Θέμελης, δ.π., σ. 104.

12. Τὸ ζήτημα τῆς ἐπιβίωσης τῶν ἀρχαιοελληνικῶν ἀντιλήψεων στὴ λαϊκὴ καὶ λαϊκότερη τέχνη πολλὰ σημαίνει ἡ ἀνάπτυξή του ὡς ἐξῆς δὲν ταιριάζει. Ἄς δηλωθεῖ τοῦτο μόνον: ἡ ἀρχαία ἐλληνικὴ πνευματικὴ παράδοση εἰσαίνει ἴσως τὴ γνησιότερη κληροδοτήσή τῆς μέσα ἀπ' αὐτὴ τὴν τέχνη: τὴ λαϊκὴ καὶ λαϊκότερη.

13. Γ. Θέμελης, δ.π. σ. 105, σημ. 1.

14. Κ. Κουλουφάκος, δ.π., σ. 431.

15. Κ. Κουλουφάκος, δ.π., σ. 431.

16. Κ. Κουλουφάκος, δ.π., σ. 432, σημ. 12.

17. Τοῦτο δέβεται δὲ φαίνεται ἄσχετο μ' οὐ λέει ὁ Κ.Κ. Ἀκόμη, γοητευτικὸς παρουσιάζεται ὁ συσχετισμὸς μὲ τοὺς «ἀγῶνες» ἀπ' τὴν ἀρχαία Ἑλλάδα ὡς τὴ σημερινή. Θυμᾶμαι ἐδῶ καὶ τοὺς Κρητικὸς πού πηδᾶνε τὸ νεκρὸ Σήφακα στὸν «Καπετὰν Μιχάλη» τοῦ Καζαντζάκη.

18. Ἴσως ν' ἀναθεωρούσαμε τὶς ἀπόψεις μας γιὰ «ἐλληνο-χριστιανικὴ» παράδοση, ἂν δύναιμε βασικὴ σημασία στὴ δημοτικὴ τέχνη, ἔτσι πού νὰ μὴν ἀδικοῦμε, καθὼς μοῦ φαίνεται, τόσο φανερὰ τὸ πρῶτο σκέλος. Ἡ τέχνη θὰ μᾶς δώσει τὶς ἀποδείξεις (ἀλήθεια, σκέπτομαι τὸ Γιάννη Ἀποστολάκη, πῶς ἀρχίζει — μόνον αὐτὸ ἐνδιαφέρει γιὰ τὴν ὥρα — τὸ βιβλίο του «Ἡ ποίηση στὴ ζωὴ μας»).

19. Γ. Θέμελης, δ.π., σ. 106 - 107.

20. Μιὰ μετατόπιση τοῦ τραγικοῦ κ' ἐξῆς ἀπ' τὸ ἔργο: τοῦ ἀκρατοῦ, λύπη γιὰ τὸ θάνατο — χαρὰ γιὰ τὸ θρίαμβο τοῦ Διγενῆ.

21. Κι ἀπ' ὅσα ἐπίθετα ἐρίσκουμε στὸ δημοτικὸ τραγούδι, τὰ περισσότερα εἶναι προσδιοριστικά, κ' ἡ χρῆσή τους ἀπαράβατα, συνήθως, ἀκαγαία.

ΒΑΓΓΕΛΗΣ ΜΕΣΔΑΝΙΤΗΣ

## Οἱ ὑποχρεώσεις ἀπὸ τὴν ἐκλογὴ τοῦ πρίσματος

Θέλω κατ' ἀρχὴν νὰ εὐχαριστήσω τὸν κ. Μεσδανίτη τόσο γιὰ τὰ καλὰ του λόγια, ὅσο καὶ γιὰ τὴν ἐνδιαφέρουσα παρατηρήσεις

του μοῦ δίνουν τὴν ἀφορμὴ νὰ θίξω ἕνα ζήτημα πού ἡ σημασία του εἶναι καίρια γιὰ τὴν ἀναλυτικὴ ἐργασία γενικά:

Ἐνωῶ τὸ «πρίσμα» μὲ τὸ ὁποῖο προσεγγίζεται τὸ λογοτέχνημα κι ἐπιχειρεῖται ἡ ἀνάλυση κι ἡ ἐρμηνεία του.

Αὐτὸ λοιπόν, κι ὄχι ἡ διάθεση νὰ ὑποστηρίξω τὶς συγκεκριμένες ἐρμηνευτικὲς μου ἀπόψεις, μὲ κάνει νὰ γράφω τὴ μικρὴ αὐτὴ ἀπάντηση.

Οἱ διαφορὲς ἢ τὰ σφάλματα ποὺ βρίσκει ὁ κ. Μ. στὴν ἀνάλυσή μου ὀφείλονται στὸ ὅτι χρησιμοποιοῦν διαφορετικὸ φακὸ γιὰ νὰ ἐξετάσει τὸ ποίημα.

Τὸ πρίσμα ποὺ διάλεξα ἐγὼ εἶναι ἀνθρωποκεντρικό: ἡ ἀντίληψη δηλ. πῶς ὁ Διγενὴς τῆς Κρητικῆς Παραλλαγῆς δὲν εἶναι Τιτάνας (ὅπως λέγει ὁ Ν. Γ. Πολίτης), οὔτε φυσικὸ φαινόμενο (ὅπως προτείνει ὁ Γ. Θέμελης) ἀλλὰ σύμβολο ἀντιπροσωπευτικὸ τῶν οἰκουμενικῶν διαστάσεων τοῦ ἀνθρώπου.

Ὁ κ. Μ. υἱοθετώντας τὴν ἀντίληψη τοῦ Γ. Θέμελη, καταλήγει σὲ συμπεράσματα διαφορετικὰ, ἄλλα ἀντίθετα πρὸς τὰ δικά μου (παρατηρήσεις 1, 2, 6, 7, 8) κι ἄλλα ἀπλῶς ἀνεξάρτητα καὶ παράλληλα (3, 4, 10)¹.

Θεωρῶ ὅτι τὸ ἀνθρωποκεντρικὸ πρίσμα εἶναι τὸ πιὸ πρόσφορο γιὰ νὰ προσεγγίσουμε καὶ νὰ ἐρμηνέψουμε ἔργα μιᾶς ἐποχῆς ὅπου ὁ ἀνθρωποκεντρισμὸς δέσποζε σ' ὅλο τὸ χῶρο τοῦ πνεύματος, ἀπὸ τὴν ἀντίληψη γιὰ τὸ Θεῖο ὡς τὴν ἀντίληψη γιὰ τὰ φυσικὰ φαινόμενα.

Ὡστόσο νομίζω πῶς καὶ ἡ ἐκλογή κάθε ἄλλου αὐθαίρετου πρίσματος εἶναι μιὰ πολὺ ἐνδιαφέρουσα καὶ θεμιτὴ πνευματικὴ ἀθλήση, ποὺ ἴσως, μᾶς ἐπιτρέπει νὰ δοῦμε τὰ ἔργα ἀπὸ καινούργιες ὀπτικὲς γωνίες, ν' ἀνακαλύψουμε ἄγνωστες πλευρὲς τους ἢ ἀκόμα καὶ νὰ τοὺς προσδώσουμε ἐμεῖς τέτοιες πλευρὲς. Αὐθαίρετα βέβαια πράγματα, ἀλλὰ πάντως θεμιτά, κατὰ τὴ γνώμη μου.

Ὅμως ἡ ἐφαρμογὴ ὁποιοῦ δῆποτε πρίσματος πρέπει νὰ γίνεται μὲ δυὸ δρους:

α) Νὰ συνοδεύεται ἀπὸ τὴν ἐπίγνωση ὅτι ἡ

ὀρθότητα τῶν πορισμάτων τῆς εἶναι σχετική, ὅτι δηλ. τὰ πορίσματά τῆς δὲν εἶναι τὰ μόνον ὀρθὰ καὶ δὲν μποροῦν νὰ προβάλλονται μὲ ἀποκλειστικὲς ἀξιώσεις.

β) Νὰ συνοδεύεται ἀπὸ τὴν ὑποχρέωση νὰ μὴ λειτουργεῖ σὰν κρεβάτι Προκρούστη ποὺ κόβει ἀπὸ τὸ ἔργο ὅποιο στοιχεῖο του δὲ συμβιδάζεται μαζί τῆς, ἢ τεντώνει ἓνα ἄλλο ὅσο χρειάζεται γιὰ νὰ φτάσει στὰ μέτρα τῆς.

Νομίζω πῶς κατὰ τὴν χρησιμοποίησιν τοῦ «φυσιοκεντρικοῦ» πρίσματος δὲν τηρήθηκαν οἱ δυὸ αὐτοὶ ὅροι, μὲ συνέπεια τὸ ἐξῆς ἀμάρτημα: Πρῶτα ἡ τέτοια στάση μεταβάλλει αὐθαίρετα τὸ Διγενὴ σὲ φυσικὸ φαινόμενο. Ἐπειτα ἀρχίζει νὰ βρίσκει νόθους — ἄρα ἐξοβελιστέους — τοὺς στίχους ἢ τὰ ἐκφραστικὰ μέσα, ποὺ δὲ συμβιδάζονται μ' αὐτὸ τὸ πρίσμα. Τέλος ζητεῖ νὰ σταθοῦμε ἐπιφυλακτικοὶ μπροστὰ σὲ ἄλλες ἐρμηνεῖες τῶν στίχων αὐτῶν χωρὶς νὰ προσμένει ἄλλη αἰτιολόγηση ἀπὸ ἓνα «δὲν σημαίνει».

Ὅσο γιὰ τὶς παρατηρήσεις τοῦ κ. Μ. δὲ νομίζω ὅτι χρειάζεται νὰ τὶς ἀντικρούσω στὰ καθέκαστά τους, μιὰ καὶ στὴν ἀνάλυση ἔχω ἐπαρκῶς, ὅπως πιστεύω, τεκμηριώσω κάθε ἀποψη ποὺ ὑποστηρίζω. Ὁ προσωπικὸς ἀναγνώστης ποὺ θὰ εἶχε τὴ διάθεση νὰ ὑποβληθεῖ στὸν κόπο, μπορεῖ νὰ συγκρίνει τὰ ὑποστηριζόμενα ἀπὸ τὸν κ. Μ. κι ἀπὸμένα καὶ νὰ συναγάγει τὰ συμπεράσματά του, γιὰ τὸ ποιὸς εἶναι πιὸ κοντὰ στὴν οὐσία τοῦ ποιήματος.

1. Ὑπάρχουν καὶ οἱ παρατηρήσεις 5, 9, 11 καὶ 12 ποὺ συσχετίζουν κάποια σημεῖα τοῦ ὑπὸ συζήτησιν ποιήματος μὲ ἄλλες ἀνάλογες στίγμεις σὲ ἔργα τῆς δημοτικῆς ἢ τῆς λόγιας ποιητικῆς μας. Δὲ νομίζω ὅτι οἱ παρατηρήσεις αὗτὲς ἀφροσβν τὴν ἀνάλυσή μου, ἐκτὸς ἀν τῆς καταλογίζονται σὰν παραλείψεις, ὅποτε δὲν εἶναι οἱ μόνες, ἀφοῦ κάνοντας κανεὶς συσχετισμοὺς θὰ μπορούσε νὰ γράψει τόμους ὀλόκληρους.

ΚΩΣΤΑΣ ΚΟΥΛΟΥΦΑΚΟΣ

## Ζωηρή συζήτηση στην Ε.Σ.Σ.Δ. για την ούμανιστική παιδεία

Ἡ Λιτερατούργαγια Γκαζέτα, δημοσίευσε στὸ φύλλο τῆς 50, συνέντευξη μὲ τὸν ἀντιπρόεδρο τῆς Ἀκαδημίας τῶν Παιδαγωγικῶν Ἐπιστημῶν Α. Ι. Μαρκούσεβιτς, σὰν κλείσιμο σὲ μιὰ συζήτηση γιὰ διάφορα σχολικὰ προβλήματα. Στὴ συζήτηση πήραν μέρος δάσκαλοι, συγγραφεῖς καὶ γοκεῖς, καὶ ἡ συμβολὴ ὄλων ἦταν ζωντανὴ κριτικὴ καὶ ἐποικοδομητικὴ. Ἀπὸ διάφορες γνώμες πρόβαλε ἡ ἀποψη: μήπως βρισκόμαστε μπροστὰ σὲ κάποια ἀπο-ουμανιστικοποίηση τῆς σχολικῆς μόρφωσης, ποὺ ὀφείλεται: σ' ἕναν γενικὸ προανατολισμὸ πρὸς τίς φυσικο-μαθηματικὲς ἐπιστῆμες; Ὁ Μαρκούσεβιτς, στὴ συνέντευξή του, ἐκφράζει καὶ αὐτὸς τὴ γνώμη του πάνω στὸ θέμα. Ἀναγνωρίζει ὅτι ὑπάρχει τὸ πρόβλημα, καὶ ὑποστηρίζει ὅτι εἶναι ἀνάγκη νὰ γίνει μιὰ ἀνακατανομὴ τῶν ὡρῶν διδασκαλίας στὴ μέση ἐκπαίδευση, πρὸς ὄφελος τῶν φυσικῶν καὶ μαθηματικῶν ἐπιστημῶν. Ἡ γνώμη του αὐτὴ θεωρήθηκε σὰν σύνθημα γιὰ τὸν περιορισμὸ τῶν ούμανιστικῶν ἐπιστημῶν σ' ἕνα βοηθητικὸ ρόλο. Μιὰ ἐπιμάδα ἐγκυροὶ ἄνθρωποι τῆς σοβιετικῆς κουλτούρας ἀντιδράσανε ἔντονα μ' ἕνα γράμμα τους ποὺ δημοσιεύτηκε στὴν Ἰσθέστια. Τὸ γράμμα ὑπογράφουν ὁ σκηνοθέτης Σ. Μπονταρζόβ, ἡ κριτικὴ τῆς τέχνης Ν. Ντιμτρίεβα, ὁ ζωγράφος Ν. Ζούκοφ, ὁ συνθέτης Δ. Καμπιλέφσκη, ὁ συγγραφέας Β. Μουραντέλη, οἱ ζωγράφοι Β. Νεμένσκη καὶ Ι. Πιμένσφ, ὁ σκηνοθέτης Μ. Ρόμι, ὁ καθηγητὴς τῆς φιλοσοφίας Β. Σιατερσίκοφ καὶ ὁ ζωγράφος Δ. Σμαρίνοφ.

«Γιὰ πολλοὺς ἀπὸ μᾶς — γράφουν ἀνάμεσα στ' ἄλλα στὸ γράμμα τους — οἱ ἀπόψεις τοῦ ἀντιπροέδρου τῆς Ἀκαδημίας τῶν Παιδαγωγικῶν Ἐπιστημῶν ἦταν μιὰ δυσάρεστη ἐκ-

πλήξη. Δὲν μποροῦμε νὰ συμφωνήσουμε μὲ τὴν πρόταση ποὺ ἔκαμε γιὰ τὴν ούμανιστικὴ μόρφωση καὶ θεωροῦμε χρέος μας νὰ κάνουμε γνωστὴ τὴ γνώμη μας.

Ὁ σύντροφος Μαρκούσεβιτς γράφει: «Στὴν κοινωνία μας, τὰ τελευταῖα χρόνια, ἐνῶ ἀνέδθηκε αἰσθητὰ ὁ ρόλος τῶν μαθηματικῶν, τῆς φυσικῆς, τῆς βιολογίας, τῆς τεχνικῆς, ἔχει παραμείνει ἀμετακίνητος ὁ χρόνος διδασκαλίας τους στὰ σχολεῖα... Κατὰ τὴν γνώμη μου δὲν πρέπει νὰ ὑποστηρίξουμε μὲ κάθε θυσία τὸν ἀριθμὸ τῶν ὡρῶν ποὺ διατίθενται γιὰ τὴ διδασκαλία τῶν ούμανιστικῶν μαθημάτων... Μέσα λοιπὸν στὶς σημερινὲς συνθῆκες εἶναι ἀναπόφευκτο νὰ γίνει μιὰ ἀνακατανομὴ τῶν ὡρῶν τοῦ προγράμματος πρὸς ὄφελος μιᾶς πιδ ἑαυταῖς σπουδῆς τῆς ἐπιστημονικῆς ὕλης καὶ τῶν τεχνικῶν μαθημάτων καὶ μὲ περιορισμὸ τοῦ χρόνου ποὺ εἶναι ἀφιερωμένος στὰ ούμανιστικὰ μαθήματα». Καὶ πιδ πάνω ὑποστηρίζει ὅτι ἡ σπουδὴ τῶν ούμανιστικῶν μαθημάτων μπορεῖ καὶ πρέπει νὰ γίνεται μὲ τὴν «αὐτοδιδασκαλία», ἐφ' ὅσον «ἀναμφίβολα στὸν τομέα τῆς λογοτεχνίας καὶ τῆς ἱστορίας αὐτὸ εἶναι σχετικὰ πιδ ἀπλὸ ἀπὸ ὅ,τι στὸν τομέα τῶν φυσικομαθηματικῶν καὶ φυσιογνωστικῶν ἐπιστημῶν...».

«Ὅλοι μας θυμόμαστε ἐκείνη τὴν θυελλώδη συζήτηση ποὺ προκάλεσαν ἄλλοτε οἱ ἀπόψεις τοῦ Παλετάεφ: «Δὲν ἔχαμε καιρὸ γιὰ νὰ ἀναφωνοῦμε: ἄχ, ὁ Μπάχ! ἄχ ὁ Μπλόχ! Εἶτε τὸ θέλομε εἶτε ὄχι, ὅλοι αὐτοὶ εἶναι γιὰ νὰ ξεκουραζόμαστε μετὰ τὴ δουλειά, μὰ δὲν εἶναι πιδ ζωή. Ἄς ἀφήσουμε τὴν τέχνη σ' ὅσους ἔχουν πάθος μ' αὐτὴ καὶ σ' ὅσους τὴν ἐπιθυμοῦν».

Ἐπίσης ἀπόψεις ποὺ ὑποστηρίζει ὁ σύντροφος

Μαρκούσεβιτς πρέπει να τις προσέξουμε σοβαρά, γιατί εκφράζουν τη θέση ενός επιστήμονα-παιδαγωγού, ενός από τους ιδρυόντες στο ανώτατο παιδαγωγικό ίδρυμα της χώρας.

Δεν είναι δύσκολο να καταλάβουμε την ψυχολογική επίδραση (όσοι τις άλλες συνέπειες) που μπορεί να ασκήσει στους νέους μια καινούρια αντίληψη για τα ουμανιστικά μαθήματα. Όλο και περισσότερο διαδίδεται στους νέους η εξαιρετικά ξόπετη ιδέα, ότι η τέχνη, η λογοτεχνία, ή ουμανιστική, κουλτούρα, είναι απλώς ένα διακοσμητικό στοιχείο, ένα ευχάριστο συμπλήρωμα, μια ξεκούραση μετά τη δουλειά. Αυτές οι δραστηριότητες τοποθετούνται στη σφαίρα — πώς να το πούμε; — της ελεύθερης ερασιτεχνικής ενασχόλησης, των συμπληρωματικών κλίσεων ή, όπως λένε, του χόμπυ. «Εμείς οι μαθηματικοί — λέει ο σύντροφος Μαρκούσεβιτς — δεν θα μπορούμε να νιώθουμε γεμάτη τη ζωή μας αν λείπει από τις επιστημονικές μας ενασχολήσεις το συμπλήρωμα του πάθους για τη μουσική, για τη λογοτεχνία, για τις εικαστικές τέχνες κλπ.». Οι ίδιες οι λέξεις είναι χαρακτηριστικές: «συμπλήρωμα», «πάθος». Μα άλλοτε ο Άινστάιν μιλούσε αλλιώς: «Στην επιστημονική σκέψη είναι πάντα παρόν κάποιο στοιχείο ποίησης. Η αληθινή επιστήμη και η αληθινή μουσική απαιτούν ένα προτούς σκέψης του ίδιου τύπου».

Στην αντίληψη ότι το ουμανιστικό έργο είναι ένα δομημένο στοιχείο της σοβαρής δραστηριότητας — της επιστημονικής είτε της παραγωγικής — κρίνεται, κατά τη γνώμη μας, η ρίζα του κακού. Εμείς θεωρούμε ότι είναι αναγκαίο να ξεκαθαριστεί σοβαρά η πραγματική σημασία των ουμανιστικών επιστημών και των τεχνών στη ζωή μιας σοσιαλιστικής κοινωνίας, ιδιαίτερα στο προσώπ της διαμόρφωσης της προσωπικότητας στη διάρκεια της σχολικής ηλικίας.

Ο αιώνας μας δεν είναι για το λάο μας απλώς ο αιώνας του ατόμου και της κυβερνητικής. Πρώτα-πρώτα είναι ο αιώνας της οικολογίας της κομμουνιστικής τάξης πραγμάτων, μ' άλλα λόγια της διαπαιδαγώγησης της κομμουνιστικής προσωπικότητας. Από τον πνευματικό κόσμο του ανθρώπου θα εξαρτηθεί αν η χρησιμοποίηση του ατόμου θα αποδίδει προς το καλό ή προς το κακό. Μα ο πνευματικός κόσμος δε διαμορφώνεται μόνος του. Διαπαιδαγωγείται. Προπάντων στα χρόνια της νιότης, του σχολείου. Και διαπαιδαγωγείται ιδιαίτερα με τη λογοτεχνία, τη ζωγραφική, τη μουσική, την ιστορία, τη φιλοσοφία.

Μάλιστα, δεν είναι δυνατό να αφεθεί το σχολικό ωράριο. Στην πρόοδο των φυσικών επιστημών δεν επιτρέπεται δέβαια μια τάση για πιο άργους ρυθμούς. Αντίθετα. Λοιπόν, μ' αυτό το ρυθμό θα αφεθεί και το σύναλο των γνώσεων που είναι αναγκαίες στον νέο. Να που ανακαλύπτεται μια «απλοϊκή διέξοδος»: να περιορίσουμε το χρόνο των αφιερωμένων στα ουμανιστικά μαθήματα. Όρα, τον περιορίζουμε. Κ' έπειτα; Τον περιορίζουμε πιο πολύ. Μα

ως ποιο σημείο; Που είναι εκείνο το μέγιστο από όπου δεν είναι δυνατό να υποχωρήσουμε; Ω, αυτό το μέγιστο ακριβώς δεν υπάρχει; Γύρω στα 1930 για να διευκολυνθεί η κυκλοφορία των αυτοκινήτων, έγινε πρόταση να γκεμυστεί ο μητροπολιτικός ναός του Αγίου Βασιλείου\*. Τέτοια ακριβώς είναι και η πρόταση που γίνεται για να λυθεί το πρόβλημα σήμερα, για να ανοιχτεί δηλαδή ο δρόμος στις τεχνικές επιστήμες. Δεν είναι ίσως η περίπτωση να αναζητήσουμε κάποιον άλλο δρόμο;

Η ουμανιστική παιδεία δεν είναι λιγότερο περίπλοκη, ούτε λιγότερο δύσκολη από την τεχνική παιδεία. Το να τη μεταφέρουμε έξω από το σχολείο είναι, στη χειρότερη περίπτωση, μια αυτοκαταδίκη. Αν δεν αφιερωθούν στις ουμανιστικές επιστήμες ο χρόνος και τα μέσα που είναι αναγκαία, κι αν δεν έχει κανείς την εθιμότητα να οδηγήσει τους νέους, δεν θα υπάρξει ή εγγύτητα ότι οι νέοι θα κάνουν δική τους την πολιτιστική κληρονομιά που η ανθρωπότητα επεξεργάστηκε μέσα στους αιώνες. Το σχολείο οφείλει να δώσει τις βάσεις για ένα αρμονικό δράμα του κόσμου, να δώσει το πλαίσιο για τις επιστήμες και τις τέχνες, για τις θετικές και ουμανιστικές επιστήμες.

Μ' αυτή την έννοια, τα μαθήματα που διαμορφώνουν την προσωπικότητα πρέπει να θεωρούνται πιο σπουδαία.

Ένα άλλο ζήτημα είναι ανάγκη να γίνουν αποφασιστικές αλλαγές στον κύκλο των ουμανιστικών μαθημάτων, αλλαγές και στο πρόγραμμα και στη μέθοδο διδασκαλίας. Να ξεκαθαριστούν από το πνεύμα της ταξινόμησης και της μηχανικής εκμάθησης.

Η λογοτεχνία, η ιστορία, η τέχνη, βρίσκονται σήμερα στο σχολείο σε κατάντησε κατάσταση.

Ίδού για ποιο πράγμα είναι ανάγκη να μιλήσουμε, ιδού ενάντια σε ποιο πράγμα οφείλουμε να αγωνιζόμαστε και όχι να κάνουμε δήματα προς τον περιορισμό του ωραρίου σπουδής αυτών των μαθημάτων.

Οφείλουμε ωστόσο να συνεννοηθούμε πάνω σ' ένα σημείο: το σχολείο της μέσης εκπαίδευσης είναι και παραμένει σχολείο γενικής μόρφωσης. Σε όλους — στους μελλοντικούς γεωπόνους, όπως και στους προγραμματιστές, στους μελλοντικούς μηχανικούς, όπως και στους δικηγόρους — οφείλει αυτό το σχολείο να δίνει μια γενική βασική μόρφωση, και σ' ένα επίπεδο που να βρίσκεται στο ύψος της εποχής μας: της εποχής οικολογικής του κομμουνισμού. Η ειδική μόρφωση πρέπει να δίνεται από τα ειδικά, μέσα και ανώτερα, ιδρύματα.

Σ' ένα μαθηματικό ιστορικό οί φοιτητές διάλεξαν τούτο το ρητό: «Θέλουμε να είμαστε όχι μόνο προγραμματιστές, αλλά και άνθρωποι». Έχουν δίκιο. Αυτό είναι το νόημα του καιρού, του σοβιετικού μας καιρού.

\* Ο περίφημος ναός με τους διάφορων ρυθμών τρούλλους, που βρίσκεται στην Κόκκινη Πλατεία.



## Γιάννη Γουδέλη: «Ο γέροντας»

Δίφρος, 1964, 'Αθήναι

Ειδήσεις από τον τέταρτο κύκλο της νεοελληνικής Κόλασης άρχισε να μάς φέρνει η πεζογραφία. Θα παραδιάζαμε άνοιχτές πόρτες αν μιλούσαμε για τους λόγους αυτής της δεκαπεντάχρονης καθυστέρησης. Πιο καίρια ίσως από κάθε αισθητική εξήγηση άπαντάει στις άπορίες ή λαϊκή παροιμία που λέει σοφά ότι «στο σπίτι του κρεμασμένου δέ μιλάνε για σκοινιά». Δεν άγνοούνται φυσικά, οι σελίδες που προηγήθηκαν, από πολύ νωρίς μάλιστα. Μά είτε είχαμε να κάνουμε με άπλη, διαστική θεματογραφία, είτε με έμμεσες και πρόωρα έσωτερικές άντανακλάσεις που αλλοίωναν και το γεγονός και το πρόβλημα. Κι έτσι διηγήματα σαν του Δημήτρη Χατζή και νουδέλλες σαν το Γέροντα του Γιάννη Γουδέλη είναι ουσιαστικά οι πρώτες πεζογραφικές ειδήσεις από τον έμφύλιο πόλεμο.

Η νεοελληνική πεζογραφία, από τα πρώτα της βήματα, φέρνει την άπήχηση από το θλιβερό έθνικό μας προνόμιο των διωγμών, έσωτερικών και έξωτερικών, κάτι που ξεπερνάει το βίωμα του πολέμου σε ένταση και τραγικότητα. Η μάχη δεν είναι έκ παρατάξεως, δεν έχει την — άθλια έστω — έντιμότητα του να είναι όλοι οι αντίπαλοι ένοπλοι, να μην είναι γυμνοί, άμαχοι, βρέφη, γέροντες... Αν κάνουμε τη διάκριση, είναι για να θυμίσουμε ότι μαζί με την πείρα ή βιωματική αυτή πεζογραφία επιβάλλει και αυστηρά ποιοτικά κριτήρια. Δεν πιστεύω ότι μπορεί ν' άποδοθεί σε σύμπτωση το γεγονός ότι το κυρίαρχο γνώρισμα αυτής της πεζογραφίας είναι το ήθος της, το ήθος του Μακρυγιάννη, του Καλλιγά, του Βιζυηνού και του Παπαδιαμάντη, το ήθος του Βουτυρά,

του «Νούμερου» του Βενέζη και του «Αίχμάλωτου» του Στρατή Δούκα, των νωπών ακόμα σελίδων του Α. Φραγκιά, του Δ. Χατζή, της Διδώς Σωτηρίου, της Βούλας Δαμιανάκου, του Δ. Δημητρίου. Ο δημιουργός, βρίσκοντας την πανάρχαια άποστολή του, αίρει το κακό, που είτε λέγεται προπατορικό άμάρτημα, διάσπαση, άνάγκη, είτε όρίζεται με ιστορικούς ή κοινωνιολογικούς όρους, άπορρίχνει τον άνθρωπο σ' άγρίμι, τον ταπεινώνει και τον σπαράζει. Μπροστά στα μεγάλα κοινά παθήματα, μόνο ή στάση της εύλάβειας, της βαθιάς κατανόησης και μετριοπάθειας είναι άξια ν' άντικρυστεί. Αυτό το ήθος στη λογοτεχνία είναι πρώτιστα ή απλότητά της, ή άμεσότητά της, είναι ο λόγος - πράξη. Καμιά φιλαρέσκεια του λόγου, καμιά ώραιοπάθεια, υπεκφυγή, σκοπιμότητα ή ύστεροβουλία δε μπορεί να χωρέσει σ' ένα τέτιο λόγο. Έντελώς φυσικά ο διανοούμενος δημιουργός συναντάει το λαϊκό τεχνίτη, το λαϊκό άφηγητή στη σεμνότητα, την ειλικρίνεια, την ήρεμία, τη σιγουριά, την ταπεινοσύνη του. Γιατί ο λαϊκός άφηγητής, ο λαϊκός δημιουργός, εκφράζει συνθόρμητα την κουλτούρα και τη συνείδηση της κοινότητας, ή άτομικότητά του είναι το μέτρο τους.

Η ιστορία του γέροντα είναι πέρα για πέρα άληθινή, όπως είναι μόνο ή ζωή και ή πραγματική τέχνη. Είναι έντονη ή γεύση του βιώματος που μετουσιώνεται αυτούσιο σχέδον (δηλαδή της άληθινής ιστορίας). Άντίθετα με το καθαυτό μυθιστόρημα, όπου το άπειρο πλήθος των βιωμένων λεπτομερειών συγκροτείται ελεύθερα σ' ένα μύθο, σ' αυτό το είδος της βιωματικής πεζογραφίας στη θέση του μύθου είναι αυτούσια ή ζωή, τα πρό-

σωπα είναι ύπαρχτά, συγκαιρινά και στενά δεμένα με το συγγραφέα — όταν δεν είναι κι ο ίδιος ένα απ' αυτά — και μόνο η λεπτομέρεια έχει την ελευθερία του μύθου. Έδω ο συγγραφέας όχι μόνο σαν υπεύθυνη συνείδηση μα ολόκληρος χωρίς καμιά δυνατή αφαίρεση σταυρώνεται πάνω στο κάθε αποκρουστικό σχήμα της πραγματικότητας προσφέροντας, θα λέγαμε, στη μετάληψη της τέχνης το σώμα του και το αίμα του.

Δέ χρειάζεται ωστόσο να γνωρίζει κανείς, κατά σύμπτωση, η να μαντέψει τα πραγματικά στοιχεία που περιέχει από την αρχή ως το τέλος αυτή η ιστορία, για να νιώσει δηλ την αλήθεια της, την απαρμόιαστη φυσιογνωμία του πραγματικού, του γεγονότος. Το θαύμα της τέχνης άλλωστε είναι όχι πώς απεικονίζει τον κόσμο μα πώς τον ξαναδημιουργεί. Και μπροστά στο αληθινό έργο δεχόμαστε τη ζεστασιά του νέου πηλού, την αποκάλυψη μιάς δράσης και τη μετάγγιση μιάς ηθικής στάσης του δημιουργού. Ποιά είναι αυτή η ηθική στάση έδω, συγκεκριμένα, πέρα από όσα παραπάνω αναγνωρίσαμε γενικά στην εθνική βιοματική λογοτεχνία;

Η ανωνυμία και η βαθιά γενιά του γέροντα είναι, νομίζω, το πρώτο κλειδί. Άνεξάρτητα από την τυχόν ένσυνείδητη πρόθεση του συγγραφέα, ο ήρωας της ιστορίας υψώνεται πάνω από την ατομική και οικογενειακή τραγωδία σε σύμβολο του πατέρα, του γέρικου κορμού μιάς γενιάς που χτυπιέται από τ' αστροπελέκι της τελευταίας εθνικής μας περιπέτειας. Οι ρίζες είναι βαθιά θαμμένες στα χώματα του Μοριά:

...Το δέντρο ξεκινούσε από το Μυστρά, συγγενολοί με τους Παλαιολόγους, όπως τόσοι άλλοι Λάκωνες. Οι πρόγονοι είχαν ανέβει στην Πόλη ακολουθώντας τον τελευταίο Αυτόκράτορα, να υπερασπίσουν τη Βασιλεύουσα. Μερικοί τράβηξαν για τα Έφτάνησα, που τότε κρατούσε η Βενετιά, άλλοι τράβηξαν για τη Βαλτική, κι ένας δυο ξαναγύρισαν πίσω στο Μυστρά... Το δέντρο της γενιάς του γέρου τράβηξε παραβολάδια κατά τη Μάνη. Σκαρφάλωσε τις πλαγιές του Ταυγέτου, πήγε στα χωριά του Λεύκτρου, κ' εκεί ένα παλικάρι καλότυχε να παντρευτεί μιά καπετάνισα μοναχόκη που πρόθυμα του τη δώσαν οι γονείς της, για την εύγενική σειρά του. Μα τα δέντρα στ' άγρια βουνά έχουν και επικίνδυνη μοίρα, πιο πολύ μάλιστα όσα διαλέγουν ψηλές κορφές, για να ριζοβολήσουν. Το δρολάπι έπεφτε στις κακοχειμωνιές και έσπαγε πολλά μεγάλα κλαδιά που ξέβγαιναν τ' άψηλου...

... Το δρολάπι απειλούσε, πάλι, απόψε, το αιώνόβιο δέντρο της γενιάς του. (σελ. 56—57).

Μιλώντας ως το τέλος αυτή τη γαλήνια, σχεδόν βιβλική, γλώσσα ο συγγραφέας αποκλείει το προσωπικό πάθος, ουσιαστικά ξεπερνάει και καταπατάει για όλους μας το

εμφύλιο μίσος που χτύπησε τυφλό δρολάπι το δέντρο μας. Μια κερδισμένη μέσα από βαθύ πόνο γαλήνη ανοίγει τα μάτια της άγιας για να δούνε πάνω από τον καψαλισμένο κορμό το πολύκλαδο φύλλωμα ν' αναδεύει στο ζωγόνο ησυχό άνεμο που ακολουθεί τη θύελλα, και τα πουλιά να ξανάρχονται — τα παιδιά του γέροντα που πετυχαίνουν στη ζωή και τα πολλά του έγγονια.

Ο γέροντας είναι ένα πατριάρχης. Ουδόντα δύο χρονών, παλιός δάσκαλος και τύπος προπολεμικού ρωμιού νοικοκύρη από την έπαρχία, που δεν έννοει ν' αφήσει το «κουμάντο» από τα χέρια του. Μέσα στα καθήκοντά του θεωρεί ότι είναι να διαφεντεύει την περιουσία του, τις πατρογονικές έλιές σ' ένα χωριό της Μάνης. Δεν είναι από οικονομική ανάγκη. Μα τα «πονάει»... «Άλλη αξία έχει το δικό σου». Ζει στην Άθήνα μ' όλα του τα «παιδάγγονα» μα διατηρεί τη σχέση του με τη γη, μ' εκείνη την πεισματική φρόνηση του μεσοαστού από χωριάτικη ρίζα, που βλέπει με δυσπιστία και κάποια ένστιχτη αντίθεση την καλπάζουσα άστοποίηση. Όταν άποφασίζει χειμωνιάτικα να κατεβεί στο χωριό, να μπει στη φωλιά των παρακρατικών συμμοριών της Δεξιάς ενώ μαίνεται ο εμφύλιος πόλεμος, για να μαζέψει τις έλιές του, μια που αυτή τη χρονιά «είταν μεγάλος γιόμος», έκδηλώνει κι άλλη μια πλευρά της αντίληψης του υπεύθυνου, του οικογενειάρχη. Δέ θέλει «να φουντώσει τις υποψίες πώς έχει λόγους η οικογένειά του να μην κατεβαίνει στο χωριό και να παρατά έτσι άδιαφέντευτη την περιουσία του». Και τ' άποφασίζει μόλο που ή γριά του, τα παιδιά του, τ' άγγόνια του θέλησαν να τον έμποδίσουν.

Έχουμε έτσι από τις πρώτες γραμμές του βιβλίου έμμεσα φωτισμένα όχι μόνο ένα χαρακτήρα μα και το πλαίσιο της έποχής. Στην Καλαμάτα που κατεβαίνει ο γέρος για να περάσει άπέναντι στο χωριό του, φαίνονται καθαρά οι οίωνοί. Ο τρόμος είναι κυρίαρχος, η άπειλή δείχνεται στα λόγια και στις συμβουλές δικών και χωριανών: Να μην πάει στο χωριό. Μα ο γέροντας δεν είναι απ' αυτούς που κάνουν εύκολα πίσω. «Δέ θα τ' άφήσω να τα τρώνε. Δέ θα τους κάμω άδειά». Κι έπειτα είναι και το φιλότιμο. Το να γυρίσει πίσω «άναυλος» το θεωρεί «χουνέρι» ακόμα και μπροστά στους σπιτικούς του. «...δεν είταν για τέτοιες ντροπές.» (Το κύρος του άρχηγού, του πατριάρχη). Και ανεβαίνει στο χωριό.

Ο άνθρωπος μπαίνει σιγά - σιγά στην κόλαση. Μετά τη συνάντηση στο λιμάνι της Καλαμάτας με τον καπετάν Γαλγανέα, άνθρωπο της «όργάνωσης», το συναπάντημα στο δρόμο με την περίπολο των Χιτών και οι πρώτες κουδέντες με τις γυναίκες του χωριού δίνουν όλη τη ζοφερή άτμόσφαιρα της υπαίθρου, κάτω από το κράτος των «έθνικοφρόνων» συμμοριών της δεξιάς. Έδω είναι το βασίλειο του Γερακάρη, ένός από τους πιο αίμοβόρους του είδους. Η κυριαρχία της «ορ-

γάνωσης» δεν είναι μόνο διοικητική αλλά ολοκληρωτική. Τὸ «χίτικο» ἔχει ἐπιστρατέψει ὅλες τὶς γυναῖκες στὰ χωριά καὶ μαζώνουν ἐλιές διαγουμίζοντας τὰ χτήματα ἐκείνων ποὺ εἶχαν πάρει μέρος στὴν Ἀντίσταση καὶ δεν προσχώρησαν μετὰ στὴ Χ.

Τὸ χωριὸ εἶναι σχεδὸν ἔρημο ἀπὸ ἄντρες καὶ οἱ φαμελιές ἔχουν ἀποδεκατιστεῖ. Φυλακὴ, Μακρονήσι, ὀμηρία, ἀντάρτικο καὶ τάφοι. Ἡ παλιὰ «δεντέττα» εἶναι τώρα πιὸ ἄγρια. Μὰ ἔχει ἄλλη μορφή, δεν εἶναι ἀνάμεσα σὲ οἰκογένειες, εἶναι ἀνάμεσα στὶς πολιτικὲς παρατάξεις ποὺ δεν ἀφήνουν μάλιστα περιθώρια οὐδετερότητας. Εἶναι λοιπὸν γενικὴ, ἔχει τὶς διαστάσεις παραφροσύνης. Ἐπεχτείνεται στὶς γυναῖκες καὶ στὰ παιδιά, σπάει τὴν πατροπαράδοτη ἐνότητα τῆς συγγένειας τοῦ αἵματος, τῆς πατριᾶς, χωρίζει ἀκόμα καὶ ἀδέρφια. Καθὼς ὁ γέρος δάσκαλος ρωτᾷ νέα γιὰ διάφορους χωριανούς του, παίρνει ἀπαντήσεις σὰν αὐτές:

—Ἦθελε καπετανάτα κ' ἔφαε τὸ κεφάλι του.

—Ἡ γυναῖκα του ποῦ εἶναι;

—Φυλακὴ! Καὶ οἱ ἀδελφάδες του! Θὰ τὶς κόψουνε, γιὰ νὰ θέλουνε καπετανάτα.

—.....

—Κι ὁ παπα - Κωστούλας;

—Πῆρε τὰ μάτια του κ' ἔφυγε, ἀπὸ τότε ποῦ σκότωσαν τὸ γιό, τὴ νύφη του καὶ τὴ θυγατέρα του.

—Καὶ ὁ ἄλλος του γιός;

—Στὴ Μακρόνησο.

Ὁ γέροντας περισφίγγεται σιγὰ - σιγὰ στὸν κλοιὸ τῆς τραγωδίας.

Κατεβαίνουν οἱ ἀντάρτες. Τοὺς φοβᾶται κι αὐτοὺς τὸ χωριό, ἔρχονται γιὰ νὰ κάνουν «ἐπιστράτευση», ἔρχονται γιὰ νὰ πάρουν, ἐνῶ κανεὶς δεν πιστεύει πιά πὼς μποροῦν νὰ δόσουν, νὰ δόσουν στὸν κοσμάκη τὴ λύτρωση, νὰ ἀναστήσουν τὰ χθεσινὰ του συντριμένα ὄνειρα. Μιὰ ἐπανάσταση ποὺ κρίθηκε κιόλας ἀπὸ τὸ ξεκίνημά της καὶ τώρα συνεχιζόταν μοιραῖα, ποὺ δεν εἶχε τὴ γενικὴ ἐθνικὴ ἐπιδοκιμασία, ὅσο κι ἂν ἀντιπροσώπευε μιὰ δίκαιη ὀργή, ποὺ εἶχε χάσει τὴν ἐπαφὴ μὲ τὸ λαὸ καὶ μὲ τὸ μεγάλο παρελθὸν τῆς Ἀντίστασης. Οἱ ἀντάρτες μεταχειρίζονται λοιπὸν τὴ βία ἀπέναντι στὸ λαό, ἔστω κι ἂν εἶναι ἀπὸ ἀνάγκη, ἔστω κι ἂν δεν ἔχει τὴν ἀγριότητα καὶ τὸ τυφλὸ πάθος τῶν ἀντιπάλων τους, τῶν Γερακάρηδων. Δὲ χτυπᾶνε τὴν οὐδετερότητα ἀλλὰ καὶ δεν τῆς ἀφήνουν χωρὸ. Ἄν ἡ ἐπανάσταση εἶναι πολιτικὰ λαθεμένη, τὸ προσωπικὸ τους δίκιο εἶναι ἀναμφισβήτητο. Καταδιώχτηκαν ἄδικα, γιὰ τὶς ιδέες τους καὶ γιὰ τὴ συμμετοχὴ τους στὴν Ἀντίσταση. Καὶ δεν ἔχουν τὴν πολιτικὴ εὐθύνη τῆς ἀπόφασης, οὔτε τῆς μορφῆς οὔτε τοῦ τρόπου διεξαγωγῆς τῆς ἐπανάστασης. Ἀπὸ πάνω, μ' ὅλη τους τὴν ἰδεολογία βρίσκονται σχεδὸν στὴν κατάσταση τοῦ καταδιωγμένου ἀγριμιοῦ. Ἔτσι, τὰ λόγια τους στοὺς χωριανούς ἤχουνε κάπως μεγαλόστομα, ψυχρὰ καὶ μάταια, ἢ

ἐκφράζουν πίκρα καὶ πείσμα. Κατηγοροῦν τοὺς χωριάτες ὅτι τρέμουν τοὺς Γερακάρηδες, τοὺς πιέζουν νὰ πᾶνε μὲ τὸ μέρος τους, νὰ τοὺς βοηθήσουν.

«Πόσο ἀπρόθυμος ἔγινε ὁ κόσμος», λέει πικρὰ ὁ καπετάνιος τους. «Ἐχὼ κατέβει κι ἄλλοτε στὸ χωριὸ τοῦτο. Μὰ τότε, ἦταν στὸ 1943, ὅλοι βγάζανε σπίθες. Τώρα ποῦ πολεμᾶμε τοὺς ντόπιους φασίστες, γιὰτί ἔσβησε ἡ φωτιά;».

Οἱ χωριάτες ἀπαντᾶνε φοβισμένα, ἀπελπισμένα σχεδὸν, ἐκλιπαροῦν νὰ μὴν τοὺς ἐπιστρατέψουν, κλαίγονται ὅτι δεν ἔχουν νὰ φᾶνε. Ὁ γέροντας μπαίνει στὴ μέση.

«Βρὲ παιδιά, ἂν δεν θέλετε τὴν καταστροφή αὐτοῦ τοῦ χωριοῦ, μὴν ξετροχιάζεστε. Ἄν πιστεύετε σὲ θεό, σὲ ἀνθρώπους τελοσπάντων...».

«Γιὰτί δὲ συμβιδάζεστε;», λέει μιὰ γριά.

Ὁ γέρος ὁμως ἀνοίγει κουβέντα, ἀντισκόβει τὰ μεγαλόστομα λόγια τῶν ἀνταρτῶν γιὰ λευτεριά, γιὰ δίκιο τοῦ λαοῦ, ἐκφράζοντας ὅλη τὴν κούραση καὶ τὴν πίκρα τοῦ λαοῦ μὲ εὐστοχα ἢ ὄχι ἐπιχειρήματα, κρίνει τὴν πολιτικὴν τοῦ κινήματος: «Δεν τὰ καταφέρατε καλὰ τὰ πράματα. Σὰς ἀκολούθησε ὁ κόσμος σὰν τὸ κοπάδι, ἀλλὰ σεῖς, οἱ ἀρχηγοί, δεν φερθήκατε καλοὶ τσοπάνηδες. Παραδόσατε τὸ κοπάδι στοῦ λύκου τὸ στόμα. Ὁμαλὴ ἐξέλιξη πρὸς τὸ σφαγεῖο...».

Εἶναι μιὰ κριτικὴ «ἀπὸ τ' ἀριστερὰ» ποὺ τὸ ἄδικο της βρίσκεται στὸ ὅτι χτυπάει μιὰ ἐπίσης ἀριστεριστικὴ πολιτικὴ, μόνο καὶ μόνο γιὰτί δεν ἔδειξε πάντα συνέπεια στὸν ἀριστερισμό. Στὶς σελίδες αὐτὲς τοῦ βιβλίου, ὅπως καὶ σὲ ἄλλες ποὺ ἀκολουθοῦν, πιὸ καθαρὰ, ὁ συγγραφέας δὲ διστάζει νὰ εἰσάγει ιδέες, εἴτε γενικὰ φιλοσοφικὲς εἴτε πολιτικὲς ποὺ μὲ τὴ μορφή τοῦ λόγου κι ἀντίλογου (αὐτὲς οἱ τελευταῖες) ἀποτελοῦν ἐπικριτικὴ καὶ ὑπεράσπιση τοῦ κινήματος. Πρέπει νὰ ποῦμε, ὅτι δεν εἶναι τὸ καλύτερο μέρος τοῦ βιβλίου. Ὅχι ὅτι δεν ὑπῆρξε καὶ δεν ὑπάρχει μιὰ τέτοια λαϊκὴ ἀριστεριστικὴ κριτικὴ (ἀπεναντίας, πάντα ὑπῆρξε) ἀλλὰ γιὰτί ἡ λαϊκὴ κριτικὴ ἔχει ἄλλη αἰτία καὶ καταγωγὴ: δεν ξεκινᾷ ἀπὸ ἰδεολογικὴ ἀριστεριστικὴ ἀντίθεση μὲ τὸ κίνημα τῆς Ἀντίστασης καὶ τὴ συνέχειά του, ὅπως ξεκινᾷ ὁ τοποθετημένος «τροτσκιστὴς» Κριλέας σὲ καταπινὲς σελίδες τοῦ βιβλίου, φιλονεικώντας μὲ τὸν «κομματικὸ» Στερνέα, συγκρατούμενὸ του στὸ δεσμωτήριο τῶν χιτῶν. Ἡ καταγωγὴ τῆς λαϊκῆς ἀριστεριστικῆς κριτικῆς βρίσκεται, νομίζω, στὴ σύγχυση ἀπὸ τὶς ἀντιφάσεις τῆς πολιτικῆς τοῦ κινήματος, στὴν ἀπλούστευση τῶν προβλημάτων ποὺ δημιουργεῖ ἢ μὴ καλλιέργεια τους, ἢ μὴ ζύμωση μέσα στὸ λαό, βρίσκεται στὴν κατάργηση τῆς κριτικῆς καὶ τῆς ἐννοίας τοῦ ἐνεργοῦ ἀτόμου μέσα σὲ μιὰ κοινὴ προσπάθεια, στὴ διάλυση τῆς προσωπικότητάς, σ' ὅλα αὐτὰ ποὺ ἀφήνουν τόπο στὸν ἀντιδωρισμὸ καὶ ἐξτρεμισμὸ τῶν ἄκριτων, τῶν ἀντιδιαλεχτικῶν, τῶν πνευματικὰ νωθῶν καὶ ἀνεξέλιχτων. Βρίσκεται στὸ γεγονὸς ὅτι τὸ

επίσημο κίνημα καλλιεργούσε ως τότε πάντα μιὰ κριτική μονόπλευρη, έναντίον τῶν δεξιῶν του λαθῶν, τῶν σπασμωδικῶν ὑποχωρήσεών του μάλλον, ἐνισχύοντας τὶς ἀριστεριστικές τάσεις. Ἀντιθετα, ἡ κριτικὴ ποὺ ἀναφαίνεται στὶς ἀπόψεις αὐτουνοῦ τοῦ Κριλέα, καὶ ποὺ ὁ συγγραφέας δὲ διστάζει νὰ τοὺς βάζει τὴν ἐτικέτα τοῦ τροτσκιζμοῦ, ξεκινάει ἀπὸ ὑπεραριστερὴ θέση καὶ ἐπιπλέον ἀπὸ ἀπίθανα ἀνεδαφικὲς ἱστορικὰ τοποθετήσεις καὶ ἀκαδημαϊκὲς ἐπαναστατικὲς θεωρίες, τέλεια διαψευσμένες ἀπὸ τὴν πραγματικότητα, ὅπως ἡ θεωρία γιὰ τὴ διαρκὴ ἐπανάσταση καὶ τὰ παρακλάδια τῆς ποὺ ἔκαναν τοὺς τροτσκιστὲς ἀνενεργοὺς καὶ ἐχθροὺς τῶν κινήματων. Π.χ. Ὁχι ἀντιφασιστικὸς πόλεμος, ὄχι κινήματα ἐθνικῆς ἀντίστασης, ἀλλὰ διαχωρισμὸς τῶν Γερμανῶν καὶ τῶν κατακτητῶν σὲ χιτλερικοὺς καὶ μὴ, διαφώτιση, ὑποκίνηση ἐπανάστασης στὶς φασιστικὲς καὶ ἱμπεριαλιστικὲς χῶρες κτλ. Ὁ Κριλέας, ἄς πούμε, βρίσκει ἀντεπαναστατικὸ τὸ πολεμικὸ σύνθημα τῆς Μόσχας «Θάνατος στοὺς Γερμανοὺς ἐπιδρομεῖς».

«... Ἀλλὰ τί φταίει ὅλος ὁ γερμανικὸς λαός». «Ὁ λαὸς θέλει νὰ λύσει τὰ προβλήματά του. Δὲν τὰ λυσαν ὁ Τέλμαν κι ὁ Στάλιν, τράβηξαν γιὰ τὸ Χίτλερ, γιὰ τὸ διάβολο». «Οἱ λαοὶ πάντα ζοῦσαν ὑπὸ κατοχὴ». (σελ. 87).

Τὸ λάθος τοῦ βιβλίου εἶναι ὅτι μπαίνουντας σ' ἓνα τόσο κακοτράχαλο τόπο σὰν τὴν ἰδεολογικὴ καὶ πολιτικὴ κριτικὴ τῆς τελευταίας μας ἱστορίας, τὸ κάνει δίνοντας τὸ λόγο καὶ τὸν ἀντίλογο σὲ δυὸ ἄκριτες δογματικὲς καθέδρες, ποὺ ἢ μιὰ ἀεροκοπανάει ἀκαδημαϊκὰ μὲ ἄπραγες ἰδεολογικὲς ἀριστεριστικὲς φόρμουλες καὶ ἢ ἄλλη καλύπτει τὶς ἀντιφάσεις τοῦ ἀριστερισμοῦ τῆς στὴν πράξη μὲ σπασμωδικὰ ἀντιμλήματα, γενικολογίες καὶ συνθήματα, ὅπως τὰ «ψωμί - λευτεριά», τὰ περὶ «προαιώνιου ἐσωτερικοῦ κατακτητῆ» κτλ. τῶν ἀνταρτῶν (σελ. 47) ἢ τοῦ Στερνέα, ἀντιλόγου τοῦ Κριλέα στὸ δεσμωτήριο:

«Τὸ κόμμα θέλει πειθαρχία», «Σεῖς οἱ χίτες εἴσαστε οἱ καλύτεροι προμηθευτὲς μας. Τοὺς κυνηγάτε σεῖς, τοὺς μαζεύουμε ἐμεῖς» (σελ. 91) κλπ.

Στὴ μέση εἶναι ὁ λαός. Μὰ κι αὐτός, εἴτε μιλάει μὲ τὸ στόμα τοῦ γέροντα, ποὺ ἀντιπροσωπεύει τὴν ἀριστεριστικὴ λαϊκὴ κριτικὴ καθὼς εἴπαμε, εἴτε παρουσιάζεται σὲ βαθιὰ ραγιαδικὴ κατάσταση, ἄβουλος καὶ τέλεια σαστισμένος:

«Ἦθελε καπετανάτα...» — «Τί θέλαμε ἐμεῖς ἀνάμεσα στοὺς μεγάλους;» — «Τί θέλανε τ' ἀντάρτικα;» (σελ. 36, 87) κλπ.

Ἄν αὐτὴ ἡ πολιτικολογία δὲν εἶναι εὐστοχὴ οὔτε ἀντιπροσωπευτικὴ, ὡστόσο, ἔμμεσα τουλάχιστον, γίνεται ἓνα στοιχεῖο τῆς ἀτμόσφαιρας ποὺ τυλίγει τὴν περιπέτεια.

Ἡ δευτέρη πράξη τοῦ δράματος ἀρχίζει ἔτσι ἀνεβαίνει στὸ χωριὸ ἀπόσπασμα τῆς «ὀργάνωσης» μὲ ἐπικεφαλῆς τὸ Βουνισέα, ὑπαρχηγὸ τοῦ Γερακάρη, καὶ κλείνει σὲ τρεῖς μέρες μὲ τὴ σύλληψη τοῦ γέρου. Στὸ διά-

στημα αὐτό, ἡ ἀγωνία τοῦ κορυφώνεται. Πεζογραφικὰ ἄριστα ἔχει δοθεῖ αὐτὴ ἡ ἀγωνία. Δὲν ὑπάρχει τίποτα τὸ κραυγαλέα τρομαχτικὸ γύρω του, δὲν ἀσκεῖται καμιὰ ὑποβολή. Θὰ ἔλεγε κανεὶς ὅτι τὰ γεγονότα ἀκολουθοῦν μιὰ μοιραία λογικὴ. Μὰ πέρα ἀπὸ τὰ γεγονότα καὶ τὰ ἀπτά σημάδια τοῦ τρόμου, ἐπιβάλλεται ἓνα κενὸ ὀλόγυρα στὸν ἄνθρωπο, σὰ νὰ ἀδειάζει ἡ ζωὴ ἀπὸ τοὺς θορύβους τῆς, τὴν κίνησή τῆς, τὴ γεύση τῆς, σὰ νὰ ἐρημώνεται ὁ κόσμος ἀπὸ ἀνθρώπους ἢ ἀπὸ ἀνθρωπιὰ. Σπάνια συναντᾶμε σὲ πεζογραφικὸ κείμενο μὲ τέτοια ἐνάργεια τὴ χρήση τῆς σιωπῆς τῆς ζωῆς, τὸ κενὸ τῆς ποὺ ἐνέχει τὸ θάνατο σὲ σπέρμα.

Μέσα σ' αὐτὴ τὴν παγωνιά, ὁ γέρος ἀποδέχεται σιγὰ - σιγὰ τὴν ἔκβαση μὲ τὴ βιολογικὴ ἀξιοπρέπεια τῆς ἡλικίας του καὶ τὴν ἠθικὴ τῆς ὄλης του συγκρότησης. Ἀπέναντι στὴν κρίση, παρουσιάζεται ὀλόκληρος ὁ ἄνθρωπος — χαρακτήρας, πνευματικὴ συγκρότηση, ψυχισμὸς. Μέσα ἀπὸ τὶς ἀντιφάσεις ἐνὸς ὀλοζώντανου, ζεστοῦ ἀνθρώπινου τύπου, ἐπιβεβαιώνεται στὰ τελευταῖα του «ἐλεύθερα» βήματα ὁ γέροντας. Ὁ ἴδιος ἄνθρωπος, ποὺ φτάνει χωρὶς ὑπεκφυγὲς στὴ βαθύτερη περισυλλογὴ, ποὺ ζητάει δύναμη ἀπὸ τὴ συνείδηση τῆς συνέχειας τῆς γενιάς του ἢ στοχάζεται πάνω σὲ φιλοσοφικὲς ἀπορίες, ὁ ἴδιος αὐτὸς ἀρνιέται νὰ δοκιμάσει νὰ διαφύγει ἀφήνοντας πίσω του τὸ λάδι τῆς σοδειᾶς του: «Μπα, θὰ κατέβει ἐμπρὸς τὸ λάδι, καὶ πίσω ἐγώ».

Ὅπως καὶ στὰ προηγούμενα καὶ στὰ ἐπόμενα (μὲ τὴν πολιτικὴ συζήτηση), ἔτσι καὶ στὸ μέρος αὐτό, οἱ πιὸ ἀδύνατες στιγμὲς — μιὰ - δυὸ σελίδες μόνο, εὐτυχῶς — εἶναι αὐτὲς ποὺ ἀφιερώνονται σὲ ιδέες. Ἐδῶ εἶναι τὸ πρόβλημα τῆς ζωῆς καὶ τοῦ θανάτου «καὶ αὐτὸ τὸ πρόβλημα ποὺ δὲν ἔβρισκε λύση: ὁ θεός». Ὁ γέρος ἀναζητῶντας τὸ νόημα τῆς δοκιμασίας, ἢ μάλλον προσπαθῶντας νὰ πιαστεῖ ἀπὸ κάτι στέρεο στὴν ἀγωνία του, συζητάει μὲ τὸν ἑαυτό του τὰ προβλήματα αὐτά, καὶ σχεδὸν τὰ ἐντοπίζει στὴν ἀναζήτηση ἀποδείξεων γιὰ τὴν ὑπαρξη ἢ τὴν ἀνυπαρξία τοῦ θεοῦ. Μοιραία ὁ ἐσωτερικὸς του φιλοσοφικὸς διάλογος διεξάγεται σὲ κοινοτοπίες ποὺ δὲν ἔχουν τίποτα νὰ προσθέσουν ὄχι πιὰ στὸ πρόβλημα, ἀλλὰ οὔτε στὸν προσδιορισμὸ τῆς ἀγωνίας τοῦ ἥρωα.

Ἡ τελευταία πράξη τῆς τραγωδίας παίζεται στὸ δεσμωτήριό τῆς «ὀργάνωσης», στὴ Σελίνιτσα. Ἡ πορεία τοῦ γέροντα ὁμήρου μὲ τὴ συνοδεία τῶν δεσμοφυλάκων του ὡς τὴ φωλιὰ τῆς παρακρατικῆς συμμορίας τοῦ Γερακάρη δίνει τὴ γέννηση σὲ μερικὲς ὑποδειγματικὲς σελίδες τῆς πεζογραφίας μας. Δὲν εἶναι οὔτε περιγραφή, οὔτε ψυχολογία, οὔτε δράση. Ἀνάμεσα στὸ ὑποκείμενο καὶ τὸ ἀντικείμενο, συνολικὰ καὶ ἀδιαίρετα καὶ τὰ δυό, κυμαίνεται αὐτὴ ἡ πορεία. Νομίζει κανεὶς πὼς ὁ γέρος βαδίζει ἀπ' τὴν ἀρχὴ τὴ ζωὴ του γιὰ νὰ τὴν ξανασυναντήσει στὸ σήμερα. Μόνο ποὺ τώρα ἀγγίζει βαθιὰ τὸ κάθε

τί, τῆ φύση, ποὺ δέθηκε μὲ τῆ ζωὴ του, τὸν παλιὸ μόχτο, τὶς καλὲς καὶ τὶς δύσκολες μέρες.

—Ποιὸς ξέρει ἂν θὰ σὰς ξαναδῶ, προγονικὰ περάσματα καὶ κατατόπια. Καημένοι γονεῖς — τί χρόνια, καημένα ἀδέρφια καί, ἄχ, δύστυχα παιδιὰ ποὺ σὰς ἄρπαξε ἢ κακιὰ γρίππη...

Σὲ λίγο μπροστὰ ξάντισ' ἡ Πιάλα, πέντε σπίτια σὲ σκοτωμό, μὲ τὶς βαλανιδιὲς καὶ τὶς φραγκοσυκιές, τοὺς καρπεροὺς κάκτους τῆς Μάνης ποὺ 'ταν δεμένοι πάνω στοὺς δράχους καὶ στὰ κοτρώνια. Ἄγνάτια τους, πέρα ἀπὸ τῆ Μηλιά καὶ τῆ Γαρμπελιά, ὁ Ζυγός. Πόσες φορές, στὰ νιάτα του, δὲν εἶχε τριγυρίσει σ' ὄλα τούτα τὰ Ζυγοχώρια ἢ γιὰ θέλημα ἢ γιὰ κάλεσμα; Στὴν Πλάτσα, στὸ Κουτήφαρι, στὸ Νομισί. Καὶ κάτω κεῖ, στὰ παράλια, πόσα πηγαινέλα μὲ τὶς βερζινάκες ἢ στὰ πρωτινότερα χρόνια, μὲ τὰ πανιὰ γιὰ τὴν Καλαμάτα ἢ τὰ Μοθωκόρωννα, τότε ποὺ ἦταν δάσκαλος, στὰ χωριὰ τῆς Μεσσηνίας, καὶ πληρωνόταν μὲ εἶδος: σταφίδα, λάδι, κρασί.  
.....

Μετὰ ἀπὸ τὰ Ρίγκλια, ὅταν ἄρχισαν νὰ βαδίζουν τὸ δρόμο τοῦ μεγάλου ἐλαιώνα, τὰ γνέφια πύκνωναν κι ὁ ἥλιος πίσω ἀπ' αὐτὰ ἔμοιαζε λαδιὰ στρογγυλὴ ποὺ γυάλιζε ἐκεῖ πρὸς τῆ δύση...

Πιο κάτω ὁ γέροντας ξανοίγει «στ' ἀντικρυνὸ σαμάρι τῆς βουνοπλαγιᾶς τὰ πυρπολημένα σπίτια τῆς Σαϊδώνας». Εἶναι τὸ πρῶτο χτυπημένο χωριὸ στὴν Ἀντίσταση. Ἡ μνήμη γεμίζει πάλι αἷμα:

...Τὸ Σαϊδωνίτικο αἷμα ἀνακατεύτηκε μὲ τὸ λάδι ποὺ 'τρεχε ἀπὸ τὶς σπασμένες πιθάρες. «Θεέ μου, πόσο αἷμα κουδαλᾶ ἡ μνήμη μου. Κι ὄλη τούτη ἡ μνήμη ποὺ καίει, δὲ μπορεῖ νὰ φωτίσει τὸ νοῦ μου, νὰ ξεδιαλύνω τούτο τὸ ἀπλὸ ρῶτημα. Γιατί; Γιατί τόσοσ πόνος, γιατί τόσο αἷμα. Εἶναι ἀφέλεια νὰ τὸ ρωτῶ; Δὲν εἶμαι μόνος ποὺ ρωτῶ, τὸ ξέρω, μὰ πρέπει νὰ δώσω μιὰν ἀπόκριση, πρὶν σβήσουν κι οἱ τελευταῖες φλόγες ποὺ τὶς συντηροῦν οἱ σταλαματιές τοῦ αἱμάτου μου».

Μιὰ μικρογραφία τῆς κόλασης εἶναι τὸ ὑπόγειο «τοῦ Καλλέργη», τοῦ σπιτιοῦ ποὺ ἔχουν μεταβάλλει σὲ φυλακὴ οἱ παρακρατικοί. Ἄνθρωπος ζωντανὸς δὲ βγαίνει ἀπὸ μέσα. Ὁ γέρος βρίσκει ἐκεῖ συγγενεῖς, χωριανούς του, κάνει καινούριες γνωριμιές. Γέροι, γριές, γυναῖκες ἔγκυες, ἀνάπηροι, ἔφηβοι, τσοπάνηδες, διανοούμενοι. Ἐνας κρατεῖται γιατί ἡ κουνιάδα του εἶναι ἀρραβωνιαστικιά φυλακισμένου ἀριστεροῦ. Ἄλλος γιατί οἱ Γερμανοὶ σκότωσαν τ' ἀδέρφια του! Ἐνας δάσκαλος γιατί βρέθηκε στὸ σπῆτι του φωτογραφία τοῦ Βενιζέλου. Ἐνα τσοπάνη τὸν παγίδεψαν οἱ χίτες, παριστάνοντας τοὺς ἀντάρτες. Ὅ,τι ἔχει μαζέψει ἢ τελευταία ἀπόχη τοῦ πιὸ ἀ-

δυσάλεου μίσους. Πολλοὶ ἔχουν βασανιστεῖ ἀπάνθρωπα. Ὁ τσοπάνης ξεψυχᾶει καὶ ὁ γέρος τοῦ ψέλνει τὴ νεκρώσιμη ἀκολουθία. Οἱ γριές προσεύχονται ἢ μοιρολογᾶνε. Ἄντρες βαριαναστενάζουν ποὺ δὲν τοὺς δόθηκε ἢ εὐκαιρία νὰ πέσουν μ' ἓνα ὄπλο στὸ χέρι. Μιὰ γυναῖκα ἀποπαίρνει τοὺς ἄντρες ὅταν γίνεται λόγος γιὰ ὄπλα κρυμμένα: «—Καὶ πότε τὰ θέλουν νὰ τὰ ξεχώσουν; Γιὰ νὰ ρίχνουν σὰ θὰ περνᾶει τὸ ψῆκι; Θὰ σαπίσουν στὴ γῆς... Ἄχ, ποὺ οἱ παλιοὶ Μανιάτες. Τ' ἄρματα νὰ θάψουν; Τὸ κορμί τους ναί, τ' ἄρματα ποτέ».

Ὁ γέρος λέει τὸ γνωστικὸ λόγο, στιγμὲς - στιγμὲς πέφτει στὴν ἀπογοήτευση ἢ στὴ σκέψη τοῦ γδικιωμοῦ.

Μιὰ μικρὴ ζωὴ, ἀτόφια, μὲ τὴ δική της μανιάτικη γεύση, μὲ τὴν τραχειὰ πείρα τῆς καὶ τὴ θυμοσοφία τῆς, σαλεύει σ' αὐτὸ τὸν Ἄδη. Τὸ μόνο τεχνητὸ ἐδῶ εἶναι οἱ ἰδεολογικοὶ διαξιφισμοὶ Στερνέα - Κριλέα ποὺ εἶδαμε παραπάνω. Ὅταν ὁμως μιλάνε οἱ ἀπλοὶ ἄνθρωποι, νιώθει κανεὶς τὴν ὄρεξη νὰ σκύψει καὶ ν' ἀφουγκράζεται λέξη πρὸς λέξη, νὰ μαζέψει εὐλαδικὰ ὄλη τὴν αἱματόδρεχτη, τὴ γνήσια ἐμπειρία τοῦ λαοῦ ποὺ θησαύρισε ἀξία ὁ συγγραφέας.

Ἡ Σταύραινα ἀπορεῖ ἀνάμεσα στὰ διασταυρωμένα ξίφη Στερνέα - Κριλέα:

—Μὰ σεῖς ἀριστεροὶ δὲν εἴσαστε κ' οἱ δύο; Ξέρω βέβαια τόσα ἀδέρφια, ποὺ τοὺς χώρισε τὸ φρόνημα: Πετροπουλάκηδες, Κυβελέοι, Κατσαρέοι, τόσοι καὶ τόσοι, οὔλοι συγγενῆδες ποὺ χώρισαν μὲ αἷμα. Τὸ ποτάμι ξεχύθη καὶ ἄνοιξε δυὸ νόχτους, μὰ ἐσεῖς;

Καὶ ἡ συνυφάδα τῆς ἢ Ἀντωνοῦ διηγίεται πῶς τὸ ἀνίψι τους βγήκε στὸ ἀντάρτικο:

—Ἐ, οὔλοι οἱ ἄντρες, νύφη, πῆγαν στ' ἀντάρτικο. Ἐτσι δόσαν παραγκολὴ τὰ ράδια, ἀνάθεμά τον ποὺ τ' ἀνακάλυψε καὶ πῆγε μὲ συντροφιά νὰ βρεῖ τοὺς δεξιούς ἀντάρτες στὸν Ἐδές, πῶς τὸν λέγανε. Βλέπεις ὁ κάθε ποταμὸς χωρίζει, δυὸ νόχτους. Δὲ βρήκανε τοὺς δεξιούς, γιατί ἐκείνες τὶς μέρες οἱ ἀριστεροὶ τοὺς εἶχανε ξεδιώξει. «Δὲν πᾶμε στοὺς ἀριστερούς;» εἶπε τὸ μακαρίτικο ὁ Ποτάκης ὁ Σπληνέας. «Πάμετε», εἶπαν καὶ οἱ ἄλλοι καὶ τράβηξαν γιὰ τὸν ΕΛΑΣ.

—Καὶ γιατί δὲ φεύγανε ἀργότερα; ῥώτησε παραπειστικὰ ὁ γέρος. Τέλειωσε ἡ Κατοχή, γιατί συνέχισαν;

—Συνέχισαν, γέροντα, βέβαια, συνέχισαν, εἶπε ἡ Ἀντωνοῦ μὲ παρρησία. Μπολιάστηκαν γιὰ καλά. «Εἶναι γλυκὸ τὸ μέλι τῆς ιδέας, θειᾶ», μοῦ ἔλεγε τὸ μακαρίτικο.

Κι ὁ Μήτσος Τρούνιας ὁ τσοπάνης, ποὺ ἄκουσε πρώτη φορὰ μέσα σ' αὐτὴ τὴν κόλαση γιὰ «μιὰ καινούργια ἀνθρωπότητα», ρωτᾷ τὸ γέρο: «Τί λές, γέροντα, θὰ ῥτει; Ἐσὺ ἔχεις διαβάσει. Ἐχεις μορφώσει παιδιὰ. Τὰ

δικά σου παιδιά τί λένε, γέροντα;» 'Ο γέροντας τὸν δεβαιώνει πῶς θὰ ῥθει ἢ καινούρια ἀνθρωπότητα. Κ' ἐκεῖνος τότε λέει:

— Ἄν ἔρτει, γέροντα, χαλάλι. Ἄλλιῶς, τὸ πρωὶ πού θὰ μᾶς βγάξουν στὴν ξελόττσα, ἂν ἔχει ἥλιο, θὰ τὸν φτύσω τ' ἀφήλου, κι ἂς μοῦ ξανάρθουν στὰ μούτρα οἱ φτυσιές, πού εἶναι ἥλιος ὄχι γιὰ νὰ φωτίζει, μὰ γιὰ νὰ τυφλώνει.

Οἱ τελευταῖες μέρες τοῦ γέροντα περνᾶνε μέσα σ' ἓνα ζωντανὸ ἐφιάλτη. Οἱ χίτες μεθᾶνε γιὰ κάποια νίκη τους καὶ κάποιο θάνατο δικοῦ τους καὶ ἡ Σταύραινα μοιρολογεῖ: «Ἀπάνω στὸ τραπέζι τους βλέπω τὰ κρέατά μας». Καὶ πραγματικά, τὸ γλέντι τελειώνει, ὅπως πάντα, μὲ ἐπιδόρπιο ἀνθρώπινο αἷμα. Κατεβαίνουν στὸ ὑπόγειο καὶ ἐκτελοῦν μὲ στυλιάρια τοὺς πιὸ πολλοὺς κρατούμενους. Ἀρχιδῆμιος ἓνας «μπέμπης» 14 χρονῶν.

Καθὼς βλέπει καὶ τὸ δικό του τέλος νὰ πλησιάζει, ὁ γέροντας στέλνει στοὺς δικούς του, μ' ἓνα συγκρατούμενό του πού ἐλευθερώνεται, ἓνα κομμάτι ψωμί, σημάδι εἰρήνης καὶ λήθης: «Θὰ τοὺς δόσεις αὐτὸ τὸ κομμάτι τὸ ψωμί. Δὲ θὰ τὸ φᾶς ὅ,τι καὶ νὰ συμβεῖ, ὅσο καὶ νὰ πεινάσεις. Βάζω πάνω σ' αὐτὸ τὸ κομμάτι τὸ ψωμί ὄλες μου τίς εὐχές γιὰ τὴ γριά, τὰ παιδιά, τίς νυφάδες, τὰ ἐγγόνια μου, γιὰ ὄλους. Τοὺς παραγγέλνω νὰ εἶναι μονιασμένοι καὶ νὰ μὴ ζητήσουν γδικιωμό. Ξέρω πῶς δὲν εἶναι μανιάτικο αὐτό, πῶς οἱ νεκροὶ περιμένουν γδικιωμό, μὰ κάποτε ἀλλάζουν πνεῦμα καὶ οἱ νεκροί...».

Αὐτὸ εἶναι οὐσιαστικὰ τὸ τέλος τοῦ διβλίου. Τὸ μήνυμα τοῦ γέροντα πού μᾶς ἔρχεται ἀπὸ τὴν ἐμφύλια «ζούγκλα τῆς Μάνης μὲ τὴ λίγη βλάστηση καὶ τὰ πολλὰ θηρία», μέσα ἀπὸ μιὰ γούρνα γεμάτη αἷμα, παίρνει βαριά σημασία καθὼς λύνει ὄχι μόνο τὸ προσωπικὸ πάθος μὰ καὶ τὸ φυλετικὸ νόμο τοῦ αἵματος μ' ἓναν ὑπέροχο σαρκασμὸ: «κάποτε ἀλλάζουν πνεῦμα καὶ οἱ νεκροί».

'Ο ἐπίλογος τῆς ζωῆς τοῦ γέροντα γράφεται σὲ λίγο μὲ μιὰ σφαῖρα στὸ κεφάλι, ἐνῶ ὁ ἀέρας φέρνει τὴ στροφή τοῦ Ἐθνικοῦ Ὑμνου (εἶναι 25η Μαρτίου): «Χαίρε, ὦ χαίρε λευτεριά...».

Μὰ ὄλο τὸ διβλίο μοιάζει σὰν ἐπίλογος. Ἐπίλογος σὲ μιὰ ἀνθρώπινη ζωὴ πού πέρασε μέσα ἀπὸ τίς τρικυμίες τοῦ αἰῶνα, πού καρποφόρησε μ' ὄλους τοὺς συχνοὺς κεραυνοὺς γιὰ νὰ δοκιμαστεῖ λίγο πρὶν ἀπὸ τὸ φυσικὸ τέλος ὄλη της ἢ πείρα, ἢ ἠθική της, ἢ φιλοσοφία της. Καὶ ἐπίλογος στὴν τελευταία ἐθνικὴ μας τραγωδία, ἓνας ἐπίλογος πού τὴ λύνει χωρὶς καμιὰ ἀφαίρεση καὶ μαγεία, ἀπλὰ καὶ ἐπιταχτικά, μὲ τὴ δύναμη τῆς πραγματικότητας.

'Ο Γιάννης Γουδέλης σὰν πεζογράφος βρέθηκε ἄξιος νὰ δόσει μιὰ ὑπεύθυνη ἐκδοχὴ τοῦ μεγάλου αὐτοῦ ἐπίλογου. Μιλήσαμε στὴν ἀρχὴ γιὰ τὸ ἦθος τῆς ἐθνικῆς διωματικῆς λογοτεχνίας μας, τὴν εὐλάβεια, τὴ βαθειὰ κατανόηση καὶ μετριοπάθεια πού μετουσιώνεται στὴν ἀπλότητα καὶ ἀμεσότητα τοῦ λόγου, στὸ λόγο-πράξη. Καὶ ὁ Γέροντας εἶναι ἓνα διβλίο ἀρετῆς καὶ εὐθύνης τοῦ λόγου.

Δ. ΡΑΥΤΟΠΟΥΛΟΣ

- Ἰάσων Ἰωαννίδης : « Ἀπ' τὸ ὑπόγειο »*  
*Παντελῆς Δισάρης : « Τὰ μάτια τῆς θάλασσας »*  
*Μάριος Χάκκας : « Ὁμορφο καλοκαίρι »*

Ἡ φύση, στὴν πιὸ γνήσια παρουσία της στὴ σημερινή ποίηση, ἐμφανίζεται: σὰν ἐναγώνια ἀπαιτητικὴ τοῦ χαμένου φυσικοῦ χώρου μέσα ἀπὸ κοινωνικὲς διεξόδους. Στὶς τρεῖς ποιητικὲς συλλογές, πού ἐξετάζουμε, ὀρίζουμε τὴν ἐκφραση τῆς ἐσχάτης ἀνθρώπινης καταπίεσης καὶ ἀπελπισίας σ' ἓνα ἱστορικὸ στάδιο, ὅπου ἡ φυσικὴ ὑπόσταση καὶ οἱ φυσικὲς λειτουργίες τοῦ ἀνθρώπου ἔχουν ὑποστεί ναι αὐτὲς τίς ἴδιες παραμορφώσεις καὶ ἔχουν προσλάβει τὸν ἴδιον ἀπάνθρωπο χαρακτήρα τῶν κοινωνικῶν λειτουργιῶν του. Ἡ ἀντιδιαστολὴ φυσικῶν λειτουργιῶν, ὅπου ὁ ἀνθρώπος πιστεύει πῶς πραγματοποιεῖ τὴν ἐλευθερίαν του, καὶ κοινωνικῶν λειτουργιῶν, πού τοῦ στεροῦν τὴν ἀνθρωπιά του, καταργεῖται. Ἔτσι:

ἡ «καταφυγὴ στὴ φύση» δὲν προσφέρεται σὰν διέξοδος. Γιατί ἡ σημερινὴ κοινωνικὴ πράξη δὲν ἔχει ἀπλῶς ἀποκλείσει τὸν ἀνθρώπο ἀπὸ τὴ φύση, καταργεῖ τὴ φύση. Ὁ φυσικὸς χώρος ἀφαιρῆται, κατακτέμεται σὲ ἐξαρτήματα σχέσεων, τὰ φυσικὰ ἢ «ἐλεύθερα» λεγόμενα ἀγαθὰ ἐντάσσονται ὀλοκληρωτικὰ στὸν ἐξουσιαστικὸ καὶ καταπιεστικὸ μηχανισμό τῆς σύγχρονης κοινωνίας. Πολεοδομοῦνται καὶ αὐτὰ μέσα στὰ πλαίσια τῆς καθολικῆς πολεοδόμησής τοῦ σημερινοῦ ἀνθρώπου.

Ἐδῶ ὁ ἀγέρας κι ἡ βροχὴ εἶναι πέτρα. Ὁ ἥλιος κι ἡ θάλασσα εἶναι πέτρα. Κι ἡ νύχτα.

Όταν τὸ βράδυ ἀγρυπνῶ μὲς στὸ κορμί μου,  
Τὰ πράγματα ποῦ μ' ἄγγιξαν καὶ τ' ἄγγιξα,  
Ἔρχονται νὰ μὲ χτίσουν...

(Ἰωαννίδης)

Αὐτὸ τὸ σκοτεινὸ δωμάτιο ταξιδεύει  
Εἶναι ἓνα πλοῖο, μιὰ καμπίνα πλοίου στὴ  
(νύχτα

Ἡ ἀναπνοὴ εἶναι ἓνας πρόσθιος ἔλικας  
Ἡ καρδιά ρολοὶ κρεμασμένη ἀπ' τὸν ἦχο  
(της...  
(Λισάρης)

Ἔγινε ἓνα φύλλο χαρτί  
Σ' αὐτὴ τὴν περιέργη λογιστικὴ τοῦ κόσμου...  
(Ἰωαννίδης)

Ἰσοκατάστατα καὶ ἀπομιμήσεις τῆς φύσης, ἀν-  
τὶ νὰ δίνουν ἔστω μιὰ ψευδαίσθησι φυσικοῦ κλί-  
ματος, ἀντίθετα, ἀπὸ τὴν ἴδια τὴ διαδικασία  
τῆς δημιουργίας τους, ἀποτελοῦν ψυχικὲς δια-  
ψεύσεις.

...κρατώντας ἓνα μάτσο ἀπὸ λουλούδια ψεύ-  
(τικά

ἓνα μπουκέτο Plastic Flowers  
φορώντας ἓνα πλαστικὸ χαμόγελο  
μέσα στὸ καταφυκτικὸ μεσοκαλόκαιρο  
στέκομαι ἄφωνος στὸ πέρασμά της.

(Χάκκας)

Πάνω σὲ μιὰ τέτοια γενικὴ βάση ἢ ποιήση  
αὐτὴ οἰκοδομεῖ τὰ κύρια χαρακτηριστικὰ της.  
Ἀπὸ ἀποψη τοποθέτησης ὁ «θετικὸς» της χα-  
ρακτήρας εἶναι ἐπιφανὴς ἀλλὰ ὄχι ἄριστος. Τὸ  
αἴτιμα γιὰ ἀποκατάστασι τῶν φυσικῶν λει-  
τουργιῶν στὴ φυσικότητά τους ἐνυπάρχει ἐνα-  
γώνιο καὶ ἀντανακλάται ἀναγκαστικὰ μέσα ἀπὸ  
τὸ διαθύτερο αἴτιμα μιᾶς γενικότερης ἀπελευ-  
θέρωσης τοῦ ἀνθρώπου. Οἱ συνθετικὲς τῆς φόρ-  
μες φτάνουν ἀλλὰ καὶ σταματοῦν ὡς τὴν ἀξιο-  
ποίησι μιᾶς ἀποσπασματικῆς σύλληψης τοῦ κό-  
σμου, δίνοντας συχνὰ ἔντονα ποιήματα, ποῦ θὰ  
μποροῦσαν ὅμως νὰ εἶχαν περισσότερο πλοῦτο  
καὶ βάθος. Εὐρύνει τὸ λεξιλόγιό της μὲ μιὰ τε-  
χνολογικὴ ὀρολογία, ποῦ ἡ ἀφομοίωσή της στὸν  
ποιητικὸ χῶρο εἶναι ἀμφισβητήσιμη. Ἀναγκασ-  
μένη νὰ ἀκριβολογεῖ, παγώνει καὶ σκληραίνει  
τὶς λέξεις καὶ τὴ σύνταξί, μὲ ἀποτέλεσμα νὰ  
μὴ προσωινίξει νέες ἐκφραστικὲς προσωπικὲς —  
ἡ ἀκριβολογία κάποτε σκοτώνει τὴν ποιήσι. Ἀ-  
ναρωτιέται λοιπὸν κανεὶς, ποιά μπορεῖ νὰ εἶναι  
ἡ συνέχεια αὐτῆς τῆς ποιήσης, μιὰ ποῦ αὐτὴ  
ἡ ἴδια δὲν ἀντιπροσωπεύει ἓνα ἰδιαίτερο ἐκφρα-  
στικὸ κλίμα.

Τὸ «Ἀπ' τὸ ὑπόγειο» ἀντιπροσωπεύει μάλλον  
μιὰ μεταβατικὴ περίοδο στὴν ποιητικὴ δημι-  
ουργία τοῦ Ἰάσο. Ἰωαννίδη. Ὁ ποιητὴς ἀπο-  
μακρύνεται ἀπὸ τὶς παλιότερες προσπάθειές του  
γιὰ εὐρύτερες συνθέσεις καὶ ἐπιμένει τώρα στὴν  
ἀποσπασματικὴ προβολὴ καταστάσεων φορτισμέ-  
νων στὸ ἔπακρο ἀπὸ συγκινησιακὸ ρίγος. Συμ-  
πύκνωση ψυχῆς, ἀλλὰ, παράλληλα καὶ κατακερ-  
ματισμὸς τῆς ποιητικῆς στάσης μποροῦν νὰ χα-  
ρακτηριστοῦν τὰ μικρὰ ποιήματα τῆς συλλογῆς

του. Κομμάτια καὶ στίχοι ποῦ πάλλονται ἀπὸ  
ἐνταση, δὲν δικαιώνουν τὴν αὐτοτέλειά τους:

Μπαινοβγαίνω στὸ κορμί μου  
σὰ μερμήγκι  
σὲ ξερὸ δέντρο.

ἢ  
Μπροστά μου ὁ δρόμος  
περνάει ὄρθιος  
κι ἐγὼ ἓνα κομμένο πόδι.

Ἀναμφισβήτητα ἐδῶ δὲν πρόκειται γιὰ στί-  
χους ποῦ δημιουργήθηκαν ἀπὸ αὐτογραφικὴ  
πρόθεσι. Οἱ στίχοι μοιάζουν κομμένοι ἀπὸ τὸν  
κορμὸ κάποιου συνθετικοῦ σχεδιάσματος, ἔπου  
θὰ εἶχαν τὴν ὀργανικὴ τους θέσι. Δὲν δίνουν  
προεκτάσεις, ἀντίθετα ὑπαγορεύουν μόνον ἀναγω-  
γὲς στὴν γενεσιουργὸ τους κατάστασι. Τὰ πε-  
ρισσότερα ποιήματα τῆς συλλογῆς δὲν εἶναι τε-  
λειωμένα, εἶναι ἀπλῶς ἀρχινισμένα. Π.χ.

Πολλοὶ δυθίστηκαν.

Φτάσαν μέχρι τὰ νύχια τῶν ποδιῶν τους.  
Τὰ πόδια τους γυμνά, ἀγγίξανε τὴ λάσπη,  
Τὴ φτυσιὰ καὶ τὴν κατάδοσι.

(Ἡ λάσπη)

Ἡ αὐτάρκεια τῆς ὑπόστασής τους μπορεῖ νὰ  
στηριχθεῖ μόνον στὸ γεγονός ὅτι σ' αὐτὰ συμπα-  
κνώνεται καὶ ἐξαντλεῖται μιὰ συγκίνησι, χω-  
ρὶς νὰ διαχέεται σὲ συνέχεια στίχων περμένης  
ἐντασης. Ἡ προσήλωση στὸ ἀδιάπτωτο εἶναι βέ-  
βαια μιὰ ἀρετὴ, ὄχι ὅμως καὶ ὅταν ἀποκλείει  
τὸ καμάτιμα τῆς ψυχῆς καὶ τὴν ἐβλυγισία τῆς  
ἐκφρασης. Ἔτσι ἡ συλλογὴ τοῦ Ἰωαννίδη πα-  
ρρωσιάζεται: σὰν ἀνακεφαλαίωση τῶν προσωπι-  
κῶν ἐκφραστικῶν του μέσων, μιὰ σπουδὴ τῶν  
ἐκφραστικῶν τρόπων ποῦ ταιριάζουν στὴν ποιη-  
τικὴ του στάσι. Μὰ ἐπιτρέπει νὰ συμπεράνουμε  
πὼς ὁ ποιητὴς τείνει ὄλο καὶ περισσότερο στὴν  
συμπύκνωση τοῦ ἀναμφισβήτητα προσωπικοῦ του  
ὄφους, ἀπεικονώνοντας τὶς συγκινησιακὲς του ἀ-  
φετηριές ἀπὸ τὰ δευτερογενῆ τους στοιχεῖα.  
Ἀλλὰ ἀν οἱ ἀφετηριές αὐτὲς συμπλέκονται σὲ  
ἀλλεπάλληλα ἐπίπεδα ἱστορικῆς καὶ κοινωνικῆς  
πειρας, ὅπως συμβαίνει μὲ τὸν Ἰωαννίδη, τό-  
τε ἡ ἀποσπασματικὴ προβολὴ τους ὁδηγεῖ τὸν  
ποιητὴ σὲ ἀδιέξοδο. Καὶ ὅπου ὑποδηλώνεται ἡ  
κοινωνικὴ διέξοδος πρὸς τὴ φύσι καὶ τὴν ἐ-  
λευθερία, ὁ Ἰωαννίδης παύει νὰ εἶναι ἀποσπα-  
σματικὸς χαράζοντας τὶς νέες προσωπικὲς τῆς  
ποιητικῆς του δημιουργίας, «μετέωρος ἀνάμεσα  
οὐρανοῦ καὶ λογιανοῦ ἐμπόρων».

Στὰ «Μάτια τῆς θάλασσας» ὁ Παντελῆς Λι-  
σάρης φαίνεται πὼς ἔχει συγκεντρώσει ποιήμα-  
τα ἀπὸ πολλὰς φάσεις τῆς ποιητικῆς του δημι-  
ουργίας. Μπορεῖ κανεὶς νὰ διακρίνει τὴν θα-  
θημιά ἀποκοπὴ μου ἀπὸ τὴν παλιά καὶ τὴ νεώ-  
τερη ποιητικὴ μας παράδοσι καὶ τὸ φτάσιμὸ του  
σὲ μιὰ προσωπικὴ ὀριμότητα ποῦ δίνει μερικὰ  
ποιήματα ἐντελῶς μοντέρνα. Πολιτεία καὶ φέ-  
σι εἶναι οἱ πόλοι ποῦ γύρω τους περιστρέφον-  
ται καὶ τὰ τρία μέρη τῆς συλλογῆς του. Οἱ  
στίχοι:

...καὶ μπαίνει στὴν πολιτεία νοτισμένος ὄλο-

(κληρος  
καί την κοιτάξεις με τὰ μάτια της θάλασσας

εκφράζουν τήν ποιητική στάση του πρώτου μέ-  
ρους και όρισμένων ποιημάτων, που αν και το-  
ποθετούνται στο δεύτερο μέρος, οργανικά ανή-  
κουν στο πρώτο. Αυτό το κοίταγμα της πολι-  
τείας με τὰ μάτια της θάλασσας είναι περισ-  
σότερο εύχη παρά δυνατότητα. Ύμνικοί, δο-  
ξαστικοί τόνοι μιας ψυχικής προσπάθειας συν-  
διαλλαγής των στοιχείων, φωνές εξευμενισμού  
της αδιάσπαστης πύραυς του κοινωνικού τοπίου  
δυνατών τους στίχους του, που διατηρούν ακόμα  
νωστή την σφραγίδα του στεναγμού των ποιητών  
«του Αίγαίου». Ο καύσιμος για την χαμένη φύ-  
ση βρίσκει την γνήσια έκφρασή του σε τρία  
ποιήματα του δεύτερου μέρους, που είναι και  
τα καλύτερα της συλλογής («Τὸ ἀγέρι», «Ἡ  
ἀκτὴ», «Νεκρὴ φύση»). Ἐδῶ ἡ εύχη γίνεται  
γνώση, γνώση που είναι τὰ λύτρα για μιὰ  
αλτθινή ἀνθρώπινη στάση ἀπέναντι στην ἀπέ-  
ραντη πύρα του φυσικού και ψυχικού κατα-  
ναγκασμοῦ. Συνειδητοποίηση των ἀγεφύρωτων  
ἀντινομῶν της κοινωνικής ὑπόστασης του ἀν-  
θρώπου, συγκίνηση και φηλαίωμα διεξόδου.  
Μεταφέρουμε ἔδῶ τὴν «Ἀκτὴ»: «Ἡ ἄμορφη ἀ-  
κτὴ / ἐκμισθώνει ζυμάτια / ἐκμισθώνει ὑπηρε-  
σίες / ὑλάληση / εἶναι μιὰ προσφορά / πρὸς ἐκ-  
μίσθωση. / Πωλεῖται: ἐπίσης / οἱ ἀγορές εἶναι  
πολύ ἀκριδές / ἑφτά λίρες ὁ πήχυς. / Κάποτε  
διμῶς δραπετεύει / ἀπὸ τὰ κίτρινα χαρτιά / τοῦ  
ὑποθηφυλακείου / ἔπου διακινούνται / ἀέρα με  
ἰώδιο / κομμάτια θάλασσα και ἥλιος / ἀπὸ χει-  
ρὸς εἰς χεῖρα / κάποτε ξεφεύγει ἀπὸ / τὴν ἀ-  
στυνομικὴ ἐπιτήρηση / και προβάλλει τὸ πρόσω-  
πό της / ὁμορφο και καθαρό / μὲς στὴ νύχτα».  
Αὐτὴ τὴ διάσταση της ἀντίστασης ὁ Λισάρης  
ἐπιχειρεῖ νὰ τὴν προεκτείνει: στο τρίτο μέρος  
της συλλογής του («Ἐκκληση») και νὰ προ-  
διαγράψει τὴν ὑπέρβαση των ἀντινομῶν. Παρὰ  
τὸ ὑψηλὸ ἐπίπεδο της ποιότητός του τὸ μέρος  
αὐτὸ οὐσιαστικά δὲν προσθέτει τίποτε στὴν ποιη-  
τικὴ του λειτουργία και στάση — ἡ ποιητικὴ του  
βρίσκεται στὴν ἀντινομία, αὐτὴ εἶναι ἡ μορφή  
της ὑπέρβασης της. Καὶ ποιητικὴ ὑπάρχει πολλή  
στὴ συλλογὴ τοῦ Λισάρη. Ἡ πλούσια αἰσθητικὴ  
του δίνεται με ἐκφραστικὴ λεπτότητα και συ-  
χνὰ με πρωτόλεια ἀγνότητα. Αὐτὸ τὸ τελευ-  
ταῖο στοιχείο, που χαρακτηρίζει πολλοὺς ἀπὸ  
τοὺς σημερινούς ποιητές, εἶναι κορὴ ἀκόμη  
νὰ ποῦμε πὼς προσιωνίζει κάποιο καινούριο  
κλίμα στὴν ποίηση. Πρὸς τὸ παρὸν εἶναι ἀρνηση  
κάθε κλίματος, τάση για προσωπικὴ αὐτονο-  
μία — που πολλές φορές ἀργὰ ἢ γρήγορα παρα-  
σέρνεται ἀπὸ τὴν ἑλξη παλιῶν πυρήνων.  
Περαιτέρω «αὐτόνομος» με τὴν παραπάνω  
ἐννοια ἐμφανίζεται ὁ Μάριος Χάγκας στο «Ο-  
μορφο καλοκαίρι» — ἓνα πρόσωπο που μορφάζει  
και παγώνει ἀπὸ μάσκα σὲ μάσκα, ἀπὸ ἐκμα-  
γείο σὲ ἐκμαγείο. Ἐνας ἄνθρωπος που ὁ ψυχι-  
κός του μηχανισμός ἔχει γίνει πραγματικὸς μη-  
χανισμός, ἐνεργὸ στοιχείο μιᾶς καθολικῆς ἀν-  
θρώπινης παραμόρφωσης. Ἡ οὐσία της ποίη-  
σής του βρίσκεται στὴν ἀντίφαση, στὴν δξυνοσή  
της κι ὅχι σ' ἓνα διαλεκτικὸ συμβιβασμό. Τοῦ  
εἶναι ἡ δξυνορὴ πραγματικότητά του «ὑπάρ-

χειν» για νὰ σπαράξει και νὰ σαρκάζει σὲ ὀ-  
ξεῖς τόνους προσωπικῆς συναμύλας. Ἔτσι εἶ-  
ναι ἀπαλλαγμένος ἀπὸ ἐκφραστικές... προκατα-  
λήψεις. Ἄλλοῦ παραποιεῖ τὸν Χατζόπουλο, ἄλ-  
λοῦ παίρνει τὸ ὕφος τοῦ Πρεβέρ — πετώντας  
τὸν λυρισμὸ του — με πάντα ἀποτυπώνει μιὰ  
προσωπικὴ γκριμάτσα στὴ λάδα τοῦ ἀνθρώπινου  
πάθους. Ἡ «Μυρτώ» εἶναι ἓνα καθαρὰ σύγχρονο  
ποιήμα — ἐρωτικὸ τραγούδι τοῦ τέλεια πολεο-  
δομημένου ἀνθρώπου, που δὲν ἔχει ἐλπίδα για  
ἄλλον ἐρωτα ἐκτὸς ἀπ' αὐτὸν που οἱ δοσιένες  
σχέσεις γεννοῦν και σκοτώνουν.

... Μυρτῶ δὲν ἔχεις μόνιμο περίγραμμα  
για νὰ κρατήσω τὴ μορφή σου  
ὅπως οἱ φλόγες στὸ τζάκι  
σάν τὴν οἰκοδομὴ που κατεδαφίζεται  
καθημερινὰ ἀλλοιώνεται ὁ ὄγκος σου...

... γεννηθήκαμε ἓνα μεσημέρι τοῦ φθινοπώρου  
για νὰ γνωρίσουμε τὸ σῶμα μας  
τὸ πρόσωπο τὰ χέρια και τὸ αἷμα.  
Ὅπως και πεθάνουμε μιὰ νύχτα  
γιατί ἦταν φριχτὸ φριχτὸ φριχτὸ  
νὰ δεῖς τὴν ὄψη τοῦ θανάτου...

Καθὼς ὁ ἄνθρωπος ἔχει ὑποβιβάσει στὴν κα-  
τηγορία των «ὄντων», πὸ κάτω κι ἀπὸ τὴν ἀ-  
ξιολογικὴ κλίμακα των πραγμάτων, ὁ Χάγκας  
ἐμπνέεται τὴν σαρκαστικὰ αἰσιόδοξη «Νεκρῶ-  
ση ἀκολουθία». Τὸ νόημα μπορεί νὰ ἔχει ὁ  
ἀφανισμὸς τοῦ ἀνθρώπινου γένους; «Νὰ λείψει  
τὸ θυσυπόστατο τοῦ χαρακτήρα μας / νὰ μετα-  
βληθοῦμε στὸς τρόπους μας / ψῦλλοι ψεῖρες και  
κίνθαροι...» Ὁ θάνατος εἶναι για τοὺς ἀνθρώ-  
πους, αὐτοὶ μόνο εἶναι ἀξιοί για τὸ ρίγος του.

... ἡ ἐννοια τοῦ Θανάτου  
για τὰ ὄντα εἶναι ἀνύπαρκτη.  
Μόνο οἱ θάλασσες πεθαίνουν  
κι ἀδειάζουν οἱ στιγμές...  
μόνο τὰ πράγματα λιποθυμοῦν  
και τὰ αἰσθήματα θυθίζονται...

Καμιά στενοχώρια για τὴ ζωὴ  
τί σημασία ἔχει πῶς θὰ ὑπάρξεις;

Εἶναι φανερό πὼς αν ἡ ποίηση αὐτὴ ἔχει  
παρὸν, τὸ μέλλον της εἶναι προβληματικὸ. Δὲν  
ἔχει περιθώρια για συνέχεια. Δίνει ἐντυπωσια-  
κὰ ἀποτυπώματα, που σύντομα διμῶς και μοι-  
ραῖα καταλήγουν στὴν ἐπανάληψη. Ὅπως τὰ τυ-  
ποποιημένα προϊόντα. Εἶναι μιὰ πρώτη σωστὴ  
σύλληψη της σύγχρονης ἀπελπισίας, με τάση  
νὰ μείνει ἐπιφανειακὴ. Λεῖπει ἡ δαθειὰ διεῖσ-  
δυση στὶς ρίζες, που παρακολουθεῖ τὴν κοινωνι-  
κὴ πράξη. Γιατί, δέδοια, αὐτὸ που ἔχει σημα-  
σία εἶναι τὸ «πὼς θὰ ὑπάρξεις». Εἶναι κάτι που  
διαισθάνεται κι ἀναλογίζεται ὁ ποιητὴς στο με-  
ταίχιμο των προσανατολισμῶν του:

Τὰ ποιήματά μας δὲν ὀλοκληρώθηκαν  
και τόσες ἄλλες πράξεις μας...



## Βιβλιογραφικὸ Δελτίο

Ἀλεξάνδρα Κόττου - Γραϊκιώτη: Ρωμιοί (Βιβλίο Α': Ὁ Γιώργης Δήμας). Ἀθήνα 1965, σελ. 173. Ἐξώφυλλο Σικελιώτη. Πεζογράφημα: Ἡ συγγραφεὺς γράφει στὸν πρόλογο: «Τὸ βιβλίο μου δὲν εἶναι χρονικό. Ὅλα του τὰ πρόσωπα ἔχουνε βέβαια τὸ βασικό μοντέλο τους στὴ ζωὴ, μὰ δὲν τὰ ἔδωσα αὐτούσια ἐχτὸς ἀπὸ δυὸ -τρία, ὀλίγετα δευτερεύοντα... Προσπάθησα οἱ ἥρωές μου νὰ ἔχουνε μιὰ κάποια καθολικότητα καὶ νὰ εἴνουνε μὲ τὴ ζωὴ τους τὸ κλίμα καὶ τὸ χρῶμα τῆς ἐποχῆς τους».

Λίνα Πολίτη: Κατζοῦρμπος, Γεωργίου Χορτάτση, Ἐκδ. «Ἐταιρίας Κρητικῶν Ἱστορικῶν Μελετῶν», Ἡράκλειο Κρήτης 1964, σελ. 118+170. Κριτικὴ ἔκδοσις τῆς γνωστῆς κωμωδίας τοῦ Κρητικοῦ Θεῖτρου, ἀπὸ τὸν καθηγητὴ Λίνο Πολίτη ποὺ περιλαμβάνει, ἐκτὸς ἀπὸ τὸ κείμενο, ἐκτεταμένα ἱστορικά, φιλολογικὰ καὶ κριτικὰ σχόλια, πραγματολογικὲς σημειώσεις, γλωσσάριο καὶ βιβλιογραφία.

Ἰάσων Ἰωαννίδης: Ἀπ' τὸ ὑπόγειο. Ἀθήνα 1965, σελ. 35. Ποιήματα: Φυλκισμένος στὸ κορμὶ μου / Ἀγγίζω τοὺς δρθίους τοίχους μὲ τὰ κόκκαλα / ζητώντας στὶς ρωγμὲς τὸ φῶς. / Ὀρμητικὸ χτυποῦσε ἄλλοτε τὸ πρόσωπό μου.

Τάσος Σίδερης: Τελευταῖο κύκλωμα. Ἐκδ. «Ὀργανισμοῦ Ἐκδόσεως Ἑλληνικοῦ Βιβλίου». Ἀθήνα, 1965, σελ. 78. Ὁ ποιητὴς συγκεντρώνει σ' αὐτὴ τὴ συλλογὴ, ἐργασία του κατὰ καιροῦς δημοσιευμένη σὲ περιοδικὰ καὶ ἑφημερίδες, ὅπως: «Βραδυνή», «Φιλολογικὴ Πρωτοχρονιά 1965», «Παναθήναια», «Κρητικὴ Ἔστια» κ.ἄ.

Θανάσης Κωσταδάρας: Κατάθεση. Ἀθήνα, 1965, σελ. 38. Ποιήματα, ποὺ ἀποτελοῦν, ὅπως σημειώνεται στὴν ἀρχή, τὴ συνέχεια τῶν προηγουμένων συλλογῶν «Ρωμείκη Σούτα (1959) καὶ ὁ «Γυρισμός» (1963).

Μενέλαος Μαυρίδης: Ἡ σιδερένια βάρκα. Ἀθήνα, 1965, σελ. 146. Ἐξῆ διηγήματα: «Μάκρυνε ἀπόψε ἡ νύχτα», «Ἐλγκα», «Χειμωνιάτικο», «Γιόι-γκόι», «Τὸ παντολόγημα τοῦ τυφλοῦ», «Πειραματισμός», «Ἡ κοιτιάρα».

Εὐριπίδης: Ἰππόλυτος. Ἐκδ. «Κέδρος», Ἀθήνα, 1965. Μετάφρ. Κ. Βάρναλη.

Ἡ γνωστὴ ἀρχαία τραγωδία, μεταφρασμένη ἀπὸ τὸν εἰδικὸ φιλόλογο καὶ ποιητὴ, κατὰ τρόπον ποὺ ἀναδεικνύεται τὸ νόημα τοῦ τραγικοῦ λόγου καὶ ἡ ποιητικὴ ὕψις τοῦ στίχου: Ὁ «Ἰππόλυτος», στὴ μετάφραση τοῦ Κ. Βάρναλη, παίχτηκε φέτος στὸ θέατρο τοῦ Λυκαθητοῦ καὶ ἐπαινέθηκε ὁμόφωνα (ὡς μετάφραση) ἀπὸ τὴν κριτικὴ.

Σπύρος Κοκκίνης: Ποιήματα (Ἐκλογὴ 1954-1964). Ἐκδ. «Δεσμός»,

Ἀθήνα 1965, σελ. 86. Ἡ πέμπτη ποιητικὴ συλλογὴ τοῦ Χαλκιδέου ποιητῆ καὶ ἱστορικοῦ, μὲ τὴν ὁποία ἐγκαινιάζονται, σὲ κομψό, εὐχρηστο σχῆμα διελίων τσέπης, οἱ ἐκδόσεις «Δεσμός». Προηγούμενες συλλογές: «Ὁ δρόμος τῆς πατρίδας μου» (1956), «Ἥλιοι μὲ κόκκινους καὶ μπλε σπόρους» (1957), «Ροδόκηπος» (1958), «Ἡ πολιτεία μὲ τοὺς ἀνθρώπους» (1960).

Γιάννης Ἀθ. Μαρρές: Ἱστορικὰ μελετήματα. Ἀθήνα 1965, σελ. 132. Περιλαμβάνονται οἱ μονογραφίες: «Ἡ ἔλωση τῆς Πόλης», «Ρήγας Βελεστινλής», «Γύρω ἀπὸ τὸ θάνατο τοῦ Καραϊσκάκη», «Γιάννης Μακρυγιάννης».

Τάκης Ὀλύμπιος: 40382. Ἐκδ. «Μόρφωση», Ἀθήνα 1965, σελ. 20, ἐξώφυλλο Γ. Βακιρτζή. Ποιητικὴ ἀφήγηση. Ἡ περίπτωση μιᾶς Ἑβραίας ποὺ ἐασανίστηκε σὲ γερμανικὸ στρατόπεδο συγκέντρωσης: 40382! / Εἶναι τὸ νούμερο τῆς Γερμανικῆς ντροπῆς / πάνω στὸ μπράτσο τῆς Ἑλσας. / Εἶναι τὸ στίγμα ἑνὸς λαοῦ. / Εἶναι τὸ λέρωμα τῆς Ἱστορίας.

Ἐρρίκος Βλάχμπεης: Σημαδεύοντα τὸ χρόνο. Σέρρες 1965, σελ. 60. Διηγήματα. Περιλαμβάνονται: «Ἐφτὰ βέργες ἀτσάλι», «Τὸ καρδί που δὲν ἦταν κόφιο», «Τὰ χρυσὰ κουτάλια», «Ὅταν διώξουμε τὴ νύχτα», «Ἡ παράγκα».

Γρηγόρης Θεοχάρης: Ὁ θάνατος τοῦ κότσυφα. Ἐκδ. «Φιλολογικῆς Στέγης», Πειραιᾶς 1965, σελ. 60. Πεζογράφημα. Μὲ ἐσωτερικὴ ὕψις. Στὴν προμετωπίδα ἀναγράφεται: Κ' ἔγινε καταχτητὴς τοῦ ἑαυτοῦ μου. Καὶ τὸν ἐλεηλάτησα.

Τοῦντορ Ἀργκέζι: «Ποιήματα». Ἐκδ. «ΚΕΔΡΟΣ», Ἀθήνα 1965, σελ. 84. Ἐκλογὴ ἀπὸ τὰ καλύτερα ποιήματα τοῦ μεγάλου Ρουμάνου ποιητῆ, μεταφρασμένα ἀπὸ τὴν Ρίτα Μπούμη - Παπᾶ, στὴν ὁποία ὑφίεται καὶ ἡ ἐκτεταμένη εἰσαγωγὴ στὴ ζωὴ καὶ στὸ ἔργο του. «Ὁ ποιητὴς, χρησιμοποιώντας τὰ συμβολιστικὰ στοιχεῖα, τὴ μαγικὴ φαντασία, τὸ ἀτόχθονο γλωσσικὸ χρῶμα, τὸ μυστικὸ ἀγῶνα ποὺ δὲν ἔπαψε, γιὰ τὴν ἐπικράτηση τοῦ ἀγγέλου πάνω στὸ δαίμονα, τοῦ ἀνθρώπου πάνω στὸν πῖθηκο, ὀργανώνει, θὰ ἔλεγε κανένας, τὴν πιὸ πειστικὴ καὶ δικαιολογημένη μάχη γιὰ τὴν εἰρήνη καὶ τὴ συναδέλφωση τῶν λαῶν...». (Ἀπὸ τὴν εἰσαγωγὴ τῆς Ρ. Μ. Π.).

Βάγγος Παπαϊωάννου: Ἡ σάτιρα στὴν ἀρχαία ἑλληνικὴ καὶ λατινικὴ λογοτεχνία. Θεσσαλονίκη, 1965, σελ. 90. Πραγματεία ποὺ περιλαμβάνει «ἕνα προσδιορισμὸ τῆς αἰσθητικῆς καὶ κοινωνικῆς σημασίας τῆς σάτιρας καὶ ἕνα σχεδίσμα ἱστορίας τῆς ὡς τὸν 20 μ.Χ. αἰώνα».

## «Τὸ Μαῦρο θέατρο τῆς Πράγας»

Σκηνοθεσία καὶ μουσικὴ Γίρι Σρνέτς

Μιά μικρὴ ομάδα Τσέχων ἠθοποιῶν, ἕνας νέος στὴν ἡλικία σκηνοθέτης, ἕνα «κράτος», κ' ἕνας λαϊκὸς πολιτισμὸς συνέθεσαν τὸ Μαῦρο θέατρο τῆς Πράγας. Διέλυσαν τὸ «τυπικὸ» τοῦ παλιοῦ θεάτρου καὶ μοντάρισαν ἕνα ἄλλο, ἀνακατάταξαν ἐκ νέου τὰ γνωστὰ στοιχεῖα τοῦ θεάτρου, ἀξιολόγησαν μὲ παρθένο μυαλὸ —θαρρεῖς μυαλὸ καὶ τόλμη μικροῦ παιδιοῦ— τὰ δεδομένα τῆς θεατρικῆς τέχνης καὶ ἔκαναν τὸ ΚΑΤΙ ΑΛΛΟ.

Τί νὰ τὸ κάνεις στ' ἀλήθεια ἐκεῖνο τὸ θέατρο ποὺ δὲν συμβάλλει στὴν ἀλλαγὴ τοῦ κόσμου, ἀλλὰ καὶ τί νὰ πεῖς γιὰ ἐκεῖνο τὸ θέατρο ποὺ δὲν ξέρει ν' ἀλλάξει πρῶτα τὸν ἑαυτό του;

Αὐτὸ λοιπὸν τὸ θέατρο τῆς «ἀλλαγῆς» τὸ Μαῦρο θέατρο βρίσκεται στὴν Ἀθήνα μέσα στὰ πόδια μας καὶ δίνει καθημερινὰ παραστάσεις, ἀλλὰ τί παράδοξο, ζητάει κοινὸ, ἐνῶ τὸ κοινὸ μας ψάχνει... ἀλλοῦ γιὰ θέατρο! Τί εἶναι ὅμως τὸ περίφημο τοῦτο Μαῦρο θέατρο ποὺ ἡ φήμη του τρέχει μπροστὰ ἀπὸ τίς ἀποσκευές του στὰ συνεχῆ ταξίδια του ἀπὸ κράτος σὲ κράτος;

Πίσω ἀπὸ τὴν Αὐλαία, ἡ συνηθισμένη εἰκόνα τῆς σκηνῆς ἔλων τῶν θεάτρων τοῦ κόσμου. Μὲ σκηνικά, μὲ φωτιστικά σώματα καὶ ἠχητικά μηχανήματα, μὲ φροντιστάς, μηχανικούς, ἠθοποιούς καὶ «τράκ». Καὶ ὅταν ἀνοίγει ἡ αὐλαία, ἄνθρωποι καὶ ἀντικείμενα γίνονται ἀθέατα, ἐνῶ βρίσκονται στὴν ἴδια θέσση ὅπως καὶ προτοῦ τραδηγεῖ ἡ Αὐλαία.

Τὸ ἀπόλυτο σκοτάδι καὶ ἡ πυκνὴ ἐπένδυση φόντου καὶ πλαϊνῶν μὲ μαῦρο ὄφρασμα, δημιουργοῦν αὐτὸ τὸ «Βαθὸ πηγᾶδι» ποὺ μᾶς ἐμποδίζει νὰ διακρίνομε τὸ τέρμα του. Γρήγορα ὅμως ὄλα ἀνεδαίνουν στὰ «χείλια τοῦ μαύρου στόματος». Ξεχωρίζουμε τοὺς ἠθοποιούς, ἀκοῦμε τὴ μουσική, χαιρόμαστε τὸν σχηματισμὸ τῶν ἀντικειμένων ποὺ γίνεται μπροστὰ στὰ μάτια μας, παίζουμε μὲ τὸ φῶς καὶ τὰ χρώματα, συνειδητοποιοῦμε τὴν ἰδέα ποὺ ὄλα αὐτὰ μαζὺ μᾶς ἐξηγοῦν.

Διαβάζουμε στὸ πρόγραμμα: «Ἡ ἀρχὴ τῆς βαρύτερης «καταργεῖται» καὶ ἐπιπλᾶ, κοῦκλες καὶ σκηνικά «ἀξεσουάρ» κινοῦνται κατὰ ἕναν

τρόπο παράδοξο. Οἱ ἠθοποιοὶ ποὺ ἔχουν μείνει ὄρατο! καὶ τὰ προσωποποιημένα ἀντικείμενα, ἐνώνονται γιὰ νὰ παρουσιάσουν ἕνα σκηνικὸ παιχνίδι ποὺ ἐκτυλίσσεται σ' ἕνα σύμπαν μάλλον φανταστικὸ... ὥστόσο, ὁ Γίρι Σρνέτς καὶ οἱ συνεργάτες του δὲν ὑποκύπτουν στὸ πειρασμὸ τούτου τοῦ παράδοξου. Τὸ χρησιμοποιοῦν σὰν μιὰ γλώσσα καὶ ἕνα ἰδίωμα γιὰ νὰ μᾶς μεταδώσουν τὰ αἰσθήματα καὶ τίς γνώμες τους, γιὰ τὴν ἐποχὴ μας καὶ τὸν κόσμον μας».

Σὲ μιὰ ἀπὸ τίς «διηγήσεις» ὅλη ἡ παράσταση ἀποτελεῖται ἀπὸ ἑπτὰ διηγήσεις ἢ σκέτες, δυὸ καουμπόυδες μπαίνουν σ' ἕνα μπαρ, ἀρπάζουν μιὰ γυναίκα ποὺ βρίσκουν μπροστὰ τους καὶ τὸ σκᾶνε. Ὁ καταστηματοῦχος ποὺ λίγο πρὶν εἶχε ἀνταλλάξει τρυφερὲς ματιές μαζὺ τῆς θέλει νὰ τοὺς τὴν πάρει πίσω. Ἡ φαντασία του σκαρώνει ἕνα ἄλογο μὲ μερικὰ τραπεζομάντηλα, δυὸ περιστροφὰ μὲ δυὸ μπανάνες καὶ ἕναν καλπασιό... μὲ τὴν μιμική του.

Ὅταν τοὺς φτάνει κοντὰ προσπαθοῦν νὰ τὸν «καθαρίσουν» ἀλλὰ τὸ ἄλογο μὲ λίγες κλωτσιές τοὺς ἐγάζει ἐκτὸς μάχης. Ἡ γυναίκα βρίσκεται ἀίχμαλωτισμένη στὸ λάσο τῶν καουμπόυδων καὶ ὁ καταστηματοῦχος τὴν ἐλευθερώνει μαζεύοντας τὸ σκοινὶ ποὺ στὸ τέλος σχηματίζεται σ' ἕνα κουδάρι. Ἐχοῦμε ξεχάσει τὸ λάσο γιὰτὶ βλέπουμε ἕνα κουδάρι νὰ γίνεται τόπι καὶ νὰ παίζουν οἱ δυὸ λυτρωμένοι ἀπὸ τὸν κίνδυνον ἐραστές.

Ἡ φαντασία ἐγαίνει ἀπὸ τὰ συνηθισμένα ὄρια ἀλλὰ μόνον καὶ μόνον γιὰτὶ χρειάζεται νὰ κάνει συγκεκριμένη μιὰ ἰδέα!

Σὲ ἄλλες πάλι «διηγήσεις» ὅπως στὸν «φωτογράφο» γλυκαίνει τόσο τὸ μελό, ποὺ μεταβάλλεται σὲ ρομαντισμὸ καὶ πάρα πέρα σὲ τᾶτιρα τοῦ μελό.

Τὸ Μαῦρο θέατρο χρησιμοποιεῖ «μέσα» θεατρικῆς ἔκφρασης ποὺ μᾶς φαίνονται πρωτότυπα ἐνῶ εἶναι αὐτὰ τὰ ἴδια μέσα ποὺ ἀποτελοῦν τὰ βασικὰ στοιχεῖα τοῦ «ὀρθόδοξου» θεάτρου: Τὸ φῶς, τὴν μουσική, τὸ σκηνικὸ, τὴν μιμική κ.λ.π. Ἡ σύγκριση ὅμως ἀποβαίνει σὲ βᾶρος τοῦ ὀρθόδοξου θεάτρου, γιὰτὶ τὰ «μέσα» αὐτὰ

χρησιμοποιούνται: εκεί για χτυπητές έντυπώσεις, για σκαλοπάτια του έφφε και όχι για «μέσα» θεατρικής ατμόσφαιρας δημιουργίας, όπως στο Μαύρο Θέατρο.

Οι γθοποιοί του θεάτρου αυτού μπορεί και να διαφέρουν από τους γθοποιούς των άλλων θεάτρων, στο άπρόσωπο της δημιουργίας και στην προβολή περισσότερο της τεχνικής τους παρά του έαυτού τους, αλλά ποιός θά μᾶς έλεγε καλλίτερα, τί είναι ποίηση, τί άγωνία, τί φανταρισμός, τί μουσική και τί έρωτας, από

τους «μαύρους» γθοποιούς του Τρέχικου αυτού θεάτρου; Θά ήταν άδικο να θεωρηθεί ή εργασία του Μαύρου θεάτρου ως ένας επιτυχημένος πειραματισμός. Γιατί δεν είναι ένας πειραματισμός που πέτυχε, αλλά μιᾶ μορφή θεάτρου που πέτυχε και θά εξελίσσεται όσο εξελίσσονται και τᾶ «μέσα» του. Είναι ένα θέατρο που ή υπόστασή του δεν στηρίζεται στον Λόγο αλλά στην «οχηματοποίηση» αίσθημάτων και ιδεών που κατακλύζουν τον σύγχρονο άνθρωπο.

T. ΑΛΚΟΓΙΑΗΣ

## Τρεῖς ταινίες μικροῦ μήκους

### Ἀπό τὸ Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης

Νά πούμε πώς ἐπὶ τέλους ερυσκόμαστε κοντὰ στὸ παλυπόθητο boom τοῦ κινηματογράφου μας; Ἴσως ὑπερβολή· ὅμως γιὰ πρώτη φορά στὴν ἱστορία αὐτοῦ τοῦ ταλαιπωρημένου — ἀπ' τοὺς παραγωγοὺς καὶ τοὺς ποικιλώνυμους ἄλλους κερδοσκόπους — κινηματογράφου, ἐμφανίστηκε μιὰ ὁλόκληρη ὁμάδα νέων — σὲ ἡλικία καὶ σὲ θητεία — πού μὲ τὴν πρώτη τους δουλειὰ παρουσίασαν εὐγενικὲς φιλοδοξίες, τίμιες προθέσεις ἀλλὰ καὶ ἀναμφισβήτητα καλλιτεχνικὰ ἐπιτεύγματα. Μὲ αἱματηρὲς οἰκονομικὲς θυσίες ὁ καθένας, χωρὶς ἐξάρτηση ἀπὸ τὸ χρέημα — καὶ τίς συναφεῖς «καλλιτεχνικὲς» ἀντιλήψεις — τῶν ἐμπορομπικάλιθων, κατέβηκαν στὸ στίβο μὲ πλήρεις ἀποσκευές: ἀγάπη γιὰ τὴν τέχνη τους, μεράκι, τιμιότητα, κινηματογραφικὴ κατάρτιση. Πέντε νέοι σκηνοθέτες μὲ ἰσάριθμους ταινίες μικροῦ μήκους, ἀλλὰ καθόλου μικροῦ μεγέθους, (ἀτυχῶς ἢ ἔκρη, τῆς Μ. Ζαχαροπούλου, γιὰ τὴν ὁποία καὶ γράστηκαν ἐπαινετικὲς κριτικὲς στὸν τύπο, δὲν προβλήθηκε κατὰ τὴν ἐκδήλωση στὸν κιν)φρο «Ρόδον», γιὰ τεχνικὸς λόγους) ἤρθαν νὰ ξεσκονίσουν τίς ἐλπίδες μας. Τοὺς ἀναφέρουμε: Δ. Νόλας: «Μίᾶς θεατρικῆς ἱστορίας»· Η. Βούλγαρης: «Ὁ κλέφτης» (στὸ πρῶτο μέρος τοῦ ὁποίου ὑπάρχουν σκηνές μὲ γνησιότητα καὶ ἐκφραστικὴ μοναδική ἴσως στὰ χρονικά τοῦ Ἑλληνικοῦ Κινηματογράφου)· Δ. Αὐγερινός - Α. Παπαστάθης: «Οἱ περιπτώσεις τοῦ ὄχι» (καλοδεμένη ἐργασία μὲ φαντασία καὶ γνώση)· Κ. Ζώης: «Τὸ ἄλογο»· Α. Λιαρόπουλος: «Γράμμα ἀπ' τὸ Σαρλερουά».

Δυστυχῶς, ὅταν ἐγίνε ἡ προβολὴ στὴν Ἀθήνα, τὸ περιοδικὸ ερυσκόταν σ' ἕνα προχωρημένο στάδιο τῆς ἐκδοτικῆς διαδικασίας, καὶ στενὰ μόνο περιθώρια χώρου καὶ προπαντὸς χρόνου ἄφηνε, γιὰ νὰ γίνει μιὰ συνολικὴ παρουσίαση. Γι' αὐτὸ ἐρεθίσαμε στὴν ἐξαιρετικὰ δύσκολη θέση, ἢ νὰ μὴ γράψουμε καθόλου, ἢ νὰ γράψουμε διαστικὰ καὶ σὲ περιορισμένο γῶρο, ἰσαμοιράζοντας ἔτσι τὴν ἀδικία, ἢ νὰ ἐπιλέξουμε δυὸ - τρεῖς ταινίες. Προτιμήσαμε τὸ τελευταῖο, ὄχι δίχως τύψεις καὶ δίχως μεγάλη ἀμφιταλάντευση στὴν ἐπιλογή.

#### Τὸ ἄλογο

Σκηνοθεσία: Κ. Ζώης

Φωτογρ.: Γ. Καβάγιας — Α. Βλάχος

Μουσικὴ: Γιάννης Μαρκόπουλος

Τὸ θέμα τῆς ταινίας εἶναι ἐμπνευσμένο ἀπὸ τὸ ὁμώνυμο διήγημα τοῦ Ζαχ. Παπαντωνίου· πρόκειται γιὰ τὴν ἐπίταξη τοῦ ἀλόγου ἐνὸς ἀγρότη κατὰ τὸν πόλεμο. Ὁ μύθος, ἀπλός, οἶονεῖ μονοκύτταρος, καὶ ἐξωτερικὰ εὐθύγραμμος, ἀποτελεῖ τὸ σκελετὸ ὅπου

θά σαρκωθεί μιὰ πυκνὴ δραματικὴ συγκίνηση καὶ μιὰ μύχια ἀνθρώπινη κατάσταση.

Εὐκολὰ καταλαβαίνει κανεὶς, ὅτι ἀπὸ τὴν ἀρχὴν παραδοκοῦν δυὸ σημαντικοὶ κίνδυνοι: ὁ ἕνας εἶναι νὰ παραμορφωθοῦν τὰ αἰσθήματα μέσα ἀπὸ τὸ πρίσμα ἐνὸς τρίτου παρατηρητῆ πού θά τοὺς ἐπιβάλλει κάποια δική του προϋπάρχουσα ἀναγκαιότητα — καὶ τότε ἡ ψυχολογικὴ ἀλήθεια νὰ καρυκευτεῖ ἀπὸ τὴ φιλολογικότητα· ὁ δεύτερος, νὰ δραπετεύσει ἡ λυρικὴ ἐνέργεια τοῦ ἔργου, ἢ ἀπλῆ ἀλλὰ περιεκτικὴ ἀνθρώπινη ἀλήθεια του, ἀπὸ τὰ πλαίσια μιᾶς διακριτικῆς ἐσωτερικῆς λειτουργίας.

γίας και να ξεθωριάσει στη γλυκερότητα ή το σπαραξικάρδιο της έξωτερικής κραυγής. Ο κ. Ζώης, κατόρθωσε να παραπλεύσει αυτούς τους σκοπέλους, και να κυριαρχήσει αποτελεσματικά πάνω στο δύσκολο θέμα. Έπεξεργάστηκε με διακριτικότητα και ευαισθησία την «πρώτη ύλη» κ' έδάμασε σ' ένα λιτό μέτρο όλες τις λεπτομέρειες που στοιχειοθετούν τη δραματική ιδέα. Μ' αυτόν τον τρόπο, η τελευταία αναδειχεται «νυχοπατώντας» μέσα από μια αλληπαλληλία ανεπαίσθητων συσσωρεύσεων που άρθρώνονται σε συγκινησιακούς αναβαθμούς. Πράγμα πού, κοντά σ' άλλα, κάνει να δικαιώνεται ψυχολογικά, ως κορυφαία στιγμή της δραματικής ενέργειας, η έξωτερική πράξη του τελευταίου χαιρετισμού.

Η όλη διαπραγμάτευση οργανώνεται σε δυο μέρη, αρκετά ευδιάκριτα, έξ ου και ο χαρακτηρισμός του μύθου ως οιονει μονοκύτταρου. Το πρώτο, λιγότερο παγιδευμένο από τους κινδύνους που αναφέραμε, παρουσιάζει δυσκολίες ψυχολογικής κυρίως ύψης: πρέπει σύντομα και περιεκτικά να αποτυπωθεί η νευραλγική θέση που το άλγος κατέχει στη ζωή του αγρότη, ώστε να γίνει πειστική ή παλίρροια της οδύνης που αργότερα θα χρωματίσει τη στάση του — πρέπει να δειχτεί ο οργανικός δεσμός που υπάρχει ανάμεσα στο άλγο και την ύπαρξη του αγρότη.

Πράγματι, τα μέσα της δουλειάς (έργαλεία, υποζύγια κλπ.) ενός ανθρώπου, ιδιαίτερα όταν μέσα σ' αυτήν έπαληθεύει τον προορισμό και βρίσκει την πληρότητά του, είναι κάτι περισσότερο από άπλοϊ τεχνικοί σύνδεσμοι με τα αντικείμενα της φύσης που επιδιώκει να καθυποτάξει — αποτελούν οργανικά στοιχεία της ζωής του με χαρακτήρα συστατικό και λειτουργικό μέσα σ' αυτήν, προέκταση του χεριού ή του μυαλού του, έξαρτήματα της ίδιας της προσωπικότητάς του.

Στη σχέση γεωργού και αλόγου, μπορούν να υπάρξουν αρκετοί πρωτεύοντες και δευτερεύοντες συνδετικοί κρίκοι: το όργωμα, το άλώνισμα, η άντληση νερού, οί μεταφορικές εργασίες, το κυνήγι κ.ά. Μέσα σ' ένα φίλμ, και μάλιστα μικρού μήκους, δέν μπορούν ν' απ αριθμηθούν όλα — θα είχαμε πιθανότατα κορεσμό εικόνων και φλυαρία, και έπιπλέον θ' ανατρέπονταν οί αρχιτεκτονικές αναλγίες του έργου. Ο σκηνοθέτης, εύστοχα επιλέγει απ' όλους αυτούς τους κρίκους, που όπως σήποτε συνθέτουν έναν ενιαίο ρόλο, τον πιο καιριο, τον πιο οργανικό: το όργωμα της γης. Ο δεσμός του αγρότη με τη γη είναι θεμελιώδης δεσμός ζωής: η σχέση του μ' αυτή περιέχει τον τρόπο της υλικής αλλά και της ψυχολογικής του ύπαρξης. Η πιο άμεση επαφή μαζί της, η περισσότερο λειτουργική, είναι πρώτα το όργωμα και η σπορά, που περιέχουν έντονότερη την επενέργειά του πάσης της, κ' έπειτα η συγκομιδή. Καθώς το άλγο παρεμβάλλεται σ' αυτή την πλέον στενή σχέση του γεωργού με τη γη του, όχι

για να την χαλαρώσει, αλλά για να την κάνει ακόμα πιο δραστική, αναδείχνει πειστικά την οργανική συνάφεια με την ύπαρξη του υποκειμένου.

Ο σκηνοθέτης άδίαστα απεικονίζει αυτή την αλήθεια, όπως προκύπτει απ' την άπλη πράξη του όργωματος. Ο άνθρωπος βαδίζει, το άλγο βαδίζει επίσης: ο άνθρωπος σταματάει, σταματάει και τ' άλγο: ίδρώνει, τρώει, ξεκουράζεται, το ίδιο κι αυτό — ζούν σε μιάν αλληλοσυνάφεια κινήσεων και «διαθέσεων» που αναδίνει την αίσθηση μιās μυστικής οικειότητας. Όταν σε μιá στιγμή το άλγο θα ξεφύγει απ' αυτή τη σχέση και θα υπάρξει μόνο του, δοσμένο σ' έρωτική άψιμαχία με κάποιο άλλο, τότε θα βρεθούμε μπροστά σε στιγμιότυπο με διακοσμητική κάπως λειτουργία, άκριβώς γιατί απομακρύνεται από τον δραματικόν άξονα αναφοράς του έργου, που είναι ο άνθρωπος. Ευτυχώς, αυτό το φιλολογικό έπεισόδιο είναι άνώδυνο γιατί, όντας στιγμιαίο, ελάχιστα συνεισφέρει στο κλίμα του έργου.

Το πέραςμα στο δεύτερο μέρος σημαδεύεται από τον ήχο των πολυβόλων που μόνα αυτά αναγγέλλουν τον πόλεμο — έδω ή έσωτερική και έξωτερική οικονομία του έργου διαφυλάσσεται με την εύστοχη άφαίρεση. Ο πόλεμος ένδιαφέρει μόνο κατά τον τρόπο που φανερώνεται απέναντι στο συγκεκριμένο άτομο. Γι' αυτό το άτομο, ο πόλεμος υλοποιείται με την έπίταξη του ζώου του: την ύπολοιπη σκηνογραφία συμπληρώνει η έμπειρία ή η φαντασία μας σαν ένα ύπονοούμενο φόντο. Κι αυτός ο τρόπος είναι και ο ψυχολογικά άκριβής. Γιατί μιá άμεση προβολή των ποικίλων φανερωμάτων του πολέμου θα λειτουργούσε αντιδραματικά σχετικά με το «σημείο αναφοράς» — οί σάρκιοι πολτοί, τα έρειπωμένα σπίτια, τα όρφανεμένα παιδιά, η άγριότητα της μάχης, οί ήρωικές προσφορές, θα συρρίκνωναν άπελπιστικά τις διαστάσεις του «μικρού προσωπικού δράματος», που εικονίζεται, θα το έθαβαν κάτω από τον όγκο των αντικειμενικών κριτηρίων.

Απ' αυτό το σημείο και πέρα, η έσωτερική ανέλιξη υποδηλώνεται κυρίως με την λιτή έκφραστικότητα των βλεμμάτων. Τα μάτια των φαντάρων εκφράζουν την άθελγη βία και περιέχουν σιωπηρά την καταδίκη με ψήγματα άνήμπορης συμπόνοιας: του αγρότη τη βουβή συντριβή μπροστά στο άναπάντεχο της καταστροφής, και την έγκαρτέρηση μπροστά στο άναπότρεπτό της. Αυτή η έγκαρτέρηση δέν σημαίνει και ψυχολογική άποδοχή. Πολύ σωστά ο σκηνοθέτης, σ' αντίθεση με το κείμενο του Παπαντωνίου, δέν προβάλλει ήθικα ή ψυχολογικά αντίσταθμίσματα στη συνείδηση του ήρωα. Για τον τελευταίο, η βίαη άπόσπαση απ' αυτό το οργανικό στοιχείο της ζωής του δέν εμφανίζεται σαν άναγκαίο, αλλά σαν άναγκαστικό κακό. Γι' αυτό και ο πόλεμος δέν προσδιορίζεται ιστορικά, ούτε ένδιαφέρει να άνιχνευτεί ο χαρακτήρας του —

είναι ένας οποιοσδήποτε πόλεμος που κουβαλάει μαζί τον παραλογισμό του.

Τὸ βλέμμα καὶ ἡ κίνηση, ὡς ἀποκλειστικοί, σὲ ὄλο τὸ ἔργο, ἐκφραστές τοῦ ἐσωτερικοῦ τοπίου, ὑπῆρξαν εὐτυχῆς ἐπιλογή. Γιατὶ ὁ λόγος ὅσο καὶ νὰ ἦταν σμιλεμένος καὶ πλούσιος σὲ ἀποχρώσεις, θὰ ταξινομοῦσε καὶ θὰ φυλάκιζε, ἀνεπανόρθωτα ἴσως, ἐκεῖνο τὸ ροϊκὸ ὑπόστρωμα ἀπὸ τὰ ἀνεπαίσθητα στοιχεία, τὰ ἀστάθμητα μόρια ζωῆς ποὺ στὸ σύνολό τους συνθέτουν κάποιον ἰδιάζον ἐσωτερικὸ κλίμα, μιὰ ἀπόλυτα ἐξατομικευμένη διάθεση. Ἀκόμα, ἐκλείνει μέσα του δυὸ σημαντικούς κινδύνους: ἂν ἀπευθυνόταν στὸ ἄλογο, τὸ πιὸ πιθανὸ εἶναι ὅτι θὰ γλιστροῦσε σὲ μελοδραματικούς τόνους· ἂν σὲ τρίτους, τότε θὰ διασποῦσε τὸ ἐσωτερικὸ κλίμα καὶ θὰ ἀπονεύρωνε τὴ δραματικὴ ἔνταση, γιατί θὰ λειτουργοῦσε ὡς φυγόκεντρη τάση ἀναφορικὰ μὲ τὴ σχέση τοῦ ἀνθρώπου πρὸς τὸ ζῶο του, ποὺ εἶναι καὶ τὸ δραματικῶς ἐνδιαφέρον σημεῖο.

Ἀντίθετα, ὁ ἐσωτερικὰ βίαιος χαρακτήρας τῆς διακοπῆς αὐτῆς τῆς σχέσης καὶ ἡ ὀξύτατη αἴσθηση τῆς μοναξιᾶς, ποὺ τὴν συνοδεύει, ἀναδύονται μέσα ἀπὸ τὴν εὐγλωττία τῆς σιωπῆς καὶ τὴν ἐκφραστικὴ λιτότητα τῶν βλεμμάτων καὶ τῶν γυμνῶν κινήσεων.

Στὴν τελικὴ σκηνή, ἡ συγκίνηση ἐκδηλώνεται μὲ ἔντονη ἐξωτερικὴ πράξη: τὸ σπασμωδικὸ φίλημα στὸ λαιμὸ τοῦ ἀλόγου. Διατυπώθηκε ἡ ἀποψη ὅτι αὐτὴ τὴ στιγμή περιέχει κάποιον γλυκασμό. Τοῦτο θὰ ἦταν σωστὸ ἂν ἡ «στιγμὴ» δὲν εἶχε καμιὰ προϊστορία κ' ἐμεῖς καμιὰ ἀνάλογη προδιάθεση. Ὁμως ἐμφανίζεται ὡς φυσιολογικὴ ἀπόληξη, ὡς ἐπιστέγασμα μιᾶς διαδικασίας, ποὺ μὲ ἀνεπαίσθητη ἀλλὰ συνεχὴ καὶ βαθμιαία δραματικὴ φόρτιση, μᾶς ὑποβάλλει τὴν αἴσθησι μιᾶς ὀλοένα καὶ πιὸ ὀδυνηρῆς αὐτοσυγκράτησης. Πράγματι, ἐκτὸς ἀπὸ τὸ εὐχυμὸ βλέμμα, μὲ τὴ διακριτικὰ χρωματισμένη κίνησή του, καμιὰ σχεδὸν χειρονομία πρὸς τὸ ἄλογο δὲν ἐξωτερικεύει τὴ ζύμωση στὸν ἐσωτερικὸ χῶρο. Καὶ μόνον ὅταν ὀλοκληρωθεῖ «ὑποδέρεια» ἡ συσώρευση, θὰ ἐκραγεῖ σ' ἓνα μίνιμουμ ἐξωτερικῆς ἐκδήλωσης, σὰ μιὰ σταγόνα ποὺ ξέφυγε ἀπὸ κάποιον «ξεχειλισμὸν ψυχῆς».

Κάποια ἀνάλογη «στιγμὴ», συναντήσαμε καὶ στὶς «Ἐλιές» τοῦ κ. Κολλάτου, ὅταν ἡ δουρὴ συσώρευση ποὺ διαισθανόμαστε ὅτι συμβαίνει κάτω ἀπὸ τὴν ἀνέκφραστη μάσκα τῆς κόρης, ξεσπάει τελικὰ σὲ δάκρυ ἀργόσυρτο. Τὰ δάκρυα, βέβαια, εἶναι ἐπικίνδυνη ὑπόθεση, ἀλλὰ ὅταν ἀποτελοῦν τὸ κορύφωμα μιᾶς ἐπαγωγῆς ἀπὸ συγκινησιακὰς διεργασίες, ὁδηγοῦν τὴ δραματικὴ ἔνταση νὰ πάρει ἀδρότερο σχῆμα μέσα στὸ φῶς.

Καὶ στὰ δυὸ ἔργα, οἱ τελευταῖες στιγμὲς περιέχουν συμπυκνωμένη τὴν ψυχολογικὴ τους ἀλήθεια, συνεπῶς καὶ τὴν αἰσθητικὴ τους δικαίωση.

## Μιᾶς δεκάρας ἱστορία.

Σκηνοθεσία: Δημ. Νόλλας

Σενάριο: Γ. Μ. Νόλλας

Ἡθοποιοί: Ἰκαρος Πανέτσιος, Μαρία Ταραντίνου

Ποῦ μπορεῖ νὰ σημαίνει τὴν ἱστορία μιᾶς δεκάρας, ἀλλὰ πιθανότερα, τὴν ἱστορία ποὺ στὴ ζωὴ μας πιάνει τόπο ὅσο μιὰ δεκάρα. Ὅπως καὶ νὰ ναι, τὸ ἀστραφτερὸ κομμάτι ποὺ εἶδαμε, ἀξίζει μιὰν ἀσύγκριτα μεγαλύτερη θέση στὴν ἱστορία τῶν ταινιῶν τοῦ εἴδους.

Κ' ἐδῶ ὁ μῦθος εἶναι πολὺ ἀπλὸς καὶ εὐθύγραμμος: συγκεντρώνεται σ' ἓνα «στιγμιότυπο» ἀπὸ τὴ μικρὴ ἱστορία κάποιου ἀφραγκοῦ ἐργένη, κοινῶς «μπατήρη», ποὺ διαθέτοντας μόνον μιὰ δεκάρα, προσπαθεῖ νὰ παγιδεύσει τὴν ἐνδειὰ του μεταμφιέζοντάς τιν, «φιλοσοφικὴ ἀδεία», σὲ κωμικὴ συνθήκη.

Ὁ ἄνθρωπος αὐτὸς μπορεῖ νὰ εἶναι ἄνεργος· μπορεῖ, ὅμως, καὶ νὰ εἶναι μόνον ἄεργος, «χαρτζιληκοσυντήρητος» ἀπὸ κάποια θεία ἢ ψευτοαγαπητικιά, ἀκαμάτης ποὺ θὰ ἐπιθυμοῦσε καλύτερους ὄρους, ἀλλὰ ἀρκεῖται στὴ ζωὴ τῆς «μικρῆς ἀνάσας» ποὺ τοῦ ἐξασφαλίζει τὸ δικαίωμα στὴν τεμπελιά· ἢ ἴσως ὁ ἄνθρωπος ποὺ τοῦ νακάγησαν κάποιες μεγαλύτερες ἐπιδιώξεις, ἐκεῖ, στὴν ἀρχὴ ἐνὸς ξεκινήματος καὶ πεισματικὰ αὐτοτιμωρούμενος, ἐγκαταλείπεται στὴ «φορὰ τοῦ φέροντος». Ἡ ἀσθενέστερη ἐκδοχὴ εἶναι ἡ ἀνεργία μὲ τὴν κοινωνικὴ σημασία τοῦ ὄρου. Γιατὶ παρόλο ποὺ τὸ κωμικὸ στοιχεῖο οἰκοδομεῖται σ' ἓνα διαφανόμενον ὑπέδαφος ἀγωνίας, θὰ ἔπαιρνε στὴ συνείδησή μας τὴν ἀπόχρωση τῆς παθητικῆς ἀποδοχῆς, τῆς «φιλοσοφικῆς ἐγκαρτέρησης»· κι αὐτὸ ἐπειδὴ σὲ τέτοιες περιπτώσεις ἢ προσπάθεια νὰ ξεγελάσει κανεὶς τὸν ἑαυτό του, δὲν λειτουργεῖ ὡς δικλείδα ἀσφαλείας, παρὰ μόνον ὅταν ὑπάρχει σ' ἓναν ὀρισμένο βαθμὸ ἡ ἐσωτερικὴ ἀποδοχὴ ἢ ἔστω ἡ ἐξοικείωση. Ἀλλὰ τέτοια ὀπτικὴ θὰ ἦταν ἐλάχιστα στέρεη προκειμένου γιὰ ἓνα πυρακτωμένο κοινωνικὸ θέμα.

Ὁ σκηνοθέτης ἀφήνει σχεδὸν ἀπροσδιόριστὴ τὴν κατάστασι — κι αὐτὸ εἶναι τὸ προτιμότερο. Γιατὶ μπορεῖ νὰ ἀπουσιάζει κάποιος κριτικότερος χαρακτήρας, διασώζεται, ὅμως, ἡ ἐσωτερικὴ συνέπεια τοῦ φιλμ: ἐπιτυγχάνεται, ἀπ' τὴ μιὰ μεριά, ἡ γεφύρωση τῶν πραγματολογικῶν δεδομένων, (ποὺ ἔχουν σχεδὸν ἐξατομικευθεῖ), μὲ τὸ ψυχολογικὸ τους ἰσοδύναμο· καὶ ἀπ' τὴν ἄλλη ἡ ἐναρμόνισι τῶν συναισθηματικῶν μεγεθῶν μεταξύ τους (χιούμορ, πικρία, ἐσωτερικὴ ἀδράνεια, αὐτοσπαρκασμὸς κ.ἄ.), ποὺ εἶναι καὶ τὰ συστατικὰ στοιχεῖα τῆς ἐσωτερικῆς ὑφῆς τοῦ ἔργου. Ἐτσι, μέσα ἀπ' αὐτὰς τὶς συσχετίσεις, ὁ ἥρωας ἀναδύεται κυρίως ὡς χαρακτήρας καὶ ἐλάχιστα ὡς περιεκτικὸς τύπος.

Ἡ ὄλη κατασκευὴ τοῦ μῦθου εἶναι ἐντελῶς διαφορετικὴ ἀπ' ὅ,τι στὴν προηγούμενη ταινία. Πράγματι, στὸ «Ἄλογο» τοῦ κ. Ζῶη, ὁ μῦθος ἐμφανίζεται περιχαρᾶκωμένος μὲ αὐ-

τάρκεια, άποστρογγυλεμένος, με διαγραφόμενα τὰ μέρη μιᾶς έξωτερικῆς έξέλιξης — εἶναι μιὰ ἱστορία ποῦ ἀρχίζει, ἀναπτύσσεται καὶ τελειώνει.

Στὸν κ. Νόλλα, οὔτε ἀρχίζει οὔτε τελειώνει: εἶναι ἓνας μῦθος χωρὶς κλειστὸ περίγραμμα, χωρὶς εὐδιάκριτα ὅρια: ἓνα παρατεταμένο, θὰ λέγαμε, στιγμιότυπο, με ὅλες του τὶς λεπτομέρειες, ἀποσπασμένο ἀπὸ τὴ ροὴ τῆς καθημερινῆς ζωῆς: κάτι ποῦ ἔρχεται ἀπὸ κάπου, περνᾷ ἀπὸ μπροστὰ μας καὶ χάνεται κάπου, προλαβαίνοντας ὅμως νὰ ὀλοκληρώσει ἓνα νόημα. (Θυμηθεῖτε, τηρουμένων τῶν ἀναλογιῶν τοῦ εἶδους, τὶς θαυμάσιες «Σκιές» τοῦ Κασσαβέτη).

Καὶ ἀπὸ λειτουργικὴ ἄποψη οἱ δυὸ μῦθοι παρουσιάζουν σημαντικὴ διαφορά. Στὸ «Ἄλογο», ἡ έξωτερικὴ έξέλιξη ἐδραιώνει μιὰ σχέση, μιὰ κατάσταση, καὶ τὴ διαφοροποιεῖ στὸ «Μιᾶς δεκάρας ἱστορία», ἐξαντλεῖται στὸ νὰ μᾶς τὴν ἀποκαλύπτει. Καὶ οἱ δυὸ τρόποι, ὄντας πρόσφοροι νὰ πραγματώσουν τὴν ἀντίστοιχη σκόπευση, στάθηκαν ἀπόλυτα εὐστοχοί.

Αὐτὸ λοιπὸν τὸ «ἀναρχούμενο» κομμάτι ζωῆς, ποῦ συγκροτεῖ τὸ περιεχόμενο τοῦ ἔργου, ὁ σκηνοθέτης τὸ ξεδιπλώνει με τὸν πιὸ παραστατικὸ τρόπο: τὸ ἀναλύει σ' ἓνα καταρράχτη πραγματολογικῶν καὶ ψυχολογικῶν λεπτομερειῶν. Οἱ μικρὲς στιγμές, οἱ ἀνεπαίσθητες κινήσεις, ἡ μικρολεπτομέρεια τῆς συμπεριφορᾶς, κερδίζουν τὴν ὑπόστασή τους, ἀποχτοῦν εἰδικὸ ἐκφραστικὸ βάρος, ἰδιαίτερο χρωματισμό. Ὅμως αὐτὴ ἡ λεπτομέρεια με τὴ σχετικὴ αὐτάρκεια, δὲν σκορπάει — συντίθεται σιγὰ-σιγὰ καὶ ἀβίαστα σὲ πιὸ ὀλοκληρωμένες ἐνότητες, καὶ σὲ κάποιον τρίτον βαθμὸ «συγκέντρωσης», μορφοποιεῖται σὲ μιὰ συνολικὴ εἰκόνα, καὶ κατ' ἐπέκταση σὲ μιὰν ἀντίστοιχη συνολικὴ αἴσθηση. Ὅλο τὸ ἔργο δὲν εἶναι παρὰ μιὰ ἀδιάσπαστη σχεδὸν ἀλληλουχία ἀπὸ «στιγμές», καὶ εἶναι χαρακτηριστικὸ ὅτι κατὰ κανόνα τὰ πλάνια δὲν κόβονται γιὰ νὰ προωθηθεῖ ἡ δράση, ἀλλὰ τὰ «στάδια» τῆς τελευταίας περνοῦν τὸ ἓνα στὸ ἄλλο με μιὰ γέφυρα ἀπὸ τέτοιες «στιγμές» μεγεθυμένες. Ἐτσι ἡ κεντρικὴ ἰδέα ἢ καλύπτεται, ἢ βασικὴ αἴσθηση, ἀποκρυσταλλώνεται ὄχι μέσα ἀπὸ ἐκτεταμένη δράση, ποῦ βαδίζει με διασκελισμούς, ἀλλὰ ἀπὸ τὴν λεπτομερειακὴ, τὴν οἶνει «ραλαντί» ἀναπαράσταση μιᾶς δράσης συμπιεσμένης — πράγμα ποῦ φέρνει τὸν κινηματογραφικὸ χρόνο πιὸ κοντὰ στὸν πραγματικόν. Κατὰ τὴν πρώτη λ.χ. «φάση», ἀπὸ τὴ στιγμὴ ποῦ ὁ ἥρωας θὰ ξυπνήσει, μέχρι τὴ στιγμὴ ποῦ θὰ ἐγκαταλείψει τὸ δωμάτιο, ἡ διαδρομὴ τοῦ χρόνου εἶναι περίπου πραγματικὴ: μέσα, ὅμως, σ' αὐτὸ τὸ διάστημα καὶ με τὴ λεπτομερειακὴ ἀπεικόνιση τῶν στοιχείων μιᾶς μόνο μονάδας δράσης (νὰ ἐτοιμαστεῖ γιὰ νὰ θγεῖ), μᾶς ἀποκαλύπτονται οἱ πιὸ πολλὲς ἀπ' τὶς βασικὲς τοῦ ἰδιότητες. Με τὸν ἴδιον τρόπο ἡ γνώση τοῦ ἡρώου ἐμπλουτίζεται σιγὰ-σιγὰ καὶ με τὰ λοιπὰ χαρακτηριστικά του, ποῦ, στὸ σύνολόν τους μορφοποιοῦν με σαφήνεια ἓνα ψυ-

χικὸ διάκοσμο.

Ἐνσωματωμένο στὴ λεπτομέρεια εἶναι καὶ τὸ «χιουμοριστικὸ» στοιχεῖο. Φυλακίζουμε σὲ εἰσαγωγικὰ τὴ λέξη, γιὰτὶ αὐτὸ τὸ στοιχεῖο δὲν ὑπάρχει σὲ καθαρὴ μορφή. Οἱ ρίζες του θρέφονται ἀπὸ ἓνα ὑπόστρωμα ἀγχους, ποῦ κατὰ κάποιον μηχανισμό ψυχικῆς οἰκονομίας, φτάνει στὴν ἐπιφάνεια αὐτοκωμωδούμενο.

Φυσικὰ αὐτὴ ἡ «ἐκτόνωση» μέσω τοῦ κωμικοῦ εἶναι πλασματικὴ, εἶναι ἓνα εὐθραυστο ψυχικὸ ἄλλοθι, ποῦ συνιστᾷ χάρτινα «ζωτικὰ ψευματάκια». Στὸ βάθος, ὅμως, κάθε τέτοιας κωμικῆς διασκευῆς μαντεύουμε πὼς ἐνεδρεῖται, ἀμείλικτη ἀλλὰ καὶ ἐξίσου ἀνίσχυρη ἡ αὐτεπίγνωση. Ἐδῶ βρίσκεται καὶ ἡ κύρια ἀρετὴ τῆς σκηνοθεσίας: κατάφερε νὰ μᾶς ὑποβάλει με διακριτικὴ ἐνάργεια τὴν ἀλληλενέργεια τῶν δύο αὐτῶν πόλων — τὸ κωμικὸ στοιχεῖο ὡς διάφανη μάσκα κάποιου ὑποφώσκοντος δράματος. Ἄπ' αὐτὴ τὴν ἄποψη μᾶς ἔφερε στὸ νοῦ τὴ δραματικὴ κωμωδία τοῦ Ντ. Ρίτσι «Μιὰ δύσκολη ζωὴ» (ἡ οὐσιώδης διαφορά βρίσκεται στὴ σκόπευση καὶ τὶς θεμελιώδεις ἐσωτερικὲς συγκρούσεις), ὅπου ὁ Ἄλμπέρτο Σόρντι, με κωμικοὺς τόνους συνθέτει ἓνα γνήσια δραματικὸ ρόλο.

Περ' ἀπ' αὐτά, τὸ χιούμορ, σατιρικὰ χρωματισμένο, πραγματοποιεῖται με λεπτότητα εὐρήματα: ἐνσωματώνεται κάθε φορὰ σὲ κάποια συγκεκριμένη λεπτομέρεια, ἀλλὰ ἡ τελευταία δὲν λειτουργεῖ με κωμικὴ αὐτοτέλεια. Ἦδη, ἡ διαδικασία ἔχει ἀρχίσει με τὴ συνεχὴ δημιουργία μιᾶς γενικῆς προδιάθεσης: κάθε διαδοχικὴ στιγμὴ ἐπωμίζεται ἓνα μικρὸ κωμικο-σατιρικὸ φορτίο καὶ σὲ κάποιον ἐπαρκὲς σημεῖο συσσώρευσης, μιὰ κωμικὴ ἐξοχὴ μαγνητίζει ὅλη μας τὴν προδιάθεση καὶ τὸ γέλιο ἀναβλύζει. Ὅταν π.χ. ὁ «ἥρωας» ἀνοίγει τὴν ἄδεια ντουλάπα καὶ βλέπουμε ἔξη-ἔφτὰ γυμνὲς κρεμάστρες — σημάδι πὼς τὰ ρούχα πουλήθηκαν — καὶ στὴν τελευταία νὰ κρέμεται τὸ παντελόνι, γελᾶμε ἀβίαστα, ὄχι γιὰτὶ σ' αὐτὴ τὴν εἰκόνα ὑπάρχει κάποια ἐγγενὴς κωμικότητα σημαντικὴ, ἀλλὰ γιὰτὶ ἀποτελεῖ μικρὴ κορύφωση μιᾶς λεπτῆς παρασκευασμένης ἀτμόσφαιρας, ποῦ ἐμπνέει σατιρικὰ τὴ διάθεσή μας: ἔτσι λ.χ. ὅταν βλέπουμε νὰ λείπουν τὰ ρούχα δὲν ἔχουμε τὴν αἴσθηση πὼς τὰ πούλησε (ἂν ἦταν ἄνεργος αὐτὴ τὴν αἴσθηση ἔπρεπε νὰ εἶχαμε), ἀλλὰ πὼς τὰ «σκότωσε».

Μ' αὐτὴ τὴν τόσο καλλιεργημένη μέθοδο ποῦ ἀνασυνθέτει καὶ νοηματοδοτεῖ κωμικὰ τὴ νατουραλιστικὴ λεπτομέρεια, ὁ σκηνοθέτης δὲν ἀναγκάζεται νὰ καταφύγει σὲ χονδροειδῆ εὐρήματα: οὔτε καὶ καταδέχεται νὰ χρησιμοποιοῖ «ἀβανταδόρικα» στοιχεῖα γιὰ νὰ γελοιογραφήσει τὶς καταστάσεις. Ὁ ἥρωας π.χ. δὲν εἶναι κραυγαλέα καρικατούρα, ἀξύριστος, ρακένδυτος, βρώμικος: εἶναι ἄνθρωπος ποῦ στὶς κινήσεις του βαρβαίνει κάποια ξεπεσμένη ἀξιοπρέπεια: προσπαθεῖ νὰ καλύψει τὶς ἀνάγκες του «ἐκ τῶν ἐνότων», ὀνειρεύεται διασκεδάσεις κ' ἐρωτικὸς παραδείσους, ἀλλὰ εἶναι ὑποχρεωμένος νὰ βλέπει τὸν κόσμον μέ-

σα από την τρύπα μιάς δεκάρας. Κι αυτό πάλι το εύρημα δέν είναι κωμικά πρωτότυπο καθ' έαυτό· όμως παρασκευασμένο από τὰ υπόλοιπα συμφραζόμενα και με καίρια εκμετάλλευση τῆς ψυχολογικῆς στιγμῆς, παίρνει τῆ λάμψη ἑνὸς ανέκδοτου σατιρικοῦ νοήματος.

Ἄλλὰ και τὰ δυὸ μουσικὰ εὐρήματα τῆς ταινίας αποτελοῦν ἔξοχες σατιρικές αἰχμές. Τὸ ἔμβατήριο, ἀπ' τῆ «Γέφυρα τοῦ ποταμοῦ Κβάι», ἐμψυχώνει τὸν ἀνθρωπάκο, ὅταν ἵστερα ἀπὸ μερικές ταλαντεύσεις, παίρνει τῆ «μεγάλη», τὴν «ἥρωική» ἀπόφαση νὰ εἰσβάλει στὸ φουρνάριο με μόνη «δύναμη» τῆ δεκάρα. Καὶ στὸ φινάλε, ὅταν πρόκειται νὰ προσφέρει τὴν ἀχρηστὴ δεκάρα του στὸ ζητιάνο, ποὺ με τῆ σειρά του θὰ τὴν «ἀποποιηθεῖ εὐγενῶς», τὸ μεγαλόπρεπο «ἀλληλούϊα» ἀπὸ τὸν Μεσσία τοῦ Χέντελ, θὰ ἀπνεύμει τὸν ὑστατο σαρκασμό· καὶ ζητιάνος με «μπιπήρη», ἀνταλλάσσοντας δυὸ κουβέντες — τὶς μόνες μέσα στὸ ἔργο — καὶ κουνώντας με λιτὴ ἐκφραστικότητα τὰ κεφάλια τους σὲ ἐνδειξη ἀμοιβαίου οἴκτου καὶ κατανόησης, θὰ μᾶς προσφέρουν σαφέστερα τὰ ἴχνη μιάς βασιανιστικῆς, στὸ βάθος, αὐτεπίγνωσης.

Θὰ ἦταν ἀδικο, ἂν δέν χαιρετίζαμε ὡς συντελεστὲς τῆς ἐπιτυχίας καὶ τοὺς ἠθοποιούς. Ὁ πρωταγωνιστὴς Ἴκαρος Πανέτσιος ὑπῆρξε ἀποκάλυψη — φυσιογνωμικὰ πρόσφορος γιὰ τὶς ἀπαιτήσεις τοῦ ρόλου, κυριάρχησε ἀπόλυτα στὰ ἐκφραστικά του μέσα: ζύγισε με ἀκρίβεια τὴν κάθε κίνηση, τὴν παραμικρὴ σύσπασση τοῦ προσώπου, τὴν κλίμακα τῶν βλεμμάτων. Καὶ μάλιστα σ' ἓνα ρόλο, πολιορκημένο ἀπὸ πολλοὺς πειρασμοὺς γιὰ εὐκολες λύσεις με ἐντυπωσιακὰ μέσα.

Οἱ χορευτικὲς κινήσεις τῆς Μαρίας Ταραντίνου ἐνσάρκωσαν με ἔρρυθμη πλαστικότητα τὴν ἐρωτικὴ πρόκληση· ὀλόκληρος ὁμως αὐτὸς ὁ φανταστικὸς πλατυασμὸς, μολονότι καλοαποτυπωμένος, μάλλον δέν χωνεύεται στὸ υπόλοιπο σύνολο. Ἡ στιγμιαία ἐμφάνιση τοῦ Φωτόπουλου ὡς ζητιάνου, ἀρκετὰ πειστικὴ.

Συμπέρασμα: ἓνα σύνολο δουλεμένο, ἀκριβές, πειστικὸ, κάτι περισσότερο ἀπὸ ὑπόσχεση — ἓνα ἐπίτευγμα ἤδη.

## Γράμμα ἀπὸ τὸ Σαρλερουά

Σκηνοθεσία: Λάμπρος Λιαρόπουλος

Φωτογραφία: Σταῦρος Χασάπης

Μοντάζ: Ἀντώνης Τέμπος

Ἀφηγητῆς: Ν. Δουφεξῆς

Ἡ τρίτη αὐτὴ ταινία εἶναι ἓνα ντοκυμανταίρ, θὰ λέγαμε, ψυχολογικὸ, ἐμπνευσμένο ἀπὸ τὴ ζωὴ τῶν Ἑλλήνων μεταναστῶν στὰ ἠθροσσημυχεια τοῦ Σαρλερουά. Καὶ εὐθύς ἐξ ἀρχῆς πρέπει νὰ συμφωνήσουμε πῶς ἡ διαπραγματεύσει του χαρακτηρίζεται ἀπὸ τὴ στερεότητα καὶ τὴν εἰλικρίνεια ποὺ ἀπαιτεῖ

τὸ ὑπέρογκο μέγεθος τοῦ προβλήματος. Ἀπ' τὸ πολυεδρικὸ πρόβλημα τῆς μετανάστευσης, ὁ σκηνοθέτης ἔχει ἀπομονώσει μὴ μόνον διάσταση, ἐξαιρετικὰ ὁμως σημαντικὴ, ὅσο καὶ ὑποτιμημένη — τὴν ἀτομικὰ ψυχολογική. Τοῦτο δέν σημαίνει πῶς γιὰ τὴν ταινία τὸ ὅλο πρόβλημα συγκεντρώνεται σ' αὐτὴ τὴ διάσταση, ὅπως ἐντελῶς ἀκριτα γράφτηκε κάπου.

Οἱ οἰκονομολόγοι, κοινωνιολόγοι, πολιτικοί, ὅταν ἀναφέρονται σ' αὐτὸ τὸ θέμα, μιλοῦν συνήθως γιὰ τὴν «ἀπώλεια τοῦ δυναμικοῦ» ἢ γιὰ τὴν «εἰσροὴ συναλλάγματος καὶ ἐσόδων»· γιὰ τὴν «ἐγκατάλειψη τῆς ὑπαίθρου» ἢ τὴν «ἐκπαίδευση στελεχῶν στὴ μοντέρνα τεχνολογία»· γιὰ τὶς «δημογραφικὲς συνέπειες» ἢ τὴν «ἐκτόνωση τοῦ κύματος τῆς ἀνεργίας» — καὶ κάθε φορὰ ἀνάλογα με τὸ προέχον κριτήριο, χαρακτηρίζουν τὴν μετανάστευση ὡς «εὐλογία ἢ κατάρρα». Ὅμως, ἡ ψυχρὴ γλώσσα τῶν ἀριθμῶν καὶ τῶν οἰκονομικῶν συνδυασμῶν, κατὰ κανόνα λειτουργεῖ ἐρήμην τοῦ ἐσωτερικοῦ ἀνθρώπινου στοιχείου — σ' αὐτὴν ὁ ἀνθρώπος ἀντιμετωπίζεται ὡς ποσότητα μάζας, ὡς μέγεθος ἀντικειμενικὸ, ποὺ ἐπαληθεύει ἢ ὄχι, σχέδια, νόμους, οἰκονομικὲς ἀναλύσεις. Ἡ συναισθηματικὴ ζωὴ τοῦ ἀτόμου, τὰ μύχια βιώματά του, οἱ ἀνάγκες καὶ τὰ πάθη τῆς ψυχῆς του τὰ πιὸ πολύτιμα, παραγνωρίζονται ἢ ἀναφέρονται ὡς δευτερεύουσα ἢ τριτεύουσα μορφή τοῦ δράματος.

Ἄν ὁμως μέσα στὸν ἀντικειμενισμό τῶν οἰκονομικῶν συσχετίσεων, δέν προβλέπεται θέση γιὰ τὸ ἀτομικῶς ὀρισμένο ἀνθρώπινο δράμα, ἢ τουλάχιστον γιὰ τὸ γενικότερο ἐκεῖνο, ποὺ ἔχει περιεχόμενό του τὴν προσωπικὴ ζωὴ τοῦ ἀτόμου πέρα ἀπὸ τοὺς ὑλικοὺς προσδιορισμοὺς τῆς — μέσα στὴν τέχνη, αὐτὴ «ἢ παρεμπίπτουσα» ἔκφανση τοῦ δράματος, διεκδικεῖ ὅλο τὸ χῶρο ποὺ ἀναλογεῖ στὴ σπουδαιότητά της.

Ἔτσι, τὸ «Γράμμα ἀπ' τὸ Σαρλερουά», προὑποθέτοντας ὡς δεδομένες, καὶ ὄχι ὡς μὴ ὑπάρχουσες, τὶς ὑπόλοιπες πλευρὲς τοῦ προβλήματος, προχωρεῖ στὴ διερεύνηση τῶν ἐπιπτώσεων στοὺς ἐσωτερικοὺς χώρους — ἀπεικονίζει τὰ ψυχολογικὰ ἀδιέξοδα ποὺ ὀρθώνονται στὸν κόσμο τοῦ ἐκπατρισμένου.

Σ' αὐτὴ του τὴν προσπάθεια, ὁ σκηνοθέτης κάνει «καθαρὴ δουλειά» — οὔτε ἐξωραίζει, οὔτε δημαγωγεῖ· κι' οὔτε καταδέχεται νὰ ἐπικαλεστεῖ τὴ συνδρομὴ ἐντυπωσιακῶν καὶ «ἀθανταδόρικων» ἐξωτερικῶν στοιχείων. Τέτοια στοιχεῖα λ.χ. ποὺ θὰ τεκμηρίωναν ἐπιδερμικὰ τὴν ἐπιδίωξή του, θὰ μπορούσε ν' ἀνεύρει στὴν ἀποτύπωση δυσμενῶν ὑλικῶν συνθηκῶν ζωῆς ἢ ἐργασίας· ὁμως οἱ συνθήκες ζωῆς ποὺ διαλέγει, δέν εἰκονίζονται ὡς ἀθλιες, οὔτε καὶ ὡς δυσμενεῖς — οἱ ὄροι τῆς διαμυνῆς εἶναι ἀνεκτοί, ὑπάρχει ἓνα νοικοκυρεμένο κατάλυμα, λέσχη, βιβλιοθήκη μ' ἑλληνικὰ βιβλία, ἑλληνικὸ καφενεῖο, ἐκκλησία κλπ. Τὸ πρόβλημα, ὁμως, χωρεῖ πέρα ἀπ' αὐτὸ τὸ περίγραμμα· ἡ ψυχολογικὴ φθορὰ ροκανίζει τὰ ἄτομα κάτω ἀπ' ὅσοδήποτε ἀνεκτὲς ὑλικὲς συνθήκες, λειτουργεῖ ὄχι

ὡς ἑνσωματωμένο, ὡς δευτερογενές στοιχείο, ἀλλ' ὡς αὐτοδύναμο, ἀνεξάρτητο, πρωτογενές — κι αὐτὸ προσδίδει μιὰ ἐπιπρόσθετη ἀξία στὴ μαρτυρία.

Τὸ ψυχολογικὸ πρόβλημα συνίσταται κυρίως στὴν ἀδυναμία ψυχολογικοῦ ἐγκλιματισμοῦ. Ἡ «δύναμη» ποὺ τροφοδοτεῖ αὐτὴ τὴν ἀδυναμία, εἶναι οἱ ἐδραιωμένες ἐξαρτήσεις, ποὺ ἔχουν τὴν καταγωγὴ τους σὲ μιὰν ἄλλη ζωὴ. Πέρ' ἀπ' τὸ φυσικὸ κλίμα καὶ τὴν ἀγνωστη γλῶσσα, ἢ φυσιογνωμία τῆς ξένης ζωῆς, τὸ βαθύτερο ἦθος τῆς, παρουσιάζονται σὲ τέτοιο βαθμὸ διαφορετικὰ, ποὺ νὰ μὴ μπορεῖ ὁ ξερριζωμένος νὰ χωνευτεῖ μέσα τους· ἔπειτα ἢ ἀσίγαστη νοσταλγία γιὰ πρόσωπα καὶ πράγματα, οἱ μνήμες ποὺ κάθε μιὰ τους εἶναι κ' ἓνα ἀνελέητο νῆμα, ὑποδαυλίζουν θετικὰ τὶς φυγόκεντρες ψυχικὲς τάσεις — καὶ προπαντὸς συντηροῦν μιὰν αἴσθηση προσωρινότητος καὶ ἀναμονῆς, ποὺ ἐμποδίζει ὄχι ἀπλῶς τὸ ρίζωμα, ἀλλὰ καὶ ὅποιαδήποτε οὐσιαστικὴ ἐξοικείωση. Ἡ φθορὰ, ἔρποντας μέσα ἀπ' αὐτὲς τὶς καταστάσεις, ἀνεβαίνει σ' ἓνα δεύτερο βαθμὸ· ἐδῶ πλέον ὑπάρχει ἢ βασανιστικὴ πίεση ἀπὸ μιὰ κατακρατημένη ψυχικὴ ἐνέργεια, ποὺ δὲν βρίσκει οἰκτεῖο κλίμα γιὰ νὰ πραγματοποιηθεῖ σὲ ἀντικειμενικὲς ἀποκρυσταλλώσεις· ὑπάρχει ὁ εἰδοποιὸς συναισθηματικὸς πλοῦτος, ποὺ μένοντας ἀμετάβητος, αὐτοαναλώνεται, ἀδρανεῖ, φθίνει — τμήματα ζωῆς ποὺ διαρρέουν ἀδικαίωτα, παρένθετα, διπλᾶ ἀλλοτριωμένα.

Αὐτὴ εἶναι ἢ σκόπευση τοῦ ἔργου — ἐντιμη, δύσκολη, οὐσιώδης. Μένει νὰ δοῦμε πῶς μεταγράφηκε στὴν κινηματογραφικὴ γλῶσσα.

Ἡ ταινία στὸ σύνολο τῶν στοιχείων τῆς ἐμφανίζεται ἄνιση. Γιὰ νὰ τὴν ἀξιολογήσουμε δίκαια, θὰ πρέπει ν' ἀποτιμήσουμε χωριστὰ τὰ δυὸ βασικά τῆς συστατικά: τὸ κινηματογραφικὸ, μὲ τὴ στενότερη ἔννοια (ἐκφραση μέσα ἀπὸ τὴν εἰκόνα) καὶ τὸ λόγο (σπηκάξ).

Τὸ πρῶτο στοιχεῖο μᾶς πείθει πῶς ἔχουμε νὰ κάνουμε μὲ σκηνοθέτη ταλαντοῦχο. Πράγματι ἢ κινηματογραφικὴ του γλῶσσα, ἔχει τὴν τραχειὰ ἀφή ποὺ ἀπαιτεῖ τὸ θέμα· ἢ εἰκόνα χωρὶς νὰ καταστρατηγεῖ τὸ μέτρο τῆς λιτότητας, εἶναι ἐμπλουτισμένη μὲ συναρπαστικὴ, πολλὰς φορές, ἐκφραστικὴ δύναμη, εἶναι, θὰ λέγαμε, «ἰδεοποιημένη» σ' ἓνα προηγμένο βαθμὸ. Μέσα ἀπὸ τὴν διαδοχὴ καὶ τὴν ἐπανάληψη κάποτε τῶν εἰκόνων — ποὺ πολλὰ ὀφείλουν στὸν ὀπερατέρ Σταῦρο Χασάπη — ἢ τὴν ἀκίνητοποίησή τους μὲ παρεμβολὲς «ἀδρανῶς χρόνου», μᾶς παρέχεται ἀνάγλυφη ἢ τεφρὴ ἀτμόσφαιρα τῆς ζωῆς, ὁ τεμαχισμὸς τοῦ ἀνθρώπινου συναισθήματος, ἢ ἐσωτερικὴ ἀκίνησις, ἢ ἔρπουσα διάβρωση. Ἡ κινηματογραφικὴ ἀφήγησις, ἀπ' τὴν ἀρχὴ ὡς τὸ τέλος, πορεύεται συγκινησιακὰ εὐθύγραμμη, ἀκαμπύσσειται σὲ ἰσοῦψεῖς τόνους, αὐτοὺς ποὺ χαρακτηρίζουν μιὰ ζωὴ περίφρακτη, μονότονη καὶ ἀνέστια. Οἱ κορυφώσεις εἶναι περιττές, ἐφ' ὅσον τὸ παιζόμενον δράμα δὲν βρίσκεται

σὲ κάποιο ἰδιαίτερο συμβάν, ἔκτακτο ἢ περιοδικό, ἀλλὰ στὰ ἀπλὰ δεδομένα ποὺ συναρμολογοῦν τὸν καθημερινὸ βίον — ἢ κορύφωση συντελεῖται στὴ δική μας συνείδηση καὶ εἶναι ἢ τελικὴ αἴσθησις μιᾶς νέας ποιότητος ποὺ τὴν ἀποκομίζουμε ἀπὸ τὸ μοντάρισμα τῶν ἐπὶ μέρους ὁμοιοβάθμων στοιχείων.

Τὸ δεύτερο στοιχεῖο τῆς ταινίας εἶναι τὸ σπηκάξ. Στὰ ντοκυμανταίρ, ἢ ἀφήγησις δὲν μπορεῖ νὰ προϋπάρχει ἀπ' τὴν εἰκόνα καὶ ἢ τελευταία δὲν χρησιμεύει γιὰ νὰ ντύνει ὀπτικὰ τὸ λόγο, κατὰ τὸν τρόπο ποὺ ἢ μουσικὴ ἐπενδύει τοὺς στίχους τοῦ τραγουδιοῦ. Ὁ λόγος ὑπομνηματίζει τὴν κίνησις τῆς εἰκόνας καὶ τὴν ἐπικουρεῖ νὰ πάρει ἓνα πλήρες νόημα — ποτὲ ὅμως τὸ ντοκυμανταίρ δὲν μπορεῖ νὰ εἶναι λόγος εἰκονογραφημένος.

Στὸ «Σαρλερουὰ» δὲν φτάνουμε σὲ μιὰ ἰσορροπημένη σύνθεσις τῶν δύο στοιχείων. Ἐδῶ, ἀντὶ ὁ λόγος νὰ ὑπομνηματίζει διακριτικὰ τὴν εἰκόνα, ὥστε νὰ τὴν ἐμπλουτίζει σὲ ἐκφραστικότητά, γιὰ νὰ μᾶς ὑποβάλλει αὐτὴ τὶς καταστάσεις, ἀντίθετα, ἢ εἰκόνα, κλεισμένη σ' ἓνα συρματόπλεγμα ἀπὸ λέξεις προικισμένες μὲ ἔντονο συγκινησιακὸ περιεχόμενο, φαίνεται νὰ διακοσμεῖ τὴν ἀφήγησις. Πιο συγκεκριμένα, καθὼς οἱ εἰκόνες παρατίθενται — καὶ πολὺ σωστὰ — ὁμοιοβάθμες, εὐθύγραμμες, χωρὶς ἰδιαίτερες κορυφώσεις, ὁ λόγος ἀναλαμβάνει, ὡς ἐκ περισσοῦ, νὰ ὀργανώσει σὲ συγκινησιακοὺς ἀναβαθμοὺς τὴν ἰσοῦψή ἀλληλουχία τους. Ἐτσι, ἢ ἐνέργεια τῶν δύο στοιχείων ἀποσυντονίζεται ὅσον ἀφορᾷ τὴν ἔντασι καὶ τὸ ποιοὺν καὶ μᾶς ὑποβάλλεται ἢ ἐντύπωση ὅτι βαίνουν παράλληλα, διατηρώντας καθένα τὴν αὐτοτέλειά του — πράγμα ποὺ ἔχει σὰν συνέπεια νὰ ἐφάπτονται μὲν σὲ ὀρισμένα σημεῖα, ἀλλὰ νὰ μὴν συνυφαίνονται ὀργανικὰ σὲ ἓνα σύνολο. Τὸ τελευταῖο θὰ μπορούσε νὰ ἐπιτευθεῖ ἂν ὁ λόγος χρησιμοποιόταν ὄχι γιὰ νὰ φορτίσει συναισθηματικὰ τὰ πλάνα, ἀλλὰ γιὰ νὰ τὰ δέσει νοηματικὰ. Στὸ μέτρο ποὺ συμβαίνει αὐτό, εἰκόνα καὶ λόγος διαπλέκονται καὶ ἀλληλοσυμπληρώνονται· σὲ τὸ βαθμὸ, ὅμως, ποὺ συμβαίνει τὸ πρῶτο — καὶ ἀτυχῶς εἶναι ἢ συχνότερη περίπτωσις — ὁ λόγος ὄχι μόνο πλεονάζει, ἀλλὰ συμπαρασύρει ὀλόκληρη τὴν ταινία σὲ γλυκασμό. Γιὰ τὴν καὶ ὁ ἴδιος, θεωρούμενος καθ' ἑαυτὸν, περιέχει ἀρκετοὺς μελοδραματικούς τόνους.

Ἄν διαγνώσαμε καλά, ἢ πρόθεσις τοῦ σκηνοθέτη ἦταν νὰ ἀποτυπώσει τὴ λαϊκὴ ὑφή τοῦ συναισθήματος, τὸ πληθωρικὸ καὶ βαθύ λαϊκὸ μεράκι. Γι' αὐτὸ καὶ ἢ φωνὴ τοῦ ἐκφωνητῆ δὲν ἦταν — εὐτυχῶς — βελουδένια καὶ ποιητικίζουσα, ἀλλὰ ἀκατέργαστη καὶ ἀπλάνιστη, καθὼς ταιριάζει σὲ ἄνθρωπο τοῦ λαοῦ. Τὸ ἴδιο καὶ ἢ μουσικὴ τοῦ Τσιτσάνη, ἢ φυσιογνωμία τοῦ πρωταγωνιστῆ καὶ ἢ εἰκόνα, συνεισέφεραν ἀνάλογα στὸ ἐπιδικώμενο κλίμα. Τὸ περιεχόμενο ὅμως τοῦ λόγου εἶναι ἀρκετὰ γλυκερό, ὅπως κ' ἓνα - δυὸ φωτογραφικὰ στιγμιότυπα ἔχουν καρτποσταλικὸ χρῶμα (τὸ κοριτσάκι στὰ γόνατα τοῦ



πατέρα, προφίλ, σε στάση ρέμβης) και συνεπώς φιλολογικό χαρακτήρα: κι αυτό όχι γιατί ή ίδια ή ζωή δεν δημιουργεί «φιλολογικές» σκηνές ή σπαραξικάρδιες καταστάσεις (άλλωστε και τα στοιχεία που συναπαρτίζουν τις πιο δακρυγόνες ταινίες, «την όρφανή στους πέντε δρόμους» λ.χ., υπάρχουν όπωσδήποτε ως πραγματικές περιπτώσεις που συναντώνται στη ζωή) — αλλά γιατί μέσα στην τέχνη τ' ανασυνθέτουμε σε νέα ποιότητα, υπερβαίνοντας την πρωτογενή, την κυτταρική σύσταση ενός υλικού που δεν είναι καν διαμορφωμένο σε «πρώτη ύλη». Η ίδια απαίτηση υπάρχει και για ένα ντοκυμανταίρ που δεν περιορίζεται να καταγράψει πραγματολογικά δεδομένα, αλλά επιχειρεί να τα ανασυνθέσει ψυχολογικά, να τα «έμψυχώσει» και να τα αναγάγει σ' ένα νέο μέγεθος, του οποίου ή ποιότητα υπερβαίνει αυτήν που δίνει το άπλο άθροισμα των συστατικών του στοιχείων. Το πριμιτίφ στοιχείο υπάρχει σήμερα, ως μορφοποιητικός τρόπος, είναι μια έκφραστική αξία (ή «αξία»

κατά πολλούς), που χρησιμοποιείται για να παρασταθή με «άπλοϊκοφάνεια», ή «άπλοϊκή άθωότητα», ένα περιεχόμενο κάθε άλλο παρά πρωτόγονο ή άπλοϊκό: αν δεν ήταν έτσι, τότε θα βρισκόμασταν μπροστά σε κυριολεκτικά πρωτόγονη τέχνη, που για τους πρωτόγονους μόνον θα ήταν τέχνη, αλλά για μās παλιμπαιδισμός. Γι' αυτό, άκριβως, το λόγο μένει ψυχολογικά άδικαίωτη και αισθητικά άκαταξίωτη ή νατουραλιστική, κατά κάποιο τρόπο, μεταφορά του λαϊκού συναισθηματικού στοιχείου, στην άμεταποίητη «πριμιτίφ» ύφή του, μέσα στο γράμμα του έκπατριμένου — πολύ περισσότερο όταν το φανέρωμα αυτής της ύφης αντίβαινει σαφώς στο λιτό έκφραστικό μέτρο, που πάνω του σήμερα οικοδομείται ή εύαισθησία μας. Ένα άλλο, λοιπόν, σπηκάς θα μπορούσε να γονιμοποιήσει περισσότερο το υπόλοιπο σύνολο και ν' αναδείξει σημαντικά τις άρετές του, που δεν είναι ούτε λίγες, ούτε και εύκαταφρόνητες.

Γ. Μ. ΚΑΛΙΟΡΗΣ

## Δύο ξένες ταινίες του Θεστιβάλ Θεσσαλονίκης

Δυό από τις καλύτερες ξένες ταινίες, που είχαμε την τύχη να δούμε στα πλαίσια του φετινού φεστιβάλ Θεσσαλονίκης, προέρχονταν από τον κινηματογράφο των σοσιαλιστικών χωρών.

Η πρώτη απ' αυτές, που έφερε τον χαρακτηριστικό τίτλο «Οι Δυό», ήταν μια ταινία μικρής διάρκειας ενός νέου σοβιετικού σκηνοθέτη, που βραβεύτηκε στο φεστιβάλ κινηματογράφου στη Μόσχα.

Πρακτικά για ένα λυρικό κομμάτι, γεμάτο τρυφερότητα και ανθρωπιά, γύρω από τις σχέσεις ανάμεσα σε δυό νέους: έναν σπουδαστή του ωδείου και μιας κωφόλαλης χορεύτριας. Η βαθιά αισθαντικότητα του σκηνοθέτη και ή ευαισθησία του φακού πραγματοποιούν μια συγκινητική σπουδή πάνω στο θέμα της ζεστασιάς της ανθρώπινης επαφής, μ' ένα στυλ «μουσικό» που θυμίζει τα ντιβερτιμέντα του Μόζαρτ.

Το πιο σημαντικό στοιχείο που μπάζει αυτή ή τόσο ενάισθητη ταινία είναι ότι γυρεύει να ανιχνεύσει τις ρίζες μιας αληθινής γλώσσας που πηγάζει από την αναγκαιότητα της ανθρώπινης επαφής, ξεπερνώντας τη συμβατική γλώσσα της προσωπικής φάρσας της καθημερινής ζωής, κι αυτό κιόλας κινδυνεύει να παρεξηγηθεί και να θεωρηθεί σαν νεορομαντισμός, ενώ αποτελεί ουσιαστικά ένα δάθαιμα στις πραγματικές δυνατότητες της ανθρώπινης γλώσσας. Έδώ το πρόβλημα της ανθρώπινης επικοινωνίας βρίσκεται μια διαφορετική κατάληξη, απ' ότι την συναντούμε σε παρόμοιες ταινίες του δυτικού κινηματογράφου. Μέσα από μια ατμόσφαιρα γεμάτη πλαστικότητα και λυρισμό (οι χορευτικές ασκήσεις της κωφόλαλης χορεύτριας και ή παράσταση παντομίμας του ραιξπηρικού έργου «Ρω-

μαίος και Ίουλιέτα») φανερώνεται ή σταθερή απόφαση του σκηνοθέτη να ανακαλύψει τις φωτιές που σιγκαΐνε και ή δυνατότητα να ζεσταίνει μ' αυτές τον άνθρωπο.

Με την ταινία αυτή πλησιάζουμε μιάν άγνωστη σε μās πλευρά του σοβιετικού κινηματογράφου, που μάς αποκαλύπτει πτυχές της σύγχρονης ρωσικής πραγματικότητας, μ' έναν τρόπο ποιητικό που χρωστάει πολλά στη σύγχρονη κινηματογραφική πρωτοπορία και ταιριάζει σαν τρόπος γραφής με το στυλ του γαλλικού «νέου κύματος».

Ποιό όμως είναι εκείνο το στοιχείο που κάνει αυτή την τόσο προικισμένη αισθητικά ταινία να ξεχωρίσει άμέσως από ανάλογα δείγματα του γαλλικού «νέου κύματος»; Νομίζω πως αυτό το στοιχείο θα πρέπει να αναζητηθεί στη βαθιά ούμανιστική παράδοση του σοβιετικού κινηματογράφου. Στην πίστη όλων των νέων σοβιετικών σκηνοθετών πάνω στον άνθρωπο, στην απόρριψη κάθε μηδενιστικής φιλοσοφίας, ή δόξα κυριαρχεί στις περισσότερες έκδηλώσεις της μιντέρνας δυτικής πρωτοπορίας. Αυτή ή δυνατότητα που προσφέρει ο καινούριος σοβιετικός κινηματογράφος, μαζί με τον κινηματογράφο άλλων σοσιαλιστικών χωρών, ιδιαίτερα της Τσεχοσλοβακίας και της Πολωνίας, ξαναστήνει πάλι τις γέφυρες ανάμεσα στον καλλιτέχνη και το κοινό. Άνοίγει καινούριους δρόμους στον ρεαλισμό, όπου ή πίστη και ή άφοσίωση στον άνθρωπο φωτίζονται μέσα από καινούριους έκφραστικούς τρόπους, που δεν καταλήγουν όμως στον φορμαλισμό και τον πεσομιζμό. Διαμορφώνεται έτσι μια πρωτοπορία, που δεν εξαντλείται μονάχα σε δεξιοτεχνικά χαρ-

ματα και στην επιδεξιότητα του καλλιτέχνη, αλλά γυρεύει να διεισδύσει δημιουργικά στις καινούριες δυνατότητες που προσφέρει ή δλοένα εξελισσομένη ζωντανή πραγματικότητα.

Αυτό το ιδιαίτερο χαρακτηριστικό διαφαίνεται πιο καθαρά στην πολωνική ταινία «Άνθρωποκυνηγτό» των σκηνοθετών Εύα και Τσεσλάν Πετέλσκι.

Αυτή ή ιστορία του άνθρωποκυνηγτού, από ένα όμιλο χιτλερικών αξιωματικών, μαζί με άλλα θηράματα (αγκούρ, αλεπούδες κλπ.), μιας ομάδας εβραίων φυγάδων, δεν έχει μόνον αξία σαν ένα συγκλονιστικό ντοκουμέντο μιας αληθινής περίπτωσης που συνέβηκε στην κατεχόμενη Πολωνία.

Η Εύα και ο Τσεσλάν Πετέλσκι πραγματοποιώντας μιάν υπέρβαση των ιλλουζιόν της ανακατασκευής ενός συγκεκριμένου γεγονότος, προχωρούν σε πιο ουσιαστικά και αυθεντικά στοιχεία αλήθειας, αποκαλύπτοντας το παρανοϊκό στοιχείο που φωλιάζει μέσα στον πόλεμο, την ισοπέδωση των ανθρώπινων αξιών κι ακόμα και την μετατροπή των ανθρώπων σε θηρία. Από την άλλη μεριά δείχνουν ανάγλυφη την απανθρωπιά και τη θηριωδία της εγκληματικής πολιτικής μηχανής, που εδώ παίρνει μιάν άσηρημένη υπόσταση και μιιά καθολικότητα, ξεπερνώντας τη συγκεκριμένη περίπτωση. Απογυμνώνοντας τά γεγονότα από κάθε περιττό στοιχείο και από τις αφηγηματικές συμβάσεις, φτάνουν ίσα με τη ρίζα της αλήθειας, αποκαλύπτοντας τη ματαίωσή και τον παραλογισμό του πολέμου. Η καταδίκη του πολέμου παίρνει έτσι το μέγεθος μιās καθολικής κραυγής. Νά γιατί πιστεύουμε απόλυτα πως ή ταινία αυτή συμβάλλει σημαντικά στις προσπάθειες όλων μας για ειρήνη και αμετάκλητη καταδίκη του πολέμου.

Με την ταινία αυτή θρυσκόμαστε μπροστά σε μιιά πρωτοπορία ουσιαστική, που δεν εξαντλείται μονάχα σε φορμαλιστικούς ακροβατισμούς. Παρά το «δυσνόητο» και έγκεφαλικό στυλ της, ή ταινία αυτή μας οδηγεί σιμά σ' έναν αυθεντικό ρεαλισμό, σε μιιά προσέγγιση ρεαλιστική, ή οποία, σύμφωνα με μιιά άποψη του Μπρέχτ, γυρεύει να είναι συγκεκριμένη και να επιτρέπει

την άφαίρεση. Πρόκειται για μιιά γλώσσα, που μπορούμε να αποκαλέσουμε «συγκεκριμένη γραφή», όπου ή κυριαρχική σημασία της χειρονομίας, ή άποφυγή κάθε περιττού στοιχείου, το πέραςμα του «αντικειμένου» σε πρώτο πλάνο, σαν ουσιαστικού μέσου έκφρασης και ή αφαιρετική διάθεση, οδηγούν σ' έναν ρεαλισμό αυθεντικό, που αποτελεί κιόλας μιάν υπέρβαση του νατουραλισμού και της παραδοσιακής αφηγηματικής. Αυτό το στυλ, που μας θυμίζει έντονα την ποίηση τέτοιων σύγχρονων πρωτοποριακών όπως ο Ζμπίγκνιεσ Χέρμπερτ και ο Χάνς Μάγκνους Έντσομπέργκερ, ακόμα ίσως και τά διδάγματα της φαινομενολογίας και του «νουβώ ροιάν», προσφέρει εδώ αυθεντικές κινηματογραφικές στιγμές, τόσο από την άποψη της φόρμας, όσο και από την άποψη ενός περιεχομένου με στο από αλήθεια και ποιητική δύναμη. Ίδιαίτερα ή σκηνή του άνθρωποκυνηγτού της ομάδας των εβραίων φυγάδων παίρνει ένα χαρακτηριστικό με μιιά γεύση καφκική και ανιψώνεται σ' ένα συγκλονιστικό ντοκουμέντο της ανθρώπινης θηριωδίας. Η αισθητική μετάπλαση αυτής της σκηνής, οι περίεργοι ήχοι, τά απόκοσμα ούρλιαχτά των δολοφονημένων δίνουν μιιά περίεργη γεύση σ' ένα από τά πιο θαυμάσια δείγματα της παγκόσμιας κινηματογραφικής ανθολογίας. Σε τέτοιες στιγμές αισθάνεσαι τον πραγματικά αυτόνομο χαρακτήρα της καλλιτεχνικής δημιουργίας, ξαφνιάζεσαι από την αποκάλυψη που μπορεί να προσφέρει ή αληθινή τέχνη, ή οποία ξεπερνάει αυτό που ο Ντελακρουά αποκαλούσε «γραμμιατική δράση» του αντικειμένου. Η ψευδαισθηση του φωτογραφικού νατουραλισμού αντικαθίσταται από την μοναδικότητα της αλήθειας, τη διείσδυση και τη μελέτη του καλλιτέχνη μέσα στο αντικείμενο, με βάση τις άπεριόριστες πλαστικές δυνατότητες που προσφέρει ή καλλιτεχνική δημιουργία. Όπως πολύ χαρακτηριστικά επισημαίνει ο ρώσος ζωγράφος Ρόμπερτ Φάλκ: «Οι «εικονιστές» βλέπουν εκείνο που ήδη γνωρίζουν, ενώ οι «πλαστικοί» γνωρίζουν εκείνο που βλέπουν».

ΖΗΣΗΣ ΓΙΑΝΝΙΩΤΗΣ

## Στό Θεστιβάλ τῆ Μόσχας «Πόλεμος και Ειρήνη» του Μπονταρτσούκ (“Ένα ποίημα τῆς γῆς)

του Ζώρζ Σαντούλ

Τά μεσάνυχτα, μετά την πρεμιέρα του «Πόλεμος και Ειρήνη» ξαναδρεθήκαμε στους δρόμους της Μόσχας που μοσχοβολούσαν απ' το άρωμα της ανθισμένης φιλύρας. Δέ γνωρίζει κανείς αυτή την πόλη αν δεν ξέρει πως πίσω απ' το ντεκόρ των πιο υπεροπτικών προσώπων κρύβονται χωριά με τις ίσμπες τους, τις σημάδες, τά έξοχικά τους κηπάρια. Το φίλμ του Μπονταρτσούκ δεν είναι άσχετο με την πόλη όπου δημιουργήθηκε. Το πιο συγκινητικό, εκείνο που σε αιχμαλωτίζει σ' αυτή την υπερπαραγωγή των πολλών δισεκατομμυρίων, είναι ή θέα των νερών, των άγρων, των άγριολούλουδων: οι βελανιδιές, οι σημάδες, οι μίσχοι του χόρτου που κάνουν το έργο ένα αληθινό «ποίημα τῆς γῆς».

Είδαμε ένα φίλμ διάρκειας 218 λεπτών χωρισμένο σε δυο μέρη που ωστόσο δεν αντιπροσωπεύουν παρά το μισό μονάχα έργο που θα διαρκεί 7 με 8 ώρες αλλά προφανώς θα



*Ἡ Λουντμίλα Σαβέλιεβα στὸ ρόλο τῆς Νατάσας*

ἀποτελεῖ ἓνα ἐνιαῖο σύνολο. Γιὰ νὰ μπορέσουμε νὰ κρίνουμε πραγματικὰ τοὺς ἥρωες καὶ τὴν ἐξέλιξή τους θὰ πρέπει νὰ ξέρομε ὁλόκληρο τὸ φιλμ. Ἡ Νατάσα (Λουντμίλα Σαβέλιεβα) μόλις ποὺ ἐμφανίζεται, σὰν κοριτσάκι, στὸ πρῶτο μέρος καὶ μόνο στὸ δεύτερο ἀρχίζει νὰ ἐκκολάπτεται ἡ γοητευτικὴ τῆς προσωπικότητα. Ἄν καὶ ὁ Μπεζουκῶφ (Σέργιος Μπονταρτσούκ) ἀπασχολεῖ κυρίως τὸ πρῶτο μέρος, στὸ δεύτερο μόλις ἀρχίζει νὰ ἐξελισσεται. Γιατὶ δὲ γνωρίζουμε παρὰ κατὰ τὸ ἥμισυ τοὺς ἥρωες, τοὺς λείπει ἀκόμα ἡ τρίτη διάσταση καὶ δὲν βρίσκουμε ἐδῶ τὴν παρουσία ποὺ ἔχουν στὸν Τολστόι. Ἄλλὰ εἶναι πιθανὸ τὸ δεύτερο μέρος νὰ διαψεύσει τὴν τωρινὴ μας ἐντύπωση.

Τὸ Ἀούστερλιτς καὶ οἱ συγκρούσεις πρὶν ἀπὸ τὴ μάχη τῶν τριῶν αὐτοκρατόρων ἐπέτρεψαν τὴ συγκέντρωση πολυάριθμων στρατευμάτων τῶν ὁποίων τὶς κινήσεις ἐπιβλέψανε δύο σοβιετικοὶ στρατηγοί. Πολλὰ ἀπ' αὐτὰ τὰ ἐπεισόδια εἶναι μεγαλοπρεπῆ. Ὅπως ἐπίσης ὁ διάκοσμος τῶν ἀνακτόρων καὶ τῶν πύργων μὲ τὴ λαμπρότητά τους, τὰ ἔπιπλα, τὰ μπιμπλώ, διαλεγμένα καὶ τοποθετημένα μὲ κάθε λεπτομέρεια.

Ἄλλὰ οἱ προτιμήσεις τοῦ Μπονταρτσούκ — καὶ οἱ δικές μας — στρέφονται στὴ ρωσικὴ φύση, ποὺ τὴ ζωγράφισε μὲ λυρισμὸ ἐπιμένοντας σὲ εἰκόνες ποὺ συνθέτουν ἓνα τραγούδι τῶν δασῶν, ἓναν ὕμνο στὴ φύση, στὶς ἐναλλασσόμενες ἐποχές, στὴν αἰώνια ἀνανέωση τῆς βλάστησης. Μ' ἄρεσαν πολὺ αὐτοὶ οἱ φαινομενικὰ «νεκροὶ χρόνοι» ποὺ νομίζω ἐκφράζουν ἓνα ποιητικὸ στοιχεῖο θεμελιακὸ στὸν Τολστόι, ὥστόσο αὐτὲς οἱ σκηνές μοῦ φάνηκε πολλὲς φορές ὅτι κούραζαν τὸ κοινὸ ἂν κρίνω ἀπ' τὰ πινηχτὰ βηξίματα. Ὁ Σέργιος Μπονταρτσούκ θὰ ἔχει ἀσφαλῶς τὴν πρόθεση νὰ συντομεύσει τὸ φιλμ του προκειμένου νὰ τὸ ἐξαγάγει σ' ἄλλες χώρες. Θὰ λυπόμουν περισσότερο γιὰ τὴν ἐξαφάνιση αὐτῶν τῶν «ποιομάτων τῆς γῆς» παρὰ γιὰ τὴν ἀφαίρεση τῶν μεγάλων πολεμικῶν σκηνῶν. Ὁ σκηνοθέτης εἶναι Οὐκρανὸς καὶ ἔχω τὴν ἐντύπωση πὼς ἀναφέρεται στὸν Ντοβζένκο, αὐτὸν τὸν μεγαλοφυῆ ποιητὴ, ἐξαιρόντας τὴ γῆ καὶ τὴ φύση.

Ἀπὸ τὰ δάση στὰ ἀνάκτορα, ἡ δράση γίνεται κάπως ὑπερβολικὰ ἀποσπασματικὴ. Τὸ σενάριο τῶν Σολόβιεφ καὶ Μπονταρτσούκ τέντωσε πολὺ τὸ δραματικὸ νῆμα συνδέοντας τὶς σκηνές. Πολλὲς ἀπ' αὐτὲς εἶναι ἐξοχές. Προτιμῶ, ἀπὸ τοὺς μεγαλοπρεπεῖς χοροὺς τῆς Αὐλῆς, ἓνα κινήγι λύκων ἀνάμεσα στὰ χρυσωμένα φυλλώματα τοῦ φθινοπώρου: τὴν ἀδέξια μονομαχία τοῦ Μπεζούκοφ μέσα στὸ χιόνι, τὸ χορὸ τῆς Νατάσας μέσα στὴν ξύλινη ἴσμπια, ἓνα ἄγριο ὄργιο στὸ Σαῖν Πέτερσμπουργκ, τὸ διάλογο μὲ τὸν πατέρα του τοῦ πρίγκηπα Ἄντρέι (Β. Τιχόνωφ), πρὶν φύγει γιὰ τὴν ἐκστρατεία τοῦ 1806.

Εἶναι πιθανὸν ὁ «Πόλεμος καὶ Εἰρήνη» νὰ ἀπογοητεύσει αὐτοὺς ποὺ περιμένουν ἓνα σινὲ - ρομάντσο, ὅπως ἦταν τὸ ἀμερικάνικο φιλμ τοῦ Κίγκ Βίντορ· τὸ φιλμ τοῦ Μπονταρτσούκ εἶναι ἓνα «σινὲ - ποίημα». Πρέπει νὰ τὸ κρίνουμε κατὰ πρῶτο λόγο σὰν ἓνα ἔργο λυρικό. Μένοντας βαθιὰ πιστὸ στὸ μυθιστόρημα στὸ ὁποῖο βασίζεται καὶ στὸν Λέοντα Τολστόι, ἔγινε ἓνα εἶδος μεγαλοπρεποῦς ὄπερας. Καὶ δὲν εἶναι μὲ κανένα τρόπο ἓνα φιλμ εἰκονογραφικὸ, ἓνα εἶδος ζωγραφισμένης ταινίας. Τὸ ἔργο τοῦ Μπονταρτσούκ, μελετημένο μὲ πάθος, χρησιμοποιοῖ μέσα χωρὶς κανένα ὄριο καὶ τὶς πιὸ διαφορετικὲς τεχνικὲς. Ἀξίζει νὰ τὸ ξαναδεῖ κανεὶς μετὰ ἀπὸ καιρὸ. Ἴσως αὔριο, αὐτὰ ποὺ θεωροῦμε σήμερα ἐλαττώματά του, νὰ μᾶς φανοῦν οἱ κυριότερες ἀρετές του, ὅταν θὰ γνωρίσουμε καὶ τὰ τέσσερα μέρη καὶ ὄχι μονάχα τὸ μισό.

## Μοναστήρια

Πολύ συχνά πέφτει στην αντίληψή μας ένα πολύ περίεργο φαινόμενο: Σημαντικοί αρχαιολογικοί χώροι, ιδιαίτερα μοναστήρια, παραδίνονται ανεξέλεγκτα στη δικαιοδοσία διαφόρων ανεύθυνων και απληροφόρητων παραγόντων, που δρούν ανασταλτικά στην όξισποίησή τους κι όχι μόνο την τουριστική, μα και την παιδευτική ή την επιστημονική. Έχουμε συγκεκριμένο πρόσφατο παράδειγμα: τὰ Μετέωρα, ένα απ' τὰ πιὸ σημαντικὰ ἐκκλησιαστικὰ μνημεία. Όταν ἔλειψαν με τὸν καιρὸ οἱ καλόγεροι, μπορούσε κανεὶς νὰ μπεῖ εὐκόλα, νὰ δεῖ, νὰ μελετήσῃ, τέλος πάντων νὰ ἐπικοινωνήσῃ με τὰ μοναστήρια καὶ τοὺς θησαυροὺς τους. Τελευταία ὅμως, ὅταν ὕστερα ἀπὸ πολλές προσπάθειες ξαναπήγαν καὶ κατοίκησαν μοναχοί, ἄρχισαν περιορισμοὶ σὲ ὥρες, ἡμέρες κτλ., πού εἶναι ἄγνωστοι στοὺς πιὸ πολλοὺς πού ταξιδεύουν ὡς ἐκεῖ με μοναδικὸ σκοπὸ νὰ ἐπισκεφτοῦν τὰ μοναστήρια, μα προπαντὸς ἄρχισαν ἀχαρακτήριστοι καὶ ἀνεδαφικοὶ περιορισμοὶ με κριτήριο, οὔτε λίγο οὔτε πολύ, τὸ ντύσιμο τῶν ἐπισκεπτῶν, περιορισμοὶ αὐθαίρετοι, ὑποκριτικοὶ καὶ γελοῖοι. Ἐτσι οἱ καλόγεροι, στὴ Μονὴ Βαρλαάμ, δὲν ἐπιτρέπουν νὰ μπαίνουν μέσα — καλοκαιριάτικα — γυναῖκες πού φοροῦν λ.χ. κοντὰ μανίκια, κ' οἱ καλόγριες με τὴ σειρά τους ἐλέγχουν ὅπως τοὺς ἀρέσει τὸ ντύσιμο καὶ τῶν ἀρσενικῶν καὶ τῶν θηλυκῶν ἐπισκεπτῶν τοῦ μοναστηριοῦ πού τὶς στεγάζει. Τὰ ἴδια, ἢ περίπου τὰ ἴδια, συμβαίνουν κι ἄλλου, ὅπως, νὰ πούμε ἕνα πρόχειρο παράδειγμα, μιὰ Μονὴ τῆς Ἀττικῆς ὅπου, μάλιστα, καλόγριες ἀμόρφωτες καὶ ἀπληροφόρητες, σοῦ ἀπαγορεύουν νὰ ἐπισκεφτεῖς καὶ νὰ δεῖς ὅ,τι θέλεις ἀπὸ τὸ μοναστήρι, καὶ διάζονται κιόλας νὰ σὲ κατευδώσουν καὶ νὰ σοῦ βροντήξουν τὴν πόρτα στὴ ράχη σου! Γνωρίζουμε περιπτώσεις Ἑλλήνων καὶ ξένων ἐπισκεπτῶν, ἀνδρῶν καὶ γυναικῶν, πού δὲν μπόρεσαν νὰ περάσουν τὶς πόρτες τῶν ἀπίθανων κι ἀναχρονιστικῶν περιορισμῶν, λ.χ. τὴν περίπτωση γυναικῶν ἀρχαιολόγων, πού ἀφοῦ δὲν μπόρεσαν νὰ μπουῖν στὸ ἕνα μοναστήρι τῶν Μετεώρων, γιατί ἐκείνη τὴ μέρα ἦταν κλειστό, οὔτε στὸ ἄλλο, γιατί φοροῦσαν κοντὰ μανίκια, τελικὰ τοὺς ἐκλείσαν τὴν πόρτα καὶ οἱ καλόγριες, γιατί δὲν ἔκριναν σωστὸ τὸ ὅτι ἀναγκάστηκαν νὰ δανειστοῦν πουλόβερ ἀπ' τοὺς ἄνδρες συνοδοὺς τους, γιὰ νὰ μπορέσουν, ἐπιτέλους, νὰ δοῦν κάτι ἀπ' τὰ Μετέωρα, μιὰ καὶ σὲ λίγες μέρες ἔφυγαν γιὰ τὴ Γερμανία. Τὰ πράγματα εἶναι γελοῖα μα καὶ ἐξοργιστικά. Ἡ ὑπερβολικὴ ἐπίδειξη αὐστηρότητας, ἐκτὸς ἀπ' τὶς ψυχολογικὲς ἐρμηνεῖες πού μπορεῖ νὰ προκαλέσει, δὲν εἶναι πάντως σημάδι ἀγιότητας. Δὲν περιμένουμε τίποτα ἀπ' τοὺς καλόγερους. Θὰ 'ταν πολὺ νὰ ἐλπίσουμε πὼς μποροῦν νὰ καταλάβουν πὼς τὸ ράσο δὲν κάνει τὸν παπᾶ. Περιμένουμε ὅμως μέτρα δραστικὰ κι ἄμεσα ἀπ' τὸ ὑπουργεῖο. Νὰ περιοριστοῦν ἀμέσως οἱ μοναχοὶ στὸ νὰ φροντίζουν γιὰ τὴ σωτηρία τῆς ψυχῆς τους, καὶ νὰ ἀφήσουν τὰ ἀρχαιολογικὰ μνημεία στὴ διάθεση τοῦ κοινοῦ πού, ἐπιτέλους, καὶ θρησκευτικὰ πιὸ πολὺ ὀφελεῖται ἀπ' τὴν ἐπίσκεψή του, παρὰ ἂν τοῦ κλείνουν τὶς πόρτες.

# ΜΙΑ ΟΜΑΔΙΚΗ ΕΚΘΕΣΗ

## Μερικὲς σκόρπιες σκέψεις

Ἡ ὁμαδικὴ ἐκθεση τῆς αἴθουσας Ἄστορ εἶχε μιὰν ἀναμφισβήτητη χρησιμότητα. Πληροφόρησε κατὰ κάποιον τρόπο τὸ ἀθηναϊκὸ κοινὸ γιὰ μερικοὺς ἀπ' τοὺς σύγχρονους, συχνὰ τοὺς πιὸ ἀκραίους, μορφολογικοὺς πειραματισμοὺς. Οἱ ἐκθέτες δὲν εἶχαν τίποτα τὸ κοινὸ μεταξύ τους. Ἦταν ἓνα προσχηματικὸ σχῆμα, ποὺ παρουσίαζε, ἀδιάφορο καταξιωμένες ἢ ὄχι, μερικὲς μορφές σύγχρονης καλλιτεχνικῆς ἐκφρασης. Κι ἂν δὲν εἶδαμε τίς συγκαιρινές ἀναζητήσεις σ' ὄλο τὸ πλάτος τους, πάλι ἡ πληροφόρησή μας γιὰ μερικὲς τουλάχιστον ἀπ' αὐτές δὲν στάθηκε κέρδος μικρό.

Ἀκούστηκαν βέβαια διάφορες γνώμες, ἄλλες διαστικὲς κι ἄλλες ἐμπεριστατωμένες. Ἄλλοι ἀπόρησαν, ἄλλοι θαύμασαν, ἄλλοι ἐξοργίστηκαν, καὶ στὴ χειρότερη μορφή πολλοὶ ἀδιαφόρησαν. Νομίζουμε πῶς τὸ πρῶτο ἐφόδιο ὅταν πλησιάζουμε μιὰν ἐκθεση ποὺ μᾶς παρουσιάζει σύγχρονα ἔργα, εἶναι τὸ νὰ κρατᾶμε τὴν ψυχραιμία μας καὶ νὰ ἐπιστρατεύουμε ὄλες μας τίς δυνατότητες γιὰ νὰ καταλάβουμε, νὰ θέλουμε νὰ καταλάβουμε. Ἡ ἀνήσυχη ἐποχὴ μας ἐκδηλώνεται μὲ τρόπους πολλοὺς καὶ ποικίλλους κι ὄχι μόνο στὸν καλλιτεχνικὸ τομέα. Ἔχουμε ἀποχτήσει τὴ δυνατότητα νὰ δοῦμε ἓναν καινούριον κόσμον, κι ἴσως ὄχι μόνο ἓναν, κι αὐτὸς δὲν μᾶς παρέχει μόνον νέες μορφές, δὲν μᾶς δίνει καινούριες μόνο ὀπτικὲς εἰκόνες, ἀλλὰ μᾶς δίνει καὶ τὴ δυνατότητα νὰ δοῦμε καὶ τὸν πάντα ὁρατὸ γύρω μας κόσμον, μὲ καινούριον μάτι, ἀπὸ μιὰ καινούρια ὀπτικὴ γωνία, μὲ τὴ γνώση τοῦ νέου καὶ τὴν ἀναγκαστικὴ καινούρια αἴσθηση ποὺ μᾶς διαμορφώνει. Ἡ ἀνάπτυξη τῆς τεχνικῆς μᾶς ὀδηγεῖ σ' ἓναν καινούριον κύκλον γνώσης καὶ ὑλικῶν. Ὑπάρχει ἀκόμα καὶ τὸ ἄγχος τῆς καταλυτικῆς ἐποχῆς μας, μιᾶς ἐποχῆς ποὺ καταλύει τόσες καὶ τόσες πατροπαράδοτες, καθιερωμένες ἀξίες, καὶ γιὰ μιὰ μεγάλη μερίδα ἀνθρώπων δὲν βάζει τίποτα στὸν τόπον τους. Ὅπως δὲν μᾶς χωρᾶ ὁ Εὐκλείδιος χώρος ἔτσι καὶ ἡ παλιὰ ἐφησυχασμένη αἴσθηση δὲν μᾶς εἶναι πιὰ δυνατὴ. Γι' αὐτὸ καὶ γιὰ κανένα γνήσιον ἔργον τέχνης δὲν εἶναι δυνατὸ νὰ παραδεχτοῦμε ἐπαναλήψεις, ποὺ εἶναι μαζί ἐπαναλήψεις μορφῶν καὶ στάσης μπροστὰ στὰ πράγματα, μπροστὰ στὴ ζωὴ. Ὁ ἴδιος ὁ ρεαλισμὸς, ποὺ γιὰ χρόνια πολλὰ στάθηκε ἓνα ὀρόσημον, μιὰ διαχωριστικὴ γραμμὴ, μεταβάλλεται σὰν οὐσία καὶ σὰν μέγεθος, καταλαμβάνει σήμερον χώρους ποὺ δὲν ἦταν δυνατὸ, ἀπὸ τὸν ὀρισμὸ

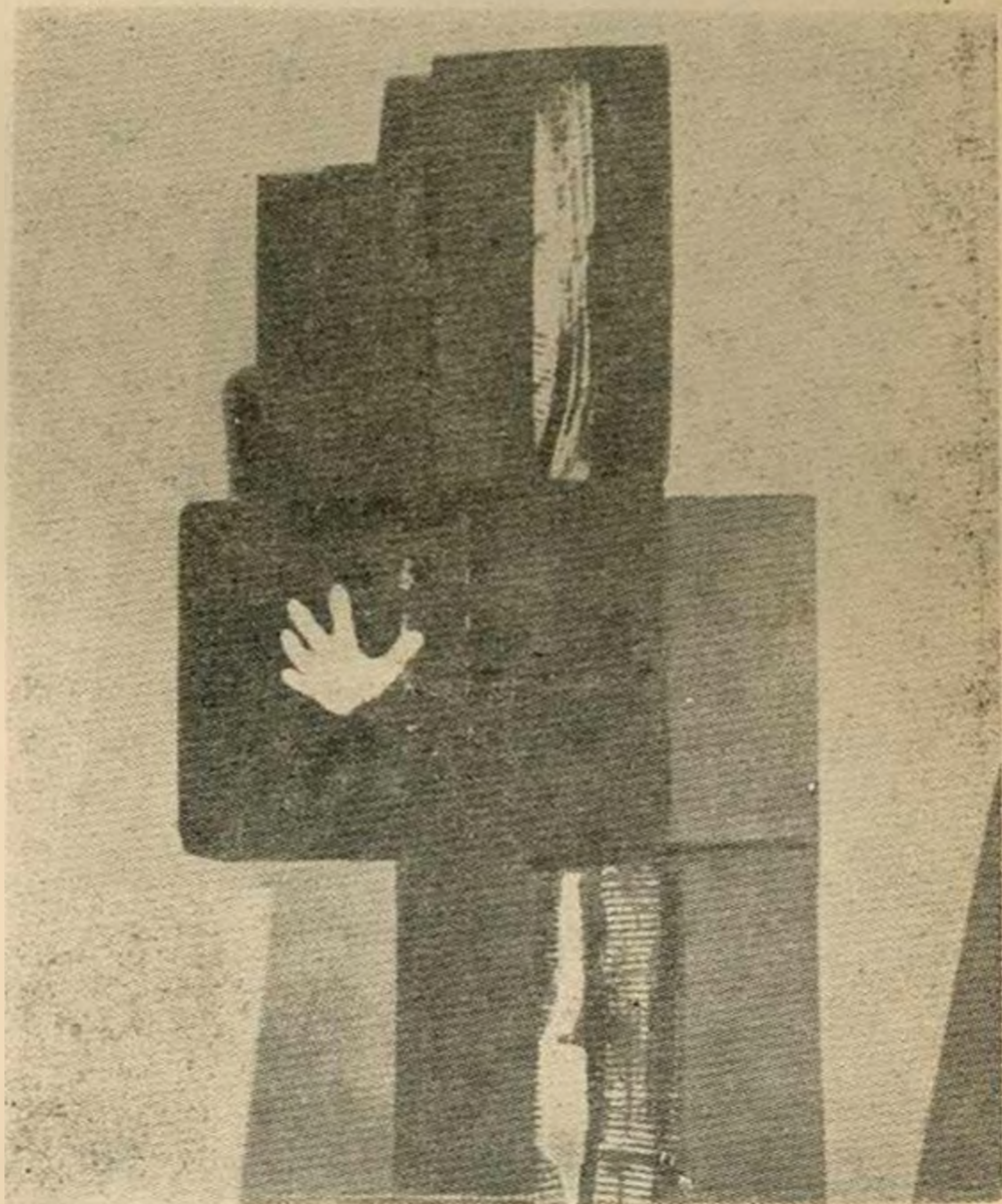
του, ἀκόμα ὡς τὰ χτές, νὰ τοὺς προσεγγίσει. Βρισκόμαστε, ἄς τὸ ποῦμε σύντομα καὶ συνοπτικά, μιὰ καὶ δὲν ἔχουμε τὴν πρόθεση νὰ γράψουμε καμιὰ μελέτη πάνω στὸ πρόβλημα, μπροστὰ σὲ μιὰ πραγματικὴ κοσμοχαλασιά.

Βέβαια, ὕστερα ἀπὸ πολλοὺς δισταγμοὺς καὶ ἀμφιταλαντεύσεις, ἄλλες καλόπιστες, ἄλλες δογματικὲς, ἀναγνωρίζουμε στὸν καλλιτέχνη τὸ δικαίωμα νὰ κάνει ἀπεριόριστη χρῆση τῆς φαντασίας του, γιὰ ν' ἀποδόσει τὸ καινούριον ὄραμα τοῦ κόσμου. Τὸ κοινὸ δέχτηκε ἐπὶ τέλος νὰ ἐγκαταλείψει αὐτὴ τὴν πνευματικὴ του τεμπελιά καὶ θέλησε νὰ πλησιάσει τοὺς καλλιτέχνες καὶ τὰ ἔργα τους. Οἱ καλλιτέχνες τότε φαίνεται πῶς ζήτησαν νὰ ἐκδικηθοῦν τὸ κοινόν. Τράβηξαν πολὺ μακριὰ, καὶ μάλιστα τὰ τελευταῖα δέκα-δεκαπέντε χρόνια, συχνὰ ὄχι τόσο πρὸς τὴν κατεύθυνση τῆς παραδοχῆς τοῦ καινούριου, ὅσο πρὸς τὴν κατεύθυνση τῆς ἄρνησης κάθε καθιερωμένης ὀξίας, κι ἔτσι κάποτε πρὸς τὴν ἄρνηση τῆς ἴδιας τῆς τέχνης τους. Δὲν εἶναι ὑπερβολὴ νὰ ποῦμε πῶς συχνὰ οἱ καλλιτέχνες ὑπῆρξαν τὰ πιὸ ἀτυχεῖς θύματα αὐτῆς τῆς «θείας» ἀνανεωτικῆς τους μανίας. Καλλιτέχνες ποὺ εἶχαν τὰ μέσα νὰ κάνουν θετικὸ ἔργον, παράτησαν σὲ μερικὲς περιπτώσεις θεληματικὰ αὐτὸν τὸν προορισμό, στ' ὄνομα τῆς ὀριστικῆς ρήξης μὲ τὸ καθιερωμένο, θαρρεῖς καὶ δὲν ἦταν σίγουροι πῶς μπορούσαν ν' ἀνανεωθοῦν χωρὶς νὰ τὸ ἐπαναλάβουν. Διανοητικὰ παιχνίδια, προσωπικὲς ἀγωνίες γιὰ τὴν τύχη τοῦ ἔργου τους, διασύνη γιὰ ἐπιβολή, μὰ καὶ τεχνολογικὴ τεμπελιά, βρίσκονται συχνὰ κάτω ἀπὸ τὰ ἐγχειρήματα μέτριων καλλιτεχνῶν, ποὺ ἐκτρέπονται, δὲν τοὺς νοιάζει τί καὶ πῶς, πρὸς τὸ ἀκράϊον, ποὺ ἔχουν τὴν παρανόηση νὰ τὸ θεωροῦν καὶ ἀνεξέλεγκτον. Πολλὲς φορές οἱ βολικοὶ ὄροι: αὐθόρμητον, ὑποσυνείδητον, ἀναςύρονται ἀπ' τὴ ψυχολογία καὶ τὰ γειτονικά της οἰκόπεδα, γιὰ νὰ καλύψουν τέτοιες παρεξηγημένες καταστάσεις. Εἶναι νὰ χάνει κανεὶς τὸ μυαλό του μέσα σὲ τέτοιο χάος. Εὐκόλον εἶναι νὰ τὰ ἀρνηθεῖ κανεὶς ὄλ' αὐτὰ καὶ νὰ βουλευτεῖ σὲ σχηματικὲς μορφές, σὲ κύκλους τῆς ἱστορίας τῆς τέχνης, ποὺ μπορεῖ κανεὶς νὰ τὴν ἐρμηνεύει μὲ τὴν ὡς τὰ χτές τυπικὴ μας ἐμπειρία, ἀπαλείφοντας τὰ σημερινὰ δεδομένα τῆς ἐπιστήμης καὶ τῆς τεχνικῆς. Βέβαια δὲ μιλοῦμε καθόλου γιὰ κάποια ἀκόμα πιὸ εὐκόλη, πιὸ βολικὴ στάση, ποὺ τὴν διαλέγουν συχνὰ πολλοὶ καλλιτέχνες καὶ μερικοὶ φίλοι τους, ποὺ εἶναι νὰ

παραδέχεται κανείς και να βρίσκει μια δικαιολογία κ' ένα όνομα, άλλο τίποτα από τέτοια, για κάθε καινουριοφανέρωτο πειραματισμό. Ένας γνήσιος καλλιτέχνης, μπορεί μπροστά στις μεταμορφώσεις του περιβάλλοντος να υιοθετεί μιαν όσο το θέλει πιο προχωρημένη στάση στους έκφραστικούς του προβληματισμούς, να επινοεί τρόπους να χρησιμοποιεί υλικά. Θα δικαιωθούν τελικά όλα αυτά απ' την αλήθεια της έρευνας, της στάσης του. Γιατί σε τελευταία ανάλυση δεν είναι τα υλικά που κάνουν την αξία του έργου. Αυτά μπορεί να βοηθούν την έκφραστική του. Το αποτέλεσμα, το έργο τέχνης, είναι που έχει σημασία. Αυτό πείθει. Το πώς το έκανες έρχεται δεύτερο. Αν ξεκινήσεις από κει θα πέσεις έξω, θα την πληρώσεις ακριβά στο ίδιο το έργο. Αν τώρα υπάρχουν και πιο μέτριοι καλλιτέχνες που επαναλαμβάνουν και υπερβάλλουν σε επινοητικότητα, υλικών και τρόπων, μεταθέτοντας το πρόβλημα της έρευνας από την έκφραση στην τεχνική, αυτοί μόνο σύγχυση μπορούν να φέρουν. Σύγχυση και μιαν έλειψη αλήθειας, μιαν ύστεροβουλία, αν θέλετε, που καταδικάζει από τα πριν το έγχειρημά τους.

Ένα άλλο απ' τα χαρακτηριστικά της εποχής είναι πώς ή κάθε μια τέχνη δεν διεκδικεί με την ίδια απαιτητικότητα, όπως άλλοτε την αυτοτέλεια, την αυτοδυναμία της. Τα είδη που μās απασχολούν ιδιαίτερα είναι τα μικτά, αυτά που χρησιμοποιούν περισσότερες από μια τέχνες, κ' ίσως ή μεγάλη διάδοση του κινηματογράφου, μαζί μ' άλλα που πρόσθεσε στην τέχνη, να εξοικείωσε την αίσθησή μας και μ' αυτό το πράμα. Έτσι ή ζωγραφική δεν είναι πια σκέτα ή ζωγραφική, που περιορίζει τις έκφραστικές της δυνατότητες στα μέτρα που της παρέχει το τελέρο των δύο διαστάσεων. Συχνά προβάλλει όγκους μέσα στο χώρο, που μπορεί σε μια στενή μορφολογική ταξινόμηση ν' ανήκουν στη γλυπτική, είτε ακόμα και στην αρχιτεκτονική, μια και πολλές φορές υπάρχουν και έργα μακέττες.

Ίσως να μην είναι άσκοπο να σκεφτούμε εδώ πώς οι ζωγράφοι είχαν και στο παρελθόν το πικρό προνόμιο της πρωτοπορίας. Οι μεταμορφώσεις, τα πετάγματα, ήταν υπόθεση πιο εύκολη στο τελέρο, κι όταν δεν τους έφτανε πια ούτε αυτό έκαναν και γνήσια γλυπτική, κ' εκεί συχνά έφάρμοζαν και το πνεύ-



Δανινός

Μνταράς



μα απ' τις κατακτήσεις στη ζωγραφική, κ' έτσι γίνονταν πρόδρομοι, κάποτε αποφασιστικοί, και στην ανανέωση της δραστής μας και της διάθεσής μας και στη γλυπτική.

Έτσι και στο σύγχρονό της στάδιο ή ζωγραφική, αφού πέρασε από πολλές φάσεις στη διαμόρφωση του δικού της πλαστικού χώρου, αφού από την έντονη προβολή των όγκων στον έξπρεσσιονισμό πέρασε με τον κυβισμό στην ανάπτυξή του, με την ταυτόχρονη παράθεση των πλευρών του μέσα στον πίνακα, αλλά γιατί όχι και με ανάπτυξή τους και στο χώρο σαν γλυπτική, όπως έκανε ο Πικασσό, κατάληξε ύστερα με την κυρίαρχη θέση που έδωσε στο χρώμα ο φωτισμός στην άρνησή του, δημιουργώντας καθαρές δυσδιάστατες επιφάνειες, κι αυτή την κάποτε ξερή, επίπεδη παράθεση των επιφανειών, που όμως ανανέωσε τη χρωματική μας όραση, την πήρε και την ανέδασε σε κύρια θέση ή ανεικονική τέχνη κι άρνήθηκε μαζί με το αντικείμενο και τις θεμελιακές ιδιότητες του φυσικού χώρου, όπως παρουσιάζονται στα μάτια μας. Μέσα σ' αυτή τη θαυμαστή περιπέτεια της μορφής ή ζωγραφική διεκδίκησε το δικαίωμα να ξαναβρεί το χώρο των τριών διαστάσεων, όχι πια με τον δοκιμασμένο τρόπο, πάνω στο τελάρο των δύο διαστάσεων, μα τραβώντας δάνεια κατευθείαν από την ίδια τη γλυπτική, πολλές μάλιστα φορές προχωρώντας πέρα κι απ' τη μίξη αυτή στην προβολή αντικειμένων, που συχνά είναι δύσκολο να τα κατατάξει κανείς στην περιοχή της μίας ή της άλλης τέχνης και να τα θεωρήσει πως ανήκουν, όπως αναφέραμε, στην αρχιτεκτονική. Κάτι ανάλογο έγινε βέβαια και σ' άλλες περιοχές.

Όλες αυτές οι επινοήσεις, δημιουργούν, βέβαια, όταν γίνονται από γνήσιους, από καλούς ζωγράφους, ρεύματα, τάσεις, δηλ. τεχνοτροπίες. Καλό είναι όμως να θυμόμαστε πως όλα τα έργα που ανήκουν σ' αυτές τις καινούριες τεχνοτροπίες, δεν είναι γι' αυτό και αναγκαστικά καλά και βιώσιμα έργα. Γιατί δεν είναι οι τεχνοτροπίες που επέδωσαν τους καλούς ζωγράφους, μα οι καλοί ζωγράφοι τις τεχνοτροπίες. Πολλά απ' τα έργα που αποτέλεσαν κάποιο σταθμό στις μορφικές αναζητήσεις, μπορεί να έχουν μόνο ιστορική σημασία, στην καλύτερη περίπτωση. Ή μπιενάλλε της γλυπτικής στο λόφο του Φιλοπάπου, μάς παρέχει πολλά τέτοια δείγματα, που αν δεν αντιληφτούμε έτσι τη σημασία τους, είναι δύσκολο να δικαιολογήσουμε την παρουσία τους μέσα σ' αυτό το χώρο.

Άς μην ανησυχούμε, ως κοιτάξουμε μόνο προσεχτικά γύρω μας. Άς έπωφεληθούμε απ' όλα όσα συμβαίνουν στον κόσμο. Το ρεύμα θα βρει το δρόμο του. Άς σκεφτούμε από πόσους ακραίους, κάποτε άστειους, μορφικούς πειραματισμούς πέρασε ένας άλλος γειτονικός, τόσο συγγενικός και με κοινούς τόπους με τη ζωγραφική, κύκλος, ή ποίηση. Μα δεν έμεινε ποτέ οριστικά εκεί. Άνανεώθηκε, κράτησε ό,τι της ταιριάζει και δίνει σήμερα τους δυνατούς, χυμώδεις καρπούς της

στηριγμένη στη γνώση των μέσων που κάποτε μπήκαν στο δρόμο της. Άνάλογα φαινόμενα στο πεζό, στο θέατρο, στον κινηματογράφο, στο χορό, στη μουσική. Οι πλαστικές τέχνες θα περάσουν μέσα από πολλά μονοπάτια, δικαιολογημένα απ' τη φύση της εποχής, και τελικά θα βρουν το δρόμο τους. Θα έκφράσουν το καινούριο, χωρίς ν' άρνηθούν τις κατακτήσεις του παλιού, χωρίς να παραμελήσουν την ουσία της τέχνης τους, το ποιητικό τους στοιχείο, και την συνάφειά τους με τον άνθρωπο. Νομίζω πως μπορούμε να είμαστε σίγουροι γι' αυτό.

••

Γενικά κι αυτόνοτητα τα πράγματα που είπαμε από άφορμή την έκθεση του «Άστορ». Μα κανείς δε μπορεί ν' άμφισβητήσει τη χρησιμότητά τους, γιατί υπάρχει σοβαρός ο κίνδυνος να παραπλανηθούμε και να πάρουμε για πραγματικό πρόσωπο μίας εποχής, της εποχής μας, (ή φράση είναι της μόδας στους συγκαιρινούς μας αίσθητικούς και κριτικούς) μια πλαστογραφημένη όψη της ή τουλάχιστον τους ακραίους, πρόχειρους, μερικούς της μορφασμούς, που δεν έκφράζουν μια μονιμότερη αξία.

Άς δούμε τώρα το αντικείμενο της έκθεσης, δηλ. τα ίδια τα έργα που αποτελούν και το άπαντο στην υπόθεση. Υπάρχουν μερικοί καλοί, γνήσιοι ζωγράφοι, που μένουν ακόμα στην ορθόδοξη αντίληψη της ζωγραφικής, ζωγραφίζουν δηλ. με χρώματα, πάνω στο τελάρο.

Ο Καρας, μέσα σ' ένα συμβατικό χώρο, όπου θεληματικά άπαρνιέται τις καθιερωμένες συμβατικές χρωματικές σχέσεις, άναπτύσει τις δυνατές φιγούρες του που με τον έντονο πλασμό τους συγκρούονται με το χώρο του, χωρίς γι' αυτό να δημιουργούν μορφολογική άντινομία. Υπάρχει και χρώμα, που πάει κάποτε ως τον παροξυσμό και όργάνωση και γνήσια αίσθηση ενός κόσμου τραγικού. Δεν υπάρχει καμιά περιγραφική διάθεση, μα ένα κλίμα έντονα έκφραστικό, και σ' αυτό υπηρετούν τρόποι και κατακτήσεις από τις προηγούμενες φάσεις της δουλειάς του, τη θητεία του στην ανεικονική ζωγραφική. Το όραμά του ώριμάζει, ή μορφολογική του έρευνα ξεκαθαρίζει τα στοιχεία της.

Ο άλλος πολύ καλός ζωγράφος της έκθεσης είναι ο Δ. Μυταράς. Ξετυλίγει πλατιά τα πολλαπλά ζωγραφικά του προσόντα, την πολυεδρικότητα της δραστής του. Με κατακτήσεις πιστοποιημένες, εύπρόσιτες, που μπορούν να μπουν κάτω από κάθε έλεγχο, ο καλλιτέχνης μάς δίνει έναν κόσμο όλόκληρο, μια συμπυκνωμένη θέαση των πολλών, μέσα από τον κλειστό χώρο, έναν άληθινό ζωγραφικό συνωστισμό που όργανώνεται άνετα, και άρθρώνεται σωστά πάνω στον πίνακα. Ο ζωγράφος φροντίζει ως τις ύστατες λεπτομέρειες το έργο του και ή ευαίσθησία του ξεπερνά μερικά έμπόδια που πρόσκαιρα έμπαιναν μπροστά του, όπως τα είδαμε στην τελευ-

ταία του έκθεση στο Χίλτον. Υπάρχει ένας ζωγραφικός όριζοντας και μια ζωγραφική αλληλουχία στις μορφές του. Η δρασή του αγκαλιάζει άνετα το σύνολο, παίρνοντας μια δοσμένη άφετηρία.

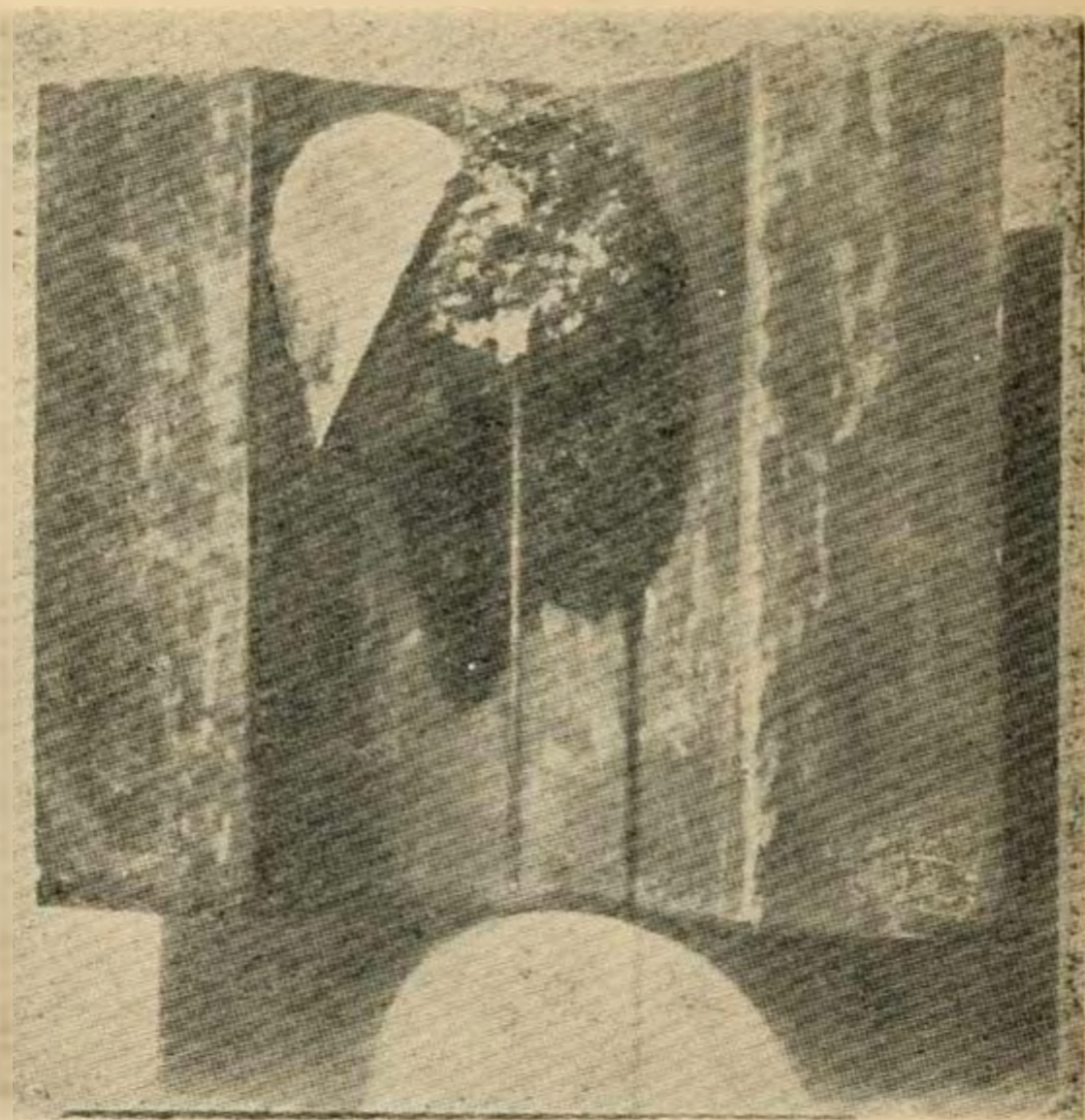
Ο Στεφόπουλος πλησιάζει σε χώρους μυστικούς και άορατους. Οργανώνει σχήματα, πολλά σχήματα, πάνω στο τελάρο του, μās μιλά για έναν χώρο που μπορεί να τον τοποθετεί συνειδητά κάπου, μα που δεν παύει στην ούσια να είναι ο χώρος τής φαντασίας του. Πάντως, δεν υπάρχει καμιά άμφιβολία πώς η άφετηρία του είναι μια πραγματική έντύπωση, μια έντύπωση από τα πράγματα και πώς καταλήγει στην αφαίρεσή του ύστερα από μιαν αφαιρετική διαδικασία που ξεκινά από το πραγματικό. Το κύριο έφόδιό του και το μοναδικό που χρησιμοποιεί, είναι το χρώμα και μ' αυτό, με μια κλίμακα δεμένη και χρωματισμένη στο γκρίζο, έκθέτει την όποια σύλληψή του.

Ο Α. Φασιανός μās παρουσιάζεται πάλι στο ίδιο χιουμοριστικό του κλίμα, με άνετη ζωγραφική αίσθηση, με μιαν εύκολια στη διάταξη τών μορφών του. Έξακολουθεί πάντα να μās παρουσιάζει μιαν εύρηματική παράταξη σχημάτων, να εύνοεί τή σύγκρουση ενός μεγάλου με μικρά σχήματα, να επιλέγει με επινοητικότητα μορφές από πολλές περιοχές και να τις δίνει στο δικό του κλίμα. Μās δείχνει μιαν προσωπική του εύαισθησία στη χρήση τής ανθρώπινης μορφής, που περιέχει, μαζί με το χιούμορ, και μιαν πικρότερη στάση μπροστά στις έκδηλώσεις του ανθρώπου. Είναι μιαν δουλειά ποιότητας με συνείδηση τής πορείας της.

Ο Θόδωρος είναι, από την άλλη, ο μόνος γλύπτης, δηλ. ο αύθεντικός γλύπτης τής έκθεσης, και είναι ένας καλλιτέχνης με προσωπικότητα και αίσθηση του υλικού του. Εκείνο που τον επιβάλλει στην δρασή μας άμέσως, είναι ή στερεότητα που έχουν μερικές τουλάχιστον απ' τις μορφές του, αλλά μαζί και μιαν πραγματική μαστοριά στην επεξεργασία του υλικού του. Το χυτό σίδηρο μαύρο στερεό, κάτι σαν το ζυμωμένο άμμοχόλικο του μπετου, δένεται μαστορικά με το σφυρηλατημένο γιαλιστερό σίδηρο, που του δίνει την όψη έργαλείου, που θαρρείς πώς τώρα δά παράτησε την καθημερινή του εργασία, σ' ένα άποτέλεσμα κάποτε συναρπαστικό (σκεφτείτε το έργο του στο λόφο του Φιλοπάπου). Η κατασκευή του κάποτε στέρεη και λιτή, άστηρή κ' έκφραστική, σαν το έκκρεμές, μα κάποτε πιο έπεισοδιακή και παρόλο που μοιράζεται με το θεατή τον ίδιο φυσικό χώρο, δεν τον πλησιάζει, δεν τον πείθει περισσότερο, όπως γίνεται με τον «αυθόρμητο άπτικό μετρητή» που έχει και κάποια φιλολογική άναγωγή.

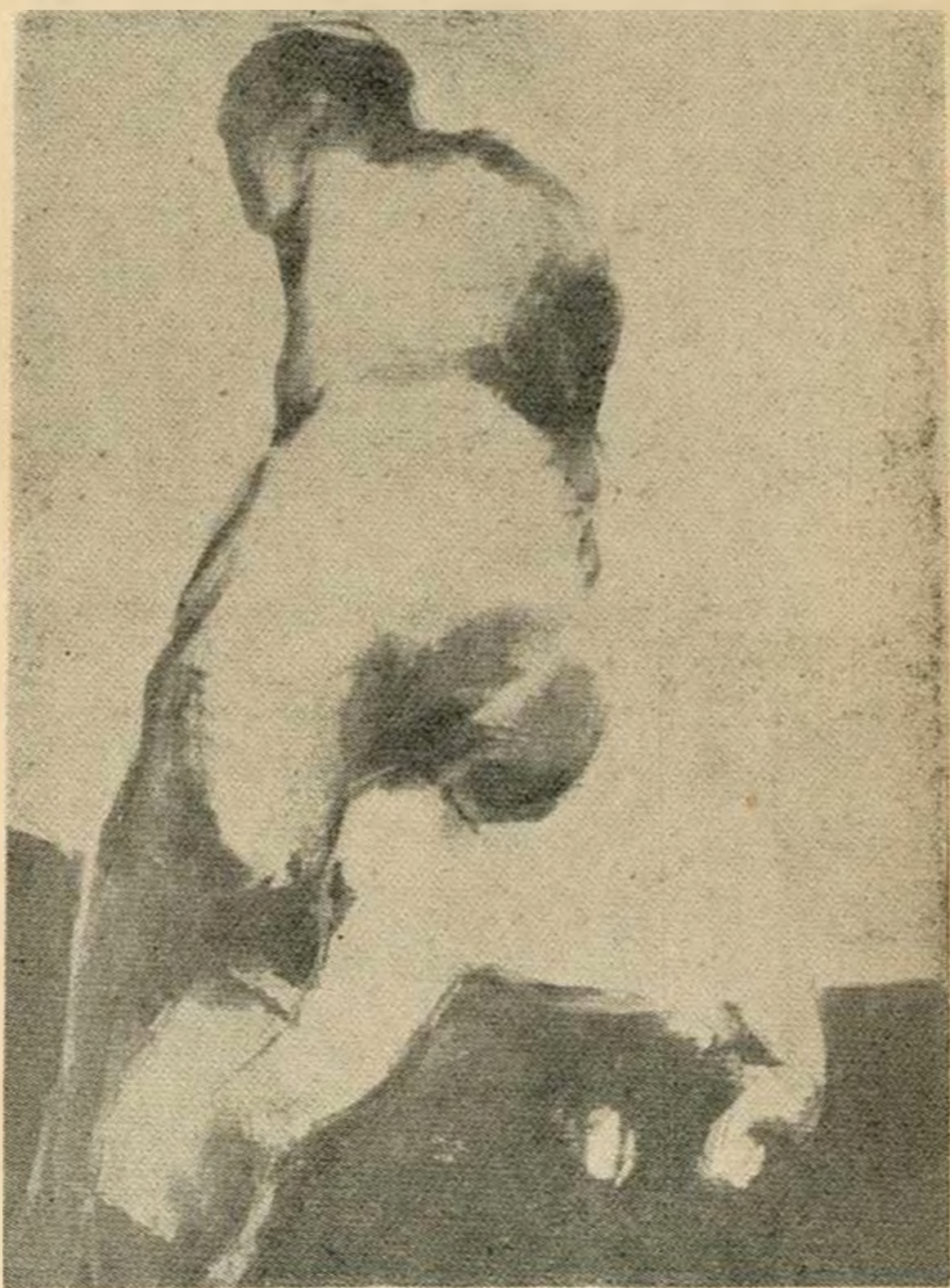
Από δώ και κάτω αρχίζουν τα μικτά είδη.

Ο Δανιήλ είναι ένας ζωγράφος που κατασκευάζει αντικείμενα από χρωματισμένα χαρτοκιβώτια, που έχουν σχέση με την αρχιτεκτονική, με το σκηνικό του θεάτρου κλπ. Ο-

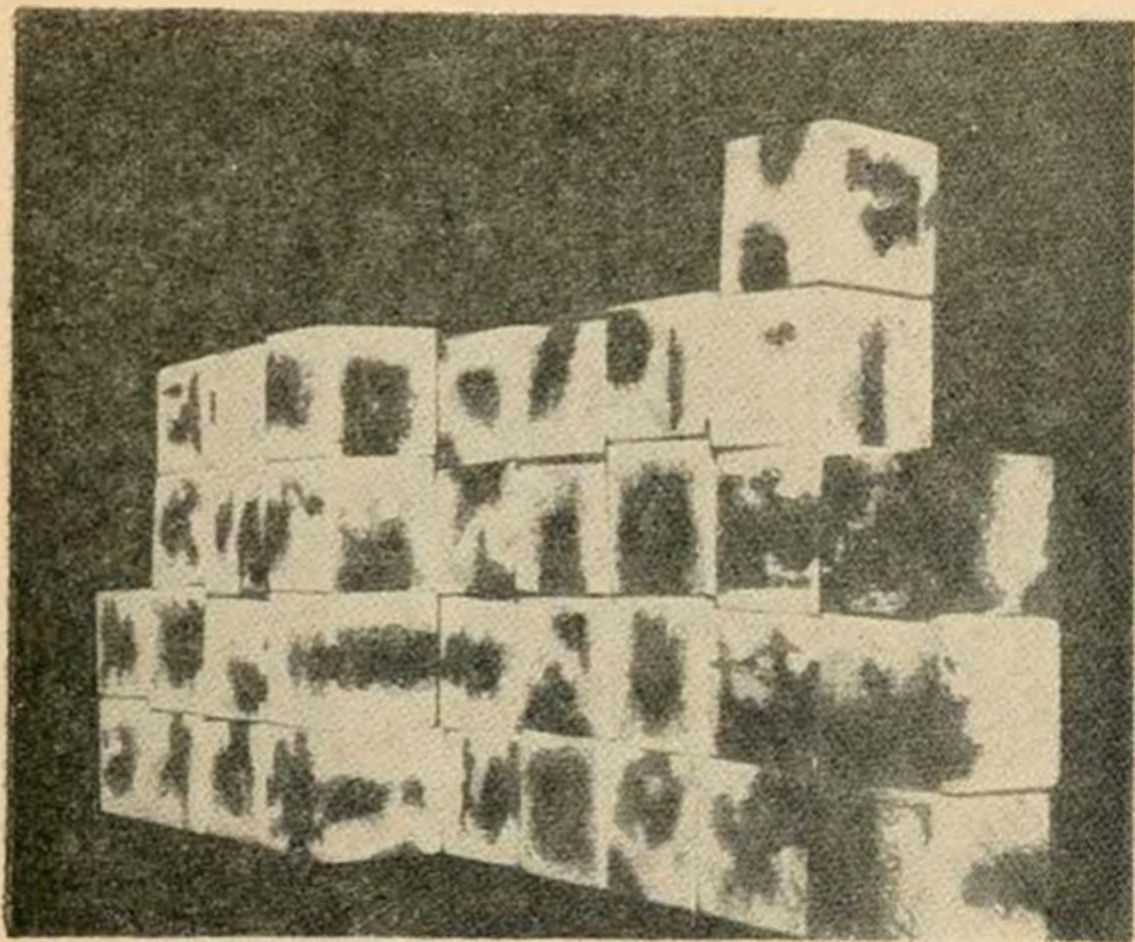


Θόδωρος

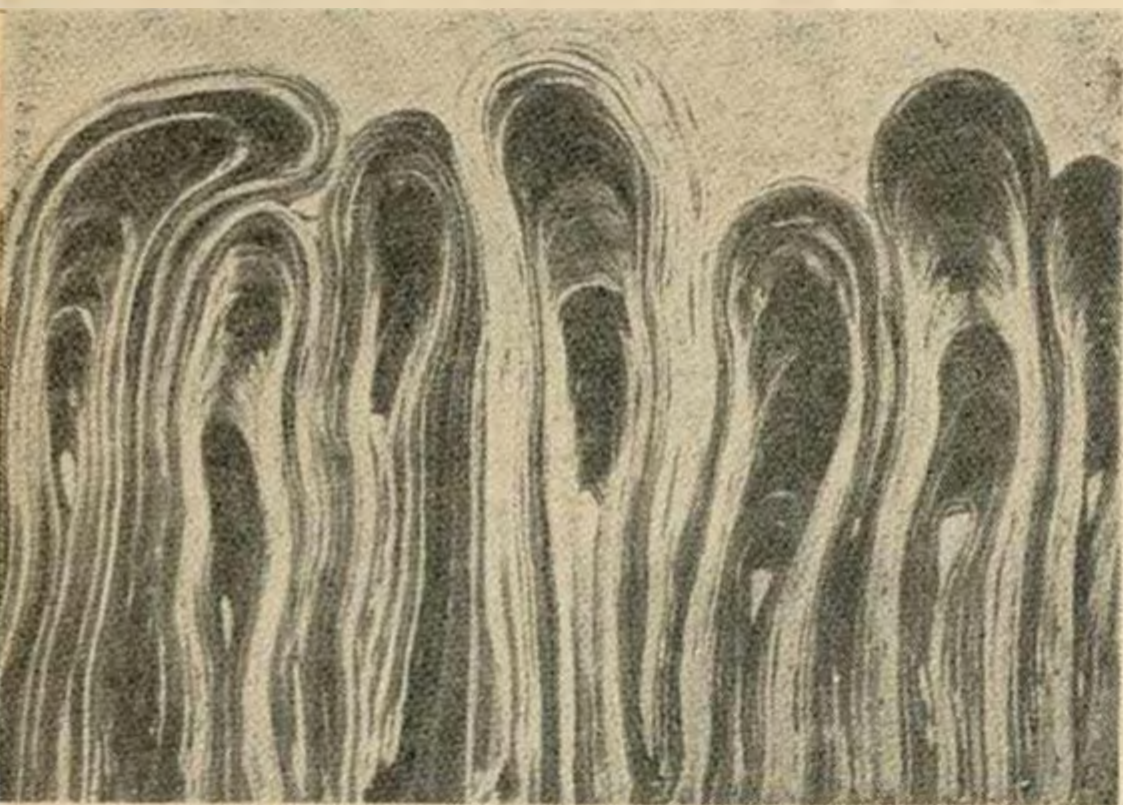
Καράς







Κοντός



Παῦλος

Στεφόπουλος



ταν χρωματίζει τις περίεργες αυτές κατασκευές του τὸ θυμάται ὅτι εἶναι ζωγράφος καὶ ἐπιζητεῖ μιὰ ποιότητα στὶς χρωματικές του ἐπιμιξίες ποὺ τὴν ἀρνιέται στὶς τυπικές του κατασκευές μὲ τὰ χαρτοκούτια. Ἄλλὰ ἐκεῖ ποὺ κυρίως ἀστοχεῖ εἶναι ὅταν πᾶει νὰ κορυφώσει τὸ δραματικὸ ἐνδιαφέρον τῆς σύνθεσης μὲ κείνο τὸ ἄπλαστο, τὸ ἀνενεργὸ χεράκι μὲ τὸ ματοβαμένο πανάκι. Κακὸ κουκλοθέατρο. Ἐκεῖ ποὺ ἐγκαταλείπει τὴν τέχνη καὶ καταφεύγει στὸ ἀνέκδοτο, στὴν παράσταση ἑνὸς πραγματικοῦ γεγονότος, τὸ ἀποτέλεσμα γίνεται αἰσθητικὰ κακὸ καὶ φυσιολογικὰ ἀποκρουστικὸ.

Ὁ Κοντὸς ἀναπτύσσει πάνω σὲ μιὰ σύνθεση ἀπὸ ὀρθογώνια παραλληλεπίπεδα, τὴ γνωστὴ οἰκεία μικρογραφία του. Βέβαια, ἐκεῖνο ποὺ κυριαρχεῖ εἶναι ἡ ἀρχιτεκτονημένη διάταξη τῶν ὀγκῶν του, κάτι σὰν ἀρχιτεκτονικὴ μακέτα ἑνὸς κτιριακοῦ συνόλου, ἐνῶ ἡ ζωγραφικὴ προσθήκη του, ἐπίπεδα κολλημένη στὶς πλευρὲς τῶν κύβων, δὲν δένεται πάντα ὀργανικὰ μὲ τοὺς ὀγκους καὶ γι' αὐτὸ συχνὰ ἐξαφανίζεται, καὶ μάλιστα εἰδωμένη ἀπὸ τὰ πλάγια. Ἡ δρασή μας ἐξοικειώνεται εὐκόλως μὲ τὰ σύνολά του, πάλι ὑπάρχει κάτι σ' αὐτὰ ποὺ σὲ ἀφορᾷ.

Ὁ Παῦλος, λένε πὼς εἶναι ὁ γνωστός μας νέος ζωγράφος, ὁ Διονυσόπουλος. Βέβαια σὰν Διονυσόπουλος ἤξερε καλὰ νὰ ζωγραφίζει, μὰ σὰν Παῦλος ἀρνήθηκε τὸ πλούσιο χρωματικὸ ζωγραφικὸ του δυναμισμό κ' ἔμπασε σὲ μιὰν περίεργη κ' εὐθραυστὴ τέχνη, χάρτινες λουρίδες, ἀποκόμματα ἀπὸ χρωματιστὲς ἀφίσες, ποὺ τὶς κολᾷ κάθετα στὴν ἐπιφάνεια τοῦ πίνακα, σχηματίζοντας μ' αὐτὲς γεωμετρικὰ σχήματα. Εἶναι λιγάκι ἀστείο νὰ ἰσχυριζόμαστε πὼς θέλει νὰ χρησιμοποιήσει τὰ χάρτινα ἀποκόμματα. Μάλλον ἡ ἀναζήτησή μιᾶς ἐξωτερικῆς καινοτομίας ὀδήγησε στὰ χρωματιστὰ τοῦτα χαρτιά. Βέβαια χρησιμοποιεῖ προσεχτικὰ τὸ ὑλικό του, καὶ ὑπολογίζει ποῦ θὰ πέσουν τὰ χρώματα. Ὑπολογίζει ἀκόμα καὶ τὶς λεπτὲς ματιέρες ποὺ δίνουν τὰ λεπτὰ κενὰ ἀνάμεσα στὶς λουρίδες. Δηλ. ὁ Παῦλος πιστεύει πὼς μόνο μ' αὐτὸ τὸ ὑλικὸ μπορούσε ν' ἀποδόσει αὐτὲς τὶς μορφές του, τόσο αἰσθητικὰ ἀναγκαῖες γιὰ τὶς συλλήψεις του; Κ' εἶναι αὐτὲς οἱ μορφές του κι αὐτὲς οἱ συλλήψεις, τόσο πολύτιμες ὥστε νὰ χρειάζονταν τέτοια περιπέτεια γιὰ νὰ μὴν πάθουν καμιὰν ἀλλοίωση; Μὲ τέτοια κι ἄλλα ἀνάλογα ἐρωτηματικὰ φεύγεις ἀπὸ τὸ ἔργο αὐτό. Ὅσο γιὰ τὴν ἠχητικότητα τοῦ τίτλου, εἶναι κάπως ἐπαρχιώτικη ἀνακάλυψη, νεοπλουτικὴ, πολὺ φτωχὴ γιὰ τὶς δυνατότητες τῆς γαλλικῆς γλώσσας. Ὅποιος ἀμφιβάλλει ἄς διαβάσει στίχους τοῦ Βερλέν, γραμμένους πρὶν ἀπὸ ἑκατὸ χρόνια.

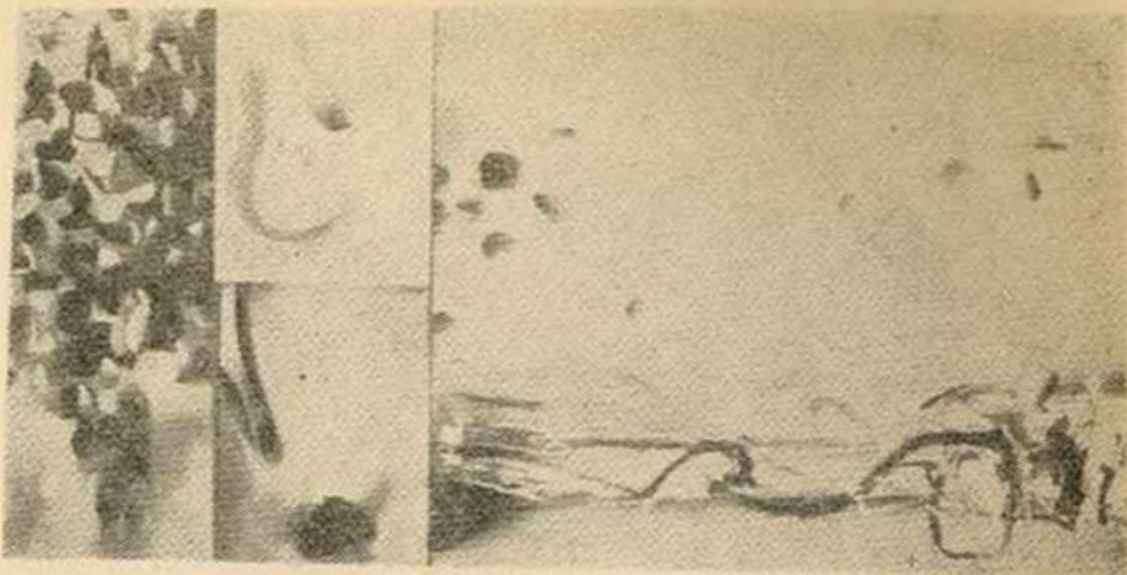
Ὁ Σαχίνης αὐτὴ τὴ φορὰ δὲν ἔκανε ζωγραφικὴ. Κατὰ τὴν ἄποψή μας δὲν ἔκανε οὔτε γλυπτικὴ κ' ἴσως οὔτε κὰν τέχνη. Μέσα σὲ χαρτοκούτια ἔριξε διάφορα πανιά κι ἄλλα ἀντικείμενα, οὔτε ὀργανωμένα οὔτε ἀρχιτεκτονημένα, ἔτσι περίπου ὅπως γίνεται μὲ μιὰ με-

τακόμιση. Έκλεισε ύστερα την πρόσοψη του χαρτοκιβωτίου με ένα διάφανο πλαστικό και παρουσίασε ένα αντικείμενο, με αξιόσιμα έργου τέχνης. Δεν ξέρω τί θα συμβεί αύριο κι ως πού θα φτάσει ή οικείωσή μας με τέτοιους πειραματισμούς. Για την ώρα ή αίσθησή μας αντιδρά σ' αυτά τὰ αντικείμενα. Γιατί αυτό τὸ ἴδιο τὸ αντικείμενο πού βλέπεις δὲν σοῦ ὑποβάλλει τίποτα, οὔτε διακοσμητικότητα, οὔτε σοῦ ἀποκαλύπτει καμιά μυστικότητα.

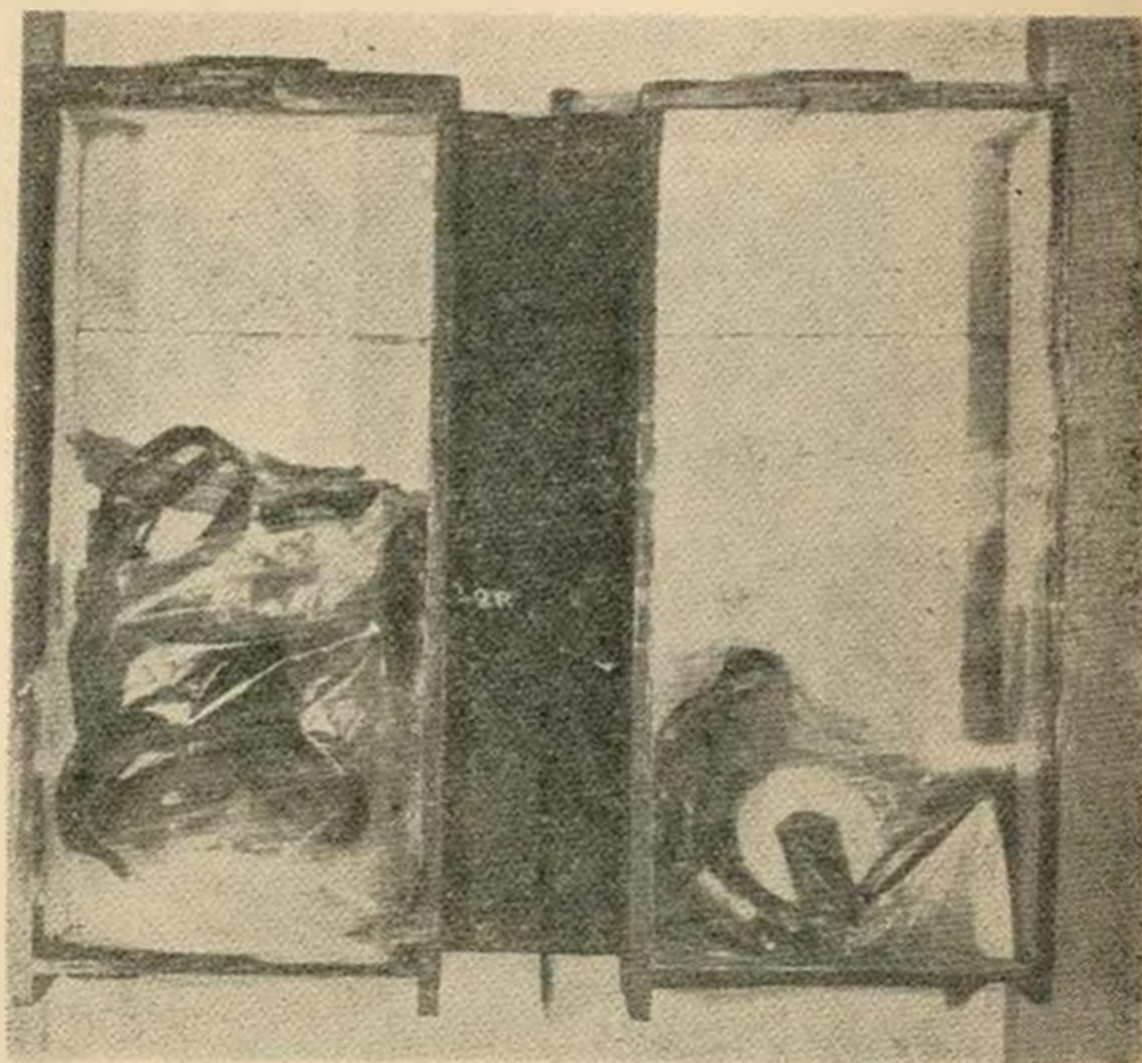
Τέλος ὁ Τσόκλης ρίχνει εὐτυχῶς τὸ βάρος του στὴ ζωγραφικὴ μόνο πού δὲν θέλει τὴν ἐπιφάνειά του νὰ τὴν ἀφήσει σ' ἕνα ἐπίπεδο. Ὀργανώνει τὸν πίνακα μέσα στὸ χῶρο, σὲ πολλὰ ἐπίπεδα κ' ἡ ὀργάνωσή του αὐτὴ δὲν εἶναι τυχαία, ὑπάρχει τουλάχιστο μιὰ διανοητικὴ πορεία πού τὴν ὀδηγεῖ σ' ἕνα εὐχάριστο ἀποτέλεσμα. Μιὰ κακόγουστη γύψινη φιγούρα, ὀλότελα γλυπτική, πού τὴν καρφώνει σ' ἕνα πλάνο του, παρόλο πού αὐτὴ ἢ ἴδια εἶναι καὶ ἄπλαστη καὶ ἀρνεῖται νὰ σωματωθεῖ μέσα στὴ σύνθεση, δὲν ἐξαφανίζει τὸν κυρίως πίνακα, ὅπου φαίνεται πὼς ὁ ζωγράφος προχώρησε στὴν κατάκτηση τῶν μορφικῶν του μέσων. Τὸ κλίμα του μένει πάλι σουρεαλιστικό. Οἱ σφαῖρες του εἶναι ἕνα μορφικὸ παιχνίδι πού δὲν καταξιώνεται.

Ἀσχοληθήκαμε κάπως πλατύτερα μὲ τὴν ἐκθεση αὐτὴ γιατί τῆς δόθηκε ἡ ἐκταση κάποιας ἀποκάλυψης. Ὅχι βέβαια, δὲ συμβαίνει τίποτα τέτοιο. Εὐτυχῶς πού ὑπῆρχαν τρεῖς τέσσερις καλοὶ ζωγράφοι κ' ἕνας καλὸς γλύπτης, πού κράτησαν τὸ βάρος τῆς ἐκδήλωσης. Τὰ μικτὰ εἶδη, κατὰ κανόνα, ἦταν ἄγουροι διανοητικοὶ πειραματισμοί, πού μέσα στὴ σημερινὴ ἐπινοηματικότητα δὲν εἶχαν τουλάχιστον τὸ χάρισμα τῆς πρωτοτυπίας.

Γ. ΠΕΤΡΗΣ



Τσόκλης

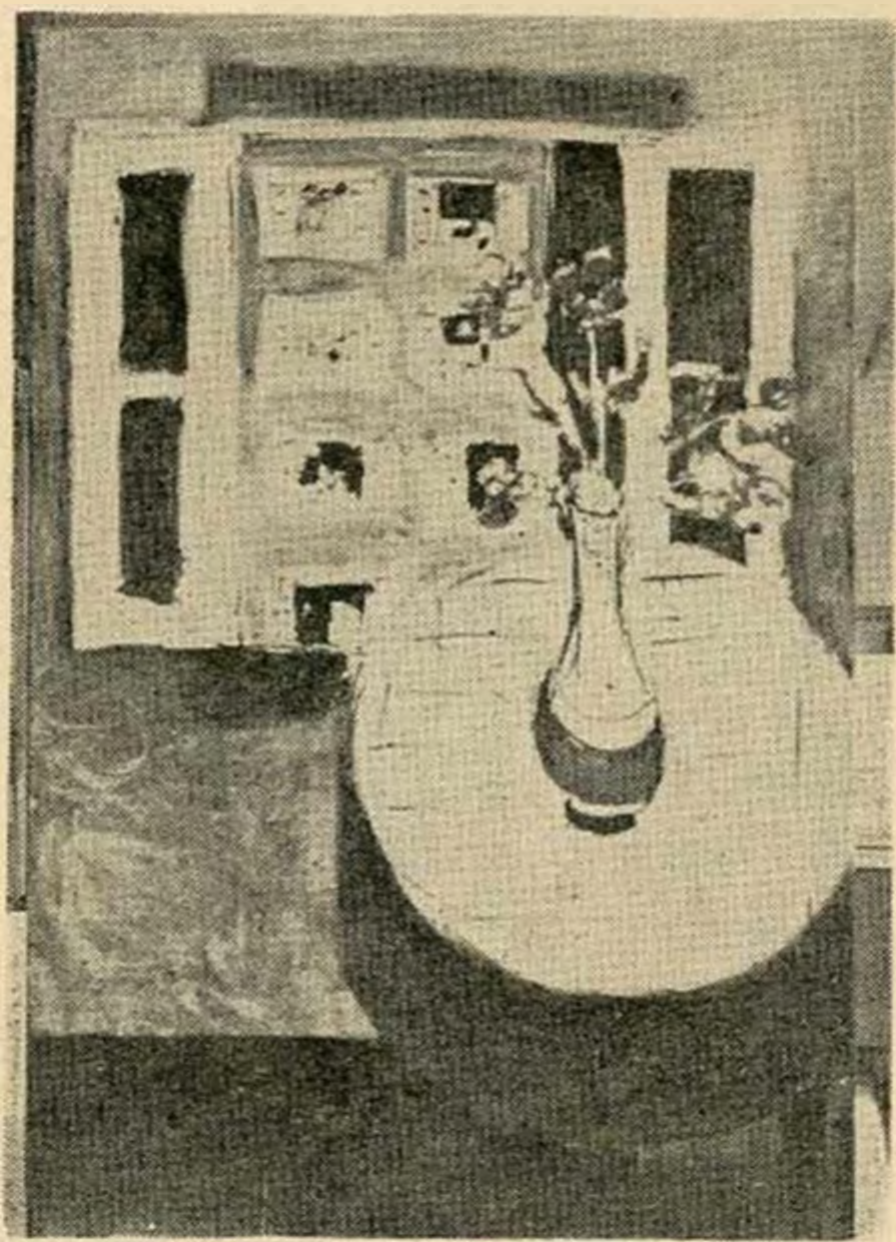


Σαχίνης



Φασιανός

# Η ΕΚΘΕΣΗ ΤΟΥ ΚΗΛΑΗΔΟΝΗ



Ἡ ἐκθεση ζωγραφικῆς τοῦ Κώστα Κηλαηδῶνη στὶς Νέες Μορφές, σημείωσε μιὰν ἐνθαρρυντικὴ παρουσία ἐνὸς νέου ζωγράφου, ποὺ ρίχνει τὸ βάρος του στὴν ἔρευνα τῶν γνήσιων μέσων ζωγραφικῆς καὶ δίνει τίμια καὶ σεμνὰ τὰ μέτρα τῶν δυνατοτήτων του, σὲ μιὰ περιοχὴ ὅπου μποροῦν ὅλοι οἱ ἄνθρωποι νὰ βαθμολογήσουν τὴν προσπάθειά του.

Τὸ κύριο χαρακτηριστικὸ τῆς ζωγραφικῆς του, ποὺ εἶναι καὶ τὸ οὐσιαστικότερο, εἶναι πῶς μέσα στὸ ἔργο αὐτὸ ἀνακαλύπτεις ἀμέσως ἓνα γνήσιο ζωγραφικὸ ὄραμα ποὺ ἀναπτύσσεται ἄνετα σ' ἓναν ποιητικὸ χῶρο μὲ συγκρατημένες μὰ σωστὰ τονισμένες ἀπηχή-

σεις. Ἐνας ὁλόκληρος κόσμος ἀπὸ παιδικὰ ὄνειρα, ἀναμνήσεις, πρόσφατες ἐμπειρίες, ξετυλίγονται μέσα στὸ ἔργο αὐτὸ μὲ μιὰ διατύπωση σαφὴ, μὲ ἄρθρωση διαυγὴ. Βέβαια, ἡ καταγωγὴ τῶν στοιχείων του εἶναι φανερὴ. Μὲ τὸ νὰ ἀνιχνεύσουμε ὁμῶς τὶς πηγές τοῦ ἔργου αὐτοῦ, νὰ μελετήσουμε μόνο τὶς ἐξωτερικὲς ἐπιδράσεις ποὺ ἔχει ὑποστεί, ν' ἀναφέρουμε τούτη ἢ ἐκείνη τὴν ἀνάμνηση ἀπὸ αὐτὸν ἢ ἐκεῖνο τὸ ζωγράφο, δὲν εἶναι ὁ καλύτερος τρόπος γιὰ νὰ πλησιάσουμε, νὰ ἐρμηνεύσουμε τὸ ἔργο τοῦ νέου καλλιτέχνη. Τὸ σωστότερο εἶναι νὰ δοῦμε τὸν ἴδιο τὸ δικό του χῶρο, ὅπου τοποθετεῖ τὸ δράμά του, κι ἀπὸ κεῖ νὰ δοῦμε τὴ σημασία τῶν ἐξωτερικῶν μέσων ποὺ χρησιμοποιεῖ γιὰ τὴ διάρθρωση τοῦ κόσμου του. Ὑπάρχουν βέβαια μερικὲς στιγμὲς ὅπου ἡ φούρια γιὰ τὴ διατύπωση τοῦ πλαστικοῦ του νοήματος ὁδηγεῖ κάποιες μορφές του σὲ μιὰν εὐκόλη γραφὴ, κι αὐτὸ διασπᾶ τὴν ἔνταση τοῦ δραματισμοῦ του. Μὰ σχεδὸν πάντα, βρίσκει ἓναν τρόπο νὰ δώσει σ' ὅλα αὐτὰ τὰ ἐξωτερικά του γυμνάσματα κάποιαν ἀξία, σύμβολο, γιὰτὶ προκύπτουν ἀπὸ ἓνα ξεχείλισμα ἔντονης βίωσης. Τὶς περισσότερες στιγμὲς τὸ δράμά του κρατᾶ, σ' ὅλη τὴ διαδικασία τῆς διατύπωσής του, ὅλο του τὸ χυμὸ κι ὅλη του τὴν οὐσία, κ' ἔτσι τὸ ἀποτέλεσμα παρουσιάζεται συχνὰ ἀπρόοπτο καὶ δικό του μὲ τρόπο ποὺ σὲ ξαφνιάζει καὶ σὲ πείθει. Εἶναι οἱ καλὲς στιγμὲς τοῦ ζωγράφου κι αὐτὲς δὲν εἶναι οὔτε λίγες οὔτε τυχαίες.

Θὰ χρειαστεῖ καιρὸς καὶ προσπάθεια γιὰ νὰ ξεκαθαριστεῖ ὁλότελα ὅλο αὐτὸ τὸ ὑλικὸ ποὺ θέτει σήμερα ὑπόψη μας ὁ νέος καλλιτέχνης. Στὴν πορεία τῆς ἔρευνάς του θ' ἀπορρίψει πολλὰ ἀπ' τὰ ἐνθετα στοιχεῖα καὶ θὰ κρατήσει πολλὰ ὀργανικά, σὰν ἀφετηρία πάλι γιὰ παραπέρα ἀνάπτυξη. Ἡ ἐργατικότητά του μᾶς τὸ ὑπόσχεται. Πρόκειται γιὰ μιὰ γνήσια ζωγραφικὴ αἴσθηση ποὺ ἔχει χῶρο νὰ σταθεῖ, κι ὁ ἴδιος ἔχει τὰ ἐφόδια καὶ τὴ διάθεση νὰ ἐρευνήσῃ γιὰ τὴν κατάκτηση τῶν σωστῶν μέσων ποὺ θὰ τὴν στηρίξουν.

# Η ΔΙΑΡΚΕΙΑ ΤΟΥ ΦΕΡΝΑΝ ΛΕΖΕ

Του Πιέρ Ντεκάργκ

Δέκα χρόνια έχουν περάσει από τότε. Στις 17 Αύγουστου 1955, στο κτήμα Ζιλβούρ-Ίβέτ, στα περίχωρα του Παρισιού, πέθανε ο ζωγράφος Φερνάν Λεζέ. Ήταν 74 χρονώ. Ήταν ένας κολοσσός, καμωμένος για να τα κατοστήσει. Και ίσως να το έκανε, αν δεν είχε αυτή τη θερμότητα για τη ζωή, αυτή την υπερβολική δύναμη που είχε μέσα του. Μά δε μπορεί κανείς να φανταστεί έναν Φερνάν Λεζέ που να ζει συνετά, έναν Φερνάν Λεζέ καταβλημένο απ' την ηλικία του.

«Η μοναδική στιγμή που δεν κάνω τίποτα, διηγιότανε, είναι όταν βρίσκομαι στο αυτοκίνητο. Η γυναίκα μου ανακάλυψε αυτό το μέσον για να με υποχρεώνει να μένω για λίγο άργόσχολος».

Άλλιώς, κάθε μέρα, δούλευε με τον ίδιο ρυθμό. Το πρωί ο Λεζέ έφτανε από νωρίς στο εργαστήρι του στο Παρίσι, και κει κανόνιζε τις υποθέσεις του, απαντούσε στο τηλέφωνο, δεχότανε επισκέπτες. Είχε τακτοποιήσει τα καθίσματα με τέτοιο τρόπο, που να μπορεί, ακούγοντας τις κουδέντες, να παρατηρεί τους πίνακες. Ήτανε ή ώρα της δοκιμασίας τους. Αναζητούσε τα λάθη τους. Αυτή η παράταση του πρωινού ήτανε ο τρόπος του για ν' αποφεύγει την απομόνωση της επιτυχίας. Οί φίλοι του παλιού καιρού, οί μαθητές που είχε σ' όλη τη διάρκεια της καριέρας του, οί ιστορικοί της τέχνης, οί δημοσιογράφοι, ήξεραν πως θά 'βρισκαν πάντα την πόρτα ανοιχτή. Ο Λεζέ έρχότανε επίσης και στο άτελιέ του Μονπαρνές για να συνεχίσει τη νιότη του. Μια μέρα, στα 1913, εγκαταστάθηκε εκεί, όδός Νότερ Ντάμ ντε Σάν, στον αριθμό 30, αφού γύρισε από τα 1900 πολλά εργαστήρια παριζιάνικα, λεωφόρος ντε Μέν, στη Ρίς κλπ. Το καλύτερο μέρος της ζωής του το πέρασε εκεί, στα μικρά δρομάκια που ανηφόριζαν προς το τρίστρατο Βαρέν, ανάμεσα στη Ροτόντα και τον κινηματογράφο της όδου Τσάπλιν. Δεν άλλαξε τίποτα απ' τις συνήθειες που είχε όταν ξεκινούσε. Η διασημότητά του δεν τον εμπόδισε ν' ανοίγει ο ίδιος την πόρτα στους επισκέπτες, να γεμίζει κάθε πρωί τη σόμπα, να απαντά ο ίδιος στην άλ-

ληλογραφία του. Σήμερα, από την πρώτη κιόλας επαφή, οί νέοι ζωγράφοι, χρησιμοποιούν συχνά γραμματείες... Την ώρα του φαγητού, όταν δεν έτρωγε ένα πολύ μέτριο χαντόκ στην Παλέτ ή στην Κλοσερί, έμπαινε σ' ένα αυτοκίνητο και πήγαινε στο Ζίφ όπου είχε συγυρισμένο ένα είδος ξενοδοχείο-ντάνσιγκ εγκαταλειμένο. Εκεί, κοντά στη Νάντια, τη γυναίκα του, έβρισκε ένα σπίτι με άραδιασμένες τις κατσαρόλες, με σεντόνια στιβαγμένα μέσα στα ντουλάπια, που θά 'πρεπε να του θυμίζουν τη νορμανδική παιδική του ηλικία. Γευμάτιζαν μέσα σ' ένα άσπρο δωμάτιο, πολύ άπλό, όπου τραγουδούσαν τα χρώματα απ' τα κεραμικά του, και απαντούσαν τα χρώματα απ' τους πίνακές του. Στην αίθουσα του χορού, ο ζωγράφος είχε εγκαταστημένο το εργαστήρι του. Δεν ήξερε να ζει άλλου από κει. Καβαλέτα, τελάρα άκουμπισμένα ανάποδα στον τοίχο, και για να κάθεται πάνω της και να κοιτά τους πίνακες όταν μιλούσε (μια παλιά παλέτα όπου τα σωριασμένα χρώματα σχημάτιζαν βουναλάκια, ήτανε πάντα δίπλα του) μια μακρυά καρέκλα με πανί, από κείνες που τις λένε υπερατλαντικές. Τέτοια ήτανε ή ζωή του Φερνάν Λεζέ, διακομένη από μερικά ταξίδια, επισκέψεις και δουλειά στα εργαστήρια κεραμεικής και διτρό.

Πέθανε Αύγουστο μήνα, την εποχή αυτή που ή Ευρώπη πάει μ' άργό ρυθμό, βρίσκεται σε μια σχεδόν ληθαργική κατάσταση μέσα στην άμμο της ακροθαλασσιάς. Έτσι ο θάνατός του πέρασε σχεδόν απαρατήρητος. Είναι μια εποχή που οί έφημερίδες παύουν να 'ναι ξάγρυπνες, που το ραδιόφωνο και ή τηλεόραση ζούν με προγράμματα προπαρασκευασμένα από πιό μπροστά. Το τέλος του Λεζέ προκάλεσε έδω κ' εκεί μερικές τιμητικές εκδηλώσεις. Άργότερα, ή κοινή γνώμη συνήλθε, και τον επόμενο χρόνο γίνηκε, στο μουσείο διακοσμητικών τεχνών, ή μεγάλη αναδρομική έκθεση του έργου του, που μάς έδωσε το μέτρο να κρίνουμε το δρόμο που διάθηκε στο μισό αιώνα της δουλειάς του. Πόσο διαφορετικές ήτανε οί φάσεις της δου-

λειάς του και πόσο άνετα αναγνωρίζονται ο ίδιος μέσα σ' όλα όσα είχε καταπιαστεί! Τέλος τέθηκε το ζήτημα: ο Λεζέ δεν ήταν ο πιο αντιπροσωπευτικός καλλιτέχνης της εποχής του; Ο πλησιέστερος στη σύγχρονη πραγματικότητα; Το έργο του δεν ήταν εκείνο, όπου το μέλλον θ' αναγνώριζε καλύτερα, το πρώτο μισό του 20ού αιώνα;

Τα χρόνια που ακολουθούν το θάνατο ενός καλλιτέχνη είναι γενικά χρόνια λησμονιάς. Το έργο όμως του Λεζέ δεν μοιάζει να έπαθε αυτή την περαστική απώθηση. Είναι πολλοί οι λόγοι. Ο πρώτος είναι, επειδή η μεγάλη επιτυχία του ήρθε καθυστερημένη, αργότερα από τους άλλους σύγχρονούς του, το Μπράκ, τον Πικασό. Από τον καιρό που παρουσίασε τη ζωγραφική του και τη γλυπτική του, το κοινό αϊφνιδιάστηκε από την αποκάλυψη μιας σταδιοδρομίας πιο τολμηρής απ' όσο πίστευε. Ο Λεζέ δε μάς έδωσε το μέτρο του μόνο στον κυβισμό, μάς τό 'δωσε επίσης και στην άφηρημένη τέχνη. Ήτανε ακόμα κ' ένας από τους σπάνιους ζωγράφους, ικανός για τη διακόσμηση τοίχων στα κτίσματα της καινούριας αρχιτεκτονικής. Δεν ταίριαζε τόσο πολύ μέσα στην πολυχρωμία αυτής της αρχιτεκτονικής; Τέλος, ποιός είχε μεταφράσει καλύτερα τη δύναμη αυτής της εποχής, την ελπίδα που στηρίξαμε στη δύναμη της μηχανής, την ισχύ των πόλεων που ήτανε μεγάλες σαν τα βουνά; Το έργο του Λεζέ μάς λέγει πώς η εποχή μας είναι όμορφη και μεγάλη. Δεν υπάρχουν πολλοί καλλιτέχνες που έχουν αυτή την πίστη.

Ο δεύτερος λόγος είναι πώς η χήρα του, που για πολύν καιρό ήτανε μαθήτριά του, η Νάντια Πέτροβα, ανάλαβε, με τη βοήθεια του Ζορζ Μποκιέ, άλλου φίλου του ζωγράφου, να κάνει γνωστό αυτό το έργο. Δεν είχανε περάσει ούτε δυο χρόνια απ' το θάνατό του και στο Μπιό ('Αλπ-Μαριτίμ) έμπαινε ο θεμέλιος λίθος του μουσείου Λεζέ. Τα εγκαίνιά του γίνανε στα 1960. Είναι ένα μεγάλο κτίριο που ξαπλώνεται στην κορφή ενός λόφου στην έξοχή, πάνω απ' την ακρογιαλιά. Ένα μωσαϊκό, βγαλμένο από ένα σχέδιο του Λεζέ, φλογοδολεϊ στον ήλιο. Το τοπίο παισιώνει αυτό το γιγάντιο έργο. Οποιος ταξιδεύει απ' τη θάλασσα μπορεί έτσι να δει ένα έργο του Λεζέ φυτεμένο μέσα στους λόφους. Στο έσωτερικό, πάνω σε κινητά διαφράγματα, που επιτρέπουν την ανανέωση των έκθεμάτων, ο επισκέπτης παρακολουθεί ολόκληρη τη σταδιοδρομία του Λεζέ, ανάμεσα από έργα κάθε λογής: ζωγραφίες, γλυπτά, γκουάς, σχέδια, κεραμικά, ταπισερί, μακέτες για σκηνογραφίες του θεάτρου, του κινηματογράφου, ζωγραφίες για τοιχογραφίες. Τα βιβλία που είκονογράφησε, τα κείμενα που έγραψε, οι ταινίες που σύνθεσε, ένα ολόκληρο έργο συμπυκνώνεται μέσα στους τοίχους του μουσείου. Σήμερα λέγεται πώς το μουσείο αυτό, ιδιωτικό ίδρυμα, θα γίνει έθνική ιδιοκτησία, μουσείο της Δημοκρατίας, πράμα που θα εξασφαλίσει τη διάρκεια, έναν-

τια σ' ανέμους και πλημμύρες. Δεν πρόκειται για κανένα έκπληχτικό νέο. Η Νάντια Λεζέ προόριζε πάντα το μουσείο γι' αυτό το σκοπό.

Υπάρχει, τέλος, κ' ένας τρίτος λόγος στη διάρκεια του Φερνάν Λεζέ. Αν ένα ολόκληρο μέρος του έργου του μπήκε στην ιστορία της τέχνης (κυβισμός, αφαίρεση), υπάρχει και κάποιο άλλο που παραμένει μαχητικό, σύγχρονο. Πρόκειται για ολόκληρο εκείνο το μέρος που βάζει το πρόβλημα του αντικειμένου. Είναι γνωστό, πώς ο Λεζέ, όταν ακόμα βρισκότανε ολόκληρος μέσα στην έρευνά του για την αφαίρεση, θέλησε, όπως τό 'κανε συχνά, να προωθήσει μιαν αιχμή στο αντίθετο στρατόπεδο, στους αντίποδες. Θέλησε ν' αποκτήσει την εμπειρία του ρεαλισμού, ενός ρεαλισμού όμως σχεδόν αντικειμενικού. Προσκολλήθηκε στο να ζωγραφίσει και να σχεδιάσει αντικείμενα σαν το κλειδί, ένα παξιμάδι μηχανής, ένα φύλλο πρίνου, με την υπομονή του βιομηχανικού σχεδιαστή, που δουλεύει για καθορισμένους σκοπούς. Και τα αντικείμενα αυτά θέλησε να τα δοκιμάσει τοποθετώντας τα στο έσωτερικό αφηρημένων συνθέσεων. Κάποια μέρα σύνθεσε, με τον τρόπο αυτό, μιαν ζωγραφιά με μιαν διπλή αντίθεση. Μέσα σε μιαν αφηρημένη ζωγραφιά που ήτανε καμωμένη με βάση ορθές γωνίες και καμπύλες, συσσωμάτωσε μιαν άρμαθιά κλειδιά. Αυτό αποτελούσε μιαν πρώτη αντίθεση. Πέτυχε μιαν δεύτερη, βάζοντας παράλληλα με τα κλειδιά μιαν σιλουέτα, πράσινη και μαύρη, της Τζοκόντας του Λεονάρδο ντα Βίντσι. Ένα κουτί από σαρδέλλες με καπάκι, όλο χιούμορ, συμπλήρωνε τη σύνθεση.

Δεν υπάρχει αμφιβολία: Η πòπ ὰρτ δεν θα θεοποιούσε τα κοινά αντικείμενα, δεν θ' ανάκατωνε κομμάτια από άριστουργήματα του παρελθόντος με μπουκάλια μπύρας, αν ο Λεζέ, στα 1930, ξαναφέροντας στη ζωγραφική την τόλμη του Νταντά, δεν έκανε αυτά τα πειράματα. Η πòπ ὰρτ δεν θα έμπαζε ίσως στα μουσεία το νέο, τις αφίσες, κουρελιασμένες είτε όχι, είδη δημοσιότητας, αν ο Λεζέ δεν είχε ζωγραφίσει τη βιομηχανική όμορφιά του σύγχρονου κόσμου. Έξ άλλου δεν έχει κιόλας επηρεάσει αυτή την όμορφιά; Απ' το εργαστήρι του βγήκαν περισσότερα έργα διακοσμητού παρά ζωγράφου. Και σήμερα η επίδραση του Λεζέ θα δημιουργήσει περισσότερες ζωγραφικές κατευθύνσεις.

Η πòπ - ὰρτ είναι ένα παράδειγμα. Ο Λεζέ είχε και θά 'χει κι άλλα παράγωγα. Έτσι, δέκα χρόνια μετά το θάνατό του, δεν είναι ούτε ξεπερασμένος ούτε ξεχασμένος. Όσο μεγάλες και νά 'τανε οι μεταμορφώσεις αυτού του κόσμου από το θάνατό του κ' εδώ, βρίσκει ακόμα κανείς μέσα στο τόσο πλούσιο έργο του, απαντήσεις στα έρωτήματα που μάς διχάζουν και σήμερα.

Μετάφραση: Γ. ΠΕΤΡΗ

## Τὸ χρονικὸ τῶν ἐκθέσεων

Στις 8 Σεπτεμβρίου με πρωτοβουλία καὶ ὀργάνωση τοῦ Ἑλληνικοῦ Ὄργανισμοῦ Τουρισμοῦ ἀνοίξε ἡ πρώτη Διεθνὴς Μπιεννάλε Γλυπτικῆς, με τίτλο «Παναθηναϊα τῆς σύγχρονης Γλυπτικῆς».

Ἡ ἐκθεση ὀργανώθηκε στὸ Λόφο τῶν Μουσῶν (Φιλοπάππου) καὶ θὰ κλείσει στίς 8 Νοεμβρίου.

Ἐκτίθενται ἔργα τῶν γλυπτῶν: Ἄρπ, Ἄρσιπένο, Βαντόνγοερλο, Βιτοῦλλο, Βοτρούμπα, Γιάσπερς, Γκαργκάλλο, Γκοντζάλες, Γκωντιέ-Μπρέσκα, Ἐποσάιν, Ζάντκιν, Ζιμόν, Καλντέρ, Κοντόν, Λέμπρουκ, Λίτσι, Λίτσιτς, Λωράνς, Μαγιόλ, Μαλφραϊ, Μανόλο, Μαρῖνι, Μαρτίνι, Μέστροβικ, Μίν, Μούρ, Μπάρλαχ, Μπεστού, Μπίλ, Μποτσιόνι, Μπουρντέλ, Μπρακίουζι, Νογκούτσι, Ντεσπιώ, Ντυσάν - Βιγιόν, Πέδονερ, Πεῦρισσάκ, Πομπόν, Πριννέρ, Ρισσιέ, Ροντέν, Στάκπολ, Σωβέν, Τζιακαμέττι, Τζάου, Χάμ, Χέπγουορθ.

Ἐπίσης γλυπτά τῶν ζωγράφων Βοδτερς, Ἔρνστ, Λεζέ, Ματίς, Μιρό, Μοντιλιάνι, Μπράκ, Νταλί, Ντεγκά, Ντεραίν, Ντιμπιφέ, Ντυσάν, Νταμιέ, Περιέρε, Πικασσό, Ρενουάρ, Φωτριέ, Φρόντλιχ.

Ἀπὸ τὴν ἑλληνικὴ πλευρὰ συμμετέχουν οἱ Γιαννοῦλης Χαλεπάς, Τόμπρος, Σκλάβος, Εὐθυμιάδη - Μενεγάκη, Μυλωνά, Ραυτοπούλου, Ἀβραμιδῆς, Ἰκαρῆς, Γεωργίου, Κλουβάτος, Κουλεντιανός, Βαλοάμης.

● Παράλληλα στὴ γκαλερί Ἄστορ ἀνοίξε στίς ἀρχὲς Σεπτεμβρίου ὁμαδικὴ ἐκθεση με τίτλο «μεταμορφώσεις παράλληλοι» ποὺ παρουσίασε ὁ Δ. Φατούρος καὶ πῆραν μέρος οἱ ζωγράφοι: Δανιήλ (1 ἔργο), Καρᾶς (1 ἔργο), Κοντός (2 ἔργα), Μυταρᾶς (1 ἔργο), Παῦλος (2 ἔργα), Σαχίνης (2 ἔργα), Στεφάνουλος (1 ἔργο), Τσοῦλης (2 ἔργα), Φασιανός (1 ἔργο) καὶ ὁ γλύπτης Θόδωρος (2 ἔργα).

Στὴ Γκαλερί «Νέες Μορφές» στίς 8 Σεπτεμβρίου ἀνοίξε μία ἄλλη ὁμαδικὴ ἐκθεση ποὺ ἐκλείσει στίς 4 Ὀκτωβρίου καὶ πῆραν μέρος οἱ ζωγράφοι: Ἀρλιώτης (2 ἔργα), Κάνιστρα (2 ἔργα), Κωσταπούλου (1 ἔργο), Χατζηδάκι (3

ἔργα), Χουτζούμη (2 ἔργα), Μαντζέλος (2 ἔργα), Μαργκοπούλου (3 ἔργα), Πανάγου (2 ἔργα), Παγκάλου (1 ἔργο), Παλυχρονιάδη (6 ἔργα), Πουλιανός (1 ἔργο), Πρέκας (2 ἔργα), Σίμιος (2 ἔργα), Σταμάτης (3 ἔργα), Βλαχόπουλος (2 ἔργα), Ζέρβα (2 ἔργα), ὁ χαράκτης Σταυρουλάκης με 3 ἔργα καὶ οἱ γλύπτες Ἀπέργης (2 ἔργα), Κλουβάτος (4 ἔργα) καὶ ἡ Χουτοπούλου - Κονταράτου με 2 ἔργα.

● Στίς 6 Ὀκτωβρίου ἀνοίξε στὴν Ἰβια γκαλερί ἡ ἀτομικὴ ἐκθεση τοῦ νέου ζωγράφου Κώστα Κηλαϊδόνη.

● Ἡ γκαλερί «Μέρλιν» ὁλοκληρῶς τὸ μῆνα Σεπτέμβριο πτέγασε ὁμαδικὴ ἐκθεση με ἔργα τῶν καλλιτεχνῶν Καρά, Φασιανοῦ, Καναγκίνη, Κέπετζη, Τούγια, Μαυροῖδη, Τσίγκου, Κοκκινίδη, Κυπραίου, Πιερράκου κ.λ.π.

● Τὴν 1 Ὀκτωβρίου ἡ Ἰβια γκαλερί ἐγκαινίασε ὁμαδικὴ ἐκθεση Γλυπτικῆς ποὺ πῆραν μέρος οἱ παρακάτω καλλιτέχνες: Γκίνας με 13 ἔργα μικρὰ στὸν μπροῦντζο καὶ 1 στὸ γύψο, Ζογγολόπουλος (1 ἔργο στὸ χαλκὸ), Θόδωρος (1 ἔργο στὸ σίδηρο), Κουλεντιανός (2 ἔργα στὸ σίδηρο), Λυμπεράκη (1 ἔργο σὲ σίδηρο ὀξυγονοκαλλημένο), Νικολαῖδης (1 ἔργο στὸ σίδηρο), Πανουργιάς (1 ἔργο στὸ μπροῦντζο), Ραυτοπούλου (3 ἔργα στὸ μπροῦντζο) καὶ Φιλόλαος (4 ἔργα στὸ ξύλο).

● Τὴν Ἰβια ἐποχῆ, ἀπὸ τίς 15 ἕως τίς 30 Σεπτεμβρίου στὴν γκαλερί «Χίλτον» ἡ ζωγράφος Μαρινέλλα Κλωνάρη παρουσίασε 25 περίπου ἔργα τῆς καμωμένα με λάδι, παστέλ καὶ καλλὰξ.

● Παράλληλα στὴν Ἰβια αἴθουσα παρουσιάστηκε ὁμαδικὴ ἐκθεση Ἑλλήνων γλυπτῶν με ἔργα τῶν: Λουκόπουλου, Παππά, Καπράλου, Ἀβραμιδῆ, Θόδωρου, Λυμπεράκη, Ζογγολόπουλου κ.λ.π.

B

**Ν. ΡΕΜΠΟΥΤΣΙΚΑ**



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

**Α Ι Ο Λ Ο Υ & Λ Υ Κ Ο Υ Ρ Γ Ο Υ Ι**

**ΓΙΑΝΗ ΚΟΡΔΑΤΟΥ**

**ΙΣΤΟΡΙΑ ΤΗΣ ΕΛΛΑΔΑΣ**

2.500 π.Χ. - 1924 — Τόμοι 13

- ΠΛΟΥΤΙΣΕ ΤΙΣ ΓΝΩΣΕΙΣ ΣΟΥ ΜΕ ΤΗΝ ΑΛΗΘΙΝΗ ΙΣΤΟΡΙΑ ΤΗΣ ΕΛΛΑΔΑΣ
- Για να την προμηθευθείς με ευκολίες γράψε μας ή τηλεφώνησε

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



# ΣΧΟΛΑΙ ΞΕΝΩΝ ΓΛΩΣΣΩΝ Ν. ΣΤΡΑΤΗΓΑΚΗ

ΚΕΝΤΡΙΚΑΙ ΑΘΗΝΩΝ	: { Πλ. Κάνιγγος (Τζώρτζ 6) Τηλ. 611.496 Μητροπόλεως 16 και Βουλῆς 23 Τηλ. 236.308
ΚΕΝΤΡΙΚΗ ΠΕΙΡΑΙΩΣ	: { Πλ. Βικτωρίας (Ἀριστοτέλους 90) Τηλ. 813.120 Πλ. Δημ. Θεάτρ. (Ἀγ. Κων/νου 11) Τηλ. 477.834
ΚΕΝΤΡΙΚΗ ΘΕΣ/ΝΙΚΗΣ	: Μ. Ἀλεξάνδρου (Τ. Τσιμισκῆ 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 — ΜΥΤΙΑΗΝΗ — ΚΩΣ — ΠΟΡΟΣ — ΧΑΛΚΙΣ Κ.Α.Π.

Κτίρια πολυτελῆ, Ἐπίπλωσις ἀνετος, Περιβάλλον πολιτισμένο, Ἀτμό-  
σφαιρα φιλική, Σκληρὴ δουλειά, Ἐπιστημονικὴ μέθοδος, Διαλέξεις,  
Γιορτές, Ἐκδρομές, Κινηματογραφικὲς προβολές.

## 200 ΣΧΟΛΑΙ

## 500 ΚΑΘΗΓΗΤΑΙ

Δεκάδες χιλιάδες σπουδαστῶν φοιτοῦν στὶς Σχολές μας

Ποῦ ὀφείλεται ἡ **ΕΠΙΤΥΧΙΑ** τους

**ΕΛΛΗΝΙΚΑ ΧΡΩΜΑΤΑ ΚΑΙ ΣΚΛΗΡΗ ΔΟΥΛΕΙΑ =**

**ΕΥΧΑΡΙΣΤΑ ΑΠΟΤΕΛΕΣΜΑΤΑ**

Διαβάσετε «THE STUDENT'S MAGAZINE»

**ΟΛΟΙ ΟΙ ΔΡΟΜΟΙ ΟΔΗΓΟΥΝ ΣΤΙΣ ΣΧΟΛΕΣ ΜΑΣ**



ΜΟΛΙΣ ΕΚΥΚΛΟΦΟΡΗΣΕ

Λ. ΣΕΚΛΕΙΖΙΩΤΗ

# Ζ Ο Ρ Γ Κ Ε

**Ο ΚΑΤΑΣΚΟΠΟΣ ΤΟΥ ΑΙΩΝΑ**

Ἡ ζωὴ καὶ ἡ παράτολμη δράση τοῦ μεγαλύτερου κατάσκοπου τοῦ αἰώνα μας, ὅπως γιὰ πρώτη φορά ἀποκαλύπτεται ἀπὸ τὸ φάκελλο Ζ Ο Ρ Γ Κ Ε τῶν σοβιετικῶν μυστικῶν ὑπηρεσιῶν.

## **ΖΟΡΓΚΕ - Ο ΚΑΤΑΣΚΟΠΟΣ ΤΟΥ ΑΙΩΝΑ**

Οἱ πληροφορίες του μέσα ἀπὸ τὴ ΓΕΡΜΑΝΙΚΗ ΠΡΕΣΒΕΙΑ ΤΟΥ ΤΟΚΙΟ ἔσωσαν τὴ ζωὴ ἑκατομμυρίων ἀνθρώπων

**ΠΛΟΥΣΙΑ ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΗΣΗ — ΣΕΛ. 160 — ΤΙΜΗ ΔΡΧ. 20**

Ἐκδόσεις «Θ Ε Μ Ε Λ Ι Ο»

Κεντρικὴ διάθεση «ΛΕΣΧΗ ΤΟΥ ΒΙΒΛΙΟΥ»

**ΑΘΗΝΑ :** Ἀκαδημίας 57—Τηλ. 630.739

**ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ :** Καστρισιῶν 13

## **ΔΙΑ ΤΑΣ ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΜΑΣ**

Ἐμπιστευθεῖτε τὴν ἔκδοσιν τῶν βιβλίων σας εἰς τὸν Ἐκδοτικὸν Οἶκον  
«20 ὃ ς Α Ι Ω Ν Α Σ»

Ἀναλαμβάνομεν ὑπευθύνως τὴν ἔκδοσιν, ἐπιμέλειαν καὶ διόρθωσιν τῶν βιβλίων σας — Διαθέτομε τὴν ἀρτιωτέραν ἐκδοτικὴν ὀργάνωσιν, πολυετῆ πείραν, τὰς πιὸ συγχρονισμένας ἐγκαταστάσεις, τὰς καλυτέρας τιμὰς, παρέχομεν δὲ καὶ εὐκολίαν εἰς τὴν ἐξόφλησιν — Εἰς τὰς συγχρόνους τυπογραφικὰς ἐγκαταστάσεις μας θὰ πετύχετε τὴν ἀπὸ κάθε ἄποψιν καλυτέραν ἐμφάνισιν τῶν βιβλίων σας.

---

**ΕΚΔΟΣΕΙΣ "200Σ ΑΙΩΝΑΣ,, ΑΘΗΝΑ**

Σ. ΣΤΡΕΪΤ 1—ΑΘΗΝΑΙ (111)—ΚΕΝΤΡ. ΤΑΧ)ΜΕΙΘ — ΤΗΛ. 318.365

ΠΕΙΡΑΙΩΣ : ΚΟΛΩΝΟΥ 3

ΑΠΟ ΤΙΣ ΕΚΔΟΣΕΙΣ "ΘΕΜΕΛΙΟ,"

Μόλις έκυκλοφόρησε

**ΣΠ. ΛΙΝΑΡΔΑΤΟΥ**

**Π Ω Σ Ε Φ Τ Α Σ Α Μ Ε**

**ΣΤΗΝ 4<sup>Η</sup> ΑΥΓΟΥΣΤΟΥ**

- 'Ιστορική περιγραφή και ανάλυση τών γεγονότων από τὸ κίνημα τῆς 1ης Μαρτίου ὡς τὴν Παλινόρθωση τῆς Μοναρχίας στὴν Ἑλλάδα — καὶ ἀπὸ τὴν Παλινόρθωση μέχρι τὴν κήρυξη τῆς δικτατορίας.
- Ἕνα βιβλίο μὲ μεγάλο ἐνδιαφέρον, ὅπου περιγράφονται τὰ γεγονότα ποὺ ἀποφασιστικὰ βάρυναν στὶς κατοπινὲς ἐξελίξεις καὶ στὴ διαμόρφωση τῆς πολιτικῆς φυσιογνωμίας τῆς χώρας μας.
- Κίνημα — Στρατοδικεῖα καὶ ἐκτελέσεις — Ἐκλογές — Στρατιωτικὰ πραξικοπήματα — Δημοψήφισμα — Συμβούλιο τοῦ Στέμματος — Θάνατος πολιτικῶν ἀρχηγῶν — Οἱ θέσεις τῶν κομμάτων καὶ τοῦ πολιτικοῦ κόσμου — Ὁ ρόλος τῶν ξένων Δυνάμεων — Συλλήψεις, λογοκρισία, διάλυση ὀργανώσεων — Οἱ λαϊκοὶ ἀγῶνες στὴν ὑπαιθρο καὶ στὶς πόλεις — Αἱματηρὴ τρομοκρατία.

- Ἕνα βιβλίο ἐκτάκτου ἐνδιαφέροντος

**Π Ω Σ Ε Φ Τ Α Σ Α Μ Ε**

**ΣΤΗΝ 4<sup>Η</sup> ΑΥΓΟΥΣΤΟΥ**

*Κυκλοφορεῖ σὲ σχῆμα τσέπης μὲ φωτογραφικὰ ντοκουμέντα.*

*Σελ. 280 — Τιμ. δρχ. 30*

ΚΕΝΤΡΙΚΗ ΔΙΑΘΕΣΗ

**“ΛΕΣΧΗ ΤΟΥ ΒΙΒΛΙΟΥ,”**

**ΑΘΗΝΑΙ: Ἀκαδημίας 57—Τηλ. 630.739**

**ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ: Καστρισιίου 13**

Καθ'ε

Πολλά

7

ΛΑΪΚΟ  
ΜΑΧΕΙΟ

ΛΕΠΤΑ

ΚΑΘΕ ΔΕΥΤΕΡΑ  
.....μαζί σου.

**ΓΙΑ ΠΡΩΤΗ ΦΟΡΑ ΣΤΗΝ ΕΛΛΑΔΑ**



## **ΕΓΚΥΚΛΟΠΑΙΔΕΙΑ ΤΗΣ ΓΥΝΑΙΚΑΣ**

- Πεντάτομο μνημειώδες έργο 150 Έλλήνων και ξένων διαπρεπών επιστημόνων, συγγραφέων, ειδίκων και καλλιτεχνών.
- Όλες οι κατακτήσεις των Έπιστημών, των Γραμμάτων, των Τεχνών και της Τεχνικής, που άφορούν τη ΓΥΝΑΙΚΑ, το ΠΑΙΔΙ, την ΟΙΚΟΓΕΝΕΙΑ και το ΣΠΙΤΙ:
  - α) Γυναίκα. Γυναίκα - Μητέρα. Παιδί.
  - β) Κατοικία. Νοικοκυριό. Ρουχισμός - Ένδυμασία. Ιατρικές Συμβουλές.
  - γ) Τροφογνωσία. Διαιτητική. Διαιτοθεραπεία. Μαγειρική — Ζαχαροπλαστική — Savoir - Vivre.
  - δ) Η Γυναίκα στην Κοινωνία. Στην Ιστορία. Στην Έργασία. Στο Δίκαιο. Διάσημες Γυναίκες. Διακεκριμένες Έλληνίδες.
  - ε) Έρωτας. Γάμος. Οικογένεια.  
Μοναδικό και απαραίτητο απόκτημα για κάθε γυναίκα και για κάθε οικογένεια.

### **ΟΡΟΙ ΕΓΓΡΑΦΗΣ ΣΥΝΔΡΟΜΗΤΩΝ:**

- 1) Οί έγγραφοίμοι συνδρομηταί παραλαμβάνουν άμέσως τούς 4 τόμους.
- 2) Τόν πέμπτο τόμο (τελευταίον) θα τόν παραλάβουν τέσσερες μήνες μετά την έγγραφήν τους.
- 3) Οί συνδρομηταί καταβάλουν 100 δρχ. ως προκαταβολή και υπογράφουν 9 συναλλαγματικάς τών 100 δρχ. μηνιαίως.  
Τοίς μετρητοίς έκαστος τόμος δίδεται με 160 δρχ. αντί 200, ήτοι επιτυγχάνεται έκπτωσης 20%.  
Με ένα τηλεφώνημά σας σās έγγράφομε συνδρομητάς.

**ΕΚΔΟΤΙΚΟΣ ΟΙΚΟΣ "ΕΓΚΥΚΛΟΠΑΙΔΙΚΑΙ ΓΝΩΣΕΙΣ"**

ΑΘΗΝΑ: Ακαδημίας 79, Τηλ. 627.559 — ΘΕΣ)ΚΗ Φραγκίνη 2, Τηλ. 29.821