

ΕΠΙΘΕΩΡΗΣΗ ΤΕΧΝΗΣ

ΑΡΙΘ. 79

ΙΟΥΛΙΟΣ 1961



Standard PRODUCTS

ἀ ἀπὸ πάσης ἀπόψεως
ὑπερέχοντα προϊόντα
εἰς ὅλον τὸν κόσμον.

- ΥΓΙΕΙΝΗ
- ΘΕΡΜΑΝΣΙΣ
- ΚΛΙΜΑΤΙΣΜΟΣ
- ΜΗΧΑΝΗΜΑΤΑ



AMERICAN-Standard

ΓΕΝΙΚΟΙ ΑΝΤΙΠΡΟΣΩΠΟΙ

ΕΜΠΟΡΙΚΑΙ ΕΠΙΧΕΙΡΗΣΕΙΣ Α.Ε.

ΕΚΘΕΣΙΣ ΚΑΙ ΓΡΑΦΕΙΑ: Γ' ΣΕΠΤΕΜΒΡΙΟΥ 37 — ΑΘΗΝΑΙ

ΤΗΛ. 523-426, 534-975, 522-757

Ε Π Ι Θ Ε Ω Ρ Η Σ Η Τ Ε Χ Ν Η Σ
ΜΗΝΙΑΙΟ ΠΕΡΙΟΔΙΚΟ ΓΡΑΜΜΑΤΩΝ ΚΑΙ ΤΕΧΝΩΝ
Δ Ι Ε Υ Θ Υ Ν Ε Τ Α Ι Α Π Ο Ε Π Ι Τ Ρ Ο Η

"REVUE D'ART, REVUE MENSUELLE DES LETTRES ET DES ARTS
Dirigée par un Comité — Rue Akadimias 74 — Athènes — Grèce

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΕΤΟΣ Ζ' ΤΟΜΟΣ ΙΔ'

Ιούλιος 1961

Αριθ. τεύχους 79

Α Ρ Θ Ρ Α

Η «ΕΠΙΘΕΩΡΗΣΗ ΤΕΧΝΗΣ»

Μ Ε Λ Ε Τ Ε Σ

Η κρίση στὰ θερινὰ θέατρα 3

ΦΟΙΒΟΣ ΑΝΩΓΕΙΑΝΑΚΗΣ
Γιὰ τὸ ρεμπέτικο τραγούδι 11

ΔΗΜΟΣ Ν. ΜΕΞΗΣ
Ἡ συμβολὴ τοῦ Ἡράκλειτου στὴ θεμελίωση
τῶν ἠθικῶν καὶ κοινωνικῶν ἐπιστημῶν 39

ΕΠΙΚΑΙΡΟΤΗΤΕΣ

ΜΠΕΛΑ ΜΠΑΡΤΟΚ
Ἡ λαογραφικὴ ἔρευνα 51

ΚΩΣΤΑΣ ΚΟΥΛΟΥΦΑΚΟΣ
Ἡ Παξινῶν γιὰ τὸν Χερνιγκουαίη (Συνέντευξη) 5

Π Ο Ι Η Σ Η

Δ. ΡΑΥΤΟΠΟΥΛΟΣ
Ὁ Στρατῆς Ἀναστασέλης ἀπὸ τὴ Μυτιλήνη 21

ΑΠ. ΣΠΗΛΙΟΣ
Μελέτη ζωῆς 38

ΜΑΝΩΛΗΣ ΦΟΥΡΤΟΥΝΗΣ
Ἐγγράφες καὶ προσωπεῖα 43

ΠΕΖΟΓΡΑΦΙΑ

ΛΑΝΓΚΣΤΟΝ ΧΙΟΥΖ
Τέσσερα ποιήματα 57

ΣΤΡΑΤΗΣ ΑΝΑΣΤΑΣΕΛΗΣ
Τέσσερα διηγήματα 26

ΔΙΔΩ ΣΩΤΗΡΙΟΥ
Τὸ βάφτισμα 46

ΣΥΖΗΤΗΣΕΙΣ

ΓΙΑΝ ΟΤΣΕΝΑΣΕΚ
Ρωμῆος, Ἰουλιέττα (μεταφρ. Κ. Πορφύρη) 59

Γ. Π. ΣΑΒΒΙΔΗΣ
Τὰ ἀπαιχνίδια τῆς μνήμης 73

Χ. Φ.
Ἐνας καλλιτέχνης τοῦ μουζουκικοῦ στὰ 1908 74

ΘΑΛΗΣ ΔΙΖΕΛΟΣ
Ὁ Πρωτοποριακὸς Ἰονέσκο καὶ ἡ 75

ΤΟ ΧΡΟΝΙΚΟ ΤΗΣ ΠΝΕΥΜΑΤΙΚΗΣ ΖΩΗΣ

Δ. ΦΩΤΙΑΔΗΣ - ΤΑΣΟΣ ΒΟΥΡΝΑΣ
Ἀπάντηση σὲ ὑπουργικὰ ἀνακρίβειες 77

— — — — —
Περιοδεῶν «ἀνθρωπισμὸς» 78

Γ. Π.
Ἐνας φυλακισμένος καλλιτέχνης 78

ΣΠ. ΓΙΑΝΝΟΥΛΗΣ
Ἡ ἱστορία, ἡ λογοτεχνία καὶ μερικὲς διασκε-
δαστικὲς ἀπόψεις ἐνὸς λόγιου 78

Κ. Π.
Κώστας Καιροφύλας 81

— — — — —
Δυὸ ἀνακρινώσεις τοῦ Συλλόγου Ἀρχιτεκτόνων 81

ΚΑΘΗΓΗΤΗΣ ΓΡΗΓ. ΚΑΣΙΜΑΤΙ
ΤΗΣ ΑΚΑΔΗΜΙΑΣ ΑΘΗΝΩΝ
ΦΡΥΝΙΧΟΥ

ΤΟ ΒΙΒΛΙΟ

Η ΣΥΝΤΑΞΗ

N. ΒΡΕΤΤΑΚΟΣ

Ἡ ζωὴ τοῦ βιβλίου σ' ὅλο τὸν κόσμον.— Ἡ σύσχεψη γιὰ τὴν κρίση τοῦ βιβλίου . . .

Σελίς

82-83

K. ΠΟΡΦΥΡΗΣ

Δ. Παπαδίτσα «Οὐσίες»—N. Φωκᾶ: «Μάρτυρας μοναχικούς» . . .

84-87

» »

Γ. Θ. Ζώρα: «Ἀνδρέας Κάλβος» — «Ὡδὴ εἰς Ἰονίους» κλπ. . . .

87-89

Βιβλιογραφικὸ δελτίο

89-90

ΤΟ ΘΕΑΜΑ

B. MANIATHES

Τάσου Ἀλκουλῆ: «Τὸ κορίτσι μὲ τ' ἄσπρα μαλλιά» . . .

91-92

Σήλας Ντιλέιν: «Γεύση ἀπὸ μέλι» . . .

93-94

PISEAR MONO

Τὸ Δημοτικὸ Θέατρο τῆς Κάν

94-96

Λ. ΜΠΟΥΝΟΥΕΛ

Κινηματογράφος καὶ Ποίηση

97

ZOPZ ΣΑΝΤΟΥΛ

Συνέντευξη μὲ τὸν Μπουνοῦελ

97-96

ΠΛΑΣΤ. ΤΕΧΝΕΣ

Η ΣΥΝΤΑΞΗ

Γ. ΠΕΤΡΗΣ

Οἱ Ἐκθέσεις τοῦ Αὐγούστου— Σχόλια . . .

100-101

» »

Οἱ τρεῖς λιθογραφίες τοῦ Γ. Γουναρόπουλου

102-103

» »

Ἡ Α' Πανελλαδικὴ ἔκθεση Νέων

103-109

Οἱ ἐκθέσεις Θ. Τσίγκου—Α. Θεοδοροπούλου —Ὁμαδικὴς στὸ Π. Π. Σ.

109-111

ZOPZ ΜΠΟΥΝΤ-ΓΙ

Ὁ Χένρυ Μοῦρ καὶ ἡ ἀνθρώπινη μορφή. .

111

K. ΒΑΛΟΝ

Γιὰ μιὰ ἀρχιτεκτονικὴ πρὸ ἀνθρώπινη. . .

113

Η ΞΕΝΗ ΚΙΝΗΣΗ

K. ΣΙΜΟΝΟΦΣΚΙ

Ὁ Φασισμὸς καὶ ἡ Πολωνικὴ Κουλτούρα. .

115

Φ. Ο. ΓΚΑΡΘΙΑ

Οἱ σημερινὲς τάσεις τῆς Ἰσπανικῆς Λογοτεχνίας

122

ΕΙΚΟΝΕΣ

ΕΝΤΟΣ ΚΕΙΜΕΝΟΥ: Διάφορες εἰκόνες καὶ φωτογραφίες στὴ συνέντευξη γιὰ τὸν Χεμινγκουάι, στὴ μελέτη γιὰ τὸ ρεμπέτικο τραγούδι, στὴν κριτικὴ γιὰ τὴν Α' Πανελλήνια Ἐκθεση Νέων κλπ.

Η. ΔΕΚΟΥΛΑΚΟΣ:

Σύνθεση γιὰ τὸ ἐξώφυλλο.

Γ. ΓΟΥΝΑΡΟΠΟΥΛΟΣ:

Δυὸ λιθογραφίες

X. ΜΟΥΡ:

Πλαγιασμένη μορφή—Τρία μοτίβα

ΤΑΣΟΣ ΧΑΤΖΗΣ:

Ἐπιμέλεια τεύχους

ΔΙΕΥΘΥΝΣΕΙΣ: Ἰδιοκτῆτης Νικόλαος Σιαπκίδης, ὁδὸς Βλαβιανοῦ 1.

Ἑπεύθυνος συντάκτης: Π. Κονίδης (Κ. Πορφύρης) Θεμιστοκλέους 79.—Ἀθήναι

Ἑπεύθυνος Τυπογραφείου: Δ. Κούβαρης, Ἱκαρίας 14, Πετροῦπολις.

ΓΡΑΜΜΑΤΑ: «Ἐπιθεώρηση Τέχνης»—Ἐμβλήματα: Μιχ. Μπάζαν, Ἀκαδημίας 74. Ἀθήνα. Ἀριθ. τηλεφώνου 623-404

ΣΥΝΔΡΟΜΕΣ: Ἐξωτερικοῦ: Ἐτήσια Δολ. 8—Ἐσωτερικοῦ: ἔτήσια Δρχ. 120—Ἐξάμηνη Δρχ. 60

ΕΠΙΘΕΩΡΗΣΗ ΤΕΧΝΗΣ

ΜΗΝΙΑΙΟ ΠΕΡΙΟΔΙΚΟ ΓΡΑΜΜΑΤΩΝ ΚΑΙ ΤΕΧΝΩΝ

ΕΤΑΙΡΕΙΑ ΗΓΕΡΕΣΤΕΡΩΝ

ΚΟΛΛΗΤΕΙΑ

ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗΣ ΑΡΧΑΙΟΥ ΚΑΙ ΕΚΔΟΣΕΩΝ

ΔΡΕΑ Σε Κασίλη

ΗΜΕΡΟΜ. 12-7-79

ΑΡΙΘ. 27509



Η ΚΡΙΣΗ

ΣΤΑ ΘΕΡΙΝΑ ΘΕΑΤΡΑ

Βαθεῖα εἶναι ἡ κρίση τοῦ θεάτρου στὴ φετεινὴ καλοκαιρινὴ περίοδο. Οἱ θιασάρχες, σύμφωνα μετὰ τὴ δουλειά τους, ἔστησαν βιαστικὰ τὰ σκηνικά χωρὶς νὰ ἔχουν μεριμνήσει ἔγκαιρα οὔτε γιὰ τὴν ἄρτια συγκρότηση τῶν θιάσων τους, οὔτε γιὰ τὴν ἐκλογὴ κατάλληλων ἔργων. Μὲ γνώμονα τὸ βεντετισμὸ καὶ τὴς πιθανὲς εἰσπράξεις, ρίχτηκαν στὴν τυχοδιωκτικὴ περιπέτεια τῆς φετεινῆς θεατρικῆς σαιζόν, χωρὶς πρόγραμμα καὶ χωρὶς συναίσθηση εὐθύνης.

Σὲ μιὰ ἐποχὴ ποὺ τὸ θεατρικὸ εἶδος ἔχει γνωρίσει ἀπίθανες προεκτάσεις καὶ ἐπιτελεῖ ἓνα σοβαρὸ ρόλο στὴν ἀνανέωση τῆς σκηνικῆς ἔκφρασης, ἐδῶ ὑποτάσσεται τὸ θέατρο στὸ θέαμα, καὶ τὸ ἑλληνικὸ κοινὸ μπουκώνεται μὲ ἀπίθανα κατασκευάσματα. Οὐδέποτε ἡ κατάπτωση τοῦ θεάτρου μας ἔφτασε σὲ χαμηλότερο σκαλοπάτι.

Τὰ συμπτώματα τῆς κρίσης στὶς θερινὲς μας σκηνὲς ἀρχισαν νὰ γίνονται βαρύτερα ἀπὸ τὴ στιγμὴ ποὺ ἐμφανίστηκαν, μερικὰ χρόνια πρὶν, τὰ λεγόμενα κηποθέατρα. Οἱ δυνατότητες ποὺ πρόσφερε ὁ νέος τύπος σκηνικὸς χώρος, ἀντὶ νὰ συντελέσουν στὸ ποιοτικὸ ἀνέβασμα τοῦ θεάτρου μας, κατάντησαν στὸ ἀντίθετο. Οἱ θεατρῶνες καὶ οἱ θιασάρχες, θέλοντας νὰ συνδυάσουν τὸ θέατρο μὲ τὸ θέαμα, ξεσκόνισαν βιαστικὰ ὅλο τὸ νεκρὸ ρεπερτόριο τοῦ περασμένου αἵωνα, νεκρανασταίνοντας τὸ θεατρικὸ φολκλορισμὸ. Καὶ ἀπὸ τὸν «Ἀγαπητικὸ τῆς Βοσκοπούλας» φτάσαμε στὶς ἀπίθιες καὶ τραγελαφικὲς διασκευὲς φιλολογικῶν ἔργων δικῶν μας ἢ ξένων καὶ ἀκόμα στὰ σκαλαθύρματα τοῦ ὑπαίθρου στρίπ-τήζ. Λίγος χορὸς, πέντε-ἕξι κλαρίνα, ἄλλα τόσα νταούλια, μερικοὶ «λεβέντες» φουστανελλοφόροι ἢ βρακοφόροι ποὺ ἀκκίζονται καὶ κάμποσες «ζηλεμένες κόρες» βγαλμένες ἀπὸ τὸν κεκονιαμένο τάφο τῆς εἰδυλλιακῆς ἀντίληψης γιὰ τὴν «γλυκεῖα ζωὴ» τῆς ὑπαίθρου (τόσο γλυκεῖα, ὥστε οἱ ἀγρότες ν' αὐτοκτονοῦν ἀπὸ ἀπόγνωση...) ἢ μερικὲς νέες μπικινοφορούσες καὶ ἡ «παράσταση» εἶναι ἑτοιμὴ.

Ὁ βεντετισμὸς εἶναι μιὰ ἄλλη φοβερὴ πληγὴ τοῦ θεάτρου μας. Καθένας ἀπὸ τοὺς ἡθοποιούς ποὺ θ' ἀποκτήσει ἓνα ὄνομα στὸ θέατρο καὶ περισσότερον στὸν κακὸ ντόπιον κινηματογράφον, σκαρώνει ἀμέσως θιάσον καὶ ἀνοίγει θέατρο. Ἀποτέλεσμα: ἡ διασπορὰ τῶν θεατρικῶν μας δυνάμεων. Δεκαπέντε θέατρα σήμερον στὴν Ἀθήνα ἔχουν ἰσαριθμούς πρωταγωνιστὰς ποὺ οἱ περισσότεροὶ ταλαιπωροῦν τὴν τέχνη καὶ τὸ κοινὸ μὲ ἔργα ποὺ «πηγαίνουν στὴν ἰδιοσυγκρασίαν τους». Ὁ βεντετισμὸς καταστρέφει τὰ θεατρικά μας ἥθη, ἀνατινάζει τὸ ρεπερτόριον, τὴν ποιότητα τῆς παραστάσεως, τὰ πάντα! Καὶ σὰ νὰ μὴν ἔφτανε ἡ ἐπιδημία στὴν Ἀθήνα, ἔχει μεταδοθεῖ

τὸ μίasma καὶ στὰ θεατρικὰ συγκροτήματα τῆς ἐπαρχίας. Ἀρκεῖ ἓνας ἡθοποιὸς μὲ ἓνα ὁποιοδήποτε ὄνομα χωρὶς σκηνοθέτη, γιὰ νὰ στηθεῖ «θίασος». Κι ἀπὸ κεῖ καὶ πέρα τὸ κοινὸ καλεῖται νὰ πληρώσει τὰ σπασμένα τοῦ βεντετισμοῦ.

Θὰ περίμενε κανεὶς ὅτι ἡ ἐπιθεώρηση, τὸ κατ' ἐξοχὴν λαϊκὸ θεατρικὸ εἶδος θὰ σημειῶνε κάποια ἐξέλιξη. Μάταια. Ἡ ἐπιθεώρηση, ποὺ ὑπῆρξε στὸ παρελθόν γιὰ τὸ νεοελληνικὸ θέατρο βῆμα, ὅπου μὲ κύριο ὄπλο τῆ σάτιρα ἀσκήθηκε ἐντονος δημοκρατικὸς ἔλεγχος στὰ πολιτικὰ μας πράγματα, ἔχει παρακμάσει, ἀνεπανόρθωτα. Ἡ σάτιρα ἀντικαταστάθηκε ἀπὸ τὸ θέαμα. Ἡ παρέλαση τοῦ γυμνοῦ, ξένου καὶ ἐγχώριου, χαντάκωσε τὸ εἶδος μὲ ἀποτέλεσμα νὰ κλείνουν τὰ θεάτρα στὴ μέση τῆς σαιζόν. Ἡ στὴν ἀπελπισμένη τους προσπάθεια νὰ ἐπιπλεύσουν καὶ νὰ ἐπιζήσουν, καλοῦν ξένα συγκροτήματα καὶ φουσκώνουν τὰ εἰσιτήρια σὲ ληστρικά ὕψη. Καὶ οἱ συγγραφεῖς ἐπιθεωρήσεων κάθονται τώρα «ἐπὶ ποταμῶν Βαβυλῶνος» καὶ κλαῖνε ἀναθυμούμενοι τὶς παλιὲς δόξες. Τὸ κοινὸ, μὴ ἔχοντας τίποτα νὰ κερδίσει ἀπὸ τὸ θέατρο ἢ προσαρμόζεται καὶ συνηθίζει στὸ ἄθλιο θέαμα ἢ πηγαίνει στὸν κινηματογράφο τῆς γειτονιάς του.

Ἡ φετεινὴ θεατρικὴ κρίση ἀπλώνεται ὄχι μόνον στὸν τομέα τῶν κηποθεάτρων, ἀλλὰ σὲ κάθε θεατρικὴ ἐκδήλωση. Εἶναι τόση ἡ δυσπιστία πιά τοῦ θεατῆ, ὥστε ἀπὸ τῆ σκούπα τῆς ἀποχῆς τοῦ κοινοῦ συμπαρασύρθηκαν καὶ μερικὲς τίμιες προσπάθειες. Μὰ καὶ γι' αὐτὲς πρέπει νὰ ποῦμε πὼς δὲν φτάνει ἡ τιμιότητα ὅταν ὀργανώνει κανεὶς ἓνα παλκοσένικο. Χρειάζεται καὶ ἡ ποιότητα τῆς παράστασης, ποὺ κατὰ κανόνα ἔλειψε ἐντελῶς φέτος καὶ ποὺ γίνεται αἰτία τῆς ἐπίμονης φθορᾶς ἀνάμεσα στὰ ἄλλα, καὶ τοῦ ἐμψυχου ὕλικου τοῦ θεάτρου μας.

Θὰ ἔλεγε κανεὶς ὅτι ἡ κρατικὴ μας σκηνή, ποὺ διαθέτει ἀνεση καὶ ἀφθονία μέσων θὰ μπορούσε νὰ μείνει ἔξω ἀπὸ τὴν κρίση. Δὲν γλύτωσε ὅμως οὔτε κι αὐτή, ἐξ αἰτίας τῶν ὀργανικῶν τῆς ἀδυναμιῶν. Βέβαια, ὀφείλουμε νὰ τῆς ἀναγνωρίσουμε ὅτι στὰ τελευταῖα χρόνια ἔχει προσφέρει σημαντικὰ πράγματα στὸν τομέα τοῦ κλασσικοῦ δράματος κι ὅτι ἔχει συμβάλλει ἀποφασιστικὰ στὴ δημιουργία ἐνὸς ὅλο καὶ εὐρυνόμενου κοινοῦ ποὺ ζητᾷ θέατρο ποιότητας. Καὶ τὰ δυὸ αὐτὰ στοιχεῖα ἀφῆναν νὰ φανοῦν κάποιες δυνατότητες γιὰ τὴ δημιουργία μιᾶς ἐθνικῆς σχολῆς θεατρικῆς ἐκφράσης ποὺ θὰ εἶχε σὰν ἀφετηρία τῆς τὸ κλασσικὸ δράμα. Δυστυχῶς τὰ πράγματα δὲ φαίνονται νὰ βαδίζουν πρὸς τὰ ἐκεῖ. Τὸ φετεινὸ φεστιβῆλ Ἐπιδαύρου, ποὺ τόσο συγκινεῖ κάθε καλοκαίρι τὸ πλατὺ κοινὸ, δέχτηκε συντριπτικὰ χτυπήματα ἀπὸ τὴν κριτικὴ. Ἀποκαλύφθηκε ἡ ἔλλειψη δημιουργικοῦ προβληματισμοῦ μερικῶν ἀπὸ τοὺς σκηνοθέτες τῆς κρατικῆς σκηνῆς κ' ἡ χοντροκομμένη νοοτροπία τους στὴν ἐρμηνεία, ποικιλμένη μὲ μαργαριτάρια φιλολογικῆς ἀγνοίας τῶν κλασσικῶν θεατρικῶν κειμένων. Αὐτὰ καὶ τὸ γενικὰ ἀντιδραστικὸ πνεῦμα ποὺ διέπει τὴ διεύθυνση τοῦ Ἐθνικοῦ ἐντάσσουν καὶ τὴν κρατικὴ μας σκηνὴ μέσα στὴν κρίση, ἐνῶ θὰ μπορούσε νὰ ἀποτελεῖ παράγοντα ἀναστολῆς τῶν κρίσιμων φαινομένων.

Μέσα στὸ ζόφο τοῦ θεατρικοῦ καλοκαιριοῦ, ἡ μόνη ἐλπίδα γιὰ μιὰ ἀνοδο τῆς θεατρικῆς μας στάθμης εἶναι οἱ εἰδήσεις ποὺ ἀναγγέθηκαν γιὰ τὴν ἐρχόμενη χειμερινὴ σαιζόν. Εἶναι μιὰ παρηγοριὰ καὶ μιὰ ἐλπίδα ὅτι τὸ θεάτρο μας θὰ βγεῖ ἀπὸ τὸ ἀδιέξοδο ποὺ τὸ πνίγει καὶ θὰ ἐπιζήσει. Γιατὶ ἀλλοίμονο ἂν καταρρεῦσει.

Πρωτοφανὴς ἀσχημία

Τὴ στιγμὴ ποὺ ἡ «Ε.Τ.» βρίσκεται στὸ πιεστήριο, σημειώθηκε ἡ πρωτοφανὴς ἀσχημία νὰ διακοπεῖ βίαια ἡ προβολὴ τῆς ταινίας «Συνοικία τὸ ὄνειρο» τῶν Ἀλέκου Ἀλεξανδράκη — Ἀλίκης Γεωργούλη — Κώστα Κοτζιά — Τάσου Λειβαδίτη, με διαταγὴ τοῦ Ὑπουργοῦ Τύπου κ. Τριανταφυλλάκου. Ἐκατὸν πενήντα ἄνθρωποι τῶν Γραμμάτων, τῆς Τέχνης καὶ τῆς Δημοσιογραφίας, ὑποχρεώθηκαν μὲ τὴν ἀπειλὴ τῆς Ἀστυνομίας νὰ ἐκκενώσουν τὸν κινηματογράφο Ράδιο Σίτυ. Στιγματίζουμε ἀπὸ δῶ τὸ γεγονός καὶ θὰ ἐπανεέλθουμε.

Η «ΕΠΙΘΕΩΡΗΣΗ ΤΕΧΝΗΣ»

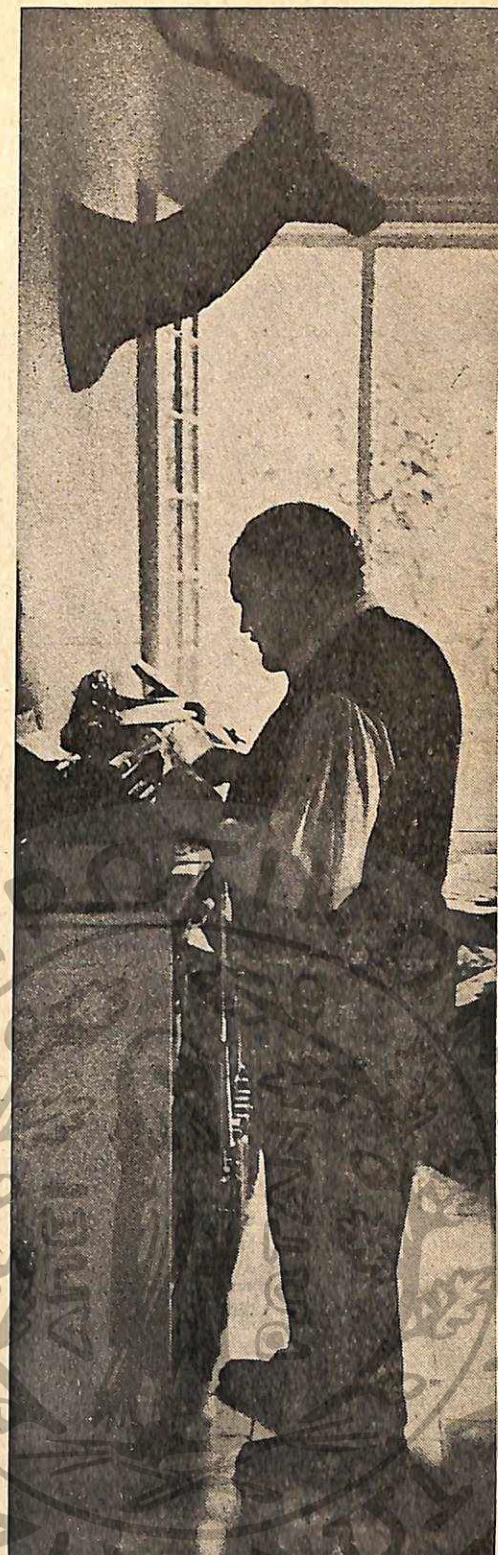
Η ΚΑΤΙΝΑ ΠΑΕΙΝΟΥ ΓΙΑ ΤΟΝ ΧΕΜΙΝΓΟΥΑΙΗ

Ὁ Χεμινγκουαίη - ἄνθρωπος ἔφυγε. Εἰφικιά, πρόωρα, ἡθελήμενα ἴσως. Κάποτε εἶχε ἀποκαλέσει τὸ θάνατο «οἰκουμενικὸ φάρμακο γιὰ ὅλα τὰ δεινὰ». Μιὰ λαμπρὴ δημιουργικὴ σταδιοδρομία, ποὺ τὸ ἔργο τῆς εἶναι κιόλας γνωστὸ σ' ὅλες τὶς χῶρες τοῦ κόσμου, ἔκλεισε. Ὅμως ἡ ζωὴ τοῦ Χεμινγκουαίη - συγγραφέα δὲ σταματᾷ μὲ τὸ θάνατό του. Σήμερα, περισσότερο ἴσως ἀπὸ κάθε ἄλλη φορὰ, οἱ ἄνθρωποι γυρεύουν τὰ διδλῖα του, διαβάζουν, συζητοῦν...

Βέβαια, εἶναι πάρα πολὺ νωρὶς γιὰ ν' ἀποτολμηθεῖ μιὰ οὐσιαστικὴ διερεύνηση τοῦ ἔργου του καὶ μιὰ ἀξιολόγησή του μὲ κάποιες ἀξιώσεις ἐπάρκειας. Τοῦτο εἶναι μιὰ δουλειὰ ποὺ θὰ γίνεῖ καὶ ποὺ ἀσφαλῶς θὰ συμβάλει πολὺ στὴν πληρέστερη κατανόηση τῆς προσφοράς τοῦ μεγάλου ἀμερικανοῦ συγγραφέα. Μὰ πρὶν καὶ πέρα ἀπὸ ὁποιεσδήποτε κριτικὰς ἀξιολογήσεις καὶ τοποθετήσεις, ὁ Χεμινγκουαίη μένει ν' ἀνιστορεῖ στοὺς ἄνθρωπους τὸ γεμάτο σπαρταχτικὴ ἀνθρωπιὰ «Ἀποχαιρετισμὸ στὰ ὅπλα», τὸ γοητευτικὸ θρόλο τοῦ «Γέρου καὶ τῆς θάλασσας», τὶς συγκλονιστικὲς πτυχὲς τοῦ ἱσπανικοῦ ἐμφύλιου πολέμου στὸ «Γιὰ ποῖον χτυπᾷ ἡ καμπάνα». Ἐνα ἀπὸ τὰ πρωτεῖα τα πρόσωπα τοῦ ἔργου αὐτοῦ, ἡ Πιλᾶρ, τὸ πιὸ πολυεδρικὸ σὰν χαρακτήρας καὶ τὸ πλουσιώτερο σὲ ἀποχρώσεις ἀδρῆς ἀνθρωπιᾶς, εἶχε τὴν ἐξαιρετικὴ τύχη νὰ ζωντανευτεῖ στὸν κινηματογράφο ἀπὸ τὴν Κατίνα Παξινού. Εἶναι πασίγνωστη ἡ ἀπήχηση ποὺ εἶχε σ' ὅλο τὸν κόσμο ἡ ἐρμηνεία τῆς μεγάλης καλλιτέχνιδας. Ὁ Χεμινγκουαίη μίλησε γι' αὐτὴν μὲ τὰ πιὸ κολακευτικὰ λόγια.

Κι ἂν εἶναι σωστὸ πὼς δ,τι ἀληθινότερο ἔχει ἓνας συγγραφέας βρίσκεται μέσα στὸ ἔργο του, ἐνσωματωμένο στοὺς ἥρωές του, τότε εἶναι ἐπίσης σωστὸ, πὼς ἀρμοδιώτεροι νὰ μιλήσουν γιὰ τὸ συγγραφέα αὐτὸν εἶναι οἱ καλλιτέχνες ποὺ εἰσέδυσαν ὡς τὴ μυχιαίτατη οὐσία τῶν ἥρων του καὶ μπόρεσαν ἔτσι νὰ τὴν οἰκειωθοῦν καὶ νὰ τὴν ἐρμηνεύσουν ὀρθά.

Κατὰ τὰ τελευταῖα χρόνια, τὰ πολλὰ τραύματά του ἀπὸ ἓνα ἀεροπορικὸ δυστύχημα τὸν ἐμπόδιζαν νὰ μένει καθιστός. Ὡστόσο ὁ Χεμινγκουαίη, δὲ σταμάτησε νὰ ἐργάζεται. Ἔργα-φε ὀρθὸς ἓνα καινούργιο μυθιστόρημα.



Παραχαλέσαμε, λοιπόν, την Κατίνα Παξινού να μᾶς ἀφηγηθεῖ τὶς προσωπικὲς ἐντυπώσεις της ἀπὸ τὸ Χεμινγκουαίη καὶ γενικώτερα ἀπὸ τὴν ἐπαφὴ της μαζί του καὶ μὲ τὸ ἔργο του.

—Δυστυχῶς δὲ γνώρισα τὸ Χεμινγκουαίη προσωπικά. Ἦταν ἕνας ἄνθρωπος μοναχικός, πού προτιμοῦσε ν' ἀπασχολεῖται μὲ τὰ ζῶα του, μὲ τὰ κυνήγια, μὲ τὸ ψάρεμα. Κ' ἦταν τόσο ἀνήσυχος, τόσο διψασμένος γιὰ νὰ γνωρίζει τόπους, λαϊκοὺς τύπους, πράγματα, πού δὲν μποροῦσε ποτὲ νὰ σταθεῖ στὸ ἴδιο μέρος γιὰ πολὺ καιρό. Τὴ μιὰ μέρα βρισκόταν ἐδῶ, αὐριο στὴν Κούβα, ξάφνου μάθαινες πὼς ἔφυγε γιὰ τὸ Βόρειο Πόλο κ' ἔπειτα γιὰ τὰ θηρία τῆς Ἀφρικής. Συνεπῶς, μοῦ εἶναι δύσκολο νὰ μιλήσω ἀναφέροντας ἐντυπώσεις πού ἔχω, ἀπὸ στενοὺς φίλους του βέβαια, ἀλλὰ πάντως ἀπὸ δεύτερο χέρι.

—Ποιοὶ ἦταν οἱ στενοὶ φίλοι του;

—Ἕνας ἀπὸ τοὺς πιὸ στενοὺς ἦταν ὁ Γκάρου Κούπερ, ὁ συμπεριπαγωνιστὴς στὴν ταινία «Γιὰ ποῖον χτυπᾷ ἡ καμπάνα». Ἦταν κι αὐτὸς ἐξαιρετὸς ἄνθρωπος κι ἀληθινὸς καλλιτέχνης. Ὁ Χεμινγκουαίη, ὁ τόσο μοναχικός, ὁ καθόλου «κοινωνικός» καὶ φοβερὰ δύσκολος τὸν ἐκτιμοῦσε πάρα πολὺ. Θεωροῦσε πὼς αὐτὸς ἦταν ὁ μόνος ἱκανὸς νὰ ὑποδυθεῖ τὸν «Ἰγγλὲς» τοῦ ἔργου του, κ' ἕνας ἀπὸ τοὺς ὁρὸς γιὰ τὸ γύρισμα τῆς ταινίας ἦταν ν' ἀνατεθεῖ ὁ κύριος ἀντρικός ρόλος στὸν Γκάρου Κούπερ. Οἱ δύο τοὺς κάνανε ἀρκετὴ συντροφιά, ὅταν βέβαια ὁ Χεμινγκουαίη βρισκόταν στὴν Ἀμερικὴ καὶ κάπου κοντὰ του.

—Τί ἔλεγε ὁ Γκάρου Κούπερ γιὰ τὸ Χεμινγκουαίη;

—Α, τὸν θαύμαζε πάρα πολὺ καὶ σὰ συγγραφέα καὶ σὰν ἄνθρωπο. Μιλοῦσε γιὰ τὶς πνευματικὲς ἀνησυχίες του καὶ γιὰ τὸ πάθος του νὰ παρουσιάζει πάντα τὴν ἀλήθεια, ἀδιάφορο ἂν ἦταν εὐχάριστη ἢ δυσάρεστη. Πολλὰ εἶχε ἐπίσης νὰ λέει γιὰ τὴ βαθειὰ ἀνθρωπιὰ τοῦ Χεμινγκουαίη. Ἦταν μιὰ ιδιότυπη ἀνθρωπιὰ βέβαια, πού δὲν ξοδεύονταν σὲ ἐξωτερικὲς πράξεις καθημερινότητας, μὰ πού διαπότιζε τὰ ἔργα του ἀπὸ τὴν πρώτη ὥς τὴν τελευταία σελίδα. Μιὰ ἀνθρωπιὰ, ὅλο ντομπροσύνη καὶ εὐλικρίνεια, πού ἀπεχθανόταν τὶς «κοσμικότητες», μὰ φανερονόταν ἀτόφια στὴ συμπεριφορὰ τοῦ Χεμινγκουαίη ἀπέναντι στὴ ζωὴ καὶ στοὺς ἀπλοὺς ἀνθρώπους. Ἔτσι ἡ εἰκόνα πού ἔχω, δείχνει ἕναν ἄνθρωπο λιγόλογο, ἐξαιρετικὰ εὐαίσθητο, ἐρωτιάρη, ἐκρηκτικὸ στὸ θυμὸ του, σπάταλο στὰ χρήματα, ἀπληστο γιὰ ζωὴ, ἐρευνητικὸ... Ἐψαχνε ἀκούραστα τοὺς ἀνθρώπους, τὸν ἑαυτό του, τὸν κόσμον — γι' αὐτὸ, ἄλλωστε, ἦταν καὶ μεγάλος συγγραφέας.

—Εἶπατε πὼς ὁ Χεμινγκουαίη ἐπέμεινε νὰ δοθεῖ ὁ ρόλος τοῦ «Ἰγγλὲς» στὸν Γκάρου Κούπερ. Ἐχὼ ἀκουστὰ πὼς προκειμένου γιὰ τὸ ρόλο τῆς Πιλάρ ἦταν πολὺ ἀπαιτητικός, κι ὅτι μόνο σὲ σὰς ὄρῃκε τὸ πρόσωπο πού ικανοποιοῦσε τὶς ἀπαιτήσεις του.

—Πραγματικὰ ἦταν πάρα πολὺ ἀπαιτητικός. Ἡ Πιλάρ ἦταν τὸ πιὸ ἀγαπημένο του πρόσωπο μέσα στὸ ἔργο. Λένε πὼς τὴν εἶχε γνωρίσει στ' ἀλήθεια καὶ πὼς τὴν εἶχε ἐρωτευτεῖ, τότε πού ἦταν στὴν Ἰσπανία, στὸν ἐμφύλιον πόλεμο. Βέβαια, τίποτα δὲν ἀποκλείει νὰ τὴν ἐπλάσει ὁ ἴδιος μὲ τὴ φαντασία του καὶ νὰ τὴν ἀγάπησε τόσο, ἀφοῦ πρῶτα τὴν ἔστησε ὀλοζώντανο ἄνθρωπο μέσα στὸ βιβλίο του. Γεγονὸς πάντως εἶναι, πὼς ἡ ἀγάπη γιὰ τὴν ἡρωίδα του ἦταν τόσο μεγάλη ὥστε εἶχε δώσει τ' ὄνομά της στὰ πιὸ προσφιλή του πράγματα: Πιλάρ τὸ κυνηγετικὸ ντουφέκι του, Πιλάρ ἡ σκύλα του, Πιλάρ τὸ κόττερό του, Πιλάρ ἐτοῦτο, Πιλάρ ἐκεῖνο... Πὼς λοιπὸν νὰ μὴν εἶχε ἀπαιτήσεις ἀπὸ τὴν ἡθοποιὸ πού θὰ τὴν ὑποδυόταν; Διάλεγαν, λοιπόν, ἀκούραστα ἐλέγχοντας καὶ τὶς πιὸ λεπτὲς ἀποχρώσεις τῆς ἐρμηνείας.

Ἡ Κατίνα Παξινού σταμάτησε. Δὲ λέει λέξη γιὰ τὶς τόσες ὑποψηφιότητες πού ἀπορρίφθηκαν. Ἀρνεῖται ν' ἀναφέρει ὀνόματα, δὲ θέλει νὰ τὸ πεῖ ἡ ἴδια πὼς ἦταν ἡ μόνη πού ἀνταποκρινόταν στὸ ἰδανικὸ τοῦ Χεμινγκουαίη γιὰ τὴν Πιλάρ. Μὰ αὐτὸ πιά τὸχουν μαρτυρήσει τὰ πράγματα καὶ τὸ ξέρει ὅλος ὁ κόσμος.

—Ἀνακατέυτηκε ὁ Χεμινγκουαίη στὸ γύρισμα; Κάτι εἶχε ἀκουστὲι γιὰ σενάρια πού ἀπορρίφθηκαν.

—Ἡ ἀλήθεια εἶναι πὼς γράφτηκαν δυὸ τρία σενάρια, τὸ ἕνα μάλιστα ἀπὸ τὸν Λούις Μπρόμφλιντ, καὶ ἀπορρίφθηκαν. Τέλος καταστάλαξαν στὸ σενάριο τοῦ Ντ. Νίκολς, πού ἦταν ἱκανοποιητικό. Ἀλλωστε ὁ Νίκολς ἔθεωρεῖτο ὁ καλύτερος σεναριογράφος. Τὴν ἐπιλογὴ ὁμως τὴν ἔκανε ἡ ἐταιρία, ὅχι ὁ Χεμινγκουαίη. Αὐτὸς πούλησε τὸ ἔργο, πήρε 250.000 ἢ 300.000 δολλάρια κι ἀπὸ κεῖ καὶ πέρα δὲν ἀνακατέυτηκε στὸ γύρισμα. Ἐφυγε γιὰ ἕνα ἀπὸ τὰ ταξίδια του. Τὴν ταινία τὴν εἶδε τελειωμένη, ὅταν τὴν πρόβαλαν στὸ σπίτι του, ἀρκετὸ καιρὸ μετὰ τὴν προβολὴ τῆς στίς κινηματογραφικὲς αἰθουσες.

—Πῶς τοῦ φάνηκε;

—Ἔχετε διαβάσει τὸ μυθιστόρημα, δὲν εἶν' ἔτσι; Ἐκεῖ ὁ Χεμινγκουαίη παρουσιάζει τὰ πράγματα ὅπως τὰ εἶδε...

—Ναί, κάθε πρόσωπο μὲ τὸ χαρακτήρα του, μὲ τὶς ιδέες του, τὰ ἀπερίφραστα καὶ κάποτε χοντρά λόγια του...

—Μὲ λίγα λόγια, παρουσίαζε τὰ πράγματα σὰν ἀδέσμευτος ἄνθρωπος, πλουτισμένα φυσικὰ μὲ τὴ φαντασία τοῦ συγγραφέα, ἀλλὰ χωρὶς νὰ θέλει νὰ τὰ προσαρμόσει στίς προσωπικὲς

Ἡ Πιλάρ ὅπως τὴν ἔδωσε ἡ Κατίνα Παξινού: Οἱ ἀρετὲς μὲ τὶς ὁποῖες εἶχε προικίσει τὴν ἡρωίδα του ὁ Χεμινγκουαίη ἀκτινοβολοῦν χάρις στὴ θερμὴ οἰκείωση τοῦ λαϊκοῦ χαρακτήρα πού μόνο οἱ μεγάλοι ἐρμηνευτὲς μποροῦν νὰ τὸν συλλάβουν καὶ νὰ τὸν ἀναδείξουν.

→



του αντιλήψεις και χωρίς να νοιάζεται αν θ' αρέσουν ή δε θ' αρέσουν. Με το ίδιο πνεύμα, προφανώς, θα ήθελε να γυριστεί κ' η ταινία. Σ' ένα κινηματογραφικό έργο όμως δεν μπορούν να μπουν όλα όσα λέει ένας συγγραφέας στο βιβλίο του. Φαίνεται, λοιπόν, ότι κατά τη μεταφορά του μυθιστορήματος στον κινηματογράφο, άτόνησε κάτι από κείνο το ιδιαίτερο που υπήρχε κυρίως στα λόγια των ήρώων και που ο Χεμινγκουάι το θεωρούσε απαραίτητο. Έπειδή έδινε ζωντάνια στον κάθε χαρακτήρα. Έγινε, λοιπόν, μια ταινία πολύ καλογυρισμένη δέβαια, αλλά ούδετερη, pro nobody (υπέρ ουδενός), όπως τη χαρακτήρισαν.

—Οι κριτικοί είχαν μιλήσει για αλλοιώσεις κατόπιν πιέσεων.

—'Αστεία πράγματα. 'Η 'Εταιρία ήθελε να φτιάσει μια ταινία καλή δέβαια, αλλά και

έμπορική. Μια ταινία που θ' άρεσε σ' όλους. 'Ο,τι μεταβολές έγιναν, τις έκανε ο σκηνοθέτης.

—Μήπως θυμάστε καμιά από τις μεταβολές συγκεκριμένα;

—'Οχι. Έχουν περάσει άλλωστε δεκαοχτώ σχεδόν χρόνια από τότε. Κυρίως οι μεταβολές άφορούσαν στην άθυροστομία των ήρώων του Χεμινγκουάι και στην άλφα ή βήτα τοποθέτησή τους. Βλέπετε ο συγγραφέας τους είχε στήσει ολοζώντανους σε μια συγκεκριμένη χρονική στιγμή και σ' ένα όρισμένο περιβάλλον. Αυτό δε σημαίνει υποχρεωτικά ότι συμμεριζόταν και τις αντιλήψεις τους. Ίσως, λοιπόν, να κόπηκαν ή ν' αλλάχτηκαν πράγματα που εκείνος τα θεωρούσε απαραίτητα και μερικοί κριτικοί ένοχλήθηκαν όταν δεν τα είδαν στην ταινία. Πάντως οι μεταβολές ήταν μάλλον αδιόρατες. Μόνο

‘Ο Χεμινγκουάι στην Ισπανία. Πολεμικός ανταποκριτής και μαχητής στο πλευρό των Δημοκρατικών, αγωνίστηκε στην πολιορκημένη Μαδρίτη και τραυματίστηκε.



Στο σπίτι του στην Κούβα, συντροφιά με τον αγαπημένο του γάτο, τον Κριστομπάλ. ‘Όταν η είδηση του θανάτου του έφτασε στο νησί, ο επιστάτης διάβασε στους χωρικούς το τελευταίο γράμμα που του είχε στείλει ο Χεμινγκουάι. Ήταν γεμάτο ευγενικά λόγια για το υπηρετικό προσωπικό και όπως όλα τα άλλα γράμματα τέλειωνε: «Χαιρετίσματα και στον Κριστομπάλ».

Είναι γνωστή η αγάπη που έτρεφε ο Χεμινγκουάι για το λαό της Κούβας και η συμπάθειά του για το καινούργιο καθεστώς. Αυτές τις μέρες η χήρα του πήγε με πρόσκληση του Φιντέλ Κάστρο στην Κούβα, για να μετατραπεί το εκεί σπίτι σε Μουσείο ένθυμημάτων του Χεμινγκουάι.

όποιος ήξερε καλά το βιβλίο μπορούσε να τις αντιληφθεί. Και πολύ περισσότερο φυσικά ο Χεμινγκουάι που είχε πονέσει γράφοντας το έργο κ' είχε κάθε λόγο να είναι ιδιαίτερα ευαίσθητος. Φαντάζομαι, λοιπόν, ότι συμμεριζόταν τις απόψεις που διατύπωσαν οι κριτικοί. ‘Όστόσο η ταινία ήταν καλή. Προβλήθηκε σ' όλες τις χώρες και στη Ρωσία και βρήκε παντού θερμή υποδοχή. Μόνο στην Ισπανία απαγόρεψαν την προβολή της. Αυτό σημαίνει ότι εύχαριστήθηκε όλος ο κόσμος και δεν κατάλαβε τις μικροαλλοιώσεις.

—Και οι πιέσεις, που λέγεται ότι ασκήθηκαν κατά το γύρισμα; Από ποιους προέρχονταν και σε ποιους απευθύνονταν;

‘Η Κατρίνα Παξίνου χαμογέλασε.

—Πιέσεις! Αυτό, παιδί μου ήταν το μεγάλο γλέντι μας εκεί πέρα στα βουνά. Κάτι κωμικές απειλές από καρδιναλίου της καθολικής εκκλησίας που φοβέριζαν όσους παίρναμε μέρος στο γύρισμα ότι θα μας αφορίσουν. Τί να αφορίσουν δηλαδή; Έγώ είμουν ορθόδοξη. Οι περισσότεροι απ' τους άλλους διαμαρτυρόμενοι. Διαβάζαμε, λοιπόν, τα γράμματα και γελοούσαμε με την ψυχή μας. ‘Ασε πιά τις φαιδρές επιστολές που προέρχονταν από φίλους του Φράνκο: «‘Ο Θεός θα σάς το πληρώσει που τα βάζετε μ' αυτό το άγιο καθε-

σώς!». Μερικές είχαν ακόμα πιο κωμικές φοβέρες: «Θαρθούμε και θα σάς τα σπάσουμε!». Ήταν μεγάλο πανηγύρι. Κάθε μέρα ο καθένας μας έβγαζε ανακοινωθέν για τις επιστολές που είχε λάβει το προηγούμενο βράδυ. «Τρεις» μου έγνεφε από μακριά με το χέρι του ο Γκάρι Κούπερ, μόλις μ' έβλεπε το πρωί. Διασκεδάσαμε αφάνταστα μ' αυτά τα άστεια καμώματα σ' εκείνη την βουνοκορφή όπου γινόταν το γύρισμα. Καμιά απ' τις απειλές αυτές δεν πραγματοποιήθηκε, ούτε νιώσαμε τον αντίκτυπό τους ως τώρα. ‘Αλλωστε, πάρα πολλοί άνθρωποι είχαν έρθει και παρακολουθούσαν το γύρισμα και διασκεδάζαν κι αυτοί μαζί μας. ‘Όπως βλέπετε οι φαιδρές απειλές δεν ήταν πιέσεις που θα μπορούσαν ν' ασκήσουν καμιά επίρροη. ‘Απλούστατα η εταιρία έκανε τις μεταβολές με γνώμονα το συμφέρον της κι ο σκηνοθέτης σύμφωνα με τις αρχές του.

Νά λοιπόν, που και οι απειλές μπορούν να γίνουν μέσο διασκέδασης! ‘Η συζήτηση έχει πάρει εύθυμο τόνο. ‘Η ώρα όμως πέρασε. Κάποιος είδοποιεί την Κατρίνα Παξίνου ότι τη ζητούν. ‘Υποβάλλουμε μια τελευταία ερώτηση:

—Θα μπορούσατε να μās πείτε κάτι ακόμα για το Χεμινγκουάι;

—Τώρα διάζομαι. Θα σάς πω κάτι στα πεταχτά. Μιά φορά ρώτησα τον Γκάρι Κούπερ

σχετικά με τὸ χόμπυ τοῦ Χεμινγκουαίη γιὰ τὶς ταυρομαχίες. Μοῦ ἀπάντησε μὲ μιὰ μούτα ποὺ ἀμφιβάλλω ἂν θὰ μπορούσε κανεὶς νὰ καταλάβει τί ἤθελε νὰ πεί. Φαντάζομαι πῶς ἔτσι, ἴσως, τοῦ εἶχε ἀπαντήσει κι ἐκεينوῦ ὁ Χεμινγκουαίη. Λιγόλογοι καθὼς ἦταν κι οἱ δυὸ τους, ἔτσι θὰ συνεννοοῦνταν. Γι' αὐτὸ καὶ ταιριάζανε.

Καὶ ἡ Κατρίνα Παξינוῦ ἀποχαιρετώντας μας, τελειώνει μὲ μιὰ σύσταση:

— "Ὅποιος θέλει νὰ μάθει γιὰ τὸ Χεμινγκουαίη, ἄς διαβάσει τὰ βιβλία του.

Ἵπάρχει, ἀλήθεια, ὀρθώτερη ὑπόδειξη, γιὰ νὰ γνωρίσει κανεὶς ἕνα συγγραφέα;

ΚΩΣΤΑΣ ΚΟΥΛΟΥΦΑΚΟΣ

Κανέννας ἄνθρωπος δὲν εἶναι νησί, ἀκέριος, μοναχός· κάθε ἄνθρωπος εἶναι ἓνα κομμάτι τῆς ἡπείρου, ἓνα μέρος τῆς στεριᾶς· ὅταν ἡ θάλασσα συμπαρασέρνει ἓνα σβῶλο χῶμα, τότε ἡ Εὐρώπη γίνεται μικρότερη ὅπως κι ὅταν σαρώνει ἓνα ἀκρωτήρι ἢ ἓναν πύργο τῶν φίλων σου ἢ δικό σου. Κάθε ἀνθρώπου ὁ θάνατος λιγοστεύει ἐμένα τὸν ἴδιο γιατί εἶμαι ἓνα μὲ τὴν ἀνθρωπότητα. Κι ἔτσι ποτέ σου μὴ στέλνεις νὰ ρωτήσεις γιὰ ποιὸν χτυπᾷ ἡ καμπάνα. Χτυπάει γιὰ σένα.

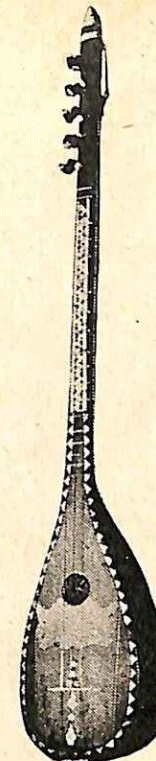
John Donne

(Κείμενο ποὺ πρόταξε ὁ Χεμινγκουαίη στὸ βιβλίο του «Γιὰ ποιὸν χτυπᾷ ἡ Καμπάνα»)

ΓΙΑ ΤΟ ΡΕΜΠΙΕΤΙΚΟ ΤΡΑΓΟΥΔΙ

σύντομες
γενικοῦ
περιεχομένου
θέσεις

Τοῦ ΦΟΙΒΟΥ ΑΝΩΓΕΙΑΝΑΚΗ



Σάζ, (Μπουζούκι παλαιῦ τύπου)

Στὴ διαμάχη γιὰ τὸ ρεμπέτικο τραγούδι, ἡ μελέτη «Τὸ σύγχρονο λαϊκὸ τραγούδι» τοῦ Τάσου Βουρνᾶ («Ε. Τ.» τεύχ. 76, Ἀπρίλιος 1961) ἀποτελεῖ τὴν πρώτη προσπάθεια διερεύνησης καὶ ἐρμηνείας τοῦ μουσικοῦ αὐτοῦ εἶδους.

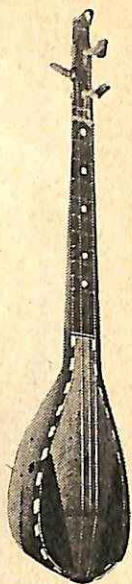
Οἱ γραμμὲς ποὺ ἀκολουθοῦν, θίγουν, σὲ σύντομες θέσεις, ὀρισμένες, ἀπὸ τὶς πλέον παρεξηγημένες, πλευρὲς τοῦ ζητήματος. Μοναδικὴ φιλοδοξία τους εἶναι νὰ συμβάλουν, ἂν καλὰ καὶ τὸ κατορθώσουν, στὴν προώθηση τῆς ἐρευνας σχετικὰ μὲ τὰ προβλήματα τῆς μουσικῆς τοῦ ρεμπέτικου τραγουδιοῦ καὶ τῶν ὀργάνων ποὺ χρησιμοποιεῖ.

Ἀνάγκη, πρὶν προχωρήσουμε, νὰ διευκρινίσουμε τὸ περιεχόμενο τῶν ὄρων: δ η μ ο τ ι κ ὸ τ ρ α γ ο ὕ δ ι — λ α ῖ κ ὸ τ ρ α γ ο ὕ δ ι. Στὴν ἐλληνικὴ γλῶσσα χρησιμοποιοῦνται, συνήθως, ἀκόμα καὶ ἀπ' τοὺς εἰδικούς, ὡς ταυτόσημες ἔννοιες. Λάθος, μὲ ἐπακόλουθα ὀλέθρια ὅταν ἀποφασίζουμε νὰ ἐρμηνεύσουμε ὀρισμένα φαινόμενα, ὅπως, στὴν περίπτωσή ποὺ μᾶς ἀπασχολεῖ, τὸ ρεμπέτικο τραγούδι.

Ἡ μουσικολογία ἔχει ἤδη διαχωρίσει καὶ καθορίσει τὰ ὅρια τῶν δύο ἐννοιῶν. Ὁ ὅρος folk song (γαλλ. chanson folklorique, γερμ. Volkslied) χαρακτηρίζει τὰ παλιὰ τραγούδια ἐνὸς λαοῦ, ἐνῶ ὁ ὅρος popular song (γαλλ. chanson populaire, γερμ. Volkstümliches Lied) τὰ νεώτερα (οἱ λέξεις: π α λ ι ᾶ καὶ ν ε ῶ τ ε ρ α εἶναι φανερό ὅτι, προκειμένου



Μπουζούκι



Μπαγλαμάς



Εικ. 1.

για το συγκεκριμένο χρονικό προσδιορισμό τους, ακολουθούν σε κάθε χώρα τις ιδιαίτερες ιστορικές, κοινωνικές και γεωγραφικές της συνθήκες). Στην ελληνική γλώσσα οι αντίστοιχοι όροι του folk song και popular song είναι: **δημοτικό τραγούδι** και **λαϊκό τραγούδι**.

Σήμερα με τον όρο **δημοτικό τραγούδι** εννοούμε όλα τα τραγούδια που έχουν γίνει κυρίως ως την Έπανάσταση του 21 — άκριτο και κλέφτικο — ενώ με τον όρο **λαϊκό τραγούδι** εννοούμε όλα τα νεώτερα, όπως λ.χ. το τραγούδι — και όλα αυτού του τύπου — **Μπάρμπα Γιάννη** με τις στάμνες, την αθηναϊκή καντάδα ή τα σύγχρονα ρεμπέτικα. Οι ίδιοι όροι αρμόζουν και για τα μουσικά όργανα του ελληνικού λαού. Η λύρα, το λαγούτο (και τα όργανα της ίδιας οικογένειας), η γκαϊντα, η πίπιζα, το νταούλι κ.ά., ανήκουν στην κατηγορία των **δημοτικών** μουσικών οργάνων. Αντίθετα, το βιολί, το κλαρίνο, η κιθάρα, κ.ά., που χρησιμοποιήθηκαν απ' το λαό τα νεώτερα χρόνια, είναι **λαϊκά** όργανα.

Εδώ, ως μας επιτρέπει να σημειώσουμε, όσο και αν αυτό είναι αυτόνομο, ότι η χρονολογία 1821, που θέσαμε ως διαχωριστικό όριο μεταξύ **δημοτικού** και **λαϊκού** τραγουδιού, έχει όλα τα χαρακτηριστικά μιας σχηματικής έννοιας. Και ότι θα ήταν σφάλμα, και βαρύτατο μάλιστα, αν αποφασίζαμε να εντάξουμε τα τραγούδια του ελληνικού λαού σε τούτη ή εκείνη την κατηγορία με κριτήριο μια χρονολογία. Φανερό ότι η χρονολογία 1821 αντιπροσωπεύει μια ολόκληρη εποχή. Το τέλος μιας ιστορικής περιόδου και την αρχή μιας άλλης. Και ότι πολλά απ' τα χαρακτηριστικά της παλιάς επιζούν στη νέα, όπως και το αντίθετο: πολλές από τις ρίζες της ζωής στο ελεύθερο κράτος βρίσκονται πολύ πριν απ' την Έπανάσταση του 21.

Ας προσπαθήσουμε τώρα να φωτίσουμε όρισμένες πλευρές του προβλήματός μας.

Τί είναι το ρεμπέτικο τραγούδι και ποια η σχέση του με το δημοτικό;

Μια από τις βασικές αιτίες που εμπόδισαν ως σήμερα να τοποθετεί ως πρόβλημα και να ερμηνευθεί και έκτιμηση το ρεμπέτικο τραγούδι με βάση τις δικές του, σωστές διαστάσεις, είναι η άγνοια της διαφοράς μεταξύ **δημοτικού** και **λαϊκού** τραγουδιού.

Η άγνοια τούτη οδήγησε στην αυθαίρετη σύγκριση του ρεμπέτικου με το δημοτικό τραγούδι, με αποτέλεσμα να ζητάμε απ' το πρώτο να έχει το ίδιο περιεχόμενο και την ίδια μορφική τελειότητα με το δεύτερο.

Οι ιδεολογικές διαφορές στα δυο είδη τραγουδιών που εξετάζουμε δεν θα μας απασχολήσουν (διαφορετικές ιστορικές, κοινωνικές και ψυχολογικές συνθήκες συντελούν, όπως είναι φυσικό, στη δημιουργία τραγουδιών διαφορετικού ιδεολογικού περιεχομένου). Οι άλλες, όμως, αυτές που αφορούν τη μορφική τελειότητα, αυτές που υποχρεώνουν να σταματήσουμε γιατί έ-

χουν προκαλέσει τις πλέον επικίνδυνες συγχύσεις.

Το ρεμπέτικο τραγούδι — ως το ξαναπούμε — δεν είναι δημοτικό τραγούδι (folk song) αλλά λαϊκό τραγούδι (popular song). Και το προτείνω δημιουργίας ενός ρεμπέτικου τραγουδιού είναι **έντελώς διαφορετικό** από εκείνο του δημοτικού τραγουδιού.

Απ' τη στιγμή που ο λαός αρχίζει να τραγουδά ένα τραγούδι γιατί το νοιώθει δικό του, εκφράζει δηλ. κάτι απ' το συναισθηματικό του κόσμο, το τραγούδι αυτό, από στόμα σε στόμα, δέχεται μια επεξεργασία, ένα συνεχές «δούλεμα». Η λαϊκή καλλιτεχνική ευαισθησία του αφαιρεί το περιττό, προσθέτει, στρογγυλεύει την ποιητική και μουσική φράση, διορθώνει τη ρίμα, το ρυθμό, αλλάζει λέξεις ή φθόγγους, με μια φράση: του χαρίζει την τελειότητα. Την ποιητική και μουσική τελειότητα που σήμερα θαυμάζουμε σ' ένα δημοτικό τραγούδι. Σ' αυτήν ακριβώς την πολύχρονη καλλιέργεια, την επεξεργασία αιώνων, **οφείλει ένα δημοτικό τραγούδι την έντέλεια της μορφής του**.

Αντίθετα, το ρεμπέτικο τραγούδι δε γνωρίζει καμιά τέτοια επεξεργασία. Προϊόν εμπνεύσης ενός ατόμου, ακολουθεί, στην καθιέρωση και τη διάδοσή του, τους νόμους της εντεχνης προσωπικής δημιουργίας. Η μουσική σημειογραφία και ο δίσκος δεν αφήνουν περιθώρια για μια λαϊκή επεξεργασία. **Επιβάλλουν** τη μορφή που του χάρισε ο δημιουργός του, με τις όποιες καλές, παράλληλα, όμως, και τις αδύνατες πλευρές της.

Αν τώρα προστέσουμε και το διαφορετικό περιεχόμενο (άλλη εποχή και ιδανικά εξέθρεψαν το δημοτικό, άλλη το ρεμπέτικο), βλέπουμε ότι **δημοτικό** και **ρεμπέτικο** τραγούδι είναι δυο διαφορετικές έννοιες και ότι είναι παράλογη ή σύγκρισή τους και η αξιολόγηση του ενός με γνώμονα τα χαρακτηριστικά του άλλου.

Το ρεμπέτικο αποτελεί μια απ' τις μορφές του αστικού λαϊκού τραγουδιού. Άλλες τέτοιες μορφές είναι τα **λαϊκά δημοτικά** φανή τραγούδια (το Έρηνάκι, Το μελαχροινό), ή **επτανησιώτικη καντάδα**, ή **αθηναϊκή καντάδα** κλπ. Απ' τις μορφές αυτές, η μόνη ακόμα «ζωντανή» είναι το ρεμπέτικο. Οι άλλες, όσο και αν τραγουδιούνται πάντα απ' το λαό, ουσιαστικά έχουν κλείσει τον κύκλο της δημιουργίας τους. Νέα τραγούδια, σ' ένα ρυθμό παραγωγής ποιοτικά και ποσοτικά αξιό να χαρακτηρίζεται δημιουργία και όχι επιγονική επιδίωξη, μόνον το ρεμπέτικο έχει να παρουσιάσει (αδιάφορο αν η μόδα με τους νόμους της τους εμπορικούς έχει προκαλέσει τα τελευταία χρόνια μια τυποποιημένη υπερπαραγωγή, κάτι ανάλογο, όπως θα μπορούσαμε να πούμε, με την commercial jazz).

Την αξία λοιπόν του ρεμπέτικου θα πρέπει να την αναζητήσουμε σ' αυτά τα ίδια τα τρα-



Εικ. 2.



Εικ. 3.



Εἰκ. 4.

γούδια καὶ ὄχι συγκρίνοντάς τα μὲ τὰ δημοτικά. Τότε, ἐλεύθεροι πιά ἀπὸ τὰ «μέτρα» πού μᾶς ἐπιβάλλει μιὰ αὐθαίρετη σύγκριση, ἀνακαλύπτουμε τοὺς νόμους του, ἀνακαλύπτουμε τὸ ὕψος του. Γιατὶ τὸ ρεμπέτικο ἔχει ἕνα δικό του ὕψος καὶ σ' αὐτὸ χρωστᾷ τὴν ὁμορφιά του.

Στὸ σημεῖο αὐτὸ θὰ εἶχαμε νὰ ρωτήσουμε ὅσους ἐξακολουθοῦν νὰ ἐπιμένουν σὲ μιὰ τέτοια σύγκριση γιατί δὲν ὑποστήριξαν ποτὲ κάτι ἀνάλογο καὶ γιὰ τὴν ἐπτανήσιώτικη ἢ τὴν ἀθηναϊκὴ καντάδα. Καὶ τὰ δυὸ αὐτὰ εἶδη εἶναι μορφὲς λαϊκοῦ τραγουδιοῦ, ὅπως καὶ τὸ ρεμπέτικο. Καὶ ὅμως κανεὶς δὲ σκέφτηκε ποτέ, προκειμένου νὰ ἐξετάσει τὴν καλλιτεχνικὴ ἀξία μιᾶς καντάδας, νὰ τὴ συγκρίνει μὲ τὸ δημοτικὸ τραγούδι. Δὲν εἶναι ἀλήθεια τουλάχιστον περιέργο;

Δὲν πρέπει, ἐπίσης, νὰ ξεχνᾶμε:

α) Ὅτι ὅπως σὲ κάθε καλλιτεχνικὴ δημιουργία, ἔντεχνη ἢ λαϊκὴ, ἔτσι καὶ στὸ ρεμπέτικο εἶναι φυσικὸ νὰ θρῖσκουμε τραγούδια: ἀδιάφορα, μέτρια, καλὰ καὶ θαυμαστικά, καὶ β) ὅτι τὸ ρεμπέτικο εἶναι κυρίως μουσικὸ (κατὰ πρῶτο λόγο κ' ἔπειτα ποιητικὸ) φαινόμενο.

Ἡ τελευταία παρατήρηση χρειάζεται κάποια ἀνάπτυξη.

Τὴν καταδικαστικὴ κρίση τοὺς γιὰ τὸ ρεμπέτικο τραγούδι πολλοὶ τὴ στηρίζουν στὸ χαμηλὸ, ἀπὸ καλλιτεχνικὴ ἄποψη, ἐπίπεδο τῶν

στίχων του. Στὴν καλύτερη περίπτωση ὅλοι αὐτοὶ παραδέχονται ὅτι ἡ μελωδία του ἔχει μιὰ κάποια ἀξία. Τὴν παραβλέπουν ὥστόσο καὶ σταματοῦν μόνο στὸ στίχο. Αὐτὸν ἐξετάζουν καὶ ἀπ' αὐτὸν ἀπαιτοῦν τὴν τελειότητα. Κ' ἐδῶ, ἀκόμα καὶ ὅταν δὲν τὸ ὁμολογοῦν, μεταφέρουν τὰ «μέτρα» τοῦ δημοτικοῦ τραγουδιοῦ. Ἀπαιτοῦν, δηλαδή, τὸ ρεμπέτικο νὰ ἔχει, ὅπως καὶ τὸ δημοτικὸ τραγούδι, τὴν ἰδιότητα τελειότητος στὴ μελωδία καὶ στὸ στίχο του.

Ἐχνοῦν ἢ ἀγνοοῦν — κάποτε, φοβούμεθα, θέλουν ν' ἀγνοοῦν — ὅτι ἡ μορφικὴ τελειότητα στίχου καὶ μελωδίας στὸ δημοτικὸ τραγούδι εἶναι, ὅπως εἴπαμε, τὸ ἀποτέλεσμα ἐπεξεργασίας αἰώνων. Ἐνῶ τὸ ρεμπέτικο, ὄντας λαϊκὸ τραγούδι, δὲ δέχτηκε ποτὲ μιὰ τέτοια ἐπεξεργασία. Ἐπίσης, ὅτι ὁ δημιουργὸς τοῦ ρεμπέτικου τραγουδιοῦ εἶναι πάντα ἕνας συνθέτης, ἕνας λαϊκὸς συνθέτης καὶ ὄχι ἕνας ποιητής. Προικισμένος ἀπὸ τὴ φύση μὲ τὴν ἱκανότητα νὰ «τραγουδᾷ», ὁ λαϊκὸς αὐτὸς καλλιτέχνης «συνθέτει» τὰ τραγούδια του μὲ τὴ βοήθεια τοῦ λαϊκοῦ του ὄργανου, τοῦ μπουζουκιοῦ. Συνθέτει θὰ πει: τραγουδᾷ καὶ μαζί παίζει μπουζούκι (ἄλλοτε ἡ φωνή του ἐπιβάλλει στὸ ὄργανο μιὰ μελωδικὴ φράση καὶ τότε τὰ δάκτυλά του ὑτακοῦν στὴν ἔμπνευση· κι ἄλλοτε, αὐτὴ ἡ ἴδια ἡ τεχνικὴ τοῦ ὄργανου — σεβαστὴ πάντα παράδοση — τὸν βοηθεῖ νὰ διαμορφώσει μιὰ κατάληξη, νὰ στρογγυλέψει, νὰ ὁλοκληρώσει ἢ νὰ διανθίσει τὴ φράση του). Ὁ στίχος πού χρησιμοποιεῖ — δικός του ἢ ξένος — δὲν τὸν ἀπασχολεῖ ὡς μορφὴ καὶ λαϊτικὴ. Τὸ περιεχόμενό του μόνο τὸ συναισθηματικὸ τὸν ἐνδιαφέρει, κι αὐτὸ σὲ γενικὲς πάντα γραμμές. Κάποτε ἀρκεῖ μὲν ὁ μὴ εἰκὼν, μιὰ φράση, μιὰ λέξη· ὅ,τι «προκαλεῖ» τὴν ἔμπνευσή του. Ἡ συνέχεια — ὅλο τὸ ἄλλο ποίημα — ἀπλῶς χρησιμεύει νὰ «ντύσει» τὴ μελωδία του. Ἐτσι συνήθως «λειτουργεῖ» ἕνας λαϊκὸς συνθέτης. Τὸ ἴδιο ἄλλωστε φαινόμενο συναντᾶμε καὶ στὴ λαϊκὴ — ὄχι δημοτικὴ — μουσικὴ πολλῶν ἄλλων χωρῶν, πάντα, βέβαια, σύμφωνα μὲ τὶς ἰδιαίτερες ἱστορικὲς καὶ κοινωνικὲς τους συνθήκες. Τὸ περιέργο εἶναι ὅτι τὸ ἴδιο ἀκριβῶς φαινόμενο ἔχουμε καὶ στὴν ἔντεχνη καλλιτεχνικὴ δημιουργία.

Θὰ μπορούσαμε ν' ἀναφέρουμε ἀπ' τὴν περιοχή τῆς ὀπερας ἕνα πλῆθος ἀδιάφορα ἢ καὶ ἀνόητα ἀκόμη λιμπρέττα πού χρησιμοποιήσαν κατὰ καιροὺς οἱ διάφοροι συνθέτες σὲ ἔργα τους, καθιερωμένα σήμερα ὡς κλασικὰ χάρη μὲν ὁ νῶν στὴν ὑψηλὴ ποιότητα τῆς μουσικῆς τους. Προτιμοῦμε ὥστόσο νὰ περιοριστοῦμε στὸ ἀνάλογο μουσικὸ εἶδος: τὸ ἔντεχνο τραγούδι (Lied).

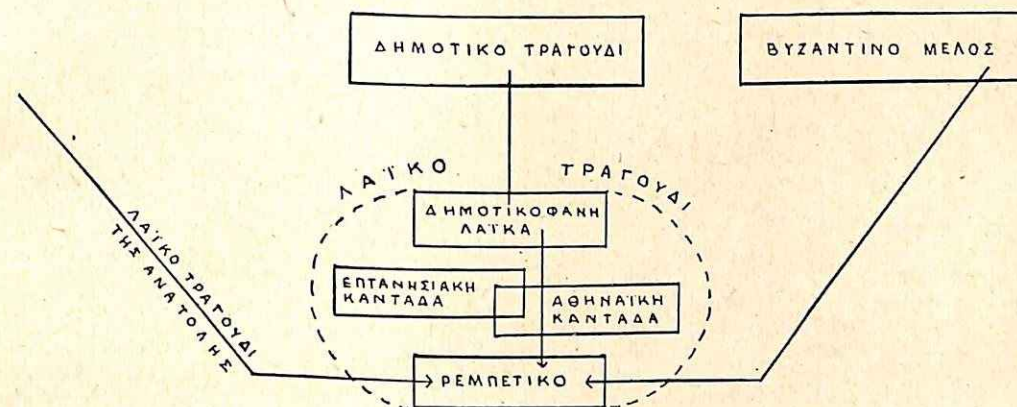
Τὸ παράδειγμα τοῦ Σούμπερτ εἶναι κλασικό. Ἄν ἐξαίρεσουμε ὁρισμένα τραγούδια του, πάντως σὲ στίχους μὲ ποιητικὴ ἑξάρση καὶ ἄρτιους τεχνικά, πολλὰ, ἀπ' τὰ πρῶτα ὠραία, ἀπὸ αὐτὰ πού θεωροῦνται ἐπίσης ἀριστουργήματα στὸ εἶδος τοῦ Lied καὶ ἐξακολουθοῦν

νὰ τραγουδιούνται καὶ νὰ ἐγγράφονται σὲ δίσκους, σ' ὅλο τὸν κόσμον, ἔχουν στίχους ἀδιάφορους, κακοὺς.¹ Δίπλα στὸν Γκάιτε, τὸν Σίλλερ καὶ τὸν Χάινε, συναντᾶμε ποιητὲς ὅπως τοὺς Μύλλερ, Ρέλσταμπ, Ρύκερτ, Λύμπκε κ.ά., μὲ στίχους πού σήμερα τοὺς χαρακτηρίζουν «γελοῖους», «ἐμφατικούς», «στομφώδεις», «ἀνύπαρκτους». Ὡστόσο καὶ τὰ τραγούδια αὐτὰ τοῦ Σούμπερτ ἔχουν ἐπιζήσει ὁμως μόνο χάρη στὴν ὑπέροχη μουσικὴ του. Ποιὰ ἰσορροπία, αἴφνης, ὑπάρχει ἀνάμεσα στοὺς στίχους καὶ τὴ μουσικὴ τοῦ τόσο γνωστοῦ κύκλου τραγουδιῶν «Ἡ ὠραία μυλωνοῦ»; Καμιά, ὅπως εἶναι γνωστό. Οἱ στίχοι τοῦ Βίλχελμ Μύλλερ, «ποίηση

σαλονιῦ, χωρὶς κανένα βάθος», στάθηκαν γιὰ τὸν Σούμπερτ καὶ μάλιστα ἐντελῶς τυχαία, ἀπλῶς τὸ ἔναυσμα εἰκόνες πού κέντησαν τὴ φαντασία του καὶ «κίνησαν» τὸ μηχανισμό τῆς ἔμπνευσής του.

Ἀνάλογο χαρακτηριστικὸ παράδειγμα, στὴν ἑλληνικὴ μουσικὴ, εἶναι ὁ Ριάδης.

Ὁ Αἰμίλιος Ριάδης (1886 - 1935), ὁ νεώτερος τῆς γενιᾶς Καλομοίρη — τῆς πρώτης γενιᾶς συνθετῶν πού μὲ τὸ ἔργο της θεμελιώνει τὴ νεοελληνικὴ ἐθνικὴ μουσικὴ σχολή, στὶς δυὸ πρώτες δεκαετίες τοῦ 1900 — εἶναι κυρίως συνθέτης τραγουδιῶν.² Σὲ στίχους δικούς του, ἢ σὲ στίχους γνωστῶν ἐλλήνων ποιητῶν, τὰ τραγούδια του ἀποτε-



Σχηματικὴ παράσταση τῆς καταγωγῆς τοῦ ρεμπέτικου τραγουδιοῦ.

λοῦν καύχημα τῆς νεοελληνικῆς μουσικῆς. Πόσα ὥστόσο ἀπ' τὰ ποιήματα τὰ δικά του, ἀπὸ αὐτὰ πού ἔχει μελοποιήσει ἀντέχουν σήμερα στὴν κριτικὴ; Ἰσως δύο ἢ τρία, γιὰ νὰ μὴ πούμε κανένα. Καὶ ὅμως δὲν ἐμπόδισαν τὸν Ριάδη νὰ γράφει μερικά ἀπὸ τὰ ὠραιότερα τραγούδια του, χωρὶς κανεὶς νὰ σκεφθεῖ ποτὲ νὰ τὸν μεμφθεῖ γιὰ τὴν χρησιμοποίησή του στίχους τόσο ἀδύνατους καὶ ἀδιάφορους. Μιὰ γρήγορη ματιά στὰ τραγούδια του «Τὸ τραγούδι τοῦ γέρο μπέη» καὶ «Κόρη στὴ βρύση» μᾶς πείθει ἀμέσως γιὰ τὴν ἀπόσταση πού χωρίζει τὸ στίχο ἀπὸ τὴ μουσική.³

Στὸ σημεῖο αὐτὸ, σὲ μιὰ σύντομη παρένθεση, εἶναι ἀνάγκη νὰ δοῦμε τί ἐννοοῦμε σήμερα στὴν Ἑλλάδα ὅταν λέμε λαϊκὸς συνθέτης (κύρια χαρακτηριστικά του καὶ ὅρια τῆς ἐννοίας λαϊκός).

Ὁ λαϊκὸς συνθέτης:

α) εἶναι ἕνας ἀσπούδαχτος· ἕνα ἄτομο προικισμένο ἀπ' τὴ φύση μὲ μουσικὰ χαρίσματα, πού δὲ μελέτησε μουσικὴ (οἱ ὅποιες μουσικὲς του γνώσεις ὀφείλονται στὴ μεγάλη πείρα τοῦ ἐπαγγέλματος, ἰδιαίτερα στὰ τελευταία χρόνια ἔπειτα ἀπὸ τὴν ἐπαφή — συνεργασία του μὲ τοὺς μουσικοὺς τῆς ἐλαφρᾶς μουσικῆς. Τὴ μουσικὴ του, προκειμένου νὰ ἐκδοθεῖ ἢ νὰ γυριστεῖ σὲ δίσκους, δὲν τὴ «γράφει» φυσικὰ ὁ ἴδιος, ἀλλὰ ὁ ὅποιος μουσικὰ μορφωμένος γνω-

στός, ἢ ὁ «μαέστρος» τοῦ κέντρου, στὸ ὁποῖο παίζει ἢ τραγουδᾷ).

β) «συνθέτει» κυρίως τραγούδια ἢ μικρὰ ὀργανικά κομμάτια (χορευτικοὺ ἢ ἐλευθέρου ρυθμικοῦ τύπου) συνήθως μὲ τὴ βοήθεια ἑνὸς λαϊκοῦ ὄργανου.

γ) τὸ ἔργο του τὸ «στηρίζει» στὴν ἑλληνικὴ λαϊκὴ μουσικὴ παράδοση. Παράλληλα ὅμως δέχεται καὶ ὁρισμένες ἐπιδράσεις (ξένης λαϊκῆς μουσικῆς ἢ — τὰ τελευταία χρόνια — καὶ τῆς ἐντεχνης λαϊκοφάνους ἐλαφρᾶς μουσικῆς, ντόπιας ἢ ξένης).

Λαϊκὰ τραγούδια — κατ' ἐπέκτασή τοῦ ὅρου — λέμε ἐπίσης καὶ τὰ τραγούδια τὰ γραμμένα πάνω σ' ἕνα καθιερωμένο λαϊκὸ ὕψος ἀπὸ μουσικὰ μορφωμένους συνθέτες (σοβαρῆς ἢ ἐλαφρᾶς μουσικῆς, ἀδιάφορο), ἀρκεῖ τὰ τραγούδια αὐτὰ ν' ἀγαπήθηκαν καὶ νὰ τραγουδήθηκαν ἀπὸ εὐρύτερα κοινωνικὰ στρώματα (καὶ ὄχι μόνον ἀπὸ τὸν κύκλο τῆς ἀριστοκρατίας).

Τέτοια τραγούδια — σὲ ἄρτιους πάντα στίχους, συχνὰ μάλιστα καὶ μὲ ποιητικὸ ἐνδιαφέρον — ὅσο καὶ ἂν στηρίζονται σ' ἕνα καθιερωμένο λαϊκὸ στυλ, φέρουν πάντα καὶ τὴν προσωπικὴ σφραγίδα τοῦ συνθέτη τους. Παραμένουν, ὅμως, ὅπως καὶ τὰ τραγούδια τοῦ ἀσπούδαχτου λαϊκοῦ συνθέτη: ἀπλὰ στὴ μορφὴ τους γι' αὐτὸ καὶ εὐκολοτραγουδίστα. Καὶ

τὸ περιεχόμενό τους, αὐτὸ ποὺ ὑποβάλλει ὁ στίχος, ποικίλλει: ἀπ' τὴν πιὸ λεπτὴ ἀόριστη λυρική διάθεση ὡς τὸ πλέον ρεαλιστικὸ συγκεκριμένο θέμα τῆς σύγχρονης ζωῆς.

Κλείνουμε τὴν παρένθεση καὶ ἐπιστρέφουμε στὸ κύριο πρόβλημά μας: τὸ ρεμπέτικο τραγούδι καὶ ἡ σχέση του μὲ τὸ δημοτικὸ.

Ἔως τώρα μιλήσαμε μόνο γιὰ τὶς διαφορές, ὑπογραμμίζοντας τὰ οὐσιώδη χαρακτηριστικά, ἀπ' τὴ μιὰ μεριὰ τοῦ δημοτικοῦ καὶ ἀπὸ τὴν ἄλλη τοῦ λαϊκοῦ τραγουδιοῦ. Εὐλόγα λοιπὸν γεννιόνται τὰ ἐρωτήματα: τὸ ρεμπέτικο τραγούδι δὲν ἔχει καμιὰ σχέση μὲ τὸ δημοτικὸ; Εἶναι ἓνα μουσικὸ φαινόμενο αὐτογένητο καὶ αὐθύπαρκτο; Ποὺ βρίσκονται οἱ ρίζες του;

Ἀσφαλῶς δὲν πρόκειται γιὰ ἓνα αὐτογέννητο φαινόμενο. Τὸ ρεμπέτικο, μιὰ ἀπ' τὶς μορφές τοῦ συγχρόνου ἀστικοῦ λαϊκοῦ τραγουδιοῦ, ὀφείλει τὸ ὄψος του στὴ συγχώνευση στοιχείων: τοῦ παλαιότερου ἑλληνικοῦ λαϊκοῦ τραγουδιοῦ, τῆς βυζαντινῆς μελωδίας καὶ τοῦ λαϊκοῦ τραγουδιοῦ τῆς Ἀνατολῆς. Στὶς κλασικὲς του μελωδίες, ἀν καὶ ἔχουν τὸ δικό τους ὄψος, διακρίνεται ἡ συμβολὴ τῶν τριῶν αὐτῶν ρευμάτων. Ὁ μὲν μόνον μιὰ εἰδικὴ μελέτη, μὲ μουσικὰ παραδείγματα — ἀφοῦ πρῶτα ἐπισημάνει τοὺς σημαντικότερους σταθμοὺς στὴν ἐξέλιξη — μεταμόρφωση τῆς δημοτικῆς μελωδίας καὶ τὴν ἐμφάνιση τοῦ λαϊκοῦ τραγουδιοῦ — θὰ μπορούσε νὰ μᾶς δώσει πρῶτα τὴν «ἡλικία» κ' εἰπεταί τὴ μουσική, θὰ λέγαμε, εἰκόνα τῆς ρεμπέτικης μελωδίας (καταβολές, ἐπιδράσεις, πρῶτες μορφές, κλασικὴ μορφή, σύγχρονες τάσεις).

Στὸ πιὸ πάνω σχεδιάγραμμα — σὲ μιὰ καθαρὰ σχηματικὴ παράσταση — ἔχουμε τὶς διαφορὲς μορφές τοῦ λαϊκοῦ τραγουδιοῦ, μαζὶ καὶ τὸ ρεμπέτικο, ὅπως καὶ τὴ σχέση ποὺ ἔχουν στὸ σύνολό τους οἱ μορφές αὐτές μὲ τὸ δημοτικὸ τραγούδι. (σελ. 13 σχ. α').

Μιὰ κάθετη γραμμὴ ἐνώνει τὸ δημοτικὸ μὲ τὸ λαϊκὸ τραγούδι. Οἱ ρίζες τοῦ τελευταίου βρίσκονται στὸ πρῶτο. Τὸ διαφορετικὸ ὅμως περιεχόμενο καὶ μορφή τοῦ λαϊκοῦ τραγουδιοῦ ὀφείλονται στὶς νέες συνθήκες ζωῆς ἐπειτα ἀπὸ τὴν Ἐπανάστασι τοῦ 1821 καὶ τὴ δημιουργία τοῦ νέου Ἑλληνικοῦ κράτους.

Στὸ σχεδιάγραμμα σημειώνονται μὲ ὀνόματα οἱ ἐπιδράσεις — σχέσεις ποὺ ἀφοροῦν τὸ συγκεκριμένο θέμα μας: τρία βέλη δείχνουν τὶς πηγές ποὺ συμβάλλουν στὴ διαμόρφωση τοῦ ρεμπέτικου (δημοτικοφανὲς λαϊκὸ τραγούδι, βυζαντινὸ μέλος, λαϊκὸ τραγούδι τῆς Ἀνατολῆς).

Τὰ διάφορα ἄλλα ἐπιμέρους προβλήματα, ὅπως τοῦ ρυθμοῦ (μέτρα 9)8, 2)4 κλπ. μὲ τὶς ἐσωτερικὲς διαιρέσεις — ποικιλίες τους), τῆς «τονικότητος», τοῦ κτισίματος τῆς μουσικῆς φράσης (μοτίβο, ἀνάπτυξη, καταλήξεις, στολίδια), τοῦ μουσικοῦ «ῥθους» καὶ γενικότερα τοῦ ὄψους τῆς ρεμπέτικης μελωδίας, εἶναι φανερό ὅτι δὲν μποροῦν νὰ θιγθοῦν στὶς σύντομες αὐτὲς θέσεις: ἀπαιτοῦν ἰδιαίτερη, αὐστηρὴ μουσικολογικὴ μελέτη.

Ἡ ἄλλη πλευρά, ἐξίσου σημαντικὴ ὅσο καὶ παρεξηγημένη, τοῦ ζητήματος ποὺ μᾶς ἀπα-

σχολεῖ εἶναι τὰ μουσικὰ ὄργανα, μὲ τὰ ὁποῖα ἐκτελεῖται ἡ συνοδεύεται τὸ ρεμπέτικο τραγούδι.

Τὸ μπουζούκι καὶ ὁ μπαγλαμάς εἶναι τὰ δύο ὄργανα ποὺ χρησιμοποιεῖ σήμερα κατ' ἐξοχὴν ὁ λαϊκὸς συνθέτης ἢ ὁ λαϊκὸς τραγουδιστής (καὶ λέμε σήμερα, γιὰ τὴ παλιότερα, ὅπως θὰ δοῦμε, ὁ ἑλληνικὸς λαὸς χρησιμοποιοῦσε καὶ ἄλλα παρόμοια ὄργανα, τῆς ἴδιας οἰκογένειας).

Κ' ἐδῶ ἡ ἴδια σύγχυση. Προκαταλήψεις ἢ προσωπικὲς καθαρὰ προτιμήσεις ἔχουν ἀντικαταστήσει τὴ νηφάλια ἐρευνα. Ἀποτέλεσμα: τὸ πρόβλημα νὰ τοποθετεῖται σὲ λαθεμένες βάσεις καὶ τὰ «συμπεράσματα» νὰ μὴν ἀντέχουν σὲ κανένα ἐλεγχό.

Ἄς δοῦμε ὅμως τί μέμφονται στὸ μπουζούκι καὶ τὸν μπαγλαμά. Δυὸ εἶναι κυρίως οἱ κατηγορίες:

- α) ὅτι εἶναι ἀτελὴ καὶ συνεπὼς εὐτελὴ μουσικὰ ὄργανα καί,
- β) ὅτι εἶναι ξενόφερτα, ἀνατολίτικα, διόλου ἢ πολὺ λίγο συνδεμένα μὲ τὴ λαϊκὴ μας παράδοση.

Ἡ πρώτη μεγάλῃ σύγχυση προέρχεται ἀπ' τὴν ἐπιμονὴ ἐκείνων ποὺ ἀσχολήθηκαν λίγο ἢ πολὺ μὲ τὸ θέμα τοῦ ρεμπέτικου τραγουδιοῦ καὶ τῶν μουσικῶν τοῦ ὄργανου, νὰ θέλουν νὰ συγκρίνουν ἓνα λαϊκὸ μουσικὸ ὄργανο μὲ τὰ ἀνάλογα μουσικὰ ὄργανα τῆς ἐντεχνῆς μουσικῆς δημιουργίας.

Ὅπως εἶναι γνωστὸ, ἄλλοι νόμοι διέπουν τὴ δημιουργία καὶ τὴν ἐξέλιξη τῆς ἐντεχνῆς μουσικῆς, ὅπως καὶ τῆς κατασκευῆς τῶν μουσικῶν τῆς ὄργανων καὶ ἄλλοι τῆς λαϊκῆς μουσικῆς καὶ τῶν λαϊκῶν ὄργανων.

Τὰ μουσικὰ ὄργανα τῆς ἐντεχνῆς μουσικῆς «ἐκμεταλλεύονται» πάντα τὴν ἐπιστημονικὴ γνῶσι τῆς ἐποχῆς τους. Τὴν τελειότητά τους (αὐστηρὴ τονικὴ ἀκρίβεια, ὠραῖο, δυνατὸ ἥχο, πλατιά κλίμακα χρωματικῶν ἀντιθέσεων, μεγάλες τεχνικὲς δυνατότητες) τὴν ὀφείλουν στὴν πρόοδο στὰ προβλήματα τῆς ἀκουστικῆς, στὴν ἀνακάλυψη καὶ χρησιμοποίησι νέων ὀργάνων, στὴν τελειοποίησι τῆς τεχνικῆς. Ἐνα πιάνο λ.χ. τῆς ἐποχῆς τοῦ Μπετόβεν δὲν μπορεῖ νὰ συγκριθεῖ μ' ἓνα σημερινό, ἀπείρως καλὺτερο σὲ ποιότητα ἤχου καὶ τεχνικὲς δυνατότητες. Τὸ ἴδιο συμβαίνει καὶ μὲ τὸ φλάουτο ἢ τὸ ὄμποε, τὰ τύμπανα, τὴν ἄρπα, τὸ τρομπόνι κλπ.

Διαφορετικὴ ἐντελὴς εἰκόνα μᾶς δίδουν τὰ λαϊκὰ ὄργανα. Μελετώντας τὴν ἱστορία τους διαπιστώνουμε ὅτι ἡ κατασκευὴ τους γίνεται πάντα, σύμφωνα μὲ τὸν πατροπαράδοτο τρόπο, ἀνεξάρτητα ἀπὸ τὴ συντελούμενη ἐπιστημονικὴ πρόοδος: πρόοδος ποὺ «ἐκμεταλλεύονται», ὅπως εἴπαμε, τὰ μουσικὰ ὄργανα τῆς ἐντεχνῆς μουσικῆς.

Ἐνας ἄσκαυλος λ.χ. γίνεται σήμερα μὲ τὰ ἴδια ὄργανα καὶ μὲ τὸν ἴδιο τρόπο κατασκευῆς ὅπως καὶ πρὶν τριακόσια χρόνια. Τὸ ἴδιο καὶ ἡ νησιώτικη λύρα, ὁ ζουρνάς κ.ά.

Ἄλλος εἶναι λοιπὸν ὁ κύκλος δημιουργίας τῆς λαϊκῆς μουσικῆς καὶ τῶν μουσικῶν τῆς ὄ-



Εἰκ. 6. Διακόσμηση σὲ νησιώτικη κασέλλα (τέλος 18 ἢ ἀρχὲς 19 αἰ.).

γάνων καὶ ἄλλος ὁ κύκλος τῆς ἐντεχνῆς μουσικῆς δημιουργίας καὶ τῶν ὄργανων ποὺ χρησιμοποιεῖ. Τὴν ὁμορφιά τους δὲν τὴ βρίσκουμε οὔτε τὴν χαϊρόμαστε συγκρίνοντας τὸν ἓνα κύκλο μὲ τὸν ἄλλο. Ὁ καθένας ἀπ' τοὺς δυὸ αὐτοὺς κύκλους ἔχει τὴν αὐτοτέλειά του (ὅσο καὶ ἂν οἱ ρίζες τῆς ἐντεχνῆς μουσικῆς βρίσκονται, ὅπως ξέρουμε, στὴ λαϊκὴ μουσική).

Τὸ δημοτικὸ μας λ.χ. τραγούδι ἦταν καὶ ἐξακολουθεῖ νὰ εἶναι μονόφωνο. Ἡ πρωτόγονη ἁρμονικὴ συνοδεία — διαστήματα τετάρτης, πέμπτης, ἢ κάποτε καὶ διάφωνα — ποὺ ἔχουμε σ' ὀρισμένα δημοτικὰ ὄργανα: τὴ λύρα, τὴ γκάιντα, τὸ διπλὸ αὐλό, δὲν ἀλλοιώνουν καθόλου τὸ μονόφωνο χαρακτῆρα του. Στὸ μονόφωνο αὐτὸ χαρακτῆρα ὀφείλει καὶ τὸ ἰδιαίτερο χρῶμα του. Γιὰ τὸ ἑλληνικὸ δημοτικὸ τραγούδι, ὅπως κάθε λαϊκὴ μονόφωνη μουσική, τραγουδιέται καὶ παίζεται στὴ φυσικὴ καὶ ὄχι στὴ συγκερασμένη κλίμακα.

Ἐκτὸς ὅμως ἀπ' τὰ διαστήματα τῆς φυσικῆς κλίμακας, στὸ ἑλληνικὸ δημοτικὸ τραγούδι, ὅταν τραγουδιέται καὶ παίζεται ἀπὸ ἀγνοοῦς λαϊκοὺς τραγουδιστὲς καὶ ὄργανοπαῖκες, ἔχουμε καὶ διαστήματα μικρότερα τοῦ ἡμιτονίου. Τὰ διαστήματα αὐτά, ποὺ ὀφείλονται στὶς διαφορὲς ἐλλείψεις τῶν κυρίων βαθμίδων τῆς μελωδίας, στὴν κατασκευὴ καὶ

τὴν τεχνικὴ τῶν δημοτικῶν ὄργανων, ὅπως καὶ σὲ ἄλλους ἀκόμα παράγοντες, συμβάλλουν καὶ αὐτὰ στὸ ἰδιαίτερο χρῶμα τοῦ μονόφωνου ἑλληνικοῦ δημοτικοῦ τραγουδιοῦ.

Τὴν ὁμορφιά ὡστόσο τοῦ μονόφωνου δημοτικοῦ τραγουδιοῦ τὴ χαϊρόμαστε χωρὶς ποτὲ νὰ τὴ συγκρίνουμε μὲ τὸ ἐξελιγμένο πολύφωνο μέλος τῆς ἐντεχνῆς μουσικῆς τῆς Δύσης. Πολὺ περισσότερο δὲ σκέφτηκε ποτὲ κανεὶς, ἀκριβῶς γιὰ τὴν εἶναι μονόφωνο τὸ δημοτικὸ μας τραγούδι, νὰ τὸ χαρακτηρίσει ἄτελες, συγκρίνοντάς το μὲ τὸ πολύφωνο μέλος τῆς Δύσης.

Τὸ ἴδιο ἀκριβῶς συμβαίνει καὶ μὲ τὰ λαϊκὰ μας ὄργανα (τὸ ἐπίθετο λαϊκὸς τὸ χρησιμοποιοῦμε ἐδῶ μὲ τὴν ἐννοία τοῦ folklorique).

Ἐνα ζουρνά π.χ. θὰ ἦταν ἀνόητο νὰ τὸν συγκρίνουμε μὲ τὸ ἀνάλογο μουσικὸ ὄργανο τῆς συμφωνικῆς ὀρχήστρας, τὸ ὄμποε. Ἄλλες ἐκφραστικὲς ἀνάγκες ἐξυπηρετεῖ ὁ ζουρνάς, καὶ ἄλλες τὸ ὄμποε. Τὸ ζουρνά πρέπει νὰ τὸν δοῦμε στὸ φυσικὸ του περιβάλλον. Ὁ ὄργανο ἀδρύ, δυνατὸ, κατ' ἐξοχὴν γιὰ τὸ ὑπαιθρο, συνοδεύει, μαζὶ πάντα μὲ τὸ νταούλι, τὸ χορὸ στὴν πλατεία τοῦ χωριοῦ. Μόνον ὅποιος ἔχει χαρεῖ τέτοιο ἀκρόαμα καὶ σκηνὲς χοροῦ στὸ καρναβάλι τῆς Νάουσας λ.χ. ἢ σὲ ἄλλο πανηγύρι, μπορεῖ νὰ ἐκτιμήσει τὴν ὁμορφιά τους. Ἔτσι καὶ

μόνον έτσι μπορεί να τεθεί το πρόβλημα. "Αν δηλαδή ένα λαϊκό όργανο «έξυπηρετεί» ή όχι το είδος της λαϊκής μουσικής που συννοδεύει. "Ας σκεφθούμε διαφορετικά και τότε βλέπουμε άμέσως πόσο είναι το λιγότερο γελοίο. "Ένα όμοιο να προσπαθεί να συνοδεύσει ένα χορό από 500, 1000 πρόσωπα στην πλατεία του χωριού ή έναν ζουρνά στη θέση του όμοιο, σε μία συμφωνική όρχηστρα, σ' ένα έργο του Μπάχ.

Καιρός όμως είναι να περιοριστούμε στο μουσικό όργανο που μάς απασχολεί.

Το μπουζούκι, αντίθετα απ' το ζουρνά, είναι απ' τη φύση του ένα μουσικό όργανο με λεπτό ήχο, κατάλληλο να συνοδεύει σόλο τραγούδι ή λιγοπρόσωπο σύνολο τραγουδιστών και χορούς του τύπου ζεϊμπέκος ή χασάπικος (δ παλιός μακελαρικός). "Ανήκει, οργανολογικά, στην οικογένεια του λαγούτου (νυκτά όργανα, που παίζονται με πλήκτρο). Στην "Ανατολή γενικά, όπως και στον έλλαδικό χώρο το συναντάμε (ανάλογα με το σχήμα του σκάφους, το μήκος του λαιμού, τον αριθμό των χορδών και το κούρντισμα) με διάφορα όνόματα: μπουζούκι, μπαγλαμάς, σάξ, ταμπουράς, γιογκάρι, μπουργκαλί κλπ.

Οι τεχνικές δυνατότητες του μπουζουκιού επιτρέπουν στον άξιο (σήμερα θα λέγαμε δεξιότεχνον) οργανοπαίκτη να παρακολουθήσει σε όλα της τα δυσκολώματα τσακίσιμα (μελωδικά στολίσια) μία δημοτική ή λαϊκή μελωδία. Παράλληλα παρέχει τη δυνατότητα μιας άπλης άρμονικής συνοδείας (κατάλληλης σήμερα για το λαϊκό τραγούδι) και ως σόλο όργανο έχει φτάσει — σε άξια, φυσικά, χέρια — σε ύψηλο επίπεδο δεξιοτεχνίας, πάντα βέβαια σύμφωνα με το χαρακτήρα και τις τεχνικές του δυνατότητες.

"Εχουμε δηλαδή ένα λαϊκό μουσικό όργανο που «έξυπηρετεί», θα λέγαμε, ιδανικά το λαϊκό μουσικό είδος ρεμπέτικο τραγούδι. Σαν τέτοιο, μέσα στον κύκλο της λαϊκής μουσικής δημιουργίας και το είδος της λαϊκής μουσικής που συνοδεύει, το μπουζούκι έχει φτάσει σ' ένα ύψηλο επίπεδο τελειότητας, όσον άφορά τις τεχνικές του δυνατότητες και την ιδιόζουσα κρουστική συνοριτέ του.

Και τώρα ας έρθουμε στη δεύτερη κατηγορία, ότι δηλ. το μπουζούκι και ο μπαγλαμάς είναι ξενόφερτα μουσικά όργανα, διόλου ή πολύ λίγο συνδεδεμένα με τη λαϊκή μουσική μας παράδοση.

Κακή και πάλι τοποθέτηση του προβλήματος. "Ένα μουσικό όργανο λέμε ότι ανήκει στη λαϊκή παράδοση μιας χώρας μόνον όταν ο λαός της έχει τραγουδήσει με το όργανο αυτό τους πόθους του και τους καημούς του, ιδιαίτερα μάλιστα σε έποχές - σταθμούς της ιστορίας του. Μ' αυτό το κριτήριο κατατάσσει ή μουσικολογία ένα όργανο στη λαϊκή παράδοση μιας χώρας. "Εκείνο που την ενδιαφέρει είναι το μουσικό αυτό όργανο να έχει αγαπηθεί και χρησιμοποιηθεί πλατιά απ' το λαό της χώρας

αυτής και να έχει κατασκευαστεί απ' τους ντόπιους τεχνίτες ή απ' τους ίδιους τους ντόπιους λαϊκούς μουσικούς της, άδιαφορώντας αν το όργανο έχει έρθει ή όχι ξένο, από μίαν άλλη, κοντινή ή μακρυνή, χώρα.

Στην "Ελλάδα είναι γνωστό πόσο έχουν συμβάλει, στους κύκλους των πολιτισμών της, τα διάφορα ρεύματα απ' το Βορρά και την "Ανατολή και, στους τελευταίους αιώνες, από τη Δύση.

Στη μουσική ιδιαίτερα — έντεχνη και λαϊκή — οι επιδράσεις αυτές είναι σταθερές απ' την έποχή του αρχαίου έλληνικού πολιτισμού.

"Απ' τους τρεις βασικούς τρόπους (δηλ. κλίμακες) της αρχαίας έλληνικής μουσικής: δώριο, φρύγιο και λύδιο, οι δύο, όπως μαρτυρούν και τα δνόματά τους, ήταν ξενόφερτοι, απ' την "Ανατολή. Το ίδιο και τα δυο κατ' έξοχήν μουσικά όργανα της αρχαίας έλληνικής μουσικής, αυτά που χρησιμοποίησε ή αρχαία τραγωδία και κωμωδία: ή λύρα και ή αύλη, ήταν επίσης ξενόφερτα, απ' την "Ανατολή. Και τα δυο αυτά όργανα τα συναντάμε πολλούς αιώνες πριν, στους προελληνικούς μουσικούς πολιτισμούς, (Μεσοποταμία, Αίγυπτο, "Ινδία, Κίνα). Παρ' όλα αυτά και τα δυο αυτά όργανα, αν και είναι γνωστή ή ιστορία τους, μνημονεύονται απ' τους ιστορικούς και μουσικολόγους ως κατ' έξοχήν μουσικά όργανα της αρχαίας έλληνικής μουσικής. "Ο λόγος, όπως είπαμε, είναι ότι στην αρχαία "Ελλάδα χρησιμοποιήθηκαν πλατιά (διθύραμβος, αρχαία τραγωδία, κιθαρισμοί και αὐλητικοί άγώνες κλπ.) και τελειοποιήθηκαν ως όργανα (τεχνικές εύκολιες, ποικιλία ειδών λύρας — χέλυς, φόρμιγς, κιθάρα — και αὐλού — ανδρήϊος, γυναικείος κλπ.).¹⁰

Πολλά ανάλογα παραδείγματα, στη θεωρία της μουσικής και τα μουσικά όργανα, θα είχαμε ν' αναφέρουμε και για τη βυζαντινή μουσική, όπως και για τη νεώτερη λαϊκή μουσική μας παράδοση. Περιοριζόμαστε στην περίπτωση που ενδιαφέρει τις σύντομες τούτες θέσεις: το μπουζούκι.

Το μπουζούκι είναι ένα δημοτικό μουσικό όργανο (instrument folklorique) για την έλληνική λαϊκή μουσική παράδοση. "Ένα από τα πιό παλιά μουσικά της όργανα. Και το συναντάμε, με διαφορετικά, φυσικά, όνόματα, τόσο στην αρχαία έλληνική μουσική όσο και στη βυζαντινή μουσική.

Τις ρίζες του τις βρίσκουμε στους αρχαίους προελληνικούς πολιτισμούς (Αίγυπτο, "Ασσυρία, Κίνα, "Ινδία). Στην Αίγυπτο το συναντάμε (με τον ίδιο αυτό συγκεκριμένο μορφολογικό τύπο) ήδη από τη 2η χιλιετηρίδα π.Χ. (Εικ. 1), το ίδιο και στην "Ασσυρία (Εικ. 2).¹¹

Στην αρχαία "Ελλάδα το συναντάμε με την ονομασία πανδουρίς, ή πανδουρά ή τρίχορδον (Εικ. 3 και 4).¹² Την ίδια ονομασία (πανδουρίς) έχει το ίδιο όργανο και στο Βυζάντιο. "Ο Χρύσανθος, άρχιεπίσκοπος Δυρραχίου, γράφει στο «Θεωρη-



Εικ. 5. Τοιχογραφία από τη Μονή Φανερωμένης της Σαλαμίνας (18 αλ.)

τικόν μέγα της Μουσικής»: «Από τα μελωδικά όργανα ή πανδουρίς έρχεται εύκολωτέρα εις διδάξιν, και σαφεστέρως γνωρίζονται επάνω εις αυτήν οι τόνοι, τα ήμιτόνια, και άπλώς κάθε διάστημα. Λέγεται δέ και Πανδούρα, και Φάνδουρος» καθ' ήμās, δέ, Ταμπούρα, ή Ταμπούρ. "Εχουσα δέ δύο μέρη την σκάφην και τον ζυγόν, επί τούτου δεσμοῦνται οι τόνοι και τα ήμιτόνια...». ¹³ "Όπως βλέπουμε ή πανδουρίς ή πανδούρα είναι ο δικός μας ό ταμπούρας: ένας από τους τύπους, με τους όποιους τα όργανα αυτά είναι γνωστά στη λαϊκή μουσική μας παράδοση.

"Η ύπαρξη, ωστόσο, όπως και ή πλατιά χρησιμοποίηση των οργάνων αυτών απ' τον έλληνικό λαό, απ' τους βυζαντινούς χρόνους έως σήμερα, τεκμηριώνονται από τις φιλολογικές μας πηγές, όπως και από την εικονογράφηση σε μοναστήρια, άρχοντικά, έπιπλα κλπ.

Τόν ταμπούρα λ.χ. τον συναντάμε σε πολλούς στίχους στο έπος του Διγενή, όπως και στα άκριτικά τραγούδια, με τις ονομασίες: θαμπούρα, θαμπούριν, ταμπούρα, ταμπούραν, ταμπούρας.

—Τί κρούεις την θαμπούρα σου εν τη παρούση ώρα;

—και έπηρεν το θαμπούριν του και αποκατέστησέν το
—και έπηρεν το ταμπούριν του και αποκατέστησέν το
—Τ' αϊ κόψε κούρμην της έλιας
—Τ' αϊ κάμε μινιά ταμπούραν
—Τ' έπαίξεν ο ταμπούρας του κόσμου τες γλυκάς ¹⁴

Σε πάρα πολλούς επίσης στίχους δημοτικών τραγουδιών συναντάμε τα ίδια όργανα, όπως:

—Το πλάγι πλάγι πήγαινε, τον ταμπούρα λαλούσε: "Εγώ ραγιάς δέ γένομαι, Τούρκους δέν προσκυνάω...
—Βαστάει και στά χέρια του μαλαματένιον ταμπούραν.
—Γιογκάρι μου βαρύσκοπο για δέ θαρείς γιομάτα
—Ντερβίσης έροδόλαγε στη μέση στο παζάρι με το μπουζούκι παίζοντας, τον ταμπούρα βαρόντας. ¹⁵

Για τον ταμπούρα μάλιστα του Μακρυγιάννη ο Βλαχογιάννης γράφει (1907): «Σώζεται παρὰ τη οικογενεία αυτού ο ταμπούρας, δν ύποκρούων ήδεν εύφάνως και άνδρικώς με τον

ἀ ἐ ρ α ἐκείνων τοῦ ἀληθινοῦ παλληκαριού, ὅστις περιέπνεε τὸ γνησίως λεβέντικον ἀνάστημα, τὰ κινήματα καὶ τοὺς λόγους τοῦ Μακρυγιάννη»¹⁴.

Ἐνδιαφέρουσες γιὰ τὴν ἱστορία τῶν ὀργάνων πού μᾶς ἀπασχολοῦν εἶναι καὶ οἱ δυὸ φωτογραφίες τοῦ κειμένου, Εἰκ. 5 καὶ 6.

Στὴν Εἰκ. 5 (τοιχογραφία Μονῆς Φανερωμένης τῆς Σαλαμίνας, 1735, λεπτ.) ἔχουμε ἕνα τύπο μπουζουκιού. Ἐνῶ στὴν Εἰκ. 6 (διακόσμηση σὲ νησιώτικη κασσέλα, τέλη 18ου ἢ ἀρχὲς 19ου αἰ.) ἕνα ὄργανο τύπου μπαγλαμά.¹⁵

Χαρακτηριστικὴ εἶναι ἡ θέση, στὴν ὁποία κρατιέται καὶ παίζεται ὁ μικρὸς μπαγλαμάς τῆς Εἰκ. 6. Στὴν ἴδια θέση παίζουν καὶ σήμερα τὸν μπαγλαμά.

Ἀνάλογη θέση ἔχει καὶ ἡ πανδούρα (τύπος μικροῦ μπαγλαμά) στὴν Εἰκ. 4 (Ταναγραία τοῦ 4ου π.Χ. αἰ.)· παρατήρηση πού δὲν ὀδηγεῖ, φυσικά, στὸ συμπέρασμα ὅτι ἡ θέση, στὴν ὁποία κρατιέται καὶ παίζεται ὁ μπαγλαμάς σήμερα μᾶς ἔρχεται ἀπὸ τὴν ἀρχαία Ἑλλάδα. Ὁ μπαγλαμάς, τύπος μικροῦ μπουζουκιού, μὲ λεπτότερο, σὲ σύγκριση μὲ τὸ μπουζούκι, ἦχο καὶ τεχνικὴ, ἐπιβάλλει ὁ ἴδιος τὴ θέση αὐτή, ἐξ αἰτίας τῶν διαστάσεων καὶ τοῦ ἀδύνατου ἤχου του.¹⁶

Συμπέρασμα: ὅλα αὐτὰ τὰ ὄργανα, πού τις ρίζες τους τις θρήκαμε, ὅπως εἶδαμε, στοὺς ἀρχαίους προελληνικοὺς πολιτισμοὺς καὶ πού σήμερα ἀκόμα χρησιμοποιοῦνται σὲ πολλὲς χώρες τῆς Μέσης καὶ τῆς Ἀπὼ Ἀνατολῆς, ἀνήκουν κ α ἰ στὴ λαϊκὴ μουσικὴ μᾶς παράδοση, ἀκριβῶς ὅπως ὁ ζουρνὰς καὶ τὸ νταούλι.

Τὰ ὄργανα τῆς οἰκογένειας τοῦ λαοῦτοῦ ἀγαπήθηκαν, ὅπως καὶ ἀγαπιοῦνται, χρησιμοποιήθηκαν πλατιά καὶ ἐξακολουθοῦν νὰ χρησιμοποιοῦνται καὶ φτιάχτηκαν ὅπως καὶ φτιάσσονται ἀκόμα μὲ μεράκι καὶ μαστοριά, ἀπ' τοὺς βυζαντινοὺς χρόνους ἕως σήμερα, χωρὶς διακοπή.¹⁷

ΦΟΙΒΟΣ ΑΝΩΓΕΙΑΝΑΚΗΣ

1. O. E. Deutsch, Franz Schubert, Munich 1913 - 14. A. Einstein, La musique romantique, Paris 1959.

2. A. Cœuroy, Les lieder de Schubert, Paris 1948.

3. K. Nef, Ἱστορία τῆς Μουσικῆς, μετάφραση - προσθήκες Φ. Ἀνωγειανάκη, Ἀθήνα 1960.

4. Ἑλληνικά τραγούδια, Universal Edition A. G., Wien 1960.

5. Ἡ βυζαντινὴ μουσικὴ, Ἡ μουσικὴ στὴ νεώτερη Ἑλλάδα (K. Nef, Ἱστορία τῆς μουσικῆς, μετάφραση - προσθήκες Φ. Ἀνωγειανάκη, Ἀθήνα 1960).

6. Σ. Δ. Περιστερή, Δημοτικὰ τραγούδια Δροπόλεως Βορείου Ἡπείρου, Ἀνάτ. ἐκ τῆς ἐπετ. τοῦ Λαογραφικοῦ ἀρχείου (Ἀκαδημίας Ἀθηνῶν), τόμ. 9 καὶ 10 (1955 - 1957), Ἀθήνα 1958.

7. Γ. Λαμπελέρ, Ἡ ἑλληνικὴ δημώδης μου-

σικὴ, 60 τραγούδια καὶ χοροὶ (κριτικὴ μελέτη - μεταγραφή καὶ ἐναρμόνισις), Ἀθήνα 1933. V. Collas, Le théâtre à Byzance, Paris 1931.

8. Φανερό εἶναι ὅτι, στὸ σύνολό τους οἱ σκέψεις καὶ παρατηρήσεις μᾶς δὲν ἀφοροῦν ὀρισμένους σημερινὲς ἐκλήψεις τοῦ ρεμπέτικου τραγουδιοῦ, αὐτὲς πού ἀντιστοιχοῦν στὴν commercial jazz (στυλιζαρισμένη ὑπερπαραγωγή, κραυγαλέα ἀπὸ μικρόφωνο καὶ μεγάφωνα ἐκτέλεση, ἐπίδειξη ἀνόητης δεξιότητος).

9. A. Schaeffner, Origine des instruments de musique, Paris 19 6. J. Kunstl, Ethnomusicology, 3rd ed., The Hague 1' 59; Supplement to the third edition of Ethnomusicology, The Hague 1960.

10. M. Emmanuel, Grèce (art gréco - romain), Encyc. de la musique et dict. du conservatoire, prem. partie, v. 1er, Paris 1913.

11. Fr. Behn, Die Laute im Altertum und frühen Mittelalter (Zeitschrift für Musikwissenschaft, 1918), βλ. Encyc. 6. π., deux. partie, v. 3ème, Paris 1925.

12. Εἰκ. 3, ἀνάγλυφο 4ου π.Χ. αἰ. Εἰκ. 4, Ταναγραία 4ου π.Χ. αἰ βλ. Th. Reinach, La Guitare dans l'art grec (Revue des études grecques, 1' 96).

13. Χρυσάνθου ἀρχιεπισκόπου Δυρρραχίου, Θεωρητικὸν μέγα τῆς μουσικῆς, ἐν Τεργεστῇ 1832.

14. Π. Π. Καλονάρου, Βασίλειος Διγενῆς Ἀκρίτας I - II, Ἀθήνα 1941 (στίχ. Ἀθην. 1878, Eclair. 827, 832, Ἀκριτ. ἀσμ. 123, 141).

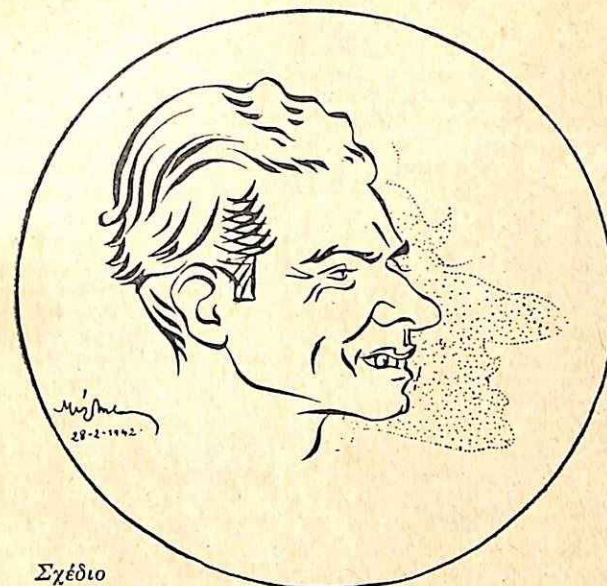
15. Ν. Γ. Πολίτου, Ἑκλογαὶ ἀπὸ τὰ τραγούδια τοῦ Ἑλληνικοῦ λαοῦ, ἐκδ. τρίτη, Ἀθήνα 1' 32. C. Fauriel, Τὰ ἑλληνικὰ δημοτικὰ τραγούδια, Εἰσ. Ν. Α. Βέη (Bees), Ἀθήνα 1956. Κ. Α. Ψάχου, Δημῶδη ἄσματα Γορτυνίας, Ἀθήνα 1' 23.

16. Στρατηγὸς Μακρυγιάννη, Ἀπομνημονεύματα, Κείμενον - Εἰσαγωγή - Σημειώσεις Γ. Βλαχογιάννη, ἐκδ. Β', Ἀθήνα 1947.

17. Εἰκ. 5 φωτογ. Παπαχατζιδάκη, Εἰκ. 6, φωτογ. ἀρχ. Φ. Ἀνωγειανάκη.

18. Ὁ ἀναγνώστης θὰ παρατήρησεν ὅτι οἱ περιγραφὲς τῶν διαφόρων ὀργάνων, οἱ χαρακτηρισμοὶ καὶ οἱ συγκρίσεις, σταματοῦν πάντα σὲ γενικοῦ περιεχομένου παρατηρήσεις. Αὐτὸ ἔγινε σκόπιμα. Λεπτομέρειες, ὅπως: συγκεκριμένες διαστάσεις, ἀριθμὸς χορδῶν (διπλῶν, τριπλῶν ἢ μονῶν), κούρντισμα γενικά καὶ εἶδη κούρντισματος σ' ἕνα ὄργανο, ὕλικά καὶ τρόπος κατασκευῆς κ.λ. κ.λ. δὲν ἔχουν τὴ θέση τους παρὰ μόνον σὲ εἰδικὴ μελέτῃ ὀργανολογίας. Ἐπιπλέον θὰ βάρυναν ἀδικαιολόγητα τὸ χαρακτηριστὸν τοῦ κειμένου.

19. Ἄν δὲν ἀχολογήθκαμε ξεχωριστὰ μὲ τὸ λαοῦτο, αὐτὸ ὀφείλεται στὸ ὅτι κανεὶς δὲ σκέφθηκε ποτὲ ν' ἀμφισβητήσει τὴ θέση του στὴ λαϊκὴ μουσικὴ μᾶς παράδοση. Μαζί μὲ τὸ κλαρίνο, τὸ βιολὶ καὶ τὸ σαντοῦρι ἀποτελοῦν τὴ συγία, τὸ πιδ διαδεδομένο σήμερα σύνολο λαϊκῶν ὀργάνων, μὲ τὸ ὁποῖο παίζεται τὸ δημοτικὸ τραγούδι.



Σχέδιο

Σ. Παρασκευαΐδη

Ἕνας πεζογράφος σατιρικὸς πρώτου μεγέθους.
Ἀπὸ τὸ σκῶμμα στὴν πιδ τραγικὴ αἰσθησι τῆς ζωῆς.

Τοῦ Δ. ΡΑΥΤΟΠΟΥΛΟΥ

Ἦταν ἕνα ἀπὸ τὰ ζεστὰ ἀπογέματα τῆς ἀρχῆς τοῦ καλοκαιριοῦ μπροστὰ στὴ θάλασσα τῆς Μυτιλήνης κ' ἐγὼ περιμάζω τις πολλὲς δικές μου ἐντυπώσεις, αὐτὲς πού περισσεύαν ἀπὸ τις δημοσιογραφικὲς μου ἀποσκευές. Ἐβλεπα ψαράδες νὰ ἐτοιμάζουν τὰ σῦνεργά τους γιὰ τὸ ξεκίνημα μὲ τὴν σιγουριὰ μιάς προαιώνιας πείρας, ντόπιους ὑπάλληλους καὶ νέους νὰ κάνουν τὸν περίπατό τους στὴν παραλία, τὰ πεζοδρόμια μπροστὰ στὰ ζαχαροπλαστεία νὰ γεμίζουν σιγὰ σιγὰ. Προσπαθοῦσα ἀσυναίσθητα νὰ τὰ συνδέσω μέσα μου μ' ἕνα δυὸ ἔργα τοῦ Θεόφιλου πού εἶχα δεῖ τὸ πρωτὶ, μὲ κάποιες ἱστορίες τοῦ Κόντογλου καὶ τοῦ Μυριβήλη καὶ — παράξενο — μὲ μιά φωτογραφία πού εἶχα βρεῖ σ' ἕνα βιβλιοπωλεῖο: τὸν Ἀντώνη Πρωτοπάτη μὲ ἀγιασιώτικη φορεσιὰ νὰ χορεύει ἕνα τοπικὸ χορὸ μὲ τὴν ἀδελφή του καὶ ἄλλους Ἀγιασιώτες.

Περίμενα κάποιον πού δὲν τὸν ἤξερα, εἶχα λοιπὸν μόνον περιέργεια. Μὲ τὸ Στρατὴ Ἀναστασέλη μᾶς εἶχαν συστήσει τὸ προηγούμενο βράδυ. Ὁ συνάδελφος πού ἔκανε τις συστάσεις μετὰ τ' ὄνομά του, εἶπε τις λέξεις λ α ῖ κ ὁ ς π ο ι η τ ῆ ς. Ἐκεῖνος εἶπε σ ω φ ἔ ρ

τ α ξ ι τ ζ ῆ ς. Ἐγὼ δὲν εἶχα ἀκούσει τίποτα πρὶν, γιὰ τὸν Ἀναστασέλη. Ταξιδιῆς ὅμως καὶ λαϊκὸς ποιητὴς εἶναι ἕνας συνδυασμὸς πού κανένας δημοσιογράφος τουλάχιστον δὲ θὰ τὸν ἀκούε ἀδιάφορος. Γνώστης τῆς πιάτσας καὶ θυμόσοφος, χωρατατζῆς ἢ κάτι τέτοιο, μὲ λυρικὴ ἢ σατιρικὴ φλέβα. Ὅτι χρειάζεται γιὰ νὰ πιάσεις τὸ ὕφος τῆς ζωῆς σ' ἕνα τόπο καὶ νὰ διακοσμήσεις τις ἐντυπώσεις σου. Σὰ νὰ πούμε, νὰ σοῦ δοθεῖ ἡ εὐκαιρία σὲ μιά σπουδαία διπλωματικὴ διάσκεψη νὰ γνωρίσεις μὲ τὸν διερμηνέα... Ἐπιτυχία!

Ἐ, λοιπὸν, δὲν ἦταν αὐτό. Γιὰ τὰ χαρτιά πού κρατοῦσε ὁ Ἀναστασέλης ἔκρυβαν κάτι ἄλλο ἀπὸ τὰ πρακτικὰ μιάς ἡμερήσιας διάταξης. Ἀνῆκαν στὴν ἀνοιχτὴ διπλωματία τῆς ποιήσεως. Καὶ ὁ ἴδιος ὁ Ἀναστασέλης; Αὐτός, ὁ ἴδιος μέσα κ' ἔξω ἀπὸ τὰ χαρτιά του, ἕνας ἄνθρωπος ἀπίστευτα ἐ ν ι α ῖ ο ς. Ὁραῖος καὶ περήφανος στὴν ταπεινωμένη του, ἕνας ἀπὸ τοὺς παντοῖνους μαθητὲς πού σὲ διδάσκουν ἀκόμα καὶ ρωτώντας. Σὲ μιά ἐποχὴ πού πρέπει νὰ οἰκονομήσουμε τὰ ἐπιθέτα ὅπως τὴν παραμονὴ τῆς Λαμπρῆς τὰ κόκκινα αὐγά, ἐνῶ ὁ ἴσκιος τοῦ Σταυροῦ σφραγίζει τὴ χαρὰ

μας, γράφω αυτές τις λέξεις με πεποίθηση. Δε θα μου μάθει τίποτα η ζωή και η ίδια ή ποίηση αν κάθε τόσο δεν συναντιέμαι με τον άνθρωπο που ένώνει αυτά τα δυο και που τον προσπερνάω ίσως καθημερινά σ' αυτούς τους πολυσύχναστους δρόμους, άνυποπτος. Αυτός έχει το άλγος. Και δεν έχει σημασία βέβαια αν γράφει ή όχι τραγούδια και ιστορίες. Με ίδια αξία χέρια είναι αυτός που θα στήσει το καλύδι ανάμεσα σε δέκα ναυαγούς και θα κρεμάσει μέσα ένα χαμόγελο για εικόνισμα. Έκείνος που μπορεί να πετάξει ένα καλαμπούρι σε διεύθυνση αντίθετη από τις σφαίρες του άποσπάσματος, σε σωσίβιο προορισμένο για το δόλιο. 'Η έποχή μας μεγάλωσε κιόλας πολύ τις ανθρώπινες διαστάσεις, αλλά και την πείνα μας. Έτσι είναι καθημερινή ανάγκη αυτό το άλγος να ζυμώνεται με το ψωμί μας, αυτό το άλγος που βγάζει ή θάλασσα από τα δάκρυα του κόσμου και το ίδιο που κάνει το πλατύ χαμόγελό του.

Περνούσαν οι ώρες κ' εμείς σκύβαμε πάνω από κάτι φοιχά, ταλαιπωρημένα χαρτιά, εκείνος διάβαζε, τότε - τότε έξηγουσε μια λέξη άγιασιώτικη, εγώ άκουγα κ' έβλεπα και τα κεφάλια μας άκουμποσαν σχεδόν πάνω από το τραπέζι του ζαχαροπλαστέιου. Δεν ήθελα - νομίζω και πώς δεν μπορούσα - να του πω να σηκωθούμε, να πάμε σ' ένα μέρος ήσυχο να διαβάσουμε. 'Ηθελα εκεί, μπροστά σ' αυτή την αιώνια θάλασσα, ανάμεσα στη Μυτιλήνη και στους ανθρώπους της, στη φασαρία της, στην κίνησή της, που προσπαθούσα λίγο πριν άδοθήτος να ταυτίσω μέσα μου με ό,τι ήξερα από την ψυχή της τέχνης της και της παράδοσής της... 'Αν και όλοι οι Μυτιληνιοί ξέρουν τον 'Αναστασή, μάς κοίταξαν παράξενα έτσι που είμαστε πεσμένοι με τα μούτρα πάνω σε κάτι χαρτάκια ή μιλούσαμε. Οί άγρυπνοι φρουροί που υποπτεύονται πιο πολύ απ' όλα σ' αυτό τον κόσμο τα χαρτιά και τα χαμόγελα, γυρόφερναν επιτήδεια γύρω από το τραπέζι μας για ν' άρπάξουν τίποτα λέξεις κ' εγώ είχα μια επιθυμία να τους φωνάξω και να κεράσω ούζο της Μυτιλήνης και πλοκάμι χταποδιού στη χόβολη.

Τα καίκια όλα με τα γρί γρί είχαν ξανοιχτεί, ο κόσμος άραιώνε κ' εγώ παρακινούσα όλοένα τον 'Αναστασή, το φίλο μου πιά, να μου μιλάει για τη ζωή του, για τη δουλειά, για τα χαρτιά του. Πολύ σπάνια άκουσα έναν άνθρωπο να μιλάει τόσο άμετάλλαχτα τη μητρική του γλώσσα, θέλω να πω τις λέξεις άποκαταστημένες στην παρθενική τους ειλικρίνεια. Τόσο γερά ριζωμένους στη γή σαν ένα λιόδεντρο της Μυτιλήνης και τόσο άλαφροίσκιωτος. 'Ο άνθρωπος και ο λόγος. Είχε διδαχτεί αυτό το λόγο από ανθρώπους του λαού σαν τον ίδιο, από το μεγάλο ελαιώνα, μ' αυτός παιδί είχε δει άκόμα τις σαφικές νύμφες που ποτέ δεν μετανάστευσαν από τ' όμορφο νησί του. Έτσι, το ίδιο άλαφροίσκιωτο όσο και βαθιόριζο τον ξέρουν οι συντοπίτες του, περισσότερο σαν ένα πανέξυπνο κι άγαπητό χωρατατζή.

Μα εκείνος όνειρεύεται πάνω στο τιμόνι του καί, κάνοντας πάντα μακρινές κουρσες, έχει γεμίσει τους τραχειούς δρόμους του νησιού με πυκνές άράδες από τις ιστορίες του. Αυτές οι ιστορίες, γραμμένες σε χαρτί ή στην άσφαλτο, είναι το δίδυμο της Μυτιλήνης, που το ξεφύλλιζε για μένα εκείνο το άγιο βράδυ με τα τραχειά του δάχτυλα. Σ' αυτές τις σελίδες που γελάνε ή κλαίνε το ίδιο λυτρωτικά, κέρδισα εγώ την ένότητα που ζητούσα. 'Ημουνά τώρα σίγουρα πάνω στη Μυτιλήνη κι ή Μυτιλήνη έπλεε σε σωστή πορεία μέσα στον κόσμο, σαν εκείνη την ψαρόβαρκα που την τραβούσαν με δεβαιότητα τ' άραιωμένα φώτα του λιμανιού. 'Η νύχτα είχε προχωρήσει πολύ κι ήταν όλοτελα περιττό να συνεχίσουμε γιατί εγώ δεν θα χόρταινα. 'Ο Στρατής σηκώθηκε κ' έιπε:

—... Κ' έχω κούρσα στις 6 το πρωί. Χαιρετηθήκαμε και δεν μπόρεσα να τον εύχαριστήσω ούτε να του πω τη γνώμη μου. 'Εκείνη τη στιγμή, όπως τώρα που έχω μπροστά μου τα χαρτιά του και ξαναθυμάμαι τις ιστορίες του, δεν είμουνά κριτικός, δεν είμουνά, δεν είμαι έτοιμος, γιατί είμαι συγκινημένος.

Ρεπορτάζ για τον άνθρωπο και τον ποιητή

'Αλλά πρέπει να γνωρίσετε κ' εσείς το Στρατή 'Αναστασή, θα τόχετε κέρδος. Θα μεταφέρω έδω ό,τι μπόρεσα να συγκρατήσω, και να σημειώσω.

Είναι 53 χρονών τώρα, οικογενειάρχης με παιδιά και ζει κάνοντας τον ταξιτζή. Γράφει πολλές φορές κυριολεκτικά πάνω στο βολάν, ανάμεσα σε δυο άγώγια ή περιμένοντας σε κάποιο χώρο να επιστρέψει ο επιβάτης που μετέφερε εκεί ή να θρεθεί άλλος. 'Αμα λάχει κάνει και τον ξεναγό κ' έτσι ο ξένος έχει οικονομία, αλλά και τη μόνη λύση, γιατί τον τουρισμό στη Μυτιλήνη, αν δεν τόχετε ύπόψης, τον έχουν αναλάβει σωπηρά οι ταξιτζήδες. Με τους ξενόγλωσσους τουρίστες, λίγους εύτυχώς, τα πράγματα είναι πιο δύσκολα. 'Ετυχε, περιμένοντας τον 'Αναστασή, να παρακολουθήσω τις προσπάθειες ενός 'Αμερικάνου που έψαχνε να βρει ταξιτζή άγγλομαθή για να περιηγηθεί μαζί του το νησί και να τον έχει για ξεναγό, μια που δεν έβρισκε ειδικό. 'Όταν ήρθε ο 'Αναστασή, του το έιπε κάποιος ντόπιος.

—Πές του, έγγλέζικα της 'Αγιάσος έμα θέλει... Και να μην ψάχνει, εγώ σ' όλη την πιάτσα ξέρω τα περισσότερα σηπήτγκλεις: «γιές - νόου».

Λατρεύει τα άγιασιώτικα ο 'Αναστασή, σ' αυτά βρίσκει την άληθινή λαλιά του. Κάποτε έκανε ένα έγγραφο, μια έφεση σε δικαστική άρχή, σε άπταιστη άγιασιώτικη διάλεχτο και μάλιστα σε σιχάκια... Δεν ήταν ένα γ κ ε β ε ζ ε λ ι κ ι, μυτιληνέικη φάρα να πούμε. Προς Θεού! 'Αν είσαστε δικαστής θα μπορούσατε να κατηγορήσετε κάποιον για άσέβεια έπειδή κάνει την κατάθεσή του στη

μητρική του γλώσσα, δηλαδή στη μόνη που μπορεί να συλλαβίσει το δικίο;

Κι όμως, έδω και κάμποσα χρόνια, ένας Μυτιληνο - γάλλος κριτικός τον έβγαλε τον 'Αναστασή γαλλοσπουδαγμένο και έπηρεασμένο από κάποιο γάλλο συγγραφέα! Τί σου είμαστε εμείς οι κριτικοί!...

'Η μόνη λόγια παράδοση στην οικογένεια των 'Αναστασήδων κρατιέται από τον πατέρα του Στρατή. Που ήταν «ταγκάρης και καθαρευοσιάνος», όπως μου έιπε έπιγραμματικά ο Στρατής. 'Ανήσυχο πνεύμα, καθώς φαίνεται, στα 1920 άλλαξε έπάγγελμα κ' έγινε σωφέρ για να καταλήξει... έφευρέτης με πολλές πατέντες!

—Μόλις πάτησα τα 17, στα 1925 άκριβώς, ο γέρος μ' έβαλε στο τιμόνι με προσωρινή άδεια σωφέρ, για να ταίξω τη φαμίλια, κ' εκείνος καταγίγνε με τις έφευρέσεις. Πούλησε άρκετά λιοχτήματα και καταχρεώθηκε για τα πειράματά του και για να πηγαίνει στην 'Αθήνα. Πήρε 14 διπλώματα εύρεσιτεχνίας για το μάζεμα της έλιάς.

—'Η μάνα σου;

—'Η μάνα μου... άγράμματη, δεκαεφτά γέννες. Ζήσαμε τα έφτά, τα τέσσερα κορίτσια. 'Εγώ ο μεγαλύτερος. 'Αναστένανε ή μάνα: «Φουτιά να πέσ' να καγεί έφτη γι 'Αθήνα!» έλεγε, βάζοντάς τα με την 'Αθήνα που τί έφταιγε για τα πηγαινέλα του μεγάλου έφευρέτη; Μια μέρα, εκεί που κουβέντιαζαν ο πατέρας, που δεν έχανε εύκαιρία να πετάει έλληνοκούρες, έιπε τη φράση: «αυτά είναι προς το θεαθηναίο». Κι ή μάνα μου του λέει: «Τζάνουμ Πουλύδουρι, μην πās πλιά στις 'Αθη ή ν ι σ τσ έχουμι κουπελούδια να παντρέψουμι...»

Δούλευε λοιπόν ο Στρατής για να ζήσει έννιά ψυχές, να πληρώνει χρέη των έφευρέσεων και να χτίσει και σπίτια για τις άδερφάδες.

—Τί γράμματα έμαθες, Στρατή;

—Του δημοτικού. Στο γυμνάσιο την πρώτη τάξη δεν την τέλειωσα, πήγα μόνο τρείς μήνες.

Ρεαλισμός και καθαρευοσιάνοι

Το πρώτο μάθημα γραπτού λόγου που πήρε ο Στρατής ήταν άρκετά ρεαλιστικό, αλλά είχε δυσάρεστες συνέπειες γι' αυτόν από τους αιώνιους έχθρους του ρεαλισμού...

—Το πρώτο μου γραφτό, μου άφηγήθηκε, ήταν μια έκθεση που μ' έβαλε να γράψω ένας δάσκαλος που παραθέριζε στην 'Αγιάσο. Είχα γυάλει τότε την 4η δημοτικού, αλλά στο σχολείο μας δεν είχαμε τέτοιο μάθημα. «Θα γράψεις ό,τι κάνεις κι ό,τι βλέπεις», μου έιπε ο δάσκαλος. Τόδεσα κ' εγώ. Την άλλη μέρα μ' έστειλε ή μάνα μου να πάω την καστίκα μας στον τράγο. Κάθησα και τάγραφα με το νι και με το σίγμα. «Τί γράφεις εκεί, ώ Ευστράτιε;» μ' άρωτάει ο πατέρας μου. Το και το του λέω. Διάβασε την έκθεση, που λές, ο καθαρευοσιάνος και μ' έσπασε στο ξύλο. 'Από τότε δεν

ξανάγραφα μήτε ένα γράμμα άσπου γύρισα από το στρατό.

Στο δεύτερο μάθημα στάθηκε τυχερότερος ο Στρατής 'Αναστασή. Είχε την καλή τύχη να συναντήσει τον συμπατριώτη του Στρατή Παπανικόλα, έναν από τους πιο άγνοους και παθιασμένους της λαογραφίας μας και της λαϊκής ιδιωματικής λογοτεχνίας. Τότε, στα 1931, ο Παπανικόλας έβγαζε στη Μυτιλήνη τον «Τρίβολο» το λαογραφικό και σατιρικό περιοδικό που άφησε έποχή.

—... Σαν του διηγήθηκα κάτι εύθυμες ιστορίες, μου λέει να τις γράψω για να πάρει τα θέματα σε δικά του γραφτά. 'Ισως κιόλας να ήθελε να δει αν θα τα καταφέρω να γράψω και μου τόφερε έτσι για να μη δειλιάσω. Τάγραφα σε γλώσσα έφημερίδας. «Τ' είν' αυτά;» μου λέει, «να τα γράψεις στ' άγιασιώτικα». Του έδωσα μια ιστορία, «Σπιές τσι κριγιάς» (Σουπιές και κρέας). Πιάνει και τη δημοσίεύει με κάτι κολακευτικά λόγια που καταντράπηκα. Την άλλη μέρα οι διανοούμενοι της Μυτιλήνης με βλέπανε σε φαινόμενο. Εύτυχώς δεν τους πίστευα κ' έτσι οι ρόζοι από τα χέρια μου δεν πήγαν στο στομάχι μου. —Δε σουρθε ποτέ να τα παρατήσεις όλα και να κάσεις να γράφεις;

—Είχα στο νού μου τη μυτιληνέικη παροιμία:

Γή καλή γι νοικουσαρά
φρουκαλεί τσι κλάνι, τσόλα.

«Α, βέβαια, το δόγμα του 'Αναστασή για τη λογοτεχνική δουλειά είναι κάπως ώμό, αλλά περιέχει λαϊκή σοφία.

—'Εγώ, αν έχω τα μαλλιά μου, λέει, είναι γιατί δεν ξύνω πολύ την κούτρα μου. Μην άκούς που λένε για έμπνευση, ότι πρέπει να κάθεται να την περιμένει από τον ούρανό. 'Αμα φās φασόλια κατεβαίνει...

Ο δάσκαλος και το τσιράκι

—... Έτσι άρχισα να γράφω κ' έγινά με την άπλη και σοφή διδασκαλία του Παπανικόλα, ταχτικός συνεργάτης στον «Τρίβολο». Έκείνος έκανε το μαθητή πολλές φορές για να μου δίνει σιγουριά και άυτοπεποίθηση. Μ' έβαζε να κρίνω δικά του γραφτά, εγώ το τσιράκι. Σ' εκείνονε χρωστώ τα πάντα. Μου έμαθε πάρα πολλά και προπαντός την άγάπη στη μητρική γλώσσα και στους άπλους ανθρώπους του χωριού... Τη φωνητική γραφή την καθιέρωσα σε γραφτά τα δικά μου και των άλλων άξιων συνεργατών που γράφανε ιδιώματα των χωριών τους, του Χ. Ραφαήλ, του 'Αντωνάκη, του Τζάνου, του Κανιμά, του Ζούρου...

Με την παρότρυνση του Παπανικόλα, ο Στρατής πέρασε άργότερα από τις εύθυμες και σατιρικές ιστορίες του χωριού στο καθαυτό διήγημα. Εκεί είναι ή πραγματική άποκάλυψη, κατά τη γνώμη μου. 'Η πανάρχαια Μούσα της Μυτιλήνης ξέρει να γελάει, αλλά έχει στο βάθος όλη της τη λυρική μνήμη μαζί με την τραγική πείρα των έλληνικών αιώνων.

—Πολὺ μὲ ρωτᾶς, μοῦ λέει σὲ μιὰ στιγμή
ὁ Στρατῆς, φαίνεται θ' ἄκουσες γιὰ τὶς φάρ-
σες μου.

Είχα ακούσει πραγματικά κάτι πολύ νόστιμα, που άλλα γράφονταν και άλλα όχι. Μά ο ίδιος τα διηγείται μ' ένα μοναδικό τρόπο που είναι αδύνατο ν' αποδοθεί. Ο τρόπος που μου μίλησε για τις έφευρέσεις του πατέρα του, για κείνη την έκθεση που πλήρωσε τό νατουραλισμό της μ' ένα γερό ζύλο και τό χιούμορ του σέ κάθε κουνέλι του σχεδόν, με είχα μαγέψει. Ζητούσα από σκόρπιες ιστορίες νά σχηματίσω τα χαρακτηριστικά του ανθρώπου που μούλειπαν.

—Ἡ ζωὴ μου εἶναι γεμάτη πίκρα, μὰ δὲν τὸ θάζω κάτω. Ἡ φάρσα καὶ τὸ γκεβεζελίκι εἶναι στὸ αἷμα μου. Κάθε μέρα κάτι θὰ σκαρῶσω, στὸ δρόμο, στὸ αὐτοκίνητο, στὸ σπῆτι, ἀλλιῶς δὲν μπορῶ, θὰ σκάσω.

Φαίνεται πώς αὐτὸ τὸ κληρονόμησε ἀπὸ τῆς μάνας του.

—'Η μάνα μου μ' ὅλες τὶς δεκαεφτά γένε-
νες ποὺ ἔκανε καὶ τ' ἄλλα τῆς βάσανα, δὲν ἔ-
χασε ποτὲ τὸ κέφι τῆς. Πονεμένη, ἀπελπισμέ-
νη, ἔβρισκε στὸ πείραγμα καὶ στὸ χωρᾶστὸ τὸν
ἑαυτὸ τῆς. Τὰ βράδια μᾶς σκάρωνε πάντα κά-
ποια φάρσα ἢ μᾶς πείραζε γιὰ νὰ γελάει. Μὰ
κι αὐτὴ τραβοῦσε πολλὰ ἀπὸ μένα. Θυμάμαι
ἕνα ἀπόγευμα, γυρίζοντας ἀπὸ τὸ σχολεῖο,
μπαίνω στὸ σπίτι, κανεῖς. Φωνάζω, τίποτα.
Ἦταν στὴ βρύση. Μιὰ καὶ δυὸ πᾶω καὶ μπαί-
νω σὲ μιὰ μεγάλη κασέλα ποὺ εἶχαμε στὸν
μαγειρεῖο, γεμάτη καρύδια καὶ παραγεμᾶτα
σῦκα ξερά γιὰ τὸ χειμῶνα. Τῇ στιγμῇ ποὺ
γέμιζα τὸν κόρφο μου, τὴν ἄκουσα νὰ μπαίνει
φορτωμένη μὲ τὶς στάμνες. Κατακώθηκα μὲς
στὴν κασέλα καὶ περίμενα. Μὰ ἡ μάνα κάθισε
στὸ τζάκι κ' ἔβαλε νὰ ψήσει καφέ. Πέρασε
πολλὴ ὥρα καὶ δὲν ἄκουσα ὁρόβου. Νάφυγε
ἄραγε; ἀναρωτήθηκα. Ἀρχίζω λοιπὸν σπρώ-
χνοντας μὲ τὸ κεφάλι νὰ σηκώνω σιγὰ σιγὰ
τὸ καπάκι τῆς κασέλας, ποὺ ἔβγαζε ἕνα φο-
βερὸ τρίξιμο. Ἡ μάνα μου βλέποντας τὴν
κασέλα ν' ἀνοίγει μόνη τῆς λιγοθύμησε ἀπ'-
τὸ φόβο τῆς. Ἐγὼ πηδάω ἔξω καὶ καπνός.
Στὸ δρόμο ἔπεσα πάνω στὸν πατέρα μου ποὺ
γύριζε σπίτι. «—Ποῦ εἶναι ἡ μητέρα σου,
Εὐστράτιε;» μοῦ λέει. «—Πέθανε» φώναξα κ',
ἔγινα ἄρτατος. Τὸ βάζει στὰ πόδια ὁ πατέρας
μου γιὰ τὸ σπίτι. Τὸ βράδυ ἔφαγα ἕνα γερὸ
ξύλο. Μὰ δὲ θυμάμαι καὶ ποτὲ μικρὸς νὰ κοι-
μήθηκα ἄδαρτος. . . Στὸ τραπέζι καθόμουν
πάντα ὕστερα ἀπὸ δίκη καὶ ἐκτέλεση τῆς
ποινῆς, γιὰ ὁρεχτικό, κ' ἔτρωγα ἀναρρουφών-
τας σὰ λοξυγγιασμένον γατί.

... Ὁ πατέρας μου εἶχε τὶς δικές του παι-
δαγωγικὲς ἀντιλήψεις. Δὲ μ' ἄφηνε νὰ παίξω.
Στὶς διακοπὲς μὲ κάθιζε στὸν τσαγκαράδικο
πάγκο, μπροστά του. Ξεστράβωνα ποντίλιες
καὶ διάβασα μὲ τὸ ζόρι τὰ περσινὰ μαθήματα.
Μήτε μιὰ ὥρα ψυχαγωγία, γιατί ἔπρεπε, λέει,
νὰ γίνω ἄνθρωπος... Σὰ μ' ἔστηρε μὲ ψώ-
νια στὸ σπίτι, τὴ λίγη ὥρα τῆς διαδρομῆς ἔ-

πρεπε να τη γλεντήσω. "Εσπαζα δυό - τρία τζάμια η κανένα κεφάλι συνομηλικού μου. Το θράδυ δικαστήριο καί ξύλο. Στο μαγαζί με το κατόχη η το καλατσόδι, στο σπότη μ' ένα ειδικό λουρί... Τώρα βγάζω τὰ δανεικά στους γιούς μου. "Ε δ ι ο υ π λ η ρ ώ ν τ ι ο υ λ α...

Τὰ γραφτὰ

Τὸ πρῶτο διήγημα τοῦ Ἀναστασέλη, τὸ «Σπιὲς τοῖ κριγιάς» σὲ ἀγιασιώτικο ἰδίωμα δημοσιεύθηκε σὺν περιοδικῷ «Τρίβολο» τῆς Μυτιλήνης, ποὺ διευθύνε ο Ἐστρατὴς Παπανικολάου, τὸ 1931. Ὡς τὸ 1941 ὁ Ἀν. δημοσίεψε πολλὰ ἀκόμα διηγήματα καὶ τραγούδια στὸ ἴδιο περιοδικό. Στὸν «Τρίβολο» ἔδινε καὶ λαογραφικὸ ὕλικό σὲ εἰδικὴ σελίδα, ἀπὸ τῆ συλλογῇ του. Διηγήματά του δημοσιεύτηκαν ἐπίσης στὸ τοπικὸ περιοδικὸ «Λόγος» (1953 - 55) καὶ στὰ «Ἡμερολόγια τοῦ Π. Σαμάρα (1950 - 60) καὶ τοῦ Δελή Ματζουράνη καὶ στὴν ἐφημερίδα «Ἀγιάσος». Ἐνα ἀκόμα διήγημα δημοσιεύτηκε στὴν «Ἐφημερίδα τῶν Λεσβίων» τοῦ Φοίβου Ἀνατολά. Σατιρικά ποιήματα καὶ χρονογραφήματα τοῦ Στρ. Ἀν. ἔχουν δημοσιευτὴ στὸν «Ταχυδρόμο» τοῦ Θ. Λευκίκα, στὴ Μυτιλήνη, ἀλλὰ καὶ σ' ὅλες τὶς τοπικὲς ἐφημερίδες μεταπολεμικά. Στὴν «Ἐλευθέρη Λέσβῳ» ἔγραψε καθημερινὰ σατιρικὸ στίχο μὲ τὸ ψευδώνυμο Ρ λ ο υ τ ῖ ν α Γ ι α π ρ α κ ᾶ δ ι ν α. Στὸν «Τρίβολο» τῆς περιόδου 1944 - 47 μὲ τὸ ψευδώνυμο Κ ό π ς. Μιὰ ἀνέκδοτη νουθέλλα του, «Τὰ Μάγια» κέρδισε Ἀ΄ βραβεῖο σ' ἓνα διαγωνισμό.

“Έχει γράψει και θέατρο, όπως και ο Στρατής Παπανικόλας, και αρκετά έργα του έχουν ανέβαστεί στη Μυτιλήνη. Το τρίπραχτο ήθογραφικό «Γοί ψόφ» (Οί πεινασμένοι), σε ιδίωμα, παίχτηκε σε 11 παραστάσεις στη Μυτιλήνη τον Οχτώβρη του 1944, άμέσως μετά την άπελευθέρωσή. Το σκέτος του «Ζαμπινιές» (αρώστειες) παίχτηκε για το Ιατρικό συνέδριο. Διάφορα επιθεωρησιακά νούμερα και σκέτος δικά του παίχτηκαν στις επιθεωρήσεις που ανέβασαν ή χορωδία της Μυτιλήνης και ο σύλλογος «Μπουρνίνι».

Στὴν Ἀθήνα, τὸ μόνο περιοδικὸ ποὺ πρόσε-
ξε τὸ Στρ. Ἀν καὶ τὸν παρουσίασε στὸ πανελ-
λαδικὸ κοινὸ ἦταν τὰ «Νεοελληνικὰ Γράμματα»
τοῦ Δημήτρη Φωτιάδη, προπολεμικά. Τὸ περι-
οδικὸ αὐτὸ, ποὺ εἶχε τὴν τιμὴ νὰ παρουσιάσει
ἄρκετους νέους λογοτέχνες στὴν ἐποχὴ του,
ἔγραψε γιὰ τὸν «Τρίβολο» καὶ γιὰ τὴ δουλειὰ
τοῦ Στρ. Ἀν. Ἀνάμεσα στ' ἄλλα σημείωνε
πὼς ὁ Τεριάντ, Μυτιληνιὸς κριτικὸς στὸ Παρί-
σι, εἶχε τὴν ἐντύπωση ὅτι ὁ Ἀν. εἶχε σπουδά-
σει στὸ Παρίσι καὶ ὅτι τὰ γραφτά του θύμιζαν
κάποιο γάλλο συγγραφέα τῆς ἐποχῆς. Αὐτὰ
τάγραψε ὁ Ν. Σωτηράκης, φίλος τοῦ Θράσου
Καστανάκη. Τὰ «Νεοελληνικὰ Γράμματα» δη-
μοσίεψαν τότε (1937 - 38) δυὸ διηγήματα τοῦ
Ἀν. μετὰφρασμένα ἀπὸ τὸν Κίμωνα Μιχαη-
λίδη καὶ ἀπὸ τὸν Δ. Σκληπάρη, μὲ εἰκονογρά-
φηση τοῦ Γιάννη Σβορώνου καὶ τῆς Ἀρτεμῆς

Στριφτοῦ. Παρουσιάζοντας τὸ δεύτερο ὅπιο τὰ
δυὸ αὐτὰ διηγήματα, τὸ «Μπράβο βροχούλα
μου» ("Ασκολοῦν βροχούδα μ') σημείωναν:

Είναι η δεύτερη φορά που το περιοδικό μας προσφέρει στους αναγνώστες του διήγημα του λαϊκού Λέσβου πεζογράφου Στρατή 'Αναστασέλη σε κοινή ελληνική απόδοση από το συνεργάτη μας κ. Κίμωνα Μιχαηλίδη. 'Από την 'Αγίασο της Λέσβου ο 'Αναστασέλης γράφει στο δύσκολο και περιεργο γλωσσικό ιδίωμα της πατρίδας του. Πρωτοεμφανίστηκε από τις στήλες του μοναδικού λαογραφικού περιοδικού της Μυτιλήνης «Τρίβελος» που χρόνια τώρα το διευθύνει τόσο καλοσυνείδητα και με τόση θερμην και αγάπη και γνώση ο κ. Στρατής Παπανικόλας. Αυτό ανακάλυψε το ταλέντο του 'Αναστασέλη και με τις προτροπές του συχνά να γράφει και να δημοσιεύει, δυνάμωσε και καλλιέργησε τη συγγραφική του κλίση. Στον αναγνώστη κάνει έντύπωση, έξον από τ' άλλα, η προσοχή της λεπτομέρειας που χαρακτηρίζει κάθε γραφτό του σχεδόν αγράμματου πεζογράφου.

N(εοελληνικά *Γ*(ράμματα))

Ὁ Ἀναστασέλης, πού βρέθηκε τότε στὴν Ἀθήνα, πέρασε ἀπὸ τὰ γραφεῖα τοῦ περιοδικοῦ γιὰ νὰ συναντήσῃ κάποιο συμπατριώτη του, λόγιο. Δὲν τὸν βρῆκε ἐκεῖ, κι ὁ Δ. Φωτιάδης τὸν ρώτησε ποῖο εἶναι τ' ὄνομά του. Ὁταν τ' ἄκουσε πετάχτηκε ἀπάνω.

—Εἶσαι ὁ πεζογράφος;
—'Εγὼ εἶμαι σωφέρ, εἶπε ὁ νεαρὸς τότε
'Αναστασέλης συνεσταλμένα.

Πέρασαν 23 μεγάλα χρόνια. Ο Παπανικό-
λας ο δάσκαλος δὲν ζεῖ, ὁ «Τρίβολος» ἔπαψε
νὰ φιγυρᾶν ἀνάμεσα στὰ ὑποταχτικά στά-
χυα, ἡ σάτιρα ἔχει φύκελο. Μὰ ὁ μαθητὴς
κράτησε τὸ νόημα τοῦ μαθήματος. Σὲ μιὰ ἱε-

ριχῶ που ἐπεκτείνει τὰ τεῖχη ἀνάμεσα στὶς αὐλὲς τῶν σπιτιῶν, σ' αὐτὰ του καὶ στὰ μάτια τους, ὁ μαθητὴς τοῦ Τρίδουλου χτυπάει τὸ κλάξον του γιὰ τὸ ρήγμα. Ἡ ρόδα του θέλει τὴν ἄπλα του ὑπαίθρου, δὲν κάνει γιὰ στενὰ σοκάκια.

— Ἐγώ, μοῦ λέει, σπάνια κάνω ἀγωγήι μέ-
σα στὴν πόλιν. Πιὸ πολὺ δουλεύω μὲ τὰ χωριά.

Ἐκεὶ βρίσκει τοὺς χωριάτες του, σπέρνει τὰ καλαμπούρια του, ρωτᾷ, σημειώνει. Τὸ δράδι γράφει σὰ μανιακός, ὅταν δὲν εἶναι πολὺ τσακισμένος. Ὅσο σκληραίνουν τὰ χέρια του στὸ τιμὸν τόσο πιὸ γερὰ κρατᾶνε τὰ μολύβι. Λέει καὶ πιστεύει πὼς εἶναι σωφὲρ. Τώρα ἐγὼ εἴμουν ὁ «νέος» κι αὐτὸς ἔχει περάσει τὰ πενήντα. Μὰ ὅταν ἀκούσε «λαϊκὸς ποιητὴς» τὸ διόρθωσε πάλι. ὅπως τότε μὲ τὸ Φωτιάδης:

—Σωφέρ, ταξιδιζής.
 Ἰδια κι ὁ ἡρώας του στο ὠραιότατο
 διήγημα «Τζανής Σουπαῆς» φωνάζει περήφανα,
 δίπλα σ' ἕνα λείψανο:

—Φρουκαλιές για τὰ ντάμια, φρουκάλια για
τς γουνιές...

Γιατί ὁ Στρατῆς Ἀναστασέλης καὶ ἡ τέχνη
του εἶναι ἕνα. Εἶναι ζωή.

Ἐχουμε μεγάλη χαρὰ, ἐγὼ καὶ τὸ περιοδικό, γιατί ξαναφέρνουμε λίγο δροσερὸ νερὸ ἀπὸ τὴ μεγάλη δρυσομάνα τῆς ἐλλήνικῆς λογοτεχνίας, τὴ Μυτιλήνη. Τὸ νησί ποὺ ἀνασαιεὶ ἔρωτα, τραγοῦδι καὶ σκῶμμα. Τάχτηκα νὰ γνωρίσω, μετὰ τὸν Ἀναστασέλη, ἕναν ἄλλο λαϊκὸ ποιητὴ τῆς Λέσβου. Τὸ γέρο τσοπάνη Δημήτρη Καμίτζο, ἀπὸ τὴν Πέτρα, ποὺ γράφει ἀκόμα στὰ ὀδόντα του, λυρικά τραγοῦδια γεμάτα ἐρωτικoὺς στεναγμούς.

Ἦσθε στὰ χεῖλια:

«Ασκολαζουν Μυτιλήνη!

Γιὰ σου λεβέντη τοῦ πνεύματος, Στρατὴ
Ἀναστασέλη!

Τ Ε Σ Σ Ε Ρ Α ΔΙΗΓΗΜΑΤΑ

Τ ο ὁ Σ Τ Ρ Α Τ Η

Α Ν Α Σ Τ Α Σ Ε Λ Η

«Τοῦ Μάβρου κ' τὶ»

(Σὲ Ἀγισώτικη διάλεκτο)

Ἀπάντιχίντουν χρόνια νάρτ 'πὶ τὰ ξένα, π' ἔφτου 'πὶ τοῦ Μπόστου, νὰ τούνιδεῖ, νὰ καλύψ' τὰ μάτιαντζ' σὰν οὐλὶς τς μάνις, ἀνιπαμένι. Τσ' ἔλαχι πέλιμους — ἀνάθιματζ' πὸ τούνι κάνιν — τσί δέσαν τς θάλασσις τς ἔδισι κόμπους εστὸν ἀστήθουντζ', μὴν πιθάνι τσ ἐν τουνι παπαρίζ', πὸ δὲν τὸν ἡχάρτσι δὲν τὸν ἡχόρτασι. Δικάζ' χρουνῶ μπαρκάρσι τσί, σὰν πὸν λογάριαζι, θὰν ἔφταξι τὰ πινήντα τώρα. Τσί γή Μυσνή πουρπάτγι μέσ τα ἰβδουμηνταῖφτά τσι βάστα τή ψ'χήτς μιὰν κλουστή, ζατί γιού Χάρους γένιτι ἴστους εἰς γιρουντάματα.

Πέρασι πέλιμους τσ' οὐλὶς οἱ εσκουρδοῦλῖς, ἦρταν κβάρα Ἀμερικάνι τσ ἀκόμα νὰ φανεῖ γι Ἀντώνις. Σκώτια νάχῃς νὰ τν ἀκοῦς πλιᾶ. Οὐλὶ μέσ τοῦ εἰπὶ τνὴ ξιγίλουςαν μὲ τοῦ σήμιρα τσί τοῦ ταχιά ὡς ποῦρτι τοῦ γράμμα τσί τάλιγι τὰ χαμπάρια τὰ καλά. Μὲ τὸν «Ἀποδήμουν» θὰν ἤρχουντουν τσί φτὸς ντ τάδι τῇ μνοῦ, μὲ τ' ἀγινόπλανου. Ἐγγραφτι νὰ πᾶν εἰς Ἀθῆνις νὰ τούνι πιριλάβιν.

Βάλαν τ' Μυσνή μέσ τοῦ παμπὸρ τσί πήγαν εἰς Ἀθῆνις ν' ἀπαντέχιν τοῦ σιδερένιου τοῦ πλί, π' θὰν εἶχι εἰς φτιράντ ἀπάνου, σὰν οὐρανὸς τὸ ξινουπούλι τοῦ κουρασμένου. Τοῦ τίντα εἶδαν τὰ μάτιαντζ' μέσ τς Ἀθῆνις ἦνταν ἄλλου πράμα! Ποῦ νὰ σᾶς τὰ λέγου!

Πήγαν δὰ ταχτέρ-ταχτέρ εἰς τοῦ Χασάνι τσ' ἀπαντέχαν. Ὅσ ὦρα βόγιζι ἀγινόπλανου τσ ἀπ ὅπ νὰν ἤρχουντου, γλιθύμα γή Μυσνή τσί ξιπλαντάρουνι σὰν προβατῖνα καταγῆς...

Σὰ μλιαζμένι ὄρθα, 'πὶ τοῦ βρέξι νὰ τνὴ βρέχιν, τνὴ πῆρι εἰς ἀγκαλιάντ Ἀντώνις, σὰνι ξικαλίτσιπ' π' τ' Ἀμερικάνικου τ' ἀγινόπλανου, τσί παπαρζόνταν πουλιώρα. Γλιθυμιά τσί κλιάμα, γέλιου τσί παράπουνα ἀνάκατα. Πήραν δὰ τς βαλίτσες εἰς Τώνης ἕνα μάβρου βαλιτσέλι εἰς χέρ τσ' ἀψλώσαν εἰς Ἀθῆνις μὲ τ' ἀφτουκίνητου.

Θάμαζι πλιά γή Μυσνή τσί καμάρουνι τὸν Τώνι ποῦνταν πιριχιμένους μέσ τὰ μαλάματα. Τί δόντα ξά, τί δαχλίδια, τί ἀλυσίδες σταβρουδὲς πᾶς τῇ τζ'λιάντ. Τσ εἶχι μιὰν τζ'λάρα! Θάργις κατάβαρ εἰσρόφα ἦνταν.

Τοῦ μάβρου κτὶ Τώνης δὲν τ' ἀποχουρίζντου. Τσί γιὰ νὰ μὴν τοῦ πετέβγατι εἰς κανίνο χέρια, θὰ πεῖ πὸς μέσ εἰς τοῦ κασελί εἶχι τὸν παρᾶ, τς λίρες, διαλουγίστοι γή Μυσνή. Ὅπ παγαῖναν τσ ὅπ εἰσκόνταν Τώνης εἰς χέρ τοῦ βαλιτσέλι. Τσί γή Μυσνή δὲν ἡξικόλλα τοῦ μάτιντζ' πὸν πάνουντ. Ἐφτου μέσα ἡβλιπτι μιὰ ζουγι ἀλάτσιρ, τ' δούλιψ' τ' πιδιούντζ', τσί εἰσκαλουμάθριβιγ' μέσ τοῦ μυαλόντζ' τοῦ τί εἶχι νὰ γένι ἅμα θὰ τ' ἀνοίξ'. Γι οὐχτροῖ ντζ θὰ εἰσκάσιν τσί θὰ πέσιν ἀνά-

«Τὸ Μαῦρο κουτὶ»

(Μεταγλωτισμένο)

Τὸν περίμενε χρόνια νάρθει ἀπὸ τὰ ξένα, 'κει 'πέρα ἀπὸ τὸ Μπόστον, νὰ τόνε δεῖ νὰ κλείσει τὰ μάτια της σὰν ὅλες τὶς μανάδες ἀναπαμένη. Κι ἔλαχε ὁ πόλεμος, ἀνάθεμά τους πὸν τόνε κάνουνε, καὶ δέσανε τὶς θάλασσες, κι ἔδεσε κόμπος στὸ στήθος της μὴν πεθάνει καὶ δὲν τὸν παπαρίζει, πὸν δὲν τὸν χόρηκε, δὲν τόνε χόρτασε. Δεκάξη χρονῶ μπαρκάρισε καὶ, σὰν πὸν λογάριαζε, θάφτασε τὰ πενήντα τώρα. Κ' ἡ Μελισσινὴ περπάταγε μεσ' τοὺς ἑβδομήντα ἑπτὰ της χρόνους καὶ βιστοῦσε τῇ ψυχῇ της μιὰ κλωστή, γιὰ τὴν νὰ σίγουρο πὼς ὁ χάρος γίνεται ἴσκιος στὰ γεροντάματα.

Πέρασε ὁ πόλεμος κι ὅλα τὰ βάσανα, ἦρθαν ἕνα σωρὸ «Ἀμερικάνου» κι ἀκόμα νὰ φανεῖ ὁ Ἀντώνης. Νάχῃς πιά σκώτια νὰ τνὴν ἀκοῦς! Ὅλοι, μεσ' στὸ σπῆτι, τὴν ξεγελοῦσαν με τὸ σήμερα καὶ τ' αὐριο ὡς ποῦρθε τὸ γράμμα κ' ἔλεγε τὰ καλά μαντάτα. Μὲ τῶν «Ἀποδήμων» θαρχότανε κ' ἐκεῖνος τὴν τάδε τοῦ μηνὸς με τ' ἀερόπλανο. Ἐγγραφε νὰ πᾶνε σὲς «Ἀθῆνες» νὰ τὸν παραλάβουν. Βάλανε τῇ Μελισσινῇ στὸ καράβι τῆς γραμμῆς καὶ πήγανε σὲς «Ἀθῆνες» νὰ καρτεράνε τὸ σιδερένιο τὸ πουλί, πὸν θάχε στὰ φτερά του ἀπάνω, σὰν γερανός, τὸ ξενοπούλι τὸ κουρασμένο. Τὰ τί εἶδαν νὰ μάτια της μέσ' σὲς Ἀθῆνες ἦτανε ἄλλο πράμα. Ποῦ νὰ σᾶς τὰ λέω!

Πήγανε τὸ λοιπὸν αὐγὴ στὸ Χασάνι καὶ περίμεναν. Κάθε πὸν βοῦτζε ἀεροπλάνο, κι ἀπ' ὅπου ν' ἀρχότανε, λιποθυμοῦσε ἡ Μελισσινὴ κ' ἔπεφτε, φαρδεῖα πλατεῖα σὰν προβατῖνα καταγῆς. Σὰ βρεμένη κότα, ἀπὸ τὸ βρέξε νὰ τνὴν βρέχουν, τὴν πῆρε στὴν ἀγκαλιά του ὁ Ἀντώνης, σὰν ξεπέζεψε ἀπὸ τ' ἀμερικάνικο τ' ἀεροπλάνο καὶ παπαρίζονταν πολιώρα. Λιποθυμιά καὶ κλάμα γέλιο καὶ παράπονο ἀνάκατα. Πήραμε δὰ τὶς βαλίτσες κι ὁ «Τώνης» ἕνα μαῦρο βαλιτσάκι στὸ χέρι κι ἀψήλωσαν στὴν Ἀθῆνα μ' αὐτοκίνητο. Θάμαζε πιά ἡ Μελισσινὴ καὶ καμάρωνε τὸν Τώνη ποῦνταν περεχυμένος μέσ' στὰ μαλάματα. Τί δόντια χρυσά, τί δαχτυλίδια, τί ἀλυσίδες σταυρωτὲς πάνω στὴν κοιλιά του! Κι εἶχε μιὰ κοιλάρη! Θαρροῦσε κατάβαρη γουρὸνα ἦτανε. Τὸ μαῦρο κουτὶ δὲν τ' ἀποχωρίζονταν ὁ Τώνης. Καὶ γιὰ νὰ μὴν τὸ μπιστεύεται σὲ κανένος τὰ χέρια, θὰ πεῖ πὼς μέσα σὲ τοῦτο τὸ κασελάκι εἶχε τὸν παρᾶ, τὶς λίρες, διαλογιζότανε ἡ Μελισσινὴ. Ὅπου πήγαιναν κι ὅπου στεκότανε, ὁ Τώνης στὸ χέρι τὸ βαλιτσάκι κι ἡ Μελισσινὴ δὲν ξεκολλοῦσε τὸ μάτι της ἀπὸ πάνω του. Κεῖ μέσα ἔβλεπε μιὰ ζωὴ ὁλόκληρη, τῇ δούλεψι τοῦ παιδιοῦ της, καὶ ξεσκάλιζε μεσ' στὸ μυαλό της τὸ τί ἔχει νὰ γίνῃ ἅμα θὰ τ' ἀνοίξει. Ὅθ σκάσουν οἱ ὀχτροὶ της καὶ θὰ πέσουν τανάσκελα σὰν τοὺς σταυρωτῆδες πὸν εἶδαν τὸ

Χριστό ν' ανασταίνεται. Ὑπνος δὲν τῆς κολλοῦσε. Κι ὅταν λάχαινε ν' ἀποξεχάσει ὁ Τῶνης τὸ κουτί, ὅπου καὶ νὰ καθότανε ἡ Μελισσινή, ἔβαζε φωνή — Τὸ Κουτί γυιέ μου, τὸ κουτί!

Σὰ φτάξανε στὸ Χωριὸ καὶ καταστάλλαξαν, ὁ Τῶνης ἀνοιξε τὸ μπαούλο, πῆρε δυὸ κόκκινα κουτάκια καὶ τὰ τρύπωσε μέσ' τὸ μαῦρο κουτί. Λόγιαζε ἡ Μελισσινή σὰ γάτα. Νᾶναι μαλάματα κι αὐτά! Ποιὸς ξέρει! Τότες γυρίζει ἓνα κουμπὶ ὁ Τῶνης καὶ τὸ κουτί ἄρχισε νὰ τραγουδάει. Τᾶχασε ἡ Μελισσινή. Ὁ Τῶνης καμάρωνε καὶ τὴν κοιτοῦσε χαμογελαστὸς γεμᾶτος περηφάνεια. Θαρροῦσε πὼς ἐδῶ ἀκόμα ὁ κόσμος ἔχει μεσάνυχτα ἀπὸ ραδιόφωνα, κι ἂς τὰ τσιμποῦν οἱ κόττες πιά, μὰ τί νὰ 'πεῖς.

— Οὐέλ Μάδερ, γιατί συλλογιέσαι;

— "Ε;

— Δέω δηλαδή πὼς συλλογιέσαι;

— Νά, γυιέ μου, καὶ χαμογέλασε, βλέπω τὸν παρᾶ πού τραγουδᾷ. Λέγω δὲ ὅπου νὰ τὸν βάλεις θὰ τὸ μαρτυρήσει!

— "Ετς' ὅλ Μάδερ, εἶπε ὁ Τῶνης καὶ γύρισε τὸ κουμπὶ. Αὐτὸ πού λές Μάδερ εἶναι ρέντιο, πὼς τὸ λέτε σεῖς ἐδῶ, καὶ βέβαια... οὐέλ στὴν Ἀμερικὴ κάθα ἓνας ἔχει πεντ' ἔξη... κατάλαβες;

— Φτάνει, γυιέ μου, φτάνει. Κατάλαβα. Χαρὰ στὸ πρᾶμα πούφερες σηκώνοντάς το ἀπ' τοῦ διαβόλου τὸν κῶλο.

— Καὶ τὴν πῆραν τὰ κλάματα.

(Ἀπόδοση στὴ δημοτικὴ ἀπ' τὸν ἴδιο)

(Συνέχεια ἀπὸ τὴ σελ. 26)

στειλῖ, εἰς τς Βριγοί, ποῦδαν τοῦ Ἐτὸ ν' αναστήνιτι. Νύπνους δὲν τὴν κόλλα. Τσ' ἄμα-ν-ἡτύχινι νὰ τοῦ ξιχᾶς κουμάτ Τῶνης τοῦ κτί, ὅπ καθοῦνταν, γῆ Μυσνὴ πάτγι φουνή: «Τοῦ κτί, γιέμ, τοῦ κτί!».

Σὰν ἡφτάξαν εἰς τοῦ χουριὸ τσι κατασταλάξαν, ἡνῆξι τοῦ μπαγούλου Τῶνης, πῆρι δυὸ κότσονα κτέλια, τσι τὰ τρύπουσι μέσ τοῦ μάβρου τοῦ κτί. Γῆ Μυσνὴ λόγιαζι εἰς κάτα. Νᾶνι μαλάματα τσι φτά! Τίς ξέρ;

Τσι τότετσι γυρίζ' ἓνα γκμπὶ Τῶνης τσι πιάσι νὰ τραγεῖ τοῦ κτί!

Γῆ Μυσνὴ χάριντα. Τῶνης καμάρουνι τσι λόγιαζίντνα, τσι σμουγέλα γιμάτους πιρηφανιά. Θάργι πὺς ἔδιου ἀκόμα ἔχι κόζμους μισάνιχτα 'πὶ τὰ ράδια, τσ ἂς τὰ τσιμποῦν γι ὄρθις πλιά—μου τί νὰ πεῖς;

— Οὐέλ, Μάδερ, γιατί συλλογιέσαι;

— "Ε;!!!

— Λέω δηλαδή πὼς συλλογιέσαι;

— Νά, γιέμ, τσι σμουγέλασι, βλέπου τὸν παρᾶ πού τραγεῖ! Λέγου δὲ ὅπ νὰ τὸν βάλεις, θὰ τοῦ μαρτυρήσ.

— "Ετς' ὅλ Μάδερ! εἶπι Τῶνης τσι γύρσι τοῦ γκμπὶ. Ἀφτό, πού λές, Μάδερ, εἶνι ρέντιου, πὼς τοῦ λέτι σεῖς ἐδῶ, κι βέβαια... οὐέλς εἰς τὴν Ἀμέρικα κάθα ἓνας ἔχει πεντέξη... κατάλαβες;

— Φτάνι, γιέμ, φτάνι. Κατάλαβα. Χαρὰ εἰς τοῦ πρᾶμα πούφιρις σκουτὰ τσᾶκ 'πὶ τ' διασκάντζ⁴ τὸν κῶλου!

Τσι τὴν πῆραν τὰ κλιάματα.

Γλωσσάριο: Διότι, ἄλλωςτε. 2. Τὸ πουλὶ ὁ γερανός. 3. Ἐψαχνε, φανταζότανε. 4. Τοῦ διακόλου.

« Τζανῆς Σουπᾶς »

Ἀπόθεσε τὸ κορμί του τὸ σκεβρωμένο πάνω στὸ πεζοῦλι μπρὸς στὴν ἐκκλησιὰ καὶ κοιτοῦσε τὸν κόσμο πού μπαينوβγαίνει, στολισμένοι καὶ ἀστολιστοί.

Ὁ Παρθένος ὁ καλόγερος χτυποῦσε τὸ πρῶτο σήμαντρο, μὴ τὴ μεγάλη καμπάνα καὶ δυὸ τὸ καμπανέλι πού νὰ θαρρεῖς πὼς ἀνοίξανε τὰ σύμπαντα νὰ καταπιοῦν τὴν γλύκα τῆς μέρας πού ξημέρωνε.

Χριστούγεννα μεγαλοσχόλη. Ὅλοι χαρούμενοι, ἔτσι φαίνονταν, μὰ ὁ καθένας ξέρει. Καὶ τοῦτος, τώρα στὰ γεροντάματά του νὰ καταντήσῃ τὰ πίσω τοῦ κόσμου. Αὐτὸς ποῦχε κάποιαν ἐχτίμηση μέσ τὸ χωριὸ καὶ στὰ γυροχώρια ἀκόμα, ποῦτανε παλληκάρι ὀνομαστὸ στὸν καιρὸ του καὶ τότε λογαριάζανε γιὰ κατιτίς.

Ἐνα σύγκρουο τὸν ἀνέδραμε ἀπὸ τὴν καρδιὰ καὶ χουχούνησε τὸν ἀγέρα. Σὰ νᾶθελε νὰ βγάλει μαζί μὲ τὴν ἄχνα του, καὶ τὸ πάθος πού χοχλακοῦσε στὰ μέσα του. Μὲς τὸ συνεφάκι τῆς ἄχνας του εἶδε τὰ χρόνια του πού διάβηκαν καὶ πᾶνε κατὰ κακοῦ. Μπόι λιτζέρο ἀπὸ τὰ πρῶτα, ὁμορφόπλουμος καὶ μερακλοντυμένος. Σὰ διάβαινε, πατοῦσε στ' ἀκρόνυχτα μὲ τὰ σαλβάρια τὰ τσοχένια, τὸ ζουνάρι τὸ μπαρμαρέζικο καὶ τὸ φέσι ἀπὸ τὸ Τούνεζι.

Τζανῆς Σουπᾶς περνᾷ, λέγανε καὶ τὸν δαχτυλόδειχναν πού λείει ὁ λόγος. Σουπᾶ τὸν ἐπαρονόμιαζαν μὰ ἦτανε κι ὅλας σὰν τὸ ἀτίθασο πουλάρι, πού τὸ λένε σουπᾶ καὶ δὲν κάθησε μῦγα στὸ σπαθὶ του. Καὶ νὰ δεῖς ἐσὺ τώρα νὰ γυρίσῃ ὁ κόσμος τ' ἀπάνου κάτω, νὰ μὴν ἐχτιμᾷ ὁ ἓνας τὸν ἄλλον νὰ ξεφτίσουνε τὰ παλληκάρια καὶ νὰ γίνουν πουλάδες, χωρὶς καυγάδες καὶ κοντραμπάτα. Πὼς σκαρτέψανε ὅλα κ' ἐγίνηκε νερό τὸ αἷμα. Νὰ ἐξευτελίζεται τὸ παλληκάρι ἀπὸ τὰ σκύβαλα καὶ νὰ μὴν ἀποκοτᾷ νὰ σπάσει ἓνα ποτήρι ἢ στὰ κακὰ στενὰ νὰ τραβήξῃ τὸ μαχαίρι ἀπὸ τὸ ζουνάρι κι ἂς κλαῖνε οἱ μάνες γιὰ τὰ παιδιὰ καὶ τ' ὄρφανὰ γιὰ κύρη.

Τέτοια συρταράκια τοῦ λογισμοῦ του ἀνοίξανε κι' ἀποξεχάστηκε κεῖ νὰ κάθεται καὶ νὰ νογᾷ τὸ τί ἤθελε νὰ κάνει. Μαζεῦτηκε σὰν τὸ σαλιγκάρι στὸ καβούκι του καὶ τηροῦσε ἓνα γύρω.

Κεῖνη τὴν ὥρα πού γνωρίζονταν καὶ δὲν γνωρίζονταν ἄνθρωποι, κανεὶς δὲν τὸν πρόσεξε. Ἀρχισε νὰ πασπαλίζει χιονονυφᾶδες ἀνάρτες. Κι ὅπως καθίζανε στὸ πρόσωπό του τοῦρθε σὰν ἀγουροξυπνημα ξαφνικὸ. Τότες στοχάστηκε τὸν ἀπορημὸ τοῦ κόσμου πού τότε πρωτόβλεπε κεῖ πέρα.

Ὁ οὐρανὸς ἔπεσε καὶ τὸν πλάκωσε.

Πιὸ πέρα οἱ ἄλλοι ζητιάνοι νιαουρίζανε παρακαλετὰ μ' ἀπλωμένα χέρια. Κουτσοὶ κι ὀδοῦχοι, κατατρεγμένοι ἀπὸ λογίων λογίων κακοπάθια.

Ὁ Σουπᾶς δὲν εἶχε σακατηλίκι ἐξὸν τὰ γηρατειὰ του τ' ἄραχλα καὶ τὴν πείνα πού τὸν παρακίνησε νὰ παραδώσῃ τὸ κάστρο τῆς περηφάνειας του.

Μουδιασμένος ἀπὸ τὸ κρύο καὶ ἀπὸ τὰ βλέμματα πού τοῦ πετοῦσαν οἱ ζητιάνοι οἱ ἀποδέλοιποι. Βλέμματα φαρμακερὰ καὶ δυὸ τρία τσατίσματα.

«Μπᾶ βρὲ Τζανῆ στὸ μαχαλᾶ μας». «Καλορίζικος καὶ καλὰ διάφορα». Λούφαζε σὰν κουλουριασμένος σκύλος σὲ παραμαχαλᾶ. Παιρνοδιαβαίνανε οἱ χριστιανοὶ μὰ κανεὶς δὲν τὸν πρόσεξε πὼς κάθησε ὁ Σουπᾶς κεῖ πέρα σὰν ζήτουλας. Κι ὅποιος τὸ καταλάβαινε ἀπόφευγε νὰ τὸν ἐλεήσει γιατί τότε ξέρανε, μὰ καὶ τὸ χέρι του ὁ Σουπᾶς δὲν ἔλεγε νὰ τὸ ἀπλώσει. Ὅσες φορές τὸ δοκίμασε καὶ τὸν τηροῦσε κανεὶς τόφερνε στὰ μουστάκια κ' ἔκανε πὼς σκουπίζεται μὲ τὴν παλάμη του. Καὶ τὸ ζητιανλίκι τέχνη εἶναι καὶ κάθε δουλειὰ θέλει τὸν ἄνθρωπό της. Πότε τ' ἀποφάσισε δὲν μπόρεσε νὰ τὸ νοιώσῃ. Μὲς στὸ πέλαγο τῆς ντροπῆς ἔπεσε καὶ δὲν μποροῦσε ἀκόμα νὰ πάρῃ τὴν κρυάδα του. Εἶδε ἓνα φίλο του παλιό, πού γλεντοκοποῦσε μαζί νὰ περνᾷ μὲ τὸ γυιό του κ' ἔθεσε τὰ μάτια του κάτω. Βούρκωσε καὶ κατάλαβε τὸ

λάθος πούκανε ν' απομείνει απάντρευτος σάν απόκαυτρο, μισοκαμένο κούτσουρο πεταμένο μες στὸν κόσμο. Θόλωσε τὸ μυκλὸ του καὶ τὰ χεῖλη του σιγότερεμαν στὴν ἄκρη. Εἶναι τὸ κλάμα τῆς καρδιάς αὐτὸ πού δὲν πάει στὰ μάτια ὀλοῖσια νὰ χύσουν δάκρυ καὶ νὰ ξελαφρώσει ὁ ἄνθρωπος παρὰ βγαίνει ἀπ' τὸ στήθος τὸ φαρμάκι καὶ λυώνει στὸ στόμα.

Ἐνας ἔκανε ἀρχὴ καὶ τοῦβαλε μιὰ δραχμὴ στὸ χέρι. Τὴν ἔσφιξε σάν αὐτὸν πού πνίγεται, πού πιάνεται ἀπὸνα κλώνι μὰ σάν νὰ τὸν κέντρωσε σκορπιὸς ἐφτάκομπος βουλήθηκε νὰ τὴν ἐξετάσει. Τότε ρίξανε μες τὸ χεροβόλι του κι ἄλλη, ὕστερα ἄλλη ὥς πού σάστισε κι ἄφησε καλούμα. Πού καὶ πού συγχωροῦσε τοὺς πεθαμένους καὶ μακάριζε τοὺς ζωντανούς. Ἐνας ξένος ἀγριοζητιάνος τὸν παραειρωνεύτηκε.

— Καλὸ ἐπάγγελμα διάλεξες Τζανῆ.

Μόνον πού γύρισε καὶ τὸν κάρφωσε μὲ τὴν ματιὰ του βουβάθηκε τὸ στόμα του. Ἀπολείτουργα πιά ἀραίωσε ὁ κόσμος κι ὁ Σουπᾶς μετροῦσε τίς δραχμὲς καὶ τίς δεκάρες.

Ὅλα ξεχάστηκαν. Τὰ μάτια του πεταλουδίξαν κ' ἡ καρδιά του ἀφροπετοῦσε μες τὰ στήθια του σὰ χαμοφτεριασμένο πουλάκι.

— Σκοῦπες γιὰ τίς αὐλὲς σκουπάκια γιὰ τὸ τζάκι... Ἀκούστηκε ἡ φωνὴ τοῦ Στρατῆ τοῦ ἀόμματος, πού περνοῦσε καὶ πασπάτευε μὲ τὸ ραβδί του τὴ στράτα καὶ τὸν ἀγέρα μὲ τίς ματοφλάδες του, πού ἀνεμοσκεπάζανε δυὸ μάτια ἄσπρα δίχως χάντρες. Κοιτοῦσε, ὁ λόγος τὸ λέει, ψηλά, θαρροῦσε περήφανα καὶ διαλαλοῦσε τίς σκουπες του μὲ μιὰ καμπάνα, σίγουρη, ντόμπρα.

— Φροκαλιὲς καλὲς, γιὰ τὸ σταῦλο, γιὰ τὸ τζάκι.

Ἀτός του τίς ἔκανε μὲ βούρλα καὶ οἰκονομοῦσε τὸ καθημερινό του. Τί στὸ διάβολο πούληση ἤθελε νὰ κάνει τέτοια μεγαλοσχόλη; Ποιὸς ἀγοράζει τέτοια μαρφέτια Χριστουγεννιάτικα! Πιάσε τὰ μυαλά του μὲ δυὸ ξυλαράκια.

Σάν ἔφτασε ὁ τυφλὸς μπρὸς τὸ στέκι τοῦ Σουπᾶ συναπαντήθηκε μὲ τὸ Ξενόφη τὸ Μπουντουρὴ τὸ δημογέροντα, πού κατέβαινε νὰ πάει στὴν ἐκκλησιά. Τέτοια μέρα πάντα ἤθελε νὰ κάνει ψυχικὸ κι ἔβαλε μες τὸ χέρι τοῦ ἀόμματος μιὰ δραχμὴ.

— Διάλεξε ἀφεντικὸ ποιά θέλεις, γιὰ τὸν σταῦλο ἢ γιὰ τὸ τζάκι.

— Δὲν θέλω φροκαλιά. Πᾶρε τὴν δραχμὴ νὰ πιεῖς καφέ.

— Νὰ πάρεις τὴν δραχμὴ σου πίσω ἀφεντικὸ. Δὲν ζητιανεύω ἐγώ. Πουλάω σκουπες.

— Βρὲ πᾶρε τὴν δραχμὴ κι ἄσε τίς σαχλαμάρες, τοῦ λέει ὁ Ξενόφης καὶ χαμογελᾷ παραξενεμένος.

— Σαχλαμάρες εἶναι αὐτὰ πού κάνεις ἀφεντικὸ, δὲν θέλω νὰ μ' ἐλεήσεις, αὐτὸ εἶναι, καὶ πέταξε τὴν δραχμὴ κατὰ τὴ φωνή.

Ὁ Σουπᾶς πούβλεπε τὰ τρέχοντα, σάν οὐρανὸς ἀναγουλιασμένος ἦτανε στὴν ὄψη, στηλώθηκε στὰ ποδάρια του κι ἀμόλυσε μιὰ βροχὴ ἀπὸ δραχμὲς καὶ δεκάρες μες τὴ στράτα.

— Ἄλλος παλαβός, εἶπε ὁ Δημογέροντας καὶ χαχάνισε.

Τότε ξέσπασε γιὰ καλὰ ὁ Σουπᾶς. Σήκωσε τὸ ραβδί, κάλυψε τὰ μάτια του, καὶ χτυποῦσε. Σοῦκανε ἓνα Ξενόφη νὰ τόνε κλαῖς. Τρέξανε καὶ τὸν βάλανε νὰ καθήσει σ' ἓνα καρεκλί! Σκουπιζόταν καὶ μούγγριζε σάν μωσχάρι ἀπὸ τὸν πόνο.

Ὁ Σουπᾶς ἔσυρε τὸ δρόμο του καὶ δὲν ξαναφάνηκε.

— Γέρασε καὶ πάει κι ἀκόμα δὲν ξεχνάει τὸ νταηλίκι εἶπε κάποιος.

Σὲ κάμποσες μέρες κατέβαζε ὁ Παπαδημητρός ἓνα λείψανο μορμουρίζοντας τὰ γράμματα μες τὸ λαρύγγι του.

— Φροκαλιὲς καλὲς γιὰ τοὺς σταῦλους γιὰ τὸ τζάκι φώναζε ὁ Στρατῆς κι ἀνέβαινε.

— Σώπα ρε Στρατῆ καὶ κατεβάζουν λείψανο τοῦπε ἓνας καὶ τὸν περίκοψε. Ὁ ἀόμματος ἔβγαλε τὸ κασκέτο καὶ προσκύνησε. Καὶ σάν προσπέρασε ἡ κηδεῖα μὲ τὴν

ἀκολουθία, δυὸ γριὲς ἦτανε ὅλες ὅλες, τέσσερες πού σηκώνανε, ὁ παπᾶς καὶ τ' ἀγόρι πού σήκωνε τὸ σταυρό, ρώτησε ὁ τυφλός.

— Ποιὸς συχωρέθηκε ρε παιδιά;

— Ὁ Τζανῆς ὁ Σουπᾶς.

— Θεὸς σχωρέστηκε... Φροκαλιὲς γιὰ τοὺς σταῦλους, φροκαλιὲς γιὰ τὰ τζάκια...

« Ψυχοπαίδι »

Ἀνοιξε ἀλαφρὰ-λαφρὰ τὴν ὀξώπορτα, διάβηκε τὸν ἀξάτο¹ καὶ στάθηκε στὸν παραγιόνι νὰ περιχαίρεται τὸ μωρὸ μὲ ματιὲς καὶ παπαρίσματα. Ἐκανε σημάδι μὲ τὸ χέρι του καὶ ρώτησε ἂν κοιμᾶται τὸ μωρό.

— Ναί, εἶπε αὐτή. Ἐλα μέσα, ὦ Παυλῆ.

— Σςς... ἔκανε κεῖνος κ' ἔβαλε τὸ δάχτυλό του στὰ μουστάκια του. Πῆγε ζάλο τὸ ζάλο πὰ στὰ νύχια του καὶ στάθηκε ἀπὸ πάνω ἀπὸ τὴν κούνια, ἔβγαλε τὸ κασκέτο του, ἀγκάλιασε τὸν Θιγιόνι καὶ λόγιαζε καὶ δὲ χόρταινε. Δυὸ ματοκλαδέλια σκεπάζαν τὸν ἥλιο καὶ δυὸ ἀχιλέλια ἀχνανεμίζονταν, σὰ νὰ φιλοῦσαν τὸν ἀγέρα καὶ τὸν μύρωναν. Καὶ τόντις μέρεψε τὸ σπιτικὸ τοῦτο, μιὰ βδομάδα τώρα, ἀπ' ὄντας πῆραν τὸ μουρέλι ψυχοπαίδι. Ὅλα ξεσερτιάναν³ καὶ μαλακώσαν ἐδῶ μέσα.

— Τάϊσις του; Τῆς εἶπε μὲ νοήματα.

— Ναί, εἶπε αὐτὴ μὲ τὸ κεφάλι.

— Ἐφαγε πουλὺ;

— Ναί, ξανάπε τοῦ Θιγιόνι μὲ τίς ματοφυλλάδες της.

Κ' οἱ δυὸ σταθήκαν σάν ἀγγελοςκιασμένοι μπροστὰ στὸ θάμα τοῦτο καὶ θεωροῦσαν τὴν κούνια, πού ἔπαιρνε ἓνα σουσοῦμ μπερδεμένο στὰ μάτια τους τὰ δακρυοπλεγμένα. Γύρω-τρώγυρα ἀπὸ τὴν κούνια ἀνελαμπίζανε διαμαντοστολισμένα, πολὺ θωρα σπαθιά. Καὶ καταμεσί, μέσα στὴν κούνια ὁ κόσμος ὅλος κι ὁ ντουινιάς.

Χωρὶς νὰ τὸ καλογριχθεῖ τοῦ Θιγιόνι σουσοῦμιασε τὴν κούνια τούτη μὲ τὰ Χριστούγεννα καὶ περιχύθηκε τὴ χαρὰ τῆς Παναγιάς στὰ σωθικά της. Τὸ χέρι της ἀθέλητα πῆγε στὸ στήθος της τὸ στεῖρο καὶ τὸ χάδεψε. Πρῶτη φορὰ κάτι μιρμιδηξε στὶς ρόγες της κι ἀνετρίχιασε. Τὸ κεφάλι της βόιζε καὶ θεωροῦσε τὰ λαμπερὰ σπαθιά, πού ἀβαρέρναν τὰ κακὰ δαιμόνια ἀλάργα ἀπὸ τὴν κούνια, ἀλάργ' ἀπὸ τὸ σπῖτι, πού στοιχίσαν ἀπὸ τὴ μέρα πού τὸν ἐστεφανώθηκε, ἀπὸ τότες πούβαλε, ἀντὶς στεφάνι, τὸν μπελᾶ τοῦ Παυλῆ στὸ κεφάλι της. «Ταξιάρχη μ', βουγήθα!» εἶπε καὶ σταυροκοπήθηκε.

Ὁ Παυλῆς πῆρε τὸ ποτήρι τὸ ρακί, πού τοῦχε βαλμένο στὸ περβάζι τοῦ τζακιοῦ, ὅπως τὸ συνήθιζε, χαίρετησε σιμογελαστός κατὰ τὸ μωρὸ καὶ τὸν Θιγιόνι καὶ τὸ κένωσε μες στὸν καταπίονα του. Μισοκάλυψε τὰ μάτια του κ' ἔρριξε τὸ βλέμμα του στὸ μωρὸ πού κοιμούνταν. Πάσκιζε νὰ δεῖ μέσ' ἀπ' τίς ματοφλάδες του τὰ δσὰ δὲν ἐθώριε μὲ τοὺς χοχλιοὺς τῶνε ματιῶν τὸν ἀσκεπάστους. Νὰ δεῖ πρὸς τὰ πίσω πρὶν ἀπὸ τὸ μυστήριό τοῦτο πόκανε, πρὶν ἀπὸ τὸ συναπάντημα πού εἶχε μ' ἓνα ξενοφερμένον, ὥρα του καλὴ, πού τὸν σίμωσε ὁ Παυλῆς γιὰ τίποτα κοντραμπάτα, κι ἀντὶς νὰ τὸν ρίξει στὴν ἀπόχρη του, ἔπεσ' ὁ Παυλῆς ἀλάκαιρος κάτω ἀπ' τὸ γυαλί τοῦ τσελεμπῆ καὶ ξεγύμνωσε τὴν ψυχὴ του τὴν πισοβρασμένη καὶ τοῦ εἶπε τὰ δσὰ εἶχε καμωμένα, πόσοι φόντοι, πόσα μαχαιρώματα. Πῶς δὲν ἔχει ὕπνο. Πῶς ἀρχόντιν οὔλα τὰ διμόνια τσι τοὺν βασανίζουν, τὸν σκιττεύγιν, σάν καλύψ' τὰ μάτια τ'». Κι ὁ ξένος τὸν σπλαχνίστηκε, σάν καλὸς Χριστιανὸς καὶ τὸν καθοδήγησε νὰ πάρει

ένα ψυχοπαίδι, ἀφοῦ δὲν τοῦδωσε ὁ Θεὸς τὴν ἀγία χαρά. "Ἐτσι θὰ μπορέσει νὰ δεῖ τὸν ἥλιο καὶ θὰ μερώσει ἡ καρδιά του.

Δὲν τὸν ξανάδε ἀπὸ τότες. Μὰ πρὶν ἀπὸ τοῦτα εἶδε ὁ Παυλῆς τὰ ζαμάνια τὰ παλιά κι ἀπέικασε⁴ τώρα μὲς τὰ ποδάρια του νὰ σαλαγιόνται σκοτωμένοι, νὰ φωνάζουν παρακαλετὰ κι αὐτὸς νὰ χτυπᾷ μὲ τὸ μαχαίρι. Ἀσπέθετες ἔβγαλαν τὰ μάτια του τὰ φονιάδικα. Πόσοι καβγάδες, πόσα μαχαιρώματα, σκοτωμοὶ καὶ κοντραμπάτα, κυνηγήματα καὶ κρυφοφευγιά. Φυλακές, ψευδομάρτυρες καὶ δικηγόροι. Ἐκανε τώρα νὰ σφουγγίξει τὰ μουστάκια του μὲ τὸ καπάκι τῆς παλάμης του κι εἶδε μιὰ γοργόνα στὸ καλαμόχερό του. Σὰ νὰ πέρασε κρῦο φίδι πάν' ἀπὸ τὸ μούτρο του. Κ' ἔπεσε πάλι σὲ βαθειά, καταβοθρισμένη συλλογή.

"Ὅλα περνοῦσαν τώρα σὰν γερανοί, τὸνα πῖς' ἀπὸ τᾶλλο, μὲς τὸν συνεφιασμένον οὐρανὸ τοῦ λογισμοῦ του καὶ πίσω-πίσω χαμοπετοῦσε ἓνα περιστεράκι ἀσπρακάτο, ποὺ κλωθογύριζε στὴν κούνια καὶ σκέπαζε μὲ τίς φτεροῦγες τὰ τὰ περασμένα. Καὶ καλωσύνευε τὸ μούτρο του σὰν οὐρανὸς ἀκράτος.

Τοῦ Θιγιόνι τὸν παρατηροῦσε καὶ δὲν μποροῦσε νὰ ξεδιαλέξει τίποτα. Σὲ μεγάλη ἀπορία τὴν ἔρριξαν τὰ φερσίματα τοῦ Παυλῆ τὴν ὥρα καὶ μιὰ βδομάδα. Ποτέ του πρὶν δὲ μπῆκε μὲς τὸ σπῖτι σὰν ἄνθρωπος. Βροντῆς στίς πόρτες καὶ στὴ σκάλα, βροντῆς ἀπὸ τὸ στόμα του κι ἀπὸ τὰ μάτια τ' ἀστραπές, ποὺ φέρναν τὸ χαμό. Μιὰ καλησπέρα δὲν ἄκουσε ποτές της μὴδ' ἓνα λόγο μαλακό. "Ὅταν ἐρχόταν μεθυμένος, ἔτρωγε ξύλο γιὰ τὰ περασμένα, ποὺ τὰ θυμόταν ὅλα κείνη τὴν ὥρα καὶ σὰν ταίριαζε νῆρτει στὰ καλά του—Θιὸς νὰ τᾶκανε καλὰ—ξεμέθυστος, τὴν ἔδερνε γιὰ τὰ τωρινά. Στέγνωσε ἡ ψυχὴ της καὶ τὰ μάτια της ἀπὸ δάκρυα. Ἐσκυψε τὸ κεφάλι της στὰ θελήματά του καὶ δὲν εἶχε κουράγιο μὴδε νὰ κλάψει, μὴδε νὰ φυλαχτεῖ ἀπ' τὴν ὀργὴ τοῦ Παυλῆ. Μιὰ παρηγοριὰ γυαλόφεγγε σὲ μιὰ γωνιούδα τῆς καρδιάς της. Πῶς μὲ τὰ χρόνια, δὲ μπορεῖ, κατασταλάζει ὁ ἄνθρωπος. Ἀδίκᾳ τῶν ἀδίκων ἀπάντεχε τριάντα χρόνια. Γέρασε καὶ πᾶει κι ἀκόμα ὁ ἴδιος εἶναι καὶ χειρότερος. Πενήνταπεντάρης ἦταν κι ἀκόμα ἀπὸ φυλακὴ σὲ φυλακὴ φώλιαζε καὶ ξεφώλιαζε.

—Πιὲ τοῖ σὺ κουμμάτ, Θιγιόνι.

Γύρισε καὶ τὸν στοχάστηκε καὶ γιὰ πρώτη φορὰ ἔνωσε τὴ γλύκα τῶν ματιῶν του, ποὺ ξεχύνονταν καὶ τὴν μελοπερέχυνε ὡς τὰ σωθικά της. Κ' ἦπιε. Ἦπιαν μαζὶ πολλὰ-πολλὰ, ἀγκαλιασμένοι γιὰ πρώτη φορὰ καὶ μαζὶ μὲ τὰ κορμιά τους πρωταγκαλιαστήκαν κ' οἱ καρδιές τους καὶ περιμπλεχτήκαν μέσα σὲ μιὰ στυφὴ γλύκα. Καὶ καθὼς πίνανε ἀρχινᾷ ὁ Παυλῆς τὸ κλάμα, ἓνα κλάμα ἀδάκρυτο. Ἐκλαιγε ἡ καρδιά του κι ἀπὸ τὸ πιλατεμένο στῆθος του ἔβγαине ἓνα μουγγρητό. Τὸ Θιγιόνι πρώτη φορὰ εἶδε τέτοιο πρᾶμα.

—Γιατὶ κλαῖς, ὦ Παυλῆ;

—Γὼ; ναί... γιατί; Γιατὶ κλαίγουν; Καὶ τὸν πῆρε τὸ παράπονο γιὰ καλὰ. Ἐσπασε ἡ δέση, ἡ φραγὴ, ποὺ βαστοῦσε τόσα χρόνια ποταμὸ τὸ δάκρυο πῖς' ἀπὸ τὰ μάτια του, ποὺ δὲν ἔτρεξε ποτές γιὰ τίποτα καὶ γιὰ κανένα πλάσμα τοῦ Θεοῦ. Χρονῶ καημοὶ καὶ παράπονα, ἓνας μετανιωμένος ἀναλυτός, ποὺ χύθηκε μὲς τὴν ποδιά τοῦ Θιγιόνι. Κι αὐτὴ τὸν ἐχάδευε σὰ νὰ τὸν πρωτογνώριζε τώρα. Ἀναρρουφοῦσαν καὶ οἱ δυό, ἀνεκατώσανε τὰ δάκρυα καὶ γινήκαν ἓνα.

Τὸ λυχνάρι περεχοῦσε μιὰ ἡμερὴ φέξη καὶ σταμπάριζε στὸν τοῖχο τὰ σουλοῦ-πια τους, ποὺ παίρναν μιὰ παράξενη μεγαλοσύνη. Καὶ ἡ φωτιὰ στὸ τζάκι καταλάγιασε καὶ τρύπωσε στὰ κάρβουνα, π' ἀναλαμπίζαν μιὰ καλωσυνάτη ζεστασιά. Ἀξαφνὰ τὸ μωρὸ ἀνοιξε τὰ ματέλια του καὶ σιμόκλαψε. Τὸ Θιγιόνι κι ὁ Παυλῆς μπροβάλλανε στὴν κούνια. Τὸ μωρὸ σιμογέλασε σὰν τοὺς εἶδε κι αὐτοὶ κοιτάχτηκαν κλεφτᾶτα μὲς τὰ μάτια, σφουγγίχτηκαν μὲ τίς παλάμες, σὰν νὰ ντρεπόταν ὁ ἓνας τὸν ἄλλο καὶ κατήπιαν ἓνα γλυκοφαρμακωμένο λυγμό. Τὸ Θιγιόνι πῆρε στὴν ἀγκαλιά της τὸ ἀγοράκι, τό τύλιξε μὲ τὸ χραμέλι μου καὶ τὸ νταντάνισε.

*Ὅχον τουν τοῦ γιό - μ τοῦ ράλι,
τοῦ διπλὸ τ' ἀνατουράλι

Τὸ μωρὸ ἄπλωσε χεράκια στὸν Παυλῆ. Κι ὁ Παυλῆς τὸ πῆρε στὰ χέρια του. Τὸ σήκωσε ψηλὰ καὶ τὸ μωρὸ καρδογέλασε χαρούμενο σὰν χελιδονέλι. Ὑστερα σίμωσε τὸ πρόσωπό του στὸ προσωπάκι τοῦ παιδιοῦ, καὶ τὸ λουλουδι ἀπάλυνε τὸ μούτρο τὸ στριφνὸ καὶ τῶκανε νὰ λάμπει. Τὰ γένεια του τὰγγύλωσαν καὶ τραβήχτη ἀπορημένο. Ἐπιασε μὲ τὸνα τὸ χεράκι τὸ μουστάκι του καὶ τῶσerne καὶ μὲ τᾶλλο χτυποῦσε μπατσάκια τὸ μάγουλο τοῦ Παυλῆ. Τὰ μάτια ἐκείνου ἀστράφανε.

—Βρὲ μπάσταρδι, ἀκόμα δὲν ἄπλουσι ἀπάνουμ' χέρ' κανέννας, τοῖ σὺ... Τὸ μωρὸ ξέσπασε σ' ἓνα καρδάτο γέλιο, π' ὅκανε τὸν Παυλῆ νὰ γελάσει καὶ νὰ πεῖ:

—Χτύπα ὅσου θέλεις, μουρέλι - μ. Σὺ μ' ἤβαλεις ἀπουκάτου, στὰ χιρέλια - σ παραδίνουμι.

Φάγανε καὶ πέσανε. Σὲ λίγο τρεῖς ἀνεσαμιές μετροῦσαν τὴ νύχτα, ποὺ τὴν ἡμέρευε τάγιокάντηλο, μιὰ νύχτα ποὺ πέρασε μέσα σὲ βαθὺν ὕπνο, ποὺ ξεκουράζει κορμὶ καὶ λογισμό.

Οἱ αὐγίτες οἱ πετεινοὶ λαλήσαν κι ὁ Παυλῆς σηκώθηκε. Νίφτηκε, προσκύνησε καὶ πῆγε στὴν κούνια καὶ στάθηκε πολλιώρα νὰ στοχάζεται τὸ μωρὸ. Δυὸ δάκρυα μπλέξαν στὰ ματόκλαδά του. Τὸ Θιγιόνι ἄναψε φωτιὰ κ' ἐτοίμασε τὸν ἀλίσφακα τοῦ Παυλῆ.

—Βάλι μ' κουμπάνια τοῖ φέρι μ' τὰ τσιρβούλια μ', εἶπε καὶ πῆγε νὰ σκαλίζει σὲ κρυψῶνες, νὰ σκαλομαθρεύει σὲ χωσιές καὶ νὰ βγάξει τὰ σύνεργα ποῦπαιρνε σὲ κάθε ταξίδι του γιὰ κοντραμπάτα. Τοῦ Θιγιόνι ἡ καρδιά ἔδεσε κόμπος. Σταυροκοπήθηκε καὶ κρυφομούγκριξε: «Πάλι τὰ ἴδια, Παναγιούδα μ' φύλαγι!».

Ἐπινε τώρα τὸν ἀλίσφακα καθισμένος σταυροπόδι μπρὸς στὸ τζάκι καὶ λόγιαζε τὸ πυρομάχη διαλογισμένος. Τὰ μάτια σου σὰ νὰ ζητοῦσαν κάτι ποὺ δὲ μποροῦσε νὰ τὸ ξεδιαλύνει, νὰ τὸ σουσουμιάσει. Ἀνοιξε κατόπι ἓνα μπόγο καὶ στὸ ἄπλωμά του χύθηκαν τσιγαρόχαρτα λαθραῖα. Τὸ Θιγιόνι δαγκάστηκε, μὰ δὲν ἐπρόκανε νὰ καταπιεῖ τὴν πίκρα της κι εἶδε τὸν Παυλῆ νὰ ρίχτει πάνω στὴ φωτιὰ τὸ «πρᾶμα» καὶ νὰ τὸ κάφτει χεριές - χεριές.

Λόχες ἀναπηδήσανε σὰν ὄχαινες πυρωμένες καὶ γλύφανε τὸ μπουχαρὶ κυνηγημένες ἀπὸ τὸ βλέμμα τοῦ Παυλῆ, ποὺ φανέρωνε τώρα περηφάνεια καὶ καμάρι γιὰ τὸ κάμωμά του. Κάθε χεριὰ κι ἓνας ἀναστεναγμὸς ἔβγαине μὲς ἀπὸ τὰ φυλλοκάρδια του ποὺ τὸν ξαλάφρωνε. Ἐβλεπε τώρα ἓναν κόσμο, ποὺ τὸν παράδινε στίς φλόγες, νὰ φύγει καὶ νὰ διασκορπιστεῖ ἀπὸ τὸν καπνοδόχο στὰ οὐράνια. Μαζὶ μὲ τίς λόχες καὶ τὸ καπνὸ φεύγανε ὅλοι τῆς καρδιάς του οἱ ἀπόχτυποι, τὰ σεκλέτια καὶ τὰ πιλατέματα ποὺ τράβαε στὸν ὕπνο καὶ στὸν ξύπνο του. Καὶ σὰν τ' ἀπόκαψε ὅλα κ' εἶδε φύλλα - φύλλα μαύρη ἀχλιά τὴν ἀμαρτία αὐτὴ μέσα στὸ τζάκι, πετάχτηκε ἀπάνω, ἄρπαξε τὸν τρουβὰ μὲ τὴν κουμπάνια, τὰ λεβόρβερα καὶ τὰ μαχαίρια ἀπὸ τὰ χέρια τοῦ Θιγιόνι καὶ τὸν ἐκρέμασε στὸν ὦμο του.

—Φέρι μ' τοῦ τσαπὶ

—Τί νὰ τοῦ κάνεις τέτοιου πρᾶμα;

—Θὰ πάγου στ' ἀμπέλι νὰ τὰ παραχώσου.

Τοῖ ἀπὶ τώρα τοῖ μπρὸς, γυναῖκα, θὰ σκάψου τοῖ θὰ τσαλιστεύου⁵ τὴ γῆ γιὰ σένα, γιὰ τοῦ μωροῦ, γιὰ τοῦ μωροῦ μας.

Ἀνοιξε τὴν πόρτα. Ὁ ἥλιος ὅτι χτυποῦσε μὲ τὰ κέρατά του τὸν νικητισμένο οὐρανὸ. Τὰ μάτια τοῦ Παυλῆ ἀνελαμπίσαν τὸ θάμα τῆς μέρας καὶ γύρισε, ἀγκάλιασε τὸ Θιγιόνι καὶ τὴν ἐφίλησε.

—Καλὸ βράδ', γυναῖκα

—Πάνι στοῦ καλὸ! Στοῦ καλὸ νὰ διαβεῖς τοῖ στὴν καλὴ τὴν ὥρα! εἶπε κείνη καὶ σήκωσε τὴ ποδιά της νὰ σφουγγίξει δυὸ δάκρυα, ποὺ ἀνεβάσαν ἀπὸ μεσ' ἀπὸ τὴν καρδιά της μιὰ χαρά, ποὺ δὲν τὴν ἀπογεύτηκε ποτές.

Γλωσσάρι: 1. Διάδρομος 2. Βοηθητικὸ ἰσόγειο δωμάτιο 3. Ἐσεκλήρυναν μαλάχωσαν 4. Ἐνοίωσε 5. Δουλεῖω

Εζήσε κατοχρονίτικα πράματα ἡ Παλογοῦ καὶ τὰ ἱστοροῦσε μὲ τὰ τσιμπίδια τοὺς τὸ νὶ καὶ τὸ σί. Κόντικα ἴ την παρανομιάζανε καὶ τὸντις ἦτανε. Ἐμπαινε σὰν τὸ Δεσπότη στὴ λειτουργία κι ὅποια ἔβαζε κάτου ἀπ' τὸ πετραχήλι τῆς δὲν γλύτωνε εὐκολα. Μούχρα-μούχρα πρόβαλε στὸ πορτάκι τῆς καὶ μιὰ μιὰ οἱ γειτόνισσες μαζεῦ-τήκανε ἀπόκοντά τῆς, νὰ δουλέψουν, ἄλλη νὰ πλέξει κάλτσες, ἄλλη νὰ κλώσει λινάρι κι ἄλλη ν' ἀφουγκραστεῖ τὴν Παλογοῦ νὰ ξεκαματιστεῖ λίγο ἀπὸ τῆς μέρας τὶς τυρανίδες.

Τὰ μωρά, κοπάδι μωρά, χαλαβριάζανε παραπέρα καὶ τὰ πιὸ μικρὰ λουφάζανε μὲς τὶς ποδιές τῶν μανάδων. Ἡ σύναξη ἦτανε στὸ καντίνι τῆς γιὰ καλὰ κ' ἡ κουβέντα μπῆκε σὰν νερό στ' αὐλάκι, ὡς πού σηκώθηκε κουρνιαχτὸς ἀπ' τὰ μωρά πού στριγγλίζανε καὶ τρέχανε σὰν κλωσσοπούλια πού τὰ κυνηγάει σκύλος. Τρυπώνανε τρομαγμένα μὲς στὴ γυναικοπαρέα φωνάζοντας: Ὁ παλαβός, ὁ «Ἐξαποδῶς».

Ἡ Βγενιώ κατακεφάλιασε τὸ Παναγιωτέλι τῆς ποῦπεσε μὲ φόρτσα μὲς στὰ χέρια τῆς καὶ τῆς ἔσπασε τὸ τσουνι τ' ἀδραχτιοῦ τῆς.

— Νά δαιμονόσπορε κακομαράζι, μέβγαλες ἀπ' τὴ βολή μου.

Δὲν πρόκαναν νὰ καταλαγιάσουν καὶ φάνηκε ἀπ' τὸν ἀντίγωνα τραμπαλιστὸς ὁ Ἐξαποδῶς κι ἀνέμιζε τὰ κουρέλια του μὲς τ' ἀποσκότι σὰν νυχτεριδοφτεροῦγες. Πέρασε καὶ διάβηκε σὰν σύγκρου ἀπ' τὶς καρδοῦλες τῶν παιδιῶν καὶ σὰν γάνα στὰ στόματα τῶν γυναικῶν νὰ λαλήσουν καὶ νὰ ποῦνε:

— Παραξέπεσε, ὁ ζαβαλής. Γέρασε καὶ πάει. Πάνω σὲ κάτι τέτοιους, γιὰ τὸ χατήρι τοὺς κρατάει ὁ Θεὸς τὸν κόσμον καὶ δὲν τὸν ἀφανίζει.

Τότες πῆρε ἡ σειρὰ ἡ Παλογοῦ, καὶ βούλωσε τὰ στόματά τους.

«Οἱ γονιοὶ τρῶνε τὰ δαμάσκηνα καὶ μουδιάζουν τὰ παιδιά». — Ἡμαρτόν σοι Κυρίε μου τὰ πάθια πού δίνεις στὸν κόσμον!

Τὸ Παναγιωτέλι κλιαμούριζε. — Θὰ πάψεις τὸ μοιρολογητὸ βρε διαβολόσπορε, γιὰ θὰ βγάλω τὰ σπάρωνά σου; εἶπε ἡ Βγενιώ κι ἀναδιπλώθηκε. Τὸ Παναγιωτέλι ἔσυρε παραπέρα κι ἀναρροῦφαγε. Ἀγάλι ἀγάλι βουβάθηκαν ὅλα καὶ μόνο τῆς Παλογοῦς τὸ κουδοῦνι ἀκουγόταν πού ἔκρινε τὴν ὑπόθεση.

— Τοῦτον δῶ πού βλέπετε, τὸν Ὁξαποδῶ, μήτε παλαβός ἦτανε, μήτε κουρελιάρης. Ἀρχοντοπαίδι, ἓνα καὶ μοναχὸ τὸ εἶχανε. Μὰ οἱ γονιοὶ κάνουν τὰ παιδιά καὶ τὰ χαλᾶνε μὲ τὰ καμώματά τους. Ὁ πατέρας κ' ἡ μάνα του, πίσσα στὰ κόκαλά τους, ἡμαρτον σοι Θεέ μου, ποτές δὲν τὸ πονέσανε. Τὸ γλυκὸ τὸ λόγο τῆς μάνας του δὲν τὸν ἄκουσε, μήτε τὸ κανάκεμά τῆς χάρηκε. Τὸ μωρὸ ἔβλεπε τᾶλλα παιδιά πού τρύπωναν, καλὴ ὥρα σὰν τοῦτα, μὲς τὶς ποδιές τῶν μανάδων τους, σὰν ἀρνάκια, κι αὐτὲς τὰ παπαρίζανε καὶ τὰ κανακεύανε καὶ στραγγίζανε τὰ συκωτάκια του. Γεννήθηκε μὲς σ' ἓνα σπῆτι πού τρέχανε τὰ καλὰ καὶ τ' ἀγαθὰ, μὰ τὸ καλὸ τῷχε ἀκουστά. Ἀρχοντιές καὶ μπερεκέτια πού στεγνώνουν τὸν ἄνθρωπο καὶ στοιβιάζονται πάνω στὶς καρδιές καὶ τὶς κάνουν πέτρες. Ἐβλεπε τοὺς γονιοὺς του, σὰν γάτα μὲ τὸ σκύλο, νὰ φαγώνονται, πού δὲν εἶπε ὁ ἓνας τ' ἄλλουνοῦ ἓνα λόγο καλὸ, πού χυμοῦσαν σὰν πυρῶμένες ὀχιές ὁ ἓνας πάνω στὸν ἄλλο, καί, παρασφάλαγε ἡ καρδιά του σὰν τὸ στρεῖδι. Ταιριάσανε δυὸ ἀρχοντιές καὶ δυὸ κακίες, δυὸ παράταιρες καρδιές πού περιπλεχτήκανε σὰν τὰ φῖδια, νὰ σφυρίζουν μὲς τ' ἀποσκότι τοῦ σπιτιοῦ μέρα νύχτα, νὰ μολεῦουν τὸν ἀγέρα πού ἀνάσαινε τὸ μωρὸ. Δὲ χωρίζανε νὰ χαλάσει ὁ διάβολος τὴ φωλιά του παρὰ πᾶσιζαν νὰ δεθοῦν πιότερο καὶ νὰ τρώει ὁ ἓνας τ' ἄλλουνοῦ τὸ συκώτι. Χνωτίσανε στὸν καυγά, σὰν τὸν μπεκρὴ πού ὅσο πίνει θέλει κι ἄλλο, καὶ σοφολογούσανε λόγια τοῦ θανατᾶ, λόγια πού καμακιάζουν τὰ φυλλοκάρδια. Τὸ μωρὸ χαμοκυλιότανε ἀνάμεσα στὸ μῖσος καὶ στὴν κακία σὰν τὸ στραβογάτι. Μόνο σὰν ξέκοβε κι ἀντάμωνε τὰ μωρά τῆς γειτονιάς,

ἔβλεπε στὸν ἥλιο στὰ ματάκια τους καὶ τὴν καλωσύνη στῶν μανάδων τὰ πρόσωπα. Πήγαινε κοντὰ στὶς μωρομένες κ' εὗρισκε καταφύγιο σὰν παγωμένο πουλάκι. Καὶ σὰν ἄπλωνε καμμιὰ τὸ χέρι τῆς νὰ τὸ χαϊδολογήσει πάνω στὸ κεφαλάκι, γιὰτὶ ἦτανε μορφομωρὸ, μυρμιδίζε τὸ πετσί του κ' ἔφτανε τὸ μυρμιδίσμα τοῦτο ὡς τὰ μέσα του. Βουρκώνανε τὰ ματάκια του, νὰ πιτσιλίσουν αἷμα, κ' ἔσερνε παράμερα νὰ πάει νὰ κλάψει τὸ κλάμα τ' ἀδάκρυτο. Κι ὅσο μέστωνε τόσο γρικοῦσε τὸν πόνο πιὸ φαρμακερό. Τὸ μωρὸ ἔπαιρνε τῶν ὁμματιῶν του μ' ἓνα γονίδι ψωμί στὴν τσέπη καὶ ξεκοπάδιζε. Ἀνέβαινε στὰ ραχώματα, κάθονταν σὰν χαμένο ζωντανό, σὰν νᾶθελε νὰ βρεῖ καταφύγιο, ἀνάμεσα οὐρανὸ καὶ γῆς, ἀλλάργα ἀπ' τοὺς ἀνθρώπους πού τότε φέρανε στὸν κόσμον τοῦτο, ν' ἀπογευτεῖ μόνο τὸ στυφὸ πόνο. Ἐκεῖ ξεβίγλιζε μακρυὰ τὶς λαγκαδιές, τὰ πάντα, καὶ ξεχνιότανε κεῖ πάνω σ' ἓνα μεθύσι γλυκὸ πού πού τὸν ἀπομάκρυνε ἀπ' τὸν καημὸ καὶ τὴν πίκρα του. Κι ἀνέβαινε ἀπὸ τὰ σωθικά του ἓνα παράπονο γλυκὸ σὰν κλάμα, περνοῦσε στὸ στόμα του καὶ γίνονταν τραγούδι. Χάρισμα Θεοῦ εἶναι ἡ φωνὴ καὶ τῷχε μὲς στὰ στήθια του. Φωνὴ πού ραίζε πέτρες. Πού σὰν ἀκούγανε ἀπὸ πέρα δὲ χόρταιναν μέλος οἱ ἀφουγκραστῆδες. Ἐτσι ξελαγάριζε ὁ νοῦς του σὲ πράματα ζωτικά πού δὲν ἔχουνε θωριά καὶ σουσούμι παρὰ μυρμιδίζουν μπρὸς τὸ ξέφαντο τῶν ματιῶν καὶ σὲ κάνουν νὰ θωρεῖς ἄλλα τῶν ἄλλῶ.

— Καλὰ, καὶ πού βρέθηκες θεῖα Παλογοῦ ἐσὺ μὲς στὸ σπιτικό τους, μὲς στὶς καρδιές τους καὶ παίρνεις κι ὄρκο; Πέταξε κι εἶπε προπέτικα τὸ Ρηνιώ ἡ Παναγάραινα.

Σὰ χαλασμός ἔπεσε στὸ γυναικομάνι ἡ κουβέντα πού ξεστόμισε ἡ Ρηνιώ.

— Μουρὴ παλαβοπαναγάραινα πού μοῦ φορτώθηκες, πού δὲν ξέρεις πού νᾶβρεις ἀφορμὴ νὰ μὲ πληγώσεις καὶ νὰ μὲ ἀντισκόψεις στὰ λεγόμενά μου, πορέψου ὅπως μπορεῖς καὶ κουβέντιαζε μὲ τοῦτον δῶ νὰ σοῦ περάσει.

Χτύπησε μιὰ παλαμιὰ τὸ παραγόφι τῆς, ἄρπαξε τὸ σκαμνὶ τῆς καὶ τὶς ἔκλεισε ὀξω ἀπ' τὸ πορτί τῆς. — Ἐλα θεῖα Παλογοῦ, τέλειωσε τὴν ἱστορία, μὴν ἀκοῦς τὸ παλαβορηνιώ.

— Τὴν ἔννοια σας ἔχω καὶ τὰ κουρέματά σας, διαβόλου παληοξετσίπωτες, φώναζε ἀπὸ μέσα.

Ὅλες τὰ βάλανε μὲ τὸ Ρηνιώ, μὰ κείνη πού δὲν τὰ πολυψηφοῦσε, ἔρριξε ἓνα χάχανο καὶ διαγγυρίστηκε. Μιὰ πού ἔλαχε ἔτσι ὅς τὰ ἱστορήσουμε κατὰ πού τὰ φύλαξε ὁ «Κόντικας» μὲς τὸ κρανίδι τῆς, πού νᾶχει ἀνάπαψη τὸ κόκκαλό τῆς, ἐκεῖ πού κείτεται.

...Τὸ Παυλέλι ἔτσι τότες λέγανε, ξεπετοῦσε σὰν τὸν λευκὰρι χρόνον τὸ χρόνον περιπλεγμένος μὲ τὸν πόνο σὰ δεντρί μὲ τὸν κισσό, ὡς πού ἔφτασε νὰ γενεῖ ἓνα παλληκάρι ὀνομαστὸ στὸ μπόι καὶ τὶς ὁμορφιές. Λαμπαδόκορμος μὲ κάτι φρύδια δετὰ, πού ἱσκιωναν δυὸ μάτια ἡμερὰ καὶ πονεμένα. Κι ἓνα μουστακάκι, παλαβωμός. Διάβαινε ταπεινά, κάτου μάτια, ἀνάμεσα ἀπὸ τὶς γειτονιές κι ἔβαζε θαρρεῖς ἀπογόρεψη στὰ χεῖλια τῶν γυναικῶν. Κοβότανε ἡ κουβέντα, κι ἡ ἀνάσα τῶν κοριτσιῶν. Καὶ σὰν ἀλάργευε, μὲ λόγια καὶ νοήματα οἱ καταλαγιαστὲς ἀποθαμάζονταν πάνω του κρυφὰ καὶ φανερά. Δὲν ἔρριξε ποτές τὴν ἀποματίδα του σὲ κοπέλλα, λὲς κι ἔδεσε ἡ καρδιά του κόμπος καὶ δὲν ἔλεγε ν' ἀνοίξει σὰ λουλοῦδι στὸν ἥλιο τῆς ἀγάπης. Ἐτσι κυλοῦσε ἡ ζωὴ του. Τὶς νύχτες παραμόνευε πότε νὰ καταλαγιάσει ὁ καυγάς, νὰ βουβαθοῦν τὰ στόματα τῶν γερόντων καὶ νὰ κάθεται ὥρες μπρὸς τὸ λυχνάρι νὰ διαβάξει κάτι φυλλάδες, γιὰτὶ πῆρε φώτιση, τότες πού τὸν εἶχανε στὰ γράμματα. Τὶς μέρες πάλι ἔπαιρνε τῶν ὁμματιῶν του νὰ πάει στὸ κτήμα νὰ σκαλίζει τὰ δεντρίκα. Πάνου σ' αὐτὰ πουλοῦσε τὸ μεράκι του, σ' αὐτὰ ἀπιλογιότανε τὸν καημὸ του μὲ τὸ τραγούδι. Καθὼς ἦτανε μονόχνωτος, δὲν εἶχε ἓνα φίλο ν' ἀνοίξει τὴν καρδιά του νὰ διαμοιραστεῖ ὁ καημὸς κι ἡ χαρὰ. Ὅλοι τὸν ἀπόφευγαν. Δὲν πήρανε τὴν καιημέρα του, μήτε τὴν μιλιὰ του ξέρανε. Παραmourmourίζανε μόνο καὶ τὸν παροῖμιασαν «Ὁξαποδῶ». Πού πάει νὰ πεῖ ὀξω ἀπὸ τὸν κόσμον τοῦτο. Τὸ πραγματικὸν παρόνομα παταχωνιάστηκε μὲς τὰ κιτάπια τῆς Δημογεροντίας. Κείνη τὴν χρο-

νὰ φαίνονταν πὼς θάρθει ἡ ἀνοιξή πρῶϊμα. Οἱ σπῖνοι πάνου στὰ κλαδουράκια φέρα-
νε τὸ χαμπάρι τῆς χαρούμενι. Τὰ κλωνιά φουσκάσανε καὶ σκάσανε τὸ πράσινο θά-
μα. Καὶ τὰ λουλούδια περιπλεγμένα μὲ τὰ χορταράκια ἀνεμοσιόντανε παιδιὰ θὰ πάει
ψηλότερα νὰ δείξει τὴν ὁμορφιά του στὸν ἥλιο. "Ὅλα γλυκὰ καὶ καλοσύχα. Ὅλα
ἀνὰ κτήνια. Τὸ γωρὸ τέτοια ὥρα

Μιά μέρα, ἀχάραγα τὸ Παυλέλι διάβαινε γιὰ τὸ κτήμα. Τὸ χωριὸ τέτοια ὥρα λούφαζε μὲς τὴν γλύκα τῆς αὐγῆς σὰν κουρσεμένο. Λόγιαζε τὸ σοκάκια ποῦταν ἄδεια ἀπὸ κόσμο, χωρὶς νὰ τὰ μολύνει ἀνθρώπου κορμὶ καὶ τὰ περιχαιρότανε ἡ ψυχὴ του. Τὰ πάντα ἡμερα καὶ καλοσυνάτα. Καὶ γύριζε ὁ νοῦς του πίσω. Ἀπὸ σκορπιοφωλιά ἔβγαλλε στὸν ἥμερο τὸν κόσμο. Σήκωσε τὰ μάτια του νὰ ψηλαφήσει τὰ ὅσα θωρίε. Ξεθαρρεμένος ἀπὸ κακοματιές καὶ καταλόγια μετροῦσε τὰ σπίτια τὰ διπλοματάλωμένα μὲ τίς ὀχιές τους μέσα περιορισμένες, τίς ὀχιές ποῦ τίς μαργώνει ἡ νύχτα.

Καθὼς διάβαινε ἔσταξε ἐπάνω στο μέτωπό του μιὰ σταλαγματιὰ δροσιά. Γύρισε καὶ εἶδε. Μιὰ κληματόβεργα κλαδεμένη ἔσταζε τὸ δάκρυ της στὴ γῆς. Ἡ ἀποματί-
δα του πήρε ἓνα πλουμιστὸ σουσουμί ποῦτανε στὸ παναθῦρι τῆς χήρας τῆς Πελε-
κάναινας!

Ἡ κόρη της ἡ Φεβρονιά τόνε θωροῦσε χαμογελαστή. Τὸν ἥλιο εἶδε τὸ Παυ-
λέλι κατάματα καὶ δὲν χόρταινε ὁμορφιά. Ὡρα τοῦ θεοῦ ὥρα τῆς μοίρας του ! Ἀξε-
διάλυτα πράματα. Ἀπίκασε στὰ σωθικά του νὰ στάζει ἡ καρδιά του σὰν τὸ κλῆμα
καὶ ν' ἀδειάζει μ' ἓνα πόνυ γλυκὺ σταλαματιά - σταλαματιά.

Πυροκοκκίνησε ἀπὸ ντροπῇ, ἔβαλε τὰ μάτια του κάτω καὶ διάβηκε μαγεμένος. Ἄλλου πατοῦσε καὶ ἄλλου πῆγαινε. Σὰν βγῇκε στὰ ξώκλαδα τοῦ χωριοῦ βουλήθηκε νὰ γυρίσει πίσω μὰ σάνειδε πὼς παραπίσω ἐρχόντανε ἄλλοι ξωμάχοι, ἔσυρε τὸ δρόμο του. Ζάλο τὸ ζάλο ἔφτασε στὸ χτήμα. Ὁ ἥλιος ἀφροπετοῦσε στὴν οὐγία τ' οὐραμοῦ του. Πυροκνηκάτος σὰν παληκάρι φιλότιμο ποὺ βλέπει τὴν ἀγαπητικιά του κ' ἀλλὰ-νοῦ πυροκνηκάτος σὰν παληκάρι φιλότιμο ποὺ βλέπει τὴν ἀγαπητικιά του κ' ἀλλὰ-ζοι θωριά. Ἄνοιξε τὴν καγκελόπορτα καὶ σὰν ποὺ πατηλομανοῦσε στὴ χωρασσιὰ θαρροῦσε πὼς ἄλλαξε ὁ κόσμος τοῦτος. Σὰ ν' ἄπλωσαν χαλὶ νὰ διαπερασθεῖ στὴν δική του περιοχὴ. Καταπίεστηκε νὰ δρομολογήσῃ τὸ νοῦ του στὰ ὅσα γινήκανε.

δική του περιοχή. Καταπιάστηκε να ορομολογήσει
 'Ακούμπησε στὸν κορμὸ μιᾶς ἀχλαδιᾶς. Τὰ λουλουδάκια πέφτανε ἀπ' τὰ κλα-
 διὰ καὶ πλουρίζανε τὸ γρασιδί. 'Ανάσανε βαθεῖα νὰ πάρει ἀγέρα τὸ μουχάνι του
 μὰ οἱ μυρουδιές τόνε μεθύσανε χ' ἔπεςε μπρούμυτα σὰν λαβωμένος ταῦρος. 'Ο νοῦ
 του δὲν εἶχε μαζεμό. 'Επεςε στ' ἀντάφα τῶν ἀντάφων καὶ μὲς τῇ θολοῦρα του ποῦ
 του παρδάλιζε, ἔδесе μιὰν ἀπόφαση στὸ μυαλό του. Πότε ἔφταξε στὸ χωριὸ δὲν τὸ κα-
 λοκατάλαβε. Σὰν κατακάθησε τὸ σκοτάδι, μὲς στὸ χωριὸ ἓνα παλληκάρι στολισμένο
 διαβραῖνε φλομωμένο τὰ σοκάκια. 'Αλλογυρίζε σὰν χαμένο δῶθε κεῖθε. Καὶ σὰν μέ-
 στωσε ἡ ὥρα καταστάλαξε κάτω αὖ' τὸ παραθύρι τῆς κοπέλλας ποῦ ἀνεμοκύκλισε
 τὰ λογικά του. Καθὼς σήκωσε τὰ μάτια του εἶδε τὸ θάμα τοῦρανοῦ ἀνάμεσα ἀπ'
 τὸ κλαδεμένο κλημα. Οἱ κληματόβεργες οἱ περιπλεχτές τοῦ φάνηκαν σὰ σίδερα μιᾶς
 φυλακῆς ποῦ τὸν ἐχώριζε ἀπὸ ἓνα κόσμον ξωτικό. Μιὰ σταλαγματιὰ κληματοδάκρυ
 τοῦρθε μὲς τὸ μάτι καὶ καθὼς ἔκανε νὰ τὸ σκουπίσει ἔνοιωσε μιὰν ἀποθυμιὰ νὰ
 κλάψει τὰ πύρινά του.

Τότες ἀρχινᾷ τὸ τραγούδι, ἓνα τραγούδι παραπονιάρικο καὶ μελάχονο. "Ενα

Τότες ἀρχινᾷ τὸ τραγούδι, ἓνα τραγούδι παραπονιάρικο καὶ μελάχονο. Ἐνα ἓνα τὰ παραθύρια γιγνήκανε σαμάρια² καὶ βάζανε τὸ μέλος μέσα τους. Ἀνασαμιές λαχανιασμένες καὶ φιδίσσιες γλῶσσαις οἱ λογισμοὶ πασπατεύανε τὸ σκοτάδι. Σὰ γύρισε τὸ τραγούδι σὲ τσαλίμι σεβνταλίδικο κι ἀνέβαινε σὰ δοξολόγημα στὰ μεσοῦ-
 ρανα Ἀνοίγει ἡ πόρτα τῆς Πελεκάναινας. καί, μαζί μὲ τὶς στριγγλιές βγήκανε μάννα

Ἄνοιγει ἡ πόρτα τῆς Πελεκάναινας, καί, μαζί μὲ τὶς στριγγλιῆς βγήκανε μάννα καὶ κόρη μαλλιὰ κουβάρια σὰ γάτες ποὺ γκρεμίζονται ἀπ' τὰ κεραμιδία ὅταν ἀρπαίζουνται.

— Μωρή κακάσχημη πού μου κουβαλᾷς τούς γαμπρούς, νά μοῦ τραγουδᾶνε

— Μωρὴ κακάσχημη πού μοῦ κουβαλᾷς τοὺς γαμπρούς, νὰ μοῦ τραγουδᾶνε
λέει ἡ μάνα καὶ μαδιζεται.

— Γὰ δικὰ σου νὰ δεῖς μωρή, γιὰ γυναῖκα, πὺ δὲν τίμησες τὸν κύρη μας
μόνο βάζεις τοὺς παραμπαμπάδες ἀπ' τὰ παραθύρια πετάει καὶ λείει τὸ Φεβρουινῶ.
ἡ ψυχὴ του. Τοῦ φάνηκε πὼς μαζί μὲ τὸ τραγοῦδι του ἀνέβηκε δὲ

Ἀνατρίχιασε ἡ ψυχὴ του. Τοῦ φάνηκε πῶς μαζὶ μετὰ τὸ τραγούδι του ἀνέβηκε ὡς τὸ ταβάνι τ' οὐρανοῦ καὶ τώρα μαζὶ μ' αὐτὸν γκρεμοτσακίστηκε κι ὁ νοῦς του στὰ ἄπата τῶν ἀπάντων. Πῆρε τὸν καημὸ του καὶ ἔσυρε τὸ δρόμο τὸν ἀτέλειωτο νὰ πα-
τολομανεῖ³ μὲς ἓνα βάλτο γεμάτο ρουφίχτρες πού τὸν τραβοῦσαν στὸ χαμό. Τὸ λο-
γικὸ του καταποντίστηκε σὰν ἄστρο πού γέρνει καὶ βουτᾷ μες τὸ γιᾶλό. Καιροὶ καὶ
ζαμάνια πέρασαν. Ἕνας παλαβὸς κοντὰ σὲ κὰν καὶ κὰν παλαβοῦς. Κανέννας δὲν
ἤξερε πῶς τοῦρθε ἡ τρέλλα.

Τὸ χῶμα συμφιλίωσε τοὺς γονιούς του. Βούλωσε ὁ παπὰς τὰ στόματά του
 μὲ τὸ κεραμιδάκι⁴ κι ἀπόμεινε ὁ ἑξαποδῶς μουνδιασμένος, σὰν ποῦλεγε ὁ «Κόντι-
 κας» νὰ τραβάει τὶς ἀμαρτίες τους.

«Ἀρπάξαντος ξεσχίσαντος» γίνηκε τὸ βιὸς ἀπ' τοὺς συγγενεῖς του πού δὲν ἔμεινε μήτε σημάδι.

Κάθε νύχτα ὁ ἐξαποδῶς περνοῦσε ἀπ' τὸ σπιτάκι τῆς Πελεκάναινας. Μὲς στὸ σκοτάδι θαρρεῖς καὶ πασπάτευε νὰ περιμαζέψει τὰ λογικά του. Καημός! Σιγὰ σιγὰ ἀλλάξανε θωριὰ ὅλα. Τὸ σπιτάκι ρήμαξε. Ἡ μάνα πέθανε κ' ἡ κόρη ξενιτεύτηκε. Μόνο ἡ κληματαριά θρασομανοῦσε. Ἐκλαιγε σὰν τὴν κλαδεύανε καὶ γελοῦσε σὰν κρέμαζε τὰ σταφύλια τῆς τὰ γλυκορόγα.

Ἐκεῖ ἀπὸ κάτω παρέδωσε τὴν ψυχὴν τοῦ στὸν ἄγγελο μιὰ νύχτα Αὐγουστιανή. Τόνη βρῆκε ὁ Γιακουμῆς ὁ νυχτοφύλακας νεκρὸ καὶ μούσκεμα ἀπ' τ' ἀγιάζι δακρυοψυχάλισμα τῆς κληματαριᾶς.

1. Κώδικας. 2. Μισανοίξανε. 3. Περπατᾷ. 4. Φράση παροιμιώδης—«ὥς πού νὰ μοῦ βάλει ὁ παπᾶς τὸ κεραμίδι στὸ στόμα.

Ἀπόδοση ἀπὸ τ' Ἀγιασιώτικα στὴ δημοτικὴ ἀπ' τὸν Στράτη Παρασκευαΐδη



ΜΕΛΕΤΗ ΖΩΗΣ

Τοῦ ΑΠΟΣΤΟΛΟΥ ΣΠΗΛΙΟΥ

«...Εγώ, γὰ νὰ μάθω πὺδ γρήγορα (τὰ γράμματα), πήγαινα ταχτικά στὸ Δεύτερο Νεκροταφείο ποὺ ἦταν κοντὰ στὴ γειτονιά μου καὶ ἔκανα προπόνηση στοὺς σταυροὺς τῶν πεθαμένων, γιατί ἐκεῖ τὰβλεπα τὰ γράμματα ΣΤΑΘΕΡΑ καὶ ΜΕΓΑΛΑ...»

(Ἀπ' τὰ Ἀπομνημονεύματα τοῦ καταγκιοζοπαίχτη Σπαθάρη)

Τὸ Σαράϊ ἀπὸ δῶ
ἀπὸ κεῖ τὸ Καλύβι

καὶ στὴ μέσ' ἡ Σκιὰ νὰ χορεύει.

Τὸ σκοτάδι, τὸ φῶς,
Ὑψος, Βάθος, τὸ ἴδιο

θαρρετὰ καὶ τὰ δυὸ ν' ἀγναντεύει.

Τεντωμένο πανί
στὶς δυὸ ἄκριες τοῦ κόσμου

τὸ βουνὸ τῶν ἀνόμων τὸ μέγα

κ' ἡ φρυγμένη καμπιὰ
ἀπ' τὴ δίψα τοῦ δίκιου

οἱ δυὸ ἄκριες - τὸ Ἄλφα, τ' Ὁμέγα.

Ἄλφα, Ὁμέγα, ἡ ἀρχὴ
τῆς προπόνησης τώρα

τὴν Ἀλφάβητο μάθε τρεχάλα

τὸ Σαράϊ ἀπὸ δῶ
ἀπὸ κεῖ τὸ Καλύβι

τὰ ψηφιὰ σταθερὰ καὶ μεγάλα.

Δάσκαλός σου ὁ Σταυρός.

Κράτα πλάκα - κοντύλι

τὴν καμποῦρα σου γιὰ σάκκα φόρα

καὶ ἐμπρός, στὸ Σχολεῖο,

ἓνα - δυό, Καραγκιόζη,

πάρε ἀνάσα μεγάλη καὶ φόρα.

Ἀπ' τὴν πρώτη «μικρὴ»

τὴ μαθαίνεις νεράκι

ὡς νὰ ἐρούφας τῆς μάνας τὸ γάλα

μιὰν ἀλήθεια πικρὴ

σὰν τὴν πεῖνα σου αἰώνια

- τὰ ψηφιὰ σταθερὰ καὶ μεγάλα.

Τὸ Σαράϊ ἀπὸ δῶ

ἀπὸ κεῖ τὸ Καλύβι

καὶ ὁ ἴσκιος τοῦ ἀνθρώπου στὴ μέση

μιὰ μελέτη ζωῆς,

μιὰ μελέτη θανάτου,

τὸ μυαλὸ πῶς τὰ δυὸ νὰ χωρέσει.

Μὰ ἡ καμποῦρα, σφιχτὴ

σὰ γροθιά - καὶ σηκώνει

τ' ὄχυρό σου ἔξω χρόνου καὶ τόπου.

Τὸ τρανὸ σου τὸ βιὸς

τ' ὀρυχεῖο τοῦ γέλιου

τὸ ἀπόλυτο δπλο τοῦ ἀνθρώπου.

Η ΣΥΜΒΟΛΗ ΤΟΥ ΗΡΑΚΛΕΙΤΟΥ ΣΤΗ ΘΕΜΕΛΙΩΣΗ ΤΩΝ ΗΘΙΚΩΝ ΚΑΙ ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ

Γιὰ τὴν ἀνθρώπινη σκέψη ὅλων τῶν ἐποχῶν, ὁ φιλοσοφικὸς στοχασμὸς τοῦ Ἡρακλείτου, εἶναι μεγάλος σταθμὸς. Στὴ φιλοσοφικὴ του θεωρία ποὺ ἔδωσε πολῦτιμο βάθος στὸν πρωταρχικὸ φυσικὸ ὕλισμό τῶν σοφῶν τῆς Ἰωνικῆς Σχολῆς, ὅλοι ἀναγνωρίζουν τὸν πατέρα τῆς Διαλεκτικῆς. Ἀλλὰ τὸ ἔργο τοῦ Ἡρακλείτου καὶ ἡ σημασία του, δὲν ἐξαντλεῖται στὴν ἐξαιρετὴ ἐκθεση τῶν ἀρχῶν τοῦ διαλεκτικοῦ ὕλισμου (Ν. Λένιν: Φιλοσοφικὰ τετράδια [1947]294). Εἶναι εὐρύτερο. Φθάνει ὡς τὴ θεμελίωση τῶν Κοινωνικῶν Ἐπιστημῶν γενικά. Ἀπὸ τὴν ἀποψη αὐτὴ εἶναι ὁ πρόδρομος τῆς σύγχρονης Κοινωνιολογίας καὶ Πολιτειολογίας. Καὶ ἡ ἐπιστῆμη τοῦ Δικαίου ὀφείλει ἐπίσης στὸν Ἡράκλειτο πολλὰ.

Σχετικὰ μὲ τὸ θέμα μας, εἶναι χρήσιμα μερικὰ στοιχεῖα ἀπὸ τὴ ζωὴ του καὶ τὴν πολιτικὴ φιλοσοφία του. Γενήθηκε στὴν Ἐφεσο τῆς Ἰωνίας. Ἀριστοκράτης ἐκ καταγωγῆς. Στὸ γένος του ἦταν κληρονομικὸ τὸ βασιλικὸ ἀξίωμα τοῦ Μεγάλου Ἱερέως τῆς Ἐλευσίνιας Δήμητρας (Στράβων XIV, 633). Ἐξῆσε στὰ χρόνια 554 - 484 π.Χ. Ἐγραψε, χωρὶς δυστυχῶς νὰ διασθῇ, ἓνα σύγγραμμα «Περὶ Φύσεως», ποὺ εἶχε τρία μέρη: «διήρηται εἰς τρεῖς λόγους, εἰς τε τὸν περὶ παντὸς (φιλοσοφία) καὶ πολιτικὸν (πολιτειολογία - Δίκαιο) καὶ θεολογικόν» (Διογένης Λαέρτιος IX, 5). Νοῦς ἐπαναστατικὸς. Πνεῦμα ἀνήσυχο. Ἡ περίπτωσή του εἶναι ἀντιπροσωπευτικὴ τῶν ἀντιφάσεων τῆς φιλοσοφίας τῶν δουλοκτητῶν. Ὑπῆρξε ἐχθρὸς τῆς Δημοκρατίας ἐκ παιθιότητος γι' αὐτὸ καὶ ὀνομάστηκε ὁ χλοῖδωρος (Diels A 12a, 136). Πολεμήσε μὲ πάθος τὸ δῆμο, φθάνοντας ὡς τὸ σημεῖο νὰ ἀπορρίψει πρόταση τῶν συμπολιτῶν του νὰ γίνῃ νομοθέτης τῶν:

— Διὰ τὸ κεκρατῆσθαι τῇ
Πονηρᾷ πολιτείᾳ
(= Δημοκρατίᾳ!) τὴν πόλιν!

Στρυφνὴ καὶ δύσληπτη καὶ ἀφοριστικὴ ἡ διδασκαλία του. Ἐδῶ ὀφείλει τὸν ἄλλο χαρακτηρισμὸ του: σκοτεινός. Χρησιμοποιεῖ προσωπικοὺς ὅρους. Ἀλλωστε ὅ,τι ἔγραψε καὶ ἐδίδαξε ὡς φιλόσοφος καὶ πολιτειολόγος ὁ Ἐφέσιος σοφὸς δὲν προορίζονταν γιὰ τὸ λαὸ ποὺ ὁ φανατικὸς αὐτὸς ἀριστοκράτης περιφρονεῖ:

— Εἰς ἐμοὶ μύριοι, ἐὰν ἄριστος
(= εὐγενής, ἀριστοκράτης, εὐπατρίδης)
ἦ!

Εἶναι τὸ πιστεῦν ἐνὸς συνεποῦς ἀπολογητοῦ τοῦ δουλοκτητικοῦ καθεστώτος ὀλιγαρχικοῦ τύπου. Ἡ ἀκατάληπτη καὶ «σκοτεινὴ» φρασεολογία του εἶναι χαρακτηριστικὴ μιᾶς δογματικῆς τακτικῆς τῆς ἱερατικῆς παράδοσης, προῖον τῆς μαθητείας του στὸ Ἱερατεῖο τῶν Περσῶν καὶ τῆς εὐγενοῦς καταγωγῆς του. Ὡστόσο, παρὰ τὸ γεγονὸς ὅτι ὁ Ἡράκλειτος θέλει νὰ ἀπευθύνεται μόνο στοὺς «ὀλίγους ἀρίστους», ὁ στοχασμὸς του στάθηκε ἀπὸ τοὺς ἐπαναστατικῶς τερουὺς στὴν ἱστορία τοῦ ἀνθρώπινου πνεύματος. Εἶναι ὁ δημιουργὸς τοῦ διαλεκτικοῦ ὕλισμου μὲ τὶς περιώνυμες θέσεις τῆς φυσικῆς φιλοσοφίας του καὶ τὶς ἀπόψεις του στὸ κοσμολογικὸ πρόβλημα. Ἀπὸ τὴν ἀποψη αὐτὴ ἡ πνευματικὴ προσφορὰ τοῦ Ἡρακλείτου, ἔγινε καὶ ἐξακολουθεῖ νὰ εἶναι ὡς τὶς ἡμέρες μας, φωτεινὸς ὁδηγὸς στὴν προοδευτικὴ σκέψη ὅλων τῶν ἐποχῶν. Ἀνέσπερο τὸ φῶς ὅχι μόνο γιὰ τοὺς ἀχτήμονες τῆς Ἐφέσου ἀλλὰ καὶ γιὰ τοὺς σύγχρονους προλετάριους. Ἐδῶ δρίσκεται ἡ κοινωνικὴ σημασία τοῦ ἔργου του.

Γιὰ τὸν διαλεκτικὸ ὕλισμό τοῦ Ἡρακλείτου ἔχουν γραφεῖ πολλὰ. Καὶ ἡ τιμὴ

που του αποδίδεται μεγάλη. Λιγότερο γνωστή είναι η πολιτειολογία του και η νομική του φιλοσοφία. Κι όμως στον 'Ηράκλειτο η κοινωνιολογία και η 'Επιστήμη του Δικαίου, όφειλουν την θεωρία της κοινωνικής αιτιολογίας των νομικών θεσμών. Πρώτος ο 'Ηράκλειτος απέκαλυψε την ταξική ύψη του Νόμου, που δεν είναι ακριβώς τίποτε άλλο παρά η θέληση — ο νομοδιδάσκαλος R. Stammer όρίζει αυτήν την «θέληση» ως «άκαταλύτως και αδιαπραγμάτευτα συνδεδεσώ» — της «κρατούσης» κοινωνικής τάξεως ύψωμένη σε Νόμο «γενικής ισχύος». 'Ο 'Ηράκλειτος απογυμνώνει το Δίκαιο από το ιερατικό περίβλημά του. Περιορίζει το Νόμο στις ανθρώπινες διαστάσεις του και τον συσχετίζει άμεσα με την πάλη των τάξεων της εποχής του. 'Ο 'Ηράκλειτος θέβαια δεοντολογεί και δογματίζει υπέρ της νομικής βουλήσεως των «όλιγων», των «αρίστων» και «άγαθών» (= εύπατριδών). Στην πραγματικότητα όμως η διδασκαλία του υπερβαίνει τον ένδοταξικό χώρο όπου την έταξε ή σκέψη του πατρός της Διαλεκτικής και έρχεται και γίνεται μέσα στον ευρύτατο χώρο της κοινωνίας άξεων γενικά, ή θεωρητική προβολή της νομικής άποψης του κοινωνικού ζητήματος.

Θεμελιώδες γνώρισμα της νομικής φιλοσοφίας του 'Ηρακλείτου είναι ή διάκριση των πολιτών σε δύο βασικές κατηγορίες. Στους «πολίτες» που έχουν οδηγό την τυφή υπεροχή του πλήθους και έκτρέπονται σε αντικοινωνικές εκδηλώσεις. Και στους «όλίγους» που είναι οι «άγαθοι» (Diels Fr. 104). Το απόφθεγμα του Βιαντος ότι είναι οι πλείστοι [πολλοί, ό δήμος] κακοί, συμπληρώνεται με το γνωμικό του 'Ηρακλείτου ότι: «όλίγοι [= ή όλιγαρχία] είναι οι άγαθοί. Αυτή είναι ή εικόνα αλλά και το νόημα που παρουσιάζει ή κοινωνία των «έλευθέρων» πολιτών του δουλοκτητικού κράτους — άστω. Είναι ή εικόνα της πάλης των αντιμαχομένων τάξεων. Και οι συμπάθειες του σοφού της 'Εφέςου είναι έξ ολοκλήρου με το μέρος της τάξης των «όλιγων» εύγενών. Στο λαό δεν άναγνωρίζει άξία. Διακηρύσσει ότι γι' αυτόν, ένας άριστοκράτης άξίζει όσο χιλιάδες από τον όχλο:

—Είς έμοί, μύριοι, έάν άριστος ή!

'Εντεθεν, ή μάζα των «πολλών», ό λαός, ό δήμος έχει υποχρέωση και έπιτακτικό καθήκον να υπακούει στους νόμους της άριστοκρατικής πολιτείας. Και να τους υπερασπίζεται όπως ακριβώς και τα τείχη του άστω:

—Μάχεσθαι χρή τον δήμον υπέρ του νόμου όκωσπερ τείχεως (Diels Fr. 44).

Τότε μόνον πραγματώνεται ό σκοπός του έννομου βίου των «έλευθέρων» πολιτών, ή εύδαιμονία (Diels A 21). Με την ύποταγή των «πολλών» του όχλου στους «όλίγους» έκλεκτούς. Είναι ακριβώς το ιδεώδες και ή ratio της όλιγαρχικής πολιτείας. 'Ετσι το δικαιο συνδέεται άπευθείας με την πάλη των τάξεων. Οι κανόνες του δικαίου αποτελούν την νομική έκφραση των προνομίων και των συμφερόντων των εύγενών. 'Ο Νόμος είναι ακριβώς ή όρθή θέληση των «όλιγων» άκόμη και του ένός που τους εκπροσωπεί:

—Νόμος και βουλή πείθεσθαι ένός!

Στη νομοτέλεια της κοινωνικής ζωής όπου κυριαρχεί ό Λόγος (= 'Ο νόμος της Λογικής, ή νόηση), δρίσκεται ή άντίθεση, γι' αυτό και ή αρχή της πολιτικής ισότητας είναι άπαραδέκτη ως άνύπαρκτη. Παντού προβάλλει ή ένότητα των αντιθέσεων:

—'Εκ των διαφερόντων καλλίστην άρμονίην! (Diels Fr. 8).

Είς την πάλη των αντιθέσεων, άντιστοιχεί με δημιουργική πνοή ή σύνθεσις του Λόγου:

—Γινόμενων γάρ πάντων κατά τον λόγον (Diels Fr. 1).

'Εκδήλωση του Λόγου είναι ακριβώς ό Νόμος. 'Ο νόμος ως θεμελιώδης κανών που διέπει την ζωή του κράτους — άστω βασιζεται πάνω στο Λόγο. Είναι ή όρθή, ή έλλογος θέλησις των έκλεκτών «όλιγων» ή και του «ένός», άρα όχι μόνο δεν είναι άπαραίτητο να προέρχεται από το σύνολο των πολιτών αλλά και δεν πρέπει να έχει καν σχέση με την άνεύθυνη βούλησιν και την άμφίβολη λογική ένός «συνόλου» που κυβερνάται από τυφλά πάθη και όπου οι «πλείστοι κακοί». 'Αλλωστε οι άνθρώπινοι νόμοι, μόνο με την έννοια της λογικής θεμελιώσεως τους στη θέληση των «αρίστων»:

—Τρέφονται υπό ένός του θείου (Diels Fr. 114),

δηλ. ανταποκρίνονται στον έκ φύσεως άνώτερο προορισμό τους και με τρόπο

τέτοιο ώστε να έντάσσονται όργανικά ως μία ταυτότης φυσικού και θεού δικαίου, στην ευρύτερη ένότητα φύσεως και κοινωνίας όπου:

—'Εν τώ πάν [και] έν τώ σοφόν (Diels Fr. 10, 32, 41).

'Η νομική θεωρία του 'Ηρακλείτου, αποτελεί μέγα και σπουδαίο σταθμό στην άνάπτυξη της επιστήμης και της φιλοσοφίας του δικαίου της έλληνικής άρχαιότητας. Με τις κοινωνιολογικές απόψεις του, ή προβληματική της 'Επιστήμης του Δικαίου εύρύνεται. 'Η θεμελίωση του Νόμου με την ανθρώπινη έννοιά του — και όχι ως έροϋ δικαίου θεϊκής έπιταγής — είς την πάλη των τάξεων, είναι ή πρώτη στην ιστορία της κοινωνιολογίας μεγαλοφυής σύλληψη της άληθινής ύψης και της κοινωνικής σημασίας των κανόνων του Δικαίου.

'Η αντίθεση: 'Αριστοι όλίγοι και άγαθοί — οι πλείστοι κακοί, δεν υποστατώνεται μόνο στην αντίθεση: Εύπατριδες — Δήμος. 'Ο άριστοκράτης σοφός της 'Εφέςου, την διετύπωσε άπλως με την εύκαιρία αυτής της αντίθεσης. 'Ομως ή αντίθεση αυτή ίσχύει βασικά και στο χώρο της ευρύτερης και θεμελιώδους αντίθεσεως του δουλοκτητικού γενικά καθεστώτος: 'Ελεύθεροι πολίτες — δούλοι. Και πιδ πέρα απ' αυτή, σε όλες τις αντιθέσεις της κοινωνίας τάξεων όπου ουσίως γνώρισμα στέκει πάντοτε, ότι ό 'Ηράκλειτος έλεγε «δίκην έριν» (Diels Fr. 80). 'Εντεθεν ή διδασκαλία του 'Ηρακλείτου, με τις παραπέρα έπιπτώσεις της επάνω στις νομικές σχέσεις γενικά, άποκτά σημασία έξόχως επαναστατική γιατί περιέχει τα στοιχεία μιας κοινωνιολογικής κριτικής του νομικού καθεστώτος της κοινωνίας άξεων. 'Ισως ό χαρακτηρισμός του ίδρυτου της Σχολής της 'Εφέςου ως «σκοτεινού» να έχει και κάποια σχέση με τα επαναστατικά πορίσματα των θεωριών του άφου με την συναγωγή τους καταλύεται ό δήθεν «ύπερταξις» χαρακτήρας του δικαίου, πράγμα άλλωστε που έπεχείρησε να «τακτοποιήσει» κι ό ίδιος ό 'Ηράκλειτος με την παρεμβολή του δυσνόητου «Λόγου» και τη σύνδεση του θετού δικαίου που ύπήρξε άναγκαστική παραχώρηση των άριστοκρατών προς τον δήμο, με το φυσικό [= θεϊν] δικαιο:

—Τρέφονται [οί Νόμοι] υπό ένός του θείου!

'Από τη σκοπιμότητα των επιθέσεων του εναντίον του δήμου της 'Εφέςου στον όποιο ό 'Ηράκλειτος άρνείται την ιδιότητα φορέως της άληθινής έννοίας του Νόμου άφου «οί πλείστοι κακοί» [= άδικοι, έκνομοι], παρακινείται και σε άλλες κοινωνιολογικές και νομικές σκέψεις. 'Η άνοδος του δήμου και ή έγκαθίδρυση στην 'Εφесо της «Πονηράς πολιτείας» [= δημοκρατίας], αποτελεί για τους εύπατριδες «ύβριν» δηλ. προσβολή της έννοιας της δικαιοσύνης. 'Εδώ ό 'Ηράκλειτος είναι άσυνεπής προς την άναγκαία λογική των διαλεκτικών απόψεών του άφου το δικαιο είναι έπιταγή Ισχύος έστω και «ένός». 'Η «ύβρις» προέρχεται έξ έλλείψεως σεβασμού προς την «Δίκην». Και ή έξαιτίας της δυσνομία αποτελεί δημόσιο κακό πιδ επικίνδυνο κι από την πυρκαϊά:

—'Υβριν χρή σθενύναι μάλλον ή πυρκαϊήν (Diels Fr. 43).

Οί διώξεις των Εύπατριδών και των εκπροσώπων του καταλυθέντος όλιγαρχικού καθεστώτος του «άρχοντος» 'Ερμόδωρου, προκαλούν τις αντιδράσεις του 'Ηρακλείτου. Στις αντιθέσεις της Κοινωνικής διαμάχης ύψώνει θεμιτά όρια σε άρμονία προς το «μέτρον άριστον» του φιλοσόφου της διαλλαγής, Κλεοβούλου. Και καταφεύγει και πάλι στο φυσικό δικαιο για να όροθετήσει την γραμμή ισχύος του «μέτρου» στο όποιο υπάγονται έπίσης και οι κανόνες του θείου δικαίου (Diels Fr. 94). 'Η υπέρβαση του «μέτρου» συνεπάγεται την τιμωρό δράση των 'Ερρινών! (Diels Fr. 28). 'Ασυνεπής και πάλι ή προσφυγή στον Μύθο. 'Η αρχαία παράδοση διέσωσε και άλλα τρία ήθικά και νομικά άποφθέγματα του 'Ηρακλείτου:

—'Εδίζησά μιν έμεωντόν

—Γινώσκειν έαυτούς και σωφρονείν

—'Ηθος άνθρώπων δαίμων.

'Ο καθηγητής του Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης κ. Ν.Ι. Πανταζόπουλος,⁹ δέχεται ότι αναφέρονται στις σχέσεις άτόμου — πόλεως και αποτελούν προαγωγή της θεωρίας του «γνώθι σαυτόν» του φιλοσόφου της Μιλήτου Θαλή. 'Αλλά στη διδασκαλία του Θαλή, το «γνώθι σαυτόν» εκφράζει την αρχή της ίσονομίας και ίσοτιμίας των έλευθέρων πολιτών ως άτόμων — φορέων ιδιωτικών αξιώσεων. 'Ο 'Ηράκλειτος όμως άπορρίπτει την αρχή της πολιτικής ισότητας και την θεωρεί άνύπαρκτη. 'Αρα τα γνωμικά του, μόνο φραστική συγγένεια έχουν. Το νόημά τους είναι διαφορετικό. 'Αποτελούν ιδιαίτερη έπεξεργασία του θέματος των σχέσεων μεταξύ των άτόμων — πολιτών και αυτών προς το κράτος — άστυ. Και μάλιστα σε συνάρτηση με την άρνηση ακριβώς της πολιτικής ισότητας μέσα στο χώρο της

ολιγαρχικής πολιτείας. Ὁ ἄνθρωπος ὡς ἄτομο εἶναι κύριος τῶν τυχῶν του. Ὁφείλει τὴν τύχη του στὸ ἦθος του:

— Ἡ θοὸς ἀνθρώπων δαίμων!

Σκοπὸς ἐξ ἄλλου τῆς ζωῆς του εἶναι ἡ εὐδαιμονία. Μέσα στὸν κύκλο τῶν «ὀλίγων» ἐκλεκτῶν — διότι στὴ φιλοσοφία τοῦ Ἡρακλείτου ὁ ἄνθρωπος ὡς ἄτομο φορεὺς δικαιωμάτων ἀπέναντι τῆς πόλεως μὲ τὶς ἀντίστοιχες ὑποχρεώσεις ἐξανατλείται μετὰ τῶν «ὀλίγων ἀρίστων καὶ ἀγαθῶν» ἐνὸς μέλη τοῦ δήμου, ὁ δὲ ὅλος ἔχουν ὑποχρέωση ὑποταγῆς στὴ θέληση ἐστὼ καὶ «ἐνὸς» τῶν ἀρίστων — ἐπιβραβεύεται δηλ. ἐξασφαλίζει τὴν «εὐδαιμονίαν» ἐκεῖνος ποὺ ὁ ἀγαθὸς δαίμων (= καλὴ τύχη) θὰ τοῦ ἐξασφαλίσῃ τὸ ἀναγκαῖον ἦθος τῆς ἐπιβολῆς. Μιάς ἐπιβολῆς καὶ ἀπέναντι τῆς πόλεως καὶ μετὰ τῶν ὁμοίων του συναρῖστων. Ἀλλὰ τοῦτο προϋποθέτει ὄχι ἀπλῶς αὐτοανάληψη καὶ φρόνηση:

— Γινώσκειν ἑαυτοὺς καὶ σωφρονεῖν!

ἀλλὰ κάτι περισσότερο. Προϋποθέτει ἀνατομία τοῦ ἐσωτερικοῦ κόσμου τοῦ ἀτόμου:

— Ἐδίζησάμην ἐμεωτόν!

Ἐδῶ θρίσκεται ἡ πολιτικὴ ἀρετὴ τῶν «ἀρίστων» καὶ οἱ ἀρχὲς τοῦ ἠθικοῦ τῶν κώδικος. Αὐτὸ εἶναι νομίζω τὸ νόημα τῶν παραπάνω γνωμικῶν.

Ἡ συμβολὴ τοῦ Ἡράκλειτου στὴ θεμελίωση τῶν ἠθικῶν καὶ κοινωνικῶν ἐπιστημῶν ὑπῆρξε μεγάλη. Συνδέεται μὲ τὴν ἀκμὴ τῶν ἐλληνικῶν κρατῶν — ἄσπερον τῆς Μ. Ἀσίας. Στὶς ἰωνικὲς πόλεις: Μίλητος, Ἐφεσος, Φώκαια, Πρίην, Ἐρυθραὶ κλπ., συντελεῖται γύρω στὸν VI αἰῶνα π.Χ. ἡ γένεση τῆς φιλοσοφικῆς Σκέψης. Εἶναι ἀκριβῶς ἡ ἀρχὴ τῆς πάλης, τῆς γνώσης μὲ τὴν πίστη. Ἐδῶ γίνεται γιὰ πρώτη φορὰ ὁ διαχωρισμὸς τοῦ φιλοσοφικοῦ στοχασμοῦ ἀπὸ τὸν Μῦθο καὶ τὴν ποίηση. Εἶναι ἡ ἐποχὴ ποὺ ἡ ὁργάνωση τοῦ γένους παραχωρεῖ ὀριστικὰ τὴ θέση τῆς στὸ δουλοκτητικὸ σύστημα καὶ ἐμφανίζονται τὰ κράτη — ἄσπερον στὸν ἐλλαδικὸ χώρο. Μὲ τὸν ὕλισμὸ τῶν σοφῶν τῆς Ἰωνίας ἀρχίζει ἡ πάλη ἐναντίον τῆς ἰδεολογικῆς ἰσχύος τοῦ Ἱερατείου καὶ τῆς θρησκευτικῆς φαντασίωσης γενικώτερα. Ὁ γενικὸς χαρακτηρισμὸς τῆς Ἰωνικῆς Φιλοσοφίας προσφέρεται ἀπὸ τὴν Ἀριστοτέλη: — «Τὰς ἐν ὕλης εἰς δεῖ μόνους ὡς ἡ θησαν ἀρχὰς εἶναι πάντων» ἐξ οὗ γὰρ ἔστιν ἅπαντα τὰ ὄντα καὶ ἐξ οὗ γίνονται πρῶτον καὶ εἰς ὁ φθείρεται τελευταῖον, τῆς μὲν οὐσίας ὑπομενοῦσης, τοῖς δὲ πάθει μεταβαλλούσης, τοῦτο στοιχεῖον καὶ ταύτην ἀρχὴν φάσιν εἶναι τῶν ὄντων» (Πρῶτῃ φιλοσοφία — Τὰ μετὰ τὰ φυσικά I 983 b).

Ἡ νέα κοσμοθεωρία προωθεῖ τὴν ἀντίληψη γιὰ τὸ ἀπειροτοῦ ὕλικου κόσμου μέσα στὸν χώρο καὶ τὸν χρόνο. Εἶναι ἀκριβῶς ἡ ἀρχὴ τῆς ἐπιστημονικῆς ἐρευνας. Ἀντικείμενόν της ἡ φύση καὶ ἡ ἀνθρώπινη κοινωνία μὲ τοὺς θεσμούς της. Ὁ Ἡράκλειτος προσέφερε τὴ μέθοδον γι' αὐτὴν τὴν ἐπιστημονικὴν ἐρευνα — τὴν δὲ ἀλεκτικὴν. Καὶ τὶς πρώτες κοινωνιολογικὲς καὶ πολιτειολογικὲς ἀπόψεις. Γενναία ἡ προσφορά του.

ΔΗΜΟΣ Ν. ΜΕΞΗΣ

1. Diels A, 1, 2.
2. Ἀριστοτέλης Ρητορ. III, 1407b, 15 - 25. Στράβων ΧW, 642. Διογ. Λαέρτιος IX, 12. Σουΐδας Λεξ. λ. Ἡράκλειτος.
3. Diels Fr. 49.
4. R. Stammer: Wirtschaft und Reihung der materialistischen Gesichtsansfassung V (1896) 305 ἐπ. K. Τριανταφυλλόπουλος: Γεν. ἀρχαὶ ἰσχύοντος Ἀστικοῦ Δικαίου Α' (Ἀθῆναι) 1926.
5. K. Marx - Engels: Manifest. Ἑλλην. ἐκδ. ἀπὸ H. Dunker (1929) 48.
6. Diels Fr. 33.
7. Ὁ Λόγος τῆς Φιλοσοφίας τοῦ Ἡρακλείτου οὔτε προϊόν ὑπερκοσμικῆς θεότητος εἶναι οὔτε ἐξάρτημά της. Ἐχει ἄμεση σχέση μὲ τὴν ὕλικήν πραγματικότητα (= ἀείζων Πῦρ). Εἶναι ἡ νοητικὴ ἀρχὴ τοῦ ὕλικου κόσμου (Γιάννης Κορδάτος: Ἱστορ. Ἀρχ. Ἑλλην. Φιλοσοφίας (1946). Ὁ λόγος ἀποκαλύπτεται μέσῳ τῆς ἀληθείας ποὺ σκοπὸς της εἶναι ἡ γνώσις τοῦ γίγνεσθαι μέσα στὸ ὁποῖο περιέχεται ἡ αἰωνία οὐσία, ἀσύλληπτη διὰ τῆς αἰσθήσεως (Diels Fr. 107) καὶ προσιτὴ μόνον στὴν νόησιν.
8. Diels Fr. 101, 119.
9. N. I. Πανταζόπουλος: Ἱστορικὴ Εἰσαγωγή εἰς τὰς πηγὰς τοῦ Ἑλληνικοῦ δικαίου (Β' ἐκδ. Θεσσαλονίκη—Ἀθῆναι) 1959 σ. 123 124.

ΕΓΓΡΑΦΕΣ

ΚΑΙ ΠΡΟΣΩΠΕΙΑ

(ἀπόσπασμα)

Τοῦ ΜΑΝ. ΦΟΥΡΤΟΥΝΗ

Πρόλογος

Παρακολουθῶ φῶτα καὶ λόγια στὴ σκηνὴ
τὶς ἀπελπισμένους χειρονομίες τῶν θεατρῶν
παρακολουθῶ σὰν ἕνας ξένος καὶ τὶς δικές μου κινήσεις
διπλωμένους μεσ' τὸ ὑποβλεῖο
μέσα στὰ λόγια μου!

Μὰ οἱ ἀναλογίες θὰ ὑπάρχουν.

Σημειώνοντας τὶς ἀποστάσεις
τὰ βήματα ποὺ πρέπει νὰ γίνουν
μιὰ πράξη μπορεῖ νὰ κλείσει
ἡ παράσταση θὰ συνεχίζεται
χωρὶς ἐμένα καὶ τοὺς ἄλλους.

Ἀνάμεσα σὲ ὑψώματα σιωπῆς
ἡ καμπύλη τροχιά τῶν θυμῶν
καὶ οἱ παράλληλοι δρόμοι τῶν παρεξηγήσεων.

3

Δὲν ξέρεῖ ἂν εἶναι ἕνας δραπέτης
καθὼς τριγυρνᾷ ἄσκοπα τὶς ὄρες του
εἶναι ἕνας ἀνεργός
ποὺ σηκώνει ἀπελπισμένα τὰ χέρια του
ἀμφιβάλλοντας ἂν ἔχει χέρια
ἢ δυὸ κούτσουρα παρατημένα πίσω ἀπ' τὴ μάντρα.

4

Δὲν εἶχε τίποτα νὰ πεῖ τὰ βράδια
τοῦ ἔλειψε ἡ φωτιὰ
καὶ δὲν ἦταν μόνον αὐτὸ
ἢ φωνὴ του δὲν ἔφτανε νὰ δείξει τὸ πρόσωπό του
καί, θεέ μου, ἦταν φτιαγμένος γιὰ λογὰς
μὰ, ἂν κάτσει τώρα
νὰ βάλεῖ τὶς μέρες του τὴ μιὰ πλάϊ στὴν ἄλλη...
δὲν ἔχει σημασία ποὺ ὀνειρεύτηκε ὀργιαστικούς δολφίνους
οἱ ὥρες πέφτουν μονότονες καὶ ξένες

ἔπειτα δὲν ὑπάρχει καὶ ἀκροατήριο
τράβηξε τὶς κουβέρτες του νὰ σκεπαστεῖ καλύτερα.

Οὔτε καὶ σήμερα ἔπιασε δουλειά.

14

Ἀπὸ δρόμο σὲ δρόμο δίχως καμιά περιέργεια
τὸ σῶμα του τὸ εἶχε δανειστεῖ
καὶ δὲν ἤξερε καλὰ καλὰ ποιά ὑπογραφή
εἶχε βάλει στὰ γραμμάτια
οὔτε θυμᾶται τὴν ἡμερομηνία ἐκδόσεως
τὰ «ἐμπορεύματα τῆς ἀρεσκείας του».
Γιὰ τὴ λήξη δὲν ενδιαφέρεται
διδάχτηκε τὴ στίξη, τὴν ὀρθογραφία
τὴν ἄλγεβρα
καὶ τώρα στέκεται μ' ἓνα δειλὸ χαμόγελο
μπροστὰ σὲ ἀνακριτὲς καὶ ἐμπόρους.
Χτύπησε τὴ γροθιά του σὲ μιὰ πέτρα
ν' ἀκούσει τὸν ἥχο της
γιὰ νὰ δεῖ ἂν εἶναι κάλπικη ἢ ἀληθινή.

18

Μποροῦσε τοῦλάχιστο
νὰ μὴν εἶναι πιασμένος στὴν ὁμίχλη τῶν λόγων του.
Ἄν δὲν εἶναι σίγουρος πῶς ἔζησε
ἢ πῶς ὑπάρχει
ἢ σκιά του τοῦλάχιστο μπορεῖ ἀκόμα νὰ βαδίζει
νὰ μιλάει ἢ νὰ κάθεται στὴ σαλζ - λόγκ
νὰ εἰσπράττει ποσοστὰ ἀπ' τὰ βιβλία του
ἢ τὸν ἔπαινο
ἀπὸ μεταλλικά, σαρκοβόρα λαρόγγια

20

Δοκίμασε νὰ πλευρίσει τὰ χρόνια του
σάμπως γκρίζες, ἀθόρυβες βάρκες
νὰ ρίξει ἓνα σκοινὶ στὸ μουράγιο.
Δὲν ἦτανε στὸ χέρι του

ρεύματα καὶ παλίρροιες
πνιγμένα ὄνειρα καὶ βουλιαγμένες ράχες.

Φοβήθηκε μὴν νικηθεῖ
κι ἀρπάχθηκε ἀπ' τὸ αἷμα του
σὰν νᾶτανε ἀκόμα δυνατὸς καὶ νέος.

21

Ὁ ἥλιος ζυγιάστηκε δυὸ φορές
κι ἔπεσε κατακόρυφα στὸ κούτελό του
τὸ αἷμα ἄναψε σάμπως πολεμικὴ κραυγὴ
στὸ προσκεφάλι βυθίζονται καιροὶ καὶ ἄνθρωποι
στὰ μαλλιά της στεγανὰ κελλιά κι ἑφτασφράγιστα μεγαλεῖα.
Οἱ ἄλλοι, ἂν θέλουν, θὰ καταλάβουν

πόσο μπορεῖ νὰ εἶναι κανεὶς μεθυσμένος ἀπ' τὸν ἑαυτὸ του
ἀπ' τὴν προσφορά ποὺ δέχεται.

23

Ὁ τοῖχος κατέβηκε στὰ μάτια του
φτηνὴ, ἀνεργὴ τραγιάσκα
δὲν εἶχε καιρὸ νὰ κοιτάξει
εἶπε μονάχα ὅτι τὰ παιδιὰ τραβήχτηκαν
γιὰ νὰ κρυφτοῦνε ἀπ' τὸν ἑαυτὸ τους
κι ἀπὸ τὸ φίλημά τους.

Τὸ ἓνα ἦταν ἀγόρι καὶ τὸ ἄλλο κορίτσι.

Ὅταν ἔφτασε σπίτι του
σκέφτηκε καὶ κάτι ἄλλο :
πῶς ἦτανε αὐτὸς ἐκεῖνο τὸ ἀγόρι
καὶ γύρισε πίσω
νὰ τοῦ πεῖ αὐτὰ ποὺ ἔμαθε γιὰ τὴ Χιροσίμα
καὶ ἄλλα πολλὰ.

24

Ἀπλὸς καὶ φυσικὸς γιὰ ν' ἀγαπήσει
καὶ νὰ πεθάνει γιὰ τὴ λευτεριά
ἔτσι ἤθελε τὴ ζωὴ του.
Τὰ χρόνια εἶναι δύσκολα
ἢ σιγανὴ βροχὴ διαβρώνει τοὺς ἰστούς
τὰ παξιμάδια ποὺ μᾶς λείπουν
ἓνα ποτήρι ζεστὸ ἄσπρο γάλα.
Θάβρουν καλύτερα χρόνια
κάποια δραγὰ ξέχασε ν' ἀνάψει τὸ φῶς
κι ἄφησε τοὺς νεκροὺς νὰ συνωστίζονται στὰ σκοτεινὰ
τὸ πρῶτ' μιὰ σάλπιγγα βάραινε τὰ χέρια του
μιὰ παρέλαση ἀπὸ ξεχασμένες διαδηλώσεις
μπολιάζει τὸ αἷμα μου.

Ἀντὶ γιὰ ἐπίλογο

Ἡ μιὰ σκηνὴ διαδέχεται τὴν ἄλλη
καμιά μοναξιά δὲν μὲ φτάνει
τὸ αἷμα μου.

Ἄν δὲν μπόρεσα ἀκόμα νὰ διαλύσω τὸ χροῶμα τῶν ματιῶν μου
γιὰ μιὰ πλατεῖα τοιχογραφία στὰ κρᾶσπεδα τοῦ οὐράνιου θόλου,
ἂν δὲν μπόρεσα ἀκόμα νὰ λιώσω τὸ μέταλλό μου
γιὰ τὸ ψηλὸ ἄγαλμα τῆς ἀγάπης,
ἂν δὲν μπόρεσαμε νὰ κάνουμε ἀκόμα
τὴν ἀπόσβεση τοῦ αἵματος καὶ τῶν δακρύων,
μιὰ κοίτη ἀπορροφᾷ τὶς φλέβες μας
ὡς τὶς πιὸ σίγουρες ρίζες τῶν ὀνείρων καὶ τῶν πραγμάτων.

Πολλὰ πρέπει νὰ γίνουν ἀκόμα.

ΤΟ ΒΑΦΤΙΣΜΑ

Τῆς ΔΙΔΩΣ ΣΩΤΗΡΙΟΥ

Ο κύριος Ἀπόστολος Παρασίδης, ἀνώτερος τραπεζικὸς υπάλληλος κουράστηκε νὰ σου-
λατσάρει στὸ σαλόνι καὶ νὰ μουρμουρίζει μ' ἀπελπισία: «Δὲν εἶμαι γὰρ γιὰ τέτοια πράματα! Ὁχι, δὲν εἶμαι! Ἀρρωστος ἄνθρωπος...».

Γιὰ καλὴ του τύχη οἱ κόρες του κ' ἡ γυναίκα του εἶχαν κοιμηθεῖ νωρὶς καὶ δὲν τὸν ἐνοχλοῦσαν μετὰ τίς ἐρωτήσεις τους. Μόνο κεῖνο τὸ ρολόι τοῦ τοίχου τότε δαι-
μόνιζε μετὰ τὸ ρυθμικὸ, κουτό του χτύπο, καὶ μετὰ τὸν κοῦκο ποὺ κάθε τόσο ἐβγαίνει καὶ τοῦ θύμιζε πὼς κατρακυλοῦσαν οἱ ὥρες. Ἄν δὲν τὸν πόναγε τόσο ὁ λουμπά-
κος του θ' ἄπλωνε τὸ χέρι νὰ τὸ ξεχαρβαλώσει νὰ ἡσυχάσει. Ἀκοῦς νὰ πλησιάζουνε δυὸ ἀπὸ τὰ μεσάνυχτα κι αὐτὸς νὰ βρίσκεται στὸ πόδι καὶ νὰ στριφογυρνᾷ σὰν τὴν ἄδικη κατάρρα!

Ἀπὸ τότε ποὺ ἄρχισε ἡ κατοχὴ πρώτη φορὰ ξενοχτάει. Πονηρὲς οἱ μέρες, λί-
γες οἱ σωματικὲς δυνάμεις· ἐννιά ἀκριβῶς βρισκότανε πάντα στὸ κρεβάτι. Ἡ ἀλή-
θεια εἶναι πὼς ἀπ' ἀνέκαθεν ὁ κύριος Ἀπόστολος Παρασίδης ἀγαποῦσε τὴν τάξη στὸν ὕπνο καὶ στὴ ζωὴ γενικά. Τὸ ρολόι καὶ τὸ ἡμερολόγιο ρυθμίζανε πάντα τὴ
ζωὴ του. Εἶχε ἐκ τῶν προτέρων ἑτοιμοὶ δόλοκληρο τὸ πρόγραμμα τῆς ἐβδομάδας του καὶ δύσκολα παρεξέκλινε. Ἐργένης ὅταν ἦτανε εἶχε καθορισμένη ἀκόμα καὶ τὴ μέρα
ποὺ πήγαινε σὲ γυναίκα. Τετάρτη, πάντοτε Τετάρτη. Ἡ μέρα αὐτὴ τὸν βόλευε. Ἡ
γριά ὑπέρετρια, ποὺ τὸν εἶχε μεγαλώσει ἀπὸ παιδί, ἐτοίμαζε τὸ κοστοῦμι ποὺ θὰ
φοροῦσε, τὰ ἐσώρουχα, τὴ γραβάτα καὶ φρόντιζε νὰ ὑπάρχει ὅ,τι τὸ σχετικὸ στὴ
μικρὴ τσέπη τοῦ παντελονιοῦ του.

Ἦστερα ὅταν μπῆκε στὴν Τράπεζα καὶ παντρεύτηκε ἡ τάξη τοῦ ἔγινε πάθος.
Στὶς ἐπτὰ τὸ πρωὶ ξύρισμα, πρόγευμα. Στὶς ἔντεκα ἀκριβῶς καφεδάκι καὶ λίγη
εὐτράπελη κουβεντούλα μετὰ τὰ κορίτσια τῆς Τράπεζας. (Ὁ κύριος Ἀπόστολος ἦταν
πάντα περιζήτητος στὶς παρέες γιατί ἔλεγε τὰ πιὸ ἐξυπνα καὶ τὰ πιὸ σκαμπρό-
ζικα ἀνέκδοτα). Στὶς δύο μετὰ τρεῖς τὸ μεσημέρι φαγητὸ μετὰ τὴν οἰκογένειά του κ'
εὐθὺς μετὰ ὀριζοντίωση κ' ἕνας καλὸς, ἀνανεωτικὸς ὑπνάκος ἴσαμε τίς πέντε. Πέντε
μετὰ ἐπτὰ ἀπαραίτητο τὸ διάβασμα τῆς «Ἐστίας», καὶ ἡ συζήτηση μετὰ τὴν γυναίκα
του γιὰ τὰ παιδιά, γιὰ τὰ ἐξοδα ἢ γιὰ ὅ,τι ἄλλο ἀπασχολοῦσε κατὰ καιροὺς τὴν
οἰκογένεια. Τὸ βραδάκι ἐπτὰ μ' ἐννιά μπριτζ στοῦ φίλου του τοῦ Κόκορη ἢ, ὅταν
ἐπαιρνε ἡ ἀνοιξή, περιπάτους στὸ Σύνταγμα μετὰ καφέ στοῦ Ζαχαράτου. Σπάνια,
πολύ σπάνια παρασυρόταν σὲ πολιτικὲς συζητήσεις, μὰ ὅταν αὐτὸ συνέβαινε λόγῳ
ἐκλογῶν ἢ ἄλλων ἐκτάκτων περιστάσεων ὁ κύριος Ἀπόστολος δὲν ἔκρυβε πὼς ἦταν
μὲν ὁπαδὸς τοῦ κέντρου ἀλλὰ συμπαθοῦσε καὶ τοὺς μετριοπαθεῖς σοσιαλιστές.

Στὶς ἑννέα γύριζε πάντα στὸ σπῆτι γιὰ φαγητὸ καὶ στὶς ἔντεκα ἀκόμα κι ἂν
εἶχαν ξένους, ἐκεῖνος ζητοῦσε συγγνώμη κι ἀποσυρότανε νὰ πέσει, νὰ ἡσυχάσει.

Ἄ, αὐτὴ ἡ κατοχὴ, τί κατάρρα, ὅλα τ' ἀναστάνανε! Καὶ σὰ νὰ μὴ φτάνανε τὰ
τόσα βάσανα εἶχαν τώρα δὲ οἱ υπάλληλοι τὴ σοφὴ ἐμπνευση νὰ ὀργανώσουνε γιὰ
αὐριο εἰκοσιτετράωρη ἀπεργία. Ἀκοῦς ἀπεργία! Ποῦ πᾶς μπρὲ Κύριε; Τί προσδο-
κᾶς ὅταν σὲ κυκλῶνουν οἱ στρατοὶ δύο κατακτητῶν;

Πεινοῦμε, ναι! σύμφωνα, πεινοῦμε, λιποθυμοῦμε πάνω στὰ γραφεῖα μας, δὲ μᾶς
σηκώνουνε πιά τὰ πόδια μας. Παίρνουμε τὸ μισθὸ μας κι ὡς νὰ βγοῦμε ἔξω ἐξα-
νεμίζεται μετὰ τὸν πληθωρισμὸ καὶ δὲν μπορούμε οὔτε μεῖς, οἱ κάπως πιὸ εὐποροί,

ν' ἀγοράσουμε ἑκατὸ δράμια λάδι. Τὰ παιδιά μας ἀδυνατίζουνε, ὑποφέρουνε. Ἡ πα-
τρίδα στενάζει. Σύμφωναι σὲ ὅλα. Ὁμως... ἀπεργία, βρὲ ἄνθρωποι μου; Μέσα σὲ
τέτοιες συνθήκες τρομοκρατίας ἀπεργία! Εἶναι ἀληθινὴ παραφροσύνη, παραφρο-
σύνη! Θὰ γίνουν συλλήψεις, ἀσφαλῶς θὰ γίνουν συλλήψεις, θὰ χυθεῖ αἷμα! Θὰ
μπουκάρει ἡ Γκεσταπό, τὰ Ἔς - Ἔς, θὰ μᾶς χτυπήσουνε, θὰ μᾶς βασανίσουνε. Καὶ
μόνο ἡ τρομάρα ποὺ θὰ πάρουμε, φτάνει.

Ἦψιστε θεέ! Εἶμαι γὰρ γιὰ τέτοιες φασαρίες; Μὲ τὴν ἀρρυθμία μου, μετὰ
λουμπάκο μου, μετὰ τὸ συκώτι καὶ τὴν κωλίτιδά μου; Ἔσεῖς οἱ ἄλλοι εἰστε νέοι,
μπορεῖτε ν' ἀντεπεξέλθετε, νὰ φύγετε, νὰ κρυφτεῖτε. Ἀντέχετε στὶς συγκινήσεις,
συνηθίσατε στοὺς ἀγῶνες. Ἐγὼ ὅμως; Ἐγὼ τί δουλειὰ ἔχω νὰ μπερδεύω; Πὼς
θ' ἀντιμετωπίσω τοὺς κινδύνους; Ἀχ, τί σᾶς ἤρθε νὰ λάβετε τώρα δὲ τέτοια ἀπό-
φαση; Ἄς περιμέναμε λίγο νὰ δοῦμε τίς ἐξελίξεις στὰ μέτωπα...

Φυσικά, ἀντιλαμβάνουμε τὴν κατάσταση, τὴν ζῶ κι ἐγὼ καὶ τὰ παιδιά μου.
Δὲν εἶμαι πορωμένος. Ἐχω πατριωτισμὸ, κύριοι, πονῶ, κατανοῶ, μισῶ τοὺς Οὐν-
νους. Ὁμως τί μπορούμε νὰ κάνουμε, πέστε μου σᾶς παρακαλῶ, τί μπορούμε νὰ
κάνουμε ἄοπλοι, ἀδύναμοι μπροστὰ στὴ μηχανοκίνητη βία!

Δὲ βγαίνει τίποτα μετὰ τὸν ἐκνευρισμὸ. Τὸ λογικότερο εἶναι νὰ πέσει, νὰ κοι-
μηθεῖ, νὰ ἡσυχάσουν τὰ νεῦρα. Ἰσαμε τὸ πρωὶ ποιοὺς ξέρεῖ... Πάντα ἡ μέρα, ὁ
ἥλιος μᾶς κάνει νὰ βλέπουμε τὰ γεγονότα στὶς φυσικὲς τοὺς διαστάσεις.

Ὁ κύριος Ἀπόστολος τράβηξε στὸ μπάνιο, ἔτριψε τὰ δόντια του. Οὔτε μιὰ
ὀδοντόκρεμα τῆς προκοπῆς, οὔτε λίγη κολώνια. Λίγη κολώνια Ἀτκινσον ὕστερα
ἀπὸ τὸ μπάνιο τί ἀπόλαυση! Σ' ἔκανε νὰ νιώθεις πολιτισμένος, σοῦ τόνωνε τὴν
αὐτοπεποίθηση. Τὶ κάνουν λοιπὸν οἱ Σύμμαχοι, οἱ Ρῶσοι! Γιατὶ δὲν τελειώνει
αὐτὸς ὁ ἀχρεῖος πόλεμος. Ποῦ εἶναι οἱ θεωρίες περὶ κεραυνοβόλου πολέμου; Ἡ
γυναίκα του μιὰ μέρα δοκίμασε νὰ ξεσφραγίσει τὸ ραδιόφωνο νάχουν τὰ συμμαχι-
κὰ νέα ἀπὸ πρῶτο χέρι. Εὐτυχῶς καὶ τὴν πρόλαβε τὴ στιγμὴ ἀκριβῶς τοῦ πραξι-
κοπήματος. «Ἐλένη, τί πᾶς νὰ κάνεις! Τί σ' ἐπίασε; Δὲ λογαριάζεις τίς συνέπειες;
Ἄν γίνῃ ἕνας ἔλεγχος; Μήπως δὲ θὰ ἤθελα κι ἐγὼ νὰ πάρω Λονδῖνο, Μόσχα;
Ὁμως...»

Πρῶτη φορὰ ἡ Ἐλένη τοῦ μίλησε τόσο εἰρωνικά. Τὸν ἔσφαξε μετὰ κεῖνο τὸ
«φοβάσαι;». «Τί πάει νὰ πεῖ φοβάμαι; Τί λέξη εἶν' αὐτή; Φοβάμαι, φοβάμαι.
Ἀμύνομαι, Ἐλένη. Κάθε συνετὸς ἄνθρωπος ποὺ σκέφτεται τίς συνέπειες τῶν πρά-
ξεών του...» «Μόνο οἱ νεκροὶ κάθονται σήμερα μετὰ δεμένα χέρια, Ἀπόστολε!» Ἀκου
ἀπάντησέ!

Πόσο ἄλλαξε ἡ Ἐλένη τὸν τελευταῖο καιρὸ! Κάτι τοῦ κρύβει. Κάνει παρέα
μ' ἕνα σωρὸ ἄγνωστα, περίεργα πρόσωπα. Δικαιολογεῖται πὼς ψάχνει γιὰ τρόφιμα.
Τῆς λὲς νὰ προσέχει, ν' ἀποφεύγει τίς ἄσκοπες ἐξόδους γιατί γίνονται μπλόκα καὶ
σοῦ ἀπαντᾷ μετὰ κεῖνο τὸ ἥσυχο, ἐκνευριστικὸ φλέγμα τῆς: «Πρέπει νάμαστε προ-
ετοιμασμένοι γιὰ ὅλα!»

Κι ἐκεῖνες οἱ κόρες του! Τί ἀέρας φυσᾷ στὰ μυαλά τους; «Ὅλα τὰ παίρνουν
ἀψήφιστα, ἐπιπόλαια. «Στὸ Γυμνάσιο, σοῦ λένε, τὰ παιδιά εἶναι ὀργανωμένα...»
Καὶ ψι-ψι-ψι ὅλο μυστικά ἔχουνε κι ὅλο κλειδώνονται στὸ δωμάτιό τους. Ἀνοί-
γεις τὴν πόρτα νὰ δεῖς ἂν μελετοῦνε κι ἀλαφιάζονται. «Τί γράφεις, Νίνα, τέτοιαν
ώρα; Σβῆσε, παιδί μου, τὸ φῶς. Ὅσο καλὴ κι ἂν εἶναι ἡ συσκότιση δὲν ξέρεις τί
γίνεται.» Ὡ θεέ μου, θεέ μου! Ὅλοι μαζί βαλθήκανε νὰ μετρελλάνουνε, νὰ μετρελ-
λάνουνε! Ἐκεῖνη ἡ Ἀννούλα, τὸ ἥσυχο παιδί, ποὺ μοῦμοιαζε τόσο στὸ χαρακτήρα,
ἀπόχτησε ἕναν τουπέ! «Ποῦ πᾶς, Ἀννούλα, σὲ λίγο θὰ χτυπήσει συναγερμὸς...»
«Μπαμπά, ἔχω νὰ μελετήσω μετὰ τὴν Κική.» «Νὰ τὴν βρᾷς μετὰ τὴν μελέτη καὶ τὴν
Κική! Θὰ μείνεις ἐδῶ. Δὲ θὰ πᾶς πουθενά, τ' ἀκοῦς; Θὰ κλειδώσω τὴν πόρτα.»
«Καλά, μπαμπά, μὴν ταραξέσαι. Ἐν τάξει δὲ θὰ βγῶ, θὰ πέσω νὰ κοιμηθῶ.» Κι
ὕστερα μπαίνει νὰ τῆς πεῖς ἕνα καληνύχτα καὶ δὲν τὴν βρίσκει. Ἀφαντῇ ἡ Ἀν-
νούλα. Σοῦ λέει ἡ ἄλλη συνένοχος, ἡ Νίνα: «Πετάχτηκε ἕνα δευτερόλεπτο στὸ
κάτω διαμέρισμα νὰ ρωτήσῃ τὸ Γιῶργο γιὰ κάποιαν ἐξίσωση!» Στὸ Γιῶργο πῆγε,
στὸ Γιῶργο ποὺ μιλάει μετὰ τηλεβέες καὶ θὰ τὸν δοῦμε καμιάν ὥρα κρεμασμένο σὲ

κανένα δέντρο! Ω είναι τρελλοί όλοι, όλοι. Τους τρώει τὸ κεφάλι τους. Θὰ μὲ καταστρέφουν... Θὰ μοῦ ανάψουν φωτιά. Θὰ μοῦ φέρουνε καμιὰ συμφορά... Ως κι ὁ μικρὸς ὁ Νώντας, δέκα χρονῶ μεράκι, σοῦ λέει κι αὐτὸ «Θ' ἀγωνιστοῦμε!» Βρὲ χέστη, μάθε νὰ δένεις τὰ κορδόνια σου πρῶτα!

Ὁ κύριος Ἀπόστολος μπῆκε στὴν κρεβατοκάμαρά του, διόρθωσε τὰ τέσσερα μαξιλάρια του. Τὸ συκώτι τοῦ τὸν τρέλαινε ἀπόψε. Τόση στενοχώρια τί περιμένεις; Στὸ διπλὰνὸ κρεβάτι ἡ γυναίκα του κοιμᾶται μακαρίως. Πόσο εὐκολο τὸν ἔχει ἡ Ἑλένη τὸν ὕπνο! Δὲν προλαβαίνει ν' ἀκουμπήσει κεφάλι στὸ μαξιλάρι καὶ κοιμᾶται. Νὰ τήνε μακαρίζει κανεὶς γιὰ τὰ γερά της νεῦρα; Ἡ νὰ θυμώσει μαζί της ποὺ δὲν κατανοεῖ τίς κρίσιμες, τίς φοβερὲς στιγμὲς ποὺ περνάει ὁ ἀντρας της ἀπόψε;

Ξαπλώθηκε στὸ κρεβάτι. Στριφογύρισε κάμποσες φορές, ἀναστέναξε. Διάολε! Τί συμβαίνει μὲ τὸ στῆθος του; Κόπηκε, ἔχει σγρόμπους, βελόνες, καρφιά, γυαλιά, μαχαίρια! Οὐφ! Πρέπει νὰ συγκρατήσει τὰ νεῦρα του. Πολὺ κατήφορο πῆραν, ἐξαρθρώθηκαν κυριολεκτικά. Κι ὅμως σὲ τέτοιες ὥρες χρειάζεται ψυχραιμία, πνευματικὴ διαύγεια, ψυχικὴ γαλήνη.

Δοκίμασε ὁ κύριος Ἀπόστολος νὰ διαβάσει. Πῆρε τὴ μονόφυλλη ἐφημερίδα ποὺ βρισκότανε στὸ κομοδίνο. Τὸ διάβασμα στὸ κρεβάτι τοῦ φερνε πάντα ὕπνο. Ὁ ἄρριχνε μιὰ γοργὴ ματιά στοὺς τίτλους, θάψαχνε νὰ βρεῖ κάτι ἀσήμαντο νὰ τὸ διαβάσει, νὰ κουραστοῦν λίγο τὰ μάτια του, νὰ κλείσουν. Ὁ πρῶτος τίτλος ποὺ ἀντίκρουσε, μὲ χοντρά, πελώρια γράμματα ἦταν: «Ὁ Γερμανὸς διοικητὴς προειδοποιεῖ τοὺς ἀπεργούς...» Τὴν πέταξε, ὅπως πετᾶς ἓνα καυτό κατσαρόλι ποὺ σοῦ καίει τὰ δάχτυλα.

Δὲν εἶναι ζωὴ αὐτή. Παντοῦ σὲ παραμονεύει ἡ ἀγωνία. Παντοῦ πλανιέται ὁ θάνατος. Ἐμπρὸς λοιπὸν κόπιασε, κόπιασε νὰ ξεμπερδεύουμε. Καλύτερος ὁ θάνατος χίλιες φορές, παρὰ ἡ ἀγωνία τῆς ἀναμονῆς του.

Θὰ πρέπει νάχω πυρετό. Δὲν εἶμαι καλά. Πονοῦν ὅλα μου, σπλάχνα, κεφάλι, πόδια, χέρια, μῦς, νεῦρα, καρδιά. Κατάντησα γελοῖος, μὰ τὴν ἀλήθεια. Πρέπει νὰ ἡρεμησῶ νὰ κοιμηθῶ.

Ὅταν εἶχε πρωτοπάθει τὸν λουμπάκο δάμαζε τὸν πόνο του μὲ τὴ μέθοδο Κουέ. Ἐλεγε συνέχεια μέσα του: «Δὲν ἔχω τίποτα! Δὲν ἔχω τίποτα!» Κι ὁ πόνος λιγόστευε. Ἡ αὐθυποβολὴ εἶναι μεγάλο πρᾶμα. Ἐσβησε τὸ πορτατίφ καὶ συνέχεια ἔλεγε: «Δὲ θέλω νὰ σκέφτομαι! Δὲ θέλω νὰ σκέφτομαι!» Τὸ εἶπε ἑκατό, διακόσιες, φορές. Τίποτα. Ὅσο τῶλεγε, τόσο μπουκάρανε οἱ πιὸ τρομερὲς σκέψεις στὸ μυαλό του. Ἡ καρδιά του χτυποῦσε νὰ σπάσει. Ἐβλεπε τὸ Γερμανὸ ἀξιωματικὸ νὰ μπαίνει ἄγριος στὸ γραφεῖο του κι ἀπόκοντα δέκα ζευγάρια μπότες καὶ δέκα ζευγάρια χέρια μὲ τὸ δάχτυλο στὴ σκανδάλη τοῦ αὐτόματου.

— Χερ ντιρέκτορ;

— Δὲν εἶμαι ὁ γενικὸς διευθυντὴς, κύριοι. Προσωπάρχης εἶμαι, προσωρινὸς προσωπάρχης. Ἀντικαθιστῶ τὸν κύριο...

Ἄ, ὄχι δὲν πρέπει νὰ πεῖ τ' ὄνομα τοῦ συναδέλφου του. Ἴσως νὰ μὴν εἶναι ἀμέτοχος στὴν ὀργάνωση τῆς ἀπεργίας. Πῶς δὲν τὸ σκέφτηκε; Ὅνομα δὲν πρέπει νὰ πεῖ. Ἄτιμος δὲν ὑπῆρξε ποτέ, ποτέ. Τὸν σπρώχνουν, τὸν κλωτσοῦν. «Ράους!» Τοῦ περνοῦνε χειροπέδες. Θὰ τὸν πᾶνε τάχα στὴ Μέρλιν; Ὁ τοῦ κάνουνε βασιανὴ στῆρια; Ω! κατάντησα γελοῖος μὲ τοὺς ἐφιάλτες μου, γελοῖος, μὰ τὸ θεό!

Ξανασηκώθηκε, ἄναψε τὸ πορτατίφ. Πῆρε ἀπὸ τὸ κομοδίνο του ἓνα λουμινάλ— τὸ δεύτερο ποὺ ἔπινε ἀπόψε. Τί τήνε θέλατε, βρὲ ἀθεόφοβοι τὴν ἀπεργία; Τί θέλατε, ὅταν ἔχετε πᾶν ὡς τὴν καρδιά σας ὁλόκληρο τὸ 3ο Ράιχ; Ποιὸ ὄφελος νὰ μᾶς χορηγήσουνε τρόφιμα ὅταν θὰ μᾶς ἐκτελοῦνε πενήντα— πενήντα στὴν Καισαριανή;

Ἄν δὲν πάει αὐριο κοθόλου στὴν Τράπεζα, θὰ πεῖ πὼς παίρνει μέρος στὴ ἀπεργία. Ἄν πάει θ' ἀντιμετωπίσει τοὺς συναδέλφους του. Θὰ ποῦνε πὼς ὁ Ἀπόστολος Παρασίδης δὲν εἶναι πατριώτης, δὲν εἶναι κἂν ἀνθρωπος. Ἐγκρίνει τίς θηριωδίες τῶν Γερμανῶν, εἶναι μὲ τὸ μέρος τῶν προδοτῶν, τῶν Κουϊσλιγκς. Θέλει νὰ πεθαίνουν τὰ παιδιά στοὺς δρόμους, θέλει νὰ δέσει ἡ Ἑλλάδα τὰ χέρια της καὶ

νὰ πεῖ «Τετέλεσται». Ἄ, θεέ μου. Πῶς νὰ τοὺς ἐξηγήσει; Πῶς νὰ τοὺς πείσει; Τί νὰ κάνει; Νὰ πάει; Νὰ μὴν πάει; Δὲν ὑπάρχει διέξοδος; Δὲν ὑπάρχει μιὰ μέση λύση; Τίποτα; Τίποτα;

«Εἴμαστε ὅλοι στρατιῶτες τῆς σκλαβωμένης πατρίδας. Ἄν ἐμεῖς δὲν τῆς παρασταθοῦμε...». Ἐτσι τοῦ μίλησε χτὲς ὁ Παπαδάκης, μάλιστα ὁ Παπαδάκης! Σὰν ὑπάλληλος ὑπῆρξε πάντα ἀσήμαντος. Σὰν ἀγωνιστὴς πῶς ἔγινε τόσο δυνατός, τόσο τολμηρός; Εἶναι νὰ τὸν σέβεσαι. Πρῶτος στὶς κινητοποιήσεις, πρῶτος στοὺς κινδύνους. Λὲς κ' ἔγινε ἀρχιστράτηγος. Ὅλοι τὸν ἀκούνε.

Ἄν, ἀλήθεια, μιλοῦσε σ' αὐτόν. Ἄν τοῦ ὑπόσχονταν μιὰ προαγωγή; Παιδαριωδίες. Θὰ ἐκτεθεῖ καὶ θὰ γελοιοποιηθεῖ ἀνεπανόρθωτα. Χτὲς τοῦ πέρασε ὁ Παπαδάκης ἓνα παράνομο χαρτί στὸ χέρι καὶ τοῦπε: «Ἐλπίζουμε στὴν συμπαράστασή σας κύριε Παρασίδη. Ἡ ἀπεργία πρέπει νὰ πετύχει». Νόμισε στὴν ἀρχὴ πὼς θὰ λιποθυμήσει, μὰ συγκρατήθηκε. Ἐτρεξε ἀμέσως στὸ ἀποχωρητήριο, ἀμπαρώθηκε. Στάθηκε ν' ἀκούσει μήπως τὸν παρακολουθοῦσε κανεὶς. Τὰ δάχτυλά του τρέμανε. Τοῦπесе τὸ παράνομο χαρτί στὴ λεκάνη. Τὸ ἀνάσυρε, τὸ κομματίασε. Τράβηξε τὸ νερό, μιὰ, δυό, τρεῖς φορές. Ὑστερα ἀνακάλυψε ἓνα κομματάκι ποὺ κόλλησε στὸ βάθος τῆς λεκάνης. Νὰ πάρει καὶ νὰ σηκώσει! Ἀπλῶσε τὸ χέρι του, παρὰ τὴ συχασία του. Τὸ ξεκόλλησε, τὸ κομματίασε. Ω, τὸ χτεσινὸ μεσημέρι ἦταν τὸ τρομερότερο τῆς ζωῆς του. Ἐφυγε νωρὶς γιὰ νὰ μὴν βρῖσκεται στὶς προσυγκεντρώσεις. Ὅταν βγῆκε νὰ πάρει τὸ γκαζοζὲν νὰ πάει σπῆτι του, τὰ πόδια του τρέμανε, ἡ καρδιά του ἔτρεμε, τὸ αἷμα του ἦταν παγωμένο. Ἐμοιαζε σὰ νεκρός.

— Τί ἔχεις, Ἀπόστολε, τὸν ρώτησε ἡ γυναίκα του.

— Τίποτα, τῆς ἀπάντησε.

Ποῦ νὰ τῆς πεῖ ὅλη τὴν βλακώδη ἱστορία. Μὲ τὴν ἀφέλεια καὶ τὴν ἐπιπολαιότητά της μποροῦσε νὰ τοῦ πεῖ: «Καὶ γιατί δὲν τῶφερνε τὸ χαρτί νὰ τὸ διαβάσουμε κι ἐμεῖς;» Αὐτὴ, φίλε μου, εἶναι ἱκανὴ νὰ κάνει ἀκόμα καὶ συλλογὴ παράνομων προκηρύξεων...

Ἴσαμ' ἓνα σημεῖο ἔχει δικίο ἡ Ἑλένη κι ὁ Παπαδάκης ἔχει δικίο. Ἡ ζωὴ θέλει κουτουράδα. Οἱ στιγμὲς εἶναι ἀποφασιστικές. Ἄν ὅλοι δισταζαν ἡ ἱστορία δὲ θὰ προχωροῦσε. Τὸ τέρας τοῦ φασισμού θὰ καταβρόχθιζε τὸν ἀνθρώπινο πολιτισμό. Ἡ ἀνθρωπότητα ὀφείλει ν' ἀπαλλαγεῖ ἀπὸ τὴ βία καὶ τὸν πόλεμο. Πρέπει νὰ δημιουργήσουμε ἓνα καλύτερο αὐριο γιὰ τὰ παιδιά μας...

Ὡστόσο ὁ Παπαδάκης θὰ μποροῦσε νὰ καταλάβει πὼς ἡ δική του περίπτωση διαφέρει κάπως. Ἀλλωστε ἂν ἐγὼ πάω στὴν Τράπεζα σὲ τί θὰ βλάψει; Δὲν ἔχω σκοπὸ ἐγὼ νὰ ζητήσω ἀπὸ κανέναν ὑπάλληλο νὰ πιάσει δουλειά. Οὔτε θὰ τοὺς καλέσω σὲ ἀπολογία. Δὲν εἶμαι γὰρ ὁ ἀνθρωπος ποὺ θὰ προδώσω καταλόγους. Θὰ κάνω πὼς ξεφυλλίζω τὰ χαρτιά μου, δίχως νὰ βάλω οὔτε μισὴ ὑπογραφή... Ἐτσι ὡς νὰ περάσει ἡ ὥρα. Μά, ἂν τὰ κτήνη, μέσω τῶν προδοτῶν μου ζητήσουνε καταστάσεις; Ἄν μὲ πιέσουνε νὰ δώσω ὀνόματα; Ὁ ἄρνηθῶ, φυσικὰ θ' ἄρνηθῶ. Καὶ τότε; Ἴσως θὰ ἦταν φρονιμότερο νὰ μὴν πάω. Μὰ ἂν δὲν πάω πάλι... Φρίκη! Ἀδιέξοδο! Μισῶ τὰ μπερδέματα. Ποτέ μου δὲν ὑπῆρξα ταραχοποιός. Θέλω νὰ ἀπολογηθῶ. Μπροστὰ σὲ ποιόν; Σὲ ποιόν;

Ξημέρωσε, γιὰ πότε ξημέρωσε; Ἐνα ἀχνὸ φῶς τρύπωνε μέσα ἀπὸ τίς γρίλιες. Ποὺς κούφωσε τὸ παράθυρο; Σηκώθηκε ἡ Ἑλένη κι αὐτὸς χαμένος μέσα στὶς κουβέρτες δὲν πῆρε εἶδηση. Γιατί σηκώθηκε ἔτσι πρῶτ; Ἀνασηκώθηκε, τέντωσε τ' αὐτί του. Τί γίνεται ἔξω; Ἐύπνησαν καὶ τὰ παιδιά; Μήπως πέρασε ἡ ὥρα; Μήπως τὸ λουμινάλ; Μήπως οἱ Γερμ... Πετᾶχτηκε βιαστικά ἀπ' τὸ κρεβάτι. Ἐβγαλε τὴ ρόμπα του, ἀναζήτησε τὸ ρολόι του. Ἐξή, μόλις ἔξη. Τράβηξε γιὰ τὸ διάδρομο, κοντοστάθηκε, τὸν ἔπιασε σύγκρυο. Ἦθελε νὰ φωνάξει, νὰ ρωτήσει, μὰ ἡ φωνή του δὲν ἔβγαине. Μπῆκε στὸ μπάνιο σὰν σὲ καταφύγιο. Ἐπιασε νὰ ξυριστεῖ. Ἐνιωθε σακατεμένος, ξεπνεμένος. Μισάνοιξε τὴν πόρτα κι ἔβαλε αὐτὴ ν' ἀκούσει ἂν μιλοῦσανε ξένοι ἢ τὰ παιδιά. Γιὰ ποιὸ λόγο βρῖσκονταν ὅλοι ἐπὶ ποδὸς πολέμου;

— Ἑλένη! φώναξε κι εὐθὺς μετάνιωσε. Ἐκεῖνη ὅμως ἔτρεξε καὶ στάθηκε πίσω του καὶ τὸν κοίταζε τρομαγμένη μέσα ἀπ' τὸν καθρέφτη.

—Τί έχεις, 'Αποστόλη; Πονᾷς; Γιατί 'σαι τόσο χλωμός;
 —'Εσείς τί έχετε και σηκωθήκατε απ' τ' ἄγρια μεσάνυχτα!
 —'Απόστολε!
 —Τί τρέχει;
 —'Απόστολε, θέλω νά σοῦ μιλήσω. Μά πρέπει πρῶτα νά μοῦ ὀρκιστεῖς πῶς θά κρατήσεις τήν ψυχραιμία σου...
 —Τήν ψυχραιμία μου; Γιατί; Τί συμβαίνει; Τί μοῦ κρύβετε ὅλοι ἐδῶ μέσα;
 —Δέ σοῦ κρύβουμε τίποτα. Μόνο, νά, τὰ παιδιά...
 —Τὰ παιδιά; Τί τὰ παιδιά;
 —Μήν τρομάξεις. Τὰ παιδιά κλειδώσανε τήν πόρτα καί κρύψανε τὸ κλειδί.
 —'Ο κύριος 'Απόστολος πού φαντάστηκε πολὺ πιδ φοβερὰ καί τρομερὰ πράματα ἀνάσανε βαθιὰ καί ἀνακουφισμένος πρόλαβε νά πάρει τὸ ἀδιάφορο ὕφος του.
 —Καί γιατί αὐτὴ ἡ ἀνοησία, τωραδᾷ; ἔκανε ὅλος αὐτοκυριαρχία καί συνέχισε τὸ ξύρισμά του.
 —Κρύψανε τὸ κλειδί μήπως καί γελαστεῖς καί νομίσεις πῶς λόγῳ τῆς θέσεώς σου πρέπει νά παρουσιαστεῖς στήν Τράπεζα. Γύρισε ἀπότομα καί κοίταξε ἐρευνητικὰ τὴ γυναίκα του.
 —Μήν τὸ πάρεις γιὰ ἀσέβεια, 'Αποστόλη. Τὰ παιδιά σήμερα σκέφτονται, ἀγωνίζονται...

Τὰ χεῖλη τοῦ κυρίου 'Αποστόλου τρέμανε. Τὸ μάτι του θολοὶ χοροπηδοῦσε. 'Εγινε ἀκόμα πιδ χλωμὸς λές κι ἔφυγε ἀπὸ τὸ προσωπὸ του καί ἡ τελευταία σταγόνα αἵμα. 'Η γῆ γύριζε, ὅλα γυρίζανε. Καί ξαφνικά με μιὰ φωνὴ δυνατὴ, σταθερὴ πού δὲν κατάλαβε κι ὁ ἴδιος ἀπὸ ποῦ ξεπήδησε ἄρχισε νά φωνάζει:

—Τὰ παιδιά σκέφτονται ἔ; Κι ἐμεῖς δὲ σκεφτόμαστε. Τὰ παιδιά ἀγωνίζονται κι ἐμεῖς δὲν ἀγωνίζομαστε! 'Εχουμε ἀνάγκη νά μᾶς διδάξουνε ἐλόγου τους τὸ χρέος μας στήν πατρίδα!

—'Ω, μπαμπά! Μπαμπά! πετάχτηκαν κ' οἱ δύο του κόρες λές καί παραφύλαγαν πίσω ἀπὸ τήν πόρτα. Ρίχτηκαν στὸ λαιμό του, τὸν φιλοῦσαν πάνω στὶς σαπουνάδες.

—Ποτὲ δὲν ἀμφιβάλαμε γιὰ σένα μπαμπά.

—Καλωσύνη σας!

—Μπαμπά, μὴ θυμώνεις. 'Ελα νά πιοῦμε λίγο τσάι. Σοῦχουμε κρύψει καί ζάχαρη. 'Ελα...

'Η μιὰ τὸν σφούγγιζε. 'Η ἄλλη τοῦ ἐτοίμαζε τὰ ροῦχα. 'Ο μικρὸς τοῦφερε τὰ παπούτσια. 'Η "Αννα μόλις καθήσανε στὸ τραπέζι τοῦπε:

—Οὔτε ὁ κύριος Παπαδάκης δὲν ἀμφέβαλε γιὰ τὴ στάση σου μπαμπά. Μᾶς εἶπε...

'Η Νίνα τῆς τοίμπησε τὸ πόδι, σημάδι πῶς ἔκανε γκάφα. Μά τώρα πιά ἦταν ἀργὰ νά σταματήσει.

—'Ο κύριος Παπαδάκης; Ποῦ τὸν εἶδατε τὸν κύριο Παπαδάκη; Τί δουλεῖ ἀξέστε μετὰ τὸν κύριο Παπαδάκη;

—Μπαμπά, μὴ θυμώνεις συνέχισε ἡ "Αννα. Νομίζω πῶς εἶσαι καί παρὰ εἶσαι ἄξιος νά τὰ μάθεις ὅλα. 'Εδῶ στὸ σπῖτι φυλάγαμε τὸ ὑλικό...

—Τὸ ὑλικό; Ποιὸ ὑλικό;

—Τὶς προκηρύξεις τῶν ὑπαλλήλων μπαμπά, τὸν τύπο...

—Τὶς προκηρύξεις, ἐδῶ; Τρελλαθήκατε;

—Μὴ στενοχωριέσαι, μπαμπά. Τώρα τὸ σπῖτι εἶναι καθαρὸ. Δὲν ἔχει πιά οὔτε μισὸ παράνομο χαρτάκι. 'Όλα θά πᾶνε περίφημα, νά δεῖς. Οἱ ὑπάλληλοι σὲ νιώθουνε τώρα πιά δικό τους, σ' ἀγαποῦνε. Κ' ἐμεῖς τὸ ἴδιο...

—Κ' ἐσεῖς! εἶπε εἰρωνικά ὁ κύριος 'Απόστολος καί σηκώθηκε νά ἐτοιμαστεῖ νά πάρει τήν οἰκογένεια νά πᾶνε νά μείνουνε στῆς ἀδελφῆς του, νά λείψουν ἀπὸ τὸ σπῖτι γιὰ κάθε ἐνδεχόμενο.

Καί καθὼς τὰ παιδιά τὸν πιλατεύανε μετὰ τοὺς ἐνθουσιασμούς τους, μουρμούριζε ἀνακουφισμένος.

—'Ω, διαβόλοι! Διαβόλοι!



Ο ΜΠΕΛΑ ΜΠΑΡΤΟΚ ΚΑΙ Η ΛΑΟΓΡΑΦΙΚΗ ΕΡΕΥΝΑ

'Αποσπάσματα ἀπὸ
τὰ γραφτά του

'Ο Μπέλα Μπάρτοκ (1881 - 1945) εἶναι, στήν 'Ελλάδα, κυρίως γνωστὸς ὡς συνθέτης. Τὸ ἐπιστημονικὸ του ἔργο, ὡς μουσικολόγος - λαογράφος, εἶναι σχεδόν, ἂν ὄχι τελείως, ἀγνωστο. Τὴ μεγαλύτερη ὥστόσο δραστηριότητά του τὴν ἀφιέρωσε στὴ συλλογὴ καί στήν ἐρευνα τῆς λαϊκῆς μουσικῆς — τοῦ τόπου του καί τῶν λαῶν τῆς ἀνατολικῆς καί μεσημβρινῆς Εὐρώπης, ὅπως καί ἄλλων περιοχῶν. Καί σήμερα οἱ ἐργασίες του θεωροῦνται βασικὲς, ὄχι μόνο γιὰ τὴ μελέτη τοῦ μουσικοῦ φολκλόρ τῆς χώρας του, ἀλλὰ γενικώτερα γιὰ τὴν ἐπιστήμην τῆς λαογραφίας. Μετὰ τὸν τίτλο «Bartok breviarium», δημοσιεύτηκαν τὸ 1959, στήν Οὐγγαρία, ἀποσπάσματα ἀπὸ τὴν ἀλληλογραφία καί τὶς λαογραφικὲς μελέτες τοῦ Μπέλα Μπάρτοκ.

Μερικὰ ἀπὸ αὐτὰ ἀποτελοῦν τοῦτο τὸ ἄρθρο.

'Ο σκοπὸς τῆς λαογραφικῆς ἐρευνας θά μπορούσε νά προσδιορισθεῖ ὡς ἑξῆς:

Νά πλουτίζεται τὸ μουσικολαογραφικὸ ὕλικό, ὄχι μόνο μετὰ λαϊκῆς χωριάτικης μελωδίας τοῦ τόπου, ἀλλὰ καί τῶν γειτόνων λαῶν — λαῶν, πού ἀνάμεσά τους ὑπάρχει μιὰ ἀδιάκοπη καί στενὴ ἐπαφή — ὥστε, τὸ ὕλικό αὐτό, ν' ἀποτελέσει τὴ βάση γιὰ μιὰ ἐπιστημονικὴ μέθοδο αὐστηρῆς συγκριτικῆς μελέτης, πού, τελικά, θά μᾶς ὀδηγήσει σὲ συμπεράσματα σχετικὰ μετὰ τὴ προέλευση τῶν διαφόρων μουσικῶν στύλ καί θά φωτίσει, ὅσο γίνεται, τὸ πρόβλημα τῆς γένεσής τους.

(«Τὸ οὔγγρικὸ λαϊκὸ τραγούδι», 1934)

... 'Ο ἰδανικὸς λαογράφος - συλλέκτης λαϊκῶν τραγουδιῶν, θάπρεπε νά ἔχει πολὺπλευρὲς ἱστορικὲς γνώσεις. 'Οπωσδήποτε, ὅμως, πρέπει νά εἶναι πολὺγλωσσος καί γλωσσολόγος, ἢ τουλάχιστον νά ἔχει γνώσεις γλωσσολογίας καί φωνητικῆς, γιὰ νά ξέρει νά παρατηρεῖ καί νά σημειώνει τὶς παραμικρὲς λεπτὲς ἀποχρώσεις πού παρουσιάζει κάθε γλῶσσα καί κάθε διάλεκτος. Θά πρέπει ἐπίσης νά μπορεῖ νά συσχετίζει καί νά ἀποδίδει μετὰ «φωτογραφικῇ», θά λέγαμε, ἀκρίβεια τὶς ἐπιδράσεις τῆς λαϊκῆς μουσικῆς στὸ λαϊκὸ χορὸ, καί ἀντίστροφα. Θά τοῦ εἶναι ὅμως ἀδύνατον, χωρὶς

γενικὲς γνώσεις λαογραφίας, ν' ἀναλύσει τὶς ἀπειρες λεπτομέρειες πού παρουσιάζουν τὰ λαϊκὰ ἤθη καί ἔθιμα στὴ μουσικὴ τους ἔκφραση. Θά πρέπει, ἀκόμα, ὁ ἰδανικὸς αὐτὸς λαογράφος νά κατέχει στοιχεῖα κοινωνιολογίας, ὥστε νά ἐξιχνιάζει, μέσα ἀπ' αὐτά, κάθε εἶδους ἐπίδραση, πού ἔτυχε νά σφραγίσῃ τὴν ὁμαδικὴ ζωὴ τοῦ τόπου — χωριοῦ ἢ περιοχῆς — καί πού δὲ μπορεῖ παρὰ νά εἶχε ἀντανάκλαση στὴ μουσικὴ του.

'Αν θέλει νά βγάλει συμπεράσματα σχετικὰ μετὰ τὴν προέλευση τοῦ ὕλικου πού μάζεψε, θά τοῦ εἶναι ἐπίσης χρήσιμες μερικὲς γνώσεις ἐθνολογίας. Κι ἂν θέλει νά συγκρίνει τὴ μουσικὴ τῆς πατρίδας του μετὰ τὴ μουσικὴ ἄλλης χώρας, πρέπει νά κατέχει τὴ γλῶσσα αὐτῆς τῆς χώρας. Πάνω ἀπ' ὅλα ὅμως — καί ἔξω ἀπ' ὅλα αὐτά — πρέπει νά εἶναι μουσικός, νά ἔχει αὐτὴ ἐξασκημένο καί ἀναπτυγμένη παρατηρητικότητα.

Δυστυχῶς, ὁ ἰδανικὸς αὐτὸς ἐρευνητὴς μετὰ τὶς τόσες ποικίλες γνώσεις, δὲ βρέθηκε ἀκόμα, κι οὔτε, ἴσως, θά βρεθεῖ ποτέ. Γιατί δὲν εἶναι εὐκόλο νά βρεθεῖ ὁ ἀνθρώπος πού ν' ἀνταποκρίνεται σ' ὅλες τοῦτες τὶς ἐπιστημονικὲς ἀπαιτήσεις καί συνάμα νά κάνει κι ὅλη τὴν πρακτικὴ ἐργασία πού ἀπαιτεῖ μιὰ τέτοια ἐρευνα.

[...] Πώς να πλησιάσει κανείς τους «τραγουδιστές» του χωριού, ιδιαίτερα τους γεροντότερους; Είναι δύσκολο να δώσουμε συγκεκριμένες συμβουλές. Ένα είναι βέβαιο και πιστεύω, πώς όλοι όσοι ασχολήθηκαν με τη συλλογή λαογραφικού υλικού, θάχουν, από την εμπειρία τους, την ίδια γνώμη: ότι δε μπορεί κανείς να τους «αναγκάσει» να τραγουδήσουν. Τέτοιου είδους απόπειρες είναι εκ των προτέρων καταδικασμένες. Μόνο μερικοί τσιφλικάδες, συνηθισμένοι να διοικούν αυταρχικά, σφίζονται ακόμα μια τέτοια παράλογη μέθοδος.

[...] Γενικά, οι γυναίκες ξέρουν τα τραγούδια καλύτερα από τους άντρες. Τραγουδούν και πιο σωστά. Για πολλούς, πιθανόν, λόγους. Οι άντρες μετακινούνται συνεχώς, πηγαίνουν κ' έρχονται απ' το ένα μέρος στο άλλο, ίσως και η φύση της δουλειάς τους, να μη τους αφήνει πια διάθεση για τραγούδι. Θάλεγε κανείς ότι, συχνάζοντας σε ταβέρνες και καπηλιά, τους δίνεται περισσότερο ή εύκαιρία, απ' ότι στις γυναίκες, να τραγουδούν τα παραδοσιακά τραγούδια. Στην πραγματικότητα όμως συμβαίνει το αντίθετο.

Σύμφωνα με όρισμένα, πολύ παλιά λαϊκά έθιμα, σε όρισμένες περιστάσεις τραγουδούν μόνο γυναίκες και κοπέλλες: μόνον αυτές τραγουδούν λ.χ. τα τραγούδια του γάμου, και οι «μοιρολογίστρες», στο θάνατο, τα μοιρολόγια. Γι' αυτό, κατά κανόνα, για τη συλλογή τραγουδιών, είναι προτιμώτερο ν' αποτείνεται κανείς στις γυναίκες.

[...] Έως τώρα «μαζεύαμε» τα λαϊκά τραγούδια, όπως θα μαζεύαμε οποιοδήποτε αντικείμενο για συλλογή. Αυτό βέβαια δεν αρκεί. Αν ένας μανιώδης συλλέκτης λ.χ. πιάνει πεταλούδες μόνο και μόνο για να τις καρφισώσει και να τις δέσει σε βιτρίνα, ή συλλογή του δεν θα είναι παρά μια σάρευση από ξεριζωμένα απ' τη ζωή, νεκρά αντικείμενα. Ο συλλέκτης επισημονας, αντίθετα, δεν αρκείται σε τέτοιου είδους εργασία: ανατρέπει, εξετάζει, παρατηρεί, μελετάει εξαντλητικά το κάθε τί, για να γνωρίσει και να περιγράψει στην κάθε της λεπτομέρεια τη φυσιολογική λειτουργία της πεταλούδας.

Κι η λεπτομερέστερη περιγραφή δεν είναι ικανή βέβαια ν' αποδώσει τη ζωή, έχει όμως τη δύναμη, όταν στηρίζεται στην επιστημονική μελέτη, να μάς βοηθήσει στην όρθότερη και πληρέστερη γνώση του αντικειμένου.

Την ίδια μέθοδο επιβάλλεται ν' ακολουθήσουν κι οι συλλέκτες λαϊκών τραγουδιών. Πρέπει, ανατρέχοντας την πορεία κάθε μελωδίας, μέσα απ' τη ζωή, ν' ασχολημάτουν το γενεαλογικό της δέντρο ως πού να φτάσουν στη ρίζα της.

[...] Τελικά, θάθελα να τονίσω, ότι οι έρευνήτες πρέπει όπωσδήποτε να παίρνουν τουλάχιστον φωτογραφίες — αν δεν τους είναι δυνατόν να ήχογραφήσουν και να γυρίσουν ταινίες — ω-

στε να έχουν στοιχεία τεκμηριωμένα για τους λαϊκούς χορούς, τα λαϊκά όργανα, όπως και για τον τρόπο που τα παίζουν.

(«Γιατί και πώς να μαζεύουμε τα λαϊκά τραγούδια», 1936).

... Πολλοί νομίζουν ότι η ουσιαστική διαφορά ανάμεσα στη λαϊκή και την λεγόμενη «έντεχνη» μουσική έγκειται στη διαρκή μεταμόρφωση της πρώτης και στην όριστική «άκαμψία» της δεύτερης. Παραδέχομαι έστω τούτη την άποψη, με μια επιφύλαξη όμως: κι αν υπάρχει, ή αντίθεση αυτή δεν είναι απόλυτη. Όσο είναι αλήθεια ότι οι αλλαγές που κάνει παίζοντας ο λαϊκός εκτελεστής, είναι συχνά σωστές παραλλαγές, έξ' ίσου αλήθεια είναι ότι κι η «έντεχνη» μουσική, όταν έρμηνεύεται, δέχεται κι αυτή αλλαγές — μικρότερης βέβαια σημασίας: ποτέ ένας έρμηνευτής δεν παίζει ή τραγουδά δυο φορές ένα έργο με τον ίδιο ακριβώς τρόπο.

Φυσικά η partition του έργου υπάρχει, ή μουσική είναι γραμμένη. Κι οι νότες αυτές θα πρέπει να μένουν ανάλλαχτες — ενώ στην «γ ρ α φ η» λαϊκή μουσική αλλοιώνονται. Η παρατήρηση όμως μάς οδήγησε στη διαπίστωση, ότι και το «έντεχνο» μουσικό κείμενο υπόκειται σε αλλοιώσεις, όπως λ.χ. στην έρμηνεία, στο πώς αποδίδονται τα μουσικά στοιχεία, τρίλλες κ.ά.

Η άεναη αυτή παραλλαγή δίνει ζωντάνια και στη λαϊκή, και στην έντεχνη μουσική: δεν έχει σημασία αν δημιουργεί μεταβολές ουσιαστικές ή μηδαμινές. Αποτελεί πάντως το εσώτερο χαρακτηριστικό της μουσικής. Χαρακτηριστικό που έρχεται σε αντίθεση με την τόσο διαδεδομένη σήμερα τάση για δημιουργία μιας μουσικής με καθαρά τεχνικά μέσα — με αποτέλεσμα ή μουσική να κλειστεί σε μια ακινητοποιημένη για πάντα, «παγωμένη» φόρμα.

... Είναι ή αλήθεια, πώς δεν υπάρχει ένα τέλει σύστημα καταγραφής και κατάταξης των λαϊκών τραγουδιών και χορών. Όστόσο, πρέπει να κάνουμε το κάθε τί, έστω, μόνο και μόνο, για να πλησιάσουμε την ιδανική πιστότητα. Πρέπει διαρκώς να βελτιώνουμε, να διορθώνουμε, ν' αναθεωρούμε τη μέθοδο της δουλειάς μας, να είμαστε, όσο γίνεται, ακούραστοι στην εκπλήρωση αυτού του έργου.

(Εισαγωγή στη συλλογή λαϊκών τραγουδιών της Γιουγκοσλαβίας, 1951, αγγλικά).

... Έδω κ' έναμιση αιώνα περίπου, άρχισε, λίγο - πολύ σ' όλη την Ευρώπη, να ζυπνά κι έλο να φουντώνει το ενδιαφέρον για τη λαϊκή (χωριάτικη) τέχνη. Άρχισαν τότε να καταγράφουν λαϊκά τραγούδια, όμως μόνο για λόγους αισθητικούς. Μοναδικός σκοπός ήταν να μαζευτούν τα ωραιότερα κείμενα, οι πιο αξιόλογες από καλλιτεχνική άποψη λαϊκές μελωδι-

ες. Προσπάθησαν, με πολύ κόπο ν' ανακαλύψουν το λαϊκό τραγούδι στην πρώτη του «αγνή», αναλλοίωτη μορφή. Κι όταν, σε μερικές περίπλοκες περιπτώσεις, δε μπόρεσαν να βρουν την άκρη, έσμιξαν τις διάφορες παραλλαγές του σ' έναν τύπο. Κ' έτσι, έκιδόταν μια συλλογή, «δουλεμένη», αναθεωρημένη, διορθωμένη, προς γνώση και χρήση των καλλιτεχνών και του κοινού. Ύστερα άρχισαν και οι ποιητές και οι συνθέτες να μιμούνται — τότε πετυχημένα, τότε όχι — τη λαϊκή μουσα. Πρόσθεταν επίσης μια συνοδεία, φωνητική ή ένόργανη, στα λαϊκά ποιήματα και στίς παλιές μελωδίες, γιατί έτσι τις προτιμούσε ο κόσμος. Μ' αυτό τον τρόπο γεννήθηκαν οι ραψωδίες, οι φαντασίες και άλλες τέτοιου είδους συνθέσεις που έχουν για βάση τη λαϊκή μελωδία.

Αλλά με τον καιρό, ή έρευνα οδήγησε τους ειδικούς σε μια παράξενη αποκάλυψη. Κατάλαβαν, σιγά - σιγά, πώς ή ποικιλία των παραλλαγών είναι ένας κανόνας βασικός, κι ότι αυτό, που άρχικά θεώρησαν παραμόρφωση ή «εκφυλισμός» ενός άρχικού τύπου και το απέδιδαν σε λαθεμένη έρμηνεία ή διάλειψη της μνήμης, αποτελεί μια νέα, πρωτότυπη, αξιόλογη κι αυτή, μορφή. Επίσης, ή συγκριτική μελέτη φανέρωσε — σε χώρες με διαφορετική διάλεκτο — μελωδίες και κείμενα κοινά και όμοιότητες μελωδικού ύφους, όπως και — σε άπομονωμένες περιοχές — χαρακτηριστικές μελωδίες όλοτελα άγνωστες άλλου.

Με έκπληξη ανακάλυψαν τέλος, ότι μερικές λεπτομέρειες στην έκτέλεση - έρμηνεία, που τις θεωρούσαν άρχικά παραμελητές, όπως λ.χ. ή τονικότητα, το χρώμα της φωνής, ή άγωγή (tempo), είναι σημαντικοί συντελεστές στη μουσική κάθε λαού και ποικίλλουν από τόπο σε τόπο.

Απ' όλα αυτά βγαίνει το συμπέρασμα, ότι ή άπλη καταγραφή μιας μελωδίας δεν αρκεί, κι ότι θάπρεπε να καταγράφονται και οι ποικίλες άποχρώσεις της έκτέλεσης - έρμηνείας, γιατί, όπως αποδείχτηκε, τα έκφραστικά αυτά μέσα είναι αναπόσπαστα από την ίδια τη μελωδία.

Παρατήρησαν επίσης, πώς σε κάθε στροφή αλλάζει και κάτι — ιδιαίτερα στα πρόσθετα στοιχεία — και κατάλαβαν, πώς οι αλλαγές αυτές δεν γίνονταν από άβελαιότητα ή διάλειψη της μνήμης του τραγουδιστή — δεν ήταν ότι «δεν τόξερε καλά» το τραγούδι —, αλλά ότι το ουσιώδες χαρακτηριστικό του λαϊκού τραγουδιού είναι να προσφέρουν στην παραλλαγή, κι αν του αφαιρεθεί αυτή του ή εύλογισία, καταστρέφεται. Όπως ό ζωντανός οργανισμός, έτσι κι ή λαϊκή μελωδία μεταβάλλεται από στιγμή σε στιγμή. Γι' αυτό και μου είναι άδύνατο να πω ότι το τάδε τραγούδι είναι ναι και είναι ακόμα όπως το έχω καταγράψει, αλλά λέω, για να είμαι ακριβής: όταν το κατέγραφα είναι ίχ ή αυτή τη μορφή — έφ' όσον, βέβαια, ή καταγραφή μου υπήρξε πιστή. (Μήπως ή εύλογισία αυτή του λαϊκού τραγουδιού δε θυμίζει τον τρόπο, με τον όποιο οι μεγάλοι δεξιότεχνες της έντεχνης μουσικής αντιμετώπιζουν το πρόβλημα της έρμη-

νείας; Κι αυτοί, δεν έκτελούν ένα έργο, στερεότυπα, σαν καλοδιαδασμένο μάθημα: κάθε έκτέλεσή τους είναι και μια αναδημιουργία).

Τέλος, οι έρευνήτες αντίληφθηκαν ότι ή λαϊκή τέχνη είναι ουσιαστικά ένα όμαδικό, κ' ελάχιστα ένα άτομικό φαινόμενο. Η διαπίστωση αυτή τους οδήγησε να προσέξουν και κάτι άλλο: ότι, δηλαδή, ή λαϊκή μουσική είναι όργανικά δεμένη με την κάθε φάση της άγροτικής ζωής. Πιθανόν, λοιπόν, οι πρωτόγονες όμαδικές τελετουργικές έκδηλώσεις να υπήρξαν ή βάση κάθε λαϊκής μουσικής.

[...] Τί ένδείξεις έχουμε για την άρχαϊκή αυτή προέλευση της λαϊκής μουσικής; Πρώτ' απ' όλα ότι δεν υπάρχει κανένα είδος, καμιά μορφή λαϊκής (χωριάτικης) μουσικής που να μην έξυπηρετεί έναν συγκεκριμένο σκοπό, καθορισμένο απ' τον άγραφο νόμο της παράδοσης. Παλιότερα, στο χωριό, δε θάρχόταν ποτέ στο νου κανενός, να τραγουδήσει ή να παίξει όργανο για διασκέδαση, παρά μόνο, όταν «έτσι τήθελε το έθιμο», ή παράδοση. Γιατί, αυτή ήταν ό νόμος, ό ρυθμιστής της ζωής στο χωριό. Το γεγονός αυτό, μοιάζει να διαμεύει το μύθο του «αυθόρμητου της λαϊκής τέχνης», που έχει τόση διάδοση κι ύποστηρίζεται με τόσο φανατισμό. Και όμως, οι διαφορετικές αυτές άποψεις δεν είναι τόσο αντιφατικές όσο φαίνονται. Το αυθόρμητο υπάρχει, αλλά στο ό,τι οι χωρικοί ακολουθούσαν πράγματι αυθόρμητα, «άπό ένστικτο», θα λέγαμε, τους νόμους της παράδοσης, σαν μια αναπόφευκτη γι' αυτούς αναγκαιότητα. Τους ήταν λ.χ. όλοτελα φυσικό να γιορτάζουν τα Χριστούγεννα με τη διήγηση παλιών θρύλων το γάμο, μ' ένα άυστηρά καθορισμένο τυπικό, όπως επίσης να τραγουδούν στο θέρος όρισμένα, καθιερωμένα τραγούδια — α ύ τ α κ α ι ό χ ι α λ λ α. Δεν τους περνούσε καν άπ' το νου, και το θεωρούσαν όλωσδιόλου άπρεπο, να λένε Χριστουγεννιάτικα τραγούδια σε οποιαδήποτε άλλη περίσταση έξόν απ' τα Χριστούγεννα, τραγούδια της νύφης έξόν απ' τη γιορτή του γάμου, τραγούδια του θερισμού έξόν απ' το θέρος. Να τραγουδήσει κανείς άπό κέφι, το θεωρούσαν σχεδόν άσεμνο.

Δυστυχώς, ή λαογραφική έρευνα σε επιστημονικές βάσεις άρχισε μόλις στις άρχές του αιώνα μας. Τούτη ή καθυστέρηση στάθηκε εμπόδιο να μελετηθούν τα λαϊκά έθιμα όσο ήταν ακόμα ζωντανά, στη πρωτόγονή τους μορφή. Κι όπως φαίνεται, στην Ούγγαρία, τα περισσότερα έχουν χαθεί πρό πολλού...

... Ο σκοπός της συγκριτικής μουσικής λαογραφίας είναι να εξετάζει τις άμοιβαίες επιδράσεις των διάφορων μουσικών folklor, και είναι συγγενικός με τους σκοπούς της συγκριτικής γλωσσολογίας, με τούτη τη διαφορά, ότι, στον τομέα της μουσικής, τα γραπτά τεκμήρια είναι δυστυχώς πολύ σπάνια κ' έτσι οι έρευνήτες, αναγκασμένοι να στηρίζονται σε ύποθεσεις, δυσκολεύονται να χρησιμοποιούν στην έρευνά τους μια καθαρά επιστημονική μέθοδο.

‘Ωστόσο, παρ’ όλες τις δυσκολίες, μπορούσαμε να καταλήξουμε σε μερικά ενδιαφέροντα συμπεράσματα:

‘Η άμοιβαία διείσδυση των διαφόρων μουσικών folklōr γίνεται με διαφόρους τρόπους:

α) με τη πιστή μετάδοση.

β) με την μετάδοση αλλοιωμένων μελωδιών: η μελωδία δέχεται, συνήθως από άγνοια, ασημαντες αλλαγές — προσθήκη ή αφαίρεση — που οδηγούν στη δημιουργία μιας νέας, αλλοιωμένης μορφής.

γ) με τη «μεταφορά» ξενοφερμένων μελωδιών, που αφομοιώνονται ή μεταβάλλονται, ανάλογα με την ευαισθησία του λαού — δέκτη.

δ) Τὰ στοιχεία — ρυθμού, δομής, φόρμας, κ.ά. — που είναι ολότελα ξένα στον δέκτη — λαό, περνούν ατόφια απ’ το ένα folklōr στο άλλο.

[...] ‘Ακόμα κι όσοι δεν ασχολήθηκαν παρὰ ἐλάχιστα με τη λαϊκή μουσική, θὰ παρατήρησαν, πὼς οἱ μικρὲς χώρες — καὶ περισσότερο οἱ ὑπόδουλες σὲ ξένη κυριαρχία ἢ τυραννικὸ καθεστὼς — βάλλθηκαν με ἰδιαίτερο ζήλο νὰ συγκεντρώσουν τὰ λαϊκὰ τους τραγούδια. Τὰ τραγούδια αὐτὰ — ὅπου ἀντανάκλωσε ὁλος ὁ ψυχικὸς πλοῦτος τοῦ λαοῦ — δυνάμωναν τὴν ἔθνικὴ συνείδηση καί, κατ’ ἕναν τρόπο, βοηθοῦσαν τὶς χώρες αὐτὲς ν’ ἀντισταθοῦν στὴ βία καὶ ν’ ἀγωνίζονται γιὰ τὴν ἀνεξαρτησία τους. ‘Η προσπάθεια γιὰ τὴ συγκέντρωση λαογραφικοῦ ὕλικου — γενικὴ καὶ σὲ πλατεῖα κλίμακα — δὲν ἄρχισε νὰ φέρει τοὺς καρπούς της: οἱ Πολωνοί, Τσέχοι, Σλοβάκοι, ἀργότερα οἱ Ρουμάνοι καὶ οἱ Φινλανδοί — ἰδιαίτερα αὐτοί —, ὅπως καί, τελευταία, οἱ Βούλγαροι, ἀπέκτησαν συλλογὲς ὑποδειγματικὲς, μεγάλης καλλιτεχνικῆς ἀξίας. Τώρα (1936) γίνεται καὶ στὴν Οὐγγαρία μιὰ προσπάθεια περισυλλογῆς τοῦ μουσικοῦ folklōr.

Οἱ συλλεκτὲς τοῦ περασμένου αἰῶνα εἶχαν δυστυχῶς ἀρκεσθεῖ στὴν συγκέντρωση τῶν κειμένων. Στὴ λαϊκὴ τέχνη — ὅπου ὁ λόγος καὶ ἡ μουσικὴ ἀποτελοῦν ἕνα ἀδιαίρετο σύνολο — ἡ οὐσιαστικὴ αὐτὴ παράλειψη ἰσοδυναμοῦσε, κυριολεκτικὰ, με «ἀκρωτηριασμό» τοῦ λαϊκοῦ καλλιτεχνικοῦ θησαυροῦ.

Εὐτυχῶς, στὶς ἀρχὲς τοῦ αἰῶνα μας, καὶ πρὶν νὰ εἶναι πολὺ ἀργά, μερικοὶ ἐρευνητὲς — ἐβελοντὲς βάλλθηκαν νὰ κάνουν μιὰ ὁλοκληρωμένη συλλογὴ, καταγράφοντας — με τὰ πιδ σύγχρονα τότε μέσα (γραμμόφωνο, χρονόμετρο κ.ά.) — τὰ λόγια μαζί καὶ τὴ μελωδία.

‘Η λαογραφικὴ ἐργασία τῶν Οὐγγρων ξεχώριζε σὲ δυὸ σημεία ἀπὸ τὴν ἀνάλογη ἐργασία ἄλλων ἐρευνητῶν:

1.—Οἱ Οὐγγροὶ συνθέτες, ἀφοῦ πρῶτα ἀπέκτησαν τὴν ἀναγκαία γιὰ τὴν ἐρευνά τους θεωρητικὴ βάση, ξεκίνησαν οἱ ἴδιοι γιὰ νὰ συλλέξουν τὸ μουσικο-λαογραφικὸ ὕλικό.

2.—Δὲν ἀρκέστηκαν στὸ λαογραφικὸ ὕλικό τῆς πατρίδας τους, ἀλλὰ μελέτησαν καὶ τὰ τραγούδια τῶν γειτόνων λαῶν.

(‘Η λαϊκὴ μουσικὴ, 1936, τουρκικά).

[...] Στὰ χωριά τῆς Οὐγγαρίας ἀνακαλύψαμε «τὸ παλιὸ στῦλ», ὅπως θὰ τὸ ὀνομάσουμε. Θὰ μπορούσαμε μάλιστα νὰ τὸ πούμε «τὸ μοναδικό» τῆς λαϊκῆς (χωριάτικης) μουσικῆς. Τὸ ἀντιπροσωπεύουν μερικὲς ἑκατοντάδες μελωδιῶν, ὅλες τοῦ ἰδίου χαρακτήρα, τῆς ἴδιας δομῆς.

‘Υπάρχουν ἐπίσης χιλιάδες νεώτερα λαϊκὰ τραγούδια (χωρισμένα σὲ ὁμάδες διαφορετικῆς ἐθνολογικῆς προέλευσης), τελειῶς διαφορετικοῦ ὕφους ἀπὸ τὰ παλιότερα, πού, ὡστόσο, παρουσιάζουν χαρακτηριστικὲς ὁμοιότητες ἀνάμεσα στὶς διάφορες ὁμάδες.

Κι ἂν ἐξετάσουμε μιὰ — μιὰ τὶς μελωδίες τῆς ἴδιας κατηγορίας, στὶς διαφορὲς ὁμάδες βλέπουμε ἀνάμεσα τοὺς μιὰ τόσο φανερὴ συγγένεια, ὥστε θάλεγε κανεὶς πὼς τοὺς εἶναι παραλλαγὲς ἐνὸς καὶ μόνο τραγουδιοῦ.

Πὼς δημιουργήθηκε τὸ ὁμοίμορφο αὐτὸ ὕφος; Δὲ μπορούμε νὰ τὸ ἐξηγήσουμε, παρὰ μόνο με ὑποθέσεις. Πιθανόν, ὁ προγονικὸς τρόπος καλλιέργειας τῆς γῆς καὶ ὁ τρόπος ζωῆς, συνέπεια τοῦ πρώτου νὰ ἦταν, λίγο — πολὺ, παντοῦ ὁ ἴδιος. Οἱ ἴδιες δυσκολίες καθόριζαν, φαίνεται, ἀνέκαθεν, γιὰ τὸν ἀγρότη κάθε περιοχῆς τὴ στάση τοῦ ἀπέναντι στὴ φύση, δηλαδὴ τὴν ἐξάρτησή του ἀπ’ αὐτήν.

‘Η σταθερότητα τοῦ τόσο χαρακτηριστικοῦ αὐτοῦ ὕφους ἔκανε πολὺ αἰσθητὴ τὴ διαφορὰ ἀνάμεσα στὴ λαϊκὴ — χωριάτικη καὶ τὴ λαϊκὴ — αστικὴ μουσικὴ (τῶν πόλεων) — διαφορὰ, πού ἔχει βέβαια πολὺ ἀμβλυνθεῖ στὴ Δύση. Σχετικὰ ἀναφέρω ἐδῶ τὴν διαπίστωση πού ἔκανα κατὰ τὶς ἐρευνές μου στὴ Βόρειο Ἀφρικὴ: ὅτι ἡ μουσικὴ τῶν Ἀράβων εἶναι τελειῶς διαφορετικὴ στὰ χωριά τῶν ὁάσεων ἀπὸ τὶς πόλεις.

[...] Δὲν κουράζεται κανεὶς ποτὲ ν’ ἀκούει τὶς παλιὲς χωριάτικες μελωδίες, τόσο εἶναι λαγρές, ἀπλές, «κλασσικὰ» ὥραιες. Κατὰ τὴ γνώμη μου, εἶναι δείγματα καλλιτεχνικῆς τελειότητος γιὰ τὸν τρόπο με τὸν ὁποῖο ἐκφράζουν μιὰ μουσικὴ ἰδέα, με τὰ πιδ λιτὰ καὶ εὐληπτα μέσα.

[...] ‘Η οὐγγαρέζικη λαϊκὴ (χωριάτικη) μουσικὴ εἶναι ἄγνωστη στὰ ἐξωτερικά.

‘Αλλὰ καὶ στὴν ἴδια τὴν Οὐγγαρία συγχέουν τὸ αὐθεντικὸ folklōr με τὶς κακὲς, δουλικὲς ἀπομιμήσεις του. ‘Εδῶ κ’ ἕναν αἰῶνα, ἡ σύγχυση αὐτὴ διατηρεῖται ἀπὸ τοὺς τσιγγάνους σὲ ὅλη τὴ χώρα — ἀνάμεσα στοὺς Οὐγγρους, τοὺς Σλοβάκους, τοὺς Ρουμάνους — κι ὀφείλεται στὸν ἰδιαίοντα «μπριόζο» τρόπο με τὸν ὁποῖο συνοδεύουν τὸ χορό. Θάθελα νὰ μιλήσω ἐδῶ καὶ γιὰ τὶς λαθεμένες ἀπόψεις τοῦ Λίστ, στὸ βιβλίο του «Περὶ Τσιγγάνων καὶ τῆς μουσικῆς τους στὴν Οὐγγαρία». ‘Ο Λίστ, καθὼς φαίνεται, δὲν εἶχε ἀκούσει ποτὲ γνήσια οὐγγαρέζικη, παρὰ μόνον τσιγγάνικη μουσικὴ, καί, με καλὴ πίστη, νόμισε πὼς αὐτὴ ἦταν ἡ λαϊκὴ μουσικὴ τῆς Οὐγγαρίας.

[...] Οἱ ἀπροσδόκητες ὁμως ἀνακαλύψεις, πού κάναμε κατὰ τὴν ἐρευνά μας, φώτισαν πολὺ

τὸ ζήτημα τῆς «τσιγγάνικης μουσικῆς». Εἶναι, δηλαδὴ, λαθεμένη ἡ ἀποψη ὅτι ὑπάρχει ἔστω καὶ ἡ «λεγομένη» Τσιγγάνικη. (Σκόπιμα τονίζω τὸ «λεγομένη»). ‘Ο Λίστ σφάλλει ὅταν μιλάει γιὰ «τσιγγάνικη προέλευση» τῆς μουσικῆς αὐτῆς. Σήμερα, ἔχει πιδ ἀποδειχθεῖ ὅτι τὰ τραγούδια τοῦ ρεπερτορίου στὶς τσιγγάνικες ὀρχήστρες ἔχουν γραφεῖ ἀπὸ ἐρασιτέχνες πού ἀνήκουν στὴ μορφωμένη τάξη τῆς οὐγγρικής ἀριστοκρατίας.

‘Ερασιτέχνες ἐπίσης τὰ τραγουδοῦσαν. Οἱ τσιγγάνοι ἀπλῶς τὰ υἰοθέτησαν καὶ τὰ ἔπαιζαν.

[...] Σωστότερο θάταν λοιπόν, νὰ μιλάμε γιὰ «τσιγγάνικο τρόπο» (ἐκτέλεσης). ‘Αλλὰ με τὶς πασίγνωστες «Οὐγγρικὲς Ραψωδίες» τοῦ Λίστ ἔχει πιδ διαδοθεῖ εὐρύτατα ἡ σύγχυση ἀνάμεσα στὴ λαϊκὴ καὶ τὴν τσιγγάνικη μουσικὴ.

Πράγματι, ὑπάρχει μιὰ ἰδιαίτερη διαφορὰ ἀνάμεσα στὴν «ἀγραφή» λαϊκὴ (χωριάτικη) μουσικὴ, πού καλλιεργεῖται στὰ χωριά καὶ μεταδίδεται ἀπὸ στόμα σὲ στόμα, καὶ τὴ «γραμμένη» λαϊκότερη μουσικὴ. ‘Υπάρχουν χιλιάδες λαϊκὲς μελωδίες με τέλεια φόρμα. ‘Ολες παρουσιάζουν τὴν ἴδια κλασσικὴ ἀπλότητα καὶ δὲν εἶναι καθόλου «παραφορτωμένες». Στὸ folklōr τῆς Σλοβακίας, Ρουμανίας καὶ ἄλλων χωρῶν τῆς Ἀνατολικῆς Εὐρώπης βρίσκουμε ἐπίσης πολλὲς τέτοιες μελωδίες, πού, με τὰ ἴδια λιτὰ μέσα, ἀποτελοῦν ὑποδείγματα μορφικῆς τελειότητος. ‘Αντίθετα, στὰ γραμμένα λαϊκότερα τραγούδια — ἰδιαίτερα ὅταν παίζονται με τσιγγάνικο τρόπο — κι ἂν ἀκόμα μᾶς θέλουν γιὰ μιὰ στιγμή, ὁ υπερβολικὸς συναισθηματικὸς καὶ πνιγρὸς ρομαντισμὸς τοὺς μετατρέπει γρήγορα τὴ σύντομη γοητεία σὲ ἀφόρητη κούραση...

‘Απὸ καλλιτεχνικὴ ἀποψη, τὰ λαϊκὰ (χωριάτικα) τραγούδια εἶναι, ὄχι μόνο στὴ μελωδία, ἀλλὰ καὶ στὸ κείμενο, πολὺ ἀνώτερα ἀπὸ τὰ λαϊκότερα.

Κατὰ τὴν ἐρευνά μας, κάναμε ἀκόμα καὶ μιὰ ἄλλη, σπουδαιότερη ἀνακάλυψη: μιὰ πεντατονικὴ κλίμακα — χαρακτηριστικὸ στοιχεῖο ἐνὸς πολὺ παλιοῦ στῦλ. Οἱ μελωδίες αὐτὲς ὁμως χάνονται σιγὰ — σιγὰ. Τραγουδοῦνται μόνο ἀπὸ γέρους βιβλικῆς ἡλικίας...

(‘Η λαϊκὴ μουσικὴ, 1936, τουρκικά).

[...] ‘Η ἐναρμόνιση τοῦ λαϊκοῦ τραγουδιοῦ θεωρεῖται σχετικὰ εὐκολή. ‘Ο συνθέτης νομίζει ὅτι, ἐφ’ ὅσον ὑπάρχει τὸ «πρωτότυπο θέμα», ἀπαλλάσσεται ἀπὸ τὸ καθαρὰ δημιουργικὸ μέρος τῆς ἐργασίας του.

‘Αντίληψη σφαλερή. ‘Η ἐπεξεργασία τῆς λαϊκῆς μελωδίας εἶναι ἔργο δύσκολο. Τολμῶ νὰ πῶ, ἴσως καὶ δυσκολώτερο ἀπὸ τὴ σύνθεση ἐνὸς πρωτότυπου μεγάλου ἔργου. Γιὰ ν’ ἀντιληφθοῦμε τὴ δυσκολία, δὲν πρέπει ποτὲ νὰ ξεχνᾶμε ὅτι ἡ «ἐνσωμάτωση» μιᾶς ὁποιασδήποτε ξένης μελωδίας δημιουργεῖ προβλήματα καὶ ἐπιβάλλει «δουλειά» στὸ συνθέτη.

‘Ο χαρακτήρας τῆς λαϊκῆς μελωδίας δημιουργεῖ στὸ συνθέτη τὴν πρόσθετη δυσκολία,

ὄχι μόνο νὰ μὴν ἀφανίσει, ἀλλὰ καὶ νὰ προβάλλει τὰ ἰδιαίτερα τῆς χαρακτηριστικά.

Γιὰ νὰ τὸ κατορθώσει ὁμως πρέπει νὰ ξέρει νὰ τὰ ἀναγνωρίζει καὶ νὰ τὰ νοιώθει θαύματα.

Σίγουρα, ἀκόμα καὶ ἡ ἀπλούστερη μεταγραφή ἐνὸς λαϊκοῦ τραγουδιοῦ ἀπαιτεῖ, ὅπως κάθε ἔργο, δημιουργικὴ πνοή, «ἐμπνευση», ὅπως λένε.

Πολλοί, ὡστόσο, καταδικάζουν καὶ θεωροῦν ὀλέθρια τὴ χρησιμοποίησι τοῦ λαϊκοῦ τραγουδιοῦ στὴν ἐντεχνή μουσικὴ.

Πρὶν ν’ ἀρχίσουμε μιὰ πολεμικὴ πάνω σ’ αὐτὸ τὸ θέμα, θάταν σκόπιμο νὰ ξέρουμε ἂν τὸ folklōr μπορεῖ ν’ ἀφομοιωθεῖ με τὶς ἀτονικὲς τάσεις, δηλ. με τὴν δωδεκάφθογγη μουσικὴ.

‘Ας ἀπαντήσουμε ἀμέσως: ὄχι.

Καὶ γιατί; Γιατὶ κάθε λαϊκὴ μουσικὴ εἶναι «τονικὴ» (tonale). Δωδεκάφθογγο λαϊκὸ τραγούδι δὲ νοεῖται, ὅπως δὲ νοεῖται ὁ τετραγωνισμὸς τοῦ κύκλου.

‘Ασφαλῶς τὸ ζήτημα τῆς τονικότητος, εἶναι ἕνα ἀπ’ τὰ κύρια ἐμπόδια στὴν ἐπιβολὴ τοῦ ἀτονικοῦ συστήματος, γι’ αὐτὸ καὶ ἀρκετοὶ συνθέτες τοῦ 20ου αἰῶνα προτίμησαν νὰ σπριχθοῦν στὰ παραδοσιακὰ folklōr.

Δὲ θέλω καθόλου νὰ ὑποστηρίξω, ὅτι ἡ μοναδικὴ σωτηρία τῆς σύγχρονης μουσικῆς εἶναι τὸ λαϊκὸ τραγούδι.

Μερικοὶ ὁμως ἀπὸ τοὺς ἀντιπάλους μας ἔχουν σχετικὰ μιὰ πολὺ ὀλιγώτερο φιλελεύθερη γνώμη. ‘Ενας λ.χ. ἀπ’ τοὺς πιδ ἀξιόλογους συνθέτες μας ἐδήλωσε τὰ ἑξῆς: «‘Η πραγματικὴ, ἀνομολόγητη αἰτία τῆς τόσης ἔκτασης πού πήρε ἡ λαογραφικὴ ἐρευνά σ’ ὅλο τὸν κόσμο, προέρχεται ἀπὸ τὴ ροπή πρὸς τὸν εὐκολες λύσεις, τὴν ἐπιθυμία ν’ ἀνανεωθοῦν σὲ ἀνεκμετάλλετες πηγὲς κ’ ἔτσι νὰ γονιμοποιηθοῦν οἱ ἀποξηραμένοι ἐγκέφαλοί τους. ‘Η ἐπιθυμία αὐτὴ κρύβει τὴν ἀδυναμία τοῦ πνεύματος ἐνῶ, συγχρόνως, ἡ τάση γιὰ τὴν ἀνετη, εὐκολὴ λύση ἀντικαθιστᾷ τὴν πραγματικὴ ἀγωνιστικὴ διάθεση.»

‘Αστοχὴ δήλωσι καὶ ἀπόλυτα λαθεμένη ἀποψη.

Τί φαντάζονται λοιπόν ὅσοι σκέπτονται ἔτσι;

‘Ισως, ὅτι ὁ τάδε ἦ δεινὰ συνθέτης — καὶ ρέκτης ὥρες — ὥρες τοῦ λαϊκοῦ τραγουδιοῦ — κάθεται νὰ συνθέσει. Δὲν τοῦ ἔρχεται ὁμως καμιά ἰδέα — οὔτε γιὰ μιὰ «τόση δὰ» μελωδία... Καταφεύγει, λοιπόν, στὴ συλλογὴ τοῦ λαϊκῶν τραγουδιῶν, ἀπ’ ὅπου παίρνει ἕνα — δυὸ λαϊκὰ θέματα: σὲ λίγο, καὶ χωρὶς πολὺ κόπο, θάχει γράψει τὴ συμφωνία του!

‘Οχι, δὲν εἶναι τόσο ἀπλό.

Εἶναι μεγάλο λάθος ν’ ἀποδίδεται τόσο ἀνάλογη σημασία στὸ ζήτημα τοῦ θέματος. ‘Οσοι σκέπτονται κατ’ αὐτὸ τὸν τρόπο ξεχνοῦν ὅτι ὁ Σαίξπηρ λ.χ. δὲ σκέφθηκε ποτὲ νὰ ἐφεύρει τὴν ὑπόθεση τῶν ἔργων του. Φαίνεται πὼς κι αὐτὸς δὲν κατέβαζε καμιά ἰδέα, κ’ ἔτσι βρέθηκε στὴν ἀνάγκη ν’ ἀνατρέξει στὸν δεῦτερο, τὸν τρίτο ἢ στὸν δέκατο αἰῶνα γιὰ νὰ δανεισθεῖ μερικὰ θέματα γιὰ τὰ ἔργα του. ‘Ι-

σως να ήθελε κι αυτός να καλύψει την πνευματική του αδυναμία! 'Η περίπτωση του Μολιέρου είναι ακόμα χειρότερη: αυτός δε δανείστηκε μόνο τα θέματα. Πήρε και τα κείμενα, άλλοτε σχεδόν αυτούσια, άλλοτε αντιγράφοντας μερικές εκφράσεις ή κι ολόκληρα μέρη. Ξέρουμε επίσης — ανάμεσα σε άλλα πολλά — ότι κάποιο 'Ορατόριο που αποδίδεται στον Χαίντελ, είναι έργο του Στραντέλλα. 'Η μεταγραφή αυτή είναι όμως τόσο άριστοτεχνική, τόσο ανώτερη από το πρωτότυπο, ώστε δεν μάς έρχεται καν στο νου ο Στραντέλλα. Μπορούμε να μιλήσουμε για λογοκλοπή, για στειρότητα ή αδυναμία; Σίγουρα όχι. Ούτε για τον Σαίξπηρ, όταν παίρνει το θέμα του από μια τραγωδία του Μάρλοου, ούτε για τον Μολιέρο όταν το παίρνει από έναν Ισπανικό θρύλο — κι ούτε για τον Στραβίνσκυ που χρησιμοποιεί σε πολλά από τα έργα του θέματα ξένα. 'Ο,τι είναι ή «υπόθεση» στο λογοτεχνικό έργο, είναι το θεματικό υλικό στη μουσική. 'Αλλά, και στη μουσική και στη λογοτεχνία όπως στη γλυπτική και τη ζωγραφική, ή π ρ ο έ λ ε υ σ η του θέματος δεν έχει καμιά σημασία. Το ουσιαστικό είναι το π ώ ς αναπτύσσεται. 'Ετσι μόνον εκδηλώνεται όλη η τέχνη, ή εκφραστική δύναμη, ή αίσθηση της φόρμας, με δυο λόγια, όλη ή προσωπικότητα του καλλιτέχνη.

Μπορούμε όμως να κάνουμε κ' έναν άλλο συλλογισμό: Το έργο του 'Ιωάννου - Σεβαστιανού Μπάχ είναι ένα είδος ανακεφαλαίωσης της μουσικής δημιουργίας των εκατό περίπου χρόνων πριν απ' αυτόν. Το υλικό του έργου του ήταν μοτίβα, θέματα πασίγνωστα την εποχή του ή σε προηγούμενες εποχές, δηλαδή ήταν δημιουργήματα προγενεστέρων του. Το ίδιο κι ο Φρεσκομπάλντι, όπως κι άλλοι συνθέτες προγενέστεροι του Μπάχ, χρησιμοποίησαν στο έργο τους πλήθος ξένα στοιχεία, θεματικά και άλλα. Μιλάμε ποτέ για λογοκλοπή; 'Αντίθετα, ή τέχνη το έχει αυτό το δικαίωμα: να ριζώνει στη τέχνη άλλης εποχής. Τότε γιατί να μην αντλούμε κ' έμεις από τις ρίζες της λαϊκής τέχνης;

'Εξ άλλου, μόλις τον 19ο αιώνα προβάλλεται το αίτημα της «πρωτοτυπίας» του θέματος, γέννημα μιάς καθαρά ρομαντικής αντίληψης με επίκεντρο το άτομο.

'Απ' όλα αυτά βγαίνει, νομίζω, το συμπέρασμα πως δε μπορεί να γίνεται λόγος για «στεριότητα», ούτε για «αδυναμία», όταν ένας συνθέτης αντί να στηριχθεί λ.χ. στο έργο του Μπαράμς ή του Σούμαν αντίει το υλικό για το έργο του από τις βαθείες πηγές του φολκλόρ.

'Από την άλλη μεριά, πολλοί είναι εκείνοι που πιστεύουν ότι για τη δημιουργία εθνικής τέχνης, αρκεί να γνωρίζει κανείς καλά το φολκλόρ κι απλούστατα να το «μεταφτεύει» στις καθιερωμένες φόρμες της δυτικής μουσικής.

'Η αντίληψη αυτή παρουσάζει τις ίδιες αδυναμίες με την πρώτη. Με άλλο τρόπο αποδίδει πάλι πρωταρχική σημασία στο θέμα και λησμονεί την ανάπτυξη του, τη δομή — την πραγματική δηλαδή δημιουργία.

Κατά τη γνώμη μας, το μουσικό φολκλόρ μόνον στα χέρια ενός συνθέτη, προικισμένου με ιδιαίτερα χαρίσματα για την «απόδοσή» του, ίκανού, δηλαδή, να το αφομοιώνει και να το μεταφέρει στα ύψη επίπεδα της έντεχνης μουσικής, μπορεί να βρεί την καλλιτεχνική του αξιοποίηση.

Σε χέρια ανικάνων ή λαϊκή τέχνη — όπως έξ άλλου το κάθε τί — θα μείνει πάντα ένα άψυχο υλικό. Με άλλα λόγια: τίποτα, ούτε ή λαϊκή τέχνη, ούτε άλλου είδους «δεκανίκια», δε μπορούν να καλύψουν το κενό της έλλειψης ιδιοφυΐας. Χωρίς αυτήν, το αποτέλεσμα θα είναι πάντα μηδέν.

Σε χώρες που δεν έχουν καθόλου, ή μόνον πολύ αδύναμη παράδοση έντεχνης μουσικής, το φολκλόρ αποκτά τεράστια σημασία — κι ο ρόλος του είναι αναντικατάστατος. Κι αυτό συμβαίνει στις περισσότερες χώρες της ανατολικής και μεσημβρινής Ευρώπης, στις οποίες ανήκει και ή Ούγγαρία.

'Ας μού επιτραπεί ν' αναφέρω σχετικά τα λόγια του Κόνταλντ:

«'Εχομε τόσο λίγα γραφτά τεκμήρια για την παλιά ουγγαρέζικη μουσική, ώστε μόνο μέσα απ' την λαϊκή μας μουσική μπορούμε ν' αποκτήσουμε μιά κάποια ιδέα της παλιάς. 'Οπως όρισμένα στοιχεία της γλώσσας του λαού μάς αποκαλύπτουν στοιχεία της παλιάς γλώσσας, έτσι κι ή λαϊκή μουσική αναπληρώνει, αναγκαστικά, τα ιστορικά μουσικά κειμήλια που μάς λείπουν. Καί από καλλιτεχνική άποψη, ή λαϊκή μουσική είναι πολύ πιο πολύτιμη για μάς, απ' ό,τι είναι για λαούς, που από αιώνες έχουν δημιουργήσει δική τους έντεχνη μουσική παράδοση. Το φολκλόρ, σ' αυτούς τους λαούς, έχει πιά ολότελα απορροφηθεί από την έντεχνη μουσική. 'Ο Γερμανός μουσικός λ.χ. θα βρεί στον Μπάχ, τον Μπετόβεν αυτό που έμεις μόνο στα χωριά μας μπορούμε να βρούμε: μιά ζωντανή εθνική μουσική παράδοση».

('Η σημασία της λαϊκής μουσικής, 1931).

* 'Ο Ζόλταν Κόνταλντ (1882), όπως και ο Μπάρτοκ, θεωρείται ένας από τους εθνικούς συνθέτες της Ούγγαρίας. Το έργο του άγκαλιάζει όλα τα είδη της μουσικής.

Μαζί με τον Μπάρτοκ ασχολήθηκε με την περισυλλογή και τη μελέτη του ουγγρικού μουσικού φολκλόρ.

απόδ. στα ελληνικά: ΦΟΙΒΗ ΚΑΡΑΜΕΡΟΥ

ΤΕΣΣΕΡΑ ΠΟΙΗΜΑΤΑ

Τ ο υ Λ Α Ν Γ Κ Σ Τ Ο Ν Χ Ι Ο Υ Ζ

Ποίημα

Είμαι ένας Νέγρος :

Μαύρος σάν και τη νύχτα που είναι μαύρη,
μαύρος σάν και της 'Αφρικής τα βάθη.

Είμωνα δούλος :

'Ο Καίσαρ μού είπε να φυλάω τα σκαλοπάτια καθαρά,
και βούρτσισα του Ουάσινγκτον τις μπότες,

Είμουν εργάτης :

Κάτω απ' τα χέρια μου οι πυραμίδες χτίστηκαν
κι ασβέστωσα το χτίριο του Γούλουορθ,

Είμουν τραγουδιστής :

'Ολο το δρόμο από 'Αφρική στη Γεωργία
έσυρα τα λυπητερά τραγούδια
πλάθοντας το ρυθμό τους.

Είμωνα θύμα :

Οι Βέλγοι μού 'κοψαν τα χέρια στο Κογκό
και τώρα με λυντσάρουνε στο Τέξας.

Είμαι ένας Νέγρος :

Μαύρος σάν και τη νύχτα που είναι μαύρη,
μαύρος σάν και της 'Αφρικής τα βάθη.

'Εργάτες στο δρόμο της Φλώριντα

Φτιάχνω ένα δρόμο
για να πετούν επάνω
τ' αυτοκίνητα.

Φτιάχνω ένα δρόμο
ανάμεσα σε θάμνους φοινικιάς
να ταξιδεύει πάνω του
φως και πολιτισμός.

Φτιάχνω ένα δρόμο
για τους πλούσιους γέροντες λευκούς
να τόν σαρώνουνε με τις μεγάλες κούρσες τους
και να μ' αφήνουνε στενάμενο εκείδά.
Βέβαια,

ὄλους μας ἕνας δρόμος μᾶς βοηθάει!
Οἱ ἄσπροι ταξιδεύουν—
κ' ἐγὼ τοὺς βλέπω νὰ ταξιδεύουν.
Ποτές μου δὲν εἶδα κανέναν
νὰ ταξιδεύει τόσο ὁμορφα.
Ἔ, κόσμε!
Γιὰ δές με:
Φτιάχνω ἕνα δρόμο!

Στὸν μαῦρο ἀγαπημένο

Ἄχ
Μαῦρε μου,
δὲν εἶσαι ὠραῖος
ὅμως ἔχεις μιὰ γλύκα
ποὺ ξεπερνᾷ τὴν ὁμορφιά.

Ἄχ
Μαῦρε μου,
καλὸς δὲν εἶσαι
ὅμως ἔχεις μιὰ ἀγνότητα
ποὺ ξεπερνᾷ τὴν καλωσύνη.

Ἄχ
Μαῦρε μου,
δὲν εἶσαι ἀχτινοβόλος
κι ὅμως ἕνας σωρὸς μαργαριτάρια
ἕνας σωρὸς λαμπρὰ μαργαριτάρια
θὰ χλώμιαζε στὸ φῶς τῆς μαυρίλας σου—
θὰ χλώμιαζε στὸ φῶς τῆς σκοτεινιάς σου.

Σολεστάντ

Οἱ σκιές
ἀπ' τὶς τόσες νύχτες τῆς ἀγάπης
ἔχουν πέσει τριγύρω στὰ μάτια σου.
Τὰ μάτια σου
τὰ γεμάτα μὲ πόνο καὶ πάθος,
τὰ γεμάτα ψευτιές,
τὰ γεμάτα μὲ πόνο καὶ πάθος,
Σολεστάντ,
τὰ βαθεῖα,
τόσο ἥρεμα μ' ἄφωνο κλάμμα.

Μετάφραση: Λεῖα Χατζοπούλου - Καραβία

ΡΩΜΑΙΟΣ, ΙΟΥΛΙΕΤΤΑ ΚΑΙ ΤΑ ΣΚΟΤΑΔΙΑ...

Τοῦ
ΓΙΑΝ ΟΤΣΕΝΑΣΕΚ

μεταφράζει
ὁ Κ. ΠΟΡΦΥΡΗΣ

(Συνέχεια ἀπὸ τὸ προηγούμενο)

Εἶχε ἀνάψει, ἔφερνε τὴ ματιά του ἀπὸ τὴ
μιὰ στῆν ἄλλη ἄκρη τῆς κάμαρας, καὶ κοίτα-
ξε καλὰ καλὰ ὄλους ὅσους θρискόντανε ἐκειμέ-
σα. «Ὁραῖα!».

—Σὰν τὸν ἄλλον, ἐκειπᾶνου, ξανάπε, ὁ ἀ-
κούραστος Τσέπεκ.

—Σὰν ποιόν;

—Ἐκείνον ἐκεῖ ποὺ καθόταν στὴ σοφίτα.

Τὸν ἔπιασαν σήμερα.

—Μπολσεβίκος!

—Σοβαρά; Καὶ ποῦ τὸ ξέρετε;

—Ὁδλος ὁ κόσμος τὸ ξέρει ἐδῶ, μέσα στὸ
σπίτι. Ἕνα σαράβαλο σὰν κ' ἐτοῦτο...

Μπῆκε στὴ μέση ὁ ράφτης ἐπελπισμένος:

—Καὶ πότε θέλει ὁ κύριος νᾶναι ἔτοιμο τὸ
κουστούμι του;

—Ὅσο γίνεται πιὸ γρήγορα μᾶστορα. Ἄν
μπορεῖς σὲ καμιά βδομάδα. Ὁραῖα. Ὁρθῶ
σὲ τρεῖς μέρες γιὰ πρόβα. Σύμφωνοι;

Τὴν στιγμή ποὺ ξεκίνησε νὰ φύγει, ταλαν-
τεύτηκε σὰν τὴ γριά ἀρκούδα, σφουγγίσε τὸ
σβέρκο του μ' ἕνα χρωματιστὸ μαντήλι καὶ τὸ
στόμα του ἔστριψε ἀπὸ ἕνα μορφασμό:

—Καλὴ λογοδιάρροια μᾶς ἔπιασε, τί λέτε
κ' ἐσεῖς; Τὸ λοιπόν, τὴν ἄλλη φορὰ τὰ ξανα-
λέμε!

Καὶ μὲ καταπληκτικὴ γρηγοράδα, ἔκανε με-
ταβολὴ ἐπὶ τόπου. Καὶ τότε ἐγίνηκε κάτι πα-
ράξενο: λάθρεψε τὴν πόρτα καὶ τράβηξε γιὰ
τὴν πόρτα τῆς καμαρούλας.

Κάτω ἀπὸ τὰ ξαφνιασμένα μάτια τοῦ ραφτά-
δικου, ἔπιασε τὸ πόμολο καὶ τὸ γύρισε.

Κανέννας δὲ σάλεψε. Ἐχώρα ἀπὸ τὸν Παῦ-
λο. Σηκώθηκε χλωμὸς, δίχως οἱ ἄλλοι νὰ τὸν
προσέξουν. Ψηλαφώντας μὲ τὰ χέρια πίσω
του, πάνω στὸ τραπέζι, ἔπιασε τὴ μεγάλη φα-

λίδα τῆς κοπῆς καὶ τὴν ἔσφιξε τόσο δυνατὰ
στὴ χούφτα του, ποὺ οἱ φάλαγγες τῶν δα-
χτυλίων του ἐγίνηκαν κάτασπρες. Τώρα! Ζά-
ρωσε τὰ μάτια καὶ παρακολουθοῦσε ὅλες τὶς
κινήσεις τοῦ χειριοῦ στὸ πόμολο. Τὸ ὄργιο!

Καὶ πάλι ἔστριψε τὸ πόμολο.

Νὰ χτυπήσει! Νὰ τοῦ ριχτεῖ ἀπὸ πίσω μὲ
ξέφρενη δύναμη καὶ νὰ τοῦ μπηῖ τὴν φαλίδρα
στὴν πλάτη, κάτω ἀπὸ τὰ πλευρά, ὅλο του τὸ
κορμί ἦταν ἔτοιμο γιὰ κείνη τὴν ἀπελπισμένη
καὶ τρελλὴ ἐπιχείρηση. Τίποτα.

Ἀναστένανε.

Τὸ πόμολο δὲν ὑποχώρησε.

Ὁ Ράβζεκ γύρισε μ' ἕνα ἔνοχο χαμόγελο
στὰ χεῖλια, τὰ μάτια του ἀνάκριναν τὰ πρόσω-
πα καὶ ἀνασῆκωσε τοὺς ὅμους στενοχωρημένος.

—Σὰς παρακαλῶ, ἀπὸ δῶ ἢ ἐξοδος, ψιθύρι-
σε μὲ σεβασμὸ ὁ ράφτης.

—Ἄ, ὠραῖα! Φτοῦ νὰ πάρει ὁ διάτανος!
Ἐκανα λάθος στὴν πόρτα! Μὲ τούτη τὴ ζέ-
στη!...

Ἄχ! αὐτὴ ἡ ζέστη.

Βγῆκε, ἀφήνοντας πίσω του μιὰ καταθλιπτι-
κὴ σιωπὴ.

Κανέννας δὲν ἔδραζε μιλιὰ. Πνίγονταν.

Πρῶτος ὁ ἐργάτης ἔκανε γὰ ξανάρθει στὰ
σύνγκαλά του. Τὸ πρόσωπό του ξαναγύθηκε
τὴ συνηθισμένη κοροϊδευτικὴ του ἔκφραση.

—Καθὼς δλέπεις, εἶπε δείχνοντας μὲ τὸ κε-
φάλι κατὰ τὴν πόρτα, ἀπόχτησες καλὸν πε-
λάτη.

Ὁ ράφτης ἦταν σκυμένος στὸ σημειωματάρι-
του, λὲς καὶ σκεφτόταν τὰ μέτρα. Εὐστήκε, ἀ-
νασῆκωσε τοὺς ὅμους. Λὲς καὶ κάποιος τοῦσιγ-
γε τὸ λαιμό.

—Καλὰ... καλὰ... Χμ...

—Θά τοῦ φτιάξεις παναπεῖ τὸ κουστούμι;
—Ὁ ἐργάτης περνοῦσε στὴν ἐπίθεση, δίχως
πολλὲς περιστροφές καὶ καρφώνοντας μὲ ἀηδία
τὸ δάχτυλό του στὸ ὕψωμα.

—Ὁ ράφτης σήκωσε τὰ χέρια ψηλά (χειρο-
νομία αὐτοάμυνας).

—Ἐγώ; Γιατί ἐγὼ πάντα; Θά τοῦ κάνεις
τὸ κουστούμι, δὲν θά τοῦ κάνεις τὸ κουστούμι!
Ἐδῶ χρειάζεται λογικὴ κι ὄχι πολλὰ λόγια!
Δὲν εἶναι πρέφα.

—Ἐντάξει! Κι ὅταν παναπεῖ σοῦ φέρει κ'
ἓνα κομμάτι ἀνθρώπινο πετσά, καλοδουλεμένο,
θά τοῦ φτιάξεις ἓνα σακκάκι μὲ δυὸ κουμπιά.
Ἔτσι. Ἡ δουλειά, δουλειά!

—Λές ὅτι σοῦ κατεδαίνει!

Τὸ ἀφεντικό ὑπερασπιζόταν ἄτονα τὸν ἑαυ-
τό του.

—Θάταν πραγματικὴ πρόκληση γὰ...
—Παναπεῖ, θά τοῦ τὴ φτιάξεις τὴ φορεσιά;

—Μὰ τί θές γὰ κάνω ἐπιτέλους; Σκέψου
κομματάκι!

—Θέλω γὰ πῶ, ἐσύ ξέρεις τί θά κάνεις!
Ἐσύ 'σαι ἀφεντικό ἐδωμένα. Νὰ μᾶς ρουφή-
ξουνε παναπεῖ οὐλο τὸ αἷμα, ἀφοῦ ἐμᾶς μᾶς
ἔχει πιάσει τρεματούρα! Ἔχ, μωρὲ μπακάλη!

Πρὶν ἀναψῇ ὁ συνηθισμένος καυγάς, ἡ ψα-
λίδα ἔκοψε τίς ὁρισιές τοῦ ἐργάτη.

Χτύπησε μὲ πάταγο πάνω στὸ σανίδι τοῦ
τραπέζιου.

Ἦταν ἓνας ἐφιόλτης καὶ τίποτ' ἄλλο, σκέ-
φτηκε ὁ Παῦλος ὅταν δρέθηκε ξαπλωμένος δι-
πλα τῆς, μέσα στὸ σκοτάδι. Ἡ πραγματικότη-
τα, ζωντανή καὶ ζεστή, ἦταν δίπλα του. Δὲν
εἶχε παρὰ γὰ ἀπλώσει λίγο τὸ χέρι του καὶ
νά θυθῇ τὰ δάχτυλά του μέσα στὰ μαλλιά
τῆς, ποὺ μοσκοβολοῦσαν ὁμορφα, μποροῦσε νὰ
σύρει τὸ δάχτυλό του στὸ καμαρόφρυδό τῆς,
ν' ἀγγίξει τὰ μισάνοιχτα χεῖλια τῆς, καὶ νὰ
σφίξει ἀπάνω τῆς τὸ στόμα του.

Εἶχε ξεφύγει ἀπὸ τὸ ὄνειρο καὶ ξαναρχόταν
στὰ σύγκαλά του. Μὰ ἔμενε κάτι. Σήμερα,
ὅλα τὰ περιστατικά μετατρέπονταν σὲ παράλο-
γα σύμβολα. Ἀόριστες προειδοποιήσεις τοῦ ἀ-
γνώστου.

Ἡ εἰκόνα τοῦ κλουβιοῦ! Δὲν τὸ βλέπει κα-
νεὶς, μὰ τὸ νιώθει.

—Κοιμᾶσαι;

—Ὁχι.

Τίναζε τὸ κεφάλι του πίσω καὶ κοίταζε τὸν
οὐρανό: ἦταν ἄλλος τώρα καὶ δὲν τὸν τρα-
βοῦσε πιά. Δὲν τοῦ γεννοῦσε τὴν πεθυμιά νὰ
τὸν ἀκολουθήσει. Τ' ἀστερία ἦταν ἀπλωμένα
καὶ ταξινομημένα σὲ ἀστερισμούς, σύμφωνα

μὲ τοὺς νόμους τῆς παγκόσμιας τάξης, μποροῦ-
σε νὰ τὸ ὀνοματίσει, καὶ τρεμόσβηναν παγερά,
ἀδιάφορα καὶ ἄφωνα στὴν ἀναλλοίωτη πορεία
τους! Ἐκείνη τὴ στιγμή συχαινόταν τ' ἀστε-
ρία!

—Τί θὰ τὸν κάνουν; ρώτησε μέσα στὸ σκο-
τάδι ἡ φωνὴ τῆς Ἑσθῆρ.

Ἀνταναγκάστηκε στοὺς ἀγκῶνες του.

—Τὸν εἶδες;

—Ναί. Τὸν ἐσπρωξαν μπροστὰ στὸ παρά-
θυρο. Ἐνας ἀπ' αὐτοὺς σταμάτησε καὶ ἀναψῇ
τσιγάρο. Ἦταν χλωμός καὶ ἀδύνατος. Φαινόταν
σὰν ἄρρωστος. Στὸ δεξί του χέρι φόραγε γάν-
τι, ποὺς ξέρε; μπορεῖ γιὰ νὰ κρύψει καμιά
λαβωματιά!

—Σ' εἶδε;

—Ὁχι. Εἶχα κουκουλωθεῖ στὸ κρεῖματι ἀπὸ
τὸ κεφάλι.

—Καλὰ, ἔκανε κουνώντας ἐπιδοκιμαστικά τὸ
κεφάλι του.

Ἐανᾶπε:

—Καλὰ ἔκανες.

—Ποιὸς ἦταν;

—Ποῦ θές γὰ ξέρω κ' ἐγώ;

—Θέλω γὰ πῶ ἐκεῖνος ἐκεῖ ποὺ ἔπιασαν.

—Ἄ, αὐτός; Εἶναι αὐτός ποὺ καθόταν στὴ
σοφίτα! Ὁ ζωγράφος. Αὐτός ποῦπαιζε κιθάρα,
κατάλαδες ποιὸν σοῦ λέω.

—Τὰ τραγούδια ποῦπαιζε ἦταν πολὺ λυ-
πητερά.

—Παλιότερα ἔπαιζε καὶ ἄλλα τραγούδια. Λέ-
νε πῶς τὸν ἄφησε ἡ γυναίκα του. Δὲν ξέρω.
Ἀλήθεια λέω, δὲν ξέρω ἂν εἶν' ἔτσι. Οἱ ἀν-
θρώποι λένε, λένε!

—Γιατί τὸν ἔπιασαν;

—Τὸ μόνο ποὺ ξέρω εἶναι ὅτι λένε ἐδωμέ-
σα. Εἶναι, λέει, κομμουνιστής...

—Γιατί τοὺς κυνηγοῦν καὶ αὐτούς;

—Δίχως ἄλλο γιατί στὴ Ρωσία εἶναι κομ-
μουνιστές. Πολεμοῦν μὲ τοὺς. Μὰ δὲν ξέρω
καὶ πολλὰ πράματα γιὰ ὅλα τούτα. Δὲ μοῦ
καιγόταν καρφὶ ὡς τὰ τώρα.

—Στὸ τέλος θὰ νικήσουν οἱ Ρῶσοι. Τί λές
κ' ἐσύ;

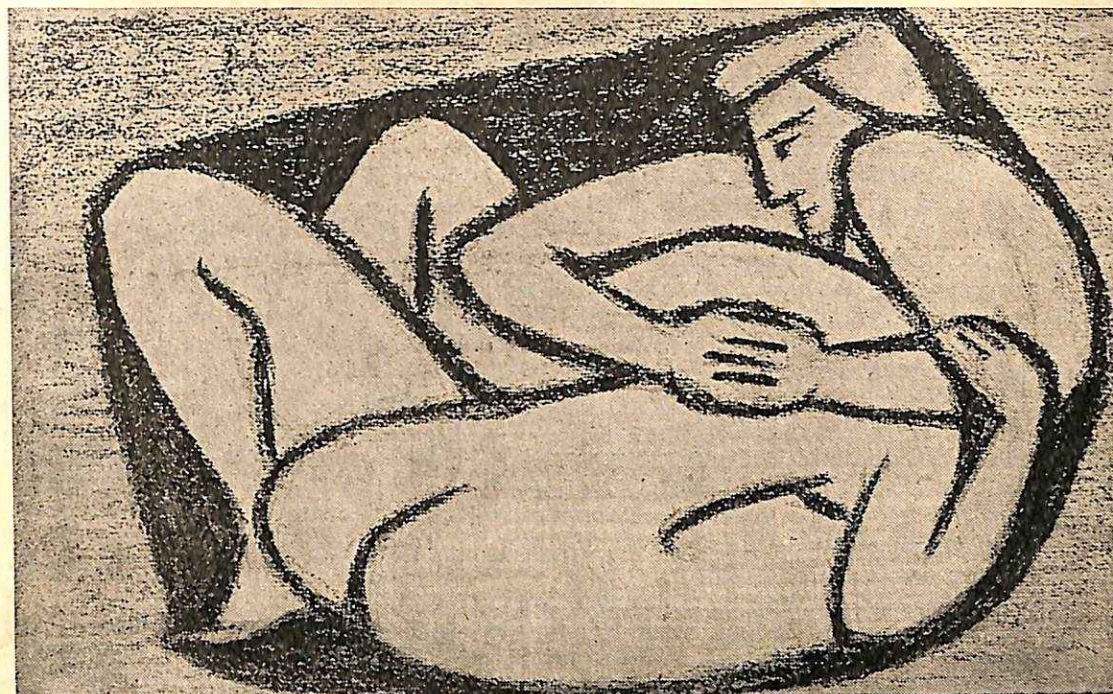
—Πιστεύω. Σίγουρα αὐτοὶ θὰ νικήσουν. Πό-
τε ὅμως;

—Κ' ἐμᾶς πάλι; γιατί μᾶς κυνηγοῦν ἐμᾶς;

—Γιατί εἶναι γουρούνια. Βρήκανε μιὰν ἡ-
λίθια θεωρίαν γιὰ τὴ ράτσα καὶ τώρα τὴν ἐφαρ-
μόζουν. Σὰν νᾶμάστε στὸ Μεσαίωνα. Αὐτὸ τὸ
λέγανε γκέττο ἐκείνη τὴν ἐποχὴ.

—Ναί, μὰ δὲ ζοῦμε πιά στὸ Μεσαίωνα.
Ζοῦμε στὸν εἰκοστὸν αἰῶνα.

Ὁ Παῦλος χαμογέλασε πικρά.



—Ναί, σίγουρα. Μὰ ἡ ἐποχὴ ποὺ ζοῦμε
εἶναι γελοία. Δὲν τόχα σκεφτεῖ ἄλλη φορά, πρὶν
νὰ σὲ γνωρίσω. Μὰ λές καὶ ἀνοιξαν ξαφνικά τὰ
μάτια μου. Εἶναι ἓνα κλουβί, καταλαβαίνεις,
τὸ προτεκτοράτο τους. Κι ὅσο καὶ ἂν χτυπάει
κανεὶς τὸ κεφάλι του στὰ σίδερα ἐτούτου τοῦ
κλουβιοῦ δὲ σπᾶνε τὰ σίδερα. Πρὶν, δὲν τόχα
καταλάβει.

Σώπασε καὶ ξάπλωσε ἀνάσκελα. Ἀναζητήσε
ψηλαφητὰ μέσα στὸ σκοτάδι τὸ κορμὶ τῆς Ἑ-
σθῆρ καὶ τσούφιξε δυνατὰ στὸ δικό του. Τῆς
χάιδευε τὰ μαλλιά, μπερδεύε στὰ δάχτυλά του
τὴς ἀντάρτισσες μπούκλες τῆς, καὶ τίς φουσοῦσε,
προσπαθώντας νὰ συγκεντρώσει ἀπάνω τῆς μο-
νάχα ὅλες τοὺς τίς σκέψεις. Μὰ δὲν τὰ κατά-
φερνε.

—Παῦλο... ρώτησε ἀπαλὰ ἡ φωνὴ τῆς
Ἑσθῆρ.

—Τί 'ναι πάλι;

—Τί γίνεται ἔξω;

Ἡ ἐρώτηση ἐτοῦτη ἦταν σὰν μιὰ ἱερότητα.
Τὸν ἀναστάτωσε. Ἀνασηκώθηκε, ἄπλωσε τὸ
χέρι του στὸ σκοτάδι καὶ γύρισε τὸ διακόπτη
τοῦ ηλεκτρικοῦ. Τὸ φῶς πλημμύρισε τὴν κα-
μαρούλα. Γύρισε κατὰ τὴν κοπέλλα, ποὺ ἔδει-
χνε ἀδιάφορη, καὶ κατσούφιασε λίγο.

—Τίποτα... Δηλαδή δὲν ξέρω τί θές γὰ
πεῖς ἀκριβῶς...

Ἐλεγε ὅτι τοῦρχόταν, κοιτάζοντας ἄλλου.
Μὰ ὅταν εἶδε τὰ μάτια τῆς, κατάλαβε πῶς κάτι
ἤξερε. Τὰ μάτια τῆς ἔδειχναν φρίκη καὶ τίποτ'
ἄλλο.

—Κ' ἐσύ τί ξέρεις δηλαδή; ρώτησε ἀνήσυ-
χος.

—Ὁχι πολλὰ πράματα, μόνο ποὺ μοῦ λές
φέματα. Γιατί;

Τὴν ἔπιασε ἀπὸ τοὺς ὤμους, τὴν ἐσφίξε
καὶ τὴν τράνταξε σιγά. Τῆς ἔδειξε μὲ τὸ δάχτυ-
λο τὸ σιωπηλὸ ραδιόφωνο ποὺ μόλις γυρνοῦσε
κανεὶς τὸ κουμπὶ του ἄρχιζε νὰ φτύνει. Ἐκα-
νε νὰ τὴ μαλώσει:

—Ἀκουσες ἔ; Πέσμου τὴν ἀλήθεια σου!
Ἐτοῦτη τὴν παλιοκαραβάνα, ἐγὼ φταίω, ἔπρε-
πε νὰ τὴν πετάξω ἀπὸ τὸ παράθυρο. Καὶ σοῦχα
πεῖ, νὰ μὴν τὸ κάνεις. Μὰ γιατί ὅλες σὰς εἰσα-
στε τόσο περίεργες; Μέσα σ' ἐτοῦτο τὸ σπίτι
κάθονται κάθε λογῆς ἄνθρωποι. Δὲ λέω πῶς
ὅλοι τους εἶναι κακοί, μὰ φοβοῦνται. Νὰ, ἐκεῖ-
νος ἐκεῖ ποὺ κάθεται πάνω ἀπὸ δῶ, συνεργά-
ζεται μὲ τοὺς Γερμανούς. Πρέπει νὰ τὴν πάρω
ἀπὸ δῶ ἐτούτη τὴν παλιοκαραβάνα. Δὲ σκέ-
φτεσαι! Ἐσύ μιὰ φορά εἰσὶ ἀσφαλισμένη ἐδω-
μέσα. Σπίτι μου. Τὸ τί γίνεται ἔξω δὲν ἀφορᾷ
ἐμένα. Πρέπει γὰ τὸ καταλάβεις ἐπιτέλους.

—Ὁχι, μὲ ἀφορᾷ! Κ' ἐσένανε! Τὸ ξέρεις
πολὺ καλά.

—Τί ξέρω; Τί θές νά ξέρω! "Αχ, μωρέ Θε μου!

Η κοπέλλα έβαλε τὰ κλάματα καὶ τὸν ἔσφιξε ἀπάνω της. "Επιασε τὸ κεφάλι του μὲ τὰ δάχτυλά της καὶ ἄφησε νὰ τῆς ξεφύγει, τι εἶχε στὴν καρδιά τις τελευταῖες μέρες. Τῆς ξέφυγε ἀπ' αὐτὸ τὸ σφιγμένο καὶ κάθησε στὴν ἄκρη τοῦ ντιβανιοῦ. Τὴν ἀκουγε σφίγγοντας τὰ δάχτυλά του, καὶ τσαλακώνοντας μέσα στὴν στέπη του ἕνα χαρτάκι. Προσπαθοῦσε νὰ βρεῖ καμιά γόπα. Τίποτα. Τὰ δάχτυλά του τρεμούλιαζαν.

—Δὲ μπορῶ πιά νὰ σωπάσω, Παῦλο... Θὰ σκάσω. Τὰ ξέρω ὅλα, μὲ νιώθεις; "Ολα... Κι ἀκόμα πῶς ἂν μὲ θροῦν ἐδῶ μέσα θὰ σὲ ντουφεκίσουν, ἐσένανε μὰ καὶ τὸ μπαμπά σου καὶ τὴ μαμά σου, ὅλους αὐτούς... Μοῦρχειται νὰ οὐρλιάζω ἀπὸ τὸ φόβο... Μὰ δὲν πρέπει νὰ γίνεῖ αὐτὸ τὸ πράμα, δὲν πρέπει νὰ γίνεῖ...

—Σώπα!... Σύχασε...
—Σήμερα, τοὺς εἶδα, Παῦλο... Καὶ δὲ μπορῶ νὰ ἐξακολογήσω ἄλλο, δὲ μπορῶ πιά! Σ' ἀγαπῶ, σ' ἀγαπῶ πὺθ πολὺ καὶ ἀπὸ τὸν ἑαυτό μου. Θὰ τρελλαθῶ ἀπὸ τὸ φόβο... Σ' ἀγαπῶ πάρα πολὺ... Μὰ δὲν ἔχω ἄλλο θέση ἐδωμέσα, δὲν ἔχω ἄλλο θέση στοὺς ἀνθρώπους, κ' ἐσύ... "Εσύ πρέπει νὰ ζήσεις! Μὲ καταλαβαίνει; Παῦλο!

"Εφραξε μὲ τὸ χέρι του τὸ στόμα της, γιὰ νὰ πνίξει τὴν κραυγὴ της. Χτυπιόταν σὲ μιὰν ἔκρηξη ἀπελπισίας, μὰ μόνο ὅταν ἐσώπασε ὑποχώρησε ἐκεῖνος. Βύθισε τὸ πρόσωπό της μέσα στὸ προσκέφαλο κ' ἕνας λυγμὸς τράνταξε τοὺς ὤμους της. Κάθησε στὴν καρέκλα, ἀντίκρυ της, μὲ τὸ κεφάλι μέσα στὰ χέρια, μὲ τὴ χαμένη ματιὰ του καρφωμένη στὴ μαύρη καστίνα, μπροστά του.

—Μὰ τί θές λοιπὸν νὰ κάνεις;
—Νὰ φύγω! Ἀμέσως... Σήμερα κιόλας...
—"Οχι, ἀποκριθῆκε κοφτά. Δὲ θὰ σ' ἀφήσω.
—Πρέπει Παῦλο! Μὰ δὲν τὸ καταλαβαίνεις λοιπόν;

—"Οχι, δὲν τὸ καταλαβαίνω. Δὲ μπορῶ νὰ καταλάβω. Θὰ σὲ πιάσουν ἀμέσως.

—Μ' ἂν μὲ θροῦν ἐδωμέσα, θὰ σκοτώσουν κ' ἐσένανε.

—Τί ἔχει νὰ κάνει; Δὲ μὲ γνιάζει καθόλου.

—Παῦλο! φώναξε.

—Ἀλήθεια στὸ λέω. Τὸ νιώθω. Δὲ θέλω ἀπλούςτατα. Θάνατι σὰν νὰ πεθάνω. Καὶ χειρότερα. "Αν δὲν εἶσαι ἐσύ ἐδῶ, δὲ θέλω νὰ ξέρω τίποτα, δὲ θέλω ν' ἀκούω τίποτα, δὲ θέλω νὰ νιώθω τίποτα. Κ' ἔπειτα γιατί; "Ο κόσμος

ὅπου ζοῦμε δὲν ἀξίζει τὸν κόπο. Γιατὶ νὰ μὴν ἔχουμε γεννηθεῖ κάπου ἄλλου; "Ανάμεσα στοὺς ἄγριους! "Η τὴν προϊστορικὴ ἐποχὴ; Θὰ μπορούσαμε νὰ χουμε τὸν οὐρανὸ πάνω ἀπὸ τὰ κεφάλια μας. "Εγαν κοινότατο οὐρανὸ. Θυμάσαι ποὺ κάναμε ἀναπνευστικὲς κινήσεις; Πρὶν ἀπὸ λίγες μέρες. Μαζί. "Ενιωθα καλὰ ἐκεῖνο τὸ βράδυ. Δὲν ἔχει κανένα νόημα ν' ἀναπνέει κανεὶς μόνο γιὰ τὸν ἑαυτό του. Νὰ μὴν ἀνασαίνει γιὰ κανέναν. Νὰ μὴν ἐκπνέει γιὰ κανέναν, ἕνα, δύο, αὐτὸ εἶναι ἀνώφελο καὶ ἡλίθιο. Μόνο γιὰ τοὺς θάλακες θάνατι καλὸ! Οὐφ! Εὐχαριστῶ, νὰ μοῦ λείπει!

—Μοῦ μιλάς μὲ κακία, Παῦλο! "Εγώ... θέλω νὰ ζήσεις...

—Κ' ἐγὼ τὸ θέλω. Χίλιες φορές. Μὰ ὅχι χωρὶς ἐσένανε!

Φώναξε αὐτὴ τὴ φράση μὲ φρενιασμένο πείσμα, μὲ μιὰ σκοτεινὴ μανία ποὺ πρώτη φορὰ ἐδῆλεπε ἡ κοπέλλα. Κοπανοῦσε τὰ γόνατά του μὲ τὴ γροθιά του.

—Ἐρεῖς ποῖ θάνατι τὸ χειρότερο σ' αὐτὴ τὴν ὑπόθεση; Τὸ χειρότερο θάνατι, ποὺ δὲ θὰ ἐλπίζω πιά τίποτα. "Αν γίνεῖ κάτι τέτοιο τί νὰ ἐλπίζω; Νὰ ἐλπίζω πῶς θάρθει καὶ πάλι ἡ ἰδέα στοὺς ἀνθρώπους νὰ ξεκουλιάσει ὁ ἕνας τὸν ἄλλον; Πῶς θὰ δάλουν φωτιά στὸ κεφάλι; Δὲ θέλω! Δὲν πιστεύω πιά τίποτα. Μόνο ὅτι ἔχω ἐτούτη τὴ στιγμή μέσα μου. "Ο, τι νιώθω ἐτούτη τὴ στιγμή. "Η φωτισμένη ἐποχὴ μας ἔχει κάτι μπερδεμένο, κάτι θορυχωμένο. Τὸ γκέττο! "Η πρόοδος, ἡ τεχνικὴ καὶ... ὁ Μεσαίωνας! Τί εἶναι αὐτὸ τὸ πράμα; "Ετοῦτο εἶναι θηριοτροφείο! Τὸ ὅτι διαθέτουμε κεντρικὴ θέρμανση, αὐτὸ δὲν ἀλλάζει καθόλου τὴν κατάστασι! Νιώθει κανεὶς τὴν ἐπιθυμία νὰ ξεράσει... Κάπως ἔτσι σκέφτομαι πῶς θάνατι οἱ τελευταῖες ὥρες τῆς ἀνθρωπότητος. Παντοῦ σκοτάδια!...

—Μὰ πρέπει νὰ ὑπάρχει κάπου καὶ φῶς.

—Μπορεῖ, παραδέχτηκε ὁ Παῦλος (ἔκανε μιὰ κίνηση ποῦδειχνε ἀμφιβολία). Μὰ ποῦ;

—Πρέπει νὰ τὸ θροῦμε.

—Τί ἀξία ἔχει νὰ ψάχνουμε; Εἶναι ἐδῶ. Δίπλα σου. Δὲν ὑπάρχει ἄλλο ἀπὸ τοῦτο.

—Μά... Δὲν εἴμαστε μόνοι στὸν κόσμο.

—"Ας εἶναι, τὴν ἔκοψε γιατί δὲν εἶχε καμιά διάθεση νὰ συνεχίσει μιὰ στεῖρα συνομιλία. Μὰ γιὰ τὴν ὥρα ἔχουμε ἄλλες ἔγνιες. Στὸ κάτω τῆς γραφῆς, καλύτερα νὰ τὰ ξέρεις ὅλα. Μὰ ἀκούσέ με: ἐκεῖνο ποὺ ξέρω εἶναι πῶς δὲ μπορεῖ νὰ μείνεις αἰώνια ἐδωμέσα. Ξέρω πολὺ καλά σὲ τί κατάστασι θρίσκεσαι. Θὰ τὰ βολέψω, ἀμέσως κιόλας, ἄσε, ξέρω ἐγὼ τί θὰ κάνω.

Μὰ ἐσύ θέλω νὰ μοῦ ὑποσχεθεῖς πῶς δὲ θὰ κάνεις τίποτα ἀπὸ δῶ μέσα. Θὰ βαστάξεις, πρέπει νὰ βαστάξεις! "Αν μ' ἀγαπᾷς στ' ἀλήθεια καὶ ἂν θέλεις στ' ἀλήθεια νὰ ζήσουμε μαζί. Μοῦ τὸ ὑπόσχεσαι;

—Ναί, ἀναστέναξε ἡ κοπέλλα.

Ἐάπλωσε ἀνάσκελα δίπλα της, τῆς πῆρε τὸ χέρι καὶ τὸ ἀκούμπησε στὸ στήθος του. "Ηταν ζεστὸ καὶ ἀνάλαφρο, σὰν νὰ μὴν εἶχε βάρος. "Εκλεισε τὰ μάτια του, τσακισμένος ἀπὸ κείνη τὴν κακία μέρα καὶ προσπάθησε νὰ μὴ σκέφτεται. Δὲν τὰ κατάφερε. "Η μέρα ἐκεῖνη εἶχε χαραχθεῖ μέσα τους καὶ φαρμάκωνε τὸ κρανίον τους. Κ' εἶχαν καὶ οἱ δύο τους μεγάλῃ ἀνάγκη νὰ κοιμηθοῦν, νὰ δουλιάξουν μέσα στὸν ἀπατηλὸν κόσμον τοῦ ὕπνου. Νὰ θροῦν ἐκεῖ ἕνα καταφύγιο.

Νὰ κοιμηθοῦν!

"Η φωνὴ τῆς "Εσθῆρ ἔφτασε στ' αὐτιά του ἀπὸ μακριά:

—Παῦλο!

—Τί;

—Θὰ τὸν σκοτώσουν Παῦλο;

—Δὲν ξέρω. Μὴν τὸ σκέφτεσαι. "Εγώ... Δὲν ξέρω...

"Αποκοιθῆθηκε στὴν ἀγκαλιά της, μ' ἕγαν ταραγμένο ὕπνον. Ἀνάσαινε μέσα στὰ μαλλιά της σὰν τὸ μικρὸ παιδάκι καὶ κάθε τόσο ταραζόταν ξαφνικά κ' ἔκανε ἀπότομες κινήσεις. "Εκείνη ἔαγγυονοῦσε καὶ τὸν φύλαγε ποὺ κοιμόταν, κοίταζε τὸ πρόσωπό του καὶ χαμόγαινε σ' αὐτόν. Ξαφνικά κατὰλαβε πῶς ἔπρεπε νὰ τὸν ξυπνήσει, πῶς οἱ γονιοὶ του (οἱ γέροι ὅπως τοὺς ἔλεγε) θὰ ἀνησυχούσαν. Παζάρεψε μέσα της τὰ λεφτά, τὰ δευτερόλεπτα, ἀκουγε τὴν ἀνάσα του. "Ελυωνε ἀπὸ τρυφεράδα. "Ηταν δικὸς της καὶ ἦταν γι' αὐτὴ ὁ μόνος ποὺ τῆς ἀπόμεινε στὸν κόσμον.

"Η ἐφημερίδα ἔδωσε τὴν ἀπάντησι στὴν ἐρώτησι τῆς "Εσθῆρ. Στὸν καινούριον κατάλογον τῶν ἐκτελεσθέντων, οἱ ἀνθρώποι τοῦ σπιτιοῦ διάβασαν στὴν προτελευταία σελίδα, κάτω κάτω πές, τὸ ὄνομα καὶ τὴν διεύθυνσι τοῦ ζωγράφου τῆς σοφίτας.

Οὔτε τὸν ἄερα δὲ μπορούσε ν' ἀναπνέει κανεὶς.

Ζύγωνε γρήγορα στὸ τέλος ἐκείνη ἡ σκηνὴ τῆς ἀποκάλυψης ποὺ κανέναν δὲν εἶχε ἀμφι-

βολία σ' ὅλη τὴν πόλιν τί μπορεῖ νὰ ταν. Εἶχε δημοσιευθεῖ ἕνα ἄοριστο τελεσίγραφο. Τάδε ἡμέρα, τάδε ὥρα. «Ἀπὸ τῆς στιγμῆς ταύτης πρέπει νὰ ἀνακαλυφθοῦν τὰ καταφύγια ὅπου κρύπτονται οἱ αὐτουργοὶ-φαντάσματα τῆς ἀποπείρας, πρέπει νὰ ἔλθουν στὸ φῶς τοῦ προτεκτοράτου.» Ἄλλως...» Ἄλλως, τί; Ἀπὸ τὴν ἀνακάλυψιν τοὺς ἐξαρτιόταν δίχως ἄλλο ἂν θὰ ξημερώσει καὶ ἂν θάβῃ οἱ ἥλιος τὴν ἐπομένη.

—Γιὰ διάβασε ἐδῶ! εἶπε ὁ Τσέπεκ χτυπώντας μὲ τὸ δείκτη τοῦ χεριοῦ του τὴν ἐφημερίδα. Νά, ἐδῶ, στὸ λέει καθαρά, πῶς τιμωροῦσαν στὴ Ρώμη τὴν ἀλληλεγγύη μὲ τοὺς ρέμπελους... "Υστερα ἀπὸ τὸ Λίντιτσε, δὲ θὰ μοῦ κάνει τίποτα ἐντύπωση...

"Ο ράφτης ἔρριξε μιὰ ματιὰ στὴν ἐφημερίδα ποὺ ἦταν πάνω στὸ τραπέζι τῆς κοπῆς, καὶ ἀναστήκωσε ξαφνιασμένος τὸ κεφάλι:

—Μ' αὐτό... Αὐτὸ ὥστόσο δὲ μπορεῖ... Δίχως ἄλλο δὲν ἦταν ἱκανοὶ νὰ ἐφεύρουν τίποτα καινούριο. Αὐτὸ θύμιζε ἡ ἐπιστημὴ τῆς ἐκδίκησης, κ' ἕνα ἀτιμὸ ὄργιο ἐξογκωμένο ἀπὸ τις σφαγὲς τοῦ πολυγώνου Κομπούλα. Οἱ πυροβολισμοί, οἱ κλωτσιὰς στὶς πόρτες. Οἱ συλλήψεις καὶ τὰ πλιατσικολογήματα τῶν διαμερισμάτων, ὅπου κλέφτες μὲ στολὴ ἔκαναν τὴν τύχη τους. "Ο τρόμος καὶ ἡ ὀργή. Οἱ λυγμοί. Οἱ ἀποστολὲς τῶν "Εβραίων, ποὺ πορεύονταν ὅλο καὶ καὶ πὺθ διαστικά, μὲ οὐρλιαχτὰ ἐκδίκησης. Τὰ κουδουνίσματα τῶν τηλεφώνων, τὰ ἐντάλματα συλλήψεως, οἱ ἀνέντιμες πληροφορίες γιὰ τοὺς δράστες τῆς ἀποπείρας, ποὺ μπορεῖ νὰ χαν ἔξαφνιστοῦν κατόπιν ἀπὸ τὴ γῆς. Οἱ φρέσκοι κατὰλογοι στὶς γωνιὰς τῶν δρόμων, μὲ ὀνόματα, ὀνόματα, ὀνόματα. Οἱ διευθύνσεις καὶ τὰ ὀνόματα ποὺ ξερνοῦσαν τύπος καὶ ραδιόφωνο δίπλα στὶς πληροφορίες γιὰ τις συντριπτικὲς ἡττες τῶν ἐχθρῶν σ' ὅλα τὰ μέτωπα. Τίποτα καινούριο, μόνο τὸ ραδιόφωνο νὰ οὐρλιάζει καὶ τὰ ταμποῦρλα νὰ θρονοῦν καὶ νὰ συγκαλοῦνται δουλικὰ καὶ νὰ κάνουν δηλώσεις καὶ κερνίκια ἀντρείκελα μασκαρεμένα σὲ ὑπουργοὺς, καὶ λαχωνιάζοντας καὶ μὲ παθητικά, ὑστερικά ξεφωνητά, νὰ καθαρίζουν ἀπὸ τὴν λέπρα τοῦ ἐβραιομπολσεβικισμοῦ τὸ σῶμα τοῦ ἔθνους. Ἄλλοιμόνός μας, θρονοῦσε ἕνας φαλακρὸς διευθυντὴς σχολείου, ἀλλοίμονό ἂν τὸ Ράιχ ἀναγκαστοῦν νὰ προφέρει μιὰν καταδικαστικὴν ἀπόφασιν ἐναντίον τοῦ ἔθνους.

—"Ορίστε ἕνας ποὺ κάνει καλὰ τὴ δουλειὰ του, ὑπογράμμισε ξερὰ ὁ Τσέπεκ. "Εχει φαλάκρα, τὸ κεφάλι του παγαπεῖ εἶναι σὰν τὸ γόνατό του, κ' ἔτσι τὸ Ράιχ θὰ μπορέσει νὰ τὸν ὀνομάσει ξανθὸ μὲ περιεφραλαία. Θέλει δίχως

άλλο να κάνει το λαό να τραδηξει κι άλλες σφαγές. Κουά, κουά...

Από στόμα σε στόμα ή προπαγάντα, γρήγορη σαν τον άνεμο, φέρνει ένα νέο που ή ουσία του είναι: αν ίσκαμε μεθαύριο το βράδυ δεν ανακαλυφτούν οι δράστες της απόπειρας, τότες, ένας στους δέκα από τους...

Και σήμερα, αφού χτύπησε δυο φορές όπως και την πρώτη φορά, μπήκε και πάλι στο ραφτάδικο ο Ράυζεκ. Έρχοταν για πρόβα, όπως ήταν το σωστό και ζάρωσε τα μάτια ξαφνιασμένος βλέποντας πάνω στο τραπέζι το ύφασμά του, να μην τυχουν κόψει ακόμα. Κάθισε, λυωμένος από τη ζέστη, στην καρέκλα των πελατών και σφούγγισε με το μαντήλι το σέρο του. Ξεφυσούσε, έδραζε στο ζουμί του. Παρπονέθηκε:

—Διάβολε, τί ζέστη που κάνει! Το λοιπόν μάστορα;

Όλοι σώπαιναν μέσα στο ραφτάδικο σκυμένοι στη δουλειά τους, και τότες τάπε όρθα κορτά και τσεκουράτα. Άρχισε να ξεδιπλώνει ένα παράξενο ανακάτωμα από παράπονα για το γολγοθά του τσέχικου λαού — δεύτερο μαρτύριο, που να πάρει ο διάολος! — τη θρωμερή πολιτική του ανοησία και βρισιές για τους Έθραίους που μάς έρριξαν σ' έτοτο έδω το καζάνι. Μέσα σ' εκείνη την ταραγμένη σιωπή, άναβε με τα ίδια του τα λόγια, κ' ένώ έφερνε τη ματιά του πέρα - δώθε μέσα στο ραφτάδικο, έδραζε μέσα του το καζάνι του θυμού του. Τα μάτια του έπασαν στην κλεισμένη με το κλειδί πόρτα που έβγαζε στην καμαρούλα. Έπιτέλους τράδηξε από την τσέπη του ένα χάρινο τσαλακωμένο χωνάκι με καραμέλλες κ' έχωσε μία στο στόμα του.

Έτσι καταπραύνουν τα νεύρα!

Όταν σώπασε έδειχνε καλός και κουρασμένος.

Ο ράφτης άνάσανε κι άρχισε τις συγγνώμες:

—Δουλειές βλέπετε, δεν ξέρουμε που να δάλουμε το κεφάλι μας. (Δέν ήξερε να λείι ψέματα). Βράζουμε βλέπετε όλοι στο ίδιο τσουκάλι, αν έχετε την καλωσύνη αγαπητέ μου κύριε... μεθαύριο ή καλύτερα, σταθείτε, καλύτερα τη Δευτέρα αν δεν το διαζώσατε πάρα πολύ...

—Άς είναι, μούγκρισε ο Ράυζεκ, με γιομάτο το στόμα.

Και πρόσεσε με γενναιοφροσύνη:

—Θά περιμένω, μά όχι και πολύ.

Σηκώθηκε, δάζοντας όλη του την προσοχή σ' αυτή την κίνηση, άνοιξε το χωνάκι και πρόσφερε σ' όλους με τη σειρά τους μια καραμέλλα.

—Πάρτε, πάρτε, είναι καλές. Που να βρεί κανείς την σήμεραν ήμέραν γνήσιο γλυκάνισο!

Από τη στιγμή που μπήκε ο πελάτης, ο Τσέπεκ σώπαινε πεισματικά. Μουρμούρισε κάτι και δεν πήρε καραμέλλα. Το άφεντικό σκέφτηκε λίγο, όσο το άνοιγόκλειμα του ματιού, και δεν τόλμησε ν' άρνηθεί, γιατί μπορούσε κανείς να έξηγήσει αυτή την άρνηση όπως ήθελε. Έχωσε φοβισμένα το χέρι στο χωνάκι ρίχνοντας στον έργάτη που ήταν πισωπλατισμένος κ' έκανε πως δέ βλέπει, μιάν ένοχη ματιά. Άναστέναξε.

—Ευχαριστώ, πρόφερε πνιχτά.

Ο πελάτης τράδηξε κατά την πόρτα σκορώντας πίσω του κάτι φρασούλες όπου ξεχείλιζε ή εύθυμία του καλού γειτόνου.

Όταν έκλεισε ή πόρτα, ο Τσέπεκ δίχως να κατσοφυάσει καθόλου, δεν παράλειψε να πετάξει μιάν από κείνες τις τσουχτερές κουβεντούλες του.

—Κοίτα μην πνιγείς!

Με τούτη την ξερή φρασούλα κουρδίστηκε το άφεντικό, τόσο όσο δεν είχε κουρδιστεί ποτέ τον τελευταίο καιρό, μ' όλο που δόθηκαν για να ξεσπάσει ο καλός γεροντάκος κι ή ζέστη κι ή υπερηλεχτρισμένη άτμόσφαιρα.

Μά τί έκανα επιτέλους; φώναζε ο ράφτης με ταιριχτή φωνή, που ήταν πολύ αντίθετη από τον τρόπο που μιλούσε, όταν μιλούσε δυνατά. Τί θές τελοσπάντων; Τό κατάλαδες; Μου παρασκότισες τον έρωτα! Έγώ έχω φαμελιά... έχω παιδί και πρέπει να το αναθρέψω... κι άρρωστη γυναίκα... Μά έσύ, έσύ δέ θά μπόρσεις ποτέ σου να καταλάβεις!

—Μά δεν είπα τίποτα, Λουδοβίκο, πρόφερε ο έργάτης μ' άσυνήθιστη γλύκα.

—Σιγά - σιγά θά μάς πεις πως είμαστε και συνεργάτες. (Ο ραφτάκος φρικιούσε από μια κλαψιάρικη όργη). Γιατί θέλω παναπεί να του ράψω τη φορεσιά του; Έ, κ' έπειτα; Γιατί πήρα μια καραμέλλα; Μ' αυτά δηλαδή θά κερδίσουν τον πόλεμο; Όχι! Έγώ δεν είμαι ούτε πολεμιστής, ούτε ήρωας, δέ μπορώ να επιτρέψω στον έαυτό μου...

—Έχεις ύποχρέωση! τον έκοψε σκληρά ο Τσέπεκ. (Πέταξε στο τραπέζι της κοπής το σακκάκι που έραβε). Μία φορά κάνε στη ζωή σου κατάλαδέ το πως έχεις ύποχρέωση! Πρέπει, όσο μικρό και νάναι, ακόμα κι αν χρειαστεί να τα κάνεις στα βρακιά σου. Πρέπει τελοσπάντων ν' αποφασίσεις να δουτήξεις στο νερό, έτσι είναι άδερφέ μου! Άλλιώς θάσαι ένα θρασύμι. Ούτε κ' έγώ είμαι κανέναν ήρωας, πίστεφέ με, ένας Θεός το ξέρει, μά έρχονται κάτι στιγμές

στη ζωή που πρέπει τελοσπάντων να δείξει κανείς πως είναι άνθρωπος, αν θέλει να κοιτάζει στα μάτια τους άλλους ανθρώπους.

—Μά... μά... τί διάολο κάθεται και μου τσαμπουνάς;

Ο έργάτης σηκώθηκε, άκούμπησε το χέρι του στον ώμο του άφεντικού του και τον τράδηξε στο διάδρομο. Ο δυστυχισμένος ο ράφτης προχωρούσε σαν ύποδατης. Ο Τσέπεκ ένιωθε λίγο λύπηση για κείνον εκεί τον τσυχισμένο γεροντάκο, με τη μεζούρα του ράφτη να κρέμεται στο λαιμό του.

—Άκου έδω, του ψιθύρισε όταν δρέθηκαν μόνοι. Δέν ήθελα να σε τρομάξω, μά να, κάτι άνώμαλο γίνεται έδωμέσα, πρέπει να σου πώ... το και τό...

Όταν ο πατέρας γύρισε το βραδάκι σπίτι, του Παύλου του φάνηκε σαν νάταν κάποιος άλλος. Ο γεροντάκος πήγε σέρονοντας τα δήματά του και τους όρηκε στην κουζίνα, το πρόσωπό του ήταν χλωμό, τα μάτια του γιομάτα άνησυχία και τα χέρια του κρεμόντανε στα πλάγια. Κάθισε σιγά στη θέση του, ψιθύρισε πνιχτά το συνηθισμένο του γειά σας και προσπάθησε να χαμογελάσει με το στανιό.

Κ' έσκυψε γρήγορα - γρήγορα το κεφάλι του στο πιάτο με τις άχνιστές πατάτες.



Δέ ζήτησε καν τη συνηθισμένη του έφημερίδα, ούτε άνοιξε το ραδιόφωνο που ήταν στο μπουφέ. Ήταν ολοφάνερο πως έδανε όλη του τη δύναμη για να δώσει στο πρόσωπό του τη συνηθισμένη του ήρεμη έκφραση, μά ήταν πολύ κακός ήθοποιός.

Τό κουτάλι έτρεμε στα ζαρωμένα του δάχτυλα.

—Τί έχεις; τον ρώτησε ή γυναίκα του.

Φοβήθηκε, και σήκωσε το κεφάλι του μ' ένα σδησμένο χαμόγελο.

—Τίποτα, τίποτα Μαρία... Τί θές δηλαδή νάχω; άποκρίθηκε με μιάν άδύνατη φωνούλα ρίχνοντας μια ματιά στην πατατόσουπά του. Νά, δέ νιώθω σήμερα και πολύ καλά... Είναι... Συναχώθηκα, δεν είναι τίποτα.

—Νά σου κάνω ένα τίλιο.

Έφαγαν δίχως να βγάλουν μιιά, ο ράφτης έσκυβε στο πιάτο του άποφεύγοντας να κοιτάξει το γιό του κι ή άνησυχία έκανε να χορεύουν οι ζάρες στο πρόσωπό του.

Ο Παύλος άκουγε τη βραχνή, άνώμαλη άνάσα του. Μπορεί νάταν πραγματικά άρρωστος. Μά κάτι πλανιόταν από πάνω τους και ζητούσε να έκφραστεί. Άκουγόταν το τίκ - τάκ που άκανε το συνηθισμένο πένου στο μπουφέ και το τζιντζίνισμα από τα πιάτα άνακατωγόταν με τη διαστική του κίνηση.

Μιά άπαίσια, πνιγηρή σιωπή.

—Η Ρόζα μάς έστειλε ένα κομάτι γουρούνι καπνιστό, έκοψε ή μητέρα άχρωμα εκείνη τη σιωπή.

—Χμ... πάντα της ευγενικά. Να ιδούμε αν θά μπόρσουμε να της τα ξεπληρώσουμε ύστερα από τον πόλεμο.

—Γιατί δεν τρώς;

—Δέ μπορώ... δεν έχω σήμερα όρεξη, κατάλαδες;

Δικαιολογιόταν ζαρώνοντας ντροπαλά τα μάτια.

Έκείνη τη στιγμή άναπήδησε άλαφιασμένος. Τό κουτάλι του τζιντζίνισε στο πιάτο του.

—Χτύπησαν στην πόρτα, δεν άκούσατε; έιπε τραυλά.

Κ' έκανε να σηκωθεί. Μά έτρεμαν τα κατσικείδια του και το κορμί του ξανάπασε στην καρέκλα.

—... Νάι, σάς λέω...

—Ποιός μπορεί νάναι τέτοιαν ώρα; παρατήρησε ή μητέρα.

—Έγώ δεν άκουσα τίποτα, έιπε ο Παύλος.

Τό άγόρι σηκώθηκε, πήγε στο σκοτεινό διάδρομο και άνοιξε την πόρτα του προθαλάμου.

Ο πατέρας δεν είχε κάνει λάθος.

*Ήταν ή γειτονοπούλα, τήν είχε στείλει ή μητέρα της νά δανειστεί τή σανίδα τοῦ σιδερώματος, γιατί ή δική τους κάηκε ἀπό τὸ σίδερο. Ἦρθε κ' ή μητέρα καί ἄρχισε τὰ παράπονα γιά τή θυγατέρα της ποῦναι ἀπρόσεχτη κ' ἔκαψε, τὸ δρωμοθήλυκο, τή σανίδα!

Αὐτὲς οἱ κουδέντες διάλυσαν γιά λίγα λεπτὰ τήν πνιγερή σιωπὴ ποὺ βασίλευε στὴν κουζίνα κ' ἔδωσαν καί στὸν Παῦλο τὴν εὐκαιρία νά κάνει τὴ συνηθισμένη του κλεψιά. Ἡ μητέρα του εἶχε παρασυρθεῖ ἀπὸ τὴν πολυλογία καὶ ὁ Παῦλος ἀνοίξε ὁμορφα ὁμορφα τὸ ἀρμάρι τοῦ διαδρόμου καὶ κατάφερε νά κόψει μερικὲς φέτες ψωμί ἀκόμα. Εἶδε σ' ἕνα σανίδι τὸ καπνιστὸ κρέας τυλιγμένο σὲ χαρτί. Δὲν εἶχε γίνεи ἀκόμα ἀρχὴ καὶ δὲν τόλμησε νά κόψει.

Στὴν κάμαρά του, φόρεσε ἕνα καινούριο καρὼ πουκάμισο ποὺ τοῦ ἄρεσε, τράδηξε ἀπὸ τὴ διδλιοθηκούλα του κάποιο διδλίο, ἔκανε ἕνα ἀρπισμα μὲ τὸ νῦχι του στὰ σύρματα τοῦ κλουβιοῦ ὅπου ἦταν τὸ καναρίνι, ὅπως τὸ συνήθιζε, κ' ἐτοιμάστηκε νά τὸ σκάσει γρήγορα - γρήγορα γιά νά ξεφύγει τὰ γιομάτα ἀγωνία μάτια τῆς μητέρας του.

Στὸ σκοτεινὸ διάδρομο τράδηξε τὴν προσοχὴ τοῦ ἕνα κάτασπρο πακετάκι, ἀκουμπισμένο στὸ ἀρμάρι κοντὰ στὴν πόρτα τοῦ προθαλάμου. Αὐτὸ τὸ πακέτο δὲν ἦταν ἐκεῖ ἕνα λεπτὸ πρωτότε-
ρα. Ὁ Παῦλος ἦταν σίγουρος. Ψηλάφησε ξαφνιασμένος τὸ χαρτί, ἔλυσε τὸ πακέτο καὶ μέσα στὸ μισοσκόταδο εἶδε ἕνα κομάτι κρὺο κρέας καὶ λίπος, κομμένο διαστικὰ καὶ δυὸ χοντρὲς φέτες ψωμί. Δὲν μπορούσε νά καταλάβει τίποτα.

Μὰ γυρνώντας εἶδε ξαφνιασμένος νά στέκεται πίσω του, κοντὰ στὴν πόρτα ὁ πατέρας του, σὰν μιὰ μαύρη σκιά, νά ἀνασαίνει δύσκολα καὶ δίχως μιλιὰ. Τοῦ φάνηκε σάμπως ὁ γέρος νάχε γίνεи ἀκόμα πιὸ κοντός.

Αὐτὸ τὸ χτύπημα τὸν ἔκανε νά θγάλει ἕναν ἀναστεναγμὸ.

—Μπαμπά...

Στ. ... φιθύρισε ὁ ράφτης τρομαγμένος καὶ δείχνοντας μὲ τὸ δάχτυλο κατὰ τὴν κουζίνα ὅπου ή γυναίκα του μιλοῦσε ἀκόμα μ' ἐκείνη τὴν πολυλογου, τὴ γειτόνισσα. Πᾶρε καὶ τοῦτο!

—Μπαμπά... Τάχεις καταλάβει... Εἰ-
ρεις...

—Σῶπα! Γιά τ' ὄνομα τοῦ Θεοῦ, θά σωπά-
σεις; τὸν ἔκοψε ὁ γέρος μὲ μιὰ φωνὴ γιομάτη ἀπελπισία!

Καὶ μέσα στὴν τρομάρα του, τὸν ἔπιασε ἀπὸ τοὺς ὤμους καὶ ἄρχισε νά τὸν ταρακουνᾷ, λὲς

καὶ ἤθελε νά τὸν ξυπνήσει καὶ νά τὸν ἐμποδίσει νά κάνει καμιὰ ἀπροσεξία.

—Ἡ μαμά σου δὲν πρέπει νά μάθει τί-
ποτα, καταλαβαίνεις; Τίποτα! Τίποτα! Εἶναι ἄρρωστη, τὸ ξέρεις πῶς ὑποφέρει ἀπὸ τὴν καρδιά της... Μὰ οὔτε κ' ἐγώ, οὔτε κ' ἐγὼ ξέρω τίποτα... Οὔτε θέλω νά μάθω!... Ἀχ!... ἔλα! Ἔλα στὴν καμαρά σου, πρέπει νά κουδεντιάσουμε... Νὰ ἰδοῦμε τί θά κάνουμε;... ἄχ Θεέ μου.

Ἐκεῖνο τὸ βράδυ ἔτρεχε στοὺς μισοσκότεινους δρόμους λὲς κ' εἶχε πετάξει ἀπὸ τοὺς ὤμους του τὴν πέτρα ποὺ ἦταν φορτωμένος καὶ ποὺ τὴν κουβαλοῦσε ὡς τὰ τώρα μόνος του. Μέσα του εἶχε ἀρχίσει νά φωτίζει ἕνα φῶς μὲ μιὰ ἐλπίδα ποὺ μόλις μπορούσε νά ξεχωρίσει. Τὶς γάμι-
πες του τίς εἶχε πιάσει μιὰ ἄγρια ἀνυπομονη-
σία. Ναί, αὐτὸ ἦταν, ἡ δουλειὰ πῆγαινε κα-
λά!

Πρέπει νά μὴν τρέχω τόσο πολὺ, κάνω σὰν παλαδὸς καὶ οἱ ἄνθρωποι γυρνοῦν καὶ μὲ κοι-
τάζουν, σκεφτόταν, καὶ ή καρδιά του πῆγαινε νά σπάσει ἀπὸ τὴ γρηγοράδα. Ἐν - δυό, ἔν - δυό, οἱ σόλες τῶν πέδιλῶν του πλατάγιζαν σὲς πλά-
κες τοῦ λιθόστρωτου, χλιαρὲς ἀκόμα ἀπὸ τὴν κάψα τοῦ ἀπογεύματος. Νόμιζε τὸν ἑαυτό του πιὸ ἀνάλαφρο νιώθοντας τὸ εὐχάριστο θάρος τοῦ μικροῦ πακέτου κάτου ἀπὸ τὸ μπράτσο του. Λὲς καὶ κάτι τὸν ἀνασήκωνε, τὸν ἀποσποῦσε ἀπὸ τίς πλάκες τοῦ πεζοδρομίου, κ' ἐνιωθε πῶς εἶχε τὴ δύναμη νά ὑψωθεῖ δίχως μεγάλη προ-
πάθεια καὶ νά πετάξει σὰν ξερὸ φύλλο, σὰν ἕνα φτερό πουλιοῦ στὸ μεταξωτὸ ἀγέρα.

Νὰ ὁ δρόμος τοῦ γέριου σπιτιοῦ, ή χοντρή γάτα στὸ παράθυρο τοῦ ἰσογείου χασμουριέται τεμπέλικα, βλέποντάς τον νά περνᾷ ἀπὸ μπρο-
στά της τρέχοντας, ὕστερα ή βαρεὶά ξώπορτα μὲ τὸ μπρούτζινο πόμολο. Ὅταν ἦταν μικρὸς δὲ μπορούσε νά τὸ φτάσει. Ὅρμαίει σὰν τρελλὸς στὴ στριφογυριστὴ ξύλινη σκάλα, λαχανιάζει, ἀνε-
βαίνει τρία - τρία τὰ σκαλιὰ καὶ μόνον μπροστὰ στὴν πόρτα σταματᾷ. Πρέπει νά ξελαχανιά-
σει, γιά νά μὴ φαίνεται σὰν τρελλός, σὰν κανέ-
να μυξιάρικο.

Στέκεται ἐκεῖ μόνος, ή ἀνάσα του γίγεται πιὸ ἡρεμὴ, τώρα ἀναπνέει κανονικά.

Ἐκείνη τὴ στιγμὴ στὴ μουντὴ ἀνταύγεια τοῦ γαλάζιου ἡλεκτρικοῦ, ξεδιάκρινε πῶς κάτι ἦ-
ταν σχεδιασμένο πάνου στὴν πόρτα. Ὅχι, ξε-
γελιόταν. Ἐσκυψε πιὸ πολὺ, μὰ δὲν κατάφερε νά ξεχωρίσει τίποτα. Κι ὥστόσο... Ἀκόμα καὶ μ' ἐκεῖνο τὸ λιγοστὸ φῶς φαινόταν κάτι ν' ἀσπρουλιάζει.

Γύρισε καὶ ἀναψε ἕνα σπέρτο.

Ἐνα κρὺο ξάφνιασμα τὸν τρύπησε ὡς τὸ κόκκαλο.

Κάποιο θαρὺ χέρι, εἶχε σχεδιάσει ἀδέξια μὲ κιμωλία ἕνα ἄστρο. Τὰ δυὸ συμπλεγμένα κα-
μπουρωτὰ τρίγωνα, δὲν ἦταν μεγάλα, μὰ φαι-
νότανε καλά. Πηδούσαν στὰ μάτια του. Καρφώ-
θηκε στὴ θέση του. Τὸ κορμί του τῶσφιζαν οἱ ἀνατριχίλες τοῦ πανικοῦ. Λὲς καὶ τοῦ περ-
νοῦσαν ἡλεκτρικὸ ρεῦμα. Τί πάει νά πεῖ αὐ-
τὸ τὸ πράμα; Μὴν ἦταν τυχαῖο; Μπᾶ, δὲ μπο-
ρεῖ, μὴν εἶσαι δάκκας! Εἶναι τῆς μόδας. Μὰ τί
πράμα εἶναι τῆς μόδας; Καὶ γιατί... Γιατί
μπροστὰ μάλιστα... Ἀχ Θεέ μου, θά τρελ-
λαθῶ... Μὰ γιατί ὅλ' αὐτὰ... γρήγορα, πά-
ει τέλειωσε, κάτι συμβαίνει. JUDE, αὐτὴ ή
λέξη, γραμμμένη μὲ ἄσπρα γράμματα πετοῦσε
μπροστὰ στὰ μάτια του, οὐρλιαζε στ' αὐτιά του
μὲ χίλια μεγάφωνα. Ὅλο διαλύθηκαν μέσα του,
ὅπως ὅταν καίνε μαγνήσιο καὶ δὲ μένει παρά
μιὰ χουφτίτσα στάχτη, μιὰ φυσητιά καὶ τίποτ'
ἄλλο! Πάει, τέλειωσε!

Ἐπιασε τὸ κεφάλι του καὶ μὲ τὰ δυὸ του χέ-
ρια, ἔτριψε τὰ μάτια καὶ τὸ πακέτο γλύστησε
κ' ἔπεσε στὰ πλακάκια. Συνῆρθε. Φτάνει! Δὲν
πρέπει νά τὸ σκεφτόμαστε αὐτὸ τὸ πράμα! Αὔριο
παίρνουν ὅλα τέλος! Αὔριο.

Ἐσκυψε γιά νά σηκώσει τὸ πακέτο του κ' ἔσφιξε μὲ πείσμα τὰ δόντια. Ἐδιωχνε μακριὰ
τίς σκέψεις καὶ τὸ φόβο. Ἐθγάλε τὸ μαντήλι
ἀπὸ τὴν τσέπη του, τὸ σάλιωσε κ' ἔσθησε μὲ
ἀνώφελη λύσσα τὴν κιμωλία, τὴν ἔτριψε ὥσπου
χάθηκε ὁλότελα ἀπὸ τὴν ξεδαμμένη πόρτα.

Μέσα στὴν κάμαρα ἦταν ἀναμένο τὸ φῶς καὶ
τραβηγμένη ή κουρτίνα, μ' ὅλο ποὺ δὲν εἶχε
ἀκόμα σκοτεινιάσει καλά. Δὲν εἶδε τὴν Ἐσθήρ.
Μόνον ή μαύρη κασετίνα ἦταν στὴ συνηθισμένη
τῆς θέση. Ἀπότομα σταμάτησε μὲ τὸ χέρι στὸ
ἑσωτερικὸ πόμολο τῆς πόρτας, δίστασε, δὲ μπο-
ροῦσε νά πιστέψει τὰ μάτια του.

—Ἐσθήρ!

Ἀκουσε μιὰν ἀνάσα. Κι ὕστερα τὴν ξεχώ-
ρισε. Ἦταν κολλημένη στὸν τοῖχο, πίσω ἀπὸ
τὴν ἀνοιχτὴ πόρτα. Ἐκλεισε γρήγορα. Στε-
κόταν τώρα ἀντίκρυ του, ἑτοιμὴ νά θγεῖ, εἶχε
ρίξει στοὺς ὤμους της τὸ φθαρμένο μαντῶ τῆς
καὶ τὰ μαγνίκια του κρεμόντανε δῶθε - κείθε.
Τὸν κοίταξε μὲ τὰ σκοτεινὰ γουρλωμένα μάτια
τῆς.

—Τί κάνεις Ἐσθήρ; Ἦθελες νά... (τὸν
πλημμύρισε μιὰ λύπηση γιομάτη τρυφεράδα.
Τὴν ἄρπαξε στὰ μπράτσα του καὶ τὴ φίλησε
στὰ παγωμένα της χεῖλια). Γιατί εἶχες κρυφτεῖ;

Ἔλα στὰ καλά σου! Κοίτα τί σοῦφερα... Ὁ-
ραῖα. Μὰ σοῦ συνέθηκε τίποτα;

Ὅταν τὴν ἄφησε, ή κοπέλλα κάθισε στὴν
ἄκρη τοῦ ντιβανιοῦ μὲ τὰ γόνατά της σφιγ-
μένα. Κοίταξε μπροστὰ της, μὲ ἀκίνητα μάτια,
σὰν μαριονέττα κ' ἔσφιγγε στὴ χούφτα της ἕ-
να μουσκεμένο, τσαλακωμένο μαντηλάκι.

Ἐπιασε τὸν ὦμο της καὶ τὴν κούνησε ἀγάλα-
φρα:

—Λοιπὸν;

Ἡ κοπέλλα ἀναστενάξε:

—Ἦρθε κάποιος.

—Ἐγὼ ἤμουν. Ἦθελα...

—Ὅχι τώρα. Πρὶν ἀπὸ λίγο. Δὲν ἦσουν ἐ-
σύ!

—Θὰ κάνεις λάθος. Ποιὸς μπορούσε νά ἦ-
ταν...

—Ὅχι. Ἀκουσα ποὺ ἀνάσαινε. Εἶμαι σίγου-
ρη. Μὲ κοίταξε μάλιστα ἀπὸ τὸ παράθυρο.

—Σ' εἶδε;

—Δὲν ξέρω... Νομίζω πῶς δὲ μπόρεσε.

—Χμ...

Τῆς ἔδγαλε τὸ μαντῶ καὶ τὴν ἔσπρωξε στὸ
ντιβάνι.

—Κι ὥστόσο μπορεί νά κάνεις λάθος. Κ' ἔ-
πειτα δὲν ἔχει καμιὰ σημασία. Αὔριο φεύγεις
ἀπὸ δῶ. Μ' ἀκούς;

Κάθισε δίπλα της καὶ τῆς τὰ ἐξήγησε ὅλα.
Αὔριο θά τὴν πάει στὴ θειά του, στὴν ἐξοχή.
Μὲ τὸ τραῖνο δὲν εἶναι πολὺ μακριὰ. Βέβαια
δὲν εἶχε δικαίωμα νά πηγαίνει μὲ τραῖνο, μ' ἂν
ἔδγαζε τὸ ἄστρο καὶ φτιαχγόταν λίγο δὲν θά
τὴν γνώριζε κανεὶς. Ὁ ἄλλος κοματάκι καὶ θά
γινόταν μιὰ χαρά. Καμιὰ ἀμφιβολία. Ἡ θειά
τοῦ Παύλου ἔμεινε σ' ἕνα ξεμοναχιασμένο μέρος,
ἐκεῖκάτου θάναυ ἀσφαλισμένη γιά κάμποσο και-
ρὸ κάνα. Ὅθ πάει καὶ αὐτὸς νά μείνει ἐκεῖ λίγον
καιρὸ τώρα σὲς διακοπές. Ἡ θειά ἦταν εὐγε-
νική. Κ' ἔπειτα βλέποντας καὶ κάνοντας.

—Θάναυ παράδεισος γιά σένανε ἐκεῖ πέρα.
Ἐχει ἐκεῖκάτου δάση, ὅλο δάση, σύγνεφά καὶ ἄ-
έρα. Ἐχεις ἀνάγκη ἀπὸ καθαρὸν ἄέρα. Ὅταν
θάρθω θάμαστε πάντα μαζί. Μόνον ἐσύ κ' ἐγώ.
Μόνον ἐσύ κ' ἐγώ. Ὅθ κοιτάζουμε μαζί τὸν οὐ-
ρανὸ. Νὰ ἰδοῦμε, θά μπουρεῖς νά θρεῖς τὸ Βέγα;

Τὸν ἄκουγε ἀμύλητη νά τῆς ζωγραφίζει, συν-
ερπαρμένος ἀπὸ τὴ φαντασία του, παραμυθένια
ὄνειρα. Τάχε σκεφτεῖ ὅλα ὡς τὴν πιὸ πα-
ραμικρὴ λεπτομέρεια. Ὁ ἀφήσουν τὴν καμαρού-
λα, θά πᾶνε μαζί στὸ σταθμὸ, αὐτὸς θά κουδα-
λάει τὴν κασετίνα, θά τῆς δώσει ἕνα σάκο μὲ
τρόφιμα κ' ἔτσι καθὼς θά τοὺς βλέπουν μαζί θά
νομίζει ὁ κόσμος πῶς εἶναι ἀδερφὸς καὶ ἀδερφή.

—Εἶναι ἐξάίσια ἐκεῖκάτου γιά μπάνιο. Ἐχει

δυό λιμνοῦλες. "Ακου νά δεις, μά ξέρεις κολύμπι; Μὴν πάει καὶ πνιγείς ἐκεῖνέρα! Κι ὕστερα, τί θ' ἀπογίνω ἐγώ;

"Ἐπλενε μ' ἐκεῖνο τὸ κῦμα τὰ ἐνθουσιαστικά λόγια ὅλη τὴ θλίψη καὶ τὸ φόβο. Ἡ κοπέλλα εἶχε ἀρχίσει νὰ χαμογελάει λίγο μὲ τίς ἐγνίες του, μὰ σιωπηλά ἦταν γιομάτη εὐγνωμοσύνη.

—Κι ἂν μᾶς πιάσουν;

—"Οχι, δὲ θὰ μᾶς πιάσουν. Μὴν τὸ σκέφτεσαι! Δὲ θάξαστε μαζί; Τὸ λοιπόν, μὴ φοβάσαι! Αὐριο, αὐριο!

Νόμιζαν κι οἱ δυό τους πὼς εἶχε γίνει πῶ φωτεινὴ ἡ καμαρούλα, καὶ πὼς τὸ τίκ-τάκ ποῦ-κανε τὸ ρολογάκι τοῦ χεριοῦ τοῦ Παύλου χτυποῦσε ἀτρόμητα καὶ φωτεινά.

Ἐάπλωσε δίπλα τῆς κ' ἔσθθησε τὸ φῶς. Τὴν ἀγκάλιασε καὶ τὴν ἔσφιξε. Κουλουριάστηκε μέσα στὴν ἀγκυαλιά του ὅπως τῆς ἄρεσε νὰ κάνει, κ' ἔκλεισε τὰ μάτια. Τὴν ἐνίωθε δόλκαيره, θυ-θίζε τὸ πρόσωπο μέσα στὰ μαλλιά τῆς, κι ἀνάσαινε ἀπληστα ἐκείνη τὴν ξεχωριστὴ τους εὐωδιά. Σώπαιναν κι οἱ δυό τους κι ὥστόσο μιλοῦσαν: δίχως τὸ σαματὰ πὺ καναν οἱ λέξεις, μὲ τὴν ἀγνὴ μητρικὴ γλῶσσα τῶν κορμιῶν, τοῦ αἵματος καὶ τῆς ἀναπνοῆς, σκεφτόντανε τὴν ἐπαύριο, τὰ σύγνεφα καὶ τὰ δάση, τὸν ἀστερισμό, τῆς Λύρας, ὅλα ὅσα θάβλεπαν καὶ θᾶνιωθαν, ὅλα ὅσα θὰ ζοῦσαν μαζί. Αὐριο, μπορεῖ...

Μ' αὐτὸ ἦταν σὰν ἓνα γλυκὸς ἑλιγγος. Καὶ μποροῦσαν νὰ τὸ πραγματοποιήσουν.

Ἀπὸ πάνου ἔφτασε ὡς τὴν καμαρούλα φασαρία. Σαματὰς ἀπὸ γυαλικά. Καὶ μιὰ βραχνὴ φωνή. Καὶ μεθυσμένα οὐρλιαχτά. Ποιὸς ξέρει; Μπορεῖ νὰ τὰ κοπανάει ὁ Ράβυεκ μὲ τίποτα κολεγάδες του γιὰ νὰ ξεχάσει τὴ μοναξιά του. Ὁ σαματὰς λὲς κ' ἐρχόταν ἀπὸ μακριά, δὲν ἔδιναν καμιά προσοχή, δὲν τοὺς ἀνησυχοῦσε καθόλου.

—Ἀγάπη μου!

"Ακουσε ξαφνικά τὸ ψιθύρισμα τῆς Ἑσθῆρ.

—...Ἑσθῆρ, μοναδική μου θησαυρὲ στὸν κόσμο! Τὸ ξέρεις πὼς σήμερα ἤθελα νὰ τὸ σκάσω;

—Καὶ ποῦ νὰ πᾶς;

—Δὲν ξέρω. Μπορεῖ νὰ πῆγαινα νὰ βρῶ τὸ μπαμπὰ καὶ τὴ μαμά στὴν Τερεζίνα. Ξαφνικά μ' ἐπίασε ἀνησυχία γι' αὐτοὺς. Δὲν ἔχω κανένα νέο τους. Τί ν' ἀπογίνονται; Λὲς νά'ναι ἐκεῖνέρα; Γιατί νὰ μὴ μοῦ γράφουν;

Δὲν ἤξερε τί νὰ τῆς ἀπαντήσει, δὲν ἤθελε νὰ τὴν παρηγορήσει ἀνόητα μὲ κανένα φτηνὸ φέμα, μὰ ταυτόχρονα οἱ σκέψεις τῆς Ἑσθῆρ

τὸν τρόμαζαν. Ἦταν ἓνα κομάτι ἀπὸ τὸ δικὸ τῆς κόσμο. Τὸ ἀγόρι δὲν εἶπε τίποτα.

—Μὰ δὲ μπόρεσα νὰ φύγω. Δὲ μπόρεσα. Σ' ἀγαπᾶω. Σὲ νιώθω πάντα μέσα μου. Ἀκόμα κι ὅταν σκέφτομαι ἄλλα πράματα. Ἀκόμα κι ὅταν μὲ πιάνει μελαγχολία. Εἶσαι σταθερὰ μέσα μου, κάτου ἀπ' ὅλα ἐτοῦτα. Ποτέ μου δὲ μπορούσα νὰ φαντασθῶ ἓνα τέτοιο πράμα. Ἀγαπᾶω τὸ καθετὶ δικό σου, τὴ φωνή σου, τὸ στόμα σου, τὰ ξανθὰ ἀχτένιστα μαλλιά σου, τὴν καρδιά σου, τὴν ἀκούω ὅταν εἶσαι κοντά μου. Κ' ἐτοῦτη ἔδω τὴ ζάρα ὅταν ἔχεις κάποιαν ἐγνία... Κι ὕστερα πεθυμᾶω τὰ χέρια σου, νὰ μ' ἀγγίξεις, τὴν ἀνάσα σου... Ἄν ζήσουμε, θὰ στὰ δώσω ὅλα, ἂν μὲ θέλεις ἀκόμα...

—Γιατί λὲς αὐτὰ τὰ πράματα;

—Τότες τίποτα δὲ θὰ φοβηθῶ στὸν κόσμο. Σοῦ δίνω τὸ λόγο μου! Κι ἤθελα νάχω ἓνα παιδί ἀπὸ σέ'νανε. Κατάλαβέ το, Παῦλο! Νά'ναι παιδί σου! Δὲ μπορῶ νὰ φαντασθῶ πὼς μπορῶ νάχω ἓνα παιδί με κάποιον ἄλλον...

Ὁ Παῦλος ἐνίωθε νὰ τοῦ στριφογυρίσει τὸ κεφάλι. Κράτησε τὴν ἀνάσα του. Ἐσφιγγε τὴν Ἑσθῆρ μέσα στὴν ἀγκυαλιά του, φοβόταν μὴ δὲν συνεχίσει νὰ μιλάει. Μὴ σιωπάσει! Ἐτοῦτο τὸ ἀλλόκοτο φυσικὸ πράμα πὺ μ' αὐτὸ ζύγωνε κάτι ἀγνωστο τοὺς ἔκανε ν' ἀνατριχιάζουν κι οἱ δυό τους. Ἐκείνη ἦταν γιομάτη τρυφεράδα, δὲν τὴν ἀναγνώριζε. Ἀνασηκώθηκε στοὺς ἀγκῶνες του, τὸ ψιθύρισμα τῆς Ἑσθῆρ στριφογυροῦσε γύρω στὸ κεφάλι του, τὸν τάραζε κι ἡ καρδιά του ἔκανε σὰν τρελλή.

—Μὲ νιώθεις! Σταμάτα!

—Παῦλο!

—Τί; ἔκανε μὲ βραχνὴ φωνή καὶ μὲ ξεραὶ λαρύγγι.

Τὸν ἔσυρε ἀπάνω τῆς μὲ δύναμι, κόλλησε τὸ στόμα τῆς στ' ἀκίνητα χεῖλια του. Κι ὕστερα ἄκουσε καὶ πάλι τὴ φωνή τῆς.

—Θέλω νὰ μὲ κάνεις δική σου. Τώρα, κά'νε με δική σου τώρα, ἀμέσως, μὴν ἄργεις, ἀγάπη μου...

"Ἐξ ἀπὸ τὸ χρόνο! Ὁ χρόνος βούτιζε μὰ δὲν τοὺς ἀγγίξε. Εἶχαν πηδῆσει κάτω ἀπὸ τὸ ντι-θάνι πὺ ταρακουνιόταν... Τοῦ δόθηκε ἀμέσως δόλκαيره, μὲ μὴν αἰδημοσύνη πὺ δὲν θὰ τὴν τρόμαζε ἡ ντροπή, τὸ κορμί τῆς φλεγόταν στὴν ἀγκυαλιά του. Διαλύθηκε μέσα του. Ἐπαψε νὰ ὑπάρχει. Ἀγάπη μου! Ἀπὸ τὰ βᾶθη τῆς ἀνάδρουσε μιὰ μικρὴ κραυγή! Τὴν ἄκουσε τὴν στιγμὴ πὺ μπῆκε μέσα στὸ κορμί τῆς καὶ φρικίασε.

Ἀπάνω ἀντηχοῦσαν ἀκόμα βραχνὲς κραυγές,

σαματὰς ἀπὸ γυαλικά πὺ σπᾶνε, μιὰ πόρτα χτυποδρόντησε, ἓνας ἄνθρωπος τρίκλισε στὰ πλακάκια μπροστὰ στὸ παράθυρο, πέταξε μιὰ θρίσιν καὶ φοδέρισε μὲ τὴ γροθιά του. Κι ὕστερα ἀπλώθηκε ἡ σιωπὴ μὲ τὸ γρατζούνισμα τῶν ποντικίων καὶ μὲ τὴν τελετουργικὴ φλυαρία ποῦ-κανε τὸ ἐκκρεμὲς πίσω ἀπὸ τὸν τοῖχο... κλάκ... κλάκ...

"Ὅλα παλιρροῦσαν. Συνέρχονταν, δίχως νὰ καταλαβαίνουν ἀκόμα, ξαφνιασμένοι ἀπὸ τὴ δύναμη πὺ ἐξακολουθοῦσε νὰ ἐπιμένει μέσα τους. Πλημμυρισμένοι ἀπὸ μὴν εὐγνωμοσύνη δίχως λόγια. Ἀκούμπησε τὸ πρόσωπό του πὺ ἔλαιγε πάνου στὸν κάτασπρο ξέσκεπο κόρφο τῆς, ἐνίω-σε στὴν παρειά του τὰ γυμνὰ στήθια νὰ τ' ἀνασηκῶνε ἡ ἀνάσα. Ἡ καρδιά ἄρχισε νὰ χτυπάει πῶ ἀργά. Τὴν ἄκουγε. Σώπαιναν κι οἱ δυό τους. Δὲν εὗρισκαν λέξεις. Εἶχε κλειστὰ τὰ μάτια του καὶ τὴν ἐνίωθε μ' ὅλο του τὸ κορμί. Τὸ σκοτάδι τοῦφερνε τὴν ἐπαφή, τὸ χᾶδι, τὴν τρυφεράδα κ' ἐκείνη τὴν εὐωδιά τοῦ κορμιῦ τῆς ποῦταν γιομάτη ἑλιγγο. Ἐμείναν ἔτσι πολλὴ ὥρα, χαμένοι ὁ ἓνας μέσα στὸν ἄλλον, ἀνάμεσα στοὺς τοίχους τῆς πολιτείας, δυό μικρὲς μπιλίτσες πὺ θὰ ἐρχόντανε νὰ χαθοῦνε κάτου ἀπὸ μιὰ στέγη. Γιὰ ὥρες; Μπορεῖ καὶ γιὰ χρόνια, γιὰ χρόνια φωτὸς σὰν ἐκεῖνα πὺ μ' αὐτὰ μετριούνται οἱ ἀποστάσεις ἀνάμεσα στ' ἀστέρια.

Ἐρριξε μιὰ ματιά στὴ φωσφορικὴ πλάκα τοῦ ρολογιοῦ του κι ἀνατριχίασε. Μὲ προσοχὴ ἔσφιξε τὰ χέρια τῆς Ἑσθῆρ πὺ τὸν ἀγκάλια-ζαν, σηκώθηκε κι ἀναψε τὸ φῶς. Ξαφνιάστηκε πὺ τίποτα δὲν εἶχε ἀλλάξει. Ἀπολύτως τίποτα. Τὸ τραπέζι, ἡ καρέκλα, ἡ μαύρη κασετίνα, καὶ στὸ περβάζι τοῦ παραθυριοῦ σῶπαινε τὸ αὐτοσχέδιο ραδιοφωνάκι. Κοίταξε τὴν Ἑσθῆρ, μὰ τράβηξε ἀπὸ πάνω τῆς τὰ μάτια του.

Εἶχε ἀπομοιμηθεῖ.

Τὸ κιτρινωπὸ φῶς ἔπερτε πάνω στὰ μαλλιά τῆς.

Ἐσκυψε ἀπὸ πάνω τῆς κρατώντας τὴν ἀνάσα του. Ἡ κοπέλλα κινήθηκε, μπορεῖ νά'νιωθε ἐκεῖνο τὸ βλεμματικὸ καρφωμένο ἀπάνω τῆς κ' ἓνα μισοπαιδικὸ χαμόγελο ἔτρεψε στὰ χεῖλια τῆς. Ἀναστέναξε ἀνάλαφρα κ' ἔχωσε τὸ πρόσωπό τῆς στὸ προσκέφαλο. Τὴ φίλησε στὰ μαλλιά καὶ στὸν κόρφο, στὴν κάτασπρη λαγκαδιά, ἀνάμεσα ἀπὸ τοὺς λοφίσκους τῶν μικροκαμωμένων στηθίων τῆς. Ἐνίωσε στὸ μέτωπό του ἓνα χᾶδι, μὰ τὸν ἴδιο καιρὸ, μὲ μὴν ἀσυνείδητη κίνηση, ἡ κοπέλλα ἀνέδασε τὴ μπλούζα τῆς πάνου στὸν ξέσκεπο κόρφο τῆς, δίχως νὰ ξυπνήσει καθό-λου.

Τὴ σκέπασε προσεχτικά μὲ τὴν κουβέρτα καὶ στίς μῦτες τῶν ποδιῶν του πῆγε στὴν πόρτα.

—Δὲν μπόρεσε νὰ μὴ γυρίσει πίσω ἄλλη μιὰ φορὰ τὸ κεφάλι του.

Κι ὕστερα μὲ μὴν ἀπότομη κίνηση, ἀνοιξε τὴν πόρτα καὶ χάθηκε στὰ σκοτάδια.

Μπάμ! Στοὺς νυχτερινοὺς δρόμους ἀντήχησε μιὰ ξεμοναχιασμένη ντουφεκιά. Ἀκολούθησε γιὰ μιὰ στιγμὴ σιωπὴ. Ἐκανε σκοτάδι ἀκόμα. Μό-λις ἡ αὐγὴ κίωρουνταν πάνω στὴν ἀστροφώτι-στη νύχτα. Οὔτε ὑποφία ἀκόμα φῶς.

Ἡ ντουφεκιά λὲς καὶ τρυποῦσε ἀπὸ μακριὰ τὸν ὕπνο, καὶ ξυπνώντας κανεὶς μπορεῖ καὶ νὰ μὴν πιστεῦε ἂν... Ὑστερα ἀντήχησαν κι ἄλ-λες μπαταριές κι ὕστερα ἄλλες, δεμένες μὲ τὸ κροτάλισμα τοῦ αὐτόματου... τὰτάτάτάτά...

Καὶ πάλι στοὺς ἔρημους καὶ σκοτεινοὺς δρό-μους ἀκολούθησε μιὰ σύντομη παράλογη σιω-πή.

Κι ὕστερα ξανάρχισαν μὲ δεκαπλάσια δύναμη καὶ πῶ κοντὰ οἱ ντουφεκιές, ἀνάκατες μὲ τὸ κροτάλισμα τοῦ πολυδόλου, χτυποῦσαν ἐκκω-φαντικά κ' ἔκαναν νὰ τρίζουν τὰ τζάμια στὰ τυφλά παράθυρα. Οἱ μπαταριές ἀντηχοῦσαν σὰν βροντὴ μέσα στίς λαγκαδιές τῶν δρόμων, κ' ἐμοιάζαν μὲ τίς κάργιες πὺ χτυποῦνται τρελλά στοὺς τοίχους τῶν σπιτιῶν. Ἡ βροντὴ ἔτρεχε σ' ὅλη τὴν πολιτεία κ' ἐμπαινε ὡς τὸ κόκκαλο.

Τὰ τζάμια ἐτρίξαν καὶ πάλι.

Ὁ τρόμος κυρίεψε τὴν καρδιά, μεγαλωμένος ἀπὸ τὸ σκοτάδι, καὶ τὴν πρώτη στιγμὴ τὸ μυαλό, ἀρπαγμένο βίαια ἀπὸ τὸν ὕπνο πὺ τὸ τῦλιγε, δὲν καταλάβαινε.

Τί γίνεται; Ἀπὸ πὺ ἐρχεται; Εἶναι πολὺ κοντά. Σὰν νά'ρχεται ἀπὸ τὸν Βολτάδα.

"Ἀχ Χριστέ μου! Ἀχ Χριστέ μου! ἔλεγε καὶ ξανάλεγε δίχως σταματημὸ μιὰ φωνὴ στὴ διπλανὴ κάμαρα. Ἦταν ἡ φωνὴ τῆς μαμάς. Ὅταν ξύπνησε ὁ Παῦλος οἱ ἄλλοι ἦταν κιόλας σηκωμένοι. Κοιμόντανε πῶ ἐλασὰ ἀπ' αὐτόν. Ἀκούγε τὴ μαμά νὰ κλαψουρίζει μονότονα κά-θε φορὰ πὺ ἀκούγονταν οἱ μπαταριές.

Μ' ἓνα πῆδημα ἄφησε τὴ ζέστα τοῦ κρεβα-τιοῦ, δρέθηκε ὀρθὸς κ' ἐτρίξε τὰ δόντια. Πε-τάχτηκε ὀλόγυμνος στὸ ἀνοιχτὸ παράθυρο, δὲν καταλάβαινε τίποτα. Τὸ γόνατό του σκούνησε στὴν ἀκοή μιᾶς καρέκλας, κ' ἔτσι βεβαιώθηκε πὺ δὲν κοιμόταν. Ἀναστέναξε σιγά. Στήριξε

τά δάχτυλά του στην άκρη του παραθυριού κ' έσκυψε έξω νά ιδεί τί γίνεται.

Ήταν σκοτάδι ακόμα. Πάνου από τις στέγες τρεμόσβηναν τ' αστέρια χλωμασμένα από τὸ πρῶτο προαίσθημα τῆς αὐγῆς. Στὰ ἀντικρυνά παραθύρα ξεχώριζαν ἄνθρωποι γυμνοί στ' ἄσπρα πάνω ἀπὸ τις γλᾶστρες καὶ τὰ μπουκάλια μὲ τις κονσέρβες.

Πρόσωπα ἀκίνητα. Πρόσωπα θουδά.

Πῆδησε στὸ δάθος τῆς κάμαρας μὲ μιὰ μονάχα σκέψη: νὰ τρέξει κοντά της! Γρήγορα! "Αναψε τὴ λαμπρίτσα πάνω ἀπὸ τὸ κρεβάτι του, μὰ τὴν ἔσθωσε ἀμέσως, τρομαγμένος ἀπὸ τις φωνές πού ἐρχόντανε ἀπ' ἀντίκρου: Κατεβάστε τὴ συσκότιση! Σβήστε τὸ φῶς! τὸ φῶς!

Μιὰ ἐκκωφαντικὴ θρονιτὴ τὸν κάρφωσε στὴ θέση του. Ἡ θρονιτὴ στροβιλίστηκε στὸ λαβύρινθο τῶν στενῶν δρόμων, πέταξε ἀνάμεσα στὴν πόλη, σκουνοῦφλησε στὰ παράθυρα τραντάζοντας φρενιασμένα τὰ πλαίσια κι ὅ,τι ἄλλο δὲν ἦταν στέρεα προσηλωμένο καὶ πλημμύρισε τὴν κάμαρα. Κανόνια! Τρίκλιζε, παραζαλισμένος, ἀναζητώντας ψηλαφητὰ τὰ πράγματα γύρω του, ὅπου θυμόταν πῶς ἦταν. Τὸ παντελόνι του, τὸ πουκάμισό του, τὰ πέδιλά του! Τὰ ὅρηκε φάχνοντας μὲ τὴ γυμνὴ του πατούσα. Τὰ τζάμια ποῦτριζαν καὶ οἱ μονότονες προσευχές τῆς μαμᾶς, πού χάνονταν μέσα στὴν καταιγίδα, τοῦ τσάκιζαν τὰ νεῦρα.

Κοντά της! Κοντά της! Τὸ μυαλό του ἄλεθε στὸν ἄερα τοῦτες τις δυὸ λέξεις. Μῦλος δίχως ἄλεσμα!

Κοντά της! Κοντά της!

Στὸ δρόμο δόκλῃρη συμφωνία ἀπὸ σφυρίχτρες. Κι ὕστερα μουκάνισαν στὴ λεωφόρο τὰ βαρεῖα πολυδῶλα. Ἀντηχοῦσαν σὰν θρονιτὴ μέσα στὸ σκοτάδι, κατὰ τὴν προκυμαία τοῦ ποταμοῦ, στὸ κέντρο τῆς πόλης, ὅπου ξετυλιγόταν μιὰ παράξενη μάχη.

Κι ὕστερα τεθωρακισμένα, καὶ σφυριζιές. Τρρρ... Ἀνοῖξε τὴν πόρτα κι ἀναψε τὸ φῶς τοῦ διαδρόμου.

Βρέθηκε μπροστὰ στὸν πατέρα του. Ὁ πατέρας του φοροῦσε τὸ γυαλιστερό μοχέρ πανωφόρι του, στὴν κορφὴ τοῦ κεφαλοῦ του ἡ ἀναστατωμένη τοῦφρα τῶν σταχυτῶν μαλλιῶν του ἔφερνε στὸ πρασινωπό, καὶ μέσα στὰ μάτια του ἔδλεπες τὸ ἡλίθιο βλέμα τῆς ἐγκατάλειψης. Πατέρας καὶ γιὸς κοιτάχτηκαν σιωπηλοί, μούτρο μὲ μούτρο, τουρτουρίζοντας ἀπὸ τὸ κρῦο πού ἀνέβαινε ἀπὸ τὰ σωθικά τους. Ἀνασῆκωσαν παρλυμένοι τοὺς ὤμους.

—Μπαμπά!

Πέρασε ἀπὸ μπροστὰ του, ἀνοῖξε τὴν πόρτα τῆς εἰσόδου, καὶ πρὶν νὰ προκάνει ὁ ράφτης νὰ συνέρθει ἀπὸ τὸ ξάφνιασμά του, ροδῶλησε σὰν σίφουνας τὴ σκάλα. Ἐφτασε στὴν ξώπορτα... ἔπιασε τὸ χοντρὸ σιδερένιο πόμολο.

—Τὸ ταρακούνησε φρενιασμένα.

Ήταν κλειστή.

Τὸ ταρακούνησε καὶ πάλι.

Ξεφύτρωσε ἀπὸ πίσω του μιὰ σκοτεινὴ σκιά καὶ τοῦπιασε τὸ χέρι. Δὲν ξεχώριζε τὸ πρόσωπό του, μ' ἀπὸ τὴ φωνὴ κατάλαβε πῶς ἦταν ὁ πορτιέρης.

—Ποῦ θές νὰ πᾶς;

—Ἀνοῖχτε! Πρέπει ἐγώ!... Τράνταζε τὸ πόμολο. Μὰ καίνο δὲν ὑποχωροῦσε. Τὸ χέρι τοῦ ἀνθρώπου τοῦσφιγγε τὸ μπράτσο σὰν τανάλια καὶ τὸν τραβοῦσε πίσω. Μὲ μιὰ λυσσασμένη δύναμη ἀπαλλάχτηκε ἀπὸ τὸ σφίξιμο.

—Ἀνοῖχτε! Πρέπει νά... Καταλαβαίνετε; Σᾶς παρακαλῶ, κάνετε γρήγορα!

—Ἐχασες τὰ συλλοῖκά σου; Θές νὰ θγείς, τώρα; Δὲν τοὺς ἀκοὺς παναπεῖ; Ὁ ἄνθρωπος τοῦ τράνταζε τὸν ὦμο... Σύχασε ἄγῳρι μου! Δὲν ἐπιτρέπεται ν' ἀφῆσω νὰ θγεῖ κανεὶς, καταλαβαίνεις; Ἀπαγορεύεται... καὶ μάλιστα! Κ' ἔπειτα δὲ θὰ προκάνεις νὰ πᾶς πολὺ μακριά... χτυποῦν στὸ ψαχνό... ἔχουν περικυκλωμένα δόκλῃρη τετράγωνα, μπορεῖ νᾶμκατε ζωσμένοι κ' ἐμεῖς... Εἶναι γιομάτοι οἱ δρόμοι...

Ἐπιασε καὶ μὲ τὰ δυὸ χέρια τὸ κεφάλι του κ' ἔσφιξε μὲ τις παλάμες τὸ μέτωπό του. Ἐνα σφύριγμα, διαπεραστικό καὶ τσιριχτό! Ἀκούμπησε τὸ μέτωπό του στὸ σιδερένιο κιγκλίδωμα τῆς πόρτας. Ἐνωσε τὴ σκληράδα τῆς καὶ τὸ κρῦο τοῦ μετάλλου τοῦκανε καλὸ. Ἐνα κομάτι σκληρὴ ὕλη! Πέρασε ἀπὸ τις τρύπες τὰ δάχτυλά του καὶ κρεμάστηκε μ' ὅλο τὸ βάρος τοῦ κορμιοῦ του. Ἐνιωσε τὰ πόδια του νὰ χάνουν τὴ δύναμή τους. Ἀνοῖχτε! Ὅλο αὐτὸ μουρμούριζε μέσα θαθειά του, δίχως νὰ θγάξει φωνή. Ἀνοῖχτε! Ἀνοῖχτε! Ἀκούγε τὰ δόντια του νὰ χτυποῦν, τί γελοῖα πού ἀκούγονταν! Δὲν κατάφερε νὰ συγκρατήσῃ ἕνα ἀπότομο κύμα ἀναστεναγμῶν καὶ λυγμῶν. Τί νὰ κάνει τώρα; Νὰ περιμένει; Νὰ περιμένει νὰ τὴ θροῦν, νὰ τὴν τραβήξουν ἀπὸ τὰ σκοτάδια. Κι ὕστερα νᾶρθοῦν νὰ ζητήσουν κι αὐτόν. Ἀπόψε! Τὸ σκοτάδι τὸν πείραζε. Σὰν νὰ μούγκριζε κάτι τρομαγμένο μέσα του. Κλάκ! Πίσω ἀπὸ τὸ διάδρομο ἀκούστηκαν πνιχτὲς φωνές. Τόσο τὸ χειρότερο! Τί ἔπαθε; ρώτησε κάποιος. Ὁ κακόμοιρος, ἔχασε καθὼς φαίνεται τὰ συλλοῖκά του! εἶπε κάποιος ἄλλος. Βρέ! Ἐνας νέος σὰν καὶ δαῦτον; Τὴν σήμερον ἡμέραν τίποτα νὰ μὴ σοῦ φαίνεται πα-

ράξενο... Πρέπει νὰ τὸν πᾶτε στὸ κρεβάτι του... Περιμένετε... Τί γίνεται;... Σοῦτε!

Ἐνα χέρι ἀκούμπησε ἀνάλαφρα στὸν ὦμο του, ἔνωσε νὰ τοῦ χαϊδεύει τρεμουλιάρικα τὰ μαλλιά του. Τὸ γνώρισε ἐκεῖνο τὸ χέρι. Γύρισε σὰν χαμένος. Στὸ πρόσωπό του κουργελοῦσαν δάκρυα, μὰ δὲν τᾶδλεπε κανέννας.

—Μπαμπά!

Ἀκούμπησε τὸ κεφάλι στὸν ὦμο τοῦ πατέρα του, μόλις πού ἄκουγε νὰ τοῦ ψιθυρίζει στ' αὐτὶ κάτι φράσεις δίχως συνέχεια.

—Ἀργότερα... μικρούλη μου... δὲ μποροῦσε νὰ κάνουμε τίποτ' ἄλλο παρὰ νὰ περιμένουμε... ἄς ἐλπίσουμε... μπορεῖ νὰ μὴ τῆς τύχει τίποτα... μπορεῖ... ἔχουμε ὑποχρέωση νὰ βαστάξουμε... Ἡ μαμὰ δὲν πρέπει νά... Καταλαβαίνεις, εἶναι ἄρρωστη... δὲν πρέπει νά... Ἐφτασαν κιάλας στὸ δρόμο μας...

Τὶς κορτὲς φράσεις τις σκέπασε μιὰ διπλὴ ἐκκωφαντικὴ θρονιτὴ.

Ἀκούγε κι ἡ Ἐσθῆρ τὸ σαματὰ ἀπὸ τὸ καταρῦγί της. Κι ἀπὸ πῶς κοντά. Ἐαφνικά ὅλο ζύγωνε, ἦταν ἐκεῖ κοντά. Κι ὅλα αὐτὰ ἐξαιτίας της; Ἄ ὅχι! Δὲν καταλάβαινε τίποτα. Στιγμὲς στιγμὲς βούλωνε τ' αὐτιά της.

Ήταν ζαρωμένη, ἔτοιμη κιάλας, μέσα στὸ τσαλακωμένο της μαντῶ μὲ τὸ κίτρινο ἄστρο, στὴ γωνιά τοῦ τοίχου, πάνω στὸ ντιδάνι, καθισμένη σταυροπόδι, καὶ μὲ τὸ δεξὶ της χέρι νὰ σφίγγει πάνω της τὴ μαύρη κασετίνα, γιὰ νὰ μὴν τῆς τὴν πάρει κανεὶς. Ἐμεινε ἔτσι, ἀνάμεσα ὕπνο καὶ ζύπνιο, ζαλισμένη, ἀκίνητη. Κινοῦσε τὰ χεῖλια της μὰ δὲν ἔδωγαν κανέννας ἤχος, σκεπτόταν τὸν πατέρα της, τὴ μητέρα της, ἐκεῖνον, ἔτρεμε κ' ἐκεῖνο τὸ θροντοκόπι πού λίγο καὶ θὰ τινάζε τοὺς τοίχους τοῦ γέρικου σπιτιοῦ, ἔδιωχνε τὸ καθετὶ ἀπὸ μέσα της, τὰ λόγια, τις σκέψεις, τις εἰκόνας. Τὸ μόνο πού ἀπόμεινε ἦταν τὰ δάκρυα, τ' ἄρμυρά δάκρυα τῆς ἀνακούφισης.

Μ' ὅλο πού ἦταν τραδηγμένη ἡ κουρτίνα τῆς συσκότησης ὥστόσο ἔκανε σκοτάδι, εἶχε τὰ γουρλωμένα μάτια της καρφωμένα στὸ παράθυρο, αἰσθητὰ πῶς φωτεινὸ ἀπὸ τὴ μαύρη πίσσα τῆς κάμαρας. Προσπαθοῦνε νὰ μὴ σκέφτεται καὶ νὰ μὴν αἰσθάνεται, τὴν εἶχε κυριέψει ἡ σκοτεινὴ ἡρεμία τῆς ἐγκατάλειψης, τόσο πού ξαφνιαστήκε κι ἡ ἴδια. Ὑστερα τὸ παράθυρο, ὅλο καὶ πῶς φωτεινὸ, ἀναδύθηκε ἀπὸ τὰ σκοτάδια. Ἐρχόταν ἀδύναμα ἡ μέρα, τὸ φῶς ἀνέβαινε ἀπὸ τὰ σκοτάδια σὰν ἀπὸ θαθειά νερά, σὴν δειλὴ σκοτεινὴ φεγγοδολὴ τοῦ πλατύσκαλου τρεμουλιαζαν κάτι ἀνθρώπινες σκιές, χάρτινα μαῦρα περι-

γράμματα κομένα καὶ κολλημένα σ' ἕνα ἄλλο σκοῦρο σταχτὶ χαρτί. Ἐκानαν μεγάλες, βίαιες κινήσεις, περνοῦσαν τρέχοντας σὰν τρελλοὶ μπροστὰ ἀπὸ τὸ παράθυρο. Εἶχε ζυπνήσει ὅλο τὸ σπῆτι. Οἱ ἄνθρωποι πετάχτηκαν ἀπὸ τὸν ὕπνο τους κ' ἔτρεξαν στὸ κεφαλόσκαλο. Ἐτρεμαν ἀπὸ τὸ κρῦο τῆς χαρκαυγῆς.

Γλύστρησε τοῖχο τοῖχο, ζύγωσε στὸ παράθυρο καὶ τέντωσε τ' αὐτὶ της. Στὰ σύντομα διαλείμματα τῆς ἀνατριχιαστικῆς σιωπῆς ξεχώριζε φωνές. Χοντρές ἀντρίκιες φωνές. Καὶ φωνές γυναικειές. Μερικὲς τις ἀναγνώριζε. Καὶ λυγμούς. Καὶ τρελλὰ παρακάλια. Κ' ἕνα ἀγροῦροζυπνημένο μωρὸ νὰ στούζει. Πόρτες χτυποῦσαν δῆματα ἀντηχοῦσαν στὴ σκάλα Ἀνθρωποι.

Τάτάτάτάτά...

Ἐρρίχναν ἀσταμάτητα. Σύντομες σιωπὲς κι ὕστερα ξαμολοῦσαν καὶ πάλι τὸ ντουφεκίδι, καὶ τὸ κροτάλισμα τῶν πολυδῶλων ἔκανε νὰ τρέμουν ὅλα τὰ πράματα. Ἀπὸ τις κορτὲς τῶν πυργῶν πετοῦριαν τὰ πουλιά.

—Κανόνια, εἶπε μιὰ φωνή. Ἐγὼ τὰ ξέρω ἀπὸ τὸ μέτωπο.

—Μέσα στὴν πόλη; Μ' αὐτὸ εἶναι τρέλλα. Σὲ ποῖον ρίχνουν;

—Ἐγὼ τὸ λέω: δὲν εἶναι δυνατό!

—Δὲν ξέρω τί λές, ἐκεῖνο πού ξέρω εἶναι πῶς αὐτὰ εἶναι κανόνια. Δὲν εἶναι μακριά... λές κ' ἔρχονται ἀπὸ τὸν Βολτάδα. Ὅχι! Εἶναι ὁ ἀντίλαλος, ἀκοῦτε; Τώρα! Μπαμπά... Μπαμπά, τί θὰ γίνει; Εἶναι λογικοί. Μὴ δὲ μᾶς τῶπαν; Νὰ πού ἀρχίζει. Σῶσε μας... εἶναι τρελλοί... χιμ, χιμ... τάτάτά... Σὲ παρακαλῶ, πᾶμε μέσα, πᾶμε μέσα...

Κάποιος ἔφτασε ἀπέξω, στὰ φαγωμένα σκαλοπάτια ἀντήχησαν δῆματα. Ὁ ἄνθρωπος γῆγχε στὸ κεφαλόσκαλο καὶ στάθηκε κοντὰ σὲ μιὰ παρέα πού ἦταν μπροστὰ στὸ παράθυρο.

—Τί γίνεται; Τί γίνεται;

—Δὲ μπορῶ νὰ πῶ μὲ σιγουριά, μ' ἀκούσα νὰ λένε πῶς τοὺς πιάσανε...

—Τοὺς πιάσανε; ποιοὺς;

—Μὰ νά... ἐκεῖνους ἐκεῖ πού τὴ σκάσανε τοῦ Χάυντριχ, κατάλαβες; Τοὺς περικυκλώσανε στὴν οδοδόξη ἐκκλησιὰ τοῦ Ρέσλοφ...

—Ἐδῶ κοντά;

—Ἀχ Παναγία μου, ὁ Θεὸς νὰ τοὺς βοηθήσει...

—Σωπάτε! Σωπάτε! Φύγεται ἀπὸ δῶ, νὰ μὴ μείνει κανεὶς! Πηγαίνετε στὰ σπῆτια σας! Λίγο ἔλειψε νὰ μὴν τὰ καταφέρω νᾶρθω ὥς ἐδῶ... δὲν ἀκοῦτε τί γίνεται στὸ δρόμο;...

Ἐάφνου γῆγχε ἀπὸ ἕνα διαμέρισμα μιὰ ἀν-

τρικὴ σκιὰ κ' ἔτρεξε στὸ κεφαλόσκαλο νὰ φέρει τὸ τρομερὸ νέο:

— Ἦρθαν οἱ Γερμανοί... Τάχουν κυκλῶσει δλα... καὶ τὸ δικό μας τὸ σπῖτι... Κοιτάχτε ἀπὸ τὸ παράθυρο... ἔπηξε ὁ δρόμος ἀπὸ δαύτους, ἦρθαν μὲ αὐτοκίνητα, ὀπλισμένοι ὡς τὰ δόντια...

Ἦταν ἀλήθεια. Τὰ σύντομα διαλείμματα, δταν λιγότευε ἡ θροντή ἀπὸ τὶς ντουφεκιές, τὰ γέμιζε τὸ μονότονο μουκανητὸ τῶν αὐτοκινήτων πού ἔφτανε ἀπὸ τὸ δρόμο. Ἀκουγόταν ἀκόμα τὰ βαρεῖα θήματα τῶν στρατιωτῶν, πόρτες νὰ χτυποδροντοῦν, σφυριξίες καὶ τὰ γαυγίσματα τῶν διαταγῶν χάνονταν μέσα σὲ μιὰ καινούρια θροντή, πού ἀνάμεσά της, κι ἀνάμεσα στοὺς πρῶτους πρωϊνοὺς ὕδρατμούς, πρόσβαλε δειλὰ μιὰ παράξενη αὐγὴ. Κανέννας δὲν τὸ πίστευε.

Μιὰ αὐγὴ δίχως τὰ κελεῖδητὰ τῶν πουλιῶν!

— Διαλυθεῖτε, ἔλεγε καὶ ξανάλεγε μὲ ὀργισμένη ἐπιμονὴ ἐκεῖνος ποῦχε μπεῖ ἀπέξω. Εἶναι ἀλήθεια. Θὰ κάνουν δίχως ἄλλο ἔρευνα. Ἄν θροῦν τίποτα, εἴμαστε χαμένοι. Πηγαίνετε στὰ διαμερίσματά σας καὶ κλειστεῖτε μέσα! Κάνετε τοὺς κοιμισμένους!

Ἀπὸ ψῆλὰ ἀντήχησε μιὰ θραχνή φωνή. Δὲν ἦταν δυνατὸ νὰ ξεδιαλύνει κανεὶς τί ἔλεγε, μέσῳ δμως στὸ χλωμὸ φῶς μποροῦσε νὰ ξεχωρίσει τὴν τσαλακωμένη ἀπὸ τὸν ἀκατάστατο ὕπνο φάσσα τοῦ μεθυσμένου. Ὁ Ράυζε! Ροδολοῦσε τρικλίζοντας τὴ σκάλα, τὰ παχειὰ του χέρια ἔψαχναν νὰ πιάσουν τὸ παραπέτο, κυλοῦσε σάν ἓνα θραελάκι μπύρας στὰ κοντὰ τρεμάμενα ποδάρια του, εἶχε δάλει διαστικὰ τὸ παντελόνι του καὶ τὸ πουκάμισό του ἦταν ξεκούμπωτο στὸ στῆθος.

— Αὐτὸ πού σᾶς λλλέω! οὐρλιαξε, λές καὶ τὸν καρύδωναν κι ἄρχισε νὰ κάνει ἓνα σωρὸ μεθυσμένες κινήσεις, μὲ τὶς σφιγμένες του γροθιές πάνω ἀπὸ τὸ κεφάλι του. Σπαρταροῦσε δλάκαιρος μπροστὰ στὶς χαμένες ματιές τῶν ἐνοίκων, λαχάνιαζε κ' ἔδειχνε ὅλους μὲ τενωμένο τὸ δάχτυλο. Τώρα θοθα ἰδεῖτε. Θοθα μᾶς ντουφεκίσουν οὐλους! Τί νὰ σᾶς κάμω ἐγώ;... Ἔτσι θοθέλατε... Τὸ ξέρατε οὐλοι σας, μὰ κανέννας δδδὲν εἶπε τίποτα...

Τὸν ἐπιασε κάποιος καὶ τὸν τράνταξε:

— Πηγαίνετε στὸ διαμέρισμά σας, εἴσαστε μεθυσμένος.

Οἱ ἄνθρωποι ἀπομακρύνονταν μὲ ἀηδία, μερικοὶ ἔκαναν πίσω, γιατί νομίζανε πῶς ἀπὸ τὸ φόβο του ἔχασε τὰ συλλοικὰ του. Μὰ ὁ Ράυζεκ στριφογυρνοῦσε ἀνάμεσά τους σάν ἀλογόμυγα, ἔκανε μεγάλες, παλαδὲς χειρονομίες, οὐρλιαξε καὶ ξεργνοῦσε ἀόριστες φοδέρεις. Ἡ ἀνάσα του

θρωμοῦσε οἰνόπνευμα, καὶ στὰ μαραμένα του μάγουλα κουρνελοῦσαν δάκρυα.

— Σκασμός! Τί φωνάζει ἔτσι! Τί διάλοιο λέει συνέχεια;

— Τί ξέραμε;

— Πφ! Εἶναι τύφλα στὸ μεθῶσι!

— Δὲν πάει νὰ σκάσει...

— Τί λέει πῶς ξέρουμε; Μερικὰ χέρια ἄρχισαν νὰ τρέμουν.

Ὁ Ράυζεκ σήκωσε τὰ μπράτσα του ψηλά:

— Ὡστε τὸ ἀρνιόσαστε; Τὰ ξέρατε, τὰ ξέρατε οὐλα... πῶς ἔδδῳ... πίσω ἀπὸ τοῦτο τὸ παρεθῶρι... Κάθεσαι μιὰ Ὀδδριά! Πού δὲν εἶναι ὀδδηλωμένη! Ἐδδῳ εἶναι... Θοθα τὴ θροῦν... κι ὕστερα... Χά, χά! Στὸ δδιάλο...

Ἐνα χέρι τοῦ ἄρπαξε ἀπὸ πίσω τὸ λαιμό. Ἐνα ἄλλο προσπάθησε νὰ βουλῶσει τὸ στόμα του, πού πετοῦσε σάλια κι ἄφρους. Χτυπιόταν σάν τὸν παντικὸ στὴ φάκα. Ἐδινε γροθιές δεξιά κι ἄριστερά καὶ πέτυχε πάποιοι στὰ πλευρά. Μούγκριζε πιασμένος σάν σὲ τανάλια μέσα στὰ χέρια πού τὸν κρατοῦσαν, θαρῶσε κλωσιές στὸν ἄερα καὶ χτύπησε κάποιον στὸ γόνα! Ἀκούστηκε μιὰ κρυγὴ πόνου. Δάγκωσε σάν λυσσασμένο σκυλὶ τὸ χέρι πού τοῦ βούλωνε τὸ στόμα. Οἱ γυναῖκες ἔφυγαν τρομαγμένες. Δὲ μποροῦσαν νὰ ὑποφέρουν ἐκεῖνο τὸ θέαμα, ἐκεῖνο τὸ δίχως λόγια πάλεμα σῶμα μὲ σῶμα, μὲ τὰ οὐρλιαχτά, τίς κρυγὰς ὀδύνης καὶ τ' ἀγκομαχητά.

— Ἀφήστε με... Ἄντε στὸ... πετοῦσε ἀνάμεσα στὶς θροντές τῶν μπαταριῶν.

— Μὴ φωνάζετε! Θὰ σᾶς ἀκούσουν ἀπέξω...

— Σκασμός...

Μὲ μιὰν ὑπεράνθρωπη τρελλὴ δύναμη κατὰφερε νὰ ξεφύγει ἀπὸ τὴ σιδερένια τανάλια. Τρίκισε. Τὸ κορμί του σκουντούφλησε στὸν τοῖχο, ἔκανε σάν τὸ χτήνος ἀπὸ τὸ μεθῶσι, χτυποῦσε τὸ στῆθος του ὅπου κρεμόταν τὸ σκισμένο του πουκάμισο, λαχάνιαζε.

— Εἴσαστε τρελλοὶ ρέ... Δδδὲ θέλω... τὸ καταλαβαίνετε ρέ... Δὲ θοθέλω... Γιὰ μιὰ παλιοσθριά ρέ... Νὰ πάει νὰ τὴν ξεκοιλιᾶσουν μοναχὴ της ρέ... πρὶν νὰ... τώρα... θοθὰ τήνε δδιώξω ἐγώ... Τώρα, θοθα ἰδεῖτε...

Καὶ πρὶν νὰ συνέρθουν ὅλοι τους ἀπὸ τὸ ξάφνιασμα, ρίχτηκε στὸ διάδρομο σάν μανιασμένος ταῦρος. Στὴν πόρτα τῆς καμαρούλας! Ἐπесе μ' ὅλο τὸ θάρος τοῦ κορμιοῦ του πάνω της κι ἄρχισε νὰ τὴν χτυπάει μὲ τὶς γροθιές του. Χτυποῦσε ἀγκομαχώντας ἀπὸ τὸ κακό του, μ' ἓνα ἀπαίσιο, τυφλὸ μῖσος καὶ προσπαθοῦσε νὰ παρβιάσει τὴν πόρτα. — «Ἄνοιξε!»

(Ἡ συνέχεια στὸ ἐπόμενο)

Ε Π Ι Θ Ε Ο Ρ Η Σ Η Τ Ε Χ Ν Η Σ

Σ Υ Ζ Η Τ Η Σ Ε Ι Σ

Τὰ «παιχνίδια»

τῆς μνημης

Κηφισιά, 27 Ἰουνίου 1961

Ἀγαπητὴ «Ἐπιθεώρηση Τέχνης»,

Ὁ κ. Γιάννης Μαγκλῆς, στὴν ἀπάντησή του πρὸς τὸν κ. Θεόδωρο Ζῦδη, ἀναφερόμενος σὲ διπλὲς ἐκδοχές τοῦ Καζαντζάκη γιὰ γεγονότα τῆς ζωῆς του, σημειώνει:

«Δὲν ξέρω ἂν τοῦτο ἦταν ἐζήτημα συγγραφικῆς οἰκονομίας, κατὰ πού λένε οἱ καλαμαράδες, ἢ μονάχα ξεχασιά. Μὰ καὶ στὸν καθένα μᾶς μπορεῖ νὰ συμβεῖ κάτι ἀνάλογο: παρεμβάλλεται μιὰ φανταστικὴ εἰκόνα πού ξεθωριάζει τὴν πραγματικὴ. Δείχνει τοῦτο κακὴ πίστη ἢ «κατασκευὴ ψεύδους»; («Ἐπιθεώρηση Τέχνης», τεῦχος 77, σελ. 481).

Ὅχι ἀναγκαστικά, μᾶς ἀποκρίνεται ἡ ψυχολογικὴ ἐπιστήμη. Μόνο πῶς αὐτοῦ τοῦ εἶδους τὰ «παιχνίδια» τῆς μνήμης δὲν εἶναι τυχαῖα, ἀλλὰ κατὰ κανόνα ὑπακοῦνε εἴτε στὴν ἀνάγκη νὰ ἀντικατασταθεῖ μιὰ δυσάρεστη ἀνάμνηση μὲ μιὰν ἄλλη (φανταστικὴ εἴτε ὅχι) εἴτε σὲ μιὰν ὑποσυνείδητην ἐπιθυμία αὐτοέξαρσης.

Ἐτσι, εἰμαι πρόθυμος νὰ δεχθῶ ὅτι ὁ Καζαντζάκης δὲν θυμόταν διόλου ὅτι εἶχε ὑποβάλει ὑποψηφιότητα (παράλληλα μὲ τὸν Σικελιανὸ — καὶ εἶχαν ἀποτύχει καὶ οἱ δύο) στὴν Ἀκαδημία Ἀθηνῶν στὰ 1945 (γεγονὸς μαρτυρημένο καὶ ἀπὸ τὴν «Χρονογραφία» τοῦ κ. Π. Πρεβελάκη καὶ δεκτὸ ἀπὸ τὸν κ. Μαγκλῆ),

ὅταν, στὸ ἐρώτημα πού τοῦ ἔθεσε ἡ δ. Γιολάντα Τερένσιο:

«Καὶ μιὰ ἀδιάκριτη ἐρώτηση: Ὑποβάλατε ἐσεῖς ποτὲ προσωπικὰ ὑποψηφιότητα [στὴν Ἀκαδημία Ἀθηνῶν];».

ἀπάντησε γραπτὰ:

«Ποτε. Ὑπάρχει μιὰ ἀλὴ Ἀκαδημία, ἀόρατη. Σε αὐτὴ ἀνήκουν ὁ Ψυχάρης, ὁ Πάλης, ὁ Εφταλιώτης, ὁ Βλαστός, ὁ Βλαχογιάννης, ὁ Γρουπάρης, ὁ Θεοτόκης, ὁ Σικελιανός... Σε αὐτὴ θάταν τιμῆμου κι ἀμοιβῆμου ν' ἀνῆκω — ὅταν φυσικὰ κ' ἐγὼ γίνω ἀόρατος. Γι' αὐτὸ παρακαλῶ τοὺς φίλους μου νὰ μὴ ἀναφέρουν τ' ὄνομά μου ἀνάμεσα στοὺς υποψήφιους. Ποτέ μου δὲ θέλησα, μήτε μου ἦρθε ποτε ἡ ἀπίθανη ἰδέα νὰ γίνω μέλος τῆς σημερινῆς ορατῆς Ἀκαδημίας. Χαίρομαι πού μου δίνεται τὸρα ἡ ἐφευρία ν' ἀποτείνω τὴν παράκληση αὐτὴ στους φίλους μου». («Ὁ Ταχυδρόμος», 2 Μαρτίου 1957, σελ. 22).

Ὡστόσο, θεωρῶ χρήσιμο νὰ ἐπιστημάνω ὅτι ἡ τάση αὐτὴ τοῦ Καζαντζάκη πρὸς τὸν ἐξωραϊσμό τῆς ἀλήθειας — τῆς ὁποίας ἄλλα παραδείγματα πιθανὸν νὰ ὑπάρχουν πολλὰ στὰ δημόσια ὅσο καὶ στὰ ἰδιωτικά γραπτὰ του — ὑποχρεώνει τὸν ἀπροκατάληπτο μελετητὴ νὰ μὴ δέχεται ἀβασάνιστα τὴν μαρτυρία του.

Εὐχαριστῶ γιὰ τὴν φιλοξενία,

Γ. Π. ΣΑΒΒΙΔΗΣ

Άγαπητή «Επιθεώρηση Τέχνης»,

Παρακολουθώ με πολύ ενδιαφέρον την προσπάθειά σου για τη διερεύνηση των πηγών του λαϊκού τραγουδιού. Έπειδή νομίζω πως οι παλιές μαρτυρίες είναι πάντοτε χρήσιμες, σου στέλνω το «Τριφυλιακόν Ημερολόγιον» που έβγαλε ο Νίκος Λαμπρόπουλος «τη εύγενή συνεργασία λογίων ελλήνων και ελληνίδων» (1908 Έκδοσις Β΄. Έν Γαργαλιάνοις της Τριφυλίας), όπου στη σελ. 125 δημοσιεύεται ένα μικρό άρθρο για τον Τριφύλιο καλλιτέχνη του μπουζουκιού Λυκούργου Τζανέα. Ίσως το βρείς ενδιαφέρον.

Με πολλή αγάπη,

ΒΑΣΙΛΗΣ ΚΑΛΔΗΣ

Το Μπουζούκι

Ποιος φιλόμουσος επισκέπτης διέβη περιηγούμενος την επαρχίαν της Τριφυλίας θαυμάζων την μάγον φύσιν της Ν.Δ. «Ελλάδος χωρίς ν' ακούση προφερόμενον το όνομα ενός αγνώστου καλλιτέχνη. ... του μπουζουκιού; Οί Τριφυλιοί και κατ' έξοχην οί ξεναγοί της ώραιάς κωμοπόλεως των Γαργαλιάνων δράττονται οίκοθεν πάντοτε της πρώτης ευκαιρίας, όπως ποιησώνται εύφημον μνείαν περί της ιδιοφυούς ικανότητος του μοναδικού μας καλλιτέχνη κ. Τζανέα. Καί δέν προθυμοποιούνται μόνον οί διά φίλιας συνδεόμενοι συμπολίταιί του, όπως κάμουν λόγον και έπιδείξωσι τον καλλιτέχνην, αλλά και οί απλώς γνώριμοί του πάντες υπό της αότης κατεχόμενοι φυλετικής υπερηφανείας άρέσκονται να έπιδεικνύουν την πατρίδα των ως χώραν της οποίας ή φυσική καλλονή έκ παραλήλου ανθαμιλλάται με την καλλιτεχνικήν των κατοίκων ιδιοφυίαν. Δύναται τις να είπη ότι έπί του προκειμένου ή κοινή άναγνώρισις της αξίας ταύτης του συμπολίτου μας κ. Τζανέα ως καλλιτέχνη έπεβλήθη είς το καλαισθητικόν αίσθημα των συμπολιτών μας ως αναπόδραστος φόρος του θαυμασμού των.

Τί είναι το μπουζούκι του;

Δέν είναι εκείνο το όποιον όλοι από παίδων γνωρίζετε. Το άπαραίτητον εκείνο μουσικόν

όργανον της ταβέρνας, το δημώδες και τραχύ βάρβιτον που σάς ξυπνά την νύκτα διά να σάς κάμη να το βλασφημήσετε. Δέν είναι ο κουτσά-βάκης εκείνος των μουσικών οργάνων που παίρνει το Άμάν - άμάν διαλαλών την δόξαν την βακχέβαχον σβραχνοσυναχωμένος πάντοτε. ... από παννυχίους μπατινάδες.

Το μπουζούκι τούτο έξευγενίσθη και προώδευσεν είς τας χείρας του κ. Τζανέα τοσοϋτον ώστε εύλόγως πλέον να μη άναγνωρίζεται. ... με όλον το άχαρι όνομα της φυλής. ... των προγόνων του, των αγρίων Τζιγκ - Τζαγκ των όποιων διετήρησεν είσέτι τον άρχέγονον όπλισμόν και τας χορδάς των βαρβάρων άδελφών του.

Το μπουζούκι τούτο, ως μετεμορφώθη τώρα είς χείρας του καλλιτέχνη συμπολίτου μας, άφήνει τόνους έξόχως άρμονικούς διά να μη είπω ότι στενάζει, κλαδεί, όργίζεται και όμιλει ως έμψυχον. Ήχουν μεθύει το ούς και το κυλίνει είς μυρίας άρμονίας ψάλλον λίγεια και διαχέον στόνους Αιολικής άρπας. Το ήκουσα και μοι έφάνη να γελά. ... και χαίρη έναλλάξ ν' άγωνιά και βασανίζεται και συγκινή συγχρόνως, διότι ενώ ήχει πενήντως μικρόν και πάλιν λύει τον πόνον ήχουν θούριον γοργόν εύθυμον πανηγυρικόν άπελαύνον έκ της ψυχής την καταγίδα διά να ρίψη τον σφαδάζοντα άκροατήν του είς πλημμύραν γαλήνης μεθυσκούσης.

Αν είναι αληθές το λεγόμενον ότι ή μουσική είναι τελειοποιημένη όμιλία ανταποκρινομένη άπ' εύθείας προς το αίσθημα, ότι ως λέγουσιν «είναι μία φυσική συνέπεια της προόδου του λόγου και της συν τώ χρόνω άναπτύξεως και τελειοποίησης της φωνής του ανθρώπου. ...», τότε διά το μπουζούκι ως προς γλώσσαν μητρικήν ύποχρεούμαι και έγώ ως επαρχιώτης μουσοπόλος να προσφέρω υπέρ της έγχωρίου μουσικής, υπέρ του μπουζουκιού ως φόρον έκτιμήσεως όχι μόνον τας όλίγας ταύτας γραμμάς, αλλά και την ειλικρινή έξομολόγησίν μου ότι αυτήν την μουσικήν έννώ ως την γλώσσαν την μάλλον ανταποκρινομένην προς τας μυχιούς διαθέσεις της ψυχής μου. ... διότι δι' αυτής έδιδάχθην τους πρώτους. ... και γλυκυτέρους μουσικούς φθόγγους.

Χ. Φ.

Ο κ. Γ. Λυκιαρδόπουλος ξεκινώντας από το τί λέει ο Ιονέσκο για το θέατρο και το άντι - θέατρο και καταλήγοντας στον... πνευματικό παλιμπαιδισμό ή σε όρισμένες παιδικές έρωτήσεις για την πρωτοποριακή τέχνη, χωρίς εν τώ μεταξύ να έχει άντικρύσει έστω δύο - τρία έργα του Ιονέσκο, από τα όποια θα έβγαζε μερικά συμπεράσματα, αν ήθελε, μάς κάνει να ρωτάμε: Πού ήταν τάχα ή θύελλα; Στο μελανοδοχείο του κ. Ιονέσκο ή στο δικό του; Γιατί από το άντι - θέατρο μέχρι τον παλιμπαιδισμό (άπ' την αρχή μέχρι το τέλος του άρθρου του κ. Γ.Λ.) έχουμε μία σύγκριση του «Χορού του θανάτου» με την «Φαλακρή Τραγουδίστρια», βρίσκουμε τον «πίδ αυθεντικό πρωτοποριακό συγγραφέα Μπρέχτ», το «νατουραλιστή Ιονέσκο» και... μερικώς όρισμους της πρωτοποριακής τέχνης.

Ωστόσο θέτει έρωτήματα το άρθρο του κ. Γ.Λ. αξία μίας συζήτησεως, αλλά με άλλη βάση από κείνη που διάλεξε ο ίδιος ο άρθρογράφος: Τι είναι πρωτοποριακό θέατρο και δη τί είναι σύγχρονο πρωτοποριακό θέατρο; Κάνει ο Ιονέσκο πρωτοποριακό θέατρο, άνήκει στους πρωτοποριακούς ή όχι; Και γ ι α τ ι; (Κι αυτό το γιατί πρέπει να βγαίνει από τα ίδια τα έργα του Ιονέσκο κι όχι άπ' όπου θέλει ο κ. Γ.Λ.).

Πρωτοποριακό θέατρο είναι κείνο που ξεκόβει από τη θεατρογραφική μάζα και φτάνει στην άντίθεση με την κρατούσα τάξη. Αυτή ή άντίθεση συμβαδίζει σχεδόν πάντα και με μία νέα αισθητική φόρμουλα, νέα έκφραστική μορφή. Το πρωτοποριακό θέατρο δέν είναι παρά το έναυσμα, ή προϋπόθεση, για να φτάσουμε άργότερα στο θέατρο με μία νέα άντίληψη της ζωής και της τέχνης, στο τελειότερο, στον καινούριο κόσμο, στην καινούρια τάξη — δηλ. εκεί όπου όνειρεύεται την πρωτοπορία ο κ. Γ.Λ.

Αυτή ή «άντίθεση» της πρωτοποριακής τέχνης ως προς το περιεχόμενο μπορεί ν' άρχίζει από την απλή άντίδραση προς την κρατούσα και ξεφτισμένη πιά τάξη, μέχρι την πλήρη ρήξη προς αυτή, χωρίς να δίνει καινούρια θέση, καινούρια ζωή. Ακριβώς δε ή υπόδειξη καινούριας θέσης, καινούριας ζωής και τέχνης σημαίνει ξεπέραςμα και άφομοίωση της πρωτοπορίας. Καί στη μορφή ή «άντίθεση» αυτή μπορεί να έκφραστεί με όποιαδήποτε σχολή από τον νατουραλισμό μέχρι τον ίρρασιοναλισμό (άκόμα και με τον... έμπρεσιονισμό). Ακριβώς σχεδόν πάντα ή εμφάνιση μίας καινούριας αισθητικής σχολής συμβάδιζε — συνειδητά ή άσυνειδητά — και μ' ένα άντίδρομο ένδοτερο ρεύμα προς τα κρατούντα.

Και ο ίδιος ο ίρρασιοναλισμός — που γίνεται στόχος είρωνικών μειδιαμάτων του κ. Γ.Λ. — έχει χρησιμεύσει σαν κάλυπτρο πρωτοπο-

ριακών τάσεων πολύ χρήσιμων στο process της καλλιτεχνικής — και είδικώτερα της θεατρικής — δημιουργίας.

Ο ίδιος ο Άριστοφάνης που είχε έλθει σε πλήρη σύγκρουση με την κρατούσα τότε στην Αθήνα τάξη πραγμάτων, έχει στίς κωμωδίες του πλήθος ίρρασιοναλιστικών αισθητικών στοιχείων. Ο Θ. Σταύρου στον «Άριστοφάνη» του λέει για την αρχαία άττική κωμωδία πως «... είναι το πιο άντιρεαλιστικό λογοτεχνικό είδος που μπορεί κανείς να φανταστεί και δημιουργεί ύποπτες και κόσμους φανταστικούς με άπόλυτη έλευθερία». Βέβαια άναφέρεται στην αίσθητική φόρμουλα των κωμωδιών του κι όχι στο περιεχόμενο που ήταν άχνιστά ρεαλιστικό. Ο Στρίντμπεργκ σ' ένα μεγάλο μέρος του έργου του ήταν πρωτοπόρος (και στη μορφή και στο περιεχόμενο) χρησιμοποιώντας ίρρασιοναλιστικά στοιχεία: «Tille Damaskus» («Στη Δαμασκός»), «Ett drömspel» («Όνειρόδραμα»), «Spok-Sonaten» («Η σονάτα των στοιχείων»), «Svavrenit» («Κυκλόλεκη»), «Kronbruden» («Νυφικό Στεφάνι») κ.ά. (Σε πολλά σημεία τους αυτά τα έργα θυμίζουν... Ιονέσκο).

Βέβαια ή «άντιθετικιστική άντίδραση που εκβάλλει στον ίρρασιοναλισμό είναι άρνητικό γεγονός, μα και σ' αυτή την άντίδραση υπήρχαν αρχικές παρορμήσεις που στάθηκαν άπνοδικές και που καθόρισαν μετά προς το καλύτερο την πορεία μερικών από τους πιο μεγάλους ποιητές ή καλλιτέχνες του 20 αιώνα» (Μικέλι).

Εδώ και πάνω από μία δεκαετία εμφανίστηκε το σύγχρονο πρωτοποριακό θέατρο. Εμφανίστηκε κυρίως με μορφή άντιρεαλιστική, ίρρασιοναλιστική και με περιεχόμενο ένα είδος άντίθεσης προς τον άστικό τρόπο ζωής — γι' αυτό είναι πρωτοποριακό.

Το σύγχρονο πρωτοποριακό θέατρο βρίσκεται στα χέρια βέβαια άστών «έξεγερμένων» ένάντια στον άστικό τρόπο ζωής. Όσο και να είναι τυπικά μία άρνηση τούτο το θέατρο, είναι όμως μία άρνηση έναντι στην άστική τάξη — χρήσιμο στάδιο και άπαραίτητο για να φτάσουμε στη συνειδητά επαναστατημένη και μετά επαναστατική τέχνη. Μικέλι: «Όταν ένας καλλιτέχνης «σπάει» με την τάξη του — στη συγκεκριμένη περίπτωση με την άστική τάξη — περνάει από μία κατάσταση «έξεγερμένου», τη ν π ι ο χ α ρ α κ τ η ρ ι σ τ ι κ ή τ ο υ κα λ λ ι τ έ χ ν η τ η ς π ρ ω τ ο π ο ρ ι α ς, σε μία κατάσταση «επανάστατη» που είναι ή προϋπόθεση του ξεπεράσματος της πρωτοπορίας». (Περισσότε-

ρα για την έννοια της πρωτοπορίας στις συζητήσεις του 'Ινστιτούτου Γκράμσι που δημοσίευσε ή 'Επιθεώρηση).

Σύμφωνα μ' αυτά λοιπόν, ο 'Ιονέσκο ανήκει στο σύγχρονο πρωτοποριακό θέατρο;

Ο 'Ιονέσκο δεν είναι μονάχα... θεωρητικός του θεάτρου, έχει γράψει, νομίζω, και μερικά έργα. 'Ας δούμε τ' έργα του λοιπόν, κι 'ας αφήσουμε τις θεωρίες.

«Ρινόκερος»: Ο άστικός τρόπος ζωής μετατρέπει τον άνθρωπο σε αριθμό, του αφαιρεί την ατομικότητα, τον καλοупάρει, του δημιουργεί νευρωτικές καταστάσεις που σχεδόν αλλοιώνουν την ίδια την ουσία του ανθρώπου. Ο «Ρινόκερος» είναι μια όμορφη έναντία στον άστικό τρόπο ζωής και στον άστικό κυμοφορισμό. Είναι δοσμένος μ' ένα κωμικοτραγικό τρόπο που φτάνει μέχρι να μεταμορφώνονται οι άνθρωποι πάνω στη σκηνή σε ζώα. Κι ο διάλογός του είναι αρκετά αξιόλογος κι έξυπνος, χωρίς να καταλήγει στην εξάρθρωση.

Η μορφή του είναι αντιρεαλιστική, σχεδόν ιρρασιοναλιστική — αν θέλει ο κ. Γ.Α. αντιθεατρική με την έννοια όμως ότι είναι αντίθεση με την μέχρι τώρα θεατρική μορφή. (Θυμίζω το γεγονός πως κι ο 'Αριστοφάνης μετέτρεπε στα έργα του καμιά φορά τους ανθρώπους σε ζώα για να συτυρίσει όρισμένες καταστάσεις).

«Φαλακρή Τραγουδίστρια»: Η άστική τάξη είναι τόσο παρακμασμένη και έκφυλισμένη, ώστε οι άστοι να μη μπορούν να συνειδηθούν γλωσσικά μεταξύ τους, γιατί οι λέξεις έχουν χάσει το νόημά τους, έχουν μείνει κενό ήχοι χωρίς «αντίκρουσμα», μια και ή ίδια ή άστική τάξη έχει χάσει κάθε νοήμα. Κι αυτές οι αντιλήψεις είναι δοσμένες σε μορφή φάρσας ίσως ή καρικατούρας, είναι πάντως σπαρταριστά δοσμένες, γελοιοποιούν αρκετά τις συντροφίες των άστών και τα σαλόνια τους, όπου τίποτα δεν κουνιέται, όλα είναι άνιαρά και ακίνητα — από έλλειψη κάθε νοήματος στη ζωή κάθε ένδιαφέροντος. Ο κ. Γ.Α. συνελήφθη κλέπτων όπώρας από τον κήπο του Στρίντμπεργκ και δαζόντάς τις στον κήπο του 'Ιονέσκο. Στο «Χορό του Θανάτου» ο δεσπόζων δραματικός ρυθμός είναι ή άσυνενοησία και ή άποξένωση του ζεύγους 'Εντγερ - 'Αλλις με καθορισμένη κλασική θεατρική πορεία. 'Αλλά στη «Φαλακρή Τραγουδίστρια» ή άποξένωση του ζεύγους Μάρτιν δεν είναι παρά ένα άπλο έπεισόδιο του όλου έργου και όχι ο κεντρικός δραματικός στίχος. Ο δραματικός ρυθμός είναι άλλος στην Τραγουδίστρια (αυτός που είπαμε παραπάνω) και έξελίσσεται. 'Αρχίζει με το να μη καταλαβαίνουν τα πρόσωπα τί λένε και τί ακούνε. Συνεχίζει με το ό καθένας να λέει τα δικά του πάλι χωρίς να τα πολυκαταλαβαίνει και καταλήγει στο να τσακωθούν τα πρόσωπα μεταξύ τους ανταλλάσσοντας όχι όρισιές ή καν λέξεις, αλλά... συλλαβές, όχι όμως ξεκάφωτες κραυγές, μα συλλαβές που να δημιουργούν από στόμα σε στόμα λέξεις και φράσεις.

Αυτή ή ιρρασιοναλιστική καρικατούρα εί-

ναι άπόρροια της αντίληψης του 'Ιονέσκο πως οι λέξεις έχουν χάσει το νόημά τους υπό την άστικήν σκέψην κ' έτσι οι άστοι καθίσταται άδύνατο να συνεννοηθούν μεταξύ τους! 'Ετσι, μπορεί να συμβεί ό,τιδήποτε μέσα σ' ένα άστικό σαλόνι εκτός από μια όμαλή συζήτηση! Κόλαφος για την άποτελμάτωση της άστικής κουλτούρας, άφηρημένης και ξεκάφωτης, άπογυμνωμένης από κάθε νόημα.

«Καρέκλες»: Μοναξιά και έγκατάλειψη. Στη σύγχρονη κοινωνία είμαστε μονάχοι κι έγκαταλειμμένοι. Την γλαύκα αυτή ή 'Ιονέσκο την κομίζει εις 'Αθήνας πλουμιστή από ένα σωρό έπεισόδια κωμικοτραγικά δοσμένα με κάποια δραματική πορεία λιγώτερο έδω ιρρασιοναλιστική. Και καταλήγει μ' ένα κόλαφο: Φανταστικά έχει μαζέψει στις άδειες καρέκλες του την άστική άφρόκρεμα — Βασιλιάδες, ύπουργούς, ύπασπιστές, άξιωματικούς και άλλα ήχηρά παρόμοια — που περιμένει με άνυπομονησία ν' ακούσει έναν έξοχο όμιλητή. 'Ερχεται επί τέλους ο όμιλητής, ό οποίος όμως δεν έχει να τους πει άπολύτως τίποτα, γιατί άπλούστατα είναι μουγγός και τους μοιράζει αυτόγραφα που γίνονται άνάρπαστα!

«Κόρη έν ώρα γάμου»: 'Εδώ σατυρίζει το προπαρασκευαστικό στάδιο του γάμου των άστών. Ο γάμος στους άστους έχει καταντήσει έμπόριο, ύπόθεση ρεκλάμας. Η μητέρα διαφημίζει τα προσόντα της κόρης της στον ύποψήφιο γαμπρό, διαφημίζει και τις άνυπαρκτες ιδέες της μα γελοιοποιείται με τις παλινωδίες της. Το έμπόρευμα είναι αξιόλογο, ή κόρη έχει πολλά προσόντα. Και ή 'Ιονέσκο σαρκαρίζει μ' ένα στόμα τρείς πήχες, γιατί όχι άπλώς ή κόρη δεν έχει τίποτα άπ' ό,τι ίσχυρίζεται ή μάνα της, αλλά δεν είναι καν κόρη: Είναι ένας άξιόπρεπής άνήλικος κύριος 93 χρονών!

«Καινούριος ένοικιαστής»: Στην άστική κοινωνία κυριαρχεί το αντικείμενο επί του ύποκειμένου, ή έπιφάνεια, τα πράματα. Δεν ύπάρχει χώρος για τον άνθρωπο σ' αυτή την κοινωνία... Και για να μάς το έξηγήσει αυτό καλύτερα ή 'Ιονέσκο... μάς γεμίζει το δωμάτιο του νοικάρη από έπιπλα και αυτόν τον φυγαδεύει διά σκεπής!

'Αλλά αρκετά αυτά τα παραδείγματα. 'Από αίχμες μέχρι μαχαιριές ένάντια στην άστική τάξη και στον τρόπο ζωής της μπορούμε να βρούμε και σ' άλλα έργα του 'Ιονέσκο.

Ο πρωτοποριακός ιρρασιοναλισμός του 'Ιονέσκο εκφράζεται με διητικές και όλοκαθαρές συγκρούσεις προς την τάξη του, την άστική τάξη.

Ο 'Ιονέσκο είναι βέβαια άρνηση δεν είναι θέση. Δεν περνάει στην καινούρια τέχνη, ξεπερνώντας την πρωτοποριακή τέχνη. Κωφεύει όλωσιόλου — σχεδόν άγνοεί — την προλεταριακή πραγματικότητα. Δεν ανήκει όμως στην παρακμή, ανήκει στην πρωτοπορία. 'Ανήκει στους διαμαρτυρούμενους άστους, τους κούφους από το ένα αυτό, το άριστερό...

ΘΑΛΗΣ ΔΙΖΕΛΟΣ

Ε Π Ι Θ Ε Ω Ρ Η Σ Η Τ Ε Χ Ν Η Σ Τ Ο Χ Ρ Ο Ν Ι Κ Ο Τ Η Σ Π Ν Ε Υ Μ Α Τ Ι Κ Η Σ Ζ Ω Η Σ

Απάντηση σε ύπουργικές άνακρίβειες

Η συζήτηση στη Βουλή για την έγκυκλιο της ΑΣΔΑΝ είχε και μερικές χαρακτηριστικές λεπτομέρειες, που δεν σχολιάστηκαν στο προηγούμενο φύλλο μας. 'Ετσι στις άγορεύσεις τους οι ύπουργοί κ.κ. Δ. Μακρής και Πρωτοπαπαδάκης, θέλοντας να δικαιολογήσουν τα άδικαιολόγητα, ίσχυρίστηκαν ότι οι ίστορικοί συγγραφείς της 'Αριστεράς παραχαράτουν τα γεγονότα και τη δράση των ίστορικών προσώπων προς όφελος της ίδεολογίας τους και παραμερίζοντας την άλήθεια. 'Ενδεικτικά ό κ. Μακρής ανέφερε μάλιστα και τους τίτλους των βιβλίων του Δημήτρη Φωτιάδη (Καραϊσκάκης, Κανάρη) και του Τάσου Βουρνά ('Ο πολίτης Ρήγας Βελεστινλής). Οι δυο συνεργάτες μας, άπαντώντας στους ύπουργικούς ίσχυρισμούς, μάς έστειλαν τις παρακάτω έπιστολές διαμαρτυρίας:

Αθήνα 17.7.61

Αγαπητή «Επιθεώρηση Τέχνης»,

Στη συνεδρίαση της Βουλής στις 9 του 'Ιούνη τόσο ο ύπουργός των 'Εσωτερικών κ. Μακρής όσο κι ο ύπουργός του Συντονισμού κ. Πρωτοπαπαδάκης άσολήθηκαν με δυο από τα βιβλία μου, τον «Κανάρη» και τον «Καραϊσκάκη». Βρήκανε, σύμφωνα με τα έπίσημα πρακτικά, πως ύπάρχει σειρά ίστορικών συγγραμμάτων, το περιεχόμενον των οποίων έχει διαστραφή πλήρως, όπως π.χ. ο Κανάρης, ή Καραϊσκάκης, ή Ρήγας Φεραίος και άλλα» και πως «είναι άναμφισβήτητον γεγονός ότι διά των συγγραμμάτων αυτών καταβάλλεται προσπάθεια, είτε έντεχνος και ύπουλος, είτε κατ'εύθειαν πολλές φορές, διαστρόφης της ίστορικής άληθείας».

Όπως όλοι οι άναγνώστες, το ίδιο κι ο κ. Μακρής κι ο κ. Πρωτοπαπαδάκης έλεύθεροι είναι νάχουν όποιαδήποτε γνώμη για τα βιβλία μου, με την προύπόθεση βέβαια πως τάχουν διαβάσει. 'Επειδή, όμως, είναι και ύπουργοί, βρίσκω πως καλό θάταν να τους θυμίσω τούτη δώ τη ρήση του δάρδου της έλευθερίας μας, του Διονύσιου Σολωμού: «Τό έθνος πρέ-

πει να μάθει να θεωρεί έθνικό ό,τι είναι άλλη-θινό».

Φιλικά
ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΦΩΤΙΑΔΗΣ

Αγαπητή «Επιθεώρηση Τέχνης»,

Ο ύπουργός των 'Εσωτερικών κ. Δ. Μακρής, προεκτείνοντας τα φιλότεχνα ένδιαφέροντά του ως κριτικού άναμνηστικών καλλιτεχνικών λευκώματων και στα ίστορικά βιβλία, άναφερε στην άγόρευση του στη Βουλή και τον τίτλο του βιβλίου μου «Ο πολίτης Ρήγας Βελεστινλής» σαν ένδεικτικό παράδειγμα παραχάραξης της ίστορικής προσωπικότητας και της δράσης της. Και συμβουλεύει το νοήμον κοινόν να φυλάγεται από το δηλητήριο.

Αδικος ό κόπος του Τά πέντε χιλιάδες άντίτυπα του βιβλίου μου, που κυκλοφόρησε το 1956, έχουν από καιρό έξαντληθεί. Όμως, για να σοφρευόμαστε, προκαλώ όποιονδήποτε να άποδείξει πού έγκειται ή παραχάραξη ή ή πλαστογραφία. Αυτάμα πάρα πολύ, αλλά τί να κάνουμε; Οι ιδέες του Ρήγα δεν έξυπηρετούν αυτούς που πρεσβεύουν ότι «πας πολεμών κλπ. δεν είναι «Έλληνας», αλλά τον έλληνικό λαό, μοναδικό κληρονόμο των ευγενών άγωνιστικών παραδόσεων του ίστορικού παρελθόντος. 'Υπάρχουν όμως περιθώρια να διαπρέψουν και αυτοί στον ίδιο τομέα. 'Ας βάλουν έναν από τους καλούς των μυστικών κονδυλίων να γράψει τη βιογραφία του Μιχαήλ Περδικάρη, ενός «λογίου» της εποχής του Ρήγα και όρκισμένου έχθρου του Πρωτομάρτυρα, που τον έβρισε χυδαία νεκρό με το σύγγραμμά του «Κατά Ψευδοφιλελλήνων». Για να διευκολύνω μάλιστα τον μέλλοντα βιογράφο του Περδικάρη δίνω από δώ την πληροφορία ότι το χειρόγραφο του κατάπτυστου αυτού κονδυλοφόρου, που άτιμάζει τα νεοελληνικά γράμματα, βρίσκεται άνέκδοτο στα έρχεία της 'Ιστορικής και 'Εθνολογικής 'Εταιρίας.

Εύχαριστώ
ΤΑΣΟΣ ΒΟΥΡΝΑΣ

Περιοδεύων «ανθρωπισμός»

Μετά την ομιλία στην Καστοριά (βλ. προηγούμενο τεύχος της «Ε.Τ.». Συζητήσεις: 'Η από καθέδρας «ανθρωπιστική σοφία» του Α. Ραφαηλίδη) ο «ανθρωπισμός», αποφάσισε όπως φαίνεται, τη επεμβάσει άγνωστο τίνος πνεύματος, να περιοδεύσει και σε άλλες πόλεις της Β. Ελλάδας. Ένα γράμμα, από την Ξάνθη αυτή τη φορά, μάς πληροφορεί πως τελευταία έγιναν εκεί δυο «ένδιαφέρουσες» διαλέξεις.

«Η πρώτη με θέμα «Η Τεχνική και ο "Ανθρωπος" και ομιλητή τον καθ. Βερβέρη (Πρόεδ. της «Ανθρωπιστικής Έταιρείας» Αθηνών). Η δεύτερη με θέμα «Ο Έλληνικός "Ανθρωπος και η Έποχή μας" και ομιλητή τον συγγραφέα Κ. Μερναίο. Και οι δυο ομιλητές «θρήνησαν» — όπως τόσο στοχαστικά μάς αναπτύσσει ο καθ. Ίμβριωτης στο τεύχος ΙΑΝ. 1961 της «Ε.Τ.» — για την «άπανθρωπη» Τεχνική. Ο μὲν πρώτος έπείσημνε την «άνισοσκέλεια Τεχνικής και Πνευμ. πολιτισμού» και ο δεύτερος ότι «η Τεχνική μάς δυναστεύει», ενώ άλλοτε... έξυπηρετούσε. Οι αντίφασεις του κ. Κ.Μ. ήταν αληθινά περιεργες. Ένώ παραδέχθηκε ότι ο άνθρωπος ξεχώρισε από τα ζώα δημιουργώντας έργα και ότι «η Τεχνική είναι θεμέλιο της Πνευμ. Ζωής» δεν είπε γιατί και από ποιους γίνεται «όργανο εγωϊστικής πολιτικής ισχύος». Παραδόξως η προγραμματισμένη; Τη λύση της σημερινής ήθικης κρίσεως την βρήκαν και οι δυο ομιλητές στην μελέτη και ΜΟΝΟΝ των «κλασσικών κειμένων». Έτσι θα πετύχουμε την «έξανθρωπισιν» της Τεχνικής.

Μα δεν ήταν καλύτερα, αξιότιμοι θρηνηδοί, να εξανθρωπίσουμε τις οικονομικο - κοινωνικές συνθήκες;...

...Ο καθηγητής Βερβέρης έκανε έναν απάραδεκτο υπαινιγμό «Σήμερα — είπε — όλοι όμιλούν για Άνθρωπισμό. Μπαίνουν στις φυλακές για έγκλήματα και μιλούν ύστερα για Άνθρωπισμό». Η εύθυγράμμιση με την πολιτική της ύποτελείας τί φανερώνει; Πώς δεν είναι ασφαλώς καθόλου... στρατευμένος.

Πολύ ενδιαφέροντα πράγματα φαίνεται να λέει αυτός ο περιοδεύων άνθρωπος. Βρήκε την ελληνική έπαρχία προετοιμασμένη από την τρομοκρατία και πάει να την... «έξανθρωπίσει».

Ένας φυλακισμένος καλλιτέχνης

Ένας λαμπρός νέος γλύπτης, ο Δημήτρης Κατσιογιάννης, βρίσκεται στη φυλακή, σχεδόν συνεχώς από την έποχή της απελευθέρωσης. Τόσο είναι πραγματικά λαμπρός καλλιτέχνης τό

μαρτυρούν οι εξαίρετες σπουδές του στη Σχολή Καλών Τεχνών, οι τιμητικές διακρίσεις που κέρδισε σ' αυτήν, οι υποτροφίες κλπ., οι κρίσεις των δασκάλων του και των ξένων που έτυχε να δουν δουλειά του, μα και το λιγοστό έργο κι ανώριμο έργο που πρόφτασε να φιλοτεχνήσει τον ελάχιστο καιρό που μεσολάβησε από τότε που αποφοίτησε ως την έποχή που άρχισαν οι περιπέτειές του. Ακόμα και τα λίγα πράγματα που έχουμε ύπ' όψη μας και που τα έφτιαξε στο στενόχωρο περιβάλλον της φυλακής του. Η κράτησή του στη φυλακή είναι αποτέλεσμα των πρόσφατων εθνικών μας περιπετειών, όπως τις ζήσαμε όλοι μας και είναι περιττό να τις αναλύσουμε πάλι: 'Ο Κατσιογιάννης, εξαίρετος πνευματικός άνθρωπος, σεινός, με βαθύ ανθρωπινό αίσθημα, με σπάνιο ήθος, δεν άντεξε στις μακρόχρονες ταλαιπωρίες και σήμερα τσακισμένος απ' την άρρώστεια και την άπραξία βρίσκεται στο Νοσοκομείο της φυλακής. Τις μέρες αυτές περνά πάλι η υπόθεσή του από την Έπιτροπή του Νόμου «περί μέτρων ειρηνεύσεως» που όπως είναι γνωστό έχει το δικαίωμα να του αποδώσει την ελευθερία του, και να του δώσει τα μέσα να δημιουργήσει ένα έργο που φαίνεται πως θα είναι σημαντικό. Τό ίδιο δικαίωμα έχει κι ο Ίπουργός της Δικαιοσύνης και γι' αυτό πολλοί απ' τους γνωστότερους γλύπτες και ζωγράφους μας του άπηθύοναν μια σχετική έγκληση. Η απελευθέρωση του φυλακισμένου καλλιτέχνη δεν είναι μόνο υπόθεση δικαιοσύνης και ανθρωπισμού. Είναι υπόθεση που αφορά και την τέχνη μας. Κι η στήλη μας αυτή ένώνει τη φωνή της για την άμεση αποφυλάκισή του.

Γ.Π.

Η Ιστορία Η Λογοτεχνία και μερικές διασκεδαστικές απόψεις ένος λόγιου

Στο τεύχος 'Απριλίου - 'Ιουνίου (1961) του αναβιώσαντος «Παρνασσού» δημοσιεύεται το κείμενο διάλεξης του λογίου Τάσου 'Αθ. Γριτσοπούλου: 'Η Ιστορική ύλη ως θέμα της λογοτεχνίας. Πρόκειται, όπως σημειώνει ο συγγραφέας, για «σύνοψιν ευρύτερας μελέτης επί του θέματος», συνεπώς και για δείγμα της ευρύτερης αυτής εργασίας. Η διάλεξη άδικει τον κατά τα άλλα αξιόλογο ιστοριοδίφη, γιατί κι αυτός με τη σειρά του και τη λογοτεχνία άδικει και την ιστορία: προς απόδειξη ίδου όρισμένες απόψεις του συγγραφέα: «Η λογοτεχνία έχει την δύναμιν — και το έθνικόν χρέος να μορφοποιή την ιστορικήν ύλην με τα ιδικά της μέσα και ακόλουθως να την διοχετεύη εύκολώτερον και αποδοτικώτερον προς τον άνθρωπον, που έπιθυμεί ψυχαγωγούμενος και τερ-

πόμενος αισθητικώς δια της τέχνης συγχρόνως να μανθάνη. Και μανθάνων να παιδεύεται». (ένθ. άν. σ. 241). Έτσι η λογοτεχνική έκφραση έγκειται στον άπλο ύστερον σε αντίθεση με τον έξειδικευμένον τρόπο έκφρασης της έπιστήμης: σ' επέκταση λοιπόν θα μπορούσαμε να πούμε: η άπλούστερη έκφραση του Δοστογιέφσκη «τέρπει» και «ψυχαγωγεί» κτλ., ενώ η «έξειδικευμένη» (ό συγγραφέας δεν γράφει τη λέξη, άλλ' αυτό θέλει να πεί) έκφραση του κ. Γριτσοπούλου δεν δύναται ούτε να τέρψει ούτε να ψυχαγωγήσει εκείνον που έπιθυμεί κτλ. Και γιατί; Γιατί «η έπιστήμη δεν άπευθύνεται εις τους πολλούς, δεν κατακτά με τα πορίσματά της το πλατύ κοινόν. Διότι από το πολύ κοινόν λείπει η ευρύτερα μόρφωσις και δεν ήμπορεί, όσον και αν έπιθυμή, να παρακολουθήση την έκθεσιν των γεγονότων από τα άυστηρώς έπιστημονικά έργα» (σ. 240). Η λογοτεχνία όμως με το να είναι «άπλούστερη» μπορεί να άπευθυνθεί στον «άπλοϊκό άναγνώστη». Λοιπόν εκείνο που δεν έπιτρέπει τη σχέση του «άπλοϊκού» με την έπιστήμη είναι η έλλειψη «ευρύτερας μορφώσεως» στον δεύτερο: εκείνο που έπιτρέπει τη σχέση «άπλοϊκού άναγνώστη» και λογοτεχνίας είναι το «άπλούστερον» της λογοτεχνίας. Συνεπώς, αν λες κάτι «άπλούστερον» γίνεται κατανόητο δίχως τον παράγοντα της «ευρύτερας μορφώσεως», αλλά τότε δεν κάνεις έπιστήμη, γιατί η έπιστήμη δεν έπιδέχεται άλλαγή μεθόδου, γλώσσας, ύφους, δηλαδή άπλούστευση. Έν τούτοις, η ιστορική ύλη είναι χρήσιμος διά τον άνθρωπον και ήμπορεί να φθάση εις αυτόν με άλλον τρόπον» (σ. 240 - 241), τη λογοτεχνία, που σημαίνει ότι το μη διδακτόν τώρα γίνεται διδακτόν. Προηγουμένως, όμως, ο συγγραφέας ισχυρίστηκε ότι η ιστορία δεν έπιδέχεται έκλαίκευση: τώρα διατείνεται ότι η ιστορική ύλη είναι διδακτική — όχι όμως με την έπιστήμη, αλλά με την τέχνη. Συνεπώς το μη διασώσιμον της έπιστήμης δεν είναι το περιεχόμενό της, αλλά η μορφή της — αυτό λέει η λογική του συγγραφέα: άλλ' αν τα πράγματα είναι έτσι, τότε ποιά η σημασία του περιήφου παράγοντος της «ευρύτερας μορφώσεως»; Δυστυχώς, τα πράγματα δεν είναι έτσι — έτσι τα παρουσιάζει ο έμπειρισμός, που άρκείται σε διαπιστώσεις δίχως να τις αίτιολογεί και να τις συνδέει. Αυτό που όνομάζει «ευρύτεραν μόρφωσιν» και που σημαίνει συλλογισμός επί των συμπερασμάτων των έπιστημών, που υποτίθεται ότι άποτελούν τη βάση της παιδείας, είναι άπείρως συνθετώτερη λειτουργία και ισχύει για την κατανόηση κάθε παραγώγου του πνεύματος, είτε στην τέχνη είτε στην έπιστήμη άνηκε αυτό. Το πρόβλημα δεν συνίσταται στην τερμινολογία, αλλά στην κατανόηση της ουσίας: είτε πούμε «άγροτική έξοδος» είτε πούμε «γέμισαν οι πόλεις από χωριάτες που πούλησαν τα χωράφια τους» δεν λέμε τίποτα αν δεν αίτιολογήσουμε. Είτε το πούμε σ' ένα μυθιστόρημα είτε σε μια μελέτη, η «ευρύτερα μόρφωσις» — επί του προκειμένου ή γνώστη των αίτιων που προκαλεί το

έν λόγω κοινωνικό φαινόμενο — είναι προϋπόθεση και της έπιστήμης και της τέχνης: Τό φαινόμενο και στις δυο περιπτώσεις είναι το ίδιο, ή προσέγγισή του θα γίνει με την ίδια μέθοδο, αλλά τουτό χρησιμείναι πώς οιάδήποτε έκφραση μη έξηγητική των φαινομένων δεν είναι διδακτική, συνεπώς και η λογοτεχνία. 'Αν όμως η λογοτεχνία μπορεί να έξηγει βάσει των ίδιων κριτηρίων που χρησιμείναι και η έπιστήμη και συνακόλουθα μπορεί να γίνεται κατανόητη, σημαίνει ότι στον ίδιο βαθμό που μπορεί να γίνει κατανόητο ένα φαινόμενο δια της λογοτεχνικής έκφρασης μπορεί και να εκλαϊκευτεί και η έπιστημονική προσπέλασή του που φτάνει μέχρι το βαθμόν αυτό.

Μια μελέτη όμως για θέμα παιδείας, που αρχίζει με τέτοια μεθοδολογικά λάθη, το μόνο που έξυπηρετεί είναι το τυπογραφείο, στο όποιο θα τυπωθεί. Η παιδεία άλλωστε προδίδεται όταν δεν λαμβάνεται ως στοιχείο κατανόησης του έργου τέχνης, ενώ παράλληλα και το έργο τέχνης υποβιβάζεται σε έπιθεωρησιακή «ψυχαγωγία». Έπειδή όμως ο λόγος περί ψυχαγωγίας — με την τρέχουσα σημασία της λέξης — ίδου και μια άποψη του Τάσου 'Αθ. Γριτσοπούλου για το μυθιστόρημα: «Δεν άποκλείεται εις τον συγγραφέα, αν ήμπορη και θέλη, να λαμβάνη θέσιν εις τα φιλοσοφικά προβλήματα της έποχής του, ν' αναπτύσσει ίδιες άπόψεις, ν' αναζητή και έρμηνεύη τας βαθύτερας αίτίας των συγκρούσεων και των παθών και των κοινωνικών καταστάσεων, θίγων τας ήθικας όψεις των θεμάτων που άπασχολούν μίαν κοινωνίαν ή μίαν έποχην». (σ. 243). 1) Δεν άποκλείεται — καλόν θα ήταν να άποκλειόταν, θα έλεγε η λογοκρισία — άκριβώς εκείνο που προϋποτίθεται άναγκαστικά. 2) 'Η θέση έναντι των προβλημάτων και η έρμηνεία τους γίνεται με το ήθιμο (ή ί γ ω ν, ή μετοχή είναι, νομίζω, τροπική) των «ήθικων όψεων των θεμάτων»! 3) Και ποιά τα θέματα; συγκρούσεις, πάθη, κοινωνικές καταστάσεις, όλα άναμεί — τρόπος του σκέπτεσθαι αυτός ενός ιστορικού.

Άλλ' ας δούμε, τέλος, τί θα προσφέρει κατά τον Γριτσοπούλου, η λογοτεχνία που θα έχει ως θέμα της «ιστορική ύλη». Κατ' αρχή ας σημειώσω πως ο μελετητής της ιστορίας και του ιστορικού μυθιστορήματος θέτει ως άπαραίτητη αρχή τη συμφωνία άνάμεσα στα συμπεράσματα της έπιστήμης της ιστορίας και στην εικόνα και έρμηνεία του ιστορικού φαινομένου όπως παρέχεται από το ιστορικό μυθιστόρημα (σ. 245). Έγερ' απ' αυτό έπάγεται ότι ο λογοτέχνης πρέπει να γίνεται φορέας ιδεών, συντηρητής της παραδόσεως του έθνους του, παιδαγωγός [...]. 'Ο λογοτέχνης είναι οδηγός, είναι πνευματικός ήγέτης, είναι ένα κύτταρον από το έθνος με άποστολήν και ευθύνην, να γίνη σπινθηρ έθνικής πυρκαϊάς, πυρπολητής ψυχών. Γέννημα του λαού και του έθνους, όφείλει να ζή πρώτος αυτός τους καθημούς της φυλής και των όνειρων τούτων να γίνεται διερμηνευτής και διαλαλητής και διεκδικητής. Τους μουσικούς παλμούς της έθνικής

ψυχής [...]. Τὸ ἱστορικὸν μυθιστόρημα πρὸ πάντων παρέχει τὴν εὐχέρειαν εἰς τὸν ἐργάτην [γιατὶ εἰδικῶς «εἰς τὸν ἐργάτην» καὶ ὄχι καὶ στὸν συντηρητικώτερον ἐκ ταξικῆς προσδιορισμοῦ «ἀγρότην»] ν' ἀφομοιώνῃ τὴν ἐθνικὴν σκέψιν καὶ ταύτης νὰ γίνεταί ἐπίσημος καὶ μόνιμος φορεὺς, διὰ νὰ γίνεταί πρῶτος καὶ εἰλικρινῆς αὐτὸς ὁδηγὸς καὶ συμπαραστάτης τοῦ κοινού. Τουτέστι, βαρᾶτε βιολιτζήδες. Ἐνας ἱστορικός, πού ἀσχολεῖται καὶ μὲ θέματα παιδείας, δὲν σκέφτηκε νὰ προσδιορίσῃ μὲ συγκεκριμένες ἐννοίας τὰ παιδευτικὰ — τέτοια ζηταί — στοιχεῖα τοῦ ἱστορικοῦ φαινομένου. Εἶναι καὶ αὐτὸς ἕνας τρόπος τοῦ «ἐπιστημονικῶς σκέπτεσθαι». Θεωρεῖ, φαίνεται, ἄχαρη τὴν ἀναφορὰ στὸς ὅρους πού παράγουν τὸ ἀντικείμενον τῆς ἱστορίας, πού δὲν εἶναι καὶ ἰ τὸ κοινωνικὸ φαινόμενο — ὅπως νομίζει ὁ συγγραφέας (σ. 240) — ἀλλὰ κυρίως αὐτὸ καὶ τὰ παράγωγά του — καὶ αὐτὸ δὲν εἶναι μονοπῶλι τῆς μαρξιστικῆς ἐπιστήμης, ὅπως υποτίθεται ὅτι θὰ ἔρει οἱ Τ. Α. Γριτσόπουλος —, ὁπότε ὁ ἐθνοκεντρισμὸς πού διαχέεται στὶς ἀπόψεις του — καὶ ὁ ὁποῖος σημειώτεον δὲν εὐνοεῖ καθόλου τὴν... Κοινὴ Ἀγορὰ — δὲν θὰ εἶχε τὴ θέση πού τοῦ δίνει ὁ συγγραφέας. Ἀλλὰ πρὸς τί νὰ καθορίζουμε, δηλαδὴ νὰ σκεφτόμαστε ἱστορικά, ὅταν μὲ τὴν ἀσάφεια εἶναι ὅλα εὐκολώτερα;

Γιατὶ ἀσχοληθήκαμε ὁμῶς μὲ ἕνα κείμενο πού δὲν ἐκπληρώνει καμιά προϋπόθεση ἐπιστημονικότητος; Γιατὶ ἀπλούστατα ὁ ἀνεύθυνος, ὁ μὴ αἰτιοκρατούμενος καὶ σὲ τελευταία ἀνάληψη ἀντεπιστημονικὸς τρόπος ἀντιμετώπισης τῶν πραγμάτων ἔχει τόσο ὀργιάσει στὸν τालαιπωρημένο μας τόπο, ὥστε ἀξίζει νὰ γίνεταί καταγέλαστος ἔστω καὶ ἂν ἀκούγεται σὲ μιὰ ἀπὸ τὶς χίλιες διαλέξεις πού δίνονται ἐπὶ τοῦ προκειμένου ἢ διάλεξη τοῦ Τ. Α. Γριτσόπουλου στὴν αἴθουσα τῶν «Φίλων τοῦ Λαοῦ», οὔτε τὸ λαὸ ἐξυπνέθηκε οὔτε τὴν ἐπιστήμην ὠφέλησε. Καλὸ θὰ ἦταν ὁ ἀξιόλογος στὸ πληροφορικὸ μέρος τῶν μελετῶν τοῦ ἱστοριοδίφης νὰ μὴ δημοσιεύσει τὴν εὐρύτερη ἐργασία του γιὰ τὴν «ἱστορικὴ ὕλη ὡς θέμα τῆς λογοτεχνίας», γιατί τὸ δεῖγμα πού ἔδωσε εἶναι παράδειγμα πρὸς ἀποφυγὴν.

ΣΠ. ΓΙΑΝΝΟΥΛΗΣ

Κώστας Καιροφύλας

Ὡς τὰ 1927, ἀπὸ τῆς «Γυναίκα τῆς Ζάκυθος», τοῦ Σολωμοῦ, ἦταν γνωστὸ μόνο τὸ ἀπόσπασμα πού εἶχε δημοσιεύσει ὁ Πολυλάς, στὰ «Προλεγόμενα». Μὰ ἦταν ἄγνωστα καὶ πολλὰ περιστατικὰ ἀπὸ τὴ ζωὴ τοῦ ποιητῆ, πού θὰ μπορούσαν ὥστόσο νὰ φωτίσουν με-

ρικὰ σημεῖα τοῦ ἔργου του. Ὁ Κώστας Βάρναλης, γράφοντας τὸ «Σολωμὸ Χωρὶς Μεταφυσική», ἦταν ὑποχρεωμένος γιὰ ὁρισμένα σημεῖα νὰ κάνει ὑποθέσεις. Τότες εἶδαν τὸ φῶς τὰ δυὸ βιβλία τοῦ Κώστα Καιροφύλα: «Ὁ ἄγνωστος Σολωμὸς» καὶ «Σολωμοῦ ἀνέκδοτα ἔργα». Στὸ πρῶτο, ὕστερα ἀπὸ ἐρευνες στὰ ζακυθινὰ ἀρχεῖα καὶ μὲ προφορικὲς πληροφορίες ἀπὸ τοὺς τελευταίους ἐπιζώντες πού εἶχαν γνωρίσει τὸν ποιητῆ, κυρίως ἀπὸ τὴ δευτέρην γυναῖκα τοῦ ἀδελφοῦ του Δημήτρη, ὁ Καιροφύλας, ἔδωσε ἕναν Σολωμὸ πολὺ διαφορετικὸ ἀπὸ κείνον πού ἔδινε ὁ ἱστορικὸς ρομαντισμὸς: ὄχι ἕναν Σολωμὸ ἐξιδανικευμένο, χωρὶς ἀνθρώπινα ἐλαττώματα, παρὰ ἕναν Σολωμὸ - ἄνθρωπο, μὲ ἀνθρώπινες ἀδυναμίες καὶ ἀνθρώπινα πάθη.

Ἀκόμα πῶς μεγάλη σημασία εἶχε τὸ ἄλλο βιβλίο τοῦ. Καιροφύλα: «Σολωμοῦ ἀνέκδοτα ἔργα». Γιὰ πρώτη φορὰ δημοσιεύσαν ὁλόκληρο, ἀπὸ τὰ χειρόγραφα τοῦ ποιητῆ, τὸ ἔργο, πού ἄγνωστο γιὰ ποιά σκοπιμότητα εἶχε ἀποκρύψει ὁ Πολυλάς: ἡ «Γυναίκα τῆς Ζάκυθος». Μὲ τὴ «Γυναίκα τῆς Ζάκυθος», ὁ Σολωμὸς παρουσιαζόταν καὶ μεγάλος πεζογράφος καὶ ὅπως εἶπε ἀργότερα ὁ Βάρναλης, διαφορετικὸ δρόμο ἔλαβε ἀπὸ τὸν πεζογραφικὸν δρόμον ὅταν ἦταν γνωστὸ ἐνωρίτερα αὐτὸ τὸ ἀριστοῦργημα. Μὰ καὶ πολλοὶ στίχοι καὶ ἀφορισμοὶ τοῦ Σολωμοῦ, πού τοὺς εἶχε κουτσουρέψει ὁ ἐθνικὸς στανιμανταλισμὸς τοῦ Πολυλά, δημοσιεύθηκαν ἀποκαταστημένοι ἀπὸ τὸν Καιροφύλα, πού ἔδωσε ἔτσι ἕναν Σολωμὸ καθολικότερο καὶ ἀληθινότερο καὶ ἐπαλήθευσε τὶς ὑποθέσεις τοῦ Βάρναλη.

Καὶ τὰ δυὸ βιβλία τοῦ Καιροφύλα προκάλεσαν ὅταν πρωτοβγήκαν ποικίλες ἀντιδράσεις καὶ συζητήσεις. Πολλοὶ τὰ θεώρησαν βέβηλα. Ἄλλοι ἐσκύψαν μὲ ἐμβρίθεια καὶ προσπάθησαν νὰ ἀνακαλύψουν γραμματολογικὰ λάθη. Μὰ οἱ πῶς καλὸπιστοὶ τὰ τοποθέτησαν στὴν πραγματικὴ τους θέση: πέρα ἀπὸ τὸν κάποιο ἐμπειρισμὸν τοὺς, ἐγκαινιάζαν τὴν πραγματικὴν ἐρευνὰ τῆς ζωῆς τοῦ Σολωμοῦ (μὰ καὶ κάθε ποιητῆ) καὶ πρόσφεραν καινούριο ὕλικὸ γιὰ τὴν κριτικότερη μελέτῃ τοῦ δημιουργικοῦ ἔργου τοῦ ἐθνικοῦ ποιητῆ.

Καὶ κανένα ἄλλο βιβλίο ἂν δὲν εἶχε γράψῃ ὁ Καιροφύλας, αὐτὰ τὰ δυὸ θὰ ἦταν ἀρκετὰ νὰ τοῦ δώσουν μιὰ ἰδιαίτερη θέση στὰ ἑλληνικὰ γράμματα. Μὰ ὁ Καιροφύλας, ἀσχολήθηκε καὶ μὲ ἄλλα θέματα ἐκτὸς ἀπὸ τὸ Σολωμὸ καὶ ἔδωσε καὶ ἄλλα βιβλία, πού ἂν δὲν χαρακτηρίζονται γιὰ τὴν πρωτοτυπία τους, ξεχωρίζουν ὥστόσο γιὰ τὴν εὐσυνειδησία τους:

Αὐτὸ τὸν πνευματικὸ ἄνθρωπο θρηνοῦν ἀπὸ δῶ καὶ λίγες μέρες τὰ ἑλληνικὰ γράμματα. Ὁ Κώστας Καιροφύλας, χωρὶς νὰ ἀνήκει οὐσιαστικὰ στὸν ἐφτανησιακὸ κύκλο, κληρονόμησε ὥστόσο ἀπὸ τὴν ἰδιαίτερη πατρίδα του μερικὰ ἀπὸ τὰ πῶς καλὰ χαρακτηριστικὰ τῆς ἐφτανησιώτικης πνευματικῆς παράδοσης.

Κ.Π.

Δύο ἀνακοινώσεις τοῦ Συλλόγου ἀρχιτεκτόνων

Ἐκ τῆς Διοικήσεως τοῦ Συλλόγου Ἀρχιτεκτόνων γνωστοποιεῖται πρὸς τοὺς κ.κ. Συνάδελφους τὰ κατωτέρω ἔγγραφα, πού ἀπεστάλησαν:

1. Πρὸς τὸ Γενικὸν Ἐπιτελεῖον Στρατοῦ.
2. Πρὸς τὴν Ἑραρικήν Ἐπιτροπὴν ἀνεγέρσεως Μνημείου διὰ τοὺς ὑπὸ τῶν Γερμανῶν ἐκτελεσθέντας Καλαθρυτινοὺς.

Ἀριθ. Πρωτ. 418

Ἐν Ἀθήναις τῇ 7ῇ Ἰουλίου 1961

Πρὸς
Τὸ Γενικὸν Ἐπιτελεῖον Στρατοῦ
Δ) νον ἔργων Μηχανικοῦ

Ἐνταῦθα

Κατόπιν μελέτης, παρ' ἀρμοδίας Ἐπιτροπῆς τοῦ Συλλόγου Ἀρχιτεκτόνων, τῆς Διακηρύξεως τοῦ Διαγωνισμοῦ διὰ τὴν σύνταξιν μελέτης ἀνεγέρσεως μνημείου Ἱστορικῶν Ἀγώνων Ἑλλάδος εἰς τὸν περίβολον τοῦ εἰς Χολαργὸν Κτιρίου Γ. Ε.Σ., ὁ Σύλλογος Ἀρχιτεκτόνων ἐπιθυμεῖ νὰ σᾶς υποβάλλῃ ἀριθμὸν παρατηρήσεων ἐπ' αὐτῆς, διὰ τῶν ὁποίων, ὡς πιστεύεται, θὰ ἐπιτευχθῇ σημαντικὴ βελτίωσις τῆς Διακηρύξεως, μὲ ἄμεσον ἀποτέλεσμα τὴν μεγαλυτέραν ἐπιτυχίαν τοῦ Διαγωνισμοῦ διὰ τῆς εὐρυτέρας συμμετοχῆς Ἀρχιτεκτόνων καὶ Γλυπτῶν.

Αἱ παρατηρήσεις μας εἶναι αἱ ἐξῆς:

Διὰ τοῦ ἄρθρου 3 καθορίζεται πολυμελὲς Ἐπιτροπὴ (9μελὴς), μὲ πλειοψηφίαν μάλιστα μὴ εἰδικῶν ἐπὶ τοῦ θέματος. Συγκεκριμένως δὲ, ἀπαρτίζεται αὕτη ἐκ πέντε Στρατιωτικῶν καὶ τεσσάρων Ἀρχιτεκτόνων καὶ Γλυπτῶν.

Χωρὶς νὰ θέλωμεν νὰ ἀγνοήσωμεν τὴν οὐσιαστικὴν συμβολήν, τὴν ὁποῖαν θὰ προσφέρουν οἱ διάφοροι Στρατιωτικοὶ ἐκπρόσωποι, ἐπιθυμοῦμεν νὰ τονίσωμεν τὴν σημασίαν πού ἔχει εἰς τὸ ἀποτέλεσμα καὶ τὴν ἐπιτυχίαν ἐνὸς Ἀρχιτεκτονικοῦ Διαγωνισμοῦ ὁ τρόπος μὲ τὸν ὁποῖον συντίθεται ἡ Κριτικὴ Ἐπιτροπὴ αὐτοῦ.

Ἐπιβάλλεται νὰ λαμβάνωμεν ὑπ' ὄψιν τὸ εἰδικὸν θάρος πού παρουσιάζει ἡ γνώμη τῶν ἐκαστοῦ ἐξειδικτέρως ἀρμοδίων ἐπὶ ἐνὸς θέματος, εἰς δὲ τὴν προκειμένην περίπτωσιν τῶν Ἀρχιτεκτόνων καὶ Γλυπτῶν.

Προτείνωμεν τὴν τροποποίησιν τῆς συνθέσεως τῆς Κριτικῆς Ἐπιτροπῆς διὰ τοῦ περιορισμοῦ αὐτῆς καὶ τὴν δημιουργίαν πλειοψηφίας ἐξ εἰδικῶν ἐπὶ τοῦ θέματος.

Ἐνταῦθα θὰ ἐπεθυμούσαμεν νὰ σημειώσωμεν, ὅτι δὲν ἀναφέρεται μεταξὺ τῶν Μελῶν τῆς Κριτικῆς Ἐπιτροπῆς καὶ ἐκπρόσωπος τοῦ Συλλόγου Ἀρχιτεκτόνων, ὡς ἰσχύει δι' ὅλους τοὺς Ἀρχιτεκτονικοὺς Διαγωνισμοὺς.

Διὰ τοῦ ἄρθρου 6 καθορίζονται, κατὰ τὴν γνώμην μας, ὑπερβολικαὶ κλίμακες σχεδίων καὶ προπλασμάτων. Τοῦτο προσθέτει ἐργασίαν εἰς τοὺς μελετητὰς διαγωνιζομένους, χωρὶς νὰ προσφέρῃ περισσότερα στοιχεῖα ὑποδοχῆς εἰς τὴν ἀποσφήνισιν καὶ παρουσίαν τῆς ἰδέας μὲς λύσεως.

Διὰ τοῦ ἄρθρου 9, παρ. ζ' δὲν εἶναι ὑποχρεωτικὴ ἡ ἀπονομὴ τῶν Βραβείων. Νομίζομεν ὅτι τοῦτο εἶναι ἐσφαλμένον, πρέπει δὲ ὁ ἀγωνοθέτης νὰ δεσμεύεται κατὰ κάποιον τρόπον εἰς τὴν ἀπονομὴν τῶν Βραβείων, δεχόμενος καὶ πρὸς αὐτὸν ὑποχρεώσεως ἐναντι τῶν διαγωνιζομένων. Ἀλλὰς ἐμφανίζεται νὰ ζητῇ προσορὰν ἐργασίας, πολλὰς καὶ ὑψηλῆς ποιότητος, τὴν ὁποῖαν τελικῶς ἀποποιεῖται, ἐπιρρίπτων τὴν εὐθύνην εἰς τοὺς διαγωνιζομένους.

Ἡ διατύπωσις τῶν παρατηρήσεων αὐτῶν ἀποβλέπει, ὡς ἀρχικῶς ἐτονίσθη, εἰς τὴν ἐπιτυχίαν τοῦ Διαγωνισμοῦ.

Πιστεύοντες ὅτι τὰ ἀνωτέρω προτεινόμενα θὰ γίνουν ἀποδεκτά, διατελοῦμεν

Μετὰ τιμῆς

Ὁ Πρόεδρος

Ν. ΒΑΛΣΑΜΑΚΗΣ

Ὁ Γεν. Γραμματεὺς

Ν. ΣΙΑΠΚΙΑΝΗΣ

Ἀριθ. Πρωτ. 419

Ἐν Ἀθήναις τῇ 7ῇ Ἰουλίου 1961

Πρὸς

Τὴν Ἑραρικήν Ἐπιτροπὴν

Ἀνεγέρσεως Μνημείου διὰ τοὺς ὑπὸ τῶν Γερμανῶν ἐκτελεσθέντας Καλαθρυτινοὺς

Ἐνταῦθα

Κατόπιν μελέτης, παρ' ἀρμοδίας Ἐπιτροπῆς τοῦ Συλλόγου Ἀρχιτεκτόνων, τῆς Προκηρύξεως τοῦ Διαγωνισμοῦ διὰ τὴν ἀνέγερσιν Μνημείου εἰς Καλαθρυτινὰ, ὁ Σύλλογος Ἀρχιτεκτόνων ἐπιθυμεῖ νὰ σᾶς υποβάλλῃ ἀριθμὸν παρατηρήσεων ἐπ' αὐτῆς, διὰ τῶν ὁποίων, ὡς πιστεύεται, θὰ ἐπιτευχθῇ σημαντικὴ βελτίωσις τῆς Προκηρύξεως, μὲ ἄμεσον ἀποτέλεσμα τὴν μεγαλυτέραν ἐπιτυχίαν τοῦ Διαγωνισμοῦ διὰ τῆς εὐρυτέρας συμμετοχῆς Ἀρχιτεκτόνων καὶ Γλυπτῶν.

Αἱ προτάσεις μας εἶναι αἱ ἐξῆς:

1. Εἶναι δυνατικὸς ὁ ὅρος ἀναθέσεως τῆς ἐργασίας εἰς τὸν πρῶτον δραπευθέντα.

Πιστεύομεν, ὅτι ἡ ἀνεὺ ἐπιφυλάξεως ἀνάθεσις τῆς ἐργασίας εἰς τὸ Α' Βραβεῖον ἀποτελεῖ σοβαρὰν ἐγγύησιν, ὅσον διὰ τοὺς διαγωνιζομένους, ὅσον καὶ διὰ τὸν Ἀγωνοθέτην.

2. Δι' ἄλλης παραγράφου τοῦ ἄρθρου τοῦ ἀναφερομένου εἰς τὰ Βραβεῖα γίνεται ἐξάρτησις τῆς ἀπονομῆς τοῦ Β' καὶ Γ' Βραβείου ἐκ τῆς ἀναθέσεως τῆς ἐργασίας εἰς τὸ Α' Βραβεῖον.

Κατὰ τὴν γνώμην μας, τοῦτο εἶναι ἐσφαλμένον, θὰ πρέπει δὲ ἐκ τῆς Διακηρύξεως νὰ καθίσταται ὑποχρεωτικὴ ἡ ἀπονομὴ ὅλων τῶν ὀριζομένων Βραβείων.

3. Ὡς πρὸς τὴν σύνθεσιν τῆς Κριτικῆς Ἐπιτροπῆς, ἔχομεν νὰ παρατηρήσωμεν, ὅτι αὕτη εἶναι

(Συνέχεια στὴ σελ. 115)

Η ΖΩΗ ΤΟΥ ΒΙΒΛΙΟΥ Σ' ΟΛΟ ΤΟΝ ΚΟΣΜΟ

Το μήνα Ιούνιο 1961 κα-
τατέθηκαν στην Εθνική Βι-
βλιοθήκη 274 βιβλία. Απ' αυ-
τά 227 πρωτότυπα και 43 με-
ταφράσεις. Τα 11 γράφτη-
καν από γυναίκες και τα 22
εκδόθηκαν σε επαρχίες. Από
τα κατατεθέντα τα 74 είναι
λογοτεχνικά (απ' αυτά τα
42 αστυνομικά και κλασικά ει-
κονογραφημένα), 19 Κοιν. Έ-
πιστήμες, 35 θετικές επιστή-
μες, 8 φιλοσοφία - ψυχολο-
γία, 7 δοκίμια, 24 ιστορία -
λαογραφία, 15 παιδικά, 49
οργηκευτικά και 43 διάφορα.

■ Τόν περασμένο χρόνο
πουλήθηκαν στην Πολωνία
πάνω από 70 εκατομμύρια
βιβλία. Στην περίοδο 1950 -
1960 εγκαινιάστηκαν 320
καινούρια κρατικά βιβλιοπω-
λεία σε κωμοπόλεις, που έ-
παιξαν μεγάλο ρόλο για τη
διάδοση του βιβλίου.

■ Το πολωνικό βιβλίο είχε
μεγάλη διάδοση στο εξωτε-
ρικό, προπάντων οι καλλι-
τεχνικές, μουσικές κ.ά. εκδό-
σεις. Στην περίοδο από 15
Ιανουαρίου 1961 ως τα σή-
μερα, οι πολωνικές εκδόσεις
παρουσιάστηκαν στις εξής
Διεθνείς Εκθέσεις Βιβλίου:
Στου Μπουνένος Αίρες (με
την ευκαιρία της 150ής επε-
τείου της Αργεντινής), της
Λειψίας, της Νέας Υόρκης.
Και προαναγγέλλεται συμ-
μετοχή του πολωνικού βι-
βλίου στο Σικάγο, στη βιο-
μηχανική έκθεση του Πεκί-
νου, στη Λειψία, στο Βελι-
γράδι και στο Όφενμπαχ
(παιδικού). Έτοιμάζεται α-
κόμη έκθεση πολωνικού βι-
βλίου στη Ρώμη, έκθεση έ-
πιστημονικού πολωνικού βι-
βλίου στη Γαλλία, Αγγλία
κτλ. Τέλος, οι πολωνικές
μουσικές εκδόσεις θα έκτε-
θούν για πρώτη φορά στην
Δυτική Γερμανία.

Ε Π Ι Θ Ε Ω Ρ Η Σ Η Τ Ε Χ Ν Η Σ Τ Ο Β Ι Β Λ Ι Ο

Η σύσκεψη για την κρίση του βιβλίου

Στις 3 Ιουλίου με πρόσκληση του Σωματείου Πωλητών
Βιβλίου «Διονύσιος Σολωμός», συγκροτήθηκε σύσκεψη για
να εξετάσει την κρίση που περνάει το βιβλίο στον τόπο
μας. Στη σύσκεψη πήραν μέρος εκδότες, συγγραφείς, και
αντιπρόσωποι των πνευματικών οργάνων και σωματείων
και δγῆκε κοινή επιτροπή για να εκπονήσει σχέδιο οργani-
σμού διαθέσεως βιβλίου. Την εισήγηση στο θέμα έκανε ο
Πρόεδρος του Συνεταιρισμού Διαθέσεως Βιβλίου κ. Γ. Μαν-
τζαβράς. Δίνουμε τα κυριότερα σημεία από την εισήγηση:

«Κύριοι,

Σας ευχαριστούμε θερμά για τη μεγάλη τιμή που μας
κάνετε ν' αντιπροκρίνετε στην πρόσκλησή μας.

Ευχαριστούμε επίσης την «Ε.Τ.», γιατί με την καμπάνια
της, μας έδωσε την πολύτιμη πείρα και τις απόψεις σοβα-
ρών παραγόντων του Βιβλίου. [...]

Πρόκειται για την υλική και ήθική κρίση που περνάει
το βιβλίο. [...]

Κεντρική μας διαπίστωση, καρπός πείρας από την άμε-
σώτατη συγγένεια με το αναγνωστικό κοινό, που μ' αυτό
δεθήκαμε και γι' αυτό αναπτύξαμε σχέσεις στη διακίνηση
του βιβλίου είναι ότι:

Στην Ελλάδα το βιβλίο ζῇ με την εξής αντίφαση:

Όσο χαμηλή είναι η αγοραστική δύναμη του κοινού.

Όσο χαμηλή είναι η στάθμη των πνευματικών ελευθεριών
του.

Τόσο ανυψώνεται, τόσο θωρακίζεται με υπέρογκες, συμ-
βατικές, πλασματικές και άλλοπρόσallες τιμές το βιβλίο.

Όταν σ' αυτά προστεθεί το πολυπληθές, διάσπαρτο και
καχεκτικό κεφάλαιο, που σ' αυτή την επιχειρηματική δρα-
στηριότητα είναι τοποθετημένο, δίνεται τότε ανάγλυφη
ή εικόνα αυτού που ονομάζουμε κρίση.

Η σημερινή άτεγκτη και αδήριτη πραγματικότητα έχει
εγκλωβίσει το βιβλίο σ' ένα κλοιό:

Στον κλοιό της συστελλομένης κυκλοφορίας.

Στον κλοιό των ανταλλαγών.

Στον κλοιό της δίωξης.

Στον κλοιό της κατακόρυφης πτώσης του βιοτικού έπι-
πέδου, και τελευταία στον κλοιό της αδιαφορίας του κοινού,
όχι ως προς την τύχη του βιβλίου, αλλά για το δικό μας
αδιέξοδο.

Το βιβλίο σήμερα συνθλίβεται ανάμεσα στις συμπληγά-
δες:

Δίωξη των πνευματικών ελευθεριών = ήθική κρίση του.

Υποτονικό λαϊκό βιοτικό επίπεδο = υλική κρίση του. [...]

Η κατάσταση απαιτεί, μας καλεί να επέμβουμε στο
στίβο υπεράσπισης του βιβλίου.

Το βιβλίο είναι έρμαιο και κυνηγημένο.

Όταν πριν δέκα χρόνια αποτελούσε είδος ήρωισμού ν'
άποφασίζει κανείς την έκδοση βιβλίου που ν' ανταποκρί-
νεται στην δίψα ενός καινούργιου αναγνωστικού κοινού —
δίψα για βιβλίο αξιώσεων και φτηνό και οι υπάρχοντες έκ-
δοτικοί οίκοι δεσμεύονται από το επικρατούν γενικό κλίμα
ή επιφυλλάσσοντας να «ρισκάρουν» χρηματικά ποσά, ξεφύ-
τρωσαν τότε μια ολόκληρη πανσπερμία νάνων εκδοτικών οί-
κων που ανάλαβαν, χωρίς δυνατότητες εκδοτικού προγράμ-
ματος, ν' ανταποκριθούν στις έπικαιρες ανάγκες.

Ο πλασιέ τότε δεν ήταν μόνο ένας νέος άγωγός που
διεύρυνε τους όριζοντας της κυκλοφορίας, αλλά αποτελού-
σε και την ασπίδα του εκδότη και του αναγνώστη.

Σε συνέχεια το τιράζ ανέβηκε. Οι εκδόσεις πλήθυναν.

Αλλά, αν το βιβλίο κινήθηκε στην Πρωτεύουσα και σε 4 -
5 άλλα βασικά κέντρα, τελικά έμεινε εκτός ορίων κυκλοφορί-
ας και μακριά βασικά από τον κορμό της Ελλάδας.

Έτσι τα όρια συστέλλονταν, όσο πληθαιναν οι εκδό-
σεις. Ο συνωστισμός κάνει να διαγκωνίζονται οι διάφορες
εκδόσεις. Στον οργανισμό του βιβλίου εξέλισσεται το οί-
δημα των ανταλλαγών, αναπτύσσεται τότε ο τρελλός χο-
ρός των τιμών:

Τιμή κόστους — ο άγνωστος Χ

Τιμή ονομαστική — αυθαίρετος

Τιμή ανταλλαγής — με υποκειμενικά κριτήρια [...]

Χρειάζεται να μειώσουμε τις τιμές και ανεβάζοντας την
ποιότητα του Βιβλίου ν' ανοίξουμε καινούργιους κυκλοφο-
ριακούς χώρους.

Να πάρουν πρέπει όλα τα βιβλία αξιώσεων τη θέση
τους στις διεθνείς και τοπικές εκθέσεις.

Ν' ανοίξουν και γι' αυτά οι δημόσιες και οι άλλες βιβλιο-
θήκες.

Ν' αποσυρθούν στα μεσαιωνικά έρεβη τους κάθε είδους
ΙΝΔΕΞ από τον όποιονδήποτε και αν εκπορεύονται.

Να καταργηθεί η υπάρχουσα διχοστασία: Ισχύς του
άρθρου 14 του Συντάγματος και παράλληλα ύπαρξη και
λειτουργία ενός νόρκης από νόμους και ψηφίσματα που
παραμορφώνουν και εξανδραποδίζουν το πνεύμα
στην Ελλάδα, και σκοτώνουν το βιβλίο.

Χρειάζεται από κοινού όλοι οι παράγοντες του βιβλίου
και ο καθένας με ένα ειδικό βάρος της ευθύνης του, να γί-
νουν κήρυκες και μαχητές για την υπεράσπιση, προστασία
και τη σωτηρία του βιβλίου.

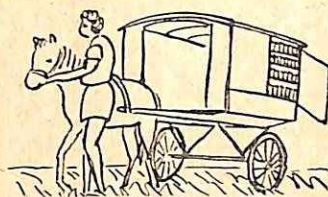
Δεν μπορεί να καθίζουν στα έδωλο το «Σοσιαλιστικό
ρεαλισμό» την Ιστορία των Θρησκειών, το Σύστημα της
Παιδαγωγικής.

Δεν εξυπηρετείται το βιβλίο όταν είναι στη φυλακή ο
γρηαιός παιδαγωγός Παπαμαύρος.

Δεν χρειάζεται το βιβλίο τη στέγη του Γ' Ψηφίσματος.

Δεν χρειάζεται τη δίωξη το βιβλίο.

Πεθαίνει το βιβλίο με την ύπαρξη των μέτρων αυτών,
όπως αγιάτρευτα άρρωσταίνει, όσο η αγοραστική δύναμη
μένει υποτονική και χαμηλή. [...]



■ Σε μερικά ξεμοναχιασμέ-
να χωριά της μακρινής Ταύ-
λάνδης, όπου το βιβλίο και
οι βιβλιοθήκες είναι είδος
πολυτελείας, και όπου η έλ-
λειψη δρόμων και το πολυ-
δάπανο του μέσου δεν έπι-
τρέπουν τις κινητές βιβλιο-
θήκες - αυτοκίνητα, ιδρύθη-
καν κινητές βιβλιοθήκες -
σουστές. Για βιβλιοθηκάριοι
στις πρωιότυπες αυτές βι-
βλιοθήκες χρησιμοποιούνται
οι μαθητές των σχολείων. Α-
πό την πείρα της καθυστε-
ρημένης Ταυλάνδης διδάχτη-
καν και άλλες πύ προοδευ-
μένες χώρες. Οι μορφωτικοί
- εκπολιτιστικοί σύλλογοι
της υπαίθρου χρησιμοποιούν
τη σουστά - βιβλιοθήκη για
να τροφοδοτούν τους χωρι-
κούς με βιβλία κι όταν δεν
διαθέτουν ειδικές σουστές,
χρησιμοποιούν κινητά ράφια,
που τα φορτώνουν σε κοινές
σουστές ή κάρρα.

■ Από μια Έκθεση για την
οικονομική κατάσταση της Ι-
ταλίας, που υποβλήθηκε στην
ιταλική βουλή, φαίνεται ότι οι
Ιταλοί έξοδαν στα 1960 για
εφημερίδες και βιβλία 221 δι-
σεκατομμύρια λιρέττες, δηλα-
δή 19 δις πύ πολλά από τον
προηγούμενο χρόνο. Ο άρι-
θμός αυτός αντιπροσωπεύει τα
1,8% των χρονιάτικων άτομι-
κών εξόδων των Ιταλών, έ-
ναντι 1,6% τοῦ 1959.

■ Στην Ιταλία λειτουργούν
179 βιβλιοθήκες που έχουν πά-
νω από 50.000 τόμους ή κα-
θεμιά. Απ' αυτές οι 148 εΙ-
ναι στη Βόρεια και την Κεν-
τρική Ιταλία, οι 20 στη Νό-
τια και οι 11 στη νησιωτική.

Ἡ Κριτικὴ τοῦ Βιβλίου

Δ. ΠΑΠΑΔΙΤΣΑ: «ΘΥΣΙΕΣ»

Ν. ΦΩΚΑ: «ΜΑΡΤΥΡΑΣ ΜΟΝΑΔΙΚΟΣ»

Ἡ ἐποχὴ μας, ἡ ἐποχὴ τῆς τελευταίας εἰκοσαετίας, ἔχει τόσο πολλὴ εἰσχωρήσει μέσα στοὺς νέους μας ἀνθρώπους, ἔχει τόσο πολλὴ ποτίσει τὴν ἐσωτερικὴ τους ζωὴ, πὺλ ἔχει γίνε, ὅσο ποτὲ ἄλλοτε, ὁ ἄριστος ρυθμιστὴς τοῦ ψυχολογικοῦ λειτουργικοῦ τους συστήματος. Αὐτὸ πὺλ εἶπαν οἱ νέοι τῆς τελευταίας εἰκοσαετίας, γιομάτο ἀπὸ παλινκινεῖς καλὶροιακὲς κινήσεις, καθρεπτίζει τὴν παραγμένη αὐτὴ ἐποχὴ καὶ κανεὶς ἴσως δὲν ὑποφιάζεται τὴν εὐρύτερη σημασία του, αὐτὸ πὺλ μπορεὶ νὰ προκύψει ἀπὸ τὴν συσχέτιση τῶν διαφόρων περιπτώσεων, ἀπὸ τὴν συνένωση τῶν θραυσμάτων, πὺλ ἀποτελοῦν τὰ ἐπιμέρους στοιχεῖα ἐνὸς ἐκτάκτου ἐνδιαφέροντος ἐνιαίου συνόλου, πὺλ μπορεὶ νὰ ἀνασυντεθεῖ. Ἔτσι, δυσκολευόμην κάθε φορὰ πὺλ θέλω νὰ καταπιασθῶ με τὶς περιπτώσεις μερικῶν ἀπὸ τοὺς νέους μας ποιητές, γιὰτὶ κάθε φορὰ βλέπω πόσο ἀπαραίτητη γίνεται μιὰ εὐρύτερη εἰσαγωγή, πὺλ θὰ συνδέσει τὸν ποιητὴ με τὴν μήτρα, ἀπὸ τὴν ὁποία ἔχει ἐκπορευθεῖ. Εἶναι δύσκολο διαφορετικὰ νὰ ἐκτιμήσει καὶ νὰ ἐρμηνεύσει κανεὶς τὸ εἶδος καὶ τὴν ἀξία τῆς δημιουργικῆς του συμμετοχῆς.

Γιὰτὶ περὶ συμμετοχῆς πρόκειται καὶ πηγαινέι ἀρκετὸς καιρὸς τώρα πὺλ με ἀπασχολεὶ τὸ πρόβλημα μιὰς τέτοιας συνθετικῆς ἐργασίας, ὅπου, ὅπως γράφω ἐκεῖ, θ' ἀποκαλυφθεῖ «ὁ βασανισμὸς ὅλης τῆς κλίμακας τῶν ἀντιδράσεων τῆς συνθετικῆς, ὅλα τὰ εἶδη τῶν ἀντιδράσεων τῆς συνθετικῆς καὶ τοῦ πνεύματος». Ἄν δὲν γίνε μιὰ τέτοια ἐργασία, ἂν δὲν ἐπιχειρηθεῖ μιὰ τέτοια ἀνασύνθεση, ἡ ποίηση τῆς τελευταίας εἰκοσαετίας θὰ διαφεύγει καὶ ἡ ποίηση αὐτὴ ὅσο κι ἂν γιὰ τὴν ὥρα θὰ φανεὶ σὲ πολλοὺς ἀπίθανο, εἶναι μιὰ ποίηση ἀξιόλογη. Πολλοὶ ἀπὸ τοὺς ἀξίους μιὰς τέτοιας μελέτης αὐτοὺς ποιητές, ἔχουν ἐκδώσει πρόσφατα ποιητικὲς συλλογές, ὅπως συμβαίνει με τὸν Δ η μ ἦ τ ρ ης Π α π α δ ἰ τ σ α καὶ τὸν Ν ἱ κ ο Φ ω κ α, πὺλ θὰ μᾶς ἀπασχολήσουν σήμερα, με ἄλλους πὺλ θὰ μᾶς ἀπασχολήσουν σὲ ἐρχόμενο τεῦχος, καὶ μερικὸς ἀπ' αὐτοὺς πὺλ μᾶς ἀπασχολήσαν στὰ τρία προηγούμενα τεύχη.

Ὁ Δ η μ ἦ τ ρ ης Π α π α δ ἰ τ σ ας παρουσιάζει τὴν κατοχὴ με τὸ βιβλίο του «Τὸ φρέαρ με τὴς φόρμιγγες» μιὰ συλλογὴ με ὑπερρεαλιστικὸς στίχους. Ἡ χωρὶς ὅρους προσχώρηση σ' ἕνα δοκιμαζόμενο ποιητικὸ κίνημα πὺλ μέσα στὴν ἀρχὴ του ἕνα ἐμπειρο μάτι μποροῦσε νὰ διακρίνε καὶ τὸ μοῖραίο του τέλος, ἐξηγεῖται ἀπὸ τὸν κομπαζμὸ τῆς νεότητος πὺλ ἔχει τὴν προσωρινή — εὐτυχῶς — αἰσθησὴ, ὅτι αὐτὴ ἀρχίζει τὴν ἱστορία. Ὡστόσο ὁ κόσμος δὲν εἶναι ἕνα παιχνίδι, τῶν χαρτιῶν. Ἐξὼ ἀπὸ τὴν αὐταπάτη ἐκείνων πὺλ γράφουν, τίποτα δὲν ἀποτελεῖ φιλολογία. Ὁ καιρὸς παρουσιάζει τὸν ἀνθρώπο χωρὶς νὰ τὸ καταλάβει, οἱ ἀντιδράσεις ἀλλάζουν. Οἱ νέοι πὺλ ζοῦν

κάτω ἀπ' αὐτὴ τὴν ἀνελέγη ἐπιρροὴ θὰ συνεδητοποιήσουν τὴ δραματικότητά τῆς πορείας τους. Οἱ παρακάτω τρεῖς στίχοι ἀπὸ τὸν διαφορετικὰ ἀπὸ τοὺς πολλοὺς σχετικὸς στίχους τοῦ Ἐλισσι:

Καλὴνύχτα, ὦρα νὰ φύγουμε, / γαυγίζει τὸ θάνατο / τὸ σκυλί.

(Ἐντὸς παρενθέσεως β')

Νὰ φύγουμε, ν' ἀποδυθῶμε σὲ μιὰν ἀναζήτησιν, νὰ θροῦμε μιὰ λύση, ν' ἀνοίξουμε ἕνα παράθυρο. Ἡ ζωὴ αὐτενεργεῖ με τὴ φυσικὴ τῆς ὁρμῆς, πὺλ περισσότερο, ὅταν μέσα σ' ἕνα αἶμα ἀγρυπνεῖ μιὰ ζωντανὴ συνείδησι ζωῆς πὺλ χτυπάει χωρὶς διακοπὴ τὸ σῆμα τοῦ κινδύνου.

Ἐσχάστηκε τὸ ταίγιο στὸ τραπέζιο μὲντηλο / καὶ ἀνοίχτηκε σὲ μιὰ μὲντηλο / πὺλ καπνίζει...

(Ἐντὸς παρενθέσεως β')

Κ' ἡ φωνὴ τοῦ ποιητῆ δὲν εἶναι κάτι αὐτόνομο. Ὁρίζεται ὅταν εἶναι ἐμμένη με τὴ ζωὴ. Μέσα τῆς εἰκονίζεται ἡ στιγμὴ τοῦ κόσμου.

Οἱ φωνὲς αἰμόφυρτες σὲ αὐτοκίνητα πρώτων βοηθειῶν / ἀνακατεμένες σὲ τῆς τρελλῆς τὰ μαλλιά...

(Ἐντὸς παρενθέσεως β')

Τὰ γεγονότα πὺλ τοῦ δημιουργοῦ τὴν ψυχικὴ αὐτὴ ἀναστάσι, εἶναι γεγονότα μιὰς κοινῆς μοίρας καὶ ὅχι μόνο τὸ Ἐ γ ὦ τὸ ἀγιστρωμένο καὶ ἐμποδισμένο στὴν πορεία του. Δὲν εἶναι τυχαῖος ὁ σαρκισμὸς πὺλ σφιχτοδένει τὰ δύο παρακάτω ἀποσπασματα:

Ὅταν γυρίσαμε λαὸς πολλὸς ἦταν μαζεμένος κάτω ἀπ' τὰ μπαλκόνια... / ...λαὸς τῆς πείνας, λαὸς τοῦ μισοῦ φράγκου, δυνατὸς λαὸς, κουρελὴ, πὺλ γύριζε ἀπὸ μάχη / τρελλοίνομα νὰ βλέπω τὰ γυνᾶ μπράτσα σου τὰ κοκκαλιάρικα, τὰ δίκαια, τὰ νικηφόρα. / Ἐσχίσθη τὸ παραπέτασμα «κάτω οἱ δασίλογοι κάτω τὰ σκυλιά» / οἱ φωνὲς γίνονται πούλια ἔρχεται ὁ χειμῶνας φύγουν τὰ πούλια / ἐρημώνεται ὁ τόπος, ἀκόμα κυβερνοῦν οἱ δασίλογοι.

(Ἐντὸς παρενθέσεως α')

Τὸ ἀπόγευμα εἶναι ὁμορφὸ καὶ κομψοποιημένο. / Ἀκομμάτιστο εἶναι τὸ ἔθιμα τοῦ στρατηγικοῦ / πὺλ θέλει σῶναι καὶ καλὰ νὰ τὸν καταλάβουν οἱ ἀνθρώποι / καὶ νὰ σφυρίξουν ἐμβατήρια στὴν ἐπιστροφή τους / ἀπ' τὸ λατομεῖο καὶ τὸ ψυχασάββατο / τὸ θράδυ αὐτὸ σπύτι...

(Ἐντὸς παρενθέσεως β')

Ἀπὸ τὸ σημειὸ αὐτὸ ἀρχίζει ἡ ἐσωτερικὴ «Π ε ρ ἱ π ἔ τ ε ἱ α», ἡ ἀναζήτησι ἐνὸς παραθύρου πὺλ θὰ εὐκολύνει τὴν ἀναπνοὴ καὶ θὰ βοηθήσει τὴν κυκλοφορίαν τοῦ αἵματος τῆς ψυχῆς καὶ τοῦ σώματος.

...Ἄς φύγουμε / σὲ τὸ θόρυβο νυχτερινῆς περπατησιᾶς πὺλ ὁλοένα λιγοστεύει.

(Ἡ περιπέτεια)

Στὴ θητεία τῆς μοναξιάς, πὺλ εἶναι φυσικὸ ν' ἀποτελεῖται ἕνα προσωρινὸ ἐπακόλουθο, εἶναι ἐπόμενο ν' ἀνακαλύψει τὸν κίνδυνο πὺλ ἡ μοναξιά αὐτὴ συνάπεται. Οἱ στίχοι τοῦ γιὰ τὴν μοναξιά, μιὰ μοναξιά πὺλ δολοφονεῖται σ' ἕνα δωμάτιο μ' ἕνα παράθυρο καὶ με θέα ἕνα δέντρο, πὺλ πᾶν του διέρχεται τὸ δέος τῆς ἀστροφειᾶς, εἶναι ἀπὸ τοὺς πῶς ὁμορφους πὺλ γράφτηκαν τὰ τελευταία αὐτὰ εἰκοσι χρόνια.

Τὸ λέω ξανά εἰμαι μόνος / σὲ μιὰ μόνη πατημασιά ἀνθρώπου σὲ δάσος, / εἰμαι μόνος σὲ δάκτυλο σὲ χέρι / πὺλ ἡ μηχανὴ τοῦ πῆρε τ' ἄλλα τέσσερα...

(Τὸ παράθυρο)

Ἀλλὰ ἡ ζωὴ εἶναι γιομάτη κρίσεις πὺλ μπορεὶ νὰ πιεσθεῖ κανεὶς πολέμιοντας τὴν κρίση. Ἡ μεταφυσικὴ, συνήθως δὲν εἶναι μακριὰ ἀπὸ τὴν μοναξιά.

Ἡ σκληρὴ προσφυγὴ σὲ σένα κύριε / ἡ θέλησι γονατισμένη στὰ πόδια σου / τὸ πρόσωπο πὺλ γαληνεύει ἀργὰ - ἀργὰ / ὅπως τὸ πυρῶμένο σίδερο στὸν ἀέρα...

(Τὸ παράθυρο)

Περάσματα σύντομα, πὺλ πλουτίζουν τὴν ἐμπειρία τῆς περιπέτειας. Ἡ ζωὴ ἐπιτάσσει, ἡ ζωὴ ἀπαίτει, ἡ ὑπαρξὴ ἀναζητεῖ τὴν ἰσορροπία τῆς πᾶν στὸ χῶμα. Ὁ ἀνθρώπος ἀποτελεῖ τὸ πῶς στερεὸ παραπέτασμα πὺλ μπορεὶ νὰ καλύψει τὸ ἀντικρινὸ μας κενό.

Ἡσέρε πότε πρέπει νὰ σιωπῶ / καὶ πότε τέλος πάντων ν' ἀνοίγω στὰ σπλάχνα μου δύο δωμάτια / καὶ κεὶ νὰ μαζεύω τοὺς φίλους τὰ θράδα.

(Ἡ περιπέτεια)

Ὡστόσο τὸ πρόβλημα παραμένει, ἡ περιπλάνησι συνεχίζεται, τίποτα στὴν περίπτωσι τοῦ ποιητῆ δὲν ἐγείρει εὐκολα σὲ ἀνοικτὸν δρίζοντα. Ἡ κρίσι τῆς ἐποχῆς εἶναι κρίσι ὅλων τῆς τῶν ἐπὶ μέρους συνθηκῶν.

Ἀνοικτὰ παράθυρα δὲν ὑπάρχουν / τὸν πῶς πολλὸ καιρὸ εἴμαστε κρυμμένοι κάτω / καὶ ἂν ὑπάρχει ἀγάπη καὶ τόσα πὺλ ὁμορφαινουν τὸν κόσμον / εἶναι γιὰτὶ μποροῦν νὰ μπουν σ' ἕνα σπύτι ἀπ' τὴς χαρμαίδες του / καὶ νὰ θροῦν ὁρσιστακὰ παρήγορα πλάι στὸ κορμὶ μας.

(Νυχτερινὰ)

Ὡστόσο, ἡ ἀγάπη πρὸς τὴ ζωὴ, γενικὰ καὶ εἰδικὰ ἡ ἀγάπη, γίνεται «ἐνδοτικὸ αὐτοσυντηρήσι». Ἡ ἴδια ἡ ζωὴ συντηρεῖται ἀπὸ τὴν ἰσχυρὴ ἔλξη τοῦ ἔρωτος. Ἡ σκέψι σὲ συνεργασία με τὴν καρδιά φροντίζει τὴν ὑπαρξή, προσπαθεῖ νὰ τὴν ἀποσπᾶσιν ἀπὸ τὸ ἀδιέξοδο, νὰ τὴν φέρουν πῶς κοντὰ στὴν πίστι. Ὁ ἔρωτας γιὰ τὸν Παπαδίτσα ἀποτελεῖ ἀξία καὶ οὐσία τῆς ζωῆς. Καὶ σ' αὐτὴ τὴν περίπτωσι μπορεὶ νὰ ξεχωρίσει κανεὶς πολλὸ ὠραίους στίχους στὰ βιβλία του.

Ἀπόψε, λοιπὸν, ξανά σὲ θυμήθηκα / Ταίριαξα τὴ γραμμὴ τοῦ ὤμου σου με τὴν πῶς χαρούμενη μέρα μου / τὰ μάτια σου δὲ μ' ἀφῆσαν νὰ ἡσυμάσω / καὶ ἀπὸ πὺλ δὲν μοῦ ἔρχονταν / Ἀπ' τὴν χάρη / ἀπ' τὴν ἀμπέλια / ἀπὸ τὰ κουραζμένα βροχὰ / καὶ ἀπὸ μένα τὸν ἴδιο / χέρια τῆς χωριάτισσας / καὶ ἀπὸ μένα τὸν ἴδιο / τὸ θυμὸ μου καὶ σ' εἶχα στὴ μνήμη μου / ὅπως ἕνα κομμάτι ζάχαρη στὸ νερό.

(Ἡ περιπέτεια)

...Ἡ χαρούμενη κραυγὴ σου με φέρνει στὴ θάλασσα / με πᾶει πῶς μακριὰ με ξυπνάει πᾶν σὲ φυτὸ / καὶ ἡ ὁρασί μου εἶναι φυτὸ με τὴ ρίζα

χορτάρια, / ὁδηγεῖ τὰ χέρια του, τὰ θυμμάτιζέι σὲ ἀπειρες μικρὲς φωτιές / πὺλ ἡ φεγγαβολὴ τους μεγαλώνει τὴν ψυχὴ τοῦ πλῆστον...

(Νυχτερινὰ)

Ὁ ποιητὴς ἔχει μιὰ διαίσησιν τοῦ πλούτου πὺλ περιέχει αὐτὸς ὁ κόσμος καὶ κανεὶ ἕναν ἀπεγνωσμένο ἀγῶνα νὰ μὴν μείνει ἐκ τὸς, νὰ μὴν ἀπομακρυνθεῖ ἀπὸ τὴν οὐσία του. Νὰ ἰσορροπήσει, νὰ τὸν ζήσει καὶ νὰ τὸν πεῖ. Τὸ σύμβολο τοῦ π ο υ λ ι ο υ, τοῦ ἀναζητητικοῦ πούλου πὺλ μπορεὶ νὰ εἶναι ὁ ἀνθρώπος, ἡ καρδιά, ἡ σκέψι, ἡ ἐπιθυμία, ἐπανέρχεται κάθε τόσο, εἰσχωρεῖ σὲ πραγματικὲς καὶ ἰδεατὲς περιοχές.

Ἦσάρχει ἕνα καὶ μοναδικὸ φεγγάρι / αὐτὸ πὺλ εἶναι στὸν οὐρανὸ.

Ὅλα τὰ πράγματα εἶναι ἴδια γιὰ ὅλους, ἀρκεῖ νὰ ἀνακαλύψουμε αὐτὸ πὺλ πραγματικὰ εἶναι, νὰ ἀνακαλύψουμε τὸν ἐσωτερικὸν κόσμον, πὺλ διέπει αὐτὸ τὸν κόσμον. Σὲ μιὰ ποιητικὴ καὶ φιλοσοφικὴ θεώρησι τοῦ ἐσωτερικοῦ αὐτοῦ κόσμου, πορεύεται στὰ τελευταία τοῦ ποιήματος ὁ ποιητὴς.

Οἱ «Οὐσίες», ἀπὸ τὴν ἀποψη αὐτῇ, ἀποτελοῦν τὴν τελικὴ του θέσι. Ἡ ζωὴ δὲν συλλαβαίνεται ἔξω ἀπὸ τοὺς ἄλλους ἀνθρώπους καὶ ἔξω ἀπὸ τὰ πράγματα. Ἕνα βλέμμα πὺλ πέφτει μέσα μας, ὅπως καὶ δύο χέρια πὺλ κινιῶνται κατὰ τὸ μέρος μας, παίζουν ἕναν ἀναγκαῖον ρόλο. Πέρα ἀπὸ τὴν ἐξωτερικὴ σχέση τῶν ἀνθρώπων καὶ τῶν πραγμάτων, ὑπάρχει μιὰ ἐσωτερικὴ συσχέτισι. Θάλεγε κανεὶς ὅτι ἡ ἰσορροπία μας εἶναι κυρίως ἀποτέλεσμα τῶν ἀνυποκειμένων ἀλλολεπιδράσεων ἀνάμεσα στὸν ἀνθρώπο καὶ στὴ φύσι. Ὁ ποιητὴς θεάται τὸν ἀνθρώπο μετ' ἀπ' τὸ σῶμα καὶ τὸ σῶμα μετ' ἀπ' τὸν ἀνθρώπο. Τὰ ἔξω πράγματα ὑπάρχουν μέσα στὸ γενικὸ ζωνικὸ μας σύστημα, ὅπως καὶ μετ' ὑπάρχουμε μετ' ἀπ' αὐτά.

Αὐτὸ τὸ δέντρο εἶναι τὰ μαλλιά σου νομίζω / πὺλ ἀπὸ καιρὸ μέσα μου / ἔγιναν φωτιές / με αὐτὰ πούλιων / ἐρπετῶν / καὶ νυχτῶν.

(Νυχτερινὰ)

Ὁ κόσμος αὐτὸς ὑπάρχει, αὐτὰ πὺλ ὑπάρχουν ἀποτελοῦν ἕναν πλῆστο πὺλ δὲν σ' ἀφήνει νὰ φτωχύνεις. Ἐχεις τόσα πράγματα νὰ δεῖς, ν' ἀκούσεις, νὰ σκεφτεῖς πὺλ ἡ ζωὴ σου μπορεὶ νὰ βρῖσκεται σὲ μιὰ διαρκὴ ἐργήγορη, ἐπαφὴ καὶ ἀνάτασι.

Ν' ἀκούς στὸ χῶμα τὸ ἄλογο, στὸ χῶμα τὸ σκάψιμο, τὴν πληγὴ τοῦ νεροῦ / τὸ τρίψιμο τοῦ ἀλόγου στὸν ἀέρα / ν' ἀκούς πάντα.

(Νυχτερινὰ)

Ὁ νοῦς σ' αὐτὴ τὴν περίπτωσι εἶναι ὁ ἐπόπτης βασιλιάς, ὁ θαυματουργός, πὺλ συλλαβαίνεται καὶ ταξινομεῖ μέσα στὴς ἐσωτερικὲς μας θήκες.

Νὰ ὑπάρχει στὸ κέντρο τῶν σφαιρικῶν αὐτῶν ὀνείρων ὁ νοῦς / γεμάτος ἀγνωστὰ συστατικὰ πὺλ ἐθωιάζουν ἀνθὴ / καὶ νεότητα, πὺλ γίνονται ἄχοι ἀρμονικοὶ καὶ ἄλλοτε, πὺλ γίνονται κρότοι / ὅμοιοι με δέντρο πὺλ τρεκλίζει ἀπ' τοῦ ἀέρα τὰ μαζιγία / ἡ ἀπ' τὴς φωτιές... / / Ἄς ἀφήσουμε τὴ σκέψι νὰ ἀναιρεῖται τὸ φῶς τῶν πραγμάτων... / / Θυμηθεῖτε τὰ δέντρα τὰ γεμάτα οὐσίες ἀφύπνιστες ἀπὸ τὰ παραμυθία μας... / / Ἐγὼ ἀνῆκα σὲ κείνους πὺλ μέσα τους ἡ ἀστροφειγία φασάει / τὰ χέρια μου πὺλ ταξιδεύουν εἶναι ἀπὸ ἄχοι / ἡ ὁρασί μου εἶναι ἀπὸ φυτὸ / καὶ ἡ ὁρασί μου εἶναι φυτὸ με τὴ ρίζα

του, τὸ στέλεχος, τὰ φύλλα του... /
(Οὐσίες)

Αὐτὴ ἡ ἀνακάλυψη τοῦ ὕψους λειτουργικοῦ μας ὄργανου τοῦ νοῦ ποὺ συλλαβαίνει, διαχωρίζει καὶ ἀποκαλύπτει ἀνιχνεύοντας τὴν οὐσία τοῦ κόσμου μετὰ τὴ συνειδητὴ καὶ τὰ συναίσθηματά του ἀναπτύσσονται γύρω της, ἔχει ὁδηγήσει τὸν Παπαδίτσα σὲ μιὰ π ρ ὶ τ ῆ λ ὅ σ η. Τὴ δικὴ του ἐσωτερικὴ λύση, ποὺ τῆς λείπει ἀκόμη ἡ ἐπαρὴ μετὰ τὸ μεγάλο γενικὸ πρόβλημα ποὺ δημιούργησε τὴν κρίση τῆς ἐποχῆς: τὸ πολύμορφο μεγάλο πρόβλημα τοῦ κόσμου. Οἱ «Οὐσίες» εἶναι κατωμένες ἀπὸ λόγο ποὺ δημιουργεῖται ἀπὸ μιὰ πανεποπτεία «λόγο κοπανισμένο μετὰ χιλιάδες σφυριά, μετὰ σφυριά, μετὰ σφυριά καμωμένα ἀπ' ὅλα τὰ πράγματα». «Ὡστόσο ἀπὸ τὴν ἀποψη τοῦ καθαροῦ λυρικοῦ λόγου, δὲν κλείνουν ὅτι καλύτερο ἔδωσε ὡς τὰ σήμερα. Λίγο ἀκόμη καὶ θὰ μπορούσε νὰ ἱσχυριστεῖ κανεὶς πὺς ἡ περισκεψὴ τὸν ὁδηγεῖ σ' ἕνα εἶδος λόγου, ἔξω ἀπὸ τὴν περιοχὴ τοῦ καθαροῦ ποιητικοῦ λόγου. Ὁ ἀναγνώστης δέχεται καὶ ἀξιολογεῖ τὸ λυρικό ἀποτέλεσμα, λίγο ἐνδιαφέρεται ὅμως γιὰ τὴ συλλογιστικὴ προεργασία ποὺ ὁδηγεῖ τὸν ποιητὴ στὸ λόγο του αὐτό. Ἀπατεῖ νὰ συλλάβει καὶ τὴ συλλογιστικὴ του αὐτὴ προεργασία μετὰ στὴ λυρική του διαύγειαν. Ἀπὸ τὴν ἀποψη αὐτῇ, ὅπως δείχνουν τὰ πράγματα, ὁ ποιητὴς ἔχει ν' ἀντιμετωπίσει μιὰ οὐσιαστικὴ κρίση πάνω σ' ὅ,τι κυριώτερα τὸν ἐνδιαφέρει καὶ τὸν ἀπασχολεῖ. Τὴν ἴδια τὴν ποιήση.

Τελειώνοντας, θέλω νὰ πιστεῦω πὺς ἔδωσα στὸν ἀναγνώστη νὰ καταλάβει τὸ εἰδικὸ ἐνδιαφέρον τοῦ νέου ποιητῆ ποὺ ἔχει κατακτήσει ὅσο λίγοι τὴ μορφή καὶ κινεῖται σ' ἕνα κλίμα γνήσιας πνευματικότητος, ἐνὸς ποιητῆ, ἀπὸ τοὺς χαρακτηριστικὰ ἀντιπροσωπευτικοὺς μιᾶς ταλαιπωρημένης γενιᾶς, ποὺ ἡ αὐτοτέλεια, ἡ ἐνότητα καὶ ἡ ποιητικὴ εὐθυγράμμιση τοῦ ἔργου τοὺς ἔχει ὑποστεί τις συνέπειες τῆς περιπέτειας, τῆς διαρκούς ταλάντευσης καὶ ἀναζητήσεως. Ἀπὸ τὴν ἀπὸψη αὐτῇ, ὅπως εἶπα καὶ στὴν ἀρχή, ἕνας μελετητὴς ἔχει νὰ κάνει σπουδαία δουλειὰ συνδέοντας καὶ ἀναδεικνύοντας τὴν ἐνότητα καὶ τὸ εἶδος τοῦ πάθους τόσο σὲ μεμονωμένες περιπτώσεις ποιητῶν τῆς τελευταίας εἰκοσαετίας, ὅσο καὶ στὸ σύνολό τους — προπαντὸς στὸ σύνολό τους — δέδιος ὅτι θὰ συνδέσει τὰ κομμάτια, καὶ θὰ ἀναδείξει μιὰ πολὺφωνη, μεταλλειώδη στὴ δραματικότητά της κραυγή.

Ὁ Νίκος Φωκᾶς, πολὺ νεώτερος τοῦ Παπαδίτσα, δὲν ἔξισεν οὕτε κἄν σὺν ἐφηβὸς τὰ πρώτα χρόνια τῆς δοκιμασίας τῶν τελευταίων εἰκοσι χρόνων. Δὲν φαίνεται νὰ κράτησε παρὰ μερικὰς ἀχνὲς παιδικὰς ἐφαλτικὰς μνήμες. Ἐξῆς τὸν ἀπόηχο τῶν γεγονότων καὶ ἡ ἐμπειρία τοῦ ποτίστηκε περισσότερο ἀπὸ τις συνέπειές τους. Ἡ περιπέτειά του δὲν ὑπῆρξε μιὰ μακριὰ περιπέτεια. Ἀπὸ τὴν πρώτη του συλλογὴ «Κυνήγια ἀπὸ σύγχρονα γεγονότα» ὡς τὰ σήμερα, τὸ ὅπτικόν πεδίο τῶν ἀναζητήσεων ποὺ δὲν ἄλλαξε αἰσθητά. Πίσω ἀπὸ τὰ διαφορετικὰ θέματα παραμένει ὁ ὕψους ἀνθρώπος μετὰ τὸ πικρὸ βλέμμα. Τὸ πιὸ στερεὸ ἔδαφος γιὰ νὰ ξεκουράσει αὐτὸ τὸ βλέμμα, τοῦ τὸ παρέχουν οἱ παραστάσεις τῶν παιδικῶν του χρόνων, ποὺ καὶ αὐτὲς μετὰ στὴν ποίησή του φαίνονται πολὺ ἀπομακρυσμένες. Ἡ συνειδητὴ του

δὲν παρουσιάζεται τόσο ἀνήσυχη, τόσο κινούμενη καὶ ἀναζητητικὴ σὺν ἐκείνῃ τοῦ Παπαδίτσα. Ἀποφεύγει ν' ἀποκαλύψει τοὺς βαθύτερους θαλαμους τοῦ φιλοσοφώντας μετὰ τὴν πικρία ἐνὸς φτασμένου σὲ ἀδιέξοδο καὶ ἔχει ἐνὸς πορευομένου μέσα σ' ἕνα ἀδιέξοδο. Ὁ τίτλος τῆς συλλογῆς του «Μάρτυρας μοναδικός» εἶναι παραμένος ἀπὸ ἕνα στίχο του ποὺ χαρακτηρίζει καίρια τὴν ψυχολογία του, ἀφήνοντας νὰ ἐννοηθεῖ ὅτι ἐκεῖνα ποὺ τὸν ἀφοροῦν τὰ γνωρίζει μόνος του.

Ἐγώ, / μάρτυρας μοναδικός ἐνὸς ὄναιρου. Τὸ πνεῦμα τῆς ποίησής του δείχνει πὺς ἡ λέξη Μ ἄ ρ τ υ ρ α ς χρησιμοποιοῦται καὶ μετὰ τὴς δυὸς τῆς ἐννοίας. Ἡ ψυχολογία του, εἶναι ψυχολογία ἐνὸς τραυματισμένου καὶ ἀπωθημένου ἀπὸ τὴ ζωὴ. Δὲν μπορεῖ νὰ γνωρίζει κανεὶς τὸ εἶδος τῆς ἀρρώστειας ποὺ ὑπαινίσσεται στοὺς στίχους του καὶ ἂν αὐτὸ τοῦ στοίχιζε μιὰ σωματικὴ ἢ μιὰ ψυχικὴ καταπόνηση. Τώρα δὲν εἶναι παρὰ μιὰ ὑπαρξὴ ποὺ «θέλησε νὰ ὑπάρξει» ποὺ δὲν τὸν ἐγκατέλειψε ἡ ἐπιθυμία τῆς ζωῆς, ἀλλὰ ποὺ γι' αὐτὸ πρέπει νὰ βρεῖ ἡ ν' ἀνοίξει ἕνα παράθυρο. Ἡ πορεία πρὸς ἕνα παράθυρο — σύμβολο ποὺ τὸ συναντήσαμε καὶ στὸν Παπαδίτσα — εἶναι ἡ πορεία ὅλων τῶν νέων ποιητῶν ποὺ δὲν δέχονται μιὰ ἐτοιμὴ λύση, ἀλλὰ ἀναζητοῦν τὴ λύση, ποὺ οἱ ἴδιοι καὶ μέσῳ τοῦ ἑαυτοῦ τους καὶ τῆς ζωῆς θὰ ἀνακαλύψουν. Οἱ «Ἐλαιῶνες», παιδικὴ μνήμη κάποιος ἀγροτικῆς περιοχῆς ἐπανέρχονται καὶ σ' αὐτὴ τὴ συλλογὴ τοῦ Νίκου Φωκᾶ. Τοῦ θυμίζουν, ὅπως λέει, ποὺ ἦταν ὅταν ζοῦσε κάποτε. Τὸ παράθυρό του δλέπει πρὸς τὰ καί, ἐνῶ δὲν ἀγνοεῖ ποὺ ἐρρισκεται τώρα ἡ ζωὴ, οὕτε αὐτὸ ποὺ τὸν ἐμποδίζει ν' ἀφαιρεθῇ ἐλεύθερος ἀνάμεσα της. Δὲν ἔχει ὅμως τὴ δύναμη. Τὸ ἐμπόδιο ἐρίσκειται μέσα του.

—Εἶναι πάλι ἡ ὁροσιὰ τῆς νύχτας, / τὰ συνηθισμένα μας ἄστρα, ὁ Ὑμητός, / ἡ αὔρα ποὺ φλυαρεῖ μετὰ τὸ φύλλωμα... /
Εἶναι ἡ Ἑλλάδα ἐπιτέλους; ἡ Ἀκρόπολη, / ὁ Σαρωνικός, τ' ἀραγμένα καίκια, οἱ γειτονιές, / οἱ καλοὶ ναυτικοὶ — / Ὅλοι ἐντέλει καλοί, / τὸ φεγγάρι, / ἀπὸ τὴν ἴδια προέλευση, / θὰ φανεῖ στὴ ράχη σὰ γίγαντας, / μὰ τί ἔχει τὸ παράθυρό σας καὶ δὲν ἀνοίγει; / —Εἶναι στραδὸ καὶ κουρασμένο.

(Ἡ ὁροσιὰ τῆς νύχτας)
Δὲν τὰ πιάνεις τὰ παιδιὰ, ποὺ ὁγλήκων στὸ δρόμο. / Τὰ παιδιὰ κάνουν τὸ κόσμο σου αἰσθητό, / τὸ δ ι κ ὸ σ ο υ κόσμο, ποὺ ἡ φωνὴ μονάχα τοῦ λείπει. / Ἀνοίξε τὸ παράθυρο, λοιπόν, ν' ἀκουστεῖ ὁ ὁρμός δυνατότερα.

(Τὰ παιδιὰ μας)
Ἡ αἰσθητὴ ὅμως ποὺ τελικὰ κυριαρχεῖ μέσα του, εἶναι ἡ αἰσθητὴ «τοῦ ἀνθρώπου ποὺ δὲ μπόρεσε νὰ ὑπάρξει». Εἶναι ἡ παραδοχὴ μιᾶς τετελεσμένης μοίρας καὶ ἡ ἀδράνεια.

...Τίποτα / δὲ μᾶς σπρώχνει: οὕτε φίλος, οὕτε ἐχθρός / οὕτε ἀδελφός, / οὕτε ὁ κακοῦργος τῆς ἀφίσας. / Ἀκόμα οἱ εὐωδιὲς ἀπέξω δοκιμάζουν νὰ σὲ συμπληρώσουν. / Κ' εἰμαστε σ' ἕνα σπῆτι παραγεμισμένο μ' ἐπιπλα, / ἀχορητοί, μετὰ πρόσωπα σὺν παιδικά, / γεμάτα ἀφέλεια πότε-πότε. / Πεθαίνουμε ἢ γεννιόμαστε;

(Ἀλκίνοος ἡλίας)
Ἡ σικὰ κατεβαίνει σὲ ὅλα τὰ πράγματα τοῦ παρόντος καὶ τὰ κάνει νὰ μοιάζουν σὺν μνήμες.

Τὸ τέλειο σκοτάδι, ὁ θάνατος ποὺ ἐρχεται ἀπὸ «ἀντίθετα» γιὰ ὅλα, ὅλα ὅσα γεννᾷ «ὁ κοινὸς τῆς ἀνοίξης σπῆτος» ἀποτελεῖ τὸ τέλος.

...Θὰ κατεβαίναμε, / ὅταν ἀκούστηκε πίσω μας ὁ διάδρομος τὴν τελευταία στιγμή / μετὰ θήματα ποὺ σέρνονταν μετὰ τὸ σκοτάδι.

(Τὸ σπῆτι μας)
Ὁ ἐφιάλτης ποὺ παρασκευάζεται μέσα του ἢ ποὺ ξεκινᾷ ἀπὸ τὴν παραλλαγὴ μιᾶς μνήμης, ἐπισφραγίζει τὴ δυσπιστία του ὅχι πρὸς τὴ ζωὴ, ἀλλὰ πρὸς τὴν κατάχτησή της, γιὰ τὸ ποιητὴς μετὰ τὴν ποίησή του δὲν συνοψίζει μιὰν ἄρνηση. Ἀπλούστατα υπογραμμίζει τὴν ἀδυναμία του νὰ περῇ στὸ πεδίο τῆς ζωῆς, σὺν μιᾶ λυτρωμένη ἐλεύθερη ὑπαρξὴ.

Ἡ μελαγχολία, ἡ πικρία κάποτε ὁ σαρκασμός, ἀποτελοῦν τὸ σημερινὸ κλίμα του, τὸ κλίμα ἐνὸς ἀνθρώπου ποὺ εἶναι πολὺ νέος γιὰ νὰ γνωρίζει «ἂν πεθαίνει ἢ ἂν γεννιέται». Μετὰ μιὰ γλώσσα σταθερὴ, χωρὶς παρεκκλίσεις πρὸς τὴν καθαρεύουσα, χωρὶς ἀποκλίσεις πρὸς τὴ σωτηρία λύση τοῦ

συρρεκλισμοῦ σὲ στιγμὲς δύσκολες, ὁ Νίκος Φωκᾶς ἔχει κατακτήσει τὰ ἐκφραστικά του μέσα, ὅλοι του οἱ στίχοι εἶναι περιεχτικοὶ καὶ σταθεροὶ σ' αὐτὸ ποὺ ἐκφράζουν. Χωρὶς νὰ ξεφηνιάζουν τοὺς πολιτογραφοῦν στὸν πνευματικὸ χώρο, ἡ γνώση τῆς τεχνικῆς καὶ ἡ ἐξομολογητικὴ τους γνησιότητα.

Θαυμάζω τὸ σκοτάδι ποὺ κατεβαίνει ἀδιάφορο, / μέσα ἀπὸ τόσες λάμψεις, τόσο φῶς, τόση φεγγαβολή.

Μπορεῖ νᾶναι κανεὶς δέδιος πὺς κάποτε ὁ ποιητὴς δὲν θὰ ἀντιστρέψει τὴν ἐννοια τῶν δύο αὐτῶν στίχων; Μὰ ποὺ ὑπάρχει τὸ φῶς καὶ τὸ παραδέχεται, δὲν ἀποκλείεται νὰ βρεῖ τὰ νήματα ποὺ θὰ τὸν βγάλουν ἀπὸ τὸ λαβύρινθό του. Ἀλ- λωστε στὸ πείσμα μιᾶς δύσκολης — πραγματικῆς — ἐποχῆς, πρέπει νὰ κάνει κανεὶς ὅ,τι μπορεῖ γι' αὐτὸ μιὰ καὶ ἡ ὑπαρξὴ του, αὐτὴ καθ' ἑαυτή, δὲν πρόκειται νὰ ἐπαναληφθῇ.

ΝΙΚΗΦΟΡΟΣ ΒΡΕΤΤΑΚΟΣ

ΓΕΩΡΓ. Θ. ΖΩΡΑ

1) ΑΝΔΡΕΑΣ ΚΑΛΒΟΣ

2) ΩΔΗ ΕΙΣ ΙΟΝΙΟΥΣ ΚΑΙ ΑΛΛΑ ΜΕΛΕΤΗΜΑΤΑ

ΑΘΗΝΑ 1960

Ἡ προσπάθεια τοῦ ἐπίσημου κράτους νὰ κλείσει διαστρικά πέρυσι, μ' ἕναν πανηγυρικὸ ἐνταφιασμό, τὸ «Ἔτος Κάλβου», κ' ἔτσι νὰ δώσει τέρμα στὴν πολὺ ἐνοχλητικὴ «καλβολογία» καὶ «ἀρετολογία» καὶ τὰ συναφῆ, εἶχε καὶ τοῦτο τὸ ἐπακόλουθο: ὁ καθὼρ πνευματικὸς ἀπολογισμὸς τοῦ «Ἔτους», ὑπῆρξε κατὰ παραπάνου ἀπὸ πενήν- χροῦς. Καλὰ, μὰ τί φταίει γι' αὐτὸ τὸ κράτος; Θὰ ρωτήσῃ ἴσως κανεὶς. Δὲν μπορούσαν τάχα οἱ διάφοροι λόγοι νὰ ἀσχοληθοῦν μετὰ τὸν Κάλ- βο καὶ χωρὶς τὸ κράτος; Μιὰ τέτοια ἐρώτηση θάταν τουλάχιστο ἀφελής. Γιατί ὅταν σκεφτεῖ κανεὶς πὺς δὲν κλήθηκε σκόπιμο νὰ διατεθεῖ ἕνα χοντρίλι ἀπὸ τὰ διαθέσιμα «ἐπερσοῦσα» λ.χ. τοῦ προβολογισμοῦ, — ποὺ τόσο ἐξυπνότατα δια- τίθενται ἄλλοι — γιὰ νὰ βγοῦν τὰ «Ἀπαντα» τοῦ Κάλβου (καὶ εἶναι γνωστὸ πὺς ὡς τὰ τώρα δὲν ἔχουν ἐκδοθεῖ ποτέ) ἢ γιὰ νὰ σταλοῦν μελετητὲς στὸ ἐξωτερικὸ γιὰ νὰ ἐρευνήσουν καὶ νὰ διαφωτίσουν τὰ σκοτεινὰ σημεῖα τῆς ζωῆς του (εἶναι ἐπίσης γνωστὸ πὺς ὑπάρχουν πάρα πολλὰ τέτοια σημεῖα), τότε θὰ καταλήξει στὸ συμπέρασμα πὺς ἡ προσπάθεια «ἐνταφιασμοῦ» καὶ ὁ πενήνχρος πνευ- ματικὸς ἀπολογισμὸς τοῦ Ἔτους Κάλβου ὀρι- σκούνται σὲ σχέση κατ' εὐθεῖαν ἀνάλογη. Ἔτσι, ἐκτός ἀπὸ μερικὰς ἀποσπασματικὰς στὴν οὐσία μελέτες καὶ ἐκδόσεις δὲν παρουσιάστηκε καμιά συνθετικότερη ἐργασία γιὰ τὸ μεγάλο ποιητὴ τῆς Γόλμης καὶ τῆς Ἀρετῆς. Ἀξίζει ὡστόσο, ἔστω καὶ αὐτὲς οἱ μελέτες καὶ ἐκδόσεις νὰ ἐλεγχθοῦν σὲ μιὰ σειρά σημειώματα ἀπὸ τις στίλβες τῆς «Ε.Τ.».

Κι ἀρχίζουμε ἀπὸ τις ἐργασίες τοῦ καθηγητῆ Γεωργίου Θ. Ζώρα.

Κανένας δὲν ἐπιτρέπεται νὰ ἀρνηθεῖ τὴ σημαν- τικὴ προσφορὰ τοῦ Γ. Ζώρα στὴ διερεύνηση τοῦ θέματος Κάλβου. Ἀπὸ τὰ 1937 ὡς τὰ 1960 ἔχει δημοσιεύσει 31 σχετικὰ μελετήματα, ὅπως ἀνα- φέρει ὁ ἴδιος. Τὰ τελευταῖα καὶ πρὸ σημαντικὰ ἀπ' αὐτὰ τὰ συγκέντρωσε σὲ δύο τόμους. Ὁ τό-μος «Ἀνδρέας Κάλβος» (ἀνάπτυξ ἀπὸ τὴ «Ν. Ἑ- στίαν»), περιέχει τὴ βιογραφία τοῦ ποιητῆ, τὴν ἐργογραφία, τις πρώτες κριτικὰς, τις Ὁδὲς, τὸν πίνακα λέξεων καὶ τὸν «εἰς Ἑλαῖαν ὕμνον». Ὁ τόμος «Ἀνδρέου Κάλβου Ὁδὲ εἰς Ἰονίους καὶ ἄλ- λα μελετήματα», στὴ σειρά τῶν ἐκδόσεων τοῦ Σπουδαστήριου Βυζαντινῆς καὶ Νεοελληνικῆς Φι- λολογίας τοῦ Πανεπιστημίου Ἀθηνῶν, περιέχει τὰ μελετήματα: Ὁδὲ εἰς Ἰονίους, Ἀποσπάσμα- τα ἐκ τοῦ Ὑμνοῦ εἰς τὰς Χάριτας τοῦ Φωσκόλου, Σημειώσεις καὶ πίναξ λέξεων καὶ φράσεων, Ἀν- δρέας Κάλβος καὶ Σάββας Πέλλικος, Ποικίλα Καλβικά.

Ἡ βιογραφία τοῦ Κάλβου ἡ ἴδια ποὺ εἶχε δη- μοσιεύσει καλὶότερα ὁ κ. Γ. Ζώρας, «στηριζομένη ἀ- ποκλειστικῶς εἰς πραγματικὰ καὶ ἐξηκριθμέ- νους πληροφορίας ὡς καὶ εἰς στοιχεῖα τῶν πρώτων ἐρχόμενα εἰς φῶς... ὅτε ἐδημοσιεύθη ἤτο ἡ μόνη πλήρης βιογραφία διὰ τὸν Κάλβον». Συμφωνοῦμε ὅτι σ' αὐτὴ στηρίχτηκαν ὅλοι οἱ μεταγενέστεροι βιογράφοι τοῦ ποιητῆ. Ὡστόσο μπορεῖ νὰ δικτυ- πώσει κανεὶς μερικὰς παρατηρήσεις: Πρώτα - πρώτα εἶναι φανερὴ ἡ ἑλλειψὴ μιᾶς ἐπιστημο- νικῆς ἱστορικῆς μεθόδου. Ὁ τωρινὸς βιογράφος

τοῦ Κάλβου δὲ διαφέρει ἀπὸ τοὺς καλλιότερους, παρὰ μόνον στὸ ὅτι οἱ πληροφορίες του εἶναι πρὸ πλήρεις καὶ πρὸ τεκμηριωμένες. Μὰ ὅπως οἱ καλλιότεροι ἔτσι καὶ ὁ Γ. Ζώρας θέλπει τὸν ποιητὴ ἔξω ἀπὸ τὸ κοινωνικὸ καὶ ἱστορικὸ του πλαίσιο, πρᾶγμα ποὺ πολλὰς φορὲς ὁδηγεῖ σὲ ἀδιέξοδο.

Ἀνεξάρτητα ἀπ' αὐτὸ τὸ μεθοδολογικὸ οὐσια-
στικὸ λάθος ὁ Γ. Ζώραξ ὑποπίπτει καὶ σὲ μιὰ σει-
ρὰ μερικότερα, πού ἀπ' αὐτὰ σημειώνουμε τὰ πρὶν
σοβαρά:

Στή σελ. 6 μιλώνοντας για την οικογένεια της μητέρας του Κάλδου, υποστηρίζει πως «βρισκόταν σε καλή οικονομική κατάσταση».

Ἡ οἰκογένεια Ρουκάνη δὲ ἑρσιόκταν καθόλου σὲ καλὴ οἰκονομικὴ κατάστασιν. Ἰσα - Ἰσα τὸ προικοσύμφωνο μαρτυρεῖ τὸ ἀντίθετο. Ἐνα σπίτι - κκιουκιά, δυὸ ἰσόγεια σπίτια, ἓνα ἀμπελάκι, εἴκοσι ἀξηνάρια (δηλαδή δέκα στρέμματα), ἀκαχτιέριγγου τοῦ μάλιστα κ' ἓνα λιστάκι ἀπαρλῶς ὀχι πολὺ μεγάλο, ἀφοῦ στὸ προικοσύμφωνο δὲν ἀναφέρεται κἀν ἡ ἔκτασή του («ὅσον εἶναι καὶ ἐθρίσκειται») εἶναι ἀνάξια λόγου περισυία γιὰ μιὰ οἰκογένεια, ἀρχοντικὴ μάλιστα. Εἰδικὰ ἡ ἀγροτικὴ ἰδιοχτησία της, ἡ μόνη προσοδοφόρα, ἦταν πενιχρότατη.

Ἀμέσως συνέχισα δ' κ. Γ. Ζώρας, μᾶς πληροφορεῖ: «Ὁ Ἰωάννης ἀγάπησε τὴν Ἀδριανὴν Ρουκάκη, κόρη τοῦ Νικολάου καὶ τὴν παντρεύθηκε». Τίποτα δὲ μαρτυροῦν αὐτὸν ἰσχυρισμὸν. Μὰ δὲ διογράφος δὲ μπορούσε φαίνεται νὰ ἐξηγήσει πῶς μὴ εὐπορή, ὥπως θεωροῦντε ἀρχοντοπούλα, παντρεύθηκε ἕναν φτωχὸ ἀξιωματικὸν τῶν Βενετσιάνων, καὶ σκέφτηκε πῶς θὰ μεριολάβητε δ' ἐρωτας. Μὰ ἡ ὄχι ἀνθρώπιν οικονομικὴ κατάσταση τῆς οἰκογένειας Ρουκάκη ἐξηγεῖ αὐτὸ τὸ πρᾶγμα: δ' γάμος τῶν γονέων Κάλβου ἦταν ἕνας γάμος ἀνάγκης καὶ ἀπὸ τίς δυὸ μεριές, πρᾶγμα ποὺ ὁδηγεῖ σὲ δρισμένους σκέψεις καὶ γιὰ τοὺς λόγους τοῦ χωρισμοῦ τους.

Γιὰ τὴν ἡμερομηνία τῆς ἀναχώρησης τοῦ Κάλ-
βου ἀπὸ τὴ Γαλλία γιὰ τὴν Ἑλλάδα, ὁ κ. Γ. Ζώ-
ρας λέει· (σ. 43) ὅτι «στὸ Ναύπλιο θὰ ἔφτασε κα-
τὰ τὰ τέλη Ἰουνίου ἢ τὶς ἀρχὲς Ἰουλίου 1826»
καὶ χρησιμοποιεῖ γιὰ νὰ τεκμηριώσει τὸν ἰσχυρι-
σμό του τὶς πληροφορίες τοῦ Π. Ἐνεπεκίδη, ἀπὸ
τὶς ἔρευνες στὰ Γαλλικὰ ἀρχεῖα. Μὰ δὲν δόθηκε
ἀρκετὴ προσοχὴ στὰ στοιχεῖα τοῦ Π. Ἐνεπεκί-
δη. Πρῶτα - πρῶτα τὰ ἔγγραφα τῆς Μυστικῆς
Ἀστυνομίας τῆς Γαλλίας δὲν ἀφήνουν καμμίαν
ἀμφιβολία γιὰ τὸ χρόνον ἀναχώρησης τοῦ Κάλβου·
Τὸ ἔγγραφο τῆς 4) 7) 1826 τῆς Ἀστυνομίας Του-
λώνος στὸ Ὑπουργεῖο ἑσωτερικῶν ἀναφέρει ρητὰ·
«Ἡ βασιλικὴ φορητὸς «Πέστροφα» ἀνεχώρησε
τὴν 2 τρεχόντος μηνὸς διὰ τὴν Ἀνατολὴν λαβούσα
κατόπιν ἀδείας τοῦ Ὑπουργοῦ τῶν Ναυτικῶν καὶ
τὸν κόμητα Εὐγένιον Ντ' Ἀρκοῦρ μὲ τέσσερα ἄλ-
λα άτομα, μετὰξὺ τῶν ὁποίων εἰρίσκειτο καὶ ὁ εἰ-
ρημένος Κάλβος». Ἀπὸ τὰ ἴδια ἔγγραφα βγαίνει
πῶς τὸ διαβατήριο τοῦ Κάλβου γιὰ τὴ Γαλλία
ἐκδόθηκε στὴ Βέρνη στίς 13 Ἰανουαρίου 1825
(καὶ συνεπῶς ὁ Κάλβος πῆγε στὴ Γαλλία ἀρχέως
τοῦ 1825) καὶ ὅχι τὸ 1826 ὅπως ἐπαναλαμβάνει
διὸ φορές ὁ κ. Γ. Ζώρας (σ. 41 καὶ 44). Στὴν
ἀναφορὰ τῆς ἀστυνομίας τοῦ Παρισιοῦ, τὸ Ὑ-
πουργεῖο ἀπαντᾷ πῶς ὁ Κάλβος εἶναι ἐκεῖνος

ποὺ ἐδημοσίευσεν ἐσχάτως τὰς Ὁδὰς, αἱ ὁποῖαι
διέπονται ἀπὸ ἑνα πνεῦμα δημοκρατικὸν κλπ.

Ὁ κ. Γ. Ζώρας ἐπαναλαμβάνοντας τὸ λάθος τοῦ Π. Ἐνεπεκίδη υποστηρίζει πῶς τὸ Ὑπουργεῖον ὑπονοεῖ τὴ «Δύρα». Μὰ στὴν ἐκδοχὴ τῆς «Δύρας» ὁ Κάλβος γράφεται Α. Καλβο. Ἐνῶ τὸ μεταγενέστερο ἔγγραφο τῆς Ἀστυνομίας ἀναφέρει: «Κατὰ τὰς πληροφορίας τοῦ συνεκτιμώσα ὁ Καλβο (τοῦ διαβατηρίου) εἶναι αὐτὸς μὲ τὸν Kalvos, ὁ ὁποῖος ἐξέδωκε τὰς Ὁδὰς κλπ.». (βλ. Π. Ἐνεπεκίδη: Ὁ ποιητὴς Ἀνδρέας Κάλβος καὶ τὴ Ἀστυνομία τὸν Παρισιῶν, ἐφημ. «Βῆμα» 20) 12) 1953). Καὶ Kalvos γράφεται ὁ Κάλβος στὴν ἐκδοχὴ τῶν «Αὐρικῶν» (1826). Τέλος ὁ κ. Γ. Ζώρας δὲν ἐξετάζει τὸ γεγονός ὅτι ὁ Κάλβος ἔφυγε γιὰ τὴν Ἑλλάδα μαζί μὲ τὸν κήτητα Ντ' Ἀρκουρ (γιὰ τὸ ζήτημα βλ. τοῦ ὑποφαινόμενου: Ὁ Κάλβος στὴν ἐπανακατατιμῆν Ἑλλάδα, στὸν «Εὐβοϊκὸν Λόγον» τεύχος 29 - 30 (1960).

Ο κ. Γ. Ζώρας που συγκεντρώνει με περισσή φροντίδα κάθε πληροφορία για τη διαίτησή του Κάλδο, στην Κέρκυρα παραλείπει να αναφέρει το γράμμα του Γεωργίου Δε Ρώσση στον Κάλδο, που δημοσιεύτηκε στα «Επτανησιακά Φύλλα» του Ντ. Κονιόμου (τεύχος 1 - 2 του 1956).

Στὴ σελ. 54 υποστηρίζει πὼς ὁ Κάλδος ἀναμίχθηκε στὶς προσπάθειες ποὺ εἶχαν ἀναλάβει διάφοροι γιὰ τὴ μεταρρύθμιση τοῦ ἀνωτέρου συντάγματος (τοῦ Μαΐτλανδ) καὶ αγωνίστηκε γιὰ τὴν ἐπικράτηση τῆς Ἐλευθερίας ποὺ τόσο εἶχε ἐκθειάσει στὶς Ὁδές του. Μὰ στὸ σημεῖο αὐτὸ ὁ κ. Γ. Ζώρας συγχέει τὰ ἱστορικὰ γεγονότα. Ἀναφέρει, λοιπόν, τὴν πληροφορία τοῦ Χιῶ- τῆ πὼς ὁ Κάλδος πῆρε μέρος στὴν κί- νηση τῶν μεταρρυθμιστῶν, υποθέτοντας πὼς αὐτὸ ἐγίνε προ τοῦ 1848, ἐνῶ ἐγίνε πολὺ ἀργότερα. Μὰ ἐπὶ δίνεται καὶ ἄλλο νόημα στὴν κίνηση: πρὶν ἀπὸ τὰ 1848 στὴν κίνηση γιὰ τὴν μεταρρύθμιση τοῦ Συντάγματος τοῦ Μαΐτλανδ εἶ- χαν πάρει μέρος ὅλοι οἱ προσθευτικοὶ παράγον- τες, ἐνῶ ὕστερα ἀπὸ τὰ 1848 στὴ μεταρρυθμιστι- κὴ κίνηση προσχώρησαν τὰ συντηρητικὰ φιλελεῦ- θερα στοιχεία, ποὺ πολεμοῦσαν τὸ ριζοσπαστισμὸ καὶ τὴν Ἐνωση. Κατὰ τὸν ἴδιον τρόπο ὁ κ. Γ. Ζώρας πλέκει τὸ ἐγκώμιον τῆς μεταρρυθμιστικῆς «Πατρίδας» γιὰ τὸν δῆθεν πατριωτισμὸ της (σελ. 55).

Στόν ίδιο τόμο, δημοσιεύει τή μελέτη του «Τά ἔργα τοῦ Ἀνδρέα Κάλδου», ὅπου κατατάσσει συστηματικά γιά πρώτη φορά τόν ὅλο καλαϊδικό ἔργο καί τίς πολύτιμη κριτική ἀνθολογία 1824 - 1889, μέ τήν πρώτες — ὡς τόν Παλαιᾶ — κριτικές πού γράφτηκαν γιά τόν Κάλδο. Σημειώνω ὡστόσο πῶς ἀπό τὰ «ποιήματα ἀφιερωμένα στόν Κάλδο» παραλείπει τήν «Ὁδὴ στόν Ἀνδρέα Κάλδο» τοῦ Α. Ζουκούλα. Ἡ Ὁδὴ αὕτη γράφτηκε ὅπως εἶναι γνωστό στόν πύδ αἰματηρὴ στιγμή τῆς κατοχῆς (Αὔγουστος 1941), καί δημοσιεύθηκε στόν παρά- ραγο τόμο καί ὑστερα ἀπὸ τὴν ἀπελευθέρωση τὰ «Ἐλευθερα Γράμματα» (Τεύχος 11 τῆς 20/1/1945). Μέ τήν Ὁδὴ αὕτη, γραμμένη, στά καλαϊδικά μέτρα, γίνεται ἐπίκληση στὸν ποιητὴ τῆς Ἀρετῆς, γιά τὸν ἀπελευθερωτικό ἀγώνα:

Εὐχαριστῶ τοῦ Ἀπόλλωνα
τέχνο, τῆς τυραννίδας
ἐχθρῆς, τῆς ἀρετῆς

ἐραστὴ καὶ τοῦ δίκιου
Ἑλληνα Κάλδε,
τῆς λευτεριᾶς ἀνύγκριτε
καὶ περηφάνε βάρδε,
πόσο μᾶς λείπεις σήμερα
πόσο ἡ φωνή σου θαῖρει
γ' ἀκουσθεῖ πάλι!

Ἡ ὁμοφωνία καὶ τὸ ἐνδιαφέρον τοῦ λαοῦ
 ὅτι οἱ τόμοι κλείνει μετὰ τις Ὁδὲς τοῦ Κάλδου
 Συνοθεύονται ἀπὸ τὴν ἐπισημείωσιν καὶ ἀπὸ τις
 Σημειώσεις καὶ πίνακα λέξεων καὶ φράσεων (ποὺ
 πρώτη φορά ἐκπαθητικῶς ἀπὸ τὰ 1824). Τέ-
 λος δημοσιεύεται ὁ «Εἰς Ἑλάναν ὕμνος». Οὐ κ.
 Γ. Ζώρης δὲν θεωρεῖ πιθανόν πῶς τὸν ὕμνον αὐτόν
 τὸν ἔγραψε ὁ Κάλδος. Ἦτος διὰ ἀπὸ μερικὰ
 ἐκφραστικά στοιχεῖα μπορεῖ νὰ υποστηριχθῇ τὸ
 ἀντιθέτως.

Στόν τόμο «Ἀνδρέου Κάλδου Ὡδή εἰς Ἰονίους κλπ.», ὁ κ. Γ. Ζώρας δημοσιεύει με σχετική εισαγωγὴ καὶ σχόλια τὸν Ὑμνον τοῦς Ἰονίους, ἰταλικὸ κείμενο καὶ πιστὴ μετάφραση, καὶ τὶς σχετικὰς σημειώσεις ποῦ εἶχε παραλείψει ἀδικαιολόγητα στὴν ἔκδοσιν τῶν ἱταλικῶν ἔργων τοῦ Κάλδου. Ἐπίσης δίνει τὸ ἀπόσπασμα τῶν «Χαρίτων» ποῦ δημοσίευσε ὁ Κάλδος. Ἐκνηθισμένος εἰς «Σημειώσεις καὶ Πίνακα λέξεων καὶ φράσεων» μετέκτενεν εἰσαγωγὴν, ὅπου κάνει ἀξιόλογους σκέψεις. Ὁ ἐγχειμα ὥστόσο να παρατηρήσουμε πὼς ἡ ἀποψη ὅτι ὁ Κάλδος «εἰς τὰς μεταφραστικὰς αὐτοῦ ἐργασίας καὶ εἰς ἄλλας ἐπιστημονικὰς του μελέτας μετεχειρίζετο αὐστηρὰ καθαρῶσαν, μάλλον ἀρχαίζουσαν» δὲν εὐσταθεῖ. Ἡ γλῶσσα τοῦ

T à N é α B ι β λ ί α

(Βιβλιογραφικὸ δελτίο)

132. Manolis Yalourakis: *Les Routes du Sud. Récit d'un voyage en Haute-Egypte*. Traduit du grec par Patrice Alvere. Alexandrie 1961. Σχ. 8, σελ. 64. Προσφορά του Κέντρου Ἑλληνικῶν Σπουδῶν στὴν Ὑπερησία Τουρισμοῦ τῆς Η.Α.Δ.

133. Δ. Σαλαμάγκας: Οἱ Θεοθά-
διστοι Τόποι. Ἐκδ. Δεύτερη Ἐπε-
ξεργασμένη. Γιάννενα 1961. Σχ. 8, σελ. 72.

Ἐντυπώσεις ἀπὸ τοὺς Ἁγίους Τόπους, διηγη-
 μένες δῆθεν ἀπὸ μιᾶ προσκυνητρία. Τὸ βιβλίον πε-
 ριέχει καὶ μερικά ἄλλα πεζὰ καὶ ποιήματα θρη-
 σκευτικῆς ἔμπνευσης.

134. Αδρήλιου Εδσπρατιάδη:
"Αστ" "Αστρων. Θεσσαλονίκη 1951.

Σχ. 8.
Πλακέττα χωρίς αρίθμηση σελίδων με ποιήματα
Αλκoi στίχοι από το πρώτο:

Εύχαριστε διὰ τῆς. / Ποιὸς ξέρει ἀπὸ ποιουὸς
κόσμου ἔχουμε ἔλθει μὲ μιὰ ἱερὴ σημεῖα στὰ
μαλλιά / βαρεῖα, ὅσο καὶ ὁ θάνατος τῆς σάρκας
ποὺ ἀγαπήσαμε, καὶ ὠραία / ἀπ' τὴ λευκότητά
τῆς.

135. Β α σ ι λ η Λ ι ά σ κ α: Κ α τ α γ ω γ ή.
Ἀθήναι 1961. Σχ. 8, σελ. 69 + 3 λευκές.

Κάλδου ἀκολούθησε μιὰ πορεία καὶ πρέπει νὰ διερευνηθεῖ μήπως ἡ ἀρχαίζουσα γλῶσσα τῆς «θεολογικῆς ἐπικρίσεως», ποὺ διαφέρει ριζικὰ ἀπὸ τῇ γλῶσσα τῶν πρώτων μεταφράσεων καὶ τῶν Ὡδῶν εἶναι σύμπτωμα τοῦ γενικότερου συμβασιμοῦ του. Δὲ μπορεῖ ὡστόσο παρὰ νὰ συμμαθήσῃ κανεὶς μὲ τὸν κ. Γ. Ζώραστι νὰ συστηματικῇ μελέτῃ τοῦ «Λεξιλογίου» καὶ τῆς «Γραμματικῆς» τοῦ Κάλδου εἶναι ἀπαράρτητη γιὰ νὰ δοθεῖ μιὰ ἐξήγηση στὸ θέμα τῆς γλώσσας τοῦ Κάλδου.

Ὁ τόμος κλείνει μὲ τὴν ἐνδιαφέρουσα μελέτη «Ἀνδρέας Κάλδος καὶ Σύλδιος Πέλλικο» καὶ διάφορα ἄλλα καλδικά.

Σημειώσαμε με άρκετη σχολαστικότητα μερικά από τὰ λάθη τοῦ κ. Γ. Ζώρα. Ἡ σχολαστικότητα αὐτὴ δὲν προέρχεται ἀπὸ «υπερβάλλοντα ζήλο». Μερικὰ ἀπ' τὰ λάθη ποὺ φαίνονται ἀνάξεια λόγου ἀπὸ πρώτῃ ματιᾷ, ὁδηγοῦν ὅστόσο σὲ ἐσφαλμένες σκέψεις καὶ συμπεράσματα. Τὰ λάθη λ.χ. γιὰ τὴν πολιτικὴ δραστηριότητα τοῦ Κάλλου στὴν Κέρκυρα δίνουν μὴν ἀπατηλὴ ἀντίληψη γιὰ τὸν συμβιβασμένο πιά Κάλλο αὐτῆς τῆς περιόδου. Μὰ παρ' ὅλα αὐτὰ τὰ λάθη ἢ συμβολὴ τοῦ κ. Γ. Ζώρα στὴ διερεύνηση τοῦ καλδικοῦ προβλήματος εἶναι πολὺτιμι. Κανένας νεώτερος ἐρευνητὴς δὲν μπορεῖ νὰ προχωρήσει ἂν δὲν πατήσῃ στὴν πολύμοχθη καὶ πολύχρονη ἐργασία τοῦ κ. Γ. Ζώρα. Αὐτὸ πρέπει νὰ ὁμολογηθεῖ μὲ εὐκρίνεια.

Κ. ΠΟΡΦΥΡΗΣ

Ποιήματα. Οἱ πρῶτοι στίχοι:

Σάν ἤρθαμε γυμνοὶ καὶ ὑπερήφανοι, / σάν ἀ-
νατείλαμε ἀνθρώποι καὶ ὠραῖοι, / καμιά σὴν
τὴν ὄψη μας δὲν ἀγγίξε / τόσο ὁ ὀρίζοντας ἦταν
ἀπέραντος, / τόσο ἡ καρδιά μας φώτιζε λαμπρά /
τὸ τέλει μεσημέρι.

136. Χρύσανθος Ζησαΐα: Εἰς -
στεροὶ Ὀὐρανοὶ. Θεσσαλονίκη 1961.
Σχ. 8, σελ. 48.

Ποιήματα:

Νάσαι ντυμένος με τὸ φῶς τῆς ἑστέρας ἰδέας /
καθὼς λουσμένος μες στὸ φῶς τοῦ ἑστέρου οὐ-
ρανοῦ. / Κι ἀπὸ τῆς χάθε σου στιγμῆς τῆς πᾶν-
τα φυγαλέας / τὸ μυστικὸ γὰ παύρεις φῶς με
ἑστέρο τοῦ νοῦ... (Ἐστέροι Οὐρανοί).

137. Νίκου Μόσχου: Καρ α τ ζ α ς
δ ἀ γ γ ω η μ έ ν ο ς — Πα τ ρ ῶ ν Γ ε ρ-
μ α ν ὁ ς δ ε τ ι μ έ ν ο ς. Ἀ θ ῆ ν α
1961. Σ χ. 8, σελ. 363+1 λευκή. Πρωτογράμ-
ματα καὶ διπλοσέλιδα Κ. Θετταλοῦ.

Μοθιοστορηματική βιογραφία όπου ο συγγραφέας προβάλει την παραγνωρισμένη μορφή του Πατρινού ήρωα του 21 Παναγιώτη Καρατζά, στην παράλληλη πορεία της δράσης του με τον Παλαιών Πατρών Γερμανό.

138. Φ ω τ ε ι ν η ς Δ α λ α μ α γ χ α —

και εξώφ. από τη συγγραφέα. Έκδ. "Αλμα, Αθήνα 1960.
Μυθιστόρημα.

Στο προλογικό σημείωμα ή συγγραφέας ειδοποιεί πως τα πρόσωπα είναι φανταστικά κι αν κάποιος αναγνωστής νομίζει πως ανακάλυψε τον έαυτό του «αυτό θα πει πως ο συγγραφέας κατόρθωσε ν' αδράξει μιάν αλήθεια».

139. Τατιάνας Γκριτση — Μιλίεξ: Τό «Αξιόν Έστί» τοῦ Όδυσσεά «Ελύτη. Σχ. 8, σελ. 16. Κύπρος 1961. Άνάτυπο από τὰ «Κυπριακά Χρονικά».

Κριτική ανάλυση τοῦ ἔργου αὐτοῦ τοῦ Έλύτη ποῦ πήρε φέτος τὸ Α' κρατικὸ βραβεῖο ποιήσεως. Ἡ μελέτη τελειώνει μετ' τὴν διαπίστωση πως ἡ «αἰσιοδοξία τοῦ Όδ. Έλύτη» ἔχει κάτι προφητικό... «Όχι βέβαια ἡ ρωμαντικὴ αἰσιοδοξία καὶ ὁ ἀνεργάστιστος λυρισμὸς ἀλλὰ ἡ βαθύτατη γνώση τῆς ἀξίας τῆς ζωῆς διὰ μέσου τῆς δδῶνης καὶ τοῦ ἀγχους, ἡ νίκη τῆς ζωῆς «θανάτω θάνατον πατήρας».

140. Σταύρου Μελισσινοῦ: Ἡ... περκαυκαλία τοῦ Όδυσσεά — «Ζώνη Ἀσφαλείας». Ἀθήνα 1961. Σχ. 8, σελ. 80.
«Αριστοφανικές», ὅπως τις χαρακτηρίζει ὁ ἴδιος ὁ συγγραφέας, κωμωδίες, ἡ πρώτη «ἀποκλειστικὰ γιὰ ἄντρες», καὶ ἡ δεύτερη «μόνο γιὰ γυναῖκες».

141. Γιώργου Παπακυριακή: Ὁ τριτοῦ δροφός. Έκδ. Γκόνη. Ἀθήνα, 1961. Σχ. 8, σελ. 52.
Νουβέλλα.

142. Ἀθηνᾶς Γεράσιμου: Ἡ Σταχτοπέπελη. Έκδ. Περιοδικοῦ «Πυρός». Ἰσταμπούλ 1960, σχ. 16, σελ. 66+2 λευκές. Έξώφ. Πινδ. Πλατωνίδης.
Παιδικὸ δράμα σὲ 4 πράξεις.

143. Ἰπποκράτη Φραγκόπουλου: Ἰστορία τῆς Καλύμνου. Τόμ. Β'. Ἀθήνα. Σχ. 8, σελ. 151+1 λευκή.

Στὸ δεύτερο τόμο ὁ συγγραφέας δίνει τὴν ἱστορία τῆς Καλύμνου ἀπὸ τὴν Ἑλληνικὴ Ἐπανάσταση ὡς τὸ δεύτερο παγκόσμιο πόλεμο.

144. Πάνου Ι. Βασιλείου: Ἡ ἐπισκοπή Διτξᾶς καὶ Ἀ-

γράφων ἐπὶ Τουρκοκρατίας. 1960, Σχ. 8, σελ. 256.

Ἑκκλησιαστικὴ ἱστορία τῆς Εὐρυτανίας καὶ τῶν Ἀγράφων, ἀπὸ τὸν 6 αἰ. ὡς τὰ σήμερα, μετὰ πλῆθος εἰκόνες, καὶ φωτοτυπίες χειρογράφων. Προτάσσεται σύντομη ἐπισκόπηση τῆς ἱστορίας τῆς Εὐρυτανίας, τῶν μοναστηρίων καὶ τῶν Σχολῶν τῆς.

145 — 149. Πάνου Βασιλείου: Ἡ Μάχη τοῦ Κεφαλόδενδρου — Καρπενησίου καὶ ὁ θάνατος τοῦ Μάρκου Μπότσαρη (ἐπανόρθωση ἀνακριδίων). Ἀθήνα 1960. Ἐπιγράφεας καὶ Σημειώσεις Ἑκκλησιῶν τῆς Εὐρυτανίας (Σάικας, Καρπενησιῶ, Παυλοπούλου, Παπαδῆς καὶ Νεράιδας). Ἀθήνα 1960. Ὁ Ἀναστάσιος Γόρδιος ὡς γιὰ τρὸς (καὶ ὁ κτὼ ἀνέκδοτος ἐπιστολὴς τοῦ). Ἀθήνα 1960. Ἀνέκδοτα αὐτογράφα διδασκάλων τοῦ Γένους πρὸς τὸν Μέγα Λογοθέτην τοῦ Πατριαρχείου τῆς Πόλεως, Ἰωάννην Καρυοφύλλον, Ἀθήνα 1960. Ἡ ἀρχαία Εὐρυτανία, Ἀθήνα 1961.

Πέντε ἀνάτυπα ἀπὸ διάφορα περιοδικά.

150. Γιάννη Νεγρεπόντη: Ἰφιγένεια. Κέδρος 1961. Σχ. 8, σελ. 69+3 λευκές.

«Ποιητικὸ ἐπεισόδιο» (σὲ θεατρικὴ μορφή, ποῦ κλείνει μετὰ τοὺς στίχους:

Ἑλλάδα, Ἑλλάδα, πατρίδα τ' ἀνθρώπου / ποῦ καὶ ἡ μηχανὴ στὸ ρυθμὸ / καρδιάς τοῦ χτυπάει. / Ἀνοιχτὴ ὀρίζοντας τῆς καρδιάς καὶ τοῦ νοῦ / στὴ λευτερίᾳ ποῦ μετὰ φῶς / καὶ στὸ μέτρο συγιάζεται / αἰώνια νέα / αἰώνια ὠραία / αἰώνια δικαίη.

151. Michelle Avéroff: La duchesse de Plaisance. Mercure de France. Σχ. 16, σελ. 207+1 λευκή.

Βιογραφία τῆς Δούκισσας τῆς Πλακεντίας, μετὰ πρόλογο τοῦ γάλλου ἀκαδημαϊκοῦ Ἀντρέ Σαμφόν, ποῦ γράφει: «Ἡ Μ. Ἀβέρωφ μᾶς ἀφηγεῖται αὐτὴ τὴν ἱστορία μετὰ ἀκρίβεια, ὅπου ὅμως εἶναι αἰσθητὴ ἡ θέρη καὶ χωρὶς ἀμφιβολία ἡ κυρία ντὲ Μπαρμποῦά (ἡ Δούκισσα τῆς Πλακ.), ποῦ ἀγαποῦσε τόσο τὴν τέχνη τῆς ἀφήγησης θὰ τὴν ἄκουγε μετὰ πολλὴ εὐχαρίστηση...»

152 Ν. Δ. Καρούζου: Ποιήματα. Ἀθήνα 1961. Σχ. 8, σελ. 99+1 λευκή.

Δίνουμε μερικὸς στίχους ἀπὸ τὸ «Στὴν Ἀθήνα»:

Εἴμαστε πάντα τὸ χῶμα τοῦ καλοῦ / ἔχουμε στὴν καρδιά μας ἕνα σήμαντρο. / Νὰ ὁ Λυκαδητὸς μετὰ τὰ οὐράνια πράσινα / τῆς χειμωνιάτικης μέρας ἡ γλυκύτητα / τοῦ ἀνεβάζουν δέντρα μέσ' στὴν καθαρὴ γέννησή του.

Κ. ΠΟΡΦΥΡΗΣ

ΕΠΙΘΕΟΡΗΣΗ
ΤΕΧΝΗΣ

Τ Ο Θ Ε Α Μ Α

Ἡ Κριτικὴ τοῦ Θεάτρου

«Θ Ε Α Τ Ρ Ο 61»

ΤΑΣΟΥ ΑΛΚΟΥΛΗ: «ΤΟ ΚΟΡΙΤΣΙ ΜΕ Τ' ΑΣΠΡΑ ΜΑΛΛΙΑ»

(διασκευὴ ἀπὸ τὴν δμώνυμη Κινέζικη ὄπερα τοῦ Χό-Τσινγκ-Σι καὶ Τινγκ-Γι)

Ἡ εὐγενικὴ φιλοδοξία τοῦ «Θεάτρου 61» καὶ ἰδιαίτερα τοῦ Τάσου Ἀλκουλῆ, νὰ γνωρίσουν στὸν ἑλληνικὸ λαὸ ἕνα κατὰ γενικὴν ἀναγνώριση ἀριστοῦργημα τῆς κινέζικης δραματογραφίας εἶναι κατ' ἐαυτὴν ἀξία πολλῶν ἐπαίνων. Κι ἂν ἡ πραγματικὴ σκεπτικὴ στὸ βῆθος τῶν προθέσεων, τὸ «Θεάτρο 61» θὰ εἶχε καταγάγει μιὰ καλλιτεχνικὴ ἐπιτυχία πρώτης γραμμῆς καὶ τὸ ἑλληνικὸ θέατρο γενικώτερα θὰ εἶχε κερδίσει πολλὰ. Αὐτυχῶς, δὲν ἦρθαν ἔτσι τὰ πράγματα, καὶ ἀξίζει νὰ ἀναζητηθοῦν οἱ αἰτίες.

Φυσικά, δὲ θὰ μπορούσε νὰ γίνεῖ καὶ λόγος γιὰ ἀνέδαξια τοῦ ἔργου αὐτοῦ, δηλ. ὅπως τὸ παρασταίνουν οἱ κινέζοι ἡθοποιοὶ μπροστὰ στὸ κινέζικο κοινόν. Ὁ λόγος εἶναι ἀπλός: Οἱ εὐρωπαῖοι ἡθοποιοὶ καὶ σκηνοθέτες, δὲ διαθέτουν οὐτὲ τὴν πείρα οὐτὲ τὴν εἰδικὴ ἀσκηση τῶν κινέζων συναδέλφων τους, ποῦ ἔχουν γαλουχηθεῖ μετὰ μιὰ μακραίωνη ὁσο καὶ ἰδιότυπη — γιὰ μᾶς — θεατρικὴ παράδοση καὶ εἶναι σὲ θέση ν' ἀντιλοῦν διαρκῶς ἀπ' αὐτήν. Μὰ καὶ τὸ κοινόν μας, συνηθισμένον τῆς θεατρικῆς μορφῆς ποῦ δημιουργήθηκαν στὸν εὐρωπαϊκὸ χῶρο, δὲ θὰ μπορούσε νὰ ἔχει τὴν δεκτικότητα τοῦ κινέζικου. Τοῦ λείπει ἐκεῖνη ἡ ἀπαραίτητη ἐξοικείωση, ἡ προπαίδεια, ποῦ θὰ τοῦ ἐπέτρεπε νὰ συλλάβει τὶς συμβάσεις τῆς κινέζικης ὄπερας, νὰ προσαρμοστὲς αὐτὲς καὶ νὰ καταλάβει τὸ ἔργο.

Ἡ «Ε.Τ.» σὲ ἐπανελημμένα παλιότερα δημοσιεύματα ἔχει ἀσχοληθεῖ μετὰ τὸ ἔργο ποῦ μᾶς ἀπασχολεῖ ἐδῶ καὶ ἔδωκε μιὰ σύντομη περίληψή του καθὼς καὶ σκηνῆς ἀπὸ τὴν Γ' καὶ Ε' πράξη. Ἐχει ἐπίσης ἀσχοληθεῖ μετὰ τὸ κινέζικο θέατρο γενικώτερα καὶ ἔχει δώσει μερικὰ ἀπὸ τὰ εἰσικώτερα στοιχεῖα ποῦ συνιστοῦν τὴν παράδοσιν καὶ τὴν ἰδιωτεῖά του.

Συνεπῶς θ' ἀποφύγουμε νὰ ταλαιπωρήσουμε τοὺς ἀναγνώστες μας ἐπαναλαμβάνοντας τὰ ἴδια περίπου πράγματα, μόνο καὶ μόνο γιὰ νὰ τεκμηριώσουμε μιὰν ἀποφῆ φανερὴ ἀκόμα καὶ γιὰ ἕναν ἀπληροφόρητο.

Τὰ αἴτια, λοιπόν, δὲν πρέπει νὰ ἀναζητηθοῦν στὸ ὅτι δὲν ἀνεδάρτηκε αὐτοῦσια ἡ κινέζικη ὄπε-

ρα. Οὐτὲ στὸ ὅτι τὸ ἔργο ποῦ ἀνεδάρτηκε ἦταν μιὰ διασκευὴ τῆς, ἡ ὁποία τάχα παρουσίαζε τὸ πρωτότυπο σὰν ἕνα παγῶν χωρὶς τὰ φτερά του. (Τὴν περίπτωσιν νὰ μὴν ἀνεδάρτηται καθόλου δὲν τὴ συζητῶ). Ἐφ' ὅσον, ἡ Κινέζικη ὄπερα δὲν ἦταν δυνατό ν' ἀνεδαστεῖ αὐτοῦσια, μόνη λύση ἀπόμεινε ἡ διασκευὴ τῆς σὲ ἔργο «εὐρωπαϊκοῦ» τύπου.

Εἶναι βέβαια κοινὸς τόπος τὸ ὅτι ἡ μεταγραφή ἑνὸς ἔργου ἀπὸ ἕνα εἶδος τέχνης σὲ ἄλλο, ἀποτελεῖ δυσκολώτατο ἐγχείρημα καὶ περιλαμβάνει πολλοὺς κινδύνους γιὰ ὅποιον τὴν ἀποτολμᾷ. Δὲ θὰ μπορούσε νὰ συμβαίνει ἀλλιῶς. Κάθε εἶδος ἔχει τὴ δική του τεχνική, τὰ δικά του ἐκφραστικὰ μέσα, τὶς δικές του συμβάσεις, πράγματα δηλ. ποῦ καθορίζουν ὁδηγητικὰ τὸ «στήσιμο» ὁποιοῦδήποτε ἔργου, τὸν τρόπο μεταπλάσεως τοῦ θέματος σὲ ἐνότητα μορφῆς — περιεχομένου. Γιὰ νὰ ἔχει, λοιπόν, οὐδαμῶς πιθανότητα ἐπιτυχίας ἡ μεταφορὰ ἀπὸ τὸ ἕνα εἶδος στὸ ἄλλο, πρέπει τὸ ἔργο ἀναπόφευκτα νὰ διαλυθεῖ, νὰ καταργηθεῖ ἡ ἐνότητα μορφῆς — περιεχομένου, νὰ ἀπομονωθεῖ τὸ θέμα, καὶ αὐτὸ μόνο νὰ ἐκναυλευτεῖ, νὰ ἐκναυλαστεῖ σὲ νέα ἐνότητα μορφῆς — περιεχομένου μετὰ ὁδηγὸ τῆς ἀπαιτήσεως καὶ τῆς συμβάσεως τοῦ εἶδους στὸ ὅποιο μεταγράφεται.

Ἀλλὰ ἀκόμα καὶ εἰς αὐτὴν τὴν περίπτωσιν τῆς — ἃς μοῦ ἐπιτραπεί νὰ τὴν πῶ — ἰδεώδους διασκευῆς, ἐξακολουθοῦν νὰ παραμονεύουν τὴ διασκευαστικὴ ἐργασία δυὸ σοβαροὶ κίνδυνοι: α) Ἡ ἀρχικὴ ἐνότητα μορφῆς — περιεχομένου, χάσῃ στὴν τελειότητά της παρακολουθεῖ πάντα σὰν ἐπικρατικὸ φάντασμα τὴν καινούργια ἐνότητα, ἐκδιάζοντας συγχρίσεις καὶ παραλληλισμοὺς ποῦ κατὰ κανόνα ἀποβαίνουν σὲ βάρος τῆς δεύτερης. β) Ὁ συγγραφέας ποῦ κάνει τὴ μεταγραφή μπορεῖ νὰ

1. Βλ. κυρίως Κ. Σταματίου: «Ἡ κόρη μετ' ἄσπρα μάλια» — κινέζικη ὄπερα, τεύχος 7, τόμος Β', σελ. 61 κ.ε.

2. Βλ. Ζὰν Ζὰκ Μαγιού: «Τὸ κινέζικο θέατρο», τεύχος 23 - 24, τόμος Δ' σελ. 408 κ.ε.

91

Γιὰ κάθε ἔκδοσιν

Βιβλίον — περιοδικόν — ἐφημερίδα
ἀποτανθεῖτε στὸ Τυπογραφεῖον

Η «ΕΣΤΙΑ»

Ἀγ. Παύλου 28—Ἀθήναι—Τηλ. 812-449

παρασυρθεί από την αρτιότητα ορισμένων στοιχείων της πρώτης ενότητας, και να τα μεταφέρει και στην καινούργια, με αποτέλεσμα να λειτουργούν τα στοιχεία αυτά σαν διαλυτικά «ξένα σώματα» και να διασπούν την ομοιογένειά της.

Αν οι παραπάνω γενικές διαπιστώσεις ισχύουν μια φορά προκειμένου για τη μεταφορά λ.χ. ενός πεζογραφήματος στο θέατρο ή στον κινηματογράφο (ή κι αντίστροφα), προκειμένου για τη μεταφορά ενός έργου από ένα θεατρικό είδος σ' ένα άλλο επίσης θεατρικό, ή ισχύς τους είναι πολύ λαπλάσια. Όσο πιο συγγενικά είναι τα είδη, τόσο οι δυσκολίες πληθαίνουν αντί να λιγοστεύουν. Γιατί οι καλλιτεχνικές ιδιοτυπίες που διαφορίζουν το κάθε είδος από τα άλλα, παίζουν όχι απλώς κυριαρχικό αλλά καταδυναστευτικό ρόλο. Η μεταφορά, λοιπόν τότε μόνο μπορεί να έχει πιθανότητες επιτυχίας, όταν ο διασκευαστής συμπεριφερθεί απέναντι στο αρχικό έργο όπως περίπου συμπεριφέρονταν οι άρχαιοι τραγικοί απέναντι στη μυθολογία, ή οι Έλισσαβετιανοί απέναντι στα έργα των προγενεστέρων τους. Μια τέτοια εργασία ισοδυναμεί με συγγραφή καινούργιου έργου πάνω σε δοσμένο μύθο. Και το έργο φυσικά κρίνεται σαν αυτόδυναμο κομμάτι, με βάση αυτό που είναι κι όχι με βάση διάφορες αναφορές στην αρχική μορφή.

Δεν νομίζω πως ο Τάσος Αλκουλής δούλεψε τη διασκευή του οδηγούμενος από ένα πνεύμα σαν το παραπάνω. Απλώς προσάρμοσε το κινεζικό έργο στην ευρωπαϊκή νοοτροπία, και ειδικότερα προς το «επικού τύπου» θέατρο, προβαίνοντας σε τολμηρές αφαίρεσεις και διατηρώντας από την πλοκή και το διάλογο αυτούσια όσα θα μπορούσαν να ενταχθούν μέσα σε μια δραματολογία επηρεασμένη από το πνεύμα του Μπρέχτ.

Όμως και έτσι, δημιούργησε ένα καινούργιο έργο, διαφορετικό από την κινεζική όπερα, και σαν τέτοιο πρέπει να κριθεί. Νομίζω πως η διασκευή αυτή, μ' όλες τις ριφολίνδυνες πλευρές της δεν ήταν αποτυχημένη. Ο λόγος είχε έλαχιστα φάλλα, πολύ λιγότερα απ' όσα ακούμε συνήθως σε έργα άρκετων «δύσμων» συγγραφέων. Η πλοκή ήταν σφιχτή, η δράση ανεπιλόγητα γοργά, τα επεισόδια του θρύλου βρίσκονταν μέσα στα όρια του πιθανού άνομα και για τη δική μας νοοτροπία. Και πρέπει να σημειωθεί πως ο διασκευαστής είχε να υπερπηδήσει έναν άλλο φοβερό σκόπελο. Οι συνθήκες στη χώρα μας δε θα επέτρεπαν ίσως να γίνει από σκηνης λόγος για τη νικηφόρα προέλαση του κινεζικού λαϊκού στρατού, που ωστόσο παίζει ρόλο φορέα της λύσης μέσα στο έργο. Η ανάγκη να παρουσιαστεί μόνο υπαινικτικά ο φονεάς αυτός, έδωσε στο φινάλε έναν αρκετά εκδυσχερυσμένο χαρακτήρα. Παρ' όλα αυτά, πιστεύω πως η διασκευή, ετσι όπως ήταν, θα μπορούσε να σταδιοδρομήσει λαμπρά στην ελληνική σκηνή.

Κι όμως, το ανέδαρμα του έργου αυτού στάθηκε — πρέπει να το πούμε χωρίς περιστροφές — μια καθαρή αποτυχία. Πολλοί παράγοντες συντέλεσαν σ' αυτό.

Πρώτα πρώτα η σκηνοθετική γραμμή που δεν είχε καθόλου ενότητα. Σ' όλη τη διάρκεια της παράστασης είχαμε την εντύπωση πως ο Αλκουλής

σκηνοθέτης υπονόμει τον Αλκουλή - συγγραφέα. Ένω δηλ. στη διασκευαστική του εργασία ακολούθησε μιαν ορισμένη μέθοδο, στη σκηνοθετική του δουλειά άφηνόταν να παρασυρθεί από στοιχεία ξένα προς το πνεύμα της μεθόδου αυτής. Όχι όμως άναμνηστος από τις σκηνοθετικές κατευθύνσεις του επικού θεάτρου, συμφύρονταν με στοιχεία νατουραλιστικά (λ.χ. η σκηνή όπου η Χοι - Έρ θέλει να κρεμαστεί) ή με αποτυχημένες απόπειρες συμβολικής υποδήλωσης του χαρακτήρα και των διαθέσεων των προσώπων. Ας πάρουμε για παράδειγμα τη σκηνή όπου ο Μοϋ συναντά μέσα στη θυελλώδη νύχτα τον άρχοντα Χουάνγκ, που γυρίζει από την πόλη. Τίποτα δεν ήταν συντονισμένο: Αλλη έκφραστική κατεύθυνση ακολουθούσε το νόημα των λόγων, άλλη ο ήχος των λόγων, άλλη οι κινήσεις των ηθοποιών, άλλη ο φωτισμός, άλλη το σκηνικό, άλλη τέλος εκείνοι οι δαίμονες χτύποι του γκαζοντενεκέ που προπαθούσαν μάταια να περάσουν γιά θρονιάς. Η δέ συγκρίνει κανείς τη σκηνή όπου ο πατέρας της Χοι - Έρ θγαίνει μονάχος του μέσα στη χιονοθύελλα και πεθαίνει, με την άμεσως προηγούμενη και την άμεσως επόμενη και θα αντιληφθεί πόσο αίσθητη ήταν η απουσία ενότητας στη σκηνοθετική γραμμή.

Όλα αυτά μόνο με έλλειψη έπαρκους έπεξεργασίας του έργου από το σκηνοθέτη, μπορούν να εξηγηθούν. Η προχειρότητα και οι βεβιασμένες λύσεις ήταν καταφανείς, με αποτέλεσμα να παραπαίει η παράσταση και να δίνει την εντύπωση μαθητικής.

Συνέπεια της λειψής σκηνοθετικής δουλειάς ήταν και η αντίφαση ανάμεσα στην ανέλιξη του έργου, — που έπρεπε να δίνεται γοργά, καθώς η δράση μεταφερόταν από τον ένα χώρο σε άλλο — και στα βαριά δύσχερστα σκηνικά. Αν είχε δουλευτεί και ξεκαθαριστεί με σαφήνεια, ως τις παραμικρές της λεπτομέρειες η σκηνοθετική γραμμή, τότε ο σκηνοθέτης θα μπορούσε με βάση τις μακίττες να υπολογίσει την εντύπωση που θα δημιουργούσαν τα σκηνικά, καθώς και το χρόνο που θ' απαιτούσαν οι αλλαγές τους. Κι αντί να υποταχτεί στο σκηνογράφο — όπως φοβόμυι ότι έγινε — θ' απαιτούσε λύσεις σύμφωνες με το πνεύμα της όλης παράστασης.

Παρόμοια άσυντόνιστο ήταν απ' την αρχή ως το τέλος το παίξιμο των ηθοποιών. Ήταν φανερό πως ο σκηνοθέτης δεν είχε επιδιώσει όσο έπρεπε να πειθαρχήσει το έμφυχο υλικό που είχε στη διάθεσή του. Πρέπει να το αναγνωριστεί βέβαια πως το υλικό αυτό ήταν ετερόκλητο και εν πολλοίς ακατάλληλο για τους ρόλους που αναλάβαινε. Άλλο όμως το να μη μπορεί ένας ηθοποιός να βγάλει πέρα πειστικά το ρόλο του κι άλλο να παίζουν οι ένας σ' να επικρινε μέρος σ' επιθεώρηση (ο Χουάνγκ, όταν πρωτοπικρουιάζεται η όταν παίζει το κρυφτό για να ξεφύγει της Χοι - Έρ), ο άλλος σ' να κουνιέντιαζε στο καφενείο (ο Μοϋ, όταν μιλά στους χωριάτες), ο άλλος σ' να παράστανε νατουραλιστικό δράμα (η Χοι - Έρ, όταν εξεγείρεται κατά του Χουάνγκ, όταν παίρνει τις προσφορές απ' το δωμά, κ.ά.), ο άλλος σ' να αποτυχημένος κορυφαίος αρχαίος τραγώδης (ο Καό, μετά την ανεύρεση του πωλητή-

ριου στο νεκρό γέρο - Γιάνγκ), ο άλλος σ' Βεληγκέκας στον Καραγκιόζη (Τά - Τσούν) κλπ.

Έστερα απ' όλα αυτά, και το μεγαλύτερο άριστούργημα της παγκόσμιας δραματογραφίας θα σημείωνε καταχώρη στο αποτυχία.

Για τους ηθοποιούς τί να πω; Η μόνη που είχε χωνέψει καλά το ρόλο της και κατόρθωσε να στεριώσει τις μιές - δυο καλές στιγμές της παράστασης ήταν η Πέπη Αλκουλή (κυρία Χουάνγκ). Ο Θάνας Γραμμένος (Γέρο - Γιάνγκ) δούλεψε εύσυνεϊδητα, όμως τις καιριώτερες στιγμές του αληθινά σπουδαίου ρόλου του, τις έδωσε εξωτερικά. Απ' τη φωνή του έλειπε εκείνη η έσωτερική ένταση που θα υποστασίωνε τη θύελλα των αισθημάτων ενός πατέρα, ο οποίος αναγκάστηκε να πουλήσει την κόρη του και λείψιμα πώς άρνήθηκε να το κάνει. Η Δάφνη Σκούρα, ο Δ. Παπαγιαννόπουλος και η Μαρούλα Ράτα, ήταν το λιγότερο άπροετοίμαστοι κι όπωσδήποτε κατώτεροι απ' ό,τι δικαιολογημένα θα περίμενε κανείς και απ' την ευαισθησία και από τη σκηνική πείρα τους. Στιγμές στιγμές μάλιστα οι δυο πρώτοι έπαίξαν αδιάφορα σ' να ήταν έρασιτέχνες. Ο άμνηττης Νικολάκης ούτε μια στιγμή δεν έδωσε την εντύπωση του ανάληφτου φεουδάρχη. Νόμιζες πως είχε μπροστά σου έναν κακομαθημένο τέντυ - μπότυ, το πολύ πολύ. Τα σκηνικά, συμπαθητικά καθ' έκαστα, δε θα μπορούσαν να είναι πιο ακατάλληλα, ιδίως του σπιτιού του Χουάνγκ.

Ετσι χαντακώθηκε «το κορίτσι με τ' άσπρα μαλλιά». Είναι αληθινά κρίμα. Γιατί απ' το «Θέατρο 61» δε λείπουν ούτε οι ευγενικές προθέσεις, ούτε η διάθεση για σκληρή δουλειά, ούτε η αίσθηση του χρόνου που έχει απέναντι στο κοινό κι απέναντι στο έργο, στη θεατρική τέχνη και στον έαυτό του. Έλειψε, όμως, ο αυστηρός αυτοέλεγχος και περίσσεψε, όπως φαίνεται, η ασύγνωστη αυτοπεποίθηση κ' η υπερβολική έμπιστοσύνη στις δυνατότητές του. Το αποτέλεσμα υπήρξε από κάθε άποψη θλιβερό. Ένω το «Θέατρο 61» θα μπορούσε να αποτελέσει αληθινή δαση μέσα στην απελπιστική άχρηστικότητα της φετεινής καλοκαιρινής περιόδου.

Ας μου επιτραπεί τώρα να πω δυο λόγια σχετικά με ένα σχόλιο, που δημοσιεύτηκε στο προηγούμενο τεύχος της «Ε.Τ.», με τίτλο «Το κορίτσι με τ' άσπρα μαλλιά και η ανεπάρκεια της θεατρικής σημειωματογραφίας του τύπου». Πέρα

απ' τις άναμφισβήτητες αγαθές προθέσεις του, το σχόλιο έχει έναν υπερβολικά θριμύ χαρακτήρα και επί πλέον διατυπώνονται σ' αυτό ορισμένες απόψεις, που δεν νομίζω ότι εύσταθούν:

α) Ο ισχυρισμός πως το Θέατρο 61 «έκανε προσπάθεια να μιεί, χωρίσ να το νοθεύσει, το ιδιότυπο είδος που λέγεται κινεζικό θέατρο» δεν στέκει. Απ' όσα είπαμε πιο πάνω για τη διασκευή, γίνεται νομίζω φανερό πως δεν μπορεί να γίνει διασκευή χωρίς «νοθεία», αφού ουσιαστικά πρέπει να γραφτεί καινούργιο έργο. Άλλωστε ούτε το Θέατρο 61 ισχυρίστηκε πως μες έδωσε αυτούσιο το κινεζικό έργο με τις ιδιοτυπίες του, πράγμα που όπωσδήποτε δε θα μπορούσε να το επιτύχει.

β) Ένω κατακρίνει τη θεατρική σημειωματογραφία του τύπου για το ότι «απέδωσε τις άδυναμίες της παράστασης στο έργο», πέφτει εξ αντίστροφου, στο ίδιο άδίκημα, επιδιώκοντας να δικαιώσει μέσω του έργου και την παράσταση, χαρακτηρίζοντάς την μάλιστα «πραγματική προσφορά». Δυστυχώς, στο θέμα, όπως και σε κάθε άλλο τομέα της τέχνης, εκείνο που τελικά θα κρίνει είναι το συνολικό αποτέλεσμα. Ισχύει δηλαδή κατά κάποιο τρόπο ο μαθηματικός κανόνας που λέει: «Αν ένας παράγοντας ενός γινομένου είναι μηδέν, τότε όλόκληρο το γινόμενο μηδενίζεται». Αν το έργο είναι καλό και η παράσταση κακή, (όπως συμβαίνει στην περίπτωση που μες άπαχολεί), τότε το αποτέλεσμα είναι μοιραία κακό.

γ) Δεν είναι δυνατό ποτέ η γνώση μας από το κινηματογραφικό έργο να μεί επιτρέψει να κρίνουμε όρθα το θεατρικό. Άλλη ένότητα περιεχομένου - μορφής ο κινηματογράφος, άλλη το ευρωπαϊκό θέατρο, άλλη το κινεζικό. Κάτι που θα μπορούσε να είναι άριστη ταίνια, μπορεί θωμάσια να είναι κακή παράσταση κι αντίστροφα.

δ) Γίνονται παραλληλισμοί, ανάμεσα στη διασκευή και σε έργα του Μπρέχτ, που είναι το λιγότερο άδυσόκωνιστοι: «Κι όμως ο Μπρέχτ έχει γράψει πολύ κατώτερα έργα από τη διασκευή του Αλκουλή». Ποιά είναι τα έργα αυτά; Κ' έπειτα, ένας συγγραφέας δεν κρίνεται με βάση τα κακά έργα που τυχόν έγραψε, αλλά με βάση τα καλά. Τα άλλα απλώς ξεχνιούνται, και όπωσδήποτε δεν μπορούν ποτέ να χρησιμεύουν σαν μονάδα μέτρησης της αξίας άλλων έργων.

ΘΕΑΤΡΟ «ΠΟΡΕΙΑ» ΣΗΛΑΣ ΝΤΙΑΕ-ΙΝΥ: «ΓΕΥΣΗ ΑΠΟ ΜΕΛΙ»

Φιλοδοξία της νεαρής Αγγλίδας συγγραφέως είναι να παρουσιάσει το δράμα μιας κοπέλλας, της Τζόσυ, που βρίσκεται ολομόναχη μέσα στη ζωή. Ζει με τη μητέρα της, μια μπικρού και παρδαλή μεσόκοπη, σ' ένα άθλιο σπίτι μιας εργατικής συνοικίας του Μάντσεστερ. Κανέναν άντράλο από τον ξέω κόσμο δε φτάνει ως τη σφίτα των δυο αυτών γυναικών, που δε νιώθουν

καμιά τρυφερότητα ή μια για την άλλη. Δεν έχουν κανέναν είδους ψυχική επαφή και ένοχλούνται αμοιβαία. Η μητέρα έχει, ανάμεσα σε διάφορους άλλους, κ' έναν νεαρό φίλο, μονόφθαλμο, μέυσο και παραλή, ο όποιος της ζητά να παντρευτούν. Ο έρχομός του κάθε φορά στο σπίτι σφάνει την αντίπαθεια της Τζόσυ για τη μητέρα της. Στο μεταξύ η κοπέλλα έχει γνωριστεί

μ' ένα νέγρο ναύτη, ο οποίος την αφήνει έγγυο. Δεν πρόκειται να ξαναγυρίσει ποτέ κοντά της παρά τις τρυφερές υποσχέσεις του. Η μητέρα παντρεύεται τον μονόφθαλμο νεκρό και φεύγει αφήνοντας την κόρη της να ζει μόνη. Αυτή τότε φέρνει στο σπίτι τον Τζέφ, έναν ακαθόριστης ποιότητας τύπο, κάτι ανάμεσα σε αλήτη - σπουδαστή, φτωχοφιλόσοφο και δημοφύλο, που δεν έχει πού την κερφαλή κλίνει. Ο άνθρωπος αυτός είναι το μόνο φως στη ζωή της Τζόου. Της δίνει κουράγιο, την περιποιείται, ετοιμάζει μαζί της τα χρειάζόμενα για το μωρό που θα γεννηθεί. Μα κι αυτόν τον διώχνει από κοντά της ή μητέρα, όταν έρχεται να παρασταθεί της Τζόου στη γέννα. Τέλος, η κοπέλλα θα μείνει ολολιμένη στην κρίσιμη στιγμή του τοκετού, γιατί η μητέρα της φεύγει μόλις μαθαίνει πως ο πατέρας του αναμενόμενου παιδιού ήταν νέγρος. Μάταια η Τζόου θα καλεί μέσα στους πόνους της γέννας τον Τζέφ.

Πλούσιο σε εστοχες επί μέρους παρατηρήσεις, αλλά υποτυπώδες σε πλοκή, χωρίς κανενός είδους ιδέα περί σκηνηικής οικονομίας, στατικό και σε πολλές στιγμές κουραστικά φλύαρο το έργο του, μόλις και μετά βίας θα μπορούσε να γίνει α-

ποδεκτό εάν κάτι καλύτερο από πρωτόλειο. Έκείνο που το σώζει είναι κυρίως η ανθρωπιά και η συμπόνια, με την οποία η Σίλα Ντελβίν αντικρύζει το αντικείμενό της. Κάτι από την αίσθηση αυτής της ανθρωπιάς μεταδίδεται και στο θεατή, αποζημιώνοντάς τον για την καταθλιπτική εικόνα που του παρουσιάζει.

Η παράσταση στάθηκε μια αναμφισβήτητη επιτυχία της Βέρας Ζαχισαϊάν, η οποία υποδύθηκε τη Τζόου κι αξιοποίησε στο μεγαλύτερο δυνατό βαθμό κάθε θετικό στοιχείο του ρόλου της. Η Άννα Παϊτατζή κράτησε με επάρκεια το ρόλο της μητέρας, μ' όλο που ήταν μάλλον ξένος προς την ιδιοσυγκρασία της. Ο Δαμιανός έδωσε έναν συγκινητικό στην αδέξια ανθρωπιά του Τζέφ. Ο Θάνος Κανέλλης (νέγρος ναύτης) έπαιξε συμπαθητικά το μικρό ρόλο του. Αντίθετα ο κ. Κωνσταντίνου, (μέθυσος φίλος) δεν ικανοποίησε. Σε κάνα δυο στιγμές μάλιστα θύμιζε και Δαμιανό του «Άλλου Κύματος»: άμάρτημα πολύ βαρύ για έναν σκηνοθέτη, το να κάνει τους ηθοποιούς, έστω κι αν δεν είναι καλοί, αντίγραφα του.

B. MANIATHS

ΤΟ ΔΗΜΟΤΙΚΟ ΘΕΑΤΡΟ ΤΗΣ ΚΑΝ

ΤΟΥ ΡΙΣΑΡ ΜΟΝΟ

Η Κάν (Caen) είναι μια σχετικά μικρή πόλη (95 χιλιάδες κάτοικοι), αλλά διαθέτει πανεπιστήμιο και σημαντική πολιτιστική δραστηριότητα. Απέχει 230 χιλιόμετρα από το Παρίσι, είναι πρωτεύουσα της Κάτω Νορμανδίας και αξιόλογο οικονομικό κέντρο. Ο πληθυσμός της αυξάνει, γιατί αναπτύσσονται οι τομείς της δραστηριότητάς της, που στρέφονται προς το μέλλον — το έμποριο του λιμανιού, ή σύγχρονη βιομηχανία και η εκπαίδευση.

Η Κάν είχε καταστραφεί έντελως στα 1944. Είναι τώρα μια καινούργια πόλη και από το 1948 ή θεατρική της κίνηση έκοψε κάθε δεσμό με τις παλιές συνήθειες, που πολύ συχνά παραλύουν τη ζωή των επαρχιακών θεάτρων.

Το 1948 το δημοτικό συμβούλιο ανέθεσε στον Τζό Τρεάρ την διεύθυνση του δημοτικού θεάτρου. Έπρεπε να αρχίσει να λειτουργεί μια προσωρινή αίθουσα θεάτρου στην καταστραμμένη πόλη και να προετοιμαστεί το χτίσιμο ενός μονίμου θεάτρου.

Ο Τζό Τρεάρ ήταν πρώτα καθηγητής στο Κέντρο δραματικής τέχνης της Νορμανδίας, που λειτουργεί στην Κάν. Είναι νέος και αποφασισμένος να καινοτομήσει.

Το θέατρο άνοιξε σε μια συνοικία της πόλης. Είναι ακόμα ένα προσωρινό παράπηγμα, άνετο όμως, σε κυλιωτικό σχήμα. Έχει 600 θέσεις. Η σκηνή του είναι σήμερα καλὰ εξοπλισμένη και τα θεατρικά συγκροτήματα, που έρχονται από το Παρίσι, έκτιμούν τις εγκαταστάσεις του, καθώς και την υποδοχή που τους γίνεται. Δε συναντούν την αντίσταση ενός ρουτινισμένου προσωπικού.

Κάθε περαστικός σκηνοθέτης ξέρει πως μπορεί να έχει στη διάθεσή του τον εξοπλισμό και το φωτισμό που χρειάζεται και να παίξει, αν το άπαιτεί το θέαμα, μπροστά από τη σκηνή, σε ένα μεγάλο λυόμενο προσκήνιο.

Αυτές οι τεχνικές συνθήκες έχουν μεγάλη σημασία για τη στρατολογία και τη διαμόρφωση ενός νέου κοινού. Ο ονομιτισμός, οι άστικοι τύποι, οι κομψότητες της άμφιεσης (ή σημερινή αίθουσα δεν διαθέτει δεστιάριο), όλα αυτά έχουν καταργηθεί. Το ήλιωμένο κοινό (αυτό που υπήρχε πριν από τον πόλεμο) αναστενάζει και ζητάει ένα θέατρο «άνταξιο επιτέλους της Κάν». Γενικά το κοινό αυτό δεν ξαναπαίρνει πια το δρόμο του θεάτρου.

Αυτός ο θεατρικός χώρος δεν έχει καθόλου ποιότητα και ομορφιά. Είναι δύσκολο να παρουσιαστούν εκεί μεγάλα συγκροτήματα. Το θέατρο της Κάν έμεινε, εξαιτίας των ολικών συνθηκών του, ένα είδος παραρτήματος της «rive gauche» του Παρισιού.

Κι όμως αυτό το θέατρο «rive gauche», μεταφερόμενο στο επαρχιακό περιβάλλον της Νορμανδίας, έχει κιόλας ανοίξει το δρόμο του και μπορούμε να πούμε πως εξασφάλισε ένα μόνιμο και ολοένα αυξανόμενο κοινό. Το 1949 - 50 δέκα

1. Οι συνοικίες του Παρισιού βρίσκονται στην άριστη όχθη του Σηκουάνα. Γενικά τα εκεί θέατρα φιλοξενούν θιάσους και έργα με μοντέρνες και πρωτοποριακές τάσεις.

παραστάσεις παρακολούθησαν συνολικά από 3.500 θεατές. Το 1958 - 1959 33 παραστάσεις παρακολούθησαν από 15.400 θεατές και η αίθουσα ήταν κατά 77% συμπληρωμένη. Ο ρυθμός των παραστάσεων (4 περίπου τον μήνα για 7 μήνες) είναι μοναδικός για την επαρχία. Έκτος από αυτό έγινε σοβαρή προσπάθεια για το ανέδαρμα της ποιότητας. Παίχτηκαν έργα κλασσικών, αλλά και νεότερων συγγραφέων — Μπούνερ, Τσέχωφ, Κλωντέλ, Λόρκα, Πιραντέλλο, Στρίντμπεργκ, Ο' Κάρεϊ, Μπέκετ, Ιονέσκο, Άντουϊν και Μαρτέλ Αιμέ. Παίζονται επίσης και κωμωδίες του Βουλεδάρτου, αλλά όχι συχνά.

Στρέφόμενος προς διάφορες κατευθύνσεις, ο Τρεάρ μπόρεσε να παρουσιάσει πολλές άρκετά ισορροπημένες παραστάσεις και να ικανοποιήσει τις διάφορες μορφές της «ζήτησης», προσπαθώντας όμως ταυτόχρονα να κατευθύνει και ο ίδιος αυτές τις μορφές.

Γενικά οι παραστάσεις είναι «αγορασμένες» από την Πόλη, σε τιμές που καθορίζονται ύστερα από συμφωνία με τα διάφορα συγκροτήματα, όργανα και συλλόγους, που περιοδεύουν και έρχονται στην Κάν για μια μόνο παράσταση. Η διεύθυνση του θεάτρου εξασφαλίζει και τα έξοδα της αίθουσας και της διαφήμισης. Η τιμή των εισιτηρίων δρίζεται σύμφωνα με την τιμή της αγοράς, αλλά και σύμφωνα με τα μέσα του κοινού, που θα παρακολουθήσει τις παραστάσεις. Σε πολύ σπάνιες περιπτώσεις ακόμα και όταν η αίθουσα είναι γεμάτη, οι εισπράξεις ξεπερνάνε τα έξοδα. Ο Άνμος ακολουθεί πολιτική χαμηλών εισιτηρίων (με έκπτωση για τους σπουδαστές) και πληρώνει τα έλλειμματα των παραστάσεων. Έτσι σήμερα ξοδεύει επτά περίπου εκατομμύρια παλιά φράγκα το χρόνο για το θέατρό του. Είναι εύκολο να αποδείξουμε, με συγκεκριμένους αριθμούς, πως ακόμα και με μεγαλύτερες επιχορηγήσεις άλλοι δήμοι δεν πετυχαίνουν ούτε το ρυθμό, ούτε την ποιότητα, ούτε την ποιικιλία των παραστάσεων, που γίνονται στην Κάν. Η πρωταρχική μέριμνα ενός δημοτικού συμβουλίου είναι βέβαια να χρησιμοποιεί τα έσοδά του έτσι ώστε να ικανοποιεί τους έχλους του και να αυξάνει το γόνιμο της πόλης. Αυτόσο πολλές πόλεις ξοδεύουν ένα σωρό χρήματα, χωρίς να φτάνουν σ' αυτό το σκοπό. Στην Κάν το θέατρο και ο δήμος συνεργάζονται για να αποφύγουν αυτό το διπλό και παράδοξο λάθος.

Ο δήμος αγοράζει παραστάσεις είτε από μεγάλα περιοδεύοντα συγκροτήματα, είτε — και αυτό αποτελεί την πρωτοτυπία που επιτρέπει να προσανατολίζονται σωστά το θεατρικό γούστο στην Κάν — κι από μικρά παρισινα συγκροτήματα, που δεν έχουν γενικά ούτε τα μέσα, ούτε την οργάνωση, ούτε την αναγκαία ζήτηση για να κάνουν τουρνέ. Άπλοστα τα δράμα που δεν δίνουν παραστάσεις στο Παρίσι, πηγαίνουν να δώσουν μια παράσταση στην Κάν.

Έτσι δημιουργήθηκε ένα περιορισμένο, αλλά πιστό κοινό, ειδικό στο σ' αυτή την έξυπνη προσπάθεια ποιότητας, ένα κοινό που αναγνωρίζει το θέατρό τ ο υ. Πώς πλησιάζεται αυτό το κοινό και ποιά είναι τα κριτήριά του;

Η διαφήμιση γίνεται όχι μόνο με τον τύπο

και με άριστες, αλλά και με την αποστολή σε κάθε άτομο, άρκει να το ζητήσει, ενός κομψού φυλλαδίου, σε τριχρωμία όπου αναγγέλλονται σύντομα, αλλά σαφώς, οι παραστάσεις του μήνα. Τα έργα παρουσιάζονται μάλλον παρά διαφημίζονται. Γενικά το κοινό αποφασίζει αυτό το τέλος των έργων, γνωστών ή σχολιασμένων. Έχει κιόλας διατυπωθεί, από τον αριθμό των εισιτηρίων που πουλήθηκαν, πως υποχώρησε η προτίμηση για τις δεινότητες. Ο «Θείος Βάνιας» π.χ. που συγκέντρωσε το 1953 188 θεατές, το 1959 συγκέντρωσε 615 (ή πώληση εισιτηρίων σταμάτησε, γιατί δε χωρούσε ή σίθουσα). Αυτό σημαίνει πως διαμορφώθηκε πια ένα σ υ ν ε ι δ η τ ο κοινό.

Είναι όμως μια πραγματικά άκροατική άσκηση να θέλει κανείς να προσφέρει στο κοινό της Κάν «αγορασμένες» παραστάσεις με ρυθμό τεσσάρων το μήνα. Ο αριθμός των παραστάσεων αυτού του είδους εξακολουθεί να είναι άρκετά περιορισμένος. Το κοινό της Κάν, ενώ αρχίζει να δέχεται με χαρά τα νέα συγκροτήματα που του έχουν γινει άγαπητά, θα υποστήριζε ιδιαίτερα ένα δικό του συγκρότημα, εγκαταστημένο στην ίδια την πόλη. Αυτός άκριτος ήταν και ο προσανατολισμός του θεάτρου της Κάν. Έγινε πια απαραίτητη η δημιουργική δουλειά. Όχι αποκέντρωση χωρίς δημιουργία.

Οι περιστάσεις ήταν ευνοϊκές για μια τέτοια απόπειρα και επέδωσαν να μὴ καθυστερήσει άλλο. Ο Τρεάρ προσανατολίστηκε για να δημιουργήσει ένα τέτοιο συγκρότημα. Το έδαφος που διέθετε ήταν πια ευνοϊκό και κατάλληλα προετοιμασμένο. Η σειρά που ακολουθούν γενικά οι έμπορικές επιχειρήσεις είχε ανατραπεί: Έδω πρώτα δημιουργήθηκε ένα κοινό που ζητούσε καλὰ έργα και παραστάσεις και όχι δεινότητες, και ύστερα ιδρύθηκε ένα συγκρότημα ικανό να ανταποκριθεί σ' αυτή τη ζήτηση. Τον παλαιό Ιούλιο, με την ευκαιρία ενός φεστιβάλ που οργανώθηκε στην Κάν, ο Τρεάρ παρουσίασε για πρώτη φορά το συγκρότημά του με τους «Γάμους του Φιγκαρώ».

Τον Οκτώβριο του 1962 στην Κάν θα αρχίσει να λειτουργεί και το νέο θέατρο. Το θέατρο αυτό, που χτίζεται από τους αρχιτέκτονες Μπορμπουαί και Καρτεντιέ, θα είναι μοντέρνο και βολικό, εύρυχωρο και πλήρες. Μοντέρνο, γιατί θα διαθέτει αίθουσα κλιμακωτή, όπου οι θεατές θα βλέπουν καλὰ από οποιαδήποτε θέση και ή γαλαρία δε θα έχει θέσεις στο πλάι. Βολικό, γιατί θα είναι εφοδιασμένο για λυρικές παραστάσεις, για σκηνοθεσία «άλ' Ιταλιάν» και οι ήθοποιοι θα μπορούν να παίζουν και στο προσκήνιο. Εύρυχωρο, γιατί θα έχει 1.200 θέσεις και η σκηνή του θα έχει βάθος 18 μέτρων και το πλάτος της θα κυμαίνεται από 8 έως 17 μέτρα. Πλήρες, γιατί θα διαθέτει για το κοινό αίθουσες εκθέσεων, και για τους ήθοποιους αίθουσες δοκιμών, εργαστήρια για τα ντεκόρ, τα σκηνικά και τα κουστούμια.

Για να μὴ μείνει άχρησιμοποίητο αυτό το ωραίο κτίριο, και για να δικαιωθούν ταυτόχρονα το παρὰ πού δαπανήθηκαν για την κατασκευή του, ή θεατρική ζωή της Κάν πρέπει να πάρει νέα ώθηση, να αυξηθεί ή σημασία των δραματικών

παρυστάσεων, να διαβούν και να γίνουν πιδ στα-
θερά τα αποτελεσματά τους. Προς τήν κατεύθυνση
αυτή μελετιούνται κιόλας πολλές λύσεις.

Το προπολεμικό κοινό και η πιδ εμπορη μερίδα
της τοπικής αστικής τάξης θα ξαναπαρουν τδ
δρόμο τδ θεάτρου, μόλις ανυίξει τις πόρτες
του τδ νέο θεάτρο. Δέν υπάρχει αμφιβολία γι'
αυτό. Τδ κοινό όμως αυτό, πδ είναι μάλλον ή-
λικιωμένο, θα γίνεται δλοένα λιγότερο. "Όταν
θα ίκανοποιηθεί ή περιέργεια και ή «τοπικιστική»
του περιφάνεια, δέ θα ξαναπάει πιδ στο θεάτρο.
Πώς όμως να πραιτηθεί κανείς, γιά να ίκανο-
ποιήσει αυτό τδ κοινό, από τις τωρινές προστά-
σεις γιά ανανέωση της θεατρικής ζωής της
Κάν; "Απομένει μόνο τδ κοινό της «rive gau-
che» της πόλης, πδ τώρα είναι πολύ θερμό,
άλλα όχι αρκετά πολυάριθμο. Τδ θεάτρο της
Κάν πρέπει λοιπόν να βρεί νέους τρόπους γιά
να τραβήξει ταυτόχρονα και τδ τωρινό κοινό
του, τδ κοινό πδ βρίσκεται σήμερα σε κατάστα-
ση αναμονής και ένα άλλο νέο ευρύτατο κοινό,
πδ θα είναι βασικά λαϊκό. Γιά να συγκεκριμε-
νοποιήσουμε ακόμα περισσότερο τδ κοινωνικά στοι-
χεία τδ προδλήματος: αυτό τδ θεάτρο πρέπει ταυ-
τόχρονα να συγκεντρώνει ξανά εκείνους πδ βλέ-
πουν τή θεατρική τέχνη σάν κάποιο κοσμικό γε-
γονός και μαζί να τραβήξει κ' εκείνους πδ δέν
πηγαίνουν στο θεάτρο, γιατί νομίζουν πώς δέν
έχουν καμιά θέση σ' αυτά τδ κοσμικά γεγονότα.
"Αν όμως τδ χρειάζεται να διαλέξει, έχει πολύ
μεγαλύτερη σημασία και από πολιτιστική και
από οικονομική άποψη να στηριχτεί στο κοινό
πδ δειλιάζει ακόμα να πάει στο θεάτρο. Τδ
αστικό δημοτικό θεάτρο της παλιάς μόδας, δ-
πως διατηρείται ακόμα σχεδόν παντού, με τις
υποχρεωτικές λυρικές βραδύες στοιχίζει ακριβά,
προσφέρει λίγα και δέν τραβάει πολύ κόσμο. "Αν-
τίθετα, είναι σίγουρο πώς μια πολιτική χαμηλών
εισιτηρίων (τά φθηνότερα εισιτήρια να μήν ξε-
περνούν τδ μέσα εισιτήρια τδ κινηματογράφου)
θα κάνει τδ θεάτρο πιδ αποδοτικό, θα τδ ξεσφα-
λίξει γεμάτες αίθουσες και έντονη δραστηριότη-
τα.

"Ότδσο είναι γεγονός πώς ή σημερινή προσ-
πάθεια να δημιουργηθεί στην Κάν μια έντονη θεα-
τρική ζωή ποιότητάς, στραμμένη στο παρόν και
αρκετά πυκνή — απαραίτητες προϋποθέσεις γιά
να διαρκέσει και να μήν εξατμισθεί αυτή ή δρα-
στηριότητα — είναι ακόμα ανεπαρκής. Οι πολι-
τιστικές οργανώσεις, οι σπουδαστικοί κύκλοι και
οι επιτροπές των έργων δέν έχουν ακόμα
διαφωτισθεί αρκετά προς αυτή τήν κατεύθυνση.
"Ός σήμερα δέν υπάρχει μια "Ένωση θεατών ίκα-
νή να στηρίξει και να προσανατολίζει τις υπεύ-
θυνες αρχές, και συγκεκριμένα τή διεύθυνση τδ
θεάτρου και τδ Δήμο. Μιά τέτοια "Ένωση, πδ
πρέπει να γίνει όσο τδ δυνατό γρηγορότερα, πρέ-
πει να περιλάβει τούς θεατές όλων των ειδών
των θεαμάτων. Γιά να τραβήξουμε στο θεάτρο
εκείνους πδ στέκονται μακριά του, ή πολιτική
των κ έ ν τ ρ ω ν έ ν δ ι α φ έ ρ ο ν τ ο ς
είναι πραγματικά αποτελεσματική. Αυτό θα κά-

νει τδ θεάτρο (τδ κτίριο) έναν τόπο δραμικής
πολιτιστικής δουλειάς, πδ θα ξεπερνάει τδ όρια
της δραμικής τέχνης. Στο Πανεπιστήμιο της
Κάν έγινε κιόλας μια καλή αρχή γι' αυτό τδ
σκοπό: τδ Φεβρουάριο τδ 1961 οργανώθηκε μια
«αγγλική ομάδα» (θεάτρο, κινηματογραφικές ται-
νίες, εκθέσεις, διαλέξεις).

"Έχοντας αυτή τήν πείρα, ή Κάν ελπίζει πώς
με τδ καινούριο της θεάτρο θα αποκτήσει στο
κέντρο της πόλης ένα νδ της δραμικής (και
της λυρικής) τέχνης και ταυτόχρονα ένα δημοτι-
κό οίκο πολιτισμού. Τδ θεάτρο θα είναι πάντα
ανοιχτό. Μιά ειδική υπηρεσία θα εξυπηρετεί τούς
επισκέπτες των εκθέσεων και τούς αναγνώστες
της βιβλιοθήκης.

Οι εκδότες έχουν διαπιστώσει πώς δέ θα μπο-
ρέσουν ποτέ να αυξήσουν τήν κυκλοφορία των δι-
εθνών, αν εξακολουθήσουν να τδ διαθέτουν μόνο
από τδ βιβλιοπωλεία. Τδ βιβλίο θα έπρεπε να
πουλιούνται παντού, στα μεγάλα καταστήματα,
στα καφεεία κλπ. "Ίσως πρέπει να πουλιούνται,
και στο θεάτρο. "Αν τδ χτίριο δέν περιορίζεται
μόνο στη δραματική τέχνη, θα γίνει αγαπητό και
σε εκείνους πδ δέν έχουν από τδ πριν τήν ιδέα
να πάνε στο θεάτρο. Στο δημοτικό θεάτρο της
Κάν θα γίνονται συναυλίες, διαλέξεις, δραματικές
και λυρικές παραστάσεις, άλλα θα παρουσιάζον-
ται και θεάματα ποικιλιών και θα προβάλλονται
κινηματογραφικές ταινίες. Αυτό τδ τελευταίο ση-
μείο έχει σκανδαλίζει πολλούς, άλλα δ Τρεάρ
επέμεινε και ή αρχή αυτή διατηρήθηκε. Μοναδική
απαιτηση είναι ή ποιότητα.

Σαναγυρίζουμε τώρα στην ανάγκη πδ πρέπει
να αντιμετωπίσει ή διεύθυνση τδ θεάτρου: να πα-
ρουσιάζει μόνιμα στην Κάν και κάτι άλλο εκτός
από τις «αγοραζόμενες», «εισαγόμενες» παραστά-
σεις. Γιατί τδ κοινό μιας σημαντικής πόλης να
τδ περιμένει όλα από τδ Παρίσι; Πιστεύουμε πώς
θα ενδιαφερθεί πολύ περισσότερο γιά μια δουλειά
πδ θα γίνεται στην ίδια τήν πόλη και γιά τήν
αδιάκοπη πρόσδό της. "Η επίδραση τδ τοπικού
τύπου σ' αυτό τδν τομέα θα είναι αξιόλογη.

Καταστρώνεται και ένα άλλο σχέδιο: Οι πα-
ραστάσεις ως τώρα έτοιμάζονται γενικά στο Πα-
ρίσι, όπου οι αίθουσες δοκιμών σπάνια είναι ε-
λεύθερες, τδ τεχνικό προσωπικό στοιχίζει πολύ,
τδ ντεκόρ κατασκευάζονται σε εργαστήρια απο-
μακρυσμένα από τδν τόπο των δοκιμών, κλπ. Τδ
θεάτρο της Κάν σκοπεύει να καλέσει παρισινό
συγκρότημα, γιά να έτοιμάζουν τις παραστάσεις
με τδ μέσα πδ διαθέτει αυτό. Τδ έργα θα παί-
ζονται πρώτα στην Κάν σε μια σειρά παραστά-
σεις και ύστερα τδ συγκροτήματα θα κάνουν τουρ-
νέ στη γύρω περιοχή και θα καταλήγουν στο Πα-
ρίσι.

"Όλες αυτές οι προοπτικές θα αλλάξουν, σε μια
νέα πόλη, χάρη σ' ένα καινούργιο θεάτρο και
σ' ένα κατάλληλα ετοιμασμένο κοινό, τήν έννοια
τδ δημοτικού θεάτρου.

Μετάφραση: ΔΙΟΝΥΣΙΑ ΜΠΙΤΣΙΑΕΚΗ

Κινηματογράφος και ποίηση

"Ο "Οκτάβιο Παζ είπε: «'Αρκεί ένας άλυσ-
σοδεμένος άνθρωπος να κλείσει τδ μάτια, γιά
να μπορεί να ανατινάξει τδν κόσμο». Προσθέ-
τω, παραφράζοντας τδ λόγια του: αν τδ άσπρο
βλέφαρο της όθνης μπορούσε να καθρεφτίσει
τδ φώς πδ κλείνει μέσα του, θα ανατινάξε τήν
οίκουμένη. Γιά τήν ώρα όμως μπορούμε να κοι-
μόμαστε ήσυχοι, γιατί τδ κινηματογραφικό φώς
κρατιέται σκόπιμα άλυσσοδεμένο και δίνεται
με δόσεις. Καμιά από τις παραδοσιακές τέ-
χνες δέν παρουσιάζει τόσο μεγάλη δυσαναλο-
γία ανάμεσα στις δυνατότητες πδ έχει και
στα έπιτεύματά της. "Επειδή δ κινηματογράφος
έπηρεάζει άμεσα τδ θεατή παρουσιάζον-
τάς του συγκεκριμένα όντα και πράγματα, έ-
πειδή τδν άπομονώνει, χάρη στη σιωπή και στο
σκοτάδι, από αυτό πδ θα μπορούσαμε να ό-
νομάσουμε «ψυχικά τδν διάδοχα», είναι ίκα-
νός, καλύτερα από κάθε άλλη ανθρώπινη έκ-
φραση, να τδν φέρει σε έκσταση. Είναι όμως ί-
κανός, περισσότερο από κάθε άλλη ανθρώπινη
έκφραση, και να αποβλακώσει τδν άνθρωπο.
Δυστυχώς τδ μεγαλύτερο μέρος της σημερι-
νής κινηματογραφικής παραγωγής φαίνεται πώς

δέν έχει άλλη άποστολή. Στις όθνες παρελαύ-
νει τδ ήθικό και πνευματικό κενό, όπου παρα-
παίει δ κινηματογράφος. Πραγματικά, δ κινη-
ματογράφος περιορίζεται στη μίμηση τδ μυ-
θιστορήματος ή τδ θεάτρου, με τή διαφορά
πώς τδ μέσα του είναι λιγότερο πλούσια γιά
τήν έκφραση της ψυχολογίας. "Επαναλαμβάνει
μέχρι κορεσμού τις ίδιες ιστορίες πδ είχε κου-
ραστεί κιόλας να άφηγείται δ 19ος αιώνας και
συνεχίζονται ακόμα στα μυθιστορήματα της έ-
ποχής μας.

"Ενα άτομο μέσης πνευματικής καλλιέργειας
θα άπέριπτε με περιφρόνηση τδ βιβλίο πδ θα
περιλάμβανε οποιοδήποτε θέμα από αυτά πδ
άφηγούνται και οι μεγαλύτερες ταινίες. "Ό-
στόσο, καθισμένο άνετα σε μια σκοτεινή αί-
θουσα, θαμπωμένο από τδ φώς και τήν κίνηση,
πδ άσκούν πάνω του μια σχεδόν ύπνωτική δύ-
ναμη, μαγεμένο από τδ ενδιαφέρον γιά τις
ανθρώπινες μορφές και τις στιγμιαίες αλλαγές
τόπων, αυτό τδ ίδιο σχεδόν καλλιεργημένο
άτομο δέχεται με μακαριότητα τις πιδ εύτελεις
κοινοτοπίες.

ΛΟΥΙΣ ΜΠΟΥΝΟΥΕΛ

Μισώ τις «μαύρες ταινίες»

Συζήτηση με τδν προγραμμαμένο από τδν Φράνκο

"Ισπανό σκηνοθέτη Λούις Μπουνοελ

Το υ ΖΩΡΖ ΣΑΝΤΟΥΛ

Είχαμε τριάντα χρόνια να συναντηθούμε στο
Μονπάρν, δ Μπουνοελ κ' εγώ. Οι πίνakas σε
σύλ 1928 της «Κουπόλ» ξυπνούν μέσα μου πα-
λιές αναμνήσεις. "Εκει συνάντησα γιά πρώτη φο-
ρά τήν "Ελσα Τριολέ και τδν "Αραγκόν, εκεί έσφι-
ξα τδ χέρι τδ Βλαντίμιρ Μαχιακόφσκι.

"Εδώ και λίγο καιρό όλες οι έφημερίδες ά-
σχολούνται με τήν υπόθεση της «Βιριντιάνα».
Οι φωτογραφίες παρουσιάζουν ακόμα τδν γενικό
διευθυντή τδ Ισπανικού κινηματογράφου Μουνάς
Φοντάν να κρατάει στο χέρι του τδν χρυσό φοί-
νικα, πδ άπονειμήθηκε στδν Μπουνοελ και να
χαμογέλαει με περηφάνεια. "Ο άνθρωπος αυτός
έμως ανακλήθηκε άμέσως στη Μαδρίτη και τδ
Βασιλικό καταδίκασε τή «Βιριντιάνα» από τδ
έπίσημο όργανό του, τδ "Όρσερβάτόρε Ρομάνο.

Στις Ισπανικές έφημερίδες άπαγορεύτηκε να
αναφέρουν τδ μεγάλο δράδιο των Κανών και τδν
αυτή τής ταινίας. Μόνο τδ όργανο των συνδικά-
των τδλμησε να γράψει μερικές λέξεις. Δέν πώς
δ ίδιος δ Φράνκο ζήτησε να δει τήν άμφισβητού-
μενη ταινία, όπως είχε κάνει και δ Μουσολίνι
έδω και είκοσι χρόνια με τήν ταινία «Obsessio-

ne» τδ Λουκίνο Βισκόντι, πδ είχε προκάλεσει
τότε σάλβαλο στη φασιστική "Ιταλία...

Τή μεγαλύτερη έκπληξη γιά τδν τόσο θόρυβο
και τήν όργη έναντίον της ταινίας τήν έδειξε
δ ίδιος δ Μπουνοελ, πδ μού είπε:

"Όταν φτιάχνω μια ταινία, τδ κάνω γιάτι
θέλω και έχω ανάγκη να τή φτιάξω, και όχι
γιά να δημιουργήσω σάλβαλο. Τδ ίδιο έγινε και
στδ 1928 με τδ «Σκύλο της "Ανδαλουσίας». Γιατί
με κατηγορούν γιά τή «Βιριντιάνα»; Σ' αυτή τήν
ταινία δέν ξεπέρασα τδ όρια εκείνων πδ μπο-
ρούσα να πω. "Η ήρωίδα μού βρίσκεται στο τέλος
τδ έργου πιδ παρόένα από όσα ήταν στην αρχή.

Ρώτησα τδν Λούις να μού μιλήσει γιά τήν Ι-
στορία της «άκίνδυνης» σφαίρας, πδ μού είχε
διηγηθεί πέρυσι δ γιός του, στδ "Ακαπούλκο.

"Α, σού είπε δ Ζάν - Λούις! Ναι, είναι αλη-
θινή ιστορία. "Εχω μανία με τδ βόλα και φτιάχνω
μόνος μου φυτίγγια. "Ήταν όνειρό μου να φτιάξω
μια σφαίρα με τόσο λίγο μπαρούτι, ώστε όταν
υποβολώ έναν άνθρωπο με τδ περίστροφο, ή
σφαίρα να σταματάει στα ρούχα του και να πέ-
φτει κάτω, χωρίς να σκίζει ούτε τδ ύφασμα. "Ε-

κανα πειράματα σε καλὰ πανωφόρια. Τὰ ἀποτελέσματα ἦταν ἐνθαρρυντικά. Σκόπευα νὰ καλέσω τοὺς φίλους μου καὶ νὰ τοὺς ζητήσω νὰ πυροβολήσουν ἐπάνω μου μὲ αὐτὲς τὲς εἰδικὲς σφαῖρες, γιὰ νὰ διαπιστώσουν πὼς οὕτε τὸ σακκάκι μου δὲ θὰ πάθαινε καμιά ζημιά. Πρὶν τοὺς καλέσω ὅμως, θέλησα νὰ ἐπαναλάβω τὸ πείραμα μπροστὰ στὸν Ζάν - Λουῖς καὶ τοῦ εἶπα: «Θὰ πυροβολήσω μὲ ἀκρίνιδον καὶ θὰ δεῖς πὼς ἡ σφαῖρα δὲ θὰ περάσει τὸ χαρτί». Γιὰ καλὸ καὶ γιὰ κακὸ ἔβαλα πίσω ἀπὸ τὴν ἐφημερίδα ἕνα τηλεφωνικὸ κατὰλογο. Πυροδόλησα. Ἡ σφαῖρα πέρασε τὴν ἐφημερίδα καὶ ὅλο σχεδὸν τὸ χοντρὸ τόμο τοῦ καταλόγου. Ἄν εἶχα πυροβολήσει ἄνθρωπο, θὰ τὸν εἶχα σκοτώσει. Αὐτὴ εἶναι ἡ ἀλήθεια, ὁ Ζάν - Λουῖς ὅμως μεγαλοποιεῖ τὰ πράγματα καὶ λέει πὼς ἡ «ἀκρίνιδον» σφαῖρα μου τρύπησε μὲ δολοκλήρη δωδεκάτομη ἐγκυκλοπαίδεια, ὕστερα τὸν τοῖχο καὶ τραυμάτισε ἕναν ἄνθρωπο στὸν πλάινὸ κήπο.

—Παρ' ὅλα αὐτά, ὁ ἀγαπητὸς Λουῖς πληρίασε τὴν ἀλήθεια σχετικὰ μὲ τὴ «Βιριντιάν». Χωρὶς νὰ τὸ θέλεις, ἡ ταινία σου ἔγινε ὕπλο. Οἱ «ἀκρίνιδες» σφαῖρες σου ἔγιναν τρομερές, καὶ μάλιστα ἀφοῦ τὲς ἔριξε μπροστὰ στὸ κοινόν.

Ὁ Μπουνουέλ ἔδωκε τὸ γέλιο καὶ μοῦ ἀφηγήθηκε τὴν ἱστορία τῆς ταινίας του:

—Στοιχίσε πολὺ λίγα χρήματα: 75 ἑκατομμύρια φράγκα. Τὴ γυρίσαμε δέκα χιλιόμετρα ἔξω ἀπὸ τὴ Μαδρίτη, σ' ἕνα μισοεγκαταλειμμένο πύργο καὶ σὲ ἕνα στούντιο, ὅπου φτιάχθηκε μόνον ἕνα νεκρὸ — μὴ μεγάλη τραπέζια μὲ τὰ ἐξαρτήματά της. Τὸ ρόλο τῆς «Βιριντιάν» τὸν ἐπαιξε ἡ Σιλβία Πινάλ, μὴ μεξικανὴ ἡθοποιὸς εἰδικὴ γιὰ κομικὸς ρόλους, ποὺ εἶναι ἀστεία καὶ χωρὶς αὐτὴ τὴν εἰδικότητα. Ἀρχικὰ σκόπευα νὰ γυρίσω τὴν ταινία στὸ Μεξικόν. Τὸ σενάριο τὸ ἔγραψα μὲ τὴ βοήθεια τοῦ συνεργάτη μου Ἀλεξάντρο, ὁ ὅς ἐκ πεποιθήσεως καθολικοῦ, ποὺ κάποτε λίγο ἔλειψε νὰ γίνῃ φραγκισκανὸς καλόγερος.

» Ὅπως συνήθως, ἡ ἰδέα τῆς ταινίας μοῦ ἦλθε μὲ μὴ πρώτη εἰκόνα. Σκέφτηκα ἕναν ἡλικιωμένο ἄντρα νὰ κρατᾷ στὴν ἀγκυλιά του μὴ κοπέλλα ποτισμένη μὲ ναρκωτικά, ἐντελὴς κοιμισμένη καὶ ἀνίκανη νὰ τοῦ ἀντισταθεῖ. Ὑστερα εἶδα αὐτὸν τὸν ἄνθρωπο νὰ κρεμιέται ἀπὸ τύψεις. Ἀργότερα φαντάστηκα τὴν κοπέλλα νὰ ἔχει γίνῃ κληρονόμος του καὶ νὰ δέχεται τοὺς ζητιάνους. Ἔτσι οἱ εἰκόνες ἀλλοδοθήθηκαν μέσα στὸ κεφάλι μου, ἡ μὴ μετὰ τὴν ἄλλη, καὶ σχηματίσαν μὴ ἱστορία. Ὁ στόχος δὲν εἶχε ποτὲ τὴν πρόθεσιν νὰ γράψω ἕνα σενάριο «μὲ θέση», ποὺ νὰ δείχνει π.χ. πὼς ἡ χριστιανικὴ εὐοπλὰχία εἶναι ἀχρηστὴ καὶ ἀνώφελη. Εἶναι ἀνόητοι ὅσοι ἰσχυρίζονται κάτι τέτοιο.

» Βάπτισα τὴν ἡρωίδα μου «Βιριντιάν» ἀπὸ τὸ ὄνομα μιᾶς σχεδὸν ἀγνωστῆς ἁγίας, ποὺ δὲ βρίσκεται οὔτε καὶ στὰ λεξικά ἀκόμα. Εἶναι μὴ φραγκισκανὴ μοναχὴ τοῦ μεσαίωνα καὶ ἐνέπνευσε ἄλλοτε στὸ Μεξικόν ἕναν ἀρκετὰ καλὸ πίνακα τοῦ ζωγράφου Σαβέζ. Ὁ πίνακας αὐτὸς τὴν παριστάνει νὰ κοιτάζει ἀντικείμενα τῶν Παθῶν: τὸ Σταυρό, τὸ ἀκάνθινο στεφάνι, τὰ καρφιά, τὸ σπόγγον κλπ. Ἐκεῖνο ποὺ μὲ διασκέδαζε εἶναι πὼς ἡ ἡρωίδα μου (μὴ νεαρὴ καλόγρια ἑτοιμὴ νὰ

δώσει τὸν ὄρκον της) θαδίζει, πρὸς τιμὴν τῆς ἁγίας ἡγουμένης της, κρατώντας μὴ μικρὴ χαρτονένια βαλίτσα, ἀπὸ ὅπου ἐγείναι ὁ Σταυρός, τὸ ἀκάνθινο στεφάνι, τὰ καρφιά κλπ. Τὸ ὄνομα «Βιριντιάν» μοῦ ἄρεσε, γιὰτὶ μοῦ φάνηκε πολὺ ἀντιεμπορικὸ σὰν τίτλος.

» Ἐτοιμαζόμουν νὰ γυρίσω τὴν ταινία μου στὸ Μεξικόν ὅταν, τὸ παραρτημένο φθινόπωρο, μοῦ πρότειναν νὰ τὴ γυρίσω στὴν Ἰσπανία. Ὑστερα ἀπὸ ἀρκετοὺς δισταγμοὺς, δέχτηκα. Ἐφτασα στὴ Μαδρίτη στὲς ἀρχὲς Νοεμβρίου καὶ ξαναδοῦλεψα μόνος μου τὸ σενάριο, χωρὶς νὰ προσθέσω ὅμως καὶ σπουδαῖα πράγματα.

» Πρὶν ἀρχίσει τὸ γύρισμα, τὸ χειρόγραφο μοῦ δόθηκε στὴ λογογραφία, ποὺ μοῦ ἔφερε πέντε ἢ ἕξ ἀντιρρήσεις. Μὴ ἀπὸ τὲς ἀντιρρήσεις αὐτὲς μὲ βοήθησε πολὺ. Στὸ ἀρχικὸ τέλος τοῦ ἔργου, ἡ ἡρωίδα χτυποῦσε τὴν πόρτα τοῦ ξαδέλφου της καὶ τὸν ἐβρίσκε στὸ κρεβάτι μὲ μὴ ὑπηρέτρια. Ἡ ὑπηρέτρια ἔφευγε καὶ ἡ πρῶν καλόγρια ἔπαιρνε τὴ θέση της μέσα στὴν κάμαρα. Δὲν ἤθελαν νὰ δᾶν αὐτὸ τὸ (ἀνήθικο) ἐπεισόδιο. Ἀντικατέστησα τότε αὐτὴ τὴ σκηνὴ μὲ μὴ παρτίδα πρέφας. Εἶναι πολὺ καλύτερη αὐτὴ ἡ λύση. Τώρα ντρέπομαι σχεδὸν γιὰ τὸ πρῶτο τέλος μου. Ἦταν πολὺ χοντροκομμένο, πολὺ ἄμεσο.

» Ὅπως γράφουν οἱ ἐφημερίδες ἐκεῖνο ποὺ σκανδάρισε κυρίως στὴ «Βιριντιάν» εἶναι π.χ. τὸ «Ἀλληλουῖα» τοῦ Καϊντελ τὴν ὥρα τοῦ ὀργίου τῶν ζητιάνων, τὸ «Ρέχδιεμ» τοῦ Μότσαρτ ὅταν ὁ γέρος κρατᾷ στὴν ἀγκυλιά τὴν ἀνηψιά του (χωρὶς νὰ θίγεται ἡ ντροπὴ του), τὸ ἀκάνθινο στεφάνι ποὺ ρίχνεται στὴ φωτιά καὶ, κυρίως, ὁ ἐσταυρωμένος - σουγιάς. Ἐνας δημοσιογράφος ἔγραψε: «Στὴ «Βιριντιάν» ὁ Μπουνουέλ ἔκανε τὸν ἐσταυρωμένο του σουγιά - στυλόν».

» Ὁ σουγιάς ὅμως, ποὺ ὁ ἡρώας μου χρησιμοποιοῖ πολὺ ἄθωα γιὰ νὰ ἀνοίξει μὴ θήκη ρολογιοῦ, εἶναι ἀντικείμενο ποὺ βρίσκεται στὴν Ἰσπανία στὰ καταστήματα. Μὲ διασκέδαζε. Μοιάζει λιγάκι μὲ τὸ πιστόλι - ἐγχειρίδιο ποὺ περιγράφεται στὰ «Ἀνεμοδαρμένα ὕψη» καὶ ποὺ γι' αὐτὸ συζητήσαμε πολὺ στὰ 1932 μὲ τὸν φτωχὸ Πιέρ Οὐνι, καὶ μὲ σένα, ὅταν γράφαμε μαζὶ ἕνα σενάριο γι' αὐτὸ τὸ ἔργο τῆς Ἐμιλυ Μποντέ (ποὺ τὸ γύρισα ὕστερα ἀπὸ εἰκοσι χρόνια). Ἀργότερα ἀγόρασα ἕνα πιστόλι - ἐγχειρίδιο γιὰ τὴ συλλογὴ μου τῶν ὄπλων.

» Ἀρχικὰ σκέφτηκα νὰ φτιάξω στὸ Ἀλμασέτε ἕναν ἐσταυρωμένο - σουγιά μεγάλων διαστάσεων. Μοῦ ζήτησαν τρεῖς ὁδομάρτες προθεσμία. Ἀρνήθηκα. Προμηθεύτηκα ἕναν τέτοιο σουγιά ἀπὸ τὴν ἀγορά. Γιὰ νὰ μιλήσω ὅμως σὰν τὸν Ζάν Ἐποστάιν (ποὺ ὑπῆρξε δαηθὸς του στὰ πρῶτα μου θήματα) ἡ «φωτογένεια» ἄλλαξε τὸ νόημα του. Ὅταν προβάλλεται στὴν θόνη, αὐτὸς ὁ σουγιάς, ποὺ χρησιμοποιοῖται παντοῦ στὴν Ἰσπανία, γίνεται ξαφνικὰ ἀντικείμενο βλάσφημο καὶ ἐρῶδουλο.

» Γιὰτὶ ὅμως μὲ κατηγοροῦν γιὰ τὸ ἀκάνθινο στεφάνι ποὺ ρίχτηκε στὴ φωτιά; Θὰ καταλάβαινα τὴ διαμαρτυρία, ἂν εἶδον τὴν «Βιριντιάν» νὰ φτύνει τὸ ἀκάνθινο στεφάνι πρὶν πάει νὰ κοιμηθεῖ μὲ τὸν ξαδέλφου της. Αὐτὸ τὸ στεφάνι ὅμως ρίχτηκε ἀπλούστατα στὴ φωτιά ἀπὸ μὴ ἄθωα κο-

πελλίτσα. Σύμφωνα μὲ τὴν πρὸ ὀρθόδοξη λειτουργική, ὅταν τὰ ἱερὰ ἐκείνα ἐκείνα ἢ ἕνα ἱερὸ ἀντικείμενο παύει νὰ χρησιμοποιοῖται, δὲν πρέπει νὰ τὸ πετᾷνε στὰ σκουπίδια ἢ νὰ τὸ πουλᾷνε, ἀλλὰ νὰ τὸ καίνε.

» Οἱ ἀνόητοι ἔγραψαν ἀκόμα πὼς ἐφτιάξα μὴ «μαύρη ταινία». ΚΑΤΩ ΟΙ ΜΑΥΡΕΣ ΤΑΙΝΙΕΣ. ΤΙΣ ΜΙΣΩ. (Ὁ Μπουνουέλ εἶπε αὐτὰ τὰ λόγια φωναχτὰ, σὰν σύνθημα). Κατάλαβαν πὼς σ' αὐτὴ τὴν ταινία κανένας ἥρωας δὲν εἶναι κακὸς; Ἡ «Βιριντιάν» εἶναι ἡ ἴδια ἡ ἀθωότητα. Ὁ θεὸς της δὲν εἶναι σαρδιστὴς καὶ ἀκόλαστος, ἀλλὰ ἕνας γενναῖος ἄνθρωπος, καὶ μάλιστα, ἰδεολιστής. Λέει καθαρά καὶ ἑστέρα πὼς στὰ νεῖατα του ἤθελε νὰ κάνει κάτι καλὸ γιὰ τὴν ἀνθρωπότητα, ἀλλὰ τὸν ἐμπόδισε ἡ θειλία του. Τιμωρεῖται τρομερὰ γιὰ μὴ στιγμὴ ἀδυναμίας, μ' ὅλο ποὺ δὲν ἔκανε καὶ μεγάλο κακόν. Οἱ ἀνόητοι ἰσχυρίζονται ἀκόμα πὼς ἐκδικεῖται μὲ μὴ διαθήκη, ποὺ παραδίδει τὴν ἀνηψιά του στὸ γιό του, ἕναν ἀκόλαστο νέο. Αὐτὸς ὁ νέος ὅμως εἶναι ἀπλούστατα ἕνας γενναῖος παλληκάρ. Δὲν εἶναι καθόλου ἀκόλαστος.

» Ὅσο γιὰ τοὺς ζητιάνους, δὲν εὐθύνονται καθόλου ἐγώ. Ἔτσι ἀκριβῶς εἶναι ἐδῶ καὶ πολλοὺς αἰῶνες. Δὲν τοὺς ἔφευρα. Τοὺς ἔδειξα ὅπως εἶναι. Ἀσφαλῶς ὁ τυφλὸς μου εἶναι κακός. Μὰ ὅλοι οἱ τυφλοὶ εἶναι κακοί.

» Ὁ «λεπρὸς» δὲν εἶναι ἐπαγγελματίας ἡθοποιός, μὰ ἕνας πραγματικὸς ζητιάνος ποὺ συνάντησα στοὺς δρόμους τῆς Μαδρίτης καὶ τὸν προσέλαβα. Στὴν ταινία μου πιάει ἕνα περιστέρι, τὸ χαϊδεύει καὶ ὕστερα (αὐτὸ μπορούμε νὰ τὸ υποθέσουμε, γιὰτὶ δὲν τὸ δείχνω) τὸ πνίγει, τὸ μαθαίνει καὶ τὸ τρώει.

» Αὐτὸ δὲν τὸ κάνει ἀπὸ κακία, ἀλλὰ γιὰτὶ πεινᾷ.

» Ὁ κόσμος παρουσιάζεται ὅπως ἀκριβῶς εἶναι

στὴ χώρα μας. Τὲς ταινίες μου δὲν τὲς φτιάχνω γιὰ τὸ «κοινόν», θέλω νὰ πῶ γιὰ τὸ κοινὸ ἐντὸς εἰσαγωγικῶν. Ἄν αὐτὸ τὸ «κοινόν» εἶναι συμβατικόν, παραδοσιακόν, διεστραμμένον, γι' αὐτὸ δὲ φταίω ἐγώ, ἀλλὰ ἡ κοινωνία. Καὶ εἶναι πολὺ δύσκολο, πολὺ σπάνιο νὰ μπορεῖ μὴ ταινία νὰ ἀρᾷται ταυτοχρόνως στὸ «κοινόν» (ἐντὸς εἰσαγωγικῶν) καὶ στοὺς φίλους, στοὺς ἀνθρώπους ποὺ κρίνουν ὅπως ἐσύ.

» Τὰ παραδείγματα τέτοιων διπλῶν ἐπιτευγμάτων εἶναι ἐλάχιστα. Τὰ «Ἀπαγορευμένα παιχνίδια» π.χ. τοῦ Ρενέ Κλεμάν ἢ ἀκόμα τὸ «Χιροσίμα, ἀγάπη μου», ὅπου, συνδυάζοντας μερικὲς φορὲς ἀποτρόπαια στοιχεῖα (καὶ κάποια «φιλολογία») ὁ Ρενέ κατόρθωσε νὰ δημιουργήσει ἕνα θαυμαστὸ κινηματογραφικὸ ποίημα. Τὸ ἐπαναλαμβάνω ὅμως, αὐτὰ τὰ ἐπιτεύγματα εἶναι ἐξαιρέσεις. Ἐγὼ ποτὲ δὲν ἰσχυρίζομαι πὼς ἐφτιάξα ταινίες γιὰ νὰ «διαπαιδαγωγῶ» τὸ «κοινόν» (ἐντὸς εἰσαγωγικῶν).

» Ἀγαπῶ πολὺ τὸ πρόσωπο τοῦ «Ναζωραίου». Εἶναι ἕνας ἐφημέριος. Καὶ τί μ' αὐτό; Θὰ μπορούσε τὸ ἴδιο καλὰ νὰ εἶναι κουρέας ἢ γκαρσόνι σὲ καφενεῖο. Ἐκεῖνο ποὺ μὲ ἐνδιαφέρει σ' αὐτὸν εἶναι πὼς διατηρεῖ τὲς ἰδέες του, ποὺ εἶναι ἀπρόσιτες γιὰ τὴν κοινωνία, καὶ, ὕστερα ἀπὸ τὲς περιπέτειές του μὲ τὲς πόρνες, τοὺς κλέφτες κλπ., οἱ ἰδέες του αὐτὲς δὲν ἄλλοιζαν σὲ μὴ καταδίκη, χωρὶς νὰ τοῦ τὴν ἐπιβάλλουν οἱ δυνάμεις τῆς τάξης...

Κουθεντιάσαμε τρεῖς ὁλόκληρες ὥρες. Πρέπει νὰ χωριστοῦμε. Τὴν ὥρα ποὺ γράφω αὐτὴ τὴ συζήτηση (ὅχι σὰν ἄρθρο ἐφημερίδας, ἀλλὰ σὰν σημειώσεις γιὰ τὸ προσωπικόν μου ἡμερολόγιον) ἕνα ἀεροπλάνο μεταφέρει στὸ Μεξικόν τὸν Λουῖς Μπουνουέλ, τὴ γυναῖκα του Ζάν καὶ τὸ γιό τους Ζάν - Λουῖς, ποὺ τοὺς ἀγαπῶ καὶ τοὺς τρεῖς μὲ ὅλη μου τὴν καρδιά.

Μετάφραση: ΔΙΟΝΥΣΙΑ ΜΠΙΤΣΙΛΕΚΗ

Ἐγκυκλοφόρησε τὸ καινούργιο βιβλίον

ΤΟΥ
ΗΛΙΑ ΕΡΕΜΠΟΥΡΓΚ
ΑΝΘΡΩΠΟΙ-ΧΡΟΝΙΑ-ΖΩΗ
ΑΠΟΜΗΜΟΝΕΥΜΑΤΑ
(ΒΙΒΛΙΟ ΠΡΩΤΟ)

Μετάφραση ἀπὸ τὰ Ρωσικά

ΑΡΗ ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΥ

Πωλεῖται σ' ὅλα τὰ βιβλιοπωλεῖα

ΟΙ ΕΚΘΕΣΕΙΣ ΤΟΥ ΑΥΓΟΥΣΤΟΥ

■ **ΛΕΥΚΑΔΑ.** Στά πλαίσια των Έορτων Λόγου και Τέχνης, 5 - 20 Αυγούστου, ανοίγει Διεθνής Έκθεση Ζωγραφικής που θα καθιερωθεί σαν Μπιεννάλε της Λευκάδας με τον τίτλο «Mostra Internazionale di pittura di Santa Maura». Από τους ξένους καλλιτέχνες θα πάρουν φέτος μέρος οι Ίταλοι Ντέ Κίρικο, Άγκάθα Πιστόνε, Έλιάνο Φαντοτσι, κ.ά. που θα παραστούν στις έορτες ως προσκεκλημένοι του Συλλόγου Λευκαδίων. Επίσης οι αυστριακοί καλλιτέχνες Βίλμα Ντίντερμαγερ, Τζώρτζ Χάρτιγκ, Φρίτς Σουλπερμπάουερ, Ροδν-τολφ Τζίσκοβιτς, Πώλ Χόφμαν, οι Έλβετοι καλλιτέχνες Ζάν Φρανσουά Κομέστ, Ρενέ Μπονύ, Πώλ Φροντεβώ και Κ. Έσσελμπάρι. Από τους Έλληνες καλλιτέχνες δήλωσαν ως τώρα συμμετοχή οι Σπύρος Βασιλείου, Χαρά Βιέννα, Ρέα Λεσκαρίτου, Έφη Μιχαήλ, Τέρψη Κυριακού, Λάντα Καταγιά, Λάμπρου, Δία Συμεωνάκη, Πίτσα Μηλιάδη — Φιλιππίδη κ.ά.

■ **ΖΥΓΟΣ.** Στη μικρή αίθουσα συνεχίζεται η Έκθεση έργων του Άλέκου Φασιανού, που θα κρατήσει όλον τον Αύγουστο. Στο μεταξύ εκτίθενται στη μεγάλη αίθουσα έργα των Γ. Βακαλό, Σ. Βασιλείου, Α. Βουρλούμη, Γ. Γουνερόπουλου, Όρ. Κανέλλη, Βάσω Κατράκη, Γ. Σικελιώτη, Π. Τέτση, Α. Τάσου, Ν. Χατζηκυριάκου, Γκι-

Ε Π Ι Θ Ε Ο Ρ Η Σ Η Τ Ε Χ Ν Η Σ Π Λ Α Σ Τ Ι Κ Ε Σ Τ Ε Χ Ν Ε Σ

Πρόκληση ή χονδροειδής άγνοια;

Ποιός τὸ λέει πὼς δὲν νοιάζονται οἱ ἀρμόδιοι γιὰ τὰ αἰσθητικὰ προβλήματα τῆς πρωτεύουσας; Δὲν πρόφτασε ὁ τύπος ν' ἀσχοληθεῖ μὲ τὸ περίπτερο πὺ ξεφύτρωσε πλάϊ στὴ βυζαντινὴ ἐκκλησίᾳ τῶν Ἀγίων Ἀσωμάτων, καὶ νὰ πὺ πάρθηκαν τόσο ἀποτελεσματικὰ μέτρα, ὥστε ἡ πλατεῖούλα του νὰ γίνῃ ἀφετηρία μιάς ὑπεραστικῆς γραμμῆς καὶ τώρα νὰ μὴ μπορεῖ κανεὶς νὰ δεῖ ἀπὸ πουθενὰ τὸ ἐκκλησάκι γιατί εἶναι περιτριγυρισμένο μὲ τεράστια λεωφορεία: «Ἀθῆναι — Μέγαρο». Ἄν δὲν εἶναι πρόκληση, εἰδικὰ μαστορεμένη ἀπὸ καγχάζοντες πανίσχυρους ἀρμόδιους, εἶναι μιά ἀμορφωσιά, μιά χονδροειδὴς ἄγνοια, πὺ τέλος πάντων κάποιος θὰ πρέπει νὰ ἐνδιαφερθεῖ νὰ τὴν ἐξουδετερώσει. Ἡ μήπως γυρεύουμε πολλὰ;

Ὁ Θανάσης Ἀπάρτης

Ὁ Θανάσης Ἀπάρτης, ἕνας ἀπ' τοὺς πὺ σημαντικοὺς νεοέλληνες γλύπτες ἐκτέθηκε προχτὲς παμψηφεί καθηγητῆς στὴ Σχολὴ Καλῶν Τεχνῶν. Ἡ ἐκλογὴ του ἀποτελεῖ δίκαιη ἀναγνώριση στὰ πνευματικὰ καὶ καλλιτεχνικὰ του προσόντα. Ὁ Ἀπάρτης, ὁ φιλότιμος καλλιτέχνης, μὲ τὴν ἀληθινὰ ὑψηλὴ πίστη στὰ ἀνώτερα ἰδανικὰ τῆς τέχνης του, μὲ τὴν ἐμμονὴ του στὶς τίμιες ἀρχὲς τῆς γλυπτικῆς, ὁ ἐντιμος χαρακτήρας, θὰ εἶναι ἕνας πολῦτιμος συμπαράστατης γιὰ τοὺς μαθητὲς του στὰ δύσκολα χρόνια ὅπου διαμορφώνονται οἱ καλλιτεχνικοὶ τους προσανατολισμοὶ καὶ χαράζεται ἡ αὐριανὴ τους πορεία. Μπράβο στὴ Σχολὴ πὺ τὸν ἔδωκε παμψηφεί. Τυχεροὶ οἱ μαθητὲς πὺ θὰ ἔχουν ἕνα καλὸ φίλο καὶ δάσκαλο.

Νὰ ἀναθεωρηθοῦν

Συχνὰ διαβάζουμε στὶς ἐφημερίδες πὼς οἱ ὑπηρεσίες τοῦ Ὑπουργείου Παιδείας ἀποφάσισαν νὰ βάλουν εἴσοδο στοὺς ἀρχαιολογικοὺς χώρους καὶ μάλιστα σ' αὐτοὺς πὺ βρίσκονται μακριὰ ἀπ' τὴν Ἀθήνα. Δὲν γνωρίζουμε ἀπὸ πὺ

ψωνίζουν ἰδέες οἱ ὑπηρεσίες αὐτές, καλὸ θὰ ἦταν ὅμως ν' ἀσχοληθοῦμε ἐδῶ μὲ τὶς ἰδιομορφίες τοῦ τόπου μας. Ἀποτελεῖ εὐχάριστη διαπίστωση πὼς ὁ μέσος νεοέλληνας ξέφυγε πιά ἀπ' τὸν καφενέ, τὰ τάβλια, τὰ πιπιά, καὶ τραβὰ γιὰ τὴν ἐξοχὴ γιὰ πὺ πολιτισμένες καὶ πὺ ὑγιεῖς ἀπολαύσεις. Ἡ ἐκδρομὴ, πολλαπλὰ χρήσιμη, γίνεταί πιά ἀπαραίτητη ὁλοένα καὶ σὲ πὺ πλατειοὺς κύκλους.

Ἄν βρεθοῦν σὲ μέρος ὅπου ὑπάρχουν κι ἀρχαιότητες οἱ πὺ πολλοὶ θὰ πάνε ἀπὸ ἀπλὴ περιέργεια. Τότε θὰ ξεπνήσει τὸ μεράκι τῆς γνώσης καὶ θὰ ἔχουν μιά πρώτη αἰσθητικὴ συγκίνηση. Ἀπὸ κεί καὶ κάτω ὁ καθένας κατὰ τὰ ἐνδιαφέροντά του, θὰ κάνει τὸν κύκλο τῆς ἐρευνᾶς του. Ἡ πρώτη πάντως ἐπαφὴ γίνεταί τυχαία, χωρὶς προκαθορισμένο ἐνδιαφέρον. Τὰ ἔξοδα μιάς ἐκδρομῆς εἶναι ἤδη σημαντικὰ γιὰ τοὺς περιορισμένους πόρους τοῦ μέσου ἐκδρομέα. Τὸ πρόσθετο ἔξοδο τῆς πληρωμῆς εἰσόδου, γιὰ νὰ δοῦν τὰ ἀρχαία, ὅταν μάλιστα πρόκειται καὶ γιὰ ὁλόκληρη οἰκογένεια, εἶναι παραπλησίον καὶ θὰ κοιτάζουν νὰ τὸ ξεφύγουν. Ἐτσι ἀπλούστατα, θὰ πάνε ὡς τὴν πόρτα, δὲν θὰ μποῦν ὅμως πὺ μέσα. Τὸ ἔσοδο πὺ θὰ προκύβῃ ἀπ' τὸ μέτρο αὐτὸ θὰ εἶναι τιποτένιο, ἴσως μάλιστα νὰ μὴν ἀντιπροσωπεύει οὔτε καν τὸ μεροκάματο τοῦ φύλακα πὺ ἀναγκαστικὰ θὰ στέκεται στὴν εἴσοδο τοῦ χώρου. Ἡ ζημιὰ ὅμως εἶναι μεγάλη. Ἄς ἀναθεωρήσουν, λοιπόν, αὐτὴ τὴν τακτικὴ οἱ ἀρμόδιοι κι ὡς δώσουν σὲ τούτῃ τὴν περίοδο τοῦ ξεκινήματος ὅσο μποροῦν πὺ πολλὰ τὰ μέσα γιὰ τὴ μὸρφωση τοῦ κοινού.

Οἱ ἐπαρχίες

Δύο ἐπαρχίες, πῆραν στὰ χέρια τους τὴν πρωτοβουλία γιὰ οὐσιαστικὲς καλλιτεχνικὲς ἐκδηλώσεις. Ὁ Δῆμος Θεσσαλονίκης ἀνάγγειλε ἕνα σωστὸ καὶ μελετημένο σχέδιο γιὰ καλλιτεχνικοὺς διαγωνισμοὺς, βραβεῖα κλπ. κι ἡ Λευκάδα μὲ τὴν εὐκαιρία τῶν ἐορτῶν τῆς Τέχνης καὶ τοῦ Λόγου, ὀργανώνει μιά διεθνὴ ἐκθεση ὅπου κλήθηκαν καὶ θὰ συμμετάσχουν πολλοὶ καὶ σημαντικοὶ ξένοι καλλιτέχνες, ἰδρύοντας ἔτσι τὴν πρώτη Ἑλληνικὴ Μπιεννάλε, πὺ μπορεῖ νὰ σταθεῖ σταθερὸς στὰ καλλιτεχνικὰ χρονικὰ τοῦ τόπου μας. Εἶναι πολὺ παρήγορο τὸ φαινόμενο τὸ ὅτι τὸ πνεῦμα ἀντιδρᾷ στὸ μαρasmus ὅπου ἔχει καταδικάσει τὴν Ἑλληνικὴ ἐπαρχία ἢ μόνιμη οἰκονομικὴ καχεξία ἀλλὰ κι ἡ ἀδιαφορία τοῦ ἐπίσημου κράτους, τὸ ὅποιο περιορίζεται νὰ ὑποδηλώσει τὴν ὑπαρξὴ του στὸν καλλιτεχνικὸ τομέα, μόνο μὲ τὴν ἀνεκδιήγητὴ πανελλήνια.

Οἱ νέοι δημιουργοῦν

Ἐπισημαίνουμε καὶ ἐπαινοῦμε ἕνα φαινόμενο: Τὸν τελευταῖο καιρὸ οἱ νέοι καλλιτέχνες βρίσκονται σ' ἕνα ὑψηλὸ ὀργασμὸ δημιουργικῆς παρουσίας. Μετὰ τὴν Πανελλήνια Ἐκθεση Νέων, πὺ σημείωσε τόση μεγάλη ἐπιτυχία, καὶ τὴν ὁμαδικὴ ἐκθεση στὸ Πρακτορεῖο Πνευματικῆς Συνεργασίας, ἀκολουθεῖ ἡ ἐμφάνιση ἐργασίας τῶν σπουδαστῶν στὸ Τεχνολογικὸ Ἰνστιτούτο καὶ προαναγγέλλονται τὰ ἐγκαινία τοῦ σαλὸν νέων καλλιτεχνῶν στὴ Γκαλερί Τέχνης. Ἀπὸ τὴν πληθωρικὴ αὐτὴ παρουσία τῶν νέων δημιουργῶν ἀσφαλῶς πρέπει νὰ περιμένουμε πολλὰ. Στὶς ἀναζητήσεις τους καὶ στὶς ἐπιτεύξεις τους κρύβεται ὁ σπινθήρας ἐκείνος πὺ θ' ἀνανεώσει αὔριο τὴν νεοελληνικὴ τέχνη τρέποντάς τὴν πρὸς τοὺς δρόμους τοῦ ἀληθοῦς τῆς μέλλοντος. Ἡ ἀνθησις πὺ παρατηρεῖται στὶς εἰκαστικὲς τέχνες ἀνάμεσα στοὺς νέους μας, εἶναι σίγουρα ἕνα εὐόωτο σημάδι γιὰ τὸν πολιτισμὸ μας.

ΟΙ ΕΚΘΕΣΕΙΣ ΤΟΥ ΑΥΓΟΥΣΤΟΥ

κα κ.ά. Τὰ ἔργα αὐτὰ πωλοῦνται μὲ δόσεις.

■ **ΓΚΑΛΕΡΙ ΤΕΧΝΗΣ.** Ὁμαδικὴ Ἐκθεση Νέων, πὺ θὰ κρατῇ ὁλόκληρη τὴ θερινὴ περίοδο. Ἡ Γκαλερί Τέχνης ἀθλοθέτησε τέσσερα βραβεῖα γιὰ τὰ καλύτερα ἔργα ζωγραφικῆς, γλυπτικῆς, χαρακτικῆς καὶ διακοσμητικῆς. Γιὰ τὴν καλύτερη μακέττα ἐξωφύλλου ἀθλοθετήθηκε εἰδικὸ χρηματικὸ βραβεῖο.

■ **ΑΙΘΟΥΣΑ ΑΘΗΝΑ-Ι-ΚΟΥ ΤΕΧΝΟΛΟΓΙΚΟΥ ΙΝΣΤΙΤΟΥΤΟΥ.** Ἐκθεση σχεδιαστικῶν καὶ διακοσμητικῶν ἔργων τῶν σπουδαστῶν τῶν καλλιτεχνικῶν σχολῶν τοῦ Ἰνστιτούτου.

Συμμετέχουν: Ἀνδρέαδου Τ. Ἀνδρονίκου Δ., Γαρίθης Μ., Γκλίνος Α., Γελαδόπουλος Μ., Δρόσου Τ., Ἡλιοῦ Ρ., Καλιακούδα Ν., Κορακιανίτου Ι., Κορωνάιος Χ., Κουφοπάνου Α., Κοντογιώργη Α., Μαυρίδης Α., Μελάς Β., Μπαχέα Ν., Μπούρας Αλ., Μπινιώρη Β., Μῶρος Κ., Νουνάκης Μ., Παπακωνσταντίνου Μ., Παπα Μ., Πρέκα - Στεφανάτου Μ., Ρόκος Δ., Σταμούλης Α., Χατζόπουλος Τ., Τομπάζης Α.

■ **ΑΙΘΟΥΣΑ ΤΥΜΒΟΥ ΜΑΡΑΘΩΝΑ.** Ἐκθεση ἔργων ζωγραφικῆς καὶ γλυπτικῆς τοῦ Σταύρου Παπαδόπουλου, πὺ ἐγκαινιάζει τὴν αἴθουσα.

■ **ΑΙΘΟΥΣΑ ΙΤΑΛΙΚΟΥ ΙΝΣΤΙΤΟΥΤΟΥ.** Ἐκθεση ἔργων ζωγραφικῆς τοῦ Ἰταλοῦ ζωγράφου Κρράντο Κάλι, ἰδρυτοῦ τῆς «Ρωμαϊκῆς Σχολῆς».

ΤΡΕΙΣ ΛΙΘΟΓΡΑΦΙΕΣ ΤΟΥ ΓΟΥΝΑΡΟΠΟΥΛΟΥ

ΤΟΥ Γ. ΠΕΤΡΗ

Τὸ λεύκωμα μὲ τὰ δέκα πρωτότυπα χαραχτικά, ποὺ τύπωσε τὸ περιοδικό μας ἔδω καὶ τρία χρόνια, ἀπέδωσε μιὰ πλούσια πείρα. Τὸ σημαντικό του ἐπίτευγμα εἶναι πὼς μπήκε σὲ πολλοὺς κύκλους κ' ἔφερε μιὰ πρώτη γνωριμία τῆς σύγχρονης τέχνης μας μὲ πλατύτερα στρώματα, ποὺ τὸ πλησίασμά τους στὴν τέχνη εἴτε δὲν εἶχε καθόλου ὡς τὰ τότε ἀρχίζει, εἴτε γινότανε μὲ ἀτελὴ διάμεσσα, κυρίως μὲ τὰ γνωστὰ τυπωμένα ἀντίγραφα ἔργων τῆς ξένης ζωγραφικῆς. Δημιουργήθηκε ἔτσι στοὺς κύκλους αὐτοὺς ἓνας πρῶτος ἐρεθισμός, ἓνας ἀρχικὸς προβληματισμὸς γύρω ἀπὸ τὴν τέχνη. Κι ὡς ἓνα σημαντικό σημεῖο ἔβαλε σὲ κίνηση κι αὐτοὺς ποὺ δὲν ἔνοιωθαν ἀκόμα τὴν ἀνάγκη τῆς ζωγραφικῆς, κυρίως γιατί εἶχαν ποτιστεῖ ἀπὸ τὴ γνωστὴ καὶ πλατεῖα διαδομένη προκατάληψη πὼς ἡ τέχνη δὲν εἶναι γιὰ ὅλους, πὼς αὐτοὶ δὲν καταλαβαίνουν, πὼς δὲ μποροῦν νὰ καταλάβουν μεγάλα πράγματα ἀπὸ τὴ σύγχρονη τέχνη.

Τὸ πιὸ μεγάλο τους προσὸν ἦταν πὼς τὰ χαραχτικά ἐκεῖνα περίσωσαν τὴν αὐθεντικότητα τοῦ ἔργου τέχνης καὶ δώσανε μιὰν ἀληθινὴ εἰκόνα, χωρὶς πλαστότητες καὶ παρεξηγήσεις, τῆς σύγχρονης τέχνης μας. Δὲν ἐξάντλησαν, βέβαια, τὸ περιθώριο γιὰ τὴ γνωριμίαν πλατύτερων στρωμάτων μὲ τὴ νεοελληνικὴ ζωγραφικὴ. Πολλά, πάρα πολλά, πρέπει νὰ γίνουν ἀκόμα, κ' ἴσως σημαντικώτερα καὶ πιὸ ὀργανωμένα. Ὅμως τὸ τύπωμα ἐνὸς αὐθεντικοῦ ἔργου τέχνης, κι αὐτὸ πετυχαίνει μόνο μὲ τὴ χαραχτικὴ, ὅπου ὁ ἴδιος ὁ καλλιτέχνης χαράσσει τὸ ἔργο του, ἀποδείχτηκε ἓνα σημαντικὸ μέσο γιὰ τὸ σκοπὸ αὐτό.

Τὸ περιοδικό μας σήμερα προχωρεῖ σ' ἓνα ἀκόμα γενναῖο βήμα πρὸς τὴν κατεύθυνση αὐτή. Βάζει στὴ διάθεση τῶν φιλοτέχνων μας τρεῖς πρωτότυπες λιθογραφίες τοῦ γνωστοῦ ζωγράφου μας, τοῦ Γιώργου Γουναρόπουλου, ποὺ εἶχε τὴν καλὴ σὺνη νὰ φιλοτεχνήσῃ ὁ ἴδιος γιὰ τοὺς ἀναγνώστες μας καὶ τοὺς ἑλλήνες φιλότεχνους.

Ὁ Γιώργος Γουναρόπουλος εἶναι ἓνας ἀπὸ τοὺς κορυφαίους σύγχρονους καλλιτέχνες μας. Τὸ περιοδικό μας μίλησε πολλές φορές γιὰ τὸ ἔργο του καὶ δίκαια περηφανεύεται ποὺ τὸν συγκαταλέγει ἀνάμεσα στοὺς ἐκλεκτοὺς φίλους του. Δίνοντας ἔργα τοῦ Γ. Γουναρόπουλου θελήσαμε νὰ δώσουμε μιὰν ἀκόμα ἀπ' τὶς κατακυρωμένες ὀψεις τῆς νεοελληνικῆς ζωγραφικῆς καὶ διαλέξαμε τὸ Γουναρόπουλο, ὁχι μόνο ἐπειδὴ ἡ γνωριμίαν μὲ τὸ ἔργο του ἀποτελεῖ μιὰν ἰδιαίτερη χαρὰ, ἀλλὰ καὶ γιατί, παρόλο ποὺ τὸ ἔργο του εἶναι μιὰ ἀπ' τὶς πιὸ προχωρημένες φάσεις τῆς ζωγραφικῆς μας, δὲν εἶχε ἀκόμα βρεθεῖ τρόπος νὰ ρθεῖ σ' ἐπαφὴ μὲ τὰ πλατεῖα στρώματα. Εἶναι γνωστὸ πὼς ἓνα ἀπ' τὰ ἀδύνατα σημεῖα τῆς ζωγραφικῆς εἶναι στὰ πὼς τὸ κάθε ἔργο τῆς εἶναι ἓνα καὶ μοναδικὸ καὶ γι' αὐτὸ δυσκολοπλησίαστο στὰ φτωχὰ μέσα τοῦ νεοέλληνα φιλότεχνου. Ἐχει γίνῃ κοινὰ παραδεκτὸ πὼς τὸ σχέδιο τοῦ Γουναρόπουλου ἀποτελεῖ μιὰ ἀπ' τὶς σημαντικότερες κατακτήσεις τῆς νεοελληνικῆς ζωγραφικῆς κ' ἡ ἀρχὴ τῆς γνωριμίας μὲ τὸ ἔργο του πρέπει νὰ γίνῃ ἀπ' αὐτό. Δίνουμε λοιπὸν δυὸ ἀπ' τὶς δυναμικὲς ἰδεαλιστικὲς φιγούρες του, δυὸ ἀπ' τὶς γυναικεῖες φιγούρες τοῦ Γουναρόπουλου, κ' ἓνα πλαστικὸ τοπίο του, ὅλα εἰδικὰ ζωγραφισμένα ἀπ' τὸν ἴδιο γιὰ τὸ περιοδικό μας καὶ σημειώνουμε γιὰ τὴν ἱστορίαν τῆς νεοελληνικῆς τέχνης πὼς οἱ τρεῖς τοῦτες μεγάλες λιθογραφίες εἶναι οἱ πρῶτες ποὺ χάραξε ὁ Γουναρόπουλος.

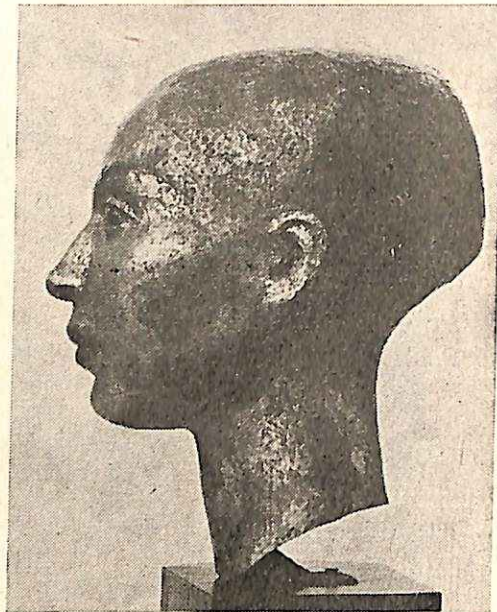
Ξέρουμε πὼς οἱ λιθογραφίες αὐτὲς θὰ βροῦν τὴ θερμὴ ὑποστήριξη τῶν φιλότεχνων καὶ θὰ μπορέσουν νὰ διαδραματίσουν τὴν ὑψηλὴ ἀποστολὴ τους. Σὲ συνέχεια θὰ δώσουμε πρωτότυπες λιθογραφίες κι ἄλλων γνωστῶν ζωγράφων μας. Θὰ εἴμαστε εὐτυχεῖς ἂν ἐκτὸς ἀπ' τὴν ἀπόλαυση καὶ τὴ βοήθεια ποὺ θὰ προσφέρουν στὸ κοινὸ καὶ στοὺς φιλότεχνους ἀποτελέσουνε μιὰ παρόρμηση, μιὰ πείρα γιὰ τοὺς ἴδιους τοὺς καλλιτέχνες, ἂν δηλ. κ' οἱ ἴδιοι ἀποφασίσουν νὰ ἐκλαϊκέψουν τὸ ἔργο τους μὲ τὴ λιθογραφία, χωρὶς νὰ προδώσουν τὴν αὐθεντικότητά του, πραγματώνοντας ἔτσι τὴν ἀπώτερη ἀποστολὴ τῆς τέχνης τους.



Οἱ τρεῖς λιθογραφίες τοῦ Γ. Γουναρόπουλου, τυπωμένες σὲ χαρτὶ πολυτελείας, σὲ διαστάσεις 52×67,5, ἀριθμημένες ἡ καθεμιά ἀπὸ 1-250 καὶ σφραγισμένες μὲ τὴ σφραγίδα τοῦ περιοδικοῦ «Ἐπιθεώρηση Τέχνης», πουλιοῦνται μόνο στὰ γραφεῖα μας, Ἀκαδημίας 74, γ' ὄροφος, δεχ. 200 καὶ οἱ τρεῖς. Ἡ καθεμιά χωριστὰ πουλιέται δεχ. 100.

Η ΠΡΩΤΗ ΠΑΝΕΛΛΑΔΙΚΗ ΕΚΘΕΣΗ ΝΕΩΝ

Το 5 Γ. ΠΕΤΡΗ



Γιώργος Γεωργιάδης: «Κεφάλι Κοπέλλας»
(Α' Βραβείο γλυπτικής)

«Ο πνευματικός σύλλογος της Νεολαίας «Πρωτοπορία» και το δημοσιογραφικό του όργανο ή «Πρωτοποριακή - Συναδελφική», πρόσφεραν μιάν αληθινά μεγάλη εκδόχλευση στους νέους μας καλλιτέχνες και μιὰ θετική συμβολή στην καλλιτεχνική ζωή της χώρας. Οργάνωσαν με τρόπο που μπορεί να θεωρηθεί σχεδόν υποδειγματικός, μιὰ Πανελλήνια Έκθεση Νέων Καλλιτεχνών, που απ' την πρώτη της κιόλας εμφάνιση γνώρισε τέτοια επιτυχία κ' ἐδραιώθηκε τόσο σταθερά στή συνείδηση των καλλιτεχνών και των φιλότεχνων, ώστε να μπορούμε από τώρα να προβλέψουμε πως θα σταθεί σταθερός στα καλλιτεχνικά χρονικά του τόπου και θα καθιερωθεί σαν μόνιμη εκδήλωση, σεβαστή απ' όλους. Βέβαια ο σύλλογος αυτός της Νεολαίας είχε πολύτιμο σύμβουλο και συμπαραστάτη μιάν επιτροπή από σοβαρούς καλλιτέχνες που πήραν στα χέρια τους την ευθύνη της οργάνωσης κι αποτέλεσαν και την κριτική επιτροπή που έδωσε τα βραβεία της Έκθεσης. Ας θυμηθούμε λοιπόν, το προηγούμενο της Πανελλήνιας, που οργανώνεται έρημην των καλλιτεχνών και γι' αυτό παρουσιάζει λάθη και παραλείψεις που έχουν επισημανθεί τόσες φορές, κι ας τονίσουμε γι' άλλη μιὰ φορά πως τέτοιες εκδηλώσεις είναι απαραίτητο να περνούν υπό τον έλεγχο των καλλιτεχνών και των νόμιμων εκπροσώπων τους, που ξέρουν καλύτερα από κάθε άλλον να τακτοποιήσουν τις δουλειές που τους άφορουν.

Η επιφύλαξη που δάσκαλοι μπορεί κανείς να διατυπώσει είναι το όριο ηλικίας που μπήκε από τους οργανωτές για τη συμμετοχή των καλλιτεχνών στην Έκθεση, δηλ. τα 30 χρόνια. Είναι φανερό πως σε τέτοιες εκδηλώσεις δεν χωρούν στενά

χρονολογικά όρια, που δεν έχουν και τόσο σημασία για έναν νέο καλλιτέχνη, ενώ εκείνο που έχει τη μεγαλύτερη σημασία είναι η καλλιτεχνική ηλικία, που κυρίως πρέπει να λογαριάζεται. Αποκλείστηκαν έτσι νέοι καλλιτέχνες γιατί είχαν περάσει κατά ένα δυο χρόνια το χρονικό αυτό όριο της ηλικίας, που ήταν ωστόσο τόσο νέοι, ίσως και πιο νέοι καλλιτεχνικά, από πολλούς σημερινούς εκθέτες, μιὰ και ανάμεσά τους υπήρχαν κι άλλοι που είχαν την απαιτούμενη ηλικία, ήταν όμως γνωστή ή δουλειά τους από παλιότερες εκδηλώσεις. Γιατί πρέπει να συμφωνήσουμε όλοι πως μιὰ τέτοια εκδήλωση πρέπει να έχει σαν κεντρική επιδίωξη να παρουσιάσει κυρίως το έργο των νέων που δεν είχαν ως τώρα τα μέσα να δείξουν επαρκώς εργασία τους και είναι πιθανό ή μακρόχρονη απουσία τους από το καλλιτεχνικό προσκήνιο ή η σοβαρή καθυστέρησή τους να έχει δυσμενή επίδραση στην πορεία της τέχνης τους.

Στο ενεργητικό της οργάνωσης θα πρέπει να καταλογίσουμε και την ακούραστη προσπάθεια των νέων να βρουν βραβεία, προσπάθεια που απέδωσε άκριτα εύπρόσωπα αποτελέσματα και που είναι σημαντική βοήθημα για νέους καλλιτέχνες. Ακόμα στο ενεργητικό της είναι η τάξη στην ανάρτηση των πινάκων, ή σεμνότητα των νέων καλλιτεχνών, που είναι πρόθυμοι να δώσουν κάθε εξήγηση όπως και γενικά ή θερμότητα της υποδοχής που επικράτησε σ' όλη τη διάρκεια της έκθεσης.

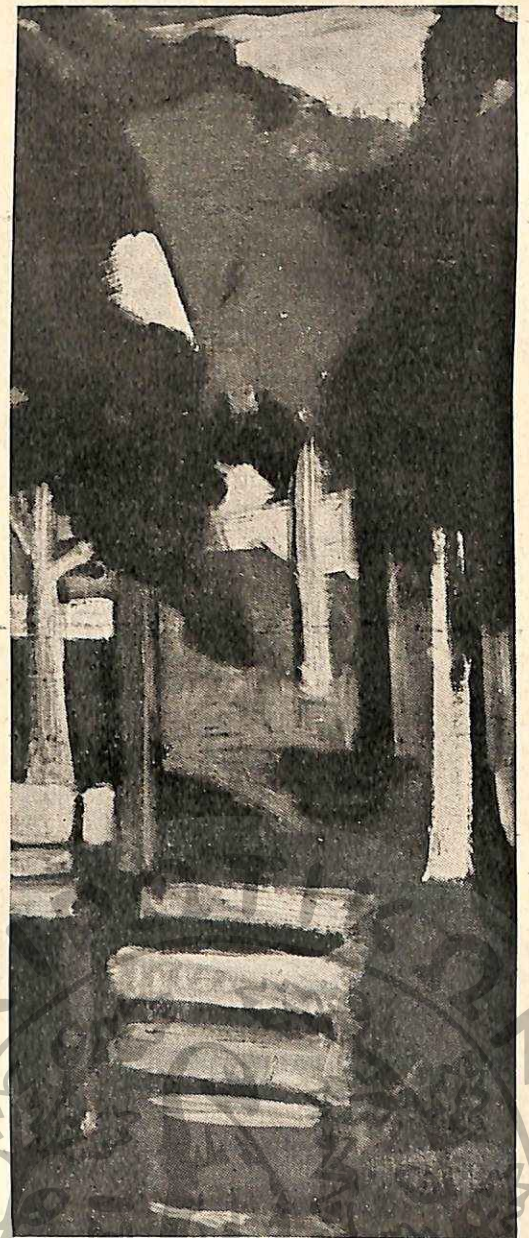
Περισσότερο από κάθε σχολιογράφηση, μερικά νούμερα, θα μάς πείσουν και για την επιτυχία της έκθεσης, αλλά και για μιὰ σημαντική καμπή που μπορούμε να επισημάνουμε στην καλλιτεχνική πορεία του τόπου μας. Οι εκθέτες είναι 101 και

σπουδάζουν στις επόμενες σχολές: 31 στην Άνωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών, 12 στο Ήλεκθερο Σπουδαστήριο Καλών Τεχνών, 9 στο Α.Τ.Ι., 27 σε διάφορες άλλες Έλληνικές σχολές και στα εργαστήρια γνωστών ζωγράφων, 15 είναι αυτοδίδακτοι και 7 σπουδάζουν στο εξωτερικό. Απ' αυτούς 38 αγόρια και 29 κοπέλλες εκθέτουν ζωγραφική, 4 αγόρια γλυπτική. 11 κοπέλλες και 11 αγόρια εκθέτουν έργα διακοσμητικής και 15 αγόρια και 6 κοπέλλες χαρακτικής. Τα έργα κατανέμονται έτσι: 138 έργα ζωγραφικής, 9 γλυπτικής 46 διακοσμητικής και 54 χαρακτικής. Τέλος, από τους εκθέτες 8 μόνον έχουν κάνει ατομική έκθεση, 42 εμφανίζονται για πρώτη φορά και οι υπόλοιποι έχουν εμφανιστεί σε διάφορες δημοτικές εκθέσεις.

Μιὰ στοιχειώδης έστω σύγκριση με κάθε προηγούμενο θα μάς πείσει, πως οι νέοι μας τραβούν ακούραστα, θα λέγαμε με αυτοθυσία, προς τις καλλιτεχνικές σπουδές. Κι αυτό παρόλη τη στενή καλλιτεχνική αγορά του τόπου μας, που παλεύει μέσα στην οικονομική καθυστέρηση, παρά το αντιπνευματικό κλίμα που καλλιεργεί το επίσημο κράτος, παρά την αδιαφορία, στην καλύτερη περίπτωση, των αθέατων καλλιτεχνικών παραγόντων του τόπου. Η πληθώρα των νέων καλλιτεχνών, ή έμμενη τους στις καλλιτεχνικές σπουδές, που είναι το φυσικό επακόλουθο της γενικής πνευματικής πορείας όπου λίγο λίγο συγχρονίζεται και η χώρα μας, δημιουργούν πρόσθετες υποχρεώσεις για τους υπεύθυνους και η μαζικοποίησή τους ίσως εκδικάσει λύσεις από το κράτος. Θα χρειαστεί καιρός και κόπος. Μά οι ενδιαφερόμενοι είναι κυρίως νέοι, και η ζωντάνια τους όσο και η ποιότητα της παραγωγής τους αποτελούν έγγυήσεις πως οι λύσεις, για ένα αίτημα που θα γίνεται ολοένα και πιο επιτακτικό, δε θα μένουν πια στα διάφορα μεγαλόστομα προγράμματα που γίνονται σήμερα για να ξεχαστούν την επόμενη.

Ένα δυσάρεστο εν τούτοις γεγονός, που πρέπει να επισημάνουμε είναι η παντελής σχεδόν απουσία της γλυπτικής. Μόνο 4 νέοι γλύπτες εκπροσωπούνται στην έκθεση με 9 έργα τους! Αυτό θα πρέπει να μάς οδηγήσει σε θλιβερές σκέψεις. Οι νέοι γλύπτες μας φαίνεται πως δεν έχουν ακόμα αυτοπεποίθηση, είτε δεν έμαθαν ακόμα πως μοναδικός, ο παντοδύναμος κριτής στη δουλειά τους είναι το κοινό, πως ο έρμητισμός είναι τελικά σε βάρος τους, και δεν έχει καμιά σχέση με τον αυστηρό αυτοέλεγχο που είναι υποχρεωμένος να υποβάλλεται ο κάθε νέος καλλιτέχνης για να προκύψει. Αν πάλι η δουλειά τους δεν αξίζει αντικειμενικά να παρουσιαστεί τότε τα πράγματα είναι ακόμα πιο σοβαρά κι όσοι έχουν την ευθύνη πρέπει να σταθμίσουν με περισκέψη το πρόβλημα. Η χώρα μας έχει ανάγκη από καλούς γλύπτες, κ' έχει τις δυνατότητες να τους αποχτήσει, αν οι αρμόδιοι παράγοντες νιαστούν μεθοδικά και ρεαλιστικά.

Για την απονομή των βραβείων δεν θα μπορούσε κανείς να διατυπώσει σοβαρές επιφυλάξεις. Τα έργα που βραβεύτηκαν ήταν κατά γενικό κανόνα τα καλύτερα, κι από την άποψη της τεχνικής μερικά απ' αυτά είναι στο επίπεδο των κατακτήσεων ώριμων καλλιτεχνών μας.

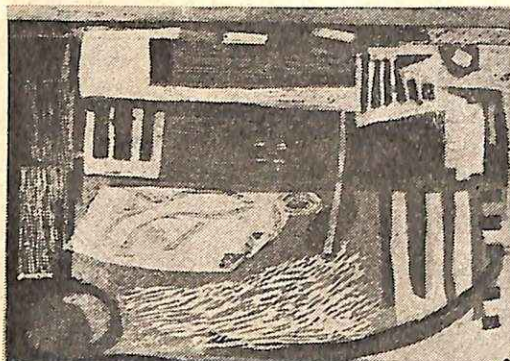


Χαρίκλεια Βενιού:

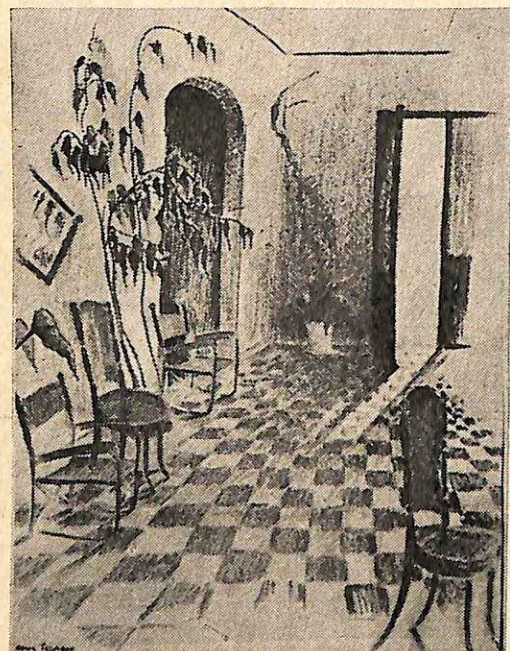
«Δάσος»

Τέλος η απίερση της έκθεσης στον Όμιλο Μερλιέ, ήταν μιὰ συγκινητική αναγνώριση των πολύτιμων υπηρεσιών που πρόσφερε στην ελληνική πνευματική ζωή ο φιλέλληνας διευθυντής του Γαλλικού Ίνστιτούτου.

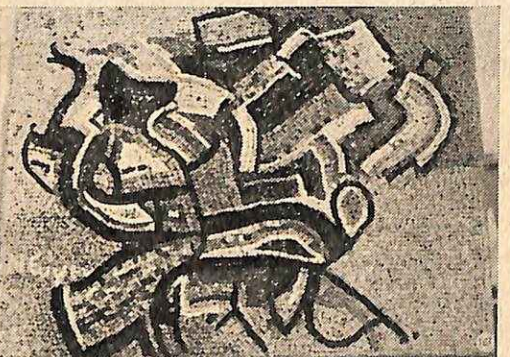
Ας μιλήσουμε πρώτα για τη ζωγραφική, που είναι και το κυριότερο είδος της έκθεσης. Υπάρ-



Ελένη Οικονομίδη : 'Ερεπία, Ευλογηφία
(β' βραβείο χαραχτικής)



Αλίκη Τζάμπρου : «Εσωτερικό» (Σπέτσες)



χουν όλες οι τάξεις κι αντιπροσωπεύονται, εκτός από τις πολλές σχολές που λειτουργούν στην Αθήνα και οι αὐτοδίδακτοι και αρκετοί σπουδασμένοι στο εξωτερικό. Πολλές φορές η πρόσφατη μαθητεία των καλλιτεχνών σε μία γνωστή Σχολή είναι έντονα φανερό στα έργα τους, αλλά κοντά σ' αυτούς υπάρχουν κι αρκετοί που έχουν κόψει κάθε δεσμό κ' έχουν φτάσει στα άκρα. Έκεί όπου η κανονική μαθητεία δεν έχει ακόμα απομυθευθεί δημιουργικά, το έργο που προκύπτει έχει μέσα του όλες τις ατέλειες μιας ανυμπλήρωτης ακόμα γνώσης, όσο κι αν έχει εξωτερικά απομακρυνθεί απ' αυτήν. Ιδιαίτερα ένδιαφέρον παρουσιάζουν οι αρχιτέκτονες ζωγράφοι που δείχνουν στην έκθεση αξιόλογα δείγματα της δουλειάς τους. Πρόκειται κατά κανόνα για δουλειά αυστηρά αρχιτεκτονική, με κριτήρια μάλλον έγκεφαλικά, που καταλήγει σε αξιόλογη, αν και κάπως τυπική, οργάνωση της επιφάνειας. Βέβαια, τα αποτελέσματα ανήκουν περισσότερο στη διακοσμητική. Οι αὐτοδίδακτοι μ'ας παρουσίασαν αρκετές εκπλήξεις κ' επιβεβαίωσαν πως το ταλέντο που υπάρχει, έστω και με μία πιο θαλασσιτική πορεία, θα βρει τον τρόπο να εκδηλωθεί.

Ας δοῦμε τώρα τὰ βραβεία.

Αναμφισβήτητο ὁ Ἡλίας Δεκουλάκος είναι ἡ δεσπόζουσα μορφή τῆς ἔκθεσης. Ὁ καλλιτέχνης, γνωστός κι ὑπὸ προηγούμενη δουλειά του, παρουσιάζει δυὸ μεγάλους πίνακες, ισορροπημένους καὶ ἐλεγμένους στὴ σύνθεση καὶ τὸ χρώμα. Τὸ μαῦρο του εἶναι πλούσιο χρώμα με λεπτὴ ὕφή καὶ τὸ ἄσπρο του, αὐτὸς ὁ παντοδύναμος καταλύτης, γίνεται ἐδῶ ἕνας ὀργανωτὴς πὺν δένει τ' ἄλλα χρώματα καὶ τὰ σφίγγει, ὥστε νὰ ὑποδηλώσουν τὴν παρουσία τους χωρὶς φλυαρία καὶ φτηνὴ ἐκζητήση. Μέσα σ' αὐτὴν λιτότητα του ἔχει μὴ πλούσια παλέττα με χυμώδεις καὶ αὐστηροὺς τόνους. Ὁ καλλιτέχνης μ'ας παρουσιάζεται με μὴν ἔντονη προσωπικότητα, πὺν ὁδηγεῖ σ' ἕνα δικό της κλίμα, μὴ μελαγχολικὴ νότα ποίησης πὺν ξέρει σὲ ποιὰ ὅρια μέσα πρέπει νὰ σταθεῖ. Ἡ ἔκφρασή του ολοκληρώνεται ἀνετα στὶς δυὸ διαστάσεις. Γιὰ ὅποιον μπορεῖ νὰ παρακολουθήσει τὴν πορεία τοῦ πίνακα εἶναι φανερό ὁ μόχθος καὶ ὁ αὐτοέλεγχος πὺν ἐπιβάλλει ὁ καλλιτέχνης στὸν ἑαυτό του. Ὁ πωδὴποτε δρίσκεται σὸ σωτὸ δρόμο, πὺν ὁδηγεῖ πρὸς τὰ μεγάλα ἐπιτεύγματα τῆς ζωγραφικῆς. Θὰ χρειαστεῖ ἡ ἴδια ἐπίμονη προσπάθεια γιὰ πολὺν ἀκόμα καιρὸ καὶ μὴ διεύρυνση τοῦ πεδίου του πρὸς μὴ πνευματικότερη κατεύθυνση, καὶ ἀσφαλῶς τότε θὰ χαιρετίσουμε ἕναν γνήσιο καλλιτέχνη.

Ὁ Δημ. Μυταρᾶς εἶναι μὴ ἄλλη ἀξιόλογη παρουσία νέου καλλιτέχνη στὴν ἔκθεση. Ὁ πίνακας του πέρα ἀπ' τὶς μορφικὲς του ἀρετὲς, τὴν ποικιλία τῶν σχημάτων του, τὸ αὐστηρὸ χρωματικὸ του ἔλεγχο, τὸ δέσιμο τῆς σύνθεσης, πὺν δίνει μὴ σημαντικὴ πρόοδο σὸ πεδίο αὐτὸ ἀπὸ τὴν Πανελλήνια τοῦ Ζαππείου, ἔχει μὴ φινέτσα, μὴν ἀξιόλογη ζωγραφικὴ σκέψη. Ἴσως, ὅμως, τὰ σχήματά του μέσα σὸν πίνακα νὰ παρουσιάζονται παραπάνω σὰν αὐτοσκοπὸς ἀπ' ὅσο θὰ περιμένε κανεὶς ἀπὸ ἕναν ζωντανὸ καλλιτέχνη, παρὰ σὰν ἔκφραστικὰ μέσα πὺν ἀναγκάζουν τὴ ζωγραφικὴ νὰ μᾶς πει τὸ λόγο της.

Ὁ Βασίλης Κυπραῖος, πὺν χαρήκαμε τὴ δουλειά του καὶ στὴν προηγούμενη ἐκδήλωση τῶν νέων, μ'ας παρουσιάστηκε τὴ φορὰ αὐτὴ με τέσσαρις δότελα ἀφηρημένους συνθέσεις. Ὑπάρχει ὅμως μὴ ἀξιόλογη οργάνωση τῆς ἐπιφάνειας καὶ μὴ εὐαισθησία σὸ χρώμα πὺν μαρτυρεῖ γιὰ τοὺς τεχνικοὺς του προδληματισμοὺς. Ἀκόμα τὸ ἔργο του τὸ περιλούζει ἕνα ἑλληνικὸ φῶς πὺν σου χαρίζει μὴν εὐφορία. Ἀς μὴ διαστούμε νὰ φοηθοῦμε τὰ καινούρια μορφικὰ πειράματα τοῦ νέου καλλιτέχνη. Εἶναι ἕνας σημαντικὸς τρόπος γιὰ τὸν ἔλεγχο τῶν μέσων του καὶ ὁ Κυπραῖος δὲν ἐπαναπαύεται εὐκολα στὶς προηγούμενες κατακτήσεις του. Με χαρὰ θὰ χαιρετίσουμε τὴν ἐπιστροφή του σὴ γνήσια ζωγραφικὴ, πὺν θὰ τοῦ ἐπιτρέψει νὰ μεταδώσει τὸ μήνυμά του καὶ στὸς ἄλλους ἀνθρώπους καὶ νὰ ἐπικοινωνήσει μαζί τους με μὴ γλώσσα καταληπτὴ καὶ πὺν εἶναι πέρα ἀπὸ τὴν τεχνική.

Ὁ Γ. Βογιατζῆς εἶναι ὁ ἄλλος βραδευμένος ζωγράφος τῆς ἔκθεσης. Παρουσιάζεται με δυὸ ἀφηρημένους συνθέσεις. Τὸ χρώμα του, παρόλες τὶς γενικόλητες πὺν σου δείχνει ἀπὸ μὴ πρώτη ματιά, ἔχει μὴ σημαντικὴ ποικιλία σὰν τὸ ἐξετάσεις προσεχτικὰ. Τὰ σχήματά του ἐνεργοποιοῦν τὴν ἐπιφάνεια, εἶναι ὅμως πειθαρχημένα σὲ μὴν ἔγκεφαλικὴ σύλληψη φυγῆς καὶ διάλυσης.

Ὁ Κ. Γεωργίου, πὺν βραδευτὴκε, παρουσιάζει ἐπίσης τρεῖς ἀφηρημένους συνθέσεις, πὺν εἶναι διαρθρωμένες σὲ μεγάλες ἐπιφάνειες ἀπὸ χρώμα καλῆς ποιότητας. Περισσότερο θὰ πρέπει νὰ χαρακτηριστεῖ τὸ ἔργο του σὰν ἕνα μορφικὸ παιχνίδι πὺν καταλήγει σ' ἀξιόλογα ἀποτελέσματα, διακοσμητικὰ.

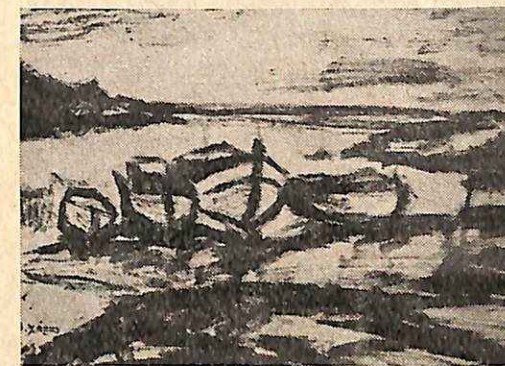
Ὁ Γιῶργος Δασκαλάκος, πὺν πῆρε τὸ β' βραβείο, ἔχει ἀναμφισβήτητο ἕνα προσωπικὸ ὄφος. Γενικὰ τὸ ἔργο του ἔχει μὴ διάθεση σουρρεαλιστικὴ καὶ οἱ μορφὲς του κρατοῦν κάτι ἀπ' τὸ σπασμωδικὸ - μηχανικὸ χτίσιμο τῶν μορφῶν τοῦ Καραγκιόζη. Ἡ τέχνη τοῦ δασκάλου του, τοῦ Γ. Σικελιώτη, τοῦ ἔγινε σωτὴ ἀφετηρία καὶ ἡ μαθητεία του κοντά του τοῦ ἔδωσε τὰ μέσα νὰ ἀξιοποιήσει τὶς δικὲς του δυνατότητες.

Ἡ κριτικὴ ἐπιτροπή, ἔχοντας νὰ κρίνει ἔργα νέων ἔριξε ὀρθὰ τὸ βάρος τῆς κρίσης της σὸν αὐστηρὸ ἔλεγχο τῆς μορφῆς, ἀνεξάρτητα ἀπὸ τὶς τάσεις, πὺν ἀκολουθοῦσαν οἱ κρινόμενοι καλλιτέχνες. Θὰ συμφωνήσουμε μαζί της, γιὰτὶ χωρὶς τὴν κατάκτηση τῆς μορφῆς δὲν μπορεῖ νὰ ὑπάρξει ζωγραφικὴ. Ἀν τώρα οἱ βραδευθέντες νέοι καλλιτέχνες θεωρήσουν σὰν ἀφετηρία τὴ γνώση τους αὐτὴ γιὰ νὰ μᾶς πὺν τὸ λόγο τους πάρα πέρα, θὰ δικαιοῦνται καὶ ἄλλων τιμητικῶν διακρίσεων ὄχι πὺν σὸν τομέα τῶν μορφικῶν προδληματισμῶν, ἀλλὰ τῆς ἴδιας τῆς ζωγραφικῆς. Ἔτσι θὰ πρέπει νὰ ἐρμηνεύσουμε τὴν κρίση της.

Ἀλλὰ τὰ ἐπιτεύγματα τῶν νέων καλλιτεχνῶν Δ. Μυταρᾶς : «Ἀνάμνηση ἀπὸ ἐσωτερικὸ» λάδι (Α' Βραβείο)

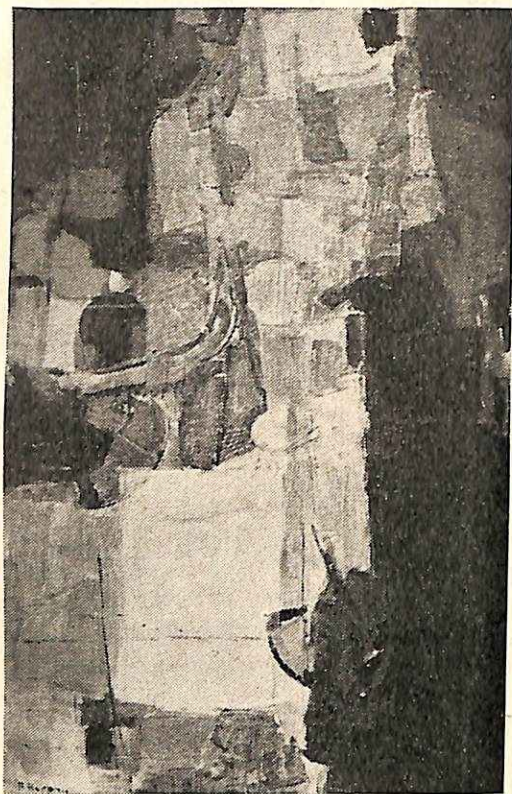


Βογιατζῆς Γιῶργος : «Φυγή» (πλαστικό)

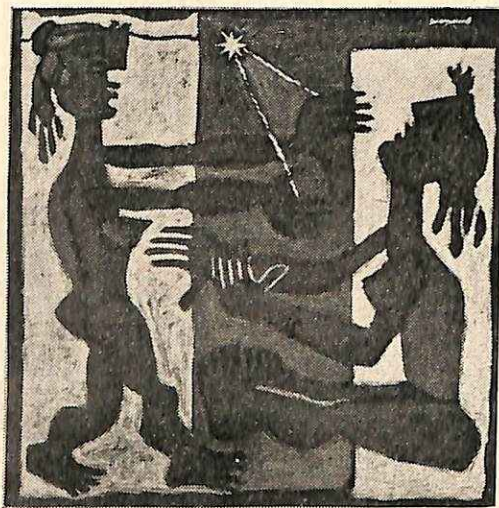


B. Χάρος : Σχέδιο





Β. Κυπραίος : Σύνθεση (Α' Βραβείο)



108 Γ. Π. Δασκαλάκου : "Υπνωση (πλαστικό)

δεν περιορίζονται εύτυχως μόνο στα θραύσματα. Μια σειρά ακόμα νέοι καλλιτέχνες παρουσιάζουν αξιόλογη δουλειά τους.

Ο Φώτης Σαρρής, γνωστός κι από προηγούμενη δουλειά του, παρουσιάζει κ' εδώ τρεις πίνακες, με λιτό, αλλά περιεκτικό χρώμα. Είναι απ' τους πιο προσωπικούς ζωγράφους της έκθεσης, με γερή δομή και ένα ρωμαλέο θραύσμα, που τούτη τη φορά έγιναν οι φορείς της τάς σύνορα της δουλειάς: μηχανές, γερανοί, φορτηγά αυτοκίνητα. Στα σχέδια που παρουσιάζει στο τμήμα χαρακτηριστικής μπορούσαμε να δούμε την άνοδο που έχει στη δομή της φόρμας του και να παρακολουθήσουμε το δυναμικό χτίσιμο του πίνακά του. Τα σχέδια αυτά, που θραυτεύτηκαν από την κριτική επιτροπή, είχαν μια σπάνια αυτάρκεια. Η έλλειψη του χρώματος δεν στρωσε τίποτα από την έκφραστικότητά τους.

Η Δάφνη Κωστοπούλου έχει μιαν δξυτάτη ζωγραφική δραση και μιαν αξιόλογη ευαισθησία τόσο στην οργάνωση του πίνακα, όσο και στη χρωματολογική του επεξεργασία. Το έργο της έχει μια λεπτή ιδιότυπη ποιότητα και είναι από τα λίγα δείγματα της έκθεσης όπου ο καλλιτέχνης δεν εξαντλείται στην απλή σύλληψη της μορφής.

Ο γλύπτης Δημ. Ρόμπος, παρουσιάζει και δυο ζωγραφικούς πίνακες με λυρικούς τόνους και σωστή αντίληψη οργάνωσης. Είναι κι αυτός απ' τις σημαντικές παρουσίες που νιώθει πως ή τεχνική είναι ή γλώσσα για να αρθρώσει σωστά τον κόσμο του.

Ο Σπ. Μυλωνάκος ανανεώνει την παλέττα του με χρώμα έντονο και τολμηρό. Το ξέσπασμά του αυτό δίνει χυμό στα τοπία του, εξυπηρετεί καλύτερα τη ζεστή του διάθεση μπροστά τους, αλλά μπορεί κάποτε να δημιουργήσει και πιο δρατικές δυσκαμψίες στον πίνακά του.

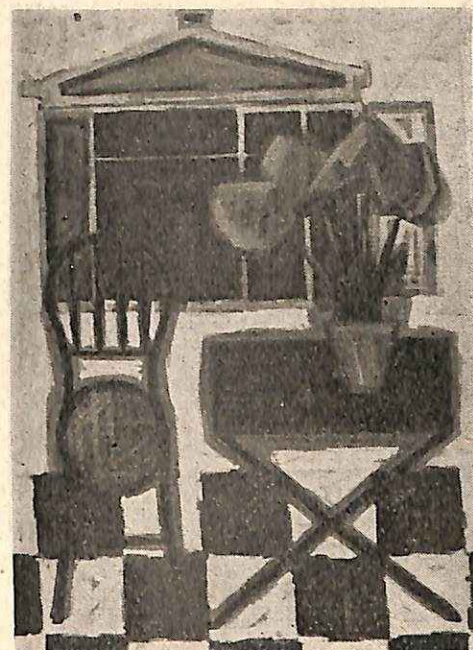
Ο Αντώνης Κέπετζης είναι ο καλύτερος από τους αρχιτέκτονες ζωγράφους. Στο κεφάλι του έχει μιαν αληθινή χρωματική άνοδο κι ακόμα κι όταν καταφεύγει στη σχηματοποίηση μερικών μορφών του βρίσκει τον τρόπο να διασώσει τη λυρική του διάθεση, να μην προδώσει το θραύσμα του. Είναι από τους πιο γνήσιους εκπροσώπους νέους ζωγράφους και θα πρέπει να προσέξει πολύ μην καταφύγει στην έκφραστική ευκολία και την πρόχειρη σχηματοποίηση όπου μπορούν να τον σπρώξουν οι ως τώρα κατακτήσεις του.

Μια σειρά ακόμα ζωγράφοι υποδηλώνουν την προσωπικότητά τους, μ' ένα - δυο δείγματα δουλειάς τους. Η Τζούλια Ανδρεάδου στο κεφάλι του εφύβου δείχνει σημαντική γνώση του σχεδίου και το χρώμα της, με σημαντικές επιδράσεις από τις σπουδές της στο εξωτερικό, είναι άνετο και ουσιαστικό. Ο Κύριλλος Βενιάδης εγκαταλείπει και καίνος την κάποια συμβατικότητα που είχε προηγούμενα για να μάς δώσει ένα κεφάλι χρωματισμένο τολμηρά. Δημιουργεί έτσι έναν νέο προσανατολισμό, που θα ανανεώσει τη δουλειά του. Ο Αντώνης Γκιλίνος διατηρεί πάντα μιαν αμεσότητα στην αίσθηση των πραγμάτων. Όμως βρίσκεται σε μια δύσκολη καμπή. Ο πριμιτιβισμός του αρχίζει να γίνεται ασημειωμένος με τα λόγια στοιχεία του πίνακα. Το πρόβλημα, αν ή μαθητεία του στη Σχολή θα καταστρέψει το η-

γαίο ταλέντο του, είναι σήμερα έντονότερο παρά ποτέ. Ο Παν. Γράβαλος δείχνει ένα λυρικό φθινοπωρινό τοπίο με ζεστά χρώματα, ευχάριστο και διακριτικό και ο Ηλίας Θλιμμένος μια σερνή σύνθεση, την Αύλη, που έχει μια νότα συγκίνησης. Στα αφηρημένα του, το χρώμα δεν βοηθά για να δέσουν τα σχήματά του. Ο Σαρ. Καραβούζης, με μια τέμπερα που έχει την ανάμνηση του Τσαρούχη, θα πετύχινε άσφαλως καλύτερα αποτελέσματα αν πρόσεχε περισσότερο την καθαρότητα του χρώματός του, κι ο Χρόνης Μπότσογλου φαίνεται να είναι προικισμένος με ευαισθησία στο χρώμα. Το έργο του είναι αληθινά συγκινημένο, κ' έχει μιαν απήχηση απ' το ήρεμο χρωματικό διάγραμμα που μάς άφησε ο άξεχαστος δάσκαλος, ο Γ. Μπουζιάνης. Ο Έμμ. Μποφάντης αντιμετώπιζει λαθεμένα το ζήτημα της ζωγραφικής. Προτιμά τα εξωτερικά έφέ, που είναι αμφίβολο αν θα καταλήξουν σε σοβαρά αποτελέσματα. Ο Τάκης Σιδέρης διατηρεί μια λαϊκή διάθεση και μερικές συνθέσεις του με τέμπερα έχουν και ζωγραφική αίσθηση και συγκίνηση. Για την ώρα ξεκινά από το θραύσμα του Γ. Σικελιώτη, αλλά έχει και δικά του στοιχεία που μπορούν να καταλήξουν σε πιο προσωπικές εκδηλώσεις. Η Στέλλα Ανδρουλιδάκη παρουσιάζει τρία έργα της με έντονο χρώμα, που έχουν κάποιο προσωπικό τόνο. Παρόλο που το χρώμα της μετουσιώνεται μόνο αποσπασματικά, υπάρχουν ένδειξεις για μια σωστή καλλιτεχνική αντίληψη, ιδίως στα πορτραίτα της. Η Ιωάννη Βογιατζόγλου έθωσε με τις τρεις γκαζές της δείγματα ευσυνειδητής σπουδής και ή Έντα Δημοπούλου με έντονο χρώμα, που ήταν μάλλον άνετο και σύνθεση κάπως τυπική, ζήμωσε μάλλον το τολμηρό λάδι της με λεπτομέρειες που δεν τις δικαιολογούσε ή κλίμακα της παρατήρησής της.

Οι αρχιτέκτονες ζωγράφοι: Νικ. Καραντινός, Τάκης Πετρίδης, Άλξ. Τομπάζης, παρουσίασαν ισορροπημένες συνθέσεις με διακοσμητικό χαρακτήρα. Μια σειρά ακόμα νέοι ζωγράφοι, όπως ο Χρ. Αποστολίδης, ή Αυδία Δρόσου, ή Έλενα Ζε-Χρ. Παλ. Θεολόγου, ο Μάκης Θεοφυλακτόνικου, ή Μαρίνα Καρέλλα, ο Δημ. Καφάνης, ή Μαρ. Αιμυροπούλου (κατάχρηση στο άσπρο που διάλυσε τους πίνακες), ή Τζέννη Παπαδάκη, ο Δημ. Σκουλάκης, ή Ιωάν. Φραγκάκης, μάς μίλησαν με το έργο τους για τις δυσκολίες που αντιμετώπιζουν και τις επίπονες προσπάθειες που κάνουν για να τις ξεπεράσουν.

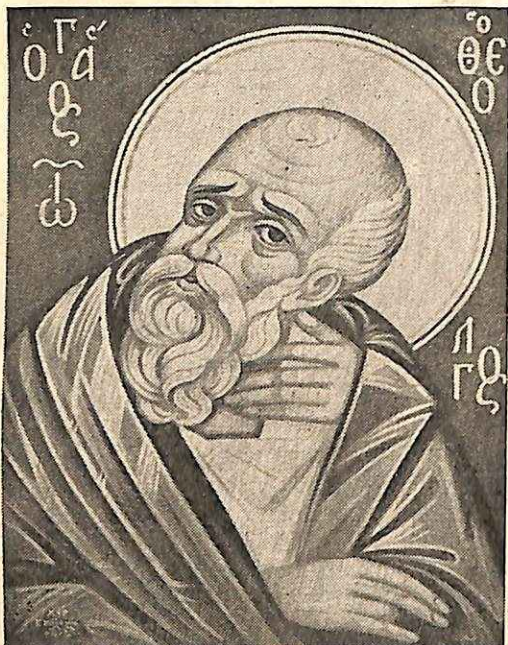
Η χαρακτηριστική ήταν ένας άλλος πλούσιος κύκλος εκθεμάτων στην Α' Πανελλαδική των Νέων. Είκοσι ένας ήταν οι καλλιτέχνες που πήραν μέρος με πενήντα τέσσερα έργα τους. Ο Παν. Κατσουλίδης, που δουλειά του παρουσίασε το περιοδικό μας από πολύ παλιά, και που κέρδισε το πρώτο βραβείο ήταν αναμφισβήτητος ο καλύτερος χαράκτης της έκθεσης. Ο νέος αυτός καλλιτέχνης δημιουργεί με την χαρακτηριστική πίνακες, αυχής καλλιτεχνικά έργα απλασμένα από κάθε τόνωμα καλλιτεχνικής, όπως μάς τα κληρο-



Ηλίας Δεκουλάκος : «Σύνθεση 1960» (Β' βραβείο ζωγραφικής)

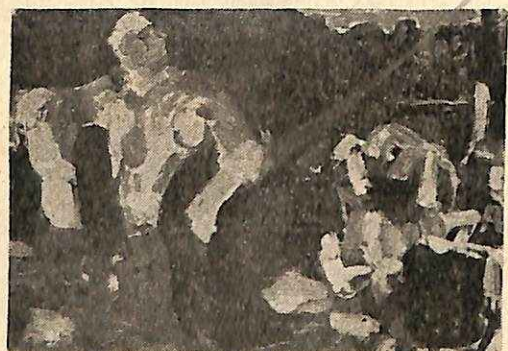


Φώτης Σαρρής : 'Η Μηχανή, πλαστικό (β' βραβείο)



Γ. Μάλαμα :

Εικόνα



Δρόσου Ανδία :

Φιγούρα (πλαστικό)

νόμισε ή προηγούμενη γενιά. Τό χρώμα του είναι γερό καί ζωγραφικό καί σέ κάνει νά ξεχνάς τό όλικο πού τό τύπωσε. Τά δύο τοπία πού παρουσίαζε ό Κατσουλίδης έχουν μιάν έκφραστικότητα πού μόνο σέ ώριμους καλλιτέχνες τήν συναντά κανείς. Η Έλένη Οικονομίδου διατηρεί περισσότερο στοιχειά από τή συμβατική χαρακτηρισή, έχει όμως άρκετή άνεση στήν οργάνωσή της, καί προχωρεί στήν άφαίρεση διατηρώντας μιάν λυρική άνάμνηση τού πραγματικού. Ο Ηλίας Θλιμμένος παρουσιάζει μερικές πολύ ενδιαφέρουσες μονοτυπίες πού κρατούν μιάν επίδραση από τήν τέχνη της Άνατολής. Τό τοπίο Νο 207 ολοκληρώνει περισσότερο τό μοτίβο του, πού κάπως επίμονα επαναλαμβάνεται καί στίς άλλες συνθέσεις του. Ο Γιάννης Πανταζόπουλος φαίνε-

ται νά κάνει φιλότιμες προσπάθειες στήν κατάκτηση τού όλικού του. Άντιμετωπίζει κατάφατα τις δυσκολίες καί δοκιμάζει τις δυνατότητές του χωρίς υπεκφυγές. Τό λιμάνι του είναι τό έργο όπου ολοκληρώνει περισσότερο τις προθέσεις του. Ο Άντ. Κέπετζης παρουσιάζει κ' έδω μιάν διακοσμητική άφηρημένη μονοτυπία, όπου τά τεχνικά προσόντα του δίνουν άέρα καί άνεση στο άποτέλεσμα. Ο Άνδρέας Σκουρογιάννης, ζωγράφος έκθέτει τέσσερα ζωγραφικά μέ μελάνια, όπου προδίδει σέ διάφορους τεχνολογικούς πειραματισμούς. Τό χρώμα του είναι πολύ προσηγμένο, διακριτικό καί κρατά μιάν παράξενη γοητεία μέσα στο μαύρο μελάνι. Τό περιστέρι του είναι ένα αξιόλογο έργο τό οποίο δέν έχει τό συμβατικά υπολείμματα πού βλέπει κανείς λ.χ. στήν κόρη, πού έχει μιάν άνάμνηση τού φαγιούμ.

Ο Γ. Γεωργιάδης φαίνεται νά έχει σοβαρούς προβληματισμούς στίς σκηνές του, ή κότα είναι ένα καλό κομμάτι. Ο Παν. Γράβαλος παρουσιάζει τρία σχέδια μέ μελάνι, λιτά άλλα πολύ ουσιαστικά. Ίσως μιάν κάποια άπονία του πού τά χαρακτηρίζει νά κατεβάσει τήν έκφραστικότητά τους. Ο Έμμ. Μποφάντης προτιμά ένα ύψος λαϊκιστικό, πού εξαντλείται όμως σέ έξωτερικά στοιχεία. Ο Βασίλης Χάρος έχει μιάν έμπροσθονιστική ζωγραφική διάθεση στίς θάρκες του καί μιάν έλευθερία στήν άπόδοσή τους πού τού επιτρέπει νά δημιουργεί ένα σχέδιο έκφραστικό καί συγκινημένο. Η Βασιλική Κωστοπούλου μέ δυό αξιόλογα λιμόλεουμ φαίνεται προικισμένη μέ παρατήρηση καί συγχρονισμένη άντίληψη στήν τέχνη της.

Γιά τή γλυπτική δέν έχει κανείς δυστυχώς, νά πει πολλά πράματα. Ο Γ. Γεωργιάδης, πού πήρε τό πρώτο βραβείο παρουσίασε ένα κεφάλι στο χαλκό μέ ίσοροπημένους όγκους δεμένους μέσα στο στεγνό σχήμα του. Τό έργο αυτό τό χαρακτηρίζει μιάν αυστηρή καί ήρεμη έκφραστικότητα. Πιο άνήσυχη είναι ή άραξη τού Δημ. Ρόμβου πού πήρε τό δεύτερο βραβείο, όπου οί όγκοι του ένεργοποιούνται πιο έντονα. Ο Γ. Άντωνιάδης έχει μιάν σεμνότητα στή δουλειά του, υπάρχουν όμως ακόμα έντονα τά στοιχεία της μαθητείας του. Μαθητικά ακόμα φαίνεται νά είναι καί τά έργα πού έκθέτει ό Μ. Γαρίδης.

Η διακοσμητική παρουσιάζεται πλούσια σέ εκθέματα στο Γαλλικό Ίνστιτούτο. Τά έξώφυλλα τού Δημ. Άγγελή είναι μιάν σωστή άντιμετώπιση ενός θέματος τόσο δύσκολου, τόσο άπαράιτητου καί τόσο παραμελημένου στον τόπο μας. Ο Χρ. Άποστολίδης (β' βραβείο) έχει άσφαλως μαστορία στήν τυπογραφική λιθογραφία του γιά τό κάλυμμα τού βίβλου Συννεφευαμένη Κυριακή. Δική του είναι καί ή μακέττα τού έξώφυλλου τού καταλόγου της έκθεσης πού δίκαια διαλέχθηκε γιά τό σκοπό αυτό. Η νέα καλλιτέχνις Άθηνά Βολιώτου, μέ τήν έξαιρετη κοινία της Νανά, μάς παρουσιάζτηκε μέ μιάν διάθεση πού δέν της λείπει ούτε τό πλαστικό ούτε τό διακοσμητικό στοιχείο. Ακόμα μιάν νότα σαρκασμού κυριαρχεί στήν κοινία αυτή πού είναι άπ' τά πιο καλά εκθέματα της διακοσμητικής. Αλλά καί ή συντοπίτιστά της, ή Κική Κανταρή, μάς έδειξε πέντε θαυμάσιες κοινίες, πού θά μπορούσαν νά χρη-

σιμοποιηθούν μέ επιτυχία στο κουκλοθέατρο. Είναι άριστα χαρακτηρισμένες καί μέ πολύ επιμελημένη έκτέλεση. Δέν θά υπάρξει άραγε τρόπος νά αξιοποιηθεί τούτο τό ταλέντο; Η Νίνα Ζαλακίδου μέ τόν διακοσμητικό της πίνακα άπόδειξε πώς κατέχει άριστα καί τή σύνθεση καί τό χρώμα ενώ ό Νίκος Εύγενίδης, ό μοναδικός καλλιτέχνης πού έκθέτει ψηφιδωτά, έδωσε άριστα δείγματα της τεχνικής του μέ άφηρημένα διακοσμητικά σύνολα. Η Μάρω Κερασώτη έχει μιάν σωστή άντίληψη κεραμικής, καί τό ενδιαφέρον της είναι περισσότερο στραμένο στον όγκο καί τήν προβολή τού όλικού της, χωρίς άχρηστα έξωτερικά έφέ. Η Άγιογραφία εκπροσωπείται μόνο από μιάν εικόνα τού Γ. Μαλάμα, όπου ό ζωγράφος έκθέτει άπλά τόν άγώνα του γιά τήν κατάκτηση της δυσχερούς τεχνικής. Τέλος μερικές μακέττες γιά σκηνογράφηση γνωστών θεατρικών έργων κλείνουν τήν έκθεση. Ο Γ. Παργάκης μάς δείχνει σύνολα

άληθινά γραφικά, όμως τό σκηνικό της Άντιγόνης Ρίζου είναι πιο συγκινημένο. Ο Κώστας Παλιμετάκης ή Παυλίνα Καλαϊτάκη, ό Ν. Γεωργιάδης, ό Γ. Κόκκος έχουν άπαιτήσεις από τή δουλειά τους. Είναι πολύ επιμελημένη. Σέ μερικές μάστιχα περιπτώσεις ή επιμέλεια αυτή τραβά ως τό σημείο νά παραμελεί τήν έκφραση της άποψαιρας. Η Έβνη Χατζημιχαήλ, πού πήρε τό α' βραβείο, έχει μεγαλύτερες αξιώσεις. Η άφύσσα της κηρωμένη μέ λαδοπατέλ είναι ένα αξιόλογο έργο πού δέν τού λείπει ούτε ή έξαρση τού τοπικού χρώματος ούτε ή πλαστική αξιοποίηση της περιορισμένης της θεματογραφικής άνάληψης. Τέλος ή Μερóπη Πρέκα μέ μιάν μακέττα έξωφύλλου (β' βραβείο) έκανε επίδειξη μιας άπλής αλλά πολύ προχωρημένης σέ διακοσμητική άντίληψη σύνθεσης.

Γ. ΠΕΤΡΗΣ

Έκθέσεις: Θ. Τσίγκου, Α. Θεοδωρόπουλου, Ομαδική

Στήν αίθουσα της Άρχιτεκτονικής, πού άνοίξε στήν 888 Πανεπιστημίου, παρουσιάστηκε ό αρχιτέκτονας ζωγράφος Θανάσης Τσίγκος, μέ μιάν μεγάλη σειρά από έργα του. Τά θέματά του είναι λουλούδια καί γενικά παράμεινε στο χώρο της συγκεκριμένης τέχνης. Σέ λίγα, σχετικά, έργα του ήταν ολότελα άφηρημένοι.

Όλα τά έργα του δουλεμένα μέ πηχτό κ' έντονο χρώμα, πού τό χειρίζοταν μέ άληθινή μαεστρία, όποδηλώνοντας μόνο τις δυό διαστάσεις, κατάληγαν σέ κάτι σαν ταχυδατυουργικά αποτελέσματα: άπρόοπτο πλάσιμο, πού δημιουργούσε ευχάριστα όπτικά σύνολα μέ χρώμα λαμπρό μέ άσπρο πού ένεργοποιούσε τά σχήματα, μέ μαστορεμένη διάταξη γεμάτων παλμό καί έντονη κίνηση. Τά λουλούδια πού ζωγράφιζε ό Τσίγκος είναι άπλά λουλούδια πού απέκρουαν κάθε προέχταση, όποιοδήποτε συμβολισμό κ' είχαν σαν προορισμό νά δώσουν μιάν πολύ σωστή διακοσμημένη επιφάνεια. Πραγματικά τά έργα τούτα ήταν σαν πίνακες — επιπλα ή γιά νά μιλήσουμε πιο κυριολεκτικά, πίνακες — δάξια, πού ταιρίαζαν τόσο πολύ σ' ένα άνετο μοντέρνο σαλόνι. Ακριβώς έπειδή έλειπε ή αξίωση της πνευματικότητας, σαν δέν πετύχαιναν τό στόχο τους, τά έργα αυτά εξαφανίζονταν ολότελα κ' έμενε μόνο τό θάρος της μορφής τους. Ακόμα παραπέρα, αυτό τό μορφικό παιχνίδι, ή διάθεση των σχημάτων μέσα στήν προκαθορισμένη μορφή τού λουλουδιού, καμιά φορά κονταρναίνε γιάτί κλεινόταν μέσα στα τόσο στενά όρια της μορφής, μιάν πού παντού σχεδόν οί μορφές του λειτουργούσαν όπως καί στήν άφηρημένη τέχνη. Όταν λοιπόν, άπέρριπταν κάθε δεσμό καί λευτερωόνταν άπ' τό καθορισμένο όπτικό τους θώρο, τό άποτέλεσμα ήταν συχνά νομιμότερα καί άρτιότερα διακοσμητικό. Έτσι μπορούσε τό μάτι νά χαρεί μερικές άφηρημένες μορφές του όλο χάρη καί κίνηση, μέ μιάν έμπροσθονιστική διάθεση. Βέβαια τό άγχος ή ή άγωνία πού διατείνονται πολλοί πώς άνακαλύπτουν σέ άφηρημένα έργα

εδώ δέν υπάρχει ούτε σαν υποψία. Ο πίνακας δουλεμένος μέ άνεση καί ιγούρια σ' όδηγούσε σέ μιάν ευάρεστη άραση κι άνάδειχνε τις τεχνικές κατακτήσεις τού καλλιτέχνη. Δέν ήταν ένα παράθυρο πού άνοίγεται στον τοίχο γιά νά δεις από μέσα, όπως λένε όσοι βάζουν μιάν άπώτερη προβληματική στή ζωγραφική τους. Όπου όμως τό χρώμα, πού ήταν καί τό κύριο, τό σχεδόν μοναδικό συστατικό της ζωγραφικής τούτης, κρατούσε μιάν άμεσότητα άίσθησης, μαζί μέ τήν μαστορεμένη μορφή, τό μάτι χαιρόταν μερικές άπ' τις πιο ευτυχισμένες στιγμές κίνησης πού είδαμε στίς τελευταίες έκθέσεις στον τόπο μας.

Ο γνωστός χαρακτήρας καί ζωγράφος Άγγελος Θεοδωρόπουλος, παρουσίασε τόν τελευταίο καιρό στήν αίθουσα τού «Ζυγού» μιάν σειρά από πρωτότυπα σχέδια του. Ο ώριμος αυτός καλλιτέχνης έδειξε σχέδια όπου τό γυμνό ανθρώπινο σώμα, γαλλμένο σίγουρα, ουσιαστικά καί περιληπτικά, συντίθεται μέ έναν ρυθμό όλο παλμό καί γοργότητα γιά νά καταλήξει σέ συνθέσεις όμοιογενείς πού τά κανά τους τά γέμιζαν σχήματα άφηρημένα, κάτι πού σού θύμιζε τό υπόλειμμα πού αφήνουν οί μορφές άνάμεσά τους όταν τις χαράζεις στο ξύλο, κάτι σαν τό φόντο των έργων της χαρακτηριστικής. Τά έργα αυτά ήταν δουλεμένα μέ δυό συμπληρωματικά χρώματα, πού ήρέμιούσαν καί δέν είχαν τόν πρώτο λόγο, γιά νά δημιουργήσουν τήν αίσθηση τού έργου της ζωγραφικής. Έτσι τόν κυρίαρχο λόγο τόν είχε ή γραμμή, μιάν γραμμή νευρώδης καί διεισδυτική, πού άδιάστα, σχεδόν αιώρηματα έδραζε τις μορφές, γιά σχέδιασμένες, κι ολοκληρωμένες στή λιτότητά τους. Ο Άγγελος Θεοδωρόπουλος μάς έδωσε μερικά μαστρορικά θά έλεγε κανείς δείγματα της δεινότητας της γραφικής του. Δοκίμασε όλες τις δυνατές παραλλαγές τού ίδιου θέματος, μέ τό θέμα ήταν μόνο τό πρόσχημα γιά τούτο τό τόσο πρωτότυπο πλαστικό γύμνασμά του. Τό γυμνό,

παλιά επιδίωξη και επιδίωξη του καλλιτέχνη, το έδωσε μόνο την απετηρία. Το διάλεξε ίσως γιατί το αγαπά και κατέχει τη μυστική δομή του, και μās το έδωσε σαν έναν σημειωματικό περισσότερο τρόπο της κίνησης. Ο ώριμος τουτος ζωγράφος, αντί να επαναπαυτεί στην αναγνώριση του, πηγαίνοντας ως την άκρη τους πλαστικούς πειραματισμούς του επιβεβαίωσε γι' άλλη μια φορά την εδυναιδικία του, τη γνώση του, τη ματορία του. Νάναι άραγε το προσέμιο μεγάλων συνθέσεων του;

Το Πρακτορείο Πνευματικής Συνεργασίας στη σειρά των δημικών εκθέσεων που παρουσιάζει, οργανώνει μιάν ενδιαφέρουσα έκθεση, όπου εκθέτουν έργα τους 15 καλλιτέχνες. Πολλοί απ' αυτούς είναι νέοι και σχεδόν άγνωστοι, αυτοδίδακτοι κι έρασιτέχνες. Το έργο όμως πολλών απ' αυτούς ξεπερνά πολύ το επίπεδο μιας απλής έρασιτεχνικής απασχόλησης.

Η Αλίκη Τόμπρου είναι απ' τις πιο ενδιαφέρουσες φυσιογνωμίες της έκθεσης. Το έργο της αποπνέει μιάν παράξενη ποιότητα, όπου λεπτοί κι ευαίσθητοι τόνοι παστέλ, δημιουργούν ένα προσωπικό κλίμα. Με απλότητα κι άμεσότητα αίσθησης δίνει διεξόδο στο αίσθημά της. Ακόμα κι όταν φαίνεται πως η δομή των έργων της δεν ακολουθεί τα κοινά δεδομένα τα καταφέρνει να ισορροπήσει τα στοιχεία των έργων της, μ' έναν τρόπο που δεν στερείται ούτε από καλαισθησία, ούτε από έναν άπρόοπτο αυτοσχεδιασμό, που δίνει περισσότερο χάρη στο έργο της. Ίσως το ύλικο της, εύθραστο και άσταθες από μοναχό του, ν' αδικεί κάπως τις προσπάθειές της, όσο και μιὰ σχεδιαστική προχειρότητα σε μερικά μέρη των έργων της.

Η Χ. Βενισό είναι μιὰ άλλη αξιοπρόσεκτη παρουσία στην έκθεση αυτή. Η καλλιτέχνις στοχάζεται ζωγραφικά κ' έχει ήδη κατακτήσει άνεση στο χρώμα, που είναι έντονο και σταθερό—πρόλο που τα πλάνα της δεν δένουν ακόμα αρκετά ικανοποιητικά—όσο και στην τολμηρότητα της σύνθεσης. Το έργο της είναι σωστό κ' έκταχρονισμένο ζωγραφικά κι η πλαστικότητά της δείχνει πως έχει προβληματιστεί πάνω στη δουλειά της.

Ο Γ. Δοβλέτης, έχει καλές προθέσεις κ' έχει την αίσθηση του χρώματος. Δυστυχώς στις καλύτερες προσπάθειές του, είναι κάπως διασπαρμένος. Η Άννα Καλλία - Βιτάλη καλλιεργεί αυτό που λέμε κοσμικό πορτραίτο. Η φιγούρα της στέκεται καλά κι ο χαρακτηρισμός των προσώπων, αν κρίνουμε απ' το πορτραίτο του άξέχαστου Άγι Θέρου, είναι αξιόλογος.

Η Ίωάννα Καραγιάννη είναι απ' τις πιο σημαντικές της έκθεσης. Έπάρχει ένα ψυχικό κλίμα σ' όλο της το έργο. Κάποτε υπάρχει κ' ένας λυρισμός, κυρίως στη θεράντα της, που ξεχωρίζει απ' τα άλλα της έργα. Πρέπει ακόμα ν' αναφέρουμε τις τεχνικές κατακτήσεις της, που είναι σημαντικές κι όπου στηριγμένη μπορεί ν' αποδώσει τις συλλήψεις της.

Ακόμα απ' τους εκθέτες της έκθεσης ή Ελένη Λακαράτου, έχει μιὰ σχεδιαστική εδχέρεια, και ή Σιμόνη Τσίτσι, μās οδηγεί σ' έναν πολύ ενδιαφέροντα κόσμο, πρωτότυπο και λεπτό, μὰ δεν μās συγκινεί όσο πρέπει, εξ αιτίας μιας τυπικότητας στη διατύπωσή του.

Ο ΧΕΝΡΥ ΜΟΥΡ και η ανθρωπινή μορφή Του ΖΩΡΖ ΜΠΟΥΝΤΑ-ΙΓΙ

Στις αρχές του περασμένου Απρίλη έγινε στο Παρίσι, στις αίθουσες και στον κήπο του Μουσείου Ροντέν, μιὰ μεγάλη ανθρωπινή έκθεση έργων του διάσημου Άγγλου γλύπτη Χένρυ Μούρ. Με την ευκαιρία αυτή ο Γάλλος τεχνόκριτης Ζωρζ Μπουντάιγι δημοσίεψε το έκδοιο έργο, όπου αναλύει τους κύριους χαρακτηρισμούς του έργου του μεγάλου γλύπτη.

Ο Χένρυ Μούρ είναι ένας από τους μεγαλύτερους σύγχρονους γλύπτες που ζουν σήμερα. Θεωρείται ο πρωτοπόρος μιας αναγέννησης της γλυπτικής στη Μεγάλη Βρετανία. Η φήμη του είναι παγκόσμια και τα πιο πολλά από τα μεγαλύτερα μουσεία του κόσμου περιλαμβάνουν στις συλλογές τους έργα του. Τέλος ή προσήλωσή του στην ανθρωπινή μορφή, ή ίδια ή λατρεία του γι αυτήν τη μορφή, που μάλιστα την παρουσιάζει τραγικά μετατεθειμένη, κάνουν το ύφος του ν' αποτελεί ένα είδος άρθρωσης ανάμεσα σε διάφορες αισθητικές αντιλήψεις και να ύψωνεται εύγενικά πάνω από κάθε διαμάχη σχολής.

Μέσα στο έργο του Μούρ υπάρχουν τόσο ή αίσθηση του ανθρώπινου όσο κ' οι πλαστικές ανησυχίες του καλλιτέχνη, και καθώς διαπλέκονται κατά ίσα ποσά, βρίσκουν μέσα στο έργο αυτό μιὰ σωστή σύνθεσή τους. Το μέτρο τουτο — ποί' δεν είναι στερητικό αλλά κλασσικό — ακτινοβολεί μ' όλη του τη λάμψη μέσα από τα πολυάριθμα έργα του καθώς τα βλέπει κανείς συγκεντρωμένα σ' αυτή την σχετική πλήρη αναστροφική έκθεση.

Το παλαιότερο από τα εκτιθέμενα έργα, μιὰ «Πλαγιασμένη μορφή», χρονολογούμενη από το 1927, έχει κιόλας πολλές από τις άρετες που χαρακτηρίζουν το έργο του Μούρ: εύγεια, επιδλητικότητα, μεγαλείο, πληρότητα μορφών, ανθρωπινή παρουσία. Η γυναίκα είναι ένα διαρθρωμένο σύνολο όγκων σπάνιου πλούτου, αλλά μαζί μ' αυτό είναι ταυτόχρονα κ' ένα σύμβολο: γλυκύτητα, στοργή, τρυφερότητα, κ' ένα αίσθημα μητρότητας που κυριαρχεί πάνω στον αίσθησιισμό.

Με το πέρασμα των χρόνων ο Μούρ θα διευρύνει το ρεπερτόριο των θεμάτων και των μορφών του, φτάνοντας καμμιὰ φορά κι σε άφηρημένες συνθέσεις που άντλούν την έμπνευσή τους από τέχνες των αρχαϊκών περιόδων, και σχηματοποιούν τις μορφές και τους όγκους ως την ακρότατη καθαρότητα. Οι συνθέσεις αυτές άνάγουν τις μορφές και τους όγκους σε θέση σημάτων, αλλά μένουν πάντοτε όμορφες, πλαστικές και πλήρεις από μορφή. Έτσι, τα έργα του «θέματα με νήμα» άνοιξαν, χάρη στη χρησιμοποίηση των συρμάτων κλωστών,

έναν καινούργιο δρόμο. Μπορεί να τα συγκρίνει κανείς με παράδοξα όργανα μουσικής, αλλά, όπως ή κιθάρα, παραμένουν ανθρωπινά χάρη στην άρμονία των αναλογιών, (harmonie des proportions), χάρη στο χέρι που τα έπλασε, χάρη στις μορφικές τους αναλογίες (analogies formelles).

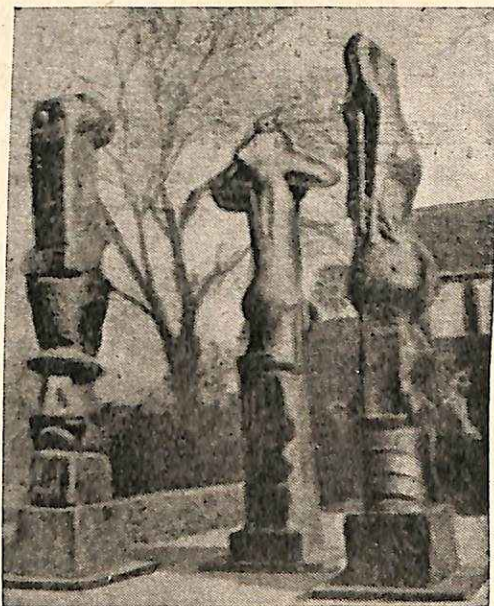
Αλλά ο Μούρ δεν έδωσε ποτέ στη γοητεία του καθαρού πλαστικισμού. Έκανε μορφικές αναζητήσεις και παράλληλα δημιούργησε μεγάλες φιγούρες που ήταν μνημειακές και μαζί ανθρωπινες, φιγούρες ισχυρής έκφραστικής απήχησης. Ταυτόχρονα μελετούσε τα πλαστικά στοιχεία που του πρόσφερε ή σπουδή ενός ότου λ.χ. και χρησιμοποίησε τα δεδομένα αυτά στη σύλληψη έργων ευρύτερης έμπνευσης.

Δυστυχώς τα πλαίσια του χώρου που έχουμε στη διάθεσή μας σήμερα δε μās επιτρέπουν να προχωρήσουμε σε βάθος τη μελέτη του έργου του Μούρ. Θα πούμε μόνο ότι τα μικρών και μεσαίων διαστάσεων έργα που εκτίθενται μαζί με τα σχέδια επιτρέπουν να παρακολουθήσει κανείς τους κύριους σταθμούς στην εξέλιξη του Χένρυ Μούρ. Βλέπει κανείς εκεί ακόμα και σελίδες σημειωματάριου όπου ένα και το αυτό θέμα επαναλαμβάνεται αδιάκοπα κι αδιάκοπα μετασχηματίζεται όπου να φτάσει στην οριστική του μορφή. Βλέπει κανείς προπαρασκευαστικές μελέτες για μνημειακά έργα, καθώς και μερικά από κείνα τα έξοχα και δραματικά σχέδια που συνέλαβε ο καλλιτέχνης κατά την περίοδο του πολέμου, όταν οι γαλαρίες του ύπογειου σιδηροδρόμου του Λονδίνου είχαν μετατραπεί σε καταφύγια.

Στο ύπαιθρο, γύρω από το κεντρικό χτίριο του μουσείου Ροντέν όπου γίνεται ή αναστροφική αυτή έκθεση, στις άλλες και στα πλατώματα έχουν διαταχθεί με έξοχη αίσθηση του χώρου, μιὰ σειρά πρόσφατα ή και πάρα πολύ πρόσφατα γλυπτά που για πρώτη φορά εκτίθενται στο Παρίσι.

Στα έργα τουτα ξαναβρίσκεται ή ανάγκη του καλλιτέχνη ν' «άνοιξει» τον όγκο, να του δώσει άέρα, να τον κάνει άλλοτε αδιαπέραστο στο φώς κι άλλοτε διαφανο, πράγμα που αποτελεί το ιδιαίτερο γνώρισμα του ύφους του Μούρ. Η ανάγκη αυτή εκφράζεται σήμερα λιγότερο με τρύπες και σκαφτά λαγούμια, — όπως γίνονταν στα πρό δεκαπενταετίας έργα του καλλιτέχνη, — και περισσότερο με μιάν έκρηξη, ένα κομμάτιασμα του όγκου, που τα διάφορα στοιχεία του συνδέονται μεταξύ τους χάρη σε νευρικά νήματα ή και μόνο χάρη στο πνεύμα. Το κομμάτιασμα μιās έπιμυκμένης μορφής λ.χ. δεν ένοχλει σε τίποτα την όμοιογένειά λ.χ. Κι ώστόσο πάντα οι όγκοι άνοίγονται λίγο — πολύ πλατιά στη διείδυση του άέρα και της ματιάς, δίνοντας μερικές φορές σ' αυτά τα όντα μιάν άσυνήθιστη όψη, λες και μωμιοποιημένα ζωντανά. Έτσι τα όντα αυτά δεν είναι τερατώδη καθ' έαυτά, αλλά μοιάζουν σαν λείψανα, σαν μαρτυρίες ενός τερατώδους πολιτισμού που έκημενίστηκε πριν από αιώνες.

Στην αξιόλογη μελέτη του που έγραψε σαν είδος προλόγου στον κατάλογο της έκθεσης



Χ. Μούρ: Τρία κατακόρυφα μοτίβα.

ο κ. Ρόουλαντ Πένρουζ καταπιάνεται να δώσει μιάν εξαιρετικά γοητευτική συμβολική έρμηνεία των έργων του καλλιτέχνη. Έπνευμίζει ότι ο Χένρυ Μούρ γεννήθηκε σε μιὰ περιοχή άνθρακωρυχείων, στο Γιόρκσάιρ (ήταν το έβδομο παιδί μιās οικογένειας άνθρακωρυχείων), κι ότι στο μέρος εκείνο ή γής κρύβει τα πλούτη της και τα φυλάει βαθιά στον κόρφο της έτσι που ο άνθρωπος δεν καταφέρνει να φτάσει ως εκεί παρά μόνο σκάδοντας εκείνα τα πηγάδια και κείνες τις άτέλειωτες γαλαρίες των όρυχείων.

Πραγματικά είναι πολύ πιθανό να έπηρεάστηκε άσύνειδα ο Μούρ από τη γενέθλια γή του. Αλλά μήπως μειώνουμε τον καλλιτέχνη με το να υποθέτουμε ότι κάτι τέτοιοι αυτοματισμοί καθόρισαν το ύφος του, ένα ύφος που ίσα — ίσα παρουσιάζεται σαν προϊόν βούλησης, σκέψης και έπίγνωσης; Ο τρόπος με τον όποιο ο Μούρ έπεξεργάζεται τον όγκο σε βάθος, είναι άποτέλεσμα μορφικών αναζητήσεων μιās όλόκληρης ζωής. Είναι το άποτέλεσμα μιās έπί πολλά χρόνια μελετημένης αντίληψης του τρισδιάστατου χώρου. Ο τρόπος αυτός δίνει ελαφρότητα στο μονοκόμματο ύλικο και ταυτόχρονα επιτρέπει στον καλλιτέχνη να δώσει μιὰ συμπαγή δύναμη στο δημιούργημά του χωρίς να στήνει μπρός στο βλέμμα του θεατή έναν τοίχο.

Σε αντίσταθμισμα, οι συμβολισμοί που μπορούν ν' αποδοθούν στο έργο είναι άναριθμητοι κι ο καθένας είναι ελεύθερος να τους φορτώνει με μηνύματα που μόνον «δυνάμει» ένυπάρχουν στο έργο. Τα άνοίγματα αυτά μπορούν να έκκαλουν διάφορες έρμηνείες: έρω-

τικές, αίσθησιακές, μητρότητας. Όστόσο, καθώς είπα πιο πάνω, αν άλλοτε όρισμένες φιγούρες μπόρεσαν να γοητέψουν χάρη στο λανθάνοντα αίσθησιασμό τους, σήμερα εκείνο που διαδέχεται το βασίλειο της θριαμβευτικής γοιμότητας είναι το αίσθημα της μητριαρχικής ισχύος.

Έξ άλλου, όρισμένες φιγούρες, όπως τα «τρία μοτίβα μπρός σ' έναν τοίχο» αποδείχνουν ότι ο Μούρ όπως κι όλοι οι μεγάλοι καλλιτέχνες, είναι εύαίσθητος απέναντι στο δράμα της εποχής μας, κι απέναντι στις απειλές που βαρραίνουν πάνω στον πολιτισμό μας. Τα

όντα που έστησε δεν είναι πιά άνθρωποι αλλά τέρατα που επέζησαν ύστερα από μερικές καταστροφές παγκόσμιων διαστάσεων. Πρόκειται για μια κραυγή που ο καλλιτέχνης τη συγκεκριμενοποίησε με το χαλκό!

Οα κλείσουμε αυτό το σημείωμα αναφέροντας μερικά λόγια του μεγάλου γλύπτη:

«Η γλυπτική είναι μια τέχνη του άνοιχτου χώρου. Το φως της ημέρας, — το φως του ήλιου — της είναι απαραίτητο και κατά τη γνώμη μου η φύση είναι το καλύτερο πλαίσιο και παραπλήρωμά της».

Μετάφραση: ΚΩΣΤΑΣ ΠΕΤΡΟΥ

ΓΙΑ ΜΙΑ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗ ΠΙΟ ΑΝΘΡΩΠΙΝΗ

Οι άντιλήψεις του Γάλλου αρχιτέκτονα 'Αγιώ

Η οικοδομική έχει ν' αντιμετώπισει τριών ειδών προβλήματα: Τεχνικά, καλλιτεχνικά και ανθρώπινα. Μά ποιος γνιάζεται για τα ανθρώπινα προβλήματα; Ποιος σκέφτεται την κλειστοφοβία που κυριεύει τους ανθρώπους που ζούν μέσα σ' εκείνα τα σκυλόσπιτα που είναι αραδιασμένα στις άκρες των δρόμων; Ποιος σκέφτεται τη βαθύτατη απελπισία που δέρνει όλα αυτά τα παιδιά, τα άνασχημένα μέσα σ' εκείνες τις μπετονένιες φυλακές, όπου όλα είναι κανονισμένα και όπου δεν υπάρχει ή παραμικρή φαντασία; Ποιος, αν αφαιρέσει κανείς τους μυθιστοριογράφους ή τους κοινωνιολόγους; Μά και μερικοί αρχιτέκτονες, μια μειοψηφία, που βλέπουν τη δουλειά τους όχι μόνο σαν επάγγελμα μά και σαν ιδανικό. 'Ανάμεσα σ' αυτούς και ο 'Εμιλ 'Αγιώ, που έχτισε το συγκρότημα του Abreuvoir στο Μπομπινύ και τις Courcillees στο Παντέν.

... Παλιότερα ο 'Αγιώ είχε ασχοληθεί πολύ με τη διακοσμητική. Κι αυτή τη διακοσμητική αίσθηση τη διατήρησε ως ένα σημείο, γιατί πιστεύει πως όταν χτίζει κανείς όφειλει είτε να χρησιμοποιεί το φυσικό ντεκόρ είτε να δημιουργεί ένα παρόμοιο όνειρικό. Πιστεύει ακόμα πως όσο πιο φτωχοί είναι οι άνθρωποι, τόσο πιο πολύ είναι ανάγκη να τους προσφέρεται ένα ντεκόρ που να τους διαπαιδαγωγεί και να δίνει το μάξιμουμ της αξιοπρέπειας στη ζωή τους. Λέει:

«Η αρχιτεκτονική είναι πλημμυρισμένη από έναν αηδιαστικό πουριτανισμό. Όσο για μένα, προτιμώ να με θεωρούν όπαδό του μπαρόκ παρά του πουριτανικού. ... Τα κουτιά για τους νέγρους είναι προϊόντα τρομαχτικής έλλειψης φαντασίας. Νά υποχρεώνουμε τους ανθρώπους να ζούν μέσα εκεί είναι μόχθηρία. Ένας έφηβος δεκατέσσερω χρονώ που παίρνει συνείδηση της ζωής σε μίαν από τούτες τις μερμηγκοφωλίες, περνάει μαύρη εφηβεία».

Πιστεύει πως ένα συγκρότημα κατοικιών όφειλει να εντάσσεται στο τοπίο, να μην είναι μια στοιχειακή γεωμετρική σύνθεση, να συγκροτείται από διαφορισμένες συνοικίες, που όστόσο να αποτελούν ένα οργανωμένο σύνολο σαν ένα έργο μακράς νηοής, να αρθρώνεται σαν

ένα μυθιστόρημα ή μια συμφωνία, σε μια σειρά κεφάλαια ή κινήσεις γραμμένες όστόσο στον ίδιο τόνο.

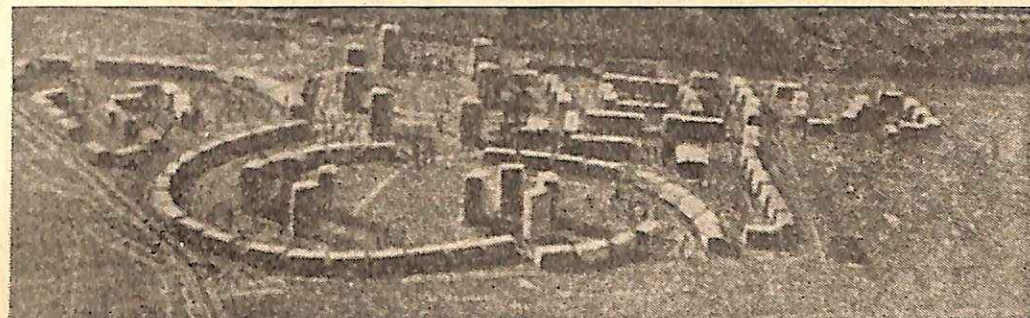
Πιστεύει στα διδάγματα που πρέπει να βγάζουμε από τη μελέτη της σύνθεσης των παλαιών πόλεων:

«Η ανάλυση των πόλεων αυτόν πρέπει να μάς δώσει τη δυνατότητα να αναπλάσουμε με μελετημένο και άποφασιστικά μοντέρνο τρόπο, δίχως καμιά ύπόνοια γραφικότητας της επανόδου στα παλιά, τους όρους μιας κανονικής ζωής. ... Οι πιο έλκυστικές πόλεις αναπτύχθηκαν σαν μια άποικία πολύποδων με άπειρο διαφορισμό, δεν έχουν ευθυγραμμίσεις, κανονικότητες, ούτε ρυθμισμένες επαναλήψεις: είναι όλο έλιγομοί, χωρίσματα και διαφορισμένα κλεισίματα όπου καθένας προσαρμόζεται, ταχτοποιείται και δένεται».

Δεν έπιχειρεί τόσο να λύσει ένα αρχιτεκτονικό πρόβλημα, όσο να προβάλει το δράμα του για τον κόσμο, ένα γενναίο, ποιητικό δράμα: «'Ανάμεσα στο όνειρο και στην πραγματικότητα υπάρχει ένας τόσο απέραντος χώρος που ξεκινώντας πρέπει να έχει κανείς μια πολύ δυνατή ιδέα, άλλίως δεν άπομένει τίποτα».

Έχει χτίσει ως τα τώρα κατοικίες για άπλους ανθρώπους. Πιστεύει πως δεν έχει το δικαίωμα να χτίζει γι' αυτούς ψευδοαστικά διαμερίσματα που γρήγορα ξεπέφτουν αξιοθρήνητα. Πιστεύει πως είναι ανάγκη να χτίζονται κατοικίες που να μη διαφέρουν μόνο από τους αριθμούς και δίνει ξεχωριστή προσοχή στις ιδιαίτερες λεπτομέρειες. Μπορεί δυο σπίτια να είναι σχεδόν τα ίδια, μά το γκαράζ τους δεν έχει την ίδια στέγη. Μπορεί δυο επάλληλα διαμερίσματα να είναι τα ίδια, μά καθώς είναι άνυπόφορο να ρυθμίζεται ή ιδιωτική ζωή με φωσάκια που θ'άναβοςθήναν στην πρόσωση του σπιτιού και που θα όρίζαν πως την ίδια ώρα οι άνθρωποι πρέπει να πλένονται, να πηγαίνουν στο W. C. ύστερα στην κρεβατοκάμαρά τους, έφεύρισκε ένα σωρό τρόπους διαφορισμού.

Χτίζει συγκροτήματα που μοιάζουν με έλικοειδείς περιόδους να περιτριγυρίζουν ένα μεγά-



Σχήμα διευθέτησης συγκροτήματος κτιρίων.

λο πάρκο. Δημιουργεί ακόμα πράσινες έκτασεις όπου ύψώνονται πυργοειδή κτίρια διαφόρων χρωμάτων. Έχει μελετήσει την ανάπτυξη των διαφόρων δέντρων και τις διακλαδώσεις των ριζών τους και παντού δημιουργεί άλλες από φλαμουριές κι από λεύκες, δημιουργεί τόπους για περιπάτους που από χρονιά σε χρονιά γίνονται και πιο όραίοι. Όταν μεγαλώσουν αυτά τα δέντρα έχει την έλπιδα πως μερικά απ' αυτά τα κτίρια θα δικαιολογούν την κυριότητά τους και για να χτίσει λαϊκές κατοικίες πήρε για μοντέλα τα άγγλικά άριστοκρατικά οικοδομήματα του 18 αί. που αναπτύσσονται κυματιστά μέσα στο τοπίο. «Σ' ό,τι κάνω, λέει, δεν υπάρχει καμιά μοιραία αισθητική μοντερνισμού. Όταν φυτρώσουν τα δέντρα, τα χτίρια θάβανι σαν να γλύστρησαν μέσα στο τοπίο. Όταν παλιώσουν τα χρώματα και τα διαλέξαμε έτσι που να παλιώσουν πολύ (τα σπίτια βάφονταν πάντα μέσα στο χρόνο και ό,τι άπομένει από τη ζωγραφική τους δίνει εκείνη τη ζεστασιά, εκείνη τη ζωή που μάς θέλγει όταν βλέπουμε τις παλιές συνοικίες μερικών πόλεων, της Νίκαιας λογουάρα), πρέπει οι κάλτσες, τα μαντήλια, και σλίπς, που θα κρέμονται στα παράθυρα για στέγνωμα να μην είναι αξιολύπητα, παρά να έναρμονίζονται με το σύνολο».

Τώρα ο 'Εμιλ 'Αγιώ έχει στα σκαριά 1.000 κατοικίες στο Φόρμπαχ. Δοκιμάζει εκεί μια κοινούρια τεχνική. Αυτή τη φορά πήρε για μοντέλο το ανθρώπινο σώμα. Το δέρμα περιβάλλει τους μύς και το σκελετό με πολλή ευλυγισία. Τα διαμερίσματα (ό σκελετός) κυοφορήθηκαν πριν από τους τοίχους. Γύρω ρήχνουν το μπετόν - δέρμα. Μπορεί αυτό να δώσει παράξενες, σουρρεαλιστικές φόρμες, δεν έχει σημασία!

Στο Φόρμπαχ εφαρμόζει έναν τρόπο οικόδομησης που ως τα τώρα χρησιμοποιούνταν στη Γαλλία μόνο για τα σιλό. Έτσι χύνουν έναν πάργο από μπετόν που από στιγμή σε στιγμή ανεβαίνει μ' όλα του τα ανοίγματα.

Ο 'Εμιλ 'Αγιώ λογάριασε τις ζημιές απ' τα όρυχεία που μπορεί να γίνουν και την αστάθεια του εδάφους και διευθέτησε ένα μαζικό σχέδιο με μικρά στοιχεία. Δημιούργησε έτσι ένα συγκρότημα από έναλασσόμενα τοπία: μι-

κροί κλειστοί τόποι και μεγάλοι τρυπημένοι. Εφάρμοσε εκεί τις θεωρίες του, προσπαθώντας να γλυτώσει τη ζωή των μελλοντικών κατοίκων από τη μονοτονία παίζοντας με τις παραλλαγές του φωτός και της βλάστησης.

Ο 'Εμιλ 'Αγιώ είναι ένας καλλιτέχνης και ένας τεχνικός. Μά έξιςου σημαντικό μ' αυτά είναι ή συνείδηση του 'Αγιώ, πως έχει μίαν ανθρώπινη άποστολή.

K. ΒΑΛΟΝ

ΟΙ ΑΝΑΚΟΙΝΩΣΕΙΣ ΤΟΥ ΣΥΛ. ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΩΝ

(Συνέχεια από τη σελ. 81)

άναιτιώς πολυάριθμος και καθίσταται ως εκ τούτου δυσκίνητος, δημιουργεί δε ένα πρόσθετον λόγον επιβραδύνσεως εις την μέχρι τούδε καθυστέρησιν του όλου έργου.

Προτείνομεν, όπως περιορισθή αυτή εις τριμμήλη, απεριζωμένην εξ ενός Αρχιτέκτονος και δύο Γλυπτών.

4. Είς άλλην παράγραφον επίσης καθορίζεται, ότι εις περίπτωσιν, κατά την οποίαν εξ υπαιτιότητος του Καλλιτέχνη δεν έκτελεσθή το έργο, το πρόβλημα και το έργο καθίστανται ιδιοκτησία της Επιτροπής και ουδεμιός αποζημιώσεως δικαιούται ούτος.

Τούτο νομίζομεν ότι δεν ευσταθεί και αντίκειται εις τας εκ του Νόμου διατάξεις περί άμοιβής δια την σύνταξιν προσχεδίων, είναι δε σαφώς διαχωρισμένον το έργον της συντάξεως προσχεδίων με την τελικήν επεξεργασίαν της μελέτης ενός έργου.

Νομίζομεν ότι ο όρος ούτος πρέπει ν' απαλειφθή.

Πιστεύοντες ότι ή διατύπωσις εκ μέρους μας των παρατηρήσεων αυτών άποβλέπει εις την άποφυγήν σφαλμάτων επί παλαιότερων διαγωνισμών δια το αυτό θέμα και ότι θετικώς ύποδοξηθών την έπιτυχίαν του Διαγωνισμού, παρακαλούμεν όπως αποδεχθώτε ταύτας και διατελούμεν

Μετα τιμής

Ο Αντιπρόεδρος

N. ΒΑΣΣΑΜΑΚΗΣ

Ο Γεν. Γραμματέας

N. ΣΙΑΠΚΤΑΗΣ

Ε Π Ι Θ Ε Ω Ρ Η Σ Η
Τ Ε Χ Ν Η Σ
Ε Ε Ν Η Π Ν Ε Υ Μ Α Τ Ι Κ Η Κ Ι Ν Η Σ Η

Π Ο Λ Ω Ν Ι Α
Ο Φ Α Σ Ι Σ Μ Ο Σ
ΚΑΙ Η ΠΟΛΩΝΙΚΗ ΚΟΥΛΤΟΥΡΑ
ΤΟΥ ΑΝΤΩΝΗ ΣΙΜΟΝΟΒΙΤΣ

«Γιὰ τὸν μὴ γερμανικὸ πληθυσμὸ τῆς Ἀνατολῆς δὲν πρέπει νὰ ὑπάρχουν σχολεῖα ἀνώτερα ἀπὸ τὸ τετράχρονο δημοτικὸ σχολεῖο. Ὁ μόνος ἀντικειμενικὸς σκοπὸς αὐτοῦ τοῦ σχολείου πρέπει νὰ εἶναι: νὰ μαθαίνουν τὰ παιδιὰ νὰ μετᾶνε τὸ πολὺ ὡς τὰ 500, νὰ μαθαίνουν νὰ γράφουν τὸ ἐπάνωμύ τους, νὰ μαθαίνουν νὰ πειθαρχοῦν στοὺς Γερμανοὺς καὶ νὰ μαθαίνουν πὼς ἡ χρηστότητα, ἡ ἐπιμέλεια καὶ ἡ εὐγένεια εἶναι ἐπιταγὲς τοῦ Θεοῦ. Δὲ θεωρῶ ἀναγκαῖα τὴν ἀνάγνωση».

XA·I·NPIX XIMMΛEP

Τὰ πολιτικά σχέδια τοῦ Τρίτου Ράιχ ἀπέβλεπαν
στὴν πλήρη ἐξαφάνισιν τοῦ πολωνικοῦ ἔθνους. Τὸ
ἔθνον τοῦ πολωνικοῦ ἔδαφος ἔπρεπε νὰ γίνῃ ἀναπό-
σπαστο μῆμα τῆς «Μεγάλῃς Γερμανίας», τὰ πῶ-
ζωντανὰ στοιχεῖα τοῦ πολωνικοῦ ἔθνους νὰ ἐξο-
νωθοῦν καὶ ὁ ὑπόλοιπος πληθυσμὸς νὰ μεταφερθεῖ
πέρα ἀπὸ τὰ Οὐράλια.

Οι ναζήδες καταλάβαιναν πώς για να καταστραφεί Ένα Έθνος, γά να έμνησθονιστεί για πάντα η δυνατότητα αναγέννησής του μέσα στο πλαίσιο ενός ιδιαίτερου κράτους, πρέπει πρώτα - πρώτα να καταστραφεί η κοινότητα του. Ένα Έθνος χωρίς κοινότητα μετατρέπεται σε παθητική και άσυνειδητή μάζα και ο επιδρομέας μπορεί να το εκμεταλλεύεται όπως θέλει.

ἐκμεταλλεύεται ὅπως θέλει.
 Ὁ ἄπο τοὺν καιρὸν οἱ Γερμανοὶ διακηρύσσανε
 μεγάλῳφωνα τὴν πολιτιστικὴν ἀποστολὴν ποὺ ἤ-
 θελαν νὰ ἐκπληρώσουν καὶ ἐκπλήρωναν στὴν Ἀ-
 νατολή. Ἀποκαλοῦσαν τὸν ἑαυτὸ τους *Kultu-
 rger* (φορέα πολιτισμοῦ). Ἡ πράξι τοῦ χιλιε-
 τισμοῦ ἀπεκάλυψε ἀπόλυτα τὸ πραγματικὸ πρό-
 σωπο τῆς πρωσσικῆς πολιτιστικῆς ἀποστολῆς στὴν
 Ἀνατολή. Οἱ κατ'ἄρῃδες ἐφαρμόσανε στὴν Πολωνίαν
 τίς θεμελιώδεις ἀρχεῖς τῆς παλαιᾶς πρωσσικῆς
 πολιτικῆς, ποὺ ἐγκυκλιονόθησαν ἀπὸ τὸν Φρειδερί-
 κον Β' καὶ ἀναπτύχθηκε ἀπὸ τὸν Βίσμαρκ.

Ἐνῶ ὅμως προηγούμενα κάθε ἀγώνας κατὰ τῆς
πολωνικῆς κουλτούρας διεξαγόταν μὲ προοπτικὴ

μακροχρόνιας δράσης, που θα κάλυπτε τη ζωή πολλών γενεών, ο χιλιετηρίων ήθελε να παύσει τους ίδιους σκοπούς με ταχύτητα άστραπης. Για το λόγο αυτό δρούσε χωρίς κανένα πρόσχημα και χρησιμοποιούσε μεθόδους πρωτοφανείς στην ιστορία της ανθρωπότητας.

Οι μέθοδοι και τα μέσα, που έπρεπε να οδηγήσουν στην εξημερίκευση της πολωνικής κοινότητας, ήταν πολυπλοκοί και αγνάλαξαν όλους τους τομείς της κοινωνικής ζωής. Αυτό άλλωστε επιβάλλεταν από τον ολοκληρωτικό χαρακτήρα του αγώνα.

Να οἱ κυριώτεροι σκοποί, πού ἐπιδίωκαν μὲ
τὴ δράση τους οἱ ναζῆδες κατακτητές:

³ Ἀγώνας κατὰ τῆς ἐπιστήμης καὶ τῆς παιδείας.
⁴ Ἐξόντωσι τῶν διανοουμένων.

¹Εξαφάνιση κάθε μορφής πολιτιστικής ζωής στην πολωνική κοινωνία.

Ἡ καταστροφή τῆς ἐπιστήμης καὶ τῆς παιδείας
θὰ σταματοῦσε τὴν ἐμφάνισιν νέων δυνάμεων ἱκα-
νῶν νὰ διατηρήσουν καὶ νὰ ἀναπτύξουν τὴν κουλ-
τῶρα.

Ἡ ἐξόντωση τῶν διανοοῦμένων θὰ στεροῦσε τὰ πολωνικὰ ἔθνος ἀπὸ τὰ ἡγετικά στελέχη του.

"Αν σταματήσει κανείς την εμφάνιση νέων διανοουμένων και εξοντώσει αυτούς που βρίσκονται

στη ζωή, στερεί την υπόλοιπη κοινωνία από
τη δυνατότητα να έχει οποιαδήποτε μορφή πολιτι-
στικής ζωής. Όλο το έθνος τότε θα μεταβληθεί
σε ένα τεράστιο παθητικό μάζα. Δε θα απομένει

τίποτε άλλο παρά να εξαλειφθούν και τὰ ἔχνη
τῆς κοινοῦς τοῦ ὁπλίτου προηγουμένου. Μὲ τὴν

της κοινοτικής και διεθνούς κρηγορίας, με την καταστραφή και τη λεηλασία της πολιτιστικής κληρονομιάς του έθνους. "Όταν θά γίνει και αυτό, ο σκοπός θά έχει απολύτως έπιτευχθεί. Νά πώς διατυπώσε ο Χίτλερ τις σκέψεις του για τη μεταχείριση των ξένων εθνικοτήτων της Ανατολής:

«... Ὁ πληθυσμὸς τῆς «γενικῆς κυβέρνης» θὰ ἀποτελεῖται κατὰ τὴν προσεχῆ δεκαετία ἀπὸ ἀνάξια λόγῳ ὑπολείμματα πληθυσμοῦ. Αὐτοὺς ὁ πληθυσμὸς θὰ μπορεῖ νὰ χρησιμοποιοῦθῃ σὰν ἐργασιακὴ δύναμη, δὲ θὰ ἔχει ἡγέτες καὶ θὰ πα-

ρέχει κάθε χρόνο στη Γερμανία εποχικούς εργάτες και εργάτες για ειδικές επιχειρήσεις (δρόμοι, δρυχεΐα, οικόδομες) ».

Διάφοροι λόγοι (οι συνθήκες του πολέμου, ή ανάγκη να λαμβάνονται όσες οι συγκεκριμένες δυνατότητες) έκαναν το γιγλετικό Ράιχ να εφορμήσει κατά στάδια τὰ έλληνηματικά του αγέδια απέναντι στο πολωνικό έθνος. Αυτό έκπρατόταν με τις διαφορές μεθόδων και την ποικιλία των γεωμικών ενεργειών στα διάφορα πολωνικά έδάφη, που βρίσκονταν κάτω από τή γεωμική κυριαρχία. Καθρεπτιζόταν και με το νομικό καθεστώς, που είχαν δημιουργήσει οι Γερμανοί στα πολωνικά έδάφη.

Ἀναλύοντας τὸ πρόβλημα τοῦ ἀγώνα κατὰ τῆς πολωνικῆς κουλτούρας, δὲν πρέπει νὰ περιορι-
στοῦμε μόνο στὴν κατὰστατα πὺ ἐπικρατοῦσε
στὸ Neureich (νέο Ράιχ — ἔτσι ὀνομάζονταν τὰ
ἐδάφη, πὺν προσαρτήθηκαν στὸ Ράιχ) καὶ στὴν
ᾠγενικὴ κυδέρνηση» (τὸ ὑπόλοιπο τιμῆμα τῆς
Πολωνίας), ἀλλὰ πρέπει νὰ ἀπολογηθοῦμε καὶ με-
τὰ τὸ πρόβλημα τοῦ πολωνικοῦ πληθυσμοῦ στὸ Altre-
ich (ἐδάφη πὺν ἀνήκαν στὴ Γερμανία πρὶν ἂ-
πὸ τὸ 1939). Ἐνὰ μέρος ἀπὸ τὰ πατροπαράδοτα
πολωνικὰ ἐδάφη δὲ μπῆκαν μετὰ τὸν πρῶτο παγ-
κόσμιο πόλεμο μέσα στὰ πλαίσια τοῦ πολωνικοῦ
κράτους, ἀλλὰ ἔμειναν στὸ γερμανικὸ Ράιχ. Πά-
νω ἀπὸ ἕνα ἑκατομμῦριο Πολωνοὶ ἐξакκολοθοῦσαν
νὰ ζοῦν στὰ ἐδάφη αὐτὰ, παρὰ τὸν ἐκγερανισμό
πολλῶν αὐτῶν. Τῇ στιγμῇ τὸν ἄρχιζε ὁ τελευ-
ταῖος πόλεμος οἱ Γερμανοὶ ἐξεφάνισαν ἐκεῖ καὶ
τίς τελευταῖες ἐκδηλώσεις πολωνικῆς πολιτι-
στικῆς ζωῆς, πὺν εἶχαν ἀπομείνει. Στις 7.9.1939
ἐκλείσαν τὰ πολωνικὰ σχολεῖα, διέλυσαν δλες
τίς πολωνικὲς ὀργανώσεις (καὶ πρῶτα - πρῶτα
τὴν Ἐνωστὴ Πολωνῶν Γερμανίας) καὶ δημεύσανε
τὴν περιουσίαν τους. Ἐξεφάνισαν ἁμέσως καὶ
ριζικὰ κάθε ἔχνος πολωνικοῦ χαρακτήρη, στέλνον-
τας στίς φυλακὲς καὶ στὰ στρατόπεδα συγκέντρω-
σης θύους τοῦς παράγοντες τῆς πολωνικῆς κοινω-
νικῆς καὶ πολιτιστικῆς ζωῆς.

Τὰ ἐδάφη τοῦ «Νέου Ράϊχ» χωρίστηκαν διοικη-
τικά σὲ τρεῖς ἐπαρχίες ὑπὸ ἑνὸς Γκουλάιτερ,
τοῦ ἔπαιρνε ἅμους διαταγὰς ἀπὸ τὸ Βερολίνο.

Ὁ ἄνθρωπος κατὰ τοῦ πολωνικοῦ πνεύματος ἀρ-
χισε ἀμέσως καὶ ἐνταχτικὰ στὸ Νεο Παῖχ μὲ τὴν
κατάρτιση τῶν πολωνικῶν σχολείων, τῶν θεσμῶν
καὶ τῶν λειτουργημάτων, μὲ τὴν ἀπαγόρευση
τῆς πολωνικῆς γλώσσας καὶ μὲ τὴν καταστροφή
τῶν μνημείων τοῦ πολωνικοῦ πολιτισμοῦ.

Οι μέθοδοι που χρησιμοποιήθηκαν δὲν ἦταν οἱ
ἴδιες στὶς διάφορες περιοχές. Ὁ σκοπὸς ὅμως ἦ-
ταν ὁ ἴδιος: ὁ ὅσο τὸ δυνατό γρηγορότερος ἐκπε-
ριμαντισμὸς τῶν ἐξαφῶν, ποὺ ἔγιναν γερμανικά μετὰ
τὴν κατάκτηση.

Οι Γερμανοί θεωρούσαν τὰ ἐδάφη τοῦ Νέου Ράιχ σὰν καθαρά γερμανικά ἐδάφη, μ' ὅλο πὸν τὰ 90% τοῦ πληθυσμοῦ τους ἦταν Πολωνοί. Ἐξαρτάνισαν κάθε ἐκδήλωση πολωνικῆς πολιτιστικῆς ζωῆς. Ἐνέγραψαν στὸν Volkliste (Ἐθνικὸς γερμανικὸς κατάλογος) τὸ μέρος τοῦ πληθυσμοῦ ποὺ θεωροῦσαν ἐπιδεικτικὸ ἐγγερμανισμοῦ, καὶ χρησιμοποιοῦσαν γι' αὐτὸ τὸ σκοπὸ διάφορες μορφές πίεσης, ἀρχίζοντας ἀπὸ τὴν οἰκονομικὴ πίεση καὶ καταλήγοντας στὸν ἄμεσο ἐκβιασμό.

Ἐπὶ τὰ πρῶτα κιόλας χρόνια τῆς κατοχῆς πραγματοποιήσαν μιὰ πλατεῖα ἐκστρατεία ἐκγερμανισμοῦ αὐτῶν τῶν περιοχῶν, ἐγκαθιστώντας ἐκεῖ τοὺς Γερμανοὺς τῶν Βαλτικῶν χωρῶν, τῆς Βολινίας κλπ.

Στην «γενική κυβέρνηση» πού, σύμφωνα με
τά γερμανικά σχέδια, έπρεπε να είναι ένα είδος
προσωρινού στρατόπεδου γιά τούς Πολωνούς (οί
Πολωνοί αυτής τής περιοχής θά μεταφερόνταν στή
Δυτική Σιδηρία μετά τò νικηφόρο τερματισμό
τοῦ πολέμου), ὁ ἄγωνας κατά τής πολωνικής
κουλούρας πῆρε ἄλλες μορφές καί ἄφησε μερι-
κά ὑπολείμματα πολωνικής πολιτιστικής ζωής.

³Επιστήμη καὶ Παιδεία

Στὸ Νέο Πάριξ ὁ πολωνικὸς πληθυσμὸς, ἔχοντας χάσει τοὺς ἡγέτες καὶ τοὺς διανοοῦμένους του, ὄχι μόνον δὲ μπορούσε νὰ ὀνειρευτεῖ πολωνικὰ σχολεῖα, ἀλλὰ δὲ μπορούσε νὰ χρησιμοποιοῖται οὕτε τὴν πολωνικὴ γλῶσσα. Ἡ ἀπαγόρευσις τῆς πολωνικῆς γλώσσας δὲν ἀφορούσε μόνον τὰ σχολεῖα, τὰ ἱδρύματα καὶ τὰ γραφεῖα. Ἀπαγορεύονταν νὰ χρησιμοποιεῖται καὶ στὰ μαγαζιά, στοὺς δρόμους καὶ στὰ ἑστιατόρια. Ὅποιος μιλοῦσε πολωνικὰ σὲ δημόσιον ὥρον, κινδύνευε νὰ κλειστεῖ σὲ στρατόπευον κεντρικῆς.

Τὸν πρῶτον δῆμα στὸν ἀγῶνα κατὰ τοῦ πολωνικοῦ πνεύματος στὸ ἔδαφος τοῦ προσαρτημένου στὸ Ράτχ πολωνικοῦ κράτους ἤταν ἡ πλήρης ἑξασφάλισις τῶν πολωνικῶν σχολείων ὅλων τῶν βαθμίδων, τῶν πολωνικῶν διδασκοτικῶν, τοῦ τύπου, τῶν θεάτρων, ἀκόμα καὶ τῶν κάθε εἴδους πολωνικῶν ἐπιγραφῶν.

Οι δάσκαλοι των σχολείων κλείστηκαν στίς φυλακές ή στάλθηκαν στὰ στρατόπεδα εργασίας. ΟΙ Γερμανοὶ τοὺς θεωροῦσαν ἐπικινδύνους στοιχεῖα καὶ τὸ τόνιζαν καθαρὰ αὐτὸ στὰ ἐγγράφα πὺν διατάσσανε τὴν σύλληψή τους. Στ' ἕνα τέτοιο ἐγγράφω διαβάσαμε:

«Πρέπει να έχουμε υπόψη πώς και προηγούμενα και τώρα οι ξάγκαλοι αυτοί επηρέαζαν τον πολωνικό πληθυσμό με έχθρικό πρὸς τὴ Γερμανία πνεῦμα».

Στόν πολωνικό πληθυσμό, που ζούσε σ' αυτά τὰ εδάφη, απαγορεύτηκε καὶ ἡ φοίτηση στὰ γερμανικὰ σχολεῖα. Οἱ Γερμανοὶ πίστευαν πῶς οἱ Πολωνοὶ δὲν ἦταν ἀξίοι γιὰ ἓνα τέτοιο «προνόμιο». Γιὰ νὰ γίνει δεκτὸ ἓνα παιδί σὲ γερμανικὸ σχολεῖο, ἔπρεπε οἱ γονεῖς του νὰ υπογράψουν τὸν ἑθνικὸ Γερμανικὸ Κατάλογο. Τὰ παιδιά τῶν γονέων, ποὺ δὲν εἶχαν υπογράψει αὐτὸ τὸν κατάλογο, μποροῦσαν νὰ φοιτήσουν μόνο στὶς πρῶτες τάξεις τῶν γερμανικῶν δημοτικῶν σχολείων. Ἡ πολωνικὴ γλῶσσα ἐξοστρωκίστηκε ολοκληρωτικὰ ἀπὸ τὰ σχολεῖα καὶ τὰ προγράμματα συντάχθηκαν μὲ τέτοιον τρόπο ὥστε μετὰ τὸ τέλος τῶν σπουδῶν τὸν ἑνα Πολωνό, σὰν σκληρὸς καταπιεσμένος νὰ ὑπηρετεῖ τὸν Γερμανὸ ἀπέντη, νὰ μπορεῖ μόνο νὰ συνεννοεῖται μαζί του.

Στην «γενική κυβέρνηση» δὲ μπορούσαν νὰ προχωρήσουν ἀμέσως τόσο πολὺ, ὥπως ὁμολόγησε στὴ σύσκεψη τῶν ἀνωτέρων ὑπαλλήλων τοῦ ὀργανισμοῦ κυβερνήσεως Φράνκ, στὶς 12 Ἀπριλίου 1940:

«Ἡ πολιτικὴ τοῦ ἀπολύτου ἐγκυριαλισμοῦ δὲ

μπορεί να αρχίσει στην «γενική κυβέρνηση» παρά μόνο όταν τα εδάφη της περιοχής του ποταμού Βάρτα, της Δυτικής Πρωσίας, του Γκνέναν, της νοτιοανατολικής περιοχής και της Άνω Σιλεσίας θα έχουν γίνει γερμανικά με την έννοια που καθόρισε ο Φύρερ».

Επιτρέφανε λοιπόν σ' αυτά τα εδάφη τη λειτουργία δημοτικών σχολείων και κατώτερων επαγγελματικών σχολών, απαγόρευαν όμως όχι μόνο τα ανώτερα, αλλά και τα μέσα σχολεία.

Το πρόγραμμα των σχολείων που λειτουργούσαν ελαττώθηκε σημαντικά σε σχέση με το προπολεμικό πρόγραμμα. Κυρίως απαγόρευαν τη διδασκαλία της ιστορίας και της γεωγραφίας και περιόρισαν τη διδασκαλία της πολωνικής γλώσσας. Τα έγχειριδια αυτών των μαθημάτων κατασχέθηκαν.

Εξετάζοντας το πρόβλημα της παιδείας στην «γενική κυβέρνηση» πρέπει να προσέξουμε και ένα ουσιαστικό στοιχείο. Οι Γερμανοί θεωρούσαν το πολωνικό έθνος σαν έθνος «υπανθρώπων», που προορίζονταν για δουλεία σκλάβων και δεν ήταν ανάγκη να αποκτήσουν το προνόμιο της γερμανικής κουλτούρας. Γι' αυτό στα σχολεία δεν επιμύνηναν καθόλου στη διδασκαλία της γερμανικής γλώσσας και μείωναν σκόπιμα το βαθμό της εκμάθησής της.

Να τι είπε ο γενικός κυβερνήτης Χάνς Φράνκ γι' αυτό το ζήτημα:

«Ο Φύρερ δήλωσε καθαρά πως δεν επιβάλλει στην «γενική κυβέρνηση» το καθήκον να οργανώσει τη ζωή με γερμανικό τρόπο, πως δεν αποβλέπει στον εκγερμανισμό αυτού του πληθυσμού. Το έδαφος αυτό προορίζεται για να παίξει το ρόλο μεγάλης κλίμακας αποθήκης εργατικών χειρών. Είναι ένα γιγάντιο στρατόπεδο εργασίας, όπου κάθε τι που σημαίνει δύναμη και ανεξαρτησία δρίσκεται στα χέρια των Γερμανών».

Το χαμηλόμια του επιπέδου της παιδείας ήταν η πρώτη φροντίδα των Γερμανών.

Ο Χίμλερ τόνισε καθαρά:

«Για τον μη γερμανικό πληθυσμό της Ανατολής δε πρέπει να υπάρχουν σχολεία ανώτερα από το τετράχρονο δημοτικό σχολείο. Ο μόνος αντικειμενικός σκοπός αυτού του σχολείου πρέπει να είναι: να μαθαίνουν τα παιδιά να μετράνε το πολύ ως τα 500, να μαθαίνουν να γράφουν το επώνυμό τους, να μαθαίνουν να πειθαρχούν στους Γερμανούς και να μαθαίνουν πως η χρηστότητα, η επιμέλεια και η ευγένεια είναι επιταγές του Θεού. Δε θεωρώ αναγκαία την ανάγνωση».

Το περιοδικό «Στέρ», που προοριζόταν για τα σχολεία, έκανε προπαγάνδα προς την ίδια κατεύθυνση. Το περιοδικό αυτό έπρεπε να χρησιμεύει σαν βοήθημα για τη διδασκαλία της πολωνικής γλώσσας και για να σχηματίζει το παιδί την εικόνα που έπρεπε για τον κόσμο. Όλα τα πολωνικά αναγνωσματάκια είχαν κατασχεθεί. Το περιοδικό έκανε ταυτόχρονα και αντιστημιτική προπαγάνδα.

Οι γερμανικές σχολικές αρχές προσπαθούσαν να μειώσουν τον αριθμό των επτατάξιων δημοτικών σχολείων και να περιορίσουν τη διδασκαλία σε τέσσερα χρόνια. Για τα μεγαλύτερα παιδιά προβλεπόταν καταναγκαστική εργασία, που πολύ συ-

χνά συνδυαζόταν με την αποστολή τους στο Ράιχ.

Στα κατεχόμενα πολωνικά εδάφη οι Γερμανοί άφησαν μόνο τα 30% από τα δημοτικά σχολεία που υπήρχαν πριν από τον πόλεμο. Ο αριθμός των παιδιών που φοιτούσαν στα σχολεία ήταν τα 28% του προπολεμικού. Για να μην αφήσουν να ανεβεί το επίπεδο της διδασκαλίας στα δημοτικά σχολεία, οι Γερμανοί απαγόρευαν τη χρησιμοποίηση των καθηγητών της μέσης εκπαίδευσης, που είχαν μείνει χωρίς δουλειά.

Το μέλλον αυτών των λίγων σχολείων υπονομευόταν αδιάκοπα. Όλες οι σχολές που καταρτίζανε δασκάλους έκλεισαν. Αφού δε μπορούσαν να αποκτήσουν νέους δασκάλους τα δημοτικά σχολεία ήταν καταδικασμένα στον άργό μαρasmus.

Τα καλύτερα σχολικά κτίρια επιταχύναν από τους Γερμανούς και χρησιμοποιούνταν για τη στέγαση στρατιωτικών και αστυνομικών οργανισμών ή για γραφεία.

Οι Πολωνοί δάσκαλοι, που καταδιώκονταν σκληρά και εξοντώνονταν, προσπαθούσαν να συμπληρώσουν τα κενά της διδασκαλίας οργανώνοντας κρυφά από τους Γερμανούς μαθήματα, πράγμα που οι κατακτητές το θεωρούσαν σαν συμμετοχή στην αντιστάση. Η οργάνωση κρυφών μαθημάτων τιμωρούνταν με θάνατο ή, στην καλύτερη περίπτωση, με αποστολή στα στρατόπεδα συγκέντρωσης.

Είχε απαγορευθεί και κάθε μορφή διδασκαλίας ανάμεσα στους εφήλικες.

Η εξόντωση των διανοομένων

Το κλείσιμο των περισσότερων σχολείων και η σχεδόν ολοκληρωτική εξαφάνιση της παιδείας θα στερούσε με τον καιρό το έθνος από τους διανοομένους του. Η διαδικασία όμως αυτή θα άργουσε πολύ και οι Γερμανοί ήθελαν να επιταχύνουν τα πράγματα. Γι' αυτό οι διανοούμενοι ήταν τα πρώτα θύματα των εκστρατειών εκδίωξης και εξόντωσης.

Στο Νέο Ράιχ όλοι οι Πολωνοί διανοούμενοι, στις πρώτες κιόλας δοσμάδες του πολέμου, μεταφέρθηκαν στα στρατόπεδα συγκέντρωσης και ελάχιστοι επέζησαν τελικά.

Στα εδάφη που προσαρτήθηκαν στο Ράιχ ή εκστρατεία εκδίωξης του πολωνικού πληθυσμού άρχισε το φθινόπωρο του 1939. Πρώτος στόχος της ήταν οι διανοούμενοι, που οι Γερμανοί τους θεωρούσαν σαν τα πιο επικίνδυνα στοιχεία για την επιτυχία των εκγερμανιστικών τους σχεδίων.

Ανεξάρτητα από την εκδίωξη, πολλοί Πολωνοί διανοούμενοι εγκατέλειψαν μόνοι τους τα προσαρτημένα στο Ράιχ πολωνικά εδάφη, για να γλυτώσουν τη φυλακή και τα στρατόπεδα συγκέντρωσης. Στην πραγματικότητα η εκστρατεία εκδίωξης συνοδεύονταν με μια εκστρατεία εξόντωσης, που στρεφόταν ειδικά κατά των Πολωνών διανοομένων.

Το Νοέμβριο του 1939, με το πρόσχημα πως θέλουν να κάνουν συνεννοήσεις για να ανοίξει ξανά η παλιότερη πολωνική ανώτερη σχολή — το πανεπιστήμιο Ζαγκιέλλονε της Κρακοβίας — οι Γερμανοί οργάνωσαν συγκέντρωση των καθηγητών αυτού του πανεπιστημίου. Όλοι οι καθηγητές και οι υπάλληλοι που πήγαν στη συγκέντρωση πιάστηκαν και ατάλθηκαν στο στρατόπεδο συγκέντρωσης

του Όρανιενμπουργκ. Πολλοί πέθαναν από τις απάνθρωπες συνθήκες ζωής του στρατοπέδου. Οι υπόλοιποι απελευθερώθηκαν ύστερα από κάμποσο καιρό, μα ήταν όλοι εξαντλημένοι στον έσχατο βαθμό και βαριά άρρωστοι.

Αυτή η υπόθεση είχε πολύ δυσάρεστες συνέπειες για τους Γερμανούς σε διεθνή κλίμακα, γιατί πολλοί από τους καθηγητές που πιάστηκαν ήταν γνωστοί σε όλο τον κόσμο σαν εξαιρετικοί επιστήμονες. Τελικά και ο ίδιος ο γενικός κυβερνήτης Φράνκ μετάνιωσε γι' αυτό που έγινε. Μετάνιωσε όμως με πολύ πρωτότυπο τρόπο! Να τι έγραφε στις 30 Μαΐου 1940:

«Είχαμε τρομερές εννοχλήσεις για τους καθηγητές της Κρακοβίας. Αν είχαμε κανονίσει επί τόπου αυτή την υπόθεση, θα ήταν αλλιώς τα πράγματα. Γι' αυτό σας ζητώ επίμονα να μη στέλνουμε πιά ανθρώπους στα στρατόπεδα συγκέντρωσης του Ράιχ, μα να τους εξοντώνουμε εδώ...».

Η επόμενη εκστρατεία, που ήταν πολύ μεγαλύτερης ογκής και είχε πάρει το κρυπτογραφικό όνομα «ΑΒ», πραγματοποιήθηκε στην «γενική κυβέρνηση» με πιο καμουφλαρισμένο τρόπο. Να η αναφορά που έστειλε γι' αυτήν ο Φράνκ:

«... Στις 10 Μαΐου (1940) άρχισε η επίθεση στη Δύση, δηλαδή το ενδιαφέρον του κόσμου, που στρεφόταν ως τώρα κυρίως σε μας, έσβησε πιά... Έκρινα λοιπόν κατάλληλη τη στιγμή και συζήτησα με τον SS Olergruppenführer Κροβγκερ (διοικητής των "Ες-Ες" της αστυνομίας) και με τον αντιπρόσωπο του κόμματος Στράκενμπιχ ένα έκτακτο σχέδιο ειρήνευσης... Όμοιοι έλινκρινά πως κάμποσες χιλιάδες Πολωνοί, και πρώτα - πρώτα το ηγετικό στρώμα των διανοομένων, θα πληρώσουν με τη ζωή τους το σχέδιο αυτό».

Μόνο μια επιφύλαξη διατύπωσε ο Φράνκ:

«Μπορούμε εύκολα να υπογράψουμε εκατοντάδες θανατικές καταδίκες, μα είναι τρομερό θάρος για μας να αναθέσουμε τις εκτελέσεις σε Γερμανούς, σε έντιμους στρατιώτες και Γερμανούς συντρόφους... Γι' αυτό είμαι πολύ ευγνώμων στον σύντροφό του κόμματος Σίμπερτ για την εγκώκλιο που έστειλε στα αστυνομικά όργανα, ζητώντας τους να λαμβάνουν υπόψη τη σωματική κατάσταση των ανθρώπων, που τους αναθέτουμε αυτές τις εκτελέσεις».

Μέσα στα πλαίσια της εκστρατείας «ΑΒ» τουφεκίστηκαν 3.500 περίπου από τους καλύτερους εκπρόσωπους των Πολωνών διανοομένων. Δολοφονήθηκαν πολιτικοί, ηγέτες κομμάτων, έξοχοι επιστήμονες, δικηγόροι, γιατροί, καλλιτέχνες, ιερείς, κοινωνικοί παράγοντες.

Οι συλλήψεις ατόμων, που προορίζονταν για εξόντωση, γίνονταν με βάση καταλόγους, που είχαν ετοιμαστεί από πριν. Σύμφωνα με τα αρχικά σχέδια, η εκστρατεία «ΑΒ» έπρεπε να τελειώσει στις 15 Ιουνίου 1940. Στην πράξη κράτησε πολύ περισσότερο και, το σπουδαιότερο, ήταν μόνο μια φάση της συστηματικής εκστρατείας για την εξόντωση των Πολωνών διανοομένων.

Στην ίδια περίοδο, όταν «η προσοχή του κόσμου είχε στραφεί άλλοι», όπως έγραφε ο Φράνκ στο ημερολόγιό του, παράλληλα με την εκστρατεία «ΑΒ» έγιναν και μαζικές συλλήψεις, κυ-

ρίως διανοομένων, και αποστολές στο στρατόπεδο του Άουσβιτς.

Η πρωτοβουλία γι' αυτές τις συλλήψεις ανήκει στον ίδιο τον Χίμλερ. Στη συνεδρίαση των αξιωματικών της «γενικής κυβέρνησης» (7 Μαΐου 1940), ο δόκτωρ Φίσερ, διοικητής της περιοχής της Βαρσοβίας, έκανε την παρακάτω δήλωση για την επίσκεψη του Χίμλερ στη Βαρσοβία:

«Ο Reichsführer SS έδωσε διαταγή να κλειστούν 20 χιλιάδες Πολωνοί στα στρατόπεδα συγκέντρωσης».

Τότε οργανώθηκαν στη Βαρσοβία οι πρώτες συλλήψεις στους δρόμους.

Η τρομοκρατία, που βασίλευε στα κατεχόμενα πολωνικά εδάφη, χαρακτηρίστηκε από τον ίδιο το γενικό κυβερνήτη Φράνκ σε μια συνέντευξη που έδωσε στις 6 Φεβρουαρίου 1940 στον ανταποκριτή των «Völkische Beobachter». Στην έρώτηση ποιά είναι η διαφορά ανάμεσα στο προτεκτοράτο (της Βοημίας και της Μοραβίας) και στην «γενική κυβέρνηση», απάντησε:

«Μπορώ να σας εξηγήσω με παραστατικό τρόπο αυτή τη διαφορά. Στην Πράγα τοιχοκολλήθηκαν, π.χ., μια μέρα μεγάλες κόκκινες αφίσσες που αναγγέλλανε πως τη μέρα αυτή τουφεκίστηκαν 7 Τσέχοι. Σκέφτηκα τότε: αν ήθελα να φτιάχνω αφίσσες για κάθε 7 Πολωνούς που τουφεκίζονται, τα πολωνικά εδάφη δε θα έφταναν για το χαρτί που θα χρειαζόταν».

Η συνέντευξη αυτή δε δημοσιεύθηκε τότε. Η σφαγή των Πολωνών διανοομένων του Αβδφ ήταν μια άλλη εκστρατεία που οργανώθηκε σχεδιασμένα κατά των διανοομένων, με βάση καταλόγους που είχαν γίνει από πριν.

Ύστερα από τη γερμανική επίθεση κατά της Σοβιετικής Ένωσης και την κατάληψη του Αβδφ, τη νύχτα 2 - 3 Ιουλίου 1941 πιάστηκαν και τουφεκίστηκαν επί τόπου οι καλύτεροι εκπρόσωποι της πολωνικής επιστήμης. Ανάμεσά τους υπήρχαν καθηγητές ανωτάτων σχολών, γνωστοί σε όλο τον κόσμο: ο μαθηματικός Καζίμιερζ Μπάρτες, ο καθηγητής του Πολυτεχνείου του Αβδφ Άντονι Λομίνσκι, ο εξαιρετός νομομαθής Λονγκάμπς ντε Μπεριέ, ο Ταντέους Μπού - Ζελόνσκι, γνωστός συγγραφέας και μεταφραστής πολλών έργων της παγκοσμίου λογοτεχνίας, και πολλοί άλλοι. Πρέπει να τονίσουμε πως όργανωτής της σφαγής ήταν ο Όμπερλαίντερ, πρώην υπουργός της δημοσπονδιακής κυβέρνησης της Μπόλν.

Μια άλλη μορφή εξόντωσης των διανοομένων ήταν οι μαζικοί τουφεκισμοί δημόρων, που γίνονταν σαν αντίποινα για κάθε Γερμανό ή Πολωνό συνεργάτη των Γερμανών που σκοτωνόταν από τις δυνάμεις της πολωνικής αντίστασης. Σαν νομική βάση αυτής της εκστρατείας χρησίμευε το διάταγμα για την προστασία του γερμανικού στρατού και των γερμανικών έργων μέσα στην «γενική κυβέρνηση».

Για να διατηρηθούν οι νομικοί τύποι, ο δόκτωρ Μπούλερ, ανώτερος αξιωματικός της «γενικής κυβέρνησης», δήλωσε:

«Στο μέλλον πρέπει να μη ονομάζουμε δημόρους τους Πολωνούς. Η εκτέλεση δημόρων είναι δυσάρεστο γεγονός και δίνει στο εξωτερικό επι-

χειρήματα κατά της γερμανικής εξουσίας στην «γενική κυβέρνηση».

Κατά συνέπεια ο όρος «δημοί» δεν χρησιμοποιούνταν στα γερμανικά έγγραφα. Συνήθως οι κατακτητές αναγγέλλανε επίσημα πώς τα άτομα αυτά καταδικάστηκαν σε θάνατο για συμμετοχή στην Αντίσταση και θα τους «έδιναν χάρη», αν σταματούσαν οι επιθέσεις κατά των Γερμανών. Στην πραγματικότητα ήταν δημόσιοι, και οι περισσότεροι από αυτούς ήταν διανοούμενοι.

Οι συνέπειες της έκστρατειας για την εξόντωση των Πολωνών «Εβραίων», αποτελούν ιδιαίτερο κεφάλαιο στην ιστορία των απωλειών της πολωνικής κουλτούρας.

Δεν πρέπει να ξεχνάμε πώς οι Γερμανοί, εξοντώνοντας τους «Εβραίους της Πολωνίας», δεν περιορίζονταν στην εξόντωση του πληθυσμού που αποτελούσε μια ξεχωριστή μειονότητα, αλλά εξόντωναν και όλους τους εβραϊκής καταγωγής Πολωνούς. Η θέση αυτών των Πολωνών στην πολιτιστική ζωή της χώρας ήταν σημαντική.

Εκτός από τους εξαιρετούς επιστήμονες, γιατρούς, νομομαθείς και μηχανικούς, υπήρχαν και πολυάριθμοι ήθοιοι, συγγραφείς, δημοσιογράφοι, μουσικοί και καλλιτέχνες εβραϊκής καταγωγής, που αντιπροσωπεύανε με τα έργα τους την πολωνική κουλτούρα και την αναπτύσσανε το ίδιο λαμπρά, όπως και οι καλύτεροι Πολωνοί διανοούμενοι.

Όλοι αυτοί οι διανοούμενοι, που κλείστηκαν μέσα στους τοίχους των γκέττο και αργότερα εξοντώθηκαν συστηματικά, άφησαν μεγάλο κενό στην πολιτιστική ζωή της Πολωνίας.

Η εξόντωση των διανοουμένων δεν εξαντλεί ασφαλώς το σύνολο των απωλειών τους. Η καθημερινή ζωή στον καιρό της κατοχής, σκληρή για όλα τα στρώματα του έθνους, ήταν ιδιαίτερα σκληρή για τους διανοούμενους. Η κατάργηση του κράτους και του μηχανισμού του, των υπηρεσιών και των θεσμών, των σχολείων και της καλλιτεχνικής ζωής, η απαγόρευση κάθε πολιτιστικής δράσης, όλα αυτά δημιουργήσαν εξαιρετικά δύσκολες όλικές συνθήκες για τους διανοούμενους.

Οι καθηγητές των ανωτέρων σχολών έκαναν ιδιαίτερα μαθήματα, πολλοί μάλιστα αναγκάστηκαν να καταφύγουν στη χειρωνακτική εργασία. Ακόμα και οι διανοούμενοι που μπόρεσαν να ξεσκαλίσουν κάποια δουλειά σε β,τι απέμεινε από τους πολωνικούς θεσμούς, στις δημοτικές αρχές λ.χ., βρίσκονταν σε μεγάλη ένδειξη, γιατί οι μισθοί των Πολωνών ήταν εξαιρετικά χαμηλοί σε σχέση με τις δαπάνες συντήρησης που μεγάλωναν από μέρα σε μέρα. Γι' αυτό εκτός από τους ανθρώπους, που έχασαν τη ζωή τους από τα άμεσα μέτρα εξόντωσης, πρέπει να συμπεριλάβουμε στον αριθμό των θυμάτων της χιτλερικής κατοχής και εκείνους που έχασαν την υγεία τους, γέρασαν και πέθαναν πρόωρα.

Η εξαφάνιση της πολιτιστικής ζωής

Το πρόβλημα των μορφών της πολιτιστικής ζωής των Πολωνών, καθώς και τα ζητήματα της επιτήρησης και της παιδείας, ρυθμίστηκαν διαφορετικά στα πολωνικά έδαφη που ανήκαν στο

Ράιχ, πριν από το 1939 και στα έδαφη που προσάρτηθηκαν το 1939, όπου απαγορεύτηκε κάθε μορφή πολωνικής πολιτιστικής ζωής. Διαφορετικά ρυθμίστηκαν και στην «γενική κυβέρνηση», όπου οι Γερμανοί ανέχθηκαν μερικά λείψανα πολιτιστικής ζωής.

Στο Νέο Ράιχ και στα έδαφη που προσάρτηθηκαν στο Ράιχ μετά το 1939 όχι μόνο δεν έμπαινε ζήτημα οποιασδήποτε δυνατότητας πολιτιστικής ζωής για τον πολωνικό πληθυσμό, αλλά γενικά δεν έμπαινε ούτε καν ζήτημα δημόσιας ζωής γι' αυτό τον πληθυσμό.

Ο πολωνικός πληθυσμός αυτών των εδαφών είχε τεθεί ολοκληρωτικά εκτός νόμου.

Οι πολωνικοί νόμοι έπαψαν να υπάρχουν, οι γερμανικοί νόμοι δεν ίσχυαν για τον πολωνικό πληθυσμό. Η ζωή αυτού του πληθυσμού ρυθμιζόταν από διάφορα διατάγματα, άδειες, οδηγίες ή διαταγές, που έδινε ο Γκαουλάιτερ ή οι οργανισμοί της γερμανικής διοίκησης.

Η κατάσταση που διαμορφώθηκε έτσι έκανε τις συνθήκες ζωής τόσο σκληρές και άκανόνιστες, ώστε οι Πολωνοί δε μπορούσαν ούτε καν να σκέφτονται κάποια συμμετοχή τους στην πολιτιστική ζωή. Το μόνο πρόβλημα τους ήταν ο άπεγνωσμένος αγώνας για τη ζωή, η ίδια ή δυνατότητα της ζωής.

Μετά την είσοδο των γερμανικών στρατευμάτων, σε όλο το κατεχόμενο έδαφος διαλύθηκαν όλες οι ενώσεις και οι σύνδεσμοι, όλοι οι θεσμοί και οι οργανώσεις. Ο Τύπος απαγορεύτηκε. Οι εκδοτικοί οίκοι, τα θέατρα, τα ανώτερα σχολεία και τα επιστημονικά ιδρύματα έπαυσαν να λειτουργούν. Στην «γενική κυβέρνηση» επιτράπηκε μόνο η δράση μερικών φιλανθρωπικών οργανώσεων, κάτω από τον άμεσο έλεγχο των αρχών κατοχής.

Τα πρώτα διατάγματα των στρατιωτικών αρχών επιβάλλανε να καταγραφούν όλα τα ραδιόφωνα που είχε ο πολωνικός πληθυσμός. Όποιος δε συμμορφωνόταν με τη διαταγή, θα τιμωρόταν με θάνατο. Σε όλη τη διάρκεια της κατοχής απαγορευόταν αυστηρά στους Πολωνούς να ακούν ραδιοφωνικές εκπομπές. Χιλιάδες Πολωνοί τουφεκίστηκαν και βασανίστηκαν στα στρατόπεδα συγκέντρωσης όχι μόνο γιατί είχαν ραδιόφωνο, αλλά και γιατί άκουσαν μια μόνο εκπομπή.

Στην «γενική κυβέρνηση» τα πολιτιστικά προβλήματα ρυθμιζόνταν με βάση ένα διάταγμα του Γραφείου προπαγάνδας του κυβερνήτη Φράνκ. Το διάταγμα αυτό χάραζε τις γενικές κατευθύνσεις της γερμανικής πολιτιστικής πολιτικής απέναντι στον πολωνικό πληθυσμό.

Πολωνικές εφημερίδες δεν υπήρχαν, μόνο το Γραφείο προπαγάνδας έδινε τέσσερις εφημερίδες στην πολωνική γλώσσα. Αυτές οι εφημερίδες, που οι Πολωνοί τις ονόμαζαν «τύπο της κραυγής», δημοσίευαν τα ανακοινωθέντα του γερμανικού Γενικού Επιτελείου και έκαναν συστηματική έκστρατεια για τον εξουλισμό όλων των αξιών που πίστευε το πολωνικό έθνος. Ιδιαίτερα έντονη προπαγάνδα διεξαγόταν κατά των συμμάχων των Πολωνών και κατά του κομμουνισμού. Προσπαθούσαν να συντρίψουν το ήθικό του πληθυσμού μεγαλοποιώντας τις ήττες των συμμάχων και τις νίκες των Γερμανών.

Οι περισσότερες δημόσιες βιβλιοθήκες κλείστηκαν. Σε όσες έμειναν ανοιχτές, κατασχέθηκαν τα γεωγραφικά βιβλία, οι χάρτες και οι Άτλαντες, που αναφέρονταν στην Πολωνία. Κατασχέθηκαν επίσης όλα τα γαλλικά και τα αγγλικά βιβλία, ανεξάρτητα από το περιεχόμενό τους, ακόμα και τα λεξικά. Από τα λογοτεχνικά πολωνικά βιβλία, κατασχέθηκαν τα περισσότερα κλασικά έργα, καθώς και τα ιστορικά και ιδεολογικά συγγράμματα. Άφησαν μόνο τα βιβλία μικρής καλλιτεχνικής αξίας και ένα μέρος από τα εκλαϊκευμένα επιστημονικά έργα.

Οι κατακτητές έφαρμόσαν την ίδια πολιτική και στον τομέα των εκδόσεων. Κανένα βιβλίο αξίας δεν μπορούσε να κυκλοφορήσει. Τα ελάχιστα βιβλία που δόθηκαν στον καιρό της κατοχής ήταν αισθηματικά μυθιστορήματα χωρίς καμιά αξία. Το Γραφείο προπαγάνδας ευνόησε τα ποινολογικά δημοσιεύματα. Όπως, π.χ., το μνηαίο περιοδικό «Φόλα». Τα δημοσιεύματα αυτά καλλιεργούσαν την ανηθικότητα και φυσικά δε μπορούσαν να έχουν καμιά θετική αξία. Οι κατακτητές μοιράζανε (συνήθως δωρεάν) μεγάλες ποσότητες ποταποχυστικών συλλάβια, που καλλιεργούσαν τον χτηνώδη αντισημιτισμό και τον αντικομμουνισμό.

Ο αγώνας κατά της λογοτεχνίας πήρε τέτοια έκταση, ώστε, οι Γερμανοί έφτασαν στο σημείο να κατασχουν λογοτεχνικά έργα ακόμα και από τις ιδιωτικές βιβλιοθήκες.

Όλα τα θέατρα κλείστηκαν. Αργότερα δόθηκε άδεια να ανοίξουν μερικά ελαφρά θεάματα, όπου έπαιζαν ελάχιστοι ήθοιοι συνεργάτες των Γερμανών. Αυτά τα θέατρα και οι παραστάσεις τους είχαν σκοπό, σύμφωνα με τις οδηγίες του Γραφείου προπαγάνδας, να χαμηλώσουν το ήθικό επίπεδο του πληθυσμού με τα προγράμματά τους. Οι Πολωνοί δεν είχαν δικαίωμα να παρουσιάζουν θεάματα αξίας, θεατρικά έργα ή όπερες. Μόνο οι Γερμανοί μπορούσαν να μπαίνουν στις καλύτερες αίθουσες κινηματογράφων, όπου υπήρχε η επιγραφή «Μόνο για Γερμανούς». Την επιγραφή αυτή τη συναντούσε σε κάθε θήκη στην «γενική κυβέρνηση». Ήπλησαν όχι μόνο κινηματογράφοι, μα και πάρκα, ρεστοράν, τράμ και τρένα «Μόνο για Γερμανούς». Τα κινηματογραφικά έργα που προβάλλονταν, διαλεγόνταν με βάση τις ίδιες αρχές που ίσχυαν και στους άλλους τομείς της πολιτιστικής ζωής. Χαμηλό καλλιτεχνικό επίπεδο, χυδαίες απολαύσεις, τίποτα άλλο δεν προσφερόταν στους θεατές.

Οι συναυλίες, που θα μπορούσαν να προκαλέσουν αισθητική συγκίνηση, τα έμβληματα, τα λαϊκά και εθνικά τραγούδια απαγορεύτηκαν. Απαγορεύτηκε να παίξουν δημόσια τα έργα του Σοπέν.

Οι πινακοθήκες και τα μουσεία κλείστηκαν. Απαγορεύτηκε να εμφανίζονται δημόσια ζωγραφικοί πίνακες «με θέματα εμπνευσμένα από την εθνική πολωνική σκέψη... τον παλιό πολωνικό στρατό ή που να εικονίζουν κατεστραμμένα σπιτικά». Με τις λέξεις «παλιός πολωνικός στρατός» άνησοσαν κάθε στρατό που υπήρχε στη χιλιόχρονη ιστορία του πολωνικού κράτους.

Ακόμα και τους ζωολογικούς κήπους τους έ-

κλείσαν και έστειλαν στο Ράιχ τα πολυτιμότερα ζώα.

Οι αθλητικές λέσχες διαλύθηκαν. Το σπάδια και οι εγκαταστάσεις σωματικής άγωγής μπορούσαν να χρησιμοποιούνται μόνο από τους Γερμανούς. Το αθλητικό όλικό κατασχέθηκε.

Η διαφθορά του πολωνικού πληθυσμού ήταν ουσιαστικό στοιχείο της πολιτικής του κατακτητή. Οι Γερμανοί προσπαθούσαν να κάνουν το αλκοόλ μοναδική «διασκέδαση» του πολωνικού πληθυσμού. Ένθαρρυναν σκόπιμα την ανάπτυξη του αλκοολισμού, κυρίως ανάμεσα στον αγροτικό πληθυσμό και στη νεολαία. Οι υποχρεωτικές παραδόσεις αγροτικών προϊόντων πληρώνονταν σε μεγάλο μέρος με αλκοόλ. Και οι πληρωμές σε είδος των εργατών και υπαλλήλων, που δούλευαν σε γερμανικές επιχειρήσεις, περιλάμβαναν μεγάλη ποσότητα αλκοόλ. Οι νέοι, που συγκέντρωναν παλιά σιδερικά για τις ανάγκες της γερμανικής πολεμικής βιομηχανίας, έπαιρναν θραύεα σε αλκοόλ.

Η πολιτική της χιτλερικής Γερμανίας στο πολωνικό έδαφος είχε όλα τα χαρακτηριστικά γνωρίσματα της αποικιοκρατίας. Ο ίδιος ο Φράνκ δηλόγησε κυνικά:

«Εδώ σκεφτόμαστε ιμπεριαλιστικά, με το πιδ ύψηλο ύφος όλων των εποχών. Με τον ιμπεριαλισμό που αναπτύσσουμε εδώ δεν μπορούμε να συγκριθούν οι αξιοθρήνητες προσπάθειες που κατέβαλλαν στην Αφρική οι παλιές γερμανικές κυβερνήσεις».

Η καταστροφή και η λεηλασία της πολιτιστικής κληρονομιάς.

Η καταστροφή των μνημείων της εθνικής κουλτούρας και η λεηλασία των έργων τέχνης ήταν αναπόσπαστο μέρος του γερμανικού αγώνα κατά της πολωνικής κουλτούρας. Το έργο αυτό οι Γερμανοί το είχαν αρχίσει στο Νέο Ράιχ πολύ πριν από το 1939. Άλλαζαν τα πολωνικά ή τα ελαιοειδή τοπωνύμια, κατέστρεφαν τα πολωνικά πολιτιστικά μνημεία και όλα τα στοιχεία, που έδειχναν το πολωνικό παρελθόν αυτών των εδαφών. Στη διάρκεια του πολέμου η δράση τους αυτή στράφηκε σε δύο κατευθύνσεις.

Πρώτη προσπάθειά τους ήταν να καταστραφούν όλες οι μαρτυρίες, για τον πολωνικό χαρακτήρα των εδαφών που προσάρτηθηκαν στο Ράιχ. Οι βιβλιοθήκες και τα μουσεία, τα διάφορα έγγραφα και τα αρχεία έπεσαν θύματα αυτής της προσπάθειας. Η έκστρατεια για την εξαφάνιση κάθε ίχνους από το πολωνικό παρελθόν δεν έλαχε ούτε τις εκκλησίες και τα παρεκκλήσια. Η καταστροφή του μνημείου του Χριστού στο κέντρο του Πόζναν ήταν μια από τις πρώτες πράξεις των Γερμανών μετά την είσοδό τους σ' αυτή την πόλη. Πολλές εκκλησίες τις έκλεισαν και τις έκαναν αποθήκες. Άλλες, που είχαν ιστορική αρχιτεκτονική αξία, τις κατέστρεφαν εντελώς ή τους προξένωναν σοβαρές ζημιές. Αναφέρομε σαν παράδειγμα την εκκλησία σε στυλ μπαρόκ των Βερναρδίνων του Πόζναν και την εκκλησία του Όστροβά. Η καταστροφή αυτών των εκκλησιών δεν έχει καμιά σχέση με τις εθνοπραξίες του πολέμου. Ήταν αποτέλεσμα της μελετημένης εκ-

στρατιές για την καταστροφή της πολωνικής πολιτιστικής κληρονομιάς.

Αυτή η έκστρατεία απέβλεπε στην καταστροφή των μνημείων σε όλα τα κατεχόμενα πολωνικά εδάφη.

Οι καμπάνες των εκκλησιών, ακόμα και εκείνες που είχαν ιστορική αξία, καταστράφηκαν και στάλθηκαν στα χυτήρια.

Οι ζωγραφικοί πίνακες, κυρίως εκείνοι που παρίσταναν τους θριάμβους των πολωνικών δυνάμεων κατά των Γερμανών, έγιναν αντικείμενο ειδικών έρευνών της Γκεστάπο. Οι Γερμανοί, π.χ., χάλασαν τον κόσμο για να βρουν τους δυο περίφημους πίνακες του Ζάν Ματέζκο «Η μάχη του Γκρόνβαλτ» και «το προσκύνημα των Πρώσων». Ευτυχώς δεν τους βρήκαν.

Η έκστρατεία καταστροφής συνοδεύονταν με μια άλλη, ακόμα μεγαλύτερης κλίμακας έκστρατεία, που είχε σκοπό την κατάσχεση των έργων τέχνης και την αποστολή τους στο Ράιχ. Η έκστρατεία αυτή νομιμοποιήθηκε με ειδικό διάταγμα, που εκδόθηκε στις 16 Δεκεμβρίου 1939 και διέταζε την κατάσχεση των προϊστορικών ευρημάτων, των εγγράφων και των βιβλίων, των επίπλων και των ταπηνών, των επιστημονικών και τεχνικών συλλογών, των παλαιών δυνάμεων και ενδυμάτων, των μουσικών οργάνων, των νομισμάτων, των γραμματοσήμων κλπ.

Όπως βλέπουμε, το διάταγμα αυτό περιλάμβανε ουσιαστικά τα πάντα. Τα παραπάνω αντικείμενα και έργα τέχνης κατασχόνταν όχι μόνο στα δημόσια μουσεία, αρχεία και συλλογές, αλλά και όταν βρίσκονταν στα χέρια ιδιωτών, Πολωνών ή Εβραίων.

Το έργο της αναζήτησης, της κατάσχεσης και της αποστολής στο Ράιχ όλων αυτών των πολιτιστικών θησαυρών είχε ανατεθεί σε μια «εταιρία επιστημονικών έρευνών», που λεγόταν «Αχενέρμπερ» και είχε ιδρυθεί πριν από τον πόλεμο «για να μελετήσει το έδαφος, την δράση, το πνεύμα και την κληρονομία των βορεινών Ινδογερμανών». Το όνομα αυτό κάλυπτε ένα θεσμό, που κυριότερος σκοπός του ήταν η λεηλασία των έργων τέχνης.

Τη λεηλασία τη διηύθυνε, σαν εκπρόσωπος της «Αχενέρμπερ», ο αξιωματικός των Ες - Ες Χάινριχ Χάρμζανς σε συνεργασία με τις διοικητικές αρχές της «γενικής κυβέρνησης».

Από τα πολωνικά μουσεία και τις εκκλησίες αφαιρέθηκαν όλα τα αριστουργήματα τέχνης — πίνακες του Ραφαήλ, του Ρέμπραντ, του Λεονάρντο Ντά Βίντσι κτλ. Πολλά από αυτά στάλθηκαν σαν δώρα στους αξιωματικούς του Χίτλερ.

Όταν στις 4 Μαΐου 1945 πιάστηκε ο γενικός κυβερνήτης Φράνκ, δόθηκαν στο σπίτι του ένας πίνακας του Λεονάρντο Ντά Βίντσι και ένας του Ρέμπραντ, που είχαν αρπαστεί από το μουσείο της Κρακοβίας.

Εκτός από τα έργα τέχνης, οι Γερμανοί μεταφέρανε στο Ράιχ και τον επιστημονικό εξοπλισμό των πανεπιστημίων, των τεχνικών και των επαγγελματικών σχολών. Οι περισσότερες πολωνικές βιβλιοθήκες άπαρμυνώθηκαν. Έχασαν τα πιο πολύτιμα βιβλία και χειρόγραφα. Τα βιβλία που δέ στάλθηκαν στη Γερμανία, είτε γιατί οι χιτλερικοί δεν τα έβρισκαν αξία λόγου, είτε γιατί

τα χαρακτήριζαν επικίνδυνα, καταστράφηκαν επί τόπου.

Η καταστροφή της Βαρσοβίας αποτελεί ιδιαίτερο κεφάλαιο στην προσπάθεια των χιτλερικών να ξεκαρπύσουν την πολωνική πολιτιστική κληρονομιά.

* * *

Ο αγώνας κατά της πολωνικής κουλτούρας συνεχιζόταν σε όλα τα μέρη της κατοχής, δε σταμάτησε ούτε στιγμή. Η έντασή του ήταν άλλοτε μεγαλύτερη και άλλοτε μικρότερη, ανάλογα με την πολιτική κατάσταση.

Όσο και οι στιγμές της σχετικής ύφεσης ήταν άπληστοι έλεγχοι. Μια τέτοια ύφεση έγινε στις αρχές του 1944, όταν η πλάστιγγα της νίκης έκλεινε καθαρὰ προς το μέρος των συμμάχων. Οι γερμανικές αρχές υποχρέθηκαν τότε πως θα άνοιγαν τα πολωνικά σχολεία της μέσης εκπαίδευσης και ο κυβερνήτης Φράνκ έκανε στην Κρακοβία τα εγκαίνια ενός Μουσείου Σοπέν (προηγούμενα είχαν καταστρέψει όλα τα μνημεία του Σοπέν και είχαν απαγορεύσει να παίζονται τα έργα του). Η ύφεση αυτή είχε καθαρά προπαγανδιστικό χαρακτήρα, γιατί η τρομοκρατία δε μειώθηκε ούτε στο ελάχιστο. Οι πραγματικές σκέψεις του Φράνκ φαίνονται από τη δήλωσή του έκανε στις 14 Ιανουαρίου 1944, δηλαδή ακριβώς στην περίοδο της ύφεσης:

«Όταν μια μέρα θα κερδίσουμε τον πόλεμο, δεν θα έχω καμιά αντίρρηση να τους κάνουμε κιμά όλους τους Πολωνούς και τους Ουκρανούς, να τους φερούμε όπως μας άρει. Αυτή τη στιγμή ωστόσο εκείνοι που θαυμάζω με ενδιαφέρει είναι να διατηρήσουμε την ήμερήσια, την τάξη, την εργασία και την πειθαρχία σ' αυτό τον εχθρικό πληθυσμό των 15 εκατομμυρίων, που οργανώνεται εναντίον μας».

Το πρόβλημα του αγώνα κατά της πολωνικής κουλτούρας σε όλους τους τομείς που αναφέραμε, δεν πρέπει να το βλέπουμε σαν ένα συγκεκριμένο σχέδιο ενεργειών, που έληξαν όταν νικήθηκε στρατιωτικά η χιτλερική Γερμανία και η Πολωνία απελευθερώθηκε. Κάτι τέτοιο θα σήμαινε πως αντιμετωπίζουμε στατικά μια έκστρατεία μακράς πνοής, που στρεφόταν κατά της ζωής του πολωνικού έθνους. Στον πολιτιστικό τομέα οι συνέπειες της κατοχής είναι ακόμα αισθητές στη χώρα μας.

Η σφαγή των διανοούμενων, η παρεμπόδιση της ανάπτυξης νέων δυνάμεων με την κατάργηση της παιδείας, η καταστροφή των έργατηρίων και των σχολείων και όλου του επιστημονικού εξοπλισμού τους, η καταστροφή όλων των τεχνικών έφεδρειών για την ανάπτυξη της επιστήμης και του πολιτισμού, όλα αυτά δημιούργησαν ένα χάσμα, που είναι αδύνατο να γεφυρωθεί σε σύντομο χρονικό διάστημα.

Η έλλειψη στελεχών μετά τον τερματισμό του πολέμου επιβράδυνε αναγκαστικά την πορεία αποκατάστασης των ζημιών που είχε υποστεί η πολωνική κουλτούρα και εμπόδιζε την αιματοκυλισμένη από την κατοχή Πολωνία να φθάσει τις άλλες χώρες στο γρήγορο ρυθμό της πρόοδου.

Γι' αυτό η ανόρθωση της χώρας μας απαιτούσε εξαιρετικά μεγάλες προσπάθειες και η αποδέ-

σμευση όλων των ζωτικών δυνάμεων του έθνους μας ήταν έργο φοβερά δύσκολο και επίπονο.

Παρ' όλα αυτά όμως το πολωνικό έθνος σήμερα μπορεί να είναι περήφανο για τα μεγάλα επιτεύγματα του στον τομέα της ανάπτυξης του πολιτισμού, της επιστήμης και της παιδείας, επιτεύγματα που οφείλονται στην άσβεστη θέλησή του να ζήσει και στο βαθύ πατριωτισμό του, που συνηλατήθηκε στον αγώνα κατά του Γερμανού κα-

τακτητή. Δεν πρέπει να ξεχνάμε πως ακόμα και όταν οι Γερμανοί βρίσκονταν στο αποκορύφωμα της δύναμής τους, το πνεύμα της αντίστασης δεν εξαθύνισε ούτε στιγμή στον πολωνικό πληθυσμό, που πολεμούσε τον κατακτητή και στον πολιτιστικό τομέα, προσπαθώντας να διασώσει τις ανεκτίμητες αξίες της εθνικής του κουλτούρας.

Μετάφραση: ΔΙΟΝΥΣΙΑΣ ΜΠΙΤΖΙΛΕΚΗ

Ι Σ Π Α Ν Ι Α Η ΣΗΜΕΡΙΝΗ ΙΣΠΑΝΙΚΗ ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΑ

Του ΦΡΑΝΘΙΣΚΟ ΟΛΜΟΣ ΓΚΑΡΘΙΑ

Ο άναγνώστης που άγνοεί τους λόγους ύπαρξης ενός πολύ σημαντικού μέρους της σημερινής ισπανικής λογοτεχνίας, ασφαλώς θα νιώσει κατάπληξη μπροστά στη δραματική της πυκνότητα, το σφρίγος της, την κατεύθυνσή της προς το μέλλον. Πρόκειται για μια λογοτεχνία θαλασμένη μέσα από το χωνευτήριο της ιστορικής διαδικασίας των τελευταίων είκοσι χρόνων και μέσω αυτής ο συγγραφέας που απασχολείται με τις πιο άμεσες και τις πιο ουσιαστικές όψεις του ανθρώπου, επιδιώκει να πάρει μέρος στην εξέλιξη της ισπανικής κοινωνίας. Σ' αυτό ακριβώς το σημείο βρίσκεται η θεμελιώδης διαφορά ανάμεσα στις καινούργιες λογοτεχνικές τάσεις και στις τάσεις που ίσχυαν ως το 1939. Η αλήθεια είναι πως χάρη σ' ευνοϊκές συμπτώσεις οι τάσεις του 1939 διατηρούνται ως τώρα αλλά σήμερα βρίσκονται σε πα-
ρακμή.

Χάρη στους στενούς και ακατάλυτους δεσμούς που υπάρχουν ανάμεσα στην ιστορική πορεία και στα λογοτεχνικά φαινόμενα, οι καινούργιες τάσεις προσπαθούν να καταπολεμήσουν ταυτόχρονα και τις παρωδίες πραγματικότητας και τη λογοτεχνία εκείνη που με τον ένα ή τον άλλο τρόπο κρύβει τις πραγματικότητες αυτές. Είναι λοιπόν λογικό να βρίσκεται η καινούργια λογοτεχνία σε αντίθεση με τη λογοτεχνία που δημιούργησαν οι λεγόμενες γενιές του 1898 και του 1927, καθώς και οι σημερινοί αναμνηστικοί έλεγχοι τους.

Κάτω από τις συνθήκες αυτές, για να κρατήσουμε το πρόβλημα στην αληθινή ιστορική προοπτική του και για να διευκολύνουμε την κατανόησή του σαν όλου, πρέπει να τοποθετηθούμε πρώτα στο σημείο απ' όπου ξεκινούν οι τάσεις της καινούργιας λογοτεχνίας.

Το 1874 γιορτάστηκε ο από συμφέροντος γάμος των άρκετα σημαντικών ακόμη υπολειμμάτων των δυνάμεων του παλιού καθεστώτος με την άστική τάξη που δεν είχε αναπτυχθεί ακόμη άρκετά. Ο γάμος αυτός είχε θραύεις και άμεσες συνέπειες τόσο στον υλικό όσο και στον πνευματικό τομέα, συνέπειες που είναι ως σήμερα αισθητές. Οι συνέπειες αυτές προκάλεσαν την εμφάνιση μιας λογοτεχνίας που χτυπούσε τον κώδωνα του κινδύνου και που είχε τη γνώμη πως η Ισπανία ήταν από τη γεωγραφία καταδικασμένη σ'

εξαφάνιση, σαν έθνος τουλάχιστο. Από τα έργα που γράφτηκαν, εκείνο που δημιούργησε την ισχυρότερη εντύπωση, σ' όρισμένους τομείς της κοινωνικής γνώμης και ιδιαίτερα στους νέους διανοούμενους, ήταν το βιβλίο του Λ. Μαλλιάντα «Τα δεινά της πατρίδας και η μελλοντική εξέλιξη της Ισπανίας» (1895). Σαν αντίδραση στα αγωνιώδη προβλήματα εκείνης της εποχής και στο βιβλίο του Μαλλιάντα, ενισχύθηκε το ρεύμα των αναγεννητικών ιδεών που τις υποστήριζαν ως τότε ο Χ. Κόστα κι ο Μ. Πικαδέα. Μ' αυτούς ενώθηκαν για ένα διάστημα ο Ρ. ντε Μαθέου, ο Βάλλιε - Ίνκλαν, ο Χ. Μπενάβεντε, ο Πίο Μπαρόχα, ο Αθόριν και μερικοί άλλοι. Οι άνθρωποι αυτοί ήθελαν να δείξουν—σύμφωνα με τη φράση του Αθόριν—«πως το έδαφος της Ισπανίας είχε δυνατότητες και πως δεν ήταν καταδικασμένο από τη γεωλογική του σύσταση και το κλίμα του να μένει αιωνίως άγονο στο μεγαλύτερο μέρος του» («Μαθρίτη» — Μπουένος Άϊρες, Λοσάδα, 1952 σελ. 53). Η απώλεια και των τελευταίων αποικιών «δεν έκανε τίποτε άλλο απ' το να ενισχύσει... το ρεύμα των αναγεννητικών θεωριών» (Ibid, σελ. 52).

Πεισμένη πως τα «δεινά της πατρίδας» πήγαιναν από τις σχέσεις παραγωγής κι όχι από τη γεωγραφία, αυτή η ομάδα των νέων διανοούμενων υποστήριξε σ' ένα μανιφέστο την ανάγκη να γίνουν αγροτικές μεταρρυθμίσεις, εγγειοδελτιωτικά έργα, αρδεύσεις, νέες καλλιέργειες κλπ. με σκοπό να προωθηθεί η οικονομική ανάπτυξη της χώρας και να επιταχυνθεί η κοινωνική και πολιτιστική πρόοδός της. Σύμφωνα με την άποψή τους έπρεπε να προκαλέσουν μια ριζική αλλαγή στη ζωή της Ισπανίας, μια αλλαγή που πίστευαν ότι ήταν δυνατή με τον όρο πως θα έπρεπε να δράσουν σύμφωνα με την κατεύθυνση της ιστορίας. Έκείνο το μανιφέστο, — αναφέρει ο Αθόριν, ο πρωτεργάτης κι ο ιστορικός της περιφημής «γενιάς του 1898» — έλεγε:

«Η νεαρή διανοήση έχει καθήκον ν' αφιερώσει όλες τις δυνάμεις της (...) για την προαγωγή μιας κοινωνικής και γόνιμης δράσης που θα έχει πρακτικά αποτελέσματα.» (Ibid σελ. 53).

Αλλά σιγά σιγά οι διανοούμενοι αυτοί, χωρίς εξαίρεση, δολεύτηκαν μέσα στο κλίμα, έχασαν τις μεταρρυθμιστικές παρορμήσεις τους κι από

ἐγκατέλειψαν τὸ πατριωτικὸ ἐγχείρημα νὰ δημιουργήσουν μιὰ «κοινωνικὴ καὶ γόνιμη δράση» κατὰ τὴν ἑλπίδα νὰ θέλουν νὰ υποκαταστήσουν τὴν ἱστορίαν δάξοντας στὴ θέσιν τῆς τοῦ υποκειμενικοῦ τοῦ βραχίονος. Αὐτὴ ἡ διάθεση ἀποτέλεσε καὶ τὸ χαρακτηριστικὸ γνῶρισμα τῶν ἐργῶν τοῦ καθενός τους: «Ἄλλο πρᾶγμα εἶναι τὰ μεγάλα γεγονότα — γράφει ὁ Ἀθόριν πασιζόντας νὰ βρεῖ μιὰ δικαιολογία γι' αὐτὴ τὴν ἀλλαγὴ στάσης — καὶ ἄλλο τὰ μικρά.» Καὶ καταλήγει: «Σύμφωνα μὲ τὴ γνῶμην μας δὲν πρὸκειται πια νὰ ξαναγραφῶμε τὴν ἱστορίαν, ἀλλὰ νὰ δοῦμε τὴ ζωὴν, τὸ ἀνιστορικὸν ὄλεον». (Ibid., σελ. 62, ὑπογράμμιση δική μου.)

Ὁ Οὐναμούντο μὲ τὴ σειρά του δικαιολογεῖ καὶ αὐτὸς τούτῃ τὴν ἐγκατέλειψιν τῆς ἱστορικῆς πραγματικότητος, σὰν κύριας ἀπαχολήσεως — πρὸς ὄφελος μιᾶς παροξυμένης ἐξιδανίκευσης τοῦ ἑαυτοῦ. Τὰ λόγια του, δίδουν τὸν ὅρισμό ὁλοκληρωτῆς τῆς ομάδας: «Καθένας ἀπὸ μᾶς πᾶσιζε νὰ σωθεῖ σὰν ἄνθρωπος, σὰν προσωπικότητα, πᾶσιζε νὰ παγιώσει μέσα του τὸν ἄνθρωπον.» («Ἡ ζωὴ μου καὶ ἄλλες προσωπικὲς ἀναμνήσεις», Μπουένος Ἀϊρες, Λοσάδα, 1959, σελ. 17). Τὸ ἔργο του εἶναι ἀντανάγκασον αὐτῆς τῆς χιμαϊρικῆς φιλοδοξίας. Μὰ ἡ ζωὴ τοῦ καθενός τους, ἀπὸ τὴ στιγμὴν ποὺ ἀρχισαν οἱ ἱστορικοὶ σπαρτοί, τὸ 1936, ἀνέλαβε — μὲ τὴν μὴ ἀντιστραπτὴ δύναμιν τῶν πραγμάτων — νὰ ἀναγκάσῃ τὴ φιλοδοξίαν αὐτῆς στὴς πραγματικὰς τῆς διαστάσεις.

Ἡ ἐπίδρασις τῆς ομάδας αὐτῆς ὑπῆρξε σημαντική. Ὁ Ὁρτέγκα ὁ Γκασσέ τὴν ἐνίσχυσε μὲ τὸ φιλοσοφικὸ στομιασμὸν του. Ἡ «γενιὰ τοῦ 1927» μὲ ἐλάχιστες ἐξαιρέσεις, ὠθησε στὰ ἔσχατα τὴν ἱρρασιοναλιστικὴν τάσιν τῶν παλαιότερων, — ἀφομοιώνοντας διάφορους πειραματισμοὺς τόσο ἀπὸ τὸ ἐσωτερικὸν τῆς χώρας ὅσο καὶ ἀπὸ τὸ ἐξωτερικὸν — σὲ διαθμὸν ποὺ τὸ ἔργο τῶν συγγραφέων τῆς γενιᾶς αὐτῆς, ἀγνοεῖ δλότελα τὴς συγκεκριμένης πραγματικότητος, ὡς τὸ 1936 τοῦλάχιστο.

Τὰ προβλήματα ποὺ ἀπαιτοῦσαν μιὰν ἀμεση λύσιν ἦδον ἀπὸ τὴν ἐποχὴν ποὺ ἀρχίζαν νὰ γίνονται γνωστοὶ οἱ συγγραφεῖς τοῦ '98, παρουσιάζονται μ' ὅλο καὶ μεγαλύτερη ἐπιτακτικότητα ὕστερον ἀπὸ τὸ 1939. Ὁ Μ. Φιγκερόα, καθηγητῆς τῆς Πολιτικῆς Οἰκονομίας στὸ Πανεπιστήμιον τῆς Μαδρίτης, διαπιστώνει: «Σήμερα βρισκόμαστε μπροστὰ σὲ προβλήματα ποὺ εἶχαν κίονα πεθεῖ ἀπὸ τὰ τέλη τοῦ περασμένου αἰῶνα. Ἀλλὰ, ἐννοεῖται, πῶς ἡ ἀμεσότης καὶ ἡ θαρρύτης τους ἀυξήθησαν ἀπὸ τότε κατὰ τὴν ἴδιαν ἀναλογία ὅπως ἡ σημερινὴ ζωὴ ξεπερνᾷ σὲ γοργότητα τὸ ρυθμὸν ποὺ εἶχε ἡ ζωὴ πρὶν ἀπὸ πενήντα χρόνια.» (Περιοδικὸν «Μούντο Ἰσπανία» τευχὸς 40, σελ. 38).

Ὅπως ἔκανε ὁ Μαλλιάδα τὸ 1895, ἔτσι καὶ τώρα οἱ ἐπίσημοι φορτῶνουν στὴ γεωλογίαν, στὸ κλίμα καὶ σ' ἄλλους παράγοντας ποὺ ξεπερνοῦν τὴς δυνατότητας τοῦ ἀνθρώπου, τὴς αἰτίας τῆς τρομερῆς οἰκονομικῆς, πολιτικῆς καὶ πνευματικῆς καθυστέρησης τῆς Ἰσπανίας. Ἀλλὰ ὅπως καὶ ἐκεῖνοι ποὺ ὑπόγραψαν τὸ μανιφέστο τοῦ 1897, πολλοὶ σημερινοὶ συγγραφεῖς — διαφορετικῆς ἡλικίας, προέλευσης καὶ ἀγωγῆς — θεωροῦν ὅτι «τὰ βεῖνὰ τῆς πατρίδας» πηγάζουν ἀπὸ τὴν οἰκονο-

μικὴ διάρθρωσις τῆς κοινωνίας καὶ ὅτι ἡ γιαντρεῖα τους βρίσκεται σὲ μιὰ οὐσιαστικὴ ἀναδιάρθρωσιν τῆς ἰσπανικῆς κοινωνίας. Ἐκτὸς ἀπ' αὐτό, οἱ σημερινοὶ διανοούμενοι γνωρίζουν πολὺ καλὰ τὴς ὁλέθριες συνέπειες ποὺ εἶχε γιὰ τὴν Ἰσπανίαν ἡ κατοπινότερη στάσις τῶν συγγραφέων τοῦ '98, τοῦ Ὁρτέγκα ὁ Γκασσέ, καὶ τῶν ἄλλων ποὺ δέχτηκαν τὴν ἐπίδρασιν του. Καὶ τὴς ἐξέρουν αὐτὲς τὴς συνέπειες γιὰ τὸ πᾶσιν καὶ οἱ ἴδιοι ἀπ' αὐτὰς. Ἔτσι, ἀντὶ νὰ ὑποκαθίστουν τὴν πραγματικότητα δάξοντας στὴ θέσιν τῆς μιᾶς μυθικῆς παρὰστασῆς τῆς, πασιζοῦν νὰ κατανοήσουν μὲ σαφήνεια τὰ κοινὰ ἐνδιαφέροντα προβλήματα.

Αὐτὴ ἡ θεμελιώδης ἀπαχολήσις χαρακτηρίζει τὴς καινούργιες τάσεις τῆς ἰσπανικῆς λογοτεχνίας, τάσεις ποὺ συνεχίζουν τὴν παράδοσιν μὲ τὸ ἔργο τοῦ Α. Ματτάδο, τοῦ Γκαρθία Λόρκα, τοῦ Μιγκέλ Χερνάντεθ καὶ μερικῶν ἄλλων.

Τὸ λογοτεχνικὸ εἶδος ποὺ πρῶτον ξανακυνδέθηκε μὲ τὸν ἱστορικὸν ρεαλισμὸν ἦταν ἡ ποίησις. Ἀκολούθησαν, ἀπὸ πολὺ κοντὰ, τὸ μυθιστόρημα καὶ τὸ θέατρο.

Ἡ καινούργια ποίησις

Μετὰ τὸ τέλος τοῦ ἐμφύλιου πολέμου θὰ μπορούσε νὰ πεῖ κανεὶς πῶς δὲν ἔμεναν πιά ποιητὲς στὴν Ἰσπανίαν. Ὁ Φεντερίκο Γκαρθία Λόρκα εἶχε δολοφονηθεῖ. Ὁ Α. Ματτάδο πεθαίνει στὴ Γαλλίαν. Ὁ Μ. Χερνάντεθ πεθαίνει στὴ φυλακὴν Ὁ Χουάν Ραμὸν Χιμένεθ, ὁ Λεὼν Φιλίππε, ὁ Χ. Γκιλιέν, ὁ Π. Σάλινας, ὁ Ἀλτογκίρρε, ὁ Θερνόνδα, ὁ Κόντσα Μέντεθ, ὁ Μορένο Βίλλια, ὁ Πράδος καὶ ὁ Ἀλμπέρτι ποὺ ἀνῆκαν στὴ λεγόμενη γενιὰ τοῦ 1927 βρίσκονται στὴν ἐξορίαν. Μονάχα ὁ Νταμάσο Ἀλόνσο, ὁ Β. Ἀλεξάντερ, καὶ ὁ Γ. Ντιέγκο, ποὺ ἀνῆκαν στὴν ἴδιαν γενιὰν, ἔμειναν στὴν Ἰσπανίαν. Ἀλλὰ οἱ δύο πρῶτοι θὰ τηρήσουν γιὰ πολλὰ χρόνια σιωπὴν.

Ἔτσι, ὁ Λεὼν Φιλίππε εἶχε κάθε δίκιον, ὅταν ἔγραψε ἀπὸ τὴν ἐξορίαν τὸ 1942 τὸ παρκατῶ ἀπελπιζόμενον ποίημα:

«Ἀδέρφι... δικό σου εἶναι τὸ βίος...
τὸ σπῆτι, τ' ἄλλο, τὸ περιστροφόν...
Δικιά μου εἶν' ἡ ἀρχαία φωνὴ τῆς γῆς
Ἐσὺ τάχεις ὅλα.
Καὶ μ' ἀφήνεις γυμνὸν νὰ πλανιέμαι ἐδῶ καὶ ἐκεῖ
(στὸν κόσμον...
μὰ καὶ χωρὶς ἐμένα εἶσαι βουδός... βουδός!
καὶ πῶς θὰ νὰ σοδειάσεις τὰ γεννημάτά σου
πῶς θὰ νὰ ρίξεις ξύλα στὴ φωτιά,
ἀν πάρω ἐγὼ μαζί μου τὸ τραγούδι;
(«Ἰσπανία καὶ Ἰσπανικότητα» 1942).

Πραγματικὰ, μὲ τὸν ἱστορικὸν σεισμὸν ποὺ εἶχε ἀρχίσει τὸ 1936, τὰ πάντα φαίνονταν πῶς ἔχουν πάρει τέλος στὸν τομέα τῆς ποίησης. Ὡστόσο, ἀπὸ τὸ 1939 καὶ ἔπειτα, καταβλήθηκαν σύντομες προσπάθειες μὲ σκοπὸν νὰ προβληθεῖ μιὰ ἐπίσημη λογοτεχνία ποὺ ἀποκρύβονταν τὴ φοβερὴ πραγματικότητα τοῦ παρόντος θὰ ὑμνολογοῦσε ἕνα παρελθὸν μυθικῆς λαμπρότητας.

Ἡ ἀπόπειρα αὐτὴ ὁδήγησε σὲ μιὰ ἐπ'άνοδο — ὅπως παρατηρεῖ ὁ θαυματοχάκτος κριτικὸς Χ. Μ. Καστελλιέτ — «στὴς κλασσικὲς μορφές, καὶ ἐνι-

σχυόταν ἀπὸ ἕνα μυστικισμὸν πολιτικοῦ χαρακτήρα, ποὺ στρεφόταν πρὸς τὴς περασμένες δόξας τῆς χώρας. Ὁ χαρακτηριστὴς μάλιστα αὐτῶν τῶν ἀναπολήσεων τῶν χρόνων τῆς ἡγεμονίας, ποὺ τόσο ἀπέχει ἀπ' τὴν πραγματικότητα, εἶναι τὴν ἐκφράσιν του σὲ μιὰ ποίησιν ποὺ δὲν εἶναι τίποτε ἄλλο παρὰ μιὰ ἀσκήσιν μορφῆς, δίχως κανένα περιεχόμενο» («Ἐἴκοσι χρόνια ἰσπανικῆς ποίησης. Ἀνθολογία 1939 - 1959 — Βερκελώνη, Σέις - Μπαράλ, 1960, σελ. 60).

Μέσα ἀπ' αὐτὴ τὴ γενικὴ τάσιν γεννιέται ἕνας τύπος θρησκευτικῆς ποίησης ποὺ δὲν ὑπῆρχε κατὰ τὴς προηγούμενες δεκαετίες, μὲ κυριώτερους ἐκπροσώπους τοὺς Ριντρονέχο, Βιδάνκο, Ροσάλες κ.ἄ. Ἀλλὰ ἡ ἀντίδρασις δυσάρεσκειας ποὺ δημιουργεῖται σὲ σημαντικὸς τομεῖς τῆς κοινῆς γνῶμης μπροστὰ στὴν «ἀπογοητευτικὴν πραγματικότητα» καὶ ἡ κακὴ τροπὴ ποὺ παίρνει ὁ παγκόσμιος πόλεμος, γιὰ κείνους ποὺ εἶχαν συνδέσει τὴν τύχην τους μὲ τὴς κυβερνήσεις τοῦ Ἀξονα, θὰ δημιουργήσουν εὐνοϊκοὺς ὅρους γιὰ νὰ ἐμφανιστεῖ στὸν τομέα τῆς λογοτεχνίας μιὰ ποίησις μὴ - κομπορμιστικὴ, καὶ μὲ ρεαλιστικὰ γνωρίσματα. Ἡ ἐμφάνισις αὐτοῦ τοῦ λογοτεχνικοῦ φαινομένου, ποὺ ἡ ἐκτασὴ του μεγαλύνει διαρκῶς ὡς τὴς μέρες μας, σημαδεύει τὴν ἀρχὴν τῆς πτώσεως τῆς τυπικῆς ποίησης.

Ἡ πορεία τούτῃ ἀρχίζει τὸ 1944 μὲ τὸ «Γιὸ τῆς Ὁργῆς» τοῦ Νταμάσο Ἀλόνσο. Ὁ ἀκαδημαϊκὸς μας δὲν εἶναι ἕνας ρεαλιστὴς ποιητῆς, μὲ τὴν αὐστηρὴν σημασίαν τῆς λέξης, ἀν καὶ ἔχει γράψει ὁρισμένα ποιήματα ποὺ τοποθετοῦνται μέσα στὰ πλαίσια τοῦ ρεαλισμοῦ. Ἀλλὰ τὸ βιβλίον του αὐτὸ εἶναι θεμελιωδῶς ἀντικομπορμιστικόν, καὶ ὁ Νταμάσο παίρνει τὸ θάρρος νὰ διατυπώσῃ ἐκεῖ μερικὲς ἀλήθειες ποὺ θὰ ἦταν πολὺ δύσκολο νὰ ὀχι ἀδύνατο νὰ τὴς ἐκφράσουν ἄλλοι ποιητὲς μέσα στὴς τότε συνθήκες. Ἡ πρώτη ἀλήθεια ποὺ ἀποχέτῃ τὴν ἀρχὴν τῆς συλλογῆς — σὲ μὴν γράφεται στὴν ἐπίσημην λογοτεχνίαν πασιζοῖ νὰ καλλιεργῇ τὴν ἐντύπωσιν πῶς ἡ Ἰσπανία εἶναι μιὰ ὁσιν εἰρήνης καὶ ἀρμονίας μέσα σ' ἕνα καταματωμένο καὶ κατεστραμμένον κόσμον — εἶναι τούτη:

«Ἡ Μαδρίτη εἶναι μιὰ πολιτεία κακοποιημένη ἀπὸ ἕνα ἐκατομμύριον πτώματα.»

Τὰ πρῶτα ποιήματα τοῦ «Γιὸ τῆς Ὁργῆς», ἡ «Ἀδικία» καὶ «ὁ τελευταῖος Κάιν» εἶναι ἐπίσης πολὺ ἀποκαλυπτικὰ γιὰ τὴν κατὰστασιν πνευμάτων ποὺ ἀρχίζει νὰ βασιλεύει μέσα στὴν κοινὴ γνῶμην, καὶ γιὰ τὴ βίαιη ἀντίθεσιν ποὺ ὑπῆρχε ἀνάμεσα σὲ πραγματικότητα καὶ προπαγάνδα.

Ὁ «Γιὸς τῆς Ὁργῆς» σημαδεύει μιὰ στρόφην πρὸς μιὰ ποίησιν ἀνθρώπινην, καὶ μὲ τὰ τοιμήματά του ἐνθαρρύνει τὴν ἐνωματώσιν τῶν φαινομένων τῆς ἰσπανικῆς ζωῆς μέσα στὸ ποίημα: Αὐτὸ θὰ ἀποτελέσει στὸ ἔξης τὸ χαρακτηριστικὸ γνωρίσμα τῆς ρεαλιστικῆς ποίησης. Ἀπὸ τὸν Νταμάσο Ἀλόνσο δὲ θὰ ἔπρεπε νὰ περιμένει κανεὶς περισσότερα. Μὰ ὅπως παρατηρεῖ ὁ καθηγητῆς τῆς αἰσθητικῆς Κάρλος Μπουόννο: «Μέσα στὸ «Γιὸ τῆς Ὁργῆς» παρουσιάστηκαν μὲ εἰλικρινὴ καὶ συστηματικὸν τρόπον, ποὺ μάλιστα ἔφτανε ὡς τὸ σκάνδαλον, τὰ χαρακτηριστικὰ ἐκεῖνα ποὺ θὰ γίνονταν γνωρίσματα τῆς καινούργιας ποίησης...» («Ἡ ποίησις τοῦ Νταμάσο Ἀλόνσο» 1958).

Μ' ὅλα αὐτὰ θὰ ἦταν σοβαρὸ λάθος νὰ νομίζαμε πῶς τὸ βιβλίον τοῦ Νταμάσο Ἀλόνσο γέννησε τὴν καινούργιαν ποίησιν, ἢ ἔστω καὶ πῶς τῆς μετέδωσε τοὺς ἐκφραστικούς της τρόπους. Ἡ ρεαλιστικὴ ποίησις εἶναι μέσα στὴν πραγματικότητα τὸ γονιμοποιὸ ὄλεον τῆς, ὅπως τὸ εἶναι καὶ «Ὁ Γιὸς τῆς Ὁργῆς». Ὅσο γιὰ τὰ ἐκφραστικὰ μέσα, αὐτὰ διαφέρουν ἀνάλογα μὲ τοὺς ποιητὰς καὶ τὴς προσωπικῆς τους δυνατότητας, ἀνάλογα μὲ τὸν τρόπον ποὺ ὁ καθένας νιώθει καὶ ἐρμηνεύει τὰ πράγματα, καὶ ἀνάλογα μὲ τὸν ἀμεσο ἀντικειμενικὸν στόχον ποὺ ἐπιδιώκει ὁ καθένας μὲ τὸ ἔργον του. Τὸ βιβλίον τοῦ Νταμάσο πρόσφερε σ' ἕνα καὶ ν ο ὄ ρ γ ι ο εἶδος ποίησης τὴν εὐκαιρίαν νὰ ἐκδηλωθεῖ — πρᾶγμα, βέβαια, ποὺ δὲν εἶναι καθόλου λίγο — ἀλλὰ τίποτα παραπάνω. Ἡ διαφορὰ ἀνάμεσα στὴν ποίησιν τοῦ Νταμάσο καὶ τὴν ποίησιν τῶν συγγραφέων τοῦ καινούργιου ρεύματος εἶναι μεγάλη. Ὁ Νταμάσο καταγγέλλει, διαμαρτύρεται ἀλλὰ οἱ στίχοι του εἶναι κραυγὲς ἀπελπισίας. Ἡ καινούργια ποίησις καταγγέλλει καὶ διαμαρτύρεται καὶ αὐτὴ, ἀλλὰ δὲν εἶναι μιὰ ποίησις ἀπελπισίας. Ἀντίθετα, εἶναι γεμάτη ἐμπιστοσύνη καὶ μαχητικότητα.

Ἡ σημαντικότερη αὐτὴ διαφορὰ ἐμφανίζεται ὁλοκάθαρα στὸς στίχους τοῦ Ε. ντὲ Νόρα ποὺ παραθέτουμε πῶς κάτω. Οἱ στίχοι αὗτοι γράφτηκαν τὸ 1945 καὶ ἀνηχοῦν τὴν πεποίθησιν, πολλῶν Ἰσπανῶν — πεποίθησιν ποὺ τὴ συντροφεῖ ἡ προπαγάνδα τῶν ἰσπανικῶν διπλωματικῶν ὑπηρεσιῶν, κατὰ τὴ διάρκειαν τοῦ πολέμου — ὅτι ἡ νίκη τῶν Συμμάχων θὰ ἔφερνε μιὰ ριζικὴ ἀλλαγὴ στὴν πορεία τῆς ἱστορίας τῆς Ἰσπανίας:

Ἰσπανία, Ἰσπανία,
Ἄλμα ὅλο πάθος! Ἀγάπη τῆς ζωῆς
ἀγάπη τῆς λευτερίας, σὲ τραγουδᾷ
σὲ μιὰ στιγμὴν τοῦ πεπρωμένου.
Μικρὴ ἀγάπη τῆς πατρίδας.
(Ἀπὸ τὸ ποίημα «Φυλακισμένος» τῆς Συλλογῆς «Ἰσπανία, πάθος ζωῆς» — Βερκελώνη 1954, σελ. 12).

Αὐτὴ ἡ ἀρνήσις τοῦ παρόντος, αὐτὸς ὁ πόθος γιὰ λευτερίαν καὶ γιὰ ζωὴν, ποὺ χαρακτηρίζει τὴν ρεαλιστικὴν ποίησιν παρουσιάζονται καὶ στὸν στίχον: «Κατηγορώ, χυπᾶω, καταδικάζω!» τοῦ ποιηματος «Στερνός Ἰππος» τοῦ Ντὲ Νόρα, ποὺ δημοσιεύθηκε τὸ 1945 στὴ συλλογὴ «Τραγούδια στὸ Περπωμένο».

Ἐχοντας τὴς ρίζες τῆς μέσα στὴν ἱστορίαν, ἡ ρεαλιστικὴ ποίησις ἀντλεῖ τὸ χυμὸν καὶ τὸ ἰσχυρὸν κάλλος τῆς ἀπὸ τὴν κίνησιν τῆς πραγματικότητος, κίνησιν μέσα στὴν ὁποία προσπαθεῖ νὰ ἐνωματωθεῖ καὶ αὐτὴ ἡ ἴδια. Σ' αὐτὴ τὴν προσπάθειαν ἀναφέρεται ὁ Νόρα στὴς ἐξηγήσεις του γιὰ τοὺς λόγους ποὺ τὸν ὠθησαν νὰ γράφῃ τὸ βιβλίον του «Ἰσπανία, πάθος ζωῆς». «Ὅταν ἀρχισα νὰ γράφω τὸ βιβλίον αὐτό, στὰ 1945, φιλοδοξοῦσα μὲ ἦταν νὰ πλάσω στίχον πρὸς στίχον ἕνα πλατὺ ποίημα ποὺ μέσα του ἡ ζωντανὴ ἱστορία, τὸ παρόν καὶ τὸ κάλλος τοῦ μέλλοντος θὰ ἐκφράζονταν ἐρμηνευόμενα ἀπὸ τὴ συνείδησιν ἑνὸς νέου Ἰσπανοῦ τῆς μεταπολεμικῆς ἐποχῆς».

Ἡ στάσις ἀπέναντι στὴν ἱστορίαν σημαδεύει τὸ διαχωριστικὸν ὄριο ἀνάμεσα στὴ ρεαλιστικὴ καὶ

Κυκλοφόρησε τὸ νέο τεῦχος τοῦ περιοδικοῦ **ΔΡΟΜΟΙ**

τῆς
Εἰρήνης

Μιὰ μεγάλη ἐπιτυχία:

Η ANNA ΣΥΝΟΔΙΝΟΥ ΜΙΛΑ ΓΙΑ ΤΗΝ «ΗΛΕΚΤΡΑ»

Ἀποκλειστική συνέντευξη στὸν συνεργάτη μας Μίδα.

Ἐπίσης στὸ φύλλο αὐτό:

ΜΗΝΥΜΑΤΑ ΑΝΘΡΩΠΙΑΣ

Ὁ κ. Ροδόλφος Κράους δίνει τίς ἐντυπώσεις του ἀπὸ τὴ γνωριμιά του μὲ τὸ γνωστὸ ἀνθρωπιστὴ ἱερωμένο Ἀββὰ Πιέρ.

Η ΚΑΤΑΔΙΚΗ ΤΟΥ ΝΤΙΖΟΝ

Εὐρεῖα περίληψη ἀπὸ τὸ θεατρικὸ ἔργο τοῦ Τζὼν Πρίσλεϋ.

ΕΠΙΣΚΕΨΗ ΣΤΟ «ΕΛΛΗΝΙΚΟ ΣΠΙΤΙ»

Πῶς λειτουργεῖ καὶ σὲ τί ἀποβλέπει τὸ Σχολεῖο λαϊκῆς Τέχνης ποὺ διευθύνει ἡ λαογράφος Κα Ἀγγελικὴ Χατζημιχάλη.

Διαβάστε ἀκόμη στοὺς **ΔΡΟΜΟΥΣ**

τῆς
Εἰρήνης

ΠΑΝΤΡΕΥΟΝΤΑΙ ΤΑ ΠΟΥΛΙΑ;

Μιὰ ἐνδιαφέρουσα ἐπιστημονικὴ ἔρευνα

ΕΜΕΙΣ ΔΙΨΑΜΕ, Η ΕΤΑΙΡΙΑ ΕΙΣΠΡΑΤΤΕΙ

Συνταρακτικὸ ρεπορτάζ γιὰ τὸ πρόβλημα τῆς ὕδρευσης.

ΓΕΝΗΘΗΚΑ ΜΕ ΤΑ ΠΟΔΟΣΦΑΙΡΙΚΑ ΠΑΠΟΥΤΣΙΑ

Ὁ διάσημος Βραζιλιανὸς ποδοσφαιριστὴς Πελέ, μιλάει γιὰ τὰ παιδικὰ του χρόνια, γιὰ τὴν ὁμάδα του καὶ γιὰ τὸ Ἑλληνικὸ ποδόσφαιρο.

Φίλαθλοι συμπληρώστε τὸν πίνακα τοῦ
ΔΙΑΓΩΝΙΣΜΟΥ ΠΡΟΓΝΩΣΤΙΚΩΝ ΒΑΛΚΑΝΙΚΩΝ ΑΓΩΝΩΝ

Τὸ περιοδικὸ ποὺ γοητεύει **ΔΡΟΜΟΙ**

τῆς
Εἰρήνης

34 μεγάλες πολύχρωμες σελίδες. Πλούσια εἰκονογράφηση. Ἐκτύπωση ὄψοι.
Κυκλοφορεῖ μόνο μὲ 3 δρχ. σ' ὅλα τὰ περίπτερα

τὴν τυπικὴ ποίηση, ἀνάμεσα στοὺς ποιητὲς τῆς αἰῆς καὶ τῆς ἄλλης. «Μιὰ μεγάλη ἐλπίδα, ἔνα μεταρριωτικὸ πάθος ζωῆς, τόσο αὐθεντικὸ ποὺ δὲ θάβηκα νὰ τ' ἀποκαλέσω πατριωτικὰ ἀλλὰ ἀπλῶς ἰσπανικά, κινητοποιοῦσαν τότε τοὺς νέους... Ἀνάμεσα μας ὑπῆρχαν πολλὲς διαφορὲς. Ἀλλὰ μᾶς ἔνωσαν ἡ ἐποικοδομητικὴ θέληση καὶ ἡ ἔξαρση τῆς ἀγάπης». (...)

Αὐτὴ ἡ καταγγελία τῆς πραγματικότητος καὶ αὐτὴ ἡ διψασμένη ἀναζήτησις τοῦ μέλλοντος ποὺ μεταφράζεται σὲ ἀγώνα γιὰ τὸ αὐριο, θ' ἀποτελέσουν τὰ μόνιμα θέματα τῆς καινούργιας ποίησης.

Ἀλλὰ ὁ δρόμος ποὺ ἔπρεπε νὰ διανυθεῖ ἦταν σκληρὸς καὶ ἡ δικαστικὴ ἐκκόλαψις τῆς καινούργιας ποίησης ἦταν ἀργὴ ἐξ αἰτίας τῆς λογοκρισίας.

(Συνεχίζεται στὸ ἐπόμενο)

ΑΛΛΗΛΟΓΡΑΦΙΑ

Ἰατρὸν Α. Κ. Τὰ ποιήματά σας δὲν εἶναι δημοσιεύσιμα. Ν. Ἀ. Ὑ. Ἀ. ἔ. σ. β. ο. ν. Ἐπίσης. Τ. Κ. α. σ. τ. ρ. Ἡ συγκίνησή σας παρὰ τὴ γνησιότητά της δὲν μετουσιώνεται σὲ ποίηση. Δ. Μ. π. Θ. ε. σ. ν. ἰ. κ. η. ν. Ἐπίσης. Κ. α. ν. Μ. ἄ. ρ. ἰ. ο. ν. Σ. α. ρ. ἄ. φ. η. Ἀ. ο. ν. δ. ἰ. ν. ο. Εὐχαριστοῦμε θερμὰ γιὰ τίς κρίσεις σας καὶ τίς ὑποδείξεις σας. Τεύχη ἐστάλησαν. Χ. Φ. ω. τ. Π. ε. ἰ. ρ. α. ἰ. ἄ. Τὰ ποιήματά σας εἶ-

ναι ἀνὴρμα ἀκόμα κατὰ τὴ γνώμη μας. Γ. Κ. ο. μ. Ἐνταῦθα. Νομίζουμε ὅτι χρειάζεται ἀκόμα νὰ ἐργασθεῖτε μὲ ἐπιμονὴ στὸν τομέα τῆς ποίησης.

Α. Α. Α. Ὁ Ἀνδρέας Βιαγκίνης εἶναι ὁ τελευταῖος ποιητὴς τῆς ἐφτανησιώτικης παράδοσης, ποὺ ἐπηρεάστηκε κάπως καὶ ἀπὸ τὰ μηνύματα τῶν νέων καιρῶν. Ἡ «Ε.Τ.» ὅμως δὲν δημοσιεύει ἤδη δημοσιευμένα ποιήματα, ὅπως εἶναι ὁ «Νικηταρᾶς».

Ν. ἰ. κ. Σ. φ. α. κ. Εὐχαριστοῦμε γιὰ ὅσα γράφετε. Γιὰ τὸ λαϊκὸ τραγούδι, καταλαβαίνετε πῶς τὸ θέμα εἶναι ἀκόμα ὑπὸ συζήτησιν. Ἡ «Ε.Τ.» θὰ κάνει ὅ,τι μπορεῖ γιὰ νὰ φωτίσει τὸ ζήτημα.

Β. α. γ. γ. Μ. η. ν. Καὶ στὰ ἑπτὰ κομμάτια ποὺ μᾶς στείλατε θαρρῶναι ὑπερβολικὰ τὸ θεματογραφικὸ στοιχεῖο. Αὐτὸ σημαίνει πῶς στηρίζετε κυρίως στὸ θέμα καὶ ὅχι στὸ ποιητικὸ τοῦ ἀντικρυσμα, πρᾶγμα ποὺ θὰ ὅς ἐπέτρεπε νὰ μετουσιώσετε τὴν πραγματικότητά σὲ τέχνη. Ἐπειτα ὑπάρχουν ἀρκετὲς χαρμωδιὲς καὶ ἄλλες στιχοῦργικὲς ἀδεξιότητες, ἀκόμα καὶ γλωσσικὲς. Λέτε λ.χ. «Μὲ δίχως ξύλα», ἐνῶ τὸ σωστὸ εἶναι: «δίχως ξύλα». Ἀπὸ τὰ ἑπτὰ, καλύτερα «ὁ γραφιάς» καὶ τὸ «ὄνειρο», χωρὶς ὅμως καὶ αὐτὰ νὰ εἶναι ἀπαλλαγμένα ἀπὸ ἀδυναμίες. Χ. α. ρ. Μ. α. ρ. τ. Στὴν «Ἀκολουθία» ὑπάρχουν δυὸ τρεῖς καλοὶ στίχοι ὅπως λ.χ. «Δημιούργησε τὸ μῦθό μου ἡ νόχτα...» ἀλλὰ σὰν σύνολο εἶναι μᾶλλον ἀκαταστάλαχτο. Σ. Κ. α. τ. σ. Ἐχουμε δεῖ καλύτερα διὰ σας ἀπὸ τὸ «Θαῦμα» καὶ τὴν «Ἐξοδὸ».

ΕΠΙΠΛΩΣΕΙΣ ΕΙΣ ΟΛΟΥΣ ΤΟΥΣ ΡΥΘΜΟΥΣ

Γ. ΝΙΚΟΥ & Α. ΚΑΨΗΣ

Ἐκθεσις: Πανεπιστημίου 37

Ἐργοστάσιον Περιάνδρου 40

Ἀνω Ἰλίσσια

Τηλέφωνα: 27-793, 70-643

Τ Ρ Ο Ϊ Κ Α

- ◆ ΣΟΒΙΕΤΙΚΕΣ REPRODUCTIONS
- ◆ ΣΟΒΙΕΤΙΚΑ ΑΛΜΠΟΥΜ ΤΕΧΝΗΣ
- ◆ ΠΡΟΣΩΠΟΓΡΑΦΙΕΣ ΤΩΝ ΔΙΑΣΗΜΟΤΕΡΩΝ ΕΚΠΡΟΣΩΠΩΝ ΤΗΣ ΡΩΣΙΚΗΣ ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΑΣ
- ◆ ΟΙ ΠΕΡΙΦΗΜΕΣ REPRODUCTIONS «PALIEX»
- ◆ ΜΠΙΜΠΛΩ ΛΑΪΚΗΣ ΤΕΧΝΗΣ
- ◆ ΜΙΝΙΑΤΟΥΡΕΣ PALIEX ΚΑΙ ΦΕΝΤΟΣΚΙΝΟ

ΕΝΤΟΣ ΟΛΙΓΟΥ

ΣΟΒΙΕΤΙΚΟΙ ΔΙΣΚΟΙ

(Α' Βραβείον Διεθνούς Διαγωνισμού 1960 στο Παρίσι)

ΣΟΒΙΕΤΙΚΕΣ ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΚΕΣ ΜΗΧΑΝΕΣ

(ΟΙ ΚΑΛΥΤΕΡΕΣ ΣΤΟΝ ΚΟΣΜΟ)

ΟΛΑ ΣΕ ΚΑΤΑΠΛΗΚΤΙΚΕΣ ΤΙΜΕΣ

ΑΠΟΚΛΕΙΣΤΙΚΟΙ ΕΙΣΑΓΩΓΕΙΣ

"ΤΡΟΪΚΑ" Ο.Ε.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟΥ 18 (ΣΤΟΑ)

Αριθμός τηλεφώνου 610-188



Δίσκοι για όλους
Για όλες τις ώρες

ΕΡΓΑ ΜΙΚΗ ΘΕΟΔΩΡΑΚΗ

Α'. Κ Λ Α Σ Σ Ι Κ Η Μ Ο Υ Σ Ι Κ Η
ΟΙΔΙΠΟΥΣ ΤΥΡΑΝΟΣ: Όρχηστρα έγχορδων.- Διευθύνει ο Συνθέτης.
ΕΡΩΣ και ΘΑΝΑΤΟΣ: Όρχηστρα έγχορδων.- Τραγουδι Άρντα Μαντικιάν.
ΣΟΝΑΤΙΝΑ Νο 1. Για βιολί και πιάνο: Μ. Berthelmer - Τ: Άποστολίδης.
ΣΟΝΑΤΙΝΑ Νο 2. Για βιολί και πιάνο: Σ. Τόμπρας - Χ. Τόμπρας.
Ο ΚΥΚΛΟΣ: Τραγουδι: Άρντα Μαντικιάν.- Πιάνο Δέσποινα Χέλη.

Β'. Δ Α Ι Τ Κ Α Τ Ρ Α Γ Ο Υ Δ Ι Α
ΕΠΙΤΑΦΙΟΣ | Στίχοι Μαίρη Λίντα - Όρχηστρα
ΕΠΙΤΑΦΙΟΣ | Γ. Ρίτσου Μπιδικώτης - Χιώτης - Λαϊκή Όρχηστρα.
ΑΠΑΓΩΓΗ: Α' ΒΡΑΒΕΙΟΝ 3ου ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΕΛΛ. ΤΡΑΓΟΥΔΙΟΥ -
ΜΑΙΡΗ ΛΙΝΤΑ

ΑΡΧΙΠΕΛΑΓΟΣ: Μαίρη Λίντα - Όρχηστρα.
α. - Μυρτιά: Στίχοι Ν. Γκάτσου
β. - Είχα φυτέψει μία καρδιά: Στίχοι Ν. Γκάτσου.
γ. - Σε πότισα Ροδόσταμο: Στίχοι Ν. Γκάτσου.
δ. - Λειτουργία: Στίχοι Γ. Θεοδωράκη.

ΑΡΧΙΠΕΛΑΓΟΣ: Μπιδικώτης - Λαϊκή Όρχηστρα.
α. - Μυρτιά: Στίχοι Ν. Γκάτσου.
β. - Είχα φυτέψει μία καρδιά: Στίχοι Ν. Γκάτσου
γ. - Μαργαρίτα Μαργαρώ: Στίχοι Μ. Θεοδωράκη
δ. - Θ' άφισω τη Μαννούλα μου: Στίχοι Χριστοδούλου.
ε. - Παλληκάρι: Στίχοι Μ. Θεοδωράκη.
στ. - Πάμε βόλτα στα Χανιά: Στίχοι Μ. Θεοδωράκη.

ΠΟΛΙΤΕΙΑ
α. - Σαββατόβραδο: Στίχοι Χριστοδούλου. Καζαντζίδης - Μαρινέλα
β. - Είχα μι' αγάπη: " " " " " "
γ. - Βράχο - βράχο: " " " " " "
δ. - Παράπονο: " " " " " "
ε. - Δραπετώνα: Στίχοι Τ. Λειβαδίτη. - Λίντα - Μπιδικώτης.
στ. - Μάννα μου και Παναγιά: Στίχοι Τ. Λειβαδίτη. Λίντα-Μπιδικώτης.

Μ Π Ο Σ Τ
α. - Κατηραμένη νήσος Μπιδικώτης
β. - Ή Ρομβία



ΣΕ ΟΛΑ ΤΑ ΚΑΤΑΣΤΗΜΑΤΑ ΔΙΣΚΩΝ

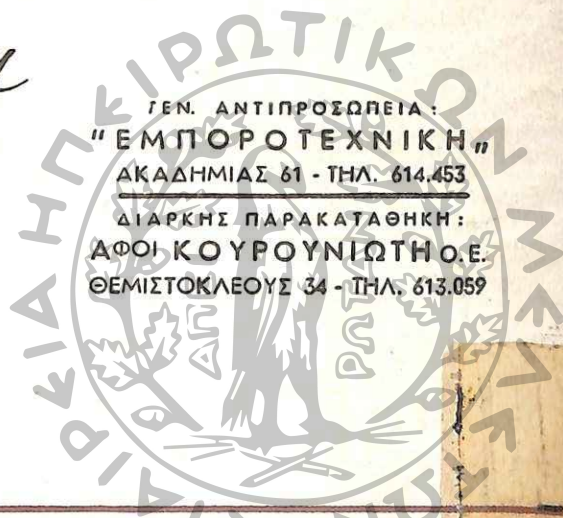
ΓΕΝΙΚΟΙ ΑΝΤΙΠΡΟΣΩΠΟΙ: ΑΦΟΙ ΛΑΜΠΡΟΠΟΥΛΟΙ

100% ΕΠΙΤΥΧΙΑ !!!

*Σέ τροδική ευσκευασία
Σέ όλες τίς εύαισθησίες
Σέ όλες τίς διαστάσεις*

dekopan

*Τό φωτογραφικό Φίλμ
του 20^{ου} αιώνα*



ΤΙΜΗ ΤΕΥΧΟΥΣ ΓΙΑ ΤΗΝ ΕΛΛΑΔΑ ΚΑΙ ΤΗΝ ΚΥΠΡΟ ΔΡΧ. 10