

# ἡ Συνέχεια

γράμματα, τέχνες, ἐπιστῆμες τοῦ ἀνθρώπου

2

Ἀπρίλιος 1973

John Berger

«Τσέ» Γκεβέρα

Στρατῆς Τσίρκας

Στήλη—Μάριος Χάκκας

Θανάσης Βαλτινὸς

Heinrich Böll

Jorge Luis Borges

V. Gordon Childe

Γιάννης Κοντὸς

Ἄλκη Κυριακίδου—Νέστορος

Μαργαρίτα Λυμπεράκη

Τάκης Σινόπουλος

Μ. Ἀναγνωστάκης

Α. Ἀργυρίου

Δανιὴλ

Π.Α. Ζάννας

Λ. Ζενάκος

Λ. Θεοδωρακόπουλος

Χρ. Κληρίδη

Α. Κοτζίᾶς

Δ.Ν. Μαρωνίτης

Ε. Μοσχονᾶς

Γ.Π. Σαββίδης

Κ. Σκαλιόρας

Κ.Μ. Σοφούλης

Θ.Δ. Φραγκόπουλος

Πολυκριτική Carl Th. Dreyer : Ἡμέρα ὀργῆς

Μηνιαία ἔκδοση λογοτεχνίας, κριτικῆς,  
πνευματικοῦ - θεωρητικοῦ προβληματισμοῦ

Ἰδιοκτησία : Ἐταιρεία Ἐκδόσεως Περιοδικῶν, Ἀνατύπων  
καὶ Συλλογῶν Κειμένων, Ε.Π.Ε.

Ἑπεύθυνοι ἐκδότες σύμφωνα μὲ τὸ νόμο :

Ἀλέξανδρος Ἀργυρίου, Πλατεία Καρύτση 10, Ἀθήνα

Ἀλέξανδρος Κοτζιάς, Εὐπαλίνου 6, Ἀθήνα

Δημήτριος Μαρωνίτης, Δεινοκράτους 17, Ἀθήνα

Γραφεῖα : «Κέδρος», Πανεπιστημίου 44, Τηλ. 615.783

Ἐμβάσματα : Ἀθηνᾶ Καλλιανέση, γιὰ τὸ περιοδικὸ «ἡ Συνέχεια»,  
Πανεπιστημίου 44, Ἀθήνα 143

Συνδρομές : ἐτήσια δρχ. 200· φοιτητικὴ δρχ. 150· ἐξωτερικοῦ \$10

Τιμὴ τεύχους δρχ. 20

Τυπογραφεῖο Β. Παπαζήση, Καββαθῆ 62, Ἀθήνα

Ἑπεύθυνος Τυπογραφείου :

Δημοσθένης Μαυρομάτης, Σεβαστουπόλεως 10, Ἀθήνα

## Π Ε Ρ Ι Ε Χ Ο Μ Ε Ν Α

Πέτρες καὶ Στίγματα	50-53
Μανόλης Ἀναγνωστάκης : «Ἄγραφή ἱστορία» — Ἀλέξανδρος Κοτζιάς : «Κύριε Πλίντερμαν...» — Συνέντευξη μὲ τὸν Heinrich Böll.	
Στρατῆς Τσίρκας : «Στήλη—Μάριος Χάκκας»	53-58
Τάκης Σινόπουλος : «Ἀφηγήματα» (ποιήματα)	56-57
John Berger : «Τσὲ Γκεβέρα»	59
Jorge Louis Borges : «Ἡ σκιά τοῦ δικτάτορα» (Δύο κείμενα παρουσιασμένα καὶ μεταφρασμένα ἀπὸ τὸν Γ.Π. Σαββίδη)	65
Ἄλκη Κυριακίδου-Νέστορος : «Ἡ ὀργάνωση τοῦ χώρου στὸν παραδοσιακὸ πολιτισμὸ»	67-74
Γιάννης Κοντός : «Ἀπρόοπτα» (ποιήματα)	70-71
Χρυσάνθη Κληρίδη : «Οἱ Παλιοὶ καιροὶ τοῦ Χάρολντ Πίντερ»	74
V. Gordon Childe : «Ἡ ἐπανάσταση τῆς γραφῆς»	75
Δανιὴλ : «Ἐνα γράμμα καὶ μερικὲς προτάσεις»	76
Πολυκριτικὴ, Carl Th. Dreyer : Ἡμέρα ὀργῆς (ἐπιμέλεια : Π.Α. Ζάννας)	77-83
Carl Th. Dreyer : «Σκέψεις γιὰ τὴ δουλειά μου», «Συνέντευξη στὸν Michel Delahaye», «Γύρω ἀπὸ τὸ κινηματογραφικὸ ὕφος» — Περιληπτικὴ φιλμογραφία — Κρίσεις : Paul Rotha, James Agee, Henri Agel, Jean Sémoulié, Ἄδωνις Κύρου, Raymond Durgnat, Michel Delahaye, Jean-Marie Staub, Barthélémy Amengual.	
Μαργαρίτα Λυμπεράκη : «Τηλέγονος»	84
Θανάσης Βαλτινός : «Ἡμέρες καλοκαιριοῦ τοῦ '72»	
Δ.Ν. Μαρωνίτης : «Ὁ μπρούντζινος καθρέφτης» (σχόλιο στὸν Νεκρόδειπνο τοῦ Τάκη Σινόπουλου)	87
Βιβλιοκριτικὴ	89-92
Λ. Ζενάκος : Denys L. Page «Ἡ Ἰλιάς καὶ ἡ ἱστορία» καὶ «Ἡ διμυρική Ὀδύσσεια» — Ἀλέξ. Ἀργυρίου : Μέλπως Ἀξιώτη «Κάδμω», Γ. Ρεγκούτα : «Ἀπὸ τὴ μικρὴ μας πόλη τοῦ μεσοπολέμου».	
Κώστας Μαν. Σοφοῦλης : «Κοινωνικὲς ἐπιστῆμες : ἀπορίες γιὰ τὶς ἑλληνικὲς ἐκδόσεις»	92
Ἐμμ. Μοσχονᾶς : «Βιβλιογραφικὸ δελτίο»	94
τὸ Ζῶδιο	96

Ἡ Συνέχεια εἶχε προγραμματίσει στὴ θέση αὐτὴ ἓνα σημείωμα τοῦ Δ. Ν. Μαρωνίτη. Τὸ σημείωμα αὐτὸ δὲ γράφηκε. Ὁ Δ. Ν. Μαρωνίτης συνελήφθη στὶς 10 Ἀπριλίου.

Ἐνα ἄλλο μέρος τῆς ὕλης τοῦ περιοδικοῦ, ποὺ βρισκόταν στὰ χαρτιά του, κατεσχέθη. Μαζὶ καὶ ἡ μετάφραση (ἀπὸ τὸν Δ.Ν.Μ.) ἑνὸς μικροῦ διηγήματος τοῦ Heinrich Böll μὲ τίτλο «Κι ὥστόσο δὲν πέταξαν νὰ φύγουν».

Ἡ Συνέχεια ζητάει συγνώμη ἀπὸ τοὺς ἀναγνώστες τῆς γι' αὐτὴ τὴν ἀνωμαλία καὶ εὐχεται νὰ ξαναπάρει σύντομα ὁ Δ. Ν. Μαρωνίτης τὴν ὑπεύθυνη θέση του στὴ σύνταξή της.

18.4.73

άνεδοτη σιωπή και γιατί και πώς θα πειστεί για την αναγκαιότητα του διαλεκτικού περάσματος, σε μια δεδομένη χρονική στιγμή, από την άναρθρία στον άμεσο Λόγο;

Με τί μάτι βλέπει άραγε την, τόσο «κατανοητή» δυστυχώς από μās, σημερινή έκφραστική πληθωρικότητα, με τό πληθος τις αντιφάσεις της, τις άποτυχίες και τις άπιτυχίες, τις θολές, ξανά, μικροσκοπιμότητες και τις άφιλοκερδέις εξάρσεις;

“Όλα αυτά άσφαλώς δεν είναι ρωτήματα άναπάντητα και μπορούν να γίνουν διάφανα κατανοητά, όταν αναλυτικά και πολύπλευρα ξεδιπλωθούν, αλλά φοβάμαι—και ελπίζω—πώς δεν ήρθε ακόμα ή ώρα τέτοιων άπολογισμών, πώς ή άγραφη ιστορία μας έχει ακόμα περιθώρια άναμωνης.

“Ας περιοριστούμε σε τούτο μόνο:

Πριν από δυόμισι άκριβώς χρόνια τό λαμπρό Έλλαδικό περιοδικό *Κυπριακά Χρονικά* φιλοξένησε ένα μικρό μου άρθρο από τό όποιο δανείζομαι την πρώτη τούτη εισαγωγική φράση:

Τό μοναδικό νόημα—και ή δικαίωση—κάθε πνευματικής δραστηριότητας σήμερα βρέσκεται στην άνεδοτη πρόθεσή της να παραμείνει έξω από τό πλαίσιο πού πασχίζουν να την νομιμοποιήσουν.

Ήξακολουθώ να πιστεύω, μολοντί πολλό νερό κύλησε στ’ αυλάκι από τότε και όχι πάντα πολύ καθαρό, πώς ό,τι υπάρχει σήμερα στον τόπο άξιο του όνόματός και του σεβασμού, κινείται, δρᾶ, λειτουργεί—έστω άντιφατικά, έστω άπρογραμμάτιστα, έστω κάποτε πολύ σπασμωδικά—έξω από τη βούληση, τις επιδιώξεις, τό συμφέρον, τό κάθε πλαίσιο τελικά των κρατούντων.

Τούτο δεν είναι άνεξήγητο. Ή ιδεολογική ένδειξη της σημερινής τάξης πραγμάτων, γεγονός και από έπίσημα χείλη και επανειλημμένα όμολογημένο, και ή άπουσία κάθε θεωρητικής υπερδομής άφήνον όλότελα άκάλυπτο καθέναν πού για τόν άλφα ή βήτα λόγο θα έκλιπαρούσε μια στράτευση στις γραμμές της.

Είναι άδιαμφισβήτητη πραγματικότητα πώς ή όλότητα σχεδόν του πνευματικού κόσμου συνωστίζεται στ’ ένα ευρύ φάσμα πού τό ένα άκρο του κατέχεται από την ενεργό αντίθεση και στις παρυφές του άλλου συναντούμε την ουδέτερη άνοχη. Οί στά δάχτυλα του ενός χεριού μετρημένες «ένεργητικές προσχωρήσεις» άπλώς έπιβεβαιώνουν τόν κανόνα—τό εκτόπισμά τους άλλωστε υπήρξε πάντα ύποτονικό και σκιωδες στην πνευματική ζωή του τόπου.

Είναι όλωσδιόλου χαρακτηριστικό ότι στ’ όλόκληρη μια έξαετία δεν έγινε κατορθωτό να έκδοθεί ούτε ένα στοιχειώδους περιωπής περιοδικό έντυπο για να στεγάσει κάποια όνόματα πού θα φιλοδοξούσαν ένδεχομένως να ύποδυθούν τούς «φορείς» και τούς «έκφραστές» του πνεύματος της μεταβολής—κάτι πού είχε έντονοις επιχειρηθεί και με σχετική έπιτυχία μάλλιστα σε άνάλογες περιοριστικές καταστάσεις στο παρελθόν.

Και πώς να μην έπισημανθεί (μολοντί τό φαινόμενο έχει και τις άρνητικές του πλευρές) τό ό,τι, ύστερα από τη διαδρομή μιας καμπύλης συνεχών έκφραστι-

κών προωθήσεων, φτάσαμε σήμερα στο σημείο να μη μπορεί να σταθεί καν στην κοινή συνείδηση ένα θέαμα ή ένα άκρόμα, ένα βιβλίο ή ένα περιοδικό χωρίς να παρέχει, άλλοτε άνοιχτά άλλοτε ύπαινηχτικά, πάντως ένσυνείδητα, τά διαπιστευτήρια των προθέσεών του και του βαλλόμενου στόχου.

Δεν είναι, αλήθεια, άσήμαντη ιστορία τό πώς φτάσαμε ως εδώ, τό πώς με τόσες άντιξοότητες παλεύοντας, με τόσες ρωγμές, μέλι μόνο από έξω αλλά και από τά μέσα, ό πνευματικός κόσμος της Έλλάδας δείχνει έξακολουθητικά ένα ζωντανό πρόσωπο, συντηρεί τόν όμφάλιο λώρο για τη γενιά πού προορίζεται να παραλάβει τη σκυτάλη της Έλευθερίας και της Άξιοπρέπειας.

Ή ιστορία αυτή κάποτε πρέπει να γραφτεί.

ΜΑΝΟΛΗΣ ΑΝΑΓΝΩΣΤΑΚΗΣ

\*

## ΚΥΡΙΕ ΜΗΝΤΕΡΜΑΝ...

“Όταν σ’ έναν τόπο περπατούν τριγύρω Μισολογίτισσες γυριόντας για τούς άνδρες τους, για τά παιδιά τους, για τ’ άδέλφια τους, την ώρα πού τρέμει ή γη από τό κανόνισμα τό πολύ, ό ποιητής γράφει «Έλευθερους πολιορκημένους» και άποκρυσταλλώνει για τό έθνος του κορυφώματα άυτοσυνειδησίας, ίκανά να στηρίζουν και να σώζουν, όποτε Χαγιάνοι όρηνοκέφαλοι βυσοδομοούν / Σκυλοκοίτες και νεκρόσιτοι κι έγρεβομανείς / κοπροκρατούν τό μέλλον.

“Όταν ό ποιητής διαπιστώνει πώς όί πρωτογγοί του Σαγγάριου ήππους δεν έπιβαίνουνσι / άμή την έξουσίαν / και τόν λαό τόν τραχίλον, / ίδού, μάχονται όί ήρωες / μέσα εις τά ντάσιγκ, κατακυριεύεται από άπελπισία, μηκτυρίζει, άναχωρεί ή πεθαίνει.

Μην κατηγορείτε ποτέ τόν ποιητή· φταίει για τούς έθνικούς και κοινωνικούς σεισμούς, όσο φταίει και ό σεισμογράφος για τούς τεκτονικούς. Σας συμφέρε να παρακολουθείτε άδιάλειπτα και προσεκτικά σεισμογράφους· ίσως κάτι προφτάσετε. Κι όταν όλα σας φαίνονται ήρεμα, βολεμένα, άδιατάραχτα, μην τά βάζετε με την Κασσάνδρα, έπειδή σας χαλάει τη χώνεψη. Σας συμφέρε να ψάξετε τριγύρω με μάτια όρθάνοιχτα· ίσως κάποιον άνακαλύψετε να κρύβεται στο λουτρό με τό πελέκι στο χέρι.

Λοιπόν, σας συμφέρε να τόν άκούτε τόν ποιητή. Άκόμα και όταν αυτόβουλα άποσύρεται και σωπαίνει—όπως σάπασε τρία όλόκληρα χρόνια—είναι προς τό συμφέρον σας να γνωρίζετε ότι ή σιωπή του γίνεται πού εύγλωττη, πιά άποκαλυπτική από τούς λόγους πολλών άλλων λάλων. Γιατί, αν είστε στοιχειωδώς φιλέρευνος ή μνήμων, θα πρέπει να σημειώσατε ότι στη φαινομενικά όμόλογη δοκιμασία του 1936 ό ποιητής δεν είχε σωπάσει μήτε μια μέρα. Μήπως, λοιπόν, ή στάση του ήταν τώρα τόσο διαφορετική, έπειδή και ή σημασία των τυρινών γεγονότων ήταν, παρά τις έξωτερικές όμοιότητες, κάπως διαφορετική; Άναλογιστήκατε, αλή-

## ΑΓΡΑΦΗ ΙΣΤΟΡΙΑ

Οί φίλοι της Συνέχειας μου κάνουν την τιμή να μου ζητήσουν ένα σύντομο «άπολογισμό» της πνευματικής μας ζωής στο διάστημα της έξαετίας πού μας πέρασε.

Δύσκολο τό έγχείρημα, όχι φυσικά στά περιγραφικά του καθέκαστα πού είναι άπλώς θέμα έπαρκούς ένήμερωσης και εύσυνείδητης καταγραφής, αλλά στην έσωτερική του διάρθρωση και εξέλιξη πού άπαιτεί, πριν άπ’ όλα, κατάθεση προσωπικών βιωμάτων και όδυνηρών έμπειριών.

Δύσκολο και συνάμα έπικίνδυνο, όχι πάλι για όσα είναι άπαραίτητο να είπωθούν αλλά αντίθετα για όσα δεν πρέπει σε καμιά περίπτωση ακόμα να είπωθούν, πού όμως συγκροτούν συνεχόμενους κύκλους χωρίς τούς όποιους όι παρερμηνείες και όι άσάφειες είναι εύνόητο να βρούν κατάλληλο έδαφος για να βλαστήσουν.

Κοντά σ’ αυτές, τις κατά κάποιο τρόπο έγγενείς δυσχέρειες, ό παράγων χρόνος (και ή διάρκεια μιας έξαετίας δεν είναι βέβαια διάστημα μικρό) συντελεί στη δημιουργία προύποθέσεων και συνθηκών νέου τύπου πού δεν μπορεί άβασάσιστα να τις παρακάμψει έκείνος πού άναλαμβάνει τό σοβαρό τούτο έργο.

Ποιά μπορεί να είναι π.χ. ή εικόνα—αν υπάρχει εικόνα καν—πού έχει ό σημερινός ώριμος νέος των είκοσι χρονών, τό παιδί των δεκατεσσάρων τότε, για την κατάσταση και τις διαδικασίες στον πολιτιστικό και πολιτικό μας, φυσικά, χώρο, πριν από την Άπριλιανή μεταβολή;

“Αν του μιλήσουμε χωρίς έξαντλητικές άναλύσεις, χωρίς άναφορές και συσχετίσεις, για μίαν Άνοιξη πού μόλις ρόδιζε τότε στον πνευματικό μας όρίζοντα, με ποιά μηχανισμό παραστάσεων θα μόρεσει να μας παρακολουθήσει;

Με ποιά άπόθεμα άνύπαρκτων έμπειριών θα έννοήσει τί έσήμαινε ή τρίχρονη



# Πέτρους καὶ Στίγματα

τὴν ἐλευθερία του. Ἐλπίζουμε νὰ ἀρθεῖ πολὺ σύντομα ἡ ἀναγκαστικὴ σιωπὴ τῶν δύο συνεργατῶν μας γιὰ νὰ συμπετάσθουν στὸ δημιουργικὸ αὐτὸ διάλογο.

18.4.73

\*

## ΣΥΝΕΝΤΕΥΞΗ ΜΕ ΤΟΝ Heinrich Böll

Θεῖα, τί σημαίνει ἡ ἀπροσχημάτιστη καὶ μονότονη ἐπανάληψή τους σ' ἓναν κόσμον πού στὸ μεταξύ ἔχει ἀλλάξει τόσο; Γιατί, βέβαια, ὁ κόσμος πού ἀντιμετωπίζει σήμερα ὁ ποιητὴς—καὶ ὁ καθένας μας—ἔχει, συγκριτικὰ μὲ τὸν κόσμον τοῦ Χίτλερ, περισσότερὴ γνώση, πικρότερη ἐμπειρία, ἀπειλητικότερη ἀλληλοεξάρτηση, φονικότερη ἱκανότητα, ὠμότερο κυνισμό, λιγότερη ἐλπίδα.

Καὶ ὕστερα, δταν ἀποφάσισε πάλι νὰ διακόψει τὴ σιωπὴ του ὁ ποιητὴς—ἄλλα τρία χρόνια ἀπὸ τότε—ἀφουγκραστήκατε τάχα κάτω ἀπὸ τὸν ἥχο τῆς φωνῆς του τὸν ἀντίλαλο τοῦ κενοῦ ... *χαθίκανε*· δὲν ἀντέξαν τόσο φαρμάκι / ... *Τί νὰ σοῦ κάνουν οἱ ταλαίπωροι / παλεύοντας καὶ πίνοντας μέρα καὶ νύχτα / τὸ αἶμα τὸ φαρμακερὸ τῶν ἐρεπτόν.* Ψηλαφήσατε, ἀλήθεια, στὸν παλμό του τὴν ὀργὴ τῆς καρδιάς του; Ἀκολουθήσατε τὰ ματωμένα χνάρια του μέσα στὸ λαβύρινθο τοῦ ἐφιαλτικοῦ, τοῦ αὐθαίρετου, τοῦ ἀπάνθρωπου; Μετρήσατε ὡς πού ἀπλύνεται καὶ πόσα σκεπάζει ἡ σκιά τῆς ἀρνησῆς του; Ἀντιληφθήκατε ὅτι ὁ ποιητὴς πού καταθέτει σήμερα δὲν σέβεται πιά τίποτα ἀπὸ τὸν κόσμον σας; Κι ὄχι ἐπειδὴ εἶναι τάχα φαῦλος ὁ ποιητὴς; ὁ κόσμος σας ἔπαψε νὰ εἶναι ἀξιοσέβαστος, κύριε Μπίντερμαν. Καὶ δὲν τρομάζετε πού οἱ σεισμογράφοι καταγράφουν τέτοιους κοσμολογικὲς μεταπολίσεις στὸ ὑπέδαφος;

Ὁ ποιητὴς σάπασε, ὁ ποιητὴς ξαναμίλησε. Τώρα ὁ ποιητὴς ἐνδέχεται νὰ ξανασωπάσει γιὰ πάντα—ἀηδιασμένος ἢ φημωμένος ἢ δολοφονημένος. Ὁμως εἶναι πρὸς τὸ συμφέρον σας νὰ θυμᾶστε ὅτι τοὺς σεισμοὺς δὲν τοὺς προκαλοῦν οἱ σεισμογράφοι, κύριε Μπίντερμαν.

ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ ΚΟΤΖΙΑΣ

\*

Δύο συνεργάτες τῆς *Συνέχειας*—πού μὲ ἄρθρα τους ἐγκαινιάστηκε ἡ στήλη αὐτὴ—βρίσκονται ὑπὸ κράτηση. Ὁ καθηγητὴς Δημήτρης Θ. Τσάτσος συνελήφθη στὶς 28 Μαρτίου καὶ ὁ Ἀναστάσιος Ι. Πεπονῆς στὶς 10 Ἀπριλίου.

Ἐπιθυμία μας ἦταν τὰ ἄρθρα τους (ὅπως καὶ κάθε κείμενο πού φιλοξενεῖ ἡ *Συνέχεια*) νὰ προκαλέσουν τὸ σχολιασμό καὶ τὸν ἀντίλογο. Ἡ ἀρχὴ θὰ μπορούσε νὰ εἶχε γίνει σ' αὐτὸ τὸ τεῦχος μὲ γράμμα ἀναγνωστριάς μας, πού ὠστόσο ζήτησε νὰ μὴ δημοσιευτεῖ τὸ κείμενό της πρὶν ὁ συνεργάτης μας (πού τίς ἀπόψεις του σχολιάζει) ἀνακτῆσει

Ἡ ἀπονομὴ τοῦ βραβείου Νόμπελ βρῆκε τὸν H. Böll στὴν Ἑλλάδα, ὅπου εἶχε ἐρθεῖ γιὰ ἀνάπαυση. Μετὰ τὴν ἀναγγελία τῆς ἀπονομῆς τοῦ βραβείου, ὁ Böll ἔκαμε ἐδῶ δηλώσεις, πού παρουσιάστηκαν ἀρκετὰ κολοβωμένες στὸν ἐλληνικὸ τύπο. Γιὰ νὰ ἀποκαταστήσει τὴν ἀλήθεια, ὁ γερμανὸς συγγραφέας δέχτηκε νὰ παραχωρήσει στὸ ἔλλι, μὴ πρόγραμμα τῆς γερμανικῆς ραδιοφωνίας πού ἀκούγεται καὶ στὴν Ἑλλάδα, μιὰ συνέντευξη ὅπου ἀναφέρθηκε σὲ ποικίλα θέματα τῆς δικῆς μας ἐπικαιρότητας (: στοὺς πολιτικούς κρατούμενους, στὸν ἐλληνοχριστιανισμό τοῦ καθεστῶτος, στὴ δημοσίευση τοῦ πρόσφατου βιβλίου του «Ὁμαδικὸ πορτραῖτο μὲ Κυρία» ἀπὸ τίς στήλες τοῦ «Ἐλευθέρου Κόσμου» κτλ.). Ἀποσπάσματα τῆς συνέντευξης αὐτῆς δημοσιεύουμε παρακάτω, ὀρίζοντας τίς ἐπιλογές μας ἄλλου μὲ τὸ κριτήριο τῆς οὐσίας καὶ ἄλλου μὲ τὸ κριτήριο τῆς ἀνάγκης.

Ὅταν λάβατε τὸ βραβεῖο Νόμπελ γιὰ τὴ λογοτεχνία τοῖσθηκε ἀπὸ πολλὲς πλευρὲς ὅτι ἡ τιμὴ αὐτὴ δὲν ἀφοροῦσε μόνο τὸν λογοτέχνη Böll, ἀλλὰ καὶ τὸν γερμανὸ πολίτη. Λίγο πρὶν ἀπὸ σὰς εἶχε λάβει τὸ βραβεῖο Νόμπελ γιὰ τὴν εἰρήνη ὁ Βίλλν Μπράντ, πού τὸν ὑποστηρίζατε ἐνεργὰ κατὰ τὴ διάρκεια τοῦ τελευταίου προεκλογικοῦ ἀγώνα. Μήπως ἀποτελεῖ ἡ διπλὴ αὐτὴ διάκριση ἀπλή σύμπτωση, ἢ μήπως τιμήθηκαν πράγματι ἔτσι ἐκείνοι οἱ γερμανοὶ πού τοὺς ἐκπροσωποῦν ὁ πολιτικὸς Μπράντ καὶ ὁ λογοτέχνης Böll; Στὴν περίπτωσή τῆς ἀπονομῆς τοῦ βραβείου σὲ μένα, δὲν νομίζω ὅτι τιμήθηκε ἓνας εἰδικὸς τύπος Γερμανοῦ ἀλλὰ ὁ συγγραφέας πού γράφει καὶ δημοσιεύει ἔργα τὸν στὴν Γερμανία πάνω ἀπὸ 25 χρόνια τώρα. Ἡ ἐπιτροπὴ τοῦ Νόμπελ ἀναφέρθηκε σὲ συσχετισμὸ μὲ τὸ πρόσωπό μου, ἀκριβῶς καὶ στὴ μεταπολεμικὴ γερμανικὴ λογοτεχνία, σ' ἓνα εἰδικὸ δηλαδὴ πνεῦμα πού χαρακτηρίζει τὴν Ὁμοσπονδιακὴ Γερμανία καὶ πού δὲν ἐκφράζεται μόνο ἀπὸ ἐμένα. Ἔτσι δὲν εἶναι; Ἡ μεταπολεμικὴ λογοτεχνία τῆς Γερμανίας—ὅπως ἔχουμε ἐντωμεταξὺ συνηθίσει νὰ τὴν ἀποκαλοῦμε—ὑπῆρξε ὀλόκληρο κίνημα, ἀπὸ τοὺς τότε ὄχι καὶ τόσο νέους συγγραφεῖς, τὸν Nossak, τὴν Kaschnitz, τὸν Günter Eich, πού πέθανε τίς μέρες αὐτές, καὶ ἐμένα τὸν ἴδιο. Δὲν νομίζω πὼς τιμήθηκε ἓνας εἰδικὸς τύπος τοῦ Γερμανοῦ σὲ τὸ πρόσωπό μου, ἀλλὰ μιὰ ὀρισμένη νέα ἐξέλιξη τῆς Γερμανίας, ἐξέλιξη πού εἶναι ταυτόσημη μὲ τὴν Ὁμοσπονδιακὴ Δημοκρατία τῆς Γερμανίας.

Μπορεῖτε νὰ τὸ προσδιορίσετε αὐτὸ ἀκόμα περισσότερο;

Ναί, δὲν πρέπει νὰ ξεγνᾶμε ὅτι σήμερα περνᾶμε τὴ φάση μιᾶς δευτέρας ἀπόπειρας γιὰ τὴν ἐδραίωση μιᾶς γερμανικῆς δημοκρατίας, σὲ ὀλόκληρη τὴν ἱστορία τῆς Γερμανίας. Ἡ Δημοκρατία τῆς Βαϊμάρης κράτησε ὅλο ὅλο 14 χρόνια, ἐνῶ ἡ Ὁμοσπονδιακὴ Δημοκρατία τῆς Γερμανίας ἔχει ἤδη ἱστορία 23 ὀλόκληρων χρόνων, καὶ πιστεύω πὼς στηρίζεται καὶ στοὺς διανοούμενους τῆς χώρας μου, πού ἔχουν βαθιὰ δημοκρατικὴ συνείδηση, ἀλλὰ καὶ τηροῦν ταυτόχρονα κριτικὴ στάση ἀέναντι τῆς πολιτείας. Τὴ διάκριση τοῦ προσώπου μου καὶ τοῦ ἔργου μου τὴν αἰσθάνομαι ταυτόχρονα καὶ ὡς τιμὴ πρὸς τὴν ἴδια τὴν Ὁμοσπονδιακὴ Γερμανία γι' αὐτὸ τὸ πνεῦμα πού τὴν χαρακτηρίζει· πνεῦμα δημοκρατικὸ, πού ἐκφράζεται καὶ ἀπὸ μιὰ ὀλόκληρη σειρά ἄλλων συγγραφέων. Δὲν γνωρίζω σχεδὸν κανέναν ἀπὸ αὐτοὺς πού νὰ μὴν εἶναι δημοκράτης. Ἔχει πράγματι διαμορφωθεῖ μιὰ ἄλλη κατάσταση μετὰ τὸ 1945. Καὶ αὐτὸ τὸ ἄλλο ἐπίσης τιμᾶται μὲ τὴ δική μου βράβευση.

Στὴν Ὁμοσπονδιακὴ Γερμανία εἶναι αὐτονόητο ὅτι ὁ συγγραφέας ἔχει καὶ πολιτικὴ ἐθθὴνη. Σὲ ἄλλες χώρες, ὅπως σήμερα στὴν Ἑλλάδα, συγγραφεῖς πού στρατεύονται πολιτικὰ ὑφίστανται διώξεις. Σὲ μιὰ συνέντευξη πού δώσατε στὴν Ἀθήνα εἶπατε ὅτι ἀποτελεῖ θέμα τοῦ καθενὸς νὰ ἀποφασίσει ἐὰν θέλει νὰ ἐκθέσει τὸν ἑαυτό του σὲ κίνδυνον ἢ ὄχι. Τοῦτο εἶναι φυσικὰ ὀρθό. Θὰ ἤθελα ὅμως νὰ σὰς ρωτήσω παρὰ ταῦτα (ἀνεξάρτητα ἀπὸ τὸ ἠθικὸ καθήκον) ἂν πρέπει οἱ συγγραφεῖς νὰ ἐκφράζονται κάτω ἀπὸ δικτατορικὰ καθεστῶτα ἢ ὄχι, ἰδίως ὅσον ἀφορᾷ στὴ γενικότερη ἐπίδραση τῶν ἔργων τους;

Κατ' ἀρχὴ αὐτὸ πού εἶπα σχετικὰ μὲ τὸν κίνδυνον στὸν ὅποιο ἐκθέτει κάποιος τὸν ἑαυτό του, τὸ εἶχα ἐκφράσει κάπως διαφορετικὰ. Εἶχα πει δηλαδὴ ὅτι ὁ καθένας ὀφείλει νὰ ἀναλαμβάνει τὸν κίνδυνον πού ὁ ἴδιος διατρέχει προσωπικὰ. Μπορῶ νὰ διακινδυνεύσω ἐδῶ κι ἐκεῖ, στὴν Σοβιετικὴ Ἐνωση, στὴν Ἑλλάδα, στὴν Ὁμοσπονδιακὴ Δημοκρατία τῆς Γερμανίας, μόνον αὐτὸ πού ἐγὼ ὁ ἴδιος θέλω νὰ διακινδυνεύσω. Ἀλλὰ αὐτὸ πού δὲν μπορῶ νὰ κάνω καὶ πού σὲ κανέναν δὲν ἐπιτρέπεται νὰ κάνει, εἶναι νὰ ἀναλάβει κάποιος τὸν κίνδυνον πού ἀπειλεῖ ἓναν ἄλλον... Δὲν μπορῶ ἐγὼ νὰ προκαλέσω καὶ νὰ ἐξαναγκάσω ἓνα συνάδελφο σὲ μιὰ ὅποιαδήποτε χώρα νὰ ἐκθέσει τὸν ἑαυτό του σὲ κίνδυνον, ἢ νὰ γνωστοποιήσει π.χ. πράγματα πού δὲν ἐμπεριέχουν γιὰ μένα προσωπικὰ τὸν ἴδιο ἓναν κίνδυνον! Αὐτὸ θέλησα νὰ τόνισω. Τὸ ποιὸς κινδύνους θέλει νὰ ἀναλάβει κάποιος, πρέπει ὁ ἴδιος νὰ τὸ ξέρει, καὶ νὰ τὸ θέλει γιὰ τὸν ἑαυτό του στὴ χώρα ὅπου ζεῖ. Καὶ τὸ νὰ στρατεύεται κανεὶς, δὲν εἶναι πουθενά στὸν κόσμο πράγμα τελείως ἀκίνδυνον!... Ὑπάρχουν πολλοὶ συνάδελφοι στὴν Ἑλλάδα σήμερα (συγγραφεῖς, ποιητές, ἐκδοτὲς) πού γνωρίζουν πολὺ καλά ποιοὶ κίνδυνοι τοὺς ἀπειλοῦν... Αὐτὰ εἶναι πράγματα πού τὰ ἀποφασίζει μόνος του ὁ καθένας, γιὰ τὸν ἑαυτό του, καὶ τὰ ἀντιμετωπίζει. Δὲν μπορῶ ἐγὼ νὰ τὸ ἀπαίτῶ ἀπὸ ἄλλους. Αὐτὸ ἐννοοῦσα τότε. Πιστεύω ὅτι τοῦτο

έξαρτάται και από το καθεστώς που αντιμετώπιζον κάθε φορά οι διανοούμενοι. Έζησα εδώ στην Γερμανία συνειδητά την εποχή του εθνικοσοσιαλισμού, από ηλικίας 15 μέχρι 28 χρόνων. Τον καιρό εκείνο ήμασταν εναντίον όσων συγγραφέων εξέδιδαν τα έργα τους εδώ. Καταλαβαίνετε; Δεν ήμασταν όστοςό εναντίον όλων όσων έγραφαν, αλλά μονάχα έναντιον αυτών που είχαν βουλευτεί, προσαρμοσθεί. Δεχόμεσταν με χαρά κάθε εκδήλωση των άλλων, τους διαβάζαμε με θέρμη και δεν νομίζω ότι μπορεί να λεχθεί γενικά πως θεωρούσαμε πως δεν πρέπει να εκδίδεται καμιά λογοτεχνική εργασία, ή οποιαδήποτε άλλη. Τα όσα είπα πιο πριν για τους ξένους συγγραφείς που ανέχονται να εκδίδονται τα έργα τους σε χώρες με δικτατορικά καθεστώτα, ισχύει και για τους συγγραφείς που ζουν στις ίδιες τις χώρες αυτές: δεν πρέπει να προσαρμόζονται, δεν πρέπει να προκαλούν τις υποψίες των άλλων ότι συγκατατίθενται ή προσχωρούν στο σύστημα— και το έργο τους, ή δραστηριότητά τους, ή στρατεύσή τους πρέπει να είναι έτσι σαφής. Αυτό, μου φαίνεται, πρέπει να είναι το μέτρο, για να κρίνει κανείς ένα δημοσίευμα, ή μια έκδοση. Όταν ή έκδοση ενός δημοκρατικού, ως το ποίμε έτσι, μυθιστορήματος π.χ. είναι δυνατή στην Ελλάδα, τότε να εκδοθεί βεβαίως, άμεσα! Αυτό ισχύει και για τον Έλληνα συγγραφέα! Πολύπλοκο γίνεται το θέμα, όταν στον αναγνώστη ή σε κάποιον άλλον που ακούει και μαθαίνει από δεύτερο χέρι τα σχετικά με το βιβλίο αυτό, δημιουργηθεί ή εντύπωση ότι εδώ πρόκειται για κάποιον που συμμορφώθηκε με την κατάσταση.

.....  
Υποψιάζομαι κάποτε κάποτε ότι εμείς οι συγγραφείς ή οι διανοούμενοι που στρατεύονται, παίζουμε το ρόλο της φωνής της συνειδησης του κόσμου, ενώ οι μεγά-

λες δυνάμεις, οι Η.Π.Α., ή Σοβιετική Ένωση, ίσως μάλιστα και άλλες ενδιαφερόμενες δυνάμεις—ένδιαφερόμενες υπό την έννοια του οικονομικού συμφέροντος—κάνουν ένα είδος διεθνούς συμφωνίας που άποκλείει την ανάμιξη της μιάς στα έσωτερικά της άλλης. Οι Η.Π.Α. δεν αναμιγνύονται σε ένδοσοβιετικές υποθέσεις, ή Σοβιετική Ένωση δεν αναμιγνύεται σε ελληνικές, ισπανικές υποθέσεις, άπεναντίας, παρατηρείται μάλιστα κάποια προσέγγιση μεταξύ Σοβιετικής Ένώσεως και Ισπανίας λ.χ., ανάμεσα δηλαδή σε δύο άκρως αντίθετες ιδεολογικά χώρες: φοβία, λοιπόν, πως καθιερώνεται σιγά σιγά μια διεθνής συμπαιγνία, βάση της οποίας ο καθένας κάνει ό,τι θέλει στον χώρο του και ως καμώνονται όσο θέλουν οι διανοούμενοι το δάσκαλο της ήθικης! Αυτό είναι ο φόβος που με κατέχει. Αλλά φυσικά είναι αυτονόητο πως όφείλει κανείς να κάνει πάντα το χρέος του. (Όποιος στρατεύεται σ' αυτόν τον άγώνα έχει να αντιμετώπισει κινικούς θεσμούς, που άδιαφορούν για όλα. Πρόκειται για τη λεγόμενη πολιτική της ισχύος, τόσο τη στρατιωτική-πολιτική, όσο και τα οικονομικά συμφέροντα. Έτσι ή Ελλάδα και ή Τουρκία π.χ. είναι θαυμάσιες χώρες για επενδύσεις, κι όπως φαίνεται τα κέρδη για όσους επενδύουν από το έξωτερικό στις χώρες αυτές είναι εύρύτατα, ώστε να σταματάει στη γένεσή της κάθε ένεργεια που θα ένοχλούσε ίσως αυτού του είδους τις επιχειρήσεις.

.....  
Με την ευκαιρία της άπονομής του βραβείου Μπίλγκερ σε σας, είχατε πεί πως «μόνο δύο κοινωνικές ομάδες δεν έχουν ανάγκη έπιλογής της ένδομιασ τους: ο κληρός και ο στρατός». Ο ρόλος και των δύο δεν είναι τόσο έποικοδομητικός για τη δημοκρατία. Πρέπει πράγματι ή εκκλησία να παίζει άποφασιστικό

πολιτικό ρόλο, ή όχι ;  
...Έξρω φυσικά τις δυνατότητες άλληλο-υποστηρίξεις του κληρού και του στρατού, που είχαν άλλωστε παντού και πάντοτε μια όρισμένη συγγένεια. Συγγένεια που είναι ευδιάκριτη σήμερα έμφανώς στην Ελλάδα.

.....  
Η εκκλησία, παντού, έχει παίξει πάντοτε τον ίδιο ρόλο. Θα ήταν άπάτη να υποστηρίξει κανείς πως ή εκκλησία, ή καθολική ή οποιαδήποτε άλλη, δεν έχει αναμιχθεί στην πολιτική. Η εκκλησία υποστήριζε συνεχώς όρισμένες καθιερωμένες μορφές ιδιοκτησίας, όρισμένες όμως κυριαρχίας—μεταχειρίζομαι εδώ τις έννοιες αυτές χωρίς καμιά άπόχρωση έκσυγχρονισμού. Αυτός ήταν ένας πολιτικός ρόλος της εκκλησίας και παραμένει ως σήμερα. Και ή εκκλησία θα έπρεπε να σκεφθεί αν δεν θα έπρεπε κάποτε να παίζει τον πολιτικό της ρόλο προς ύφελος λιγότερο προνομιούχων τάξεων. Δεν έχει νόημα να υποστηρίζεται ότι ο ρόλος της δεν υπήρξε ρόλος πολιτικός, άποφ ή εκκλησία ήταν πάντοτε στενά συνδεδεμένη με την άρχουσα τάξη, και σήμερα παραμένει στενά συνδεδεμένη με την τάξη των προνομιούχων, και το λέω αυτό χωρίς να κάνω τον παραμικρό περιορισμό. Και αυτή τη στάση στον 20. αιώνα, στη βιομηχανική εποχή, ή όπως άλλωως την ονομάσουμε, τη βρισκόω έντελώς άισχρή, έντελώς άισχρή. Γιατί οι άνθρωποι μένουν όλο και πιο άπροστάτευτοι μέσα στο περιβάλλον τους, και, σε ό,τι άφορά τις συνθήκες εργασίας, τις συνθήκες κατοικίας, τις συνθήκες ζωής, γενικά δηλαδή τις ύφιστάμενες συνθήκες, είναι άπλως δέσμιοι, δούλοι. Και ή εκκλησία ουσιαστικά υποστηρίζει, ακόμα και στην εποχή μας, τους δουλοκτητές.

.....  
Μετάφραση : Θ. Δ. ΦΡΑΓΚΟΠΟΥΛΟΣ

ΣΤΡΑΤΗΣ ΤΣΙΡΚΑΣ

πεζογραφία

## Στήλη — Μάριος Χάκκας

Έρχεται το σούρουπο, μενεξελί. Άπό την πρώτη λέξη σκόνταψα. Δεν είμαι σίγουρος τί είναι πιο σωστό : «άνεβαίνει» ή «πέφτει» ; Γιατί το μούχρωμα σε τουτο το σκληρό νησί που έφτασα την άλλη μέρα της ταφής σου πότε μοιάζει ν' άχνίζει άπ' τον Βουνό και το πέλαγο, τα κάτασπρα σπιτάκια με τα παραδείσια, τους καλαμιώνες και τις μουριές, και πότε να κατεβαίνει από τον ούρανό. Για ένα είμαι βέβαιος : θα έρθεις.

Σε λίγο θα σταθείς πλάι μου, θα συντονίσουμε τα βήματά μας και θ' άνεβαίνουμε το γιαλό, άπό το Μόλο στα Μαγαζιά. Μπορεί να κόψουμε μέσα άπό τα χωράφια και τ' άμπέλια και να πέσουμε ψηλά στην δχθη του Ίλισσοϋ, όταν άκόμη τα νερά του είναι βαθυπράσινα, μοσκοβολάει ο τόπος λιγαριά και σύκα,

πριν άπ' το Γεφυράκι, τρέχοντας για να γίνουν λάσπη, κίτρινος άμμος και γλυφή θάλασσα, στο στόμα, πέρα άπό τα καβάκια και το μύλο του Γιανναρά. Θα τρεκλίζουμε μέσ' στο λυκόφως, δίχως να σκοτιζόμαστε καλά καλά μήπως πατοϋμε άκόμη στο σήμερα ή βρισκόμαστε κιάλας στο χτές, σεριανίζοντας συντροφιά με Ισκιους πεθαμένων φίλων.

Όταν καινούριοι φίλοι με ρωτούν τί γράφω τώρα, τως λέω για ένα μυθιστόρημα, που άρχίζει στις 4 Ίουλίου 1965, στην Άθήνα, και τα λοιπά, και πως θα ήθελα να υπάρχει, εκτός άπ' τη φωνή του άντρα και της γυναίκας, και μια τρίτη, της άμφιλύκης. Έκει ό συγγραφέας έχει την άίσθηση πως περπατά πάνω σ' ένα σύνορο: συχνά στρέφει το πρόσωπο, πάντα άπ' το μέρος της καρδιάς, για ν' άποκριθεί στο φίλο



πλάι του. Τόσο μέσα στο νοῦ του ἔχουν μπερδευτεῖ πεθαμένοι καὶ ζωντανοί. Ἀποφεύγει ὥστόσο νὰ τὸ σκαλίσει αὐτό, γιατί φοβάται μὴ τὸν κοκουλώσει τὸ αἰσθημα τῆς ματαιότητος, καὶ τότε μαραθοῦν τὰ πάντα καὶ πιά δὲ θά'χει σημασία πότε—κι ἂν ποτὲ—τὰ ὄνειρα τῆς νιότης του θὰ βγοῦν ἀληθινά. Γιατὶ πρὶν ἀπὸ χρόνια ἦτανε μιὰ συντροφιά καὶ μαζί γιορτάζανε τὴν κάθε ἐπιτυχία, ὅσο μικρή, ἃς ἦταν κι ἓνα βηματάκι κόντρα στὴ νύχτα, ἓνα βιβλίον ἢ μιὰ παράσταση, καὶ τώρα εἶναι σὰ νὰ χάλασε ἡ γεύση τους, κι ἔμεινε μόνος καὶ δὲν ξέρει με ποῖον νὰ τὰ μοιράσει αὐτά.

Μ' ἀκοῦν οἱ φίλοι καὶ κουνοῦν μ' ἐμβρίθεια τὸ κεφάλι: «Πάει, τὸ καβάλησε τὸ καλάμι, τὸ γύρισε κι αὐτὸς στὴ μεταφυσική». Πῶς νὰ τοὺς πείσω, Μάριε, πῶς τρίτη μέρα ἀπὸ τὸ θάνατό σου, περπατοῦμε πλάι πλάι στὸ γυαλό, κι ἂν μποῦμε στὸ καίκι τοῦ Θεοδώρη καὶ τραβήξουμε ἀνατολικά, θὰ πέσουμε στὰ Ψαρά κι ἀπ' ἐκεῖ πιὸ πέρα στὴ Σμύρνη, τὸ ἴδιο δρομολόγιο ποὺ ἔκανε στὴν Κατοχή, φευγατίζοντας ἀποκλεισμένου Ἄγγελου καὶ Ἑλλήνες ἀξιοματικούς, μὰ τοῦτοι κἀνανε τὴ βόλτα καὶ ξανάρθαν ἀπὸ τὴ νοτιὰ, τὸ Δεκέμβρη, καὶ πιὸ ὕστερα, πιὸ ὕστερα, κι ἀκόμα, ἀκόμη τούτη ἡ ἀνοιξη, τοῦτο τὸ καλοκαίρι... Πῶς νὰ τοὺς πείσω, πῶς ἄλλος δρόμος δὲ μοῦ μένει ἀπ' ἐδῶ καὶ πέρα, θὰ περπατῶ πάνω στὸ σύνορο, κι ὅπως πηγαίνω γιὰ νὰ βρῶ τὸ αὔριο, πάλι ἐσένα θ' ἀνταμώνω καὶ τοὺς ἄλλους, μ' ὅλο ποὺ μείνατε πίσω ἀπὸ καιρὸ.

Ποτὲ δὲ σὲ ξεχώρισα ἀπὸ τοὺς παλιούς μου φίλους. Μὲ τὴν πρώτη συνάντησή ἐπιασε νὰ κυλάει τὸ «ρεῦμα», στὴν ἴδια συχνότητα κύματος, ἃς ποῦμε, ὅλο ἀντρίκια τρυφερότητα, κι ἀνοιχτομάτα ἐκτίμηση, καὶ μιὰ ἔγνοια γιὰ τὰ περασμένα βάζανα καὶ τὰ σημερινά, καὶ μιὰ ἐμπιστοσύνη. Ἦταν—θυμᾶσαι;—στὴν «Κέδρο», ἀκουμπουσαμε τὴ ράχη στὰ ράφια μὲ τὰ βιβλία, ὅταν μοῦ χάρισες τὰ διηγήματά σου: Μάριος Χάκκας, *Τυφεκιοφόρος τοῦ ἐχθροῦ*, Ἀθήνα 1966—καὶ μοῦ μίλησες γιὰ τὴν Καισαριανὴ κι ὕστερα γιὰ τὸν Τζῶν Χένρυ Ὁ Χάρα, κι ἐγὼ ἔλεγα μέσα μου «Μπράβο, μπράβο, Καισαριανιώτης, ἔ;» καὶ χαϊρόμουνα διπλά ποὺ εἶναι κι ἄλλοι στὸν τόπο αὐτὸ νὰ ὑφαίνουν τίς ἐμπειρίες τους μ' ἓνα πάθος γιὰ τὴν ἀφτιασίδωτη πεζογραφία.

Τότε ἀκόμα κινδύνευε ἡ δημοκρατία. Στὰ λόγια σου βρήκα κάτι στιφὸ, εἶπες: «Ἀπὸ ἰδεολογίες δὲ μᾶς ξαναπιάνουν πιά μὲ τὴν ξερή». Καὶ σκέφτηκα: Ποιὸς ξέρει τί τραύματα νὰ κρύβει αὐτό, μιὰ μέρα πρέπει νὰ τὸ ξεψαχνίσω. Δὲν ἤξερα πῶς εἶχες κάνει τέσσερα χρόνια φυλακὴ, τὸ ἔμαθα λίγο κατόπι: 1954 - 1958.

(Ἀνοίγω μιὰ μικρὴ παρένθεση καὶ συχῶρέσέ μου τὴν περιαιτολογία: Τὸ 1954 εἶναι τὸ χρονικὸ τέρμα στὶς Ἀκυβέρνητες πολιτείες ὅσοι ἀπὸ τοὺς ἥρωες τοῦ μυθιστορήματος πέρασαν ζωντανοὶ τὴ φοβερὴ δοκιμασία τῆς ἡττας, μαζεμένοι σ' ἓνα ταβερνάκι ψηλὰ στὴν παλιά πόλη τῆς Θεσσαλονίκης, μετριούνται, γιὰ τὴ συνέχεια. Καὶ μ' ἀρέσει νὰ ὄνειρεύομαι, Μάριε, πῶς τὸ μήνυμα ποὺ τελικὰ σ' ἔστειλε στὴ φυλακὴ, μὲ τὴ θέλησή σου βέβαια, τὸ εἶχες ἀπ' ἐκεῖνο τὸ ταβερνάκι).

Δυὸ χρόνια ὕστερα ποὺ καταλύθηκε ἡ δημοκρατία, «γιὰ νὰ ξαναφτιαχτεῖ καλύτερη», ἀκόμα τούτη ἡ ἀνοιξη, τοῦτο τὸ καλοκαίρι, φίλοι σου ζήτησαν νὰ

ὑπογράψεις μιὰ διαμαρτυρία. Τοὺς εἶπες: «Δὲν μπορῶ. Βγαίνω ἀπὸ ἐγκλείριση, σακατεύτηκα στὴ φυλακὴ καὶ τώρα μοῦ ἀφαιρέσανε τὸ ἓνα νεφρὸ. Εἴκοσι μέρες νὰ μὲ κλείσουν μέσα ἢ ἓνα χέρι ξύλο νὰ μὲ φορτώσουν, τὰ τίναξαν». Κοντὰ στὸ νοῦ.

Πέρασε θαρρῶ κανένας χρόνος καὶ μιὰ μέρα μὲ κάλεσε: «Ἔλα, εἶναι κάτι παιδιὰ ποὺ θέλουν νὰ συζητήσουν τὰ βιβλία σου. Ἄν θές φέρε καὶ παρέα». Πήγαμε τρεῖς, σ' ἓνα ἰσόγειο πολυκατοικίας, ἀπ' αὐτὲς ποὺ χτίζονται μὲ λαχανιάσματα, μέσα στοὺς κρότους τοῦ ἐκσκαφέα καὶ τῆς μπετονιέρας, καὶ κάποτε ἀκοῦς ἓνα χτίστη, ἀνεβασμένο στὴ σκαλωσιά, νὰ τραγουδῆει μερακλωμένος καὶ θρασὺς «Μέσ' στὴν ὑπόγεια τὴν ταβέρνα» ἢ «Αὐτὰ τὰ δέντρα δὲ βολεύονται μὲ λιγότερο οὐρανὸ». Διαμερίσματα σὰν κοῦτες μέσα σὲ κοῦτες, ποὺ πρὶν καλὰ καλὰ τίς ποτίσουνε τὰ χνώτα κι οἱ φωνὲς τῶν ἐνοίκων τους, θὰ 'ναι γιὰ νὰ παραδοθοῦν στὰ σαγόνια τῆς μπουλντόζας. Βρήκαμε νὰ κάθονται σφιχτὰ σφιχτὰ κάπου δέκα κορίτσια κι ἀγόρια, καὶ τὸ κουδούνι τῆς ἐξώπορτας χτυποῦσε κάθε τόσο κι ἔρχονταν κι ἄλλοι καὶ ποὺ νὰ τοὺς χωρέσει ὅλους τὸ «σαλόνι», κάθιζαν χάμω, στὰ πόδια τῶν ὑπόλοιπων. Κι ἦταν τὰ ἐπιπλα, τραπέζι, πολυθρόνα, ντιβάνι, καρέκλες τοῦ πιὸ μικροαστικοῦ γούστου, ἀπ' ἐκεῖνα τὰ δανέζικα, ὅλο καπλαμάς, ψαρόκολλα καὶ βελουτίνα, ποὺ τ' ἀγοράζεις μὲ δόσεις στὴν ὁδὸ Φιλελλήνων ἢ στὴ λεωφόρο Πατησίων, κι εἶναι κι αὐτὰ γιὰ νὰ τ' ἀλέσουν τὰ δόντια τῆς φθορᾶς, πρὶν ἀκόμα τελειώσει τὸ δημοτικὸ τὸ παιδί ποὺ κουβαλοῦσε τώρα στὴν κοιλιὰ τῆς ἡ φιλόξενη νοικοκυρᾶ. Στους τοίχους ἦταν κάτι πίνακες, ἀτελπισία: Βάρκες στὸ ἡλιόγερο, ὄχθη μὲ καλαμιῶνες καὶ ἰτιά. Ὁ ἀέρας ἀπ' τὰ χνώτα καὶ τὰ τσιγάρα ἦταν βαρὺς. Χτύπησε πάλι τὸ κουδούνι, μπῆκε ἓνας νέος καὶ εἶπε «Νὰ μὲ συμπαθᾶτε, τώρα σκολάσαμε». Κι ἀποδειχτήκε πῶς μόνον ἔφτά στοὺς εἴκοσι περίπου ἦταν διανοούμενοι: ἓνας δάσκαλος, μιὰ δακτυλογράφος, ἓνας λογιστής, ἓσὺ κι ἐγὼ κι ἡ παρέα μου, βάλε καὶ δυὸ νοικοκυρές, οἱ ῥέστοι ὅλοι ἐργάτες. Χάθηκε τότε ἡ μικροαστικὴ ἀσκήμια ἀπὸ τὸ διαμερίσμα, ἀλάφρυνε ὁ ἀέρας, τὰ γράδα τοῦ ὄξυγονοῦ ἀνέβηκαν. Κι ἦταν ἀνάμεσα τὸς ὁ ἀπαραίτητος χωρατατζής, κι ἓνας ἄλλος, ἓνας μεσοκοπος, ποὺ πάσχιζε συνέχεια νὰ ἔχει τὸ λόγο, ἐπειδὴ τάχα εἶχε βρεθεῖ στὸ κίνημα τῆς Μέσης Ἀνατολῆς κι ἦταν ἀπὸ τοὺς «δυσανεστημένους», ὅλο ἐπίκριση καὶ παράπονα, γιὰ τότε καὶ γιὰ χτὲς καὶ γιὰ σήμερα, πότε σωστὰ καὶ πότε ντίπ ἀνωποταμικά, ὅλα τυλιγμένα ὅμως φιλοσοφικά σ' ἀμπελόφυλλα. Μὰ πῆραν μέρος στὴ συζήτηση καὶ ἐργατάκια, πάνω στὸ συγκεκριμένο ρῶτημα: «Ἄλλη εἶναι ἡ ἀλήθεια γιὰ τὰ στελέχη κι ἄλλη γιὰ τὴ βάση; Πότε ἐπιτέλους θὰ τὴ λέμε ὀλάκερη σὲ ὅλους; Μήπως στὴ μονοπώλησή της ἀπὸ μερικοὺς ὀφείλονται οἱ συμφορὲς ποὺ μᾶς βρίσκουν;» Καὶ τότε κατάλαβα πῶς ὁ Μάριος Χάκκας, ἐκλεγμένος σύμβουλος στὸ Δῆμο Καισαριανῆς, ἂν καὶ καταργημένος ἀπ' ἐδῶ καὶ τρία χρόνια, μ' ἓνα μόνον νεφρὸ, μὲ φάκελο φουσκωμένο σὰν ἐτοιμόγεννη φοράδα καὶ μὲ τέσσερα χρονάκια φυλακὴ στὴ ράχη, δὲν εἶχε πάψει ν' ἀσχολεῖται ὡς μορφωτικὸς μὲ τὰ προβλήματα τῆς δημοκρατίας.

Ὅταν πιά ὁ μεσοκοπος μᾶς δήλωσε πῶς πῆρε ἀπόκριση σ' ὅλες τίς ἀπορίες του, κι ἄρχισε ἡ κριτικὴ τῆς τριλογίας μου κι ἀκούστηκαν γνῶμες μεστὲς καὶ

δουλεμένες, κι ἀράξαμε στὸν Ἐπίλογο, σ' ἀκουσα, μὲ κάποια ἐκπληξη, τ' ὁμολογῶ, νὰ λὲς πὼς ἐκεῖ κοβότανε γιὰ σένα ἢ γοητεία, γιατί τὰ πρῶτα μέρη σὲ πηγαίνανε σὲ χῶρο ἐξωτικὸ πού τὸν δεχόσουν, ὅπως ἓνα παραμῦθι ἢ ἓνα ταξίδι, τῆ Θεσσαλονικῆ ὅμως τὴν ἤξερες, κι ἐκεῖ σ' ἐπιανε ἡ διάθεση νὰ μ' ἐλέγξεις, ἂν σωστὰ δίνω τὸν τόπο καὶ τὸν καιρὸ καὶ τοὺς ἀνθρώπους. «Φαντάσου», μοῦ εἶπες, «ἂν σοῦ κατέβαινε νὰ γράψεις γιὰ τὴν Καισαριανή. Δὲν ἀρκεῖ ἡ παρατηρητικότητα, ὅση κι ἂν εἶναι, γιὰ νὰ γίνεῖ ὁ συγγραφέας πειστικός. Τοῦ χρειάζονται βιώματα, ἐμπειρίες καὶ μάλιστα κάπως παλιές γιὰ νὰ'χουν βράσει μέσα του, ὅπως ὁ μοῦστος στὸ βαρέλι. Ἐσύ, πόσα χρόνια εἶναι πού μᾶς ἤρθες ἀπ' τὴν Ἀλεξάνδρεια;» Πῆγα ν' ἀποκριθῶ: «Ἐφτά. Ὅστοςὸ τὸ 1937 καὶ 1938 κι ἀπὸ τὸ 1951 κι ἐδῶθε ἔμενα πότε καλοκαίρι πότε ἔνοιζη πότε φθινόπωρο στὴν Ἑλλάδα». Μὰ κατάλαβα πὼς εἶχες δίκιο. Ἡ παρατήρησή σου πήγαινε βαθιά καί, δίχως νὰ τὸ θές, ἐπιανε ἓνα ζήτημα πού μ' ἔτρωγε. Αὐτὸ σοῦ τ' ὁμολόγησα, μὰ πάλι ἀναγυριστικά - τὸ ἔρημο, βλέπεις, τὸ φιλότιμο - : «Δηλαδή, μοῦ ἀπαγορεύεις νὰ γράψω γιὰ τὴν Καισαριανή;» Κι ἐσύ: «Κάνε τὴ δική σου, κι ὕστερα, μὲ γειά σου μὲ χαρά σου. Ζῆσε τὴ κι ὕστερα γράψε. Πὼς θὰ σοῦ ἐρχόταν, ἂν ἔγραφα ἐγὼ γιὰ τὴν Ἀλεξάνδρεια;» Σωστό, πόσο συντριπτικά σωστό! Γι' αὐτὸ καὶ δέθηκε ἀπ' ἐκείνη τὴ στιγμή ἓνας κόμπος, κι ὅλο ἐπιανε τὸ «ἀθηναϊκὸ μυθιστόρημα» κι ὅλο κάπου σκάλωνα κι ἔκανα ὀπισθεν. Πάνω ἀπ' τὸν ὄμο μου ἐνιωθα τὸ μάτι σου, αὐστηρό, ἀδέκαστο.

Τώρα, περίεργο, ἔχω τὴν αἴσθησι πὼς θὰ μπορέσω νὰ τὸ γράψω. Ὅχι δὲ γιατί ἔλειψε ὁ κριτὴς μου, ἀλλὰ γιατί σὰ νὰ μοῦ παραδόθηκε ἓνα σημεῖωμα καὶ πρέπει, ἀπὸ σύνδεση σὲ σύνδεση, μ' ἀλλόγυρους καὶ πονηριές, πάση θυσία νὰ τὸ πάω πιὸ πέρα. Ἐχω στὴν τσέπη κι ἄλλα σημειώματα πεθαμένων φίλων, μὰ πρῶτο θὰ μπεῖ τὸ δικό σου.

Τί νὰ σοῦ πρωτοθυμηθῶ; Τὴν πρεμιέρα τῆς Ἐνοχῆς στὸ «Φλόριντα»; Βυῆκα τρεκλίζοντας ἀπὸ τὴν ἔντασι κι ἔλεγα σ' ὅλους: «Μέτρια παράστασι, μὰ ὁ Χάικας εἶναι συγγραφέας μὲ κογιόνια. Ἐχει τὴ χάρη νὰ ταυτίζει τὰ περασμένα μὲ τὰ σημερινά, τὴν ἀγωνία τῆ χτεσινῆ μ' αὐτὴ πού ζοῦμε, αὐτὸ σοῦ δίνει νὰ καταλάβεις, κι ὕστερα πιὰ ἐσύ, ἐνώπιος ἐνωπίω, ἀναλογίσου τίς εὐθύνες σου». Τίς ἴδιες μέρες ἦταν πού γινόταν μιὰ μεγάλη δίκη κι ὁ κόσμος ἔτρεμε τί θ' ἀπογίνει ὁ Καραγιωργας.

Ἡ ὅταν ἄρχισες τὴ μύσσή μου στὰ μυστικά τῆς Καισαριανῆς καὶ μὲ πῆγες στὴν ταβέρνα τοῦ Κολλημένου καὶ μοῦ ἔλεγες γιὰ τὴ μεγάλη πείνα τῆς Κατοχῆς καὶ πὼς σώθηκε τόσος κόσμος τρώγοντας βραστές χελώνες καὶ γαϊδουροκεφαλές, βροῦβες καὶ σάπιο στάρι βγαλμένο ἀπὸ τ' ἀμπάρια τῶν караβιῶν στὸν Πειραιᾶ, πού'χαν βουλιάζει ἀπὸ ἀέρος οἱ Σύμμαχοι.

Ἡ ὅταν κυκλοφόρησε ὁ Μπιντές! Τοὺς τράνταξες τοὺς βολεμένους στὰ πιθάρια τῶν ἡρωικῶν ἀναμνήσεων, ἐξετάζοντας πὼς καταφέραν νὰ ἐπιζήσουν δίχως ὄραμα πιὰ οἱ ἄνθρωποι, οἱ ἄπλοὶ καὶ ταπεινοί, πού ἀπομείναν ἀπροστάτευτοι μέσα στὴ νύχτα. Πὼς

γαντζωμένοι ἀπὸ μιὰν ἀχρηστὴ πολυτέλεια, ἓναν μπιντέ, εἶχανε σὰν ξεγέλασμα πὼς λογαριάζονται κι αὐτοὶ μὲ τοὺς ἀσφαλισμένους τώρα. Σὲ παραμόνευε ὁ θάνατος, τὸν κοίταζες κατάματα—ἄς ἦταν νά'χαμε καὶ τρίτο νεφρὸ!—καὶ τὸ νυστέρι σου μπηγότανε βαθιά, σιχαινόσουν τὰ ψέματα, τίς ὀρειολογίες, μιλοῦσες ἴσια καὶ σκληρά, σεμνὰ ὡστόσο· γύρευες τὸ κόκκαλο.

Ἡ ὅταν τὸν Ἀπρίλη, ἐφέτος, σὲ παρακινούσα νὰ ἐκδώσεις τὸ Κοινόβιο. «—Τὸ ἴδιο λέει κι ἡ Νανά, μοῦ εἶπες. Ἀφῆστε ὅμως ὡς τὸ Σεπτέμβριον, νὰ γράψω καὶ κάτι ἄλλα γιὰ νὰ βγεῖ ἓνας τόμος πιὸ ἀνθρωπεμένος». Κι ἐμεῖς ἀναρωτιόμαστε: «Θὰ ζήσει ὡς τὸ Σεπτέμβριον;» Ἡσούν σημαδεμένος πιὰ. Ἀπὸ κλινικὴ σὲ κλινικὴ, ἀπὸ νοσοκομεῖο σὲ νοσοκομεῖο, ἄσε ταξίδια, πότε στὴν Ἀγγλία, πότε στὴ Γερμανία, καθηγητές, γιατροί, ἀδελφές νοσοκόμες, φίλοι, συγγενεῖς, τόσος κόσμος γύρω σου σὲ νιάζονταν κρύβοντας τὴν ἀγωνία του [...]

Σήμερα ἦταν τὰ γενέθλιά μου [...] Εἶπα κι ἐγὼ, γιὰ χάρη αὐτῆς τῆς μέρας, νὰ σταματήσω τὸ γράψιμο. Μὲ τὸ σούρουπο πήρα κι ἀνέβαινα τὸ γιαλὸ γιὰ τὸ μύλο τοῦ Μπαλαμπάνη. Πιὸ πρὶν, ἀντίκρυ στὸ χλασμένο μύλο τοῦ Πανᾶ, λίγα μέτρα ἀπὸ τὴ θάλασσα, ζεῖ ἓνα ζευγάρι, Ἀγγλοὶ, μὲ τὰ δυὸ παιδάκια τους, πού χαίρονται νὰ τρέχουν, ὅσο ὑπάρχει φῶς, δλόγυμα. Τὸ σπῆτι τους, ἓνα ὄραϊο μὲ λιακωτὸ καὶ πέργολα κι ἀπὸ πίσω κῆπος, εἶναι ὅπως τὸ Γιβραλτάρ. Πηγαίνεις ἔρχεσαι πρέπει νὰ περάσεις ἀπὸ μπρός του. Κι ἂν εἶσαι φίλος κι εἶναι ἡ ὥρα, σὲ φωνάζουν γιὰ κρασί. Ἐτσι ἔκανα κουβέντα γιὰ τίς δυσκολίες μου μὲ τὸ μυθιστόρημα, κι εἶπα γιὰ τὸ λυκόφως, γιὰ τοὺς φίλους, πού πότε ὁ ἓνας πότε ὁ ἄλλος, περπατοῦν πλάι μου καὶ κουβεντιάζουμε. Μοῦ λέει ἐκείνη: «Σὲ καταλαβαίνω. Στὴ Μαδαγασκάρη βάζουν τίς τέφρες τῶν νεκρῶν σὲ σταμνιά καὶ τίς ἀκουμποῦν ὁμορφα ὁμορφα στὸν κῆπο. Ἄν κάποιος συγγενῆς ἢ φίλος πεθυμήσει τὴ συντροφιά τοῦ πεθαμένου, ἔρχεται, τοῦ δίνουν τὸ σταμνί, τὸ παίρνει αὐτὸς στὸν ὄμο καὶ βγαίνουμε σεργιάνι. Κουβεντιάζουν οἱ δυὸ τους ὅσο θέλουν κι ὕστερα ὁ ζωντανὸς γυρίζει, ἀκουμπᾶ πάλι τὸ σταμνί στὴ θέση του, λέει εὐχαριστῶ καὶ φεύγει».

Σὲ παίρνω λοιπὸν τώρα στὸν ὄμο, ἓνα σταμνί, καὶ σεργιανίζουμε. Αὐτὰ πού ἀκολουθοῦν γινῆκαν πρὶν ἀπὸ ἓνα μῆνα, τὸ πολὺ. Μοῦ τηλεφώνησε ἡ Νανά: «Ὁ Μάριος βρίσκεται σὲ μιὰ κλινικὴ, στὴ γειτονιά σου. Θέλει νὰ σὲ δεῖ. Πήγαινε, γιατί αὔριο θὰ τὸν μεταφέρουν στὸ Διαγνωστικὸ, τοῦ στείλαν ἀπὸ τὸ Λονδίνο ἓνα καινούριο φάρμακο...» Ἐτσι, μὲ ἀντικυτταρικά καὶ μεταγγίσεις κι ἀκτινοβολίες καὶ ὄρους κέρδιζες, δυὸ χρόνια τώρα, μιὰ μιὰ τίς μέρες σου. Τὴν τελευταία φορά, πού σὲ συνόδεψα ἀπὸ τὸν «Κέδρο» ὡς τὴν ἀρχὴ τῆς Χαριλάου Τρικούπη καὶ στάθηκα μαζί σου γιὰ νὰ σὲ δῶ νὰ μπαίνεις στὸ ταξί, μεῦ εἶχες πεῖ: «Δὲ μὲ νοιάζει, τὸ ξέρω πὼς θὰ πεθάνω. Μὰ ἡ καταραμένη αὐτὴ ἀρρώστια μ' ἐξαντλεῖ καὶ δὲν μπορῶ νὰ γράψω αὐτὰ πού μένουνε».

Τώρα σὲ εἶχαν μόνο σ' ἓνα θάλαμο καὶ πλάι σου ἦταν ἡ Μαρίκα, ἡ γυναίκα σου, κι ἡ ἀδελφὴ τῆς, θαρρῶ, καὶ στὰ πόδια σου, γεμίζοντας μιὰ πολυθρόνα, ἦταν ἡ μάνα σου, μὰ τί μάνα, πρώτη φορά τὴν ἔβλεπα, πὲς τὴν ἀπλὰ ἢ γραικιὰ μάνα, ἡ Ρωμιοσύνη. Ἐκανε



φοβερή ζέστη εκεί μέσα, κι ήσουν με τη φανελίτσα και τὸ σλιπ, κίτρινος, τριχωτός, πετσι και κόκκαλο, πάνω στα κάτασπρα σεντόνια. Σοῦ λέω : «Σὲ βρῖσκαω ἀκόμη πιὸ ἀδύνατο ἀπὸ τὴν τελευταία φορά. Περίμενε, γιατί βιάζεσαι ;» Τὸ μάτι σου γέλασε, σοῦ ἄρεσε αὐτὸς ὁ τρόπος νὰ μιλοῦνται τ' ἀκουβέντιαστα. Στὴ μάνα σου ὅμως δὲν τῆς ἤρθε, ὅπως κατάλαβα, γιατί ἔπιασε νὰ λείει πὼς με τὸ νέο φάρμακο, τὰ ἐρυθρὰ πῆρσαν τ' ἀπάνω τους, μονάχα νὰ ἔτρωγες κομμάτι, ν' ἄνοιγε ἡ δρεζή σου... Μ' ἀπὸ αὔριο, στὸν Πειραιᾶ, θὰ εἶχες δροσερὸ δωμάτιο...

Κι ἐσύ, πού εἶχες ξαναπεράσει ἀπὸ τὸ Διαγνωστικό, μοῦ εἶπες : «Νὰ ἔρχεσαι, ἐκεῖ νὰ δεῖς κάτι γιὰ τρούς και ἀδελφές, ὠραῖοι ἄνθρωποι, ἐνήμεροι, με πλατὺ ὀρίζοντα...» Ἀκόμη με νοιαζόσουν, γιὰ τὴ μύησή μου (ἐλ'ν νὰ πῶ. Ἐγὼ πάλι σοῦ διηγῆθηκα πὼς πέρασα τίς προάλλες ἀπὸ τὸ «Βέγα» κι ὁ Μανόλης ὁ Γλέζος μοῦ ἔλεγε κάτι χαρακτηριστικό : Τὰ περισσότερα βιβλία ποίησης, χωρὶς νὰ ἐξαιρεῖται μήτε ὁ Ἐζρα Πάουντ, τ' ἀγοράζουν φοιτητὲς τῆς Ἰατρικῆς. Κι ὕστερα ἔγινε λόγος γιὰ τὰ νοσήλεια, τοὺς γιὰ τρούς, τὰ φάρμακα, κι ἄκουσα-κάτι ἀστρονομικοὺς ἀριθμούς. Κι ἐσύ εἶπες : «Καταλαβαίνεις, ἀν περίμενα ἀπὸ τὸ ταμεῖο τοῦ ΤΕΒΕ, θὰ ἤμουν σ' ἓνα θάλαμο με ἄλλους εἴκοσι. Χρειάζομαι λίγη μοναξιά, νὰ βλέπω τοὺς φίλους μου». Καὶ σοῦ εἶπα πὼς καλὰ κάνεις, κι ἐγὼ τὸ ἴδιο θὰ ζητοῦσα στὴ θέση σου. Κι ἀπ' αὐτὰ φάνηκε πὼς ἡ Μαρία ξεπουλοῦσε κινήτὰ κι ἀκίνητὰ, μόνο γιὰ νὰ σοῦ ἐξασφαλίσει ἀκόμη μιὰ μέρα, κι ἀκόμη μιὰ μέρα, πρὸς τὸ θάνατο, μέσα σὲ ὑποφερτὲς συνθήκες. Καὶ γιὰ ν' ἀλλάξω κουβέντα εἶπα πόσους θαυμαστὲς, φανατικοὺς, ἔχουν πῶρα τὰ ἔργα σου, νέους κυρίως ἀλλὰ και πιὸ γερασμένους, και γιὰ ἐκείνη τὴ χαρακτῆρα πού ἔπεσε στὴν ἀγκαλιά μου με λυγμούς, ὅταν τῆς εἶπα μόνο πὼς σὲ γνώριζα. Κι ὕστερα μιλήσαμε πάλι γιὰ τὸ Σκοπευτήριο και εἶπες : «Ὅταν γράφουν πὼς ἐκτελέστηκαν χιλιάδες, τὸ χαλοῦν, τὸ κάνουν ἀόριστο. Οἱ ἀρχὲς παραδέχονται ὡς ὄχτακόσιους, μὰ ὁ τελευταῖος ἐκλεγμένος δήμαρχος Καισαριανῆς βρῆκε ἀπὸ τὰ μητρώα πὼς φτάνουνε τοὺς χίλιους πεντακόσιους». Κι ὕστερα μίλησες γιὰ τοὺς πρώτους πυροβολισμοὺς τῆς Ἀντίστασης μεσ' στὴν Ἀθήνα, πέσανε σ' ἓνα καφενεῖο τῆς Καισαριανῆς, κοντὰ στὸ ρέμα. «Τὸ Ἡρῶο, τὸ ἔχεις δεῖ ;» με ρώτησες. «Δείχνει ἓνα φαντάρο με στολὴ και κράνος, ἀπὸ τὴν ἀμερικάνικη βοήθεια. Μὰ ὁ κόσμος συνεχίζει νὰ τὸν λείει «ὁ Ἐλασίτης», τὰ ζευγαράκια, οἱ μαθητὲς, ἐμεῖς οἱ ἄλλοι, δίνουμε ραντεβού στὸν Ἐλασίτη, κατάλαβες ; Καιρὸ τὴν ὥρα θέλω νὰ γράψω ἓνα μικρὸ διήγημα γι' αὐτὸ τὸ μνημεῖο, δυὸ τρεῖς σελίδες τὸ πολὺ. Στὰ Δεκεμβριανὰ σκοτώθηκαν ἐκεῖ, ἀπὸ ἐγγλέζικο βλήμα, δυὸ ἐπονιτάκια. Τὰ ἔθαψαν οἱ ἄνθρωποι ἐπιτόπου, στὴν πρασιά τοῦ πεζοδρόμιου βάλαν και κάτι πέτρες γιὰ σημάδι. Ὁ κόσμος τοὺς πήγαινε λουλούδια, ἓνα καντῆλι, ἓνα κανάτι, ἄρχισαν νὰ τὸ χτίζου με τοῦβλα γύρω γύρω, τὸ μνημεῖο ψήλωνε. Τοῦ κρεμοῦσαν θυμητικά, ὁ κόσμος ξέχασε τὴν πραγματικὴ του ἱστορία, ἔπιασε νὰ λείει πὼς ἐκεῖ ἦταν θαμμένος ἓνας Ἐλασίτης. Φύτεψαν δέντρα, τριανταφυλλιές, μυρτιές, ξέρω κι ἐγὼ ; Γίνηκε κάτι μαρμάκ, ὁ καθέννας τοῦ ἔβαζε ἀπὸ πάνω και κάτι, ὅτι τοῦ ἔλεγε ἡ φαντασία του. Ὑστερα ἀπὸ τὴν ἡττα, οἱ νικητὲς εἶπαν πὼς αὐτὸ τὸ πράμα ἦταν πολὺ κακό-

ΤΑΚΗΣ ΣΙΝΟΠΟΥΛΟΣ

## Ἀφηγήματα

### ΤΑ ΦΩΤΑ ΤΩΝ ΠΕΡΙΣΤΕΡΙΩΝ

*Ὁ χρόνος εἶχε φάει τὸ μισὸ ἀπὸ μένα. Ὁ ἄλλος μισὸς ἐτοιμαζόμουν νὰ χωθῶ στὸ λάκκο μου, ὅταν ἀνοιξες με δύναμη τὴν πόρτα. Φύγε σοῦ φώναξα, δὲν ἔφηνες. Καὶ τὸ κακὸ ξανάρχισε ἀνάμεσα στοὺς τενεκέδες και τὰ σκουπίδια τῆς νύχτας.*

*Ἔτσι ἀνεβήκαμε σκαλι σκαλι τὸν οὐρανὸ, λαμπερὴ και μαύρη ὅπως ἦσουν. Πολλὲς φορὲς κιντύνεψα νὰ γκρεμιστῶ μὰ μοῦ ῥιχνες ἓνα σκοινὶ κι ἐρχόσουν ὕστερα νὰ μοῦ σφουγγίσεις ματωμένο τὸ πρόσωπο. Στὸ μεταξὺ κοιμόμουν κι ὠστόσο καταλάβαινα ἡ φωτιά ἀπὸ τίς ἄλλες ἐποχὲς σιγὰ σιγὰ με ροκάνιζε.*

*Τὴν ἄλλη μέρα ἤμουν νεκρὸς ἢ ἔτσι ὄνειροῦμόμουν. Ἐσὸ μιλοῦσες ἤσυχχα, μὰ τὸ ἐσωτερικὸ τῆς κάμαρας κι ἀπάνω ἡ στέγη εἶχε γιομίσει ἀέρα κι ἀπὸ τὰ φῶτα τῶν περιστεριῶν, ἀναριθμητὰ φτερουγίσματα.*

### ΜΕΘΟΔΟΣ ΥΠΝΟΥ

*Κάθε νύχτα ἀφήνω τὴ Μαρία νὰ κοιμηθεῖ νωρίτερα ἀπὸ μένα. Ὑστερα βλέπω τὸ ζωντανὸ της κορμί, τὸ ἔνα μέρος μισοφωτισμένο ἀπ' τὸ φεγγάρι, νὰ καταποντίζεται στίς σκιὲς πού ἀφήνει τὸ κορμί μου, μπαίνοντας ἀνάμεσα στὰ ὄνειρά της και τὸ φεγγάρι.*

### ΤΟ ΦΤΕΡΟ

*Νύχτα συναντηθήκαμε πάνω στὴ γέφυρα τοῦ παγωμένου ποταμοῦ, φτενὸ ἦταν τὸ κορμί της κι ἔτρεμε, νόμιζες τὴν ὥρα θὰ πετάξει.*

*Εἶπανε νὰ ἰδωθοῦν τὴν ἄλλη μέρα, ὅμως ἐκεῖνος δὲ θυμόταν πιὰ τὸ μέρος πού θὰ τὴν περιμένε, μπορεῖ μπροστὰ στὴν ἐκκλησιά,*

*μπορεῖ στὸ δάσος.*

*Μὲς στὸ μυαλό του μοναχὰ συλλογιζόταν ἓνα σκου-*

---

*γοστο, μιὰ προσβολὴ στὴν αἰσθητικὴ τοῦ ἐλληνικοῦ τοπίου. Ἐπρεπε νὰ λείπει και στὴ θέση του θὰ χτίζαν ἓνα πραγματικὸ ἠρῶο. Παράγγειλαν τὸ ἄγαλμα, κι ὁ γλύπτης τοὺς ἔφτιαξε ἓνα φαντάρο με ἀμερικάνικη στολή. Τὸν φέραν τυλιγμένο σὲ λινάτσα, τὸν ἔστησαν, μὰ ποιὸς τολμοῦσε νὰ τὸν ξεσκεπάσει τὰ χρόνια ἐκεῖνα πού ὁ κόσμος ἀκόμα ψήφιζε ; Οἱ κυ-*



πιδότοπο, τ' ἀπόγευμα φιλόβορεχε καθὼς περπάταγε ἀποφεύγοντας τὰ ξύλα καὶ τὰ σύρματα πὺν εἶχανε ἀπομείνει ἀπὸ τὸν πόλεμο.

Τώρα κοιμόταν.

Κι εἶδε, πὸς ἐκεῖνο τὸ οἰκόπεδο δὲν ὑπῆρχε πιά, ὅλα εἶχανε μεταμορφωθεῖ, χτίστηκαν σπίτια μὲ κήπους τριγύρω, τὸ πράσινο, τὸ μπλέ, τ' ἄσπρο καὶ τὸ μενεξελί τρεμόσβηναν ἀπὸ τῆ σιγανῆ βροχή, κι ἦταν ὁ τόπος πὺν εἶχε γεννηθεῖ κι ἀπ' τὸ παράθυρο ἑνας ἄνθρωπος μὲ πολὺ κόκκινο πουκάμισο διὰ χειρὸς τοῦ ἔδειχνε, πέρα μακριὰ στὴ γέφυρα, γειτονεύοντας μὲ τὸν ἄερα, ἕνα μικρὸ μαῦρο φτερό, ἕνα μικρὸ σημάδι.

Κι ἐκεῖ, εἶπε, θά 'ταν ὁ θάνατός του.

## ΤΟ ΠΟΤΑΜΙ

Κάθε φορὰ πὺν θὰ περάσεις τὰ ποτάμι, θά 'ναι βαθύτερα νερά, βαθύτερο ποτάμι.

Ἔτσι εἶπε ὁ Φίλιππος. Εἶχε ἕνα πρόσωπο γεμάτο ἀπὸ χαραματιές. Οἱ πέτρες στὴν κάτω μεριά λοξὰ βουλιαγμένες, εἶχε φυτρώσει λίγο χορτάρι.

Ἐκεῖνο τ' ἀπομεσήμερο ἀνεβήκαμε στὴ μάντρα. Σκύβοντας ἀπ' τὸ χαμηλὸ μπαλκόνι ἡ Φωτεινὴ ἢ ξαδέλφη μου, κοίταξε τ' ἄσπρα πόδια μου, ἔλεγε στὸ Φίλιππο, κοίταξε τὰ πουλιά μου, στὴ Ρωξάνη. Εἶτανε πολλὰ περιστέρια πετρωμένα στὸν τοῖχο τοῦ σπιτιοῦ.

Τί κάνει ὁ κόπος σου, εἶπε στὸν ἄγνωστο ὁ πατέρας.

Τί κάνει ὁ κῆπος σου Ρωξάνη, στὸ ποτάμι;

Ὁ ἥλιος ἐχρύσωνε τὸ σκοῦρο ποτάμι.

Ἄκουστε, εἶπε ὁ Φίλιππος, ἐνύχτωσε, δὲ θὰ προλάβουμε τὴ γιορτή. Τὸ μονοπάτι σερνόταν ἀθέατο ἀνάμεσα στὶς φτέρες. Κάτω στὴν ὄχθη φορτώνανε τὸ φορτηγὸ μὲ τὰ πυροτεχνήματα, λαχάνιαζε ἡ μηχανὴ του στοὺς ἄμμουσ. Ἡ νύχτα ἐλόξευε κι ἔφευγε τὸ ποτάμι

καθαρό, μακρινὸ  
διπλωμένο τῆ σκοτεινιά  
τοῦ μεγάλου θεοῦ.

δὲ βλέπεις, εὐλογημένη, τοῦ λέω, πὸς αὐτὸς φοραεὶ ἀμπέχωνο, κράνος καὶ μπότες ἀμερικάνικες ;» «Ἐμένα θὰ μοῦ πεῖς, Μάριε; Ἄφο ἔγώ, μὲ δικὰ μου τοῦβλα τὸ ἔχτισα τὸ μαουσολεῖο του Ἐλασίτης εἶναι». Κι ἄς μὴν ἔχει πιά μήτε ἕνα τοῦβλο τὸ ἠρώω... Γιὰ νὰ καταλάβεις πὸς σκέφεται ὁ κόσμος...»

—Ἄχ, Μάριε, σοῦ εἶπα. Γράψε το, εἶναι ἄμορφο.

Σήκωσες καὶ μοῦ ἔδειξες τὰ χέρια σου πὺν τρέμαν. Ἐκείνη τῆ στιγμὴ σηκώθηκε ἡ μάνα σου καὶ σοῦ κατέβασε κομμάτι τὸ σλιπ στὸν καβάλο, γιατί φαίνονταν, ὑποθέτω, τ' ἀχαμνά σου. Ἀμίλητη πήγε καὶ ξανακάθησε. Ἡ Μαρίκα ἔφερε ἕνα μεγάλο μπουκάλι κολώνια καὶ σοῦ ἔτριβε τὰ χέρια καὶ τὰ πόδια, νὰ δροσιστεῖς. Κράτησα γιὰ λίγο στ' ἄριστέρο μου χέρι τὸ δεξί σου μπράτσο, τὸ χάδεψα, εἶπα τὰ τυπικὰ κι ἔφυγα. Στὸν Πειραιᾶ δὲν ἀξιώθηκα νὰ πάω. Δὲ σὲ ξανάδα ζωντανό.

Σὲ εἶδα πιά μὲς ἀπ' τὰ κρύσταλλα τοῦ νεκροσέντουκου, μιὰ ματιὰ μόνον πρόφτασα νὰ ρίξω, στὸ μέτωπό σου. Ἦταν πάντα ὠραῖο, μὰ κατάχλωμο, μόλις ξεχώριζε ἀπ' τοὺς ὑάκινθους πὺν τὸ πλαισίωσαν. Κι ἦτανε τόσος κόσμος στὸ νεκροθάλαμο, κι ἔρχονταν κι ἄλλοι, κι ἡ Μαρίκα νὰ κάθεται πλάι σου σ' ἕνα παγκάκι, κι ὅλο νὰ σκύβει : «Ἀγόρι μου, Μάριε». Κι εἶπαν ν' ἀδειάσει ὁ χῶρος γιὰ νὰ μείνει μόνη μὲ τὴν ἄντρα της. Πιάσαν νὰ κατεβαίνουν τὰ μαρμάρια σκαλιά, κι ἦταν ὅλοι οἱ παλιοὶ σου σύντροφοι, ἄντρες ὡς ἐκεῖ πάνω μὲ κλαμένα μάτια καὶ σφιγμένες μασέλες, καὶ τὸ προαύλιο εἶχε πήξει, ἄντρες, γυναῖκες, ἀγόρια, κορίτσια—«ἡ νεολαία τῆς Καισαριανῆς», ἦταν γραμμένο πάνω σ' ἕνα ἀπ' τὰ πολλὰ στεφάνια κι ἔφτανε ὁ κόσμος ὡς πέρα στὰ μνήματα, κι ἦταν ἐκεῖ μαζί μὲ τὴν Καισαριανή, ὁ Βύρωνας, τὸ Παγκράτι, κι ἀπ' τὴν Ἀθήνα εἶχαν ἔρθει οἱ συναδέλφοι, ποιητές, πεζογράφοι, κριτικοί, δημοσιογράφοι, ἄνθρωποι τοῦ λεάτρου καὶ τοῦ κινηματογράφου, μουσικοσυνθέτες καὶ ζωγράφοι, ὅλοι ὅσοι γνώριζαν πὸς ἦσαν «μιὰ ἀπὸ τίς πιὸ μεγάλες ἐλπίδες τῆς πεζογραφίας μας», ὅπως ἔγραψε τὸ «Βῆμα» τὴν ἐπαύριο. Τὸ διάβασα καθὼς ἔδεναι τὴ βαλίτσα μου, νὰ φύγω, νὰ φύγω ἀμέσως ἤξερχ πὸς θὰ μὲ περιμένουν ἐδῶ γιὰ τὸν περίπατο.

Εἶπαν ν' ἀνοίξει ὁ κόσμος δρόμο γιὰ νὰ μεταφέρουν τὸ νεκρὸ στὴν ἐκκλησιὰ κι ἔγινε κάτι σὰ μονοπάτι μέσα ἀπὸ ρουμάνι. Καὶ σὲ πηγαῖναν γρήγορα, μὰ οἱ γυναῖκες τῆς Καισαριανῆς πιάσαν νὰ σοῦ φωνάζουν «Μάριε ! Μάριε !» Ὅχι θρηνητικὰ, τάχαμου Μάριε, ποῦ μᾶς ἀφήνεις ; ἀλλὰ «Μάριε ! Μάριε !» γρήγορα καὶ κοφτὰ, ὅπως θὰ σὲ φωνάζανε παιδιὰ ἀκόμη, ὅταν περνοῦσες τρέχοντας μπρὸς ἀπὸ τὸ κατώφλι τους, ἢ πιὸ ὕστερα, ὅταν εἶχες μπλεχτεῖ πιά, μὲ τὴ θέλησή σου, στὰ βάσανα, γιὰ νὰ τοὺς πεῖς τί γίνεται. «Μάριε ! Μάριε !»

Μέσα στὴν ἐκκλησιὰ ἡ μάνα σου δὲ σταματοῦσε νὰ σοῦ κουβεντιάζει φωναχτὰ, τὴ μάλωναν νὰ πάψει, μὰ ἐκείνη καταλάβαινε καλύτερα ποιὸ εἶναι τὸ σωστό καὶ ποιὸ δὲν εἶναι. Σὲ βγάλαν πιά καὶ τότε σ' ἀκολούθησε πρώτη, βαριά, τεράστια, κι ἀπὸ πίσω φάνηκε ἡ Μαρίκα, τὴν ἀνακρατοῦσαν τ' ἀδέρφια της : «Ἄχ, Μάριε, ἀγόρι μου». Μᾶς πήρε τὸ μάτι της, στάθηκε : «Θέλω νὰ βλέπω τοὺς φίλους του. Θέλω νὰ βλέπω τοὺς φίλους του», φώναζε καὶ μᾶς

βερνήσεις ἔρχονταν καὶ φεῦγαν, ὁ κόσμος τῆς Καισαριανῆς ἔλεγε : «Τοὺς βλέπεις πεῖσμα ; Ὅλο ἀναβάλλον τ' ἀποκαλυπτήρια. Ἐλασίτης, κατάλαβες ;»

Ἦστερα μεσολάβησε αὐτὸ πὺν ξέρεις καὶ τότε πιά τὸν ξεσκεπάσανε. Μὰ ὁ κόσμος τὸ χαβά του ; «ὁ Ἐλασίτης». Εἶναι ἕνας γέρος, ὁ Μπαρμπαδημητρός, πὺν κάνει μερεμετίσματα. Δὲν τὸ βάζει κάτω. «Μὰ

κοίταζε έναν ένα γουρλώνοντας τὰ μάτια. Ἦθελα νὰ γονατίσω, νὰ τῆς ἀσπασῶ τὰ πόδια, μὰ δὲ βρῆκα τὸ κουράγιο, μόνο ἔσκυφα καὶ τῆς φίλησα τὸ χέρι. Βάλ' το κι αὐτὸ μ' ἐκεῖνα ποὺ ρωτοῦσες, γιὰ τὸ πότε δηλαδὴ θὰ λέμε τὴν ἀλήθεια ὀλάκερη. Ὑστερα χύθηκε ὁ κόσμος μέσα ἀπὸ τὰ μνήματα κι ἔγινε ἕνας πηχτός, μεγάλος κύκλος γύρω ἀπὸ τὸ λάκκο σου, κι ἔμεινα πίσω, κι ἀπ' ἐκεῖ ἄκουσα τὸ μοιρολόι. Ἦταν μιὰ ὀλοκάθαρη, μελωδικὴ φωνή, γύρω μου λέγαν πὼς τραγουδοῦσε ἡ μάνα σου, καὶ γιατί ὄχι ; Κι εἶπα : «Γιὰ τ' ὄνομα, νὰ μὴν ξεπεταχτεῖ κανένας διανοούμενος καὶ βγάλει τώρα ἐπικήδειο, θὰ εἶναι ἱεροσυλία». Εὐτυχῶς, δὲν ἔγινε. Ἀκούστηκε ὁ γδοῦπος ἀπ' τὶς πέτρες καὶ τὰ χῶματα ποὺ τσάκιζαν τὰ κρῦσταλλα τοῦ νεκροσέντουκου, κι ἔφυγα γρήγορα γιὰ νὰ καταπιῶ μονάχος τὸν καροῦμπαλο ποὺ ἔφραζε τὸ λαρύγγι μου.

Στὸ σπῆτι πιά βάλθηκα νὰ γυρεύω τὸ σημειώμα σου, τὸ σημειώμα ποὺ δὲ μοῦ ἔδωσες. Μὰ ἔξερρα πὼς θὰ τὸ βρῶ μὲς' στὰ γραφτά σου κι ἔπιασα ἀργὰ καὶ διάβαζα, καὶ διάβαζα. Ἐσὺ δὲν εἶσαι ποὺ ἔγραψες πὼς «κάποτε πρέπει νὰ φτάσουν τὰ μηνύματα, ἔστω μὲ καθυστέρηση τριάντα καὶ σαράντα χρόνια, ἄς εἶναι παλιὰ καὶ ξεχασμένα, οἱ παραλήπτες πεθαμένοι, αὐτὰ πρέπει νὰ πᾶνε, γιατί ποιὸς εἶναι ἐκεῖνος ποὺ θ' ἀντέξει στὸ παράπονο: Ἐκτελέστηκε, ἔλιωσα μέσα σὲ τάφο ὀμαδικό, ρίξαν ἀσβέστη, θάψαν ἄλλους ἀπὸ πάνω μου, ἔγιναν χῶμα λιπαρό, ἔγιναν μόνο μνήμη ποὺ ἔσβησε κι αὐτὴ σιγὰ σιγὰ μὲ τὴ ζωὴ τῆς μάνας μου, ὅμως ἐκεῖνο τὸ χαρτάκι ποὺ ἔριξα στὸ δρόμο κάποτε πρέπει νὰ τὸ μαζέψετε νὰ μὴν περιπλανιέται ἀδέσποτο. Δικαιοσύνη» (σ. 132).

Χαρτάκια σκορπισμένα στὸ δρόμο γιὰ τὸ κοιμητήρι τῆς Καισαριανῆς εἶναι τὰ κείμενά σου ἀπὸ τὸ *Κοινόβιο* τὰ μαζεύω καὶ τὰ διαβάζω εὐλαβικὰ πασχίζοντας νὰ βγάλω τὸ μῆνυμα. Παράτησε, μοῦ λές, τὰ τυποποιημένα καὶ τὰ συμβατικά. Ὑστερα ἀπὸ τὴ μεγάλη ἔξαρση καὶ τὴ μεγάλη ἐλπίδα, μᾶς βρῆκε ἡ ἦττα. «Ἀπὸ τὴ μιὰ οἱ ἀρχηγοί, ἀπὸ τὴν ἄλλη οἱ ξένοι, χαντακώθηκε αὐτὴ ἡ ὑπόθεση, χάθηκε ἡ εὐκαιρία γιὰ πάντα καὶ μόνο ἡ ἀνάμνηση μένει, μιὰ διαρκῆς ἐλεγεία γι' αὐτοὺς ποὺ σκοτώθηκαν, τὰ νιάτα ποὺ σπαταλήθηκαν χωρὶς ἀποτέλεσμα» (σ. 33). Ὅσοι ἀπομείναν, ὅσοι γλίτωσαν πολεμοῦν νὰ συνεχίσουν ὅπως ὅπως τὴ ζωὴ τους. Κοίταξέ τους καλά, μὲς ὡς τὰ μύχια τῆς ψυχῆς τους. Κάθε ἄνθρωπος καὶ μιὰ περίπτωση, μὲ τὶς ἰδιομορφίες του καὶ τὶς ἀντιφάσεις του. Μὰ κοίτα πιὸ βαθιά. Ἐκεῖνος ποὺ ἔκανε λίγα λεφτὰ κι ἀγόρασε ἕναν ἄχρηστο μπιντὲ κι ὁ ἄλλος ποὺ ξέκοψε ἀπὸ τὸν ἀγώνα, μὰ δὲν ἔπαψε νὰ τρώγεται. Πήγαινε ἄκρη ἄκρη στὶς πορεῖες καὶ τὰ συλλαλητήρια σηκώνοντας ἕνα καρπούζι, σὰν ἀθῶος νοικοκύρης, κι ὕστερα ἕνα καρβέλι παραμάσχαλα, κι ἀπάνω ποὺ θὰ τὴν ἔπαιρνε τὴν ἀπόφαση, «θυμῆθηκε» τὴ γιῶλα μὲ τὰ χρυσιψάρα—τί θ' ἀπείγνουν τὰ κακόμοιρα—καὶ γύρισε σπιτάκι του. Κι ὁ Λεωνίδας ποὺ ὄλο τρικλοποδιᾶς μοῦ ἔβαζε στὸ Δημοτικὸ Συμβούλιο, κι εἶχε κάνει δεκατέσσερα χρόνια ἔξορία καὶ φυλακὴ, τὴν ὑπογραφοῦλα ὡστόσο τελικὰ τὴν πάτησε, καὶ γύρισε ἀπ' τὰ Γιούρα μ' ἄλλους πολλούς. Τὸν εἶδες, δὲν τὸν εἶδες, ντερέκι ὡς ἐκεῖ πάνω στὴν κηδεῖα μου,

μὲ προησμένα, κατακόκκινα μάτια ;

Ἄσχολοῦμαι τίμια μ' αὐτὴ τὴν ὑπόθεση περιγράφοντας τὸ βίο ἀγίων φίλων μου ποὺ ἦταν πέτρες καὶ γίναν σφουγγάρια» (σ. 24). «Εἶναι μετανιωμένοι, ὅμως δὲν ἔχουν δυνάμεις γιὰ ἐπιστροφή, ὅσο κι ἂν μέσα τους λαχταρᾶνε μιὰ πίστη, καὶ ποῦ νὰ τὴ βροῦνε, ὅλα ἀφέλειες, ἀπὸ ποῦ νὰ γραπωθοῦν οἱ ἄνθρωποι ποὺ ὅλα κατάρρευσαν» (σ. 25). «Ἐξέρω πολλοὺς ποὺ σπατάλησαν τὴ ζωὴ τους μῆπως καὶ ξαναφτάσουν σὲ κείνη τὴν ἔξαρση. Μάταια...» (σ. 33). «Πὼς μὲ κέρδισε ἡ νοσταλγία τῆς ἐπιστροφῆς ; Γιατί πῆγα καὶ χῶθηκα στὴν προσπάθεια γιὰ τὴν ἐπανάληψη ;» (σ. 34).

Καὶ νὰ ἡ ἀπόκριση ποὺ δίνεις ἐσὺ ὁ ἴδιος : «...δὲν ξαναγίνομαι εἴκοσι χρονῶ, αὐτὸ εἶναι βέβαιο, κι ἔπειτα δὲν ξέρω ἂν δὲ θὰ ξανάρχισα πάλι τὰ ἴδια, γιατί δὲ γλιτώνεις εὐκολὰ ἀπὸ τὸν κοινωνισμό ὅταν μάλιστα ἀρχίζεις τὴ ζωὴ σου ἀπὸ τὴν Καισαριανὴ τῆς Κατοχῆς κι ἔχεις αὐτὴ τὴν τρομερὴ μανία ἐναντίον τοῦ δοσιλογισμοῦ» (σ. 34).

Δὲ μένουν πιά παρὰ δύο χαρτάκια στὸ χέρι μου, μὰ θαρρῶ πὼς ὅλο καὶ πιὸ σφιχτὰ πιάνω τὸ μῆνυμά σου : «Δὲν μπορῶ ν' ἀνεχτῶ κυβέρνηση δοσιλόγων. Δὲ μοῦ ἀρκεῖ ἡ κοροϊδία. Θέλω νὰ κομματιάσω, νὰ εἶμαι ἐπικεφαλῆς ἐκτελεστικοῦ ἀποσπάσματος καὶ νὰ δίνω τὸ παράγγελμα πῦρ'. Εἶναι ποὺ εἶδα ν' ἀνεμίζουν γενειάδες καὶ σημαῖες. Ἄγγιξα κι ἐγὼ σταυρωτὰ φισεκλίκια κι ἐλπίδες. Ἦταν τότε, ἦταν τότε, ἦταν τότε ποὺ οἱ ξυπολιάδες τῆς Καισαριανῆς κλείσανε τοὺς τεκέδες καὶ φυλάγανε ὅλες τὶς προσβάσεις τῆς συνοικίας, ἔτσι ποὺ δὲν κοιτοῦσε ταγματасφαιλῆτης νὰ περάσει ἐπάνω. Δυστυχῶς ἤμουν μικρὸς κκι δὲ μοῦ δόθηκε ἡ εὐκαιρία νὰ κρατήσω κι ἐγὼ ἀραβίδα» (σ. 33).

Τέλος : «Ὅμως ν' ἀρνηθῶ τὶς παρέες μου, τοὺς φίλους ποὺ γνώρισα αὐτὰ τὰ εἴκοσι χρόνια, δὲ θὰ μπορέσω» (σ. 34). Ἐσένα συνεχίζει ἐκεῖνο τὸ δεκατεσεσσεράχρονο κορίτσι, τὸ αὐθάδικο, ἡ Μαρία, ποὺ προτίμησε νὰ πάει φυλακὴ παρὰ νὰ δεῖ τοὺς μετανοημένους νὰ γυρίζουν ἀπ' τὸ ξερονήσι στὰ σπῆτια τους. Κι ὁ Μπαρμπαδημητρός, ποὺ ἐνάντια σὲ κάθε λογικὴ ἐπιμένει : «Ἐμένα θὰ μοῦ πεῖς, Μάριε ; Ἐλασίτης εἶναι».

Διηγεῖται ἡ Νανά :

—Γιὰ λίγες ὥρες διαφορὰ θὰ χαιρόταν τὸ *Κοινόβιο* μὲ τὸ ἐξώφυλλό του καὶ δεμένο. Ὅταν μᾶς φέραν τὸ τελευταῖο τυπογραφικὸ ἦταν ἀπόγευμα τοῦ τηλεφώνησα στὸ Διαγνωστικό : «Θές νὰ τὸ δεῖς ;» «—Τελείωσε ;» «—Τελείωσε, τὸ πῆγαν στὸ βιβλιοδετεῖο». «—Ἐ, τότε ποῦ νὰ τρέχεις. Αὔριο...» Μὰ σὲ λίγο εἶπε στὴ Μαρίκα : «—Πές νὰ πάρουν ἀπ' ἐδῶ τ' ὄξυγόνο, δὲ χρειάζεται πιά». Ἔτσι ἔσβησε.

Δὲ σ' ἐνοιαζε «ὁ ἔπαινος τοῦ δήμου καὶ τῶν Σοφιστῶν». Τοὺς ἀνθρώπους νοιαζόσουν, πὼς θὰ προφτάσεις νὰ τοὺς περάσεις τὸ μῆνυμα. Κι ἄκουσε αὐτό : Μοῦ εἶπαν γιὰ ἕνα γνωστὸ ψυχίατρο ποὺ δίνει σ' ὄσους ἄρρωστους ξέρουν πὼς εἶναι καταδικασμένοι ἀπὸ καρκίνο, νὰ διαβάσουν τὸν *Μπιντὲ* καὶ τὸ *Κοινόβιο*. Ἔτσι τοὺς ἐτοιμάζει ν' ἀντιμετωπίσουν ἀγωνιστικὰ τὸ θάνατο. Πόσο μακριὰ ἔχει πάει κιάλας τὸ σημειώμα σου, Μάριε ;



## «Τσέ» Γκεβέρα



Ἰουλίου 1967. Τὴν Τρίτη, 10 Ὀκτωβρίου 1967, μεταδόθηκε στὴν ὑψηλὴ μιὰ φωτογραφία, γιὰ νὰ ἀποδείξει ὅτι ὁ Γκεβέρα εἶχε σκοτώθει τὴν προηγούμενη Κυριακὴ σὲ σύγκρουση ἀνάμεσα σὲ δύο λόχους τοῦ Βολιβιανοῦ στρατοῦ καὶ σὲ μιὰ ὁμάδα ἀνταρτῶν πρὸς βορρὰ τοῦ ποταμοῦ Ρίο Γκράντε κοντὰ σ' ἓνα χωριὸ τῆς ζούγκλας, τὸ Χιγκέρας. (Ἀργότερα τὸ χωριὸ αὐτὸ πῆρε τὴν ἀμειβή πού εἶχε ὀριστεῖ γιὰ τὴ σύλληψη τοῦ Γκεβέρα). Ἡ φωτογραφία τοῦ πτώματος ἦταν παρμένη μέσα σ' ἓνα στάβλο στὴν κωμόπολη Βαλλεγκράντε. Τὸ κουφάρι εἶχε τοποθετηθεῖ πάνω σ' ἓνα φορεῖο καὶ τὸ φορεῖο πάνω σὲ μιὰ ταϊστρα.

Στὰ δύο προηγούμενα χρόνια ὁ «Τσέ» Γκεβέρα εἶχε γίνεи μορφὴ θρυλική. Κανένας δὲν ἤξερε μὲ σιγουριά πού βρίσκεται. Δὲν ὑπῆρχε ἀδιαφιλονίκητη ἀπόδειξη ὅτι κάποιος τὸν εἶχε δεῖ. Ἀλλὰ δὲν ἔπαυαν νὰ εἰκάζουν καὶ νὰ ἐπικαλοῦνται

τὴν παρουσία του. Στὴν ἐπικεφαλὶδα τοῦ τελευταίου μηνύματός του—σταλμένου ἀπὸ μιὰ ἀντάρτικη βάση ἀκάπου στὴν ὑψηλὴ» πρὸς τὸν Τριηπειρωτικὸ Ὄργανισμό Ἰασηλεγγύης στὴν Ἀβάνα—παρέθετε ἓνα στίχο τοῦ Χοσέ Μαρτί, τοῦ ἐπαναστάτη ποιητῆ τοῦ 19. αἰῶνα: «Τώρα ἔφτασε ὁ καιρὸς γιὰ τὰ καμίνια, καὶ μοναχὰ τὸ φῶς πρέπει νὰ βλέπεις». Θαρρεῖς καὶ μέσα στὸ ἴδιο τ' ὀλοφάνερο φῶς του ὁ Γκεβέρα εἶχε γίνεи ἀφαντος καὶ πανταχοῦ παρών.

Τὸ πρῶτο μέρος ἀπὸ τὸ δοκίμιο αὐτὸ ἔχει περιληφθεῖ στὸν τόμο: Τσέ Γκουεβέρα, Σοσιαλισμὸς καὶ ἄνθρωπος — Κώστα Χατζηαργύρη, Ὁλοὶ οἱ δρόμοι ὀδηγοῦν... (Μετὰφραση Γιάννη Παπαγιαννέα, Gutenberg, Ἀθήνα 1972). Ἐδῶ πρωτοδημοσιεύεται ὀλόκληρο, μὲ τὴν ἐγκρίση τοῦ συγγραφέα, μεταφρασμένο ἀπὸ τὸν τόμο *Selected Essays and Articles* by John Berger. (Σ.τ.Μ.)

Τώρα εἶναι νεκρός. Οἱ πιθανότητες νὰ κρατηθεῖ στὴ ζωὴ ἦταν ἀντιστρόφως ἀνάλογες πρὸς τὴ δύναμη τοῦ θρύλου του. Ὁ θρύλος ἔπρεπε νὰ ἀφανιστεῖ. «Ἄν», ἔγραψαν οἱ *Τάιμς τῆς Νέας Ὑόρκης*, «ὁ Ἐρνέστο Τσέ Γκεβέρα σκοτώθηκε πράγματι στὴ Βολιβία, ὅπως φαίνεται πιθανό, μαζὶ μὲ τὸν ἄνθρωπο ἐνταφιάστηκε καὶ ἓνας μύθος».

Δὲν γνωρίζουμε τὰ περιστατικὰ τοῦ θανάτου του. Μπορεῖ νὰ σχηματίσει κανεῖς μιὰ ἰδέα γιὰ τὴ νοσητροπία ἐκεῖνων πού στὰ χέρια τους ἔπεσε, ἀπὸ τὸν τρόπο μὲ τὸν ὁποῖο μεταχειρίστηκαν τὸ πτώμα του. Στὴν ἀρχὴ τὸ ἔκρυψαν. Κατόπι τὸ ἔδειξαν. Κατόπι τὸ ἔθαψαν σὲ ἀνώνυμο τάφο σὲ ἄγνωστο μέρος. Κατόπι τὸ ξέθαψαν. Κατόπι τὸ ἔκαψαν. Ἀλλὰ προτοῦ τὸ κάψουν, τοῦ ἔκοψαν τὰ δάχτυλα γιὰ νὰ μποροῦν ἀργότερα νὰ διαπιστώσουν τὴν ταυτότητά του. Αὐτὸ ἴσως σημαίνει πὼς εἶχαν σοβαρὲς ἀμφιβολίες ἂν πραγματικὰ ἦταν ὁ Γκεβέρα ἐκεῖνος πού εἶχαν σκοτώσει. Μπορεῖ νὰ σημαίνει ἐξίσου πὼς δὲν εἶχαν ἀμφιβολίες ἀλλὰ φοβόνταν τὸ πτώμα. Πιστεύω μᾶλλον τὸ δεύτερο.

Ἡ ραδιοφωτογραφία τῆς 10. Ὀκτωβρίου ἀποσκοποῦσε νὰ τεματίσει ἓνα θρῦλο. Ὡστόσο, ἡ ἐπίδρασή της πάνω σὲ πολλοὺς ἀπὸ ὅσους τὴν εἶδαν ἐνδέχεται νὰ εἶναι τελείως διαφορετικὴ. Ποιὸ εἶναι τὸ νόημά της; Τί, ἀκριβῶς καὶ δίχως μυστήριο, σημαίνει σήμερα αὐτὴ ἡ φωτογραφία; Δὲν μπορῶ νὰ ἀναλύσω προσεχτικὰ τίς δικές μου ἀντιδράσεις.

Ἦσὲν μιὰ ὁμοιότητα ἀνάμεσα στὴ φωτογραφία καὶ τὸν πίνακα τοῦ Ρέμπραντ *Τὸ μάθημα ἀνατομίας τοῦ καθηγητῆ Τοῦλπ*. Ὁ βολιβιανὸς συνταγματάρχης, μὲ τὴν ἄψογη στολὴ καὶ τὸ μαντίλι στὴ μύτη, ἔχει πάρει τὴ θέση τοῦ καθηγητῆ. Τὰ δύο πρόσωπα ἀριστερὰ του ἀτενίζουν τὸ πτώμα μὲ τὴν ἴδια ἔντονη ἀλλὰ ἀπόρροια περιέργεια τῶν δύο γιαιτρῶν πού βρίσκονται ἀμέσως στ' ἀριστερὰ τοῦ καθηγητῆ. Εἶναι ἀλήθεια πὼς στὸν πίνακα τοῦ Ρέμπραντ ὑπάρχουν περισσότερα πρόσωπα — ὅπως ἀσφαλῶς ὑπῆρχαν περισσότεροι καὶ στὸ στάβλο τῆς Βαλλεγκράντε, οἱ ὁποῖοι δὲν φωτογραφήθηκαν. Ἀλλὰ ἡ θέση τοῦ πτώματος σὲ σχέση μὲ τὰ πρόσωπα πού στέκονται πάνω του, καὶ ἡ αἴσθησις τῆς ἀπόλυτης



ἀκίνησιας πού μεταδίδει τὸ πτώμα, μοιάζουν καὶ στίς δύο περιπτώσεις πολύ.

Αὐτὸ δὲν εἶναι ἐκπληκτικό, γιατί ἡ λειτουργία τῶν δύο εἰκόνων εἶναι ὁμοία: καὶ οἱ δύο θέλουν νὰ δείξουν τὴν ἐπίσημη καὶ ἀντικειμενικὴ ἐξέταση ἑνὸς πτώματος. Ἐπιπλέον, καὶ οἱ δύο θέλουν νὰ παρουσιάσουν τὸν νεκρὸ ὡς παράδειγμα: ἡ μία γιὰ τὴν πρόοδο τῆς ἱατρικῆς, ἡ ἄλλη ὡς πολιτικὴ προειδοποίηση. Βγαίνουν χιλιάδες φωτογραφίες νεκρῶν καὶ σκοτωμένων. Ὅμως εἶναι σπάνιες ἐκεῖνες πού βγαίνουν σὲ περιπτώσεις ἐπίσημης ἐπίδειξης. Ὁ δόκτωρ Τούλπ ἐπιδείχνει τοὺς ἀνατομικοὺς συνδέσμους τοῦ χεριοῦ, καὶ ὅσα λέει ἰσχύουν γιὰ τὸ φυσιολογικὸ χέρι τοῦ κάθε ἀνθρώπου. Ὁ συνταγματάρχης μὲ τὸ μαντίλι ἐπιδείχνει τὴν τελικὴ μοῖρα — ὅπως ὀρίστηκε ἀπὸ τὴ «θεῖα πρόνοια» — ἑνὸς διαβόητου ἡγέτη τοῦ ἀντάρτικου, καὶ ὅσα λέει προορίζονται νὰ ἰσχύσουν γιὰ κάθε «γκεριλέρο» τῆς Νοτίου Ἀμερικῆς.

Ἡ φωτογραφία μοῦ θύμισε ἐπίσης μιὰν ἄλλη εἰκόνα: τὸν πίνακα τοῦ Μαντένια πού παρουσιάζει τὸν Χριστὸ νεκρὸ, καὶ πού βρίσκεται σήμερα στὸ παλάτσο Μπρέρα τοῦ Μιλάνου. Τὸ πτώμα εἶναι ἰδωμένο ἀπὸ τὸ ἴδιο ὕψος, ἀλλὰ ἀπὸ τὰ πόδια καὶ ὄχι ἀπὸ τὸ πλευρὸ. Τὰ χέρια εἶναι στίς ἴδιες ἀκριβῶς θέσεις, τὰ δάχτυλα κάμπτονται κατὰ τὸν ἴδιο ἀκριβῶς τρόπο. Τὸ ὕφασμα πού σκεπάζει τὸ κάτω μέρος τοῦ πτώματος ἔχει τίς ἴδιες πτυχώσεις καὶ τὴν ἴδια φόρμα μὲ τὸ αἱματόβρεχτο, ξεκούμπωτο, λαδὶ πανταλόνι τοῦ Γκεβέρα. Τὸ κεφάλι εἶναι ἀνασηκωμένο στὴν ἴδια γωνία. Τὸ στόμα κατὰ τὸν ἴδιο τρόπο εἶναι ἄψυχο, δίχως ἔκφραση. Τὰ μάτια τοῦ Χριστοῦ τὰ ἔχουν κλείσει, γιατί στὸ πλάι του βρίσκονται δύο γυναῖκες πού θρηνοῦν. Τὰ μάτια τοῦ Γκεβέρα εἶναι ἀνοικτά, γιατί δὲν ὑπάρχουν πρόσωπα πού θρηνοῦν: μόνον ὁ συνταγματάρχης μὲ τὸ μαντίλι, ἕνας πράκτορας τῆς ἀμερικανικῆς ὑπηρεσίας πληροφοριῶν, μερικοὶ βολιβιανοὶ στρατιῶτες καὶ οἱ δημοσιογράφοι. Καὶ πάλι δὲν πρέπει νὰ ἐκπληρῶσει ἡ ὁμοιότητα. Δὲν ὑπάρχουν πολλοὶ τρόποι γιὰ νὰ παρουσιάζεται ἕνας ἐγκληματίας νεκρός.

Ὡστόσο, στὴν περιπτώση αὐτῆ, ἡ ὁμοιότητα δὲν περιοριζόταν στὴ στάση ἢ τὴ λειτουργία τοῦ πτώματος. Τὰ συναισθήματα πού μὲ κα-

τέλαβαν ὅταν ἀντίκρισα τὴ φωτογραφία αὐτὴ στὴν πρώτη σελίδα τῆς ἀπογευματινῆς ἐφημερίδας δὲν διαφέρουν σχεδὸν ἀπὸ ὅ,τι εἶχα προηγουμένως ὑποθέσει, μὲ τὴ βοήθεια τῆς ἱστορικῆς φαντασίας, πὼς θὰ ἦταν ἡ ἀντίδραση ἑνὸς πιστοῦ σύγχρονου τοῦ Μαντένια, μπροστὰ στὸν πίνακά του. Ἡ δύναμη μιᾶς φωτογραφίας εἶναι σχετικὰ ἐφήμερη. Ὅταν κοιτάζω τὴ φωτογραφία σήμερα, μόνον νὰ ἀναπλάσω μπορῶ τὰ πρῶτα μου ἀσυνάρτητα συναισθήματα. Ὁ Γκεβέρα δὲν ἦταν Χριστός. Ἄν ξαναδῶ τὸν πίνακα τοῦ Μαντένια στὸ Μιλάνο, θὰ δῶ σ' αὐτὸν τὸ πτώμα τοῦ Γκεβέρα.



Ρέμπραντ: Τὸ μάθημα ἀνατομίας (Χάγη)

Ἄλλὰ αὐτὸ μόνον ἐπειδὴ σὲ ὀρισμένες σπάνιες περιπτώσεις ὁ τραγικὸς θάνατος ἑνὸς ἀνθρώπου ὀλοκληρῶναι καὶ πιστοποιεῖ τὸ νόημα ὀλοκληρῆς τῆς ζωῆς του. Γνωρίζω πολὺ καλά ὅτι αὐτὸ ἀληθεύει γιὰ τὸν Γκεβέρα, καὶ ὀρισμένοι ζωγράφοι γνωρίζαν ἄλλοτε ὅτι ἀληθεύει γιὰ τὸν Χριστό. Στὸ σημεῖο τοῦτο συμπίπτουν οἱ συγκινήσεις μας.

Τὸ λάθος πολλῶν πού σχολίασαν τὸ θάνατο τοῦ Γκεβέρα εἶναι ὅτι πίστεψαν πὼς ἀντιπροσώπευε μόνον τὴ στρατιωτικὴ δεξιότητά ἢ μιὰ

κάποια ἐπαναστατικὴ τακτικὴ. Ἐτσι μιᾶνε γιὰ ἀποτυχία ἢ ἤττα. Δὲν εἶμαι σὲ θέση νὰ ἀποτιμῶ τὴν ἀπώλεια πού ἐνδεχομένως ἀντιπροσωπεύει ὁ θάνατος τοῦ Γκεβέρα γιὰ τὸ ἐπαναστατικὸ κίνημα τῆς Νοτίου Ἀμερικῆς. Εἶναι ὅμως βέβαιο ὅτι ὁ Γκεβέρα ἐνσάρκωνε καὶ θὰ ἐνσαρκῶναι κάτι περισσότερο ἀπὸ τίς λεπτομέρειες τῶν σχεδίων του: μιὰ ἀπόφαση, ἕνα συμπέρασμα.

Ὁ Γκεβέρα βρῆκε ἀφόρητες τίς συνθῆκες τοῦ κόσμου ὅπως εἶναι. Μόλις πρόσφατα ἔγιναν ἀφόρητες. Προηγουμένως, οἱ συνθῆκες κάτω ἀπὸ τίς ὁποῖες ζοῦσαν τὰ δύο τρίτα τῶν λαῶν τῆς ὕψηλιου ἦταν περίπου

οἱ ἴδιες μὲ τίς σημερινές: ὁ βαθμὸς τῆς ἐκμετάλλευσης καὶ τῆς ὑποδούλωσης ἐξίσου μεγάλος: τὰ δεινὰ πού οἱ λαοὶ ὑπέφεραν ἐξίσου φοβερὰ καὶ καθολικά: ἡ διασπάθιση ἐξίσου κολοσσιαία. Ἄλλὰ οἱ συνθῆκες δὲν ἦταν ἀφόρητες, ἐπειδὴ ἡ ἀλήθεια δὲν ἦταν γνωστὴ σὲ ἕλες τίς διαστάσεις τῆς — τὴν ἀγνοοῦσαν ἀκόμα καὶ τὰ θύματα αὐτῆς τῆς κατὰστασης. Οἱ ἀλήθειες δὲν εἶναι πάντα προφανεῖς κάτω ἀπὸ τίς συνθῆκες στίς ὁποῖες ἀναφέρονται. Γεννιοῦνται — κάποτε καθυστερημένες. Ἡ ἀλήθεια αὐτὴ γεννήθηκε



μέ τους αγώνες και τους πολέμους της εθνικής απελευθέρωσης. Στο φως της νεογέννητης αλήθειας, άλλαξε ή σημασία του ιμπεριαλισμού· οι απαιτήσεις του εμφανίστηκαν διαφορετικές. "Αλλοτε απαιτούσε φτηνές πρώτες ύλες, εκμετάλλευση της εργασίας και τον έλεγχο της διεθνούς αγοράς. Σήμερα απαιτεί να μη λογαριάζεται καθόλου ή ανθρωπότητα.

Ο Γκεβέρα πρόβλεψε τον ίδιο το θάνατό του στην επαναστατική μάχη έναντι του κυρίου του ιμπεριαλισμού.

ρητες συνθήκες του κόσμου όπως είναι. Ο θάνατός του που τον είχε προβλέψει του επέτρεψε να μετρήσει πόση ανάγκη υπάρχει να αλλάξει ο κόσμος. Χάρη στο θάνατό του που τον είχε προβλέψει, κατάφερε να ζήσει με την αναγκαία περηφάνια που ταιριάζει σ' έναν άνθρωπο.

"Όταν αναγγέλθηκε ο θάνατος του Γκεβέρα, άκουσα κάποιον να λέει: «Ήταν το παγκόσμιο σύμβολο των δυνατοτήτων ενός και μόνο ανθρώπου». Γιατί είναι αυτό αλήθεια; Διότι ο Γκεβέρα συνειδητοποίησε ότι είναι άφορητο στον

βιασμένες όσο και μια ανασκαμμένη πόλη.

Ο Γκεβέρα πέθανε τριγυρισμένος από τους έχθρους του. Το τί του έκαναν ενώ ακόμα ζούσε μπορεί να το φανταστεί κανείς από τα όσα του έκαναν σάν πέθανε. Τις τελευταίες ώρες του δεν είχε τίποτα να τον στηρίξει παρά μόνο τις δικές του προηγούμενες αποφάσεις. Έτσι έκλεισε ο κύκλος. Θα ήταν χονδροειδέστατη αδιαντροπιά αν ισχυριζόταν κανείς ότι γνωρίζει τη δοκιμασία του εκείνην τη στιγμή ή εκείνην την αιωνιότητα. Το άψυχο σώμα του, όπως παρουσιάζεται στη φωτογραφία, είναι ή μοναδική μαρτυρία που διαθέτουμε. Άλλα έχουμε το δικαίωμα να συναρμολογήσουμε τη λογική των γεγονότων όταν ο κύκλος κλείνει. Η αλήθεια βαίνει αντίστροφα. Ο θάνατός του που τον είχε προβλέψει δεν του χρησιμεύει πια ως μέτρο της ανάγκης να αλλάξουν οι άφορητες συνθήκες του κόσμου· έχοντας τώρα την επίγνωση του πραγματικού θανάτου του, βρίσκει στη ζωή του το μέτρο της δικαίωσής του, και ο κόσμος, ως εμπειρία και δοκιμασία του, του γίνεται ανεκτός.

Η πρόβλεψη αυτής της τελικής λογικής είναι, μαζί με άλλα, εκείνο που επιτρέπει σ' έναν άνθρωπο ή ένα λαό να πολεμήσει έναντι συντριπτικώς υπερτέρων δυνάμεων. Είναι το μυστικό του ήθικου παράγοντα που έχει τριπλάσια αξία από την ισχύ των όπλων.

Η φωτογραφία δείχνει μια στιγμή: τη στιγμή που το πτώμα του Γκεβέρα, τεχνητά διατηρημένο, έχει γίνει αντικείμενο επίδειξης. Σε αυτό εγχείται ή αρχική φρίκη της. Άλλά τί την προόριζαν να επιδείξει; Αυτή τη φρίκη; Όχι. Την προόριζαν να επιδείξει, πάνω στη στιγμή της φρίκης, την ταυτότητα του Γκεβέρα και, συνεπώς, τον παραλογισμό της επανάστασης. Όστόσο, εξαιτίας αυτού ακριβώς του σκοπού, ή στιγμή ξεπερνιέται. Η ζωή του Γκεβέρα και ή ιδέα ή ή πραγματικότητα της επανάστασης παρευθώς ανακαλούν σειρά γεγονότων που προηγήθηκαν από τη στιγμή εκείνη και που συνεχίζονται ως σήμερα. Για να πετύχει ο σκοπός εκείνων που προετοίμασαν τη φωτογραφία και επέτρεψαν τη δημοσίευσή της, δεν υπάρχει παρά ένας μόνο τρόπος: να διατηρηθεί



Μαντένια : 'Ο Ίησους νεκρός (Μιλάνο)

Όπουδήποτε και αν μας αيفνιδιάσει ο θάνατος, καλόδεχτος θα είναι, αρκεί ή πολεμική ίαχή μας να έχει φτάσει σε κάποιο ανοιχτό αυτί και ένα άλλο χέρι ν' απλώσει για ν' αδράξει τα όπλα μας και άλλοι άνθρωποι να είναι έτοιμοι ν' αρχίσουν το πένθιμο τραγούδι μαζί με το στακάτο του πολυβόλου και με νέες ίαχές πολέμου και νίκης!

Ο θάνατός του που τον είχε προβλέψει του επέτρεψε να μετρήσει ως ποιο βαθμό θα ήταν ή ζωή του άφορητη αν αποδεχόταν τις άφο-

άνθρωπο και έπραξε δεόντως.

Το μέτρο με το οποίο έζησε έγινε στα ξαφνικά μια μετρική μονάδα που γέμισε τον κόσμο και έσβησε τη ζωή του. Ο θάνατός του που τον είχε προβλέψει έγινε πραγματικότητα. Γι' αυτή την πραγματικότητα μās μιλάει ή φωτογραφία. Οι δυνατότητες χάθηκαν. Στη θέση τους το αίμα, ή μυρωδιά της φορμόλης, τα άπεριποίητα τραύματα πάνω στο άνιφτο σώμα, οι μύγες, το ξεσκισμένο πανταλόνι: οι μικρές ιδιαίτερες λεπτομέρειες του σώματος γίνονται με το θάνατο δημόσιες και άπρόσωπες και παρα-



τεχνητά δολιχλῆρος ὁ κόσμος στὴν κατάστασιν ἐκείνης τῆς στιγμῆς· νὰ σταματήσει ἢ ζωῆ. Μόνον ἔτσι θὰ μπορούσε νὰ ἀγνοηθεῖ τὸ ζωντανὸ παράδειγμα τοῦ Γκεβάρρα. Ὅπως ἔχουν τὰ πράγματα, εἴτε ἢ φωτογραφία δὲν σημαίνει τίποτα ἐπειδὴ ὁ θεατὴς δὲν ὑποψιάζεται καθόλου σὲ τί ἀποσκοπεῖ, εἴτε τὸ νόημα ποὺ ἀποκτᾶ ἐκμηδενίζει ἢ ἀμβλύνει τὴν ἐπίδειξή της.

Τῆ σύγκρινα μὲ δύο ζωγραφικούς πίνακες γιατί οἱ πίνακες, πρὶν ἀπὸ τὴν ἐφεύρεση τῆς φωτογραφίας, εἶναι οἱ μόνες ὀπτικές μαρτυρίες ποὺ διαθέτουμε γιὰ τὸ πῶς ἔβλεπαν οἱ ἄνθρωποι τὰ ὅσα ἔβλεπαν. Ἀλλὰ ἡ ἐντύπωση ποὺ ἀφήνει διαφέρει βαθιὰ ἀπὸ τὴν ἐντύπωση ἐνὸς πίνακα. Ἐνας πίνακας, τουλάχιστον ἓνας πετυχημένος πίνακας, συνυφαίνεται μὲ τὰ γεγονότα ποὺ ἀνακαλεῖ τὸ θέμα του. Ὑποβάλλει μάλιστα καὶ μιὰ στάση ἀπέναντι σ' αὐτὰ τὰ γεγονότα. Μποροῦμε νὰ θεωρήσουμε ἓναν πίνακα ὡς κάτι τὸ σχεδὸν αὐτοτέλες.

Ἀντιμετωπίζοντας αὐτὴ τὴν φωτογραφία πρέπει εἴτε νὰ τὴν ἀπορρίψουμε εἴτε νὰ συμπληρώσουμε τὸ νόημά της γιὰ λογαριασμό μας. Εἶναι μιὰ εἰκόνα ποὺ, καθόσον τὸ μπορεῖ αὐτὸ μιὰ βουβὴ εἰκόνα, ἀπαιτεῖ μιὰ ἀπόφαση.

**Δεκέμβριος 1967.** Παρακινήμενος ἀπὸ μιὰ ἄλλη φωτογραφία ἐφημερίδας, συνεχίζω τὶς σκέψεις μου πάνω στὸ θάνατο τοῦ «Τσέ» Γκεβάρρα.

Ἰσαμε τὰ τέλη τοῦ 18. αἰώνα, ἡ πρόβλεψη τοῦ θανάτου γιὰ ἓναν ἄνθρωπο, ὡς ἐνδεχόμενη καὶ ἄμεση συνέπεια τῆς ἐκλογῆς του νὰ πράξει κατὰ ὀρισμένο τρόπο, εἶναι τὸ μέτρο τῆς πίστεως του ὡς ὑπέρτερου. Τοῦτο ἀληθεύει ὁποιαδήποτε καὶ ἂν ἦταν τὰ προνόμιά του ἢ ἡ κοινωνική του θέση. Ἀνάμεσα στὸν ἑαυτὸ του καὶ στὸ προσωπικὸ νόημά του παρεμβαλλόταν πάντοτε μιὰ δύναμη, ποὺ ἡ μόνη δυνατὴ σχέση μαζί της εἶναι σχέση ὑπέρτερου ἢ δούλου. Ἡ δύναμη μπορεῖ νὰ θεωρηθεῖ ἀφηρημένη ὡς Μοίρα. Συνηθέστερα τὴν προσωποποιῶσε ὁ Θεός, ὁ Βασιλιάς ἢ ὁ Ἀφέντης.

Ἔτσι ἡ ἐκλογὴ ποὺ κάνει ὁ ἄνθρωπος (ἐκλογὴ ποὺ ἢ προβλεπόμενη συνέπεια τῆς ἐνδέχεται νὰ εἶναι ὁ θάνατός του) ἀποδειχεται κατὰ περιέργου τρόπο ἀτελής. Εἶναι μιὰ ἐκλογὴ ποὺ ὑποτάσσεται σὲ

μιὰ ὑπέρτερη δύναμη γιὰ νὰ βρεῖ σ' αὐτὴ τὴ δικαιοσύνη της. Ὁ ἴδιος ὁ ἄνθρωπος μπορεῖ νὰ κρίνει μόνο *sub iudice*: τελικὰ κρίνεται αὐτός. Σὲ ἀντάλλαγμα αὐτῆς τῆς περιορισμένης εὐθύνῃς δέχεται εὐεργεσίες. Οἱ εὐεργεσίες ἐκτείνονται ἀπὸ τὴν ἀναγνώριση τοῦ θάρρους του ἐκ μέρους τοῦ ἀφέντη ὡς τὴν αἰώνια μακαριότητα τοῦ παραδείσου. Ἀλλὰ σὲ ὅλες τὶς περιπτώσεις ἢ τελικὴ ἀπόφαση καὶ ἢ τελικὴ εὐεργεσία βρίσκονται ἔξω ἀπὸ τὸν ἑαυτὸ του καὶ τὴ ζωὴ του. Συνεπῶς, ὁ θάνατος ποὺ ἔμοιαζε τόσο ἀμετάκλητα ὡς σκοπός, εἶναι γι αὐτὸν ἓνα μέσο, μιὰ δοκιμασία στὴν ὁποία ὑποτάσσεται γιὰ χάρη κάποιου ἀποτελέσματος ποὺ θὰ προκύψει ἀργότερα. Ὁ θάνατος εἶναι ὅπως τὸ μάτι τῆς βελόνης μέσα ἀπὸ τὸ ὁποῖο περνιέται ὁ ἄνθρωπος σὰν κλωστή. Αὐτοῦ τοῦ εἶδους εἶναι ὁ ἥρωισμός του.

Ἡ Γαλλικὴ Ἐπανάσταση ἔλλαξε τὴ φύση τοῦ ἥρωισμοῦ. (Ὡς ἀποσαφηνιστεῖ ὅτι δὲν ἀναφέρουμε σὲ συγκεκριμένους μορφῆς θάρρους: τὴν ἀνοχή στὸν πόνο ἢ τὰ βασανιστήρια, τὴ θέληση τῆς ἐφόρμησης κάτω ἀπὸ πυρὰ, τὴν ταχύτητα καὶ τὴν εὐχέρεια τῆς κίνησης καὶ τῆς λήψης ἀποφάσεων κατὰ τὴ μάχη, τὴν αὐθορμησία τῆς ἀλληλοβοήθειας τὴν ὥρα τοῦ κινδύνου—αὐτὲς οἱ μορφῆς θάρρους πρέπει νὰ καθορίζονται σὲ μεγάλο βαθμὸ ἀπὸ τὴν πρακτικὴ πείρα καὶ ἔχουν ἴσως ἀλλάξει ἐλάχιστα. Ἀναφέρουμε μόνο στὴν ἐκλογὴ ποὺ ἐνδέχεται νὰ προηγηθεῖ ἀπὸ αὐτὲς τὶς ἄλλες μορφῆς θάρρους). Ἡ Γαλλικὴ Ἐπανάσταση παραπέμπει τὸν Βασιλιά σὲ δίκη καὶ τὸν καταδικάζει.

Ὁ Σαιν-Ζύστ, εἰκοσιπέντε τότε χρονῶν, στὴν πρώτη ἀγόρευση του στὴ Συμβατικὴ Συνέλευση ὑποστηρίζει ὅτι ἡ μοναρχία εἶναι ἐγκλημα, ἐπειδὴ ὁ βασιλιάς σφετερίζεται τὴν κυριαρχία τοῦ λαοῦ.

Δὲν μπορεῖς νὰ βασιλεύεις ἀθῶα: εἶναι παραλογισμὸς αὐταπόδεικτος. Κάθε βασιλιάς εἶναι ἀνάρτητος, εἶναι σφετεριστής<sup>2</sup>.

Εἶναι ἀλήθεια πῶς ὁ Σαιν-Ζύστ ὑπηρετεῖ—κατὰ τὴν ἀντίληψή του—τὴ Γενικὴ Θέληση τοῦ λαοῦ, ἀλλὰ διάλεξε ἐλεύθερα νὰ τὸ κάνει αὐτό, ἐπειδὴ πιστεύει ὅτι ὁ Λαός, ἂν τοῦ ἐπιτραπεῖ νὰ ἐκφράσει τὴν ἀληθινὴ φύση του, ἐνσαρκώνει τὸ Λόγο καὶ ἢ Δημοκρατία τοῦ ἀντιπροσωπεύει τὴν Ἀρετή.

Ἐπάρχουν στὸν κόσμο τρία εἶδη ἀτιμίας μὲ τὰ ὁποῖα δὲν μπορεῖ νὰ συμβιβαστεῖ ἢ δημοκρατικὴ ἀρετὴ: τὸ πρῶτο εἶναι οἱ βασιλιάδες· τὸ δεύτερο εἶναι τὸ νὰ ὑπηρετεῖς τοὺς βασιλιάδες· τὸ τρίτο εἶναι τὸ νὰ καταθέσεις τὰ ὄπλα, ἐνῶ ἐξακολουθεῖ νὰ ὑπάρχει ὁποδήποτε ἔστω ἓνας ἀφέντης καὶ ἓνας δοῦλος<sup>3</sup>.

Τώρα εἶναι λιγότερο πιθανὸ νὰ προβλέψει ἓνας ἄνθρωπος τὸ θάνατό του ὡς τὸ μέτρο τῆς πίστεως ποὺ ἔχει ὁ ὑπέρτερος ἀπέναντι σ' ἓναν ἀφέντη. Ὁ θάνατός του, ὅταν τὸν προβλέπει, εἶναι πιθανὸ ν' ἀποτελέσει τὸ μέτρο τῆς ἀγάπης του γιὰ τὴν Ἐλευθερία: μιὰ ἀπόδειξη τῆς ἀρχῆς τῆς προσωπικῆς του ἐλευθερίας.

Εἴκοσι μῆνες μετὰ τὸν πρῶτο λόγο του ὁ Σαιν-Ζύστ περνᾷ τὴ νύχτα πρὶν ἀπὸ τὴν ἐκτέλεσή του γράφοντας στὸ γραφεῖο του. Δὲν κάνει καμιά ἀπόπειρα νὰ σωθεῖ. Ἔχει κιόλας γράψει:

Οἱ περιστάσεις εἶναι δύσκολες μόνο γιὰ κείνους ποὺ ὀρρωδοῦν μπρὸς στὸν τάφο. Περιφρονῶ τὴ σκόνη ἀπὸ τὴν ὁποία εἶμαι φτιαγμένος, τὴ σκόνη ποὺ σὰς μιλάει· ὁ καθένας μπορεῖ νὰ κινήσει καὶ νὰ ἐξοντώσει αὐτὴ τὴ σκόνη. Ἀλλὰ προκαλῶ ὁποιοδήποτε νὰ μὴ ἀποσπάσει ὅ,τι ἔχω δώσει στὸν ἑαυτὸ μου, μιὰ ἀνεξάρτητη ζωὴ στὸν οὐρανὸ τῶν αἰώνων<sup>4</sup>.

«Ὅ,τι ἔχω δώσει στὸν ἑαυτὸ μου». Ἡ τελικὴ ἀπόφαση βρίσκει τὰς μέσας στὸν ἑαυτὸ σου. Ἀλλὰ ὄχι κατηγορηματικὰ καὶ ἀπόλυτα· ἀπομένει μιὰ κ' ἴδια ἀσάφεια. Ὁ Θεός δὲν ὑφίσταται πιά, ἀλλὰ ὑπάρχει τὸ Ὑπέρτατο Ὄν τοῦ Ρουσσώ γιὰ νὰ μπερδέψει τὸ ζήτημα μὲ μιὰ μεταφορά. Ἡ μεταφορά σοῦ ἐπιτρέπει νὰ πιστεύεις ὅτι ὁ ἑαυτός σου θὰ μετέχει στὴν ἱστορικὴ κρίση γιὰ τὴν ἴδια σου τὴ ζωὴ. «Μιὰ ἀνεξάρτητη ζωὴ στὸν οὐρανὸ» τῆς ἱστορικῆς κρίσης. Ὑφίσταται ἀκόμα ἢ σιὰ μιὰς προϋπάρχουσας τάξης.

Ἀκόμα καὶ ὅταν ὁ Σαιν-Ζύστ διακηρύσσει τὸ ἀντίθετο—στὸν προκλητικὸ τελευταῖο λόγο του, ὅπου ὑπερασπίζεται τὸν Ροβеспιέρο καὶ τὸν ἑαυτὸ του—ἢ ἀσάφεια παραμένει.



Ἡ Φήμη εἶναι κενός θόρυβος. Ἄς στήσουμε τ' αὐτιά μας στοὺς αἰῶνες πού πέρασαν· δὲν ἀκοῦμε πιά τίποτα· ἐκεῖνοι πού, σὲ κάποιους ἄλλους καιροὺς, θὰ βαδίσουν ἀνάμεσα στὶς τεφροδόχες κάλπες μας, δὲν θ' ἀκούσουν περισσότερο. Τὸ καλὸ—νά τί πρέπει νὰ ἐπιδιώκουμε, καταβάλλοντας ὅποιοδῆποτε τίμημα, προτιμώντας τὸν τίτλο τοῦ νεκροῦ ἥρωα παρὰ τὸν τίτλο τοῦ ζωντανοῦ δειλοῦ<sup>5</sup>.

Ὡστόσο, παρὰ τὴν ἀλήθεια αὐτή, κατὰ μία φιλοσοφικὴ ἔννοια ὁ Σαῖν-Ζύστ πεθαίνει θριαμβευτικὰ παγιδευμένος μέσα στὸν «σκηνικὸ» ρόλο του. (Αὐτὸ μὲ κανένα τρόπο δὲν μειώνει τὸ θάρρος του).

Μετὰ τὴ Γαλλικὴ Ἐπανάσταση ἄρχισε ἡ ἐποχὴ τῆς μπουρζουαζίας. Σὲ κείνους τοὺς λίγους πού προβλέπουν τὸ θάνατό τους (καὶ ὄχι τὴν καλοπέρασή τους) ὡς ἄμεση συνέπεια τῶν στηριγμένων σὲ ἀρχεῖς ἀποφάσεών τους, αὐτὴ ἡ ὀριακὴ

Δίχως νὰ παίξει ἕνας μῦς στὸ πρόσωπό μου, δίχως νὰ βγάλω λέξη, θ' ἀνεβῶ στὸ ἱκρίωμα — καὶ αὐτὸ δὲν θὰ εἶναι βιαιοπραγία ἐναντίον τοῦ ἑαυτοῦ μου, θὰ εἶναι ἡ ἀπόλυτα φυσικὴ συνέπεια ὄλων αὐτῶν πού ἐζήσα<sup>7</sup>.

Προβλέπει τὸ θάνατό του στὸ ἱκρίωμα — καὶ κάμποσοι ρῶσοι τρομοκράτες ἐκείνη τὴν ἐποχὴ πέθαναν ἀκριβῶς ὅπως περιγράφει — σὰν νὰ ἦταν ὁ εἰρηνικὸς θάνατος ἐνὸς γέρου. Πῶς εἶναι ἱκανὸς νὰ τὸ κάνει αὐτό; Οἱ ψυχολογικὲς ἐρμηνεῖες δὲν ἀρκοῦν. Εἶναι ἱκανός, ἐπειδὴ βρίσκει τὸν κόσμον τῆς Ρωσίας, πού εἶναι ἀρκετὰ πλατὺς ὥστε νὰ φαίνεται ὀλόκληρος ὁ κόσμος, ἀφόρητο. Ὅχι ἀφόρητο στὸν ἴδιο προσωπικά, ὅπως βρίσκει τὸν κόσμον ἕνας αὐτοκτόνος, ἀλλὰ ἀφόρητο *per se*. Ὁ θάνατός του πού τὸν ἔχει προβλέψει «θὰ εἶναι ἡ ἀπόλυτα φυσικὴ συνέπεια» ὄλων αὐτῶν πού ἐζήσε στὴν προσπάθειά του νὰ ἀλλάξει τὸν κόσμον, γιατί ἂν προέβλεπε ὅ,τιδήποτε λιγότερο, θὰ σήμαινε ὅτι βρῆκε τὸ «ἀφόρητο» ἀνεκτό.

Κατὰ πολλοὺς τρόπους ἡ κατάσταση (ἀλλὰ ὄχι καὶ ἡ πολιτικὴ θεωρία) τῶν ρώσων ἀναρχικῶν στὰ τέλη τοῦ περασμένου καὶ στὶς ἀρχὲς τοῦ αἰῶνα μας προεικονίζει τὴ σημερινὴ κατάσταση. Μιὰ μικρὴ διαφορά ἔγκειται στὸ ὅτι «ὁ κόσμος τῆς Ρωσίας» φαινόταν ὀλόκληρος ὁ κόσμος. Ἄν θέλουμε νὰ κυριολεκτήσουμε, πέρα ἀπὸ τὰ σύνορα τῆς Ρωσίας ὑπῆρχε ἐναλλακτικὴ λύση. Ἔτσι, γιὰ νὰ ἀποκλείσουν αὐτὴ τὴν ἐναλλακτικὴ λύση καὶ γιὰ νὰ κάνουν τὴ Ρωσία ἕναν αὐτόνομο κόσμον, πολλοὶ ἀναρχικοὶ στράφηκαν πρὸς ἕνα εἶδος μυστικιστικοῦ πατριωτισμοῦ. Σήμερα δὲν ὑπάρχει ἐναλλακτικὴ λύση. Ὁ κόσμος εἶναι ἐνιαῖος, καὶ ἔχει γίνει ἀφόρητος.

«Ἐπῆρξε ποτὲ λιγότερο ἀφόρητος;» ἴσως ρωτήσετε. Ἐπῆρξαν ποτὲ λιγότερα δεινά, λιγότερη ἀδικία, λιγότερη ἐκμετάλλευση; Ἀδύνατο νὰ γίνουν τέτοιες ἐπαληθεύσεις. Ἐπιβάλλεται νὰ ἀναγνωρίσουμε ὅτι τὸ ἀφόρητο τοῦ κόσμου ἀποτελεῖ, κατὰ μία ἔννοια, ἱστορικὸ ἐπίτευγμα. Ὁ κόσμος δὲν ἦταν ἀφόρητος ὅσο ὑπῆρχε Θεός, ὅσο ὑπῆρχε ἡ σκιά μιᾶς προϋπάρχουσας τάξης, ὅσο παρέμεναν ἄγνωστες μεγάλες περιοχὲς τοῦ κόσμου, ὅσο οἱ ἄνθρωποι πίστευαν στὴ διά-



Ἄλλὰ στὴ ζωὴ, ἀντίθετα ἀπὸ τὸ θέατρο, ὁ νεκρὸς ἥρωας ποτὲ δὲν ἀκοῦει νὰ τὸν ἀποκαλοῦν ἥρωα. Ἡ πολιτικὴ σκηνὴ μιᾶς ἐπανάστασης, ἐπειδὴ χρησιμεύει ὡς παράδειγμα, ἔχει συχνὰ μιὰ θεατρικὴ ροπὴ. Ὁ κόσμος παρακολουθεῖ καὶ διδάσκεται :

Ἄπὸ παντοῦ μᾶς παρατηροῦσαν οἱ τύρανοι, ἐπειδὴ δικάζαμε ἕναν ἑμιοῦ τους· σήμερα πού, χάρη σὲ μιὰ εὐτυχέστερη μοίρα, συζητᾶτε τὴν ἐλευθερίαν τοῦ κόσμου, ὁ λαὸς τῆς γῆς, πού εἶναι ὁ πραγματικὰ μεγάλος τῆς γῆς, μὲ τὴ σειρά του σᾶς παρακολουθεῖ<sup>6</sup>.

ἀσάφεια ἐξαφανίζεται.

Ἡ ἀναμέτρηση ἀνάμεσα στὸν ζωντανὸ ἄνθρωπον καὶ στὸν κόσμον, ὅπως τὸν βρίσκει ὁ ἄνθρωπος, γίνεται ὀλοκληρωτικὴ. Δὲν ὑπάρχει σ' αὐτὴ τίποτα τὸ ἐξωτερικὸ, μήτε καν μιὰ ἀρχή. Ὁ θάνατος ἐνὸς ἀνθρώπου, ὅταν τὸν ἔχει προβλέψει, ἀποτελεῖ τὸ μέτρο τῆς ἀρνήσῃς του νὰ ἀποδεχτεῖ ἐκεῖνον πού βρίσκεται ἀντιμέτωπό του. Δὲν ὑπάρχει τίποτα πέρα ἀπὸ αὐτὴ τὴν ἀρνήση.

Ὁ ρώσος ἀναρχικὸς Βοϊναρόβσκι, πού σκοτώθηκε ρίχνοντας μιὰ βόμβα στὸ ναύαρχο Ντουμπάσοφ, ἔγραφε:



κριση ανάμεσα στο πνευματικό και το υλικό (σ' αυτή εξακολουθούν πολλοί να βρίσκουν τη δικαίωσή τους, επειδή βρίσκουν τόν κόσμο άνεκτό), όσο πιστευαν στη φυσική ισότητα του ανθρώπου.

Η δεύτερη, λοιπόν, φωτογραφία της έφημερίδας παρουσιάζει μια νοτιοβιετναμέζα χωρική που την άνακρινει ένας άμερικανός στρατιώτης. Πάνω στον κρόταφό της είναι κολλημένη ή κάνη ενός όπλου, και, πίσω της, ένα χέρι τής αράχνει τὰ μαλλιά. Το όπλο, όπως πιέζεται πάνω της, ρυτιδώνει τὸ πρόωρα γερασμένο και πλαδαρό δέρμα τοῦ προσώπου της.

Στους πολέμους άνέκαθεν διαπράττονταν σφαγές. Αιώνες τώρα οί άνακρίσεις γίνονται με άπειλές και βασανιστήρια. Όστόσο, τὸ νόημα που βρίσκει κανείς — έστω και μέσα από μιὰ φωτογραφία — στη ζωή (και ήδη στὸν θάνατο ίσως) αὐτῆς τῆς γυναίκας είναι καινοφανές.

Περιλαμβάνει κάθε προσωπική ιδιομορφία, όρατή ή νοητή: τὴ χωρίστρα στὰ μαλλιά της, τὸ μωλωπισμένο της μάγουλο, τὸ έλαφρὰ πρησμένο κατωχείλι της, τὸ όνομά της και όλες τις διάφορες σημασίες που αὐτὸ άποκτὰ άνάλογα με τὸ ποιὸς τῆς μιλάει, άναμνήσεις από τὰ παιδικά της χρόνια, τὸ ιδιάζον προσωπικό μίσος της για τὸν άνακριτή της, τὰ φυσικά της χαρίσματα, όλες τις λεπτομέρειες τῶν συνθηκῶν κάτω από τις όποιες γλίτωσε από τὸ θάνατο ως σήμερα, τὸν τόνο με τὸν όποιο προφέρει τὸ όνομα όλων εκείνων τῶν ανθρώπων που άγαπάει, τὴ διάγνωση ὅσων άσθνεσιῶν ίσως έχει και τὰ κοινωνικά και οικονομικά αἰτία τους, όλα ὅσα άντιτάσσει μέσα στὸ πανοῦργο μυαλό της στὴν κάνη τοῦ ὅπλου τὴ σφηνωμένη πάνω στὸ μελίγγι της. Περιλαμβάνει όμως και καθολικές αλήθειες: καμιά βία δὲν υπῆρξε τόσο σφοδρή, τόσο γενική και τόσο άδιάλειπτα μακρόχρονη όσο ή βία που άσκοῦν οί ίμπεριαλιστικές χῶρες πάνω στὸ μεγαλύτερο μέρος τοῦ κόσμου: ὁ πόλεμος στὸ Βιετνάμ έξαπολύθηκε για νὰ καταστρέψει τὸ παράδειγμα ενός ενωμένου λαοῦ, που άντιστάθηκε σ' αὐτὴ τὴ βία και άνακήρυξε τὴν ανεξαρτησία του· τὸ γεγονός ότι οί βιετναμέζοι άποδείχονται άήττητοι πολεμώντας τὴ μεγαλύτερη

ίμπεριαλιστική δύναμη τῆς γῆς άποτελεῖ άπόδειξη τῶν έξοχων πόρων ενός έθνους 32 έκατομμυρίων· σὲ ἄλλα μέρη τοῦ κόσμου οί πόροι (στοὺς πόρους περιλαμβάνονται ὄχι μόνο οί πρώτες ὕλες και ή έργασία αλλά και οί δυνατότητες τοῦ καθενός) δύο δισεκατομμυρίων ανθρώπων διασπαθίζονται και λεηλατοῦνται.

Έχει εἰπωθεῖ πὼς πρέπει νὰ σταματήσει ή έκμετάλλευση στὸν κόσμο. Είναι γνωστὸ πὼς ή έκμετάλλευση αὐξάνει, επεκτείνεται, θάλλει και γίνεται ὄλοένα και πιὸ άδυσώπητη, όταν υπερασπίζεται τὸ δικαίωμά της νὰ εκμεταλλεύεται.

Άς εἴμαστε σαφεῖς: δὲν είναι ὁ πόλεμος στὸ Βιετνάμ που είναι άφόρητος· τὸ Βιετνάμ έπιβεβαιώνει τὸ άφόρητο τῶν σημερινῶν συνθηκῶν στὸν κόσμο. Η κατάσταση είναι τέτοια, ὅστε τὸ παράδειγμα τοῦ βιετναμικοῦ λαοῦ παρέχει έλπίδα.

Ό Γκεβάρα τὸ άναγνώρισε αὐτὸ και έπραξε δεόντως. Ό κόσμος γίνεται άφόρητος, μόνο όταν υπάρχει ή δυνατότητα νὰ τὸν μεταμορφώσεις αλλά σου τὴν άρνοῦνται. Οί κοινωνικές δυνάμεις που είναι ιστορικά ικανές νὰ έπιφέρουν τὴ μεταμόρφωση είναι καθορισμένες — τουλάχιστον σὲ γενικές γραμμές. Ό Γκεβάρα διάλεξε νὰ ταυτιστεῖ με τις δυνάμεις αὐτές. Και διαλέγοντας δὲν ὑποτάχθηκε στους λεγόμενους ιστορικούς άνόμους» αλλά στὴν ιστορική φύση τῆς ἴδιας του τῆς υπαρξῆς.

Ό θάνατός του που τὸν εἶχε προβλέψει δὲν άποτελεῖ πιὰ τὸ μέτρο τῆς πίστης ενός υπηρέτη, οὔτε τὸ αναπότρεπτο τέλος μιᾶς ήρωικῆς τραγωδίας. Τὸ μάτι τῆς βελόνας τοῦ θανάτου εκλείσει — δὲν υπάρχει τίποτα για νὰ περάσει σάν κλωστή μέσα από αὐτὸ, μήτε καν μιὰ μελλοντική (άγνωστη) ιστορική κρίση. Έφρόσον άπέφυγε ὅποιαδήποτε εκκλιση πρὸς τὸ υπερβατικό και εφόσον έπραξε κινούμενος από τὴ μέγιστη δυνατὴ έπίγνωση τῶν ὅσων ήταν δυνατό νὰ γνωρίζει, ὁ θάνατός του που τὸν εἶχε προβλέψει έγινε τὸ μέτρο τῆς ισότητας που υπάρχει τώρα άνάμεσα στὸν εαυτὸ σου και στὸν κόσμο· είναι τὸ μέτρο τῆς ὀλοκληρωτικῆς του στρατεύσης και τῆς ὀλοκληρωτικῆς ανεξαρτησίας του.

Είναι εύλογο νὰ ὑποθέσουμε πὼς άφότου ένας άνθρωπος, ὅπως ὁ Γκεβάρα, έλαβε τὴν άπόφασή του, υπῆρξαν στιγμές ὅπου εἶχε επί-

*Ποίηση* : 'Οδυσσεάς 'Ελύτης, Λίνα Κάσδαγλη, Θανάσης Χ. Παπαδόπουλος, Γιωργῆς Παυλόπουλος, Νίκος Φωκᾶς.

*Πεζογραφία* : Μαντῶ 'Αραβαντινοῦ, Νάσος Βαγενᾶς, Θανάσης Βαλτινός, Λευτέρης Κανέλλης, Νίκος Καχτίσης, Τατιάνα Μιλλιέξ, Σπύρος Πλασκοβίτης.

*Δοκίμιο Μελέτη* : Νόρα 'Αναγνωστάκη, Georges Bataille, Claude Levi-Strauss

*Κριτική* : 'Εμμ. Μαυρομαμάτης, Α.Γ. Ξύδης, Μ. Χατζηγιάκουμης.

γνωση τῆς έλευθερίας του, ή ὅποια διαφέρει ποιοτικά από κάθε άλλη προγενέστερη γνωστή μας έλευθερία.

Πρέπει νὰ τὸ θυμόμαστε αὐτὸ, ὅπως και τὸν πόνο, τὴ θυσία και τὴν τεράστια προσπάθεια που συνεπαγόταν ή άπόφαση. Σὲ μιὰ έπιστολή του όταν έφυγε από τὴν Κούβα, ὁ Γκεβάρα έγραψε στους γονεῖς του:

Τώρα μιὰ δύναμη θέλησης που τὴν έχω τελειοποιήσει με τὴν προσοχή ενός καλλιτέχνη θὰ στηρίξει τὰ άδύναμα πόδια μου και τὰ έξαντλημένα πνεμόνια μου. Θὰ τὰ καταφέρω<sup>8</sup>.

Μετάφραση:

ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ ΚΟΤΖΙΑΣ

1. «Τὸ Βιετνάμ δὲν πρέπει νὰ μείνει μόνο», New Left Review, Λονδίνο, αρ. 43, 1967.

2. Saint - Just, *Discours et Rapports*, Editions Sociales, Paris 1957, σ. 66.

3. έ.ά. σ. 90.

4. έ.ά.

5. έ.ά.

6. έ.ά. 'Ο Σαιν - Ζυστ στὴ Συμβατική, για τὸ Σύνταγμα.

7. Τὸ παραθέτει ὁ 'Αλμπέρ Καμύ. 'Ο 'Επαναστατημένος Άνθρωπος.

8. E. «Che» Guevara, *Le Socialisme et l' homme*, Maspero, Παρίσι 1967, σ. 113.



«Ἡ σκιά τοῦ δικτάτορα»

Δύο ὁμόκεντρα κείμενα  
 παρουσιασμένα καὶ μεταφρασμένα  
 ἀπὸ τὸν Γ. Π. Σαββίδη

ΣΕΛΙΔΑ ΑΦΙΕΡΩΜΕΝΗ ΣΤΗ ΜΝΗΜΗ

ΤΟΥ ΣΥΝΤΑΓΜΑΤΑΡΧΗ ΣΟΥΑΡΕΘ, ΝΙΚΗΤΗ ΤΗΣ ΜΑΧΗΣ ΤΟΥ ΧΟΥΝΙΝ

Τί σημασία ἔχουν τώρα οἱ στερήσεις, ἡ ἐξορία,  
 ἡ ταπεινώση τῶν γερατειῶν, ἡ σκιά τοῦ δικτάτορα  
 ποὺ ἀπλώνει πάνω στὴν πατρίδα, τὸ σπίτι στὴν Πάνω  
 Πόλη  
 ποὺ τὸ πούλησαν τ' ἀδέρφια του ἐνῶ ἐκεῖνος πολεμοῦσε,  
 οἱ ἀχρηστες μέρες  
 (οἱ μέρες ποὺ ἐλπίζεις νὰ τις ξεχάσεις, οἱ μέρες ποὺ  
 ξέρεis πὼς θὰ ξεχαστοῦν),  
 ἀφοῦ πάντως ἀξιώθηκε τῆ μεγάλης του ὥρα, ἐφιππος  
 στὴν περιόπτη πάμπα τοῦ Χουνίν, καθὼς σὲ σκηρικό  
 στημένο γιὰ τὸ μέλλον,  
 λὲς καὶ τὸ ἀμφιθέατρο τῶν Ἄνδεων ἦταν τὸ ἴδιο τὸ  
 μέλλον.

Τί σημασία ἔχει ἡ ροὴ τοῦ χρόνου, ἀφοῦ αὐτός,  
 μέσα του,  
 ἐγνώρισε τὴν πλήρωση, τὴν ἐκσταση, ἓνα ἀπόβραδο.

Ἐκανε δεκατρία χρόνια στοὺς πολέμους τῆς Ἀμε-  
 ρικῆς. Τέλος  
 ἡ μοῖρα τὸν ἔφερε στὴν Οὐρουγουάη, στοὺς κάμπους  
 ποὺ ἀρδεύει ὁ Ρίο Νέγρο.  
 Στὸ ἡλιοβασίλεμα, θὰ συλλογιζόταν  
 πὼς γι' αὐτὸν εἶχε ἀνθίσει ἐκεῖνο τὸ ρόδο:  
 ἡ πορφυρὴ μάχη τοῦ Χουνίν, ἡ ἀτέλετη στιγμή  
 ὅπου οἱ λόγχεις συγκροῦστηκαν, ἡ διαταγὴ ποὺ ἔκρινε  
 τὴ μάχη,  
 ἡ ἦττα ἢ ἀρχικὴ, καὶ μέσα ἀπ' τὴν ὀχλοβοή

ΠΕΔΡΟ ΣΑΛΒΑΔΟΡΕΣ

Θέλω νὰ ἀφήσω μιὰ γραπτὴ κατάθεση (ἴσως νὰ  
 εἶναι ἡ πρώτη ποὺ ἐπιχειρεῖται) γιὰ ἓνα ἀπὸ τὰ πιὸ  
 παράξενα καὶ στυγνὰ συμβάντα τῆς ἱστορίας τοῦ τό-  
 που μου. Ὁ μόνος τρόπος γιὰ νὰ γίνει αὐτό, εἶναι,  
 μοῦ φαίνεται, νὰ ἐπέμβει κανεὶς ὅσο τὸ δυνατόν λιγό-  
 τερο στὴν ἀφήγηση καὶ νὰ ἀπέχει ἀπὸ γραφικὲς λεπτο-  
 μέρειες καὶ προσωπικὲς εἰκασίες.

Ἐνας ἄντρας, μιὰ γυναίκα, καὶ ἡ ἀσήκωτη σκιά  
 ἐνὸς δικτάτορα εἶναι τὰ τρία πρόσωπα τῆς ἱστορίας.  
 Ὁ ἄντρας λεγόταν Πέδρο Σαλβαδόρες· ὁ παππούς μου  
 ὁ Ἀκεβέδο τὸν εἶδε λίγες μέρες ἢ ἐβδομάδες μετὰ τὴν  
 πτώση τοῦ δικτάτορα στὴ μάχη τοῦ Καζέρος. Ὁ  
 Πέδρο Σαλβαδόρες μπορεῖ καὶ νὰ μὴν ἦταν διαφορε-  
 τικὸς ἀπὸ ὅποιοιδήποτε ἄλλοι, ὅμως τὰ χρόνια καὶ ἡ  
 μοῖρα του τὸν ἐξεχώρισαν. Ἦταν ἓνας κύριος ὅπως  
 πολλοὶ ἄλλοι κύριοι τῆς ἐποχῆς του : ἰδιοκτῆτης (ἂς  
 υποθέσουμε) ἐνὸς ἀγροκτῆματος καί, ἀντίθετος στὴν  
 τυραννία, ἀνῆκε στὴν παράταξη τῶν Ἐνωτικῶν. Ἡ

ἡ φωνὴ του (ἐξίσου αἰχμηρὴ γιὰ τὸν ἴδιον ὅσο καὶ  
 γιὰ τὸ στοράτευμα)  
 νὰ κεντροῖζει τοὺς Περουβιανούς του στὸ γιουρούσι·  
 ἡ λάμψη, ἡ ὀρμή, ἡ μοιραία ἐπέλαση,  
 ὁ φρενιασμένος λαβύρινθος τῶν πεζικάριων,  
 ἡ μάχη μὲ τὶς λόγχεις χωρὶς ν' ἀκουστεῖ οὔτε ἓνα  
 σμπάρο,  
 ὁ Σπανιόλος καρφωμένος στὸ σπαθί του,  
 ἡ νίκη, ἡ εὐτυχία, ἡ ἐξάντληση, ἀρχίζοντας ὁ ὕπνος,  
 καὶ οἱ ἄντρες πεθαίνοντας μέσα στοὺς βάλτους,  
 καὶ ὁ Μπολίβαο προσφέροντας λόγια βεβαίως ἱστορικά,  
 καὶ ὁ ἥλιος ἤδη στὸ γέρομα, καὶ ξανά ἡ γεύση τοῦ  
 νεροῦ καὶ τοῦ κρασιοῦ,  
 καὶ ἐκεῖνος ὁ νεκρὸς δίχως πρόσωπο, μὲ τὸ πρόσωπο  
 τσαλαπατημένο καὶ σβησμένο ἀπὸ τὴ μάχη...

Ὁ δισέγγονός του γράφει τούτους τοὺς στίχους,  
 καὶ ἡ μυστικὴ φωνὴ  
 τοῦ ἔρχεται βαθιὰ μέσα ἀπὸ τὸ αἷμα του:  
 —Τί σημασία ἔχει ἡ μάχη μου στὸ Χουνίν, ἂν εἶναι  
 μόνο γιὰ μιὰ ἐνδοξὴ ἀνάμνηση,  
 μιὰ χρονολογία ποὺ ἀποστηθίζεται γιὰ τοὺς διαγω-  
 νισμοὺς ἢ ἓνα σημεῖο στὸ χάραξη.  
 Ἡ μάχη εἶναι ἀέναη καὶ τῆς περισσεύει ἡ πομπὴ  
 τῶν ὀρατῶν καὶ ἡχηρῶν στρατιῶν  
 τὸ Χουνίν εἶναι δυὸ πολίτες στὴ γωνιὰ τοῦ δρόμου  
 ποὺ καταριοῦνται τὸν τύρανο,  
 ἢ ἓνας ἄνθρωπος ἄσημος ποὺ λιώνει μέσα στὴ φυλακὴ.

γυναίκα του ἦταν κόρη Πλάνες· κατοικοῦσαν οἱ δυὸ  
 τους στὴν ὁδὸ Σουϊπάχα, κοντὰ στὴ γωνία τῆς Τέμ-  
 πλε, ἐκεῖ ὅπου σήμερα εἶναι ἡ καρδιὰ τοῦ Μπουένος  
 Ἄιρες. Τὸ σπίτι ὅπου ἔγινε τὸ πράγμα, ἔμοιαζε μὲ  
 πολλὰ ἄλλα : ἐξώπορτα στὸ δρόμο, μακριὰ καμαρωτὴ  
 εἴσοδος, ἐσωτερικὴ πόρτα μὲ σιδεριά, δωμάτια, καὶ  
 δύο τρία αἶθρια στὴ σειρά. Ὁ δικτάτορας ἦταν βέβαια  
 ὁ Ρόζας.

Μιὰ νύχτα, γύρω στὰ 1842, ὁ Σαλβαδόρες καὶ ἡ  
 γυναίκα του ἀκουσαν νὰ σιμῶνει ὁ κούφιος ἤχος ἀπὸ  
 πέταλα ἀλόγων ἔξω στὸν ἄστρωτο δρόμο, καὶ τοὺς  
 καβαλάρηδες νὰ κραυγάζουν τὰ μεθυσμένα «ζήτω!»  
 τους καὶ τὶς φοβέρες τους. Αὐτὴ τὴ φορὰ, οἱ μπράβοι  
 τοῦ Ρόζας δὲν προσπέρασαν. Μετὰ τὶς φωνές, ἀκού-  
 στηκαν ἀπανωτὰ χτυπήματα στὴν ἐξώπορτα· ἐνῶ οἱ  
 καβαλάρηδες πάσχιζαν νὰ τὴν παραβιάσουν, ὁ Σαλβα-  
 δόρες πρόλαβε νὰ μετακινήσει τὸ τραπέζι τῆς σάλας  
 τοῦ φαγητοῦ, νὰ ἀνασηκώσει τὸ χαλί καὶ νὰ κρυφτεῖ

μέσα στο κατώγι. Η γυναίκα του έσυρε πάλι το τραπέζι στη θέση του. Οί μαχαιροβγάλτες ξεχύθηκαν στο σπίτι· είχαν έρθει να πάρουν τον Σαλβαδόρες. Η γυναίκα είπε πώς ο άντρας της είχε ξεφύγει στα Μοντεβιδέο. Δεν την έπίστεψαν, τή μαστίγωσαν, τσάκισαν όλες τις γαλάζιες ποσελάνες της (τό γαλάζιο ήταν τό χρώμα τών Ένωτικών), έψαξαν όλο τό σπίτι, μά ποτέ δέ σκέφτηκαν να άνασκηώσουν τό χαλί. Μεσάνυχτα, πήραν τ' άλογά τους κι έφυγαν, βλαστημώντας πώς θα ξανάρθουν γρήγορα.

Έδω άρχίζει στ' άλήθεια ή ιστορία του Πέδρο Σαλβαδόρες. "Έζησε έννέα χρόνια μέσα στο κατώγι." Όσο κι αν πούμε στον έαυτό μας πώς τά χρόνια αποτελούνται από μέρες και οι μέρες από ώρες, και πώς έννέα χρόνια είναι ένας όρος άφηρημένος και ένα άθροισμα άσύλληπτο, μολαταύτα ή ιστορία είναι άνατριχιαστική. Υποθέτω πώς μέσα στο σκοτάδι, πού τά μάτια του κάπως έμαθαν να τό άποκρυπτογραφούν, δέ συλλογιζόταν τίποτα τό ιδιαίτερο, ούτε καν τό μίσος του ή τόν κίνδυνό του. Άπλως βρισκόταν εκεί — στο κατώγι — με τούς αντίλαλους του κόσμου, από τόν όποιο είχε άποκοπεί, να του έρχονται τότε τότε άποπάνωθέ του : τά βήματα τής γυναίκας του, ο κουβάς πού άντηχοüse πάνω στο φιλιατρό του πηγαδιού, μιá ραγδαία βροχή πού έπεφτε στο αίθριο. "Όσο γινόταν να ζέρει, κάθε μέρα του έγκλεισμού του μπορούσε να είναι και ή στερνή του.

Η γυναίκα του άπέλυσε όλους τούς ύπηρέτες, μήπως και κανένας τούς έπήγαινε να τούς καταδώσει, και είπε στους δικούς της πώς ο Σαλβαδόρες βρισκόταν στην Ούρουγουάη. Στο μεταξύ, έβγαζε τά πρός τό ζήν τους ράβοντας στολές για τό στρατό. Με τόν καιρό, γέννησε δυό παιδιά· οι δικοί της τήν άποκήρυξαν, πιστεύοντας πώς είχε έραστή. Μετά τήν πτώση

του τυράννου, τήν παρακάλεσαν γονατιστοί να τούς συγχωρέσει.

Τί ήταν ο Πέδρο Σαλβαδόρες ; Ποιός ήταν ; Τί ήταν εκείνο πού τόν έκράτησε φυλακισμένο ; ο φόβος του ; ή αγάπη του ; ή άόρατη παρουσία του Μπουένος Άιρες ; Η μήπως, τελικά, ή συνήθεια ; Για να τόν βαστάει κοντά της, ή γυναίκα του έπλαθε είδησεις και του έλεγε για ψιθυριστές συνωμοσίες και φημολογούμενες νίκες. Μπορεί και να ήταν δειλός, κι εκείνη, πιστή, να του έκρυβε πώς τόν είχε καταλάβει. Τόν φαντάζομαι στο κατώγι του, ίσως χωρίς κερί, χωρίς βιβλίο. Πιθανότατα, τό σκοτάδι τόν έβύθιζε σε ύπνο. Τά όνειρά του, στις άρχές, μάλλον θα γύριζαν σ' εκείνη τήν ξαφνική νύχτα όπου ή λεπίδα έγύρευε τό λαρύγγι του, ή στους δρόμους πού τόσο καλά έγνώριζε, ή στις άνοιχτές πεδιάδες. Καθώς περνούσαν τά χρόνια, θα ήταν όλο και πιό άνίκανος να δραπετεύσει, έστω και μέσα στον ύπνο του· ό,τι και να όνειρευόταν θα είχε συμβεί μέσα στο κατώγι. Άρχικά, μπορεί να ήταν ένας άνθρωπος κυνηγημένος, ένας άνθρωπος πού κινδύνευε ή ζωή του· άργότερα (δέν θα τό μάθουμε ποτέ θετικά), θα ήταν ένα ζωό ήσυχασμένο μέσα στο λαγούμι του ή ένα είδος ύποτονικου θεού.

Έτσι πήγε τό πράγμα, ίσαμε εκείνη τήν καλοκαιριάτικη μέρα του 1852, όταν ο Ρόζας τό 'σκασε από τήν Άργεντινή. Τότε μονάχα ο κρυφός αυτός άνθρωπος βγήκε στο φώς τής ήμέρας· ο παππούς μου μίλησε μαζί του. Πλαδαρός, παχεμένος, ο Σαλβαδόρες είχε τό χρώμα του κεριού και δέν μπορούσε να μιλήσει παρά με χαμηλή φωνή. Ποτέ δέν ξαναπήρε πίσω τά κατασχεμένα χτήματά του· θαρρώ πώς πέθανε στην ψάθα.

"Όπως συμβαίνει και με τόσα άλλα, ή μοίρα του Πέδρο Σαλβαδόρες μάς φαντάζει σαν ένα σύμβολο κάποιου πράγματος πού κοντεύουμε να τό καταλάβουμε, χωρίς ποτέ να τό κατορθώσουμε δόλοτελα.

## ΣΗΜΕΙΩΜΑ ΤΟΥ ΜΕΤΑΦΡΑΣΤΗ

Τό ποίημα και τό διήγημα του Άργεντινού συγγραφέα Χόρχε Λουίς Μπόρχες (1899), τά όποια έπιχείρησα να μεταφέρω στα έλληνικά, παρουσιάζονται έδω συνδυασμένα για πρώτη φορά — από όσο ξέρω. Τά χαρακτηρίσα «όμόκεντρα», όχι βέβαια μόνον έπειδή γράφηκαν από τόν ίδιον άνθρωπο, μά γιατί — καθώς φαίνεται κιόλα από τόν κοινόν έπίτιτλο πού τούς έδωσα — θεωρώ πώς εκφράζουν δυό όψεις του ίδιου θέματος : τήν «σιιά του δικτάτορα» Ρόζας (1835 - 1852), κοιταγμένη διαμέσου τής προσωπικής έμπειρίας και τής ιστορικής αίσθησης του Μπόρχες. "Αν όχι άλλο, άρκεί να ύπενθυμίσω στον άναγνώστη ότι, έπί δικτατορίας Περόν (1946 - 1955), ο Μπόρχες, από βιβλιοθηκάριος πού ήταν, βρέθηκε ξαφνικά άποσπασμένος ως Έπιθεωρητής Πουλερικών και Κονίκλων τών Λαϊκών Άγορών — πράγμα πού, φυσικά, τόν άνάγκασε να παραιτηθεί άμέσως από τήν δημόσια ύπηρεσία, με άποτέλεσμα ή έβδομηντάχρονη μητέρα του να θεθεί σε κατ' οίκον περιορισμό και ή άδελφή του να φυλακιστεί με κάποιο νομότυπο πρόσχημα.

Σπεύδω να προσθέσω πώς και ή πιό καλοπροαίρετη έξίσωση τών δυό αυτών κειμένων με έργα πού από τό 1944 και δώθε άυτοχαρακτηρίζονται ως «άντιστα-

σιακή λογοτεχνία», θα ήταν δόλοτελα άυθαίρετη — ιδίως έν όψει τών δηλωμένων προθέσεων του Μπόρχες, όπως τουλάχιστο διατυπώνονται στην άκόλουθη παράγραφο από τόν πρόλογο του πρόσφατου βιβλίου του, *Τό Υπόμνημα του Δόκτορα Μπρόντη* (1970) :

«Έκανα τό κατά δύναμη — δέν ξέρω πόσο τό πέτυχα — να γράψω σέκτα νέτα διηγήματα. Δέν τολμώ να δηλώσω πώς είναι άπλά· πουθενά στον κόσμο δέν υπάρχει ούτε μιá σελίδα ούτε καν μιá λέξη πού να είναι άπλή, δεδομένου ότι κάθε πράγμα συνεπάγεται τό Σύμπαν, πού τό πιό φανερό χαρακτηριστικό του είναι τό Πολυσύνθετο. Θέλω να ξεκαθαρίσω πώς δέν είμαι, ούτε και ήμουν ποτέ, αυτό πού άλλοτε όνομαζόταν κήρυκας παραβολών ή μυθογράφος και πού τώρα είναι γνωστό ως "στρατευμένος συγγραφέας". Δέν φιλοδοξώ να είμαι Αίσωπος. Οι ιστορίες μου, ή μυθολογία μου, σε έναν έλεφαντινο πύργο. Οι πολιτικές μου πεποιθήσεις είναι άρκετά γνωστές : είμαι μέλος του Συναρηκτικού Κόμματος — πράγμα πού ήδη άποτελεί, καθαυτό, μιá μορφή σκε-

πτικισμού! — και κανείς ποτέ δέν με χαρακτήρισε κομμουνιστή, έθνικιστή, αντισημίτη, όπαδό του [θρυλικού Άμερικανού λήσταρχου] Μπίλλυ - δή - Κιντ ή του δικτάτορα Ρόζας. Πιστεύω πώς κάποτε θα αξιωθούμε να μην έχουμε κυβερνήσεις. Ποτέ δέν έκρυψα τις πεποιθήσεις μου, ούτε και σε καιρούς δοκιμασίας, μά και ποτέ δέν τις άφησα να εισχωρήσουν στην λογοτεχνική μου έργασία — εκτός από μιá φορά [τό 1969, στο 'Ισραήλ] όταν με συνεπήρε ο ένθουσιασμός για τόν Πόλεμο τών Έξι Ημερών. Η τέχνη του γράφειν είναι μυστηριώδης, οι πεποιθήσεις μας έφημερες, και προτιμώ τήν πλατωνικήν ιδέα τής Μούσας από εκείνην του Έντγκαρ Άλλαν Πόου, ο όποιος ύποστήριζε (ή έκανε πώς ύποστηρίζει) με λογικά έπιχειρήματα πώς ή σύνθεση ενός ποιήματος είναι πράξη εύφυας...»

Τό ποίημα «Página para recordar al Coronel Suarez, vencedor en Junin» γράφηκε τό 1953 και μόδεσε να πρωτοδημοσιευτεί σε περιοδικό τό 1954. Ο Μπόρχες τό θεωρήσε άρκετά σημαντικό ώστε να τό περιλάβει στην *Προσωπική Άνθολογία* του (1961). Δέν ξέρω ισπανικά ούτε κατόρθωσα να ιδώ τό πρωτότυπο κείμενο : ή άπόδοσή μου στηρίζεται στην σύγκριση μιζς άγγλικής μετάφρα-



σης (του "Αλασταίρ Ρήντ) και δύο γαλλικών (του Ζαν ντε Μίλλερν και του Νέστορα Ίμπάρρα). Την άφιξη των στην μήμη του Γιώργου Θεοτοκά.

Σχετικά με το ποίημα αυτό, νομίζω χρήσιμο να μεταφέρω εδώ μια περικοπή από το «Αυτοβιογραφικό Δοκίμιο» (1970) που ο Μπόρχες, τυφλός πιά, συνέθεσε άπειυθεία στα άγγλικά με την συνεργασία του Νόρμαν Τόμας ντι Τζιοβάννι :

«... Ο παππούς της μητέρας μου ήταν ο συνταγματάρχης Ίσίδωρος Σουάρεθ, που, το 1824, σε ηλικία 24 ετών, ήγηθηκε της περίφημης έπείλασης του περουνθικου και κολομβιανού Ίππικου, η οποία ανέστρεψε την φορά της μάχης του Χουβίν. στο Περού. Η μάχη αυτή ήταν η προτελευταία στον Νοτιοαμερικανικό Πόλεμο της Άνεξαρτησίας. Άγκυλά και ο Σουάρεθ ήταν δευτεροζάδερφος του Χουάν Μαυοελ ντε Ρόζας, που κυβέρνησε ως δικτάτορας την Άργεντινή από το 1835 ως το 1852, ωστόσο προτίμησε την έξορία και την φτώχεια στο Μοντεβιδέο<sup>2</sup>, παοά να ζήσει στο Μπουένος Άιρες κάτω από την τυραννία. Τα χτήματά του, φυσικά, κατασχέθηκαν, και ένας από τους αδελφους του εκτελέστηκε... Ο πατέρας της μητέρας μου, Ίσίδωρος Άκεβέδο [που μνημονεύεται από τον Μπόρχες, όχι στο ποίημα, αλλά στο διήγημα], αν και πολίτης, έλαβε μέρος σε μάχες άλλων έμφυλων πολέμων στα 1860 και στα 1880. Και από τις δύο πλευρές της οικογένειάς μου έχω προπάτορες στρατιωτικούς: τοίτο, ένδεχομένως, έξηγει την λαχτάρα μου για μίαν έπική μοίρα, την οποία οι θεοί μου άρνήθηκαν, σοφά χωρίς άμφιβολία».

Το διήγημα «Pedro Salvadores» γράφηκε η μάλλον ύπαγορευτήκε το 1969 και πρωτοδημοσιεύτηκε τον ίδιο χρόνο σε περιοδικό, μεταφρασμένο άγγλικά από τον Νόρμαν Τόμας ντι Τζιοβάννι με την

συνεργασία του Μπόρχες. Η απόδοσή μου βασίστηκε σε τοίτο το κείμενο που, όταν εκδόθηκε σε τόμο (1971), παρουσιάστηκε άφιερωμένο στον Juan Murchison και συνοδευμένο από το άκόλουθο αυτοσχόλιο :

«Νομίζω πώς η Ιστορία του Πέδρο Σαλβαδόρες συνοψίζεται με άρκετη πληρότητα στην τελευταία παράγραφο. Θά ήθελα, λοιπόν, με την ευκαιρία, να πω κάτι για τον τρόπο που γράφηκε το διήγημα. Άρχικά, είχα σκεφτεί να καταπιαστώ με Ιστορική έρευνα [πάνω σε τοίτο το περιστατικό], μα γρήγορα κατάλαβα πώς για αισθητικούς σκοπούς η προφορική παράδοση είναι πιό άληθινή από ό,τι τα γυμνά γεγονότα. (Η πρώτη παραλλαγή [του άγγλικού δημοτικού τραγουδιού] της "Παγάνας του Τσέβυ" φαίνεται πιό άτεχνη από την μεταγενέστερη). Ίσως να πρωτοάκουσα την Ιστορία αυτή από τον παππού μου [τον Άκεβέδο] όταν ήμουν πέντε ή έξι χρονών. Την κατέγραψα, εν μέρει, όπως την θυμόταν η μητέρα μου. Πρόσφατα έμυθα πώς ο μυθιστοριογράφος του 19. αιώνα Έδουάρδος Γκουτιέρρεθ ήδη την είχε καταγράψει — θαρρώ σε ένα βιβλίο που τιτλοφορείται *Το μαχαίρι του τυράννου* — και πώς το πραγματικό όνομα του άνθρώπου ήταν Χοσέ Μαρία Σαλβαδόρες. "Όσο για τους Ένωτικούς και τους Όμοσπονδιακούς", οι λέξεις αυτές δέν πρέπει να παρβούν στην ονομαστική τους άξία. Οι Ένωτικοί (πράγμα που ο Σαρμιέντο και ο Έτσεβερρία γνώριζαν άριστα) έκπροσωπούσαν τον πολιτισμό, ένω οι Όμοσπονδιακοί άντιπροσώπευαν την βαρβαρότητα των πατριών των καουντίλλιο. Οι προπάτορές μου, από μίνα και από κύρη, ήταν — προς τιμήν τους — Ένωτικοί.

»Στα δικά μας τα χρόνια, παρουσιάστηκαν πολλές μοίρες σαν του Πέδρο Σαλβαδόρες. Της Άννας Φράνκ η περίπτωση ίσως να είναι η πιό γνωστή».

Νομίζω πώς δέν περιττεύει να προσθέσω λίγες πληροφορίες για τα δύο όνόματα Άργεντινών που μνημονεύονται παρενθετικά στην προτελευταία παράγραφο. Ο Δομήνικος Φαουστίνο Σαρμιέντο (1811 - 1888) ήταν συγγραφέας και φιλελεύθερος πολιτικός: έγινε Πρόεδρος της Άργεντινής Δημοκρατίας (1868 - 1874) και θεωρείται ως «η ευγενέστερη φυσιογνωμία της νεότερης Λατινοαμερικανικής Ιστορίας». Το γνωστότερο έργο του — ένα από τα πιό σημαντικά της Άργεντινής Λογοτεχνίας — είναι η μυθιστορηματική βιογραφία ενός πολιτικάντη - όπλαρχηγού του Ρόζας, του «καουντίλλιο» Φακούνδο Κουρόρα, που τιτλοφορείται εύγλωττα : *Φακούνδο η Πολιτισμός και Βαρβαρότητα* (1845). Ο Στέφανος Έτσεβερρία (1805 - 1851) ήταν ρομαντικός ποιητής και σοσιαλιστής στοχαστής: πέθανε έξόριστος πριν από την πτώση του Ρόζας. Σήμερα, η λογοτεχνική του φήμη διατηρείται κυρίως χάρη σε ένα πεζογράφημά του, *Το Σφαγείο*, άμεσα έμπνευσμένο από την θηριωδία των όπαδών του δικτάτορα.

Άθήνα, 18 Μαρτίου 1973  
Γ.Π.Σ.

1. Πρβ. την προφορική δήλωση του Μπόρχες, την οποία κατέγραψε (περίπου δέκα χρόνια πριν) ο δημοσιογράφος Κάρλος Περάλτο : «Με την πολιτική ασυλοσύμει όσο το δυνατόν λιγότερα. Με άπασχίλησε στα χρόνια της Δικτατορίας, όμως αυτό δέν ήταν ζήτημα πολιτικής αλλά ήθους. Π.χ. είμαι μέλος του Συντηρητικού Κόμματος. Όσο ο θρίαμβος των Ριζοσπαστικών με ευχαρίστησε. Και πιστεύω πώς το να είσαι Συντηρητικός στην Άργεντινή, είναι μία μορφή πολιτικού σκεπτικισμού». Επίσης, στον ίδιο δημοσιογράφο είχε δηλώσει : «Θυμάμαι πώς ο πατέρας μου χαρακτήριζε πολιτικά τον εαυτό του ως άναρχικόν άτομιστή. Και νομίζω πώς και εγώ χαρακτηρίζομαι ως άναρχικός άτ μικιστής».

2. Η πρωτεύουσα της Ούρουγουάης — δες στον χάρτη — ήταν το πλησιέστερο καταφύγιο των άντιφρονούντων του Μπουένος Άιρες.

3. Οι Όμοσπονδιακοί δέν μνημονεύονται ρητά στο διήγημα, αλλά ύπονοούνται με την παρουσία των «μπράβων» του Ρόζας.

## ΑΛΚΗ ΚΥΡΙΑΚΙΔΟΥ-ΝΕΣΤΟΡΟΣ

# Η όργάνωση του χώρου στον παραδοσιακό πολιτισμό

Α. Τί σημαίνει παραδοσιακός πολιτισμός.

Άπό το 1950 και ύστερα—σε συνδυασμό βασικά με το Σχέδιο Μάρσαλ — πολλοί ξένοι οικονομολόγοι και κοινωνιολόγοι άρχισαν να μελετούν τη ζωή στην έλληνική ύπαιθρο με σκοπό να έπενδύσουν έπιστημονικά το πρόγραμμα ανάπτυξεως που χρηματοδοτούσε η χώρα τους. "Έτσι διαθέτουμε σήμερα μία σειρά οικονομολογικών και κοινωνιολογικών μελετών, στις όποιες μπορούμε να δώσουμε τον γενικό τίτλο «Η Έλλάδα σε μεταβατικό στάδιο ανάπτυξεως»<sup>1</sup>. Μεταβατικό

ως προς τον οικονομικό τομέα κυρίως (μετάβαση από την προβιομηχανική στη βιομηχανική εποχή). αλλά όχι μόνον ως προς αυτόν: την τελευταία είκοσαετία η μετάβαση συντελείται με γργό ρυθμό και στον κοινωνικό και στον ιδεολογικό τομέα, τον όποιον, για να άποφύγουμε την όποιαδήποτε παρεξήγηση, θά τον ονομάσουμε τομέα της κοσμοθεωρίας<sup>2</sup>.

Οί μελέτες αυτές, έφόσον έξυπηρετούν έφηρμοσμένες έπιστήμες (οικονομία και κοινωνικές έπιστήμες) έρευνούν βέβαια το παρόν, σκεπύουν όμως στη μελλοντική έφαρ-

μελέτη

μογή των πορισμάτων της έρευνάς τους: πώς η άνάλυση του παρόντος θά βοηθήσει στον καθορισμό και στην έπίτευξη των στόχων της ανάπτυξης. Έκείνο που δέν λαμβάνεται καθόλου υπόψη στη διαδικασία αυτή είναι η άφετηρία του μεταβατικού σταδίου: όχι προς τα πιό προχωρεί, αλλά από ποϋ ξεκίνησε.

Δέν ύπάρχει άμφιβολία ότι—αν εξαιρέσουμε όρισμένες «κλειστές» άκόμη ομάδες, όπως λ.χ. οι Σαρακατσάνοι—οί ύπόλοιποι Έλληνες, είτε στην ύπαιθρο ζούν είτε στις πόλεις, έχουν σήμερα διανύσει το μεγαλύτερο μέρος του δρόμου πεύ

ὁδηγεῖ ἀπὸ τὸν παραδοσιακὸν στὸν σύγχρονον πολιτισμὸν. Διατηροῦν, φυσικὰ, πολλοὺς ἀπὸ τοὺς παραδοσιακοὺς τρόπους ζωῆς καὶ σκέψης, ἀλλὰ πάντοτε σὲ συνδυασμὸ—σὲ συμφυρμὸ, θὰ ἦταν τὸ σωστότερον νὰ ποῦμε—μὲ τοὺς τρόπους ζωῆς καὶ σκέψης ποὺ ἐπικρατοῦν σὲ μιὰ σύγχρονη πῶλη ἐνὸς σύγχρονου κράτους. Τὰ ἀποτελέσματα τοῦ συμφυρμοῦ αὐτοῦ εἶναι τὶς περισσότερες φορὲς μάρτυρες τῆς κακῆς προσαρμογῆς ποὺ συντελεῖται σ' αὐτὸ τὸ μεταβατικὸ στάδιο—κακῆς γιὰτὶ κατὰ κανόνα ἐνεργεῖ ἀντικοινωνικὰ, ἀντιοικονομικὰ καὶ ἀντιαναπτυξιακὰ. Παραδείγματα βρῖσκει κανεὶς ἀφθονα στὶς διάφορες κτινω- νωσιολογικὰς μελέτες, ἐδῶ θ' ἀναφέρω ἓνα μόνο, ἀπὸ προσωπικῆ μου παρατήρηση: Στὸν παραδοσιακὸν πολιτισμὸν ἡ παινεμένη κόρη ἦταν ἡ «χρυσοχέρα», αὐτὴ ποὺ ἐτοίμαζε μόνη τῆς τὰ προικιά τῆς, μὲ τὰ χεράκια τῆς. Σήμερα ὅμως αὐτὸ ποὺ τῆς δίνει κύρος καὶ τιμὴ δὲν εἶναι τὸ νὰ δουλεύει, ἀλλὰ τὸ νὰ κάθεται ὁ πατέρας τῆς εἶναι ὑποχρεωμένος, κατὰ τὸ πρότυπο τοῦ ἀστοῦ πατέρα, νὰ ἀγοράσει τὰ προικιά τῆς κόρης του, πράγμα ποὺ δίνει καὶ σ' αὐτὸν κύρος.

Οἱ προσαρμογὲς αὐτὲς εἶναι ἀντικείμενο τῆς κοινωνιολογικῆς ἔρευνας, ἡ ὁποία παίρνει βέβαια ὑπόψη τῆς τῆς ἀρχικῆς, παραδοσιακῆς μορφῆς τοῦ φαινομένου, ἀλλὰ μονάχα ὡς μέτρο συγκρίσεως, γιὰ νὰ προχωρήσει ἔπειτα στὴ μελέτη τῆς ἐξέλιξης καὶ τῆς προσαρμογῆς τοῦ φαινομένου στὴ νέα κατάσταση ποὺ δημιουργήθηκε. Τὴν κοινωνιολογία δὲν τὴν ἐνδιαφέρει νὰ ἐντάξει τὴν παραδοσιακὴν μορφήν στὸ πλαίσιο ὅπου ἀνήκει, δὲν τὴν ἐνδιαφέρει, μὲ ἄλλα λόγια, ἡ δομὴ τοῦ παραδοσιακοῦ πολιτισμοῦ, ἀλλὰ ἡ ἔρευνα τοῦ μεταβατικοῦ παρόντος καὶ ἡ πρόβλεψη καὶ ὁ προγραμματισμὸς ἐνὸς κατὰ τὸ δυνατόν δομημένου μέλλοντος.

Γιὰ τὴν δομὴν τοῦ παραδοσιακοῦ πολιτισμοῦ θὰ ἔπρεπε νὰ εἶχε ἐνδιαφερθεῖ ἡ λαογραφία. Εἶναι ἐξ ὀρισμοῦ «ἡ ἐπιστῆμη τοῦ λαϊκοῦ πολιτισμοῦ», ὁ ὁποῖος ἔχει γιὰ κύριο γνώρισμά του τὸ «κατὰ παράδοσιν»<sup>3</sup>. Ἄν τώρα ὀνομάσθηκε «λαϊκός»—καὶ ὄχι «παραδοσιακός»—πολιτισμὸς, αὐτὸ ὀφείλεται στὸ ὅτι ἡ λαογραφικὴ ἔρευνα, ὅταν ἄρχισε νὰ γίνεται συστηματικὰ, εἶχε ὡς ἀντικείμενό της τὸν πολιτισμὸν τοῦ

«λαοῦ» τῆς ὑπαίθρου, σὲ ἀντίθεση μὲ τὸν πολιτισμὸν τῶν μορφωμένων ἀστών. Σήμερα ὅμως τόσο ἡ λέξις «λαός» ὅσο καὶ τὸ ἐπίθετο «λαϊκός» ἔχουν πολὺ εὐρύτερη σημασία, καὶ ἔτσι ὁ ὅρος «λαϊκὸς πολιτισμὸς» δὲν μᾶς λέει ἀπολύτως τίποτε. Θὰ μπορούσαμε βέβαια νὰ τὸν διατηρήσουμε συμβατικά, μένοντας ἔτσι πιστοὶ καὶ στὸν ὄρισμό τῆς λαογραφίας κατὰ Κυριακίδη. Τὸ ζήτημα ὅμως εἶναι ὅτι καὶ αὐτὸς τὸν χρησιμοποίησε, κατὰ τὴν γνώμη μου, συμβατικά, ἀφοῦ δὲν δέχτηκε νὰ ὀρίσει τὸ περιεχόμενον τῆς λαογραφίας κατὰ τὸν φορέα τῆς, τὸν λαόν, ἀλλὰ μόνον κατὰ τὸ δημιουργημὰ τοῦ φορέως, τὸν πολιτισμό<sup>4</sup>. Στὴν περίπτωσιν αὐτῇ τὸ ἐπίθετο «λαϊκός» δὲν ἀποδίδει οὐσιαστικὸν γνώρισμα τοῦ πολιτισμοῦ, ἀλλὰ εἶναι ἓνας ἀπλὸς τοπικὸς προσδιορισμὸς (λαϊκός=ἀγροτικός). Ἀντίθετα, τὸ ἐπίθετο «παραδοσιακός» ἀποδίδει τὸ σημαντικότερον γνώρισμα τῆς ἐννοίας ποὺ προσδιορίζει, καὶ γι' αὐτὸ ὁ ὅρος «παραδοσιακὸς πολιτισμὸς» εἶναι, κατὰ τὴν γνώμη μου, προτιμότερος.

Τὸ πρόβλημά μου, ὡστόσο, ὡς λαογράφου, δὲν εἶναι οἱ ὅροι καὶ οἱ ὀρισμοὶ (ὅπου ἄλλωστε πάντοτε ἀφθονοῦν οἱ ἀντιφάσεις), ἀλλὰ ἡ μέθοδος. Ἡ ἑλληνικὴ λαογραφία, μολονότι διακηρύσσει ὅτι εἶναι ἐπιστῆμη «τοῦ ζώντος, παρόντος ἀνθρώπου τοῦ λαοῦ»<sup>5</sup>, τὴ στιγμήν ποὺ περνᾷ ἀπὸ τὴν παρατήρησιν εἰς τὴν ἐρμηνείαν γίνεται αὐτομάτως ἐπιστῆμη ἱστορικῆ, ἀφοῦ σκοπὸς τῆς εἶναι νὰ ἐρμηνεύσει τὰ φαινόμενα μὲ βάση τὴν καταγωγὴν τους (δηλαδή τὴν ἀρχικὴν καὶ—ὑποτίθεται—πληρέστερην μορφήν τους στὸ ἀπώτατο παρελθόν) καὶ ὄχι τὴν λειτουργικὴν σημασίαν τους στὸ παρόν. Ἡ μέθοδος τῆς λαογραφίας εἶναι μέθοδος *διαχρονικῆ* καὶ ὄχι *συγχρονικῆ*, πράγμα ποὺ τὴν ἐμποδίζει φυσικὰ νὰ συλλάβει τὸ νόημα τῆς «δομῆς» τοῦ παραδοσιακοῦ πολιτισμοῦ. Βέβαια ὁ παραδοσιακὸς πολιτισμὸς, ὡς ἀφετηρία τοῦ σημερινοῦ μεταβατικοῦ σταδίου εἶναι—ὡς σύνολο καὶ ὄχι ὡς μεμονωμένα στοιχεῖα τοῦ «ἐπιβίωνοντος» στὸ παρόν—φαινόμενον ἱστορικόν. Γιὰ ν' ἀποκαλυφθεῖ ἐπομένως ἡ δομὴ του θὰ πρέπει νὰ μελετηθεῖ *συγχρονικὰ* μὲν, ἀλλὰ σὲ χρόνον παρωχημένον: τὸν χρόνον τῆς ἀκμῆς του. Ὅταν δηλαδή λειτουργοῦσε ὡς αὐτόνομος μηχανισμὸς, ὁ ὁποῖος ἀπὸ τὴν μιὰ

μεριὰ ἐξασφάλιζε τὴ συντήρησιν τῶν παραδεδομένων, ἀπὸ τὴν ἄλλαν ὅμως ἐπέτρεπε καὶ ἐνίσχυε τὶς δημιουργικὰς προσπάθειες τῶν προικισμένων ἀτόμων, τὰ ὁποῖα ἐνεργοῦσαν ἔτσι σὰν ὠστικὲς δυνάμεις, ποὺ κρατοῦσαν σὲ διαρκῆ κίνησιν τὸ σύνολο τοῦ πολιτισμοῦ.

Ἡ ἑλληνικὴ λαογραφία δὲν ἀντιμετώπισε ποτὲ συνολικὰ τὸ πρόβλημα τοῦ παραδοσιακοῦ πολιτισμοῦ. Ἀσχολήθηκε μὲ τὰ ἐπὶ μέρους «κατὰ παράδοσιν» φαινόμενα, τὰ ὁποῖα τὴν ἐνδιέφεραν κυρίως ἀπὸ ἀποψη ἱστορικῆ: ἤθελε νὰ ἀποδείξει τὴν καταγωγὴν τους ἀπὸ τὴν ἑλληνικὴν ἀρχαιότητα, γιὰ νὰ πιστοποιήσῃ ἔτσι τὴν συνέχειαν τῆς παράδοσης στὸν ἑλληνικὸν χῶρον. Γι' αὐτὸ καὶ τὰ κριτήρια ποὺ χρησιμοποίησε γιὰ νὰ καθορίσῃ τὴν γνησιότητα ἢ τὸν χαρακτήρα τῶν λαογραφικῶν φαινομένων ἦταν κριτήρια μερικά, ποὺ ἀφοροῦσαν δηλαδή στὸ κάθε φαινόμενον χωριστά, καὶ ὄχι κριτήρια γενικά, ποὺ νὰ ἀφοροῦν στὸ σύνολο τοῦ πολιτισμοῦ. Τέτοιου εἴδους γενικά κριτήρια, τὰ ὁποῖα καλύπτουν τὸ σύνολο τῆς ἀνθρώπινης δραστηριότητος, εἶναι οἱ τρεῖς τομεῖς ποὺ ἀναφέραμε στὴν ἀρχή: ὁ *οἰκονομικός*, ὁ *κοινωνικός* καὶ ὁ *τομέας τῆς κοσμοθεωρίας*.

Ὁ παραδοσιακὸς πολιτισμὸς ἀνακαλύφθηκε πάλι πρόσφατα, γιὰ δευτέρην φοράν, ἀπὸ τοὺς ἀνθρωπολόγους καὶ τοὺς κοινωνιολόγους, ὅταν σὲ λιγότερον ἀνεπτυγμένους χῶρους (ὅπως λ.χ. οἱ χῶρες τῆς Κεντρικῆς καὶ Νότιας Ἀμερικῆς) ἄρχισε νὰ συντελεῖται ἡ ριζικὴ ἐκείνη ἀλλαγὴ ποὺ σημάδεψε τὰ τέλη τοῦ 18. αἰῶνα καὶ τὴν Εὐρώπην: δηλαδή ἡ μετάβασις ἀπὸ τὸ τοπικόν, περιφερειακόν στὸ ἐθνικόν ἐπίπεδον, ἀπὸ τὴν τοπικὴν αὐτοδιοίκησιν εἰς τὴν κεντρικὴν ἐξουσίαν, ἀπὸ τὴν ζωὴν στὸ πλαίσιο τῆς μικρῆς κοινότητος, εἰς τὴν ζωὴν στὸ πλαίσιο ἐνὸς σύγχρονου κράτους. Στὴν τομὴν αὐτὴν φάνηκαν ἀκόμη μιὰ φορά ἀνάγλυφες οἱ διαφορὲς τῶν δύο συστημάτων, τοῦ παραδοσιακοῦ καὶ τοῦ σύγχρονου: διαφορὲς ὡς πρὸς τὸν *οἰκονομικόν*, τὸν *κοινωνικόν*, καὶ τὸν τομέαν τῆς *κοσμοθεωρίας*. Ποιὸ εἶναι ὡστόσο τὸ σημεῖον ὅπου οἱ διαφορὲς αὐτὲς ἀπὸ ποσοτικὰς γίνονται ποιοτικὰς, καὶ πέρα ἀπὸ τὸ σημεῖον αὐτὸ ὁ παραδοσιακὸς πολιτισμὸς εἶναι καταδικασμένος; Ποιὸς εἶναι, μὲ ἄλλα λόγια, ὁ *terminus ante quem*



για την άκμή του παραδοσιακού πολιτισμού; Θεωρητικά θά μπορούσε να όριστει ως εξής:

α) Ός προς τον οικονομικό τομέα ή άκμή του παραδοσιακού πολιτισμού τοποθετείται σε μιάν εποχή όπου ή οικονομία μπορεί να είναι άγροτική ή έμπορευματική, αλλά είναι πάντως προκαπιταλιστική.

β) Ός προς τον κοινωνικό τομέα ή άκμή του παραδοσιακού πολιτισμού είναι συνάρτηση της διοικητικής όργάνωσης των ανθρώπων σε μικρές κοινότητες που έχουν τα χαρακτηριστικά της Gesellschaft<sup>8</sup>. Στις κοινότητες αυτές ή επικοινωνία των ατόμων είναι άμεση, προφορική χωρίς τή μεσολάβηση της κεντρικής εξουσίας και της γραπτής, επίσημης γλώσσας.

γ) Ός προς την κοσμοθεωρία—κι εδώ θά περιοριστώ στον ευρωπαϊκό χώρο—ό παραδοσιακός πολιτισμός χαρακτηρίζεται από τή μεσαιωνική αντίληψη περι του κόσμου, δηλαδή τή αντίληψη εκείνη που επικρατούσε στην Εύρώπη πριν διαδοθούσιν στα ευρύτερα στρώματα του πληθυσμού οι ιδέες περι φύσεως που εισήγαγε ο Διαφωτισμός και στις όποιες στηρίζεται ή σύγχρονη φυσική και ή φιλοσοφία<sup>9</sup>.

Αυτή είναι ή θεωρητική αντιμετώπιση του θέματος. Ιστορικά τώρα, για μās τους Έλληνες, ή εποχή της άκμης του παραδοσιακού πολιτισμού πέφτει μέσα στα χρόνια της Τουρκοκρατίας. Οι πληροφορίες που έχουμε για τή ζωή του ελληνικού λαού από τα τέλη του 17. αιώνα και ύστερα πιστοποιούν τήν ύπαρξη των καθοριστικών στοιχείων που αναφέραμε στο θεωρητικό μέρος. Φυσικά οι ιδιόζουσες συνθήκες που επικρατούσαν στον ελληνικό χώρο τήν περίοδο αυτή διαφοροποιούν τα πράγματα, και ή έρευνα αποδεικνύει ότι ή άκμή του παραδοσιακού μας πολιτισμού συμπίπτει με τήν εποχή που ο Κ.Θ. Δημαράς όνόμασε «ελληνικό διαφωτισμό» (1770-1820)<sup>10</sup> χωρίς αυτό να αποτελεί άσυμβίβαστο. Αν λ.χ. ρίξουμε μιá ματιά στον πολιτισμό των Έλλήνων της Μακεδονίας αυτή τήν εποχή της άκμης, θά οδηγηθούμε σε μερικές πολύ ενδιαφέρουσες διαπιστώσεις: και πρώτα απ' όλα ότι ο παραδοσιακός πολιτισμός δεν είναι λαϊκός -

άγροτικός, αλλά άστικός<sup>11</sup>, άφου οι κύριοι φορείς του δεν είναι οι άγρότες, αλλά οι έμποροι και οι τεχνίτες που είτε ζουν στις μεγάλες πόλεις (και μάλιστα όχι μόνον τις πόλεις της Όθωμανικής Αυτοκρατορίας, αλλά και τις μεγαλουπόλεις της Κεντρικής και Δυτικής Εύρώπης) είτε περιοδεύουν τή χώρα, κινούμενοι άνάμεσα σε πόλεις και χωριά. Άλλωστε ή διάκριση άνάμεσα σε πόλη και χωριό δεν είναι καθόλου έντονη τήν εποχή αυτή, κι αυτό όφείλεται στην οικονομική όργάνωση του τόπου, στην όποια κυρίαρχο ρόλο παίζει ο έμπορος<sup>12</sup>: αυτός ρυθμίζει τήν παραγωγή και τή διάθεση των προϊόντων, και όχι μόνο για τήν πόλη, αλλά και για το χωριό. Σ' αυτό το στάδιο της οικονομίας, το μερκαντιλικό ή έμπορευματικό, το όποιο κράτησε στην Εύρώπη ως τα τέλη του 18. αιώνα, δεν ύπάρχει μεγάλη διαφορά στην παραγωγική δραστηριότητα πόλης και χωριού<sup>13</sup>. Το χωριό ανταποκρίνεται ένεργά στην οικονομική πρωτοβουλία της πόλης, και ως προς τον τόπο της ες συναλλαγής δεν ύπάρχει συγκεντρωτισμός, αλλά οικονομική άποκέντρωση: κάθε περιοχή έχει τή δική της άγορά για τα προϊόντα της, σε διαφορετική εποχή του έτους, και ο έμπορος είναι εκείνος που πρέπει να κινείται από τή μιá έμποροπανήγυρη στην άλλη, άναλαμβάνοντας κάθε χρόνο μιá πραγματική όδύσεια<sup>14</sup>. Η αντίθεση μεταξύ πόλης και χωριού έμφανίζεται στη Δυτική Εύρώπη με τή βιομηχανική επανάσταση, ή όποια ένίσχυσε τήν κυριαρχία της πόλης πάνω στην ύπαιθρο σε μιá κλίμακα πρωτοφανή για τήν ιστορία της άνθρωπότητας<sup>15</sup>.

Στήν Ελλάδα όμως ή βιομηχανική εποχή άρχίζει με άρκετή καθυστέρηση, ουσιαστικά μετά τον Δεύτερο παγκόσμιο πόλεμο. Έτσι όσον άφορā τον οικονομικό τομέα ο ελληνικός παραδοσιακός πολιτισμός έχει, θεωρητικά, τή δυνατότητα να συνεχίζεται, μιá και ή πλήρης εκβιομηχάνιση της χώρας δεν έχει άκόμη σημαίνει όριστικά τή λήξη του. Τα πράγματα όμως δεν είναι τόσο ξεκαθαρισμένα μέσα στο πλαίσιο του παραδοσιακού πολιτισμού. Πρέπει να έχουμε πάντοτε υπόψη μας ότι εδώ οι οικονομικοί όροι δεν έχουν τήν «καθαρή» σημασία που απέκτησαν στον σύγχρονο Δυτικό πολιτισμό μετά το δόγμα του *lais-*

sez-faire και τήν οικονομική θεωρία του Keynes<sup>16</sup>. Στις παραδοσιακές κοινωνίες οι οικονομικοί παράγοντες είναι ταυτόχρονα και κοινωνικοί και ιδεολογικοί παράγοντες. Έπομένως όποιαδήποτε επέμβαση σε έναν από αυτούς έχει τον άμεσο αντίκτυπό της σε όλους.

Οι πρώτες μεγάλες ρωγμές στο οικοδόμημα του δικού μας παραδοσιακού πολιτισμού σημειώθηκαν στον κοινωνικοπολιτικό τομέα, με τήν ίδρυση στα 1832 του άνεξάρτητου ελληνικού κράτους και τήν επέμβασή του: α) στην πατροπαράδοτη διοικητική όργάνωση των Έλλήνων (κατέλυσε τήν αυτονομία των κοινοτήτων—θά ήταν ώστόσο ρομαντική ή αντίληψη ότι θά μπορούσε και να μην τó κάνει) και β) με τήν επέμβαση του στην παιδεία, ή όποια από κοινοτική έγινε δημόσια και άνοιξε έτσι τó δρόμο από τήν κοινότητα στην πρ τεύουσα.—«Θέλω τó παιδί μου να ράθει γράμματα για να πιαστεί από τήν κρικέλα», έλεγε ένας ρουμελιώτης χωρικός στον ρουμελιώτη δάσκαλο και σπουδαίο λαογράφο Δημήτριο Λουκόκοπουλο<sup>17</sup>. (Με τή λ. κρικέλα έννοούσε τó δημόσιο ταμείο' ήθελε δηλαδή τó παιδί του να γίνει δημόσιος υπάλληλος—τó όνειρο κάθε άγρότη). Οι επέμβασεις αυτές της κεντρικής εξουσίας συντέλεσαν σε μιá ριζική άλλαγή των σχέσεων στο επίπεδο της διοικητικής όργάνωσης και στο επίπεδο της παιδείας: από αυτοδιοικούμενοι οι Έλληνες χωρίστηκαν τώρα σε διοικούντες και διοικουμένους, ένω στο επίπεδο της παιδείας άρχισε να βαθαινει ολοένα και περισσότερο τó χάσμα μεταξύ λογίων και λαού, που τόσο είχε μοχθήσει να γεφυρώσει ο «ελληνικός διαφωτισμός»<sup>18</sup>.

Η στιγμή αυτή της πρώτης, γι' αυτό και σπουδαιότερης, μετάβασης του ελληνικού λαού από τή ζωή της κοινότητας στον μηχανισμό ένός σύγχρονου κράτους είναι, πιστεύω, ή πιό πρόσφορη για τή μελέτη τόσο του παραδοσιακού πολιτισμού όσο και των σύγχρονων ελληνικών προβλημάτων. Γιατί στην κρίσιμη αυτή καμπή της νεοελληνικής ιστορίας, όπου συντελείται ή μετάβαση από τó τοπικό στο ένθικό επίπεδο, και ο ρουμελιώτης και ο μοραίτης πρέπει να μάθουν πώς είναι πρώτα απ' όλα Έλληνες, ύπήκοοι του Βασιλέα των Έλλήνων—έδώ φανερώνονται καλύτερα οι παραμόνιες

## Ἀπρόοπτα

### ΟΝΕΙΡΟ ΤΟ ΜΕΣΗΜΕΡΙ

— Πόσα μεσημέρια κοιμήθηκα μόνος  
μὲ τὸ δέγμα μου—

Ξεκοιλιασμένες πόρτες καὶ ἀπὸ κεῖ  
νὰ περνοῦν λωρίδες κήπων.  
Στὸ βάθος μιὰ κοπέλα μόλις διακρίνεται  
μ' ἓνα πνευστὸ ὄργανο, παίζει τὸ σιωπητήριο.  
Ἕνας νεκρὸς πέφτει ἀπὸ τὸν οὐρανὸ,  
ἐλαφρὸς σὰν πούπουλο.  
Σκαλώνει στὴ στέγη.

«Τώρα τοὺς θάβουνε βαθιὰ καὶ βρέχει»

Βρέχει.  
Σκούριασε τὸ φῶς.

Σταμάτησε.  
Μόλις πὸν προλαβαίνει ἡ κοπέλα  
νὰ καταπιεῖ τ' ὄργανο.

Σβήσανε ὅλα.

Μιὰ καμπάνα βραδεὶ δαιμονισμένα.

(Μεσημέρι γεμάτο μελάνι καὶ πέτρες).

### ΠΑΛΙ Η ΒΡΟΧΗ

Ἐδῶ μέσα δὲν βρέχει.  
Ὁ οὐρανὸς εἶναι καλὰ καρφωμένος.

Πίσω ἀπὸ τὴν παραπάνω τελεία  
σᾶς κοιτάζω πὸν κλέβετε στὸ ζῦγι.

Αὐτὸς πὸν περνᾷ τώρα,  
φοράει τὸ κεφάλι του γιὰ καπέλο.

Ὁ καιρὸς τὸ γυρνᾷ πάλι στὴ βροχή.  
Ὁ οὐρανὸς μπάζει νερά.

Ἐπρεπε νὰ χρησιμοποιήσω ἀνεξίτηλη μελάνη.

Θὰ μείνει ὁμως ἓνα στεγνὸ τραγούδι  
νὰ σᾶς τρομάζει.

### ΤΟΠΙΟ

Τὸ τοπίο ἦταν πολὺ εἰδυλλιακό.  
Μοῦ χάιδενες τὸ σκοτωμένο μου χέρι.  
Τὸ μαῦρο χρῦσιζε στὸν ὀρίζοντα

ὄλο ὑποσχέσεις.

Ἡ πόλη μαγκωμένη στὴν ὀμίχλη  
κρεμότανε ἄδειο τσουβάλι.

Νύχτα στὸν μισοφαγωμένο κῆπο  
τοῦ πασᾶ, μ' ἓνα φακὸ γυρεῦμα  
πεταλοῦδες.

### ΚΑΘΗΜΕΡΙΝΑ

Τὸ παντελόνι μου ἔκανε γόνατα  
ἔκανε φωλιές γιὰ τὶς κλειστὲς Κυριακὲς  
χωρὶς ἥλιους, μόνο τσιγάρο καὶ ψωμί.

Οἱ κάλτσες σου στὸ πάτωμα  
δὲν εἶναι βέβαια πουλιά, ἀλλὰ ἓνα  
ζευγάρι κάλτσες καὶ ὅπως τὶς γυρίζεις  
ἀπὸ τὴν καλὴ γιὰ νὰ τὶς φορέσεις  
φέρνεις ἀναστάτωση στοὺς κρατοῦντες.

ἀξίες τοῦ παραδοσιακοῦ μας πολιτισμοῦ, ἐνῶ παράλληλα διαπιστώνονται καὶ οἱ λόγοι τῆς κακοδαιμονίας τοῦ ἐλληνικοῦ κράτους στὴ γένεσή τους.

B. Τί σημαίνει ὀργάνωση τοῦ χώρου στὸν παραδοσιακὸ πολιτισμὸ.

Μὲ τὴν κατάλυση τοῦ βυζαντινοῦ κράτους ἀπὸ τοὺς Τούρκους οἱ Ἕλληνες, γιὰ νὰ ἐπιβιώσουν, ὀργάνωσαν τὸν χῶρο τους σύμφωνα μὲ τὶς καινούργιες συνθήκες πὸν δημιουργήθηκαν. Καὶ πρῶτα ἀπ' ὅλα ἀναγκάστηκαν νὰ ἐποικίσουν τὰ βουνά,

ἀφοῦ στὶς πεδιάδες ἐγκαταστάθηκαν οἱ Τούρκοι. Ἔτσι ὁ ἐλληνικὸς πολιτισμὸς τῆς Τουρκοκρατίας (ὅσον ἀφορᾷ τὴν ἡπειρωτικὴ Ἑλλάδα τουλάχιστον) εἶναι κυρίως πολιτισμὸς τῶν βουνῶν καὶ ἡ οἰκολογικὴ σχέση τοῦ βουνοῦ μὲ τοὺς κατοίκους του εἶναι ἐκείνη πὸν διαμορφώνει τὸν ἰδιαίτερο χαρακτήρα τοῦ πολιτισμοῦ στὴν κάθε περιοχὴ.

Ἡ ὀργάνωση τοῦ χώρου στὸν ἐλληνικὸ παραδοσιακὸ πολιτισμὸ μπορεῖ, νομίζω, νὰ μελετηθεῖ σὲ τρεῖς φυσικὲς κλίμακες. Τὶς ὀνομάζω φυσικὲς, γιὰτὶ δὲν ὀφείλονται στὴν ἐπέμβαση τῆς ἐξουσίας, ἀλλὰ

δημιουργοῦνται κατὰ κάποιον τρόπο αὐθόρμητα, σύμφωνα μὲ τὶς ἀνάγκες τῶν κατοίκων — πὸν ὑπαγορεύονται εἴτε ἀπὸ τὴ φυσικὴ εἴτε τὴν ἱστορικὴ ἀναγκαιότητα — καὶ σὲ συνδυασμὸ πάντοτε μὲ τὶς δυνατότητες τοῦ φυσικοῦ περιβάλλοντος. Οἱ κλίμακες αὐτὲς εἶναι:

- α) Ἡ κοινότητα (τὸ κάθε χωριὸ) — Μικροκλίμακα.
- β) Ἡ ἐπαρχία\* (συστάδα ἰστί-

\* Χρησιμοποιοῦμε τὸν ὄρο ἐπαρχία μὲ τὴν παραδοσιακὴν τοῦ ἔννοια, ἡ ὁποία ἀποδίδει στὰ ἐλληνικὰ τὸν ὄρο culture area.



## Η ΣΚΑΛΑ

Όπως κατεβαίνεις σκάλα βαθιά  
πὸν τρίζει καὶ τὸ σκοτάδι  
εἶναι ὑγρὸ καὶ κολλᾷ ἐπάνω σου.

Ἄζαφνα  
παραπατάς.  
Γκρεμίζεσαι.  
Γύρω πορτοκάλια, ρολόγια καὶ  
ἄλλα  
εἶδη καθημερινῆς χρήσεως.

Ἄνάβουν φῶτα καὶ φωνές  
ἀπὸ διάφορες μνήμες.

Μακριὰ ἀκούγεται σειρήνα.

Βέβαια δὲν ἔρχεται κανεὶς.

## ΚΙΝΔΥΝΟΣ ΣΤΗΝ ΠΟΛΗ

Ἄποψε δὲν γράφονται ποιήματα.

Ὁ τρολὸς ξέφυγε μ' ἓνα ὄπλο  
καὶ ρίχνει στὸ ψαχνό.  
Ὅλα τὸν δείχνουν—ἀλλὰ  
κανεὶς δὲν τὸν βλέπει.

Τρέχω-τρέχουμε.  
Σκοντάφτω στὸν ἑαυτό μου.

Ὁ ποιητὴς παριστάνει τὸ  
ὀπωροφόρο δέντρο γιὰ νὰ  
γλυτώσει τὸν ξυλοκόπο.

μων χωριῶν ἢ «χώρα καὶ χωριά»,  
τὰ ὁποῖα συνιστοῦν μιὰ πολιτιστι-  
κὴ ἐνότητα) — Μέση κλίμακα.

γ) Ἡ περιφέρεια (μεγάλη γεω-  
γραφικὴ καὶ πολιτιστικὴ ἐνότητα)  
στὴν ἡπειρωτικὴ Ἑλλάδα ὑπάρχουν  
ἕξι: Μοριάς, Ρούμελη (Ἀνατολικὴ  
καὶ Δυτικὴ Στερεά), Ἡπειρος,  
Θεσσαλία, Μακεδονία καὶ Θράκη)  
— Μεγάλη κλίμακα.

Κοινότητα, ἐπαρχία καὶ περι-  
φέρεια ἀποτελοῦν «σύνολα» πολι-  
τισμοῦ τὰ ὁποῖα θὰ μπορούσαν γραμ-  
μικὰ νὰ παρασταθοῦν ὡς τρεῖς  
συγκεντρικὸι κύκλοι: ὁ εὐρύτερος,  
ἡ περιφέρεια, περιέχει τὴν ἐπαρχία,

καὶ αὐτὴ τὴν κοινότητα. Στὴν πρα-  
γματικότητα ὁμως ἡ περιφέρεια  
περιέχει περισσότερες ἐπαρχίες, καὶ  
ἡ ἐπαρχία περισσότερες κοινότητες,  
σὲ διαφορετικὸ ἀριθμὸ κάθε φορά.  
Ἐκεῖνο πὸν κερδίζει κανεὶς ἀντι-  
μετωπίζοντας συγχρονικὰ τὰ σύν-  
ολα αὐτὰ εἶναι ὅτι διαπιστώνει τὴν  
ἐκπληκτικὴν ἰδιομορφία καὶ πολυ-  
μορφία τους. Στὴ μικροκλίμακα  
τῆς κοινότητος ἰδιαίτερα ἀνακαλύ-  
πτει ὅτι αὐτὸ πὸν ὀνομάζουμε πα-  
ραδοσιακὸ πολιτισμὸ συνίσταται ἀπὸ  
ἄπειρους μικροὺς κύκλους πὸν κι-  
νοῦνται ὁ καθένας σύμφωνα μὲ τὴ  
δική του, ξεχωριστὴ λογικὴ. Ἄλ-  
λωστε αὐτὴ ἀκριβῶς ἡ πολυμορφία  
εἶναι ἓνα ἀπὸ τὰ βασικὰ χαρακτη-  
ριστικὰ τοῦ παραδοσιακοῦ πολιτι-  
σμοῦ, τὸ ὁποῖο πέρασε σχεδὸν ἀπα-  
ρατήρητο — ἢ τουλάχιστον ἀνεκ-  
μετάλλευτο — ἀπὸ τὴν ἑλληνικὴ  
λαογραφία, ἐξαιτίας τοῦ ἀποκλει-  
στικὰ «θεματογραφικοῦ» προσ-  
νατολισμοῦ τῆς. Οἱ ἐπιστήμονες  
λαογράφοι δηλαδὴ — γιὰ τὴν οἱ μὴ  
ἐπιστήμονες μᾶς ἔδωσαν, εὐτυχῶς,  
μιὰ μεγάλη σειρὰ ἀπὸ τοπικὲς λαο-  
γραφικὲς μελέτες—ἀσχολοῦνται μὲ  
τὰ θέματα τῆς λαογραφίας (λ.χ.  
τὰ δημοτικὰ τραγούδια, τὶς παροι-  
μίες, τὰ ἔθιμα, τὶς δεσποικονίες)  
μὲ σκοπὸ νὰ ἐρευνηθοῦν, ὅπως ση-  
μειώσαμε καὶ παραπάνω, τὴν ἱστο-  
ρικὴ τους ἀρχή· δὲν τοὺς ἐνδιαφέρει  
ἡ λειτουργία τῶν λαογραφικῶν φαι-  
νομένων μέσα στὸ συγκεκριμένο  
συγχρονικὸ τους περιβάλλον, δη-  
λαδὴ μέσα στὸν πολιτισμὸ τῆς κοι-  
νότητος ἢ τῆς ἐπαρχίας, ὅπου τὸ  
φαινόμενο παρατηρήθηκε καὶ κατα-  
γράφηκε· γι' αὐτὸ καὶ ἀποδελτιώ-  
νουν τὴ συγκεκριμένη πληροφορία,  
τὴν κατατάσσουν σ' ἓνα γενικότερο  
λῆμμα (λ.χ. «ἱστορικὰ τραγού-  
δια», «ἔθιμα τοῦ γάμου», «τὸ ἀμί-  
λητο νερὸ») καὶ τὴν ἐξετάζουν, ὄχι  
σὲ συνάρτηση μὲ τὸν κύκλον ζωῆς  
ἀπὸ τὸν ὁποῖον προῆλθε, ἀλλὰ σὲ  
σχέση μὲ ἀνάλογες πληροφορίες  
πὸν προέρχονται ἀπὸ ἄλλους κύ-  
κλους ζωῆς. Μ' αὐτὸν τὸν τρόπο  
ἀνυψωνόμαστε στὸ «πανελλήνιο» ἐ-  
πίπεδο, ὅπως φανερώνουν καὶ οἱ  
τίτλοι τῶν σχετικῶν ἐργασιῶν: λ.χ.  
«Ὁ γάμος παρὰ τοῖς Ἑλλῆσι»,  
«Ἡ πρώτη τοῦ ἔτους παρὰ τοῖς  
Ἑλλῆσι» κτλ. Ἡ λημματογραφικὴ  
αὐτὴ κατάταξη καὶ ἐπεξεργασία  
τῶν λαογραφικῶν πληροφοριῶν δη-  
μιούργησε, ὅπως εἶνα φυσικόν, κα-  
τηγορίες πὸν δὲν ἀνταποκρίνονται  
σὲ καμιὰ πραγματικότητα. Καὶ ὅπως

οἱ τοπικὲς γιορτὲς καὶ οἱ ἐθνικοὶ  
χοροὶ εἶναι πιά, τὶς περισσότερες  
φορὲς, σκηνοθεσίες, ἔτσι καὶ οἱ θε-  
ματογραφικὲς ἐργασίες τῆς ἐπιστη-  
μονικῆς λαογραφίας εἶναι, τὶς περισ-  
σότερες φορὲς, διασκευές: μᾶς δι-  
λουν λ.χ. ἓνα ἀποκατεστημένο κείμε-  
νο τραγουδιοῦ πὸν δὲν τραγουδιέται  
πιοθενὰ στὴν Ἑλλάδα ἢ μᾶς δη-  
μιουργοῦν τὴν ψευδαίσθησιν ὅτι ὑ-  
πάρχει μιὰ ἐνιαία ἀντίληψιν τοῦ  
ἐκκλησιαστικοῦ ἑορτολογίου, ἐνῶ  
στὴν πραγματικὴν ἰστορία κάθε κοι-  
νότητα ἔχει κάνει τὴ δική της σύνθεσιν  
τοῦ ἑορταστικοῦ κύκλου, στὸν ὁποῖον  
μία ἢ δύο γιορτὲς ξεχωρίζουν συνή-  
θως, ἐνῶ οἱ ὑπόλοιπες κλιμακωνο-  
ται κατὰ ἓνα ὀρισμένο τρόπο.

Τὴν ἐποχὴ τῆς ἀκμῆς τοῦ παρα-  
δοσιακοῦ πολιτισμοῦ ἢ κάθε κοι-  
νότητα ἀποτελοῦσε ἓνα ἰδιόμορφο,  
ὁμοιογενὲς καὶ ὡς ἓνα σημεῖο αὐ-  
τοδύναμο καὶ αὐτόνομο σύνολο πο-  
λιτισμοῦ, ἓνα κύκλον ζωῆς πὸν ἀγκά-  
λιαζε τὸν ἄνθρωπον καὶ ρύθμιζε τὴ  
ζωὴ του ἀπὸ τὴν ὥρα πὸν θὰ γενι-  
νιόταν ὡς τὴν ὥρα πὸν θὰ πέθαινε.  
Τὸ σύνολο αὐτὸ μπορεῖ ἓνας μελε-  
τητὴς νὰ τὸ συλλάβει διαισθητικὰ,  
τὸ πρόβλημα ὁμως εἶναι πῶς νὰ τὸ  
μελετήσῃ ἐπιστημονικὰ χωρὶς νὰ  
χρειαστῆ νὰ τὸ κατατεμαχίσει σὲ  
«θέματα». Ὁ κατεξοχὴν μελετη-  
τὴς τῆς «μικρῆς κοινότητος» τὴν  
ὁποία θεωρεῖ ὡς κυρίαρχη μορφή  
τοῦ βίου τῶν ἀνθρώπων ἀπὸ τὴν  
αὐγὴ τῆς ἱστορίας τοὺς ἕως σήμερα  
—ὁ Robert Redfield, ἐφάρμοσε  
τὴ μέθοδον τῆς προσέγγισιν τοῦ  
ἀντικειμένου του ἀπὸ πολλὰς με-  
ριές: δὲν ἔβριξε δηλαδὴ τὴν ἐνότητα  
τοῦ συνόλου, ἀλλὰ φρόντισε ν' ἀλ-  
λάξει ὁ ἴδιος κάθε φορὰ σκοπιᾶ. Οἱ  
τίτλοι τῶν κεφαλαίων τοῦ βασικοῦ  
θεωρητικοῦ του βιβλίου «Ἡ μικρὴ  
κοινότητα»<sup>19</sup> μαρτυροῦν ἀκριβῶς  
αὐτὰ τὰ διαφορετικὰ σημεία ὀρά-  
σεως, τὶς προσπελάσεις τοῦ θέματος  
ἀπὸ πολλὰς πλευρὰς: «Ἡ μικρὴ  
κοινότητα ὡς σύνολον», «... ὡς οἰ-  
κολογικὸ σύστημα», «...ὡς κοι-  
νωνικὴ δομὴ», «...ὡς τυπικὴ βιο-  
γραφία», «...ὡς εἶδος ἀνθρώπου»,  
«...ὡς κοσμοθεωρία», «...ὡς ἱστο-  
ρία», «...ὡς κοινότητα ἀνάμεσα σὲ  
κοινότητες», «...ὡς συνδυασμὸς ἀν-  
τιθέτων», «... ὡς ὅλον καὶ μέρος».

Χωρὶς νὰ ὑποτιμοῦμε τὴν ἀξία  
τῆς πολλαπλῆς αὐτῆς ἀντιμετώπι-  
σιν, πὸν σέβεται τὴ σφαιρικότητα  
τοῦ θέματος, πρέπει ὡστόσο νὰ ὁμο-  
λογήσουμε πῶς ἡ μελέτη μοιάζει  
μὲ ὑπερφωτισμένη φωτογραφία (κα-

μιὰ φορά τὸ πολὺ φῶς εἶναι ἐξίσου κακὸ μὲ τὸ λίγο). "Αλλωστε μὲ τὴ μέθοδο αὐτὴ μεταφέρει κανεὶς, ὡς ἓνα σημεῖο, τὰ κακὰ τοῦ κατακερματισμοῦ (δηλαδή τὴν ἔλλειψη συνθετικῆς πνοῆς) ἀπὸ τὸ ἐπίπεδο τῆς σχέσης: ἀντικείμενο - ἐρευνητής, στὸ ἐπίπεδο τῆς σχέσης: κείμενο - ἀναγνώστης· ὁ τελευταῖος δυσκολεύεται νὰ παρακολουθήσει ταυτόχρονα τόσο πολλὰ νήματα σκέψης. Γι' αὐτὸ προκρίνουμε μιὰ προσέγγιση τοῦ θέματος πού συνεπάγεται τὴ χρῆση δύο μονάχα παραμέτρων, οἱ ὁποῖες ὅμως τυχαίνει νὰ εἶναι οἱ βασικὲς συντεταγμένες τῆς ζωῆς: πρόκειται γιὰ τὴν παράμετρο τοῦ χώρου καὶ τὴν παράμετρο τοῦ χρόνου. Ἐδῶ μᾶς ἐνδιαφέρει βέβαια μόνον ὁ χώρος, καὶ τὴν ὀργάνωσή του θὰ προσπαθήσουμε νὰ διαγράψουμε πολὺ γενικά.

Οἱ δραστηριότητες τῶν ἀνθρώπων, καθὼς καὶ οἱ σχέσεις τους στὸν οἰκονομικὸ καὶ τὸν κοινωνικὸ τόμα, ἡ σχέση ἀνθρώπου καὶ φύσης, ἀνθρώπου πρὸς ἑαυτὸν καὶ πρὸς τὸ θεῖον ἐγγράφονται ὅλες κατὰ τὸν ἓνα ἢ τὸν ἄλλο τρόπο, στὸ χῶρο (καὶ στὸ χρόνο φυσικά). "Ας δώσουμε μερικὰ παραδείγματα· πῶς ἐγγράφεται λ.χ. στὸ χῶρο ἡ οἰκονομικὴ δραστηριότητα τῆς οἰκογένειας ἢ τῆς κοινότητος: ἐγγράφεται στὸ χῶρο τοῦ σπιτιοῦ καὶ στὸ χῶρο τῆς κοινότητος, ἀντίστοιχα. "Ἐτσι στὸ Σουφλί τὸ σπίτι ἔχει μιὰ χωριστὴ πτέρυγα, τὴ «σάλα» ὅπου τρέφουν τὰ κουκούλια τους, καὶ στὴν Καστοριά ἔχει τὸ «μετζοπάτωμα», ὅπου κατεργάζονται τὶς γοῦνες, ἐνῶ στὴν Ἀρτοτῖνα οἱ γεωργοὶ χτίζουν μὲ ἔξοδα τῆς κοινότητος ἓνα «μαγαζίνι», ὅπως τὸ λένε, στὴν πλατεία, κοντὰ στὸ σχολεῖο καὶ τὴν ἐκκλησιά, γιὰ τὸ γύφτο πού φτιάχνει τὰ ἐργαλεῖα τους. Τὰ ἐπαγγέλματα τῶν ἀνθρώπων ἐγγράφονται ἐπίσης στὸ χῶρο: οἱ βοσκοί, οἱ ἐργάτες, οἱ τεχνίτες ἀκολουθοῦν κανονικὰ δρομολόγια μὲ μιὰ κίνηση περιοδική. Καὶ φυσικά κάθε εἶδους ἐπικοινωνία μεταξὺ τῶν ἀνθρώπων στὸν παραδοσιακὸ πολιτισμὸ, ἐφόσον εἶναι ἄμεση καὶ προσωπικὴ, ἐγγράφεται στὸ χῶρο: ἡ «ρούγα», ὅπου μαζεύονται στὴ Μάνη οἱ γυναῖκες τῆς γειτονιάς, ἡ βρύση τοῦ χωριοῦ, ὅπου μαζεύονται στὰ μικρὰ χωριά ὅλες οἱ γυναῖκες, ὁ μύλος, τὰ ἐξωκκλήσια καὶ τὰ μοναστήρια— ἰδιαίτερα στὰ μεγάλα

πανηγύρια ὅπου μαζεύεται κόσμος ἀπὸ ὅλην τὴν ἐπαρχία—ἀποτελοῦν σημεῖα τῆς ὀργάνωσης τοῦ χώρου γιὰ τὴ γειτονιά, τὴν κοινότητα καὶ τὴν ἐπαρχία, ἀντίστοιχα. Στὸ χα-γιατὶ τῆς ἐκκλησίας, ὅπου μαζεύονταν ἄλλοτε οἱ γέροι τοῦ χωριοῦ καὶ ἀποφάσιζαν γιὰ τὰ κοινὰ, ἐγγράφεται ἡ κοινωνικὴ δραστηριότητα τῆς κοινότητος, ὅπως ἐπίσης καὶ στὸ καφενεῖο—καὶ εἶναι ἐνδιαφέρον ὅτι μόνον στὰ ἐλεύθερα χωριά, τὰ κεφαλοχώρια τῆς Τουρκοκρατίας, εἶχαμε πλατεία μὲ ἐκκλησιά καὶ σχολεῖο καί, ἀργότερα, καφενεῖο· στὰ κοληγητικά χωριά, ὅπου δηλαδή κατοικοῦσαν κοληῆγοι, δουλοπάροικοι καλλιεργητὲς στὰ «ἄφθαρτα» κτήματα τῶν Τούρκων (δηλαδή στὰ κτήματα τῶν ὁποίων τὴν ψιλὴ κυριότητα διατηροῦσε ὁ Σουλτάνος)<sup>20</sup>, ἐκεῖ δὲν ἔχουμε οὔτε πλατεία οὔτε σχολεῖο οὔτε καφενεῖο.

Ἡ κοινωνικὴ δομὴ ἐνὸς τόπου εἶναι ἄμεσα συνδεδεμένη μὲ τὸ σύστημα τῆς ἰδιοκτησίας τῆς γῆς<sup>21</sup>, πού προβάλλει ἔτσι ὡς τὸ πρῶτο πρόβλημα πού πρέπει νὰ ἀπασχολῆσει τὴ συστηματικὴ ἔρευνα γιὰ τὴν ὀργάνωση τοῦ χώρου. Ἡ ἰδιοκτησία τῆς γῆς παίζει ἐπίσης σοβαρὸ ρόλο στὶς σχέσεις μεταξὺ τῶν γειτονικῶν χωριῶν, οἱ ὁποῖες, θὰ μπορούσε νὰ πεῖ κανεὶς, ἐγγράφονται στὰ σύνορα τῶν κτημάτων τους ἢ στὴ γραμμὴ πού χωρίζει τὰ βοσκοτόπια τους: τότε εἶναι μονοιασμένες οἱ κοινότητες καὶ ἀφήνουν τὰ σύνορά τους ἀνοιχτά, τότε μαλώνουν καὶ τὰ κλείνουν. Ὑπάρχουν δυὸ εἰδῶν ὄρια πού ἀφοροῦν στὴν ὀργάνωση τοῦ χώρου τῆς κοινότητος: τὰ ὄρια τῆς γῆς πού ἀνήκει στους κατοίκους ἢ στὴν ἴδια τὴν κοινότητα, καὶ τὰ ὄρια τοῦ οἰκισμοῦ. Τὰ δεύτερα σημαδεύονται συνήθως μὲ προσκυνητάρια, ἐνῶ τὰ πρῶτα μὲ ἄλλα σημάδια τοῦ τόπου, φυσικά ἢ τεχνητά: λ.χ. ἓνα μεγάλο δέντρο «θεριακωμένο καὶ μοναχικό», ὅπως τὸ περιγράφει ὁ λαός, ἓνα ποτάμι, μιὰ νερομάνα, μιὰ βρύση. Ἐδῶ σ' αὐτὰ τὰ σημεῖα τοῦ τόπου βγαίνουν καὶ τὰ «στοιχεῖα» τῶν χωριῶν τὴ νύχτα καὶ πολεμοῦν ἀναμεταξὺ τους, ὅπως λένε οἱ παράδοσεις:

*Τὸ στοιχεῖο τοῦ Καστριοῦ καὶ τῆς Ἀράχωβας.*

Τὸ στοιχεῖο τοῦ Καστριοῦ παλεύει μὲ τὸ στοιχεῖο τῆς Ἀράχωβας στὴ βρύση τοῦ Χτουργιαροῦ, κον-

τὰ στὴν Ἀράχοβα. "Αν νικήσει τὸ Ἀραχοβίτικο πεθαίνουν Καστρίτες, ἂν νικήσει τὸ ἄλλο τότε πάλι πεθαίνουν Ἀραχοβίτες. Πολλοὶ τὰ εἶδαν, ἄλλος τὸ ἓνα καὶ ἄλλος τὸ ἄλλο, πότε σὰ μουσκαράκι, πότε σὰν ἄλλο ζῶο.

Οἱ σχέσεις τῶν κοντοχωριανῶν, οἱ ὁμοιότητες καὶ οἱ ἀντιθέσεις τους, οἱ συμπάθειες καὶ οἱ ἀντιπάθειες, ἐκφράζονται τόσο στὸ μυθοπλαστικό, ὅσο καὶ στὸ λογοτεχνικὸ ἐπίπεδο: «τὰ περιπαίγματα χωριῶν», ὅπως εἶναι γνωστὲς στὴ λαογραφία οἱ παροιμίες καὶ οἱ ἐκφράσεις πού γίνονται ἀπὸ τους κατοίκους ἐνὸς χωριοῦ γιὰ νὰ διακωμωδῆσουν τὴ συμπεριφορὰ τῶν κατοίκων ἐνὸς ἄλλου, εἶναι σημαντικὲς μαρτυρίες γιὰ τὶς σχέσεις αὐτὲς καὶ πρέπει νὰ λαμβάνονται ὑπόψη στὴν ἔρευνα. Γιατὶ ἀπὸ τὴ στιγμή πού θ' ἀφήσει κανεὶς τὴ μικρὴ κλίμακα, τὴν κοινότητα, γιὰ νὰ περάσει στὴ μέση κλίμακα, τὴν ἐπαρχία, καὶ θὰ προσπαθήσει νὰ τὴν καθορίσει μέσα στὰ πλαίσια τοῦ εὐρύτερου πολιτιστικοῦ συνόλου, τῆς περιφέρειας, οἱ ἀντιθέσεις καὶ οἱ διαφορὲς παίρνουν μεγαλύτερη σημασία ἀπὸ τὶς ὁμοιότητες. Κι αὐτὸ ἀποτελεῖ μιὰ ἀκόμη διαφωνία μας μὲ τὴ μέθοδο τῆς ἐλληνικῆς λαογραφίας, ἡ ὁποία στηρίζεται κυρίως στὶς ὁμοιότητες. "Ας πάρουμε ὅμως ἓνα παράδειγμα· μιὰ συστάδα χωριῶν μὲ συλλογικὸ ὄνομα, τὰ Καστανοχώρια τοῦ Βοῖου στὴ Δυτικὴ Μακεδονία: μοιάζουν μεταξὺ τους, ἀλλὰ καὶ ταυτόχρονα διαφέρουν· δὲν διαφέρουν ὅμως γιὰτὶ πρέπει, λόγω τῆς φυσικῆς ἢ ἱστορικῆς ἀναγκαιότητος (ἄλλωστε ἔχουν ὅλα τὴν ἴδια πάνω κάτω οἰκολογικὴ σχέση μὲ τὸ περιβάλλον τους), ἀλλὰ γιὰτὶ θέλουν νὰ διαφέρουν, θέλουν νὰ διακρίνονται τὸ ἓνα ἀπὸ τὸ ἄλλο. Στὴν περίπτωση αὐτὴ οἱ διαφορὲς εἶναι περισσότερο θέμα ἐκλογῆς καὶ λιγότερο θέμα ἀνάγκης, γι' αὐτὸ καὶ ἔχουν μεγαλύτερη σημασία γιὰ τὴ σπουδὴ τοῦ πολιτισμοῦ.

Ἡ βασικὴ δυσκολία τῆς ἔρευνας γιὰ τὴν ὀργάνωση τοῦ χώρου στὸν παραδοσιακὸ πολιτισμὸ εἶναι ὅτι ἀφορᾷ σὲ χρόνο παρωχημένο, καὶ γι' αὐτὸ πρέπει νὰ στηριχτεῖ κυρίως στὴ βιβλιογραφία (ὀδοιπορικά, περιηγητὲς, χωρογραφίες, πατριδογνωσίες, τοπικὲς λαογραφικὲς μελέτες καὶ ὁτιδήποτε ἔχει γραφεῖ γι' αὐτὸν τὸν τόπο ἀπὸ τὸν 17. αἰῶνα ὡς σήμερα). Φυσικά ἡ βι-



βλιογραφική γνώση πρέπει να στηρίζεται γερά και στην εμπειρική γνώση του χώρου από μέρους του έρευνητή, γιατί αλλιώς κινδυνεύουμε πάλι να χαθούμε στο πέλαγος της θεωρίας. Η παρατήρηση της σύγχρονης πραγματικότητας είναι πολύ χρήσιμη τόσο για λόγους συναισθηματικούς, θά έλεγα, όσο και γιατί εξυπηρετεί την έρευνα σε δυο βασικά σημεία: επαληθεύει ή συμπληρώνει τις παλιότερες γραπτές μαρτυρίες διδάσκοντάς μας μ' αυτόν τον τρόπο τί μένει και τί χάνεται στη ροή της ιστορίας, και προσφέρει επίσης μια ένιαία βάση για τις ανισο ιστορικές πληροφορίες.

Θά φανεί ίσως άκριτη ή σκέψη, αλλά ο όγκος της βιβλιογραφίας—μέγιστος ή ελάχιστος—δείχνει, νομίζω, και το σωστό δρόμο που οδηγεί στην επίλυση της μίας ή της άλλης από τις τρεις φυσικές κλίμακες που ορίσαμε παραπάνω για την έρευνα. Η μικροκλίμακα, ή κοινότητα, εκτός από ορισμένες εξαιρέσεις, έχει τον ελάχιστο· ή μεγάλη κλίμακα, ή περιφέρεια, έχει τον μέγιστο βιβλιογραφικό όγκο· όσο για τη μέση κλίμακα, την επαρχία,

εκεί πρέπει πρώτα να προσδιοριστούν τα όριά της μέσα στην περιφέρεια — αλλά για τις επαρχίες εκείνες που μās παρουσιάζονται έτσι, άποσαφηνισμένες, όπως είναι λ.χ. τα "Αγραφα ή τα Ζαγοροχώρια ή τα Βλαχοχώρια της Πίνδου, ο όγκος της βιβλιογραφίας τους είναι, θά τολμούσα να πώ, προσιτός. Και δέν υπάρχει άμφιβολία ότι σήμερα, για το καλό της έλληνικής λαογραφίας, για να μπορέσει να πάρει γρήγορα μια θέση στις σύγχρονες ανθρωπιστικές σπουδές και να δώσει μια σφαιρικότητα στο αντίκειμένο της, ή έρευνα για την οργάνωση του χώρου (και του χρόνου, άργότερα) θά πρέπει να κινηθεί στη μέση κλίμακα. την κλίμακα της επαρχίας (culture area). Γιατί εκεί τα μεγέθη είναι αρκετά μεγάλα, αλλά όχι τόσο μεγάλα ώστε να είναι άδάμαστα, και τα άποτελέσματα της έρευνας θά μπορούσαν, σε σύντομο σχετικά χρονικό διάστημα, να δώσουν ζωή και κίνηση στον χάρτη της πατρίδας μας για την εποχή της άκμης του παραδοσιακού πολιτισμού.

1. Βλ. *Balkan Studies*, τόμ.8 (1967), τεύχ. 2, όπου περιέχονται τα πρακτικά του συμποσίου που έγινε στο Πανεπιστήμιο του Wisconsin (10-12 'Απριλίου 1967) με τον γενικό τίτλο «Greece Since the Second World War: On the Occasion of the 20th Anniversary of the Truman Doctrine». Η βιβλιογραφία των οικονομολογικών και κοινωνιολογικών μελετών που αναφέρεται βρίσκεται συγκεντρωμένη (με κριτικές σημειώσεις) στην πολυγραφημένη εργασία του Evan Vlachos, *Modern Greek Society: Continuity and Change*. Special Monograph Series No. 1. (Department of Sociology and Anthropology, University of Colorado, 1969).
2. Η έννοια της κοσμοθεωρίας κερδίζει συνεχώς έδαφος στις ανθρωπολογικές μελέτες. Βλ. π.χ. Robert Redfield, «The Primitive World View», *Proceedings of the American Philosophical Society*, XCVI, No. 1 (February, 1952), 30-36 και Alan Dundes, «Thinking Ahead: A Folkloristic Reflection of the Future Orientation in American World View», *Anthropological Quarterly*, τόμ. 42 (April 1969) No. 2.
3. Ο όρισμός αυτός όφείλεται στον Στίλωνα Κυριακίδη, «Η λαογραφία και ή σημασία της, Τρεις Διαλέξεις (Δημοσιεύματα Έταιρείας Μακεδονικών Σπουδών, Μακεδονική Λαϊκή Βιβλιοθήκη άριθ. 13, Θεσσαλονίκη 1953), σ. 25.
4. "Ε. άν. σ. 26-28.
5. Βλ. το έναρκτήριο μάθημα του Γ.Α.

- Μέγα στο Πανεπιστήμιο 'Αθηνών (1947) με τίτλο «'Η Σπουδή της λαογραφίας: Σκοπός και έργον αυτής», *Λαογραφία*, τόμ. 25 (1967) 16.
6. Εύρύτερη άνάλυση του θέματος βλ. στο άρθρο μου «The Study of Folklore in Greece: Laographia in its Contemporary Perspective», *East European Quarterly*, τόμ. V (1972), No. 4, σ. 487-504.
  7. Την πρώτη φορά «άνακαλύφθηκε» ως «λαϊκός πολιτισμός» από τους ευρωπαίους λαογράφους, όταν ή βιομηχανική επανάσταση άλλαξε ριζικά τον τρόπο ζωής του άστικού πληθυσμού και δημιούργησε χάσμα ανάμεσα σ' αυτόν και στον πληθυσμό της ύπαιθρου. Για τον παραδοσιακό πολιτισμό, που άνακαλύφθηκε στις μέρες μας, βλ. το βιβλίο του Robert Redfield, που αναφέρεται παρακάτω.
  8. Η βασική διάκριση άνάμεσα στις δύο μορφές κοινωνικής ζωής —τη ζωή της κοινότητας και τη ζωή της κοινωνίας— όφείλεται στον Ferdinand Tönnies, *Gemeinschaft und Gesellschaft*, 8η έκδ. βελτιωμένη (Λιψία, 1935).
  9. Για την αντίληψη περι του κόσμου ή όποια επικρατούσε στην Ευρώπη ως τα τέλη του 17. αιώνα, ή καλύτερη, κατά τη γνώμη μου, άνάλυση είναι του Michel Foucault, *Les Mots et les Choses* (Paris: Gallimard, 1966).
  10. Βλ. το άρθρο του στη *Μεγάλη Έλληνική Έγκυκλοπαίδεια* καθώς και το πολύ ένδιαφέρον βιβλίο του *La Grèce au Temps des Lumieres*.

11. 'Η λεγόμενη «λαϊκή τέχνη της Μακεδονίας» λ.χ. ή όποια περιλαμβάνει τα περίφημα άρχοντικά με τον έξοπλισμό τους σε ρούχα, σκεύη και κοσμήματα είναι στην ουσία τέχνη άστική.
12. Traian Stoianovich, «The Conquering Balkan Orthodox Merchant», *The Journal of Economic History*, τόμ. XX (June 1960) 234-313. Για τους διανοουμένους εμπόρους βλ. Κ.Θ. Δημαρά, «Ιστορία της Νεοελληνικής λογοτεχνίας».
13. Πολύ καλή άνάλυση της μερκαντιλικής κοινωνίας, ή όποια προηγείται της άστικής-βιομηχανικής (ή 'Ελλάδα άρχίζει να άποκτά μερικά από τα γνωρίσματα της δεύτερης μόλις μετά το 1875) βλ. στο δοκίμιο του οικονομολόγου Karl Polanyi, «The Self-regulating Market and the Fictitious Commodities: Labor, Land and Money» δημοσιευμένο από τον George Dalton σε μια συναγωγή δοκιμίων του Polanyi με τίτλο *Primitive, Archaic and Modern Economies* (Anchor Books, 1968) 33-35. Ειδικά για τη δραστηριότητα των 'Ελλήνων εμπόρων όσον άφορά τη ρύθμιση της βιοτεχνικής παραγωγής στα χωριά βλ. το άρθρο μου «Folk Art in Greek Macedonia», *Balkan Studies*.
14. Για τη σημασία των έμποροπανηγύρεων στις σχέσεις πόλης και χωριού στα τουρκοκρατούμενα Βαλκάνια βλ. Traian Stoianovich, «Model and Mirror of the Premodern Balkan City», *Studia Balcanica*, τόμ. 3 (Academie Bulgare des Sciences, Sofia, 1970). (Το τεύχος αυτό του περιοδικού *Studia Balcanica* έχει τον γενικό τίτλο «La Ville Balcanique: XVe-XIXe ss» και περιλαμβάνει τις άνακοινώσεις πάνω σ' αυτό το θέμα που έγιναν κατά τη συνάντηση της Association Internationale D' Etudes du Sud-est European στη Μόσχα (29-30 Μαρτίου 1969).
15. Για τα άποτελέσματα της βιομηχανικής επανάστασης, ή όποια όνομάζεται και «άγροτική», ιδιαίτερα όταν χρειάζεται να δηλωθεί ή μαζική κίνηση του άγροτικού πληθυσμού προς τις πόλεις, βλ. Joel M. Halpern, *The Changing Village Community* (Prentice Hall: Modernization of Traditional Societies Series, 1967) σ. 20-23.
16. Βλ. την εισαγωγή του George Dalton στη συναγωγή των έργων του του Karl Polanyi, έκθ' άν., σ. XXIV.
17. Δημητρίου Λουκοπούλου, *Γεωργική της Ρουμέλης* ('Αθήνα: Σύλλογος προς διάδοσιν όφελίμων βιβλίων, 1938) σ. 11-12.
18. Βλ. Κ.Θ. Δημαρά, «Ιστορία της Νεοελληνικής λογοτεχνίας».
19. Robert Redfield, *The Little Community: Viewpoints for the Study of a Human Whole*, (The University of Chicago Press, 1955).
20. Διον. Α. Ζακυθνοῦ, «'Η Τουρκοκρατία: Εισαγωγή εις την Νεωτέραν Ιστορίαν του 'Ελληνισμού' ('Αθήνα, 1957), σ. 21.
21. Αυτό παρατηρήθηκε πρώτα άπ' όλα

στην Άγγλία, όταν το Common Field System υποχώρησε στο σύστημα της Private Inclosure. Τότε άλλαξαν και οι σχέσεις των διαφόρων κοινωνικών τάξεων ως προς τη γη και έγιναν σχέσεις εργατών-εργοδοτών ή εργατών-τοπικών αρχών. «Η κοινωνική δομή της Άγγλιας άλλαξε»

ως προς τη μορφή της δεν ήταν πιά η ίδια κοινωνία...». Τα ιδανικά των ανθρώπων ωστόσο παρέμειναν τα ίδια ή περίπου τα ίδια, πράγμα που αποδεικνύει ότι οι μεταβολές στον τομέα της κοσμοθεωρίας είναι πραγματικά οι πιο βραδυκίνητες. Βλ. Robert Redfield, ξ. α., σ. 34. "Όσον αφορά την

ιδιοκτησία της γης στη Βαλκανική Χερσόνησο κατά την περίοδο της Τουρκοκρατίας, βλ. το εξαιρετικό άρθρο του Traian Stoianovich, «Land Tenure and Related Sectors of the Balkan Economy, 1600-1800», *The Journal of Economic History*, τόμ. XIII (Fall 1953), No. 4, σ. 398-411.

ΧΡΥΣΑΝΘΗ ΚΛΗΡΙΔΗ

θέατρο

## Οί Παλιοί καιροί του Χάρολντ Πίντερ Σύμπτωση χρόνων

Τα βήματα οδηγούσαν τυφλά στο γνώριμο δρόμο, πέφτανε αβρόβια στη μαύρη, γυαλιστερή επιφάνεια, πολύχρωμα φώτα κι ένας ανάστροφος ουρανός, που τον πάταγε μέσα στο σκοτάδι. Πιο ψηλά δεν υπήρχε τίποτε, ούτε ντουβάρια, ούτε σκεπές, ούτε άστρα. Μόνο ένα ήγρο, κρύο μαλακό σκοτάδι και η μυρωδιά του — η γνωστή μυρωδιά της κάπνιας και του νερού, σά να σε περιβάλλει ένα βαθύ, ήρεμο ποτάμι / που σε προστατεύει.

Λονδίνο, Νοέμβριος 1972. Το θέατρο ανοίγει στο σκοτεινό δρόμο — ένα ολόφωτο άντρο που απορροφά σιωπηλά τον κόσμο που μπαίνει.

...πατάω στο μαλακό χαλί... Η προσμονή μεγάλωνε: ποιά εμπειρία θα πρόσφερε άραγε το θέαμα που θ' άκόνιζε την εγρήγορση, θ' άφύπνιζε την εναισθησία, έτσι πού να κρατάς την κάθε στιγμή στην παλάμη σου, να νιώθεις το συγκεκριμένο βάρος της, την αιχμή της πεπερασμένης ήδονής της, και μέσα από την επικουραία, από τη σύμπτωση της συγκίνησης, ή παρουσία πλάι σου να 'ναι πιο ύπαρκτη, δική σου... Γυρνώ στο πλαϊνό κάθισμα. Περιβάλλομαι από πρόσωπα άγαστηρά, συγγενικά, που ή ζωή τους είναι έγνωια μου...

Ένας άντρας και δυο γυναίκες στη σκηνή μιλάνε για τα παλιά, για τον καιρό που ήταν νέοι, πριν είκοσι τόσα χρόνια. Βρίσκονται στο σπίτι του ζευγαριού, ή άλλη γυναίκα, μία παλιά φίλη, παντρεμένη στην Ίταλία, ήρθε να τους δεί.

Ζούνε ανάμεσα στα στίγματα του παρόντος, στο μεγάλο δωμάτιο με τα λιγοστά έπιπλα, τις λείες επιφάνειες, τον ελεύθερο χώρο, όπου μπορείς να αναπνεύσεις δίχως καμιά ξένη, πειστική παρουσία. Παλιά αντικείμενα, ό ρυθμός και ή ύψη της ζωής τους, ό απόηχος των περασμένων δεν υπάρχουν πουθενά. Το παρελθόν ωστόσο ζει με την κάθε κίνηση, την κάθε χειρονομία, τό κάθε ανάδεμα των τριών ανθρώπων.

Πέρασαν είκοσι τόσα χρόνια. Άποσπασματικά, μέσα από την τωρινή κουβέντα, μέσα από τη νωπή εμπειρία, αναδύονται τα βυθισμένα χρόνια για να μοιραστούν τη ζωή. Ό λυγμός διαπερνά τον χρόνο φτάνοντας τό ίδιο υπόκωφο και άποπνιχτικό σ' αυτιά μας, κάποια αίσθηση της σάρκας, μια ύπόσχεση έρωτα, ή προσμονή της εκπλήρωσης και ή μέθη της. Πού άνήκουν;

Ό Χάρολντ Πίντερ στους Παλιούς Καιρούς ύφαινει τό χρόνο της ψυχής.

Τό στιγμόνι κινείται ανάμεσα στο παρελθόν και τό παρόν, τά άγγίζει με την ίδια νωπή ευστοχία, τά εναισθητοποιεί, τά συνθέτει. Κινείται παρορμητικά, αλλά και μ' ένα έλεγχο διεξοδικό. Βρισκόμαστε μπροστά σ' ένα τριό φτιαγμένο με υπέρτατη μαστοριά, που όμως μοιάζει σά να τό συνθέτουν οι ήγροι της ζωής: έχει τό δικό της τυχαίο ρυθμό, τη δική της προσέγγιση και άπόσπαση, τη δική της παύση και δόνηση, την πυκνότητα και τά χάσματά της.

Η δομή και ή αίτιαση του θεατρικού έργου του Πίντερ δεν είναι διάφορη από τη δομή και την αίτιαση μιας σύνθεσης του Στοκχούζεν, ή πορεία είναι ή ίδια, ή σύλληψη άνήκει στην ίδια αίσθηση ζωής και θεωρίας, μόνο τά εκφραστικά μέσα είναι διαφορετικά.

Είναι φαινομενικά τό πιο ανάλαφρο έργο του συγγραφέα του Έπιστάτη. Οι τρεις τύποι επάνω στη σκηνή αντιπροσωπεύουν εκείνο που ό κοινός άστος άποκαλεί άφυσιολογικοί άνθρωποι. Δεν είναι άπροσάρμοστοι, σημαδεμένοι από ένα άπελπιστικό παρελθόν, άβουλοι, άδικημένοι. Κατεστραμένοι, δραστήριοι, άπολαμβάνουν τά άγαθά της έπιτυχίας τους. Τό ζευγάρι διαθέτει ένα σπίτι όπου μπορεί να ξαποστάσει τό σώμα και τό μυαλό, ή άσθησιακή σύζυγος μπορεί να χαίρεται άνετα όσα μπάνια θέλει, ν' άλείβεται μ' όσες κολώνιες και μυρωδιές έπιθυμεί και να περνά τη μέρα της τυλιγμένη σ' ένα έξαίσιο, θωπευτικό μπουρνούζι, που μοιάζει να της άνήκει όπως ή γούνα στη γάτα. Και ή άλλη, ή παλιά φίλη, μιλά για όλόδροσες επαύλειες στην Ίταλία πάνω από τη στιλπνή θάλασσα.

Πριν είκοσι τόσα χρόνια τά κορίτσια μοιράζονταν ένα έργένικο, κρύο δωμάτιο, κυκλοφορούσαν μέσα στη βροχή, ζούσαν μ' ένα πενιχρό μισθό, έκαναν όλονύχτιες ούρες για να έξασφαλίσουν φτηνά εισιτήρια για τό θέατρο. Έκείνη ή ζωή ή δύσκολη, αλλά γεμάτη έλπίδα και προσμονή, είναι παρούσα, νωπή, τυρανική: τό λαχάνιασμα της τό συνοδεύει ό ήχος των λυγμών και ή άπειλή της έρωτικής μοναξιάς.

Τώρα πιά δεν υπάρχουν δάκρυα. Στην άναζήτηση του χαμένου καιρού βρίσκουν μονάχα τη συγκίνηση της προσμονής, τό άπόμακρο πιά μυστήριο του έρωτα. Τώρα όλα είναι άπόηχοι και μνήμες. Μόνο στην περίπτωση της αίσθησιακής γυναίκας ή ζωή έχει ίσως κάποια γεύση και χρώμα που της προσθέτει ή ήδυπάθεια.

Νέοι στη δεκαετία του 50, έξήσανε τά πρώτα χρόνια της εγρήγορσης και της γνώσης, την εποχή της άθωότητας και της έλπίδας, σε μια πατρίδα που μόλις βγήκε από τον πόλεμο με τον παιάνα της νίκης σ' ένα χείλια. Ό φασισμός νικήθηκε, γλίτωσαν από την άπειλή του, και τώρα ό τόπος προχώραγε όμαλά προς ένα μέλλον φωτεινό. Τό κράτος της κοινωνικής πρόνοιας ξελάφρωνε τον πολίτη από τά άμεσότερα άγχη του, του έβανε τό πρόβλημα της λατρικής περιθαλψης και τό πρόβλημα της παιδείας. Νέοι, βολεμένοι από δουλειά, άφέθηκαν στην άπόλαυση της προσωπικής εκπλήρωσης, άναζητώντας τη συγκίνηση της τέχνης και την πιο περίπλοκη κι όδυνηρή συγκίνηση των έρωτικών ή των ανθρώπινων σχέσεων. Ήταν ένας κοινός τρόπος ζωής για τους νέους της εποχής εκείνης στην Άγγλία, που δεν πρόλαβε να τραυματίσει ό πόλεμος, που δεν ένωσαν στη σάρκα τους τά στίγματα από τό πάθος του Μπούχενβαλντ και του Νταχόου. Τό πάθος για ζωή της νιότης, σε μια πραγματικότητα όμαλή χωρίς άμση καταπίεση, προσπερνά τη φρόνη. Λίγες και ξεχωριστές είναι οι φυσικές που είναι σε θέση να τη συνειδητοποιήσουν. Ίσως μόνο μια μορφή άγιοσύνης, όπως εκείνη της Σιμόν Βέιλ, συνδυασμένη με μια φύση ποιητική, μπορεί να ζήσει άκέραια τό μαρτύριο των άλλων άφέθηκε να πεθάνει για να γίνει ό θάνατός τους πιο ύποφερτός.

Κυνηγώντας την προσωπική εκπλήρωση, ήδονικά παγιδευμένοι μέσα στο πλέγμα των ανθρώπινων σχέσεων, τού έρωτα και της έπιβεβαίωσης, οι ήρωες του Πίντερ ζούνε, μεσήλικες τώρα, μια ζωή νεκρωμένη, δίχως πάθος, δίχως καμιά ξεχωριστή έγνωια, μια ζωή όπου ό λυγμός είναι μνήμη και τό ανθρώπινο κάλεσμα ένας απόηχος. Κραυγές που φτάνουν στο παρόν μέσα από τον βαθύ ίσκιό του χρόνου — τίποτε δεν χάνεται, άλλωστε, στο χρόνο της ψυχής, όπως τόσο πειστικά παριστάνει ό συγγραφέας με τη βοήθεια ήθοποιών που φτάσανε μέσα από την πειθαρχία και την προσήλωσή στη δουλειά τους σε μια καινούρια, άπαραίτητη έλευθερία — χωρίς ωστόσο να μπορούν να τους σώσουν από την άπνεύρωση.

Οί νέοι ήρωες του Πίντερ, οι «φυσιολογικοί άνθρωποι», που κινούνται μέσα στη ζωή με την άνετη κομψότητα που φοράνε τά ρούχα τους, προσαρμοσμένοι, πετυχημένοι, δεν είναι τελικά λιγότερο καταραμένοι.



## «Ἡ ἐπανάσταση τῆς γραφῆς» \*

Ἡ ἐπίνοηση τῆς γραφῆς ἀποτελεῖ, πράγματι, ὄροσημο στὴν ἀνθρώπινη πρόοδο. Στὴν ἐποχὴ μας τὴ θεωροῦμε σημαντικὴ, κυρίως ἐπειδὴ μᾶς παρέχει τὴ δυνατότητα νὰ εἰσχωροῦμε στὴν ἴδια τὴ σκέψη τῶν πολιτισμικῶν μας προγόνων, ἀντὶ νὰ προσπαθοῦμε νὰ συμπεράνομε τὴ σκέψη αὐτῆ ἀπὸ τὶς ἀτελεῖς ἐνσάρκωσεις τῆς στὰ ἔργα τους. Ἡ ἀληθινή, ὥστόσο, σημασία τῆς γραφῆς βρίσκεται στὸ ὅτι προοριζόταν νὰ προκαλέσει ἐπανάσταση στὴ μετάδοση τῶν γνώσεων. Χάρη σ' αὐτὴ ὁ ἄνθρωπος εἶναι πιά σὲ θέση νὰ ἀπαθανατίζει τὴν πείρα του καὶ νὰ τὴ μεταδίδει σὲ συγχρόνους του πού ζοῦν σὲ μακρινὲς ἀποστάσεις καὶ σὲ γενιὲς πού δὲν ἔχουν ἀκόμη γεννηθεῖ. Εἶναι τὸ πρῶτο βῆμα γιὰ νὰ ὑπερβῆ ἡ γνώση τὰ ὅρια τοῦ χώρου καὶ τοῦ χρόνου.

Δὲν πρέπει νὰ ὑπερτιμοῦμε τὸ ρόλο τῶν πρώτων μορφῶν τῆς γραφῆς στὴν ὑψηλὴ αὐτὴ ἀποστολή. Ἡ γραφὴ δὲν ἐπινοήθηκε ὡς μέσο κοινοποίησης, ἀλλὰ γιὰ νὰ καλύψει τὶς πρακτικὲς ἀνάγκες τῶν συντεχνιῶν τῆς διοίκησης. Τὰ ἀρχαιότερα σουμερικὰ καὶ αἰγυπτιακὰ εἶδη γραφῆς ὑπῆρξαν ἀναμφισβήτητα χονδροειδῆ ὄργανα γιὰ τὴν ἔκφραση ἰδεῶν. Ἀκόμη καὶ ὕστερα ἀπὸ μιά ἀπλουστευτικὴ διαδικασίαν, πού κράτησε πάνω ἀπὸ 2.000 χρόνια, ἡ σφηνοειδὴς γραφὴ χρησιμοποιεῖτο κάπου 6000 μὲ 1.000 διαφορετικὸν χαρακτήρες. Γιὰ νὰ μπορέσει κάποιος νὰ τὴ διαβάσει ἢ νὰ τὴ γράψει, ἔπρεπε νὰ ἀπομνημονεύσει αὐτὸ τὸ τεράστιο πλῆθος ἀπὸ σύμβολα καὶ νὰ μάθει τοὺς πολυπλοκοὺς κανόνες τῶν συνδυασμῶν τους. Τὰ ἱερογλυφικὰ καὶ ἡ ἱερατικὴ γραφὴ τῆς Αἰγύπτου, παρὰ τὰ ἀλφαβητικὰ τους στοιχεῖα, ξεμεινῶν ὡς τὸ τέλος φορτωμένα μὲ ἐκπληκτικὰ μεγάλου ἀριθμοῦ ἰδιογραμμάτων καὶ προσδιοριστικῶν, ἔτσι πού τὸ σύνολο τῶν χαρακτήρων ἀνέβαινε περίπου στοὺς 500.

Κάτω ἀπὸ αὐτὲς τὶς συνθήκες τὸ νὰ μπορεῖς νὰ γράφεις συνιστοῦσε ἀναπόφευκτὰ τέχνη δυσκόλοτατη καὶ ἐξειδικευμένη, πού ἡ ἐκμάθησή της ἀπαιτοῦσε μακρὰ μαθητεία. Ἡ διδασκαλία τῆς ἀνάγνωσης ἰσοδυναμοῦσε μὲ μυστηριακὴ μύηση πού διαρκοῦσε πολλὰ χρόνια. Λιγοστοὶ διέθεταν τὸ χρόνο ἢ τὴν ἱκανότητα νὰ εἰσδύσουν στὰ μυστικὰ τῆς γραμματείας. Οἱ γραφεῖς ἀποτελοῦσαν μᾶλλον περιορισμένη τάξη στὴν ἀρχαία Ἀνατολή, ὅπως καὶ κατὰ τὸ Μεσαίωνα. Εἶναι, ὥστόσο, ἀλήθεια ὅτι ἡ τάξη αὐτὴ ποτὲ δὲν ἔγινε κάστα. Ἡ φιλίηση στὸ σχολεῖο δὲν ἐξαρτιόταν ἀπὸ τὴ γενιά, ἀν καὶ ὁ τρόπος τῆς ἐκλογῆς τῶν μαθητῶν παραμένει ἀβέβαιος. Πάντως τὸ «ἀναγνωστικὸν κινῶν» ὅα πρέπει νὰ ἦταν μικρὴ μειονότητα μέσα στὴν τεράστια μάζα τῶν ἀναλφαβητῶν.

Ἡ ἱκανότητα ἀνάγνωσης καὶ γραφῆς συνιστοῦσε, πράγματι, ἐπάγγελμα, λίγο πλεονῶντος τοῦ μεταλλουργοῦ, τοῦ ἀνυφαντῆ ἢ τοῦ στρατιώτη. Ἦταν ὅμως ἓνα ἐπάγγελμα πού χάριζε σὲ ὅποιον τὸ

ἀσκοῦσε προνομιακὴ θέση καὶ τοῦ πρόσφερε προοπτικὲς προαγωγῆς σὲ ἀξιώματα μὲ δύναμη καὶ πλοῦτο. Τὰ γράμματα ἔφταναν ἔτσι νὰ θεωροῦνται ὅχι ἀπλῶς κλειδί γιὰ τὴ γνώση ἀλλὰ τὸ σκαλοπάτι πρὸς τὴν εὐημερία καὶ τὴν κοινωνικὴ ἀνοδο. Ἐνα κάπως κοινότοπο παράθεμα ἀπὸ τὴν ὕστερη αἰγυπτιακὴ γραμματεία θὰ μᾶς ἀποκαλύψει μιὰ νοοτροπία, πού δὲν πρέπει νὰ ἦταν καθόλου σπάνια στὴν κοιλάδα τοῦ Νείλου κατὰ τὴν περίοδο αὐτή.

Σὲ κάποιο κύκλο ἀπὸ διασκευαστικὰ αἰγυπτιακὰ κείμενα, πού ἀνάγονται στὴν ἐποχὴ τῆς Νέας Λύτοκρατορίας (1600-1100 π. Χ.), ἀντιπαραβάλλονται τὸ γόητρο καὶ τὰ προνόμια τοῦ γραφέα πρὸς τὴ βαριά δουλειὰ τοῦ τεχνίτη καὶ τοῦ καλλιεργητῆ. Ἐχουν τὸ χαρακτηριστικὰ πατρικῶν παραινέσεων, ἀλλὰ ἐκφράζουν αἰσθήματα πού ὅα μπορούσε νὰ τὰ διατυπώσει σημερινὸς ἀγρότης ἢ ἐμποράκος, γράφοντας στὸ γιό του πού πρόκειται νὰ ἀποφασίσει ἀν ὅα ἀκολουθήσει ἀνώτερες σπουδὲς ἢ ὅα γίνῃ βιομηχανικὸς ἐργάτης.

Βάλε στὴν καρδιά σου τὰ γράμματα γιὰ νὰ γλιτώσεις ἀπὸ κάθε λογῆς χοντροδουλειὰ καὶ νὰ γίνεις μεγαλοεὐαίμωνος μὲ ὑπόληψη. Ὁ γραμματικὸς ἀπαλλάσσεται ἀπὸ τὶς χειρωνακτικὲς ἐργασίαι· αὐτὸς προστάζει... Ἐχεις στὰ χέρια σου τὰ σύμβολα τοῦ γραμματικῆς ; Ἐ, λοιπόν, αὐτὰ σὲ κάνουν διαφορετικὸ ἀπὸ κείνον πού τραβᾶει τὸ κουπί.

Εἶδα τὸν μεταλλεργάτη νὰ μοχθεῖ μπροστὰ στὴ μπουκά τοῦ φούρνου καὶ τὰ δάχτυλά του εἶχαν γίνῃ σάν του κροκόδειλου. Βρωμοκοποῦσε χειρότερα καὶ ἀπὸ αὐτὰ φασιοῦ. Ὁ ἐργάτης πού βαστάει τὸ σμιλᾶρι τυραγνίζεται περισσότερο ἀπὸ κείνους πού τσαπίζουν τὴ γῆ· χωράφι του εἶναι τὸ ζῦλο καὶ τσαπὶ του τὸ σμιλᾶρι. Τὴ νύχτα, σάν εἶναι καλύτερος, μοχθεῖ παραπάνω ἀπ' ὅσο βαστᾶνε τὰ κότσια του [σὲ ὑπερωρίες]· ἀκόμα καὶ τὴ νύχτα ἀνάβει [τὸ λυχνᾶρι του γιὰ νὰ δουλέψει]. Ὁ λιθοκόπος καταπιάνεται ὄλο μὲ σκληρὲς πέτρες· κι ὅταν κοντεύει πιά νὰ τελειώσει τὴ μέρα του, τὰ μπράτσα του εἶναι πιασμένα, νιώθει ξεθεωμένος... Ὁ ἀνυφαντῆς στὸ ἐργαστήρι του εἶναι χειρότερα καὶ ἀπὸ γυναίκα· [κουκουβιάζει] μὲ τὰ γόνατα στὴν κοιλιὰ του καὶ τοῦ λείπει ὁ [καθαρός] ἀέρας. Πρέπει νὰ δίνει καρβέλια στοὺς πορτιέρηδες γιὰ νὰ δεῖ τὸ φῶς.

Οἱ προοπτικὲς κοινωνικῆς ἀνοδοῦ πού ἐξυπακούονται σ' αὐτὲς τὶς παραινέσεις ἴσως δὲν ἦταν τόσο λαμπρὲς ἢ συγκεκριμένες σὲ προγενέστερες περιόδους ἢ σὲ ἄλλες χώρας. Ἡ γενικὴ ὁμωσὶ στάση ἀπέναντι στοὺς γραφεῖς καὶ τὶς θεωρητικὲς γνώσεις, σὲ ἀντίθεση πρὸς τὴ χειρωνακτικὴ ἐργασία καὶ τὶς ἐφαρμοσμένους γνώσεις, κρατᾶει πιθανῶς ἀπὸ τὶς πρώτες φάσεις τῆς ἀστικῆς ζωῆς, καὶ ἦταν ἡ ἴδια στὴν

\* Ἀπὸ τὸ κλασικὸ ἔργο προϊστορικῆς ἀρχαιολογίας *Man Makes Himself* (1936) τοῦ V. Gordon Childe (1892-1957) πού μεταφρασμένο κυκλοφορεῖ σύντομα στὶς ἐκδόσεις Ράππα μὲ τὸν ἑλληνικὸ τίτλο *Ὁ ἄνθρωπος πλάθει τὸν ἑαυτό του*. Τὸ ἀπόσπασμα ἀνήκει στὸ ὄγδοο κεφάλαιο τοῦ βιβλίου πού τιτλοφορεῖται «Ἡ ἐπανάσταση στὴν ἀνθρώπινη γνώση». Ἐπιλογή ἀπὸ τὰ σημαντικότερα ἔργα τοῦ Childe: *The Dawn of European Civilisation* (1925), *The Danube in Prehistory* (1929), *The Bronze Age* (1931), *The Prehistory of Scotland* (1935), *The Prehistoric Communities of the British Isles* (1946), *Prehistoric Migrations in Europe* (1950).

Αἴγυπτο· καὶ στὴ Σουμερία. Τὸ προηγούμενο παράθεμα μᾶς θυμίζει, λοιπόν, τὸ γεγονός ὅτι ἡ δευτέρη ἐπανάσταση εἶχε δημιουργήσει ἢ ἐπιτείνει τὸ χωρισμὸ τῆς κοινωνίας σὲ τάξεις. Οὐσιαστικὰ, ἀπὸ τὴ μία πλευρὰ ἔχουμε τοὺς βασιλιάδες, τοὺς ἱερεῖς, τοὺς εὐγενεῖς καὶ τοὺς στρατηγούς, καὶ ἀπὸ τὴν ἄλλη τοὺς χωρικοὺς, τοὺς ψαράδες, τοὺς τεχνίτες καὶ τοὺς ἐργάτες. Καὶ σ' αὐτὴ τὴν ταξικὴ διαίρεση οἱ γραφεῖς ἀνήκουν στὴν πρώτη τάξη, τὸ νὰ γράφεις εἶναι «εὐπόληπτο» ἐπάγγελμα.

Βέβαια, ἡ ὕλική πρόοδος κατὰ τοὺς προϊστορικοὺς χρόνους εἶχε προκύψει κυρίως ἀπὸ τὶς βελτιώσεις τῆς τεχνικῆς, πού προφανῶς πέτυχαν οἱ ἴδιοι οἱ τεχνίτες καὶ οἱ καλλιεργητῆς. Ὅστόσο, στὴν ταξικὴ κλίμακα τῆς ἀστικῆς κοινωνίας οἱ γραφεῖς ἀνήκουν στὶς «ἀνώτερες τάξεις» ἀντίθετα μὲ τοὺς ἐργαζόμενους τεχνίτες καὶ γεωργούς· ἡ γραφικὴ ἐργασία εἶναι εὐπόληπτο ἐπάγγελμα, ἐνῶ ἡ καλλιέργεια τῆς γῆς, ἡ μεταλλουργία καὶ ἡ ξυλουργικὴ δὲν εἶναι. Ἔτσι οἱ πρακτικὲς ἐφαρμοσμένους γνώσεις βοτανικῆς, χημείας ἢ γεωλογίας δὲν ἐνσωματώνονται στὴ γραμματεία, πού οἱ θεράποντες τῆς ἐβλεπαν μὲ περιφρόνηση τὴ χειρωνακτικὴ ἐργασία· ἡ τεχνικὴ πείρα δὲν καταγράφεται σὲ βιβλία καὶ δὲν μεταβιβάζεται γραπτὰ.

Ἀντίθετα, ὀρισμένους ἐπιστήμες ἢ ψευδοεπιστήμες—μαθηματικὰ, χειρουργικὴ, ἱατρικὴ, ἀστρολογία, ἀλχημεία, ἱεροσκοπία—καταχωρήθηκαν σὲ γραπτὲς πραγματείες. Σχηματίστηκε ἔτσι ἓνα σῶμα ἀπὸ θεωρητικὲς γνώσεις, προσιτὸ μόνο σὲ κείνους πού εἶχαν μνηθεῖ στὰ μυστικὰ τῆς ἀνάγνωσης καὶ τῆς γραφῆς. Ἀλλὰ ἀκριβῶς τὸ γεγονός αὐτὸ συνέβαλε γιὰ νὰ ξεκόψουν οἱ ἐπιστήμες πού ἀναφέραμε ἀπὸ τὴν πρακτικὴ ζωὴ. Μπαίνοντας στὸ σχολεῖο ὁ μαθητῆς γυρίζει τὴ ράχη του στὸ ἀλέτρι καὶ στὸν μπάγκο τοῦ τεχνίτη· δὲν εἶχε καμιά ὄρεξη νὰ ξαναγυρίσει σ' αὐτὰ.

Ἀναπόφευκτα, ἐπίσης, οἱ λέξεις πού γράφονταν μὲ τόσο δυσκολία καὶ διαβάζονταν μὲ τόσο κόπο, ὅα πρέπει νὰ φαίνονταν ὅτι διαθέτουν καθυστερὲς κάποια αὐθεντία. Ἡ ἀπαθανάτιση μιᾶς λέξης μὲ τὴ γραφὴ ὅα πρέπει νὰ φαίνονταν ὑπερφυσικὴ διαδικασία· ἦταν ἀσφαλῶς μαγικὸ πού

Ένας άνθρωπος χαμένος, χρόνους και χρόνους, από τον κόσμο των ζωντανών μπορούσε να μιλάει ακόμα μέσα από μία πλήρη πινακίδα ή έναν πάπυρο. Αυτές οι λέξεις θα πρέπει να κατέχουν ένα είδος *mana*<sup>1</sup>. "Έτσι, οι μορφωμένοι της 'Ανατολής, όπως και οι σχολαστικοί στον δικό μας Μεσαίωνα, έφρεπαν μάλλον προς τα βιβλία παρά προς τη φύση. Στην Αίγυπτο, βιβλία μαθηματικών, χειρουργικής και ιατρικής, που είχαν γραφεί κατά την 'Αρχαία Αυτοκρατορία (πριν από το 2500 π. Χ.) αντιγράφονταν δουρικά, και συχνά τελείως ανεπιτήδεια, ακόμα και μετά το 2000 π.Χ." Ανάμεσα στο 800 και 600 π. Χ. οι νεόπλουτοι βασιλιάδες της 'Ασσυρίας πάσχιζαν με κάθε τρόπο να αποκτήσουν για τις βιβλιοθήκες τους αντίγραφα κειμένων της εποχής του Χαμμουραμί (περί το 1800 π. Χ.) ή του Σαργόν, του βασιλιά της 'Ακκάδ (2500 π. Χ.).

Οι αιγύπτιοι και οι βαβυλώνιοι σπουδαστές, αντί να ζητούν έκσυγχρονισμένα βιβλία με όλες τις τελευταίες ανακαλύψεις, τα αξιολογούσαν ανάλογα με την αρχαιότητά τους. "Ένας εκδότης, λοιπόν, δεν θα διαφήμιζε το εμπόρευσμά του ως 'ανά, αναθεωρημένη έκδοση' αλλά ως πιστό αντίγραφο κάποιου μυθικά αρχαίου κειμένου. 'Ο Μαθηματικός Πάπυρος του Ρίντ επιγράφεται ως εξής: "Κανόνες για τη διερεύνηση της φύσης και για τη γνώση όλων των υπαρκτών. 'Ο κύλινδρος γράφηκε το τριακοστό τρίτο έτος του βασιλιά 'Αουσίρ, πανομοιότυπος ενός αρχαίου κειμένου της εποχής του βασιλιά Νιμάρ (1880 - 1850 π.Χ.). Την αντίγραφή έκανε ο γραφέας 'Αμόζ". Μία από τις πραγματείες που περιλαμβάνονται στον 'Ιατρικό Πάπυρο του 'Εμπερς τιτλοφορείται: "Τό βιβλίο της θεραπείας των 'Ασθενειών που βρέθηκε σε αρχαία γραφή μέσα σ' ένα κιβώτιο στα πόδια του 'Ανούμπι την εποχή του βασιλιά Ούσαφάι" (μονάρχη της πρώτης δυναστείας).

Μολαταύτα, τα σχολεία για τους γραφείς λειτουργούσαν στην πραγματικότητα ως κέντρα έρευνών, όπως θα λέγαμε σήμερα. "Έτσι και για διδακτικούς σκοπούς ήταν απαραίτητη η οργάνωση και

συστηματοποίηση της διδασκόμενης ύλης. 'Η θέση του δασκάλου έδινε ευκαιρίες και κίνητρα για τη διεύρυνση των γνώσεων με ένα είδος 'αθεωρητικής έρευνας".

Στη Μεσοποταμία ιδιαίτερα, η τελείως 'ασχολαστική' στάση που αναφέραμε παραπάνω, προώθησε τη συστηματική οργάνωση των γνώσεων. 'Από το 2500 π. Χ. και ύστερα, άρχισε να επικρατεί στη Βαβυλωνία ή σμηιτική γλώσσα. 'Η πρώτη δυναστεία της Βαβυλώνας, που ένωσε τελικά τη Σουμερία και την 'Ακκάδ γύρω στα 1800, ήταν σμηιτική. 'Από εκεί και πέρα η σμηιτοακκαδική έγινε ή επίσημη γλώσσα του βασιλείου. 'Η σουμερική κατέληξε νεκρή γλώσσα. 'Ωστόσο, τα παλαιά ιερά κείμενα ήταν γραμμένα στα σουμερικά, κι έτσι γλώσσα της θρησκείας παρέμεινε ή σουμερική, ακριβώς όπως στα λατινικά στη μεσαιωνική Εύρώπη. Οι ιερείς των ναών, που διατηρούσαν τη συντηχιακή τους ταυτότητα από τους προϊστορικούς σουμεριανούς χρόνους, εκπαιδευόνταν σύμφωνα με τη σουμερική παράδοση, οποιαδήποτε και αν ήταν ή μητρική τους γλώσσα πριν από τη χειροτονία τους.

Φυσικά, υποστήριξαν ότι οι αρχαίοι θεοί της χώρας έπρεπε να εξευμενίζονται πάντα με σουμερικές τελετουργίες: οι παλιές μαγικές δυνάμεις μόνο με σουμερικά ξόρκια μπορούσαν να δεθούν. Στα σχολεία των ναών ήταν, λοιπόν, υποχρεωτική ή διδασκαλία και ή σπουδή της σουμερικής, όπως στα μεσαιωνικά κολέγια ήταν υποχρεωτική ή σπουδή της λατινικής. 'Εκτός από τη διδασκαλία της ανάγνωσης και της γραφής, τα σχολεία πρόσφεραν σε όρισμένους τουλάχιστον από τους σπουδαστές κάποια 'άνωτέρα εκπαίδευση' και τους δίδασκαν μαθήματα που δεν είχαν πρακτικές εφαρμογές στην καθημερινή ζωή. Κατά τις σπουδές αυτές τους μάθαιναν να συντάσσουν έγχειρίδια γραμματικής και λεξικά για να διευκολύνεται ή κατανόηση και ή όρθη άπαγγελία των παλαιών σουμερικών ύμνων και μαγικών άσματων' τους μάθαιναν ακόμα να συλλέγουν και να κατοπιούν τα αρχαία κείμενα. "Αν και ή

έργασία αυτή είχε ως κίνητρο τις έλπίδες κάποιας υπερφυσικής άμοιβής, εκπαίδευε τους σπουδαστές στην οργάνωση των γνώσεων και στην 'έρευνα' χάρη σ' αυτή είμαστε σε θέση σήμερα να διαβάζουμε τα σουμερικά.

'Αλλά και στην Αίγυπτο, ο σεβασμός προς τις αρχαίες παραδόσεις, που κρατούσε από τη δοξασμένη 'Εποχή των Πυραμίδων και που επιβεβαιώνεται από τους τίτλους που παραθέσαμε πιο πάνω, ώθησε τις κατοπινές γενιές στη συστηματική σπουδή κειμένων γραμμένων σε παλαιότατη γλώσσα και γραφή' συγκριτικά με τη σύγχρονη χρήση της ή γλώσσα εκείνη άπείγε περισσότερο από ό,τι ή γλώσσα του 'Γώσσερ από τα σημερινά αγγλικά.

Σε καμιά από τις δύο αυτές χώρες ή εκπαίδευση του γραφέα δεν περιοριζόταν στην ανάγνωση και γραφή. Για να εκπληρώσει τα καθήκοντα του επαγγέλματός του έπρεπε να γνωρίζει και μαθηματικά. Μερικοί, μάλιστα, γραφείς διδάσκονταν και άστρολογία, ιατρική, χειρουργική, ίσως και άλχημεία. 'Ο όγκος των παπύρων και των πινακίδων που οι σημερινοί αρχαιολόγοι χαρακτηρίζουν 'μαθηματικούς', 'ιατρικούς' ή γενικά 'επιστημονικούς', έχουν προφανώς συνταχθεί και χρησιμοποιούνταν σε τέτοια σχολεία. Σ' αυτούς μπορούμε να προσθέσουμε τους λογαριασμούς, τα τοπογραφικά σχέδια, τα ημερολόγια και όλα τα ντοκουμέντα που περιέχουν εφαρμογές της αριθμητικής, της γεωμετρίας, της άστρονομίας κτλ. 'Από τις πηγές αυτές συμπεραίνουμε πώς ήταν οργανωμένη ή αρχαία γνώση, με ποιους τρόπους μεταδιδόταν και ποια ήταν τα έπιτεύγματά της.

Μετάφραση :

ΛΟΥΚΑΣ ΘΕΟΔΩΡΑΚΟΠΟΥΛΟΣ

1. 'Όρος της ανθρωπολογίας: άπρόσωπη, υπερφυσική δύναμη, ή όποια μπορεί να συγκεντρωθεί σε άντικείμενα ή πρόσωπα. Σ.τ.Μ.

ΔΑΝΙΗΛ

καλές τέχνες

## "Ένα γράμμα και μερικές προτάσεις

I

'Αγαπητή Συνέχεια,

[...] από τις στήλες του περιοδικού σας έλπίζω να άρξισει μεθοδική δουλειά για την τέχνη, με σκοπό να αναλυθεί όχι ως άπομονωμένο αισθητικό φαινόμενο, αλλά στην άπόλυτη σύνθεσή της με το σύνολο των φαινομένων της πολιτικής και πνευματικής ιστορίας του τόπου. Γιατί πώς άλλως θα μπορούσε να εξεταστεί και να εξηγηθεί ή καλλιτεχνική παραγωγή;

'Ός τώρα ή αισθητική άνάλυση, επιμένοντας στην άυτονομία του καλλιτεχνικού φαινομένου, δεν πήρε παρά μόνο τη φλούδα του καρπού, αφήνοντας στο σκοτάδι τον ίδιο τον καρπό, το δέντρο και τις ρίζες που παράγουν αυτόν τον καρπό. 'Αναρωτιέμαι μήπως κάτω από το μανδύα της αισθητικής υπάρχει φενακισμένη ή ιδεολογία (περί ώραλου) της άρχουσας

τάξης, που άξιολογεί το ζωγράφο ως κατασκευαστή αισθητικών άντικειμένων, τα όποια επιβεβαιώνουν τις κωδικοποιημένες άρχές της.

'Ωστόσο ή μεθοδική άνάλυση των εικαστικών τεχνών σε συνάρτηση με το σύνολο των κοινωνικο-πολιτικών φαινομένων, θα βοηθούσε να διαλυθούν οι όμίχλες, να έλευθερωθεί ή σκέψη, και να



γίνουν καταφανείς οι αντιφάσεις που κρύβει μέσα του το έργο τέχνης.

[...] βέβαια αυτό είναι έργο μελέτης που θά πρέπει να γίνει με τη συμμετοχή πολλών, ο καθένας όφείλει να φωτίσει από την πλευρά του το ερευνητικό αντικείμενο, για να βγουν στο φως οι βυθισμένες στο σκοτάδι γωνίες του, και έτσι να αναδειχτεί το όλο σχήμα που παίρνει κάθε φορά η τέχνη στον τόπο μας. Στην περίπτωση αυτή απαραίτητη είναι η συμβολή του κοινωνιολόγου, του ψυχολόγου, του ιστορικού και του οικονομολόγου. Το περιοδικό σας θά κάνει καλή άρχη εγκαινιάζοντας μια τέτοια ανάλυση, χαράζοντας ταυτόχρονα και τη δική του κατευθυντήρια γραμμή.

Ός τώρα κάθε ερευνητική σκέψη στον τομέα των εικαστικών απομονώνεται σαν επικίνδυνο μικρόβιο. "Όσα δυναμικά στοιχεία υπάρχουν θεωρούνται ανεδαφικά και άτακτα προς το κλειστό και προκαθορισμένο σχήμα, που μέσα σ' αυτό θέλουν να περιορίσουν την τέχνη οι παραδοσιακοί στυλοβάτες της—ή κριτική τέχνης δεν είναι άνευθυνη γι' αυτή την κατάντια.

Θά μου πείτε δεν είναι δουλειά του ζωγράφου να γράφει; αλλά πώς μπορεί να χωρίσει κανείς τη σκέψη από την πράξη, όταν μάλιστα η καθιερωμένη νάρκη πάει να γίνει μόνιμη κατάσταση στον τόπο μας; 'Η Συνεχία μπορεί νομίζω να βοηθήσει, αρκεί να τὸ θελήσει με πάθος.

Φιλικότατα

## II

'Η ελληνική ζωγραφική συντάσσεται με τη ζωγραφική του Δυτικού Κόσμου ή έχει δική της αυτόνομη πορεία; 'Αν ισχύει ή πρώτη εκδοχή, τότε τὰ μέσα ανάλυσης και αξιολόγησης που εφαρμόζει η ζωγραφική του Δυτικού Κόσμου σήμερα

είναι τὰ ίδια και για την ελληνική ζωγραφική; 'Αν, αντίθετα, η ελληνική ζωγραφική θεωρηθεί αυτόνομη, τότε πού στηρίζεται την αυτονομία της; ποιές είναι οι πηγές της; τί κερδίζει και τί χάνει στις αναπόφευκτες επαφές της με τη δυτική ζωγραφική;

Τις επαφές της αυτές με τη δυτική ζωγραφική τις επιλέγει ή ελληνική ζωγραφική ελεύθερα, ή τής επιβάλλονται από τους πολιτικούς προανατολισμούς και τις εξωτερικές επιρροές που διαμορφώνουν γενικότερα την νεοελληνική ιστορία;

Τὸ γεγονός ότι ὁ ἐξευρωπαϊσμός τῆς ἐλληνικῆς ζωγραφικῆς ἔγινε στίς 'Ακαδημίες τοῦ Μονάχου, εἶναι τυχαῖο σύμπτωμα, ἢ συνδέεται με τὰ πολιτικά δεδομένα τῆς ἐποχῆς ἐκείνης; Αὐτὰ τὰ καθοριστικά δεδομένα παραμένουν ἰσχυρὰ ὡς σήμερα;

Τί ζωγραφική ὑπῆρχε πρὶν, και τί ζωγραφική φέρνουν στήν 'Ελλάδα οἱ σπουδασμένοι σὸ Μόναχο τότε ζωγράφοι; 'Υπάρχει τομὴ ἀνάμεσα στήν παράδοση και τὸν μοντερνισμό αὐτῆς τῆς περιόδου; 'Έχει γεφυρωθεῖ σήμερα τὸ χάσμα πὸ χωρίζε τότε τὴν παράδοση ἀπὸ τὸν μοντερνισμό;

Οἱ μικρὲς χώρες, ὅποιαδήποτε παράδοση κι ἂν ἔχουν, μποροῦν νὰ παράγουν σήμερα αὐτόνομη ζωγραφική; Τὰ μεγάλα καλλιτεχνικά κέντρα τοῦ Δυτικοῦ Κόσμου βοηθοῦν στὴ διαμόρφωση μιᾶς ἐλεύθερης ζωγραφικῆς στίς μικρὲς χώρες, ἢ τοὺς ἐπιβάλλουν τὰ δικά τους πρότυπα, τίς δικές τους μεθόδους και τὴ δική τους σκέψη;

Οἱ νέοι τρόποι ζωγραφικῆς πὸ ἐξαρχῆς πῆρε ἀπὸ τὴν Εὐρώπη ἢ ἐλληνικὴ ζωγραφικὴ (δηλαδή: ἡ δομὴ, ἡ ὀργάνωση τῆς ζωγραφικῆς ἐπιφάνειας, ἡ χρωματικὴ κλίμακα, τὸ τρίο «φῶς - σκιά - ὄγκος»),

ἢ ἐρμηνεῖα τοῦ χώρου, ἢ προοπτικὴ, ἢ θεματογραφία, τὰ νέα ὕλικά—μουσαμάς, λαδόχρωμα, κινητὸς πλινθός—ἢ ὑπερβολικὴ σημασία πὸ ἀπόκτησε ἡ ἀτομικότητα τοῦ ζωγράφου και ἡ προσωπικὴ του ἔκφραση) ὅλα αὐτὰ τὰ στοιχεῖα και μέσα βοήθησαν πράγματι τὴν ἐλληνικὴ ζωγραφικὴ νὰ συνδεθεῖ με τίς πηγές τῆς ἢ συνεχίζον ἀκόμη και σήμερα νὰ τὴν προσανατολίζουν πρὸς τὰ εὐρωπαϊκά πρότυπα;

'Η Σχολὴ Καλῶν Τεχνῶν με τὴ διδασκαλία τῆς ἔχει κατορθώσει νὰ γεφυρώσει τὸ χάσμα παράδοσης—μοντερνισμού πὸ ἀνοίξαν οἱ πρώτοι ἰδρυτές τῆς;

'Η ζωγραφικὴ σήμερα εἶναι ὑπόθεση συνόλου ἢ μιᾶς μόνο κοινωνικῆς τάξης; Οἱ ζωγράφοι για ποιά κοινωνικὴ τάξη παράγουν; 'Η ζωγραφικὴ εἶναι ἀκόμη ἐμπροσθεμένη δομικὰ και ἔκφραστικά ἀπὸ τὴν ἰδεολογία μιᾶς κοινωνικῆς τάξης;

Ἄσκει ἔπιρροὴ ἢ κριτικὴ τέχνης πάνω στήν καλλιτεχνικὴ παραγωγή τοῦ τόπου μας; Τί κριτήρια για τὴν ἀξιολόγηση τῆς ζωγραφικῆς εἶναι ἀντικειμενικά—ἐπιστημονικά—ἢ ὑποκειμενικά—ἐμπειρικά; 'Η φήμη ἐνὸς ζωγράφου ἐξαρτᾶται ἀπὸ τοὺς κριτικούς τέχνης; 'Η χρηματικὴ ἀξία ἐνὸς ἔργου ἔχει σχέση με τὴν κριτικὴ τέχνης; Τί προσπάθειες γίνονται ἀπὸ τοὺς κριτικούς τέχνης, για νὰ ἐξοικειωθεῖ τὸ κοινὸ με τὴ σύγχρονη ζωγραφικὴ; Γενικά, τὸ κοινὸ πὸ ἔχει τίς προϋποθέσεις νὰ παρακολουθήσει τὴ σύγχρονη ἐλληνικὴ ζωγραφικὴ, εἶναι σὲ θέση νὰ διαμορφώσει ταυτόχρονα και μιὰν ἰδέα τῆς νεοελληνικῆς τῆς ἱστορίας;

Και μιὰ τελευταία ἐρώτηση: ἢ ζωγραφικὴ και ἢ Τέχνη γενικά τῶν 'Ελλήνων τοῦ ἐξωτερικοῦ ἔχει τὴ θέση τῆς στήν ἐλληνικὴ ζωγραφικὴ ἢ συντάσσεται με τὴ ζωγραφικὴ τοῦ τόπου ὅπου και ἀσκεῖται;

Φεβρουάριος 1973.

## Πολυκριτικὴ

### Carl Th. Dreyer: 'Ημέρα ὄργης

'Επιμέλεια: Π. Α. Ζάννας

Γιατί ὁ Ντράγερ; Γιατί τὰ μᾶς ἀπασχολεῖ ἕνας σκηνοθέτης πὸ τὸ συνολικὸ του ἔργο δίνει ἐντύπωση πὸς εἶναι περιχαρακωμένο και μακριὰ ἀπὸ τὴ γενικὴ ἐξέλιξη τοῦ σύγχρονου κινηματογράφου, σχεδὸν ἀναχρονιστικὸ; Και γιατὶ τὸ 'Ημέρα ὄργης;

Εἶναι ἀπλὴ ἢ ἀπάντηση, για τὸ τελευταῖο εἰδικὰ ἐρώτημα: ἐπειδὴ τὸ ἐλληνικὸ κοινὸ γνωρίζει μόνον τώρα μιὰ ταινία πὸ γυρίστηκε στὴ Δανία στὰ χρόνια τῆς ναζιστικῆς κατοχῆς; κι ἐπειδὴ ἢ ταινία αὐτὴ γνώρισε ἀπρόσμενη ἐπιτυχία, τριάντα χρόνια ἀργότερα, σ' αὐτὸ τὸν τόπο κι αὐτὴ τὴ στιγμή.

Μιὰ ἄλλη ἀπάντηση ἀφορᾶ τὴ γενικότερη θέση τοῦ Ντράγερ στὴν ἱστορία τοῦ κινηματογράφου. Για χρόνια ἦταν ὁ ἀγνωρισμένος και τιμημένος δημιουργός

τῆς Ζάν ντ' Ἄρκ, πὸ θεωρεῖται κατὰ τοὺς «εἰδικούς» (μιὰ ἀπὸ τίς δέκα καλύτερες ταινίες ὅλων τῶν ἐποχῶν) ἢ «τὸ κύνειο ἄσμα» τοῦ βουβοῦ κινηματογράφου. Κι ὅμως ἀπ' τὸ 1928 ὡς τὸ 1968 θὰ γυρίσει μόνον πέντε ταινίες (μι ἀπ' αὐτές θεωροῦσε ὁ ἴδιος τὸ *Δύο ὑπάρξεις* ἔργο (ἀνύπαρκτο)) πὸ ὅλες γίνονται δεχτές παγερά, με πολλές ἐπιφυλάξεις. Τὸ "Ορνιτ εἶναι ἢ μὴν του ταινία πὸ βραβεύτηκε σὲ φεστιβάλ. 'Ο θαυμασμός για τὸ *Βρικόλακα*, τὸ 'Ημέρα ὄργης, τὸ *Γκέρτρονι* γεννήθηκε και μεγάλωσε ὕστερα ἀπὸ τὴν πρώτη τους προβολή, σιγὰ σιγὰ.

'Έχουν πεῖ πὸς τὸ ἔργο τοῦ Ντράγερ δὲν μᾶς βοηθεῖ, ἂν τὸ δοῦμε μόνον του, νὰ ἐντοπίσουμε τὸ στίγμα και τὴν πορεία πὸ ἀκολουθεῖ ὁ κινηματογράφος. 'Ισως

θὰ ἦταν ὅμως λάθος νὰ συμπεράνουμε πὸς ὁ Ντράγερ ξεπετάχτηκε ξαφνικά δίχως ρίζες, και πὸς πέθανε δίχως ν' ἀφήσει καρπούς. 'Εντάσσεται ἀπόλυτα στὴ μεγάλη σκανδιναβικὴ σχολὴ και παράδοση τῶν σουηδῶν Σγιόστρομ και Σπιλ-λερ και τοῦ δανοῦ Κρίστενσεν (δημιουργοῦ κυρίως τῆς ἐκπληκτικῆς ταινίας *Ἡ μαγεία ἀνὰ τοὺς αἰῶνες*, πὸ γυρίστηκε τὸ 1922). Κινηματογράφος ρεαλιστικὸς και ταυτόχρονα ὄνειρικός, δεμένος με τοὺς θύλους τοῦ βορρᾶ, τὴ μαγεία και τοὺς θρησκευτικούς ἀγῶνες τοῦ μεσαιῶνα. Τὸ κλίμα τοῦ "Ίψεν ἀλλὰ και τοῦ Στρίντμπεργκ, τῆς Σέλμα Λάγκερλοφ ἀλλὰ και τοῦ Κίρκεγκωρ.

Πέρα ὅμως κι ἀπὸ τὸν γεωγραφικὸ του χώρο ὁ Ντράγερ συνδέεται ἄμεσα με τὸν Γκρίφφιθ, εἶναι ὁ συνεχιστὴς του,



τόσο στην κινηματογραφική έκφραση όσο (πολύ συχνά) και στη θεματογραφία. Είναι, όπως σημειώνει ο Β. Amengual, ο μόνος, μαζί με τον Άιζενστάιν, πνευματικός κληρονόμος του Γκρίφιθ. Ο Ντράγερ όμως δεν θα ακολουθήσει το δρόμο του Σγιόστρομ, του Στίλλερ, του Κρίστενσεν, δε θα μεταναστεύσει στην 'Αμερική' ή σκανδιναβικός κινηματογράφος θα συντελέσει στην άνθηση του γερμανικού εξπρεσιονισμού και ύστερα (μαζί με τους γερμανούς) θα τροφοδοτήσει το Χόλλυγουντ. Ο Ντράγερ θα παραμείνει ευρωπαίος, απομονωμένος, κι ασυμβίβαστος. Από κει και πέρα η επίδρασή του ξαναφανερώνεται σποραδικά, όχι σε σχολές και γενικότερες τάσεις αλλά σε σκηνοθέτες που, δίχως να το αναγνωρίζουν πάντα, του χρωστούν πολλά.

Μπορεί ο Μπρεσσόν να θεωρεί σήμερα τους «μορφασμούς» της Ζάν ντ' Άρκ αφόρητους και ξεπερασμένους, ζωντανεύει όμως τα πρόσωπά του με τον τρόπο του Ντράγερ. Οι δρόμοι τους είναι

παράλληλοι, με κοινό στόχο την άσχημη αφαίρεση (κατάληξη του 'Ημέρα όργης και του 'Ημερολογίου ενός επαρχιακού εφημερίου ο ίδιος γυμνός σταυρός).

Σ' ένα όλοτετα διαφορετικό επίπεδο υπάρχει η οφειλή του Γκοντάρ (κι όχι μόνο ή ρητά αναγνωρισμένη από τον ίδιο στο Ζούσε τη ζωή της) αλλά και του Ρομέρ («κλασική» γραφή εξωτερική, ανάλυση φαινομενολογική της κίνησης και της συμπεριφοράς). Κι αν ο Μπέργκιμαν ξεκινάει από τις ίδιες πηγές που θρέψαν τον Ντράγερ, μήπως δεν διασταυρώνεται κι αυτός συχνά μαζί του (στην "Εβδομη σφραγίδα και στην τριλογία της Σιωπής); Όμως το ενδιαφέρον μας για τον Ντράγερ δεν είναι μόνο ιστορικό. Λίγοι καλλιτέχνες του καιρού μας έδειξαν τέτοια συνέπεια και τέτοια συναίσθηση ευθύνης όπως ο Ντράγερ. Η κάθε του λέξη, ή κάθε του εικόνα ήταν μετρημένη, ζυγισμένη σωστά. Θέλει να προβλέπει

όλες τις προεκτάσεις που θα μπορούσε να δημιουργήσει στο θεατή. Τα θέματα των ταινιών του αλλάζουν, αλλάζει και το ύφος τους αλλά ορισμένες ιδέες επανέρχονται πάντα επίμονα, γιατί δεν μπορούν ποτέ να εξαντληθούν. Είναι η περιγραφή της μισαλλοδοξίας και της κατάληξής της: ο ψυχικός και ο σωματικός βασιτισμός, ή πυρά. Κι αυτή η περιγραφή γίνεται με μια ήρεμη αλλά κοπιαστική αναζήτηση, που την τρέφει η νηφάλια ματιά, η συνέπεια και η ελικρίνεια της πάντα αύστηρης και καθαρής έκφρασης. Αναζήτηση της βαθύτερης αλήθειας, προσπάθεια να ξανακερδηθεί (όπως είπε ο Μπαζέν) «η αξιοπρέπεια του ανθρώπινου προσώπου».

\*





(άποσπάσματα)

Πρέπει να λέμε και να ξαναλέμε ότι χάνουμε τον καιρό μας αντιγράφοντας την πραγματικότητα. Πρέπει να χρησιμοποιήσουμε τον κινηματογραφικό φακό για να δημιουργήσουμε μια καινούρια γλώσσα, ένα νέο ύφος, μια νέα μορφή τέχνης. [...]

Πώς μπορεί να επιτευχθεί μια καλλιτεχνική ανανέωση στον κινηματογράφο; Απαντώ μόνο για τον εαυτό μου. Δεν βλέπω παρά ένα μέσο: την *αφαίρεση*. Για να γίνω σαφής, θα πω ότι η αφαίρεση είναι κάτι που απαιτεί από τον καλλιτέχνη να μπορεί να άποσπασθεί από την πραγματικότητα, προκειμένου να ενισχύσει το πνευματικό περιεχόμενο του έργου του.

Κοντολογίς, ο καλλιτέχνης πρέπει να περιγράφει την εσωτερική και όχι την εξωτερική ζωή. Η αφαιρετική ικανότητα είναι ουσιαστική για κάθε καλλιτεχνική δημιουργία. Η αφαίρεση επιτρέπει στο σκηνοθέτη να υπερβεί το εμπόδιο που ορθώνει μπροστά του ο νατουραλισμός. Κι επιτρέπει στις ταινίες του να μην είναι μόνο οπτικές, αλλά και πνευματικές. Ο σκηνοθέτης πρέπει να μοιράζεται με το κοινό τις καλλιτεχνικές και πνευματικές εμπειρίες του. Η αφαίρεση του δίνει ευκαιρία να το πραγματοποιήσει αντικαθιστώντας μια αντικειμενική πραγματικότητα με την υποκειμενική της ερμηνεία.

Αυτό σημαίνει πώς πρέπει να βρούμε νέες δημιουργικές αρχές. Και σε ό,τι με αφορά, θα πω ότι δεν έχω στο νοῦ μου παρά την εικόνα. Οί άνθρωποι σκέφτονται με εικόνες, και οί εικόνες συνιστούν τον βασικό παράγοντα τής ταινίας.

Η πιο εύχρηστη μέθοδος είναι ή μέθοδος τής απλούστευσης. Κάθε δημιουργός έχει να αντιμετωπίσει τὸ ἴδιο πρόβλημα. Πρέπει να εμπνέεται από την πραγματικότητα, κι έπειτα να ξεμακρύνει, τοποθετώντας τὸ ἔργο του στὸ καλοῦπι τής δικῆς του ἔμπνευσης. Ο σκηνοθέτης πρέπει να είναι ἐλεύθερος να μεταμορφώνει τὴν πραγματικότητα ἔως ἔτου ταυτιστεί με τὴν ἀπλότητα τής εικόνας πού τοῦ ἔχει παρουσιάσει ή σκέψη του. [...]

Ἡ ἀφαίρεση μπορεί νὰ ἡχέι στ' αὐτὰ τῶν ἀνθρώπων τοῦ κινηματογράφου σὺν ἄκοσμη λέξει. Μοναδική μου ἐπιθυμία ὥστόσο εἶναι νὰ δείξω ὅτι ὑπάρχει ἕνας κόσμος πέρα ἀπὸ τὸν μουντὸ καὶ ἀνιαρὸ νατουραλισμὸ: ὁ κόσμος τῆς φαντασίας. Ἡ μεταμόρφωση πρέπει, βέβαια, νὰ συντελεστεῖ χωρὶς νὰ πάψει νὰ ἐλέγχει ὁ σκηνοθέτης τὸν κόσμον τῆς πραγματικότητος. Ἡ ξαναπλασμένη ἀπ' αὐτὸν πραγματικότητα πρέπει νὰ εἶναι κάτι πού τὸ κοινὸ θὰ μπορέσει νὰ ἀναγνωρίσει καὶ στὴν ὁποία θὰ μπορεῖ νὰ πιστέψει.

Ἐνδέχεται νὰ μὴν ἀποκτήσει ὁ κινηματογράφος ποτὲ τρεῖς διαστάσεις, ἀλλὰ με τὴν ἀφαίρεση γίνεται ἐφικτὴ ἡ εἰσαγωγή μιᾶς τέταρτης καὶ μιᾶς πέμπτης διάστασης.

Δυὸ λόγια γιὰ τοὺς ἠθοποιούς. Ὅποιος εἶδε τὶς ταινίες μου—τὶς καλές—θὰ ξέρει πόση σημασία δίνω στὸ πρόσωπον τοῦ ἀνθρώπου. Εἶναι περιοχὴ πού δὲν κουράζεσαι νὰ τὴν ἐξερευνᾷς. Δὲν ὑπάρχει εὐγενέστερη ἐμπειρία, σ' ἕνα στούντιο, ἀπ' τὸ ν' ἀποτυπώνεις τὴν ἔκφραση ἐνὸς προσώπου πού ἐπηρεάζεται ἀπὸ τὴ μυστηριώδη δύναμη τῆς ἔμπνευσης. Νὰ τὸ βλέπεις νὰ ζωντανεύει ἐκ τῶν ἔσω, καὶ νὰ γίνεται ποίηση.

CARL TH. DREYER

Δημοσιεύτ κε ἀγγλικά στὸ περιοδικὸ Sight and Sound ( Χειμῶνας 1955 - 1956) καὶ γαλλικά στὸ περιοδικὸ Cahiers du Cinéma (ἀρ. 65, 1956).

Μετάφραση:  
Κ. ΣΚΑΛΙΟΡΑΣ

\*

## ΣΥΝΕΝΤΕΥΞΗ ΤΟΥ ΝΤΡΑΓΕΡ ΣΤΟΝ MICHEL DELAHAYE

(άποσπάσματα)

Ἐπάρχουν σκηνοθέτες τοῦ κινηματογράφου πού σὰς ἐπηρέασαν;

Ὁ Γκριφφιθ. Καὶ κυρίως ὁ Σγιόστρομ.

Ὅταν ἀρχίσατε νὰ σκηνοθετεῖτε εἶδατε πολλές ταινίες;

Ὅχι, ὄχι πολλές. Μ' ἐνδιέφερε κυρίως ὁ σουηδικὸς κινηματογράφος: ὁ Σγιόστρομ ἀλλὰ καὶ ὁ Στίλλερ. Κι ὕστερα ἀνακάλυψα τὸν Γκριφφιθ. Ὅταν εἶδα τὴ *Μισαλλο-*

*ξία μ'* ἐνδιέφερε κυρίως τὸ σύγχρονο ἐπεισόδιο, ἦμως ὄλες του οἱ ταινίες με συγκίνησαν: Ὁ δρόμος πρὸς τὴ Δύση καὶ οἱ ἄλλες. [...]

Ποιοὶ κανόνες ἢ ποιὰ διαίσθηση σὰς καθοδηροῦν ὅταν διασκευάζετε ἕνα θεατρικὸ ἔργο ἢ ἕνα μυθιστόρημα;

Στὸ θέατρο ἔχεις τὸν καιρὸ νὰ γράψεις, ἔχεις τὸν καιρὸ νὰ σταθεῖς στὶς λέξεις καὶ στὰ συναισθήματα. Στὸν κινηματογράφο εἶναι διαφορετικά. Γι' αὐτὸ μοῦ ἄρεσε πάντα νὰ συγκεντρῶνω τὴν προσπάθειά μου στὴν ἀπόσταξη τοῦ κειμένου, πού τὸ συμπυκνῶνω ὅσο γίνεται περισσότερο. Αὐτὸ ἔκανα στὸ *Πρέπει νὰ σέβσαι τὴ γυναῖκα σου* λ.χ., πού προέρχεται ἀπὸ θεατρικὸ ἔργο. Τὸ συμπυκνώσαμε, τὸ καθορίσαμε, τὸ ἐξαγνίσαμε καὶ ἡ ὑπόθεση ἔγινε λαγυρῆ, ὀλοκάθαρη. Ἦταν πρώτη φορά πού χρησιμοποιοῦσα αὐτὴ τὴ μέθοδο. Τὴ χρησιμοποιήσα ἀπὸ τότε στὸ *Ἡμέρα ὁργῆς* στὸ *Ὄρνις*, στὸ *Γκέρτρουντ* πού εἶναι κι αὐτὰ θεατρικὰ ἔργα.

Τὸ *Ἡμέρα ὁργῆς* τὸ πρωτοεῖδα στὸ θέατρο τὸ 1920. Ἦταν ὅμως τότε πολὺ νωρὶς ἀκόμα γιὰ νὰ γίνεαι ταινία. Κράτησα τὸ ἔργο στὸ σურτάρι μου κι ἀργότερα, τὸ 1943-1944, τὸ ξανάπιασα κι ἄρχισα νὰ σκέφτομαι πὼς θὰ μπορούσα νὰ τὸ μεταπλάσω ὅσο γίνεται πιδὸ κινηματογραφικά. Ἐπρεπε νὰ προχωρήσω ἀκριβῶς ὅπως καὶ πρὶν, ἀλλὰ πολὺ πιδὸ συστηματικά: ἔπρεπε νὰ ἀποσταξῶ τὸ ἔργο στὸ μέγιστο βαθμὸ.

Ἄν ἀκολουθῶ αὐτὴ τὴ μέθοδο εἶναι γιὰτὶ πιστεύω πὼς δὲν μπορεῖ κανεὶς νὰ δεχτεῖ τὸν κινηματογράφο πράγματα πού ἐπιτρέπονται στὸ θέατρο. Στὸ θέατρο ἔχετε τὰ λόγια. Καὶ τὰ λόγια γεμίζουν τὸ χῶρον, παραμένουν στὸν ἀέρα. Μπορεῖς νὰ τ' ἀκούσεις, νὰ τὰ βιώσεις, νὰ αἰσθανθεῖς τὸ βάρος τους. Στὸν κινηματογράφο ἡμῶς τὰ λόγια χάνονται πολὺ γρήγορα σ' ἕνα δεύτερο πλάνο πού τὰ ἀπορροφᾷ, καὶ γι' αὐτὸ δὲν πρέπει νὰ διατηρεῖς παρὰ μόνο τὰ ἀπολύτως ἀπαραίτητα. Ὅ,τι εἶναι οὐσιαστικὸ, αὐτὸ ἀρκεῖ. [...]

Κάθε θέμα προϋποθέτει μιὰ ὀρισμένη φωνή. Σ' αὐτὸ χρειάζεται προσοχή. Καὶ πρέπει νὰ βρεῖς τὴ δυνατότητα νὰ ἐκφράσεις ὅσες φωνές μπορεῖς. Εἶναι πολὺ ἐπικίνδυνον νὰ περιορίζεσαι σὲ μιὰ ὀρισμένη μορφή, σ' ἕνα ὀρισμένο ὕφος.

Ἐνας δανὸς κριτικὸς μοῦ εἶπε



κάποτε: «Έχω τὴν ἐντύπωση πὼς ὑπάρχουν τουλάχιστο ἑξὶ ταινίες σας πού διαφέρουν ὀλότελα μεταξύ τους ἀπὸ τὴν ἀποψη τοῦ ὕφους». Αὐτὸ μὲ συγκίνησε, γιατί εἶναι κάτι πού πραγματικά προσπάθησα νὰ κάνω: νὰ βρῶ ἓνα ὕφος πού θά

## ΓΥΡΩ ΑΠΟ ΤΟ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΟ ΥΨΟΣ (ἀποσπάσματα)

Ἡ εἰκόνα [...]

Στὸν ὁμιλοῦντα κινηματογράφο ὑπῆρχε ἡ τάση ν' ἀδιαφοροῦν οἱ

εἰκόνα καθεαυτή, μόνο δηλαδή γιὰ τὴν ὀμορφιά της, γιατί ἂν ἓνα πλάνο δὲν ὑποβοηθεῖ τὴν πλοκή, εἶναι κακό γιὰ τὴν ταινία. [...]

Ὁ ρυθμός [...]

Στὸν ὁμιλοῦντα κινηματογράφο,



ἴσχυε γιὰ ἓνα μόνο ἔργο, γι' αὐτὸ τὸ περιβάλλον, γι' αὐτὴ τὴν πλοκή, γι' αὐτὸ τὸ πρόσωπο, γι' αὐτὸ τὸ θέμα.

Ὁ Βρικόλακας, ἡ Ζὰν ντ' Ἀρχ, ἡ Ἡμέρα ὀργῆς, ἡ Γκέρτροντ εἶναι ταινίες πού διαφέρουν ὀλότελα μεταξύ τους, μὲ τὴν ἔννοια πὼς ἔχουν, ἡ καθεμιὰ, διαφορετικό ὕφος. Ἄν κάτι τις συνδέει, εἶναι τὸ γεγονός ὅτι σιγὰ σιγὰ πλησίασα ὀλο καὶ περισσότερο τὴν τραγωδία. Αὐτὸ τὸ συνειδητοποίησα ἀργότερα, ἀλλὰ ἀρχικά δὲν τὸ ἔκανα ἐπίτηδες. Ἔγινε ἀνεπαίσθητα. Cahiers du Cinéma ἀρ. 170, 1965.

σκηνοθέτες γιὰ τὴν εἰκόνα τονίζοντας ἀντίθετα τὸ λόγο. Σὲ πολλές ταινίες μιλοῦν, ἢ μᾶλλον φλυαροῦν ὑπερβολικά, ἐνῶ σπάνια δίνονται στὸ μάτι ἡ ἄνεση νὰ σταθεῖ σ' ἓνα ὀραῖο πλάνο. Θαρρεῖς πὼς οἱ κινηματογραφιστὲς ἔξεχασαν ὅτι ὁ κινηματογράφος εἶναι πρὶν ἀπ' ὀλα τέχνη ὀπτική, ὅτι ἀπευθύνεται πρὶν ἀπ' ὀλα στὸ μάτι καὶ ὅτι ἡ εἰκόνα εἰσχωρεῖ πολὺ πῶς εὔκολα ἀπὸ τὸ λόγο στὴ συνείδηση τοῦ θεατῆ. Προσπάθησα στὸ Ἡμέρα ὀργῆς νὰ ξαναδώσω στὴν εἰκόνα τὴ σωστή της θέση, τίποτα περισσότερο. Δὲν τοποθέτησα ποτὲ μιὰν

τὰ τελευταῖα χρόνια, καλλιεργεῖται ἓνας καινούργιος ρυθμός. Ἔχω στὸ νοῦ μου μερικές ἀξιόλογες ξένες ταινίες μὲ ἀναμφισβήτητο ὕφος, ὀπως μερικές ἀμερικάνικες ταινίες καὶ σχεδὸν ὀλες τις γαλλικές ψυχολογικές ταινίες. Προσπαθοῦν νὰ δημιουργήσουν κάποια ἀνάπαυλα στὸ ρυθμό, πού νὰ ἐπιτρέπει στοὺς θεατὲς νὰ βροῦν παύσεις μέσα στις ἴδιες τις εἰκόνας καὶ ν' ἀκούσουν τὰ λόγια. Τις ταινίες ὀμως αὐτὲς τις χαρακτηρίζουν ἐπιπρόσθετα, ὀπως εἶναι φυσικό, εἰκόνας πού ἀξίζει νὰ τις δεῖς καὶ λόγια πού ἀξίζει νὰ τ' ἀκούσεις.



Προσπάθησα να συνεχίσω να εργάζομαι σ' αυτή την κατεύθυνση. Σε μερικές σκηνές (όπως στη σκηνή όπου οι δύο νέοι βρίσκονται κοντά στο φέρετρο του 'Αβεσαλώμ) χρησιμοποίησα—αντί σύντομα μεγάλα πλάνα που τὸ ἕνα διαδέχεται τὸ ἄλλο—αὐτὸ που θὰ ὀνόμαζα μεγάλα πλάνα διάρκειας σὲ τράβελινγκ, περνώντας ἀπ' τὸ ἕνα πρόσωπο στὸ ἄλλο ἀνάλογα μὲ τὴ δραματικὴ τους σημασία. Μολονότι—ἢ μᾶλλον ἔπε δὴ—δημιουργεῖται ἕνας ρυθμὸς κυματιστός, ἢ σκηνὴ τῶν δύο νέων κοντὰ στὸ φέρετρο εἶναι μιὰ ἀπὸ αὐτὲς που προκαλοῦν τὴ μεγαλύτερη αἴσθηση στοὺς θεατές.

Προσάπτουν στὸ *Ἡμέρα ὄργης* ἕνα ρυθμὸ πολὺ βαρὺ, πολὺ ἀργό. [...]

Ἡ πλοκὴ καὶ τὸ περιβάλλον καθόρισαν στὸ *Ἡμέρα ὄργης* ἕνα ρυθμὸ πλατὺ καὶ ἤρεμο, που πετυχαίνει δυὸ ἀκόμη στόχους: νὰ ἐκφράσει τὸν ἀργὸ σφυγμὸ τῆς ἐποχῆς καὶ νὰ υπογραμμίσει, νὰ στηρίξει τὴ μεγαλοπρέπεια που ἐπιδίωξε ὁ συγγραφέας στὸ θεατρικὸ του ἔργο καὶ που προσπάθησα νὰ μεταφέρω στὴν ταινία.

### Τὸ δράμα.

Σὲ κάθε τέχνη τὸ ἀποφασιστικὸ στοιχείο εἶναι ὁ ἄνθρωπος. Σὲ μιὰ ταινία, ἔργο τέχνης, ἀνθρώπους θέλουμε νὰ δοῦμε καὶ τὶς πνευματικὲς καὶ ψυχικὲς τους ἐμπειρίες θέλουμε νὰ ζήσουμε· θέλουμε νὰ πλησιάσουμε, νὰ εἰσχωρήσουμε στοὺς ἀνθρώπους που βλέπουμε στὴν ὀθόνη· θέλουμε νὰ μᾶς ἀνοίξει ὁ κινηματογράφος μιὰ πόρτα πρὸς τὸν κόσμον τοῦ ἀνεξήγητου· νὰ νιώσουμε μιὰν ἔνταση που νὰ εἶναι λιγότερο ἀποτέλεσμα μιᾶς πράξης ἐξωτερικῆς καὶ περισσότερο μιᾶς ψυχικῆς σύγκρουσης. Τέτοιες συγκρούσεις δὲν λείπουν στὸ *Ἡμέρα ὄργης*. Εἶναι, ὡστόσο, νόμιμο νὰ γυρεύει κανεὶς ἕνα θέμα που ἢ ἐλξη του νὰ στηρίζεται σὲ μιὰ ἐξωτερικὴ δραματικὴ πράξη. Διάλεξα—καὶ τολμῶ νὰ πῶ πῶς οἱ ἡθοποιοὶ διάλεξαν μαζί μου—νὰ μὴν ὑποκύψουμε σ' αὐτὸ τὸν πειρασμὸ. Φροντίσαμε ἀκόμη νὰ ἀποφύγουμε τὶς ψεύτικες ὑπερβολὲς καὶ τὶς κοινοτοπίες. Προσπαθήσαμε νὰ ὑποταχθοῦμε στὴν ἀλήθεια.

Μήπως δὲν εἶναι ἄλλωστε ἀλήθεια πῶς τὰ μεγάλα δράματα παί-

ζονται κρυφά; Οἱ ἄνθρωποι κρύβουν τὰ συναισθήματά τους καὶ προσπαθοῦν νὰ μὴν ἀφήνουν νὰ φανοῦν στὸ πρόσωπό τους οἱ τρικυμίες που φουντώνουν στὴν ψυχὴ τους. Ἡ ἔνταση εἶναι ὑπόγεια καὶ ξεσπᾷ μόνο τὴ μέρα που ἔρχεται ἢ καταστροφή. Αὐτὴ τὴ λαυθά-νουςα ἔνταση, αὐτὴ τὴν ἀνησυχία που ὑποβόσκει κάτω ἀπὸ τὴν καθημερινὴ ὄψη τῆς οἰκογένειας τοῦ πάστορα, αὐτὴ θεώρησα σημαντικὸ νὰ δείξω.

Ἐπάρχουν σήμερα πολλοὶ που θὰ ἐπιζητοῦσαν ἀνάπτυξη πιὸ βίαιη τῆς πλοκῆς. Κοιτάζετε ὁμως γύρω σας καὶ προσέξτε πῶς οἱ πιὸ μεγάλες τραγωδίες ἐξελίσσονταν μὲ τρόπο πολὺ κοινὸ καὶ ἐλάχιστα δραματικὸ. Ἴσως αὐτὸ νὰ εἶναι ὅ,τι πιὸ τραγικὸ ὑπάρχει στὶς τραγωδίες. [...]

CARL TH. DREYER (1943)  
Cahiers du Cinéma ἀρ. 133, 1962.

CARL TH. DREYER  
1889-1968

### ΠΕΡΙΛΗΠΤΙΚΗ ΦΙΑΜΟΓΡΑΦΙΑ

Πρὶν ἀσχοληθεῖ μὲ τὴ σκηνοθεσία ὁ Ντράγερ ἔγραψε θεατρικὲς καὶ κινηματογραφικὲς κριτικὲς καὶ σενάρια.

Σκηνοθέτησε ὄχι μόνο στὴ Δανία ἀλλὰ καὶ στὴ Σουηδία, Νορβηγία, Γερμανία καὶ Γαλλία. Οἱ τίτλοι τῆς κάθε ταινίας δίνονται στὴν πρωτότυπη γλώσσα τῆς χώρας παραγωγῆς.

1918-1920 Praesidenten — Ὁ πρόεδρος.

1920-1921 Blade af Satans Bog — Σελίδες ἀπὸ τὸ βιβλίο τοῦ Σατανᾶ.

1920 Prästanken — Ἡ χήρα τοῦ πάστορα. (Σουηδικὴ παραγωγή).

1921-1922 Die Gezeichneten — Οἱ στιγματισμένοι. (Γερμανικὴ παραγωγή).

1922 Der var Engang — Μιὰ φορὰ κι ἕνα καιρὸ.

1924 Mikael — Μιχαὴλ (Γερμανικὴ παραγωγή).

1925 Du Skal Aere din Hustru — Πρέπει νὰ σέβεσαι τὴ γυναίκα σου.

1925-1926 Glomdalsbruden — Οἱ ἀρραβωνιασμένοι τοῦ Γκλόμνταλ. (Νορβηγικὴ παραγωγή).

1926-1928 La Passion de Jeanne d' Arc — Τὰ Πάθη τῆς Ζὰν ντ' Ἄρκ (Γαλλικὴ παραγωγή).

1932 Vampyr ou L' étrange aventure de David Gray — Βρικολάκας ἢ Ἡ παράξενη περιπέτεια τοῦ Νταβίντ Γκρέυ. (Παραγωγή τοῦ Ντράγερ καὶ τοῦ βαρόνου Γκούνζμπουργκ, γυρίστηκε στὴ Γαλλία).

1943 VREDENS TAG ἢ DIES IRAE — ΗΜΕΡΑ ΟΡΓΗΣ (ἐλληνικὸς ἐμπορικὸς τίτλος: ΜΕΡΕΣ ΟΡΓΗΣ).

Σενάριο: C. Dreyer, M. Scot-Hansen καὶ Paul Kundsén, βασισμένο στὸ θεατρικὸ ἔργο «Anne Petersdotter» τοῦ νορβηγοῦ Wiers Jensen. Φωτογραφία: Karl Andersson. Σκηνικά: Erik Aaes. Μουσική: Poul Schrierbeck. Κοστούμια: K. Sandt Jensen, Olga Thomsen, Lis Fribert. Ἱστορικὸς σύμβουλος: Kaj Uldall. Παίζουν: Thorkild Roose (Ἄβεσαλώμ), Sigrud Neeindam (ἡ μητέρα του), Lisbeth Movin (Ἄννα), Preben Lerdoff-Rye (Μάρτιν), Anna Svierkier (Μάρθα Χέρλοφ), Olaf Ussing (Λαυρέντιος). Παραγωγή: Palladium. Κοπενχάγη.

1943-1954 Ὁ Ντράγερ σκηνοθετεῖ ἑπτὰ ταινίες μικροῦ μήκους.

1944-1945 Tva Manniskor — Δύο ὑπάρξεις. (Σουηδικὴ παραγωγή).

1954-1955 Ordet — Ὁ λόγος (Ὅρντετ).

1965 Gertrude — Γκέρτρουντ.

Ὁ Ντράγερ ἐτόμαζε τὸ γύρισμα, στὸ Ἰσραήλ, μιᾶς ταινίας μὲ θέμα τὴ ζωὴ τοῦ Χριστοῦ. Ἄλλα του σχέδια: «Μήδεια», «Ὁρέστεια», θεατρικὰ ἔργα τοῦ Ο' Νήλ («Τὸ πένθος ταιριάζει στὴν Ἡλέκτρα», «Πόθοι κάτω ἀπὸ τὶς λεῦκες»), μυθιστορήματα τοῦ Φῶκνερ («Ἀδουστιάτικο φῶς», «Καθὼς ψυχροραγῶ», «Τὸ Ἰερό»).

Τεχνικά ή σκηνοθεσία του Ντράγερ είναι άρρη, τής εποχής του βουβού, και τής λείπουν όλοτετα οι δυναμικές φωτογραφικές αρετές που κατέστησαν τη Ζάν ντ' Αρκ τέτοιο πλαστικό επίτευγμα. Η ήθοποιά είναι πομπώδης και παγερή [...] λείπει απ' την ταινία ή πλαστική όμορφη, ή απλότητα της Ζάν ντ' Αρκ. [...] πραγματικά, βρισκω ελάχιστη δικαιολογία και για τ' όστι ή ταινία γυρίστηκε. Γιατί ήταν ανάγκη να διαλέξει (ό Ντράγερ) ένα τόσο σκληρό και κακό θέμα; Ίσως ήταν άπογοητευμένος και δέν πίστευε στην άπελευθέρωση από την Κατοχή.

PAUL ROTHΑ  
«The Film till now»  
Λονδίνο 1967, σ. 604, 605.

[Τ' ό κείμενο αυτό πρέπει να πρωτοδημοσιεύτηκε τ' ό 1946 ή 1947].

Σέβρομαι άπόλυτα τ' ό χρήση που κάνει ό Ντράγερ τ' ό φωτισμού, τ' ό ρυθμού και τ' ό ήχου—μαζί με τ' ό διάλογο. Έντύπωσή μου είναι πώς—λίγο άπέχοντας από τ' ό παράλογο—θέλει να πλησιάσει τ' άντιστοιχα άπόλυτα τ' ό σκότους, τ' ός άκνησίας και τ' ός σιωπής, και ποτέ να μη ξεφύγει από αυτά τ' άπόλυτα πέρα απ' τ' ό δικαιολογημένη ελάχιστη άπόσταση. Δέν πιστεύω πώς αυτός είναι ό μόνος καλός τρόπος εργασίας ή κατ' ανάγκη ό καλύτερος· έχω όμως τ' ό έντύπωση πώς ό Γκλόουκ λ.χ. και ό Μπετόβεν, σε όρισμένους από τ' ός καλύτερες συνθέσεις τους, είχαν όξυτάτη αίσθηση τ' ός σιωπής. Δέν θέλω να πώ μ' αυτό πώς ό Ντράγερ έκαμε κάτι εδώ για να πλησιάσει τ' ό έργα τους· λέω όμως πώς τ' ό ύφος τ' ό όποιο έπεξεργάστηκε γι' αυτό τ' ό φίλμ έχει μιά άυστηρή άρχοντική άγνότητα, που ελάχιστα έργα στον κινηματογράφο ή, από ό,τι γνωρίζω, στη σύγχρονη τέχνη τ' ό πλησιάζουν ή έστω προσπαθούν. [...] Φαίνεται πώς ό Ντράγερ έξέρι τ' ά πρόσωπα και νοιάζεται για τ' ά πρόσωπα περισσότερο από καθετί άλλο· είναι νομίζω μιά σωστή προτίμηση ή άφου στη χειρότερη περίπτωση τ' όν υπηρετούν πολύ καλοί ήθοποιοι και πρόσωπα, και στην καλύτερη θαυμάσιοι, τ' ό καλύτερο πράγμα στην ταινία του είναι τ' ά μεγάλα πλάνα. Τά κρατάει για περισσότερο χρόνο απ' όσο θά τολμούσε ή θά μπορούσε να τ' ό κάνει όποιοσδήποτε άλλος έκτός από τ' όν Τσάπλιν· και συνήθως μεταδίδουν αυτό τ' ό είδος τ' ός πολυσύνθετης διεύθυνσης, διανοητικής και πνευματικής, που περιμένουμε συνήθως να βρούμε μόνο σ' όρισμένα είδη γραφής.

Σ' αυτά τ' ά μακρόσυρτα μεγάλα πλάνα και σ' ά περισσότερα άλλα κομμάτια του, ό Ντράγερ έρχεται σε αντίθεση με όλους σχεδόν τ' ός «κανόνες» που ακόμη και άξιόλογοι άνθρωποι έχουν καταγράψει για να γίνονται γνήσιες και καλές ταινίες. Άπό μιά άποψη πρέπει να δεχτώ πώς βρίσκονται μάλλον πέρα στην άκρη, παρά σ' ό κέντρο από όσα πράγματα πιστεύω πώς είναι δημιουργικά και πρωτότυπα. Τελικά όμως υπάρχει μόνο ένας κανόνας σημαντικός για μένα σ' ό,τι άφορ' ό τ' ό ταινίες: ή ταινία να ένδιαφέρει τ' ό μάτι, να «δουλεύει» με τ' ό μάτι. Λίγοι σκηνοθέτες τ' ό κάνουν αυτό, λίγοι κι απ' αυτούς ακόμη που θαυμάζονται· ό Ντρά-

γερ δέν ξεφύγει ποτέ απ' αυτόν τ' όν κανόνα και δέν μπορώ να πιστέψω πώς θά ξεφύγει ποτέ. Γι' αυτόν και μόνο τ' ό λόγο, ακόμη κι αν δέν τ' όν σεβόμουν ως έναν από τ' ός ελάχιστους ήθογράφους και κλασικιστές κι άδιάφορους καλλιτέχνες, στον κινηματογράφο, θά τ' όν θεωρούσα μεγάλο δάσκαλο και τ' όν ταινία του ένα άθόρυβο άριστούργημα.

JAMES AGEE  
(Δημοσιεύτηκε στίς 22.5.1948)  
«Agee on film»  
Λονδίνο 1963, σ. 304, 305.

Ό Ντράγερ διάλεξε για τ' ός άλλες ταινίες [ύστερα από τ' όν Ζάν ντ' Αρκ] μιά κλίμακα πιό εύαίσθητη και πιό διαφορουμενη: μπόρεσε, σ' ό *Ήμέρα όργης* κυρίως, να δημιουργήσει συσχετισμούς άφάνταστα λεπτούς ανάμεσα σ' ό μεταφυσική άβεβαιότητα και τ' ό παλξίμο τ' ό φωτισμού, που άλλοτε σκοτεινιάζουν κι άλλοτε δίνουν μιάν άνάσα σ' ό ίδιο πρόσωπο. Τ' ό παλξίμο αυτό όλοκληρώνεται διαφορετικά με τ' ός σχέσεις ανάμεσα στην άρεκτά όμη λάμψη τ' ός έσωτερικών χώρων—τ' ό άνελέητο καθήκον που επιβάλλει ή ποурιτανική ήθική—και τ' ό ύγρο μύχρωμα τ' όν τοπίων, όπου συναντιούνται ή Άννα και ό Μάρτιν—τ' ό ψεύτικο, τ' ό πλανερ' ό αίσθημα πώς είναι δυνατό να εύτυχήσουν σ' ό γή. [...]

Η άμήχανη δυσθυμία που διατηρείται για καιρό ύστερα από τ' όν παρακολούθηση τ' ό *Ήμέρα όργης* είναι θαρρείς ή άπερίοριστη προέκταση τ' όν έρωτήσεων που θέτει όχι τ' ό θέμα ή ό διάλογος τ' ός ταινίας, αλλά τ' ό ύπνωτικό και φανταστικό της ξετύλιγμα, ή βουβή συστολή στίς χειρονομίες, σ' ά λόγια και σ' ός ήχους, τ' ό μοτίβο τ' ό ύμνου που τραγουδούν παιδικές φωνές. Αυτή ή άμήχανη δυσθυμία δέν είναι τελικά μόνο πνευματική· είναι βέβαιο πώς ό Ντράγερ άποκαλύπτει εδώ με δύναμη τ' όν παρουσία τ' ό έρωτ' ό στοιχείου· μήπως όμως δέν υπάρχει και μιά κάποια αυταρέσκεια σ' ό σκληρότητα που χρωματίζει τ' όν ιστορία του; Τ' ό *Ήμέρα όργης* άγγίζει μιάν αίσθητική, σχεδόν μιά λειτουργία τ' ό βασιανισμού, κι είναι δύσκολο να ξεχωρίσεις αν είναι μόνο ή άνάμνηση τ' όν Παθών που έμπνέει τ' ός εικόνες τ' ό παράξενου αυτού άλχημιστή.

HENRI AGEL  
«Les Grands Cinéastes»  
Παρίσι 1959, σ. 92, 93.

...Τ' ό *Ήμέρα όργης* είναι ίσως τ' ό πιό άρχοντικά άπελπισμένο έργο τ' όν κινηματογράφου. Η άρχοντία του όμως δέν πηγάζει μόνο από τ' ό βάρος που έχουν τ' ά προβλήματα που θέτει και από τ' όν βαθύ άνθρωπισμό με τ' όν όποιο αντιμετώπιζει τ' ά πρόσωπα· δίνεται κυρίως από τ' ό ύφος. Αυτό τ' ό σύμπαν τ' ό βασιανισμού, τ' ό σφιγμένο, τ' ό δαιμονικό, μετατρέπεται κάθε στιγμή σε καθαρή όμορφιά, σε μουσικό και άρχιτεκτονικό ρυθμό.

Η αίσθητική έκφραση άντιστοιχεί σ' ό περιεχόμενο: αύθορησία ύποταγμένη σ' ό ζυγό, αλλά πάντα έτοιμη να σπάσει τ' ός άλυσίδες της. Αυτό ίσχύει για τ' όν

πλαστική κατασκευή τ' όν εικόνων που δημιουργούν ένα καλλιτεχνικό όμολογο π' ός τ' ό θέμα. Η έναλλαγή άκνησίας και βίας σ' ό δράση βρίσκει τ' όν άντιστοιχία τ' ός στην πυκνότητα, στην άπορύμνωση, στην άυστηρότητα τ' όν εικόνων. Τ' ό *Ήμέρα όργης* άποτυπώνεται σ' ό μνήμη ως ταινία τ' ό καθαρού λευκού και τ' ό καθαρού μαύρου, όπου τ' ό φρέμα και ή ποδιά τ' ός Άννας γίνονται τ' ό σύμβολο και ή σύνοψη αυτής τ' ός καθαρότητας. Κι ώστόσο, π' ός εύαίσθητα και τρυφερά γκριζα σ' ά τοπία, π' ός κρησαρισμένο φως! Η φωτογραφία είναι πάντα όλοκάθαρη, και κυριαρχούν ό φωτισμοί από πίσω, όπως σ' ός πίνακες τ' όν όλλανδών ζωγράφων. Φως καθαρό και σκληρό, αλλά κι άνησυχητικό, σχεδόν κακοποίο, όπως τ' ά μάτια τ' ός Άννας.

Υπάρχει κάτι γοητευτικό στην τελετουργία τ' ός δικής κι άκόμα περισσότερο στην τελετουργία τ' ός κηδείας τ' ός Άβεσαλώμ. Οί έπισημότητες και τ' ό κύρος τ' ό κανόνα και τ' ό θανάτου βρίσκουν στην τέχνη τ' όν Ντράγερ ένα άσύγκριτο στήριγμα. Η πιό φριχτή πραγματικότητα μεταμορφώνεται, χάρη κυρίως σε μιά άναντικατάστατη αίσθηση τ' ός τονικής άξιας και τ' ός φωτός. Με τ' ό *Ήμέρα όργης* ό Ντράγερ δέν γίνεται μόνο ό πιό μεγάλος σκανδιναβός κινηματογραφιστής αλλά κι ό μεγαλύτερος σκανδιναβός ζωγράφος. Τίποτα άφηρημένο σ' αυτό τ' ό δράμα τ' ός κόσμου· αλλά και τίποτα νατουραλιστικό. Έχουμε τ' ό φανταστικό δράμα ενός μεγάλου καλλιτέχνη, αυτό όμως τ' ό δράμα δέν δημιουργείται εκ τ' ό μηδενός, μ' ό,τι λάχει· δημιουργείται με τ' ό σεβασμό όλων τ' όν εικαστικών αξιών τ' ός πραγματικότητας. Ό Ντράγερ πλησιάζει τ' ός τ' όν Ρέμπραντ πολύ περισσότερο μ' αυτή τ' ό φανταστική άναδημιουργία μιάς άκριβέστατης πραγματικότητας παρά με τ' όν όμοιότητα στίς λεπτομέρειες—τόν προσεχτικό φωτισμό ενός προσώπου, τ' όν άσττηρό πλούτο μιάς φορεσιάς, τ' όν ύποταγμένη περηφάνια ενός βλέμματος.

JEAN SÉMOLUÉ  
«Dreyer»  
Παρίσι 1962, σ. 113, 114.

...Τότε ή επίδραση τ' ός Selma Lagerlöf γίνεται άποφασιστική και ό ηγετ' όν δανικό κινηματογράφο σ' έναν καινούριο δρόμο που τ' όν διαποτίζει ή Βίβλος, αν και θά πάρει κάποτε τ' ά μονοπάτια όπου φυσάει ό ζωογόνος άνεμος τ' ό έρωτισμού. Κύριος εκπρόσωπος τ' ός τάσης Lagerlöf σ' ό Δανία [...] είναι ό Κάρλ Τέοντορ Ντράγερ, άνθρωπος άντιπ' όρητος με κινηματογραφική αίσθηση, αλλά σκηνοθέτης βαρετός, άργός, άντιδραστικός, «εστέτ», παραγεμισμένος προτεσταντική άυστηρότητα. Σ' όν Ντράγερ τ' ά πρόσωπα είναι όμορφα και κρύα, ό έρωτας είναι άμάρτημα και ό γυναίκες του, αν έξαιρέσεις τ' όν Λίζμπετ Μόβιν σ' ό *Ήμέρα όργης*, δέν έχουν τίποτα τ' ό θηλυκό.

ΑΔΩΝΙΣ ΚΥΡΟΥ  
«Amour, Érotisme et Cinéma»  
Παρίσι 1966, σ. 40.





Μιά ομάδα σκηνοθέτες, όπως ο Άιζενστάιν και ο Ντράγερ, έχουν την τάση να σκέφτονται τον κάθε κινηματογραφικό «πίνακα», όπως μια αυτόνομη μικρή σύνθεση, τόσο συνειδητή και τόσο έντονη ώστε αντιλαμβάνεται κανείς την κάθε εικόνα, οργανωμένη ως σύνολο, που ακολουθεί και αντικαθιστά την προηγούμενη, κάπως απότομα. Οι εικόνες συνδέονται με τη «σύγκρουση» τους που δημιουργεί έναν κάποιο στέρεο σκληρό τόνο; όπως οι πινελιές στη ζωγραφική [...]

Για τον Ντράγερ το πρόσωπο είναι

ένα τοπίο. Ακολουθώντας την έντυπια μελέτη του Pierre Bargellini για τις «κινηματογραφικές» πλευρές του Τζιόττο, μπορούμε να συγκρίνουμε ένα μεγάλο πλάνο του Ντράγερ μ' ένα μεγάλο πλάνο του Τζιόττο, όπου το πλάσιμο της σάρκας και της εξωτερικής όψης είναι παρόμοια. Η στάση ελέγχεται τόσο προσεχτικά όσο και σε πίνακα ζωγραφικής.

RAYMOND DURGNAT  
«Film and Feeling»  
Λονδίνο 1967, σ. 48, 49.

Άγάπη, μυστήριο και βία (ερωτισμός, άγχος και όργη): να οι ταινίες του Κάρλ Τ. Ντράγερ. Κάποτε και μια κυρίαρχη πονηριά. Όλα όμως γεννιούνται από την άπλη παρουσία, από την άπλη σχέση, που υπολογίστηκαν όσο γίνεται πιο σωστά και πιο δίκαια, ανάμεσα στους ανθρώπους και τα πράγματα. Να η μεγαλοφυΐα του Κάρλ Τ. Ντράγερ: καθιστά φανερά, όπου να γίνουν αισθητά με την αφή, τα πράγματα κι ότι κρύβεται πίσω από τα πράγματα, τους ανθρώπους και τα μύχια των ανθρώπων καθιστά το άκατονόμαστο όχι μόνο όνομαστό αλλά όρατο [...].

MICHEL DELAHAYE  
«Un phare pilote»  
Cahiers du Cinéma αρ. 207, 1968.

Αυτό που ιδιαίτερα θαυμάζω στις ταινίες του Ντράγερ που μπόρεσα να δω ή να ξαναδώ τα τελευταία χρόνια είναι η σκληρότητά τους απέναντι στον αστικό κόσμο: απέναντι στη δικαιοσύνη του (Ο Πρόεδρος, μια από τις εκπληκτικότερες αφηγηματικές κατασκευές που γνωρίζω κι ένα από τα έργα τα πιο κοντινά στον Γκριφιθ, επομένως ένα από τα ωραιότερα) στη ματαιότητά του (αισθήματα και σκηνικά: Μιχαήλ) στη μισαλλοδοξία του (Ημέρα όργης, που σε ξαφνιάζει με τη βιαιότητά του και τη διαλεκτική) στην άγγελική υποκρισία του («Πέθανε... Δε βρίσκεται πια εδώ. Βρίσκεται στον ουρανό...»), λέει ο πατέρας στο «Όρντεν, κι ο γιος απαντά: «Ναι, αλλά εγώ αγάπησα και το κορμί της...») και στον πουριτανισμό του αστικού κόσμου (Γκέρτροντ, που γι' αυτό το καλοδέχτηκαν οι Παριζιάνοι των Ήλυσίων Πεδίων). [...]

JEAN-MARIE STRAUB  
«Féroce»  
Cahiers du Cinéma, αρ. 207, 1968.

[...] Δεν είναι εύκολο να εξηγήσω εδώ αναλυτικά πώς όλες οι ταινίες του Ντράγερ, ή σχεδόν όλες, ξαναπιάνουν αδιάκοπα ένα μοναδικό θέμα: την καταπίεση ενός άθώου από ορισμένα άτομα, μια οικογένεια, μια αίρεση, μια εκκλησία, ένα στρατό εισβολέων και συχνότερα ακόμα από το σύνολο της κοινωνίας με την ηθικολογία της και ορισμένους θεσμούς της—καταπίεση και μισαλλοδοξία που οδηγούν τον ήρωα στην αυτοκτονία, στο μαρτύριο, στην επανάσταση, κάποτε στο έγκλημα, πάντοτε στην αντίσταση. Άσκειται βία πάνω στον άνθρωπο που αρνείται να παραιτηθεί από την ελευθερία του, την αξιοπρέπειά του, την ατομική του αλήθεια, τη μοναδικότητά του, κι ο Ντράγερ, πάντα στο πλευρό των θυμάτων, παρά τις «άποστασεις» του, καταθέτει τη μαρτυρία του και διαμαρτύρεται ελέγχοντας αυτόν τον πολύμορφο ρατσισμό. [...]

BARTHÉLÉMY AMENGUAL  
«Les nuits blanches de l'âme»  
Cahiers du Cinéma, αρ. 207, 1968.



## Τηλέγονος

“Όπως τοῦ εἶχε προφητέψει ὁ Τειρεσίας στή Νέκυια (Ὀδύσεια, 11. ραψωδία 100 - 137), ὁ Ὀδυσσεύς, ὕστερα ἀπὸ τὴ Μνηστηροφονία, ξαναφεύγει ἀπὸ τὴν Ἰθάκη μ' ἓνα κουπί στὸν ὄμο· περπατώντας βαθιά στή χώρα τῶν Θεσπρωτῶν, συναντᾷ τὸν ἄλλο ὄδοιπόρο πού δὲν γνῶριζε τὴ θάλασσα. Τότε φυτεύει τὸ κουπί του στὴ γῆ, θυσιάζει στὸν Ποσειδῶνα καὶ ἐπιστρέφει — δεύτερη τῶρα φορά — στὴν Ἰθάκη, περιμένοντας νὰ τὸν εὕρη ὁ θάνατος «ἐξ ἄλλος»: κάποιος πού τοῦ ξμοιαζε, εἶχε πεί ὁ χρησμός, θὰ τὸν χτυποῦσε — ἐδῶ ἀρχίζει ὁ Τηλέγονος.

### ΣΚΗΝΗ ΙΧ

Ὀδυσσεύς — Πηνελόπη

Τὸ νυφικὸ κρεβάτι. Νύχτα.

#### ΟΔΥΣΣΕΑΣ

Εἶδα πάλι στὸν ὕπνο μου τὸν Τειρεσία. Τὸν ρώτησα: θά 'ρθει ἀπὸ τὴ θάλασσα ἢ μακριὰ ἀπ' τὴ θάλασσα; Τὸ βράδυ; Ἡ τὸ πρωτὶ; ἀπὸ καρδιά; ἀπὸ βέλος ἀγνώστου; ἀπὸ ἤλιση; ἀπὸ βαρὺ φαγητό; Ἄπὸ μεγάλο πόνο; Ὑστερα ἀπὸ μακρόχρονη ἀρρώστια, πού τὸ κορμί μόνο του σιγὰ σιγὰ διαλύεται; Ἡ μήπως ξαφνικά, ὅταν ἡ ψυχὴ ἀφήνει ἀτότομα τὸ σῶμα χωρὶς προειδοποίηση; Δὲν ἔδωσε ἀπάντηση.

#### ΠΗΝΕΛΟΠΗ

Πάντα σ' αὐτὸ τὸ κρεβάτι μοῦ μιλάς γιὰ τοὺς νεκρούς.

*Ἡ Πηνελόπη κλείνει τὰ μάτια, προσπαθεῖ νὰ κοιμηθεῖ. Ὁ Ὀδυσσεύς μένει ἄγρυπνος. Μονολογεῖ.*

#### ΟΔΥΣΣΕΑΣ

Δὲν εἶμαι πιά κοκκινομάλης. Οὔτε θυμώδης. Οὔτε πονηρός. Εἶμαι κουρασμένος. Μὲ κουράζουν οἱ νεκροί. Χαθήκανε κάμποσοι καὶ τοὺς νιώθω γύρω μου· παρουσιάζονται ἄξαφνα τὴ στιγμή πού δὲν τὸ περιμένω, πού νομίζω πῶς τοὺς ξέχασα. Καὶ στὸν πόλεμο τότε εἶχα τὴν αἴσθηση πῶς οἱ νεκροὶ ἤρωες πολεμοῦσαν στὸ πλευρὸ μας. Γνωρίζω πιδ πολλοὺς νεκρούς παρὰ ζωντανούς. Ἴσως αὐτὸ νὰ μὲ κουράζει. Πηνελόπη, κοιμᾶσαι;

*Ἡ Πηνελόπη ἀκίνητη, μοιάζει νὰ κοιμᾶται. Ὁ Ὀδυσσεύς μένει ἄγρυπνος. Σκοτάδι.*

### ΣΚΗΝΗ Χ

Ὀδυσσεύς — Πηνελόπη — Τηλέμαχος

Αὐλὴ τοῦ παλατιοῦ. Ἡμέρα.

#### ΟΔΥΣΣΕΑΣ

Πηνελόπη, εἶδα τὸ ὄνειρο. Ἡμουν ἄκρη ἄκρη στὸ χαντάκι... Πρὶν προφτάσω νὰ σφάζω τὰ ζῶα γιὰ τὴ θυσία,

εἶδα τοὺς νεκρούς ν' ἀνεβαίνουν, βουβοί, σὰν κουρασμένοι ζωντανοί. Ἰδίως ἡ μάνα μου. Ἐμοιαζε ἀποκατωμένη. Ἀντίς νὰ ὀρμήσω πρὸς αὐτὴν ὅπως πάντα, τὴν ἀπέφυγα...

#### ΠΗΝΕΛΟΠΗ, ἀφηρημένη

Ὁ γιός μας θά 'ρθει σὲ λίγο νὰ μᾶς ἀποχαιρετήσῃ.

#### ΟΔΥΣΣΕΑΣ, συνεχίζει

Ὁ Τειρεσίας στεκόταν παράμερα. Εἶχε χάσει τὸ πρόνομιό πού εἶχε μόνος ἀνάμεσα στοὺς νεκρούς. Εἶχε παύσει νὰ εἶναι μάντης, ἦταν ἓνα φάντασμα, μιὰ σκιά σὰν τοὺς ἄλλους.

#### ΠΗΝΕΛΟΠΗ

ἀφηρημένη, μὲ μονότονη φωνή

Ὁ Τηλέμαχος θά 'ρθει σὲ λίγο νὰ μᾶς ἀποχαιρετήσῃ.

*Μένουν κι οἱ δυὸ ἀκίνητοι, σὲ στάση ἀναμονῆς, καθένas βυθισμένος στὶς σκέψεις του. Σιωπὴ. Μπαίνει ὁ Τηλέμαχος. Πλησιάζει στὸν πατέρα του, σιωπηλός, καὶ περιμένει. Ὁ Ὀδυσσεύς συγκινεῖται, ταραάζεται.*

#### ΟΔΥΣΣΕΑΣ

Μὴ φύγεις, Τηλέμαχε.

#### ΤΗΛΕΜΑΧΟΣ

Πρέπει νὰ δοκιμάσω ἄλλοῦ τὴν τύχη μου. Ἴσως στὴ Δύση. Ἀνάμεσα σὲ μένα καὶ τὴν Ἰθάκη τὰ πράγματα ἔγιναν δύσκολα.

#### ΟΔΥΣΣΕΑΣ

Τότε θὰ πᾶς στὴν Κεφαλληνία. Κι ἐκεῖ θὰ γίνεις ὁ βασιλιάς τοῦ τόπου.

#### ΤΗΛΕΜΑΧΟΣ

Ἡ Κεφαλληνία εἶναι δικό σου βασίλειο. Εἶναι κομμάτι ἀπ' τὸ δικό σου βασίλειο. Κι ἔπειτα εἶναι πολὺ κοντά. Ἀπὸ τὴν Κεφαλληνία βλέπει κανεὶς τὴν Ἰθάκη, ἀκόμη κι ὅταν ὁ καιρὸς δὲν εἶναι περίφημος. Ὁ κόσμος ἀνοίγεται μπροστά μου, κι εἶναι πλατύς.

#### ΟΔΥΣΣΕΑΣ

Ἡ ξενιτιά... Νὰ ζεῖς στὰ ξένα. Σὰν ξένος. Νὰ φθίνεις στὰ ξένα...

#### ΤΗΛΕΜΑΧΟΣ

Ἡ ζωὴ μου θὰ ξαναρχίσει σὲ τόπους καταπράσινους, μὲ πράσινα μονοπάτια, μὲ πόλεις πού τις διασχίζει ποτάμι ἀληθινό, νερό, νερὸ ἄφθονο, καὶ κήπους... Τὰ πάντα θὰ μοῦ φανοῦν γνώριμα καὶ θὰ μοῦ γίνουν ἀγαπητά.

#### ΟΔΥΣΣΕΑΣ

Τότε νὰ 'σαι τολμηρός. Ὅταν θέλει κανεὶς νὰ πετύχει, ἰδίως στὰ ξένα, πρέπει νὰ 'ναι τολμηρός, θρασύς μάλιστα, καμιά φορά ἀδιάντροπος καὶ ἰδίως νὰ μὴν ἀφήσει ποτὲ τὴν ἀμφιβολία νὰ τὸν κυριεύσει.

Καὶ μὴν ξεχνᾶς, Τηλέμαχε, δὲν σὲ διώχνει ἡ Ἰθάκη. Ἐσὺ τὴ διαλέγεις τὴν ἐξορία.

#### ΤΗΛΕΜΑΧΟΣ, μὲ πικρὸ χαμόγελο

Ἡ Ἰθάκη δὲ μοῦ ἀφήνει τὴν ἐκλογή. Ἡ Ἰθάκη ἀνοί-



γει για μένα τὴ βασιλικὴ ὁδὸ τῆς ἐξορίας. Τὴν εὐχαριστῶ. Πατέρα, μὴν ἀνησυχεῖς. Τὰ πιὸ σκληρὰ χτυπήματα θὰ μάθω νὰ τὰ δέχομαι, κι ἂν ποτὲ ἢ ἀμφιβολία κυριεύσει τὴν ψυχὴ μου, δὲν θὰ τὸ δείξω σὲ κανέναν. Ποτέ.

*Ὁ Ὀδυσσεύς πηγαίνει πρὸς τὸν Τηλέμαχο. Ἔνα κύμα τρυφερότητας πρὸς αὐτόν. Προσπαθεῖ γιὰ τελευταία φορὰ τὰ τὸν κρατήσῃ.*

ΟΔΥΣΣΕΑΣ

Ἡ ἀγάπη τῆς πατρίδας, ὁ πόθος νὰ τὴν ξαναδεῖς, εἶναι φωτιά πού σου καίει τὰ σωθικά.

ΤΗΛΕΜΑΧΟΣ

Ἐμένα μὲ καίει ὁ πόθος τῆς ξενιτιᾶς. Ἀγαπῶ ὅ,τι μοῦ εἶναι ξένο. Ἀντίο πατέρα. Γνωριστήκαμε ἐλάχιστα. Κρίμα. (Πρὸς τὴ μητέρα του, χωρὶς νὰ πάρει ἀνάσα :) Ἐσὺ ὅμως μ' ἔμαθες πολλὰ γι' αὐτόν.

*Ἡ Πηνελόπη φορεῖ τὸ φαντὸ τῆς Ἑλένης. Ὁ Τηλέμαχος παίρνει τὴ μιὰ ἄκρη τοῦ φαντοῦ, καὶ γροῖζοντας γύρω ἀπὸ τὴ μητέρα του ἀρχίζει νὰ τὸ ξετυλίγει. Κάθε φορὰ πού περνάει μπροστά της, τῆς δίνει ἓνα φιλή. Ὁλ' αὐτὰ σὲ τόνο σοβαροῦ παιγνιδιοῦ.*

ΠΗΝΕΛΟΠΗ

Τί κάνεις, Τηλέμαχε ;

ΤΗΛΕΜΑΧΟΣ

Ξαναπαίρνω τὸ ροῦχο τῆς Ἑλένης.

ΠΗΝΕΛΟΠΗ

Ἄφησέ μου το. Μοῦ πάει τόσο ὠραῖα...

*Ἡ Πηνελόπη κάνει νὰ ξανατυλιχτεῖ στὸ φαντό. Ὁ Τηλέμαχος ὅμως ἐπιμένει. Μὲ σίγουρες κινήσεις ξετυλίγει τὸ ροῦχο ἀπ' τὸ κορμί τῆς Πηνελόπης καὶ ἀρχίζει σιγὰ σιγὰ νὰ τὸ διπλώνει.*

ΤΗΛΕΜΑΧΟΣ

Θὰ τὸ πάρω μαζί μου. Ἐχω δώσει μιὰν ὑπόσχεση.

*Στὸ τέλος τραβάει ἀπότομα τὸ φαντὸ ἀπὸ τοὺς ὤμους τῆς Πηνελόπης, εἶναι σὰ τὸ ξεριζώνει. Ἐκείνη βγάξει μιὰ κραυγὴ καὶ πέφτει στὴν ἀγκαλιὰ τοῦ Τηλέμαχου.*

ΠΗΝΕΛΟΠΗ

Δὲν θὰ φύγεις !

ΤΗΛΕΜΑΧΟΣ

Ἄντίο, μητέρα.

ΠΗΝΕΛΟΠΗ

Ὅχι ! Ὅχι !

*Ἡ Πηνελόπη γαντζώνεται ἐπάνω του. Ἐκεῖνος ἐλευθερώνεται, πηγαίνει πρὸς τὴν ἐξοδο, καὶ πρὶν φύγει λείπει καὶ στοὺς δύο.*

ΤΗΛΕΜΑΧΟΣ

Θὰ προδώσω τὴν ἑλληνικὴ γλώσσα, τὴ μητρικὴ μου, τὴ γλώσσα πού ἀγαπῶ, δὲ θὰ μιλάω πιά ἑλληνικά, δὲ θ' ἀκούω ἑλληνικά. Ἴσως μάλιστα μιὰ μέρα νὰ ἐκπλαγῶ ὅταν ἀκούσω νὰ προφέρουν λέξεις ἑλληνικὲς ἄξαφνα στὸ δρόμο. Ἄντίο.

## ΣΚΗΝΗ ΧΙ

### Πηνελόπη—Ὀδυσσεύς

*Αὐλὴ τοῦ παλατιοῦ. Ἡμέρα. Συνέχεια τῆς προηγούμενης σκηνῆς.*

ΟΔΥΣΣΕΑΣ

Νιώθω λύπη. Ἄλλὰ καὶ ἀνακούφιση. Ἐχω κέφι νὰ κατέβω στὴ θάλασσα μὲ τὰ σκυλιὰ.

ΠΗΝΕΛΟΠΗ

Μὴν πάρεις τὰ σκυλιὰ.

ΟΔΥΣΣΕΑΣ

Γιατί ;

ΠΗΝΕΛΟΠΗ

Γιατί δὲ φάγανε ἀκόμη.

ΟΔΥΣΣΕΑΣ

Νὰ φᾶνε. Θὰ περιμένω. Μ' ἀρέσει νὰ περπατῶ μὲ τὰ σκυλιὰ. Τὸ βῆμα μου γίνεται λαφρὺ, τὸ κορμί μου εὐλύγιστο, ὅλη μου ἡ κούραση χάνεται.

ΠΗΝΕΛΟΠΗ

*φωνάζει μὲ διαπεραστικὴ φωνή*

Νὰ φᾶνε τὰ σκυλιὰ.

ΟΔΥΣΣΕΑΣ

Ἀπόψε, Πηνελόπη, θὰ βρεθοῦμε μόνοι μέσα στὸ μεγάλο μας σπιτί σὰ νιόπαντροι πού δὲν ἀπόκτησαν ἀκόμη παιδί. Θὰ κολυμπήσω μέχρι τὴ δύση καὶ θὰ ῥθω ὕστερα νὰ σὲ βρῶ στὴν κάμαρά μας. Θὰ πεινάω λίγο, καὶ σίγουρα θὰ ἴμαι διψασμένος. Κιόλας διψᾶω, ἀλλὰ μ' ἀρέσει νὰ περιμένω. Ἐτοίμασε τα ὅλα στὴν κάμαρά μας. Ἐπιτέλους, χαμογελᾶς...

ΠΗΝΕΛΟΠΗ

Κι ἐγὼ νιώθω ἄξαφνα ἀνακούφιση... Λὲς κι ἀπλώθηκε μπροστά μου ὁ χῶρος, λὲς κι ἡ Ἰθάκη πλάτυνε ἀπὸ τὴ μιὰ στιγμὴ στὴν ἄλλη.

ΟΔΥΣΣΕΑΣ

Ἡ Ἰθάκη εἶναι μεγάλη σὰν τὴ Κρήτη.

*Γέλιο τῆς Πηνελόπης ρυθμικὸ σὰ μουσικὴ φράση.*

ΟΔΥΣΣΕΑΣ

Ἡ Ἰθάκη εἶναι πλούσια ὅσο κι ἡ Σπάρτη.

*Γέλιο τῆς Πηνελόπης ρυθμικὸ σὰ μουσικὴ φράση.*

ΟΔΥΣΣΕΑΣ

Κατέχουμε τὸ χρυσάφι τῶν βασιλείων, τοῦ Μενέλαου καὶ τῆς Ἑλένης, τοῦ Ἀλκίνοου καὶ τῆς Ἀρήτης. Καὶ μπορεῖς νὰ καλύψεις τοὺς τοίχους τῆς μεγάλης αἴθουσας ἀπὸ τὴ μιὰν ἄκρη στὴν ἄλλη μὲ πλάκες χρυσοῦ κοσμημένου μὲ γαλάζιο σμάλτο.

*Ὁ Ὀδυσσεύς κι ἡ Πηνελόπη γελοῦν καὶ φιλοῦνται.*

ΠΗΝΕΛΟΠΗ, *συλλογισμένη*

Νιώθω ἀνακούφιση πού ἔφυγε ὁ γιός μας. Παράξενο δὲν εἶναι ;

## ΟΔΥΣΣΕΑΣ

"Ήσουν βουτηγμένη στην άγωνία, Πηνελόπη, στο φόβο μή βγει ή προφητεία αληθινή. Ήκανες πώς δέ την πίστευες, αλλά στο βάθος...

## ΠΗΝΕΛΟΠΗ

Ναί, ίσως.

## ΟΔΥΣΣΕΑΣ

Τέλος πάντων, αυτά όλα τελειώσανε...

## ΠΗΝΕΛΟΠΗ

Ναί... (Μένει ακίνητη σά βυθισμένη σέ όνειρο).

## ΟΔΥΣΣΕΑΣ

"Όταν ταξίδευα για μέρες με τό καράβι μου, μου συνέβαινε νά δώ ανάμεσα ούρανό και θάλασσα, στή γραμμή που λέν όρίζοντα, ένα άλώνι πλακοστρωμένο, τ' άλλογο δεμένο στο κέντρο νά γυρίζει συνέχεια, χάμω δεμάτια στάρι, άντρες νά πετοϋν τό στάρι στον άέρα, προς τόν ούρανό, με τό δίκρανο, για νά ξεχωρίσει ό κόκκος.

Ξαναβλέπω τήν εικόνα αύτή. Περνάει τώρα ξαφνικά μπροστά στά μάτια μου.

"Ό Όδυσσεάς τήν παίρνει από τούς όμους, τήν αναγκάζει νά σηκωθεί, τήν κοιτάζει στά μάτια και τή φιλά με τρόπο επίσημο. Ήκείνη βγάζει τότε μία φοβερή κραυγή, σάν νά τήν είχαν απότομα αποσπάσει από τό όνειρο.

## ΠΗΝΕΛΟΠΗ

Γιατί αύτό τό φιλή ; Είμαι άποχαιρετιστήριο. Δυό φορές μ' έχεις φιλήσει έτσι. Τήν πρώτη όταν έφυγες για τόν πόλεμο. Τή δεύτερη όταν ξανάφυγες για νά φυτέψεις τό κουπί.

## ΟΔΥΣΣΕΑΣ

"Ήρέμησε Πηνελόπη, θά γυρίσω μόλις δύσει ό ήλιος. Ή μέρα είναι τόσο όμορφη... Κι έχω τέτοια λαχτάρα νά βουτηξω στή θάλασσα...

"Ό Όδυσσεάς απομακρύνεται. Ή Πηνελόπη μένει όρθια, με τεντωμένα τά νετρα, λίγο χαμένη. Άκούγονται τά σκιλιά που γαβγίζουν. Τά γαβγίσματα δυναμώνουν όσο πάει και περισσότερο.

## ΘΑΝΑΣΗΣ ΒΑΛΤΙΝΟΣ

## κινηματογράφος

# 'Ημέρες καλοκαιριού του '72

'Αρχές του '72 ό 'Αγγελόπουλος έτοιμάζεται νά βάλει μπροστά τήν καινούρια ταινία του. Είνα σοβαρά λίγο άστεία, μου προτείνει νά παίξω στο φίλμ. Τό γύρισμα άρχισε σύντομα.

Κάνουμε ένα δοκιμαστικό φωνής στο σπίτι του. Είνα ό ρόλος του δικηγόρου και πρέπει νά πείσω τό Σοφιανό πίσω από τήν πόρτα νά παραδώσει τό πιστόλι. Τό αποτέλεσμα στο μαγνητόφωνο άποκαρδιωτικό. 'Ό 'Αγγελόπουλος θυμάται ότι στο στρατό έχω ύπηρετήσει αξιωματικός. Μου γυρεύει νά πώ μερικά παραγγέλματα και άποφασίζεται κείνη τή στιγμή ότι θά κάνω τόν έφιππο ύπαστυνόμο, ένα ρόλο που τελικά θά μείνει τσόντα.

Φτάνω στα Χανιά αρχές Ίουνίου. Τό συνεργείο έχει προηγηθεί, έχουν γίνει μερικά γυρίσματα, τά άλλα θά ακολουθήσουν. Τό ξενοδοχείο «Κρήτη», καινούριο, άσχημο, άσχετο δίπλα στή φορτέτζα, γεμάτο στρατιωτικούς Άμερικάνους. 'Ό καβάλος μου έρεθισμένος ακόμα από τά μαθήματα ίππασίας στήν Κηφισιά.

Οί φυλακές του Καλαμιού, είκοσι χιλιόμετρα ανατολικά, παρατημένες κοντά δυό χρόνια, παλιό τούρικο χτίριο πάνω σέ βενετσιάνικα θεμέλια :

ΝΑ ΕΧΗΣ ΛΓΑΠΗ ΜΕ ΤΟΥΣ ΑΝΘΡΩΠΟΥΣ ΚΑΙ ΜΕ ΤΡΟΠΟΝ ΚΑΛΟΝ ΣΥΝΕΧΗ ΠΟΛΕΜΟΝ ΜΕ ΤΑΣ ΚΑΚΙΑΣ ΤΩΝ

"Έχω μπροστά μου τή φωτογραφία

τής έξωτερικής πύλης. Στην αύλή παστρεμένα τά άγριόχορτα και ή δυτική πρόσωση βαμμένη διακριτικά με ώχρα. Καταμεσήμερο, ήλιος άγριος, στις κλαδεμένες τυφλές μουριές τής εισόδου τά τζιτζιλια όργιάζουν. Από τόν πρώτο όροφο φωνάζουν με τό χωνί για ήσυχια. Τό γύρισμα είναι σύγχρονο. Περνάω τις έξωτερικές χαμηλές καστρόπορτες. Οί θάλαμοι στο ισόγειο άδειοι, βρώμικοι. Στους τοίχους σειρά τά σιδερένια κρεμαστάρια, σάν τσιγκέλια. Τίποτα άλλο.

## ΠΟΠΟ ΣΕ ΑΓΑΠΩ ΠΟΠΗ ΠΟΠΗ

'Η Πόπη δόλγυμη, άδέξια στο θλασθή σοβά, λίγο στεατοπυγική.

Είμαστε καμιά είκοσαριά άντρες εδώ. Περνάμε όλη τή μέρα στή φυλακή, ή όλη τή νύχτα, αναλόγως. Ύστερα μπορούμε νά κατεβούμε στα Χανιά. Αυτή ή ήχώ του άνώνυμου σπαραγμού για μία Πόπη καθηλωμένη στον τοίχο του πειθαρχείου, με τή βουή των άεριοθουμένων από πάνω και τήν ύποψια τής θάλασσας μπροστά, παίρνει διαστάσεις.

Τό γύρισμα πηγαίνει σάν κάμπια. Τά άλλα δέν ήρθαν ακόμα. Από τό ταβερνάκι τής κατηγορίας, στήν έξοδο των φυλακών, φαίνεται χαμηλά ό κόλπος τής Σούδας. Δεξιά, άκριβώς από κάτω, τό κοιμητήρι των έκτελεσμένων. Στην καμπή του δρόμου για τή θάλασσα ή άσφαλτος λιώνει. Τά χέρσα χωράφια γεμάτα από ώραϊα μπλε άγκάθια. Ύστερα τό μονο-

πάτι με τις δυό σειρές τά καλάμια και στή μπουκα τό πέλαγος. Από τήν άλλη μεριά τά άμπέλια. "Αν δέν τήν είχε τόσο βάνουσα ύμνήσει ό Κασαντζάκης τήν κρητική γή ! Στην άκρη τής άμμουδιάς μια γυναικεία πλαγιασμένη φιγούρα μαυρίζει στον ήλιο.

## ΠΟΠΟ ΠΟΠΗ

Κόβω μερικά άγκάθια νά τά πάρω μαζί μου στο γυρισμό και ταχυδρομώ μια κάρτα που δέν θά φτάσει ποτέ στον προορισμό της.

Στήν ταράτσα του ξενοδοχείου οί Άμερικάνοι κατεβάζουν τις μπίρες με τά μπουκάλια. Έχει φτάσει από τήν Άθήνα ό 'Αλέξης Άργυρίου. Τόν άνεβάζει ό 'Αγγελόπουλος πάνω νά δοκιμάσει τό κουστόμι του ρόλου του. Άσπρο, τής ώρας, ό ελαφρός παναμάς, ή μαύρη πεταλούδα. Θά παίξει τόν καθηγητή τής τοξικολογίας που δίνει τό φαρμάκι. Έχει ήδη μια πρόταση ακόμα για ένα άλλο φίλμ και του κολλάμε για τήν «άλλαγή» σταδιοδρομίας. Πηγαίνουμε στον κινηματογράφο τό βράδυ. Ή ταινία παλιά, ή προβολή άθλια. Βγαίνουμε έξω περασμένα μεσάνυχτα. Ή πόλη έρημωμένη. Περπατώντας στή τύχη πέφτουμε πάνω στήν όδό Παλαμά. 'Ό Άργυρίου αναρωτιέται αν ύπάρχει σέ όλη τήν επικράτεια όδός Καβάφη. Ή ταράτσα άδεια, ή νύχτα εξαίσια. Μένουμε οί δυό μας. Οί άλλοι θά σηκωθούνε χαράματα. Έντοπίζω στον ούρανό τή μικρή άρκτο. Από τόν πατέρα



του πού ήταν ναυτικός ο 'Αργυρίου Ξέρι κάμποσους άστερισμούς. Μετά θυμάται τὸ στίχο τοῦ 'Ελύτη : Τριών τῆς θαλασσινῆς νυχτιᾶς ἀλετροπόδι. 'Η κουβέντα γυρίζει στὰ δικά μας οἰκόπεδα.

Τὰ ἄλογα ἔρχονται. Οἱ ἀπνίες σὲ ἔξαρση πάλι. Μὲ σηκώνουν πρῶι. Περνάμε τῆ Σούδα, τὶς ἐγκαταστάσεις τοῦ ναυτικοῦ.

ΑΠΑΓΟΡΕΥΕΤΑΙ Η ΣΤΑΣΙΣ. ΑΠΑΓΟΡΕΥΕΤΑΙ Η ΑΗΨΙΣ ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΩΝ.

Βγαίνουμε ἔξω στὸν ἐλεύθερο χῶρο. Οἱ μπουδιές τῆς γῆς κεντρίζουν τῆ φαντασία μου.

Τρεῖς ἡ ὥρα καὶ εἶμαι πάνω στὸ ἄλογο ἀπὸ τὶς ἐννιά. 'Ο ἥλιος βαράει κατακέφαλα, ἔχω ρίγη ἀπὸ τὴν ἀγρύπνια. Τὸ πλάνο ἐπαναλαμβάνεται καὶ ἐπαναλαμβάνεται. Τὰ νεῦρα ὄλων κοντεύουν νὰ σπάσουν. Οἱ κομπάρσοι πού κάνουν τοὺς ἱππεῖς μᾶς βγάζουν τὴν ψυχὴ. Διακινδυνεύοντας νὰ ἀρπαχτῶ μαζί τους, μπήγω τῆ φωνῆ, τοὺς προστάζω χυδαῖα, ὕβριστικά. Τὰ χάνουν. 'Η ψυχολογία τῆς στολῆς. Εἶμαι ὁ ἀνώτερος. Πῆγαίνουν ὄλα ρολοῖ. Νιώθω ἀηδία καὶ οἱ ἄλλοι μὲ δουλεύουν γιὰ τὰ στρατιωτικά μου «κατάλοιπα».

Τὰ γαλόνια περσεύουν. Συνταγματάρχοι, διευθυντὲς ἀστυνομίας, ἡ ἀφεντιά μου—ύπαστυνόμος μόνο. Καθόμαστε νὰ φᾶμε στὸ ὑπαιθρο. Περσεύουν καὶ οἱ μύγες. Περνάει ἕνα περιπολικὸ τῆς χωροφυλακῆς. Τὸ πλήρωμα αἰφνιδιάζεται, γιὰ λίγο, καλοῦ κακοῦ ὅμως ἀνοίγει ταχύτητα, φεύγει.

Κυριακὴ ἡμέρα τοῦ θεοῦ. Μερικοὶ φίλοι ἀπὸ τὴν 'Αθήνα. Πηγαίνουμε γιὰ μπάνιο στὸ Γλάρο. 'Ο μικρὸς ρηχὸς κόλπος καὶ ἡ μεγάλη ἀμμουδιά του. Τὸ νερὸ αἰσθησιακὰ χλιαρὸ. Λίγος κόσμος, ἕνα προνόμιον σχεδὸν φανταστικὸ. Τρεῖς ξένες κοπέλες, ἀφημένες στὸν ἥλιο, παραδομένες. Κορμιὰ ἔρωτικά, σὲ ὥρα καλὴ, οἱ μηροὶ νὰ προκαλοῦνε τὸν οὐρανὸ. Δὲ θὰ τὸ βγάλω τὸ μάτι μου γιὰ νὰ γλιτώσω τὴν ψυχὴ μου. Γυρίζω μπρούμυτα καταπρόσωπα στὸ νερὸ. 'Αλφειοῦ στόμα φεύγει· φιλεῖ κόλπους 'Αρεθούσης, πρηνῆς ἐμπίπτων ἄλμυρον ἐς πέλαγος. 'Ο συσχετισμὸς γίνεται ἀναδρομικά.

'Ο ἦχος τοῦ παλιοῦ φωνογράφου — ποιοῦς ἦχος ; Δὲ δουλεύει καν τὸ μηχανήμα. 'Ο ἀρχιφύλακας πλησιάζει, κατεβάζει τὸ μπράτσο μὲ τὴ βελόνα. Ὑπο-ἰθεται ὅτι ἡ μελωδία τοῦ τραγουδιοῦ θὰ ξεχυθεῖ στὴν αὐλὴ, μέσα στὸ δειλινὸ φῶς. 'Ανεβαίνω στοὺς θαλάμους τοῦ πάνω ὀρόφου. Τὸ ἴδιο ἄδειο, γυμνοῖ. Στὸ δάπεδο πεταμένα κουρέλια, παλιόχρτα. Μιά χριστουγεννιάτικη κάρτα. Τὴν ἀναποδογυρίζω μὲ τὸ παπούτσι. 'Αγαπημένε μου θεῖε Γιάννη, χρόνια πολλὰ καὶ εὐτυχισμένον τὸ νέον ἔτος 1968. 'Αγαπητὲ θεῖε Γιάννη αὐτὴ τὴ στιγμή βρισκομαί στὴν 'Αθήνα. Βρίσκω κάμποσα ἀκόμα παλιὰ γράμματα. Λερωμένα ἀπὸ σκόνες, ἀνθρώπινα οὖρα καὶ κοπριές ποντικῶν. Σπερνάω τὴ σιγασία μου, τὰ μαζεύω. Νιώθω λίγο σὰν τυμβωρύχος. 'Ἐν Κουρσῶνα τῆ 5 - 4 - 65. 'Αγαπητὲ μου Μπικμπά... Σούλαβα τὸ γράμμα σου μπαμπά... Μπαμπά γιατί δὲν ἤρθες τὰ Χριστούγεννα, γιατί μπαμπά, δὲν κάναμε καλὰ χριστούγεννα. 'Εμεῖς

μπαμπά σὲ ἀναζητούσαμε. 'Εμεῖς μπαμπά καὶ ἡ κόρη σου ἡ μικρὴ, ὄχι ἡ μεγάλη ἀλλὰ ἡ μικρὴ... Παρακαλοῦμε μπαμπά αὐτὰ πού σου γράψαμε στὸ ἄλλο γράμμα νὰ μᾶς τὰ στείλεις γρήγορα γιατί ὁ καιρὸς κατεβαίνει...

Μιζέρια νεοελληνικὴ, παραρχμὸς ψυχῆς ἀποτιτανωμένος στὸ χρόνο. Ἀρχίζει νὰ ἀναδεύεται μέσα μου αὐτὸ πού θὰ 'λεγα ἐπαγγελματικὴ διαστροφή. Περνάω ἀπὸ θάλαμο σὲ θάλαμο, ψάχνω στὶς γωνίες, ἀνακατώνω ἀπορρίμματα. Πρόσωπα ἀγνωστα ἀλλὰ ὄχι ἀνώνομα ἔχουν νοτίσει αὐτοὺς τοὺς τοίχους μὲ τὴν ἀνάσα τους. Προσπαθῶ νὰ ἐντοπίσω κανένα σημάδι τῆς μοναξιάς τους, τῆς πίκρας τους. Τίποτα. Οἱ γενναῖες μορφὲς σφραγισμένες στὴν ἀξιοπρέπεια τῆς σιωπῆς τους.

Οἱ σκιὲς μακραίνουν, «κατεβαίνει» ὁ καιρὸς. Τελευταῖο πλάνο γιὰ μὲνα πρὶν φύγει τὸ φῶς. Πρέπει νὰ περάσω σκυφτός, τρέχοντας, τὶς ἐπάλληλες χαμηλὲς πόρτες. Τρίτη δοκιμὴ τέταρτη δοκιμὴ. Σπάζω τὸ κεφάλι μου ἄσκημα στὸ βαρὺ πέτρινο ὑπέρθυρο. Τὸ αἶμα τινάζεται συντριβάνι, μὲ στραβώνει. Διακόσιοι ἀνθρώποι γύρω τὰ χάνουν, χλωμιάζουν. Βλαστημάω, γιὰ νὰ μὴ λιποθυμῶ.

'Η Κρήτη ὠραία, ὁ ἥλιος λοξός, παθιασμένο τὸ κοκκινόχλωμα. Προσπερνᾶμε τὸν χάλκινο Βενιζέλο. Πίσω ἀπὸ κείνες τὶς ἀερικὲς ἐλιές πρέπει νὰ εἶναι ὁ τάφος του. Στὸ ἴσιωμα γιὰ τὸ ἀεροδρόμιο καταλαμβάνω ὅτι προσπαθῶ ἀπὸ ὥρα, σιωπηλά, νὰ βρῶ τὸ σκοπὸ τοῦ σκληροῦ ἀπάνθρωπου τραγουδιοῦ του : Πότε θὰ κάνει ξαστεριά, πότε θὰ φλεβαρίσει.

Δ. Ν. ΜΑΡΩΝΙΤΗΣ

βιβλιοκριτικὴ

## 'Ο μπρούντζινος καθρέφτης

σχόλιο στὸν Νεκροῦδειπνο τοῦ Τάκη Σινόπουλου

'Ο λόγος πού ἔλκονται ἀκόμη μερικοὶ ἀπὸ τὴν ποίηση εἶναι, ὑποθέτω, ἡ ἐρωτικὴ τους σχέση μὲ τὰ σημάδια τῆς ἐκφρασης. Δὲν μιλῶ μόνον γιὰ ὄσους συνθέτουν τὴν παράταιρη αὐτὴ γλώσσα, ἀλλὰ προπάντων γιὰ ἐκείνους πού τὴν ἀκοῦν· μῆτε ἀποκλειστικά γιὰ τὰ ποιήματα πού ἀνῆκουν ἤδη στὴν ἱστορία τῆς λογοτεχνίας, ἀλλὰ κυρίως γιὰ ὅσα ἐξακολοθοῦν νὰ πέφτουν σὰν πέτρες στὴ «λιπαρὴ λάσπη» τοῦ καιροῦ μας.

'Ἐνῶ ἡ ἐπιστῆμη διασπᾶ καὶ διαβαθμίζει στὸ ἄπειρο τὰ ἀνθρώπινα σήματα, ἡ ποιητικὴ γραφὴ ἐπιμένει σὲ μιὰ νέα τους κάθε φορὰ συναίρεση, προστατεύοντας τὸ γυμνὸ μας πρόσωπο· ὄχι μόνον πιά ἀπὸ τὰ βλήματα τοῦ ἀγοραίου λόγου ἀλλὰ καὶ ἀπὸ τὴ δίκαιη ἀλλὰ κάπως αὐτάρεσκη ἀνάλυση, πού κινδυνεύει νὰ πλήξει τὶς ἴδιες τὶς αἰσθήσεις μας, κι ἄς ἀγω-

νίζεται νὰ μᾶς ἀπαλλάξει ἀπὸ ψυχολογικὲς καὶ πολιτικὲς νευρώσεις.

Γιατὶ ἡ ποίηση παίζει ἀκόμη τὸ ἀπαγορευμένο παιχνίδι τῆς ἐρεθίζει καὶ ἐρεθίζεται, ἀδιαφορώντας γιὰ τὶς πρόδηλες ἀλήθειες, κλέβοντας ἀπὸ τὸ χρόνο τῆ ροῆς του, ἀπὸ τὴν ἱστορία τὶς μετοχές τῆς καὶ ἀπὸ τοὺς νεκροὺς τὸ μνημεῖο τους. Τὸ ποιητικὸ ρευστό, ὅπου καὶ ὅταν προλάβει νὰ πῆξει, ἀποκασιτᾶ τὸν λόγο σὲ σώμα· ἡ ἀξόδευτη τότε ἡδονὴ του ταλαντεύεται καὶ μᾶς παρηγορεῖ, ὅπως καὶ ὅσο τὸ μῆλο πρὶν μαραγκιάσει, τὸ ὄμορφο ἀγόρι προτοῦ μιλήσει, ὁ σκοτωμένος πού γύρισε στὰ ἄνερά μας.

Αὐτὰ μὲ ἀφορμὴ ἕνα συγκεκριμένο ποίημα, τυπωμένο στὰ 1972, συννεφιασμένο σὰν τοὺς μπρούντζινους καθρέφτες πού μᾶς ἐφύλαξαν τὰ ἀρχαῖα χρόνια. Πιρό-

κειται γιὰ τὸν Νεκροῦδειπνο τοῦ Τάκη Σινόπουλου.

Θεωρῶ τὸν Νεκροῦδειπνο σῆμα πού ἐπιβάλλει τὴν ἀναγνώρισή του. Τὰ ἐπόμενα ξεκινοῦν ἀπὸ αὐτὴ τὴν πρώτη κατάφαση. 'Η κατάθεση θὰ ἦταν ἴσως περριτῆ, ἂν ἡ κριτικὴ στὸν τόπο μας δὲν ἔδειχνε τόσο συχνὰ αὐτοερωτικὲς τάσεις, ἐπιμένοντας σὲ ἔργα πού τῆς προκλινοῦν ἐξαρχῆς δυσφορία, γιὰ νὰ μπορεῖ νὰ προβάλει τὴ δικὴ τῆς ἐμβρίθεια ὡς ἀνταγωνιστικὴ δημιουργικὴ προσφορά. Αὐτὸ δὲν σημαίνει πὼς ὅλες οἱ κριτικὲς πρέπει νὰ εἶναι ἐπαινετικὲς ἢ ὅτι κάποιοι δὲν ἔχουν χρέος νὰ φυλάξουν τὸ κοινὸ ἀπὸ τοὺς κιβδηλοποιούς. Προσωπικὰ ὡστόσο μὲ ἐνδιαφέρει πολὺ περισσότερο ἡ κριτικὴ πού δονεῖται ἀπὸ μιὰ συγγενὴ πρὸς τὸ εἶδος πού κρίνει συγγίνηση. 'Ισως δὲν

είναι τυχαίο ότι δημιουργοί όπως ο Παλαμής και ο Σεφέρης άσκησαν την κρίση τους δοκιμάζοντας κυρίως φωνές θετικές.

Δέν πρόκειται να εντάξω τον Νεκρόδειπνο στη συνολική παραγωγή του Σινόπουλου. Η αντίστροφή αυτή έμμονή εξηγείται ίσως διπλά: τὸ έργο τούτο περιέχει τὰ προηγούμενα: ἐξάλλου—και αυτή είναι ή ιστορική τύχη ή άτυχία του Σινόπουλου—περάσαμε πιά, πιστεύω, οριστικά στη φάση που ή ποιηση έπαψε να είναι προσωποπαγής. Συγκεκριμένα και μοναχικά ποιήματα—όχι οι επώνυμοι ποιήτες τους—ορίζουν τη σύγχρονη ποιηση. 'Ο Ιστορικός που θά μελετήσει αργότερα την πρόσφατη ποιητική παραγωγή του τόπου μας, θά πρέπει, νομίζω, να κρίνει με άλλα μέτρα την ποιηση του Σεφέρη, του Έλύτη ή του Ρίτσου, και με διαφορειακά τὰ ποιήματα του Σινόπουλου, του 'Αρη 'Αλεξάνδρου, του Σαχτούρη ή του 'Αναγνωστάκη. 'Αν θέλει να βρει τὰ στίγματα της ποιητικής μας πορείας κατά τὰ τελευταία είκοσι τουλάχιστον χρόνια, θά υποχρεωθεί να σταματήσει σε πολλές φωνές, τη στιγμή που καθειμά τους εκπέμπει τὸ καιρίο σήμα της. Οί κρίκοι της σύγχρονης ποιησης δέν είναι πιά τὰ ποιητικά υποκείμενα, όσο τὰ ποιητικά αντικείμενα, που τὰ παράγει ή έποχή σε εναλλασσόμενες μήτρες. Τέτοιας παραγωγής καρπός πιστεύω πως είναι και ο Νεκρόδειπνος. 'Η άναπόδεικτη αυτή πρόταση μās είναι ίσως κάπως δυσάρεστη, προαναγγέλλει όμως την εφαρμογή της δημοκρατίας στον πνευματικό χώρο και κάνει την ποιηση νησίδα παρήγορη μέσα στον πολιτικό ολοκληρωτισμό.

Μέ συγκινεί ο Νεκρόδειπνος, γιατί ή μορφή του δέν καταστρέφει τὸ θέμα του, όπως συμβαίνει συχνά με εύκολα ποιήματα σύγχρονης γραφής. 'Η ποιητική έκφραση είναι εδώ κέλυρος που συκρατεί κάποιο πυρήνα. Δέν επιμένω στους παραδοσιακούς αυτούς όρους από πνευματική άδράνεια. Πιστεύω πως δέν υπάρχουν σημαντικά ποιήματα δίχως θέμα. 'Η έκφραση—όταν είναι γνήσια—προσδιορίζεται πάντα από τη δομή του ύλικού της. Στην έποχή μας τὸ προποητικό ύλικό είναι κατά κανόνα σπαράγματα ιστορικής έμπειρίας που την ύπονομεύουν συνεχείς εκρήξεις: και δέν υπάρχουν πολλοί τρόποι να συκρατήσει κάποιος στη μνήμη του και να μεταδώσει στους άλλους τὰ προϊόντα αυτής της έκρηξης: ο ποιητής περισυλλέγει όστρακα και τὰ άρμολογεί αφήνοντας κενά, εκεί που τὸ ύλικό χάθηκε για πάντα. 'Ετσι τὸ σύγχρονο ποίημα μοιάζει με λήκυθο που τη συγκόλλησε, όπως και όσο μπορούσε, τὸ τρυφερό χέρι κάποιου τεχνίτη: οί ραφές της είναι ταυτόχρονα ρωγμές—κι ωστόσο δέν έχει χαθεί ή ιδεατή αρχή της και τὸ ιδεατό τέλος της. Στην Νεκρόδειπνο ή γλωσσική έκφραση συκρατεί, πιστεύω, τὸ σπαραγμένο ύλικό της: τὸυ χαρίζει τὰ όριά της, τὸ υποδέχεται. 'Από εδώ και πέρα μπορούμε πιά να μιλάμε για ποιηση.

Τὸ έργο είναι μιὰ κυκλική αφήγησι με κέντρο της την ποιητική πράξη. 'Ο τροχός γυρίζει στον άξονα της μνήμης—σταματά, όταν αυτή ή μνήμη έχει πιά ξεθευτεί και αναρωτιέται για τὸ κύρος της. Τὸ αφήγημένο ύλικό σκορπά σε έξι άκτινες: άναχώρηση — περιπέτεια πο-

λεμική — νέκρια — νόστος — μοναξιά — νέα κατολίπηση στον επίπεδο κόσμο. 'Ο πραγματικός χρόνος τὸυ έργου ορίζεται με κάθε άκρίβεια: 'Ηθθαν οί μέρες τὸυ σαράντα τέσσερα/κι οί μέρες τὸυ σαράντα όχτώ. Τὸ ίδιο και τὰ κρίσιμα γεγονότα: *Κι από την Πελοπόννησο ως τη Λάρισα / βαθύτερα ως την Καστοριά, / πάνω στο χάρτη μαύρο μύλεμα.* Αὐτές ώστόσο οί πληροφορίες βρίσκονται στο βάθος ενός γρίπου, σκεπασμένες με πολλά άλλα σκοτωμένα ψάρια: για να τις ανασύρουμε, πρέπει πρώτα να μās ραντίσει τὸ αίμα, τὸ φῶς και τὸ σκοτάδι τὸυ πάνω και τὸυ κάτω κόσμου.

'Ολο τὸ ποίημα είναι ένα δίχτυ με όνόματα, που συνθέτουν την άνωρωπογεωγραφία του. Θά μās πήγαινε πολὺ μακριά να παρακολουθήσουμε αυτό τὸ πλέγμα στο σύνολό του. Περιρίζομαι, λοιπόν, σε άναγνώριση του στην πρώτη μόνο ένότητα. Προηγούμενος μόνο μιὰ γενική παρατήρηση: Οί κατάλογοι όνομάτων είναι παλιά υπόθεση στην ποιηση: στην Εύρώπη αρχίζουν με τὸν 'Ομηρο και τὸν 'Ησίοδο και βρῆκαν στον Αίσχύλο την κατακύρωσή τους. 'Αργότερα και για πάρα πολλά χρόνια θεωρήθηκαν στοιχείο άντιποιητικό. 'Όσο ξέρω, στη νεότερη δική μας ποιηση τὸυς επανέφερε προκλητικά ο 'Εγγονόπουλος στον Μπλιβάρ του. Στην Σινόπουλο όμως οί επωνυμίες προχωρούν πὸ πέρα: οδηγούν σ' ένα μαϊάνδρο, όπου, για να βαδίσουμε, χρειάζεται να σκοντάψουμε πάνω σε φασματικά τοπία και πρόσωπα πὸ συμπαγή κι από τὸυς ζωντανούς. Δέν σου άνοίγουν τὸ δρόμο, παρὰ μόνο άν πληρώσεις τὸ τιμημά σου: την επώδυνη άναγνώρισή τους.

Τὸ όνοματικό λοιπόν αυτό πλέγμα ύφαιναται από τὸυς πρώτους στίχους τὸυ ποιήματος στο φῶς της μέρας—στη δεύτερη ένότητα, συμπληρωμένη ή όνοματολογία, βυθίζεται στο σκοτάδι της νύχτας: στο τρίτο μέρος τὸ δίχτυ τῶν όνομάτων ανασύρεται από τὸν κόσμο τῶν νεκρῶν από κει και κάτω δδυνηρά εξατμίζεται ο άτιμος τῶν επωνυμιῶν, καθώς ή μοναξιά τὸυ ποιητή-άφηγητή κολυμπά στο κενό. 'Αφεταιριακό όνομα τὸυ ποιήματος—ήδη στον τίτλο τὸυ πρώτου μέρους—ή Σοφία, σέρνει πίσω της ένα θιασο από άλλα επώνυμα πρόσωπα, σταματημένα ή κινούμενα, άμίλητα ή φλύαρα, βάνουσα—ή ύπαινετικά—φερμένη από τὸν Σαρωνικό στην 'Αθήνα, ντυμένη στα μαύρα, σιγά σιγά ύποχωρεί δίνοντας θέση στα διάδοχα είδωλά της. Κρίκος της Σοφίας ο Δευτέρης και από κοντά ή Φανή: πάνω τους άκουμπά ο αφήγητής—βυθισμένος στα γραφόμενά του—προτὸυ μιλήσει πρόστυχα στον άδελφό του Γιάννη, που τὸν παράτησε ή Δόλα μ' ένα άρρωστο παιδί: αυτό τὸ παιδί παραπέμπεται στο γιατρό Πάστρα, που εκπορευεί τη Μάγδα—τὸ δεύτερο άγκίστρι τὸυ έργου—την έκθαμβωτική μέσα στη σιωπή της, έρωτικό κάτοπτρο ενός έφήβου, που ταυτίζεται με τὸ αφήγούμενο υποκείμενο. 'Υστερα ο κόσμος πληθαίνει: έρχεται ή 'Ελένη, κοντά κανιά, άνηπόφευγα, που εκχιαεύει κάποιον ράφτη, κι αυτός τὸν ψάλλτη πατέρα του, που μās σφηνώνει τώρα στη γενέτειρα τὸυ αφήγητή, στα παιδικά του χόματα, από όπου θά ξεκολλήσει, για να βουλιάξει στο λασπύρο τὸυ πολέμου—πρώτη μνεία του εδώ: *έκει στον ξεροπόταμο, πεσμένος*

μπρούμπα, διαβολέμενος άνεμος άπ' τη λοξή χαράδρα, άπάνω κάθετα βουνά. Τὸ πρώτο όμως αυτό πολεμικό τοπίο ύποχωρεί σ' ένα δεύτερο, τώρα, φαρμμένο είδύλλιο: ο Πίρος, κι από κοντά ή Αίτσα, ή Μαρία κι ο 'Αντώνης άπ' τη Λάρισα χρωστούν την άνάστασή τους σ' ένα σιχτήρισμα τὸυ αφήγητή από τὸ μέταπο. Ξαφνικά ή άνωρωπογεωγραφία αναστέλλεται και στο κενό της πέφτουν στίχοι (οί πρώτοι τὸυ ποιήματος) όλα τὰ προηγούμενα δίνονται καταλογάδην): *φύμα, σιχστόλιθοι, όστρακα, / μεγάλη θάλασσα σπιθίζοντας, διαμάντια και / μεγάλο μαύρο φῶς.*

'Από παλιά ο Σινόπουλος είχε δείξει την προτίμησή του για τη ρυθμική αφήγηση. 'Εδώ όμως για πρώτη φορά νομίζω ο αφήγημένος τρόπος γίνεται μυθιστορία που άποροφά κηλίδες ποιησης: ο καθημερινός λόγος εξειδικεύεται δίχως να χάνει τη συλλογική του γεύση, τὰ περιστατικά ζυγίζονται με τὸ έκτοπισμά τους μέσα στον παρωχημένο χρόνο, τὰ πρόσωπα άποθέτουν τὸ προσηπείο τους, και ο ποιητής γίνεται ο πορτομέας τους που τὰ περνά στην άλλη όχθη. Δέν είναι πιά ο έγκυρος χαρισματικός έρμηνευτής τους, αλλά ένα επιβιωμένο σώμα που, από ιστορική σύμπτωση, κράτησε σε έργηγορη αίσθήσεις, που οί άλλοι δέν πρόλαβαν να τις ζυπήσουν: μιὰ φωνή που βρῆκε τὸν καιρό να άσκηθεί και που άρθρώνοντας, ύψιμα και προσεκτικά, τὰ φωνήεντα και τὰ σύμφωνα της γλώσσας μιλάει για λογαριασμό και κάποιων άλλων. Ξοφλώντας τὸ βαρὸ χρέος της επιβίωσής της. 'Από εδώ προκύπτουν ή πολιτική, ή ήθική και ή ποιητική τὸυ Νεκρόδειπνου—αὐτοί είναι, νομίζω, και οί πὸ σημαντικοί τίτλοι τὸυ έργου.

Δύσκολα, πολὺ δύσκολα ο ιδιωτικός λόγος γίνεται κοινός, παραμένοντας προσωπικός. 'Όταν τὸ πετυχαίνει, συνιστορεί την ιστορία της έκκολαψής του, την ιστορία της γλώσσας στην όποια άρθρώθηκε και—στις κορυφαίες περιπτώσεις—την ιστορία της γλώσσας και της ποιησης γενικά. Τουλάχιστον οί δύο πρώτες βαθμίδες αναγνωρίζονται στον Νεκρόδειπνο. 'Ο ίδιος ο τίτλος τὸυ ποιήματος παραπέμπει σε πρωιμότερες χρήσεις του από τὸν ποιητή: τὰ πρόσωπα της σύνθεσης—ιδίως τὰ θηλυκά—άναγνώνται σε προηγούμενα προπλάσματά τους: τὸ Ιδωμα τὸυ ποιήματος—ή σύμμετρη «πεζού» και «έμμετρο» λόγος, ή έρωτική διαφάνεια και ή λυρική ρευστότητά του—άποτελεί καρπὸ μιᾶς άσκησης που κράτησε πάνω από είκοσι πέντε χρόνια (τὸ ίδιο τὸ έργο χρειάστηκε ένέα χρόνια, για να βγει στο φῶς): ο άλυσιδωτός ρυθμός της σύνθεσης και ο θεματικός διασκελισμός του—ισόροπο αντίθετικό ζεύγος—δέν ήρθαν από μόνα τους, δῶρα της όποιας τύχης ή της άπλης έμπνευσης, που λένε: ή γλώσσα τὸυ Νεκρόδειπνου ιστορεί καλά τις έμπειρίες και την πείρα ενός άσκημένου τεχνίτη.

'Εξάλλου τὸ έργο δέν κρύβει τὰ κοιτάματα της έλληνικής ποιησης που «έκμεταλλεύεται». Πέρα από την άξόδευτη και πολυξοδεμένη φωνή τὸυ 'Ομήρου που άντηχεί μέσα στο ποίημα (τὸ θέμα τὸυ πολέμου και της περιπλάνησης, της Νέκυας και τὸυ νόστου έρχονται από την 'Οδύσεια: στίχοι διαθλοῦν τὸ άρχαίο κείμενο: ο Πάστρας βολευότανε περιήρη-



μα / γουρούνη παρά θιν' ἄλως ἢ βρῆκε  
 τὸ σκύλο του—δὲ γαῖνισε) συναντᾶμε μέ-  
 σα στὸν Νεκροδέιπνο κείριους σταθμούς  
 τῆς νεοελληνικῆς ποιητικῆς πορείας: τὸ  
 δημοτικὸ τραγούδι (Φεγγάρι-φεγγαρό-  
 φωτο, μέρες κλειστές, πέτρα πυρρῶθηκε)  
 τῆ Γυναίκα τῆς Ζάκυνθος (Δάκρυα πολ-  
 λά μὲ καίγανε, μονάχος κι ἔγραφα, τί ἤ-  
 μων ἐγὼ μιλώντας ἐτσι) τὸν γαλλοισπα-  
 νικὸ ὑπερρεαλισμὸ, περασμένον ἀπὸ τὸ ἐλ-  
 ληνικὸ φίλτρο τοῦ Ἐλύτη (ἢ Πίτσα ἀνά-  
 σκελα ἐπιλον χροσὸ — Δάφνες, ἀγράμ-  
 πελες, μυρτιές, / μικροὶ χαμένοι ποτα-  
 μοὶ — Κι ἐκεῖ ἦρθανε πουλιά, τῆς εὐφρο-  
 σῆνης, τοῦ ἤλιου, γιόμισαν τὸν τόπο μὲ  
 φτερά ἐγὼ χρώματα, περλεκαιοὶ κι ἄλλα  
 παράξενα, σειράδες, τσιλαμηθρες, σκόρτσι  
 και νυφούλες) καὶ περισσότερο τῆ στοχα-  
 στική, στέρεη φωνὴ τοῦ πῶς βαθιὰ πολιτι-  
 κῶς μας ποιητῆ, τοῦ Σεφέρη. Δίχως τὴν  
 Κίχλη ὁ Νεκροδέιπνος θὰ φάνταζε, θε-  
 ματικὰ καὶ μορφολογικὰ, παρθενογέννη-  
 τος· πολλοὶ στίχοι τοῦ ἔργου παίρνουν  
 ψηφίδες ἢ κρυστάλλους ἀπὸ τὸν μνημει-  
 μένο πιά λόγο τοῦ γέροντα ποῦ ὑπῆρέτ,  
 — σε τῆ γλώσσα μας ὅσο ἄλλοι: πῶς μ' ἕνα  
 ἀστέρι ἢ νύχτα γίνεται πλωτὴ — Μεγάλο  
 μαῦρο φῶς — Μὲς στὰ φτενά τους ροῦχα  
 πῶς ἀντέξανε, / πῶς μεγαλώσανε σὲ τό-  
 ση φρεκὴ τὰ παιδιὰ, κτλ.. Καὶ ἐδῶ θὰ  
 ἀνοίξω μιὰ παρένθεση:

Ἄν ἐξαίρεσουμε τὸ ρόλο ποῦ ἐπαίξε  
 ὁ Σολωμὸς γὰς τοὺς ἐταίρους τῆς Ἐφτα-  
 νησιακῆς Σχολῆς, κανένας ἄλλος ποιη-  
 τῆς μας, νομίζω, δὲν σύνταξε ποιητικὸ  
 ἰδιῶμα τόσο πρόσφορο γὰς οἰκειώση ἀπὸ  
 τοὺς ὁμότεχνούς του, ὅσο ὁ Σεφέρης.  
 Θέλω νὰ πῶ: τοῦ Κάλβου οἱ τρόποι ἢ τοῦ  
 Καβάφη ἢ ἀκόμη καὶ τοῦ Ἐλύτη, ὅσο  
 κι ἂν ἔγιναν ὄργανα τῆς ποιητικῆς μας  
 γλώσσας, ἀφήνω, τῆς σήμερον ἢ ἑξανατο-  
 νισμένοι ἀπὸ ἄλλους ποιητῆς, τὴν αἰ-  
 σθησι τῆς μίμησης. Μὲ τὸ ποιητικὸ

ὅμως ἰδιῶμα τοῦ Σεφέρη συνέβη κατὶ  
 ἐκπληκτικὸ: ὅσοι τὸ οἰκειώνονται λει-  
 τουργικὰ, κολλᾶ στὰ χεῖλη τους, μοιάζει  
 καὶ δικὸ τους, δὲν προδίδει ἀντιγραφὴ ἢ  
 μίμησι· ἔγινε ἀπὸ μιὰν ἀποψη λόγος κοι-  
 νός, λαλιὰ ποῦ ἐκφράζει καὶ ἄλλους δι-  
 χῶς νὰ ἀπαιτεῖ τὸ χρέος τῆς ὀφειλῆς στὸ  
 γεννητόρᾳ τῆς. Πιστεύω πῶς κάποτε οἱ  
 ἱστορικοὶ τῆς γραμματικῆς μας θὰ σταμα-  
 τήσουν σὲ τοῦτο τὸ κοινόβιο χωράφι, δει-  
 χνοντάς ποῖς ἔρριξε τοὺς σπόρους καὶ  
 βλάστησε τὸ δέντρο μιᾶς γλώσσας, ποῦ  
 δὲν εἶναι πιά κανενὸς κι ἀνήκει σ' ὅλους  
 μας. Ὡς ἐδῶ.

Ἔπαρχει ἀκόμη στὸν Νεκροδέιπνο ἀ-  
 φομοιωμένῃ πολλῇ γαλλικῇ ποιήσῃ, καὶ  
 πῶς πέρα: «δάνεια» ἀπὸ τὸν Πάουντ καὶ  
 τὸν Μπραούνφι (ἢ μυθιστορία καὶ ἡ ἀν-  
 θρωπογεωγραφία ἀπὸ τὸν πρῶτο, ἢ κα-  
 ταλογικὴ ὀνοματολογία καὶ ἀπὸ τοὺς  
 δύο), καὶ ἐπίσης τόνοι ἀπὸ τὸ ἦθος καὶ τῆς  
 βίαιες ἀνθρώπινες χειρονομίες τοῦ Ἐλιοτ  
 στὴν Ἐρημὴ Χώρα: Κοίταξε, λέει, νὰ  
 παντρευτεῖς, καιρὸς σου πιά — Μοῦ τό 'χε  
 φέρι προ καιροῦ νὰ τοῦ κοιτάξω τὸ λαι-  
 μὸ, κατὶ καρυδιά ἀμυγδαλῆς, τοῦ λέω,  
 βγάλτε, θὰ 'χεις φασαρίες μ' αὐτὰ τὰ  
 κέρατα.

Οἱ βιαστικοὶ θὰ μιλήσουν γὰς παραθέ-  
 ματα ἢ θὰ ποῦν πῶς πρόκειται γὰς ἕνα  
 χωνευτήρι ποῦ καίει μὲ ξένα καύσιμα.  
 Δὲν πρόκειται γι' αὐτὸ ἢ ἱστορία τῆς  
 γλώσσας καὶ ἡ ἱστορία τῆς ποιήσῃς φυ-  
 λιάζοντες σὲ πολλὰς γέριες ἐλιές· δὲν ξε-  
 φυτρώνουν στὸ λαρύγγι κανενὸς σὰν μα-  
 νιτάρι. Τὸ θέμα εἶναι ἂν ἕνα ποίημα δει-  
 χνοντάς καθαρὰ τῆς καταβολῆς του κατα-  
 θέτει καὶ τῆς δικῆς του προβολῆς. Νομίζω  
 πῶς ὁ Νεκροδέιπνος προσφέρει τὴ διπλὴ  
 αὐτῆ ὑπερσῆσι, κάποτε μὲ τρόπο, θὰ 'λε-  
 γες, ὀριστικὸ καὶ τελεσιδικό: Καθὼς τῆς  
 ἀγγίξω τὸ χέρι στὸν καρπὸ, σκιρτοῦσε  
 φεύγοντας, καρὰβι καὶ νερό, / πῶς πέρα ὁ

ἄμμος ἔκαιγε, καὶ τὸ κορμὶ στὸν ἄμμο,  
 ἕνα μεγάλο φῶς, πῶς πάνω χόματα ἂν  
 γυρίσεις, γέφυρες, ἴσια γραμμῆ. Ἡ:  
 Ἡ Μάργα ἐσπάρξε τὸ χέρι τῆς, ἕνα πουλι  
 μὲς στὸ ποικῆμισο, κοίταξε τότε τὸ ση-  
 μάδι στὸ λαιμὸ, πῶς θὰ σὲ φυλλάξω ἀκό-  
 μα, νύχτανε, πῶς ἀπὸ τὸν αὐχένα τὰ  
 μαλλιά τινάζονταν, σὰν πολιτεία ἀπὸ τὴν  
 ἐκρηξῆ. Τέλος: Πάσχα στὴν ἐρημὴ Κο-  
 ζάνη μετρηθήκαμε, / πόσοι ἔμειναν ψηλά,  
 πόσοι κατέβηκαν / πέτρα, κλαδί, κατήφο-  
 ρος, / τὸ σκοτεινὸ ποτάμι.

Δὲν ἔθιξα καθόλου τῆ μουσικῆ τοῦ  
 Νεκροδέιπνου. Δὲν μιῶ γιὰ τῆ φαινομε-  
 νολογία τῆς: πῶς λ.χ. ὁ τελευταῖος στί-  
 χος κάθε ἐνότητος γίνεται πρῶτος τῆς  
 ἐπόμενης· ἢ πῶς ἀνατέλλουν, κορυφῶ-  
 νονται καὶ ὑστερα φθίνουν τὰ ρυθμικὰ τό-  
 ξα, καθὼς τὸ ποίημα προχωρεῖ ἀπ' τὴν  
 ἀρχὴ στὴ μέση του, ὥστου σβῆσε στὴν  
 ἐξοδὸ του ἢ πῶς στιχογραφεῖται ὁ πεζὸς  
 λόγος του καὶ πεζολογεῖ ὁ στίχος του. Ὅλα  
 αὐτὰ εἶναι ὠραῖα, ἀλλὰ δὲν εἶναι ἴσως  
 κρίσιμα· τὰ βρίσκουμε καὶ ἄλλου. Ἐκεῖ-  
 νου ποῦ θὰ μὲ ἐνδιέφερε νὰ μελετήσω πε-  
 ρισσότερο εἶναι αὐτὸ ποῦ θὰ ἔλεγα ἀδια-  
 πέραστη «μονοτονία»· σὰν νὰ παίζει ἕνα  
 σαντοῦρι ψηλώνοντας ἢ κατεβάζοντας ἐ-  
 λάχιστα τὸν τόνο, δίχως νὰ ἀφήνει περι-  
 θῶρια γὰς δραματικὰ κενά· σὰν νὰ ἔξο-  
 δεύεται ἡ μουσικὴ στὸ ὑπαίθρο καὶ ὄχι  
 σὲ κλειστὸ χῶρο μιᾶς αἰθούσας ἢ ἐνὸς δω-  
 ματίου. Ἔπαρχει μιὰ διάχυση τῶν ἤχων  
 στὸν Νεκροδέιπνο, ποῦ λές ὅτι θὰ ἀκυ-  
 ρώσει ὀλοτέλα τὴν πλαστικὴ ἢ τὴν παρα-  
 στατικὴ λειτουργία τοῦ λόγου. Τὴν ἀκυ-  
 ρώνει; δὲν ξέρω. Ὁ Νεκροδέιπνος δὲν  
 εἶναι ποίημα ποῦ καρφώνεται· γλιστρᾶ  
 σὰ χέλι ἢ σὰν ποταμὸς, ποῦ ὅταν φτάνει  
 στῆς τρικυμισμένες ἐμβολῆς του, πρὶν  
 σμίξει μὲ τὴ θάλασσα, ρωτᾶ: Μὰ τί  
 θὰ πεῖ Νεκροδέιπνος;

## Βιβλιοκριτικὴ

DENTS L. PAGE

\* Ἡ Ἰλιάς καὶ ἡ ἱστορία  
 καὶ Ἡ ὁμηρικὴ Ὀδύσεια  
 μετάφραση Κρίτωνος Πανηγύρη,  
 Ἐκδόσεις Δημ. Ν. Παπαδήμα,  
 Ἀθῆναι 1968 καὶ 1970

Τὸ χιοῦμορ στὴν κλασικὴ φιλολογία  
 δὲν εἶναι κατὶ ἀνύπαρκτο, πάντως ὅμως  
 εἶναι σπάνιο πράγμα. Καὶ ἀποτελεῖ μεῖζον  
 ἐρώτημα σ' αὐτὴ τὴν περιοχὴ τῆς γνώ-  
 σης τὸ πῶς τόσοι καὶ τόσοι μελετητές, βα-  
 θυνούστατοι, ἄκρως καταρτισμένοι καὶ πολ-  
 λὸ συχνὰ εὐαίσθητοι κατὰ τὰ ἄλλα, κα-  
 τάφεραν ἐπὶ τὸσους αἰῶνες νὰ τρηθῶν  
 τὸ αὐστηρότερο ὕφος ποῦ μπορεῖ κανεὶς  
 νὰ διανοηθεῖ ἀπέναντι σὲ θέματα τόσο  
 χυμώδη καὶ ἱλαρά, ὅσο μερικὰ τουλάχισ-  
 το ἀπὸ τὰ θέματα τῆς κλασικῆς φιλο-  
 λογίας. Τὸ γεγονός πάντως εἶναι ὅτι, ἀ-  
 κόμη καὶ γιὰ τὸν Ἀριστοφάνη — φαίνεται  
 ἀπίστευτο — ὑπάρχων πολυάριθμα κεί-  
 μενα πού, διαβάζοντάς τα κανεὶς, ἔχει

τὴν ἀκλόνητη πεποίθησι ὅτι οἱ συντά-  
 κτες τους, ὅσο τὰ ἔγραφαν, δὲν ἐπέτρε-  
 ψαν στὸν ἑαυτὸ τους οὔτε τὸ πῶς ἀνεπαί-  
 σθητο μειδιᾶμα.

Ὁ Ντένις Πέιτζ ὅμως εἶναι ἀπὸ τοὺς  
 φιλόλογους ποῦ σπᾶνε τὴν παράδοσι, ὅπως  
 λέμε. Ὁ τυποποιημένος σεβασμὸς καὶ ἡ  
 συμβατικὴ σοβαρότητα, συνήθη κατα-  
 φύγια καὶ ἐλαφρυντικά γιὰ τὴν πλήξη ποῦ  
 προκαλεῖ στὸν μὴ ἐνδιαφερόμενο ἢ κλασικὴ  
 φιλολογία, δὲν χρειάζονται διόλου, ὅταν  
 πρόκειται γιὰ τὰ βιβλία τοῦ Πέιτζ — του-  
 λάχιστο γι' αὐτὰ τὰ δύο. Ὁ ἴδιος ὁ συγ-  
 γραφέας, ἀντιμέτωπος μάλιστα ὄχι μὲ  
 τὸν εὐτράπελο Ἀριστοφάνη, ἀλλὰ μὲ τὸν  
 σεβάσιμο Ὅμηρο — δίνει ἐδῶ τὸ σύνθημα  
 τῆς «ἀσέβειας», μιᾶς συμπεριφορᾶς ποῦ  
 ἔχει τὴν ἀνεκτίμητη ἰδιότητα νὰ σαρώνει  
 τὴν ἀνία. Τὴ μάχη του ἐναντίον τῆς ἀνίας ὁ  
 Πέιτζ τὴ διεξάγει μὲ ἀπαράμιλλη μαε-  
 στρία, ὄχι βέβαια ἐπειδὴ εἶναι ἕνας ἐλ-  
 ληνιστὴς φορτωμένος μὲ κάμποσους ἀκα-  
 δημαϊκοὺς τίτλους πρώτης γραμμῆς, ἀλλὰ  
 ἐπειδὴ εἶναι εὐφυῆς καὶ ἐπιδέξιος συγγρα-  
 φέας, προικισμένος μὲ μιὰ αἴσθησι τοῦ

χιοῦμορ θελκτικὴ καὶ εὐστοχη καὶ πάν-  
 τοτε ἰσορροπημένη, καὶ ποῦ ἔχει γιὰ στόχο  
 τῆς ὄχι μόνον πολυάριθμους συναδέλφους  
 τοῦ συγγραφέα, ἀλλὰ καὶ τὰ ἴδια τὰ διμη-  
 ρικὰ κείμενα. Ἐνα μέρος ἀπὸ τὸ ἀνάλαφρο  
 ὕφος καὶ τὴ ζωντανία τῶν δύο αὐτῶν βιβλί-  
 ων ὀφείλεται προφανῶς στὴν ἀρχικὴ προ-  
 ἐλευσή τους (μιὰ σειρά διαλέξεις τὸ καθένα),  
 ἀλλὰ ἔτσι κι ἀλλιῶς εἶναι πάντα εὐπρόσδε-  
 κτῆ ἢ εὐλυγισία τοῦ προφορικοῦ λόγου  
 σ' ἕνα εἶδος βιβλίων ὅπου κανονικὰ μᾶς  
 περιμένει ἡ κατῆφεια καὶ ὁ σχολαστικι-  
 σμὸς.

Ἐἴςιστο ἐλκυστικὴ εἶναι ἡ πραγματεύσι  
 καὶ στὰ σημεῖα ὅπου δὲν δίνεται ἀφορμὴ  
 στὴ στωικτικὴ διάθεσι τοῦ συγγραφέα  
 νὰ κάνει τὸ θαῦμα τῆς. Ὁ ὅλος χειρισμὸς  
 τοῦ Πέιτζ εἶναι κομψός, εὐχάριστος καὶ  
 εὐθύβολος, καθὼς ὁ συγγραφέας ἐκθέτει  
 καὶ ἀναλύει στὸν ἀναγνώστη τὸ ἀντικεί-  
 μένο του, βοηθώντας τον νὰ δεῖ καὶ νὰ κα-  
 τανοήσει ὅλες του τῆς ὕψεις καὶ τῆς πιθα-  
 νῆς ἐκδοχῆς.

Τὰ θέματα ποῦ πραγματεύεται στὰ  
 δύο αὐτὰ ἔργα του ὁ ἄγγλος φιλόλογος

Κάδμω

Κέδρος, 'Αθήνα 1972

Με το πέμπτο μυθιστόρημά της ή Μέλπω 'Αξιώτη, τὰ τρία ποιητικά της βιβλία πού μεσολαβοῦν καὶ τὰ τέσσερα χρονικά της (τὰ τελευταία, ὅλα γραμμένα στὴ θερμὴ ἐποχὴ τοῦ 1945, ἕνα χρόνο μετὰ τὴν κατοχὴ) συμπληρώνει ἕνα σύνολο ἀπὸ 12 βιβλία. Ἀπὸ τὴν ἀρίθμηση λείπει ἕνας τόμος μὲ διηγήματα πού ἐκδόθηκαν στὸ ἐξωτερικὸ (εἶναι ἄγνωστο σὲ μᾶς τὸ περιεχόμενό του), καὶ μερικὰ κείμενά της σκορπισμένα σὲ διάφορα ἀθηναϊκὰ ἐντυπα κατὰ τὴν περίοδο '44-'46—ἕνα ἀπὸ αὐτὰ ἦταν ἀρχὴ μιᾶς νομβέλας. Ἡ πλήρης ἐκλειψὴ της ἀπὸ τὰ ἐλληνικὰ γράμματα γιὰ πολλὰ χρόνια, συνέπεια τῆς ἐπὶ 18 χρόνια ἀναγκαστικῆς ἀπουσίας της ἀπὸ τὸν τόπο, πού δημιούργησαν τὶς συνθήκες ἀνακοπῆς σχεδὸν τῆς φυσιολογικῆς λογοτεχνικῆς τῆς ἀπόδοσης (ἡ στέρηση τοῦ οἰκείου ἐδάφους εἶναι κάποτε ἀνασταλτικὸς παράγοντας γιὰ τὴν ἐμπνευση, τὸ λείστον γιὰ ὀρισμένης κατηγορίας συγγραφεῖς), συντελεῖ ὥστε καὶ αὐτὴ ἡ ποσοτικὴ καταγραφή της προσφορᾶς της νὰ μὴ ἀποδίδει τὸ δυναμικὸ της. Φαίνεται, ἀπὸ τὴν πλευρὰ τοῦ ἀποτελέσματος, μάταιο νὰ ὑπολογιστοῦν τὰ βιβλία πού χάθηκαν γιατί οἱ συνθήκες τῶν τελευταίων δεκαετιῶν στάθηκαν ἀπρόσφορες, καὶ ἐπιτέλους θὰ ἔλεγε ἕνας κυνικὸς αὐτὸ εἶναι μιὰ καθαρὴ εἰκασία, ἀφοῦ γιὰ τοὺς συγγραφεῖς ὑπάρχει πάντα ἡ λύση τῶν συρταριῶν τους. Ἀλλὰ δὲν πρέπει νὰ ξεχνᾶμε ὅτι ἐταν λείπει ἡ ἀτμόσφαιρα ἀπὸ τὴν ὁποία τρέφεται ἕνας δημιουργός, κι ἐταν καταλύεται ἡ σχέση μὲ τὸ κοινὸ του, καταστρέφονται οἱ ἀναγκαῖοι ὅροι πού ἐμπνέουν τὴν καλλιτεχνικὴ ἐκφραση. Ἄν κοιτάξει κανεὶς τὴ νέα ἐλληνικὴ λογοτεχνία ἀπὸ τέτοια ὀπτικὴ γωνία, μπορεῖ νὰ ἐξηγήσει γιατί ἡ ἀναπόκρισή της πρὸς τὴν ἀντίστοιχὴ ἱστορικὴ πραγματικότητα εἶναι τόσο περιορισμένη.

Ἀνάμεσα στὸ πρῶτο μυθιστόρημα τῆς Μ. 'Αξιώτη (*Δύσκολες Νύχτες* 1938) καὶ στὸ τελευταῖο (*Κάδμω* 1972) μεσολαβοῦν 34 ὀλόκληρα χρόνια. Σ' αὐτὴ τὴν περίοδο συνέβησαν σπουδαῖα ἱστορικὰ γεγονότα, τὰ ὁποία σφράγισαν ὁσους τὰ ἔζησαν καὶ πού ἡ στάση τους ἀπέναντι σ' αὐτὰ τοὺς προσδιορίζει μὲ τὸν ἕνα ἢ τὸν ἄλλο τρόπο. Τὸν ἀπόηχο τῶν γεγονότων τὸν ἀναγνωρίζουμε σὲ ἀρκετὲς σελίδες τῆς ἐλληνικῆς λογοτεχνίας, πότε ἄμεσα καὶ πότε ἔμμεσα, καὶ τοῦτο φανερώει πόσο καιρὰ ὑπῆρξαν. Τὸ σύνολο σχεδὸν τοῦ ἔργου τῆς 'Αξιώτη δὲν στέκεται ἔξω ἀπὸ τὰ γεγονότα. Μάλιστα τὰ προϋποθέτει, χωρὶς ὅμως νὰ ἐγκλωβίζεται σ' αὐτὰ. Ἡ θέση της δὲν τὴν ἐξωθεῖ στὴν πλαστογραφίαν της, ἀλλὰ στὴν ἀναζήτηση τῆς ἀνθρώπινῆς τους ἀντήχησής. Ἔτσι καὶ ἡ θέση της δὲν ἀποδυναμώνεται καὶ τὸ λογοτεχνικὸ της ὕψος δὲν τραυματίζεται. Εἶναι ἡ ἀναγκαία συνέπεια τῆς ὁμοιογενούς γράφῃς της, ἄσχετο ἂν ἄλλα κείμενά της εἶναι πιὸ προσιτὰ καὶ ἄλλα πιὸ δύσκολα. Ἀλλὰ γιὰ τὸ ἔντονα προσωπικὸ στυλ

εἶναι τὶς περισσότερες φορὲς σὰν τὰ φυσικὰ φαινόμενα γιὰ τὴν κλασικὴ φιλολογία: ἐπανερχονται στὰ σχετικὰ βιβλία μὲ τὴν κανονικότητα τῆς ἀνατολῆς τοῦ ἡλίου ἢ τῶν ἐποχῶν τοῦ ἔτους. Μὲ ἄλλα λόγια, τὰ βιβλία τοῦ Πέιτζ ἀποτελοῦν μιὰ ἀκόμη συμβολὴ στὸ περίφημο καὶ πάντα ἄλυτο «ὀμηρικὸ ζήτημα», ἐκφραση ὅπου συνοψίζονται τὰ ἐρωτήματα πού ἀνέκυψαν, ἀπὸ τοὺς ἀρχαίους ἀκόμη χρόνους, γιὰ τὸ πρόσωπο τοῦ ποιητῆ ἢ τῶν ποιητῶν τῶν ὀμηρικῶν ἐπῶν: στὸν τόπο, τὸν τρόπο καὶ τὸ χρόνο τῆς σύνθεσής τους καὶ, προκειμένου βέβαια γιὰ τὴν «*Ἰλιάδα*», γιὰ τὴ σχέση τοῦ περιεχομένου της μὲ τὴν ἱστορικὴ πραγματικότητα. Τὸ τελευταῖο αὐτὸ πρόβλημα ἐξετάζεται στὸ ἀντίστοιχο ἀπὸ τὰ δύο βιβλία τοῦ Πέιτζ, ὡς διεύρυνση τῶν ὁρίων τοῦ καθυτὸ ὀμηρικῶ ζήτηματος.

Δὲν θὰ πρέπει, λοιπὸν, νὰ ἀνζητήσῃ κανεὶς ἐδῶ, — δηλαδὴ στὴν «προβληματικὴ» — τὴν πρωτοτυπία τῆς ἔρευνας τοῦ Πέιτζ. Τὰ ἐρωτήματά του εἶτε βρίσκονται ἄμεσα διατυπωμένα εἴτε συνάγονται εὐκολα ἀπὸ πληθὸς ἄλλα συναφῆ βιβλία (πράγμα πού ἰσχύει ἐν τούτοις λιγότερο γιὰ τὴν «*Ἰλιάδα*» του, ὅπου ἡ διαμόρφωσή τους προσδίδει στὰ ἐρωτήματα αὐτὰ ἀξιοσημείωτη σφαιρικότητα καὶ σχῆμα ἀσυνήθιστα συγκεκριμένο). Δὲν θὰ πρέπει ἀκόμη οὔτε στὶς λύσεις πού δίνει ὁ Πέιτζ σ' αὐτὰ τὰ παλαιὰ καὶ γενικά προβλήματα νὰ ἀναζητήσῃ κανεὶς τὴν πρωτοτυπία τῶν βιβλίων του. Τυπικὸς ἐκπρόσωπος τῆς «ἀναλυτικῆς» σχολῆς καὶ ὁπαδὸς τῆς ἐξελικτικῆς διαδικασίας, ὁ Πέιτζ πιστεῖ ἀνυπόστατα ὅτι τὰ ὀμηρικὰ ποιήματα δὲν τὰ συνέθεσε ἕνας καὶ μόνον ποιητῆς, ὅτι δὲν ἀποτελοῦν κἂν πρωτότυπες συνθέσεις ποιητῶν περισσοτέρων τοῦ ἑνός, ἀλλὰ ὅτι συναρβώθηκαν ἀπὸ τὴ συνένωση προϋπάρχοντος ποιητικοῦ ὕλικου, χάρις στὴν πολυμερῆ συμβολὴ μιᾶς πλειάδας ραψωδῶν, πού ἀνάμεσα τους ὑπῆρχε ἔνδεχομένως ἕνας ἐπιφανέστερος — δὲν ἀποκλείεται, λέει ὁ Πέιτζ, ὁ κορυφαῖος αὐτὸς ποιητῆς νὰ ἦταν ὁ «Ὀμηρος».

Ἡ τὸλμη στὴν ἀκραία ὑποστήριξη τῶν «ἀναλυτικῶν» θέσεων, τὸ πλούσιο καὶ σὲ πολλὰς περιπτώσεις ἀχρησιμοποίητο ὡς τὴν ὥρα ὕλικό, καθὼς καὶ ἡ καινοφανῆ ἐρμηνεία καὶ ἀξιοποίησή του — αὐτοὶ εἶναι οἱ παρῆγοντες πού συνιστοῦν τὴν πρωτοτυπία τῶν βιβλίων τοῦ Πέιτζ ἀπὸ στενὰ ἐπιστημονικὴ ἀποψη. Ἀλλὰ οἱ ἀρετὲς αὐτῆς οἱ ἐπιστημονικῆς, πού ἀπευθύνονται μᾶλλον στοὺς εἰδικούς, σὲ ἀνθρώπους δηλαδὴ πού δὲν ἀποκλείεται νὰ τὶς χαρακτηρίσουν καὶ ὡς φοβερὰ ἐλαττώματα (τὸ ὀμηρικὸ ζήτημα δὲν ἔχει λυθεῖ ἀκόμη), κυριολεκτικὰ ὠχοιοῦν μπροστὰ στὶς ἄλλες θετικῆς πλευρῆς τῶν βιβλίων τοῦ Πέιτζ, πού αὐτῆς ἀκριβῶς ἀπευθύνονται καὶ στὸν ἀναγνώστη μὲ γενικὰ ἐνδιαφέροντα καὶ μὲ προτίμηση γιὰ τὸ χιοῦμορ ἐκεῖ ὅπου δὲν ἀναμένεται, καὶ ὅμως ἔρχεται γάντι.

Ὁ Πέιτζ ὡστόσο δὲν εἶναι ἐκλαϊκευτῆς, οὔτε κατὰ διάνοια — οὔτε κατὰ λάθος. Ἡ φιλολογικὴ του ἀσθηρότητα εἶναι ὄση καὶ ἡ σχετικὴ ἀρμοδιότητά του, πού βρῖσκεται πέρα ἀπὸ κάθε συζήτηση. Ἀνάλογη εἶναι καὶ ἡ ἐπιστημονικὴ ἐντιμότητα τοῦ Πέιτζ, πού ἀναγνωρίζει μὲ ἀφοπλιστικὴ ἄνεση ὅλες τὶς ὀφειλές του. Ἐπὶ τοῦ προκειμένου θὰ ἔλεγε κανεὶς ὅτι, σ' ἕναν κόσμον ὅπως ἡ κλασικὴ φιλολογία, ὅπου ἡ ἐπιτήρηση εἶναι σχεδὸν ἀστυ-

νομικὴ, ὁ Πέιτζ δὲν μποροῦσε νὰ κάνει ἄλλιῶς παρὰ νὰ ἀναφέρει εὐσυνείδητα αὐτοὺς «πὺ εἶπαν» πρώτοι τὰ δικά του». Ὡστόσο, ἀντίθετα μάλιστα ἀπὸ ὅ, τι συμβαίνει στὶς ἄλλες ἐπιστῆμες, στὴν κλασικὴ φιλολογία δὲν εἶναι καὶ τόσο δύσκολη ἡ σύγκριση ἀνάμεσα στὶς ὀφειλές καὶ στοὺς κοινούς τόπους. Ἔτσι, αὐτὸ πού θὰ ἔλεγε κανεὶς ὅτι ἐπιβάλλεται ἀπὸ τὴν ἀκρα φιλολογικὴ εὐσυνείδηση, παίρνει ἐδῶ καὶ ἕναν ἄλλο χαρακτήρα: γίνεται σύστημα «γραφῆς», τόσο πονηρὸ ὅσο καὶ ἀποτελεσματικὸ: συμμορφούμενος ὁ Πέιτζ μὲ τὶς γενικῆς γραμμῆς τῆς «ἀναλυτικῆς» ἐπιχειρηματολογίας, καὶ κατὰ τὴν ἀναγνώριση τῆς κάθε ὀφειλῆς (ὄχι μόνον θετικῆς ἀλλὰ καὶ ἀρνητικῆς) βρῖσκει τὴν εὐκαιρία νὰ παρεμβάλει τὶς δικῆς του λύσεις καὶ ἀπόψεις, κατὰ κανόνα ρηξικέλευθες, γιὰ ἐλάσσονες ἢ ἐπιμέρους πλευρῆς τοῦ ὅλου προβλήματος. Καὶ τὸ κάνει αὐτὸ μὲ τὴ διασκευαστικὴ ἐπιμονὴ ἑνὸς πεισματάρικου νεανικοῦ πνεύματος, πού σὰν νὰ εὐφραίνεται ἀπερίγραπτα καταδεικνύοντας τὴ σαθρότητα ἢ τὴν υπερβολὴ τῶν ὅσων λένε οἱ «γέροι».

Παρ' ὅλη τὴν ἀποκοιτία του σ' αὐτῆς τὶς ἀψιμαχίες — ἂν ὄχι χάρις σ' αὐτὴν — ὁ Πέιτζ ξέρει σὲ πόσο ὀλισθηρὸ ἔδαφος κινεῖται, ὅπως ἐπίσης ξέρει καὶ πόσοι εἶναι οἱ πρόθυμοι ἀγκῶνες πού θὰ ἔβουν σὲ δοκιμασία τὴν ἰσορροπία του. Πρόλαβαίμως τοὺς καθόβουλους, τωρινούς καὶ περασμένους, μὲ τὸ παντοειδὲς τὸ σκῶμμα, ὅπου ἡ δηκτικότητα ἀφήνει ἀφθονο χῶρο στὴ μεγαλοψυχία, ἀφοῦ κατὰ κανόνα αὐτὴ τὴ σύνθετη γκριμάτσα τὴν περιφρουρεῖ ἕνα ἀτράνταχτο ἐπιχειρήμα, φιλολογικὸ ἀλλὰ καὶ — κυρίως — λογικὸ.

Γιατὶ πάνω ἀπ' ὅλα, αὐτὴ ἡ ἐδραίωση στὸν κοινὸ νοῦ εἶναι πού κάνει τοῦτα τὰ μεταφρασμένα βιβλία τοῦ Πέιτζ ἀξιοσύστατα γιὰ τὸν μὴ εἰδικὸ Ἕλληνα ἀναγνώστη, ἐκεῖνον πάντως πού ἔλκεται καταρχὴν ἀπὸ τὴν ἱστοριοφιλολογικὴ ἔρευνα καὶ πού δὲν μπορεῖ ἢ δὲν προτιμᾶ νὰ διαβάσει τὸ ἀγγλικὸ πρωτότυπο. Ἀπ' αὐτὴ τὴν ἀποψη θαυμαστὴ εἶναι ἡ ἐργασία τοῦ μεταφραστῆ, πού ὄχι μόνον ἐπέδειξε τὴν ἀπαραίτητη φιλολογικὴ γνώση καὶ γλωσσικὴ εὐαισθησία, ἀλλὰ καὶ διέσωσε ὅσο ἦταν δυνατὸ τὴ φυσιογνωμία τοῦ συγγραφέα, πού σὰν νὰ κρουφοκοιτάξει πίσω ἀπὸ τὶς σελίδες του καὶ νὰ θυμίζει ἀδιάκοπα στοὺς ἀναγνώστες κάτι πού οὔτε κἂν τὸ ὑποτιμῶνταν: «Βλέπετε λοιπὸν τί διασκευαστικὴ ἱστορία εἶναι αὐτὸ τὸ ὀμηρικὸ ζήτημα ;»

Α. ΖΕΝΑΚΟΣ

## ΣΤΟ ΕΠΟΜΕΝΟ ΤΕΥΧΟΣ

Σελίδες ἀφιερωμένες  
στὸν Πικάσο.



της 'Αξιότητῃ απαιτεῖται μιὰ μελέτη ἀλλῆ μορφῆς.

Κρίνω σκόπιμο νὰ ἀναφερθοῦμε εἰδικὰ στὸ πρῶτο βιβλίο της, τὴς *Δύσκολες Νύχτες*, ἐπειδὴ μετράει καὶ μετριεῖται ἀπὸ κάποια φαινόμενα. Ἄγνωστη τότε στοὺς πνευματικούς κύκλους ἡ συγγραφέας, ἔξω ἀπὸ τὴς λογοτεχνικές συντροφιάς ἢ κλίκες, ὅπως ἀγαπᾶτε, ἄρχισε νὰ γράφει πρῶτη φορά, κυριολεκτικὰ ἀπὸ σύμπτωση. (Τυχαίνει ἢ λέξει νὰ ἀποδίδει τὸν τίτλο τοῦ πρώτου ποιητικοῦ της βιβλίου. Γιὰ τὴ *Σύμπτωση*, μὲ τὸ καλὸ του αἰσθητήριο, ἔγραψε ὁ Σεφέρης ἕνα ἀνώνυμο σχόλιο στὸ περιοδικὸ «*Νέα Γράμματα*», τεύχ. 7-12 τοῦ 1939, καὶ ἐπισήμαινε τὴν ἀξία του). Οἱ *Δύσκολες Νύχτες*, βραβεύθηκαν ἀπὸ τὸν «Γυναικεῖο Σύλλογο Γραμμάτων καὶ Τεχνῶν», μὲ ψήφους τρεῖς κατὰ δύο, ἀλλὰ δὲν νομίζω ὅτι στὴν Ἑλλάδα ἀπέδιδε ἡ ὁποιαδήποτε βράβευση, ἂν ἐξαίρεσουμε, γιὰ ἄλλους λόγους, τοὺς διαγωνισμοὺς ποὺ ὀργάνωσε τὸ Πανεπιστήμιό τοῦ τρίτο τέταρτο τοῦ προηγούμενου αἰῶνα. Ἡ κριτικὴ ἐξ ἄλλου τῆς ἐποχῆς ὑποδέχτηκε τὸ βιβλίο μὲ ἄκροισ διστάσεις γνώμης. Δημοσιεύθηκαν κρίσεις κατηγορηματικὰ ἀρνητικῆς καὶ κατηγορηματικὰ θετικῆς. Ἄν θεωρήσουμε τὸ 1935 ὄρακο ἔτος γιὰ τὴ νεότερη ἑλληνικὴ λογοτεχνία (ἐπειδὴ συμπίπτουν τὸ *Μυθιστόρημα* τοῦ Σεφέρη, τὰ πρῶτα ποιήματα τοῦ Ἑλύτη, Ἑμπεϊρίκου, Βρεττάκου, ἐνῶ ὁ Ράντος καὶ ὁ Σαραντάρης προηγούνται ἕνα δυὸ χρόνια, καὶ ὁ Ρίτσος ἀκολουθεῖ ἕνα χρόνο μετὰ), τὸ τέταρτο ἔτος τῆς νέας γραφῆς, τὸ 1938, ἐξακολουθεῖ νὰ βρίσκει ἀπαράσκευους ἀρκετοὺς ἀπὸ τοὺς πνευματικούς μας ἀνθρώπους. Ἀξίζει τὸν κόπο νὰ δεῖ κανεὶς σήμερα, ποιῶ, συγκεκριμένα, ὑποδέχτηκαν εὐνοϊκὰ τὸ πρῶτο πεζὸ ἑλληνικὸ κείμενο, ποὺ ἔσπαγε τὴς παραδοσιακῆς φόρμες καὶ ποιῶ τὸ ἀρνήθηκαν, στὸ νομα τῆς νοικοκυρσύνης τους. Μὲ τὴν κρίση τους ἐκείνη μπορούμε νὰ σταθμίσομε τὸν βαθμὸ τῆς εὐαισθησίας τους ἀπέναντι στὰ λογοτεχνικὰ φαινόμενα, μιὰ πού μερικὸ ἀπὸ αὐτοὺς ἐξακολουθοῦν νὰ ταξιδεύουν ἀκλυδώνιστοι στὸ ἀχανές πέλαγος τῆς κριτικῆς. Εἶναι πάντως γεγονός ὅτι οἱ *Δύσκολες Νύχτες* φυσιολογικὰ αἰφνιδίαζαν τοὺς ἀναγνώστες τους. Χωρὶς ἐξωτερικὴ ἀρχιτεκτονικὴ, χωρὶς ἡ διήγησή τους νὰ ἐξελοσεται ὁμαλὰ, ἐπάνω σ' ἕνα σκελετὸ, κατέγραφαν τὸ ὄλικό τους ἄτακτα καὶ μουσικὰ, ὑποκύπτοντας συνεχῶς στὴς ἰδιόρρυθμες ἀναπλάσεις τῆς μνήμης. Ἔτσι ἡ γραφή, ἀνυπότακτη καὶ σπασμωδική, μὲ λογικὰ ἄλλατα, ἔπαιρνε τὸν χαρακτήρα προφορικοῦ λόγου, ἐλλειπτικοῦ καὶ ἄμεσου, πού δικαιώνεται μόνο ἂν πηγάζει ὀργανικὰ καὶ νομιμοποιεῖται μόνο ὅταν πέλθει. Αὐτὴ εἶναι ἡ οὐσιώδης διαφορὰ ἀνάμεσα σ' ἐκείνους πού ὁ νεωτερικὸς τους ἔχει πραγματικὴ ὑπόσταση καὶ σ' ἐκείνους πού κολυμπᾶνε στὸν ἀφορῶ. Οἱ ἀνίδεοι Ἄντιοχεῖς συγγέουν τὴς δύο ἀπολύτως ἄσχετες περιπτώσεις καὶ τὴς ἐξισώνουν. Δικαιωμὰ τους φυσικὰ, ὅπως καὶ τιμὴ τους ἢ φρόνησή τους, τυ-

χὸν γιὰ ἄλλους, ἢ ἀνεπάρκειά τους. Οἱ *Δύσκολες Νύχτες* ἦταν τὸ πρῶτο ἑλληνικὸ πεζὸ κείμενο ὑπερρεαλιστικὸ, ἢ τυλιγχοστον ὑπερρεαλισμὸν, ἂν ἐξαίρεσουμε μερικές σελίδες ἀπὸ τὴν *Εἰρὸν* τοῦ Κωσιμά Πολίτη καὶ δεδομένου ὅτι προηγεῖται

ἀπὸ τὸ *Σόλο* τοῦ Φίγκαρο τοῦ Σκαρίμπα, πού ὁ ὑπερρεαλισμὸς τὸν ἦταν δικόπος: τὸν ὑπηρετοῦσε ἐνῶ ταυτόχρονα τὸν εἰρωνεύονταν, μὲ τὴν ἰδιότυπη σκαρίμπεα λογικὴ, ἰονεσικὴ θὰ λέγαμε σήμερα, ἀλλὰ πρὶν ἀπὸ τὸν Ἰονέσκο. (Ἡ Χαλκίδα δὲν ἔχει βέβαια τὴν ἴδια ἐπιφάνεια μὲ τὸ Παρίσι). Πρέπει νὰ διευκρινιστεῖ ὅτι ὁ ὑπερρεαλισμὸς τῆς Ἄξιότητῃ δὲν εἶναι δογματικὸς. Ὁ αὐτοματισμὸς τῆς γραφῆς τῆς ὑπάκουε ὄχι στὴς ἀρχές τῆς σχολῆς ἀπλῶς ἔπαιρνε ὑπόψη του τὴς ἐλευθερίας του, καὶ δούλευε μὲ τοὺς μηχανισμοὺς μιᾶς μνήμης πού συνδέει ὄνειρικά τὰ φαινόμενα, καὶ τὰ ἀποδεσμεῖ ἀπὸ τὴς ἐξαρτήσεως μιᾶς τυπικῆς λογικῆς.

Μὲ τὴν *Κάδμω*, ὅστερα ἀπὸ 34 χρόνια, ἐξακολουθεῖ ἡ Μ.Α. νὰ πατᾶ ἐπάνω στὰ ἴδια ἀχνάρια. Τὸ ὕφος της δὲν ἦταν ροῦχο. Ἀποδείχτηκε ὅτι τὸ ποικίλισμο τοῦ Νέσσου. Τὰ μυθιστορηματικὰ της πρόσωπα δὲν ὑπῆρξαν σκιές, ἀφοῦ μπόρεσαν νὰ ξαναζωντανέψουν σὲ τόσο ἀντίθετες συνθήκες, στὰ κρῖα δωμάτια κάποιων εὐρωπαϊκῶν πόλεων στὰ ὁποῖα κατέλυσε, περπατώντας ἀνάμεσα σὲ ξιφολόγγες. Ἡ *Κάδμω* καταχρηστικὰ μπορεῖ νὰ ὀνομαστεῖ αὐτοβιογραφία, γιὰ τὴ ἀπουσιάζουν οἱ ἐξωτερικῆς περιγραφῆς καὶ οἱ σχέσεις μὲ ὑπερκατὰ πρόσωπα εἶναι ἀσύναντες. Στὰ κεφάλαια τῆς ἐναλλαγσονται ἡ ἐξομολόγηση, ἡ ἀπολογία, οἱ στοχασμοὶ γιὰ τὴ γραφή, τὴ μοῖρα τοῦ συγγραφέα καὶ τῶν εἰδῶλων του, τὴ φθορὰ, τὴ ζωὴ καὶ τὸ θάνατο. Ἡ διαφοροποίηση ἀνθρώπων καὶ πραγμάτων, ἱστορίας καὶ φαντασίας, μέσα στὴν προοπτικὴ ἐνὸς χρόνου χαμένου πού μάχεται νὰ ξανακερδηθεῖ, παίρνει δραματικῆς διαστάσεις. Τὸ δραματικὸ προκύπτει ἀπὸ μιὰ συσσώρευση καταστάσεων, οἱ ὁποῖες μὲ τὴν πυκνότητά καὶ τὴ διαδοχὴ τους δίνουν τὸ συναισθηματὸ τῆς υπέρβασης τῆς ἀνθρώπινης ἀντοχῆς. Τὸ κεφάλαιό «*Διάφορα*» (σ. 31-44) εἶναι, πιστεύω, ὑπόδειγμα μιᾶς τέτοιας ἀνάπτυξης καὶ συγχρόνως κατόρθωμα πεζοῦ λόγου, ὅπου ἡ διάκριση μορφῆς καὶ οὐσίας ἔχει καταλυθεῖ. Δηλαδή ξεχνᾶς τὸν συγγραφέα μέσα στὸν ἄνθρωπο.

Ἄν τὰ προηγούμενα μυθιστορηματικὰ τῆς Μ.Α. δύσκολα περιγράφονται, εἰδικὰ ἡ *Κάδμω* εἶναι ἀδύνατον νὰ ἐντοπιστεῖ. Ὅχι γιὰ τὴ προβλήματα πού θίγει εἶναι πολλὰ, ἀλλὰ γιὰ τὴ κυρίως δὲν ἔχουν ἕνα μόνο κέντρο. Ὅσοσο μπορούμε νὰ ὀρίσομε τὴν ἀφετηρία της: Εἶναι ἡ ἐπώδυνη αἰσθησι τῶν ἀλλοιώσεων πού προξένησε μιὰ μεγάλη ἀπουσία, ὅταν οἱ ξένες χώρες καὶ γλώσσες διαβρώνουν σιγά σιγά τὴ μνήμη καὶ τὴν καθιστοῦν ἄγραφο χαρτί. Στὸ ἔργο καταγράφονται οἱ ἀγῶνες γιὰ τὴν ἐπαναφορὰ τῆς μνήμης, γιὰ τὴν ἐπανασύνδεσή της μὲ τὸ παρελθόν της ὥστε νὰ ξαναλειουργήσει ὁμαλὰ καὶ φυσιολογικὰ. Ὅμως τὸ χάσμα τῆς ἴδιας πιά ζωῆς εἶναι τρομακτικὰ μεγάλο. Οἱ μεταβολές πού ἔχουν ἐπέλθει εἶναι τερατώδεις. Κι ἂν ἡ μνήμη κάπου μπορεῖ νὰ ἐπιθεθεῖ ὅπως ὅπως, ἡ συνέχεια δὲν εἶναι δυνατὸν νὰ ἀποκατασταθεῖ, ἀφοῦ τὸ κενὸ πού μεσολάβησε εἶναι τυφλὸ τμημὰ ζωῆς. Ἦταν κατάστασι ἀφασίας, κατὰ τὴν ὁποῖα ἀπουσίαζαν τὰ στοιχεῖα πού σὲ συνιστοῦσαν. Ἡ ἐκλογή εἶναι κρίσιμη. Ἡ ὀριστικὴ παραίτηση θὰ ἰσοδυναμοῦσε μὲ θάνατο. Μὰ πάλι καὶ ὅ,τι μπορεῖς νὰ διασώσεις, εἶναι

ποτισμένο μὲ μιὰ ἔτσι συγχροτημένη πείρα.

Στὴν *Κάδμω* ζοῦμε τὴς ἀλυσωτῆς ἀντιδράσεις τῆς μνήμης πού ἐπιχειρεῖ νὰ ξαναφέρει τὰ πράγματα στὴ συνείδηση καὶ νὰ τοὺς ξαναδώσει τὸ περιεχόμενό τους. Προϋπάρχει ὁμως μιὰ βαθύτερη αἰτία: ἡ ἀπώλεια τῆς γλώσσας. Καὶ εἶναι χαρακτηριστικὸ ὅτι οἱ πρώτες λέξεις πού ξυπνᾶνε ἀπὸ τὸν λήθαργό τους εἶναι ὅσες ἀφοροῦν σὲ ἀντικείμενα. Τὸ βενετσιάνικο σκρίνιο, τῆς ἀρχικῆς φράσης, εἶναι χαρακτηριστικὸ σῆμα. Ὅστερα ἀπὸ τὴς λέξεις-ἀντικείμενα μεταπηδάμε στὴς λέξεις-σύμβολα, πού ἡ σημασία τους εἶναι ἀκόμη ἀμφίβολη. Δὲν ἔχει κατοχυρωθεῖ. Ταυτόχρονα ἀναπτύσσεται καὶ ἡ σχέση τῶν πραγμάτων μὲ τὸν χρόνο. Ὁ κατακεραματισμένος χρόνος ἔχει μιὰ ἀποφορὰ θανάτου. Τὸ τότε καὶ τὸ τώρα ἀντιδιαστέλλονται ἔτσι πού νὰ προκύπτει ἡ διάβρωση τοῦ καιροῦ, οἱ καταστροφές γιὰ νὰ ἀναδυθοῦν οἱ ἀνθρώποι. Σὲ πρώτη φάση ἰδιωμένοι ὡς ἀντικείμενα. Χωρὶς διαστάσεις, ἔξω ἀπὸ τὸ πλαισίό τους πού θὰ τοὺς ἔδινε ὄσταση, ἐμφανίζονται ὡς μούμιες ἢ μουσειακῆς εἰκόνας. Μὲ τέτοια μορφή δηλώνεται ἡ ἔκπτωσή τους. Ἄπὸ τὸ στάδιο αὐτό, πού εἶναι μιὰ ἀκραία ἀπόληξη (μεροληπτικὴ, ἀφοῦ δίνει τὴ μιὰ ὄψη τοῦ νομισματος), ὁ πῖνακας ἀρχίζει νὰ ἐνισχύεται μὲ πολλῆς φιογούρες. Ὁ ἐκπεσμένος ἄνθρωπος, μὲ τὴς χειρονομίες πού τὸν καθορίζουν, ἀναίρει τὸν ἐκμηδενισμό του. Αὐτοδικαίνονται μὲ τὴς πράξεις του. Ἄν εἶναι μικρὸς, τὰ ἔργα του εἶναι μεγάλα. Μὲ τὴν παρήγορη αὐτὴ διαπίστωση, πού ἐπανέρχεται σὲ πολλῆς παραλλαγῆς ἡ *Κάδμω*—πότε ὡς μυθιστορηματικὸ πρόσωπο καὶ πότε ὡς συγγραφέας—ξαναφέρει στὴν ἐπιφάνεια τὴ ζωὴ κάθε πού κινδυνεύει νὰ σκορπίσει σ' ἕνα παγωμένο σύμπαν.

Ἔρω πῶς δὲν ἐξαντλῶ τὸ βιβλίο οὔτε καὶ ἀπὸ τὴ σκοπιὰ πού ἀνάπτυξα. Πιστεύω ὅτι ἔχει καὶ ἄλλες ὕψεις τὸ ἀσυνεχῆς αὐτὸ κείμενο, πού τὰ κεφάλαιά του δὲν εἶναι τόσο τυχαία ὅσο παρουσιάζονται στὴν πρώτη τους προσέγγιση. Ἡ ἀπογυμνωμένη γραφή του ἐνεργεῖ ὑπόγεια καὶ δικαιώνει μιὰ ἀντίληψη γιὰ τὴν ἀνθρώπινη μοῖρα, κατονομάζοντας τίμια τὴς ἀσθένειές της.

## Γ. ΡΕΓΚΟΥΤΑ

Ἄπὸ τὴ μικρὴ μας πόλη τοῦ μεσοπολέμου  
Πρώτη σειρά. Ἀθήνα 1974.

Μὲ κείμενα ἀπὸ μισὴ ὡς τρισῆμισι σελίδες τὸ μεγαλύτερο, ὁ Γ. Ρεγκούτας συνθέτει τὸ ἱστορικὸ κάποιων προσώπων καὶ καταστάσεων τῆς «μικρῆς μας πόλης». Ἡ κτητικὴ ἀντανουμία, πού μπήκε στὸν τίτλο τοῦ βιβλίου, ὑποδηλώνει τὴ στενὴ σχέση τοῦ συγγραφέα μὲ τὴν πόλη καὶ ὁ πληθυντικὸς της καθορίζει τὴν κοινὴ μοῖρα αὐτῶν πού ὀφίστανται τίς

μορφές ζωής της. 'Ο λόγος, χαρακτηριστικά, παίζεται σέ 'πρώτο, δεύτερο και τρίτο πρόσωπο, και σφραγίζεται μ' έναν τόνο οικειότητας. "Όμως τὰ πρόσωπα και οι καταστάσεις αναγνωρίζονται μάλλον ως σύμβολα, που αντίστοιχούν σ' έναν τύπο (έλληνική έπαρχία) και σ' ένα χρόνο (περίοδος μεσοπολέμου). 'Η «τυπικότητα» τους αυτή δεν φτάνει ωστόσο στο σημείο να τους στερήσει τὰ χαρακτηριστικά των ζωντανών υπάρξεων. Μέσα στη μικρή τους άκτινα δράσεως, έτσι που βρίσκονται έγγλωβισμένα από τις

συνθήκες τής ζωής, οι άνθρωποι αυτοί αναζητούν το άπολυτο μέσα στο σχετικό, με την ίδια φλόγα των όπου τής γής. "Αν έτσι πλάθονται ανθρώπινες καρικατούρες, ή κατανόηση του συγγραφέα τις προστατεύει από το χλευασμό. Πρόσθετη θωράκιση τους το μικρό κατακάθι που αφήνουν οι «ιστορίες», όπως τελούνται πίσω από μια πρόσοψη χωρίς καν έξωραίστικά στολισματα.

'Η λιτή γλώσσα του Γ.Ρ. κάποτε φαίνεται έπαρκής, κάποτε είναι κατώτερη του θέματος, έχει όπου απαιτείται, πέρα

από την ακρίβεια, ή δραματική προέκταση. Σ' αυτό ίσως φταίει το γεγονός ότι ο συγγραφέας προτίμησε ένα τρόπο σύνθεσης των πραγμάτων άθροιστικό, που μέσα στις ασυνέχειές του, τραυματίζεται ή ατμόσφαιρα που δημιουργείται. Θα έβλεπε κανείς το βιβλίο, πιο σωστά, σαν σχέδιο για μελλοντικό μυθιστόρημα, ώστε οι ψηφίδες, όργανικά δεμένες, να διαμορφώσουν ένα μωσαϊκό δάπεδο.

ΑΛΕΞ. ΑΡΓΥΡΙΟΥ

ΚΩΣΤΑΣ ΜΑΝ. ΣΟΦΟΥΛΗΣ

βιβλιοκριτική

## Κοινωνικές έπιστημες : άπορίες για τις έλληνικές εκδόσεις

'Ο χώρος των κοινωνικών έπιστημών στην Ελλάδα μου θύμιζε πάντα σεληνιακό τοπίο : μιá αιχμηρή, άνωμαλη περιφέρεια με έναν κρατήρα, μάλλον μιá θεόρατη τρύπα στη μέση. Στις μέρες μας, ή αιχμηρότητα τής περιμέτρου εντάθηκε και πλήθυναν οι τρύπες γύρω από το κεντρικό κενό. Αυτό φαίνεται πια ξεκάθαρα μέσα από την κίνηση του βιβλίου στα τελευταία χρόνια. "Έχουμε έναν όργανισμό εκδόσεων «με σημασία», άλλ' από την κίνηση λείπει ή ραχοκοκκαλιά, ό άξονας, ή όπως άλλίως θέλει να ονομάσει κανείς αυτό που λείπει: δηλαδή τὰ κείμενα από όπου ό συστηματικός όργανωτής μιá βιβλιοθήκης κοινωνικών έπιστημών θα ξεκινούσε για να γεμίσει τὰ ράφια του.

Τό φαινόμενο δεν είναι τυχαίο. Είναι σύμπτωμα που συνοδεύει, κατά λογική αναγκαιότητα, την καθυστέρηση τής ακαδημαϊκής κοινωνικής έπιστήμης. Κι αν θελήσει κανείς να προχωρήσει βαθύτερα στην ανάλυση αυτής τής αιτιότητας, μοιραία θα φτάσει στο βυθό τής ιστορικο-κοινωνικής έρμηνείας : Μήπως άραγε κι αυτή ή «καθυστέρηση» αντικατοπτρίζει τó ακαταστάλακτο τής κοινωνικής μας δομής ; Νά ένα θέμα που ζητάει συγγραφέα.

'Η έπιστήμη έχει φτάσει κι αυτή στο επίπεδο του «μεγαπροϊόντος», έχοντας πλήρως κοινωνικοποιηθεί. Αυτό ίσχυει τόσο για τις θετικές, όσο και για τις κοινωνικές έπιστημες. Τό «μεγαπροϊόν» για να παρχειθεί χρειάζεται θεσμούς και μηχανισμούς αντίστοιχης τάξης μεγέθους και όργάνωσης. 'Ο άσκητισμός του έπιστήμονα που θέλγει άκίμνη τούς ρομαντικούς, δεν μπορεί πια ν' άφραξέ στο χώρο και στους μηχανισμούς του έργαστηρίου ή του σπουδαστηρίου, παρά μόνο στην άτομική ζωή του. Για να κάνει ένα βήμα πιο πέρα προς την κατανόηση τής άτομικής δομής τής ύλης, χρειάζεσαι τις πληροφορίες ενός κυκλοστρώου: για να προχωρή-

σεις στην κατανόηση τής συμπεριφοράς του καταναλωτή σοκολάτας, σου είναι άπαραίτητη ή έμπειρική διερεύνηση ενός στατιστικού συνόλου πελατών τής βιομηχανίας Παυλίδη, ως πούμε. 'Ο Μάρξ κλείστηκε δέκα χρόνια στη βιβλιοθήκη του Βρετανικού Μουσείου για να γράψει τó Κεφάλαιο, αλλά ό μακαρίτης Γιάννης Κορδάτος, που κλείστηκε μιá ζωή δλόκληρη στο άσκητικό σπυτικό του, παρήγαγε έναν τεράστιο όγκο δουλειάς, που ή θεωρητική ποιότητά τής βρίσκεται σε εύθετα αναλογία προς την ποιότητα των έλληνικών βιβλιοθηκών και τής φιλοσοφικής Σχολής του Πανεπιστημίου Αθηνών. Τό πρότυπο του έλευθερου—έκτος θεσμών και κατεστημένων μηχανισμών—κοινωνικού έπιστήμονα μένει πια όνειρο πολυτελείας για τις ιδιοφυίες. "Αλλά οι ιδιοφυίες είναι παιδιά τής αυθαιρεσίας των λογικών πιθανοτήτων: μιá κοινωνία που θα βάσιζε τις έλπίδες της στην άναμονή τής μεσοιστορικής εμφάνισης ιδιοφυών στους κόλπους της, θα ήταν άναγκασμένη σε κάποια στιγμή να προσυπογράψει κάποιο φασιστικό μανιφέστο.

Πολλοί νομίσανε προς στιγμή πως τό κενό τής ακαδημαϊκής κοινωνικής έπιστήμης θα μπορούσε να τό καλύψει—μερικώς τουλάχιστο—ό μηχανισμός των έλευθερων εκδόσεων. 'Ιδού τó αποτέλεσμα : Διευρύνθηκε ή «πύλη κάλυψη» έπιφάνεια, αλλά πλήθυναν οι τρύπες, μεγάλωσαν τὰ κενά, αύξήθηκε ή σύγχυση και άπλώς δυσκόλεσε ή έπιλογή, γιατί ή αύξηση του πλήθους των εκδόσεων δεν συνοδεύτηκε από ώριμηση και ξεκαθάρισμα των κριτηρίων του άναγνωστικού κοινού. Φτάσαμε έτσι σ' έναν καταναλωτισμό βιβλίου που μοιάζει τερατωδώς με τόν καταναλωτισμό τής μιμητικής σύγχρονης έλληνικής άγοράς «άγαθών και υπηρεσιών». Πού λάθεψε ή εκτίμησή μας ;

Είχαμε ξεχάσει πως ό διαφωτισμός χρειάζεται διαφωτισμένους. Πιστέψαμε, δηλαδή, πως οι κάλοπραίετες προθέσεις

άρκουν, ενώ εκείνο που χρειαζόταν ήταν ή έπιστημονική έπάρκεια ύσων φιλοδόξησαν να υποκαταστήσουν τó έλλιπές κατεστημένο με τις έλεύθερες πρωτοβουλίες τους. Κάναμε, έπίσης, τó σφάλμα να πιστέψουμε ότι ή τακτική τής άνεπίσημης έπιστήμης είναι άνάλογη προς τή λειτουργία τής έλεύθερης λογοτεχνίας. Ξεχάσαμε δηλαδή πως ή έμμεσότητα του λόγου, και προπάντων τής θεματολογίας, καθώς και οι συμβολισμοί είναι ιδιότητες που μπορούν να λειτουργήσουν έπαικτοδομητικά στο χώρο τής λογοτεχνίας και του δοκιμίου, αλλά αποτελούν θανάσιμα σφάλματα στην περιοχή τής θεωρητικής και έφαρμοσμένης έπιστήμης. Προπαντός, δεν αντίληφθήκαμε την ουσία των συνεπειών που προκύπτουν από τó γεγονός ότι, από τó 1967 κι έδώ, τó ακαδημαϊκό κατεστημένο ύποχρεώθηκε, ή δέχτηκε, να φορέσει διακριτικά (άσχετα αν άλλοι τὰ φορούν στην μπουτονιέρα και άλλοι στο πίσω μέρος του γιακά τους). 'Υποεκτιμήσαμε δηλαδή τόν ρόλο τής κολοβαμένης ακαδημαϊκής και έρευνητικής έλευθερίας.

"Ένα προς ένα τὰ παραπάνω σφάλματα εκτίμησε, που στοιγίζονται προς ισάριθμα λάθη τακτικής, άποτελούν κι αυτά θέματα που ζητούν συγγραφέα. 'Εδώ άπλώς θα προσπαθήσω να στηρίξω τή γενική διαπίστωσή τους με ένδείξεις που προκύπτουν από μιá πρώτη έπισκόπηση τής βιβλιογραφικής κίνησης των τελευταίων λίγων χρόνων, άφóτου λύθηκε ή «σιωπή» και περάσαμε στη φάση των άσκήσεων τής κομμένης λαλιάς.

'Η έπισκόπηση περιορίζεται στο ύλικό μόνο που συγκεντρώθηκε ιδιωτικά στα χέρια του ύπογοάφοντος, άφóυ δεν ύπάρχει στην Ελλάδα ένσημερωμένο βιβλιογραφικό σύστημα. Κατά συνέπεια, ή βάση της δεν είναι έξαντλητική. Πιστεύω, όμως, ότι τó δείγμα είναι σε μεγάλο βαθμό αντιπροσωπευτικό του συνόλου, και



κατά τοῦτο ἀξιοπιστα τὰ συμπεράσματα πού συνάγονται ἀπό τή διερεύνησή του. Ἡ ἐπισκόπησις δὲν καλύπτει καθόλου τρεῖς εἰδικούς χώρους : τῆς ἐπίσημης ἐκδόσεως — ἰδιαιτέρα τῶν ἐρευνητικῶν κέντρων κτλ., τὰ πανεπιστημιακὰ βοήθηματά καὶ ἐγγχειρίδια καὶ τῆς εἰδικῆς μονογραφίας. Οἱ τρεῖς αὐτὲς κατηγορίαι πρέπει νὰ ἀναλυθοῦν μὲ εἰδικὰ κριτήρια, διαφοροτικά ἀπὸ ἐκεῖνα πού χρησιμοποιοῦνται στὴν ἐπισκόπησι τῶν ἐλευθέρων ἐκδοτικῶν πρωτοβουλιῶν γενικότερου ἐνδιαφέροντος.

Ἡ ἐπισκόπησις καλύπτει μόνον βιβλία κοινωνικῆς, πολιτικῆς καὶ ἰδεολογικῆς ἀνάλυσης, ἔργα δηλαδὴ πού ἀνήκουν στὸ στενὸ φάσμα τῆς κοινωνικῆς ἐπιστήμης. Συνεπῶς, τὰ συμπεράσματά της πρέπει νὰ θεωρηθοῦν κάτω ἀπὸ τὸν εἰδικὸ αὐτὸ περιορισμό. Πρέπει, τέλος, νὰ διευκρινιστεῖ ὅτι ὅσον ἀφορᾷ στὰ μεταφρασμένα ἔργα ξένων συγγραφέων καὶ στὶς ἐπανεκδόσεις παλαιότερων ἑλληνικῶν συγγραφέων, ἡ διερεύνησις δὲν θὰ περιλάμβανει τοὺς πρὸ λόγου καὶ τῆς εἰσαγωγῆς τῶν μεταφραστῶν, ἐπιμελητῶν ἐκδόσεων κτλ., παρ' ὅλο πὺδ σὲ πολλὰς περιπτώσεις τὰ συμπληρωματικά αὐτὰ κείμενα παρουσιάζουν οὐσιαστικὸ ἐνδιαφέρον.

Μετὰ τὸ περιοριστικὸ αὐτὸ ξεκαθάρισμα, ὁ ὄγκος τοῦ ὕλικου πού ἔμεινε σχηματίσει κατ' ἀρχὴν δύο στοῖβες: στὴ μία ἔβαλα τὰ βιβλία γενικῆς θεωρίας καὶ στὴν ἄλλη τὰ ἔργα ἀνάλυσης καὶ θεωρίας τῶν σύγχρονων προβλημάτων. Βιβλία γενικῆς θεωρίας ὀνόμασα τὰ ἔργα πού προσεγγίζουν μὲ αὐστηρὸ θεωρητικὸ σύστημα τὰ καθολικὰ προβλήματα τῆς κοινωνικοοικονομικῆς φαινομενολογίας καὶ μεθόδου. Ὡς ἔργα ἀνάλυσης καὶ θεωρίας τῶν σύγχρονων προβλημάτων ἔκρινα τὰ βιβλία πού προφανῶς γράφτηκαν κάτω ἀπὸ τὴν πίεσι τῆς συγκυρίας, ἄσχετα ἂν ἡ ἀνάλυσις τῆς συγκυρίας ὀδηγεῖ σὲ καθολικότερες θεωρητικὰ προεκτάσεις. Σύμφωνα μὲ τὴν κατάταξιν αὐτήν, ἔργα, πού ὅταν γράφτηκαν ἀνήκαν στὴν δευτέρην κατηγορίαν, καταγράφονται τώρα στὴν πρώτη, ἐφόσον τὸ φαινόμενον πού ἀποτελεσε τὴν ἀφορμὴ τῆς συγγραφῆς τοὺς ἔχει περάσει ἤδη στὴν ἱστορίαν. Παραδείγματα: *Τὸ Ἑβραϊκὸ Ζήτημα* τοῦ Μάρξ, τὰ *Γλωσσικά* τοῦ Γιαννίδη, τὰ *Ὄργανωτικά Ζήτήματα* τῆς Λουξμπουργκ, κτλ.

Ἡ ἀρχικὴ διαπίστωση πού ἀποκομίζουμε ὅταν συγκρίνομε ποσοτικά τῆς δυὸ στοῖβης πού ὕλικό μας εἶναι ὅτι ἡ δευτέρη ὑπερέχει ἀριθμητικὰ κατὰ πολὺ τῆς πρώτης. Τί μπορεῖ νὰ σημαίνει αὐτό; Ἄς δοῦμε τῆς πιθανῆς ἐρμηνείας μὲ βάση μιὰ σειρά ἀναλλακτικῶν ὑποθέσεων.

Ἄς δεχτοῦμε πρῶτα ὅτι ἡ ἐκδοτικὴ ἀγορὰ σύρεται ἀπὸ τῆς προτιμήσεις, δηλαδὴ τῆς ζήτησις τῶν καταναλωτῶν της. Τότε, γίνεται σαφές ὅτι τὸ κοινὸ ζητάει βιβλία πού φαντάζεται ὅτι θὰ τὸ βοηθήσουν νὰ κατανοήσῃ τὴ σύγχρονον πραγματικότητα, ὅπως αὐτὴ τοῦ προβάλλεται μέσα ἀπὸ προβλήματα ἀιχμῆς καὶ ἐπικαιρότητας. Θὰ μπορούσε νὰ πεῖ κάποιος ὅτι τὸ ἀναγνωστικὸ κοινὸ ζητάει νὰ μάθει κάτι περισσότερο ἀπὸ ὅ,τι τοῦ σερβίρουν οἱ ἐσωτερικὲς σελίδες τῶν ἐφημερίδων ἀλλὰ, κατὰ βάση, στὸν προβληματισμὸ του καθοδηγεῖται ἀπὸ τὰ πολὺσηθλα αὐτῶν ἀκριβῶς τῶν σελίδων. Ἡ ζήτησις, λοιπόν, βιβλίων γενικοῦ προβλη-

ματισμοῦ προσδιορίζεται ἀπὸ μιὰν ἀίσθησις πρακτικῆς καὶ ἀντιθεωρητικῆς ἀποστροφῆς, πού ἐπιβάλλει ἀντίστοιχο κλίμα στὴν ἀγορὰ τῶν ἐλευθέρων ἐκδόσεων. Μιά τέτοια ποιότητα ζήτησις μπορεῖ νὰ ἐξηγήσῃ τὸ γιὰ τὴν *Ἀμερικανικὴ Πρόκλησις* τοῦ Σρεμπέρ, ἢ τὸ *Νέο Βιομηχανικὸ Κράτος* τοῦ Γκάλμπραϊτ ἐγιναν κι ἐδῶ μῆστε - σέλλερ.

Δεχόμεστε τώρα τὸ ἀντίστροφο τῆς πρώτης ὑπόθεσις : ὅτι δηλαδὴ οἱ ἐκδότες καθοδηγοῦν τὴν ἀγορὰ μὲ τῆς πρωτοβουλίας τους καὶ τὸ κοινὸ δέχεται περὶ τοῦ παθητικὰ αὐτὸ πού τοῦ προσφέρουν, γιὰ νὰ ἱκανοποιήσῃ τὴ δίψα του γιὰ διάβασμα. Τότε, γίνεται φανερό ὅτι ἡ ἀντιθεωρητικὴ ἀποστροφή πού ἀναφέραμε στὴν προηγούμενη παράγραφο βαρύνει κυρίως τοὺς ἐκδότες.

Μιά τρίτη ὑπόθεσις ἐνδέχεται νὰ εἶναι ὅτι τὸ κόσμον τοῦ καθεστώτος (ἢ ἔστω οἱ ἐπικρατοῦσες ἀντιλήψεις καὶ ἐκτιμήσεις γιὰ τὸ κόσμον αὐτὸ) εἶναι πυκνότερο γιὰ τὰ ἔργα γενικῆς θεωρίας καὶ ἀραιότερο γιὰ τὰ ἔργα τῆς δευτέρας κατηγορίας. Τὸ πράγμα θὰ εἶχε τεράστιο ἐνδιαφέρον, ἂν μπορούσαμε νὰ τὸ διαπιστώσουμε. Δὲν ὑπάρχουν ὅμως ἐπαρκεῖς ἐνδείξεις πού νὰ ἐπιβεβαιώσουν τὴν ὑπόθεσις αὐτή. Ἡ εὐαισθησία τοῦ συστήματος καλύπτει εἰδικῆς κατηγορίας, ὅπως εἶναι τὰ μαρξιστικὰ κείμενα, τὰ ἔργα συγκεκριμένων συγγραφέων πού τοὺς θεωρεῖ ἔχθρους του καὶ τὰ ἔργα ἀμεσης ἢ ἐμμεσης κριτικῆς τῶν συγκεκριμένων ἐκδηλώσεων του. Δὲν φαίνεται ὅμως νὰ ἔχει τὴν ὀριμότητα ἢ ἔστω τὴ δυνατότητα νὰ χαραξοῦν κάποια καθολικὰ ἀντιθεωρητικὴ γραμμὴ, πού εἶναι βέβαια ἡ μόνη πού θὰ μπορούσε νὰ τὸ ἐξυπηρετήσῃ μακροπρόθεσμα. Ἀρκεῖται νὰ τὴν ἐπιβάλλει ἔμμεσα στὸ χωρὸ τῆς ἐκπαίδευσης, ἄσχετα ἂν καὶ ἐκεῖ τὸ κάνει συνειδητὰ ἢ ἡ κατάσταση δημιουργεῖται ἀπὸ μόνη τῆς ἐξαιτίας τῶν γενικῶν συνθηκῶν.

Μιά τέταρτη, τέλος, ἀλλὰ μᾶλλον ἄσχετη πρὸς τὴ συμπεριφορά, ὑπόθεσις θὰ μπορούσε νὰ εἶναι ἡ ἐξῆς : οἱ ἐκδότες κυριαρχοῦν μὲν στὴν ἀγορὰ, ἀλλὰ δὲν χαρακτηριστικῶς οἱ ἴδιοι ἀπὸ ἀντιθεωρητικὴ ἀποστροφή· ἐκεῖνο πού τοὺς ἐμποδίζει νὰ ἐντείνουν τὴ συστηματικὴν προσφορὰ τους σὲ ἔργα βασικῆς θεωρίας εἶναι ἡ δυσκολία πού παρουσιάζουν οἱ πρωτοβουλίες τοῦ εἴδους αὐτοῦ, τόσο ἀπὸ ἀποψη κόστους ὅσο καὶ ἀπὸ ἀποψη εἰδικευμένου προσωπικοῦ. Τότε, ἂν δηλαδὴ ὑπάρχει πραγματικὰ αὐτὴ ἡ ἀντίφρασις ἀνάμεσα στῆς προθέσεις καὶ στῆς ἀντικειμενικῆς δυνατότητες, τὸ πρόβλημα ἀφορᾷ τοὺς μηχανισμοὺς τῶν ἐλευθέρων ἐκδόσεων καὶ συνεπῶς ἡ λύσις του βρίσκεται στὴν ἀνατροπὴ καὶ ἀνασύνθεσις τους. Φαίνεται, στὴν προκειμένη περίπτωσι, ὅτι τὸ μὲν οικονομικὸ πρόβλημα μπορεῖ ν' ἀντιμετωπιστεῖ μὲ μιὰ μεταπήδησι σὲ οικονομικὰ μεγαλύτερους καὶ εὐρωστότερους φορεῖς, ἐνῶ τὸ πρόβλημα τοῦ προσωπικοῦ ἐπιδέχεται μόνον μακροπρόθεσμες λύσεις, πού μοιραῖα ἔρχονται σὲ σύγκρουσι μετὰ τῆς ἀντικειμενικῆς συνθήκης τῆς ὀργανωμένης ἐπιστήμης στὴ χώρα μας. Ἔτσι ἡ λύσις πρέπει νὰ ἀναζητηθεῖ ἀκόμη βαθύτερα, καὶ εἶναι δουλειὰ τῶν δημιουργικῶν ἐρευνητῶν τοῦ τόπου νὰ βροῦν τὸν τρόπο γιὰ τὴν ἄρσι τῆς ἀντινομίας.

Εἶναι φανερό ὅτι καὶ οἱ τέσσερις παραπάνω ἐκδοχῆς χρειάζονται λεπτομερειακὴ διερεύνησις, πρὶν ἀποδεχτεῖ κανεὶς ὅποιαδήποτε ἀπὸ αὐτῆς ἢ ὅποιοδήποτε συνδυασμὸ τους. Ἐκεῖνο πού ἔχει σημασία εἶναι νὰ μελετήσουμε τὸ ἀντιθεωρητικὸ φαινόμενον, πού διακρίνεται ἐκδηλὰ μέσα ἀπὸ μιὰ, στοιχειώδη ἔστω, πρῶτη διερεύνησις τῆς ἐκδοτικῆς κίνησις στὸ χωρὸ τῶν κοινωνικῶν ἐπιστημῶν.

Θὰ μπορούσε κάποιος νὰ ἀντιτάξει στὴν ποσοτικὴ βάση τῶν προηγούμενων συλλογισμῶν τὴν παρατήρησις ὅτι ἔτσι καὶ ἀλλιῶς τὰ καθαρὰ θεωρητικὰ ἔργα σὲ γενικῆς κλίμακα εἶναι κατ' ἀνάγκη πολὺ πιὸ ὀλιγαριθμὰ ἀπὸ τὰ ἔργα τῆς δευτέρας κατηγορίας, καὶ ἐπομένως ἡ διαπιστωμένη ἀνισοσκέλια εἶναι ἀπόλυτα φυσικὴ. Δὲν πρόκειται ὅμως γι' αὐτό. Ἡ διευκρίνισις θὰ εἶχε ἄξια, ἂν ὁ πίνακας τῶν ἐκδόσεων βασικῶν θεωρητικῶν ἔργων παρουσίαζε πληρότητα, καὶ ἄπλως ὑστεροῦσε ἀριθμητικὰ ἀπὸ τὸν πίνακα τῶν ὑπόλοιπων. Ἀλλὰ ἀκριβῶς αὐτὸ εἶναι πού δὲν συμβαίνει. Κυκλοφοροῦν λ.χ. τὰ *Δοκίμια Ἀναλυτικῆς Κοινωνιοψυχολογίας* τοῦ Φρόμ, ἀλλὰ δὲν βρίσκει κανεὶς οὔτε ἓνα ἐγγχειρίδιον κοινωνιοψυχολογίας, ἔστω καὶ στοιχειῶδες σὰν τοῦ Νιούκομπ· ἢ συναντᾷ βιβλία διάστικτα ἀπὸ παραπομπῆς στὸν Πόππερ, ἀλλὰ μάταια ψάχνει νὰ βρεῖ ἔστω καὶ τὴν *Ἀνοιχτὴ Κοινωνία* τοῦ ἴδιου τοῦ Πόππερ. Αὐτὸ ἀκριβῶς εἶναι πού δημιουργεῖ τὴν αἰσθησις ὅτι εἶναι ἡ ραχοκοκαλιά, ὅτι ὑπάρχει τὸ κενὸ στὸ κέντρο τῆς βιβλιογραφίας, γιὰ τὸ ὅποιο μίλησα στῆς πρώτες γραμμῆς τοῦ σημειώματός αὐτοῦ.

Ἀκόμη καὶ μὲς ἀπὸ τὴν ομάδα τῶν πιὸ ἀξιόλογων βιβλίων μὲ θεωρητικὴ σημασία πού ἐπισημειοῦμε στῆς πρόσφατες ἐκδόσεις, ἀποκομίζε κανεὶς τὴν ἐντύπωσι ὅτι ἡ ἐπιλογή τους ὑπαγορεύτηκε ἀπὸ πολλὰ καὶ διάφορα κριτήρια, ὅχι ὅμως καὶ ἀπὸ τὴ θέλησι νὰ καλυφθεῖ θεωρητικὰ ἕνας ὀρισμένους χώρος μὲ συστηματικὸ τρόπο. Κανεὶς δὲν μπορεῖ νὰ παραγνωρίσει τὴ σημασία τῶν ἐπομένων βιβλίων· ποὺς ὅμως μπορεῖ νὰ διακρίνει στὸν πίνακά τους κάποια συστηματικὴ δομὴ θεωρητικῆς ἐνημέρωσις ;

— Μπάραν - Σουήζυ : *Μονοπωλιακὸ Κεφάλαιο* ('Εκδ. Γκοϋτεμπεργκ).

— Ρ. Γκαρωντῶ : *Γιὰ ἓναν ρεαλισμὸ χωρὶς ὄρια* ('Εκδ. Πλανήτης).

— Μάρκοβιτς - Μαρκούζε - Κόζικ : *Διαλεκτικὴ* ('Εκδ. Ἐπίκουρος).

— Ε. Φρόμ : *Δοκίμια Ἀναλυτικῆς Κοινωνιοψυχολογίας* ('Εκδ. Πλανήτης).

— Ε. Φρόμ : *Ὁ Φόβος μπροστὰ στὴν Ἐλευθερία* ('Εκδ. Μπουκουμάνη).

— Α. Γκράμισι : *Οἱ Διανοούμενοι* ('Εκδ. Στοχαστής).

— Ρ. Λουξμπουργκ : *Ρωσικὴ Ἐπανάστασις* ('Εκδ. Ἰδρυοχόος).

— Ρ. Λουξμπουργκ : *Γράμματα ἀπὸ τὴ Φυλακὴ* ('Εκδ. Ἰδρυοχόος).

— Ρ. Λουξμπουργκ : *Ὄργανωτικά Ζήτήματα* ('Εκδ. Ἰδρυοχόος).

— Τ. Μπότομορ : *Ἐλιτ καὶ Κοινωνία* ('Εκδ. Πλανήτης).

— Γκ. Λούκατς : *Προβλήματα Ὄντολογίας καὶ Πολιτικῆς* ('Εκδ. Πλανήτης).

— Γκόλντμαν : *Ἀθροωπιστικῆς Ἐπιστήμης καὶ Πολιτικῆς* ('Εκδ. Πλανήτης).

— Χάμπερμας : *Τεχνικὴ καὶ Ἐπιστήμη σὰν Ἰδεολογία* ('Εκδ. Πλανήτης).

— Έκδόσεις Καστανιώτη - Σειρά Θε-  
αίτητος :

Λ. Κουφινιάλ : *Κυβερνητική* : Έννοιες  
Βάσης.

Ρ. Μπλανσέ : *Άξιωματική Μέθοδος*.  
Ν. Βίνερ : *Θεός και Μηχανή*.

Άκμή και στόν κατά πολύ πιδ όργα-  
νωμένο χώρο του κλασικού Μαρξισμού,  
προσφέρονται σποραδικές εκδόσεις, πού  
βέβαια δέν έπαρκούν για νά στήσουν μιá  
στοιχειώδη βιβλιοθήκη. Ξεχωρίζω πρώτα  
τις βιογραφίες για την άνομοιογένεια του  
έπιπέδου τους :

— Γκ. Λούκατς : *Λένιν* (Έκδ. 'Ορί-  
ζοντες).

— Λεφέμπρ : *Μάρξ* (Έκδ. Πράξη).

— Χδ - Τσιμίχ : *Έκλεκτά Έργα - Βιο-  
γραφία - Διαθήκη* (Έκδ. Μνήμη).

Έπισημαίνω «ελαϊκέυσεις» :

— Καρντάν : *Τό Περιεχόμενο του Σο-  
σιαλισμού* (Έκδ. Στοχαστής).

— Μπαμπύ : *Οί Θεμελιώδεις Νόμοι  
της Καπιταλιστικής Οικονομίας* (Έκδ.  
Στοχαστής).

Κυκλοφορούν και σποραδικά «κλασικά»  
με ιδιαίτερο θεωρητικό ενδιαφέρον, αλλά

κι αυτά δέν συναποτελούν σύστημα όρ-  
γανωμένης μελέτης :

— Κ. Μάρξ : *Τό Κεφάλαιο* (Έκδ. 'Ο-  
ρίζοντες).

— Μάρξ - Έγκελς : *Διαλεχτά Έργα*  
(Έκδ. 'Ορίζοντες).

— Στάλιν : *Άπαντα* (Έκδ. 'Ορίζον-  
τες).

— Μάρξ : *Τό Έβραϊκό Ζήτημα* (Έκδ.  
Πράξη).

— Μάρξ : *Τά χειρόγραφα του 1848*  
(Έκδ. Πράξη).

Συναποθέμε κι ένα περιορισμένο δείγμα  
θεωρητικής υποδομής άλλων σχολών της  
σύγχρονης σκέψης, με βιβλία άξια κα-  
θεαυτά πού και πάλι όμως δέν καλύ-  
πτουν συστηματικά τό χώρο όπου άνήκουν :

— Τδύνμπυ : *Σπουδή Ιστορίας* (Έκδ.  
Συρόπουλοι).

— Ντυράν : *Τά Διδάγματα της Ιστο-  
ρίας* (Έκδ. Συρόπουλοι).

— Ντυράν : *Οί Τέρψεις της Φιλοσο-  
φίας* (Έκδ. Συρόπουλοι).

Μέ όποιαδήποτε κριτήρια και άν κάνει  
κανείς την έπιλογή του, γίνεται άμέσως

φανερός ό αντίθεωρητικός περιορισμός  
στόν όποιο ύπόκειται έξαιτίας της γκά-  
μας τών προσφερομένων εκδόσεων κοι-  
νωνικής θεωρίας. Η διαπίστωση αύτη  
όδηγεί αναπόφευκτα στην έφαρμογή της  
ίδιας δοκιμής στις δύο άλλες ύποκατη-  
γορίες βιβλίων πού αυτόνομα αυτοσυντί-  
θενται μέσα στη γενική κατάταξη τών  
εκδόσεων του είδους αυτού : Τά έργα  
Έλλήνων συγγραφέων και τις δοκιμές θε-  
ωρητικής διερεύνησης της κοινωνικοπολι-  
τικής συγκυρίας. Ό χώρος έπιτρέπει  
μόνο την εξαγγελία του προγράμματος για  
επόμενη έρευνα, αλλά δέν αφήνει περι-  
θώρια για τη συνέχισή της σ' αυτό έδώ  
τό τεύχος.

Μένει τώρα νά πούμε την τελευταία  
λέξη : Σε μιá περίοδο πού όλοι μας πιπι-  
λίζουμε την ύποθετική διαπίστωση ότι ή  
πράξη ξεπέρασε τά δόγματα και τις θεω-  
ρίες, δέν είναι άντιφατικό πού δέν σκε-  
φτόμαστε νά ξαναπιάσουμε τά δόγματα και  
τις θεωρίες κάτω από τη νέα έμπειρία ;  
Η μήπως πιστεύουμε ότι ξεπεράστηκαν  
και τά δύο καθεαυτά και όχι άπλώς όί  
συγκεκριμένες περιπτώσεις τους ;

## Βιβλιογραφικό δελτίο

ΜΑΡΤΙΟΣ 1973

### Έπιλογή και Έπιμέλεια Έμμ. Μοσχονά

#### ΦΙΛΟΣΟΦΙΑ

Άριστοτέλης, Φυσική Άκρόασις (Τά Φυ-  
σικά). Μετάφραση Κ.Δ. Γεωργούλη.  
Εισαγωγικά σημειώματα C. Prantl  
σέ άπόδοση Κ.Δ. Γεωργούλη. Άθήναι  
1973. Παπαδήμας. Σελ. 304. (Δρχ.  
120). Μετάφραση του 1942, κυκλοφο-  
ρεϊ τώρα για πρώτη φορά.

Κάντ Έμμανουέλ, Κριτική του άδολου  
λογισμού. Μετάφρασμα Γ. Μαρκέτη  
και Α. Πάλλη. Άθήνα [1973]. Ηρι-  
δανός. Σελ. 70. (Δρχ. 50). Άνατύπω-  
ση από την έκδοση του 1904. Με-  
ταφραστική δοκιμή μικρού μέρους του  
κειμένου του Καντ.

#### Ψυχολογία

Γιούγκ Κάρλ, Άπάντηση στόν 'Ιώβ.  
Μετάφραση Σοφίας Άντζακα. Άθήνα  
1973. Σελ. 148. (Δρχ. 70). Στις σελ.  
7-12 πρόλογος της μεταφράστριας.

#### ΕΠΙΣΤΗΜΕΣ ΤΟΥ ΑΝΘΡΩΠΟΥ

##### Κοινωνιολογία

Βλάχος Σταμ., Εισαγωγή εις την Κοι-  
νωνικήν Βιολογίαν. Τό βιολογικόν υπό-  
βαθρον τών κοινωνικών φαινομένων

και ή επίδρασις του κοινωνικού περι-  
βάλλοντος επί της βιολογικής ύποστά-  
σεως τών άτόμων. Άθήναι [1973].  
Άρσενίδης. Σελ. 108. (Δρχ. 60).

Κόκμπερν Α. - Τζόουινς Γκ. - Άντε-  
σταιν Ντ. - Τίνκχαμ Λ. - Φώθροπ Τ. -  
Ναίρν Τ. - Σαντού Τζ. - Γουίτζου  
Ντ. - Τρίζμαν Ντ. - Μαρκοϋζε Χ.

— Κόν Μπεντίτ Ντ., Φοιτητική δύναμη.  
Μετάφραση Κ. Άποστολίδης - Φ.  
Προβατάς - Α. Προγκίδης - Θ. Οί-  
κονόμου. Τόμος πρώτος. Άθήνα 1973.

Άρμός. Σελ. 237. (Δρχ. 80).

Παπαναστασίου Άλέξανδρος, 'Ο Έθνι-  
κισμός. Άθήνα 1973. Μπάουρον. Σελ.  
67. (Δρχ. 20). Άνατύπωση από τό  
περ. «Έπιθεώρησις τών Κοινωνικών  
και Πολιτικών Έπιστημών», Σεπτ. -  
Δεκ. 1916.

Ράιχ Βίλχελμ, Άκου, άνθρωπάκο! Πρό-  
λογος και μετάφραση της Μαρίας  
Νεοφωτιστου - Ζήνα. Άθήνα 1972.

Πύλη. Σελ. 103. (Δρχ. 40). Προηγεί-  
ται εισαγωγή (σελ. 9-14) και έπον-  
ται γνώμες για τό έργο του Ράιχ  
(σελ. 101-3).

Χένς Ντήτριχ, Η καταπιεστική οικογέ-  
νεια. Η σεξουαλική καταπίεση σά μέσο  
της πολιτικής. Μετάφραση Γιώργου  
Βαμβαλή. Άθήναι 1973. Έπίκουρος.

Σελ. 99. (Δρχ. 40). Θέματα: Κριτική  
της σεξουαλικής ήθικης. Συνέπειες της  
σεξουαλικής ήθικης - Κριτική της οί-  
κογένειας - Οί συνέπειες της οίκογέ-  
νειας.

#### Πολιτική

Μανράκις Κόστας, Du Trotskysme.  
Problèmes de théorie et d'histoire.  
Deuxième édition revue et aug-  
mentée. Paris 1973. Maspero. Σελ.  
313 (FF 30).

Μαρί Ζάν-Ζάκ, 'Ο Τροτσκισμός. 'Ιστο-  
ρική μελέτη. Μετάφραση Μπάμπη  
Γεωργούλα. Άθήνα 1973. Ύδροχόος.  
Σελ. 191. (Δρχ. 60).

Μάρξ Κάρλ, Τό έβραϊκό ζήτημα. Με-  
τάφραση Φρανσουάζ Παπαδέα. Άθή-  
να 1973. Πράξη. Σελ. 57. (Δρχ. 20).

Ντε λά Μόρα, Γκ. Φερνάντες, Τό λυκό-  
φως τών ιδεολογιών. Δοκίμιο. Μετά-  
φραση Κώστα Τσιρόπουλου. Άθήνα  
1973. Έκδόσεις τών Φίλων. Σελ.  
164. (Δρχ. 60). Θέματα: Πρός μιάν  
έννοια - Πολιτική άπάθεια - Σύμπτω-  
ση τών ιδεολογιών - Η λογικοποίηση  
της πολιτικής - Η έσωτερικευση τών  
πίστεων - Η οικονομική άνάπτυξη.

Σβώλος Άλέξανδρος, Προβλήματα του



ἔθλους καὶ τῆς δημοκρατίας. Μελέτες καὶ ἄρθρα. Τόμος δεύτερος. Ἐπιμέλεια Θεόδωρου Θεοδώρου. Ἀθήνα 1972. Στοχαστής. Σελ. 138. (Δρχ. 35). Περιέχονται: Ἡ κοινωνικὴ κατεύθυνσις ἐν τῇ ἐξελίξει τοῦ κράτους [= «Ἀρχεὶον τῶν Οἰκονομικῶν καὶ Κοινωνικῶν Ἐπιστημῶν» Α' (1921), σελ. 128-42 καὶ «Νομικὲς Μελέτες», τόμ. Β' (1958), σελ. 155-71]. — Ἡ ἐπίδρασις τοῦ εὐρωπαϊκοῦ πολέμου ἐπὶ τοῦ δημοσίου δικαίου [= «Νεοελληνικὴ Ἐπιθεώρησις», Α' (1918) καὶ «Νομικὲς Μελέτες», τόμ. Α' (1957), σελ. 315-42] — Δύο νέα πολιτεύματα, τὸ γερμανικὸν καὶ τὸ ρωσικὸν σύνταγμα (αὐτοτελὲς τεῦχος, 1921) [= «Νομικὲς Μελέτες», τόμ. Β' (1958), σελ. 173-90] — Προβλήματα τῆς κοινοβουλευτικῆς δημοκρατίας (αὐτοτελὲς τεῦχος, 1931).

### Οἰκονομική

Γαλαῖος Σπ.—Γουριώτης Ν.—Κυριαζίδης Π.—Παυλίδης Γ., Ἀγγλοελληνικὸν - Ἑλληνοαγγλικὸν Λεξικὸν οἰκονομικῶν συναλλαγῶν. Βιομηχανία, ἐμπορίον, ναυτιλία, μεταφοραί, τράπεζαι, ἐργασίαι, συντομογραφίαι, ἀλληλογραφία. Ἀθήναι 1973. Hellenews. Σελ. 271. (Δρχ. 250).

Ζησιμᾶτος Θ.—Οἰκονομολογία Ἀθ.—Πλατανόπουλος Θ.—Χατζηαντωνιάδης Π., Δυνατότητες ἐπενδύσεων. Ποῦ καὶ πῶς θὰ τοποθετήσετε τὰ χρήματά σας στὴν Ἑλλάδα σὲ τράπεζες (καταθέσεις), ὁμολογίες, μετοχές, γῆ, ἀκίνητα καὶ σ' ἄλλους τομεῖς. Ἀθήναι 1973. Hellenews Σελ. 112. (Δρχ. 200).

### Γλῶσσα

#### ΛΕΞΙΚΑ

Δορμαδάκης Π., Ἐπίτομον Λεξικὸν τῆς ἀρχαίας ἑλληνικῆς γλώσσης. Ἐτυμολογικὸν - ἐρμηνευτικὸν. Ἀθήνα [1973]. Ἔστι. Σελ. 923. (Δρχ. 350).

Stangos Nikos — Norman Jillian, Greek Phrase Book. Harmondsworth 1973. Penguin Books. Σελ. 251. (£ 0.35). Προφορὰ, σύντομη γραμματικὴ, διάλογος καὶ λεξικὸν γιὰ ἀγγλόφωνους στὴν Ἑλλάδα.

#### ΜΕΛΕΤΕΣ

Συμμενίδης Χαράλαμπος, Οἱ Τσάκωνες καὶ ἡ Τσακωνία. Συμβολὴ στὴν ἐρμηνεία τῶν ὀνομάτων καὶ τοῦ ὀνόματός του βυζαντινοῦ θεσμοῦ τῶν καστροφυλάκων. Θεσσαλονίκη 1972. Κέντρον Βυζαντινῶν Ἑρευνῶν. Σελ. 187. (Δρχ. 150).

### ΕΙΚΑΣΤΙΚΕΣ ΤΕΧΝΕΣ

Γέρος Δ., Σχέδια. Ἀθήνα 1973. (Δρχ. 200). Φάκελος μὲ 10 σχέδια γιὰ ἀντίληψη.

Γεωργιάδη - Λαμπίρη Ἡρώ, Ὁ ζωγράφος Θεόφιλος στὴ Σμύρνη. Ἀθήνα (1973). Παρουσία. Σελ. 145. (Δρχ. 30). Βάση τοῦ κειμένου ὁμιλία στὴν «Ἔστιά Νέας Σμύρνης» (16 Μαρτίου 1972).

Κλωνάρη Μαρία, ΧΙ Ἐρωτικὲς Ζωγραφίαι. Ἀθήνα 1973. (Δρχ. 200).

Λεύκωμα ἀπὸ 11 λυτὰ φύλλα. 300 ἀντίτυπα ἀριθμημένα.

### ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΑ—ΦΙΛΟΛΟΓΙΑ

#### Νέα ἑλληνικὴ

#### ΠΟΙΗΣΗ

Ἀλαβέρα Ρούλα, Τὸ κρανιοτρυπάνο. Θεσσαλονίκη 1973. Νέα Πορεία. Σελ. 38. (Δρχ. 40).

Γρίκας Γιάννης, Νέον Μαρτυρολόγιον. Ἀθήναι 1973. Βιβλιοπωλεῖον «Ὁ Ἑρμῆς». Σελ. 46. (Δρχ. 30).

Καβαβασίου Νίκος, Μαραμποῦ καὶ πούσι. Πέμπτη ἐκδόση. Ἀθήνα 1973. Κέδρος. Σελ. 98. (Δρχ. 80).

Κατσαρός Μιχάλης, Κατὰ Σαδδουκαίων. Τρίτη ἐκδόση. Ἀθήνα 1973. Κείμενα. Σελ. 63 (Δρχ. 30). Ἀνατύπωση ἀπὸ τὴν ἐκδόσει τοῦ 1953 καὶ 1971 μὲ ὀρθογραφικὴς μετατροπές. Δημοσιεύονται γιὰ πρώτη φορά καὶ οἱ στίχοι τοῦ ποιήματος «Ἡ Διαθήκη μου» ποὺ εἶχαν κοπεῖ ἀπὸ τὴ λογοκρισία.

Πέροςης Ἀγγελος, Συναίρησις. Ἀθήνα 1973. Σελ. 86. (Δρχ. 50).

Ρίτσος Γιάννης, Ἡ ἐπιστροφή τῆς Ἰφιγένειας. Δεύτερη ἐκδόση. Ἀθήνα 1972. Κέδρος. Σελ. 25. (Δρχ. 25). Ἡ πρώτη ἐκδόση στὴν «Τέταρτη Διάσταση» (1972).

Ρίτσος Γιάννης, Ἡ ἐπιστροφή τῆς Ἰφιγένειας. Δεύτερη ἐκδόση. Ἀθήνα 1972. Κέδρος. Σελ. 25. (Δρχ. 25). Ἡ πρώτη ἐκδόση στὴν «Τέταρτη Διάσταση» (1972).

#### ΠΕΖΟΓΡΑΦΙΑ

Θεοτοκάς Γιώργος, Ἐλεύθερο Πνεῦμα. Ἐπιμέλεια Κ. Θ. Δημαρᾶς. Ἀθήνα 1973. Ἑρμῆς. Σελ. λβ' + 79. (Δρχ. 40). Ἀνατύπωση ἀπὸ τὴν ἐκδόση τοῦ 1929 μὲ χρονολόγιο (σελ. ε' - ια'), βιβλιογραφία (σελ. ιγ'), εἰσαγωγή (σελ. ιε' - λβ') καὶ κρίσεις (σελ. 75-8).

Νενεδάκης Ἀνδρέας, Δέκα γυναῖκες. Μυθιστόρημα. Ἀθήνα 1973. Ἐκδόσεις 70 - Πλανήτης. Σελ. 275. (Δρχ. 90).

Σκαρίμπας Γιάννης, Καῦμοι στὸ Γριπὸν. 2η ἐκδόση. Ἀθήνα 1973. Κείμενα. Σελ. 109. (Δρχ. 40). Ἡ πρώτη ἐκδόση στὰ 1930. Ἡ νέα ἐκδόση, ξαναδουλεμένη, περιέχει πάλι τὴν εἰκόνη τοῦ Σ. Φραγγουλίδη.

Φλωράκης Διαμαντῆς, Ἐπιστροφή στὸ μέλλον. (Ἰππερβατικὸ μυθιστόρημα). Ἀθήνα 1973. Studio 101. Σελ. 144. (Δρχ. 60). Τελευταῖο μέρος τριλογίας μαζί μὲ τὴν νουβέλες «Τὸ Ναρκοπέδιον» (1966) καὶ «Ἡ Ἐκρηξίση» (1970).

Χρυσόχου Ἰφιγένεια, Πυρπολημένη Γῆ. Ἀθήνα 1973. Γκόνιες. Σελ. 271. (Δρχ. 100). Γιὰ τὴ μικρασιατικὴ καταστροφή.

#### ΘΕΑΤΡΟ

Βαλέτας Κώστας, Ἐγίρα. Ἀθήνα [1973]. Πηγή. Σελ. 93. (Δρχ. 50).

### ΙΣΤΟΡΙΑ ΤΗΣ ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΑΣ

Ζαβίρας Γεώργιος, Νέα Ἑλλάς ἢ Ἑλληνικὸν Θέατρον. Ἀνατύπωσις Α' ἐκδόσεως. Ἐπιμέλεια - Εἰσαγωγή - Ἐδρετήριον Τάσου Γκριτσόπουλου. Ἀθήνα 1972. Ἐταιρεία Μακεδονικῶν

Σπουδῶν. Σελ. xlviii + ο' + 609. (Δρχ. 250). Γραμμένον στὰ χρόνια 1790-1804 πρωτοεκδόθηκε τὸ 1872 ἀπὸ τὸν Γ. Κρέμο.

### Ἐνθὴ λογοτεχνία

Γκαλλὸ Μάξ, Ἡ πομπὴ τῶν νικητῶν. Μετάφραση ἀπὸ τὰ γαλλικὰ Δ. Κωστελένος. Ἀθήνα [1973]. Ζάρβανος. Σελ. 437. (Δρχ. 160).

Lewis Carroll, Οἱ περιπέτειες τῆς Ἀλίκης στὴ χώρα τῶν θαυμάτων. Μετάφραση Μένη Κουμανταρέα. Πρόλογος-σημειώσεις Λ. Ἀννίου. Ἀθήνα [1973]. Ἑρμῆας. Σελ. 159. (Δρχ. 130). Πρόλογος στὴν σελ. 7-9 καὶ Σημειώσεις στὴν σελ. 139-59. Ἐπαναλαμβάνεται ἡ κλασικὴ εἰκονογράφηση τοῦ John Tenniel καὶ σχέδια τοῦ συγγραφέα.

Ochs Hannerole (εἰσαγωγή - σημειώσεις - ἀνθολογία), Σύγχρονοι Γερμανοὶ ποιητές. Μετάφραση Νόρα Πυλόρωφ - Προκοπίου. Θεσσαλονίκη 1972. Ἀνάτυπο ἀπὸ τὸ περιοδικὸ «Διαγώνιος», ἀρ. 2 καὶ 3. Σελ. 78. (Δρχ. 30). Ἀνθολογοῦνται: Γκύντερ Ἀιχ, Ἄρπφριτ Ἀστελ, Ὀϊγκεν Γκρόμριγκερ, Χάινς Μάγκνους, Ἐντσενεμπέργκερ, Μαρία-Λουίζα Κάενιτς, Γκύντερ Κούνερτ, Ράινερ Κούντσε, Φράντς Μόν, Χάινερ Μπάστιαν, Ἰγκεμποργκ Μπάχμαν, Γιωχάννης Μπομπρόβσκι, Ρόλφ Ντίτερ Μπρίνκμαν, Πῶλ Τσέλαν, Φέρνι Φίλους, Ἐρικ Φρίντ, Χέλμουτ Χάιζενμπότελ, Πέτερ Χάντικε, Χανταγιὰτ-Οὐλλα Χύμπς.

### ΙΣΤΟΡΙΑ

Βαδῆς Θωμᾶς, Κωνσταντῖνος. (Μελέτη πολιτικῆς ἱστορίας καὶ κριτικῆς). Ἐκδόση 2η. Ἀθήνα 1973. Μπάουρον. Σελ. 271. (Δρχ. 100). Ἀνατύπωση ἀπὸ τὴν ἐκδόση τοῦ 1934.

Πασχάλης Δημ., Κοτζιαμπάσσης. Ἀθήνα 1973. Μπάουρον. Σελ. 35. (Δρχ. 15). Ἀνατύπωση ἀπὸ τὸ «Ἡμερολόγιο τῆς Μεγάλης Ἑλλάδος» τοῦ 1935. Σολδάτος Χρῖστος, Γεώργιος Γεμιστὸς Πλήθων. Συμβολὴ εἰς τὸ ἔθνικόν ἔργον τοῦ φιλοσόφου εἰς τὸν Μυστράν καὶ τὴν θεμελίωσιν ὑπ' αὐτοῦ τῶν πλατωνικῶν σπουδῶν εἰς τὴν Φλωρεντίαν. Ἀθήνα 1973. Γρηγόρη. Σελ. 261. (Δρχ. 200).

Σοῦτσος Δημήτριος, Ἑλληνες ἡγεμόνες Βλαχίας καὶ Μολδαβίας. Μὲ πρόλογον Εὐάγγελου Φωτιάδη. Ἀθήνα 1972. Σελ. 312. (Δρχ. 250).

Φουριώτης Ἀγγελος, Κόρινθος. Ἀπὸ τὸ μῦθος τὴν ἱστορίαν. Ἀθήνα 1972. Κορινθιακὴ Βιβλιοθήκη. Σελ. 506. (Δρχ. 200).

— Ἐφημερίδες τῆς Ἑλληνικῆς Ἐπαναστάσεως. Τόμος πρῶτος: Ἐθνικὴ Ἐφημερίς 1832-1833. Τόμος δεύτερος. Ὁ Ἑλληνικὸς Καθρέπτης. Ἐφημερίς πολιτικὴ καὶ φιλολογικὴ. 1832-1833. Πρόλογος - εἰσαγωγή ὑπὸ Γεωργίου Δημακοπούλου. Ἐν Ἀθήναις 1972. Νομαρχία Ἀττικῆς. (Δρχ. 200 ὁ τόμος). Φωτοτυπικὴ ἐπανέκδοσις μὲ προσθήκην ἀναλυτικῶν ἐρετηρίων.

ΕΚΛΟΓΕΣ/ΕΠΙΛΟΓΕΣ/ΕΚΛΟΓΕΣ/ΕΠΙΛΟΓΕΣ/ΕΚΛΟΓΕΣ/ΕΠΙΛΟΓΕΣ/ΕΚΛΟΓΕΣ/ΕΠΙΛΟΓΕΣ/ΕΚΛΟΓΕΣ/ΕΠΙΛΟ

## ΒΙΒΛΙΑ

**ΜΑΡΙΟΣ ΧΑΚΚΑΣ**, "Ομορφο καλοκαίρι. Δεύτερη έκδοση της ποιητικής συλλογής με την οποία πρωτοεμφανίστηκε στα γράμματα ο λαμπρός και άτυχος διηγηματογράφος. Στίχοι του έρωτα, της απόγνωσης, της φθοράς και του θανάτου, «ζυμωμένοι» με τη χαρακτηριστική φιλοπαίξιμονα ή καυστική διάθεσή του.

**ΜΑΡΙΟΣ ΧΑΚΚΑΣ**, *Τυφεκιοφόρος τοῦ ἔχθρου*. Ἐπανεκδόση τοῦ πρώτου τόμου διηγημάτων τοῦ συγγραφέα. "Ένας προικισμένος πεζογράφος αναζητῆι τὸ δρόμο του, εισάγει τὰ θέματα του, δοκιμάζει τὴ γράφή του, διαμορφώνει τοὺς προσωπικοὺς ἐκφραστικούς τρόπους του. Τὰ «Γρία διηγήματα», πού ἔχουν προστεθεῖ (πρωτοδημοσιεύθηκαν στὰ *Νέα Κείμενα 2*), εἶναι ἀπὸ τὰ ὀριμότερα ἐπιτεύγματά του.

**Β.Ν. ΤΑΤΑΚΗΣ**, *Φιλοσοφικά μελετήματα*. Τρεῖς μελέτες τοῦ τέως καθηγητῆ τῆς φιλοσοφίας στὸ Πανεπιστήμιο τῆς Θεσσαλονίκης. Στὴν ἕρεμη καὶ καθαρή διατύπωση διαφαίνεται ἡ βαθιὰ γνώση τῆς συστηματικῆς φιλοσοφίας καὶ ἡ συναίσθηση τῆς παιδευτικῆς ἀποστολῆς.

**ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΤΣΑΤΣΟΣ**, *Προβλήματα δημοκρατίας*. Δοκίμια νομικῆς θεωρίας καὶ πράξης γραμμένα με τὴν εὐθύνη καὶ τὴν ἀγωνία τοῦ ἐπιστήμονα πολίτη. Εὐστοχος πρόλογος τοῦ Ἄναστασίου Ι. Πεπονῆ.

**ΓΙΩΡΓΟΣ ΣΕΦΕΡΗΣ**, *Ποιήματα*. Σὲ ἓνα τόμο ἡ ὕδση ἐκδόση τοῦ ποιητικοῦ ἔργου τοῦ Σεφέρη με τὶς προσθήκες πού εἶχε προβλέψει ὁ ἴδιος. Γιὰ πρώτη φορά γίνονται προσιτὰ καὶ στὴ χρηστικῆ ἐκδόση τὰ «Γρία κρυφὰ ποιήματα», με τὰ ὁποῖα δὲν ἔχει ἀκόμη ἀναμετρηθεῖ ἡ λογοτεχνικῆ μας κριτικῆ. Φιλολογικῆ ἐπιμέλεια καὶ σημειώσεις Γ.Π. Σαββίδη.

**ΜΑΡΙΝΟΣ ΚΑΛΛΙΓΑΣ**, *Γιαννούλης Χαλεπᾶς*. "Όλο τὸ σκόρπιο ὡς τώρα ἔργο τοῦ μεγάλου γλύπτη. Ἡ συστηματικῆ ἱστορικῆ καὶ αἰσθητικῆ παρουσίαση ἐπιτρέπει τὴ θετικῆ ἐπανεκτίμηση τῆς θέσης του στὴν ἑλληνικῆ τέχνη.

**ΘΕΜΑΤΑ ΧΩΡΟΥ-ΤΕΧΝΩΝ**. "Ό τέταρτος τόμος τῆς ἀξιόλογης αὐτῆς ἐτήσιας ἐπιθεώρησης με σελίδες ἀφιερωμένες στὴν ἀρχιτεκτονικῆ, τὶς εἰκαστικῆς καὶ τὶς ἐφαρμοσμένες τέχνες, τὶς γραφικῆς τέχνες καὶ τὸ βιομηχανικὸ σχέδιο. Σημειώνουμε ἰδιαίτερα τὴν κριτικῆ ἀνασκόπηση τῆς ἑλληνικῆς τέχνης (1971-1972) ἀπὸ τὸν Α.Γ. Εὐδὴ καὶ τῆς τέχνης σ' ὅλον τὸν κόσμον ἀπὸ τὸν Charles Spencer.

**ΜΗΤΣΟΣ ΚΑΣΟΛΑΣ**, *Ἡ ἄλλη Ἀμερικῆ*. Ἡ «εὐλογία» τῆς μετανάστευσης ὅπως τὴν ἔζησε, καὶ δὲν τὴν ἄντεξε, ἓνα χρόνο ὁ συγγραφέας. Ἀμεση, ζων-

τανὴ καὶ συχνὰ συγκλονιστικῆ περιγραφή τῆς ἐμπειρίας του.

**ΜΙΧΑΛΗΣ ΚΑΤΣΑΡΟΣ**, *Μεσολόγγι-Ὁροπέδιο*. Οἱ δύο συλλογές (1949 καὶ 1956), πού πλαισιώνουν τὸ *Κατὰ Σαβδουκαίων* (1953). Ἡ ἐπανεκδόσή τους ἐπιβεβαιώνει τὸ δικαιολογημένο ἐνδιαφέρον, πού προκάλεσε ἡ «ἐπιστροφή» τοῦ ποιητῆ τῆς ἀμφισβήτησης, τὸν ὁποῖο πολλοὶ νεότεροι θεωροῦν πρόδρομό τους.

**ΧΡΗΣΤΟΣ ΚΑΡΟΥΖΟΣ**, *Dante. De vulgari eloquentia*. Παρουσίαση τῆς διδασχῆς τοῦ Ντάντε γιὰ τὴ «δημοτικῆ καλλιγλωσσία», πού διατηρεῖ ἀκόμα σήμερα στὸν τόπο μας μιὰν ἰδιότυπη ἐπικαιρότητα. Ἡ τελευταία αὐτῆ ὁμιλία τοῦ μεγάλου ἐπιστήμονα εἶναι ὑπόδειγμα ὕφους καὶ ἤθους.

**ΑΙΜΙΛΙΟΣ ΖΑΧΑΡΕΑΣ**, *Κράτος καὶ οικονομικῆ θεωρία*. Μέσα ἀπὸ τὴν διεσθυτικῆ ἀνάλυση καὶ κριτικῆ τῆς σύγχρονης κρατικῆς ἐξουσίας καὶ τῆς καθιερωμένης οικονομικῆς διδασκαλίας ἐπιχειρεῖται μιὰ νέα θεωρητικῆ σύνθεση.

**ΓΕΩΡΓΙΟΣ Α. ΚΟΥΜΑΝΤΟΣ**, *Ἀπολογία ἐνὸς ἀστικολόγου*. Με τὴ μορφή «ἐξομολόγησης» ὁ συγγραφέας ἐκθέτει σειρὰ ἀπὸ σκέψεις του γιὰ τὴν κατάσταση τῶν κοινωνικῶν ἐπιστημῶν στὴν Ἑλλάδα τῆς δεκαετίας τοῦ 1940 καὶ συζητῆζει τὴν ὕσιαστικῆ σπουδῆ τοῦ Ἀστικοῦ Δικαίου με τὶς ἐπιστῆμες κοινωνικοῦ προβληματισμοῦ.

**ΤΑΚΗΣ ΣΤΑΜΑΤΟΠΟΥΛΟΣ**, *Ἐσωτερικὸς ἀγῶνας πῶν καὶ κατὰ τὴν ἐπανόσταση τοῦ 1821*. "Ό τρίτος τόμος μιᾶς μακρόπνοης ἱστορικῆς ἔρευνας, πού ἐξετάζει ἀπὸ νέα σκοπιὰ τὰ μεγάλα ἱστορικὰ συμβάντα τοῦ Σηκωμοῦ καὶ φωτῆζει ἀποκαλυπτικὰ ἀρκετῆς ζοφερῆς πτυχῆς τους.

(Ἐπιλογή ἀπὸ βιβλία πού ἐκδόθηκαν τὸν Ἰανουάριο-Φεβρουάριο 1973)

## ΘΕΑΤΡΟ

**ΠΑΛΙΟΙ ΚΑΙΡΟΙ**, τοῦ Χ. Πίντερ, «Θέατρο Τέχνης»: "Ένα ἀπὸ τὰ καλύτερα ἔργα τοῦ πιδ σημαντικοῦ μεταπολεμικοῦ Ἀγγλοῦ θεατρικοῦ συγγραφέα. Βλέπε σημείωμα τῆς Χρ. Κληρίδη σ' αὐτὸ τὸ τεῦχος.

**ΛΑΒΥΡΙΝΘΟΣ** καὶ **ΓΚΟΥΕΡΝΙΚΑ**, τοῦ Ἀρραμπάλ, «Θέατρο Τέχνης»: Πολλῆς ἐπιφυλάξεως.

(Βλέπε γιὰ περισσότερες Ἐκλογές / Ἐπιλογές θεατρικῶν ἔργων τὸ Ζώδιο τοῦ Μαρτίου).

## ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ

**ΕΝΑ ΚΟΡΙΤΣΙ ΤΗΣ ΕΠΟΧΗΣ ΜΑΣ** τοῦ Κέν Λόουτς. Πάνω στὸ θέμα τῆς σζοφρένιας μιὰ ταινία δίχως τὶς

συνηθισμένες «ψυχολογικῆς» καὶ δραματικῆς ἀναλύσεις. Περιγραφή μιᾶς διαδικασίας πού τὴν καθορίζει τὸ ὀικογενειακὸ καὶ τὸ κοινωνικὸ περιβάλλον (πρωτότοπος τίτλος τῆς ταινίας: *Ὀικογενειακῆ ζωῆ*), δοσμένη με τὴν εἰλικρίνεια καὶ τὴν αὐστηρότητα ἐνὸς ντοκυμανταῖρ. Ταινία σκληρῆ, γυρισμένη ἀπὸ τὸν πιδ ἄξιο ἴσου σκηνοθέτη τῆς νεότερης ἀγγλικῆς γενιάς.

**Ὁ ΔΙΚΑΣΤΗΣ** τοῦ Τζῶν Χιούστον. "Έργα καὶ ἡμέρες τοῦ ἀδικαστῆ πού κρεμάει» Ρῶδ Μπῆν. Ἡ ἰδιότυπη ἀντίληψη του γιὰ τὴ δικαιοσύνη τὸν φέρνει ἀντιμέτωπο με τοὺς ὕπουλους καὶ συνετοὺς συμπολίτες του, πού τελικὰ ἐξουσιάζουν καὶ καταστρέφουν τὸν τόπο με τὶς πετρελαιοπηγῆς τους. Ἡ σκωπτικῆ διάθεση τοῦ σκηνοθέτη ἀγγίζει ὀχι μόνο τὴ συμβατικότητα τῆς δικαιοσύνης ἀλλὰ καὶ τὴν ἐξέλιξη τοῦ οὐέστερον ὡς τὶς μέρες μας. Ἡ Ἀμερικῆ τοῦ Χιούστον μεταμορφώνεται ἀπὸ τὰ τέλη τοῦ περασμένου αἰῶνα ὡς τὸ 1925, καὶ μόνο ἡ Ἀβα Γκάρντνερ παραμένει ἀναλλοίωτη, με τὴ μοναδικῆ τῆς ἀκτινοβολία. Ζωντανὴ ἔρμηνεία τοῦ Πῶλ Νιούμαν.

**ΤΟ ΔΑΣΟΣ ΜΕ ΤΙΣ ΣΗΜΥΔΕΣ** τοῦ Ἀντρέι Βάιντα. Ἡ ρομαντικὰ μελαγχολικῆ διάθεση χρωματῆζει (κι ὡς ἓνα σημείο ἀναίρεῖ) τὶς σπάνιες ἀρετῆς τοῦ μεγάλου πολωνοῦ σκηνοθέτη.

**ΘΕΜΑ ΣΥΝΕΙΔΗΣΕΩΣ** τοῦ Πέτρου Λύκα. «Σοβαρὸ» ἐμπορικὸ μελόδραμα με κάτι μοναδικὸ στὰ ἑλληνικὰ χρονικά: ἡ ταινία προβάλλεται χωρὶς τὸ τέλος τῆς — τὸ ἔκοψε ἡ λογοκρισία.

**ΤΟ ΕΡΓΟ ΤΟΥ ΖΑΝ-ΝΤΑΝΙΕΛ ΠΟΛΛΕ**. "Όλο τὸ ἔργο τοῦ γάλλου σκηνοθέτη Jan-Daniel Pollet θὰ παρουσιαστῆι στὸ Γαλλικὸ Ἰνστιτούτο στὶς 8-10 Μαῖου.

(Ἐπιλογή ἀπὸ ταινίες πού παίχτηκαν τὸν Μάρτιο 1973)

## ΕΚΘΕΣΕΙΣ ΖΩΓΡΑΦΙΚΗΣ

**ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ ΙΣΑΡΗΣ**, 12 Ἀπριλίου - 3 Μαῖου. Ζήτα-Μί, Θεσσαλονικῆ.

**ΠΑΝΑΓΙΩΤΗΣ ΚΑΤΣΟΥΓΙΔΗΣ**, 17 Ἀπριλίου - 10 Μαῖου. Καλλιτεχνικὸ Πνευματικὸ Κέντρο "Όρα.

**ΦΑΙΔΩΝ ΠΑΤΡΙΚΑΛΑΚΙΣ**, 12 Ἀπριλίου - 5 Μαῖου. Γκαλερί Ἀστωρ.

**PABLO PICASSO**, Λιθογραφίες. Ἀπὸ τὶς 26 Ἀπριλίου. Γκαλερί Κοχλίας, Θεσσαλονικῆ.

**ΟΜΑΔΙΚΗ** με ἔργα Ἀκριθάκη, Γκίκα, Domjnguez, Fautrier, Fontana, Κοκκινίδη, Μόραλη, Νικολάου, Ξενάκη, Τάκη, Τσόκλη, Φασιανοῦ. Ὡς τὸ τέλος Ἀπριλίου. Γκαλερί Τ. Ζουμπουλάκη.