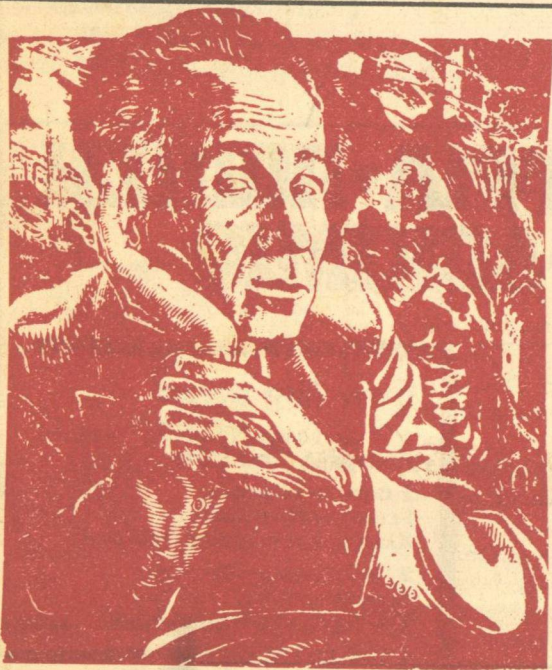


# ΓΡΑΜΜΑΤΑ ΚΑΙ ΤΕΧΝΕΣ

ΜΗΝΙΑΙΑ ΕΠΙΘΕΩΡΗΣΗ ΤΕΧΝΗΣ, ΚΡΙΤΙΚΗΣ ΚΑΙ ΚΟΙΝΩΝΙΚΟΥ ΠΡΟΒΛΗΜΑΤΙΣΜΟΥ

Δρχ. 100

Αριθ. φύλλου 13, Ιανουάριος 1983



## Κώστας Βάρναλης

*Με τους εξορίστους  
εις τα νησιά  
του δανάτου*

● Άρθουρ Μίλλερ, *Η τραγωδία*

*και ο μέσος άνθρωπος*

● Λουκάς Κούσουλας,

*Τι, μάλλον, δεν είναι η ποίηση*

● Λ. Σεγκόρ, *Αστούριας, ο μιγάδας*

Ποίηση ● Πεζογραφία ● Μουσική ● Θέατρο ● Βιβλίο

● Κινηματογράφος ● Σχόλια

**ΓΡΑΜΜΑΤΑ ΚΑΙ ΤΕΧΝΕΣ**  
Μηνιαία Επιθεώρηση Τέχνης, Κριτικής και Κοινωνικού Προβληματισμού

Στενών Πόρτας 20, Αθήνα (508)  
Τηλ. 72.34.122

**ΕΚΔΟΣΗ:**  
Κ.Γ. Παπαγεωργίου  
Στενών Πόρτας 20, Αθήνα (508)

**ΣΥΝΤΑΚΤΙΚΗ ΕΠΙΤΡΟΠΗ:**  
Κώστας Γουλιάμος  
Αλέξης Ζήρας  
Κώστας Γ. Παπαγεωργίου  
Κατερίνα Πλασσάρα  
Σπύρος Τσακιάς

Φωτοστοιχειοθεσία - Εκτύπωση:  
Γ. Λεοντακιανόκης και Υιοί  
Δουκίσσης Πλακεντίας 31 (Χαλάνδρι)  
Τηλ. 68.12.366

Αναπαραγωγή φιλμ:  
Αντώνης Σωτηρόπουλος

Κάθε ενυπόγραφο άρθρο εκφράζει την προσωπική άποψη του συγγραφέα του

Τιμή τεύχους: 100 δρχ.  
Εξαμ. 500 δρχ. - Ετήσια 1.000 δρχ.  
Ετήσια Οργανισμών Τραπεζών κλπ.  
2.500 δρχ.

**Εξωτερικοί:**  
Εξαμ. 700 δρχ.  
Ετήσια 1.400 δρχ.  
**Για φοιτητές:**  
Εξαμ. 400 δρχ. - Ετήσια 800 δρχ.  
Εμβάσματα - επιταγές - συνεργασίες.  
έντυπα:

Κ.Γ. Παπαγεωργίου,  
Στενών Πόρτας 20, Αθήνα (508)

**ΚΕΝΤΡΙΚΗ ΔΙΑΘΕΣΗ**  
Περιοδικό «Διαβάζω»  
Ομήρου 34, τηλ. 36.40.488  
**ΓΙΑ ΤΗΝ ΕΠΑΡΧΙΑ**  
Εκδόσεις «ΟΔΥΣΣΕΑΣ»  
Σόλωνος 116 Αθήνα, τηλ. 36.19.724

**ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΣΟΚΟΛΗ**

Γραβιάς 10-12, τηλ. 3605520

Κυκλοφορεί

**ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΥ ΑΡΓΥΡΙΟΥ**

**Η πρώτη μεταπολεμική γενιά**

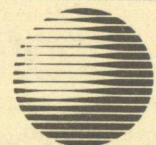
από τη σειρά

«Ελληνική ποίηση»

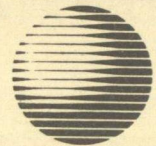
ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

Άρθρου Μίλλερ, <i>Η τραγωδία και ο μέσος άνθρωπος</i> .....	3
Κώστας Βάρναλης, <i>Με τους εξορίστους εις τα νησιά του θανάτου</i> .....	5
Μανώλης Πρατικάκης, <i>Η υιοθεσία</i> (ποίημα) .....	7
Λουκάς Κούσουλας, <i>Τι, μάλλον, δεν είναι η ποίηση</i> .....	8
W.C. Williams, <i>Ο τίτλος</i> (ποίημα) .....	10
Marianne Moore, <i>Το παρελθόν είναι το παρόν</i> .....	10
Πάουλ Τσέλαν, <i>Συνομιλία στο θουνό</i> .....	12
Λεύκιος Ζαφειρίου, <i>Ρετάλια</i> .....	13
Ζακ Γίζι, <i>Ικανοποίηση</i> .....	13
Λεοπόλντ Σεγκόρ, <i>Αστούριας, ο μιγάδας</i> .....	14
Γρ. Δ. Ευστρατιάδης, <i>Για τη σύγχρονη μουσική</i> .....	17
D. H. Lawrence, <i>Τραγουδι ανθρώπου που επέζησε</i> (ποίημα) .....	18
Γιάννης Καραχισαρίδης, <i>Τι είναι το «Αναγνώσιμο»</i> Θέατρο .....	20
Λευτέρης Κυπριαός - Παύλος Κάπος, <i>Ταινίες του περασμένου φθινοπώρου</i> .....	25
Σπύρος Τσακιάς, <i>Βαθύς προβληματισμός και απτή πραγματικότητα</i> .....	28
E. Γ. Ασλανίδης, <i>Αόρατες πόλεις, ο κόσμος της αφήγησης</i> .....	30
Βιβλιοκριτική - Βιβλιοπαρουσίαση .....	31-35
Σχόλια .....	36
Αλληλογραφία .....	37

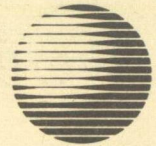
**ΠΕΖΟΓΡΑΦΙΑ • ΠΟΙΗΣΗ**  
**ΘΕΑΤΡΟ • ΔΟΚΙΜΙΟ**



11 Πεζογραφία  
Λουκάς Κούσουλας  
**Τό Βουνό**



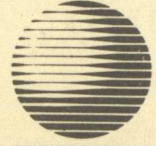
12 Ποίηση  
Γιώργος Μαρκόπουλος  
**Οι Πυροτεχνουργοί**



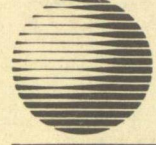
13 Πεζογραφία  
Πέτρος Τατσόπουλος  
**Τό Παισίπνο**



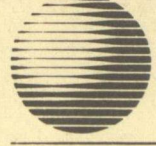
14 Θέατρο  
Σοφοκλής Νάσος  
**Ο Γάμο • Τό Σαββατοκύριακο • Η Μοιχεία**



15 Ποίηση  
Νανά Ήσαϊα  
**Συναίσθηση Λήθης**



16 Πεζογραφία  
Φίλιππος Δρακονταειδής  
**Πρός Όφρυνίο**



17 Πεζογραφία  
Φαίδων Ταμβακάκης  
**Εύμορφία**

**στην ίδια σειρά**

- 1 Πεζογραφία • Γιώργος Ίωάννου  
**Πολλαπλά Κατάγματα**
- 2 Δοκίμιο • Κώστας Γεωργουσόπουλος  
**Κλειδιά και Κώδικες Θεάτρου**
- 3 Πεζογραφία • Φίλιππος Δρακονταειδής  
**Στά Ίχνη τής Παράστασης**
- 4 Δοκίμιο • Νίκος Φωκιάς  
**Επιχειρήματα για τή Γλώσσα, για τή Λογοτεχνία**
- 5 Θέατρο • Παύλος Μάτεσις  
**Έξορία**
- 6 Ποίηση • Σπύρος Τσακιάς  
**Πτέρυξ Χρονίων Παθήσεων**
- 7 Θέατρο • Γιώργος Μανιωτής  
**Περιπλανώμενη Ζωή - Αγία Κυριακή**
- 8 Ποίηση • Ματθαίος Μουντές  
**Τά Άντιποινα**
- 9 Ποίηση • Ζέφη Δαράκη  
**Τό Μοναχικό Φάντασμα τής Λένας Όλεμ-Θάλια**
- 10 Πεζογραφία • Γεώργιος Χόρτων  
**Κωνσταντίνος**



**BIBLIOPOLIEION THS «ΕΣΤΙΑΣ»**  
**I.Δ. ΚΟΛΛΑΡΟΥ & ΣΙΑΣ Α.Ε.**  
ΣΟΛΩΝΟΣ 60 - ΑΘΗΝΑ 135 - ΤΗΛ 3615077

ιδέες

**Η τραγωδία και ο μέσος άνθρωπος**

Στην εποχή μας δεν γράφονται πολλές τραγωδίες. Συχνά έχει υποστηριχθεί πως η έλλειψη αυτή οφείλεται στον μικρό αριθμό ηρώων που υπάρχουν ανάμεσά μας, ή ακόμα στο ότι ο σύγχρονος άνθρωπος έχει υποστεί μια αφαίμαξη των οργάνων της πίστης του από τον σκεπτικισμό της επιστήμης και ότι η ηρωική επίθεση στη ζωή δεν μπορεί να τραφεί με μια στάση επιφύλαξης και περισκεψής. Για κάποιο λόγο συχνά θεωρούμαστε πως βρισκόμαστε κάτω από την τραγωδία — ή ότι η τραγωδία βρίσκεται πάνω από μας.

Το αναπόφευκτο συμπέρασμα είναι βέβαια πως ο τραγικός τρόπος είναι αρχαϊκός, ταιριαστός μόνο στους πολύ υψηλά ιστάμενους, τους βασιλιάδες ή τους ευγενείς. Όπου η παραδοχή αυτή δεν γίνεται με τόσα πολλά λόγια, συνήθως υπονοείται. Πιστεύω ότι ο μέσος άνθρωπος αποτελεί ένα εξίσου κατάλληλο θέμα για τραγωδία — στην ύψιστή της

*Άρθρου Μίλλερ*

έννοια — όσο και οι βασιλιάδες. Εκ πρώτης όψεως αυτό θα έπρεπε να είναι εμφανές υπό το πρίσμα της σύγχρονης ψυχιατρικής η οποία βασίζει την ανάλυσή της σε κλασικές διατυπώσεις, όπως π.χ. τα συμπλέγματα του Οιδίποδα και του Ορέστη, τα οποία φανερώθηκαν μέσα στη δράση βασιλικών προσώπων, αλλά που όμως βρίσκουν εφαρμογή σε όλους όσους βρίσκονται κάτω από παρόμοιες συναισθηματικές καταστάσεις.

Πιο απλά, όταν το θέμα της τραγωδίας στην τέχνη δεν είναι το υπό συζήτηση θέμα, δεν διστάζουμε ποτέ να αποδώσουμε στους προνομιούχους και τους υψηλά ιστάμενους την ίδια ακριβώς νοητική λειτουργία που αποδίδουμε και στους ταπεινούς. Και τελικά, αν η ανύψωση της τραγικής πράξης ήταν κτήμα του ευγενούς μόνο, είναι αδιανόητο πώς το σύνολο της ανθρωπότητας θα αγαπούσε την τραγωδία πολύ περισσότερο από κάθε άλλο είδος, πολύ περισσότερο μάλιστα πώς θα ήταν ικανό να την καταλαβαίνει.

Σαν γενικός κανόνας, στον οποίο μπορεί να υπάρχουν εξαιρέσεις που μου είναι άγνωστες, νομίζω πως το αίσθημα του τραγικού προκαλείται μέσα μας όταν βρισκόμαστε μπροστά σε έναν χαρακτήρα που είναι έτοιμος να παραδώσει τη ζωή του — αν αυτό είναι αναγκαίο — για να εξασφαλίσει ένα πράγμα — την αίσθηση της προσωπικής αξιοπρέπειας. Από τον Ορέστη ως τον Άμλετ, τη Μήδεια ως τον Μακβέθ, ο βασικός αγώνας είναι εκείνος του ατόμου που προσπαθεί να κερδίσει τη δίκαιη θέση του στην κοινωνία.

Άλλοτε είναι κάποιος που έχει εκτοπισθεί από αυτήν. Άλλοτε πάλι είναι κάποιος που προσπαθεί να την πετύχει για πρώτη φορά, αλλά του μοιραίο τραύμα από τον οποίο ξετυλίγονται τα αναπόφευκτα γεγονότα είναι το τραύμα της προσβολής και η κυρίαρχη δύναμή του είναι η αγανάκτηση. Η τραγωδία

επομένως είναι το αποτέλεσμα του καθολικού καταναγκασμού του ανθρώπου να αξιολογήσει σωστά τον εαυτό του.

Με την έννοια ότι η πράξη έχει εισαχθεί από τον ίδιο τον ήρωα, ο μύθος αποκαλύπτει πάντα αυτό που είναι ιδιαίζον στους μεγάλους ή μεγαλοπρεπείς χαρακτήρες. Ούτε και είναι απαραίτητα μια αδυναμία. Το αμάρτημα ή το σπάσιμο σε έναν χαρακτήρα δεν είναι τίποτα, και δεν πρέπει να είναι τίποτ' άλλο παρά η έμφυτη απροθυμία να παραμείνει απαθής μπροστά σε αυτό που θεωρεί μια πρόκληση στην αξιοπρέπειά του στην εικόνα της θέσης που του πρέπει. Μόνον οι απαθείς, μόνον αυτοί που δέχονται τη μοίρα τους χωρίς καμιά ενεργό αντίδραση είναι «άσφογοι». Και σε αυτήν την κατηγορία ανήκουμε οι περισσότεροι.

Αλλά υπάρχουν σήμερα ανάμεσά μας, όπως υπήρχαν πάντα, αυτοί που αντιδρούν στις καταστάσεις των πραγμάτων που τους υποβιβάζουν, και κατά την πορεία της δράσης οτιδήποτε έχουμε δεχθεί σαν αποτέλεσμα φόβου ή άγνοιας, ή έλλειψης ευαισθησίας προβάλλει μπροστά μας και τίθεται υπό εξέταση. Από αυτήν την καθολική επίθεση που κάνει ένα άτομο κατά του φαινομενικά σταθερού κόσμου που μας περιβάλλει — από την ολική εξέταση του «αμετάβλητου» περιβάλλοντος — προέρχεται ο «έλεος και ο φόβος» που είναι κλασικά συνδεδεμένα με την τραγωδία.

Πιο σημαντικό ακόμα είναι το γεγονός ότι από αυτήν τη γενική εξέταση εκείνων που προηγούμενα είχαν μείνει ανεξέταστα, μαθαίνουμε. Και μια τέτοια διαδικασία δεν είναι πέρα από τον μέσο άνθρωπο. Στις επαναστάσεις ανά τον κόσμο αυτά τα τελευταία τριάντα χρόνια, ο μέσος άνθρωπος έχει κατ'επανάληψη δείξει την εσωτερική δυναμική όλων των τραγωδιών.

Η επιμονή πάνω στην ανώτερη τάξη του τραγικού ήρωα ή στη λογόμενη ευγένεια του χαρακτήρα του, δεν είναι στην πραγματικότητα τίποτ' άλλο παρά μια προσκόλληση στις εξωτερικές μορφές της τραγωδίας. Αν η ανώτερη τάξη ή η ευγένεια του χαρακτήρα ήταν απαραίτητες, η συνέπεια θα ήταν ότι τα προβλήματα αυτών που ανήκουν σε ανώτερη θέση θα αποτελούσαν και τα ιδιαίτερα προβλήματα της τραγωδίας. Σίγουρα όμως το δικαίωμα ενός μονάρχη να καταλάβει το βασίλειο κάποιου άλλου δεν ξεσηκώνει

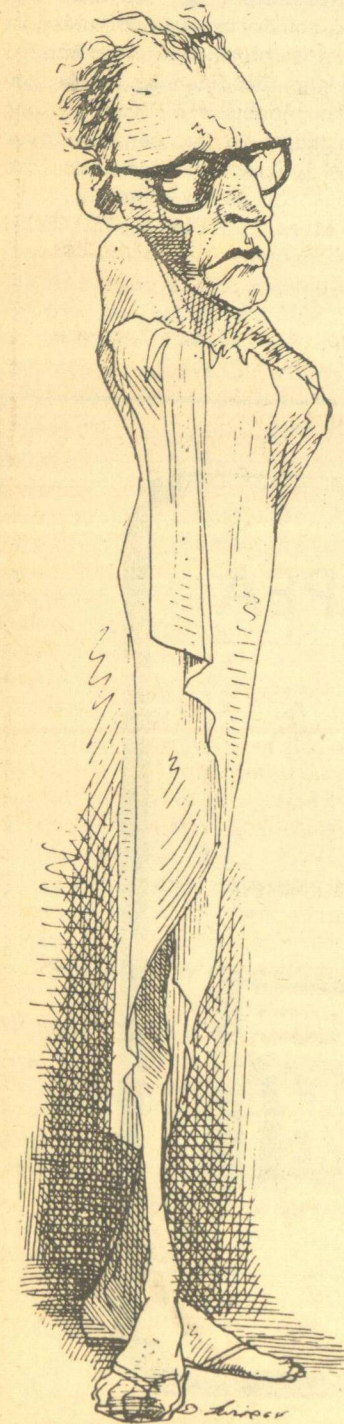
πλέον το πάθος μας, ούτε και οι δικές μας έννοιες της δικαιοσύνης είναι ίδιες με αυτές που υπήρχαν στο μυαλό ενός ελισαβετιανού βασιλιά.

Πάντως, η ποιότητα που μας συγκλονίζει σ' αυτά τα έργα προέρχεται από το βασικό φόβο του ξεπεσμού, από την καταστροφή που ενυπάρχει στο να αποσπισθεί κανείς από την επιλεγμένη εικόνα που διαλέξαμε του τι και ποιο είμαστε σε αυτόν τον κόσμο. Σήμερα ο φόβος αυτός ανάμεσά μας είναι εξίσου δυνατός — και ίσως δυνατότερος — από ό,τι ήταν ποτέ άλλοτε. Στην πραγματικότητα ο μέσος άνθρωπος είναι εκείνος που γνωρίζει αυτόν το φόβο καλύτερα από όλους.

Αν είναι αλήθεια πως η τραγωδία είναι το αποτέλεσμα του καθολικού καταναγκασμού του ανθρώπου να αξιολογήσει δίκαια τον εαυτό του, η καταστροφή του μέσα στην απόπειρα αυτή παίρνει σαν δεδομένο την ύπαρξη μιας αδικίας ή ενός κακού στο περιβάλλον του. Και αυτό ακριβώς είναι η ηθικότητα της τραγωδίας και το διδαγμά της. Η ανακάλυψη του ηθικού νόμου — που είναι αυτό που αποτελεί τη διδασκαλία της τραγωδίας — δεν είναι η ανακάλυψη κάποιου αφηρημένου ή μεταφυσικού μεγέθους.

Η τραγική δικαιοσύνη είναι μια κατάσταση της ζωής, μια κατάσταση μέσα στην οποία η ανθώπινη προσωπικότητα είναι σε θέση να ανθίσει και να πραγματοποιήσει τον εαυτό της. Η αδικία είναι η κατάσταση που καταπιέζει τον άνθρωπο, που διαφθείρει το ανάβλυσμα της αγάπης του και του δημιουργικού του ένστικτου. Η τραγωδία διδάσκει — και έτσι πρέπει — με το να δακτυλοδεικτεί ηρωικά κατά του εχθρού της ελευθερίας του ανθρώπου. Η δίψα για ελευθερία είναι το στοιχείο στην τραγωδία που οδηγεί στην κάθαρση. Η επαναστατική αμφισβήτηση του σταθερού περιβάλλοντος είναι αυτό που τρομάζει. Με κανέναν τρόπο δεν παρεμποδίζεται ο άνθρωπος από τέτοιες σκέψεις ή τέτοιες πράξεις.

Υπό το πρίσμα αυτό, η έλλειψη της τραγωδίας μπορεί να οφείλεται ενμέριστη στη στροφή που έχει πάρει η σύγχρονη λογοτεχνία προς την καθαρά ψυχολογική ή καθαρά κοινωνιολογική όψη της ζωής. Αν όλες μας οι κακοτυχίες, οι ταπεινώσεις, γεννιούνται και αναπτύσσονται μέσα στο μυαλό μας, τότε κάθε πράξη, πολύ περισσότερο η ηρωική πράξη, είναι προφανώς αδύνατη.



Άρθρου Μίλλερ

Άρθουρ Μίλλερ, Η τραγωδία και ο μέσος άνθρωπος

Και αν μόνο η κοινωνία είναι υπεύθυνη για το περιορισμένο της ζωής μας, τότε ο πρωταγωνιστής πρέπει να είναι τόσο αγνός και αλάθητος ώστε να μας αναγκάσει να αρνηθούμε την αξία του ως χαρακτήρα. Από καμιά από αυτές τις θεωρήσεις δεν μπορεί να προέλθει η τραγωδία για τον απλό λόγο ότι καμιά δεν αντιπροσωπεύει μια ισοζυγισμένη ιδέα της ζωής. Πάνω από καθετί άλλο, η τραγωδία απαιτεί από το συγγραφέα την τελειότερη αντίληψη της αιτίας και του αποτελέσματος.

Καμιά τραγωδία δεν μπορεί επομένως να γραφτεί όταν ο συγγραφέας της φοβάται να θέσει υπό αμφισβήτηση οτιδήποτε, όταν θεωρεί κάθε θεσμό, συνήθειο ή έθιμο σαν αιώνιο, αμετάβλητο ή αναπόφευκτο. Στην τραγική θεώρηση η ανάγκη του ανθρώπου να πραγματώσει ολοκληρωτικά τον εαυτό του είναι το μόνο σταθερό σημείο. Και οτιδήποτε είναι αυτό που περιορίζει τη φύση του και τη χαμηλώνει, είναι ώριμο να δεχτεί μια επίθεση και να εξεταστεί. Πράγμα που δεν σημαίνει

πως η τραγωδία πρέπει να κηρύσσει την επανάσταση.

Οι Έλληνες μπορούσαν να εξετάσουν την καθαρά θεική καταγωγή των τρόπων τους και να γυρίσουν να επιβεβαιώσουν την ορθότητα των νόμων τους. Και ο Ιάβω, μπορούσε να αντικρύξει το θεό θυμωμένα, ζητώντας το δίκιο του και να καταλήξει στην υποταγή. Αλλά για κάποιον χρόνο τα πάντα βρίσκονται σε εκκρεμότητα, τίποτα δεν είναι παραδεγμένο, και σ' αυτήν την εκδίπλωση και το κομμάτισμα του κόσμου, στην καθενατή πράξη αυτής της ενέργειας, ο χαρακτήρας αποκτά «μέγεθος», την τραγική σπουδαιότητα που είναι ψεύτικα δοσμένη στους βασιλείς ή τους ευγενείς μας στο μυαλό μας. Ο πιο κοινός από τους ανθρώπους μπορεί να υψώσει αυτό το ανάστημα στο βαθμό που επιθυμεί να ρίξει ό,τι έχει στον αγώνα, στη μάχη του να εξασφαλίσει τη δίκαιη θέση του στον κόσμο.

Υπάρχει μια εσφαλμένη αντίληψη της τραγωδίας με την οποία έχω βρεθεί αντιμέτωπος από κριτική σε κριτική, και σε πολλές μου συζητήσεις

με συγγραφείς και αναγνώστες ανεξαιρέτως. Πρόκειται για την ιδέα πως η τραγωδία είναι εξ ανάγκης σύμμαχος της απαισιοδοξίας. Ακόμα και το λεξικό δεν λέει τίποτα παραπάνω για τη λέξη αυτή, παρά ότι είναι μια ιστορία με ένα λυπηρό ή ατυχές τέλος. Η εντύπωση αυτή είναι τόσο ακλόνητα θεμελιωμένη που σχεδόν διστάζω να υποστηρίξω πως στην πραγματικότητα η τραγωδία προϋποθέτει περισσότερη αισιοδοξία στο συγγραφέα από ό,τι η κωμωδία και ότι το τελικό της αποτέλεσμα θα έπρεπε να είναι η ενίσχυση των λαμπρότερων ιδεών του θεατή για το ανθρώπινο ζώο.

Γιατί, αν είναι αλήθεια να πει κανείς πως στην ουσία του ο τραγικός ήρωας είναι αποφασισμένος να απαιτήσει όλα όσα του ανήκουν χωρίς καμιά επιφύλαξη, τότε δείχνει αυτόματα την άφρατη επιθυμία του ανθρώπου να πετύχει την ανθρωπιά του.

Η δυνατότητα της νίκης πρέπει να είναι παρούσα στην τραγωδία. Εκεί όπου βασιλεύει το πάθος, εκεί όπου το πάθος γεννιέται τελικά, ο χαρα-

κτήρας έχει δώσει μια μάχη που δεν θα μπορούσε να έχει ποτέ κερδίσει. Η συγκίνηση επιτυγχάνεται όταν ο πρωταγωνιστής είναι, εξαιτίας της απερισκεψίας του, της έλλειψης ευαισθησίας του ή της εντύπωσης που δίνει, ανίκανος να παλαίψει με μια πολύ πιο ισχυρή δύναμη.

Τα πάθη είναι πραγματικά ο τρόπος για τον απαισιόδοξο. Αλλά η τραγωδία απαιτεί μια καλύτερη ισορροπία ανάμεσα στο τι είναι δυνατόν και τι αδύνατο. Και είναι παράξενο, αν και είναι επικοινωνητικό, ότι τα έργα που σεβόμαστε αιώνια τον αιώνια είναι οι τραγωδίες. Σε αυτές μέσα, και μόνο σε αυτές, βρίσκεται η πίστη — αισιόδοξη αν θέλετε — στην τελειότητα του ανθρώπου.

Είναι καιρός μου φαίνεται που εμείς, που δεν έχουμε βασιλιάδες, θα πρέπει να πάρουμε αυτόν το λαμπρό μίτο της ιστορίας μας και να τον ακολουθήσουμε στο μοναδικό μέρος που μπορεί να μας οδηγήσει στην εποχή μας, στην καρδιά και στο πνεύμα του μέσου ανθρώπου.

Μτφρ.: ΜΑΡΙΑ Δ. ΤΣΑΟΥΣΗ

πρόσωπα

# Κώστας Βάρναλης Με τους εξοριστούς εις τα νησιά του θανάτου (μια ζωή φρίκης και ηρωισμού)

Η χαρά, που ξαναβρήκα την προσωπική μου ελευθερία ύστερα από δύο-μισι μηνών εξορία, δεν μπορεί να με κάνει να ξεχάσω όσα μαρτύρια κι εξευτελισμούς τράβηξα μαζί με τόσους άλλους διανοούμενους, επιστήμονες και εργάτες στο ξερονήσο του Αη-Στράτη. Προ πάντων δε με αφήνει να ησυχάσω η σκέψη, πως εμείς οι λιγοστοί, που σταθήκαμε τυχεροί να γυρίσουμε στα σπίτια μας και στις δουλειές μας, αφήσαμε πίσω μας ένα σωρό άλλους αγαπημένους συντρόφους, παιδιά του λαού, που χαροπαλεύουνε απάνου στα κρεβάτια τους περιμένοντας μ' ανοιχτά τα μάτια από μέρα σε μέρα το θάνατο από πείνα. Γιατί, όπως ξέρει όλο το πανελλήνιο, ο νόμος για τη γενική αμνηστία των πολιτικών αδικημάτων, ενώ περιλαμβάνει μέσα όλους τους πολιτικούς και τους στρατιωτικούς, που με τα όπλα στο χέρι επιχειρήσανε ν' αρπάξουνε την εξουσία ενώ περιλαμβάνει μέσα και κοινούς δολοφόνους και όλους τους χαφιέδες, που με καταγγιλίες ψεύτικες πήρανε στο λαιμό τους κόσμο και κοσμάκη, αφήνει έξω τους αγωνιαστές του προλεταριάτου. Κι αυτοί αναγκαστήκανε να μεταχειριστούνε το έσχατο όπλο που μένει στα θύματα της κρατικής βίας, όταν είναι δεμένα πιστάγκωνα, την απεργία της πείνας.

Αυτά τα θύματα έχουμε χρέος να τα σώσουμε από τα νύχια του θανάτου. Αυτή τη στιγμή τρεις σύντροφοί μου του Αη Στράτη, ο Λαμπρίδης, ο Λιονάκος, ο Κωσταντόπουλος, είναι σε τέτοια απελπιστική κατάσταση, που πρέπει να εξεγείρει όλον τον τύπο, όλους τους αληθινούς δημοκράτες, όλες τις εργατικές οργανώσεις και τα επαγγελματικά σωματεία για να τους σώσουμε από τα νύχια του χάρου.

\*\*\*

Και θα ρωτήσετε, ποιο είναι το μεγάλο έγκλημα όλων αυτών των θυμάτων της αστικής τρομοκρατίας; Τίποτα. Άλλοι γιατί αγωνιστήκανε για το ψομί τους, άλλοι γιατί μιλή-

Το κείμενο που ακολουθεί είναι αναδημοσίευση των δύο πρώτων μιας σειράς επιφυλλίδων που ο Κώστας Βάρναλης δημοσίευσε στην εφημερίδα *Ανεξάρτητος* (αρχίζοντας από τις 29 Δεκεμβρίου 1935), με την πρόθεση να εξιστορήσει τις εντυπώσεις του από τους δύο μήνες της εξορίας του (Οκτώβριος — Δεκέμβριος 1935) στον Άγιο Ευστράτιο και στη Μυτιλήνη. Όλες οι σχετικές επιφυλλίδες δημοσιεύτηκαν με το γενικό τίτλο *Με τους εξοριστούς εις τα νησιά του θανάτου - Μία ζωή φρίκης και ηρωισμού*, που θα πρέπει ν' αποδώσουμε στη σύνταξη της εφημερίδας μάλλον παρά στον ίδιο τον Βάρναλη. Στο φύλλο της 29 Δεκεμβρίου, οπότε και αρχίζει η δημοσίευση των επιφυλλίδων, προτάσσεται και το εξής κείμενο: «Ο διαπρεπής Έλληνας συγγραφέας και ποιητής κ. Κώστας Βάρναλης, επανελθών εκ της φρικτής εξορίας του Αγίου Ευστρατίου, εις την οποίαν τον έρριπεν αναπολόγητον και αλυσοδεμένον ο χαφιεδισμός, υπό συνθήκας εξόχως δραματικές και με μόννη κατηγορία, ότι υπήρξε και είναι δημοκρατικός και διανοούμενος με ελευθέραν σκέψιν, αρχίζει να περιγράφη από σήμερα, χάριν των πολυπληθών αναγνωστών του *Ανεξαρτήτου*, τας εντυπώσεις του από την μαρτυρικήν και ηρωικήν μαζί ζωήν των εξοριστών».

»Τας εντυπώσεις του επιφανούς συνεργάτου μας, πρέπει να τας διαβάσουν όλοι οι Έλληνες, δια να αντιληφθούν από κοντά το ανεκδιήγητον αίσχος των εκτοπίσεων, όσοι τουλάχιστον δεν συνεκινήθησαν από την συνεχιζομένη απεργίαν πείνης των εξοριστών και πολιτικών καταδικών».

σανε σε εργατικές συγκεντρώσεις, άλλοι γιατί εκλεγήκαν πρόεδροι κοινοτήτων ή βουλευτές εργατικοί από το λαό! Εξόν αυτούς είναι και άλλοι, που δεν τους απαγγέλληκε καμιά ρητή κατηγορία, μα έτσι εξοριστήκανε «προληπτικώς», γιατί οι επιτροπές ασφαλείας τους κρίνανε «επικίνδυνους κομμουνιστές».

Κι από πού οι επιτροπές αυτές παίρνουνε τις πληροφορίες τους, ότι ο Άλφα ή ο Βήτα είναι «επικίνδυνοι»; Από την Ειδική Ασφάλεια. Δηλαδή από την οργάνωση των χαφιέδων. Αυτό φτάνει για να δείχτει η αξιοπιστία των πληροφοριών αυτών!

Άλλ' αν η δουλειά των χαφιέδων είναι να καταθέτουνε τα πιο απίθανα

πράγματα εις βάρος των πολιτών, που παρακολουθούνε, (από υπερβολή ζήλου) όμως η Ασφάλεια θα έπρεπε να κοσκινίζει αυτές τις πληροφορίες. Και να μην παθαίνει ό,τι έπαθε στη δίκη των πολιτικών αρχηγών, όπου παρουσιάστηκε τέτοιες εξωφρενικές καταθέσεις, που προκαλέσανε την ιλαρότητα του ακροατηρίου.

Το περίεργο είναι, πως η ίδια η διεύθυνση της Ειδικής Ασφάλειας είτε σκόπιμα είτε από ακαταστασία της γραφειοκρατικής της υπηρεσίας παρουσιάζει έως τώρα ανακωκωθέντα «ανακριβή». Έτσι εδημοσίεψε στις αρχές του Δεκέμβρη έναν πρώτο κατάλογο ανακαλούμένων εξοριστών, που δεν είχανε ποτέ εξορι-

στεί. Το «Ελεύθερον Βήμα» της 10ης του μηνός έγραψε γι' αυτόν τον κατάλογο: «Σχετικώς με τους επαναφερομένους 48 υπό εκτόπισιν πολίτας παρέχονται αι πληροφορίες, ότι οι περισσότεροι, αν μη όλοι οι φερόμενοι εις τον κατάλογον της Ειδικής Ασφαλείας ως εκτοπισμένοι και επαναφερόμενοι, ΟΥΔΕΠΟΤΕ ΕΧΟΥΝ ΕΚΤΟΠΙΣΘΗ» ευρίσκονται δε εις τας Αθήνας κλπ...». Αυτήν την είδηση δεν τη διαψεύσανε οι αρμόδιοι και υπεύθυνοι της Ασφαλείας.

Και στον τελευταίο κατάλογο, που δημοσιεύτηκε στις εφημερίδες (22 του Δεκέμβρη) αναγράφονται για ανακαλούμενοι από τον Αη-Στράτη άνθρωποι, που έχουν φύγει πριν ένα ή δύο μήνες από κει, γιατί είχε λήξει η ποιηή τους. Αυτοί είναι ο Π. Ρούσος, ο Καγιώργης, ο Γεωργακόπουλος κι η Αικατερίνη Κούσκου!

Και γιατί αυτές οι «ανακριβείες»; Για να ριχτεί σκόνη στα μάτια του κόσμου; Για να καθησυχάσει η κοινή γνώμη;

Μετά απ' αυτά, πώς να έχει κανείς εμπιστοσύνη στις πληροφορίες της Ειδικής Ασφάλειας;

Έτσι, που ξέπεσε τελευταία στη γενική ανυποληψία αυτή η Ασφάλεια, έχει χρέος η Κυβέρνηση να την καταργήσει κι αυτήν και τη Γενική Ασφάλεια που καταντήσανε δημόσιος κίνδυνος. Γιατί παρανομούνε ανεύθυνα. Είνε κράτος εν κράτει. Η τουλάχιστο, όπως μας έγραφε κάποιος φίλος κι εξαιρετικός επιστήμονας και άνθρωπος του Βόλου, «να ιδρυθεί μια τρίτη Ασφάλεια, για να μας φυλάει από τις δυο άλλες!...».

\*\*\*

Η κατάργηση των Ασφαλειών είναι αλληλένδετη με την κατάργηση του αντισυνταγματικού, του μεσαιωνικού νόμου «περί ιδιωνύμου αδικήματος». Αλλά όσο να γίνει αυτό ως απαγορευτεί τουλάχιστο για τώρα κάθε εκτόπιση, πριν το άτυχο θύμα

**Κυκλοφόρησε**

## ΤΟ ΝΕΟ ΒΙΒΛΙΟ ΤΟΥ ΜΕΝΗ ΚΟΥΜΑΝΤΑΡΕΑ



**Ο ΩΡΑΙΟΣ ΛΟΧΑΓΟΣ**  
(5η έκδοση)



**ΤΑ ΜΗΧΑΝΑΚΙΑ**  
(5η έκδοση)



**ΤΟ ΑΡΜΕΝΙΣΜΑ**  
(3η έκδοση)



**ΤΑ ΚΑΗΜΕΝΑ**  
(5η έκδοση)



**ΒΙΟΤΕΧΝΙΑ ΥΑΛΙΝΩΝ**  
(7η έκδοση)



**Η ΚΥΡΙΑ ΚΟΥΛΑ**  
(4η έκδοση)



**ΤΟ ΚΟΥΡΕΙΟ**  
(4η έκδοση)



**ΣΕΡΑΦΕΙΜ ΚΑΙ ΧΕΙΡΟΥΒΕΙΜ**  
(4η έκδοση)

**ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΚΕΛΡΟΣ**  
ΓΕΩΡΓΙΟΥ ΓΕΝΝΑΔΙΟΥ 6 (Πάρδος Ακαδημίας) Τηλ. 36.15.783



# Τι, μάλλον, δεν είναι η ποίηση

Μια παραπάνω ποιητική θεωρία, όσο αν παράδοξη, δε χάλασε αλήθεια ο κόσμος· σε καμία περίπτωση... Πόσο μάλλον αφού, όπως διευκρινίζεται απ' την αρχή, το ζήτημα δεν είναι τώρα η ποίηση, ούτε βέβαια καμιά θεωρία της. «Το θέμα μας, δηλώνει ο συγγραφέας, το θέμα μας, ο τίτλος μας είναι: Τι, ίσως, είναι η κριτική. Ή πώς, ίσως, πορευόμαστε προς μία αντικειμενική κριτική, κ.τ.λ.» (Κ.Θ. Δημαρά, «Τι, ίσως, είναι η κριτική», στον τόμο «Η κριτική στη νεότερη Ελλάδα», 1981). Αυτό και διαπραγματεύεται στην εργασία του με ανανεωμένο ολοφάνερα ύφος — αυτό όμως δεν είναι δική μου δουλιά.

Βαίνουν λοιπόν εκεί καλώς όλα, κρίσεις, διακρίσεις, συσχετισμοί, τι ίσως είναι η κριτική, τι δεν είναι, λιτρέ στη μέση, Τιμπωντέ, προσεχτικά διαλεγμένα ονόματα, στο δρόμο για την κριτική πάντα, χωρίς εκπλήξεις, όταν, στην έξοδο πλέον πλησίον του θέματος, «Θα ήθελα, λέει ο συγγραφέας, να καταθέσω μία μαρτυρία μου εν προκειμένω. Έχω εμπειρία πολλών χρόνων και αυτήν είναι που θα ήθελα να την συμμερισθώ μαζί σας».

Εκεί και το επίμαχο μέρος. Που ονόμασα ποιητική θεωρία, και, όσο αν παράδοξη, μια περισσότερη μη λιγότερη, δε χάλασε αλήθεια ο κόσμος, αν... αν δεν είχε τώρα εισηγητή της τον ιστορικό της λογοτεχνίας και κριτικό, συνεπώς, Κ.Θ. Δημαρά... Κατά κανένα βέβαια τρόπο ανθρωπολόγο ή θεωρητικό, δεν ξέρω ποιου τύπου. Σε κείμενο όπως το αναφέραμε ακριβώς, «Τι, ίσως, είναι η κριτική».

Τι επιτέλους συμβαίνει μ' αυτή, τι ίσως είναι η κριτική, τι δεν είναι, δεν είναι το δικό μου θέμα. Με αφορμή μόνο τη μαρτυρία του συγγραφέα και τα συνακόλουθα, θα κοιτάξω, Τι, μάλλον, δεν είναι η ποίηση...

Ιδού ωστόσο το επίμαχο κείμενο: «Επί πολλά χρόνια μέσα στην αναζήτησή μου για τον άνθρωπο ακουμπούσα ιδιαίτερα στην ποίηση και αυτήν εμελετούσα. Ύστερα είδα ότι μέσα στην ποίηση υπάρχει κάτι που είναι η τέχνη, δηλαδή η επεξεργασία. Επομένως, εθεώρησα ότι αυτά που μου έλεγαν οι δάσκαλοί μου, πως η ποίηση δίνει τον άνθρωπο αγνό, καθαρό, ήθελε κάποια συμπλήρωση: Ναι μεν ξεχύνεται από μία αγνή πηγή η ποίηση, καθαρή από κάθε ιδιοτέλεια· αλλά αυτό που εδόθηκε από την έμπνευση περνάει από μία επεξεργασία, και η επεξεργασία αυτή το απομακρύνει από την αρχική του μορφή, το θολώνει από την πρώτη του καθαρότητα. (...) Έτσι, σταδιακά, προσανατολίστηκα προς άλλες μορφές του λόγου, οι

οποίες είναι ανθρωπίνως, δηλαδή όσο μπορεί ο άνθρωπος, απαλλαγμένες από τη θέληση της τέχνης, του bel canto, του καλού λόγου, της καλλιλογίας δηλαδή. (...) αυτές οι μορφές οι πιο οικείες, δηλαδή ημερολόγια, αλληλογραφίες, απομνημονεύματα, είναι είδη από τα οποία

## Λουκάς Κούσουλας

μπορεί κανείς, ανθρωπίνως, να περιμένει μία μεγαλύτερη αμεσότητα και συνεπώς φαίνεται θεμιτό να τα εκμεταλλευθεί με λιγότερο δισταγμό.

Εκείνα τα χρόνια, πριν φθάσω στη βαθμιαία παραίτησή μου από την ποίηση, κ.τ.λ.»

Καταρχή, και για ν' αρχίσουμε, να μην περάσει απαρατήρητη, ούτε να λησμονηθεί ως το τέλος η δήλωση: «Επί πολλά χρόνια μέσα στην αναζήτησή μου για τον άνθρωπο ακουμπούσα στην ποίηση και αυτήν εμελετούσα» (υπογραμμίζω εγώ). Δεν ήταν, κατάλαβες, για διασκέδαση που μελετούσε ο συγγραφέας την ποίηση, για την απόλαυση και μόνο του πράγματος, ούτε ως ιστορικός, ως κατεχοχόν μάλιστα ιστορικός της λογοτεχνίας μας και — κατά τα δικά του αλλά και δικά μας πορίσματα — και κριτικός της. Πολλού γε και δει ως ματαιόσπουδος! Μελετούσε την ποίηση και ακουμπούσε σ' αυτή «μέσα στην αναζήτηση για τον άνθρωπο», ζητούσε απ' αυτή

συνδρομή προκειμένου για το μείζον και μοναδικό αυτό.

Συνηθισμένοι και οι δάσκαλοι: «έλεγαν (...) πως η ποίηση δίνει τον άνθρωπο αγνό, καθαρό». Ενώ, «ναί μεν ξεχύνεται από μία αγνή πηγή η ποίηση, καθαρή από κάθε ιδιοτέλεια· αλλά αυτό που εδόθηκε από την έμπνευση περνάει από μία επεξεργασία, και η επεξεργασία αυτή το απομακρύνει από την αρχική του μορφή, το θολώνει από την πρώτη του καθαρότητα». Δε δικαιώνει λοιπόν τις ελπίδες του συγγραφέα, στο βαθμό τουλάχιστο που περιμένα στην αρχή, αλλά κι επί πολλά χρόνια...

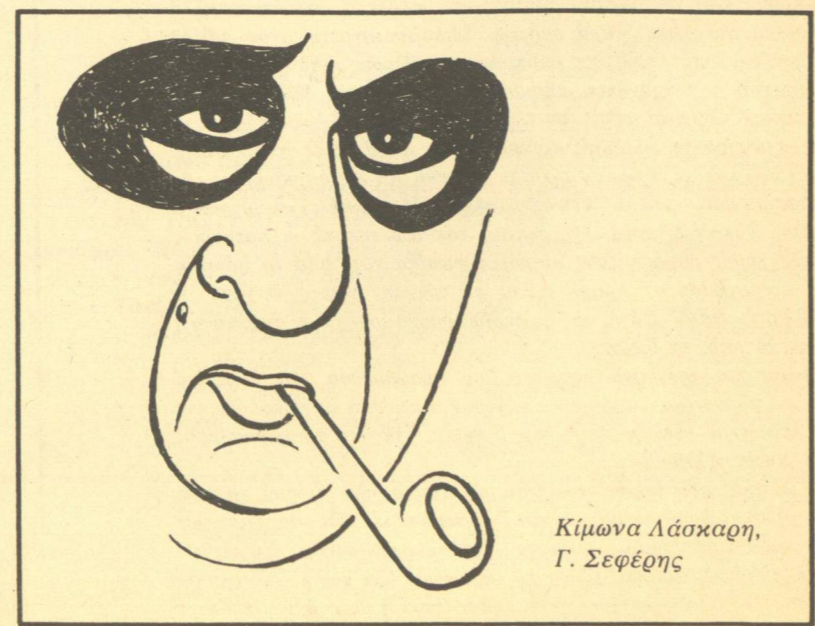
Αν η ποίηση ήταν «αυτό που εδόθηκε από την έμπνευση» μόνο, τα πράγματα θα ήσαν διαφορετικά. Αφού αυτό είναι στην πρώτη κοντά ρίζα του ανθρώπου, στο βαθύτερο κύτταρο, στον πρώτο πυρήνα του, οδηγεί λοιπόν, μέσα στην αναζήτηση για τον άνθρωπο, κατευθειαν κι ασφαλτα στην πηγή. Ο συγγραφέας όμως είδε «ότι μέσα στην ποίηση (κοντά σ' αυτό που εδόθηκε από την έμπνευση) υπάρχει κάτι που είναι η τέχνη, δηλαδή η επεξεργασία». Αυτή το απομακρύνει από την αρχική του μορφή, το θολώνει από την πρώτη του καθαρότητα, μέσα στο τελικό εκείνο αμάλαμα επεξεργασίας κι εμπνεύσεως που είναι τελικά η ποίηση. Καλά που υπάρχουν, (μέσα στην αναζήτησή μας για τον άνθρωπο, φαντάζομαι, πάντα) άλλες μορφές του λόγου, απαλλαγμένες, «όσο μπορεί ο άνθρωπος», από τη θέληση της τέχνης, τ' απομνημονεύματα και τ' άλλα. Με την αμεσότητα που τα διακρίνει, οδηγούν πιο καλά. Έτσι ο συγγραφέας παραιτείται από

την ποίηση. «Εκείνα τα χρόνια, πριν φθάσω στη βαθμιαία παραίτησή μου από την ποίηση, κ.τ.λ.»

Έτσι είναι, μέσα στην αναζήτηση για τον άνθρωπο, η μαρτυρία εν προκειμένω του συγγραφέα για την ποίηση. Δεν του κάνει για τη δουλιά του και παραιτείται απ' αυτήν. Προσανατολίζεται προς άλλες μορφές του λόγου που τις εκμεταλλεύεται με λιγότερο δισταγμό. Είναι κι αυτή μια στάση...

Από τα χρόνια του Πλάτωνα και του Ηράκλειτου (πολυμαθής (...)) ου διδάσκει (...) Ησιόδον γαρ αν εδίδαξε) μέχρι τώρα «στο χώρο ο οποίος με απασχολεί ολοένα και περισσότερο, να εμβαθύνουμε αισθητά τις μελέτες μας σχετικά με την ανθρωπινή συνείδηση», (διευκρινίζει και συμπληρώνει πιο κάτω), έχω άλλα εκείπέρα, καλύτερα εργαλεία να με συντρέξουν και παραιτούμαι απ' την ποίηση. Μέσα στην αναζήτηση για τον άνθρωπο, «Είναι κι αυτή μια στάση, νιώθεται».

Μέσα στην κριτική; Τι γίνεται αλήθεια στη δική της περιοχή, τι κάνουμε με την ποίηση μέσα στην κριτική, όπου σαφώς λαμβάνουν χώρα τα προηγούμενα; Είναι μήπως το ίδιο; Δικαίωμα του καθενός μέσα στην κριτική, διαπιστώνοντας ότι «στην ποίηση υπάρχει κάτι που είναι η τέχνη, δηλαδή η επεξεργασία», πλάι σ' ένα άλλο, «αυτό που δόθηκε από την έμπνευση», δικαίωμά του να τα στιμάει από την πλευρά που δίνουν τον άνθρωπο αγνό, καθαρό, ή να κοιτάξει, αφού τ' αναγνωρίζει ως στοιχεία της ποίησης, να ιδεί πώς άραγε λειτουργούν μέσα της, πώς τα δεδομένα αυτά μιας ανάλυσης συνθέτουν το



Κίμωνας Λάσκαρης, Γ. Σεφέρης



Κ. Λάσκαρη, Κ.Π. Καβάφης

τελικό κι ακέραιο φαινόμενο της ποίησης; Μήπως στην κριτική προέχει αυτό ίσα-ίσα, τι είναι και πώς λειτουργεί η ποίηση, πώς προχωρεί, και καθόλου η αξιολόγηση και καταδική της επεξεργασίας ως απόρροιας της αναζήτησης για τον άνθρωπο; Μια κριτική εμβάθυνση μην αναδείξει την επεξεργασία πρωταρχικό στοιχείο της ποίησης, την ίδια ίσως αυτή, κι ας θολώνει όσο θέλει προηγούμενες καθαρότητες και τα ρέστα;

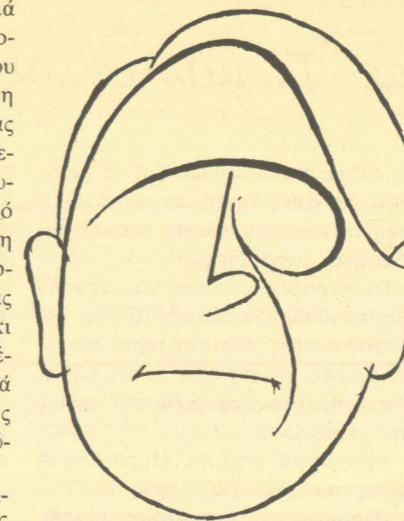
Δεν ξέρω τι πρεσβεύει καμιά ανθρωπολογία — πώς αλλιώς να ονομάσω την αναζήτηση για τον άνθρωπο... — για την κριτική όμως — κι εννοούμε φυσικά τη λογοτεχνική κριτική: το ιδιαίτερο είδος του λόγου διαμορφωμένο μέσα στην ιστορία του και στην εποχή μας — για τη λογοτεχνική λοιπόν κριτική είναι βέβαιο: η ποίηση, και η άλλη δημιουργία, έρχεται αυτή πρώτη και τελευταία στις αναζητήσεις της, ανεξάρτητη μέσα στο σπίτι της απ' οτιδήποτε — φτάνει μονάχα ξένο... ('Άλλο αν και η ποίηση, και η κριτική επίσης, κι οι επιστήμες, αλλά κι οι ανασταναγμοί μας, από μιά άλλη άποψη είναι βέβαιο «αναζήτηση για τον άνθρωπο». Homo sum, κ.τ.λ. Πώς όχι...). Στην κριτική, όταν ιδώ πως στην ποίηση «υπάρχει κάτι που είναι η τέχνη, δηλαδή η επεξεργασία», κοντά σε «αυτό που εδόθηκε από την έμπνευση», ούτε απογοητεύομαι καταρχήν (ώστε να παραιτηθώ), ούτε κι ενθουσιάζομαι (για να τα χάσω...). Έτσι λέω είναι το σύστημα: μόλις γίνει αισθητό «αυτό που εδόθηκε από την έμπνευση», για να υπάρξει ποίηση, αυτόματα, μπαίνει στη μέση η επεξεργασία του. Δίχως αυτή, μακάρι να βριθεί η έμπνευση, ποίηση μια φορά δεν υπάρχει. Δεν υπάρχει παρά μόνο όταν το αγνό και καθαρό αυτό που εδόθηκε από την έμπνευση, θολώσει από την πρώτη του καθαρότητα κι απομακρυνθεί από την αρχική του μορφή κάτω από την επεξεργασία της τέχνης, δηλαδή (όπως διευκρινίζει ο κ. Δημαράς) της επεξεργασίας.

Ο Ερωτόκριτος λογουχάρη που

διαβάζω στη νέα του έκδοση, (αλλά και τ' άλλα ποιήματα), είναι τ' απομακρυσμένο από την αρχική του μορφή, το θολωμένο από την πρώτη του καθαρότητα αποτέλεσμα μιας επεξεργασίας της επεξεργασίας εκείνου που εδόθηκε από την έμπνευση. Ήταν, πρέπει, καθαρό αυτό πρώτα κι αγνό μέσα στην έμπνευση του ποιητή, είχε προπάντων μια αρχική μορφή εκεί μέσα (που θα μας μάθαινε πολλά για τον άνθρωπο) κι ήρθε ύστερα η επεξεργασία, η τέχνη, με τα ολοφάνερα πια αυτά αποτελέσματα της θολούρας και της παραμόρφωσης! Δε βλέπω άλλη λύση.

Αλλά και ύστερα: «Έτσι, σταδιακά, προσανατολίστηκα προς άλλες μορφές του λόγου, οι οποίες είναι ανθρωπίνως, δηλαδή όσο μπορεί ο άνθρωπος, απαλλαγμένες από τη θέληση της τέχνης, του bel canto, του καλού λόγου, της καλλιλογίας δηλαδή. (...) αυτές οι μορφές οι πιο οικείες, δηλαδή ημερολόγια, αλληλογραφίες, απομνημονεύματα, είναι είδη από τα οποία μπορεί κανείς, ανθρωπίνως, να περιμένει μια καλύτερη αμεσότητα και συνεπώς φαίνεται θεμιτό να τα εκμεταλλευτεί με λιγότερο δισταγμό».

Με τις οικείες λοιπόν αυτές μορφές και την αμεσότητά τους, τα ημερολόγια και τ' άλλα, δεν έχει, απόσο ξέρω, τίποτα κανένας μαζί τους, κι ακόμα λιγότερο η κριτική. Όταν είναι καλά — όρος που ισχύει και για την ποίηση — τα δέχεται και τα χαίρεται, τα ίδια αυτά, και τις γνώσεις βέβαια που συνεπάγονται για τον άνθρωπο, εάν αυτόν ψάχνουμε, και το άλλο υλικό που κουβαλούν μαζί τους θέλοντας και μη, πρόσφορο σε κάθε εκμετάλλευση. (Το τονίζω: σε εκμετάλλευση...). Πρωτεία μια φορά και δευτερεία δεν είναι η κριτική που τ' απονέμει σήμερα στα ποικίλα είδη του λόγου: πρωτεία κι άλλη ιεράρχηση, κατά τις περιστάσεις, κάνουν τα εξειδικευμένα μας ενδιαφέροντα: όταν, για τα ίδια αυτά είδη του λόγου —καθώς



Κ. Λάσκαρη, Μ. Μαλακάσης

και για τη λογοτεχνική κριτική — «πέρα βρέχει».

Κι ο χαρακτηρισμός καταταύτα της ποίησης ως καλλιλογίας, καλού λόγου, bel canto, ξαναφέρνοντάς μας στην επεξεργασία, σηκώνει και νέα συζήτηση. Bel canto, αν δε σφάλω, έξω απ' τη σημασία που έχει εδωπέρα, ως θέληση της τέχνης, συνειδητή δημιουργία εκείθεν του φυσικού, κάτι το τεχνητό, bel canto

λοιπόν είναι, ιστορικά προσδιορισμένο, το συγκεκριμένο μουσικό ύφος, το γλυκερό κι αισθηματικό, για κάποιο τουλάχιστο γούστο, του ιταλικού τραγουδιού. Καλλιλογία εξάλλου και καλός λόγος δεν είναι ο τεχνητός μόνο σε αντίθεση με το φυσικό λόγο, προς το άμεσο και οικείο ύφος, μια ωραιοποίηση οπωσδήποτε, είναι ίσα-ίσα, στα πλαίσια μιας ορισμένης παιδευτικής παράδοσης, πολύ κοντά στη λογοτεχνία (με το δεύτερο συνθετικό ν' ακούγεται έντονα...). Στην ιστορική bel canto είναι συγκεκριμένο ποιητικό είδος πλάι σε άλλα, μια ορισμένη ποιητική σχολή, ναι, καθόλου όμως η ποίηση όλη. Είναι, ίσως, ο Απόστολος Μελαχρινός, όχι όμως και ο Καβάφης. Ενώ — κι αυτό ακριβώς είναι το σπουδαίο — δεν είναι καθόλου άμεσος και οικείος λόγος, πολύ αντίθετα έντεχνος, χωρίς διόλου γι' αυτό και ποίηση, κάμποσες αλληλογραφίες και ημερολόγια κι απομνημονεύματα!

Αν ήταν, θέλω να πω, απλό πράγμα η τέχνη-επεξεργασία από τη μια, και η αμεσότητα-καθαρότητα από την άλλη, «ει μεν απλούν ην», μπορεί πράγματι να 'ταν έτσι: ηδυσμένος λόγος η ποίηση, σταθερά, γι' αυτό νοθευμένος λοιπόν κι αναξιόπιστος (αν και ηδυσμένος στον Αριστοτέλη δεν έχει καθόλου αρνητική σημασία...), ηδυσμένος λοιπόν λόγος η ποίηση γι' αυτό αναξιόπιστος, ηγαίος αντίθετα κι άμεσος οι αλληλογραφίες και τ' άλλα, χωρίς την επεξεργασία, γι' αυτό κι αξιόπιστος. Αν ήταν έτσι...

Τα πράγματα όμως είναι διαφορετικά.

Οι αλληλογραφίες και τα λοιπά, όταν αξίζουν, δεν είναι καθόλου ανεπεξέργαστα και ηγαία. Τίποτα δεν εμποδίζει, όχι τον αληθινό μάστορα του είδους — τι μάστορας θα ήταν εξάλλου χωρίς την έννοια της επεξεργασίας πάλι στη μέση... Αλλά και τεχνίτης να ειπείς κι εργάτης του είδους, στο ίδιο σημείο καταναίεις: τεχνίτης — τέχνη, εργάτης — επεξεργασία... Να ειπούμε λοιπόν παραγωγός αλληλογραφίας; — τίποτα δεν εμποδίζει λοιπόν τον παραγωγό του είδους να κάνει τις δικές του επεξεργασίες και τέχνες. Το αβασάνιστο στην εμφάνισή του αυτόγραφο ενός αλληλογράφου μπορεί, και κρύβει, πολλή επεξεργασία κι τέχνη, γινομένη, κύριος οίδε ποιο σημείο της διαδικασίας. Όπως υπάρχουν, αντίθετα, ποιήματα χυμένα κατευθειαν απ' την πηγή τους, την έμπνευση, χωρίς λοιπόν «τέχνη», καθόλου όμως περισσότερη για το λόγο αυτό ίσα-ίσα, καθόλου περισσότερο ποιήματα από τα επεξεργασμένα αδέρφια τους. Γίνεται. Μυστήρια όντως πολύ αυτή η επεξεργασία θολώνοντας μια αρχική καθαρότητα στ' αχνάρια, στην ασήμνια γραμμή που αφήνει περνώντας η ποίηση...

Στο σημείο αυτό, κανονικά, έχω τελειώσει. Ιδού τελοσπάντων τι, μάλλον, δεν είναι, κατά την άποψή μου, η ποίηση...

Είναι όμως ακόμα ένα χωρίο που θέλω να συζητήσω. Δεν είναι διαφορετικού πνεύματος από τα προηγούμενα, βρισκείται ίσα-ίσα στο κέντρο του προηγούμενου παραθέματος, εκεί που σημειώνονται τα πρώτα αποσιωπητικά, δίνει ωστόσο, νομίζω, λαβές για μια ιδιαίτερη διαπραγματεύση. «Μου έκανε», γράφει ο συγγραφέας καθώς έχει επισημάνει ήδη την παθολογία της ποίησης και στρέφεται στους νέους προσανατολισμούς του, «Μου έκανε πολύ μεγάλη εντύπωση θυμούμαι όταν το πρωτοδιάβασα: πρόσφατα έλαβα αφορμή να δοκιμάσω την πρώτη μου ανάνηψη και εβεβαιώθηκα ότι δεν επλανήθηκα: αναφέρομαι σε μία κριτική για ένα ποίημα του Βαλερύ. Στην δεύτερη έκδοση μιας συλλογής του, ένας στίχος έφυγε κι αντικαταστάθηκε με άλλον, που εξέφραζε ακριβώς αντίθετη, αντιφατική, έννοια. Ο λόγος της μεταβολής ήταν λόγος αισθητικός. Σε όλους μπορεί να συμβεί αυτό, αλλά πάντως αποτελεί ένα μειονέκτημα της μαρτυρίας την οποία έρχεται να καταθέσει ο ποιητής».

Έχουμε λοιπόν ενισχυμένη τη δυσπιστία του συγγραφέα προς την ποίηση μ' ένα παράδειγμα: ο Βαλερύ, στη δεύτερη έκδοση μιας συλλογής του, μετέβαλε για λόγους αισθητικούς (υπογραμμίζω εγώ) ένα στίχο του, τον αντικατέστησε με άλλο του.

## Λουκάς Κούσουλας, Τι, μάλλον, δεν είναι η ποίηση

«που εξέφραζε ακριβώς αντίθετη, αντιφατική, έννοια». Και αυτό, μολοντί μπορεί να συμβεί σε όλους —εννοεί, υποθέτω, όλους τους ποιητές— αποτελεί πάντως «ένα μειονέκτημα της μαρτυρίας την οποία έρχεται να καταθέσει ο ποιητής».

Μέσα στην αναζήτηση για τον άνθρωπο, υποθέτω ξανά. Κάπου εκεί, σε αναζητήσεις και τα παρόμοια έχουν τη θέση τους, με τα μειονεκτήματα και τα πλεονεκτήματά τους, μαρτυρίες και καταθέσεις. Όταν ο ποιητής —να τα λέμε λοιπόν ξανά τώρα;— το μόνο που έρχεται να καταθέσει δεν είναι παρά το ποίημα. Στην ιδανική τάξη που αποτελεί ολόκληρη η ποίηση, στο ιδανικό της πανόραμα (με την έννοια που τους δίνει κάπου ο Έλιοτ), ο ποιητής φέρνει να καταθέσει —αφού αρχίσαμε πια με το καταθέτω— το ποίημά του μονάχα, στ' άλλα του ανάμεσα κι αυτό αδέρφια, σαν το υιογέννητο στο κοπάδι του... Δε λέω πως αποκλείεται η εκμετάλλευση του ποιήματος ως μαρτυρίας. Λέω πως η δουλιά του ποιητή δεν είναι αυτή. Είναι ν' αλλάζει, για αισθητικούς λόγους, στο στίχο που δεν του αρέσει με τον αντίθετό του της αντιφατικής έννοιας, εάν αυτό τον βολεύει, όπως θα 'λεγε ίσως κι ο κ. Δημαράς. Καθώς και της κριτικής — εννοώ πάντα της λογοτεχνικής κριτικής. Έργο της είναι να ιδεί γιατί και πώς ακριβώς ο δεύτερος αυτός στίχος είναι στη θέση του, ενώ δεν είναι ο προηγούμενος της αντιφατικής έννοιας. Αν και... Αν και κατά τη λογική αυτή τάξη, «μέσα στην αναζήτηση για τον άνθρωπο», ο ένας στίχος κι ο αντίθετος, ο πρώτος και ο δεύτερος, ως μαρτυρίες, θα έχουν, μάλλον, την ίδια αξία. Περισσότερη αξία οι δυο μαζί παρά ο ένας. Γιατί δηλαδή ο πρώτος εκείνος στίχος, κοντινότερος στην πηγαία έμπνευση, πώς έτσι και μαρτυρεί αυτός πιο καλά περί του ανθρώπου, από τον δεύτερο εκείνο, στο συνειδητό κοντά και στην τέχνη; Αφού και στις δύο περιπτώσεις για τον άνθρωπο βέβαια πρόκειται, πηγαίον αλλά και ιδιοτελή, κι αυτός είναι το αντικείμενο των αναζητήσεων...

Επειδή όμως δε γνωρίζω το συγκεκριμένο στίχο του Βαλερύ και γενικά την περίπτωση στην οποία αναφέρεται ο κ. Δημαράς, βρίσκω εξάλλου την υπόθεση εποικοδομητική της κουβέντας μας, θα μου επιτρέψει ο Έλληνας αναγνώστης να μελετήσουμε το φαινόμενο που λέμε, σ' ένα παράδειγμα από τη δική μας ποίηση. Σ' ένα από τα αμέτρητα παραδείγματα που προσφέρει η ποίηση από το Σολωμό μέχρι τον Καβάφη (που ξανάπιανε, ο αισθητής αυτός, όχι στίχους, μα ολόκληρη

ρα παλιά του ποιήματα και τα ξανάχυνε απ' την αρχή, στραπατσάρωντας τελείως τις πρώτες εκείνες αυθόρμητες μαρτυρίες...).

Το παράδειγμα είναι από την Κίχλη του Γιώργου Σεφέρη. Είναι, Θεού θέλοντος, περισσότερο οικείο αλλά και χαρακτηριστικό. Αξίζει ούτως ή άλλως να γνωρίσει κανείς την περίπτωση.

Αντιγράφο από τα Ημερολόγια, *Μέρες του 1945-1951*, σελ. 76-77.

«Παρασκευή, 1 Νοέμβρη (1946)

Νομίζω ότι το τέλος του ποιήματος δεν είναι κακό (γ' μέρος) (...)

Σχετικά με τους τελευταίους στίχους αυτού του μέρους, το allegro, όπως θα το έλεγα, ή το «λυρικό», όπως θα το 'λεγαν (τόνος που έχω κάμποσα χρόνια να χρησιμοποιήσω), τούτο,

παράξενο. Προτού ξεκινήσω χτες τ' απόγεμα για το περιβόλι, άφησα στο τραπέζι μου στίχους αρκετά σκοτεινούς (συναισθηματικά θέλω να πω) ο τόνος χαμήλωνε ολοένα. Κατεβαίνοντας από το βουνό, συλλογίστηκα τη διδασκαλία του Μπασό στον Κικακού: «Δεν πρέπει να ταπεινώνουμε τα πλάσματα του Θεού. Το χαι-κai πρέπει να το αναστρέψεις, όχι

Μιά λιμπελούλα  
βγάλε της τα φτερά  
πιπεριά.

αλλά:  
Μια πιπεριά  
βάλε της τα φτερά:  
λιμπελούλα».

Όταν ξανάπιανε την πένα, ανάστρεψα πραγματικά τους στίχους που

είχα γράψει: αυτός ήταν ο σωστός τόνος». ( Η υπογράμμιση του Σεφέρη).

Δεν αντικατέστησε λοιπόν ο Σεφέρης στίχο με άλλον, εκφράζοντας έστω και ακριβώς αντίθετη, αντιφατική έννοια... Ενώ προτού ξεκινήσει για το περιβόλι, άφησε στο τραπέζι του στίχους σκοτεινούς (συναισθηματικά), «ο τόνος χαμήλωνε ολοένα», όταν ξανάπιανε ύστερα την πένα, ανάστρεψε πραγματικά τους στίχους που είχε γράψει. «Αυτός ήταν ο σωστός τόνος». (Είναι, νομίζω, η κρίσιμη φράση και θα επανέλθουμε).

Πρόκειται για τους τελευταίους στίχους του γ' μέρους της *Κίχλης*, για το allegro, όπως το λέει. Από το σημείο

«Αγγελικό και μαύρο, φως,  
γέλιο των κυμάτων στις δημοσιές  
των πόντου,  
δακρυσμένο γέλιο,  
σε βλέπει ο γέροντας ικέτης  
.....  
τραγουδούσε μικρή Αντιγόνη,  
τραγουδούσε, τραγουδούσε...  
δε σου μιλώ για περασμένα, μιλώ  
για την αγάπη  
στόλισε τα μαλλιά σου με τ' αγκάθια  
του ήλιου,  
σκοτεινή κοπέλα»

ώς το τέλος;  
«όποιος ποτέ του δεν αγάπησε  
θ' αγαπήσει,

στο φως»  
και είσαι  
σ' ένα μεγάλο σπίτι με πολλά  
παράθυρα ανοιχτά  
τρέχοντας από κάμαρα σε κάμαρα,  
δεν ξέροντας από πού να κοιτάξεις  
πρώτα,  
γιατί θα φύγουν τα πεύκα και τα  
καθρεφτισμένα βουνά και το  
τιτίβισμα των πουλιών  
θ' αδειάσει η θάλασσα, θρημματισμένο  
γαλάκι, από βοριά και νότο.  
Θ' αδειάσουν τα μάτια σου απ' το  
φως της μέρας  
πως σταματούν ξαφνικά κι όλα  
μαζί τα τζιτζίκια».

Δε μας διέσωσε, είναι αλήθεια, ο ποιητής, τους προηγούμενους σκοτεινούς στίχους, να ιδούμε με ακρίβεια τώρα την έκταση της μεταβολής. Κατά τούτο διαφέρει η περίπτωση από εκείνη του Βαλερύ... Ουχ ήττον όμως, και να λέγεται, πρόκειται και στις δύο περιπτώσεις για τα κατορθώματα της επεξεργασίας: για τις επιπτώσεις της στη διαμόρφωση του ποιήματος. Πώς η παρέμβασή της καταδολιεύεται, για λόγους αισθητικούς, στη δεύτερη έκδοση του έργου ή λίγες ώρες μετά την πρώτη διατύπωση, την αρχική αγνότητα της εμπνεύσεως...

### W.C. Williams

#### Ο τίτλος

—όπως στην «Απώλεια της παρθενίας» του Γκωγκέν πόσο λίγη σχέση έχει με το θέμα:

το γυμνό σώμα, ολομόναχο, εκτός από το άγρυπνο  
κυνηγόσκυλο που το πόδι του ακουμπάει στο ζεστό στήθος

εκεί ξαπλωμένη ανάσκελα σ' ένα ανοιχτό χωράφι  
με τα μέλη διπλωμένα ήσυχα - όμως πόσο ακριβώς

με την έλλειψη σχέσεων ενισχύει τη δραστηριότητα  
και τη συγκινησιακή αξιοπρέπεια του συνόλου



### Marianne Moore

#### Το παρελθόν είναι το παρόν

Αν η εξωτερική ενέργεια έχει ξεπεραστεί και η ρίμα είναι πια εκτός μόδας, θα επανέλθω σ' εσένα  
Χαμπακούκι όπως όταν  
σ' ένα μάθημα θρησκευτικών ο δάσκαλος  
μιλούσε για τον ανομοιοκατάληκτο στίχο.  
Είπε - και νομίζω πως τα λόγια του ήταν ακριβώς τούτα.  
«Η ποίηση της Βίβλου είναι πρόξα  
μ' ένα είδος εξυψωμένης συνείδησης». Η έκσταση  
παρέχει την αφορμή και η χρησιμότητα  
καθορίζει τη φόρμα.

Μετάφραση ΝΑΣΟΣ ΒΑΓΕΝΑΣ

Προτού αναφερθώ λοιπόν στη φράση-κλειδί —για να θυμηθούμε λίγο και τους νέους δασκάλους, «Αυτός ήταν ο σωστός τόνος»— λίγες ακόμα πληροφορίες από τα Ημερολόγια. (Τα Ημερολόγια, λέω, του Γιώργου Σεφέρη, που είναι κι αυτά «οικείες μορφές του λόγου», με αμεσότητα λοιπόν εκμεταλλεύσιμη προς κάθε κατεύθυνση).

Στις σελίδες 52-56, 7 Οκτώβρη, μέρα Δευτέρα, αντί άλλη αναγραφή, παραθέτει, ο ποιητής μια εκαοστή στίχους, μοιρασμένους σε μικρότερες ενότητες, κάτω από τον τίτλο «Νότες για ένα ποίημα, (Μάης — Ιουνίου)». Είναι φανερά η πρώτη ύλη της *Κίχλης*. Και παρακάτω: «Σάββατο, 2 Νοέμβρη. Τράβηξε (η *Κίχλη*) κάμψη πείρα ζωής των τελευταίων χρόνων και ιδέες στίχων που σημείωνα σκόρπια από τον περασμένο Γενάρη», (σελ. 78).

Έχουμε λοιπόν τις αποδείξεις για μια προετοιμασία του ποιήματος

πρώτα, μια επεξεργασία του φυσικά, πολύ πριν το έναυσμα της εμπνεύσεως που ήταν η θέα του βουλιαγμένου σκαριού της «Κίχλης...». Έχουμε και την άλλη πληροφορία για την αναστροφή των σκοτεινών (συναισθηματικά) στίχων, αφού το είχε

ολοκληρώσει πλέον, το είχε γράψει κι αφήσει τελειωμένο στο τραπέζι του, πριν από τον περίπατο στο περιβόλι. Η επεξεργασία λοιπόν του ποιήματος εκτείνεται φανερά μπρος και πίσω απ' την έμπνευση, τη στιγμή της ή το χρόνο της... Δε λέω πως διασφαλίζεται έτσι το κύρος της μαρτυρίας του ποιητή «μέσα στην αναζήτηση για τον άνθρωπο». Μπορεί μάλιστα και να υποσκάπτεται. Λέω μόνο πως έτσι έγιναν τα πράγματα, κι ότι το ποίημα είναι τελικά, αισθητικώς, καλό. («Νομίζω ότι το τέλος του ποιήματος δεν είναι κακό», Σεφέρης). Βρέθηκε ο σωστός τόνος του. Αποδώ και πέρα όποιος θέλει ακολουθεί κι όποιος θέλει παραιτείται. Προσανατολίζεται προς άλλες μορφές. Μόνο που δεν είναι φταιξιμο του ποιητή, αν κάνει κι αυτός τη δουλιά του όπως μπορεί. (Βλέπε και Ζησ. Λορεντζάτου, *Εκηβόλος* 5, σελ. 351-352, για τον τρόπο σύνθεσης του Σεφέρη).

Κι έρχομαι στη φράση-κλειδί των Ημερολογίων, «Αυτός ήταν ο σωστός τόνος».

Δεν πάει δηλαδή να παρέσυραν όσο ήθελαν οι «Νότες για ένα ποίημα» κατά τους σκοτεινούς πρώτους στίχους, δεν πάει ν' άστραψε η έ-

μπνευση προς τη δική της κατεύθυνση —παρόντα ούτως ή άλλως κι αυτά— το κύριο τελικά (το σολωμικό proprio) στάθηκε ο σωστός τόνος του συγκεκριμένου ποιήματος. Όσο να έρθει στο φως, αυτός ακριβώς και τίποτε άλλο, αντιστάθηκε κάτω απ' το φανακισμό που ήταν τα προηγούμενα, κι ούτε αντιφάσεις λογάρισε, ούτε σκοπιμότητες, ούτε αυτινωδίες, μέχρι να ορθοποδήσει, αυτός μόνο. Η διδασκαλία του Μπασό, οι διαθέσεις του ποιητή, οι αποφάσεις του, οι εκλογικεύσεις του τέλους, είναι σοβαρά πράγματα και κάποτε μοιραία για την πορεία του ποιήματος. Ο σωστός όμως τόνος, ήταν αυτός η κρυμμένη στην έμπνευση αγνότητα, κι αποκαλυμμένη τώρα στο φως με την επεξεργασία και την τέχνη.

Δύο-τρεις ακόμα παρατηρήσεις στο ημερολογιακό κείμενο του Σεφέρη.

α) «Το allegro, όπως θα το έλεγα». Όχι bel canto λοιπόν την ώρα αυτή. Ένα allegro είναι που χρειάζεται και το βάσει μπροστά. Το bel canto μπορεί να είναι στο

«Πανιά στο φύσημα του αέρα  
ο νους δεν κράτησε άλλο από  
τη μέρα...»

Άμα το χρειαστεί δε θα διστάσει καθόλου ο ποιητής.

β) «Το “λυρικό”, όπως θα το 'λεγαν (τόνος που έχω κάμποσα χρόνια να χρησιμοποιήσω)». Με άλλη τώρα σημασία η λέξη τόνος. Λυρικός, ως πούμε, όπως δραματικός ή πεζολογικός. Όταν ο άλλος: «ο τόνος χαμήλωνε ολοένα» «στίχους αρκετά σκοτεινούς (συναισθηματικά, θέλω να πω)».

γ) «τούτο, παράξενο». (Σημειώνω τη γλωσσική πρώτη τόλμη της ελλειπτικής σύνταξης «τούτο, παράξενο», αντί του τριζοβολήματος των οδοντικών «τούτο το...»).

«Παράξενο» λοιπόν χαρακτηρίζει ο ποιητής την καταστροφική για τους προηγούμενους σκοτεινούς στίχους αναστροφή. Καθόλου μειονέκτημα και μάταια παραπάνω παράπονα για την ανεπάρκεια της μαρτυρίας, για το δοσμένο καθαρό κι αγνό της έμπνευσης που καταφρονήθηκε και νοθεύτηκε από την επεξεργασία. Παράξενο μόνο... Για το δρόμο που διάλεξε, ίσως, το ποίημα να προχωρήσει.



## Τα νέα βιβλία της «Γνώσης»

(Πεζογραφία)

 <b>Μάριος Ποντίκας</b> <b>ΚΛΕΙΔΑΡΟΤΡΥΠΑ</b> και άλλες ιστορίες	 <b>Φραντς Κάφκα</b> ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ ΕΝΟΣ ΑΓΩΝΑ Μετάφραση: Μαρίνα Γεωργιάδη	 <b>Φάνης Μούλιος</b> <b>ΟΙ ΕΥΔΑΙΜΟΝΕΣ</b> Πεζογραφήματα	 <b>Δημήτρης Αλεξίου</b> <b>ΜΙΚΡΑ ΑΘΗΝΑΪΚΑ</b> Διηγήματα
--	--	---	---

**ΕΚΔΟΣΕΙΣ «ΓΝΩΣΗ», ΓΡΗΓ. ΑΥΞΕΝΤΙΟΥ 26, ΙΛΙΣΙΑ, ΑΘΗΝΑ 621, ΤΗΛ. 7794879-7786441**



# Αστούριας, ο μιγάδας

Ο ρατσισμός με τις πιο χοντροκομμένες όψεις του, το ναζισμό και τις φυλετικές διακρίσεις στη Νότια Αφρική και αλλού συνεχίζει να υποστηρίζει στην εποχή μας ακόμα, παρ' όλες τις προόδους, πως υπάρχουν πολιτισμοί όπως και φυλές που στην πλειοψηφία τους δεν έχουν μολυνθεί: κι όλα είναι ωραία έτσι.

## Λεοπόλντ Σεγκόρ

Όσο τα γεγονότα, οι απλοί αριθμοί μας λένε πως η αλήθεια δεν είναι και τόσο αθώα. Αν υπολογίσουμε τους λαούς με μιγάδες κάτοικους (Λατινική Αμερική, Αντίλλες, Νοτιοανατολική Ασία, από το Πακιστάν ως το τελευταίο νησί της Ινδονησίας) σύμφωνα με τις στατιστικές των Ηνωμένων Εθνών, ο αριθμός τους φτάνει το ένα δισεκατομμύριο διακόσια εκατομμύρια. Το ένα τρίτο του πληθυσμού της γης.

Όσο για τον οίκτο γεμάτο περφόρηση που για πολύ καιρό έδειχναν στο μιγάδα και που δεν υπήρχαν στην κλασική αρχαιότητα, ο Αστούριας είχε μάθει πολλά κοντά στον ανθρωπολόγο Πωλ Ριβέ: αυτός έλεγε για τους μεγάλους κλασικούς πολιτισμούς, από τον αιγυπτιακό ως τους Μάγια, ότι είναι πολιτιστικές συμβιώσεις ανάμεσα σε τρεις μεγάλες φυλές: τη λευκή, την κίτρινη, τη μαύρη.

Η μεγαλύτερη πρωτοτυπία του Αστούριας δεν είναι που τραγούδησε τον *Ινδιάνο* στα ποιήματά του, που τον ζωντάνεψε με τους θεούς του στα πεζά του, αλλά που πρόσεξε τον *Μιγάδα*, που γεννήθηκε από τη φλογερή συνάντηση του Ισπανού, της Ινδιάνας αλλά και της Αφρικάνας, ή αντίστροφα. Γι' αυτό ο Αστούριας μιλούσε για ινδο-ισπανικό πολιτισμό.

Σ' ένα πρόλογο που από φιλία δέχτηκε να γράψει σε μια μετάφραση των αφρικανικών ποιημάτων μου, προσπάθησε να εξηγήσει την περίπτωση του και να καταλάβει παράλληλα έναν νεγρο-αφρικανό ποιητή.

Ο Αστούριας γεννήθηκε στις 19 Οκτωβρίου 1899 στη Γουατεμάλα από μια διασταύρωση Ισπανο-ινδιάνων. Δεν ήταν μάλιστα μόνο μιγάδας αλλά και διπλά μιγάδας, γιατί οι Ινδιάνοι πρόγονοί του δεν ήταν αγνοί Μογγόλοι ούτε οι Ισπανοί αγνοί

Καυκάσιοι. Ο Πωλ Ριβέ μας έμαθε πως μέσα στις φλέβες των Ινδιάνων της Τροπικής Αμερικής κυλούσε μαύρο αίμα. Όσο για τους Ισπανούς ξέρουμε πια πως, όπως όλοι οι λαοί της Μεσογείου, κατάγονται από Ίβηρες και Κέλτες, Φοίνικες και Ινδιάνους και Γερμανούς που διάσχισαν την ιβηρική χερσόνησο για να πάνε να πολεμήσουν στην Αφρική, αλλά και από Μαυριτανούς που ήρθαν από τη Σενεγάλη και κατέλαβαν

το ένα τρίτο της Ισπανίας επί 700 χρόνων.

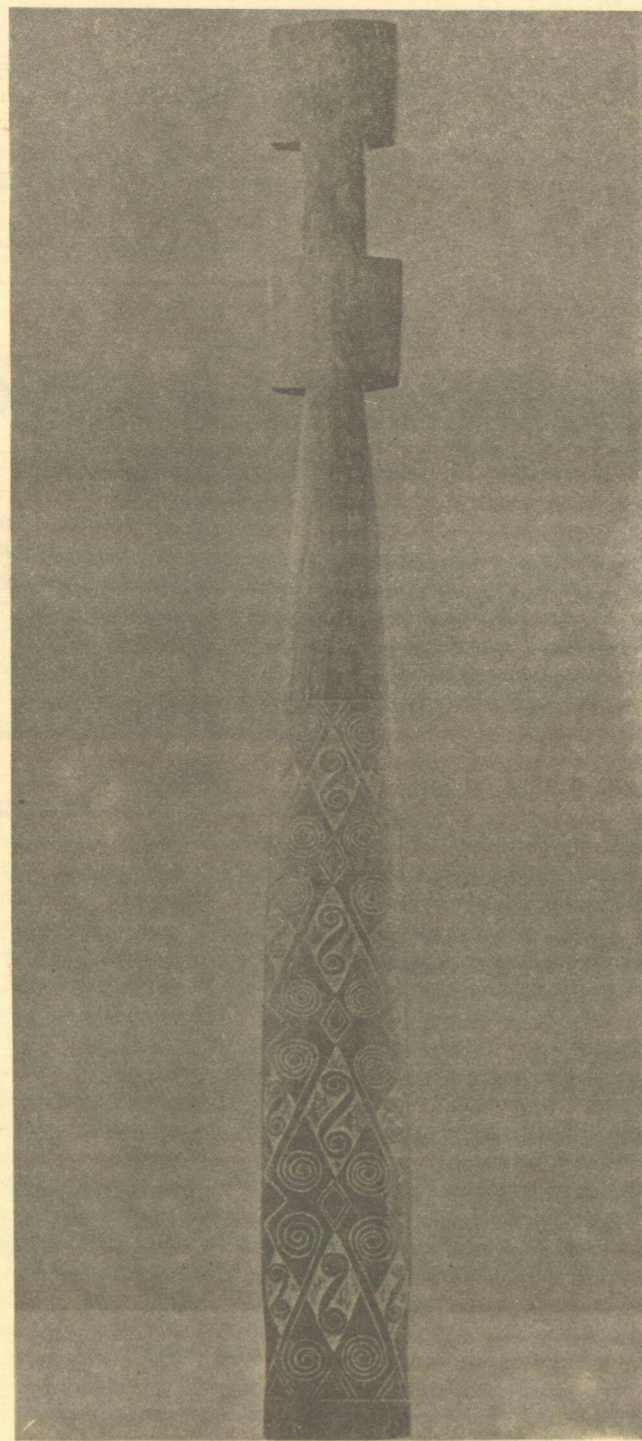
Όλες αυτές τις αλήθειες ο Αστούριας θα τις μάθει σιγά σιγά, στη μελετηρή ζωή του. Ωστόσο από παιδί ξέρι πως είναι μιγάδας, αισθάνεται σα μιγάδας, δέχεται τον εαυτό του σα μιγάδα, με τα κάπως αμυγδαλωτά μάτια του, την κυρτή μύτη του και τα πεταχτά μάγουλά του. Όσο μεγάλωνε, επιβεβαίωνε την καταγωγή του, καλλιεργώντας

πια μια πνευματική διασταύρωση. Γιατί ο πολιτισμός δεν εξαρτάται μόνο από το σώμα: είναι ζήτημα καρδιάς και μυαλού: ψυχής.

Ας εξετάσουμε λοιπόν τα στοιχεία αυτής της πολιτιστικής σύνθεσης για να δούμε πως πέτυχε να συμβιώσει μαζί τους όχι τόσο ο πεζογράφος όσο ο ποιητής. Ας δούμε την *ινδιάνικη πλευρά* του, αρχίζοντας από τα παιδικά του χρόνια που τα πέρασε στον τόπο που γεννήθηκε κι όπου το βράδι άκουγε τη νταντά του τη Λόλα Ρεγιές να του λέει παραμύθια και θρύλους των Ινδιάνων. Είναι μια ηλικία όπου από τα ορθάνοικτα παράθυρα των αισθήσεων, ο άνθρωπος που πλάθεται ακόμα αφήνει να περάσει βαθιά μέσα του η φύση που θα τον ζυμώσει και θα ζυμωθεί απ' αυτόν. Η φύση, δηλαδή ο έξω κόσμος, με τα σχήματα και τα χρώματά του, τους ρυθμούς και τους ήχους του, τις μυρουδιές και τις γεύσεις του και τις επαφές του με τα χάρδια του και τους παλμούς του, τις περιπτώσεις και τις μεταμορφώσεις του σε νέους θανάτους και ξαναγεννήματα. Κι η Γουατεμάλα χάρισε στον μικρό Μιγκουέλ μια εξαίσια φύση, όπως την τραγούδησε: «Γουατεμάλα. Τοπεία αποκοιμισμένα μέσα στο φως. Μαγεία. Αίγλη. Πράσινη πατρίδα». Μια χώρα που καλεί τη φαντασία να τρελοπαίζει κι η φαντασία του παιδιού άρχισε να τρελοπαίζει.

Όταν πήγε στην πρωτεύουσα το 1907 το ενδιαφέρον του μικρού Αστούριας για καθετί ινδιάνικο άρχισε να υποχωρεί επειδή ζούσε σ' ένα άλλο περιβάλλον, χωρίς όμως να χαθεί. Όχι μόνο δεν χάθηκε, αλλά αργότερα ο φοιτητής νομικής θ' αφιέρωσε τη διδακτορική του διατριβή στο *Κοινωνικό πρόβλημα του Ινδιάνου*. Αυτή η εργασία βασιζόταν σε μια ιστορική ανάλυση και μια μεθοδική έρευνα και πρότεινε, για να λείψει η σωματική και πνευματική εξασθίωση του Ινδιάνου, όχι μόνο οικονομικές και κοινωνικές λύσεις, αλλά και πολιτιστικές: αυτές ακριβώς οι λύσεις ήταν όλη η πρωτοτυπία της διατριβής.

Αλλά το 1923, στο Παρίσι, κοντά σε μεγάλους δασκάλους, τον Πωλ Ριβέ στην ανθρωπολογία και κυρίως τον Ζωρζ Ρευνώ στη μελέτη των Μάγια, ο φοιτητής Αστούριας θα ειδικευόταν σε μια πιο σίγουρη μέθοδο, επιστημονική, για ν' αποκαλύ-



Ξυλόγλυπτο και εγχάρακτο ρόπαλο των Ινδιάνων Ραυμαρί από την Αμαζόνια, Βραζιλία



Κορυφή ξυλόγλυπτου από τη Β. Βραζιλία

ψει τις ινδιάνικες πολιτιστικές αξίες μέσα από τη μελέτη των ιερών κειμένων που είναι σήμερα πια κλασικά. Γράφει στον *Πρόλογο* που ανέφερα πιο πάνω: «Αλλά ακριβώς στο Παρίσι η φυσική νεανική μου βουλμία άρχισε να κατασταλάζει σιγά σιγά μέχρι που έσβησε... Άρχισα τότε να συχνάζω στα μαθήματα ενός ειδικού των Μάγια, του Ζωρζ Ρευνώ, στη Σορβόνη, και να προσέχω τον κόσμο της Κεντρικής Αμερικής που είχε ζήσει μεταμορφωμένος και αλλαγμένος κάτω από σπανιόλικη αμφίσηση, σε μια καταπληκτική εμπειρία της παιδικής μου ηλικίας. Αυτά ήταν τα χρόνια που μελέτησα και μετάφρασα από την τοπική γλώσσα στα ισπανικά τό *Χρονικό των Ξαχίλ* και το *Ποπολ-Βού*, βασικά θρησκευτικά κείμενα των Μάγια, που δεν στάθηκαν για μένα άσκοπες έρευνες ερμηνείας κειμένων η ασκήσεις πολιτιστικής κυρίως σημασίας, αλλά η έκφραση μιας ζωτικής ανάγκης και η προετοιμασία ενός «ανώτερου» πολιτιστικού υπόβαθρου που θα εξηγούσε την ιδιαιτερότητά μου. Με τη βοήθεια των Γάλλων πανεπιστημιακών αφιέρωσα εκείνα τα χρόνια για να μελετήσω με απληστία, να πλουτίσω, ν' αναπλάσω, να ξανάβρω μέσα μου τα *σκόρπια μέλη* της μεγάλης αυτοκρατορίας των Μάγια που αργότερα ο Άρνολντ Τόουνμπυ θ' αποκαλούσε «Ελλάδα της Αμερικής».

Αφού θεμελιώθηκαν οι γνώσεις του φοιτητή, σαν υλικά αιωρούμενα, στα βάθη της μνήμης του ο Αστού-

ριας ήταν έτοιμος να ανα-δημιουργήσει κοντά στο θαυμαστό κόσμο των Μάγια τις αρετές της *ινδιάνικότητας*: όχι ν' αναπαράσχει φωτογραφικά θα λέγαμε αλλά να συγκεκριώσει και ν' αναστήσει τα *σκόρπια μέλη* με τη βοήθεια του ζωντανού και αφομοιωτικού πάθους του μιγάδα αφού είχε δανειστεί τη μέθοδό του από τους Γάλλους δασκάλους του και τη γλώσσα του από τον Χρυσό ισπανικό Αιώνα.

Καιρός είναι να δούμε την *ισπανική πλευρά* του. Αν με τη νταντά του μίλησε τη γλώσσα των Μάγια, ο Μιγκουέλ είχε αρχίσει να μιλά ισπανικά, γλώσσα των κατακτητών, μέσα στην αστική του οικογένεια. Και συνέχισε, λαμπρός μαθητής, στο δημοτικό, στο λύκειο, στο Πανεπιστήμιο. Οι πρώτοι του στίχοι μιλούσαν για *ισπανικότητα*. Αργότερα θα πει: «Ήταν ασκήσεις, λογοτεχνικά παιχνίδια». Ναι, «ασκήσεις» όπως οι εκθέσεις του και οι αναλύσεις κειμένων στο λύκειο, αλλά αυτά ακριβώς τα «παιχνίδια», στέριωναν μέσα του τη σαφήνεια και τον ορθολογισμό της ισπανικής γλώσσας και που τα γαλλικά αργότερα θα βελτίωναν ακόμα περισσότερο.

Η ισπανική γλώσσα λοιπόν στάθηκε, γι' αυτόν, ένα θαυμάσιο όργανο. Πάντα μιλούσε για την οφειλή του στη στυλιτιστική του μεγάλου ισπανικού αιώνα στον Κουετέντο κυρίως, διαβάζουμε σε μια μελέτη για το βιβλίο του *Ο Αιστής που δεν πίστευε στον ουρανό*. Αυτό το μυθιστόρημα μπορεί, με μια πρώτη ματιά, να ερμηνευτεί σαν το έπος των Ισπανών κατακτητών που ανέτρεψαν ένα κόσμο μαγικό αλλά δέσμιο τελετών για να χτίσουν στη θέση του ένα κόσμο μοντέρνο, ορθολογικό και κατά συνέπεια πιο αποτελεσματικό. Γιατί στο κάτω κάτω ο Χριστιανισμός αντικατέστησε τις παλιές ψυχοκρατικές θρησκείες: με την ισπανική γλώσσα και τους Ισπανούς πέρασαν στο μεγαλύτερο τμήμα της Λατινικής Αμερικής οι ιδέες της ελευθερίας και της υγιεινής παραγωγικής εργασίας και ανθρώπινης προόδου, και διαδόθηκαν οι νέες επιστήμες που μετέτρεψαν τον παλιό σε «Νέο Κόσμο».

Όστόσο, μπορούμε και πρέπει, εκτός από την πρώτη αυτή λογική ανάλυση του βιβλίου, ν' αναζητήσουμε μιαν άλλη ερμηνεία, πιο βαθιά, γιατί σχετίζεται με τη διασταύρωση των δύο φυλών. Εδώ φτάνουμε στην καρδιά του προβλήματος, στην ίδια την πολιτιστική διασταύρωση που είναι για τον Αστούριας ο τελικός στόχος και το όργανο συνάμα.

Οι πιο ωραίες σελίδες του *Πρόλογου* είναι ακριβώς αυτές όπου, ξεπερνώντας τον ινδο-ισπανικό ανταγωνισμό ο Αστούριας δείχνει όχι θεσμικά αλλά με βάση τα γεγονότα, πως υπήρχε λύση σ' αυτή τη σύγκρουση, πως οι αντιφάσεις, αν σκεφτούμε λίγο, δεν ήταν άλυτες, αλλά

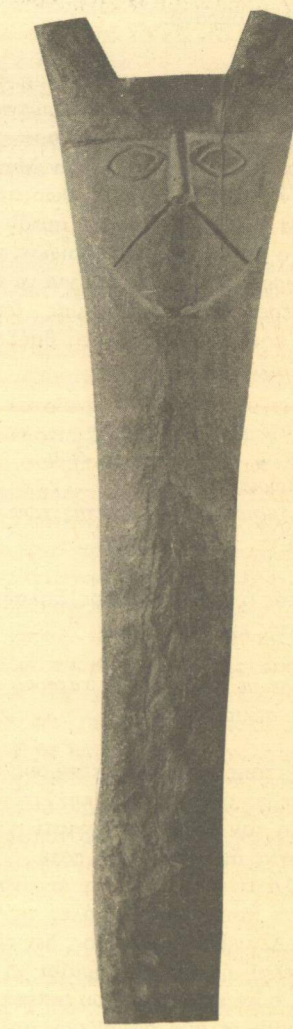
ότι για να λυθούν έπρεπε να τις ξεπεράσουν οι λαοί όχι απορρίπτοντας αυτές, αλλά συγχωνεύοντάς τις, διαλεκτικά, τη μια μετά την άλλη, όπως και στον έρωτα. Γράφει ο Αστούριας: «Η πολιτιστική ζωή της ισπανικής Αμερικής έζησε για πολύ καιρό με το βραχνά μιας αγεφύρωτης επιφανειακά αντίθεσης ανάμεσα στον ιθαγενισμό και την ισπανικότητα... Για πολύ καιρό είχαν στον νου τους, έλεγαν, σε μια «διαμάχη» που κράτησε ουσιαστικά τέσσερις αιώνες (έστω κι αν η διατύπωσή της, πιο ορθή μεθοδολογικά, πρωτοφάνηκε στα ηρωικά χρόνια της Ανεξαρτησίας) πως η επιλογή, η αντιπαράθεση ενός από τα δύο στοιχεία, απέκλειε το άλλο, δηλαδή οι ιθαγενιστές ήταν υποχρεωτικά αντι-ισπανοί και αντίστροφα, οι ισπανολάτρες θεωρούσαν σαν καθυστερημένους ρομαντικούς και φολκλορικούς επιγόνους όσους ήθελαν να ξαναζήσουν και να μεταβιβάσουν το νόημα και τις διαστάσεις της πρωταρχικής αμερικάνικης κληρονομιάς μας. Αλλά αυτή η διαμάχη, αυτός ο ατέλειωτος ανταγωνισμός που οφειλόταν σε αντίθετες επιλογές στον οικονομικό, πολιτικό και κοινωνικό τομέα, αυτή η πραγματική συστολή και διαστολή της πολιτιστικής μας περιπέτειας, στο τέλος υποχώρησε και έπαψε, φάνηκε πόσο μάταιη ήταν η σύγκρουση και κανείς δεν είναι πια σε θέση να υποστηρίξει πως το αγεφύρωτο χάσμα είναι θέμα αντιλήψεων που η Ιστορία αποσιώπησε αναζητώντας μια νέα και ασύγκριτη διεξοδο».

Ας διαβάσουμε λοιπόν τώρα τον Αστούριας με τη νέα αυτή ματιά. Ένα δεύτερο νόημα κι ύστερα άλλα θ' αναπηδήσουν, το ένα μετά το άλλο, με την ίδια ένδειξη: Ο Ισπανός πίσω από τον Ινδιάνο, ο Ινδιάνος πίσω από τον Ισπανό, το αίνιγμα πίσω από τη σαφή επίφαση, με λίγα λόγια η συγκεκριμένη και πλούσια συμβίωση πίσω από την αίγλη των λέξεων. Για να φωτίσω αυτή την αλήθεια, διάλεξα μερικά παραδείγματα από τα βιβλία του.

Ας ξαναγυρίσουμε στο *Αιστής που δεν πίστευε...* Ο κριτικός Σεγκάλα αρχίζει τη μελέτη του δίνοντας τέσσερις διαφορετικές ερμηνείες: ύστερα, προχωρώντας πιο βαθιά, προβάλλει μια πέμπτη: μια γόνιμη πηγή, ένα φως που φωτίζει όλες τις άλλες. Λέει: «ο Αστούριας που τόσο γρήγορα κατέταξαν στους ιθαγενιστές λογοτέχνες, θέλησε να μας κληροδοτήσει (μ' αυτό το βιβλίο) την άποψή του για την ισπανική κατοχή μαζί με μια ανάλυση και αναπόληση αυτής της κατοχής από τη σκοπιά του μιγάδα». Κι ο Σεγκάλα μας δίνει το «κλειδί» που αποκρυσταλώνει το νόημα και που βρίσκεται όχι μέσα στη «γραφική» αλλά στη γλώσσα: μέσα στις λέξεις πριν περάσουμε στις «αναλογικές» εικόνες. Σ' όλο το μυθιστόρημα γίνεται

λόγος για ζευγάριμα και συγχώνευση, αν όχι για γάμους. Και οι μεταφορικές εικόνες είναι ερωτικές, γαμήλιες η απλά και βίαια συνουσιακές. Και ο στόχος (οπωσδήποτε το αποτέλεσμα) είναι το παιδί-μιγάδας «από δυο φυλές που συγχωνεύτηκαν για πάντα, σαν δυο ωκεανοί αίματος, παιδί που γεννήθηκε στις Ινδίες από ξένο πατέρα και μάνα Ινδιάνα κάτω από ένα ουρανό που λες και δωρίζει όλα τ' αστέρια του».

Από τον *Αιστή* θα περάσουμε στους *Θρύλους της Γουατεμάλας*. Είναι το πρώτο πεζό που έγραψε νοσταλγώντας την πατρίδα. Αλλά αυτό που προσέχουμε δεν είναι ο τίτλος, ιθαγενικός, αλλά η ουσία που σχετίζεται με τη διασταύρωση των φυλών στα τρία αφηγήματα από τα πέντε. Και πρώτα-πρώτα στο *Πρελούδιο* που έχει το συμβολικό τίτλο *Γουατεμάλα*. Εδώ η πόλη της Γουατεμάλας, η πρωτεύουσα, μας παρουσιάζεται, πράγματι, σαν μια πόλη-σύνθεση, που αποτελείται από παλιές ινδιάνικες πόλεις πριν τις διαδεχθούν οι ισπανικές. Οι πιο παλιές, φανταχτερές και βουερές σαν το χρυσάφι, γεμάτες χασίς, αγάλματα, αναθηματικές στήλες: οι άλλες με άσπρες στοές και σκιερές κλειστές αυλές μ'



Ξυλόγλυπτο με ανθρωπινή μορφή από το Περού



## Λεοπόλντ Σεγκόρ, Αστουρίας, ο Μιγάδας

εκκλησίες ρυθμού μαρρόκ και πλούσιες αγροικίες. Γουατεμάλα, πόλη-σύνθεση, όπου ριζικό των ανθρώπων είναι *νά ζούνε μαζί*: «Το σπίτι μου και τ' άλλα σπίτια».

Αν διάλεξα, για τελευταίο δείγμα, το ποίημα *Ανοιξιάνικη αγρόπνια* είναι γιατί η ποίηση περισσότερο από το πεζό κι ένα ποίημα μάλιστα από την ώριμη ηλικία του Αστουρίας, μπορεί να δείξει καλύτερα τις διαστάσεις του προβλήματος, δηλαδή της μοίρας του ανθρώπου, ενός οικουμένου πολιτισμού που έχει για ήρωα, ενώ τελειώνει ο 20ός αιώνας, τον Μιγάδα. Είναι ένα από τα τελευταία και τα πιο μεγάλα ποιήματα του Αστουρίας· άλλωστε δεν υπάρχουν μεγάλες διαφορές ανάμεσα στα ποιήματα, τα διηγήματα και τους θρύλους του. Έτσι γίνεται πάντα στη νεανική ηλικία μιας λογοτεχνίας· ωστόσο υπάρχει πάντα μια διαφορά όχι ουσίας αλλά μορφής. Και η τέχνη είναι πριν από όλα μορφή, δηλαδή έκφραση. Στην ποίηση, ο λόγος μας παρουσιάζει μεταφορικές εικόνες πιο δεμένες μεταξύ τους αλλά κυρίως έναν συνδυασμό ήχων και τόνων ρυθμικών, που συνεννοούνται με επαναλήψεις και αντιθέσεις. Ένα πλέγμα που ανοίγει προς τον ουρανό.

Αλλά ποια είναι η βαθύτερη σημασία της *Ανοιξιάνικης Ξαγρόπνιας*; Η υπόθεση του ποιήματος βασίζεται σ' ένα πασίγνωστο μύθο των Μάγια που αναφέρει και ο Ελί Φωρ στην *Ιστορία της Τέχνης*. Αλλά αυτόν το μύθο, ο ποιητής τον αφομοίωσε, τον ξανάζησε, αλλάζοντάς τον για να τον μεταφέρει στην εποχή μας, όπως έγινε και με τους άλλους θρύλους της Γουατεμάλας.

*«Άλλοτε λοιπόν ήταν:*

*Η Νύχτα, το Ήπαστα, η Ζωή  
κι ο πελώριος Χώρος  
σε ο Αμφιδέξιος Διαστικτής των κόσμων»*

Αυτός ο αμφιλεγόμενος, δηλαδή ο μιγάδας, είναι που

*«έπλασε με το λόγο του, τατοάζ από  
ηχηρό σάλιο»,*

όλους τους γνωστούς κόσμους και ιδιαίτερα όλους τους καλλιτέχνες που θα τον βοηθούσαν, γιατί η δημιουργία δεν τελειώνει ποτέ.

Αλλά τι είναι η τέχνη, τι είναι η ποίηση που συνοψίζει όλες τις Τέχνες; Δεν είναι ο θόρυβος, δεν είναι οι απλοί ήχοι, όσο ωραίοι κι αν είναι, ούτε καν αυτοί που εκπέμπουν οι «πίθηκοι που σφυρίζουν συλλαβές». «Είναι ο λόγος μέσα από τα μιάγια».

Είναι πέρα από τις ίδιες τις λέ-

ξεις, ένα σύνολο λόγων που αναμασθήθηκαν και κήκαν μέσα στη φλόγα της έμπνευσης. Είναι μια αλχημεία του λόγου, μια μαγική λειτουργία.

Πάντα, η ίδια ιδέα: διασταύρωση των φυλών, συγχώνευση, ανάμειξη. Προσωποποίησή της είναι ο Άνθρωπος με τις τέσσερις Μαγειρίες, τις τέσσερις μεγάλες Τέχνες — «ποίηση, ζωγραφική, μουσική, γλυπτική». Αυτός κατευθύνει την αμοιβαία γονιμοποίησή τους σ' ένα σύμπαν που βγήκε από το διαχωρισμό για να ενωθεί ξανά. Δεν είναι τυχαίο που η *ποίηση* αναφέρεται πρώτη. Είναι η μείγση τέχνη, από την οποία περνούν όλες οι άλλες που πρέπει, για να υπάρξουν, να περάσουν από τη σκέψη πρώτα και να μιλήσουν.

Ας σταθούμε λίγο στην αλχημεία του λόγου. Υπάρχει τάση να δίνουμε τα πρώτα στον Αστουρίας σα μυθιστοριογράφο και να μειώνουμε τον ποιητή· αλλά έτσι τον παραγνωρίζουμε. Ο Αστουρίας είναι ποιητής βασικά, ακόμα και στα κοινωνικά του μυθιστορήματα και είναι ποιητής με την Τέχνη του.

Αυτό που ξεχωρίζει αμέσως σ' αυτόν είναι ο ρυθμός. Ρυθμός των λέξεων, ρυθμός των παύσεων, ρυθμός των ήχων και ρυθμός των τόνων. Ακούστε τον στα καλύτερά του ποιήματα να παίζει, στα ισπανικά, με την πιο πλούσια μουσική. Εξαισιος μάστορας της γλώσσας του, παίζει με τα φωνήματα αλλά συνάμα με τα σήματα και τα μορφήματα, δηλαδή με τις ρίζες και τα προσθήματα. Στο λεκτικό του παραλήρημα, πολλαπλασιάζει τις ονοματοποιίες, σκαρώνει καινούριες λέξεις. Επινόει μια τεχντροπία μαρρόκ μιγαδική· όταν μάλιστα η ισπανική γλώσσα του Αστουρίας δεν είναι εκείνη του Χρυσού Αιώνα της Ισπανίας. Είναι μια γλώσσα πλουτισμένη με όλες τις μεσογειακές, ινδιάνικες και νέγρικές προσθήκες: «αρπάξαμε την ισπανική γλώσσα, τη διασκεύασαμε, την υποτάξαμε, την αναστατώσαμε, τη νοθέψαμε και την πλουτίσαμε με μια νέα ελευθερία για να εκφράσουμε την απίστευτη κλίμακα της αμερικάνικης εμπειρίας. Τη χρησιμοποιήσαμε παραβιώνοντας τους κανόνες και τη ρητορική της, εισάγοντας μέσα στη μουσική της κλασικής ισπανικής γλώσσας το δυνατό και ζωτικό ουρλιαχτό των ντόπιων». Λέει, στο ποίημά του.

*«...μας παράτησε ο Μάγος του Τραγουδιού  
δεν είμαστε παρά ψόφιες παρλαπίπες  
με τη γλώσσα διάτρητη από τα βέλη των εικόνων».*

Αντίθετα από μερικούς ποιητές του καιρού μας που λένε ότι η ποίηση «βρίσκεται μέσα στην ίδια της τη γλώσσα που πάει να γίνει αυτοσκοπός», αυτό που συνεπαίρνει τον Αστουρίας είναι, ακόμα μια φορά, η έμπνευση, η ιδέα-αίσθημα που στυλώνει το λόγο, και πρώτα-πρώτα οι αναλογικές εικόνες που αντλεί από τα τρία βασίλεια: ζωικό, φυτικό, ορυκτό και που συχνά δεν είναι μόνο δεμένα με τις αισθήσεις, αλλά και αισθησιακά.

*«... Αντιγράφοντας μιαν εικόνα την αρπάζεις κι είναι εύκολο να συνεννοηθούμε με εικόνες. Χωρίς λέξεις, με τη σκέψη, ανάσα χρωμάτων...»*

Καμιά αντίφαση εδώ, γιατί οι πρώτες μεταφορικές εικόνες δεν ήταν ζωντανές. Αυτό που μας συνεπαίρνει είναι η θέληση του Αστουρίας να βρίσκεται ανάμεσα στ' αδέρφια του τους ανθρώπους για να τους μιλήσει, για να μιλήσει μαζί τους με μια φωνή, γιατί κι η σκέψη μια, ομόφωνη.

Τ' αδέρφια του οι άνθρωποι, δηλαδή οι άλλοι άνθρωποι της ίδιας πατρίδας και της ίδιας εθνότητας, αλλά κι όλοι οι άλλοι παντού αλλού. Να χτίσουμε έναν οικουμενικό πολιτισμό διασταυρώνοντας διαφορετικούς πολιτισμούς: να ποια είναι η αποστολή του καλλιτέχνη και βασικά του Ποιητή. Είναι η «ανοιξιάνικη χαραυγή» του καινούριου *Νέου Κόσμου* που προμηνάν οι τελευταίοι στίχοι.

*...Να μείνουν οι τέχνες, τροφή των θεών,  
ανάμεσα στους ανθρώπους  
και να γεμίσουν οι πλατιές  
με μουσικούς, ζωγράφους, γλύπτες,  
ποιητές,  
τορναδόρους, φτεράδες, διακοσμητές  
δοχείων από κολοκύθα  
ακροβάτες, αγγειοπλάστες, χαρακτες  
γιατί σ' αυτούς ανήκει η ανοιξιάνικη  
χαραυγή αυτής της χώρας, με μέλι  
ζυμομένη!».*

Μτφρ.: ΠΕΤΡΟΣ ΠΑΠΑΔΟΠΟΥΛΟΣ

## Μουσική

# Για τη σύγχρονη μουσική

(από την πλευρά του δέκτη)

1. Εδώ και 20 χρόνια έγιναν στην Ελλάδα πολλές πανηγυρικές εκδηλώσεις για την παρουσίαση σύγχρονων συνθετών και σύγχρονων μουσικών έργων, οι οποίες συνδυάστηκαν συχνά και με έμμεσες προτροπές προς το κοινό να υιοθετήσει τις απόψεις των εισηγητών για να μη χαρακτηριστεί άμουσο και οπισθοδρομικό.

Τελευταία όμως παρακολούθησα στο Ινστιτούτο Γκαίτε την αρχή μιας αληθινής δημόσιας συζήτησης για τη σύγχρονη μουσική κατά την οποία ακούστηκαν από τους τρεις επαίοντες εισηγητές αρκετά διαφορετικές απόψεις, κι έτσι φάνηκε πόσο πολύπλευρο είναι το θέμα.

Ελπίζω ότι αυτή η συζήτηση στο Ινστιτούτο Γκαίτε εγκαινιάζει μια πιο νηφάλια αντιμετώπιση του όλου προβλήματος, οπότε αποκτά νέο ενδιαφέρον μια διερεύνηση συστηματικότερη απ' ό,τι ήταν δυνατό να γίνει στα περιορισμένα χρονικά πλαίσια μιας δημόσιας εκδήλωσης. Θα ήθελα να συμβάλω με λίγες απλές σκέψεις σε μια τέτοια διερεύνηση.

Εκείνο που θέλω να πω είναι ότι υπάρχουν τουλάχιστον δύο διαφορετικές σκοπιές από τις οποίες μπορεί να εξεταστεί το πρόβλημα της σύγχρονης και ειδικότερα της πρωτοποριακής μουσικής: η σκοπιά του συνθέτη και η σκοπιά του δέκτη. Από την κάθε σκοπιά οι αξιώσεις ενδέχεται να είναι (και πολλές φορές είναι) διαφορετικές και φυσικά διαφορετικές προκύπτουν κι οι αξιολογήσεις. Δεν υπάρχει κανένας λόγος για αντιδικίες όσο η μία πλευρά δεν επιμένει να επιβάλει τα κριτήριά της στην άλλη και δεν παρουσιάζει τις γνώμες της ως αλήθειες καθολικού κύρους.

2. Ας επιχειρήσουμε να σταθούμε πρώτα στη σκοπιά του συνθέτη, ο οποίος, όπως είναι φυσικό και απόλυτα δικαιολογημένο, δεν ικανοποιείται με παραδοσιακούς τρόπους μουσικής γραφής. Επιδιώκει μια πρωτοτυπία στα ηχητικά αποτελέσματα γιατί δεν θα είχε λόγο υπάρξεως αν απλώς επαναλάμβανε όσα άλλοι πριν απ' αυτόν ήδη σκέφτηκαν, οργάνωσαν και πέτυχαν. Για να ξεφύγει από τα παραδοσιακά σχήματα, κι όταν δεν έχει ακόμη στο νου του κάποιο συγκεκριμένο νέο τρόπο γραφής, είναι αναγκασμένος να πει-

ραματιστεί, να ψηλαφήσει μέσα σε νέους ηχητικούς χώρους, να δοκιμάσει δρόμους που πριν ήταν κλειστοί. Οι αναζητήσεις αυτές είναι δύσκολες· χρειάζονται σθένος, επιμονή, φαντασία, συνδυαστική ικανότητα και διάφορα ανάλογα προσόντα.

### Γρ. Δ. Ευστρατιάδης

Και είναι και μάλλον αχάριστες, γιατί το πιθανότερο είναι να μην καταλήξουν σε κάτι πραγματικά αποδοτικό και βιώσιμο. Από την άλλη μεριά είναι χρήσιμες για την επιβίωση της μουσικής ως μέσου καλλιτεχνικής έκφρασης. Γιατί χωρίς τέτοιες κοπιώδεις προσπάθειες η μουσική κινδυνεύει να αποσπαστεί και να φθαρεί με τις συνεχείς επαναλήψεις. Συνεπώς είναι θεμιτό να ενθαρρύνονται και να υποστηρίζονται όσοι καταπιάνονται με τη δύσκολη αυτή υπόθεση. (Δυστυχώς η υποστήριξη αυτή εμφάνισε μια δυσάρεστη παρενέργεια: δημιουργήσε-

ένα ευτροφικό περιβάλλον όπου πολλαπλασιάζονται πέρα από κάθε εύλογο μέτρο τα «αναμοχλευτικά κινήματα» και οι «μουσικές επαναστάσεις». Αλλά αυτό δεν είναι τώρα το θέμα μας).

Οπωσδήποτε η διαδικασία της αναζήτησης είναι συναρπαστική για έναν ειλικρινή και ευσυνείδητο ερευνητή κατά ανάλογο τρόπο όπως οποιοδήποτε απαιτητικό θεωρητικό, τεχνικό ή πρακτικό πρόβλημα αποτελεί μια πρόκληση για ένα ερευνητικό μυαλό και δημιουργεί, πολύ δικαιολογημένα, ένα ζωηρό ενδιαφέρον που μπορεί να απορροφήσει μεγάλο μέρος της πνευματικής δραστηριότητάς του. Πάνω στην προσπάθεια αυτή μπορεί λοιπόν να ξεχασστεί ή να συσκοτιστεί κάπως το κυρίως ζητούμενο που δεν είναι βέβαια άλλο από τη μουσική έκφραση.

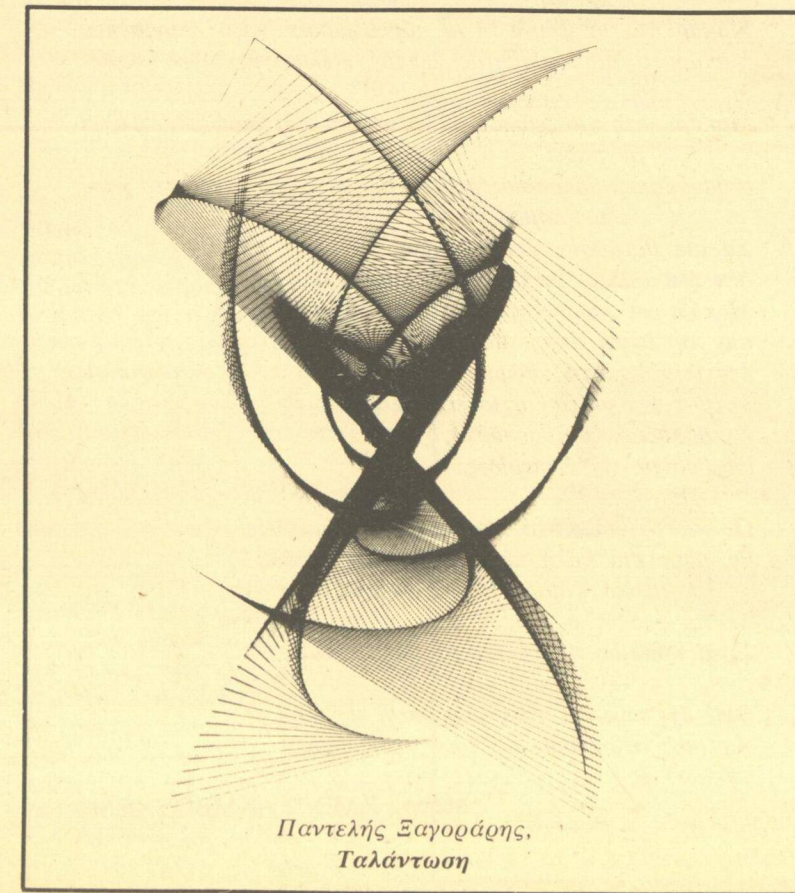
3. Η σκοπιά του συνθέτη είναι περίπου η ίδια με τη σκοπιά ορισμένων ειδικών που παρακολουθούν από κοντά τα προβλήματα της σύνθεσης. Είναι πολύ φυσικό να δίνουν κι αυτοί ιδιαίτερη σημασία σε μια

σειρά από στοιχεία της προσπάθειας του συνθέτη τα οποία δεν έχουν άμεση σχέση με την εκφραστική αξία των νέων έργων.

Τέτοια στοιχεία είναι π.χ. η πρωτοτυπία του προβληματισμού, το θάρρος στη διερεύνηση νέων ηχητικών δυνατοτήτων, η αποφασιστικότητα στην αποτίναξη παραδοσιακών δεσμεύσεων, η ένταση της νοητικής προσπάθειας στην αναζήτηση λύσεων, του γεγονότος της επίτευξης καινούριων ακουσμάτων κ.λπ.

Έπειτα, το ενδιαφέρον για την αναζήτηση καθεαυτή συνδυάζεται στον ειδικό και με την ενδεχόμενη ιδιότητά του ως ερευνητή, ως θεωρητικού δασκάλου, ως ιστορικού της μουσικής, ως κριτικού, ως παρουσιαστή νέων έργων κ.λπ. Μέσα σ' ένα τέτοιο δαίδαλο παραενδιαφερόντων δεν αποκλείεται και στην περίπτωση του ειδικού να μεταταθεί η έμφαση από το τελικό ζητούμενο στις διαδικασίες της παραγωγής του ηχητικού αποτελέσματος.

4. Εξάλλου και πολλοί μουσικοί εκτελεστές έχουν μια στάση απέναντι στα νέα μουσικά ρεύματα που μοιάζει κι αυτή πολύ με τη στάση του συνθέτη και του ειδικού. Πρώτα-πρώτα γιατί πολλοί εκτελεστές γίνονται ειδικοί κατά την άσκηση του επαγγέλματός τους και αποκτούν ανάλογα ενδιαφέροντα για τις καινούριες συνθέσεις. Έπειτα γιατί ένα έργο που θέτει στον εκτελεστή απαιτήσεις διάφορες απ' αυτές που είναι συνηθισμένες ν' αντιμετωπίζει σε παραδοσιακά έργα αποτελεί μια πρόκληση στις ικανότητές του, ένα καινούριο πρόβλημα τεχνικό ή εκφραστικό που ζητάει τη λύση του και μπορεί να συγκεντρώσει το κύριο μέρος της προσοχής του. Ας μην υποτιμάμε και έναν άλλο παράγοντα: ότι για έναν εκτελεστή η ειδικευση σε πρωτοποριακά έργα μπορεί να παρουσιάζει μεγάλο επαγγελματικό ενδιαφέρον. Υπάρχουν βέβαια και εκτελεστές όχι λιγότερο αξιολογημένοι που έχουν μια πιο επιφυλακτική στάση απέναντι στα πρωτοποριακά έργα. Αυτοί απασχολούνται εξαντλητικά με τους ατέλειωτους προβληματισμούς που αντιμετωπίζουν στην προσπάθειά τους να αποδώσουν ευσυνείδητα τα σημαντικά παραδοσιακά έργα και γι' αυτό ανοίγουν με μεγάλο δισταγμό τον κύκλο του ρεπορτορίου τους



Παντελής Ξαγοράρης,  
Ταλάντωση



# Τι είναι ΤΟ «Αναγνώσιμο» Θέατρο

Νά λοιπόν που μ' αυτόν τον πρόλογο προσπαθώ να υπερασπιστώ τη χρησιμότητα της θεωρίας, για να ενισχυθεί η αξία του κειμένου που ακολουθεί και που θα επιχειρήσει τη διατύπωση ενός, κατά τη γνώμη μου, σημαντικού όρου για τη θεατρική γραφή και πράξη, του όρου «αναγνώσιμο θέατρο».

Ας δούμε πρώτα απ' όλα τι υπονοεί αυτός ο όρος. Ένα σύγχρονο ρεύμα, με σημαντικό ειδικό βάρος, που έλαβε πολλές μορφές στη θεατρική ιστορία, ενδιαφέρεται (μάχεται) για τη διαμόρφωση των συνειδήσεων του κοινού. Εδώ αναφερόμαστε στο πολιτικό, λαϊκό, στο στρατευμένο θέατρο. Η αφύπνιση της συνείδησης του θεατή, αλλά και η διατήρησή της είναι ένα σύνθετο φαινόμενο. Για την πραγματοποίησή του είναι απαραίτητη μια μέθοδος που να συνδυάζεται αποτελεσματικά με τη γενικότερη κατάσταση της συγκεκριμένης κοινωνίας και της υπερδομής που τη χαρακτηρίζει. Και σίγουρα δεν υπάρχει κανένας δεκάλογος που να ορίζει τελεσίδικα και για κάθε περίπτωση αυτή τη μέθοδο. Για παράδειγμα η AGIT-PROP που επηρέασε τη νεαρή Σοβιετική Ένωση του '20, δεν συνδυάζεται αποτελεσματικά με τις σημερινές κοινωνικές συνθήκες του τόπου μας. Μένει λοιπόν στον ερευνητή να μελετήσει τους μηχανισμούς της συνείδησης με περισσότερη λεπτομέρεια, να ανακαλύψει τους βασικούς τρόπους λειτουργίας της, να οργανώσει τη μέθοδο επηρεασμού της κι έτσι να τροφοδοτήσει τη θεατρική πράξη με ένα πολύ χρήσιμο υλικό. Αυτό είναι το ένα ζητούμενο.

Να όμως κι ένα άλλο πρόβλημα που απασχολεί το θεατρικό ρεύμα που μελετάμε. Μια παράσταση πρέπει να είναι απλή ώστε να γίνεται κατανοητή στο αμήνο κοινό ή μήπως η απλότητα αυτή οδηγεί σε μια παραποίηση της πραγματικότητας, που χάνει έτσι την πολυπλοκότητά της; Αλλά από την άλλη, αν η παράσταση είναι με τέτοιο τρόπο σύνθετη, ώστε να εξασφαλίζει μια ουσιαστική διερεύνηση της πραγματικότητας, μήπως έτσι χάνεται η

Η θεωρία γύρω από ζητήματα θεάτρου έχει παραμεληθεί στον τόπο μας. Θα 'λεγα καλύτερα ότι κανείς δεν την υπολογίζει σαν παράγοντα θεατρικής ανάπτυξης. Έχουν καλλιεργηθεί μόνο δυο συγγενικές με τη θεωρία δραστηριότητες, η κριτική και η θεατρολογική ανάλυση. Σ' ό,τι αφορά στην πρώτη, όλοι γνωρίζουμε την ανεπάρκειά της, γιατί καθορίζεται κύρια από σκοπιμότητες, αλλά και έλλειψη εμπέδωσης. Η θεατρική κριτική από τη φύση της δεν υπερασπίζεται απόψεις τεκμηριωμένες, με μακροπρόθεσμη χρησιμότητα. Οπωσδήποτε επηρεάζει τη βιωσιμότητα των διάφορων παραστάσεων, αλλά το εργαλείο της είναι η επιφανειακή και μονομερές κρίση. Αντίθετα η θεατρολογική ανάλυση έχει στενότερη σχέση με τη θεωρία, αλλά σπάνια ασχολείται με σύγχρονα θεατρικά προβλήματα. Μελετάει είδη και τάσεις που έχουν ολοκληρωθεί. Απαιτεί μια ιστορική απόσταση απ' το αντικείμενο που καταπιάνεται. Εξάλλου η ανάπτυξη της είναι περιορισμένη και αφορά ελάχιστες αξιόλογες αναλύσεις (κωμειδύλιο, επιθεώρηση).

Η θεωρία απ' τη μεριά της αντλεί τα δεδομένα της από την πράξη και επιχειρεί να δώσει ολοκληρωμένες λύσεις σε καιρία και άμεσα προβλήματα. Συμμετέχει στη διαμόρφωση των τάσεων στο σύγχρονο θεατρικό τοπίο με έγκυρο τρόπο. Παρευρίσκεται στη στιγμή της δημιουργίας, στοχάζεται πάνω στις λάμπεις και τις δυσκολίες της και την τροφοδοτεί μ' ένα υλικό ικανό να προσανατολίζει. Αρκεί, χωρίς βέβαια να χάνει τη συνθετότητά της, να πετυχαίνει μια σαφήνεια στην έκφραση, έτσι ώστε η επιρροή της στην πράξη να είναι αποτελεσματική.

## Γιάννης Καραχισαρίδης

δυνατότητα επηρεασμού των συνειδήσεων, επειδή το κοινό απλά δεν καταλαβαίνει, δεν κοινωνεί με τη θεατρική πράξη; Να λοιπόν που το ζητούμενο τώρα πήρε κι άλλες διαστάσεις. Έχουμε πλέον να μελετήσουμε ένα τρίπτυχο αλληλοεπηρεαζόμενο που θα καθορίσει τελειωτικά το πρόβλημα της διαμόρφωσης του κοινού. Το τρίπτυχο αναλύεται στη συνείδηση, στο σύνθετο και στο κατανοητό. Το κείμενο που ακολουθεί θα προσπαθήσει να διερευνήσει

τις τρεις αυτές πτυχές του προβλήματος, για να καταλήξει στον όρο «αναγνώσιμο θέατρο», που κατά τη γνώμη μου αποτελεί το βασικό αγωγό απ' όπου θα περάσει η λύση του θεωρητικού μας προβλήματος.

Η επιλογή όμως του όρου πρέπει να εξηγηθεί. Ανάγνωση δεν σημαίνει απλά «διαβάω», είναι μια έννοια πιο διεισδυτική. Αποσκοπεί στη γνώση κι έχει μια σαφή αναλογία με την αναγνώριση. Αναγνωρίζω τα σημεία της παράστασης που πα-

ρακολουθώ σημαίνει κατανοώ χωρίς ιδιαίτερο κόπο, αλλά και σε βάθος. Αναγνωρίζω το αντικείμενό μου (την παράσταση), για να υπεισέλθω στη συνέχεια σε μια γόνιμη γνωστική διαδικασία. Μ' αυτήν την έννοια χρησιμοποιείται σ' αυτό το κείμενο ο όρος «ανάγνωση». Το αναγνώσιμο, τέλος, αναφέρεται σ' εκείνη τη θεατρική παράσταση που είναι δυνατόν να αναγνωσθεί ή είναι αξία να αναγνωσθεί.

Νομίζω πως τώρα μπορούμε να αρχίσουμε την ανάλυση του προβλήματός μας, ξεκινώντας απ' την πρώτη πτυχή του: το «κατανοητό». Ένα θεατρικό έργο γίνεται κατανοητό με τη βοήθεια δύο βασικών μοχλών, του ήρωα και του μύθου που αρθρώνεται με μια συγκεκριμένη πλοκή. Δυο σχεδόν απαραίτητα συνθετικά μέρη, δυο δομικά στοιχεία της θεατρικής τέχνης που πρωτοφανερώνονται πολύ παλιότερα σε αρχέτυπες λαϊκές αφηγήσεις. Η πολλαπλή και η πολύπλευρη χρήση τους δημιούργησε μια ποικιλία μορφών, πολλές απ' αυτές έλαμψαν και χάθηκαν κάτω απ' την πίεση των κοινωνικών μεταβολών. Σημασία έχει ότι στις σημερινές επιβιώσεις φτάσαμε μέσα από διαδικασίες συμπύκνωσης και τυποποίησης των διάφορων τρόπων χρήσης του ήρωα και του μύθου. Έτσι ώστε νομοποιήθηκαν κάποια θεατρικά είδη και ρεύματα που, παρ' όλη τη διαφοροποίηση μεταξύ τους, λειτουργήσαν κάτω από ένα κοινό παρονομαστή, μία κατά βάση κοινή μεταχείριση του μύθου και του ήρωα. Θεμελιακή αφετηρία αυτής της μεταχείρισης ήταν οι διατυπώσεις του Αριστοτέλη, ενότητα, λογική και συνοχή του μύθου, μίμηση πράξεων σπουδαίων, πράξεις συνεχείς και ενιαίες, τέλος ολοκληρωμένο που συνοδεύεται απ' την κάθαρση ή, αν θέλετε, διάφορες παραλλαγές συγκινησιακής δικαίωσης.

Είναι φανερό πως εδώ αναφέρομαι σ' ένα ευρύ φάσμα θεατρικών έργων και σε πρώτη ματιά θα νόμιζε κανείς ότι τίποτα το κοινό δεν υπάρχει, ας πούμε, ανάμεσα στο μπουλβάρ και στο ρεαλισμό του Γκόρκου — και

υπάρχουν άπειρα παραδείγματα τέτοιων αντιδιαστολών. Όμως σ' αυτά τα φαινomenικά ξένα θεατρικά είδη η διαφοροποίηση μεταξύ τους έγκειται στην ποιότητα των διανοημάτων και των ανθρώπινων σχέσεων (πράξεων) που το κάθε είδος προβάλλει, ενώ αντίθετα το ενδιαφέρον αυτού του άρθρου εντοπίζεται στον κοινό παρονομαστή που προαναφέραμε, δηλαδή την κατά βάση κοινή μεταχείριση του μύθου και του ήρωα.

Και πρώτα απ' όλα ο μύθος, μια συναρπαστική, αληθοφανής ανασύνθεση της ζωής, που κινείται στα πλαίσια της πραγματικότητας, εμπνέεται απ' αυτήν για να δημιουργήσει μια κατ' επιθυμία ανασκευή της, πάντα όμως — κι αυτό το τονίζουμε — σε μια κλειστή κι αυτοτελή ιστορία. Ο μύθος αποτελεί το έναυσμα για να παρακολουθήσουμε στη σκηνή μια αυταπάτη πραγματικής ζωής, που στηρίζεται στη γέννηση, στο μέτωμα και στην οριστική κατάληξη\* των ανθρώπινων σχέσεων που εμπεριέχει. Ένας καρπός, δηλαδή, συγκεκριμένος κι ολόκληρος, πνευματικά απολαυστικός και σε τελευταία ανάλυση εύπεπτος. Και προχωρώντας παρακάτω, ότι απορρέει από το μύθο, οι συνθήκες και οι συγκρούσεις του δράματος, όλα είναι περασμένα μέσα από το στοχαστικό φίλτρο της συνείδησης ενός κεντρικού ήρωα. Κοιτολογός ο μύθος εκφράζει το συνολικό του νόημα μέσα από μια συνείδηση, από ένα ανθρώπινο πλάσμα, που με τη δράση του, τους διαλογισμούς του, την εξέλιξη του γίνεται το κεντρικό σημείο του δράματος ή καλύτερα γίνεται το ίδιο το δράμα. Εδώ δεν εξετάζουμε, γιατί άλλωστε κι η ουσία δεν αλλάζει, αν το κεντρικό πρόσωπο είναι θετικός ή αρνητικός ήρωας ή αν παραλλάσσεται με τη μορφή του αντιήρωα, αν πραγματοποιεί μεγάλες πράξεις ή αν είναι εσωστρεφής ή πάλι αν δευτερεύοντα πρόσωπα αποκτούν ιδιαίτερη σημασία στο δράμα. Όλες αυτές οι περιπτώσεις και άλλες πιθανές δεν μεταβάλλουν τη βασική μεταχείριση του ήρωα στα σχετικά θεατρικά είδη.

Σ' αυτό το σημείο ίσως θα 'λεγε κανείς τι το μεμπτό παρουσιάζει αυτή η εικόνα που περιγράψαμε. Στο κάτω-κάτω εδώ πρόκειται για το πιο αναγνωρισμένο και αποτελεσματικό μοντέλο πρόσβασης του θεάτρου στο ευρύ κοινό. Ένα μοντέλο που έχει στεγάσει τόσα σημαντικά θεατρικά έργα, που έκφρασε τις ανησυχίες, αλλά και ψυχαγωγία, συντρόφευσε τις δυτικές κοινωνίες για τόσα πολλά χρόνια. Πράγματι

\* Μια διάταξη που μας θυμίζει τη στερεώτυπη διαλεκτική του Χέγκελ, θέση — αντίθεση — σύνθεση, που δεν προβλέπει όμως το καθοριστικό πλέγμα των αντιφάσεων.

είναι αλήθεια ότι αυτό το μοντέλο γαλούχησε θεατρικά ρεύματα μεγάλης αξίας, που συνόδεψαν έντονες κοινωνικές ανακατατάξεις και είναι σημαντικό που εμπεριέχει το πλεονέκτημα του κατανοητού. Αλλά αυτός ο συγκεκριμένος τρόπος που ο μύθος και ο ήρωας ενσωματώνονται στη θεατρική πράξη έγινε η αιτία μιας βασικής επίδρασης στις συνειδήσεις, που δεν είναι άλλη απ' τη συγκίνηση. Μια συγκίνηση όμως που, μόνο επειδή είναι διαρκής και τηλεσίδικη, έγινε το νέφος που συσκοτίζει τη θέση της πραγματικότητας. Αυτή η συγκίνηση λοιπόν, σε συνδυασμό με την ιδιαιτερότητα της θεατρικής ζωντανίας, της υπόδουσης, της ζωντανής παρουσίας των προσώπων-ηρώων στη σκηνή, οδήγησε στη διαδικασία της ταύτισης.

Μιας έννοιας καθοριστικής, αλλά συγχρόνως πολύ παρεξηγημένης και καθόλου μονοδιάστατης, όπως πολλοί την αντιλαμβάνονται.

Πριν προχωρήσω είναι ανάγκη να ακολουθήσουν ορισμένα σχόλια γύρω απ' τη σύντομη αυτή παράθεση. Ο ρόλος του μύθου και του ήρωα είναι κυρίαρχος στο θέατρο, αλλά όχι και μοναδικός. Εξάλλου το τελευταίο μισό του αιώνα μας στάθηκε η κοιτίδα της αμφισβήτησής του, που στα πλαίσια της εμφανίστηκαν θεατρικά είδη τα οποία αποκοιμήθηκαν αυτά τα δομικά στοιχεία. Εδώ μπορούμε να ξεχωρίσουμε το θέατρο του παραλόγου, που στόχευσε στην αποδιάρθρωση και τελικά στην καταστροφή του μύθου, επειδή πίστευε ότι η παραδοσιακή του μεταχείριση δεν μπορούσε πλέον να εκφρά-

σει το πάθος (υποφορά) της σύγχρονης κοινωνίας. Σχετική είναι και η περίπτωση του θεάτρου ντοκουμέντου, κύρια εκεί που παραμένει αμιγής. Στην Ευρώπη και στην Αμερική, στις δεκαετίες του '60 και του '70, παρατηρήθηκε μια στροφή των πειραματισμών στις τελετουργίες του ανατολικού θεάτρου, που συνοδεύτηκε από μία προσπάθεια να αναδειχτεί ο ήθος σε ηγετικό στοιχείο της παράστασης. Υπάρχει, τέλος, και η περίπτωση που η απουσία του μύθου δεν οφείλεται σε κάποια οργανωμένη αντίθεση, έγκειται απλά στο ότι το θέατρο ιδιοποιήθηκε κάποιες φόρμες από συγγενικά του θεάματα, κι έτσι σύνθεσε ένα καινούριο είδος, την επιθεώρηση.

Σ' αυτό το άρθρο όμως το ενδιαφέρον συγκεντρώνεται και στο μύθο και στον ήρωα, σε μια προσπάθεια να ανιχνεύσουμε μια διαφορετική και πιο αποτελεσματική μεταχείρισή τους. Αυτό είναι το θέμα μας και εκεί αναφέρεται ο όρος «αναγνώσιμο θέατρο».

Το επόμενο σχόλιο αναφέρεται στη συγκίνηση, που, όπως τονίσαμε παραπάνω, στο παραδοσιακό θέατρο είναι διαρκής και τηλεσίδικη. Αυτά τα χαρακτηριστικά της θα εξηγήσουμε και θα προσπαθήσουμε να ανασκευάσουμε στη συνέχεια κι όχι την ίδια τη συγκίνηση, που στο κάτω-κάτω είναι στοιχείο αναπόφευκτο και θεμελιακό, εκ των ουκ άνευ για το θέατρο και την τέχνη γενικότερα.

Τέλος, στη συνέχεια αυτού του κειμένου κάθε αναφορά στη χρήση του μύθου και του ήρωα που περιγράψαμε θα εκφράζεται με τον όρο «κοινόχρηστοι κώδικες».

Τώρα είμαστε έτοιμοι να ασχοληθούμε με το ζήτημα της ταύτισης. Το ζήτημα αυτό θα σταθεί αφορμή να ενσκόψουμε βαθύτερα στη λειτουργία της συνείδησης, που ήταν ένα απ' τα τρία ζητούμενα που θέσαμε στην αρχή του άρθρου.

Όσοι κρίνουν επιφανειακά το φαινόμενο της ταύτισης ή παρερμηνεύουν τα συμπεράσματα του Μπρέχτ (ανολοκλήρωτα εξάλλου), αποφαίνονται ότι ο θεατής ταυτίζεται συγκινησιακά με τον ήρωα και τις καταστάσεις του έργου κι έτσι εμποδίζεται να κρίνει αντικειμενικά ό,τι βλέπει. Αυτή η διαπίστωση ερμηνεύει άραγε την πραγματικότητα και παρ' όλη τους τις είναι οι αιτίες και τ' αποτελέσματα του φαινομένου της ταύτισης; Θα ξεκινήσουμε την αναζήτησή μας μελετώντας ποια είναι η μορφή της συνείδησης που φέρει ο θεατής μπεινώντας στην αίθουσα. Πρώτα απ' όλα είναι εξοπλισμένος με κάποιες προκατασκευασμένες αντιλήψεις, κάποιες τελειωτικές κρίσεις-αποφθέγματα. Γενικά είναι εμποτισμένος με κάποια κοσμοθεωρία (τρόπος κατανο-



Ο Μπ. Μπρέχτ διδάσκει Μάνα Κουράγιο, (1951)

## Γιάννης Καραχισαρίδης «Αναγνώσιμο» Θέατρο

νης της ζωής σ' όλες της τις εκδηλώσεις), μια παραλλαγή του ιδεολογικού υλικού της εποχής του. Ακόμα μπορούμε να πούμε ότι κυριαρχείται σ' ένα βαθμό από οικείους πολύ γνωστούς και διάφανους μύθους\*, που είναι εγγαυράμνοι στη συνείδησή του. Μύθοι που αποτελούν αυτονόητα βιωμένα πολιτιστικά αντικείμενα που επιδρούν στη συνείδηση των ανθρώπων μέσα από μια διαδικασία που στην ουσία τους διαφεύγει. Μύθοι που είναι το μέσο της ιδεολογικής τους χειραγώγησης, που χαράζουν το πλαίσιο μέσα στο οποίο η συνείδηση αναγνωρίζει τον εαυτό της, ένα πλαίσιο απ' την άλλη μεριά που εμποδίζει τη συνείδηση να γνωρίσει τον εαυτό της. Σ' αυτό το σημείο θέλω να παρατηρήσω ότι οι μύθοι που εμποδίζουν τους κοινόχρηστους κώδικες σ' ένα θεατρικό έργο ικανοποιούν ένα από τα δύο χαρακτηριστικά του «αναγνώσιμου», το στοιχείο της αναγνώρισης κι όχι το στοιχείο της γνώσης.

Και προχωρούμε. Είδαμε μέχρι τώρα ποια είναι η γενική κατάσταση της συνείδησης του θεατή που είναι έτοιμος να παρακολουθήσει μια παράσταση. Προτού λοιπόν αρχίσει η διαδικασία της ψυχολογικής ταύτισης με τον ήρωα, η συνείδηση αναγνωρίζει τον εαυτό της μέσα στο ιδεολογικό περιεχόμενο του έργου και στις ιδιαίτερες μορφές που αποδίδουν το περιεχόμενο αυτό. Προτού αποτελέσει το θέμα την αφορμή μιας ταύτισης, συνιστά την αφορμή μιας πολιτιστικής και ιδεολογικής αναγνώρισης. Έτσι το φαινόμενο που μελετάμε ξεπερνάει τα στενά ψυχολογικά πλαίσια και αναγίνεται σε μια γενικότερη πολιτιστική και ιδεολογική σχέση.

Πρέπει επίσης να πούμε ότι αυτή η πλατύτερη σχέση-αναγνώριση δεν είναι ένα απλό αντικαθρέφτισμα (το θέατρο δεν είναι πάντα ο καθρέφτης της ζωής), αλλά πρόκειται για μια σχέση αντιφατική — αντιφατική εξέλλου είναι και η ιδεολογική σύν-

θεση της κοσμοθεωρίας του θεατή που μέσα της συνυπάρχουν συγκρουόμενες «αλήθειες». Ας πάρουμε ένα παράδειγμα: Βλέπουμε στη σκηνή έναν ήρωα, απατεώνα και δολοφόνο. Στην καθημερινή ζωή ο θεατής δεν δέχεται μια τέτοια συμπεριφορά («αλήθεια» που κατέχει), στο θέατρο όμως υποκύπτει στη λάμψη του μύθου που θέλει τον συγκεκριμένο ήρωα ισχυρή προσωπικότητα, με θαυμαστές ικανότητες (συγκρουόμενη «αλήθεια» ή ιδανικό που αποδέχεται ο θεατής). Εδώ βλέπουμε να επενδύονται, σε μια κατ' αρχήν μη αποδεκτή συμπεριφορά, «μυθικές αρετές», έτσι ώστε να υπερκεραστούν οι όποιες αμφιβολίες του θεατή. Ο συναρπαστικός τρόπος που ο μύθος αναδεικνύει τον ήρωα εγκαλεί τη συνείδηση του θεατή να βρει αντιστοιχίες, να αυτοαναγνωριστεί, να ενεργοποιήσει απ' το συνολικό υλικό της κοσμοθεωρίας του εκείνη την έκφανση που ταιριάζει στον ιδεολογικό μύθο της παράστασης. Η ταύτιση, τελικά, δεν πραγματοποιείται αποκλειστικά όταν υπάρχει ταυτότητα απόψεων, γούστου και επιθυμιών, δεν είναι δηλαδή μια ισότιμη σχέση θεατή-σκηνής. Αντίθετα η ταύτιση είναι ένα ευέλικτο και διεισδυτικό φαινόμενο που παρασύρει συχνά καλά οχυρωμένες συνειδήσεις, ανατρέπει αντιτάσεις, εκφράζει τις δυνατότητες μαγνητισμού και κυριαρχίας που ασκεί η σκηνή, υπενθυμίζοντας και αναπαράγοντας στη συνείδηση του θεατή τους ιδεολογικούς μύθους που φέρει η κοινωνία.

Εδώ ίσως κάποιος να ισχυριστεί ότι ο βαθμός της κριτικής συνειδητοποίησης του θεατή μπορεί να είναι τόσο ισχυρός, ώστε να είναι σε θέση η συνείδησή του να αμφισβητεί, να κρίνει τους επιφανειακούς και βαθύτερους μύθους που απορρέουν από την παράσταση. Πράγματι σ' αυτήν την περίπτωση το φαινόμενο της ταύτισης απουσιάζει κι έχουμε το θεατή να εξανίσταται για μια παράσταση που «αποπροσανατολίζει», που «αποχαινώνει», που «μυθοποιεί» την πραγματικότητα. Μ' αυτό τον τρόπο το ίδιο το έργο ωθεί τη συνείδηση να σταθεί σε απόσταση, να τοποθετηθεί εκτός των τειχών, να πάρει τη θέση εκείνου που κρίνει και κάνει τους απολογισμούς του. Εδώ η ιδιότυπη σχέση σκηνής-κοινού αντιστρέφεται. Αυτό που στην προηγούμενη περίπτωση νέμονταν η σκηνή, την κυριαρχία και την έσχατη κρίση, το κατέχει τώρα η συνείδηση του θεατή που επιβάλλεται σ' αυτή τη σχέση. Σε πρώτη ματιά θα λέγαμε ότι πρόκειται για μια προωθημένη συ-

νείδηση που έχει αποποιηθεί τον παραμορφωτικό καθρέφτη των μύθων. Όμως τα πράγματα δεν είναι τόσο απλά. Στην περίπτωση αυτή έχουμε πάλι μια αυτοαναγνώριση ή καλύτερα μια επιβεβαίωση. Γιατί η συνείδηση που από απόσταση κρίνει, ταυτόχρονα επιδοκιμάζει τις ιδεολογικές της θέσεις. Επαναπαύεται στο κατακτημένο. Τη χρονική στιγμή που η συνείδηση κρίνει ή καλύτερα απορρίπτει τους μύθους της παράστασης και το ιδεολογικό τους περιεχόμενο, παραμένει από άλλες μεριές διαβρωμένη και αμφισβητούμενη. Κι αυτό συμβαίνει γιατί η κριτική συνειδητοποίηση της πραγματικότητας δεν είναι στατική, δεν είναι τελεσίδικη. Αντίθετα συνι-

στά μια περιπλάνηση μέσα στις κινούμενες εξελίξεις, στις μεταποτίσεις των συσχετισμών, στις εναλλαγές των αντιφάσεων. Κι εδώ μιλάμε για μια κριτική συνειδητοποίηση που απογειώνεται πέρα απ' την υλική βάση της ταξικής συνείδησης και διεισδύει στον δαιδαλώδη χώρο του επικδομημένου. Τελικά πρέπει να πούμε ότι ακόμη και μια προωθημένη συνείδηση, όταν καταλήγει σε μια «αλήθεια» και εγκαθίσταται σ' αυτήν, παύει ν' αφογκράζεται τους λεπτούς κραδασμούς των ιδεολογικών μεταβολών, μετατρέπεται σ' αυτό που θα ονομάσουμε συμβατική συνείδηση.

Λέγοντας συμβατική συνείδηση επικαλούμαστε εκείνη τη συνείδηση

## ΑΣΤΕΡΙ

**ΝΤΙΝΟ ΜΠΟΥΤΖΑΤΙ: Η "Ερημος των Ταρτάρων"**

Ο βασικός ήρωας, ο Τζοβάνι Νιρόγκο, είναι ο αιώνιος άνθρωπος: όσο είναι νέος ζει με αυταπάτες, καθώς όμως γερνάει παραιτείται από τις ελπίδες του. Η δράση του έργου εκτυλίσσεται στην "Ερημο των Ταρτάρων": ένα τοπίο που βρίσκεται στην έσχατη του όνειρου, πέρα από τα όρια του τόπου και του χρόνου, καθαρίο και εξωπραγματικό.

**ΙΤΑΛΟ ΚΑΛΒΙΝΟ: Οι Δύσκολοι Έρωτες**

Ένας υπάλληλος, μία παντρεμένη, ένας μύσπας, μία κολυμβήτρια, ένας κακοποιός... αναζητούν λίγη ανθρώπινη έπαφή κι έπικοινωνία, προσπαθούν να ζήσουν ένα «μοναδικό» έρωτα ή απλά ένα ερωτικό χάλδι... Συνήθως δέν τό κατορθώνουν γιατί οι έρωτες είναι δύσκολοι κι οι άνθρωπινες σχέσεις πολύπλοκες.

**ΕΡΝΕΣΤΟ ΣΑΜΠΑΤΟ: Το Τούνελ**

«...σέ κάθε περίπτωση υπήρχε ένα και μοναδικό τούνελ σκοτεινό και μοναχικό: τό δικό μου, τό τούνελ πού μέσα του είχαν κυλήσει τά παιδικά μου χρόνια, ή νιότη μου, ή ζωή μου ολόκληρη».

Ένα από τά άριστουργήματα τής λογοτεχνίας τής Αργεντινής.

**ΜΟΧΑΜΕΝΤ ΣΟΥΚΡΙ: Τό Γυμνό Ψωμί**

Η σπαρτακτική μαρτυρία ενός περιθωριακού τού τρίτου κόσμου. Τό πέτρινο κρεβάτι τού ήρωα στό νεκροταφείο, τά κορίτσια, τό σέξ, οι πόρνες, τό κρασι, τό λαθρεμπόριο, τό χάσις, ή φυλακή, ή πολιτική, τό μίσος, ό μουσουλμανισμός: κάθε σελίδα και μία βόμβα μολότωφ.

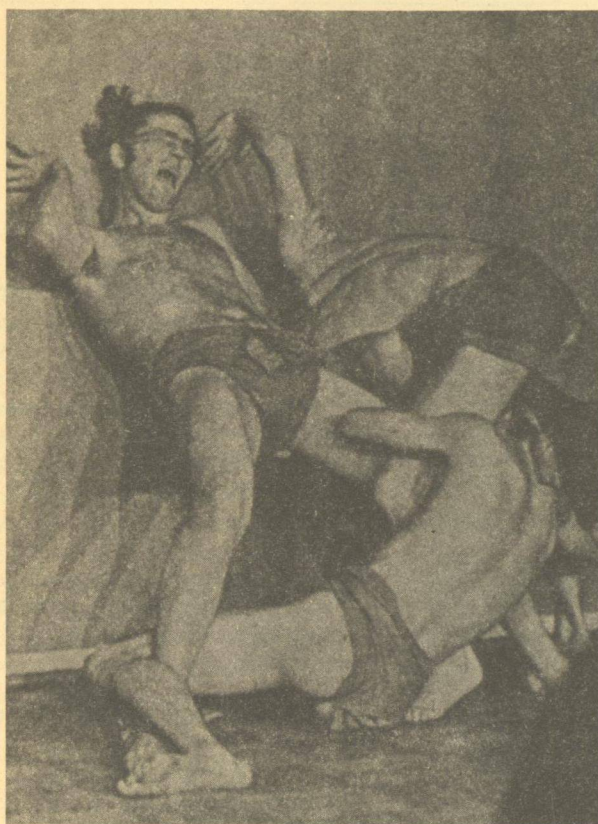
**Π. ΜΠΡΥΚΝΕΡ: Τά Μαύρα Φεγγάρια τού Έρωτα**

Ένα μυθιστόρημα τής «άγριότητας». Οι ήρωες του, πλάσματα σημαδεμένα με τό στίγμα μιάς συναισθηματικής άναπρηγίας, καταλήγουν νά βρισκουν τήν εύτυχία μονάχα μέσα στό μίσος.

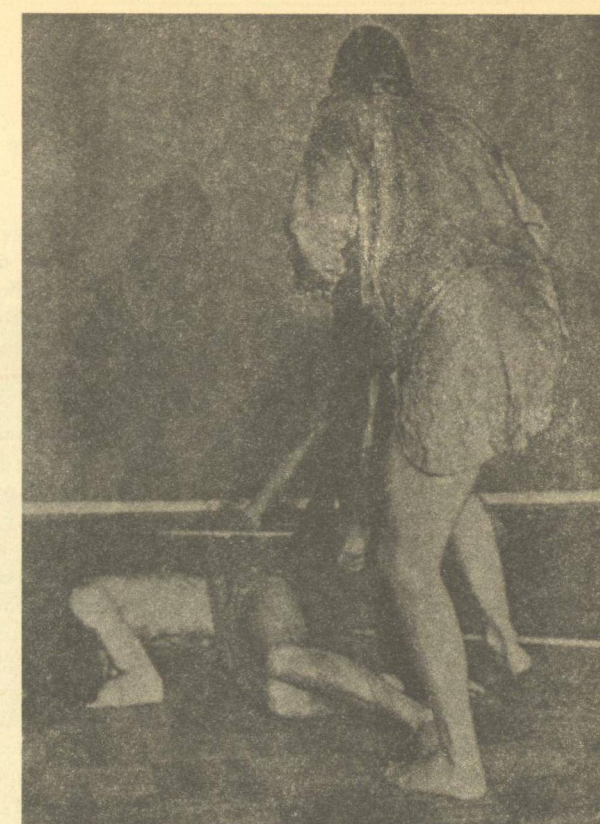
## ΑΣΤΕΡΙ

ΣΟΛΩΝΟΣ 121 ● ΑΘΗΝΑ ● ΤΗΛ. 3606 597. 3619 802

\* Με τον όρο «μύθος» — «μυθολογία» δεν αναφερόμαι εδώ στη στενή έννοια του θεατρικού μύθου που μελετήσαμε παραπάνω. Ο μύθος εδώ συνιστά μια γενικότερη μορφή προσέγγισης, αλλά και παραποίησης της πραγματικότητας, που διεισδύει όχι μόνο στην τέχνη, αλλά και σ' όλες τις μορφές της κοινωνικής συνείδησης. Πρόκειται για ένα πρωταρχικό ιδεολογικό στοιχείο κάθε κοινωνικού σχηματισμού, συσχετίζεται έντονα με τον συγκινησιακό χώρο της ανθρώπινης συνείδησης, δημιουργεί απλοποιημένες εικόνες, επισκιαζόντας το πλέγμα των κινούμενων αντιφάσεων που συνιστούν την πραγματικότητα.



Σκηνές από το έργο «Blindfold» με τον αγγλικό θίασο P.A.T.



που έχει συμβαστεί, έχει υπεισέρθει σε κατάσταση ακινησίας, έχει οριστικοποιήσει κάποιο τρόπο κατανόησης της ζωής και μάλιστα τον κυρίαρχο. Η συμβατική συνείδηση διέπεται από την κοινή λογική, που επιβάλλει σ' όλες τις εκδηλώσεις της ζωής μια συστηματική διαστρέβλωση, μια μόνιμη τάση αποϊστορικοποίησης. Λέει ο Μαρξ, «οι ιδέες της κυρίαρχης τάξης είναι, σε κάθε ιστορική φάση, οι κυρίαρχες ιδέες, δηλαδή, η τάξη που αποτελεί την κυρίαρχη υλική δύναμη της κοινωνίας, ταυτόχρονα αποτελεί και την κυρίαρχη διανοητική δύναμή της». Οι κυρίαρχες ιδέες συγκαλύπτονται διαμέσου της μυθοποίησης, επιτελώντας έτσι τη ζωτική τους λειτουργία, να γίνονται οικείες και κατανοητές, δηλαδή, κοινή λογική, που με τη σειρά της διαποτίζει τη συνείδηση, μετατρέποντάς την σε συμβατική. Έτσι η συμβατική συνείδηση είναι η έκφραση της κυριαρχίας των ιδεών της άρχουσας τάξης. Κατέχει καθαρές, απόλυτες και εκλαϊκευμένες «αλήθειες», που η ανατροπή τους είναι η αναγκαία συνθήκη που θα κάνει ορατή την αντικειμενική διάρθρωση της πραγματικότητας. Εδώ όμως πρέπει να προσέξουμε, γιατί δεν αρκεί η εμφάνιση μιας προοδευτικής άποψης που θ' ανατρέπει εκείνη της κυριαρχούσας ιδεολογίας. Η κοινή λογική είναι ένας μηχανισμός ανεξάρτητος απ' τις απόψεις (ιδέες), αντίθετα έχει την ικανότητα να τις αιχμαλωτίζει. Έτσι η κοινή λογική είναι σε θέση να επικαλύψει την καινούρια, την προοδευτική άποψη, να την οικειοποιηθεί προς όφελος των κυρίαρχων ιδεών και σιγά-σιγά να τη μυστικοποιήσει, αποκόπτοντάς την απ' τη

ρέουσα πραγματικότητα, στερώντας την απ' τους ζωτικούς χυμούς της. Η συμβατική συνείδηση, λοιπόν, κάτω από την επήρεια της κοινής λογικής είναι δυνατόν να φέρει όχι μόνο τις «παραδοσιακές αλήθειες» της κυρίαρχης ιδεολογίας, αλλά και τις εκσυγχρονισμένες, μέσω των οπών η άρχουσα τάξη απολαμβάνει το φιλελευθερισμό της.

Ας ανακεφαλαιώσουμε τώρα τα συμπεράσματά μας γύρω απ' τους μηχανισμούς της συνείδησης. Καταλήξαμε σε δύο τύπους σχέσεων του θεατή με τη σκηνή, στην ταύτιση και στην απόσταση. Κι απ' ό,τι είδαμε και οι δύο τρόποι δεν ανακινούν τέτοιες κριτικές διαδικασίες, ώστε να διαρραγεί η συμβατική συνείδηση, αλλά λειτουργούν είτε σαν απορρόφηση — αυτοαναγνώριση (ταύτιση), είτε σαν αντιπαράθεση — αυτοεπιβεβαίωση (απόσταση).

Να τώρα που φτάσαμε στο κρίσιμο σημείο της ανάλυσής μας, στο σύνθετο. Είναι εκείνη ακριβώς η πλευρά του θεωρητικού μας προβλήματος που θα μας οδηγήσει σε ουσιαστικές λύσεις. Εδώ η λέξη «σύνθετο» χρησιμοποιείται για να εκφράσει εκείνο το αποτέλεσμα, εκείνη τη δομή, που είναι η συνισταμένη (σύνθεση) απλούστερων μορφών. Αυτή η πτυχή του «αναγνώσιμου θεάτρου» δεν είναι αυθαίρετη, δεν αιρείται, αλλά πατάει γερά στους κοινόχρηστους κώδικες που περιγράψαμε, τους χρησιμοποιεί, τους ανασυνθέτει σε μια καινούρια ποιότητα, ποτέ όμως δεν ξεκόβει απ' το κατανοητό, δεν έρχεται σ' αντίθεση μ' αυτό. Το σύνθετο δεν προδικάζει την εκμηδένιση της παραδοσιακής πλοκής του θεατρικού έργου.

Αναφέρεται στην εξερεύνηση μιας λανθάνουσας δομής, που ενυπάρχει στους κοινόχρηστους κώδικες, αρκεί να επιλέξουμε και να διατάξουμε το υλικό του έργου, το μύθο και την πλοκή του, τα πρόσωπα και τη δράση τους, με ιδιαίτερη πρόθεση, με βάση κάποιες ανατροπές κανόνων, με μια, δηλαδή, διαφορετική χρήση αυτών των κοινόχρηστων κώδικων, και, το τονίζουμε, ποτέ με την εξέλιψή τους.

Αυτός ο ορισμός του σύνθετου μέρους του «αναγνώσιμου θεάτρου» το περιγράφει απ' εκείνες τις ανατρεπτικές απόπειρες, που είχαν στόχο την καταστροφή μύθου, πλοκής, ηρώων και ό,τι άλλο ονομάσαμε κοινόχρηστους κώδικες. Στην πλειοψηφία τους δημιουργήσαν μια ειδική γλώσσα, αποξενωμένη απ' τα πλατιά λαϊκά στρώματα, απ' το ευρύ κοινό. Γι' αυτό και αυτές οι απόπειρες δεν αφορούν αυτό το έργο, που μελετάει την πρόσβαση και την επιρροή στις συνειδήσεις.

Απ' την άλλη μεριά καθοριστικές για το θέμα μας είναι οι θεωρητικές και πρακτικές έρευνες του Μπρέχτ, που σ' όλες τις περιόδους της καλλιτεχνικής του δημιουργίας στάθηκε στη μυθολογική επεξεργασία των θεατρικών του έργων, δούλεψε σ' αυτήν και μας κληροδότησε μερικά πολύ χρήσιμα συμπεράσματα.

Και πρώτα απ' όλα εισήγαγε τον πολύ σημαντικό όρο «VERFREM-DUNG». Η απόδοση αυτού του όρου στα ελληνικά στάθηκε η αφορμή πολλών παρερμηνειών. Η μετάφραση που επικράτησε είναι η πασίγνωστη «αποστασιοποίηση». Εμείς θα διαφωνήσουμε μ' αυτή τη διατύπωση και η διαφωניה μας συνάγεται απ' την ανάλυση που προηγήθηκε.

Βέβαια δεν θα επαναλάβουμε εδώ αυτή την ανάλυση της σχέσης-απόστασης μεταξύ θεατή και σκηνής. Πρέπει όμως να πούμε ότι ο όρος αποστασιοποίηση ώθησε πολλούς δημιουργούς, που ασχολήθηκαν με τα έργα ή τις απόψεις του Μπρέχτ, να αφαιμάξουν τις παραστάσεις τους από κάθε ίχνος συγκίνησης, να αποδώσουν στα έργα που ανέβασαν μια στεγνά εγκυφαλική λογική. Έτσι νόμιζαν ότι υπονόμειαν την ταύτιση, αλλά στην ουσία κατάστρεφαν τους χυμούς του έργου, το αποστέωναν.

Γύρω απ' το δυσεπίλυτο πρόβλημα της μεταφοράς του όρου «VER-FREM-DUNG» σας παραπέμπουμε στα σχόλια του Ν. Παπανδρέου στο βιβλίο «Ανάγνωση του Μπρέχτ», σελ. 244. Το άρθρο αυτό θα υιοθετήσει τον όρο «παραξένωση», που εισήγαγε και χρησιμοποίησε συστηματικά ο Π. Μάρκαρης. Γιατί νομίζω ότι αυτή η μετάφραση, και πάντα με βάση την ανάλυση που προηγήθηκε, περιγράφει μια αιχμηρή παρεμβολή των θεατρικών μέσων πάνω στη συμβατική συνείδηση. Εξάλλου κι ο ίδιος ο Μπρέχτ αναφέρει στο κείμενό του: «Νέα τεχνική της ερμηνείας»: «Η επιστήμη τελεοποίησε την τεχνική της συστηματικής καθυστοχίας απέναντι σε καθετί συνηθισμένο, καθετί αυτονόητο, καθετί που δεν είχε ποτέ αμφισβητηθεί. Δεν βλέπω το λόγο γιατί η τέχνη να μην οικειοποιηθεί κι αυτή τη τη σειρά της μια αντιμετώπιση τόσο εκπληκτικά γόνιμη».

Ο Μπρέχτ πρώτος κατανόησε πού οφείλεται στην ουσία της η απόσταση και η διαφωניה μας συνάγεται απ' την ανάλυση που προηγήθηκε.

## Γιάννης Καραχισαρίδης, «Αναγνώσιμο» Θέατρο

μηχανισμός του θεατρικού έργου που αναπαράγει και επικυρώνει αυτή τη σχέση. Όπως ο ίδιος ισχυρίζεται, αυτό που κύρια επιδιώκει είναι να παραγάγει μια κριτική της αυθόρμητης ιδεολογίας, με την οποία ζουν οι άνθρωποι. Γι' αυτό χρειάζονται καινοτομίες στο περιεχόμενο, τη μορφή και την κοινωνική λειτουργία του θεάτρου.

Εδώ, σαν παρένθεση, πρέπει να σχολιάσουμε ότι ο Μπρεχτ, στις θεωρητικές του αντιπροθέσεις, εμμένει για πολλά χρόνια στο ζήτημα του ρεαλισμού και του φορμαλισμού. Προσπαθεί να διοχετεύσει τις ανακαλύψεις του σ' αυτό το πολυσημάντο λογοτεχνικό και θεατρικό ρεύμα που λέγεται ρεαλισμός. Ο ρεαλισμός όμως σαν έννοια είχε τόσο φθαρεί, είχε χωρέσει τόσες αντιφατικές ερμηνείες, που δεν άντεχε σε νέους ορισμούς, χωρίς αυτοί να χάνουν την καθαρότητά τους. Εισάγει βέβαια ένα καινούριο όρο, τον όρο «επικό θέατρο», που παραμένει όμως αρκετά σκοτεινός σ' ό,τι αφορά την ουσία της μπρεχτικής σκέψης. Έτσι η εμμονή του στο ρεαλισμό και στο επικό θέατρο δημιουργούν συγχύσεις γύρω απ' την πραγματική ουσία και αξία των θεωρητικών του αναζητήσεων. Δεν ξέκοψε αποφασιστικά, δεν περιχάρωσε τους προσανατολισμούς που θεμελιώσε η τόσο σημαντική του προσφορά. Πολύ αργά, μετά το 1950, σκέπτεται να διατυπώσει έναν καινούριο όρο, που εμπεριείχε μεγαλύτερη σαφήνεια, τον όρο «διαλεκτικό θέατρο», ο θάνατος όμως τον εμπόδισε να τον διατυπώσει σε βάθος.

Ξαναγυρνάμε τώρα στο «σύνθετο», τρίτη πτυχή του αναγνώσιμου θεάτρου, αφού κάναμε φανερό ότι είναι καρπός της θεωρητικής εργασίας του Μπρέχτ. Το «σύνθετο» διεκπεραιώνεται μέσω μιας λανθάνουσας δομής που στηρίζεται σε συγκεκριμένες ανατροπές κανόνων της μεταχείρισης των κοινόχρηστων κωδικών και όχι μέσα από την ανατροπή αυτών των ιδίων. Πώς επιτυγχάνεται αυτή η λανθάνουσα δομή μέσα στη θεατρική παράσταση και τι επιρροή έχει στη συνείδηση του θεατή; Η δομή αυτή πουθενά δεν εκτίθεται, σε κανένα σημείο δεν γίνεται αντικείμενο λόγου ή διαξιφισμού. Πουθενά δεν μπορεί να γίνει άμεσα αισθητή μέσα στο έργο, ενώ αυτό αντίθετα συμβαίνει με το τάδε ορατό πρόσωπο ή με την εξέλιξη της δράσης. Κι ωστόσο αυτή η δομή είναι παρούσα, υπαρκτή και υλική στην υποδμία σύνθεση των στοιχείων της παράστασης. Ο θεατής την ψυχανεμίζεται, κατανοεί την ύ-

παρξή της, μα δεν τη βλέπει, δεν την οικιοποιείται άμεσα.

Η λανθάνουσα δομή αποκτά υπόσταση, όταν τα στοιχεία της παράστασης δεν κατορθώνουν να ενσωματωθούν οριστικά, για να καταστήσουν ένα ενιαίο σύνολο, που να χαρακτηρίζεται από συνοχή, από συμμετρικότητα (ο κανόνας των ενοτήτων), από εσωτερική συνέχεια (η εξωτερική συνέχεια εκφράζεται απ' την πλοκή του μύθου). Τα στοιχεία του έργου συσχετίζονται, διασταυρώνονται, γίνονται κατανοητά, αλλά ποτέ δεν συνιστούν μια ολόκληρη που να ορίζει τον εαυτό της. Η λανθάνουσα δομή δεν μπορεί να απεικονιστεί και να παρουσιαστεί μέσα από τα πρόσωπα του έργου, μέσα από τις χειρονομίες και τις πράξεις τους παρά μόνο σε μια σχέση που, εμπλέκοντας οπωσδήποτε τα πρόσωπα αυτά, ταυτόχρονα τα ξεπερνά. Δηλαδή σε μια σχέση που ελαύνεται από συγκεκριμένα, αλλά ενεργοποιεί αφηρημένα δομικά στοιχεία.

Τα στοιχεία του έργου συμπεριφέρονται για να καταλήξουν σ' ένα τέλος. Αυτή η διαδρομή και η κατάληξη είναι γεμάτη εκκρεμότητες (σασπένς), που, ως γνωστό, στα αστυνομικά έργα και στα θρίλερ, με το τέλος του έργου έχουν εξηγηθεί, ενώ εδώ πρόκειται για κείνες τις εκκρεμότητες που στερούν το θεατή απ' την τελική λύση. Το τέλος του έργου δεν συνιστά μια νέα τάξη πραγμάτων, απόρροια, των συγκρούσεων και της δράσης, αλλά πρόκειται για ένα τέλος άνευταχτο στις σταθερές της ολοκληρωμένης και περιχαρακωμένης συνείδησης του θεατή. Ένα τέλος που δημιουργεί οπές διαφυγής από την τάξη πραγμάτων που κυριαρχεί στις συνειδήσεις.

Αλλά και κάτω απ' την ανατροπή του κανόνα της κυριαρχίας του ήρωα, αναπνέει η λανθάνουσα δομή. Στο κλασικό θέατρο η χρονικότητα του ήρωα είναι η μοναδική χρονικότητα, τα άλλα πρόσωπα ζουν το δικό του χρόνο, κινούνται στο δικό του ρυθμό, πολλές φορές γίνονται απλά εξαρτήματά του. Η κατάργηση αυτής της κυριαρχίας —κι όχι του ίδιου του ήρωα— αναδύει στην επιφάνεια τους χρονικούς ρυθμούς κι άλλων προσώπων και κοινωνικών καταστάσεων. Τώρα κανένα πρόσωπο από μόνο του δεν συναιρεί την ολότητα των συνθηκών του δράματος. Τώρα το έργο αναδεικνύει μορφές χρονικότητας ή αλλιώς προβάλει όχι μία αλλά πολλές υποκειμενικές προσεγγίσεις (απόψεις) ζωής, με τέτοιο τρόπο που να συνυπάρχουν, να διασταυρούνται, χωρίς ποτέ να

συναντιώνται, υπονομεύοντας έτσι με τη σειρά τους τους κανόνες της συνέχειας, της συμμετρικότητας, της συνοχής.

Ο Μπρέχτ προσανατόλισε το παραξένισμα σ' αυτήν την κατεύθυνση, είτε με τη «χειρονομία» (GUESTUS) που υπονοούσε μια κοινωνική συμπεριφορά, είτε με τα SONGS που λειτουργούσαν σαν μια καίρια ανακοπή της δράσης, είτε χρησιμοποιώντας ένθετη δράση μέσα στη ρέουσα πλοκή του έργου με σκοπό να αναζωπυρώσει λανθάνοντα δομικά στοιχεία. Τέλος, όρισε το παραξένισμα σαν την εξαγγελία μιας αντίφασης. Πρέπει όμως να επιμεινούμε ότι αυτή η εξαγγελία δεν θα 'ναι οριστική, γιατί αλλιώς θα μεταπέσει αυτόματα σε σοφία, δίδαγμα, απόφθεγμα. Γι' αυτό η αναδυόμενη αντίφαση μόνο όταν είναι ανολοκλήρωση, όταν ισορροπεί στην κόψη του συγκεκριμένου και του αφηρημένου, μόνο τότε συνιστά λανθάνουσα δομή, τότε στερεί τη δυνατότητα στη συμβατική συνείδηση να αιχμαλωτίσει την πραγματοποιημένη ανατροπή.

Η λανθάνουσα δομή που επιχειρήσα να περιγράψω πετυχαίνει ακριβώς να ενεργοποιήσει τα επίσης λανθάνοντα σημεία της συνείδησης. Γιατί κι αυτό είναι πολύ σημαντικό: η συνείδηση φτάνει στο πραγματικό όχι μέσα απ' την εσωτερική της εξέλιξη, μέσα απ' την ατάρκειά της, αλλά μέσα απ' τη ριζοσπαστική ανακάλυψη αυτού που είναι διαφορετικό από τον εαυτό της. Η επιστήμη

όπως ανείρεσε την ύπαρξη της κανονικότητας του Ευκλείδειου χώρου, έτσι αρνήθηκε ανεπιστρεπτικά και την κανονικότητα γενικά. Αυτή η διαπίστωση έχει περάσει και στην τέχνη. Μπορούμε να πούμε πια ότι το πραγματικά συγκεκριμένο δεν ταυτίζεται με το φαινομενικά συγκεκριμένο. Συγκεκριμένο δεν είναι η κανονικότητα με την οποία η συνείδηση μπορεί να αντιλαμβάνεται τον κόσμο. Για να φτάσουμε στο πραγματικά συγκεκριμένο πρέπει να αποδιαρθρώσουμε την κανονικότητα που μας κυβερνάει και να εισχωρήσουμε στον κόσμο των συσχετισμών και των κινούμενων αντιφάσεων. Έτσι η συνείδηση, αφού διαρραγεί κάτω απ' την επήρεια της υπαρκτής αλλά ανοίκειας λανθάνουσας δομής, υπεισέρχεται στη διαδικασία της αληθινής κριτικής.

Κλείνοντας θα 'θελα να συνοψίσω τον κεντρικό πυρήνα αυτού του άρθρου, που όπως είναι φανερό αφήνει ένα πλατύ πεδίο για καινούρια σχόλια. Στη θεατρική πράξη η σκηνη είναι ο πομπός και η συνείδηση του θεατή ο δέκτης. Το «αναγνώσιμο θέατρο» ωθεί τα δύο αυτά στοιχεία της θεατρικής πράξης να εμπλακούν σε μια αμοιβαία διαλεκτική διαδικασία, μέσα απ' τον συγκερασμό των κοινόχρηστων κωδικών και της λανθάνουσας δομής απ' την άλλη.

## κινηματογράφος

### Ταινίες του περασμένου φθινοπώρου

«Το τελευταίο ταγκό στο Παρίσι» του Μπερνάρντο Μπερτολούτσι «Σεξοκωμωδία καλοκαιρινής νύχτας» του Γούντγουιν Άλλεν «Σ' αγαπώ» του Αρνάλτο Γιάμπορ. Ο έρωτας σίγουρα αποτελεί ανά τους αιώνες το αιώνιο πρόβλημα του ανθρώπου, αξίζει όμως με αφορμή τις τρεις πιο πάνω ταινίες να δούμε ποιες «τάσεις» επικρατούν σήμερα σ' αυτό το θέμα και μάλιστα λίγο πολύ σε παγκόσμια κλίμακα, μια και η κάθε ταινία έχει σαν αφετηρία τρεις «διαφορετικούς» πολιτισμούς που ακόμα και γεωγραφικά αντιπροσωπεύουν ένα τεράστιο κομμάτι της ανθρωπότητας (Ευρώπη, Αμερική Λ.

#### Λευτέρης Κυπραίος Παύλος Κάπος

Αμερική). Ο κοινός τόπος κατ' αρχήν και στις τρεις ταινίες είναι η αγωνιώδης αναζήτηση του μη συμβατικού έρωτα, η μοναξιά και η φρίκη της ζωής του σημερινού ανθρώπου με ένα τέτοιο σπαρακτικό τρόπο που ποτέ δεν καταντάει «μελό».

Σήμερα πια τα παλιά μοντέλα του έρωτα έχουν φθαρεί τόσο (και καλά έχουν κάνει), που αυτό δημιουργεί μια συνεχή ανασφάλεια στον άνθρωπο, μια και στη θέση τους δεν υπάρχει αυτή τη στιγμή ένα νέο μοντέλο-διέξοδος. Αυτό σίγουρα συνδέεται άμεσα η μάλλον είναι γέννημα μιας παγκόσμιας ιδεολογικής κρίσης, σε ανατολή και δύση.

Σήμερα που στην πράξη έχουν λίγο πολύ αποτύχει τα ιδεολογικά μοντέλα να δώσουν στον άνθρωπο την αίσθηση της ασφάλειας και την ανάγκη του αγώνα για ένα «ιδανικό», τα κοινωνικά προβλήματα βρισκουν την πλήρη ανθισή τους, και σίγουρα ο έρωτας, το πιο παγκόσμιο κοινωνικό θέμα, βρίσκεται πια στην ημερήσια διάταξη.

Αν και όλα αυτά από πρώτη ματιά φαίνονται «απογοητευτικά» ή «παρακμακά» και δείχνουν τον άνθρωπο εγκλωβισμένο σε ένα αδιέξοδο, τα πράγματα δεν είναι σίγουρα έτσι, γιατί η αναζήτηση είναι ουνεφασμένη με την ανθρωπινή ύπαρξη. Αν λάβουμε σαν γύρω από τον έρωτα, και σαν μια κοινωνική ωριμότητα την απομυθοποίηση των ιδεολογιών, γιατί η ιδεολογική κρίση δεν φέρνει μόνο απογοήτευση και παρακμή αλλά και συνειδητή ωριμότητα και γόνιμο προβληματισμό. Γιατί, ο τρόμος και φόβος που διακατέχει το σημερινό άνθρωπο, ότι είναι μόνος όσο ποτέ άλλοτε, δεν οδηγεί μόνο στη νέκρωση αλλά και στην προσπάθεια να σταθεί «έτσι», μόνος του, παλικαρία που λέμε.

Μέσα απ' αυτή τη δεύτερη τάση έχουν, νομίζουμε, αρχίσει να φαίνονται τα πρώτα σπέρματα του νέου, του καινούριου μέσα από την ανθρωπινή κοινωνική πείρα, του «ιδεολόγου έρωτα», του έρωτα που πατώ-



Από τη Λόλα του Φασμίντερ

ντας σ' αυτή τη σημερινή πραγματικότητα, θα απογειωθεί πάνω απ' αυτή κάνοντας τον έρωτα τρόπο στάσης και ζωής, του έρωτα που περνώντας μέσα από το μετέωρο και το αλουμίνιο όχι μόνο θα επιζήσει αλλά και θα επιβληθεί σε αυτό, του έρωτα που θα σπάσει την μόλυνση της ατμόσφαιρας και θα χυθεί στον αέρα, του έρωτα που θα εισβάλει ανάμεσα στο καταναλωτικό αγαθό και στο δίχως αφή χέρι μας που το κρατάει, του έρωτα που θα μπολιαστεί με το πανδαιμόνιο ενός «μποτιλιαρισμένου» δρόμου μιας μεγαλούπλης και δεν θα χαθεί να θα συνυπάρξει όντας όμως αυτός ένα τόνο πάνω, του έρωτα που θα αποτελέσει όχι το οσωβίο μα το κομπί που θα περάσει ο άνθρωπος τη στενωπό της ιδεολογικής και κοινωνικής κρίσης.

«Το τελευταίο ταγκό στο Παρίσι» του Μπ. Μπερτολούτσι γυρισμένο το '71, είναι σίγουρα μια αριστουργηματική ελεγεία πάνω στο αδιέξοδο και την απελπισία του σύγχρονου ανθρώπου, που ο έρωτας παίζει το ρόλο του «τελευταίου χαρτιού» για την σωτηρία του ή για την τελική του πτώση. Δύο άγνωστοι, ένας άντρας γύρω στα 45 του, φανερά «ναυαγισμένος» με σ' στη ζωή, και ένα νέο κορίτσι από πρώτη ματιά «απελευθερωμένο», άνετο και ανοιχτό για εμπειρίες, συναντιούνται τυχαία σε ένα διαμέρισμα που ενοικιάζεται και αφού κάνουν έρωτα ο άντρας προτείνει στην κοπέλα να συναντιούνται εκεί, να κάνουν έρωτα, και ποτέ να μην πει κανείς τους τίποτα για το παρελθόν του, ούτε το όνομά του. Έτσι, ξεκινάει ένας πυρετώδης σπαρακτικός αγώνας δίχως προοπτική.

Όμως, ως δούμε λίγο τους δυο ήρωες. Ο άντρας, αφού πέρασε μια «τυχοδιωκτική» ζωή γυρίζοντας ανά τον κόσμο (είναι Αμερικανός που ζει στο Παρίσι) παντρεύτηκε μια

«παράξενη» γυναίκα η οποία κάποια στιγμή αυτοκτονεί (αμέσως μετά απ' αυτή την αυτοκτονία ξεκινάει η ταινία). Ο γάμος του αποτέλεσε πράξη «ενός φρεναρίσματος» πριν το τέλος», είναι δηλ. ο άνθρωπος που κάποια στιγμή καταλαβαίνει ότι δεν έχει άλλα περιθώρια, ότι οδηγείται στο απόλυτο κενό και έντρομος αφυπνίζεται, αρπάζει την ευκαιρία του γάμου για να περιωσθεί (χαρακτηριστική σκηνή ο μονόλογος του πάνω από τη σωρή της νεκρής). Τώρα πια τα περιθώρια ξαναστενεύουν, ο κλοιός του αδιέξοδου σφίγγεται θαυταερά γύρω του: ρίχνει λοιπόν τα πάντα σ' αυτόν τον έρωτα, έτοιμος να δώσει ό,τι του έχει απομείνει. Όμως, αυτόν τον αγωνιώδη ρόγχο δεν είναι δυνατόν να τον αντέξει το νέο κορμί και η ψυχή της κοπέλας και κάτω απ' αυτή την έοχατη άρνηση δεν μπορεί φυσικά να υπάρξει τίποτ' άλλο παρά ο θάνατος.

Το κορίτσι, ένα σύγχρονο πλάσμα, λίγο «απελευθερωμένο», λίγο ατίθασο, λίγο άνετο, μα σίγουρα όχι ακόμα αλλοτριωμένο, ίσως μάλιστα ακριβώς στο σταυροδρόμι της μεγάλης επιλογής (εύστοχος σκηνές αυτές που έχουν να κάνουν με το δεσμό της — με το μέλλοντα σύζυγό της —, τον «τρελό» κινηματογραφιστή — διαφημιστή που φαντάζε- φριχτά «απελευθερωμένος» μέσα στο απόλυτο βούλλαγμα της σύμβασής του με την κοινωνία). Το κορίτσι λοιπόν, εντυπωσιασμένο και γοητευμένο απ' αυτόν τον «παράξενο» άντρα ξενοίγεται και για μια στιγμή φαίνεται ότι είναι ώριμη να τραβήξει τον άλλο δρόμο, της μη-συμβατικότητας, όταν όμως ο άντρας θα της ανοιχτεί και θα της αποκαλύψει τη ζωή του συμβαίνοντος δυο πράγματα μέσα της. Από τη μια απομυθοποιείται το παιχνίδι και η φαντασία της προγειώνεται ανώμαλα και από την άλλη, έντρομη μπροστά στον πόνο και την απόγνωση του άντρα πανικοβάλλεται και τρέχει αλαφιασμένη στο πατρικό της σπίτι. Εκεί

μέσα, στο κάστρο του σίγουρου και υπαρκτού κοινωνικού μοντέλου, θα τραβήξει τη σκανδάλη σκοτώνοντας τον άντρα αλλά και την ελπίδα της για τη χάραξη ενός άλλου δρόμου. Ο Μπερτολούτσι, ο πιο αξιόσ συνεχιστής του Βιακόντι, δίνει όλο αυτό το δρόμο με δεξιοτεχνία και αισθητική τελειότητα στα κάδρα του μέσα σε μια μεθυστικά βυθισμένη φωτογραφία (Βιτόριο Στοράρο).

Ο ρυθμός του φιλμ σε μαγνητίζει με τη χορευτική κίνηση της κάμερας. Πρόκειται για μια σκηνοθεσία μεγάλου βιρτουόζου. Αφήσαμε τελευταία την ερμηνεία του Μάρλον Μπράντο γιατί εδώ πια δεν έχουμε να κάνουμε με μια πολύ καλή ερμηνεία αλλά με ένα ξέφρενο ρεατάρ ήθοποιος. Ο Μπράντο είναι ένας ογκώλιθος που σε καθηλώνει. Η Σεξοκωμωδία καλοκαιρινής νύχτας του Γούντγουιν Άλλεν, αναμενόταν με ενδιαφέρον γιατί μετά το αριστούργημά του Μανχάταν οι Ζωντανές Αναμνήσεις ήταν μια επανάληψη της προβληματικής του.

Η Σεξοκωμωδία όμως ήρθε να διαλύσει και τις παραμικρές αμφιβολίες για την αξία αυτού του πολυσύνθετου δημιουργού, που με τη νέα του ταινία αποδεικνύει ότι πρόκειται για έναν δημιουργό ολκής, με μυαλό, αληθινή ευαισθησία, εξυπνάδα και υψηλού επιπέδου χιούμορ.

Στη Σεξοκωμωδία ο Άλλεν καταπνάνεται με τον έρωτα και το θάνατο, όπου ο έρωτας παίρνει το νόημα της ζωής, που έχει να αντιπαλέψει πρώτα και κύρια την «τακτοποιημένη» κοινωνική σύζευξη.

Η ταινία ξεκινάει με τρία ζευγάρια που συναντιούνται στο εσχατικό σπίτι του ενός για διακοπές. Κοινό χαρακτηριστικό και των τριών ζευγαριών είναι ότι και τα τρία είναι κατά συνθήκη ζεύγη και όχι «κατά έρωτα». Όλη η ταινία εξελίσσεται με μοναδικό

# Ταινίες του περασμένου φθινοπώρου

σκοπό να ανατρέψει αυτά τα κατά κοινωνική συνθήκη ερωτικά ζεύγη μέσα σε μια παγανιστική φύση.

Ο πόθος, ο έρωτας και η αγάπη υπερδύουν τα συναισθήματα των ηρώων και ο Άλλεν μοιάζει να λείπει ότι χίλιες φορές καλύτερα έτσι (ίσως να είναι και το πιο φυσιολογικό) παρά μπλοκαρισμένοι σε μια φριχτά νοικοκυρεμένη ερωτική συμβατικότητα.

Όλα αυτά διαδραματίζονται με ένα απίθανα ευαίσθητο, εγκεφαλικά χιούμορ, αναδεικνύοντας τον Γούντνυ Άλλεν σαν τον πιο εστét χιουμορίστα του σινεμά σήμερα. Και το πιο σημαντικό, το χιούμορ του Άλλεν, απογειώνεται πέρα από την πραγματικότητα και το μοιραίο της ανθρώπινης ύπαρξης και του θανάτου.

Σκηνοθετικά ο Άλλεν κατορθώνει να ξεπεράσει το «σύνδρομο» του Μπέργκμαν και να τα δέσει όλα αυτά με ένα ρυθμό ερωτικής παραχής, με μια απαλότητα φτερουγίσματος πεταλούδας που πετάει από το ένα άνθος στο άλλο γονιμοποιώντας τη φύση, με μια παγανιστική πλαστικότητα των πλάνων, όπου τα κορμιά των ηρώων υπερδύονται με τα ζώα, με τα δέντρα και τις μυρωδιές του δάσους, για να φτάσουν σε ένα κρεσέντο ερωτικής ευφορίας όπου θα τιναχτούν στον αέρα τα «μάγια» του ερωτικού πουριτανισμού με το εκπληκτικό φινάλε που ο έρωτας απελευθερωμένος και νικητής στον τελικό αγώνα του με το θάνατο θα πλημμυρίσει το δάσος και τη ζωή, αιώνιος και άφθαρτος.

Η ταινία **Σ' αγαπώ** του **Αρνάλντο Γιαμπόρ**, έρχεται να δώσει ίσως την τρίτη άποψη για την προβληματική του καιρού μας πάνω στον έρωτα, και έχει βάρος, γιατί προέρχεται από ένα λαό έντονα ερωτικό, τον Βραζιλιάνα, μα συνάμα από μια τριτοκοσμική χώρα, με πολλές προκαταλήψεις και ταμπού. Εδώ το πρόβλημα του έρωτα έχει αρκετές συγγένειες με το **Τελευταίο Ταγκό**, η απελπισία όμως ποτέ δεν φτάνει στο θάνατο. Οι ήρωες έχουν και οι δυο έντονα τραυματικές εμπειρίες, αλλά το σημαντικό είναι ότι η γυναίκα οικιαγραφείται πολύ πιο ώριμη να προχωρήσει ως το τέλος, ενώ ο άντρας αναλίσκείται μέσα στις φανταστικές του, αδύναμος να σβήσει στους ώμους του το μεγάλο «ναί» ή «όχι». Ο σκηνοθέτης, αφού περάσει τους ήρωες από διάφορα αυτοσαρκασζόμενα «είδη» κινηματογράφου, μελό, σάτιρα, τραγωδία, θρίλερ, αδυνατεί να τραβήξει ως το τέλος και ισορροπεί ανάμεσα στο παλιό και το καινούριο, τόσο σαν κινηματογραφικό είδος (χολιγουντιανό φινάλε), όπου από τη μια το κοροϊδεύει και από την άλλη το βιώνει θαυμάζοντάς το, όσο και ιδεολογικά, όχι με την έννοια μιας άποψης, ότι το παλιό με το καινούριο θα φέρει τη νέα αντίληψη για τον έρωτα, μα με μια αδυναμία να χαράξει ένα δρόμο. Ακόμα η διαφημιστική φωτογραφία, δίχως βαθos και λειτουργική ατμόσφαιρα, αναιρεί τη σύνθεση των πλάνων και την περιορίζει σε μια ρηχή ιδεολογική σηματοδότηση. Η

δυνατότητα πάντως του σκηνοθέτη στην εναλλαγή κινηματογραφικών «ειδών» δεν προσδίδει στη μορφή του φιλμ αλλοπρόσαλλο αποτέλεσμα.

Είτε από σύμπτωση, είτε από κάποια μεταφυσική της τέχνης, ο **Ράινερ Βέρνερ Φασμπίντερ**, αυτοκτόνησε πριν ένα χρόνο με τον ίδιο ακριβώς τρόπο με τον οποίο πεθαίνει ο ήρωας της ταινίας **Το παιχνίδι της τύχης**, τον οποίο υποδύεται ο ίδιος ο **Φασμπίντερ**, δηλαδή με ηρεμιστικά χάπια. Ο ίδιος ο **Φασμπίντερ** υποδύεται έναν κακόσχημο, και αφελέστατο μέσα στην κλωσμή του ομοφυλόφιλο, ό,τι δηλαδή ήταν κι αυτός στη ζωή του. Το σημαντικό ο' αυτή την ταινία, είναι ότι ο **Φασμπίντερ** δεν γυρίζει ένα ομοφυλοφιλικό δράμα, αλλά μια καθαρά πολιτική ταινία. Ο μύθος και η φόρμα ακολουθούν τα γνωστά ακαδημαϊκά πρότυπα, μόνο που αντί για διδυμο φτωχού άντρα-πλούσιου γυναικας ή το αντίθετο, έχουμε φτωχό άντρα-πλούσιο άντρα με μια ομοφυλοφιλική σχέση. Η ταινία όμως είναι μαρξιστική. Δεν «ποντάρει» πάνω στη σχέση αυτή, αλλά έχει σαν θέμα της την ηθική ενός αστού και ενός προλετάριου. Ο αστός που εκπίπτει οικονομικά, δεν είναι παρά ένας αστός χωρίς οικονομική επιφάνεια. Αντίθετα, ο προλετάριος που θα πλουτίσει, θα παραμείνει προλετάριος στα μάτια των αστών, όπως συμβαίνει με το νεαρό ήρωα της ταινίας. Αυτός, κερδίζοντας ένα λαχείο, μπαίνει μέσω του φίλου του, με τον οποίο έχει σχέσεις, στην αστική «κλίκα», που όχι μόνο δεν θα τον αποδεχτεί ουσιαστικά, αλλά και θα τον απομυζήσει, έτσι που φτωχό και πάλι να τον οδηγήσει στο θάνατο.

Υπαινικτικά ο **Φασμπίντερ**, αφήνει να εννοηθεί, ότι δεν αρκεί η οικονομική επιφάνεια για να είσαι αστός, και πολύ περισσότερο δεν αρκούν οι οικονομικοί αγώνες των προλεταρίων, αλλά χρειάζεται και αλλαγή ηθικής και σκέψης. Έτσι η ταινία γκρεμίζει το μοντέλο που έχει μέσα του έστω και ασυνείδητα ο κάθε προλετάριος και πολύ περισσότερο ο μικροαστός. Να ξεφύγει δηλαδή από την τωρινή του τοποθέτηση, γκρεμίζοντας τον αστό, για να πάρει αυτός τη θέση του, να γίνει δηλαδή ένας νέος αστός.

Στη δεύτερη ταινία του **Φασμπίντερ**, που είδαμε το περασμένο φθινόπωρο, ο σκηνοθέτης δίνει τη θέση του στον εμπνευσμένο δημιουργό, αυτόν που θα γυρίσει αργότερα τη **Χρονιά με τα 13 φεγγάρια**, **Μπερλίνερ Αλεξάντερπλάτς**, **Κερέλ**. Πρόκειται για το φιλμ **Λόλα**, που είναι μια άλλη οπτική πάνω στον πασίγνωστο **Γαλάζιο Άγγελο** που έπαιζε η Μάρλεν Νήττριχ. Αυτή τη φορά το φιλμ δεν ασχολείται τόσο με τη «γυναίκα-βαμπέρ», όσο με την πολιτική κατάσταση της δεκαετίας του '50. Το φιλμ είναι, σε πρώτο επίπεδο, μια ευαγγέλιση ιστοριούλα, όπου η πόρνη-Λόλα ξεμαλιάζει έναν καθωπρέπε δημόσιο υπάλληλο. Σ' ένα άλλο όμως επίπεδο, το φιλμ καταγράφει ουγκλονιστικά τη ζωή μιας επαρχιακής πό-

λης, με όλους τους τύπους της, που ανάγονται σε τραγικά σύμβολα. Παράλληλα, ανατέμνεται με νυστέρι το «οικονομικό θαύμα» της Γερμανίας του Αντενάουερ.

## ΚΟΙΝΩΝΙΟΛΟΓΙΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ

ΒΟΗΘΗΜΑΤΑ ΓΙΑ ΟΣΟΥΣ ΔΙΔΑΞΟΥΝ ΤΟ ΜΑΘΗΜΑ ΤΗΣ ΚΟΙΝΩΝΙΟΛΟΓΙΑΣ

### 1. T. BOTTOMORE: Κοινωνιολογία - Βασικά Προβλήματα και Βασική Βιβλιογραφία

Το βιβλίο αυτό γράφτηκε με πρωτοβουλία της ΟΥΝΕΣΚΟ. Στην Ελλάδα είναι το βασικό βιβλίο σε όλες τις Ανώτερες και Ανώτατες Σχολές, που διδάσκεται το μάθημα της Κοινωνιολογίας.

### 2. Δ. ΤΣΑΟΥΣΗ: Στοιχεία Κοινωνιολογίας

Ένα βιβλίο μεθοδικής εισαγωγής στην Επιστήμη της Κοινωνιολογίας, που εισάγει τον αναγνώστη στις βασικές έννοιες και θεωρίες της επιστήμης αυτής.

### 3. Ν. S. TIMASHEFF - G. A. THEODORSON: Ιστορία Κοινωνιολογικών Θεωριών

Η πιο ολοκληρωμένη και σύγχρονη ιστορία των κοινωνιολογικών θεωριών από τα μέσα του 19ου αιώνα ως τις μέρες μας. Κάλυπτε τις κυριότερες θεωρίες και σχολές της Γαλλίας, της Γερμανίας, της Αγγλίας, της Ρωσίας και των Η.Π.Α.

### 4. ΕΜΙΛ ΝΤΥΡΚΑΪΜ: Οι Κανόνες της Κοινωνιολογικής Μεθόδου

Το κλασικό βιβλίο, που αφηγήσει την κοινωνιολογική σκέψη και αποτελεί μέχρι σήμερα θεμελιώδη οδηγό για τη μελέτη της κοινωνικής πραγματικότητας.

### 5. Μ. WEBER: Προτεσταντική Ηθική και το πνεύμα του καπιταλισμού

Το κλασικό και αυτό βιβλίο ανάλυσης του ρόλου των ιδεών στη διαμόρφωση του σύγχρονου καπιταλισμού.

### 6. ΖΩΡΤΖ ΓΚΥΡΒΙΤΣ: Μελέτες για τις Κοινωνικές τάξεις

Η πληρέστερη ανάλυση του φαινομένου της Κοινωνικής τάξης όπως το είδαν ο Μαρξ και οι σύγχρονοι μαρξιστές και μη μαρξιστές κοινωνιολόγοι στην Ευρώπη και την Αμερική, γραμμένη από τον κορυφαίο κοινωνιολόγο της Γαλλίας.

### 7. Α. MICHEL: Κοινωνιολογία της οικογένειας και του γάμου

Απαραίτητο βοήθημα για την κατανόηση του θεσμού της οικογένειας και των σύγχρονων εξελίξεων στο σημερινό κόσμο και την Ελλάδα ειδικότερα.

### 8. Η. LEFEBVRE: Κοινωνιολογία του Μαρξ

Μια συνθετική παρουσίαση του τρόπου, που είδε και ανάλυσε την καπιταλιστική κοινωνία ο Μαρξ.

### 9. Π. ΤΕΡΑΞΗ: Πολιτική Κοινωνικοποίηση. - Η Γένεση του Πολιτικού Ανθρώπου

Από τα περιεχόμενα: Τι είναι Πολιτική Κοινωνικοποίηση, Φορείς Κοινωνικοποίησης.

Ένα βιβλίο που ερευνά τον τρόπο με τον οποίο διαπλάθεται ο χαρακτήρας του πολιτικού ανθρώπου.

ΒΟΗΘΗΜΑ ΓΙΑ ΟΣΟΥΣ ΔΙΔΑΞΟΥΝ ΤΟ ΜΑΘΗΜΑ ΤΗΣ ΟΙΚΟΝΟΜΙΑΣ

### 1. ΓΕΩΡΓΑΚΟΠΟΥΛΟΥ Θ., ΙΑΝΟΥ Θ., ΜΠΕΝΟΥ Θ., ΤΣΕΚΟΥΡΑ Γ., ΧΑΤΖΗΠΡΟΚΟΠΙΟΥ Μ., ΧΡΗΣΤΟΥ Γ.: Εισαγωγή στην Πολιτική Οικονομία

Συλλογική εργασία εισαγωγής στην πολιτική οικονομία από 6 πανεπιστημιακούς δάσκαλους που απευθύνεται στους πρωτόετες φοιτητές των ανωτέρων και ανωτάτων σχολών.

Εκδόσεις Gutenberg

Σόλωνος 103 - Τηλ. 3600127 - Αθήνα



Ο Μ. Μανιάτης και ο Δ. Ξανθός σε μια σκηνή της ταινίας **Άγγελος**

κοποίηση θα 'ρθει μέσα από ερωτική νύρωση. Κι όταν το κατεστημένο χαρίσει στον ερωτευμένο υπάλληλο τη Λόλα-πόρνη σε δώρο, τότε εκείνος θα ηρεμήσει, και θα ξεαναπροσχωρήσει στην καθεστρακία τάξη. Αντίθετα, η κόρη της Λόλας θα πάρει τη θέση της μάνας της. Άλλο ένα δείγμα του σπαρτακτικού πραγματικά μίσους του **Φασμπίντερ** για την ίδια του τη φυλή, τους Γερμανούς. Η νέα γενιά που θ' ακολουθήσει τη γενιά του '50, σε τίποτα δεν διαφέρει από την προηγούμενη γενιά. Ο **Φασμπίντερ** δημιουργεί μια ταινία «γλυκιά τραγωδία». Τα πλάνα θυμίζουν χολιγουντιανό καρτ-ποστάλ. Οι φωτισμοί προχωρούν πέρα από τον εξπρεσιονισμό και γίνονται πρωταγωνιστές. Έντονα, «χιλιάδες» χρώματα, που δεν δικαιολογούν την ύπαρξή τους, δίνουν στη **Λόλα** την όψη ενός πανέμορφου γλυκίσματος, μικρού στη γεύση. Η ηθική μπίνα της ταινίας είναι πολύ προσεγμένη και αναγγέλλει το εκπληκτικό μεζάζ ήχων του **Μπερλίνερ Αλεξάντερπλάτς**. Κρίμα που οι κινηματογραφόφιλοι έχασαν τόσο χωρίς τον τον εκπληκτικό, τραγικό, σπαρτακτικό αυτόν τον ασηνίστικο, μουσικό, σπουδαίο ήχο, που μέγαλο μέσο στην ασχίμια του, όμορφο, μέσα στις υστερικές αλήθειες του, μεγάλο σκηνοθέτη, που ακουσε στο όνομα **Ράινερ Βέρνερ Φασμπίντερ**.

Μετά από 34 χρ.'ια αφ' ότου γυρίστηκε το **Η Γη τρέμει** του **Λουκίνο Βισκόντι**, η τέχνη του μεγάλου αυτού σκηνοθέτη παραμένει αναλλοίωτη, γιατί τόσο μορφολογικά όσο και θεματολογικά η ταινία αυτή είναι διαχρονική.

Το **Η Γη τρέμει** γυρίστηκε το 1948 και είναι η δεύτερη ταινία του **Βισκόντι**, που μαζί με το **Ροσελίνι** είναι οι γενάρχεις του νεορεαλισμού στον κινηματογράφο. Το φιλμ αυτό είναι το πρώτο μέρος μιας τριλογίας που σχεδίαζε να γυρίσει ο **Βισκόντι** - αυτός ο κόμης-μαρξιστής, αυτός ο εστέτ εκμεταλλευση των ψαράδων ενός τριλογίας της Σικελίας από τους μεγαλεμπόρους. Οι άλλες δύο ταινίες της τριλογίας, που δεν γυρίστηκαν, θα αναφέρονταν στους ανακωχούμενους και στους γεωργούς της Σικελίας. Συνολικά δηλαδή θα ήταν μια τριλογία πάνω στην εκμετάλλευση των εργαζομένων στο καπιταλιστικό σύστημα. Η ταινία σαν περιεχόμενο, έχει μια καθαρά μαρξιστική διαλεκτική. Μέσα από μια οικογένεια ψαράδων, όπου το κάθε μέλος της είναι και ένα κοινωνικό σύμβολο, παρακολουθούμε το κύριο πρόσωπο του έργου να ξεκινάει από την προσωπική εξέγερση μπροστά στην εκμετάλλευση, να περνάει από διάφορα στάδια και να φτάνει στο τέλος του φιλμ στη συνειδητοποίηση της ανάγκης για μαζικό αγώνα. Αυτό όμως που αξίζει τον θαυμασμό είναι το πώς αυτό το τόσο κραυγαλέα συνθηματολογικό, όπως έχει καταντήσει από το λεγόμενο «πολιτικό κινηματογράφο», θέμα, διαδραματίζεται σε τόσο χαμηλούς τόνους και με μια τέτοια σοφία, που έχεις την αίσθηση ότι ακόμα και οι πιο φριχτές συμφορές να συμβούν στους ήρωες, ποτέ δεν θα προκαλέσουν τον καχασμό του θεατή. Ακριβώς εδώ έχει αφήσει τη σφραγίδα του ο μεγάλος δημιουργός. Η ταινία είναι τόσο ζωντα-

νή όσο ίσως να μην ήταν στην εποχή της. Και αυτό το κατορθώνει με τη μορφή που δίνει ο **Βισκόντι** στο φιλμ. Μορφή αισθητικής τελειότητας με ένα ρυθμό επικό σε χαμηλούς τόνους, έτσι που τελικά το φιλμ να λειτουργεί σαν φιλμ-όπερα. Εδώ ακριβώς, έχουμε ένα από πρώτη ματιά παράδοξα. Πως δηλαδή ένα φιλμ νεορεαλιστικό μορφή να είναι ταυτόχρονα και φιλμ-όπερα. Αυτό συμβαίνει γιατί ο **Βισκόντι**, όντας μεγάλος δημιουργός, ξεπερνάει το νεορεαλισμό και την απλή περιγραφή ενός συγκεκριμένου επικούρου προβλήματος και το απογειώνει κάνοντάς το τέχνη διαχρονική.

Η σύνθεση των πλάνων αγγίζει την τελειότητα, αλλά αυτό συμβαίνει στο σύνολο των έργων του **Βισκόντι**, που, όσον αφορά τη σύνθεση, τα πλάνα είναι τέλειαι αισθητικής. Ταυτόχρονα, και παρά την άνθιση του νεορεαλισμού στη δεκαετία του '40, υπάρχουν στιγμές αποστασιοποίησης στο φιλμ, ιδίως στη σχέση τριών ηρώων (αδελφός-αδελφή-μάνη). **Η Γη τρέμει** σίγουρα και σήμερα μπορεί να αξιολογηθεί σαν ένας σταθμός στην ιστορία του κινηματογράφου.

Πώς να κάνει κανείς έναν φθινοπωρινό απολογισμό χωρίς να αναφερθεί στα...

πατροπαράδοτα κινηματογραφικά ήθη και έθιμα της Ελλάδας που όλο το χρόνο περιμένουν σε στάση αναμονής, εν όψει του ετήσιου φεστιβάλ Θεσσαλονίκης. Εκεί, κάθε χρόνο, οι ελληνικές ταινίες συνθέτουν το πρόσωπο του ελληνικού κινηματογράφου. Το Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης, είτε το θέλουμε είτε όχι, είναι ο «σφυγμός» του ελληνικού

κινηματογράφου. Μέχρι στιγμής από τις φεστιβαλικές ταινίες έχουν προβληθεί: **Ρόζα**, **Άγγελος**, **Άρπα-Κόλα**, **Το Στίγμα**. Εκτός απ' αυτές, υπάρχουν και τα κλασικά εμπορικά κατασκευάσματα του τύπου **Πάτερ Γκομένιος**, που η φθνηία τους αγγίζει τα όρια του παράλογου.

Από τις φεστιβαλικές λοιπόν ταινίες ο **Άγγελος** του **Γιώργου Κατακουζηνού** έχει ήδη σημειώσει εμπορική επιτυχία ολκής. Το φαινόμενο δεν είναι άσχετο με τις απόψεις που επικρατούν σε μια μερίδα των Ελλήνων σκηνοθετών, που θέλουν ένα ελληνικό κινηματογράφο με ταινίες «καλές» ή «κακές» και όχι «εμπορικές» ή «ποιοτικές». Ο **Άγγελος**, πάντως, εκπλήρωσε και τις δύο αποστολές του επάξια. Γιατί όχι μόνο αποδείχθηκε εμπορικός, αλλά σαν φιλμ είχε να πει αρκετά πράγματα. Η δομή του, στηριγμένη πάνω στα πρότυπα του αμερικανικού κινηματογράφου, είναι στέρεα. Τεχνικά, είναι ίσως από τις πιο άψογες ελληνικές παραγωγές, όπου επιτέλους οι ηθοποιοί ακούγονται στο τι λένε. Το σενάριο της ταινίας είναι άψογα δουλεμένο. Οι ελληνικές ταινίες είχαν και έχουν πάντοτε σεναριακό πρόβλημα και πρόβλημα διαλόγου. Στον **Άγγελο** το φιλμ έχει λειτουργικότητα και στηρίζει την ταινία. Η υπόθεση θυμίζει κάποιο μελό φιλμ της δεκαετίας του '60, που όμως δεν ξενίζει, χάρη στην τεχνική-σεναριακή αρτιότητα του. Είχαμε καιρό να δούμε ένα φιλμ που να μιλάει για κάποιο πρόβλημα του ελληνικού χώρου και να τα λέει όλα σκληρά και ρεαλιστικά, όπως είναι. (Ας θυμηθούμε παρεμπνευστικά την εκπληκτική ταινία της **Μαρκετάκη Ιωάννης ο Βίαιος**). Στον **Άγγελο** αυτά που έχει να πει ο σκηνοθέτης, τα λέει χωρίς διαταγόμε και ντροπές. Ίσως βέβαια η διερεύνηση της ομοφυλοφιλίας, έτσι όπως παρουσιάζεται στην ταινία, να είναι επιφανειακή. Ακόμα, ειδικότερα θέματα όπως η κατάληξη του ήρωα -όλοι οι ομοφυλόφιλοι δεν γίνονται τραβεστί- να είναι αμφιλεγόμενη, ή ο πατέρας-μέθυσος, η γιαγιά-πόρνη, το οπαστικό αδελφάκι του ήρωα, να μοιάζουν με εκ των άνωθεν επεμβάσεις του σεναρίου, και όχι φυσικά εναρμονισμένες στο σώμα της ταινίας. Τέλος η υπερβολή σε οριωμένα πλάνα - όπως αυτά του νεκροτομείου - να λειτουργούν αρνητικά στην ταινία. Δικαιολογούνται όμως, γιατί κανείς δεν έχει το δικαίωμα ν' απαγορεύει σ' έναν δημιουργό να αφηγηθεί συμπεκνωμένα αυτά που έχει να πει, δανειζόμενος στοιχεία από την υπερβολή ή το μελόδραμα. Γι' αυτήν την υπερβολή κατηγορήθηκε η ταινία. Όμως αν ο δημιουργός δεν συμπεκνώνει στις δύο ώρες του φιλμ όλα τα δραματουργικά στοιχεία, τότε σίγουρα δεν κάνει τέχνη αλλά απλή καταγραφή της ζωής. Και ο **Άγγελος** δεν ήταν απλά περιγραφικός, αλλά, μπορούμε να πούμε, «λειτουργικά περιγραφικός». Ένας ρεαλιστικός κινηματογράφος, που δίκαια απόσπασε το βραβείο καλύτερης ταινίας από το φεστιβάλ.

Όσον αφορά στην ταινία **Ρόζα** του **Χριστόφορου Χριστοφί**, οι γνώμες έχουν διχαστεί. Το τουσβάλασμα πάντως στο φεστιβάλ ταινιών που ανάμεσά τους συγκαταλέγονται ο **Άγγελος**, το **Άρπα-Κόλα** και η **Ρόζα**, πρέπει να φέρνει σε δύσκολη θέση

## Ταινίες του περασμένου φθινοπώρου

την οποιαδήποτε κριτική επιτροπή. Είναι σαν να συγκρίνουμε ένα φουτουριστικό με έναν αναγεννησιακό πίνακα και να ρωτάμε στο τέλος ποιος είναι καλύτερος! Εν πάση περιπτώσει, η **Ρόζα** για τους υπερμάχους της είναι ένα ποιητικό φιλμ και σαν τέτοιο πρέπει να εκτιμηθεί. Δεν πρέπει να ενοχλεί δηλαδή η αποδιοργάνωση-έλλειψη μύθου που επικρατεί στο φιλμ. Το πρόβλημα όμως είναι αν μένει έστω η «αίσθηση» μια και μιλάμε για ποιητική ταινία. Αρκεί η αίσθηση των ωραίων σκηνικών του **Τάσου Ζωγράφου** και η φωτογραφία του **Αντρέα Μπέλλη** για να σταθεί η ταινία; Μήπως χρειάζονται και ορισμένα άλλα πράγματα στο φιλμ, όπως προσοχή για την αποφυγή του γελιού (π.χ. η κόρη που μεταμορφώνεται σε άλο-

γο), και μια στοιχειώδης αυτοσυγκράτηση του «οίστρου» του δημιουργού; Τι ήταν πάλι αυτές οι «3 φυματικές από την Ιθάκη»; Κι ακόμα το ανεκδοτολογικό πια «Δεν καταλαβαίνω τίποτα!» της Ευας Κοταμανίδου. Κι ακόμα, η **Ρόζα Λούξεμπουργκ** να τρέχει ως τρελή στα δάση, ο Ισπανός εξόριστος που θυμίζει «τεκνό» του Κολωνακίου, ή το αποθεωτικό «Κυρά μου με σένα εμπνέομαι». Όλα αυτά και άλλα πολλά τερπνά της ταινίας καταντούν εξοργιστικά και μόνο για την αφελεία τους και τη στοιχειώδη έλλειψη σοβαρότητας σ' ένα θέμα τόσο σοβαρό, όσο «η επανάσταση». Ιδωμένα ξεχωρα τα σκηνικά, η φωτογραφία, η μουσική, αξίζουν τα βραβεία που πήραν. Όλα μαζί όμως, συνθέτουν μια ταινία - κακό προηγούμενο

για τον ελληνικό κιν/φο. Μια ταινία όπου ο σκηνοθέτης είναι ανύπαρκτος, και μπορεί - η ταινία - να είναι «ποιητική» μεν, τραγέλαφος δε!

Το **Άρπα-Κόλα** του **Νίκου Περάκη**, είναι μια ωραιότερη κωμωδία, απ' αυτές που δεν μας έχει συνηθίσει ο ελληνικός κινηματογράφος. Με νεύρο και αίσθηση του χιούμορ, η κάμερα τριγυρίζει στα θαλά νερά της ελληνικής πραγματικότητας. Ευρηματικότερη σκηνοθεσία, ζωντανό σενάριο και έξοχη υποκριτική των **Καλογερόπουλου-Χρυσούμλλη**, συνθέτουν τα στοιχεία αυτής της ταινίας.

Το **Στίγμα** του **Παύλου Τάσιου**, τέλος, έχει

και καλές και άσχημες στιγμές. Το θέμα που πραγματεύεται ο **Τάσιος**, σίγουρα θα ξεσηκώσει πολλές συζητήσεις. Ο προσανατολισμός του πάντως για έναν λαϊκό κινηματογράφο, πετυχαίνει αρκετά. Αν και η υπερβολική εμμονή στα υποκειμενικά πλάνα και τα ατέλειωτα εσωτερικά καταγράφονται στα αρνητικά της ταινίας, που ξεχωρίζει και για τις ωραιότερες ερμηνείες των **Καφετζόπουλου-Λαζαρίδου**.

Το φτεινός Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης μας δίνει ένα συμπέρασμα που ίσως σταθεί οριακό για τον ελληνικό κιν/φο: «Εμπορικές» και «ποιοτικές» ταινίες δεν υπάρχουν. Υπάρχουν μόνο ταινίες «καλές» ή «κακές».

Θέατρο

## Βαθύς προβληματισμός και απτή πραγματικότητα

Ο Σπύρος Τσακνιάς σχολιάζει την «Κασέτα» της Λούλας Αναγνωστάκη που παίζεται από το «Θέατρο Τέχνης» σε σκηνοθεσία Κάρουλου Κουν

Η **Κασέτα** της **Αναγνωστάκη**, για τον υπογραφεμένο τουλάχιστον, έρχεται να καλύψει ένα θεωρητικό ζήτημα: τη διασφάλιση μιας σύγχρονης, καθημερινής προβληματικής, με μια κοινή, καθημερινή, εύκολα αναγνωρίσιμη ελληνική πραγματικότητα. Με μόνο διαπιστευτήριο την αγάπη για το θέατρο και το ενδιαφέρον για την πορεία της σύγχρονης θεατρογραφίας μας - η οποία προσπαθεί φιλότιμα να καλύψει την απόσταση που τη χωρίζει τόσο από την ξένη θεατρική παραγωγή όσο και από τα άλλα είδη της γραμματείας μας που έχουν ξεπεράσει την παιδική ηλικία - το μολύβι της διατύπωσης κάποιων σχολίων πάνω στην **Κασέτα**, χωρίς την αυταπάτη ότι τα σχολία αυτά συνιστούν υπεύθυνη κριτική παρέμβαση εφόσον στερούνται ενός σημαντικού υποστοιχείου της υπευθυνότητας: εννοώ την επαρκή, αν όχι πλήρη, επιστομία του χώρου στον οποίο εντάσσεται το αντικείμενο της παρέμβασης.

Μια χοντρική χερτογράφηση των ομολογημένων ανεπαρκών εντυπώσεων μου από τη σύγχρονη θεατρική μας παραγωγή - ανα-

γκαία προκειμένου να γίνει κατανοητό το είδος του θεωρητικού ζητούμενου για το οποίο μιλάει - τη χωρίζει σε δυο θεμελιώδεις κατηγορίες: αυτή που επικεντρώνει την προσοχή της σε προκεχωρημένους μορφικούς ή φιλοσοφικούς προβληματισμούς και χάνει συχνά την επαφή της με τις δικές μας συνθήκες, νοοτροπίες, ατμόσφαιρες, πρόσωπα, χώρους κ.τ.λ., και σε κείνη που, αντιδρώντας - νόμιμα ενδεχομένως - σε ξενόφερτες καταστάσεις και προβλήματα, προσπαθεί να αποτυπώσει θεατρικά την ωμή και απτή νεοελληνική πραγματικότητα χωρίς, πολλές φορές, να κατορθώνει να απογειωθεί από το επίπεδο μιας νατουραλιστικής ηθογραφίας που συναρπάζει το θεατή όσο και μια καλοτραβηγμένη φωτογραφία.

Η κόπωση και από τις δυο αυτές κατηγορίες, μαζί με τη θλιβερή κάποτε ανεπάρκεια της ερμηνείας, έχουν αμβλύσει το ενδιαφέρον πολλών θεατρόφιλων για το νεοελληνικό θέατρο και τους έχουν απομακρύνει απ' αυτό. Η **Κασέτα** της **Αναγνωστάκη** έρχεται να επαναπροφοδοτήσει τις προσδοκίες του θεατή και να αναβαπτίσει την πίστη του στις δυνατότητες του νεοελληνικού θεατρικού λόγου. Και - πριν και πάνω απ' όλα - αυτή καθαυτή, είναι ένα έργο που ο θεατής παρακολουθεί με αδιάπτωτο ενδιαφέρον από την αρχή ως το τέλος, χωρίς να προμαντεύει την εξέλιξη της πλοκής του, χωρίς να χάνει την επαφή του με τις

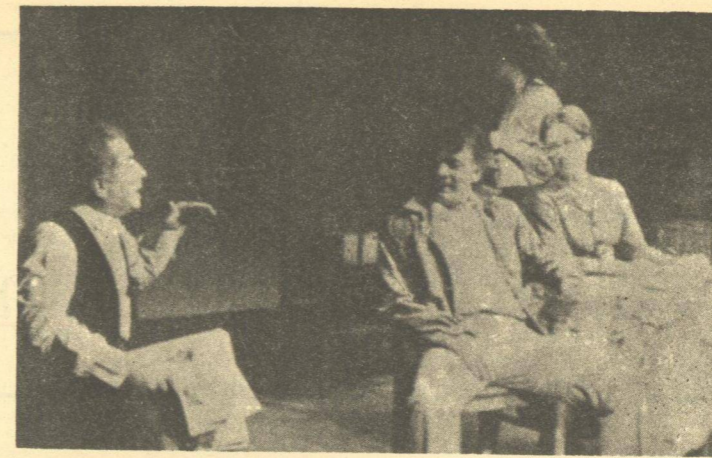
ανεπισημάσιμες και κλιμακούμενες δραματικές καταστάσεις του και χωρίς να ανιά με την κοινοτοπία ή τη ρηχότητα προσώπων και συνθηκών που, καθώς ειπώθηκε ήδη, φέρουν το στίγμα του κοινού, του καθημερινού, ακόμη και του τετριμμένου. Έχω την επίμονη υποψία πως σκόπιμα η **Αναγνωστάκη** έκανε παράτολμη χρήση *στερεότυπων* θεατρικών επεισοδίων και τύπων, έχοντας, φυσικά, φροντίσει να υπονομεύσει την επιλογή της μέσω της αναγωγής του υλικού της σε ένα υψηλό επίπεδο δραματικότητας που αναιρεί αυτόχρημα τη μονοσήμαντη (ή ασήμαντη) λειτουργία των clichés.

Η δράση της **Κασέτας** τοποθετείται μέσα σε ένα μέσο ή τυπικό μικροαστικό περιβάλλον, μια οικογένεια που διαμένει και κινείται έξω από το «δακτύλιο» της πρωτεύουσας, που φέρει νωπά ακόμη τα ίχνη των επαρχιακών καταβολών της και ζει τα προβλήματα και τα αδιέξοδα της χωρίς να διανοείται πάνω σ' αυτά ή να φλυαρεί περί αυτά. Ο μόνος *διανοούμενος* της οικογένειας είναι ο Παύλος, ο μεγαλύτερος γιος, που δρα σαν καταλύτης για την έκλυση μιας αλυσιδαίας δραματικών συγκρούσεων μέσα στο περιβάλλον του. Υπογράφει τη λέξη διανοούμενος επειδή στην περίπτωση του Παύλου δεν εφαρμόζεται χωρίς κάποιους προσδιορισμούς. (Ας σημειωθεί, αν και δευτερεύον, ότι ο Παύλος δεν κατάφερε να τελειώσει το γυμνάσιο). Είναι ο μόνος που

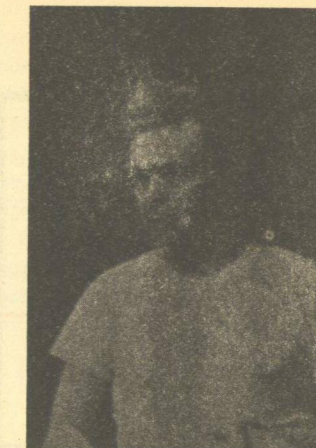
συνειδητοποιεί με ενάργεια το προσωπικό του αδιέξοδο και τα αδιέξοδα του περιβάλλοντος μέσα στο οποίο ζει, το αβίωτο όλης της ζωής, την άβυσσο που τον χωρίζει από τους άλλους, είναι ο μόνος που αισθάνεται μέχρι ναυτίας την απθία για μια ζωή που κατάντησε ασήμαντη, άχρωμη, μηδαμινή. Αλλά η συνείδηση αυτή στον Παύλο γίνεται ψυχική φόρτιση, δραματική ένταση, δεν γίνεται λόγος. Αντίθετα από ό,τι συμβαίνει με τους διανοούμενους ήρωες του Τσέχοφ, παραδείγματι, που αυτοαναλύονται και αναλύουν εύχλωτα το άγχος τους, ο Παύλος, όταν πιέζεται να μιλήσει γι' αυτό, φτάνει στα όρια της δυσλεξίας και, οπωσδήποτε, δεν το ορίζει. Απλώς το βιώνει και το ακτινοβολεί. «Αποκομμένος μέσα του από κάθε καθημερινότητα, συνειδητοποιεί την αναγκαιότητα αναζήτησης της Μεγάλης Πράξης που θα τον δικαιώσει σαν ύπαρξη», μας λέει η συγγραφέας στο σύντομο προλογικό σημείωμα του προγράμματος. Βέβαια, πρότυπο του είναι η απόπειρα του φερόμενου ως αναρχικού τρομοκράτη Αγκτσά κατά του Πάπα, που έγινε μέρα μεσημέρι, μπροστά στα μάτια χιλιάδων ανθρώπων. Αλλά, δεν ξέρω αν είναι το «μεγαλείο» της πράξης που φλογίζει τη φαντασία του Παύλου ή η *αυθεντικότητά* της. Έχω την αίσθηση πως αυτό που βασανίζει τον Παύλο είναι η αν-αυθεντικότητα της ζωής γύρω του, κι αυτό που αναζητά είναι η μάταιη έστω, αυθεντική όμως πράξη διαμαρτυρίας,

καταγγελίας, εξανάστασης. Απ' όπου και η αγανάκτησή του για τους τυποποιημένους, φαμπρκαρισμένους «διανοούμενους-επαναστάτες» της εποχής. Κανένα από τα επί σκηνής πρόσωπα δεν συγκεντρώνει την οργή και τη χλεύη του Παύλου όσο ο απών Στέλιος - αδερφός του φίλου του Σπύρου - και η γκόμενα του Στέλιου, κλασικοί τύποι επηρμένων προδευτικών διανοουμένων που θέτουν εαυτούς πάνω από τα μικροαστικά σκέβηλα του οικογενειακού περιβάλλοντος του Παύλου - και πάνω από όλο τον κόσμο, αισθάνεται κανείς τον πειρασμό να προσέβει! Η αν-αυθεντικότητα του ζευγαριού, όπως σκιαγραφείται μέσα από τις αναφορές των άλλων, είναι πολύ πιο εξοργιστική από τη συμβατικότητα των προσώπων που κινούνται στη σκηνή. Στο κάτω κάτω, όσο κι αν τα πρόσωπα αυτά εξοργίζουν κάποτε τον Παύλο για την υποαγή τους στις συμβάσεις, δεν παύουν να είναι ανθρώπινα πλάσματα που διεγείρουν τη συμπάθεια και την κατάφασή μας. Με την ποιότητά τους απεικόνιση, με την αποκάλυψη του μικρού ή μεγάλου δράματος που κουβαλάει μέσα του το καθένα από αυτά τα πλάσματα, η **Αναγνωστάκη** κατορθώνει να στήσει προσβάσεις κατανόησης για πάρα πολλούς ανθρώπους, την αλήθεια των οποίων δεν διακρίνουμε εύκολα πίσω από τις συμβατικές μάσκες τους γιατί μας εμποδίζουν οι σχηματικές μας προσεγγίσεις. Η οργή κατά των επηρμένων και αν-αυθεντικών προδευτικών διανοουμένων που έχουν αναθείσει στον εαυτό τους το έργο της σωτηρίας της ανθρωπότητας, ερήμην της ίδιας, και η συμπάθεια και κατάφαση για τους ταπεινότερους και καταφρονεμένους που ζουν ανεπιτήδετα τη μοίρα τους, ξυπνάνε μέσα μας συγκινητικούς ντοστογεφσικούς απόηχους. Προς θεού, δεν μιλάω για λογοτεχνικές ή φιλοσοφικές επιδόσεις. Συνειρμοί, ή και παραμαντέματα, μου φέρανε στο νου κάποιους συγγραφείς - όπως ο Ντοστογιέφκι, ο Τσέχοφ, ο Γκόργκι, όλοι τους αγαπές και διαβάσματα της νιότης - που ενώ μασιγώσαν τον μικροαστισμό σαν νοοτροπία, σ' έκαναν να σμυνοάζ και να νιώθεις βαθιά το μικροαστό σαν άνθρωπο. Τους αντιπαραβάλλω, συχνά τελευταία, με κάποιους σύγχρονους καταπέλτες του μικροαστισμού που μέσα στον αλαζονικό και ισοπεδωτικό σαρκασμό τους δεν αφήνουν πολλά περιθώρια για διακρίσεις ανάμεσα σε νοοτροπίες, συνθήκες και ανθρώπους. Όλα γίνονται ένας πολτός, μέσα από τον οποίο αναδύεται μόνον (και μόνος) ο διανοούμενος-τιμητής. Δικαιούται κανείς να μπουχτίξει και να οργίζεται μερικές φορές...

Ξαναγυρίζω στον Παύλο. Είναι το πιο επιμαχο πρόσωπο μέσα στο έργο. Όλα ξεκινούν απ' αυτόν, γυρίζουν γύρω απ' αυτόν και καταλήγουν σ' αυτόν. Η δραματικότητα του πυροδοτεί τη δραματικότητα των άλλων. Χωρίς την παρουσία του Παύλου που φορτίζει την ατμόσφαιρα και με ό,τι κάνει ή δεν κάνει προκαλεί τις αλυσιδωτές συγκρούσεις που θα φέρουν στην επιφάνεια ολόκληρη σειρά από λανθάνουσες δραματικές καταστάσεις, οι άλλοι θα παρέμεναν σμυπαθής ίσως, αλλά χωρά θεατρικά πρόσωπα. Ο ίδιος, ωστόσο, πώς στέκει σαν θεατρικό πρόσωπο; Στη διάρκεια της πρώτης πράξης με συνεχείς ο φόβος πως ο Παύλος θα γλιστρήσει σε ένα είδος *συμβό-*



Σκηνή από την **Κασέτα**



Γ. Αρμένης

λου, σε μια ιδέα, σε κάτι το άυλο, δίχως σάρκα και οστά. Η εσωτερική του απομόνωση από τους άλλους, οι επίμονες σιωπές του, οι έμμενες ιδέες του, σε αντιπαραβολή με τα τόσο γήινα, τόσο καθημερινά, τόσο κοινά πρόσωπα, διέγραφαν τον κίνδυνο μιας συμβολοποίησης που θα τον καθιστούσε πρόσωπο αμφίβολης στερεότητας. Σε μια τέτοια περίπτωση, φυσικά, το οικοδόμημα θα κατέρρεε. Με το άνοιγμα της αυλαίας για τη δεύτερη πράξη, η ισορροπία αποκαθίσταται. Ο Παύλος, παρά την ιδιορρυθμία του, παρά την απόστασή του από τους άλλους, αποκαλύπτεται, σαρξ εκ της σαρκός των, μόριο της ίδιας ύλης από την οποία είναι κι εκείνοι καμωμένοι. Η διαφορά του συνίσταται στην ένταση και την ενάργεια με την οποία συνειδητοποιεί το αδιέξοδο. Γίνεται μια συμπύκνωση, μια συσταμένη στάση που προσδοκά ο θεατής. Παραμένοντος γνήσιο θεατρικό πρόσωπο, μέσα στο ρεαλιστικό του πλαίσιο.

Αντίποδα του Παύλου, από μιαν άλλη πλευρά, είναι η **Μαρίτσα**, η μητριά του. Η αντίθεση του Παύλου με τη **Μαρίτσα** δεν είναι ιδεολογική, είναι υπαρξιακή. Η **Μαρίτσα** δεν αισθάνεται καμιά ανάγκη δικαίωσης. Ο πατροπαράδοτος τρόπος ύπαρξής της, η ανάλωσή της, μέσα από την *ανήσυχη μέριμνα της καθημερινότητας*, για την επίβιωση και την ευτυχία της οικογένειας, αποτελεί αυτοδικαίωση τόσο αυτοάντητη όσο κι ένα φυσικό φαινόμενο. Ασφαλώς μέσα στην αδιάρθρωση αυτάρκειά της αυτή η ελληνίδα μάνα, δεν μπορεί ίσως να προλάβει τις καταστροφές που απειλούν τους αγαπημένους της, καταστροφές τις οποίες έχουν κινήσει δυνάμεις που την υπερβαίνουν, κατορθώνει ωστόσο, μόνο με την ύπαρξή της, να αποστομάσει τους νεοφωτιστικούς αρνητές της. Ο μπαρμπα-Τάσος, αντίθετα, ο άντρας της, με το ξεφλημένο «εθνικόφρων» παρελθόν του, αισθάνεται απόρριπτο της ακατάχετα «προδευτικής» εποχής. Η σπαραχτική κραυγή του «μη με ειρωνεύεστε εμένα», και οι συνεχείς παραινέσεις της **Μαρίτσας** να αφήσουν ήσυχον τον μπαρμπα-Τάσο, αναδεικνύουν έντεχνα την ανθρωπιά της συγγραφώως και τη θαρραλέα διάστασή της με τα φαίδρα και απάνθρωπα ιδεολογήματα του στυμού. Στα μάτια της **Αναγνωστάκη**, οι άνθρωποι δι-

καίνονται ένα μερτικό κατανόησης και δικαίωσης πέρα από τα ισοπεδωτικά σχήματα. Αυτό προβάλλεται με συναρπαστική αναγλυφικότητα στην περίπτωση της **Καίτης**, φίλης του Σπύρου, που οι αποτυχημένες φιλοδοξίες του έχουν επενδυθεί στον φερέλπιδά προδευτικό αδερφό του και στη διανοούμενη γκόμενα. Ο θαυμασμός του για το ζευγάρι τον οδηγεί σε μια σταθερή υποβάθιση της φίλης του. Το απλό εργαζόμενο κορίτσι, άλλη μια γυναίκα της τετριμμένης καθημερινότητας, διεκδικεί με πάθος τη δικαιοσύνη της και η **Αναγνωστάκη**, μέσα από τη διαγραφή της προσωπικότητάς της, γράφει έναν ύμνο στα δικαιώματά της. Στα απaráγραφα δικαιώματα του *συγκεκριμένου* ανθρώπου που έχουν παραγραφεί ύπουλα εν ονόματι αφηρημένων σχημάτων. Το ενδιαφέρον είναι ότι ο Παύλος, ο μαρτυρικός αναζητητής της Μεγάλης ή Αυθεντικής Πράξης, ενώ η πλησιέστερος προς την **Καίτη**, τον μπαρμπα-Τάσο και τη **Μαρίτσα**, παρά προς τους αν-αυθεντικούς ζηλωτές της επανάστασης. Έμμεσα, η **Αναγνωστάκη** δηλώνει πως μπορεί κανείς να βρει περισσότερη αυθεντικότητα μέσα στην πραγματικότητα, μέσα στη φθαρμένη και συμβατική καθημερινότητα, μέσα στην άμεση και ανεπιτήδευτη βίωση της ανθρώπινης μοίρας, απ' όση στην κλίπη ιδεολογική υπέρβαση της. Άξιος ο μισθός της.

Κανένα από τα πρόσωπα της «Κασέτας» δεν στερείται ενδιαφέροντος. Το καθένα έχει τη δική του αλήθεια, το δικό του δράμα, το δικό του αδιέξοδο. Κι όλοι μαζί απαρτίζουν μιαν αλυσιδα δραματικών συναρτήσεων από την οποία δεν μπορείς να αποσπάσεις κανένα κρίκο χωρίς να σακατώσει την αρτιμεία του συνόλου.

Κανέναν δεν είναι περιπτώ η διακοσμνητικό πρόσωπο. Όλοι είναι συναυτουργοί του

δράματος. Είπα πιο πάνω πως ο Παύλος πυροδοτεί και φωτίζει το δράμα των άλλων, ωστόσο, χωρίς την απόφαση της **Κατερίνας** να γεννηθεί το παιδί που έχει συλλάβει μαζί του, απόφαση στην οποία συνειργήσαν η μάνα της **Βαγγελιώ** και η θεία **Μαρίτσα**, η μοίρα του Παύλου ενδέχεται να ήταν διαφορετική. Η γέννηση του παιδιού οδηγεί στο γάμο του Παύλου με την **Κατερίνα**, στην αλλαγή της τροχιάς του - και της τροχιάς του βλήματος που οραματιζόταν να φυτέψει κάποτε σε κάποιο κορμί. Και μόνο η κρίσιμη αυτή τροπή, με τις δραματικές επιπτώσεις της, αρκεί να καταδείξει πόσο ανθρώπινο πλάσμα είναι ο Παύλος μέσα στις συναρτήσεις του με το πραγματικό του περιβάλλον και πόσο μια αυθεντική θεατρική γραφή, αντί να στήνει προκατασκευασμένους ήρωες, συνθέτει ένα δυναμικό πεδίο αλληλεπιδράσεων μέσα στο οποίο διαπλάθεται - ή πεθαίνει ο θεατής πως έτσι συμβαίνει - η μοίρα των προσώπων.

Πρόσφορη σε παρατηρήσεις θα ήταν και η αντιπαραβολή του Παύλου προς το φίλο του Σπύρο, τον αποτυχημένο μεταστάτη που κάτι υποψιάστηκε, αλλά που εξαργύρωσε το πανάκριβο μέταλλο της γνήσιας απελπισίας με τη φτηνή μονέδα του φλύαρου κυνισμού - η με τον αδερφό του το Γιωργάκη, το ανυποψίαστο θύμα των σύγχρονων μηχανικών τσιμέντων. Αλλά, τα ερεθίσματα της **Κασέτας** είναι πολλά, και η κλεψύδρα εξαντλείται. Εξάλλου, οι γραμμές αυτές δεν γράφθηκαν με την πρόθεση μιας αφαιρητικής παρουσίασης του έργου, αλλά για να υπογραμμίσουν κάποιους άξονες του ιδιαίτερου, για μένα, σημασίας. Γι' αυτό και δεν αναφέρονται στην παράσταση, μολοντί, καθώς πιστεύω, πρόκειται για μια πολύ καλή παράσταση, σκηνοθετικά και ερμηνευτικά.

22-12-1982

ΓΡΑΦΤΕΙΤΕ ΣΥΝΔΡΟΜΗΤΕΣ

ΣΤΑ

«ΓΡΑΜΜΑΤΑ ΚΑΙ ΤΕΧΝΕΣ»

**Βιβλίο - κριτική**

# Αόρατες πόλεις

## ο κόσμος της αφήγησης

Στις «Αόρατες Πόλεις» ο Ίταλο Καλβίνο διαλέγει μια ιστορική σκηνογραφία, τα θαυμαστά ανάκτορα και τους κήπους του αυτοκράτορα των Ταρτάρων. Δυο ιστορικές φιγούρες, ο Κουμπλάι Χαν κι ο Μάρκο Πόλο, συνομιλούν. Ανάμεσα στους διαλόγους τους παρεμβάλλονται οι αφηγήσεις του Βενετσιάνου προς τον Τάρταρο για τις πόλεις της αυτοκρατορίας. Γρήγορα ο αναγνώστης έχει το περίεργο αίσθημα ότι μιλούν γι' αυτόν, ενώ μια μυθική πραγματικότητα αρχίζει να παίζει με την ιστορική. Το πιο περίεργο είναι ότι ο αναγνώστης μαθαίνει για τον εαυτό του πράγματα που ποτέ πριν δεν τα είχε σκεφθεί...

Τι θέλει ο Μάρκο απ' τον Κουμπλάι; Τι περιμένει; Καθώς εξελίσσεται ο διάλογός τους, γίνεται φανερό ότι δεν περιμένει το συνηθισμένο μισθό του συνηθισμένου αγγελιοφόρου. Κάτι άλλο συμβαίνει ανάμεσά τους. Έτσι, κι ο Κουμπλάι κάτι άλλο περιμένει από το Μάρκο, κάτι διαφορετικό από τις συνηθισμένες πληροφορίες του συνηθισμένου απεσταλμένου: γι' αυτό και συνεχίζει να τον ακούει, με τη μεγαλύτερη προσοχή και περιέργεια, παρ' όλο που δεν πιστεύει ότι του λέει ο Πόλο. Σ' αυτό λοιπόν είναι όμοιοι! Ίσως δεν είναι παρά δυο ζητιάνοι που μεθυσμένοι με κακό κρασί ψάχνουν σε λόφους σκουπιδιών και βλέπουν γύρω τους να λαμπυρίζουν όλοι οι θησαυροί της Ανατολής. Ίσως όλος ο κόσμος είναι μια απέραντη ερημιά με σκουπιδοτόπους και πάνω του κρένονται οι κήποι των ανακτόρων: είναι τα βλέφαρά τους που χωρίζουν τα σκουπίδια απ' τους κήπους, αλλά κι οι δυο τους δεν μπορούν να πουν ποιο είναι το μέσα και ποιο το έξω. Είναι όμοιοι. Και η ομοιότητά τους κρύβεται συνεχώς κάτω από τις πολλές κι εκόπλες διαφορές. Διαφορά ιεραρχίας, διαφορά χαρακτήρα, διαφορά εθνικότητας και γλώσσας: τους χωρίζει κάθε είδους διαφορά. Διαφορές που συνήθως οι άνθρωποι πάνε να χωρίσουν όταν σκοτώνονται μεταξύ τους ή πάνε να ενώσουν όταν κάνουν έρωτα. Εδώ όμως οι διαφορές αντιστοιχούν σε μια ενοποίηση άλλης τάξεως. Αυτή η ενο-

ποίηση του Μάρκο και του Κουμπλάι είναι και το μοναδικό «πρόσωπο» του βιβλίου. Απέναντι στο νέο «πρόσωπο» δε βρίσκεται πια η μητέρα-Βενετία ή η μητέρα-Ανατολή αλλά ο κόσμος της Αφήγησης: κι είναι στην ηρακλειτική, θα 'λεγα, σύλληψη της επάρκειας αυτού του κόσμου που χρωστείται ο σχηματισμός του Εαυτού του νέου «προσώπου».

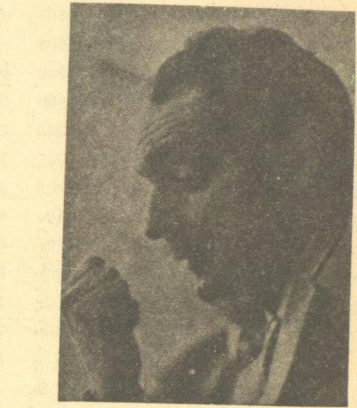
*Ε.Γ. Ασλανίδης*

Η συγκεκριμένη ενοποίηση βέβαια, είναι επίτευγμα της μεγάλης Λογοτεχνίας. Και φυσικά είναι επίτευγμα της ειδικής της πραγματικότητας που βρίσκεται σε δημιουργική αντίθεση με τη μια — και μοναδική — πραγματικότητα, την περιέχουσα τελικά και τη Λογοτεχνία. Η μεγάλη Λογοτεχνία δεν είναι παρά μια άλλη γλωσσική πραγματικότητα που πετυχαίνει να διαφοροποιηθεί απ' τη συνηθισμένη διά μέσου των νόμων αυτής της συνηθισμένης. «Του δε λόγου εόντος ξυνού ζώουσιν οι πολλοί ως ιδίαν έχοντες φρόνησιν» οι «πολλοί» που κάνουν κακή λογοτεχνία, «ως ιδίαν έχοντες φρόνησιν», αντί να κάνουν... απλώς την πολύτιμη εκείνη «κατεργαριά» που λέει ο Ρολάν Μπαρτ. Από ένα πλήθος παραδειγμάτων δημιουργικής «κατεργαριάς» που συνάντησα στις «Αόρατες Πόλεις», σκέφτομαι τώρα τη Μαρότζια. Δεν πρόκειται τόσο για παράδειγμα «κατεργαριάς» της Λογοτεχνίας στη γλώσσα αλλά σ' ένα, θα 'λεγα μεταγλωσσικό φαινόμενο: την πολιτική οργάνωση. Στην Μαρότζια, ο Καλβίνο κάνει μια μικρή κουβέντα για το περίφημο ζήτημα της πολιτικής θέσης έτσι, που οκεανοί λυσσοσμένων συνθημάτων και πολιτικών στρατεύσεων δεν μπορούν ούτε ν' αγγίξουν!

Τι γυρεύει ο Μάρκο στις πόλεις της Ασίας αφού περιγράφει συνεχώς τη Βενετία; Γιατί δεν έμεινε στη Βενετία; Ο ίδιος όμως ο Κουμπλάι, που υποτίθεται ότι συνοψίζει την Ασία, είναι ξένος μέσα της. Η Ασία είναι τόσο μεγάλη που τον συντρίβει. Απ' την αρχή γίνεται φανερό

ότι το κρίσιμο σημείο στη ζωή των «αυτοκρατόρων» είναι το μέγεθος της ίδιας της κατάκτησης. Η πολιτική τους δύναμη δεν είναι παρά ένα μέρος ενός υπερσυστήματος που έχει τη δική του οικονομία, μια οικονομία άλλης τάξεως από τις προθέσεις οποιουδήποτε «σκήπτρου». Έτσι, μόνο στην αφήγηση του Μάρκο βρίσκεται ο Κουμπλάι τη δυνατότητα να σώσει κάτι από τους αφράτους τερμίτες, ίσως τον εαυτό του που μια ζωή τον έβλεπε κάθε άλλο παρά συνδεδεμένο με αφηγηματική πραγματικότητα. Το ίδιο κι ο Μάρκο που ενώ συνεχίζει να νοσταλγεί κρυφά τη Βενετία έχει μπει με το ταξίδι σε μια άλλη ήπειρο εξασφαλίζοντας την ίδια θέση: είναι ξένος: για να γλιτώσει την ψυχή του απ' τη μητέρα-Βενετία, αυτήν που βλέπει συνεχώς μπροστά του στην Ασία, κάπως όπως ο Οδυσσέας δεμένος πάνω στο κατάρτι ακούει τις σειρήνες. Αυτό όμως που τώρα ακούει ο Μάρκο είναι ήδη αυτό που αφηγείται: κι ο Κόσμος δεν είναι άλλος πια από την ίδια την Αφήγηση...

Ο Μάρκο κι ο Κουμπλάι είναι δυο διαφορετικές εποχές, ενός και μοναδικού ήρωα, που ξετυλίγονται ταυτόχρονα και συνενώνονται. Ο άθλος ή η δοκιμασία για τον ήρωα είναι να γίνει ξένος, είτε μέσα από το ταξίδι είτε μέσα από την επιβολή της εξουσίας: ξένος απέναντι στο αρχικό του αντικείμενο αγάπης: για να περάσει έτσι σε μια άλλη σύνδεση με μια νέα δυνατότητα αγάπης στον Κόσμο που μεταμορφώνεται σε κόσμο της Αφήγησης. Η πραγματικότητα του νέου αντικείμενου είναι γλωσσική: δεν αναίρειται, έστω κι αν τα πρόσωπα που πραγματοποιούν την Αφήγηση δεν είναι πια αυτοκράτορας ή εξερευνητής, αλλά ζητιάνοι. Εδώ, η ειδική γλωσσική πραγματικότητα υψώνει μια πρόκληση στην πραγματικότητα που δε νοιάζεται για το Μάρκο και τον Κουμπλάι παρά μόνο στο βαθμό που είναι υποταγμένοι στη δική της οικονομία: δεν πρόκειται για αμφισβήτηση της πραγματικότητας του Κόσμου αλλά της μορφής που λέγεται Βενετία ή Ασία... Σε μια από τις πόλεις της Αφήγησης, τη Φεδώρα, η αμφισβήτηση εκφράζεται μέσα απ' την πολυφωνία



Ίταλο Καλβίνο

ενός πλήθους κρυστάλλινων σφαιρών. Η Αφήγηση δεν εισάγεται σαν κάποιο ισχυρότερο όπλο με μαγικά αποτελέσματα: προειδοποιεί όμως με μαγευτικό τρόπο για τους κινδύνους των μαγικών αποτελεσμάτων, δείχνοντας π.χ. τη Ζοβαίδα, την Περίνια κ.λπ. Η δύναμη μιας τέτοιας πρόκλησης είναι ότι αμφισβητεί και τον εαυτό της καθώς συνεχίζει να ερωτεύεται αυτόν — τον μόνο — Κόσμο: «Ψάξε και μάθε ν' αναγνωρίζεις ποιος και τι, στη μέση της κόλασης, δεν είναι κόλαση κι αυτά κ'άνε να διαρκέσουν, δοσ' τους χώρο».

Ο κόσμος της Αφήγησης έχει τη δυνατότητα να ικανοποιείται όλο και περισσότερο από μια αυξανόμενη αυτονομία του αφηγητή — η Πόηση σε θέλει να δραπέτευσει από τον (παλιό εξαρτημένο) εαυτό σου, θα πρόσθετε ο Τ.Σ. Έλιοτ. Στο διάλογο του Πόλο και του Χαν, ο καθένας τους δεν ψάχνει ούτε την ικανοποίησή του, ούτε τη σχέση του με τον άλλον, αλλά τον εαυτό του στην ικανοποίηση του άλλου που είναι η ίδια η Αφήγηση. Η γλώσσα δηλαδή δεν είναι εδώ μέσο για το κήρυγμα ενός θεού αγάπης: η ίδια, σαν Αφήγηση, είναι το αντικείμενο αγάπης: σ' αυτήν τη θεολογία ο θεός είναι το παιδί που μεγαλώνουμε!

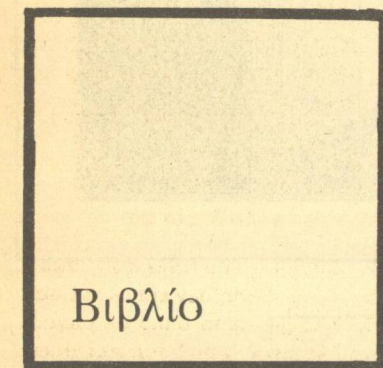
Οι Αόρατες Πόλεις γίνονται ορατές καθώς η γλώσσα γίνεται Λογοτεχνία — το τίμημα είναι ότι γίνονται κι εξωπραγματικές, αφού είναι πια λέξεις. Το ζήτημα είναι αν ο άνθρωπος μπορεί να ζηήσει χωρίς τις λέξεις — κι αν δεν μπορεί, τότε γιατί να

ονομάζεται η ανάπτυξη αυτού του ζωτικού στοιχείου, κι ως τότε θα ονομάζεται, εξωπραγματική, εν ονόματι της Γαλιωνότητας Δημοκρατίας ή της Αυτοκρατορίας των Ταρτάρων;

Θα μπορούσε κανείς να κοιτάξει τις «Αόρατες Πόλεις» του Καλβίνο με επτά ή δώδεκα τρόπους, κι ένας απ' αυτούς θα 'πρεπε σίγουρα να ξεκινάει απ' την ιλιγγιώδη σύνθεση του πίνακα των περιεχομένων. Επειδή, εδώ, πρέπει να περιοριστώ σε δύο μόνο, διαλέγω για δεύτερο τρόπο το παιχνίδι:

Στην πόλη Ε. ο δίδυμος εαυτός της δεν βρίσκεται πουθενά. Όσο κι αν

έβαζαν προς τα πάνω ή κάτω ή λοξά, στον ουρανό με τους μετακινούμενους καθρέφτες του, στα έγκατα της γης με τους ανθρωπόμορφους χάρτες της, στα νερά με τις απειράριθμες πιθανότητές τους, πουθενά δεν ανακάλυπταν οι μελετητές της την άλλη πόλη: η βασίλισσα αγαπά τα παιδιά και, πιστεύοντας ότι κατά βάθος οι άνθρωποι είναι τρελοί και δυστυχημένοι, αποφάσισε να πνίξει τη δίδυμή της — κανείς δεν ξέρει πως — έτσι που να τα προστατέψει από τη θέα όλης της αλήθειας. Λέει ότι τα παιδιά είναι ειδικές εξαιρέσεις που τους αξίζει ένας κόσμος γλυκός και τρυφερός.



**ΖΕΦΗ ΔΑΡΑΚΗ**  
*Το μοναχικό φάντασμα της Λένας*  
*'Ολεμ - θάλεια,*  
Ποίηση, αριθ. 9, Αθήνα, «Εστία», 1982

Την κλίμακα της διάχυτης θρησκευτικής πίστες των τριών πρώτων συλλογών της Ζέφης Δαράκη («Εσπερινοί περίπατοι» 1954, «Ψόψ», 1956 και «Λυρικοί στοχασμοί» 1958) την όριζαν τόσο τα καθημερινά κι απλά θρησκευτικά συναισθήματα μιας ανήσυχης ιδιοσυγκρασίας, με τους χαρακτηριστικούς ήσσονες τόνους τους, όσο και μια συγκεκριμένη πανθεϊστική αντίληψη. Στην τέταρτη συλλογή της «Το τραγούδι των νέων καιρών», 1960, το κέντρο βάρους της ποιητικής της θεματολογίας μετατοπίζεται: η απόλυτη και «στυγνή» εξωστρεφής κοινωνικοποίηση - πολιτικοποίηση αντικαθιστά απότομα την πρώιμη μεταφυσική των έγκλειστων οραματισμών. Το πρόβλημα του κόσμου δεν συλλαμβάνεται πια μέσα απ' την πανθεϊστική αφέλεια του γυμνασιοκόριτσου αλλά μέσα απ' τα δεδομένα της ταξικής πάλης. Ενδεικτικοί είναι οι εξής στίχοι της: «Για να τραγουδήσουμε τι / νομίζετε πως ερχόμαστε κοντά σας; / Μήπως τα δειλά κουδούνισματα των άστρων / στις πλαγιές του βραδυνού φωτός; [...] Μήπως τους διαβάζουμε της άνοιξης ή όλους εκείνους / που η ζωή τους ήταν ένα ξεστήλωτο τραγούδι μες στα πεδία των μαχών; / Το ξέρετε θαρρώ / γιατί πιάσαμε την πένα στο χέρι [...] Είναι γιατί το αληθινό μας

βλέμμα / στέρεψε μες στους δρόμους των πολέμων, / τ' αληθινά σας λόγια θάφτηκαν / κάτω απ' το μαρμαρένο δέντρο της πατρίδας κι όταν /γυρίσατε, δεν είχατε πια μάτια να μας ιστορήσουν, /λόγια να μας ειπούν...»<sup>2</sup> ή: «Ακόμη μπρώ να φανταστώ τις αγκαλιές / από λουλούδια που πεθάνανε / πάνω στο μνήμα του Λένιν»<sup>3</sup>.

Το πείραμα εκείνο βέβαια δεν θα επαναληφθεί: από το 1967 και μετά η Ζέφη Δαράκη προσηλώνεται οριστικά στην ανάπτυξη καθαρά ερωτικών θεμάτων, που απ' τη συλλογή της «Διαβάσεις», του 1969, και μετά πρόκειται να αποτελέσουν τον πυρήνα όλων ανεξαιρέτως των βιβλίων της που θα ακολουθήσουν. Έτσι στην προτελευταία της συλλογή «Τα Αόριστα Γεγονότα», που κυκλοφόρησε το 1981 η ποιήτρια θα οργανώσει την ποίησή της πάνω στη δυναμική ιδεολογική βάση του ότι «μοναχική αγάπη σώζει», ενώ στο «Μοναχικό φάντασμα της Λένας 'Ολεμ» και της «θάλειας», τις δύο ανεξάρτητες ποιητικές συλλογές που απαρτίζουν την πρόφοπατη εργασία της, θα επιχειρήσει να αναλύσει τη διχασμένη προσωπικότητα μιας μισοπραγματικής μισοφανταστικής ύπαρξης, της ερωτικά αποστειωμένης Λένας 'Ολεμ, και να εισχωρήσει στην ψυχολογία της άλλης μαρτυρικής της ηρωίδας, της θάλειας, που μόνο μέσα στον έρωτα δικαιώνει την προσωπικότητά της.

Η Λένα 'Ολεμ, που τ' όνομά της απηχεί τον παμπάλαιο βραβικό μύθο του Γκόλεμ<sup>4</sup>, του αγάλματος με ανθρώπινη μορφή που ζωντανέψει το πνεύμα Αστωρβό, είναι η γυναίκα εκείνη που ύστερα από τόσες και τόσες προσπάθειες θα προτιμήσει τις πνευματικές αξίες, τα ιδανικά, τη μόνωση της περήφανης ψυχής που αντιπαρέρχεται τελειδίκα τον επιθετικό περίγυρό της με συγκτάβωση, πιστεύοντας σταθερά ότι ο εαυτός της, το φάντασμά της ποιητικότερα, είναι προορισμένος να γευτεί τη μεταφυσική των ευγενών παραιοθώσεων.

«Και όλα όσα πριν ήταν θαμπά από μια σκόπιμη άγνοια, απόκτησαν τώρα το βαθύκυανό χρώμα της συνείδησης... Μαγεμένη βύθισε μες στ' όνειρό της τα χέρια μήπως αγγίξει για μια ακόμη φορά εκείνο το χαριτωμένο και έμπλοο σ' ένα μόνιμο γαλάζιο φως του φαντασματός της... 'Η

Στο σχέδιο της πόλης Ε. κανείς δε θα βρισके κάποια ιδιαιτερία που να υπαινίσσεται την πράξη της βασίλισσας, αν στην εσωτερική διαρρύθμιση των σπιτιών οι μεσότοιχοι είχαν καταργηθεί ολωσδιόλου και δεν είχαν αντικατασταθεί με τους νοητούς μεσότοιχους μιας άλλης πόλης που σχηματίζεται τελικά από το παιχνίδι που παίζουν τα παιδιά: νοσταλγώντας μια εποχή που ποτέ δε γνώρισαν, κι ίσως βρίσκεται στο μέλλον, παίζουν μεταξύ τους αυτόν που κρυφακούει τους ανεξιχνίαστους ανασταναγμούς της φρικτής ή της αγαλλίασης έξω από το κλειστό δωμάτιο των εραστών. Αλλά καθώς

δεν υπάρχουν οι συνηθισμένοι μεσότοιχοι στην Ε., το κάθε παιδί ακουμπά απαλά το αυτί του ακριβώς επάνω στο αυτί ενός άλλου παιδιού. Η έκφραση στα πρόσωπα των παιδιών καταστρέφει τις φιλεύσπλαχνες προθέσεις της βασίλισσας: αν και οι μελετητές δεν μπορούν να χαρτογραφήσουν τη δίδυμή της, αυτή διαγράφεται πάνω σε κεινή την έκφραση των παιδιών ενώ τ' αυτιά τους σχηματίζουν ολοένα μεσότοιχους.

μήπως αγγίξει τα τρεμάμενα κύματα της ίδιας του της φωνής στην λαμπερή ακρότητα του χώρου που την περιτύλιγε με μίαν απεριγγραπτή τρυφερότητα σ' έναν βαθύ πολύωρο ύπνο...» (σ. 24).

Η απολλώνεια Λένα 'Ολεμ δεν μπορεί να επιβιώσει μέσα στα κλειστά σχήματα μιας δοσμένης άνωθεν απευθέρωσης. Αντίθετα αυτοεπιβεβαιώνει την υπόστασή της μέσα στην οριακή εκείνη ελευθερία που μόνο τα μοναχικά όντα δικαιούνται να απολαμβάνουν. Το τίμημα θα είναι σίγουρα βαρύ. Η ηρωίδα θα διχαστεί. Η αντιπαράθεση με το πραγματικό την οδηγεί σιγά σιγά στην τρέλα. Δεν επικοινωνεί με το περιβάλλον. Τελικά όμως θα επιβληθεί προοδευτικά εντός της η αναγκαία ισορροπία: η βαθύτερη γνωριμία του εαυτού της προσφέρει το απόλυτο μέτρο της σωτηρίας της. Πρόκειται για το γνωστό φως των μουσικών της ανατολής: «Εγκλειστη έτσι σε μια κοιροΐδια ανθρώπων σχέσεων όλο και πιο ταπεινωμένη, έζησε την πληγή μιας έμμονης ιδέας φυγής. Γιατί ζαφνικά ούτε ήθελε ούτε δεν ήθελε να πεθάνει. Κάποτε ήταν πάμφωτη η πραγματικότητα... σκεφτόταν. Το όνειρο σκοτενιάζει τη ζωή κι αυτή η σκληρή επιβολή της φαντασίας πυκνώνει μέσα στα δάκρυα. Γιατί το θάρρος του ονείρου τιμωρεί... Μα ούτε ξέρεις και ποιος άλλος δρόμος υπάρχει ή αν μπορεί κανείς να σε βοηθήσει όταν κι ο ίδιος σου ο εαυτός σε έχει αρνηθεί... Εν τούτοις η ελπίδα ίσως είναι κάτι που μαθαίνεται σκέφτηκε παρηγορημένη καθώς έσπρωχνε μαλακά με πόρτα που υποχωρώντανε σαν καλόβολο σώμα την άφησε να περιπλανηθεί από δωμάτιο σε δωμάτιο (σ. 22).

Αντίστοιχα, η θάλεια, πιστεύοντας ότι «δεν είναι τίποτε πιο ελεύθερο τίποτε πιο πραγματικό απ' ό,τι λέτε εσείς φανταστικό» (σ. 50), ενσαρκώνει το αίτημα της ποιήτριας για τη συμφιλίωση των αντιθέτων παθών, για τη διαίωση της ειρήνης και για την κάθαρση της «εσωτερικής» τραγωδίας των αδελφοκτόνων συρράξεων του πρόσφατου πολιτικού μας βίου, που οι εφιαλτές τους ακόμα εισχωρούν στους στίχους της Ζ. Δαράκη (πβλ. τις μνήμες του εμφυλίου της «θάλειας», που μας πάνε είκοσι δύο χρόνια πίσω, τότε που έγραψε το «Τραγούδι των

νέων καιρών»). Η δεύτερη αυτή ενότητα, που χωρίζεται σε δύο μέρη: α) «θάλεια» και β) «Η αστραπή και το τοπίο», αν και είναι αισθητικά καλύτερη απ' την πρώτη, διακρίνεται για μια εκφραστική αμεσότητα και για παραθέσεις όπως: «Είναι γιατί τώρα μόλις η μάχη αρχίζει μες στο αίμα μου / βρικολακιάζοντα αγρά το παρελθόν...» (σ. 40) και «Αργά σάλευε το σκοτάδι / οδηγώντας τον από το ένα βύθισμα των συλλογιμάτων του στο άλλο / και σαν να μην υπήρχε χρόνος ούτε τοπίο πια / παρά μονάχα το βαθύχρωμο και λαμπερό αίμα του πνεύματος / σαν μακρινή αστραπή...» (σ. 51).

Αν εξαιρέσουμε τις κάποιες πεζολογικές εξάρσεις, τα (ελάχιστα) ρητορικά ολισθήματα και τις ασύμμηκτες υπερβολές του τύπου: «Τότε άρχισε να συλλογίζεται πως θα ένιωθε ίσως πιο ασφαλή σ' ένα μέρος πιο λιγότερο ραδιούργια» (σ. 13), η συλλογή αυτή της Ζέφης Δαράκη μας αποδεικνύει πόσο επικτό είναι τελικά το εγχείρημα του «ένδον σκάπτε», την ίδια στιγμή που γύρω μας ο κατακερματισμένος κόσμος συνεχίζει να κατακερματίζεται.

#### ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Οι ποιητικές αυτές συλλογές έχουν αποκλεισθεί σήμερα απ' την Ζ.Δ. ως πρωτόλειες.
2. Απ' το ποίημα «ΣΑΝ ΕΙΣΑΓΩΓΗ», «1. Ο Ερχομός μας», σ. 5 της συλλογής της «Το τραγούδι των νέων καιρών».
3. Απ' το ποίημα «ΓΙΑ ΤΗ ΝΕΑ ΜΑΧΗ», σ. 18 της συλλογής της σμ. 2.
4. Ο Γκόλεμ που θυμίζει τον βοηθό του Καλιγκάρι και που προαναγγέλλει το τέλος του Φραγκεστάιν είχε στο μέτωπό του χαραγμένη τη λέξη Emet που σημαίνει «Αλήθεια». Αν αφαιρούσε κανείς το πρώτο γράμμα, σχηματιζόταν η λέξη met, που σημαίνει θάνατος. Μ' αυτόν τον τρόπο σκότωσαν τον Γκόλεμ. Η αλληγορία αυτή υποδηλώνει σε πολλά σημεία της σύνθεσης «Το μοναχικό φάντασμα της Λένας 'Ολεμ».













# ΤΑ ΒΙΒΛΙΑ ΤΟΥ ΜΗΝΑ



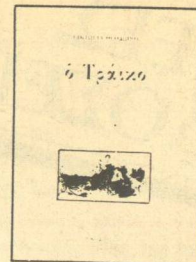
ΜΗΤΣΟΣ ΚΑΣΟΛΑΣ  
**Η ΑΛΛΗ ΑΜΕΡΙΚΗ**



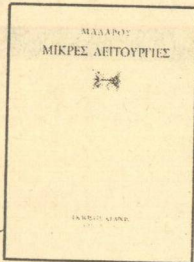
ΑΛΕΞΗΣ ΠΑΝΣΕΛΗΝΟΣ  
**ΙΣΤΟΡΙΕΣ ΜΕ ΣΚΥΛΟΥΣ**



ΜΠΕΑΤΑ ΚΙΤΣΙΚΗ  
**ΓΝΩΡΙΣΑ ΤΟΥΣ  
ΚΟΚΚΙΝΟΥΣ ΦΡΟΥΡΟΥΣ**



ΒΙΚΤΩΡΙΑ ΘΕΟΔΩΡΟΥ  
**Ο ΤΡΑΙΚΟ**  
Αφήγημα



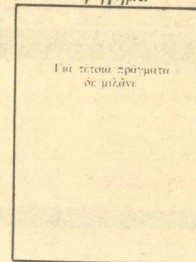
ΜΑΔΑΡΟΣ  
**ΜΙΚΡΕΣ ΛΕΙΤΟΥΡΓΙΕΣ**  
Ποήματα



ΗΛΙΑΣ ΠΕΤΡΟΠΟΥΛΟΣ  
**ΤΑ ΜΙΚΡΑ ΡΕΜΠΕΤΙΚΑ**  
(σχέδια 'Αλέκου Φασιανού)



ΧΡΥΣΑ ΠΡΟΚΟΠΑΚΗ  
**Ο ΧΛΩΡΟΣ ΠΑΡΑΔΕΙΣΟΣ**



ΜΑΡΤΤΙ ΛΑΡΝΙ  
**ΓΙΑ ΤΕΤΟΙΑ ΠΡΑΓΜΑΤΑ  
ΔΕ ΜΙΛΑΝΕ**  
Μυθιστόρημα - Χρονικό

## ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΚΕΔΡΟΣ

Γεωργίου Γενναδίου 6 (πάροδος 'Ακαδημίας) - Τηλ.: 36.15.783

ΒΙΒΛΙΟΠΩΛΕΙΟ  ΕΚΔΟΣΕΙΣ «ΔΩΔΩΝΗ»

'Ασκληπιοῦ 3, 'Αθήνα - Βλαχλειῖδη 8, Γιάννινα.

80 ΤΟΜΟΙ 85 ΣΥΓΓΡΑΦΕΙΣ (ΚΛΑΣΙΚΟΙ ΚΑΙ ΣΥΓΧΡΟΝΟΙ)

### ΠΑΓΚΟΣΜΙΑ ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ

ΚΑΜΥ, ΑΛΜΠΕΡΤ, *Καλιγούλας.*  
ΛΟΡΚΑ, ΦΕΔΕΡΙΚΟ, *Τά μάγια τῆς πεταλούδας  
καί οἱ φασουλήδες τοῦ Κατσιπόρα.*  
ΜΠΕΚΕΤ, ΣΑΜΟΥΕΛ, *Ὅλοι ἐκεῖνοι πού πέφτουν  
καί ὦ οἱ ὠραῖες μέρες.*  
ΙΟΝΕΣΚΟ, ΕΥΓΕΝΙΟΥ, *Ἀμεδαῖος ἢ πῶς νά τό ξε-  
φορτωδοῦμε.*  
ΠΙΝΤΕΡ, ΧΑΡΟΛΑΝΤ, *Ἡ συλλογή καί ὁ ἐραστής.*  
ΜΠΡΕΧΤ, ΜΠΕΡΤΟΛΤ, *Ἡ Μάνα κουράγιο καί τά  
παιδιά τῆς.*  
ΒΙΤΡΑΚ, ΡΟΖΕ, *Βικτόρ ἢ τά παιδιά στήν ἐξουσία.*  
ΖΕΝΕ, ΖΑΝ, *Οἱ νέγροι.*  
ΓΚΟΛΑΝΤΟΝΙ, ΚΑΡΛΟ, *Τό καφενεῖο.*  
ΝΑΖΙΜ, ΧΙΚΜΕΤ, *Ἡ γελάδα καί Ὑπῆρξε ἢ ὄχι ὁ  
'Ιβάν 'Ιβάνοβιτς.*  
ΑΝΟΥ-Ι-Γ, ΖΑΝ, *Τόμας Μπέκετ ἢ ἡ τιμή τοῦ θεοῦ.*  
ΜΟΛΙΕΡΟΥ, *Ὁ ἀρχοντοχωριάτης.*  
ΜΙΛΕΡ, ΑΡΘΟΥΡ, *Ψηλά ἀπό τή γέφυρα καί Ἀπό  
Δευτέρα σέ Δευτέρα.*  
ΣΩΟΥ, ΜΠΕΡΝΑΡΝΤ, *Ὁ ἄνθρωπος καί τά ὄπλα.*  
ΧΑΝΤΓΚΕ, ΠΕΤΕΡ, *Κάσπαρ.*  
ΒΑ-Ι-Σ, ΠΕΤΕΡ, *Ὁ Τρότσκι ἐξόριστος.*  
ΙΨΕΝ, ΕΡΙΚΟΥ, *Οἱ μνηστήρες τοῦ θρόνου.*  
ΖΙΡΟΝΤΟΥ, ΖΑΝ, *Ὁ πόλεμος τῆς Τροίας δέν δά  
γίνει.*

ΓΚΟΓΚΟΛ, ΝΙΚΟΛΑ-Ι., *Παντρολογήματα.*  
ΓΚΡΑΣ, ΓΚΥΝΤΕΡ, *Κατακλυσμός.*  
ΓΚΟΛΑΝΤΟΝΙ, ΚΑΡΛΟ, *Λοκαντιέρα.*  
ΜΡΟΖΕΚ, ΣΛΑΒΟΜΙΡ, *Ἐμικρῆδες.*  
ΒΕΓΚΑ, ΛΟΠΕ ΝΤΕ, *Φουέντε Ὀβεχούνα.*  
ΙΨΕΝ, ΕΡΙΚΟΥ, *Οἱ βροκόλακες.*  
ΜΠΟΥΛΓΚΑΚΟΡ, ΜΙΧΑΗΛ, *Ἡ ἐρυσθρά νῆσος.*  
ΚΙΠΧΑΡΝΤ, ΧΑ-Ι-ΝΑΡ, *Τή νύχτα πού καθαρίσανε  
τόν ἀρχηγό.*  
ΦΙΛΙΠΠΟ, ΕΝΤΟΥΑΡΝΤΟ ΝΤΕ, *Φιλομμένα Μαρ-  
τουράνο.*  
ΝΕΣΙΝ, ΑΖΙΖ, *Τό δεριό τοῦ ταύρου.*  
ΣΤΡΙΝΤΜΠΕΡΓΚ, ΑΥΓΟΥΣΤΟΥ, *Δεσποινίς Τζούλια  
καί Ἡ πιό δυνατή.*  
ΑΛΜΠΙ, ΕΝΤΟΥΑΡΝΤ, *Ποιός φοβάται τή Βιρτζίνια  
Γούλφ.*  
ΜΠΡΕΧΤ, ΜΠΕΡΤΟΛΤ, *Ὁ δάσκαλος καί ἡ Ἑβραία.*  
ΠΙΡΑΝΤΕΛΟ, ΛΟΥ-Ι-ΤΖΙ, *Ἀπόψε αὐτοσχεδιάζουμε.*  
ΙΨΕΝ, ΕΡΙΚΟΥ, *Τζόν Γαβριήλ Μπόρκαμαν.*  
Ο' ΝΙΑ, ΕΥΓΕΝΙΟΥ, *Ὁ παγοπώλης ἐρχεται.*  
ΙΨΕΝ, ΕΡΙΚΟΥ, *Ἐντα Γκάμπλερ.*  
ΟΥ-Ι-ΛΙΑΜΣ, ΤΕΝΕΣΙ, *Ὁ Ὀρφείας στόν Ἄδη.*  
ΦΟ, ΝΤΑΡΙΟ, *Ἡ μεγάλη παντομίμα.*  
ΚΑΣΟΝΑ, ΑΛΕΞΑΝΤΡΟ, *Τά δέντρα πεδαίνουν ὄρ-  
δια.*  
ΒΑ-Ι-Σ, ΠΕΤΕΡ, *Ἡ δολοφονία τοῦ Μαρά.*  
ΙΨΕΝ, ΕΡΙΚΟΥ, *Ἐνας ἐχθρός τοῦ λαοῦ.*  
ΓΚΟΡΚΙ, ΜΑΞΙΜ, *Στό βυδό.*  
ΦΑΜΠΡΙ, ΝΤΙΕΓΚΟ, *Ἡ δίκη τοῦ Χριστοῦ.*  
Ο' ΝΙΑ, ΕΥΓΕΝΙΟΥ, *Πόδοι κάτω ἀπό τίς φτελιές.*  
ΟΣΜΠΟΡΝ, ΤΖΟΝ, *Ὀργισμένα νιάτα.*  
ΙΨΕΝ, ΕΡΙΚΟΥ, *Αὐτοκράτορας καί Γαλιλαῖος.*  
ΚΑΛΝΤΓΟΥΕΛ, ΕΡΣΚΙΝ, *Καπνοτόπια.*  
ΙΟΝΕΣΚΟ, ΕΥΓΕΝΙΟΥ, *Ἡ πείνα καί ἡ δίψα, καί ἡ  
Φαλακρή τραγουδίστρια.*

Τά βιβλία αὐτά εἶναι ἐπιλογή ἀπό τίς ἐκδόσεις μας.