

# ΓΡΑΜΜΑΤΑ και Τέχνες

● ΜΗΝΙΑΙΑ ΕΠΙΘΕΩΡΗΣΗ ΤΕΧΝΗΣ, ΚΡΙΤΙΚΗΣ ΚΑΙ ΚΟΙΝΩΝΙΚΟΥ ΠΡΟΒΛΗΜΑΤΙΣΜΟΥ ●  
Αριθμός φύλλου 3 Δελ. 70 Μάρτιος 1982

Δημήτρης Χατζής

«Ή πίστη δέν είναι  
προσωπική υπόθεση»

**Τόνυ Μπένετ**

Νέες κατευθύνσεις  
στή μαρξιστική κριτική

Γιάννης Κιουρτσάκης

Ή καραγκιοζοπαίχτης  
και τό κοινό του

**Έρευνα**

Τά συγγραφικά δικαιώματα  
στήν Έλλάδα

Παντελής Βούλγαρης

«Τά πάντα λειτουργοῦν  
σέ επίπεδο  
χασαποταβέρνας»

**Κλάιβ Άιλις**

Οι «3 ραδιοφωνικοί χοροί»  
του Στήβ Γκρίτζ

Χάινριχ Μπέλ  
Ή θάνατος  
του Λόεγκριν



Γιώργος Ίωάννου

Τό σκυλί  
δέν ξεχνάει

•  
**Ποίηση**

Κ. Άγγελάκη - Ρούκ  
Κ. Γκιμοσούλης  
Ζ. Δαράκη  
Σ. Μπεκατώρος

•  
Βιβλιοκριτική • Δισκογραφία  
Θέατρο

**ΓΡΑΜΜΑΤΑ ΚΑΙ ΤΕΧΝΕΣ**  
**Μηνιαία Έπιθεώρηση Τέχνης, Κριτικής**  
**καί Κοινωνικού Προβληματισμού**

Στενών Πόρτας 20, Άθήνα (508)  
 Τηλ. 7234122

---

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

---

**ΣΥΝΤΑΚΤΙΚΗ ΕΠΙΤΡΟΠΗ:**  
 Κώστας Γουλιάμος  
 Άλέξης Ζήρας  
 Αϊμη Μπακούρου  
 Κώστας Γ. Παπαγεωργίου  
 Κατερίνα Πλασσαρά  
 Σπύρος Τσακνιάς

---

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

---

Άναπαραγωγή φιλμ:  
 Άντώνης Σωτηρόπουλος

---

Κάθε ένυπόγραφο άρθρο εκφράζει  
 τήν προσωπική άποψη του συγγραφέα του

---

**ΣΥΝΔΡΟΜΕΣ**  
**Έσωτερικού:**  
 Έξαμ. 450 δραχ. — Έτήσια 900 δραχ.  
 Έτήσια Όργανισμών Τραπεζών κλπ.  
 2.000 δραχ.  
**Έξωτερικού**  
 Έξαμ. 600 δραχ.  
 Έτήσια 1200 δραχ.  
**Γιά φοιτητές:**  
 Έξαμ. 350 δραχ. — Έτήσια 700 δραχ.  
 Έμβάσματα — έπιταγές — συνεργασίες,  
 έντυπα:  
 Κ.Γ. Παπαγεωργίου,  
 Στενών Πόρτας 20, Άθήνα (508)  
 Τιμή τεύχους: 70 δραχ.  
**ΚΕΝΤΡΙΚΗ ΔΙΑΘΕΣΗ**  
 Γιά τά βιβλιοπωλεία:  
 Εκδόσεις Νεφέλη,  
 Μαυρομιχάλη 9, τηλ. 36.07.744

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

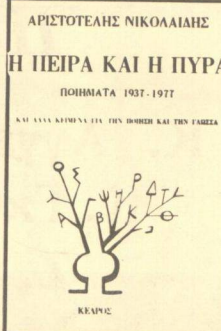
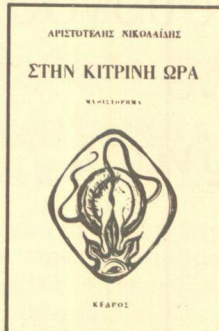
Δημήτρης Χατζής «*Η πίστη δέν είναι μιά προσωπική*  
*ύπόθεση*» (Συνέντευξη) ..... 3  
 Γιάννης Κιουρτσάκης «*Ο καραγκιοζοπαίχτης και τό*  
*κοινό του* ..... 5  
 Στέφανος Μπεκατώρος «*Τό μνημονικό σῶμα (ποιήμα-*  
*τα)* ..... 6  
 Γιώργος Ίωάννου «*Τό σκυλί δέν ξεχνάει* ..... 7  
 Τόνυ Μπένετ «*Νέες κατευθύνσεις στή μαρξιστική κρι-*  
*τική* ..... 8  
 Παντελής Βούλγαρης «*Τά πάντα κινούνται σέ επίπεδο*  
*χασαποταβέρνας*» (Συνέντευξη) ..... 10  
 Χάινριχ Μπέλ «*Ο Θάνατος του Λόεγκριν* ..... 11  
 Κωστής Γκιμοσούλης «*Τό άζυμο* (ποίημα) ..... 12  
 Χ. Ρ. Τζούλιο Καΐμης (1897-1982) ..... 13  
 Αϊμη Μπακούρου «*Συγγραφικά δικαιώματα: Έπείγει*  
*ή αντιμετώπιση τών προβλημάτων* (Έρευνα) ..... 14  
 Γκέοργκ Λούκατς «*Κοινωνία και τέχνη (Β΄)* ..... 17  
 Δημήτρης Μαραγκόπουλος «*Τρεις δίσκοι-σίγμα στό*  
*χώρο τής έλληνικής δισκογραφίας* ..... 19  
 Κλάιβ Άιλντς «*Τά μικτά μέσα είναι τό μήνυμα* ..... 20  
 Ζέφη Δαράκη «*Η ξεχασμένη λέξη* (ποίημα) ..... 20  
 Λευτέρης Κυπραΐος «*Κατεστημένο και άναζήτηση (Κρι-*  
*τική θεάτρου)* ..... 21

ΒΙΒΛΙΟΚΡΙΤΙΚΗ

Μαρία Κέντρου-Άγαθοπούλου «*Ποιητική πεζογραφία* ..... 22  
 Κώστας Γουλιάμος «*Τό σύμπλεγμα του έρωτισμού κι*  
*αισθήματος στήν ποίηση* ..... 22  
 Άηλιος Χ. Παπαδημητρακόπουλος «*Η πόλη και τά σκυ-*  
*λιά* ..... 23

Κατερίνα Άγγελάκη-Ρούκ «*Στόν κουρέα - Μεγάλη*  
*Τετάρτη* (ποιήματα) ..... 23  
 • Βιβλιοταχυδρομείο ..... 25  
 Άπό τόν ξένο Τύπο - Κριτικές σελίδες ..... 26  
 Έπιστολές ..... 27

**Τα βιβλία του ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΗ ΝΙΚΟΛΑΪΔΗ**  
**στις εκδόσεις ΚΕΔΡΟΣ**

				
<b>ΟΙ ΣΥΝΥΠΑΡΧΟΝΤΕΣ</b> ΜΥΘΙΣΤΟΡΗΜΑ (6η έκδοση)	<b>Η ΠΕΙΡΑ ΚΑΙ Η ΠΥΡΑ</b> ΠΟΙΗΜΑΤΑ - ΚΕΙΜΕΝΑ	<b>Η ΕΞΑΦΑΝΙΣΗ</b> ΜΥΘΙΣΤΟΡΗΜΑ (3η έκδοση)	<b>ΣΤΗΝ ΚΙΤΡΙΝΗ ΩΡΑ</b> ΜΥΘΙΣΤΟΡΗΜΑ	<b>Ο ΚΟΣΜΟΣ ΕΙΝΑΙ ΑΛΛΟΣ</b> ΔΙΗΓΗΜΑΤΑ - ΑΦΗΓΗΣΕΙΣ (2η έκδοση)

**ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΚΕΔΡΟΣ**  
 Γεωργίου Γενναδίου 6 (πάροδος Άκαδημίας) - Τηλ.: 36.15.783

## Δημήτρης Χατζής

# «... 'Η πίστη δέν είναι μιά προσωπική υπόθεση»

## Μιά συζήτηση μέ τόν 'Αλέξη Ζήρα

Φθινόπωρο του 1975. Είχα δεχτεί μιά πρόσκληση της «Λέσχης Γραμμάτων και Τεχνών» της Θεσσαλονίκης για μιά όμιλία μέ θέμα τό έργο του Δ. Χατζή. Μετά από μερικά τηλεφωνήματα στό σπίτι του και άρκτους δισταγμούς από τή μεριά του: «'Ε, και τί μπορώ νά σου πώ εγώ γιά τή δουλειά μου, εσύ θά τά γράψεις καλύτερα μόνος σου» (ήταν ή εποχή όπου κάθε δημοσιογράφος θεωρούσε σάν καθήκον νά πάρει μιά συνέντευξη γιά τήν έφημερίδα του), μου όρισε μιά συνάντηση, Τρίτη απόγευμα.

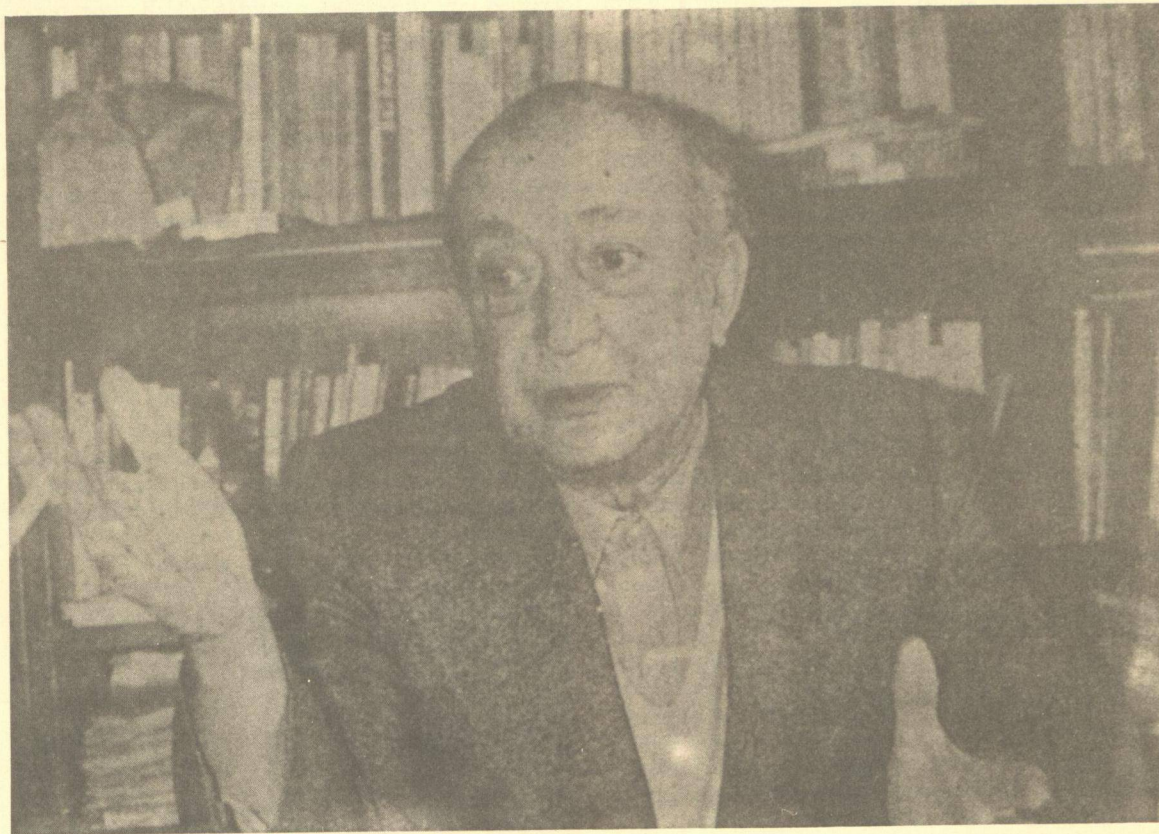
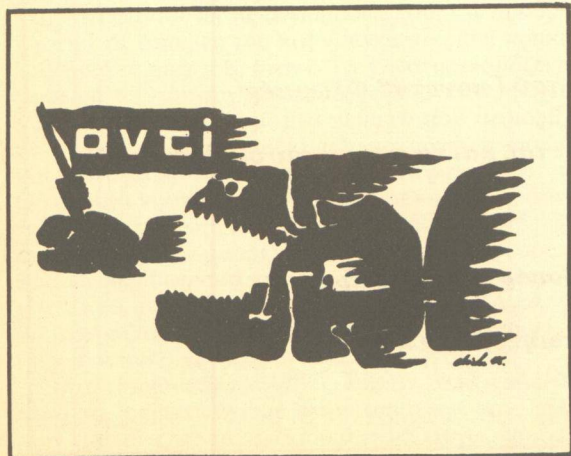
Σταματώντας έξω από τόν άρ. 8 τής όδοϋ 'Αρύβου -ποτέ μου δέν κατάφερα νά θυμάμαι τή σωστή όρθογραφία αυτής τής λέξης- προετοιμαζόμενος νά άντικρίσω αυτόν τό βραχύσωμο άντρα, πού οι φωτογραφίες τών έφημερίδων άκίνητοποιούσαν τή μορφή του σέ μιά σειρά πόζες, μ' ένα βλέμμα έκπληκτο, ρεμβαστικό και συνάμα περιπαιχτικό, ενώ στά χέρια του -έκει όπου συγκεντρωνόταν όλη ή δύναμή του- ήταν φωλιασμένο πάντα ένα τσιγάρο.

Μά και πώς μπορούσα ν' άρχίσω τήν κουβέντα μ' αυτό τόν άνθρωπο, πού γιά μάς, τούς νεότερους άναγνώστες τής 'Επιθεώρησης Τέχνης, ήταν κάτι σάν μύθος, ή καταδικασμένη σέ θάνατο γενιά του άντάρτικου πού είχε σκορπίσει τά καλύτερα παιδιά της έξω από τήν 'Ελλάδα; 'Ο ρομαντισμός τής έφηβείας μπορεί νά είχε περάσει πιά, οι ήρωικές πράξεις δέν σήμαιναν τά ίδια πράγματα, όμως οι λογοτεχνικές μορφές -άραγε μόνο λογοτεχνικές;- πού είχε πλάσει ό Δ. Χατζής μένανε πολύ περισσότερο βαθιά χαραγμένες παρά οι έπικές σελίδες τών διαφόρων ιστοριών του 'Εμφύλιου. Νά δώσει ό συγγραφέας ζωή σ' ό,τι πάει νά γίνει μνημειακό. Αυτό είναι.

Καθισμένος άπέναντί του, στό μικρό γραφείο, μέ τά χαρτιά άκατάστατα βαλμένα έδώ κι εκεί, έβλεπα ότι παρ' όλη τήν προετοιμασία μου ήταν άδύνατο νά φέρω τή συζήτηση πρόσ τά εκεί πού ήθελα. 'Η κορδέλα τής μαγνητοταινίας μίκραινε, συντομεύοντας όλοένα τό χρόνο πού μου είχε παραχωρηθεί. «Θά κάτσεις μονάχα γιά μιά ώρα, γιατί ύστερα έχω δουλειά». Τελικά έμεινα κοντά τέσσερις ώρες. 'Ο Χατζής, ντυμένος πάντα στά γκριζα, είχε αυτό τό χαρακτηριστικό πού μονάχα στους άνθρώπους τής δράσης τό συνάντησα: τή δύναμη νά δημιουργεί τήν αίσθηση τής ιστορίας σέ κάθε του φράση.

Τελικά, γυρνώντας στό σπίτι, ανακάλυψα πώς ή κασέτα μου είχε παίξει ένα άσχημο παιχνίδι. Δέν είχε γραφτεί ένα μεγάλο μέρος από τήν άρχή τής συνομιλίας μας! 'Ετσι τώρα θ' αναγκαστώ νά προστρέξω στις πρόχειρες σημειώσεις, πού εύτυχώς είχα κρατήσει, κλείνοντας ανάμεσα σέ άγκύλες όσα πρόλαβα νά συγκρατήσω σάν αυτόσχεδιος γραμματικός...

A. Z.



*Μπορούμε νά ισχυριστούμε ότι οι χαρακτήρες πού υπάρχουν στό βιβλία σας έχουν μιά συνείδηση και δράση και έκφράζουν τήν ταξική τους προέλευση; Γιά παράδειγμα, ό Σιούλας ό Ταμπάκος ή ό Σαμπεδάι Καμπιλής είναι φορείς μιάς κοινωνικής συνείδησης πού τούς έξωθει νά κάνουν αυτό ή εκείνο;*

Κοινωνικής ναί, ταξικής όχι. Τό ταξικό είναι κάτι τό πολύ συγκεκριμένο. Θά έλεγα πώς όρίζει έντελώς στενά τή ζωή τους, πώς μπορεί νά τό πεί κανείς άλλως...

*...Είναι ίσως πολύ κλειστός χαρακτηρισμός, μάλλον.*

Ναί, πολύ κλειστός, ενώ εγώ ποτέ μου δέν απέβλεπα σ' αυτό.

*Τά άλλα πρόσωπά σας, αυτά πού υπάρχουν, λ.χ., στή Μικρή Πόλη, αυτά πώς τά βλέπετε;*

Μά, βλέπεις ποιός είναι ό κόσμος τους. Είναι βιοτέχνες, άπλές γυναίκες, άνθρωποι φτωχοί, αλλά εκεί μέσα προβάλλουν και όρισμένα πρόσωπα, όπως είναι ό ποιητής, ή Μαργαρίτα Περγδικάκη, πού άπ' αυτά, πράγματι, βλέπεις νά βγαίνει ένα μήνυμα του μέλλοντος, μιά φωνή του μέλλοντος. Είναι ό τρόπος του πώς βλέπει ό συγγραφέας τά πράγματα και από ποιόν θά γίνουν -έντάξει;- αλλά όλη ή δική μου άτμόσφαιρα άν είναι κάτι πού δέν έχει είναι αυτό τό ταξικό διαχώρισμα.

*Ξαναδιαβάζοντας σήμερα τή Φωτιά, πέρα από τήν τεχνική της δομή, πού έχετε πεί ότι είναι πρωτολειτική, μήπως τή θεωρείτε σάν ιστορικό ντοκουμέντο μιάς εποχής πού ζήσατε;*

Βέβαια και τήν έξησα. Τήν έξησα από τίς πρώτες ώρες τής 'Αντίστασης. Βέβαια εγώ δέν ήμουν άγγέτης και ούτε μου κάνει νά είμαι άγγέτης, αλλά τήν έξησα τήν 'Αντίσταση στήν 'Αθήνα και τήν έξησα και στό βουνό. Στή μέν Φωτιά περιέγραφα τήν 'Αντίσταση στό βουνό, τήν 'Αντίσταση τών χωρικών, σέ ένα δυό διηγήματα, πού δέ θά 'χουν πέσει στήν άντίληψη σου, έχω δώσει τήν 'Αντίσταση στήν 'Αθήνα.

*Αυτά τά διηγήματα έχουν δημοσιευτεί στήν 'Ελλάδα;*

Ναί, μά έχουν περάσει ξόφαλτσα, δέν τά ξέρει κανένας. Ναί, μιά επικύρωση του άνθρώπου. Δηλαδή ό άνθρωπος, άτομικά, μέσα σ' αυτή τήν εποχή πού περάσαμε, όπως και οι ήρωες τής Φωτιάς, βρίσκει μιά δικαίωση προσωπική. Είναι μιά εποχή όπου οι άνθρωποι ζούν, δέν είναι άνυπεράσπιστοι, είναι ύπερασπισμένοι μέσα στό ιδανικό τους, στήν απάτη τους, άν θέλεις, μέσα στό θρύλο, όπως λένε μερικοί άλλοι, στό είδωλα, έχουν είδωλα οι άνθρωποι τουτοί. Καί στή Φωτιά, και σ' ένα δυό ακόμα διηγήματα τής 'Αντίστασης, πού όπως σου είπα δέν είναι άρκετά γνωστά, ούτε και σύ μπορείς νά τά βρεις. Είναι ένα καλό διήγημα, πολύ τό αγαπούν όσοι τό ξέρουν δηλαδή: έπιγράφεται «'Ενα τραγούδι στήν 'Αθήνα».

*Αυτό είναι μήπως δημοσιευμένο κάπου;*

Είχε δημοσιευτεί έξω, σέ άνθολογίες. Χάθηκε αυτό τό διήγημα. "Αν δέν βγάλω κάποτε ένα τόμο, κάποτε, και βάλω όλα αυτά τά άγωνιστικά μαζί, θά χαθεί έντελώς, δέν θά ύπάρχει. Τό άλλο είναι «'Ο κυρίαρχος τής Ψυττάλειας». Κι αυτό χαμένο, κάπου στήν παλιά 'Ελεύθερη 'Ελλάδα. Δέν έχω καμιά ιδιαίτερη έπιμονή ούτε και προσπαθώ νά τά μαζέψω. "Αν ποτέ τά μαζέψω, αυτά θά γίνουμε, μέ τή Φωτιά και δυό τρία άλλα, μιά σειρά από άγωνιστικά κείμενα, ενός κόσμου δηλαδή πού πίστευε. Στή Μικρή μας Πόλη ύπάρχει ένας κόσμος πού πιστεύει και δέν πιστεύει. Στους 'Ανυπεράσπιστους είναι ένας κόσμος πού κλονίστηκε πιά, δέν πιστεύει πιά, δέν έχει απάτητες, δέν έχει πού νά σταθεί.

*Νομίζω πώς στή Φωτιά ύπάρχει μιά μεγαλύτερη άμεσότητα, τό βιβλίο διατρέχεται από μιά μεγαλύτερη συγκίνηση στήν έκφραση.*

Ναί, γιατί τότε ήμουν ίσως άπειρος. 'Εγώ πιστεύω ότι ή τέχνη είναι κατασκευή, έτσι πιστεύω, μπορεί και νά μήν είναι αυτό σωστό: είναι λοιπόν κατασκευή. Στά άλλα βιβλία μου ύπάρχει κατασκευή, στή Φωτιά άμεσότητα. "Ενας νέος άνθρωπος πού έκλαψε, συγ-

κινήθηκε, έζησε τά γεγονότα άμεσα, και πού δέν είχε τήν πείρα του τεχνίτη, πού λέει αυτό νά τό βγάλουμε εκείνο νά τό μεγαλώσουμε: τά πλάνα, όπως λέμε στις εικαστικές τέχνες. Δέν τά ήξερα λοιπόν τά πλάνα τότε άκόμα. "Αν δεις τή Φωτιά θά δεις, κι αν δεις τους Άνυπεράσπιστους θά δεις, τουλάχιστον στά καλά διηγήματα, ότι τά πλάνα τους είναι φτιαγμένα σαν κύβοι πού μπαίνουν ό ένας πάνω στον άλλο. Και μπορούσα νά τους αλλάξω, και τους άλλαξα. Ήταν πλάνα φτιαγμένα άμεσα. "Ό,τι μπορούσε νά κάνει εκείνος ό νέος άνθρωπος τό έκανε. Ναι, αυτή είναι ή άμεσότητα για τήν όποία μου μιλάς.

*Τί σάς έκανε νά γράψετε τή Φωτιά; Ποιά νομίζατε ότι μπορεί νά ήταν ή συμβολή της στο λαϊκό κίνημα κατά τά χρόνια τής Άντίστασης;*

Νά σου πώ... τί μέ παρακίνησε νά τή γράψω; Τίποτ' άλλο δέ μέ παρακίνησε, πέρα από τό ότι είμαι συγγραφέας. Ή συμβολή της; Φαίνεται πώς ήταν θετική' όλ' αυτά τά χρόνια και στά χρόνια τής δικτατορίας οι νέοι διάβαζαν μ' ευχαρίστηση τό βιβλίο, μ' όλο πού ήταν ένα κείμενο άπομακρισμένο και μ' όλο πού δέν παρείχε τά εφόδια ενός καλλιτεχνικά άρτιου βιβλίου. Τό διάβασαν επειδή ακριβώς είχε αυτή τήν πνοή μέσα του, αυτή τήν αισιόδοξη τοποθέτηση, πού λέει ότι μπορούμε ν' αγωνιζόμαστε γιατί άξίζει τόν κόπο ν' αγωνιζόμαστε. "Εμαθα νά σκέφτομαι. Σήμερα δέ νομίζω ότι έχουν μάθει νά σκέφτονται. Αυτό, σαν βασικό στοιχείο του έργου, δείχνει τί είχε καταφέρει ό νέος συγγραφέας εκείνη τήν ώρα' έμαθε νά σκέφτεται. Μέσα άπ' αυτό τόν άγώνα, μέσα άπ' αυτή τήν προσπάθεια, αυτό τό μήνυμα τής αισιοδοξίας και τής αγωνιστικότητας, πού -θά τό ξαναπώ- ή γενιά μας τό έζησε εκείνα τά χρόνια. Οι άνθρωποι πήγαν στο άπόσπασμα χαρούμενοι, ευτυχισμένοι... ευτυχισμένοι; Κολοκυθία! κανένας δέν πάει στο άπόσπασμα έτσι... όλοκληρωμένοι, ναι, όλοκληρωμένοι.

*Γιατί πίστευαν σε μία υπόθεση...*

Ναι, πίστευαν. Οι άνθρωποι αυτοί πίστευαν. Και τό γενικό κλίμα για έναν άνθρωπο, όπως εγώ, πού πιστεύω στις κοινωνικές δυνάμεις και στο μαρξισμό, τό γενικό κλίμα είναι πού δημιουργεί τήν πίστη, ή πίστη δέν είναι μία προσωπική υπόθεση.

*Πολλά από τά πρόσωπα των βιβλίων σας άνήκουν ιδεολογικά και πρακτικά στα άστικά στρώματα. Τί είναι αυτό πού τά έμποδίζει νά δοϋν ρεαλιστικά τήν πραγματικότητα;*

Νομίζω ότι τό είπες εσύ. Ή ελληνική άστική τάξη είναι αυτή πού είναι. Είμαι από τους ανθρώπους πού πιστεύουν βαθιά, χωρίς κομματικότητες και πολιτικότητες ότι ή ελληνική άστική τάξη από γεννησιμιού της ήταν άνικανή νά πραγματοποιήσει εκείνο πού θά ήτανε τό ιστορικό της καθήκον, νά πραγματοποιήσει τήν άστική δημοκρατική έδραϊωση στην Ελλάδα. Αυτό τό πιστεύω άπόλυτα, είναι ή βασική μου σκέψη. Συνεπώς τό νά προέχονται οι ήρωές μου ή νά άνήκουν σε μία τέτοια τάξη, σημαίνει πώς είναι άδύνατο νά προχωρήσουν πέρα από τά δεδομένα των όριων της. Ήθελα νά πώ -και φεύγουμε εντελώς από τά βιβλία- ότι ή ελληνική άστική τάξη έκανε πάρα πολλά προοδευτικά κινήματα, έκανε πάρα πολλές προσπάθειες έξόδου, όπως θά λέγαμε, από τό Μεσολόγγι του μεσαιωνισμού, στο όποιο πιστεύω πώς βρισκόμαστε άκόμα. Λοιπόν, θά τό δει κανείς στα 1830, δέν μπόρεσε νά φτιάξει ένα δημοκρατικό κράτος, δέν μπόρεσε νά διαμορφώσει μία εθνική ιδεολογία...

*Και συνείδηση...*

Και συνείδηση, τουλάχιστον για τόν εαυτό της. Τό 1843 είναι κωμωδία. Τό 1862 διώχνει τόν Όθωνα, τίποτα. 1911, τό κρίσιμο σημείο, τίποτα. 1917, ανατρέπον τον βασιλιά, κάνουν μεταρρυθμίσεις αλλά δέν προχωρούν. 1922, γίνεται μία τρομαχτική επανάσταση στην Ελλάδα και άποτέλεσμα κανένα... ά, ξεχάσα στο μεταξύ ν' αναφέρω κι ένα σημαντικό στοιχείο πού μάς ενδιαφέρει στον πνευματικό τομέα: τόν εκδημοτικισμό. "Όλ' αυτά, πάνε, πάνε, πάνε, φτάνουν ως εκεί και σταματάνε. Κανείς δέν μπορεί νά άρνηθεί ότι έχουν καλές προθέσεις. Άλλά όταν έρχονται νά συγκρουστοϋν οι καλές τους προθέσεις με τό κατεστημένο, τό μεσαιωνικό κατεστημένο, όταν έρχεται εκείνη ή στιγμή γυρίζουν πίσω.

*Άλλαδη εκμαυλίζονται από αυτό τό κατεστημένο;*

"Όχι, δέν εκμαυλίζονται. Είναι ένας εθισμός, ένας συμβιβασμός δεδομένος για τήν ελληνική άστική τάξη. Δέν πραγματοποίησε τήν άλλαγή στην Ελλάδα

και ούτε θά τήν πραγματοποιήσει. Τώρα πιά είναι πολύ άργά. Άλλά πράγματα δημιουργήθηκαν, άλλες δυνάμεις, άλλες καταστάσεις. Ή θέση μου και ή αντίληψη μου πάνω σ' αυτό είναι ξεκάθαρες. Και στο τέλος τέλος καταντάει κανένας νά μήν τους κατηγορεί. Πώς νά κατηγορήσεις έναν άνθρωπο πού είναι κοντός; Οι Έλληνες άστοί είναι άπλώς κοντοί και πιθανόν νά έχουνε οι άνθρωποι από γεννησιμιού τους, από κληρονομιά, έναν έλαφρό καρκίνο του αίματος, ή και έναν βαρύ καρκίνο του αίματος. "Ε, δέν μπορείς νά τους κατηγορήσεις γι' αυτό πού είναι. Είναι αυτοί πού είναι. Άρκει νά τους τοποθετήσεις αντικειμενικά, χωρίς νά επηρεάζεσαι από πρόσκαιρες καταστάσεις. Δέν μπορεί ό Έλληνας άστός νά χτυπηθεί με τήν Έκκλησία, με τή βασιλεία. Άλλάζει μόνο στην επιφάνεια. Τή δομή τής ελληνικής κοινωνίας, όπως τήν παρέλαβαν από τά Πατριαρχεία, τους Φαναριώτες και τους Κοτζαμπατζήδες, αυτή δέν τήν πείραξε ποτέ. Τά άλλα τους παρέσυραν κι αυτούς, άλλες φυσικές μέσα στην άλλαγή πού γίνεται σ' όλο τόν κόσμο. "Ενα βασικό στήριγμα για όλ' αυτά είναι ή μισή δουλειά του δημοτικισμού, ό όποιος προέρχεται άπ' αυτό τό ίδιο καθεστώς, γι' αυτό και δέν μπορεί ούσιαστικά νά χτυπηθεί με τό πνευματικό κατεστημένο. Τό δεύτερο, κατά τή δική μου τή γνώμη, είναι ένα θέμα πού ή ταπεινότη μου θά ήθελε νά τό έπεξεργαστεί και νά τό παρουσιάσει - αν μ' άξιώσει ό θεός νά τό κάνω' είναι ή γενιά του 1930. Ποτέ στην Ελλάδα δέν ήρθε μία τόσο προικισμένη γενιά - άς πήγατε εσεις έξω, αυτοί ήταν για τήν εποχή τους πιο προικισμένοι - μία τόσο μορφωμένη γενιά. Τους βλέπεις όλους μαζί νά ξεκινάνε, εκεί στα '27, '28, '30. Μυριβήληδες, Κοσμάδες Πολίτηδες και Καραγάτσηδες -καλά, αυτός ήτανε και άμαθής- όλοι τους μαζί, Θεοτοκάδες, Τερζάκηδες, κτ.λ., και μόλις φτάνουνε, μά είναι δραματικό νά τό δεις έτσι παραστατικά, μόλις φτάνουνε νά άγγίξουνε κάπως τήν



ελληνική πραγματικότητα, άμέσως ύποχωρούνε. "Ο Θεοτοκάς έγινε θεολόγος και όρθόδοξος, ό Μυριβήλης έγινε τό γαλανόν Αιγαίον, άσε αυτό τό μ... τό Βενέζη πού έγινε λαπάς. "Όλους τους βλέπεις νά κάνουνε πίσω. Τό βλέπεις παραστατικά, τό βλέπεις πώς κάνουνε πίσω. Νά λοιπόν γιατί λέω ότι ή ελληνική άστική τάξη, τά πρόσωπά της, δέν μπορούν νά πάνε παραπέρα. Δέν μπορεί ό Τσάτσος νά πάει παραπέρα, δέν μπορεί ό Κανελλόπουλος σήμερα νά πάει παραπέρα, και δέν μπορεί ή μισή από τή Δημοκρατική Άμυνα, τό Κέντρο-Νέες Δυνάμεις, πού είναι σοσιαλιστές, σοσιαλίζοντες, άνθρωποι ειλικρινείς, τίμιοι, κτ.λ. "Ε, δέν μπορούν νά πάνε παραπέρα, άγαπητέ Ζήρα. Αυτή είναι ή γνώμη μου και ή πεποίθησή μου...

*"Ας επιστρέψουμε στα βιβλία σας. Τά κείμενά σας αναφέρονται είτε στην πατρική σας πόλη, τά Γιάννενα...*

*Μόνο Ή Μικρή μας Πόλη.*

*...είτε, γενικότερα, στον έξω από τά μεγάλα κέντρα χώρο.*

Ναι.

*Αυτό συμβαίνει μήπως επειδή γνωρίζετε περισσότερο αυτό τό χώρο;*

Πρώτο, μου ήταν περισσότερο γνώριμος. Δεύτερο, αν ήθελα νά κάνω ένα έργο ελληνικό αυτός θά πρέπει νά ήταν ό χαρακτηριστικός χώρος, όπου και καταστράφηκε ή Ελλάδα. Θά σε βοηθούσε πολύ σ' αυτά πού λέω νά έβλεπες μία συνέντευξη πού έχω δώσει στην Καθημερινή, δέν ξέρω αν τήν είδες, πριν από λίγο καιρό... ακριβώς γι' αυτό τό ζήτημα...μπορώ νά στη διαβάσω τώρα άμέσως... «Πώς βρήκατε τήν Ελλάδα μετά από είκοσιεφτά χρόνια έξορίας», ρωτάει ό δημοσιογράφος. «Ειλικρινά δέν ξέρω. Αυτό τό δέν ξέρω δέν είναι τεμπελιά, άδιαφορία, ύπεκφυγή. Είναι κιόλας μία στάση, μία άναζήτηση και μία έναντίωση, άπέναντι σε πολλούς άλλους πού με πολλή πεποίθηση στον εαυτό τους έχουν νά σερβίρουν μία 'Ελλάδα δικής τους κατασκευής, άρχαιοελληνική, έλληνοχριστιανική, βυζαντινή ή λαϊκιστική. Έμένα λοιπόν αυτή ή 'Ελλάδα, κοιταγμένη από μία σκοπιά, μου δίνει κάποτε τήν εικόνα μιας χώρας πέρα για πέρα ξεριζωμένης, ξεθεμελιωμένης. Ή ίσοπεδωτική πλημμύρα τής κατανάλωσης μάς βρήκε έμας πέρα για πέρα άπροετοιμαστούς, διαλυμένους. "Ό,τι ήταν πολιτισμός μας είχε τόσο κακοποιηθεί, πού δέν μπορούσε νά άντισταθεί. Οι ρίζες του ήταν σπασμένες κι άς ρητορεύουν όσο θέλουν οι έλληνοπρεπείς χωριάτες και οι λαϊκιστές κοσμοπολίτες. Οι ρίζες ενός λαού άμα σπάσουν μία φορά δέν ξαναφυτρώνουν με άραχωβίτικα χαλάκια, αιγινίτικα κανάτια και ήπειρώτικα ταγάρια. Μερικά τους είναι ώραία, μά όλα τους είναι έξωτερικά, διακοσμητικά. Κανένα τεχνητό κατασκεύασμα δέν ήταν ποτέ δυνατό. Και δέν είχαμε επίσης ριζωμένη, όργανικά αναπτυσγμένη, μία παράδοση άστικής ζωής. Μέ δυό λόγια, χωρίς νά 'μαστε Εϋρωπαίοι και χωρίς νά 'μαστε πιά χωριάτες ή ανατολίτες, βρεθήκαμε όλοταξά ξεφηνικά μέσα σε μία καταναλωτική κοινωνία πού μάς άλέθει, άτομα και κοινωνία. Αυτή είναι ή θέση μου. Συνεπώς' γιατί προτίμησα αυτούς τους χώρους; Πρώτα πρώτα γιατί τους γνώριζα καλύτερα. Τά βιώματά μου, οι συναισθηματικοί δεσμοί μου, με όδηγοϋσαν σ' αυτούς. Άλλά δέν είναι μόνο αυτό. Είναι και γιατί από κεί μπορούσα νά πιάσω, πώς δηλαδή καταστράφηκε ή ελληνική κοινωνία. "Αν ή ρίζα της ήταν αυτά τά έπαρχιακά κέντρα, ή άργότερα, για άλλον συγγραφέα, τά χωριά, ή ρίζα αυτή ήταν για μένα χαλασμένη. Έγώ από άνατροφή είμαι Άθηναίος. Έδώ έβγαλα τό Γυμνάσιο, έδώ μεγάλωσα, πήγα φοιτητής, ήμουνα στην Άντίσταση... με τά περίφημα Γιάννενα οι δεσμοί μου κράτησαν ως τά έντεκα δώδεκά μου. Τά άλλα είναι μεταφορά και θεμελίωση πάνω σε βιώματα, προεκτάσεις και συνειρμοί, αν θέλεις. Ναι, γι' αυτό τό προτίμησα αυτό. "Αν θέλεις, κοιτάξε, τό επόμενο Σάββατο, πιστεύω, στα Νέα, στη σελίδα πού δημοσιεύονται κείμενα Έλλήνων συγγραφέων, έχω δώσει ένα άπόσπασμα από τό μυθιστόρημα πού γράφω τώρα. Έκει θά δεις από τή Μικρή Πόλη πώς προχωρούμε σ' αυτό τό ελληνικό ξεθεμέλιωμα. Πώς ξεκινάω από τήν έπαρχιακή πόλη, σαν πυρήνα τής ελληνικής ζωής και πώς τώρα προσπαθώ νά πάω παραπέρα. □

Διαβάστε στο επόμενο τεϋχος:

- Από τό «Λεξικό των Έτοιμων Ίδεων» του Γκουστάβ Φλωμπέρ
- Ο Μπόρχες μιλάει για τά παιδικά χρόνια του και τά πρώτα του διαβάσματα
- Συνάντηση με τόν Άντρέ Μπρετόν
- Συζήτηση ανάμεσα στη Σιμόν ντέ Μποβουάρ και τόν Σάρτρ
- Μία παρουσίαση του Γερμανοεβραίου ποιητή Πάουλ Τσέλαν

# Ο καραγκιοζοπαίχτης καί τό κοινό του

Γιάννης Κιουρτσάκης

Ο καραγκιοζοπαίχτης Φούλιας, ήρωας μιάς γνωστής νουβέλας του Βλαχογιάννη (πού είχε φανερά στό νου τόν θρυλικό στίς άρχές του αιώνα μας! τεχνίτη του μπερντέ Γιάννη Ρούλια), έξηγγει κάπου στους βοηθούς του: «...τί νά σάς τά λέω, πρέπει ό καλλιτέχνης ό καραγκιοζοπαίχτης νά μελετάει τό μέρος του - πά' νά πει όλα τά μέρη πού 'χει νά παίξει, κι όχι νά περιμένει από τήν εμπνεύση. Γιατί τότε, δηλαδή, άλλον Καραγκιόζη θέλεις νά παίξεις κι άλλον παίζεις, άλλο Χατζιαβάτη, κι άλλο Διονύσιο, και τό κοινό άλλη παράσταση ξέρει κι άλλη βλέπει [...]. Δέ λέω, αν τύχει κι έχεις τίποτα δικό σου, μπορείς νά τό βάνεις... πώς όμως θά τό κάμεις αυτό; Ίδου ή Ρόδο, ίδου και τό ρόπαλο. Έδώ σου λέει ό άλλος είναι τέχνη, όχι σαχλαμάρες. Άλλιώς - "κόφ' το" μοναχός σου για νά μή σου τό κόψει τό κοινό»<sup>2</sup>.

Ο Σωτήρης Σπαθάρης δέν εκφράζεται πολύ διαφορετικά: «... ό καραγκιοζοπαίχτης», σημειώνει στό *Απομνημονεύματά του*, «έπρεπε νά είναι πολύ προσεχτικός. Αν σέ μιά [...] παράσταση [ήρωικού έργου] έλεγε κανένα καλαμπούρι άταίριαστο, για νά μή ξαναπει άλλο, οι θεατές άποδοκιμάζανε τή φιγούρα πού τό έλεγε, σάν για νά πούν στον καραγκιοζοπαίχτη: "Πρόσεχε. Αν πεις άλλο θά πάρει ή μπόρα σένανε"»<sup>3</sup>.

Οι μαρτυρίες είναι εύγλωττες: τό κοινό του Καραγκιόζη, πού είναι έξοικειωμένο μέ αυτό τό θέαμα, περιμένει από τόν παίχτη «του» τό είδος παράστασης πού ξέρει - τά γνωστά πρόσωπα, θέματα, λόγια και καλαμπούρια - και ή στάση του - ή επιδοκιμασία ή άποδοκιμασία του - επιβάλλει ουσιαστικά στον τεχνίτη νά σεβαστεί τούς κοινόχρηστους παραδοσιακούς κώδικες. Νά γιατί ό αυτοσχεδιασμός του καραγκιοζοπαίχτη δέν είναι έντελώς ελεύθερος, αλλά ύπακούει, από τή μιά, στους άγραφους μά δεσμευτικούς νόμους τής τέχνης του, κι από τήν άλλη, στις απαιτήσεις τής συγκεκριμένης «πλατείας» πού, έχοντας έσωτερικεύσει αυτούς τούς νόμους, καθορίζει τό κλίμα και τήν ποιότητα κάθε παράστασης. Μέ άλλα λόγια: αν δεχτούμε τή διάκριση του Δανού λαογράφου von Sydow ανάμεσα στον «ένεργητικό» και τόν «παθητικό» φορέα μιάς παράδοσης, βλέπουμε πώς ό τελευταίος λειτουργεί έλεγκτικά, αφού έχει και άσκει τήν εύχέρεια νά «διορθώνει κάθε παρέκκλιση του πρώτου από τά όρια [αυτής] τής παράδοσης»<sup>4</sup> και «μέ τόν τρόπο αυτό έξασφαλίζεται ή σωστή, άκριβής, σύμφωνη μέ τούς αυστηρούς, πατροπαράδοτους και γνωστούς σέ όλους κανόνες, δημιουργία των καλλιτεχνικών μορφών»<sup>5</sup>.

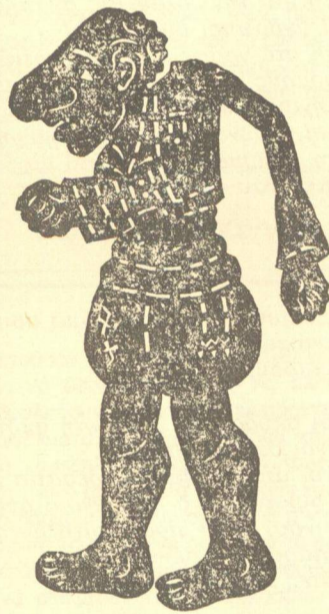
## Ο συγγραφέας και ό άναγνώστης του

Έδώ μου φαίνεται χρήσιμο ν' άνοιξω μιά μακριά παρένθεση, πού θά μάς βοηθήσει νά νιώσουμε καλύτερα τό βάρος αυτού του όμαδικού έλέγχου, σέ άντιπαράβολή μέ πίο προσिता σέ μάς δεδομένα. Και τούτο γιατί ή σχέση πού διαμορφώνουμε σήμερα μέ τό καλλιτεχνικό έργο ως «παθητικοί φορείς», δηλαδή ως άποδέκτες του είναι, κατά κανόνα, βαθιά διαφορετική: είτε μιλάμε για τή λεγόμενη «άνώτερη» τέχνη (δηλαδή τή γραπτή ή, γενικότερα, τήν προσωπική), είτε για τή λεγόμενη «μαζική» (δηλαδή εκείνη πού προσφέρουν οι νεώτερες πολιτισμικές βιομηχανίες).

Ας πάρουμε για παράδειγμα τής πρώτης περίπτωσης τή σχέση του συγγραφέα μέ τόν άναγνώστη του. Όταν ό πρώτος γράφει ένα βιβλίο, δουλεύει μόνος, χωρίς νά επικοινωνεί άμεσα μέ τό κοινό του - τό πολύ, προσπαθεί νά πάρει τή θέση ενός ιδεατού άναγνώστη - νά φανταστεί τις αντιδράσεις του, τήν προσομνή του, τις άπορίες του και ν' ανταποκριθεί προκαταβολικά σ' αυτές. Κι όταν ό άναγνώστης διαβάξει μέ τή σειρά του τόν συγγραφέα, έρχεται σ' έπαφή όχι μ' αυτόν τόν ίδιο, αλλά μ' ένα κείμενο πού περιορίζει τήν επικοινωνία στό πεδίο μιάς καταρχήν σιωπηλής και μοναχικής άνάγνωσης. Κάτι περισσότερο: τό βιβλίο πού κρατά είναι ένα τελειωμένο βιβλίο, πάνω στην αντικειμενική ύπόσταση του όποιου αυτός, ως άναγνώστης, δέν μπορεί νά επέμβει (αν έξαιρέσουμε κάποια περιθωριακά κείμενα τής σύγχρονης λογοτεχνίας πού φιλοδοξούν νά είναι «κινητά»). Άνάλογα θά μπορούσαμε νά πούμε για τή γραπτή μουσική, ή ακόμα - πολύ χονδρικά - για τή ζωγραφική.

Ένα τέτοιο έργο άπαιτεί, λοιπόν, από έμάς όχι τόσο νά συμμετάσχουμε στην παραγωγή του, αλλά πρίν άπ' όλα νά τό «νιώσουμε»: νά εισχωρήσουμε,

καθένας χωριστά, μέ τήν προσωπικότητα και τήν καλλιέργειά μας, μέσα στον ιδιαίτερο, ανεπανάληπτο κόσμο του. Κι αν άληθεύει πώς κάθε προσωπική άνάγνωση ενός βιβλίου είναι δημιουργική, αφού καθένας μπορεί νά βρει σ' αυτό καινούρια πράγματα - αν τέτοιες άναγνώσεις επηρεάζουν συχνά άποφασιστικά τή μεταγενέστερη ύποδοχή και έρμηνεία του ίδιου κειμένου (π.χ. στην περίπτωση μιάς κριτικής πού έχει ευρύτερη άπήχηση) - αν ακόμα ό νέος τρόπος πού ένα έργο φωτίζεται και άξιολογείται από κάθε καινούρια γενιά και από τά δικά της έργα καθιστά τελικά τή λεγόμενη «προσωπική» τέχνη μιά «άπέραντη άλληλεγγύη»<sup>6</sup>, ή, αν προτιμάμε, μιά όμαδική σέ έσχατη άνάλυση δημιουργία<sup>7</sup>, όλα τούτα δέν άνααιρούν πάντως ένα άπλό, θεμελιακό γεγονός: ότι τό «σώμα» αυτού του έργου - δηλαδή στην περίπτωση τής γραπτής λογοτεχνίας, ή γλωσσική του συγκρότηση, οι λέξεις και οι φράσεις πού τό άπαρτίζουν και ή άκριβής διάταξή τους - είναι πιά άμετάβλητο και άρα άνεξάρτητο από τόν άναγνώστη<sup>8</sup>. Μέ άλλα λόγια, ανάμεσα στον συγγραφέα και τόν άποδέκτη του παρεμβάλλεται έδώ ένα πάγιο κείμενο, ή αν θέλουμε ένα άντικείμενο - τό όποιο παίρνει, εξάλλου, στους καιρούς μας τό χαρακτήρα ενός έμπορεύματος: ενός όμοιόμορφου, άπαράλλαχτου από άντίτυπο σέ άντίτυπο, βιβλίου. Και μ' αυτή τήν παρατήρηση περνάμε κιόλας στη μαζική, βιομηχανοποιημένη πολιτισμική παραγωγή.



Οι σύγχρονες  
πολιτισμικές βιομηχανίες  
και ή άγορά τους

Στή «μαζική» λοιπόν τέχνη (φαινομενικά πίο συγκρισιμη μέ τόν Καραγκιόζη, αφού έδώ βρίσκουμε, ανάμεσα σέ άλλα, τά σύγχρονα θεάματα - άκροάματα πού χαρακτηρίζονται «λαϊκά»), ή άπόσταση ανάμεσα στον πομπό και τόν άποδέκτη μετατοπίζεται, παίρνει νέες μορφές και (παρά τις πρωτοφανείς δυνατότητες πού προσφέρει στη συμμετοχή του κοινού ή σημερινή τεχνολογία<sup>9</sup>) γίνεται κάποτε άγεφύρωτη. Γιατί εκείνο πού παρεμβάλλεται τώρα στη διαδικασία τής επικοινωνίας είναι ένας πολύπλοκος τεχνολογικός διάμεσος πού άπομακρύνει μ' έναν άνέκδοτο τρόπο τόν «ένεργητικό» φορέα από τόν «παθητικό» (π.χ. τόν ήθοποιό μιάς κινηματογραφικής ταινίας από τόν θεατή του<sup>10</sup>) και είναι συνάμα μιά ισχυρή βιομηχανία ή / και μιά γροφαιοκρατία πού έπιβάλλει τις προδιαγραφές της τόσο στους άπομωμένους, κατά κανόνα, δημιουργούς όσο και στό διασκορπισμένο κοινό τους - πού καθορίζει δηλαδή συγκεντρωτικά τις συνθήκες και τό ίδιο τό περιεχόμενο τής πολιτισμικής δημιουργίας. Παρέμβαση πού άποχωρίζει μιά μειοψηφία «παραγωγών» από τήν πλειοψηφία των «καταναλωτών» και πού βαραινει σημαντικά στη σύγχρονη βιομηχανία του βιβλίου και του δίσκου και, ακόμα περισσότερο, στον κινηματο-

γράφο (ό όποιος γεννιέται ως βιομηχανία<sup>11</sup>) και στην τηλεόραση (ή όποια είναι, τις περισσότερες φορές, ένα μονοπωλιακό δίκτυο διανομής προγραμμάτων<sup>12</sup>, ή όπως ειπώθηκε μιά «Τράπεζα έκπομπών»<sup>13</sup>).

Ακόμα βαθύτερα: ή πολιτική αυτών των βιομηχανιών (για τις όποιες τό κοινό δέν είναι παρά μιά άφηρημένη λίγο-πολύ «μάζα» - μιά άπρόσωπη πελατεία πού πρέπει νά κατακτηθεί) παράγει ως ένα σημείο τά όμαδικά γούστα, δηλαδή τήν ίδια τή «μάζα». Και τούτο γιατί, από τό ένα μέρος, επιτάσσει τήν έμπορική ή / και ιδεολογική τυποποίηση τής δουλειάς του τεχνίτη (κλασικό παράδειγμα, οι ταινίες του Χόλυγουντ) και από τό άλλο μέρος, δέν αφήνει στό κοινό παρά έλάχιστα περιθώρια νά ενεργοποιηθεί ως όμάδα και νά εκδηλώσει μέ δική του πρωτοβουλία τις προτιμήσεις και τις άπαιτήσεις του<sup>14</sup>. Άποτέλεσμα: τό πολιτισμικό δημιούργημα είναι συχνότατα έδώ τό τελειωμένο, τυποποιημένο προϊόν μιάς σειράς πού εμφανίζεται έτοιμη στην άγορά και έχει διαμορφωθεί περίπου έρήμενη του «καταναλωτή». Κι αν, στό θέατρο, ή άμεση επικοινωνία μέ τόν ήθοποιό ξαναδίνει στό θεατή κάποιον έλεγκτικό ρόλο, ό ρόλος αυτός είναι τελικά περιορισμένος: στά μαζικά και κεφαλαιοκρατούμενα πλαίσια όπου παράγονται τά περισσότερα σημερινά θεάματα, έκεινο πού βαραινει είναι κυρίως ή παρουσία ή ή άπουσία του κοινού - και τούτες πάλι δέν καθοδηγούν παρά γενικά και άόριστα τήν προσφορά των παραγωγών. Μέ λίγα λόγια, ό έλεγχος του κοινού περιορίζεται έδώ στη ζήτηση τής άγοράς: ζήτηση τής όποιας τό περιεχόμενο είναι ήδη σημαντικά προκαθορισμένο από τήν πολιτισμική βιομηχανία και τή διαφήμιση - κι όπως έχει διαπιστωθεί, ή τελευταία διαμορφώνει συχνά μόνη της έναν όρισμένο τύπο ζήτησης.

## Τό θέατρο προφορικής παράδοσης

Τά πράγματα είναι όμως ριζικά διάφορα σ' ένα λαϊκό, προφορικό θέατρο όπως ό Καραγκιόζης - και καταλαβαίνουμε τώρα καλύτερα γιατί. Έδώ τό θέαμα παράγεται χειροτεχνικά, από ένα μοναδικό πρόσωπο, χωρίς τήν παρεμβολή γραπτού κειμένου ή άλλου φορέα. Ο «τεχνολογικός διάμεσος» (τό πανί και οι φιγούρες) όχι μόνο είναι άπλός, έλαφρύς και σχετικά άνέξοδος, αλλά δέν μπορεί νά λειτουργήσει παρά μέ τήν ταυτόχρονη παρουσία του τεχνίτη και των θεατών - άκροατών του στον ίδιο χώρο, στην άμεση επικοινωνία τους, τήν προφορική - και θά έλεγα, σωματική - όμιλία τους. Ο καραγκιοζοπαίχτης δέν άπευθύνεται σέ κάποια ιδεατά άτομα ή σ' ένα άπροσδιόριστο άθροισμα ατόμων, αλλά σ' ένα συγκεκριμένο - συχνά γνωστό σ' αυτόν - άκροατήριο, μέ τό όποιο συμμερίζεται καταρχήν τήν ίδια κοινωνική μοίρα και τις ίδιες βασικές αξίες. Και τό άκροατήριο αυτό συγκροτεί ένα αυθεντικό κοινό, δηλαδή μιά κοινότητα πού νιώθει ότι ή παράσταση τήν άφορά άμεσα, δραστηριοποιείται και δομείται κυριολεκτικά χάρη σ' αυτήν. Τό κυριότερο: τό έργο πού του προσφέρεται δέν είναι ποτέ τελειωμένο, αφού ή ίδια του ή αντικειμενική ύπόσταση δέν έχει καθοριστεί μιά για πάντα, αλλά μεταβάλλεται, έξελίσσεται και άνανεώνεται συνεχώς μέσ' από μιά καινούρια σέ κάθε παράσταση σύνθεση. Αυτό είναι τό άποτέλεσμα του προφορικού χαρακτήρα τής δημιουργίας του, καθώς ή άπουσία γραπτού κειμένου επιτρέπει στον καραγκιοζοπαίχτη - ή πίο σωστά τόν ύποχρεώνει - νά αυτοσχεδιάζει<sup>15</sup>: νά αναπλάθει διαρκώς τόν παραδομένο λόγο πού σφαιλιάζει στη μνήμη του και νά τόν προσαρμόζει στις συνθήκες τής συγκεκριμένης εκτέλεσης. Ωστε κάθε καινούρια παράσταση ενός δοσμένου έργου του Καραγκιόζη (άκριβώς όπως κάθε καινούριο τραγούδι ενός δημοτικού τραγουδιού, κάθε καινούρια άφήγηση ενός παραμυθιού κτλ.) είναι μιά καινούρια δημιουργία, δηλαδή ένα καινούριο στήν ουσία «έργο»<sup>16</sup>.

Θά παρατηρήσει, ωστόσο, κανείς πώς ό Καραγκιόζης (και κάθε προφορική τέχνη) προϋποθέτει έξίσου τήν επανάληψη, τή στερεοτυπία, τή «μονοτονία» - πώς οι παραστάσεις του στηρίζονται σέ κάποιους σταθερούς κώδικες και συμβάσεις, ακολουθούν ένα δοσμένο σχήμα<sup>17</sup> παρουσιάζουν πάντα τούς ίδιους τύπους, ύφαινονται πάντα από κάποιες τριμμένες εκφράσεις, θέματα, έπεισόδια, καλαμπούρια. Άσφαλώς. Όμως αυτή ή στερεοτυπία είναι ένα φαινό-

μενο ποιητικά διαφορετικό από την τυποποίηση που επιβάλλουν οι σημερινές πολιτισμικές βιομηχανίες. Γιατί τα στερεότυπα στοιχεία είναι σ' ένα τέτοιο θέατρο αναπόσπαστο μέρος της προφορικής παράδοσης, δηλαδή ταυτόχρονα καρπός μιας προγενέστερης συλλογικής επεξεργασίας και κοινό κτήμα του παραγκιοζοπαίχτη και των θεατών του - για τους οποίους τα στοιχεία αυτά είναι απόλυτα οικεία και διάφανα. Και τούτο σημαίνει ότι η τυποποίηση, ή καλύτερα η αυστηρή κωδικοποίηση, όχι μόνο δε διαμορφώνει το καλλιτεχνικό «προϊόν» ξεχωριστά από το κοινό - δεν καθλώνει δηλαδή την επικοινωνία σ' ένα κλειστό, μονόδρομο και μονολογικό σχήμα - αλλά είναι, αντίθετα, η απαραίτητη προϋπόθεση, το αναγκαίο πλαίσιο για μία ζωντανή και πάντα καινούρια συνομιλία του παίχτη με το κοινό: ο πρώτος προτείνει διαρκώς κάτι νέο (είτε αυτό είναι ένα καλαμπούρι, είτε ένα επεισόδιο, είτε μία φιγούρα, είτε ένα έργο), πάντα όμως μέσα στα δεσμευτικά πλαίσια της κοινόκτητης παράδοσης της οποίας η τήρηση ελέγχεται από το δεύτερο: μέσα στα όρια της σιωπηρής σύμβασης που συνδέει τον τεχνίτη με το ακροατήριο και ανανεώνεται σε κάθε παράσταση.

Συμπέρασμα: εκείνος που δεσπόζει εδώ δεν είναι ούτε ο μονόλογος κάποιου καλλιτέχνη που δίνει μία μορφή στα συναισθήματα και τους στοχασμούς του για να τους μεταδώσει στα άλλα άτομα, ούτε η προσφορά στην κατανάλωση ενός τυποποιημένου πολιτισμικού «προϊόντος»: είναι ο συνεχής διάλογος ανάμεσα στον πομπό και τον αποδέκτη: ένας διάλογος θεσμικός, που στηρίζεται, όπως παρατηρεί εύστοχα ο Walter Puchner, στην «προκαθορισμένη συνεννόηση κοινού - παίχτη»<sup>18</sup>. "Η, για να το πω αλλιώς: η οικονομία της καλλιτεχνικής παραγωγής ρυθμίζεται εδώ όχι από την άφηρημένη ζήτηση μιας άρροσωσης αγοράς, αλλά από τη συγκεκριμένη παραγγελία<sup>19</sup> μιας χειροπιαστής «πλατείας»: παραγγελία που εκδηλώνεται και ολοκληρώνεται σε κάθε παράσταση, επιτρέποντας στο κοινό να καθοδηγηθεί στην «παραγωγή» του τεχνίτη, την ώρα ακριβώς που αυτή μορφοποιείται, και στον τεχνίτη να προσαρμόζει αυτή την «παραγωγή» στα μέτρα του ομαδικού «πελάτη» του.<sup>20</sup>

Πολλές, άλλωστε, μαρτυρίες - και πρώτα-πρώτα, όσες καταθέτουν οι ίδιοι οι παραγκιοζοπαίχτες - επιβεβαιώνουν αυτή την ανάλυση. Από τον «πρόλογο» της παράστασης, ο παραγκιοζοπαίχτης θά επιτραπέσει όλα τα μέσα της τέχνης του για να «συναντηθεί» με το κοινό του - αρχίζοντας, λ.χ., να «πετάει» (ή έκφραση είναι του Σωτήρη Σπαθάρη) μερικά από τα καλύτερα καλαμπούρια του: κι όταν διαπιστώνει πως άρρασαν, «πετάει» και τα «ταίρια» τους.<sup>21</sup> Μέ τη μέθοδο αυτή ενημερώνεται για την ταυτότητα της πλατείας του<sup>22</sup> και προσπαθεί «νά φέρει τους περισσότερους θεατές με το μέρος του»<sup>23</sup>. Και οι θεατές δε θά πάψουν, από την πλευρά τους, να κατευθύνουν ή και να «διορθώνουν» τον παραγκιοζοπαίχτη: με τις σιωπηρές ή και ρητές παραγγελίες τους, τις φωναχτές παρατηρήσεις τους (που θά πάρουν πάντα απάντηση από το στόμα μιας φιγούρας)<sup>24</sup>, το χειροκρότημα και το τραναχτό γέλιο τους, την κατασκευτική σιγή τους<sup>25</sup> - ή, αντίθετα, με την ψυχρότητα και την ανία τους, που γίνονται άμεσως αντιληπτές από τον έμπειρο τεχνίτη: «'Αν καμιά φορά η παράσταση δεν άρρασει», εξομολογείται το 1919 ο Μόλλας, «την τελειώνω και αρχίζω άλλη. Καταλαβαίνω από εκεί που βρίσκομαι αν τό ακροατήριο είναι ευχαριστημένο ή όχι. Από τον τρόπο που γελά. 'Αλλά και να μη γελά, να ψιθυρίζει μόνο, τό νιώθω τό ακροατήριό μου. Είναι μία συνήθεια»<sup>26</sup>. Κι έτσι εξηγείται καλύτερα τό δυνατό «ρεϋμα» που φουντώνει λίγο-λίγο ανάμεσα στον μπερντέ και την πλατεία και που παρασέρνει τελικά όλους τους θεατές<sup>27</sup> ή οργανική επαφή του «ένεργητικού» με τον «παθητικό» φορέα, ή ακόμα ή ψυχική τους ένότητα, που έντυπωσιάζουν όλους τους περιστασιακούς θεατές και τους μελετητές του είδους<sup>28</sup> (αναφέρομαι πάντα στα χρόνια της άκμης του ελληνικού θεάτρου σκιών): σε τέτοιο βαθμό, ώστε μερικοί διακρίνουν έναν «όλοφάνερο μυστικιστικό δεσμό» ανάμεσα στους άψυχους «ήθοποιους» και στους θεατές του Καραγκιόζη.<sup>29</sup>

Η άμφιδρομη σχέση παίχτη-κοινού είναι, επομένως, καθοριστική για τό θεατρικό αποτέλεσμα, αφού προσανατολίζει ακατάπαυστα την έρμηνεία του παραγκιοζοπαίχτη, όρίζει τό μέτρο, τό είδος και τό περιεχόμενο των αυτοσχεδιασμών του και διαμορφώνει την κάθε του παράσταση, που γίνεται έτσι ουσιαστικά ένα προϊόν κοινής αποδοχής και συνεργασίας. "Η, καθώς λέει ο Puchner: τό κοινό «συνδημιουργεί» κατά βάθος αυτή την παράσταση, «καθορίζοντας τί και πως πρέπει να παιχτεί» και δίνοντας στον παραγκιοζοπαίχτη την ιδιότητα ενός «εκτελεστή της ομαδικής βούλησης» και στο θέαμα του Καραγκιόζη τον χαρακτήρα μιας «αυτοτελετής της ομάδας».<sup>30</sup> Αυτή ακριβώς ή λειτουργική σύμπραξη κατοχυρώνει τη «λαϊκότητα» του παραδοσιακού μπερντέ - θέλω να πω την ικανότητά του να εκφράζει πιστά τις αξίες του ομαδικού του φορέα και να ταυτίζεται με τό «εδώ» και τό «τώρα» κάθε συγκεκριμένου κοινού. Αυτή φορτίζει συνεχώς μ' ένα καινούριο νόημα τά ίδια στερεότυπα καλαμπούρια, τά ίδια κοινοτοπα επεισόδια, τά ίδια πασίγνωστα έργα<sup>31</sup> και εξηγεί γιατί και οι πιο παρωχημένοι τύποι του Καραγκιόζη είναι ικανοί να αποδίνουν με ακρι-

βεια τις παρούσες έμπειρίες της ομάδας.<sup>32</sup> Αυτή, τέλος μάς βοηθάει να καταλάβουμε με ποιόν τρόπο τό «τουρκικό» αυτό θέμα δεν έπαψε να άφομειώνει νέες μορφές και νέα «περιεχόμενα» που τό κατέστησαν, βαθμιαία, έντελώς «ελληνικό».

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Τό κείμενό μου αναφέρεται φυσικά στα χρόνια που ο μπερντέ λειτουργούσε ως γνήσιο λαϊκό θέατρο - όχι στις μέρες μας, όπου ή διαδικασία της ομαδικής του (άνα)δημιουργίας έχει ουσιαστικά άτονήσει.

5. Γρηγόρης Σηφάκης, «'Η παραδοσιακή δραματολογία του Καραγκιόζη (πρώτη προσέγγιση)», 'Ο Πολίτης, 1976, (τεύχος 5), σ. 26.

6. Γιώργος Σεφέρης, *Δοκιμές*, (3η έκδοση), 'Αθήνα 1974, Α', σ. 91.

7. Αυτή την ομαδικότητα ύποδηλώνει, λ.χ., ή ύπαρξη «σχολών» και ρευμάτων, ή πιο γενικά μιας κοινής τεχνολογίας σε περισσότερους καλλιτέχνες ενός τόπου και μιας έποχης.

8. 'Ας εξαιρέσουμε, ωστόσο, από αυτόν τον «κανόνα» τό θέατρο (έννοώ: και τό γραπτό), τό όποιο προϋποθέτει όχι μόνο ένα κείμενο, αλλά και μία ζωντανή παράσταση που είναι, από τη φύση της, έφήμερη και γι' αυτό κάθε φορά διαφορετική. 'Ωστε τό ίδιο θεατρικό έργο, σκηνοθετημένο από διαφορετικούς σκηνοθέτες ή / και παιγμένο από διαφορετικούς ήθοποιούς (και ακόμα περισσότερο: σε δύο διαφορετικούς χρόνους ή τόπους, ή σε δύο διαφορετικές γλώσσες) είναι, από μίαν άποψη, ένα άλλο «έργο».

9. Και ιδιαίτερα οι νεώτερες τεχνικές του video, της καλωδιακής τηλεόρασης, της τηλεματικής κτλ. 'Αν, όμως, πρέπει να μελετήσουμε σοβαρά και, όσο μπορούμε, να προωθήσουμε αυτές τις δυνατότητες, δεν πρέπει ασφαλώς και να τις μυθοποιήσουμε, όπως τείνει, φοβάμαι, να τό κάνει ο Marshall Mc Luhan (δές τά δύο βασικά του βιβλία: *The Gutenberg Galaxy*, Τορόντο, 1962, και *Understanding Media*, Νέα 'Υόρκη, 1964). Και τούτο, γιατί οι συγκεκριμένες οικονομικές, κοινωνικές, πολιτικές και πολιτισμικές συνθήκες όπου λειτουργούν ακόμα σήμερα τά ηλεκτρονικά μέσα «μαζικής επικοινωνίας» είναι, κατά κανόνα, τόσο συγκεντρωτικές, μονοπωλικές και «άλλοτριωτικές», ώστε άνααιρούν σε μεγάλο βαθμό τό άπελευθερωτικό δράμα που αυτά τά μέσα έμπνέουν στον Καναδό συγγραφέα.

10. Καθώς σημειώνει ένας όξυς μελετητής του κινηματογράφου: «Στη διάρκεια της προβολής της ταινίας, τό κοινό είναι παρόν έμπρός στον ήθοποιό, αλλά ο ήθοποιός άπουσιάζει από τον χώρο του κοινού: και στη διάρκεια του γυρίσματος, όπου ο ήθοποιός ήταν παρών, τό κοινό άπουσιάζει». (Christian Metz, *Le signifiant imaginaire, Psychanalyse et Cinema*, Παρίσι, 1977, σ. 117). 'Όσο για την τηλεόραση, μπορεί βέβαια να καταργεί (με την άπευθείας μετάδοση) τη χρονική, όχι όμως και την τοπική όψη αυτής της άπόστασης.

11. 'Αντίθετα, οι ύπόλοιπες τέχνες βιομηχανοποιήθηκαν, όταν είχαν ήδη ένηλικιωθεί: ή μουσική με τό δίσκο και την κασέτα, τό βιβλίο με τά μεγάλα τραβήγματα και τά έκδοτικά τράστ κτλ. (Metz, *δ.π.*, σ. 103).

12. Νά γιατί, και αν δεχόμαστε την - ύπερβολική - άποψη του Mc Luhan (βλ. σημ. 9) ότι τά σημερινά όπτικο-ακουστικά μέσα όδηγούν σε μίαν αναγέννηση της πρωτόγονης προφορικής επικοινωνίας, μεταμορφώνοντας έτσι όλόκληρο τον πλανήτη μας σ' ένα «συνολικό χωριό», θά έπρεπε πάντως να προσθέσουμε πως τό «χωριό» αυτό διαφέρει ριζικά από τις «πρωτόγονες» ή «παραδοσιακές» κοινοότητες, όπου ή επικοινωνία ήταν φυσιολογικά άποκεντρωμένη και, καθώς λέει ο Lévi - Strauss, άποτελούσε μία «συνολική έμπειρία» - μία «συγκεκριμένη σύλληψη του ενός ύποκειμένου από τό άλλο». 'Αντίθετα, στην περίπτωση, λ.χ., της τηλεόρασης, ή επικοινωνία μένει, επαναλαμβάνω, έμμεση - κι ένα φράγμα χωρίζει τον πομπό από τον αποδέκτη. (Πρβλ. Pierre Schaeffer, «Représentation et communication», στο συλλογικό έργο *Sémiologie de la représentation*, Βρυξέλλες, 1975, σ. 167 - 193).

13. René Berger, «La TV, banque d'émission (s)», *δ.π.*, (σημ. 12), σ. 151 - 166.

14. 'Η άδυναμία αυτή είναι, λ.χ., φανερή στις σφυγμομετρήσεις «άκροαματικότητας» των ραδιο-τηλεοπτικών ιδρυμάτων, που θέτουν μόνο όσα ερωτήματα δέλουν να θέσουν, προσδιορίζοντας έτσι ασφρικτικά τό πλαίσιο των «προτιμήσεων» του κοινού (Schaeffer, *δ.π.*, σ. 181-182).

15. «Και να θέλει ο παραγκιοζοπαίχτης, δεν μπορεί να επαναλάβει την παράσταση», όμολογεί χαρακτηριστικά ο Παναγιώτης Μιχόπουλος. («'Ενας λαϊκός καλλιτέχνης μιλάει για την ούσία της τέχνης του», *Ρόδα*, Δεκέμβριος 1969, σ. 12).

16. Βλ. τό βασικό έργο του A.B. Lord, *The Singer of Tales*, Cambridge, Mass, 1960, (ιδιαίτερα σ. 100-101)· πρβλ. Σηφάκης, *δ.π.*, (σημ. 5), σ. 26.

17. Για τό σχήμα αυτό, βλ. Σηφάκης, *δ.π.*, σ. 22.

18. Walter Puchner, «'Ο Καραγκιόζης και τό κοινό του» (άνέκδοτη ανακοίνωση στο Συμπόσιο της Γ' Συνάντησης Λαϊκού και Μεσαιωνικού Θεάτρου, Ζάκυνθος, Αύγουστος 1976): δές του ίδιου: *Das Neugriechische Shattentheater Karagiozis*, Μόναχο, 1975, σ. 171 και 188.

19. Δές και Roman Jakobson (σε συνεργασία με τον Petr Bogatyrev), «Le folklore forme spécifique de création», *Questions de poétique*, Παρίσι, 1973, σ.65 - όπου τεκμηριώνεται και έρμηνεύεται ο ομαδικός χαρακτήρας της προφορικής λογοτεχνίας. Πρβλ. Γιάννης Κιουρτσάκης, «Προφορικός λόγος και ομαδική δημιουργία», *Καθημερινή*, 22 και 29 'Ιουνίου 1978.

20. Ξαναβρίσκουμε δηλαδή στο επίπεδο της καλλιτεχνικής έκφρασης όλη τη διαφορά που χωρίζει την προκαπιταλιστική - βιοτεχνική από τη σύγχρονη καπιταλιστική - βιομηχανική οικονομία - και τούτο δεν είναι, ασφαλώς, τυχαίο: όπως παρατηρεί εύστοχα ο Mc Luhan, ο ίδιος ο σύγχρονος πολιτισμός, και ειδικότερα ή νεώτερη οικονομία της αγοράς με τις καθορισμένες τιμές των προϊόντων της, είναι συνάρτηση της *ομοιομορφίας* που γεννά ή βιομηχανοποίηση (πρότυπο της οποίας στάθηκε, κατά τη γνώμη του, ή τυπογραφία): γιατί όσο τά έμπορεύματα δεν είναι ακριβώς ομοίμορφα, ή τιμή του καθενός ύπόκειται στο παζάρεμα

Στέφανος Μπεκατώρος

Τό μνημονικό σώμα

(Α')

Μεϊνε εδω και κοιταξε για λίγο τη ζωη σου· πίσω στα χρόνια ένας καπνός μαύρος καπνός επέλυξε τό σώμα κι απ' την πληγή πέρασε κι έγινε στο αίμα μοναξιά έγινε μαύρο δάκρυ. Νύχτες που έξύπναγες από φωνές έρχονται με τον πόνο στο στήθος εκεί που μάγάλωνες κι έβρισκες τό πρωί τά έσώρουχά σου καμένα. Μέ τη ντροπή και τη στέρηση εξησες κι έγινες άντρας· τά χέρια που νόμιζες κι άπλάνες, δειλά και κομμένα· ποιά δέλησε να κρατήσει τό άπιαστο ποιά δέλησε τό άφαντο μπορεί μία όμως έρχεται άργά πάντοτε κι οι άντρες με τά δειλά σπλάχνα μέσα στη μοναξιά ζούν και πεθαίνουν.

Γύρεψες κάποτε την τόλμη να σ' αγαπήσουν· μά ποιός τολμά σε λιπαρή έποχή· χάσαμε την αγάπη και την τόλμη της αγάπης γίναμε οι άνθρωποι σκυθρωποί σκυμμένοι στο γραφείο με τά χαρτιά στους δρόμους με τον καπνό στις παρέες με τά άμύχανα λόγια· γίναμε οι άνθρωποι σκυθρωποί χαμένοι μέσα στην ήμερήσια σκοτοδίνη κλεισμένοι μέσα στη μοναξιά του κορμιού του ο καθένας.

(B')

Στό φορείο του κόσμου τό σώμα σου στον καπνό του δρόμου και του καιρού.

"Άνθρωποι σκυθρωποί μέσα στη σκοτοδίνη τραβηγμένοι απ' τά μαλλιά· άρπαγμένοι από τά ήσυχά κρεβάτια τους με μάτια ροκανισμένα από άγρια όνειρα που πηγαίνουν κάθε πρωί κοιτάζοντας έξω από παράθυρα δέντρα λεπρά και διαβάτες που έγιναν θήματα.

Στον καπνό της αύγης ένα μεγάλο μάτι πικραμένο μέσα σου κλαίει τά φτωχά σπλάχνα και τό μνημονικό σώμα θυμάται τό χώμα και τό νερό (έκει που όλα γυρίζουν) τον καπνό μες στο αίμα τό ναρκωμένο μυαλό παλεύοντας να κρατήσει μία εικόνα έξω απ' τό θάνατο.

Μέσα στη σκοτοδίνη της μέρας χανόμαστε· κάθε πρωί μάς άρπάζει ένα κύμα άνεπαισθήτα και δεν ξερούμε γιατί ταξιδεύουμε πηγαίνοντας στη δουλειά ή γυρίζοντας με τσακισμένα νεύρα και κόκαλα.

'Ιανουάριος 1982

2. Γιάννης Βλαχογιάννης, «Της Τέχνης τά φαρμάκια», *Νέα 'Εστία*, 1943, σ. 854-855.

3. Σωτήρης Σπαθάρης, *Απομνημονεύματα*, 'Αθήνα, 1959, (1η έκδοση), σ. 173.

4. C.W. von Sydow, "On the spread of tradition", *Selected Papers on Folklore*, Κοπεγχάγη, 1948, σ.15.

καί στη συνδιαλλαγή - επομένως στον διάλογο.

21. Σπαθάρης, *δ.π.*, (σημ. 3), σ. 174· πρβλ. καί σ. 89.

22. Λένε για τον Μόλλα, ότι συνήθιζε να «πετάει» στην αρχή κάθε παράστασης τρία καλαμπούρια: το πρώτο για τους «μορφωμένους», το δεύτερο για τη «μεσαία» τάξη, το τρίτο - κάπως «χοντρό» - για την «κατώτερη»: από τις αντιδράσεις της πλατείας, καταλάβαινε με τι κοινό είχε να κάνει, και προσάφμοζε ανάλογα τη δουλειά του. (Βλ. Κώστας Μπίρης, *Ο Καραγκιόζης ελληνικό λαϊκό θέατρο* (άντυπο μελέτης που δημοσιεύτηκε σε συνέχειες στη *Νέα Έστια*, 1952, τόμος 52), σ. 64).

23. Σπαθάρης, *δ.π.*, σ. 174.

24. Ένα γραφικό παράδειγμα τέτοιας συνομιλίας (που ήταν συνηθέστατο φαινόμενο στον παλαιότερο Καραγκιόζη και συνεχίζεται, άλλωστε, ως τις μέρες μας) δίνει η Εύα Βλάμη, «Η Σερήνα, ο Πατέρας μου κ' Έγώ», *Θέατρο*, 1963, (τεύχος 10), σ. 47 - 48.

25. «Στις ήρωοδραματικές παραστάσεις, που άρεσαν πολύ, σ' όλο το θέατρο δέν άκουγότανε τίποτε άλλο παρά ή φωνή της κάθε φιγούρας. Τό γκαρσόνι έδινε με νόημα τις παραγγελίες κι άλιμονο στό θεατή που θά έβηγε. "Σώπα μορέ του φωνάζανε όλοι!"». (Σπαθάρης, *δ.π.*, σ. 173).

26. Ο Μερακλής, «Ο Μόλλας για τό έργο του. Γίνεται συγγραφέας», *Άκρόπολις*, 28 Ιουλίου 1919.

27. «Όταν οι θεαταί εύρεθούν μαζί [...] αι λεπταί άποχρώσεις εξαλείφονται και μένουν μόνον αι μεγάλαι χονδραί γραμμαί, αι άρχικαί και πρωτογενείς. Καί έτσι εξηγείται πώς μέσα εις τό θέατρον σχηματίζεται ένα μόνον ρεύμα ισχυρότατον, τό όποϊον επικρατεί και παρασύρει άκόμη και εκείνους που άποτελοϋν τας λεπτάς άποχρώσεις [...]», έλεγε, στά 1918, μιλώντας για τόν Καραγκιόζη, ο Γεώργιος Τσοκόπουλος («Τό ελληνικόν λαϊκόν θέατρον: ο Καραγκιόζης», *Η Εικονογραφημένη*, ΙΔ', (1918), τεϋχος 159).

28. «Μου κάνει εντύπωση πόνον εύρίσκειται εις έπαφήν με τό άκροατήριόν του», δηλώνει στά 1931 ο σοβιετικός ύπουργός Λουνατσάρσκυ, μιλώντας για τόν Μόλλα. (Κωστής Μπαστιάς, «Με τό ζεύγος Λουνατσάρσκυ διά τήν κρίσιν του θεάτρον», *Πρωία*, 5 Σεπτεμβρίου 1931). Καί ή Lotte Reiniger, περιγράφοντας έλλη παράσταση του Μόλλα - που παρακολούθησε τό 1936: «Τό πιό άπολαυστικό ήταν ή ένότητα άνάμεσα στον καραγκιοζοπαίχτη και στό άκροατήριον: ήταν άμοιβαία έρωτευμένοι». (Lotte Reiniger, *Shadow Puppets, Shadow Theatres and Shadow Films*, Βοστώνη, 1970, σ. 30).

29. Giulio Caiimi, *Karaghiozi ou la Comédie Grecque dans l'âme du théâtre d'ombres*, Αθήνα, 1935, σ. 29.

30. Βλ. σημείωση 18.

31. Ένα πρόχειρο παράδειγμα: σε παράσταση του Καραγκιόζη φούρναρη που δίνεται μετά τήν Άπελευθέρωση, ο κωμικός ήρωας άναφέρεται συχνά - πυκνά στους φουρνα-

ραίους που πλούτισαν στην Κατοχή, στους μαυραγορίτες, στην άπλησίαστη τιμή του ψωμιού κτλ. κτλ. Ο παλιός μύθος του έργου, καθώς και ο σκελετός της παράστασης, μένουν άπαράλλαχτοι: όμως τό «μήνυμα» που περνά είναι άνέκδοτο και έπικαιρο - και άνακαινίζει ριζικά τό ίδιο τό έργο.

32. Έχει, λ.χ., συχνά παρατηρηθεί πώς ο Βεζύρης (ή Πασάς), οι μπέηδες και γενικότερα οι Τούρκοι του νεοελληνικού μπερντέ θυμίζουν εκπληκτικά (παρόλη τήν έξωτερική τους εμφάνιση, τις φορεσιές τους, τά ήθη τους κτλ.) τούς εκπροσώπους της ντόπιας -ελληνικής- άρχουσας τάξης και έξουσίας. Καί τοϋτο, όχι βέβαια, καθώς πιστεύουν κάποιοι, επειδή τά πρόσωπα αυτά είναι άλληγορικά: άλλα μονάχα επειδή ο συλλογικός δημιουργός του Καραγκιόζη (οι καραγκιοζοπαίχτες και τό κοινό τους) μεταγγίζει λίγο-λίγο άσυνείδητα τά δικά του σύγχρονα βιώματα σ' αυτές τις άναχρονιστικές μορφές και τις άνανεώνει. Έτσι ώστε τά ίδια στερεότυπα σύμβολα, τά ίδια σταθερά σημαίνονται προικίζονται συνεχώς με νέους συμβολισμούς και σημασίες. Με τόν ίδιο τρόπο, ο Μπαρμπαγιώργος που πρωτοπαρουσιάζει ο Μίμαρος στην Πάτρα του 1890, δέν είναι τό ίδιο πρόσωπο μ' εκείνον που παρουσιάζουν, π.χ., ο Μόλλας και οι συνάδελφοί του στην Αθήνα του 1910. Γιατί ο πρώτος ένσαρκώνει τόν ρουμελιώτη, ιδωμένο από τή σκοπιά του Μοριά στά τέλη του 19ου αιώνα, ένω ο δεύτερος άπεικονίζει τόν «βλάχο» της ελληνικής όρεινης ένδοχώρας, ιδωμένο από τή σκοπιά της πρωτεύουσας στά χρόνια του Βενιζέλου. □

## Τό σκυλί δέν ξεχνάει

ΜΠΗΚΕ δειλά, χαιρέτησε άκόμη δειλότερα, και κάθισε σε μίαν άκρη. Ο κουρέας κούρευε εκείνη τή στιγμή κάποιον άλλο και ύπήρχε κι άλλος ένας που περίμενε σειρά. Έντούτοις, παρά τήν κάποια άπορία στά βλέμματα, αυτός κάθισε. Ήταν, ύποτίθεται, βιαστικός, ήταν μαγαζάτορας, ήταν περαστικός, ήταν βιαστικός, ήταν ό,τι άλλο ήθελε. Τί τούς ένδιέφερε αυτούς, έφόσον μάλιστα ο κουρέας δέν έβγαλε άχνα; Αυτόν τό μόνο που τόν ένδιέφερε, ήταν να είναι ο τελευταίος στη σειρά. Για να έρθει αυτή τήν ώρα κι άλλος, μάλλον άποκλειότανε. Άλλά και να έρχότανε, μόλις έβλεπε τούς τρεις, θα τό βάζε στά πόδια. Ίσως να τόν άπομάκρυνε με τρόπο κι ο κουρέας, δείχνοντας έτσι και τή δική του θέληση να τά πούνε ιδιαίτέρως. Άλλά θά έδειχνε έτσι και τήν κούρασή του: μπορούσε να κουρέψει και τέταρτον τέτοιαν ώρα; Ποιός ο λόγος πιά τής τόσης βιασύνης σήμερα;

Κάτι τέτοια μωρουρίζοντας, θά τόν καλούσε ο κουρέας να καθίσει στην καρέκλα, θά κατέβαζε τά κουρτινάκια, για να μίν τόν γράψουν, και θά άρχιζε ή άπόλαυση του κουρέματος. Υπό τούς ήχους του ψαλιδιού, θά τά λέγανε με τήν ήσυχία τους. Είχαν μαζευτεί πολλά, είχε περάσει πάνω από χρόνος να συναντηθούν, άφότου πρωτοέκαναν εκείνο τό βράδυ παρέα, και είχαν πολλά να πούν. Βέβαια, στό τέλος, παρ'όλο τό φαγοπότι στην ταβέρνα και τόν άρκετά τσουχτερό λογαριασμό, που τόν πλήρωσε φυσικά αυτός, ο κουρέας έθεσε και τό θέμα κάποιας έπιπλέον άμοιβής, πράγμα που τόν παραξένεψε κάπως, γιατί δέν ταίριαζε καθόλου με τήν άτμόσφαιρα, αλλά τέλος πάντων τόν συγχώρεσε και γι' αυτό. Ήταν καλό παιδί, φαινόταν αυτό ξεκάθαρα. Τό άλλο που του είχε συγχωρήσει ήταν ή φοβερή άδεξιότητά του στό κούρεμα. Όταν κάποτε σήκωσε τό κεφάλι του και κοίταξε τόν εαυτό του στον καθρέφτη, είδε πώς τόν είχε κάνει σαν κουρεμένο γίδι. Αυτός, φίλε μου, δέν ήξερε καθόλου να κουρεύει, θά άνακρήχτηκε κουρέας με τό έτσι θέλω. Έγινε, λέει, κουρέας στό στρατό και τώρα μετά τήν άπόλυση σκέφτηκε να τό κάνει επάγγελμά του. Γιατί όχι; μήπως και πολλοί άλλοι έτσι δέν κάνουνε; Λίγοι είναι οι όδηδοί που έμαθαν όδηγηση στό στρατό; Λίγον καιρό προτού άπολυθούν, πήγαν έδωσαν έξετάσεις, και φτηνά φτηνά και εύκολα εύκολα άπόκτησαν τό ποθητό δίπλωμα. Για τούς μπαρμπερήδες δίπλωμα δέν χρειάζεται. Τό παίρνεις μόνος σου από τούς πελάτες.

Άκουγε και συμπλήρωνε κουνώντας τό κεφάλι. Άλιμονο, τά ήξερα όλα τόσο καλά, ώστε δέν χρειαζόταν και πολλές έξηγήσεις. Άλλά άφηνε τόν κουρέα να μιλάει, για να γνωρίσει τόν τρόπο που σκέπτεται. Τρία παιδιά, φαντάρους είχε βοηθήσει ως τώρα να πάρουνε τό δίπλωμα του όδηγου. Όσο κι άν ήτανε φτηνότερο για τούς φαντάρους τό παράβολο, δέν ήτανε δά και τσάμπα. Του ξινοφάνηκε, όταν τούς έδινε τό ποσόν, μά παρηγοριότανε πώς αυτά τά λεφτά θά πιάνανε τουλάχιστο τόπο, ένω τά άτελεύτητα χαρτζηλίκια πέφτανε, θαρρείς, σε τρύπιο πιθάρι. Έναν όρο έβαζε μόνο: θά του φέρνανε τό δίπλωμα να τό δεί, άλλίως να μίν ξαναπατήσουν. Τότε ήταν που έμαθε, πώς τό δίπλωμα δίνεται στό τέλος, μαζί με τό άπολυτήριο, από τή Μονάδα, κι έτσι δέν μπορούσαν να του τό φέρουν πιό μπροστά. Κι έτσι τό βιολί με τά

χαρτζηλίκια έξακολούθησε. Πάντως, θύμα άπάτης -χοντρής άπάτης- δέν έπεσε. Πράγματι είχαν βγάλει δίπλωμα και πράγματι τούς τό κρατούσαν στη Μονάδα, αλλά οι δυό από τούς τρεις δέν πέρασαν να τόν άποχαιρέτησουν, ώστε να δεί και τό δίπλωμά τους. Τώρα θά καμαρώνουν στο χωριό, θά καμαρώνουν και οι δικοί τους για τά προκομμένα παλικάρια τους, που κατάφεραν,

### Γιώργος Ίωάννου

ένω ύπηρετούσαν στο στρατό και ένω αυτοί δέν τούς βοηθούσαν, να δουλεύουν, λέει, τις έλεύθερες ώρες τους, να δουλεύουν σερβιτόροι, εισπράκτορες και άλλα πολλά έπαγγέλματα, που έχει ή Αθήνα, και να έχουν έτσι πάντοτε τό χαρτζηλίκι τους, να μίν τούς επιβαρύνουν ποτέ, και όχι μόνο αυτό, αλλά να πάρουν και επάγγελματικό δίπλωμα όδηγου, προβλέποντας για τήν μετέπειτα ζωή τους. Ποιός θά τό περίμενε από αυτά τά παιδιά, που δέν είχαν καμιά όρεξη για γράμματα προηγουμένως και καμιά τάση για να σκεφτούν τίποτε περισσότερο... Τώρα και άπολυτήριο και δίπλωμα και καλά ρούχα. Τό 'χε για σίγουρο πώς τήν έκδοχή θά τήν πίστευαν πιά και οι ίδιοι οι νεαροί, καθώς ή λήθη πέφτει, καθημερινά, στρώματα στρώματα άνάμεσα στο καφενείο και στο σπίτι. Καί στη γεπονική πολιτεία καμιά φορά με τό πορνοσινεμά της και τά σκυλάδικα.

«Πώς τά ξερετε όλα! Σάν να ήσασταν μέχρι χτές στο

στρατό!», του έλεγε ζεστά ο κουρέας, χωριατόπαιδο κι αυτός και άρτι άπολυθείς λεβέντης τής ναυτονομίας. Κι έτούτος πιά κουνούσε πάνω κάτω τήν κεφαλα του εύτυχισμένος, μαζεύοντας με τούς άγκώνες του τή ζεστασιά από τά σκέλια του κουρέα, ο όποιος βέβαια επίσης δέν πρόσχε και τόσο στο κούρεμα, κι έτσι έγινε αυτό τό γίδι που έγινε. Δέν βαριέσαι! Μακάρι να μπορούσε να βρεί κάτι, κάποιο λίπασμα που να μεγαλώνει γρήγορα γρήγορα τά μαλλιά για να έρχεται κάθε βδομάδα για κούρεμα. Κι άς γίνεται γίδι. Ο κουρέας ξανοίχτηκε κι αυτός με τή σειρά του, άναφέροντας άορίστως γνωριμίες ύψηλές που είχε συνάψει στην πρωτεύουσα: μανκεν, μοντελίστ, άρτίστ, τέχνη κομμωτική, τέχνη φωτογραφική, θέατρο, σινεμά, σαλόνια γυαλιστερά, τσιγάρα έγγλέζικα, ξένες γλώσσες - που τις μιλούσανε εκείνοι οι γύφτοι μπροστά του και σίγουρα εις βάρος του - και ούσκια, πολλά ούσκια. Αυτός με σκυμμένο τό κεφάλι γελούσε μέσα στο στήθος του, καθώς τά άκουγε. Ήξερε πολύ καλά πόσο ψεύτικες είναι συνήθως αυτές οι σκηνοθεσίες, αλλά δέν τόν διέκοπτε, γιατί έβρισκε πώς ή έξιστόρηση είχε από πολλές πλευρές τό νόημά της. Πέρα από τά μεγαλεία και τις δήμενες έπιτυχίες του, ο κουρέας ήθελε να πει, πώς ήξερε από κόσμο και πολυποικίλη ζωή -χαϊβάνι δέν ήτανε- και πώς καταλάβαινε τί σημαίναν τά δίπλωμα των φαντάρων και οι βοήθειες, που του έλεγε προηγουμένως αυτός, κι άκόμα -τό κυριότερο- μέσα σε τί λαμπρότητα ζούσε και που κατέληξε σε λίγους μήνες. Όσο ψεύτικοι κι άν ήταν οι γελοίοι αυτοί μοντελίστ και οι μανακεν, πάντως ζούσαν και παράσερναν σ' ένα άφαντάστως πιό φινό και λαμπρό περιβάλλον, ένω τώρα έτούτος έδω ο παρατημένος στη σκληράδα τής έπαρχίας και μπατηρημένος νεαρός είχε τό ράντσο του πίσω από τό παραβάν και ξεροκοιμότανε στο μαγαζί, κατουρώντας στο λαβωμένο. Χώρια οι μαλακίες που πήγαιναν σύννεφο. Όμως τό ένιωθε, φαίνεται, πώς αυτή έδω ήταν ή θέση του στον κόσμο, γι' αυτό και δέν μετανουούσε ούτε παραπονιόταν για τήν άπομάκρυνση από τά άλλα.

Τή βραδιά που πήγανε στην ψαροταβέρνα βεβαιώθηκε, ότι πράγματι ο νεαρός ήξερε να φάει και να πιει, ήξερε να διαλέξει άκριβό κρασί και πανάκριβο ψάρι, αλλά ως συνήθως δέν ήξερε να κρατήσει κοντά του έναν σοβαρό άνθρωπο. Μετά τή βόλτα στη σκοτεινή άκρογιαλιά έφτασε στο σημείο να κάνει λόγο για έπιπρόσθετη άμοιβή. «Κι αυτά όλα τί ήτανε;» του ήρθε να πει κοφτά, αλλά δέν είπε.

Κι όμως στο ξεροχώρι όπου σε λίγο τόν έριξε ή ύπρεσία του, λησμόνησε μες στον άκύμαντο καιρό τό περιστατικό. Μάλλον δέν τό λησμόνησε, αλλά τό συγχώρεσε. Του βρήκε έλαφρυντικά, καλύτερα έλατήρια, που άν όχι τίποτε άλλο, τουλάχιστο άφαιρούσαν από τό περιστατικό τό προσωπικό βάρος. «Δέν βαριέσαι», είπε και σχεδόν τό ξεχασε. Του έμεινε μόνο ζωηρή ή γλυκιά επαφή των δυνατών χεριών του, χεριών όχι και τόσο κατάλληλων για κούρεμα ανθρώπων, είναι ή άλήθεια. Ήταν μεγάλα, βαριά και νευρώδη, νεανικά όμως. Ήταν ζεστά και στεγνά, άγγιζαν με καταδεχτικότητα. Ήταν μιά άνακουφιστική λύση, που τήν είχε κάπου δεμένη. Σπου-



δαίο πράγμα ή μεγάλη πολιτεία, μπορείς ακόμα και με τό κούρεμά σου να νιώσεις κάποια παρηγοριά, να 'ρθείς σέ επαφή με αγαπητούς ανθρώπους. Ένω στο χωριό, όπου πλεονάζουν μάλιστα οι τύποι των ανθρώπων, που προσέχεις, δεν μπορείς καθόλου να άφεθείς και ό κουρέας, ειδικά αυτός, αν μάλιστα είναι νεαρός, άποτελεί τόν ύπ' αριθμό ένα κίνδυνο. Αυτός θά σέ πρωτοξεμολογήσει και αυτός θά σου πάρει πρώτος τό σφυγμό. Άν άφεθείς και τού φερθείς σάν να είναι ένας κουρέας τής μεγάλης πολιτείας, πού αν θέλεις τόν βλέπεις και αν δεν θέλεις δεν τόν βλέπεις, χάθηκες. Θά διαπιστώσεις από κάθε άλλον, συνεχώς τόν κουρέα μπροστά σου, σκυμμένον στό αυτί των συγχωριανών του. Δεν έχει σημασία πού κάνουν όλοι αυτοί τά πάντα, όταν βρεθούν μακριά. Τά κάνουν στό δικό σου τό χωριό, πού είναι μεγάλο και μεγαλόψυχο, δεν τά κάνουν στό δικό τους με τίς διασταυρούμενες από κάθε μεριά δικτατορίες. Μάλιστα, ούτε περιμένουν καν τίποτε εδω και γι' αυτό κάθονται έτσι ξένοιαστοι και ώσαν άθωοι, άποστρακίζοντας με τήν άνυποψία τους τίς έξεταστικές ματιές, πού αυτός ό άφελής έξακολουθεί να τούς ρίχνει.

Μά, χωρίς και τίς άλλες ματιές δεν γίνεται τίποτα κι έτσι κλείνεται στό σπύι του, στό μοναδικό δωμάτιό του, και κάνει σχέδια επί σχεδίων για τίς διακοπές. Συγκεντρώνεται, συσπειρώνεται και μοιράζει, έκτός από τίς πενταροδεκάρες του, σέ άπόλυτα λογικές δόσεις και τό χρόνο των διακοπών του. Τίποτα, ούτε στιγμή δεν πρέπει να πάει χαμένη. Φέρνει στό νού του πρόσωπα πού ζούν άμέριμα εδω κι εκεί και πού διόλου δεν τόν ξέρουν. Ούτε κι αυτός τούς ξέρει. Τού άρέσει άπλως να τούς βλέπει. Και καθώς δεν ξέρει τά όνόματά τους, τούς γράφει με συνθηματικά: «Παγκρατιαστής», «Αίας Μαστιγοφόρος», «Εύθυνος Βαρύς», «Κρατερός Αίχμητής», «Δορυφόρος τού Πολυκλείτου», «Ποσειδών τού Άρτεμισίου», «Πρίαπος τού Λιμένος», «Χαμάλης τού Τελωνείου», «Λέων τού Μπερντέ» και άλλα περίεργα. Θυμάται, φυσικά, από τούς πρώτους και τόν κουρέα τό φίλο του κι άς είχε ζητήσει άμοιβή για κείνη τή λίγη παρέα ως καμία κονσοματρίς. Θά πάει στό κουρείο τήν τάδε μέρα και τήν τάδε άκριβώς ώρα, όταν θά κοντεύει να κλείσει. Άλλά δεν θά έχει ακόμα κλείσει. Θά τραβήξουν, και έντελώς

δικαιολογημένα, τά κουρτινάκια και θά τά πούνε άθεατοί διά μακρών. Δυστυχώς, θά πρέπει να ύποστει και τό κούρεμα, έκτός αν με τή συζήτηση τό αναβάλλουν για άλλη μέρα, ώστε να έχει δικαιολογία να ξαναπάει. Θά άποφύγει, πάντως, να κουρευτεί στό χωριό ή άλλου, γιατί ό σκοπός είναι να καθίσει σέ κείνη τήν ευχάριστη καρέκλα. Ίσως μείνει και άξύριστος, για να χρειάζεται και ξύρισμα, αν και δεν συνηθίζεται πιά στό κουρεία. Έτσι θά μπορέσει να τού άφήσει με τρόπο άξιοπρεπή και μερικά επί πλέον χρήματα, από αυτά πού συγκεντρώνει τώρα. Θά είναι ή έορταστική τιμή των κουρευτικών μαζί με ένα γερό φιλοδώρημα. Έτσι, μάλιστα - δεν έχει αντίρρηση καμιά. Δεν είναι τοιγκούνης και πρέπει ό βιαστικός νεαρός να τό καταλάβει. Με τή δουλειά του μονάχα και όχι με τούς τρόπους αυτούς, πού τού έμαθαν στήν κωλοπρωτεύουσα. «Η δασκάλα με τά κακά μάτια», συλλογίζεται ένα τελευταίο παρατσούκλι για τόν εαυτό του και πικρογελάει. Ίσως πάνε και σέ κείνη τήν ψαροταβέρνα τό βράδυ, να πιούνε λίγο, να θυμηθούνε τήν πρώτη τους συνάντηση, να γελάσουν με τήν άδεξιότητά τους, να πούνε περιπέτειες από τό στρατό, να πούνε περιπέτειες τού χρόνου πού πέρασε, να πούνε ψευτιές, τουλάχιστο από μέρους του, μιά και πραγματικές περιπέτειες από τό χωριό, όπου είναι τοποθετημένος, δεν μπορεί να πει, όχι μόνο γιατί δεν υπάρχουν, αλλά κυρίως γιατί κρύβει τό χωριό και τό πραγματικό του έπάγγελμα. Θά τού πει πράγματα τής φαντασίας του, πού τόν ευχαριστούν και πού ίσως έξάψουν και τόν άλλο.

Και νάτος τώρα κάθεται έπιπέλους στήν καρέκλα τού κουρείου, κάνοντας πώς διαβάζει αυτό τό μπαγιάτικο αισθηματικό περιοδικό. Θά τελειώσει όπου να 'ναι ό ένας πελάτης, θά κουρευτεί στό γρήγορα ό έτερος, θά τραβηχτούν πιά αυτά τά κουρτινάκια και θά τά πούνε τότε για τά καλά με τό φίλο του. Δεν βαριέσαι! Έκανε καλά πού τόν συγχώρεσε. Νά, τόν βλέπει τώρα, είναι θαυμάσιο παιδί. Τέτοια γλυκιά συζήτηση με όλες τίς προϋποθέσεις έξασφαλισμένες έχει να κάνει πάνω από ένα έξάμηνο. Και τήν περιμένει πώς και πώς. Δεν έχει καμιά σημασία τί θά πούνε. Σημασία έχει πώς θά τό πούνε. Βέβαια, ό μάγκας ό κουρέας, πού χόντρνε κιόλας άρκετά και έχασε κάπως τίς σκληρές εκείνες γραμμές τού προσώπου του, κάνει τώρα πώς δεν τόν γνωρίζει και καλά κάνει εδω πού τά

λέμε. Ποιός ξέρει ποιό είναι αυτοί οι άλλοι πελάτες - πάντως, όπωσδήποτε γείτονες - και τί μπορούν να σκεφτούν για τήν περιέργη φάτσα του, τήν τόσο άγνωστη σ' αυτούς και τόσο γνωστή, αν έκδηλωθεί, στον κουρέα. Άλλά μήπως κι αυτός δεν κάνει ότι δεν τόν ξέρει; Χαιρέτησε ξερά και κάθισε. Τό σχέδιό του πάει ρολόι. Ωραία τά σχεδίασε στό δωμάτιό τού όρεινού χωριού. Άποδεικνύεται ότι κατέχει τήν πραγματικότητα και ξέρει να τήν κουμανταίρνει.

Και, να, ή στιγμή πλησιάζει. Νιώθει να σφίγγεται τό στομάχι του και να μαζεύεται κάτι σπών καρδιά του, πού χτυπάει βαριά. Ο δεύτερος πελάτης δεν τελειώσε, όλοένα ζητάει και κάτι, αλλά τραβιούνται καλού κακού τά κουρτινάκια. Τώρα αισθάνεται καλύτερα. Και ακόμα καλύτερα, όταν έπιπέλους χτενίζεται, κοιτάζεται, ξανακοιτάζεται, τινάζεται, κουμπώνεται και φεύγει και ό τελευταίος. Τώρα θ' άρχίσουν τά χαμόγελα και οι οικειότητες. Οι ένικοί και οι έξομολογήσεις. «Όρίστε, ή σειρά σας κύριε», τού λέει επαγγελματικά ό κουρέας. Πλάκα θά τού κάνει, δεν είναι δυνατόν. Κάθεται, πάντως, στήν καρέκλα και κοιτάει γελαστά τόν κουρέα μέσα από τόν καθρέφτη. «Τί γίνεσαι; τού λέει. Πάχυνες, μου φαίνεται, κάπως». Ο κουρέας, καθώς τού τυλίγει γύρω από τό λαιμό τήν πετσέτα τόν περιεργάζεται άμήχανα. «Κάπου σάς ξέρω εσάς, κάπου σάς ξέρω. Σάν γνωστός μου φανήκατε από τήν πρώτη στιγμή». Νιώθει σάν να τόν ρίχνουν κατευθείαν στήν κατάψυξη. Έντούτοις βρίσκει τό κουράγιο να τού μιλήσει. «Δεν θυμάσαι πού πήγαμε πέρα σέ κείνη τήν ψαροταβέρνα, πού περπατήσαμε μετά στήν άκρογιαλιά, πού είπαμε αυτό, πού είπαμε τό άλλο, πού μόλις είχες άπολυθεί από τό στρατό; Δεν θυμάσαι;» «Α, ναι, ναι, πώς, σάς θυμάμαι, κύριε. Ναι, τώρα σάς θυμάμαι καλά. Έχω γερό θυμητικό έγώ, κύριε. Ναι, σάς θυμάμαι. Άλλά κι εσείς όμως θυμητικό, μπράβο σας!». «Τό σκυλί, φίλε, δεν ξεχνάει», λέει ό «κύριος» βγάζοντας τήν πετσέτα. «Πόσο έχει τό κούρεμα; Θά φύγω γιατί νιώθω έναν πόνο στό στήθος». «Εύχαριστώ, περαστικά σας, κύριε», λέει για πρώτη φορά με κάποιον τόνο ανθρώπινο ό κουρέας.

Και ό «κύριος» έξελθών στό πεζοδρόμιο ούρλιαξε πικρώς.

## Νέες κατευθύνσεις στή μαρξιστική κριτική

Τόνυ Μπένετ

Τό κείμενο πού δημοσιεύεται εδω είναι άπόσπασμα από τό βιβλίο «Φορμαλισμός και Μαρξισμός» πού θά κυκλοφορήσει σύντομα από τίς εκδόσεις «Νεφέλη». Στή μελέτη αυτή, ό Άγγλος μαρξιστής ύποστηρίζει πώς ή μαρξιστική λογοτεχνική κριτική ζημίωσε σοβαρά από τή διακοπή τού διαλόγου με τούς Ρώσους φορμαλιστές, οι προσανατολισμοί των οποίων θά τή βοηθούσαν να ξεπεράσει τήν «αισθητική», τά πλαίσια τής άστικής προβληματικής, με άλλα λόγια, και να διατυπώσει τούς δικούς της, καθαρά ιστορικούς και ύλιστικούς προβληματισμούς. Τώρα πού οι λόγοι τής ρήξης έχουν σέ μεγάλο βαθμό ξεπεραστεί, ή επανάληψη τού διαλόγου θά μπορούσε να άποδειχτεί έξαιρετικά γόνιμη. Τό θεωρητικό έργο τού Μπαχτίν, τό όποιο επικαλείται ό ίδιος ό Μπένετ, είναι μιά ένδειξη τής έγκυρότητας αυτής τής έπιχειρηματολογίας.

Σ.Τ.

### Προδημοσίευση

Υπό τό πρίσμα τής σύντομης αυτής ιστορικής σύνοψης, φαίνεται παράξενο τό πώς οι δυτικοί μαρξιστές άδιαφόρησαν για τό ρωσικό φορμαλισμό. Οι λόγοι είναι, ένμέρει, πολιτικοί. Μέσα στό δυτικά κομμουνιστικά κόμματα, οι συζητήσεις γύρω στή λογοτεχνία διεξάγονταν, μέχρι πριν από λίγα χρόνια, με τούς όρους πού είχαν γίνει στήν ίδια τή Ρωσία. Η Ρωσία, σάν τό πρώτο σοσιαλιστικό κράτος τού κόσμου, διέθετε τεράστιο κύρος και γόητρο - για να μην αναφερθούμε στις πιά χειροπιαστές δυνατότητες να διευθύνει, μέσω τής Διεθνούς, αυτά τά κόμματα. Στή Γερμανία, τό πνευματικό κέντρο τού ευρωπαϊκού μαρξισμού ότίς δεκαετίες τού '20 και τού '30, ή σοβιετική όρθοδοξία μεταβιβαζόταν στό

γερμανικό κίνημα μέσω τής Ένωσης Προλεταρίων Έπαναστατών Συγγραφέων (BPRS). Δεν ήταν τυχαίο, συνεπώς, πού ή διάλυση των φορμαλιστών και των φουτουριστών στή Ρωσία συνέπεσε με τήν ήττα τού έξπρεσιονισμού στή Γερμανία, και με τήν επικήρση τής «γραμμής Λούκατς», μιάς έπιτήδειας και πολύπλοκης έκδοξης τής όρθόδοξης σοβιετικής λογοτεχνικής κριτικής πού, αν δεν ήταν άκριβώς ένα δόγμα, έθετε πάντως σαφώς τούς όρους με τούς οποίους θά έπρεπε τού λοιπού να διεξάγεται ή συζήτηση.

Άλλά δεν ήταν μόνο ή πολιτική πλευρά. Υπήρξαν και θεωρητικές άπόψεις πού έπαιξαν σημαντικό ρόλο στον καθορισμό των άποτελεσμάτων. Κι ήταν, κατά κύριο λόγο, οι θεωρητικές και φιλοσοφικές προϋποθέσεις τής λουκατσιανης προσέγγισης τής

λογοτεχνίας πού έμπόδισαν δραστικά τό γόνιμο διάλογο άνάμεσα στή φορμαλιστική και τή μαρξιστική κριτική. Δέ θά ήταν καθόλου άσκοπο να άπομωνώσουμε δυό ζητήματα πού θά μπορούσαν να συζητηθούν εδω.

Τό πρώτο άφορά στήν έπίπτωση πού είχαν οι Χεγκελιανές κατηγορίες πάνω στή μαρξιστική αισθητική αυτής τής περιόδου. Ένμέρει σάν άποτέλεσμα των έργων τού Λούκατς και συνάμα χάρη στήν έπίδραση πού άσκησαν τά *Οικονομικά και Φιλοσοφικά Χειρόγραφα* τού Μάρξ πού δημοσιεύτηκαν για πρώτη φορά τό 1931, ό δυτικός μαρξισμός, σέ όλη τήν περίοδο από τό 1930 ως τό 1960, βρέθηκε κάτω από τήν έπιρροή τού Χέγκελ. Συνέπεια αυτής τής έπιρροής, στήν αισθητική σφαίρα, ύπήρξε ή ύποτίμηση των προβλημάτων τής μορφής σέ σχέση με τά προβλήματα τού περιεχομένου. Ο Χέγκελ ύποστήριξε πώς οι αισθητές, ύλικές μορφές, των έργων τέχνης δεν ήταν παρά οι πιθανές έξωτερικές εκδηλώσεις τού φιλοσοφικού περιεχομένου πού οι μορφές αυτές περιείχαν και έξέφραζαν. Με άνάλογο πνεύμα, ή κυρίαρχη προβληματική τής μαρξιστικής κριτικής αυτής τής περιόδου στρεφόταν γύρω από τούς κοινωνικούς προσδιορισμούς τού φιλοσοφικού περιεχομένου των λογοτεχνικών έργων. Ειδικά μορφικά ζητήματα με τήν έννοια πού τά άντιλαμβάνονταν οι φορμαλιστές - στήν πραγματικότητα ήταν έκτός συζητήσεως, καθώς ή έννοια τής μορφής έρμηνευόταν με τέτοιο τρόπο ώστε να μη σχετίζεται με τή συγκεκριμένη άφηγηματική δομή τού λογοτεχνικού κειμένου, αλλά με τή δομή τής «κοσμοαντίληψης» ή όποια έθεωρείτο σάν έμψυχότριά τού κοινωνικού τής όράματος.

Κατά τόν Λούκατς, για παράδειγμα, τά σημαντικότερα ζητήματα άναφορικά με τά έργα τού Τολστόι, δεν είχαν μεγάλη σχέση με τή θέση τής άφηγηματι-



κής τεχνικής τους μέσα στην ιστορία της γραφής. 'Ο Λούκατς, κατά κύριο λόγο, προβληματίζοταν ως προς τον τρόπο με τον οποίο το κοινωνικό δράμα που περιείχαν αυτά τα έργα θα μπορούσε να θεωρηθεί έκφραση της κοσμοαντίληψης της ρωσικής αγροτιάς. 'Απ' αυτή την άποψη, η μορφική διάκριση ανάμεσα στα λογοτεχνικά κείμενα του Τολστόι και στα θεολογικά ή φιλοσοφικά του γραφτά έθεωρείτο ζήτημα χωρίς σημασία. "Όλα αυτά έθεωρούντο καθαρά «έπιφανειακές» διαφορές» ό,τι μέτραγε ήταν ή ουσιαστική ένότητα του περιεχομένου, της κοινωνικής και φιλοσοφικής κοσμοαντίληψης που υποτίθεται πως υπάρχει κάτω απ' αυτά. 'Εν συντομία, η μαρξιστική κριτική αυτής της περιόδου λειτουργούσε με τέτοιο τρόπο ώστε οι μορφικές διαφορές ανάμεσα στους διαφορετικούς τύπους γραφής - λογοτεχνικό, ποιητικό, θεολογικό, φιλοσοφικό - να αγνοούνται και να ζητείται το φιλοσοφικό περιεχόμενο που θα μπορούσε να ανακαλυφθεί μέσα σ' αυτούς ή να εξαχθεί απ' αυτούς.

Τό δεύτερο ζήτημα σχετίζεται με τό βαθμό στον οποίο ή αντίληψη της λογοτεχνίας σάν μορφής πρακτικής σηματοδότησης, υποκαταστάθηκε με προβληματισμούς για τή λογοτεχνία σάν μιά μορφή «άντανάκλασης». Σύμφωνα με τή «θεωρία της άντανάκλασης», τό κρίσιμο ζήτημα δέν είναι οι άκριβεις τρόποι - άμεσα συνδεδεμένοι με τίς μορφικές τους ιδιότητες - με τούς οποίους τά λογοτεχνικά έργα σηματοδοτούν τήν πραγματικότητα, αλλά μέχρι ποιά βαθμό άνταποκρίνονται σ' αυτήν. 'Ηταν ό Λούκατς και πάλι πού επανέφερε, σέ όλο της τό μεγαλείο, τήν άριστοτελική έννοια της μίμησης, σύμφωνα με τήν οποία, τό λογοτεχνικό έργο είναι τό όργανο πού εισδύει πίσω από τόν κόσμο τών έπιφανειακών έντυπώσεων για νά συλλάβει, νά κρυσταλώσει και νά άντικατοπτρίσει «τήν ούσία τών πραγμάτων». 'Αναγκαία συνέπεια αυτού του προβληματισμού ήταν ή προσπάθεια νά αξιολογηθούν οι διάφορες λογοτεχνικές μορφές σύμφωνα με τό βαθμό άνταπόκρισής τους στην «ούσία τών πραγμάτων» - και στή συγκεκριμένη περίπτωση, στην πάλη τών τάσεων όπως είναι «ήδη γνωστή» μέσα στα πλαίσια της μαρξιστικής θεωρίας. 'Η αλήθεια είναι πως και τότε άκόμη ή λογοτεχνία έθεωρείτο μιά ειδική κατηγορία γνώσης πού ενεργούσε μέσω τών τεχνικών της τυποποίησης για νά αποδώσει μιά άνθρωπομορφική, ποιητικά συγκεκριμένη παράσταση τών δυναμικών τάσεων του ιστορικού γίνεσθαι. 'Η αξιολόγησή της, ώστόσο, δέ γινόταν με βάση τίς ιδιάζουσες ιδιότητες όργάνωσης του ύλικού της, αλλά με βάση τό βαθμό άνταπόκρισης στο μοντέλο πραγματικότητας πού πρότεινε ό μαρξισμός.

'Ηταν, λοιπόν, ένας συνδυασμός πολιτικών και θεωρητικών λόγων πού απέκλεισαν όποιοδήποτε άξιοσημείωτο διάλογο μεταξύ μαρξισμού και φορμαλισμού. 'Αν ένας τέτοιος διάλογος έχει καταστεί σήμερα δυνατός, αυτό όφείλεται, κατά κύριο λόγο, στους, από τό 1960 κι έδω, θεωρητικούς αναπροσανατολισμούς της ίδιας της μαρξιστικής κριτικής. Πολλοί παράγοντες επέδρασαν προς αυτή τήν κατεύθυνση. 'Ο σημαντικότερος, από τή δική μας σκοπιά, είναι ή άξονική θέση πού κατέλαβαν οι εργασίες του Λουί 'Αλτουσέρ στην - εν έξι λέξει άκόμη - αναθεώρηση της μαρξιστικής κριτικής. Για νά κατανοήσουμε αυτή τήν επίδραση, είναι άναγκαία μιά σχηματική έστω περίληψη της άλτουσεριανής άνάγνωσης του μαρξισμού. 'Η διάκριση πού προτεί-



Α. Τολστόι

νει ό 'Αλτουσέρ ανάμεσα στους δύο διαφορετικούς τρόπους σύλληψης της φύσης της κοινωνικής όλότητας, έχει άμεση σχέση με τούς στόχους αυτού του κειμένου. Γιατί αυτοί οι τρόποι έχουν σημαντικά διαφορετικές επιπτώσεις στη μέθοδο προσέγγισης της προβληματικής της μαρξιστικής κριτικής.

'Αντιτιθέμενος στη χεγκελιανή έρμηνεία του μαρξισμού, ιδίως όπως παρουσιάστηκε από τόν Λούκατς, ό 'Αλτουσέρ αναφέρεται στη χεγκελιανή έννοια της κοινωνικής όλότητας με τόν όρο μιά «έκφραστική όλότητα». Τό κοινωνικό όλον παρίσταται σάν όλότητα τά μέρη της οποίας νοούνται σάν «πλήθος όλικών τμημάτων πού τό καθένα εκφράζει τά άλλα, τό καθένα εκφράζει τήν κοινωνική όλότητα πού τά περιέχει, επειδή αυτό καθ'αυτό τό καθένα περιέχει, στην άμεση μορφή της έκφρασης του, τήν έκφραση της ούσίας της ίδιας της κοινωνικής όλότητας». 'Η ούσία της κοινωνικής όλότητας, κατά τή χεγκελιανή έκδοχή του μαρξισμού, υποτίθεται πως όρίζεται από τή θεμελιώδη αντίθεση πού ένυπάρχει στο ίδιο της τό κέντρο. Αυτή, συνήθως, έρμηνεύεται σάν σύγκρουση ανάμεσα στις όρμητικές νέες παραγωγικές δυνάμεις και στις άνασταλτικές παλιές κοινωνικές σχέσεις παραγωγής. 'Η θεμελιακή αυτή αντίθεση θεωρείται παρούσα μέσα στο καθένα από τά συνιστώμενα μέρη τά οποία, άθροισόμενα, άπαρτίζουν τήν κοινωνική όλότητα. Μπορούμε, συνεπώς, νά τή διακρίνουμε μέσα στο καθένα απ' αυτά ή νά τήν συμπεράνουμε. 'Η έννοια αυτή βρίσκεται βαθιά ριζωμένη στη λογοτεχνική κριτική του Λούκατς, ή οποία, κατά βάθος, άντιμετωπίζει τά λογοτεχνικά κείμενα σάν προνομιστικές μορφές συνειδήσης πού μπορούν νά διαβαστούν με τέτοιο τρόπο ώστε νά αποκαλύψουν τή θεμελιώδη αντίθεση της ιστορικής περιόδου στην οποία αναφέρονται.

'Ο 'Αλτουσέρ, αντίθετα, ισχυρίζεται πως ή κοινωνική όλότητα δέν πρέπει νά θεωρείται διεπόμενη από μιάν άπλή ή θεμελιώδη αντίθεση. 'Υποστηρίζει πως πρέπει νά άντιμετωπίζεται σάν ένα σύνολο διαφορετικών αλλά άλληλοσχετιζόμενων βαθμίδων ή επιπέδων πρακτικής δραστηριότητας - τό οικονομικό, τό πολιτικό, τό ιδεολογικό - πού τό καθένα τους είναι σχετικά αυτόνομο και διέπεται από τούς δικούς του νόμους πού δέν είναι δυνατόν νά συναχθούν από άλλου. Καθένας από τούς νόμους αυτούς έχει μιά σχετική αποτελεσματικότητα σέ σχέση με τούς άλλους. 'Η άλλαγή, σύμφωνα με αυτή τή διατύπωση, δέν είναι τό αποτέλεσμα της επενέργειας μιάς βασικής και άπλης αντίθεσης - όπως ή αντίθεση ανάμεσα στις παραγωγικές δυνάμεις και στις παραγωγικές σχέσεις - αλλά άπορροια της σύμπτωσης, σέ μιά όρισμένη ιστορική συγκυρία, ενός άριθμού διαφορετικών και σχετικά αυτόνομων αντιθέσεων. 'Αλλαγή έπέρχεται όταν οι αντιθέσεις πού άνήκουν άποκλειστικά στο ιδεολογικό επίπεδο κοινωνικής πρακτικής συμπίπτουν και συμπλέκονται με έκείνες πού άνήκουν άποκλειστικά στο οικονομικό και πολιτικό επίπεδο κοινωνικής πρακτικής, παράγοντας έτσι μιά κατάσταση μέσα στην οποία ή αντίθεση μπορεί νά όνομαστεί «υπερκαθορισμένη».

Τό βασικό πρόβλημα πού έπρεπε νά άντιμετωπιστεί για νά υποστηριχτεί μιά τέτοια διατύπωση, ήταν τό πρόβλημα του άκριβους καθορισμού αυτού πού διαχωρίζει τό καθένα απ' αυτά τά επίπεδα, και νά άναλυθεί ή φύση της άλληλεπίδρασής τους μέσα στις ιστορικά συγκεκριμένες κοινωνίες. Στην περίπτωση της λογοτεχνίας, μιά τέτοια προσέγγιση εσήμαινε πως κάθε άνάλυση πού θά προσπαθούσε νά διαβάσει τά λογοτεχνικά κείμενα έτσι ώστε νά αποκαλύπτουν τήν ούσία της κοινωνικής όλότητας στην οποία αναφέρονται, έπρεπε νά άπορριφθεί ως άσχε-

τη. 'Ενα άλλο είδος άνάλυσης άπαιτείται: αυτό πού θά προσπαθήσει νά άποκαλύψει τόν άκριβή χαρακτήρα της ειδικής διαφοράς της λογοτεχνίας από τίς άλλες ιδεολογικές και πολιτισμικές μορφές, και πού θά άρθρώσει τήν άκριβή θέση της σέ σχέση με τά άλλα επίπεδα κοινωνικής πρακτικής, τά οποία, μαζί με τή λογοτεχνία, άπαρτίζουν τήν κοινωνική όλότητα. Κι άκόμα, άντί της προβληματικής γύρω από τόν τρόπο με τόν οποίο ή λογοτεχνία «άντανάκλα» τήν κοινωνική πραγματικότητα, ή προσοχή επικεντρώνεται στα άποτελέσματα πού μπορούν νά άποδοθούν στη λογοτεχνία, ή οποία θεωρείται ένα αυτόνομο επίπεδο κοινωνικής πρακτικής. Μ' αυτό τόν τρόπο, ή λογοτεχνία δέν άντιμετωπίζεται σάν μιά δευτερεύουσα άντανάκλαση κάποιου άλλου πράγματος, αλλά σάν πραγματική κοινωνική δύναμη πού ύπάρχει άφ' έαυτής, με τούς δικούς της προσδιορισμούς και τά δικά της άποτελέσματα.

'Αποτέλεσμα αυτού του αναπροσανατολισμού ύπήρξε ή επαναφορά, στο έπίκεντρο τών συζητήσεων, του ζητήματος της ειδικής φύσης της λογοτεχνίας, ως ιδιαίτερου τύπου σηματοδοτικής πρακτικής. 'Αν ή λογοτεχνία θεωρείται ένα αυτόνομο πεδίο κοινωνικής πρακτικής, και με τήν ιδιότητα αυτή πρόκειται νά άποτελέσει άντικείμενο μιάς αυτόνομης θεωρητικοποίησης μέσα στα πλαίσια του μαρξισμού, τότε, τό ζήτημα του καθορισμού τών άποκλειστικά δικών της χαρακτηριστικών πού τήν ξεχωρίζουν από τίς υπόλοιπες ιδεολογικές και πολιτισμικές μορφές, γίνεται, ξεκάθαρα, θέμα πρωταρχικής σημασίας.

Αυτό άκριβώς ήταν τό πρόβλημα πού άντιμετώπισαν οι φορμαλιστές. 'Αν πρόκειται νά άναπτυχθεί ποτέ μιά πραγματικά επιστημονική μελέτη της λογοτεχνίας, ύποστηρίζαν, ή επιστήμη αυτή πρέπει, κατ' άρχήν, νά καθορίσει τό άντικείμενό της - με άλλα λόγια, πρέπει νά δώσει έναν όρισμό της έννοιας



Γκ. Λούκατς

«λογοτεχνία». 'Από δώ άπορρέει και ό μόνιμος προβληματισμός τους με τό ζήτημα της λογοτεχνικότητας. 'Αλλά οι όμοιότητες μεταξύ του 'Αλτουσέρ και τών φορμαλιστών δέν τελειώνουν έδω. Οι δύο τοποθετήσεις μοιάζουν πολύ κι όσον άφορά στη διαδικασία με τήν οποία κατασκευάζουν τίς έννοιες της λογοτεχνίας πού θά χρησιμοποιήσουν στη δουλειά τους. Οι όρισμοί, έξάλλου, πού δίνουν στην έννοια της λογοτεχνίας έχουν πολλά κοινά. 'Ο 'Αλτουσέρ, επί παραδείγματι, ύποστηρίζει πως ή ειδική φύση της λογοτεχνίας συνίσταται στις μεταμορφώσεις τίς όποιες επιφέρει στις κατηγορίες της κυρίαρχης ιδεολογίας. Παίρνοντας μιάν άπόσταση απ' αυτές - και μάλιστα από τά μέσα, - παρέχοντας ένα «θέαμα» του τρόπου με τόν οποίο λειτουργούν, βοηθάν τόν αναγνώστη νά όποσπαστεί, ως ένα βαθμό, από τούς καθ' έξιν νοητικούς συνειρμούς τούς οποίους εκτρέφουν οι κυρίαρχες ιδεολογίες. Παρόμοια, οι φορμαλιστές πίστευαν ότι ή μοναδικότητα του λογοτεχνικού λόγου συνίσταται στις μεταμορφώσεις πού ό λόγος αυτός επιφέρει στην κοινή, καθημερινή γλώσσα - τό πρωταρχικό άντρο κάθε ιδεολογίας - οι όποιες ύπονομεύουν τή συμβατική σχέση ανάμεσα στο σημαίνον και στο σημαινόμοιο, και άποκαθιστούν μιά νέα άντιληπτικότητα έναντι του κόσμου.

'Εν πάση περιπτώσει, δέ σκοπούμε νά ενδιαιτούμε σ' αυτές τίς όμοιότητες. 'Υπάρχουν, άλλωστε, εξίσου σοβαρές διαφορές ανάμεσα στις δύο θέσεις. Πρόθεσή μας δέν είναι νά ισχυριστούμε ότι οι θεωρίες πού άναπτύχθηκαν μέσα σ' αυτές τίς δύο παραδόσεις είναι ταυτόσημες, αλλά ότι συμπίπτουν σέ αρκετά σημεία ώστε ή άντιπαράθεσή τους νά είναι γόνιμη. Γιατί, μολοντί και οι δύο παραδόσεις εδράζονται στο αυτό οικείο έδαφος της παραδοσιακής αισθητικής, προτείνοντας μιά θεωρία της καθαυτό «λογοτεχνίας», τείνουν και οι δύο νά ύπονομεύουν αυτό τό έδαφος και, μέσα απ' αυτή τήν τάση, ξαναθέτουν τό ζήτημα της έννοιας της «λογοτεχνίας» σάν μιάς άδιάσπαστα έξχωρης μορφής γραφής πού είναι τελειώς άπομονωμένη από άλλες μορφές πολιτισμικής πρακτικής, χάρη σέ μιά σειρά καθολικές και άμετάβλητες μορφικές ιδιότητες.

Μτφρ. ΣΠΥΡΟΣ ΤΣΑΚΝΙΑΣ

# ή λέξη

έλληνική και ξένη λογοτεχνία

---

**ΝΙΚΗΦΩΡΟΣ ΒΡΕΤΤΑΚΟΣ:** Τό αίσια και ό δόλος \* 'Ενανθρώπιση \* Μή τ' άπόστα άπόστα \* 'Η πικραμένη

**ΤΑΤΙΑΝΑ ΓΚΡΙΤΣΗ-ΜΙΑΛΗΣ:** Οι πατριδικές μεταμορφώσεις του Βρετανίου ΝΤΟΡΙΣ ΛΕΣΣΙΝΚ (μετ. Άννα Τριανταφύλλου-Μοραίτη): 'Ο ήλιος ανάμεσα στα πόδια τους

**ΕΥΓΕΝΙΟΣ ΑΡΑΝΤΙΣΗΣ:** Τό άγρό και τό άλογο

**ΖΥΓΑ ΣΥΠΕΡΒΕΙΑ** (μετ. 'Ιωάννα Κωνσταντουλάκη-Χάντζου): Τό άλογο \* Κίνηση \* Σ' άνοιχτά τ' αέρα

**ΓΙΩΡΓΟΣ ΣΤΕΦΑΝΑΚΙΔΗΣ:** 'Η πολιτική διάσταση του Νίκου Καζαντζάκη

**ANNA MARIA ΣΙΜΟ** (μετ. Άρκατία Τσιροπούλου): Θανάση μαντονια

**ΑΠΕΛΑΙΚΗ ΕΛΕΥΘΕΡΙΟΥ:** 'Ολίκες

**ΜΙΧΑΗΛ ΜΗΤΡΑΖ:** 'Επιστολή σ' έναν ήσυχο ήλιο

**ΣΤΕΦΑΝ ΜΑΛΑΛΑΡΜΕ** (μετ. Δημήτρης Μαλακάσης): Τό μνημείο του 'Εντγκαρ Άλλαν Πόου

**ΕΝΤΙΚΑΡ ΑΛΑΛΑΝ ΠΕΟΥ** (μετ. Γιώργος Μπουρνιάς): 'Ο άνθρωπος του πλήθους

**ΠΕΤΡΟΣ ΤΑΤΣΟΠΟΥΛΟΣ:** Τό παύσινο

---

ή κλεψύδρα

Κώστας Πάλλας, Κώστας Κυριώλης, Μάνος Τσιλιμής, Άντώνης Φωτιάδης, Θανάσης Παπαγεωργίου

Σε σ' πρόσωπο (κά προσάλλει με τόν Νικηφόρο Βρετανίου)

Σε σ' πρόσωπο (ό Χριστός Καράς για τή Γουργουσία του)

'Η κρίση του θεάτρου (άπό τόν Γιάννη Βαβήρη)

Τό εικαστικό (Ν. Δ. Καρούζος: Μεταγλωσσισμένη εικαστική κατάσταση)

'Η κρίση του βιβλίου (άπό τούς Σπύρο Γραβίτη, Θανάση Θ. Νικηφόρο, 'Εδ όνομα: Μάνος Κεραυνίου, Σπύρο Α. Σαραντάκη)

Μάϊμος Όμοιος, Λεάνδρος Όμοιος

Σε σ' και τήν κριτική του Νίκου Καζαντζάκη

12

φλεβάρης '82 δρχ. 100

## Παντελής Βούλγαρης

# «Τά πάντα κινούνται σέ επίπεδο χασαποταβέρνας»

Πώς κρίνεις τή μέχρι τώρα δουλειά σου, αν πάρομε υπ' όψη ότι ξεκινάς μέ τό «Προξενιό τής Άννας», πού είχε συναντήσει μιά θριαμβευτική ύποδοχή, μετά μέ τό «Χάπυ Νταίη» καί τό «Μεγάλο Έρωτικό», πού δίχασαν τίς γνώμες, αν καί όλοι παραδέχτηκαν ότι είναι σημαντικά έργα, καί τέλος μέ τόν «Έλ. Βενιζέλο», πού άμφισβητήθηκε. Από τήν άλλη, πώς βλέπεις τή δουλειά σου από δω καί μπρός;

Είναι λίγο δύσκολο βέβαια, νά μιλήσω εγώ γιά τή δουλειά πού έχω κάνει καί γιά τό πού βρίσκομαι ατή τή στιγμή. Έχω κάθε φορά διαφορετικά συναισθήματα όταν βλέπω τίς ταινίες μου. Όπως μέ τό Προξενιό τής Άννας. Νομίζω πώς από τά τέσσερα έργα, τό Προξενιό, έχει ακόμα μιά σχέση ειδική μέ τό κοινό, ιδιαίτερα μέ τό κοινό τής επαρχίας, του λαϊκού κοινού τής πόλης, δηλαδή ή ίδια ιστορία έχει περισσότερες άφορμές γιά νά επικοινωνεί μέ τόν κόσμο. Αν καί είναι ή πρώτη ταινία, έχω τήν έντύπωση ότι ακόμα κρατάει τό ενδιαφέρον της καί τήν επικαιρότητά της. Κι από τίς τέσσερις ταινίες, άσχολεύεται πίο πολύ μέ τόν άνθρωπο. Επίσης ή φόρμα της δέν είναι δεσμευτική μιās εποχής, δέν άνήκει σέ μιά μόδα πού έρχεται καί περνάει. Ο Μεγάλος Έρωτικός είναι φίλμ 16 mm., παίχτηκε πολύ λίγο τή χρονιά του Πολυτεχνείου, τήν εβδομάδα τών γεγονότων καί μετά χάθηκαν οι κόπιες. Ξαναβρήκα μιά κόπια καί τό έργο παίχτηκε στήν Κρήτη, όπου στό κοινό άρεσε. Ατή ή ταινία ήταν περισσότερο ένα γύμνασμα πάνω στή μουσική του Χατζιδάκι παρά μιά «κλασική» ταινία. Ο Βενιζέλος τώρα, είναι μιά ταινία-σόκ γιά μένα. Οι αντιδράσεις πού είχαν δημιουργηθεί, καί πού ακόμα κρατάει ο άπόηχος - ένας άπόηχος πνευματικού τραμπουκισμού - θύμιζαν κομματική προεκλογική άτμόσφαιρα. Είναι δύσκολο νά μιλήσω γιά τόν Βενιζέλο. Έξάλλου δέν έχω κάποιο γραπτό κείμενο πού νά λέει γιά ποιό λόγο είναι «κακή» ή ταινία. Δέν έχω ολοκληρώσει μέ τά έργα μου κάποιο κύκλο. Από μιά ιστορία έσωτερικού χώρου, πέρασα στό Χάπυ Νταίη καί στόν Έρωτικό, πού είναι μουσική καί εικόνα, καί τέλος σ' ένα ιστορικό φίλμ. Έχω ξεκαθαρίσει όμως όρισμένα πράγματα. Έχω πάρει τήν άπόφασ, αν ξαναφτιάξω ταινία, νά έχει θέμα τήν ανθρώπινη προσέγγιση, γιατί αυτό παραμένει πέρα από τήν οποιαδήποτε άλλη αξία τής ταινίας. Έπειδή ρωτάς τί σκοπεύω νά κάνω αυτό έχει σχέση μέ τόν τρόπο πού ζώ. Δηλαδή ζώ απ' ατή τή δουλειά. Μιά δουλειά πού είναι καί τέχνη μαζί. Η άμοιβή μιās ταινίας, δέν σου δίνει τίς δυνατότητες νά στρωθείς γιά έξι μήνες καί νά ετοιμάσεις τήν επόμενη. Έμεις δέν ζούμε από τίς ταινίες. Ζούμε από τή διαφήμιση, τήν τηλεόραση, από άλλα παρακινηματογραφικά μεροκάματα. Θα μπορούσα νά 'χα κάνει μέσα σ' αυτά τά 10 χρόνια μερικές ταινίες ακόμα, κι όχι μόνο 4.

Αυτό τόν καιρό άσχολεύσαι καί μέ τό θέατρο. Είναι μιά προτίμηση, άς πούμε, καλλιτεχνική ατή; ή μήπως σέ ώδοούν οικονομικοί λόγοι;

Γιά νά σου μιλήσω καθαρά: οικονομικοί λόγοι μέ κάνουν νά δέχομαι τίς δουλειές στό θέατρο. Δέν είμαι σκηνοθέτης θεάτρου. Πηγαίνω έλάχιστες φορές. Δέν έχω καμία άποψη θεατρική. Καί ντρέπομαι πού κάνω θέατρο, τή στιγμή πού έχει κάνει ή ο Κούν, πού έχει άποψη γιά τά πράγματα. Έγινε μιά άρχή, μου βάλανε μιά ετικέτα, καί, όπως γίνονται τά πράγματα στήν Ελλάδα, άσχολήθηκα μέ τό θέατρο. Βέβαια, από τή στιγμή πού αναλαμβάνω μιά δουλειά, βάζω όλο μου τό μεράκι καί τό κέφι γιά νά βγει καλύτερα. Άλλά όταν τελειώνει, δέ μου μένει τίποτα. Αυτόματα θέλω νά κάνω εικόνα κινηματογραφική.

Μετά τήν πολιτική άλλαγή, τί βλέπεις νά έχει αλλάξει στήν τηλεόραση; τί έχει νά πάρει ή τηλεόραση από τούς σκηνοθέτες του κιν/φου, καί τί οι σκηνοθέτες απ' ατήν;

Έμεις, μπορούμε νά έχουμε μιά πλατύτερη καί πίο άμεση επαφή μέ τόν πολύ κόσμο. Είναι άπίστευτη ή



«Χάπυ Νταίη» του Παντελή Βούλγαρη

δύναμη τής τηλεόρασης. Γιά παράδειγμα, πριν λίγο καιρό έγινε μιά έκπομπή στήν τηλεόραση γιά τά Γεγονότα τής Νομικής στή δικτατορία. Πήρε μέρος καί ή γυναίκα μου, ή Ιωάννα Καρυστιάνη. Τήν Καθαρή Δευτέρα πού πήγαμε στόν Πλαταμών, τήν αντιμετώπιζαν σαν νά έπαιζε γιά καιρό σέ κάποιο δημοφιλές σήριαλ, σαν νά ήταν ή σούπερ-στάρ. Είναι άπίστευτη ή δύναμη πού διαθέτει ή Τ.Υ. Οι σκηνοθέτες, λοιπόν, μπορούν νά έχουν ατή τήν πλατύτερη επαφή, πού δέν τήν έχουν μέ τόν κιν/φο. Κι αυτό γιατί τά Γραφεία Διανομής δέν έκμεταλλεύονται σωστά τίς ταινίες, αλλά καί ή ίδια ή ταινία δέν πλησιάζει πολλές φορές τό κοινό.

Η τηλεόραση τώρα, μπορεί νά πάρει τή γνώση καί τήν πείρα πού έχουμε αποκομίσει τόσο καιρό απ' ατή τή δουλειά. Η τηλεόραση σήμερα, είναι ένα πολύ «δύσκολο» μαγαζί. Συμφέροντα πολιτικά καί οικονομικά συγκρούονται μέσα στους διαδρόμους τής ΕΡΤ καί τής ΥΕΝΕΔ. Τό λάθος του ΠΑΣΟΚ ήταν πού δέν είχε μιά άποψη ολοκληρωμένη καί τεκμηριωμένη γιά τά τηλεοπτικά μέσα, ώστε μόλις κέρδιζε τίς εκλογές, νά τήν έθετε σέ εφαρμογή. Δηλαδή, γιά ένα μέσο σαν τήν τηλεόραση, πού όλοι τό έχουμε σπίτι μας, καί ξέρουμε λίγο-πολύ από τί πάσχει, τό ΠΑΣΟΚ δέν ήταν προετοιμασμένο νά τό αντιμετώπισει όπως έπρεπε. Έχει άγνοια γιά τό τί συμβαίνει μέσα στήν ΕΡΤ. Όσο πίο σύντομα καταλάβουν τί πάει νά πει τηλεόραση, τόσο θά άποφεύγονται καταστάσεις ίδιες μέ τής προηγούμενης κυβέρνησης. Τό θέμα τηλεόραση είναι βαθιά πολιτικό. Δέν είναι τό μέγεθος έλευθερίας του Δελτίου Ειδήσεων, αλλά τό ποιά πνευματική τροφή θά δώσει ή ΕΡΤ στόν ελληνικό λαό. Είναι πασάλειμμα νά τό «παίζεις» ανάμεσα στό «Ντάλλας» καί τόν Δημήτρη Χατζή.

Ήσουν από τούς πρώτους πού άποφάσεις νά δουλέψεις στήν ΕΡΤ. Ποιά είναι τά συμπεράσματά σου από τή δουλειά σου στήν τηλεόραση;

Δέν έχω δουλέψει αρκετά στήν τηλεόραση. Ένα παιδικό σήριαλ μόνο, καί κάτι ντοκυμανταίρ. Δούλευα γιά παραγωγούς. Καί δέν τό συζητώ, ότι ή άπόφαση τής σημερινής διοίκησης τής ΕΡΤ ν' αναθέσει στους δημιουργούς τήν παραγωγή είναι κάτι πού τό παλεύαμε επί διοικήσεως Χόρν, μετά τή μεταπολίτευση. Οι αντιδράσεις πού βρήκαμε από τήν οργανωμένη παραγωγή κι από τή Δεξιά ήταν τρομακτικές. Αν πραγματοποιηθεί ατή ή άπόφαση, θά είναι ένα τεράστιο βήμα πρós τά μπρός, μαζί μέ τό άνοιγμα πού γίνεται γιά τό τί θά γυριστεί.

Η συνέντευξη του Παντελή Βούλγαρη άπομαγνητοφωνήθηκε μέ όσο τό δυνατόν μεγαλύτερη πιστότητα. Δόθηκε τό Μάρτιο του 1982. Ο Παντελής Βούλγαρης άπαντάει σέ θέματα πού άφορούν στήν προσωπική του δουλειά, τό Νέο Έλληνικό Κινηματογράφο, τήν κινηματογραφική παιδεία καί τήν τηλεόραση.

Υπάρχουν όμως οι προϋποθέσεις νά δουλέψουν άνετα στήν ΕΡΤ, όχι τηλεσκηνοθέτες, αλλά σκηνοθέτες του κιν/φου;

Πρέπει νά ληφθούν μιά σειρά από μέτρα. Ήδη αύξηθήκανε τά κοστολόγια τών επεισοδίων. Πρέπει νά αλλάξουν οι συνθήκες γιά τούς τεχνικούς καί τούς ήθοποιούς. Όλα αυτά έχουν άμεση συνάρτηση μέ τό οικονομικό θέμα. Όταν πληρώνονται ψίχουλα, κι ο ήθοποιός, λ.χ., πρέπει νά πάει καί στό ραδιόφωνο καί στό θέατρο κλπ. κλπ. γιά νά βγάλει τό ψωμί του, δέν μπορεί νά αλλάξει ή άίσθηση πού έχουμε γιά τό πρόγραμμα τής τηλεόρασης. Άκόμα, αυτό πού δέν έχει γίνει μέχρι σήμερα, καί πρέπει νά γίνει, είναι ή δημιουργία ενός «τηλεοπτικού κόσμου». Άλλο τηλεόραση, άλλο κιν/φος. Πρέπει κάποιοι νέοι άνθρωποι νά κάνουν σεμινάρια, νά ταξιδεύουν, καί εν τέλει νά οργανωθεί επί δεκαετητείους βάσεως ή τηλεόραση, μέ τό δικό της κόσμο. Έμεις είμαστε περαστικοί. Όταν βρούμε λεφτά, θά κάνουμε μιά ταινία, θά παρατήσουμε τήν τηλεόραση, ίσως καί νά τήν ειρωνευτούμε... μετά θά ξεαναγυρίσουμε... αλλά αν κρίνουμε καί από τά ξένα προγράμματα, τά δημιουργούν άνθρωποι πού αγαπούν αυτό τό μέσο. Τά κείμενα καί οι σκηνοθεσίες είναι ειδικές γιά τήν τηλεόραση.

Όσον άφορά στό Νέο Έλληνικό Κιν/φο: πιστεύεις ότι έχει λήξει ή υπόθεση του; τί τάσεις βλέπεις γενικά νά διαμορφώνονται;

Άλλιώς έννοούμε τόν ΝΕΚ έμεις πού κάνουμε ατή τή δουλειά. Οι θεωρητικοί ίσως δίνουν άλλη έρμηνεία καί βάζουν ετικέτες. Έμεις έννοούμε στόν ΝΕΚ, τόν άνεξάρτητο σκηνοθέτη, πού μέ δικά του λεφτά ή μέ συμπαραγωγή του Έλληνικού Κέντρου Κιν/φου πραγματοποιεί αυτό πού θέλει νά φτιάξει. Ατή ή ιστορία δέν έχει λήξει. Τώρα, αν θά πάει ένα άλλο όνομα καί κάποιο άλλος κριτικός τόν όνομάσει «Νεώτερο» ή «Έφηβικό» αυτό δέν τό ξέρω. Πάντως, βλέπουμε κάθε χρόνο νέα πράγματα, νέες δουλειές νά εμφανίζονται.

Δέν υπάρχει όμως κάποια άλλαγή από τή δεκαετία του '60, όταν ξεκινήσατε ατή τήν υπόθεση;

Στά οικονομικά δέν υπάρχει άλλαγή. Εκτός ίσως από μιά καλύτερη κρατική βοήθεια. Από κει καί πέρα είναι θέμα συνεργασίας σκηνοθέτη καί τών ύπολοίπων. Αυτό τό συναδελφικό κλίμα υπάρχει καί σήμερα. Όσο οι νέοι δημιουργοί προέρχονται από τό χώρο του κιν/φου, είτε έχοντας δουλέψει βοηθοί ή σεναριογράφοι κλπ., μαζί μέ τήν τεχνική, μαθαίνουν καί τούς τρόπους συνεργασίας. Τά κρούσματα προστριβών είναι δείγμα τού ότι δέν ξέρεις νά γυρίζεις ταινίες, ως πρός τόν τρόπο κατασκευής, τουλάχιστον. Αύτά δέν μαθαίνονται ούτε στίς σχολές, ούτε στα βιβλία. Όσο γιά τίς τάσεις, δέν έχω νά πω κάτι. Τό σημαντικό σήμερα, στίς ταινίες τών συναδέλφων, είναι ή διαφορετική όπτική καί διατύπωση όρισμένων πραγμάτων από τόν καθένα. Δέν έχουμε κατέλωμα μιās φόρμας, έτσι πού νά βγαίνουν πέντε ταινίες πάνω στή γραμμή του τάδε σκηνοθέτη ή σχολής. Αν οι σκηνοθέτες μπορούσαν νά κάνουν πίο συχνά κιν/φο, δηλαδή κάθε χρόνο μιά ταινία, από χρόνο σέ χρόνο θά ξεπέρναγαν τά σφάλματά τους, θά ολοκληρώνανε καί τά σεναρία καί τήν τεχνική καί τή σχέση μέ τούς ήθοποιούς καί τή γλώσσα του κιν/φου. Όταν όμως αναγκάζεσαι νά κάνεις ταινία κάθε τέσσερα χρόνια, ξεκινάς μαγκωμένος, θές νά τά πεις όλα μαζί κλπ. Η άποχή από τόν κιν/φο κοστίζει. Δέν έχουμε παιδεία κιν/φική πού νά μαθαίνουν οι νέοι σκηνοθέτες τή γλώσσα του κιν/φου πριν βγούνε από τίς σχολές, κάνοντας δέκα ταινίες μικρού μήκους μέσα στή σχολή. Τή γλώσσα τή μαθαίνεις στίς ταινίες πού φτιάχνεις αργότερα. Έτσι φτάνεις στά σαράντα καί δέν έχεις δοκιμάσει ένα διαφορετικό ντεκουπάζ ή μιά διαφορετική έρμηνεία τών ήθοποιών. Κακά τά ψέματα: υπάρχουν σκηνοθέτες πού δουλεύουν στα 60 καί τά 70 τους, αλλά ο κιν/φος είναι υπόθεση τών νέων ανθρώπων. Έτσι εύκολα

περνούν οι δεκαετίες και δεν έχεις κάνει όσα θά'πρεπε.

*Πώς βλέπεις το θέμα της κιν/φικής παιδείας; Μπορεί να κάνει το Κράτος κάτι;*

Η κιν/φική παιδεία είναι σέ'αθλια κατάσταση. Ένα πασάλειμμα προσφέρουν οι σχολές κιν/φου. Και έγκειται στη φαντασία και την εφευρετικότητα σου με ποίο τρόπο θά'εκμαιεύσεις πράγματα απ' τον δάσκαλο. Ακόμα δεν υπάρχει πρακτική. Σέ' αντίθεση με τίς Ακαδημίες Κιν/φου ή τίς ιδιωτικές σχολές του εξωτερικού, έδω μιλάμε για νεγκατίφ και τό διηγιόμαστε! λέμε για μηχανή και δεν ξέρουμε αν είναι ξυριστική μηχανή, σιδερώματος ή κιν/φική...

Αμφιβάλλω αν τό Κράτος θ' αποφασίσει ν' ασχοληθεί με τόν Κιν/φο. Ακούμε για εκατομμύρια στη Λυρική ή στο Έθνικό Θέατρο. Ο κιν/φος όμως, παρ' ότι έχει επιτυχίες κάθε χρόνο στο εξωτερικό, δεν έχουν αποφασίσει ακόμα να τόν βοηθήσουν γενναϊόδωρα. Χρειάζεται λεφτά ό κιν/φος. Ένας ιδιώτης δεν μπορεί να σηκώσει τά βάρη του εξοπλισμού μιάς σχολής. Κοστίζει πανάκριβα, και δεν αποσβέννεται με τίποτα. Μόνο τό κράτος μπορεί να φτιάξει μιά σχολή, ή να χρηματοδοτήσει κάποιες πού έχουν μιά θητεία. Ακόμα μιά τέτοια σχολή θά πρέπει να είναι πιά άυστηρή στην επιλογή τών

μαθητών. Αυτή τή στιγμή οι σχολές είναι μιά άφορμή για να μήν πηγαίνουν τά παιδιά στο στρατό. Από τούς 60 σκηνοθέτες και τούς 40 όπερατέρ πού είναι γραμμένοι στη σχολή πού διδάσκω, έρχονται οι 15.

*Φέτος ύπήρξαν ταινίες πού προσπάθησαν να πλησιάσουν τό κοινό, όπως οι ταινίες του Ψαρά, του Πανουσόπουλου και της Λιάπα. Πώς βλέπεις αυτό τό θέμα σέ σχέση γενικότερα με τίς, έστω διαβλητές πιά, έννοιες της ποιότητας και της έμπορικότητας;*

Χρειάζεται μεγάλη ώριμότητα για να κάνεις ένα έργο ποιοτικό και ταυτόχρονα έμπορικό. Χρειάζεται να έλευθερωθείς από πάρα πολλά πράγματα. Από τούς θεωρητικούς, τούς κριτικούς, τούς προσωπικούς σου φίλους. Και να δεις ποίο είναι τό πρόβλημα πού έχεις, ν' αντιμετώπισεις. Ο κιν/φος δεν είναι σάν τή ζωγραφική, άς πούμε. Έχεις μεγάλα περιθώρια να κάνεις και ποσότητα, να έχεις και τή λαϊκή αποδοχή. Αυτό όμως δεν γίνεται όταν κάνεις ταινία κάθε 4 χρόνια. Για να κάνεις λαϊκή ταινία, αυτό προϋποθέτει ώριμότητα πού έρχεται διαδοχικά.

*Πάντως ή προκατάληψη πολλών ανθρώπων απέναντι στις ταινίες τών «νέων» σκηνοδετών εξακολουθεί να ύπάρχει.*

Πρέπει να γίνει κατανοητό ότι κάθε ταινία του όποιουδήποτε σκηνοθέτη, είναι ταυτόχρονα και μιά άσκηση. Ένα ποίημα, ένα τραγούδι, έναν πίνακα ζωγραφικής, έχει τρόπους ό δημιουργός του να τα περάσει από διαδοχικές φάσεις κι έπειτα να τά όριστικοποιήσει σε μιά μορφή. Οι σκηνοθέτες δεν τήν έχουν αυτή τή δυνατότητα. Αυτά τά διαδοχικά στάδια αποκλείονται. Δεν μπορείς να ξέρεις τίποτα, αν ένα σενάριο δεν τό δεις εικόνα. Η ταινία είναι έκφραση και άσκηση. Στίς ταινίες σήμερα δεν έλειψτερωνόμαστε τόσο ώστε να μήν κάνουμε παραχωρήσεις σε μιά κακώς έννοούμενη «κουλούρα». Έξ άλλου τό κοινό πού μάς έβλεπε παλιά, έχει μεγαλώσει. Ένώ οι νέοι δεν μάς ξέρουν. Έτσι, τό τί θά κάνεις κάθε φορά πού έχεις τίς οικονομικές δυνατότητες γίνεται μιά πολύ σοβαρή υπόθεση. Έχει αλλάξει ή Ελλάδα, ή ζωή... ή τηλεόραση έχει μπει σε κάθε σπίτι, ή κατανάλωση είναι άγρια, χρήματα ύπάρχουνε, καθώς και αυτοκίνητα, γούνες, καλλυντικά... δεν έχουμε να κάνουμε με κόσμο πού άποζητάει και πνευματική τροφή... τά πάντα κινούνται σε επίπεδο χασαποταβέρνας. Ίσως δεν ύπάρχει πιά άχάριστος λαός απ' αυτόν στον κόσμο.

Α. Κυπ.

## Ο θάνατος του Λόεγκριν

**ΑΝΕΒΑΙΝΟΝΤΑΣ** τή σκάλα μετέφεραν τό φορείο άργότερα. Κι οι δύο τραυματιοφορείς ήταν δύσθυμοι. Είχαν άρχει τή βάρδια τους έδώ και μιά ώρα κι ούτε καιρός για ένα ταιγάρο ή κανένα ποτηράκι. Ο ένας απ' τούς δύο ήταν κι ό όδηγός του αυτοκινήτου και στο κάτω κάτω οι όδηγοί δεν είναι ύποχρεωμένοι να μεταφέρουν και τά φορεία. Απ' τό νοσοκομείο όμως δεν έστειλαν άλλον και φυσικά δεν μπορούσαν ν' αφήσουν στο αυτοκίνητο τό μικρό πού μετέφεραν. Επιπλέον έπρεπε να παραλάβουν ακόμα έναν με φυματίωση, κι έναν άλλο πού αυτοκτόνησε, αλλά τήν τελευταία στιγμή τόν έσωσαν.

Ήταν έκνευρισμένοι και ξαφνικά βάδισαν γρήγορα. Ο διάδρομος του νοσοκομείου ήταν μισοφωτισμένος και βρωμούσε.

-Τί στο διάολο τόν έσωσαν τήν τελευταία στιγμή; μουρμούρισε αυτός πού ήταν πίσω κι έννοούσε τόν κρεμασμένο πού του κόμαν τό κοκινί.

Κι ό πρώτος γυρνώντας να τόν κοιτάξει, είπε:

-Σωστά. Για ποίο λόγο άλλωστε;

Έτσι πού γύρισε απότομα σκόνταψε πάνω στο περβάζι τής πόρτας κι ό άρρωστος πού ήταν ξαπλωμένος στο φορείο τραντάχτηκε, ξύπνησε κι άρχισε να ούρλιάζει βγάζοντας άγριες κραυγές. Ήταν οι κραυγές ενός παιδιού.

-Ήσυχασε, ήσυχασε, είπε ό γιατρός, ένας νέος με γραβάτα φοιτητική, ξανθά μαλλιά και νευρικό πρόσωπο.

Κοίταξε τό ρολόι του. Η ώρα ήταν όχτώ κι έπρεπε να είχε φύγει πολύ νωρίτερα. Έδώ και μιά ώρα περίμενε τόν άντικαταστάτη του, τό δρο Λομέγιερ, αλλά... Ίσως να τόν είχαν συλλάβει. Τελευταία ό καθένας μπορούσε σε κάθε στιγμή να συλληφθεί.

Ο νεαρός γιατρός έβγαλε αυτόματα τά άκουστικά του και παρατηρούσε συνεχώς τό παιδί στο φορείο, ώσπου ξαφνικά τό βλέμμα του έπεσε πάνω στους τραυματιοφορείς πού περίμεναν άνυπόμονα στην πόρτα.

Τούς ρώτησε θυμωμένα: «Τί συμβαίνει; τί περιμένετε;»

-Τό φορείο, άπάντησε ό όδηγός. Δεν μπορεί κανείς να τό ξαπλώσει κάτω; πρέπει να φύγουμε γρήγορα.

-Βέβαια, είπε ό γιατρός και κοίταξε τό δερμάτινο καναπέ.

Έκείνη τή στιγμή μπήκε ή νυχτερινή άδελφή. Φαινόταν άδιάφορη αλλά σοβαρή.

Έπιασε τό παιδί απ' τούς ώμους κι ένας απ' αυτούς τό έπιασε απ' τά πόδια. Τό παιδί κραύγαζε πάλι σάν τρελό κι ό γιατρός έλεγε βιαστικά: «Ήρεμα, ήσυχα, ήσυχα, δεν είναι τόσο σοβαρά».

Οι τραυματιοφορείς ώστόσο περίμεναν ακόμα. Στο άγριο βλέμμα πού τούς έριξε ό γιατρός άπάντησε πάλι ό ίδιος:

-Τήν κουβέρτα, είπε ήσυχα.

Η κουβέρτα δεν ήταν δική τους. Ήταν μιάς γυναίκας πού βρέθηκε τή στιγμή του δυστυχήματος και σκέπασε τά πόδια του παιδιού μήν πάει στο νοσοκομείο έτσι, στά χάλια πού βρισκόταν. Αλλά ό τραυματιοφορέας σκέφτηκε πώς δεν έπρεπε να τήν κρατήσει! τό νοσοκομείο, γιατί τό νοσοκομείο είχε πολλές κουβέρτες, κι ακόμα σκέφτη-

κε πώς τήν κουβέρτα δεν θά τή γύριζε πίσω στην γυναίκα πού τήν έδωσε, κι ή κουβέρτα δεν ήταν του παιδιού. Όπως και του νοσοκομείου, κι έτσι θά τήν έδινε στην γυναίκα του, πού θά τήν καθάρριζε καλά και θά τήν κρατούσε, γιατί οι κουβέρτες σήμερα κοστίζουν ένα σωρό λεφτά.

Τό παιδί συνέχιζε να κραυγάζει. Τράβηξαν τήν κουβέρτα απ' τά πόδια του και τήν έδωσαν γρήγορα στον όδηγό.



Ο γιατρός κι ή άδελφή κοιτάχτηκαν ξαφνιασμένοι. Τό παιδί φαινόταν άπαίσια. Όλο του τό κορμί από τή μέση και κάτω κολυμπούσε στο αίμα. Τά κοντά του παντελόνια ήταν ξεσκισμένα, τό ύφασμα είχε γίνει μιά άπαίσια μάζα με τό αίμα. Τά πόδια του ήταν γυμνά. Τό παιδί κραύγαζε άφόρητα, επίμονα, έπαναληπτικά.

-Γρήγορα, φέλισε ό γιατρός, άδελφή μιά ένεση, γρήγορα, γρήγορα...

Η άδελφή έτοιμάζε τήν ένεση με άνετη έπιδεξιότητα, αλλά ό γιατρός όλο και ψιθύρισε «γρήγορα, γρήγορα». Τό στόμα του έμενε άνοιχτό στο νευρικό του πρόσωπο. Τό παιδί κραύγαζε άτέλειωτα, μά και ή άδελφή δέ γινόταν να κάνει γρηγορότερα. Ο γιατρός έπιανε τό σφιγμό του παιδιού και τό χλωμό του πρόσωπο έδειχνε πώς θά λιποθυμήσει. «Ήρεμα», ψιθύρισε μονότονα σάν τρελός, «ήσυχασε», αλλά τό παιδί κραύγαζε λές κι είχε γεννηθεί εκείνη τήν ώρα. Έπιτέλους ήρθε ή άδελφή με τήν ένεση κι ό γιατρός τήν έκανε άμέσως.

### Διήγημα του Χάινριχ Μπέλ

Τή στιγμή πού έβγαζε τή βελόνα άνοιξε ή πόρτα και ή καλόγρια άδελφή μπήκε μέσα φουριόζα και νευρική, μόλις όμως είδε τό τραυματισμένο παιδί και τό γιατρό έκλεισε τό στόμα της πού ήταν έτοιμο να μιλήσει και τραβήχτηκε στην άκρη άργά και ήρεμα. Ένευσε φιλικά στο γιατρό και τή νυχτερινή κι άκούμπησε απαλά τήν παλάμη της πάνω στο μέτωπο του παιδιού. Τό παιδί έστρεψε τά μάτια του άριστερά και κοίταξε έκπληκτο τή μαύρη φιγούρα πού στεκόταν πάνω του. Φαίνεται πώς τό ήσυχασε ή έλαφριά πίεση του χεριού πάνω στο μέτωπο του, όμως και ή ένεση είχε κιόλας έπιδράσει.

Ο γιατρός κρατώντας τή σύριγγα στα χέρια του, αναστέναξε ακόμα μιά φορά βαθιά κι έπειτα έγιναν όλα τους τόσο ήσυχα, τόσο ύπέροχα ήσυχα, πού όλοι μπορούσαν ν' άκούσουν τήν άναπνοή τους. Έμειναν σιωπηλοί. Τό παιδί δεν ένιωθε πιά κανένα πόνο και κοίταξε ήρεμα γύρω του.

-Πόσο; ρώτησε ό γιατρός τή νυχτερινή.

-Δέκα, άπάντησε τό ίδιο σιγανά κι αυτή.

Ο γιατρός σήκωσε τούς ώμους: «Κάπως πολύ... θά δούμε, θά μάς βοηθήσετε άδελφή Λιόμπα;»

-Βεβαίως, είπε ή καλόγρια πρόθυμα σά να βγαίνει από βαθύ λήθαργο. Ήταν τόσο ήσυχα. Η καλόγρια κράτησε τό κεφάλι και τούς ώμους του παιδιού κι ή νυχτερινή τό πιασε από τά πόδια κι έβγαλαν τά ρούχα του. Όμως τώρα είδαν πώς τό αίμα ήταν άνακατωμένο με κάτι μαύρο, τά πόδια του παιδιού ήταν κατάμαυρα, ήταν γεμάτα από καρβουνόσκονη, τό ίδιο και τά χέρια του, όλα ήταν αίμα, κουρέλια και καρβουνόσκονη, καρβουνόσκονη παχιά, σχεδόν λιπαρή καρβουνόσκονη.

-Σίγουρα, μουρμούρισε ό γιατρός, απ' τά βαγόνια με κάρβουνο... όταν έτρεχε τό τρένο, έ;

-Ναι, είπε τό παιδί με σπασμένη φωνή, σίγουρα.

Τά μάτια του ήταν όρθάνοιχτα και μέσα τους καθρεφτιζόνταν μιά σπάνια εύτυχία. Η ένεση έπρεπε να είχε κάνει καλά τή δουλειά της.

Η καλόγρια μάζεψε τό πουκάμισο του παιδιού επάνω απ' τό στέρνο. Τό σώμα του ήταν ισχνό, γελοία ισχνό, λές και ήταν τό σπῆθος μιάς άδύνατης χήνας. Τά βαθουλώματα πάνω απ' τίς κλειδες του ήταν μαύρα, μεγάλα και βαθιά, τόσο πού τά παχουλά άσπρα χέρια τής καλόγριας μπορούσαν να κουνιάσουν μέσα τους. Έπειτα κοίταξαν τά πόδια του, ή μάλλον τί είχε άπομείνει απ' τά πόδια του. Άδύνατα, λεπτά και μακριά. Ο γιατρός κοίταξε τήν άδελφή και είπε: «Πιθανώς πολλαπλά κατάγματα και στά δύο του πόδια. Πρέπει να άκτινογραφήσουμε».

Η νυχτερινή καθάρισε μ' ένα μπαμπάκι με οινόπνευμα τά πόδια και τώρα δέ φαινόταν τόσο άπαίσια. Τό παιδί ήταν άπίθανα άδύνατο. Ο γιατρός κούνησε τό κεφάλι του τήν ώρα πού τό τύλιγε με τόν έπίδεσμο.

Τώρα ξανάνιωσε άγωνία για τόν Λομέγιερ, ίσως να τόν είχαν τσακώσει κι αν δεν ήθελε τίποτα να ξεράσει θά ταν μιά πολύ δυσάρεστη ιστορία κι έπρεπε να ναι έλεύθερος, ήταν κι ή ιστορία τής στροφανθίνης, πού έπρεπε να μοιράσουν τά κέρδη της. Στο διάολο, ήταν κιόλας όχτμό-

σι και τώρα ήταν τόσο δυσάρεστα ήσυχα και δεν ακουγόταν τίποτα από το δρόμο. Τέλειωσε την επίδεση κι ή καλόγρια κατέβασε πάλι το πουκάμισο του παιδιού κάτω ως τα γόνατα. Έπειτα πήγε στη ντουλάπα, έβγαλε μια άσπρη κουβέρτα και την άπλωσε στα πόδια του παιδιού. Ακούμπησε πάλι το χέρι της πάνω στο κεφάλι του και είπε στο γιατρό, ενώ αυτός έπλενε τα χέρια του:

—Ο λόγος που ήρθα γιατρέ, ήταν να σάς πω για τη μικρή Στράντζ αλλά θέλησα να σάς ενοχλήσω την ώρα που φροντίζατε αυτό το παιδί.

Ο γιατρός σταμάτησε να σκουπίζεται, το πρόσωπό του συσπάστηκε λίγο, και το τσιγάρο του άρχισε να τρέμει ανάμεσα στα χείλια του.

—Τί; ρώτησε. Τί συμβαίνει με τη μικρή Στράντζ; Η ώχρησή σου προσώπου του έγινε τώρα μεγαλύτερη.

—Αχ, η καρδούλα, δε χρειάζεται τίποτα, δε χρειάζεται πιά τίποτα, φαίνεται πως τελείωσε.

Ο γιατρός έπιασε πάλι το τσιγάρο με τα δάχτυλά του και κρέμασε την πετοέτα στο καρφί δίπλα στο νεροχύτη.

—Στό διάολο! φώναξε άνημπορος. Τί μπορώ πιά να κάνω, δεν μπορώ τίποτα να κάνω.

Η καλόγρια κρατούσε ακόμα το χέρι της στο μέτωπο του παιδιού. Η νυχτερινή μάζευε όλα τα ματωμένα κουρέλια μέσα στον τενεκεδένιο κουβά, που άντανακλούσε το φως πάνω στο γυαλιστερό τοίχο. Ο γιατρός κοιτούσε σκεπτικός το πάτωμα. Ξαφνικά σήκωσε το κεφάλι του, κοίταξε άλλη μία φορά το παιδί και κατευθύνθηκε προς την πόρτα. «Θά ξαναϊδωθούμε», είπε.

—Δέ με χρειάζεστε; ρώτησε η νυχτερινή. Γύρισε το κεφάλι του και είπε «όχι, μείνετε εδώ, τελειώστε με τις άκτινογραφίες και προσπαθήστε να πάρετε ιστορικό».

Τό παιδί ήταν ακόμα ήσυχο και η νυχτερινή κάθισε δίπλα στον καναπέ.

—Τό ξέρει η μητέρα σου; ρώτησε η καλόγρια.

—Είναι πεθαμένη.

Η καλόγρια δεν τόλμησε να ρωτήσει για τον πατέρα.

—Ποιόν πρέπει να ειδοποιήσουμε;

—Τό μεγαλύτερο άδερφό μου, αλλά τώρα αυτός δεν είναι στο σπίτι. Τά μικρά δεν ξέρουν που είναι γιατί τώρα αυτός δεν είναι στο σπίτι.

—Ποιά μικρά;

—Ο Χάνς κι ο Άντολφ. Περιμένουν να πάω να τους κιάσω φαγητό να φάνε.

—Καί που δουλεύει ο μεγαλύτερος άδερφός σου;

—Ο μικρός σιωπούσε και η καλόγρια δέ ρώτησε παραπέρα.

—Θέλετε να γράψετε;

Η νυχτερινή ένευσε ναί και πήγε στο μικρό άσπρο τραπέζι, γεμάτο με φάρμακα και με μπουκαλάκια. Πήρε κοντά της τό καλαμάρι, άλλαξε πένα και ίσιωσε την άσπρη έπιφάνεια του χαρτιού με τό άριστερό χέρι της.

—Πώς σέ λένε;

—Μπέκερ.

—Θρησκεία;

—Καμιά. Δέ βαφτίστηκα.

Η καλόγρια ταραχτήκε. Τό πρόσωπο της νυχτερινής έμεινε άνέκφραστο.

—Πότε γεννήθηκες;

—Τό 33. Στις 10 Σεπτεμβρίου.

—Ακόμα μαθητής, έ;

—Ναί.

—Καί τό μικρό σου όνομα;

—Γκρίνι.

—Πώς; οι δύο γυναίκες κοιτάχτηκαν χαμογελαστά.

—Γκρίνι, είπε τό παιδί άργά και θυμωμένα, σάν όλους που έχουν παράξενο όνομα.

—Μέ γιώτα; ρώτησε η νυχτερινή.

—Ναί, μέ γιώτα. Καί επανέλαβε ακόμα μία φορά: Γκρίνι.

Τελικά τόν έλεγαν Λόγκριν και γεννήθηκε τό 1933, τότε που οι φωτογραφίες του Χίτλερ φιγουράριζαν σ' όλα τά βδομαδιάτικα περιοδικά στό φεστιβάλ του Μπαϊρώ-ιτ.

—Όμως η μάνα του τόν φώναζε Γκρίνι.

Ο γιατρός μπήκε ξαφνικά μέσα. Τά μάτια του ήταν κομμένα από την κούραση και τά λεπτά ξανθά μαλλιά του έπεφταν στό τρομαγμένο του πρόσωπο.

—Έλάτε γρήγορα, γρήγορα κι οι δύο, θέλω να κάνω μία μετάγγιση γρήγορα.

Η καλόγρια έριξε μία ματιά στό παιδί. «Ναί, ναί», φώναξε ο γιατρός, «άφήστε τό μόνο του για ένα λεπτό».

Η νυχτερινή ήταν στό πόδι.

—Θά μείνεις ήσυχα ξαπλωμένος, Γκρίνι; ρώτησε η καλόγρια.

—Ναί, είπε τό παιδί.

Όταν όμως όλοι βγήκαν έξω άφησε τά δάκρυά του να τρέξουν. Αισθανόταν ακόμα τό χέρι της καλόγριας στό μέτωπό του. Δεν έκλαιγε από πόνο. Έκλαιγε από εύτυχία. Κι από πόνο κι από φόβο. Όταν σκέφτηκε τά μικρά του άδέρφια έκλαιγε από πόνο. Προσπάθησε γι' αυτό να μνήν τά σκέφτεται, γιατί ήθελε να κλάψει από εύτυχία.

Ποτέ στη ζωή του δεν είχε αισθανθεί τόσο εύχάριστα όσο τώρα, έπειτα από την ένεση. Ένωθε πως μέσα του κυκλοφορούσε κάτι θαυμάσιο, κάτι σά γάλα ζεστό, που του 'φερε ελαφριά ζάλη και διαύγεια συγχρόνως. Ένωθε στη γλώσσα του κάτι τόσο γλυκό που ποτέ στη ζωή του δεν τό 'χε γευτεί, έπρεπε όμως να σκέφτεται και τά μικρά του άδέρφια, ο Χάμπερτ δε θά 'χε γυρίσει από τό πρωί κι ο πατέρας θά 'ρχόταν σε τρεις βδομάδες κι η μάνα... και τά μικρά τώρα θά ήταν μονάχα τους και τό 'ξερε καλά πως σε κάθε βήμα στη σκάλα θά 'τρεχαν στην πόρτα, κι ήταν τόσος κόσμος που ανέβαινε στη σκάλα κι όλες αυτές τις φορές τά μικρά 'θ' άπογοητευόντουσαν. Δεν πίστευε πως θά τά φρόντιζε η Φράου Γκρόσμαν. Ποτέ δεν τό 'χε κάνει, δεν μπορούσε άλλωστε να ξέρει πως αυτός... του συνέβη άτύχημα... Ο Χάνς θά μπορούσε να παρηγορήσει τόν Άντολφ, αλλά ο Χάνς

ήταν τόσο άδύναμος και θά 'κλαιγε στην παραμικρή άφορμή. Ίσως ο Άντολφ να παρηγορούσε τόν Χάνς, όμως ο Άντολφ ήταν μόλις πέντε χρονών κι ο Χάνς κιάλας όχτώ, και τελικά μάλλον τό πιά πιθανό ήταν ο Χάνς να παρηγορούσε τόν Άντολφ, αλλά πάλι ο Χάνς ήταν τόσο τρομερά άδύναμος κι ο Άντολφ τόσο σκληρός.

Ίσως να 'κλαιγαν και τά δύο γιατί είχε πάει κιάλας εφτά ή ώρα και δε θά 'χαν καμιά διάθεση να παίξουν, γιατί θά πεινούσαν, κι ήξεραν πως αυτός θά πήγαινε στις εφτάμισι και θά τούς έδινε να φάνε. Καί δεν τολμούσαν ν' άγγίξουν τό ψωμί. Όχι, αυτό πιά ποτέ δε θά τό τολμούσαν, τούς τό είχε τόσο άυστηρά άπαγορεύσει, όταν μία δυο φορές είχαν φάει όλο τό ψωμί του δελτίου για μία βδομάδα. Πατάτες μπορούσαν να φάνε, όμως αυτό δεν τό 'ξεραν πως έπιδρέπεται. Ο Χάνς μπορούσε θαυμάσια να βράσει πατάτες. Άλλά δεν θά τό τολμούσαν, τούς είχε τόσο άυστηρά τιμωρήσει, έπρεπε μάλιστα να τούς δειρεί, δε γινόταν άλλίως, από τότε που είχαν φάει όλο τό ψωμί. Τώρα βέβαια θά 'ταν ευχαριστημένος αν δεν τούς είχε τιμωρήσει. Τώρα θά έτρωγαν τό ψωμί και τό λιγότερο δε θά πεινούσαν. Έτσι τώρα θά κάθονταν και θά περίμεναν και σε κάθε θόρυβο της σκάλας θά τινάζονταν νευρικά και 'θ' άκουμπούσαν τά μικρά τους προσωπάκια στό άνοιγμα της πόρτας, κάθε τόσο, χιλιάδες φορές. Ω! πόσο χαιρόνταν όταν τόν έβλεπαν να γυρίζει. Ναί! ακόμα κι έπειτα που τούς είχε δειρεί. Χαιρόνταν όταν έφτανε. Τό 'δειχναν. Καί τώρα κάθε θόρυβος γι' αυτά θά ήταν και μία άπογοήτευση, και θά 'ρχιζαν να φοβούνται. Ο Χάνς έτρεμε μόλις έβλεπε χωροφύλακα. Ίσως να έκλαιγαν τόσο δυνατά που δίκαια θά έκαναν τη Φράου Γκρόσμαν να βρίζει, γιατί τά βράδια ήθελε την ήσυχία της η Φράου Γκρόσμαν κι ίσως έκλαιγαν συνέχεια, ίσως όμως να πήγαινε κι η Φράου Γκρόσμαν να δει τί γίνεται και να τά λυπόταν. Δεν ήταν και τόσο κακή γυναίκα η Φράου Γκρόσμαν. Άλλά ο Χάνς ποτέ δε θά πήγαινε μόνος

δεν θά τόν σκοτώσουν. Τά κάρβουνα που ήταν τώρα πάνω τους ξαπλωμένος ήταν σκληρά, μυτερά, ήταν άνθρακίτης και γι' αυτόν έδιναν όγδόντα κι όγδόντα πέντε μάρκα στό καντάρι. Έ άγόραζε σοκολάτες για τά μικρά; Όχι, δε θά 'φταναν για σοκολάτες. Κόστιζαν σαράντα με σαράντα πέντε μάρκα, τόσο πολλά δεν μπορούσε να ξοδέψει. Θεέ μου, ένα καντάρι κάρβουνα για δύο πλάκες σοκολάτα, κι οι Λουξεμπουργοί ήταν έντελώς τρελά σκυλιά, ξανάριχναν και τά γυμνά του πόδια ήταν κρύα και τόν πονούσαν από τό μυτερό άνθρακίτη κι ήταν μαύρα και βρώμικα, τό 'νωθε. Οι σφαίρες άνοιγαν μεγάλες τρύπες στον ούρανό αλλά τόν ούρανό δεν μπορούσαν να τόν σκοτώσουν... ή μπορούσαν; Μήπως έπρεπε να πει στην άδελφή που θά ήταν ο πατέρας και που πήγαινε τις νύχτες ο Χούμπερτ; Όμως δεν τόν είχε ρωτήσει κι όταν κάποιον δεν τόν ρωτάνε δεν πρέπει ν' άπαντά.

Στό σχολείο του είπαν... στό διάολο οι Λουξεμπουργοί και τά μικρά... οι Λουξεμπουργοί έπρεπε να προσέχουν που έριχναν... έπρεπε να πάει στα μικρά, περίμεναν ξετρελαμένα, ξεπνοϊσμένα... αυτοί οι Λουξεμπουργοί.

Στό διάολο, όχι, άπλώς δεν θά πει στην άδελφή που ήταν ο πατέρας και που πήγαινε τά βράδια ο Χούμπερτ κι ίσως τά μικρά να πήραν τό ψωμί... ή τις πατάτες... ή Φράου Γκρόσμαν κατάρλαβε πως τίποτα δεν είχε συμβεί, ήταν λίγο σπάνιο να συμβεί κάτι, ο κύριος Ρέκτορ ίσως να 'βριζε κι αυτός. Η ένεση έκανε καλό, ένιωθε τό τσίμπημα κι έπειτα ξαφνικά η εύτυχία. Αυτή η ώχρη άδελφή είχε την εύτυχία μέσα στην ένεση και τό άκουσε καλά, πολλή εύτυχία είχε βάλει μέσα στην ένεση, πολλή, πάρα πολλή εύτυχία, δεν ήταν καθόλου κουτός. «Γκρίνι» μέ δυό γιώτα... όχι... είναι πεθαμένος... όχι... κι από τά δυό. Η εύτυχία ήταν θαυμάσια... θά 'θελε ίσως και για τά μικρά ν' άγοράσει μία φορά την εύτυχία μέσα σε μία ένεση... μπορούσε όλα να ' άγοράσει κανείς... ψωμί... ένα βουνό από ψωμί... στό διάολο μέ δυό γιώτα, δεν ξέρετε ούτε τό καλύτερο γερμανικό όνομα. «Νίξ», ούρλιαξε ξαφνικά, δεν είμαι βαφτισμένος. Άν η μητέρα είχε ζήσει ποτέ;... όχι... οι Λουξεμπουργοί τη σκότωσαν... όχι, οι Ρώσοι... όχι, οι Άμμικς... άχ, τά μικρά θά τρώνε ήσυχα ψωμί... ψωμί θά τρώνε... ένα βουνό από ψωμί θά 'θελε ν' άγοράσει για τά μικρά... ψωμί στα βουνά... ένα όλόκληρο φορητό γεμάτο ψωμί, γεμάτο άνθρακίτη και την εύτυχία στην ένεση.

—Μέ δυό γιώτα στό διάολο...

Η καλόγρια μπήκε μέσα. Έπιασε άμέσως τό σφυγό του και τόν κοίταξε με άνησυχία. Θεέ μου, μήπως έπρεπε να φωνάξει τό γιατρό; Όμως δεν μπορούσε ν' αφήσει μόνο του τό παιδί που είχε ψευδαισθήσεις. Η μικρή Στράντζ πέθανε. Έπιτέλους. Αυτό τό μικρό κοριτσάκι μέ τό στρογγυλό ρώσικο προσωπάκι... που έλειπε πιά ο γιατρός; κι έκανε τό γύρο του καναπέ. «Νίξ», ούρλιαξε τό παιδί... «δεν είμαι βαφτισμένος». Ίδρώτας φάνηκε στό μέτωπο της καλόγριας. «Γιατρέ, γιατρέ», φώναξε δυνατά, όμως ήξερε πως δεν μπορούσε ν' άκουστεί από κεί μέσα.

Τό παιδί τινάζοταν τώρα με σπασμούς.

«Ψωμί... ένα βουνό ψωμί... για τά μικρά... σοκολάτες... άνθρακίτης... οι Λουξεμπουργοί, αυτά τά γουρούνια δεν πρέπει να ρίχνουν... στό διάολο οι πατάτες, μπορούσαν ήσυχα να πάρουν πατάτες τά μικρά... πάρτε τις πατάτες... Φράου Γκρόσμαν... πατέρα... μητέρα... Χούμπερτ... στό άνοιγμα της πόρτας, στό άνοιγμα της πόρτας».

Η καλόγρια έκλαιγε από φόβο, δεν κουνήθηκε όμως να φύγει. Τό παιδί τώρα άρχισε να τραντάζεται και τό 'πανε από τούς ώμους δυνατά γιατί γλιστρούσε πάνω στο δερμάτινο καναπέ. «Η μικρή Στράντζ ήταν νεκρή... η μικρή καρδούλα ήταν τώρα στον ούρανό. Θεέ μου να την σπλαχνιστείς, άχ, σπλαχνίσου την, ήταν τόσο άθώα, ένας μικρός ρούσικος άγγελος, ένας μικρός άσχημος ρούσικος άγγελος... όμως τώρα θά ήταν μορφή».

«Νίξ», κραύγασε πάλι τό παιδί και προσπαθούσε να χτυπηθεί με τά χέρια του. «Δεν είμαι βαφτισμένος».

Η καλόγρια κοιτούσε τρομαγμένη. Πήγε προς τό νιπήτρα δίχως ν' αφήσει μέ τό φοβισμένο βλέμμα της τό παιδί, δε βρήκε ποτήρι. Γύρισε πίσω και χάιδεψε τό ζεστό του μέτωπο. Έπειτα πήγε στο μικρό άσπρο τραπέζι και άρπαξε ένα δοκιμαστικό σωλήνα. Τόν γέμισε νερό. Θεέ μου πόσο λίγο νερό χωρούσε σ' ένα δοκιμαστικό σωλήνα...

«Εύτυχία», παραληρούσε τό παιδί. «Δίνουν πολλή εύτυχία μέ την ένεση, όλα όσα έχουν, και για τά μικρά...».

Η καλόγρια τόν σταύρωσε με έπισημότητα πολύ άργά κι έπειτα έριξε τό νερό από τό δοκιμαστικό σωλήνα πάνω στο μέτωπο του παιδιού και ψιθύρισε μέσα στό δάκρυά της «σε βαφτίζω...», αλλά τό παιδί ξαφνικά συνήλθε από τό κρύο νερό, σήκωσε τό κεφάλι του άπότομα έτσι που πέταξε τό δοκιμαστικό σωλήνα από τά χέρια της καλόγριας κι έσπασε πάνω στο πάτωμα. Τό παιδί κοίταξε την τρομαγμένη καλόγρια μ' ένα μικρό χαμόγελο και είπε άχνά: «Βαφτίζω... ναί...» κι έπειτα έπεσε τόσο άπότομα πίσω, που τό κεφάλι του χτύπησε μέ γδούπο πάνω στο δερμάτινο καναπέ και τό πρόσωπό του φαινόταν λεπτό και γερασμένο, τρομαχτικά κίτρινο έτσι που κείτονταν άκίνητο, μέ τά χέρια γραπωμένα.

—Τόν άκτινογραφήσατε; φώναξε ο γιατρός που έμπαινε γελαστός στο δωμάτιο μαζί μέ τό δόκτορα Λομέγιερ. Η άδελφή κούνησε μονάχα τό κεφάλι. Ο γιατρός πλησίασε, έπιασε πάλι αυτόματα τά άκουστικά του, ' άφησε όμως άμέσως και κοίταξε τόν Λομέγιερ.

Ο δόκτορας Λομέγιερ έβγαλε τό καπέλο. Ο Λόγκριν ήταν νεκρός.

Μετάφραση από τά γερμανικά: ΜΑΚΗΣ ΛΑΧΑΝΑΣ

## Κωστής Γκιμοσούλης

### Τό άζυμο

*Έχω ένα τυφλό ποίημα άζυμο ψωμάκι.  
Τό μέτωπό του μυρίζει καραμέλα  
τά χείλη του κομμένο ξύλο.*

*Τί άλλο μελαγχρινό θυζαντινό  
να σου χαρίσω να σου ψάλλω;*

*Σκοτεινός χριστιανός ο ούρανόσ του ποιήματος  
κι έχω μάτια την κοιλιά της χελιδόνας.*

*Πράσινος άκουμπά στα μουσκεμένα  
χέρια μας ο χρόνος.*

του στη Φράου Γκρόσμαν, τη φοβόταν πολύ, ο Χάνς τούς φοβόταν όλους.

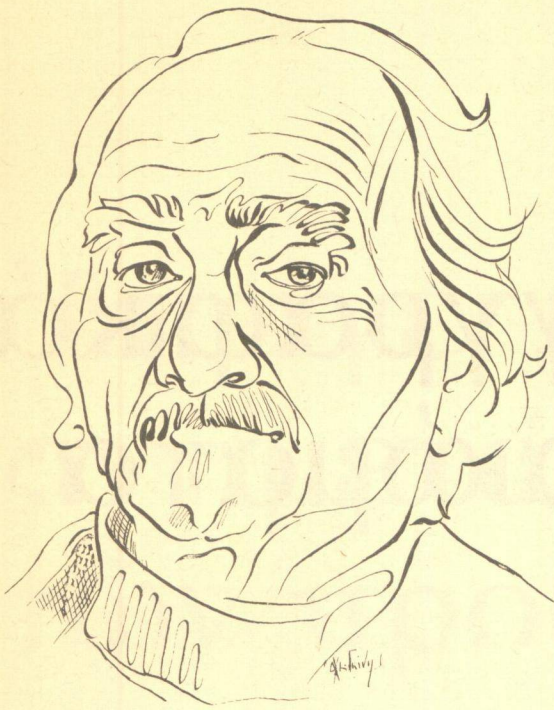
«Τουλάχιστον να έτρωγαν πατάτες!».

Από τότε που ξανασκέφτηκε τά μικρά έκλαιγε μόνο από πόνο. Προσπαθούσε να κρατήσει τό χέρι του μπροστά από τά μάτια του για να μη βλέπει τά μικρά, και τότε ένιωθε πως τό χέρι του γινόταν μούσκεμα κι έκλαιγε περισσότερο. Προσπαθούσε να μαντέψει τί ώρα ήταν. Σίγουρα έννιά, ίσως και δέκα κι αυτό ήταν τρομερό. Δεν είχε πάει ποτέ άργότερα από τις εφτάμισι, αλλά τό τρένο σήμερα ξεκίνησε άπότομα, κι έπρεπε να προσέχουν πολύ, γιατί οι Λουξεμπουργοί φαντάροι πυροβολούσαν μέ τό τίποτα. Ίσως γιατί δεν είχαν μπόρεσει να σκοτώσουν άρκετούς στον πόλεμο, γι' αυτό έριχναν τόσο εύκολα τώρα, αλλά αυτόν δεν τόν τσάκωσαν ποτέ, δεν τόν είχαν ποτέ ως τώρα τσάκωσει, τούς ξέφευγε πάντα.

Θεέ μου! τόσος πολύς άνθρακίτης, δεν μπορούσε να τόν αφήσει. Άνθρακίτης! Για τόν άνθρακίτη πλήρωσαν άμέσως έβδομήντα κι όγδόντα μάρκα και θά τόν άφηνε!

Άλλά οι Λουξεμπουργοί δεν τόν τσάκωσαν. Είχε τελειώσει μέ τούς Ρώσους, μέ τούς Άμμικς (Άμερικάνους), τούς Έγγλέζους και τούς Βέλγους, θά λογάριζε τώρα τούς γελοίους Λουξεμπουργούς, τούς ξέφευγε μέσα από τά πόδια τους, άνέβηκε στο σωρό, γέμισε τό τσουβάλι και τό πέταξε κάτω γεμάτο, κι έπειτα πάλι μπορούσε κι άλλο να μαζέψει... αλλά ύστερα ξαφνικά σταμάτησε τό τρένο κι εκείνο που θυμόταν ήταν πως πονούσε τρελά ώσπου έπαψε πιά να καταλαβαίνει ίσαμε δώ στην πόρτα που ξύπνησε κι είδε αυτό τό άσπρο δωμάτιο. Κι έπειτα του έκαναν ένεση. Πονούσε τώρα πάλι, όμως από εύτυχία. Τά μικρά έφυγαν από τό νού του. Η εύτυχία ήταν κάτι τό θαυμάσιο, δεν την είχε ως τώρα γνωρίσει. Τά δάκρυα έτρεχαν γιατί ήταν εύτυχισμένος, η εύτυχία ξεχειλίζει μέσα του κι όμως δε λιγότευε αυτή η γλύκα από τό σπήθος, αυτός ο σπάνιος κόμπος μέσα από τόν όποιο ξεπήδουσαν τά δάκρυα δε στέρευε.

Ξαφνικά άκουσε τουφεκίες από τά αυτόματα των Λουξεμπουργών. Ήχοσαν άπαισία στο φρέσκο άνοιξιάτικο άπόγευμα. Δυό πιστολιές σφηνώθηκαν στον ούρανό που τώρα ήταν μαύρος, η ήχώ τους γύρισε καταπάνω του σε χιλιάδες κομμάτια και μπήκαν στο σπήθος του σάν καρφιά. Αυτόι οι διαολεμένοι Λουξεμπουργοί δεν θά τόν πιάσουν,



## Τζούλιο Καΐμης (1897 - 1982)

Πέθανε αυτές τις μέρες ο Καΐμης και δεν ειπώθηκε ούτε γραφτηκε σχεδόν τίποτα...

Ο θάνατος του Καΐμη δεν ενδιαφέρει τον κόσμο. Κοίταξε τις εφημερίδες. Υπάρχουν μόνο τρία ονόματα... αυτοί κάνουν διαλέξεις, αυτοί δίνουν συνεντεύξεις, γι' αυτούς ενδιαφέρεται το κοινό....

‘Απ’ όσο ξέρω πάντως, ο Καΐμης ήταν πολύ ιδιόρρυθμο, μοναχικό άτομο...

“Όσο ζούσε τον απέφευγαν, τούς κούραζε. Τόν πήρα και πήγαμε μία μέρα στο σπίτι του...”, όπου με είχαν καλέσει. Σκέφθηκα, τό φαί τών τεσσάρων θά φτάσει και γιά έναν πέμπτο. Γενική δυσφορία. ‘Ο... μάλιστα έσπευσε να κλείσει τήν κουζίνα. Εύτυχώς πού υπήρχε ο Δρίζος ο ζωγράφος, πού τόν ήξερε και τόν εκτιμούσε κι έσωσε τήν κατάσταση...

Και δέν προτίθεται κάποιος να γράφει δυό λόγια γι’ αυτόν;

Τώρα ο ‘Αλκης Γκίνης θέλει, λέει, μία περιήληψη γιά να τήν δώσει στην κ. Καββαδία να γράφει, λέει, στην «Καθημερινή». Μά εκείνη, όσο ζούσε και τόν έστειλε ο Γκίνης, δέν έκανε τίποτα.

Θά πρέπει να γνώρισε μεγάλες στερησεις...

Στό σπίτι του στη Ριζούπολη δέν είχε φως... Πρέπει να τόν βοηθούσε η ισραηλιτική κοινότητα...

Ναι, γεννήθηκε στην Κέρκυρα τό 1897. ‘Ο πατέρας του ήταν ‘Ιταλοεβραϊός, έξ ου και τό όνομα Τζούλιο και η μητέρα του Γαλλοεβραία. ‘Ο ίδιος έλεγε μία μέρα στον Μιλιέξ πώς η μητέρα του ήξερε προηγουμένα.

Σπούδασε; πώς ζούσε;

Σπούδασε στη Σχολή Καλών Τεχνών... πριν από τόν πόλεμο ήταν ανταποκριτής ιταλικών εφημερίδων.

Πού δημοσίευε;

‘Υπάρχουν κείμενά του στο «Τρίτο μάτι», τή «Νέα Έστια» και άλλου. Μετά τόν πόλεμο είχε εργαστήριο με τόν Μόραλη στην οδό Σωκράτους... ‘Ηθελε πάντοτε να φτιάξει ένα εργαστήριο...

‘Εκδέσεις έκανε;

‘Η μικρή αυτή συνέντευξη δόθηκε από τόν Δαμιανό Κιρμιτζογλου-Κοκκινίδη στον Χρήστο Ρουμелиωτάκη με άφορμή τόν πρόσφατο θάνατο του Τζούλιο Καΐμη, πού διαδραμάτισε κάποτε σημαντικό ρόλο στα πολιτιστικά μας, -εϊκαστικά κυρίως- πράγματα, αφήνοντας κι ένα πλούσιο βιβλιογραφικό έργο.

‘Η Δημοτική Βιβλιοθήκη Νέας ‘Ιωνίας έπιχείρησε να του κάνει μία έκθεση... ‘Ο Νίκος Γαζέπης πήγε στο σπίτι του στη Ριζούπολη, μάζεψε τά έργα του, τά ίσωσε, τά περιποιήθηκε, τά άπλωσε να πάρουν άέρα... Γύρισε και μία ταινία με τόν ίδιο στο σπίτι του. Σαφνικά όμως ο Τζούλιο άλλαξε γνώμη. Πήγε μία μέρα, τά μάζεψε, τά έβαλε στη τσάντα του και έφυγε. ‘Αργότερα, ειπε. ‘Ετσι δέν έκανε ποτέ έκθεση.

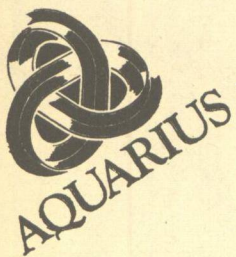
Μά πώς ακριβώς πέθανε...

Βρισκόταν στο καφεεντάκι στη Ριζούπολη. ‘Οχι σε κείνο, στον άλλο. ‘Αρχισε να τρέμει. Τόν πήρε η ‘Αστυνομία και τόν πήγε στο νοσοκομείο τής ‘Αγίας ‘Ολγας στη Νέα ‘Ιωνία. ‘Εκει ξεψύχησε στις 31 ‘Ιανουαρίου. Στην τσέπη του βρήκαν μιάν άτζέντα με τό τηλέφωνο του ζωγράφου Χ. Δέδε. Αυτός ειδοποίησε τόν Τάκη Δεμοδό και μαζί φρόντισαν γιά τήν κηδεία.

‘Ηταν φίλοι του στην κηδεία του; Πού κηδεύτηκε;

Στη συναγωγή και ύστερα στο Τρίτο Νεκροταφείο ήταν τέσσερα άτομα. ‘Ο Δέδες, ο Δεμόδος και ένα νεαρό ζευγάρι. Πήγα στο νεκροταφείο. Βρήκα τόν τάφο στο έβραϊκό τμήμα. ‘Υπήρχαν δυό μαραμένα τριαντάφυλλα.

X.P.



### ΚΥΚΛΟΦΟΡΟΥΝ

Χάρυ Μάρκ Πετράκης,

**NICK THE GREEK «‘Ο Χαρτοπαίκτης»**

Τζέμης Κόπλαντ,

**ΓΙΑ ΤΗΝ ΑΓΑΠΗ ΤΗΣ ΑΝΝΑΣ**

‘Η άληθινή ιστορία ενός αδιστιτικού παιδιού

Ναδάνιελ Μπράντεν,

**ΡΟΜΑΝΤΙΚΗ ΑΓΑΠΗ**

Μία νέα άποψη τής αγάπης του σήμερα

Ρόαλντ Ντάλ,

**ΟΙ... ΠΕΡΙΠΕΤΕΙΕΣ ΤΟΥ ΘΕΙΟΥ ΟΣΒΑΛΝΤ**

Ρόαλντ Ντάλ,

**ΠΑΡΑΞΕΝΕΣ ΙΣΤΟΡΙΕΣ**

**ΚΕΝΤΡΙΚΗ ΔΙΑΘΕΣΗ**

ΕΚΔΟΤΙΚΗ ΕΤΑΙΡΙΑ AQUARIUS

Βελβενδου 2, Κυψέλη, ‘Αθήνα

Τηλ. 88.26.060

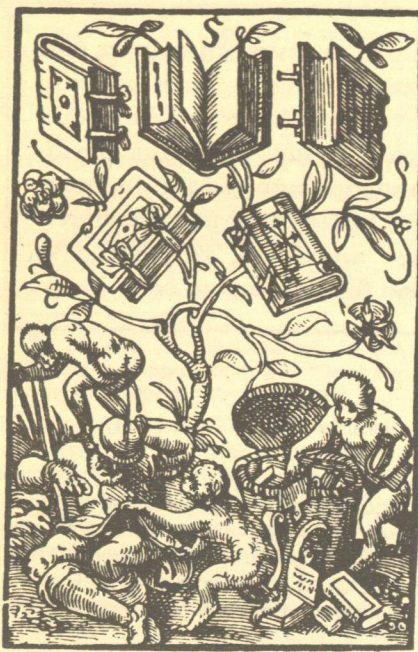
### Χόρχε Λουίς Μπόρχες



## Τό βιβλίο τής άμμου

Μετάφραση  
ΣΠΥΡΟΣ ΤΣΑΚΝΙΑΣ

νεφελη



# Συγγραφικά δικαιώματα:

Πρόσφατες ή παλαιότερες καταγγελίες συγγραφέων για καταπάτηση των συγγραφικών τους δικαιωμάτων, συζητήσεις «ιδιωτικές» μέσα σε στενά κυκλώματα, προσωπικές εμπειρίες που αποσιωπούνται, δείχνουν πως το πρόβλημα υπάρχει κι είναι εν πολλοίς γνωστό. Όμως εκείνο που έχει σημασία για την αντιμετώπιση ενός τέτοιου θέματος είναι πρώτα και κύρια η δημοσιοποίησή του, η άνοιχτη συζήτηση και η έρευνα των δυνατοτήτων λήψης κάποιων μέτρων σε επίπεδο συλλογικό. Το συνέδριο στη Θεσσαλονίκη έθεσε κατ' αρχήν το θέμα, αλλά τίποτα δεν έγινε στο μεταξύ. Θεωρούμε απαραίτητη τη συνέχεια αυτής της συζήτησης κι ένα έρεθισμα γιαυτό θέλουμε να είναι τούτη η έρευνα.

## Μέσα στο πλατύτερο πλαίσιο της πνευματικής ιδιοκτησίας

Τά συγγραφικά δικαιώματα που εισπράττει ο συγγραφέας από τον εκδότη του έργου του είναι συνέπεια ενός πλατύτερου δικαιώματος, της πνευματικής ιδιοκτησίας. Κατά τον Γ. Κουμάντο, «πνευματική ιδιοκτησία είναι το δικαίωμα που παραχωρούν οι νόμοι στους πνευματικούς δημιουργούς για να τους εξασφαλίσουν την οικονομική εκμετάλλευση του έργου τους, ένα δικαίωμα που συγκροτείται από πολλές μικρότερες εξουσίες, όπως είναι η εξουσία της δημοσίευσης, η εξουσία της μεταφράσεως, η εξουσία της διασκευής, η εξουσία της δημόσιας εκτέλεσης, η εξουσία της ραδιοηλεκτρικής μετάδοσης, κι όσες άλλες».

Εμείς θα αναφερθούμε περισσότερο στην εξουσία της δημοσίευσης και στα προβλήματα των οικονομικών σχέσεων που απορρέουν απ' αυτήν. Πρόβλημα υπάρχει, και θα γίνει εντονότερο στο μέλλον, σε σχέση και με τη ραδιοφωνική ή τηλεοπτική μετάδοση τμήματος έργου, η άκομα και με τη συμμετοχή των συγγραφέων σε έκδοτες. Κάποιες άνομες σ' αυτά γίνονται και εδώ, αλλά το θέμα πρέπει να παστεί διεξοδικότερα κάποιαν άλλη φορά.

Ο Γ. Κουμάντος λέει πως «η πνευματική ιδιοκτησία εκπληρώνει μία σπουδαία κοινωνικοοικονομική λειτουργία: υπάρχει για να εξασφαλίσει στους πνευματικούς δημιουργούς την κάλυψη των βιοτικών τους αναγκών κι έτσι τους επιτρέπει τη συνέχεια της δημιουργικής τους δραστηριότητας».

Βέβαια η κάλυψη των βιοτικών αναγκών των συγγραφέων από τα συγγραφικά δικαιώματα και τα άλλα συναφή, είναι τουλάχιστον ουτοπία για την Ελλάδα σήμερα κι αυτό όχι μόνο γιατί υπάρχουν ώριμα έγγενη προβλήματα σε σχέση με το χώρο (το έργο του λόγου δημιουργείται σε μία γλώσσα που μιλιέται από λίγους, η συνήθεια του διαβάσματος έχει μικρή διάδοση) ή σε σχέση με το ίδιο το σύστημα που εμπροθεματοποιεί το πνευματικό έργο (έτσι ώστε τελικά η εμπορική επιτυχία να είναι άσχετη με την πνευματική αξία του έργου), αλλά και γιατί, με όλα αυτά τα δεδομένα, η καταπάτηση αυτών των συγγραφικών δικαιωμάτων είναι κατάφορη και βοηθείται από την υπάρχουσα νοσοτροπία, την ανεπάρκεια των νομοθετικών ρυθμίσεων και της εφαρμογής τους.

Αποτελέσματα όλων αυτών είναι, οι συγγραφείς στην Ελλάδα σήμερα, όχι μόνο να μην μπορούν να καλύψουν τις βιοτικές τους ανάγκες από τη δουλειά τους τη συγγραφική, αλλά να αναγκάζονται ουσιαστικά να χρησιμοποιούν οι ίδιοι το έργο τους, σε βάρος της προσωπικής τους ζωής, της ίδιας της δουλειάς τους, και προς όφελος πάντα των εκδοτών. Κι εδώ δεν μιλάμε μόνο για την τυπική χρηματοδότηση της έκδοσης από τον ίδιο το συγγραφέα, αλλά και την ουσιαστική, εκείνη που δεν φαίνεται, και που αντιπροσωπεύεται από τις ώρες δουλειάς

που θα αφιερώσει στο έργο του και που τελικά θα συμπίπτουν από την υποχρέωσή του να έχει μία δεύτερη ή τρίτη δουλειά για να επιβιώσει.

Σήμερα όμως, οι συγγραφείς φαίνονται λιγότερο διατεθειμένοι να δεχτούν μία τέτοια κατάσταση. Ίσως ένας λόγος γι' αυτό είναι ότι αλλάζουν αυτές ακριβώς οι συνθήκες που καθήλωναν το εύρος κυκλοφορίας σε τέτοια επίπεδα ώστε η έκδοση του βιβλίου τους να έχει πολύ μικρό οικονομικό αντίκρουσμα —έτσι κι αλλιώς— γι' αυτούς. Ο συγγραφέας Α. Κοτζιάς λέει σχετικά:

### «Βρισκόμαστε σε μία κατάσταση εν εξελίξει»

«Στο παρελθόν ο συγγραφέας έθεωρείτο παράσιτο και ήταν αδιανόητο να αμείβεται κανονικά και να ζει από την πνευματική του εργασία. Τα παραδείγματα του Παπαδιαμάντη ή του Ξενοπούλου, που μερικές φορές χρησιμοποιούνται για να αποδειχθεί το αντίθετο, δεν εύσταθούν. Γιατί, ο μόνος Παπαδιαμάντης δεν αξιολογήθηκε μέσα στη διάρκεια της ζωής του να δει τα δημοσιευμένα σε διάφορα περιοδικά διηγήματά του εκδομένα σε βιβλίο, ο δέ Ξενοπούλος, πέρα απ' το τί όγκο γραπτών αναγκαζόταν να παράγει, έκανε μία συγγραφική δουλειά για έντυπα, η οποία αμειβόταν σαν δημοσιογραφική».

«Από ένα τέτοιο παρελθόν, που υπήρχε σαν κατάσταση μέχρι και μεταπολεμικά, περνάμε στον πολλαπλασιασμό των εκδόσεων μέσα στα τελευταία είκοσι χρόνια. Ενδεικτικά αναφέρω τη διαφορά ανάμεσα στην κίνηση των «Δοκιμών» του Σεφέρη πριν δεκάξι χρόνια, όταν πήρε το Νόμισελ, και των ποιητικών συλλογών του Έλυτη σήμερα, πάλι μετά τη βράβευσή του».

«Βέβαια η νοσοτροπία δεν ακολουθεί σύγχρονα τις αλλαγές αυτές. Στο συνέδριο της Θεσσαλονίκης, στο οποίο συζητήθηκε το θέμα των συγγραφικών δικαιωμάτων, οι ηλικιωμένοι συγγραφείς ξεφάνισαν όταν άκουσαν να συζητείται η συγγραφική δουλειά από την οικονομική της πλευρά. Υπάρχει ακόμα και σήμερα η αντίληψη ότι η συγγραφική δημιουργία είναι κάτι ιερό, προσφορά... κι άρα δεν μπορούμε να μιλάμε για την αμοιβή της με όρους οικονομικούς. Έγω πιστεύω ότι ανεξάρτητα με τον άν είναι ιερή ή όχι η συγγραφική δημιουργία —πράγμα που δεν ξέρω— είναι μόχθος, είναι δουλειά, και σαν τέτοια πρέπει να αμειβεται».

«Όταν πρό καιρού ένας συγγραφέας πήγε στα δικαστήρια γιατί δεν πληρώθηκε για τη χρησιμοποίηση ενός έργου του μέσα σε σχολικό βιβλίο, έχασε τη δική με την αιτιολογία ότι η τέχνη είναι προσφορά, η συγγραφική λειτουργία και άρα δεν πρέπει να αμειβεται!».

### Απαραίτητος ο έλεγχος

«Παρόλα αυτά, ακόμα και η νοσοτροπία αυτή έχει σε κάποιο βαθμό αλλάξει. Οι εκδοτικοί οίκοι σήμερα στο μεγαλύτερο μέρος τους δέχονται την πρακτική της παραχώρησης ενός ποσοστού 10-15% από την πώληση των βιβλίων στο συγγραφέα. Το πρόβλημα όμως είναι ότι δεν είναι δυνατός, αυτή τη στιγμή, κανενός είδους έλεγχος πάνω στις πωλήσεις ή τον αριθμό των αντιτύπων που εκδίδονται. Ίδιαίτερα οξύ είναι το πρόβλημα με τους μικρούς εκδοτικούς οίκους που δεν κρατούν πλήρη στοιχεία, αλλά υπάρχει και με τους μεγαλύτερους, γιατί ο κάθε συγγραφέας είναι δύσκολο να κάνει μόνοι του ένα τέτοιο έλεγχο. Παρεμβαίνει συνήθως κι αυτό το ειδικό καθεστώς των σχέσεων ανάμεσα τους, το λεγόμενο "φιλικό", που έμπροσξεί μία καθαρά επαγγελματική αντιμετώπιση του θέματος από το συγγραφέα».

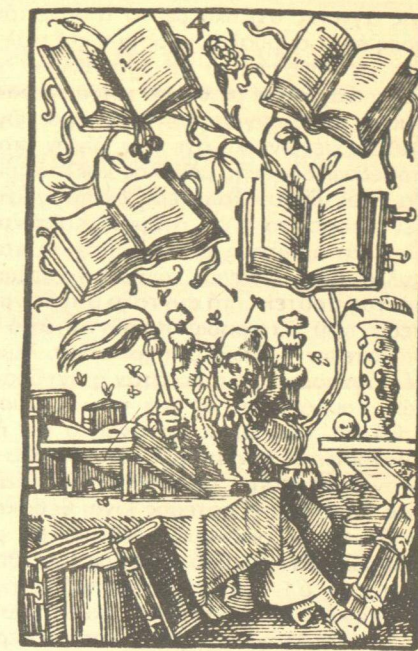
### Αίμη Μπακούρου

«Πιστεύω πως κάποιο συλλογικό όργανο των συγγραφέων πρέπει να αναλάβει αυτόν τον έλεγχο. Και για να υπάρξει μία τέτοια δυνατότητα, προτείνω να θεσπιστεί η συμμετοχή του συλλογικού οργάνου στα συγγραφικά δικαιώματα των μελών, ώστε να μπορεί να επέμβει σαν άμεσος ενδιαφερόμενος. Μία παροχή, π.χ., ενός μικρού ποσοστού από τα συγγραφικά δικαιώματα των μελών



πρός το συλλογικό όργανο, θα άνοιγε το δρόμο για μία απ' εύθειας επέμβαση του σε περίπτωση που υπάρχει πρόβλημα».

«Ένα άλλο θέμα που πρέπει να άρχισει να μας άπασχολεεί είναι η χρησιμοποίηση του έργου η του ίδιου του συγγραφέα από τα μέσα μαζικής ενημέρωσης. Πιστεύω ότι είναι απαραίτητο να άπαιτήσουμε την αμοιβή του συγγραφέα σ' αυτές τις περιπτώσεις. Έγω προσωπικά άποφάσισα να το εφαρμόσω αυτό κι έτσι, μετά το συνέδριο, όταν μου ζητήθηκε να συμμετάσχω σε μία τηλεοπτική έκπομ-



# Έπειγει ή αντιμετώπιση των προβλημάτων

τή χωρίς αμοιβή, άρνήθηκα να πάω. Τελικά δέχτηκαν να δοθεί κάποια αμοιβή, κι έτσι συμμετείχα».

...

Χαρακτηριστική της νοσοτροπίας των μέσων μαζικής ενημέρωσης είναι η μαρτυρία μίας γυναίκας— συγγραφέως, που συμμετείχε σε μίαν έκπομη στη διάρκεια της οποίας θα διαβαζόταν κι ένα άποσπασμα βιβλίου της. Φυσικά, για τη συμμετοχή της, και για τη χρησιμοποίηση του έργου της, δεν είχε προβλεφθεί καμία αμοιβή. Είχε προβλεφθεί όμως αμοιβή για την ήθσοποιό που θα διάβαζε το άπο-

στίς σχέσεις έκπομπών — συγγραφέων, παραθέτουμε εδώ τη μαρτυρία της Λέας Χατζοπούλου-Καραβία, που άφορά στα προβλήματα που συνάντησε στη συνεργασία της με δύο εκδότες. Σκοπός μας δεν είναι να περιορίσουμε το θέμα μας σε κάποιες συγκεκριμένες διαμάχες μεταξύ συγγραφέων και εκδοτών, αλλά να δείξουμε τα προβλήματα που αντιμετώπιζει ο συγγραφέας αν δοκιμάσει να έρθει αντιμετώπις με τον εκδότη και να περιορίσει την άυθαιρεσία του χρησιμοποιώντας τη νομική κάλυψη που του προσφέρεται.

«Και στις δύο περιπτώσεις στις όποιες θα αναφερθώ, η συνεργασία μου με τους εκδότες είχε κατοχυρωθεί από συμβόλαιο. Στην πρώτη περίπτωση, με τον "Έξάντα", υπήρχε ένα συμβόλαιο αμοιβής κατ' άποκοπήν. Θά έπαιρνα δηλαδή 25.000 δρχ. την ήμερα της παράδοσης του χειρογράφου, 25.000 δρχ. την ήμερα της έκδοσης, και 35.000 δρχ. μετά 18 μήνες, είτε υπήρχε επανέκδοση είτε όχι. Σημειώστε ότι αυτή ή συμφωνία, που είχε γίνει για τη σειρά των παιδικών βιβλίων με έργα Έλλήνων ζωγράφων, δεν άφορούσε μόνο τα δύο βιβλία που ανέλαβα εγώ, αλλά όλη τη σειρά. Έτσι το συμβόλαιο ήταν κοινό για τρεις τουλάχιστον, συγγραφείς».

«Όταν πήγα το πρώτο χειρόγραφο μου είπαν πως αντιμετώπιζαν κάποιες οικονομικές δυσκολίες και θά καθυστερούσαν κάπως την αμοιβή μου. Προχώρησα στην έκδοση και εγώ άκομα δεν είχα πληρωθεί. Άρχισαν να με πιέζουν για την παράδοση του δεύτερου χειρογράφου. Όταν τους είπα ότι πρέπει πρώτα να κανονίσουμε τις υπάρχουσες εκκρεμότητες διαμαρτυρήθηκαν, μ'ά, δεν μ'άς έχετε έμπιστοσύνη... κ.τ.λ.». Με την παράδοση του δεύτερου χειρογράφου μου έδωσαν 25 από τις 75 χιλιάδες. Αναγκάστηκα να καταρθώ σε δικηγόρο και μόνο τότε μου έδωσαν κάποια γραμμάτια, που φυσικά έλγαν μετά από μήνες. Έμενε η εκκρεμότητα των 70.000 δρχ. που θά έπαιρνα μετά δεκαοχτώ μήνες. Κάποτε —οι δεκαοχτώ μήνες είχαν ήδη περάσει— με πήραν τηλέφωνο για να υπογράψω κάποια χαρτιά που θά τους επέτρεπαν να εισπράξουν χρήματα από το δημόσιο, γι' αυτά τα βιβλία».

«Τους είπα: καλά, την υπογραφή να τη βάλω, αλλά τί γίνεται με το ποσό που μου όφειλετε; Μου άπαντούν: Ποιό ποσό; Δεν θυμόμαστε. Τότε άνοιξε το συμβόλαιο μας να δείτε. Ά, το χάσαμε το συμβόλαιο! Χάσατε το συμβόλαιο; Άνοιξτε τα άλλα δύο συμβόλαια της σειράς που είναι ίδια! Τά χάσαμε κι αυτά! Έ, τότε να σας στείλω εγώ μία φωτοκόπια του δικού μου να τη δείτε. Και τους την πήγα».

«Φυσικά είναι περιττό να πώ ότι ούτε άφου είδαν το συμβόλαιο δεν "θυμήθηκαν" να έξοφλήσουν το χρέος τους. Κατέφυγα στα δικαστήρια και ζήτησα τη λήψη άσφαλιστικών μέτρων. Η άποφάση που βγήκε ήταν καλή γιατί όχι μόνο άπαγορεύει στον εκδοτικό οίκο να κυκλοφορεί στο μέλλον τα βιβλία μου, αλλά τους υποχρεώνει να άποσφύρουν από τα βιβλιοπωλεία αυτά που ήδη υπάρχουν εκεί. Βέβαια, όπου και να πάς σήμερα, θά τα βρεις σσιθές τα βιβλία. Τελικά ο δικηγόρος έστειλε ένα κλητήρα στον εκδοτικό οίκο, που κατάσχισε εκατό αντίτυπα. Αυτά καλύπτουν κι ένα μικρό τμήμα της όφειλής τους. Όμως εγώ πρέπει να κάνω νέα δική για να καταγγέλω ότι τα βιβλία κυκλοφορούν άκομα, κι άλλη μία για να άπαιτησω τα όφειλόμενα. Και, τέλοσπαντων, αυτή ή ιστορία κάποτε θά λήξει».

«Έκείνη που δεν θά λήξει ποτέ, είναι ή υπόθεση με το δεύτερο εκδότη μου, τον Καστανιώτη. Με αυτόν έχουμε συμβόλαιο με ποσοστό, 15%. Από την άρχή άρνήθηκα να υπογράψω τα βιβλία μου — άλλωστε αυτό είναι διαρκής πρακτική γι' αυτόν, ο όποιος ισχυρίζεται ότι "όποιος έχει να κάνει μ' έ- μου, ή μ' έμπιστεύεται, όποτε δεν κάθεται να υπογράψει ένα-ένα τα βιβλία του, ή πάει σ' άλλον εκδότη».

### Απαραίτητη —άλλά έξουθενωτική— ή δικαστική δίωξη

Γιά να μη μιλάμε όμως μόνο με γενικότητες και γιά να δείξουμε καλύτερα την άμεση πραγματικότητα

«Πρότεροι με φώναζε και μου "πε... σου χρωστάω 200.000 δρχ. αλλά ή γενική κατάσταση είναι κακή, χρήμα δεν κυκλοφορεί στην άγορά, γι' αυτό κάνε μου ένα εξώδικο ή συνεννόησε τελοσπάντων με το δικηγόρο σου, να δεις τί θά κάνεις". Πήγα λοιπόν στο δικηγόρο μου και ξεκίνησαμε πάλι τη διαδικασία άσφαλιστικών μέτρων. Βγήκε άποφάση που άπαγορεύει να κυκλοφορεί ο Καστανιώτης τα βιβλία μου, με πρόστιμο 20.000 δρχ. κατά παράβαση. Αυτό σημαίνει ότι κάθε φορά που άποδεικνύεται ότι ο εκδότης κυκλοφορεί τα βιβλία μου, άγνοώντας την άπόφάση, θά πληρώνει πρόστιμο 20.000 δρχ. Δυστυχώς σε τούτη την άπόφάση δεν υπάρχει ή υποχρέωση να άποσφύρει από τα βιβλιοπωλεία τα βιβλία μου που ήδη βρισκόνηταν εκεί. Το άποτέλεσμα; Βρίσκω άκομα σήμερα, όπου και να πάω, βιβλία μου, αλλά ο Καστανιώτης μπορεί να ισχυρισθεί ότι άποτελούν τμήμα του "στόκ" των βιβλιοπωλείων, απ' αυτά που τους είχε δώσει πριν τη δικαστική άπόφάση. Πήγα να μεταφέρω σ' άλλο εκδότη ένα από τα βιβλία μου, τη "Ρίκη", που κέρρισε το πρώτο βραβείο παιδικού βιβλίου το '81, και κανένας εκδότης δεν δέχτηκε. Δικαιολογία; Δεν θέλουν να συγκροστούν με τον Καστανιώτη που, τελοσπάντων, είναι συνάδελφος... κι άς έχω εγώ στα χέρια μου μία άπόφάση που του άπαγορεύει να κυκλοφορήσει τα βιβλία μου».

«Όλα αυτά δεν τά λέω για να άποθαρώνω όσους θά ήθελαν να κινήσουν παρόμοιες διαδικασίες για να σταματήσουν κάπου την άυθαιρεσία των εκδοτών. Έγώ προσωπικά πιστεύω ότι είναι άπαραίτητο και να καταγγέλλονται αυτά τά πράγματα και να κινείται ή νομική διαδικασία, γι' αυτό άλλωστε τό ξεκίνησα και θά συνεχίσω. Μόνο που πρέπει προφανώς ν' άλλαξουν οι συνθήκες εφαρμογής των νόμων — ή ίσως και οι ίδιοι οι νόμοι — για να δημιουργηθεί έπαρκής προστασία για τους συγγραφείς».

...

Σχετικά με το άπαραίτητο της προστασίας π'όν συγγραφέων μέσα από δικαστικές δίωξεις ο Γ. Κουμάντος λέει: «Η άδιαφορία για τη δικαστική προστασία ενός δικαιωμένου τό τρώει από μέσα, σαν σαρκά κι όδηγεί στην έξαφάνισή του. Γι' αυτό υπάρχει και σ' αυτό τό θέμα, πεδίο σπουδαίο δράσης για τά σωματεία πνευματικών δημιουργών: πρέπει να δημιουργήσουν ένα γραφείο νομικής συμπαράστασης προς τά μέλη τους ή και προς κάθε πνευματικό δημιουργό, με δικηγόρο που θά φροντίζει για τη δικαστική προστασία προπάντων την ποινική, σε κάθε περίπτωση προσβολής, έτσι ώστε οι υποψήφιοι δράστες αδικημάτων να ξέρουν ότι θά υπάρξει δική και κύρωση».

### Απαραίτητα τά συμβόλαια... αλλά προσοχή στους όρους!

«Η Λ. Χατζοπούλου-Καραβία είχε υπογράψει συμβόλαιο και με τους δύο εκδότες της. Αυτό κατ' αρχήν είναι άπαραίτητο για να μπορεί κανείς να ξεκινήσει μία δίωξη σε περίπτωση προβλήματος. Όπως μου είπε όμως ή ίδια, ο δικηγόρος της, όταν είδε το συμβόλαιο της με τον Καστανιώτη της είπε: «Τί τό υπογράψαες αυτό τό συμβόλαιο; Δεν έχει μέσα ούτε ένα όρο υπέρ εοσού!».

Τό περιεχόμενο των συμβολαίων καθορίζεται σχεδόν πάντα από τους εκδότες και πολύ σπάνια ο συγγραφέας έχει τη δυνατότητα να επιβάλει τους δικούς του όρους: «Ο συνδυασμός της «μειονεκτικής του θέσης» άπέναντι στον εκδότη (αναφέρωμια κύρια στους «μη καθιερωμένους» συγγραφείς) και



# Γκέοργκ Λούκατς

## Κοινωνία και τέχνη

### Β'

Λίγο μετά την άνοδο του Χίτλερ στην εξουσία, πήγα στη Σοβιετική Ένωση, όπου συμμετείχα στη συντακτική επιτροπή της *Λιτερατούρνυ Κριτία* μέχρι τη μέρα που η έκδοσή της σταμάτησε.

Τά θεωρητικά άρθρα μου για την ουσία του ρεαλισμού, δημοσιεύτηκαν όλα σ' αυτό το περιοδικό. Σήμερα, ίσως να παραξενεύει τον αναγνώστη το ότι τέτοια άρθρα μπορούσαν να δημοσιεύονται τακτικά, σ' εκείνο το κιάλας προχωρημένο στάδιο του σταλινισμού. Βέβαια, είχαν γίνει τακτικοί έλιγμοί. Νομίζω ότι σε κάθε άρθρο μου, που γραφόταν εκείνη την εποχή, περιέχονταν κάποια αποσπάσματα του Στάλιν - ή ανεπηρέαστος σημερινός αναγνώστης μπορεί, φυσικά, να δει εκείνο, που είχε ξεφύγει απ' την προσοχή της λογοκρισίας: το ότι, δηλαδή, τ' αποσπάσματα αυτά δεν είχαν καμιά σχέση με το πραγματικό, ουσιαστικό περιεχόμενο εκείνων των άρθρων. Αυτή η εξήγηση είναι, βέβαια, επιφανειακή. Είμαι υποχρεωμένος να επεκταθώ σε μία σύντομη σκιαγράφηση της κατάστασης που επικρατούσε. Όσον καιρό βρισκόμουν στο Βερολίνο, στη Σοβιετική Ένωση γίνονταν έντονες συζητήσεις που είχαν σά στοχους την Ένωση Προλετάριων Συγγραφέων (RAPP), ή οποία κυριαρχούσε στη λογοτεχνική κίνηση. Είναι πασίγνωστο το ότι οι συζητήσεις αυτές χτυπούσαν τη σεχταριστική τάση της RAPP. Τό συμπέρασμα, στο οποίο κατέληξαν - στο οργανωτικό επίπεδο - ήταν ότι έπρεπε να καταργηθεί ή ειδική οργάνωση των προλετάριων συγγραφέων και να ενωθούν όλοι οι Σοβιετικοί συγγραφείς σε μία ένωση. Οι γενικές γραμμές των λογοτεχνικών επιδιώξεων αναπτύχθηκαν στο ιδρυτικό συνέδριο αυτής της ένωσης απ' τον ίδιο τον Γκόρκι, ενώ ο κύριος στόχος που έπρεπε να επιτευχθεί ονομάστηκε «η μεγάλη τέχνη του σοσιαλισμού» (σοσιαλιστικός ρεαλισμός). Αυτό σήμαινε, επίσης, αγώνα ενάντια σ' εκείνο που ονομαζόταν λογοτεχνικός τροτσικισμός, ο οποίος ήταν ο μόνος που αναγνώριζε τη δυνατότητα μιας προπαγανδιστικής λογοτεχνίας κατά τη μεταβατική περίοδο, πριν από την πλήρη υλοποίηση του σοσιαλισμού. Δεν έχει και τόση σημασία το πώς εκφράζονται - σχετικά με το θέμα - για τον Τρότσκι διάφοροι, δικαιολογημένοι φίλοι κι έχθροι: όρισμένοι εξαίρετοι θεωρητικοί της Δεύτερης Διεθνούς, όπως ο Μέρνγκ, αντιπροσώπευαν, αναντίρρηση, αυτή την άποψη. Η οργανωτική λύση καταργούσε σε μεγάλο βαθμό τις συζητήσεις για τις πραγματικές προθέσεις του Στάλιν αναφορικά με το σύνολο των προβλημάτων. Θά αναφέρω απλά ότι όσοι απ' τους ιδύνοντες της RAPP είχαν εκφράσει τροτσικιστικές πολιτικές απόψεις - ειδικότερα ο Άγιερμαχ, που τελικά χάθηκε την εποχή των Μεγάλων Δικών - έπαψαν να παίζουν καθοριστικό ρόλο στη διαμόρφωση της λογοτεχνικής ζωής. Πιο σημαντικό είναι το ότι κατορθώθηκε να στρατολογηθεί στην ένωση ο Γκόρκι και μερικοί άλλοι γνωστοί συγγραφείς που είχαν μείνει έξω απ' τη RAPP. Ταυτόχρονα εκείνα τα μέλη της παλιάς ηγεσίας της RAPP, που έπαιζαν σεχταριστικό ρόλο στη λογοτεχνία, αλλά, σύμφωνα με τη σταλινική άποψη, έδειχναν πολιτική υπακοή (Φαντέγιεφ, Γερμύλωφ, κ.λ.π.) απόκτησαν ήρεμες θέσεις στην ένωση, με αποτέλεσμα να προσπαθούν, μέσα στην ενοποιημένη οργάνωση, που αγκάλιαζε το σύνολο της λογοτεχνίας, να εφαρμόσουν την παλιά γραμμή της RAPP, δηλαδή, τη δημιουργία μιας λογοτεχνίας που θά προπαγανδίζει, κάθε στιγμή, τις όποιεςδήποτε τελευταίες αποφάσεις του κόμματος, με δήθεν λογοτεχνικά μέσα. Μολοντούτο, ή προπαγάνδα αυτή έπρεπε τώρα να ξαναβαφτιστεί με τ' όνομα της μεγάλης τέχνης του σοσιαλισμού, ή οποία δεν έδωσε μόνο στο Γκόρκι απεριόριστη ελευθερία κριτικής,

στά τελευταία χρόνια της ζωής του, αλλά έκανε επίσης δυνατή τη μίμηση των σύγχρονων Δυτικών - ακόμη κι αντιρρεαλιστικών - τάσεων, τουλάχιστον εφόσον ο κρινόμενος συγγραφέας δεχόταν ανεπιφύλακτα - σε κάθε σημείο που 'χε κάποιο πολιτικό περιεχόμενο - τούς συγκεκριμένους κομματικούς στόχους της κάθε στιγμής. Παράδειγμα, τὰ μυθιστορήματα του 'Ηλιά Έρεμπουργκ, που γράφτηκαν στη δεκαετία του '30.



«Η εϋδύνη των διανοουμένων», τό πρώτο βιβλίο του Λούκατς στά ούγγρικά μετά από ένα διάλειμμα 20 ετών.

Η κατάσταση που δημιουργήθηκε, μ' αυτόν τον τρόπο στην ένωση ήταν, φυσικά, γεμάτη από εσωτερικές αντιφάσεις. Διακήρυξε για παράδειγμα την πίστη της σε αρχές, αλλά σάν «αρχές» αναγνώριζε τις τελευταίες αποφάσεις του κόμματος: έλεγε ότι ζητούσε απ' τούς συγγραφείς καλλιτεχνική τελειότητα, στην πραγματικότητα όμως άπαυσε την υψηλή τέχνη, ακόμα και στον πεζό νατουραλισμό, άρκει να μη θιγόταν ή άφοσίωση στο κόμμα. Μολοντούτο, ή αντιφατική αυτή κατάσταση εξασφάλισε - τουλάχιστον για λίγο - ελευθερία στο κίνημα ύπερ εκείνου του είδους κριτικής που απαιτούσε, πραγματικά, σοσιαλιστικό ρεαλισμό, τη μεγάλη σοσιαλιστική τέχνη, και προσπαθούσε να συλλάβει θεωρητικά και να εφαρμόσει τις καλλιτεχνικές αρχές και τὰ κριτήριά του. Μ' αυτό τον τρόπο δημιουργήθηκε μία ομάδα αποτελούμενη από μέλη της συντακτικής επιτροπής της *Λιτερατούρνυ Κριτία*, που οι πνευματικοί τους στόχοι είχαν χαραχτεί απ' τον Λίφσκιτς, τον Ούσειβιτς και μένα. Άνάμεσα σ' άλλα μέλη αυτής της επιτροπής ήταν ο Ι. Σάτς, ο Γκρίμπ, που πέθανε λίγο αργότερα, κι ο Άλεξαντρώφ. Μέ την ιδιότητα του μέλους αυτής της επιτροπής, έγραφα εκείνη την περίοδο τό μεγαλύτερο μέρος των κειμένων που εμφανίζονται εδώ, ξετάζοντας τον τρόπο με τον οποίο τὰ βασικά αισθητικά προβλήματα της καλλιτεχνικής απεικόνισης δημιουργούνται απ' την πραγματική αντίσταση των προβλημάτων της κοινωνικής ύπαρξης. Φυσικά, εδώ, μπορώ μόνο ν' αναφέρω τις προθέσεις μου και τις περιστάσεις που βοήθησαν ή εμπόδισαν την πραγματοποίησή τους. Τό πόσο κα-

Τό κείμενο αυτό (τό πρώτο μέρος του δημοσιεύτηκε στο προηγούμενο φύλλο) αποτελεί τόν πρόλογο του Λούκατς σε μία συλλογή δοκιμίων του που κυκλοφόρησε πριν από μερικά χρόνια στην Άγγλία.

τόρθωσα να προχωρήσω, δεν μπορώ να τό κρίνω εγώ. Όπωσδήποτε, όμως, οι καταστάσεις που περιέγραφα μου επέτρεψαν αυτό τό είδος δραστηριοτήτων ανάμεσα στο 1934 και τό 1940.

Τό 1939-40 ξέσπασε μία σφοδρή διαμάχη ύστερα απ' την έκδοση στά ρωσικά του έργου μου *Συμβολή στην Ιστορία του Ρεαλισμού*. (Τό βιβλίο αυτό περιέχει τις μελέτες μου για τόν Γκαίτε, τόν Χαϊντεντελιν, τόν Μπύχνερ, τόν Χάινε, τόν Μπαλζάκ, τόν Τολστόι και τόν Γκόρκι). Η διαμάχη, που κράτησε σχεδόν ένα χρόνο, περιστράφηκε, βασικά, γύρω απ' τό θέμα του κατά πόσο επιτρέπεται να χρησιμοποιεί κανείς στη λογοτεχνική κριτική την αρχή της νίκης του ρεαλισμού, πρόβλημα που ο Μάρξ τό είχε, κιάλας, θέσει στην *Άγια Οικογένεια*, ή οποία άσκησε σημαντική επιρροή στα τελευταία γραμμάτα του Λένιν για τόν Τολστόι. Βλάπτει, άραγε, τή «συνεπή στις αρχές της φύσης» της λογοτεχνίας, αν τό μέτρο της λογοτεχνικής άξίας είναι ή καλλιτεχνικά δοσμένη εικόνα του κόσμου, όπως εκδηλώνεται στο έργο, κι όχι ή συνειδητά αποκτημένη ιδεολογία του συγγραφέα, στην όποία εκφράζεται άμεσα ή δεδομένη απόφαση του κόμματος; Πριν απ' αυτή τή διαμάχη, είχαν προηγηθεί μερικές επιθέσεις - πάνω σ' επίκαιρα θέματα - ενάντια στον Ούσειβιτς, κυρίως εξ αίτιας ενός άρθρου που έγραψε για τήν πολιτική ποίηση, στο όποιο καταδίκαιζε τήν παραγωγή της εποχής εκείνης σάν κατά πολύ κατώτερη, τόσο ανθρώπινα όσο και ποιητικά, σε σύγκριση με τήν ποίηση του Μαγιακόφσκι. Πρέπει να είπωθί ότι καμιά απ' αυτές τις δυο διαμάχες δεν είχε άμεσες «διοικητικές» συνέπειες. Γεγονός, όμως, είναι τό ότι ή *Λιτερατούρνυ Κριτία* σταμάτησε να εκδίδεται τό 1940, αν κι ή απόφαση για τή διακοπή της έκδοσής της δεν αναφερόταν ρητά στις διαμάχες αυτές.

Αυτό, ώστόσο, μου έκλεισε τις πόρτες του ρωσικού φιλολογικού τύπου: όχι σάν αποτέλεσμα του κειμένου της απόφασης, απλά *de facto*. Άπό κει και έπειτα φιλολογικές μελέτες μπόρεσα να δημοσιεύσω μόνο στην *International Literatur* (Διεθνής Λογοτεχνική Έπιθεώρηση), που εκδιδόταν στά Γερμανικά και στην *Új Hang* (Ούζ Χάινγκ: Νέα Φωνή), στά ούγγρικά. Δέ θά μιλήσω γι' αυτά τὰ άρθρα, άφου δεν περιλαμβάνονται στις συλλογές. Αναφέρω μόνο ότι τήν «ελευθερία», που κέρδισα μ' αυτόν τον τρόπο, τήν άφιέρωσα σε φιλοσοφικές μελέτες. Δέ θά μιλήσω ούτε για τὰ γραφτά μου, που άσχολούνταν με επίκαιρα θέματα άρχων της ούγγρικής λογοτεχνίας, τὰ όποια είχαν δημοσιευτεί πριν φύγω και μετά τήν επιστροφή μου στην Ούγγαρία: έλπίζω ότι κάποια μέρα θά μπορέσουν να εκδοθούν σ' ένα χωριστό τόμο. Άν, παρ' όλ' αυτά, θά αναφερθώ σύντομα στις έμπειρίες μου της Ούγγαρίας, θά τό κάνω βασικά επειδή στη λογοτεχνική διαμάχη, που ξέσπασε τό 1949-50, τὰ κείμενα αυτά έπαιξαν σημαντικό ρόλο. Ίδιαίτερα, ο Γιόζεφ Ρεβάνι (József Révai) προσπάθησε να δείξει ότι θεωρητική και πολιτική βάση όλων των φιλολογικών μου δραστηριοτήτων ήταν εκείνο που ονομαζόταν θέσεις του Μπλούμ (1929): ότι είχαν δικίο να κατακρίνουν τήν άποψη που διατύπωνε στη ρωσική διαμάχη για τή σχέση ανάμεσα στην ιδεολογία, τήν κομματική και τήν καλλιτεχνική δημιουργία, κι ότι έκανα λάθος που θεωρούσα τήν πολιτική του Λαϊκού Μετώπου σά στρατηγική κι όχι σάν άπλή τακτική. Ο Μάρτον Χόρβατ (Márton Horváth), απ' τήν άλλη μεριά, έβρισκε πώς ή έκφραση «επαναστατικός ρομαντισμός» ύπήρχε σε πολλά σημεία των κριτικών έργων μου, και σ' αυτό είχε όπωσδήποτε δικίο: κι ότι όπου καταπιάνομαι με σοσιαλιστές συγγραφείς, ανέφερε ιδιαίτερα τόν *Ηρεμο Δόν*, διαλέγω εκείνους που τό ύφος τους ξεφεύγει απ' τό τυπικό ύφος της Σοβιετικής λογοτεχνίας και δεν παίζουν άποφασιστικό ρόλο σ' αυτήν. Δέν έκρυβε τό γεγονός ότι στά έργα αυτά, ο ίδιος αντιπαράθετε τὰ μυθιστορήματα τύπου Άζάγιεφ, κι ότι τὰ υπερασπιζόταν απ' τήν κατηγορία του νατου-



ραλισμού, επειδή στο νατουραλισμό αυτό, κατά τη γνώμη του, προβαλλόταν ο βαθιά δημοκρατικός χαρακτήρας του Στάλιν, κλ.π., κλ.π. Δεν αναφέρομαι στις κριτικές αυτές για να δημιουργήσω μερικές ακόμα διαφωνίες, δεν βλέπει όμως τό να μπορέσει ο αναγνώστης να δει ότι δεν είμαι εγώ εκείνος που ισχυρίζεται ότι επί δεκαετίες αντίταχτηκα στο νατουραλιστικό τρόπο περιγραφής των ημερών του Στάλιν, καθώς και του Δυτικού καπιταλισμού, αλλά ότι οι ταλαντούχοι, ξέπερ σ' αυτά τά θέματα, τό 'χαν δηλώσει από κείνες κιόλας τίσ μέρες.

Η έκβαση τής διαμάχης του Ρούντας (Rudas) μου έδωσε τή δυνατότητα ν' αποσυρθώ απ' τίσ άμεσες φιλολογικές δραστηριότητες (σάν κριτικός, συντάκτης, κλ.π.). Αναγκάστηκα να παραδεχτώ ότι οι πολιτικές μέθοδοι, που άρχισαν να καθιερώνονται τή «χρονιά τής αποφασιστικής καμπής», καθιστούσαν αδύνατη οποιαδήποτε λογοτεχνική κριτική που βασίζοταν σέ άρχές. Η αποκαλούμενη αυτοκριτική, που διευκόλυνε τό αποτράβηγμά μου, ήταν καθαρά τυπική. Αυτό τό είχαν, κιόλας, τονίσει ο Γιόζεφ Ρεβάνι κι ο Μάρτον Χόρβατ, οι οι κατοπινοί σχετικάσιές επικριτές μου κατηγορούσαν τό καθεστώς του Ράκοζι για τήν «έπιείκεια» που μου έδειξε. Έπειδή τά λίγα άρθρα, που γράφτηκαν μετά τή διαμάχη, αποτελούν τήν άμεση, οργανική, συνέχεια των μέχρι τότε δραστηριοτήτων μου, δεν χρειάζεται να τά σχολιάσω εδώ.

\* \* \*

Πολύ πιο σημαντικό είναι τό ότι ο ελεύθερος χρόνος, που εξοικονόμησα κάτω απ' αυτές τίσ συνθήκες, μου 'δωσε τελικά τή δυνατότητα μιάς λεπτομερειακής έπεξεργασίας των αισθητικών μου απόψεων. Αν και στο τελευταίο μέρος αυτής τής συλλογής περιέχονται μερικά απ' αυτά τά έργα, δε νομίζω πως ο αναγνώστης θα έχει τήν αξίωση να προσπαθήσω να του δώσω έστω και μιά σύντομη περίληψη των θεωρητικών προβλημάτων που συνδέονται μ' αυτή τή συστηματικοποίηση. Αυτό που κάνει μιά τέτοια δουλειά ακόμα πιο περιττή, είναι τό γεγονός ότι ο πρόλογος στην *Αισθητική* αναλύει διεξοδικά τή σχέση ανάμεσα στη θεωρητική θεμελίωση και δομή αυτών των έργων και στα θεμελιακά μεθοδολογικά προβλήματα του μαρξισμού. Αν ο αναγνώστης παραξενεύεται, που, απ' τή μιά μεριά, αποδίδω αποφασιστική σημασία στην ιδιαιτερότητα τής δομής τής αισθητικής άποψης του Κόσμου, κι απ' τήν άλλη, συσχετίζω τήν καλλιτεχνική δημιουργία και τήν αληθινή απόλαυση των έργων τέχνης με τόν ιδιαίτερο και σωστό αντικατοπτρισμό τής πραγματικότητας, ως μου επιτρέπει κάποιες παρατηρήσεις όσον αφορά αυτά τά δυο άλληλένδετα προβλήματα. Πρωτ' απ' όλα: η ιδιαιτερότητα αποτελεί έναν ύλικό, αντικειμενικό, κατηγορηματικό προσδιορισμό των αντικειμένων, των διαδικασιών, κλ.π., τής πραγματικότητας όπως ακριβώς κι η ατομικότητα ή η παγκοσμιοότητα. Ένα απ' τά πιο σημαντικά επιτεύγματα του μαρξισμού είναι τό ότι η διαδικασία τής αφαίρεσης που δημιουργεί σύμπαντα, για παράδειγμα: η κοινωνικά αναγκαία εργασία όπως αντιπαρατίθεται στη συγκεκριμένη ατομική εργασία, δεν είναι βασικά προϊόν διανοητικής αφαίρεσης: κι ακόμα περισσότερο, τό ότι η ίδια δεν διαφέρει απ' τόν αντικατοπτρισμό τής αντικειμενικής κοινωνικής διαδικασίας στη συνείδηση. Αυτή η κατάσταση αποτελεί μόνο μιά στιγμή του ανθρώπου - ό,τι κι αν κάνει - που βρίσκεται πάντοτε αντιμετώπος με τήν ίδια ομοίμορφη πραγματικότητα (τά κατηγορήματά της, κλ.π.). Απ' τήν άλλη μεριά, οι διαφορετικοί τρόποι, με τούς όποιους αντιδρούμε στην πραγματικότητα, μας αναγκάζουν να συλλαμβάνουμε και να ταξιθετούμε αυτά τά κατηγορήματα, όσο μπορούμε, σύμφωνα με τή φύση των σκοπών του σωστού αντικατοπτρισμού. Στο δάσος, ένας κυνηγός βλέπει διαφορετικά πράγματα από κείνον που πάει να μαζέψει μανιτάρια: φυσικά, η άμεση διαφοροποίηση δεν σταματάει τή διασπασμένη αντικειμενική πραγματικότητα του συνολικού περιβάλλοντος. Αυτός είναι ο ρόλος που παίζει η ιδιαιτερότητα σ' όλες τίσ σχέσεις μας με τήν κάθε πραγματικότητα. Ο πρωτεύων, κυρίαρχος ρόλος της στην καλλιτεχνική δημιουργία και στην αποδοχή της, έξυπηρετεί τήν κάλυψη μιάς μεγάλης κοινωνικής ανάγκης: τής επιθυμίας τής αντιφατικής αλλά άδιαίρετης ενότητας τής μοναδικότητας και τής πραγματικότητας, τής ατομικότητας και τής κοινωνικότητας, η ικανοποίηση τής οποίας, πάνω απ' όλα, αποτελεί τό καθήκον τής τέχνης. Όσο πιο εξελιγμένη είναι μιά ανθρώπινη ύπαρξη, τόσο περισσότερο είναι άτομο, αυτό, όμως, μπορεί να τό συνειδητοποιήσει αληθινά, σοβαρά και σέ βάθος μέσα της, μόνο αν τό άτομο είναι κάτι περισσότερο, και ποιοτικά διαφορετικό, απ' τόν τυχαίο συνδυασμό συμπτωματικών ατομικών χαρακτηριστικών: αν, λοιπόν, αυτό που εκδηλώνεται μέσα του δεν είναι μόνο τά κουφά και βουβά, γνήσια φυσικά χαρίσματα του ανθρώπινου είδους, αποκτάει μιά νοήμονα φωνή, στίς πράξεις και στά λόγια του: αν, μ' άλλες λέξεις, ή, σέ διαφορετική περίπτωση, βουβή συνέχεια του ανθρώπινου είδους - μεταβιβαζόμενη απ' τή συγκεκριμένη κοινωνία - γίνει ένας δρόμος για τήν ανθρώπινη ολοκλήρωση, με τήν έννοια του είδους, και για τήν ταυτόχρονα κοινωνική και ατομική ολοκλήρωση. Άρα, ο αισθητικός τύπος, κατά τόν όποιον ή

ιδιαιτερότητα εκφράζεται με τόν πιο καλλιτεχνικό τρόπο, είναι ο δρόμος τής συγκεκριμένης ολοκλήρωσης τής ανθρώπινης ύπαρξης, σάν είδος. Αυτό είναι τό κύριο κατηγορημα τής καλλιτεχνικής δημιουργίας, επειδή μέσ' απ' αυτό η καλλιτεχνική δημιουργία γίνεται ο αισθησιακά αποκαλυπτόμενος κι ενοποιούμενος, συγκεκριμένος αντικατοπτρισμός τής ένσωμάτωσης ενός σταδίου στη μεγάλη πορεία του ανθρώπινου είδους που ψάχνει και βρίσκει τόν εαυτό του. Ένα καλλιτεχνικό κατηγορημα, ακόμα και τό πιο άφρημένο, πηγάζει απ' τίσ βαθύτερες ανάγκες τής ανθρώπινης ζωής, καθορίζει τίσ μορφές - θετικές και άρνητικές - συνειδητοποίησής τους και καθορίζεται απ' αυτές.

Αυτός είναι ο λόγος που ο καλλιτεχνικός αντικατοπτρισμός τής πραγματικότητας βρίσκεται στο επίκεντρο τής αισθητικής. Τό ξέρω καλά: κάθε άστικός και κάθε έπηρεασμένος απ' τούς άστους, δογματικός ύποκειμενισμός διαμαρτύρεται με φανατισμό ενάντια σ' αυτόν: στην καλλιτεχνική φαντασία, που κάποια αντικειμενική αναγκαιότητα τή δένει με τήν πραγματικότητα, βλέπουν τόν ύποβιβασμό τής «ιερχής» ύποκειμενικότητας και τής «άπεριορίστης» δημιουργικότητας. Μολοντούτο, αν εξετάσει κανείς προσεκτικά τό θέμα, τό κάθε τι που κάνουμε, τό κάθε τι που ξέρουμε, τό κάθε τι που είμαστε σέ τελική ανάλυση, είναι τό προϊόν των αντιδράσεων μας άπέναντι στην πραγματικότητα. Ο Λένιν, ένας απ' τούς πιο αυθεντικούς, τούς πιο ατομικούς ανθρώπους δράσης, είπε: ο δρόμος τής επανάστασης είναι πάντα «πιο έλκυστικός» απ' ό,τι η αντίληψη που έχει γι' αυτήν, προτού ξεσπάσει, ακόμα και τό καλύτερο κόμμα (και πολύ περισσότερο, φυσικά, τά άτομα), και θεωρούσε σάν σημάδι του πραγματικού πολιτικού τό να είναι ικανός, έστω και μόνο κατά προσέγγιση, να αναγνωρίζει και να χρησιμοποιεί αυτή τήν «έλλξη» στη δράση του. Δεν άληθεύει τό ίδιο και για τήν τέχνη; Δεν είναι «συνειδητοποίηση», με τήν έννοια του Σεζάν, αυτό που δημιουργήσαν οι μεγάλοι, ένας Λεονάρντο ντά Βίντσι, ένας Σεζάν, ένας Σαίξπηρ, ένας Τολστόι; Δεν είναι η χρησιμοποίηση τής έλλξης, που κάνει τήν πλαγιά του λόφου να αποκαλύπτει τήν ιδιαίτερη δομή ενός όλόκληρου τοπίου, μ' έναν καινούριο κι άπρόσμενο τρόπο, ή η χρησιμοποίηση τής έλλξης τής λέξης ή τής χειρονομίας, που κάνει κάποιο σημαντικό χαρακτηριστικό τής εξέλιξης τής ανθρώπινης να ένσωματώνεται σέ κάποια στιγμή που φαίνεται τυχαία; Οι άνθρωποι είναι πλάσματα που αντιδρούν: κάθε σφαίρα τής ύπαρξης και τής δραστηριότητάς τους εκφράζει τή μεγαλωσύνη τους και τήν ικανότητά τους να προχω-

ρήσουν, όχι με ύποκειμενιστικές φαντασιώσεις, που χωρίς καμιάν εξαίρεση είναι θολές και απομονωμένες εικόνες σέ κάποιον καθρέφτη, χωρίς προοπτική, αλλά που εξακολουθούν να είναι αντικατοπτρισμοί ενός άδέξια κατανοημένου τμήματος τής πραγματικότητας: ακριβώς, όμως, στην ικανότητά τους να ξαναδιατυπώνουν τίσ «έλλξεις» τής πραγματικότητας σέ προβλήματα που άπευθύνονται σ' αυτήν. Υπάρχει η δυνατότητα, αναλύοντάς τα, να βρίσκουν τήν άπάντηση εκείνη, στην όποια άποσαφηνίζονται τά ερωτήματα που έπηρεάζουν τόν άνθρωπο σχετικά με τήν εξέλιξη τής ανθρώπινης. Η τέχνη είναι η ιδιαίτερη - ταυτόχρονα, αντιφατικά και άδιαχώριστα, ατομική και κοινωνική - και άρα τυπική, τυπο-δημιουργική εκδήλωση αυτής τής γενικής τάσης. Γι' αυτόν ακριβώς τό λόγο, κάθε κεφάλαιο τής τέχνης θα μπορούσε κιόλας να έχει σάν τίτλο του: «η αυτοσυνείδηση τής ανθρώπινης προόδου». Αν μπορούμε ν' ανακαλύψουμε τήν πορεία του ανθρώπινου είδους και να χρησιμοποιήσουμε αυτή τήν ανακάλυψη για τή δική μας ατομική εξέλιξη, τό χρωστάμε σέ μεγάλο βαθμό στην τέχνη, στα επιτεύγματα του καλλιτεχνικού αντικατοπτρισμού: με τόν ίδιο τρόπο που δεν θα μπορούσαμε να προοδεύσουμε, ούτε καν σάν άτομα, αν η ατομική μας μνήμη κι η συνείδηση, που πηγάζει απ' αυτόν τόν καθορισμό, δεν έρμήνευε κι αξιολογούσε τήν ίδια μας τήν εξέλιξη.

\* \* \*

Στά αισθητικά μου κείμενα άποσκοπούσα στο να καθορίσω τή θέση και τή λειτουργία τής παραγωγικής κι αντίληπτικής αισθητικής συμπεριφοράς, και στο να τή θεωρητικοποιήσω μέσα στα πλαίσια τής πραγματικής τάσης των ανθρώπινων πράξεων. Απ' αυτή τήν όπτική γωνία, ο ύποθετικός δυαδισμός τής άστικής άποψης του κόσμου και τής τέχνης, άποδεικνύεται ψευδοπροβλήμα. Αρχίζω με τό δυαδισμό τής ύποκειμενικότητας - αντικειμενικότητας, που άνάφερα. Ο άνθρωπος ζει και τήν ατομική του ζωή μέσα σ' έναν έξωτερικό κόσμο, που υπάρχει ανεξάρτητα απ' αυτόν. Έπομένως η ανθρώπινη πρακτική δεν μπορεί να γνωρίσει τή γνήσια ύποκειμενικότητα, ούτε τή γνήσια αντικειμενικότητα. Ακόμα κι η πιο αντικειμενική ανακάλυψη είναι προϊόν μεγάλων κι αυθεντικά ύποκειμενικών προσπαθειών, ενώ η ύποκειμενικότητα μπορεί να διαφοροποιηθεί και να γίνει βαθιά, πλήρης και παραγωγική, μόνο με τή σωστή ανακάλυψη τής αντικειμενικής πραγματικότητας. Κι άφου, αυτές οι δραστηριότητες του ανθρώπου διαδραματίζονται πάντοτε μέσα στα πλαίσια τής κοινωνικής ύπαρξης, άλληλεπιδρώντας άδιάκοπα, κάθε άφρημένη δυαδικότητα που έρμηνεύει τόν άνθρωπο, σάν κάποια ατομική και κοινωνική ύπαρξη, σάν αυστηρές κι άπόλυτες αντιθέσεις - πχ., η άποψη του Χάιντεγκερ για τόν άνθρωπο «που ρίχνεται» στην πραγματικότητα -, είναι λαθεμένη. Σύμφωνα με τόν Μάρξ, μόνο μέσα στην κοινωνία μπορεί ο άνθρωπος, ακόμα και ν' απομονωθεί. Όχι μόνο η άπομόνωση, η έσωτερική ανάγκη για μοναξιά, αλλά κι η ίδια η δυνατότητα να τήν πραγματώσουμε, ακόμα και στα πιο λεπτεπίλεπτα προβλήματα μορφής, είναι προϊόντα τής κοινωνικής προόδου. Η αληθινά μεγάλη τέχνη κι η γνήσια έμπειρία που άποχτάμε απ' αυτήν άπορρίπτουν, κι οι δυο έξ' ίσου, τή σχετικάσιή - δογματική άποψη ότι η ανθρώπινη ουσία μπορεί να εκδηλωθεί αληθινά μόνο σέ άμεσα κοινωνικές δραστηριότητες, σάν αυτό που όνομάζεται ιδιωτική ζωή να μόν ήταν παρά κάποιο, άμελητέο ίσως, «παραπρόμενό» της, και τήν προκατάληψη, που προέρχεται απ' τή χειραγωγημένη άλλοτριωση και ύποστηρίζει ότι τό έγώ, αυτό καθ' αυτό, μπορεί να είναι η βάση τής έπιτυχίας ή τής άποτυχίας του. Ο μαρξισμός όριοθετείται άπέναντι στην άστική κοινωνιολογία, περιβαλλοντολογία, κλ.π., όχι μόνο με τή ριζοσπαστική κριτική που άσκει στην κοινωνία και στον ιστορικισμό, αλλά έπίσης και με τήν αναγνώριση αυτής τής αισθητικής ενότητας του άτόμου και τής κοινωνίας. Έκείνο που διαμορφώνει τήν κοινωνία είναι η ανθρώπινη δραστηριότητα, κι η αντικειμενική κίνηση τής ιστορίας μπορεί να πραγματοποιηθεί μόνο με άτομα. Τό γεγονός ότι ο άνθρωπος μπορεί να γίνει ένα ανθρώπινο άτομο, και να μείνει μιά άπλή φυσική όλότητα, αποτελεί μιά κοινωνική όντότητα.

Ο προσεκτικός κι άμερόληπτος αναγνώστης των κειμένων που έχουν συγκεντρωθεί εδώ θα παρατηρήσει ίσως ότι οι προσπάθειες που έκανα πριν πενήντα χρόνια - αν και στηρίζονταν σέ λαθεμένα και μισόχτιστα θεμέλια - διείδαν αυτά τά προβλήματα. Αυτό πιθανόν να δικαιολογεί τό ότι εκδίδονται μαζί με άλλα ώριμότερα έργα. Ίσως δεν είναι έντελώς άσχετο τό ότι στη μοίρα και των δυο κατηγοριών επαναλαμβάνονταν ένα στοιχείο, παρ' όλες τίσ μεγάλες κρίσεις και τούς έσωτερικούς μετασχηματισμούς: αν τά πρωτόλειά μου δεν ήταν ευνοϊκά για τίσ έπίσημες λογοτεχνικές άποψεις, καθώς και για κείνες τής παρέας του Νουύγκατ, τότε οι πολλοί και διάφοροι κριτικοί των πιο ώριμων χρόνων μου - με τόν Λάζλο Ρούντας στον έναν πόλο και τόν Γκαροντύ στον άλλον - άντέδρασαν με τόν ίδιο τρόπο. Μέχρι εδώ λοιπόν, παρ' όλες τίσ αλλαγές που συνέβηκαν, υπήρχε στην εξέλιξη μου μιά κάποια ένότητα κατεύθυνσης.

Μτφρ. ΒΑΣΙΛΗΣ ΚΑΡΑΠΛΗΣ

## Φράντς Κάφκα



## Περιγραφή ένός άγώνος

Μετάφραση  
MARIA MENTZOY

νεφέλη

## Τρεις δίσκοι-στίγμα στο χώρο της ελληνικής δισκογραφίας

ΛΕΝΑΣ ΠΛΑΤΩΝΟΣ -  
ΜΑΡΙΑΝ. ΚΡΙΕΖΗ  
Σαμποτάζ

ΚΥΡΙΑΚΟΥ ΣΦΕΤΣΑ  
Χωρίς Σύνορα  
και  
Στό Δρόμο

Τό Σαμποτάζ σε μουσική Λένας Πλάτωνος και στίχους Μαριανίνας Κριεζή είναι στην κυριολεξία ένα σαμποτάζ στα λιμνάζοντα κατεστημένα νερά της αποπνικτικής παραγωγής των δισκογραφικών εταιριών.

Ο ουρανός της μουσικής μας ζωής μοιάζει με τον ουρανό της Αθήνας, έτσι όπως απλώνεται πάνω μας εδώ και πολλά χρόνια. Κόκκινος από τις ανταύγειες και τις αναθυμιάσεις μιας πόλης που αργοπεθαίνει. Ο συννεφιασμένος ουρανός της μουσικής μας ζωής θα 'λεγε κανείς ότι σκεπασμένος με μία μόνιμη ρύπανση της ελαφρολαϊκής, βλαχοντίσκο ή ψευδοπόπ δισκοπαραγωγής, φαίνεται τά τελευταία χρόνια να ταραξεται πότε πότε από κάποιες μεμονωμένες άστραπές - λάμψεις που δεν καταφέρνουν φυσικά να αναχαιτίσουν την κρίση και την ήχητική ρύπανση.

Τό αν τό Σαμποτάζ αποτελεί μία μεμονωμένη έκφραση ή δένεται οργανικά με μία σειρά από έργα που διαμορφώνουν σιγά-σιγά μία νέα πραγματικότητα στο μεταπολεμικό ελληνικό τραγούδι, είναι κάτι που δεν εξαρτιέται από έναν δημιουργό. Τόν ξεπερνάει και εξαρτιέται περισσότερο από τό σύνολο των έργων που μπορούν ή δεν μπορούν να φτιάξουν μία νέα πραγματικότητα, μία νέα φυσιογνωμία. Αυτή ή νέα πραγματικότητα πάλι, που ολοκληρώνεται μόνο εάν αφομοιωθεί με τή σειρά της μέσα σε μία πλατύτερη αυθεντική ελληνική πολιτιστική φυσιογνωμία, είναι τό έναγωνίο ερώτημα κάθε γνήσιας ελληνικής έκφρασης από τό Σολωμό μέχρι τόν Σεφέρη, από τόν Μάντζαρο μέχρι τόν Σκαλκώτα, τόν Σαββόπουλο, τόν Χατζιδάκι και από τόν Θεόφιλο μέχρι τόν Τσαρούχη.

«Στης ζωής τήν ερημο  
μέ μία γκαμήλα τρέχω  
μά στην καρδιά μου έχω  
μιά δαση γλυκιά  
κι αν φτάσεις Μαριλένα  
εσύ πριν από μένα  
περιμένε με απόψε  
στά πράσινα κλαδιά

Ραντεβού στην δαση στίς δέκα και  
τριάντα  
κοίτα μή χαθείς στά σκοτεινά  
ραντεβού στην δαση νά ζήσουμε γιά  
πάντα  
μέσα σ' ένα φρέσκο άνανά.

Έπαθα ήλιαση  
μέ ρίγος και ζαλάδα  
νά ψάχνω τήν Ελλάδα  
πού δεν υπάρχει πιά  
και τώρα πού θραδιάζει  
τό μόνο πού μέ νοιάζει  
είναι τά δύο σου μάτια  
στά πράσινα κλαδιά...

ακούμε στο τραγούδι Ραντεβού στην Όαση... Τό Σαμποτάζ είναι μία ακόμα αναζήτηση της Ελλάδας που δεν υπάρχει πιά. Τής Αθήνας που δεν υπάρχει πιά. Τής Αθήνας όμως που οι γεννημένοι γύρω στα 1950 πρόλαβαν στα καλοκαιριάτικα σινεμά τά καντά βράδια στο

Τροπικάλ ή στο Σινέ Παρί, με τις ταινίες του Ζορό και τά γουέστερ, με τά πνιχτά έρωτικά ραντεβού των εφήβων και τήν ύγρη καλοκαιριάτικη φυγή. Τό Σαμποτάζ όμως είναι ακόμα ή σύγχρονη Αθήνα του μετόν και τουμποτιλιαρισματος με τό σπασμωδικό έρωτισμό και πάλι με τή φυγή. Τής Αθήνας ιδωμένης μέσα από πολύχρωμα όνειρικά γυαλιά. Σχεδόν όλα τά τραγούδια ψάχνουν γιά κάτι τι και όνειρεύονται κάτι τι. Έχουν μία γοητευτική παρωχημένη περιθωρικότητα και σμίγουν τή ρομαντική αναζήτηση της χίτικης αγάπης με τή σκληράδα ενός φρικιού «μέ μάτια λήξερ και μαλλιά τυρκουάζ».

Αν χρησιμοποιήσει κανείς τόν κακομεταχειρισμένο όρο «ελληνικότητα» θά πει σ' ένα πρώτο άκουσμα ότι ή μουσική αυτή δεν είναι ελληνική.

Μουσικά κινείται μέσα σε μία σύνθεση στοιχείων από τή δυτική έντεχνη μουσική μέχρι τή ρόκ με σποραδικά ελληνικά και «ανατολίτικα» άκουσματα όπως στο Χίλιες και μία νύχτες σινεμά ή στο 'Αν μ' αγαπάς έλα νά κάνουμ' έρωτα, όπου υπάρχει ένας μακρινός Χατζιδάκις από τό Μεγάλο Έρωτικό.

Σχεδόν παντού αναμινούνται σοφά ό Μουσόρογκι με τόν Ραβέλ ή τόν Ντεμπνυσύ, αλλά και ό Μπράμς με τούς Led Zeppelin ή και με άλλα ρεύματα της Ρόκ, μέχρι και της Ρέγκε. Και όμως ό δίσκος είναι ελληνικός. Γιατί, πρώτ απ' όλα, τό έρωτικό είναι πλαστό. Ένας έλληνας, μία έλληνίδα δημιουργός δεν μπορεί παρά νά δημιουργήσουν ελληνικά. Αρκεί νά εκφράζουν τό δικό τους ρυθμό, τή δική τους ματιά, τό δικό τους βήμα, τούς ίδιους τους τούς νόμους. Τότε ή Ελλάδα υπάρχει αναγκαστικά μέσα τους. Αφήνοντας πάντως κατά μέρος τό θέμα αυτό, πού χρειάζεται μεγαλύτερη ανάλυση, μπορούμε νά πούμε ότι τό Σαμποτάζ αποτελεί μία σύγχρονη ελληνική Ρόκ μουσική. Κι εδώ χρειάζεται, ξανατονίζοντας τό στοιχείο της δημιουργικής αφομοίωσης ξένων επιδράσεων που είναι και τό πρώτο χαρακτηριστικό του δίσκου, νά έντοπίσει κανείς κι ένα δεύτερο καιρίο χαρακτηριστικό: όλα τά τραγούδια είναι χωρίς άμφιβολία έντεχνα επεξεργασμένα και προϋποθέτουν από τήν πλευρά του δημιουργού ιδιαίτερη μουσική παιδεία και τεχνική. Δεν έχουν τίποτα τό κοινό με τόν αυθόρμητο, απλό και συχνά άπλοϊκό χαρακτήρα των τραγουδιών του Νέου Κύματος της δεκαετίας του '60 ή με τό ύφος του πολιτικού τραγουδιού της δεκαετίας του '70... Πρόκειται γιά πιά πολύπλοκες και πιά έντεχνες μορφές μουσικής έκφρασης μιας νέας γενιάς μουσικών που μπαίνουν στή μουσική μας ζωή μ' ένα ανεπτυγμένο υπόβαθρο μουσικής παιδείας και γνώσεων. Μιάς παιδείας που σίγουρα βρίσκεται στο μεγαλύτερο μέρος της μέσα στή δυτική έντεχνη μουσική, αλλά πού οι προθέσεις των κατόχων της τήν οδηγούν σε μία δημιουργική κατάργηση των φραγμών ανάμεσα στα διάφορα είδη μουσικής όπως της ρόκ, της τζάζ, της ελληνικής παραδοσιακής και της «κλασικής».

Έτσι κι άλλως, πάντως, τό μεταπολεμικό ελληνικό τραγούδι γίνεται σιγά-σιγά όλο και πιά σύνθετο, όλο και περισσότερο δύσκολο, όλο και λιγότερο τραγουδιστικό. Τό ότι δεν τραγουδιέται δεν σημαίνει ότι χάνει τήν αξία του. Έπενεργεί διαφορετικά, εκφράζοντας συναισθηματικά και ιδεολογικά τόν άκροατή, χωρίς νά απαιτεί τήν αναπαραγωγή τους από τόν τελευταίο. Είναι σχεδόν κυριαρχικό: επιβάλλεται και μάς αναγκάζει νά δηλώσουμε αν μάς εκφράζει ή όχι και τίποτ' άλλο. Και αν μάς εκφράζει, από δω και πέρα μπορεί ν' άρχισι ένας άπεριόριστος τρόπος επικοινωνίας μαζί του, πιά έσωστρεφι-

κής, χωρίς αυτό νά σημαίνει μόνον έγκεφαλκή αλλά, αντίθετα, συχνά πολύ συγκινησιακά φορτισμένης. Ξαναγυρίζοντας τέλος στο Σαμποτάζ αξίζει νά ειπωθεί ότι οι στίχοι της Μ. Κριεζή, δεμένοι οργανικά με τή μουσική, δημιουργούν μία νέα κατάσταση στον ελληνικό στίχο. Είναι στίχοι ρόκ αλλά ελληνικού ρόκ. Είναι τεχνικά άψογοι, συμπυκνωμένοι, γεννάνε διαρκώς εικόνες, όπως κάθε σημαντικός στίχος τραγουδιού, όπως στο έξαιρετικό τραγούδι Σαμποτάζ:

### Δημήτρης Μαραγκόπουλος

«Τό τραίνο μέ τις κοϋκλες των ένοχών  
και των άραχνιασμένων παραμυθιών  
τό λένε Happy End Express γιά καμουφλάζ

σαμποτάζ  
Θά του κάνουμε σαμποτάζ

Οι κοϋκλες ταξιδεύουν ζευγαρωτά  
κρατώντας χαλασμένα ζαχαρωτά  
μέσα σε ρόζ και χρυσαφένια άμπαλάζ  
σαμποτάζ

Θά του κάνουμε σαμποτάζ

Κι αν αντί γιά τό τραίνο  
έκπροχιαστούμε έμεις  
ας πούμε πώς ακόμα  
γιά μάς είναι νωρίς  
ίσως νάρθουν άλλα παιδιά  
μέ μάτια λήξερ  
και μαλλιά τυρκουάζ  
και νά κάνουνε σαμποτάζ.

Τό Σαμποτάζ της Λένας Πλάτωνος και της Μαριανίνας Κριεζή έγινε όπως κάθε πραγματικό σαμποτάζ. Αθόρυβα, σχεδόν άνώδυμα, χωρίς διαφημίσεις, ζητώντας όμως τή θέση του μέσα

στο μεταπολεμικό ελληνικό τραγούδι, με τήν υπόσχεση ενός πολύ ένθαρρυντικού προχωρήματος.

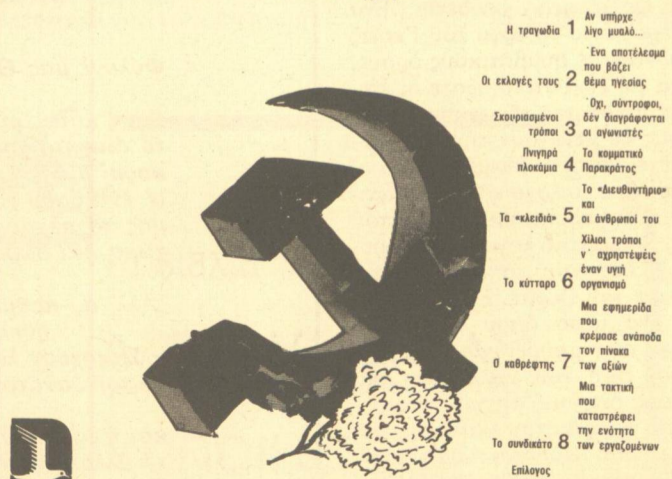
\* \* \*

Οι δύο δίσκοι του Κυριάκου Σφέτσα Χωρίς Σύνορα και Στο Δρόμο αποτελούν κι αυτοί μία νέα ριζοσπαστική αντίληψη μέσα στην ελληνική μουσική. Ιδιαίτερα στο δίσκο Χωρίς σύνορα γίνεται μία προσπάθεια σύζευξης της ελληνικής παραδοσιακής μουσικής με τήν τζάζ. Και οι δύο μουσικές φυσικά έχουν πρώτ' απ' όλα τό κοινό συνδυετικό στοιχείο του αυτοσχεδιασμού. Είναι ή πρώτη φορά (με εξαίρεση μία ακόμα ομάδα από Έλληνες μουσικούς) πού επιχειρείται στην ελληνική μουσική μία τέτοια σύζευξη. Τό πείραμα είναι έξαιρετικά δύσκολο και τό αποτέλεσμα, γιά νά δικαιωθεί σε σχέση τουλάχιστο με τις προθέσεις του δημιουργού, απαιτεί μία πολύ μεγαλύτερη πορεία κι ένα πλατύτερο κύκλο μουσικών, γιά νά μπορέσουν νά δεθούν πιά λειτουργικά τά ελληνικά θέματα με τήν επεξεργασία και τόν αυτοσχεδιασμό. Η ένορχήστρωση πάντως και, γενικότερα, ό ήχος είναι άψογος και δεν έχει νά ζηλέψει σε τίποτε από οποιαδήποτε ευρωπαϊκή ή άμερικάνικη τζάζ άνάλογο ύφους. Έκει όμως πού ό Κυριάκος Σφέτσας πετυχαίνει ένα πραγματικά καινούριο αποτέλεσμα είναι στο δίσκο με τόν τίτλο Στο Δρόμο, πού αποτελεί μία θαυμάσια σύνθεση μουσικής και ποιήσης, συγκεκριμένα τή Κατερίνας Γώγου, πού διαβάσει ή ίδια ποιήματα από τά βιβλία της Τρία κλικ άριστερά και Ίδιώνυμο. Δεν πρόκειται σε καμία περίπτωση γιά μουσική επένδυση. Η μουσική του Σφέτσα φωτίζει στην κυριολεξία τό κείμενο μέσα σ' ένα ένιαίο τελικά κλίμα από στοιχεία της ρόκ και της τζάζ μουσικής, πού είναι όμως κατά ένα αξιοθαύμαστο και ανεξήγητο τρόπο ελληνική ρόκ και τζάζ. Σ' αυτό άκριβώς τό υπόβαθρο, γίνονται από τό Σφέτσα τά πιά ουσιαστικά βήματα πού περιμένουν και τήν εξέλιξη τους.

Χωρίς άμφιβολία οι δίσκοι της Πλάτωνος και του Σφέτσα -χωρίς νά σημαίνει ότι δεν υπήρξαν μέσα στο 1981 και κάποιες άλλες ελάχιστες μεμονωμένες έξαιρετικές δουλειές- είναι εκείνοι πού δίνουν ένα ακόμα αληθινά νέο στίγμα στην αντιφατική και συγκεχυμένη πραγματικότητα του ελληνικού τραγουδιού.

## Τάσου Δήμου Ένα γαρύφαλλο που δεν τ' αφήνουν ν' ανθισει

Τι είναι και πως λειτουργεί  
το ΚΚΕ σήμερα



Εκδόσεις Γλάρος

ΘΕΜΙΣΤΟΚΛΕΟΥΣ 31 • ΑΘΗΝΑ 141 • ΤΗΛ. 36 18 457

- 1 Η τραγούδι 1 Αν υπήρχε λίγο μυαλό...
- 2 Ένα αποτέλεσμα που βάζει θέμα ηγεσίας
- 3 Οι εκλογές τους Όχι, σύντροφοι, δεν διαγράφονται οι σφαιριστές
- 4 Σκουριασμένοι τρόποι 3 Το κομματικό Παρακράτος
- 5 Πληγιά πλοκάμι 4 Το «Μεσοπρόθεσμα» και οι άνθρωποι του
- 6 Το «κλειδιά» 5 Χίλιοι τρόποι ν' αχρηστεύεις έναν υγιή οργανισμό
- 7 Το κίττρο 6 Μια εφημερίδα που κρέμισε ανάποδο τον πίνακα των αξιών
- 8 Το κηρύττης 7 Μια τακτική που καταστρέφει την ενότητα των εργαζομένων
- 8 Το συνδικάτο 8 των εργαζομένων

Επίλογος

# Τά μικτά μέσα είναι τό μήνυμα

## Κλάιβ Άιλις

**Παρακολουθώντας κανείς αυτά που συμβαίνουν έξω από τὰ όρια του χορευτικού κόσμου, δά διαπιστώσει ότι ο χορός σήμερα βρίσκεται σε κατάσταση που πριν μερικά χρόνια δά θεωρείτο αδιανόητη. Δέν είναι ανάγκη πιά νά πάτε στη Λυρική Σκηνή, ο «καινούριος» χορός είναι πιά πιθανό νά διεξάγεται στην τοπική σας βιβλιοθήκη, στο γυμναστήριο ή όπουδήποτε άλλο υπάρχει χώρος. Στην προσπάθειά τους νά τραβήξουν δεατές σ' ένα άλλο είδος χορού, πολλές ομάδες έχουν δανιστεί μεθόδους και από άλλα μέσα -τό λόγο, τό φίλμ, τά σλάιντς, τή γυμναστική- αλλά δέν έχουν πετύχει στην προσέλκυση μεγάλου άριθμού ατόμων.**

Τώρα οι δύο ιδέες νέων τρόπων πλησιάσματος του κοινού και εισαγωγής νέων μέσων έχουν γίνει με περίφημο τρόπο, δίνοντας έτσι μιάν ώθηση σ' αυτά τά στοιχεία, από τό νεαρό Άμερικό χορογράφο Στήβ Γκριτζ, στην καινούρια δουλειά του «3 Ραδιοφωνικοί Χοροί».

Μιά και τό φαινομενικά ασυμβίβαστο του μπαλέτου και του ραδιοφώνου κάνει τό πράγμα δύσκολο στη σύλληψη του περιεχομένου του, δέν είναι εύκολο για έναν άπλο άκροατή νά έρμηνεύσει τίς προθέσεις του Γκριτζ. Όρισμένα επίπεδα σκέψης είναι, παρ' όλα αυτά, άρκετά ξεκάθαρα. Ό Γκριτζ έλυσε τό πρόβλημα του ασυμβίβαστου βάζοντας τό εξής ερώτημα: Έάν κάνεις ένα μπαλέτο προορισμένο για τό ραδιόφωνο, πώς μπορείς νά χρησιμοποιήσεις τή φύση του χορού; Η άπάντηση που δίνει είναι, ότι αν τό μέσο ραδιοφώνου χρησιμοποιεί τόν ήχο και τό μέσο χορός τήν κίνηση, τότε μιá δουλειά που συγχωνεύει και τά δύο μέσα πρέπει νά έχει σαν αντικείμενό της τόν ήχο της κίνησης.

Αυτοί που γνωρίζουν τήν κυρίως δουλειά του Γκριτζ θά άναγνωρίσουν σ' αυτή μιá προέκταση των ιδεών του πάνω στο χορό, στην τέχνη και στο κοινωνικό σύνολο. Ό Γκριτζ άπορρίπτει σθεναρά τήν ιδέα ότι ο χορός ή οποιαδήποτε μορφή τέχνης έχει νά κάνει άποκλειστικά με τήν αισθητική. Έπιμένει στην άποψη ότι έχει νά κάνει με τήν κοινωνία, όπως είναι σήμερα δομημένη, ιδωμένη με τά μάτια του καλλιτέχνη που είναι άπαραίτητα ένας επαναστάτης στην τέχνη καθώς και στην κοινωνία: ότι ή άναπτυγμένη καπιταλιστική κοινωνία δέν έχει καμιά σχέση με τό «ώραίο» και ότι όποια τέχνη βλέπει τή λειτουργία της σαν παραγωγή ωραιότητας, ψεύδεται. Ένα μεγάλο μέρος από τό έργο του Γκριτζ είναι, μιλώντας με συμβατικούς όρους, έσκεμμένα μη έλκυστικό, ώστε οι επιφανειακές ποιότητες της γραμμής και της φόρμας δέ μειώνουν τήν αξία αυτών που έχει νά πει. Ίδωμένο μέσα σ' αυτό τό πλαίσιο τό έργο «3 Ραδιοφωνικοί Χοροί» αντιπροσωπεύει αυτό που είναι μέχρι σήμερα τό λογικό άποκορύφωμα του έμφυτου αντι-οπτικισμού της δουλειάς του Γκριτζ. Και τό τοποθετεί σ' ένα μέσο όπου τό όπτικό ουσιαστικά δέν μπορεί νά παρέμβει μεταξύ του νου του καλλιτέχνη και αυτών στους όποιους άπευθύνεται.

Αυτό όσο αφορά στην «καλλιτεχνική φιλοσοφία» που κρύβεται πίσω από τό έργο «3 Ραδιοφωνικοί Χοροί», αλλά τί γίνεται πράγματι σ' αυτούς;

Καθώς είναι φτιαγμένο (τό έργο) με μιá ριζοσπαστική μορφή, είναι έπιτακτικό νά γίνει άπόλυτα σαφές πριν άποπειραθεί κανείς νά έρμηνεύσει τό νόμά του.

Τό πρόγραμμα ξεκινάει με κάποιον ό οποίος άνακοινώνει διαβάζοντας τίς ραδιοφωνικές διαφημίσεις και, όπως με τόν Monty Python, είναι ουσιαστικά νά μη παραλείψει κανείς τό σημαντικό και αξιόλογο μέρος του προγράμματος. Μετά από λίγο ακούγονται νά μπαίνουν οι μουσικοί, χορδίζουν τά όργανά τους και ό μηχανικός ήχου κάνει τίς ήχητικές ρυθμίσεις.

Μετά από μιá παύση αρχίζουν νά παίζουν τό «Τέσσερα λεπτά και τριάντα τρία δευτερόλεπτα» του Τζών Κέιτζ, διασκευασμένο από τόν άδερφό του Γκριτζ για κουαρτέτο εγχόρδων και ρόκ συγκρότημα. Στη συνέχεια μπαίνουν οι χορευτές, ο πρώτος περπατώντας, ο δεύτερος τρέχοντας και από κει και πέρα είναι δύσκολο νά καθορίσει κανείς τί ακριβώς γίνεται, άκόμη και στερεοφωνικά. Μ' αυτό τόν τρόπο ο χορογράφος, αρχικά, έγκαθιδρύει τόν εκλεκτισμό του. Ό πρώτος χορός τότε ακολουθεί μ' ένα γρήγορο και συγκεχυμένο τέμπο, μέχρι τή στιγμή που ένα ευρύτερο αντι-άποκορύφωμα λαβαίνει χώρα, με τή χορευτική ομάδα νά σχηματίζει, θορυβώδικα και ευδιάκριτα, άνισες συναρμοσίες. Σέ στιγμές σαν αυτή είναι βασική ή ύπαρξη ενός καλού στερεοφωνικού δέκτη, που νά ξεχωρίζει σαφώς τά δύο κανάλια μεταξύ τους.

Ό δεύτερος χορός, αντίθετως, είναι άργος και ήρεμος. Οι χορευτές κινούνται ήσυχα πάνω στη σκηνή και άνακατεύονται με τούς μουσικούς. Κι αν ό άκροατής μπει στον πειρασμό νά αυξήσει τήν ένταση, καλό θά είναι νά άντισταθεί σ' αυτόν. Προς τό τέλος, όταν μερικοί από τούς χορευτές βρίσκονται άκόμη άνάμεσα στους μουσικούς, άκούγεται ένας εκκωφαντικός ήχος ενός ντεφιού που πέφτει στο πάτωμα κοντά σ' ένα μικρόφωνο.

Άν και μερικοί Άμερικό κριτικοί νόμισαν ότι αυτό είναι μιá εύφυής παράθεση από τίς όδηγίες του Στραβίν-

σκι στον έκτελεστή των κρουστών στην Πετρούσκα - τό νά πεταχτεί δηλαδή ένα ντέφι καταγής - θά ήταν σαν νά ξεφεύγουμε από τήν έπιτακτική άίσθηση της πληρότητας που χαρακτηρίζει όλο τό έργο. Είναι πιά πιθανό νά έγινε τυχαία, ικανοποιώντας έτσι και τό αλεατορικό άίσθημα του Γκριτζ. Δυστυχώς είναι άδύνατο νά είμαστε άπόλυτοι, άκόμη και αν ακούσουμε επανειλημμένα τήν ταινία, για τό κατά πόσο τό ντέφι πετάχτηκε έπιτηδες ή έπεσε.

Ό τρίτος χορός ήχογραφήθηκε στο κέντρο της πόλης Όκλαντ. Στην αρχή οι χορευτές ακούγονται στο δεξί κανάλι και ό κόσμος στο άριστερό. Στη συνέχεια μερικοί από τούς χορευτές κινούνται προς τό άριστερό κανάλι, όπου κατά διαστήματα συγκρούονται με κάτι που θά νόμιζε κανείς ότι είναι οι πιό χοντροί από τούς πολίτες. Βαθμιαία οι χορευτές που έμειναν στο δεξί κανάλι γίνονται όλο και περισσότερο στατικοί, και αυτοί που κινήθηκαν προς τ' άριστερό όλο και περισσότερο δυσκολοξεχώριστοι από τούς περαστικούς. Άν και αυτός είναι ό πιό μεγάλος σε διάρκεια από τούς 3 χορούς, είναι δομημένος με μεγάλη οικονομία και δέν σπαταλείται ούτε μιá κίνηση, δέν παρατηρείται ούτε μιá λάθος νότα. Έτσι έρχομαστε στο τέλος αυτής της σύντομης περιγραφής των τριών χορών.

Περί τίνος πρόκειται λοιπόν; Μήπως ο Γκριτζ εκφράζει τήν ουσιαστική ένότητα της τέχνης και της ζωής; Μήπως λέει ότι για νά είναι ζωτική ή τέχνη πρέπει νά ξεκινάει και νά έπιστρέφει στους ανθρώπους;

Ίσως αυτό είναι πολύ συγκεκριμένο. Μιά άποψη, άναφορικά με μιá τόσο τολμηρή και καινούρια δουλειά δέν θά ήταν τίποτ' άλλο από πειραματικές κρίσεις, ενώ, από τήν άλλη, θά μπορούσε νά θεωρηθεί σαν άδυναμία τό νά μήν άποπειραθεί κάποιος νά έρμηνεύσει τό βήμα του Γκριτζ μέσα στο άγνωστο. Μου φαίνεται ότι ή πρόθεσή του είναι νά εκφράσει τό περιεχόμενο που αυτός δίνει στην ουσιαστική ύποκειμενικότητα όλων των φαινομένων: καλλιτεχνικών και κοινωνικών, άπορρίπτοντας όχι μόνο τήν ιδέα ότι οι έρμηνείες της πραγματικότητας μπορούν νά είναι άντικειμενικές, αλλά και αυτή καθ' έαυτή τήν ιδέα της άντικειμενικότητας.

Άν πρόκειται νά άπορριφθεί ή άντικειμενικότητα, ποιá είναι ή άνάγκη ύπαρξης των φαινομενικά άντικειμενικών φαινομένων της μουσικής, του φωτός και της θεάς των ανθρώπων κινούμενων στο χώρο;

ΤΟ ΜΕΣΟ ΕΙΝΑΙ ΤΟ ΜΗΝΥΜΑ.

Άλλά εάν αυτή είναι ή πρόθεσή του, είναι τό μέσο του ταυτίσμο με τό μήνυμα; Η μήπως οι «3 Ραδιοφωνικοί Χοροί», που είναι άναμφισβήτητα «άπ' αυτόν» παρεμβάλλουν τήν ύποκειμενικότητά του σ' αυτήν του άκροατηρίου;

Ίσως ό ίδιος ο χορογράφος δώσει άπάντηση σ' αυτά τά ερωτήματα με τήν προσεχή δουλειά του για ραδιόφωνο, που είναι εύνόητο ότι θά αρχίζει με μιá παράκληση προς τόν άκροατή νά κλείσει τό ραδιόφωνο για τά επόμενα 15' λεπτά. Τό κύριο πρόβλημα που δέν έχει άκόμη λύσει είναι τί θά κάνει με όποιον άνοιξει τό ραδιόφωνο στα μισά της παρουσίας του έργου.

Μτφρ. ΓΙΩΡΓΟΣ ΣΙΔΗΡΟΠΟΥΛΟΣ

## Ζέφη Δαράκη

### Η ξεχασμένη λέξη...

Φύλαγέ μας Θεέ μου - τίποτα δέν είμαστε...  
Γιατί εκείνη κρεμότανε τώρα άπ' τό σκοινί  
στό πίσω μέρος του σπιτιού  
άκριβώς εκεί που στενεύει γκριζό τό φώς  
και κανείς κρυνώνει στην αύλή μετά τή δύση του  
ήλιου-

έκει κρεμότανε  
και τό κεφάλι της στό πλάι  
και τά μαλλιά της νωπά από τή νύχτα νά τά φυσάει  
τό φεγγάρι-  
τόσο διψούσαν άκόμη για ζωή  
Μά γύρω από τό σώμα της περασμένα σφιχτά  
δαχτυλίδια θανάτου  
και τό βλέμμα της ριγμένο στο χώμα σαν κάτι  
άκόμα ν' άναζητούσε  
με μιá στεγνή άπελπισία άδειασμένο πάνω στο  
δέαμα του κόσμου  
Και τά χείλη άμίλητα κι ή ξεχασμένη λέξη της  
άγάπης  
νά κατατρώει τό σκοινί σαν πουλί που ξέκοψε  
άπ' τό κοπάδι...

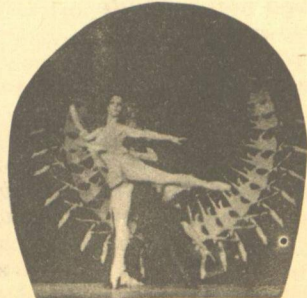
Φύλαγέ μας Θεέ μου - τίποτα δέν είμαστε

Γιατί κάτω άπ' τό παράλυτο σύννεφο κρεμότανε  
τό άκίνητο χρώμα σαν κάτι που άλλοτε ήταν τό  
κορμί μιáς νεκρής. Μά τώρα μήτε αυτό πιά Και  
σ' ένα βαθύ χαντάκι άχρηστου κρύου Και ό άνε-  
μος τό πηγαινόφερνε μυρίζοντας ξεβοτανισμένο  
χώμα και σωρούς καμμένα χόρτα

Άλλ' άς πούμε ότι τήν έλεγαν Ραχήλ... Πόσο δά  
ήθελε νά ψιθυρίσει

«Υπάρχουν λογής λογής σκοτάδια της καρδιάς  
μά του θανάτου τό σκοτάδι τίποτε δέν μου έπιτρέ-  
πει πιά  
και ή ζωή - αυτό τό σιγαλοπερπάτητο χλιαρό φώς  
τό άλλοτε τόσο τρυφερό για μένα  
ένα νεκρώσιμο στεφάνι στην άκαταστασία των  
άκόμη θερμών μου μαλλιών...»

(Άπό όμοτιπλη άνέκδοτη συλλογή)



# Κατεστημένο και αναζήτηση

«ΟΙ ΤΡΕΙΣ ΑΔΕΛΦΕΣ»  
του Άντον Τσέχοφ  
από την Κεντρική Σκηνή  
του ΕΘΝΙΚΟΥ ΘΕΑΤΡΟΥ

«Ο ΦΟΝΙΑΣ»  
του Μήτσου Εύθυμιάδη  
στο ΘΕΑΤΡΙΚΟ ΕΡΓΑΣΤΗΡΙ



Πένη Παπουτσή, Είρηνα, Αμαλία Γκιζά, Όλια, Άννη Πασπάτη, Μάσα.  
Οι τρεις αδελφές.

Δέν ξέρω αν τή στιγμή πού θά διαβάζονται οι γραμμές αυτές, τό έργο του Τσέχοφ θά παίζεται ακόμα ή αν ή νέα Διοίκηση του Έθνικου θεάτρου θά έχει στό μεταξύ ανακαλύψει τήν παρούσα «καλύτερα νά σου βγει τό μάτι...» κι έτσι θά έχει κατεβάσει τό έργο. Γιατί τό Έθνικό θέατρο, κάθε άλλο παρά καλό όνομα έχει κληρονομήσει απ' τήν εφτάχρονη Νέα Δημοκρατία. Τό ζήτημα όμως είναι πώς υπάρχει νέα Διοίκηση. Καί διόλου δέν τή συμφέρει νά «διαφημίζεται» μέ παραστάσεις σάν τίς «Τρεις Αδελφές» ή, μ' άλλα λόγια, μ' ένα άλλαλούμ, όπου οι κρωγμοί των ήθοποιών συναγωγίζονται τά τριξίματα των σάπιων καθισμάτων και των όστων του Τσέχοφ.

Επί σκηνής Έθνικου λοιπόν, ένα σωρό ήθοποιοί -μερικοί από τους οποίους αναμφισβήτητα καλοί- σουρνόντουσαν σάν χορός αρχαίας τραγωδίας, σκούζοντας και κλαίγοντας σάν κακοδασκαλεμένες Κλυταμνήστρες. Κι όσοι απ' αυτούς θέλησαν, γιά νά διασωθούν, νά μπουν στό πνεύμα του τσεχωφικού έργου, κρατούσαν σιωπές και στιγμές τέτοιες, πού τό έργο βούλιαζε σέ τεράστιες κοιλιές, σέ βαθμό πού νά τρομάζεις γιά τό μαζοχισμό σου σάν θεατή, και νά απορείς γιατί δέν ξεχνάς τά προσήματα και δέν φεύγεις από τή μέση τής παράστασης.

Τό Έθνικό Θέατρο μās έχει δώσει αναμφισβήτητα υπέροχες παραστάσεις αρχαίας τραγωδίας. Όμως, όταν, μέσω τής σχολής του, κυρίως, διδάσκει τους ήθοποιούς του νά κρατάνε ένα στυλ συγκεκριμένο και «φιαχτό», πού τό πλάσσουν τό ίδιο σ' όλα τά έργα, τότε τό αποτέλεσμα είναι μιά καλή παράσταση τραγωδίας και, ταυτόχρονα, ή κατακρούση των έργων του Τσέχοφ. Η παράσταση του έργου του Τσέχοφ, ήταν ένα συνονθύλευμα από πόζες, φωνακλάδια κρεσέντο, υπερβολικούς και αυθαίρετους τονισμούς, μπασιμάτα και όπερετίστικες αποχωρήσεις, όπου οι ήθοποιοί έβγαιναν, λέγανε τά λογάκια τους και φεύγανε. Κι έρχεσαι ν' αναρωτηθείς αν αυτή ή άπίθανα κακή παράσταση είναι σκηνοθετημένη απ' τόν Μιχάλη Κακογιάννη ή αν έβαλαν στην είσοδο τ' όνομά του γιά νά τραβήξει κόσμο. Γιατί δέν είναι δυνατό ένας καταξιωμένος σκηνοθέτης νά ρισκάρει τόσο πολύ τό όνομά του.

Τό πρόβλημα όμως παραμένει. Κι ίσως θά 'ταν άδικο νά κατηγορηθούν μόνο οι ήθοποιοί γιά τήν παράσταση. Αυτή πού πρέπει, γιά άλλη μιά φορά, νά βρεθεί κατηγορούμενη γιά τήν κατακρούση του άριστουργηματικού αυτού θεατρικού έργου, είναι ή νοοτροπία πού έχει γιά δεκαετίες βασιλέψει στό Έθνικό Θέατρο. Μιά νοοτροπία γερασμένη και ξεπερασμένη - φευ, όμως, ζώσα - πού διδάσκει τή μεγαλοστομία και τό κυνικό στους ήθοποιούς. Καί αν δέν φαίνεται σ' άλλες παραστάσεις αυτή ή νοοτροπία, τουλάχιστον μέ τό έργο του Τσέχοφ, τό Έθνικό πρέπει νά έρθει αντιμέτωπο μέ τήν πραγματικότητα. Ο Τσέχοφ δέν ανεβαίνει χωρίς μέθοδο Στανισλάβσκι. Κι αν τό Έθνικό δέν θέλει ακόμα νά τήν αποδεχθεί, τουλάχιστον μήν ξανατολήσει ν' ανεβάσει Τσέχοφ. Τσέχοφ σημαίνει σιωπές, λεπτές αποχρώσεις

των χαρακτήρων, ανεβάσματα και σταματήματα, απότομα και τραγικά από μόνα τους, αλλά και άνευ όρων «δόσιμο» του ήθοποιού στό ρόλο, φθορά και άκμή του στην προσπάθειά του νά μή δείχνει αλλά νά είναι άληθινός, σέ μιά άπόσταση από τό ρόλο άφογα ισορροπημένη, έτσι πού νά μή χάνεται ούτε στιγμή ο έλεγχος πάνω σ' αυτόν. Όμως, και ήθοποιοί σάν τόν Κ. Καστανά ή τόν Ι. Ψαρά, πού προσπάθησαν νά αποδώσουν έτσι τους ρόλους τους, χάθηκαν μέσα στό...γενικό συμπαρασυρό.

Οι ήθοποιοί ήταν άπαράδεκτα κραυγαλέοι εκεί πού χρειαζόταν πάθος μυστικό και σιωπή και μαγεία. Γιατί κανένας πλέον σήμερα - εκτός από τό Έθνικό - δέν μπορεί, αν όχι νά δεχθεί άπόλυτα, πάντως νά βγάλλει διδάγματα από τή δουλειά ΚΑΙ του Στανισλάβσκι, πού πρώτα στά έργα του Τσέχοφ διδάξε τήν τεχνική του.

Κι αν τό ρεπερτόριο του Έθνικου είναι πλούσιο, δυναμικό και μοντέρνο, αυτό δέν αποκτά ιδιαίτερη βαρύτητα, απ' τή στιγμή πού δέν υπάρχει ριζική άλλαγή νοοτροπίας. Κι αν οι ήθοποιοί του Έθνικου έχουν δυνατότητες, δέν υπάρχει τό κατάλληλο κλίμα γιά νά τις αναδείξουν. Φαίνονται σά νά βιάζονται νά πούνε τά λόγια τους νά τελειώνουν - δημόσιοι υπάλληλοι γάρ...

Όλα στό θέατρο τής Άγίου Κωνσταντίνου μυρίζουν μούχλα. Από τους μακάβριους άρχαιασμένους πολυέλαιους και τίς γάτες - ναι, τίς γάτες πού προφανώς τίς έχουν αφήμενες γιά νά κηνηγάνε τά ποντίκια, αλλά αυτές προτιμούν νά εμφανίζονται τρεις-τρεις στή σκηνή σέ ώρα παράστασης, προκαλώντας τά γέλια του κοινού και τόν ψυχικό κλονισμό και των πλέον υγιών ήθοποιών - μέχρι τους κλητήρες τής εισόδου, πού θυμίζουν είσοδο κάποιου οργανισμού μέ τρομερά οικονομικά έλλείμματα, παρά Έθνικό Θέατρο, κι από τους ήθοποιούς μέχρι τους σκηνοθέτες, σκηνογράφους κλπ, πού φαίνονται άποκλεισμένοι σ' αυτή τήν ποντικοπαγίδα. Η Κρατική μας Σκηνή, μέ τίς «Τρεις Αδελφές» του Τσέχοφ, άπόδειξε περίτρανα πιά πώς κυκλοφορεί σάν φάντασμα καιρών άλλοτιών στά θεατρικά μας πράγματα, υπεροπτική, κουφή και ξεπερασμένη από τόν ίδιο τόν καιρό. Η καινούργια Διοίκηση του Έθνικου, πού συγκαταλέγει ανάμεσά της αξιόλογους ανθρώπους, έχει νά κάνει -και πρέπει νά κάνει- ριζικές άλλαγές. Άλλαγές όμως...

Φαίνεται πώς ή πορεία προς τήν ώριμότητα σέ κάποιους ανθρώπους ακολουθεί τούς νόμους τής διαλεκτικής: κάνει ποιοτικά άλματα. Κάτι τέτοιο συμβαίνει και μέ τόν Μήτσο Εύθυμιάδη. Τά μέχρι σήμερα δείγματα δουλειάς πού

μās έχει δώσει, άποδεικνύουν αυτό ακριβώς.

Ξεκινώντας από τους Προστάτες, ο Μήτσος Εύθυμιάδης, έδωσε ένα έργο πού αν και δέν μπορεί νά χαρακτηριστεί ως πρωτόλειο, πάντως είχε έγγενή προβλήματα και «έχανε» μέσα στην τόση άπλοικότητα πού τό χαρακτήριζε. Κι αν δέν υπήρχε ένας Κούν νά τό εμπλουτίσει σκηνοθετικά, νά τό ανεβάσει και νά τό αναδείξει, ίσως νά μήν είχε καν άκουστεί ούτε τό έργο, ούτε ο συγγραφέας.

Ο Φώντας, πού είδαμε πριν μερικά χρόνια, ήταν όχι ένα, αλλά πέντε σκαλοπάτια πιά πάνω! Αποφεύγοντας τό κλισέ, ο Μ. Εύθυμιάδης ξαφνιάζει μέ τόν Φώντα - ένα έργο κόντρα, πέρα γιά πέρα, σέ σχέση μέ τους Προστάτες. Ο συγγραφέας πέρασε μέ άνεση από τό ένα είδος θεάτρου σέ άλλο, άκρω αντίθετο. Όμως και ο Φώντας είχε άρνητικά στοιχεία. Η θεματολογία του λ.χ. σήμερα φαντάζει φθαρμένη, γιατί ήταν ή εύκολη λύση γιά τους Έλληνες θεατρικούς συγγραφείς.

Τώρα όμως, μέ τό Φονιά, ο Μ. Εύθυμιάδης κάνει ένα ακόμα πιά έντυπωσιακό άλμα στή θεατρική του πορεία. Δέν είναι μόνο πού διαθέτει σάν έργο, Ο Φονιάς, όλες τίς βασικές θεατρικές άρετές. Είναι πού διαθέτει ένα πλεονέκτημα σπανιότατο γιά τά έλληνικά θεατρικά δεδομένα: παγκοσμιότητα. Μ' άλλα λόγια, μπορεί ν' ανεβεί σέ οποιαδήποτε γωνιά τής γης, χωρίς νά χάσει ούτε χιλιοστό από τή δύναμη και τήν άμεσότητά του. Είναι ένα γεγονός άξιοσημείωτο γιά τά έλληνικά έργα πού συνήθως μπορούν άποκλειστικά και μόνο νά άπευθύνονται στό έλληνικό κοινό. Στο Φονιά υπάρχει μιά άλλη διάσταση, πού τόν κάνει ένα από τά σημαντικότερα νεοελληνικά έργα. Η θεματολογία του είναι έλληνική

αλλά και παγκόσμια. Τό ζεύγος των βολεμένων αλλά γεμάτων ενοχές μικροαστών, ο Φονιάς και ο συγκρατούμενος ταρζάν δέν είναι μόνο έλληνικό φαινόμενο. Τό ίδιο και οι σχέσεις πού δένουν και χωρίζουν αυτούς τους ανθρώπους, οι σκέψεις και οι αντιδράσεις τους.

Ο Φονιάς (Άντώνης Άντωνίου) άπολύεται από τή φυλακή και γυρίζει στό πατρικό του σπίτι, πού τώρα μένει ή αδελφή του (Χ. Σιμοπούλου) μέ τόν άντρα της (Ντίνος Λύρας). Μαζί του φέρνει έναν συγκρατούμενό του, τόν Ταρζάν (Χ. Μάνεσης). Διαδοχικά αρχίζει ένα παιχνίδι λεόντων μέσα στό ίδιο κλουβί, γιά νά φανεί πρώτα ή πραγματικότητα των φυλακών, ύστερα ή αντιμετώπιση των «εκτός των τειχών» από τους κρατούμενους, γιά νά καταλήξει, θαρρείς, σ' ένα παιχνίδι πεπρωμένου.

Μέ μαεστρία ο Μ. Εύθυμιάδης ξεκινάει από τήν κλασική θεατρική φόρμα, γιά νά προχωρήσει σ' ένα ιδιόρρυθμο ψυχολογικό θρίλερ, πέρα γιά πέρα έλληνικό, πού τό χειρίζεται μέ άπόλυτο έλεγχο καταστάσεων και λόγου. Άδρά και σέ δεύτερο επίπεδο ξεπηδάει ένας κόσμος ανθρώπων, πού ο καθένας έχει αναλάβει κάποιο ρόλο πού είναι άδύνατο νά τόν άρνηθεί, έτσι πού νά μοιάζει πώς τά πάντα καθορίζονται από κάποιο πεπρωμένο. Όμως στό πρώτο επίπεδο άνάλυσης του έργου φαίνεται πώς αυτό πού λέμε πεπρωμένο είναι ανθρώπινο δημιούργημα - μιά συνέχεια του παράλογου στον κόσμο.

Στόν Φονιά υπάρχουν σφιχτοί διάλογοι μέ συνεχείς έξάρσεις, καλοκουρδισμένη σκηνοθεσία και σαφή τοποθέτηση των ρόλων από τους ήθοποιούς. Η Χ. Σιμοπούλου άποδίδει άδρά και καθόλου άβανταδόρικα τό ρόλο της. Λιτή έρμηνεία πού θυμίζει ύποκριτική γιά κινηματογράφο, μιά φιγούρα «ψυχρή» και μέ έσωτερικό παίξιμο, πού ανεβάνει σωστά και σίγουρα προς τήν έκρηξη. Ο Ντίνος Λύρας είναι τό ίδιο λυτός και σωστός στό ρόλο του μικροαστού. Ο Χ. Μάνεσης, τώρα, είναι ή μεγάλη άποκάλυψη τής παράστασης. Κυριολεκτικά άλωνίζει. Μέ έκπληκτικό ταπεραμένο και ένα «δόσιμο» παθιασμένο στην έρμηνεία του ρόλου του, ξαφνιάζει, και δημιουργεί έναν συγκλονιστικό κατάδικο. Δέν θά ήταν υπερβολή αν λέγαμε πώς και μόνο γιά τήν έρμηνεία του Μάνεση, αξίζει νά δει κανείς τήν παράσταση.

Τέλος, ο Άντώνης Άντωνίου, πού όλοι αναγνωρίζουμε τό σπουδαίο ταλέντο του, δημιουργεί έναν Φονιά ολοκληρωμένο, αλλά σέ όρισμένες στιγμές γίνεται πιά υπερβολικός απ' όσο άπαιτεί ο ρόλος.

Αν ο Φονιάς δέν είναι ή καλύτερη παράσταση τής χρονιάς, είναι πάντως σίγουρο πώς πάει μπροστά τό έλληνικό θέατρο.

ΛΕΥΤΕΡΗΣ ΚΥΠΡΑΙΟΣ



τά βιβλία τής «γνώσης»

Δ. Π. ΠΑΠΑΔΙΤΣΑΣ

(Πρώτο Κρατικό Βραβείο Ποίησης 1981)

ΠΟΙΗΣΗ, 2

ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΓΝΩΣΗ, ΓΡ. ΑΥΞΕΝΤΙΟΥ 26, ΙΛΙΣΙΑ  
ΑΘΗΝΑ 621, ΤΗΛ. 7794879 - 7786441





Οι Μικρές σιωπές του Γιώργου Καλιεντζή προκύπτουν από άμεσες σχεδόν ζωντανές εικόνες ενός χώρου ο οποίος χάνει μ' έκπληκτικό ρυθμό τη φυσιογνωμία του. Έτσι, οι λέξεις, δίνοντας έμφαση σ' αυτή την πλαστικότητα, γίνονται αφ' ενός αντικείμενα γνώσης, αφ' ετέρου σημεία αυτογνωσίας. Ταυτόχρονα αντικατοπτρίζουν την αίσθηση του βιωμένου με ρεαλιστικό τρόπο. Προπαντός όμως σηματοδοτούν μία ένταση ιστορικής συνειδησίας έκφραζόμενη με στοιχεία σαρκασμού και ειρωνείας. Αυτή ακριβώς η τεχνικοποιημένη έκφραση έχει τη δυνατότητα να προσδώσει διαστάσεις στο στίχο, καθώς δεν δημιουργεί ένα μονοδιάστατο έννοιολογικό πλαίσιο αλλά πολλαπλό.

*Φοράς τή μπλέ Λακόστ μπλουζά  
καί τό στήθος σου δείχνει πιά όμορφο  
Τό περπάτημά σου μέσ στό στενό Λιβαίς  
είναι μιά κίνηση ιεροτελεστείας*

Όλος ο κόσμος τής μόδας και τών διαφημίσεων προσπαθεί να συνενωθεί σ' ένα κοινό πρόγραμμα στόχων· δίνει μεγαλύτερη έμφαση στό αντικείμενο έτσι ώστε ή κατανάλωση να κατέχεται από μιά παθητική άναμνη. Νά εξαρτάται δηλαδή από τό αντικείμενο και, τέλος, να τό θεωρεί άναγκαίο, άπαραίτητο.

Οι στίχοι του Γ.Κ. μεταφέρουν αυτή τήν παγωμένη άντικειμενοποίηση. Χωρίς γλωσσική εκζήτηση ή

επιτήδευση όροθετούν τόσο τό μορφικό όσο και τό ιδεολογικό περίγραμμα προσώπων-πραγμάτων.

Από τήν άλλη πλευρά ύπάρχει μιά συγκεκριμένη αντίληψη τής καθημερινής ζωής ως και τών άντικειμένων πού τήν συνθέτουν. Τ άντικείμενα αυτά άπομονώνει ο Γ.Κ. δένοντας τή λειτουργία τους με τό βίωμα και τόν ιδιαίτερο ψυχισμό τών προσώπων. Έτσι κατορθώνει παράλληλα ν' άπελευθερώσει και τήν αισθητική τους άγωγή, πού σε πολλά σημεία άναγνωρίζεται ως συγκίνηση, άπογοήτευση, πίκρα κλπ., οδηγώντας πάντα τό πρόσωπο σ' ένα άλλο επίπεδο ψυχικής αντίδρασης.

*Σέ χαιρετούσα κι όλο ξεμάκρανα*

*ώσου σηκώθηκα και χόρεψα  
ζεμπέκικο*

Άν εξαιρεθούν όρισμένα άπλοϊκά - σ' έκφραση και νόημα - ποιήματα, ή συλλογή διαπνέεται από στίχους με κοινωνικά κι αισθηματικά ένεργήματα, τά όποια κατακτούν τήν άνάγνωση με τή χρήση ενός άπλου λεκτικού όργάνου.

ΚΩΣΤΑΣ ΓΟΥΛΙΑΜΟΣ

## Ξένη πεζογραφία

ΜΑΡΙΟ ΒΑΡΓΚΑ ΛΙΟΣΑ

*Η πόλη και τά σκυλιά*  
Όδυσσεάς, Άθήνα 1981, σ. 436

Ό κλειστός στρατιωτικός βίος άσκει μιά ιδιαίτερη έλξη στους συγγραφείς. Η στρατιωτική ζωή προσφέρει ιδεώδεις συνθήκες, περίπου εργαστηρίου, για τή σπουδή ποικίλων και ειδικών ένδιαφερόντων: κοινωνιολογικών, ιατρικών, επιδημιολογικών, σωματομετρικών, επιστημονικών, μεταβολικών κ.ο.κ. Ό στρατός διαθέτει ένα καταλογογραφημένο έμφυχο δυναμικό, πού χρησιμοποιούμενο κατά τό δοκούν, συνήθως ως άδρανές ύλικό, άποτελεί έδαφος πρόσφορο για τήν άσκηση και τή μελέτη του φαινομένου τής έξουσίας (τόσο τής βίας, όσο και τής ύποταξης), καθώς και τήν άνάπτυξη κάθε είδους παρασιτισμού (προμηθευτές, ράπτες, καθηγητές, χοροδιδάσκαλοι, ύδραυλικοί, διαφωτιστές, κουρείς), τήν διάθεση σειρών προϊόντων (τουρπίτες, γλυκά, άναψυκτικά, πατάτες, μήλα, έμβλήματα, λεξικά, βιβλία, κινηματογραφικές ταινίες, θεατρικές παραστάσεις, χορωδιακές έμφανίσεις, λόγοι, ποιήματα, όμιλίες, διαλέξεις) και, έν γενεί, για τήν πολύμορφη καταπίεση τής ανθρώπινης φύσης. Άποθέωση αυτού του κλειστού, πειραματικού μοντέλου, άποτελεί ή στρατιωτική σχολή, όπου οι χλωροί (και, όχι σπάνια, κάπως προικισμένοι) νέοι, πού για λόγους άνεχειας, άγνοιας, ή, και μαιοδοξίας έγκλειούνται εκεί, άφήνονται έρμαιοι στίς συνέπειες του έκάστοτε έν ισχύι και πρό πολλού ξεπερασμένου κανονισμού. Στήν πραγματικότητα, άφήνονται έρμαιοι τών αντίληψεων και τών βιωμάτων τών έκάστοτε διοικήσεων - προσώπων, δηλαδή, πού τά ίδια, για δικούς τους (άτομικούς, ή, και ιδιοτελείς) λόγους, επιδίωξαν και έπιτύχανε αυτή τή θέση και τήν τοποθέτηση, χωρίς (πολλές φορές) να διαθέτουν τήν στοιχειώδη (έστω) επαγγελματική έπάρκεια - άσε, πιά, τίς παραπέρα δυνατότητες, όπως τό ήθος, ή εύθύνη, ή, οι γνώσεις...

Έτσι, έκ προοιμίου, σε άλλο επίπεδο κινείται και τυρβάζει ή διοίκηση, και σε έντελώς άλλο οι μαθητές - και, κατ' έξοχην εκείνοι, πού φοιτούν κανονικά σε σχολές πανεπιστημιακές, προκειμένου να άποτελέσουν μόνιμα και ειδικά στελέχη του στρατεύματος (γιατροί, κτηνίατροι, όδοντίατροι, φαρμακοποιοί, δικαστικοί κ.ά.).

Δέν είναι αυτή ακριβώς ή περίπτωση του μυθιστορηματος *Η πόλη και τά σκυλιά* (καίτοι ύφίστανται συντριπτικές άναλογίες), και άς σημειώνεται, κάπως άνεύθυνα στο όπισθόφυλλο του βιβλίου «ή πλοκή διαδραματίζεται σε μιά στρατιωτική σχολή...». Στήν τυπογραφία μας, ο έπιμελητής εκδόσεως εξακολουθεί πολλές φορές να θεωρείται είδος άγνωστο, πολυτελής, ή, και άχρηστο - έξ ου και ο εκδότης αυτού του βιβλίου, με τό λανθασμένο και άτελέστατο είσαγωγικό σημείωμα, τά τυπογραφικά του λαθάκια, τίς μεταφραστικές άβλεψεις, τήν έλλειψη μιάς στοιχειώδους πληροφόρησης για τό Περού τής

έποχής του βιβλίου και, ειδικότερα, για τήν πρωτεύουσα, τή Λίμα (άφου ή τοπογραφία τής Λίμα παίζει τόσο σημαίνοντα ρόλο στην άφήγηση, τής όποιας και άποτελεί έναν από τους κύριους άξονες άναφοράς, με τίς λυρικότατες περιγραφές τών δρόμων, τών πάρκων, τής βόλτας, τής γειτονιάς κλπ), ύποβαθμίζει (ο εκδότης!) τήν δουλειά του συγγρα-

φέα και δυσκολεύει (ο εκδότης!) και τήν άνάγνωση του βιβλίου, μιά και ο έλληνας άναγνώστης καλείται άφελέστατα να άναγνωρίσει τήν χώρα και τόν χώρο, λές και πρόκειται για τά Μεσόγεια, τά Έξάρχεια, ή, τό Κολωνάκι! Πάλι καλά (και όφείλουμε χάριτες γι αυτό), πού τό βιβλίο στοιχειοθετήθηκε με ώραία και ευάναγνωστα στοιχεία!

Δέν πρόκειται, λοιπόν, περί στρατιωτικής σχολής, αλλά για ένα ειδικό κολέγιο, διοικούμενο από στρατιωτικούς κατά τά πρότυπα τών στρατιωτικών σχολών, σχολείο μάλλον λαϊκό (όπως μαθαίνουμε στή σελίδα 246), οι τρόφιμοι του όποιου είναι περαστικοί από τόν στρατό (σελίς 190), όνομάζονται μετά τρία χρόνια φοίτησης έφεδροι άνθυπολοχαγοί, άφου δε άποφοιτήσουν, ακολουθούν διάφορα άλλα επαγγέλματα (μηχανικοί, δικηγόροι, γιατροί), σπανιότατα δε κάποιος συνεχίζει, άλλου, για μόνιμος άξιωματικός. Πρόκειται, ούσιαστικά, για ένα είδος άναμορφωτήριου, προορισμένου να μεταλαμπαδεύσει στους μαθητές τά άιώνια άστικά νάματα. Η διαφορά είναι σημαντική, όχι γιατί οι διαπιστώσεις και οι προτάσεις του Λίόσα δέν έχουν γενικότερη ισχύ (τουλάχιστον για τό Περού), αλλά γιατί ο συγγραφέας χρησιμοποιεί άποδεικτικό ύλικό άλλης ποιότητας, άφου άλλες είναι και οι προοπτικές τών ήρώων του.

Έτσι ένα κείμενο με κάποιες δυσκολίες στην άνάγνωση (οι ήθοιοι του Λίόσα έναλλάσσονται συνεχώς, άφαιρούν δε τά προσωπεία τους μόνο στίς τελευταίες σελίδες του βιβλίου), καθίσταται στα έλληνικά χωρίς λόγο δυσκολότερο και (καμιά φορά) άκατανόητο.

Και όμως πρόκειται για έξαιρετικό βιβλίο. Οι ειδικοί περί τήν λογοτεχνία τής λατινικής άμερικής, όπως ο Φ.Δ. Δρακονταειδής, θά ήταν εύκατο να μάς έδιναν μερικούς όρους συγκρίσεως.\* Ό συντάκτης αυτού του σημειώματος, δέν διαθέτει τέτοιες γνώσεις, αλλά μόνο μερικές έμπειρίες συγγενικές προς τό πρωτογενές ύλικό του βιβλίου, τήν άξιοπιστία του όποιου μπορεί με άρκητή άκρίβεια να έλέγξει.

Ό Λίόσα χρησιμοποιεί και άντιπαραθέτει, για να άναπτύξει τόν μύθο του, τό δίπολο σχολείο - πόλη. Η ιστορία, πού διαδραματίζεται στο ειδικό αυτό σχολείο, όδεύει κανονικά μέσα στο χρόνο, ο όποιος και κομματιάζεται με τόν παραδεγεμένο, παραδοσιακό τρόπο. Άντίθετα ή ιστορία στην πόλη, έξελίσσεται συνήθως άντίστροφα (πρό τήν ροή του χρόνου, με άσυνχεείς άναδρομές (θα άποφύγω να χρησιμοποιήσω τόν γνωστό κινηματογραφικό όρο, για λόγους, πού θά έξηγησω πιά κάτω). Ό άφηγητής αλλάζει τά προσωπεία και τά πρόσωπα με ταχύτητα ταχυδακτυλουργού, προσφέροντας στον άναγνώστη, μέσα από τό παιχνίδι του χρόνου, ψηφίδα ψηφίδα τά γεγονότα και τίς καταστάσεις του μύθου, καθώς και τόν χαρακτήρα τών ήρώων.

Όπως είναι έπόμμενο, ή άντιστικτική αυτή τεχνική θά οδηγήσει, κάποτε, στή σύμπτωση τών επί μέρους κινήσεων του χρόνου και του τόπου: τότε ή άφήγηση τής πόλης θά καταστεί ο ένεστώτας χρόνος του βιβλίου, τά πρόσωπα θά άρχίσουν να συναρμολογούνται και να άναγνωρίζονται, και τά σχήματα να παίρνουν μορφή - άκριβώς όπως τακτοποιείται, με τήν κατάλληλη κίνηση, ο άπό γυαλί χρωματιστός κόσμος ενός καλειδοσκοπίου. Πρόκειται για μιά γραφή μεγάλης τεχνικής, ή όποια ύπερφαλαγγίζει, στο επίπεδο του διαλόγου, τίς δυνατότητες άκόμη και του κινηματογράφου, στο πιά οικείο του παιχνίδι, τό παιχνίδι δηλαδή του χώρου και του χρόνου.

\*Εδώ δέν μπορώ να παρακάμψω κάποια παρένθεση. Άποφεύγω συστηματικά να όνομάσω αυτού του

### Κατερίνα Άγγελάκη - Ρούκ

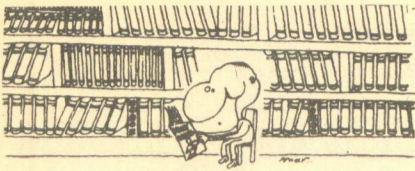
#### Στόν Κουρέα

*Άσπρο τριαντάφυλλο  
ή πετσέτα του κουρέα  
γύρω άπ' τό πρόσωπό σου  
πού σάν μαμούνι λαμπερό  
στά πέταλλα καρφώδη.  
Τούφες τούφες στο πάτωμα  
οι μέρες μου πού σ' άγαπούσα τόσο,  
ένω ψαλίδιζε ο πολύλογος  
αισθητικός τής κεφαλής  
ό,τι περιττό φυτρώνει μέσ τό χρόνο.  
Άχ! και σ' έκανε ο άσυνείδητος αυτός  
άκόμη πιά ώραίο·  
γράφτηκε καθαρά ή κατηφόρα τών φρυδιών  
και κάτω άπ' τους νεφρίτες τών ματιών  
μισάνοιγαν τά άνθη σου, τά χείλια.  
Τό μαγαζί τυλώνονταν μέσα μου  
με κάθε λεπτομέρεια,  
σιγά σιγά τό τίποτα  
πού δάτανε σε λίγο ή ζωή μου  
δίχως σενα,  
έμπαινε σουρνάμενο  
στον παρφουμαρισμένο χώρο.  
Μές τόν καθρέφτη γέλασες,  
διπλώθηκα στα δυό  
πού σ' είχα και δά σ' έχανα  
σάν τή ζωή πού σταματάει  
κλασική μ' ένα ψαλίδι.*

#### Μεγάλη Τετάρτη

*Πρός τήν Άκρόπολη μιά Μεγάλη Τετάρτη... Νά  
λοιπόν πού κέρδιζε έδαφος ο ύποψήφιος δανατός  
μου κι έγώ άνέβαινα με τό σαράβαλο μηχανάκι τής  
καρδιάς μου, τά ζωώδη ένστιχτά μου όλα σ' ένα  
κουτί κλεισμένα. Έγραφε ΕΡΩΤΑΣ άπ' έξω και τό  
κρατούσα παραμάσχαλα. Καμπάνες συμπλήρω-  
ναν τή παραχακτική εικόνα του τετελεσμένου κι ο  
μπλέ σκηνοθέτης ψηλά, πάντα άνικανοποίητος,  
φώναζε τους κομπάρσους νόντικες να ξαναπιά-  
σουν τή σκηνή άπ' τήν αρχή. «Ζηλεύω τόν Χριστό.  
Λάτρευσε τά πάθη του κι ένδουσιασμένος με τή  
λύση πού θρήκη, έβαλε τέλος σ' όλες τίς έρωτικές  
ιστορίες του με τόν κόσμο». Έλεγα στο συνοδό  
μου πού θάδιζε δίπλα μου σκυφτός γιατί τόν  
θάρανε ή εύθύνη του ώραίου.*

(άπό τό βιβλίο *Έναντιος Έρωτας*  
πού δά κυκλοφορήσει σύντομα).



είδους τήν τεχνική κινηματογραφική (όπως συνήθως γίνεται στις παρουσιάσεις βιβλίων), επειδή πιστεύω, πώς ακριβώς τό αντίθετο συμβαίνει. 'Ο κινηματογράφος, δηλαδή, δέν ακολουθεῖ παρά τήν ὀπτική τῆς λογοτεχνίας, μέσω τῆς ὁποίας καί διέρχεται ὑποχρεωτικά. 'Ο καλούμενος ἐμπορικός ἑλληνικός κινηματογράφος ἀποτελεῖ τήν μοναδική ἐξήγηση, γιά τόν ἀπλούστατο λόγο, ὅτι οἱ δημιουργοί του, ὄντας ἀδιάβαστοι καί ἀγράμματοι γενικά, χρησιμοποίησαν ἀπειδῶς τά μόνα προσιτά σέ αὐτούς (καί κάπως χυδαῖα) θεατρικά στοιχεῖα. 'Ετσι αὐτοῦ τοῦ είδους ὁ κινηματογράφος (ὅπως καί ἡ τηλεόραση τῶν σήριαλ, πού τόν ὑποκατέστησε μέ μεγάλη ἀκρίβεια), ἀποτελεῖ ἐκ γενετῆς ἕνα θνησιγενές θεατρικό ὑβρίδιο, πού ἀπλῶς κινηματογραφεῖται - καί ἀκριβῶς αὐτή ἡ παρά φύσιν καταγωγή ἐρμηνεύει, μέχρις ἑνός σημείου, καί τήν ὄλη ἀθλιότητα τοῦ σεναρίου, τῆς γλώσσας καί τῆς ἡθοποιίας.

Λοιπόν, γιά νά ἐπιστρέψουμε στό μυθιστόρημα τοῦ Λιόσα, τό ὄλο σκηνικό δέν εἶναι ἀπλῶς ἔτοιμο, ἀλλά καί δεδομένο. Μιά νησιδα νέων στίς παρυφές τῆς πόλης, ἀποκομμένη ἀπό τήν πόλη καί τή ζωή της. 'Εκεῖ μέσα περιέχονται χίλιοι πεντακόσιοι νέοι, γύρω στά 16, ὀρεισῖοι καί ἀστοί, ποικίλης φυλετικῆς συνθέσεως, σκοτεινοῦ παρελθόντος καί ἀβέβαιου μέλλοντος. 'Ο ἐγκλεισμός τους ἔχει, συνήθως, ἀποφασισθεῖ ἀπό τήν βούληση τῶν γονέων, τῶν κηδεμόνων, ἢ, καί κάποιος ἀρχῆς. Πάνω τους, πάντως, ἀσκεῖται ἡ ἐλέω θεοῦ ἐξουσία, πού θεωρεῖ ἑαυτὴν ταγμένη νά ὑπηρετεῖ τῆς μεγάλης κατεστημένες ἔννοιες, τίς ὁποῖες νομίζει, ὅτι γνωρίζει περίπου ἐξ ἀποκαλύψεως, χωρίς ποσῶς νά ὑποπτεύεται τί δομές καλύπτουν αὐτά τά ἡχηρά ἐνδύματα.

'Η ἐξουσία διαθέτει τήν κλασική ἱεραρχία της (συνταγματάρχης - διοικητής, ὑπολοχαγοί, ὑπαξιωματικοί), καί οἱ μαθητές τῆ δικῆ τους (ἔτη, τάξεις, βαθμοφόροι). 'Ανάμεσά τους, κάπως χύμα, τό τελικό (καί ἀσήμαντο) ὄργανο τῆς ἐξουσίας, οἱ φαντᾶροι.

'Η ἐξουσία περιβάλλεται ἀπό τά αἰώνια στοιχεῖα της: ἡ στολή, οἱ μηχανισμοί τῆς διοίκησης, οἱ γενικές, ἀπρόσωπες, συχνά παρανοϊκές διαταγές, ἡ καταπίεση, ὅλα ὅσα εὐοδώνουν τήν ἀσκηση μιᾶς σκοτεινῆς βίας. 'Ο χρόνος ἔχει κουρδιστεῖ σκληρά. Τό πρόγραμμα τῆς ἡμέρας (καί τῆς νύχτας) δέν εἶναι, μόνο, ἕνα πρόγραμμα ἐκπαίδευσης καί ζωῆς, ἀλλά μιᾶ δοκιμασμένη μέθοδος γιά τήν ἐπιβολή αὐτῆς τῆς βίας: τό μίζερο περιβάλλον, οἱ θάλαμοι μέ τά ἐπάλληλα κρεβάτια (τριπλά), τό ἐγεγνημένο μέσα στή νύχτα καί τό κρύο, τό βιαστικό ξύρισμα, ἡ γυμναστική, ἡ πρωινή ἀναφορά («θέλω τά ὄνοματα τῶν τριῶν τελευταίων ἀπό κάθε τμήμα» διατάζει ὁ κύριος ὑπολοχαγός, ἢ, «ἔξι ἡμέρες κράτηση σέ ὄσους ἔχουν τόν ἀριθμό τρία καί τά πολλαπλασία του» κ.ο.κ.), τό πρωινό ρόφημα στό παγωμένο ἐστιατόριο, οἱ ἀσκήσεις πυκνῆς τάξεως, τό ἀναγνωστήριο, τά προσκλητήρια, τά γεύματα μέ τίς ἀτελεῦστες διαδικασίες, τά περιορισμένα ἐπισκεπτήρια, ἡ ὑπηρεσία, ἡ ἐξοδος, τό θλιβερότατο δεῖπνο, ἡ σκοπιά, ἡ περίπολος, τό σιωπητήριο... Πίσω (καί πάνω) ἀπό κάθε ἐπίσημο πρόγραμμα, οἱ ἀνεξέλεγκτες ἐξουσίες τῶν ἀξιωματῶν, πού κατανοῦν τήν ἐπιβολή ξεκάθαρη ἐπιβολή: τό σκληρό καπνί, οἱ στερήσεις ἐξόδου (πού θά ὑποθάλψουν τήν ἀτομική ρουφιανιά καί τό κάρφωμα), οἱ ποινές, ἡ φυλακή.

Οἱ μαθητές ἀμύνονται καί προσπαθοῦν νά περισώσουν τήν ἰδιαιτέρη, προσωπική ζωή τους. Περιφρονοῦν καί μισοῦν τούς ἡγήτορες τους, τούς γελοιοποιοῦν στήν πρώτη εὐκαιρία (χαρακτηριστική εἶναι ἡ περιγραφή μιᾶς γελοιογραφίας, στήν ὁποία ὁ μικρός ἡγῆτωρ τους ἐμφανίζεται μέ φουστάνι, ἐν ὧρα αὐνανισμού), ὀργανώνονται σέ κλειστές ὁμάδες, φαλκιδεύουν τίς διαταγές, ἀποφεύγουν τίς ἀσκήσεις, ἀντιδρῶν ἀρνητικά σέ ὅλα κλπ. κλπ. Εἶναι κυριολεκτικά ἀπίστευτη ἡ ἀκρίβεια καί ἡ πειστικότητα τῆς περιγραφῆς αὐτῆς τῆς κλειστῆς, ἀχαρῆς καί μὴ φυσιολογικῆς ζωῆς, ἔτσι πού τῆ διαμόρφωσε τό σύστημα. ('Η περιγραφή προσώπων, πραγμάτων καί καταστάσεων παίξει γενικά, μεγάλο ρόλο στήν ὄλη τεχνική τοῦ Λιόσα καί ἀποτελεῖ, μαζί μέ ἕναν διάλογο πρωτοφανοῦς φυσικότητας, τήν κυρίαρχη μέθοδο διηγήσεως).

Πέρα ἀπό τήν ἐπίσημη καί ὀριζόντια διάστρωση τοῦ κάθε κύκλου, βράζουν οἱ κάθετες ἀντιθέσεις. 'Από τῆ μεριά τῶν φορέων τῆς ἐξουσίας εἶναι χαρακτηριστικός ὁ τρόπος συμπεριφορᾶς στούς ἐπί μέρους κρικούς της, πού ποικίλλει ἀπό τήν ὑποκρισία, μέχρι τήν ἰδιότητα καί τήν βαναυσότητα. 'Η ἀδιαφορία, ἡ χυδαῖότητα καί ἡ βία πρὸς κάθε κατώτερο, ἡ

δουλοπρέπεια, ὁ φόβος καί τό τσανακογλύψιμο πρὸς κάθε ἄνωτερο, ἀποτελοῦν τούς δύο γενικούς τρόπους συμπεριφορᾶς, πού ὑπονομεύουν ἐξ ἀντικειμένου κάθε θεωρητική διακήρυξη καί ἀρχή.

Οἱ μαθητές (τά σκυλιά, γιά νά συνδεθοῦμε λίγο καί μέ τόν τίτλο τοῦ βιβλίου), ἀποκομμένοι ἀπό τήν πόλη, τό σπίτι τους, τούς φίλους, τίς σχέσεις καί τίς χαρές τῆς ἡλικίας τους, ζώντας ὑπό συνεχῆ ἀπαγόρευση καί πίεση, μετατρέπονται ταχύτατα (μέσα ἀπό διαδικασίες ἄμυνας) σέ τέλεια καθάρματα. 'Όταν, μετά τό σιωπητήριο, ὁ ταλαίπωρος ἀξιωματικός ὑπηρεσίας ἀρχίζει νά λαγοκοιμᾶται σέ κάποια καρέκλα, ὀργιάζει ἡ ὑπόγεια, ἡ πραγματική ζωὴ τοῦ σχολείου: τό χαρτί, τό κᾶπνισμα, τό ποτό, οἱ χυδαῖες χειρονομίες, τά χοντρά ἄστεια, τό δούλεμα, ἡ ἀσκηση γενικά μιᾶς ἄλλῆς βίας, ἡ ἐξουθένωση κάθε ἀδύνατου, ὁ αὐνανισμός, ἡ ἐπιδειξιμανία, ἡ πορνοφιλολογία, ἡ ὀμοφυλοφιλία, ἡ κτηνοβασία. Πολλές ἀποτρόπαιες σκηνές, ὅπως τό καπνί, ἡ κτηνοβασία κ.ἄ., δίνονται μέ μιᾶ ἀνυπερβλητῆ πιστότητα, σκληρότητα καί σεμνότητα, ἐνῶ οἱ φράσεις - κλειδιά τοῦ περιγραφόμενου κόσμου καί τῆς ἐσωτερικῆς του λειτουργίας («ὁ σκοπός δέν ἐγκαταλείπει τή θέση του παρά μόνο νεκρός»), ἐντείνουν τό παράλογο.

Κοινός ἰδεολογικός τόπος, κάπως ἀπώτερος καί πάντως μὴ ὀμολογούμενος, παραμένει μιᾶ ἀπόλυτη ἔννοια περί ἀνδρισμοῦ - ἔννοια κυριαρχική, νομίζω, σέ ὄλη τήν νοτιοαμερικανική φιλολογία. 'Η ἔννοια μάλιστα αὐτή διέρχεται ὑποχρεωτικά μέσα ἀπό τίς

συμπληγάδες τῆς βίας καί τῶν πορνειῶν, μέ κορυφαῖες στιγμές (σέ πολλά βιβλία καί, φυσικά, τόν κινηματογράφο) τίς σκηνές μονομαχίας.

Σιγά σιγά ξεκαθαρίζουν τά πρόσωπα. 'Από τήν μεριά τῆς διοίκησης σκευὴ ἐκλογῆς, γιά τήν διαδικασία τῆς ἐσωτερικῆς διάλυσης τῶν θεσμῶν εἶναι κυρίως, ἕνας ὑπολοχαγός καί ὁ συνταγματάρχης-διοικητής. 'Από τήν μεριά τῶν μαθητῶν ὁ ρόλος ἀνατίθεται σέ ἕναν κλειστό, ἀλλά ἄρκετά ἀντιπροσωπευτικό κύκλο. Μιά καθάρση καί ἕνας θάνατος θά διαλύσουν τελικά ὄχι μόνο τόν κύκλο, ἀλλά ὀλόκληρη τῆ φιλοσοφία τοῦ συστήματος. 'Όλα πιά καταρρέουν: οἱ ἀρχές, τά ἰδανικά, οἱ φιλίες, οἱ σχέσεις. Οἱ ἀβέβαιες, ἐξ ἄλλου, σχέσεις ἀνάμεσα στούς διάφορους βαθμούς τῆς ἱεραρχίας (πού ἐπιμόνως θέλει νά ἐμφανίζεται σάν μιᾶ μεγάλη οἰκογένεια), ἀποδεικνύονται ἀνύπαρκτες, ταπεινές, ἰδιωτεῖς. 'Άστε, λοιπόν, ὁ φόβος καί ἡ βία, τά θεμέλια αὐτῆς ἐξουσίας, παρά τίς ἐπιταγές τοῦ χρόνου καί τῆς συντροφικότητας, ἀδυνατοῦν νά δημιουργήσουν ὀποιοδήποτε στέρεο δεσμό, πέρα ἀπό τίς διηκεῖς ὑποκρισίες τῶν ἐξαρτημένων ὑπηρεσιακῶν σχέσεων, μέ τά συχνά, πσιώπλατα μάλιστα, καρφώματα; 'Όλα ξεπουλιοῦνται στήν πρώτη εὐκαιρία - καί μάλιστα ὅσο ὄσο; 'Ο Λιόσα δέν φαίνεται νά ἔχει καμιά ἀμφιβολία γιά ὅλα αὐτά, πράγμα πού, κοντά στά ἄλλα, συνετέλεσε ἀσφαλῶς στό νά δεῖ τό βιβλίο του πυρπολούμενο σέ ἐπίσημη πυρᾷ!

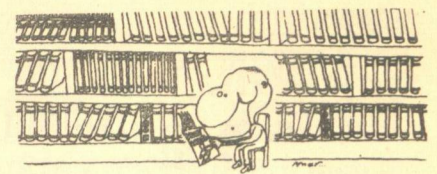
Τό μυθιστόρημα τελειώνει ὅπως καί ἡ ζωὴ: οἱ ἐπιζῶντες τακτοποιοῦνται στό τέλος, καί ὄλο, λίγο

πολύ, βολεύονται. 'Η πόλη ἀναλαμβάνει καί πάλι τόν αἰώνιο ρόλο της, οἱ γλυκεῖες ὥρες τῆς βόλτας ξαναρχίζουν, οἱ ἄνθρωποι ξαναβρίσκονται καί ἀπολαμβάνουν τή ζωὴ μέσα ἀπό τούς σπασμένους ἔρωτες τῆς ἐφηβείας. 'Ο στρατιωτικός περίγυρος βρίσκεται ξαφνικά ἀποξεχασμένος καί ἀπόμακρος, καί ἀπό τό περίφημο τρίπτυχο τοῦ στρατιωτικοῦ πνεύματος (ὑπακοή, ἐργασία, θάρρος!) δέν ἀπόμειναν οὔτε κᾶν οἱ λέξεις. Καί ὄλο αὐτό τό μάταιο κακό καί τά χαμένα χρόνια, δέν χρησίμευσαν τελικά σέ τίποτα ἀπολύτως - ἐκτός ἀπό τό νά προσφέρουν τό μικρό ὑλικό μιᾶς ἐλεγεῖας, τήν ὁποία ὁ συγγραφέας της κλείνει μέ μιᾶ ὄνειρική σκηνὴ σπάνιας τεχνικῆς καί ὀμορφιάς. 'Όταν τελειώνει ἡ πρώτη ἀνάγνωση, τό βιβλίο προσφέρεται γιά τό ἐπόμενο διάβασμα: κοντά στά ἄλλα, ὁ Λιόσα παρέχει φειδωλά στίς τελευταῖες ἀράδες τά λιγοστά κλειδιά, πού θά ἐπιτρέψουν στόν ἀναγνώστη νά ἀναγνωρίσει καί νά ταυτίσει ἀναδρομικά τούς ρόλους τῶν ἐπί μέρους ἡρώων.

'Αξίζει, ἐδῶ, νά γίνει μιᾶ ἐλάχιστη (ἔστω) μνεία γιά τήν τεχνική τοῦ Λιόσα στίς σκηνές ἀναδρομῶν. Χρησιμοποιεῖ τότε, ἀδιακρίτως ἤρωος, πάντα τό πρώτο πρόσωπο καί ἕναν διάλογο μοναδικῆς ἐνάργειας. Συνήθως σέ μιᾶ φράση ἐρωτηματική, ἡ ἀπάντηση δίνεται αἰφνιδίως ἀπό ἕνα ἄλλο, τρίτο πρόσωπο, καί ἀφορᾶ σέ χρόνους παρελθόντες καί τόπους μακρινούς. 'Ενθέτονται, ἔτσι, ἀπλές φράσεις, ἢ, καί ἀποσπάσματα παλιότερων γεγονότων, μέ ἀποκορύφωμα τήν τελευταία σκηνή, ὅπου τό δεύτερο πρόσωπο τοῦ διαλόγου εἶναι ταυτόχρονα ἀφηγητής, ἀκροατής καί θεατῆς ἐνεστῶτος καί

## Δικοί μας καί δικοί σας





παρελθόντος. Ύψιστο, νομίζω, μάθημα πεζογραφίας!

Οι μεταφραστικές απαιτήσεις (και δυσκολίες) ενός τέτοιου μυθιστορήματος είναι προφανείς. Ο μεταφραστής κ. Λεάνδρος Πολενάκης πρέπει πολύ να εμόχθησε: δεν ξέρω πόσο πιστή είναι η μετάφραση, είναι όμως γλαφυρή και πειστική. Μερικές μάλιστα φορές, όπως στην απόδοση των βωμολογιών, είναι άνυπέρβλητη! Φυσικά κάθε μετάφραση υπόκειται στους νόμους τής (σκληρής) αγοράς, την κόπωση και τις σκοτούρες του μεταφραστή, την έλλειψη χρόνου κλπ. Δεν μπορούν, όμως, να παροραθούν τα πολλά άνιαση σημεία της - όπως είναι η κακή απόδοση σωρείας στρατιωτικών ὄρων (έφοδια αξιωματικού, ή λίστα τής αναφοράς, κάνουν αναφορά, είχα εξόδου, να βγώ εξόδου κλπ, κύριε

στρατηγέ, ύπολοχαγέ μου, στολή εργασίας, άμεση συγκέντρωση, προέλαση διακεκομμένη, αναφορά παρόντων, τεχνητή έκθεση, άσκήσεις στα μονόξυλα, στρατηγική συμφωνία, τό φυλλάδιο, τό κασκέτο, επίτιπου τροχάδην, τάς πεζικάς άσκήσεις, να λύσουμε ζυγούς κ.ά.), οι άδόκιμες εκφράσεις (παράμυθες, τό περιέγelo του Μιραφλόνες, σεισμικός ὀρμαγδός, κινητικό βλέμα), τά συχνά μπερδέματα βαθμών και ὄρων (ύπαξιωματικοί αντί αξιωματικοί, συνταγματάρχης αντί ύπολοχαγός, διοικητής αντί ύποδιοικητής, ιατρείο αντί νοσοκομείο, ιατρείο αντί άναρρωτήριο, σόλες - τό νόμισμα - άλλα και σόλες των άρβύλων), οι άβλεψίες (έριξε τό χαρτί στό πάτωμα - ενώ η σκηνή διαδραματίζεται στό δρόμο κ.ά.).

Βλέπουμε, δηλαδή, πώς σπάνια κάποιο καλό ξένο

βιβλίο, θά έχει στόν τόπο μας τήν μεταχείριση, που του άξίζει. Πότε η μετάφραση, πότε τό λειψό κείμενο, πότε η κακή έκδοση, πότε τά τυπογραφικά λάθη και (συνήθως) όλα μαζί, ύποβαθμίζουν συστηματικά τό πρωτότυπο. Έπειδή τό πράγμα πολύ τράβηξε, μήπως είναι πιά καιρός οι έταιρίες των έλλήνων συγγραφέων, να εξετάσουν τό φαινόμενο, και να δημιουργήσουν ένα ὄργανο, που θά παρακολουθεί και θά προστατεύει τούς ξένους συναδέλφους των, άλλα και τούς γηγενείς άναγνώστες;

10/11.81

ΗΛΙΑΣ Χ. ΠΑΠΑΔΗΜΗΤΡΑΚΟΠΟΥΛΟΣ

\*Έίχα προχωρήσει πολύ στή σύνταξη αυτού του σημειώματος, όταν ο Άλέξανδρος Κοτζιάς μου έπισήμανε,

## Βιβλιοταχυδρομείο

### ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΚΟΝΙΔΑΡΗΣ

*Οί συζητητές*

Πόρφυρας, Κέρκυρα 1981

Έντονους καθαφικούς άπόηχους βρίσκω σ' αυτή τήν πρώτη συλλογή ποιημάτων του Δ. Κονιδάρη. Ώστόσο και ὁ ρυθμός και τό βασάνισμα τής γλώσσας δείχνουν πώς η σπορά του Άλεξανδρινού βρίσκεται σε καλό έδαφος. Σημειώνω τήν άριστη χρήση τής άποστασιοποίησης στό συχνά θεατρικό στήσιμο των ποιημάτων. Ουσιαστικά πλέκεται στή συλλογή αυτή ένας διάλογος, ὀμιλητή και συζητητών. Υπάρχει ένας λόγος ὅπου χρησιμοποιώντας τό πρώτο πρόσωπο έπιχειρεί ὁ ποιητής μία κατάδυση στή συναισθηματική σχέση του με τόν κόσμο, και υπάρχει ένας αντίλογος, άρρητος, άφου δέ μιλοῦν οι συζητητές άλλα ὁ ποιητής για λογαριασμό τους, που ώστόσο εκφράζει η έκπροσωπεί τήν άπειλητική παρουσία του άλλου. Σέ λίγα μόνο ποιήματα βρήκα πώς γίνεται ύπερβολική χρήση του δραματικού τόνου, λ.χ. στίς σελ. 19, 20, 24.

### ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΑΛΕΞΙΟΥ

*Έντεϋθεν τής Πλακιδώνας, Διογένης, Άθήνα 1981*

Αυτό που διακρίνεται από τήν αρχή σ' αυτά τά ποιήματα είναι ὁ ρωμαλέος τόνος τους, μία γλώσσα δωρική που στοχεύει περισσότερο στή μετάδοση ενός μηνύματος και λιγότερο στό αίσθητικό της αποτέλεσμα. Ο ποιητής άνατρέχει σε παιδικές μνήμες προσπαθώντας να συνταιριάσει πολιτικές έμπειρίες, βγαλμένες από τή ζωή του λαού τής ύπαιθρου, και μία άδοξη είσπραξη του φυσικού τοπίου, που τώρα πιά μονάχα έμμεσα μπορεί να γίνει. Νομίζω πάντως ότι οι προθέσεις του άδικούνται από μία θεληματική έκλογη άδόκιμων λέξεων, που σκοτειάζουν τό λόγο του και τόν κάνουν συχνά άνοκλοκλήρωτο.

### ΚΩΣΤΑΣ ΓΑΡΜΠΗΣ

*Όδυσσέας*

Τομές, Άθήνα 1981

Και στή συλλογή αυτή βρίσκω πώς λέξεις η φράσεις που έχουν μπει με έξεζητημένο τρόπο άδυνατίζουν και συσκοτίζουν τις εικόνες των ποιημάτων. Ένώ ὁ γενικός τόνος είναι στοχαστικός, άκόμη και στήν ένότητα των έρωτικών ποιημάτων του Κ. Γαρμπή, τήν πιά πετυχημένη σάν αποτέλεσμα, η χρήση πολυσύνθετων λέξεων (Έλύτης) και άρκετών ιδιωτισμών συντελούν στή γενική πτώση του κυρίαρχου τόνου τής συλλογής.

### ΕΛΛΗ ΓΙΑΝΝΟΠΟΥΛΟΥ

*Ώμουν έκεί*

Άθήνα 1981

Ποιήματα χαμηλόφωνα, ιδιαίτερα λυρικά, ὅπου δίνε-

ται προπάντων βαρύτητα στό ρυθμό και στό παιχνίδισμα του λόγου. Τις περισσότερες φορές η συγκινημένη έκφραση τής Ε. Γιαννοπούλου τρέπεται στή μελοδραματικότητα. Αντίθετα, όταν ὁ τόνος είναι έλεγχόμενος ύπάρχουν αξιόλογα άποτελέσματα, ὅπως λ.χ. τό ποίημα τής σελ. 12.

### ΙΑΣΩΝ ΛΕΙΔΙΝΟΣ

*Ένυδρείο*

Κέδρος, Άθήνα 1980

Έρωτικά ποιήματα, άπεικονίσες συναισθημάτων σε τόνο άργό, χαμηλό και μουσικό. Ιδιαίτερα η επίδραση τής μουσικής αίσθησης είναι έντονη στις δύο πρώτες ενότητες τής συλλογής. Ευστοχές οι άλληγορίες και άρκετά πετυχημένες οι συμβολικές άναπαραστάσεις του έρωτικού προσώπου, σε εικόνες ὀνειρικές η φανταστικές.

### ΛΙΖΑ ΜΙΧΕΛΗ-ΚΟΚΟΛΗ

*Εύεργεσίας ένεκεν*

Κέδρος, Άθήνα 1980

Όδοιπορικό σε τόπους με βαθιά τά ίχνη των σημαντικών ιστορικών στιγμών. Με τρόπο λιτό, που εμμενείδητα άποφεύγει τούς ποιητικούς ύπαινογμούς, η Λ. Μιχελή-Κοκόλη έξιστορεί τήν περιδιάβασή της σε χώρους ὅπου η αίσθηση τής ιστορίας διαπλέκεται με τήν ανθρώπινη μοίρα. Η πολιτική σκόπευση δέ μειώνει τήν ευαισθησία με τήν οποία διαγράφονται οι άνθρωποι χαρακτήρες, η μοναξιά τους και τό εξαθλιωμένο τοπίο τής πόλης. Αντίθετα, αν και τό ύφος τής ποιητικής συλλογής είναι γενικά μονότροπο, παρατήρησα μία εύστοχη χρήση τής ειρωνείας, σάν τρόπον άναίρεσης των κοινωνικών ήθων και συνθηκών. Παράδειγμα, τό ποίημα «Περιοχή Όμοιοίας», σελ. 61-65.

### ΜΑΝΩΛΗΣ ΜΠΑΛΛΗΣ

*Παρθενογέννηση*

Βόλος 1979

Ώσως τά κείμενα του Μ. Μπαλλή να μην ὀμαδοποιούνται σ' αυτό που συμβατικά λέμε ποίηση. Ένας λόγος άναρχος, που δεν θέλει να σέβεται τίποτα, διαποτίζει με καυστική ειρωνεία, άλλα προπάντων με άπέραντο χιούμορ, μικρά στιγμιότυπα τής καθημερινής ζωής. Η άπελπισία του Μ. Μπαλλή για τις συνθήκες ὅπου ζει, συχνά μεταμορφώνεται σε μία καταλυτική ὄργη -σε άρκετά σημεία θυμίζει ένα πρωτεϊκότερο Πούλιο- που παρασύρει στό πέρασμά της τά ὅσα έζησε και τά ὅσα θέλει να ζησει και δεν μπορεί. Άκόμη και οι έρωτικές σχέσεις γίνονται άντικείμενο έμπαιγμού με τή συμβατικότητα που τις διακρίνει. Ξεχώρισα τό κείμενο τής σ. 27.

### ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΚΑΤΣΑΓΑΝΗΣ

*Ρίζες του Εϋηνου*

Όστρακα 1981

Ποιήματα που θέλουν να συνδεθούν με τήν παράδοση τής δημόδους ποίησης. Υπάρχει κι εδώ η

παγανιστική θεώρηση τής φύσης, ὁ βαθύς έρωτικός καμμός, οι άδρές φυσιογνωμίες των ανθρώπων τής ύπαιθρου, άλλα σπάνια έχουμε κάποιο σημαντικό ποιητικό αποτέλεσμα. Δεν άρκει μονάχα η παράθεση λυρικών εικόνων η η μίμηση δημοτικών τραγουδιών.

A.Z.

### ΘΑΝΟΣ ΠΑΠΑΔΟΠΟΥΛΟΣ

*Έγχελυσ η Έπιστροφή Στοχαστής, 1981*

Πρόκειται για ποίηση μ' έντονο τό στοιχείο του κοινωνικού προβληματισμού. Άν και οι στίχοι δεν έμπεριέχουν ρεαλιστικές παραστάσεις εν τούτοις οι λέξεις φορτίζονται έτσι ώστε να άποπνεούν έναν καιρίο εξομολογητικό τόνο.

Ποιήματα ὅπως «θά κοιμηθεί στό χωράφια», «Όρέστεια», «Μά στού ματιού σου τό βυθό», «Τό πέτρινο δέρμα μου», «Τόσα χρόνια χαμένοι» κ.ά. πέρα από τή λυρική αίσθηση άνακαλοῦν τό ὄραμα, τήν ανθρωπίνη αντίσταση και γενικά ένα είδος προσωπικής δράσης που παραπέμπει σε παρελθόν και παρόν. Στους δύο αυτούς χρόνους ὀλοκληρώνεται κι ένας μύθος που διατηρεί διαγνή τήν εικόνα τής έπιθυμίας και του σκεπτικισμού των προσώπων. Ώστόσο έπισημαίνω σχήματα ρητορισμού (π.χ. «Ό εργάτης του λαού», «Γιά τό λαό», «Όμως οι άγωνιστές του λαού»), στομφώδη, φορές μάλιστα συνθηματολογικά, τά ὅποια λειτουργούν εις βάρος τής ποιητικής σύνθεσης.

### ΑΝΤΩΝΗΣ ΚΑΛΦΑΣ

*Έκταση τής αισθηματικής ηλικίας*

Άθήνα

Τρία ποιήματα τής συλλογής, «Μία συνθησμένη περίπτωση», «Γράμματα μακρτά από τή θάλασσα» και «Άσκήσεις», σηματοδοτούν έναργέστερα τήν προσωπική αναζήτηση του Α.Κ. τόσο θεματικά ὅσο και εκφραστικά. Πραγματικά, με λιτή, σχεδόν άποδραματοποιημένη έκφραση, οι στίχοι παραπέμπουν στή δράση, στό βίωμα σε κάθε ὁμολογία έμπειρίας που κατοχυρώνει τελικά τήν ποιητική άναγωγή του μύθου.

Αντίθετα, στό μεγαλύτερο μέρος των ποιημάτων, η γλώσσα και πιά πέρα η έκφραση, έκπορεύονται στοιχεία πλατυσμού και επιτήδευσης, άποδυναμώνουν τήν ποιητική πρόθεση, η τό έγχείρημα του Α.Κ.

### ΓΙΑΝΝΗΣ ΡΟΥΝΤΟΣ

*Τό πέραν του γυμνού*

Συμείον, 1981

Η έντονα ύποκειμενική μορφοποίηση των έξωτερικών έντυπώσεων ὅσο και ὁ ύπερβολικός τονισμός τής έκφρασης, σε σημείο μάλιστα που να καθίσταται έπιπονη ὀποιαδήποτε νοηματική έρμηνεία, άποτελούν τά χαρακτηριστικά γνωρίσματα τής συλλογής. Θα πρόσθετα δέ ότι, από τό ένα μέρος φαίνεται να επιδιώκεται η έκφραστική εκζήτηση από τό άλλο να μην υπάρχει συσχέτιση - άνταπόκριση του ενός στίχου με τόν άλλο. Τό αποτέλεσμα

είναι ὁ λόγος να έκτίθεται τρέφοντας παράλληλα έννοιολογικά κενά.

Ώστόσο τήν ύπερρεαλιστική αυτή έπίφση ξεπερνούν ὀρισμένα ποιήματα, π.χ. «Ένας περιπατητής περιφανος», «Τόσο πολύ χιονίζει», «Παρ' ὅτι η ήπειρωτική» κλπ., τά ὅποια και διακρίνονται για τό συγκροτημένο του θέματος και τής έκφρασης.

### ΜΑΡΙΑ ΚΟΥΡΣΗ

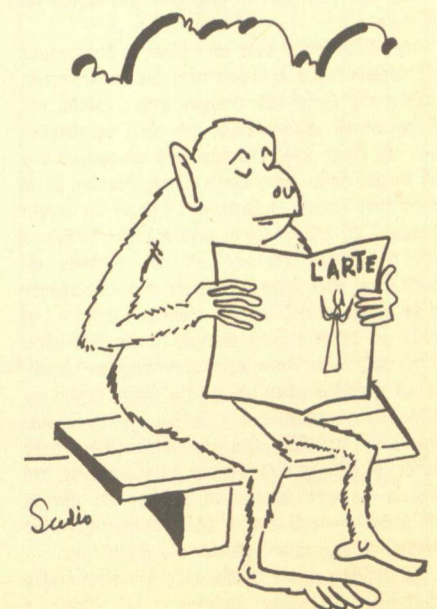
*Ποιήματα*

Άθήνα, 1981

Πέρα από τήν κρυπτικότητα και τό άμβλυμένο συναίσθημα, η θεματική τής Μ.Κ. μεταγγίζει τή συνειδησιακή ροή των προσώπων σε σημεία και χώρους με διαφοροποιήσεις και μεταπτώσεις. Έτσι, για παράδειγμα, ὁ τοίχος γίνεται σάρκα, φράγμα, ταβάνι κλπ.

Παράλληλα ὁ μύθος δεν έχει τά γνωρίσματα ενός βιώματος τυχαίων γεγονότων άλλα μιά χρονολογική εξέλιξη, στήν ὅποια προβάλλονται ιεραρχικά -θά λέγα- τό στοιχεία τής μνήμης του παρόντος χρόνου και του ψυχισμού που, φορές μάλιστα, ύπερτονίζόμενος, χάνει κάθε συσχετισμό τόσο με τήν άφηγηματική συνέχεια ὅσο και με στοιχεία έμπράγματα. Βέβαια αυτή η ιδιοτροπία τής σύνθεσης άποδιάρθρώνει τήν έκφραση που, αν στό μεταξύ προστεθεί μία έμφανής τάση υφαιολογίας κι έπεξηγησης, τήν ὀδηγει σε λεμφατισμό. Ώπωσδήποτε όμως αυτή η άποψη δεν παραποιεί τή γενικώς, θετική εικόνα τής συλλογής, καθώς μάλιστα οι στίχοι με τήν εξομολογητική άμεσότητα, τό ρυθμό και τή δεισιδικτικότητα που τούς διακρίνει, άποκαλύπτουν τις προοπτικές καθημερινών εικόνων κι αισθήσεων.

K.Γ.





**ΔΙΑΒΑΣΤΕ**

ΜΗΝΙΑΙΑ ΕΠΙΘΕΩΡΗΣΗ ΤΟΥ ΒΙΒΛΙΟΥ

Σέ κάθε τεύχος:

- Παρουσίαση των 30 σημαντικότερων βιβλίων του μήνα
- Συνεντεύξεις με γνωστούς συγγραφείς
- Βιβλιογραφίες για θέματα επιστήμης και τέχνης
- Πορτραίτα εκδοτικών οίκων και βιβλιοπωλείων
- Τά best-seller του μήνα
- Ρεπορτάζ για την κίνηση του βιβλίου στην Ελλάδα και στο εξωτερικό
- Περιλήψεις των διατριβών που ετοιμάζονται στις ανώτατες σχολές
- Βιβλιογραφικό δελτίο με όλες τις νέες εκδόσεις
- Κριτικογραφία του ημερήσιου και περιοδικού τύπου
- Άρθρα, σχόλια, χρονογράφημα

πολυσέλιδο — ανανεωμένο — υπεύθυνο

**ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΥΑΚΙΝΘΟΣ**

Πανεπιστημίου 44 1ος όροφος, τηλ. 36.07.951

**Κυκλοφοροῦν**

Θοδωρής Καλούμενος: Σκέψεις για τό σύμβολο караγκιόζης και μία εικονογραφημένη ιστορία

Πέτρος Τατσόπουλος: Οί ανήλικοι

Πέτρος Τατσόπουλος: Τό παυσίπονο

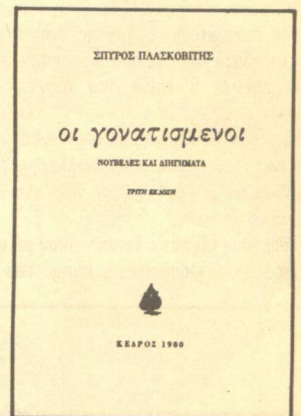
Μαρίνα Ζουμπουλάκη: Οί βαλίτσες

Κώστας Χωματιανός: Φίλμ Νουάρ

**Θά κυκλοφορήσουν**

Γιώργος Χρυσοβιτσάνος: 'Η συνέχεια στο έπόμενο

Σταῦρος 'Αντωνίου: 'Επικίνδυνες ιστορίες

**ΤΑ ΒΙΒΛΙΑ ΤΟΥ  
ΣΠΥΡΟΥ ΠΛΑΣΚΟΒΙΤΗΣ  
ΣΤΙΣ  
ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΚΕΔΡΟΣ****ΤΟ ΦΡΑΓΜΑ**  
(Μυθιστόρημα)  
5η έκδοση**ΟΙ ΓΟΝΑΤΙΣΜΕΝΟΙ**  
(Διηγήματα)  
3η έκδοση**ΣΥΡΜΑΤΟΠΛΕΓΜΑ**  
(Διηγήματα)  
5η έκδοση**Η ΠΟΛΗ**  
(Μυθιστόρημα)  
5η έκδοση**ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΚΕΔΡΟΣ**Γεωργίου Γενναδίου 6 (πάροδος 'Ακαδημίας)  
Τηλ.: 36.15.783**τά βιβλία τής «γνώσης»****ANDRE JAQUES****ΧΙΛΗ: ΑΡΠΙΓΙΕΡΑΣ****ΕΝΑΣ ΛΑΟΣ ΚΕΝΤΑ  
ΤΗ ΖΩΗ ΚΑΙ ΤΟΥΣ ΑΓΩΝΕΣ ΤΟΥ**

"Ένα λεύκωμα με μία επιλογή από τις εκπληκτικής όμορφιάς και δύναμης κεντητά χαλιά — γνωστά σαν ΑΡΠΙΓΙΕΡΑΣ. Στο βιβλίο υπάρχουν, εκτός από αντιπροσωπευτικά δείγματα 'Αρπιγιέρας, συνεντεύξεις από τις γυναίκες δημιουργούς (φυλακισμένες ή γυναίκες ανέργων) και πληροφοριακά στοιχεία για αυτή την πράξη επιβίωσης που τελικά γίνεται καλλιτεχνικό έργο.

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