

# ΕΛΕΥΘΕΡΑ ΓΡΑΜΜΑΤΑ

ΕΠΙΘΕΩΡΗΣΗ ΓΡΑΜΜΑΤΩΝ ΚΑΙ ΤΕΧΝΩΝ

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

## ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΑ

ΜΕΝΕΛΑΟΣ ΛΟΥΝΤΕΜΗΣ . . . . .	‘Ο Πολυζώης πέθανε (ποίημα)
ΜΑΞΙΜ ΓΚΟΡΚΥ . . . . .	‘Η κόρη κι’ ο Χάρος (μπαλάντα) Μεταφ. ΘΥΜΙΟΣ ΝΟΥΔΗΜΟΣ
ΣΤΡΑΤΗΣ ΤΣΙΡΚΑΣ . . . . .	‘Ο ύπνος του βεριστή (διήγημα)
FEDERIKO GARCIA LORCA . . . . .	Τό τραγούδι του Καβαλλάρη (ποίημα) Μεταφ. ΛΕΩΝ ΑΘΑΝΑΣΙΟΥ
RUDOLF FABCY . . . . .	Πρόλογος (ποίημα)
PIERRE GAMARRA . . . . .	Τραγούδι της Ειρήνης (ποίημα) Μεταφ. Θ. ΝΟΥΔΗΜΟΣ
ΝΙΚΟΣ ΠΑΠΑΠΕΡΙΚΛΗΣ . . . . .	Παπαλεβέντενα (διήγημα)

## ΜΕΛΕΤΕΣ

Β. ΡΩΤΑΣ . . . . .	‘Η τραγωδία και οι παραστάσεις αρχαίων δραμάτων
Μ. ΣΑΓΚΙΝΙΑΝ . . . . .	Λογοτεχνία και έπιστήμη (Μετ. Α. Ζ.)

## ΑΠΟΨΕΙΣ

ΑΠΟ ΜΗΝΑ ΣΕ ΜΗΝΑ — ΤΕΧΝΗ ΚΑΙ ΚΟΙΝΩΝΙΚΗ ΖΩΗ, ΤΟΥ	ΠΛΕΧΑΝΩΒ — ΤΡΕΙΣ ΘΑΝΑΤΟΙ ΤΟΥ Μ. Α. — ΠΝΕΥΜΑΤΙΚΗ ΖΩΗ
---	---

## ΕΙΚΟΝΕΣ

V. ΥΑΚΟΝΛΕΥ . . . . .	“Εργάτες,.”
P. KORIN . . . . .	Πορτραίτο του Μαξιμ Γκόρκυ
V. VERESHEACIN . . . . .	“Αποθέωση του Πολέμου,.”

**5-7**

ΠΕΡΙΟΔΟΣ Δ'

ΔΡΑΧ. 5000

ΓΕΝΑΡΗΣ — ΜΑΡΤΗΣ 1951

INSTITUT FRANÇAIS  
D'ATLÉTIQUES  
BIBLIOTHÈQUE

ΕΛΕΥΘΕΡΑ ΓΡΑΜΜΑΤΑ

ΜΗΝΙΑΙΑ ΕΠΙΘΕΩΡΗΣΗ  
ΓΡΑΜΜΑΤΩΝ ΚΑΙ ΤΕΧΝΩΝ

Διευθυντής: ΣΤΡΑΤΗΣ ΔΟΥΚΑΣ  
Τυπογρ. «Ν. ΜΕΛΙΣΣΑ» Κιάφας 4  
Γράμματα - εμβάσματα: Όρμηγιού 3  
Αθήνα

LETTRES LIBRES

REVUE MENSUELLE DES  
LETTRES ET DES ARTS

Directeur: STRATIS DOUKAS  
Adresser toute la correspondance  
concernant l'Administration et la  
rédaction de la Revue à la direc-  
tion: Rue Orminiou 3 Athènes  
Grèce

ΣΗΜΕΙΩΜΑΤΑ

ΤΑ ΕΛ. ΓΡΑΜΜΑΤΑ: 'Από μήνα σὲ μήνα. ALEX. MATHERON: Γ. Πλε-  
χάνωφ—ή τέχνη καὶ ἡ κοινωνικὴ ζωὴ. M. A.: 'Αντρέ Ζίντ. M. A.: Δυὸ νεκροὶ  
—Γρ. Ξερόπουλος—Γ. Δροσίνης. B. P.: Δημήτρη Φωτιάδη—'Η ἀκτὴ τῶν  
σκλάβων. B. ΑΡΚΑΔΙΝΟΣ: Μ. Καλομοίρη—Τὰ ἐξωτικά νερά.

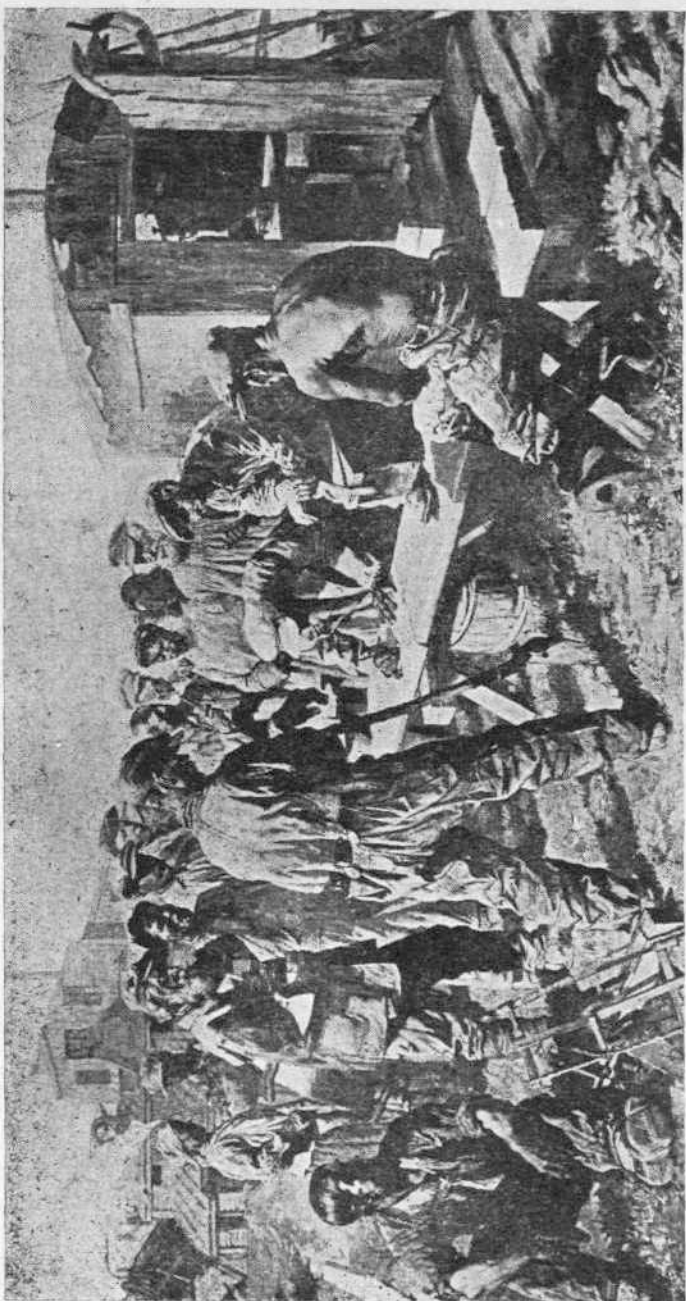
ΠΝΕΥΜΑΤΙΚΗ ΖΩΗ

---

Διευθύνσεις συμφώνως τῷ ἄρθρῳ 6 παράγραφος 1 τοῦ Α. Ν. 1092]1938  
Διευθυντής - Ἐκδότης: Στρατῆς Δούκας, Όρμηγιού 3 Αθήνα,  
Προϊστάμενος Τυπογραφείου: Δ. Μουσουλιώτης Όδ. 26 ἄρ. 3 Ν. Ἰωνία

ΕΛΕΥΘΕΡΑ ΓΡΑΜΜΑΤΑ  
ΕΠΙΘΕΩΡΗΣΗ ΓΡΑΜΜΑΤΩΝ ΚΑΙ ΤΕΧΝΩΝ

1951



ΕΡΓΑΤΕΣ

V. YAKOVLEV

## Η ΤΡΑΓΩΔΙΑ ΚΑΙ ΟΙ ΠΑΡΑΣΤΑΣΕΙΣ ΤΩΝ ΑΡΧΑΙΩΝ ΔΡΑΜΑΤΩΝ

Α

**Τ**ΡΑΓΩΔΙΑ ονόμασαν παλαιότατα ένα είδος πομπής στους αγρούς, με τραγούδια και χορούς ήρωικούς, με θυσία ένα ζώον, μ' επίταφιο θρήνο κι ώδην αναστάσιμη, που τὰ έκτελοῦσε θίασος, δηλαδή μεταβατικός έορταστικός δμίλος, που έβγαινε στην γύρα από τόπο σέ τόπο, και παράσταινε μ' αυτά τὰ πάθη του θεοῦ Διονύσου. Κάτι ανάλογο θυμίζουν χοροί με μασκαρεμένους, που γίνονται ακόμη σήμερα στή Θεσσαλία και Μακεδονία, έγινονταν τουλάχιστον τελευταία, οι «καλόγεροι», κουρελιασμένο ύπολειψάδι από πολύ παλιά.

Τò σφαχτό που θυσιάζαν στην αρχαία εκείνη τελετή, ήταν τράγος, ιερό ζώο του Διονύσου, προσφορά εκείνων που για χάρη τους γινότανε ή τελετή, και που σέ επίσημες περιστάσεις κι αγώνες ανάμεσα σέ πολλούς θιάσους, έδίνονταν σάν έπαθλο. "Έτσι τραγωδία έσήμαινε κυριολεκτικά ώδη του τράγου, αλλά δέν άργησε νά σημαίνει και κάθε ήρωικό τραγούδι και έμεινε ως τὰ σήμερα ή λέξη στο στόμα του Έλληνικού λαοῦ, σημαίνοντας ήρωικό χορευτικό άσμα, αλλά και κάθε άσμα «τραγούδι, τραγουδάω» και στή Ποντιακή λαλιά «τραγωδία και τραβωδία, τραγωδῶ και τραβωδῶ, τραβωδιάνος», κλπ."

Η λέξη τραγωδία έγινε πλατύτερα γνωστή από τότε που έτσι ονομάστηκε τὸ λαμπρό πρωτότυπο θεατρικό είδος που άγλάϊσε τις επίσημες τελετές της 'Αθηναϊκής Δημοκρατίας. Τὸ είδος έσβυσε με τὸ τέλος της Δημοκρατίας, αλλά ή ονομασία με τὰ παράγωγά της τραγῶδες, τραγωδῶ, τραγικός άπλώθηκε με τήν 'Ελληνική γλώσσα σ' όλον τὸν γνωστόν τότε κόσμο, πέρασε στους Ρωμαίους, και, στὰ νεώτερα χρόνια, όταν ξανάρχισε ή σπουδή των κλασικῶν, ξαναμπήκε σέ χρήση ή αρχαία λέξη για νά ονομάσει τὰ νεώτερα θεατρικά έργα, που ξέφευγαν από τὸ Μεσαιωνικό θρησκευτικό δράμα, μιμούμενα τ' αρχαία, (Λατινικά) πρότυπα. "Εκτοτε τραγωδίες ονομάζονται και νεώτερα δραματικά έργα σέ στίχους, με τραγικό περιεχόμενο, αν και χωρίς άλλη τυπικήν ομοιότητα με τήν 'Αθηναϊκήν τραγωδία. 'Οπωσδήποτε τραγωδίες κατ' έξοχήν λέγονται τὰ έργα των αρχαίων τραγικῶν ποιητῶν, σάν τὰ σωζόμενα Αισχύλου, Σοφοκλή, Εύριπίδη.

Τὰ έργα αυτά είναι δράματα σέ στίχους, με διάλογο και χορικά, δηλαδή μέρη χοροῦ, σέ λυρικές στροφές. Τὰ μέρη τους είναι άρμολογημένα με τυπική σειρά και τάξη, σάν τελετουργική ακολουθία. Τὰ παράσταιναν για πρώτη φορά με λαμπρήν έπισημότητα, στή μεγάλη γιορτή της 'Αθηναϊκής Δημοκρατίας, τὰ «μεγάλα ή κατ' άστν Διονύ-



σια», στο επίσημο θέατρο, συγκροτημένα σε «τετραλογίες», τρεις τραγωδίες σχετικές στο θέμα κι ένα «σατιρικό δράμα». Αργότερα κάπως έχασα τον τόπο αυτό. Η τελετή αυτή ήταν θεσμός της πολιτείας μεγάλη εθνική έορτή, να πούμε, που ιδρύθη με τη δημοκρατία και έσβυσε μαζί της.

Οι προσπάθειες που γίνονται για να παρασταθούν στα σημερινά μας θέατρα έργα από τα σωζόμενα εκείνης της εποχής δε μπόρεσαν ακόμη να έχουν αξιόλογη επιτυχία. Οι παραστάσεις αρχαίων δραμάτων δεν κατάφεραν να τραβήξουν περισσότερο ενδιαφέρον και να δώσουν περισσότερη συγκίνηση απ' όση δίνουν τα παλιά δράματα.

Με παραστάσεις αρχαίων τραγωδιών καταπιάστηκαν ποιοτικότερα φιλόλογοι, σχολεΐα, και μόνον τελευταία άνθρωποι της δουλειάς, δηλαδή τεχνίτες της θεατρικής τέχνης. Οι πρώτοι δεν είχαν ιδέα από την τεχνική του θεάτρου, ώστε, από αυτήν οδηγούμενοι, να προσέξουν και μελετήσουν την αρχαία τραγωδία και από την άποψη της τεχνικής. Οι δεύτεροι πάλι δεν επιδόθηκαν αποκλειστικά στο αρχαίο θέατρο, να το κάμουν δουλειά τους, παρά πρόχειρα καταπιάστηκαν και με την Αθηναϊκή τραγωδία, με τα τεχνικά μέσα που είχαν στη διάθεσή τους· που αυτά τα τεχνικά μέσα και οι παίχτες και όλη τους η συγκρότηση κι ο όπλισμός ήταν οργανωμένα με την τεχνική και την πράξη του νεώτερου θεάτρου. Δε γίνεται από την μια μέρα στην άλλη να προσαρμοστούν στο παλιό αλλά νέο για την τεχνική αυτή είδος και από τον Ίψεν το ένα βράδυ να πηδήσουν το άλλο στον Αισχύλο.

Τα μεγάλα θέατρα της Ευρώπης με ποικίλο δραματολόγιο, από τον Σαίξπηρ ως τους σημερινούς, διαθέτουν ειδικευμένους ήθοποιούς, άλλους για την τραγωδία (του Σαίξπηρ) κι άλλους για το μοντέρνο θέατρο, και ποτέ δεν τους ανάκατεψαν χωρίς οι παραστάσεις τους να ζημιωθούν. Έτσι και όταν ακόμη οι θεατρικοί άνθρωποι έκασταπιάστηκαν με την τραγωδία, είτε την παρουσίασαν σε μοντέρνες σκηνές, είτε σε αρχαία θέατρα, ή σκηνοθεσία τους και η τεχνική των ήθοποιών ήταν μοντέρνα, κι ούτε μπορούσε να γίνει αλλιώς.

Οι φιλόλογοι πάλι, άπειροι όλοτελα από προβλήματα τεχνικής έμελέτησαν όσα οι συγγραφείς από την αρχαιότητα ανάφεραν για παραστάσεις της τραγωδίας στον καιρό της, έδιάβασαν για προσωπεία και καθόρνους, για μουσική στα χορικά και χορευτική κίνηση του χορού και πίστεψαν πως έφτανε να μεταχειριστούν τέτοια μέσα για νη λυθεί το πρόβλημα μόνο του, χωρίς να εξετάσουν τους τεχνικούς λόγους που διαμόρφωσαν αυτά τα στοιχεία, παρά προσπάθησαν πάντα να τα έξηγήσουν ιδεολογικά, με λόγους θρησκευτικούς είτε ιδεαλιστικούς. Η Φιλολογία κι η Αρχαιολογία έκαμαν λαθεμένες θεωρίες επάνω σ' αυτά· δε μπόρεσαν να πιάσουν την ύψη αυτής της σύνθεσης, εξετάζοντας το όλο και τα μέρη και από την πλευρά της τεχνικής, που αυτή, αναγκαία, ξεκινώντας από τα υλικό μέσα, έδενε τον χορό (το άγκάθι για την σημερινή μας θεατρική τεχνική) με το άλλο σώμα της τραγωδίας.

Τελευταία, έδω, η αναπαράσταση τραγωδιών σε αρχαία θέατρα έθεωρήθη είδος έκμεταλλεύσιμον από τουριστική άποψη. Γι' αναπα-

ζουν στα σαλόνια, ούτε οι ύστερισμοί με τους Θεόφιλους είναι καμώματα ύβειας.

ράσταση βέβαια δεν είναι να γίνεται λόγος, επειδή οι γνώσεις μας δεν είναι πλήρεις. Αλλά και αν ήταν κατορθωτή ή αναπαράσταση, δε θα μπορούσε να θεωρηθεί καλλιτεχνική αναβίωση και να πετύχει σαν τέτοια, έφ' όσον άλλες είναι σήμερα οι συνθήκες της κοινωνικής ζωής. Η Έλληνική τραγωδία, απ' την άποψη της παράστασής της, είναι σαν ένα παλιό άγγείο, που μπορούμε να το περιεργαστούμε, αλλά δε μπορούμε να το μεταχειριστούμε.

Ο τρόπος που καταπιανόμαστε αυτά τα πράγματα ως τα σήμερα όχι μόνο δεν είναι ο κατάλληλος για μεγάλες επιτυχίες, παρά μας παρουσιάζει και πολύ άφελεις στα μάτια εκείνων που τα μελετάνε. Δεν πρέπει και με την παράσταση της τραγωδίας να γίνει ότι με την φωταγώγηση του Παρθενώνα, που δείχνει τον αρχαίο ναό κρεμασμένο στον άερα, σαν ένα κεφάλι χωρίς κορμί. Θέλουμε να κάνουμε επίδειξη με τ' αρχαία, σαν να ναι οικόσημά μας, και τα παρουσιάζουμε ξεκρέμαστα και άσυνάρτητα από την άλλη γύρω ζωή. Καμαρώνουμε για τον Παρθενώνα ώσαν να τότε φτιάξαμε έμεις, αλλά δεν εκάναμε καμιά προσπάθεια να τότε πλησιάσουμε πνευματικά. Κι όμως ο λαός μας που δεν έπαψε ν' αγωνίζεται και να θυσιάζεται, κρατάει αληθινά από τ' αρχαιότατα πολλά σπουδαία, και μάλιστα τα τραγούδια του και τους χορούς του, που αυτά οι έρχοντες τα κυήγησαν και τα στρέβλωσαν, και τη λαϊκή γλώσσα, και τη λαϊκή τέχνη, και τη λαϊκή μόρφωση. Έπροσπάθησαν να μάθουν τον λαό μας έθιμα και τραγούδια ξενικά, με το στατιό, ως ότου ήρθαν ξένοι και μας έμαθαν την άξια των δημοτικών μας τραγουδιών και της λαϊκής μας τέχνης. Αλλ' ούτε αυτά έπροσπαθήσαμε να τα καλλιεργήσωμε στον λαό, για να δώσουν ωραίους καρπούς, να τα χαρούμε πρώτοι έμεις, και ύστερα και οι ξένοι αλλά μόλις άκούσαμε από τους ξένους πως έχουν κάποιαν άξια, βαλθήκαμε να τα κάνουμε τουριστικό είδος για έκμετάλευση. Μ' αυτό μπορεί να πλουτίζουν μερικοί έπιχειρηματίες, αλλά σαν λαϊκό κίνημα χαντακώνεται.

Οι παραστάσεις και αρχαίων τραγωδιών και νέων λαϊκών δραμάτων στην Αθήνα, θα μπορούσαν να πετύχουν αξιόλογα, και να σταθούν ακόμη πρότυπα λαμπρά για μίμηση κι από ξένους. Αλλά αυτό, μόνο σαν μεγάλη λαϊκή γιορτή με την πλατεία συμμετοχή του λαού μπορεί να γίνει. Ξεσηκώματα σαν τις «Δελφικές έορτές», είτε μουσικές και χορευτικές επίδειξεις στην Επίδαυρο, στην Αίγινα και άλλους φημισμένους αρχαίους τόπους, όπου ο καλός λεγόμενος κόσμος συντρέχει με τ' αυτοκίνητά του τόνα πίσω απ' τάλλο και η λαϊκή συμμετοχή περιορίζεται στο δέσιμο των οκυλιών και το άσπρισμα των δρόμων, δεν είναι σοβαρές προσπάθειες. Ούτε είναι ύποστήριξη της λαϊκής τέχνης οι μόδες με τ' Αραχωβίτικα και τα Σκυριανά, ούτε ανεβαίνει το καλλιτεχνικό επίπεδο του λαού με το να στολίζονται μερικά νεόπλουτα σπίτια με τάσια από τα παλιατζιδικά. Ούτε καλλιεργείται το μουσικό αίσθημα του λαού με τα τραγούδια των χασισοποιών, που τόσο τ' άγκάλιασε τελευταία η νεόπλουτη κοινωνία μας για λαϊκή τέχνη(!) Ούτε οι μανιές με τον Καραγκιόζη που τότε μπά-



Για να πετύχουν τέτοιες προσπάθειες, δε χρειάζονται μόνο προθυμία και καλή θέληση, "Αν αυτό έφτανε, οι Δελφικές γιορτάδες θά είχαν λύσει το ζήτημα. Μαζί με τους ένθουσιασμούς και τις μανίες, πρέπει να συνεργαστεί και η γνώση, που να διευθύνει όλες τις ενέργειες στον σκοπό, να ελέγχει την γνησιότητα των μέσων και να σπρώχνει τις προσπάθειες επάνω στο έδαφος της πραγματικότητας. Πρέπει πρώτα να κατανοηθεί το πνεύμα εκείνο που έπλασε και διαμόρφωσε την τραγωδία. Κι αυτό για να γίνει πρέπει να δοθεί πλούσια ή μόρφωση στον λαό, και ν' αλλάξει το πνεύμα που διευθύνει τα πανεπιστήμιά μας, και γενικά την εκπαίδευσή μας, για να μην τρώει την ουσία ή τεχνολογία. Πιστεύουμε πως θα μπορούσε να θεοπισθεϊ 'Ελληνικό πανηγύρι, σειρά γιορτάδες με αναζωογονήσεις υπολειμάτων από παλαιότατα έθιμα, με συμμετοχή της λαϊκής μας τέχνης και των πανεπιστημίων μας, μάλιστα των πνευματικών ανθρώπων του τόπου, δραματικών ποιητών, λογοτεχνών και λοιπών καλλιτεχνών, με άγνες πνευματικούς, όπου οι παραστάσεις τραγωδιών, και αρχαίων και νέων, θά ήταν το κορύφωμα. 'Αλλά τέτοιες γιορτάδες δε μπορεί ποτέ να τις δημιουργήσει ή στενή αντίληψη για τουριστική έκμετάλευση και το επιχειρηματικό πνεύμα. Μόνον η Λαϊκή συμμετοχή μπορεί να προσφέρει τα μέσα για τέτοιες επιτυχίες. Αυτές και ξένους πολλούς θά τραβούσαν στον τόπο μας αλλά προπάντων θά μπορούσαν να δώσουν στην σημερινή 'Ελλάδα θέση σπουδαία στον κόσμο με την πολύτιμη προσφορά της στην περιοχή των ανθρωπιστικών σπουδών (').

'Η άπασχόλησή μας με το θέατρο από τη μικρή μας ηλικία μάς έχει ξεκαθαρίσει κάποιες γνώμες για την παράσταση της τραγωδίας. Νομίζουμε χρέος μας να τις αναφέρουμε, με την ιδέα πως μπορεί να σταθούν χρήσιμες σ' εκείνους που ή μοίρα τους ή ο πόθος τους θελά τους σπρώξει προς τέτοιες προσπάθειες. Πριν πιάσουμε το θέμα μας καθ' αυτό, νομίζουμε πως πρέπει ο αναγνώστης νάχει μπρός στα μάτια του κάποιες απόψεις για την αξία που έχει ή τραγωδία σαν κλασικό κείμενο και θεατρικό φαινόμενο. 'Υστερα θά ιδούμε την μορφική της αξία για την παράσταση και πως ή παράσταση θά πρέπει να γίνει για να πετύχει καλύτερα.

## Β

'Η τραγωδία, σαν καλλιτεχνικό φαινόμενο, είναι είδος πρωτότυπο και για την εποχή της τόσο πρωτόφαντο, όσο για την εποχή μας είναι ο κινηματογράφος ή το ραδιόφωνο. Θεάματα και χοροί και παραστάσεις με μασκαρεμένους ή με ξόανα, (κοῦκλες) και λογής άλλα ήταν και πριν παρουσιαστεί ή τραγωδία. 'Εχουμε και ειδήσεις και τεκμήρια που μάς πείθουν πως τα θεατρικά έμβρυα, το παραστατικό παιχνίδι κι ο χορός, είναι τόσο παλιά, όσο κι ο άνθρωπος, γιατί είναι τελετές συνυφασμένες με την πρωτόγονη κοινωνική ζωή.

'Ομως ή 'Αθηναϊκή τραγωδία είναι νέα μορφή και σαν σύνθεση

1. Σχετικά με αυτό το θέμα ίδε την σπουδαία μελέτη: 'Αλεξάνδρου: εισαγωγή στον «Σοφιστή» του Πλάτωνα: έκδοση Ζαχαροπούλου.

και σαν έκτελεση και σαν νόημα της ζωής κι ως έχει πάρει πολλά μορφικά στοιχεία από την λαϊκή τέχνη και την παράδοση τη θρησκευτική: είναι νέα, σαν νέα τάξεις πραγμάτων, σαν νέος νόμος και νέος ρυθμός κι απ' αυτήν την άποψη σφραγίζει την εποχή της, όπως ο γοθτικός ή ο βυζαντινός και κάθε ρυθμός την εποχή του και τον τόπο του: με την σημείωση, που πρέπει να την τονίσουμε, πως ή σύνθεση αυτή ήταν προϊόν της ίδιας της πολιτείας, αφού φάνηκε όταν ή πολιτεία εθέσπισε πνευματικούς αγώνες κι επίσημη τελετή για την παράσταση των τραγωδιών και τα έργα αυτά και οι παραστάσεις τους έτοιμαζόντουσαν κάτω απ' της πολιτείας τη σοβαρή αντίληψη και φροντίδα.

'Η τραγωδία χρονικά ανήκει στον «χρυσόν αιώνα» είναι κι αυτή άνθος της 'Αθηναϊκής Δημοκρατίας κι όπως πολύ σωστά λέει ο Γ. Τόμσον (') «ή 'Αθηναϊκή τραγωδία ήταν απ' την αρχή δεμένη αχώριστα με την ύλική και κοινωνική προκοπή του 'Αθηναϊκού λαού». Σαν κείμενο τουλάχιστον ή τραγωδία θεωρείται κλασική τέχνη και, από πολλούς, ο πιο δυναμικός εκπρόσωπος της κλασικής εποχής.

Τους κλασικούς τους μελετάμε χρόνια, αλλά κι αν μάθαμε απ' αυτούς την αξία της καθαρής έκφρασης, το ουσιαστικώτερο, την αξία της καθαρής γνώμης δεν το μάθαμε, τόσο ο πολιτισμός μας είναι βουτηγμένος μέσα στην πρόληψη και στον μύθο και μάλιστα στον φαρισαϊσμό. 'Ο πολιτισμός μας, που καμαρώνει να λέγεται 'Ελληνο-χριστιανικός, προδίνει και το χριστιανικό πνεύμα, αφού δεν τολμάει ν' αντικρύσει την αλήθεια και πνίγει την ελευθερία της γνώμης με τη βία. 'Ως τον 'Αριστοτέλη και τον Πλάτωνα, δίνουμε σοβαρή προσοχή, τα παραπέρα τα παίρνουμε λίγο και σαν παραμύθια. 'Ο Πλάτων ήθελε ν' απαγορέψει τον 'Όμηρο και μην ξεχνάμε πως, όταν ζούσε ο Πλάτων, είχαν πιά ξεπέσει και ή τραγωδία και ή δημοκρατία.

Μπορεί έμεις σήμερα να επιτρέπουμε τον 'Όμηρο να τότε διαβάζουμε τα παιδιά μας. 'Αν όμως ο 'Όμηρος, αντί τους θεούς του 'Ολύμπου παρουσίαζε τον Θεό τον δικό μας και τους αγίους μας να φέρνονται όπως φέρνονται οι θεοί του 'Ολύμπου, θά τον καίγαμε στην πλατεία. Που θά πει πως τον 'Όμηρο έμεις τότε νιώθουμε διαφορετικά απ' όπως τον ένιωθε ο Πλάτων, ή δεν τότε παίρνουμε σοβαρά.

Το κύριο χαρακτηριστικό των έργων της κλασικής εποχής, είναι ο ΛΟΓΟΣ. Το γράφουμε με κεφαλαία για να δηλώσουμε πως ή λέξη για μάς έχει πολλά νοήματα: σημαίνει και μέτρο και όρθον λόγο και κοινή γνώμη και πείρα ζωής κι' ελεύτερη σκέψη. Τον λόγο τον αντιπαροθέτουμε στον «μύθο». 'Αντιπαροθέτοντας τον λόγο στον μύθο λέμε πως διαφέρουν κατά τοπο: πως ο λόγος έχει μέσα του την Πειθώ, και όχι την από τα πριν Πίστη, απαραίτητη ψυχή του μύ-

1. Για τη γέννηση της τραγωδίας και τα προβλήματα τα σχετικά με την πρωτόγονη 'Ελληνική ποίηση και τέχνη, καθώς και την πολιτειακή εξέλιξη των 'Αθηναίων συσταίνουμε το σφό διδύλο του G. Thomson, «Aeschylus and Athens» (Lawrence and Wishart, London, 1946), όπου και πλούσια διδύλο-γραφία.

θου, 'Ο μύθος χωρίς την Πίστη, δέν είναι τίποτα γιατί δέν γίνεται πράξη ζωής. 'Ο λόγος πάλι χωρίς την έλευθερία νά πείσει, δέν είναι τίποτα, είναι «φωνή βοώντος έν τή έρήμω».

'Η 'Αθηναϊκή τραγωδία, είναι αυτό ίσα - ίσα, ή έλευθερία του λόγου νά πείσει. Αυτό, όσο ξέρουμε, παρουσιάζεται τότε για πρώτη φορά στον κόσμο. Πρώτη φορά έλεύθεροι πολίτες, δηλαδή πολίτες που τό είχανε χρέος και δικαίωμα νά συνέρχονται για ν' αποφασίζουνε για τά κοινά, έξασκοϋν αυτό τό δικαίωμα μέ την έκκλησία του Δήμου και μέ τό θέατρο, που είναι δύο βασικοί θεσμοί της πολιτείας.

Στήν έκκλησία του Δήμου προσέρχονται έλεύθεροι οί πολίτες νά πείσουν ή νά πεισθούν για τό πιό σωστό και συμφέρον νά γίνει. Στο ίδιο μέρος, όπου γίνεται ή έκκλησία του Δήμου, στο ίδιο μέρος γίνεται ή τραγωδία κι οί θεατρικοί άγώνες, όπου οί έλεύθεροι πολίτες συνέρχονται για νά παρακολουθήσουν ανθρώπινες πράξεις και τον λόγο και τον αντίλογο, που έρμηνεύουν αυτές τις πράξεις, κυρίως αυτό. 'Η τραγωδία παρουσιάζει την ήθικην άξια των θεσμών της πολιτείας αυτής, παλαιούς κατακρίνει, νέους προτείνει, και προσπαθεί νά συμβάλει στην κατανόηση του κοινού συμφέροντος και την άνύψωση και προκοπή της ζωής, μέ τον λόγο, που ο λόγος αυτός είναι ο όρθος λόγος, γιατί προβάλλεται στον κοινό λόγο, στην κοινή γνώμη, γι' άμεση κρίση κι έπιδοκιμασία ή άποδοκιμασία, Κι' ή άποδοκιμασία μπορούσε νάχει για τον ποιητή πολύ άσκημα συνακόλουθα, που ή έξορία δέν ήταν τό χειρότερο. "Όμοια και στην έκκλησία του δήμου έξβαινε ή γνώμη για κείνα που έπρεπε νά γίνουν κι ή γνώμη αυτή ήταν ή συνισταμένη των γνώμης των ένδιαφερομένων, που αυτοί ήταν ή λαϊκή συνέλευση. 'Η γνώμη της έξβαινε μέ την έλευθερία του λόγου νά πείσει, από τά κάτω, κι όχι, όπως ο μύθος, από τά πάνω, μέ την έπιβολή της πίστης που άποβλέπει στο συμφέρον, όπως «μυστηριωδώς» τό ξέρει και τό νιώθει ο άπόλυτος άρχων.

Πολλοί δέχονται σαν άναμφισβήτητο πως ή τραγωδία έχει θρησκευτικούς χαρακτήρα, πως σ' αυτό οφείλεται κι ή τελετουργική της μορφή και προσθέτουν πως άν δέν μάς δονήσει κι έμάς σήμερα τό θρησκευτικό δέος, δέν μπορούμε νά φτάσουμε στο ύψος νά νιώσουμε πλήρεια την τραγωδία.

Για τό τελετουργικό της μορφής, που έρχεται από παλαιά, θα μιλήσουμε πάρα κάτω. Τό πως γενικά ή τέχνη κι ή έπιστήμη κι όλα τά φανερώματα του κοινωνικού βίου είχανε στις άρχές όψη μυστηριακή, ή όπως λέμε σήμερα, θρησκευτική, αυτό είναι άλήθεια. 'Αλλά τό μυστηριακό που είναι τό χαρακτηριστικό της θρησκευτικής τέχνης άδυνατίζει ίσα ίσα και χάνεται στην κλασική λεγόμενη τέχνη όπου τό αντικαθιστά ο λόγος, ο όρθος λόγος, ή ανθρώπινη πείρα, που έκφράζεται διαλεχτικά ή άγωνιστικά, δηλαδή μέ λόγο κι αντίλογο και που πηγάζει από τό λαϊκό πνεύμα, όντας αυτό έλεύθερο νά κρίνει και νά αποφασίζει.

Πώς νά συμβιβαστεί ο θρησκευτικός, τάχα, χαρακτήρας της τραγωδίας μέ τά λεγόμενα και πραττόμενα σε αυτά τά έργα, όπου οί θεοί παρουσιάζονται νά δίνουν λόγο για τις πράξεις τους; Που κατακρίνονται και σατιρίζονται άκόμη; 'Από τον Αισχύλο ως τον Εϋρι-

πίδη; (άσε πιά τον 'Αριστοφάνη στις κωμωδίες) οί τραγωδίες και τά σατιρικά δράματα τόσο έλευθεριάζουν, όπως θα λέγαμε σήμερα, ίσα ίσα σε ό,τι άφορά την θρησκεία, που για μάς είναι άκατανόητο, νά μιλούν μέ άσέβεια για τον Δία, όπως ο Αισχύλος στον «Γιρομηθέα» και ο Εϋριπίδης στον «Κύκλωπα», κι αυτά νά τά παρακολουθούν από τό θέατρο οί πολίτες μέ πρώτους και καλύτερους τους παπάδες τους. Τόσο αυτό είναι άκατανόητο, που ό,τι άλλο παρά θρησκευτικότητα μπορούμε ν' άποδώσουμε σ' αυτά τά έργα, έξω κι άν ή λέξη για μάς έχει άλλη σημασία.

Για νά τό καταλάβουμε καλύτερα άς φανταστούμε νά παρουσιάζαν σήμερα από τις σκηνές των θεάτρων μας έργα μέ ήρωες τον Χριστό, την Παναγία, τους άγίους, και μάλιστα νά τους σατίριζαν. Μπορεί ο λαός νά λέει μύθους κι άστεία μέ ήρωες τά ιερά αυτά πρόσωπα. δέν έπιτρέπεται όμως νά παρουσιάζονται από τις σκηνές των θεάτρων, όχι νά τό κάμει και μάλιστα στις έπίσημες τελετές της, ή ίδια ή πολιτεία!

Πρέπει λοιπόν ίσως νά υποθέσουμε πως οί 'Αθηναίοι της χρυσής έποχής ήταν άσεβείς; "Όχι, γιατί είμαστε άναγκασμένοι νά παραδεχτούμε πως μέ τή συμμετοχή του λαού στα κοινά και την έλευθερία του λόγου, φεύγει ή τρομοκρατία του τερατικού και μυστηριακού, που χαρακτηρίζουν συχνά και την πρωτόγονη τέχνη και την τέχνη του ξεπεσμού, και στη θέση τους μπαίνει τό φως από τον όρθον λόγο, τό καταστάλαγμα της κοινής γνώμης και του λαϊκού μέτρου, τό «κόμον σένς». Κι αυτό είναι ένα πνεύμα γερό και ζωηρό, όπως τό πνεύμα της νεολαίας, όταν οί νέοι είναι κατατοπισμένοι στα έρωτικά και δέ βασανίζεται ο νοϋς και τά νεύρα τους μέ μυστήρια και «παρά φύσιν» ιδέες.

Στήν τραγωδία είναι ένσωματωμένα κι άφομοιωμένα άχνάρια κι υπολείμματα από παλιά έθ.μα και θρησκευτικές τελετές, μάλιστα ο χορός. 'Αλλ' αυτά είναι όπως σ' όλα τά έργα της πρωτοποριακής τέχνης, που αυτή παίρνει στοιχεία από την παράδοση κι άφομοιώνει μορφές της λαϊκής τέχνης μαζί μέ τους έκφραστικούς τρόπους του λαού. Σ' αυτό ή τραγωδία έκαμε ό,τι κάθε γερή πρωτοποριακή τέχνη, που έκφράζει «άνοδον», δηλαδή τις ιδέες και την όρμη του λαού που άνεβαίνει. "Όταν ή έξουσία περνάει στα χέρια του λαού, τότε ή λαϊκή γνώμη δίνει τον τόνο στην τέχνη και ο λαός προσφέρει έτοιμα τά πρώτα υλικά, τή γλώσσα του και τά έκφραστικά του μέσα και τρόπους. Αυτά τά παίρνει ο ένσυνείδητος τεχνίτης που ύπηρετεί τό λαϊκό κίνημα και μ' αυτά φτιάχνει τό έργο του φουσώντας μέσα τή θέληση κι' όρμη της λαϊκής ψυχής. "Ετσι ο Αισχύλος πήρε τή λαϊκή τέχνη της έποχής του (διονυσιακές πομπές, διθυράμβους, κώμους, χορευτικά άσματα κλπ.) κι' έφτιασε την τραγωδία, μάλιστα την τετραλογία, άποβλέποντας στον λαό της 'Αθήνας. "Όμοια κι ο Σαίξπηρ, για νά φτιάξει τά έργα του, πήρε κι άπ' την κομέντια ντέλ άρτε κι' άπ' τά μεσαιωνικά μυστήρια και τή λαϊκή τέχνη της έποχής του. "Όμοια ο Σολωμός (για νά ρίξουμε τό μάτι μας κοντηνότερα), συνεπαρμένος από τον λαϊκό ξεσηκωμό του Εικοσιένα και, μέ τό έμβλημα «υπότάξου πρώτα στη γλώσσα του λαού και, άν είσαι ίκανός, κυρίεψέ



την», σπουδάσε τὰ ἐκφραστικά μέσα τοῦ λαοῦ, μάλιστα τὸ δημοτικὸ τραγοῦδι κι' αὐτὰ τὰ καλλιέργησε μὲ ἔξοχη χάρη, τὸ ἴδιο κι' ὁ Κάλβος. Ὅταν ὅμως ἔγινε τὸ νέο βασίλειο, ἡ ἀπολυταρχία ἔκοψε τὰ χέρια τῆς λαϊκῆς ἐξουσίας, ἐπόδιωσε τὴν λαϊκὴν γνώμη ἀπὸ τὰ κοινὰ καὶ κινήγησε τὴν πνευματικὴ συμβολὴ τοῦ λαοῦ, τὴ γλῶσσα του, τὰ τραγοῦδια του, τοὺς χορούς του, τὶς γιορτάδες του. Στους στρατῶνες καὶ στὰ σχολεῖα δίδασκαν γερμανικὰ ἄσματα καὶ τότε ἡ Ἐλευθερία ἔγινε καπνός. Τότε κι ὁ ψάλτης τῆς Ἐλευθερίας ἐμαράζωσε καὶ δὲν μπόρεσε πιά νὰ ἀποτελειώσει κανένα του ἔργο κι ὁ ποιητὴς τῶν ὠδῶν ἐμουγκάθη ἀπότομα καὶ πέθανε ἄφαντος.

Φοβᾶμαι ὡς τόσο πὼς γίνεται συχνὰ σύγχυση τῆς θρησκευτικότητας μὲ τὸ «μυστηριώδες», ἢ «ὄνειρώδες», ἢ «θαυμάσιο», ἢ «ἐξωτικό», ἢ «τερατιώδες», καὶ ἄλλες τέτοιες ἀποχρώσεις τοῦ ὑπερφυσικοῦ ἢ ἐξωλογικοῦ, ποὺ συχνὰ τὰ μεταχειρίζεται γιὰ τὴν δουλειὰ τῆς ἡ τέχνης. Γι' αὐτὸ θὰ ἐπιμείνουμε νὰ ξεκαθαρίσουμε ἀκόμη καλῆτερα τὸ «μυστηριώδες» ἀπὸ τὴν θρησκευτικὴ πρόληψη.

Γ

Τὸ μυστηριώδες εἶναι ἀπὸ τὰ πιὸ πρωτόγονα στοιχεῖα τοῦ ἔργου τῆς τέχνης, καὶ πολὺ ὑποβλητικὸ. Ἡ τέχνη τὸ μεταχειρίζεται γιὰ ὑποβολὴ καὶ ἢ λατρεία γιὰ θαυματουργία. Τὸ μυστηριώδες δὲν ἔχει πάψει νὰ εἶναι νόμιμο στοιχεῖο τῆς τέχνης. Αὐτὸ εἶναι ἔκφραση τοῦ «ὑψηλοῦ», τοῦ «μεγαλειώδους», ἄλλοτε τοῦ «τερατικοῦ», ἄλλοτε τοῦ «παθητικοῦ», ἄλλοτε τοῦ «ωραίου» καὶ τῶν ἀντιθέσεών τους, ὅταν ξεπερνᾶνε τὸ μέτρο τοῦ ἀνθρώπου. Ὁ τρόπος ποὺ τὰ μεταχειρίζεται αὐτὰ ἡ τέχνη δὲν εἶναι παράλληλος, παρὰ ἀντίθετος μὲ τὸν τρόπο ποὺ τὰ μεταχειρίζεται ἡ λατρεία. Ἡ τέχνη προσπαθεῖ νὰ ἐκφράσει τὸ μυστηριώδες ποὺ ὑπάρχει στὴν ζωὴ, καὶ δίνοντάς του ὄνομα, σχῆμα, καὶ εἰκόνα, νὰ τὸ κάμει προσιτὸ στὸν ἀνθρώπο. Γιὰ τὴν τέχνη δὲν ἀποβλέπει μὲ τὸ μυστηριώδες νὰ κάμει ἕνα θαῦμα λ.χ. τυφλοὺς ν' ἀναβλέψουν, παρὰ νὰ ὑποβάλει ψυχικὲς καταστάσεις καὶ νὰ ἐνώσει τὰ ἄτομα ψυχικά. Ἀντίθετα ἡ λατρεία: προσπαθεῖ τὰ πιὸ ἀπλᾶ πράγματα τῆς ζωῆς νὰ τὰ κάμει μυστηριώδη. Τὸ πρῶτο εἶναι μουσικὴ, λυρισμός<sup>(1)</sup>, τὸ δεῦτερο θρησκοληψία, πρωτογονισμός.

Στους πρωτόγονους, ὅλος ὁ βίος, ὡς τὰ παραμικρότερα του καθέκαστα, εἶναι θρησκευτικὸς, δηλαδὴ ὀμαδικός, ἐφόσον θρησκεία

1. Πολλοί, ἀκόμη καὶ τεχνίτες, ἰδίως οἱ ρεαλιστῆς—νατουραλιστῆς, τὸ λυρικό στοιχεῖο δὲν τὸ νιώθουν ἢ δὲν τὸ παραδέχονται καὶ φτάνουν νὰ ἀποστρέφονται τὰ ἔργα ποὺ εἶναι μ' αὐτὸ ὑφασμένα. Νομίζω πὼς εἶναι ἡ περίπτωσις πολλῶν ποὺ καταδικάζουν ἀπόλυτα κάθε μὴ ὀρθόδοξη τεχνοτροπία. Τὸ ἴδιο εἶναι ἴσως ἡ περίπτωσις τοῦ Τολστόη μὲ τὰ ἔργα τοῦ Σαίξπηρ· ὅποτε τὸ πῆρ-γο εἶναι πὼς ὁ Τολστόης, ἀπὸ τὴν ἀποστροφή του γιὰ τὸ λυρικό στοιχεῖο, (τὸ μυστηριώδες) δὲν ἠθέλησε νὰ νιώσει οὔτε τὴν ὑψηλὴ διδασκαλία τοῦ Ἄγγελου ποιητῆ τῆς Ἀναγέννησης. Ὁ Τολστόης τοὺς συμβολισμοὺς καὶ συμβατικότητας τῆς τέχνης, τὰ λέει ἀθαίρως. Δὲν ξέρω πὼς ὁ ἴδιος ἐννοεῖ τὴν Σαμφὴ ἢ αὐτὸν τὸν Ὀμηρο, κι' ἂν δὲν τὸν ἀποκήρυξε ὅπως κι ὁ Πλάτων.

εἶναι ἡ κοινὴ πίστις κι' ἐφ' ὅσον αὐτὴ ἡ κοινὴ πίστις κανονίζει μὲ τοὺς νόμους τῆς ὄλης τῆς πρόξεις τῶν ἀτόμων, ἀκόμη καὶ τὶς πιὸ ἀτομικές, ὅπως εἶναι ὁ ὕπνος, ὁ χορτασμός τῆς πείνας, καὶ ἡ ἐρωτικὴ πράξις. Ἡ ἐποχὴ μας, ζώντας μέσα στὴν ἀτομικὴν ἀσφάλεια, οὔτε νὰ φανταστεῖ μπορεῖ πὼς ὁ χορτασμός τῆς πείνας ἢ τοῦ ἔρωτα εἶναι ζήτημα ἄλλο ἀπὸ καθαρὰ ἀτομικὸ. Κι ὅμως φτάνει νὰ σαλευτεῖ γιὰ λίγο αὐτὴ ἡ ἀσφάλεια καὶ τότε βλέπουμε πὼς ὁ χορτασμός τῆς πείνας καὶ τοῦ ἔρωτα παύουν νὰ εἶναι ζητήματα ἀτομικά, (ὅπως γίνεται σὲ πολιορκημένα κάστρα σὲ φυλακές, σὲ μοναστήρια κοινοβιακά, σὲ πλοῖα ναυαγημένα, κ.λ.π.)

Ἡ πρωτόγονη κοινότητα, ζώντας μέσα σὲ πολλοὺς καὶ φοβεροὺς κινδύνους, ποὺ ἡ ἄγνοια τοὺς κάνει πολὺ περισσότερους καὶ φοβερότερους, μοναδικὸ τῆς μέσο γιὰ σωσμοὺς κι ἀσφάλεια καὶ προκοπή, ἔχει τὴν συνοχὴ τῶν μελῶν τῆς. Αὐτὴ τὴν ἐξασφαλίζει μὲ τὴν τρομοκρατικὴ ἄσκηση τοῦ ὀμαδικοῦ ἐνοτίκτου, ἐπεμβαίνοντας σὲ κάθε στιγμή καί, μὲ ρῆτρες, ξόρκια, στίχους, χειρονομίες, ρυθμικές, κάνει ἱερά ὅλα τὰ καθέκαστα τῆς ζωῆς. Τὸ βάψιμο τοῦ σώματος, ἡ μόδα ποὺ φοριέται τὸ ροῦχο ἢ τὸ σκουλαρήκι, ἡ χειρονομία καὶ ἡ λαλιὰ καὶ ὅλα τὰ μέσα συνεννόησης καὶ συνοχῆς παίρνουν μυστηριακὴν, δηλαδὴ θρησκευτικὴν ἀξία. Οἱ νόμοι οἱ κοινωνικοί, στίς πρωτόγονες γενιές ἢ φυλές ντύνονται ἀξία μυθικὴ (μυστηριακὴ) ἢ θρησκευτικὴ, μὲ τὴν ἄσκηση ἀποχτοῦνε δύναμη καὶ ἐπιβάλλονται μὲ τὴν γοητεία.

Ἡ γοητεία, μὲ κινήματα, χειρονομίες καὶ λόγια ρυθμικά, εἶναι φυσιολογικὸ μούδιασμα ποὺ φτάνει ὡς τὸν θαυμασμό καὶ τὴν ἔξταση καὶ τὴν κατάνυξη καὶ τὴν ὑπνωση, εἴτε γαργάλισμα καὶ ἐρεθισμός, ποὺ φτάνει ὡς τὸν ἐνθουσιασμό καὶ τὴν μανία. Οἱ δύο ἀκραῖοι βαθμοὶ στὴ σκάλα τῆς ὀμαδικῆς πρωτόγονης ψυχολογίας εἶναι τὸ ὄργιο καὶ ὁ πᾶνικός.

Αὐτὰ τὰ κινήματα, οἱ χοροί, οἱ χειρονομίες, τὰ λόγια τὰ ρυθμικά καὶ ὀμοιοσηχητικά, οἱ στίχοι οἱ ὀμοιοκατάληκτοι καὶ τὰ σχήματα λόγου, τὰ χρώματα κι οἱ γραμμές, καὶ τὰ γράμματα κι οἱ εἰκόνας, καὶ τὰ ξόανα καὶ τὰ ἀγάλματα, κι οἱ μουσικοὶ τόνοι, ὅλα αὐτὰ ἔχουν γοητευτικὴν ἀξία (κι ὄχι μόνον γιὰ πρωτόγονους), ποὺ αὐτὴ τόσο περισσότερο δυναμώνεται, ὅσο τὰ μέσα αὐτὰ συμπλέκονται σὲ συνθέσεις πολὺπλοκες καί, ὅταν εἶναι ὀργανωμένα καὶ συγκροτημένα, πετυχαίνουν θαυμαστά ἀποτελέσματα, μάλιστα σὲ ὀμάδες ἀπὸ πολλὰ ἄτομα, ποὺ ἔχουν ἀσκηθεῖ νὰ δέχονται αὐτὴν τὴν ἐπίδραση ἄμεσα καὶ αἰσθησιακά, «ἐξ ἐπαφῆς», ὅπως λ.χ. πολλοὶ θρησκοὶ ποὺ μόνον ὅταν ἀσπαθοῦν τὴν εἰκόνα νιώθουν τὸ θρησκευτικὸ τους αἶσθημα εὐχαριστημένο, καὶ πολλοὶ «μουσικόφιλοι» ποὺ τρελαίνονται νὰ θωροῦν τὸν μαέστρο, καὶ ὅταν τελειώσει ἡ συναυλία δὲν εἶναι ἀκόμη ὀλόγτερα εὐχαριστημένοι, ἂν δὲν τοῦ φιλήσουν τὸ χέρι, ἢ τοῦ πάρουν σὲ χαρτί τὴν ὑπογραφή του, ἂν δὲν τοῦ πάρουν κρυφὰ τὸ μαντύλι ἢ κομμάτι κι' ἀπ' τὸ ροῦχο του ἀκόμη.

Τὸ ἔργο τῆς πρωτόγονης τέχνης ἔχει κύριο χαρακτηριστικὸ τοῦ μυστηριακοῦ. Ἡ πίστις ἀπὸ τὰ πρὶν ἐρεθίζεται μὲ τὸ «μυστηριώδες σύμβολον» καὶ ἐνεργεῖ γοητευτικὰ στὸν πιστόν, ἢ «μεμυημένον». Ἡ ἰδέα ποὺ τὸ ἔργο τῆς πρωτόγονης τέχνης ἐκφράζει, θέλω νὰ πῶ ἢ

καλλιτεχνική του ιδέα, είναι συχνά σκέτος ρυθμός με ήχους, ή χρώματα, ή γραμμές, όπως λ.χ. στον λεγόμενο γεωμετρικό ρυθμό. Συχνά γίνεται και ιδέα, όπως η ιδέα για φυλετική υπεροχή κ.λ.π. (1)

Σε πρωτόγονους λαούς που εύρηκαν πλούτο και καλλιέργησαν, και έζησαν άρκετά, ή τεχνική τους με τον καιρό, παρακολουθώντας την προκοπή της ζωής τους, φτάνει σε θαυμάσια αποτελέσματα. Παράδειγματα αρχαιότατα έχουμε τα ωραιότατα ζωα τα ζωγραφισμένα

1. Στόν γεωμετρικό ρυθμό λ.χ. το άγγειο το γραμμένο με γεωμετρικά σχήματα προσωποποιεί κατά κάποιον τρόπο, τον ίδιον τον πεθαμένο, ζωγραφισμένο όπως ήταν όταν ζούσε. Στην παράσταση αυτή δεν ενδιαφέρει ή μορφή του πεθαμένου ή άτομική, τα χαρακτηριστικά του τα φυσικά, ή «πραγματική» του όψη, ενδιαφέρει ή όψη του σαν μέλος της κοινότητάς του, ή της φυλής του, το πως ήταν γραμμένο το κορμί του (με το τατουάζ). Πολλά σημερινά έθιμα έξηγούν καλύτερα την άποψή μας. Στίς κηδείες επιμένουμε να δάλουμε το «φέσι» του μακαρίτη, ή την στολή του ή τα παράσημά του, επειδή αυτά δίνουν την πιο σπουδαία όψη του προσώπου, όπως την βλέπει ή κοινωνία, που για την πραγματική του όψη δεν ενδιαφέρεται, όχι μόνον, παρά και σε όρισμένες εποχές και τόπους την θεωρεί και άσέβαια την παράσταση της άτομικής όψης, όπως λ.χ. σε πολλούς λαούς σημερινούς ακόμη ή θρησκεία απαγορεύει την φωτογραφία των προσώπων, και το της Γραφής: «μή ποιήσεις σεαυτῷ εἰδωλον κ.λ.π. Έτσι και με τον γεωμετρικό ρυθμό παρουσιάζοντας ένα άγγειο με την θαφή και το τατουάζ που είχε ο πεθαμένος μέσα στην ομαδική ζωή, κρατούσαν την επίσημη και μόνη αξία να κρατηθεί όψη του. "Έξω απ' αυτό είναι και άλλο αίτιο που συμβάλλει σ' αυτήν την αντίληψη πως, προσέχοντας περισσότερο τα φανταχτερά έξωτερικά στολίδια, δεν άσκειται το βλέμμα στον ξεχωριστό των ιδιαιτέρων χαρακτηριστικών, όπως λ.χ. ένας άναθρεμένος σε πολιτεία, όταν πάει στην έξοχή, δεν ξεχωρίζει τα μούλια του χωριού από τις φυσιογνωμίες τους, όπως τα ξεχωρίζουν οι χωριάτες, ή όπως οι λευκοί δεν ξεχωρίζουν τις φυσιογνωμίες των κινέζων, γιατί προβάλλει πρωτίτερα το γενικό τους χαρακτηριστικό, το κίτρινο χρώμα, κ.λ.π. "Έτσι στον γεωμετρικό ρυθμό, να πούμε, δεν ξεχώριζαν τον έναν από τον άλλον ούτε μετό όνομά του «ο Γιώργης του Παύλου», ούτε με τα χαρακτηριστικά του προσώπου του «ο μελαχρινός» τόσο, όσο με τα χαρακτηριστικά του που είχε σαν μέλος της ομάδας, αυτός λ.χ. «με τους τρεις χαλκάδες στη μύτη» ή «με τις πέντε κόκκινες γραμμές στο στήθος». "Όταν οι γραμμές αυτές (έννοα του γεωμετρικού ρυθμού) ξεφεύγουν από τα σκέτα γραμμένα σχήματα, και προχωρούν σε παραστάσεις, τότε πρώτα πρώτα παρουσιάζουνε ζωα, με τοτέμ της φυλής, που μέλος της ήταν ο νεκρός. Έτσι άπλη ιδέα εκφράζεται με άπλη παραστατικά μέσα, αλλά με την πίστη του «μεμνημένου». Δηλαδή με την άσκηση του να δάχεται αυτά τα παραστατικά μέσα, μεγαλώνει ή γοητευτική δύναμη της ιδέας, χωρίς να χρειάζεται απαραίτητα να συμβάλει και ή σπουδαία τεχνική της παράστασης. Με τον καιρό όμως, με την χρήση και με την ζήτηση, ή τεχνική προσθεύει και κάνει πολύπλοκες συνθέσεις με αρμονικούς ρυθμούς. Τα ίδια παρατηρούμε και σε χορούς πρωτόνων και σε φορεσιές και σε προσωπεία και σ' έργα τέχνη και σε ναούς και σε κειμήλια και σκεύη, και όπλα, και γενικά όλα τα πράματα της πρωτόγονης τέχνης είναι σφραγισμένα με μυστηριακές παραστάσεις, όπως λ.χ. σε μάς σφραγίζονται τα πρόσορα.

στά τοιχώματα σε σπηλιές από προϊστορικά χρόνια. Άλλά και πολλές μάσκες σημερινών πρωτόγονων και χοροί, θαυμάζονται για την αισθητική τους αξία.

Πολλές από τις σημερινές πρωτόγονες φυλές, με τα τύμπανά τους μόνον μεταδίδουν πολύπλοκα μηνύματα σε μακρινές άποστάσεις και συνθέτουν έκφραστική και γοητευτική μουσική με τους άπλους ήχους των τυμπάνων.

"Άλλ' όσοδήποτε κι αν έξελιχτεί ή τεχνική της πρωτόγονης τέχνης, τα έργα της έχουν πάντα κύριο χαρακτηριστικό τους το μυστηριακό, το μυστηριακό όχι σαν λυρικό στοιχείο όπως στην ποίηση και την τέχνη, νόμιμο πάντα, παρά σαν θρησκευτικό μυστήριο με άμεση ενέργεια τρομοκρατική και θαυματουργική.

Λέμε λοιπόν πως αυτό το μυστηριακό, το τέτοιας λογής, παύει να είναι το κύριο χαρακτηριστικό στα έργα της κλασικής λεγόμενης τέχνης, επειδή εκεί παίρνει το επάνω χέρι ή επιβολή με την τεχνική τελειότητα (1). Το έργο της κλασικής τέχνης χαρακτηρίζεται κυρίως από την έλλειψη του μύθου, που έχει να πει πρόληψη, δυσοιδαιμονία, θρησκευτική πίστις, κ.λ.π. Στο κλασικό έργο λείπει ο καταναγκασμός από τέτοιας λογής ιδέα ή πίστη. Το κλασικό έργο έχει αυτόάρκεια και πείθει «άφ' έαυτού». Κύριο χαρακτηριστικό του είναι όχι ο μύθος, δηλαδή το μυστηριώδες ή μυστηριακό (που το μεταχειρίζεται νόμιμα κι αυτό σαν στοιχείο τέχνης, λυρική έκφραση κλπ.) παρά ο «λόγος», ο όρθος λόγος, ή ανθρώπινη πείρα, κι εκφράζεται διαλεκτικά ή άγωνιστικά, δηλαδή με λόγον και αντίλογο και συμπέρασμα, που αυτό είναι ή σοφία του ποιητή, που εκφράζει τους κοινούς πόθους και την κοινή ήθική και την κοινή σοφία.

Ίδιως τα έργα της καλής εποχής, δηλαδή της δημοκρατίας και των Έλλήνων και των Ρωμαίων, έχουν χτυπητή αυτή την παρουσία του λόγου. "Όχι πως τα έργα αυτά δεν εκφράζουν θρησκευτικές ιδέες, άφοι και θεούς ακόμη και δαίμονες βλέπουμε σ' αυτά να παρουσιάζονται, και να συνομιλούν με ανθρώπους, και να συνεργάζονται μ' αυτούς, ή να τους έχθρεύονται. Αυτά όμως όλα γίνονται με τρόπο «λογικόν» που ή ανθρώπινη πείρα και αισθαντικότητα τον δέχονται χωρίς δέος ή άπορίαν, επειδή όλα και τα πιο μυστηριακά και τερατικά και έξωτικά φαίνονται σαν να χωράνε μέσα στον κόσμο της λογικής, με το να γίνονται σαν με φυσικούς, δηλαδή λογικούς νόμους.

Στόν "Όμηρο, στόν Πίνδαρο, στην Σαπφώ, στους τραγικούς, στόν Άριστοφάνη, στην γλυπτική και αρχιτεκτονική, στους φιλοσόφους, έπιστήμονες και ρήτορες, σ' όλα εκείνα τα έργα που συνειθίσσαμε μαζί με την εποχή τους να τα όνομάζουμε κλασικά, παρατηρούμε την λαγαρή παρουσία του λόγου σε μέτρα, σε ρυθμούς, σε ιδέες, τόσο που κλασικό, σημαίνει το λογικό, το μετρημένο με την ανθρώπινη

1. Συχνά με την λέξη κλασικό χαρακτηρίζουμε και έργα πρωτόγονης είτε ρωμαντικής τέχνης, αλλά τότε έννοούμε τα οελειότερα ή πρότητα εις το είδος τους, όπως λ. χ. έργα κλασικά του γεωμετρικού ρυθμού, όπως τα Άττικά άγγεία, του Γοτθικού ρυθμού, όπως ή Παναγία των Παρισίων, κλπ. "Αυτή όμως ή χρήση της λέξης κλασικόν είναι καταχρηστική.



έμπειρία, τὸ ἐλεύθερο πνευματικὰ καὶ δημοκρατικὸ κοινωνικὰ, δηλαδή ξελαγαρισμένο στὸ καμίνι τῆς κοινῆς γνώμης. Οἱ ἀνθρώπινες πράξεις γίνονται μέσα σὲ πλαίσια ἀνθρώπινα, μέσα σὲ ἀνθρώπινα μέτρα. Μπορεῖ οἱ θεοὶ νὰ κατεβαίνουν γιὰ νὰ βοηθήσουν τοὺς ἀνθρώπους, ἀλλὰ τὸ κάνουν μὲ τρόπον λογικὸ, δὲν ἐνεργοῦν αὐθαίρετα, δίνουν λόγο γιὰ τὸ κάνουν. Ἡ Ἀφροδίτη ἀγαπάει τὸν Αἰνεΐα γιὰτὶ εἶναι γιὸς τῆς. Ἀλλοιῶς παρουσιάζεται τὸ θάυμασιο σὲ καροὺς ἀπολυταρχικοὺς καὶ ἀλλοιῶς σὲ δημοκρατικούς. Ὅταν ὁ Ξέρξης τιμωρεῖ τὸν Ἑλῆσποντο μὲ ραβδισμούς, γιὰ τὸ ἡττάσῃ τὴν γέφυρα ποὺ εἶχε κάμει γιὰ νὰ περάσει ὁ στρατός του, ἐνέργησε μυθικά, δηλαδή ἀνάλογα μὲ τὸ ἀπολυταρχικὸ πνεῦμα, ἐνῶ τὸ δημοκρατικὸ πνεῦμα βρίσκει αὐτὸ τὸ κάμωμα γελοῖο, ἐπειδὴ εἶναι αὐθαίρετο, δηλ. παράλογο.

Σ' ὅλα τὰ κλασικὰ ἔργα βαραίνει μιὰ ἀναγκαιότητα λογικῆ, ποὺ σ' αὐτὴν ὑπτάζονται θεοὶ καὶ ἄνθρωποι, καὶ αὐτοὶ διδάσκονται μὲ τὰ πᾶθη τους τὴν ἀξία τῆς φρονιμάδας, τοῦ μέτρου, καὶ τοῦ λόγου.

Αὐτὸ ἴσα ἴσα εἶναι ἡ ἐπανάσταση ποὺ καθρεφτίζεται στὴν τέχνη καὶ ποὺ σφραγίζει ὅλην τὴν ἐποχὴ ἐκείνη, αὐτὴ ἡ ἐλευθερία ποὺ ἐπῆρε ὁ λόγος νὰ θεωρεῖ καὶ ἐρευνᾷ τὸ σύμπαν χωρὶς καμιά πρόληψη ἀπὸ μῦθο καὶ πίστη.<sup>(1)</sup> Ἐποχὴ ὅπου ἐκυβέρνησε ὁ δῆμος, δηλαδή ἡ ὀργανωμένη συνέλευσις, ἀπὸ ἐλεύθερους νὰ συνέρχονται πολῖτες, ποὺ εἶχαν γνώση τί ἀξία εἶχεν αὐτὴ ἡ ἐλευθερία καὶ καμάρωναν γι' αὐτὴν σὰν ἀνώτεροι ἀπὸ τοὺς βαρβάρους, κι εἶναι αὐτὸ τὸ πνεῦμα, τὸ πνεῦμα τῆς ἐλευθερίας, ὅχι τοῦ κάθε ἀτόμου παρὰ τῆς ἐλευθερίας τοῦ λόγου, ποὺ φυσάει μέσα σὲ ὅλα τὰ ἔργα τῆς κλασικῆς ἐποχῆς, καὶ μάλιστα στὴν τραγωδία. Ἡ ἴδια ἡ τραγωδία δὲν χάνει εὐκαιρία νὰ μὴν ἐξάρει καὶ ἐπαινέσει αὐτὸ τὸ πνεῦμα (θυμῆσου μάλιστα Πέρσης, Ἰφιγένεια ἐν Αὐλίδι, Κύκλωπα...)

Αὐτὴ ἡ ἐποχὴ ἔχει δύο σημεία ποὺ θὰ μπορούσαν νὰ δείξουν κάποια χρονικὰ ὄρια τῆς, τὴν μάχη τοῦ Μαραθῶνα, τὴν ἀρχὴ τῆς καὶ τὴν καταδίκη τοῦ Σωκράτη, τὸ τέλος τῆς. Μὲ τὴν μάχη τοῦ Μαραθῶνα, ἡ Ἀθηναϊκὴ δημοκρατία ἀπόδειξε πῶς μπόρεσε νὰ νικήσει καὶ νὰ ζήσει. Μὲ τὴν καταδίκη τοῦ Σωκράτη ἐφάνη πῶς ὁ μῦθος, ποὺ εἶχε ἀγωνιστεῖ ὅλο αὐτὸ τὸ διάστημα νὰ ξαναπάρει τὸ ἐπάνω χέρι, τὸ κατόρθωσε. Ἡ ἐλευθερία τοῦ λόγου εἶχε ξεπέσει ὅπως εἶχε ξεπέσει καὶ ἡ δημοκρατία καὶ ἡ τραγωδία.

Δ

Οὔτε ἡ ἀναπαράσταση, καὶ ἂν ἀκόμα εἶχαμε πλέρια τὴν εἰκόνα πῶς γινόντουσαν οἱ παραστάσεις στὴν ἀρχαιότητα, οὔτε ἡ προσαρμογὴ στὶς σημερινές μας θεατρικὲς συνήθειες μποροῦν νὰ εἶναι λύσις σωστὴ. Τὴν μορφή τῆς τραγωδίας, ὅπως μᾶς παρουσιάζεται μὲ τὰ σωζόμενα ἔργα, γιὰ νὰ τὴν ἐξετάσουμε ἔτσι ποὺ νὰ μπόρουμε νὰ ἀναπλάσουμε καὶ τὸ παραστατικὸ τῆς μέρος, καὶ νὰ σχηματίσουμε μιὰ σωστὴν ἰδέα, τρέπει νὰ παρατήσουμε τοὺς ἰδεαλισμοὺς καὶ τοὺς μύ-

1. Ὁ Αἰσχύλος εἶχε κατακρίθει πῶς ἀποκάλυψε τὰ Ἑλευσίνια μυστήρια μὲ τὰ ἔργα του.

θοὺς καὶ νὰ κοιτάξουμε ἀπὸ κοντὰ τὰ πραγματικὰ καὶ ὕλικα αἷτια. Παραδέχτηκαν π.χ. ἰδεαλιστικὴν αἰτία ποὺ ὑποχρέωσε τὸν Αἰσχύλο νὰ μεταχειριστεῖ τὰ προσώπια, ἐνῶ θὰ ἔπρεπε νὰ σκεφτοῦν πῶς ἦσαν ἴσως ἀναγκαῖα τὰ προσώπια γιὰ νὰ εὐκολύνουν τὸν ἕναν ἠθοποιὸ νὰ παίξει περισσότερα πρόσωπα, καὶ πολὺ περισσότερο ἀναγκαῖα γιὰ νὰ μεγεθύνουν τὰ πρόσωπα καὶ τὴν φωνή, ἔτσι ποὺ ν' ἀνταποκριθοῦν μὲ τὸν ὄγκο καὶ τὴν ἔνταση στὸ μέγεθος τοῦ χώρου τοῦ ἀρχαίου θεάτρου.

Τὸ μέγεθος τοῦ χώρου τοῦ ἀρχαίου θεάτρου καὶ ἡ ἀρχιτεκτονικὴ του, δὲν διαμορφώθηκαν ἀπὸ καμιά θρησκευτικὴν εἴτε ἰδεαλιστικὴν αἰτία, παρὰ μόνον ἀπὸ τὴν ἀνάγκη νὰ ἀνταποκριθοῦν στὴ συρροὴ τοῦ πλήθους. Ὅταν δέκα καὶ εἴκοσι καὶ τριάντα χιλιάδες πολῖτες μαζεῦντουσαν νὰ χαροῦνε τὴν ζωντανὴ παρουσία τῆς κοινότητάς τους, νὰ γιορτάσουν τὴ μεγάλη γιορτὴ τῆς δημοκρατίας τους, τί σκηνὴ θὰ πρεπε νὰ ὑψώσει καὶ τί θέαμα ἔπρεπε νὰ κάμει ὁ ποιητής, γιὰ ν' ἀνταποκριθεῖ στὰ τόσα μάτια καὶ ἀφτιά, καὶ πῶς θὰ πρεπε νὰ τοποθετήσῃ ὅλους αὐτοὺς τοὺς θεατῆς, γιὰ νὰ μπόρουνε ὅλοι νὰ χαροῦνε αὐτὸ τὸ θέαμα!

Ἡ τραγωδία στὴν ἐποχὴ τοῦ Αἰσχύλου ἦταν πιά ἐπίσημη τελετὴ κι εἶχε γίνει τετραλογία καὶ πάρεϊ ἀνάστημα, σχῆμα, ὕφος γιὰ νὰ φαντάζει σὲ μεγάλο πλῆθος. Αὐτὸ ἀκολούθησαν καὶ ὅλοι οἱ τραγικοί καὶ αὐτὸ πρὶν ἀκόμη τὸ θέατρο γίνει μαρμαρένιο. Ὅταν τὰ θεάτρα ἔγιναν πέτρινα, καὶ ὅλες οἱ πολιτείες καὶ μοναστήρια ἀκόμη ἀπόχρησαν τὰ πέτρινα θεάτρα τους, γιὰ τὰ πανηγύρια στὶς χρονιὰς ἡμέρας τους, τότε ἡ τραγωδία πιά εἶχε πάρεϊ τὸν κατήφορο, εἶχε γίνει ρουτίνα, ὅπως λέμε, ἢ καὶ ξεπέσει ὀλότελα ὅπως καὶ σήμερα ἐγινε σὲ πολλὰ φημισμένα πανηγύρια, μὲ παράδοση, ἐνῶ ἔχουν χτίσει νέους ὠραίους, ναοὺς, παράλληλα ἔχουν παρατήσῃ καὶ ξεχάσει τὰ ἄσματα καὶ τοὺς χοροὺς ποὺ συνήθιζαν παλαιότερα.

Ἡ τραγωδία εἶναι ἔτσι κατασκευασμένη ποὺ νὰ γεμίζει μὲ τὴν παρουσία τῆς καὶ σὰν θέαμα καὶ σὰν λόγος χώρο μεγάλον, γεμάτον ἀπὸ μεγάλο πλῆθος. Τέτοια θεάτρα δὲν ἔχουμε σήμερα, κι εἶναι μιὰ πρώτη δυσκολία αὐτὴ, ποὺ προσπαθοῦμε νὰ στριμώξουμε τὴν τραγωδία μέσα στὶς κλειστὲς μας σκηνές, πράγμα ποὺ μοιάζει σὰν νὰ θέλουμε νὰ παίξουμε μιὰ συμφωνία τοῦ Μπετόβεν σ' ἕνα μικρὸ δωμάτιο μὲ τέσσερα πέντε ὄργανα.

Ὁ Γερμανὸς σκηνοθέτης Ράινχαρτ κάτι μυρίστηκε ἀπ' αὐτὸ κι ἔφτιασε τὸ Grossschauspielhaus στὸ Βερολίνο, ὅπου παράστησε πρῶτα Ἀθηναϊκὲς τραγωδίες καὶ σιγὰ σιγὰ, κατάντησαν ἐκεῖ νὰ παίξουνε «Τρεῖς σωματοφύλακες» καὶ ἄλλα «θεαματικὰ» ἔργα. Ἐνῶσαν τὴν ἀνάγκη θεάτρου μὲ μεγάλον χώρο, ἀλλὰ πάλι ἡ τεχνικὴ τους ἔμεινε τεχνικὴ τοῦ θεάτρου μὲ τὸν μικρὸν χώρο. Ἀλλὰ ἄς τὰ ἐξετάσουμε ὅλα μὲ τὴν σειρά. Καὶ πρῶτα: σὲ τί θέατρο θὰ παίξουμε τὴν τραγωδία; Σὲ ἀρχαῖο, ἢ σὲ σημερινό; σὲ ὑπαίθριο, ἢ σὲ σκεπασμένο; σὲ κλειστὴ, ἢ ἀνοιχτὴ σκηνή; <sup>(1)</sup>

1. Ἐξηγοῦμε πῶς κλειστὴ σκηνὴ λέγοντας, ἐννοοῦμε τὴν σκηνὴ μὲ τὸ βάθος, ἕνα δωμάτιο ἀπὸ τέσσερους τοίχους ποὺ ὁ τέταρτός του τοίχος εἶναι ἡ αὐλαία. Ἀνοιχτὴ σκηνὴ λέμε τὸ ἐξώστω πατάρι, ὅπως στὴ σκηνὴ τοῦ Σαίξπηρ.

1. Τὸ θέατρο.—Σὲ κλειστή σημερινή σκηνή δὲν παίζεται ἡ τραγωδία. Οἱ παραστάσεις τραγωδιῶν στὴ σκηνή τοῦ θεάτρου στὴν ὁδὸν Ἁγίου Κωνσταντίνου καὶ σ' ἄλλα θέατρα δὲ μπόρεσαν νὰ ξεφύγουν ἀπὸ τὸ αἶσθημα τῆς ἀσφυξίας ποὺ δίνει ἡ τραγωδία χωμένη μέσα σὲ κλειστή σκηνή, καὶ τῆς σύγχυσης ποὺ παρουσιάζει τὸ «φυσικό» ἢ νατουραλιστικό παίξιμο. Ἡ τραγωδία δὲν εἶναι δράμα ποὺ μποροῦμε νὰ τὸ δοῦμε ἀπὸ τὴν κλειδαρότρυπα, ὅπως τοὺς «Βρυκόλακες» τοῦ Ἴψεν. Δὲν ἔχει καμιάν οἰκειότητα ἢ φυσικότητα τῆς καθημερινῆς ζωῆς, οὔτε ὁ ἀέρας ποὺ ἀνασαίνει μοιάζει μὲ τὸν ἀέρα ποὺ ἀνασαίνουμε σήμερα μέσα στὶς μεγαλουπόλεις, μὲ τοὺς συνωστισμοὺς στοὺς δρόμους, ποὺ εἶναι πάντα γεμάτοι σὰν ἐκκλησιᾶς σὲ χρονιάρες ἡμέρες, στὰ τράμ, ποὺ εἶναι πάντα ξέχειλα σὰν σὲ καιροὺς πανηγυριῶν ἢ ἀγώνων, στὶς σάλες τῶν κινηματογράφων, ποὺ δὲν προφταίνουν νὰ ἀεριστοῦν ἀπὸ τὰ πολλὰ χνῶτα κ.λ.π. Ἡ μικρότητα καὶ ἡ στενοχώρια ὄλων αὐτῶν ποὺ εἶναι τὸ καθημερινὸ χαρακτηριστικὸ θέαμα τῆς ἐποχῆς μας, δὲν εἶναι τὸ κλίμα τῆς τραγωδίας.

Ὁ χορὸς πρῶτα πρῶτα στὴν τραγωδία εἶναι τὸ κύριο σῶμα, τὸ οὐσιαστικὸ μέρος καὶ ἡ «ὑπόθεση» τὸ δεύτερο κι ἄς τονίζει ὁ Ἀριστοτέλης τὴν ἀξία τοῦ μύθου, δηλαδὴ τῆς ὑπόθεσης, στὴν τραγωδία. Ὁ χορὸς, στὸν Αἰσχύλο, ἔχει ἄλλην ἀξία καὶ ἄλλη στὸν Εὐριπίδη. Γιὰ μᾶς σήμερα ἡ ὑπόθεση καὶ ἡ πλοκή, δηλαδὴ ἡ περιπέτεια τοῦ ἔργου ἔχει τὴν μεγαλύτερη ἀξία, καὶ οἱ περισσότεροι ἄνθρωποι μόνον τέτοια ἔργα προτιμοῦν, ἔργα περιπετειώδη, καὶ γι' αὐτὸ στὴν ἐποχὴ μας ἔχουν τόση πέραση τὰ ἀστυνομικά. Οἱ ἄνθρωποι ποὺ εὐχαριστιόταναι ν' ἀκούσουν ἕνα λυρικό κομμάτι, εἶναι ἀσύγκριτα πολὺ λιγότεροι, σχεδὸν τίποτα μπροστὰ στὸ πλῆθος ἐκείνων ποὺ ἀρέσκονται στὰ συγκινητικὰ θεάματα, ποὺ τὸ πιὸ τρέχον εἶδος εἶναι ὁ Ταρζάν, ὁ Φραγκεστάϊν, ἀκόμη κι οἱ ἀκροβασιῆς καὶ τὸ ποδόσφαιρο.

Ὁ χορὸς εἶναι ἕνα λυρικό μεγαλεῖο, καὶ τὸ μέγεθός του εἶναι ἀναγκαῖο καλλιτεχνικὰ γιὰ νὰ φτάσει νὰ δώσει τὴν μεγαλειώδη ἐντύπωση, καὶ λογικά, ἐπειδὴ ἡ ὑπόσταση τοῦ χοροῦ ἔχει συνάμα κοινωνικὸν χαραχτήρα, εἶναι σὰν ὁ ἀντιπρόσωπος ὁλόκληρης τῆς κοινωνίας μέσα στὸ δράμα, κι' αὐτὸ μὲ μόνον δύο ἢ τρία πρόσωπα, λιγώτερα δηλαδὴ κι ἀπὸ τοὺς ὄρωες τοῦ δράματος, θάδειχνε τὸ θέαμα ἐλευινὰ γυμνό. Ἡ συμβατικότητα τῆς τέχνης δὲν ἔχει τὴ δύναμη νὰ τὰ ἀναπληρώνει ὅλα. Γι' αὐτὸ εἶναι ἀπαραίτητο ὁ χορὸς νὰ εἶναι πολυπρόσωπος, κι ὁ πολυπρόσωπος χορὸς δὲν χοράει μὲ κανέναν τρόπο μέσα σὲ μιὰ μοντέρνα κλειστὴ σκηνή, οὔτε μπορεῖ νὰ σταθεῖ στὸ ἴδιο ἐπίπεδο μὲ τὰ πρόσωπα τοῦ δράματος. (!)

Ὁ χορὸς δὲν μπορεῖ νὰ σταθεῖ στὸ ἴδιο ἐπίπεδο μὲ τὰ πρόσωπα τοῦ δράματος, γιὰ δύο λόγους διαφορετικούς: τὸν θεαματικὸ, γιατί θὰ ἐσυγχιζότανε τὸ θέαμα, καὶ τὸν αἰσθητικὸ, ἐπειδὴ, ὁ μὲν χορὸς μὲ ὄλον τὸν λυρισμὸ του, εἶναι ἡ σημερινὴ πραγματικότητα, ἐνῶ τὰ πρόσωπα

1. Τὸ μέγεθος, ποὺ τὰ πρόσωπα πετυχαίνουν σὲ τὰ προσώπια καὶ τοὺς κοθόρρους καὶ τὰ παραγεμίματα, ὁ χορὸς τὸ πετυχαίνει μὲ τὸ πλῆθος τῶν χορευτῶν.

τῆς τραγωδίας καὶ ἡ δράση τους, εἶναι σὰν ἕνα ὄνειρο, σὰν μιὰ ὄπτασία, ἀντίθετα δηλονότι ἀπὸ τὴν ρεαλιστικὴν ἀντίληψη.

Τὸ θέατρο ὅπου ἀπὸ παίζουμε τὴν τραγωδία πρέπει ἀναγκαῖα νὰ ἔχει δύο ἐπίπεδα χωριστά, ἕνα ἀνώτερο πατάρι γιὰ τὰ πρόσωπα, κι ἕνα κατώτερο γιὰ τὸν χορὸ, κι αὐτὸ, τὰ δύο πατάρια, δίνουν κι ὄλας ἕνα ὕψος στὴν σκηνή μας, θέλω νὰ πῶ στὸ θεαματικὸ τῆς ἀνάστημα. Κι ἡ ἀνάγκη νὰ φαίνεται αὐτὸ τὸ ὕψος ἀπὸ ὄλους τοὺς θεατῆς δημιουργεῖ τὸ κοῖλον. Εἶναι λοιπὸν ἀνάγκη ἡ τραγωδία νὰ παρασταθεῖ σὲ θέατρο μὲ κοῖλον, μὲ ὀρχήστρα καὶ σκηνή, ὅπως εἶναι τάρχαϊα θέατρα, ποὺ εὐτυχῶς ἔχουμε ἄφθονα ὑποδείγματα.

Τ' ἀρχαῖα θέατρα εἶναι ἐρείπια, ἔξω ἀπὸ τὰ κέντρα. Οὔτε μποροῦμε σ' αὐτὰ νὰ κάνουμε ἐγκαταστάσεις, γιατί εἶναι ἐρείπια σεβαστά. Ἐξ ἄλλου, ἐὰν ἔχουν τὴν μορφή ποὺ χρειάζεται γιὰ τὴν παράσταση τῆς τραγωδίας, εἶναι ἄβολα γιὰ σημερινούς θεατῆς καὶ σημερινές παραστάσεις. Γι' αὐτὸ ἀπ' τ' ἀρχαῖα θέατρα πρέπει νὰ πάρουμε τὴν ἰδέα, τὸ σκέδιο, γιὰ νὰ φτιάξουμε θέατρα μὲ σκηνή, ὀρχήστρα καὶ κοῖλον, σημερινά' σκεπασμένα βέβαια, καὶ βέβαια μὲ φωτιστικὰ κι ἄλλα μηχανήματα, κι ὄλας τίς βολές γιὰ σημερινούς θεατῆς. Τὰ φωτιστικὰ κι ἀκουστικὰ μηχανήματα δὲν πρέπει νὰ φέρουν ἀμέσως στὸ νοῦ μας τίς κλειστὲς σκηνές τῶν θεάτρων ποὺ ξέρομε, γιατί ἡ σκηνή τοῦ θεάτρου τῆς τραγωδίας θὰ πρέπει νὰ εἶναι ἀνοιχτή, κι ὄχι κλειστή.

Τὸ μέγεθος τοῦ θεάτρου αὐτοῦ δὲ θὰ τὸ κανονίσει μόνον ἡ ἀνάγκη ν' ἀνταποκριθεῖ στὸ μεγαλεῖο τῆς τραγωδίας γιὰ νὰ δώσει πλεῖρα τὸ αἰσθητικὸ τῆς ἀποτελέσμα. Θὰ τὸ κανονίσει καὶ τὸ πλῆθος τῶν θεατῶν, ποὺ λογαριάζουμε νὰ μπορεῖ νὰ παρακολουθεῖ τίς παραστάσεις μας. Κι αὐτὸ εἶναι ζήτημα καθαρὰ οἰκονομικό. Σὲ μιὰ κοσμοῦπολη, ὅπως εἶναι σήμερα κι ἡ Ἀθήνα, ἕνα μεγάλο θέατρο στὸ κέντρον μπορεῖ νὰ γεμίζει καθημερινὰ ἂν παίρνει πέντε χιλιάδες θεατῆς; Ἀλλὰ εἶναι ἀπαραίτητο νὰ ἔχουμε λύσει αὐτὸ τὸ οἰκονομικὸ πρόβλημα γιὰ νὰ καθορίσουμε τὸ μέγεθος τοῦ θεάτρου μας. Ὅσο πιὸ μεγάλο εἶναι τὸ θέατρο, τόσο μεγαλώνει ἡ ἀπόσταση τῶν θεατῶν ἀπὸ τὴν σκηνή, κι ἡ ἀπόσταση αὐτὴ ἔχει ὄρια ποὺ δὲ μποροῦμε νὰ τὰ ξεπεράσουμε, χωρὶς νὰ ὑποχρεωθοῦμε ν' ἀλλάξουμε καὶ τὴν τεχνικὴ τῆς παράστασης. Γιατί ἄλλοιῶς θὰ παίξει ἕνας ἠθοποιὸς μπροστὰ σὲ ἑξασκοσίους ὡς χίλιους θεατῆς, κι ἄλλοιῶς μπροστὰ σὲ δέκα ὡς εἰκοσι χιλιάδες. Στὴν πρώτη περίπτωση μπορεῖ νὰ βγεῖ μόνον ντυμένος καὶ φκισιδωμένος «φυσικά». Καὶ νὰ κινηθεῖ καὶ νὰ μιλήσει ἐπίσης φυσικά, χωρὶς νὰ ὑπερβάλλει οὔτε τὸν τόνο τῆς φωνῆς του, οὔτε τίς χειρονομίες του. Στὴν δεύτερη περίπτωση εἶναι ἄλλοιῶς, ὅπως θὰ ἰδοῦμε πᾶρα κάτω.

Ἄν τὸ θέατρο ποὺ θὰ φτιάξουμε θὰ εἶναι χιλίων θέσεων, μποροῦνε ἐκεῖ ἀκόμη νὰ παίξουνε φυσικά οἱ ἠθοποιοί. Ἀλλὰ ἡ Ἀθηναϊκὴ τραγωδία ἔχει πάρει τὸ μέγεθός της μιὰ καὶ καλὴ ἀπὸ τὴν ἀρχή, καὶ δὲν χωράει μέσα σὲ τόσο μικρὸν χώρο. Ὅπως λ.χ. ἡ ἔννατη συμφωνία χρειάζεται τόσα καὶ τόσα ὄργανα καὶ τόσοὺς ἀοιδούς καὶ τόσον χῶρο γιὰ νὰ ὀλοκληρωθεῖ ἡ ἐκτέλεσή της, ἔτσι κι ἡ Ὀρέστεια θέλει τὸν χῶρο τῆς καὶ τοῦ θεατῆς. Στὸ νέο θέατρο, τὰ φωτιστικὰ καὶ ἀκουστικὰ μηχανήματα θὰ μπορέσουν νὰ τονίσουν καὶ ἐξάρουν μάλι-



στα στα σημεία τὰ καθέκαστα, ὅπου χρειάζεται, κι ἡ σκάλια εἶναι πλούσια σὲ λογῆς ἀποχρώσεις. Ἄλλα μηχανήματα βοηθητικά, μὲ τις δυνατότητες πού ἔχει σήμερα ἡ μηχανή, θὰ μπορούν νὰ παρουσιάζουν τοὺς ἀπὸ μηχανῆς θεοὺς, ἀγγέλους καὶ νεράιδες καὶ δαίμονες, μὲ ἀνάλογη μὲ γαλοπρέπεια.

Ἄλλὰ ὡς παραδεχτοῦμε πὼς θέλουμε νὰ κόψουμε ὀλότελα ἀπὸ τὴν παράδοση καὶ τὸν γενικὸ ρυθμὸ τῆς τραγωδίας, κι ἐπιμένουμε νὰ τὴν παρουσιάσουμε ρεαλιστικά, μὲ τις ἀπαιτήσεις τοῦ σημερινοῦ θεατῆ, καὶ πὼς σκεφτήκαμε πρῶτα πρῶτα νὰ λύσουμε τὸ πρόβλημα τοῦ χοροῦ ἀλλοιῶς: νὰ τὸν βάλουμε στὸν πρῶτον ἐξώστη, κοντὰ στὴ σκηνή, μισοὺς δεξιὰ μισοὺς ἀριστερά, νὰ τὰ εἰποῦν ἀπὸ κεῖ. Ἡ παράστασή μας μέσα στὴ σκηνὴ νὰ γίνεῖ μὲ τὸν καλύτερον ρεαλισμό. Τότε θὰ πρέπει ν' ἀλλάξουμε καὶ τὸ κείμενο. Ἡ τραγωδία ἔχει ἔτσι κατασκευαστεῖ, πού τὸ ὄνειρῶδες εἶναι συνυφασμένο μὲ ὅλα τῆς τὰ μέρη. Τὰ χορικά, οἱ στιχομυθεῖες, οἱ ἐξαγγέλοι, ὅλα αὐτὰ πρέπει κάπως νὰ ἀλλαχθοῦν, ἀλλὰ τότε φτιάχνουμε ἄλλο ἔργο.

Ἀνάμεσα στὴν μορφή τῆς τραγωδίας τὴν τελετουργικὰ δεμένη καὶ τὴν ἐλευθερία τοῦ λόγου, φαίνεται ἀπὸ πρώτη ματιὰ μιὰ ἀντινομία, ὅμοια μ' αὐτὴν πού εἶναι ἀνάμεσα στὸν χορὸ καὶ τὴν ἐλευθεροστομία τῶν τραγικῶν καὶ μάλιστα τῶν κωμικῶν ἡρώων. Ἐπίσης ἡ «δψη» τῆς παράστασης μὲ τὸ ντύσιμο τῶν ἠθοποιῶν τὸ φανταχτερὰ χρωματισμένο, ἔρχεται καὶ αὐτὴ σὲ ἀντίφασιν μὲ τοῦ λόγου τὴν ἐλευθερία καὶ τὴν γενικὴ ἐλευθερία στὴν τέχνη, σ' ἐποχὴ πού ἐλατρεῦτηκε τὸ γυμνὸ καὶ τὸ μάρμαρο πῆρε τὴ ζωὴ πού βλέπουμε στὰ γλυπτά. Ἄλλ' ἡ ἀντινομία αὐτὴ μοιάζει μὲ τὴν ἀντινομία ἀνάμεσα στὴ δωρικὴ γραμμὴ τοῦ Παρθενῶνα, λ.χ. καὶ τὰ γλυπτά τῆς μετώπης. Ἡ πρώτη εἶναι δεμένη στὴν παράδοση, τὰ δευτέρα ἔχουν ἐλευθερωθεῖ ἀπὸ κάθε τέτοιο δεσμό.

Κι ἐκεῖ κι ἐδῶ, στὴν τραγωδία, ἔχει γίνεῖ ὅ,τι φυσικότερα γίνεται μὲ κάθε νεωτερισμό, πού, γιὰ κάμποσο χρονικὸ διάστημα ντύνεται τις παλῆς ἀπὸ παράδοση μορφές· ὅπως ἀκριβῶς εἶδαμε στίς ἡμέρες μας μὲ τὴν ἐξέλιξη τοῦ αὐτοκινήτου, τοῦ ἀεροπλάνου καὶ τῶν λοιπῶν μηχανῶν. Τὰ πρῶτα αὐτοκίνητα ἔγιναν ὅμοια μὲ τις καρότσες πού τις ἔσερναν ὄλογα. Πέρασαν χρόνια ὡσότου κι ἡ μορφή τοῦ αὐτοκινήτου, κι ἡ μορφή τῶν πόλεων ἀκόμη ἀλλάξουν, γιὰ νὰ προσαρμοστοῦν στὴν νέα ταχύτητα. Τὸ ἴδιο κι ἡ τραγωδία ξεκίνησε ἀπὸ τὸν χορὸ, καὶ πέρασε καιρὸς ὡς ὅτου ὁ χορὸς γίνεῖ ἐξάρτημα κι ὕστερα λείπει ὀλότελα.

Ὁ Αἰσχύλος, ἔχοντας ἀπὸ τὴν παράδοση τὸν χορὸ καὶ ὑποτυπώδη διάλογο κι ἀποβλέποντας στὸ πλῆθος τῶν θεατῶν καὶ τὴν ἐπισημότητα τῆς γιορτῆς, ἔφτιαξε τὸν τύπο αὐτὸν τῆς τετραλογίας, πού κράτησε ὡς τὸ τέλος τῆς δημοκρατίας. Ἡ ἐλευθερία ἐφύσηξε μέσα στὸν λόγο, ἀλλὰ ἡ μορφή τῆς παράστασης, λόγος καὶ «εἶδος», διατήρησε τὸ ὑποβλητικὸ, τὸ γοητευτικὸ, τὸ μουσικὸ, τὸ «ὄνειρῶδες». Πού αὐτὸ πρέπει νὰ πετύχει καὶ ἡ σημερινὴ παράσταση γιὰ ν' ἀποδόσῃ ὅλη τὴ μουσικὴ γοητεία τῆς τραγωδίας. Ἄλλ' αὐτὸ εἶναι ἐκεῖνο πού τὸ λέμε ποίηση, πού τόχει κάθε ἀληθινὸ ἔργο, πού ἐκφράζεται συμβολικὰ κι' ὄχι ρεαλιστικά.

Ἀπὸ καλιὰ τὸ θέατρο ἔλλαξε συχνὰ μορφή, ἀνάλογα μὲ τις κοινωνικὲς συνθήκες. Ἄλλὰ τὸ ἀληθινὸ θέατρο, ὅπως κι ἡ ἀληθινὴ ποίηση δὲν ἔχασε ποτὲ τὸ ὄνειρῶδες. Αὐτὸ καὶ στὸν καιρὸ μας προσπαθοῦν πολλοὶ

συγγραφεῖς νὰ τὸ πετύχουν, μὲ τις «εἰκόνες» πού μπάζουν τὴ μία μέσα στὴν ἄλλη, ἀκόμη κι ὁ κινηματογράφος μὲ τὸν τρόπο τοῦ Ντίσεϋ ἢ καὶ τοῦ Σαρλώ, γιὰ ν' ἀναφέρω τὰ πιὸ πρόχειρα παραδείγματα.

Λοιπὸν κατ' ἀρχὴν μεγάλο θέατρο γιὰ περίπου δέκα χιλιάδες θεατῆς, σκεπασμένο, μὲ ὅλα τὰ μοντέρνα μηχανήματα ἐξοπλισμένο. Αὐτὸ θὰ πρέπει νὰ οἰκοδομηθεῖ σὲ κεντρικὸ μέρος, λ.χ. στὸν κῆπο τῶν Μουσῶν, ἀντίκρου στὸ Πανεπιστήμιο. Ἐκεῖ, ἐξω ἀπὸ τὴν τραγωδία, θὰ μπορούν νὰ δίνονται μεγάλες γιορτάδες πανηγυρικὲς κι ἐπίσημες. Στὸ θέατρο αὐτὸ θὰ δοθεῖ ὅπως πρέπει ἡ τραγωδία καὶ συμπληρωματικά, θὰ μπορεῖ νὰ παίζεται καὶ σὲ ὑπαίθρια ἀρχαῖα θέατρα.

Μὲ τέτοιες προτάσεις βέβαια φεύγουμε ἀπὸ τὸ ἔδαφος τῆς πραγματικότητας. Ἄλλὰ σ' ἐκείνους πού θέλουν νὰ κάνουν τὰ πράγματα «ἐκ τῶν ἐνότων» ἀπαντᾶμε πὼς ἔτσι ποτὲ δὲ θὰ δοκιμάσουν τὴ χαρὰ τῆς ἀληθινῆς ἐπιτυχίας. Ἄλλωστε αὐτὴ τὴ δουλειὰ ποτὲ δὲ θὰ μπορέσει νὰ τὴν κάμει καμιὰ ἰδιωτικὴ ἐπιχείρηση, οὔτε βέβαια ἡ πολιτεία μὲ τὴν θεατρικὴ πολιτικὴ τῆς σημερινῆς καλλιτεχνικῆς ἀουδοσίας καὶ βαρύτατης φορολογίας.

2) Ὁ ὑποκριτὴς. Πὼς θὰ παίξουν τὰ πρόσωπα τῆς τραγωδίας; Μὲ μάσκες καὶ κοθόρνους, ὅπως ἔκανε ὁ Σικελιανὸς στοὺς Δελφοὺς καὶ συνεχίζει ὁ Καρζῆς, ἢ μόνον μὲ ἀρχαῖα κοστούμια, κατὰ τ' ἄλλα φυσικά; Ἀπὸ τοὺς ὑποκριτῆς, τοὺς παίχτες τῆς τραγωδίας θὰ ζητήσουμε ἄλλα προσόντα ἀπὸ ἐκεῖνα πού διαθέτουν οἱ ἠθοποιοὶ μας. Οἱ ὑποκριτῆς τῆς τραγωδίας πρέπει ν' ἀνταποκριθοῦν στὸ μέγεθος τοῦ χώρου τοῦ θεάτρου μας. Ἐδῶ ὁ ἠθοποιὸς πρέπει νὰ πάρει μέγεθος, γιὰ νὰ μὴ χαθεῖ ἀπὸ τὰ μάτια τῶν θεατῶν του. Πρέπει νὰ βάλει μάσκα, νὰ φουσκώσει μὲ παραγεμίσματα τὸ κορμί του, νὰ τὸ ψηλώσει μὲ ψηλοτάκουνα, εἴτε κοθόρνους. Οἱ χειρονομίες του πρέπει νὰ εἶναι ἀργές καὶ φανταχτερές, ἢ φωνὴ του ἔντονη καὶ τονάτη, καὶ βέβαια ἢ προφορὰ καὶ ἄρθρωσὴ του ἄψογη γιὰ μεγάλον χωρὸ. Αὐτὰ ὅμως ὑποχρεῶνουν ἀναγκαῖα σὲ ἀλλαγὴ τῆς τεχνικῆς του. Μιὰ καὶ δὲ θὰ εἶναι πιά «φυσικός», θὰ πρέπει νὰ παίξει ἔτσι πού τὸ παίξιμό του νὰ φανεῖ φυσικὸ, μὲ τὴ σύμβαση πού γνωρίζει νὰ φτιάνει αὐτὰ ἡ τέχνη. Καὶ νὰ πὼς φτάνουμε στὴν τεχνικὴ τῆς κούκλας.

Ἡ κούκλα ἔχει τὴ δικιά της αἰσθητικὴ γοητεία, πού εἶναι ἡ πλαστικὴ γοητεία (τῆς γλυπτικῆς) δυναμωμένη μὲ τὰ χρώματα (γοητεία ζωγραφικῆ) καὶ μάλιστα μὲ τὴν κίνηση (γοητεία τοῦ χοροῦ)· ἡ κίνηση τῆς κούκλας ἔχει κάτι ἀπὸ τὴ γοητεία πού ἔχει στὸν κινηματογράφο τὸ ἀργὸ γύρισμα. Ἡ παρουσία αὐτῆ ἔχει ζωηρὸ τὸ ὄνειρῶδες ἢ μυστηριῶδες πού ἔχει κάθε μὴ ὡμὰ ρεαλιστικὸ ἔργο τέχνης καὶ πού εἶναι πολὺ ὑποβλητικὸ. Καὶ ἡ τεχνικὴ τῆς κούκλας παραλλάζει σύμφωνα μὲ τὴν ἀπόσταση. λ.χ. τὸ μάτι μεγαλώνει σὲ βάρους τοῦ ἄλλου προσώπου, τὸ ὄνοιγμα τοῦ στόματος γίνεται καὶ ἀντηχείον γιὰ νὰ τονῶναι τὴ φωνή, κλπ. Ἡ κούκλα ἔχει καὶ τὴ γοητεία τοῦ τερπτώδους ἢ τῆς καρικατούρας.

Ὅποιος ἔχει ἰδεῖ κουκλοθέατρο, μάλιστα τὸ περίφημο γιαπωνέζικο κουκλοθέατρο, ἀλλὰ καὶ καρναβάλι μὲ μασκαράδες, αὐτὸς γνωρίζει τὴν ὑποβλητικὴ γοητεία τῆς κούκλας, τῆς μάσκας καὶ τῆς συμβατικῆς κίνησης καὶ φωνῆς. Λὲς καὶ τὸ ὄνειρῶδες, τὸ λυρικὸ, τὸ ἐξωτικὸ, τὸ τερατικὸ κι ὅλες οἱ ἀποχρώσεις τοῦ ὑπερφυσικοῦ, γιὰ τις ὁποῖες μιλήσαμε πάρα πάνω, στίς κούκλες βρίσκουν τὰ πραγματικὰ ὄργανά τους. τὴν τέ-

λεια παρουσία τους. Οι ήθοιοι του Αισχύλου με τις μάσκες τους, τα παραγεμισμένα κορμιά τους, ντυμένα με φουσκομένο γάρμπος και φανταχτερά χρώματα και μεγαλωμένα με κοθόρνους, δέν ήταν άλλο από μεγαλόσωμες κούκλες, έξωτικά ωραίες, πούχαν το χάρισμα νάναι αυτοκίνητες κι αυτόφωνες.

Η τεχνική της τέτοιας κούκλας δε μπορεί ποτέ πιά να είναι το φυσικό παίξιμο, ούτε η τεχνική των ήθοιοιων μας, όπως τους βλέπουμε σήμερα στην κλειστή σκηνή. Αν κάτι γνώριζαν απ' αυτήν την τεχνική, όσοι κάμανε παραστάσεις με μάσκες και κοθόρνους, δε θα παρουσίαζαν ποτέ το σκονημο θέαμα που παρουσίασαν, απ' αυτήν ειδικά την εποψη, όλες οι παραστάσεις, ακόμη και του θιάσου των φοιτητών της Σορβόνης, που προσπάθησαν να συγκεράσουν κάπως τις τεχνικές. Η κούκλα πρέπει να παίζει σαν κούκλα και μόνον τότε η σύμβαση φανερώνει την αξία της, κι έχουμε ολοκληρωμένο το αισθητικά νόμιμο αποτέλεσμα. Άλλα οι ήθοιοι μας είναι ολότελα ακατάλληλοι για τέτοια τεχνική και πρέπει πρώτα ν' ασκήσουμε ειδικούς ήθοιοιους για την τραγωδία.

Από το άλλο μέρος οι παραστάσεις χωρίς μάσκες και κοθόρνους, όπως του Έθνικου ή Ηλέκτρα κι η Ορέστεια κι ο Ίππόλυτος κι η Αντιγόνη παρουσίασαν μέσα στον χώρο του αρχαίου θεάτρου μειωμένες τις μορφές, άσθενικές, μουντές και ξεψυχημένες, δηλαδή κάτω από τον τόνο της αισθητικής τους ολοκλήρωσης, επειδή οι ήθοιοι φαίνονταν ελάχιστοι, κι ακούονταν σαν πίσω από παραπέτασμα. Είναι και τουπος λόγος που καμιά απ' αυτές τις παραστάσεις δε μπόρεσε νάχει θερμή επαφή με το κοινό.

Από την εποψη της υποκριτικής εύκολότερο θα ήταν να παίξουν οι θεατρίνοι μας άνετα χωρίς μάσκες και τέτοι κι ίσως και πιο δικαιογιά την τέχνη τους. Η ρεαλιστική υποκριτική τέχνη σήμερα έχει προχωρήσει πολύ, και θα ήταν κρίμα να χάσουμε αυτό το κεφάλαιο, που θα συνέβαλε πολύ στην παράσταση μας, αν αυτή ήταν ρεαλιστική. Το θεατρόφιλο κοινό τόσο πια έχει συνειθίσει να βλέπει ζωντανούς ανθρώπους στην σκηνή που παραξενεύεται και δυσφορεί είτε άδιαφορεί βλέποντας κούκλες, καραγκιόζιδες και τέτοια. Άλλοιως όμως είναι με τον πολύ λαό. Ο λαός έχει φυλάξει γερό το αισθητήριό του για τις συμβολικές παραστάσεις και μπαίνει με πολύ περισσότερη κατανόηση στο όνειρώδες και λυρικό στοιχείο.

Πάντως ο υποκριτής που ειδικεύεται σε έργα του Ίψεν μπορεί καλύτερα να παίξει μπροστά σε τρακόσιους έως εξακόσιους θεατές, όπου και θ' αναπτύξει τους θησαυρούς της τεχνικής του, παίζοντας με τις μούστες του και τις ελαφρές αποχρώσεις των χειρονομιών του. Ο υποκριτής που θα παίξει σε τραγωδία του Σαίξπηρ, δηλαδή σε χίλιους έως δυό χιλιάδες θεατές πρέπει νάχει άλλη τεχνική (1). Έτσι κι ο υποκριτής που θα παίξει μπροστά σε δέκα χιλιάδες θεατές, δηλαδή ο υποκριτής της τραγωδίας, πρέπει νάχει σώμα ύψηλο, φωνή έντονη και τονάτη και ν' ασκηθεί να παίξει με την τεχνική της αυτόματης κούκλας.

1. Είδαμε ήθοιοιους σπουδαίους στο ένα είδος να καταπιάνονται με το άλλο και να ρεζιλεύονται. Επίσης ήθοιοιους που πετυχαίνουν εξαιρετά σε θέατρο με τριακόσιες θέσεις ν' αφανίζονται σε θέατρο με χίλιες.

3) Ο χορός. Της τραγωδίας οι διάλογοι κι η δράση μας είναι γνώριμα και οικεία από τα θέατρα μας τα σημερινά. Ο χορός όμως μας είναι κάτι άλλοτελα ξένο και άσυνήθιστο. Μπορεί να θυμηθούμε λαϊκούς χορούς στα καμειδύλλια είτε μοντέρνους χορούς σε όπερές και σε μελοδράματα, τα «κόρα». Αυτοί οι χοροί δέν είναι οργανικά δεμένοι με το έργο τόσο, όπως στην τραγωδία, και συχνότερα ολότελα ξεκρέμαστοι. Είναι χοροί λαϊκοί, είτε μοντέρνοι, που μπαίνουν μέσα στα έργα για ποιηκίλια, χωρίς άλλη σχέση μ' αυτά. Είναι κι ένα άλλο είδος χοροί που ξέρουμε, τα λεγόμενα μπαλέτα, συνθέσεις καθαρά χορευτικές, χωρίς λόγια. Πολλές απ' αυτές τις χορευτικές συνθέσεις προσεταιρίζονται και μιμητικά στοιχεία και γίνονται αληθινά χοροδράματα, ή παντομίμες. Τους λείπει όμως ο λόγος, που, όχι σπάνια, τον παίρνουν συμπληρωματικά. Είναι ακόμη κι οι γνωστοί μας χοροί στις εκκλησίες μας. Τα όσα αυτοί ψέλνουν είτε απαγγέλλουν είναι στενά δεμένα με την λειτουργία, επειδή αυτοί οι χοροί μαζί με τους ιερείς έκτελούν την λειτουργία, οι ιερείς κυρίως τα δρώμενα, οι χοροί τα λεγόμενα και αδόμενα.

Στην τραγωδία έχουμε χορόν, δηλαδή ομάδα από έναν αριθμό χορευτών, που, όπως γνωρίζουμε από ειδήσεις παλαιές ήσαν μάλλον περισσότεροι από δεκαπέντε. Έχουμε το κείμενο των χορικών με στροφές και αντίστροφές και τα λόγια έχουν περισσότερη ή λιγώτερη σχέση με τον μύθο και την περιπέτεια του έργου. Ο χορός αυτός παρακολουθεί τα λεγόμενα και δρώμενα από τα πρόσωπα, από την αρχή ως το τέλος της τραγωδίας, αφού αυτός ανοίγει και κλείνει την παράσταση με την είσοδο και την έξοδο του, την τομπική, ώσαν να κάνει χρέη αύλαίας. Άκόμη λαβαίνει μέρος και στον διάλογο, ερωτώντας κι απαντώντας στα πρόσωπα.

Από τις παραστάσεις που έχουμε ιδεί ως τώρα αρχαίων δραμάτων κι όσα έχουμε διαβάσει και νιώσει από εικόνες σε μελέτες για τέτοιες παραστάσεις, μπορούμε να ξεχωρίσουμε διάφορους τρόπους στις προσπάθειες. Ένας τρόπος είναι ο απαγγελτικός, και στάσιμος. Ο χορός παίρνει θέση στην ορχήστρα κι εκεί στέκεται συσσωματωμένος, και απαγγέλλει τα χορικά, είτε ένας ένας οι κορυφαίοι, είτε και όλοι μαζί. Συχνά σ' αυτήν την απαγγελία βάζουν και μουσική υπόκρουση.

Αυτός ο τρόπος δε μπορεί ποτέ να φτάσει σε τελειότητα έκτελεστική, επειδή τα πολλά πρόσωπα με την όμιλία ή απαγγελία, που δέν είναι βαλμένη σε τόνους, δε μπορούν ποτέ να πετύχουν την πλήρη όμοφονία κι απόλυτα καθαρή προσφορά. Άλλά κι όταν ακόμα αυτός ο τρόπος φτάνει σε τελειότητα έκτελεστική τόση, που να σερβίρει τον λόγο με όλο του το νόημα και την δύναμη, πάλι θεατρικά είναι λειψός και μονότονος· γιατί ο λόγος των χορικών είναι λυρικός και χορευτικός και ζητάει τη μουσική και τον χορό· επί πλέον τη δράση, στα μέρη που ο χορός συνδιαλέγεται με τα πρόσωπα. Περιορίζοντάς τον στην απαγγελία και την στασιμότητα του κόβουμε τα φτερά και γεμίζουμε και το θέατρο με την κατάθλιψη που προκαλεί ή μονοτονία και η πλήξη, όταν λογαριάσουμε πως στα περισσότερα χορικά ο λόγος αναφέρεται συχνά σε μύθους, που είναι άγνωστοι στον σημερινόν θεατή.

Η μουσική «υπόκρουση», που μ' αυτήν εξήγησαν να σπάσουν την μονοτονία. Είναι για μας άπαράδεκτη, γιατί είναι τρόπος νόθος, κι ως



τὸ συνειθίζουσε ὄχι μόνον σὲ σχολεῖα καὶ συλλόγους, παρὰ συχνά καὶ καλλιτέχνες. Ἀπαγγελία μὲ μουσικὴ ὑπόκρουση εἶναι φανταχτερὴ σαλᾶτα γιὰ ἀνίδεους, ποῦ τὴν καταπίνουν χωρὶς νὰ εἶναι σὲ θέση νὰ βεβαιώσουν ἂν τοὺς ἄρεσε καὶ γιὰτί. Ἡ ἐντύπωση εἶναι κωμική, καὶ τόσο περισσότερο, ὅσο μὲ πῖο πολὺ σοβαρότητα ἔχει γίνεαι αὐτὴ ἢ «πάρα φύσιν σύζευξις», γιὰτί τὸ φυσικὸ εἶναι, ἐφ' ὅσον ἔχουμε μουσικὴ καὶ λόγια, νὰ βάλουμε καὶ τὰ λόγια σὲ τόνους ποῦ εἶναι κι αὐτὰ ἦχοι.

Ἄλλοι πάλι ἔβαλαν τὸν χορὸ νὰ κάνει ρυθμικά καὶ μιμητικὰ κινήματα, ὅπως ὁ Ροντήρης, κι ὁ Καρζῆς, κι ὁ Γαλλικὸς θίασος τῆς Σορβόνης. Αὐτὰ τὰ κινήματα τοῦ χοροῦ εἶναι ἕνα βῆμα πρὸς τὴν ὄρχηση, ἀλλὰ εἶναι μόνον τὸ σκέδιο τοῦ σωστοῦ νὰ γίνεαι. Τὸ περισσότερο τὰ κινήματα αὐτὰ ἦσαν ἀυθαίρετα ἢ ὑποτυπώδη, κι ἀρκετὰ γελοῖα, «πάνω νὰ χεράκια κάτω τὰ χεράκια», σχήματα γεωμετρικά, τρίγωνά, ὀρθογώνια, σπεῖρες, ποῦ ὅσο κι ἂν γινόντουσαν ρυθμικά, μαλλιτραβιόντουσαν μὲ τὰ λόγια ποῦ λέγανε, πολὺ ἄσκημα. Ἄλλὰ ἄς προσεχτεῖ πὼς αὐτὰ τὰ «σχήματα» εἶναι γραφικά, ἐνῶ ὁ χορὸς εἶναι πλαστικὸς.

Τὰ λόγια εἶναι τὸ ἀγκάθι τοῦ χοροῦ. Μουσικὴ καὶ χορὸς παντρεύονται πολὺ φυσικά, ἐπειδὴ κινήματα καὶ ἦχοι ἐνώνονται αὐτόματα σὲ αἰσθητικὴν ἔνωση. Ὅταν ὁμως μπεῖ τρίτος κι ὁ λόγος, ποῦ ἔχει νοήματα, ὑποχρεώνει καὶ τ' ἄλλα δυὸ νὰ συμφορωθοῦνε μὲ τὰ νοήματα, κι ἐδῶ μπαίνει ἀμέσως τὸ ἐρώτημα: τί μουσικὴ καὶ τί χορὸς θὰ συνοδέψει αὐτὰ τὰ λόγια; Μπορεῖ ὁ χορὸς νὰ λέει: «Ἄλλ' ὦ μοῖρες μεγάλες, ἄς δόσει ὁ Θεὸς ἕνα τέλος καλὸ» καὶ νὰ σηκώνει τὸ ποδᾶρι του στὸν ἀέρα; (!).

Τὰ νοήματα ποῦ ἔχουν τὰ χορικά, ἔξω ἀπὸ τὴ λογικὴ τους ἰδέα ἔχουν καὶ τὴν ἰδέα τὴν αἰσθητικὴν κι αὐτὴ ἢ αἰσθητικὴ ἰδέα τῶν χορικών ἔχει ἄμεση σχέση μὲ τὰ βήματα καὶ τὰ κινήματα τῶν σωμάτων, μόνον ποῦ χρειάζεται ἀξίος καλλιτέχνης γιὰ νὰ τὴν βρεῖ αὐτὴν τὴν σχέση. Ἐνα πνεῦμα πρέπει νὰ καταπιστεῖ νὰ συνθέσει καὶ τὴ μουσικὴ καὶ τοὺς χοροὺς γιὰ τὰ χορικά, καὶ τὸ πνεῦμα αὐτὸ πρέπει νὰ συνεργαστεῖ καὶ νὰ συμφωνήσῃ καὶ μὲ τὸν σκηνοθέτη, εἴτε γενικὸν ἐρμηνευτὴ στὸν τρόπο τῆς προσαρμογῆς καὶ τὴν γενικὴν τεχνοτροπία.

Ἐνα σταθερὸ βῆμα ἔκαμε ἡ Εὐὰ Σικελιανοῦ, ποῦ ἔβαλε τὸν χορὸ νὰ χορέψῃ συρτὸ στὴν ἀρχή, (στὴν πάροδο), τοῦ Προμηθέα, στοὺς Δελφούς. Τόσο μόνον, ἀλλ' αὐτὸ ἦταν ἀρκετὴ χαραμάδα γιὰ νὰ ἰδοῦνε φῶς οἱ θεατρικοὶ ἄνθρωποι, ποῦ ἀκόμη δὲν θέλησαν νὰ τὸ ἰδοῦν. Οὐτὴ ἡ Εὐὰ Σικελιανοῦ ὀλοκλήρωσε αὐτὴν τὴ λύση, παρὰ ἔπεσε κι αὐτὴ στὰ κινήματα «πάνω τὰ χεράκια, κάτω τὰ χεράκια». Κι αὐτὸ γιὰτί τὴν ἰδέα δὲν τὴν πῆρε ἄμεσα ἀπὸ τὴν σημερινὴ ζωὴ, ἀπὸ τοὺς λαϊκοὺς χοροὺς τοῦ Ἑλληνικοῦ λαοῦ, παρὰ, ἔμμεσα, ἀπὸ εἰκόνας ἀρχαίων ἀγγείων, ποῦ παρασταίνουν χορευτὲς. Σ' αὐτὰ παρατήρησε κάτι ποῦ τῆς ἐφάνηκε σημαντικὸ, τὴν χορευτικὴ κίνηση μὲ τὸ σῶμα φάτσα καὶ

1. Τὴν ἐρώτηση μοῦκανε ὁ μακαρίτης Φ. Πολίτης σὲ γράμμα του. Εἶχαμε ἀλληλογραφήσει κάποτε γι' αὐτὰ τὰ ζητήματα.

τὸ πρόσωπο προφίλ. Ἡ κίνηση αὐτὴ εἶναι τυπικὴ στοὺς κυκλικοὺς χοροὺς, ὅπως εἶναι ὁ συρτὸς, ὁ τσάμικος, ἢ τράτα κ.λ.π., ἐπειδὴ εἶναι κίνηση μὲ τὸ πλευρό. Μιὰ σειρά ἀπὸ πρόσωπα χεροπιασμένα μπορεῖ νὰ κινήθῃ ἐμπρὸς ὀπίσω κατὰ τὴν ἔννοια τῆς φάλαγγας, δηλαδὴ τὴν κατεύθυνση τοῦ μπροστινοῦ ἢ τοῦ τελευταίου (ἐσώγουρου) κι ἔτσι σαλεύει ὁ συρτὸς ἢ ὁ τσάμικος, ὅπου τὸ κάθε πρόσωπο κινεῖται μὲ τὸ πλευρό καὶ τὸ σῶμα του εἶναι φάτσα καὶ τὸ πρόσωπό του προφίλ.

Ὁ κυκλικὸς χορὸς κινεῖται κι ἐμπρὸς ὀπίσω κατὰ τὴν ἔννοια τῆς παράταξης καὶ μπορεῖ νὰ κάνει καὶ πολλὲς ἄλλες κινήσεις ὅταν μοιράζεται ἢ ἀφίνουν οἱ χορευτὲς τὰ χέρια καὶ κάνουν φοῦρλες ἢ μιμητικὲς χειρονομίες καὶ καμώματα. Δείγματα ἔχουμε τίς χειρονομίες καὶ τὰ κινήματα τοῦ μπροστινοῦ, εἴτε ἄντρας εἶναι εἴτε γυναῖκα, καθὼς καὶ ὄλων τῶν χορευτῶν, ὅταν κάνουν θρήνο εἴτε ἄλλα, περιπαίχτικά καὶ κωμικά, ὅπως σὲ πολλοὺς λαϊκοὺς χοροὺς ἀποκρηάτικους.

Οἱ Ἑλληνικοὶ λαϊκοὶ χοροὶ εἶναι πολλοὶ καὶ πλούσιοι σὲ βηματισμοὺς καὶ φιγοῦρες. Δυστυχῶς ἡ παραμέληση ὀλοένα νεκρώνει καὶ ἀχρηστεύει αὐτὸν τὸν πλοῦτο. Τελευταῖα καὶ στὰ πῖο ἀπόμερα χωριά μπαίνουν οἱ μοντέρνοι χοροὶ κι οἱ παλhoὶ ξεχνιόνται. Στὰ κέντρα, τοὺς παλhoὺς τοὺς παράτησαν ὀλότελα, ἢ κι ἂν τοὺς χορεύουν, τοὺς χορεύουν ἀπλουστεμένους μὲ χοντροκοπία. Τὸ ἴδιο καὶ στὰ σχολεῖα. Κι ὁμως τίποτα δὲ θὰ μπορούσε νὰ βάλῃ σὲ κίνηση τὸν χορὸ τῆς τραγωδίας. Γιὰτί ὁ χορὸς τῆς τραγωδίας εἶναι χορὸς μὲ κυκλικὴν κυρίως κίνηση, ὅπως τὸ φανερώνει ἡ θέση του στὴν ὄρχηστρα τοῦ ἀρχαίου θεάτρου καὶ μὲ τοὺς χορευτὲς τὸ περισσότερο χεροπιασμένους, ὅπως τὸ ἀπαιτεῖ ἡ ἀνάγκη νὰ φαίνεται πὼς κινεῖται καὶ δρᾷ καὶ συνδιαλέγεται σὺν μιᾷ πολυπρόσωπῃ μονάδᾳ. Καὶ τὰ τραγούδια τοῦ Ἑλληνικοῦ λαοῦ, τὰ χορευτικά, εἶναι τὸ πλεῖστο ἠρωϊκὰ ἢ μυθικά, ἀληθινὲς τραγωδίες, ὅπως τὰ κλέφτικα, οἱ παραλογές κ.λ.π.

Τελευταῖα στίς παραστάσεις τοῦ ἀρχαίου δράματος τοῦ Ἑθνικοῦ Θεάτρου ἔγιναν κάτι σπασμωδικὰ κινήματα πρὸς τὸ σωστό, δηλαδὴ ὁ χορὸς νὰ τραγουδήσῃ καὶ νὰ χορέψῃ, χωρὶς νὰ καταφέρουν οὐτε τὸ ἕνα οὔτε τὸ ἄλλο. Ὁ ὀργανισμὸς τοῦ Ἑθνικοῦ Θεάτρου εἶχε ὅλα τὰ μέσα ἢ ὄφειλε νὰ τ' ἀπαιτήσῃ γιὰ νὰ βαλθεῖ κάποτε στὰ σοβαρὰ νὰ ἐτοιμάσῃ χορὸ ποῦ νὰ τραγουδάει καὶ νὰ χορεύει, σὲ ὄρχηστρα θεάτρου, δηλαδὴ νὰ τραγουδάει καὶ νὰ χορεύει μὲ τρόπο ποῦ τὰ λόγια του καὶ τὰ κινήματά του νὰ δίνουν τὴν ἐντύπωση τῆς ὑψηλῆς σύνθεσης ποῦ εἶναι τὰ χορικά (ὅπως καὶ τὰ κλέφτικα) καὶ συνάμα νὰ φαίνονται καὶ ἀκούγονται καθαρὰ ἀπὸ ὄλους τοὺς θεατὲς. Ὁ χορὸς τῆς τραγωδίας πρέπει νὰ τραγουδάει καὶ νὰ χορεύει μὲ καλλιτεχνικὴν ἐπίδοση, ἐνότητα καὶ δύναμη, ὅση ἔχουν καὶ τὰ χορικά τῆς τραγωδίας ποῦ θὰ χορέψῃ.

Ὁ χοροσυνθέτης, ποῦ ἔξω ἀπὸ τὴν γενικὴν χορευτικὴν του κατάρτιση, θάχε καταγίνει στοὺς Ἑλληνικοὺς λαϊκοὺς χοροὺς καὶ θάχε προσέξει κι ἐκείνους ποῦ χορεύονται μὲ τραγούδι κι ὄχι μὲ ὄργανα μόνον, καὶ θάχε μάθει τὴν ἀλφαβήτα καὶ τὴν προπαίδεια τῆς χορευτικῆς ἐκφραστικῆς κίνησης στοὺς κυκλικοὺς χοροὺς κι ὁ μουσικοσυνθέτης ποῦ, ἔξω ἀπὸ τὴν γενικὴν μουσικὴν του κατάρτιση θάχει ἐντροφῆσει

στούς λαϊκούς Έλληνικούς χορούς τούς τραγουδημένους, σ'α μέλη τους, τις μελωδίες τους και τόν τρόπο πού τραγουδιόνται και γίνονται αντίληπτά τ'α λόγια από όλους τούς θεατές γύρω, αυτοί οι δύο, αν έχουν τάλαντο Ικανό να νιώσει τήν τραγωδία, θα μπορούσαν με στενή συνεργασία να συνθέσουν τήν κατάλληλη μουσική και τόν κατάλληλο χορό για τ'α χορικά. "Υστερα ή καλή έκτέλεση αύτων θανά ζήτημα καλά έξασκημένων χορευτών" και τέτοιους, όπως και ύποκριτες, θα μπορέσει ίσως να έτοιμάσει τό Έθνικό Θέατρο και σίγουρα ό οργανισμός αρχαίου θεάτρου, αν συσταθεί.

Σχετικά με τόν τρόπο πού πρέπει να μπαίνει ή μελωδία στούς στίχους και να τραγουδιέται ή γλώσσα μας, για να ακούγονται καθαρά τ'α λόγια, σ' έμάς έδω είναι, έξω από τις άλλες δυσκολίες τις γνωστές, πού είναι κοινές σ' όλες τις γλώσσες, κι ή δυσκολία πώς οι περισσότεροι γραμματισμένοι έχουν χάσει τό σωστό αίσθημα του τονισμού, όταν έχουν άσκηθεί στην άνάγνωση με τούς τόνους πού συνειθίζουμε να βάζουμε σ'α γραπτά και πού αυτοί δείχνουν τόν τυπικόν, τόν γραμματικόν τονισμό των λέξεων, και όχι τούς ποικίλους τονισμούς πού παίρνει ή κάθε λέξη μέσα στή φράση.

Σ'α έκκλησιαστικά άσματα, σ'α λαϊκά τραγούδια, σ'α κάλαντα, παρατηρούμε πώς τ'α λόγια ντύνονται τό μέλος και γίνονται ένα σώμα, μι'ά νέα μορφή πού έρχεται πιά στην μνήμη μαζί λόγια και μέλος, ακριβώς όπως γίνεται με τ'α γνώριμά μας πρόσωπα, πού οι μορφές τους μ'ας παρουσιάζονται ντυμένες, όπως τ'α βλέπουμε καθημέρα, και παραξενεύομαστε όταν τούς βλέπουμε γδυτούς. Βέβαια είναι άναλογία άνάμεσα ντυμένον και γδυτόν, και συχνά τό σώμα έχει έντονα χαρακτηριστικά, ό άθλητής, ό ξερακιανός, ό καμπούρης, ή χοντρή, κλπ., και δέν άφομοιώνονται πάντα με τήν φορεσιά. Τό ίδιο και πολλά λόγια με τό μέλος.

Αυτά πού λέμε έδω είναι τόσο άυτόνοητα, κι όμως δέν έφαρμόστηκαν σ' τις διάφορες παραστάσεις τραγωδιών πού είδαμε. Φαίνεται έλειψε ως τώρα ή άρμονική συνεργασία των διαφόρων καλλιτεχνών, μουσουργών, χοροδιδασκάλων και σκηνοθετών, ή δέν μπόρεσε άκόμη αύτην τή δουλειά να τήν καταπιαστεί ένας, πού να συγγεντρώνει αυτά τ'α προσόντα, πού να είναι δηλαδή ό ίδιος και σκηνοθέτης και χοροδιδάσκαλος και μουσουργός, άξιος τής τραγωδίας.

"Όσον άφορ'α τόν τρόπο πού πρέπει να προφέρονται τ'α λόγια για να φτάνουνε όλα και άκέρια σ' άφτιά όλων των θεατών και να μη χάνεται τό νόημα, σ' αυτό πρέπει να προσεχτούν δύο τρόποι πού μεταχειρίζεται ή Έκκλησία, (πού έχει επίσης να μιλήσει και να ψάλλει σέ μεγάλο πλήθος). Πρώτα, ό τρόπος πού μελίζουν τ'α λόγια οι μελοποιοί, πού ή μουσική όχι μόνον δέν μειώνει παρά δυναμώνει τήν έκφραση, προσέχοντας πάντα να τονίζει όπως πρέπει, στούς σωστούς τόνους έναν ή περισσότερους, πού έχει ή κάθε λέξη, και δεύτερα, τ'α άπαγγελτικά ή «ρεσιτατίβα» όπως γίνεται με τόν 'Απόστολο και τό Εύαγγέλιο. Επίσης τ'α λεγόμενα χύμα, δηλαδή με άπαγγελία μελωδική, όπως τ'α τυπικά λεγόμενα, οι μακαρισμοί κ.λ.π.

'Επίσης ή άκολουθία του 'Εσπερινού, του "Όρθρου, τής Λειτουργίας, ή άκολουθία των Παθών με τόν 'Επιτάφιο και τήν 'Ανάσταση (πού

κι αυτά έχουν τήν καταγωγή τους από τόν πρόγονο τής τραγωδίας) θα πρέπει να προσεχτούν ξεχωριστά από τούς καλλιτέχνες πού θα καταγίνουν με αυτό τό θέμα.

Συμπερασματικά, σέ θέατρο νέο σημερινό, βασισμένο αρχιτεκτονικά σ'α δύο επίπεδα, (ή και περισσότερα) για τή σκηνή και τήν όρχηστρα και σ'α κοίλον για πέντε ως δέκα χιλιάδες θεατές, όπλισμένο με όλα τ'α νεώτατα φωτιστικά, ήχητικά και κινητικά μηχανήματα, με ύποκριτες με μεγάλα σώματα και φωνές, έξασκημένους για να παίζουν ντυμένοι σαν κουκλες και χορευτές γυμνασμένους στούς Έλληνικούς χορούς και τό μονόφωνο είτε πολύφωνο τραγούδι, αλλά με τρόπο πού να μην χάνεται ούτε συλλαβή από τόν λόγο συνθεμένο, με χορευτικά και μιμητικά κινήματα συνθεμένα από μουσικοσυνθέτη άναθρεμένον με τήν παλαιά και λαϊκή μουσική, με σκηνοθέτη πού να έχει ειδικευθεί σ'α παίξιμο τής κούκλας, Ικανόν να έναρμονίσει όλα αυτά με τό πνεύμα τής τραγωδίας, τότε θα μπορέσουμε να έχουμε μι'ά άληθινά έπιβλητική παράσταση τής 'Αθηναϊκής τραγωδίας, για θεατές σημερινούς.

"Ας προσθέσουμε πώς κρίνουμε άπαραίτητο μι'ά τέτοια παράσταση να προλογίζεται μ' έναν άνάλογο πρόλογο, σέ λίγους στίχους πού μπορεί να τόν έχει κάμει κι ό μεταφραστής, να πληροφορεί τό κοινόν για τήν ύπόθεση τής τραγωδίας πού θα παιχτεί και για τούς αρχαίους άγνωστους μύθους. Αυτά μπορεί να τ'α διαβάσει ό θεατής σ'α πρόγραμμα, άλλ' είναι καλύτερα ν' άπαγγελθούν στην αρχή με τό ίδιο «μουσικό» ύφος πού θα έχει όλη ή παράσταση.

**Β. ΡΩΤΑΣ**





P. KORIN

ΠΟΡΤΡΑΙΤΟ ΤΟΥ ΜΑΞΙΜ ΓΚΟΡΚΥ

## Η ΚΟΡΗ ΚΙ' Ο ΧΑΡΟΣ

ΜΠΑΛΛΑΝΤΑ ΤΟΥ ΜΑΞΙΜ ΓΚΟΡΚΥ (1868 - 1936)

### I

Ἐγύριζ' ἕνας τσάρος ἀπ' τὴν ἐκστρατεία  
Ἐγύριζε, μὲ τὴν καρδιά βαρειά καὶ λυσοδαγκωμένη.  
Πίσω ἀπὸ τὰ κλαδιά ἐνοῦ δέντρου, νάτος πού ἀκουσε...  
Μιά κορασιά γελοῦσε, ὅλο γελοῦσε.

Ἐξάλλος καὶ σουφρώνοντας τὰ ροῦσα φρύδια του,  
Ὁ τσάρος σπηρουνίζει τ' ἄλογό του,  
Σὰ σίφουνας ζυγώνει τὴν κοπέλα  
Καὶ σκούζει δυνατὰ βροντώντας τ' ἄρματά του.

Τὸ χτήνος ἀφρίζει: «Τί ἔχεις,  
Τί ἔχεις μωρή, πού δείχνεις τὰ δόντια σου;  
Μὲ νίκησε ὁ ἐχθρός μου.

Ἐχάθηκε ὅλος ὁ στρατός μου.  
Αἰχμαλωτίσαν τοὺς μισοὺς ἀπὸ τοὺς εὐγενεῖς μου,  
Ἐγώ, γυρίζω. Καὶ θ' ἄρματώσω καινούριο ἄσκέρι.  
Εἶμαι ὁ τσάρος σου, στὸν πόνο βουτηγμένος καὶ ταπεινωμένος  
Κι' ἔρχεσαι σὺ νὰ μὲ περιγελάσεις! Τὸ ἠλίθιο γέλιο σου!»

Τὸ μπουστο σιάζοντας στὸ στήθος της

Ἡ κορασιά στὸν τσάρο ἀπαντᾷ:

Ἄει, πατερούλη, στὸ καλό, ἐγὼ μιλάω μὲ τὸν ἀγαπημένο μου  
Θὲ νάτανε καλύτερα νὰ μᾶς ξεφορτωθεῖς.  
Σὰν ἀγαπάει κανεῖς, δὲν ἔχει πιά μυαλό  
Γιὰ νὰ σκεφετῆ τοὺς τσάρους.

Δὲν τοῦ περσέβει καὶ καιρὸς νὰ κουβεντιάξει μὲ τοὺς τσάρους  
Ὁ ἔρωτας καμμιά φορὰ καίγεται πὺδ γοργά  
Ἄπ' ὅτι λυώνει ἕνα κεράκι στὸ ρημοκλήσι τοῦ Θεοῦ.

Ὁ τσάρος ἔφριξε, ἡ λύσσα τὸν ταράζει,  
Τοὺς δουλικούς βαρώνους του διατάζει:

Ἐμπρός! Ρίχτε μου αὐτὴν τὴ βροῦμα στὸ μουντροῦμι  
Ἡ κάλλιο ἀκόμα πνίχτε τὴν ἀμέσως.  
Μὲ στόματα τεράτων πού μορφαίνουν,  
Οἱ καβαλόρηδες κι' οἱ ἄρχοντες τοῦ τσάρου  
Ριχτήκαν στὴν κοπέλα σὰ δαιμόνια!  
Ἡ κόρη ἀπαρτήθηκε στὴν ἀγκαλιά τοῦ Χάρου.

II

Υποταγμένος στους κακούς ο Χάρος είναι πάντα  
Μά κείνη την ημέρα, δὲν είχε διόλου κέφι  
Γιατί, πραγματικά, τὴν ἀνοιξὴ ὁ σπόρος τῆς ζωῆς  
Καὶ τῆς ἀγάπης σκάει καὶ μὲς στὸ Χάρο ἀκόμα, τὸν παληόγερο.  
Εἶν' βαρετὸ νὰ ἐμπορευέσαι ὀλοένα σαπισμένες σάρκες,  
Νὰ βάνεις τέρμα στὶς ἀρρώστειες,  
Βαρύσαι νὰ μετῶς τὸ χρόνο μὲ ἀγωνίες.  
Θὰ προτιμοῦσες μιὰ σταλιά νὰ ζήσεις τὴ ζωὴ σου.  
Πρὶν ἀπ' τὸ ραντεβου τους τ' ἀναπόφευχτο οἱ ἄνθρωποι  
Δὲ νιώθουν ἄλλο ἀπ' ἀνατριχίλες καὶ ἀπὸ φόβο ἀλλόκοτο.  
Τὶς πλάτες του γυρίζει ὁ Χάρος στὴν ἀνθρώπινη τρεμοῦλα.  
Σώνουνε πιά οἱ τάφοι, φτάνουν τὰ κοιμητήρια!  
Πάνου στὴ βρώμικη καὶ ἀρρωστιάρα γῆ  
Ὁ Χάρος ἐχτελεῖ τὸ ἄχαρο καθήκον του ὅσο μπορεῖ καλύτερα  
Οἱ ἄνθρωποι, οἱ κακόμοιροι, πιστεύουν πὼς ὁ Χάρος εἶναι ἀχρεια-  
[στος.

Αὐτὸ κατάκαρδα τὸν θλίβει.  
Τ' ἀνθρώπινο κοπάδι μας τὸν κάνει ἔξω φρενῶν.  
Καὶ κάπου κάπου, μὲς στὴ λύσσα του, ἀρπάζει ἀπὸ τὸν κόσμο  
Ἐκείνους ποὺ δὲ θάπρεπε.  
Σὰν ἐραστής τῆς Κόλασης, εἶσαι δὲν εἶναι,  
Θὰ μπόρηγε μ' ὄλην τὴν ἄνεσή του νὰ ρουφάει τὴ φωτιά της  
Καὶ νὰ στενάξει ἀπὸ πόνο ἐρωτικό  
Ἄνάμεσα στὶς μπουκλές ἀπὸ φλόγες στοῦ θηλυκοῦ τοῦ Σατανᾶ τὸν ὄμο.

III

Ἡ κορασιά στέκεται ὀρθὴ μπροστὰ στὸ Χάρο.  
Καρτέραγε, ἀτάραχη, τὸ τρομερὸ του χτύπημα  
Ἄλλὰ ὁ Χάρος μουρμουρίζει καὶ ἀρχίζει τρυφερότητες στὸ θῦμα του:  
—Στὸ λόγο τῆς τιμῆς τοῦ Χάρου, κοίμα στὰ νεῖτα σου!  
Γιατὶ λοιπὸν νάχεις φερθεῖ στὸν τσάρο ἄπρεπα;  
Γι' αὐτὸ μονάχα, κοπελιά μου, θὰ πεθάνεις!  
Νὰ μὴ σκλητίξεις, λέει ἡ κόρη,  
Γιατὶ νὰ σκλητιστεῖς γιὰ μένα;  
Γιὰ πρώτη μου φορὰ, μ' ἀγκάλιαζε ὁ ἀγαπημένος μου  
Κάτου ἀπόνα πράσινο κλαρί.  
Εἶχα λοιπὸν μυαλὸ γιὰ νὰ σκεφτῶ τὸν τσάρο;  
Ναί, ἀλλ' ἄλλοίμονο! ὁ τσάρος εἶχε χάσει τὸν πόλεμο.  
Τότε, εἶπα, στὸν τσάρο:  
Ἄει στὸ καλὸ, Πατερούλη, ξεφορτώσου με.  
Δὲν τοῦ ἀσχημομίλησα, εἶσαι δὲν εἶναι,  
Ἄλλὰ, βλέπεις, τὰ πράματα πήρανε δρόμο ἄσχημο.

Ἔ λοιπὸν! Καὶ τί! Κανεῖς δὲ θὰ γλυτώσει ἀπὸ τὸ Χάρο.  
Νά. Θὰ πεθάνω προτοῦ νάχω

Ἀγαπήσει ἀληθινά.  
Χαρούλη! Ἄχ! Ἄσε με, ἡ καρδιά μου στὸ ζητάει,  
Ὡ! Ἄσε με ν' ἀγκαλιαστοῦμε, ἀκόμα μιὰ φορὰ!

Παράξεν' ἦταν γιὰ τὸ Χάρο, ἐτούτη ἡ παράκληση.  
Ποτὲ δὲν τοῦχαν κάνει παρόμοια παρακάλια!

Στοχάζεται: «Μὲ τί θὰ ζήσω

Ἄν ξαφνικὰ σταμάταγαν οἱ ζωντανοὶ ν' ἀγκαλιάζονται;»

Σὰ ζεσταθήκανε στὸν ἀνοιξιάτικο ἥλιο τὰ γέρικα τὰ κόκαλά του

Ὁ Χάρος λέει, καὶ τὰ μάτια του μαγεύουνε τὸ φίδι:

—Τράβα, κοπέλα μου, ἀγκάλιασέ τον, κάνε γρήγορα,

Ἡ νύχτα νὰ δική σου, τὴν αὐγὴ θὰ πεθάνεις.

Καὶ κάθεται σ' ἕνα κοτρῶνι, καρτερεῖ.

Τὸ φίδι γλύφει τὸ δρεπάνι μὲ τὴ γλώσσα του.

Τὴν κορασιά τὴν πιάνουνε λυγμοὶ εὐτυχίας

Πήγαινε, τρέχα γρήγορα! μουρμουρίζει ὁ Χάρος.

IV

Ὁ ἀνοιξιάτικος ἥλιος τὸν χαϊδολογεῖ καὶ τὸν ζεσταίνει.

Ὁ Χάρος ἔβγαλε τὰ στραβοπατημένα του οκαρλίνα,

Ἐπλάγιασε πάνου στὴν πέτρα καὶ ἀποκοιμήθηκε.

Ὁ Χάρος εἶδε ἕν' ἄσχημ' ὄνειρο.

Εἶδε ὅτι ὁ Κάιν ὁ πατέρας του

Κι' ὁ Ἰσκαριώτης, ὁ μακρυνὸς του ἀπόγονος,

Γέροι παραγερασμένοι, νὰ σκαρφαλώνουν στὸ βουνὸ

Σὰ φίδια ποὺ σουρνόνται ἀπαλά.

Κύριε! θρηνοῦσε ὁ Κάιν μὲ φωνὴ ντροπιασμένη

Καὶ τὰ θαμπά του μάτια πρὸς τὸν οὐρανὸ στρεφόσαν.

Κύριε! παρακαλοῦσε ὁ Ἰούδας ὁ κακὸς

Δίχως ν' ἀνασηκῶνει ἀπὸ τὴ γῆ τὰ μάτια του.

Πάν' ἀπὸ τὰ βουνά, μέσα σὲ μιὰ νεφέλη πορφυρένια,

Ὁ Κύριος, ὀρθὸς, διάβαζ' ἕνα βιβλίον.

Ἦταν ἕνα βιβλίον γραμμένο μ' ἀστέρια:

Ἔνα μονάχα φύλλον, ὁ Γαλαξίας!

Λίγο ψηλότερ' ἀπὸ τὸ βουνό, δεξιότερα ὁ Ἀρχάγγελος

Κρατοῦσ' ἕνα δεμάτι ἀστραπὲς μὲς στὸ λευκὸ του χέρι

Καὶ λέει μ' ἀδυστηρότητα στοὺς δυὸ προσκυνητές:

Πίσω! Ὁ Κύριος δὲ θὰ σᾶς δεχτεῖ!

Μιχάλη! ἔκανε παραπονιάρικα ὁ Κάιν

Τὸ ξέρω, ἡ ἁμαρτία μου δὲν ἔχει μετρημὸ,

Ἐγέννησα τὸ δολοφόνον τῆς ἀγνῆς Ζωῆς,

Εἶμαι ὁ πατέρας τοῦ καταραμένου Χάρου.

Μιχάλη! ἔλεγε ὁ Ἰούδας

Ἐγὼ, ξέρω πὼς εἶμαι πῶς ἔνοχος ἀπὸ τὸν Κάιν



Γιατί παρέδωσα στον άτιμον τὸ Χάρο  
Τὴν ἴδια τοῦ Θεοῦλη τὴν καρδιά, πάναγνη σὰν τὸν ἥλιο.  
Κι οἱ δύο τους θρηνολόγαγαν:  
Μιχάλη! "ὦ! " Ἄς εὐδοκήσει ὁ Κύριος νὰ μᾶς πεῖ  
Μιά λέξη μοναχά, μιὰ λέξη εὐσπλαχνίας,  
Γιατὶ δὲν ἱκετεύουμε πὰ τὴ συχώρεση.  
Κι ὁ Ἄρχάγγελος ἀπάντησε γλυκά:

Τούχω μιλήσει κιόλας τρεῖς φορές γιὰ σᾶς.  
Τις δύο φορές ὁ Κύριος δὲν εἶπε τίποτα.  
Τὴν τρίτη, λέει κουνώντας τὸ κεφάλι: «Μάθε το  
Ἐνόςω ὁ Χάρος θὰ σκοτώνει κι ἓνα μονάχα ζωντανό,  
Μήτε γιὰ τὸν Ἰούδα μήτε γιὰ τὸν Κάιν συχώρεση καμμιὰ  
Ἄς πάνε νὰν τοὺς χωρέσει ὁποιος μπορέσει  
Γιὰ πάντα νὰ νικήσει τὴ δύναμη τοῦ Χάρου».  
Τότενες ὁ Προδότης κι ὁ Ἄδερφοχτόνος  
Οὐρλιάξαν καὶ μουγγοῖζαν,  
Κι ἀγκαλιασμένοι τους κυλήσανε  
Στὸ βορβορώδη βάλτο στοῦ βουνοῦ τὸ ρίζωμα.  
Κάτου ἐκεῖ, μέσα στὸ βοῦρκο, τὰ πνεύματ' ἀπ' τὰ ἔγκατα τῆς γῆς,  
Οἱ διαβολάκηδες καὶ οἱ δαιμόνοι χοροπηδάγαν φρενιασμένοι  
Ἐφτύναν τὸν Ἰούδα καὶ τὸν Κάιν  
Μὲ φλόγες ἀπὸ βοῦρκο θαλασσιές.

## V

Ἄ Χάροντας ἐξύπνησε σὰ βάρεσε ἡ καμπάνα μεσημέρι.  
Κοιτάει! Ἡ κόρη πουθενά!  
Ἄκόμα μισοκοιμισμένος, ὁ Χάρος μουρμουρίζει: Ἐδιάντροπη!  
Ἡ νύχτα δλάκερη δὲ σ' ἔφτανε!  
Καὶ πάει νὰ κόψει ἓναν ἡλιάνθο πίσω ἀπὸ τὸ φράχτη,  
Τὸ μυρίζει... Θαυμάζει πὸς ἡ ἡλιαχτίδα  
Στολίζει μὲ τὴ ζωντανή της φλόγα τὸ φύλλο τοῦ κλαδιοῦ  
Καὶ τὸ μεταμορφώνει σὲ τάληρο.  
Γυρίζοντας κατὰ τὸν ἥλιο, ἀρχίζει ξάφνου τὸ τραγοῦδι  
Χαμηλόφωνα, μὲ τὴ φτωχὴ ρινόφωνη μιλιὰ του:  
Ἄσπλαχνα, μὲ τὸ χέρι τους,  
Οἱ ἄνθρωποι σκοτώνουνε τὸ διπλανό τους.  
Τὸν θάφτουνε, καὶ ψέλνουν  
«Οἱ ἄγγελοι ἄς πάρουν τὴν ψυχὴ του!»  
Μυστήρια πράματα.  
Ἄ τύραννος χτυπάει τοὺς ἀνθρώπους καὶ τοὺς κυνηγαί.  
Μὰ σὰν ψοφήσει κι ἄπατος του, μὲ τὴν ἀράδα του,

Τὸν θάφτουνε: Τὸ ἴδιο ρεφραίν!  
Γιὰ τοὺς τίμιους, γιὰ τοὺς κλέφτες,  
Μὲ τὸν ἴδιο πάντα πόνο  
Ψέλνει ὁ θλιβερός χορός:  
«Οἱ ἄγγελοι ἄς πάρουν τὴν ψυχὴ του!»  
Ἡλίθιος, ἀγροῖκος ἢ φαυλόβιος,  
Ἄλους τοὺς σκοτώνω μὲ τὸ χέρι μου.  
Μὰ κείνοι τὸ χαβᾶ τους:  
«Οἱ ἄγγελοι ἄς πάρουν τὴν ψυχὴ του!»

## VI

Σὰν τὸ τραγοῦδι ἐτέλειωσε, ξαναρχινάει ἡ γκρίνια.  
Μιά μέρα ἀκόμα κύλησε!  
Μὰ ἡ κοπελλιὰ δὲ γύρισε.  
Ἄσχημα πράματα. Ἄ Χάρος πὰ δὲν ἔχει ὄρεξη γιὰ γέλια.  
Τὸν φαρμακώνει ἡ ὀργή, φοράει τὰ σκαρπίνια του,  
Καὶ χωρὶς νὰ καρτερέσει τὸ φεγγάρι,  
Ξεκινάει, ἀπειλητικότερος ἀπὸ τὴ θύελλα.  
Ἄστερ' ἀπὸ μιὰν ὥρα, ξεχώρισε στὸ χέρσωμα  
Κάτ' ἀπὸ μιὰ λεπτοκαρῶν μαργαριτάροδροσοισμένη,  
Πάνου στὴ χλόη ἀπὸ σατέν, μέσα στὸ φεγγαρόφωτο,  
Τὴν κόρη, ξαπλωμένη, σὰν ἀνοιξιὰτικη θεά.  
Καθὼς ἡ γῆς εἶναι γυμνὴ προτοῦ φυτρώσει ἡ χλόη,  
Ἡ κοιλιά της ἦταν ἄοπρη καὶ γδυτὴ, χωρὶς ντροπὴ,  
Καὶ πάνου στὸ μεταξωτό, στὸ ἐλαφίσιο δέρμα της  
Ἄστράφτανε τ' ἀστέρια τῶν φιλιῶν.  
Δυὸ μαστίγια σὰν ἀστέρια ἀστερώνανε τὰ στήθεια της  
Κι ὅμοια μ' ἀστρα, τὰ δυὸ μάτια της ἀγνάντεβαν μὲ γλῦκα  
Τοὺς οὐρανοὺς, τὸ Γαλαξία πούτανε τόσο ξάστερος,  
Τῆς νύχτας τὸ δρομάκι μὲ τὰ γαλάζια του μαλλιὰ.  
Μὲ μάτια πὸς γλυκόπαιζαν ἀνάλαφρος σκιές  
Μὲ χεῖλη ὄγρα καὶ πορφυρᾶ σὰν τὶς λαβωματιές  
Καὶ τὸ κεφάλι πλαγιαστὸ πάνου στὰ γόνάτα της,  
Τ' ἄγορι εἶχε κοιμηθεῖ σὰν κουρασμένο ἐλάφι.  
Ἄ Χάρος ἀγναντέβει καὶ σιγά-σιγά ἡ φλόγα τῆς ὀργῆς  
Σβένει μέσα στὸ κούφιο του κεφάλι.  
Γιατὶ λοιπόν, καινούρια Εὔα,  
Ἄκρῦφτηδες ἀπ' τὸ θεὸ κάτου ἀπόνα θάμνο;  
Ἄ ἴδια μ' οὐράνιο ὄχυρὸ στεγάζοντας τὸν ἔραστή της  
Κάτ' ἀπὸ τὸ κορμί της τὸ κατᾶσπαρτο μ' ἀστέρια καὶ φεγγάρι,  
Ἡ κόρη, θαρραλέα, ἀπαντάει:  
Στάσου, μὴ μοῦ θυμώνεις,  
Μὴν κάνεις θόρυβο, πρὸ πάντων, μὴν τὸ τρομάζεις, τὸ φτωχό  
Μὴν κάνεις νὰ σφυρίζει τὸ κοφτερὸ δρεπάνι σου!  
Ἄρχομαι δίχως χασομέρεια, θὰ πάω κατ' εὐθείαν μὲς στὸν τάφο,

Μὰ τοῦτονε, μὰ τοῦτονε, λυπήσου τον ἀκόμα!  
Ἐγὼ μονάχα φταίω. Πῶ ἄφησα νὰ περάσῃ ἡ ὥρα.  
Σκεφτόμουνα: Δὲν εἶν' ὁ Χάρος καὶ πολὺ μακρυνά.  
Ἄσε με ἀκόμα μιὰ σταλίτσα νὰ τὸν ἀγκαλιάσω  
Βρίσκεται τόσο πολὺ κοντὰ μου.  
Καὶ μὲ γιομίζει μὲ χαρά. Γιὰ κοίταξε λιγάκι  
Ἄλα ἐτοῦτα τὰ σημάδια ποὺ ἄφησε  
Πάνου στὰ δυὸ μου μάγουλα καὶ στὸ λαιμὸ μου!  
Κοίταχτα πῶς ἀνθίζουν, φλογισμένες παπαροῦνες!

Ἄ Χάροντας λιγάκι ντροπιασμένος τῆς λέει χαμηλόφωνα:  
Θὰ νόμιζε κανένας πῶς ἀγκάλιασες τὸν ἥλιο  
Ἄλλά, καθὼς τὸ ξέρεις, δὲν εἶσαι ἡ μόνη,  
Ἐχω χιλιάδες καὶ χιλιάδες νὰ θερίσω ἀκόμα  
Μάλιστα, ὑπηρετῶ πιστὰ τὸ χρόνο.  
Μένουν πολλὰ νὰ κάμω ἀκόμα, κι' ἔχω γεράσει,  
Κάθε λεπτὸ μου εἶναι μετρημένο.  
Κοπέλα μου, ἐτοιμάσου, ἔφτασε ἡ ὥρα!

Μὰ ἡ κοπελιά, χωρὶς νὰ τὸν ἀκούει:  
Γιὰ μένανε, μέσα στὰ μπράτσα τῆς ἀγάπης μου  
Μαίϊδε οὐρανὸς μαίϊδε καὶ γῆς πιά δὲν ὑπάρχουν.  
Μιὰ δύναμη ὑπερφυσικὴ γιομίζει τὴν ψυχὴ μου,  
Καί, λάμπει στὴν ψυχὴ μου μιὰ ξαστεριά ὑπερφυσικὴ.  
Δὲ νιώθω φόβο πιά μπροστὰ στὴ Μοῖρα.  
Δὲν ἔχω ἀνάγκη πιά μήτε Θεὸ μήτε κι' ἀνθρώπους!  
Ἡ χαρὰ, σὰν τὸ παιδί, γλυκαίνει τὴν ψυχὴ μου  
Κι' ὁ Ἐρωτας, αὐτὸς κυρίως, παραχορτασμένος:

Ἄ Χάρος σοβαρὸς, στοχαστικὸς, σωπαίνει:

Ἄδύνατον, πραγματικά, νὰ διακόψω τοῦτο τὸ τραγοῦδι.

Δὲν ὑπάρχει Θεὸς στὸν κόσμον

Ἄμορφότερος ἀπὸ τὸν ἥλιο!

Δὲν ὑπάρχει ἄλλη φωτιὰ πὺρ θανμάσια ἀπὸ τὸν ἔρωτα!

## VII

Ἄ Χάροντας σωπαίνει. Τὸ τραγοῦδι τῆς κοπέλας  
Ἐλυωνε τὰ κόκαλά της μὲς στοῦ πόθου τὸ καμίνι,

Ἄκατακίνητο στὸν πάγο καὶ στὸν πυρετό.

Τί θάλεγε στὸν κόσμον ἢ καρδιὰ τοῦ Χάρου;

Ἄ Χάρος, εἶναι ἄγονος μὰ βγήκε ἀπὸ τὸν ἔρωτα.

Τὸ ἴδιο καὶ σὲ δάφτον ἢ καρδιὰ νικάει τὸ λογικόν.

Καὶ μὲς στὴ σκοτεινὴ καρδιὰ του, εἶναι σπέρματα

Οἴκτου, ὀργῆς, θολῆς νοσταλγίας.

Γιὰ κείνους ποὺ ἀγαπάει δυνατότερα

Γι' αὐτοὺς ποὺ καίει τὴν καρδιὰ τους ὑπόκοψη ἀγωνία,  
Μουρμουρίζει ἐρωτικά, τὴ νύχτα,  
Λόγια γιὰ νὰ δοῦσάσει τὴ χαρὰ τῆς μεγάλης ξεκούρασης.  
Ἐ! λοιπὸν!, λέει ὁ Χάρος, ἄς γενεῖ τὸ θαῦμα.  
Σοῦ ἐπιτρέτω νὰ ζήσεις  
Καὶ θὰ μείνω κοντὰ σου.  
Θὰ εἶμαι αἰώνια  
Στὸ πλαῖ τοῦ Ἐρωτα.

Ἄπὸ τότενες ὁ Ἐρωτας κι' ὁ Χάρος πᾶν ἀντάμα,  
Ἄχώριστοι ὡς τὰ σήμερα  
Καὶ πῖς' ἀπὸ τὸν ἔρωτα,  
Ἄ Χάροντας κραδαίνει τὸ κοφτερὸ δρεπάνι του.  
Ἄκολουθαί παντοῦ σὰ συμπεθερολόγα,  
Πηγαίνει, μαγεμένος ἀπ' τὸν ἄλλονε,  
Στ' ἀρρεβωνιάσματα καθὼς καὶ στὶς κηδεῖες.  
Δίχως ἀνάπαυλα, χωρὶς ποτὲ νὰ ξαστοχάει χτίζει  
Τὶς εὐτυχίες τοῦ Ἐρωτα, τὶς χάρες τῆς ζωῆς.

Μεταφρ. ΘΥΜΙΟΣ ΝΟΥΔΗΜΟΣ

Σ. Μ. Τοῦτ' ἡ μπαλλάντα εἶν' ἐν' ἀπὸ τὰ πρῶτα ἔργα τοῦ Γκόρκι. Εἶναι σύγχρονη μὲ τὸ πρῶτο τυπωμένο διηγημά του: Μακάρ Τσοῦντρα, ποὺ δημοσιεύθηκε σὲ μιὰ ἐφημερίδα τῆς Τιφλίδας στὰ 1892. Ἦταν τότε 24 χρονῶν. Ἄν τὸ ποίημα δὲν τυπώθηκε τότε, χρωστιέται στὴ λογοκρισία. Δὲ δημοσιεύθηκε παρὰ στὰ 1917, μαζὶ μὲ διάφορα διηγήματα καὶ νουβέλλες, στὴ συλλογὴ Ἰεραλάχ. Στὶς 11 Ὀκτωβρίου 1931, ὁ Γκόρκι, τὸ ἀφιέρωσε, κατὰ τὴ διάρκεια μιᾶς φιλικῆς συγκέντρωσης, στὸ Βοροσίλοφ καὶ στὸ Στάλιν. Μ' αὐτὴν τὴν εὐκαιρίαν ὁ Στάλιν ἔγραψε μὲ τὸ χέρι του σὲ μιὰ σελίδα τοῦ ποιήματος, σ' ἓνα ἀντίτυπο, ποὺ φυλάγεται σήμερα στὸ Μουσεῖο Γκόρκι: «Ἐτοῦτ' ἡ ἱστορία εἶναι δυνατότερη ἀπὸ τὴν ἱστορία τοῦ Φάουστ τοῦ Γκαίτε: «ὁ ἔρωτας νικάει τὸ θάνατο».



## Ο ΠΟΛΥΖΩΗΣ ΠΕΘΑΝΕ

Ἡ μέρα εἶναι χλωμή, βιάζεται νὰ βραδιάσει  
χλωμή σὰν ἄρρωστο κορίτσι πού πεθαίνει  
Πρὶν λίγο σφούγγισε τὸν ἴδρωτά της τᾶσπρο σύνεφο  
Ἔστερα λιγοθύμησε στὴν ἀγκαλιὰ τῆς δύσης.  
Ἄλα βαφτήκανε μαβιά.  
Πάνω ἀπ' τὶς καλαμιές περνᾷ ἡ ψαλμοδία τῆς νύχτας  
Ἡ ἥλιος ἔλιωσε σὲ μικρὲς χουστὲς σπίθες  
(οἱ πολυέλαιοι τοῦ Γαλαξία ἀνάψανε)  
Κάτω ἀπὸ ἕναν πίνινο οὐρανὸ  
κείτεται ὁ Πολυζώης μὲ παγωμένο αἷμα  
Βασίλευε ἤσυχα ἀπὸ βραδὶς—Καὶ τώρα  
ὄλους μᾶς μανροφόρεσεν ἡ νύχτα.  
Τὸ μαχαῖρι τῆς λύπης του βούλιαξε στὴν καρδιά μας  
κι' ἀποξεχαστήκαμε ἐκεῖ.  
Τὸν ξενουχίσαμε ἐκεῖ δίχως κερὶ,  
κομπολογιάζοντας σιγὰ σιγὰ τὴ ζωὴ του.  
Κεῖνος ἀφουγκραζότανε κίτρινος τὴ θάλασσα.  
Τὸ πρῶτ' ὅταν ἀνεβῆσαν στὸ κατὰστροφμα  
Καὶ πίσω του ἡ βαλίτζα του  
Τὸ καίκι κύλησε ἀργὰ πρὸς τὴν Ἀχερουσία  
Νὰ μὴν κλάψει κανεὶς.  
Βγάλτε μοναχὰ τὰ καπέλα σας.  
Ἡ Πολυζώης πέθανε στὸ ἄνθος τῆς τιμῆς του.  
Ἦταν ἕνας σύντροφος λουσμένος στὴν πίστη.  
Τώρα τὸ γέλιο του τὸ σφράγισε ὁ χάρος.  
Βγάλτε τὰ καπέλα σας.  
Ἡ Πολυζώης ἔρχεται  
ἐν «δόξῃ φοβερᾷ».  
Ἡ ἄνθρωπος πέθανε  
Ζήτω ὁ ἄνθρωπος!

Μενέλαος Λουντέμης

## ΠΑΠΑΛΕΒΕΝΤΕΝΑ

(ΔΙΗΓΗΜΑ)

Τοῦ ΝΙΚΟΥ ΠΑΠΑΠΕΡΙΚΛΗ

Τὰ παιδιὰ ἀφοῦ ξεφάντωσαν κουρνιάσανε κάτω ἀπὸ τὴ μεγάλη κλη-  
ματαριά, σὰν τὰ κουρασμένα πουλιά. Πέρα μακριὰ ἀπὸ τὴν ἀκροθαλασ-  
σιὰ ὡς τὰ ριζοβούνια ἀπλωνότανε τὸ χτήμα. Τὰ λιόδεντρα ἄλλου πυκνά,  
χαρὰ τοῦ ματιοῦ κι' ἄλλου κουτσουρεμένα, καψάλες ἀπ' τὴ φωτιά καὶ  
συντρίμα ἀπ' τὶς μπαλταδιές, σοῦ σφίγγανε τὴν καρδιά. Τὸ λιοτριβιὸ ἀπό-  
μεινε ρημάδι. Τὰ παραθύρια του κι' οἱ πόρτες του μαῦρα ἀπ' τὶς φλόγες  
ποῦ τὰ δαγκώσανε, σὲ κυτούσανε σὰ μάτια τυφλοῦ. Τὰ ὑπόστεγα τῆς στα-  
φίδας, οἱ τσιβιέρες, τὸ μελισσαριὸ μὲ τὶς ρημαγμένες κυψέλες, τὰ γκρεμι-  
σμένα κοτέτσια κι' οἱ ἀδειανοὶ ἀπ' τὰ ζωντανὰ τους σταῦλοι δίδαν τὴν  
εἰκόνα τῆς ἐρήμωσης. Τὸ μεγάλο σπιτικό μὲ τὶς μισοκαμένες του πλευρὲς  
στέκονταν ὀρθὸ σὰν τὸν πληγωμένο πολεμιστὴ στὴ στερνὴ του ἐξόρμησι.

Ἀπόμειναν μονάχα τὰ παιδιὰ. Καὶ τὰ παιδιὰ δίνουν τὴ ζωὴ.  
—Ἐγὼ τώρα εἶμαι ἡ δασκάλα. Καὶ σεῖς, προσοχή!... Μίλησε ἡ  
πιο μεγάλη πού τὴ φωνάζανε Βακὼ. Μ' ἕνα τίναγμα τοῦ κεφαλοῦ της  
σαλέψανε ζερβά, δεξιά οἱ ἐβένινες μποῦκλες της. Χτύπησε μὲ μιὰ θέργα  
ἀπὸ ἔλγᾶ πάνω σ' ἕνα πάγκο κι' ἔβαλε τὰ παιδιὰ νὰ καθίσουνε ἀράδα  
ἀράδα.

—Τώρα εἶμαι ἡ δασκάλα καὶ σεῖς οἱ μαθητές... Τὰ χέρια ἔτσι...  
σταυρωμένα... Μπράβο. Τὰ δάχτυλα νὰ μπλέξουν... Ἔτσι. Ὅποιος κάνει  
ἀταξίες θὰ τιμωρηθεῖ... ὅποιος..

—Κάνε γρήγορα, ξεφώνητε ὁ Στριμάτης. Ἦταν ὁ μικρότερος κατὰ  
σειρὰ ἀπὸ τὴν «δασκάλα». Τὸν φωνάζαν καὶ Τσικιλίνο γιατί, λέει, ἔτσι  
ἔλεγε τὴν καρδερὶνα ἀπὸ μικρὸς. Ἐκείνη τότε κοίταξε μὲ μιὰ κωμικὴ  
αὐστηρότητα.

—Γιὰ πὲς μου ἐσὺ μαθητὴ, γιατί μίλησες;

—Μίλησα; Ἔτσι. Γιατί μοῦ ἀρέσει. Θέλω νὰ κάνεις γρήγορα γιὰ  
νᾶρθει κι' ἡ σειρά μου. Θέλω κι' ἐγὼ νὰ γίνω δάσκαλος. Νὰ πάρω  
τὴν θέργα.

—Ἐσὺ πρῶτον καὶ κύριον δὲν μπορεῖ νὰ γίνεις δάσκαλος. Καὶ δεύ-  
τερον καὶ κύριον εἶσαι κοντοπέθαρος καὶ ζερβοχέρης... Γιὰ νὰ υπογραμ-  
μίσει τὰ θυμωμένα λόγια της χτύπησε ξανά τὴ θέργα της στὸν πάγκο. Ὁ  
ἄλλος ἀντιμίλησε:

—Ἄμ πῶς; Μονάχα ἐσὺ θὰ εἶσαι δασκάλα; Καὶ τί εἶσαι σὺ; Βα-  
σιληγᾶς; Ἄν θέλουμε σ' ἔχουμε δασκάλα... Στὸ χέρι μας εἶναι...

—Κανέννας δὲν μπορεῖ νὰ γίνῃ δασκάλα κυριε μου... τ' ἀκούς;—μί-

λησε εκείνη—ξέρεις γράμματα; Όχι. Ποιος γράφει τὰ γράμματα στὴ φυλακή; Ἐσύ; Μάθε πρώτα τὸ ἄλφα καὶ τὰ λέμε... Καὶ στὸ θεῖο Δημητρώ καὶ στὴ θεῖα τὴ Βαγγελὴ καὶ στὸ μπαμπά σου καὶ σ' ἄλλες τίς φυλακὲς ἐγὼ τὰ γράφω. Ρώτησε καὶ τὴ γιαγιά. Λοιπὸν;

—Λοιπὸν ξελοιπὸν... ἐγὼ ὕστερα ἀπὸ σένα. Τί διάβολο. Κάθε μέρα μᾶς καμαρώνεις γιὰ δασκάλα. Θέλω κι' ἐγὼ τὴ βέργα...

Τὰ μάτια τοῦ Τσιικιλίνου παίζανε ἀδιάκοπα, ἀπ' τὴ βέργα ποὺ κρατοῦσε ἢ ξαδέρφη του, στὸ πρόσωπό της. Καὶ μέσα του ἔκανε τὰ σχέδιά του: «Ἐχ! καὶ δὲ θὰ πέσει στὰ χέρια μου αὐτὴ ἡ βέργα... θὰ σοῦ δείξω σένα τί θὰ πει δασκάλα...»

Μίλησε κι' ἡ Λεμονίτσα. Ξανθὲς μποῦκλες μὲ μιὰ γαλάζια κορδέλλα. Δόντια ἀραιὰ καὶ μικροῦτσικα σὰν ρύζι. Σήκωσε τὸ χέρι...

—Ἐγὼ λέω κυρὰ δασκάλα νὰ παίξουμε τὸ λύκο καὶ τ' ἀρνί. Νὰ γίνω λύκος... Θέλεις;

Τ' ἄλλα παιδιὰ ξεθαρεύτηκαν. Μιλοῦσανε ὄλα μαζύ.

—Τὸ τόπι... τὸ τόπι...

—Όχι. Δὲν περνᾷς κυρὰ Μαρία'..

—Ἐγὼ λέγω τὸν πόλεμο... Νὰ γίνω στρατιώτης...

—Νὰ μὴ γίνεις τίποτα... τίποτα, ξεφώνισε ἡ δασκάλα. Θέλω ἡσυχία! Σιωπή! Ἡ βέργα ξαναχτύπησε στὸν πάγκο δυνατὰ. Ἡ «δασκάλα» κύταξε αὐστηρῶς ἕνα ἕνα τὰ παιδιὰ. Τὰ μάτια της τέλος κἀναν ἕνα κύκλο σὰν τὰ μάτια της κουκουβάγιας μέσα στὶς κόγχες τους.

—Ποῦ τὰδατε σεῖς αὐτὰ ἔ; Σχολεῖο εἶναι αὐτό; Ἄλλος θέλει νὰ γίνε λύκος κι' ἄλλος στρατιώτης... Ὠρίστε μας! Λοιπὸν εἶμαι ἡ δασκάλα καὶ σᾶς ρωτῶ. Κι' ὅποιος ξέρει ἄς σηκώσει τὸ χέρι του..

Τὰ παιδιὰ κἀναν ἡσυχία τώρα. Ἐκείνη σήκωσε τὸ κεφάλι της ψηλά, κατὰλαβε πῶς ἀπὸ κείνη τὴν ἐρώτηση θὰ ἐξαρτηθεῖ τὸ κύρος της, ἢ καθιερωσὴ της.

—Λοιπὸν προσοχή... Ποιὸς εἶναι ὁ ἥρωας Κολοκοτρώνης;

Τὰ ποῖο μικρὰ ἀνοῖξαν τὰ μάτια τους μὲ θαυμασμό. Τὰ ποῖο μεγάλα σηκῶσαν τὰ χέρια. Μὰ σὲ λίγο, μικρὰ μεγάλα ξεθάρεψαν ἕνα ἕνα.

—Ἐγὼ δασκάλα...

Οἱ φωνὲς τους πέσανε ὄλες μαζύ. Τὰ χέρια τους τεντώνονταν ὡς τὴ μύτη της. Τοὺς κύταξε ὄλους μὲ τὴν ἀράδα. Ὑστερα διάλεξε τὸ πιὸ μικρό. Ἦταν ὁ Λαζαρίκος. Ἐνα μεγάλο κεφάλι κουρεμένο μὲ μιὰ κατσούλα φουντωτὴ στὴν κούτρα. Μὲ μιὰ πᾶνινη τιράντα ποὺ συγκρατοῦσε περασμένη ἀπ' τὸν ὦμο τὸ θρακί του. Μεγάλα αὐτιά. Μάτια γιοματὰ ἀπορίες.

—Πές μας ἐσύ μαθητή. Ποιὸς εἶναι ὁ ἥρωας Κολοκοτρώνης; Ἐκεῖνο σηκώθηκε. Κύταξε ὀλόγυρά του, κάπως φοδισμένο, παραξενεμένο κι' ὕστερα ξεφώνισε:

—Εἶναι ὁ μεγάλος ἀντάρτης ποὺ σκότωσε τὸν Γερμανό...

Τὰ παιδιὰ κἀνανε μεγάλο σαματὰ. Γελοῦσαν, ξεφωνίζανε καὶ σηκῶνανε τὰ χέρια τους. Ἄλλα σηκώθηκαν ἀπὸ τὸ πάγκο καὶ πηδοῦσαν κι' ὄλο τσιρίζανε:

—Δασκάλα, δασκάλα...

Ὁ Λαζαρίκος ξαφνιασμένος κυτοῦσε ὀλόγυρά του. Τὰ μάτια του πήρσαν σιγὰ σιγὰ νὰ συνεφιᾶζουν. Μέσα στὸ μυαλοῦδάκι του κλωθογυροῦτε ἡ

σκέψη: «Δὲν τᾶπα καλὰ. Δὲν τᾶπα καλὰ. Πάει χάθηκα! Δὲν τᾶπα καθόλου καλὰ».

Ἡ δασκάλα ξαναχτύπησε τὴ βέργα.

—Σιωπή! Σιωπή! Τὰ χέρια ὄμως εἶχαν ξεσταυρωθεῖ καὶ δουλεύανε. Ὁ Τσιικιλίνος τραβοῦσε μιὰ μιὰ τίς τρίχες ἀπὸ τίς ξανθὲς μποῦκλες τῆς Λεμονίτσας. Ἐκείνη ἄφηγε κατὶ δυνατὲς τσιριδοῦλες. Ὁ Δημήτρης ἕνας σωτὸς ἀγριόγατος καμιὰ ἔξεφτὰ χρονῶν, μὲ κατὶ μάτια γκριζὰ ποὺ γελοῦσαν ἀνατάπαυτα καὶ ποὺ τὸν φωνάζανε ὁ Μπαταριάς, σκυμμένος πίσω ἀπ' τ' ἄλλα τὰ παιδιὰ πετοῦσε λούπινα στὸ κεφάλι τοῦ Τσιικιλίνου.

—Σιωπή! Ξεφώνισε «ἡ δασκάλα». Ξανάργισε ἡ τρικυμία νὰ κοπάζει. Ὁ Λαζαρίκος ὄρθιος περίμενε σὰν τὸν ἔνοχο τὴν καταδίκη του. Ἡ «δασκάλα» τὸν κύταξε στὰ μάτια μὲ γλύκα, μὲ συμπάθεια. Ἦτανε τὸ μικρό της τ' ἀδερφάκι.

—Πές μας τώρα, μαθητή, πές μας μαθητή, καὶ ποῦ βρίσκεται ὁ ἥρωας Κολοκοτρώνης; Μὴ φοβάσαι... πές μας...

Ἐκεῖνος ἔξισε τ' αὐτί του. Κύταξε τοὺς ἄλλους μὲ κάποιον δέος. Τί θὰ ποῦνε; Θὰ γελάσουν πάλι; Ἡ Γάρουφαλιὰ ποὺ καθόντανε στὸ πλάι του καὶ γελοῦσε σ' ὄλο τοῦτο τὸ διάστημα, σκαλιζόντας τὴ μύτη της, ἔσκυψε καὶ τοῦ σφύριξε στ' αὐτί:

—Στὸ βιβλίο... Μέσα στὸ μεγάλο τὸ βιβλίο τοῦ μπαμπᾶ εἶναι... Ἐκεῖνος τὴν κύταξε. Δὲν τὴ λογάρισε. Ἐξινε τ' αὐτί του στοχαστικὰ καὶ ξεφώνισε.

—Δὲν εἶναι στὸ βιβλίο. Όχι. Στὸ βιβλίο εἶναι ζουγραφίες. Ὁ Κολοκοτρώνης εἶναι στὴ φυλακή. Τὸν πήρανε στὴ φυλακὴ μὲ τὸν μπαμπᾶ μου...

Τὰ παιδιὰ ξεσπάσανε πάλι. Μιλοῦσαν ὄλα μαζύ. Ξεφωνίζανε

—Όχι... ὄχι...

Ὁ Λαζαρίκος τοὺς κυτοῦσε κι' ὄλο καὶ βούρκωνε. Τὰ χεῖλη του κάποια στιγμή συσπάσθηκαν. Ἀρχίσανε τὰ μάτια του νὰ συνεφιᾶζουν. Κι' ἕνα κλάμα, ἕνας λυγμὸς ὄλο παράπονο ξέσπασε ἀπὸ τὴν παιδικὴ καρδοῦλα.

—Γιατί γελάτε; Ἐ; Δὲν τὸν εἶδα ἐγὼ τὸν μπαμπᾶ μου; Ἀφοῦ τὸν εἶδα σᾶς λέγω, ποῦ τὸν δέσανε, τὰ χέρια του ἦταν πίσω μὲ τίς ἀλυσίδες.

Κι' ὕστερα φέρανε καὶ τὸν Κολοκοτρώνη. Ψηλὸς σὰν τὸ βουνό. Μεγάλος ἴσαμε τὸν οὐρανό. Καὶ οἱ ἀλυσίδες του χτυποῦσανε γυλάν, γυλάν.

Γιατί γελάτε; Τόπε καὶ στὴ μαμά μου ὁ μπαμπᾶς: «Μὴν κλαῖς ἐσύ... Στὴ φυλακὴ βάλανε καὶ τὸν Κολοκοτρώνη». Λέει ποτὲ φέμματα ὁ μπαμπᾶς;

Τὸ παιδί ἔκλαιγε μὲ ἀναφυλλητὰ. Τ' ἄλλα σιωπᾶσανε. Ἡ Βακὴ πλησίασε τ' ἀδερφάκι της. Τὸ χάρειψε:

—Μὴν κλαῖς... ὁ Κολοκοτρώνης δὲν ἔκλαιγε...

—Αὐτοὶ μὲ κἀνανε νὰ κλαίγω. Μίλησε καὶ σκουπίτε μὲ τὸ μανίκι του τὰ μάτια καὶ τὴ μύτη του.

—Ἐσύ φταῖς... Ναὶ— μπήκε στὴ μέση πάλι ὁ Τσιικιλίνος—Ἐσύ ποὺ θέλεις πάντα νὰ εἶσαι ἡ δασκάλα... Γιὰ δὲς μιὰ δασκάλα...

Ἐβγάλε τὴ γλώσσα του. Ἀπλωσε ἐκείνη νὰ τὸν πιᾶσει μὰ τῆς ξέφυγε σὰν αἴλουρος. Τότε τὰ παιδιὰ παρατήσαν τὴν κληματαριά καὶ βάλ-





βιολιά και τὰ κλαρίνα. Νύφη, στό Παπαλεβέντιο ήταν μιὰ υπόθεση με σημασία κείνο τόν καιρό. 'Εκείνος ήταν ένας δράκος στή δουλειά. 'Αναγκάλευε ο μακαρίτης τή γῆς σάν γίγαντας. Και σάν στρωνώντασε στο γλέντι άλογοῦσε ο τόπος. 'Υστερα, ἦρθαν τὰ παιδιά. Παιό ὕστερα οί νύφες κι' οί γαμπροί. Τό χτήμα εκείνο χωρίς ν' άπλώνει σ' έκταση κέρδιζε σέ πλοῦτο. 'Ανθίξε τό ξερόκλαδο στο άγγιγμα εκείνων τῶν ανθρώπων. Πρασίνισε και φούντωσε ο τόπος. Σκάθανε με τό γέλοιο. Κλαδεύανε με τό τραγοῦδι. Τρυγοῦσαν με τόν έρωτα. Διαφέντευε ἡ άγάπη. Τώρα πιά έφυγε εκείνος ο καιρός. Πέρασε άπ' τό χτήμα ἡ παγωνιά.

Νά τ' άμπέλι πού κατηφορίζει τώρα άπ' τόν έχθο. Κούτσουρα κατακαῦμένα. Κούρβουλο για κούρβουλο δέν εμεινε. Δέ σημαδεύει φυλλαράκι. Δέ ζυγώνει πουλί. 'Η σταφίδα στο έσωμα πνίχτηκε στα θάτα. Δέν εμεινε χέρι να χαϊδέψει τό χῶμα της. Τράχυνε εκείνο. Χέρσωσε. Φυτρώσαν άγκαθιές και τριβόλια. 'Εκείνοι πού κάταν τ' άξινάρια να σφυρίζουν πάνω άπ' τὰ κεφάλια τους, κυτάνε μέσα άπ' τὰ σίδερα τὰ σταυρωτά τῆς φυλακῆς. Κι' άλλοι φύγανε.. Και οί φυλακισμένοι δέν εχουν άλλο τι να κάνουν. Φυιάχνουνε φειδάκια κομπολόγια από χρωματιστές χάντρες. Συλλογοῦνται κάτι παιδάκια π' άπομείναν σάν τις καλαμιές στον κάμπο. Γράφουν γράμματα λυπητερά. Να και τό λιστριβιό. Βεράνι τόνκανε ἡ φωτιά. Χάσκουνε μαῦρα τὰ πορτοπαράθυρά του. Μέσα φωληγάναν κουκουβάγιες. Κι' οί άποθήκες και τὰ υπόστεγα κι' οί σταῦλοι κι' οί κυψέλες... Τίποτα όρθό κι' άνήγγιχτο άπ' τήν καταστροφή...

Τὰ χελια τῆς Παπαλεβέντενας σφίγγουν όργισμένα τις ώρες πούνα μακριά άπ' τὰ παιδιά. 'Εκείνα τήν γλυκαίνουν, τούτα τὰ ρημαδιά τήν άγριεύουν.

—'Αντρες μωρέ είναι εϋτοῦνοι; 'Αντρες; Να ρίχνουν δέντρα με τις μπαλταδιές; Να μπουρλουτιάζουν τὰ χτίσματα; Να πιλατεύουν γυναίκες; Να όφτανεύουνε μωρά; 'Αντρες είναι εϋτοῦνοι, για μαϊμούδες; Θεριά πού τὰ ξέρασε ἡ Γερμανία τους και ἡ μαύρη κόλαση...

Νά νάναι τώρα, περνοῦν άπ' τὰ μάτια της σκηνές γεμάτες λαχταρίσματα. Στιγμές πού χάραζαν μες τῆ ψυχῆ της βαθειά και άκατάλυτα τ' άχνάρια τους.

—Μάννα!

—Γουιέ μου!

'Εκείνος πάνω στ' άλογό του. Σητός κι' ώραιος σάν τόν "Αη Γιώργη. Τριπλές σειρές τὰ φουσεκλίκια. Τ' αϋτόματο κρεμασμένο από τό λαϊμό έπεφτε στην άγκαλιά του σά γεράκι τού κυνηγιού άγριο, άδυσώπητο. 'Ενα πλατύ γέλοιο φωτίξε τό μελαψό του πρόσωπο. Τὰ μάτια του, θάλασσες άνταριασμένες, ἠμερώσανε στ' άντίκρουμά της. Κρατούσε με τῶνα χέρι πού τὰ χαλινά του άλόγου του. Με τ' άλλο έσκυψε άπ' τ' άλογό του άγκάλιασε τό κεφάλι της και τῆ φιλοῦσε. Δέν τούμεινε ακόμα ο καιρός να ξεπεζέψει... Ναι... κάποτε θα ξεκόλαγε άπ' τ' άλογό του και θάρχονταν για πάντα. Μά τώρα όχι. Τώρα ἦταν οί Γερμανοί... Δέ λέγανε τίποτα με τῆ μάννα. Βλέπονταν στα μάτια. Φιλιόνταν σιωπηλά. Τίποτ' άλλο. Τ' άλογο χλιμιντροῦσε κι' έσκαθε τῆ γῆς με τ' άτσαλένια πέταλά του. 'Αφρίζαν τὰ ρουθούνια του, και με τὰ μάτια του έτρωγε πέρα μακριά τῆ στράτα άνοπόμενα. "Όλο και τίναζε τῆ μαύρη μεταξένια χαιτή

του και κυτοῦσε τόν καθαλάρη του σά να τού μιλοῦσε: «Πάμε καπετά-νιο... Πάμε στη δουλειά μας έμεις...».

Τρία χρόνια, άλογο και καθαλάρης άλώνιζαν πέρα δῶθε τό Μοιρηά. Κένταυρος οί δυό τους, άνθρωπος και ζωντανό. Σκαπετήσανε γιδοστρατες στα βουνα. Ροβολήσανε κάμπους και λαγναδιές. Σφυρίζανε στ' αυτιά τους θόλια γερμανικά. Ρεκάξανε στο διάβα τους τὰ στεν... Πέσανε σέ φονικά καρτέρια από σπιούρους. Χρειάστηκε να γίνει σίφοντας εκείνο τ' άλογο και να πετάει. Κι' ἦρθαν στιγμές πού λαδωμένοι και πνιγμένοι στο αίμα εκείνος σφιχτοκλειδωνε τὰ πόδια του πάνω στη σέλα στην κοιλιά του άλόγου και κεινο άστραπή τόν έφερε μακριά άπ' τόν κίνδυνο.

—'Ησυχά Βορηά... θα πάμε—μίλησε στ' άλόγο τού ο καθαλάρης. Τώρα είναι ἡ Μάννα... Δέν βλέπεις; Στα τρία χρόνια τού βουνοῦ πέρασε δυό φορές κλεφτά και τῆν είδε τῆ μάννα του. Τώρα πιά δέν άπομεινε πολύ. Τώρα τελειώνει...

—Νά μούρθεις γρήγορα... Τ' άκουες; πρόλαβε να τού φωνάξει. 'Εκείνος γέλασε.

Γρήγορα... γρήγορα... Χάιδεψε τό Βορηά στο μάγουλό του, τόν χτύπησε με τήν απαλάμη του στο σβέрко και «Χόπ Βορηά... χόπ!» γινήκανε μιὰ άστραπή πού χάθηκε πάνω στη δημοσιά.

'Εκείνη άπομεινε και τήραγε πέρα μακριά. Δέν φαίνονταν πιά τίποτα. Μονάχα ένα συνεφάνι κOURνιαχτός πού έκρυβε μέσα τήν καρδιά της κι' έλο και μάκραινε και μάκραινε....

Λίγο πριχού χαράζει ἡ μέρα, τό σκοτάδι είναι πυκνότερο. Σάν πρόκειται να κοπάσει ἡ τρικυμία, τὰ στερνά της κύματα είναι τ' άγριότερα και τῶν τους ναυαγούς. 'Αλλοίμονο σ' εκείνον πού θα περιφρονήσει τις στερνές αναλαμπές τῆς φωτιᾶς πού τρώει και σίδερα και χτίσματα κι' άνθρώπους...

'Η Παπαλεβέντενα σάθηκε ἡ ρίζα τῆς ζωῆς εκείνο τό μαῦρο κι' άραχλο εἠμέρωμα. Σάν τὰ μάτια της, άντικρύσανε τό μανιασμένο εκείνο ασκέρι νάρχεται σάν μιὰ άγέλη από άγρίμια όλόδια στο σπιτικό της, σάθηκε όλόρθη σάν κολώνα διοικῆ.

—Ευπνήστε! είπε βαθειά στους σπιτικούς της. 'Εβγαλε από τις κούνιες τὰ μωρά άγουροεϋπνημένα. Τάντυσε. 'Εσπρωξε τους κουρασμένους της γυιούς και τους γαμπρούς. Πρόσταξε τόν καθένα πώς και από πού θα φύγει και καρτέραγε.

'Εξω λυσομανοῦσε ἡ φωτιά. Τό λιστριβιό λαμπάδιαζε. Χώρα άπ' τήν πυρήνα, φορτώματα σκορπίσανε οί γερμανοί κι' οί άνθρωποι τους τὰ έκρηκτικά. 'Ενα πλήθος άνθρωποι πού μιλαγαν όλες τις γλώσσες ρίχνανε τὰ λιόδεντρα με μπαλταδιές. Χύνανε μπενζίνες στις άποθήκες. 'Ανανε τὰ λιόδεντρα με μπαλταδιές. Σημαδεύανε τὰ κατσίκια και τὰ πουλερικά πού τρέποδογύριζαν κυψέλες. Σημαδεύανε οί γλώσσες τῆς φωτιᾶς. Σάν πήρε να χανε σάν παλαβιά. 'Ολοῦθε γλύφανε οί γλώσσες τῆς φωτιᾶς. Σάν πήρε να τριζοβολάει και τό σπίτι ξενοῦσε άπ' τό παραθύρι. Κάτω ρίχνανε τήν πόρτα με κασιμάδες και λιστούς. Οί φωνές τους με τους πνιχτούς καπνούς και τις φλόγες ανέβαιναν όλοένα κι' άγριότερες.

Γύρισε όλες τις κάμαρες. 'Εδιώξε άπ' τό υπόγειο και από τὰ πορτάκια τις γυναίκες πού άπομείναν αστισμένες κι' ὕστερα κατέβηκε μ' άργές κι' έπίσημες κινήσεις τῆ σκάλα. Πέρασε τήν κεντρική πόρτα τού



σπιτιού. Ήριξε δλόγυρα μιὰ ματιὰ. Ἐκεῖνοι οὐρλιαζαν. Ξαφνικά κάτι σάν φεῖδι δάγκωσε τὰ σπλάχνα της. Τὸ μάτι της ἔπεσε σὲ μιὰ σύναξη ἀνθρώπων κάτω ἀπ' τὸν Πλάτανο. Ἀνάμεσα στὰ πρόσωπα, στὶς στολές, στὶς φωνές, στὶς φλόγες στὸ σάλαγο ἔφτασε στ' αὐτιά της μιὰ ἀπλή νότα μιᾶς ἀντρικῆς τραγουδιστῆς φωνῆς. Κάπως τρικλίσανε τὰ πόδια της. Μιὰ θολούρα σκέπασε τὰ μάτια της. Ἐκείνη τῆ φωνή! Ἄ εκείνη τῆ φωνή! Κάποτε τῆς φαίνεται πὼς τὴν ἀκουσε νὰ τραγουδάει μέσα στὰ σπλάχνα της. Στεγνώσανε τὰ χεῖλη της. Ἄνοιξε διάπλατα τὰ μάτια της καὶ κυτοῦσε. Ἐνας στρατιώτης ἀνέβηκε στὸ δένδρο. Μιὰ σκάλα φέρανε ἀπὸ τὸ λιοτριβιό. Ὁ νοῦς της καὶ ἡ καρδιά της κι' ἡ ψυχὴ της κολλήσανε πάνω σ' αὐτὴ τῆ σκάλα... Σάν τὸ πουλί πού κλέψανε τὸ τέκνο του, φτεροκοπάει ἢ ἔγνοια της γύρω σ' αὐτὴ τῆ σκάλα, σ' αὐτὸ τὸ δέντρο σ' αὐτὸν τὸν στρατιώτη πού εἶναι ἀνεβασμένος ἐκεῖ ψηλά. Ἀπ' τὸν χοντρό του κλῶνο κρέμεται τώρα ἓνα σκονί... Τώρα στεγνώσαν τὰ χεῖλη της, πειᾶ! Ἐχει μιὰ δῖψα! μιὰ δῖψα! Ἐδαλε τὸ χέρι μπρὸς στὰ μάτια της καὶ δόγγηξε.

—Γυιέ μου! πουλί μου!

Σ' αὐτὸν ἔδω τὸν τόπο οἱ αὐγούλες εἶναι τόσο εὐγενικά ὠραίες. Κάτι τέτοιες αὐγές ὁ ἥλιος παίζει τὸ κρυφτούλι του μὲ κάτι συγνεφάκια ποῦ-χουν τὸ χρῶμα τοῦ κροκοῦ. Τότε βρίσκει τὴν εὐκαιρία κι' ὁ κορυδαλλὸς νὰ μπεῖ στὴ μέση. Δίνει ἓνα σάλτο ἀπὸ τῆ φωληὰ του, ἀπ' τὸ κλαράκι, ἀπὸ τῆ χλόη καὶ πετάει. Τὸ πέταμά του εἶναι ἔλο μικρὰ μικρὰ κυκλάκια πρὸς τὸν οὐρανό. Κι' ἔταν πιά χορτάσει πέταμα τραγουδι καὶ παιχνιδι ἀφήνεται νὰ πέφτει σὰ βολίδα ἀπ' τὰ ψηλά. Κάποτε ἔμως σταματάει πάνω ἀπ' ἓνα πλάτανο τὸ γκρέμισμά του στὸ κενό. Ἀπλώνει τὰ φτεράκια του φτεροκοπώντας τρομαγμένα. Κι' ὕστερα χώνεται μὲς τῆ φωληὰ του, στὸ κλαράκι, μὲς τῆ χλόη.

Ἐνα ἀνθρώπινο κορμί ἀνέμιζε ἐκεῖ. Δὲν ἦταν βαρὺ. Κάτι σάν πού-πουλο. Κάτι σάν πουλί. Ὁ ἥλιος ἔπαψε πιά νὰ παιχνιδίζει μὲ τὰ συγνε-φάκια ποῦχαν τὸ χρῶμα τοῦ κροκοῦ. Ἐλαμψε τὸ φῶς του ἄπρο γαλα-τένιο.

—Γυιέ μου! πουλί μου!

Σάν τὴν κουκουβάγια. Ὅλη τῆ μέρα ὡς τὸ δειλινὸ ἔφερνε δόλτες μέσα στὰ χαλάσματα. Περνοῦσε ἀνάμεσα ἀπὸ τοὺς μεθυσιμένους στρατιῶ-τες πού θλαστήμαγαν ἀδιάζοντας τὰ θαρέλια ἀπὸ τὴν κᾶθα της. Ἐκαψε τὰ πόδια καὶ τὰ ροῦχα της ἀνάμεσα στὶς φλόγες. Δάκρυ δὲν ἔχυσε. Ψη-λή, στητῆ, ἀλύγιστη μὲ τὰ μάτια της στυλωμένα ἐκεῖ. Στὸ δέντρο στὸ σκονί.

Τὸ δειλινὸ πῆγε καὶ στάθηκε μπροστὰ στὸν ἀξιωματικό. Ἡ ἴδια πάντα. Σάν Νέμεση. Σάν ὀργή.

—Δώστε μου τὸ, παιδί μου! Σήκωσε τὸ χέρι της, κι' ἔδειξε τὸν κρεμασμένο. Οὔτε τὸ χέρι της ἔτρεμε οὔτε ἡ φωνή της. Κάποιος στρα-τιώτης ἔκανε νὰ κινηθεῖ κατ' ἀπάνω της. Σάν ἀντίκρουσε ἐκείνη τὴν πε-ρήφανη ματιὰ της, σταμάτησε. Κάτι μίλησε ὁ ἀξιωματικός. Κινῆθηκαν οἱ ἄλλοι. Κάποιος ἀνέβηκε στὴ σκάλα. Κάποιος στὸ δέντρο.

Τὸν πῆρε στὴν ἀγκαλιά της ἔπως τότε... Σὰ νᾶτανε τὸ θρέφος της τ' ἀληθινό. Ἦταν σάν πούπουλο ἐκεῖνο τὸ κορμί. Πίσω σεργότιαν στὸ χῶμα τὸ σκονί σὰ φεῖδι. Τὰ μάτια της ἔπως περπάταγε κυτοῦσαν μπρὸς δλότσια, ἀδάκρυτα. Κάποτε ἔσκυψε καὶ φίλησε τὰ κατσαρὰ μαῦρα δα-

κτυλιδάκια τῶν μαλλιών του. Τῆς φάνηκε πὼς ἦταν ἓνα κοιμισμένο θρέφος. Θυμήθηκε ἓνα τέτοιο θρέφος. Τὰ χεῖλη της σαλέψανε ἐλαφρᾶ.

«Φύσα ἀγερᾶκι δροσερὸ  
μέσ' τῶν δεντρῶν τὰ φύλλα  
πάρε τὰ ρόδιᾶ ἀπ' τῆ ροδιά  
κι' ἀπ' τῆ μηλιά τὰ μῆλα  
καὶ φέρτα στὸ παιδάκι μου»

Σὰ θρέθηκε δλομόναχη μὲ τὸν κρεμασμένο μέσα στὴν κἀμαρη τοῦ σπιτιοῦ πού ἀκόμα κάπνιζε μισοσβυσμένο, τότε ξέσπασε σὲ λυγμούς. Ξέ-δωκε ἐκείνη ἡ πνιγμένη καρδιά θρέχοντας μὲ δάκρυα καὶ μὲ φιλιὰ τὰ χέρια, τὸ πρόσωπο, τὰ μαλλιά τοῦ παλληκαριοῦ....

Οἱ λεῦκες γύρω ἀπ' τὸ χτήμα καὶ στὶς ὄχθες τοῦ ποταμοῦ τραγου-δάνε στὸ φύσημα τοῦ βορῆᾶ καὶ λένε καὶ λένε τὰ βάσανα τ' ἀνθρώπου. Κι' ὕστερα ἀπαντᾶνε οἱ ἔληές μὲ τ' ἀσημένια τοὺς φύλλα. Καὶ κατόπι βογγᾶει ὁ πλάτανος καὶ μιλάνε οἱ κλῶνοι του καὶ τὰ κλαριά του καὶ λένε ἱστορίες καὶ τραγούδια παληὰ καὶ λυπητερά, μακρόσυρτο βούισμα τῆς θά-λασσας καὶ τῆς στεριάς παθητικό, γιὰ τὰ βάσανα τ' ἀνθρώπου. Πὼς στε-ρεοῦν τὰ δάκρυα. Πὼς σκληραίνουν οἱ καρδιές. Πὼς ἀπλώνεται ἡ ἐρή-μωση. Πὼς πονᾶνε τὰ παιδάκια.

Ἐττόσο τὰ παιδιὰ ξεχνοῦν. Παίζουν. μεγαλώνουν. τρέχουν, ξεφαν-τῶνουν. Κι' ἔταν πέσει ὄρنيο στὴ φωληὰ κι ἔταν κρῶζει κόρακας στὸ σπιτικό κι' ἔταν ἀπλωθοῦν μαῦρα φτερὰ πάνω ἀπ' τὰ κεφάλια τους, τότε κουρνιάζουν στὶς πλατιές φουστες ἐκείνης τῆς γυναίκας. Μαζώνονται καὶ σιγουρεύουν στὴν πλατεία τῆς ἀγκαλιά, στὶς μεγάλες τῆς λαγῶνες πού γεννήσαν ἓνα κόσμο ἀπὸ παλληκάρια καὶ γυναῖκες. Κοντὰ τῆς δὲν ὑπάρ-χει φόβος. Στὸν ἴσκιο τῆς μεγαλώνουσε παίζοντας, κλαίγοντας καὶ γελών-τας τὰ παιδιὰ....

Τὸ κτήμα ἀπλώνεται ἀπ' τὴν ἀκροθαλασσιὰ ὡς τὰ ριζὰ καὶ καρτε-ράει τὰ χέρια πού θὰ τοῦ δώσουνε ζωή. Μὰ κι' ἂν δὲν ὑπάρχουνε τὰ χέ-ρια ὑπάρχουνε μάτια λαίμαργα πού γυρεύουνε τὸ περιθῶλι, πού λογαριά-ζουνε τίς ζημιές τοῦ λιοτριβιοῦ, πού μετροῦν τὰ μεροκάματα πού θὰ χρεῖ-αστοῦν γιὰ νὰ κλαδευτοῦν οἱ ἔληές, γιὰ νὰ σκαφεῖ ἡ σταφίδα, γιὰ νὰ φυτευτεῖ τ' ἀμπέλι τὸ καινούργιο στὴ θέση τοῦ παληοῦ.

Σάν πέσει κάπου ἡ ὀργή καὶ τὸ θανατικό, περίμενε καὶ τὰ κοράκια. Τὸ ὄρنيο ἐπισήμανε τὸ πτώμα. Τῶχε καρφώσει ἀκόμα ἀπὸ παληὰ μὲ τὰ ἀπληστα μάτια του. Τώρα ζυγιάζεται μὲ τίς φτεροῦγες του πάνω ἀπ' τὸ μισοκαμμένο σπιτικό. Φέρνει κύκλους ἀργούς, ὑπολογιστικούς, ἀπαντωτός, πάνω ἀπ' τὰ μισογκρεμισμένα ντουβάρια, ἀπ' τίς πεσμένες στέγες, ἀπ' τοὺς στάβλους, τὰ μελίσσια καὶ τὰ περιθῶλια. Δὲν ἄργησε νὰ γίνεῖ ἡ προσ-γείωση. Δίπλωσε τίς σκληρὲς φτεροῦγες του μισόκλεισε τὰ μάτια ταπεινά, χριστιανικά, φόρεσε τὴν πιὸ εὐλαδικὴ στολή τῆς φιλανθρωπίας καὶ χτύ-πησε τὴν πόρτα.

—Καλησπέρα κυρὰ Παπαλεβέντενα...

—Καλησπέρα ἀφεντικό... Πὼς δὲ ἔγινε αὐτὸ καὶ μᾶς ἤρθες;...

—...Γιατί κυρὰ μου; Δὲν εἴμαστε δὲ Χριστιανοί; Τί κάνουν τὰ ὄρ-

φανά και καταφρονεμένα; "Αχ ματάκια μου! είπε χαϊδεύοντας δυό από τὰ παιδιά.

Τὰ παιδάκια για ἄλλη μιὰ φορά μαζεύτηκαν γύρω ἀπ' τὶς πλατειὲς φουστὲς τῆς γιαγιάς. Τὸ παιδί δὲν ἔχει πείρα ἀπ' τοὺς ἀνθρώπους. Δὲν ξέρει τί κρύβεται πίσω ἀπὸ μιὰ μελένια γλώσσα. "Ἐχει ὅμως ἓνα ἐνστικτο ποὺ τρυπάει καμιά φορά και τὴν πιὸ ἀτσαλόφραχτη ὑποκρισία. Νὰ μιὰ μύτη γαμπψή, πρασινωπὴ ποὺ ὅπως γέρνει λὲς και θὰ σὲ τσιμπήσει. Κάτι τέτοιο... "Ἐκεῖνα τὰσπρα δάχτυλα ἐκείνου τοῦ ἀνθρώπου, ποὺ σὰ μιλοῦσε κἀνανε κάτι παράδοξες κινήσεις λὲς και θέλουν νὰ σφιχτοῦνε γύρω στὸ καρδί τοῦ λαιμοῦ σου. Τὸ παιδί παρατηρεῖ. Μιὰ λεπτομέρεια, μιὰ κίνηση, ἓνας λόγος, κάτι ποὺ ἔρχεται σ' ἀντίθεση μὲ τὴν ἀσπιλη λευκότητά του, τὸ κάνει νὰ τρομάξει...

—"Ἦρθα κυρά μου κι' ἀφήνω τὴ φύλαξή μου στὸ Θεό... Ξέρεις δά, δύσκολα κανεὶς ἀποφασίζει νὰ διαθεῖ τὸ κατῶφλι τοῦ σπιτιοῦ σας... Χρόνια πούναι!...

—"Αχ! ἀφέντη και γιατί ν' ἀποφασίσεις; Τὰ πόδια ποὺ διαβαίνουν τὸ κατῶφλι μου τὰ ὀπλίζει ἢ ἀγάπη... Δύσκολα χρόνια...

—Δύσκολα κυρά μου... Ποὺ τὰ φτιάξαν οἱ ἀνθρώποι δύσκολα... Κι' ἄς τὸ ποῦμε παστρικά, ἀμαρτία γονέων παιδεύουσι τέκνα. "Ἐριξε μιὰ ματιὰ στὰ παιδιά. "Ἐκεῖνα σὰν πουλιά ποὺ τοὺς ρίχτηκε γεράκι ζαρῶσαν φοβισμένα γύρω στὴν Παπαλεβέντενα.

—Πῶς νὰ τὸ πῶ, κυρά μου, δὲν τοὺς λυποῦμαι τοὺς ἀρσενικούς αὐτοῦ τοῦ σπιτιοῦ κι' ἐκείνους ποὺ ρεῦουνε στὰ σίδερα και τοὺς ἄλλους πού... Κοντοστάθηκε, κατὰλαβε πῶς πῆρε φόρα ἢ γλώσσα και θὰ κινδύνευε ἢ ὑπόθεση. Καμιά φορά τὸ φαρμάκι τοῦ φειδιοῦ τρέχει και χωρὶς νᾶναι ἢ ὄρα του.

—Δὲν θέλω δά νὰ πῶ πῶς ἦταν κακοί. "Ο Θεὸς μάρτυράς μου! Μὰ θέλησαν... Ξέρω κι' ἐγώ; νὰ τὰ δάλουν μ' ὄλο τὸν κόσμο. Θέλησαν νὰ γίνουν βασιλεῖδες στὸ Μωρηά... "Ο Θεὸς τιμωρεῖ τὴν ἀδικία...

"Ἐκείνη ἀγκάλιασε τὰ κεφαλάκια ποὺ τὴν περιτριγύριζαν. Τάφερε πιὸ σιμὰ τῆς.

—Λέγω ἀφέντη πῶς δὲν εἶναι καλὸ νὰ ζήνουμε πληγῆς ποὺ ἀκόμα δὲν ἔκλεισαν... Οἱ ἀνθρώποι μου—ὄρα τους καλὴ ἔπου εἶναι—εἶναι ὄλοι τίμοι και διαλεχτοί. "Αλλά τὰ αἷτια...

—Τὰ αἷτια, πάντα τὰ αἷτια. Μάθαμε νὰ κρύβουμε τὶς κανιές μας και τὶς ἀποκοιτιές μας πίσω ἀπ' τὰ αἷτια. Πὲς κυρά μου πῶς τοὺς ἀπομώρανε ὁ Θεός.. Κι' ἀφήσανε τόσα παιδάκια. Τὰ πουλάκια μου!... Τὰ πουλάκια μου!..

"Ἐριξε μιὰ ματιὰ στὰ παιδάκια. Χαμογέλασε κι' ὕστερα πέταξε τὸ μεγάλο του ἀτου.—Μὰ ἐγὼ δὲν ἦρθα για τοὺς γονιούς... Για τὰ τέκνα ἦρθα... Τί λὲς κυρά Παπαλεβέντενα κἀνουμε μιὰ πράξη ποὺ θ' ἀρέσει στὸ θεὸ και τοὺς ἀνθρώπους;

"Ἡ γιαγιά κατὰλαβε κάτι νὰ τὴν πνίγει στὸ λαιμό. Τὸ αἷμα τῆς καιρὸ εἶχε νὰ κοχλάσει.

—Στοὺς ὀρισμούς σου ἀφέντη.

—Νά, λέω νὰ μοῦ τὸ δώκεις τοῦτο τὸ ρημαδιό. Για τὰ παιδάκια, για τ' ἀρφανά. Θὰ δάλω τὸ χέρι μου στὴ καρδιά ἐγώ. Χριστιανοὶ εἴμαστε κυρά μου. Κι' ὕστερα πιά δὲν ἀξίζει τίποτα, τὸ λιοτριδιό. Τὸ σπίτι, οἱ

σταῦλοι, στάχτη και χόβολη... Κι' ἂν τὸ πέρνω εἶναι για τὰ παιδάκια... Τὰ πουλάκια μου!

Σηκώθηκε ἀπ' τὴ θέση τῆς ἢ Παπαλεβέντενα. "Ἐξω, μέσα στὴ νύχτα ὁ βορῆας μαδοῦσε τὶς φυλλωσιές τῶν δένδρων και πέραγε σφυρίζοντας κατόπι ἀνάμεσα ἀπ' τὰ μαυρισμένα ὀρθάνοιχτα παραθύρια κι' ὄλες τὶς κἀμαρες τοῦ ἀπέραντου σπιτιοῦ και ζυπνοῦσε παληγὲς χαρὲς και ξεφαντώματα, παληγὲς ἀγάπες και μεράκια.

—Φύγε! εἶπε σταθερά, προστακτικά. κυτώντας τον στὰ μάτια—Φύγε! Δὲν ἔπρεπε νὰ τὸ διαθεῖς τοῦτο τὸ κατῶφλι σύ... "Ἐκανες λάθος. Στὰ μάτια τῆς ξαναζωντάνεψε ὁ κρεμασμένος, τὰ σίδερα τῆς φυλακῆς και πίσω ἀπ' ἐκεῖνα, τὰ πρόσωπα ποὺ καρτεροῦν.. ποὺ καρτεροῦν...

"Ἐκείνος σάστισε. "Ἐτας φόβος παράλυσε τὴ γλώσσα του.

—Φύγε... "Α νόμισες πῶς πέθανε αὐτὸ τὸ σπίτι εἶσαι γελασμένος. Δὲν τᾶχουμε ἀρπαγμένα ἐμεῖς Δὲν τᾶβραμε.. Τὰ κτίσανε και τὰ δουλέψανε ἄντρες μεγάλοι σὰ βουνά. "Αντρες δυνατοὶ σὰν δράκοι. "Ἐχει νὰ δεῖ χαρὲς αὐτὸ τὸ σπίτι ἀνθρωπε μικρόψυχε και ταπεινέ.. "Ἐχουν νὰ κελαιδῆσουνε ἀηδόνια ἐδῶ μέσα... Δὲν τὸ καταλαβαίνεις ἐσύ;

"Ἡ ματιὰ τῆς ποὺ ἦταν σκληρὴ ξαφνικά χαίδεψε τὰ παιδάκια και μαλάκωσε ἢ ψυχὴ τῆς σὰν τὸ κερὶ ἀνάμεσα στὰ δάχτυλα.

—Μὰ δὲν τὰ βλέπεις τοῦτα; Δὲν τὰ κυτᾶς; Δὲν πεθαίνει χριστιανέ μου ὁ κόσμος.. Δὲν ξεμπερδεύεται. Δὲν ξεκληρίζεται τὸ Παπαλεβέντικο. Αὔριο θὰ πρασινίσουν κλαριά και δέντρα. Θ' ἀνθοβολίσουνε κἀμποι. Θὰ γελάσουν πικραμένα χεῖλη. Δὲν τελειώνει ἢ ζωή.. ἀνθρωπε μὲ τὴ νεκρὴ καρδιά...

Σὰν ἔφυγε ἐκεῖνος ὁ ἀνθρωπος ἢ γιαγιά φίλησε τὰ παιδάκια και τᾶβαλε νὰ κοιμηθοῦν στὰ κρεββατάκια τους ἤσυχα ἤσυχα...

*Νίκος Παπαπατριεῖλης*



## ΠΡΟΛΟΓΟΣ

Τοῦ RUDOLF FABRY (Σλοβακία)

Ἦ θάλασσα πρωτόφτιαχτη, κάστρο ἀτσάλινο τῆς λευτεριάς  
Στημένο πάνου στοὺς νεκροὺς ποὺ ὁ μαχητὴς σφουγγαίει τὸ μέτωπό του  
Τ' ἄγρυπνο τοῦτο μέτωπο, αὐαίσθητο ἀκόμα καὶ στὸν ὕπνο,  
Ἦ θάλασσα ἐλεύθερη κι' εὐτυχισμένη, ὦ κάστρο ἀτράνταχτο  
Ποὺ ρίχνεται ὁ θόλος γιὰ τὰ θεμέλια τοῦ μέλλοντος  
Ἦμοια μὲ στήθια τεντωμένα στὸ πλέριο τοὺς φούσκωμα  
Μὲς στὴν οὐράνια λάμψη τοῦ νοήματος τούτης τῆς λέξης:  
Ἦγαπῶ!

Ὁ ἥλιος σβύνει μὲς στοὺς ὕμνους  
Καὶ πίσω ἀπὸ τὶς φραουλιές.  
Ἦ Ἄρτεμις μ' ὁμόγιομο φεγγάρι  
Τὶς ἄσπρες ἐλαφίνες κυνηγáει.

Ἔγὼ σὰς γράφω στίχους  
Γιὰ τὴν καινούρια μέρα,  
Π' ὁ ἥλιος προβοδίζει  
Πάν' ἀπ' τὶς φραουλιές.

Στοὺς στίχους μου μὲς στὰ χωράφια περπατάω.  
Βγάν' ὄξω τὰ πλεμόνια μου ἀπὸ τὶς σπηλιές τους.  
Τῶν γυναικῶν τὰ στήθια μοῦ καίνε τὰ χέρια,  
Ὁ ἥλιος καίει ἀδιάκοπα  
Κι' ἐδῶ κάποιος μὲ ρώτησε  
Ἦ Ἄν τ' ἀνθισμένο λειβάδι  
Εἶναι καλὸ γιὰ χορτάρι.

Θέλησα νὰν τ' ἀπαντήσω.  
Μ' ἀπαράτησε τὸ θάρρος.  
Θέλησα γιὰ νὰ ρωτήσω  
Γιατὶ γεννηθήκατε  
Δὲν εἶν' ἐδῶ ἄνθρωπος  
Γιὰ νὰ τοῦ μιλήσετε.

Θυμᾶμαι, θυμᾶμαι  
Κεῖν' τὴ πρώτη Ἦπρίλη  
ποὺ γιὰ πάντα ὁ πόλεμος μ' ἔκανε  
Νὰ χαθῶ ἀπ' ὄλους τοὺς πόλεμους.

Ἦβλέπαμ' ἀκόμα μακρῶθε

Ἦτούτη ἢ ἐκείνη τὴν πόλη,  
Κι' ὁ Δούναβις αἶμα κυλοῦσε  
Μὰ ὁ γαλάζιος Ντόν τραγουδοῦσε.

Τοῦ κάκου γαύγιζε ὁ Βόταν  
Τοὺς θησαυροὺς τοῦ ἀνθρώπου  
Ἦ Ἄπ' τὸ βραχνό του κανόνι  
Γνωρίσαμε τὴν εἰρήνη  
Στὸ νικηφόρο αἶώνα μας.

## ΤΡΑΓΟΥΔΙ ΤΗΣ ΕΙΡΗΝΗΣ

Τοῦ PIERRE GAMARRA (Γαλλία)

Τὰ ρόδα τῆς εἰρήνης ἀνθίζουν τούτ' τὴ νύχτα,  
ὄλα τοῦ κόσμου τὰ πουλιά, ὄλα τὰ οὐρανοπούλια  
θὰ πᾶν νὰ τραγουθήσουν στοὺς κήπους τῆς ξανθειᾶς μου,  
τὰ ρόδα τῆς εἰρήνης ἀνθίζουν τούτ' τὴ νύχτα.

Θυμᾶσαι τὸ ρυάκι ποὺ σχίζει τὸ χωριὸ  
στὴν εὐωδιὰ τοῦ δυόσμου καὶ τῆς ἄσπρης ἀκακίας,  
θυμᾶσαι τὸ ρυάκι καταμεσίς στὶς κορασιές  
καὶ τὸ γιοφύρι τὸ στεφανωμένο μὲ ἴσκιους καὶ μὲ πασχαλιές;

Τῆς ἀκακίας τ' ἀνθη τρέμουνε στὰ βάθη τῶν νερῶν,  
τὸ ἄρωμα τοῦ δυόσμου εἶναι μιὰ ἀμφίβολη κλωστή,  
μιὰ κλωστή ποὺ κυματίζει στὰ φτερά τῶν κοριτσιῶν,  
τὰ ρόδα τῆς εἰρήνης ἀνθίζουν τούτ' τὴ νύχτα.

Θὰ τραγουδήσω αὐτοὺς ποὺ φεύγουνε πάνου στὶς τρελλές θάλασσες  
θὰ τραγουδήσω αὐτοὺς ποὺ ξέρουνε τοὺς δρόμους,  
θὰ τραγουδήσω αὐτοὺς ποὺ μάθανε νὰ κλειοῦν τὰ χέρια τους,  
θὰ τραγουδήσω τὰ παιδιὰ τοῦ κόσμου, δίχως λόγια.

Πρόσωπα μαῦρα, μελανιασμένα ἀπ' τὶς πολλές καπιές,  
βλέφαρα ποὺ τὰ σιτάρια δυναμώνουνε τὴ λάμψη τους,  
σαγονιές γιομάτες ἴσκιο καὶ καρδιές χορταριασμένες,  
θὰ τραγουδήσω τοὺς χερσοὺς ἀνθρώπους μὲς στὸν ἥλιο

Θὰ τραγουδήσω τὴν εἰρήνην ποὺ τρέγει μὲς στοὺς δρόμους,  
τὰ βράδνα τῶν ζευγολατῶν, τῶν γύφτων τὶς ἡμέρες

ὅταν ἔρχεται ἡ σελήνη μὲ τὰ δάση τῆς μονάξιας  
ὅταν ἡ αὐγὴ ἀνατέλλει μὲ φωνές τῶν ἀηδονιῶν.

Θὰ τραγουδήσω τὴ μητέρα μου στὰ βάρη τοῦ χαμένου χρόνου  
καὶ τὴν τρελλοχελιδόνα ἀγαπητικιά τ' Ἀπρίλη,  
τὴν ἀδελφοῦλα μου ποὺ κόβει ξύλα κάτου ἀπ' τὸ ψιλὸ χαλάζι  
τὴν ἀδελφοῦλα μου τὴ βοσκοποῦλα μὲ τ' ἀπαλὰ καὶ κουρασμένα χέρια.

Τὰ ρόδα τῆς εἰρήνης ἀνθίζουν τούτ' τὴ νύχτα,  
ὅλα τὰ οὐρανοπούλια, ὅλα τοῦ κόσμου τὰ πουλιά  
τοὺς γύφτους τραγουδᾶνε μὲς στὰ πράσινα χωριά  
καὶ τὰ σιτάρια μὲς στ' ἀλάκια καὶ τὰ πανιά σὶς θάλασσες,  
τοῦ σούρουπου τὰ φῶτα καὶ τὴν καταχνιά, καὶ τὴ ξανθειά.

Τὰ ρόδα τῆς εἰρήνης ἀνθίζουν.

Τῆς εἰρήνης,  
τὰ ματωμένα περιστέοια ξέροννε νὰ τραγουδᾶν ἀκόμα,  
τὸ σούρουπο δὲν ἔπεσε γιὰ τῶν παιδιῶν τὰ μάτια,  
ἀνασκριτάει τὸ βουνὸ ἀπ' τῶν ὀργάνων τὶς φωνές,  
τὰ μαῦρα ἔλατα προλέγουν τὴν καμπύλη τῆς αὐγῆς.

Οἱ λύκοι δὲν συνθλίψανε τὰ φύτρα τῆς καρδιάς μας,  
ἄλλα σιτάρια θὰ ξεπεταχτοῦν ἀπ' τῶν χωριῶν τὶς στάχτες,  
ἡ γῆ θὰ ξαναδώσει μητέρες καὶ καπούς,  
ὁ ἄνεμος ἀπὸ τὶς πασχαλιὲς διώχνει τοὺς δεκεμβρίους.

Αὐτὸ ν' ἔνα τραγοῦδι ποὺ λικνίζει τὰ χωριά,  
τῶν ἐνθυμιῶν τ' ἄρωμα καὶ τῶν ματιῶν τὶς κόρες  
τῶν κοριτσιῶν ποὺ εἶδαμε στοὺς στρογγυλοὺς λοφίσκους  
τὸν ἥλιο ν' ἀτενίζουνε ὑφαίνοντας κλαδιά,

αὐτὸ ν' ἔνα τραγοῦδι γιὰ τοὺς γιδοβοσκούς,  
εὐλογημένα λόγια μ' αἶμα τῶν γεωργῶν  
καὶ ἡ αὔρα τὰ πέρνει καὶ στὰ χεῖλη τὰ φέρνει  
καὶ εἶναι λόγια πάναγνα καὶ λούλουδα σοφά.

Στὸν ἀπαλὸ οὐρανὸ πετᾶν τὰ ματωμένα περιστέοια  
κι' εἶναι μεγάλοι οἱ δρόμοι ποὺ δὲν ἔχουνε βρεθεῖ.  
Γῆ τῶν ἀσμάτων τῆς ἀγάπης ποὺ πόθησαν ν' ἀκούσουν,  
ξάνοιξε, ζωντανὴ βασίλισσα τ' ἀπέραντα καὶ πράσινα μάτια σου.

Τὰ περιστέοια, ἀπόψε, ξαναρχόνται καὶ τὰ στήθεια  
ποὺ δὲν ἔχουν ἄλλο αἶμα δυνατὰ σκοῦζουν στοὺς ἤχους  
καὶ τὰ χέρια τὰ κομένα κουμπωνόνται στὰ κλαρίνα  
καὶ τὰ παιδιὰ ποὺ χάθηκαν τὶς κούνιες τοὺς κρεμᾶνε.

Θὰ τραγουδήσω τὴν τρεμουλιαστὴ εἰρήνη τῶν κορδαλιῶν,  
γιομάτη ἀπὸ φτερά, ἀπὸ γροθιὲς γιομάτη, γεμάτη ἀπὸ φωνές.

θὰ τραγουδήσω τὴν εἰρήνη τῶν παιδιῶν τοῦ Παρισιοῦ  
καὶ τῶν παιδιῶν τοῦ κόσμου καὶ τὸ καρπομάζωμα.

Ἄκουστε, εἶν' ἕνας ἄνεμος πούρχεται ἀπὸ τὴν ὀργωμένη γῆ  
εἶν' ἕνας ὕμνος ποὺ γεννιέται πάνου στὰ σπίτια τῶν πολιτειῶν,  
ἕνα ποτάμι ξάστερο ποὺ τὰ δουλοπρεπῆ ματόκλαδα ξεπλένει,  
εἶν' τὸ τραγοῦδι τῆς εἰρήνης ποὺ φέρνει τὶς ἀγάπες μου.

Μεταφρ. ΘΥΜΙΟΣ ΝΟΥΔΗΜΟΣ

## ΤΡΑΓΟΥΔΙ ΤΟΥ ΚΑΒΑΛΛΑΡΗ

Τοῦ FEDERIKO GARCIA LORCA (Ἰσπανία)

Μὲς τὴ μαύρη νύχτα,  
νύχτ' ἄρωματωμένων,  
τραγουδᾶν σπιρούνια.

Μαῦρο ἀλογατάκι.  
Τὸ νεκρὸ σου καβαλλάρη  
ποῦ τὸν σέρνεις;

Μαῦρο ἀλογατάκι.  
Τὸ νεκρὸ σου καβαλλάρη  
ποῦ τὸν σέρνεις:

Σπιρουνίζ' ἡ νύχτα  
τὶς μαῦρες πλαγιές του  
καὶ καρφώνει ἄστρα.

...Τὰ σκληρὰ σπιρούνια  
τοῦ ξεροῦ ληστή  
ποὺ τὰ χαλινάρια ἔχει χάσει.

Κρὺο ἀλογατάκι.  
Ἄνθομυροδιὲς κλείνει τὸ μα-  
[χαίρι!]

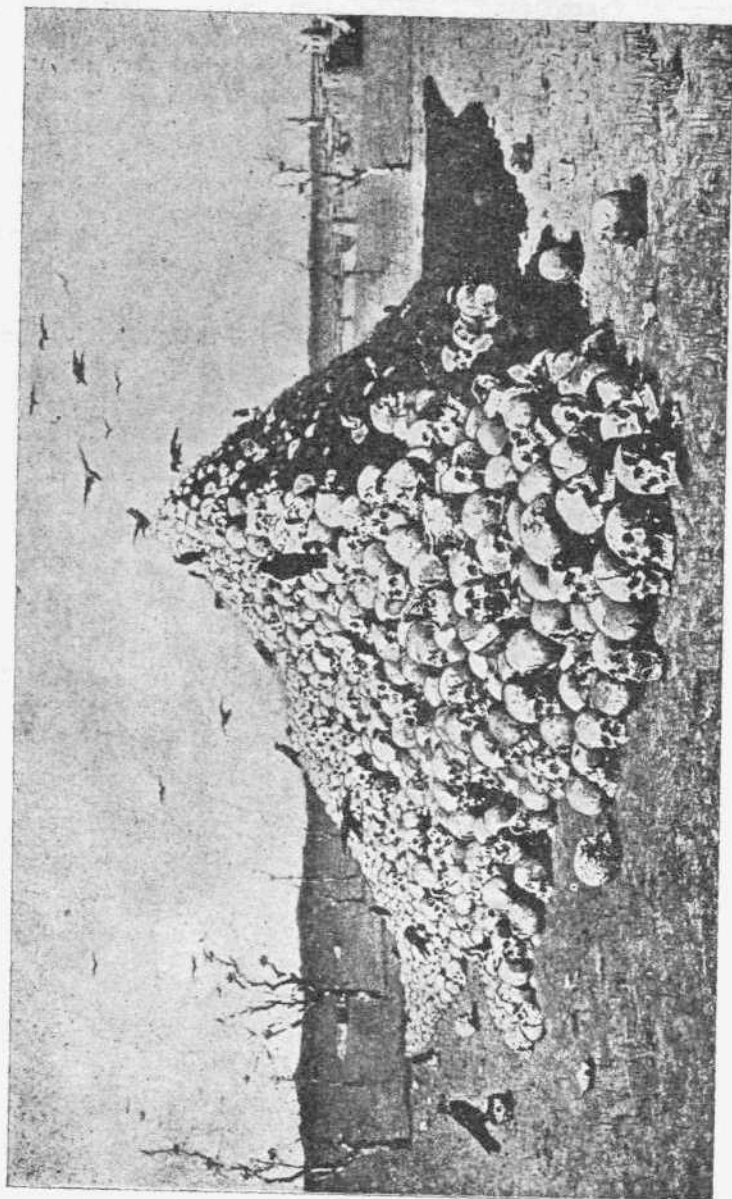
Κρὺο ἀλογατάκι.  
Ἄνθομυροδιὲς κλείνει τὸ μα-  
[χαίρι!]

Μὲς τὴ μαύρη νύχτα  
μιὰ φωνή! κ' ἡ μακρινὴ  
τῆς φωτιᾶς ἠχώ.  
Μαῦρο ἀλογατάκι.  
Τὸ νεκρὸ σου καβαλλάρη  
ποῦ τὸν σέρνεις;

Μὲς τὴ μαύρη νύχτα  
αἶμα τρέχουν οἱ πλαγιές  
τῆς Σιέρρα Μορένα.

Μεταφρ. ΛΕΩΝ ΑΘΑΝΑΣΙΟΥ





ΑΠΟΘΕΣΗ ΤΟΥ ΠΟΛΕΜΟΥ

Y. VERESHCHAGIN

## Ο ΥΜΝΟΣ ΤΟΥ ΘΕΡΙΣΤΗ (ΔΙΗΓΗΜΑ)

Μπήκε πρώτη, μα τὰ μάτια της, γεμάτα από τὸν ἥλιο τοῦ δρόμου, δὲ δλέπαν τίποτα. Μιά μυρωδιά ζυμαριοῦ καὶ μαραμένων τριαντάφυλλων τὴν ἔκανε νὰ σκεφτεῖ πὼς τὸ σπίτι δὲ θ' ἀεριζόταν συχνά.

— Ἐχουν καὶ κουρτίνες, εἶπε. Βαρειὲς κουρτίνες. Κατὰ τοῦ πέφτει τὸ μπαλκόνι ἀραγε;

Προχώρησε ψηλαφώντας τὸν τοῖχο. Σκόνταψε πάνω στὸ κρεβάτι ποῦ τῆς ἔκοβε τὸ δρόμο καὶ στάθηκε. Τότε κείνος, τελειώνοντας μὲ τὰ διπλοκλειώματα τῆς ξύπορτας, πάτησε τὸ κουμπὶ τοῦ λεχτρικοῦ καὶ τὸ δωμάτιο φωτίστηκε.

— Δηλαδή, μίλησε πάλι ἐκείνη, ὅλο τὸ σπίτι εἶναι τοῦτο εἶ; Τὸ κρεβάτι μόνο του πιάνει ὅλο τὸ χῶρο.

Ὁ ἄντρας ἀποκρίθηκε μὲ μιὰ κίνηση τοῦ κεφαλιοῦ, σὰ νὰ τῆς ἔλεγε: «Γιὰ τὴ δουλειὰ ποῦ τὸ θένε...» ἀμέσως ὁμως κοκκίνησε καὶ κοίταξε ἄλλου, ἐνῶ τὰ χεῖλη ἐκείνης παίρναν τὴν ἐκφραση μιᾶς εὐθυμῆς τρυφερότητας. Διασκέδαζε μὲ τὴ στεναχώρια του. «Ἀγόρι μου», τοῦ εἶπε, μὲ τὰ μάτια της. Ὑστερα πῆγε στὶς κουρτίνες καὶ μὲ δυὸ κινήσεις τὶς τράβηξε. Ἄνοιξε τὴν τζαμόπορτα καὶ μπήκε ἕνα δροσερὸ βουητό. διαπλάτωσε τὰ πατζούρια καὶ φάνηκε ἡ θάλασσα, ὀλοφώτεινη! Ἐαφνιάστηκε ποῦ τὴ βρῆκε τόσο κοντά, νὰ τοὺς χωρίζει μονάχα ἡ ἀσφαλτο τοῦ δρόμου.

— Τί ὥρατα ποῦ εἶναι, εἶπε.

Ἦταν μιὰ θάλασσα ριχὴ μὲ πυκνὰ κυματάκια. Ὁ πρωινὸς ἥλιος τῆ χρωμάτιζε πράσινη καὶ πάνω της, κάτω γλάροι ποῦ λικνιζόταν, μοιάζαν μὲ νούφαρα. «Τόσο κοντά μας, προσιτὴ ὅπως τὴν εὐτυχία» σκέφτηκε καὶ γύρισε νὰ τοῦ τὸ πεῖ.

Αὐτὸς στεκόταν πάντα στὴν ἴδια θέση, μὲ τὸ κουρεμένο του κεφάλι, τὸ στρογγυλὸ καὶ στέρνο, μὲ κείνη τὴ διπλὴ χαρᾶκιὰ στὸ κούτελο, πούφερε μαζί του γυρίζοντας. Ἦταν σὰ βράχος μαυρισμένος ἀπὸ τὸν ἥλιο, γυαλιστερός καὶ ρυτιδωμένος.

— Κώστα, τοῦ λέει. Νᾶξερές πόσο μετάνοισα ποῦ τότε...

Πέντε χρόνια... «Ἄν δὲ σκοτωθεῖ» ἔλεγε στὴν ἀρχή. Ἀργότερα: «Ἄν δὲν τὸν σκοτώσουν». Καὶ στὰ δυὸ τελευταῖα: «Ἄν δὲ μοῦ τὸν πεθάνουν»... Καὶ νᾶτον σήμερα—μ' ἀκόμα οὔτε τὸν φίλησε!

Μάζεψε τὰ λουλούδια ποῦ ξεραίνονταν πάνω στὸ μάρμαρο τοῦ κομοδίνου καὶ τὰ πέταξε ἔξω. Ὑστερα ἔπιασε τὰ σεντόνια. Ἦταν καθαρὰ, μὰ πόσο μεγάλα...

— Γιατί δὲ μοῦ λὲς τίνοσ εἶναι;

— Σοῦ εἶπα. Ἐνὸς φίλου ποῦ δὲν τὸν ξέρεις.

— Καὶ μποροῦμε νὰ μείνουμε ὅσο θέμε;

Ἄλλοι τους ἀρχισαν νὰ ξανακαθίζουσιν.

—Θὰ πεινάσουμε.

Τῆς ἔδειξε τὸ πακέτο πού βαστούσε.

—Εἶσαι φοβερός! Τί σ' ἔκανε τόσο σίγουρο πὼς θαρχόμουν; Γιατὶ νὰ σέ περιμένα; Τὰ χρόνια περνοῦν...

Τὸ ὕφος τῆς, τὸ τάχατε θυμωμένο στὴν ἀρχή, γίνηκε μελαγχολικὸ καθὼς ζητοῦσε μὲ τὰ μάτια ἕναν καθρέφτη γιὰ νὰ κοιταχτεῖ. Ἀρκέστηκε ν' ἀκουμπήσει τὰ χέρια τῆς ἀνάστροφα στοὺς κροτάφους. Ἐσμίξει τὰ δάχτυλα πίσω κι ἀνασήκωσε λίγο τὰ μαλλιά, σὰν ν' ἀέριζε τὸ σβέρο της.

—Τὰ γράμματά σου, τῆς εἶπε αὐτὸς.

—Ἄ, ναί. Καὶ δὲ μπορούσα νὰ λέω ψέμματα;

—Θὰ τὸ καταλάβω.

Μερικοὶ γλᾶροι σηκωθῆκαν καὶ πετοῦσαν ἄλλοι μαζί πάνω ἀπ' τὸ ἴδιο σημεῖο. Ἕνας τους ἄλλοι τέντωσε τὴν φτεροῦχες καὶ γλύστρησε πέρα.

—Εἶσαι φοβερός, τοῦ ξανάπε. Ἐχεις μιὰν ἡσυχὴ δύναμη πού δὲν τὴν εἶχες.

—Ἐξῆσα, εἶδα πολλά.

—Μὰ εἶσαι ντροπαλὸς, ἐνῶ δὲν εἶσουν.

—Σ' ἀγαπῶ.

Ἄλλοι γλᾶροι πού εἶχε χαθεῖ ξαναφάνηκε. Βούτηξε τὸ κεφάλι του μὲ ὄρμη μέσ' τὸ νερό, χτύπησε τὰ φτερά του κι ὕστερα ὑψώθηκε πάλι. Οἱ ἄλλοι τους ἀρχισαν νὰ ξανακαθίζουσιν.

—Ἀγὸρί μου, τοῦ εἶπε, παίρνοντας τὸ κεφάλι του μέσα στίς δυὸ τῆς παλάμες.

Ἄλλοι ἀντρας ἀνοῖξε τὰ μάτια του καὶ τὰ ξανάκλεισε μονομιάς γιατί τὸν θάμπωνε τὸ λεχτρικὸ. Ἐκεῖνη γεμμένη ἀπὸ πάνω του προσπαθοῦσε μὲ τὸ δάχτυλο νὰ σβύσει τὴν δυὸ ρυτίδες ποῦχε στὸ κούτελό του, σὰ νὰ μπορούσαν νὰ σβύσουν μαζί κι ἄλλα τὰ δύσκολα χρόνια.

Τῆς τόπε. Τότε κείνη τὸν ἀφήσε, πήδηξε χάρμω καὶ μὲ γυμνὰ πόδια πῆγε στὴν μπαλκονόπορτα καὶ μισάνοιξε τὰ πατζούρια. Ὁ φωτισμὸς τῆς κάμαρας ἄλλαξε.

—Ρίξε πάνω σου κάτι. Σὲ χτυπᾶ κατὰστηθα, τῆς εἶπε.

Μὰ δὲν ἦταν αὐτό. Ἕνας φόβος τὸν ἔπιασε, ὅπως ὅταν ἐβλεπε τοὺς ἐγγχειρισμένους συντρόφους νὰ σηκώνονται καὶ νὰ περπατοῦν μέσα στὸ θάλαμο κι ἄλλο ἐστρεμετὴ ψυχὴ του μῆπως ἀνοίξει ἢ πληγῇ τους ἀπὸ καμιὰν ἀπότομη κίνηση.

—Κώστα, εἶπε ἐκεῖνη ξανακλείνοντας τὰ πατζούρια. Θυμᾶσαι τὴν ὁλονυχτία μας τοῦ Φλεβάρη;

Ἐσβυσε καὶ τὸ λεχτρικὸ καὶ πλάγιασε δίπλα του. Τὸ δωμάτιο φωτίζονταν τώρα μονάχα ἀπ' ἔξω, μ' ὅσο θαλασσινὸ φῶς περνοῦσε μέσ' ἀπ' τὴν γυρίλια, ἀσημοπράσινο.

—Θυμᾶσαι, ξανάπε, τὸ παιχνίδι πού παίζαμε γιὰ νὰ νικήσουμε τὸν ὕπνο;

—Θυμᾶσαι τὴν ὁλονυχτία, τῆς εἶπε, καὶ θυμᾶσαι πὼς ἐγὼ δὲ νύσταζα καθόλου. Βασανίζομαι γιὰ πὺ παιχνιδιὸν λές;

—Τὸ ξέχασες... Δὲ θυμᾶσαι πού πιάσαμε νὰ μιλάμε ὅπως μιλοῦν οἱ ἦρωες μέσ' ἀπὸ τὰ βιβλία; Ἄν ξαναδοκιμάζαμε, Κώστα;

Παύση.

—Ποιὰ βιβλία. Ποιὰ λόγια μποροῦν νὰ σέ ζωγραφίσουν, ὅπως σέ σήκωνα μέσα μου, πέντε χρόνια, σφιγμένη σὰ γροθιά, μονάκριθῆ μου ἀγάπη; Νὰ σ' ἀποδιώχνω καὶ νὰ σέ νιώθω πάντα ἐκεῖ, καὶ μέ μου, κρυφῆ πληγῇ μου ἀξεδιόφαστη... Φέρτε μου κείνον τὸν πολεμιστῆ, πού ντύθηκε τὴν πὺ σκληρῆ του ἀρματοσιά καὶ κίνησε μὲ τὸ μεγάλο του σπαθὶ νὰ βρεῖ τὴν κόρη π' ἀγαποῦσε. Καὶ τὴν ἔσφαξε! Γιὰ νὰ μὴ συνεπαίρνε τὰ λογικά του, γιὰ νὰ μὴν τοῦ θολῶναι τὸ βλέμμα. Φέρτε τον καὶ νὰ γονατίσω, νὰ φιλήσω τὴ σκόνη τῶν ποδημάτων του καὶ νὰ τοῦ πῶ: «Ἄδελφέ μου, ἐμαρτύρησες». Νὰ μὴ γυρίζεις νὰ κοιτάξεις τὰ τριαντάφυλλα. Νὰ διώχνεις ἀπ' τὸ νοῦ σου τὴν μελιό, μπᾶς καὶ σοῦ ξαναφέρουν πίσω ἄλλα τὰ χρόνια, ἄλλα τὰ μονοπάτια τοῦ βουνοῦ, τὸν τάφο τοῦ πατέρα καὶ κλάψεις καὶ θυμηθεῖς τὰ δάκρυά τῆς ἐκεινῆς. Ἐμένα λυγμὴ μου κρυστάλλινη, ὦ Ἐλένη!

Καὶ κείνη εἶπε:

—Δὲν εἶναι πὺ μεγάλο μαρτύριο ἀπὸ τὸ νὰ χεῖς τὰξὶ τὸ κορμί σου σ' ἕνα μελλοθάνατο. Κάθε στιγμὴ, τὴν πάσα μέρα, νὰ ποθεῖς τ' ἀγκάλιασμα του, νὰ λαχταρᾷς τὸν πόνο ἀπ' τὸ δικό του τὸ κορμί, τὴν τρυφερότητά του. Ἄχ, νὰ λές, αὐτὸς ὁ κόσμος εἶναι μισερὸς, τοῦτε ἢ ζωῆς θὲ νάναι μιὰ μεγάλη ἀποτυχία, καὶ τὸ γάλα τῆς μάννας κι οἱ κοῦκλες, οἱ φιλενάδες τοῦ σκοτεινοῦ καὶ τὰ κρυφομυλήματα, τὰ πρωινὰ ξυπνήματα, τὸ καθαρὸ νερό, ἢ Μυρτιώτισσα, ἢ Μουσική, ἢ πλοῦσια, ἢ κεμπάρικια ψυχὴ τοῦ Μπετόβεν, τὰ λουλούδια κι ἢ θάλασσα, ὦ ἢ θάλασσα... Ὅλα τούτα θὰ πάνε χαμένα ἂν δὲ γεννήσω ἕνα παιδί δικό του. Καὶ νὰ μὴν ξέρεις ἂν ἔχει πεθάνει καὶ πότε θὰ τὸ μάθεις, ἀπὸ γράμμα; ἀπὸ δυὸ λέξεις στὴν ἐφημερίδα ἢ ἀπ' τὸ ραδιόφωνο;

Ἐκεῖνος τὴν φίλησε καὶ εἶπε:

—Δὲν εἶναι πὺ μεγάλη εὐτυχία ἀπὸ τὸ χωρισμό. Τότε μονάχα κατὰχτιέται ὁλόκληρη ἢ ἀγαπημένη. Μαζεύεις, μαζεύεις ὅ,τι βρίσκεται δικό της στὸν κόσμο, ἀκόμα καὶ μιὰ λάμψη ἀπ' τὸ νυχάκι τῆς. Μαζεύεις τοὺς ἀναστασιμῶς, τὰ παραμυθιὰ τῆς καὶ χιτῆεις. Τί τέχνη χρειάζεται γιὰ νὰ βρεῖς τὸ χρῶμα, τὸ ψηφίδι πού θὰ τελειώσῃ μιὰ λεπτομέρεια. Μὲς στὸ στρατόπεδο εἶχαμε κάποιον πού εἶσουν ἢ πρώτη του ἀγάπη. ὦ, δὲν τὸν ξέρεις. Ἦταν τόσο ἀτολμος. Ποτὲ δὲ αὐτὸν μίλησε. Ἄν τύχαινε νὰ περιμένετε τὸ ἴδιο τράμ, αὐτὸς τ' ἄφηγε κι ἔπαιρνε τὸ ἐπόμενο. Τώρα εἶναι παντρεμένος, μὲ παιδιὰ. Καὶ μ' ἄλλο πού μὲ περνοῦσε στὰ χρόνια, ἦταν ἀδύνατος ἄνθρωπος, εἶχε ἀνάγκη ν' ἀκουμπάει πάνω σὲ κάποιον, ἀπάνω μου. Καθόμαστε τὰ θράδρα, ἔξω ἔξω, τάχατε πὼς δὲν ὑπάρχουν συρματοπλέγματα, καὶ μιλούσαμε γιὰ σένα.

Καὶ κείνη εἶπε:

—Τί παράξενο, ἐκεῖνος ὁ πολεμιστῆς νὰ σφάζει τὴν ἀγαπημένη του γιὰ νὰ μπορεῖ νὰ πολεμᾷ καλύτερα καὶ κατόπι νὰ παρακαλᾷ νὰ τοῦ τὴν ξαναζωντανέψῃ ἕνας ξένος, καὶ νὰ μὴ ζηλεύει.

Καὶ κείνος εἶπε:

—Δὲν εἶναι μιὰ φορὰ πού τὴν ἔσφαξε, ἐκεῖνος ὁ πολεμιστῆς, τὴν Ἐλένη. Τὴν σκότωνε τὴν πάσα μέρα καὶ κείνη ἀναστεινόταν μέσ' ἀπὸ τῆς καρδιᾶς του τὸ δάκρυ. Κάθε ὅρα, κάθε στιγμὴ. Αὐτὸ ἦταν τὸ μαρτύριό του, αὐτὸς ἦταν ὁ παράδεισός του, ὅχι, δὲ ζήλευε.



Και κείνη είπε:

—Είναι φριχτό να νιώθεις ξένη ανάμεσα στους δικούς του. Ν' αποζητάς τη συντροφιά τους, να πηγαίνεις στο λυπημένο σπίτι του και νάσαι σά ζητιάνα, απροσκάλεστη. Και κείνοι να μὴ σε διώχουν, να σου χαμογελάνε κιόλας, με κείνο τὸ χαμόγελο πὸ δὲν τὸ ξέραν οἱ ἄνθρωποι πρὶν ἀπὸ τοῦτον τὸν πόλεμο, τόσο σοφὸ, τόσο γλυκὸ καὶ τόσο πικραμένο. Κι ὁμοίως νάσαι σά να σου λέν: Τ' εἶναι ὁ δικός σου ὁ καημὸς γιὰ μιὰ ψυχὴ, γιὰ ἕναν ἄνθρωπο. Αὐτοὶ κατήκανε γιὰ ἕνα λαὸ δάκρυο, γιὰ μιὰ πατρίδα.

Και κείνος εἶπε:

—Στὴν κορυφὴ τοῦ χειμῶνα καὶ τῆς ἐρημίας σὲ βρήκα πάντα νὰ στέκεσαι ὀλόρθη, μονάκριβή μου Ἄνοιξη. Εἶδα νὰ φυτρώνουν στὶς πετραδιασμένες ἀμμουδιὰς τῆς Λιβύης οἱ ἀνεμῶνες τοῦ Ἀπριλίου, κόκκινες, κίτρινες, μαδιές. Εἶδον ἐστὶ ντυμένη με θαλασσινοὺς κεντιδιασμένους πουκαμισάκι καὶ κόκκινη φούστα. Κι εἶδα τοὺς δεσμοφύλακές μας νὰ ραντίζουν τὰ λουλούδια με πετρέλαιο καὶ νὰ τὰ καίνε. Εἶδα τὴ νοσταλγία τῆς πατρίδας νὰ σαλεύει τὰ λογικὰ τῶν ἀνθρώπων καὶ ἀκουσα με τοῦτα μου τ' ἀφτιά, μιὰ νύχτα μέσα στὸ τσαντήρι μας, τὸ παραμιλητὸ δυὸ συντρόφων, πὸ μέσα στὸν ὕπνο τους συζητοῦσαν πῶς νὰ πᾶνε πέρα κολυμπώντας, ὡς ἐξω ἀπ' τὸ Τομπρούκ, καὶ νὰ βουτήξουν καὶ με τὶς πλάτες τους, λέει, νὰ θγάλουν πάνω στὰ κύματα τὸ βουλιαγμένο θωρηχτό, τὸ «Μπάρχαμ», νὰ τ' ἀρματώσουν καὶ ἀπὸ κεῖ νὰ τραβήξουν γραμμὴ νὰ λεφτερώσουν τὸν Περσί—... Ὅχι, τὸ Θιάκι πρῶτα, τοῦλεγε ὁ ἄλλος. Ἄκουσα χιλιάδες ἀνθρώπους, γυμνοὺς καὶ ἀπροστάτευτους, νὰ ξεορκίζουν τὴν τρέλλα τραγουδώντας λόγια πὸ μιλοῦσαν γιὰ κόκκαλα.

Και κείνη εἶπε:

—Ὁ, σὺ πά, με πονᾷ ἡ καρδιά μου. Στὴ μέρα τὴ σημερινὴ δὲν ταιριάζουν τέτοια ἐπιθαλάμια...

Και κείνος εἶπε:

—Εἶδα τὴν ἄκαρδη φυλὴ νὰ ξεγυμνώνεται καὶ ἦπια ποτήρι πάνω στὸ ποτήρι τὸ πιστὸ τῆς γνώσης, ὄλο πίκρα, ὄλο φωτιά, ὄλο λύπηση. Εἶδα τοὺς δεσμοφύλακές μας νὰ σκοτώνουν με μιὰ σφαῖρα τὸν Νταβέλη, τὸ μόνο σκυλί πὸ ἀπόμεινε μέσα στὸ σύρμα, γιὰ νὰ φάει σὰν ψώρα τίς παλάμες μας ἢ δόξα τοῦ χαιδιού.

Ἡ Ἀπρίλης εἶναι ὁ μῆνας ὁ σκληρὸς, γεννώντας μες ἀπ' τὴν πεθαμένη γῆ τὶς πασχάλιες, σμίγοντας θύμηση καὶ ἐπιθυμία...

Ἔτσι τραγοῦδησε ὁ Ἔλιος. Μὰ ἐρημὴ Χώρα εἶναι ἡ καρδιά τοῦ κάθε δυνάστη. Σ' ὄλα τὰ σταυροδρόμια τῆς Μέσης Ἀνατολῆς, σ' ὄλα τὰ μονοπάτια τῆς Ἐρήμου, εἶχανε στήσει πινακίδες: Μὴ σπαταλάτε—Dont Waste. Κι ἡ κρύα φυλὴ ἐσοῦνε παντοῦ τὶς μισές, γιὰ νὰ παίξει: Wasts... Waste... Waste... The Waste Land! Εἶδα τὴ γλιτσιάρικη μάσκα τῆς ἀνύμφορης λύσσης ὅταν γοικιέται ὦμά, με τὴ σπατάλη τὴν ἄσκοπη... Εἶδα νὰ σκάθουν μικροὺς λάκκους μέσα στὴν ἄμμο, ν' ἀδειάζουν μέσα τὰ δοχεῖα τῆς μπενζίνης καὶ νὰ τῆς βάζουν φωτιά γιὰ νὰ ψήσουν τὸ τσάι τους. Κι ἀφίταν τὰ δοχεῖα γερμένα ν' ἀδειάζουν, νὰ πίνει ἡ ἄμμο τὴν ὑγρὴ δύναμη. Εἶδα τὴν ἄμμο νὰ πίνει διψασμένη τὸν ἰδρώτα πὸν ἔτρεχε ἀπὸ τὰ κορμιά τῶν συντρόφων μου ὅταν κουβαλοῦσαν πέτρες ἀπὸ

τὸν ἕνα σωρὸ στὸν ἄλλο καὶ ὕστερα τὶς ξανακουβαλοῦσαν πίσω. Καὶ τὴν εἶδα νὰ πίνει με τὴν ἴδια δόξα, τὴν ἀντρίκια τρυφερότη τους, ὅταν τρελοῖ ἀπὸ τὴ μοναξιά, ξεσηκώνονταν ἐνάντια στὸ σκληρὸ γραμμένο, σπέρνοντας τὴν κρυφά, περιφοβοὶ καὶ ντροπιασμένοι, προσφορά σὲ κάποια γυναίκα πὸν μπορεῖ καὶ νὰ μὴν τοὺς γνώριζε.

Τόση δύναμη, τόση δουλειά, τόσος ἔρωτας...

—Σὺ πά, σὺ πά, Κώστα. Φτάνει, τοῦ λέει καὶ τοῦ κλείνει τὸ στόμα με τὸ χέρι τῆς.

—Γιὰτί;

—Γιὰτί δὲ μιλάς πιά ὅπως τὰ βιβλία. Μιλᾷς σὰν τὶς ἐφημερίδες.

—Εἶναι χρόνια τώρα πὸν θέλω νὰ γράψω ἕνα ὦρατο βιβλίο. Ἐνα βιβλίο με δέντρα, μ' ἕνα ψαράδικο λιμανάκι καὶ ἕνα μεγάλο ἔρωτα. Νάσαι μιὰ κόρη πὸν νὰ τὴ φωνάζουν Ἰγγεμποργκ καὶ ἄλλη μιὰ, ἢ Μονάκριβη. Τὰ λόγια γεμάτα καὶ ἦρεμα σὰν ποτάμι, νὰ φεγγίζουν μες ἀπὸ τὶς γραμμὲς τοῦ χρυσαφένια, ὅπως τὸ ἡλιοβασιλεμα πίσω ἀπ' τὰ λιόδεντρα καὶ τὰ πέδικα. Νὰ τελειώσω τὸ βιβλίο καὶ νὰ μὴ μοῦ κάνει καρδιά νὰ τ' ἀφήσω, μόνο νὰ κάθομαι νὰ γράψω ἄλλες δυὸ σελίδες, με κυρτὰ τῶν δέκα, λευκά, ἔτσι, γιὰ νὰ μείνω ἀκόμα λίγο με τὴ συντροφιά τῶν θαυρασμένων ἡρώων μου. Θέλω νὰ γράψω ἕνα βιβλίο λυπητερὸ πὸν νὰ κάνει εὐτυχισμένους τοὺς διαβάζουν. Μὰ εἶναι τούτη ἡ κατάρα τῆς ἐποχῆς μας, πὸν μοῦ πατάει τὸ σβέρκο καὶ μοῦ κολλᾷ τὸ πρόσωπο πάνω στὴ δυστυχία τῶν ἀνθρώπων, πάνω στὶς ἀνοιχτὲς πληγές, στὴ λάσπη καὶ τὸν κορὶ. Καὶ σκληράθησαν ὄλα: ἡ φωνή, τὰ δάχτυλα καὶ ἡ καρδιά μου. Κι ὁ Ἀπρίλης με τὶς πασχάλιες, γίνθηκε ὁ μῆνας ὁ σκληρὸς. Τὸν ἐλέπω σὰν ξερὴ πέτρα νὰ θουλιάζει ἀργὰ σὲ μιὰν ἄγρονη καὶ πυρωμένη ἀμμοθάλασσα. Καὶ γύρω ἀπὸ τὴν πέτρα εἶναι τσακάλια καὶ ἀκρίδες καὶ σκορπιοὶ καὶ σχολόπεντρες καὶ φίδια καὶ γεράκια. Εἶναι καὶ τὰ κίτρινα κόκκαλα τῆς ἔξορίας καὶ τῆς μοναξιάς. Τὸν Ἀπρίλη γευθήκαμε πρώτη φορὰ τὸ φάρμακο τῆς προδομένης φιλίας. Γι' αὐτὸ εἶναι καὶ πιά σκληρὸς.

\*\*

Ἐύπνησε ἀπ' τὸ θύρσο πούκανε ἡ Ἐλένη καθὼς ξανάκλεινε τὴ μπαλκονόπορτα.

—Μοῦ φάνηκε πῶς κάποιος φώναζε «Κώστα, Κώστα», τοῦ λέει. Μὰ δὲν ἦταν κανεὶς. Μόνο τὸ σκοτάδι. Ὄχταν ἡ θάλασσα.

Ἡ Κώστα τῆς χαμογέλασε.

—Τὸν πῆρα λιγάκι, εἶπε. Εἶδα καὶ ὄνειρο. Ἦταν σὰν ἕνα λυρικό παραλήρημα, σὰ νὰ ὄνειροπολοῦσα μέσα στ' ὄνειρό μου: Ἔτσι πὸν εἴμαστε πλαγιασμένοι στὰ σεντόνια, ἔλεγα, νάταν, ψυχὴ μου, ἀμπελόφυλλα, νὰ μᾶς τύλιγαν: κάποιος νὰ μᾶς κρεμοῦσε στὴν κλιματαριά τῆς θάλασσας καὶ νὰ μᾶς εἴπνε τὸ φῶς τοῦ φεγγαριοῦ: νὰ γινόμεστε κρασί γαλάζιο, νὰ τόπινε, νὰ μεθοῦσε καὶ νὰ θυμόσουν τὴν ἀγάπη σου καὶ νὰ κλαιγες: νὰ κλαιγες μαργαριτάρια, νὰ τὰ μάζεψα, νὰ τὰ πουλοῦσα στὴν ἀγορὰ, γιὰ νὰ σὲ τρέφω!

—Ὁχὼ, νὰ με τρέφεις εἰ: Λύθηκε ἐπιτέλους ἡ γλώσσα σου, ἀγάπη μου.

—Είναι ή ποίηση. "Όλα τὰ χρόνια τοῦ πολέμου τὴν ἔπνιγα μέσα μου.

Δαμάζομαι. Μὲ τὸ γόνάτο  
πατούσα τὸ λαρύγγι τῆς ποίησής μου.

σὰν τὸ Μαγιακόφσκυ. Σήμερα σὲ ἀλήθεια νιώθω πὼς εἶναι ἡ πρώτη μέρα πού ἀποστρατεύθηκα. "Ω, θὰ σὲ κἀνω εὐτυχισμένη.

Ἡ Ἑλένη ἀνατρίχιασε:

—Φοβάμαι, τοῦ λέει. Φοβάμαι τὸν ἄνθρωπο πού εἴσουν αὐτὰ τὰ πέντε χρόνια. Φοβάμαι πὼς ποτὲ δὲ θὰ μπορέσω νὰ τὰ ζήσω ἀπὸ μέσα σου. Πῶς νὰ περάσω τόσες ἔρημιές, τόσες πικρίες. Εἶναι πέντε χρόνια πού μου λείπουν ἀπὸ τὴ ζωὴ μου. Ἐσὺ ψηνώσουν στὸ λιοπύρι τῆς ἐρήμου καὶ μὲν με πασπάλιζε ἡ ἀσημόσκονη τοῦ φεγγαριοῦ. Πέ μου, μπορεῖς νὰ μοῦ ξηγήσεις τί γίνθηκε κεῖ πέρα; Τὴν οὐσία θέλω, τί κέρδισαν οἱ ἄνθρωποι;

—Θὰ σοῦ πῶ γιὰ τὸν Ἀντώνη, τὸ «σύνδεσμο»: "Υστερ' ἀπ' τὸ Λίβανο, ἔπρεπε κάποιος νὰ μᾶς φέρει τὴν «καινούργια γραμμὴ» σὲ μᾶς πού βρισκόμασταν ἀπομονωμένοι μέσα στὰ σύρματα. «Θὰ πάω ἐγώ», εἶπε ὁ Ἀντώνης. Ἦταν ἓνα καριωτάκι, εἰκοσιπέντε χρονῶ. Εἶχε ἔφτά πληγὲς ἀπὸ τ' Ἀλβανικὸ καὶ μάτια γαλανὰ πού σὲ σφάζανε. Κι ἔκανε τὸ δρόμο ἴσαμε τὸ Γιαντζούρ, πέρασε ὅλη τὴν ἔρημο, μὲ τὰ πόδια. Ὅλη τὴ Λιβυκὴ καὶ τὴ μισὴ Κυρηναϊκὴ. Τρεῖς μῆνες περπατοῦσε κι ὅταν ἔφτασε, κανεὶς μᾶς δὲν ἤθελε νὰ τὸν πιστέψει. Καὶ τὸ χειρότερο: τὴ γραμμὴ τὴν εἶχαμε βρεῖ μονάχοι μᾶς ἀκούοντας τὸ ραδιόφωνο. Τότε ὁμῶς εἶχε ἀλλάξει ἡ κατάσταση καὶ χρειαζόταν πάλι σύνδεση. Ὁ Ἀντώνης σηκώθηκε: «Θὰ πάω ἐγώ» εἶπε κι ἔφυγε. Καὶ πιά δὲν ξαναφάνηκε. Πουθενά. Μπορεῖ νὰ τὸν σκότωσαν, μπορεῖ νὰ πέθανε ἀπ' τὴ δίψα, μπορεῖ νὰ ξύλιασε ἀπ' τὸ κρύο καὶ νὰ τὸν φάγαν τὰ τσανάλια.

—Τὸν φαντάζομαι, λέει ἡ Ἑλένη, ὁλομόναχο νὰ περνᾷ τὴ Λιβυκὴ. Χωρὶς καμιά συντροφιά νὰ τὸν ἐμψυχώνει, μόνο ἐκεῖνος κι ἡ σκιά του, κι ἡ δίψα του. Νὰ κρύβεται ἀπὸ τοὺς ἀνθρώπους. Νὰ περνᾷ μὲς ἀπὸ τ' ἀγγλικὰ φυλάκια, τὰ στρατόπεδα τῶν αἰχμαλώτων, τὰ ναρκοπέδια, τρεῖς μῆνες! Ἡ πίστη πού ὀδηγοῦσε τὰ δῆμάτῃ του ἔχει κάτι τὸ φοβερό. Πῶς θὰ μπορούσε ὁ ἄνθρωπος αὐτὸς νὰ χωρέσει ξανά μέσα σ' ἓνα σπίτι, ν' ἀνοίξει τὴ θύρα, νὰ καθίσει στὸ τραπέζι καὶ νὰ κόψει ψωμί;

—Μποροῦσε. "Οχι μονάχα αὐτὸς μὰ καὶ ὅλοι τους. "Ομῶς τώρα πού γύρισαν θαρρεῖς πὼς τοὺς χωρᾶ κανένα σπίτι; Εἶναι σὰν τὸν Ἀντώνη, τὸ «σύνδεσμο». «Θὰ πάω ἐγώ» καὶ θέλουν νὰ παλαίψουν μὲ τὴ Μοίρα γιὰ δευτέρη φορά. Τὸ χρέος τους τὸ κἀμανε, μόνο νὰ, ἡ δουλειὰ δὲν τελειώνει, κατὰλαβες; Πρέπει νὰ ξαναπεράσουν τὴν ἔρημο.

—Μὰ τότες ἐγὼ ἔχω δίκιο. Τὸ σπίτι δὲν τοὺς χωρᾶ.

—Τοὺς χωρᾶ, τοὺς χωροῦσε καὶ τότε ἀκόμα, κάθε μέρα. Εἶχα ἓνα φίλο, Μιχάλη. Ἐτυχε νὰ μᾶς πᾶν ἔξω ἀπὸ τὴ Μπεγκάζη, τότε πού μᾶς δώσαν νὰ φυλάγομε αἰχμαλώτους. Στὴ Μπεγκάζη πρέπει νὰ σοῦ πῶ κατοικοῦσαν καμιά τριανταρῖα ἑλληνικὲς οἰκογένειες. Ἐνα μεσημέρι, σ' ἓνα πάρκο, ὁ Μιχάλης ἔπιασε παρέα μ' ἓνα παιδάκι ὡς πέντε χρονῶ, πού μιλοῦσε ἑλληνικά. Πιὸ κάτω καθόταν ἡ μάνα του. Κάποτε τέντωσε τ' ἀφτί της καὶ πῆρε τὰ ρωμεικὰ τους. Χύμηξε πάνω στὸ παιδί της νὰ τὸ φάει: «Δὲ τοῦπα νὰ μὴ μιλάς μ' αὐ τοὺς;» τοῦ φώναξε καὶ τῷδερε. «Σηκώθηκα κι ἔφυγα», μούλεγε ὁ Μιχάλης μ' ἓνα πικραμένο χαμόγελο,

«καὶ τὸ θράδυ, στὴ φρουρά, μού ξανάρθε ὅλη αὐτὴ ἡ ἱστορία στὸ νοῦ. Κοίταξε, λέω, ποῖος ξέρει τί νὰ λένε τῶν παιδιῶν γιὰ μᾶς. Μὰ τί, φωριάρικα σκυλιὰ εἶμαστε πιά γιὰ νὰ μὴ μᾶς ξυγώνουνε; Καὶ κεῖ στὰ σκοτεινὰ, πού δὲ μ' ἔδλεπε κανεὶς, ἀφησα τὰ δάκρυά μου καὶ τρέχανε».

—"Ω, καί. Ὅταν εὑρεῖς τὸ δρόμο τῶν δακρῶν τότε τὸ σπίτι δὲν εἶναι πού μακρῶν.

—Μὰ καὶ τ' ἀντίστροφο. Πρέπει νὰ θγεις ἀπὸ τὸ σπίτι σου γιὰ νὰ βρεῖς τὸ δρόμο τῶν δακρῶν. Καὶ δὲν εἶναι ὅλοι οἱ δρόμοι τόσο ἀπλοῖ. Εἶναι δρόμοι πού ἀπ' ἄλλου ξεκινοῦν κι' ἄλλου σὲ βγάξουν: "Όταν μᾶς ἀναγκάσανε ν' ἀφήσουμε τὸ καράδι μας, ὁ Πλασούδας ὁ παλαιοημερολογίτης. πῆγε καὶ ξεκάρφωσε τὸ κόνισμα τ' Ἀη Νικόλα καὶ τόβαλε στὸ σάκκο του. Γιὰ νὰ μᾶς φυλάει, λέει, ἐκεῖ πού πηγαίναμε. Στὸ σύρμα πιά, ἓνα πρωτ', τὸν εἶδα καθισμένο κατὰχαμα σταυροπόδι καὶ κάτι μαστόρευε. —Κώστα, γιὰ κοίτα, μού λέει καὶ μού κλείνει τὸ μάτι. —Τί εἶναι, μωρὲ Πλασούδα, τὸν ρωτῶ. —Νά, κοίτα μονάχος σου, μού λέει κι ἦταν ὅλο καμῖρι. Σκύβω: Εἶχε κόψει λουρίδες-λουρίδες τὸ κόνισμα τ' Ἀη Νικόλα καὶ τῷφτιαχνε χάρακες. Ἦταν λίγες μέρες πού στὸν κλωδὸ μᾶς εἶχαμε ἀρχίσει μαθήματα Γεωμετρίας καὶ δὲν εἶχαμε χάρακες.

—Τί ἔξυπνα πού κάνεις τὴ δουλειὰ σου. Νὰ σὲ παρομοιάσω μὲ τὸ Χριστὸ καὶ τίς παραβολὲς του ἢ μὲ τὴ Χαλιμὰ καὶ τὰ παραμύθια της; Ἄχ, θάχουμε καὶ μετς ἀκόμα χίλιες νύχτες ἐλοδικές μας; Μὰ πιὸ πολὺ μού θυμίζεις τοὺς ναυτικούς πού σταμπάρουν πάνω στὸ πετσί τους κι ἀπὸ μιὰ γοργόνα, ἓνα λουλούδι, ἓνα ὄνομα, σὲ κάθε λιμάνι πού πιάνουνε.

Ἡ Κώστα πῆγε ν' ἀπαντήσει μὰ ἡ Ἑλένη τοῦκλεισε τὸ στόμα. Τέντωσε τ' ἀφτί της:

—Ἀκούω πατήματα στὴ σκάλα, νά, θάξουν τὸ κλειδί στὴν ξύπορτα. Τώρα;

Ἡ Κώστα σηκώθηκε μονομᾶς, ἔριξε κάτι πάνω του.

—Σκεπάσου, τῆς εἶπε. Πάω νὰ δῶ.

Ἀκουστικὴ ἡ πόρτα ν' ἀνοίγει, κάποιος μπῆκε καὶ τὴν ξανασφάληξε πίσω του.

—Γειά σου, τί τρέχει; τοῦ εἶπε ὁ Κώστας.

Ἐστερα συνεχίσανε ψιθυριστά. Σὲ λίγο ὁ ἄλλος ἔφυγε. Ἡ Κώστα φάνηκε ξανά, ἦρεμος ἀλλὰ κλειστός. Σὰ θράχος γυαλιστερός καὶ ρυτιδωμένος.

—Πρέπει νὰ φύγω ἀμέσως, τῆς εἶπε κι ἔπιασε νὰ ντύνεται γρήγορα.

—Μὰ ποῖος ἦταν; Δὲν μπορούσαν νὰ περιμένουν ἴσαμε αὔριο;

—Κάποιος πού δὲν ξέρεις. Εὐτυχῶς πού μὲ βρήκαν εὐκόλα. Δὲν ἔχω καιρὸ νὰ σὲ περιμένω. Θὰ γυρίσεις μόνη σου. Ντύσου, σβύσε τὸ φῶς καὶ σῦρε πίσω σου τὴ ξύπορτα. Δὲ χρειάζεται κλειδωμά. Ἄν κάνεις γρήγορα, ἴσως προφτάσεις τὸ τελευταῖο λεωφορεῖο.

—That's the way the world ends... εἶπε κείνη εἰρωνικά. Καθαλιέρος νὰ σοῦ πετύχει... Τί ὥρα θὰ σὲ δῶ αὔριο.

Ἡ Κώστα βράζε τὴ γραβάτα του. Ἦρθε κοντά της καὶ τὴν κοίταξε μέσα στὰ μάτια, ἤσυχα, μ' ἓνα φῶς παράξενο πού τὰ φώτιζε ἀπὸ μέσα, βαθεῖα.

—Δὲ θὰ μὲ δεῖς αὔριο, οὔτε μεθαύριο. Ἑλένη, κατὰλαβέ με: Πρέπει νὰ ξαναπεράσω τὴν ἔρημο.



—Κώστα, είπε κείνη και με μιὰ κίνηση έριξε τὰ μαλλιά της πίσω, στή γυμνή πλάτη της. Ύστερα, σάμπως ξαφνικά νὰ κατάλαβε, κάθισε στήν άκρη του κρεβατιού, τὸ κορμί της ζάρωσε. Τὰ μάτια της άνοιξαν γεμάτα τρόμο.

—Κώστα, ξανάπε. "Άλλα πέντε χρόνια; Μά τώρα...

Τὸ χέρι της με τὰ θαμμένα νύχια πίεζε τὴ γυμνή κοιλιά της, σὰ νὰ σκυρτοῦσε κιάλας ἐκεῖ μέσα ἢ νέα ζωή.

—Γιατί τὸ λές αυτό; Δὲν ξέρω πόσο θὰ λείψω, ἀλλά...

—Πάρε με μαζί σου, λοιπόν.

—'Αδύνατο!

Μὲ τὸν τρόπο πού τῶπε, ἡ 'Ελένη κατάλαβε πόση άπόσταση τοὺς χώριζε άκόμη. Εἶχε πάλι φύγει άπό κοντὰ της. Εἶχε ξανασφαλῆσει ὁλόκληρος. Τὰ μάτια του κοιτοῦσαν μακριά, ἐξιχνιάζαν τὸν ὀρίζοντα της ἔρημου.

—Κώστα, ἄχ Κώστα, δὲν ἔπρεπε νὰ με σφάζεις. Ἐπρεπε νὰ με βαπτίσεις στὰ δικά σου νερά. Τώρα, ξέρω πὼς δὲ μπορεῖς νὰ κάνεις ἄλλοιως, ὅμως δὲ σὲ καταλαβαίνω, δὲν καταλαβαίνω τίποτα.

—Τὸ ξέρω. Φταίω κι' ἐγώ, μὰ ἦρθαν ὅλα τόσο διαστικά. Ποτέ μου δὲν πίστευα...

—Κι ἐγὼ πού ἔλεγα πὼς ἡ εὐτυχία γίνηκε προσιτή, σὰν τὴ θάλασσα. Ναι, σὰν τὴ θάλασσα: ἔρχεται και φεύγει.

Τσακίστηκε στὰ δυὸ, ἔκρυψε τὸ πρόσωπό της στὰ μπράτσα της και ξέσπασε σὲ γοεροὺς λυγμούς.

Ὁ Κώστας στάθηκε άπό πάνω της μιὰ στιγμή. «'Αγάπη μου» της εἶπε. "Άπλωσε τὸ χέρι του, τὸ τράβηξε πίσω, ἔκανε διαστικά μεταβολὴ κι ἔφυγε.

"Ὅσο κατέβαινε τὴ σκάλα άκουε τοὺς λυγμούς της. "Ὅταν δῆθηκε άπό τὸ σπῆτι οἱ φωνές της θάλασσας τὰ σκέπασαν ὅλα.

—Πάμε, εἶπε σ' αὐτὸν πού τὸν περίμενε.

Περπατοῦσε και μπροστὰ του ἦταν τὸ σκοτάδι. Μὰ πέρα άπ' τὸ σκοτάδι ἡ ματιά του ἔψαχνε και ἀναμετροῦσε τὸ σκληρό, τὸ μακρὸ μὸχθο πού τοὺς περίμενε. Θυμήθηκε ἕνα συνάδελφό του, άγρότη άπό τὸν κάμπο της Θράκης: «'Ὅταν εἶναι ἔθερος, τοῦ ἔλεγε, κι οἱ θεριστᾶδες, κοντὰ στὸ μεσημέρι, εἶναι άποσταμένοι πιά άπό τὸν κάματο και τὴ ζέστη, στήνουν δυὸ δεμάτια ἐκεῖ πού δουλεύουν, ξαπλώνουν και στή μικρὴ τους σκιά δάζουν τὸ κεφάλι τους. Παίρνουν ἕναν ὑπνάκο για δυὸ—τρία λεπτά κι ὕστερα πάλι σηκώνονται και ρίχνονται στή δουλειά. "Ἐχουν νὰ ποῦν πὼς αὐτὸς ὁ ὕπνος, ὁ τόσο σύντομος, εἶναι κι ὁ πιὸ γλυκός. Εἶναι ὁ ὕπνος τοῦ θεριστή... Κι ἐγὼ πού θάρῃσα πὼς «άποστρατεύτηκα». Καυμένη 'Ελένη. Μιὰ μέρα. Ὅστε: ἔντεκα ὥρες για τὰ πέντε χρόνια της άγωνίας. Κι ἄλλα πόσα ἴσαμε νὰ τελειώσει τὸ θέρισμα;

Σὰ νᾶταν ὁ κάμπος μπροστὰ του, ὁ Κώστας στήλωνε τὰ μάτια μέσ' τὸ σκοτάδι για νὰ δεῖ τὴν άκρη του. Ὁ ἄλλος ἄρχισε ἐπιτέλους νὰ τοῦ μιλά. Ἡ 'Ελένη και τὸ δωμάτιο με τὸ μεγάλο κρεβάτι και τὴ μυρωδιά τῶν μαραμένων τριαντάφυλλων, μείναν πίσω πολύ, στὰ πόδια της θάλασσας. Τώρα οἱ δυὸ ἄντρες βράδιζαν μέσα στὸν κάμπο με τὰ τραχειὰ χῶματα και τὸν ἀδυσώπητο ἥλιο.

ΣΤΡΑΤΗΣ ΤΣΙΡΚΑΣ

Ζοῦμε σὲ μιὰ ἐκπληγτικὴ ἐποχή. Ζοῦμε σὲ τέτοια ἐποχή, πού ὁ ρόλος της ἐπιστήμης στή χώρα μας ἀπλώνει καταπληχτικά και μαζί μ' αὐτό, ὅλο και πιὸ σημαντικό γίνεται τὸ στοιχεῖο της γνώσης στήν Τέχνη. Τὸ 40 πεντάχρονο σχέδιο βασίζεται στή νέα τεχνικὴ και τὴ μηχανοποίηση, δηλαδή, στήν ἐπιστημονικὴ σκέψη. Ἡ ἐπιστήμη, μόνη της, μᾶς ὀδηγεῖ σὲ μιὰ τεράστια ἀνατροπὴ και στεκόμαστε πιά στὸ κατώφλι μιᾶς κοντινῆς, χωρίς προηγούμενο, ἐνεργητικῆς. Δὲν εἶναι μακριά ὁ καιρὸς πού ἡ ἐνεργητικὴ αὐτὴ θὰ γίνεῖ πραγματικότητα, πού θὰ ἀντικαταστήσει ὄγκο ἀνθρώπινης ἐνέργειας, θὰ ἐκμηδενίσει αὐτὸ πού λέμε «μαύρη δουλειά», θὰ ἔξαφανίσει και αὐτὴ τὴν ἔννοια «μουντζούρης ἐργάτης», θὰ παραδώσει στὰ χέρια μας μιὰ τεράστια δύναμη και θὰ μᾶς βοηθήσει στὸ κοινωνικό μας μετασχηματισμό. Μπορεῖ, λοιπόν, ἡ Σοβιετικὴ φιλολογία νὰ μείνει ἀμέτοχη στὸ ἀπλόμα τοῦ ρόλου της ἐπιστήμης στή χώρα μας; "Άς κοιτάξουμε τὴν ἱστορία της λογοτεχνίας και θὰ βροῦμε πὼς ποτέ δὲν ἦταν ἀδιάφορη για τὴν ἐπιστημονικὴ σκέψη. Στὸ κατώφλι τῶν μεγάλων, τῶν βασικῶν ἀνακαλύψεων στήν ἐπιστήμη, ὁ συγγραφέας, ὁ ἀνθρωπος της τέχνης, αὐτὸς πού σκέπτεται με μορφές, στάθηκε πάντα ὁ κήρυκας τῶν ἀνακαλύψεων αὐτῶν στήν κοινωνία, τοὺς δινόταν μ' ὅλο του τὸ πάθος, τίς ἐξυπηρετοῦσε με τίς νοβέλλες και τὰ μυθιστορημάτα του. Δημιουργοὶ τοῦ ἐγκυκλοπαιδικοῦ γνωσεολογικοῦ συστήματος, πού ἀναπτύχτηκε πάνω στή νέα, τὴ μετερεαλιστικὴ βάση, τὸ 18ο αἰώνα στή Γαλλία, ἦταν συγγραφεῖς. Ὁ Ντιντερώ συστηματοποίησε, γενίκεψε, ἐκλαίκεψε με τὴ δυνατὴ του πέννα ἐκεῖνα, πού ἑκατοντάδες μαθηματικοί, γιατροί, ἀστρονόμοι, φυσικοί, χημικοί, δουλεύανε και μελετοῦσανε στὰ ἐργαστήρια, στὰ γραφεῖα, στὰ ἀστεροσκοπεῖα. Κι' ὁ Ντιντερώ ἦταν ἕνας άπό τοὺς πιὸ σημαντικούς καλλιτέχνες της ἐποχῆς του. Οἱ νοβέλλες του «Ἡ κάλογρηά», «Ὁ ἀνηψιὸς Ραμώ», εἶναι μαργαριτάρια μέσα στή Γαλλικὴ πρόζα. Κ' εἶναι χαρακτηρισκὸ πὼς άπ' τὸν Ντιντερώ, άπ' τὴ σχολὴ του, ἡ γραμμὴ της ἀνάπτυξης δὲν προχωρεῖ στήν ἐπιστήμη ἀλλὰ στή λογοτεχνία, μιὰ και τὴ βρίσκουμε τὸν 19ο αἰώνα στὸν Σταντάλ, στὸν Φλωμπέρ, στὸν Μπαλζάκ, πού στήν καλλιτεχνικὴ τους πρόζα ἀπαντοῦμε μιὰ τέτοια γνώση της ψυχολογίας, μιὰ τέτοια φροντίδα για τὴ λεπτομέρεια, πού οἱ κριτικοὶ ἀποκαλοῦσαν τὴν τάση αὐτὴ για τὴν ἀκριβεία, στὸν Σταντάλ «ἐπιστημονικὴ», στὸν Φλωμπέρ «ἐμπειρια—ἐπιστημονικὴ» ἐνῶ τὸν Μπαλζάκ πολλές φορὲς τὸν κατηγοροῦσαν για «ἀνιαρὲς» σελίδες, πού ἔγραψε γύρω άπ' τίς σύγχρονες του ἐπιστημονικὲς ἀνακαλύψεις, στὰ μυθιστορημάτα του.

Ἡ τελειότητα της σύνθεσης τοῦ μυθιστορηματος τοῦ Μπαλζάκ «Peau de chagrin», μπορεῖ νὰ θεωρηθεῖ σὰν πρῶτοιο συνδιασμοῦ λογοτεχνίας και ἐπιστήμης. Οἱ νέοι συγγραφεῖς μας θάπρεπε νὰ τὸ μελετήσουν βαθειά. Ἡ ὑπόθεση τοῦ μυθιστορηματος αὐτοῦ εἶναι φανταστικὴ. Εἶναι περιέργο πὼς ὁ Μπαλζάκ διάλεξε ἀκριβῶς μιὰ

φανταστική υπόθεση, για να δώσει με τη βοήθειά της, ένα απ' τα πιο σπάνια σε ρεαλισμό, περιεχόμενα. Θα σ'ας θυμήσω με λίγα λόγια την υπόθεση αυτή. Ένας νέος που ή φτώχεια τον έσπρωξε ως την άπελπισία και τη σκέψη της αυτοκτονίας, βρίσκει, άξαφνα, σ' ένα παλιατζίδικο και το αγοράζει, ένα κομμάτι ανατολίτικο δέρμα, που έχει μια μαγική ιδιότητα: Μόλις ο κάτοχός του επιθυμήσει κάτι, ή επιθυμία του εκπληρώνεται άμέσως, μα συνάμα μαζεύεται και το δέρμα κι όσο πιο έντονα και λαίμαργα το επιθυμεί τόσο και πιο πολύ μικραίνει, ως που στο τέλος φτάνει στο μηδέν και μαζί μ' αυτό τελειώνει κι ο άνθρωπος: όταν το μαγικό δέρμα εξαφανιστεί έντελως πρέπει να πεθάνει κι ο ιδιοκτήτης του. Θα μπορούσε κανείς να συμπεράνει, πως είναι δυνατόν να διατηρήσει τη ζωή όσο θέλει, φτάνει να παρατηρηθεί από κάθε επιθυμία. Άλλά τί αξίζει μια τέτοια ζωή; μα εκτός απ' αυτό είναι και πάλι αδύνατο, γιατί κάθε ζωντανός θέλει ενόσω ζει. Κι' ο άτυχος νέος που έδωσε τη ζωή του με το τρομερό μαγικό δέρμα, προσπαθεί να ξεφύγει απ' την εξουσία του. Ζητεί να βρει τρόπο να γλυτώσει τεχνικά απ' το μάζεμα, να το τεντώσει. Έδω το ταλέντο του Μπαλζάκ φτάνει στο άπόγειό του. Ο Μπαλζάκ, ούτε λίγο, ούτε πολύ, περνά τον ήρωά του απ' όλη τη σύγχρονή του επιστήμη και των περνά έξοχα, με τη μεγαλύτερη μαεστρία, με τη βοήθεια μορφών τόσο δημοφών και τόσο εκφραστικών που θα τις θυμόμαστε για πάντα! Πρώτα πηγαίνει τον ήρωά του σε κάποιον ζωολόγο, τριγυρισμένον από πουλιά, που πάνω τους κάνει πειράματα. Είναι ένας μικροκαμωμένος, γεμάτος ένθουσιασμό γεροντάκος, με περούκα, που του κάνει μια δλόκληρη γοητευτική διάλεξη για τα πουλιά του, για κάποιο άσιατικό γαίδαρο, τον «όναγρο» μα που δεν καταλαβαίνει γιατί συμμαζεύεται το μαγικό δέρμα. Ο ήρωας πηγαίνει τότε στον καθηγητή της μηχανικής, ένα ψηλό ξερακιανό άνθρωπο με τη μύτη πάντα γεμάτη με μια πρέζα ταμπάκο. Ο άνθρωπος αυτός δεν μπορεί να βρει τη σωστή κουμπότρυπα για το κάθε κουμπί, μα τα χέρια του, γεμάτα μεγαλοφυΐα, άποδεικνύουν σ' ότι βρεθεί μέσα σ' αυτά, — ένα μπουκάλι, μια σπασμένη γλάστρα, ένα σανιδάκι—με μεγάλη πειστικότητα, την άρχη πάνω στην όποια βασίζεται το υδραυλικό πιεστήριο, που βάση του είναι ή μαθηματική ιδέα του Πασκάλ. Ο ήρωας που ξέρει τον Πασκάλ μόνο σαν συγγραφέα κι' όχι σαν επιστήμονα, άναφωνεί με άπορία: «μα μπορεί ο συγγραφέας των έπαρχιακών γραμμάτων να χει κάνει αυτό έδω;». Ο μαθηματικός μ' ένα χαμόγελο του άπαντά «μάλιστα» και του προτείνει να πάν σ' ένα μηχανολόγο για να υποβάλουν το μαγικό δέρμα στην ένεργεια του υδραυλικού πιεστήριου. Ο ήρωάς μας πηγαίνει στον μηχανικό αυτό, που τυχαίνει να ναι Γερμανός. Ο Μπαλζάκ φαίνεται πως συνειδητά διαλέγει ή μορφή τούτη. Οι Γάλλοι, γιαυτόν, είναι έφευρέτες. ένω οι Γερμανοί είναι οι πρακτικοί, οι εφαρμοσταί. Περιγράφει, πάρα κάτω το υδραυλικό πιεστήριο, και την ένεργειά του με τόση καλλιτεχνική δύναμη, με όση θα περιέγραφε ένα σεισμό ή μια έκρηξη ύφαιστειού, δηλαδή, σχεδόν τοπιογραφικά. Όταν το πιεστήριο άποδείχεται άκατάλληλο, ακολουθεί μια έπίσκεψη στον χημικό που του μιλάει μ' όλην του την άγάπη για τ' αντιδραστήριά του: άλλά και τ' αντιδραστήρια δεν έχουν

καμιά εξουσία στο δέρμα. Βασανισμένος ο ήρωας τρέχει στους γιατρούς—φυσιολόγους, παρακαλώντας τους να του παρατείνουν τη ζωή στον αιώνα του Μπαλζάκ, οι φυσιολόγοι ήσαν ιδιόμορφοι φιλόσοφοι που άντανακλούσαν την κοσμοθερία της κοινωνίας. Ο Μπαλζάκ μ' άς παρουσιάζει τρεις κατευθύνσεις της σύγχρονής του σκέψης με τη μορφή τριών γιατρών, φορέων των κατευθύνσεων αυτών: τον γιατρό όργανικό τον αντιπρόσωπο της όργανικής σχολής, τον μυστικιστή γιατρό, αντιπρόσωπο της σχολής των βιταλιστών και τον γιατρό σκεπτικιστή ένα παρατηρητή και εύθυμολόγο που νομίζει πως ή καλύτερη θεωρία είναι ή άπουσία κάθε θεωρίας. Τα πορτραίτα των σοφών αυτών είναι γεμάτα ζωή, ρεαλισμό και κομικότητα, γιατί ο χαρακτήρας ενός σοφού, γεμάτος λόγες και αντιθέσεις, είναι ένα εύρημα για τον καλλιτέχνη. άπό τη μια μεριά είναι το μυαλό που τόχει πιάσει το πάθος των ανακαλύψεων, για το όποιο ο Μπαλζάκ λέγει, «ή λύσσα των ανακαλύψεων όμοια μ' όλα τ' άλλα πάθη, που με τόση δύναμη μ' άσπασά απ' τις τρέχουσες δουλειές του κόσμου αυτού, ώστε να χάνουμε τη συνείδηση του έγώ μας» κι απ' την άλλη μεριά ή μικρολογία, το μικροφιλότιμο, ο στενός κοσμάκος της κάστας, ή τσιγγουνιά, ή έριστική διάθεση, ή γκρίνια, ή ζήλια του μεγάλου ανθρώπου με περούκα, που, κατηφορίζει απ' το φαλακρό κεφάλι του, ή βαθεία φιλαντία κι' άδιαφορία για τον πελάτη. Αυτό είναι το καθρέφτισμα της Γαλλικής Άκαδημίας μ' όλη τη σύγχρονή της συντηρητικότητα. «Τι νεώτερο έχουμε στη χημεία;» ρωτούν ένα χημικό. «Τίποτε, μούχλα. Η χημεία πέθανε—στο μεταξύ ή Άκαδημία άποφάσισε να παραδεχθεί πως υπάρχει το Ίτεύλικόν όξύ», άπαντά με ειρωνία ο χημικός.

Με τον τρόπο αυτό ο άναγνώστης του «Peau de Chagrin» εκτός απ' την άπόλαυση της γλώσσας του νεαρού Μπαλζάκ, της φανταστικότητας της υπόθεσής του, μ' άς συναρπαστικής έρωτικής έντρίγγας, των γοητευτικών μορφών δυο ήρωίδων, παίρνει και μια συγκεκριμένη, λεπτή γνώση της προβληματικής της επιστήμης της νεαρής άστικής τάξης του 1825—1835 περίπου, με τηντσουχτερή κριτική των επιστημονικών ιδρυμάτων και του τύπου των επιστημόνων. Το βιβλίο αυτό του Μπαλζάκ έγινε για μ' άς κλασικό, μα για την εποχή του ήταν ένα όξύ και συνταραχτικό ντοκουμέντο μεγάλης κοινωνικής δύναμης.

Τί γίνεται και στη δική μας λογοτεχνία; Μήπως πάνω απ' όλη την κλασική μας καλλιτεχνική παραγωγή, δεν ύψώνεται ή ρωμαλέα μορφή του Λομονόσοφ που συνενώνει μέσα του τον σοφό και τον ποιητή, τον μηχανικό και τον γραμματικό, τον χημικό και τον φιλόσοφο; Ο Λομονόσοφ κληροδότησε στη ρωσική λογοτεχνία την άκρίβεια της γνώσης και την πολυμέρεια της μόρφωσης, την τέχνη να συνδιάζουμε την επιστήμη με τις άνάγκες της ζωής και πρέπει να το πούμε, πως οι σημαντικότεροί της αντιπρόσωποι ήτανε πάντα πιστοί στην κληρονομιά αυτή του Λομονόσοφ. Η άξιομνημόνευτη λογοτεχνική εργασία του Ραντίστσεφ, της περιόδου της έξορίας του στη Σιβηρία, είναι σύγχρονα και κληροδότημα μεγάλου σοφού, που βλέπει βιθειά τα μέλλοντα και ποιητού, που προφητεύει το μεγάλο μέλλον της Σιβηρίας. Οι έρευνες του Πούσκιν στα άρχεία για την ιστορία της επανά-



στασης τῶν Πουγκατσιόβ, εἶναι δουλειὰ ἐνὸς ἱστορικοῦ πού τὸν βοηθᾷ χωρὶς νὰ τὸν ἐμποδίζει ἢ ἰδιότητα τοῦ μεγαλοφυοῦς καλλιτέχνη. Ὁ Γκόγκολ, ὄντας πᾶς τὴν ἀντίση τῆς δόξας του, ἐπέμενε ἀνένδοτα γιὰ τὴν καθήγηση τοῦ Πανεπιστημίου, καὶ δούλευε σοβαρὰ πάνω στίς διαλέξεις του τῆς ἱστορίας. Ὁ ἀποτυχημένος συγγραφέας τοῦ 1840-50 Σαζόνωφ, συμφοιτητῆς τοῦ Χέρτσεν καὶ τοῦ Ὀγκარიόβ, ἔγραψε ἕνα ἄρθρο γιὰ τὸν Τουρκένιεφ, ὅπου ἀναρωτιέται πῶς ὁ περίφημος Ρῶσος μυθιστοριογράφος μπόρεσε «νὰ ἀποκαταστήσει τὴν ἀλυσίδα τῆς ἐθνικῆς παράδοσης» στὴ λογοτεχνία, πού διακόπηκε μὲ τὸ θάνατο τοῦ Πούσκιν καὶ ἀπαντᾷ: μὲ τὴ σοφὴ συνένωση τῆς δύναμης τῆς σκέψης, μὲ τὴν παρόρμηση τῆς ἔμπνευσης». Καὶ στὸν ἴδιο τὸν Τουρκένιεφ βλέπει σὰν βασιλό, πῶς εἶναι «σοφὸς καὶ μορφωμένος». Ἡ πεποίθησι αὐτῆ γιὰ τὴν βαρύτητα τοῦ συγγραφέα νὰ εἶναι «σοφὸς καὶ μορφωμένος» εἶναι τυπικὴ γιὰ τὰ μέσα τοῦ 19ου αἰῶνα, ὅταν οἱ συγγραφεῖς δὲν ξεχωρίζανε τὴν περιοχὴ τῆς λογοτεχνίας ἀπ' τὴν περιοχὴ τῆς ἐπιστημονικῆς σκέψης, κι ἄφηναν πάντα πίσω τους ἐκτός ἀπ' τὸ καθαρὰ καλλιτεχνικό τους ἔργο, καὶ ἐπιστημονικὲς ἐργασίες ἢ ἄρθρα κριτικά, κι ἐνωθῆσαν πάντα πῶς ὑπάρχει κάποια διαφορὰ ἀνάμεσα στὴ λογοτεχνία καὶ τὴν καλλιτεχνία. Τὰ περιοδικὰ τοῦ περασμένου αἰῶνα ἔγραφαν πάντα σὰν ὑπότιτλο «περιοδικὸ Λογοτεχνίας καὶ Τέχνης», σάμπως ἢ ἐννοία τῆς λογοτεχνίας νὰ ἦταν πῶς πλατεῖα ἀπὸ μόνη τὴν λογοτεχνικὴ πρόζα ἢ τὴν ποίηση, πῶς πλατεῖα ἀπὸ ὅτιδήποτε εἶδος τέχνης. Τὸ 1941, βγήκε ἕνα ἐνδιαφέρον βιβλίο τοῦ ἀκαδημαϊκοῦ Κοστογιάνς γιὰ τὸ μεγάλο φυσιολόγο Σέτσενιεφ. Ἐκεῖ μᾶς λέει μὲ πόσο μεγάλη προσοχὴ οἱ συγγραφεῖς τοῦ 1840—1860 παρακολουθοῦσαν τὸ ἀντίσμα τῆς φυσιολογίας στὴ Ρωσία καὶ ὄχι ἀπλὰ παρακολουθοῦσαν, κρατοῦσαν στενὸν σύνδεσμο μὲ τοὺς σοφοὺς, γονιμοποιῶσαν μὲ τὴν ἐπιστήμη τὰ βιβλία τους καὶ ἐπιδροῦσαν, μὲ τὴ σειρά τους στὴν ἐπιστήμη. Κατὰ τὴν ἔκφραση τοῦ Κοστογιάνς «οἱ φυσικοεπιστημονικὲς γνώμες τοῦ Χέρτσεν, τοῦ Ντομπρολιούμποβ, τοῦ Τσερνιτσέφσκυ, τοῦ Πίσαριεβ, πού ρούφιζαν κάθε τι πού ἦταν προοδευτικὸ, φτάνοντας κι ὡς τὸν Νταρβίνο, ἔγιναν οἱ τροφοδότες ρίζες γιὰ τὴν ἀνάπτυξη τῆς θεωρητικῆς φυσιολογίας στὴ Ρωσία».

Ὅταν βυθιζόμαστε στὰ παλιὰ περιοδικὰ νιώθουμε πόσο κοντὰ βρίσκονταν ἡ λογοτεχνία μὲ τὴν ἐπιστήμη. Βαθύτατες σκέψεις, πού γεννήθηκαν ἀπὸ τὴν ἐπικοινωνία μὲ τὴν ἐπιστήμη, ζοῦνε στὴν ποίηση τοῦ Γιούτσεφ. Στὸν ἀγνώνα ὑπὲρ ἢ κατὰ τοῦ Δαρβίνου πῆρε μέρος ὅλη σχεδὸν ἡ λογοτεχνία μας. Εἶναι ἀξιοπρεπεῖς, πῶς ὁ Α. Τσέχοφ, ὅταν εἶχε γίνεи πᾶς συγγραφέας μὲ παγκόσμια φήμη, ἐνωθε πῶς πρέπει «νὰ ἀποτίσει τὸ χρέος του» στὴν ἐπιστήμη, καὶ δούλευε σοβαρὰ γιὰ τὴν ἱστορία τῆς ἱατρικῆς στὴ Ρωσία. Ἡ σχέση μὲ τὴν ἐπιστήμη ἦταν ἢ λιθία λίθος γιὰ τὸν καθορισμὸ τῆς ἀντιδραστικότητας ἢ ἐπαναστατικότητας, γιὰτὶ δὲν ὑπῆρχε οὐδετερότητα πάνω σ' αὐτό. Ἀπὸ τὸ γεγονός πῶς βλέπει ὁ συγγραφέας τὴν ἐπιστήμη, μποροῦσε νὰ διακρίνει κανένας τὸ πολιτικὸ του πρόσωπο. Ὁ Ντοστωγιέφσκι στοὺς ἀδερφοὺς Καραμάζωφ παράβαλε τὴν ἐπιστήμη μὲ τὴ μισητὴ γι' αὐτὸν «στὰση», ἀντέταξε στὴ χημεία, τὴν «ψυχὴ» τοῦ ἀνθρώπου καὶ θέλοντας νὰ ταπεινώσει, νὰ λερώσει τὴν ἐπιστήμη, ἔβαλε στὸν Σμερντιακόβ του, τὴν

ἀγάπη πρὸς τὴ «μόρφωση». Καί, δίπλα σ' αὐτό, θυμηθεῖτε τὰ ἐμπνευσμένα λόγια τοῦ βασανισμένου ἀπ' τὸν τσαρισμὸ Ταράς Σοφρένκο: «Ὁ ἀγρονόμος φιλόδοξος, βρέστε ἀντὶς δρεπάνι καμμιὰ ἄλλη μηχανή μ' αὐτὸ θὰ προσφέρετε τὴν πῶς μεγάλη ὑπηρεσία στὴν καταδικασμένη σὲ βαρεῖα δουλειὰ ἀνθρωπότητα. Μεγάλε Φούλτον καὶ μέγαλε Οὐάτ... αὐτὰ πού ἄρχισαν στὴ Γαλλία οἱ ἐγκυκλοπαιδιστὲς θὰ τὰ τελειώσει σ' ὅλον τὸν τεράστιο πλανήτη τό, γεμάτο μεγαλοφυΐα, παιδί σας». Γίνεται ἀμέσως ἀντιληπτὴ ἡ διαφορὰ τῆς ἀτμόσφαιρας.

Δὲν ἀξίζει τὸν κόπο νὰ φέρουμε κι ἄλλα παραδείγματα. Ὁ ῥόλος τῆς ἐπιστήμης, στὴ φιλολογικὴ σύλληψη τῶν Ρώσων συγγραφέων τοῦ περασμένου αἰῶνα, εἶναι σὲ ὅλους μας, — σὲ ἄλλους λίγο σὲ ἄλλους πολὺ, — φανερός. Ὅχι λιγώτερο φανερός εἶναι καὶ στὴ σοβιετικὴ ἐποχὴ. μ' ὅλο τὸ νεαρὸ τῆς ἡλικίας τῆς σοβιετικῆς λογοτεχνίας ἔχει δημιουργηθεῖ πᾶς καὶ ἔχει βρεῖ τοὺς βασικούς νόμους τοῦ σὰν ἀνεξάρτητο εἶδος τὸ «ἐπιστημονικοκαλλιτεχνικό» βιβλίο. Ἐχουμε διακεκριμένους, ἔξοχους ἐκλαϊκευτὲς, πού τὰ βιβλία τους μποροῦν νὰ φέρουν κι εὐχαρίστηση κι ὠφέλεια μὲ τὸ διάβασμά τους. Ἄς ἀναφέρω μονάχα τὸ Γενάδιο Φίς, Ρικατσόβ, Ἀγκάποβ, Γκουμιλιόβσκι, πού τὸ τελευταῖα δημοσιευμένο βιβλίο του γιὰ τὸ σιδηρόδρομο θὰ καταλάβει μιὰ σίγουρη θέση σ' ὅποιαδήποτε βιβλιοθήκη, τοῦ Μιχάηλοβ, πού μπόρεσε νὰ κάνει ἀπὸ τὴ γεωγραφία τέχνη καὶ πολλοὺς ἄλλους. Ἄν συγκρίνουμε ὅμως αὐτὰ μὲ τὰ περασμένα, εἶναι ἐλάχιστα. Εἶναι νέα ἀκόμη ἢ παράδοση τῆς σοβιετικῆς κουλτούρας, νέος καὶ ὁ συγγραφέας πού μπῆκε μόλις πρὸ λίγο στὴ λογοτεχνία, πού δὲ σπούδασε ἀρκετὰ, πού δὲν εἶχε ἀρκετὸ καιρὸ νὰ διαβάσει, ὁ αὐτοδίδακτος, πού σχεδὸν πάντα περιορίζεται σὲ μιὰ μονάχα γλῶσσα, γιὰτὶ τὶς περισσότερες φορὲς δὲν ξέρει παρὰ μονάχα τὴ μητρικὴ του.

Ὅταν τελευταῖα στὴ λογοτεχνικὴ ἐφημερίδα δημοσιεύτηκε τὸ γράμμα τοῦ συντρόφου Καφτάνοβ, πού μᾶς κατηγοροῦσε πῶς βιβλία γιὰ τοὺς φοιτητὲς, γιὰ τὸν τύπο τοῦ σοβιετικοῦ φοιτητῆ δὲν ὑπάρχουν, πῶς δὲν ἔχουμε γράψει τίποτα γιὰ τὴ ζωὴ τῶν Ἀνωτάτων σχολῶν, πολλοὶ ἀπὸ μᾶς ἔνωσαν τὸ μεγάλο δίκιο αὐτῆς τῆς μομφῆς. Ἐνα μέρος, βέβαια, τῆς «σχετικῆς ἀλήθειας» μποροῦμε νὰ τὸ φορτώσουμε καὶ στοὺς ὄμους τῆς σύνταξης τῶν ἐντύπων, πού ποτὲ δὲν φρόντισαν νὰ παρακινήσουν τὸ ἐνδιαφέρον τῶν συγγραφέων γιὰ τὴ σοβιετικὴ ἐπιστήμη καὶ τὰ προβλήματα τῶν σοβιετικῶν σχολῶν.

Ἄλλὰ δὲν μποροῦμε νὰ παραδεχτοῦμε μὲ κανένα τρόπο πῶς ἡ λογοτεχνία μας εἶναι ἀσύμμετρη μὲ τὴν ἐπιστήμη. Ἀντίθετα, ἡ διάκρισις τῆς ἀπ' τὴν σύγχρονη ἀστικὴ λογοτεχνία, ὅλη ἡ δύναμη κ' ἰδιομορφία τῆς (π.χ. «Τὸ φῶς τῆς ἡμέρας τὸ Σάββατο» τοῦ Πρίστλεϊ εἶναι ἀσύγκριτα πῶς ἀδύναμο ἀπὸ ὅποιοδήποτε «παραγωγικὸ» μας μυθιστόρημα μ' ὅλο πού καλλιτεχνικὰ μπορεῖ νὰ νῆαι ψηλότερὰ του) εἶναι ἀκριβῶς ἢ βαθειά, ἢ βαθύτατη σύνδεση τῆς σοβιετικῆς λογοτεχνίας μὲ τὴν ἐπιστήμη, τὴν πῶς προοδευτικὴ τὴν πῶς νέα ἐπιστήμη τοῦ σήμερα, μὲ τὸν μαρξισμό. Βασικὸ φταίξιμο τῶν κριτικῶν μας νομίζω τὴν ἀδυναμία τους νὰ καταλάβουν πού καὶ πῶς ἀντανάκλαται ὁ σύνδεσμος αὐτὸς στὴν Τέχνη μας. Αὐτοί, ζητοῦν τὸν μαρξισμό μὲ τὸν τυφλοσύρτη καὶ δὲ νιώθουν τὰ βάθη ἐκεῖνα τῆς μεταμόρφωσής του

στή λογοτεχνία, πού θά μπορούσαν νά κάνουν τήν κριτική ὁμιλία γιά τήν τέχνη μας βαθύτερη καί νά τήν μεταφέρουν στά μεγαλύτερα φιλοσοφικά ὕψη. Ἐξήγῳ τή σκέψη μου μ' ἓνα παράδειγμα. Πρὶν ἀπὸ λίγο, πρωτάκουσα τή μεγαλοφυᾶ ὄπερα τοῦ Τάνιεβ «Ἡ Ὁρέστεια». Τὸ σενάριό της τῷγραψε ὁ ποιητής Βέρνκστερν, πάνω στὸ δράμα τοῦ Αἰσχύλου καὶ ἀνεβάστηκε σὲ περιορισμένο χῶρο, στήν σάλα τοῦ σπιτιοῦ τοῦ σοφοῦ. Εἶδαμε τήν αὐστηρή, σχεδὸν ἄδεια σκηνή, μὲ τίς λιτές σκηνογραφίες τοῦ ζωγράφου Φαβόρσκη: τὸ σχῆμα μιᾶς ἑλληνικῆς στοᾶς, σχῆμα κολώνας, σχῆμα ἀετώματος, πού μόλις τὸ ἄγγιζε ὁ μέανδρος. Αὐτὸ ἦταν ὄλο. Οἱ ἄνδρες ἐπαιζαν μὲ μαῦρα κουστούμια, οἱ γυναῖκες φόρεσαν μεταξωτοὺς χιτῶνες, ἀλλὰ δὲν μπορούμε νά ποῦμε πῶς ἐπαιζαν. Ἡ δράση τους ἐκδηλώνονταν σὲ τραγοῦδι, συνοδευμένο μὲ τὴ σχεδὸν δαιμονική ἀπὸ τὴ δύναμη καί τὸ πάθος μουσική τοῦ πιάνου, τῆς ἐξαιρετικά προικισμένης πιανίστας Γιούντινα. Οἱ ἠθοποιοὶ δὲν εἶχαν οὔτε κοθόρονους, οὔτε τίς μάσκες τοῦ ἀρχαίου ἑλληνικοῦ θεάτρου. Ὁ χορὸς ἦταν λιγοςτός. Ἀναγκαστήκαμε ν' ἀρκεστοῦμε στίς Ἑρρυνίδες, πού σύμφωνα μὲ τὴ σκέψη τοῦ συγγραφέα θάπρεπε νά καταδιώκουν τὸν Ὁρέστη πάνω στή σκηνή. Δὲν ὑπῆρχε οὔτε μακιγιάζ. Κι ὅμως ἡ μεγαλοφυᾶ τῆς μουσικῆς, ἡ καθαρότητα καί ἡ διαύγεια τοῦ λόγου, ἡ ἐξαιρετικὴ καθοδήγηση τοῦ θεάματος, μᾶς μετάφεραν ἀμέσως στήν ἀρχαία Ἑλλάδα, στὸν κόσμο τὸν ξένο γιὰ μᾶς, τὸν τρομερὸ γιὰ μᾶς, τὸν συνταρακτικὸ μὲ τὴν ἀποκοτιά καί τὸ ἀκατάλυπτο τῶν ἠθικῶν του κανόνων. Καθόμαστε στή σάλα μὲ καταπληχτικὰ τρομερὴ σιγή: φοβούμεστε νά κουνηθοῦμε. Ζοῦσε μονάχα ἡ μουσική. Τόσο μεγάλη ἦταν ἡ γοητεία αὐτοῦ τοῦ ξένου, τοῦ τρομεροῦ κόσμου, ὅπου βασιλευε μονάχα ἡ μοίρα, «ἡ ἀμετάτρεπτη θέληση τῆς μοίρας», σάμπως νά μὴν φταίει κανένας σ' αὐτὸν τὸν κόσμο. Δὲν ξέρεи κανένας πῶς ἦρθε τὸ ἐγκλημα στή γῆ, ὅλα κινᾶν πάνω στή σιδερένια λογική τῆς θεᾶς ἀνάγκης, τῆς θεᾶς τῆς τυφλῆς ἀναγκαιότητας... Ξαφνικά, στὸ αὐστηρὸ ἑλληνικὸ οἰκοδόμημα τῆς ἀμίληκτης καί τυφλῆς ἀναγκαιότητας χύθηκε στὸ τέλος ἡ λαμπρὴ μουσικὴ τοῦ ἀτομικοῦ, τοῦ ψυχικοῦ ἑλέους, ἡ φωτεινὴ ἀποθέωση τοῦ ἐξαγνισμοῦ καί τῆς συγνώμης. Ἀντὶ τῆς ἀρχαιότητας, τῆς κλασικῆς ἰδέας τῆς τυφλῆς «ἀναγκαιότητας», ξεπήδησε ἡ παλῆν ἀτομιστικὴ χριστιανικὴ ἰδέα τοῦ «ἐξαγνισμοῦ καί τῆς συγνώμης». Ἡ ἐντύπωση τῆς διαφορᾶς τῶν δυὸ κόσμων, ἦταν τόσο δυνατὴ, πού ἄθελα ἀνάγκαζαν τὸ θεατὴ νά νιώσει τὸ τελικὸ βάθος τῆς τέχνης, τὸ βάθος ἐκεῖνο ὅπου ἡ τέχνη ἀντακλᾷ τὴ σχέση τοῦ ἀνθρώπου πρὸς τὴν πορεία τῆς ἱστορίας. Ἡ τέχνη ἀπαραίτητα κλείνει μέσα της τὴν διαλεκτικὴ τῶν μεγάλων ζωτικῶν συγκρούσεων ἀνάμεσα στὸ ἀτομικὸ καί καί τὸ γενικὸ πού βρῖσκουν τὴ λύση τους σὲ συσχετισμὸ μὲ τὴν ἐξάρτηση τοῦ ἀνθρώπου ἀπὸ τὴν ἱστορία. Μοιρολατρεία, ἡ πίστη στὸ τυφλὸ πεπρωμένο ἦταν ἡ σχέση τοῦ ἀρχαίου ἀνθρώπου. Ἡ ἐλπίδα τῆς συγνώμης καί τῆς ἀνταπόδοσης μεσ' ἀπὸ τὴν κατανόηση τῆς θυσίας, ἦταν ἡ σχέση τοῦ χριστιανισμοῦ. Ἱστορικά, ἡ ἰδέα τοῦ τυφλοῦ πεπρωμένου, ὅπως καὶ ἡ ἰδέα τῆς ἐξαγνιστικῆς θυσίας καί τῆς σωτηρίας, ἔγινε τρομερὸ ταξικὸ ὄργανο στὰ χέρια τῶν λίγων γιὰ τὴν καταπίεση τοῦ πλῆθους. Ἐγινε ἐμπόδιο γιὰ τὴν ἀνάπτυξη τῆς ἀνθρωπότητας πού μοχθεῖ. Ὅταν ἡ αὐλαία ἐκλείσει, βρεθῆκαμε στήν τρίτη πραγματικότη

τα, στὸν κόσμο μας, στὸν σοβιετικὸ κόσμο τῆς νέας σχέσης τοῦ ἀνθρώπου πρὸς τὴν πορεία τῆς ἱστορίας, τοῦ ὑποκειμένου πρὸς τὸ ἀντικείμενο. Ὁξυμένα μὲ τὴν ἀληθινὴ τέχνη, τὸ ἐσωτερικὸ μας μάτι, τὸ ἐσωτερικὸ μας αὐτί, δὲν μπόρεσαν νά μὴ νιώσουν μὲ τὸ νέο τρόπο, μὲ νέα ὀξυτήτα τὴν διάκριση τοῦ κόσμου μας ἀπὸ τὸν χθεσινὸ κόσμο. Καί μερικοὶ ἀπὸ μᾶς ἄθελα σκέφτηκαν. Γιατὶ ἐμεῖς οἱ σοβιετικοὶ καλλιτέχνες, οἱ ἄνθρωποι τῶν νέων ἠθικῶν κανόνων, τῆς νέας σοσιαλιστικῆς ἐποχῆς, δὲν ξέρομε ἀκόμα, δὲν μπορούμε ἀκόμα ν' ἀντικατοπρίμε στήν τέχνη μὲ τέτοια δύναμη καί βάθος τὸν νέο θαυμάσιο κόσμο μας—τὸν κόσμο τῶν σχέσεων μας μὲ τὴν πορεία τῆς ἱστορίας! Ἡ σχέση αὐτὴ μᾶς εἶναι πιά φανερὴ εἶναι τόσο ὑψηλὴ, εἶναι τόσο φανερὴ, πού μᾶς προκαλεῖ ἡ ἴδια τὴν τέχνη! δὲν ἔχομε τὴ θεὰ ἀνάγκη, ἔχομε βγεῖ ἀπ' τὸν κύκλο τῶν Χριστιανικῶν ιδεῶν τῆς ἐξίλαστῆρας, θυσίας καί τῆς συγνώμης. Σὲ μᾶς βασιλεύει ἡ φωτεινὴ ἰδέα «τῆς ἐπίγνωσης τῆς ἐλευθερίας ἀπὸ τὴν ἀναγκαιότητα» πού ἐλευθερώνει τὸν ἄνθρωπο καί τὸν κάνει κυρίαρχο τῆς μοίρας του. Ὅταν στοχάστηκα τὴ σχέση μας πρὸς τὸ ἱστορικὸ γίνεσθαι, ξεχωριστὰ ἀπ' τίς περασμένες ἐποχές, τὴν ἀρχαία καί τὴν χριστιανικὴ, ἀμέσως μὲ ἄλλα μάτια κοίταξα καί τὰ νεαρὰ σοβιετικὰ μας βιβλία. Τί ἔγινε πραγματικὰ μετὰ τὴν ἐπανάσταση; Ὅλο τὸ κοινωνικὸ μας εἶναι διαποτίστηκε πλούσια ἀπὸ τὴν ἐπιστήμη, τὴ νέα ἐπιστήμη, τὸν μαρξισμό, πού μπόρεσε νά ξεδιαλύνει τοὺς νόμους πού κυβερνοῦνε τὴν πορεία τῆς ἱστορίας. Ἡ ἐπιστήμη αὐτὴ διαλύθηκε μέσα στήν πραγματικότητα μας. Εἶτε μάθαινε τὸν μαρξισμό στὸ βιβλίον εἶτε δὲν τὸν μάθαμε, αὐτὸς διαπότισε τὴ ζωὴ μας καὶ ἡ ἀντανάκλαση τῆς ζωῆς αὐτῆς βρῖσκεται στή λογοτεχνία μας. Μπροστὰ στήν ἐπιστήμη τοῦ μαρξισμοῦ, τὴ νέαν ἐπιστήμη τῆς ἐποχῆς μας ἡ σοβιετικὴ λογοτεχνία ἄπλωσε διάπλατα τίς σελίδες της μ' ὄλο πού οἱ ἴδιοι οἱ συγγραφεῖς, ἴσως νά μὴ τὸ φαντάστηκαν ἢ νά μὴν τὸ κατάλαβαν καθαρὰ. Ἐχομε δεχτεῖ ὅταν σκεφτόμαστε τὸν μαρξισμό στή λογοτεχνία, νά τὸν συνδέουμε ὑποχρεωτικὰ μὲ τὸ ἐγχειρίδια τῆς πολιτικῆς οἰκονομίας. Μ' ἂν ἓνας συγγραφέας ἔμαθε ἀπ' ἔξω καί ξέρεи νά συζητᾷ γιὰ τὴν ἀρχικὴ συσσώρευση κεφαλαίων, γιὰ τὴν ἀποξένωση τῶν ἀποξενωτῶν, γιὰ τίς κρίσεις, γιὰ τὴν παραγωγή καί τὴν κατανάλωση, γιὰ τὸν κύκλο τοῦ κεφαλαίου, γιὰ τὸ ἐμπόρεμα καί τὴν ὑπεραξία, αὐτὸ σημαίνει νᾶναι κανένας μαρξιστῆς, αὐτὸ σημαίνει ὅτι ἔκανε δική του τὴν ἐπιστήμη τοῦ μαρξισμοῦ. Ἀλλὰ οὔτε στήν πραγματικὴ τῆς ἀνοικοδόμησης, οὔτε στήν ἐφαρμογὴ τῆς Τέχνης αὐτὸς ὁ παραγαλισμός δὲ θᾶξζε μιὰ πεντάρα, ἐὰν ὁ οἰκοδόμος καὶ ὁ καλλιτέχνης δὲν γινόνταν κύριος τοῦ πνεύματος τοῦ μαρξισμοῦ. Καί τὸ πνεῦμα τοῦ μαρξισμοῦ βρῖσκεται στή νέα σχέση του πρὸς τὴν ἱστορία. Στὰ σοβιετικὰ βιβλία ζεῖ καὶ ἀνασαίνει ἓνας ξεχωριστὸς ἄνθρωπος. Ὁ ἄνθρωπος αὐτὸς ξέρεи τί καί γιατί τὸ κάνει. Παλεύει μὲ τὰ ἐμπόδια ξέροντας γιατί παλεύει. Σὲ μᾶς ἐμφανίστηκε ἓνα ἰδιαίτερο συμπλήρωμα τῆς λέξης «π ρ ε π ε ι». Ἐκμηδενίστηκε ἡ δύναμη τοῦ τυχαίου στίς ὑποθέσεις τῶν σοβιετικῶν βιβλίων. Ἡ εὐρωπαϊκὴ «ὑπόθεση» βασίζει μέχρι καί τώρα τὸ μεγαλεῖτερό της ἐνδιαφέρον στὸ τυχαῖο στὸ ἀπρόβλεπτο, στὸ ἀνακρίτωμα τῆς μοίρας, στὸ γεγονός ὅτι τὰ παιδικὰ βιβλία ἀρχίζουν ἀπ' τὴ λέξη «αἴφνης». Ἀντίθετα ἐμεῖς στή νεαρὴ σοβιετικὴ λογο-



τεχνία φωτίζουμε τὸ πεδίο τῆς δράσης τῶν ἀνθρώπων σὲ πολλὴ μακρινὴ ἀπόσταση, ὅπως μέσα σ' ἓνα φωτεινὸ κύκλο ἀπὸ μιὰ ψηλὰ κρεμασμένη λάμπα, πού ἀφήνει γιὰ τὸν ἀνθρώπο πολὺ μεγαλεύτερο μέρος γιὰ ἔκλογὴ τῆς γραμμῆς τῆς συμπεριφορᾶς του. Σύγχρονα τὸ ἴδιο γεγονός ἀφήνει πολὺ λιγότερο μέρος γιὰ τὸ ἀπρόοπτο ἢ τὸ τυχαῖο τῆς ἐκλογῆς αὐτῆς· ἀπ' ἐδῶ βγαίνει ἡ ἀντανάκλαση τῆς προβληματικῆς τῆς ἐπιστήμης στὰ βιβλία μας. Ὅσο λίγο καὶ νὰ ὑπάρχει, πάντοτε ὑπάρχει. Στὰ πρώιμα μυθιστορήματα γιὰ τὰ κολχὸς «Τὰ κούτσουρα» «Τὸ ξεχέρσωμα» καὶ τὰ ἄλλα, ὁ ἀναγνώστης θὰ βρεῖ ἐπεισόδια καὶ σελίδες ἀφιερωμένες στὴ σύγχρονή μας ἀγροτοχνικὴ. Τὰ ἐπεισόδια αὐτά—συνεδριάσεις τὸ Κρεμλίνο, συγκεντρώσεις στὴν Τιμιριάζεφσκα—γίνονται ἔτσι, πού ὁ συγγραφέας μαζί με τὸν ἥρωα συμμετέχουν στὸν ἀγώνα γιὰ κάθε τι τὸ προοδευτικὸ στὴν ἐπιστήμη μας, τὸ νέο σ' αὐτήν, ἐνάντια οὐ κείνους πού ἐμποδίζουν τὸ μπάσιμο στὴ νέα ζωὴ. Ἡ ψυχολογία τοῦ σαμποτέρ, ἀρχίζει νὰ ξεκαθαρίζει στὴ λογοτεχνία μας σὰν ψυχολογία ἑνὸς ἀνθρώπου ἀνίκανου νὰ παραδεχτεῖ τὴν ἀναγκαιότητα τῆς ἱστορίας καὶ νὰ ἐλευθερωθεῖ μετὰ τὴν κατανόηση καὶ τὸ χῶνεμά της. Αὐτός, ἐξ αἰτίας τῆς παληᾶς του σχέσης πρὸς τὴν πορεία τῆς ἱστορίας, μετὰ τὴ δύναμη τοῦ αἰσθηματος τῆς σοβιετικῆς μας πραγματικότητας, σὰν καταπίεσης τοῦ ἐγώ του, μισεῖ τὴν νέα τεχνικὴ, τὴν κίνηση πρὸς τὰ ἔμπροσ, πού μᾶς ἰσχυροποιεῖ, καὶ τείνει πρὸς τὴν παληὰ τεχνικὴ, πρὸς τὴν παληὰ ζωὴ. Στὸ μυθιστόρημα τοῦ Λεόφοβ, «Ἡ ἑκατοντάδα», συναντιόμαστε μετὰ τὴν ἀρνηση τῆς ἐπιστήμης καὶ τοῦ πολιτισμοῦ στὸν ἀνθρώπο πού γίνεται σαμποτέρ. Ὁ ἀνθρώπος αὐτὸς θέλει ἐσωτερικότητα, θέλει τὴν τυχαίτητα τῶν στοιχείων, θέτει τὰ πρεσβεῖα τιμῆς τῆς ἰνύσης, πάνω ἀπ' τὸν πολιτισμό, τῆς πίστης πανῶ ἀπ' τὴν ἐπιστήμη ἢ ὅπως λέγει ὁ ἴδιος θέλει «θέσει». Γιαυτὸν ἡ «θέσις» εἶναι «ὁ παρθένος κόσμος» στὸ ἄγριο δάσος, ἡ σκοτεινιά, τὸ ποτάμι πού τρέχει πρὸς τὸ ἄγνωστο, οἱ κοιμισμένοι ἀνθρώποι, οἱ συνήθειες τῶν παπουδῶν μας, δηλαδή, μᾶλλον λόγια, ὅλο ἐκεῖνο τὸ ἔμφοβο σκοτάδι τῆς ζωῆς, ἀπ' τὸ ὁποῖο μ' εὐχαρίστηση ἀπελευθερώνεται κι αὐτὸς ὁ κοιμισμένος ἀνθρώπος ἂν ἔχει μείνει ἀκόμα κανένας τέτοιος πουθενά. Στὸ «Τσιμέντο» καὶ στὴν «Ἐνέργεια» τοῦ Γκλάντκοβ, στὸ μυθιστόρημα τοῦ Κατάμεβ «Χρόνος—Ἐμπρός!» στὰ δυὸ μυθιστορήματα τοῦ Κρίμοβ «Μηχανικὴ» καὶ «Τάνκερ—ντερμπέντ» καὶ σ' ἄλλα βιβλία μας, οἱ ταξικοὶ ἐχθροὶ σκεπάζονται μετὰ μιὰ ταμπέλα ἐπιστήμης γιὰ νὰ ἐμποδίσουν μετὰ μεγαλεύτερη ἄνεση καὶ πιὸ εὐκόλα τὴν πραγματικὴ, τὴν προοδευτικὴ ἐπιστήμη, νὰ στερεώσῃ τὸ μισητὸ γ.αὐτοῦς σοβιετικὸ καθεστῶς.

Μὰ ἡ ἰδέα τῆς νέας ἐποχικῆς σχέσης πρὸς τὸ ἱστορικὸ γίνεσθαι, εἶναι πολὺ πιὸ βαθειὰ ἀπ' ὅ,τι προφάσαμε νὰ τὴ ζωγραφίσουμε στὸ πρῶτο στάδιο τῆς λογοτεχνίας μας. Ἡ ἐπεξεργασία τῆς ἰδέας αὐτῆς, θὰ ἐμβαθύνει ἄπειρα τὸν ψυχολογικὸ κόσμο τοῦ σοβιετικοῦ βιβλίου, γιὰ τὸ οἱ ρήξεις κ' οἱ συγκρούσεις πού προκύπτουν στὸν κόσμο τῆς ἰδέας αὐτῆς, σὲ βάθος καὶ σὲ δύναμη ὄχι μονάχα δὲν ὑστεροῦν ἀλλὰ καὶ ξεπερνοῦν τὶς συγκρούσεις καὶ τὶς ρήξεις τῶν περασμένων αἰώνων. Αὐτοὶ οἱ φανταστικοὶ καὶ προμηθεϊκοὶ ψυχικοὶ κόσμοι, αὐτὰ τὰ αἰσθήματα κ' οἱ πόνοι, θέλουν γιὰ νὰ τὰ σηκώσῃ κανεὶς, ἥρωες τοῦ

Σαίξπηρ. Μόλις, μόλις, ἔχουμε σημειώσῃ μιὰ πρόσβαση σ' αὐτούς, σὲ μερικὰ ἀπ' τὰ μυθιστορήματά μας πού εἶναι ἀφιερωμένα στὴ σύγκρουση τῆς ἀντικειμενικῆς καὶ ὑποκειμενικῆς ἀλήθειας, στὴν κομματικὴ συνείδηση. Ἡ ἀντικειμενικὴ ἀλήθεια μᾶς ἔγινε προσιτὴ, γιὰ τὸ μαρξισμὸς μᾶς ἔδωσε στὰ χέρια τὸ κλειδὸ τῆς κατανόησης τῶν νόμων τῆς κοινωνικῆς ἀνάπτυξης. Ἡ ὑποκειμενικὴ ἀλήθεια βόσκει μέσα μας μ' ὅλα τὰ τεράστια ψυχολογικὰ μαπαράζια, κληρονομικὰ τῶν περασμένων. Ἡ σύγκρουση ἀνάμεσα στὴν ἐπίγνωση πού πάει ὁ κόσμος καὶ τὴν ἀτομικὴ προσωπικὴ αἴσθηση, ἐγγύτητας ἀπ' ἐκεῖ πού ξεκινάει, ἀνάμεσα σ' ἐκεῖνο πού ζεῖ στὴ συνείδηση σὰν ἓνα λογικὸ «θέλω» σκληρὸ, σκηθρωπὸ, ἐντατικὸ, πού βαδίζει στὴ γρομμὴ τῆς μεγαλεύτερης ἀντίστασης καὶ ἐκεῖνο πού ζεῖ στὴν αἴσθησή μας, στὴν ὄρεξη, σὰν ψυχολογικὸ «θὰ ἐπιθυμοῦσα» ἐνστικτώδες, ἐπιπόλαιο, εὐκόλο, πού πηγαίνει πάνω στὴ γραμμὴ τῆς ἐλάχιστης ἀντίστασης—αὐτὴ εἶναι μιὰ ἀπὸ τὶς πολυάριθμες παραλλαγὰς τῶν νέων μεγάλων ἐσωτερικῶν ἀντιθέσεων τῆς διαλεκτικῆς, τῆς τάσης τοῦ νέου ἀνθρώπου, τῶν νέων ἠθικῶν κανόνων, πού βγαίνουν ἀπ' τὴ σχέση μας πρὸς τὴν ἱστορία. Ἡ ἔξοδος ἀπ' αὐτὲς βρῖσκεται στὴν ἐλεύθερη θέληση τοῦ ἀνθρώπου πού κατάχτησε τὴν ἀναγκαιότητα καὶ ἔγινε χάρη στὴν κατανόηση αὐτῆ κυρίαρχός της. Ὁ ἀπελπιστικὸς φανατισμὸς τοῦ «Peau de Chagrin» τοῦ Μπαλζάκ, γι' αὐτὸ τὸ λόγο, μᾶς εἶναι μακρινός, ὄχι λιγότερο ἀπ' τὴν «Ὁρέστεια» τοῦ Αἰσχύλου. Ὁ ἀνθρώπος ὑπερασπίζεται μετὰ τὸ «ὑποκειμενικὸ» του ἀπὸ τὸ ἀντικείμενο, ἀντιλαμβάνεται θαυμάσια στὴν ψυχὴ του, τὴν ἀντικειμενικὴ ψευτιά τῆς ὑποκειμενικῆς του ἀλήθειας· καὶ πόσο μεγάλη εἶναι ἡ ὁμορφιά κ' ἡ δύναμη τῶν μεγάλων σοβιετικῶν ἀνθρώπων πού ξέρει πάντα νὰ βλέπει τὸ ἀντικείμενο πού ὁδηγεῖ καὶ κατευθύνει στὸ δρόμο αὐτό, τοὺς ἄλλους. Ἡ λογοτεχνία μας ἔχει νὰ λύσει αὐτὲς τὶς γενικὲς ἀντιθέσεις μέσα στὶς ζωντανὲς καὶ συγκεκριμένους συνθήκες τοῦ σοβιετικοῦ θέματος. Τοῦ θέματος τῆς ἀνοικοδόμησης τοῦ νέου κόσμου. Κι' ἐδῶ ἡ ἐπιστήμη, ἡ γνῶση τῶν προβλημάτων τῆς ἐπιστήμης, ἡ δυνατότητα νὰ χρησιμοποιήσῃ τὶς πρωτοπόρες ἐπαναστατικὲς ἀνακαλύψεις τῆς ἐπιστήμης, γίνεται μιὰ ἀπαραίτητη βοήθεια γιὰ τὴν τέχνη μας, πού χωρὶς αὐτή, ἡμεῖς οἱ σοβιετικοὶ συγγραφεῖς, πού θέλουμε βαθειὰ καὶ λεπτομερικὰ νὰ μελετήσουμε τὴν πραγματικότητα μας, δὲν μπορούμε νὰ προχωρήσουμε.

M. ΣΑΓΚΙΝΙΑΝ

ΤΟ «ΕΙΚΟΣΙΕΝΑ» έλαμψε κι' έσβυσε σαν άστραπή! «ΑΓΩΝΑ» άνεξαρησίαις και λευτεριάς τ' άποκάλεσε τó "Έθνος, «ΕΠΑΝΑΣΤΑΣΗ» και «ΞΑΝΑΓΕΝΝΗΜΟ» κι' άλήθεια, ήταν όλα τούτα μαζί, ό άνοιξιάτικος αυτός λουλουδισμός που κάλυψε μονομιώς τó χάσμα πέντε—σωστότερα θά λέγαμε είκοσι—αίωνων. Διαβάζοντας κανείς τά έγγραφα του, μένει κατάπληχτος με τόν ύψηλό βαθμό συνείδησης,—έργο μακρόχρονου διαφωτισμού και προετοιμασίας ψυχικής,—και κατόπι με τήν άπότομη βία που ή φιλελεύθερη τούτη όρμη άντισκόβεται, κατακυνηγιέται και στο τέλος προδίδεται από τήν άντίδραση, για να φθάσει τούτη στο συνηθισμένο της τροπάρι: «περί πνευματικής άνωριμότητας γι αυτόδιάθεση και έλευθερία του λαού». "Έτσι, τó έθνικό μας «εικοσιένα», καταντά άκατανόητο έξω άπ' τó στοίβο τής διεθνούς σύγκρουσης τής άπανάστασης με τήν άντεπανάσταση, που τó φωτίζει και του προσδίδει τó δραματικό χαρακτήρα, που έχουν και τά γεγονότα τής τελευταίας δεκαετίας, "Η τεράστια πείρα που κατέχουμε πιά άπ' αυτά, μάς τώχει κάνει έντελώς οικείο και προσιτό, φέρνοντάς το, θαρρείς, όλόκληρο μέσα στη ζωή μας, μ' όλο που ένα και πάνω αιώνα τώρα, ή πολιτική και πνευματική άντίδραση έκαναν τó πάλι να μάς τó άποξενώσουν και τ' άπομακρύνουν' πιά άπ' αυτούς τούς «εούκλειους» χροστούς του «Θεμιστοκλή» και «Περικλέα», Τό «εικοσιένα» ήταν πολύ ζεστό άκόμα, πολύ διδαχτικό, είχε καυστικούς τούς έλέγχους. "Επειτα είναι κι' επικίνδυνο στη ζωή ενός έθνους, να καθοδηγείται από έναν «άγωνα» και μιάν «έπανασταση». "Έδω καταντά «υποπτος» για τήν έλευθεροφροσύνη του κι ό έθνικός μας ύμνος. Δέ μιλουں έτσι άπερίφραστα για σκονί στο σπίτι του κρεμασμένου. Κι' όμως τί διαφωτιστικές άντιστοιχίες που ξεπηδούν άπ' τήν σατανική ίδίως προσπάθεια τής άντίδρασης για άντιστροφή των ήθικων αξιών με τόν ίδιο πάντοτε διαβλικό σκοπό, τó σκότωμα τής πίστης του άγωνιζόμενου λαού, τί σπαρταριστές όμοιότητες με τούς «προσκυνημένους» στην έξουσία και τούς «Κολοκοτρώνιδες» στη φυλακή, σά να λέμε σήμερα τούς «δοσίλογους» έξω και στη φυλακή τούς άγωνιστές τής "Έθνικής "Αντίστασης, ή για να άναφερθούμε στην διεθνή άντίδραση με τήν άπελευθέρωση των «έγκληματιών του ΠΟΛΕΜΟΥ» και τó κλείσιμο στις φυλακές των «έγκληματιών τής ΕΙΡΗΝΗΣ!» "Αλλ' άς μη έπιρραζόμαστε από τήν πάροδική τούτη ήθική κρίση. "Ακριβώς μέσα σ' αυτή και ίσως έξ αίτίας της, ριζώνει πιά βαθιά και γιγαντώνεται τó δέντρο τής ΕΛΕΥΘΕΡΙΑΣ και τής ΕΙΡΗΝΗΣ: «Βρύσες άπλώνει τά κλαδιά τó δέντρο στον άγέρα. Μή καρτερείς έδω πουλί και μήν προσμένεις χλόη. Γιατί τά φύλλα άν είν' πολλά, τó κάθε φύλλο πνεύμα». Είναι τó γραφτό αυτού του τόπου, στη μαύρη καμμένη πέτρα του από τά έρείπια, να βγαίνει τó ρόδο.

Μπρός στην όρμη του σοσιαλιστικού ρεαλισμού, οι θεωρητικοί του δόγματος «ή Τέχνη για τήν Τέχνη», παίρνουν θέσεις φαινομενικά άντικρουόμενες.

Μερικοί, επιδιώκοντας νάποκτήσουν «επαναστατικό» ύφος, στρατολογήουν στην ύπηρεσία τής άφηρημένης ζωγραφικής τó Μάρξ ή τόν "Έγκελς κατά του Λένιν, τó Λένιν κατά του Στάλιν και του Ζντάνοφ, τούς καλύτερους μαρξιστές συγγραφείς κατά του μαρξισμού. Οι άλλοι πάλι, πιά ελικρινείς στις μεθόδους τους γιατί άπευθύνονται σ' ένα διαφορετικό κοινό, άναγνωρίζουν τήν άμεσην άλληλουχία που υπάρχει ανάμεσα στο «χειρόγραφο του 1844» του Μάρξ και τά σημερινά διδάγματα του μαρξισμού—λενινισμού, άλλα βεβαιώνουν άμέσως ότι τούτος δώ δεν είναι σέ θέση να έχει γνώμη για τήν τέχνη και, πολύ περισσότερο, δέ μπορεί να τήν καθοδηγήσει. Γιατί, όπως όλοι μας ξέρουμε, ή τέχνη είναι «άπ' τήν ουσία της» άνεξάρτητη άπ' τήν πολιτική και έξηνη προς τήν εργατική τάξη: «Μάς σκοτίσατε με τούς προλεταρίους σας!» λένε σέ τελευταία άνάλυση οι κ. κ. Bourel, Cogniat, Cassou...

"Η δημοσίευση των κειμένων του Γ. Πλεχάνωφ πάνω στην «Τέχνη και τήν κοινωνική ζωή», τά όποια συνεθεσούσ' οι δύο εξαιρετικές μελέτες του Jean Gréville, που τά τοποθετούν πάλι στο ιστορικό τους πλαίσιο, κλονιστάς τα πιά νοητά, είναι ή καλύτερη άπάντηση που μπορεί να δοθεί στις δύο αυτές «κριτικές». Πραγματικά, τά κείμενα αυτά φανερώνουνε μαζί τή συνέχεια και τήν όρθότητα τής μαρξιστικής μεθόδου στην έφαρμογή της πάνω στα αισθητικά προβλήματα. Για τούτον τó λόγο έχουνε και μιά ξεχωριστή έπικαιρότητα.

"Όπως μάς τó δείχνει ό Jean Gréville, παρ' όλο που, ύστερ' από τó 1903 ό Πλεχάνωφ δουτήχτηκε όλοένα και πιά πολύ στο μενσεβικισμό και στο σοσιαλπατριωτισμό, δέν είχε πάψει να ναι πριν άπ' τήν έποχή αυτή, ένας άπ' τούς πρώτους εισηγητές του μαρξισμού κι ένας άπ' τούς πρωτοπόρους του επαναστατικού κινήματος στη Ρωσία.

Για τούτο ό Λένιν έλεγε για τόν τó 1921: «Δέν είναι δυνατό να γίνει κανείς άληθινός, συνεδητός κομμουνιστής άν δέν μελετήσσει... όλα όσα έγραψε ό Πλεχάνωφ πάνω στη φιλοσοφία, γιατί είναι ό,τι καλύτερο υπάρχει στην διεθνή φιλολογία του Μαρξισμού».

Τόν ίδιο ρόλο του πρωτοπόρου, έπαιξε ό Πλεχάνωφ βάζοντας τά θεμέλια μιās έπιστημονικής αισθητικής, γιατί άν θρσσκουμε βέβαια στί Μάρξ και στον "Έγκελς ένα πλήθος μεγαλοφυείς άπόψεις πάνω στη λογοτεχνία και τήν τέχνη, όμως οι εκθέσεις αυτές είναι σχεδόν πάντα άποσπασματικές επειδή οι συγγραφείς τους δέν είχαν τέν καιρό να έφαρμόσουν συστηματικά πάνω σ' αυτά τά ζητήματα, τή μέθοδο που άνακάλυψαν οι ίδιοι. Τή συστηματική τούτην έφαρμογή, πρώτος ό Πλεχάνωφ τήν έπεχείρησε.

Σίγουρα, δέν άπαντάμε αυτών κανένα δογματικό άπολογοισμό, κι' όμως ή ύλιστική άντίληψη τής τέχνης προκύπτει με πολύ ακριβή τρόπο άπ' τις άπειράριθμες πολεμικές του κατά των αυτών θεωρητικών.

Φιλοσοφικίζει όλες τις ιδεαλιστικές έξηγήσεις τής τέχνης: Τήν έξηγήση τής «Απόλυτης "Ιδέας», τής άτομικής ιδιοφυίας, τής κοινωνικής ψυχολογίας, τής φυλής, τής γεωγραφικής θέσης, των «αίωνώνων ιδιοτήτων τής ανθρώπινης φύσης» κ.τ.ρ., κ.τ.ρ... Κάθε τι που άκόμα σήμερα άποτελεί τήν κυριώτερη ουσία τής έπίσημης διδασκαλίας, είχε διαλυθεί πριν από μισόν αιώνα από τούτον δώ τόν Πλεχάνωφ που τά διέλλα ούτε τόν άναφέρουν!

"Ανασκευάζοντας αυτές τις άπίστες, ό Πλεχάνωφ εροντοφωνάζει ότι ή μόνη εδωσίμη αισθητική είναι εκείνη που στηρίζεται στον ιστορικό ύλισμό!

«"Η λογοτεχνία κι ή τέχνη—μας λέει—είναι ό καθρέφτης τής κοινωνικής ζωής» (σελ. 265), ή αντικειμενική τους βάση έρσκεται, σέ τελευταία άνάλυση, στην κατάσταση των παραγωγικών κών δυναμίσεων και των σχέσεων των παραγωγών.

"Όμως ή έπίδραση αυτή δέν είναι ούτε άμεση, ούτε μηχανική' πραγματοποιείται άνάμεσα από μιά σειρά «έν-



διαμέσων καταστάσεων» που καθορίζονται απ' αυτήν (κοινωνικό και πολιτικό καθεστώς, κοινωνική ψυχολογία, ιδεολογίες) και μέναν άμοιβαίο τρόπο, ή τέχνη επιδρά στην οικονομική και κοινωνική της βάση για ή επιταχύνει ή νά καθυστερήσει την ανάπτυξη της. Όμως ή βάση αυτή, σέ τελευταία άναλύση, δέν παύει νάποτελεί τό άποφασιστικό στοιχείο. Κι έτσι ο Jean Fréville, συνοφίζοντας τό δίδαγμα του Πλεχάνωφ, γράφει: «Ποτέ δέ θά καταλάβουμε τή φιλοσοφία, τή λογοτεχνία, τήν τέχνη ενός ορισμένου λαού, σέ μιάν ορισμένη εποχή, άν δέν εξετάσουμε βαθιά τήν ψυχολογία των τάξεων και τήν πάλη των τάξεων (σελ. 70)

Τή μέθοδο αυτή της ματεριαλιστικής έρμηνείας, δοκιμάζει ο Πλεχάνωφ με μιάν πειστικήν άποτελεσματικότητα σέ πολλές του μελέτες, ιδιαίτερα περιεχτικές, πάνω στην ιστορία της λογοτεχνίας και της τέχνης. "Ας θυμηθούμε λόγου χάρι τι λέει για τή γαλλική ζωγραφική του 18ου αιώνα. (σελ. 181—188).

\* \*

Με τή μελέτη τούτη κι άλλες πολλές, ο Πλεχάνωφ δίνει μιάν πραχτική ή απόδειξη για τήν ορθότητα της μαρξιστικής αντίληψης για τήν τέχνη. Ο κ. Cassou είναι για ή γέλια όταν ρωτάει «ερωτικά» άν ο Ronsard έγραψε «για τήν προλεταριακή τάξη του XVI αιώνα» (sic). Όμως, άν στην εποχή της πάλης των τάξεων, κάθε τέχνη είναι σύγχρονα ένα προϊόν και ένα όργανο αυτής της πάλης, τί πρέπει νά σκεφτούμε για τή θεωρία «της τέχνης για τήν τέχνη»;

Σαυτό τό ερώτημα ο Πλεχάνωφ άπαντάει τοποθετώντας ιστορικά και κοινωνικά τήν ίδια τούτη τή θεωρία: ή τάση προς τό δόγμα «ή τέχνη για τήν τέχνη, — μās λέει, — γεννιέται και στερεώνεται έκει όπου υπάρχει μιάν διαφωνία χωρίς διέξοδο ανάμεσα στους καλλιτέχνες και στον κοινωνικό τους περίγυρο» (σελ. 117). Όμως ή διαφωνία τούτη μπορεί νά πάρει πολύ διαφορετικές σημασίες, ανάλογα με τον κοινωνικό περίγυρο για τον οποίο πρόκειται: γιαυτό τό λόγο τό δόγμα «ή τέχνη για τήν τέχνη» δέν έχει τό ίδιο νόημα στο τέλος του XIX αιώνα και στην αρχή του.

Σέναν Πουσκιν, ή τάση τούτη εκφράζει τήν άρνησή του νάφθει νά στρατολογήθει στην ύπηρεσία της τσα-

ρικής αυτοκρατορίας. Τό ίδιο, στους γάλλους ρωμαντικούς, στους ρεαλιστές σαν τον Flaubert, εκφράζει μιάν έντονη διαμαρτυρία κατά του κοφορμιισμού και κατά της μηδαμινότητας της αστικής κοινωνίας. Ή στιγμή όπου τό επαναστατικό κίνημα του προλεταριάτου βρίσκεται ακόμα σχεδόν στα σπάργανα, υπάρχει ήδη ή διαφωνία ανάμεσα στον άστο καλλιτέχνη και στον άστικό κοινωνικό του περίγυρο, κ' ή αντίρρηση τούτη δίνει στο έργο μιάν ορισμένη αισθητικήν αξία: γιαυτό, σημειώνει ο Πλεχάνωφ, «Η κυρία Bovary» είναι άπειρες φορές καλύτερη από τον «γαμπρό του κ. Poirier», τήν άπολογία αυτή της «καθεστυκίας τάξης».

Όμως, παρ' όλ' αυτά, τό δόγμα «ή τέχνη για τήν τέχνη» εκκλίνει από τότε μέσα του αντιδραστικά σπέρματα, γιατί οι πρόμαχοί του, άκριτως έπειδή ισχυρίζονται ότι είχαν ύφωθεί πάν' από τήν πάλη των τάξεων, «δέν ξεσηκώθηκαν καθόλου κατά των κοινωνικών σχέσεων που στάθηκαν άφορημί νά γεννηθεί κάθε τι «άστικό» και δέν έπαψαν νάναι προσκολλημένοι στην «άστική» νοοτροπία (σελ. 117). Κι αυτά άκριτως άντιδραστικά σπέρματα έδιναν στην τέχνη τους τά αισθητικά της σύνορα: τον άσύστατο χαρακτήρα των ρωμαντικών ήρώων, τον περιορισμένο ρεαλισμό του Flaubert, κ.τ.ρ... "Όσο λοιπόν αναπτύσσεται ή εργατική τάξη, τούτη ή προσκόλλησή στην άστική νοοτροπία γίνεται τό κυρίαρχο στοιχείο. "Όσο περισσότερο δυναμώνει, τό άπελευθερωτικό κίνημα που στρεφόταν κατά της άστικής διάπλωσης της κοινωνίας, τόσο πιο συνειδητός γινόταν ο θεσμός των γάλλων οπαδών της θεωρίας «ή τέχνη για τήν τέχνη» με τήν άστική κοινωνία (σελ. 117). Ήπηρεχε δέδαια ακόμα μιάν διαφωνία, όμως ή αίχμη της από δω και μπρός στρεφόταν κατά του προλεταριάτου, κατά του λαού. Άπ' τον καιρό του Πλεχάνωφ, τό δόγμα «ή τέχνη για τήν τέχνη», είχε γίνει ένα συνειδητό όργανο άπάτης στην ύπηρεσία του καπιταλισμού, ενώ τά έργα των οπαδών του, δουτηγμένα μέσα στο φεαλισμό από φόβο της πραγματικότητας που καταδίκαιε τήν άστική τάξη, άρχιζαν νά χάνουν κάθε αισθητική αξία.

Όταν βλέπουμε σήμερα τους κ.κ. Cogniat, Dorival και Σία, χλευαστές της «παρέφρωσης της πολιτικής στην τέχνη», νάναι μέλη της έλλανόδικης επιτροπής ενός διαγωνισμού για τή

εράβευση της καλύτερης άφίσας που θά διαφημίσει τό σχέδιο Μάρσαλ, δέν άντιλαμβάνομαστε τήν επικαιρότητα της κρίσης του Πλεχάνωφ; «Η τέχνη για τήν τέχνη έχει καταντήσει ή τέχνη για τό χρήμα... Μπορεί νάπορήσει κανείς που ή τέχνη έγινε ένα εμπόρευμα, τή στιγμή όπου τό κάθε τι πουλιέται στον τον κόσμο;» (σελ. 177).

\* \*

"Αν κάθε τέχνη είναι ταξική, άν τό δόγμα «ή τέχνη για τήν τέχνη» είναι κι αυτό μιάν ταξική άπάτη, ποιός θά ναι από δω και μπρός ο ρόλος του κριτικού; Βέβαια ή γνώμη του Πλεχάνωφ σχετικά με τό πρόβλημα τούτο, δέν είναι πάντα πολύ σταθερή, καμμιά φορά φανερώνει τάσεις (ιδιαίτερα μετά τό 1905) στροφής προς τον άντικειμενισμό: στο σύνολό τους όμως, οι δηλώσεις του είναι πολύ καθαρές: ή κριτική της τέχνης, μπλεγμένη και ή ίδια μέσα στην πάλη των τάξεων, είναι έξίσου ένα όργανο αυτής της πάλης. Για τούτο τό έργο της μαρξιστικής κριτικής θά ναι νά προσανατολίσει άποφαστικά τό λογοτεχνικό και καλλιτεχνικό κίνημα προς τήν κατεύθυνση της πιο προοδευτικής τάξης, της τάξης που φέρνει μέσα της τό μέλλον. Δηλαδή προς τήν κατεύθυνση του προλεταριάτου... «Η άληθινά φιλοσοφική κριτική είναι σύγχρονα μιάν κριτική άληθινά άγωνιστική» (σελ. 137).

Αυτό τό χρέος του άγωνιστή, ο Πλεχάνωφ θά τό ξεπληρώσει με δυο τρόπους: άπ' τή μιάν μεριά, πολεμώντας τήν άστική τέχνη που βρίσκεται σέ τέλεια παρακμή, και άπ' τήν άλλη, ύποστηρίζοντας τά πρώτα έμβρυα της καινούργιας προλεταριακής τέχνης καθώς και δοκιμάζοντας νά προσδιορίσει εκείνο που θά γίνει άργότερα ο σοσιαλιστικός ρεαλισμός.

Άνάμεσα στους άστούς συγγραφείς της εποχής του Πλεχάνωφ, μερικοί γίνονται άνοιχτά οι ύμνητές του καπιταλισμού, ο Πλεχάνωφ έσκεπάζει αλύπτητα τά έργα τους, δείχνοντας πως ή ύποστήριξη της παρακμασμένης τάξης γίνεται αίτία νά χάσουν ένα μεγάλο μέρος άπ' τήν αισθητική τους αξία ή κριτική του για τον Κνοτ Χάμσον, που τήν καλλιτεχνική του συνεργασία με τό φασισμό φαίνεται σχεδόν νά τήν προμαντεύει, είναι περίφημη άπ' αυτή τήν άποψη.

Οι άλλοι, άποφεύγουν τήν πραγματικότητα που καταδικάζει άμετάκλη-

τα τήν τάξη τους και βρίσκουν καταφύγιο στον ύποκειμενισμό και στο φεαλισμό. Στη μελέτη του για τή σύγχρονη ζωγραφική, ο Πλεχάνωφ κάνει μιάν άναδρομή στο παρελθόν, γυρίζει πίσω στον έμπρεσιονισμό, σταυροδρόμι στην ιστορία της άστικής τέχνης. «Όρισμένοι γάλλοι κριτικοί σύγκριναν τον έμπρεσιονισμό με τό ρεαλισμό στη λογοτεχνία, κ' ή σύγκριση αυτή στέκεται άρκετά. Όμως, άν οι έμπρεσιονιστές ύπηρεξαν ρεαλιστές, πρέπει ν' αναγνωρίσουμε ότι ο ρεαλισμός τους ήταν άπ' τους πιο επιπόλαιους «δέν ξεπερνούσε τήν επιφάνεια των φαινομένων». Όταν λοιπόν ο ρεαλισμός πήρε μιάν μεγάλη θέση στη σύγχρονη τέχνη... για τους ζωγράφους που είχαν διαμορφωθεί κάτω από τήν επίδραση του, δέν ύπηρεξαν παρά μονάχα δυο λύσεις: ή έπρεπε ν' άρκεστούν στην «επιφάνεια των φαινομένων», έπινοώντας όλο και πιο εκπληκτικούς και πιο ψεύτικους τρόπους φωτισμού ή έπρεπε ν' αναγνωρίσουν ότι τό κύριο πρόσωπο στους πίνακες δέν είναι τό φως, αλλά ο άνθρωπος μόλη τήν ποιησία των συναισθημάτων του.» (σελ. 137).

Ο πρώτος δρόμος μās φέρνει προς τον άστικό φεαλισμό που άπ' τήν έπαφή της μαζί του, ή τέχνη φτάνει νά χάσει κάθε περιεχόμενο. Τό ύπέρτατο άποτέλεσμα της τάσης αυτής φαίνεται ότι είναι για τον Πλεχάνωφ ο κυβισμός, τό αντίστοιχο στη ζωγραφική, με τον ύποκειμενικό ιδεαλισμό. "Άραγε τί θάλεγε σήμερα για τήν «άφηρημένη» ζωγραφική μας;

Ο δεύτερος όμως δρόμος θά μās φέρνει προς τό σοσιαλιστικό ρεαλισμό που ο Πλεχάνωφ φαίνεται νά τον προμαντεύει και που μās δίνει τον όρισμό του άρκετά συγκεκριμένα: «Είναι ο δρόμος που άκολουθεί ή ίδια ή πραγματικότητα, που ύμνεί: τό περιεχόμενό της με τις δικές της δυνάμεις για νά προχωρήσει πέρ' απ' τά σύνορα, νά ξεπεράσει τον ίδιο της έαυτό και νά δάλει τά θεμέλια της μελλοντικής πραγματικότητας» (σελ. 265): αυτό δέν αναγγέλλει κιόλας τό Ζινάνωφ;

Για τούτο ο Πλεχάνωφ ύποστηρίζει μδες του τις δυνάμεις τους πρώτους προλεταριους συγγραφείς κι' ιδιαίτερα τό Γκόρκι, για τούτο κιόλας, όταν άπευθύνεται στους έργατες, τους παρουσιάζει τις γεμάτες μεγαλείο καλλιτεχνικές προοπτικές της τάξης τους: «Πρέπει νάχετε τήν ποιήσή σας, τά τραγούδια

σας, τὰ ποιήματά σας. Πρέπει νὰ ψάξετε μέσα σ' αὐτὰ τὴν ἐκφρασὴ τοῦπόνου σας, τῆς ἐλπίδας σας, τῆς φιλοδοξίας σας... δὲ θὰ ἐκφράζουν μονάχα τὸν πόνο, οὔτε μονάχα τὴν ἀπελπισία. Ὅταν νιώσετε τί εἶναι ὁ ἐργάτης, τότε θὰ νιώσετε τί μπορεί καὶ τί πρέπει νὰ γίνει. Μαζὶ μὲ τὴ δυσαρέσκεια γιὰ τὸ παρόν, θὰ θεριέψαι μέσα σας ἡ πίστη στὸ ἀπέραντο μέλλον π' ἀνοίγεται σήμερα μπρὸς στήν ἐργατικὴ τάξη κάθε χώρας. Καὶ ἡ πίστη τούτη θάχει τὴν ἀντανάκλασή της μέσα στήν ποίησή σας. Θὰ κάνει τὰ τραγοῦδιά σας λαμπερά, γεμάτα δύναμη, ὁλόθια μὲ τὴν νικητήρια κραυγὴ τῆς παγκόσμιας λευτεριάς, τῆς ἀληθινῆς ἰσότητος καὶ τῆς ἀνυπόκριτης ἀδερφότητος» (σελ. 243).

\* \*

Σίγουρα, δὲν πρόκειται ν' ἀρνηθοῦμε ὅτι ἡ θεωρία τοῦ Πλεχάνωφ δὲν εἶναι περιορισμένη. Ἐνας ἀπ' τοὺς περιορισμοὺς της εἶναι συνειδητὸς καὶ δικαιολογημένος. «Τὸ πρωταρχικὸ καθήκον τοῦ κριτικοῦ—λέει—ἐγκρίνεται στὸ νὰ ἐξηγήσῃ τὴν ἰδέα ἐνός ἔργου ἀπὸ τῆ γλώσσα τῆς τέχνης στὴ γλώσσα τῆς κοινωνιολογίας (σελ. 237) Ὁμως, «ἡ ἀνάλυση τῆς ἰδέας ἐνός ἔργου τέχνης, πρέπει νὰ συνοδεύεται ἀπὸ τὴν ἐκτίμησιν τῶν καλλιτεχνικῶν του ἀξιών», «ἡ κοινωνιολογία δὲν πρέπει νὰ κλείσῃ τὴν πόρτα στήν αἰσθητικὴ ἀντίθετα πρὸς τὴν ἀνοίξει διάπλατα μπροστά της» (σελ. 233)

## ΤΡΕΙΣ ΝΕΚΡΟΙ

### ANTPE ZINT

Ὁ Ὀντρέ Ζιντ, ὁ γόνος τῶν γαλλικῶν γραμμάτων, πέθανε τὸν περασμένο μῆνα σ' ἡλικία 82 ἐτῶν. Πενήντα χρόνια κί' ἄπάνω, Ἰλαμπε στὸ λογοτεχνικὸ στερέωμα, δάξα καὶ σκάνταλο, ὅπως τὸ ἤθελε, τοῦ δυτικοῦ πνευματικοῦ κόσμου. Ἀφήνει πίσω του ἓνα ἔργο σημαντικό, ὅπου ἡ ἀστική νεότης θὰ βρῆται πάντα πολύτιμα διδάγματα αἰσθητικὰ κι ἠθικὰ. Μ' ἓνα ἀντιφατικὸ προσδιορισμὸ θὰ μπορούσε νὰ χαρακτηριστεῖ ὅταν ὁ ἠθικολόγος τῆς ἀνηθικότητας. Ἦταν ὁ κήρυκας τῆς πνευματικῆς κ' ἠθικῆς ἀστάθειας.

Ἄν ὁ Πλεχάνωφ ἀρκέστηκε στὴν «πρώτη πράξη τῆς ὑλιστικῆς κριτικῆς» τοῦλάχιστο τὸ ξέρει καὶ τὸ λέει.

Ἐνας δεῦτερος περιορισμὸς, ἀσυμφωνητός μὰ ποῦ θὰ μπορούσε γὰ τὸν εἶχε ἀποφύγει ὁ Πλεχάνωφ, ὀφείλεται στὴ στενοκεφαλιά ὀρισμένων του κρισεων, μιὰ στενοκεφαλιά ποῦ κί' αὐτὴ ὀφείλεται στὴς πολιτικῆς του πλάνες ἂν ὑποτιμάει τὴν ἰκανότητα καὶ τὴν ἀξία τοῦ Τολστοῦ, μήπως αὐτὸ δὲν τὸ χρωστᾷ, ὅπως μᾶς τὸ δείχνει ὁ Jean Freville στὴς μενσεβικιστικῆς του ἀντιλήψεις ποῦ τὸν ἔκαναν νὰ παραγνωρίσει τὸν ἐπαναστατικὸ ρόλο τῶν χωρικῶν;

Ἐνας τρίτος περιορισμὸς, ἀναπόφευκτος ὅμως, ὀφείλεται στήν ἴδια τὴν ἱστορικὴ κατάσταση: μετὰ τὸν Πλεχάνωφ ἔγινε ἡ ὀκτωβριανὴ ἐπανάσταση, ἀναπτύχθηκε ἡ σοβιετικὴ λογοτεχνία, ὁ σοσιαλιστικὸς ρεαλισμὸς στὴ Γαλλία, γράφτηκαν οἱ ἐργασίες τοῦ Στάλιν, τοῦ Ζντάνωφ, τοῦ Maurice Thorez τοῦ Laurent Casanova. Ἦ τέχνη τῆς ἐργατικῆς τάξης καὶ ἡ κριτικὴ της, ἔκαναν γιγαντιαίους προόδους. Ὅμως, παρ' ὅλα τούτα ὅπως λέει ὁ Jean Freville «οἱ μελλοντικῆς γενιῆς ἀναγνωρίζουν ἐστὸν Πλεχάνωφ τὴ διπλὴ τιμὴ τῶν μεγάλων πρωτοπόρων ποῦ ξεχρῶνουν ἐν ἀκαλλιέργητο χωράφι καὶ θίνουν τὴν παρὸρμησιν νὰ φτάνουν ὅλο καὶ πὺ μακριὰ τὰ σύνορα τῆς γνώσης».

Alex Matheron

Ἡ οὐσία τῆς διδασκαλίας του μπορεί νὰ συνοψιστεῖ ἔτσι: «Νὰ εἴστε εὐκαίρι, νὰ εἴστε διαθέσιμοι. Δοθῆτε σ' ὅλες τὶς ἐπιδράσεις, πλουτήστε τὴν πείρα σας, δοκιμάστε τὸ κάθετι χωρὶς νὰ δένετε μετὰ τίποτε. Καμιά πίστη καὶ καμιά ὀριστικὴ ἀποδοχὴ ἂς μὴ σκλαβώσῃ τὴν ψυχὴ σας. Ἀφήστε τὸ πνεῦμα σας ἐλεύθερο, νὰ γονιμοποιηθεῖ ἀπὸ τὴ γύρη ὄλων τῶν ἀνέμων». Ὅλα τὰ βλεπε σὰ μιὰν ἀφορμὴ γιὰ πνευματικὸς πειραματισμοὺς, ὅλα τὰ κρίνει σύμφωνα μὲ τὴν ἀξία ποῦ μπορούν νὰ χροῦν γιὰ τὸ ἄτομο ποῦ εἶναι γι' αὐτὸν τὸ κέντρο τῆς ζωῆς.

«Νὰ εἴστε ἀστατοί, γιὰ νὰ εἴστε

εὐπλαστοί» εἶναι ἡ μεγάλη παιδαγωγικὴ μέθοδος τοῦ Ζιντ κί' ὁ κανὼνας του τῆς ζωῆς. Πιὸ ἀπλοϊκὸς ὁ δίκος μας σατυρικός, θέλοντας νὰ δείξει πὼς ἡ ἠθικὴ σταθερότητα δὲν ἦταν ἡ ἀδυναμία τοῦ πολιτικοῦ ἥρωα τῆς ἐποχῆς, τὸν ἐβάζε νὰ λέει: «ἀρχὴ μου εἶναι νὰ μὴν ἔχω καμιάν ἀρχή». Ὁ Ζιντ, θὰ μπορούσε στὸ τέλος τῆς ζωῆς του ν' ἀναφωνήσει σάν τὴν εὐτυχημένη ἐκείνη γριά κοκότα: «σ' εὐχαριστῶ, θέμου, ποῦ μοὺ ἐδωσες μιὰ καρδιά τόσο ἄσκατη, ὅλες τὶς χαρὲς κί' ὅλο τὸν πλοῦτο τῆς ζωῆς μου σ' αὐτὸ τὰ χρωστῶ».

Ὁ Ζιντ ἦταν ἀπ' τὰ ναρκισσευόμενα καὶ φιλάρεσκα ἐκείνα πνεύματα, ποῦ βλέπουν τὴ ζωὴ σάν ἓνα ὄλικὸ γιὰ τὴν πνευματικὴ τους ἀσκηση, σάν τροφὴ γιὰ νὰ πλουτίσουν τὸν ἐσωτερικὸ τους κόσμο, ἀφορμὴ γιὰ ἐνδοσκόπησιν, γιὰ αὐτοθεώρησιν, κί' αὐτοκαλλιέργεια ἢ προσωπικότητα τους καὶ τὸ ἄτομό τους εἶναι ἡ ἀνάταξη ἀξία, εἶναι τὸ μεγάλο τους καλλιτέχνημα, ποῦ τὸ δουλεύουν καὶ τὸ ξαναδουλεύουν ὄλη τους τὴ ζωὴ.

Γεννημένος μέσα σὲ μιὰ μεγαλοαστικὴ οἰκογένεια, εἶχε πάντα οικονομικὴ ἄνεση, καὶ μπόρεσε νὰ ἱκανοποιήσει ὄλες του τὶς περιέργειες κί' ὄλα του τὰ γούστα. Τὰ πορίσματα ἀπὸ τὶς πνευματικῆς κ' ἠθικῆς του περιπλανήσεις δὲν τὰ φύλαε γιὰ τὸν ἑαυτό του, ἀντίθετα ἔκανε ἐπίδειξη ποῦ θὰ σαγηνεῖ πάντα τὸν ἀστικό κόσμο. Πολλά ἀπὸ τὰ ἔργα καὶ τὶς ἐξομολογήσεις του, θὰ μπορούσε νὰ χαρακτηριστοῦν σάν ἓνας περὶτεχνος ἐπιμισιονισμὸς, ἂν καὶ πολλές φορές ὄχι καὶ τόσο περίτεχνος. Ἄλλα ὄλοι θαυμάζουν αὐτὴ του τὴν εὐλικρίνεια, αὐτὴ του τὴν ἐσωτερικὴ ἐντιμότητα, ὅπως τὴ λέει. Κί' ἔν αὐτὴ τὴν εὐλικρίνεια καὶ τὴν ἐναμότητα κάποιος ἀνίδεος τὴν ὀνομάσει κυνισμό, θᾶναι ὀπωσδήποτε ἓνας κυνισμὸς ὄχι συνηθισμένος, ὄλλα πάντα πρωτότυπος, ποῦ σπουδαιολογεί κ' ἠθικολογεί, ἄπάνω σὲ κάποιες διαστροφῆς ἀνομιολόγητες, μὲ σοβαρότητα ποῦ μπορεί νὰ ἐπιβάλλει τὸ σεβασμὸ στὸν κάθε ἄμυθη κί' ἀγροικο.

Μιὰ χρυσὴ νεότης συνόδευε πάντα μὲ τὸ θαυμασμὸ της τὸ δάσκαλο. Διαβάζοντας τὸ ἔργο του

ἐνωθε τὸν ἑαυτοῦ ἄπελευθερωμένο ἀπὸ μερικὰ συμβατικά δεσμὰ τῆς τρέχουσας ἠθικῆς κί' ἰδιαίτερα ἀπὸ τὰ σεξουαλικὰ ταμποῦ, ποῦ κάποτε ἐνοχολοῦσαν τὴν τάξη τους. Ὁ Ζιντ τὴ βοήθησε στήν ἐλεύθερη αἰσθητικὴ καὶ πνευματικὴ τὴν ἀνάπτυξη. Ἔχοντας αὐτὸν ὄδηγο τῆς μπορεί νὰ ἐξερευνησε καὶ νὰ δοκιμάσει τὸ κάθετι.

Ὁ Ζιντ ἀνοίξε μπροστά στοὺς νέους ἓναν κόσμο μαγικό, καὶ τοὺς χάρισε τὴν πιὸ θαυμαστὴ καὶ τὴν πιὸ βολικὴ ἐλευθερία. Ἰκανοποιώντας τὶς ξεχωριστὰ ἐπαναστατικῆς ὀρμῆς τους, δὲν τοὺς ἀποξενώνει κί' ἀπὸ τὴν τάξη τους καὶ δὲν τοὺς κάνει ἐχθροὺς της. Γιὰ τὸ τελικὸ συμπέρασμα τοῦ δασκάλου εἶναι, πὼς μάταια θάψαχνε κανεὶς νὰ βρεῖ τὸ καλύτερο ἔξω ἀπὸ τὴν ἀστική τάξη, ὅπου ὁ καθένας μπορεί ν' ἀκολουθήσει ἐλεύθερα τὰ γούστα του.

Ἦταν ὁ μάγος κί' ὁ σαγηνευτής. Κ' ἦταν ὁ ἀναγνωρισμένος, ὁ μεγάλος παιδεραστής, ποῦ εἶχε ἀνακαλύψει στὴν ὀμοφυλοφιλία ἓνα δρόμο γιὰ ἀνώτερες αἰσθητικῆς καὶ πνευματικῆς ἐξερευνήσεις. Ἄλλα γιὰ ὄλα αὐτὰ ποῦ ἔχει δοθεῖ πιά «σφῆση καὶ χάρη». Ἡ παγανιστικὴ ἀνοχὴ εἶναι πολὺ τῆς μόδας σήμερα μέσα στὸ δυτικὸ χριστιανικὸ κόσμο. Τέτοιες διαστροφῆς εἶναι συνηθισμένο φαινόμενο, καὶ καλλιεργοῦνται ἀρκετὰ, ὄχι μόνο μέσα στοὺς καλλιτεχνικούς καὶ λογοτεχνικούς κύκλους, μὰ κ' ἔξω ἀπ' αὐτοὺς. Ὁ Ζιντ στὰ τελευταῖα μπορεί νὰ εἶχε τὰ ἐλαττώματά του, κάπου κάπου ἔκανε τὸν ἐπαναστάτη ὄλλα ἦταν ἓνας χαριτωμένος κ' ἰδιότυπος ἐπαναστάτης, ποῦ δὲν ἔμοιαζε καθόλου μ' αὐτοὺς τοὺς ἀγοραίους παραπονοιοὺς τελευταίου τύπου. Ἐνα φεγγάρι ἀπὸ παρελθόν, εἶχε προσχωρήσει στὸν κομμουνισμό, μὰ συνήθε γρήγορα. Ἀπὸ πολλὰ χρόνια τώρα, ἐπηρεασμένος ἀπὸ τὸ φασισμό, εἶχε ἀρχίσει νὰ ἐρωτοτροπεῖ μὲ τὴν δικτατορία. Βολεύτηκε πολὺ καλὰ μὲ τὴ δικτατορία τοῦ Πεταῖν κί' ὄκομα καὶ μὲ τὴ γερμανικὴ κατοχὴ. Κάπου στὸ ἡμερολόγιό του (5 Σεπτέμ. 1940) γράφει: «νὰ συνεργαστεῖ κανεὶς μὲ τὸ χρευσινὸ ἔχθρὸ δὲν εἶναι δειλία, εἰχθεσινὸ φῶρος δὲν εἶναι ἀνάστασις τοὺς φόβους του γιὰ τὴν κοινωνικὴ ἀναταραχὴ ποῦ μπορούσε ν' ἀκο-



λουθήσει ύστερα από τους πολέμους λέει: «μόνο μιά δικτατορία πολύ αποφασιστική θά μπορέσει να μάς σώσει από την άποσύνθεση». (7 Φεβρ. και 13 Ιουλίου 1940).

Σάν τεχνίτης του λόγου ό Ζιντ έχει διδαχτεί πολλά από την κλασική ελληνολατινική γραμματεία κ' οι θαυμαστές του τόν θεωρούν σάν ένα συνεχιστή της. Θά μείνει χωρίς άλλο στη γραμματολογία σάν ένα πνεύμα της παρακμής. Είναι ένα ντελικάτο ένθος της άποσύνθεσης. Βγάζει ένα άσυνήθιστο κ' ύποπτο άρωμα, όπως τά λουλούδια που είναι σκορπισμένα στα στήθια των νεκρών. Δημοσιεύουμε έδώ ένα κομμάτι από τό έργο του «Feuillets d'Autopsie» που πήρε τό βραβείο Νόμπελ.

«Άλλ' αυτό που με κρατούσε στην Άκουσάντα, περισσότερο κ' από την όμορφιά του τόπου κ' από τό μοσκοβόλημα του τρυγητού, ήταν τ' άγόρι, που τό ελχα έρωτευθεί. Τό συναντούσα μόνο στα λουτρά. Ολόγυρα στη λίμνη είχαν σκαλιστεί στο βράχο καθίσματα στη σειρά, κ' έτσι μπορούσε κανείς να κάθεται κρατώντας τό κεφάλι έξω από τό νερό. Αυτό τό ζετούλικό νερό είχ' ένα χρώμα άκαθόριστο, άχνογάλαζο και γαλατερό (τέτοιο χρώμα θάχε τό γάλα των σειρήνων φανταζόμενοι) όλοτελα θαμπό. τά σώματα χάνονταν μέσα σ' αυτό κ' έτσι μπορούσε κανείς να κολυμπάει χωρίς μπανιερό.

Όσο χωρίς κ' άν έρχόμουν τό πρωί στην πισίνα, ό Μπερναρδίνο ήταν φτασμένος πριν από μένα. Από την πρώτη μέρα τράβηξε την προσοχή μου, ήταν τό μόνο άγόρι μέσα στους λουόμενους. Θά ήταν δεκατεσσάρων χρονών, ίσως δεκαπέντε. Τά σκοτεινά μαλλιά του, μακριά λίγο, μοσοκέπαζαν τό πλακοτό κάπως πρόσωπό του. ανάμεσα από τις άταχτες μπούκλες του, που τό νερό τις έφερνε μπροστά, τά μάτια του λάμπανε τό παραμικρό χαμόγελο εσοκέπαζε ξαφνικά όλα του τά δόντια. Θάλεγε ένας τρίτωνας, που ξέφυγε από τη γλυκιά συντροφιά της Άμφιτρίτης και που τό νερό ήταν τό στοιχείο του...

...Άπό την πρώτη μέρα τόν πλησίασα και θαύμαζα τόν έαυτό μου

για τά δσα βρήκα να του πώ με τά λίγα Ιταλικά που ήξερα. Άλλά ήμουν κακός κολυπητής. κ' όταν πλέαμε μαζί, γρήγορα λαχάνιαζα και δέν μπορούσα να τόν άκολουθήσω. Όταν μ' άφηνε να τόν φτάσω κ' έπλωνα να τόν πιάσω μου ξέφευγε μ' ένα ξάστερο γέλιο, έκανε ξαφνικά βουτιά και τόν έβλεπα να ξαναβγαίνει πολύ μακριά...

...Έπειτα με ρωτούσε κείνος: Τι ήρθα να κάμω έδώ πέρα, τώρα στο τέλος της εποχής, που δε συναντούσε κανείς άνθρωπο; Και τά μπερδεύα προσπαθώντας να του πώ, πώς μουφτανε ή συντροφιά του και πώς μου άρεζε πιο πολύ από τη συντροφιά του μεγάλου κόσμου. Πόσον καιρό ήμενα κοντά του; Τότες ένιωθα τό βλέμμα μου να γεμίζει τρυφερότητα και του έλεγα, πώς όταν ήμουν μαζί του δέν είχα διάθεση να φύγω.

Θάθελα να τόν ιδώ την ώρα που έφεβγε από την πισίνα. αλλά στα χαμένα παρατραβούσα τό κολύμπι μου, στα χαμένα τόν παραφύλαγα στην έξοδο. Δέν μπορούσα να καταλάβω πώς κατάφερνε να μου ξεφεύγει κ' έβαζα κάποιο πείσμα στο έρωτικό αυτό κυνήγι. Τ' άπόγεμα χρειαζόταν όλο τό θέλητηρό τόν περιπάτων μου για να φύγει ό νοός μου λιγάκι από τη σκέψη του. Άλλά όταν το βράδυ έπιχειρούσα να ξαναγυρίσω στο Μίλτονα, συλλογιζόμουν, πώς θάταν καλύτερα να χα πάρει μαζί μου τό Βιργίλιο.

Όστόσο ό Μπερναρδίνο δέν έδειχνε να συγκινιέται από την έπιμονή μου, μ' όλο που έβλεπε, πώς δε μιλούσα σε κανέναν άλλον έξω απ' αυτόν. Είχαν περάσει κιάλας δώδεκα μέρες και συλλογιζόμουν με μελαγχολία, μ' άγωνία, όλα αυτά που σε λίγο θά με καλούσαν να γυρίσω πίσω στη Γαλλία...

...Ήταν ή δέκατη τρίτη μέρα της εκεί διαμονής μου (πάντα τό 13 μου βγαίνει σε καλό) όταν, καθώς έφτασα στο μισοσκότεινο βάθος της σπηλιάς, ό Μπερναρδίνο ήρθε και μ' άντάμωσε χωρίς να τόν καλέσω. Κάθισα στο πέτρινο πεζούλι, σχεδόν κάτω από τόν καταράχτη. Όπου να ό Μπερναρδίνο στα γόνατά μου, μ' άγκαλιάζει με τά χαριτωμένα μπράτσα του, άκουμπάει τό πηγούνι του στον ώμο μου, κρύβει τά μάτια του

μέσα στο λαιμό μου και σφίγγει τό μέτωπό του στο μάγουλό μου. Πόσο άλαφρό ήταν τό σωματάκι του!

Στην άρχή δέν ανησύχησα, νομίζοντας πώς την άλαφράδα του τη χρωστούσε στον άρχαίο νόμο του Άρχιμήδη. Τά χέρια μου χάιδευαν άργά τό κορμί του. και άχ! ξαφνικά ή καρδιά μου κόπηκε, όταν τό χάδι μου κατεβαίνοντας άνακάλυψε, πώς τό άριστέρό του πόδι σταματούσε εκεί στη ρίζα στο μερί του. Τό ντελικάτο μέλος, που τό χέρι μου πήγαινε να τό χαϊδέψει, δέν ήταν παρά ένα άκρωτηριασμένο άπομεινάρη...

Νομίζουμε πώς τό άπόσπασμα αυτό είναι αρκετά χαρακτηριστικό δείγμα για την τέχνη και τις ήθικο-αισθητικές κλίσεις του συγγραφέα. Πρέπει να όμολογηθεί πώς στάθηκε πολύ τυχερός που πέθανε σε βαθιά γεράματα, ήσυχά στο κρεβάτι του. Γιατί, για κάτι παρόμοιες ήθικο-αισθητικές κλίσεις, ό δυστυχημένος εκείνος κ' Ίδια γοητευτικός Ουάιλντ δικάστηκε και καταδικάστηκε σε δύο χρόνια καταναγκαστικά έργα κ' ύστερα από λίγο πέθανε, συντριμμένος κ' έρημος, σ' ένα φτωχό ξενοδοχείο του Παρισιού. Και τί να πει κανείς για έναν άλλο γό-

#### ΞΕΝΟΠΟΥΛΟΣ. — ΔΡΟΣΙΝΗΣ

Σε βαθιά γεράματα πέθαναν τελευταία ό Ξενοπούλος και ό Δροσίνης. Ήταν κ' οι δύο τους από τη γενιά εκείνη, που στα τέλη του περασμένου αιώνα ένιωσε την άνάγκη μιάς μεγαλύτερης προσαρμογής στη σύγχρονη πραγματικότητα και στα προβλήματα της, έδωσε στην πνευματική κίνηση του τόπου νέους προσανατολισμούς κ' άνοιξε τούς δρόμους για τη σημερινή άστική λογοτεχνία.

Στό άναγεννητικό κίνημα του δημοτικισμού, δέν ήμπορεί να πει κανείς πώς ό Ξενοπούλος κ' ό Δροσίνης έπαιξαν κάποιο ένεργητικό ρόλο. Δέν παρουσιάζουν τη μαχητική δράση των άλλων δημοτικιστών και παρακολουθούν άποταβημένοι κ' από μακριά τούς μεγάλους και πολυθόρυβους άγώνες που παρασέρνουν όλους τούς άλλους. Ο Ξενοπούλος μάλιστα, πολύ άργά προσχώρησε στη δημοτική γλώσσα, όταν πιά αυτή εί-

ητα, τό μεγάλο παιδαγωγό Βίνκεν, ξεχασμένο όλοτελα σήμερα. Όστόσο έδώ και τριάντα χρόνια τ' όνομά του τό τιμούσαν οι παιδαγωγικοί κύκλοι όλης της Εύρώπης. Έγραφε την πιο άρμονική γερμανική γλώσσα, μόνο ό Γκριμπάρτσερ, ό Γκαίτε ό Νίτσε και δύο τρεις άλλοι μπορούσαν να του παραβούν σ' αυτό. Η παιδαγωγική άρχή του ήταν, πώς ανάμεσα στο μαθητή και τό δάσκαλο πρέπει ν' αναπτύσσεται ένας πνευματικός έρωτας, έτσι που με τό μέσο μιάς ειδικής ήθικής κ' αισθητικής μέθης ή διδασκαλία να φτάνει τις μεγαλύτερες επιδόσεις. Κάτι που μοιάζει με τις αντίληψεις του Ζιντ, αλλά πιο καθορισμένο. Δίδασκε δηλαδή τά θεία παιδικά του Πλάτωνα, γιατί κυρίως από τόν Πλάτωνα κ' από τόν άρχαίο κόσμο είχε έμπνευστεί τις παιδαγωγικές άρχές του. Όπου, ξαφνικά, μιά μέρα του συνέβηκε τό μοιραίο άτύχημα. Δικάστηκε και καταδικάστηκε κ' αυτός δύο χρόνια φυλακή, κ' από τότε δέν ξανακούστηκε.

Άλλά τότε ήταν άλλοι, κάπως ανεξέλιχτοι απ' αυτή την άποψη και καθυστερημένοι καιροί. Σήμερα δέν είναι οι ήθικές, αλλά οι κοινωνικές έκτροπές που βαραίνουν στη ζυγαριά

γε νικήσει κ' είχε έπιβληθεί όριστικά στη λογοτεχνία. Κι' οι δύο τους είναι φιλήσυχες ιδιοσυγκρασίες, που προσαρμόζονται προσεχτικά στον κοινωνικό κομπορμισμό της εποχής τους. Δέν έχουν τό κουράγιο ν' άνακαταβούν δραστηριότερα σε μιά ριζοσπαστική κίνηση, όπως ήταν ό δημοτικισμός, που έρχόταν ν' άναποδογυρίσει πολλά από τά παραδεγμένα, που είχε γίνει δημόσιο σκάνδαλο κ' είχε ξεσηκώσει την κατακραυγή της έπίσημης Έλλάδας. Θά τούς ήταν άνυπόφορο να έκτεθούν στην άποδοκιμασία και ν' άποκηρυχθούν από τό φρόνιμο κ' άγοκίνητο εκείνο μέρος της κοινωνίας, που κολημένο στα παραδομένα, στυγμάτιζε τούς νεωτεριστές αυτούς με τό διαπομπευτικό όνομα «του μαλλιαρού». Έζησαν μέσα στην παλιά ειρηνική άτμόσφαιρα, στον ήσυχο ρυθμό της πριν από τούς πολέμους άστικής οικόγενείας, μιά ζωή ταχτοποιημένη, χωρίς κλονισμούς κ' άτόματα ξεπε-

τάγματα. Σύμφωνα με τη ζωή τους αυτή συνταιριάζεται και το πνεύμα τους κι' η τέχνη τους.

Ο Δροσίνης πέθανε σ' ηλικία 93 ετών και σχετικά με τα χρόνια που έζησε το έργο που άφισε είναι μάλλον λιγοστό. Είναι ένας σιγανομίλητος και σχεδόν τρυφερός ποιητής, με μιὰ αισθηματικότητα που τ'η χρωματίζει πολλές φορές κάποια αρχαϊκή περιπάθεια. Ήταν μιὰ εποχή, στις αρχές του αιώνα, που λέγαν, «Πολέμης, Δροσίνης, Παλαμάς, οι τρεις κορυφαίοι της σύγχρονης ποίησης». Κι' όσο για τὸν Πολέμη, ὁ χρόνος πρὶν ἀπὸ πολὺν καιρὸ τὸν ἔχει κρίνει, κι' ἡ σκὴνὴ τῆς λησμονιάς τὸν σκεπάζει ὀλοένα καὶ περισσότερο. Ἀλλὰ ὁ Δροσίνης ζεῖ ἀκόμα στὰ στόματα πολλῶν ἀνθρώπων, πὸν ἀγαποῦν τὰ περίπαθα καὶ τὰ εἰδυλλιακὰ αἰσθήματα τ' ἀλλοτινὰ. Ὅμως μὲ κανέναν τρόπο βέβαια, δὲν μπορεῖ νὰ σταθεῖ πλάι στὸν Παλαμά, πὸν ὁ ὄγκος τοῦ σκεπάζει κ' ἐξαφανίζει ὀλότελα κι' αὐτὸν καὶ πολλοὺς ἄλλους. Ἡ ποίηση τοῦ Δροσίνης εἶναι γαλήνια καὶ μετρημένη, χωρὶς μεγάλα ξεσπάσματα κι' ἀλόκοτες ἐπιθυμίες, βρῆκε τὸν τόνο τῆς πολὺ νωρὶς κ' ἱκανοποιημένη ἔμεινε σ' αὐτὸν γιὰ πάντα. Δὲ θὰ δοκιμάσει ποτὲ νὰ βγεῖ ἀπὸ τὸ ἤσυχο λιμάνι, πὸν ἄρσξε ἀπὸ τὴν ἀρχή, σ' ἄλλες ἀνοιχτὲς κ' ἐπικίνδυνες θάλασσες. Τὸ πνεῦμα τοῦ Δροσίνης, νοικοκυρεμένο κ' ἀτολμο, εἶναι ὀλότελα ἀντίθετο ἀπὸ τὸ τρικυμισμένο, τὸ ἀνικανοποίητο καὶ ταχυκὶ πνεῦμα τοῦ Παλαμά, πὸν τὸ βασανίζει πάντα ὁ καὶ μὲς γιὰ τὶς κορφές κι' ὁ δημιουργικὸς πυρετὸς τοῦ δὲν ξέρει τί θὰ πεῖ γαλήνη.

Μεγάλες ὁμοιότητες μετὸ Δροσίνης, καὶ στὸ ἦθος καὶ στὸ νοικοκυριστικὸ πνεῦμα, παρουσιάζει κι' ὁ Ξενοπούλος. Ἀλλὰ ὁ Ξενοπούλος εἶναι ἀκούρατος ἐργάτης, εἶναι ἕνας ἀπὸ τοὺς ἐργατικώτερος Ἑλλήνες λογοτέχνες. Ὅσο τὸ ἔργο του, μεγάλο σὲ ποσότητα, δὲν μπορεῖ νὰ διαφιλονικήσει πάντα καὶ τὴν ποιότητα. Ἡ ἐργασία τοῦ Ξενοπούλου κι' ἡ τέχνη του συντέλεσαν σ' ἕνα βαθμὸ στὴν ἀνάπτυξη τῆς σύγχρονης πεζογραφίας, μ' ἀπλὰ μέσα καὶ χωρὶς ἀνησυχίες καὶ μεγαλοφάντασες ἐπιδιώξεις, δὲ βγήκε ποτὲ ἔξω ἀπὸ τὸ στερωτὸ δρόμο ἐνδὲς ἤσυχου κ' ἐπίμονου ἐπαγγελματία τῆς πέννας, δὲ ζήτησε ἀπὸ τὸν

ἑαυτὸ του περισσότερα ἀπ' ὅσα μπορούσε ἄκοπα νὰ δώσει, δηλαδὴ ἕνα εἶδος τέχνης εὐκολοπλοήσιας ἀπὸ τὸ μεγάλο ἀστικὸ κοινὸ, καὶ μαζὶ ἕνα ἐμπόρευμα, πὸν νὰ μπορεῖ χωρὶς δυσκολία νὰ τὸ τοποθετεῖ στὴν ἀγορὰ τῶν γραμμάτων. Ἰὴ γραμμὴ αὐτὴ τὴ χάραξε διδαγμένος ἀπὸ μερικὰ γαλλικὰ μυθιστορήματα καὶ διηγήματα τῆς ἐποχῆς του, τρίτης καὶ τετάρτης σειρᾶς, πὸν ὅμως εἶχαν μεγάλη πέραση στὸ ἀναγνωστικὸ κοινὸ χωρὶς νὰ ξεπέφτουν ὀλο ελα καὶ στὸ χυδαῖο ἐπίπεδο τῆς ἐπιφυλλίδας. Ἀλλὰ καὶ στὸ θέατρό του ὁ Ξενοπούλος διδάχτηκε πολλὰ ἀπὸ τὴ γαλλικὴ θεατρικὴ τέχνη. Ήταν ἕνας πρακτικὸς τῆς δουλειᾶς, πὸν ἀπὸ τὴν τεχνικὴ του ὠσιόσο, ἀπὸ τὴν ἀνεση καὶ τὴ φυσικότητα τῆς ἀφήγησης, μπορεῖ καὶ τὸ σημερινὸ μυθιστορημα, πὸν περιπλοκο σιὴ σύνθεσή του καὶ πὸν ἀπαιτητικὸ σιὲς ἐπιδιώξεις, νὰ ὠφελῆθῃ. Ἀλλὰ ἐκεῖ πὸν ὁ Ξενοπούλος ξεπερνᾷ ὅλους τοὺς συγχρόνους του εἶναι σιὲ θεατρικὴ του τέχνη. Ὁ ἐπιδέξιος χειρισμὸς σιὰ θέματά του, ἡ οἰκονομία τῆς ὕλης, ἡ ὄλη ἀρχιτεκτονικὴ κ' ἡ ἀνετη μαστοριά του δὲν ξεπεράστηκαν ἀκόμα.

Ἀλλὰ μόνον ἀπ' αὐτὸ τὸ εἶδος τῆς περιέγχεις κινημένος μπορεῖ κανεῖς σήγουρα νὰ πλησιάσει τὸ ἔργο τοῦ Ξενοπούλου. Ὅσο γιὰ τὸ περιεχόμενον δὲ νομίζουμε πὸς ἔχει νὰ προσφέρει μεγάλα πράγματα. Ποιὲς ιδέες κι' ἀνθρώπινες καταστάσεις, ποῖα ἐνδιαφέροντα ζωῆς, πὸν νᾶχουν μέσα τους τὸ στοιχεῖο τῆς διάρκειας, μπορεῖ νὰ συναντήσει στὰ ἔργα τοῦ Ξενοπούλου. Οὐσιαστικὰ δὲν ξεφεύγουν ἀπὸ τὴν περιοχὴ τῆς ἠθογραφίας καὶ πολλὰ ἀπὸ τὰ θέματά του, ιδιαίτερα στὸ θέατρό του, ἔχουν ἀνεκδοτολογικὸ χαρακτήρα. Οὐτε μπορεῖ νὰ πῶς πὸς ὁ κόσμος του ἀντιπροσωπεύει πραγματικὰ τὴν Ἑλλάδα σ' ὀρισμένον τόπο καὶ χρόνον ἐπιφανειακὰ καὶ συμβατικὰ εἶναι τὰ περισσότερα ἀπὸ τὰ δημιουργήματά του, ξέθωρη, κοινὴ καὶ αὐτὴ πορουσιάζεται μέσα σ' αὐτὰ ἡ παράσταση τῆς ζωῆς. Τὰ πρόσωπά του δὲν ἔχουν ἀνθρώπινο βάθος κι' ἀνθρώπινο βάρος, δὲν ὑπάρχουν μέσα σ' αὐτὰ ἀνθρώπινον, παλμοὶ μὲ κάποια ζωτικὴ καθολικότητα πὸν νὰ φέρνουν τὴ σφραγίδα μιᾶς αὐθεντικῆς ζωῆς. Ὅλα δίνονται σὲ μιὰν ἀχνὴ καὶ τριμμένη ἔκφραση, μὲ τὴν εὐκολοβόλευτη καὶ χωρὶς ἐξιώσεις τέχνη

του, πὸν δὲν τὴ βραβαίνει κανένας φόρτος, οὔτε σιὲς ιδέες οὔτε στοὺς σκοπούς. Ἡ γλώσσα του καὶ τὸ ὕφος του, χωρὶς ἀναζητήσεις κ' ἐκζητήσεις, εἶναι τὸ καθημερινὸ ὕφος τῆς ἀστικῆς γλώσσας, κοινότυπο κι' αὐτὸ, χωρὶς πνοὴ καὶ δική του προσωπικότητα. Μ' ὄλη τὴν κριτικὴ ἀγχίνοια, πὸν ἔδειξε πολλὰς φορές ὁ Ξενοπούλος, ὅμως μέσα στὸ σύνολο τῶν ἔργων του δὲν παρουσιάζεται καμιά δυνατὴ πνευματικὴ προσωπικότητα, πὸν μπορεῖ ν' ἀφήσει ἐποχὴ, εἴτε γιὰ τὴν πρωτοτυπία τῆς, εἴτε γιὰ κανένα ἰδιότυπο ὄραμα ζωῆς πὸν προβάλλει, εἴτε γιὰ ιδέες καὶ νᾶ ἀγγέλματα.

Κι' ὁ Ξενοπούλος κι' ὁ Δροσίνης, σιὲς ιδέες καὶ σιὰ αἰσθήματά τους, ἀκόμα καὶ σιὸν κόσμον καὶ τὶς καταστάσεις πὸν πιάνει ἡ τέχνη τους, δὲν ξεπέρασαν τὸ κατώφλι τοῦ εἰκοστοῦ αἰώνα. Οὐσιαστικὰ ζοῦν πάντα στὸ ἐπαρχιωτικὸ κλίμα τῆς ἐποχῆς πὸν πρωτοφάνηκαν στὰ γράμματα. Ἀπὸ τὴν ἀποψη αὐτὴ εἶναι κ' οἱ δύο τους ἀρχαῖοι στὸ πνεῦμα τεχνίτες, πὸν δὲ βγήκαν ἀπὸ τοὺς στενοὺς ὀρίζοντες τῆς ἑλληνικῆς ζωῆς τοῦ περασμένου αἰώνα. Οἱ σεισοὶ τοῦ εἰκοστοῦ αἰῶνα δὲν τοὺς ἄγγιξαν κ' ἡ ὀρητικὴ εἰσβολὴ τῶν νέων ιδεῶν δὲν ἀφήνει

κανένα σχεδὸν σημάδι στὸ ἔργο τους. Στὸν Ξενοπούλον ἀκούεται σὲ μερικὰ ἀπὸ τὰ ἔργα του ἕνας ἀπόμακρος ἀντίπαλος ἀπὸ τὰ αἰτήματα τῆς παλιᾶς ἀστικῆς δημοκρατίας, γιὰ τὴν ἀντίθεση τῶν παπολάρων καὶ τῶν ἀριστοκρατῶν, τῶν φτωχῶν καὶ τῶν πλούσιων. Τίποτε ἄλλο. Καὶ ἰδεολογικὰ κι' αἰσθητικὰ μένουν ἀνεπηρέαστοι ἀπὸ τὰ ρεύματα τῶν νέων καιρῶν, ἀπὸ τὶς νέες καταστάσεις, ἀπὸ τὶς κοσμογονικὲς μεταβολές. Ἰὸ ἔργο τους περνᾷ ἀνυποψίαστο μπροστὰ σ' ὄλες τὶς ἀναστατώσεις τῶν τελευταίων σαράντα χρόνων, ἀκολουθώντας πάντα τὴ συνθημιμένη, οὐδέτερη κ' ἀχρωμάτιστη πορεία του, χωρὶς περιπλοκὲς καὶ χωρὶς σκαμπανεβάσματα. Ὁ ἐπαρχιωτισμὸς τους βολεῖται πολὺ καλὰ μὲ τὶς παλιές τὸ ἀποσκευές τοῦ 19ου αἰώνα. Ἀλλὰ οἱ ἀποσκευές τους αὐτές, κ' ἂν ἦταν μεγαλύτερες σὲ ὄγκον κ' ἀκόμα σὲ ποιότητα, μπροστὰ σιὲς ἀπαιτήσεις καὶ τὰ σημερινὰ μας προβλήματα, μένουν ξένες κ' ἀχρησίμευτες καὶ δὲν ἔχουν τίποτε οὐσιαστικὸ νὰ μᾶς προσφέρουν. Μ. Α.

## Κ Ρ Ι Τ Ι Κ Η Τ Ο Υ Β Ι Β Λ Ι Ο Υ

ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΦΩΤΙΑΔΗΣ: Ἡ ἄκτὴ τῶν Σκλάβων. Ἀθήνα 1950

Ἡ «Ἄκτὴ τῶν Σκλάβων», μᾶς φέρνει στὴν καρδιά τῆς Μαύρης Ἡπειρος, σιὲ Νιγηρία. Ὁ Δημήτρης Φωτιάδης, πάτησε βῆμα τὸ βῆμα τὸ καφαλισμένον χῶμα τῆς Κεντρῶας Ἀφρικῆς, εἶδε τὴ ζωὴ τῶν μαύρων κατοίκων τῆς, τῶν Νέγρων, μέσα σιὲν ἄγρια ζούγκλα καὶ μᾶς τὴν ἔφερε ὀλοζώντανη μπροστὰ μας νὰ λάμπει καὶ νὰ πάλλεται, ὅπως ἡ λαύρα ἀπ' τὴ φωτιά.

Ὅταν μᾶς λέει σιὸν πρόλογόν του πὸς ἀγάπησε τοὺς Νέγρους, μᾶς πὸς γι' αὐτὸ δὲ θὰ μᾶς τοὺς παραστήσει καλῆτερος ἀπ' ὅτι εἶναι, — «ὄχι δὲ θὰ σὲ γελάσω· θὰ σοῦ πῶ τὴν ἀλήθεια» —, μᾶς λέει τὴν ἀλήθεια. Ἀγάπησε τοὺς Νέγρους κι' Ἰσα-Ἰσα γι' αὐτὸ μᾶς λέει τὴν ἀλή-

θεια. Στάθηκε ἀπὸ πάνω τους μὲ τὴν ἀνώτερη ἀνθρωπιά τοῦ γνήσιου καλλιτέχνη, πὸν ξέρει νὰ ξεχωρίζει τὸ καλὸ καὶ τὸ κακὸ, γιὰ τὴ φωτίζεται τὸ βλέμμα του ἀπὸ βαθεῖα μελέτη καὶ πανανθρώπινη θεώρηση τῆς ζωῆς. Κι' ἔτσι, βγαίνει ἡ ἀλήθεια μόνη τῆς μέσα ἀπὸ τὶς παλλόμενες σελίδες τοῦ βιβλίου του, ὅπως τὸ κύμα ἀπὸ τὴ θάλασσα.

Κι' ὅταν, σιὸ τέλος τοῦ προλόγου του, εὐχεται σιὸ βιβλίο του νὰ κάνει ὄσους τὸ διαβάσουν «νὰ συμπιθῆσουν τοὺς καλόκαρδους κι... ἡμεροὺς ἀνθρωποφάγους τῆς Ἀφρικῆς», νᾶναι σίγουρος πὸς τὸ καταφέρει· ὄχι μόνον τοὺς συμπαθεῖς μᾶς τοὺς χαίρεσαι, γιὰ τὶς πρωτόγονες αὐτὲς φυλὲς γνωρίζεις τὰ ὠραιότερα καὶ ὕψηλότερα αἰσθηματικά πὸν, μὴ ἔχοντας ὑποκύψει σιὸ συμβατικὸ ψέμμα τῆς «πολιτισμ-



νης» ανθρωπότητας, βρίσκονται άκόμα στην όμορφιά της γνησιότητας. Και χαίρεσαι γιατί βλέπεις πώς ό άνθρωπος κρύβει μέσα του τέτοιο πλούτος όμορφιάς. Μά κάτι άκόμα πιά πολύ. Φέρνοντάς μας τόσο κοντά σε άδέρφια, λέγοντάς μας: δόσε τό χέρι σου στον άλλον άνθρωπο, άντι νά θέλεις νά άλυσσοδέσεις τά δικά του. Τέτια βιβλία θάπρεπε νά βρίσκονται πολλά σ' όλες τις γλώσσες, νά τά διαβάζουν όλες οι φυλές της γής κι όλα τά χρώματα, νά τά διαβάσουν τά παιδιά από τότε που μαθαίνουν ανάγνωση, γιά νά γνωρίζουν τ' άδέρφια τους στη γή, νά μικρύνει ή άπόσταση που χωρίζει τους ανθρώπους, νά γίνεται τίποτα. Τί πιά μεγάλο μπορεί νά ζητήσει κανείς από ένα βιβλίο;

Μά κι έξω άπ' αυτά, ή παρακολούθηση της φυλής των μαύρων— που δέν είναι «κατώτερη», γιατί όπως λέει ό συγγραφέας, «δέν υπάρχουν κατώτερες ράτσες μά πιά έξελιγμένες» ή πιά καθυστερημένες—, ή παρακολούθησή τους σου δείχνει την ίδια τή ζωή σου στο ξεκίνημά της. Βλέπεις τά δαιμόνια που τύλιγαν τό σκοτάδι της άγνοιάς σου και από που ξεκίνησαν τά χίλια δυό πράγματα του πολιτισμού σου: Ορησκείες, Μύθοι, Τέχνη, κ.λ.π. Τί θησαυρός όλη αυτή ή αφήγηση με τις άνδρομές στην Ιστορία, την αρχαιολογία και την κοινωνιολογία. Κι άκόμα κάτι πιά σοβαρό: με την συνεχή σύγκριση των «μαύρων» με τους «άσπρους» δείχνει σε πιά σημείο βρίσκεται σήμερα ό πολιτισμός ό δικός σου γιατί στην άγρια αυτή πάλη των λευκών νά σκλαβώσουν, όλο και με πιά έξελιγμένα μέσα, τους άγνους και άμαθους Νέγρους, βλέπεις την πιά μαύρη σελίδα της Ιστορίας αυτών των «άσπρων πολιτισμένων», που οι ίδιοι βρίσκονται σε μιά πιά πικρή σκλαβιά. Την σκλαβιά της βαρβαρότητας. Νά τι είπε έπιγραμματικά ένας Νέγρος που στον πρώτο παγκόσμιο πόλεμο τον έκουβάλησαν νά πολεμήσει στο δυτικό μέτωπο: «Αυτοί οι άσπροι, είναι περίεργοι άνθρωποι. Σκοτώνουν χιλιάδες φορές πιάτερος ανθρώπους άπ' όσους μπορούνε νά φάνε!»

Τό ύφος του Δημήτρη Φωτιά-

δη, είναι έντελώς δικό του, «προσωπικό». Θυμίζει την παραστατική απλότητα που χαρακτηρίζει τις άφηγήσεις των λαϊκών ανθρώπων και ξεχειλίζει από λεπτότητα την εύγένεια κι ευαισθησία, από ποίηση, ανθρωπιά και χιούμορ. Με πόσο λυρισμό μάς φέρνει στ' άφτιά μας τους ήχους από τά σκέρε, τά νέγρικά τούμπανα. που «λικνίζουν τις μαγεμένες νύχτες της ζούγκλας με τά ρυθμικά τσά-τσά τσά», με τί φιλοσοφημένο χιούμορ μάς παρουσιάζει τους «μάγους», που με τό μαστίγιο της δεισιδαιμονίας κρατάνε σφιχτά στις χούφτες τους τή μοίρα των άνίδεων Νέγρων, ή πώς μάς σπαράζει την καρδιά με την αφήγηση της ζωής του άμοιρου μαύρου που τον ξεριζώσαν από τον τόπο του και τή φυλή του, γιά νά τον ρίξουν σκλάβο σε ξένη γή, σε άλλόχρωμους ανθρώπους. Τό ύφος του φτάνει τό κλασσικό στην μεστήν απλότητά του. Πόσο ήθικό μεγαλείο, πόση γοργότητα και απλότητα, τί χιούμορ, από κείνο που μόνο σε μεγάλης πνοής έργα συναντάς.

Πολλά κομμάτια άπ' όλο τό βιβλίο ξεχωρίζουν σαν άτόφια άριστουργήματα, που θά μπορούσαν και ξεκομμένα νά δημοσιευτούν. Άκόμα και νά παρασταθούν στο θέατρο ή στον κινηματογράφο.

Κι όλα αυτά, προχωρούν με μιά έξαιρετην αρχιτεκτονική, που ακολουθεί ένα συναρμονισμένο άνέβασμα και φτάνει προοδευτικά ως τό τέλος σ' ένα συνταρακτικό του μαύρου σκλάβου Ντουρούγκου, που διηγείται την Ιστορία του. «τή ζωή ενός σκλάβου». Η πιά βαθεία τραγωδία που παρουσιάζεται με τό άπλούστατο ύφος: τό ύφος της αλήθειας. Μά αυτή ή αλήθεια είναι ή δυσκολώτερη έπιτευξη ενός καλλιτέχνη.

Με τό καινούργιο αυτό βιβλίο του, την «Ακτή των Σκλάβων», ό Δημήτρης Φωτιάδης προσφέρει ένα λογοτεχνικό άπόχτημα στην Νεοελληνική μας πεζογραφία και στην παγκόσμια πεζογραφία ένα σπουδαίο βιβλίο.

B. P.

**Μ. ΚΑΛΟΜΟΙΡΗ: Τά έξωτικά νερά.**

Τά τελευταία χρόνια τό ζήτημα του σύγχρονου τραγουδιού άπασχόλησε όχι μόνο εκείνους που από τή φύση της δουλιάς τους έχουν άμεση σχέση με κάθε τί που άνάγεται στον τομέα της μουσικής, αλλά και πολλούς πνευματικούς μας ανθρώπους που μπορούν και θέλουν νά έχουν υπεύθυνη γνώμη γύρω από ζητήματα που άφορούν την πνευματική και καλλιτεχνική ανάπτυξη του λαού μας. Η αλήθεια είναι πώς οι περισσότεροι—όπως και ό υποφαινόμενος— έξανιλήσαμε όλη μας την αυστηρότητα στις κρίσεις μας, τόσο γιά τό ρεμπέτικο όσο και τό λεγόμενο έλαφρό τραγούδι, και ζητήσαμε από ανθρώπους που όπωσδήποτε δέν μπορεί νά έχουν και απόλυτη συναίσθηση της ευθύνης και της άποστολής τους, ν' αλλάξουν βασικά τό περιεχόμενο και τά έκφραστικά μέσα δημιουργίας τό πραγματικό λαϊκό τραγούδι που θά έκφράζει αληθινά και καθολικότερα συναισθήματα και θά γίνει ό καθέφτης της λαϊκής ψυχής.

Ένώ λοιπόν ή υπόθεση του λαϊκού τραγουδιού τόσο μάς άπασχόλησε άντίθετα, γιά τους μεγάλους «μύστες» της «Ελληνικής μουσικής και την «ύψηλή τους τέχνη» δέν άσχοληθήκαμε όσο και—περισσότερο—όπως θά έπρεπε. Η μουσική κριτική στον τόπο μας στέκεται κατά τό πλείστον στο επίπεδο μ'ās άπλης σημειωματογραφίας, έξετάζοντας τά «Ελληνικά έργα—και αυτό τις περισσότερες φορές προχειρόλογα και έπιπόλαια— μόνο από τή πλευρά της φόρμας, της αισθητικής ή και της τεχνικής, και άγνοεί τό βασικότερο, δηλαδή τό ιδεολογικό, πνευματικό ή συναισθηματικό περιεχόμενο.

Τά περισσότερα «Ελληνικά έργα της τελευταίας δεκαετίας από την πιά άπλή φόρμα ως τά μεγάλα συμφωνικά ή μουσικοδραματικά έργα, ακολουθούν την ίδια περίπου κατωφερική πορεία, που ή τέχνη του μεσοπόλεμου είχε χαράξει. Τό πνεύμα της κατάπτωσης, του μυστικισμού, της φυγής του ντιλεταντισμού και του ψευ ομοντερνισμού—ένα είδος συρρεαλισμού στή

μουσική—είνε εκείνο που χαρακτηρίζει την «Ελληνική μουσική τόσο στο περιεχόμενο όσο και στα έκφραστικά μέσα. Τό πνεύμα του ήρωισμού και της αυτοθυσίας του λαού μας έλάχιστα βρήκε άνταπόκριση στους «Ελληνες συνθέτες. Και άν λίγοι άπ' αυτούς συνεπαρμένοι από τό ρεύμα της εποχής άκολούθησαν σε μιά περίοδο τό δρόμο της άνόδου, που ό λαός είχε χαράξει με τό αίμα του, μόλις πνεύσαν άντίθετοι άνεμοι έπιστρέψανε και πάλι στο «γυάλινο πάργο» της τέχνης τους, γιατί βέβαια σε δύο σχολούς καιρούς ή τέχνη της παρακμής είναι «μιά κάποια λύσις».

Αφορμή στις παραπάνω σκέψεις μου έδωσε τό καινούργιο μελλοδραματικό έργο του κ. Μ. Καλομοίρη «Τά έξωτικά νερά», που ή Λυρική Σκηνή άνέβασε στις άρχές του φετινού χρόνου. Μαζύ μ' αυτό παίχτηκε τό σεμνοφή χοροδράματος συμφωνικό του ποίημα «Ο θάνατος της Άνδρειωμένης» έργο που άλλοτε έχει παιχθεί. Σχετικά μικρή διαφορά χρόνου χωρίζει, ως προς τή δημιουργία του, τό ένα έργο από τό άλλο, αλλά τί τεράστια αλήθεια άπόσταση άνάμεσό τους, σε περιεχόμενο και έκφραστικά μέσα. Με τό «θάνατο της Άνδρειωμένης» είχαμε πιστέψει πώς ό κ. Καλομοίρης έστρω και στα τελευταία χρόνια του δημιουργικού του σταδίου είχε βρει δημιουργικά τό δρόμο του. Ύστερα λοιπόν από μιά τέτοια δημιουργία που κυριολεκτικά ό συνθέτης ξεπέρασε τον έαυτό του, δημιουργία μ' ένα δυνατό ρεαλιστικό περιεχόμενο, που τόσο θαυμάσια έκφράζει τό πνεύμα του ήρωισμού και της αυτοθυσίας, ακολουθούν «Τά έξωτικά νερά».

Τό έργο αυτό δείχνει ξεκάθαρα πόσο τεράστιο είναι τό όλισθημα του «Ελληνα συνθέτη, όλισθημα που φτάνει στο άπίθμενο βάθος μ'ās δίχως προηγούμενο κατάπτωσης.

Τά «έξωτικά νερά» είναι ένα δραματικό ποίημα του Ίρλανδου ποιητή και δραματογράφου W. B. Yeats, (1865—1939). Τό έργο αυτό στηρίζεται σ' ένα Ιρλανδέζικο θρύλο όπου ό συγγραφέας του με τή ψυχοσύνθεση της μυστικοπάθειας και πλεγμένος με άποκρυφες έπιστήμες και καθολιστικές μαγείες, δημιουργεί ένα δραματικό

ποίημα που θα πρέπει να χαρακτηριστεί σαν ή εσχατη συνέπεια του ιδεαλισμού. Σ' ένα τέτοιο λοιπόν έργο ο κ. Καλομοίρης θέλησε να δώσει ανάλογο μουσικό περιεχόμενο, που όπως λέει ο ίδιος «από μιὰς άρχής μίλησε στην ψυχή του» γιατί... ή πανώρηνα βασίλισσα, τὸ πλάσμα τῆς φαντασίας τοῦ ποιητή, αὐτὴ μόνο πάνω ἀπ' τὰ ἀστέρια καὶ πάνω ἀπ' τὴ ζωὴ ζητοῦσε νὰ βρεῖ ποθοπλάνταχος σὲ μαγικά καὶ ξωτικά πεγάγη, ὁ δνειροπαρμένος καπετάνιος». Ὁ κ. Καλομοίρης δίχως κανένα συμβιβασμὸ μὲ τὸ «πολὺ κοινὸ» ἔγραψε μιὰ μουσικὴ κατάλληλη καὶ κατανοητὴ (: ) μόνο στοὺς λίγους καὶ διαλεχτοὺς. Ἔτσι λοιπὸν ἐδῶ καὶ ἡ τόσο ἀριστοκρατικὴ ἀρχὴ «τῆς Τέχνης γιὰ τὴν Τέχνη», συνυφασμένη μὲ τὸ στοιχεῖο τοῦ καιροσκοπισμοῦ, ἐμφανίζει τὸν Ἕλληνα συνθέτη ἐπιστρέφοντα στὴν «καθαρή του Τέχνη». Κι' εἶταν ἐπόμενο, γιατί ὅπως εἶπα καὶ στὴν ἀρχὴ ὅταν ὁ ὀρίζοντας σκυθρωπάει, καλὸ νὰ ἐπιστρέψωμε στὸν «πύργο μας» δημιουργώντας προπαντὸς ἔργα ἔξω ἀπὸ «τόπο καὶ χρόνον».

Ἡ μουσικὴ μορφή τοῦ ἔργου δὲν ἐμφανίζει τὴ γνωστὴ μελλοδραματικὴ ὄψη τῆς Ἰταλιάνικης τεχνοτροπίας, κι' εἶναι φανερὴ ἡ προσπάθεια τοῦ κ. Καλ. νὰ στηρίξει μορφολογικά τὸ ἔργο του στ' ἀχνάρια τῆς βαγενρικῆς δπερας, ὅπως συμβαίνει καὶ μὲ τὶς ἄλλες του δημιουργίες. Ἄλλὰ νομίζω πὼς ἡ χρησιμοποίησις τοῦ «λαϊτ μοτιβ», ἡ ἀποφυγὴ κάθε συμβατικοῦ τύπου, ἡ προσπάθεια δημιουργίας ἀπὸλυτης μουσικῆς καὶ σκηνικῆς ἐνότητας κλπ. δὲν μποροῦν νὰ δικαιώσουν μιὰ μορφολογικὴ ἀσάφεια, πὸ στὴν προκειμένη περίπτωση ἐγγίζει τὰ ὅρια τοῦ ἐντελῶς ἀκατανόητου. Ἄν προστεθεῖ, πὼς ἀπὸ τὸ ἔργο λείπουν οἱ δραματικὲς ἀντιθέσεις, οἱ μεταπτώσεις καὶ οἱ ἐναλλαγές, στοιχεῖα ἀπαραίτητα μέσα σ' ἕνα ἀληθινὸ ἔργο Τέχνης, τότε ἔχει κανεὶς τὴν ἐντύπωσιν πὼς τὸ ἔργο αὐτὸ στηρίζεται μᾶλλον σ' ἕνα ἀτέρμονο, ἀσπόνδυλο, κραυγαλέο καὶ μονότονο ρετσιτατίβο. Οἱ λίγες καλές ἐξαιρέσεις πὸ ὑπάρχουν, ὅπως λ. χ. στὰ χορωδιακὰ μέρη, ἐπικυρώνουν τὴν παραπάνω διαπίστωση. Ὅσο γιὰ τὰ ἄλλα ἐκφραστικὰ μέσα πὸ μεταχειρίζεται ἐδῶ ὁ συνθέτης καὶ τὸν τρόπο πὸ τὰ χρησιμοποιεῖ, εἶναι ὁ, τι ἀκριβῶς χαρακτηρίζει τὴν αἰσθητικὴ καὶ τὴν τεχνικὴ τοῦ κ. Καλομοίρη. Ἡ μουσικὴ του

γλώσσα πὸ προσπαθεῖ νὰ δημιουργήσει «ἀτμόσφαιρα» γύρω ἀπὸ ἕνα βορεινὸ θρύλο δὲν εἶναι παρὰ ἡ γνωστὴ Ἀνατολίτικη γλώσσα πὸ κατά τὸ πλεῖστον χρησιμοποιεῖ, καὶ δὲ νομίζω πὼς πρόκειται νὰ πείσει κανένα ὅτι εἶναι «στὴν οὐσία τῆς καὶ στὸ βάθος τῆς «Ἑλληνικῆς». Τὴ γλώσσα αὐτὴ συνυφαίνει μὲ τὴ γνωστὴ—καὶ ξεπερασμένη—μανιέρα τῆς ἁρμονίας ὅπως αὐτὴ εἶχε διαμορφωθεῖ κατὰ τὶς τελευταῖες δεκαετιδές τοῦ περασμένου αἰῶνα στὴ Δύση, καὶ πὸ χαρακτηρίζεται ἀπὸ τὴ σπατάλη καὶ τὸν ὑπερβολικὸ φόρτο τῶν πὸ πολύπλοκων ἁρμονικῶν μέσων Ὁ ἴδιος φόρτος παρατηρεῖται καὶ σ' ὅτι ἀφορᾷ τὴν ὀρχήστρα. Ἐπιστρατεύει ὅλα τὰ γνωστὰ εἶδη τῶν ὀργάνων καὶ ἀκόμη προσθέτει στὸ σύνολο τῆς ὀρχήστρας δύο γυναικείες φωνές, γιὰ ν' ἀποδώσουν πὸ χαρακτηριστικὰ τὴ φωνὴ τῶν ξωτικῶν πουλιῶν «μὲ τ' ἀνθρώπινα κεφάλια» καὶ πὸ —κυριολεκτικὰ— δίνουν τὴν ἐντύπωσιν πὼς ἀκούει κανεὶς ὀρνιθοκακαρίσματα.

Ἔτσι λοιπὸν περιεχόμενο καὶ ἐκφραστικοὶ τρόποι στὰ «ξωτικά νερά» ἐμφανίζουν μιὰ πλήρη ἀλληλεξάρτηση καὶ χαρακτηρίζουν τὴν κατ'ἀπτωσιν τοῦ Ἕλληνα συνθέτη, πὸ δὲν ὀφείλεται ἀπλῶς σ' ἕνα συμπτωματικὸ ἢ παροδικὸ ὀλισθημα, ἀλλὰ ἀνάγεται σὲ βαθύτερους λόγους, κι' εἶναι μοιραία συνέπεια μιᾶς ἀνεργάστης πνευματικῆς καὶ ιδεολογικῆς προσωπικότητας.

**B ΑΡΚΑΔΙΝΟΣ**

## ΕΙΔΗΣΕΙΣ

Τὸ περιοδικὸ «MARCHES de FRANCE», πὸ βγαίνει κάθε τρίμηνο στὸ Βέλγιο (Alost) καὶ πὸ οἱ συντάκτες του εἶχαν τὴν καλωσύνη νὰ μᾶς στείλουν τὸ τελευταῖο τεῦχος, παρουσιάζει ἐξαιρετικὸ ἐνδιαφέρον, γιὰ τὴ διεθνή συνεργασία πὸ δημοσιεύει καὶ ἰδιαίτερα γιὰ τὸ ποιητικὸ ὕλικὸ πὸ συγκεντρώνει ἀπὸ κάθε χώρα. Στὸ φύλλο αὐτὸ εἶδαμε νὰ δημοσιεύεται κ' ἕνα ποίημα τοῦ Φοίβου Δέλφη. Κοιτᾷ στὴν ἄλλη ποίηση δημοσιεύει στίχους κ' ἐνὸς νέου ἀγνωστοῦ ποιητῆ ἐλ. καταγωγῆς (Pablo Atanasiu), πὸ διαπρέπει στὰ γράμματα τῆς Ἀργεντινῆς.

■ Ἀπὸ ἔλλειψη χώρου ἡ ἀλληλογραφία καὶ ἡ ἀναγγελία τῶν βιβλίων πὸ λάβαμε στὸ προσεχές.

ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΦΩΤΙΑΔΗΣ	ΒΑΣΙΛΗΣ ΡΩΤΑΣ	ΝΙΚΗΣ ΣΤΑΥΡΟΠΟΥΛΟΥ
<b>Η ΑΚΤΗ ΤΩΝ ΣΚΛΑΒΩΝ</b>	ΓΙΑ ΤΗΝ ΤΡΑΓΩΔΙΑ ΚΑΙ ΤΙΣ ΠΑΡΑΣΤΑΣΕΙΣ ΑΡΧΑΙΩΝ ΔΡΑΜΑΤΩΝ. — ΓΙΑ ΤΗΝ ΕΚΦΡΑΣΗ. — ΓΙΑ ΚΑΤΙ ΝΟΗΜΑΤΑ ΒΑΣΙΚΑ	ΒΑΣΑΝΙΣΜΕΝΗ ΓΗΣ (ΔΙΗΓΗΜΑΤΑ) ΕΥΛΟΓΡ. Β. ΚΑΤΡΑΚΗ ΤΑ "ΠΕΙΡΑ" ΚΑ ΧΡΟΝΙΚΑ..
ΑΘΗΝΑ 1950	ΑΘΗΝΑ 1951	
ΒΑΣΙΛΗ ΛΟΥΛΗ	ΛΕΥΤΕΡΗ ΑΛΕΞΙΟΥ	ΔΗΜΟΣΘΕΝΗ ΒΟΥΤΥΡΑ
<b>ΛΥΣΙΚΟΜΟΣ ΕΚΑΒΗ</b>	ΕΡΓΟ ΖΩΗΣ ΠΟΙΗΜΑΤΑ	ΕΘΝΙΚΟΝ ΑΡΙΣΤΕΙΟΝ ΓΡΑΜΜΑΤΩΝ & ΤΕΧΝΩΝ  ΑΡΓΟ ΞΗΜΕΡΩΜΑ
ΑΘΗΝΑ 1951	ΑΘΗΝΑ-ΛΕΤΟΣ Α.Ε, 1951	Ἀθῆνα 1950
ΚΟΥΛΗ ΖΑΜΠΑΘΑ	ΖΗΣΗΣ ΙΚΑΡΟΣ	Γ. ΧΡΥΣΑΝΘΑΚΟΠΟΥΛΟΥ
<b>ΧΑΛΚΙΝΑ ΣΥΝΝΕΦΑ</b>	ΧΑΡΑΥΓΗ ΠΟΙΗΜΑΤΑ	Η ΗΛΕΙΑ ΕΠΙ ΤΟΥΡΚΟΚΡΑΤΙΑΣ
ΠΟΙΗΜΑΤΑ		
ΑΘΗΝΑ	ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΚΗ ΓΩΝΙΑ	ΑΘΗΝΑΙ