

ἡΣυνέχεια

γράμματα, τέχνες, ἐπιστῆμες τοῦ ἀνθρώπου

Ρόδης Ροῦφος

Ρέα Γαλανάκη

Τάκης Κουφόπουλος

Georg Lukács

Gabriel Garcia Marquez

George Steiner

1

Μάρτιος 1973

Γιῶργος Σεφέρης
σελίδες ἡμερολογίου

Γιάννης Ρίτσος

πολυκριτική

Aragon

Πάνος Θασίτης

Κώστας Κουλουφάκος

Peter Levi

Δ. Ν. Μαρωνίτης

Χρύσα Προκοπάκη

Α. Ἀργυρίου

Ε. Μοσχονᾶς

Θ. Βαλτινός

Α. Πεπονῆς

Π. Ζάννας

Ι. Πεσμαζόγλου

Κ. Ἰορδανίδης

Δ. Τσάτσος

Ν. Κάσδαγλης

Σ. Τσίρκας

Α. Κοτζιάς

Κ. Τσιτσέλη

Μ. Κουμανταρέας

Δ. Φατούρος

ἡ Συνέχεια

Μηνιαία ἔκδοση λογοτεχνίας, κριτικῆς,
πνευματικοῦ - θεωρητικοῦ προβληματισμοῦ

Ἰδιοκτησία : Ἑταιρεία Ἐκδόσεως Περιodikῶν, Ἀνατύπων
καὶ Συλλογῶν Κειμένων, Ε.Π.Ε.
Ἑπεύθυνοι ἐκδότες σύμφωνα μὲ τὸ νόμο :
Ἀλέξανδρος Ἀργυρίου, Πλατεία Καρύτση 10, Ἀθήνα
Ἀλέξανδρος Κοτζιάς, Εὐπαλίνου 6, Ἀθήνα
Δημήτριος Μαρωνίτης, Δεινοκράτους 17, Ἀθήνα
Γραφεῖα : «Κέδρος», Πανεπιστημίου 44, Τηλ. 615.783
Ἐμβάσματα : Ἀθηνᾶ Καλλιανέση, γιὰ τὸ περιοδικὸ «ἡ Συνέχεια»,
Πανεπιστημίου 44, Ἀθήνα 143
Συνδρομές : ἐτήσια δρχ. 200· φοιτητικὴ δρχ. 150· ἐξωτερικοῦ \$10
Τιμὴ τεύχους δρχ. 20
Τυπογραφεῖο Β. Παπαζήση, Καβαρθᾶ 62, Ἀθήνα
Ἑπεύθυνος Τυπογραφείου :
Δημοσθένης Μαυρομάτης, Σεβαστουπόλεως 10, Ἀθήνα

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

Πέτρες καὶ Στίγματα

Ἰωάννης Πεσμαζόγλου : «Ἀκαδημαϊκὴ ἐλευθερία» — Δημή-
τρης Θ. Τσάτσος : «Ἀκαδημαϊκὴ ἐλευθερία, ἐξουσία καὶ πο-
λιτεία» — Ἀναστάσιος Ι. Πεπονῆς : «Καταινισμὸς καὶ ἀπο-
σιώπηση» — Ἀλέξ. Ἀργυρίου : «Ἡ κατάργηση τῆς τυπο-
γραφίας».

Γιῶργος Σεφέρης : «Σελίδες ἡμερολογίου»
Χρύσα Προκοπάκη : «Ἀποστάσεις» (ποιήματα)
Ρέα Γαλανάκη : «Ἑλληνικὸ τοπίο» (ποιήματα)
Ρόδης Ροῦφος : «Φαντάσματα στὴ Μαδρίτη»
George Steiner : «Τὸ κούφιο θαῦμα» (δοκίμιο· μετά-
φραση Ρόδη Ροῦφου)

Πολυκριτικὴ γιὰ τὸν Γιάννη Ρίτσο

Δ. Ν. Μαρωνίτης : «Ὁ ποιητὴς καὶ ἡ ποίηση» — Peter
Levi : «Φωτιὰ στὰ χωράφια» — Χρύσα Προκοπάκη : «Ἐλευ-
θερία καὶ ἀναγκαιότητα» — Γιάννης Ρίτσος : «Σχόλιο στὴς
Μαρτυρίες», «Ξαναδιαβάζοντας τὶς ποιητικὰς συλλογὰς Ὁ
τοῖχος μέσα στὸν καθρέφτη καὶ Ἐυρωρεῖο» — Πάνος Θασί-
της : «Ἡ μεγάλη δύναμη» — Κώστας Κουλουφάκος : «Ὁ
Ρίτσος καὶ οἱ λέξεις» — Ἀπὸ τὸ βιβλίο τοῦ Ἀργυρίου
Ἄνθι Μανίς, μυθιστόρημα — Δύο σχέδια τοῦ Μίνου Ἀργυ-
ράκη γιὰ τὰ Λιανοτράγουδα — Αὐτόγραφο τοῦ ποιητῆ.

Τάκης Κουφόπουλος : «Ἐπεισόδιο» (διήγημα)
Georg Lukács : «Ἱστορία καὶ ἀλήθεια»
Π. Α. Ζάννας : «Τὸ μάτι καὶ τὸ δίκαινο»
Gabriel Garcia Marquez : «Ἐκατὸ χρόνια μοναξιάς»
(Εἰσαγωγὴ Καίη Τσιτσέλη· μετάφραση Θανάση Βαλ-
τινοῦ - Ines Luisa Carrera)

Βιβλιοκριτικὴ

Νίκος Κάσδαγλης : Ἀντρέα Φραγκιᾶ «Λοιμὸς» — Ἀλέξαν-
δρος Κοτζιάς : Γιῶργου Ἰωάννου «Ἡ Σαρκοφάγος» — Ἀλέξ.
Ἀργυρίου : Πέτρου Ἀμπατζόγλου «Ἡ γέννηση τοῦ Σούπερ-
μαν», Π. Καλιότσου «Μάθημα δολοφονίας» — Π. Α. Ζάννας :
«Μελέτες γιὰ τὸν κινηματογράφο» — Κώστας Ἰορδανίδης :
«Νέα Ἑλληνικὴ Βιβλιοθήκη».

Δ. Α. Φατούρος : «Σημείωμα γιὰ τὴν Documenta 5»
Μένης Κουμανταρέας : Οἱ μεταφράσεις Τζῶους στὴν Ἑλ-
λάδα»

Ἐμμ. Μοσχονᾶς : «Βιβλιογραφικὸ δελτίο»
τὸ Ζῶδιο

Πέτρες καὶ Στίγματα

Δὲν συντρέχει λόγος καὶ δὲν ὑπάρχει
πρόθεση νὰ πληροφορήσουμε τὸν
ἀναγνώστη γιὰ τοὺς σκοποὺς καὶ
τοὺς στόχους τῆς περιοδικῆς αὐτῆς
ἔκδοσης. Οἱ ἰδέες, ἡ ἠθικὴ καὶ ἡ αἰ-
σθητικὴ τῆς Συνέχειας θὰ προκύ-
ψουν, ἐλπίζουμε, ἀπὸ τὰ περιεχό-
μενα τοῦ πρώτου τεύχους καὶ τῶν
ἐπομένων. Δὲν προβάλλουμε τὸ τέ-
λος τοῦ περιοδικοῦ· τὸ ἀνιχνεύουμε
καὶ τὸ ἐπιζητοῦμε ἀπὸ κοινοῦ μὲ
τοὺς ἀναγνώστες καὶ τοὺς συνερ-
γάτες μας.

Παρόμοια τακτικὴ δὲν προδίνει
ἀναγκαστικὰ ἀνευθυνότητα· ὑποβάλ-
λει, ἴσως, μιὰ ἐρευνητικὴ μέθοδο
ἐμπειρικὴ, ποὺ δὲν τὴ δεσμεύουν
προκαθορισμένες ἀρχές, πέρα ἀπὸ
κάποια ἀξιώματα, τὰ ὁποῖα σέβον-
ται καὶ περιφρουροῦν τὴ νοημοσύνη,
τὴν πνευματικὴ ἐγρήγορη καὶ τὴ
δοκιμασμένη ὠριμότητα τοῦ ἐλ-
ληνικοῦ λαοῦ.

Ἡ Συνέχεια δὲν φιλοδοξεῖ νὰ
καινοτομήσει στὴν ἄρθρωση τῆς
ῦλης· δίνει ὥστόσο ἰδιαίτερη ἔμφαση
στὴν κριτικὴ, ποὺ θὰ εἶναι πολὺμορ-
φη. Κρίνονται: ἑλληνικὴ καὶ μεταφρα-
σμένη λογοτεχνία καὶ γραμματεία,
καλλιτεχνικὲς ἐκδηλώσεις, ἐπίμα-
χα πνευματικὰ θέματα καὶ γεγονότα,
ἀπὸ πολλὰς σκοπιῆς καὶ ὄχι μόνο
ἀπὸ ἐπαγγελματικὲς κριτικὰς.

Ἡ πολυκριτικὴ ἐπιδιώκει τὴν ἀν-
τίστιξη καὶ τὴν πολυφωνία, τὸν ἐμ-
μεσο καὶ τὸν ἄμεσο διάλογο. Θὰ
ἐκταθεῖ καὶ σὲ ἄλλους τομεῖς : στὰ
εἰκαστικά, στὸ θέατρο καὶ τὸν κινη-
ματογράφο, στὴν παιδεία καὶ στὴς
ἐπιστῆμες τοῦ ἀνθρώπου, ἐναλλάσ-
σοντας κάθε φορὰ μορφή. Ἐνδιαφέ-
ρει ἡ ταυτόχρονη, συμπληρωματικὴ
ἀντιμετώπιση καίριων θεμάτων μὲ
ἄρθρα, συνοπτικὰς γνώμες, προετοι-
μασμένη ἢ καὶ αὐτοσχέδια συζήτηση.

Ἡ δημιουργικὴ λογοτεχνία (ποί-
ηση, ἀφήγημα, μυθιστόρημα, δοκί-
μιο) στοιχίζει τὴν ἐγχώρια παρα-
γωγὴ μὲ τὴν ξένη, ὥστε νὰ εὐνοεῖται
ἡ σύγκριση. Τὸ ἴδιο ἰσχύει καὶ γιὰ
τὶς ἐπιστῆμες τοῦ ἀνθρώπου — το-
μῆα ποὺ ἡ Συνέχεια θὰ προσπαθήσει
νὰ περισώσει ἀπὸ τὴν πρόχειρη
ἀσάφεια.

Διάκριση ἀνάμεσα στὴ δουλειὰ τῆς

ώριμη και τής νεότερης γενιάς δὲν γίνεται· οἱ ἐπιλογές ὀρίζονται ἀπὸ τὸ ἦθος και τὴν ποιότητα. Ἡ προδημοσίευση δὲν ἔχει τὸ νόημα τῆς διαφήμισης, ἀλλὰ τῆς πρωτοβάθμιας γνωριμίας μὲ πρόσωπα και κείμενα.

Τέλος, ἐνδιαφέρει ἰδιαίτερα ἡ ὑπεράσπιση τῆς ἑναρθρῆς γλώσσας, σὲ μιὰν ἐποχὴ πού οἱ ἀπειλές τῆς ἐξάρθρωσῆς τῆς καθημερινῆς πολλαπλοποιάζονται.



ΤΟ ΕΠΙΜΑΧΟ ΚΕΝΤΡΟ

Τὰ πρόσφατα φοιτητικά γεγονότα ὀρίζουν ἓνα ἐπίμαχο κέντρο (τὸ λόγο, τὴ δράση και τὶς δοκιμασίες τοῦ σπουδαστικοῦ κόσμου) και πολλές περιφερειακές τάσεις (θετικές, ἀρνητικές και μεικτές) πού ξεκινοῦν ἀπὸ τὴν ὀξυμμένη εὐαισθησία τοῦ ἑλληνικοῦ λαοῦ, ἐντοπιζοῦνται στὴν ἀγωνία τῆς πνευματικῆς ἡγεσίας τοῦ τόπου, ὑπογραμμίζουν τὴν προβληματικὴ ἀμμηχανία τῶν Ἀνωτάτων Ἐκπαιδευτικῶν Ἰδρυμάτων ἔναντι τῆς ἐξουσίας, και ἐλέγχουν τὴν προσαρμοστικὴ εὐλυγία τοῦ τύπου. Ἡ Συνέχεια — περιοδικὸ γιὰ τὰ Γράμματα, τὶς Τέχνες και τὶς Ἐπιστῆμες τοῦ ἀνθρώπου — αἰσθάνεται χρέος νὰ δηλώσει τὸ στίγμα τῆς ἀπέναντι στοῦ πελώριου αὐτοῦ ἐθνικοῦ θέματος (πού δὲν μπορεῖ φυσικά και λογικά νὰ θεωρηθεῖ ἰδιοκτησία κανενός) μὲ τὰ ἐπόμενα ἄρθρα. Ἐλπίζει σὲ προσεχῆ τεύχη τῆς νὰ προχωρήσει στὸν δὺσβατο αὐτὸ χῶρο.



ΑΚΑΔΗΜΑΪΚΗ ΕΛΕΥΘΕΡΙΑ

Ἡ κατάκτηση και ἡ κατοχύρωση τῆς ἀκαδημαϊκῆς ἐλευθερίας εἶναι ἐπιδιώξη μὲ οὐσιαστικὸ περιεχόμενο και δὲν ἐπιτρέπεται νὰ ἐρμηνεύεται ὡς ἀνατραχῆ. Εἶναι προϋπόθεση γιὰ τὴ θεμελίωση και προστασία τοῦ ἀκαδημαϊκοῦ διαλόγου, ἀναγκαῖο γιὰ τὸν ἐλεγχὸ και τὴν προαγωγή τῆς γνώσης και γιὰ τὴν ὀργανικὴ σύνδεση τῆς ἐπιστῆμης μὲ τὶς δυνάμεις και τὰ προβλήματα τοῦ λαοῦ. Ἡ ἀνωτάτη ἐκπαίδευση δὲν εἶναι μόνον ἡ κυρίως διαδικασία μεταφορᾶς πληροφοριῶν ἢ γνώσεων· εἶναι προπαντὸς ἄσκηση στὴν ἐπιστημονικὴ σκέψη, στὴ διατύπωση μὲ ἀκρίβεια ἐρωτημάτων και θεωριῶν, ἄσκηση στὶς τεχνικές ἐφαρμογές ἢ στὶς προεκτάσεις τῆς γνώσης πού ρυθμίζουν τὶς ἀνθρώπινες σχέσεις. Ἡ λειτουργία τῆς ἀνωτάτης παιδείας εἶναι δυνατόν νὰ πραγματοποιηθεῖ σ' ἓνα ἰδιότυπο δίκτυο ἐπικοινωνιῶν μεταξὺ δασκάλων, ἐρευνητῶν και φοιτητῶν, οἱ ὀποῖοι σὲ διάφορους συνδυασμούς, ἀδέσμευτα, ἀνταλλάσσουν

ἀπορίες, παρατηρήσεις, στοχασμούς, συμπεράσματα ἀπὸ ἐξειδικευμένες ἐρευνες ἀλλὰ και γενικότερες σκέψεις. Ἡ διαδικασία αὐτὴ, ἄμεσα ἢ ἔμμεσα, ἀναφέρεται στὰ βαθύτερα ἐρωτήματα πού συνδέονται μὲ τὸ χαρακτῆρα και τὸ νόημα τῆς ἀνθρώπινης ζωῆς και κοινωνίας. Ἄν ἡ ἀναφορὰ αὐτὴ ἐξαφανισθεῖ ἢ ἀπισχνανθεῖ, μὲ συγκέντρωση τοῦ ἐνδιαφέροντος στὴ στεγνὴ ἐπαγγελματικὴ προετοιμασία, χάνονται τὰ κυριότερα στοιχεῖα τῆς πανεπιστημιακῆς παιδείας: ὁ προβληματισμὸς και ἡ ἄσκηση στὸ στοχασμὸ, πού, τὰ δὺο μαζί, δημιουργοῦν ἀληθινὸς ἐπιστήμονες, ἱκανοὺς τεχνικοὺς και ὑπεύθυνους πολίτες. Γι' αὐτὸ καθεὶ πού θίγει τὴν ἀκαδημαϊκὴ ἐλευθερία ἀλλοιώνει τὴν ἀνωτάτη ἐκπαίδευση, και ἡ ζημία δὲν ἀνισταθμίζεται μὲ ὑλικές παροχές, ὀσοδήποτε ὀξεῖα κι ἂν εἶναι ἡ ἀνεπάρκεια τῶν μέσων στὰ ἰδρύματα και πιστικὸ τὸ ὀικονομικὸ πρόβλημα γιὰ τὴ μεγάλη πλειοψηφία τῶν φοιτητῶν. Οὔτε βέβαια ἡ προσοχὴ τῶν νέων ἀνθρώπων μπορεῖ νὰ ἀπομακρυνθεῖ ἀπὸ τὰ οὐσιώδη αὐτὰ θέματα μὲ διευκολύνσεις γιὰ θέματα ἢ ἄλλα εἶδη ψυχαγωγίας. Τὰ ὑλικά ἀνταλλάγματα δὲν συγκάλυπτον οὔτε θεραπεύουν ἀποκλίσεις ἀπὸ ἀρχῆς ἠθικῆς ἢ πνευματικῆς σημασίας.

Ὅσοι βλέπουν στὸ στενὰ διδακτικὸ ἔργο τὴ μόνη ἢ τὴν κυριότερη ἀποστολὴ τῶν ἀνωτάτων ἐκπαιδευτικῶν ἰδρυμάτων ὑποτιμοῦν τὴ σημασία τῶν ἐξωδιδασκτικῶν δραστηριοτήτων και τοῦ ἀκαδημαϊκοῦ διαλόγου. Ἡ ἐπιστημονικὴ ἱκανότητα δημιουργεῖται, ὅταν ὁ νέος ἄνθρωπος ἐμπλουτίζεται μὲ μιὰ ποικιλία πνευματικῶν ἐμπειριῶν, ὅταν νοιώσει τὴν προαγωγή τῆς γνώσης ὡς τμήμα μακρᾶς διαδικασίας πού ξεκινᾶ ἀπὸ ἀνθρώπινες ἀνησυχίες και πού, ὑπερκινώντας προλήψεις, φανατισμοὺς και συμφέροντα, ὑπηρετεῖ ἀπὸ διάφορες κατευθύνσεις τὸν ἄνθρωπο και τὸ κοινωνικὸ σύνολο. Τὰ πνευματικὰ αὐτὰ βιώματα, περισσότερο ἀπὸ τὴ μετάδοση προπαρασκευασμένων γνώσεων, ἐξοπλίζουν μὲ τὴν ἔρεση γιὰ ἀναζήτηση και ἐξακρίβωση, και μὲ τὴν ἱκανότητα συστηματικῆς ἀνάλυσης. Ἡ ὀλοκληρωμένη αὐτὴ πανεπιστημιακὴ παιδεία εἶναι ἰδιαίτερα ἀναγκαῖα σὲ μιὰν ἐποχὴ, ὅπως ἡ δικὴ μας, ὅπου, μὲ τὶς ποικίλες ἐξελίξεις, ἡ σχετικὴ σημασία τῶν ἐπαγγελματικῶν διαρκῶς μεταβάλλεται. Μόνον ὁ βαθύτερα μορφωμένος ἄνθρωπος μπορεῖ νὰ βρεῖ τὸ δρόμο του και νὰ συμβάλει στὸν τόπο του σὲ περίοδο παγκόσμιων μετασχηματισμῶν, ὅπως εἶναι ἡ σύγχρονη. Μόνον αὐτὴ ἡ παιδεία διευρύνει και ἐρεθίζει τὴ φαντασία, ἐνισχύει τὴ δημιουργικὴ πνοή, κινητοποιεῖ γιὰ τὸ ἐκάστοτε συγκεκριμένο ἔργο τὶς ψυχικές μαζί μὲ τὶς πνευματικῆς δυνάμεις, ἐξῶ ἀπὸ ἐπαγγελματικὸς ὑπολογισμοὺς και ἀνεξάρτητα ἀπὸ κίνητρα ὑλικῶν ἀπολαυτῶν και ματαιοδοξίας. Ἡ θωράκιση αὐτὴ ἀποτελεῖ τὴ μόνη ἀσφαλὴ προστασία ἀπὸ δυνάμεις και ἰδέες, πού ποικιλοτρόπα ἀπειλοῦν μὲ ὑποδούλωση τὸ ἔθνος.

Στὸ δίκτυο τῶν ἐλευθέρων ἐπικοινωνιῶν, πού συνιστᾶ τὸν ἀκαδημαϊκὸν διάλογο, δὲν νοοῦνται περιορισμοὶ ἢ προκαθορισμένες κατευθύνσεις. Ὅσο πιὸ ἀνοικτὸς εἶναι ὁ ἀκαδημαϊκὸς διάλογος και ὄσο εὐρύτερη ἢ συμμετοχὴ σ' αὐτὸν, τόσο ἐγκυρότερα και πιστικότερα εἶναι τὰ συμπεράσματα. Μόνον τότε και μόνον ἔτσι ἐξασφαλίζεται ἀρμονία στὰ πανεπιστημιακὰ ἰδρύματα, ἰδίως ὅταν στὸν φοιτητικὸν κόσμον κυριαρ-

χοῦν σοβαρότητα και μέτρο καθὼς και ἐνισχυμένη συνείδηση δικαίου και ἠθικῆς, ὅπως συμβαίνει στὴν Ἑλλάδα. Στὴν πολυφωνία πού εἶναι σχεδὸν ἀναπόφευκτη στὴν ἐποχὴ μας, ὄσο πιὸ ξεκάθαρα ἀκουστοῦν οἱ διάφορες φωνές, τόσο ἀποτελεσματικότερος θὰ εἶναι ὁ ἐλεγχὸς και πιθανότερη ἡ ἐπικράτηση ὑπευθίνων ἀπόψεων. Σ' ἓνα λαὸ μὲ βαθιὰ ριζωμένη ἐθνικὴ συνείδηση και προσήλωση στὴ φιλελεύθερη δημοκρατικὴ παράδοση, ὅπως συμβαίνει μὲ τὸν ἑλληνικὸν λαὸ, οἱ προσανατολισμοὶ πού θὰ προκύψουν ἀπὸ τὴν ὀποιαδήποτε ἀντιπαράσταση ἰδεῶν, θὰ ἀποτελοῦν ἐγγύηση ὑγείας και προόδου. Αὐτὸς εἶναι και ὁ λόγος γιὰ τὸν ὀποῖο ὄλες οἱ καταπιεστικῆς ρυθμίσεις και αὐθαιρέσιες και κάθε ἀδικία στὴ μεταχείριση τοῦ φοιτητικοῦ κόσμου εἶναι ἐνέργειες ἐθνικὰ ἀπαράδεκτες.

Ἡ ἐξασφάλιση τῆς ἀκαδημαϊκῆς ἐλευθερίας ἐνδιαφέρει ὀλόκληρο τὸν φοιτητικὸν κόσμον και τὸ σύνολο τῶν πανεπιστημιακῶν λειτουργῶν· ἐνδιαφέρει τὸ λαὸ, γιατί μόνο σ' ἓνα τέτοιο πλαίσιο μποροῦν νὰ διαμορφωθῶν ἐπιστήμονες μὲ ἐνισχυμένες πνευματικῆς και ψυχικῆς ἱκανότητες, ἀλλὰ και μὲ τὴν ὀριμότητα και σαφροσύνη πού ἐπιτρέπουν τὸν ἐλεγχὸ και τὴν ἐπιλογὴ τῶν λύσεων και ρυθμίσεων στὸν δημόσιο βίο. Οἱ φοιτητῆς και οἱ ἄξιοι πανεπιστημιακοὶ δάσκαλοι, πού δουλοῦν γιὰ τὴν ἐξασφάλιση και προστασία τῶν συνθηκῶν αὐτῶν, ἐπιτελοῦν χρέος πρὸς τὴν πατρίδα.

ΙΩΑΝΝΗΣ ΠΕΣΜΑΖΟΓΛΟΥ



ΑΚΑΔΗΜΑΪΚΗ ΕΛΕΥΘΕΡΙΑ, ΕΞΟΥΣΙΑ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΕΙΑ

Ἱστορία δὲν εἶναι τὰ γεγονότα ἀλλὰ τὸ νόημά τους γιὰ τὴν ἐξέλιξη τοῦ ἀνθρώπου και τῆς κοινωνίας. Γι' αὐτὸ ἡ οὐσία τῆς ἱστορίας εἶναι ἡ πολιτικὴ ἀξιολόγηση.

Τ' ἀστῆμαντα περιστάτικα διαφέρουν ἀπὸ τὰ σημαντικὰ γεγονότα κατὰ τὸ ἱστορικὸ τους νόημα, κατὰ τὴν πολιτικὴ τους διάσταση. Μὲ αὐτὸ ἀκριβῶς τὸ νόημα προβάλλουν οἱ πρόσφατες φοιτητικῆς ἐνέργειες, δηλωτικῆς τῶν διεκδικήσεων στὸ τομέα τῆς ἀκαδημαϊκῆς ἐλευθερίας. Ὁ περιορισμὸς τῆς προβολῆς τῶν φοιτητικῶν διεκδικήσεων και ἡ μὴ δημοσίευση στὸν τύπο γεγονότων πού βρῖσκονται στὸν ἐπίκεντρο τῆς πανελληνίας συζητήσεως και συγκινήσεως, ἐπιβεβαιώνουν τὴν ἱστορικότητα τῶν γεγονότων. Τὸ θέμα, και γενικά και ἐιδικὰ πρωταρχικὸ, εἶναι πολὺπλευρο. Ἐδῶ περιορίζομαι στὶς ἀκόλουθες μόνο σκέψεις:

1. Γιὰ νὰ ὑπάρχει ἡ πολιτικὴ ἐνότητα πού λέγεται «Πολιτεία» δὲν ἀρκεῖ μιὰ ὀποιαδήποτε ἐξουσία. Ἡ Πολιτεία, ὅπως σωστὰ ὀρίστηκε ἦδη ἀπὸ τὸ 1928, εἶναι νοητὴ ὡς λειτουργικὴ συνένωση, ὡς ἀρμονία δικαίου και κοινωνίας. Αὐτὸ σημαίνει πὼς ἡ ἄσκηση πραγματικῆς ἐξουσίας πραγματοποιεῖται τὸ νόημα τῆς Πολιτείας κατὰ τὸ μέτρο πού οἱ κανόνες, οἱ ὀποῖοι ἐκφράζουν τὴν ἐξουσία, πηγάζουν ἀπὸ τὴ συγκεκριμένη κοινωνία.

2. Ἡ ἀρχὴ τῆς ἀκαδημαϊκῆς ἐλευθερίας εἶναι ἐξειδικευμένη τῆς ἀρχῆς τῆς ἐλευθερίας τοῦ ἀνθρώπου. Κατὰ τοῦτο δὲν εἶναι ἀρχὴ πού προσδιορίζεται ἀπὸ

Πέτρες καὶ Στίγματα

νομικούς κανόνες ἀλλὰ ἀρχὴ πού προσδιορίζει τούς νομικούς κανόνες, ἐφόσον θέλουν νὰ εἶναι κανόνες δικαίου. Ἐκριβῶς ὅπως τὸ αἴτιο προσδιορίζει τὸ αἰτιατό.

3. Ἡ ἀρχὴ τῆς ἀκαδημαϊκῆς ἐλευθερίας ὅμως συνίσταται καὶ σὲ κάτι ἄλλο : εἶναι ἡ ἐννοιολογικὴ καὶ ὑπαρξιακὴ προϋπόθεση τῆς διδασκαλίας καὶ τῆς ἔρευνας. Οἱ δύο αὐτές, ἀναγκασιᾶς γιὰ τὴ ζωὴ τῆς πολιτείας, διαδικασίες νοοῦνται μόνο σὲ συνάρτηση μετὰ τὴν ἀναγωγή τῆς πνευματικῆς ὑπαρξίας τοῦ ἀνθρώπου σὲ κάτι τὸ αὐτόνομο μέσα στὴν πολιτεία, σὲ κάτι τὸ ἀσυμβίβαστο πρὸς τὸν ὀλοκληρωτισμό. Ἀπὸ τὴν ὥρα πού ἡ ἐξουσία θέλει, θετικὰ ἢ ἀρνητικὰ, νὰ προσδιορίσει τὸ ἀποτέλεσμα τῆς ἀνθρώπινης σκέψης καὶ ἐπομένως νὰ ἐπηρεάσει τὸ περιεχόμενο τῆς ἔρευνας καὶ τῆς διδασκαλίας, ἔτσι ὥστε οἱ κοινωνικοπολιτικὲς τὸς ἐπιπτώσεις νὰ εἶναι στὰ δικά της «μέτρα», αὐτὸ πού μένει δὲν ἔχει πιά πολλὴ σχέση μετὰ τὴν ἔρευνα καὶ τὴ διδασκαλία ἀποτελεῖ ἕναν, ἄμεσα ἢ ἔμμεσα, ἀπὸ τὴν ἐξουσία ἐπιζητούμενο ἰσχυρισμό· καταντᾷ ὑποχρεωτικὸ σύνθημα.

4. Ἄν ἔτσι ἔχουν τὰ πράγματα, τότε ἡ ἀρχὴ τῆς ἀκαδημαϊκῆς ἐλευθερίας καὶ ἡ ἀνεξαρτησία τῶν Ἀνωτάτων Ἐκπαιδευτικῶν μας Ἰδρυμάτων πού διεκδικοῦν οἱ φορεῖς τούς, διδασκόμενοι καὶ διδάσκοντες, προϋποθέτουν μιὰ ἐξουσία πού νὰ μὴ θεωρεῖ τὴν πραγματικὴ καὶ ἀκίνδυνη ἐνάσκηση τῶν ἐλευθεριῶν αὐτῶν ὡς δικὴ τῆς διακινδύνευση. Μετὰ αὐτὴ ἀκριβῶς τὴ σκέψη προσεγγίζουμε τὴν ἱστορικὴ τραγικότητα τῶν φοιτητικῶν διεκδικήσεων, στὸν τόπο μας καὶ στὸς καιροὺς μας. Σωστά τονίζεται πὼς ὅλες οἱ διεκδικήσεις εἶναι καθαρὰ φοιτητικὲς, πανεπιστημιακὲς ἢ λογικὴ ὅμως προϋπόθεση τῆς οὐσιαστικῆς ἀποδοχῆς τούς εἶναι ἡ ὑπαρξὴ μιᾶς ἐξουσίας θεμελιωμένης στὴν ἀρχὴ τῆς Ἐλευθερίας· ἡ ἄρμονία μεταξὺ τοῦ δικαίου, πού ἐκφράζει τὴν ἐξουσία, καὶ τῆς συγκεκριμένης κοινωνίας· μετὰ δύο λόγια : ἡ ὑπαρξὴ τῆς σωστᾶ νοούμενης Πολιτείας.

ΔΗΜΗΤΡΗΣ Θ. ΤΣΑΤΣΟΣ

*

ΚΑΤΑΙΟΝΙΣΜΟΣ ΚΑΙ ΑΠΟΣΙΩΠΗΣΗ

Ἡ ἐλευθερία τοῦ Τύπου εἶναι ἔκφραση καὶ τῆς ἐλευθερίας γνώμης καὶ τῆς ἐλευθερίας πληροφόρησης. Ἡ διάκριση ἔχει τὴ σημασία της. Ἀπὸ τὴν ἑνὴν οὐσιαστικὴ κατὰ τὸ κοινωνικὸ ἀποτέλεσμα, εἶναι ἡ ἐλευθερία τῆς πληροφόρησης. Ἡ πληρὴ καὶ ἀκριβῆς γνώση τοῦ τι συμβαίνει, κινητοποιεῖ τὴ σκέψη καὶ ὑποβοηθεῖ τὴ διαμόρφωση τῆς γνώμης πού τὴ λέμε κοινὴ καὶ εἶναι ἡ γνώμη τοῦ λαοῦ. Καὶ εἶναι αὐτὴ ἡ γνώμη πού μετατρέπεται σὲ συνειδητὴ καὶ υπεύθυνη στάση.

Ἡ ἱστορία τοῦ Τύπου — ὅπως καὶ τοῦ ἔντυπου λόγου γενικότερα — εἶναι πλού-

σια σὲ ἀνελεύθερους περιορισμούς καὶ σὲ ἀγῶνες γιὰ τὴν κατάλυσή τους. Δὲν εἶναι τυχαῖο, πὼς ἐκεῖνοι πού ἐπιδιώκουν τὴν κατὰ πᾶν τῆς ἐλευθερίας τοῦ Τύπου ἢ καὶ τὴν ὑπαγορευμένη κινητοποίησή του, ἐπικαλοῦνται πάντα τὸ συμφέρον τοῦ συνόλου, καμιά φορὰ καὶ τὰ δημόσια ἔθνη. Στις μέρες μας ὅμως, κανεὶς δὲν σκέπτεται νὰ ἐπιβάλλει περιορισμούς σὲ πληροφορίες γιὰ ἐρωτικὲς ἱστορίες, γιὰ φόνους, γιὰ τὰ «μυστικὰ» τοῦ ὑποκόσμου, γιὰ τὴν ἰδιωτικὴ ζωὴ τῶν πλουσίων, γιὰ τὸ πὼς ντύονται ἢ τὸ πὼς διασκεδάζουν. Ἀντίθετα : τροποδοτεῖται μ' αὐτὰ ἡ εἰδησιογραφία ὅλο καὶ περισσότερο. Γεγονότα ἄλλα, ζωτικὸ ἡδησὸς ἐνδιαφέροντος, ἐπικαλύπτονται. Μετὰ τὰ ἐντυπωσιακὰ πρωτοσέλιδα, τοὺς τίτλους, τίς κατάλληλες φωτογραφίες, τὸ ἐνδιαφέρον μας χειραγωγεῖται : τὸ γεγονός παίρνει τὴν διαστάσει τοῦ χώρου πού τοῦ παραχωρεῖ ἡ ἔντυπη δημοσιότητα· τὸ μέγεθος τῆς σημασίας του προσδιορίζεται ἀπὸ τὸ μέγεθος τῶν τίτλων.

Μ' αὐτὰ, καὶ μετὰ ἄλλα, τὸ κέντρο τῆς γενικῆς προσοχῆς μετατίθεται. Ἐγκαταλείπονται τὰ δημόσια καὶ ἐνθαρρύνονται ὅλοι νὰ ἀσχολοῦνται μετὰ τὰ ἰδιωτικά : ὁ καθένας μετὰ τὰ δικά του καὶ ὅλοι μετὰ τὰ ἰδιωτικά κάποιου ἄλλου. Ὅταν αὐτὸ γίνεται στὴ γειτονιά ἢ στὰ σαλόνια, προφορικὰ, χαρακτηρίζεται κουτσομπολιό. Ὅταν περνάει ἀπὸ τὴν στῆλη τῶν ἐφημερίδων, ἀποκαλεῖται πληροφόρηση - ἐνημέρωση : πληροφοροῦμαστε ὅλο καὶ περισσότερο γιὰ ὀρισμένους ἄλλους, ὅλο καὶ λιγότερα γιὰ μᾶς τοῦ ἴδιου, ὡς σύνολο. Πάντως, ὑπάρχει ἄφθογο τὸ ὕλικό, γιὰ νὰ γεμίζουμε καὶ τῶν ἐφημερίδων οἱ στῆλες καὶ οἱ δικές μας οἱ «ἐλεύθερες» ὥρες. Ἀληθινὸς καταιονισμός. Τέτοιες πληροφορίες κρίνονται ἀνώδυνες· ἀκόμα κι ὅταν προκαλοῦν φρικὴ ἢ συγκίνηση συμπάθειας, δὲν διαμορφώνουν γνώμη πού νὰ μετατρέπεται σὲ στάση. (Ἔως τὸ σημεῖο βέβαια πού τὸ πληροφορικὸ ὑπερεκχειρίσματος δὲν προκαλεῖ ὑπερεκχειρίσματα ἄλλου εἴδους· ἄλλης ποιότητος).

Ἡ ἐπικάλυψη τοῦ γεγονότος, πού συνδέεται μετὰ τὴν γνήσια ἐνδιαφέροντα τοῦ συνόλου, ἀπὸ ἄλλα πού μᾶς «συνταράσσουν» καὶ ταυτόχρονα μᾶς ἀποξενώνουν ἀπὸ τὰ κοινὰ πράγματα καὶ προβλήματα, ἔχει τὰ δριὰξ της. Κάποτε τὸ πιστικὸ πρόβλημα, καὶ τὰ γεγονότα πού προκαλεῖ, προβάλλονται ἀπὸ μόνον τούς μετὰ τὴν ἀληθινὴν διαστάσει τούς. Τότε, ἡ παρασιώπηση, πού λέγεται καὶ καπάκωμα (βλ. Ἀντιλεϊκόν Θ. Βοστάντζόγλου, Κεφ. 921), προσφέρεται ὡς ἡ πιὸ βολικὴ λύση. Μόνον πὼς καὶ αὐτὴ εἶναι, συχνὰ, ἰδιαίτερα ἀποκαλυπτικὴ. Ἄντι νὰ ἀποκοιμίζει, κάνει τὴν κοινὴ ἀντίληψη δξύτερη. Καλλιεργεῖ, παράλληλα, καὶ ἐνθαρρύνει τὴν ἀνεύθυνη φημολογία (ποῖός εἶναι σίγουρος πὼς αὐτὴ ἡ φημολογία χτυπᾷ μόνο τούς ἀντιπάλους του ;).

Ἡ ἀποσιώπηση χάνει πιὸ πολύ τὴν ἀποτελεσματικότητά της, ὅταν παίρνει τὸ χαρακτῆρα σιωπῆς. Ἐχει ἀποδειχθεῖ πὼς ἔχει καὶ ἡ σιωπὴ τὴ δύναμή της. Γι' αὐτὸ, κανεὶς δὲν τὴν ἀγαπᾷ ἰδιαίτερα, δὲν αἰσθάνεται μαζί της πολὺ ἥσυχος. Κρίνεται προτιμότερο ὅλο καὶ κάτι ν' ἀκούμε, προπαντὸς ὅλο καὶ κάτι νὰ διαβάζουμε. Κι ἐδῶ ἀκριβῶς βρίσκεται ἡ εὐθύνη ἐκείνων πού δέχονται, ἢ ἀπὸ μόνον τούς ἀποφασίζουν, νὰ σιωποῦν, εἴτε νὰ παρασιωποῦν, ἢ νὰ δημοσιεύουν καὶ νὰ μιλάνε.

Ἀντιμετωπίζοντας τὰ φαινόμενα καὶ τὰ προβλήματα πού γεννᾷ ἡ ἀλληλοσυμπληρούμενη λειτουργία τῶν Μαζικῶν Μέσων στὴς μέρες μας, συνηθισαμε νὰ ἀνατρέχουμε πιὸ πολύ σὲ κείμενα σύγχρονων ἑξῶν θεωρητικῶν. Κλείνοντας τοῦτο τὸ σημεῖωμα — ἀπόσπασμα ἀπὸ μιὰ σειρά σημειώσεων γιὰ τὴ Μάζα καὶ τὰ Μέσα — καταφεύγομε σὲ σοφὸ δικόν μας τοῦ περασμένου αἰῶνα· στὸν Ἀδαμάντιο Κοραῖ. Ὑποστηρίζοντας πόσο χρήσιμη θὰ ἦταν στὸν ὑπόδουλο Ἑλληνισμό ἐφημερίδα «πολιτικὴ - φιλολογικὴ», ἔγραφε : «Ὁ Γραικὸς ἀναγνώστης δὲν ἔχει ἕναν μᾶθη πότε κοιμῶνται καὶ πότε ἀφύπνιζονται οἱ ἡγεμόνες τῆς Εὐρώπης, πότε ὑπάγουν εἰς τὸ θέατρον, ἢ εἰς τὸ κυνήγιον, ἢ πότε συγκροτοῦν χοροὺς καὶ συμπόσια». Τὴν ἴδια σκέψη τοῦ εἶχαμε ἐπικαλεσθεῖ πρὶν ἄρτα χρόνια, προσθέτοντας ὅτι «σήμερα, τὰ κυνήγια, τὰ συμπόσια, οἱ κρουαζιέρες, εἶναι τῶν ἄλλων ἡγεμόνων — τοῦ πλοῦτου» (Νέα Κείμενα - 1, σ. 185 κ.έ.).

Ἄξιωση νὰ ἀγνοηθεῖ ὀδύετα ἡ ἀνθρώπινη περιέργεια γιὰ τὰ ἀλλότρια, θὰ πρόδιδο ἀφέλεια. Κάτι ἄλλο εἶναι πού χρειάζεται, ἴσως, υπευθύνισμα καὶ υπογράμμιση : οἱ ἀγῶνες γιὰ τὴν ἐλευθερία τοῦ Τύπου δὲν ἔγιναν γιὰ τὴν ἱκανοποίησιν αὐτῆς τῆς περιέργειας. Τὸ σύγχρονο δικαίωμα λήψης καὶ μετάδοσης πληροφοριῶν, δὲν ἀναφέρεται σὲ πληροφορίες γιὰ φόνους καὶ γιὰ συμπόσια· αὐτὲς δὲν ἔχουν ἀνάγκη ἀπὸ Διακηρύξεις καὶ διεθνεῖς ἢ συνταγματικὲς ἐγγυήσεις, γιὰτι κανεὶς δὲν τις ἀπειλεῖ μετὰ ἀπαγόρευση ἢ παρασιώπηση. Ἄλλες εἶναι οἱ πληροφορίες πού καταπνίγονται ἢ παρασιωπῶνται, καὶ γι' αὐτὲς ἔγιναν οἱ ἀγῶνες νὰ ἀναχθῶν σὲ ἀντικείμενο θεμελιώδους ἀνθρωπίνου δικαιώματος. Αὐτὲς — καὶ μόνον αὐτὲς — ἔχουν ἀνάγκη ἀποτελεσματικῶν ἐγγυήσεων.

Ἄλλὰ καὶ κάτι ἀκόμη : Γιὰ τὴν ἰδιοκτησία, καὶ τὴν ἐπιχειρηματικὴ ἐκμετάλλευσή της, ὑπάρχουν οἱ ἀντιστοιχίαι αὐτοτελεῖς διατάξεις καὶ στὴς Διακηρύξεις καὶ στὰ Συντάγματα. Οἱ ἄλλες διατάξεις, γιὰ τὴν ἐλευθερία τῆς ἔκφρασης, ὅπως καὶ γιὰ τὴν μετάδοση καὶ λήψην πληροφοριῶν, ἀφοροῦν στὸν Τύπο, ὅχι ὡς ἐπιχείρησιν ἄλλὰ ὡς δημόσιον λειτουργήματα. Τὰ δικαιώματα πού ἐκφράζει ἡ Ἐλευθερία τοῦ Τύπου εἶναι δικαιώματα ὄλων. Ἀλλιώτικα, ἡ ἐνημέρωση - πληροφόρηση παύει νὰ εἶναι δικαίωμα τοῦ ἀνθρώπου καὶ γίνεται προνόμιον κάποιου ἱερατείου.

ΑΝΑΣΤΑΣΙΟΣ Ι. ΠΕΠΟΝΗΣ

*

«Ἡ ΚΑΤΑΡΓΗΣΗ ΤΗΣ ΤΥΠΟΓΡΑΦΙΑΣ»

Ἡ πρώτη ἐκδοσὴ τοῦ Ἡμερολογίου Καταστρώματος, β', ἔγινε σὲ 75 ἀντίτυπα, καὶ τὴν ἀποτελοῦσαν τὰ φωτοτυπημένα χειρόγραφα τοῦ Σεφέρη. Ἐδὼ νὴν καὶ τῆς ἰδιόμορφης αὐτῆς ἐκδόσεως («ἀποκλειστικὰ ἰδιωτικῆς», ὅπως δῆλων) ἀποσαφήνιζε ἡ προμετωπίδα της : «Φτάσαμε τέλος στὰ χρόνια πού ἐφευρέθηκε ἡ κατάργηση τῆς τυπογραφίας», καὶ συμπλήρωνε ἡ ἐνδειξη : Γ.Σ. 1941 (πρόλογος σ' ἕνα ἀτέλειωτο βιβλίον).

Ὅμως γιὰ νὰ ἀντιληφθοῦμε τὸ πικρὸ χιοῦμο τῆς φράσης τοῦ Σεφέρη, δὲν

Πέτρες και Στίγματα

χρειάζεται να πάμε πίσω στο 1941, όταν οι χιτλερικές στρατιές κατείχαν σχεδόν όλη την Ευρώπη και νομοθετούσαν με τη λογική των δπλων τους. "Υστερα από 32 χρόνια, εξακολουθεί να καταργείται η τυπογραφία σε πολλές άκρες της σοφής από την τόση πείρα της Ευρώπης, κινδυνεύουν οι ίδιες αξίες που τσυχάνει ο ναζισμός. "Η πικρή αυτή διαπίστωση δείχνει καθαρά πώς δεν είναι ο άθνητικός χιτλερικός ο μόνος υπεύθυνος για τὸ κύμα τοῦ σκοταδισμού πού εξαπολύθηκε στὸ σύγχρονο κόσμο. "Απλῶς ἐκεῖνος χρησιμοποιῶσε μιὰ γλώσσα χωρίς προσχήματα και προφυλάξεις, ἂν και σήμερα ὁ σκαῖς και ἀντιπαθητικός τόνος τοῦ χιτλερικοῦ ὕφους δὲν ἔπαψε νὰ ἀκούγεται. Καὶ ἐπειδὴ μετὰ τὴν ἤττα τὸν δὲν εἶχε πιά τὰ μέσα για νὰ τὴν ἀποκαλύψει τὰ ἐγκλήματά του, ἀφοῦ δὲν μπόρεσε — και δὲν ἦταν δυνατόν — νὰ ἐξαφανίσει ὅλους τοὺς μάρτυρες, ἔρχεται μάλλον δύσκολο σὲ κάθε ἐραστή τοῦ χιτλερικοῦ κυνισμοῦ, νὰ βγεῖ τώρα και νὰ τὸν ὑπερασπιστεῖ ἀνοιχτά. "Ὅτι ὅμως ἡ χιτλερική μεθοδολογία δὲν πέθανε, δὲν χρειάζεται φιλοσοφία για νὰ τὸ καταλάβει. "Αρκεῖ νὰ κοιτάξεις τὰ ἐξανθήματά της πού βγαίνουν στὸ δέρμα σου ἢ σὲ κάποιου διπλανοῦ σου. "Ὅι ἐπίγονοι και ἀνομολόγητοι θαυμαστές, χρησιμοποιοῦν ὅλα τὰ δοκιμασμένα της ὄπλα, προσθέτοντας και ὅσα τοὺς παρέχει ἡ νεότερη τεχνολογία — ὄχι καθεαυτὴ ἔνοχη. "Κι ἐπειδὴ ἡ βία δὲν δοξάζεται παρὰ μόνο σὰν ἀπλό μέσον, οἱ σκοποὶ θὰ ἔχθον τὴν ἐπιφασὴ τους, ἂν ἔμεναν χωρίς βοήθεια. "Ἡ φροντίδα λοιπὸν νὰ ἐνταφιάσεις τὴν ἀλήθεια περιορίζοντας και παραμορφώνοντας τὴς πληροφορίες πού τὴ στοιχειοθετοῦν, πῆρε τὴ μορφή ἰδιαίτερης τέχνης και τεχνικῆς. Μόνον τὸν τώρα πιά εἶναι λιγότερο ἀποτελεσματική. "Γιατί οἱ ὅποιοι ἰδεολόγοι μιᾶς ἀλήθειας, καμμένης στὰ δικά τους μέτρα, κι ἂν δὲν ἔχουν ἐνδεχομένως τὸ ἴδιο ἐκμαγεῖο τῶν χιτλερικών, ἀναγνωρίζονται ἀπὸ τὰ ἴδια ἀχτυλιὰ ἀποτυπώματα.

"Ἐπιπλέον εἰδικὰ σήμερα ὑπάρχει ἓνα βασικό λάθος στὴν ὑπόθεση. "Τὰ κέρδη τῆς τεχνολογίας πού πάνε νὰ ἐκμεταλλεθοῦν οἱ ἐπίγονοι, εἶναι δίκοπα μαχαίρια. "Δὲν μπορεῖ κανεὶς νὰ ὑποστηρίξει με τὸ ἓνα χέρι τὴν ἐπιστῆμη και με τὸ ἄλλο νὰ τὴν βραχυκυκλώνει, προσπαθώντας νὰ φράξει τὴς ἐκβάσεις της : τὴν ἐλεύθερη σκέψη πού ἡ ἴδια ἡ ἐπιστῆμη ἀπὸ τὴ φύση της καλλιεργεῖ. "Πληρωμένη ἡ δωρεάν ἡ μόρφωση δὲν ἐγκλιβίζεται σὲ γυάλινους κώδωνες. "Ἡ τάση και οἱ νόμοι τῆς ἐπιστῆμης, ὀδηγοῦν με μαθηματικὴ νομοτέλεια στὸ αἴτημα τῆς συνέπειας και τῆς συνέχειας. "Κι ὅσο πῖο περιορισμένο πεδίο προορίζεις για τὴν ἐπιστῆμη, για νὰ σοῦ προσφέρει μόνον τὰ κέρδη πού σὲ ὠφελοῦν, τόσο πῖο πολὺ ἐκείνη, ἀπὸ ἐγγενεῖς ἀντιδράσεις, περιφρονεῖ τὰ ὄρα πού τῆς θέτεις. "Γι' αὐτό, ἂντὶ νὰ ψάχνουμε για μυστηριώδεις δυνάμεις πού συντονίζουν τὰ διάφορα σύγχρονα κινήματα τῶν νέων, πῖο φρόνιμο εἶναι νὰ ἀντιληφθοῦμε ἐπιτέλους, ὅτι ἡ

δύναμη πού τὰ ἐμφυλώνει βρίσκεται μέσα στὸν φέροντα ὀργανισμό τῆς ἐπιστῆμης. "Ἀλλιῶς θὰ τὴν πάθουμε κάποτε σὰν τὸν μαθητευόμενο μάγο.

"Ὅι εὐφύεστεροι ἔχθροι ἐνὸς ἀνθρωπίνου κόσμου ἔχουν καταλάβει πὸς διαθέτουν κάποιον ἀποτελεσματικὸν και προσδοφόρο μέσον : τὴν ἐξαγορὰ τῶν ἀτόμων πού ἐκπροσωποῦν τὴν ἐπιστημονικὴ σκέψη, με τὴν ἐνταξὴ τους στὰ ποικίλα κυκλώματα τοῦ συστήματος, για νὰ ἀποσβέσουν σιγὰ σιγὰ, με τὴν καθημερινὴ τριβή, τὴς ἀρχικῆς ροπῆς με τὴς ἐπιστῆμης. "Εἶναι ὁ λόγος πού ὄσῳσσο παρ' ὅλες τὴς ἐκκαθαρίσεις και τοὺς ἀποφραγισμούς, κάποια μαγιά περιρσεῖται, κάποια ὑγιά στοιχεῖα διασώζονται. "Ὅμως, ἀκόμη και στὰ πῖο ἄλλο τριωμένα ἄτομα, δὲν καταστρέφεται στὸ ἀκέραιο ἡ φορὰ πού ἔλαβαν ἀπὸ τὴν νομοθεσία τῆς ἐπιστῆμης. "Εἶναι ὁ λόγος πού ἐξηγεῖ κάποιες χειρονομίες τους μπροστὰ στὸ δίλημμα ν' ἀποφασίσουν τὸ «μεγάλο ναὶ ἢ τὸ μεγάλο ὄχι». "Ἀλλὰ ὁ κυριότερος ὄρος τῆς προόδου, εἶναι ὅτι ἡ σκυτάλη τοῦ φιλελεύθερου ἐρευνητικοῦ πνεύματος, περνάει συνεχῶς σὲ καινούρια ἀδιάφθορα χέρια, σὲ νέες και ἀνιδιοτελεῖς δυνάμεις, ἔτσι πού νὰ συντηρεῖται διαρκῶς στὸ «μέγα σκότος» τοῦ κόσμου («ὀλίγο φῶς»), πού ἔλεγε ὁ Σολωμός. "Γι' αὐτὸ μπορεῖ κανεὶς νὰ οἰκτίρει ἐκείνους πού προσπαθοῦν νὰ κερδίσουν τὸ στοιχῆμα τῆς ἱστορίας, ὅσσοδῆποτε προσωρινῆς νίκης και ἂν πετυχαίνουν. "Τὸ μέγιστο πού κατορθώνουν εἶναι νὰ κατακοτῶν τὴν ἡροστράτεια δόξα ἐνὸς Χίτλερ ἢ ἐνὸς Μουσολίνι :

Κύριε, ὄχι μ' αὐτοῦς. Γνώρισα τὴ φωνὴ τῶν παιδιῶν τὴν αὐτὴ πάνω σὲ πράσινης πλαγιῆς ροβολώντας χαρούμενα σὰν μέλισσες και σὰν τὴς πεταλοῦδες, με τόσα χρώματα. Κύριε, ὄχι μ' αὐτοῦς, ἡ φωνὴ τους δὲν βγαίνει καν ἀπὸ τὸ στόμα τους. Στέκεται ἐκεῖ κολημένη σὲ κίτρινα δόντια.

Τραυματισμένους ἢ λιπόθυμους σήμερα οἱ ἠθικῆς ἀξίες, ἀνατυπωμένες ἢ ὄχι ἀπὸ τὴς ἐφαρμένες πλάκες τοῦ Μωῦσῆ, κρατοῦν μιὰ παράλογη δύναμη ἀντιστάσεως. "Ὅ φόβος τοῦ Ντοστογιέφσκι ὅτι ἂν δὲν ὑπάρχει θεὸς ὄχι ἐπιτρέπονται, δὲν βγαίνει δικαιομένως. "Ὅ πῖο οὐσιαστικῆς ἀξίες, ἐκείνες ἀκριβῶς πού ἀναγνωρίζουν τὴν ἰσότητα τῶν ἀνθρώπων, φαίνεται πὸς δὲν τείνουν νὰ ἐξαλειφθοῦν ἀπὸ τὴ συνείδησή τους. "Μπορεῖ κανεὶς νὰ τὴς ἀναγνωρίσει εὐκόλα στὴς εὐαίσθητες ἐπιφάνειες τῆς σύγχρονης τέχνης, πού οἱ ἐλπίδες και οἱ ἀπελπισμοὶ τῆς ἐκφράζουν τὴν ὑπαρξὴ τέτοιων ἠθικῶν ὑποβάθρων. "Κι ὅταν διαπιστώνουμε πὸς μιὰ ὑπόθεση δὲν τὴν ὑποστηρίζει ἡ τέχνη, μποροῦμε νὰ συμπεράνουμε πὸς αὐτὴ ἡ ὑπόθεση δὲν ἔχει ἠθικὰ ἐρείσματα. "Και δὲν μπορεῖ νὰ τὴ σώσει τελικὰ καμιά κατάργηση τῆς τυπογραφίας ἢ ἀφυδάτωσή της, πού εἶναι τὸ ἴδιο. "Ὅ γάλλος ποιητῆς Πὼλ Βαλερὺ ἔλεγε κάποτε πὸς ἡ εὐρωπαϊκὴ πολιτικὴ βρισκόταν πολὺ κάτω ἀπὸ τὴ στάθμη τοῦ εὐρωπαϊκοῦ πνεύματος. "Ἡ σύνθεσή της σήμερα σὲ μεγαλύτερα μπλόκ, τὸν ἴδιο χρόνο πού και ἡ ἐπιστῆμη ἔχει εὐρύνει τοὺς ὀρίζοντες της, κατέστησε τὸ χάσμα ἀκόμη πῖο βαθύ, μὰ συγχρόνως και πῖο ἀδικαιολόγητο στὴς προωθημένες τουλάχιστον συνειδήσεις, πού τώρα εἶναι ἀριμμητικὰ σημαντικῆς. "Κι αὐτῆς μπορεῖ

νὰ τὴς φμώσιες προσωρινὰ, ἀλλὰ δὲν μπορεῖς νὰ τὴς πείσεις. "Εἶναι ὁ ἐπαρκῆς λόγος, γιατί τέτοιες «πολιτικῆς» (ἡ λέξη, με τὴς δύο τῆς ἔννοιες), δὲν ἀποχοτῶν ποτὲ λαϊκὴ βάση.

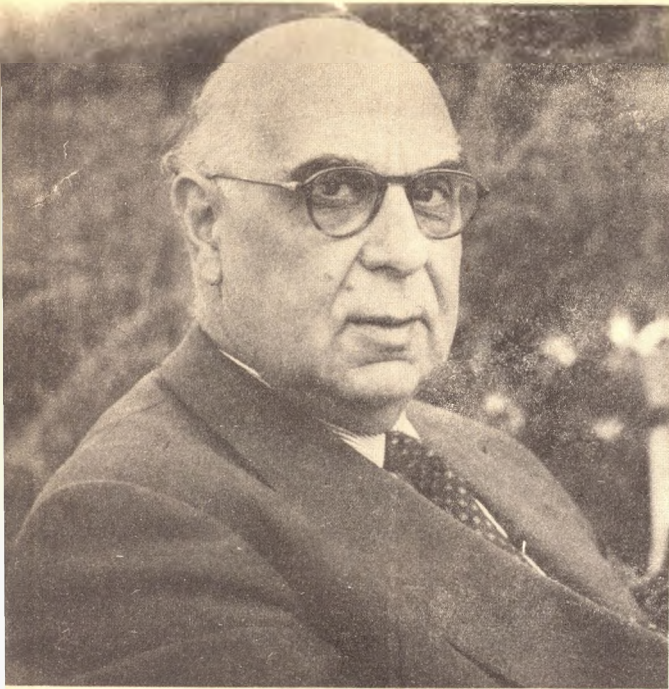
Τὸ 1765, εἰκοσιτέσσερα χρόνια πρὶν ἀπὸ τὴ γαλλικὴ ἐπανάσταση, ἓναν ἀνώνυμο λιβελλὸ τοῦ ὁ Βολταῖρος, τὸν τιτλοφοροῦσε εἰρωνικὰ : «Περὶ τοῦ φοβεροῦ κινδύνου τῆς ἀναγνώσεως». "Τὸ κείμενό του τὸ παρουσίαζε ὡς διακήρυξη τοῦ Γιουσοῦφ - Σεριμπί, ἐλέω Θεοῦ μουφτῆ τῆς Ἀγίας Ὀθωμανικῆς Αὐτοκρατορίας, ὁ ὅποιος ἀναγκαζόταν νὰ πάρει σκληρὰ μέτρα για νὰ προστατέψει τοὺς ὑπῆκόους του ἀπὸ τὰ κολῆθρα ἀποτελέσματα τῆς σατανικῆς ἐφεύρεσης τῆς τυπογραφίας», ὑπεύθυνης για τὴ μετάδοση τῶν στοχασμῶν πού σκορπίζουν τὰ σκοτάδια τῆς ἀγνοίας, ἐνῶ, ἡ καημένη ἡ ἀγνοία, εἶναι ὁ θεματοφύλακας και σωτήρας τοῦ ἔθνους (τοῦ Γιουσοῦφ κτλ.), γιατί τὸ κρατὰ σὲ μιὰ «εὐτυχιμένη ἡλιθιότητα». "Ἡ βολταρική σάτιρα ἔβρισκε τὴν καρδιά τοῦ στόχου, πού δὲν χνῶταν με τὴ μετατόπισή του στὸ δυτικὸ ἄκρο τῆς Ἀσίας. "Μὰ και ἡ ἀνωνυμία τῶν λιβέλων του, δὲν προστατεύε ἐπαρκῶς τὸν Βολταῖρο, πού ἐξαιτίας τους ὑπέστη πολλῆς διώξεως και ἐξορίστηκε ἀπὸ τὸν ὅποιο τὸν ἄρκετες φορές. "Ἀλλὰ τὸ πνεῦμα τοῦ διαφωτισμοῦ τελικὰ ἐπικράτησε, παρ' ὅλες τὴς ἱερῆς συμμαχίας, πού τροχοπεδοῦσαν ἀνώμαλα τὴν ἱστορικὴ ἐξέλιξη. "Και μ' αὐτὸ προετοιμάστηκαν οἱ Ἕλληνας ἐκεῖνοι πού ξεκίνησαν τὸν ἀγῶνα τῆς ἀνεξαρτησίας τοῦ 1821. "Μὲ τὸ φιλελεύθερο και ριζοτομικὸ πνεῦμα, θρημμένοι οἱ Ἕλληνες σπουδαστές πού φοιτοῦσαν σκορπισμένοι στὰ διάφορα πανεπιστήμια τῆς Ευρώπης, συγκρότησαν τὸν Ἱερὸ Λόχο τοῦ Ἀλέξανδρου Ἰωάννη. "Ὅ Κάλβος μνημεῖωσε τὴ θυσίαν στὴν ὁμώνυμη ὠδή του, μιὰ ἀπὸ τὴς καλύτερες πού ἔγραψε, ἴσως ἐπειδὴ ταυτιζόταν μαζί τους συναισθηματικὰ και πραγματικὰ.

ΑΛΕΞ. ΑΡΓΥΡΙΟΥ



Τὸ πρόβλημα τῶν πολιτικῶν κρατουμένων μπορεῖ ἴσως νὰ ἐπαρχειται σποραδικὰ μόνον στὴς στήλες τῶν ἐφημερίδων δὲν παύει ὅμως νὰ παραμένει ἀκέραιο στὴ συνείδηση τοῦ καθενός. "Τὸ μέτρο ἄλλωστε τῆς ἀναθεώρησης, πού ἀναγγέλθηκε πρόσφατα, δὲν μπορεῖ δυστυχῶς νὰ λύσει τὸ τεράστιο αὐτὸ ἠθικὸ θέμα. "Πρῶτον, γιατί ἀπὸ τὴν ἀναθεώρηση ἐξαίρουνται, καθὼς φαίνεται, πολλῆς περιπτώσεις. "Δεύτερο, γιατί κι αὐτὸ ἀκόμα τὸ μέτρο στερεῖ τοὺς πολιτικούς κρατουμένους ἀπὸ τοὺς φυσικούς τους δικαστές.

Γι' αὐτὸ και πρέπει νὰ τονιστεῖ ξανά πὸς « τὸ πρόβλημα τῶν πολιτικῶν κρατουμένων δὲν ἀντιμετωπίζεται με τὴ σιωπὴ και θὰ παραμένει ὀδυνηρὰ ἀνοιχτὸ ὅσο δὲν ἀμνηστεύονται ὅλοι ἀνεξαιρέτα οἱ καταδικασμένοι και ὑπόδικοι για πολιτικὰ ἀδικήματα ».



σελίδες ημερολογίου

ΜΝΗΜΗ ΤΟΥ ΜΑΚΡΥΓΙΑΝΝΗ

Κι οί μέρες τούτες είναι σά νά ζεῖς
μέσ στήν κοιλιὰ ἐνός ζώου πού τὸ δέρνει ἡ θέρμη,
οἱ ἄνθρωποι στοὺς δρόμους φεύγουν καὶ γίνονται
καθὼς μιὰ λάσπη λιπαρὴ ποτισμένη ἰδρώτα.
«Γνωρίζετε, ἀδελφοί! ὅτι ὁ Ἄδὰμ καὶ ἡ Εὐὰ
εἶναι ἡ ἀρχὴ ἐξ ἧς τὸ ἀνθρώπινο γένος κατάγεται»
κήρυχνε ὁ Πολωνὸς Μίλβιτς,
κι ὁ Μακρυγιάννης σάπιος ἀπ' τὶς πληγές
δύο στὸ κεφάλι κι ἄλλες στὸ λαιμὸ καὶ στὸ ποδάρι·
τὸ χέρι χωρὶς κόκαλα καὶ σίδερα στὴ γαστέρα
γιὰ νὰ κρατιοῦνται τ' ἄντερα —
γεμάτος ὄνειρα σὰν τὸ μεγάλο δέντρο
γράφοντας γράμματα στὸ Θεό.
Τί εἶχε νὰ κάνει μὲ τοὺς Πολωνοὺς ὁ Μακρυγιάννης;
μὲ τὰ κηρύγματα τῶν καρμπονάρων,
ἢ μὲ τοὺς Βαναροὺς ἢ μὲ τοὺς Φαναριώτες;
Ἦταν ἓνας ἄντρας ἀπὸ δῶ
γεννημένος σὲ μιὰ ρεματιὰ σὰν τὸ σκοῖνο
κι αὐτὸ ἦταν ὄλο: μοναξιά κι ἔχτρα
κι ὁ μοίραρχος Πτολεμαῖος.

Σκορπάει σκυλόδοντα τὸ φῶς, ἡ ἄσφαλτος λιώνει
τὰ σπίτια μὲ χαμηλωμένα βλέφαρα πονοῦν
κι οἱ μηχανές προιονίζουν σάρκες χωρὶς αἷμα
Καὶ δὲ μᾶς ἀκοῦς καὶ δὲ μᾶς βλέπεις
ἔξι μῆνες φυλακωμένος σὲ δυὸ δρασκελιές κάμαρη
καὶ σκούζω νύχτα μέρα ἀπ' τὶς πληγές μου.
Τοῦτο γινότανε στὶς δεκατρεῖς
τουτ'νοῦ τοῦ μήνα (Αὐγούστος 1853)
Κι ὁ ἀνακριτὴς τονίζοντας τὶς γενικὲς πληθυντικὲς
ἔκανε τὴν κατ' οἶκον ἔρευνα χωρὶς νὰ ἀφήσει τίποτε·
κατώγια, ταβάνια, κασέλες, εἰκόνες δικές σου (τοῦ Θεοῦ).
κι ὁ ἄλλος κοντὸς κι ἀρχάριος
ρωτοῦσε ἐπίμονα ὄλους μέσ στὸ σπίτι
ποιὸς ἦταν ὁ καλόγηρος πού χάρισε
τοῦ στρατηγοῦ τὸ κομπολόι
τόσο ἀσυνήθιστα μακρὺ.
Κι ὁ μοίραρχος μὲ τὴ στολή του, ὁ Πτολεμαῖος
πῆρε τὸ γέρο ἀνήμερα τῆς Παναγιᾶς
στὸ Μεντρεσὲ πού φυλακίζουν τοὺς κακούργους.

Κυριακὴ, 20 Αὐγούστου 1939

Πέμπτη 26 Μάρτη 1936

Πάνω στο « Ἀκρόπολις ». Ἀπόγεμα : Σύνεργα κηδείας στεφάνια· μαῦρες κραβάτες· ἀταξίδευτα φορέματα· ριγέ παντελόνια. Κι ἄλλα βαπόρια ξεκινοῦν γεμάτα κόσμο. Ἡ θάλασσα ἔχει ἀλλάξει χαρακτήρα· εἶναι ἕνας δρόμος, τὸ πολὺ ἕνα κανάλι· δὲν ταξιδεύουμε, περνᾶμε. Ἀργότερα, στ' ἀνοιχτά, οἱ καπνοὶ τῶν βαποριῶν ποὺ ἀκολουθοῦν τὴν ἴδια πορεία. Κηδεῖα βενετσιάνικη. Τὸ αἶσθημα τὸ ἐντάφιο σκεπάζει τὴ θάλασσα. Τῆς δίνει μιὰ φυσιογνωμία μυθολογική, ποὺ δὲν τῆς εἶχα βρεῖ ποτὲ πρὶν, ἐγὼ ποὺ τὴν ἐκοίταξα καὶ τὴν ἀγάπησα μὲ ὄλα τῆς τὰ παραμύθια.

Παρασκευή 27 Μάρτη 1936

Ἴδιο συναίσθημα τὸ πρωὶ μπροστὰ στὸ λιμάνι, μὲ τὸ ἀπόμακρο μερμηγκιασμα τοῦ κόσμου στὰ μουράγια, μὲ τ' ἀγκυροβολημένα τριγύρω μας ἐπιβατικά, τὰ δύο ἀντιτορπιλικὰ, καὶ τὸ τρίτο, τὸ πολεμικὸ - νεκροφόρα : ὁ « Ναύαρχος Κουντουριώτης ». Στὸ βάθος τὰ Λευκὰ Ὄρη ἕνα μακρὸ χιονισμένο φρύδι. Τὰ πολεμικὰ εἶναι καινούρια σὰν κλινική. Διακρίνω πάνω στὸν « Κουντουριώτη » τὰ φύλλα τῶν στεφάνων, κάτω ἀπὸ τὸ προτελευταῖο πρυμιὸ κανόνι. Στὴν πρῶρη γυμνάζονται ναῦτες γιὰ τὴν παρέλαση, μὲ τὰ ὄπλα κάτω ἀπὸ τὴ μασκάλη, ἀφήνοντας τὸ πόδι τους νὰ πέσει ἀργά. Ἐκεῖ, μέσα στὸ ἀτσάλι, ὁ νεκρὸς γέροντας, σὰ θαλασσινὸ εὔρημα, ἀπλώνει κύκλους μυθολογίας : Αἰγέας, Θησέας, μαῦρα πανιά : οἱ Κρητικοὶ τὰ ἔχουν ὄλα μαῦρα. Οἱ μαῦρες βάρκες πηγαίνουν κι ἔρχονται. Τὰ μαῦρα μουράγια, καὶ τὰ μαῦρα ὑφάσματα στὸν ἀγέρα, μὲ τὸ ἀνυπόφορα πένθιμο ὕφος ποὺ ἔχουν, μέσα στὸ ἑλληνικὸ φῶς, τὰ στολίδια τοῦ θανάτου. Μεταλλικὸς ἤχος καμπάνας γυαλίζει κάπου κάπου, σὰ μιὰ δεκάρα ποὺ ἔπεσε.

Στὴ βάρκα. Περιμένουμε νὰ περάσει : ἕνα ἄσπρο ρυμουλκὸ μὲ τὸ φέρετρό. Ἄραξε. Κανονιές. Μαβιές βάρκες στὴν ἀποβάθρα. Κορμιὰ λυγίζουν, χέρια ποὺ τὸ ἀδράχουν· ἀποφασιστικά, ὄπως τὸ τελευταῖο ἀγκάλιασμα ἑνὸς ἐπικίνδυνου ἀποχωρισμοῦ.

Μέσα στὸ πλῆθος. Περνοῦν οἱ σημαῖες. Ἀψηλοὶ ἄντρες, μὲ τὸ ἀσημένιο μαχαίρι στὴ μέση, δακρῦζουν. Οἱ σημαῖες, ξασπροθωριασμένο γαλανό. Ἡ σημαία τοῦ Θέρισου, ἡ σημαία τοῦ '97. . . . Πένθιμο ἐμβατήριον τοῦ Μπετόβεν. Μικρὲς λεπτομέρειες ποὺ σὲ κρατοῦν ἀνέλπιδα στὴν ἄκρη τοῦ γκρεμοῦ.

Ἐξω ἀπὸ τὴν ἐκκλησία. Μπροστὰ μου, ἕνας μελαψὸς χωροφύλακας, ἀσφαλῶς ἀράπικο αἷμα· στὴ γωνιά τῆς πόρτας, ἕνας ναύτης μὲ ἐφ' ὄπλου λόγχη. Στιγμὴ κοινῆς συγκίνησης, ποὺ κορυφώνεται, ὅταν σουρώνουν τὰ χεῖλια τῶν δύο αὐτῶν προσώπων, ὅταν γυαλίζουν δάκρυα στὰ μάτια τους.

Συνοδεία πρὸς τὴ Χαλέπα. Αἶσθημα κοπαδιοῦ. Δεξιὰ κι ἀριστερὰ στὰ μπαλκόνια, πρόσωπα, πρόσωπα — τίποτε ξένο.

Σελίδες ἀπὸ τὸ Ἡμερολόγιο '36 καὶ '39 τοῦ Γιώργου Σεφέρη. Στὸ περιθώριο τῶν δύο πεζῶν ἡμερολογίων εἶναι γραμμένη ἡ φράση «κηδεῖα τοῦ Ἐλ. Βενιζέλου». Ἡ «Μνήμη τοῦ Μακρυγιάννη» πέφτει στὴν ἡμερομηνία «Κυριακὴ, 20 Αὐγούστου 1939» καὶ πρέπει νὰ διαβαστεῖ ὡς ἡμερολόγιο — ὄχι ὡς ἀνέκδοτο ποίημα. Τὸ καλῦτερο, ἴσως, ὑπόμνημα στὸ συγκλονιστικὸ αὐτὸ ποιητικὸ γύμνασμα εἶναι ἡ ὀψιμότερη (Μάιος 1943, Μέση Ἀνατολή) ὁμιλία τοῦ Σεφέρη γιὰ τὸν Μακρυγιάννη : βλ. *Δοκιμές*, Φέξης σ. 173 - 203 καὶ *Ἰδιαιτέρα* σ. 195. Γιὰ τὰ πρόσωπα καὶ τὰ πράγματα ποὺ ὀνομάζει ἢ ὑπαινίσσεται ἡ «Μνήμη» βλ. Εἰσαγωγὴ τοῦ Γιάννη Βλαχογιάννη στὰ : *Στρατηγὸς Μακρυγιάννης Ἀπομνημονεύματα*, ἐκδόσεις «Γαλαξία» σ. 73 - 84.

Ἀποστάσεις

Είδα τὴν πόλη νεκρὴ σὰ νὰ ἔχε ἀπὸ καιρὸ χιονίσει.
Είδα τὴν πόλη. Μαῦρες κἀνες στὰ ἄδεια παρά-
θυρα. Είδα θαμμένα στὰ ερείπια τὰ παιδικὰ παι-
χνίδια καὶ τὰ πουλιὰ νὰ τρέχουν μακριὰ. Είδα τὸν
ἀδελφὸ μου νὰ μοῦ γνέφει πίσω ἀπὸ τοὺς τοίχους
καὶ δὲν μπόρεσα νὰ τὸν ἀγγίξω. Κι ὕστερα μιὰ
μεγάλη πυρκαγιὰ—φωτιὲς ποὺ ἀνάβαν στὰ μαλλιά
τῶν γυναικῶν. Κι ὅλα τὰ χέρια τῶν ἀνδρῶν δεμένα.

Οὔτε κι ἀπόψε. Κι ὅσο μακραίνει
μακραίνει ἢ νύχτα, τὰ φῶτα γίνονται φωτιὲς
μακραίνει ὁ τόπος μας καπνὸς ποὺ νὰ μᾶς πνίξει.
Κι ἔχω στὰ δόντια ἓνα μαχαίρι μὰ οὔτε ξέρω πιά.
Σφίγγω τὰ δόντια νὰ μὴν πῶ τις μάταιες λέξεις
θηριοδασαστὲς φύλακες τσίρκων σαλιμπάγκοι.
Τίποτ' ἄλλο. Ὅσο καλά κι ἂν ξέρον
ὅσο καλά κι ἂν στέκον πάνω στὸ σχοινί
ὅσο καλά κι ἂν τὸ κρατᾶνε τὸ σχοινί
καὶ τὸ χορὸ καὶ τὴν ἀρένα
ὅσο καλά κι ἂν ξέρον.

Οὔτε κι ἀπόψε.
Κι ἔχω στὰ δόντια ἓνα μαχαίρι
κι ὅλοι μοῦ κρύβουν τὸ φονιά
κι ἔχω στὰ δόντια ἓνα φιλί.

Σὰ σταματοῦν τὰ τραῖνα ψίθυροι ἀντηχοῦν στοὺς τσι-
μεντένιους θόλους ὑποπτες λάμπεις μαχαϊριῶν.
Βαγόνια φεύγουν μοναχὰ ἄλλα γυρίζουν πίσω
γαντζώνονται στὴ ράχη σου. Ἐκεῖ

Μὲς στὸ μονότονο ρυθμὸ σὲ γύρεψα ἀνασηκῶνοντας
σεντόνια, στὸ μπλάβο φῶς ἀνακαλύπτοντας πρό-
σωπα ποὺ σοῦ μοιάζαν.

ΡΟΔΗΣ ΡΟΥΦΟΣ

Φαντάσματα στὴ Μαδρίτη

I

Ἐδῶ καὶ κάμποσα χρόνια πῆγα στὴ Μαδρίτη
μὲ μιὰν ἐπίσημη ἀντιπροσωπεία, γιὰ ἐμπορικὲς δια-
πραγματεύσεις. Ὁ ρόλος μου—ὅπως καὶ τοῦ ἐκπρο-
σώπου τοῦ Ἰσπανικοῦ Ὑπουργείου Ἐξωτερικῶν—
περιοριζόταν, κατὰ τὰ καθιερωμένα, σὲ προσφωνή-
σεις, σὲ φιλοφρονήσεις καὶ στὴν ἐπιμέλεια τοῦ γαλ-
λικοῦ κειμένου τῆς καινούργιας συμφωνίας. Τὴν οὐ-
σιαστικὴ δουλειὰ τὴν ἔκαναν οἱ ἐμπειρογνώμονες τῶν
οἰκονομικῶν ὑπουργείων ποὺ μὲ συνόδευαν, παζα-
ρεύοντας ὀλημερίς μὲ τοὺς ἀντίστοιχους Ἰσπανούς.

Σὰ μέσα στὸ σκοτάδι κουραστεῖς, ψάχνεις νὰ βρεῖς
τ' ἄλλο σου χέρι καὶ φοβᾶσαι. Φοβᾶσαι μὴ δὲν
εἶσαι.

Μπορεῖ προπάντων—φοβᾶσαι μὴν ἀγγίξεις τὸ
ἄλλο χέρι τὸ δικό της ἓνα μεγάλο χέρι ἐλεητικὸ
πάνω ἀπ' τὴ στέρα.

ΧΡΥΣΑ ΠΡΟΚΟΠΑΚΗ

*

Ἑλληνικὸ τοπίο

Ὁ ὄριζοντας εἶναι σπαρμένος μὲ βουνά,
ὅπου ἀγαποῦν νὰ παίξουν κρυφτὸ οἱ Ἐρινύες
φωναζοντας, μέσα στὸ γέλιο τους, τὶς καταδίκες.

Ὁ ἦχος μιᾶς σταγόνας λαδιοῦ,
τὸ θρυμμάτισμα τοῦ ἡλίου σὲ χρωματιστὸ γυάλι
καθὼς χαμογελοῦσες κι ἤξερες
γιὰ τὰ ἐρωτικὰ καὶ γιὰ τὰ νικηφόρα σώματα.

Λέξεις ἐπιτυμβίου ἑλληνικοῦ καὶ ζωντανές,
σὰν πέντε δάχτυλα οἱ αἰσθήσεις.
Καὶ δὲν τολμῶ νὰ σὲ ρωτήσω, Ἀριστογείτων,
γιατὶ μεταναστεύεις καὶ ποῦ πᾶς.

Σὰ μέτωπο ξυλόγλυπτης κασέλας
ἢ ἀπόφαση ν' ἀφήσεις καὶ ν' ἀρχίσεις
βάζοντας ἀντιμέτωπα, συμμετρικὰ τὰ ρήματα
μαζὶ μὲ τὰ πουλιὰ καὶ μὲ τὰ κυπαρίσσια.

ΡΕΑ ΓΑΛΑΝΑΚΗ

πεζογραφία

Ἀπόσπασμα ἀπὸ ἀτέλειωτο καὶ ἀπυλο-
φόρητο μυθιστόρημα. Ὁ προκειμένος τί-
τλος εἶναι τοῦ πρώτου κεφαλαίου. Ἡ φω-
νὴ τοῦ Ρόδη Ρούφου (στὸν ὁποῖο ἀνή-
κει καὶ ἡ μετάφραση τοῦ δοκιμίου τοῦ
Steiner «Τὸ κούφιο θαῦμα») συνοδεύει
τὴ Συνέχεια.

Ἔτσι μοῦ ἔμενε ἀρκετὸς καιρὸς γιὰ τὸ Μουσεῖο τοῦ
Πράντο, γιὰ τὸ θαυμάσιο πάρκο τοῦ Ρετίρο, γιὰ
σύντομες ἐκδρομὲς στὴ Σαλαμάνκα ἢ στὸ Τολέδο.
Οἱ Ἰσπανοὶ μᾶς εἶχαν σκλαβώσει μὲ τὶς περιποιή-
σεις τους: ἓνα θαυμάσιο γεῦμα στὸ «Λάνθας», μιὰ
βραδιά σ' ἓνα κέντρο μὲ τὸ καλύτερο (καθὼς μᾶς
εἶπαν) φλαμένκο τῆς Ἰσπανίας, ξεναγήσεις... Ὁ
ἐμπορικὸς σύμβουλος τῆς Πρεσβείας, τους στὴν Ἀ-
θήνα, ποὺ εἶχε ἔρθει γιὰ τὶς διαπραγματεύσεις, κι
ἦταν παλιὸς μου φίλος, μὲ πῆγε στὴν πρώτη μου

ταυρομαχία. Κοντολογίς περνούσα θαυμάσια.

Μιά μέρα, πρὸς τὸ τέλος τῶν ἐργασιῶν μας, ἔνα μέλος τῆς ἰσπανικῆς ἀντιπροσωπείας μὲ ρώτησε χαμηλόφωνα ἂν εἶχα πρόγραμμα γιὰ τὸ βράδυ.

—Ὅχι, ἀποκρίθηκα. Ἄλλὰ δὲν πρέπει πάλι νά...

—Μὰ τί λέτε, τιμῆ κι εὐχαρίστηση νὰ βγοῦμε ἕνα βράδυ οἱ δύο μας. Μιλᾶμε τὴν ἴδια γλῶσσα, πρόσθεσε χαμογελώντας.

Ἦταν ἀλήθεια. Κουβέντα στὴν κουβέντα—προσεχτικὰ στὴν ἀρχή—εἶχαμε ἀνακαλύψει κοινὲς φιλελεύθερες πεποιθήσεις. Εἶχε πολεμήσει μὲ τοὺς δημοκρατικούς στὸν ἐμφύλιο πόλεμο, κατόπι εἶχε ζήσει ἐξόριστος κάμποσα χρόνια. Στὸ τέλος δὲν ἄντεξε τὴν ξενιτειά, ἐπωφελήθηκε ἀπὸ μιὰν ἀμνηστία καὶ γύρισε στὸν τόπο του· καὶ τέτοιες ἦταν οἱ ἐπαγγελματικές του ἱκανότητες ὡς οἰκονομολόγου ὥστε τὸ καθεστῶς ἔκλεισε τὰ μάτια στὸ ἀμαρτωλὸ παρελθόν του καὶ τὸν διόρισε σὲ δημόσια θέση.

—Ἐχω μιὰν ἐκπληξή γιὰ σᾶς, συνέχισε. Ἐχετε ἀκούσει τὸ συγκρότημα «Λὸς Μπολιγκουάρος»;

—Ὅχι.

—Ἀξίζει τὸν κόπο, σᾶς βεβαιώνω. Λοιπόν, θὰ περάσω νὰ σᾶς πάρω ἀπὸ τὸ ξενοδοχεῖο κατὰ τίς δέκα.

Αὐτὸ σήμαινε φαγητὸ κατὰ τίς ἔντεκα, καὶ κατόπι καμπαρέ.... Οἱ Ἴσπανοὶ εἶναι χειρότεροι ξενύχτηδες κι ἀπὸ μᾶς. Φρόνιμο θά 'ταν, σκέφτηκα μετὰ τὸ μεσημεριανὸ φαγητὸ, νὰ πλαγιάσω καὶ νὰ κοιμηθῶ μερικὲς ὥρες ἀντὶ νὰ πάω νὰ δῶ τίς τοιχογραφίες τοῦ Γκόγια στὸ Σάν Ἀντόνιο ντὲ λά Φλορίντα, ὅπως εἶχα σχεδιάσει.

Δὲ μοῦ ἐρχόταν ὥστόσο εὐκολὰ ὁ ὕπνος. Τὰ ἰσπανικὰ πού ἄκουγα τριγύρω μου τόσες μέρες—ἔστω καὶ καστιλιάνικα, τραχύτερα ἀπὸ κείνα πού εἶχα συνηθίσει παλιότερα—εἶχαν, φαίνεται, προετοιμάσει μέσα μου τὸ ἔδαφος δίχως νὰ τὸ καταλάβω, ἔτσι ὥστε τ' ὄνομα μονάχο τοῦ συγκροτήματος πού θὰ πηγαίναμε ν' ἀκούσουμε νὰ μ' ἀνακατώσει σύγχορμος, θυμίζοντάς μου μιὰν ὀλόκληρη ἐποχὴ, πού ὅπως διαπίστανα στριφογυρίζοντας στὸ κρεβάτι, εἶχα προσπαθήσει πολὺ νὰ ξεχάσω—τὰ χρόνια πού εἶχα περάσει στὴ Βολιγουάη, πάνω στὴ Μεγάλῃ Ἀλλαγῇ. Κι ὅμως ἡ γεύση τους δὲν ἦταν πικρότερη ἀπὸ κείνη πού μοῦ εἶχαν ἀφήσει ἄλλες ἀναστατωμένες ἐποχές: ἡ Κατοχὴ κι ἡ Ἀντίσταση τὸ 1941-44, ἡ τόσο μάταιη τελικὰ «Σταυροφορία» μας ἄργότερα, ὁ ἀγώνας γιὰ τὴν ἀπελευθέρωση τῆς Κύπρου. Σημαδεμένες ἦταν κι ἐκεῖνες μὲ πόνο καὶ καταστροφὲς καὶ αἶμα—τὸ αἶμα τῶν πιὸ τίμιων, τῶν καλύτερων.... Τὰ ἴδια, καὶ μάλιστα λιγότερο αἱματηρά, εἶχα ζήσει στὴ Βολιγουάη, τρίζοντας τὰ δόντια πού τίποτα δὲν μποροῦσα νὰ κάνω γιὰ νὰ βοηθήσω τοὺς φίλους μου. Πόσο σοφὴ συμβουλὴ μοῦ 'χε δώσει ἕνας ἠλικιωμένος συναδέλφος, ὅταν ἦμουν ἀκόμα νέος στὴ διπλωματική ὑπηρεσία! («Ἄν θέλεις νὰ διατηρήσεις τὴν ψυχικὴ σου γαλήνη», εἶχε πεῖ, «ἀπόφυγε νὰ δεθεῖς συναισθηματικὰ μὲ τοὺς τόπους ὅπου θὰ ὑπηρετήσεις, καὶ μὲ τοὺς ἀνθρώπους τους»). (Ἦξερε γιὰ τί μιλοῦσε· εἶχε βρεθεῖ στὴ Γερμανία τοῦ Χίτλερ, εἶχε δεῖ μιὰ γυναίκα πού τοῦ ἦταν πολὺ ἀκριβὴ νὰ χάνεται μπροστὰ στὰ μάτια του σχεδόν, ἐπειδὴ ἦταν ἑβραία...)

Πῶς ἀποφεύγεις ὅμως νὸ ἴθεῖς; Εὐκόλο νὰ διαπιστώνεις «μακάριοι οἱ ἀδιάφοροι». Ὡς ποῦδ σημεῖο

γίνεται νὰ νεκρώσεις τὴν εὐαισθησία σου, νὰ φιμώσεις τίς πεποιθήσεις σου;

Ἄλλα αὐτὰ δὲν ἐξηγοῦσαν μολοντοῦτο γιὰτί εἶχα ἀπώθησει σὲ τέτοιο σημεῖο τὴν ἀνάμνηση τῆς Βολιγουάης, ἐνῶ θυμόμουν δίχως σφίξιμο καρδιάς τὰ Κατοχικά καὶ τὴν Κύπρο. Ἐάφνου—κάπου στ' ἀνεξίχνιαστα σύνορα τοῦ ὕπνου—ἄστραψε στὸ νοῦ μου ἡ ἐξήγηση. Τόσο ἀπλή, τόσο αὐτονόητη πού ἀπόρησα, πῶς δὲν τὴν εἶχα βρεῖ ἀμέσως: τὰ παλιότερα φαντάσματα τὰ 'χα ξορκίσει μὲ τὴν πέννα μου. Ὅτι καὶ ν' ἀξίζουν τὰ βιβλία πού ἔβγαλα ἀπὸ τὴν Κατοχὴ κι ἀπὸ τὸν Κυπριακὸν ἀγῶνα, γράφοντάς τα εἶχα λυτρωθεῖ προσωπικά. Ὁ μόνος τρόπος ν' ἀνακουφίσω τὸ ἄγχος πού μοῦ προκαλοῦσε ἡ θύμησις τῆς Βολιγουάης ἦταν νὰ τὴν καταγράψω καὶ τούτη.

Ὅυτε ξέρω νὰ πῶ, πόσο οἱ σελίδες πού ἀκολουθοῦν σχεδιάστηκαν στὸν ὕπνο ἢ στὸ ζύπνιο, ἐκεῖνο τὸ μακρὸ ἰσπανικὸ ἀπόγεμα, μὲ φόντο τὴν ἀναπαράσταση, στὸν ἀντικρινὸ μου τοῖχο, μιᾶς ταπετσαρίας τοῦ 17. αἰῶνα: κάποια μυθολογικὴ σύνθεση—Περσέας, νομίζω, κι Ἀνδρομέδα—ὅπου δέσποζε ἕνα ἀληθινὰ φρικαλέο τέρας μὲ ἄπειρα πλοκάμια, νύχια, δόντια... Πόσο καταδικασμένη ἔμοιαζε ἡ κοπέλα, πόσο ἀδύναμος ὁ Περσέας μπροστὰ του!

Ἐκεῖ, ἀνάμεσα στῆς μνήμης μου τὰ μάτια καὶ στὸ τέρας, συνωθοῦνταν πλῆθος οἱ εἰκόνες—ἄλλες πεντακάθαρες, ἄλλες μισοσβησμένες, λιτανεῖα ὄνειρικῆ, ἀνυπόμονα προσμένοντας νὰ πάρουνε σειρά, νὰ τίς ἐντάξω σ' ἕνα σχέδιο. Τί σχέδιο ὅμως; Σκέφτηκα τὸν ἕναν τρόπο, ζύγισα τὸν ἄλλον, δίστασα γιὰ ἕναν τρίτο. Καὶ ξάφνου ἤρθε ἡ δευτέρα ἐκλαμψή: τούτη τῆ φορὰ δὲ θὰ κάνω κανένα σχέδιο. Ὅστερα ἀπὸ μιὰ σύντομη κατατοπιστικὴ εἰσαγωγὴ, πού θὰ πρέπει κατ' ἀνάγκη νὰ 'χει εἰρόμ, θ' ἀφήσω τὰ φαντάσματά μου νὰ ὑπαγορευθοῦν τῆ συνέχεια. Ὅπως θέλουν, ὅπως τὸ φέρουν ὁ δαίμων κι ἡ τύχη. Ἐνα ταξίδι στὸν ὠκεανὸ τῶν ἀναμνήσεων, μὲ μόνη πυξίδα τὴν ἀνήμπορη ἀγάπη μου γιὰ τὸν Ἀγκουστίν καὶ τὴ Λουσία καὶ τόσους ἄλλους. Ἄς εἶναι ἡ ἀφήγηση ἀναρχικὴ, ἄλλου σὲ πρῶτο κι ἄλλου σὲ τρίτο πρόσωπο· ἄς ἀνακατέψει δική μου γραφὴ μὲ κομμάτια τοῦ Ἀγκουστίν, πού εὐτυχῶς ἔχω φυλάξει· ἄς πηδαίει ἀπὸ τὴ φάρσα στὴν τραγωδία καὶ τὸ ἀντίστροφο· κι ἄς ποῦν ὅτι θέλουν ἀναγνώστες καὶ κριτικοί. Τὸ μόνον πού μὲ νοιάζει εἶναι νὰ ἐλευθερωθῶ ἀπ' ὅσα ἔχω νὰ πῶ, πού μὲ πνίγουν καὶ μὲ ἀρρωσταίνουν.

II

Τὸ νὰ 'σαι ταυτόχρονα λογοτέχνης καὶ διπλωματικός ὑπάλληλος δημιουργεῖ ἰδιότυπα προβλήματα. Εἶσαι σὰν τὸν νεραϊδογέννητο, πού δὲν ξέρει ἂν ἀνήκει λιγότερο στοὺς ἀνθρώπους ἢ στὰ στοιχεῖα. Οἱ ἄλλοι λογοτέχνες σὲ βλέπουνε καχύποπτα. Πῶς εἶναι δυνατό, ἀναρωτιοῦνται (καμιά φορὰ σοῦ τὸ λένε καὶ κατὰμουτρα) νὰ πηγαίνεις σ' ἐπίσημες δεξιώσεις, μὲ φράκα καὶ χειροφιλήματα καὶ ἀγγλογαλλικά, κι ὅμως νὰ νιώθεις τὸ ἄγχος τῆς ἐποχῆς μας; Δύσκολα πείθονται ὅτι τὸ διπλωματικὸ διαβατήριον, ἐπαίσχυντο σύμβολο κατεστημένου, συμβιβάζεται μὲ τὴ σωστὴ ἐκείνη συνείδηση τῆς ἀλλοτριώσεως τοῦ ἀνθρώπου πού εἶναι τὸ ἀπαραίτητο συμπλήρωμα τοῦ ἄγχους τῆς ἐποχῆς, πηγὴ συγγραφικῆς ἐμπνευσης. Δύσκολο.

Ὡστόσο καμιά φορά πείθονται. Ἐξακολουθοῦν ἴσως νὰ σέ θεωροῦν ἐκκεντρικό, ἀλλά ὄχι κατ' ἀνάγκη καί ἀπατεῶνα.

Οἱ συνάδελφοι διπλωμάτες κρύβουν τίς δικές τους ἐπιφυλάξεις πρὸς ἐντεχνα· ὅμως εἶναι ἀκόμα πρὸς βαθιὰ ριζωμένες. Κάτω ἀπὸ τὰ εὐγενικά τους χαμόγελα καί τίς φιλικές τάχα ἐρωτήσεις τοῦ τύπου «Καί τί καινούργιο μᾶς ετοίμαζετε, ἀγαπητέ;» αἰσθάνεσαι μιάν ἀσάλευτη πεποίθηση ὅτι δὲν εἶναι φρόνιμο πράγμα νὰ βρίσκονται κρατικά ἀπόρρητα κι ἡ ἀξιοπρέπεια τοῦ Κλάδου στὰ χέρια ἀνθρώπου πού γράφει μυθιστορήματα, ἢ ποιήματα, ἢ ὅ,τιδήποτε ἄλλο ἄσχετο μὲ ἐξωτερικὴ πολιτικὴ. Ὁχι πῶς τοὺς ἐνοχλεῖ ἡ ὑπαρξὴ λογοτεχνῶν περισσότερο ἀπὸ τὴν ὑπαρξὴ μουζουκτζήδων, ἀκροβατῶν καί χορευτριῶν στρίπτής· ἀπ' ὅλα χρειάζονται σὲ τοῦτο τὸν κόσμο, σκέφτονται οἱ πρὸ ἀνοιχτόμυαλοι. Ὁμως ἄλλο πράγμα νὰ 'ναι ἕνας λογοτέχνης κλασικός, καί κατὰ προτίμηση πεθαμένος· ξέρει καθέννας πάνω κάτω τί γνώμη πρέπει νὰ 'χει γι' αὐτόν. Κι ἄλλο νὰ 'ναι ζωντανός, νὰ πρέπει νὰ συνεργάζεται κανένας μαζί του καί νὰ τὸν μεταχειρίζεται σὰν ἴσο. Ὅσο κι ἂν ὑποκρίνεται τὸν καθωσπρέπει, προκαλεῖ τὴν ἴδια ὑπόνοια μὲ τὸν χιμπαντζή πού φοράει κοστούμι καί τρώει μὲ μαχαιροπήρουνο· δὲν μπορεῖ, ἀπὸ στιγμὴ σὲ στιγμὴ θὰ ξεσπάσει ἡ ἀληθινὴ του φύση... Κι ἡ ἀληθινὴ φύση τῶν λογοτεχνῶν, κατὰ τὴν ἀντίληψη τοῦ μέσου διπλωμάτη, εἶναι ἐπικίνδυνα ἀντισυμβατικὴ. Δὲν τὸ ἔχουν τίποτα νὰ κάνουν συντροφιά μὲ ἀκατάλληλα πρόσωπα, νὰ περιγελάνε τὰ ἱερά καί τὰ ὅσια τῆς ἐθιμοτυπίας, νὰ μιᾶνε δίχως περιστροφές γιὰ ἄκρως λεπτὰ ζητήματα. Πρὶν ἀπὸ πολλὰ χρόνια, ὅταν ὁ Γιώργος Σεφέρης ἦταν στὴ διπλωματικὴ μας ὑπηρεσία, διάσημος κίβλας ποιητῆς ἀλλὰ ὄχι ἀκόμα βραβευμένος μὲ τὸ Νόμπελ, ἕνας ἡλικιωμένος πρέσβης εἶχε ἀντιταχθεῖ πεισματικά σὲ κάποια προαγωγή του. «Μὰ γράφει στιχάκια!» διαμαρτυρόταν, μὲ τὴν ἴδια ἀγανάκτηση πού θά 'λεγε γιὰ κάποιον ὅτι φοράει ἄσπρο πατιγιὸν μὲ σμόκιν.

Ἀπὸ τὸ ἄλλο μέρος, ὁ συνδυασμὸς τῶν ἰδιοτήτων ἔχει τὰ πλεονεκτήματά του γιὰ ἕνα μυθιστοριογράφου. Μιὰ μεγαλοφυΐα μπορεῖ νὰ παράγει ἀριστουργήματα μ' ἕνα εἶδος παρθενογένεσης. Οἱ ὑπόλοιποι ὅμως ἔχουμε ἀνάγκη ἀπὸ γονιμοποιούς ἐρεθισμούς, ἔστω καί γιὰ τὴ δίχως ἀξιώσεις δουλειά μας. Καί πρὸ εὐκόλα βρίσκονται αὐτοὶ καμιά φορά σὲ μιὰ σταδιοδρομία πού σέ φέρνει σ' ἐπαφὴ μὲ «πολλῶν ἀνθρώπων ἄστεα καί νόον» παρὰ σὲ μιὰ ζωὴ κλεισμένη ἀνάμεσα σ' ἕνα γραφεῖο καί σὲ δυὸ λογοτεχνικά καφενεῖα. Τὰ ταξίδια κι ἡ γνωριμία τοῦ διπλωμάτη μὲ λογιῶν λογιῶν ἀνθρώπινους τύπους δίνουν στὸ συγγραφέα καί πρώτη ὕλη, ἀλλὰ καί μιάν αἴσθηση τῆς σχετικότητας τῶν ἀξιών. Παρατηρώντας πάθη καί τρέλες πολλῶν εἰδῶν, εὐκολότερα καταλαβαίνει τὴ ματαιότητα τῶν δικῶν του προκαταλήψεων, καί κερδίζει ἐκείνη τὴν ἀπόσταση ἀπὸ τὰ πράγματα πού τὸν φέρνει κοντύτερα στὸ τόσο ἐπιθυμητὸ γιὰ ἕνα συγγραφέα «μάτι τοῦ Θεοῦ».

Ἐπάρχει ὥστόσο ἕνα εἰδικὸ πρόβλημα.

Ὅπως εἶπα, οἱ διπλωμάτες δὲ βλέπουν μὲ καλὸ μάτι ἕνα συνάδελφό τους—ἔστω καί «τέως»—πού γράφει ἱστορίες. Ἀκόμα βαρύτερη ἀπρέπεια θεωροῦν τὸ νὰ μεταχειρίζεται, γιὰ νὰ τίς γράψει, πληροφοριακὸ

ὕλικὸ πού μάζεψε κατὰ τὴν ἀσκηση τῶν ἐπαγγελματικῶν του καθηκόντων. Ἄν ρωτιόταν, θὰ ἔλεγαν ὅτι τέτοιο πράγμα θὰ ἔπρεπε ν' ἀπαγορεύεται ἀπὸ τὸ Νόμο.

Ἐ λοιπόν, ὑπάρχουν ὄχι ἕνας, ἀλλὰ πολλοὶ σχετικοὶ νόμοι. Εὐκόλο τὸ 'χουν οἱ μακρομάλ्लηδες φίλοι μου νὰ μὲ συμβουλεύουν: «Πές τα ὅλα, κι ἄς τους νὰ κουρεύονται!» Δὲν εἶν' αὐτοὶ πού διατρέχουν τὸν κίνδυνον νὰ βρεθοῦν στὸ ἐδώλιο, προβάλλοντας ὡς μόνον ἐλαφρυντικὸ τὴ διπλωματικὴ ἐκείνη «εὐήθεια» πού τόσους παλιούς μου συναδέλφους ἔχει γλιτώσει ἀπὸ τ' ἀσπλαχνα νύχια τοῦ Ἐλεγκτικοῦ Συνεδρίου.

Δὲ μ' ἀπασχολεῖ, τόσο, τούτη τὴ στιγμὴ, ἡ νομοθεσία περὶ κρατικῶν ἀπορρήτων, κι ἄς μοιάζουν οἱ συντάκτες τῆς νὰ εἶχαν κάποιον σὰν ἐμένα στὰ ἀντιπαθητικά τους μυαλά. Τίποτα τὸ ἀπόρρητο δὲν ὑπάρχει σχετικὰ μὲ τὴν πολιτικὴ μας ἀπέναντι στὴ Βολιγουάη. Δὲν εἶχαμε καμιάν ἀπολύτως πολιτικὴ, κι οἱ ἐλληνικὲς κυβερνήσεις δὲν ἔπαιζαν κανένα ρόλο στὶς βολιγουαηνὲς ὑποθέσεις. Εἶν' ἀλήθεια ὅτι ἡ μυστικὴ μας ὑπηρεσία διατηροῦσε ἕνα δυὸ πράκτορες ἀκόμα κι ἐκεῖ, στὰ πέρατα τοῦ κόσμου, ἀλλὰ τοῦτο γινόταν μονάχα γιὰ λόγους ἀρχῆς καί συνήθειας· τὸ μόνον πρόσωπο πού εἶχαν νὰ παρακολουθοῦν ἦμουν ἐγώ. Κατὰ συνέπεια δὲ δημιουργῶ κινδύνους γιὰ τὴν ἐθνικὴ μας ἀσφάλεια ἀποκαλύπτοντας μερικὰ παρασκήνια τῆς βολιγουαηνῆς πολιτικῆς.

Δυστυχῶς ὅμως ὑπάρχει κάποια ἐνοχλητικὴ διάταξη στὸν καινούργιο Νόμο περὶ Τύπου, πού ὅπως ξέρομε ἔγινε γιὰ νὰ κατοχυρώσει τὴν ἀληθινὴ ἐλευθερία ἐκφρασης στὸν τόπο μας. Σύμφωνα μ' αὐτὴ τὴ διάταξη, ἀποτελεῖ σοβαρὸ ποινικὸ ἀδίκημα νὰ βγάλης στὴ φόρα, ὅ,τιδήποτε ἔχει σχέση μὲ τίς μυστικὲς ὑπηρεσίες συμμάχων κρατῶν, ὅπως ἡ C.I.A. (ἄλλο ἂν δὲν ἀπαγορεύεται αὐτὸ στὴν ἴδια τὴν Ἀμερικὴ καί σ' ἄλλες ἀναρχοῦμενες χῶρες). Ἐδῶ εἶναι λοιπόν πού τὸ πρόβλημα γίνεται ὀξύ. Πῶς νὰ ἐξηγήσω τὴν κατάστασι στὴ Βολιγουάη χωρὶς ἀναφορὰ στὴ C.I.A.; Θά 'ναι σὰ νὰ προσπαθῶ νὰ φτιάξω μαγιονέζα χωρὶς λάδι. (Ἄν ἀποσιωπήσω καί τὸ ρόλο τῆς Γιουνάιτεντ Τομάτο Κόμπανυ, παραλείπω καί τ' αὐτά). Γιὰ νὰ παρακάμψω τὸ δίλημμα θ' ἀκολουθήσω μέσο δρόμο: ὅ,τι μπορεῖ νὰ εἰπωθεῖ ἀκίνδυνα, θὰ τὸ ἐκθέσω μὲ ἄφοβη παρρησία· καί τὰ ὑπόλοιπα θὰ τ' ἀλλάξω τόσο, ὥστε νὰ μὴ μὲ πιάνει ὁ νόμος.

Δηλώνω στὸν Εἰσαγγελέα, ἀπὸ τώρα καί ὑπεύθυνα, ὅτι κανένα σύμμαχο πράκτορα δὲ θ' ἀναφέρω μὲ τὸ ἀληθινὸ του ὄνομα.

III

Ὅταν μοῦ πρωτοεῖπαν ὅτι διορίζομαι ἐπιτετραμμένος στὴ Βολιγουάη, τρόμαξα νὰ τὴ βρῶ πάνω στὸ χάρτη. Ποτέ μου δὲ στάθηκα δυνατὸς στὴ γεωγραφία, κι ὡς τότε δὲν εἶχε τύχει ν' ἀσχοληθῶ ἐπαγγελματικά παρὰ μὲ τὴν Εὐρώπη καί τὴ Μέση Ἀνατολή. Ὁμολογῶ ὅτι, μόλις βεβαιώθηκα πῶς δὲν ἐπρόκειτο γιὰ σαχλὸ ἄστειο, κατσοῦφιασα. Πρέπει νὰ 'ναι πολὺ δυσάρεστος ἕνας τόπος γιὰ νὰ γίνῃ τὸν καταδέχεται κανένας πρέσβης καί ν' ἀναγκάζονται νὰ στείλουν ἐπιτετραμμένο· ἐξἄλλου εἶχα μηχανορραφήσει—ἔξυπνα, ὅπως νόμιζα—γιὰ μιὰ θέσι στὸ Λονδίνο, πού τώρα μοῦ ἔτρωγε κάποιος ἄλλος μασκαράς. Ὁ Γενικός

Διευθυντής, πού τὰ 'ξερε ὄλ' αὐτά, θέλησε νὰ μοῦ χρυσώσει τὸ χάπι:

—Συγχαρητήρια, mon cher, εἶπε σὲ στὴν γαλλικοῦ Ἵπουργείου Ἐξωτερικῶν (ἀνῆκε στὴ γενιὰ πού γαλλόφερνε). Εἴσθε τυχερός, στὴν ἡλικία καὶ τὸ βαθμὸ σας, νὰ βρεθεῖτε chef de poste, χωρὶς προϊστάμενο πάνω ἀπ' τὸ κεφάλι σας. Ἀκούω ὅτι ἡ Ἀννουσιασιὸν ἔχει καλὸ κλίμα καὶ ξεκούραστο ρυθμὸ ζωῆς. Εἶμαι βέβαιος ὅτι ἡ ὑγεία σας θὰ ὠφεληθεῖ ἐκεῖ πέρα. Ἐπειτα θὰ ἔχετε ὄλο τὸν καιρὸ νὰ μελετήσετε τὰ μνημεῖα τῆς Βολιγουάης. Ἔσεῖς οἱ φιλολογοῦντες ἐνδιαφέρεσθε γιὰ κάτι τέτοια, δὲν εἶναι ἔτσι; Bonne chance.

Ἡ νύξη γιὰ τὴν ὑγεία μου μποροῦσε νὰ λείπει. Τὸ 'ξερε πολὺ καλά, ἡ γριά ἀλεπού, ὅτι ἤμουν μιὰ χαρά. Εἶχα παραστήσει τὸν ἄρρωστο πρὶν ἀπὸ λίγον καιρὸ μόνο καὶ μόνο γιὰ ν' ἀποφύγω μιὰ τοποθέτηση στὸν Περσικὸ Κόλπο.

Ἐνας συνάδελφος στὴν ἀρμόδια Πολιτικὴ Διεύθυνση, πού ὑποτίθεται ὅτι παρακολουθοῦσε τὶς λατινοαμερικανικὲς ὑποθέσεις, χασμουρήθηκε μὲ συμπόνια ὅταν πέρασα ἀπὸ τὸ γραφεῖο του καὶ ζήτησα πληροφορίες γιὰ τὴ Βολιγουάη:

—Ὡστε ἐσένα βρῆκαν γιὰ θύμα; Δὲ βαριέσαι, ὑπάρχουν καὶ χειρότερα. Σκέψου. αὐτοὶ οἱ γάιδαροι τοῦ Προσωπικοῦ θέλαν νὰ μὲ στείλουν σὲ κάποια ἀκατονόμαστη χώρα τῆς κεντρικῆς Ἀφρικῆς, ἐνῶ ἔχω σειρά γιὰ πολιτισμένο μέρος! Εὐτυχῶς κατάφερα νὰ τοὺς τῆ σκάσω. Τώρα κάνω τὸν κοριό, ὥσπου νὰ φύγει ὁ Ἀντρέας ἀπὸ τὴ Ρώμη, καὶ τότε θὰ ζητήσω νὰ πάω ἐκεῖ. Ἐρεῖς τίποτα γιὰ τὸ κόστος τῆς ζωῆς στὴν Ἰταλία;

—Ὅχι. Μὰ δὲ μοῦ λές, θέλει νὰ φύγει κιόλας ὁ Ἀντρέας; Δὲν ἔχει οὔτε ἐνάμισι χρόνο στὴ Ρώμη, ἂν θυμᾶμαι καλά.

—Δὲν εἶναι τί θέλει καὶ τί δὲ θέλει. Ἔχει τσακωθεῖ μὲ τὸ Στρατιωτικὸ Ἀκόλουθο.

—Γιατί;

—Κάποια μπερδεμένη ἱστορία γιὰ τὸ ἂν ἡ καθαρίστρια πού συγυρίζει τὸ γραφεῖο τοῦ Ἀκολούθου πρέπει νὰ πληρώνεται ἀπὸ κονδύλια τῆς Πρεσβείας ἢ τοῦ Ἀκολούθου. Ἐχουν φτάσει νὰ μὴ μιλοῦνται, καὶ ἔρεῖς τί σημαίνει αὐτό.

Ἄνταλλάξαμε ἓνα βλέμμα φορτωμένο μὲ νόημα.

—Γιὰ τὴ Βολιγουάη... εἶπα ξανά.

—Στάσου νὰ θυμηθῶ. Ἄ, ναί. Μᾶλλον βαρετὴ μὲ λατινοαμερικανικὰ κριτήρια. Ἐχει χρόνια καὶ χρόνια νὰ γίνεῖ πραξικόπημα. Φαντάσου ὅτι ἀκόμα ἐκλέγουν τὸν Πρόεδρο καὶ τὴ Βουλὴ τους—ἔχουν ἓνα ἡμιπροεδρικὸ σύστημα, ἔρεῖς, σὰν τοὺς Γάλλους. Τώρα βρίσκονται στὴν ἐξουσία οἱ Φιλελεύθεροι. Μόνο πού τελευταία παραφωνάζουν γιὰ ἐθνικὴ ἀνεξαρτησία, γιὰ βελτίωση σχέσεων μὲ τὴν Κούβα, γι' ἀναθεώρηση τῶν προνομίων τῶν ξένων ἐταιρειῶν καὶ δὲ συμμαχεύεται. Δὲ μπορεῖ νὰ συνεχιστεῖ αὐτὴ ἡ κατάσταση, καθὼς καταλαβαίνεις.

—Προβλέπονται σύντομα ἐκλογές;

—Καθόλου, δὲν ἐννοοῦσα αὐτό. Ὅχι, ὅπου νὰ 'ναι θὰ βρεθεῖ κάποια στρατιωτικὴ χούντα νὰ καταλάβει τὴν ἐξουσία, σ' ὄνομα τοῦ ἐρυθροῦ κινδύνου καὶ τὰ λοιπά.

—Μὲ τὴν ἐνθάρρυνση κάποιας μεγάλης δυνάμεως; Ὁ συνάδελφος ζάρωσε τὰ φρύδια:

—Τὸ καλὸ πού σοῦ θέλω, μὴ βάζεις τέτοιες κουβέντες στὶς ἐκθέσεις σου. Θὰ καταντήσεις σὰν τὸν καημένο τὸ Σ., πού παθιαζόταν γιὰ τὶς συνταγματικὲς ἐλευθερίες τῶν Λατινοαμερικανῶν—αὐτὸ στάθηκε τὸ πρῶτο σύμπτωμα. Ὅχι πὼς διάβαζε κανένας τὶς ἐκθέσεις του, βέβαια.

Κουνήσαμε κι οἱ δυὸ τὸ κεφάλι, μὲ τὸ μεῖγμα ἀπὸ διασκέδαση καὶ οἶκτο πού συνόδευε στὸ Ἵπουργεῖο, κάθε μνεῖα τοῦ ἄτυχου πρώην συναδέλφου μας. Τὸ ἐπεισόδιο ὅπου ὀνόμασε τὸ μόνιμο ὑφυπουργὸ πρᾶκτορα τῆς C.I.A. καὶ τὸν ἔφτυσε στὸ πρόσωπο, καταμεστῆς στὸ Συμβούλιο Πολιτικῶν ὑποθέσεων, εἶχε μείνει ἀξέχαστο στὸ φολκλόρ τῆς Ἵπηρεσίας· οἱ παλαίμαχοι τὸ διηγοῦνται ἀκόμα σ' ἔκθαμβους ἀρχαίους, στολίζοντάς το κάθε φορὰ μὲ καινούριες γραφικὲς λεπτομέρειες. Ὅχι πὼς εἴμαστε ἀκαρδοὶ ἄνθρωποι. Ὁ Σ. εἶναι πανευτυχῆς στὴν ἰδιωτικὴ κληρικὴ ὅπου νοσηλεύεται ἀπὸ τότε, ντυμένος χωρικός τῆς Κορντιλλιέρα καὶ γράφοντας μιὰ δωδεκάτομη ἱστορία τῶν ἐπεμβάσεων τῶν ΗΠΑ στὴ Λατινικὴ Ἄμερική.

—Ἐρεῖς, εἶπε ὁ συνομιλητής μου ὕστερα ἀπὸ μιὰ κόσμια σιωπὴ, πάλι καλά πού ἀνακαλύφθηκε ἐγκαίρως ἡ διανοητικὴ του ἀρρώστια, κι ἔτσι μπόρεσε νὰ πάρει σύνταξη ὡς παθὼν ἐν ὑπηρεσίᾳ. Ἀλλιώτικα θὰ 'χε βρεῖ τὸ μελά του ἀργὰ ἢ γρήγορα μ' αὐτὲς τὶς ἐκθέσεις.

—Νόμιζα πὼς κανένας δὲν τὶς διάβαζε.

Ὁ συνάδελφος κοίταξε τὸ ταβάνι:

—Ὅχι μέσα σὲ τοῦτο τὸ Ἵπουργεῖο, εἶπε προσεχτικά. Ἀλλὰ τὶς διάβαζαν κάποιες ἄλλες ὑπηρεσίες, κι εἶχαν ἀρχίσει νὰ δημιουργοῦνται ἀμφιβολίες γιὰ τὰ φρονήματά του. Ἐρεῖς, μεταχειρίζοταν ἐκφράσεις ὅπως «βοραιοαμερικανικὸς ἱμπεριαλισμός». Ἐξάλλου φαίνεται ὅτι στὴ Μπγοκοτὰ καὶ στὸ Ρίο εἶχε ἐπαφῆς μὲ ἀνατρεπτικὰ στοιχεῖα, ἀριστέρους διανοουμένους καὶ τέτοιους. Ἀλλὰ δὲν ξέρω γιατί σοῦ τὰ λέω ὄλ' αὐτά. Ἐσὺ ἔχεις μυαλὸ καὶ δὲ θὰ κάνεις βέβαια παρόμοιες γκάφες.

—Γιατί ἔχουμε πρεσβεία στὴ Βολιγουάη; Τίποτα εἰδικὰ συμφέροντα;

—Κανένα ἀπολύτως. Ἐδῶ καὶ μερικὰ χρόνια ἀποφασίστηκε ν' ἀνοίξουμε πρεσβεία σὲ μιὰν ἄλλη χώρα τῆς Λατινικῆς Ἄμερικῆς ὅπου ὑπῆρχε πολυάριθμη ἑλληνικὴ παροικία. Ἀπὸ λάθος τῆς δακτυλογράφου ὅμως τὸ διάταγμα ἔλεγε Βολιγουάη ἀντὶ Βολιβία ἢ Παραγουάη, δὲ θυμᾶμαι ποιά ἦταν—κι ὅταν τὸ κατάλαβαν οἱ δικοί μας ἦταν πιά ἀργὰ γιὰ νὰ τὸ διορθώσουμε, οἱ Βολιγουανοὶ θὰ εἶχαν προσβληθεῖ θανάσιμα. Τύχη πού τὴν ἔχεις! Φαντάσου», συνέχισε μ' ἓνα ρίγος φρίκης, «ὅτι στὴν ἀπερίγραπτη ἀφρικανικὴ χώρα ὅπου ἤθελαν νὰ μὲ στείλουν ὑπάρχουν ὀχτὼ χιλιάδες Ἕλληνες, ὅλοι τους μπακάληδες καὶ καφετζῆδες, μαλλιά κουβάρια μεταξύ τους γιὰ τὰ πολιτικά, τὸ γλωσσικὸ, ἀκόμα καὶ γιὰ ἐκκλησιαστικὰ θέματα. Ναί, ἔχουν δύο ἐπισκόπους πού ὄλο ἀφορίζουν ὁ ἓνας τὸν ἄλλον. Θὰ ἦτανε κόλαση. Ἐνῶ ἐσὺ θὰ 'χεις μιὰν εὐχάριστη ἀργομισθία. Γιὰ νὰ 'μαι εἰλικρινῆς ὅμως, ἂν ἤμουν ἀνύπαντρος σὰν ἐσένα, θὰ προτιμοῦσα τὶς Φιλιππίνες—νὰ πάρει ἡ εὐχὴ τὸ Γενικὸ Λογιστήριο, πού δὲν ἐγκρίνει νὰ κάνουμε πρεσβεία στὴ Μανίλα! Ἐχεις δεῖ ποτέ σου φιλιππινέζικο μπαλέτο; Κάτι κορίτσια σὰν τὸ κρὺ τὸ

νερό. Γνώρισα μιὰ πρόπερσι, στὴ Χάγη, ἓνα γλυκύτατο πλάσμα πού λεγόταν Ἀγγελίνα ντὲ λὸς Μιλάγκρος....

Πέρασε ἄλλο ἓνα τέταρτο πρὶν κατορθώσω ν' ἀπαγκιστρωθῶ, ἔχοντας μάθει περισσότερα γιὰ τὴν ἀνατομία καὶ τὶς σεξουαλικὲς συνήθειες τῆς ὁμορφῆς Φιλιππινέζας χορεύτριας παρὰ γιὰ τὴ Βολιγούη. Ἀπὸ κεῖ τράβηξα στὸ Βοηθὸ Προσωπάρχῃ. Τὸν βρῆκα στὰ πρόθυρα τῆς ὑστερίας, ἀλλὰ καθὼς ἦταν παλιὸς γνώριμος καὶ λίγο νεότερός μου, διέκοψα ἀπὸ-τομα τὶς θρηνώδεις του.

—Τούτη τὴ στιγμή, εἶπα αὐστηρά, δὲ μ' ἐνδιαφέρει ἂν ὁ Πρῶτος Γραμματέας μας στὸ Ὅσλο πρέπει νὰ μεταθεθεῖ ἐπειδὴ κανόνισε τὴ γυναίκα τοῦ Μορφωτικοῦ Ἀκολούθου—ἢ εἶπες τὸν ἴδιο τὸ Μορφωτικὸ Ἀκόλουθο;

—Τὴν κόρη του, δεκαπέντε χρονῶν, καί....

—Καλά, καλά, θὰ μᾶς διηγηθεῖς τὶς ζουμερὲς λεπτομέρειες κανένα βράδυ πού θὰ μαζευτοῦμε γιὰ κουτσομπολιό. Βιάζομαι. Ἦρθα νὰ μάθω τί προσωπικὸ θὰ ᾿χω στὴν Ἀννουσιασιόν.

—Ἐναν πολὺ καλὸ γραφέα, τὸν κ. Περικλῆ.

—Περικλῆ; τί;

—Ἐσχνάω τὸ ἐπίθετό του, καὶ πάντως ὅλοι τὸν φωνάζουνε κ. Περικλῆ. Πρώτης τάξεως ὑπάλληλος. Ἔχει χρόνια στὴ Βολιγούη, ἔχει παντρευτεῖ ντόπια, ξέρεи τοὺς πάντες καὶ τὰ πάντα ἐκεῖ.

—Ποῖον ἄλλον;

—Τί θὲς νὰ πῆς ποῖον ἄλλον; Ποῦ νομίζεις ὅτι πᾶς; στὸ Λονδίνο;

Ἐκανα ἓνα μορφασμό, καὶ ζήτησε συγγνώμη γιὰ τὴν ἔλλειψη τάκτ.

—Ποιὸς, ρώτησα, θὰ δακτυλογραφεῖ;

—Ὁ κ. Περικλῆς.

—Ποιὸς θὰ μεταφράζει καὶ θὰ κάνει τὸ διερμηνέα;

—Ὁ κ. Περικλῆς.

—Ποιὸς θ' ἀπαντᾷ στὸ τηλέφωνο;

—Ὁ κ. Περικλῆς. Κι αὐτὸς θὰ σέ τριγυρίζει μετὰ τὴν Κάντιλλακ του ὥσπου ν' ἀγοράσεις δικό σου αὐτοκίνητο.

—Κάντιλλακ! Μὰ τί εἶναι οἱ ἀποδοχές του; Ἄν κρῖνω ἀπὸ τὶς δικές μου, εἶπα δηκτικά, ἀπορῶ πού μπορεῖ νὰ διαθέτει τίποτα παραπάνω ἀπὸ ἓνα μεταχειρισμένο ποδήλατο.

Ὁ Βοηθὸς συμβουλευτήκε ἓνα φάκελο καὶ μοῦ εἶπε τὸ ποσό.

—Μ' αὐτὸ εἶναι γελοῖο! φώναξα. Πῶς εἶναι δυνατὸ νὰ ζήσει μιὰ οἰκογένεια μετὰ τῶσα;

—Ἐννοια σου, ὁ κ. Περικλῆς τὰ καταφέρει μιὰ χαρά. Ὑποθέτω ὅτι ἡ γυναίκα του θὰ εἶχε προίκα, ἢ θὰ κάνει ὁ ἴδιος τίποτα δουλειές στὶς ἐλεύθερες ὥρες του.

Τὸν κοίταξα κατάματα: — Δουλειές, ἔ;

Κουνήθηκε ἀνήσυχτα.

—Ἄκου νὰ σοῦ πῶ, ἔκανε νευρικά, σὲ συμβουλεύω νὰ τὰ χεῖς καλὰ μετὰ τὸν κ. Περικλῆ. Ἔχει ἰσχυροὺς προστάτες.

—Ἐδῶ; Στὸ Ὑπουργεῖο;

Κοίταξε τὸ ταβάνι.

—Ὅχι σὲ τοῦτο τὸ Ὑπουργεῖο, εἶπε προσεχτικά, ἀλλὰ σὲ κάποιες ἄλλες ὑπηρεσίες...

Ἡ φράση ἔμεινε ξεκρέμαστη, σὰ μουσικὸ θέμα πού ὁ συνθέτης δὲν ἀποφασίζει ν' ἀποσαφήνισι.

Κούνησα τὸ κεφάλι γιὰ νὰ δείξω ὅτι κατάλαβα. Ἀλλὰ μ' εἶχαν ζῶσει τὰ φῖδια.

IV

Ὅταν ξαναθυμώμουν ἐκείνη τὴν κουβέντα, λίγους μῆνες ἀργότερα στὴν Ἀννουσιασιόν, μοῦ ᾿ρχόταν νὰ γελάσω μετὰ τὶς περιττὲς ἀνησυχίες μου. Ἦταν δύσκολο νὰ φανταστεῖ κανένας ἄνθρωπο λιγότερο σκατεινὸ ἀπὸ τὸν κ. Περικλῆ. Τὴ στιγμή πού ἀποβιβάστηκε ἀπὸ τὸ ἀεροπλάνο ἔτρεξε νὰ με προῦπαντήσει. ἄσφογος μετὰ ἄσπρο τροπικὸ κοστούμι, καὶ ἀνέλαβε ὅλες τὶς διατυπώσεις μ' ἓνα μπρίο πού δὲν ἤξερε ἀπὸ ἐμπόδια. Χτύπησε ἓναν ὑπάλληλο φιλικὰ στὴν πλάτη, ἔβαλε τὶς φωνές σ' ἓναν ἄλλον, ἀντάλλαξε ἀστεῖα μ' ἓναν τρίτο, μοίρασε φιλοδωρήματα σ' ἀχθοφόρους καὶ μέσα σὲ λίγα λεπτὰ μετὰ εἶχε περάσει σὰ σίφουνα ἀπὸ τὸ Τελωνεῖο, μετὰ εἶχε βάλει μαζί μετὰ τὶς ἀποσκευές μου σ' ἓνα τεράστιο γυαλιστερό αὐτοκίνητο καὶ εἶχε ξεκινήσει μετὰ μεγάλη ταχύτητα γιὰ τὴν πρωτεύουσα. Παρατηροῦσα τὸ ροδαλὸ, φαλακρὸ τοῦ κεφάλι καὶ τὶς ζωηρὲς χειρονομίες καθὼς μιλοῦσε ἀκατάπαυστα, πότε γιὰ νὰ μοῦ δείξει μιὰ ἐκκλησία ἢ ἓνα ἐργοστάσιο πού περνούσαμε, πότε γιὰ νὰ βλαστημήσει ἄλλους ὁδηγούς, καὶ στὰ διαλείμματα γιὰ νὰ μοῦ ἐξηγήσει τὸ κλίμα, τὴν ἱστορία, τὰ ἦθη καὶ τὰ ἔθιμα τῆς Βολιγούης. Ἐὰ ἑλληνικά του, ὅπως τῶν περισσότερων ἀποδήμων, ἦταν ἐλεεινὰ καὶ παραγεμισμένα μετὰ ξένες λέξεις—στὴν περίπτωσή του, παράξενα, ἀμερικάνικες μᾶλλον παρὰ ἰσπανικές.

—Νὰ ἢ Ἀννουσιασιόν! ἀνάγγειλε σταματώντας καθὼς φάνηκε μιὰ μεγάλη ἔκταση ἀπὸ οὐρανοξύστες καὶ τρώγλες, πολυτελεῖς βίλες καὶ λαϊκὲς πολυκατοικίες πού ἀπλώναν γύρω σὲ δύο λόφους. «Ὁ Ναὸς τῆς Σοφίας», εἶπε δείχνοντας τὰ διάσημα προχριστιανικὰ εἰρηπία στὴν κορφή τοῦ πρώτου. «Καὶ ὁ Σάν Χόρχε», πρόσθεσε δείχνοντας τὴν ἐκκλησία πάνω στὸν δεύτερο.

Τὸ ἀπόγεμα ἐκεῖνο τοῦ Δεκέμβρη ἦταν ἠλιόλουστο, στεγνὸ, κρυστάλλινο. Δὲν ἔκανε ἀκόμα πολλὴ ζέστη. Ἄσπρες καὶ ρόδινες πικροδάφνες στοίχωναν δεξιόξερβα τὸ δρόμο. Τζιτζικια τιττίβιζαν, ἢ ὅ,τι ἄλλο κάνουν τὰ τζιτζικια, σ' ἓνα κοντινὸ πευκῶνα. Αὐτοκίνητα σπορ μᾶς προσπερνοῦσαν μετὰ τρομαχτικὴ ταχύτητα, πλάι πλάι μετὰ γαϊδουράμαξες πού συνόδευαν σιγανοπερπάτητοι χωρικοὶ τοῦτοσι στέκονταν καμιά φορὰ γιὰ νὰ μᾶς προσφέρουν φρέσκα ὀπωρικά, μετὰ σοβαρὲς καὶ ἀρχοντικὲς χειρονομίες. Ἡ ὄλη εἰκόνα ἦταν ἀσυνάρτητη καὶ μαγευτικὴ. Ἐνιωσα ἐλαφρὰ μεθυσμένος, καὶ κατάλαβα ὅτι ἦταν γραφτὸ μου ν' ἀγαπήσω τούτη τὴ χώρα.

Τὸ κτήριο τῆς Πρεσβείας, ὅπου βρίσκονταν καὶ τὰ γραφεῖα καὶ ἡ κατοικία μου, μοῦ ἄρεσε. Εἶν' ἀλήθεια ὅτι βρισκόταν μέσα στὸ θόρυβο τοῦ Πασέο Μπολιβάρ, καταμεσῆς στὴ μοντέρνα συνοικία τῆς πόλης, ἀλλὰ ἦταν παλὰ κατασκευὴ μετὰ χοντροὺς τοίχους πού θὰ ἐξασφάλιζαν λίγη δροσιὰ τὸ καλοκαίρι, καὶ στὸ πίσω μέρος εἶχε ἓναν ὁμορφο καὶ ἡσυχο κήπο.

Μοῦ ἄρεσε καὶ ὁ κ. Περικλῆς. Γρήγορα ἀποδείχτηκε ὅτι ἦταν ὁ ἰδεώδης ὑφιστάμενος: πανέξυπνος, γελαστός, γρήγορος, μετὰ πείρα, δούλευε πολὺ καὶ ἔκανε ὅ,τι μπορούσε γιὰ νὰ μ' εὐχαριστήσῃ. Πρὶν περάσουν δύο βδομάδες μοῦ ὁμολόγησε ὅτι ἀνῆκε καὶ στὴ μυ-

στική μας ύπηρεσία, απ' όπου έπαιρνε μιάν άσήμαντη άντιμισθία. Δέν μπορούσε νά μή μου τò πεί, είν' άλήθεια, γιατί κάπως έπρεπε νά δικαιολογήσει τò σφραγισμένο φάκελο πού έβαλε στη διπλωματική άλληλογραφία, με άποδέκτη κάποιον περιεργο συνδυασμό από άρχικά, στην 'Αθήνα. 'Αλλά βέβαο είναι ότι μου τò είπε με συμπαθητική ειλικρίνεια κι ένα πειραχτικό χαμόγελο, σά νά 'θελε νά μου δείξει ότι δέν έπαιρνε τήν όλη ύπόθεση πολύ στά σοβαρά.

—'Υποθέτω ότι στέλνεις άναφορά για μένα. παρατήρησα ξερά.

—Φυσικά, κύριε 'Επιτετραμμένε. Τò χαμόγελο του πλάτουν. 'Αλλά νά είστε βέβαιος ότι είμαι έκατό τά έκατό ενοϊκή. Τυπικά πράματα, ξερετε.

'Ηταν άνεκτίμητος από κάθε άποψη. "Ηξερε όλο τόν κόσμο στην 'Αννουσιασιόν, κι άφου ξεμπέρδεψα με τίς έθιμοτυπικές μου επισκέψεις στους ντόπιους επισήμους και στους ξένους συναδέλφους μου 'δωσε καλές συμβουλές για τò ποιόν μπορούσα νά καλέσω μαζί με ποιόν. («'Οχι τόν Καρδινάλιο μαζί με τόν 'Υπουργό Παιδείας, δέ μιλιούνται. Ναι, ό 'Ιταλός Σύμβουλος πηγάνει πολύ καλά με τόν 'Αρχηγό τής 'Αστυνομίας.

'Εχει φιλενάδα τή γυναίκα του 'Αρχηγού, αλλά αυτός δέν τò ξέρει»). Μου είπε ακόμα πού θά προμηθεύουν τò καθετί στην καλύτερη τιμή, και κατάφερε νά μου εξασφαλίσει σημαντικές έκπτώσεις σε πολλά είδη. Τò ύπηρετικό προσωπικό πού μου είχε προσλάβει ήταν πρώτης τάξεως. Τò κονιάκ και τά πούρα πού βρήκα νά με περιμένουν ήταν εκείνα άκριβώς πού θά 'χα παραγγείλει κι εγώ. (Πρόσεξα ότι είχε άρκετά πολυτελή γούστα. 'Απ' ό,τι μπόρεσα νά καταλάβω —γιατί δέν τού άρεζε νά μιλάει γι' αυτό—βοηθούσε μέλη του διπλωματικού σώματος νά πουλήσουν μεταχειρισμένα αυτοκίνητα, πλυντήρια και άλλα τέτοια, και εισέπραττε τίς σχετικές προμήθειες, εξασφαλίζοντας μ' αυτά τά μέσα ένα άνετο όσο και νόμιμο πρόσθετο εισόδημα). 'Εφτασε ακόμα νά μου ύπαινιχθεί, με πολύ λεπτό τρόπο, ότι ήταν σε θέση νά με καθοδηγήσει όποτεδήποτε ένιωθα μοναξιά κι επιθυμούσα τή συντροφιά καμιάς νόστιμης σενοριότας.

Με μιá λέξη, ό Περικλής μου στάθηκε ό,τι κι ό Βιργίλιος στο Δάντη—μ' όλο πού δέν ήξερα ακόμα τότε ότι ή Βολιγουάη έμελλε νά μεταβληθεί σε Κόλαση.

δοκίμιο

GEORGE STEINER

Τò κούφιο θαύμα*

Σύμφωνοι: ή μεταπολεμική Γερμανία είναι ένα θαύμα. Πρόκειται ώστόσο για ένα ιδιότυπο θαύμα—στην επιφάνεια μιá έντυπωσιακή, φρενιασμένη ζωτικότητα' στο βάθος μιá παράξενη σιγή. Πηγαίνετε εκεί: ξεχάστε για λίγο τίς στατιστικές τής παραγωγής, μην άκούτε τò βόμβο τών κινητήρων.

Αυτό πού έχει πεθάνει είναι ή γερμανική γλώσσα. 'Ανοιξτε τίς έφημερίδες, τά περιοδικά, τò χειμαρρολαϊκών ή έπιστημονικών έκδόσεων πού ξεχύνεται από τά καινούρια τυπογραφεία' παρακολουθήστε σύγχρονο θέατρο' άκούστε τά γερμανικά πού μιλάνε στο ραδιόφωνο ή στην 'Ομοσπονδιακή Βουλή. Δέν είναι πιά ή γλώσσα του Γκαίτε, του Χάινε ή του Νίτσε. Δέν είναι πιά μήτε καν του Τόμας Μάνν. Κάποια μεγάλη καταστροφή έχει πάθει. Παράγει βέβαια ήχος, μπο-

ρεϊ ακόμα και νά χρησιμέψει για επικοινωνία — δέ δημιουργεί όμως αίσθημα κοινότητας.

Οί γλώσσες είναι ζωντανό οργανισμοί. 'Εξαιρετικά πολύπλοκοι, ύσως, αλλά πάντως οργανισμοί. Κλείνουν μέσα τους μιάν όρισμένη ζωτική δύναμη, καθώς και κάποιαν ικανότητα γι' άφομοίωση κι ανάπτυξη. Μπορούν ώστόσο νά παρακμάσουν, και μπορούν νά πεθάνουν.

Μιá γλώσσα πού έμπεριέχει τò σπέρμα τής άποσύνθεσης τò δείχνει με ποικίλους τρόπους. 'Εκδηλώσεις του πνεύματος πού κάποτε στάθηκαν αυθόρμητες γίνονται τώρα μηχανικές, παγερές συνήθειες (νεκρά μεταφορικά σχήματα, στερεότυπες παρομοιώσεις, συνθήματα). Οί λέξεις γίνονται σχοινοτενείς και διφορούμενες. 'Η ρητορική άντικαθιστά τò καλό ύφος, μιá τεχνητή διάλεκτος τήν άκριβόλογη χρήση τής κοινής γλώσσας. Τò κυκλοφοριακό σύστημα τής γλώσσας παύει νά άφομοιώνει τίς ξένες ρίζες και τά δάνεια: τά καταπίνει μονάχα, αλλά παραμένουν ξένα σώματα. "Όλα αυτά τά τεχνικά ελαττώματα, συσσωρευμένα, κορυφώνονται σε μιá βαρυσήμαντη άποτυχία — άντί ή γλώσσα νά δξύνει τή σκέψη, τή θολώνει. 'Αντί νά φορτίζει κάθε έκφραση με τή μέγιστη δυνατή ένέργεια και σαφήνεια, χαλαρώνει

και σκορπάει τήν ψυχική ένταση. Παύει νά 'ναι περιπέτεια (κι ή γλώσσα είναι ή ύψιστη περιπέτεια πού μπορεί νά γνωρίσει ή ανθρώπινη διάνοια). Κοντολογίς, ή γλώσσα παύει νά 'ναι βιωμένη' δέν είναι παρά μόνο μιλημένη.

Μιá τέτοια κατάσταση μπορεί νά βαστήξει πολύν καιρό—όπως τά λατινικά εξακλούθησαν νά χρησιμοποιούνται πολύν καιρό, άφου είχαν στερέψει οί ζωντανές πηγές του ρωμαϊκού πολιτισμού. "Όμως, όπου παρουσιαστεί μιá φορά τò φαινόμενο, δείχνει πώς κάποιος βασικό στοιχείο ενός πολιτισμού είναι αγίατρευτα άρρωστο. Κι αυτό είναι πού έχει συμβεί στη Γερμανία. Γι' αυτό και, καταμεσής στο θαύμα πού άποτέλεσε ή ύλική άνασυγκρότηση τής Γερμανίας, ύπάρχει μιá τέτοια πνευματική νέκρα, κι άναδίδεται μιá τέτοια έντύπωση κοινοτοπίας και άπόκρυψης.

Ποιός θανάτωσε τή γερμανική γλώσσα; 'Η ιστορία είναι περίπλοκη και συναρπαστική. Ξεκινάει με τò παράδοξο γεγονός ότι τά γερμανικά γνώρισαν τήν άκμή τής ζωντανίας τους πριν ύπάρξει έναίό γερμανικό κράτος. 'Η ποιητική μεγαλοφυία του Λουθήρου, του Γκαίτε, του Σίλλερ, του Κλάιστ, του Χάινε και, ως ένα σημείο, του Νίτσε προηγείται από τή δημιουργία του

γερμανικού έθνους. Δάσκαλοι του γερμανικού πεζού και ποιητικού λόγου στάθηκαν άνθρωποι που δεν τους άγγιζε ο δυναμισμός της πρωσο-γερμανικής συνείδησης, όπως αυτή διαμορφώθηκε μετά την ίδρυση της σύγχρονης Γερμανίας. Ήταν, σαν τον Γκαίτε, πολίτες της Εύρω-πης που ζούσαν σε πριγκιπάτα πολύ μικρά για να διεγείρουν εθνικιστικές συγκινήσεις. "Η, σαν τον Χάινε και τον Νίτσε, έγραψαν έξω από τη Γερμανία. Και τουτο ίσχυσε για ό,τι καλύτερο έδωσε η γερμανική λογοτεχνία, ακόμα και πρόσφατα. 'Ο Κάφκα έγραψε στην Πράγα' ο Ρίλκε στην Πράγα, στο Παρίσι και στο Ντουίνο.

'Η επίσημη γλώσσα κι η λογοτεχνία της Γερμανίας του Μπίσμαρκ είχαν κιόλας μέσα τους τα στοιχεία της αποσύνθεσης. Είναι η χρυσή εποχή των στρατευμένων ιστορικών, των φιλόλογων και των ακατάληπτων μεταφυσικών. Σ' αυτούς τους μανδρινούς της νέας πρωσοικής

* Εδνόητο που το δοκίμιο αυτό [πρωτο-δημοσιεύτηκε στα 1959] έθιξε και εξόργισε πολλούς. Οι συζητήσεις πάνω σ' αυτό και οι εσφαλμένες παραθέσεις απο-σπασμάτων του συνεχίζονται στη Γερμα-νία ως σήμερα [1969]. Το περιοδικό *Sprache im Technischen Zeitalter*, αφιέ-ρωσε ειδικό τεύχος του στη σχετική συ-ζήτηση, και η διαμάχη αναζωπυρώθηκε σε μια συνάντηση των Γερμανών συγ-γραφέων, γνωστών ως *Gruppe 47* στις 'Ηνωμένες Πολιτείες την άνοιξη του 1966. Οι ακαδημαϊκοί κύκλοι πήραν ιδιαίτερα έθρική στάση απέναντί του.

'Αναδημοσιεύω «Το Κούφιο Θαύμα» στο παρόν βιβλίο [*Language and Silence*, Pelikan, London, 1969], επειδή πιστεύω ότι το πρόβλημα των σχέσεων ανάμεσα στη γλώσσα και την πολιτική απάνθρω-πία είναι βασικό και επειδή πιστεύω ότι η χρήση της γερμανικής κατά τη ναζι-στική περίοδο και κατά τους ακροβατι-σμούς της λήθης που ακολούθησαν την πτώση του ναζισμού, αποκαλύπτουν τη συγκεκριμένη και τραγική πιστικότητά του. 'Ο Ντέ Μαίτρ και ο Τζώρτζ 'Ορουελ έχουν γράψει για την πολιτική της γλώσ-σας, για το πώς οι λέξεις μπορεί να χάσουν το ανθρώπινο νόημά τους κάτω από την πίεση της πολιτικής κτηνωδίας και του ψεύδους. Μόλις τώρα αρχίσαμε να εφαρ-μόζουμε τη σοφία τους και τη διορατι-κότητά τους στην ιστορία της γλώσσας και των συναισθημάτων. 'Ο χώρος αυτός δεν έχει ακόμα διερευνηθεί σχεδόν καθόλου.

'Αναδημοσιεύω το δοκίμιο αυτό, επειδή πιστεύω επίσης ότι η γενική γραμμή του και η επιχειρηματολογία του εξακολου-θούν να ισχύουν. 'Όταν το έγραψα, δεν γνώριζα το βαρυσήμαντο βιβλίο του Vic-ctor Klemperer, *Aus dem Notizbuch eines Philologen*, που δημοσιεύτηκε στο 'Αν. Βερολίνο στα 1946 (τόρα επανεκδόθη-

αυτοκρατορίας όφείλεται η τρομα-χτική εκείνη σύνθεση από λεκτική άφέλεια κι έλλειψη χιούμορ που έκανε τη λέξη «γερμανικός» συνώ-νυμη του «νεκρού βάρους». Αυτοί που γλίτωσαν την «πρωσοποίηση» της γλώσσας ήταν οι επαναστατη-μένοι κι οι εξόριστοι, όπως οι 'Ε-βραίοι εκείνοι που θεμελίωσαν μια λαμπρή δημοσιογραφική παράδοση ή όπως ο Νίτσε που ζούσε στο έξωτερικό.

Στά βαριά ακαδημαϊκά γερμα-νικά που έγραφαν οι στυλοβάτες της σοφίας και της κοινωνίας από το 1870 ως τον πρώτο παγκόσμιο πό-λεμο, ήρθε το αυτοκρατορικό κα-θεστώς να προσθέσει τη δική του συμβολή — το στόμφο και την άπα-τη. Το «ύφος Πότσδαμ» που μετα-χειρίζονταν τα ύπουργεία κι η γρα-φειοκρατία της νέας αυτοκρατορίας ήταν ένα μείγμα από βαναυσότητα («τά σταράτα λόγια των στρατιω-τικών») και ύπιπετεϊς ρομαντισμούς (το βαγνερικό στοιχείο). "Ετσι πανε-

κε με τον τίτλο *Die unbewältigte Sprache* από τον Joseph Melzer Verlag, Darm-stadt). Με πολύ περισσότερες λεπτομέ-ρειες από όσες ήμουν ικανός να δώσω έγώ, ο Klemperer, έμπειρος γλωσσολό-γος, διερευνά τον ξεπεσμό της γερμανικής γλώσσας σε ναζιστικό ιδίωμα και το γλωσσικό-ιστορικό υπόβαθρο αυτής της πτώσης. Στα 1957 δημοσιεύτηκε ένα μικρό, πρωτοβάθμιο, λεξικό της ναζιστι-κής γερμανικής: *Aus dem Wörterbuch des Unmenschlichen*, που το συνέταξαν οι Sternberger, Storz και Süskind. Στα 1964, η Cornelia Berning πραγματο-ποίησε στο *Von 'Abstammungsnach-weis' zum 'Zuchtwart'* τη λεπτομερέ-στερη μελέτη του προβλήματος, την οποία είχα υποδείξει. 'Ο Dolf Sternberger επανήλθε στο όλο ζήτημα με το δοκίμιο του *Massstäbe der Sprachkritik* στο περιοδικό *Kriterien* (Φραγκφούρτη, 1965) Στόν 'Αντιπόσωπο του Χόχουτ, ιδιαί-τερα στις σκηνές με τον 'Αιχμαν και τους επιχειρηματίες φίλους του, η ναζιστική γερμανική βρίσκει την επακριβή, έμετική έκφρασή της. Το ίδιο άληθεύει για την 'Ανάκριση του Πέτερ Βάις και, όπως προσπαθώ να δείξω στο «Σημείωμα για τον Γκύντερ Γκράς» που ακολουθεί το παρόν δοκίμιο, στα *Σκυλίσια Χρόνια*.

Κατά την τελευταία δεκαετία άνοιξε καινούργιο κεφάλαιο στην πολύπλοκη ιστορία της γερμανικής γλώσσας και των άρθρώσεών της με την πολιτική πραγμα-τικότητα. 'Η 'Ανατολική Γερμανία ανα-πτύσσει ξανά πολλά στοιχεία από εκείνη τη γραμματική του ψεύδους, των υπερα-πλουστεύσεων του ολοκληρωτισμού, που είχε φτάσει σε τέτοιο βαθμό τελειότητας τον καιρό του ναζισμού. Τείχη μπορούν να ύψωθούν όχι μόνο ανάμεσα στα δυο μισά μιας πόλης, αλλά και ανάμεσα στις λέξεις και στο ανθρώπινο τους περιεχό-μενο.

πιστήμια, δημοσιούπαλληλία, στρα-τός και Αύλη συνένωσαν τις προ-σπάθειές τους για να εισαγάγουν στη γερμανική γλώσσα συνήθειες εξί-σου επικίνδυνες μ' εκείνες που επέ-βαλαν στο γερμανικό λαό: μια τρο-μερή άδυναμία για τα έτοιμα συν-θήματα και τις στομφώδεις κοινο-τοπίες («ζωτικός χώρος», «κίτρινος κίνδυνος», «οί βόρειες άρετές»)· έναν αυτόματο σεβασμό προς τις πολυσύλλαβες λέξεις και τη δυνατή φωνή· μια μοιραία κλίση προς ένα γλυκανάλατο συναισθηματισμό (*Gemütlichkeit*) που μπορεί να κρύβει οποιαδήποτε ώμότητα ή έξαπάτηση. 'Η γερμανική φιλολογική σχολή, ή τόσο δίκαια φημισμένη, έπαιξε έναν περίεργο και σύνθετο ρόλο σ' αυτή την ύποθεση. 'Η φιλολογία τοπο-θετεί τις λέξεις μέσα σ' ένα πλαίσιο παλιότερων ή συγγενικών λέξεων, όχι σ' ένα πλαίσιο ήθικων στόχων και διαγωγής. Δίνει στη γλώσσα τη μορφολογία της, όχι τη μορφή της. Δεν μπορεί να 'ναι άλλη σύμπταση ότι ο βασικά φιλολογικός προσανα-τολισμός της γερμανικής παιδείας χάρισε άφοσώμένους υπηρέτες στην Πρωσία και στο έθνικοσοσιαλι-στικό καθεστώς. Την πιστότερη κα-ταγραφή της πορείας που όδήγησε από την πειθαρχία του θρανίου στην πειθαρχία των στρατοπέδων συγ-κεντρώσεως τη βρίσκει κανένας στα μυθιστορήματα του Χάινριχ Μάνν, ιδίως στο *Der Untertan* («'Ο 'Υ-πήκοος»).

"Όταν κινητοποιήθηκαν οι στρα-τοί για τον πόλεμο του 1914, οι λέξεις κινητοποιήθηκαν κι εκείνες. Τέσσερα χρόνια άργότερα, οι στρα-τιώτες που είχαν επίζησει γύριζαν πίσω τσακισμένοι και νικημένοι— όχι όμως κι οι λέξεις. Αυτές έμειναν έπιστρατευμένες κι έχτισαν ένα τεϊ-χος από μύθους ανάμεσα στο γερ-μανικό πνεύμα και στα γεγονότα. "Ερριζαν το πρώτο από τα μεγάλα εκείνα ψέματα που έθρεψαν σε τόσο σημαντικό βαθμό τη σύγχρονη Γερ-μανία: το ψέμα της «μαχαιριάς στην πλάτη». Οι ήρωικές γερμανικές στρατιές δεν είχαν νικηθεί, τις είχαν μαχαιρώσει πσιώπλατα «προδότες, έκφυλοι, μπολσεβίκοι». 'Η Συνθήκη των Βερσαλλιών δεν ήταν η άδέξια προσπάθεια μιας καταστραμμένης Εύρώπης να συμμαζέψει κάπως τα σπασμένα, παρά ένα σχέδιο σκλη-ρής εκδίκησης που επέβαλαν στη Γερμανία άπληστοι άντίπαλοι. 'Η εϋθύνη για την έκρηξη του πολέμου

βάραινε τὴ Ρωσία, ἢ τὴν Αὐστρία, ἢ τὶς ἀποικιακὲς ραδιουργεῖες τῆς «ἀπίστης Ἀγγλίας» — σὲ καμιά περίπτωση τὴν Πρωσικὴ Γερμανία.

Πολλοὶ ἦταν οἱ Γερμανοὶ ποὺ ἤξεραν ὅτι αὐτὰ ἦταν παραμύθια, κι ὅτι ὁ μιλιταρισμὸς κι ἡ φυλετικὴ ἀλαζονεία τῆς Γερμανίας εἶχαν συντελέσει ἀποφασιστικὰ στὴν προετοιμασία τοῦ ὀλοκαυτώματος. Τὸ ἔλεγαν στίς σατιρικὲς ἐπιθεωρήσεις τῶν ἐτῶν 1920-1930, στὸ πειραματικὸ θέατρο τοῦ Μπρέχτ, στὰ ἔργα τῶν ἀδελφῶν Μάνν, στίς ξυλογραφίες τῆς Καϊτε Κόλλβιτς καὶ τοῦ Γκέοργκ Γκρός. Ἡ γερμανικὴ γλῶσσα ξαναβρῆκε μιὰ ζωντάνια, ποὺ ὁμοιά τῆς δὲν εἶχε γνωρίσει ἀφοῦ τὴν εἶχαν παραλάβει οἱ Γιούγκερς κι οἱ φιλόλογοι. Ἦταν μιὰ χαρούμενη ἀναρχικὴ ἐποχὴ. Ὁ Μπρέχτ ξανάδωσε στὸ γερμανικὸ πεζὸ λόγῳ τὴ λουθηρικὴ του ἀπλότητα, ὁ Τόμας Μάνν εἰσήγαγε στὸ ὕφος του τὴν εὐκαμψία καὶ τὴν κομψὴ διαύγεια τῆς κλασικῆς μεσογειακῆς παράδοσης. Ἐκεῖνὴ ἡ δεκαετία 1920-30 στάθηκε ἡ λαμπρότερη περίοδος τοῦ σύγχρονου γερμανικοῦ πνεύματος. Ὁ Ρίλκε ἔγραψε τὶς *Ἐλεγείες τοῦ Ντιούνο* καὶ τὸ *Σονέτα στὸν Ὁσφέα*, τὸ 1922, χαρίζοντας στὸ γερμανικὸ στίχο ἓνα φτέρωμα καὶ μιὰ μουσικὴ ποὺ εἶχε νὰ φανεῖ ἀπὸ τὸν καιρὸ τοῦ Χαίλντερλιν. Τὸ *Μαγικὸ Βουνὸ* βγήκε τὸ 1924, ὁ *Ἡύργος* τοῦ Κάφκα τὸ 1926. Ἡ *Ὀπερα τῆς Πεντάρας* πρωτοπαίχτηκε τὸ 1928, καὶ τὸ 1930 ὁ γερμανικὸς κινηματογράφος ἔδινε τὸ *Γαλάζιο Ἄγγελο*. Τὸν ἴδιο χρόνον κυκλοφοροῦσε ὁ πρῶτος τόμος τοῦ *Ἀνθρώπου δίχως Ἰδιότητες* τοῦ Ρόμπερτ Μούζιλ — τῆς παράξενης αὐτῆς καὶ στοχαστικῆς ἀνάλυσης τῆς παρακμῆς τῶν δυτικῶν ἀξιών. Κατὰ τὴ διάρκεια τῆς ἐνδοξῆς ἐκείνης δεκαετίας, ἡ γερμανικὴ λογοτεχνία καὶ τέχνη συμμετέχει στὸ μεγάλο ρεῦμα δυτικῆς φαντασίας ποὺ ἔφερε καὶ τοὺς Φῶκνερ, Χέμιγκουαιη, Τζόυς, Ἐλιοτ, Προύστ, Ντ. Χ. Λῶρενς, Πικάσσο, Σένμπεργκ καὶ Στραβίνσκυ.

Σύντομο στάθηκε ὡστόσο τὸ φερερὸ διάλειμμα. Ὁ σκοταδισμὸς καὶ τὰ μίση ποὺ εἶχαν σφρηλατηθεῖ στὴ γερμανικὴ ἰδιοσυγκρασία ἀπὸ τὸ 1870 κι ὕστερα εἶχαν πολὺ βαθιὰ θεμέλια. Σ' ἓνα παράξενα προφητικὸ του *Γράμμα ἀπὸ τὴ Γερμανία*, ὁ Λῶρενς σημείωνε πόσο «ἔχει

ριζώσει τὸ παλιὸ πνεῦμα τῆς ἀγριάδας καὶ τῆς δυσπιστίας». Ἐβλεπε τὴ χώρα νὰ «κόβει κάθε ἐπαφὴ μὲ τὴ Δυτικὴ Εὐρώπη, νὰ στρέφεται πρὸς τὶς ἐρήμους τῆς Ἀνατολῆς». Ὁ Μπρέχτ, ὁ Κάφκα, ὁ Τόμας Μάνν δὲν κατόρθωσαν νὰ τιθασεύσουν τὸν ἴδιο τόνον τὸν πολιτισμὸ, νὰ τοῦ ἐπιβάλουν τὴ δική τους ἀνθρωπιὰ καὶ λιτότητα. Οἱ ἴδιοι συγκαταλέχτηκαν ἀρχικὰ στοὺς ἐκκεντρικοὺς, ἐργότερα στοὺς κατατρεγμένους. Καινούριοι γλωσσολόγοι εἶχαν βαλθεῖ νὰ μετατρέψουν τὴ γερμανικὴ γλῶσσα σὲ πολιτικὸ ὄπλο, τὸ πιὸ ἀδίσταχτο καὶ τὸ πιὸ ἀποτελεσματικὸ ποὺ γνώρισε ποτὲ ἡ Ἱστορία — καὶ νὰ κατεβάσουν τὴν ἀξιοπρέπεια τῆς ἀνθρώπινης λαλιάς στὸ ἐπίπεδο τοῦ οὐρλιαχτοῦ τῶν λύκων.

Πρέπει, στ' ἀλήθεια, νὰ ξεκαθαρίσουμε στὸ νοῦ μας ἓνα πράγμα: ἡ γερμανικὴ γλῶσσα δὲ στάθηκε ἀμέτοχη στίς φρικαλεότητες τοῦ ναζισμοῦ. Δὲν εἶναι μονάχα ὅτι ἓνας Χίτλερ, ἓνας Γκαϊμπελς, ἓνας Χίμμελνερ ἔτυχε νὰ μιλᾶνε γερμανικά. Ὁ ναζισμὸς ἀντλήσε ἀπὸ τὴ γλῶσσα ἀκριβῶς ἐκεῖνα ποὺ χρειαζόταν γιὰ νὰ δώσει ἔκφραση στὴν ἀγριάδα του. Τὸ αὐτὸ τοῦ Χίτλερ ἀρπαξε τὴ λαλθάνουσα ὕστερία, τὴ σύγχυση, τὸ στοιχεῖο ὑπνωτικῆς καταληψίας ποὺ παραμόνευαν στὸ βάθος τῆς μητρικῆς του γλώσσας. Βυθίστηκε μ' ἀλάνθαστη σιγουριά στίς κρυφές λόχμες τῆς γλώσσας, στίς περιοχὲς σκοταδιοῦ καὶ κραυγῆς ποὺ ἀποτελοῦν τὴ νηπιακὴ ἡλικία τοῦ ἑναρθροῦ λόγου καὶ ποὺ παράγονται πρὶν ἀπαλυνθοῦν οἱ λέξεις ἀπὸ τ' ἄγγισμα τοῦ πνεύματος. Ἐνωσε, στὰ γερμανικά, μιὰν ἄλλη μουσικὴ ἀπὸ κείνη τοῦ Γκαϊτε, τοῦ Χάινε καὶ τοῦ Μάνν: ἓνα ρυθμικὸ σκλήρισμα, μισὸ λαλιά, δίχως νόημα, καὶ μισὸ χυδαιολογία. Κι ἀντὶ νὰ τὸν ἀποστραφεῖ μὲ κατάπληξη κι ἀηδία, ὁ γερμανικὸς λαὸς ἀνταποκρίθηκε σὰ μαζικὴ ἠχώ σὰ μουγκρίσματα αὐτοῦ τοῦ ἀνθρώπου—μιὰ ἠχώ ἀπὸ ἑκατομμύρια φωνὲς κι ἑκατομμύρια μπότες ποὺ χτυποῦσαν τὴ γῆ. Ἐνας Χίτλερ θά 'χε βρεῖ ἀποθέματα ἀπὸ δηλητήριο κι ἠθικὴ ἀναισθησία σ' ὅποιαδήποτε γλῶσσα. Ὁμως, ἐξαιτίας τῆς πρόσφατης Ἱστορίας, πουθενὰ ἄλλοῦ δὲ βρισκόνταν αὐτὰ τόσο πρόχειρα, τόσο κοντὰ στὴν ἐπιφάνεια τῆς ἴδιας τῆς καθημερινῆς ὁμιλίας. Μιὰ γλῶσσα ποὺ προσφέρεται στὴ συγγραφὴ τοῦ «Τραγου-

διοῦ τοῦ Χόρστ Βέσσελ» εἶναι ἔτοιμη νὰ δοθεῖ στὴν Κόλαση. (Πῶς θάταν δυνατό ἡ λέξη Spritzen νὰ ἐπανακτῆσει ἓνα λογικὸ νόημα, ἀφοῦ σήμανε γιὰ ἑκατομμύρια ἀνθρώπους τὸ «τίναγμα» τοῦ ἐβραϊκοῦ αἵματος κάτω ἀπ' τὶς μύτες τῶν μαχαιριῶν;)

Αὐτὸ λοιπὸν ἔγινε στὸ Ράιχ. Ὅχι ἡ σιωπὴ ἢ ἡ ὑπεκφυγὴ, ἀλλὰ ἓνας καταρράχτης ἀπὸ εὐκρινεῖς καὶ εὐχρηστες λέξεις. Μιὰ ἰδιομορφία τῆς ναζιστικῆς ἐποχῆς στάθηκε ἀκριβῶς ἡ συνήθεια νὰ σημειώνεται, νὰ καταγράφεται, νὰ καταχωρίζεται τὸ καθεὶ νὰ χρησιμεύουν οἱ λέξεις γιὰ νὰ ἐκφράσουν ὅ,τι κανένα ἀνθρώπινο στόμα δὲ θάπρεπε νὰ ξεστομίσει, κανένα χαρτὶ φτιαγμένο ἀπὸ ἀνθρώπους νὰ δεχτεῖ στὴν ἐπιφάνειά του. Εἶναι ἀηδιαστικὸ καὶ σχεδὸν ἀνυπόφορο νὰ θυμίζει κανένας ὅσα ἔγιναν — καὶ εἰπώθηκαν — ἀλλὰ εἶναι ἀπαραίτητο. Στὰ κελιά τῆς Γκεστάπο, στενογράφοι (συνήθως γυναῖκες) σημείωναν προσεχτικὰ τοὺς ἐναγώνιους, σπαραχτικούς ἤχους, ποὺ ἀποσποῦσαν ἀπὸ τὴν ἀνθρώπινη φωνὴ μὲ τὰ βασανιστήρια ἢ τὰ χτυπήματα. Τὰ βασανιστήρια καὶ τὰ πειράματα πάνω σὲ ζωντανούς ἀνθρώπους, στὸ Μπάλνεν καὶ στὸ Ματτχάουζεν, καταγράφονταν μ' ἀκριβεία. Οἱ κανονισμοὶ σχετικὰ μὲ τὸν ἀριθμὸ τῶν χτυπημάτων, στὴν πειθαρχικὴ πτέρυγα τοῦ Νταχάου ὅπου γίνονταν οἱ μαστιγώσεις, ἦταν γραπτὰ διατυπωμένοι. Ὅταν Πολωνοὶ ραβίνοι ὑποχρεώνονταν νὰ καθαρῶν ἀποχωρητήρια μὲ τὰ χέρια καὶ τὰ στόματά τους, βρισκόνταν Γερμανοὶ ἀξιωματικοὶ γιὰ νὰ καταγράψουν τὸ γεγονός, νὰ τὸ φωτογραφίσουν, νὰ ταξινομήσουν τὶς φωτογραφίες. Ὅταν οἱ ἐπίλεκτοι φρουροὶ «Ες-Ες» χῶριζαν τὶς μανάδες ἀπὸ τὰ παιδιά στὴν εἴσοδο τῶν στρατοπέδων τοῦ θανάτου, δὲν ἐνεργοῦσαν ἀμίλητοι. Τοὺς προειδοποιοῦσαν, μὲ γιουχαϊτά, γιὰ τὴν ἐπικείμενη φρίκη: «Heida, Heida, juchheissa, Scheissjuden in den Schornstein!» («Ὁπα, ὅπα, ζήτω! Σκατοεβραῖοι στὸ καμίνι!»)

Τὸ ἀνείπωτο ποὺ λέγεται καὶ ξαναλέγεται ἐπὶ δώδεκα χρόνια. Τὸ ἀσύλληπτο ποὺ γράφεται, συστηματοποιεῖται, ἀρχεϊθετεῖται γιὰ μελλοντικὲς παραπομπές. Οἱ ἀνθρωποὶ ποὺ ἔχυσαν καρπὸ ἀσβέστη στοὺς ὑπονόμεους τῆς Βαρσοβίας, γιὰ νὰ σκοτώσουν τοὺς ζωντανούς καὶ νὰ

πνίξουν τή μυρωδιά τῶν νεκρῶν, μιλοῦσαν γι' αὐτὰ τὰ πράματα ὅταν ἔγραφαν στίς οἰκογένειές τους. Μιλοῦσαν γιά «ζωῦφια» πού χρειάστηκε νά «ἐκκαθαριστοῦν» — σέ γράμματα ὅπου ζητοῦσαν οἰκογενειακές φωτογραφίες ἢ ἔστειλαν χριστουγεννιάτικες εὐχές: «Γαλήνια νύχτα, ἄγια νύχτα». Gemütllichkeit. Μιά γλώσσα πού γίνεται διοικητική γλώσσα τῆς Κόλασης, πού ἐνσωματώνει τὰ ἥθη τῆς Κόλασης στό συντακτικό της, πού συνηθίζει νά καταστρέφει τήν ἀνθρωπιά μέσα στόν ἀνθρώπο καί ν' ἀνασταίνει μέσα του τὸ κτῆνος. Λίγο λίγο οἱ λέξεις ἔχασαν τήν ἀρχική τους ἔννοια κι ἀπόχτησαν ἐφιαλτικό περιεχόμενο. «Ἐβραῖος», «Πολωνός», «Ρῶσος» ἔφτασαν νά σημαίνουν ψύλλους μὲ δυὸ πόδια, βρωμερὰ ζωῦφια πού οἱ καλοὶ Ἄρειοι πρέπει νά λιώνουν «σάν κατσαρίδες σ' ἓνα βρώμικο τοῖχο», ὅπως διευκρίνιζε ἓνα ἐγχειρίδιο τοῦ Κόμματος. «Τελική λύση», Endgültige Lösung, ἔφτασε νά σημαίνει τὸ θάνατο ἕξι ἑκατομμυρίων ἀνθρώπων σὲ θαλάμους ἀερίων.

Δὲν εἶναι μόνο ἀπ' αὐτὲς τίς φοβερὲς κτηνωδίες πού μολύνθηκε ἡ γλώσσα· χρησιμοποιήθηκε καί γιά νά στηρίξει ἀναριθμητὲς ἀπάτες, γιά νά πείσει τοὺς Γερμανοὺς ὅτι ὁ πόλεμος καί δίκαιος ἦταν, καί παντοῦ νικηφόρος. «Ὅσο πλησίαζε ἡ ἡττα τοῦ «χιλιόχρονου Ράιχ», τὰ ψέματα πύκνωναν σὰ νιφάδες χιονιοῦ. Ἡ γλώσσα ἀναποδογυριζόταν γιά νά ὀνομάσει «φῶς» τὸ σκοτάδι καί «νίκη» τὴν πανωλεθρία. Ὁ Γκότφρητ Μπένν, ἓνας ἀπ' τοὺς λίγους ἐντιμους συγγραφεῖς πού ἔμειναν στὴ ναζιστικὴ Γερμανία, σημείωνε μερικoὺς καινούριους ὀρισμοὺς στό λεξικό τῆς χιτλερικῆς γλώσσας:

«Τὸ Δεκέμβρη τοῦ 1943, ὅταν δηλαδὴ οἱ Ρῶσοι μᾶς εἶχαν ρίξει πίσω χίλια πεντακόσια χιλιόμετρα κι εἶχαν διασπάσει τὸ μέτωπό μας σὲ καμιὰ δεκαριά σημεία, ἓνας νεαρὸς ὑπολοχαγὸς — μικρούλης σὰ σπουργίτι καί τρυφερὸς σὰ σκυλάκι — σχολίαζε: «Τὸ σπουδαῖο εἶναι ὅτι τὰ γουρούνια δὲν πέρασαν μέσα ἀπὸ τίς γραμμὲς μας». «Διάσπαση», «ἀπόκρουση», «ἐκκαθάριση», «εὐκαμπτη καί ρευστὴ γραμμὴ μάχης» — πόση θετικὴ κι ἀρνητικὴ δύναμη μποροῦν νά ἔχουν αὐτὲς οἱ λέξεις! Μποροῦν νά ξεγελάσουν,

ἢ νά μεταμφιέσουν. Τὸ Στάλιγκραντ — ἓνα τραγικὸ ἀτύχημα. Ἡ ἡττα τῶν ὑποβρυχίων — μιὰ μικρὴ, τυχαία τεχνικὴ ἀνακάλυψη τῶν Ἄγγλων. Ὁ Μοντγκόμερου κυνηγάει τὸν Ρόμμελ ἐπὶ τέσσερες χιλιάδες χιλιόμετρα, ἀπὸ τὸ Ἀλαμείν στὴ Νεάπολη — προδοσία τῆς κλίμας τοῦ Μπαντόλιο».

Κι ὅσο περισφιγγόταν ἡ Γερμανία ἀπὸ τὸν κύκλο τῶν ἐκδικητῶν τὸ ψέμα πύκνωνε ὀλοένα, γινόταν ἀπελπισμένη χιονοθύελλα. Στὸ ραδιόφωνο, ἀνάμεσα στίς διακοπὲς πού προκαλοῦσαν οἱ ἀεροπορικοὶ συναγερμένοι, ἡ φωνὴ τοῦ Γκαῖμπελς βεβαίωνε τὸ γερμανικὸ λαὸ ὅτι «τιτάνια μυστικά ὄπλα» ἦταν ἔτοιμα γιά χρησιμοποίησι. Μιὰν ἀπὸ τίς τελευταῖες μέρες ἐκείνου τοῦ «λυκὸφωτος τῶν θεῶν», ὁ Χίτλερ βγήκε ἀπὸ τὸ καταφύγιό του γιά νά ἐπιθεωρήσει δεκαπεντάχρονα ἀγόρια ποῦχαν ἐπιστρατευτεῖ γιά μιὰν ἔσχατη ἀμυνα τοῦ Βερολίνου καί στέκονταν στὴ γραμμὴ μὲ σταχτιά πρόσωπα. Ἡ ἡμερήσια διαταγὴ ἔκανε λόγο γιά «θέλοντες», γιά ἐπιλεκτὲς ἀνίκητες μονάδες συσπειρωμένες γύρω ἀπὸ τὸν Φύρερ. Ὁ ἐφιάλης τέλειωσε μ' ἓνα ἀδιάντροπο ψέμα: ἀνακοινώθηκε ἐπίσημα στό «λαὸ τῶν κυρίων» ὅτι ὁ Χίτλερ βρισκόταν στὴν πρώτη γραμμὴ, στὰ χαρακώματα, ὑπερασπίζοντας τὴν καρδιά τῆς πρωτεύουσάς του ἐναντίον τῶν «κόκκινων κτηνῶν». Στὴν πραγματικότητά, ὁ γελωτοποιὸς ἀναπαυόταν μὲ τὴν ἐρωμένη του, νεκρὸς, μέσα στὴν ἀσφάλεια τοῦ μετονένιου τοῦ καταφύγιου.

Οἱ γλώσσες ἔχουν μεγάλη ἀποθέματα ζωτικότητος. Μποροῦν ν' ἀπορροφήσουν μαζικὲς δόσεις ὑστερίας, ἀγραμματοσύνης καί προστυχιάς (ὁ Τζῶρτζ Ὁρουελ ἔχει δεῖξει μὲ ποιὸν τρόπο συμβαίνει τοῦτο σήμερα στ' ἀγγλικά). Ὑπάρχει ὡστόσο καί κάποιο ὄριο. «Ὅταν μεταχειριστεῖς μιὰ γλώσσα γιά νά σχεδιάσεις, νά ὀργανώσεις καί νά δικαιολογήσεις τὸ Μπέλσεν γιά νά συντάξεις προδιαγραφὰς τῶν θαλάμων ἀερίων» γιά νά καταστρέψεις τὴν ἀνθρωπιά μέσα σὲ δώδεκα χρόνια ἐσκεμμένης κτηνωδίας — κάτι θά συμβεῖ σ' αὐτὴ τὴ γλώσσα. «Ὅταν κάνεις τίς λέξεις ὄργανα τρόμου καί ψευτιάς, ὅπως τίς ἔκαναν ὁ Χίτλερ, ὁ Γκαῖμπελς κι ἑκατὸ χιλιάδες ναζιστικὰ στελέχη — κάτι θά συμβεῖ στίς λέξεις. Κάποιο

στοιχεῖο ψευτιάς καί σαδισμού θά εἰσχωρήσει στό ἴδιο τὸ μεδούλι τῆς γλώσσας. Ἀνεπαίσθητα στὴν ἀρχή, ὅπως ἀθόρυβα εἰσχωροῦν στὰ κόκαλα τὰ ραδιενεργὰ δηλητήρια. «Ὅμως θ' ἀρχίσει τὸ καρκίνωμα, κι ἡ καταστροφὴ σὲ βάθος. Ἡ γλώσσα δὲν θά μπορέσει πιά μήτε νά ἐμπλουτισθεῖ, μήτε νά ξανάβρει τὴ δροσιά της. Δὲν θά ἐκπληρώσει πιά, ὅπως ἄλλοτε, τίς δυὸ κύριες λειτουργίες της: τὴ μετάδοσι τῆς ἀνθρωπίνης ἐκείνης τάξης πού ὀνομάζουμε Νόμο, τὴ διακίνησι τῆς πνευματικῆς ἐκείνης σπίθας πού ὀνομάζουμε Χάρη. Σὲ μιὰν ἐναγώνια σημείωσι τοῦ ἡμερολογίου του, τὸ 1940, ὁ Κλάους Μάνν διαπίστωνε ὅτι θά τοῦ ἦταν πιά ἀδύνατο νά διαβάσει γερμανικὰ βιβλία: «Εἶναι δυνατὸ νά ἔχει μιάνει ὁ Χίτλερ τὴ γλώσσα τοῦ Νίτσε καί τοῦ Χαίλντερλιν;» Εἶναι καί παραινῆται.

Τί ἔγιναν ὡστόσο ἐκεῖνοι πού ἦταν ταγμένοι φρουροὶ τῆς γλώσσας, φύλακες τῆς συνείδησός της; Τί ἔγιναν οἱ Γερμανοὶ συγγραφεῖς; Πολλοὶ ἀπ' αὐτοὺς θανατώθηκαν στὰ στρατόπεδα συγκεντρώσεως· ἄλλοι, ὅπως ὁ Βάλτερ Μπένγιαμιν, αυτοκτόνησαν πρὶν προφτάσει ἡ Γκεστάπο ν' ἀφανίσει μέσα τους ὅ,τι ἦταν ἀνθρώπινη εἰκόνα κι ὁμοίωσι θεοῦ. Ἀλλὰ οἱ μεγαλύτεροι συγγραφεῖς πῆραν τὸ δρόμο τῆς ἐξορίας. Οἱ μεγαλύτεροι τοῦ θεάτρου: Μπρέχτ, Τσοῦκμαγιερ. Οἱ μεγαλύτεροι μυθιστοριογράφοι: Τόμας Μάνν, Βέρφελ, Φωυχτβάγκερ, Χάινριχ Μάνν, Στέφαν Τσβάιχ, Χέρμαν Μπρόχ.

Ἡ ὁμαδικὴ αὐτὴ ἀποδημία ἔχει βασικὴ σημασία ἂν θέλομε νά καταλάβομε τί συνέβηκε στὴ γερμανικὴ γλώσσα καί στὴν «ψυχὴ» πού ἐκφράζει. Μερικοὶ ἀπὸ αὐτοὺς τοὺς συγγραφεῖς ἀναγκάστηκαν νά φύγουν γιά νά διασώσουν τὴ ζωὴ τους, ἐπειδὴ ἦταν Ἐβραῖοι ἢ μαρξιστὲς ἢ κάποιο ἄλλο εἶδος «ἀνεπιθύμητα παράσιτα». Κι ὅμως πολλοὶ ἀνάμεσα σ' αὐτοὺς θά μπορούσαν νά ἔχουν μείνει, ἀπολαμβάνοντας τίς τιμὲς πού ἀπονέμονταν στοὺς Ἄρειους ὁμόδειπνους τοῦ καθεστώτος. Ἄλλο πού δὲν θά ἔθελαν οἱ ἐθνικοσοσιαλιστὲς, ἂν γινόταν νά ἐξασφαλίσουν τὸ γόητρο καί τὸ κύρος πού ἡ παρουσία τοῦ Τόμας Μάνν — μόνη ἡ παρουσία του — θά πρόσδιναν στὴν πνευματικὴ ζωὴ τοῦ Ράιχ. Ἀλλὰ ὁ Μάνν δὲν θέλησε νά μείνει. Κι ὁ λόγος ἦταν ὅτι ἤξερε ἀκριβῶς τί μελλόταν

νά πάθει ή γερμανική γλώσσα, και πίστευε ότι μόνο στην έξορία μπορούσε νά σωθεί από την όριστική καταστροφή. "Όταν έφυγε, οι αυλοκόλακες του Πανεπιστημίου της Βόννης του άφαιρέσαν τόν επίτιμο διδακτορικό του τίτλο. Στην περίφημη άνοιχτή του επιστολή προς τόν πρύτανη, ό Μάνν έξήγησε γιατί δέν ήταν δυνατό νά μείνει στο χιτλερικό Ράιχ ένας άνθρωπος συνηθισμένος νά μεταχειρίζεται τή γερμανική γλώσσα για νά μεταδίνει τήν αλήθεια και τήν πίστη σ' ανθρώπινες αξίες:

"Τό μυστήριο της γλώσσας είναι μεγάλο· ή εύθύνη για τή γλώσσα και τήν καθαρότητά της ανάγεται σ' ένα χώρο συμβολικό και πνευματικό πού ξεπερνάει τήν αίσθητική. Η εύθύνη για τή γλώσσα είναι ή θεμελιακή ανθρώπινη εύθύνη. Είναι δυνατό ένας Γερμανός συγγραφέας, υπεύθυνος από τό γεγονός ότι μεταχειρίζεται τή συνηθισμένη του γλώσσα, νά μείνει βουβός — όλότελα βουβός — μπροστά στο άνεπανόρθωτο κακό πού έγινε και πού γίνεται καθημερινά, στον τόπο μου, στα σώματα και στις ψυχές και στα πνεύματα, στη δικαιοσύνη και στην αλήθεια, στους ανθρώπους και στον άνθρωπο;"

Δίκιο είχε βέβαια ό Τόμας Μάνν. Για ένα συγγραφέα, μολοντούτο, τό τίμημα μιās παρόμοιας άκεραιότητας είναι τεράστιο.

Οί Γερμανοί συγγραφείς ταλαιπωρήθηκαν σε διαφορετικό βαθμό ό καθένας, και άντέδρασαν κατά διάφορους τρόπους. Πολύ λίγοι είχαν τήν τύχη νά βρούν άσυλο στην Έλβετία, όπου μπόρεσαν νά ζήσουν μέσα στη ζωντανή ροή της ίδιας τους της γλώσσας. Άλλοι, όπως ό Βέρφελ, ό Φώχτβάγκερ κι ό Χάινριχ Μάνν, εγκαταστάθηκαν ό ένας κοντά στον άλλον ή σχημάτισαν γερμανόφωνες νησίδες μέσα στην καινούρια τους πατρίδα. Ό Στέφαν Τσβάιχ όταν διασώθηκε στη Λατινική Αμερική, δοκίμασε νά ξαναβαλθεί στη δουλειά. Όμως ή άπελπισία τόν τσάκισε: βέβαιος ότι οι ναζήδες θα μεταμόρφωναν τά γερμανικά σε μιάν απάνθρωπη διάλεκτο, και πιστεύοντας πώς δέν υπήρχε μέλλον για όποιον είχε αφιερώσει τή ζωή του στη διατήρηση της άκεραιότητας των γερμανικών γραμμάτων, αυτοκτόνησε. Άλλοι έπαψαν όλωσδιόλου νά γρά-

φουν. Μονάχα οι πολύ άνθεκτικοι κι οι πολύ προικισμένοι κατόρθωσαν νά μετουσιώσουν τις δύσκολες συνθήκες της ζωής τους σε τέχνη.

Κυνηγημένος από τους ναζήδες από καταφύγιο σε καταφύγιο, ό Μπρέχτ πέτυχε νά μεταβάλει κάθε καινούριο του έργο σε μιάν έξοχη μάχη όπισθοφυλακής. Η αξιοσηθαύμαστη Μάνα Κουράγιο πρωτανεβάστηκε στη Ζυρίχη τή σκοτεινή άνοιξη του 1941. "Όσο πιό κατατρεγμένος ήταν, τόσο πιό διαυγή και δυνατά γίνονται τά γερμανικά του Μπρέχτ — σαν ένα πρώτο αναγνωστικό πού συλλαβίζει τό αλφαβητάρι της αλήθειας. Βέβαια, τόν Μπρέχτ τόν βοήθησε ή πολιτική του τοποθέτηση: μαρξιστής, έγινε πολίτης μιās κοινότητας πού ξεπερνάει τή Γερμανία, συμμετοχος στην πορεία της Ιστορίας προς τά μπρός. Ήταν έτοιμος νά πάρει άπόφαση τή σύληση και τήν καταστροφή της γερμανικής κληρονομιάς, σαν τό τραγικό κι αναγκαίο προανάκρουσμα στη γέννηση μιās καινούριας κοινότητας. Στο γραφτό του Πέντε Δυσκολίες στο νά πεις τήν Αλήθεια ό Μπρέχτ δραματίζεται μιá νέα γερμανική γλώσσα, ικανή νά εξισώσει τό λόγο με τήν πράξη, τήν πράξη με τήν αξιοπρέπεια του ανθρώπου.

"Άλλος ένας συγγραφέας έμπλουτίστηκε από τήν έξορία: ό Χέρμαν Μπρόχ. Ό θάνατος του Βιργίλιου δέν είναι μονάχα ένα από τά πιό σημαντικά μυθιστορήματα πού έδωσε ή εύρωπαϊκή λογοτεχνία μετά τόν Τζόυς και τόν Προύστ· πραγματεύεται ειδικά τήν τραγωδία πού αντιμετωπίζει ό τεχνίτης του λόγου σε καιρούς ώμης βίας. Άξονας του μυθιστορήματος είναι ή άπόφαση πού παίρνει ό Βιργίλιος, τήν ώρα του θανάτου του, νά καταστρέψει τό χειρόγραφο της Αινειάδας — γιατί τότε ανακαλύπτει ότι ή όμορφιά κι ή αλήθεια του λόγου δέν άρκοϋν, μπροστά στον ανθρώπινο πόνο και στο κύμα βαρβαρότητας πού άνεβαίνει. Ό άνθρωπος πρέπει νά βρει μιá ποίηση πιό άμεση, πού ν' ανακουφίζει πιό πολύ τόν άνθρωπο απ' ό,τι ή ποίηση των λέξεων — μιá ποίηση της δράσης. Πέρ' απ' αυτό, ό Μπρόχ κάνει τή γραμματική και τό λόγο νά ξεπεράσουν τά παραδοσιακά τους σύνορα, λές και αυτά στένεψαν τόσο, ώστε νά μη χωράνε όλη τήν όδύνη και τήν ένόραση πού επιβάλλει στο συγγραφέα ή

άπανθρωπία των καιρών μας. Προς τό τέλος της μάλλον μοναχικής του ζωής (πέθανε στο Νιου Χαϊνβεν, σχεδόν άγνωστος) ένιωθε δλοένα και περισσότερο ότι ή επικοινωνία μπορούσε νά βασιστεί σε τρόπους άλλους από τους γλωσσικούς, ίσως στα μαθηματικά.

Τήν καλύτερη μοίρα απ' όλους τους έξόριστους τήν είχε ό Τόμας Μάνν. Πάντα είχε σταθεή πολίτης του κόσμου, δεκτικός στο πνεύμα άλλων γλωσσών κι άλλων πολιτισμών. Στο τελευταίο μέρος του κύκλου του Ίωσήφ δίνει τήν έντύπωση ότι στο γράψιμό του μπαίνουν όρισμένοι άρμονικοί της άγγλικής γλώσσας, πού μέσα της πιά ζούσε. Γλώσσα του έμειναν βέβαια τά γερμανικά, έλλά κάπου-κάπου τά διαπερνάει ένα ξενικό φως. Στο Δόκτωρ Φάουστους ό Μάνν άσχολήθηκε άμεσα με τόν άφανισμό του γερμανικού πνεύματος. Τή μορφή του τή δίνει στο μυθιστόρημα ή αντίθεση ανάμεσα στη γλώσσα του άφηγητή και στα γεγονότα πού εξιστορεί. Η γλώσσα άπηχει έναν κάπως άχαρο, ξεπερασμένο κλασικό ούμανισμό, πού μένει ώστόσο πάντα άνοιχτός στη φωνή της λογικής, του σκεπτικισμού και της άνοχής. Η ιστορία της ζωής του Λέβερκνυ, από τ' άλλο μέρος, είναι πρότυπο παραλογοισμού και καταστροφής. Η προσωπική τραγωδία του Λέβερκνυ προοιωνίζεται τήν ακόμα μεγαλύτερη τρέλα του γερμανικού λαού. Τήν ώρα κιόλας πού ό άφηγητής συντάσσει, με κάποια δόση σχολαστικότητας, τήν άνωτιστική του μαρτυρία για τήν άγρια έξόντωση μιās μεγαλοφυίας, βλέπουμε τό Ράιχ νά βυθίζεται σ' ένα αίματηρό χάος. Στο Δόκτωρ Φάουστους επίσης αντιμετωπίζεται με εύθυ τρόπο ό ρόλος της γλώσσας και της μουσικής στη γερμανική ψυχή. Ό Μάνν μοιάζει νά λείει ότι ή βαθύτερη δύναμη της γερμανικής ψυχής εκφράστηκε πάντα με τή μουσική περισσότερο παρά με τό λόγο. Κι ή ιστορία του Άδριανού Λέβερκνυ δείχνει πόσο επικίνδυνο είναι αυτό: γιατί ή μουσική κλείνει μέσα της, δυνάμει, κάθε λογής παραλογοισμό και ύπνωτική κατάσταση. Άσυνήθιστοι όπως ήταν οι Γερμανοί ν' άποζητοϋν στη γλώσσα τό μέτρο των έσχάτων νοημάτων, βρέθηκαν πανέτοιμοι για τήν ύπανθρωπική διάλεκτο του ναζισμού — με φόντο τις σκοτεινές συγχορδίες 17

βαγνερικῶν ἐκστάσεων. Στὸν "Ἅγιο Ἀμαρτωλό, ἓνα ἀπὸ τὰ τελευταῖα τοῦ βιβλίου, ὁ Μάνν καταπιάνεται ξανά μὲ τὸ πρόβλημα τῆς γερμανικῆς γλώσσας, χρησιμοποιώντας τούτη τὴ φορά τὴν ἀπομίμηση καὶ τὴν παρωδία. Τὸ ὕφος τῆς ἀφήγησης μιμεῖται θελημένα τὰ μεσαιωνικά γερμανικά, λες καὶ ζητάει ν' ἀπομακρυνθεῖ ὅσο γίνεται περισσότερο ἀπὸ τὰ σύγχρονα.

"Ὅποιες καὶ νὰ στάθηκαν οἱ ἐπιτεῦξεις τους, μολοντοῦτο, οἱ Γερμανοὶ συγγραφεῖς δὲν μπόρεσαν νὰ σώσουν τὴν κληρονομία τους ἀπὸ τὴν αὐτοκαταστροφή. Ἐγκαταλείποντας τὴ Γερμανία διέσωζαν τὴν προσωπικὴ τους ἀκεραιότητα. Παρεῖχαν μιὰ μαρτυρία γιὰ τὴν ἀπαρχὴ τοῦ ὀλέθρου, ὄχι γιὰ τὴν ὀλοκλήρωσή του. Ὅπως ἔγραψε ἓνας πού ἔμεινε στὸν τόπο του: «Δὲν πληρώσατε μὲ τὴν ἴδια σας τὴν ἀξιοπρέπεια. Πῶς, λοιπόν, νὰ ἐπικοινωνήσετε μ' ἐκείνους πού πλήρωσαν;» Τὰ βιβλία πού ὁ Μάνν, ὁ Χέσσε κι ὁ Μπρόχ ἔγραψαν στὴν Ἑλβετία, στὴν Καλιφόρνια ἢ στὸ Πρίνσετον διαβάζονται σήμερα στὴ Γερμανία, ἀλλὰ μονάχα σὰν ἔγκυρη ἀπόδειξη ὅτι «κάπου ἄλλου» εἶχε ἐξακολουθήσει νὰ ὑπάρχει ἓνας προνομιοῦχος κόσμος ὅπου δὲν ἔφτανε ἡ δύναμη τοῦ Χίτλερ.

Κι οἱ συγγραφεῖς πού ἔμειναν; Μερικοὶ ἔγιναν ὑπηρετές στὸ ἐπίσημο πορνεῖο τῆς «Ἀρειας κουλτούρας» τὸ Reichsschrifttumskammer (Κρατικὸ Ἐπιμελητήριο Γραμμάτων). Ἄλλοι συνήθισαν τόσο στὰ διφορούμενα, ὥστε νὰ χάσουν ἄκόμα καὶ τὴ δυνατότητα νὰ ποῦν ὁ,τιδήποτε πού νὰ 'χει σημασία καὶ σαφήνεια — ἔστω καὶ γι' αὐτοὺς τοὺς ἴδιους. Ὁ Κλάους Μάνν ἔχει δώσει μιὰ σύντομη περιγραφή τοῦ Γκέρχαρτ Χάουπτμανν, πού δείχνει πῶς τὸ παλιὸ πρωτοπαλίκαρα τοῦ ρεαλισμοῦ συμβιβαζόταν μὲ τὴν καινούρια πραγματικότητα:

«Στὸ κάτω κάτω, ὁ Χίτλερ... Ἀγαπητοί μου, μὴ μὲ παρεξηγεῖτε... Ἄς προσπαθήσουμε μονάχα νά... Ὁχι, παρακαλῶ, ἐπιτρέψτε μου... ἀντικειμενικά... Μπορῶ νὰ ξαναγεμίσω τὸ ποτήρι μου; Τούτη ἡ σαμπάνια... Πολὺ ἀξιοπρόσεκτη, μὰ τὴν ἀλήθεια ἡ ἀνθρώπινη πλευρὰ τοῦ Χίτλερ θέλω νὰ πῶ... Ἄλλὰ κι ἡ σαμπάνια βέβαια... Καταπληκτικὴ ἐξέλιξη... Ἡ γερμανικὴ νεολαία... Κάπου ἑφτά ἑκατομμύρια ψῆφοι...

"Ὅπως ἔλεγα συχνά στοὺς Ἑβραίους φίλους μου... Τούτοι οἱ Γερμανοὶ... ἀστάθμητο ἔθνος... στ' ἀλήθεια μεγάλο μυστήρ... Τὸ ἐνστιχτο τοῦ Σύμπαντος... ὁ Γκαῖτε... ὁ θρύλος τῶν Νιμπελοῦγκεν... μὲ κάποιο τρόπο ὁ Χίτλερ ἐκφράζει... Ὅπως δοκίμασα νὰ ἐξηγήσω στοὺς Ἑβραίους φίλους μου... τάσεις δυναμικές, πρωταρχικές, ἀσυγκράτητες...»

"Ἄλλοι, ὅπως ὁ Γκότφρητ Μπένν καὶ ὁ Ἔρνστ Γύγκερ, κατέφυγαν σ' ἐκεῖνο πού ὁ ἴδιος ὁ Μπένν ὀνόμασε «ἀριστοκρατικὸ τρόπο ἀποδημίας». Κατατάχτηκαν στὸν γερμανικὸ στρατό, μὲ τὴν ἐλπίδα ν' ἀποφύγουν τὴ μόλυνση καὶ συνάμα νὰ ὑπηρετήσουν τὸν τόπο τους κατὰ τὸν «παλιό, ἐντιμο τρόπο», μὲ τὴ στολὴ τοῦ ἀξιοματικοῦ. Ὁ Γύγκερ ἔγραψε μιὰν ἀφήγηση τῆς νικηφόρας ἐκστρατείας τῆς Γαλλίας. Εἶναι ἓνα κομψὸ καὶ λυρικό βιβλιαράκι μὲ τὸν τίτλο *Κῆποι καὶ Δρόμοι*. Καμιὰ χυδαιότητα μέσα κεῖ. Βλέπουμε ἓναν ἀξιοματικὸ παλιοῦ τύπου νὰ φροντίζει πατρικά τοὺς Γάλλους αἰχμαλώτους του, νὰ διατηρεῖ σχέσεις «εὐπρεπεῖς» καὶ μάλιστα πρόσχαρες μὲ τοὺς καινούριους ὑπηκόους του. Πίσω ἀπὸ τὸ ἐπιτελικὸ του αὐτοκίνητο ἔρχονταν, ἴσια ἀπὸ τὴ Βαρσοβία, τὰ καμιόνια τῆς Γκρεστάπο κι οἱ «ἐπίλεκτοι φρουροί». Ὁ Γύγκερ δὲν μνημονεύει τέτοια δυσάρεστα πράγματα, μιλάει γιὰ κήπους.

Ὁ Μπένν εἶδε τὴν κατάσταση πιὸ καθαρὰ, κι ἀποτραβήχτηκε πρῶτα στὴν ἀσφαῖα τοῦ ὕφους καὶ κατόπι στὴ σιωπῇ. Ἄλλὰ καὶ μόνο τὸ γεγονὸς ὅτι βρέθηκε μέσα στὴ ναζιστικὴ Γερμανία μοιάζει νὰ τὸν ἔκανε ἀνίκανο νὰ συλλάβει τὴν πραγματικότητα. Μετὰ τὸν πόλεμο βάλθηκε νὰ καταγράψει μερικὲς ἀναμνήσεις του ἀπὸ τὸν καιρὸ τοῦ σκοταδιοῦ. Ἀνάμεσά τους βρίσκεται μιὰ ἀπίστευτη φράση. Μιλώντας γιὰ τὶς πιέσεις πού εἶχε ὑποστεῖ ἀπὸ τὸ καθεστῶς, ὁ Μπένν παρατηρεῖ: «Ἄν τὰ περιγράψω αὐτά, δὲν τὸ κάνω ἀπὸ μνησικακία γιὰ τὸν ἐθνικοσοσιαλισμό. Τὸ καθεστῶς ἔπεσε, καὶ δὲν εἶμαι ἐγὼ πού θὰ σύρω τὸ κορμὶ τοῦ "Ἐκτορα στὴ σκόνῃ». Τὰ χάνει κανένας διαπιστώνοντας τὸ βαθμὸ διανοητικῆς σύγχυσης, στὴν ὁποία πρέπει νὰ βρέθηκε ἓνας τίμιος συγγραφέας γιὰ νὰ γράψει μιὰ τέτοια φράση — νὰ μεταχει-

ριστεῖ μιὰ παλιά, λόγια κοινοτοπία, γιὰ νὰ ἐξομοιώσει τὸν ἐθνικοσοσιαλισμὸ μὲ τὸν εὐγενέστερο ἀπὸ τοὺς ὀμηρικοὺς ἥρωες. Ὅταν ἡ γλώσσα πεθάνει, ρέπει πρὸς τὸ ψέμα.

Μιὰ φούχτα εἶναι οἱ συγγραφεῖς πού ἔμειναν στὴ Γερμανία γιὰ νὰ κάνουν κρυφὴν ἀντίσταση. Ἐνας ἀπὸ τοὺς λιγοστοὺς ἦταν ὁ Ἔρνστ Βίχερτ. Ἀφοῦ πέρασε ἓνα διάστημα στὸ Μπούχενβαλτ, ἔζησε σχεδὸν ἀπομονωμένος ὅλη τὴ διάρκεια τοῦ πολέμου. Ὅ,τι ἔγραφε, τὸ ἔθαβε στὸν κῆπο του. Ἐμεινε στὴ Γερμανία, μ' ἀδιάκοπο κίνδυνο, γιὰτὶ ἐνιωθε πῶς δὲν ἦταν ἐπιτρεπτό νὰ ἀφήσει νὰ ἀφανιστεῖ ὁ τόπος του δίχως κάποια φωνὴ νὰ ἐκφράσει τὸν πόνο τῆς καταστροφῆς. Ἐμεινε γιὰ νὰ ὑπάρξει ἓνας τίμιος ἄνθρωπος πού νὰ γράψει, γιὰ χάρη ὅσων μπόρεσαν νὰ φύγουν κι ὅσων θὰ ἐπιζοῦσαν, τι ἀκριβῶς ἔγινε. Μὲ τὸ *Δάσος τῶν Νεκρῶν* ἔδωσε μιὰ σύντομη, ἤρεμη ἀναφορά γιὰ ὅσα εἶδε στὰ στρατόπεδα συγκεντρώσεως ἤρεμη, ἐπειδὴ ἤθελε νὰ προκύπτει ἡ φρίκη τῶν γεγονότων ἀπὸ μόνη τὴν ἀλήθεια γυμνή. Εἶδε τοὺς Ἑβραίους νὰ βασανίζονται ὡς τὸ θάνατο, κουβαλώντας βαριά φορτία πέτρες ἢ ξύλα (τοὺς μαστίγωναν κάθε φορὰ πού σταματοῦσαν νὰ ἀνασάνουν, ὥσπου νὰ πέσουν νεκροί). Ὅταν τὸ μπράτσο του γέμισε πυορροῦσες πληγὲς τοῦ ἔβαλαν ἓναν ἐπίδεσμο καὶ σώθηκε. Ἄλλὰ ὁ γιατρός τοῦ στρατοπέδου οὔτε μὲ τὸ γάντι του δὲ δεχόταν νὰ ἀγγίξει Ἑβραίους ἢ Τσιγγάνους, ἀπὸ φόβο μήπως «τὸν μαγαρίσει ἡ μυρωδιὰ τῆς σάρκας τους». Ἐτσι πέθαιναν, οὐρλιάζοντας ἀπὸ γάγγραινα, ἢ κунηγημένοι ἀπὸ ἀστυνομικούς σκύλους. Ὁ Βίχερτ τὰ εἶδε αὐτά, καὶ τὰ θυμήθηκε. Στὸ τέλος τοῦ πολέμου, ξέθαψε τὸ χειρόγραφο ἀπὸ τὸν κῆπο του, καὶ τὸ δημοσίευσε τὸ 1948. Ὡστόσο ἦταν πιὰ ἀργά.

Τὰ πρῶτα τρία χρόνια μετὰ τὸν πόλεμο, πολλοὶ Γερμανοὶ προσπάθησαν νὰ δοῦν κατάματα ὅσα εἶχαν συμβεῖ στὴ χιτλερικὴ ἐποχῇ. Στὸν ἴσκιό τῶν ἐρειπίων καὶ τῆς οικονομικῆς ἀθλιότητος, στοχάστηκαν πάνω στὴν ἀποτρόπαιη συμφορὰ πού ἄπλωσε ὁ ναζισμὸς πάνω στοὺς ἴδιους καὶ στὸν κόσμο ὀλόκληρο. Μακριὲς οὐρὲς ἀπὸ ἄντρες καὶ γυναῖκες πέρασαν μπροστὰ στοὺς σωρούς τὰ κόκαλα, στὰ στρατόπεδα τοῦ θανάτου. Στρατιῶτες πού γύρι-

ζαν από κατεχόμενα έδαφη παραδέχτηκαν τί είχε σημαίνει ή κατοχή για τή Νορβηγία ή τήν Πολωνία, τή Γαλλία ή τή Γιουγκοσλαβία—όμαδικές έκτελέσεις όμώρων, βασανιστήρια, λεηλασίες. Οί Έκκλησίες ύψωσαν τή φωνή τους. Υπήρξε μιá περίοδος ήθικου έλέγχου και συντριβής. Ειπώθηκαν λέξεις πού δέν είχαν άκουστεί από δώδεκα χρόνια. "Όμως τó διάλειμμα τής αλήθειας στάθηκε σχετικά σύντομο.

Η καμπή φαίνεται νά σημειώθηκε τó 1948. Με τήν άλλαγή τού νομίσματος άρχισε τó νέο γερμανικό θαύμα: ή άνοδος πρós μιá καινούρια οικονομική άκμή. Η χώρα άφιονίζόταν κυριολεκτικά με τή δουλειά. Ήταν τά χρόνια όπου οί άνθρωποι περνούσαν τίς μισές τους νύχτες σ' άνασυγκροτημένα τους έργοστάσια, έπειδή τά σπίτια τους δέν ήταν άκόμα κατοικήσιμα. Καί ταυτόχρονα μ' αυτό τó άλλα πρós τήν ύλική ανάπτυξη γεννήθηκε ένας καινούριος μύθος. Έκατομμύρια Γερμανοί άρχισαν νά λένε άναμεταξύ τους, και νά επαναλαμβάνουν σ' όποιον ξένο έβρισκαν άρκετά εύπιστο για νά τους άκούσει, ότι κατά κάποιον τρόπο τó παρελθόν δέν είχε σ' αλήθεια ύπάρξει, ότι οί θηριωδίες είχαν διογκωθεί κατά χονδροειδή τρόπο από τή συμμαχική προπαγάνδα και τόν κίτρινο τύπο. Δίχως άλλο είχαν ύπάρξει μερικά στρατόπεδα συγκεντρώσεως, και λέγεται ότι έξολοθρεύτηκαν εκεί όρισμένοι Έβραίοι και άλλοι δυστυχημένοι. "Όχι όμως και έξι έκατομμύρια, φίλτατε, ούτε κατ' ιδέα. Αύτά, καθώς ξέρετε, δέν είναι παρά προπαγάνδα». Άναμφίβολα, οί μονάδες "Ες-Ές και "Ες-Α διέπραξαν μερικές λυπηρές βαρβαρότητες σέ ξένα έδαφη. «Άλλ' αυτοί ήταν άλγες, κοινói κακοποιοί. Ο ταχτικός στρατός δέν έκανε τέτοια πράματα. "Όχι, βέβαια, ό έντιμος γερμανικός στρατός. Έξάλλου, στό Άνατολικό μέτωπο τά παλικάρια μας δέν είχαν νά κάνουν με όμαλά ανθρώπινα όντα. Οί Ρώσοι είναι λυσσασμένα σκυλιά, φίλτατε, λυσσασμένα σκυλιά! "Επειτα τί λέτε για τó βομβαρδισμό τής Δρέσδης;» "Όπου κι άν ταξίδευες στή Γερμανία άκουγες παρόμοια έπιχειρήματα. Οί ίδιοι οί Γερμανοί άρχισαν νά τά πιστεύουν για τά καλά. Μέλλονταν όμως ν' άκολουθήσουν και χειρότερα.

Γερμανοί όλων τών κατηγοριών άρχισαν νά δηλώνουν ότι ιδέα δέν είχαν για τίς φρικαλεότητες τού ναζιστικού καθεστώτος. «Δέν ξέραμε τί συνέβαινε. Κανένας δέ μās είχε μιλήσει για Νταχάου. Ά Μπέλσεν, για Άκουσβιτς. Πώς θέλατε νά τ' άνακαλύψουμε; Μή μās ρίχνετε εύθύνες». Φυσικά, είναι δύσκολο ν' άντικρουστεί ένας τέτοιος ισχυρισμός άγνοιας. Υπήρξαν σ' αλήθεια πολλοί Γερμανοί πού δέν είχαν παρά άμυδρή παράσταση τού τί γινόταν λίγο πιο έξω από τó σπίτι τους. Οί άγροτικές περιοχές, οί μικρές κι άπομακρυσμένες κοινότητες δέν κατάλαβαν τήν πραγματικότητα παρά μόνο τούς τελευταίους μήνες τού πολέμου, όταν τó μέτωπο βρέθηκε κοντά τους. "Όσο τόσο πάμπολλοι ήταν αυτοί πού ήξεραν. Ο Βίχερτ περιγράφει τó μακρύ ταξίδι του πρós τó Μπούχενβαλτ, τίς ειδυλλιακές σχετικές μέρες τού 1938. Δείχνει πώς συνάζονταν τά πλήθη σέ κάθε σταθμό για νά γιουχάρουν, νά φτύσουν τούς Έβραίους και τούς πολιτικούς κρατουμένους, άλυσοδέτους στά καμιόνια τής Γκεστάπο. "Όταν οί συρμοί τού θανάτου άρχισαν νά κυκλοφορούν στή Γερμανία κατά τή διάρκεια τού πολέμου, έπηρεξέ ό άέρας από τόν ήχο και τή μυρωδιά τής άγωνίας. Οί συρμοί περίμεναν στό σιδηροδρομικό σταθμό τού Μονάχου πρην ξεκινήσουν για τó γειτονικό Νταχάου. Μέσα στά σφραγισμένα βαγόνια άντρες, γυναίκες και παιδιά τρελαίνονταν από τó φόβο και τή δίψα. Ούρλιαζαν, γύρευαν άέρα και νερό. Ούρλιαζαν όλονυτίς. Τούς άκουγαν άνθρωποι στό Μόναχο, τó Άλεγκν σ' άλλους. Ένας συρμός πού κατευθυνόταν στό Μπέλσεν σταμάτησε κάπου στή Νότια Γερμανία. Οί κρατούμενοι έξαναγκάστηκαν νά τρέχουν πάνω κάτω στήν άποβάθρα, κι ένας Γκεσταπίτης άμύλησε τó σκύλο του καταπάνω τους φωνάζοντας: «Άνθρωπε, πιάσε αυτό τά σκυλιά!» Πλήθος Γερμανοί στέκονταν εκεί κοντά και παρακολουθούσαν τó σπóρ. Άναρίθμητες τέτοιες περιπτώσεις είναι βεβαιωμένες.

Η πλειοψηφία τών Γερμανών πιθανότατα άγνοούσε τίς λεπτομέρειες τής εξόντωσης. Μπορεί νά μην ήξεραν τó μηχανισμό τών θαλάμων άερίων (πού ένας επίσημος ναζιστής ιστορικός όνόμασε «πρωκτό τής οίκουμένης»). "Όταν όμως ά-

δειαζε νυχτιάτικα τó γειτονικό σπίτι από ένοίκους — ή όταν οί Έβραίοι, με τó κίτρινο άστέρι ραμμένο στό πανωφόρι τους, διώχονταν από τά άντιαεροπορικά καταφύγια και ύποχρεώνονταν νά μείνουν στό ύπαιθρο, στούς φλεγόμενους δρόμους — έπρεπε νά ναι κανένας τυφλός και συνάμα ήλίθιος για νά τ' άγνοεί αυτά.

Μολοντούτο ό μύθος έπιασε. Είναι αλήθεια ότι τó γερμανικό κοινό συγκινήθηκε, έδω και λίγον καιρό, από τίς παραστάσεις τού "Ημερολόγιου τής Άννας Φράνκ. Άλλ' άκόμα και ό τρόμος πού έκφράζει τó "Ημερολόγιο στάθηκε μεμονωμένη ύπόμνηση, κι άλλωστε δέν δείχνει τί συνέβηκε στήν Άννα μέσα στό στρατόπεδο. Για τέτοιου είδους πράματα, ή άγορά στή Γερμανία είναι περιορισμένη. Ξέχνα τά περασμένα. Δούλευε. Γίνε πλούσιος. Η νέα Γερμανία άνήκει στό μέλλον. "Όταν ρωτήθηκαν τελευταία τί τους λέει τ' όνομα τού Χίτλερ, πολλοί Γερμανοί μαθητές άποκρίθηκαν πώς ήταν ό άνθρωπος πού κατασκεύασε τούς αυτοκινητοδρόμους κι έξαφάνισε τήν άνεργία. Έίχαν άκουστά ότι ήταν κακός άνθρωπος; Ναι, αλλά δέν είχαν ιδέα γιατί. Μερικοί καθηγητές δοκίμασαν νά μιλήσουν για τή ναζιστική έποχή: τούς μνηύηκε «άνωθεν» ότι τέτοια θέματα δέν είναι κατάλληλα για παιδιά. Οί λίγοι πού επέμεναν πήραν μετάθεση, ή βρέθηκαν έκτεθειμένοι σέ ισχυρές πιέσεις από γονείς και συναδέλφους. Τί ώφελεί νά σκαλίζουμε τó παρελθόν;

Έδω κι εκεί παρουσιάστηκαν ξανά τά ίδια πρόσωπα. Στίς έδρες τών δικαστηρίων κάθονται μερικοί από τούς δικαστές πού είχαν έφαρμόσει τó «Νόμο τού Άίματος» τού Χίτλερ. Πολλές πανεπιστημιακές έδρες κατέχονται από έπιστήμονες πού πήραν προαγωγή όταν οί δικοί τους δάσκαλοι, Έβραίοι ή σοσιαλιστές, στάλθηκαν στό Άτατο. Σ' όρισμένα γερμανικά κι αυστριακά πανεπιστήμια κορδώνονται ξανά οί λιονταρήδες με τά κασιέτα τους, τά παράσημά τους, τίς ούλες από μονομαχίες και τά «γνήσια γερμανικά» ιδανικά τους. Οί λέξεις «ās ξεχάσουμε» έχουν γίνει τροπάριο τής καινούριας Γερμανίας. "Ός κι εκείνοι πού δέν μπορούν νά ξεχάσουν πιέζουν τούς άλλους νά τó κάνουν. Ένα από τά πολύ λίγα σημαντικά λογοτεχνήματα πού καταπιαίνονται μ' όλη τή φρίκη τού πα-

ρελθόντος είναι το 'Ολοκαύτωμα του Άλμπρεχτ Γκές. Μαθαίνοντας από έναν αξιωματούχο της Γκεστάπο ότι εκεί που την πηγαίνουν δεν θα προφτάσει να γεννήσει το μωρό της, μιὰ Έβραία αφήνει το καροτσάκι που του είχε αγοράσει σέ μιάν αγαθή Άρειά, γυναίκα ενός έμποράκου. Την επόμενη μέρα την παίρνουν για τὸ κρεματοριο. Τὸ ἄδικο καροτσάκι κάνει τὴν ἀφηγήτρια νὰ νιώσει ἀληθινὰ τί συμβαίνει —κι ἀποφασίζει νὰ τὸ ἐξαγοράσει θυσιάζοντας τὴ δική της ζωὴ, ὀλοκαύτωμα στὸ Θεό. Είναι μιὰ ἐξοχη ἱστορία. Στὴν ἀρχὴ ὡστόσο ὁ Γκές διατάζει, ἂν πρέπει νὰ τὴ διηγηθεῖ: «Έχουμε ξεχάσει. Καὶ πρέπει νὰ ξεχάσουμε, γιατί πῶς θὰ ζούσε ὁποιος δὲν ξεχνοῦσε;» Ἡ ἀπάντηση εἶναι: καλύτερα, ἴσως.

“Ὅλα συμβιβάζονται μετὰ τὴ λήθη. Ἐκτὸς ἀπὸ τὴ γλώσσα. Ὅταν τῆς ἔχουν γίνε ἐνέσεις ψευτιᾶς, μονάχα

ἡ ἀτεγκτὴ ἀλήθεια μπορεῖ νὰ τὴν καθαρῶσει. Κι ὅμως συνέβηκε τὸ ἀντίθετο—τὰ μεταπολεμικὰ χρόνια στάθηκαν γιὰ τὴ γερμανικὴ γλώσσα χρόνια συγκάλυψης καὶ θελημένης λησμονιάς. Ἡ μνήμη τοῦ φρικιαστικοῦ παρελθόντος ἔχει κατὰ μέγαλο μέρος ξεριζωθεῖ. Ἀλλὰ τὸ τίμημα ἦταν μεγάλο, καὶ τὸ πληρῶνε τώρα ἡ γερμανικὴ λογοτεχνία. Ὑπάρχουν προικισμένοι νεότεροι συγγραφεῖς καὶ κάμποσοι καλοὶ ποιητὲς δευτέρας σειρᾶς. Μολοντοῦτο τὰ περισσότερα δημοσιεύματα «σοβαρῆς λογοτεχνίας» εἶναι ψεύτικα, πλαδαρά, δίχως καμιὰ φλόγα ζωῆς. Δὲν ἔχει κανένας παρὰ νὰ συγκρίνει τὰ καλύτερα δείγματα σημερινῆς δημοσιογραφίας μ' ἓνα μέσο φύλλο τῆς προχιτλερικῆς Ἐφημερίδας τῆς Φραγκφούρτης: καμιὰ φορὰ δυσκολευεῖσαι νὰ πιστέψεις ὅτι πρόκειται καὶ στίς δυὸ περιπτώσεις γιὰ τὴ γερμανικὴ γλώσσα.

“Ὅλα αὐτὰ δὲ σημαίνουν ὅτι τὸ γερμανικὸ πνεῦμα ἔχει βουβαθεῖ. Ὑπάρχει πολὺ ἀξιόλογη μουσικὴ κίνηση στὴ Γερμανία, καὶ πουθενὰ ἄλλου ἴσως δὲν ἀπαντιέται μεγαλύτερο ἐνδιαφέρον γιὰ σύγχρονη πειραματικὴ μουσικὴ. Ὑπάρχει, ἀκόμα, μιὰ ἀναζωογονημένη δραστηριότητα στὰ μαθηματικά καὶ στίς φυσικὲς ἐπιστῆμες. Ἀλλὰ μουσικὴ καὶ μαθηματικά εἶναι «γλώσσες» διαφορετικὲς ἀπὸ τὴ γλώσσα. Ἀγνόητες, ἴσως λιγότερο μολυσμένες ἀπὸ τὰ κατάλοιπα τοῦ παρελθόντος: ἴσως καταλληλότερες νὰ ἐκφράσουν μιάν ἐποχὴ αὐτοματισμοῦ καὶ ἠλεκτρονικῶν ἐλέγχων. Δὲν εἶναι ὅμως ἡ γλώσσα. Κι ὡς τὰ τώρα, στὴν Ἱστορία, ἡ γλώσσα στάθηκε ἀγωγὸς τῆς ἀνθρώπινης σωτηρίας κι ὁ πρῶτος φορέας τοῦ πολιτισμοῦ.

Μετάφραση: ΡΟΔΗΣ ΡΟΥΦΟΣ

Ο ΟΠΟΙΗΤΗΣ ΚΑΙ Η ΠΟΙΗΣΗ

Ἡ ποιητικὴ γονιμότητα τοῦ Γιάννη Ρίτσου συμπίπτει μετὰ μιὰ φάση τῆς νεότερης ποίησης, πού ἐθίζει τὸν ἀναγνώστη ὅλο καὶ περισσότερο στὴν εὐσύνοπτη σύνθεση καὶ στὸ μικροδιάστατο ἔργο. Ἀποτέλεσμα: καὶ μόνο μετὰ τὸν ὄγκο τῆς ἡ ποίηση τοῦ Ρίτσου εὐνοεῖ ἀκραῖες ἀποτιμήσεις: ὅσοι μεταφέρουν ἀβασάνιστα τὸ μέγεθος ἀπὸ τὴν ἔκταση στὴν οὐσία τοῦ ἔργου, εἶναι ἀπόλυτα καταφατικοί· οἱ ἄλλοι χρησιμοποιοῦν τὸ ἴδιο αὐτὸ μέγεθος ὡς ἀποθητικὸ στοιχεῖο, γιὰ νὰ καλύψουν τὴν ἀρνησὶ τους. Πρόκειται ὀλοφάνερα γιὰ ἀπλοϊκὴ διάζευξη, πού δὲν ἐξυπακούει καὶ βαθύτερη γνωριμία μετὰ τὴν ποιητικὴ παραγωγὴ.

Δὲν εἶναι ἡ πρώτη φορὰ πού ἡ κριτικὴ καταφεύγει στὸ φυγόκεντρο ἀπόφθεγμα, γιὰ νὰ ταξινομήσει ποιητὲς μετὰ ἔργο πληθωρικὸ ὁ Παλαμᾶς καὶ ὁ Σικελιανὸς ἐγίναν συχνὰ σῆχοι παρόμοιαι σκοποβόλης. Στὴν περίπτωση ὡστόσο τοῦ Ρίτσου προστίθενται καὶ ὀρισμένα σύνδρομα, πού δυσχεραίνουν σήμερα τὴν ὀρθὴ ἀποτίμηση, ἂν ὑποθέσουμε πῶς μπορεῖ νὰ εἶναι ἐγκυρὴ μιὰ κρίση συγχρονικὴ. Συγκεκριμένα:

Οἱ πολιτικὲς περιπέτειες τοῦ ποιητῆ μεταθέτουν, φυσικὰ καὶ ἀναπόδραστα, τὴ συμπάθεια τοῦ κοινοῦ ἀπὸ τὸν ἄνθρωπο στὸ ἔργο. Εὐνοϊκὴ ἐπιρροία ἀσκεῖ ἐπίσης καὶ ἡ μελοποίηση πολλῶν παθογόνων ποιημάτων τοῦ Ρίτσου ἀπὸ τὸν Θεοδωράκη καὶ ἄλλους νεότερους συνθέτες.

Ἀρνητικὸς ἀντίθετα ἀποδείχνηται ἓνας ἄλλος περιστατικὸς ὄρος: οἱ ἐγχώριες πολιτικὲς συνθήκες τῆς τελευταίας τριακονταετίας ὑποχρέωσαν συχνὰ τὸν ποιητὴ σὲ μακρόχρονες καὶ ὀδυνηρὲς ἐκλείψεις ἀπὸ τὸν δημόσιο βίον· οἱ σποραδικὲς, λοιπὸν, ἐπανεμφάνειες του στὴ λογοτεχνικὴ ἀγορὰ συνοδεύονται κατὰ κανὸνα ἀπὸ τὴ δημοσίευση ὄλου τοῦ ὄγκου ἐργασίας, πού πρα-

Πολυκριτικὴ γιὰ τὸν Γιάννη Ρίτσο

γματοποιεῖται στοὺς καιροὺς τῆς ἀπουσίας· συμπαγῆς καὶ συγκεντρωμένη κάθε φορὰ ἡ ποιητικὴ παραγωγὴ μιᾶς ὀλόκληρης περιόδου, συνθλίβει κάπως μετὰ τὸν ὄγκο τῆς τὸν ἀναγνώστη καὶ τοῦ δημιουργεῖ κάποτε συμπόσματα συμφόρησης. Ἔτσι ἀντὶ τῆς εὐφορίας πού γεννᾷ ἡ προοδευτικὴ ἀφομοίωση τῆς ποιητικῆς προφῆς, ἔχουμε τὸ δυσάρεστο αἶσθημα τῆς πλησμονῆς καὶ τοῦ κόρου—γεγονὸς ἀσχετο πρὸς τὴ βούληση τοῦ ποιητῆ καὶ τὴν ποιότητα τῆς ποιησῆς του.

Τὰ σύνδρομα αὐτὰ—μαζὶ μετὰ ἄλλα πού δὲν καταλογίζονται ἐδῶ—διαμόρφωσαν ἤδη κρίσεις γιὰ τὸ ἔργο τοῦ Ρίτσου πρόχειρες καὶ νευρικὲς—τουλάχιστο στὸν τόπο μας. Γιὰ νὰ ξεπεραστεῖ ἡ πρωτοβάθμια αὐτὴ στάση, χρειάζεται συστηματικὴ δουλειὰ στὸν τομέα τῆς λογοτεχνικῆς καὶ φιλολογικῆς κριτικῆς— πού ἀκόμη δὲν ἔγινε. Ἡ πολυκριτικὴ, πού ἐγκαινιάζεται ἐδῶ, σκοπὸ ἔχει νὰ ἀνοίξει τὸ δρόμο πρὸς αὐτὴ τὴν κατεύθυνση, καὶ, πολυφωνικὴ καθὼς εἶναι νὰ συσχετίσει πρῶτες ἐστὼ κρίσεις γιὰ ἓναν ποιητὴ μετὰ ἀναμφισβήτητὴ δημιουργικὴ ρώμη καὶ βαθύτατὴ ἀνθρωπιὰ. Ὁ λόγος ἐξᾴλλου πού ἡ πολυκριτικὴ σταματᾷ στὴν πρόσφατα δημοσιευμένη παραγωγὴ τοῦ Ρίτσου (Πέτρες—Ἐπαναλήψεις—Κιγκλίδωμα—Χειρονομίες—Τέταρτὴ Διάσταση) δὲν εἶναι μόνον ἡ θεραπεία τῆς ἐπικαιρότητας: οἱ συλλογὲς αὐτὲς προβάλλουν ἐκτυπὴ πιά τὴν ὄριμη φυσιογνωμία τοῦ ποιητῆ, καὶ τῆς προσθέτουν φωτισιὰσεις ὡς τώρα ἀνυποψίαστες.

Πάντοτε ὁ ἑλληνικὸς χώρος εἶχε μεγάλο μερίδιο στὴν ποίηση τοῦ Ρίτσου: τὰ καθμερινὰ ἀντικείμενα (τὸ σπίτι κυρίως, ἡ σκευὴ του καὶ ὁ περίγυρός του) ἡ τοπογραφία (ἡ θαλασσινὴ προπάντων) καὶ οἱ ἀπλὲς ἀνθρώπινες χειρονομίες στήριζαν τὴν πολυροφη αὐτὴ ποίηση ὡς προποιητικὸ ὕλικό— ὄχι τόσο ἀπὸ χρονικὴ ἀποψη, ὅσο ἀπὸ λειτουργικὴ. Τὸ προποιητικὸ αὐτὸ σκυρόδεμα— ἄλλοτε πιὸ πυκνὸ καὶ ἄλλοτε ἀραιότερο— σπονδύλωνε τὴν παλαιότερη παραγωγὴ τοῦ Ρίτσου· τώρα τὸ ὕλικό αὐτὸ μεταστοιχειώνεται, καὶ χρησιμοποιεῖται μετὰ περισσότερη διάκριση, προσεκτικότερη ἐπιλογὴ καὶ, σὲ εὐφορὲς ὥρες, μετὰ ἀποκαλυπτικὴ ἐνέργεια: δὲν εἶναι πιά τὸ παραπληρωματικὸ μέρος τῆς ποιητικῆς συγκίνησης (ἓνα εἶδος δελεαστικοῦ φολκλόρ) ἀλλὰ γίνεται σῆμα πνευματικῆς ἀναγωγῆς.

Ἀνάλογη μετατόπιση παρατηρεῖται καὶ στὴ στάση τοῦ ποιητῆ ἀπέναντι στὴν ἱστορία. Ἄλλοτε τροφοδοτοῦσε τὴν ποιησὶ του περισσότερο ἡ δραματικὴ πολιτικὴ ἐπικαιρότητα· τώρα δίχως νὰ χάνεται τὸ ἐπίμαχο κέντρο, κυκλώνεται ἀπὸ τὸν παραχημένο ἱστορικὸ χρόνο, κρυσταλλωμένον σὲ κλασικὰ λογοτεχνικὰ σύμβολα: ἔτσι τὰ ἀρχαιόθεμα ποιήματα πλεονάζουν, καὶ σ' αὐτὰ κυρίως ὁ Ρίτσος δοκιμάζει νὰ ἐνώσει διαγώνια τὴν καθαρικὴ μετὰ τὴ σεφερικὴ συνειδηση τοῦ ἑλληνισμοῦ.

Τέλος οἱ Πέτρες: καὶ οἱ Χειρονομίες ἐπισημοποιῶν τὸ ὀλιγόστιχο ὡς ἀντίπαρο τοῦ πολυστίχου ποιήματος— κάτι πού εἶχε ἀρχίσει νὰ γίνεται ἤδη μετὰ τὴς Μαρτι-

ρίες. Οι Χειρονομίες μάλιστα προβάλλουν στο σύνολό τους και ένα είδος άποφασισμένης πιά ποιητικής: η λέξη ποίηση αναδύεται κάθε τόσο, σαν δμφάλιος λώρος, μέσα από τὰ μικροσκοπικά σύμβολα τής πραγματικότητας, την ώρα ακριβώς που τὰ προσλαμβάνει ο ποιητής— είτε για γεγονός τὰ πρόκειται είτε για ἀντικείμενα. Οά μπορούσε κάποιος να μιλήσει για παλίνδρομη ποιητική, επίσημαίνοντας αυτή τή χαρακτηριστική διακίνηση τής ποιήσεως— τήν εισβολή της— από τόν ἀντικειμενικό κόσμο πρὸς τὸ ποιητικό ὑποκείμενο.

Ἡ ὑπερφία μας τρέφεται συνήθως, δταν βαφτιζόμεν ἕναν ποιητὴ μεγάλο ἢ πολὺ μεγάλο. Μεγαλύτερη όμως σημασία ἀπὸ τοὺς τίτλους ἔχει, ἴσως, ἀπλὰ και μόνο ἡ συνάντησή μας με τὴν ποίηση· τὰ ἄλλα εἶναι ρητορικά ἢ ἱστορικά παρεπόμενα, ἄσχετα τις περισσότερες φορές πρὸς τὴν παρηγοριά και τὴ θέρμη που μᾶς προσφέρει ὁ γνήσιος μουσικός λόγος.

Δ. Ν. ΜΑΡΩΝΙΤΗΣ

*

ΦΩΤΙΑ ΣΤΑ ΧΩΡΑΦΙΑ

Πέτρες, Ἐπαναλήψεις, Κιγκλίδωμα - Χειρονομίες

Ἄν εὑρίσκει κάποτε τὸ θάρρος ἕνας ξένος νὰ γράφει κριτική για Ἑλληνα ποιητὴ, αὐτὴ μόνο ὡς καθαρὰ προσωπική ἀποψη θὰ μπορούσε νὰ προβληθεῖ, σχεδὸν αὐτοβιογραφική. Ὁμολογῶ πὺς δὲν εἶχα συλλάβει τὴν οὐσασιτική ἀξία τοῦ Γιάννη Ρίτσου πρὶν ἀπὸ τις τελευταίες του συλλογές. Ἐννοῶ τις Πέτρες, Ἐπαναλήψεις, Κιγκλίδωμα και Χειρονομίες. Βέβαια, τὸ ἔργο του τὸ ἤξερα, μὰ δὲν καθάρθωνα νὰ τὸ ξεχωρίσω. Για μὲνα ὁ Ρίτσος εἶχε τότε τὴν ἴδια συμπεριφορά με τὸν Ἐλυάρ, πὺν τὸν δεχόμενος ὀπωσδήποτε ὡς ποιητὴ και τὸ ἔργο του ὡς ἀπαραίτητο στοιχεῖο τής σύγχρονης ποίησης. Μὰ ὁ Ἐλυάρ ἦταν ποιητὴς με τόσο πολλή ἀνθρωπιὰ πὺν μὺν γεννοῦσε κάποια ὑπόφια. Ἡ ἀλήθεια εἶναι πὺς δὲν ἔγραφε μόνο καλά ποιήματα. Μερικές φορές σκεπτόμουν πὺς ἔγραφε ἀπλὸς ἄνετα, και στὸ κάτω κάτω ἦταν συναισθηματικός τοῦ παλιοῦ καιροῦ. Τὸν ἀγαποῦσα ὡστόσο και ἐξακολουθῶ νὰ τὸν ἀγαπῶ. Τώρα όμως φτάσαμε σὲ μιά ἐποχή που πάει νὰ ἐξαφανιστεῖ ὁ λογοτέχνης τοῦ παλιοῦ καιροῦ. Ὅλοι τὸν ζηλεύουμε, δίχως ειρωνική πρόθεση. Ἦταν ὁ ἀνθρωπος που χαίροταν νὰ γράφει, ἔβλεπε τὴν ποίηση σὰν ἕνα κλάδο τής λογοτεχνίας και μῆς γενικής παιδείας, που ἐπικρατοῦσε σ' ὄλη τὴν Εὐρώπη, ἀπὸ τὸν Βολταῖρο ἄς ποῦμε ὡς προχτές.

Ἄλλὰ δὲν εἶναι αὐτὸ ἡ ποίηση. Ἡ πρέπει νὰ γίνει κάτι σοβαρότατο ἢ νὰ μὴν ὑπάρχει, γιατί ἀπελιπστήχαμε και πεινάμε για μιά πολύ σοβαρὴ ποίηση. Χάθηκε πιά ἡ ἀλλοτινὴ διαφορά ἀνάμεσα σὲ μεγάλο και μικρὸ ποιητὴ. Τώρα ὑπάρχει μόνο ἡ διαφορά ἀνάμεσα στοὺς ποιητὲς που κάτι μᾶς λένε και ἐκείνους που δὲ μᾶς λένε τίποτε, εἴτε εἶναι μεγάλοι, εἴτε μικροί. Ἔτσι, λοιπὸν, ὡπως ὁ Ρίτσος ἀνθισε και ξανάνθισε, σὰ βασανισμένο κατὰμαυρο δέντρο δίχως φύλλα, τὸν βλέπω πιά ἕνα πολὺ δυνατὸ ποιητὴ, πυκνὸ και πυκρὸ. Τὸ καινούργιο βρίσκειται στὴ γλώσσα

του που πῆρε ἐξαιρετική δύναμη. Αὐτὰ τὰ σύντομα και κατεπειγόντα ποιήματα εἶναι ὄλο κουκούτσι και νεῦρο, δὲν ἔχουν φλοῦδα. Βέβαια, ἡ ἐργασία αὐτὴ ἀποτελεῖ πρόεκτηση ἐνὸς ὀλόκληρου ἔργου, που δὲν τολμῶ νὰ τὸ πῶ προεργασία— ὁ Ρίτσος ἦταν πάντα μάλιστα με μεράκι. Θέμα μου εἶναι νὰ δῶ τί καινούριο προσέκτησε ὁ Ρίτσος σὲ τοῦτα τὰ πρόσφατα ποιήματα. Ἄλλαξε και ὁ ρυθμὸς τής φωνῆς του, ἂν δὲ γελιέμαι, στίς Χειρονομίες. Ἐδῶ τὰ ποιήματα ἔχουν μιά τραυματισμένη ἀτμόσφαιρα, ὅπου πολλοὶ κοιτοῦν μονάχα τὰ παπουτσία τους με τὰ κορόνα λυμένα στὴ σκόνη. Τὰ ποιήματα δὲν εἶναι λαβωμένα, εἶναι ὀλόκληρα· ἡ ἀνησυχία τους δὲν εἶναι ζήτημα ποιητικὸ εἶδους μόνο· οὔτε τὸ ποίημα οὔτε τὸ εἶδος στηρίζονται σὲ κάποια βάση ἔξω ἀπὸ τὸ ποίημα. Τὸ χρώμα ἀλλάζει ἀπὸ στίχο σὲ στίχο, ἀλλὰ ἀνῆκει στὰ ἀπλὰ και σύμφοτα στοιχεία τοῦ εἶδους, που πραγματοποιεῖται μέσα στὸ συγκεκριμένο ποίημα. Ὁ ρυθμὸς εἶναι ὀλοκληρωμένος, και για τὸ κάθε ποίημα λὲς πὺς δὲν μπορεί νὰ τελειώσει ἀλλιῶς. Εἶναι μιά ἀνάσα που διαλύεται στὸ τέλος τοῦ ποιήματος, σὰν παγωνιά στὸν ἥλιο.

Ἄν και ἡ ποίηση δὲν ἔχει ἱστορία, ἔχει ὡστόσο πάντα σημαντική σχέση με τὴ σύγχρονη ἱστορία τοῦ κόσμου. Κάποια μέρα θὰ πρεπε νὰ μελετήσουμε ἀπὸ ποῦ προέρχονται οἱ χαριτωμένες νοσταλγίες στὰ τελευταία ἑκατὸ χρόνια και ποῦ καταλήγουν οἱ ἀγνότητες τής ἐπαρχίας. Στὴν ποίηση τῶν Ἄριστερων ὑπάρχουν και ἰδιαίτερα προβλήματα· πὺς λόγου χάρη ὁ ποιητὴς ἐκφράζει τὴ χαρὰ ἢ τὴν ἀγωνία με κάποιο διανοητικό ἢ ρομαντικό τρόπο, σάμπως τὸ ποίημα νὰ μὴν εἶναι αὐτὴ ἡ ἴδια ἡ χαρὰ ἢ ἡ ἀγωνία. Ἡ ταῦτιση μ' ἕνα λαὸ δὲν γίνεται ἔτσι ἑλαφρὰ με δυὸ ἢ τρεῖς πολιτικές σκέψεις· και ἐδῶ ἐπίσης τὸ ζήτημα εἶναι ἡ γλώσσα και ἡ ἐνδόμυχη ἐλευθερία ἀπὸ τὴν ἐπίγνωση, τὴν ἐξακριβωμένη ἀπὸ τὴν πείρα τής ζωῆς, τοῦ ποῦς εἶσαι. Τώρα που ξεπεράστηκε ὁ ρομαντισμός, ξέρουμε πὺς ὁ ποιητὴς εἶναι ἕνας λιποτάκτης, ἕνας δραπέτης, και πολὺ σαστισμένος· φεύγει και ξαναφεύγει σὰν τὸ λαγὸ, και, ὡπως ὁ Μπρέχτ, εἶναι ἕνας μεγάλος ρεαλιστής. Ὅ,τι γνήσιο ὑπάρχει στὸ ἔργο του εἶναι σὰν τὴ βροχή· ἡ κάθε στάλα τής εἶναι ἀληθινή:

οἱ χορευτὲς που ἀνάλαφρα πηδοῦσαν /
πάνω στὸ πλοῖο, μμοῦμένοι πράξεις
τραχιές με ἀνοικία χάρη, τις κινήσεις /
ἀνύπαρκτων κοιπιῶν, τὸν ἰδρώτα και τὸ
αἶμα. Τότε ἕνας γέροντας ναῦτης /
ἔφτυσε μπρὸς στὰ πόδια του, τραβήχτηκε στ'
ἀλσύλλιο δίπλα και κατούρησε.

Σὲ τοῦτα τὰ θαυμαστὰ ποιήματα, τις Ἐπαναλήψεις, ὁ Ρίτσος εἶναι δυνατός, πυκρός, γνήσιος και μερικές φορές πολὺ λυρικός. Τὰ καινούργια τεχνικά στοιχεῖα ἀρχίσανε ἀπὸ τις Πέτρες, ἐκεῖ ὅπου βλέπουμε ἀπὸ τις χρονολογίες δυὸ και τρία ποιήματα, πυκνὰ και λακωνικά, νὰ γράφονται μέσα σὲ μιά μέρα, και νὰ γίνονται ἀτσάλινα. Στίς Ἐπαναλήψεις παίρνει ὁ Ρίτσος ἀπὸ πὺν μακριὰ τὸ ὕλικὸ τῶν ποιημάτων, ἀπὸ μῦθους και ἱστορία και προϊστορία. Ἄλλὰ οἱ μῦθοι αὐτοὶ και τὰ πρόσωπα ἔχουν τὸ περιεργὸ ὅτι ζοῦνε μόνο μέσα στὰ κλειστὰ ποιήματα. Στὸ Κιγκλίδωμα πηγαίνει πὺν πέρα, και οἱ

μῦθοι μαραινόνται σὰ φύλλα που δὲν ἀφήνουν πράσινο—μόνο φλέβες. Ἐδῶ μοιάζει κάπως ὁ Ρίτσος με τὰ Τρία Κρυφὰ Ποιήματα τοῦ Σεφέρη. Βρισκόμαστε ἀρκετὰ μακριὰ ἀπὸ τὸν Καβάφη.

Ἄλλὰ δὲν θέλω νὰ ἀδικήσω τὰ ἄλλα ποιήματα τοῦ Ρίτσου, ἐπειδὴ στὴ Λέρο και ἀργότερα πύκνωσε τὰ ἐκφραστικά του μέσα σὰ δέντρο, και στὰ μικρὰ μεγέθη ἀνθισε πλοῦσια. Ἄς πάρουμε λοιπὸν τὰ μεγαλύτερα ποιήματα, τὰ πὺν και πὺν ὕστερα ἀπὸ τὴν Τέταρτη Διάσταση, ἐκεῖ που γράφει μεγάλους και ἤρεμους στίχους. Ἡ ποίηση τέλος πάντων δὲν εἶναι ἀποκλειστική. Χρόνια ἔχουμε συνηθίσει νὰ λέμε ὅτι ὅσο πὺν πολλὰ καταφέρει νὰ κλαδέψει ἀπὸ τὸ γράψιμό σου, τόσο καλύτερος θὰ εἶσαι και πὺν δυνατός. Ἄλλὰ πρέπει καμιά φορά νὰ ποῦμε και αὐτὰ τὰ πολλὰ που τὰ εἶχαμε ἀποκλείσει. Ἐπάρχει ἡ ἕνα παραδομένο και γνωστὸ ὕλικὸ για ποίηση που θέλει ἐργάτες. Δὲν ἔχουμε καμιά ἐλπίδα πὺς θὰ ἐκφράσουμε τὸν κόσμο και τὴν πραγματικότητα δίχως τὴν ἐργασία μῆς ὀλόκληρης ζωῆς. Ἀσφαλῶς μερικοὶ στίχοι θὰ εἶναι σὰν κύματα τοῦ ὄκεανου, και μερικὰ βιβλία χοντρά και τετράγωνα. Αὐτὸ που χάσαμε με τὸν Ὀμηρο και τὸ Σαίξπηρ εἶναι και τὸ μέγεθος. Προσωπικά ἐμένα ἀκόμη με κατέχει τὸ πάθος για τὸν Λόρκα και τὴν οὐσία του, και στὴν ἐλληνική ποίηση για τὸν Γκάτσο. Μοῦ ἀρέσουν και τὰ μεγάλα ποιήματα μόνο νὰ μὴν κάνουμε φιλολογία ἀντὶ ποίηση—τὸ λέω αὐτὸ και ἄς εἶμαι φιλόλογος—νὰ πυκνωθεῖ ἡ λαλιά μας, ὅπως πυκνώθηκε στὰ σοβαρά, ἕνας Ρίτσος.

Πολὺ καλά μοῦ ταираζει μιά τέτοια νευρώδικη ποίηση, και ἐδῶ πιστεύω πὺς μιλάω για ἕνα μεγάλο κοινὸ που εἶχε χαθεῖ κάτω ἀπὸ τὸν ἀσταμάτητο βομβαρδισμό τής φιλολογίας και τῶν ἐκπαιδευτικῶν συστημάτων. Τὸ ποίημα πρέπει νὰ μὲνει μέσα στὸ ρεῦμα τής ζωῆς, ἔστω και ἂν εἶναι ἀντιρρητικό, ὅπως μὲνει και ὁ ποιητὴς μέσα στὸ ποίημα. Ἡ νευρώδικη ποίηση δὲν εἶναι ποτὲ ἀπλή, ἀφοῦ μέσα στὸ ποίημα παλεύει ἡ γλώσσα με τὰ πραγματικά στοιχεῖα τής πείρας. Δὲν εἶσαι ποτὲ βέβαιος με τοῦτα τὰ ποιήματα τοῦ Ρίτσου ἀπὸ ποῦ ἀρχισε ἢ ξανάρχισε τὸ τάδε κομμάτι. Τὸ περιβάλλον τοῦ ποιήματος δὲν δημιουργεῖται, ἀλλὸν ὑποτίθεται. Ἐννοῶ μιά συνειδητὴ τεχνική που προκαλεῖται ἀπὸ τις περιστάσεις. Γιατὶ ὅποιαδήποτε μὸρφωση, μὸνη τής, δὲ δημιουργεῖ ποτὲ τέτοιες παρορμήσεις. Ἔτσι, ἀπὸ σκέψης που ἀνήκουν στὴ μὸρφωση, μπερδεύεται πολλές φορές ἡ ποίηση, ἡ τάχα πειραματική, που καμιά γνήσια ἀνάγκη δὲν τὴν ὠθεῖ πρὸς τις καινούργιες τεχνικές. Τὴ βρίσκω τὴν ποίηση αὐτὴ ἀνεύθυνη και σχεδὸν ἐπιπόλαιη. Ὅμως ὁ Ρίτσος ἔχει μόνο σπρώχνεται ἀπὸ τὴν ἀνάγκη, ἀλλὰ και βρίσκειται μέσα σὲ μιά δυνατὴ τεχνική που μᾶς δροσίζει. Ἡ τεχνική ἀργοπορεῖ στὴν ποίηση, και μονομῆς, ὅταν χρειάζεται, γεννιέται.

Παραδέχομαι ὅτι ὁ Ρίτσος δὲν εἶναι οὔτε στὰ πολὺ μικρὰ του ποιήματα κλειστός. Ἐχει βάλει ἐκεῖ μέσα ἕναν κόσμο. Δὲν εἶναι ἀπλὸς οἱ εἰκόνες, παρ' ὄλο τὸ λακωνισμό του: πετσοτές, φαχγῆτά, τσιγάρα, δαχτυλῆθρες, και τὰ πόδια τῶν κρεβατιῶν εἶναι τέσσερα, δυνατὰ, σιδερένια. Τὸ κάθε ποίημα ἔχει ὡς ἰδιαίτερο ρυθμὸ μιά διαλεκτική δική του. Σὲ τρο-

μάζει, δὲ σὲ παρηγορεῖ, ἀλλὰ τὸ σύνολο τοῦ ποιήματος σοῦ δίνει ἕνα κουράγιο, ἀφοῦ σοῦ ἀνοίγει τὰ μάτια, κάτι πού σὲ σχέση με τὴ γλώσσα του μοῦ φαίνεται πολὺ ἑλληνικό. Εἶχε καεὶ τελευταία ἡ ποίηση σ' ὅλη τὴν Ἑυρώπη· τώρα βρίσκαι νερό καὶ ξανανθίζει. Τὸ φαινόμενο εἶναι διεθνές. Ὁ Ρίτσος ἔχει κάτι δικό του πού χρόνια τὸ ποθοῦσαμε. Εἶναι φωτιά στὰ χωράφια· ἀπὸ παντοῦ ἀρχίζει καὶ παντοῦ καίει.

19-20 Ἰαν. '73.

PETER LEVI S. J.

*

ΕΛΕΥΘΕΡΙΑ ΚΑΙ ΑΝΑΓΚΑΙΟΤΗΤΑ

Ὁ Ὀρέστης (1966) ἀνήκει στὸν ἴδιο κύκλο ποιημάτων μετὰ τὸ *Νεκρὸ σπίτι* (1962) καὶ τὸ *Κάτω ἀπ' τὸν ἴσκιό τοῦ βουνοῦ* (1962), τὸν κύκλο πού ἔχει γιὰ σκηνικό τὸ ἀνάκτορο τῶν Μυκηνῶν¹. Στὴν οὐσία ὁμοῦ συνδέεται στενότερα μετὰ τὸν *Φιλοκτήτη* (1965)², γι' αὐτὸ πρέπει νὰ δοῦμε τὰ δύο ποιήματα μαζὶ.

Ὁ Ὀρέστης ἐπιστρέφει στὶς Μυκῆνες. Μιλᾷει στὸν Πυλάδην λίγο πρὶν περάσει τὴν πύλη τοῦ ἀνακτόρου. Ἦρθε γιὰ νὰ πραγματοποιήσει τὴν ἐκδίκηση πού ὅλοι περιμένουν ἀπ' αὐτόν, ὡστόσο νιώθει ὅτι ὁ φόνος πού ὀφείλει νὰ ἐκτελέσει δὲν τὸν ἀφορᾷ. Δὲν πρόκειται γιὰ ἀδιαφορία ἀλλὰ γιὰ μιὰν ἄλλη σύλληψη τοῦ κόσμου, γιὰ μιὰ προβολὴ στὸ μέλλον πού προϋποθέτει τὸ ξεπέραςμα αὐτοῦ πού ὁ Ρίτσος ὀνομάζει ἄλλοῦ «τελευταία π.Α. ἐκατονταετία» —πρὸ Ἀνθρώπου, ὅπως λέμε πρὸ Χριστοῦ. Τὸ ὄραμα πού ἔχει νὰ προτείνει βρίσκεται στοὺς ἀντίποδες ἐνὸς κόσμου αἰμάτων, μίσους, ἐκδικήσεων, ἐνοχῆς. Ἐτσι, τὸ νόημα τῆς πράξης γιὰ τὴν ὁποία «μιὰ δολοκλήρη ζωὴ τὸν ἐτοίμαζαν κ' ἐτοιμαζόταν» τοῦ εἶναι πιὰ ξένο. Τὸ ἴδιο καὶ τὰ αἰσθήματα τῆς ἀδελφῆς του καὶ αὐτῶν πού τὸν περιμένουν καὶ βλέπουν στὸ πρόσωπό του τὸ ὄργανο τῆς τιμωρίας. Τὸ μίσος τῆς Ἠλέκτρας, ἡ ἀνάγκη τῆς «πληρωμῆς», ὅλα τοῦ φαίνονται τώρα τόσο μάταια, τόσο μικρὰ, ὅπως τοῦ φαίνονται μικρὰ «τὰ τεῖχη καὶ οἱ τεράστιες πέτρες καὶ ἡ πύλη τῶν λεόντων καὶ τὸ παλάτι κάτω ἀπ' τὸν ἴσκιό τοῦ βουνοῦ», ὅσο ἀπὸ τὸ μακρὸν ταῖδι τοῦ στὸ χῶρο καὶ στὸ χρόνο. Οἱ θρῆνοι τῆς Ἠλέκτρας, πού ἀκούγονται ἀπὸ μέσα, τὸν ἐρεθίζουν. Αὐτὴ καὶ ὄχι ἡ Κλυταιμνήστρα προκαλεῖ τὴν ἀποδοκιμασία του, σχεδὸν τὴν περιφρόνησή του.

*Θεότνηφλη, φυλακισμένη στὴν τυφλότητά της. Μὰ πῶς γίνεται / νὰ ζεῖ μιὰ ζωὴ μονάχα ἀπ' τὴν ἀντίθεσή της μετὰ μιὰν ἄλλη, / μονάχα ἀπ' τὸ μίσος γιὰ μιὰν ἄλλη, καὶ ὄχι ἀπ' τὴν ἀγάπη / τῆς δικῆς της ζωῆς, χωρὶς μιὰ θέση δικῆς της; (...)*³

Γνωρίζει ὁμοῦ ὅτι δὲν εἶναι ἐλεύθερος. Εἶναι θύμα ἐνὸς εἰδώλου πού ἔχουν κατασκευάσει οἱ ἄλλοι γιὰ λογαριασμό του. Παρ' ὅλο πού αἰσθάνεται «λόγτερα ἕξνος μπροστὰ στὸν προορισμό πού οἱ ἄλλοι τοῦ ἔταξαν», ἔξρει πῶς αὐτὸς ὁ προορισμὸς τὸν καθορίζει. Ὡστόσο ὁ προκαθορισμὸς δὲν εἶναι ἀπόλυτος, μιὰ καὶ ἡ συνείδηση τῆς δέσμευσης εἶναι ἥδη

ΣΧΟΛΙΟ ΣΤΙΣ ΜΑΡΤΥΡΙΕΣ

Δὲν μπορῶ νὰ πῶ ἀκριβῶς, πῶς καὶ γιατί, ἐγὼ πού, ἀπὸ κλίση καὶ προτίμηση, ἐργάστηκα κυρίως σὲ πολὺστιχα, συνθετικὰ ποιήματα, ἀσχολήθηκα μετὰ ἰδιαίτερη ἐπιμονὴ καὶ ἀγάπη, τόσα χρόνια συνέχισα, καὶ ἐξακολουθῶ ὡς τώρα, παράλληλα μ' ὅποια ἄλλη ἐργασία μου, ν' ἀσχολοῦμαι ἀδιάπτωτα μετὰ τὶς *Μαρτυρίες*, ἀποδίδοντας μάλιστα ξεχωριστὴ σημασία σ' αὐτές, καὶ νὰ ἐξακολουθῶ νὰ γράφω αὐτὰ τὰ λακωνικὰ καὶ συχνὰ ἐπιγραμματικὰ ποιήματα. Ἴσως γιατί, ἀπὸ καταγωγή, εἶμαι *Λάκων* (καὶ αὐτὸ δὲν εἶναι ἀπλῶς ἕνα λογοπαίγνιο), ἴσως ἀπὸ μιὰ τάση ν' ἀποδείξω στοὺς ἄλλους καὶ στὸν ἑαυτὸ μου, τὴν ἰκανότητα νὰ ἐκφραστῶ σ' ἕναν κρουστό καὶ περιεκτικὸ λόγο, ἴσως ἀπὸ μιὰ διάθεση ξεκούρασης μετὰ τὴν ἄγρυπνη ὑπερένταση μακρῶν δημιουργικῶν περιόδων, ἴσως ἀπὸ ἀνάγκη καθημερινῆς ἀσκήσεως γιὰ ἀρτίωση καὶ ἐτοιμότητα τῆς τεχνικῆς, ὥστε νὰ μπορεῖ ἄμεσα καὶ ἀλάθευτα νὰ ἀξιοποιεῖ στὴν τέχνη, τὰ διαρκῶς ἀναεῶμενα βιώματα, ἴσως ἀπὸ προσπάθεια πύκνωσης τῆς ἐκφράσεως καὶ ἀντίδρασης πρὸς τὸν κίνδυνό τοῦ πλατυασμοῦ καὶ ρητορισμοῦ πού συχνὰ ἐνεδρεῖται πίσω ἀπ' τὰ μεγάλα ποιήματα, ἴσως ἀπ' τὴν ἀνάγκη ἀστραπιαίας ἀνταπόκρισης σὲ καίρια καὶ ἐπείγοντα προβλήματα τῆς ἐποχῆς μας, ἴσως ἀκόμη ἀπ' τὴ θέληση ἀπόσπασης καὶ καθήλωσης *μιᾶς στιγμῆς*, πού θὰ ἐπέτρεπε μιὰ «διὰ μικροσκοπίου» κατὰ βάθος ἐξέτασή της, καὶ τὴν ἀνακάλυψη ὅλων τῶν στοιχείων τοῦ χρόνου, πού πιθανὸν νὰ ἐξανεμίζονταν μέσα σ' ἕνα ἀπεριόριστο πλάτος—δηλαδή μιὰ «διὰ τῆς διαίρεσεως» σύλληψη τοῦ ἀδιαίρετου, μιὰ «διὰ τῆς ἀκίνητοποιήσεως» σύλληψη τῆς ἀέναης κίνησεως.

ΓΙΑΝΝΗΣ ΡΙΤΣΟΣ

ἐλευθερία. Ἄλλωστε, ἡ ἐξέγερση τοῦ Ὀρέστη, τὸ αἷμα μιᾶς ἀνεξαρτησίας («δίχως νὰ μᾶς μετράει ἡ ὁποία ἀναμονὴ ἢ ἀπαίτηση τῶν ἄλλων»), ὁ πειρασμὸς τῆς παραίτησης φανερώνουν ὅτι περιθώρια ἐπιλογῆς ὑπάρχουν, καὶ ἀπὸ δῶ περιέρχεται ὁ διχασμὸς:

Δυὸ ἔλξεις ἀντίρροπες μοῦ φαίνεται ν' ἀντιστοιχοῦν στὰ δύο μας πόδια / καὶ ἡ μιὰ ἔλξη ἀπομακρύνεται ὅλο πιὸ πολὺ ἀπ' τὴν ἄλλη / φαρδαινόντας τὸ διασκελισμὸ μας ὡς τὸ διαμελισμὸ καὶ τὸ κεφάλι / εἶναι ἕνας κόμπος πού κρατᾷ ἀκόμη τὸ κομμένο τοῦτο σώμα⁴.

Γι' αὐτὸ, περισσότερο ἀπὸ τραγικός, ὁ Ὀρέστης εἶναι ἥρωας δραματικός. Ὁδυνηρὴ ἐκλογή, δίλημμα πού θὰ προσπαθήσει νὰ λύσει μέσα σ' αὐτὴ τὴ νύχτα. Ὁ μονολόγος του ἀνακινεῖ καίρια προβλήματα. Τὸ πρόβλημα τοῦ ἥρωα καὶ τοῦ εἰδώλου, τῆς ἀλλοτρίωσης μέσα σ' ἕναν κοινὸν ἀγώνα, καὶ πρὶν ἀπ' ὅλα τὸ πρόβλημα τῆς πράξης. Θὰ μποροῦσε κανεὶς νὰ δώσει τίς πιὸ διαφορετικὲς ἐρμηνεῖες στὴ στάση τοῦ Ὀρέστη. Εἶναι θύμα τοῦ μύθου του, ἢ, ἀκόμη πιὸ πολὺ, θύμα μιᾶς μυθοποιημένης πράξης—καὶ τοῦ πλαισίου της; Ἡ μήτηρ μετὰ τοὺς δισταγμούς του, μετὰ τὸ ὄραμα ἐνὸς χιμαιρικοῦ ἀνθρωπισμοῦ πού προβάλλει, γίνονται ὁ ἀπολογητὴς μιᾶς ὑποκειμενιστικῆς ἀποψῆς; Τὸ πρόβλημα ἀπλουστεύεται ἐπικίνδυνα, ἀν χρησιμοποιοῦσιναι γιὰ τὴν περίπτωση τῆς ἐννοίας βία—μὴ βία.

Τὸ ἰδανικό πού ὑπερασπίζεται ὁ Ὀρέστης εἶναι σίγουρα ἕνα ἀνθρωπιστικὸ ἰδανικό, στὴ «συμπαντικῆ», θὰ λέγαμε, διάστασή του. Σ' αὐτόν τὸν κόσμο δὲν ἔχει θέση ἡ πράξη τῆς ἐκδίκησης. Ἐτσι,

αὐτός, ὁ ἀναμενόμενος θύτης, γίνεται πρὶν ἀπ' ὅλους θύμα. Τὶς Ἑρινύες τὶς «κουβαλεῖ μετὰ στὴν ψυχὴ του» ἤδη πρὶν ἀπ' τὸ φόνο. Δὲν πρόκειται ἐδῶ γιὰ κάποιο αἰσθημα ἐνοχῆς, ἀλλὰ γιὰ τὴ διαπίστωση τοῦ διχασμοῦ του καὶ τὴν ἀπειλὴ τῆς ἐξαφάνισης τοῦ ἐγὼ του. Δύο ἀντίρροπες δυνάμεις λοιπὸν δροῦν μέσα του: ἡ διεκδίκηση τῆς ἀτομικῆς του ἀκεραιότητος καὶ μιὰ κοινωνικὴ ἐπιταγή, τὴν ὁποία ἀρχικὰ δὲν συμμερίζεται. Κι ὁμοῦ, μιὰ γέφυρα ἀποκαθίσταται στὸ τέλος τοῦ ποιήματος. Μετὰ τὸ ξημέρωμα, ὁ Ὀρέστης θὰ μπεῖ στὸ παλάτι, ἀλλὰ δὲν εἶναι πιὰ τὸ τυφλὸ ὄργανο τῆς ἐκδίκησης. Τὴν ἐκδίκηση τὴν ἀποδέχεται σὰν ἕνα αἷτημα πού βρίσκεται ἴσως πέρα ἀπὸ τὴν προσωπικὴ του ἀνάγκη, ἀλλὰ πού ἀνταποκρίνεται σὲ μιὰ γενικότερη ἀνάγκη ἢ καὶ ἀναγκαιότητα. Γι' αὐτὸ «τὸ δίκαιο τέλος», ὅπως λέει, τὸ τίμημα εἶναι ἡ ἀπώλεια τοῦ προσώπου του: «καὶ μόνον ἐσὺ καὶ ἐγὼ θὰ ξέρομε πῶς μετὰ σ' αὐτὴ τὴ λήκυθο/κρατάω, στ' ἀλήθεια, τὴν ἀληθινὴ μου τέφρα». Ἐτσι, οικειοποιεῖται τὴν πράξη του, γιατί ἡ ἐκλογή εἶναι τώρα δικῆ του: «Δὲ μετὰ διαλέγουσιν οἱ ἄλλοι». Διαλέγει, ὁ ἄπιστος αὐτός, τὴν πίστη πού στηρίζει τὰ ὁμαδικὰ ἔργα, αὐτὰ πού προωθοῦν τὴν ἱστορία, διαλέγει τὴν «εὐκολὰ πίστη» τῶν πολλῶν,

τὴν ἀκαμπτη, τὴν ἀναγκαῖα, δυστυχησμένη πίστη / χίλιες φορές διανευρόμενη καὶ ἄλλες τόσες κρατημένη / μετὰ νύχια καὶ μετὰ δόντια ὅτ' τὴν ψυχὴ τοῦ ἀνθρώπου—ἀνίδει πιστὸ— πού μυστικὰ μεγαλοφυγεῖ, μερημίγει τὸ μερημίγει, μέσα στὸ σκοτάδι⁵.

Θὰ πραγματοποιήσει τὸ φόνο μετὰ πλήρη

συνειδηση, γιατί από άλλο δρόμο άναγνωρίζει τελικά κι ο ίδιος τη σημασία του*. Η έκδίκηση είναι μια πράξη μεταβατική, μά άναγκαία: «για ν' άνασάνει (άν γίνεται) τούτος ο τόπος». Κ' εκείνη ή «άνθρωπιστική» άγελάδα που έχουμε ήδη συναντήσει στο ποίημα νά γλύφει «τή σωτηρή, μεγάλη, στρογγυλή πληγή του κόσμου» και που εμφανίζεται τώρα ξανά, μετά την έκτέλεση του εγκλήματος, «καταμεσις στην πύλη των λεόντων», δικαιώνει την πράξη και συνηγορεί για μια τέτοια έρμηνεία.

*Ο Φιλοκτήτης γράφεται την ίδια περίοδο με τον Όρέστη. Έδω, ή κοινωνία που θα έρθει μετά την ένταξη, μετά τη μάχη, μετά τη νίκη είναι ένα βασιμιστικό ή ερωτηματικό. «Έλα» σε χρειαζόμαστε όχι μόνο για τη νίκη, μά, προπάντων, / μετά τη νίκη», λέει ο Νεοπτόλεμος. Μετά τη νίκη, προβλήματα που δεν τίθενται ίσως την ώρα της μάχης, βαραίνουν οδυνηρά: «γιατί ήρθαμε [στην Τροία], γιατί πολέμησαμε, γιατί και πού επιστρέφουμε;» Ο ποιητής συχνά επισημαίνει με τον τρόπο του πολλαπλούς κινδύνους: κατάχρηση εξουσίας, δημιουργία ειδώλων, άνελετες συγχρούσεις για την ήγασία⁷, κτλ. Κάποτε γίνονται και άναφορές σε συγκεκριμένα ιστορικά περιστατικά. "Ένα άπόσπασμα από το Κάτω άπ' τον ίσκιου τοδ βοινοδ:

Θαρρῶ πῶς κάποιον πού τόν έκτελέσαν,
τόν ξεθάψαν με τιμές / και τόν στήσαν,
σκελετό, πάνω στο θρόνο — είχαν στεριώσει / με σύρματα τό όστά του και τόν είχαν ντύσει / μ' ένα μαυνό ολοπόρφυρο—είχαν ραντίσει μ' άνθόνερο τήν αίθουσα, / μιλούσαν άπ' τούς εξώστες, κανείς δέν καταλάβαινε. "Έναν άλλον / τόν κήδεψαν μ' αφάνταστες τιμές—όλόκληρο δάσος μεσίστιες σημαίες, / δέν έμεινε πλατεία ή πάρκο χωρίς τό άγαλμά του. Σε λίγο / κάποιον μαρία τούς κριευσε όλους—μήτε καλοθυμάμαι— / χειρονομούσαν, τρέχαν, φώναζαν, σπάζαν τούς άδριάντες του / κι ήταν παρξένο να βλέπεις τούς ανθρώπους να πολεμούν με τ' άγάλματα. / "Άλλοι μετέφεραν τή νύχτα κομμάτια άπ' τά μάρμαρα, / τά 'φτιαχναν σκαμνιά ή, χρίζαν τό τζάκι τους. Βρήκαν / κι έναν στρατιώτη πού 'χε κρύψει κάτω άπ' τό μαξιλάρι του / τό μαρμάρινο χέρι του έκπτώτον με σφιγμένα δάχτυλα / σάν κάτι να 'κρυβε, σάν κάτι να κρατούσε άκόμη άπ' τήν παλιά έξουσία του / ή από μιάν άλλη—τήν αιώνια έξουσία του θανάτου. (...)*

Αυτοί οι στίχοι άνακαλούν πρόσφατα γεγονότα: μεταθανάτιες άποκαταστάσεις, μεταθανάτιες καταδίκες, μ' άλλα λόγια τό φαινόμενο της άποσταλινοποίησης. Υπάρχει μια έλαφριά ειρωνεία άπέναντι σε μια πολιτική που καταγγέλλει συχνά τό δογματισμό με δογματικό τρόπο, με τό να επιτίθεται στα έξωτερικά του σύμβολα. Κι από την άλλη, βλέπουμε τη σημασία που έχουν άποκτήσει αυτά τά σύμβολα. Τά άπομεινάρια της άπόλυτης πίστης του παρελθόντος, άλλοι τά χρησιμοποιούν για να φτιάξουν καθίσματα, ταπεινά άντικείμενα που έξυπηρετούν την καθημερινή ζωή, να σταθούν πάνω σε κάτι στέρεο τελοσπάντων (έκτός άν τό σκαμνί συμβολίζει έδω τό βόλεμα, τόν έφησυχασμό). "Άλλοι τά χρησιμοποιούν

για να διορθώσουν τό τζάκι τους, να κρατήσουν τή φωτιά, να τροφοδοτήσουν την πίστη. Κι άκόμα κάποιος, ένας στρατιώτης, παλαιός πολεμιστής, επιμένει να κρατήσει φυλαχτό τη σφιγμένη γροθιά, δικαίωση της προηγούμενης ζωής του, των άγώνων του, ένα φετίχ. "Άλλά ή άναζήτηση άπόλυτων άντιστοιχιών κινδυνεύει να οδηγήσει σε άπλουτεύσεις. Τά στοιχεία που προέρχονται από την άμεση πραγματικότητα χρησιμοποιούν στον Ρίτσο σάν κοινά, άναγνωρίσιμα σημεία για τη μελέτη της ιστορικής κίνησης γενικότερα.

*Ο Φιλοκτήτης άνήκει στον ίδιο χώρο προβληματισμού με τον Όρέστη. Πρόκειται κ' έδω για τό πρόβλημα της πράξης και της σχέσης του άτομου με την ομάδα. Ο Νεοπτόλεμος, γιος του Άχιλλέα, φτάνει στη Λήμνο για να ζητήσει από τον Φιλοκτήτη να τόν άκολουθήσει στην Τροία. Αυτός κατέχει τά όπλα του "Ηρακλή που θα κρίνουν την έξβαση του πολέμου. Ο Φιλοκτήτης του Ρίτσου βρίσκειται έδω με τη θέλησή του, τό δάγκωμα του φιδιού τό προκάλεσε ο ίδιος, για να μπορέσει ν' άποσυρθεί μόνος σ' αυτό τό

νησί. Στο ποίημα δέν μιλάει ο Φιλοκτήτης, αλλά ο νεαρός Νεοπτόλεμος. Μιλώντας έρμηνεύει και τη σκέψη του άκροατή του. "Έτσι μπορεί να πετ πράγματα που ο άλλος δέν θα ήθελε να προφέρει, και συγχρόνως, διασταυρώνοντας τη δική του πείρα με την πείρα του «σεβάσιμου φίλου», μάς δίνει δλόκληρο τό πλαίσιο αυτού του άτέλειωτου πολέμου που σημάδεψε δυο γενιές:

Καταλαβαίνω τή δική σου ευγενική άποχώρηση, σεβάσιμε φίλε, / μ' ένα πρόσχημα κοινά παραδεκτό — πόνος του σώματος. / όχι του πνεύματος ή της ψυχής—καλό πρόσχημα / τό δάγκωμα έκείνου του φιδιού (μήπως τό φίδι της σοφίας;) / να μείνεις μόνος και να υπάρξεις, — έσύ, κι όχι ένας άλλος— / να μην υπάρξεις έστω, κουλουρισμένος σ' έναν κύκλο, / καθώς τό φίδι δαγκώνοντας τήν ουρά του. (Συχνά κ' έγώ τό επιθύμησα)*.

"Άλλά πρέπει να δοϋμε προσεχτικά τί σημαίνει αυτή ή άύθεντικότητα της μόνησης για τόν Ρίτσο και τί σημαίνει τελικά άποχώρηση. Η Γέφυρα (1960)¹⁰ είναι ποίημα πολύ διαφωτιστικό από αυτή

ΤΟ ΜΕΓΑ ΔΙΕΘΝΕΣ ΒΡΑΒΕΙΟ ΠΟΙΗΣΗΣ 1972 δόθηκ- στις 4 Σεπτεμβρίου 1972 στον ποιητή Γιάννη Ρίτσο, με όμόφωνη άπόφαση της κριτικής έπιτροπής.

Τό βραβείο αυτό άπονέμεται στη Διεθνή Μπιεννάλε Ποιήσεως του Knokke— Le Zoute (Βέλγιο) από μια έπιτροπή που την όρίζει ή Maison Internationale de la Poésie.

Τό βραβείο τιμά τό έργο ενός ζωντανού ποιητή, χωρίς καμιά έθνική διάκριση. "Αν τό έργο του ποιητή έχει ή δέν έχει έξασφαλίσει τη διεθνή άναγνώριση της πραγματικής του αξίας και της τωρινής ή μελλοντικής του επίδρασης, δέν άποτελεί στοιχείο για την κριτική έπιτροπή στην αξιολόγησή της. "Αποκλείονται οι ποιητές που έχουν λάβει διεθνή βραβεία. Δέν γίνονται δεχτές ύποψηφιότητες. Οι συνεδριάσεις της έπιτροπής είναι μυστικές.

"Από τό 1956 ως σήμερα τό βραβείο έχει άπονεμηθεί στους έξής ποιητές:

1956	Giuseppe Ungaretti	(Ιταλία)
1959	Saint - John Perse	(Γαλλία)
1961	Jorge Guillen	(Ισπανία)
1963	Octavio Paz	(Μεξικό)
1965	Gyula Illyes	(Ούγγαρία)
1970	Léopold Sedar Senghor	(Σενεγάλη)
1972	Γιάννης Ρίτσος	(Έλλάδα)

Τήν κριτική έπιτροπή του 1972 άποτελούσαν οι: Alain Bosquet (Γαλλία) — Vahé Godel (Έλβετία) — Jorge Guillen (Ισπανία)— Paul Haderman (Βέλγιο) — Gyula Illyes (Ούγγαρία)— Lothar Kleimner (Γερμανία)— Mohammed Aziz Lahbabi (Μαρόκο)— Milton Lima Sousa (Βραζιλία)— Ζερμαίν Μαμαλάκη (Έλλάδα)— André Miguel (Βέλγιο)— Jean Guy Pilon (Καναδάς)— Antonio Ramos Rosa (Πορτογαλία)— Eric Sellin (Η.Π.Α.) — Cesare Segre (Ιταλία) — Léopold Sedar Senghor (Σενεγάλη)— Nathaniel Tarn (Μεγάλη Βρετανία)— Alain Van Crugten (Βέλγιο) — Eric Van Ruysbeek (Βέλγιο)— Cinto Vitier (Κούβα).

Πρόεδρος της έπιτροπής ήταν ο Léopold Sedar Senghor. Δύο μέλη άπουσίαζαν στην τελική συνεδρίαση.

Ὁ τοίχος μέσα στὸν καθρέφτη* καὶ Θυρωρεῖο**

τὴν ἀποψη καὶ ἀνοίγει ἄλλωστε τὸ δρόμο
σ' αὐτοῦ τοῦ εἶδους τὸν προβληματισμό.
Ἔπαρχει μιὰ μυστικὴ ἀνταπόκριση ἀνά-
μεσα στὸν ἄνθρωπο καὶ τὰ πράγματα,
ἔτσι ποῦ ἡ ἀναχώρηση (ποτέ ὀριστικὴ)
ἀποδεικνύεται γόνιμη, ἡ μοναχικὴ περι-
διάβαση γίνεται ἐπικοινωνία μὲ τὰ βαθύ-
τερα στρώματα τῆς ζωῆς καὶ τελικὰ μὲ
τοὺς ἄλλους:

νιώθεις πὼς ἔτσι παραβιάζεις μ' ἀντι-
κλειδί ἓνα μεγάλο, ξένο, σκοτεινὸ χρη-
ματοκιβώτιο / ὅστερα ἀπὸ σκάλες πολλές
καὶ μεγάλους πλακόστρωτους διαδρόμους /
ποῦ κάνουν ν' ἀντηγοῦν ἀπειροῦστα οἱ
κλειδώσεις σου, / κί' ἓνα καχύποπτο φεγγάρι
μπαίνει ἀπὸ φεγγίτες καγκλό-
φραχτους / μεγάλο, κίτρινο, προδοτικὸ,
φέρνοντάς σε ἀντιμέτωπο / μὲ τὴν ἴδια
πελώρια σκιά σου ποῦ κρατᾷ / μεγα-
θυσμένες τίς σκιές τῶν κλειδιῶν, ποῦ ἐπὶ
κρατᾷ, σὰ νὰ 'ναὶ κιόλας / τὰ κάγκελα
τῆς φυλακῆς ποῦ θὰ σὲ κλείσει ἰσόβια·
ὄσπον τέλος / ἀνακαλύπτεις πὼς αὐτὸ
τὸ χρηματοκιβώτιο / εἶναι δικό σου,
ὀλότελα δικό σου / καὶ μπορεῖς νὰ τ'
ἀνοίξεις ἐλεύθερα / καὶ μπορεῖς νὰ χα-
ρίσεις ὅσα θέλεις στοὺς φίλους σου /
καὶ μπορεῖς νὰ σκορπίσεις ὅσα θέλεις
στὸν ἄνεμο / μὲ κείνη τὴ χροῖα ποῦ δίνει
τὸ ἀνεξάντλητο / μὲ κείνη τὴ χρονομία
μιᾶς ἄσκοπης λεβεντίας καὶ ἀστωτείας /
ποῦ εἶναι, ἴσως, ἡ μόνη ἀληθινὴ σκοπι-
μότητα¹¹.

Ἡ αἴσθησις τοῦ θαύματος καὶ μαζὶ
τῆς ἐνοχῆς. Ὁ φόβος τῆς ἀνακάλυψης
καὶ πῶς πολὺ ὁ φόβος τοῦ ἐγκλωβισμοῦ
μέσα στὴν ἴδια τὴν ἀνακάλυψη, ὁ φόβος
δηλαδὴ τοῦ αὐτοεγκλωβισμοῦ καὶ τῆς
ὀριστικῆς ἀπόσπασης. Ἡ Γέφυρα—ὁ τί-
τλος εἶναι χαρακτηριστικὸς—ἔχει τὸν
ἀκόμη πῶς χαρακτηριστικὸ ὑπότιτλο: «Μιὰ
ἀπολογία ποῦ δὲ ζητήθηκε». Καὶ θὰ
βροῦμε συχνὰ στὸν Ρίτσο αἰ' τὴ τὴν ταλάν-
τευση ἀνάμεσα στὴν ἀπομόνωση καὶ τὴν
κοινὴ δράση, ἓνα ἀδιάκοπο πῆγαιν' ἔλα
ἀνάμεσα στὴν ἐσωτερικὴ κίνηση τῆς ζωῆς,
ὅπως βιώνεται ἀπὸ τὸ ἄτομο, καὶ στὴ
συγκεκριμένη συμμετοχὴ στὴν ὁμαδικὴ
πράξη. Ἀκριβῶς ὅπως ὁ ἀπολογούμενος
τῆς Γέφυρας ποῦ ἐπαναλαμβάνει συχνὰ
στοὺς συντρόφους του: «Κάθε φορὰ ξανα-
γυρνᾷ κοντὰ σας». Καὶ ἡ «ἀπολογία»
γίνεται συγχρόνως προειδοποίησις γιὰ
τοὺς κινδύνους μιᾶς περιοριστικῆς ἀντί-
ληψης τῶν πραγμάτων, ποῦ θὰ ἐθελοτυ-
φλοῦσε μπροστὰ στὴν πολυπλοκότητα καὶ
τὶς ἀντιφάσεις μᾶς. Τὸ ποίημα τελειώνει
μὲ μιὰ νέα ἐπιστροφή:

Πιστεύω πὼς ἡ πρώτη ἐλευθερία μας
δὲν εἶναι ἡ μοναξιά μας / ἀλλὰ ἡ συντρο-
φικότητά μας (...) ¹²

Μιὰ ἐπανασύνδεση πραγματοποιεῖται
καὶ στὸ τέλος τοῦ Φιλοκτήτη. Ἔπαρχει
καὶ σ' αὐτὸ τὸ ποίημα ὅπως στὸν Ὁρέστη,
ἡ πικρὴ αἴσθησις τῆς παλαιότητας, ἡ κού-
ραση ἔπειτα ἀπὸ τόσους ἀγῶνες, ἡ ἀμφι-
βολία γιὰ τὸ τελικὸ τους ἀποτέλεσμα, ἡ
τάση γιὰ παραίτηση. Στὸν Νεοπτόλεμο
βαραίνει ἡ μοῖρα νὰ πληρώνει ἄτὰ χρέη
καὶ τίς ὑποθήκες ἄλλων):

Ὅλες οἱ ὀμίλλες τῶν μεγάλων γιὰ νε-
κροὺς καὶ γιὰ ἥρωες. / Παράξενες λέξεις,
τρομερές, μᾶς κνηγοῦσαν ὡς μέσα στὸν
ὄπνο μας¹³.

Μέσα ἀπὸ παιδικὲς ἀναμνήσεις, μέσα

Μὲ τὸ πέρασμα τοῦ χρόνου διακρίνω ὅλο καὶ καθαρότερα πὼς ἡ
δουλειά μου, στὴν ἐξέλιξή της καὶ στὴν ἄσκησή της, τείνει νὰ κατα-
λήξει (ὄχι ἐμπρόθετα καὶ προγραμματισμένα) σὲ μιὰ *κωμικοποιί-*
ηση, σ' ἓναν ἐξευτελισμὸ καὶ ἐκμετάλλευση τοῦ κάθε νυχτερινοῦ καὶ
ἡμερινοῦ ἐφιάλτη καὶ, γενικότερα, τοῦ θανάτου. Ἄν ὑπάρχει ἐδῶ
κάποια λύτρωση, δὲν εἶναι ἄλλη ἀπ' αὐτὸ τὸ ἐλάφρωμα τῆς βαρύ-
τητας τοῦ πόνου καὶ τοῦ φόβου (φυσικοῦ, ἠθικοῦ, κοινωνικοῦ) μὲ
μιὰν ἐλεγμένη εἰρωνεῖα τῶν «ἱστορικῶν» παραισθήσεων μας μέσα
στὴν κοινότητα τοῦ αἰσθήματος μιᾶς ἀληθινῆς ἢ εἰκονικῆς συμμε-
τοχῆς καὶ συνενοχῆς,— μέσα στὴν κοινότητα μιᾶς ἴδιας μοίρας.

Ὁ ἐξουσιαζόμενος μοιάζει ν' ἀποικτᾷ μίαν, ὅσο ἀμφίβολη,
ἰσχὺ ἐξουσιαστῆ, μέσα σ' αὐτὸν τὸν ἀόριστο καὶ ἀνεξέλεγκτο χῶ-
ρο—ἰσχὺ μιᾶς «ὀπτικῆς καθήλωσης» τοῦ ἐφιάλτη, ἐνὸς ὀρισμοῦ ἢ
καὶ ἐνὸς μετασχηματισμοῦ—κάτι σὰν ἀπαλλαγὴ καὶ ἀπελευθέρω-
ση. Ἔτσι τὸ ἀναπότρεπτα τραγικὸ, γίνεται γελοιογραφικὸ (ἢ πα-
ραδοξολογικὸ—δηλαδὴ ἀντικειμενικὰ ἀπόμακρο)—ἴσως βαθύ-
τερα τραγικὸ, ἐμπεριέχοντας ὅμως καὶ τὴ λύση τῆς τραγωδίας
(=ἔλεος) σ' ἓναν θηλημένο, τελικὸ μορφοσμοῦ χαμόγελου ποῦ, κά-
ποτε, (διὰ τῆς ποιήσεως) φτάνει σ' ἓνα πραγματικὸ χαμόγελο, σὲ
μιὰ διάθεση, ἀπόφαση ἢ καὶ δύναμη μιᾶς νέας ἀρχῆς, μιᾶς νέας
πράξης.

Αὐτὸ βρισκεται ὁμολογημένο κιόλας σὲ πολλὰ παλαιότερα ποιή-
ματα ἀπ' τὶς *Μαρτυρίες*, τὶς *Ταναγραῖες* *** (π.χ. στὸ ποίη-
μα «Κλαγγή»), τὶς *Ἀσκήσεις*, ἀπ' τὸ *Ὁ τοίχος μέσα στὸν κα-*
θρέφτη, ἀπ' τὶς *Χειρονομίες*, ἀπ' τὸ *Διάδρομος καὶ σκάλα* ****,
καὶ περισσότερο καὶ συχνότερα στὸ *Θυρωρεῖο*.

Ἐκεῖ, ἡ ἀβάσταχτη «σπανιότητα» τοῦ ἀτομικοῦ, διαλύεται
πραϋντικὰ μέσα στὴν ἀθωωτικὴ καθολικότητα ποῦ στεγάζει συν-
τροφικὰ τοὺς πάντες καὶ τὰ πάντα. Ἡ ἀσυννενοησία καὶ ἀκατα-
νοησία κατακαθίσει σὲ μιὰν ἐπιείκεια καὶ συγχώρεση, ἂν ὄχι σὲ μιὰ
παραδοχὴ καὶ συνεννόηση, ποῦ κάνει θεμιτὸ τὸν φιλικὸ «ἀστεϊσμὸ»
ἀκόμη καὶ τὸν σαρκασμὸ—κάτι σὰν μιὰ ἐκτεταμένη, πέρα ἀπ' τὶς
διαφορὲς καὶ τὶς ἀμοιβαῖες μομφές, εὐγενικὴ ἀδελφοσύνη. (Εἶναι
σὰ νὰ μιλάμε γιὰ μιὰν ἠθικὴ τῆς αἰσθητικῆς). Μόνον μπροστὰ σὲ
πολὺ οἰκειοῦς (ἢ μήπως καὶ μπροστὰ σὲ πολὺ ξένους καὶ ἄγνω-

ἀπὸ μῆνες φρίκης, αἵματος, πολέμων, ἡ
ζωή, πάμφωτη, ἀντιστέκεται καὶ διεκδικεῖ
τὸ μερικὸ της. Ἔνας χεῖμαρρος ἀπὸ
εἰκόνες, συνειρμούς, παρομοιώσεις, μᾶς
παρασύρει σ' ἓνα χῶρο ὅπου πραγματικό-
τητα καὶ ἐφιάλτης, ἀνεξέλεγκτα πάθη
καὶ περισυλλογὴ, ποίηση καὶ προφητεία
σμίγουν σ' ἓνα ἀδιάσπαστο σύνολο, συν-
θέτουν ἓναν κόσμον ποῦ συγκλονίζει μὲ τὴ
δύναμή του, τὴν ἀσχήμα του, τὴν ὁμορ-
φιά του.

Κι ὁ Φιλοκτήτης, ὅπως ὁ Ὁρέστης,
ἔχει διανύσει ἓνα μεγάλο δρόμον μέσα
στὴ μόνωσή του. Εἶναι μόνος, ἀκόμα καὶ
ὅταν βρισκεται μέσα στὴν κοινὴ δράση.
Πρόκειται γιὰ τὴ μοναξιά τοῦ πρόδρομου,
τοῦ στοχαστῆ, καὶ ἐκεῖ βρισκεται πάντα
τὸ πρόβλημα ἐπικοινωνία-μὴ ἐπικοινωνία.
Ἄμετάδοτη ἐμπειρία, φιλτραρισμένη μέσα
ἀπὸ μιὰν ἰδιαιτέρη εὐαισθησία. Μιλάει
πάντα ὁ Νεοπτόλεμος:

Ἴσως καὶ ἐσύ, μιὰ τέτοια νύχτα, μέσα στὶς
ἀντίρροπες / φωνές τῶν συμπολεμιστῶν
σου, ν' ἀκουσες ὀλοκάθαρον / τὴν ἀπουσία

τῆς δικῆς σου φωνῆς — ὅπως ἐγώ, τότε
μὲ τὴν παστέλινο / τ' ἀκουσα, ναί, πὼς
ἐγὼ δὲν ἐφώναξα / καὶ ἐμείνα ἐκεῖ / καθη-
λωμένος ἀνάμεσα σ' ὄλους, ὀλομόναχος /
σ' ἓναν μεγάλο κύκλο ἐσημικόν, σ' ἓνα
πανῶνηλο ἄλωνι, / ν' ἀκούω μὲ τρομερῆ
διαύγεια τὶς φωνές τῶν ἄλλων, καὶ ταυ-
τόχρονα / ν' ἀκούω τὴ σιωπὴ μου. Ἀπὸ
κεῖ πάνω / ἀγνάνεψα γιὰ δευτέρη φορὰ
τὴ λάμψη τῶν ὀπλων σου. Κι ἐνόησα¹⁴.

Κι ὥστόσο ὁ Φιλοκτήτης, μετὰ ἀπὸ
τόσα χρόνια αὐτοεξορίας, θ' ἀποφασίσει
ν' ἀκολουθήσει τὸν νεαρὸ πολεμιστῆ. Ὁ
Νεοπτόλεμος τοῦ προτείνει τὸ «προσω-
πεῖο τῆς δράσης». Μὰ δὲν τοῦ χρειάζεται
πιὰ: «Δὲν τὸ φόρεσε. Τὸ πρόσωπο τοῦ
λίγο λίγο μεταμορφώνεται. Γίνεται πῶς
νέο, πῶς θετικὸ, πῶς παρὸν. Σὰ ν' ἀντι-
γράφει τὸ πρόσωπο». Καὶ μιὰ ἄλλη
«σκηρικὴ ὁδηγία» τοῦ ἐπιλόγου φωτίζει
ἀναδρομικὰ ὀλόκληρο τὸ ποίημα: «Κάτω,
στ' ἀκρογιάλι, ἀκούγεται τὸ τραγοῦδι τῶν
ναυτῶν—ἓνα ἀπροσποίητο, λαϊκὸ τρα-
γοῦδι, περικλείοντας σκοινιά, κατάρτια,

στους;) μπορούμε ν' άφοπλιστούμε άπ' την όποια άμυντική και έπι-
θετική σοβαροφάνεια ή σπουδαιοφάνεια και ν' «άστειευτούμε»
μαζί τους. Μόνον μπροστά τους, φανερά, μπορούμε νά μεταμφιε-
στούμε (σάν ήθοιοιόι τής ίδιας τραγωδίας ή κωμωδίας) ή και νά
γδυθούμε, δείχνοντας ένα ένα τά ρούχα, τις περούκες, τις γενειά-
δες, τά καπέλα με τά φτερά, τούς κοθόρνους, τις μάσκες, τά ξύλι-
να σπαθιά τής μεταμφίεσης.— ήθοιοιόι ένός πραγματικού άγρα-
φου δράματος; ήθοιοιόι πού ξεβάζονται τάχα και γδύνονται μετά
την παράσταση, αφήνοντας νά νομιστεί παρηγορητικά ότι τó προη-
γούμενο «έργο-ζωή» εΐταν άπλώς ένα «θεατρικό έργο» πού τέ-
λειωσε και πού μπορεί όχι νά επαναληφθεί αλλά νά τó επαναλάβου-
με καλύτερα.

Τό πραγματικό (και ή πραγματικότητα τής φαντασίας και
του όνειρου) μεταβάλλεται σέ φανταστικό, και τó τυραννικό σέ
«διασκεδαστικό», σέ περιπαιχτική παρωδία. "Όχι πάντα, βέβαια
άλλά και μόνη ή άπλή αναπαράσταση των συστραμμένων και συ-
στροφικών εικόνων του έφιάλτη και του άνυπόφορα άνεξήγητου
τής ανθρώπινης ύπαρξης (κι ή ποιητική τους μετάπλαση, μετα-
μόρφωση, παραμόρφωση), έχει κανείς την έντύπωση πώς δίνει
(όχι μόνον στο δημιουργό) κάποια άπώτατη ικανοποίηση πού
σημαίνει ίσως ικανότητα και δυνατότητα αυτοκυριαρχίας και
κυριαρχίας, κι άκόμη μια παρθενική αίσθηση του άνεξάντηλου,
τής διάρκειας και μάλιστα τής έπιτυχίας.

ΓΙΑΝΝΗΣ ΡΙΤΣΟΣ

* "Ό τοίχος μέσα στον καθρέφτη. Άνεκδοτα ποιητική συλλογή. Έτοι-
μάζεται στα γαλλικά άπ' τις Έκδόσεις Gallimard, σέ μετάφραση του Do-
minique Grandmont.

** Θρωρείο. Άνεκδοτη συλλογή. Έτοιμάζεται στα γαλλικά άπ' τις
Έκδόσεις Flammarion σέ μετάφραση του Gerard Pierrat.

*** Ταναγαίος. Άνεκδοτα ποιήματα. Πέντε άπ' αυτά περιλαμβάνονται
στη γαλλική έκδοση La maison est a louer (Editeurs Français Rennis,
Paris 1967) σέ μετάφραση Χρύσας Προκοπάκη και Antoine Vitez.

**** Διάδρομος και σκάλα. Άνεκδοτα στα ελληνικά ποιήματα. Δεκατέσ-
σερα άπ' αυτά περιλαμβάνονται στην άγγλική έκδοση Gestures (Cape Go-
liard Press, London 1971) σέ μετάφραση Νίκου Στάγκου. "Όκτώ στη γερ-
μανική έκδοση Mit dem Masstab der Freiheit (Damokles, Ahrensburg
1971) σέ μετάφραση τής Ίσιδώρας Ρόζενταλ-Καμαρινά. Δώδεκα στη γαλ-
λική έκδοση Grécité. Aprés l' épreuve (Fata Morgana, Montpellier)
1971 σέ μετάφραση Lacarière. Τριανταένα στο άμερικάνικο περιοδικό
Boundary 2 (1972) σέ μετάφραση Νίκου Γερμανάκου και δεκαεννέα στο
έπόμενο τεύχος του ίδιου περιοδικού σέ μετάφραση του Γερμανάκου.

κωπηλάτες, άστρα, πίκρα πολλή και λε-
βεντιά και καρτερία—όλη τή σκοτεινή,
σπιθύβολη θάλασσα, όλη την άπεραντο-
σύνη, σέ ανθρώπινα μέτρα. "Ίσως νά 'ταν
τό ίδιο τραγούδι, πού, άπό άλλο όρμό,
είχε γνωρίσει κι ό Έρωμίτης. Κι ίσως
γι' αυτό νά πήρε την άπόφασή του»¹⁵.
Δέν υπάρχει άπό μηχανής θεός όπως στον
Σοφοκλή. "Όμως αυτοί οι ναύτες, πού
άποτελούν τό χορό στην τραγωδία, άπόν-
τες εδώ στη διάρκεια του ποιήματος,
έμφανίζονται την τελευταία στιγμή για
νά συμφιλιώσουν με τό τραγούδι τους τον
άναχωρητή με την κοινή ύπόθεση και τά
όνειρα του άνώνυμου πλήθους.

Φτάνουμε έτσι στο όριακό σημείο τής
συνάντησης, εκεί που «έλευθερία και
άναγκαιότητα είναι ένα πράγμα», όπως
θά 'λεγε ό Σάρτρ. Μέσα άπ' όλες τις αντι-
φάσεις τó νόημα τής πράξης κερδίζει.
"Ό Φιλοκτήτης προχωρεί πρós τó καράβι,
και «ήταν έτσι σά ν' άκολουθούσε όχι τον
Νέο, αλλά τά ίδια του τά όπλα, βαδί-
ζοντας πρós τά εκεί πού έδειχναν πάντα
οί στυλινές, καλοακονισμένες αϊχμές τους

—έναντιον του θανάτου»¹⁶. Και είναι φανε-
ρό πώς αυτά τά όπλα, τά καμωμένα για
νά προκαλούν τό θάνατο και πού ώστόσο
πηγαίνουν «έναντιον του θανάτου», δέν
μπορεί νά σημαίνουν παρά την καινούρια
ένταξη στην ιστορική πορεία.

ΧΡΥΣΑ ΠΡΟΚΟΠΑΚΗ

* Άπόσπασμα άπό την εισαγωγική μελέτη στον
τόμο *Yannis Ritsos* τής σειράς Poètes d' aujourd'
hui (έκδόσεις Seghers, Παρίσι, 1968, 170 σελ.).
Τό κείμενο διακεύαστηκε για την ελληνική δημο-
σίευση άπό τή συγγραφέα, πού πρόθεσε μ' αυτή
την ευκαιρία και μία σειρά ύποσημειώσεις.

1. Τό πρόβλημα τής χρησιμοποίησης άπό τον
Ρίτσο, ιδιαίτερα στην τελευταία δεκαετιαία, μύ-
θων και άλλων στοιχείων δανεισμένων άπό την άρ-
χαιότητα, καθώς και τής διαφορετικής λειτουργίας
των αρχαϊκών στοιχείων στα όλιγοστιχα και στα
συνθετικά ποιήματά του, δέν θίγεται κόν σ' αυτό τό
άπόσπασμα. Ένα μεγάλο μέρος μίας ευρύτερης με-
λέτης για τον Ρίτσο, πού έτοιμάζω αυτό τον καιρό,
είναι άφιερωμένο στο θέμα, σέ συνάρτηση και με τό
πρόβλημα τής «θεατρικής» μορφής και του ρόλου

των προσωπίδων. Έξάλλου, τό κείμενο πού άκολου-
θεί περιορίζεται στη διαγραφή κάποιων καιριών θε-
ματικών στοιχείων, κάτω άπό μόν όριμένη όπτική
γωνία. Τά ίδια ποιήματα έπιτρέπουν και επιβάλλουν
μία πρισματικότερη άνάλυση, όπου φυσικά ή αίσθη-
τική προσέγγιση θά έχει τή θέση πού τής άνηκει.

2. Σέ παρένθεση σημειώνεται κάθε φορά ή χρο-
νολογία τής πρώτης έκδοσης. "Όλα τά ποιήματα πού
αναφέρθηκαν ήδη δημοσιεύονται ξανά στον τόμο *Τέ-
ταρτη Διάσταση* (Άθήνα, Κέδρος, 1972, 320 σελ.,
όπου και παραπέμπω (= ΤΔ). Στόν ίδιο τόμο περι-
λαμβάνονται επίσης τά γνωστά: *Η σούτα του
σεληνώφωτος* (1956), *Χρονικό* (1957), *Χειμερινή
διάγεια* (1957), *Όταν έρχεται ό Έένος* (1958),
Τό παράθυρο (1960), *Η Έλένη* (1972) και τά άνεκ-
δοτα: *Η επιστροφή τής Ίφιγένειας*, *Χρυσόδειμος*,
Ίσμήνη, *Αγαμέμνων*, *Περσεφόνη*, *Αίας*.

3. ΤΔ, σ. 80.

4. ΤΔ, σ. 75.

5. ΤΔ, σ. 88.

6. "Όχι για νά πραγματοποιηθεί ή τιμωρία, «μά
ίσως για τή συμπλήρωση όρισμένου χρόνου, για νά
μείνει έλεύθερος ό χρόνος, / ίσως για κάποια νίκη
άνώφελη πάνω στον πρώτο μας και τελευταίο μας
φόβο, / ίσως για κάποιο ναι πού φέρνει άόριστο
κι άδιάβλητο πέρα άπό όνα κι άπό μένα» (ΤΔ, σ.
89).

7. Στόν *Φιλοκτήτη*: «άκουσα, άνάμεσα στους
παφλαμούς των κοιτιών, τις φωνές, τους καινάδες /
των άρχηγών, για λάφυρα πού δέν είχαν άκόμη συνα-
γεί, για τίτλους / πού δέν είχαν άκόμη θεσπιστεί.
Κι είδα στα μάτια τους / τό μίσος για όλους, γ' άγριο
πάθος των πρωτείων, / και μέσα μέσα, όπως στο
βάθος σκοτεινής σπηλιάς άνόσχυρη συζολαμπίδα, /
είδα και τή δική τους μοναξιά» (ΤΔ, σ. 259) και
πίó κάτω: «Έλα νά δεις ότι πρόβλεψες. Νά δεις
με τί λάφυρα / άνταλλάξαμε τους νεκρούς μας / με
τί δικές μας εχθρότητες / άνταλλάξαμε τους παλιούς
μας εχθρούς» (ΤΔ, σ. 263).

8. ΤΔ, σ. 146.

9. ΤΔ, σ. 249.

10. Αυτό τό ποίημα (πού θά είχε καλύτερα τή
θέση του στην *Τέταρτη Διάσταση* έχει περιληφθεί
στα *Ποιήματα, 1930-1960*, Γ', Άθήνα, Κέδρος,
1964, σ. 297-309.

11. *Ποιήματα*, ό.π., σ. 300-301.

12. Στό ίδιο, σ. 309. Αυτή ή σταθερή κατάφαση
φαίνεται νά διαψεύδεται, και μάλιστα άπερίφραστα,
στο πρόσφατο ποίημα «Μετά τό σπάσιμο τής συνθή-
κης Λακεδαιμονίων και Άθηναιών» τής σειράς *Έπι-
ναλήφεις*, με τή συνειδητή άντιστροφή του στίχου:
(«... Και τότε, / κατάλαβαν πώς μόνη λευτεριά
τους είναι ή μοναξιά τους» (*Πέτες*, *Έπιναλήφεις*,
Κιγκιλώμα, Άθήνα, Κέδρος, 1972, σ. 59). "Ότι
ή αλισσοξία (άς την ποιμε έτσι για εύκολία) του ποι-
ητή (κι όχι μόνο του ποιητή) δοκιμάστηκε ιδιαί-
τερα τά τελευταία χρόνια, θά ήταν μια πρόχειρη
έξήγηση. "Άραγε αυτό θά δικαιολογούσε την τόσο
συμμετρική άναίρεση; Πιστεύω πώς όχι. Πιστεύω
ότι δέν πρόκειται για άναίρεση, αλλά αυτό θά 'πρεπε
νά τό δει κανείς μέσα στο πλαίσιο τόσο του ίδιου του
ποιήματος όσο και όλόκληρης τής τελευταίας παρα-
γωγής του Ρίτσου. Μόνον πού δέν είναι του παρόντος.

13. ΤΔ, σ. 248.

14. ΤΔ, σ. 260-261.

15. ΤΔ, σ. 265.

16. ΤΔ, σ. 265, πρβ. και στον *Όρέστη*, ΤΔ, σ.
89: «Διαλέγω / τή γνώση και την πράξη του θανά-
του πού τή ζωή άνεβάζει».



Η ΜΕΓΑΛΗ ΔΥΝΑΜΗ

Κάποτε, με την άφορμή μίας φερεσι-
στικής εκδήλωσης για τον Γιάννη Ρίτσο,
χρειάστηκε νά μελετήσω όλόκληρο τό έρ-
γο του, χωρίς διακοπή. Κρατούσα τότε ση-
μειώσεις, πού άργότερα θά μπορούσαν νά
συνθέσουν ένα βιβλίο. Για πολλούς λόγους,
τό βιβλίο δέ βγήκε. "Όμως οι σημειώσεις
έμειναν.

Πάνε χρόνια άπό τότε—περισσότερα
άπό έφτά—χωρίς νά τις έχω άγγίσει. Τώ-
ρα, καθώς τις άναδιψώ, έχω την παράξενη
έντύπωση πώς συναντώ έναν κόσμο άπο-
σβολωμένο πριν χρόνια και καιρούς. Έέρω
τά νοήματά του, όμως δέν άκούω τή γλώσ-
σα του. Έέρω και την καρδιά του και τήν
παραρσημαντική τής καρδιάς του, όμως εί-
ναι κλεισμένος στο γυαλί. Και δέ φαίει τό-
σο ό καιρός πού πέρασε. Φταίει ή κατα-

στροφή του καιρού, μπρός και πίσω. Κάτι σα χαλασμός της φυσικής τάξης. "Όπως ξυπνάς ένα οποιοδήποτε πρωινό κι ή θάλασσα δεν υπάρχει κι ο άγέρας άλλαξε σύνθεση και πρέπει να βρεις άλλα όργανα για την αναπνοή και κάτι άλλο στη θέση του μυαλού.

Φυσικά, όλα τούτα μπορεί να είναι μια υπερβολή, ένας αλλόκοτος «δικός μου λογαριασμός», που δεν αφορά κανένα. Κι όπως δήποτε, πρόκειται για μια ένδοπαρένθεση. "Όμως έχω τη βαθιά πεποίθηση, πως όταν σε στιγμή έκλαμψης, δούμε ανάποδα τον αναποδογυρισμένο κόσμο μας, θα βρούμε το τέρας στη θέση της «φύσης» κι όχι απλά μια παραξενιά της.

"Ό,τι ακολουθεί τώρα, είναι μια άντληση από εκείνα τα «ευρισκόμενα». Καθώς προτίμησα το δρόμο των γενικών, ως πούμε, παρατηρήσεων πάνω σ' ένα έργο μοναδικά όγκώδες, κι ο χώρος που μου παραχωρήθηκε είναι αναγκαστικά περιορισμένος, καταλαβαίνω πως κινδυνεύω να άριστολογήσω. "Όμως αν θέλω— και το θέλω— να καταπιναστώ μέσα σ' αυτόν το χώρο, με τον Ρίτσο ολόκληρο, δηλ. με όσα νομίζω βασικά του σημεία, δεν έχω άλλο δρόμο.

Μιά από τις πολλές διακρίσεις που θα μπορούσαν να γίνουν στην ποίηση, είναι ίσως και η ακόλουθη: Υπάρχει μια ποίηση έ κ τ α τ ι κ ή και μια ποίηση έν τ α τ ι κ ή ή άλλως, υπάρχουν ποιητές έκτασης και ποιητές έντασης.

Οι πρώτοι, εκφράζουν τον κόσμο σε πλάτος, οι δεύτεροι σε βάθος. Οι ποιητές έκτασης, χρησιμοποιούν πλατιές απεικονίσεις σε μια μεγαλύτερη ή μικρότερη σε βάθος διαστρωμάτωση. Οι άλλοι, έντοπίζονται στα σημεία, σε άποσπασματα ουσιαστικά ή έπουσιαστικά, συγκεντρώνοντας σ' αυτά όλη την ένταση.

Η παραπάνω διακρίση, δεν είναι αξιολογική. Καθμιιά από αυτές τις δυο κατηγορίες σε έ γ ε ν ι κ ή ή π ο ψ η, υπερτερεί σ' έναν τομέα σε βάρος άλλου, όπου όμως υπερτερεί ή άλλη. "Ιστορικά, μέσα σε κάθε κύκλο πολιτισμού, προηγίθησαν οι ποιητές έκτασης, όμως αυτό δε θα μάς άπασχολήσει εδώ.

Αν ή έκτατική ποίηση έχει το προσόν να πετυχαίνει πιο πλατιές και πιο πολυάριθμες απεικονίσεις, αυτό το προσόν περιόριζεται συχνά από μια σύμφυτη άδυναμία, στην άποκάλυψη βαθύτερων άναποκρίσεων, στην έντατική συγκέντρωση της συγκίνησης. Αυτές οι άδυναμίες λείπουν από την έντατική ποίηση, με άρνητικό όμως αντίσπασμα το στένεμα της όπτικής γωνίας, τον περιορισμό της όρασης σ' όρισμένα σημεία.

Φυσικά, τα παραπάνω δεν είναι ένας κανόνας. Ποιητές της μιάς ή της άλλης κατηγορίας, κατάφεραν συχνά να οικειωθούν άποτελεσματικά τις θετικές δυνατότητες και των δυο, να συνθέσουν μια πλατιά και ολοκληρωμένη άναπαράσταση του κόσμου που ήταν ταυτόχρονα έντατική και άποκαλυπτική, έξισοροπώνοντας ύποδειγματικά μέσα στο έργο τους, το αίτημα του πλάτους και το αίτημα του βάθους.

Η διακρίση που κάνουμε, βοηθεί ίσως να εκτιμηθεί το έργο του Ρίτσο, από μια όρισμένη, άρκετά άμφιβητούμενη πλευρά του.

"Αν το έργο τούτο, σε σημαντικό τμήμα του, δεν έχει την αναγκαία ένταση και οικονομία, ως αναλογιστούμε την τερατώδη έκταση και τη ζωτική ποικιλία των ά-

πεικονίσεών του. Κι εδώ δεν πρόκειται απλά για δεκάδες χιλιάδες στίχους που συνιστούν και μετρούν τον όγκο αυτού του έργου. Πρόκειται για τον μεγάλο αριθμό πραγμάτων και για το μεγάλο άνάστημά τους που το άποτελούν, και το έπεκτείνουν άσταμάτα. "Ο όγκος του είναι παρεπόμενο. Είναι ο αναγκαίος χώρος για να κινηθεί μια άσυνήθιστη πολυμέρεια εύφορίας. Η μεγάλη επιφάνεια αυτού του έργου δε βασίζεται στην έξαντλητική έκμετάλλευση ενός περιορισμένου κύκλου καταστάσεων ή στην έπιανάληψή τους. Είναι το έπακλόυθο μιάς άδιάκοπης ροής που πηγάζει από το καθετί που μάς περιβάλλει ως κοινωνικό ή φυσικό γίνεσθαι, άπ' όλες σχεδόν τις σχέσεις της συνείδησής μας μ' αυτό το γίνεσθαι. Για να χωρέσει, δε διστάζει να χρησιμοποιεί συχνά τις έπικίνδυνες για την ποίηση δομές του μυθιστορήματος (δύηγηση, περιγραφή, κτλ.). Η νεότερη ποίηση που σιγά σιγά ή και άποτομα άντικατέστησε την άνοιχτή θεώρηση του κόσμου με την έντατική λεπτομέρεια του, πολύ συχνά δε μπόρεσε να μάς κάνει ν' άναγνωρίσουμε ολόκληρο το λιοντάρι άπ' το νύχι του. Δε μπόρεσε ν' άποσπαστεί άπ' την κλειδαρότρυπα, άπ' όπου το κοίταγμα, μ' όλα τα θέληγτρα του, δε μάς άφήνει να δούμε το κ α θ ε τ ι που γίνεται στο άλλο δωμάτιο—στον κόσμο. Τα πρόσωπα περνούν και χάνονται τεμαχισμένα, τα λόγια άκούγονται μισά και άσυνδέτα. Άπό τη ζωή ολόκληρη, σώζονται άποσπάσματα που δεν άναπληρώνουν τη μεγάλη ένότητά της.

Δε θα άχοληθούμε εδώ με τα άντικείμενα αίτια που προκάλεσαν αυτή τη διάσπαση. Είναι διαπιστωμένο όμως, πως κάθε μακρόχρονη άγωγή γίνεται και μια συνήθεια. Έτσι και ή άγωγή της κλειδαρότρυπας, έγινε κι αυτή συνήθεια. Σιγά σιγά άγαπήσαμε την κατάτμησή μας, τις έλεγκτικές δόσεις του έαυτού μας και της ζωής, αυτή τη μειωτική ύποκατάσταση του ύλου από το μερικό, ένα κομμάτι θάλασσα στη θέση της θάλασσας. "Όστόσο, αυτό δε σημαίνει πως θάλασσα δεν υπάρχει, πως ή ζωή δε γυρεύει ολόκληρη την εικόνα της μέσα στον καθρέφτη. Και στους ποιητές που προσπαθούν να την άνασυνθέσουν, πρέπει να τους άναγνωρίσουμε και το θάρρος ν' άρνηθουν τα έτοιμα πιά άποθέματα της άποσπασματικής έκφραστικής και την ύπερτερη, αντίθετη στο ρεύμα, πνευματική βούληση, να άποκαταστήσουν τη διασκορπισμένη εικόνα. "Ο Ρίτσο, άνήκει, νομίζω, σ' αυτούς και θέλει ν' άνήκει σ' αυτούς.

Μιά άλλη, συζητημένη πλευρά στο έργο του Ρίτσο, που σχετίζεται με τα παραπάνω, είναι ή συνέχιση της εύγλωπτίας του κι όταν ή έμπνευση φαίνεται να χει ύποχωρήσει, με άποτέλεσμα να δημιουργούνται ζώνες ποιητικά νεκρές, όπου ή φραστική πολυπραγμοσύνη άγωνίζεται να σκεπάσει την έλλειψη της ουσίας.

Η παρατήρηση άφορά τα μεγάλα ποιήματα, που το κάθε ένα πιάνει κι ένα βιβλίο. Κι ως μνήν το ξεχνούμε πως το μικρό ποίημα, είναι στο Ρίτσο έξαιρεση, κάτι σαν πάρεργο ή παραλειπόμενο του μεγάλου. Μας άπασχολεί λοιπόν το μεγάλο ποίημά του, αυτό που δεν εκφράζει. Είναι όργανωμένο «συμφωνικά». Στιρίζεται σε έπιμέρους ένότητες που τείνουν στην έξυπνέτηση μιάς εύρτερης ένότητας. Η βάση της συγκίνησης δε βρίσκεται στον άπομονωμένο

στίχο, αλλά διαρρέει σε μεγάλες ομάδες στίχων και πιο βαθιά στο σύνολο του ποιήματος. Δεν έχουμε τόσο πλήρεις στίχους, όσο έχουμε πλήρεις μεγάλες στροφές. Στη διαδοχή τους, όχι σπάνια, παρατηρούμε μιαν άνισότητα. Συναντούμε στροφές και κάποτε δλακερα μέρη του ποιήματος που δε λειτουργούν με έπάρκεια και θα μπορούσαν να λείπουν. Το ποίημα θα κέρδιζε τότε σε οικονομία και σε ένταση. "Όστόσο δε λείπουν, (αν και στο πιο πρόσφατο έργο του Ρίτσο είναι αισθητά περιορισμένες).

Είναι δύσκολο να πιστέψουμε πως ο Ρίτσο, δεν «ξέρει» να σταματά εκεί όπου κι ένας μέτριος πάλι ποιητής, θα σταματούσε. Έχει τόσο θητεία στην ποίηση, ώστε να φαίνεται άβασίμη μια τέτοια ύπόθεση. Άλλωστε ή κριτική, χρόνια τώρα, του ύποδειχνει μονότονα αυτή την άδυναμία. Νομίζω πως μια πιθανότερη άπάντηση θα ήταν ίσως ή ακόλουθη: Το φαινόμενο είναι σύμφυτο με τη λειτουργία, το μηχανισμό της δημιουργικής του φύσης. Πιο συγκεκριμένα, αν ο Ρίτσο σταματούσε εκεί που αρχίζουν οι νεκρές ζώνες, μέσα στο ποίημα, δε θα μπορούσε ίσως να το συνεχίσει. Έτσι, οι ζώνες αυτές, μοιάζουν με άναπαυλες προετοιμασίας για το έπόμενο δημιουργικό βήμα, που θα το διαδεχθεί νέα άναπαυλα κι έτσι ως το τέλος του κάθε βιβλίου του. Είναι ή περίπτωση του ήλεκτρικού πριονιού, που δεν το σταματούμε όταν κοπεί ένα ξύλο, αλλά τ' αφήνουμε και γυρίζει στο κενό, ώσπου να του βάλουμε και τ' άλλο ξύλο και τ' άμέτρητα άλλα ως το τέλος. Άποδεχόμαστε αυτά τα κενά, αυτή την ένδιάμεση ένεργεια χωρίς έργο, γιατί είναι άναπόφευκτη, για να τελειώσει το έργο.

"Ο Ρίτσο σπασίθηκε συχνά ένας ποιητής της έπικαιρότητας. Δεν έννοω τις περιπτώσεις όπου ένμνησε ή κατάγγειλε ένα άμεσο ξεχωριστό γεγονός. Υποθέτω την κάπως πλατύτερη έπικαιρότητα, την κάθε φορά όρισμένη χρονική κι ιστορική περίοδο, που μέσα της έζησε ο ποιητής. Μεσοπόλεμος πόλεμος—κατοχή—μεταπολεμική έποχή με τις δυο τρεις μερικότερες ιστορικές φάσεις της, είχαν άμεσο άντίκτυπο μέσα στο έργο του, που σαν ένας μοναδικά ευαίσθητος κι άρτυπος δέχτης του κάθε φορά νέου παρόντος, κατέγραφε τις διακυμάνσεις, και τις περιπέτειές τους.

Μ' αυτή την έννοια, ο Ρίτσο είναι ποιητής του έπικαιρου. Αυτό δεν είναι ούτε κακό ούτε καλό μέσα στην ποίηση. Πιστεύω όμως πως είναι άρκετά δύσκολο.

"Ο χρόνος, το πέραςμα του χρόνου, έπεξεργάζεται ποιότητα τις έντυπώσεις που δημιουργεί ένα πραγματικό γεγονός την ώρα που συμβαίνει, καθώς σιγά σιγά ξεκαθαρίζει τα ζωτικά από τα μη ζωτικά στοιχεία του, έντείνοντας τα πρώτα και σβήνοντας τα δεύτερα. Έτσι, ή κατοπινή άναπαράστασή του, είναι κιάλας άπαλλαγμένη από τα δευτερεύοντα κι άσπιντα έρματα της πρώτης έντύπωσης. Αυτή ή ποιητική έπίδραση του χρόνου, είναι μια άφαιρετική διεργασία, που τ' άπο-ελέσματα της κατασταλάζουν στη μνήμη. Το «ύλικό», χάρη σ' αυτή τη διεργασία, είναι έτοιμο πιά—άντικειμενικά βέβαια—να ύποστεί την άίσθητη μεταμόρφωση, που είναι μια ειδικότερη άφαιρετική διαδικασία, που άκολουθεί και προϋποθέτει την πρώτη.

Οι ποιητές της έπικαιρότητας, δημιουργούν χωρίς αυτό το πλεονέκτημα πιο προ-

σφέρει ή διαμεσολάβηση του χρόνου, γιατί έχουν την έμφυτη ικανότητα να δημιουργούν, άμεσα και όχι ύστερα από πολύν καιρό, την αναγκαία έσωτερική απόσταση από τὸ επίκαιρο, να συγκινούνται άμεσα απ' αυτό, να επιλέγουν και να οικειώνονται γρήγορα τὸ πιὸ μόνιμο και τὸ πιὸ σημαντικό στοιχείο πού συχνά ένυπάρχει στὸ επίκαιρο. Μποροῦν δηλ. και κάνουν άμεσα τὴν «ἀφαίρεση» πού κάνει κι ὁ χρόνος.

Νομίζω πὼς αὐτὴ τὴν ικανότητα τὴν ἔχει ὁ Ρίτσος σὲ μεγάλο βαθμὸ και τὴ χρησιμοποιήσε ἀποτελεσματικά. Λειτουργεῖ μέσα σ' ὅλο τὸ ἔργο του, πού πολλά μέρη του εἶναι ὁ ἀντίκτυπος μιᾶς περιορισμένης και συγκεκριμένης χρονικῆς περιόδου, ἀντίκτυπος πού ἀκούστηκε τότε ἢ σχεδὸν τότε πού ἡ περίοδος αὐτὴ διαρκούσε ἀκόμη. Κι αὐτὸ σημαίνει πὼς ὁ ποιητὴς αὐτὸς στήθηκε κοντὰ στους ἀνθρώπους τὴν ὥρα πού τονοῦσαν, τους ἔδωκε παρηγοριά και ἐλπίδα ὅταν περισσότερο τὴ χρειάζονταν. Ἔτσι τὸ νὰ 'σαι επίκαιρος, σημαίνει πὼς εἶσαι παρὼν στὸ παρόν.

Ἔς ἐδῶ, θέλησα νὰ συζητήσω, ὅτι περῖπου ὡς ἀρνητικὸς θρύλος, παρακολουθεῖ τὸ ἔργο του Γιάννη Ρίτσου. Ὁ θρύλος δὲν εἶναι χωρὶς βάση και θὰ ἦταν ὑπεκφυγὴ νὰ μὴν ὑπολογιστεῖ. Ποτὲ ὅμως δὲν τοποθετήθηκε, μέσα στὴν εὐρύτερη φύση αὐτοῦ τοῦ ἔργου, ὡς ἀποτέλεσμα τῶν πρωτεϊκῶν διαστάσεων και συστατικῶν του, ὡς τὸ ἀναπόφευκτο «κενὸ» μιᾶς τεράστιας μηχανῆς γιὰ τεράστια και πολυσύνθετα προϊόντα, πού βασικά λειτουργεῖ σωστά.

Τώρα, θέλω νὰ μιλήσω γι' αὐτὰ πού τὰ νομίζω πάρα πολὺ σημαντικὰ μέσα στὴν ποίηση τοῦ Ρίτσου κι ἀπ' ὅσο γνωρίζω, συζητήθηκαν λίγο.

Μὲ τὸν Ρίτσο, ἔγινε αὐτὸ πού συνηθίζεται σὲ κάθε ἐξαιρετικὰ πολύγραφο ποιητὴ. Πολὺ λίγοι τὸν ἔχουν διαβάσει ὀλόκληρο, λίγοι ἔχουν μιὰ ὀλοκληρωμένη εἰκόνα του, ἀντιλαμβάνονται τὴ βαθύτερη δυναμικὴ τῆς ποίησής του. Τὸ ἀποτέλεσμα ἦταν ἡ πλάνη, ἀποσπασματικὲς και ἀσύνδετες ἐκτιμήσεις, ἀπώλεια τῆς βαθύτερης σημασίας του.

Διαβάζοντας ὀλόκληρο τὸ ἔργο τοῦ Ρίτσου συστηματικά, συνειδητοποιεῖς ὅλο και πιὸ καθαρά, πὼς τὸ καθεστὶ ἐδῶ, εἶναι μονάχα τὸ ὄρατό, πραγματοποιημένο μέρος ἐνὸς μεγάλου πνευματικοῦ σχεδίου, πού τὸ ὑπόλοιπο, ἰδανικὸ ἀκόμα και μὴ πραγματοποιημένο μέρος του, περιμένει τὴν ὑλοποίησή του στὸ μέλλον.

Μιὰ πανίσχυρη πνευματικὴ βούληση δεσπόζει παντοῦ, ἐπιβάλλοντας τοὺς ἀκατανίκητους, σχεδὸν τυφλοὺς, ρυθμοὺς τῆς. Κατευθύνεται πολὺ ψηλά και πολὺ μακριά. Φιλοδοξεῖ ν' ἀναδιοργανώσει, σὲ μιὰ καινούργια ἐνότητα ὀλόκληρη τὴ ζωὴ. Νὰ ἄρει τις ἀναπηρίες και τις ἀλλοτριώσεις τῆς και νὰ τὴν ἐνσωματώσει σὲ μιὰ ὑπέρτερη τάξη και λειτουργία:

...νὰ στήσει αὐτὸς, ὁ ἀντίδικος τοῦ θρύλου) αὐτὸς ὁ ἀδικημένος, χωριστὸς και ἐξόριστος / νὰ στήσει ἀνάγλυφες, με ἀριθμὸ και με πράξη / — τις ὑψηλές ἰδέες τῆς Δικαιοσύνης, τῆς Ἐνότητας και τῆς Ἐλευθερίας / νὰ ἐξοφλήσει (κι ἄς τὸ 'ξερε ὁ ἴδιος) τ' ἀνεξόφλητα.

(Χρονικὸ)

Τίποτε δὲ μπορεῖ ν' ἀποτρέψει αὐτὴ τὴ θέληση. Ὑπερυψωμένη, σκληρὴ, σχεδὸν ἀδιάφορη, πορεύεται με ἀμείλιχτη ἀναγκαιότητα, ὑπακούοντας μόνο στὸ δικὸ τῆς ἀπόλυτο σκοπὸ.

Αὐτὴ εἶναι μιὰ ἀπὸ τις πιὸ ἀπροσδόκητες ἐντυπώσεις πού ἀπομένουν βαθιὰ χαραγμένες. Πίσω ἀπὸ ἕνα συνεχὲς τρυφερῆς λεπτότητας πού εἶναι τὸ πρῶτο φανερὸ στρώμα σ' αὐτὴ τὴν ποίηση, ἀνακαλύπτεις κρυμμένη, μιὰ σχεδὸν προφυκτικὴ δύναμη, ἕνα μαμουθ πίσω ἀπ' τὸν φθινοπωρινὸ φράχτη:

...κι ἦταν μιὰ ῥώμη πέρ' ἀπ' τὴν παρηγοριά / ἀκατάδεχτη, ὀλομόναχη και ἀκέρια / ὀσομένη μόνο στὸ ἔργο τῆς και στὴ δουλειὰ τῆς πλάι στὴ θάλασσα / δίχως νὰ λογαριάζει τὴν ἀντίρροπη ῥώμη τῆς θάλασσας / ὅτε τ' ἀκούραστα δόντια τ' ἀλατιῶ...

(Χρονικὸ)

Ἡ δύναμη αὐτὴ πηγαίνει τόσο ψηλά και τόσο μακριὰ κι ὅμως, βρίσκεται ἀδιάκοπα στὸν καθημερινὸ μικρόκοσμο, μέσα μας, δίπλα μας, παντοῦ. Εἶναι καμωμένη ἀπὸ τὸ καθημερινὸ ὑλικὸ τῆς ζωῆς, ἀπὸ τις ἄπειρες μικρὲς ἀναγκαιότητές τῆς, πού ὅλες εἶναι ἰερές, ἀφοῦ και μ' αὐτὲς λειτουργεῖ τὸ πρωταρχικὸ, ἡ ἴδια ἡ ζωὴ:

καμιὰ ταπεινώση λοιπὸν δὲν εἶναι, ἐκεῖ πού ἡ ζωὴ ζητᾶει νὰ ζήσει. / Ἐκεῖ πού τὰ σκυλιὰ ψάχνουν μ' εὐγενικὲς κινήσεις τὸ σωρὸ τῶν σκουπιδιῶν.

(Τὸ παράθυρο)

Ὁ ποιητὴς γνωρίζει καλά τὴν ἄβυσσο πού πάει νὰ ξεπεράσει, φροντίζει ὅμως νὰ σκιάσει μονάχος τὴ μυστικὴ και ἄρατη στους ἄλλους ἀπειλὴ τῆς, στέλλοντας σ' ἐμᾶς ἐγκαρδιωμένα μηνύματα, σὰν τὸν πλοίαρχο τοῦ φορτηγοῦ πού κινδυνεύει, πὼς ὁ πλοῦς συνεχίζεται, θὰ συνεχιστεῖ ὅπως ἔπεται.

Και «αἰσιόδοξος» λοιπὸν ὁ Ρίτσος; Τὸ πιὸ σωστὸ, θὰ ἦταν νὰ ποῦμε τελικὰ, ἀκατακίνητος.

Τὸ ποιητικὸ οἰκοδόμημα τοῦ Ρίτσου στέκεται κύρια, σὰν ἕνα διυλιστήριο κοινωνικῆς και ἱστορικῆς πείρας.

Ὀλόκληρη σχεδὸν ἡ κλίμακα τῶν ἀνθρώπινων ἀισθημάτων — χαρακτηριστικὰ ἀπουσιάζουν μονάχα ὁ ἐπιθετικὲς κατηγορίες—διατρέχει αὐτὴ τὴ χωρὶς ὄρια ροικὴ ποίηση, ὅχι ὡς ἀπόλυτη ποιότητα ἀλλὰ κοινωνικὰ σχετικοποιημένη και προσδιορισμένη.

Τὰ αἰδωτικά) ἀισθήματα, ὑποκινοῦνται ἀπὸ μιὰ διαρκῆ, κοινωνικὸ περιεχομένου, ἀποτίμηση. Ὁ προσωπικὸς χῶρος και χρῶνος διαποτίζονται ἀπὸ τὴν κοινωνικὴ και ἱστορικὴ μνήμη, οἱ προσωπικὲς καταστάσεις ἀντανάκλουν τὴ γενικὴ κατάσταση, οἱ ἔσωτερικὲς συγκρούσεις τὴ γενικὴ σύγκρουση και τὴ δυναμικὴ τῆς. Τὰ σύμβολα διαμορφώνονται, ἄμεσα κι ἔμμεσα ἀπὸ μιὰ διαρκῶς ἀνανεούμενη κοινωνικὴ μυθολογία. Κάποτε, εἶναι ἐργαλεῖα ἢ αἰωνόβια ταπεινά ἀντικείμενα και ὑλικά καθημερινῆς χρήσης, ὑποδηλώνοντας ἔτσι τὴν ἐνδόμυχη τοποθέτηση τοῦ ποιητῆ.

Ἡ διεξόδοση στὴν ἀτομικὴ συνείδηση, στὴν ὑπάρξη, γίνεται μέσα ἀπὸ τὸ κοινωνικὸ πρίσμα.

Παράλληλα αὐτὴ καθεαυτὴ ἡ εὐρύτερη κοινωνικὴ πραγματικότητα, ἡ ἱστορικὴ κίνηση και ὀλη ἡ περιπέτειά τῆς, στὸν συγκεκριμένο ἑλληνικὸ ἀλλὰ και οἰκουμενικὸ χῶρο, διεκδικοῦν σ' αὐτὴ τὴν ποίηση σημαντικὴ θέση.

Ἔτσι, ἡ καθολικὴ ἀλήθεια, στὶς σημαντικότερες ἐκδοχές τῆς, εἶναι ἡ σταθερὴ ἀξία αὐτοῦ τοῦ ἀνεξερεύνητου ἀκόμη ἔργου, πού ταξιθεῖται παντοῦ, ἀσυντρίφευτο

ὡστόσο ἀπὸ τὴν ἑλληνικὴ κριτικὴ.

ΠΑΝΟΣ ΘΑΣΙΤΗΣ

*

Ο ΡΙΤΣΟΣ ΚΑΙ ΟΙ ΛΕΞΕΙΣ

(Ἔνα παράδειγμα και μερικὲς νύξεις)

When I use a word it means just what I choose it to mean

LEWIS CARROLL

Καλὰ ἢ κακὰ ἔχει ἀπὸ παράδοση δημιουργηθεῖ ἡ συνήθεια νὰ διεγείρεται στους ἀναγνώστες ἡ προσδοκία πὼς τὸ γραφτὸ πού φιλοδοξεῖ νὰ μιλήσει γιὰ τὸ ἔργο ἐνὸς ποιητῆ θὰ τοὺς χρησιμεύσει σὰν ξεναγός. Θὰ τοὺς προσφέρει, δηλαδή, πρῶτα μιὰ γενικὴ θεώρηση· ἔπειτα θὰ τοὺς ὀδηγήσει μεθοδικὰ μέσα σ' αὐτὸν τὸ χῶρο, θὰ τοὺς ἐξηγήσει τὴ θεματικὴ του και τοὺς στόχους τῆς και θὰ τοὺς ἐξοικειώσει με τὴν πολυπλευρὴ ἔκταση τῶν προβληματισμῶν πού ἀπασχόλησαν τὸ δημιουργὸ και με τις λύσεις—ἢ ἔστω τις ἀπαντήσεις—πού αὐτὸς ἔδωσε. Παρὰ ταῦτα οἱ φιλοδοξίες τῶν γραμμῶν πού ἀκολουθοῦν εἶναι πολὺ περιορισμένες· δὲν ἀποβλέπουν νὰ προσφέρουν τίποτα ἔτοιμο γιὰ νὰ τὸ καταπιεῖ κανεὶς. Ἐπιχειροῦν ἀπλῶς με τὴ συζήτηση ἐνὸς ἀποσπάσματος, πού θὰ χρησιμεύσει σὰν παράδειγμα, νὰ θεωρήσουν κάποιον μόνο γνώρισμα τοῦ ἔργου τοῦ Ρίτσου: τις σημασιοδοτήσεις τῶν λέξεων μέσα σ' αὐτὸ.

«Οἱ λέξεις σημαίνουν ὅτι ἐγὼ τὸς ὀρίζω νὰ σημαίνουν», λέει διὰ στόματος Humpty-Dumpty ὁ Λούις Κάρολ. Δὲν πρόκειται γιὰ παραδοξολογία. Ἡ τέτοια στάση ἀπέναντι στὸ λεκτικὸ ὑλικὸ ὅσο κι ἂν φαίνεται ἀφύσικη και ὑπερφίαλη σὲ πρῶτῃ ματιᾷ, χαρακτηρίζει με τὸν πιὸ ἐπιγραμματικὸ τρόπο τοὺς ἀληθινὰ ἰσχυροὺς: ἐκείνους πού κατέχουν τὸ μυστικὸ νὰ δεσποζοῦν πάνω στὸ λόγο και νὰ τὸν ὑποτάσσουν ἀντὶ νὰ τοῦ ὑποτάσσονται. Ἰδιαιτέρα, νομίζω πὼς ταιριάζουν στὴν περίπτωση τοῦ Ρίτσου, καθὼς ἐλπίζω ὅτι θὰ φανεῖ.

σαλεύουν ἀλλιῶς οἱ κορυτίνες — κάτι θέλουν νὰ ποῦν — ἀνοσιές. Ἡ μιὰ τους / ἔχει βγεῖ κιάλας ἐξω ἀπ' τὸ παράθυρο, τραβιέται, νὰ σπάσει τοὺς κρύους / νὰ φύγει πάνω ἀπ' τὰ δέντρα — ἴσως κιάλας νὰ ζητᾶει νὰ τραβήξει ὀλόκληρο τὸ σπίτι κάποιον ἄλλο — μὰ τὸ σπίτι ἀντιστέκεται μ' ὄλες τις γωνιές του

(Ἡ Ἐλένη, στ. 3-6)

Νομίζω πὼς οἱ λέξεις πραγματικὰ «σαλεύουν» ἐδῶ κάπως «ἀλλιῶς» (κάτι) ἄλλο «θέλουν νὰ ποῦν», πού δὲν εἶναι καθόλου «ἀνοσιές» ὅπως κι αὐτὰ πού θέλουν νὰ ποῦν οἱ κορυτίνες δὲν εἶναι «ἀνοσιές».

Ἄν ἔχω δίκιο, τότε ἄμεσα βλέπει κανεὶς πὼς στους πιὸ πάνω στίχους, οἱ λέξεις—χωρὶς νὰ ἔχουν χάσει τίποτε ἀπὸ τὴ γνωστὴ σ' ὅλους σημασία τους—φαίνονται νὰ 'χουν ἀποκτήσει και μιὰ δευτέρη, ὅχι πιὰ ἐννοιοδοτικὴ, ἀλλὰ λειτουργικὴ· αὐτὴν πού τοὺς ὀρισε ὁ ποιητὴς νὰ ὑποβάλλουν, παίζοντας ρόλο σημάτων ἀποκαλυπτικῶν.

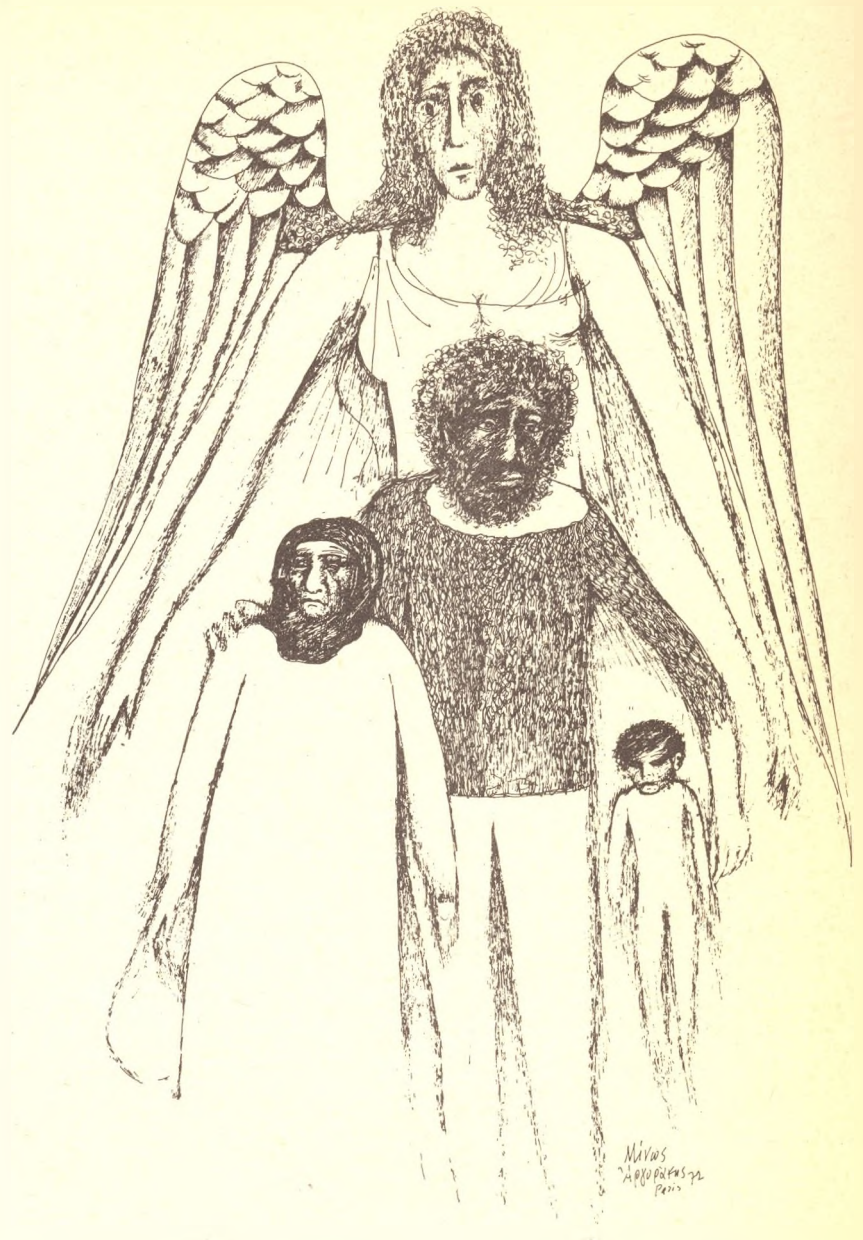
Ἡ «κουρτίνα» μένει τὸ γνωστὸ γιὰ μᾶς ἀντικείμενο, ὅπως καὶ τὸ «σπίτι μὲ τις γωνίες του». Κι ἡ εἰκόνα τῆς κουρτίνας πού σαλεύοντας ἔχει κιόλας βγεῖ ἔξω ἀπὸ τὸ παράθυρο κι ἀνεμίζει βίαια, μένει κατὰ βάση μιὰ γνωστὴ καθημερινή λεπτομέρεια πού τὰ μάτια μας τὴν ἔχουν ἀντικρίσει χιλιάδες φορές. Ὁ χώρος, λοιπόν, καὶ ἡ στιγμή ἔχουν ἀπεικονιστεῖ σαφέστατα, χάρη στὴν οἰκεία σ' ὅλους μας σημασία τῶν λέξεων καὶ τῆς εἰκόνας πού συνθέτουν. Ὡστόσο ταυτόχρονα σχεδὸν βλέπουμε—ιδιαιτέρως ἀπὸ τὴ μέση τοῦ τρίτου στίχου καὶ κάτω—να φανερώ- νεται πάνω ἀπὸ τὴ γνωστὴ μας σημασία, πού λειτουργεῖ ἄν ἕνα εἶδος πρώτου ἀναβαθμοῦ, μιὰ δεύτερη. Κι αὐτὴ δὲ μᾶς ἦταν διόλου γνωστὴ—κάθε ἄλλο. Εἰσάγεται μὲ τὴν ἀβεβαιότητα τοῦ «ἴσως» καὶ ἐμ- πεδώνεται μὲ τὴ σιγουριά τοῦ «μὰ... ἀντι- στέκεται μ' ὅλες». Δεσπόζει κι ἐξαφανίζει τὸ μεγαλύτερο μέρος τοῦ πρώτου ἀναβα- θμοῦ, ἂν καὶ γιὰ νὰ ὑπάρξει, ἔχει ἀνάγκη νὰ στηρίξεται πάνω στὴν ἀπόλυτη οἰκειότητα τοῦ πρώτου. Ὡστόσο ἀπὸ ἕνα σημεῖο καὶ πέρα ἡ δεύτερη σημασία ἐνεργεῖ αὐτόνομα. Ἡ κουρτίνα, τὸ σπίτι, οἱ γωνίες του δὲν εἶναι πιά τὰ γνώριμα ἀντικείμενα. Ἡ εἰκόνα ὁλόκληρη ἔπαψε νὰ 'ναι ἡ καθη- μερινὴ λεπτομέρεια. Ὅλα ἔχουν μετα- βληθεῖ σὲ στοιχεῖα μιᾶς ἄλλης παραση- μαντικῆς πού ἀποκαλύπτει μιὰ διαφο- ρετικὴ πραγματικότητα, κρυμμένη κάτω ἀπὸ τὴν καθημερινή.

Πιστεύω πὼς ἔχει κάποιο ἐνδιαφέρον νὰ σταματήσω στὴ λειτουργία αὐτῆς τῆς συμμετρικῆς διάταξης σημαινόντων καὶ φαινομένων.

Στὸν πρώτο ἀναβαθμὸ τῶν σημαινόντων (γνώριμη σημασία τῶν λέξεων) ἀντιστοι- χεῖ ὁ πρώτος βαθμὸς τῶν σημαινομένων (ἀπεικόνιση τῆς καθημερινότητας). Στὸν δεύτερο, ὑπερκείμενο, ἀναβαθμὸ τῶν ση- μαινόντων (στὴν ποιητικὰ κερδισμένη σημασία τῶν λέξεων πού ὑποδηλώνουν ὄχι πιά οὐδέτερα ἀντικείμενα ἀλλὰ φορτι- σμένα μὲ παρορμήσεις ὑποκείμενα, κατε- χόμενα ἀπὸ φόβους κι ἐπιθυμίες, ἀπὸ ἐπιδιώξεις καὶ πάθη) ἀντιστοιχεῖ ὁ δεύ- τερος, ὑποκείμενος ὅμως, ἀναβαθμὸς τῶν σημαινομένων (τῶν στοιχείων μιᾶς πρα- γματικότητας βαθύτερης κι ἐκρηκτικῆς, πού ἡ εἰκόνα μᾶς τὴν ἀποκαλύπτει, ὅπως ὁ καπνὸς ἀπ' τὸν κρατήρα μὴνὰ τί τεκται- νεται στὰ ἔγκατα τοῦ ἡραϊστείου).

Ἡδὴ ἡ λειτουργία τῆς συμμετρικῆς δομῆς μᾶς ἐπιτρέπει νὰ συλλάβουμε τὴν ἀντιστοιχία τρίτων ἀναβαθμῶν, ὅπου ση- μαινόντα καὶ σημαινομένα λειτουργοῦν σὰ σύμβολα δηλωτικὰ τῆς διάθεσης πού συ- νεπαίρνει τὴ διαχρονικὴ ἡρωίδα τοῦ ποιή- ματος, τὴν Ἑλένη. Ἀπὸ αὐτὴ τὴν πε- ριδίνηση ἐκπορευοῦνται τόσο ἡ βίαιη φυ- γοκεντρικὴ ὄρμη τοῦ συμβόλου κουρτίνα, ὅσο καὶ ἡ ἀντίρροπη μὲ ἐξίσου σθεναρὴ ἀντίσταση τοῦ συμβόλου σπίτι.

Ἀξιοπρόσεκτη ἐπίσης εἶναι ἡ κατα- νομὴ τῶν ρόλων ἀνάμεσα στὰ οὐσιαστικὰ ἀπὸ τὴ μιὰ (πού ὑποστασιώνουν τις δυὸ τάσεις) καὶ στὰ ρήματα ἀπὸ τὴν ἄλλη (πού ὑποστασιώνουν τις ἀντίστοιχες ἐν- τάσεις καθὼς καὶ τὴν κλιμάκωσή τους). Πόση εἶναι ἡ ἔνταση τῆς παρόρμησης κι ἀντιπαρόρμησης; Μέτρο τους οἱ προσ- διορισμοί: ἡ ἀντοχὴ τῶν κρίκων, ἡ φυγὴ πάνω ἀπ' τὰ δέντρα, ἡ δυνατότητα νὰ παρασυρθεῖ ὁλόκληρο τὸ σπίτι, ἡ ἀνάγκη νὰ ἐπιστρατευτοῦν ὅλες οἱ γωνίες του



γιὰ ν' ἀντισταθεῖ μ' ἐπιτυχία. Παρόρμηση κι ἀντιπαρόρμηση, ζεύγος δυνάμεων πού ἀντιστοιχεῖ στὸ ζεύγος κλίμακας κι ἀντι- κλίμακας τῶν ἀναβαθμῶν.

Κι ἀκόμη: ὑπάρχει ἡ σιωπηρὴ ἀντι- παράθεση στὸ ζεύγος κουρτίνα-σπίτι ἐνὸς ἄλλου ζεύγους, δηλωτικῆς τῆς διαφορετι- κῆς ἐπίδρασης πού ἀσκεῖ ἡ κατάσταση πνεύματος πάνω στοὺς διάφορους δέκτες τῆς: στὸ παράθυρο ὑπάρχουν δυὸ κουρ- τίνες. Φαίνονται ἀπόλυτα ἴδιες ὡς ἀντι- κείμενα, στὸν πρώτο ἀναβαθμὸ ἀποκα- λύπτονται ὅμως ποσοτικὰ διαφορετικῆς, ὡς ὑποκείμενα παρορμήσεων στὸν δεύ- τερο ἀναβαθμὸ, καὶ ποιοτικὰ ἐντελῶς διά- φορες στὸν τρίτο, ὡς σύμβολα τῆς διαφο- ρετικῆς ἀτήχησης πού ἔχει τὸ ἴδιο ἐρέ- θισμα πάνω σὲ δέκτες διαφορετικῆς φύσης.

Νομίζω πὼς θὰ ἔκανα κατάχρηση ἂν συνέλιζα πιδὸ πέρα τὴν ἀνάλυση τοῦ ἀπο- σπάσματος. Πιστεύω πὼς ἀσφαλῶς ὁ ἀναγνώστης εἶναι σὲ θέση νὰ προχωρήσει μόνος του μέσα στὸ μαγικὸ σπῆλαιο τῆς ποίησης καὶ νὰ γευτεῖ ἀκρατὴ τὴ χαρὰ

ἀπ' τὴ δική του ἀνακάλυψη τῶν ὑψηλότε- ρων ἀναβαθμῶν καὶ τῶν δομικῶν τους σχέσεων, πρώτα ἀπὸ θεματικὴ ἀποψη ἔπειτα ἀπὸ αἰσθητικὴ καὶ τέλος ἀπὸ τὴν πλευρὰ τῆς ἠθικῆς λειτουργίας τῶν συμ- βόλων.

ΚΩΣΤΑΣ ΚΟΥΛΟΥΦΑΚΟΣ

*

Ἀπὸ τὸ βιβλίο τοῦ ΑΡΑΓΚΟΝ
Ἄνθρ Μάτις, μυθιστόρημα, Γκαλ-
λιμάρ, 1971

ἌΟχι γαλάζιος — λέει —, ὁ οὐρανὸς εἶναι
κόκκινος μὲ κίτρινες κοκκιδιές. Ἔτσι
λέει. Σηκώνει τὸ χέρι τῆς, / παίρνει τὸ
κόκκινο πιάτο ἀπ' τὸ ράφι, κόβει τὸ μῆλο, /
πετάει ἀπ' τὸ παράθυρο τὸ μῆλο καὶ τὸ
πιάτο, / στέκεται ἀντίκρυ στὸν καθρέφτη
καὶ χτενίζεται, / μὲ κόκκινα παπούτσια,
πράσινα μαλλιά, γαλάζια στήθη, / μὲ τὸ



Ιθαίως

Ίθαικρός γράσ @ πολεμά δίχως σπαθιά @ βόγια
για όσα Ιθ κόσμη λό φωρί, Ιθ φως @ Ιθ Ιραγέδι.

Ίθαίω απ' τη γλώσσα Ιθ κρατεί Ιθς βόγγος @ Ιθ βίλω
κι αν κάνει πώς Ιθ Ιραγέδι ραγιζεν Ιθ γιθάρια.

Αρθένι Ιβέρη, 16. IX. 68. —

Γιάννης Ρίτσος

μαχαίρι ανάμεσα στα δόντια της σά χα-
λινάρι, έτοιμη να πηδήσει το είδωλό της,
μέ το κόκκινο άλογό της / — κι άστραψε
ή χαίτη σ' ένα τίναγμα στο βάθος του
καθρέφτη.

ΓΙΑΝΝΗΣ ΡΙΤΣΟΣ

(«Η αδάμαστη», Μαργυριές,
σειρά δεύτερη)

Διαβάζοντας, πέρυσι, Τό σπίτι ξενοι-
κιάστηκε¹, μιá συλλογή από μεταφρασμέ-
να ποιήματα του Γιάννη Ρίτσου, έκτοπι-
σμένου τότε στη Λέρο, είχα σημειώσει
την «Αδάμαστη» για να μπει ως μότο
στην άρχή αυτού του κεφαλαίου, που
προκαταβολικά το όνομαζα *Περί χρώ-
ματος*, όπως είχε κάνει κι ο Ματίς, όταν
έδινε αυτό τον τίτλο σ' ολόκληρο το τεύχος
του Βέρβ, που κυκλοφόρησε στις 25
Νοεμβρίου 1945, και για το όποιο θα
μιλήσω ειδικά έδώ.

Κάτω από έναν μαύρο ήλιο, οι δυο λέ-
ξεις *Περί χρώματος*, υπογραμμμένες Α.Μ.
(στο Βέρβ εκείνο, το πράσινο και άσπρο,

που μ' αυτό έδινε ο Ματίς στο δημόσιο
φως τη μακρόχρονη δουλειά του των ετών
του πολέμου) γίνονταν χάρη σ' αυτό το
μότο, κάτι παραπάνω από τίτλος, γί-
νονταν ένας πρόλογος, τόσο που μ' έπια-
σε ή επιθυμία να μη όνομάσω πιά έτσι,
όπως ο ζωγράφος την έκθεση της δρα-
στηριότητάς του, το κεφάλαιο αυτό του
βιβλίου μου, αλλά να του δώσω έναν
άλλο τίτλο, έναν δεύτερο, δανεισμένο
πάλι από τον Ματίς, από τις συνομιλίες
μας του 1942. Και όταν, πριν από λίγο,
θέλοντας να καθαρογράψω τους πιό πάνω
στίχους Ξαναπήρα το μικρό βιβλίο όπου
τυπώθηκαν, από φόβο μήπως τους είχα
λάβθος αντιγράψει, έπεσα πάνω σ' ένα άλ-
λο κείμενο, που θα μπορούσε μ' άλλο τρόπο
να μπει ως μότο σ' ό,τι θ' ακολουθήσει,
τόσο καλά μάλιστα ώστε θα κάνω απ'
αυτό την άρχή μου.

“Όπως θα δείτε, θα έλεγε κανείς πώς
ό Έλληνας ποιητής το έγραψε για τούτη
τη διπλή gouache την κομμένη με ψα-
λίδι, άσπρη και γαλάζια, γαλάζια κι

άσπρη, μιās γυμνής γυναίκας μέσα στο
Τζάζ², που τη σχολίασα κάπου σε τούτο
το βιβλίο, βάζοντας αυτή την εικόνα,
που είναι ή σκιά του έαυτού της, τόσο
ψηλά όσο είχε μπορέσει κι ή αρχαία
τέχνη της Ελλάδας να εκθειάσει την
όμορφιά των γυναικών. Είναι ένας απ'
αυτούς τους μικρούς μύθους του δικού
μας καιρού, που τον άγαπώ για το επι-
μυθίο του το χωρίς ήθικό δίδαγμα, όμοια
με πολλούς πίνακες του Ματίς, δέστε:

Η ΓΑΛΑΖΙΑ ΓΥΝΑΙΚΑ

“Έβρεξε το χέρι της στη θάλασσα. /
“Έγινε γαλάζιο. / Της άρrose. “Έπεσε.
ολόκληρη στη θάλασσα. / “Έγινε γα-
λάζια. / Γαλάζια κι ή φωνή της κι
ή σιωπή της. “Η γαλάζια γυναίκα. /
Πολλοί τη θαύμασαν. / Κανείς δέν
την άγάπησε.

“Ο Ρίτσος έκανε, αυτός, τούτη τη φορά
κάτι που τόσο μοιάζει, ώστε θα όρκιζό-
σουν πώς είχε δει το Τζάζ, αν και είναι
άπιθανο: γιατί όταν δημοσιεύτηκε αυτό
το έξαισιο βιβλίο, ό ποιητής ήταν κιόλας,
για άλλους λόγους, σ' ένα στρατόπεδο
συγκέντρωσης στην Ελλάδα, στη Λήμνο,
μπορεί και στη Μακρόνησο, ή τον “Αη
Στράτη ή κινητοποίηση που έγινε στη
Γαλλία από τα Γαλλικά Γράμματα είχε
ως κατάληξη να του αποδοθεί ή έλευθε-
ρία, αλλά υπάρχουν πραγματικά λίγες
πιθανότητες να είχαν εισχωρήσει βιβλία
πολυτελείας τόσο στην Αθήνα όσο και
στα νησιά, όπου στέλναν τους ποιητές,
γιατί μιλούσαν πάρα πολύ καλά την όμη-
ρική γλώσσα. Θα μπορούσε κανείς να
πιστέψει πώς αυτό ήταν μιá παλιά υπό-
θεση που πέρασε για πάντα: ό Ρίτσος
όμως έμελλε στα 1968 να Ξαναβρεί το
δρόμο για τα νησιά (*).

(*) Και ό Ματίς δέν πέθανε. Εί-
μαι σίτι του στο δωμάτιο με τα
πουλιά, και μαλώνουμε άκόμη μιá
φορά, επειδή έκανε τα σχέδια για τον
Τζών-Αντουάν Νώ³ και γιατί όχι;
μά εγώ θα προτιμούσα να είχε εικονο-
γραφήσει το Ρίτσο. Κι εκείνος ά μου
λέει πώς δέν τον γνώριζε, όπως δέν
γνώριζε και τον Σαρλ Κρό⁴, και πώς
ήταν ολόκληρο ζήτημα να προμηθευτεί
κανείς Γιάννη Ρίτσο σ' αυτόν τον πα-
ράδεισο, όπου κάνει τοιχογραφίες πά-
νω στα σύννεφα που αξίζουν όσο κι
όλοι οι τόχοι του κόσμου, δοσμένοι
άπό τους Δομινικανούς ή από τους
κομμουνιστές, γιατί, τα σύννεφα, άλ-
λάζουνε μορφή συνεχώς, όπως ή
σκέψη, κι αυτό, εκείνον, τον διασκε-
δάζει να το βλέπει.

Μετάφραση ΣΤΡΑΤΗΣ ΤΣΙΡΚΑΣ

1. Yannis Ritsos: *La maison est à louer*
Les Edeiteurs Français Réunis, 1967.

2. Jazz: Σειρά από συνθέσεις φτιαγμένες με
χρωματιστά χαρτιά κομμένα και κολλημένα. “Η σει-
ρά αυτή άποτυπώθηκε λιθογραφικά το 1947. Το
1950 ό Matis τελείωσε τις τοιχογραφίες της έκκλη-
σίας των Δομινικανών στο Vence.

3. John - Antoine Nau (1860 - 1918). Γάλλος
ποιητής και μυθιστοριογράφος. Ναυτικός πολυταξί-
δεμένος, έδωσε στα κείμενά του ένα χαρακτήρα έξω-
τικό.

4. Charles Cros (1842 - 1888). Γάλλος ποιη-
τής και εφευρέτης (της έγχρωμης φωτογραφίας και
του γραμμοφώνου). “Έγραψε κομικούς μονόλογους
και παράξενα ποιήματα σε στίχους και πεζό. Θεω-
ρείται σήμερα ένας από τους πραγματικούς προδρό-
μους του συμβολισμού.

ΤΑΚΗΣ ΚΟΥΦΟΠΟΥΛΟΣ

Ἐπεισόδιο

Ἐκδόσεις
 Ἐκδόσεις «Κέδρος»

Οὐσιαστικά δὲν εἶχα προλάβει νὰ ξεκινήσω. Μόλις εἶχα κλειδώσει πίσω μου τὴν ἐξώπυρτα—δριστηκὰ—καὶ εἶχα βγεῖ στὸ πεζοδρόμιο. Καὶ τὰ σώματα ἄρχισαν νὰ πέφτουν, τόνα μετὰ τὸ ἄλλο, πάνω μου. Ἐνα μὲ χτύπησε μπροστά, ἕνα πίσω, ἕνα στὸν ὦμο καὶ μὲ στριφογύρισε, ἔχασα τὴν ἰσορροπία μου παραπάτησα καὶ θὰ ἔχα σωριαστεῖ ἐκεῖ καὶ βέβαια θὰ εἶχα τσαλαπατηθεῖ, ἂν ἕνα τελευταῖο χτύπημα δὲ μ' ἔριχνε πάνω στὸν τοῖχο. Συνῆλθα ἄργά—ὅπως πάντα—καὶ κοίταξα γύρω. Ὅταν τοὺς εἶχα ἀφήσει γιὰ τελευταία φορὰ ἦταν ἐλάχιστοι ἐδῶ κι ἐκεῖ, καθισμένοι στὸ πάτωμα, σὲ πάγκους ἔρημων κήπων, σὲ σκαλοπάτια κλεισμένων ἐκκλησιῶν. Τώρα εἶχαν πληθύνει, εἶχαν γεμίσει τὰ πεζοδρόμια. Περπατοῦσαν, ἄλλοι πρὸς τὰ πάνω ἄλλοι πρὸς τὰ κάτω, πολὺ βιαστικά. Τὰ σώματά τους ἦταν φαρδιά, ὀρθογώνια χωρὶς ἀρθρώσεις. Ὅπως διασταυρώνονταν οἱ ἀπέναντι ὄμοι χτύπαγαν μὲ δύναμη βγάζοντας ἕναν ἦχο ξερό. Αὐτοὶ δὲν ἀντιδρούσαν, δὲ σταμάταγαν οὔτε παρεκκλιναν. Μόνο τὰ χέρια τους ἀνεβοκατέβαιναν, μιὰ δεξιὰ μιὰ ἀριστερά, καὶ σφίγγανε τοὺς χτυπημένους ὄμους. Τὰ κεφάλια ὅλα ἔβλεπαν κατευθεῖαν μπροστά. Τὰ πρόσωπα ἦταν ἀρυτίδωτα, τὰ μάτια ὀλοστρόγγυλα μ' ἕνα γαζὶ γύρω γύρω. Ἀνάμεσα στὰ χεῖλη τους μπερδεύονταν ἕνας σταυρός. Οἱ γλῶσσες κουνιόντουσαν διαρκῶς, μέσα ἔξω, προσπαθώντας νὰ τὸν βγάλουν. Κάθε τόσο ἔφτυναν.

Καθένας ἔφερε στοὺς ὄμους, περασμένο στὸ λαιμὸ μὲ τὰ ἄκρα νὰ κρέμονται, τὸ πιὸ ἀγαπημένο θῦμα του. Ἄλλος τὸ πτώμα ἑνὸς φίλου, ἄλλος τὸ πτώμα μιᾶς γυναίκας, ἄλλος τὸ πτώμα ἑνὸς θεοῦ. Ὅπως οἱ ὄμοι τοὺς χτύπαγαν, τὰ πτώματα ἀναπήδαγαν, ἔγερναν, ἀλλὰ ποτὲ δὲν ἔπεφταν.

Δὲν ἀκούγονταν κανεὶς θόρυβος. Μόνο τὸ σούρσιμο τῶν πελιμάτων κι ὁ γδοῦπος τῶν ὄμων.

Μετακινιόμουν συνεχῶς. Ἐσκίβα, γύριζα, κόλλαγα στὸν τοῖχο, ὅμως τὰ σώματα ποὺ πέραγαν μπροστά μου μ' ἀκούμποῦσαν καὶ μ' ἔγδερναν. Τὸ σακάκι μου εἶχε σκιστεῖ, ἀπὸ τὶς τσέπες κρέμονταν τὰ πράγματα ποὺ εἶχα γιὰ τὸ ταξίδι—ὁ χάρτης τοῦ ὄρους Φίκιον, ὁ σφραγισμένος φάκελος μὲ τὸ στίγμα τῆς Χιροσίμα, μιὰ φωτογραφία ποὺ εἶχε πάρει φῶς... Πιὸ κάτω διέκρινα τὴν ἐσοχὴ μιᾶς πόρτας μέσα σκαλὶ μπροστά. Δὲν ἦταν ἡ δική μου—ἡ δική μου ποιὸς ξέρε πιά ποῦ νὰ βρισκόταν...—ὅμως δὲν εἶχε σημασία, θὰ μπορούσα νὰ χωθῶ μέσα στὴν ἐσοχὴ της,

νὰ προφυλαχτῶ. Γύρισα λοιπὸν νὰ τρέξω, ὅμως ἕνα δυνατὸ χτύπημα μὲ κόλλησε πάλι στὸν τοῖχο. Ἄρχισα τότε νὰ σέρνομαι μὲ τὴν πλάτη, σιγά σιγά. Πότε ἕνα ξύσιμο στὸ στῆθος μὲ παρέσερνε πρὸς τὰ κεῖ, πότε ἕνα ἀντίθετο μὲ ξανάφερνε πίσω. Τὰ ἀπλωμένα πάνω στὸν τοῖχο χέρια μου προσπαθοῦσαν νὰ γαντζωθοῦν. Ἐξακολουθοῦσα νὰ σέρνομαι. Τὰ σώματα ἐξακολουθοῦσαν νὰ μὲ γδέρνουν. Τὰ κόκκαλα στὸ στῆθος μου εἶχαν ἀποκαλυφθεῖ. Κάτασπρα.

Ἀνέβηκα μὲ κόπο τὸ σκαλὶ καὶ στριμώχτηκα στὸ περβάζι.

Τὸ πάχος τοῦ τοίχου ἦταν ὅσο τὸ σῶμα μου. Μὲ χόραγε ἀκριβῶς. Τὰ σώματα πιά δὲ μ' ἀκούμποῦσαν. Μονάχα ὁ ἀέρας τοὺς μὲ χτύπαγε στὸ πρόσωπο. Κρύος.

Ταχτοποιήσα τὶς πληγές μου ὅπως—ὅπως.

Ἀπὸ ἐκεῖ μπορούσα νὰ βλέπω ὅλο τὸ δρόμο. Καὶ τὸ ἀπέναντι πεζοδρόμιο ἦταν γεμάτο. Ἴδια πρόσωπα, ἴδια σώματα κυκλοφοροῦσαν καὶ σ' αὐτὸ βιαστικά, οἱ ὄμοι χτυπιόντουσαν τὸ ἴδιο δυνατὰ καὶ τὰ χέρια ἀνεβοκατέβαιναν καὶ τοὺς κρατοῦσαν. Ἡ ἀσφαλτος ἀνάμεσα στὰ πεζοδρόμια ἦταν ἄδεια. Κανεὶς δὲν κατέβαινε ποτὲ τὸ πεζοδρόμιο. Οὔτε αὐτοκίνητα περνοῦσαν. Ἡ ἐπιφάνειά της εἶχε ξεραθεῖ καὶ εἶχε ἀνοιξει. Τὸ φῶς τῆς τροχαίας ποὺ κρεμόταν στὴ μέση της ἀπὸ ψηλὰ ἦταν σκουριασμένο, τὰ τζάμια του εἶχαν σπάσει, μερικοὶ γλόμποι ἔλειπαν.

Σκέφτηκα πῶς ἡ ἀσφαλτος θὰ ἦταν—πάλι—γιὰ μένα ἀσφαλής. Ὅμως δὲν μπορούσα νὰ φτάσω μέχρις ἐκεῖ. Δὲ θὰ μπορούσα νὰ διασχίσω τὸ πεζοδρόμιο. Στὸ πρῶτο βῆμα θὰ μὲ κομματιαζαν, θὰ μὲ συνέτριβαν. Σίγουρα δὲν ὑπῆρχε τρόπος νὰ ξεφύγω. Ἦμουν ἀποκλεισμένος. Τότε σκέφτηκα τὴν πόρτα πίσω μου. Ξέρω καλὰ τὶς πόρτες, ξέρω καλὰ ποῦ ὁδηγοῦν, ὅμως δὲν ὑπῆρχε ἄλλη ἐκλογή. Στράφηκα κι ἔπεσα πάνω της νὰ τὴν ἀνοιξῶ. Ὅμως ἡ πόρτα ἦταν ἕνα ὀλόσωμο κομμάτι πέτρας. Χωρὶς μάνταλο. Χωρὶς χαμαράδες.

Γύρισα ἄργα πίσω. Κοίταξα τὰ κτήρια ἀπέναντι. Ὅλα τὰ παράθυρα ἦταν πέτρινα. Ὅλες οἱ πόρτες ἦταν πέτρινες.

Ξαφνικὰ ἀνάμεσα στὸ πλῆθος τὸν διέκρινα. Τὸ πρόσωπό του καὶ τὸ σῶμα του ἔμοιαζαν μὲ τῶν ἄλλων, ὅμως ἐγὼ τὸν ἀναγνώρισα ἀμέσως. Ὅπως ἀναγνωρίζουμε τὸ χνώτο μας κάτω ἀπ' τὰ σφιγμένα σκεπάσματα ἢ τὴν ἀκίνητη σκιά μας στὸν ἄσπρο τοῖχο. Ἀναθάρρησα, τεντώθηκα στὰ δάχτυλα, σήκωσα τὰ χέρια μου κι ἄρχισα νὰ τὰ κουνῶ. Δὲ γύρισε νὰ μὲ κοιτάξει. Πέρασε μπροστά μου—τὰ χέρια μου σχεδὸν τὸν ἀκούμπησαν—βιαστικά ὅπως οἱ ἄλλοι. Κι ὅμως εἶχαμε μεγαλώσει στὸ ἴδιο καταφύγιο. Εἶχαμε παίξει μαζί τὰ πρῶτα μας παιχνίδια μὲ κάλυκες καὶ ἄδειες κορνίζες φωτογραφιῶν. Ἐπειτα ὀρμήσαμε δίπλα δίπλα στὴ διαδήλωση, τραβήξαμε μαζί τὴ σκανδάλη κατὰ τῶν ἀντιπάλων καὶ τῶν συντρόφων, καὶ μοιραστίχαμε ἐξίσου τὰ πτώματα. Ἐπειτα χαθήκαμε μέσα σ' αὐτά. Δὲν τὸν ξανάδα. Φοροῦσε ἀκόμα τὸ χοντρὸ πουλόβερ μὲ τὰ μακριὰ μανίκια καὶ τὸν ψηλὸ γιανκά. Κι ἀπάνω τὸ ἄσπρο μου σκληρὸ κολάρο μὲ τὴ μεταξωτὴ γραβάτα, καὶ τὰ κολλαρισμένα μανικέτια μου μὲ τὰ χρυσόκουμπα.

Περίμενα πιά νά νυχτώσει μήπως κι ἀραιώσει τὸ πλῆθος καὶ γλιστρήσω ἀνάμεσα καὶ γλιτώσω. Περίμενα καὶ τοὺς κοιτάξα. Καὶ τότε πάλι τὸν ξανάδα. Ἐρχόταν τώρα ἀπ' τὴν ἀντίθετη μεριά. Νόμισα πὺς μετάνιωσε καὶ γύριζε νά με βοηθήσει, σήκωσα λοιπὸν πάλι τὰ χέρια μου κι ἄρχισα νὰ τὰ κουνῶ. Ὅμως αὐτὸς πάλι δὲ γύρισε νά με κοιτάξει.

Τὴν τρίτη φορά πού ξαναφάνηκε δὲν ἔκανα καμιὰ κίνηση. Ἦξερα πὺς ἦταν περιττό. Μόνο, ἀφοῦ προσπέρασε, ἔβγαλα τὸ κεφάλι μου ἀπ' τὸ περβάζι καὶ τὸν παρακολουθοῦσα. Σὲ λίγο τὸ σῶμα του χάθηκε ἀνάμεσα στὰ ἄλλα, ὅμως κοιτάζοντας ἔτσι πρὸς τὰ κάτω, μπόρεσα πιά νά καταλάβω τί συνέβαινε. Ὅλοι πού περπάταγαν, ἔφταναν στὴ γωνία τοῦ πεζοδρόμιου—τὴ γωνία τοῦ τετραγώνου—ἔκαναν μεταβολή, γύριζαν πίσω, ἔφταναν στὴν ἄλλη γωνία καὶ ξαναγύριζαν. Συνεχῶς. Κοίταξα στὸ ἀπέναντι πεζοδρόμιο. Συνέβαινε τὸ ἴδιο. Κοίταξα στὶς γωνίες τῶν δρόμων πού φαινότουσαν τὰ κάθετα πεζοδρόμια. Κι ἐκεῖ τὸ ἴδιο. Παντοῦ οἱ ἄνθρωποι πήγαιναν κι ἐρχόντουσαν στὴν ἴδια τροχιά.

Οἱ ὄρες περνοῦσαν. Τοὺς εἶχα μάθει ὅλους πιά. Τοὺς γνώριζα ἀπὸ μακριά. Τοὺς περίμενα. Ἐκεῖνον μὲ τὸ χαρτονένιο μέτωπο, ἐκεῖνον μὲ τὴν πληγὴ ἀπ' τὸ φίλημα στὸ μάγουλο, ἐκεῖνον πού ἔχε χάσει τὸ χέρι του σὲ μιὰ χειραψία. ἐκεῖνον πού εἶχε μιὰ ζητωκραυγὴ μπηγμένη στὰ πλευρά... Ἐρχόντουσαν, προσπέραγαν, ξαναρχόντουσαν, στὴν ἴδια σειρά, μὲ τὸ ἴδιο βῆμα, τίς ἴδιες κινήσεις. Μόνο ὅταν, καμιὰ φορά, τὰ πτώματα πού κρέμονταν ἀπ' τὸ λαϊμό τους μισοανοίγανε τὰ μάτια κι ἀνασηκῶναν τὰ κεφάλια, αὐτοὶ ἀμέσως ἄρχιζαν νὰ τὰ χαϊδεύουν. Τότε τὰ μάτια ξανάκλειναν καὶ τὰ κεφάλια πέφταν πάλι πρὸς τὰ κάτω.

Ἦρθε ἡ νύχτα, οἱ γλόμπι ἀναψαν, τὸ φῶς τους ἔβαψε τὰ δέρματα τῶν προσώπων πράσινα, τὰ γαζιά γύρω ἀπὸ τὰ μάτια μαῦρα. Οἱ πλάκες στὰ πεζοδρό-

μια γέμισαν σκιές, οἱ σκιές ἦταν κολλημένες στὰ πέλματά τους, τίς ἔσερναν. Τὸ βῆμα τους ἔγινε δύσκολο, βραδύ, ὅμως κανεὶς δὲ σταμάτησε. Μόνο πού σήκωναν πότε τὸ ἓνα πόδι πότε τ' ἄλλο καὶ τὸ τίναζαν. Ἄλλὰ οἱ σκιές δὲν ξεκολλοῦσαν. Συγχρόνως κούναγαν τίς γλώσσες καὶ ἔφταναν πρὸς τὴν γρήγορα. Ἄλλὰ καὶ οἱ σταυροὶ δὲν ξεκολλοῦσαν.

Ἐπειτα ἦρθε ἡ μέρα, σήκωσε πάλι τίς σκιές πάνω στὶς πλάτες τους. Τὸ βῆμα τους ξανάγινε γρήγορο ὅπως πρῖν.

Δὲν εἶχα πιά τίποτα νὰ περιμένω. Ἐστρωσα τὸν πηλὸ στὸ στῆθος μου κι ἔτοιμάστηκα νὰ κατέβω. —Αὐτὸς εἶναι!

Μέσα ἀπ' τὸ σούρσιμο τῶν πελμάτων καὶ τὸ γδοῦπο τῶν ὤμων ἡ φωνὴ ὑψώθηκε σὰν αἰχμὴ. Ὅλοι σταμάτησαν ἀπότομα. Κοκκάλωσαν. Ἐπὶ τόπου. Ἐπειτα ἄρχισαν νὰ γυρίζουν πρὸς τὸ μέρος μου, νὰ πλησιάζουν, ἀπὸ παντοῦ, πύκνωναν, ὁ δρόμος—πεζοδρόμια καὶ ἀσφαλτος—γέμισε ἀσφυκτικά, μέχρι πέρα. Τὰ στρογγυλά τους μάτια, ἀπάνω μου, μὲ κοιτάζαν.

—Αὐτὸς εἶναι! Ξανάπε, καὶ ἡ αἰχμὴ σηκώθηκε ψηλότερα. Πλησίασαν ἀκόμη ἓνα βῆμα. Οἱ γλώσσες εἶχαν σταματήσει νὰ μπαινοβγαίνουν—οἱ σταυροὶ εἶχαν ἀπομείνει ἀκίνητοι σὲ διάφορες θέσεις. Τὸ ἓνα χέρι ἦταν ἀκόμη στοὺς ὤμους. Τὸ ἄλλο ἔκλεινε τὰ βλέφαρα τῶν πτωμάτων. Ἐξακολουθοῦσαν νὰ μὲ κοιτάζουν. Ἀκίνητοι. Στὰ γυάλινα μάτια τους καθρεφτιζόταν ἡ εἰκόνα τῆς πέτρας πίσω μου μὲ τὸ περβάζι τῆς ἐσοχῆς γύρω γύρω. Ἐγὼ δὲν ὑπῆρχα μέσα σὲ κανένα. Φοβήθηκα. Στριμώχτηκα πίσω.

Τότε ἄρχισαν ἓνας ἓνας νὰ τραβοῦν τὸ φερμουάρ τους μέχρι κάτω καὶ νὰ τ' ἀνοίγουν. Ἀπὸ μέσα βγαίνουν κατὶ γερόντια. Ἦσυχά ἦσυχά προχώρησαν, φτιάξαν μιὰ μακριὰ οὐρά, περνοῦσαν ἓνας ἓνας μπροστά μου, σκύβαν καὶ μοῦ φιλοῦσαν τὸ τζάμι. Ἐπειτα, γερμένοι πάνω στὰ μπαστούνια τους, ἀπομακρύνονταν.

Ἱστορία καὶ ἀλήθεια ὁ Λούκατς γιὰ τὸν οὐγγρικὸ κινηματογράφο

Τὸ 1968 ὁ Γκέοργκ Λούκατς παραχώρησε στὸ οὐγγρικὸ περιοδικὸ *Film Kultura* μιὰ μεγάλη συνέντευξη ἔπου ἐξέθεσε, γιὰ πρώτη φορά σὲ τόση ἔκταση, τίς ἀπόψεις του γιὰ τὸ σύγχρονο οὐγγρικὸ κινηματογράφο καὶ ἰδιαίτερα γιὰ τὰ ἔργα τοῦ Μίκλος Γιάντσο καὶ τοῦ Ἄντρας Κόβατς. Ἡ συνέντευξη αἰτῆ μεταφράστηκε ἰταλικά στὸ περιοδικὸ *Cinema Nuovo* (ἀρ. 196 καὶ 197, τὸ 1969) καὶ ἀποσπάσματά της ἀναδημοσιεύτηκαν στὰ γαλλικὰ περιοδικὰ *Cinéma 69* (ἀρ. 140) καὶ *Etudes Cinématographiques* (ἀρ. 73-77, σὲ ἄρθρο τοῦ Guido Aristarco). Κομμάτια τῆς συνέντευξης αὐτῆς παρουσιάζονται ἐδῶ.

Θυμίζουμε πὺς ὁ Λούκατς, ἓνας ἀπὸ τοὺς πρὸς μεγάλους θεωρητικούς τοῦ μαρξισμού, διατέλεσε ὑπουργὸς τῆς ἐπαναστατικῆς κυβερνήσεως τοῦ Μπέλα Κούν

(1919) καὶ ξαναγύρισε στὴν πατρίδα του τὸ 1945. Ὑπουργὸς παιδείας στὴν κυβέρνηση τοῦ Ἴμρε Νάγκυ (1956), εἶχε διωχθεῖ ἀπὸ τὸ καθεστὸς Ρακόζι καὶ ὕστερα ἀπὸ τὴν ἐκτέλεση τοῦ Νάγκυ βρήκε καταφύγιο στὴ Ρουμανία. Ξαναγύρισε στὴν Οὐγγαρία τὸ 1967 καὶ ἀνέλαβε τὴν ὑπεράσπιση τῶν ἔργων τέχνης πού ἀντιμετώπιζαν κριτικά τὸ καθεστὸς καὶ τὰ ἐπακόλουθά του. Πέθανε τὸ 1971.

Ἐπειδὴ οἱ ταινίες τοῦ Κόβατς καὶ τοῦ Γιάντσο ἀναφέρονται σὲ ὀρισμένες κρίσιμες καμπὲς τῆς οὐγγρικῆς ἱστορίας εἶναι ἴσως ἀπαραίτητες ὀρισμένες συμπληρωματικὲς πληροφορίες: Ἡ ἐπανάσταση τοῦ 1848 θὰ καταλήξει, ὕστερα ἀπὸ τὴν ἐξέγερση τοῦ 1867, σὲ μιὰ διοικητικὴ αὐτονομία τῆς Οὐγγαρίας στὸ πλαίσιο τῆς Αὐστροουγγρικῆς Αὐτοκρατορίας. Ὁ οὐγγρος κόμης Ραντάυ, μολοντὶ παλιὸς

ὀπαδὸς τοῦ ἐθνικοῦ ἡγέτη Κόσσουτ, θὰ καταστήλει τὸ 1867, γιὰ λογαριασμὸ τῆς Αὐτοκρατορίας τὴ λαϊκὴ οὐγγρικὴ ἐξέγερση. Αὐτὰ τὰ γεγονότα περιγράφει ὁ Γιάντσο στὴν ταινία του *Οἱ Νικημένοι* (1965). Στὴν περίπτωση τῶν μαγυάρων στρατιωτῶν πού ἔλαβαν μέρος στὴ ρωσικὴ ἐπανάσταση τοῦ 1917 ἀναφέρεται ἡ ἐπόμενη ταινία του *Κόκκινοι καὶ Λευκοί* (1967) ἐνῶ ἡ ταινία *Ἦχος τῆς Σιωπῆς* (1967) μᾶς μεταφέρει στὸ δικτατορικὸ καθεστὸς τοῦ Χόρτυ ὕστερα ἀπὸ τὴν καταστολὴ τῆς ἐπανάστασης τοῦ Μπέλα Κούν. Ἡ ταινία τοῦ Κόβατς *Παγωμένες Μέρες* (1966) ἀναφέρεται στὴ σφαγὴ 3300 «ἀπόπτων» οὐγγρικῆς καὶ γιουγκοσλαβικῆς καταγωγῆς ἀπὸ οὐγγρους στρατιῶτες τὸ Γενάρη τοῦ 1942. Περισσότερες πληροφορίες γιὰ τοὺς σκηνοθέτες Γιάντσο καὶ Κόβατς θὰ βρεῖ ὁ ἀναγνώστης στὸ περιοδικὸ *Σύγχρονος Κινηματογράφος*, τεῦχος 13 καὶ τεῦχος 17-18.

Ὁ Λούκατς ξεκινάει ἀπ' τὴ διαπίστωση πὺς ὁ Γιάντσο καὶ ὁ Κόβατς

βρήκαν τον τρόπο να χρησιμοποιήσουν σωστά τις καινούργιες τεχνικές κατακτήσεις του κινηματογράφου.

«Πρέπει να κάνουμε τη διάκριση ανάμεσα στην τεχνική ανανέωση και τη μετάπλαση της σε τέχνη. Η μετάπλαση στη γλώσσα της τέχνης πραγματοποιείται όταν το κοινό αντιλαμβάνεται πώς μ' αυτά τα μέσα είναι δυνατό να εκφραστούν σχέσεις καινούργιας μορφής».

Απόδειξη ή ταινία *Παγωμένες Μέρες* δπου με τη χρήση του «φλάς μπάκ» ο Κόβατς μας δείχνει πώς άνθρωποι κοινοί και άσηματοι μπόρεσαν να μεταβληθούν σε φασίστες εγκληματίες. Το πιο σημαντικό όμως είναι πώς ο Κόβατς και ο Γιάντσο κατορθώσαν να δώσουν ένα καινούργιο νόημα σε μια ιστορική περίοδο.

«...Από την άποψη αυτή ο κινηματογράφος παίζει σήμερα στην Ουγγαρία — ή τουλάχιστο στην ουγγρική πνευματική ζωή — το ρόλο της πρωτοπορίας. Γιατί πραγματικά — και η εθύνη σ' αυτό το σημείο βαρύνει την ιστορία της λογοτεχνίας μας και την κριτική — φτάσαμε στο σημείο να δεχόμαστε κάθε ξενόφερτο μοντερισμό, ενώ κατά βάθος εξακολουθούμε να πορευόμαστε τὸ δρόμο της σφαλερῆς πολιτικῆς που τονίζει την παλιά πνευματική μας άνωτερότητα. Αναφέρομαι ἐδῶ στο ὅτι καλλιεργούμε τη δικαιολόγησή του παρελθόντος. Για να ξεπεραστούν όλα αυτά απαιτείται ειδική διαλεκτική. Η μαρξιστική σκέψη δὲν περιορίζεται μόνο στο να φωνάζει ὁρισμένα αίτια και να ἐρμηνεύει τις σχέσεις ανάμεσα στα πράγματα. Κατὰ τη γνώμη μου οί ιστορικοί μας ἔχουν δικίωμα, ὅταν ὑποστηρίζουν πὼς δὲν ὑπῆρχαν στην Ουγγαρία σοβαρά ἐπαναστατικά κινήματα πρὶν ἀπὸ τὸ 1867. Αυτό είναι ἀλήθεια. Ἄλλο όμως είναι να ὑποστηρίζεις ἀπὸ τὴν ἀλήθεια παρουσιάζοντας ἀποδεικτικά στοιχεία κι ἄλλο να τὴν ἐκθειάζεις. Γιατί είναι ἐξίσου ἀλήθεια πὼς ἡ διαδικασία τῆς διάλυσης τοῦ φεουδαλισμοῦ, ἀδύναμη και ἐπιφανειακή τὸ 1848, δὲν εἶχε συμπεριληφθεῖ στο πρόγραμμα τοῦ 1867. Στὴ γένεσή του ὁ καπιταλισμός δὲν ἄγγιξε τὸν ἐπαρχιακό και ἀγροτικό φεουδαλισμό. Ὅλη ἡ λογοτεχνία αὐτῆς τῆς περιόδου ἔχει ἐκθειάσει ὑπερβολικά μιὰ ἐξελικτική διαδικασία, κι αὐτὸ γίνεται συχνά ἀκόμα σήμερα.

Ἀντίθετα ἡ ταινία τοῦ Γιάντσο οἱ *Νικημένοι* ἐξέκοψε ὀριστικά ἀπ' αὐτὴ τὴν ἀντίληψη. Πιστεύω πὼς αὐτὸ εἶναι ἕνα μεγάλο βῆμα πρὸς τὰ ἐμπρός. Καί στο σημείο αὐτὸ ἐγγίζουμε ἕνα σημαντικό θεωρητικό θέμα. Ὅταν ὁ Λένιν μιλοῦσε γιὰ τις ἀρετὲς τοῦ κόμματος, ἔλεγε πὼς τὸ μαρξισμό τὸν χαρακτηρίζουν δύο στοιχεία. Πρῶτο, κατορθώνει να δώσει μιὰν εἰκόνα τῆς κοινωνίας πὺ ἀντικειμενική ἀπ' αὐτὴ πὺ προσφέρουν οἱ ἄστικες ἐπιστῆμες· δεύτερο, μέσα σ' αὐτὴ τὴν ἀντικειμενικότητα, ταυτόχρονα, παίρνει θέση. Καί κατὰ τὴν γνώμη μου αὐτὸ ἐπαληθεύεται στοὺς *Νικημένους*. Ἡ ταινία δηλαδή παίρνει θέση — και μάλιστα πολὺ ἐξκάθαρα — τονίζοντας τὴν ἀνάγκη να μισῶ κανείς στην ἱστορία μας καθεστὶ στο ὅποιο ἀρμόζει αὐτὸ τὸ μέρος. Ἡ Ουγγαρία δὲ θὰ γίνει ποτὲ μιὰ χώρα πνευματικά ἀναπτυγμένη, ὅσο αὐτοὶ πὺ καλοῦνται να τὴν καθοδηγήσουν ἰδεολογικά και πολιτικά δὲν ἀντιλαμβάνονται τις ἀντιφάσεις τῆς ἱστορίας τοῦ τόπου μας και δὲν ἀποκη-

ρύσουν και δὲν μισοῦν ὅ,τι βδελυρὸ κι ἀποκρουστικό ὑπάρχει σ' αὐτὴ τὴν ἱστορία... Αὐτὴ βέβαια δὲν εἶναι μιὰ ἀποψη ἀγαπητὴ σε ὀρισμένους γραφειοκράτες και στοὺς ἔθνομιστές. Ἀπὸ τὴν ἀποψη ὡστόσο τὴν ἰδεολογική και ἀδιαφορώντας γιὰ ὀρισμένες κριτικές, μιὰ τέτοια στάση ἀποτελεῖ ἕνα σημαντικό βῆμα. και γι' αὐτὸ πιστεύω πὼς πρέπει να θεωροῦμε τὸν Γιάντσο και τὸν Κόβατς ὡς ἐκπροσώπους, στο χωρὸ τῆς ἱστορίας, μιᾶς πραγματικῆς πρωτοπορίας».

Μιὰ τέτοια κριτικὴ θεώρηση ἔχει γιὰ στόχο τῆς και τὸ σημερινὸ κοινωνικὸ καθεστῶς. Κρίνει σφάλματα τοῦ νέου συστήματος και ταυτόχρονα καταστρέφει παραδοσιακὲς ἀξίες κι ἕνα ὀρισμένο ἔθνικὸ αἰσθημα. Κι' αὐτὸ πρέπει να γίνει. Ἐδῶ ἄλλωστε βρίσκεται ἡ τεράστια διάσταση πὺ ὑπάρχει ἀνάμεσα στὸν Λένιν και τὸν Στάλιν. Γιατί δὲν πρόκειται γιὰ τὴν ἀντιμετώπιση σφαλμάτων πὺ ἀνήκουν στο παρελθόν (τότε τὸ θέμα θὰ ἦταν λιγότερο σημαντικό και καθαρά θεωρητικό). Οἱ πρακτικὲς συνέπειες φαίνονται τῶρα. Ἡ παράδοση τοῦ Ραντάν — ὅπως τὴν παρουσιάζει ὁ Γιάντσο — παραμένει δυστυχῶς ἀκόμα ζωντανή και καταλήγει στις παράνομες δίκες τοῦ Ρακόζι.

«Ὅταν ἀποσιωποῦμε τὰ ἀμφισβητήσιμα στοιχεία τοῦ παρελθόντος μας, μόνο κακὸ κάνουμε στὸν ἑαυτὸ μας, γιατί στην περίπτωση αὐτῆ — και τὸ ἐπαληθεύσα συζητώντας με σοβαροὺς πνευματικὸς ἀνθρώπους — θέτοντας στραβὰ τὸ θέμα τῆς ἐπαναστατικῆς τρομοκρατίας, τὴν ἐξισόνομε με τὴν παρανομία και καταλήγουμε σε λαθρασιμὲνα συμπεράσματα. Ἄν εἴχαμε τὸ θάρρος να μιλήσουμε ἐξκάθαρα γιὰ τὸ κακὸ, θὰ συναντούσαμε πολὺ πιο συχνὰ τὸ καλὸ γιὰ τὸ ὅποιο μπορούμε να μιλάμε...»

Ἡ ἐπαναστατικὴ τρομοκρατία ὑπῆρξε πραγματικά. Κι' ἂν θέλουμε να παραμείνουμε μαρξιστές, πρέπει να τὸ δεχτοῦμε. Δέχομαι και ἐγκρίνω τὴν τίμια στάση τοῦ Γιάντσο, στο σημείο αὐτὸ, ὅταν δείχνει με πολλὰ παραδείγματα πὼς οἱ ἐπαναστάτες και οἱ ἀντεπαναστάτες καταπατοῦσαν τις ἠθικὲς ἀρχές. Σκοπὸς δὲν εἶναι να τοποθετηθοῦν ἀντιμετώπι οἱ Κόκκινοι και οἱ Λευκοί, οἱ ἐπαναστάτες ἀνθρωπιστές και οἱ ἀντεπαναστάτες δολοφόνοι, ἀλλὰ να φανεῖ ἡ ψυχολογία ὄσων ἀγωνίζονται γιὰ τὴν κακὴ ὑπόθεση ἀπέναντι σ' ὄσους ἀγωνίζονται γιὰ τὴ δικαίη ὑπόθεση».

Ἡ καινούργια κινηματογραφικὴ ἔκφραση, πὺ κατορθώνει να συλλάβει αὐτὲς τις πολὺπλοκες ἀνθρώπινες σχέσεις, χρησιμοποιεῖ μιὰ πολὺ γοργὴ δραματικὴ ἀφήγηση. Αὐτὸς ὁ γρήγορος ρυθμὸς δὲν δημιουργεῖ δυσκολίες σε μιὰ, λόγου χάρη, ἀστυνομικὴ ταινία ὅπου τὰ γεγονότα εἶναι πολὺ ἀπλά σ' ὅ,τι ἀφορὰ τὸ ἀνθρώπινὸ τους περιεχόμενο. Ὁ Λούκατς ἀναρωτιέται ὡστόσο μήπως τὸ θεματικὸ ὕλικὸ τοῦ Γιάντσο δὲ θ' ἀπαιτοῦσε ἕναν ἀργότερο ρυθμὸ.

«Ἡ πραγματικὴ τέχνη γεννιέται ἔταν ἐξασφαλίζει τὴ μεγαλύτερη σαφήνεια χρησιμοποιώντας τὸ μέγιστο χρόνο.

...Γενικά, ἀκόμα και οἱ στίς πὺ ἐπαναστατικὲς μεταβολές, δὲν ἀποφασίζει ἡ τεχνικὴ τί πρέπει να ἐκφράσει τὸ περιεχόμενο τὸ περιεχόμενο πρέπει να ρυθμίζει τὴν χρησιμοποίησή τῆς τεχνικῆς. Ἀφήνω ἀνοιχτὸ τὸ ἐρώτημα ἂν πρόκειται μόνο

γιὰ ἕνα πρόβλημα ὀπτικῆς ἀντίληψης τοῦ σημερινοῦ θεατῆ γιὰ ἕνα πὺ συνθετισμένο πρόβλημα ρυθμοῦ γενικά. Ἄς πάρω ἕνα παράδειγμα ὀλοτέλα διαφορετικὸ: βρισκόμουν σε μιὰ συναυλία ἔπου ἔπαιζαν μιὰ συμφωνία τοῦ Μπετόβεν πὺ ἀγαπῶ πολὺ. Αὐτὴ τὴ φορά δὲ μοῦ ἄρεσε, βαρέθηκα. Ρώτησα τότε ἕνα φίλο μου μουσικὸ γιὰ να μάθω τί μοῦ εἶχε συμβεῖ. Μοῦ ἀπάντησε πὼς ὁ μαέστρος εἶχε διευθύνει ὑπερβολικά γρήγορα κι αὐτὸ ἦταν πὺ προκαλοῦσε τὴ μονοτονία... Ἐπαναλαμβάνω, ἡ παρατήρησή μου γιὰ τὸν Γιάντσο ἐπισημαίνει μόνο ἕνα ἐνδεχόμενο. θὰ ἦταν ὅμως ἐνδιαφέρον ν' ἀντιμετωπίσουν τὸ πρόβλημα οἱ εἰδικοί τοῦ κινηματογράφου».

Τὸ ἐρώτημα ἔχει φυσικὰ σχέση με τὴ μέγιστη και ἀπαραίτητη ποσότητα πληροφοριῶν πὺ μπορεῖ να συλλάβει και να ἐρμηνεύσει ὁ θεατῆς σ' ἕνα ὀρισμένο χρονικὸ διάστημα.

«Πρόκειται γιὰ ἕνα πρόβλημα πὺ ἀφορὰ κάθε καλλιτεχνικὴ ἔκφραση και εἶναι ἀποφασιστικό, ἂν και σε διαφορετικὸ βαθμὸ γιὰ κάθε περίπτωση. Ξέρω πὼς στο σημείο αὐτὸ ὁ κινηματογράφος ἀκολουθεῖ ὀρισμένους αὐστηροὺς κανόνες. Καί γιὰ να κατορθώσουμε να παρακολουθήσουμε μιὰ ταινία, πρέπει να μάθουμε τὴ γλώσσα του. Τὸ ἐρώτημα πὺ τίθεται εἶναι ὡστόσο: πὼς και πότε γίνεται αὐτό; Ἴσως μιὰ μείωση τοῦ ρυθμοῦ, ἐλάχιστη ἔστω, ἕνα κλάσμα δευτερολέπτου, να ἔκανε σαφέστερη τὴν πλοκή. Χρειάζεται μεγάλη προσοχή· αὐτὰ τὰ πράγματα ἐξαρτιοῦνται συχνὰ ἀπὸ ἀνεπαίσθητες καλλιτεχνικὲς ἀποχρώσεις».

Ἐπιστρέφοντας στο περιεχόμενο τῶν ταινιῶν, ὁ Λούκατς ἀπορρίπτει κάθε ρομαντικὴ ἐξιδανίκευση πὺ θὰ καθιστοῦσε ἀκατανόητη τὴν ουγγρικὴ ἱστορία. Ὁ Γιάντσο και ὁ Κόβατς ἐκφράζουν μιὰ στράτευση καθαρά σοσιαλιστικὴ, ἀφοῦ δείχνουν τὴν πραγματικότητα ὅπως εἶναι και ταυτόχρονα προχωροῦν σε μιὰ ἐξκάθαρη συγκινησιακὴ ἐπιλογή.

«Θὰ ἤθελα ἀκόμα να ἀπάντησω σε μιὰ ἀρκετὰ σοβαρὴ ἀντίρρηση. Δὲν πιστεύω πὼς ἕνα ἔργο τέχνης, και ἰδιαίτερα μιὰ ταινία, πρέπει να δίνει ἀπάντηση στα ἐρωτήματα πὺ θέτει. Ἐξακολουθῶ να θεωρῶ σωστὴ τὴν ἀποψη πὺ ἔχουν ἐκφράσει δύο ἀπὸ τοὺς πὺ μεγάλους καλλιτέχνες τῆς νιότης μου, ὁ Ἴψεν και ὁ Τσέχωφ, ὑποστηρίζοντας πὼς καθῆκον τοῦ συγγραφέα εἶναι να θέτει ἐρωτήσεις: οἱ ἀπαντήσεις θὰ δοθοῦν ἀπὸ τὴν ἱστορία ἢ τὴν κοινωνικὴ ἐξέλιξη».

Ἄν μιὰ κινηματογραφικὴ ταινία, ὡς ἔργο τέχνης, κατορθώσει να κάνει τὸν κόσμο να σκέφτεται σοβαρὰ γιὰ μιὰ κατάσταση περασμένη ἢ τωρινή, τότε ἄγγιξε τὸ στόχο τῆς. Δὲ χρειάζεται, λόγου χάρη, να γίνουν ταινίες πὺ να δείχνουν τί τελειοποιήσεις ἀπαιτοῦνται στην ὑφαντουργία γιὰ να αὐξηθεῖ ἡ μηχανοποίηση: αὐτὸ εἶναι δουλειὰ τοῦ Ἴπουργελοῦ. Ἡ ταινία ἀντίθετα ἔχει καθῆκον να ἀναπαραστήσει τὰ θετικὰ και τὰ ἀρνητικὰ στοιχεία τῆς κοινωνίας και, ἀφοῦ μπορεῖ να τοὺς προσδώσει μιὰ πολὺ ἀνάγλυφη ὄψη, πρέπει να ὀδηγήσει τὸν μέσο θεατῆ να προσέξει και να σκεφτεῖ· γιατί συχνὰ ὁ θεατῆς πλησιάζει τὰ γεγονότα δίχως να τὰ σκέφτεται, ἀντιδρώντας μόνο συναισθηματικά. Ἄν στὸν κινηματογράφου, ἕνας ἔστω θεατῆς στοὺς δέκα κατορθώσει

νά βρει τὸ σωστό του δρόμο, τότε ἡ ταινία πέτυχε τὸ σκοπὸ της».

Στὸ ἐρώτημα μήπως τὸ κοινὸ δὲν εἶναι ἀκόμα ἀρκετὰ ὄριμο νὰ παρακολουθήσει τὶς ἀπαιτήσεις τοῦ σκηνοθέτη καὶ ἐξαναγκάζεται νὰ πλησιάσει ἕνα ἀπρόσιτο ἐπίπεδο, ὁ Λούκατς δίνει τὴν ἀπάντησή:

«Ἄν ὁ λαὸς ἦταν τόσο καθυστερημένος ὅσο θέλουν νὰ μᾶς κάνουν νὰ τὸ πιστέψουμε οἱ γραφειοκράτες, ἡ σοσιαλιστικὴ ἐπανάσταση δὲν θὰ εἶχε πραγματοποιηθεῖ. Ἄν ἀντίθετα ἦταν τόσο προχωρημένος ὅσο διατείνονται συχνὰ οἱ ἴδιοι αὐτῆ γραφειοκράτες, τότε ἡ ἐπανάσταση δὲν θὰ ἦταν ἀναγκαία. Ἄφου οὔτε τὸ ἕνα οὔτε τὸ ἄλλο εἶναι ἀλήθεια, κι ἀφου ἡ ἐπανάσταση ἔγινε, εἶναι ἀπαραίτητο ὁ κινηματογράφος καὶ οἱ ἄλλες τέχνες νὰ ἐργάζονται γιὰ τὸ συμφέρον τῆς ἐπανάστασης καὶ τῆς πνευματικῆς ἀνάπτυξης».

Μιὰ ἄλλη παρατήρησή τοῦ Λούκατς, ποῦ ἔχει σχέση με τὴν τεχνικὴ καὶ τὸ περιεχόμενο τῆς κινηματογραφικῆς ταινίας, μπορεῖ νὰ ὀδηγήσει σὲ ἐνδιαφέρουσες

σκέψεις:

«Στὴ σημερινὴ φάση ἐξακολουθεῖ νὰ δίνεται μεγάλη σημασία στὶς τεχνικὲς δυνατότητες τοῦ κινηματογράφου καὶ δὲν θίγονται προβλήματα περιεχομένου: δὲν πρέπει νὰ ξεχνᾶμε πὼς σὲ κάθε τέχνη τὸ ἄμεσο νόημα τῶν πραγμάτων βρίσκεται στὴν ἀτμόσφαιρα. Δὲν ξέρω πολλα πρᾶγματα τόσο δραματικὰ στὴ ζωὴ ὅσο τὴ σκηνὴ τοῦ *Μάκμπεθ* ὅταν, ὕστερα ἀπὸ τὸ φόνο, ἀκούγεται τὸ χτύπημα στὴν πόρτα τοῦ πύργου. Τὸ χτύπημα στὴν πόρτα, ἀπὸ μόνο του δὲν εἶναι τίποτα, εἶναι κάτι τεχνικό. Ἐδῶ ἡ οὐσία βρίσκεται στὴ σχέση ἀνάμεσα στὰ δύο στοιχεῖα. Δουλειὰ τῆς κινηματογραφικῆς δραματουργίας εἶναι νὰ ἀνακαλύπτει τὸν προβληματισμὸ σ' αὐτὰ τὰ στοιχεῖα. Εἶμαι βέβαιος πὼς θὰ μπορέσουμε νὰ συλλάβουμε πολλα ἐνδιαφέροντα πρᾶγματα ἂν ἐξετάσουμε αὐτὰ τὰ στοιχεῖα ἀπὸ τὴ σκοπιὰ τοῦ περιεχομένου, ὅχι δηλαδὴ τὸ χτύπημα στὴν πόρτα γενικὰ, ἀλλὰ τὸ χτύπημα στὴν πόρτα, ὅπως στὸν *Μάκμπεθ*».

Γιὰ τὸν Λούκατς ὁ δρόμος τῆς τέχνης εἶναι ὁ δρόμος τῆς ἀλήθειας, καὶ ἡ ἀλήθεια εἶναι πάντα ἐπαναστατικὴ:

«Μοῦ ἔχουν συχνὰ προσάψει τὸ ὅτι μιλάω σταράτα δίχως ὅμως εὐλικρίνεια δὲν μπορεῖ νὰ γεννηθεῖ ἡ ἀληθινὴ τέχνη. Δὲν εἶμαι, λόγου χάρη, διόλου βέβαιος πὼς πρέπει νὰ τονίζονται πάντα, καὶ σὲ κάθε περίσταση οἱ θετικὲς ἀπόψεις. Χωρὶς αὐτὸ δὲν μποροῦμε νὰ προχωρήσουμε: πρέπει ν' ἀνοίξουμε ρωγμὲς στὰ τεῖχη τοῦ παλιοῦ ἐθνικισμοῦ, γιὰ νὰ πάψουν ὀρισμένα πρᾶγματα νὰ ἐπιζοῦν...»

Ἡ δύναμή μας... βρίσκεται στὴν ἀλήθεια, καὶ ἐγκαταλείπουμε τὰ καλύτερά μας ὅπλα ὅταν, γιὰ λόγους τακτικῆς, δὲ δεχόμεστε τὴν ἀλήθεια. Εἶναι πολὺ σημαντικό νὰ ὑπάρχουν ἄνθρωποι σὰν τὸν Γιάντσο καὶ τὸν Κόβατς πού, με τὴ γλώσσα τῆς καινούργιας τέχνης, προσπαθοῦν νὰ πάρουν μιὰ ὑπεύθυνη στάση ἀπέναντι στὸ παρελθὸν καὶ στὸ παρὸν μας».

Π.Α.Ζ.

κινηματογράφος

Π.Α. ΖΑΝΝΑΣ

Τὸ μάτι καὶ τὸ δίκανο

Ἐνάμνηση, ὄνειρο, πραγματικότητα.

Ἐφηγήσεις—γραφτὲς, προφορικὲς, ὀπτικὲς—ἀπὸ ἀναμνήσεις, ὄνειρα, στιγμὲς τῆς πραγματικότητας.

Ποῦ σταματᾶει τὸ ὄνειρο; Ποῦ ἀρχίζει ἡ πραγματικότητα; Πὼς ὀρίζεται ἡ ἀνάμνηση, ἡ ἀφήγησις;

ΜΙΑ ΦΟΡΑ ΚΙ ἘΝΑ ΚΑΙΡΟ...

Ἐνα μπαλκόνι μέσα στὴ νύχτα. Ἐνας ἄντρας ἀνοιξε τὸ ξουράφι του κοντὰ στὸ μπαλκόνι. Ἐνας ἄντρας κοιτάζει τὸν οὐρανὸ μέσ' ἀπὸ τὸ τζάμι καὶ βλέπει... Ἐνα ἄλαφρὸ σύννεφο νὰ προχωρεῖ πρὸς τὸ φεγγάρι ποῦ εἶναι ὀλόγιομο. Ὑστερα τὸ κεφάλι μιᾶς κοπέλας, με ὀρθάνοιχτα μάτια.

Ἡ λάμα τοῦ ξουραφιοῦ πλησιάζει τὸ ἕνα τῆς μάτι. Τὸ ἄλαφρὸ σύννεφο περνᾶει τώρα μπροστὰ στὸ φεγγάρι. Ἡ λάμα τοῦ ξουραφιοῦ διαπερνᾶ τὸ μάτι τῆς κοπέλας καὶ τὸ κόβει.

Ἐτσι ἀρχίζει ἡ πρώτη ταινία (Οἱ Ἀιδαλουσιανοὶ Σκύλος, 1928) τοῦ Λουὶς Μπουνιουέλ, ποῦ ἔκλεισε φέτος τὰ 73 του χρόνια.

Τὶς θυμάμαι αὐτὲς τὶς εἰκόνες, ἂν καὶ δὲν τὶς εἶδα ποτέ: κάποιος λογοκριτὴς θεώρησε πὼς δὲν ἔπρεπε νὰ παραζοῦν τὴ φοιτητικὴ μας εὐαισθησία: Γενεῦη, 1952, ἔξι ἢ ἑπτὰ στὴν ἐλληνικὴ παρέα, μαζὶ καὶ ὁ Στέφανος κι ἡ Ντόρα.

Ἐνα μῆρα πρὶν εἶχα κάνει τὴν πρώτη μου γνωριμία με τὸν Μπο νιουέλ: *Los Olvidados* (μεταφράζω, γιὰ τὴν ξεχνᾶμε

τὴ σημαίνει ὁ τίτλος: *Οἱ λησμημένοι*) Ἡ ἴδια ταινία παιγμένη, τρία χρόνια ἀργότερα, στὰ ἐρχαίνα μιάς κινηματογραφικῆς λέσχης (χαρμάνι οἱ φοιτητὲς κι οἱ κοσμικοὶ) εἶχε τὰ θυμάτά της: δύο γοητευτικὲς κυρίες λιγοθύμησαν καὶ μεταφέρθηκαν ἔξω, διακριτικά, δίχως νὰ διακοπεῖ ἡ προβολή.

Ἀπὸ τότε προσπάθησα νὰ δῶ ὅλες τὶς ταινίες τοῦ μεγάλου Ἰσπανοῦ. Δὲν τὶς εἶδα ὅλες. Ἀλλὰ εἶναι σάν. Γιὰ τὴν τὶς ξέρω καὶ τὶς θυμάμαι.

Ὅπως δὲ θὰ ξεχᾶσω τὴν *Ωραία τῆς Μέρας* στὴ φυλακὴ. Πὼς μπόρεσε νὰ περάσει ἡ Κατρίν Ντενέβ ἀπὸ τὰ σίδερα, μαζὶ με τοὺς Μασίστες καὶ τὸν Ἅγιο Νεκτάριο; Ἡ Κατρίν με τὸν ἔρωτα κι ὁ Λουὶς με τὰ αἰνίγματά του καὶ τὶς καμπάνες καὶ τὰ κουδουνάκια του ν' ἀντηχοῦν στ' αὐτιά μας. Κι ἐμεῖς ἐκεῖ (οἱ ἔξι καὶ οἱ ἄλλοι φίλοι), μαζὶ με τοὺς ἐγκληματίες, τοὺς περζᾶκηδες, τοὺς νταβατζῆδες, τοὺς ὀμοφυλόφιλους, ποῦ μπροστὰ σ' αὐτὸ τὸ ἀπρόσιτο θέαμα θαύμαζαν ἢ ἠδονίζονταν βουβοί. Κανένας δὲ σφύριξε, κανένας δὲ εἶπε τὶς συνηθισμένες προστυχιές—ἐπιληξή, σεβασμός. Παρακολουθοῦσαμε ζωντανεμένα τὰ ὄνειρά μας, τὶς ἀναμνήσεις μας, τὴ ζωὴ ποῦ μᾶς εἰλιπε.

Γιὰ τὴν τὰ θυμάμαι ἢ τὰ ὀνειρεύομαι; γιὰ τὴν τὰ γράφω (ποῦ πᾶ νὰ πεῖ: γιὰ τὴν τὰ ζῶ); ὅλα αὐτὰ; Γιὰ τὴν ὁ γέρος σ' ἀναγκάζει, μὲ τὸν τὸν ξαναπλησιάζει, νὰ δέσεις τὶς ἀναμνήσεις καὶ τὰ ὄνειρά σου με τὴν πραγματικότητα. Σὲ ἀναγκάζει νὰ γίνεις περισσότερο ρεαλιστὴς.

Ἡ ΔΙΑΚΡΙΤΙΚΗ (ὄχι, γιὰ τὸ θεό, ἢ ἀκρυφῆ) ΓΟΗΤΕΙΑ ΤΗΣ ΜΠΟΥΡΖΟΥΑΖΙΑΣ.

Τὶ κάνει ἡ μπουρζουαζία; Πολὺ καλὰ, εὐχαριστῶ. Τρώει, ἢ τουλάχιστο προσπαθεῖ. Ἄλλὰ κι ἂν δὲν μπορέσει νὰ κάτσει στὸ τραπέζι (γιὰ τὴν ἀπὸ ξεχάσει), ἢ γιὰ τὴν θέλει νὰ κάνει ἔρωτα ἢ γιὰ τὴν ἕνα πτώμα τῆς ἔκοψε τὴν ὄρεξη ἢ γιὰ τὴν πῆγαν φυλακὴ), μικρὸ τὸ κακό: τὰ φυγεῖα εἶναι πάντα γεμάτα, οἱ προστάτες τῆς πάντα ἄγρυπνοι. Προστάτες τῆς, καλοὶ τῆς φίλοι οἱ παπάδες, οἱ στρατιωτικοὶ (ἀπὸ συνταγματάρχες καὶ πάνω), οἱ ὑπουργοί.

Ἡ μπουρζουαζία κοιμάται. Συχνὰ ὀνειρεύεται, βλέπει ἐφιάλτες («Ἀκόμα κι ἂν εἶναι ἐφιάλτης, εἶναι καλὸ νὰ ὀνειρεύεσαι» παρατηρεῖ ὁ Ντόν Λοπέζ στὴν *Τριστάνα*).

Ἡ μπουρζουαζία φλυαρεῖ, ὅπως ἀκριβῶς οἱ ἐφημερίδες τῆς καὶ τὰ περιοδικὰ τῆς: δίνει πληροφορίες γαστρονομικὲς, ἀστρολογικὲς, ψευτοπολιτικὲς. Προσπαθεῖ νὰ μείνει ἔξω ἀπὸ τὴν ἱστορία, νὰ τὴν ξεχάσει.

Ἡ μπουρζουαζία ἔχει τὶς δικὲς τῆς χειρονομίες, τὰ δικά τῆς χαμόγελα, τὸ δικὸ τῆς κώδικα: Μπορεῖ νὰ μιλάει γιὰ τὰ ἀνύπαρκτα «σουρσί».

Ἐξεῖ φίλοι, μιὰ παρέα ποῦ ζεῖ πλοῦσια ἀπ' τὸ λαθρεμπόριο ναρκωτικῶν: ὁ κύριος καὶ ἡ κυρία Σενεσάλ, ὁ κύριος καὶ ἡ κυρία Τεβενά, ἡ ἀδελφὴ τῆς, καὶ ὁ πρεσβευτὴς τῆς νοτιοαμερικανικῆς δημοκρατίας—δικτατορίας Μιραντά, ποῦ φέρνει τὴν ἡρωίνη με τὸ διπλωματικὸ σάκο. Στὴ συντροφιά θὰ προστεθεῖ (ἔβδομος) ὁ ἐπίσκοπος—κηπουρὸς, ἄλλοτε ὑπηρετὴς κι ἄλλοτε ἐπίσημος καλεσμένος.

Τρεῖς φορὲς βλέπουμε τοὺς ἔξι νὰ περπατοῦν μαζὶ σ' ἕνα ἔρημο ἐξοχικὸ δρόμο, ποῦ θυμίζει τὸ «Γαλαξία»: εἶναι τὸ σκηνικὸ ὅλων τῶν Ἰσπανικῶν ἀφηγημάτων τῆς ἱπποσύνης καὶ τῆς περιδιάβασης (μιὰ φορὰ κι ἕνα καιρὸ...). Καὶ δὲν ἔξερει ἂν οἱ ἔξι περπατοῦν ἀμέριμοι ἢ σκοτισμένοι, δίνουν ὅμως τὴν ἐντύπωση πὼς κάπου

θέλουν να φτάσουν. Ίσως να θυμούνται, ίσως να όνειρεύονται, ίσως διηγούνται τις άναμνήσεις τους, τὰ όνειρά τους ή και τήν ίδια τήν ταινία—βουβά όμως.

Τέσσερα γεύματα, πού όλα άποτυχαίνουν. Τό πρώτο, γιατί ό Σενεσάλ δέν περιμεναν τούς φίλους τους και γιατί στο έξοχικό έστιατόριο, όπου καταλήγουν, έχει μόλις πεθάνει τό άφεντικό. Τό δεύτερο, γιατί τό ζευγος Σενεσάλ πήδηξε άπ' τό παράθυρο και κάνει έρωτα στον κήπο· κι όι άλλοι φοβούνται μήπως ή φυγή τους σημαίνει πώς καταφθάνει ή άστυνομία. Στο τρίτο (μαζί τους κι ό επίσκοπος) καταφθάνει άπρόσκλητο ένα σύνταγμα τεθωρακισμένων πού κάνει άσκήσεις στην περιοχή. Στο τέταρτο ό επίσκοπος φεύγει να συμπαρασταθεί σ' έναν έτοιμοθάνατο—τόν ξομολογεί, τού δίνει άφηση, άν και άναγκάζει πώς είναι ό φονιάς τών γονιών του, αλλά πριν φύγει τόν σκοτώνει μ' ένα δίκανο (ή τελευταίο του πράξη έξεφαιρίζεται άπ' τις έλληνικές όθόνες)—και ή άστυνομία έρχεται και μαζεύει όλη τή συντροφιά.

Ένα τσάι, με τις τρεις κυρίες, άρκετά όνειρικό, σ' ένα κέντρο όπου δέν υπάρχει ούτε τσάι, ούτε καφές, ούτε ποτό—τελειώσαν όλα.

Δύο όνειρα, δεμένα σ' ένα. Ένα γεύμα στού συναγματάρχη πού μετατρέπεται σ' έφιαλτική παράσταση μπροστά σέ κοινό, και μια δεξίωση πού αρχίζει με τό άπαραίτητο κοσμικό τυπικό και καταλήγει σέ διπλωματικό έπεισόδιο: προσβολή, χαστούκι, φόνο. Όνειρο τού Τεβενώ πού είδε όμως στο ίδιο όνειρο τόν Σενεσάλ να όνειρεύεται τό γεύμα! («Τι κουταμάρες» σχολιάζει ή άτυπη κυρία Τεβενώ).

Ένα όνειρο τού πρεσβευτή: μια συμμορία με πολυβόλα άναστατώνει ένα άλλο γεύμα και γαζώνει όλη τή συντροφιά.

Ένα όνειρο τού άστυνομικού διευθυντή, σάν προμήνυμα, πριν λάβει τηλεφωνική έντολή τού κυρίου ύπουργού ν' αφήσει λεύτερους τούς έξι. Μιά αφήγηση (ίσως άνάμνηση;) τού άστυνόμου για τό σκληρό ένωμοτάρχη: πώς βασάνισε έναν βομβιστή.

Δύο αφήγησεις: τού ύπολογαγού πού διηγείται στις κυρίες τά παιδικά του χρόνια (πώς δηλητηρίασε τόν σκληρόκαρδο πατέρα του)· τού στρατιώτη πού διηγείται με τήν άδεια τού συναγματάρχη, ένα του όνειρο—έπίσκεψη στη «χώρα τών νεκρών» (δέν θά προλάβει όμως να διηγηθεί και τό όνειρο «του τραίνου»· όι άσκήσεις δέν μπορούν να περιμενούν).

Τελικά: γεύματα και συγκεντρώσεις, όνειρα και αφήγήσεις μπορούν να τοποθετηθούν σέ ζεύγη, αλλά με πολλούς και διαφορετικούς τρόπους, άνάλογα με τά πρόσωπα ή τά θέματα, τό σκηνογραφικό πλαίσιο ή τά δευτερεύοντα στοιχεία. Τά ζεύγη αυτά μπορούν να συμπληρωθούν με άλλες σκηνές πού δέν περιλαμβάνονται στην άπαρίθμηση μας: άποτυχημένη έρωτική συνάντηση τού πρεσβευτή και τής κυρίας Τεβενώ, ρόλος τού σωφέρ και τής καμαριέρας, σκηνή τής φοιτήτριας κ.λ.π.

Τό μόνο θέμα, ή μόνη εικόνα πού παραμένει άνοιχτή, άναπάντητη, είναι τού περιπάτου στην έξοχή. Μ' αυτή τελειώνει ή ταινία. Ό περίπατος συνεχίζεται.

Ό επίσκοπος, μιλώντας με τόν πρεσβευτή, μπερδεύει τή Μιραντά μ' όλες τις άλλες νοτιοαμερικάνικες χώρες.

Κάθε φορά πού σχολιάζεται τό καθέστώσ τής Μιραντά ό πρεσβευτής έξηγεί (χωρίς λεπτομέρειες, φυσικά) πώς λαμβάνονται μέτρα για να επιβληθεί ή σωστή, ή άληθινή δημοκρατία, για να επιτευχθεί ή οικονομική εύημερία, για να εξαφανιστεί ή πείνα και τό έγλημα, ή άναρχία κι ό κομμουνισμός. Όλα χαμογελούν στη Μιραντά. Μόνο ή φοιτήτρια με τά παιδικά παιχνίδια στο πεζοδρόμιο και τις βόμβες ή τό ψωμί στο ταγάρι σφίγγει τά δόντια.

Ό συναγματάρχης είρωνεύεται τόν άμερικανικό στρατό στο Βιετνάμ και τις λιποταξίες. Βρίσκει φυσικό—στο Βιετνάμ ή στη Γαλλία—να καπνίζουν όλοι οι στρατιώτες «χόρτο». Δέν δέχεται όμως να θίγουν τήν ιστορία τής Γαλλίας: λιποταξίες κι έκτελέσεις στο ήρωικό Βερντέν; ποτέ! Ό επίσκοπος δέν έπιμένει...

Όταν διηγείται τ' όνειρο τού ό στρατιώτη, τά παιδικά του χρόνια ό ύπολοχαγός (πόσο μακριά είναι κι όι δυό άπ' τό στρατό, πόσο άσχετοι με τή στολή τους), είναι άραγε δικές τους όι εικόνες πού βλέπουμε, τά λόγια πού άκούμε; Τά κομμάτια αυτά (διαφέρουν ποιοτικά από τήν ύπόλοιπη ταινία) προβάλλονται, για να τά δει ή μπουρζουαζία, κι έμεις όι θεατές· μήπως όμως πρόκειται για προβολές τής ίδιας τής μπουρζουαζίας—μήπως για δικές μας; Είναι σάν παραστάσεις πού τις παρακολουθεί ή μπουρζουαζία, ή μπουρζουαζία πού δέν μπορεί ούτε καν να «παίξει» τό γεύμα με τό ψεύτικο κοτόπουλο και τόν υποβόλεα, αλλά πού «παίζει» μόνο τή δική της καθιερωμένη παράσταση στην κάθε δεξίωση (εύγένεια, χαμόγελα, ύποκλίσεις, συζητήσεις, προκλήσεις, μελόδραμα) και στο κάθε γεύμα (άναγγελία τού μενού, δυό καμαριέρες, τελετουργία τής κουζίνας, τού σερβιρίσματος, τής γεύσης, τών καλών τρόπων, όλ' αυτά πολύ φυσικά, με τή διακριτική γοητεία...)

Νομίζω πώς είδα τήν ταινία προχτές και πώς μόλις χτές βρεθήκαμε έφτά όι καλεσμένοι—ό Στέφανος έλειπε—στο τραπέζι τής τόσο απλά διακριτικής και γοητευτικής φίλης. Άπ' τό 1952. πέρασαν τόσα χρόνια. Μιά καμαριέρα σερβίριζε, μια άλλη βοηθούσε στην κουζίνα. Όλα τέλεια οργανωμένα, μια καλή παράσταση. Ένα κομμάτι τής ταινίας.

Τίποτα δέν μās έπισημαίνει πότε αρχίζει ένα όνειρο. Τό ανακαλύπτουμε μόνο όταν τελειώσει και τότε έχουμε τήν έντύπωση πώς καταλάβαμε και πότε άρχισε. Είναι άραγε σωστή αυτή ή έντύπωση; Στο βάθος μπορούμε να βεβαιώσουμε πούδς μιλάει; ποίος θυμάται; ποίος όνειρεύεται;

Έχουμε τήν έντύπωση πώς ή ταινία είναι φτιαγμένη με τά όσα είδαν. άκουσαν ή έπραξαν, με τά όσα θυμήθηκαν ή όνειρεύτηκαν όι εκπρόσωποι τής μπουρζουαζίας και όι άλλοι (οι στρατιώτες, ό έτοιμοθάνατος, ή χωριάτισσα κ.τ.λ.). Ίσως να 'ναι έτσι. Λέω ίσως, γιατί μπορεί να μιλάει, να θυμάται, να όνειρεύεται ό κα-

θένας τους χωριστά ή όλοι μαζί ή και κανένας.

Γιατί βέβαια μιλάει, θυμάται, όνειρεύεται κι ό Λουίς Μπουνιουέλ: μιλάει για όσα βλέπει γύρω του στη Γαλλία, στον κόσμο· θυμάται τις παλιές του ταινίες, τις μνημονεύει· κι όνειρεύεται. Και μās, μās προσκαλεί να ζήσουμε τά όνειρά μας σάν πραγματικότητα, για να μπορέσουμε—ίσως—να τήν έρμηνεύσουμε και να τήν αλλάξουμε.

Ό Μπουνιουέλ δέν έγκατέλειψε ποτέ τά διδάγματα (τά πιδ ούσιαστικά, όχι τά πρόσκαιρα), τού ύπερρεαλισμού. Έπιαναλαμβάνει συχνά τή φράση τού André Breton: «Τό πιδ θαυμάσιο πράγμα στο φανταστικό είναι πώς δέν υπάρχει φανταστικό, όλα είναι πραγματικά». Όλα είναι πραγματικά: τό όνειρο, όι άναμνήσεις, ή ζωή. Και δέν είναι άσυμβίβαστο τό όνειρο και ή πράξη.

Τό δέσιμο τού όνειρου και τής πραγματικότητας πασχίζει ν' άπεικονίσει άπ' τό 1928 ως σήμερα ό μεγάλος Ισπανός. Και τό κατορθώνει με άφοπλιστική νεανική τόλμη, με τήν ενάργεια και τήν άπλότητα τού σοφού γέροντα. Με τή διακριτική γοητεία τού επαναστάτη.

Τό 1962, στις γαλλικές κόπιες τής ταινίας του ό Έξολοθρευτής Άγγελης ό Μπουνιουέλ είχε προτάξει τό παρακάτω κείμενο όταν τόν παρακάλεσαν να βοηθήσει τήν προβολή τής με κάποια «ερμηνεία»:

ΑΝ Η ΤΑΙΝΙΑ ΠΟΥ ΠΡΟΚΕΙΤΑΙ ΝΑ ΔΕΙΤΕ ΣΑΣ ΦΑΙΝΕΤΑΙ ΑΙΝΙΓΜΑΤΙΚΗ Ή ΑΣΥΝΑΡΤΗΤΗ, Η ΖΩΗ ΕΙΝΑΙ ΤΟ ΙΔΙΟ. ΕΠΑΝΑΛΑΜΒΑΝΕΤΑΙ ΟΠΩΣ Η ΖΩΗ ΚΑΙ, ΟΠΩΣ Η ΖΩΗ, ΕΠΙΔΕΧΕΤΑΙ ΠΟΛΛΕΣ ΕΡΜΗΝΕΙΕΣ. Ο ΔΗΜΟΥΡΓΟΣ ΤΗΣ ΤΑΙΝΙΑΣ ΔΗΛΩΝΕΙ ΠΩΣ ΔΕ ΘΕΛΗΣΕ ΝΑ ΠΑΙΞΕΙ ΜΕ ΣΥΜΒΟΛΙΣΜΟΥΣ, ΤΟΥΛΑΧΙΣΤΟΝ ΟΤΙ ΣΥΝΕΙΔΗΤΑ. ΙΣΩΣ Η ΚΑΛΥΤΕΡΗ ΕΞΗΓΗΣΗ ΤΟΥ ΕΞΟΛΟΘΡΕΥΤΗ ΑΓΓΕΛΟΥ ΕΙΝΑΙ ΠΩΣ, «ΛΟΓΙΚΑ», ΔΕΝ ΥΠΑΡΧΕΙ ΚΑΜΙΑ.

Αυτή ή «εξήγηση» είναι άρκετη και για τή Διακριτική Γοητεία. Θα προσθέσω και τούτες τις παρατηρήσεις τού Giller Deleuze για τό έργο τέχνης. Μās οδηγούν πολύ μακριά αλλά και μās ξαναπροσγειώνουν στο έδω και στο τώρα—με τις παρουσίες και τις άπουσίες πού μās κυκλώνουν, με τούς εκπροσώπους τής διακριτικής γοητείας και τής διακριτικής έξουσίας.

Τό μοντέρνο έργο τέχνης είναι ό,τι θέλεις; ποιο, κείνο, τ' άλλο, κι είναι μάλιστα ιδιότητά του να είναι ό,τι θέλεις, να έχει τή δυνατότητα τού προσδιορισμού πού θέλεις, έφρόσον δουλεύει: τό μοντέρνο έργο τέχνης είναι μια μηχανή και λειτουργεί σά μηχανή.

Γιατί μηχανή; Γιατί τό έργο τέχνης, όταν τό αντίληφθώμε έτσι, είναι κυρίως παραγωγικό, παράγει όρισμένες άλήθειες.

Τό μοντέρνο έργο τέχνης δέν έχει πρόβλημα έννοιας, έχει μόνο πρόβλημα χέσης.

Καιρός να μάθουμε να χρησιμοποιούμε τις ταινίες τού Λουίς Μπουνιουέλ.

GABRIEL GARCIA MARQUEZ

Έκατό χρόνια μοναξιάς

Είπε κάποτε ένας Αμερικανός κριτικός για το μυθιστόρημα *Έκατό Χρόνια Μοναξιάς*: «Καθόμαστε χρόνια και περιμέναμε να φανεί το Μεγάλο Αμερικάνικο μυθιστόρημα» και νά πού στη θέση του ξεπετάχθηκε ο Μαρκές και μās έδωσε το μεγάλο νότιο-αμερικάνικο μυθιστόρημα».

Το *Έκατό Χρόνια Μοναξιάς* πρωτοδημοσιεύτηκε στη Λίμα το 1967. Η γαλλική και αγγλική μετάφραση βγήκαν το 1969 και το 1970. Ως τότε, ελάχιστοι είχαν άκουσει το όνομα του Μαρκές. Αναπάντεχος, ουρανοκατέβητος; Φυσικά δέν είναι τόσο απλό. Ο Μαρκές είναι οργανικό μέρος της εκπληκτικής άνθησης που σημειώθηκε στη Λατινοαμερικάνικη λογοτεχνία αυτόν τον αιώνα. Νερούντα, Πάζ, Μποργκές, Αστούριας, Καρπαντιέ, Κορτάζαρ, Γκιμαράες Ρόσα, Φουέντες, Βάργκας Γιόσα: αυτά τὰ δνόματα δείχνουν όχι μόνο την ποιότητα, αλλά και την έκταση, την ποιικιλομορφία του φαινομένου. Από αυτή τη δημιουργική ζύμωση, βγήκε και ο Μαρκές. Από βίαιη εποχή, από βίαιη ήπειρο, όπου τὰ βασικά προβλήματα του ανθρώπου ορθώνονται επίμονα, άμεσα, γυμνά.

Η βιογραφία του Μαρκές δίνει επίσης ενδείξεις για το ξεκίνημα του *Έκατό Χρόνια Μοναξιάς*. Είχε μιὰ ζωή ανήσυχη, γεμάτη περιπλάνηση. Γεννήθηκε το 1928, κοντά στις άκτες της Καραϊβικής, σ' ένα χωριό της Κολομβίας, που στάθηκε το πρωτότυπο του Μακόντο στο *Έκατό Χρόνια Μοναξιάς*. Σπούδασε στη Μπογοτά με τους Ίησούιτες, κι' έπειτα στη Νομική Σχολή. Δέν έγινε δικηγόρος, αλλά δημοσιογράφος. Πρωτοδημοσίευσε διηγήματα σε περιοδικά του τόπου του. Στα χρόνια της δικτατορίας του Ρόχας Πινίγια έζησε στην Ίταλία, στο Παρίσι, στην ανατολική Ευρώπη. Πέρασε χρόνια μεγάλης φτώχειας. Γύρισε στον τόπο του το 1958, παντρεύτηκε.

Πήγε στη Βενεζουέλα, συνέχισε τη δημοσιογραφία. Δούλεψε για την Πρένσα Λατίνα, το Πρακτορείο Ειδήσεων της Κούβας. Στο Μεξικό άσχολήθηκε με τον κινηματογράφο. Τώρα ζει στη Βαρκελώνη.

Ο Μαρκές παρουσιάζει μιὰ εξέλιξη περισσότερο κυκλική παρά γραμμική. Στα προηγούμενα έργα του εμφανίζονται ήδη πρόσωπα και γεγονότα που θα άπαρτίσουν τον κόσμο του *Έκατό Χρόνια Μοναξιάς*. Είναι το άργό, άνετο κτίσιμο μιās δλόκληρης μυθολογίας· ο άρχικός πυρήνας διευρύνεται σε όλο και μεγαλύτερους κύκλους, ώσπου ο τελευταίος κύκλος άγκαλιάζει ένα σύμπαν δλόκληρο: ένα είδος Βιβλίο της Γένεσης.

Το ίδιο το μυθιστόρημα έχει κυκλική δομή. Ο χρόνος ακολουθεί δικούς του νόμους, παράξενες τροχιές. Ο Μαρκές είπε: «άφου έκαψα τους χάρτες, έπρεπε να κάψω και το ήμερολόγιο». Τους χάρτες τους έκαψε, για να τοποθετήσει το χωριό Μακόντο στο κέντρο του σύμπαντος. Ομφαλός κοσμολογικός. Σ' αυτό συγκεντρώνονται χίλιοι αντίλαλοι από τον γύρω κόσμο: οι έσσηκωμοί της ήπειρου, οι θρυλικές μάχες του επαναστάτη συνταγματάρχη Άουρελιάνο Μπουεντία, οι διηγήσεις των γύφτων, οι άφιξεις μακρινών ξένων, ή εισβολή των Γιάνκηδων επιχειρηματιών, ή σκοτεινή φωνή της ζούγκλας, όπου είναι θαμμένο το καρβί του Ούάλτερ Ράλεϋ.

Η γέννηση, ή άνοδος και ή παρακμή του Μακόντο παρουσιάζονται μέσα από τόν οικογένεια των Μπουεντία—μιὰ οικογένεια-δυναστεία τόσο πολυάριθμη, με τὰ νόμιμα και νόθα παιδιά της, ώστε ή άγγλική μετάφραση πρόσθεσε γενεαλογικό δέντρο στην άρχή. Η πλοκή: έρωτες, αίμομιξίες,

φόνου, πόλεμοι, καταστροφές· χίλια νήματα που μπλέκονται, χωρίζουν, ύφαινονται ξανά, ύποταγμένα στην άκατάπαυστη ροή του βιβλίου, που είναι πάνω από κάθε πλοκή. Τὰ πρόσωπα: άπίθανα όντα, που έχουν τὰ πόδια γερά φυτεμένα στη γη, αλλά ξεφεύγουν συνέχεια από τὰ ύλικά τους όρια. Ο ρεαλισμός γίνεται ύπερ-ρεαλισμός, το χρονικό μύθος. Οι αντίθεσεις είναι άπειρες. Το ίδιο το βιβλίο είναι αντίθεση: κωμικό έπος με κύριο θέμα το θάνατο.

Το κομμάτι που μεταφράστηκε βρίσκεται προς το τέλος του βιβλίου. Στο Μακόντο οι εργάτες της μπανανοφυτείας των Γιάνκηδων κάνουν άπεργία. Ο Χοσέ Άρκάντιο Σεκούντο ο κύριος μάρτυρας, είναι ο δισέγγονος του ιδρυτού του Μακόντο, Χοσέ Άρκάντιο Μπουεντία. Η Ούρσουλα είναι ή γυναίκα του ιδρυτού, πανάρχαιη μάγισσα, ζωδόςχος πηγή, στύλος, δέντρο που βαστάει όλο το οικοδόμημα του βιβλίου.

Βιβλία του Γκαμπριέλ Γκαρσία Μαρκές: *La Hojarsca* (1955), μυθιστόρημα. *El Coronel no Tiene Quien le Escriba* (1961) μυθιστόρημα. *Los Funerales de Mama Grande* (1962) διηγήματα. *La Mala Hora* (1962) μυθιστόρημα. *Cien Anos de Soledad* (1967) μυθιστόρημα. *La Increíble y Triste Historia de la Candida Eréndita y de su Abuela Desalmada* (1972) διηγήματα. Το μυθιστόρημα *Έκατό Χρόνια Μοναξιάς* πήρε το 1969 το Γαλλικό Βραβείο του καλύτερου ξένου Μυθιστορήματος και το 1972 το Διεθνές Λογοτεχνικό Βραβείο «Books Abroad-Neustadt».

ΚΑΙΗ ΤΣΙΤΣΕΛΗ

Η μεγάλη άπεργία ξέσπασε. Οι δουλειές κόπηκαν στη μέση, τὰ φρούτα σάπισαν πάνω στα δέντρα και τὰ τραίνα των έκατόν είκοσι βαγονιών άπόμειναν στους σταθμούς. Οι ρέμπελοι εργάτες πλημμύρισαν τις πόλεις. Η όδός Τούρκων βούιζε σά Σάββατο που τραβάει για μέρες, και στη σάλα μπυλιάρδου του ξενοδοχείου Χακόμπ οι βάρδιες κράταγαν είκοσι τέσσερις ώρες. Ήταν εκεί ο Χοσέ Άρκάδιο Σεγούντο την ήμέρα που αναγγέλθηκε ότι ο στρατός πήρε διαταγή να άποκαταστήσει την τάξη. Χωρίς να είναι προληπτικός, τὰ νέα ήσαν γι' αυτόν σά μήνυμα θανάτου που το περίμενε από εκείνο το μακρινό πρωινό, όταν ο συνταγματάρχης Χερινέλντο Μάρκες του είχε επιτρέψει να δει μιάν έκτέλεση. Παρ' όλα αυτά ο κακός οίωνός δέν τον έκανε να χάσει την άταραξία του. Χτύπησε τη στεκιά που λογάριάζε και πέτυχε την καραμπόλα. Λίγο μετά οι έκτονώσεις του τύμπανου, τὰ γαυγίσματα της σάλπιγγας, ή βουή και το ποδοβολητό του κόσμου του έδειξαν ότι όχι μονάχα ή παρτίδα του μπυλιάρδου, αλλά και ή σιωπηλή μοναχική παρτίδα που έπαιζε με τον εαυτό του από εκείνη την αυγή της έκτέλεσης, είχε πια τελειώσει. Τότε βγήκε στο δρόμο και τους είδε. Ήσαν τρία συντάγματα και ο βηματισμός τους στο ρυθμό του ταμπούρλου έκανε τη γη να τρέμει. Η άνάσα τους σάν πολυκέφαλου δράκου, γέμιζε τη μεσημεριάντικη λάυρα με μιὰ μολυσμένη άπόπνοια. Οι στρατιώτες ήσαν κοντοί, δεμένοι, άπελέκητοι. Ίδρναν ιδρώτα αλόγου και είχαν τη μυρουδιά τομαριού άργασμένου στον ήλιο και το βλοσυρό άδιαπέραστο πείσμα των όρεσιβίων. Άν κι έκαναν πάνω από ώρα να περάσουν, θα μπορούσε κανένας να ύποθέσει ότι ήσαν μονάχα λίγες διμοιρίες που έφερναν γύρο, γιατί όλοι ήσαν ίδιοι, γιοί της μάνας τους, και όλοι σήκωναν με την ίδια άπάθεια το βάρος του γυλιού και το παγούρι και τη ντροπή του τουφεκιού με την ξιφολόγη και το χτικιό της τυφλής ύπακοής και την άίσθηση της τιμής. Η Ούρσουλα από το κρεβάτι της σκο-

τεινιάς της, τούς άκουσε νά περνοῦν καί σηκώνοντας τὸ χέρι σταύρωσε τὰ δάχτυλα. Ἡ Σάντα Σοφία Δὲ Λά Πιεδάτ, σκυμμένη πάνω στὸ κεντημένο τραπεζομάντιλο πού μόλις εἶχε σιδερώσει, ζωντάνεψε μιὰ στιγμή καί σκέφτηκε τὸ γιό της, τὸν Χοσέ Ἀρκάδιο Σεγοῦντο, πού ἀνέκφραστος κοίταζε τούς τελευταίους στρατιῶτες νά περνᾶν ἀπὸ τὴν πόρτα τοῦ ξενοδοχείου Χακόμπ.

Ὁ στρατιωτικὸς νόμος ἔδινε τὴ δυνατότητα στὰ ὄπλα νά κρατᾶν τὸ ρόλο τοῦ διαιτητῆ στὶς διενέξεις, ἀλλὰ καμιὰ προσπάθεια συμβιβασμοῦ δὲν εἶχε γίνει. Ὅταν πρωτοφάνηκαν στὸ Μαχόντο, οἱ στρατιῶτες παράτησαν τὰ ντουφέκια στὴν ἄκρη καί βάλθηκαν νά κόβουν καί νά φορτώνουν τίς μπανάνες καί νά βάζουν τὰ τραῖνα μπροστά. Οἱ ἐργάτες, ἀφημένοι ὡς τότε νά περιμένουν, χῶθησαν στὰ ρουμάνια χωρὶς ἄλλα ὄπλα πέρα ἀπὸ τίς ματσέτες τους κι ἄρχισαν νά σαμποτάρουν τὸ σαμποτάζ. Ἐκαψαν φυτεῖες καί ἀποθήκες, ξήλωσαν γραμμὲς γιὰ νά ἐμποδίσουν τὸ πέρασμα τῶν τραίνων, πού ἀνοίγαν κιόλας τὸ δρόμο τους μετὰ τὰ πολυβόλα, κι ἔκοψαν τὰ σύρματα τοῦ τηλεγράφου καί τοῦ τηλεφώνου. Τὰ ἀρδευτικά αὐλάκια βάφτηκαν μετὰ αἷμα. Τὸν κ. Μπράουν πού εἶχε γλιτώσει μέσα στὸ φραγμένο μετὰ ἤλεκτροφόρα καλώδια ὀρθοτροφεῖο, τὸν πῆραν μετὰ τὴν οικογένειά του καί κάμποσους συμπατριῶτες του καί τούς κουβάλησαν σὲ σίγουρο μέρος, κάτω ἀπὸ τὴν προστασία τοῦ στρατοῦ. Ἰπῆρχε κίνδυνος ἢ κατάσταση νά ἐξελιχτεῖ σ' ἕναν αἱματηρὸ καί ἄνισο ἐμφύλιο, ὅταν οἱ ἄρχες κάλεσαν τούς ἐργάτες νά συγκεντρωθοῦν στὸ Μαχόντο. Οἱ ποικηρῆξεις ἔλεγαν ὅτι οἱ πολιτικοὶ καί στρατιωτικοὶ ἄρχηγοὶ τῆς περιφέρειας θὰ ἔφταναν τὴν ἄλλη Παρασκευή, ἔτοιμοι νά μεσολαβήσουν στὴ σύγκρουση.

Ὁ Χοσέ Ἀρκάδιο Σεγοῦντο ἦταν μέσα στὸ πλῆθος πού εἶχε μαζευτεῖ στὸ σταθμὸ ἀπὸ τὸ πρωὶ τῆς Παρασκευῆς. Εἶχε λάβει μέρος σὲ μιὰ συνάντηση συνδικαλιστῶν καί εἶχε πάρει ἐντολή, μαζί μετὰ τὸν συνταγματάρχη Γκαβιλάν, νά ἀνακατευτεῖ μετὰ τὸν κόσμον καί νά τὸν κατευθύνει ἀνάλογα μετὰ τίς περιστάσεις. Δὲν ἔνιωθε καλὰ καί μόλις εἶδε τὰ πολυβόλα πού ὁ στρατὸς εἶχε στήσει γύρω στὴ μικρὴ πλατεία καί τὰ πυροβόλα πού προστάτευαν τίς συρματοπλεγμένες ἐγκαταστάσεις τῆς Ἐταιρείας Μπανανῶν, ἕνα ἄρμυρὸ κομμάτι ζυμάρη ἄρχισε νά κολλάει στὸ στόμα του. Κατὰ τίς δώδεκα, περιμένοντας ἕνα τραῖνο πού δὲν ἐρχόταν, τρεῖς χιλιάδες κόσμος καί βάλε, ἐργάτες γυναῖκες παιδιά, εἶχαν ξεχειλίσει τὸν ἀνοιχτὸ χῶρον μπροστὰ στὸ σταθμὸ καί στριμώγονταν στοὺς πλαϊνοὺς δρόμους πού ὁ στρατὸς εἶχε ἐπίσης μπλοκάρει μετὰ σειρὲς πολυβόλα.

Ὅλο αὐτὸ φαινόνταν ἐκείνη τὴν ὥρα περσότερο σὰν ἕνα θριαμβευτικὸ πανηγύρι, παρὰ πλῆθος σὲ ἀναμονή. Ἀπὸ τὴν ὁδὸ Τούρκων εἶχαν κουβαλήσει φουφοῦδες γιὰ τηγανίτες καί καροτσάκια μετὰ γκαζόζες, καί ὁ κόσμος γλάνταγε καλόκεφα τὴ βαρεμάρα του περιμένοντας μέσα στὴν κάψα τοῦ ἡλιου. Λίγο πρὶν ἀπ' τίς τρεῖς διαδόθηκε ὅτι τὸ τραῖνο μετὰ τούς ἐπίσημους δὲ θὰ ἔφτανε πρὶν ἀπὸ τὴν ἐπόμενη μέρα. Οἱ ἄνθρωποι ἀπαυδημένοι ἀναστέναξαν μετὰ ἀπογοήτευση. Ἐνας ὑπολοχαγὸς τότε σκαρφάλωσε στὴ στέγη τοῦ σταθμοῦ ὅπου ἦταν τέσσερα πολυβόλα γυρισμένα

καταπάνω τους καί τούς γύρεψε νά κάνουν ἡσυχία. Δίπλα στὸ Χοσέ Ἀρκάδιο Σεγοῦντο, ἦταν μιὰ γυναίκα ξιπόλητη, παχιά πολὺ, μετὰ δυὸ παιδιά κοντὰ τεσσάρων κι ἑπτὰ χρόνων. Κουβάλαγε τὸ μικρότερο καί, χωρὶς νά τὸν ξέρει, γύρεψε ἀπὸ τὸν Χοσέ Ἀρκάδιο Σεγοῦντο νά σηκώσει τὸ ἄλλο γιὰ ν' ἀκούσει καλύτερα τί θὰ ἔλεγαν. Ὁ Χοσέ Ἀρκάδιο Σεγοῦντο ἔβαλε τὸ παιδί καβάλα στὸ σβέρκο του. Χρόνια μετὰ, τὸ παιδί ἐκείνο θὰ συνέχιζε νά διηγίεται, χωρὶς κανένας νά τὸ πιστεύει, ὅτι εἶχε δεῖ τὸν ὑπολοχαγὸ νά διαβάζει μέσα ἀπὸ ἕνα χωνὶ γραμμοφῶνον τὸ διάταγμα νούμερο 4 τοῦ γενικοῦ διοικητῆ τῆς περιφέρειας. Τὸ ὑπέγραφαν ὁ στρατηγὸς Κάρλος Κορτές Βάργας καί ὁ ὑπασπιστὴς του ταγματάρχης Ἐνρίκε Γκαρθία Ἰσάθα, καί μετὰ τρεῖς παραγράφους τῶν ὀγδόντα λέξεων, χαρακτήριζε τούς ἀπεργοὺς «συμμορία ταραξιῶν» καί ἐξουσιοδοτοῦσε τὸ στρατὸ νά βαρέσει στὸ ψαχνό. Μετὰ τὴν ἀνάγνωση τοῦ διατάγματος, μέσα σ' ἕνα ἐκωφαντικὸ γιουχάρισμα διαμαρτυρίας, κάποιος λοχαγὸς ἀντικατέστησε τὸν ὑπολοχαγὸ στὴ στέγη τοῦ σταθμοῦ καί μετὰ τὸ χωνὶ τοῦ γραμμοφῶνον ἔκανε σινιάλο ὅτι ἤθελε νά μιλήσει. Ὁ κόσμος ἡσύχασε πάλι. «Κυρίες καί κύριοι» εἶπε ὁ λοχαγὸς, μετὰ μιὰ χαμηλὴ, ἀργή, λίγο κουρασμένη φωνή, «ἔχετε πέντε λεπτὰ καιρὸ νά διαλυθεῖτε». Τὸ γιουχάρισμα καί τὰ διπλασιασμένα ξεφωνητὰ ἔπνιξαν τὸ χτύπημα τῆς σάλπιγγας πού σήμανε τὸ ἀρχίνισμα τῆς προθεσμίας. Δὲν κούνηθηκε κανένας. «Πέρασαν πέντε λεπτὰ» εἶπε ὁ λοχαγὸς στὸν ἴδιο τόνο. «Ἐνα λεπτὸ ἀκόμα καί θὰ ἀνοίξουμε πῦρ». Ὁ Χοσέ Ἀρκάδιο Σεγοῦντο, ἰδρώνοντας πάγο κατέβασε τὸ παιδί ἀπὸ τούς ὤμους του καί τὸδωσε στὴ γυναίκα. «Οἱ κερατάδες μπορεῖ νά ρίξουν» μουρμούρισε αὐτή. Ὁ Χοσέ Ἀρκάδιο Σεγοῦντο δὲν πρόλαβε νά μιλήσει, γιατί τὴν ἴδια στιγμή ἀναγνώρισε τὴ βραχνιασμένη φωνὴ τοῦ συνταγματάρχη Γκαβιλάν νά ξαναλέει κραυγάζοντας τίς λέξεις τῆς γυναίκας. Μεθυσμένος ἀπὸ τὴν ἔνταση, ἀπὸ τὸ θαυμαστὸ βάθος τῆς σιωπῆς καί ἀκόμα σίγουρος ὅτι τίποτα δὲ θὰ ἔκανε αὐτὸ τὸ πλῆθος, κατάπληχτο ἀπὸ τὴ γοητεία τοῦ θανάτου, νά κουνηθεῖ, ὁ Χοσέ Ἀρκάδιο Σεγοῦντο τεντώθηκε πάνω ἀπὸ τὰ κεφάλια πού ἦταν μπροστὰ καί γιὰ πρώτη φορὰ στὴ ζωὴ του ὕψωσε τὴ φωνή. «Κερατάδες» οὐρλιαξε. «Σᾶς τὸ χαρίζουμε τὸ λεπτό». Μετὰ τὸ τέλος τῆς κραυγῆς του ἔγινε κάτι πού δὲν τοῦ ἔφερε τρόμο ἀλλὰ ἕνα εἶδος παραίσθησης. Ὁ λοχαγὸς διέταξε πῦρ καί δεκατέσσερα πολυβόλα ἀπάντησαν ἀμέσως. Ἀλλὰ ὅλα αὐτὰ ἔμοιαζαν μετὰ φάρσα. Ὅσάν τὰ πολυβόλα νά ἦταν γεμισμένα μετὰ πυροτεχνήματα, γιατί ἀκούγονταν τὰ λαχανιασμένα κροταλίσματά τους, καί ἡ φωτιά πού ξέριναγαν φαινόνταν, ὅμως ἡ παραμικρὴ ἀντίδραση δὲ γινόταν ἀντιληπτή, οὔτε μιὰ σκληριά, οὔτε ἕνας στεναγμὸς ἀκόμα ἀπὸ τὸ συμπάγος πλῆθος πού, σὰ νά ἦταν ἀπὸ πέτρα, ἔδειχνε ἄτρωτο γιὰ μιὰ στιγμή. Ξαφνικά, ἀπὸ τὴν ἄλλη ἄκρη τοῦ σταθμοῦ ἕνα κρούξιμο θανάτου ἔσπασε τὴ γοητεία. «Ὁχ μάνα». Μιὰ σεισμικὴ βουή, μιὰ ἀνάσα ἡφαιστείου, ἕνα μουγκρητὸ κατακλυσμοῦ ξέσπασε στὸ κέντρο τοῦ κόσμου καί ἀπλώθηκε μετὰ τεράστια δύναμη. Ὁ Χοσέ Ἀρκάδιο Σεγοῦντο μόλις πού πρόφτασε ν' ἀρπάξει τὸ παιδί, ἐνῶ τὴ μάνα μετὰ τὸ ἄλλο τὴν κατάπιε τὸ πλῆθος πού στριφογύριζε πανικόβλητο. Χρόνια μετὰ, τὸ παιδί ἐκείνο θὰ ἐπέμενε νά διηγίεται, σὲ πείσμα τῶν γει-

τόνων πού τόν ἐπαιρναν γιά ἕναν ξεμωραμένο γέρο, πῶς ὁ Χοσέ Ἀρκάδιο Σεγοῦντο, τὸ σήκωσε πάνω ἀπ' τὸ κεφάλι του καὶ ἀφέθηκε νὰ τὸν σπρώχνουν σηκωτὸ κατὰ τὸν πλαϊνὸ δρόμο, σὰ νὰ ἐπέπλεε στὴ φρίκη τῶν ἀνθρώπων. Ἀπὸ τὴν προνομιακὴ του θέση τὸ παιδί, μπόρεσε νὰ δεῖ ἐκείνη τὴν ὥρα τὴν ἀφηνιασμένη μάζα νὰ φτάνει στὴ γωνιά καὶ τὴ σειρά τῶν πολυβόλων πού ἀμέσως ἄρχισαν νὰ ρίχνουν. Τὴν ἴδια στιγμή πολλές φωνές οὐρλιαζαν μαζί: «πέστε χάμω, πέστε χάμω». Οἱ μπροστινοὶ τὸ εἶχαν κιόλας κάνει, θερισμένοι ἀπὸ τὶς ριπές. Ὅσοι γλιτώσαν, ἀντὶ νὰ πέσουν κάτω, προσπάθησαν νὰ γυρίσουν πίσω στὴ μικρὴ πλατεία καὶ τότε ὁ πανικός, ἴδια οὐρὰ δράκου, τοὺς τίναξε σὰ μονοκόματο κύμα καταπάνω σ' ἕνα ἄλλο πού ὄρμοῦσε ἀπὸ τὸν ἀπέναντι δρόμο, σταλμένο ἀπὸ τὴν οὐρὰ ἐνὸς δευτέρου δράκου, ὅπου τὰ πολυβόλα βάραιναν ἐπίσης ἀσταμάτητα. Ἦταν μαντρωμένοι καὶ στροβιλιζόνταν σ' ἕναν γιγάντιο σίφουνα πού ὅλο λιγότερε κατὰ τὸ κέντρο του, γιὰτὶ στίς ἄκρες του τὸν κλάδερε συστηματικὰ γύρω γύρω, σὰ νὰ ξεφλούδιζε κρεμμύδι, ἢ μεθοδικὴ καὶ ἀκόρεστη ψαλίδα τῶν πολυβόλων.

Τὸ παιδί εἶδε μιὰ γυναίκα γονατισμένη μὲ τὰ χέρια σταυρωτά, σὲ μιὰν ἐλεύθερη ἄκρη, ἀνεξήγητα ἀπαγορευμένη στὴν ἀχαλίνωτη φευγάλα. Ὁ Χοσέ Ἀρκάδιο Σεγοῦντο τὸ ἀκούμπησε ἐκεῖ τὴν ὥρα πού σωριαζόταν μὲ τὸ πρόσωπο πνιγμένο στὸ αἷμα, πρὶν ἢ κολοσσιαία ἐπέλαση ἀφανίσει τὴν ἐλεύθερη ἄκρη, τὴ γονατιστὴ γυναίκα, τὸ φῶς τοῦ ψηλωμένου ἀπὸ τὴν ξηρασία οὐρανοῦ καὶ τὸν ποτανόκοσμο ὅπου ἡ Οὐρσουλα Ἰγουαρὰν εἶχε πούλησει τόσα καὶ τόσα ζωάκια ἀπὸ κάντιο.

Ὅταν ὁ Χοσέ Ἀρκάδιο Σεγοῦντο συνῆλθε, ἦταν πεσμένοι ἀνάσκελα στὸ σκοτάδι. Κατάλαβε ὅτι πήγαινε μὲ ἕνα ἀτέλειωτο σιωπηλὸ τραῖνο καὶ τὰ μαλλιά του ἦταν κοριασμένα ἀπὸ τὸ ξερὸ αἷμα καὶ ὅλα του τὰ κόκκαλα πόναιαν. Ἐνιωθε μιὰν ἀβάσταχτη νύστα. Ὑόφιος γιὰ ὕπνο, ἀσφαλισμένος ἀπὸ τὴ φρίκη καὶ τὸν τρόμο, βολέυτηκε στὸ πλευρὸ πού πόναιε λιγότερο καὶ τότε μόνο ἀνακάλυψε ὅτι ἦταν ξαπλωμένος πάνω σὲ νεκρούς. Δὲν ὑπῆρχε χῶρος ἐλεύθερος στὸ βαγόνι ἐκτὸς ἀπὸ τὸ διάδρομο στὴ μέση. Ἐπρεπε νὰ ἔχουν περάσει κάμποσες ὥρες μετὰ τὸ μακελειό, γιὰτὶ τὰ κουφάρια εἶχαν τὴν ἴδια θερμοκρασία πού ἔχει ὁ σοβάς τὸ φθινόπωρο, καὶ τὴν ἴδια συνοχὴ ὅπως τοῦ πετρωμένου ἀφροῦ, καὶ κείνοι πού τοὺς εἶχαν βάλει στὸ βαγόνι, εἶχαν καιρὸ νὰ τοὺς στοιβάξουν μὲ τὴν ἴδια τάξη καὶ σειρά πού φόρτωναν τὰ τσαμπιά μὲ τὶς μπανάνες. Προσπαθώντας νὰ γλιτώσει ἀπὸ τὸ βραχνά, ὁ Χοσέ Ἀρκάδιο Σεγοῦντο σούρθηκε ἀπὸ τὸ ἕνα βαγόνι στὸ ἄλλο, πρὸς τὴν κατεύθυνση πού πήγαινε τὸ τραῖνο, καὶ στίς ἀναλαμπές πού γλίστρασαν ἀπὸ τὶς χαραμάδες τῶν σανιδιῶν, καθὼς πέροναιαν ἀπὸ τὰ κοιμισμένα χωριά, εἶδε ἄντρες νεκρούς, νεκρὲς γυναῖκες, νεκρὰ παιδιὰ πού ἦταν γιὰ πέταμα στὴ θάλασσα σὰν ἀποδιαλεγμένες μπανάνες. Ἀναγνώρισε μονάχα μιὰ γυναίκα πού πούλαγε γκαζόζες στὸ σταθμό, καὶ τὸν συνταγματάρχη Γκαβιλάν, πού εἶχε ἀκόμα τυλιγμένη στὸ χέρι τὴ λουρίδα μὲ τὴν ἀγκράφα ἀπὸ ἀσήμι τῆς Μορέλια καὶ πού μ' αὐτὴν εἶχε παλαίψει ν' ἀνοίξει δρόμο μέσα στὸν πανικό. Φτάνοντας στὸ μπροστινὸ βαγόνι, πήδηξε στὸ σκοτάδι καὶ ἔμεινε πεσμένος στὸ χαντάκι μέχρι νὰ περάσει

τὸ τραῖνο ἐντελῶς. Ἦταν τὸ μακρύτερο πού εἶχε δεῖ ποτέ, μὲ κοντὰ διακόσια φορτηγὰ βαγόνια καὶ μιὰ μηχανὴ σὲ κάθε ἄκρη καὶ μιὰ τρίτη στὴ μέση. Δὲν εἶχε κανένα φῶς, οὔτε τὰ κόκκινα καὶ πράσινα φανάρια πορείας, καὶ γλίστραγε μὲ μιὰ νυχτιάτικη λαθραία ταχύτητα. Στίς σκεπὲς τῶν βαγονιῶν διακρίνονταν οἱ σκοῦροι ὄγκοι τῶν στρατιωτῶν μὲ τὰ στημένα πολυβόλα. Περρασμένα μεσάνυχτα ξέσπασε μιὰ ραγδαία βροχὴ. Ὁ Χοσέ Ἀρκάδιο Σεγοῦντο δὲν ἤξερε πού εἶχε πηδῆξει, ὅμως καταλάβαινε ὅτι πηγαίνοντας ἀντίθετα μὲ τὴν κατεύθυνση τοῦ τραίνου, θὰ ἔφτανε στὸ Μακόντο. Τελικὰ, περπατώντας περσότερο ἀπὸ τρεῖς ὥρες, μουλιασμένος ὡς τὸ κόκκαλο, μ' ἕνα φριχτὸ πονοκέφαλο, διέκρινε μέσα στὸ χάραμα τὰ πρῶτα σπίτια τοῦ Μακόντο. Τραβηγμένος ἀπὸ τὴ μυρουδιά τοῦ καφέ μπῆκε σὲ μιὰ κουζίνα, ὅπου μιὰ γυναίκα μ' ἕνα παιδί στὴν ἀγκαλιά ἦταν συμμένη στὸ τζάκι. «Καλημέρα» εἶπε ἐξαντλημένος. «Εἶμαι ὁ Χοσέ Ἀρκάδιο Σεγοῦντο Μπουεντία». Πρόφερε δολόκληρο τὸ ὄνομα, συλλαβὴ συλλαβὴ, σὰ νὰ πρεπε νὰ πειστεῖ ὅτι ἦταν ζωντανός. Ἐκανε καλά, γιὰτὶ ἡ γυναίκα βλέποντας στὴν πόρτα τὴν ἄτονη σκιασμένη φιγούρα, μὲ τὸ κεφάλι καὶ τὰ ροῦχα βρωμισμένα στὸ αἷμα καὶ ἀγγιγμένη ἀπὸ τὴν ἱεροπρέπεια τοῦ θανάτου, τὸν πῆρε γιὰ φάντασμα.

Τὸν γνώρισε. Τοῦ ἔφερε μιὰ κουβέρτα γιὰ νὰ διπλωθεῖ, ὅσο θὰ στέγνωσαν τὰ ροῦχα στὴ φωτιά. Ζέστανε νερὸ νὰ πλύνει τὸ τραῦμα πού ἦταν μονάχα ἕνα σκίσιμο στὸ δέρμα, καὶ τοῦ ἔδωρε μιὰ καθαρὴ φασκιά νὰ δέσει τὸ κεφάλι του. Ὑστερα τοῦ ἔδωρε ἕνα κύπελο καφέ χωρὶς ζάχαρη, ὅπως εἶχε ἀκουστά ὅτι τὸν ἔπιναν οἱ Μπουεντίας, καὶ ἄπλωσε τὰ ροῦχα στὴ φωτιά. Μέχρι νὰ τελειώσει τὸν καφέ, ὁ Χοσέ Ἀρκάδιο Σεγοῦντο δὲν εἶπε λέξη. «Πρέπει νὰ ἦταν ὡς τρεῖς χιλιάδες» μουρμούρισε ἔπειτα.

«Τί;»

«Οἱ νεκροὶ» ἐξήγησε. «Πρέπει νὰ ἦταν ὅλοι ὅσοι ἦσαν στὸ σταθμό».

Ἡ γυναίκα τὸν μέτρησε μ' ἕνα βλέμμα συμπόνας. «Κανένας δὲ σκοτώθηκε ἐδῶ» εἶπε αὐτὴ. «Ἀπὸ τὴν ἐποχὴ τοῦ θείου σου τοῦ συνταγματάρχη, τίποτα δὲν ἔγινε στὸ Μακόντο». Σὲ τρία σπίτια πού σταμάτησε ὁ Χοσέ Ἀρκάδιο Σεγοῦντο πρὶν φτάσει στὸ δικό του, τοῦ εἶπαν τὸ ἴδιο: «Κανένας δὲν εἶχε σκοτωθεῖ».

Πέρασε μετὰ ἀπὸ τὴ μικρὴ πλατεία τοῦ σταθμοῦ καὶ εἶδε τὶς φουφούδες σωριασμένες τὴ μιὰ πάνω στὴν ἄλλη, ἀλλὰ οὔτε ἐκεῖ βρῆκε κανένα σημάδι τῆς σφαγῆς. Οἱ δρόμοι ἦταν ἐρημωμένοι κάτω ἀπὸ τὴν ἐπίμονη βροχὴ καὶ τὰ σπίτια κλειδωμένα χωρὶς ἴχνος ζωῆς μέσα. Ἡ μόνη ἀνθρώπινη μαρτυρία ἦταν τὰ πρῶτα χτυπήματα τῆς καμπάνας γιὰ τὴ λειτουργία.

Βρόντηξε στὸ σπίτι τοῦ συνταγματάρχη Γκαβιλάν. Μιὰ γκαστρωμένη γυναίκα πού τὴν εἶχε δεῖ πολλές φορὲς τοῦ ἔκλεισε τὴν πόρτα κατάμουτρα. «Ἐφυγε», εἶπε τρομαγμένη. «Γύρισε στὴν πατρίδα του». Τὴν κεντρικὴ εἴσοδο τοῦ συρμάτινου ὀρνιθοτροφείου φύλαξαν, ὅπως πάντα, δυὸ ντόπιοι ἀστρυφύλακες πού ἔμοιαζαν πέτρινοι μέσα στὴ βροχὴ μὲ τὶς κουκουλές καὶ τὰ λαστιχένια ἀδιάβροχα. Στὸ περιφερειακὸ δρομάκι τους οἱ Ἀντιλιάνοι νέγροι ἔψελναν τοὺς σαββατιάτικους ὕμνους τους. Ὁ Χοσέ Ἀρκάδιο Σεγοῦντο καβάλησε τὴ μάντρα τῆς αὐλῆς καὶ μπῆκε στὸ σπίτι, ἀπὸ τὴν κουζίνα. Ἡ Σάντα Σοφία Δὲ Λά

Πιεδάτ Ίσια πού σήκωσε τή φωνή: «Πρόσεξε μὴ σέ δεῖ ἡ Φερνάντα» εἶπε «μόλις σηκώθηκε». Σὰ νὰ εἶχαν συμφωνήσει μυστικά, πῆρε τὸ γιό της στὸ «δωμάτιο τῶν καθικιών», τοῦ ἔστησε τὸ σαραβαλιασμένο ράντσο τοῦ Μελκιάδες καὶ στὶς δύο τὸ ἀπομνήμερο, ἐνῶ ἡ Φερνάντα ἔκανε τὴ σιέστα της, τοῦ πέρασε ἀπὸ τὸ παράθυρο ἓνα πιάτο φαί. Ὁ Ἀουρελιάνο Σεγοῦντο εἶχε κοιμηθεῖ στὸ σπίτι, ἀποκλεισμένος ἀπὸ τὴ βροχή, καὶ στὶς τρεῖς τὸ ἀπόγευμα περίμενε ἀκόμα νὰ ξαστερώσει. Εἶδοποιημένος κρυφὰ ἀπὸ τὴν Σάντα Σοφία Δὲ Λά Πιεδάτ, πῆγε ἐκεῖνη τὴν ὥρα νὰ δεῖ τὸν ἀδελφὸ του στὸ δωμάτιο τοῦ Μελκιάδες. Οὕτε αὐτὸς πίστεψε τὴν ἐκδοχὴ τῆς σφαγῆς ἢ τὸν ἐφιάλτη τοῦ φορτωμένου μὲ τὰ κουφάρια τραίνου, πού ταξίδευε πρὸς τὴ θάλασσα. Εἶχε διαβάσει τὸ προηγούμενο βράδυ μιὰν ἑκτακτὴ ἀνακοίνωση πρὸς τὸ ἔθνος, πού ἔλεγε ὅτι οἱ ἐργάτες εἶχαν γυρίσει στὰ σπίτια τους σὲ εἰρηνικὲς ομάδες. Ἡ ἀνακοίνωση πληροφοροῦσε ἀκόμα ὅτι οἱ συνδικαλιστές, μὲ ὑψηλὸ πατριωτικὸ φρόνημα εἶχαν περιορίσει τὰ αἰτήματά τους σὲ δύο σημεία: Ἀναδιάρθρωση τῶν Ἰατρικῶν Ὑπηρεσιῶν καὶ χτίσιμο καμπινέδων στὰ σπίτια. Ἀνακοινώθηκε ἀργότερα ὅτι μόλις οἱ στρατιωτικὲς ἀρχὲς πέτυχαν τὴ συμφωνία μὲ τοὺς ἐργάτες, ἔτρεξαν ἀμέσως νὰ ἐνημερώσουν τὸν κ. Μπράουν κι αὐτός, ὄχι μονάχα δέχτηκε τοὺς καινούργιους ὄρους, ἀλλὰ προσφέρθηκε νὰ πληρώσει ἓνα τριήμερο λαϊκὸ γλέντι, γιὰ νὰ γιορταστεῖ τὸ τέλος τῆς σύγκρουσης. Μόνο πού ὅταν οἱ στρατιωτικοὶ τὸν ρώτησαν πότε θὰ μπορούσαν νὰ ἀναγγείλουν τὴν ὑπογραφή τῆς συμφωνίας, αὐτὸς κοίταξε ἀπὸ τὸ παράθυρο τὸν οὐρανὸ πού τὸν χαράκωναν ἀστραπές, κι ἔκανε μιὰ περισπούδαστη χειρονομία ἀβεβαιότητας. «Ὅταν πάψει νὰ ρίχνει» εἶπε «Ὅσο κρατᾶει ἡ βροχὴ θὰ ἀναστείλουμε ὅλες τὶς δραστηριότητες».

Δὲν εἶχε βρέξει ἀπὸ τρεῖς μῆνες καὶ ἦταν ἡ ἐποχὴ τῆς ξηρασίας. Ἀλλὰ ὅταν ὁ κ. Μπράουν ἀνάγγειλε τὴν ἀπόφασή του, ξέσπασε σὲ ὅλη τὴ ζῶνὴ τῶν φυτειῶν ἐκεῖνη ἡ καταρακτώδης βροχὴ πού πέτυχε τὸν Χοσὲ Ἀρκάδιο Σεγοῦντο στὸ δρόμο του γιὰ τὸ Μακόντο. Μιὰ βδομάδα μετὰ ἔβρεχε ἀκόμα. Ἡ ἐπίσημη ἐκδοχὴ, χιλιοειπωμένη καὶ σκορπισμένη μπουχὸς σ' ὅλη τὴ χώρα μὲ κάθε μέσο πού ἡ κυβέρνηση βρῆκε μπροστά της, ἐπιβλήθηκε τελικά: Δὲν ὑπῆρχαν νεκροί, οἱ ἐργάτες ἱκανοποιημένοι εἶχαν γυρίσει στὶς φαμελιές τους καὶ ἡ Ἐταιρεία Μπανανῶν εἶχε ἀναστείλει κάθε δραστηριότητα μέχρι νὰ πάψει ἡ βροχὴ. Ὁ στρατιωτικὸς νόμος συνεχιζόταν βέβαια προβλέποντας τὴν ἀνάγκη ἐπείγοντων μέτρων γιὰ τὴ λαϊκὴ συμφορὰ ἀπὸ τὶς ἀσταμάτητες μπόρες, ὅμως οἱ μονάδες παρέμεναν στοὺς καταυλισμούς. Τὴν ἡμέρα οἱ στρατιῶτες γύριζαν στοὺς χειμάρρους τῶν δρόμων μὲ τὰ πατζάκια διπλωμένα στὶς γάμπες, παίζοντας μὲ τὰ παιδιὰ τὰ «ναυάγια». Τὴ νύχτα, μὲ τὴν ἀπαγόρευση τῆς κυκλοφορίας, ἔσπαγαν τὶς πόρτες μὲ τὰ κοντάκια, τράβαγαν τοὺς ὑποπτους ἀπὸ τὰ κρεβάτια τους καὶ τοὺς ἔπαιρναν γιὰ ἓνα ταξίδι δίχως γυρισμό. Ἡ ἀναζήτηση καὶ ἐξόντωση τῶν ταραξιῶν, τῶν δολοφόνων, τῶν ἐμπρηστῶν καὶ τῶν στασιαστῶν τοῦ διατάγματος νοῦμερο 4 συνεχιζόταν, ἀλλὰ οἱ στρατιωτικοὶ τὸ ἀρνιόντουσαν ἀκόμα καὶ στοὺς συγγενεῖς τῶν θυμάτων, πού κατέκλυζαν τὰ γραφεῖα τοῦ φρουραρχείου γυρεύοντας νέα. «Σίγουρα ὄνειρεύσαστε» ἐπέμεναν οἱ ἀξιωματικοὶ «Τίποτα δὲ συνέβη, οὔτε συμβαίνει, οὔτε θὰ συμβεῖ στὸ Μακόντο. Τὸ Μακόντο εἶναι μιὰ εὐτυχημένη πόλη». Ἔτσι ὁλοκλήρωσαν τὸ ξεπάστρεμα τῶν συνδικαλιστῶν.

Μετάφραση: ΘΑΝΑΣΗΣ ΒΑΛΤΙΝΟΣ—
INES LUISA KARRERA

Βιβλιοκριτικὴ

ΑΝΤΡΕΑΣ ΦΡΑΓΚΙΑΣ

Λοιμός

Ἀθήνα 1972

Ξεκινώντας, πρέπει νὰ ξεκαθαρίσω πὼς τὸ θέμα τοῦ βιβλίου πού καταπιάστηκα βασανίζει καὶ μένα ἐδῶ καὶ πολλὰ χρόνια. Δὲν ἔχω τὴν πρόθεση νὰ δείξω ἀντικειμενικότητα: μετέχω κι ἐγώ, ὅπως μπορῶ, στὸ δράμα τῆς ἐποχῆς μας.

Ἡ σημερινὴ δουλειά μου εἶναι διπλὰ ἐπώδυνη. Ἀγάπησα καὶ δέχτηκα τὸ Λοιμὸ σὰν συγκροτημένο, ἐνιαῖο σύνολο, καὶ εἶναι ἀχάριστο νὰ ἀναλύεις καὶ νὰ πετοκόβεις τὸ βιβλίο πού ἀγάπησες.

Μορφολογικά, πρέπει νὰ ἐντάξουμε τὸ Λοιμὸ στὸ μοντέρνο μυθιστόρημα. Ἡ τεχνικὴ του, τὰ κομματιασμένα ἐπεισόδια μὲ τὸ ἀσάφες περιγράμμα, ὁ μύθος μὲ τὸ χαλαρὸ σκελετό, ἂν ὑπάρχει καθόλου σκελετός, ἡ πληθωρικὴ χρῆση τοῦ παραλόγου, εἶναι χαρακτηριστικά.

Ἀναρωτήθηκα ἂν ἡ μοντέρνα τεχνικὴ τοῦ Λοιμοῦ ταιριάζει καλύτερα στὸ συγ-

γραφέα ἢ τὸ θέμα του. Τὸ μοντέρνο γράψιμο φοιρεῖται πολὺ, ὅπως καὶ σὲ κάθε ἐποχὴ, ὅσο κι ἂν ἀλλάζει ἡ τεχνικὴ του ἀπὸ γενιὰ σὲ γενιὰ. Δὲν εἶναι ἡ περίπτωση. Εὐτυχημένη συγκυρία ἢ ἀποτέλεσμα σωστῆς ἐκτίμησης, ἐδῶ ἡ τεχνικὴ ταίριαξε στὸ θέμα. Τὰ ἐπεισόδια μὲ τὸ ἀσάφες περιγράμμα ζωντανεῖουν τὴν ἀτμόσφαιρα τοῦ στρατόπεδου, κι ὁ χαλαρὸς μύθος ἐπιτρέπει τὴ συσσώρευση τοῦ ὕλικου καὶ τῶν βιωμάτων πού παίδευαν τὸ συγγραφέα.

Τὰ ἐπεισόδια αὐτὰ ὁ Φραγκιάς τὰ δίνει μὲ πληθωρικὲς λεπτομέρειες, φανταστικὲς καὶ πραγματικὲς, μπερδεμένες πού νὰ μὴν ξεχωρίζουν: τόσο, πού φτάνει νὰ γίνονται αὐτοσκοπός, καὶ νὰ συγγέουν τὸ περιγράμμα.

Ἄν τὰ περιγράμματα τῶν ἐπεισοδίων εἶναι ἀσαφῆ, καὶ πολλὰ ἐφιαλτικά, μὲ τὴν κυριολεκτικὴν ἔννοια, ὁ ἐξευτελισμὸς τῆς προσωπικότητας, ἡ καταπίεση κι ἡ βαναυσότητα πού χαρακτηρίζαν τὸ χῶρο ἀποδίδονται μὲ μεγάλη ἀκρίβεια καὶ ἄνταση.

Ὅσο γιὰ τὸ παράλογο, πού κυριαρεῖ σ' ὀλάκερο τὸ βιβλίο, δύσκολα θὰ μπορούσε νὰ χρησιμοποιοῦνται στοιχεῖο πῶς χαρακτηριστικό.

Ἀπὸ τὴ χρῆση τοῦ παραλόγου στὴ βιομηχανία τῆς τρέλας ἡ ἀπόσταση εἶναι μικρὴ. Πολλοί, πού βρέθηκαν μ' ἀδύνατο ἢ παραγμένο νευρικὸ σύστημα, πέρασαν στὴν ἄλλη μεριά, πολλοὶ προσπάθησαν ν' αὐτοκτονήσουν, μερικοὶ τὸ κατάφεραν.

Ὁ Φραγκιάς εἶναι συνταρακτικὸς, ὅταν περιγράφει τὶς ψυχικὲς ἀλλοιώσεις πού σάθησαν καθημερινὴ πραγματικότητα.

Πῶς φοβερὸ ἀπ' ὅλα σάθηκε ἡ ψυχολογικὴ διεργασία πού μεταβάλλει τὸ θῆμα σὲ δῆμιο: ἓνα φουκαρὰ δῆμιο, καταπιεσμένο καὶ τρομοκρατημένο ὅσο καὶ τὰ θῆματά του. Εἶναι γνωστὸ πὼς οἱ ἐξωμότες γίνονται οἱ πῶς σκληροὶ γένιτσαροι. Ὅμως, πρέπει νὰ ναι ἀρρωστημένα τὰ μυαλὰ πού σοφίστηκαν καὶ ὀργανώσαν ἐν ψυχρῶ ἓνα τέτοιο ἀπαλοῖο σύστημα!

Τὸ βιβλίο τοῦ Φραγκιά δὲν εἶναι ἀπαισιόδοξο ὅσο ἡ παραπάνω λειψὴ ἀνάλυση,

υποκειμενική, μιὰ καὶ δὲ γίνεται διαφορετικά. Δείχνει κρατούμενους πού ἡ ἀνθρωπιά τους ἀντέξε ἢ ἐπιβίωσαν ὅσο κι ἀν βασανίστηκαν φριχτά. Νομίζω σωστό νὰ τελειώσω ἀντιγράφοντας τὴν τελευταία φράση τοῦ βιβλίου:

«Ἡ ἀλήθεια ὅμως εἶναι ὅτι οἱ ἐκπληκτικοὶ ἐκεῖνοι ἄνθρωποι ἔζησαν».

Τὸ παραπάνω σημεῖωμα ὑποδηλώνει πὼς ἡ σημασία τοῦ *Λοιμοῦ* δὲν εἶναι μόνο λογοτεχνική. Εἶναι μιὰ καταγγελία πάντοτε ἐπίκαιρη, καὶ ιδιαίτερα σημαντική στὶς δύσκολες μέρες πού ζοῦμε. Ἀποτελεῖ μιὰ πολιτικὴ πράξη, καὶ μιὰ ἐπίδειξη προσωπικοῦ θάρρους, πολύτιμες στὴ σημερινὴ κακόμοιρη πραγματικότητα.

Πιστεύω πὼς ἡ λογοτεχνία ἔχει καταλυτικὴ πολιτικὴ δύναμη, καὶ μπορεῖ νὰ ἐπιδράσει στὸ πολιτικὸ μέλλον μιᾶς χώρας. Ἄν ἔχει περιορισμένες ἀμεσες δυνατότητες, μακροπρόθεσμα μπορεῖ νὰ συμβάλει στὴ δημιουργία τοῦ πολιτικοῦ κλίματος τῆς ἐπόμενης γενιᾶς.

Οἱ προοπτικὲς γιὰ τὸν πνευματικὸ ἄνθρωπο πού πιστεῖει στὴν εὐθύνη του εἶναι δυσάρεστες. Συνήθως εἶναι μεσόκοπος, ἢ γέρος πιά. Κι ἡ δουλειά του ἀπαιτεῖ νὰ προκινδυνεύσει, γιὰ νὰ ἴσως συνεπῆς με τὸν ἑαυτό του, με τὴν ἀβέβαιη ἐλπίδα πὼς ἡ δουλειά του μπορεῖ νὰ μὴν πάει χαμένη ὕστερα ἀπὸ εἴκοσι χρόνια.

Ὅμως, ἡ καινούρια γενιὰ δὲ θὰ χαριστεῖ στὶς ἀδυναμίες μας. Εἶναι σίγουρο, θὰ μᾶς γυρέσουν κάποτε νὰ λογοδοτήσουμε. Καὶ δὲ θὰ ἔχει σημασία ἀν θὰ ζοῦμε — ὄλοι φιλοδοξοῦμε, λιγότερο ἢ περισσότερο, νὰ ἐπιβιώσει ἡ δουλειά μας. Ἡ ὕστεροφημία εἶναι κίνητρο ὑψηλῆς στάθμης. Ἐχει κι ἄλλα, πιδ δεύτερα. Λόγου χάρι, τὴ ματαιοδοξία νὰ γίνει θόρυβος γύρω στ' ὄνομά μας. Ὅσο γιὰ τὴν κυκλοφοριακὴν ἐπιτυχία εἶναι μᾶλλον πρόφαση, στὸν τόπο μας.

Σκέφτομαι πρακτικά, καὶ δὲ θὰ κάτσω νὰ ζυγίσω τὰ κίνητρα τοῦ Φραγκιά. Μιὰ πολιτικὴ πράξη θὰ κριθεῖ ἀπὸ τὰ ἀποτελέσματά της, καὶ ὁ *Λοιμὸς* ἐγγράφει ὑποθήκη γιὰ τὴν κατοπινὴ γενιὰ.

Ὅσο γιὰ μᾶς, τοὺς σύγχρονους καὶ τοὺς πιδ παλιούς, εἶναι καιρὸς νὰ κάνουμε ἕναν ἀπολογισμό. Πόση εἶναι ἡ εὐθύνη μας, ἔστω καὶ ἀρνητικὴ, γιὰ τὴν κατάλυση τοῦ κοινοβουλευτισμοῦ στὴ χώρα μας; Εὐκόλα μπορούμε νὰ ριζούμε ὄλο τὸ βάρος σὲ κείνους πού ρυθμίζουν κάποτε τὸ πολιτεύμα. Μὰ θὰ σημαίνει πὼς ἔχουμε μειωμένο τὸ αἶσθημα τῆς εὐθύνης.

Νομίζω πὼς ἡ κατάλυση τοῦ κοινοβουλευτισμοῦ εἶναι συνέπεια μιᾶς βαθύτερης πολιτικῆς ἀνωμαλίας, τοῦ διαχωρισμοῦ τῶν Ἑλλήνων πολιτῶν σὲ δύο κατηγορίες: τοὺς ἐθνικόφρονες καὶ τοὺς κομμουνιστὲς—ἄρο πού ἡ ἐκάστοτε κυβέρνηση διαστῆλνει σὲ σημεῖο νὰ περιλαβαίνει ὄλους τοὺς πολιτικούς ἀντίπαλους της, προσπαθώντας νὰ τοὺς ἀποκλείσει ἀπὸ τὸ δικαίωμα νὰ ἐκλεγόνται. Ὁ διαχωρισμὸς αὐτός, στὶς μέρες μας, ἔφτασε ὡς τὰ ἀκράια του ὄρια.

Στὶς σημαντικὲς συνέπειες τῆς πολιτικῆς ἀνωμαλίας πού ἐπισμαίνω πιδ πάνω πρέπει νὰ ἐνταχθεῖ κι ἡ λειτουργία τοῦ στρατόπεδου πού ζωντανεῖ με τὴν ἐνάργεια ὁ Φραγκιάς.

«Τὸ Μακρονήσι εἶν' ἕνας ἔρημος βράχος σιμὰ στὸ Σούνιο.

Ἡ στρατόπεδο συγκεντρώσεως ἀρ-

χισε νὰ λειτουργεῖ τὸ '47 με μικρὲς ὁμάδες ἐξόριστων στρατιωτικῶν, καὶ σύντομα μεγάλωσε. Ἐστειλαν τοὺς κληρωτοὺς φαντάρους πού θεωρήθηκαν ὑποπτοὶ γιὰ τὰ αἰσθηματὰ τους πρὸς τὴν κυβέρνηση τῆς ἐποχῆς.

Ἄρχῆς τοῦ '48 ἔστειλαν στὸ στρατόπεδο ἄντρες πολιτικούς κρατούμενους, κι ἄργότερα γυναῖκες, καὶ παιδιὰ ἀκόμα.

Ἄκουω πὼς πέρασαν ἀπὸ τὸν ἔρημο κάποτε βράχο 70.000 ἄνθρωποι, κι ὁ πληθυσμὸς του ἔφτασε τίς 28.000, μὰ δὲν ἔχω τρόπο νὰ ἐλέγξω τὴν ἀκρίβεια τῶν ἀριθμῶν.

Τὸν Ἰούνιο τοῦ '51 ἀλλάζει ἡ κυβέρνηση με ἐκλογές, οἱ συνθήκες διαβίωσης καλυτερεύουν σημαντικὰ, φεύγουν οἱ μὴ στρατιωτικοὶ πολιτικοὶ κρατούμενοι, κι ὁ ἀριθμὸς τῶν ἐγκλειστων λιγοστεύει προοδευτικά, ὡς τὸ '56 πού δαλύεται τὸ στρατόπεδο.

Τὸ Μακρονήσι εἶναι πάλι ἕνας ἔρημος βράχος σιμὰ στὸ Σούνιο. Ἀπὸ τὸ στρατόπεδο συγκεντρώσεως ἀπομένου κάποια χαλάσματα—καὶ ἡ ἀπαίσια φήμη του».

(Ἀπὸ τὸ περιοδικὸ *Boundary* τεύχος ἀρ. 2. State University of New York at Binghamton).

ΝΙΚΟΣ ΚΑΣΔΑΓΛΗΣ

*

ΓΙΩΡΓΟΣ ΙΩΑΝΝΟΥ

Ἡ Σαρκοφάγος

Πεζογραφῆματα, Ἐρμῆς, Ἀθήνα 1971

Δὲν γνωρίζουμε ἀν ὁ Γιώργος Ἰωάννου αὐτοβιογραφεῖται ἢ ὄχι στὰ τόσο ἰδιότυπα καὶ σύντομα πεζὰ κείμενα νὰ γραμμένα ὄλα σὲ πρῶτο πρόσωπο. Πάντως, ἀπὸ τὰ 29 πεζογραφῆματα τῆς *Σαρκοφάγου*, ὅπως καὶ ἀπὸ τὰ 22 τοῦ *Γιὰ ἕνα φιλότιμο* (τοῦ τόμου με τὸν ὁποῖο ἐμφανίστηκε ὡς πεζογράφος στὰ 1964) καθὼς καὶ ἀπὸ τὰ δύο πρόσφατα, πού δημοσίευσε σὲ περιοδικὲς ἐκδόσεις, προκίπουν: ἕνα πρόσωπο, ἕνας χώρος καὶ μιὰ κυρίως ἐποχὴ—ἡ κατοχὴ πού συμπίπτει με τὴν ἐφηβεία τοῦ συγγραφέα· ὅπου χρόνος τῆς ἀφήγησης εἶναι ἡ τελευταία προπολεμικὴ περίοδος ἢ ἡ πρῶτη μεταπολεμικὴ, ἡ σημασία τῆς ἐποχῆς περιορίζεται λιγότερο ἢ περισσότερο, γιὰ νὰ ἐξαφανιστεῖ ὅσο πλησιάζουμε στὶς ἡμέρες μας. Χώρος εἶναι ἡ γενέθλια πόλη τοῦ συγγραφέα, ἡ Θεσσαλονίκη, καὶ προπαντὸς ὁ φτωχογειτονιές, οἱ προσφυγικὸι συνοικισμοί, τὰ σκοτεινὰ σοκάκια, τὸ λιμάνι, ὁ Βαρδάρης, τὰ καταγώγια, πού, χωρὶς νὰ περιγράφονται ιδιαίτερα, ὑποβάλλονται μέσα ἀπὸ τὸ ἦθος τῶν ἀνθρώπων τους ὡς ὄργανικὴ παρουσία· σὲ ὅσα πεζογραφῆματα τὸ πρόσωπο ταλαιπωρεῖται στὴν ξενιτιά ἢ στὴν ἐλληνικὴ ἐπαρχία, ὁ χώρος παύει νὰ εἶναι παρουσία, γίνεται σκηNIKÓ. Τὰ στοιχεῖα αὐτὰ—πρόσωπο, χώρος, ἐποχὴ—πὸν σὲ πάρα πολλές σελίδες συνυπάρχουν, ἐνὼ στὶς ὑπόλοιπες ἀπαντοῦν κατὰ ζεύγη ἢ καὶ μεμονωμένα, ἀποτυπώνουν μιὰ εὐδιάκριτη σφραγίδα, σὲ ὄλο τὸ πεζογραφικὸ ἔργο τοῦ Γ.Ι. Εὐκόλα δηλαδὴ, ἀναγνωρίζουμε ἕνα ὕφος στὸ ἔργο αὐτό, πού οἱ θεματικὲς, οἱ συγκινησιακὲς ἀλλὰ καὶ οἱ ἐκφραστικὲς του καταβολὲς βρίσκονται ἀτόφειες στὰ *Χίλια Λέντρα*. τὴν πολιτικὴ

συλλογὴ πού παρουσίασε ὁ συγγραφέας πρὶν ἀπὸ τοὺς δύο τόμους με τίς πρὸξες του.

Ὁ χαρακτηρισμὸς «πεζογραφῆματα» καλύπτει με τὴ γενικότητα τοῦ μιὰ ποιηκίλια ἀπὸ κείμενα, πού τὰ περισσότερα ἀντιστέκονται σὲ αὐστηρότερες εἰδολογικὲς κατατάξεις. Ἄλλοτε πλησιάζουν τὸν «ἀμορφο» συνειρμικὸ μονόλογο, γιὰ νὰ ἀποσταξοῦν μιὰ ἰδιόρροια διάθεση με τὴν ἀνάκληση πραγμάτων ἀνορθόδοξα ἐφαπτομένων—ἐνοχῆ—ἀγοραφίβια—κελί φυλακῆς—κελί ἀναχωρητῆ—ἀποχωρητῆριο—περισυλλογῆ—ἐξομολόγησῆ—ἀφῶδευση—ἄλλοτε ὑποδύονται τὸ δοκίμιο, γιὰ νὰ ὑποβάλλουν ἔντεχνα μιὰ στάση ζωῆς μέσα ἀπὸ τὴν τάχα ἀμερόληπτη, ὀρθολογικὴ ταξινόμηση ἀνθρώπων καὶ ἀνθρώπινων σχέσεων· ἄλλοτε πάλι ἐμφανίζονται ὡς παραδοσιακὰ διηγήματα, ἐμφορτα ὅμως συχνὰ με ἄλλοτρια στοιχεῖα ἢ ἀπαλλαγμένα ἀπὸ ἀφηγηματικὲς συμβάσεις, σὲ βαθμὸ πού ἡ παλαιότερη αἰσθητικὴ θὰ τὸν θεωροῦσε ἀπαράδεκτο. Ἄν στὰ παραπάνω προσθέσουμε καὶ τὴ φυσικὴ, ἀβίαστη φραστικὴ—κατ' ἐπίφραση πηγαία, στὴν πραγματικότητα ὅμως ἐπιμοχθα φιλοδοξουμένη ὡς τὴν τελευταία λέξη—τότε γίνεται ὀλοφάνερο πὼς τὸ πρόσωπο πού μᾶς μιλεῖ μέσα ἀπὸ τὸ ἔργο αὐτό, ἀκόμα καὶ ὅταν ἀπὸ κείμενο σὲ κείμενο ἀλλάζουν ἡ ἰδιότητα, τὸ ἐπάγγελμα ἢ ἡ ἡλικία του, εἶναι πάντα ἕνας ποιητής.

Ὅσιαστικά, λοιπόν, τὰ πεζογραφῆματα τοῦ Γ.Ι. ἀκούγονται ὅπως ἡ χαμηλόφωνη κουβέντα ἑνὸς γνωστοῦ σου ἢ ὅπως ἡ ἐξομολόγησῆ ἑνὸς «ἀνιάτους πασχοντος», πού δὲν τοῦ ταϊριάζουν τα κλωθογυρίσματα, ἀλλὰ ἐπιέγεται νὰ ἴγγίζει παρθευτὸς τὴν αἰτία τοῦ κακοῦ—τὰ ἔλκη τοῦ ἔσω καὶ τοῦ ἔξω κόσμου. Μόνον πού γρηγόρα διαπιστώνεις ὅτι ὁ «ἐξομολογούμενος» κατέχει τὴν τέχνη τοῦ φανακισμοῦ. Στὰ κρίσιμα σημεία ὑπεκφεύγει ἀπαρέγκλιτα. Καὶ ἔτσι, ὄχι μόνο σὲ κρατᾶει σὲ ἀπόσταση ἀπὸ τὸν μυχιαίτατο πυρήνα του, ἀλλὰ σὲ ἀφήνει καὶ με τὴ γενικότερη ἀπορία μήπως τὰ ὅσα σὺ εἶπε στὸ μεταξὺ δὲν ἀναφέρονται καθόλου στὸ ἀτομὸ του, παρὰ τὰ χρησιμοποίησε ὡς «τεχνάσματα», γιὰ νὰ ἀφυπνίσει μέσα σου φοβίες, νευρώσεις, ἱστορικὲς ἀναπολήσεις, σαδιστικὲς ὀρέξεις, θρησκευτικὲς ἀναζητήσεις, εἰδωλολατρεῖες, μεταμυλίες, ἀγωνίες καὶ ὄνειροπολήσεις, πού εἶναι μόνο δικές σου. Ὅπως δὴποτε, ἕστερα ἀπὸ 53 «ἐξομολογήσεις», ὁ φίλος συνομιλητῆς σου παραμένει γιὰ σένα ἕνα πρόσωπο ἄγνωστο, μοναχικὸ καὶ ἀπρόσιτο· καὶ ἀρκετὴ ἀπὸ τὴ γοητεία τῶν κειμένων του ὀφείλεται σ' αὐτὴ ἀκριβῶς τὴ διάψευση, στὴ συνεχῆ προβολὴ τῆς ἐξομολογητικῆς προθυμίας καὶ στὴν ταυτόχρονη ἄρση της. Δὲν εἶναι, λοιπόν, συμπτωματικὸ πὼς, ἀν καὶ συνεχῶς γίνεται μυελα πολυἀριθμῶν φίλων, κανένας κι ἐμεῖο δὲν σοῦ ἀφήνει τὴν αἰσθησὴ μιᾶς πραγματικῆς ἐγκάρδιας φιλικῆς σχέσεως· τὸ ἴδιο ἀληθεῖει καὶ γιὰ τοὺς συχνὰ ἀναφερόμενους συγγενικοὺς δεσμούς, με μόνες ἐξαιρέσεις τὴν κάποια τρυφερότητα γιὰ ἕνα πεθαμένο ἀδελφὸ καὶ μιὰ πεθαμένη γιαιά. Ἡ μοναξιά τοῦ ἀφηγητῆ εἶναι ἀδιαπέραστη. Καὶ πάλι ὄχι συμπτωματικὰ ἐπισμαίνουμε ἐδῶ τὸν καθαφικὸ ἀτόηχο τῶν σχολῶν, με τὰ ὅποια κλείνει ὁ συγγραφέας μιὰ ἀφηγηματικὴ

ένότητα ή και ένα πλήρες αφήγημα, για να πετύχει την ανύψωσή τους σε άλλα καθολικότερα επίπεδα ή την έκτροπή τους προς άλλες τελειώς κατευθύνσεις.

Όμως, παρά την καταφανή ταυτότητα που είναι αποτυπωμένη σε όλο το πεζογραφικό έργο του Γ.Ι., ανάμεσα στο πρώτο και το δεύτερο βιβλίο του υπάρχουν διαφορές, τεχνικής και ουσίας, στις οποίες θα πρέπει να αποδοθεί ίσως και το γεγονός πως *Η Σαρκοφάγος* λειτουργεί σχεδόν στο σύνολό της, αντίθετα από το *Γιά ένα φιλότιμο*, που παρουσιάζει κάμψεις, μολοντί περιλάμβανε μερικά από τα πιδ πετυχημένα κείμενα του συγγραφέα. Κάποιες μάλιστα από τις διαφορές αυτές μπορούν να μετρηθούν με το υποδεκάμετρο.

Συγκεκριμένα: Τα θέματα και οι εκφραστικοί τρόποι του *Γιά ένα φιλότιμο* επανέρχονται και στη *Σαρκοφάγο*, ύφιστανται τώρα όμως αδιόρατες και αποφασιστικές μετατοπίσεις. Διπλασιάζεται περίπου το ποσοστό των έκτυπων—μέσα στην αφηγηματική ροή—έπεισοδιών, με αποτέλεσμα να πολλαπλασιάζεται ο ένεργος ρόλος του αναγνώστη. Τα θέματα του εξωτερικού κόσμου και οι ύποκειμενικές αντιδράσεις ξεφεύγουν πιά από τον κύκλο της μνημονικής επανάληψης, και άρθρώνονται ως συντελεσμένα και ανεπανόληπτα γεγονότα. Οι αδιόρατες αυτές μετατοπίσεις μεταβάλλουν από άποψη τεχνικής άρκετα κείμενα του βιβλίου σε αυθεντικά διηγήματα, ενώ από άποψη ουσίας αναπροσανατολίζουν το πρόσωπο του αφηγητή. Έτσι λ.χ., περιορίζονται οι νευρωσικές καταστάσεις και αυξάνεται αντίστοιχα η νηφαλιότητα και η ψυχική διάθεση να αντιμετωπίζονται τα πράγματα με ένα χαμόγελο συχνά, ή αντιμετώπιση γίνεται πιά με γνήσιο χιούμορ. Οι τρίτοι, για τους οποίους ο λόγος στην αφήγηση, έχουν τώρα πολλές φορές όνομα, ενώ στο πρώτο βιβλίο αυτό συνέβαινε σπάνια και τώρα, μολοντί και πάλι δεν υπάρχει διάλογος, ακούμε τακτικά τη φωνή τους, που στο *Γιά ένα φιλότιμο* δεν ακουγόταν ποτέ. Ακόμα, εδώ διαγράφονται άγνα και μερικές ανθρώπινες μορφές πέρα και έξω από τον αφηγητή, και κάποτε, το πρώτο πρόσωπο περιορίζεται μόνο σε ένα πρόσχημα για μια εξιστόρηση που δεν σχετίζεται άμεσα μαζί του. Η μόνη καινοτομία που μάς βρίσκει επιφυλακτικούς είναι η σποραδική παρέμβαση του κλασικού φιλολόγου και του μελετητή του λαϊκού μας πολιτισμού, ή οποία αναπόφευκτα και άπροσδόκητα επιθέτει χροιά έργαστηρίου σε μια αφήγηση ζυμωμένη με τον ιδρώτα, τη μυρωδιά και τη γεύση της άγορας.

Επιβάλλεται να κλείσει το σημείωμα αυτό με δυο λόγια για το πιδ πρόσφατο διήγημα του Γ.Ι., «Τα σκυλιά του Σείχ-Σού», που δημοσιεύτηκε στο *Χρονικό 1972*. Είναι ίσως το ώραιότερο κείμενο που έχει γράψει ως σήμερα, και συνδυάζει λαμπρά τις συνιστώσες της τέχνης του, όπως προσπαθήσαμε να τις όρισουμε παραπάνω: χάρος, εποχή, πρόσωπο, έπαρκης αναλογία έπεισοδιών, φωνές και μορφές τρίτων, αντικειμενοποίηση της ψυχικής διάθεσης, σχόλιο που μεταθέτει το συγκεκριμένο σε καθολικότερο επίπεδο και, προπαντός, ένα θαυμάσιο ποιητικό εύρημα: πρόκειται για τους ήχους που

άρθρώνουν την αφήγηση και συνεχούν τις αναμνήσεις και το χρόνο, καθώς ακούγονται κατά διαστήματα μέσα στη σιγαλιά της νύχτας—ό βρυχηθμός των αυτοκινήτων σήμερα, το λάλημα των πετεινών στα παιδικά χρόνια, τα χωνιά της κατοικιακών σκύλων, τα φιλικά σφυρίγματα της άτιμομηχανής του πατέρα πριν από τον πόλεμο, το μεσονύχτιο τραγουδι από τα μπαλόνια της γειτονιάς, όταν ο καταχτητής απαγόρευε την κυκλοφορία. Το διήγημα αυτό, πιστεύουμε, πως άνοιγει στο συγγραφέα νέους δρόμους.

ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ ΚΟΤΖΙΑΣ

✱

ΠΕΤΡΟΣ ΑΜΠΑΤΖΟΓΛΟΥ

Η γέννηση τοῦ Σούπερμαν

Κέδρος, Ἀθήνα 1972

Ὁ μυθιστορηματικός λόγος τοῦ Π. Ἀμπατζόγλου χιζεται με κατακερματισμένες μυθικές ενόττες, όπως ανασύρονται από τη μνήμη τοῦ βασικού—και μόνου—ήρωα. Ἡ ροή τῆς ἀφήγησης (που ὑφαίνεται με έξομολογητικούς ίστους) διακόπτεται συνεχώς και άπρόοπτα, για ένα γύρισμα προς τα πίσω (όπως ὑπαγορεύσει ο συνευρισμός αλλά και ο λογικός μηχανισμός), ώστε να στοιχειοθετείται έντέλει ένας πίνακας γεγονότων (από τα πιδ ιδιωτικά ως τα πιδ δημόσια) με την «ύστεροβουλία» να εκβιάσουμε κάποιο συμπέρασμα για το νόημα τους—άν έχουν. Οι αυθαίρετες αυτές τομές τοῦ χρόνου, σε συνδυασμό με πρωθύστερες αναφορές (μάς έχει ήδη προεξοφληθεί η έκβασή τους, αντίθετα προς τη χρήση τοῦ παραδοσιακού μυθιστορηματος) αποβλέπουν στο να δοθεί η πίκρα τοῦ τετελεσμένου, όσο μάλιστα αυτό είναι πιδ φρικώδες και πιδ παράλογο. Για να τονιστεί μάλιστα μια θηριώδης πράξη, ο συγγραφέας παραθέτει κάποτε, της άπλη δυνατότητα, και την αντίθετή της, εκείνη που θα ίκανοποιούσε τις ήθικές μας καταβολές. Έτσι, το γεγονός που έχει συμβεί και που δεν μπορούμε πιά να το μετατρέψουμε παίρνει τις τραγικές του διαστάσεις και η έννοχη μοιράζεται ανάμεσα στα πρόσωπα και τις συνθήκες. Είναι η περίπτωση τοῦ χιτλικού δημίου Ράχτερ (σ. 87-88), που τον καθοδηγούσε η «έμψυτη φασιστική του δικαιοσύνη». Ὁ «υπεράνθρωπος», που συμπίπτει με τον αφηγητή, είναι το μάτι τοῦ θεοῦ, ένα όργανο ώστόσο όχι για να κατορθώνει το άκατόρθωτο, όσο για να διογκώνει τη σημασία τοῦ μοιραίου. Και πάλι όχι με τη σημασία τοῦ αναπόφευκτου αλλά τοῦ καθορισμένου από τους ίδιους τους μηχανισμούς τῆς ζωῆς, τους κατεστημένους, όπου οι άνθρωποι αναγκάζονται να είναι ό,τι είναι, μέσα στα δίχτυα αὐτοῦ τοῦ μοιραίου. Ὑποπτεύομαι ότι ο Π. Ἀ. στο νέο του αὐτο βιβλίο—το τέταρτο από το 1962—βρίσκεται σε στάδιο ἀναζήτησης μιάς αὐτογνωσίας, θεωρώντας την συγχρόνως επικίνδυνη, άφου, όπως προτάσσει: «ου γάρ ἴδη άνθρωπος το πρόσωπον αὐτοῦ και ζήσεται». Ἡ επανάληψη τῆς φράσης αὐτῆς στη σ. 93 και η έρμηνευτική της προέκταση δείχνουν το δίχασμό τοῦ συγγραφέα ανάμεσα στην ἀναγκαιότητα και την άδυναμία της να προσφέρει παρηγοριά. Αὐτή η ἀνα-

ζήτησή του, μαζί με το δίχασμό του, συνθέτουν τα γνωρίσματα τῆς «Γέννησης τοῦ Σούπερμαν».

Το έργο παίζεται πάνω σε καταστάσεις που δε μάς δίνεται πάντοτε το δραματικό τους ὑπόδαφος, με τις μικρές εκείνες ένδείξεις, με τις οποίες αποκαλύπτονται οι ουσιαστικές λεπτομέρειες και απορρίπτονται οι άδρανεῖς. Τα γρήγορα περάσματα από το ένα στο άλλο έπεισοδιο, καταλήγουν να άδυνατίζουν την εισφορά τους. Ὅπου, αντίθετα, ένα στοιχείο αὐτοαναπτύσσεται, αναδεικνύεται και η αξία του. Ἀναφέρω ένδεικτικά τους επανερχόμενους διαλόγους των δύο αὐτοβασανιζόμενων βασανιστών, που, παρ' όλο τον έπεισοδιακό τους χαρακτήρα, στήνουν σχεδόν δύο πρόσωπα-σύμβολα, αλλά με σάρκες. Το ίδιο συμβαίνει και με το μύθο τοῦ παπουστή, που έξοντώνει τον δράκοντα. Θα πρόσθετα ακόμη και το έπιθανάτιο παραμιλητό τῆς μάνας (τελευταίες σελίδες τοῦ βιβλίου), αν ο άσθματικός έσωτερικός μονόλογος είχε λιγότερες άραιώσεις σε σχέση με το βάρος τῆς κατάστασης. Δίκαιο όμως είναι να όμολογηθεί ότι στα καλά κομμάτια τοῦ μονόλογου αὐτοῦ συγκαταλέγονται και οι καλύτερες στιγμές τοῦ έργου.

Ὑπάρχουν όπωσδήποτε πολλές σελίδες τοῦ «Σούπερμαν» αξιόλογες, και πολλά εύρηματα που φανερώνουν το συγγραφικό τάλαντο τοῦ Π. Ἀμπατζόγλου—εκεί και η γραφή φτάνει πιά σε ώριμότητα. Ἴσως το σύνολο τοῦ βιβλίου παραβλάπτεται από λόγους οικονομίας τῆς ὕλης. Οι ἀναλογίες τοῦ μείγματος έδωσαν έλαττωμένη θερμοκρασία, ενώ η ἀναθεωρητική ροπή που το έμψύχωνε ζητούσε πιδ άμεσο και πιδ δραστικό λόγο.

Π. ΚΑΛΙΟΤΣΟΣ

Μάθημα δολοφονίας

Η τριλογία τῆς Λεωφόρου: πρώτο μέρος. Κέδρος, Ἀθήνα 1972

Πλησιέστερος στην κλασική δόμηση ως προς την ανάπτυξη τοῦ μύθου, ο Π. Καλιότσος εισάγει από εκεί και πέρα άρκετά προσωπικά στοιχεία, από τα οποία ξεχωρίζει η παρεμβατική του τάση, που «νοθεύει» την περιγραφή των γεγονότων με τον έσωτερικό τους αντίκτυπο. Ἐπιπλέον η συγκρότηση τοῦ μύθου πραγματοποιείται σταδιακά, όπως συλλέγονται τα στοιχεία από διαφορετικές όπτικές γωνίες. Το δέσιμο αὐτό τῆς ιστορίας, με συνεχείς δηλαδή προσεγγίσεις, σπάει τη μονοδιάστατη έκδοχή τοῦ αφηγητή, ο οποίος διχάζεται τόσο ώστε να μιλά έναλλακτικά σε πρώτο και τρίτο πρόσωπο. Ἐξάλλου το μεσαίο τμήμα τοῦ βιβλίου, που είναι και το εκτενέστερο, είναι γραμμένο από την πλευρά τοῦ αδελφοῦ τοῦ συγγραφέα, ενώ οι λοιποί ήρωες μοιάζει να συμπληρώνουν την άποψη τοῦ δρώντος προσώπου. Οι έξωτερικοί αὐτοί δείχτες αντικαθρεφτίζουν ίσως την όλισθηση τοῦ συγγραφέα σε μια κατάσταση άμφιβολίας, καθώς αντιμετωπίζει το πρόβλημα τῆς ανθρώπινης συμπεριφοράς. Ὡστόσο ξέρε πιά καλά ότι, ανεπαρκῆ ἢ όχι τα «φίλτρα τοῦ μυαλοῦ», άποτελούν τη μόνη έγγύση για να διαπιστωθεῖ το σύστημα ήθικῆς, μέσα στο όποιο η ζωῆ—παράλογη και άμφιλογη—δικαιώνεται, άφου μάλιστα η «άλήθεια» (γραμμένη με κεφαλαία στη σ. 10) «είναι δοσμένη στους

άνθρωπους, όχι στον άνθρωπο»· συνεπώς υπάρχει άντικειμενικά.

Το νέο βιβλίο του Π. Καλιότσου φαίνεται να γράφθηκε κάτω από την επήρεια μιας όψιμης πικρής γνώσης. Ο δρόμος της πάγιας λογικής, των συμβατικών αρχών, δεν οδηγεί παρά σε αδιέξοδο. Καταστρέφουμε τα πράγματα που θέλουμε να διασώσουμε. Είναι η λογική μας που το προκαθορίζει. Αυτή πρέπει πρώτα να άντιστρέψουμε. Γι' αυτό και η σύνθεση του βιβλίου, από τη φύση των όρων του υποχρεώθηκε να ακολουθήσει τη μέθοδο της εις άποτον απαγωγής.

Η θεμελίωση μιας αλήθειας που θα καταστήσει άνεκτό τον άναμενόμενο θάνατο μιας νέας γυναίκας από τον άντρα της που θα έπιζήσει (καταβεβλημένο ζήδη από την ιδέα της απώλειας της πριν ακόμη πραγματοποιηθεί) παίρνει τη μορφή μιας πλεκτάνης. Γιατί, για να περισωθεί εκείνος πρέπει να δηλητηριαστούν οι έσχατες στιγμές της ίδιας της έτοιμοθάνατης, και για να συντεθεί μια άμφίβολη αλήθεια, πρέπει να χρησιμοποιηθούν τα όποιαδήποτε μέσα. Η δολοφονία μιας ανθρώπινης σχέσης με τα εύτελη όπλα της ζήλειας στο όνομα μιας ένοχης σκοπιμότητας, έχει χάσει το δικίο της από την πρώτη στιγμή που καταστρώθηκε. Η αλήθεια εκφυλλίζεται σε αληθοφάνεια, διότι τα τεκμήρια που την κατοχυρώνουν έχουν συγκεντρωθεί με δεδομένα ούσιαστικώς αδιάφορα, αφού απουσιάζει ο άνθρωπος παράγοντας που θα καθιστούσε τις πληροφορίες έπαρκεις. Και ενώ οι κανόνες του παιχνιδιού έχουν τηρηθεί με σχολαστικότητα σοφιστική, η συνείδηση παραλείπεται ως άμελητά παράμετρος.

Η σύλληψη μιας τέτοιας έσωφορικής ιδέας, νομίζω ότι δίνεται από το συγγραφέα με πολύ άγγελικά μέσα. Την άποψη αυτή δεν τη διασκεδάσει η όργάνωση του ύλικού με άστυνομικής ύφης τρόπους. Μάλιστα έτσι διαχωρίζεται το περιεχόμενο από τη γραφή, ή όποια καθυστερεί επικίνδυνα σε λεπτομέρειες και σε παρεμβάσεις, ώστε οι στόχοι χάνονται, όταν δεν άνατρέπονται. Και ενώ το «Μάθημα Δολοφονίας» φαίνεται να πιθαρχεί σε κάποιο σχέδιο, ο μαιανδρικός του λόγος σπάει διαρκώς το πλαίσιο του, χωρίς, στην ακατάσχετη ροή του, να μής πειθει, να μής ποτίζει με την άγωνία του, που σαφώς την αλθανόμαστε έντιμη.

Κι όμως, αν το νέο βιβλίο του Π. Καλιότσου δεν είναι ένα καλό μυθιστόρημα στο σύνολό του (σε σχέση πάντα με τις ύψηλές του βλέψεις), βρίσκω σελίδες που φανερώνουν έλο το συγγραφικό του δαιμόνιο και δείχνουν πού μπορεί να φτάσει με καλύτερες συνθήκες έμπνευσης.

ΑΛΕΞ. ΑΡΓΥΡΙΟΥ

*

ΜΕΛΕΤΕΣ ΓΙΑ ΤΟΝ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟ

Η έλληνική κινηματογραφική βιβλιογραφία—πολύ περιορισμένη σε σχέση με την τεράστια έκταση που πήρε στο έξωτερικό—πλουτίζεται σιγά σιγά με μεταφράσεις άλλα και πρωτότυπες έλληνικές μελέτες. Ένα μέρος φιλοξενεί στις στήλες του το περιοδικό *Σύγχρονος Κινηματογράφος* (άριθμεί ήδη 26 τεύχη—ρεκόρ για τον τόπο μας), ενώ πιδ μεγάλες και

συνθετικές έργασίες βρίσκουν—σπανιότερα—θέση στα προγράμματα των έκδοτικών μας οίκων.

Από το 1960 ως το 1965 οι έκδόσεις Φέξη είχαν έγκαινιάσει μιή σειρά από κινηματογραφικά βιβλία με τρεις αξιόλογες μεταφράσεις: την ιστορία του Σαντούλ, δοκίμια του Άϊζενστάιν, τη μελέτη του Άζέλ. Έδω και τέσσερα χρόνια ο «Κάλβος» έγινε, αν δεν κάνω λάθος, ο πιδ δραστήριος έκδοτης μας στον τομέα αυτό, παρουσιάζοντας το μεγάλο βιβλίο του Μαρσέλ Μαρτέν, τη συλλογή κειμένων του Χάρου Γκεντάλντ, τη μελέτη του Πήτερ Γουέλλεν.

Τα βιβλία αυτά άνταποκρίνονται στις άνάγκες ενός νέου άνανωστικού κοινού, που αρχίζει να σκέφτεται και να κρίνει την κινηματογραφική τέχνη. Κι επειδή τα βοηθήματα που έχει στη διάθεση του είναι έλάχιστα—συχνά άνύπαρκτα—τα βιβλία για τον κινηματογράφο καλούνται να παίξουν ρόλο παιδευτικό. Αυτό σημαίνει πώς πρέπει να είναι όσο γίνεται πιδ συστηματικά και ύπειθυνα.

Κάθε μεταφραστική προσπάθεια στον χώρο του κινηματογράφου άντιμετωπίζει από την πρώτη στιγμή ένα δύσκολο πρόβλημα: πώς θ' αποδοθούν έλληνικά οι τίτλοι των ξένων ταινιών. Οι «έμπορικοί» έλληνικοί τίτλοι δεν έχουν συχνά καμιά σχέση με τον πρωτότυπο, ούτε καν μής τον θυμίζουν. Είναι όμως άπαραίτητοι για τις άναφορές στις κριτικές των έφημερίδων και στην έπικαιρότητα όρισμένων μάλιστα έχουν καθιερωθεί. Ο μεταφραστής όμως είναι πολύ δύσκολο να τους άνακαλύψει. Άπ' έτι ξέρω ο Νίνος Φένεξ Μικελλίδης έτοίμαζε το 1967 κατάλογο όλων των ταινιών που παίχτηκαν στην Ελλάδα από το 1929 ως σήμερα, με τον πρωτότυπο και τον έλληνικό τους τίτλο. Η προσφορά μιας τέτοιας έκδοσης θα ήταν πολύ μεγάλη.

Ο μεταφραστής διατηρεί συχνά τον πρωτότυπο τίτλο και προσθέτει (όταν τον ξέρει) τον έλληνικό έμπορικό τίτλο ή τη μετάφραση του πρωτότυπου. Έξαρτάται όμως από ποιά γλώσσα μεταφράζει. Έτσι λ.χ. η *Άπληστία* (Greed) του Στροχάιμ αποδίδεται σχεδόν πάντα από το γαλλικό τίτλο *T' άρπακτικά* (Les Rapaces). Συχνά δημιουργούνται άνύπαρκτες ταινίες όπως λ.χ. *Οκτώ ώρες άναβολής*, (Μαρτέν σ. 62), κακή άπόδοση του γαλλικού *Huit heures de sursis*, του τίτλου δηλαδή της ταινίας του Κάρολ Ρήντ *Odd man out* που παίχτηκε στην Ελλάδα με τον τίτλο *Άπόκληρος της κοινότητας*. Είναι, έτσι, σχεδόν άδύνατο να αποδοθούν στο δημιουργό τους ή έστω στην έθνική τους παραγωγή όρισμένες ταινίες γνωστές στον γάλλο ή άγγλο άνανωστη άλλα άγνωστες στον έλληνα που μάταια θα τις άναζητήσει. Ποιός φαντάζεται πώς το *Δηλητήριο άντιστοιχεί στο Χαμένο Σαββιτοκίριακο*, *Τό σπίτι του γιατρού Ένιουαργς* και το *Δεσμώτες* αναφέρονται σε ταινίες του Χίτσκοκ. Τα παραδείγματα είναι από το βιβλίο του Μαρτέν, και υπάρχουν πολλά άλλα.

Η μόνη λύση για ό' αυτά (που έξυπνρεπει την παιδευτική σκοπιμότητα): στο τέλος του τόμου εύρετήριο με τον πρωτότυπο τίτλο, τη μετάφρασή του, το όνομα του σκηνοθέτη και τη χρονολογία. (Ένας τέτοιος κατάλογος που ύπάρχει

στη γαλλική έκδοση του Μαρτέν λείπει στην έλληνική του μετάφραση). Αυτή η δουλειά μπορεί να γίνει μόνο από ειδικούς· τότε θα εξασφαλιστεί και μιή κάποια όμοιομορφία στη χρήση (μόνο όταν είναι άπαραίτητη) της ξενόγλωσσας γραφής.

Δυστυχώς άκόμα και στη μετάφραση των τίτλων γίνονται συχνά παρανοήσεις: η ταινία του Λ. Μάλ μεταφράζεται *Άσανσέρ για τη σοφίτα* και η ταινία του Πάμπστ *Όπερα των τεσσάρων δεκάρων*. (Μαρτέν σ. 165 και 78). Έπάρχουν δυστυχώς πολλά τέτοια διαμάντια.

Άς περάσουμε στα όνόματα των κινηματογραφιστών. Ο Georges Meliès γράφεται σχεδόν πάντα Μελιέ, ενώ το σωστό είναι Μελιές και πρέπει να καθιερωθεί. Ο Kuleshov γίνεται Κουλέτσφφ ενώ το σωστό θα ήταν Κουλέχοφ. Ο Λόττε Άϊνερ (Μαρτέν σ. 77) είναι φυσικά η Λόττε Άϊνερ και ο συνεργάτης του Στροχάιμ Ντενίς Βερνάκ (Γκεντάλντ σ. 102) η τελευταία πιστή σύντροφός του Ντενίς Βερνάκ. Ο Μπίλλυ Βίλντερ (Γουέλλεν σ. 51) δεν μπορεί παρά να είναι ο Μπίλλυ Γουάιλντερ, ο Λουί Κάβανς (Γκεντάλντ σ. 153) είναι ο Λουί Σαβάνς και ο Κλώντ Όλιερ (Γκεντάλντ σ. 222) ο Κλώντ Όλιέ.

Το βασικό πρόβλημα της κινηματογραφικής όρολογίας το άντιμετωπίζει ο κάθε μεταφραστής με τον τρόπο του, άνάλογα με τις κινηματογραφικές του γνώσεις. Η ντόπια έπαγγελματική «πιάτσα» χρησιμοποιεί κάπως αυθαίρετα όρους που προερχονται από τ' άγγλικά, τα γαλλικά ή τα ιταλικά. Σιγά σιγά όμως διαμορφώνονται όροι πιδ μόνιμοι που πρέπει να καθιερωθούν.

Το βιβλίο του Μαρσέλ Μαρτέν, μεταφρασμένο από τη δεύτερη του έκδοση, είναι ένα βοήθημα χρήσιμο. Δίνει περιληπτικά και με κλασικά παραδείγματα τα στοιχεία που συνθέτουν τη «γλώσσα του κινηματογράφου». Δεν παρακολουθεί, είναι αλήθεια, τις έντελές πρόσφατες έξελλίξεις (η πρώτη έκδοση είναι του 1955, η δεύτερη, βελτιωμένη, του 1962), διαγράφει μιή μάλλον «συντηρητική» σύνθεση που προσπαθεί να άπαλύνει όρισμένες θεωρητικές θέσεις, και διατηρεί «κανόνες» που ο νεώτερος κινηματογράφος άναιρεί.

Στη μετάφραση οι τεχνικοί όροι αποδίδονται με βάση τη γαλλική όρολογία, και διευκρινίζονται στο πολύ χρήσιμο «γλωσσάριο», προσθήκη του μεταφραστή. Έπάρχει γενικά η τάση να μεταφράζεται έπιγραμματικά ή και μονολεκτικά μιή ξένη διατύπωση που περιφραστικά θα γινόταν πολύ σαφέστερη στη γλώσσα μας. Έτσι π.χ. σε σχέση με τις «χρονικές δομές της αφήγησης» (σ. 289) μής δίνονται οι έξις κατηγορίες: «ο συμπτυγμένος χρόνος, ο σεβαστός χρόνος, ο σπασμένος χρόνος, ο άτακτος χρόνος». Οι όροι απέχουν άρκετά από το να εκφράζουν τις αντίστοιχες γαλλικές έννοιες. Έτσι ο σεβαστός χρόνος άναφέρεται στο σεβασμό της χρονικής ροής, και ο άτακτος χρόνος στην ακατάστατη χρονική ροή, στις άναδρομές, έννοιες που δεν αποδίδονται εύκολα μονολεκτικά, και πάντως όχι έτσι.

Ο Harry Geduld έπιμελήθηκε μιή συλλογή από κείμενα και συνεντεύξεις σκηνοθετών: ο άγγλικός τίτλος *Film Makers on Film Making* προδιορίζει άκριβέ-

στερα τὸ περιεχόμενο τοῦ βιβλίου. "Ὅλα τὰ κείμενα ἔχουν ἐνδιαφέρον: ἄλλα γιατί μᾶς θυμίζουν μὲ τρόπο συγκινητικό τὰ ἥρωικά χρόνια τοῦ βουβού, ἄλλα γιατί μᾶς δίνουν τὸν προσωπικό τόνο τοῦ σκηνοθέτη, ὀρισμένα γιατί διαγράφουν μιὰ προσωπική αἰσθητική ἢ μιὰ θέση ἀπέναντι σὸ κινηματογραφικό ἔργο. Στὴν πρώτη ἐνότητα «Πρωτοπόροι καὶ Προφῆτες» ξεχωρίζουν τὰ κείμενα τοῦ Βέρτωφ, τοῦ 'Αϊζενστάιν, τοῦ Ντράγερ· στὴ δεύτερη «Τεχνίτες καὶ Σοφοί», οἱ ἀπόψεις τοῦ Μπουνιούελ, τοῦ Μπέργκμαν, τοῦ 'Αντωνιόνι, τοῦ Ρενάλ.

Ἡ μετάφραση κυλάει συνήθως ἀβίαστα. Δὲν λείπουν μερικές παρανοήσεις π.χ. τὸ «editing in terms of content or subject-matter relationships» δὲν εἶναι «μοντάρισμα ἀνάλογα μὲ τὸ περιεχόμενο ἢ τὴ σχέση ὑποκειμένου-θέματος» ἀλλὰ «μοντὰς ἀνάλογα μὲ τις σχέσεις τοῦ περιεχομένου ἢ τοῦ θέματος» (σ. 19).

Δυστυχῶς, ἀντὶ τὴ βελτιωθεῖ, ἔχει ἀπλοποιηθεῖ τὸ πληροφοριακὸ ὕλικό ποὺ δίνεται στὸ εὐρετήριο τῶν συνεργατῶν συχνὰ περιορίζεται στὴ φράση «οἱ ταινίες του γνωστὲς στὴν Ἑλλάδα» ἀντὶ νὰ μνημονεύουν τὸνλάχιστον ὅσες ἀναφέρονται στὴν ἀγγλικὴ ἐκδόση.

Τὸ βιβλίο τοῦ Peter Wollen φιλοδοξεῖ νὰ προτείνει τρεῖς νέους τρόπους προσέγγισης στὰ μεγάλα προβλήματα τῆς κινηματογραφικῆς αἰσθητικῆς, μὲ βάση: α. τὴν αἰσθητικὴ τοῦ 'Αϊζενστάιν, β. τὴ θεωρία τοῦ «auteur» καὶ γ. τὴ σημειολογία. Ἡ πρώτη μελέτη παραμένει πάντα ἢ πιὸ γόνιμη μελέτη πάνω στὴν κινηματογραφικὴ ἔκφραση, ἴσως γιατί δὲν ἦταν «θεωρία» ἀφηρημένη ἀλλὰ βασισμένη στὴν κινηματογραφικὴ πράξη καὶ στὴ μαρξιστικὴ διαλεκτικὴ. Ἡ δεύτερη δὲν εἶναι θεωρία ὅπως τὴν χαρακτηρίζουν οἱ ἀγγλοσάξονες ἀλλὰ μιὰ «πολιτικὴ» — politique des auteurs — ποὺ δικαιολόγησε τις προτιμήσεις τῶν κριτικῶν τοῦ περιοδικοῦ *Cahiers du Cinéma*. «Auteur» μὲ τὴν ἔννοια αὐτὴ συγγραφέα, τοῦ δημιουργοῦ (σὲ ἀντιδιαστολὴ μὲ τὸν metteur en scène — σκηνοθέτη) ποὺ ἐπιβάλλει ἕνα ὅρος σὸ κάθε του ἔργο. Ἄπ' τὴ στιγμή ποὺ ἕνας σκηνοθέτης ἀναγνωρίζεται ὡς auteur κρίνεται τὸ συνολικὸ του ἔργο καὶ τοῦ συγχωροῦνται πολλές μέτριες ταινίες, ἀν διατηροῦν τὴν προσωπικὴ του σφραγίδα καὶ «ἐρμηνεύονται» σὲ σχέση μὲ τὰ ἄλλα του ἔργα. Θετικὴ προσφορά αὐτῆς τῆς «πολιτικῆς» ἢ ἐπανεκτίμηση τοῦ ἀμερικανικοῦ κινηματογράφου, ποὺ δὲν εἶναι ὡστόσο ἀποκλειστικὸ τῆς ἔργου. "Ὅσο γιὰ τὴν τρίτη ἀπόψη, τῆς σημειολογίας τοῦ κινηματογράφου, προσπαθεῖ νὰ ἐντάξει καὶ νὰ μελετήσει τὸν κινηματογράφο μὲ τοὺς ἐπιστημονικοὺς κανόνες τῆς σημειολογίας ὡς γλωσσικὸ ἢ σημειολογικὸ σύστημα.

Ἡ ἔκθεση αὐτῶν τῶν τριῶν ἀπόψεων γίνεται συστηματικὰ καὶ μὲ σαφήνεια, ἀλλὰ μὲ τὸν προσωπικὸ καὶ ἐμπειρικὸ τρόπο ποὺ ἀκολουθοῦν οἱ ἄγγλοι.

Ἡ μετάφραση εἶναι καλὴ. Δημιουργοῦνται ὀρισμένα προβλήματα στὴν ἀπόδοση τῆς γαλλικῆς γλωσσολογικῆς ὀρολογίας ποὺ δὲν ἀποδίδεται πάντα μὲ ἀκρίβεια στὰ ἀγγλικά. "Ἐτσι μεταφράζοντας «language» γλῶσσα καὶ τὸ γαλλικὸ langue πάλι γλῶσσα (ὁ ἄγγλος δὲν τὸ μεταφράζει) καταλήγουμε στὴν πρόταση (σ. 87): «ὁ κινηματογράφος εἶναι

ὄντως μιὰ γλῶσσα, μιὰ γλῶσσα ὅμως χωρὶς κώδικα (χωρὶς γλῶσσα, γιὰ νὰ μεταχειριστοῦμε τὸν ὄρο τοῦ Σωσούρ)». Στὴ συγκεκριμένη περίπτωση θὰ 'πρεπε νὰ διατηρηθεῖ ἡ γαλλικὴ λέξη. Κάτι ποὺ γίνεται πολὺ συχνὰ (ἴσως καὶ ὑπερβολικά) σὲ ἄλλες σελίδες· οἱ γαλλικὲς ὅμως λέξεις διατηροῦνται καὶ διαβάζονται πιὸ εὐκόλα σ' ἕνα ἀγγλικὸ κείμενο παρὰ σ' ἕνα ἑλληνικὸ. Ὁ μεταφραστὴς παρασύρεται ἄλλωστε καὶ ἑλληνοποιεῖ ὀρισμένους ξένους ὄρους (π.χ. ἐλιτιστικὴ, μανιφεστάροντας) ποὺ μποροῦν νὰ ἀποδοθοῦν ἑλληνικά. (λ.χ.: ἐκλεκτικὴ, διαδηλώντας).

Δυστυχῶς δὲν λείπουν κι ἐδῶ κάποιες παρανοήσεις. "Ἐτσι λ.χ. ἀπὸ λαθασμένη ἀνάγνωση τοῦ πρωτότυπου ὁ «Δρ. Καλιγκάρι» ἀποδίδεται στὸν Λάνγκ (σ. 94) καὶ γίνεται τελειῶς ἀκατανόητη ἡ περίπετα τοῦ 'Αϊζενστάιν (σ. 27), ποὺ ἀν πιστέψουμε τὸ μεταφραστὴ «βροῦχε... δὺδ ταχυδρομικὰ δελτάρια, στὰ ὁποῖα τὸ ἴδιο μοντέλο εἶχε ποζάρει σὰν Ἁγία Τερέζα ντὲ Λιζιέ, χαραγμένα στὰ μπράτσα ἐνὸς αὐτῆς!» Τὸ σωστό: «δὺδ ταχυδρομικὰ δελτάρια, στὰ ὁποῖα τὸ ἴδιο μοντέλο εἶχε ποζάρει σὰν Ἁγία Τερέζα ντὲ Λιζιέ καί, πολὺ βαμμένο, στὴν ἀγκυλιὰ ἐνὸς αὐτῆς».

Τὰ μεταφραστικὰ προβλήματα ποὺ δημιουργοῦνται στὸν τομέα τῆς κινηματογραφικῆς βιβλιογραφίας εἶναι πολλὰ καὶ συχνὰ δύσκολα—δὲν εἶναι ὅμως ἄλυτα. Θὰ λυθοῦν καθὼς θ' αὐξάνουν οἱ συστηματικὲς καὶ ὑπεύθυνες ἐκδόσεις.

1. *Ἡ γλῶσσα τοῦ κινηματογράφου* τοῦ Marcel Martin, μετάφραση Ε. Χατζίκου, 1969. *Ἀπὸ τὸ Λυμὲρ στὸ Μπέργκμαν*, παρουσίαση καὶ εἰσαγωγὴ τοῦ Harry Geduld, μετάφραση Πολύκ. Πολυκάρπου, 1971. *Σημεῖα καὶ Σημασία στὸν κινηματογράφο* τοῦ Peter Wollen, μετάφραση Πολύκ. Πολυκάρπου, 1973 (Στὸ ἐξώφυλλο ὁ τίτλος ἀλλάζει καὶ γίνεται, γιὰ λόγους ἴσως ἐμπορικοῦς (!) «Ἡ Σημειολογία τοῦ κινηματογράφου»).

Π. Α. ΖΑΝΝΑΣ

*

«ΝΕΑ ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ»

Ἡ Νέα Ἑλληνικὴ Βιβλιοθήκη τῶν ἐκδόσεων «Ἐρμῆς» ἄρχισε νὰ κυκλοφορεῖ τὸ 1970, «φιλοδοξώντας νὰ καλύψει μιὰ πραγματικὴ ἔλλειψη». Ἡ ἀσάφεια τῆς πρότασης ποὺ παραθέτω σὲ εἰσαγωγικὰ αἰρεται, ὅταν ὁ ἀναγνώστης θελήσει νὰ κάνει μιὰ σύντομη ἀνασκόπηση τῆς τελευταίας τετραετίας. Κατὰ τὴν περίοδο αὐτὴ τὸ ἑλληνικὸ κοινὸ αἰφνιδιάστηκε ἀπὸ ἐκδόσεις κειμένων ὅπως τὰ *Γεωργικά* τοῦ Βιργιλίου καὶ τὸ *Μαρία* τῆς *Ἐγκώμιον* τοῦ Ἐρασμου, ἢ ἀπὸ τὴ δημοσίευση διακηρύξεων τῶν fire side φιλοσόφων — τοῦ Μαρκουῦζε λ.χ. καὶ τοῦ Ράιχ. Ἄν ἐξαιρέσει κανεὶς τις ἐκδόσεις «Κείμενα», μερικοὺς τόμους τῶν ἐκδόσεων «Γρηγόρης» καὶ τὸ σύνολο τῶν ἐκδόσεων «Ἐρμῆς», οἱ ὑπόλοιποι ἐκδοτικοὶ οἴκοι δὲν θεώρησαν σκόπιμο νὰ ἀσχοληθοῦν μὲ κείμενα τῆς νέας ἑλληνικῆς λογοτεχνίας.

Ἐπὶ τοῦ προκειμένου ὡστόσο. Στὴ σειρά τῆς Νέας Ἑλληνικῆς Βιβλιοθήκης

ἐμφανίστηκαν κείμενα Ποίησης, Δημιουργικῆς Πεζογραφίας, Στοχαστικῆς Πεζογραφίας καὶ Θεατρικά. Στὸ σημεῖωμα αὐτὸ θὰ ἀναφερθῶ μόνον σὲ μερικά κείμενα Ποίησης (ΠΟ) καὶ Δημιουργικῆς Πεζογραφίας (ΔΠ) ποὺ πρωτοδημοσιεύτηκαν ὡς τὰ τέλη τοῦ 19. αἰώνα καί, κατὰ τις ἐνδείξεις τῆς σειράς, εἶναι τὰ ἑξῆς: Ἄποκοπος τοῦ Μπεργαδῆ - Βοσκοπούλα (ἐπιμέλεια Στυλιανῶς Ἀλεξίου), Λυρικά τοῦ Ἀθανάσιου Χριστόπουλου (ἐπιμέλεια Ἐλένης Τσαντσάνογλου), Παραλογές (ἐπιμέλεια Γιώργου Ἰωάννου), Φωτεινός τοῦ Ἀριστοτέλη Βαλαωρίτη (ἐπιμέλεια Γ.Π. Σαββίδη), *Σχολεῖον τῶν Ντελικάτων Ἐραστῶν* τοῦ Ρήγγα (ἐπιμέλεια Π.Σ. Πίστα), Ὁ Παπατρέχας τοῦ Ἀδαμάντιου Κοραῖ (ἐπιμέλεια Ἄλκη Ἀγγέλου) καὶ Ἰδοῦ ὁ ἀνθρωπος τοῦ Ἀνδρέα Λασκαράτου (ἐπιμέλεια Γ.Γ. Ἀλιανδράτου).

Ὁ μικρὸς αὐτὸς κατάλογος τῶν ἐπτά ἔργων ποὺ ἀναφερα, πείθει τὸν ἀναγνώστη ὅτι οἱ ἐκδότες ἀποφάσισαν νὰ συντονίσουν τις προσπάθειες τους ἀνάλογα μὲ τις δυνατότητες καὶ τὴν προσφορά τῶν ἐπιμελητῶν τῆς σειράς, οἱ ὁποῖοι ὀρίζουν πιθανότατα καὶ τὴν ἔκταση τῶν εἰσαγωγικῶν κειμένων, ἀνεξάρτητα ἐνίοτε ἀπὸ τὴν ἀξία τοῦ ἔργου ποὺ ἀκολουθεῖ (Ἄποκοπος — εἰσαγωγὴ 11 σελίδων, Φωτεινός — εἰσαγωγὴ πέριπου 60 σελίδων). Ἀναμφισβήτητα οἱ εἰσαγωγὲς τῶν κειμένων τῆς Νέας Ἑλληνικῆς Βιβλιοθήκης εἶναι ἀπὸ τις πιὸ εὐσυνείδητες καὶ ἐμπειριστικωμένες προσπάθειες—ἐνοχλητικὸ ὡστόσο μειονέκτημά τους εἶναι ἕνας ἀδικαιολόγητος κάποτε ἀλεξανδρινισμὸς. Πολλοὶ ἀπὸ τοὺς ἐπιμελητὲς προσφέρουν στὸν ἀναγνώστη ἄφθονα στοιχεῖα γύρω ἀπὸ τὴ ζωὴ τοῦ συγγραφέα, τις ἱστορικὲς λεπτομέρειες τῆς ἐποχῆς, τις προηγούμενες ἐκδόσεις τοῦ κειμένου, ἀλλὰ ἀποφεύγουν νὰ διακινδυνεύσουν μιὰ ἀποφασιστικὴ ἐκτίμηση τῶν ἔργων ποὺ ἐξετάζουν: Στὸν Φωτεινὸ λ.χ. ὁ κ. Σαββίδης γράφει χαρακτηριστικά: «Γιὰ μᾶς, ὅμως, ὅσοι ἀκουμπάμε πάνω στὸν Καβάφη καὶ στὸν Σεφέρη γιὰ νὰ περάσει καὶ τούτῃ ἡ νύχτα, ποιὰ θέση ἔχει μέσα στὸ σκοτάδι μας αὐτὸς ὁ Φωτεινός; [...] Τὴν ἀπάντηση, βέβαια, θὰ τὴν δώσει ὁ κάθε ἀναγνώστης κλείνοντας τὸ βιβλίο [...] Ὁ συγγραφέας τῆς [τῆς Εἰσαγωγῆς] συνειδητὰ ἀπέφυγε ὅσο τὸ δυνατόν τις λεωφόρους τῆς λογοτεχνικῆς κριτικῆς» (σελ. 12). Ἄλλοτε πάλι μερικὸ ἀπὸ τοὺς ἐπιμελητὲς, ὅταν ἀναγκάζονται νὰ μιλήσουν πιὸ συγκεκριμένα γιὰ τὰ ἔργα ποὺ προλογίζουν καταφεύγουν σὲ γενικότητες («Μποροῦμε νὰ ποῦμε μὲ βεβαιότητα ὅτι ἡ κεντρικὴ ἰδέα τοῦ ποιήματός μας (Ἄποκοπος) εἶναι ἡ παροδικότητα τῆς ζωῆς» — Στυλιανῶς Ἀλεξίου, σ. 9), ἢ σὲ δυσνόητους συσχετισμοὺς («Πρῶτα πρῶτα, βέβαια, ὁ στίχος, ὁ πολὺτροπος λαμβινὸς δεκαπεντασύλλαβος, ὁ «πολιτικὸς» στίχος, ποὺ ὀμοιοκατάλητος ἀντιστοιχεῖ ἐδῶ σὲ χρωματιστὸ «σινεμασκῶπ» καὶ ἀνομοιοκατάλητος σὲ ἀσπρόμαυρη ταινία πανοραμικῆς ὀθόνης» — Γ.Π. Σαββίδης, Φωτεινός, σ. 29 - 30).

Πέρα ὅμως ἀπὸ τις εἰδικές αὐτὲς ἀδυναμίες ποὺ ὀφείλονται μᾶλλον στὴν αἰδιοσυγκρασία ὀρισμένων μελετητῶν, οἱ εἰσαγωγὲς τοῦ κ. Ἄλκη Ἀγγέλου (Ὁ Παπατρέχας), τῆς κ. Ἐλένης Τσαντσάνογλου (Λυρικά) καὶ τοῦ κ. Παναγιώτη Πίστα (Σχολεῖον τῶν Ντελικάτων Ἐραστῶν) — δὲν μπορῶ νὰ ἀναφερθῶ δυστυχῶς στὴν

συνθετικότερη προσπάθεια του κ. Ίωάννου — παρουσιάζουν πολύ μεγάλο ενδιαφέρον. Σχολιάζω πιδ συγκεκριμένα την παρουσίαση της κ. Τσαντσάνογλου και τη μελέτη του κ. Πίστα, διότι τὰ έργα πού έπιμελήθηκαν οι δύο αυτοί φιλόλογοι όρίζουν αντίστοιχως τὸ ξεκίνημα της νέας ελληνικής ποίησης και πεζογραφίας.

Ἡ μεγαλύτερη ἀρετή πού παρουσιάζει ἡ εἰσαγωγή της κ. Τσαντσάνογλου είναι ὅτι διαγράφει με σαφήνεια τὸ πλαίσιο μιᾶς ἐποχῆς ἀρκετὰ ἄγνωστης στὸν μέσο ἀναγνώστη και τοποθετεῖ σ' αὐτὸ κατὰ τρόπο ἀποφασιστικὸ τὴν προσωπικότητα τοῦ Χριστόπουλου. Ἀπὸ μιὰ τέτοια ἀποψη,

ἡ δουλειὰ της κ. Τσαντσάνογλου εἶναι ὑποδειγματική. Θὰ περίμενε, ἴσως, κανεὶς διεξοδικότερη παρουσίαση της ἀσήμαντης ἔσω ποίησης (μισμαγιές) πού γραφόταν τὴν ἐποχὴ ἐκείνη, ὥστε νὰ ἐκτιμηθεῖ ὀρθότερα ἡ ποιητικὴ προσφορά τοῦ Χριστόπουλου.

Ἡ φιλολογικῶς ἀφογή εἰσαγωγή τοῦ κ. Πίστα περιλαμβάνει ὑποδειγματικὴ παρουσίαση τῶν *Contemporaines* τοῦ Retif και τοῦ *Σχολείου* τοῦ Ρήγα· ἐπιπλέον, τεκμηριωμένη ἀνάλυση τοῦ γαλλικοῦ πρωτοτύπου και ψύχραιμη ἀξιολόγηση της ελληνικῆς διασκευῆς. Εἶναι ὅπως ἔλεγε πιδ ἀξιόλογη εἰσαγωγή της σειράς και

μία ἀπὸ τις σημαντικότερες μελέτες πού ἐμφανίστηκαν τελευταία γύρω ἀπὸ θέματα της νέας ελληνικῆς φιλολογίας.

Πέρα ὅμως ἀπὸ τις «ειδικές» αὐτές παρατηρήσεις ἡ ἐκδοσὴ της Νέας Ἑλληνικῆς Βιβλιοθήκης ἀποτελεῖ μία σημαντικότερη προσπάθεια πού ξεπερνᾷ τὴν ἀντοχὴ οἰασθῆποτε ἰδιωτικῆς πρωτοβουλίας. Γιά τὴν ὥρα παραμένει ἡ μόνη ὑπεύθυνη ἀπόπειρα πού δείχνει μᾶλλον ἕνα ἀδικαιολόγητο κενό, και λιγότερο, μπορεῖ νὰ πεῖ κανεὶς ὅτι «καλύπτει μιὰ πραγματικὴ ἔλλειψη».

ΚΩΣΤΑΣ ΙΟΡΔΑΝΙΔΗΣ

Δ. Α. ΦΑΤΟΥΡΟΣ

καλές τέχνες

Σημείωμα για τὴν Documenta 5 ἢ ἐγχειρήματα πραγματικότητας

Πάντοτε ἡ ἐκθεση Documenta στὸ Κάσσελ ἀποτελοῦσε ἕνα ἰδιαίτερο ἀλλὰ και σημαντικό γεγονός στὴ δραστηριότητα της τέχνης. Προσπαθοῦσε νὰ βρῆται πάντοτε στὶς πρώτες γραμμές τῶν ἀναζητήσεων τῶν καλλιτεχνῶν και ἔδινε μιὰ ζωντανή και πραγματικὴ εἰκόνα για ἕνα σοβαρὸ μέρος ἀπὸ τις ἀναζητήσεις αὐτές. Ἡ Documenta τοῦ 1972, ἡ 5η (30 Ἰουνίου - 8 Ὀκτωβρίου), κατάρφερε κάτι περισσότερο.

Βέβαια, ἄς τὸ πῶ ἀμέσως, αὐτὸ δὲν ὀφείλεται στὴν Documenta. Ἡ ἴδια ἡ τέχνη και ἡ συγκεκριμένη ἐποχὴ εἶναι δύο θεμελιώδεις αἰτίες για τὸ εἶδος της ἐπιλογῆς και της παρουσίας.

Ἡ ἐκθεση ἦταν, περισσότερο ἀπὸ τις προηγούμενες, ἕνα μεγάλο πανηγύρι της τέχνης, πού ἀπλώθηκε σὲ δύο πολὺ μεγάλα κτήρια και ὑποχρέωνε τὸν θεατὴ της νὰ κινηθεῖ δέκα λεπτά δρόμο ἀπὸ τὸ ἕνα στὸ ἄλλο, νὰ ζήσει ἕνα μέρος τοῦ ἀστικοῦ χώρου. Αὐτὴ τὴ διαδρομὴ τὴν ἐκμεταλλεύθηκαν ὁμάδες καλλιτεχνῶν και στήσαν τὰ έργα τους: ἀφίσεις, προπαγάνδα και ἔνταση πάνω στὰ πεζοδρόμια και τὰ πάρκα. Ἐνα κομμάτι της πόλης εἶχε γίνει ἕνα ἀντικείμενο, ἕνα χωροαντικείμενο πνευματικῆς δραστηριότητας. Σ' αὐτὴν τὴν ἐντύπωση βοήθησαν τὰ έργα, δηλαδή οἱ κατευθύνσεις της τέχνης πού εἶχαν ἐπιλεγεί. Εἶχαν μιὰ ἄμεση και φανερὴ σχέση με τὴν σημερινὴ ζωὴ: τοὺς ἀνθρώπους, τὰ μικρά και τὰ μεγάλα περιβάλλοντα πού ζοῦνε, τις ἐφημερίδες, τὰ συνθήματα τῶν διαδηλώσεων, τις διαφημίσεις τοῦ σέξ, τις γυαλιστερές τζαμαρίες και τὰ αυτοκίνητα, τοὺς νεκρούς, τὸν προϊστάμενο και τοὺς ὑφισταμένους, τις διακαεῖς ἐπιθυμίες τῶν ἀνθρώπων, πραγματοποιημένες και ἀπραγματοποιητές.

Αὐτὰ ὅλα, ἀνάλογα με τις συνθήκες κάθε ἐποχῆς, ἦταν πάντοτε τέχνη. Ἀπὸ τὴν πρώτη μεγάλη ἐποχὴ της σημερινῆς τέχνης, τὸ 1910-20, γίνεται ἡ προσπά-

θεια νὰ ἐκφραστεῖ ἡ νέα ὀπτικὴ και ἡ ἄλλη πραγματικότητα, μόνο ὅμως τὰ τελευταία 15-20 χρόνια ἔχει ξεπλωθεῖ στὸν μεγάλο ἀριθμὸ τῶν καλλιτεχνῶν και τὸ κυριότερο, ἀρχίζει νὰ μετρεῖ στὴν καθημερινὴ ζωὴ, τόσο πού ἐνοχλεῖ και φοβίζει ὄσους δὲν μποροῦν ἢ δὲν τοὺς συμφέρει νὰ παρακολουθήσουν τὴ σιγανὴ ἀνασύνταξη. Πρὸς αὐτὴ τὴν κατεύθυνση βρῆται και ἡ Documenta 5.

Ἡ ἐκθεση στὸ μεγαλύτερο μέρος της ἐμοιαζε νὰ ἔχει πολιτικὴ συνείδηση. Δὲν ἦταν ὅμως, νομίζω, πάντοτε αὐτὴ ἡ πραγματικὴ ἐπίδιωξη τῶν ζωγράφων, τῶν γλυπτῶν και τῶν ἄλλων καλλιτεχνῶν. Τὸ πολιτικὸ κίνημα πρόβαλλε ἀπὸ τις ἀπεικονίσεις, τις μεταμορφώσεις τοῦ περιβάλλοντος και ἀπὸ τὴ μεγαλειώδη συχνὰ εἰρωνεία τοῦ καλλιτέχνη. Ὅπου αὐτὸ τὸ μήνυμα πετύχαινε νὰ προβάλλει μέσα ἀπὸ αὐτὲς τις κατευθύνσεις και ὄχι σὰν μιὰ ἀπλοϊκὴ ἢ ἐξωτερικὴ φέρτιση, τότε ἦταν μιὰ ζωτικὴ ἀνανέωση και πραγματικὴ τέχνη. Ἐμένα π.χ. προσωπικά δὲν με ἔπεισαν οἱ ἀναπτυγμένες τεχνικὲς της ἀναπαραστάσεως πού ἔκαναν τὸ, τεράστιο πολλές φορές σὲ διαστάσεις, ζωγραφικὸ ἔργο, μιὰ φωτογραφία ἐκλεκτῆς ποιότητας—πολὺ συχνὰ ἄλλωστε χρησιμοποιούσε σχετικὲς τεχνικὲς.

Ἡ ἀπουσία ἔργου. οὐσιαστικά, τοῦ Joseph Beuys, πού ἡ παρουσία του στὴν Documenta 5 ἦταν πιδ πολὺ ἕνα γραφεῖο με σημειώσεις και ἐξαγγελίες για τὴν τέχνη και τὴ δραστικὴ συμμετοχὴ στὴν καθημερινὴ κοινωνικὴ πραγματικότητα, ἴσως ἦταν ἡ πιδ πειστικὴ πράξη δημιουργικῆς εὐαισθησίας και πραγματικότητας, ἢ, ἂν προτιμάτε, ἀντικειμενικότητας.

Νομίζω ὅτι στὸ σύνολο της Documenta 5 αὐτὸ λιγότερο τὴ δύναμη της παρουσίας, εἶναι τὸ γεγονός ὅτι ἀκριβῶς ἦταν μιὰ παρουσίαση. Τις περισσότερες φορές τὸ ἔργο ἔμενε ἐκεῖ ἀκουμπισμένο ἢ κρεμασμένο, ὅπως στὴν

παλαιὰ καλὴ ἐποχὴ της ζωγραφικῆς τοῦ καβαλέτου. Ἀπὸ αὐτὴ τὴν ἀποψη οἱ ζωντανὲς ἀπεικονίσεις ἢ καταστάσεις πού παρουσιάστηκαν στὴν ἐκθεση ἦταν δημιουργικὴ ἀνανέωση. Φαντάζομαι μιὰ περιοχὴ καλλιτεχνικῆς δράσης, συγγενὴ ἴσως σὲ ἐρεθίσματα και σὲ εἰκονιστικὰ ἀποτελέσματα με πολλὰ ἀπὸ ὅσα παρουσίαζε ἡ ἐκθεση, ὄχι ὅμως πίσω ἀπὸ σχολινὰ με ἀπαγορεύσεις κινήσεως, βέλγη μεταβάσεως και οὐρὲς θεατῶν, ἀλλὰ μέρος πραγματικὸ μιᾶς ζωῆς. Θυμίζομαι τοὺς Ἑλλήνες πού πέρασαν τις ἡμέρες τους τρώγοντας και πίνοντας στὰ θεατρά τους, ζώντας τὴν τραγωδία. Τὸ Ποινικομυσεῖο (Maus Museum), ἡ παρουσίαση της δουλειᾶς τοῦ Claes Oldenburg, ἕνα μουσεῖο μέσα στὸ μουσεῖο, ἴσως κατάρφερε περισσότερο με αὐτὴ τὴ διπλὴ ἄρνηση της πραγματικότητας, νὰ εἶναι ἕνα ζωντανὸ δοχεῖο ζωῆς. Ἄλλ' αὐτὸ τὸ κατάρφερε χάρη και στὰ ἴδια τὰ «ἐκθέματα» πού εἶχε συγκεντρώσει: 347 μικρά και μέτρια σὲ μέγεθος ἀντικείμενα, μικρά σὰν ἴχθυος ἀντικειμενικὸ «σκουπιδάκια», ἴσαμε φανταστικὲς ἀπομιμήσεις εἰδῶν ὑγιεινῆς. Τί θὰ ἦταν, ὄχι μιὰ ἐκθεση ρεαλισμοῦ πού θὰ βασιζόταν στὴν τεχνικὴ ἱκανότητα και στὴν ἀναπαράσταση, ὅπως ὁ κάθε κατηγορίας ρεαλισμός, ἀλλὰ στὴ δομὴ τῶν πραγματικῶν καταστάσεων, δηλαδή στὴν ἀποκάλυψη τῶν σχέσεων τοῦ ἀντικειμένου και της εἰκόνας με τις κοινωνικὲς διαδικασίες και δυνάμεις; Τὸ ἀποτέλεσμα θὰ ἦταν ἴσως ἀκόμη περισσότερο πολιτικὸ και ρεαλιστ κό, ἀπὸ ὅ,τι ἢ σκοτεινὴ, καλοστημένη αἰθουσα ὅπου διαπραγματιζόταν ἡ πράξη βίας τοῦ Edward Kienholz.

Μπορῶ νὰ συγκρίνω ἕνα παιγνιδότοπο κάτω ἀπὸ ἕνα μπετονένιο αυτοκινητὸ δρόμο σὲ μιὰ πάμφτωχη ἰετιονία τοῦ Λονδίνου, πίσω ἀπὸ τὸ Porto Bello Road, φτιαγμένο με πρόχειρα βουμμένα ξύλα και ἀπορρίμματα ὑλικῶν: ἕνα μαζι, τὰ παιδιά, οἱ ἐνήλικες, τὰ ἀντιείμενα, ὁ

χώρος και οι ελεφάντινες μετενέιες κο-
λώνες του αυτοκινητόδρομου πραγματο-
ποιούσαν ένα πλήρες και άποτελεσματικό
έργο τέχνης και ανθρώπινης ζωής, πολύ

περισσότερο από μια καλοζυγισμένη έκθε-
ση τέχνης.

Απαραίτητη σημείωση: Θησαυρός το
βιβλιοπωλείο που λειτούργησε μέσα στη
Documenta 5 δλο το διάστημα τής έκθε-

σης. Δοχείο ζωής και δύσμηης άρκοῦσε,
αυτό μόνο του, για να άποκαλύψει και
να δώσει ιδεολογική ενέργεια. άκόμη και
στά πιό γερασμένα και στεγνωμένα μυαλά.

MENHΣ ΚΟΥΜΑΝΤΑΡΕΑΣ

Οι μεταφράσεις Τζούς στην Ελλάδα

Η πρώτη μετάφραση βιβλίου του
Τζέιμς Τζούς στα ελληνικά, *Το Πορ-
τραίτο του Καλλιτέχνη*, πραγματοποιεί-
ται στα 1965, δηλαδή σαρανταεννιά δλό-
κληρα χρόνια ύστερα από την πρώτη
του έκδοση (1916) και πενήντατρία από
την πρώτη έκδοση των *Δουβλινέζων*
(1912). Στο διάστημα αυτό, ό ελληνας
αναγνώστης άρκείται σε οποραδικές με-
ταφράσεις σε λογοτεχνικά περιοδικά. Στη
Θεσσαλονίκη ό *Κοχλίας* (τεύχη 1 και 6,
Δεκέμβρης του 45 και Μάρης του 46), δη-
μοσιεύει άποσπάσματα από τον *Όδυσσέα*
σε συλλογική μετάφραση Καρέλλη, Κι-
τσόπουλου, Τσίζεκ, Σβορώνου, Πεντζί-
κη, Κονιόρδου και Ίατρού. Στην Άθήνα
ή *Νέα Έστία* δημοσιεύει τον «Νεκρό»,
άπό τους *Δουβλινέζους* σε μετ. Σοφίας
Μαυροειδή - Παπαδάκη, ό *Ταχυδρόμος*
(άριθ. 375, Ίούνιος 60) την «Έβελυν»
άπό την ίδια συλλογή, μετ. Μ. Κουμαν-
ταρέα. Η πρόχειρη αυτή διηματοληψία
πολύ άπέχει από τό να θεωρηθεί βιβλιο-
γραφία των μεταφράσεων Τζούς στον
περιοδικό τύπο. Τό κείμενο που άκολου-
θεί, άσχολεϊται με τις μεταφράσεις που
έκδόθηκαν σε μορφή βιβλίου, και έλπίζει
ότι άπ' αυτές τουλάχιστον δέν παρέλειψε
καμιά.

Τό πορτραίτο του καλλιτέχνη, μετ.
Μ.Σ., σ. 260, έκδόσεις «Γαλαξία»,
1965.

Μιά σοβαρή και εύπρεπής μετάφραση,
προσκολλημένη στο κείμενο, που είναι
συγχρόνως ή άρετή και τό έλάττωμά της.
Έλάχιστοι πράγματα θά είχε κανείς να
της προσάψει (όπως, αίφνης, στη σ. 167
που παραλείπει την άπάντηση στη φρά-
ση: «Και μπορώ, σάς παρακαλώ, να ρω-
τήσω γιατί μετακομίζουμε πάλι; ρώτησε»,
βλ. έκδοση Πέτρον 71, σ. 163). «Αν
μάάλιστα διέθετε ή σημειώσεις (και ποιό
έργο του Τζούς δέν τις έχει ανάγκη;) θά
μπορούσε ν' άποτελέσει ένα βοήθημα για
τόν φοιτητή της άγγλικής λογοτεχνίας
στη Φιλοσοφική μας. Θά πρέπει, έξάλλου,
να σημειωθεί ότι ό τίτλος στο πρωτό-
τυπο είναι *A Portrait of the Artist as
a Young Man* που στα ελληνικά θά άντι-
στοιχούσε: *Πορτραίτο του καλλιτέχνη σε
νεαρή ηλικία*. Έχουμε δηλαδή να κάνουμε
με μία σύντμηση και έπομένως παρα-
βίαση του τίτλου που δέν δικαιολογείται
άπό τις τυχόν υπέργογες δυσκολίες που
θά παρουσίαζε ή μεταγλώττιση (όπως
λ.χ. —μου έρχεται πρόγερα στο νου—
θά ήταν ή περίπτωση με τό *Catcher in
the Rye* του D. J. Salinger). Όστόσο
ή άδυναμία της μετάφρασης αυτής να
ύψωθεί πάνω άπό μία άπλή μεταγλώττιση,

με κάνει να σκέφτομαι ότι έργα τής παγ-
κόσμιας λογοτεχνίας, τής άξίας και τής
συντριπτικής πολλές φορές δυσκολίας
όπως αυτά του Τζούς, θά έπρεπε να άνα-
τίθενται σε δημιουργούς πεζογράφους ή
σε προικισμένους μεταφραστές. Τό παρά-
δειγμα του Άνδρέα Φραγκιά στον *Έξά-
δελφο Πόνος* του Μπαλζάκ, και του Πα-
ναγιώτη Μουλλά στην *Αίσθηματική Ά-
γωγή* του Φλωμπέρ, τό επιβεβαιώνουν.

Τό Πορτραίτο του Καλλιτέχνη διαδέ-
χονται τρεις άπανωτές μεταφράσεις των
Δουβλινέζων, που είναι και τό πρώτο
χρονολογικά βιβλίο του Τζούς. Προτού
προχωρήσω σ' αυτές θά μου έπιτραπεί
να παρατηρήσω γενικότερα ότι: (α)
καμιά μέριμνα δέν καταβάλλεται άπό
τους ύπευθύνους των έκδοτικών οίκων,
έτσι ώστε τό κοινό να γνωρίζει ένα συγ-
γραφέα στη χρονολογική του σειρά: και
(β) μέσα στο ίδιο χρονικό διάστημα—
τέλη του 71 με άρχές του 72—συσσω-
ρεύονται τρεις μεταφράσεις του ίδιου έρ-
γου—γεγονός που δημιουργεί σύγχυση
στο άναγνωστικό κοινό και ζημία στους
έκδότες.

1) *Δουβλινέζοι*, μετάφρ. Σ. Βουρδου-
μπά, Σ. Μπερνίτσα, Σ. Άντωνίου, σ.
276, Έκδόσεις «Παϊρίδη», 1971.

Η συλλογική αυτή μετάφραση, άς τό
πώ άπερίφραστα, είναι μία δουλειά χωρίς
καμμία γλωσσική και αισθητική ενόττητα,
άδέξια και με λάθη. Στο διήγημα «Araby»
που ελληνικά ό μεταφραστής τό άφνει
πάλι «Araby», στη σ. 39 διαβάζουμε:
«Ό κόσμος είναι στο κρεβάτι αυτή την
ώρα και μάλιστα *χρον* πάρε το δεύτερο
ύπνο».—Στό διήγημα «Counterparts»,
που άγνωστο γιατί μεταφράζεται «Τά
Πανομοιότυπα», στη σ. 113, «Ό κύριος
"Άλλον κοκκίνησε...» παραλείπεται τό
ασάν *Άλι*; τριανταφυλλιά» (βλ. έκδ.
Πένγκουιν του 66, σ. 89).—Στη σ. 121,
από μπαστούνι έκοβε τό δέμα του μηρού
του», άντι για «χαράκωνε» ή όποιαδή-
ποτε άλλη δόκιμη άπόδοση. Στην ίδια
σελίδα τό «Άβε Μαρία» μεταφράζεται
άκόμω «Προσφώνηση στην Παναγία»,
με άποτέλεσμα ή φράση ν' άκούγεται:
«Ό, μπαμπά! Μή με χτυπάς, μπαμπά,
και θά πώ την Προσφώνηση στην Πανα-
γία για σένα...» — Στο διήγημα «Η
Λάσπη», σ. 132 διαβάζουμε: «Μά καν-
νένας τους, έν ύπαινηχτες τις παραφω-
νίες της» ένύ ή σωστή μετάφραση είναι:
«Όστόσο κανένας δέν τής φανέρωσε τό
λάθος της» (όπως μεταφράζει ό Πολί-
της) και αυτό γιατί άπλούστατα τό λάθος
της τραγουδίστριας δέν έγκειται στις πα-
ραφωνίες της, αλλά γιατί, όπως ό ίδιος

ό Τζούς έξηγεί στην προηγούμενη παρά-
γραφο, ή τραγουδίστρια «όταν έφτασε
στη δεύτερη στροφή, τραγούδησε πάλι
άπό την άρχη». Άκόμη, έκει όπου ό
μεταφραστής βρίσκει κάποια δυσκολία,
προτιμά να την άφήσει άμετάφραστη, όπως
στο «Ένα μικρό σύννεφο», σ. 90: «Μισή
ώρα, τώρα παιδιά, έλεγε με έλαφρά καρ-
διά: Πού είναι τό considering car;» Ά-
φήνω ότι και τό «με έλαφρά καρδιά»
είναι άδόκιμο, γιατί ή θά πείς «έλαφρά
τή καρδιά» ή «έξγνιοιαστα» ή «άπερί-
σκεπτα». Είναι όμως κρίμα ν' άφιερώσω
περισσότερο χώρο σ' αυτήν την έλαφρά
τή καρδιά μετάφραση. Προτιμά να δώ
τις άλλες δύο, που ή καθεμιά έχει τις χάρες
και τά έλαττώματά της, μα που και οι
δύο στέκουν σ' ένα έπίπεδο.

2) *Οι Δουβλινέζοι*, μετ. Κοσμά Πολί-
τη, έπίμετρο: Μ. Χαιρετάκη, εί-
κονογράφηση: Μπ. Γουαϊνμπάουμ,
έκδόσεις: «Γκοβόστη», σ. 232, 1972.

3) *Δουβλινέζοι*, μετάφραση, προλε-
γόμενα, σημειώσεις: Μαντώς Άρα-
βαντινού, έκδόσεις «Γαλαξία», 1971,
σ. 261.

Η μετάφραση Πολίτη, άς τό πώ κι
εδώ άπερίφραστα, δέν στέκει στο ίδιο
ύψος με τον *Γαίπαρο* λ.χ. του Τζ. ντι
Λαμπεντούα (αΔιογένης», 71), όπου
κείμενο και μετάφραση ένόθησαν σε πρω-
τοφανή σύμπνοια. Όμως κι εδώ είναι
φανερά τά δείγματα τής εύαισθησίας και
μαστοριάς που μόνο ένας γεννημένος τε-
χνίτης ξέρει να δίνει στο κείμενο, είτε
αυτό είναι δικό του, είτε ξένο. (Κι άλήθεια,
νά ένας άγνωστός πεζογράφος άνάμεσα
στοις νεότερους άναγνώστες. Γιατί, βε-
βαίως, κείμενα όπως τό *Γουι* και *Ζτω*
Χατζηφράγκου πολύ άπέχουν από τό να
είναι πρωτοποριακά και έπομένως του
συρμού!). Η πρώτη λοιπόν άρετή των
κατά Πολίτη *Δουβλινέζων* είναι ή
άμεσότητα. Τό κείμενο ζεί, δέν ψευτίζει
στη μεταφορά του σε μία άλλη γλώσσα,
πολλές φορές χάνεις την άίσθηση του με-
ταφρασμένου. Στο διήγημα «Ένα συν-
νεφάκι» (σ. 72), έκει όπου οι άλλοι με-
ταφραστής άποδίδουν τό όνομα του ήρωα
(του Little Chandler, του άποτυχημέ-
νου κι εύαίσθητου μικροπαλληλάκου που
συναντιέται με τον συμπολίτη του και
έντωμεταξύ πετυχημένο κι άποχτηνω-
μένο Γκαλλνχρ) «ό μικρός Τσάντλερ»,
ό Πολίτης άποδίδει θαυμαστά: «ό Τσαν-
τλεράκος» πράγμα που άμέσως σχεδιάζει
τόν τύπο, φέρνει μία ζεστασιά και μιά
άλήθεια. Ίσως βεβαίως, ή μεγάλη οικειό-
τητα της γλώσσας και τά υπεβολικά δά-

νεια από τη «λογοτεχνική» δημοτική όπως «ἀναθυμῆθηκε», «φωνοκόπι» κτλ. νὰ ἀφαιροῦν κάτι ἀπὸ τὴν αὐστηρὴ λειτουργία τοῦ κειμένου, πράγμα, πού ὅπως θὰ δοῦμε, ἡ Ἀραβαντινοῦ ἀποφεύγει, κρατώντας μιὰν ἀπόσταση ἀνάμεσα στὸ κείμενο καὶ τὸν ἀναγνώστη. Ἐνα ἄλλο προτέρημα τοῦ Πολίτη εἶναι τὰ μέρη τῶν διηγημάτων ὅπου παρεμβάλλονται στιχάκια. Ἀρκεῖ μόνο νὰ παραβάλλει κανεὶς τὸ «Εἶμαι μιὰ μικρὴ τσαχπίνια, / τὸν ἀνήξερο μὴν κάνεις/, γιατί ξέρεis εἶμαι φίνα», στὸ διήγημα «Ἡ Πανσιόν» (σ. 64) μετὰ τὴς ἄλλες ἀντίστοιχες μεταφράσεις, γιὰ νὰ καταλάβει τὴ διαφορά. Στὸ διήγημα «Grace», ἡ σκηνὴ ὅπου συζητοῦνται ἐκκλησιαστικὰ δόγματα καὶ παρεμβάλλονται φράσεις λατινικῆς (σ. 165 στὴν ἐκδ. Πένγκουιν) ἡ μετάφραση Πολίτη εἶναι ἡ μόνη πού σέβεται τὸ πρωτότυπο. Οἱ ἄλλες δυὸ μεταφράζουσι ἀπειθεῖας τὰ λατινικὰ στὰ ἑλληνικά, πράγμα, πού ἀξίηθελε θὰ μπορούσε νὰ εἶχε κάνει καὶ ὁ Τζόυς μεταφράζοντας κατευθεῖαν στὰ ἑγγλέζικα. Κάτι τέτοιες ἐλευθεριότητες εἶναι, θαρρῶ, ἔξω ἀπὸ τὴς νόμιμες ἐλευθερίες, τὴς ὁποῖες μορεῖ νὰ μεταχειριθεῖται ἕνας μεταφραστής.—Καὶ μιὰ ἀλλαγὴ φύλου πού ἡ μετάφραση Πολίτη ἐπιχειρεῖ: (σ. 70) «μιὰ λονδρέζα ξανθούλα», ἐνὸς στὴν οὐσία πρόκειται γιὰ ἕναν «μικρὸσωμο ξανθὸ λονδρέζο», ὅπως σωστὰ μεταφράζει ἡ Ἀραβαντινοῦ. Καὶ μιὰ σοβαρὴ παράλειψη: Στὸ διήγημα «Ἐβλιν» (σ. 42) παραλείπεται μιὰ δλόκληρη παράγραφος. «All the seas of the world... with both hands at the iron railing» (σ. 38 στὴν ἐκδ. Πένγκουιν). Κατὰ τὴ γνώμη μου, τὸ λάθος εἶναι τοῦ τυπογράφου καὶ τοῦ διορθωτῆ, ἀφοῦ ἡ φράση πού παραλείπεται παρεμβάλλεται ἀνάμεσα στὴν ἐπίκληση «Ἐλα!» πού ἐπαναλαμβάνεται δυὸ φορές, μιὰ πρὶν καὶ μιὰ μετὰ τὴν ἐπίμαχη φράση. Ἐπομένως ἡ εὐθύνη βαρύνει τὸν ἐκδότη. Τὴν ἐκδοσὴ «Γκοβόστη» συμπληρώνει ἕνα ἐπιμετρο δεκατριῶν σελίδων («Ὁ Συγγραφέας»), ὅπου ὁ συντάκτης του (Μ. Χαϊρετάκης) ἐπιχειρεῖ μιὰ κατατόπιση στὸ ἔργο τοῦ Ἰρλανδοῦ. Εἶναι ὅμως γραμμένο σὲ τόσο ἄθλια ἑλληνικά, πού ἀντὶ γιὰ βοήθημα, καταντᾷ τροχοπέδη γιὰ τὸν ἀναγνώστη. Ὑποπεύομαι ὅτι πρόκειται γιὰ κάποια ἀπόπειρα λεηλάτησης ξένου κειμένου, καὶ τὴν ὑπόνοιά μου ἔρχονται νὰ στηρίζουν φράσεις ὅπως αὐτές: «Ἀλλὰ στὸ ποῦτο του μυθιστόρημα... ἄρχισε νὰ δείχνει αὐτὴ τὴ φριχτὴ γοητεία γιὰ τὴς βρώμικες πραγματικότητες τῆς καθημερινῆς ζωῆς...» (σ. 218).—«Ἡ ἀφηγηματικὴ μέθοδος πού ἔγινε γνωστὴ ἀργότερα σὰν ρεῦμα συνειδητότητας» (σ. 218). Ἐδῶ προφανῶς «δοκιμάζεται» τὸ ἀγγλικὸς ὅρος «stream of consciousness» πού ἀπὸ ὅσο ξέρω πέρασε στὴ γλῶσσα μας σὰν «ἑσωτερικὸς μονόλογος».—«Τὸ γεγονός ὅτι τὰ φανταστικὰ γραφτὰ σὲ πρόζα τοῦ Τζ. Τζ. σκηνοθετοῦνται δίχως ἐξαιρέση στὸ Δουβλίνο...» (σ. 219).—«...γιὰ νὰ χρησιμοποιήσω μιὰ λέξη τοῦ Τζόυς, σὲ μιὰ ἐπιφάνεια (epiphany)...» (σ. 221). Εἶμαι σίγουρος ὅτι ὁ ἴδιος ὁ Κοσιῆ Πολίτης εἶναι ἄμοιρος τῆς ἐκλογῆς αὐτῆς τοῦ κειμένου, καὶ τὸ βάρος τῆς, θαρρῶ, πέφτει πάλι, ἀκέραιο στοὺς ὤμους τοῦ ἐκδότη.

Τὸ πρῶτο πράγμα πού θὰ εἶχε νὰ πεῖ κανεὶς γιὰ τὴ μετάφραση τῆς Ἀραβαντινοῦ, εἶναι ὅτι μετὰ τὴν οὐδέτερη καὶ ψυχρὴ

γλῶσσα πού χρησιμοποιεῖ (μετὰ θεμιτὰ δάνεια ἀπὸ τὴν καθαρεύουσα) ἔρχεται κοντύτερα στὸ πρωτότυπο. Πρόκειται γιὰ μιὰ ἀπόπειρα μεταγραφῆς τοῦ ξένου σ' ἐμᾶς ὕφους, χωρὶς νὰ προδίδονται (τὴς περισοτέρας φορές) τὰ ἑλληνικά. Ἀπὸ μιὰ ἀποψη πιστεύω πὼς εἶναι τὸ πρόπλασμα μιᾶς ἐπιτυχημένης μετάφρασης, ἕνα δείγμα τοῦ πὼς θὰ μπορούσε νὰ ἀκούγεται καὶ νὰ διαβάζεται ὁ Τζόυς στὰ ἑλληνικά. Κι αὐτὸ δὲν εἶναι λίγο, νομίζω. Ὅστόσο ἔω πρόπλασμα, γιατί κάποια συμπαίγνια ἀπὸ παραλείψεις καὶ ἐλευθεριότητες ἔρχονται ν' ἀλλοιώσουν τὴς λαμπρῆς προθέσεις. Συγκεκριμένα. Στὴ σ. 124 («Στάχτες») διαβάζουμε: «Σὲ τέτοιο σημεῖο εἶχε συγγραφθεῖ, πού δὲν ἔβρισκε αὐτὸ πού ἤθελε καὶ τριγύριζε μετὰ στὸ δωμάτιο». Τὸ σωστὸ εἶναι: «Τὰ μάτια του ἦταν τόσο γεμάτα δάκρυα, πού... κλπ.» Ἐπομένως αὐτὸς εἶναι καὶ ὁ λόγος πού τὸν ἐμποδίζει νὰ βρεῖ αὐτὸ πού ἤθελε.—Στὸ διήγημα «Ἡ Χάρη», σ. 193, διαβάζουμε: «Ἐνα φῶς ἦταν κρεμασμένο μπροστὰ στὸ μεγάλο βωμό», ἐκεῖ πού ὁ Πολίτης πληρέστερα μεταφράζει: «Ἀκουμποῦσαν τὴ ράχη τους στὸ πίσω ἀναλόγιο καὶ κοιτάζαν ἀόριστα τὴ μακρινὴ κηλὶδα ἀπὸ κόκκινο φῶς, πού κρεμότανε μπρὸς ἀπὸ τὴν ἀγία τράπεζα».—Στὸ διήγημα «Θὰ συναντηθῶμε στὴς ἔξι Ὀκτωβρίου», στὴ σ. 141, διαβάζουμε: «Ὁ ἐργάτης δὲν κοιτάει νὰ βρεῖ ὠραίες καὶ παχιῆς δουλειῆς γιὰ τοὺς γιούς του καὶ τ' ἀνήψια του». Στὸ πρωτότυπο διαβάζουμε: «...τοὺς γιούς, τοὺς ἐξαδέλφους του καὶ τ' ἀνήψια του» (σ. 119 Πένγκουιν).—Στὴ σ. 143, στὸ ἴδιο διήγημα, «Καὶ βέβαια εἶναι... καὶ ἐκεῖ γεννήθηκε καὶ ἡ εὐγένειά του», ἡ μετάφραστρια παραλείπει ὅλο τὸ παιχνίδι τῶν λέξεων πού συγκροτεῖ τὸ ὄρα αὐτῆς τῆς παραγράφου.—Στὸ «Ἐνα θλιβερὸ συμβάν» (σ. 135) Ἀραβιὰ καὶ πού, ἀκούγονταν τὰ τραῦμα πού περνοῦσαν στὸ μοναχικὸ δρόμο: Ἐδῶ τὸ swishing τοῦ πρωτοτύπου (πὸ ὁ Πολίτης μεταφράζει «νὰ τσιρίζει») ἀντικαθίσταται μετὰ αὐτὸ τὸ εὐκόλο καὶ ἄχρωμο ἀκούγονταν.—Στὸ ἴδιο διήγημα (σ. 125) ἡ μετάφραστρια παραλείπει νὰ ἀναφέρει ὅτι ὁ ἦρωας, ὁ κ. Τζέιμς Ντάου, ἦταν δημότης τοῦ Δουβλίνου, γεγονός πού ἴσως ὑπονοεῖται, ἀλλὰ πού ὁπόσο ὁ ἴδιος ὁ Τζόυς δὲν παραλείπει νὰ τὸ ἀναφέρει καὶ μετὰ τὸν τρόπο του μάλιστα νὰ τὸ υπογραμμίσει. Ὅθι εἶχε ἀκόμα νὰ διαφωνήσει κανεὶς μετὰ τὴ μετάφραση τοῦ τίτλου «Grace» (σ. 171), πού νομίζω ὅτι συνεπέστερη μετὰ τὴ θρησκευτικὴ του σημασία θὰ ἦταν ἡ «Χάρις» καὶ ὅχι ἡ «Χάρη». (Ὁ Πολίτης μεταφράζει «Εὐλογία»). Γενικότερα θὰ ἔλεγα ὅτι ἡ κυρία Ἀραβαντινοῦ ἔχει ὥρες ὥρες τὴν τάση νὰ μεταφράζει λογικά, μετὰ δεικτὴ τὸν κοινὸ νοῦ καὶ ὅχι τὸ καλλιτεχνικὸ βάρος μιᾶς ἀλήθειας. Τοῦτο εἶναι, λόγου χάρι, φανερὸ στὴ σ. 193 στὸ ἴδιο διήγημα: «Οἱ λάμπες ἔρριχναν ἕνα φῶς μαλακὸ πάνω σὲ μιὰ ὁμάδα ἀνδρῶν ντυμένων μετὰ μαῦρα κουστούμια καὶ ἄσπρα κολάρια, καὶ μόνο λίγοι φοροῦσαν σπὸρ σακκάκια ἀπὸ χοντρὸ τουντ ὕφασμα». Δὲν ἔχει παρὰ νὰ κοιτάξει κανεὶς τὸ ἀντίστοιχο κείμενο στὴ σ. 169 (ἐκδ. Πένγκουιν), γιὰ νὰ ἐξηγήσει τὴν ἀδιόρατη μὰ ἀποφασιστικὴ διαφοροποίηση πού ἐπιφέρει τὸ ρῆμα «relieved» στὴν ἀγγλικὴ πρόταση. Ἀπὸ καθαρὰ τεχνικὴ ἀποψη, θὰ εἶχα ἀκόμα

νὰ παρατηρήσω ὅτι ἡ μετάφραστρια ἔχει τὴν τάση νὰ τεμαχίζει τὴν περίοδο σὲ μικρότερες προτάσεις, πολλῆς φορές σωστά ἴσως, γιὰ ν' ἀλαφρώσει τὴν μακροπερίοδο ἀγγλικὴ δομὴ καὶ νὰ τὴ φέρει στὰ ἑλληνικά μέτρα, κάποτε κάποτε ὅμως τραυματίζει ἐπὶ τὴν ἰσορροπία τῆς στίξης καὶ ἐπομένως τὴν ἀναπνοὴ τοῦ κειμένου. Παρ' ὅλη ἐντοῦτοις τὴ μέριμνα αὐτῆ, ἡ ξενότροπη νοοτροπία ἔχει περάσει, σὲ ἐλάχιστο ποσοστὸ, στὸ ἑλληνικὸ κείμενο, ὅπως στὸ «Μιὰ Μητέρα» (σ. 167): «Ὅμως ὁ πρῶτος τενόρος καὶ ἡ σοπράνο κρέμισαν τὴν αἰθουσα», ἢ αὐτὸ τὸ ἀκομψο (βλαστήησε τὸ πᾶν) («Τὰ ἀντίγραφα», σ. 114). Καὶ δὲν μπορῶ ἐδῶ, ἀν θέλω νὰ φανῶ συνεπής, παρὰ νὰ κάνω μιὰ παρένθεση θυμίζοντας ὅτι καὶ ὁ Πολίτης πέφτει θύμα τῆς ξενικῆς αὐτῆς ἐπιρροῆς, ὅταν μεταφράζει: «Τὸ πιστεύω, εἶπε ὁ Γκάμπριελ, ἀλλὰ ἔρχοντο ὅτι ἡ γυναίκα μου χρειάζεται τρεῖς θανάτους ὥρες γιὰ νὰ ντυθεῖ («Ὁ νεκρός», σ. 173). Ὅσο ὅσο θαυμαστὸς εἶναι ὁ τρόπος πού ἡ Ἀραβαντινοῦ μεταφράζει λόγου χάρι τὴν τελευταία παράγραφο ἀπὸ τὸ «Ἀράπικο Παζάρι», σ. 48: «Κοιτάζοντας ψηλά... ἀπὸ ἄγωνα καὶ θυμὸν, καὶ πού ἡ δεξιόχειρὰ τοῦ Πολίτη δὲν κατορθώνει νὰ πιᾶσει. Καὶ ἀσφαλῶς δὲν εἶναι ἡ μοναδικὴ ἀξίειπαινη στιγμή στὴ μετάφρασή της. Ὁλόκληρο τὸ «Μιὰ Μητέρα», ἀποτελεῖ λαμπρὸ ὑπόδειγμα. Ὑπογραμμίζω ἐπίσης τὴ μέριμνά της νὰ πλουτίσει τὴ μετάφρασή της μετὰ Προλεγόμενα καὶ Σημειώσεις, πού ἀναμφισβήτητα βοηθοῦν τὸν ἀκατατόπιστο Ἕλληνα ἀναγνώστη (πόσο πὺ φανερὴ γίνεται τώρα ἡ ἑλλειψη σημειώσεων στὸ Πορτραῖτο τοῦ Καλλιτέχνη). Καὶ μιὰ τελευταία παρατήρηση πού ἀφορᾷ τὴ μετάφραση τοῦ τίτλου τοῦ τελευταίου διηγήματος τῆς συλλογῆς «The Dead». Ἐκεῖ ὅπου οἱ προη-

ΣΤΑ ΕΠΟΜΕΝΑ ΤΕΥΧΗ

Ποίηση: Ὀδυσσεὺς Ἐλύτης, Λίνα Κάσδαγλη, Θανάσης Χ. Παπαδόπουλος, Τάκης Σινόπουλος.

Πεζογραφία: Μαντῶ Ἀραβαντινοῦ, Νάσος Βαγενᾶς, Θανάσης Βαλτινός, Heinrich Böll, Jorge Luis Borges (παρουσίαση Γ.Π. Σαββίδη), Τατ. Μιλλιέξ, Σπύρος Πλασκοβίτης, Στρατῆς Τσίρκας.

Δοκίμιο - Μελέτη: Georges Bataille, John Berger, Δανιήλ, Ἄλκη Κυριακίδου - Νέστωρος.

Θέατρο: Μαργαρίτα Λυμπεράκη.

Κριτικὴ: Νόρα Ἀναγνωστάκη, Λ. Ζενάκος, Ἐμμ. Μαυρομαμάτης, Α.Γ. Εὐδης, Κ.Μ. Σοφούλης, Μ. Χατζηγιακουμῆς.

γούμενοι μεταφραστές γράφουν «Ο πεθαμένος» (Μπερνίτσας) ή όπως πολύ σωστότερα «Ο νεκρός» (Πολίτης), ξαφνικά ή κυρία Άραβαντινού μεταφράζει: «Οι νεκροί». Σταματώ με κάποια άπορία, μιάς και συνήθισα να συνδέω τον τίτλο με τον Μάικλ Φάρει, τον δεκαπεντάχρονο νέο που πέθανε φυματικός και που στάθηκε η πρώτη άγαπητή της Γκρέτας, της γυναίκας του Γκάμπριελ, του κεντρικού ήρωα του διηγήματος. «Όμως η Άραβαντινού φαίνεται να έχει διάφορη γνώμη. Ίσως εκείνο το αδιάκοπο χιόνι που άρχιζει να πέφτει στην τελευταία σκηνή του διηγήματος και που σκεπάζει όχι μόνο τον τάφο του μικρού Μάικλ, αλλά και όλκληρη την Ίρλανδία, να έννοει ένα γενικότερο θάνατο. Ήξάλλου ή λέξη *dead* μπορεί κάλλιστα να ύπονοι τον έναν θάνατο ή τους πολλούς—στό σημείο αυτό ή άγγλική γλώσσα είναι έλαστική. Θεμιτά λοιπόν ή Άραβαντινού παίρνει την έλευθερία να μεταφράσει σε πληθυντικό αριθμό. «Όστόσο, εάν με ρωτούσαν να πώ, με το χέρι στην καρδιά, ποιός από τους δύο τίτλους δικαιώνεται μέσα μου περισσότερο, θαρρώ θά γύριζα στον μονοσήμαντο του Πολίτη: «Ο νεκρός», ο θάνατος του φθισικού νέου που δουλεύει στο Γκάτσι, του πρώτου άσημμένου της Γκρέτας, έμένα τουλάχιστον, μου άρκει.

Δέν θ' άπαντούσα με την ίδια σιγουριά, αν επρόκειτο να μου τεθεί το δίλημμα,

ποιά από τις δυο μεταφράσεις, του Πολίτη ή της Άραβαντινού, θά συνιστούσα στον νεοέλληνα άναγνώστη των Δουβλινέζων. Καμιά από τις δυο δέν είναι εκείνη που άφοπλίξει—θαρρώ πώς αυτό έγινε ήδη φανερό. «Όπως καμιά από τις δυο δέν πάει και με δεκανίκια. "Αν ή μετάφραση Άραβαντινού διαθέτει εκείνη την άπόσταση που παγοποιεί το κείμενο και που μου φαίνεται σωστότερη και συνεπέστερη για ένα συγγραφέα όπως ο Τζός, ώστόσο ή καρδιά μας θερμαίνεται περισσότερο με τη μετάφραση Πολίτη. Πέρα από τή λάθη και τις παραλείψεις και των δυο μεταφράσεων (και μερικά είναι σοβαρά), άπόκειται στην εύαισθησία του άναγνώστη ν' άναμετρηθεί με τις δυο παραλλαγές και να διαλέξει, αν φυσικά έχει την όρεξη και την ύπομονή. Διαφορετικά, σημαντικότερο κέρδος θ' άπεκόμιζε αν άφηνόταν σε όποιαδήποτε από τις δυο, με μοναδικό γνώμονα να γνωριστεί με το ύφος του Ίρλανδού, πράγμα που και οι δυο έκδοχές, εύτυχώς, άφήνουν να διαφανεί, έστω μέσα από χαραμάδες. Γιατί, πέρα από ό,τιδήποτε άλλο, οι Δουβλινέζοι είναι ένα τεράστιο πεζογραφικό μάθημα για τον όποιοδήποτε διηγηματογράφο ή άπλο άναγνώστη, Ίρλανδό ή Έλληνα.

Δέν μένει, για να δλοκληρωθεί ή σύνομη αυτή περιδιάβαση στις μεταφράσεις Τζός, παρά ν' άναφερθώ και στον Όδισ-

σέα (έκδοση Παϊρίδη, τόμο 5, μετάφραση Α. Νικολούζος, Γ. Θωμόπουλος). Πλησιάζω σ' αυτήν με το δέος του ξενογλωσσου που άποκοτάν ν' άναμετρηθεί με το μαμούθ αυτό της άγγλικής λογοτεχνίας, του όπολου οι δυσκολίες άρκοον για να τρομάξουν και τον επαρκέστερο άγγλο άναγνώστη. Για το λόγο αυτό, αλλά και έπειδή ή έλληνική μετάφραση δέν έχει δλοκληρωθεί (άπομένουν, θαρρώ, δυο ή τρεις τόμοι άκόμη), θά προτιμήσω ν' άναβάλω την κρίση μου. «Όστόσο, την ίδια στιγμή, μου είναι αδύνατο ν' άποσιωπήσω την πρώτη έντύπωση μιās προχειρότητας που άπεκόμισα τόσο από τη μετάφραση όσο και από την τυπογραφία του κειμένου, πράγμα που και ο άνιδιος άναγνώστης διαπιστώνει με την πρώτη ματιά. Μου φαίνεται άκόμη ύποπη ή βιασύνη να ξεπεταχτεί το έργο σε δόσεις, που θυμίζει άόριστα έκπτώσεις και ξεπούλημα. Κι άκόμα μου φαίνεται τερατώδες ένα τέτοιο κείμενο να κυκλοφορεί χωρίς ούτε ίχνος από σημειώσεις, έναν έλάχιστο μίτο που να οδηγεί τον άναγνώστη στο δαίδαλο του κειμένου.

Τελικά, οι μεταφράσεις Τζός στην Έλλάδα, τόσο από την άποψη του μεταφραστή, όσο κι εκείνη του άναγνώστη, μου θυμίζουν το μαθητή εκείνο που στο δημοτικό δέν έμαθε αριθμητική, και τώρα στο γυμνάσιο τον βάζουν να λύνει έξι-σώσεις.

Βιβλιογραφικό δελτίο

ΙΑΝΟΥΑΡΙΟΣ - ΦΕΒΡΟΥΑΡΙΟΣ 1973

Έπιλογή και Έπιμέλεια Έμμ. Μοσχονά

ΦΙΛΟΣΟΦΙΑ

Γιαναγκιντά Κεντζιούρο, Φιλοσοφία της έλευθερίας. Μετάφραση Β. Καμπίση. Άθήνα [1973]. Σελ. 248 (Δρχ. 60) *.

Θέματα : Η πραγματικότητα της έλευθερίας — Η ιδέα της έλευθερίας και ή εξέλιξή της — Η θεωρία της έλευθερίας — Η πρακτική της έλευθερίας.

Martin Gutfried, Είσαγωγή στη Γενική Μεταφυσική. Μετάφραση Γεωργίου Κουμάκη. Άθήνα 1973. Χιωτέλλης Σελ. 131 (Δρχ. 65).

Τατάκης Β.Ν., Φιλοσοφικά μελετήματα. Άθήνα 1972**. Έρμής. Σελ. 85. (Δρχ. 50).

Περιεχόμενα : Το πρόβλημα της φιλοσοφίας — Η πνευματική φύση του ανθρώπου — Η παιδεία, το νόημά της. Χάβερμαν Ρόμπερτ, Φυσική έπιστήμη και κοσμοθεώρηση. Διαλεκτική δίχως δόγμα. Μετάφραση Σταύρου Κκαμπουρίδη. [Άθήνα 1973]. Ηέλλα. Σελ. 224. (Δρχ. 70).

* Η τιμή άναφέρεται πάντοτε στο χαρτόδετο.

** Παρατίθενται εδώ βιβλία που άναφέρουν ως έτος έκδοσης το 1972 αλλά κυκλοφόρησαν το 1973.

ΕΠΙΣΤΗΜΕΣ ΤΟΥ ΑΝΘΡΩΠΟΥ

Κοινωνιολογία

Κουμάντος Γεώργιος, Άπολογία ενός άστικολόγου. Πνευματικό όδοπορικό από την Κοινωνιολογία στο Άστικό Δίκαιο. Άθήνα 1973. Κέδρος. Σελ. 55. (Δρχ. 30).

Ossowski, Stanislaw, Η ταξική δομή στην κοινωνική συνείδηση. Μετάφραση Κώστα Φιλίνη - Νίκου Γιανναδάκη. Άθήνα 1973. Κάλβος. Σελ. 291. (Δρχ. 60)

Πολιτική

Cohn - Bendit G. και D., Άριστερισμός. Φάρμακο στη γεροντική άρρώστεια του κομμουνισμού. Τόμος δεύτερος. Μετάφραση Νίκου Μπαλή. Άθήνα [1973]. Σελ. 154. (Δρχ. 35).

Γκαρωντ Ροζέ, Η άλλη λύση (Διέξοδος). Μετάφραση Βασίλη Καπετανγιάννη. Έπιμέλεια Ειρήνης Μισίου. Άθήνα 1973. Όλιός. Σελ. 230. (Δρχ. 80).

Rougemont, Denis de, Άνοιχτό γράμμα στους Εύρωπαίους. Μετάφραση Τάκη Χατζαναγνώστου. Πρόλογος στην ελληνική έκδοση "Άγγελου Τερζάκη. Άθήνα 1973. Δίπτυχο. Σελ. 219. (Δρχ. 60) Τσάτσος Δημήτρης, Προβλήματα δημο-

κρατίας. Πρόλογος Άναστασίου Ι. Πεπονή. Άθήνα 1973. Ίκαρος. Σελ. 140. (Δρχ. 100). Θέματα : Η πολιτική «ουδετερότητα» της πολιτείας — Γνωσιοκρατία και δημοκρατία — Παιδεία και δημοκρατία — Το λειτουργήμα του πολίτη στη δημοκρατία — Πολιτικά κόμματα και δημοκρατία — Η χρηματοδότηση της πολιτικής και το πολίτευμα — «Η τεχνική της βίας». Τά περισσότερα δοκίμια είχαν δημοσιευθεί στην έφ. «Τό Βήμα» (Σεπτ. 1971 - Δεκ. 1972) και ξαναδουλεύτηκαν.

Οικονομική

Ζαχαρίας Αιμίλιος, Κράτος και οικονομική θεωρία (Κριτική). Δοκίμια για την Πολιτική και την Οικονομία. Άθήνα 1973. Ήριδανός. Σελ. 251. (Δρχ. 100).

Θέματα : Πολιτική — Διάφορες θεωρίες περί μισθού — Ο μαρξισμός και ή θεωρία του μονοπωλιακού κεφαλαίου. Ραπαρέου Andreas, Paternalistic Capitalism. Minneapolis 1972. University of Minnesota. Σελ. viii + 190. (£ 2.75).

Λογογραφία

Άναγνώστου Σπιρίδων, Λεσβιακά, ήτοι συλλογή λογογραφικών περι Λέσβου πραγματειών. Φωτοτυπημένη επανέκδοση. Πρόλογος Κ. Τσελέκα. Είσαγωγή Γ. Βαλέτα. Άθήνα 1972. Πηγή. Σελ. 16 + ιη' + 272. (Δρχ. 120).

Γλώσσα

Κορδάτος Γιάνης, Ίστορία του γλωσσικού μας ζήτηματος. Β' έκδοση. Άθήνα 1973. Μπουκουμάνης. Σελ. 270. (Δρχ. 90). Άνατύπωση από την έκδοση του 1943 με μικρές όρθογραφικές προσαρμογές.