

Ἡ Συνέχεια

γράμματα, τέχνες, ἐπιστῆμες τοῦ ἀνθρώπου

Ἡ παρακμὴ στὴν Τέχνη

Jean - Paul Sartre

Ernst Fischer

Edouard Goldstücker

Milan Kundera

Μιὰ συζήτηση στὴν Πράγα

Σπύρος Πλασκοβίτης

Πεζὴ μπαλάντα

γιὰ ἓνα δραπέτη

Ὀδυσσεὺς Ἐλύτης

Αἰῶνος εἶδωλον

Φύση καὶ γλώσσα

}
}

Μάιος 1973

Bertolt Brecht

Λίνα Κάσδαγλη

Τάκης Σταματόπουλος

Ἀφιέρωμα στὸν Πάμπλο Πικάσσο

A. Γ. Εὐδης

Guillaume Apollinaire

René Char

Paul Éluard

Michel Leiris

André Breton

Μηνιαία ἔκδοση λογοτεχνίας, κριτικῆς,
πνευματικοῦ - θεωρητικοῦ προβληματισμοῦ

Ἰδιοκτησία : Ἑταιρεία Ἐκδόσεως Περιδικῶν, Ἀνατύπων
καὶ Συλλογῶν Κειμένων, Ε.Π.Ε.

Ἑπεύθυνοι ἐκδότες σύμφωνα μὲ τὸ νόμο :

Ἀλέξανδρος Ἀργυρίου, Πλατεῖα 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· φοιτητικῆ δρχ. 150· ἐξωτερικοῦ \$10

Τιμὴ τεύχους δρχ. 20

Τυπογραφεῖο Β. Παπαζήση, Καβαθᾶ 62, Ἀθήνα

Ἑπεύθυνος Τυπογραφείου :

Δημοσθένης Μαυρομάτης, Σεβαστουπόλεως 10, Ἀθήνα

Π Ε Ρ Ι Ε Χ Ο Μ Ε Ν Α

Πέτρες καὶ Στίγματα «Σιωπὴ καὶ ὁμιλία» — «Ἀφελῆ ἐρωτήματα» — «Sic»	98- 102
Ἄλυσος Ἐλύτης : «Φύση καὶ γλώσσα» (δοκίμιο) — «Αἰῶνος εἰδωλον» (ποίημα)	100-101
Σπύρος Πλασκοβίτης : «Πεζὴ μπαλάντα γιὰ ἓνα δραπέτη»	102-109
Bertolt Brecht : «Ἐπίσκεψη στοὺς ἐξόριστους ποιη- τὲς» (ποίημα· μετάφραση καὶ σημειώσεις Γ. Π. Σαββίδη)	105
Τάκης Ἀργ. Σταματοπούλου : «Ἡ Βαυαροκρατία καὶ τὸ δράμα τῶν ἀγωνιστῶν τοῦ 1821»	109-111
Ἀφιέρωμα στὸν Πάμπλο Πικάσο Γ. Α. Εὐδης : «Πικάσο», Guillaume Apollinaire : «Πάμπλο Πικάσο», René Char : «Χίλιες σανίδες σω- τηρίας», «Paul Eluard : «Πικάσο, σχέδια», Michel Leiris : «Ὁ Πικάσο καὶ ἡ ἀνθρώπινη κωμῶδια», André Breton : «80 καράτια . . . ἀλλὰ μιὰ σκιά» — Κείμενα καὶ ἔργα τοῦ Πικάσο	112-124
Jean-Paul Sartre, Ernst Fischer, Eduard Goldstü- cker, Milan Kundera : «Ἡ παρακμὴ στὴν Τέχνη— μιὰ συζήτηση στὴν Πράγα» (μετάφραση : Κ. Παναγιώτου)	125-130
Λίνα Κάσδαγλη : Women's Lib (ποίημα)	128
Ἐμμανουὴλ Μαυρομάτης : «Ἡ ζωγραφικὴ, ἡ θεω- ρία της, ἡ ἔκθεση καὶ τὰ ἐρωτηματικά»	131-132
Βιβλιοκριτικὴ Δ. Ζενάκος : Linos Politis «A History of Modern Greek Literature», Λίνου Πολίτη «Μετρικά» — Ἀλεξ. Ἀργυ- ρίου : Δ. Ν. Μαρωνίτη «Ἀνεμόσκαλα» — Ἀλέξανδρος Κοτζιάς : Γλαυκὴ Δασκαλοπούλου «Ἐνοπλὴ Ξενάγηση»— Π. Α. Ζάννας : «Σύγχρονη θεωρία τοῦ κινηματογράφου» — Κώστας Μαν. Σοφοῦλης : Βασίλη Νεφελοῦδη : «Ἀπομυ- θοποίηση μὲ τὴ γλώσσα τῶν ἀριθμῶν : Κριτικὴ ἀνάλυση τῶν οικονομικῶν καὶ κοινωνικῶν ἐξελίξεων στὴν εἰκο- σαετία 1950 - 1970» — Θανάσης Χ. Παπαδόπουλος : «Σημείωμα γιὰ τὶς ἐκδόσεις Γληνοῦ ὕστερα ἀπὸ τὸ 1967»	133-139
Π. Α. Ζάννας : «Τὸ Κιέριον τοῦ Δ. Θεοῦ»	140-141
Ἐμμ. Μοσχονᾶς : «Βιβλιογραφικὸ δελτίο»	141-143
τὸ Ζώδιο	144

Πέτρες καὶ Στίγματα

ΣΙΩΠΗ ΚΑΙ ΟΜΙΛΙΑ

Ἡ στάση τῆς ἐξουσίας ποῦ θέλει
νὰ ἐλέγχει τὴν πνευματικὴ ζωὴ ἐκ-
δηλώνεται μὲ δύο φαινομενικὰ ἀντι-
κειμένους τρόπους : τὴν ἐπιβολὴ τῆς
σιωπῆς καὶ τὴν ἐπιδίωξη τῆς ὁμι-
λίας.

Ἐπιβολὴ τῆς σιωπῆς : ὅταν περι-
ορίζεται ἢ ἀποκλείεται ὁ ἔλεγχος
τῶν πράξεων κάθε φορέα τῆς ἐξου-
σίας· ὅταν ἐξαφανίζεται μὲ κάθε
τρόπο (λογοκρισία, ἔλεγχος μέσων
μαζικῆς ἐπικοινωνίας κλπ.) ἡ δυνα-
τότητα κριτικῆς, ὁ ἀντίλογος.

Ἐπιδίωξη τῆς ὁμιλίας : ὅταν
καλλιεργεῖται μόνο μὲ σκοπὸ τὴν
ἐξύμνηση τῶν κρατούντων, τῆς ἰδεο-
λογίας τους καὶ τῶν πράξεών τους
(ὁμιλίες, ἐκπομπές, τηλεοπτικὰ προ-
γράμματα, «λαϊκὲς» γιορτές, «αὐ-
θόρητες» συγκεντρώσεις κλπ.)· ὅ-
ταν σκοπὸς τῆς ἐξουσίας εἶναι νὰ
ἐξασφαλίζει τὸ διάλογο μὲ προκαθο-
ρισμένο (περιορισμένο) τρόπο καὶ
σὲ προκαθορισμένους τομεῖς, γιὰ
νὰ δοθεῖ ἡ ἐπίφραση ἐλευθεροῦ δια-
λόγου καὶ ἡ ἐντύπωση μιᾶς τά-
σης γιὰ φιλελευθεροποίηση.

Οἱ δύο αὐτοὶ τρόποι ἐναλλάσσον-
ται ἢ καὶ χρησιμοποιοῦνται ταυτό-
χρονα σὲ διαφορετικούς τομεῖς.

Ἀπὸ τὴν ἄλλη μεριὰ οἱ πνευμα-
τικὲς δυνάμεις, ποῦ ἐναντιώνονται
σὲ κάθε ἀνελεύθερη μορφή ἐξουσίας,
χρησιμοποιοῦν τοὺς ἴδιους αὐτοὺς
τρόπους γιὰ νὰ δηλώσουν τὴν παρου-
σία τους καὶ νὰ ἐκδηλώσουν τὴν
ἀντίθεσή τους.

Σιωπὴ. Ὅταν τὴν υἱόετοῦν γιὰ
νὰ ἐπιβεβαιώσουν τὴν ἄρνησή τους
νὰ ὑποταχθοῦν στὴν ἀνελευθερία,
στὸν ἔλεγχο. Ὅταν ἀρνοῦνται τὸ
διάλογο ἐκεῖ ἀκριβῶς ὅπου τὸν ἐπι-
ζητεῖ ἡ ἐξουσία. Σιωπὴ ποῦ δὲν
σημαίνει παραίτηση, ἀδιαφορία, ἀ-
πουσία.

Ὅμιλία. Ὅταν ἀποφασίζουν νὰ
τὴν χρησιμοποιοῦν ὅπου καὶ ὅσο
μποροῦν, διαλέγοντας ἐλεύθερα (πό-
σο ἐλεύθερα ἀλήθεια;) πότε καὶ
ποῦ θὰ μιλήσουν, τί θὰ ποῦν καὶ
πῶς. Δοκιμάζοντας, ψηλαφώντας
ἓνα χῶρο ποῦ δὲν γνωρίζουν ἂν

τελικά θά τούς έπιτραπεΐ, κι ώς πότε, νά τόν κατοικήσουν.

Μέσα σ' αυτό τό τετράπλευρο πλαίσιο (σιωπή και όμιλία πού επιβάλλεται έκ τών άνω, σιωπή και όμιλία πού δοκιμάζεται έκ τών κάτω) διαμορφώθηκε ή πνευματική μας ζωή τά έξι τελευταΐα χρόνια.

Οί έμπειροι τής πνευματικής άγοράς, μέ τό ευαίσθητό τους αίσθητήριο, διαπιστώνουν εύκολα πώς ή «έκ τών κάτω» τάση έχει μαζί της μιá πλατιά συμμετοχή και συμπαράσταση. Στην πνευματική άγορά διαμορφώνεται μιá ζήτηση — έκφραση αυτής τής άνήσυχης τάσης — και μιá προσφορά γεννιέται για νά τήν καλύψει. Ο διψασμένος καταναλωτής αναγκάζεται συχνά νά δεχτεί ό,τι του προσφέρεται άφου δέν έχει τή δυνατότητα τής ελεύθερης κριτικής και αξιολόγησης — και κυρίως όταν ή προσφορά ικανοποιεί τίς πύ άμεσες και φυσικές του αντιδράσεις, πρίν περάσουν άπό ένα λογικό ή ιδεολογικό κοσκινισμα.

Έτσι διαμορφώνονται και του προσφέρονται προϊόντα γνήσια και προϊόντα κάλπικα, έκδηλώσεις στοχαστικές κι έκδηλώσεις έκτονωτικές. Ο διαχωρισμός δέν είναι εύκολος, χρειάζονται προσεκτικές διακρίσεις, άπειρες έξειδικεύσεις.

Έκδηλώσεις έκτονωτικές μπορούν συχνά νά έξειλιθοϋν σέ στοχαστικές. Άλλες, στοχαστικές στο ξεκίνημά τους και στίς προθέσεις τους, καταλήγουν νά γίνουν έκτονωτικές. Έκδηλώσεις έκτονωτικές έχουν συχνά στο ένεργητικό τους τό στοιχείο τής ομαδικής συμμετοχής, ενώ αντίθετα όρισμένες στοχαστικές κινδυνεύουν νά περιοριστούν, μέ τή σοβαρότητά τους, σ' ένα στενό, έκλεκτικό κύκλο. Κι έπειτα ό φορέας τής κάθε έκδήλωσης αναπόφευκτα ταυτίζεται μέ τό μήνυμα πού μεταφέρει κι έτσι συχνά τό άλλωώνει (άκόμα κι ό φορέας τής έξουσίας οικειοποιείται, δίχως νά καθιστά έκδηλους τούς σκοπούς του, έκδηλώσεις πού λογικά αντιστρατεύονται τήν έξουσία).

Στό τετράπλευρο πλαίσιο τής σιωπής και τής όμιλίας άλλοτε διαστέλλεται κι άλλοτε συστέλλεται ό χώρος τής πνευματικής μας ζωής. Χώρος μεταβλητός, σέ κίνηση, άπαιτεί άδιάκοπες αναπροσαρμογές κι άνακατατάξεις.

Μένει ή όμιλία, ή ουσιαστική και άπαραίτητη, πού κινείται πάνω στην

κόψη όπου ταυτόχρονα προσπαθεί νά περισωθεί αλλά κι όπου διακινδυνεύει — και πρέπει νά διακινδυνεύει — τήν ίδια της τήν ύπαρξη, έτοιμη νά ξαναβρεθεί δέσμια στό χώρο τής σιωπής.

*

ΑΦΕΛΗ ΕΡΩΤΗΜΑΤΑ

Οί άρχαιολογικοί μας θησαυροί κινδυνεύουν. Η διαπίστωση δέν είναι πρόσφατη, ίσως όμως ποτέ άλλοτε οι κίνδυνοι νά μιν ήταν τόσο άμεσοι και οι κραυγές διαμαρτυρίας, για νά προλάβουμε τό κακό, τόσο άτελέσφορες. Ποιός τις άκούει ;

Πρίν άπό δύο χρόνια άρχαιολόγοι, άρχιτέκτονες, δικαστικοί, ιδιώτες θέλησαν νά περισώσουν τόν γοτθικό ναό του Σωτήρος στο Ηράκλειο, τόν γνωστό ως «Βαλιδέ-Τζαμί». Και τό μνημείο, παρά τις διαβεβαιώσεις και τις πραγματογνωμοσύνες, σαρώθηκε μέ πολύ κόπο, έν ψυχρά, μέ τις μπουλντόζες (οι μπουλντόζες πού βγαίνουν στα μουλωχτά και σαρώνουν άρχαΐες πέτρες κι άρχαΐα δέντρα, τή φύση και τήν ιστορία του τόπου).

Τό Βαλιδέ - Τζαμί είναι μιá συγκριμένη, γνωστή περίπτωση. Πόσες άλλες άγνωστες υπάρχουν ; Πόσες φορές άρχαιολογικά εύρήματα ή σοβαρές ένδειξεις για τήν ύπαρξή τους δε σκεπάστηκαν άπό τούς δγκους του μετεόν, για πάντα ; Ξέρουμε, θά μάς άπαντήσουν, πώς οι νόμοι υπάρχουν για νά άποτρέψουν αυτές τις περιπτώσεις, πώς οι νόμοι είναι άυστηροί και πώς υπάρχουν υπάλληλοι του κράτους — οι άρχαιολόγοι — για νά σώσουν τις άρχαιότητες.

Έδω όμως βρίσκεται τό πρόβλημα και ή άγωνία μας. Είναι σέ θέση ή άρχαιολογική ύπηρεσία νά έπιτελέσει τό έργο της, νά σώσει άπό τήν καταστροφή τό άληθινό μας πρόσωπο ;

Υπάρχουν, ίσως, οι πιστώσεις για νά περισωθούν, σ' όρισμένες περιπτώσεις, τά μνημεία και για νά γίνουν — μέ πρώτη σειρά προτεραιότητας — τά έργα εκείνα πού έξυπηρετούν τήν τουριστική άρχαιολατρία. Τί γίνεται όμως μέ τό έμφυχο ύλικό, μέ τούς ανθρώπους πού έχουν τήν έπιστημονική γνώση αλλά και τό άνιδιοτελές πάθος για τήν κληρονομιά μας ;

Ποτέ δέν είχαμε όσους άρχαιολόγους άπαιτούσαν οι πιό περιορισμένες έστω ανάγκες τής ύπηρεσίας. Οι άνάγκες αυτές αυξάνουν καθημερινά. Και ό αριθμός τών άρχαιολογών παραμένει στάσιμος ή μειώνεται.

Τό 1970 προκηρύχτηκε διαγωνισμός πού άποσκοπούσε νά εξασφαλίσει ύψηλό έπιστημονικό επίπεδο υπαλλήλων. Ο διαγωνισμός άναβλήθηκε και δέν προκηρύχτηκε άλλος ώς τώρα. Καταργήθηκαν δώδεκα θέσεις έφόρων και παραμένουν κενές είκοσιτέσσερεις θέσεις έπιμελητών. Μήπως μπορούν νά αναλάβουν τό έργο τους άλλοι, άσχετοι, δίχως τήν άπαραίτητη έπιστημονική κατάρτιση ; Στα νέα τοπικά πενταμελή συμβούλια οι άρχαιολόγοι είναι δύο πρós τρείς — οι τρείς τελείως άσχετοι πρós τήν άρχαιολογία.

Πώς θά σωθούν όσα πρέπει νά σωθούν ;

Μέ τις πρόσφατες μαζικές, άλόγιστες και έπιστημονικά έξοντατικές μεταθέσεις Έφόρων και Έπιμελητών Άρχαιοτήτων ή κατάσταση γίνεται άκόμη πιό κρίσιμη. Οι μετακινήσεις αυτές είναι χωρίς προηγούμενο στήν ιστορία τής Άρχαιολογικής Υπηρεσίας : μετατέθηκαν 38 Έφοροι και Έπιμελητές. Δέν θά ύπήρχε αντίρρηση νά μετακινηθούν νέοι, για νά γνωρίσουν κι άλλες περιφέρειες ; θά πρεπε όμως, όπως γίνονταν πάντα, νά παραμείνουν οι παλαιότεροι για νά κατατοπίσουν τούς νεότερους στα προβλήματα τής περιοχής. Γιατί κάθε άρχαιολογική περιφέρεια έχει τά δικά της μνημεία, τά δικά της προβλήματα και τήν ιδιομορφία της. Η ιδιομορφία αυτή άπαιτεί ειδικεύση, μακρόχρονη πείρα και έξοικείωση. Έτσι ή μετάθεση ένός άρχαιολόγου ειδικευμένου λ.χ. στην προϊστορική άρχαιολογία σέ περιφέρεια πού έχει σχεδόν άποκλειστικά ρωμαϊκές άρχαιότητες, όχι μόνο άχρηστεύει έπιστημονικά τόν ίδιο τόν άρχαιολόγο αλλά — και κυρίως — γίνεται σέ βάρος τών μνημείων. Και όχι μόνο διακόπτεται τό έπιστημονικό έργο τών άρχαιολογών αλλά στο διάστημα πού μεσολαβεί σ' αυτές τις μετακινήσεις, κι ώσπου νά ένημερωθούν πάνω στα προβλήματα τής νέας τους περιφέρειας, τά μνημεία κινδυνεύουν — όχι τόσο νά γκρεμιστούν, αλλά άπό τή μαγία του οικοδομικού όργανου». Άλλοιώνεται ό χαρακτήρας τών μνημείων μαζί μέ τό χαρακτήρα του τοπίου μέσα στο όποιο έζησαν. Άλλοτε καταστρέφονται άνεπανόρθωτα, καθώς καλύπτονται βιαστικά για νά μη σταματήσει ή οικοδόμηση, τά τυχαία εύρήματα, πού είναι συχνά οι πιό σπουδαίες πηγές, μέ τεράστιο έπιστημονικό ένδιαφέρον. Δέν άρχουν τότε τά πρόχειρα σχέδια ένός ψηφιδωτού κι οι λιγοστές καλλιτεχνικές φωτογραφίες.

Οι άρχαιολόγοι μας — οι καλύτεροι — κάνουν τό καθήκον τους, συνήθως μέ αυταπάρηση κάτω άπό σκληρές συχνά συνθήκες και μέ τούς περιορισμούς τής υπαλληλικής τους ιδιότητας. Υπάρχουν όμως και οι άρχαιολόγοι καθηγητές. Τούς αφήνει τελείως άσυγκίνητους ή κατάσταση αυτή, πού ώστόσο θίγει καιρία τόν χώρο τής έπιστημονικής τους δουλειάς ; Άλλά, μήπως είναι πολύ άφελές τό έρώτημά μας ; ...

*

Ευχαριστούμε τούς συγγραφείς και τούς εκδότες πού μάς στέλνουν τά βιβλία τους. Νέα βιβλία αναγγέλλονται στο μηνιαίο Βιβλιογραφικό Δελτίο. Η έπιλογή δέν έξαρτάται άπό τό αν τά βιβλία στέλνονται ή όχι στο περιοδικό.

Η Συνέχεια δε θά άπαντά σχολιάζοντας τά ποιήματα ή τά πεζά πού στέλνονται σ' αυτήν για δημοσίευση. Δυστυχώς οι εκδότες της άδυνατούν νά άπαντούν και προσωπικά στα σχετικά γράμματα πού λαβαίνουν. Τα κείμενα πού μάς στέλνονται δέν έπιστρέφονται. Όσα πρόκειται νά δημοσιευτούν προαναγγέλλονται.

Συνέχεια στη σελίδα 102

ΦΥΣΗ ΚΑΙ ΓΛΩΣΣΑ*

”Οχι, όχι, ένας μηχανισμός είναι ή Ποίηση, που απομηχανοποιεί τον άνθρωπο και τις σχέσεις του με τὰ πράγματα. Ὁ ποιητής φτάνει στο σημείο να προσεταιρίζεται τὴν ἀντίφασή του. Στὸ ἐπίπεδο τῆς γλώσσας, ὁ πειρασμός να ὑποβάλλει κανείς σὲ δοκιμασία τὴν ἀντοχή τῆς ἀπάρνησης, τὸν ὀδηγεῖ συχνὰ σὲ μιὰν ἄλλου εἶδους παραδοχή. Αὐτὸς εἶναι ὁ ἄνθρωπος, ποιὸς ποιητῆς θὰ τολμήσει να τὸ προσδιορίσει; Ἡ ἀλήθεια μένει να ἐφευρεθεῖ. Στὸ ἀναμεταξύ, ἄς μιλήσουμε για πιὸ ἀπλὰ πράγματα.

Ἡ Ἑλλάδα, για τὴ νεότητά μου, ἐστάθηκε θάμβος. Δὲν ὑπῆρξα οὔτε πατριώτης οὔτε φυσιολάτρης ἢ τουλάχιστον δοκίμασα μεγάλη ἀπορία ὅταν εἶδα να μοῦ ἀποδίδουν τις ιδιότητες αὐτές. Ὅ,τι περίπου θὰ δοκίμαζε κάποιος, σὲ καιροὺς παλιούς, που θὰ ὑποψιαζότανε μέσα στις καταιγίδες τὸν ἠλεκτρισμό, καὶ θὰ τοῦ ἔλεγαν οἱ γύρω του πὼς εἶναι ἓνας ρομαντικός τοῦ φθινοπώρου. Τόσο ἀνίκανος ἐστάθηκα, φαίνεται, ν’ ἀποχωρίσω τὴν αἴσθηση ἀπὸ τὸ ἀντικείμενό της καὶ να δείξω στο πνεῦμα ὅλα της τὰ παράγωγα.

Ὅμως, για να ξανάρθω στο θέμα, στὴν πρώτη ἐπαφή μου με τὸ ὕλικό σῶμα τῆς Ἑλλάδας: ἢ ὅλα αὐτὰ ἦταν κάτι ἄλλο καὶ ὄχι ἀπλὰ καὶ μόνο «φύση». Ἡ τότε... τότε ἢ ἑλληνικὴ φύση, πραγματικά, ἔπρεπε να ἴναι κάτι ἄλλο ἐκείνη. Νὰ ἴναι φορτισμένη με μυστικά μηνύματα (ὅπως μᾶς τὸ ἔλεγαν καὶ διστάζαμε να τὸ πιστέψουμε) καὶ να παίρνει για τοῦτο δικαιοματικά μέσα μας τὸ νόημα καὶ τὸ βάρος μιᾶς μυστικῆς ἀποστολῆς.

Ἡ ἀντίληψη αὐτὴ βγάζει μακριά, καὶ δὲν εἶναι ἢ ὦρα να διατρέξουμε τὴν ἀπόσταση. Ὅπως δὴποτε ὅμως συνιστᾶ μιὰ Μεταφυσικὴ ὅπου τὸ φαινόμενο τῆς γλώσσας, με τὸν ἴδιο ἀκριβῶς τρόπο που ἓνα τοπίο δὲν εἶναι διόλου τὸ ἄθροισμα μερικῶν δέντρων καὶ βουνῶν ἀλλὰ μιὰ πολυσήμαντη παρασημαντικὴ, δὲν εἶναι κι ἐκεῖνο διόλου τὸ ἄθροισμα μερικῶν λέξεων-συμβόλων τῶν πραγμάτων ἀλλὰ μιὰ ἠθικὴ δύναμη που ἢ ἀν-

θρώπινη διάνοια τὴν κινητοποιεῖ, ὡσὰν να προϋπάρχει ἀπὸ τὰ πράγματα, για να τὰ δημιουργήσει ἴσα ἴσα, καὶ μόνον ἔτσι αὐτὰ να ὑπάρξουν.

Ἀπὸ κεῖ καὶ πέρα, ἢ ἀναλογία ἀνάμεσα στὴ φθογγολογικὴ σύσταση τῶν λέξεων καὶ τὸ ὕλικό περιεχόμενο που καλοῦνται αὐτές να δώσουν στα φαινόμενα μοιάζει να ἔχει τὸν ἀναπότρεπτο χαρακτήρα τῆς Μοίρας ἢ τῶν πρώτων φυσικῶν στοιχείων. Τὸ θέμα δὲν εἶναι ν’ ἀξιολογήσει κανείς αὐτὴ τὴ στιγμή τις διαφορὲς γλώσσες, μολονότι, καὶ στο σημείο ἀκόμη αὐτό, ἢ ἑλληνικὴ, που ἐστάθηκε ἱκανὴ σὲ δυὸ περιόδους τῆς ἱστορίας να ἐπωμισθεῖ τὴν ἀποστολὴ τῆς παγκόσμιας, κλείνει ἀρετὲς που οἱ σημερινοὶ συμπλεγματικοὶ φορεῖς της—ἀπὸ μιὰν ἀδυναμία καὶ μόνο να κρίνουν τὰ πράγματα σὲ μᾶκρος—δείχνουν ν’ ἀγνοοῦν. Τὸ θέμα εἶναι ὅτι ἢ ἀνταπόκριση που παρουσιάζει ἢ ἑλληνικὴ γλώσσα μ’ ἓνα μέρος τουλάχιστον ἀπ’ αὐτὸ που θὰ ὀνομάζαμε «πρώτες ἔνοιες» εἶναι καταπληκτικὴ, θὰ ἔλεγα κάτι παραπάνω ἀκόμη: περιοριστικὴ μαζί καὶ προνομιοῦχα.

Ὅποτε καὶ ἂν, που λέει ὁ λόγος, δὲν θὰ ἤθελε να τὸ παραδεχθεῖ κανείς λογικά, ὑποχρεωμένος θὰ ἦταν παρ’ ὅλ’ αὐτὰ ν’ ἀναγνωρίσει ὅτι, στὴ λειτουργία του ἐπάνω, αὐτὸ τὸ ὄργανο κατευθύνει πολλὲς φορὲς τις ἔνοιες που ἐκφράζει περισσότερο, παρὰ που κατευθύνεται ἀπ’ αὐτές. Νὰ κάτι που ἐξηγεῖ, ὅσο παράλογο κι ἂν μοιάζει, τὴν ἰδιάζουσα ροπὴ που παίρνει ἢ ἑλληνικὴ σκέψη στὴν ἐκφρασή της, προπάντων ὅταν ὁ ψυχικὸς παράγοντας πρωτοστατεῖ, εἴτε σὲ περιόδους ὅπου σηκώνει ἐκείνη ὀλόκληρο τὸ βάρος τοῦ πολιτισμοῦ, εἴτε σὲ περιόδους ὅπου συμπιέζεται, ἀπεναντίας, ἀπὸ τὸ βάρος ἑνὸς ὀλόκληρου, ξένου πρὸς τὴ φύση της, πολιτισμοῦ. Ἀπὸ κεῖ τὸ δικαίωμα, ἢ ὅπως ἄλλιως θέλετε, ἢ ἀπαίτηση ἢ ἢ φρεναπάτη (ν’ ἀποτελεῖ ὁ Ἑλληνας ἐξάιρεση). Θέλω να πῶ για ποῖο λόγο π.χ. ἢ φύση δὲν μπορεῖ να μὴν ἔχει μιὰ θέση στὴν ποιητικὴ ἐκφραση ὅπως ἔγινε σὲ ἄλλες Δυτικὲς χῶρες. Για ποῖο λόγο τὸ «ἄγχος» ἢ ὁ «δαιμονισμός» δὲν πιάνουν, κατὰ τὴ γνώμη μου, στο δέντρο τῆς γλώσσας. Για ποῖο λόγο οἱ Ἕλληνες ποιητῆς, ἀδιάφορο σὲ ποιά γενιὰ ἢ ἐποχὴ ἀνήκουν, ἀσχολοῦνται πάντοτε με τὸν τόπο τους. Φαινόμενο που ἔχει προκαλέσει τὴν ἀπορία τῶν ξένων μελετητῶν καὶ τῶν ἀσυλλόγιστων Ἑλλήνων.

'Οδυσσέας
'Ελύτης

ΑΙΩΝΟΣ ΕΙΔΩΛΟΝ

Τί σβηστήρας άραγες νά υπάρχει
Γιά τήν μέσα μας άσκήμια, τί νά μετα-
Στοιχειώνει τόσων χρόνων σκλαβιά, Καίσαρες, έσείς
'Από τόν άλλο κόσμος, μετανοημένοι, πέστε μας
Ποιό φύλλο, ποιό πουλί, ποιός κήπος μέσ στη θάλασσα
Σπώντας τοῦ Μαΐου τά κύματα νά ισοσταθμίσει γίνεται
Τόν πόνο
Τόν σωματικό
Πού άν ένας μόνον τόν υφίσταται, όλοι μας φωνάζουμε :
'Ως πότε, ως πότε.

'Ατραπούς πῆρα και πάλι εμπρός τους βγήκα
Κρέοντες κι 'Αντιγόνες, 'Ηλέκτρες κι Αἴγισθοι
Καθεῖς μ' ένα φεγγάρι στρογγυλό στο χέρι
Τή δική του νύχτα.
Ζοῦνε ακόμη, ζοῦνε, οδεύουν και ολοφύρονται
'Ως κι εκείνος ο λησμονημένος τάχατες απ' όλους
Βασιλιάς τῆς 'Ασίνης, ως κι εκείνος ανεβαίνει, νά τος
Με σφαμένους κι ανέσφαχτους πίσω του
Τό λόφο, πάγχρυσος
Πρὸς τί; πρὸς τί;

Πολιό πέλαγο και σεῖς ακρόπρωρα μελανά στον αέρα
Πιό ψηλά, πιό ψηλά
Δώσετέ μου τῆ δύναμη
Ν' αφαιρέσω απ' τούς μάντεις τὸ δεινὸ μέλλον
Και σαν άχρηστο σπλάγχο στα σκυλιά νά τὸ ρίξω.
'Εγώ, πού από τόν "Ηρωα νά γυρίσω πίσω εδέησε
Και νά κάνω δρόμο μακρὸ ἀποθαρημένος
'Εωσότου τέλος, τοῦ καιούμενου από μόνου του
Μιά κραυγή ζωντανή περισώσω :
Φτάνει πιά, φτάνει πιά.

Τρέμει τρέμει μακριά, σέ απόσταση χιλιάδων μύρων
Τὸ εἶδωλον τοῦ αἰῶνος
Μεσ στῆς πίκρας τὸν άργυρο λάμπει.
Μὴν γυρίσει κανείς νά κοιτάξει, παιδιά
Μὴν γυρίσει κανείς νά κοιτάξει. "Οστις γάρ
'Εν πολλοῖσιν ως ἐγὼ κακοῖς
'Εζησε, τὸ γνωρίζει : εὐθεία, μπροστά και τραγουδώντας
'Ατεγκτοι και στην έξοδο προσηλωμένοι
Θά τῆ φέρουμε τήν Εἰρηδίκη πάλι
Στὸ φῶς, στὸ φῶς, στὸ φῶς.

* Μικρὸ ἀπόσπασμα ἀπὸ τὰ 'Ανοιχτά Χα-
τιά πού θά κυκλοφορήσουν στὸ τέλος τοῦ
χρόνου και θά περιλαμβάνουν παλαιά κα-
θώς και νέα, ἀνέκδοτα κείμενα τοῦ 'Οδυσ-
σέα 'Ελύτη, γύρω ἀπὸ τὰ σύγχρονα ποιη-
τικά και καλλιτεχνικά προβλήματα.

Πέτρες καὶ Στίγματα

Συνέχεια ἀπὸ τὴ σελίδα 99

SIC

Καὶ ἀκαρτέρει, καὶ ἀκαρτέρει
Φιλελεύθερη λαλιά...

ΣΟΛΩΜΟΣ

"Ἕμνος εἰς τὴν Ἐλευθερίαν

«Ἡ καθαρεύουσα ἔχει στενὸν δεσμὸν μετὰ τὸ ἔθνικόν παρελθόν (π.χ. ὁ Σωκράτης, ἐὰν ἐπανήρχετο εἰς τὴν ζωὴν, θὰ ἠδύνατο νὰ κατανοήσῃ ἐν κείμενον τῆς καθαρευούσης), εἶναι συντεταγμένη καὶ ἔχει ἀπεριορίστους ἱκανότητας παραγωγῆς καὶ συνθέσεως νέων λέξεων... Ἡ δημοτικὴ δὲν ἔχει γραμματικὴν... Οἷοσδήποτε ἐπιχειρήσῃ νὰ ταξινομήσῃ τὴν λαϊκὴν γλῶσσαν εἰς συστήματα, σχήματα καὶ κανόνες, θὰ εὐρεθῇ πρὸ ἀδιεξόδου, ἐκτός ἐὰν τὴν ἀγνοήσῃ καὶ κατασκευάσῃ ἰδικὴν του γλῶσσαν, πρᾶγμα τὸ ὁποῖον ἐν μέρει μόνον ἔκαμεν ὁ Τριανταφυλλίδης... Ὅσοι εἶχον τὴν τύχην νὰ τελειώσουν τὸ Δημοτικὸν Σχολεῖον εἰς τὴν ἐποχὴν τῶν «ἰων» καὶ τῶν «ῶων», ἴσως νὰ ἔμαθαν πολὺ ὀλιγότερα πράγματα ἀπὸ τὰ ἄλλα μαθήματα,

ἀλλ' ὡς πρὸς τὴν γλῶσσαν, ἦσαν, ὡς ἀπόφοιτοι τοῦ Δημοτικοῦ, πολὺ καλύτεροι ἀπ' (sic) τοὺς σημερινούς ἀποφοίτους τοῦ Γυμνασίου, μολονότι ἡ μέση νοημοσύνη τῶν σημερινῶν παιδιῶν (sic) εἶναι ἀνωτέρα. Ἄλλ' ἡ γραμματικὴ τῆς δημοτικῆς τὰ κατέστησεν ἀγλωσσο... Ὁ μῦθος ὅτι ὁ λαὸς δὲν ἐννοεῖ τὴν ἀπλὴν καθαρεύουσαν, ἀλλ' ἐννοεῖ τὴν κατεσκευασμένην τῶν δημοτικιστῶν, ἔχει πλέον καταπέσει. Διότι μεταξὺ τῶν δύο αὐτῶν (γλωσσῶν) ἡ βασικὴ διαφορὰ ἔγκειται εἰς τὰς καταλήξεις τῶν λέξεων καὶ εἰς τὰς ἀυξήσεις τῶν παρωχημένων χρόνων τῶν ρημάτων. Ἐὰν δὲν ἐννοῆ τὴν μίαν γλῶσσαν, δὲν ἐννοεῖ οὔτε (sic) τὴν ἄλλην... Οἱ λογοτέχνηαι ὀφείλουσι ν' ἀντλοῦν ἀπὸ τὰ δημοτικὰ τραγούδια (sic) ἐμπνευσιν καὶ ὄχι γλωσσικούς τύπους. Διότι καὶ ὅσα δημοτικὰ τραγούδια ἔχουν ποιητικὴν ἀξίαν, αὕτη δὲν ὀφείλεται εἰς τὸ γλωσσικὸν ἰδίωμα... Περισσότερον ἀπὸ ὅλους καταστρέφουν τὴν γλῶσσαν οἱ ποιηταί... καὶ δὲν ἐννοοῦμεν τὸ πλῆθος τῶν «σκιτζήδων» στιχοπλόκων, ἀλλὰ ποιητὰς μετὰ ταλέντων. Αὐτοὶ οἱ τελευταῖοι κάμνουν τὸ μεγαλύτερον κακόν, διότι ἀσκοῦν ἐπίδρασιν καὶ ἀποτελοῦν παράδειγμα πρὸς μίμησιν... Ὁ Σολωμὸς ἔγραψε βεβαίως αὐτὰ [ἡ ἀνδραγαθία, ἡ θρησκεία, ἡ ὄυστυχία, ἡ ἀνησυχία, νικεῖ, ἡ ἐπιθύμια, τῆς καρδίας κτυπίες, κλπ.], ἀκόμη καὶ χειρότερα... Μορφωθείς εἰς τὴν Ἰταλίαν, δὲν ἐγνώριζε καλῶς τὴν Ἑλληνικὴν καὶ εἶχε δυσχερεῖαν ἐκφράσεως εἰς αὐτὴν... Συνεπεία τοῦτου δὲν ἦτο εἰς θέσιν ν' ἀντιληφθῇ τὸ αἶσθημα ἀποτροφῆς τὸ ὁποῖον προκαλοῦν αἱ ἀφύσικοι αὐταὶ λέξεις... Ὁ Πλάτων, ὡς γνωστόν, εἶχεν ἀποκλείσει τοὺς ποιητὰς ἀπὸ τὴν πολιτείαν του. Ἐὰν ἔξῃ σή-

μερον, θὰ εἶχεν ἓνα ἐπὶ πλέον λόγον νὰ τοὺς ἐξοστρακίσῃ».

Ἀπόσπασμα ἀπὸ τὸ Ἑθνικὴ Γλῶσσα, Δευτέρα ἔκδοσις, ἐπιτηξημένη καὶ βελτιωμένη, Ἐκδόσεις Ἀρχηγείου Ἐνόπλων Δυνάμεων, Ἀθήναι 1973.

*

Ὁ Δ. Ν. Μαρωνίτης—ἓνας ἀπὸ τοὺς ἐκδότες τῆς Συνέχειας—καὶ οἱ συνεργάτες τοῦ πρώτου μας τεύχους Δημήτρης Θ. Τσάτσος καὶ Ἀναστάσιος Ι. Πεπονῆς ἐξακολουθοῦν νὰ παραμένουν κρατούμενοι δίχως νὰ ἔχει γίνῃ ὡς σήμερα (16. 5. 73) γνωστὴ ἡ κατηγορία πού τοὺς βαραίνει. Στὸν κατάλογο αὐτὸ προστέθηκε—τὶς μέρες πού κυκλοφοροῦσε τὸ δευτέρό μας τεύχος—καὶ ὁ καθηγητὴς Ἰωάννης Πεσμαζόγλου.

Ἐπισημαίνοντας ἐδῶ ὀνόματα συνεργατῶν τῆς Συνέχειας καὶ μᾶς διαφεύγει πὼς τὴν ἴδια τύχη γνώρισαν πρόσφατα φοιτητές, δικηγόροι, ἐκδότες, πνευματικοὶ ἄνθρωποι (ἀνάμεσα στοὺς ὁποίους καὶ ὁ Λευτέρης Κανέλλης πού τὴ μελλοντικὴ συνεργασία του ἔχουμε ἤδη ἀναγγεῖλει)—ἐπώνυμοι καὶ ἀνώνυμοι Ἕλληνες πολῖτες.

ΣΗΠΥΡΟΣ ΠΛΑΣΚΟΒΙΤΗΣ

πεζογραφία

Πεζὴ μπαλάντα γιὰ ἓνα δραπέτη

«Τὸ μαῦρο τῆς παλικαριάς, τὸ κόκκινο τῆς φυλακῆς...»—πιὸ κάτω δὲ θυμᾶμαι. Μόνον τὸ Σπύραγα, τὸ λιμοκοντόρο τοῦ λιμανιοῦ, πού τὸ σιγοτραγουδοῦσε σφυρίζοντας στὸν ἥλιο καὶ ψιχουλιάζοντας τὴν κουραμάνα του—σωστὸ ντερέκι, καμπαναριὸ κινούμενο μέσα στὸν αὐλόγυρο μετὰ τοὺς φύλακες καὶ τὰ σπουργίτια· μετὰ τὸ «Μποφόρια» τὸ φύλακα καὶ τὸν «Ἀναρχικό», τὸν «Λεκορμπυζιέ», τὸν «Κούλη» καὶ τὸν «Σορμπανὰ». Ἄν τὰ καταφέρω, θὰ πῶ καὶ αὐτῶν τὶς ἱστορίες, ἀπὸ μιὰ μικροῦταικη ἱστορία μονάχα τοῦ καθενοῦς—Ἰσα πού θὰ τὴ χῶραγε τὸ ἀστεῖο του πηλῆγιο, ὅταν, ἀδειανὸ ἀπ' τὸ φυλακίστικο κεφάλι πού τὸ γιόμιζε, ἐβλεπες νὰ κρέμεται ἐκεῖ στὸ ἀρχιφυλακεῖο τῆς νύχτας, πιὸ πέρα ἀπ' τοὺς τυφλοπόντικες διαδρόμους· μετὰ τὴ χλωματερὴ καρδιά. Κι ἐσένα, πού τὰ σπουργίτια μάζευαν τὰ ψίχουλα τῆς κουραμάνας σου, ὅσα σκόρπιζε ἢ πείνα σου, πῶς τὰ φτερακίσματά τους νὰ

τὰ ξεχάσεις μέσα στὸν κόκκινο τάφο σου· τώρα πού μπῆκες, ἔμαθα, φρέσκος σὰ σφαχτάρη καὶ ὄχι μετὰ τίποτα σαπισμένα κόκκαλα ἢ ξεφτισμένες ἀρτηρίες ἀπ' τὴν πολυκαιρία, παρὰ ἓνα δυὸ τρία βαθουλώματα μόνον στὸ πετσί σου, βουλωμένα ὅλα μετὰ μολύβι, σὰν κομματάκια ἀθρακίτη πού τὰ πύρωσε ὁ φοῦρνος τοῦ κορμιοῦ σου καὶ ἔλιωσαν. Ἄκουσα, δὲ σοῦ χύθηκε αἷμα ὅταν σοῦ ρίξαν. Κι ἔτσι θὰ τὸ πῆρες ὅλο μαζί σου, μέσα στὴν ἴδια γερὴ τομαρίσια σακούλα σου, πού ἐκρυβες τὸν ἐρωτικὸ καρπὸ σου καὶ ἐκεῖνο τὸ στοίχημα, νὰ χτυπήσεις μιὰ μέρα τὴ «Μεγάλῃ Ἀγκυνοτράπεζα τοῦ Μανχάτταν ἐντὶ Κόμπανου». Ἄς εἶναι δοξασμένος ὁ Θεός, δὲ θὰ μᾶς λείψουν τὰ στοιχήματα! Μὰ ἡ θάλασσα πάει κοπαδιαστὰ καὶ μετὰ τὸ χειρότερο ἄνεμο. Δὲ μπορεῖς νὰ τὴν κοιτάξεις, δὲ μπορεῖς νὰ τὴν ἀκούσεις. Πάνω ἀπ' τὸν τριχωτὸ σου νεκρὸ σήμερα μασᾶνε τσίγκλες στὸ νησί τῶν Διχτυῶν... Φτερά,

πανιά μαδημένα, κι ό παλιός σπόρος τής σαρδέλας—ό σπόρος σου—τάχα θά καταφέρουν νά ξαναβρωμίσει λέπι ό ρηχός «Ανεμόμυλος», νά τόν άνασάνω; Γι' αυτό, σέ θυμήθηκα, Σπύραγα.

Καβουρογεννημένε... Ζεστές ψηστιέρες—έλο δίχτυ ήταν ό τόπος—και παντού τσιρίζανε στο νησί του «Τότε», σά βγήκε ή μάνα σοι, πριν σαραντίσει, νά πιάσει δουλειά με την καλαμμένα βελόνα της, τó σπάγκο, τó μωρό—ποιός τó ξανάειδε τέτοιον πράμα; Βουνά τά δίχτυα, δώθε άπ' τó δάσος τών φυκιών, κι ό ήλιος νά βρέχει άλάτι στην ψαρογειτονιά, πού έχει στρώσει κατάχαμα τις λαγόνες τών θηλυκών της και μπαλώνει τόν καιρό. Έδω θά σ' άπίθωσε, πές καλύτερα σέ πέταξε, ίσαμε νά πυρωθεί τó καύκαλό σου. Και ψήθηκες τó ίδιο προγονικό ψήσιμο πού είχαν στο πετσί τους οί παππούδες σου.

“Ανθρωποι προγονικοί κι άμφίβιοι.

...Πού συχνά κρεμοῦσαν τά δίχτυα άπ' τις έλιές, μά όταν τους άρνούνταν καρπό τά λιόδεντρα, κρεμόντουσαν κι αυτοί μονόπαντα άπ' τά δίχτυα, κι άπόρριχναν τότε καταγής τις ψηλές και λιγνές σκάλες τους, παρατουσαν τά ραβδιά για τó τίναγμα, δίπλωναν τις πάνες και τις στρωμένες τους στις άποθηκες, έπεφταν νά ζήσουν στη θάλασσα με τ' άφωνα ψάρια.

...Πού ή θάλασσα—πρώτο και κύριο—έζωνε τó Κάστρο τους, τó Κάστρο - Τοτέμ, τó Κάστρο - καρβουνόπιτα, και τή γλύφουν οί οικογένειες τών άστεριών—μικρά και μεγάλα—περπατώντας τó βράδυ κατά τó βοριά· κι άκόμα άπ' τήν πιό έσχατη άκρη του νησιού μπορούσαν νά τó άντικρίζουν τó Κάστρο—ώς κι άπ' τó σημείο εκείνο δηλαδή, πού οί χαλκισπρόσωποι χάρτες του “Αη - Μάρκου... «Pax Tibi Evagelist meus»... εικονίζουν τή νότια κατάληξή του σά μιá τέλεια δελφινουρά· κι είναι βέβαιο, κάτι περισσότερο άπό βέβαιο, οί πατεράδες τους, διακόσια χρόνια ναρίτερα, ρά είχαν χτυπηθεί μισθοφόροι για τó Κάστρο—μιá κι οί άρχοντές του ήταν άλλόφυλοι, αυτοί πού φύτεψαν και τις έλιές· δούλεψαν μισθοφόροι και για τις έλιές, κι έγιναν έτσι κι οί έλιές κάστρα, δέντρα θεόρατα και σεβαστά, ξεφυγαν άπ' τά χέρια τους, άπ' τó μπόι τους, άπλωσαν ρίζες όπου θελήσανε, και τά κλαδιά τους ως μέσα στη θάλασσα, ρούφηξαν άλάτι κι έφτιαξαν ρόζους και δόντια σαν πολεμιστρες και κουφάλες σκοτεινές σά σκεπάστρες κανονιών.

...Πού κάτω άπ' τó ίδιο Κάστρο άπλωνόταν ή πολιτεία τους όσο ή έξουσία του όριζε, και μαζί ό καμπούρης βοηθός του, ό ανατολικός Προμαχώνας—στυφός ίππότης τής φραγκοσυκιās· κι έτσι πιά σκεπασμένοι τουτοί οί άνθρωποι άγαπούσαν τή ζωή καταπώς τή βλέπανε, όλη κι όλη πάνω σέ μιá παλάμη—λίγα πράματα και καθαρά, τοποθετημένα στον ούρανό και στο χώμα σέ μιá θευμαστή άκνησία : άπ' έδω ό βοριάς, τó Κάστρο, δεξιά σηκώνεται ό ήλιος και τó φεγγάρι, άπ' εκεί πέφτει ή νύχτα, ό όρίζοντας έχει τέσσερα σημεία ενώ οί δρόμοι τής πολιτείας μονάχα δυό, όσο κι άν φιδο υρίζουν άνάμεσα στις γειτονιές. “Η θά πās κατά τήν πέρτα τής θάλασσας ή κατά τήν πόρτα τής Χώρας και, λίγες κατοσταριές βήματα πιό πέρα, θ' άρχίσεις νά χώνεσαι στά λιόφυτά· μά, πως κι άν πās, πάλι θά σέ 'βρει ή θάλασσα, πάλι σέ θάλασσα θά σκοντάψεις, γιατί ή θάλασσα είναι τó σπαθί πού σκί-

ζει τó κρέας και φτάνει ως τó κόκκαλο, ώσπου δέν παίρνει άλλο—είναι τó «άλλο» τους.

“Ανθρωποι προγονικοί κι άμφίβιοι.

Σιγαλοί σά λάδι άπ' τή λαδιά τους—ποιός θά τó 'λεγε, άλήθεια, ότι μπαίνοντας στη θάλασσα φάση τους θά 'δειχναν άξαφνα τόση όρμή, μιá τέτοια άπληστία στο κυνήγημα του ψαριού; κι ενώ, έξω στη στεριά δέν πήγαινε ό νοῦς τους μήτε τó ψηλό ψηλό λιόκλαρο νά χαμηλώσουν για νά τó τρυγήσουνε, μήτε τά μάτια νά σηκώσουν στην παλιά κλαρωτή φαμίλια, έδω στη θάλασσα θά χτυπούσαν τή σμέρνα μέσα στο θαλάμι της, και τά χελιδνόψαρα τó 'πιαναν με τó χέρι, και, σάμπως νά ήταν κανένα μεγάλοψαρο τó ίδιο τó νησί τους, έφταναν στο τέλος νά τó περιυλιξουν δλάκερο στ' άρπαχτικά τους δίχτυα! Στριφτά και τριπλόκλινα και βαμμένα σέ φλούδα βαλανιδιάς, πού συχνά τύχαινε νά βράζουν με χοντρές μαρμίτες στον ήλιο, έμοιαζαν τουτα καμωμένα σαν άπό σύρμα και λάστιχο. “Όταν τά κοιτάζες νά στεγνώνουν πάνω στις έλιές και νά τεντώνονται ως χάμου άπ' τó βάρος τους, τά μάτια τους φάνταζαν ύπερβολικά μεγάλα· μά, σωριασμένα χάμου ή ξετυλιγμένα σ' άτέλειωτα μάκρη—νά πιάνουν τους δρόμους και νά μπερδεύουν τó πάτημα και νά φράζουν τά χαμηλότερα παραθύρια τών σπιτιών—έδειχναν, αντίθετα, μικρόφθαλμα και πυκνά όπως πλεμάτια από άλυσίδα, κι έτριζαν τó ίδιο με δαύτη. Τά φρόντιζαν, τά μαλάζανε, άπόδετοι κι άμίλητοι και σαν άλλοπαρμένοι τέτοιες ώρες άπ' τή σημαδιακή τους δουλειά. Χιλιάδες τών χιλιάδων ράμφη, τ' άγκίστρια άγρυπνούσαν τριγύρω, έχοντας δαγκώσει τó μπλάβο ψαχνό τών φελλών τους, ενώ στις άραγμένες ψαρόβαρκες έχασκαν σωρός οί καλαθοῦνες από λυγαριά και φύκι πού τις βούλιαζαν με τήν πέτρα του δόλου στ' άπατα.

Έδω σ' άπίθωσε ή μάνα σου, πές καλύτερα σέ πέταξε στά δίχτυα, ίσαμε νά πυρωθεί τó καύκαλό σου... “Ακου, ψές βάρεσε και τó κανόνι ! Ψές... “Αλλά τώρα έσύ δε μπορείς νά μάθεις αυτό τó «ψές» τί σημαίνει· μιá ώρα ; ένας αιώνας ; μιá κουβέντα του παππού σου, πριν τόν πάρει ό ύπνος γι' αύριο ; “Ετσι τ' ανακάτωνα όλα ό γέρος σου, ζώντας τήν πρώτη μέρα του σαν ύστερη, τήν ύστερη-πρώτη, τυφλός από εύαισθησία... ώσπου τόν έπιασαν κάποτε στο γυαλί τους οί βαρδιάνοι τής θάλασσας, ένα δαιμονισμένο σούρουπο πού τó πέλαγο μαδοῦσε τους γλάρους και τους εξακόντιζε πέρα άπ' τά άντικρινά ξερονήσια—μιá έκρηξη από φτερά και κρωξίματα, κι εκείνος ξεμπουκάριζε με τή «σπεράντζα» του και τó δρεπάνι τής καρίνας του δέν άκουμποῦσε τó νερό, δε θέριζε κύματα, παρά θαμπό χέρι λές και τή βαστοῦσε μετέωρη μέσα στο γυαλί τών βαρδιάνων. Τότε λοιπόν τó κανόνι βάρεσε άντι καμπάνα για τó γέρο... Μιá φορά μόνο. Δυό θά βαροῦσε για σένα, άν ήταν—τó πράμα είχε τó νόημά του : ‘Η μιá κανονιά ναυάγιο, οί δυό πώς κάποιος άπ' τή φυλακή έσπασε τήν άλυσίδα του κι άμολύθηκε—πεθαμένος αυτός του νόμου—ανάμεσα στους ζωντανούς, ενώ οί τρεις πώς κάποιον σπουδαίο πρόσωπο έφτανε στο νησί. Κι είναι σωστό νά τó πούμε, τί φροντισμένο κι άπό τήν άποψη τούτ' ή τó νησί οί άλλόφυλοι άρχοντες—έξισου με τή φροντίδα τους άπ' τά παλιά χρόνια για τά λιόφυτα... Οί βενετσάνοι, οί γάλλοι βοναπαρτιστές, οί ρούσοι κι οί έγγλέζοι ναύαρχοι, πού έκαναν κατοχή· όλοι με τή

σειρά τους για όλους, μα κι ο καθένας από δαύτους χώρια για δικό του λογαριασμό, φορτώνοντας όμορφα όμορφα τη μιὰ έξουσία πάνω στην άλλη, όταν έρχανταν με τή δόξα τους και τὰ παράσημά τους, κι οί ντόπιοι πατριώτοι έβγαζαν ψηφίσματα να τους κηρύχουν «έντιμοτάτους», «έξόχους άνδρας» και «σωτήρας τών κοινών», και κρεμούσαν τὰ πορτραίτα τους στο δημαρχείο, κι έπειτα ένας ένας μοιραία αναχωρούσε, αφήνοντας πίσω του μιὰ στέρνα μ' επιγραφές ή μιὰ μπακιρένια κολόνα—έ, αυτοί λοιπόν, ναι, με τήν κοινή τους φρόνηση προνοήσανε τελικά και για τὰ δυο πιό σπουδαία χτίρια του τόπου : φτιάξανε μιὰ φυλακή κι ένα φρενοκομείο.

«Α δέ σου παραδεχτοῦνε τρέλα, σέ ρίχνουνε στη φυλακή» αποφαίνεται ο «Σορμπανάς», τὸ σοφὸ κεφάλι τοῦ «Σωφρονιστήριου».

Τρία δράμια φραντσέζικα τὰ πιπιλάει στη γλώσσα, μα έχει τὰ πιό πολλά φυλαγμένα στο μικρὸ κόκκινο σακκουλάκι του—τὸ λεξικό, μέσα στο βαθὺ πυθμένα τῆς τσέπης του, κι ἀπὸ κεῖ τραβά ὅ,τι ζητάει ή καρδιά του. «Ένα κοράκι τοῦ χάρισε μιὰ μύτη μαυριδερή, κι ἀπὸ τὴν κουκουβάγια ζήλεψε τὰ ξαφνιασμένα γυαλιά της, πολὺ στρογγυλά, ἔτσι πού χάνονται ἀπὸ κάτω οἱ δυὸ ἀπελπισμένες τρυπίτσες τῶν ματιῶν του. «Όμως, τὸ νὰ ἀποφαίνεται, αὐτὸ δὲν εἶναι σοφία τῆς κουκουβάγιας, παρὰ τοῦ τὸ ἔξασφάλισε τὸ «πτυχίον» του—(ιδιμήνου φοιτήσεως εἰς σωφρονιστικὴν σχολήν)—παρέχον δυνατότητας και διὰ «Σορμπόνην»... «εάν, φυσικά, γνωρίζεις γλώσσαν» προσθέτει... «ὀλίγον δίκαιον ἐπίσης» συγκατανεύει ὁ «Σορμπανάς» ὁ φύλακα. Και με τὸ δάχτυλο κάτω ἀπ' τὸ πηγούνι παρακολουθεῖ, ὑποτιθεῖται, τὸ καθάρισμα τῆς πατάτας στο προαύλιο. Εἶναι ἀφορημὴ κι αὐτὸ νὰ συλλογιέται, γιατί συλλογιέται ὀλοένα, συλλογιέται πολὺ, προπάντων σάν κανένας «μορφωμένος» περνάει δίπλα του. Και ἀποφαίνεται : «Ἐκτὸς νόμου ὑγιῆς ζωῆ δὲν ὑπάρχει !»

Ἔχει ἀπὸ μέρες ἑσένα στο νοῦ του, Σπύραγα, πού ἤρθες καινούριος... Τί δαίμονας νὰ χοροπηδάει τάχα στην καρδιά σου ; Τρελοὶ και φυλακισμένοι, κατὰ τὴν ιδέα του, εἶναι πρόσωπα συγγενικά, ἔξω ἀπ' τὴν τάξη. «Διότι...» ἀναγόρευσε τὸν ἑαυτὸ του σὲ ψυχολόγο τῆς φυλακῆς. Και με τὸ πὲς πὲς ή καθαρεύουσα του ξεφτάει, τέλος, σάν τὸ κακό μαλλί. Δὲ βρίσκει ἄκρη. Κανένας δὲ βρίσκει ἄκρη μ' ἑσένα. Μασᾶς καλά τὸ μυστικὸ σου ἕνα γερὸ μυστικὸ, σίγουρα, τὰ γυμνάζει τὰ δόντια. Κι ή γλώσσα, ὅπως τὴ συχνοπερπατᾶς πάνω τους, μοιάζει νὰ τὰ λουστράρει.

Ἄλλά... «δὲν καταδικάζουν κανέναν ἐδῶ μέσα, ἐδῶ σὲ φέρνουν μόνο για τὴν ὑποταγή και τὴ συμμόρφωση» βεβαιώνει ὁ «Μποφόριας», ὁ βραδινός— ὀκτώ με δέκα—φυσώντας κόκκινο κρασί μέσα ἀπὸ τὰ δυὸ του χοντρά μάγουλα. Ποῦ νὰ σβήσει τόση κάψα, τόσον καημὸ—τριάντα χρόνια φύλακας, σωστὸς ἰσοβίτης πιὰ κι ὁ ἴδιος «εἶναι σὰ νὰ τίς ἔπραξα ἐγὼ τίς ἀμαρτίες τους ὅλες μαζί !» βογγάει. Ἄμπαρώνει κελιά και μετράει κεφάλια. Κι ἀφοῦ εἶναι μονάχα για τὴν «ὑποταγή και τὴ συμμόρφωση», λοιπὸν μήτε αὐτὸς καταλαβαίνει ποιὸς ὁ λόγος νὰ κρύβεσαι ἔτσιδὰ, Σπύραγα, και νὰ μὴν ἀλαφρώνεις τὴν καρδιά σου. Σὲ ὑποψιάζεται σάν τὸν καιρό. Ἄνεβαίνει σκοπιᾶς, κατεβάζει ποτήρια. Τότε ὁ καιρὸς μοιάζει ν' ἀγριεύει ἔξαφνα, κι ὁ «Μποφόριας» βήχει εἰς βάρος του. «Πολλά

μποφόρια σήμερα!» τὸν ξεμπροστιάζει τὸν καιρό. Εἶναι ντόπιος, εἶναι συνήθως φύλακας νυχτερινός, δὲν ἔχει τὴ θεωρητικὴ κατάρτιση τοῦ «Σορμπανᾶ». Ἄπ' ὅ,τι ἄκουσε τὴν ἡμέρα στην πόλη για τὸ λιμοκοντόρο τοῦ λιμανιοῦ, κάτι περισσότερο τὸν σπρώχνει ή νύχτα νὰ φαντάζεται—ή νύχτα πού χτυπάει ρολόγια στους πέτρινους διαδρόμους, πού παρασέρνει ἀναφιλητὰ ὕπνων ἀπ' τοὺς φεγγίτες και σηκώνει ἄπρεπα φουστάνια πάνω ἀπὸ πυρωμένους, ἀσύλληπτους γλουτούς. Γι' αὐτὸ πολὺ τὸ θέλει κατὰ βάθος κι ὁ «Μποφόριας» νὰ σὲ ξεμπροστιάσει : «Βιασμός!» μουρμούραει ἄξαφνα ἕνα βράδι. «Βιασμός...» γλύφει τὰ κατακόκκινα χεῖλια του. Και τὸ κρασί ἔχει στύψει στο λαμβό του, σὲ σημειῶ νὰ τοῦ κόψει τρία κουμπιά ἀνάσα. «Ότι ὕπνηλια φύλακος ἀπαγορευεται, τὸ νιώθει. Ἄλλ' ἰδοῦ, λέξεις ὠραίας φυλλάδας στ' αὐτιά του... «Ἡ εὐγενῆς κόρη Ζαβίτσα)... «δέσποινα τοῦ κήπου τῆς κοντέσσας» και λοιπὰ—νυχοπάτητη, γλωμῆ, σάμπως μόλις νὰ ζῦπνησε ἀπ' τὸ βαθὺ οἰκογενειακὸ τῆς ἐλιώνα—ἰδοῦ, τρέχει τώρα νὰ σὲ καταγγεῖλει, λιμοκοντόρε μου, ὡς ἔξω, στὰ κάτασπρα ἀπ' τὸν τρόπο δρομάκια τοῦ χαλικοῦ και στην ἀραβουργημένη, σάν τεράστια καρφίτσα, καγκελόπορτα πού τὰ μανταλώνει : Ἐσύ... ἔσύ ! Ποῦ ή μάνα μου περιμάζεψε τὴ μάνα σου... Ἐσύ, πού μεγάλωσες με τὰ σπουργίτια μας κάτω ἀπ' τὰ ἴδια κεραμίδια, και με τὰ कुδώνια μας νὰ καταρακυλοῦν μαζί σου στην ἴδια ἀμμουδιά... Με τὸ ἴδιο ἀλάτι πού μασούλιζαν οἱ ἀγελάδες μας, και φύτρωναν τὰ χρόνια σου με τὸ χορτάρι τῆς αὐλῆς μας....

«Ἦ, εἶσαι ἕνα ἔλεεινὸ παλιόμουτρο, Σπύραγα !» βρυχίεται ὁ «Μποφόριας».

Στὴν πρωινὴ ἀλλαγὴ σκοπιᾶς καταθέτει τὴ ζώνη του, μαζί και τίς ὑποψίες του—κλειδιά τῆς νύχτας—στο «Σορμπανά» : «Κυκλοφοροῦν ἄσεμνα περιοδικὰ κατὰ τὸ μεσονύχτιον !»

—Vraiment? σκέφτεται ὁ «Σορμπανάς» γαλλιστὶ τὴν ἐκπληξή του.

Μὰ ὁ «Κούλης» ὁ ὑπαρχιφύλακας δὲ δίνει σημασία ή τουλάχιστο δὲν τὸ δείχνει, παρὰ ἔχει μπλέξει τὰ χέρια του κι εἶναι ἀπορροφημένος νὰ βλέπει τὸ πληλίκιό του στὴ μέση τοῦ γυμνοῦ τραπεζιοῦ. Τὸ καινούριο χρυσὸ σειρήτι ἀκόμα δὲν τὸ συνήθισε. «Ἡ ζωῆ εἶναι λίγη, ὁ φθόνος μεγάλος· προχτὲς τὸν «ἔπιασε μάτι» μόλις πού ἔβγαине στο δρόμο, κόντεψε νὰ τσακιστεῖ, και μετὰ χάλασε τὸ στομάχι του ἐνῶ ἦταν νηστικός. Χρειάζεται νὰ ξεκόβει πότε πότε ὁ νοῦς τ' ἀνθρώπου ἀπ' τίς φροντίδες, διαφορετικὰ πῶς θὰ τὸ χαρεῖς ἕνα χρυσὸ σειρήτι, ἂν κατατρίβεις; Ἄλλωστε ὁ «Κούλης» γενικὰ δὲν ἔχει σὲ ὑπόληψη τοὺς κρατούμενους—πολὺ λιγότερο τοὺς πολιτικούς, πού εἶναι κι ἐπικίνδυνο νὰ τὸ σκέφτεσαι ὅτι τοὺς ἔχεις ὑπόληψη... Ἐξαίρεση κάνει μονάχα για τοὺς «γκόμενους» και τοὺς ἐμπόρους τοῦ «μαύρου». Αὐτοί, στ' ἀλήθεια, τὸν φυσᾶνε τὸν παρά, δὲν εἶναι μίζεροι και ξεκομμένοι ἀπ' τὸν κόσμο. Ἔχουν ἔξω τίς κοπελλοῦδες τους, πού κακαρίζουν τ' ἀπογέματα στὰ ἐπισκεπτήρια, στρουμπουλὲς σάν τίς νεαρὲς χῆνες. Ἔχουν τὴν «κοινωνία» τους, κρατοῦν ἀνοιχτοὺς λογαριασμοὺς με τὴ ζωῆ. Οἱ ρέστοι... ὁ καθένας μοναχὸς και με τὸ διάολο του ! Ποιὸς θὰ σοῦ τὸ χρωστᾶ ἔπειτα, ἂν ἐνδιαφερθεῖς τὸ παραμικρὸ για κανέναν ἀπὸ δαύτους ; Ἔτσι; τὴν ἀναφορὰ τοῦ «Μποφόριας» τὴν παίρνει ἀψήφιστα. Μικρο-

Ἐπίσκεψη στοὺς ἐξόριστους ποιητὲς

«Ὅταν σὲ ὄνειρο μπήκε μὲς στὴν καλύβα τῶν ἐξόριστων ποιητῶν, ποὺ βρίσκεται πλάι στὴν καλύβα ποὺ κατοικοῦνε οἱ ἐξόριστοι δάσκαλοι (ἀπὸ κεῖ ἄκουγε κανυάδες καὶ γέλια), στὴν εἴσοδο ἦρθε μπροστὰ του στητὸς ὁ Ὀβίδιος καὶ τοῦ ἔπε μὲ μισὴ φωνή:

«Καλύτερα, ἀκόμα μὴν κάτσεις. Ἐγὼ δὲν πέθανες ἀκόμα. Ποιὸς ξέρει, μπορεῖ ἀκόμα νὰ ξαναγυρίσεις πίσω. Καὶ δίχως ν' ἀλλάξει τίποτε ἄλλο ἐκτὸς ἀπὸ σένα τὸν ἴδιο». Ὡστόσο, μὲ παρήγορο βλέμμα σίμωσε ὁ Πὸ Τσοῦ-γι* καὶ εἶπε χαμογελώντας: «Τὴν πίκρα τὴν ἔχει ἀξιοθεῖ ὁ καθέννας ποὺ ἔστω καὶ μία φορὰ εἶπε τὴν Ἄδικία μὲ τ' ὄνομά της».

Καὶ ὁ φίλος του ὁ Τοῦ-φου** πρόσθεσε ἤρεμα: «Καταλαβαίνεις, ἡ ἐξορία δὲν εἶναι ὁ τόπος ὅπου ξεχνιέται ἡ ὑπεροφία». Ὁμως, πὺ γήινος τοὺς ἔκοψε ὁ κουρελῆς ὁ Βιγιὸν καὶ ρώτησε: «Πόσες πόρτες ἔχει τὸ σπῆτι ποὺ μένεις;» Κι ὁ Ντάντε τὸν πῆρε παράμερα καὶ πιάνοντάς τον ἀπὸ τὸ μανίκι, μουρμούρισε: «Οἱ στίχοι σου εἶναι γεμάτοι σφάλματα, φίλε, στοχάσου πόσοι καὶ ποιοὶ εἶναι αὐτοὶ ποὺ σὲ κατατρέχουν!» Κι ὁ Βολταῖρος φώναξε ἀπὸ πέρα:

«Ἐχε τὸ ροῦ σου στὴν πεντάρα, ἀλλιῶς θὰ σὲ γονατίσουν στὴν πείνα!»

«Καὶ βάλε μέσα καὶ κανένα χωρατό!» ἔκραξε ὁ Χάινε. «Αὐτὸ δὲ φελάει»

γρίνιαξε ὁ Σαίξπηρ, «σὰν ἦρθε ὁ Ἰκώβος

μήτε κι ἐγὼ πιά δὲν εἶχα δικαίωμα νὰ γράφω». —

«Ὅταν ἔρθει ἡ ὥρα τῆς δίκης πάρε ἕναν κατεργάρη γιὰ δικηγόρο!» φώναξε ὁ Εὐριπίδης

«γιατὶ αὐτὸς ξέρει τίς τρύπες ποὺ ἔχει τὸ δίχτυ τοῦ Νόμου». Τὸ γέλιο κρατοῦσε ἀκόμα, ὅταν, ἀπὸ τὴν πιὸ σκοτεινὴ γωνιὰ σηκώθηκε μία φωνή: «Βρὲ σύ, ξέρουνε κιόλα τοὺς στίχους σου ἀπόξω; Κι ὅσοι τοὺς ξέρουνε θὰ νὰ γλιτώσουνε ἄραγε ἀπὸ τὴν καταδίωξη;» —

«Τοῦτοι εἶναι οἱ λησμονημένοι», εἶπε σιγὰ ὁ Ντάντε «αὐτῶν δὲν ἀφανίστηκαν μόνο τὰ σώματα, μὰ ὡς καὶ τὰ ἔργα τους».

Τὸ γέλιο ξάφνου κόπηκε. Κανεὶς δὲν τόλμησε νὰ κοιτάξει πρὸς τὰ ἐκεῖ. Ὁ ἐπισκέπτης εἶχε κερῶσει.

Μετάφραση ἀπὸ τὸ γερμανικὸ καὶ σημειώσεις:

Γ. Π. ΣΑΒΒΙΔΗΣ

* Ὁ Πὸ Τσοῦ - γι (772 - 846) μ.Χ.), Κινέζος δημόσιος ὑπάλληλος καὶ ποιητὴς, ἔγραψε δύο ἀπὸ τὰ ἐκτενέστερα καὶ δημοφιλέστερα ποιήματα τῆς περιόδου Ἰ' ἀγκ, καθὼς καὶ πολιτικὰ στιχουργήματα (ἐπηρεασμένος ἀπὸ τὸν φίλο του Ἰ' ἀγκ Τσί, ποιητὴ τῆς κοινωνικῆς ἀδικίας).

** Ὁ Τοῦ - φου (712 - 770 μ.Χ.) συνδεόταν ὄχι μὲ τὸν Πὸ Τσοῦ - γι (ποῦ γεννήθηκε δύο χρόνια μετὰ τὸν θάνατό του) ἀλλὰ μὲ τὸν Λι Πὸ, ποὺ εἶναι γνωστὸς στὴ Δύση καὶ ὡς Ριχάρδου ἀπὸ τίς μεταφράσεις τοῦ Πάουντ. Ἀμφότεροι θεωροῦνται ὡς οἱ δύο μεγαλύτεροι ποιητὲς τῆς ἐποχῆς τους, ἀλλὰ ὁ Τοῦ - φου, σὲ ἀντίθεση πρὸς τὸν Λι Πὸ, ἔνωθε πολὺ μεγαλύτερη κοινωνικὴ εὐθύνη.

κέφαλος καὶ φρεσκοπλυμένος πρῶι πρῶι ὁ «Κούλης» ὁ ὑπαρχιφύλακας, χαμογελάει μάλιστα λιγάκι, καθὼς μπροστὰ σὲ φωτογραφικὸ φακὸ. «Θὰ τὰ εἶδε στὸν ὕπνο του ὁ Μποφόριας» χαμογελά.

Ἡ φυλακὴ μυρίζει ἀκόμα νύχτα. Οἱ ἀμπάρες κακαρίζουν διαδοχικὰ ἀπὸ διάδρομο σὲ διάδρομο. Τὰ ποντίκια σπρώχνονται στὶς τρύπες τους. Τὰ χασμουρητὰ κυλοῦνται ἀπὸ τὰ ράντζα καὶ ξεφουσκώνουν σὰ χαλασμένα τόπια. Οἱ ἐκτελεσμένοι ξαναδείχνουν τ' ἄσπρα, ἀποσυνθεμιμένα τους πρόσωπα πάνω στοὺς τοίχους γιὰ θανατοποινίτες. Καὶ μέσα στὴ γκαστραμένη καζάνα τοῦ μαγεριοῦ τὸ τσάι ἀρχινᾷ νὰ σφυρίζει. Ξαναβγαίνουν τὰ πρῶτα μπράτσα ἀπ' τοὺς φεγγίτες, καὶ μὲ τίς χουφτες ἀδειάζουν τὸ σκοτάδι στὸ πλακόστρωτο—χέρια τόσο μεγάλα δὲ γίνεται νὰ ξαναδεῖς, ὅσο αὐτὰ τὰ χέρια τῶν κατάδικων! Σὲ λίγο ἡ καμπάνα θὰ βαρέσει ἔξοδο. Ὁ αὐλόγυρος μὲ τὴν κυκλικὴ μάν-

τρα καὶ τὰ πεζούλια του θὰ ἔναι μιὰ ἀποθήκη παλιὰ χέρια, σκοροφαγωμένα ἀπ' τὴν δαχτυλοσκόπηση.

Φανερὸ πὺς σὲ μπερδεύει τούτη ἡ μεσαιωνικὴ συσπείρωση τῆς φυλακῆς: δύο κουλοῦρες τοῦ φιδιοῦ κελιά καὶ μάντρες, στὴ μέση τὸ τριγωνικὸ κεφάλι τῆς—τὸ διοικητήριον. Ὅπου περπατήσεις, ὅπου σταθεῖς, μοιάζει σάμπως δὲν περπάτησες, σάμπως νὰ στάθηνες στὸ ἴδιο σημεῖο. Κι ἐσύ, Σπύραγα, ἀνοίγεις περισκόπιο τὸ στήθος σου ἀπὸ τὴν πρώτη μέρα, ψάχνοντας νὰ πιάσεις ἥλιο ἢ κάποιον χρωμα τῆς θάλασσας, καὶ τὰ μάτια σου σκοντάφουν δῶθε κεῖθε σὰν τοῦ ἀόμματου... «Σπεράνττες λέμε τίς ἐλπίδες μας, τὰ ψαροκάικα μας». Γιὰ ποιὸς μιλάς; Τὴν κουβέντα σου τὴν ἀρπάζει ὁ σπιούνος καὶ τὴν πῆγε τοῦ ὑπαρχιφύλακα, κι ἐκεῖνος ἀμέσως τὸ ἐξήγησε πὺς μίλησες γιὰ λευτεριά. Τούτη τὴν φορὰ ἔδωσε σημασία: γιατί ἂν μιλάς γιὰ λευτεριά ἐχθρεύεσαι τὸ κράτος, κι ἂν ἐχθρεύεσαι τὸ κράτος ἐχθρεύεσαι τὸ πληθικὸ του... Διάταξε

γι' αὐτὸ νὰ σὲ προσέχουν, ὅταν τριγυρνᾷς στὸν ἥλιο, ὅταν καλοκαιριάζει κι ἐσὺ βρίσκεις ἕνα καύκαλο ἀχινοῦ καὶ προσπαθᾷς νὰ τὸ μυρίσεις. Ἔδικα... Ἡ θάλασσα θά 'ναι τώρα πιὸ ζεστὴ ἀπ' τὸ σῶμα τῆς, ἢ θύμηση πιὸ δυνατὴ ἀπ' τὴν τύψη... Τάχα ν' ἀκοῦς πάλι τὸ μοτοράκι τῆς μικρῆς κοντέσας, ὅταν λαγοκοιμᾷσαι ἐκειδᾷ στὸ πεζούλι, καὶ τὸ θαλάσσιο καλπασμὸ τοῦ νὰ ξεψυχᾷ πιασμένοι στὰ δίχτυα σου; Ἦταν κι αὐτὰ «ἐκτὸς νόμου», βεβαιώνει ὁ «Σορμπανᾶς» — ποῦ τὸ 'μαθε ἀφοῦ δὲ σὲ δίκασαν; Βαθιά, ὥσπου νὰ σαρώνουν τὸν πάτο τῆς θάλασσας. Καὶ τὰ βαρίδια τοῦς ζυγιασμένα κατὰ τὸ δικό σου δολερὸν τρόπο, νὰ μὴν ξεφεύγει «ψυχὴ ζῶσα»... Εἶχες καὶ τοὺς μυστικούς σου ψαρότοπους, λέγαν· νὰ φανερώνεσαι ὅποτε ἤθελες καὶ νὰ χάνεσαι, ἀκολουθώντας τὰ γρήγορα σχήματα τῶν ψαριῶν μέσα ἀπὸ παλιὰ σκαμμένες βραχοσπηλιές στὸν καιρὸ τοῦ ὑποβρύχιου πόλεμου...

Μὰ δὲν παίρνω ἐγὼ τὴν ἀμαρτία νὰ σὲ κατηγορήσω. Τρεῖς στέρφες χρονιές ἀπανωτὰ ἢ μιὰ στὴν ἄλλη... «Ὅλα τὰ μαστάρια τῶν ἐλιῶν στραγγιγμένα, ὅλα τὰ λαδοντεπόζιτα νὰ ζέχουν πιπέρι τῆς μούχλας ὡς τὸ «μπορολίμανο»... Καὶ στὰ καφενεῖα, μὲ τις στέκες καὶ τὰ βελουδά τοῦ μπιλιάρδου νεκρὰ ἀπὸ σκόνη, νὰ φωνάζουν γιὰ τὸ δάκο, ὅπως θὰ φώναζαν γιὰ τὴν πανούκλα ἢ τὴν πολιτικὴ... Κι ἕνας φιλότιμος συνταγματάρχης — ἂν κι ἀπόστρατος — νὰ τινάζει ἐπιτέλους τὰ μυαλά του στὸν ἀέρα, ἀφοῦ ὑποθήκεψε τὸ γωνιακὸ σπίτι τῆς πεθερᾶς του πάνω στὸ «Μαρκιά» — ὁ μακαρίτης ἐκεῖνος συνταγματάρχης Ἄγκαθος, ποῦ ἔχασε στὸ ἐμπόριο τὴν ὑπόληψή του... Ἐνῶ, ἐξάλου, τ' ἀπογιοματίνᾳ γάντια τοῦ κυρίου νομάρχου δὲν ἔπαψαν νὰ περιφέρονται — ἀπὸ μακριὰ κίτρινα, ἀπὸ κοντὰ πάντα σὰ λίγο λερωμένα... («Ὅχι, δὲν μπορῶ νὰ σὲ κατηγορήσω· τὰ ξέρω, τὰ πρόλαβα αὐτὰ κι ἐγὼ στὰ μικράτα μου!) Καί, τέλος... σὰν ὄρθια πλάτη φερέτρου, συνοδευμένη ἀπὸ τὰ λουλακιά κρέπια καὶ τὰ ἐπιτύμβια στολίδια τῆς — ὦρα ἐννιά κάθε βράδι — νὰ λιτανεύει τ' ἀρχοντικό τῆς σχῆμα στὸ βόλτο μὲ τις νυχτερίδες, κάποια κοντέσσα, γιὰγιά ἢ θεῖα Ζαβίτσα, ἀθαφτὴ ὡς τότε — θυμᾶμαι... Ποιὸ χτῆμα νὰ σὲ κρατήσῃ χωριατόπαιδο; Ἡ δυσκολία τοῦ δέντρο εὐκολώνει τὸ μυαλό τοῦ ἀνθρώπου. Ἄλλαξες φεγγάρι, τρία κάρτα, πάνω στὸν ἀνθὸ σου — ἀπὸ ζευγὰς στὴ γῆ, ζευγὰς πελάγου. Τρεῖς χρονιές σκοτωμένη ἀνθοφορία στοὺς ἐλιῶνες... παράξενο, ἀλήθεια, νὰ βλέπεις, πῶς πληθαίνουν τότε οἱ ἀρμυροπεταλοῦδες, οἱ πολύγωνες ἀράχνες τῆς θάλασσας, καὶ σοῦ τσιμποῦν τὸ δέρμα: ξύπνα, ξύπνα!

Ὁ «Κούλης» δίνει σημασία, κι ὁ «Σορμπανᾶς» μιλάει πάλι γιὰ νόμους τῆς ὑγείας. Τοῦ βγῆκε «Κούλης» τ' ὄνομα — ἀνάγκη νὰ τὸ ποῦμε — ἀπὸ 'να πολὺ ἀναίσχυντο ἐπεισόδιο, ἄδικο βέβαια καὶ λυπηρὸ γιὰ τὸ πηλῆκίό του, ὅταν ἐπιχείρησε κάποτε νὰ βάλει τὴν πρεπούμενη τάξη σὲ μιὰ οἰκονομικὴ συζήτηση — ἀλλὰ καὶ μ' ἕνα σωρὸ ποικίλαματὰ τοῦ «σέξ» ἀνακατωμένη — ποῦ διεξαγόταν στὸ ἐπισκεπτήριο, δῶθε κεῖθε ἀπ' τὴ «σίτα», χαρὰ κι εὐκαιρία γιὰ κάθε αὐτὶ κρεμασμένο πάνω στὴν ὦρα ν' ἀκούσει... Κι' ὅσο γιὰ σένα, κοπέλλα μου, ἦσαν οὐστὸ καλοκαιρινὸ κρεβάτι, μὲ τ' ἄσπρα του σεντόνια ἀνοιχτὰ ἀπὸ κάθε μάντα, τὰ μαξιλάρια σου ἀφρός, ὅσους κι ἂν κοίμισαν — δηλαδή, παρὰ λίγο, καθὼς ἔμπαινες, νὰ μᾶς πέσει τὸ πηλῆκιο.

Μὰ δὲν ἦταν λόγος αὐτὸ — ὄχι, καθόλου λόγος — νὰ τὸ κακαρίσεις ἐτσιδὰ στὸν ὑπαρχιφύλακα — φωναχτὰ τὸν ὑπαρχιφύλακα: «Κούλη»... Κούλη, τὸν εἶπες. «Θέλεις κι ἐσὺ κοκὸ;» Σκόρπισε ὁ λόγος σου, μελίσει, καὶ βούιξε ἡ φυλακὴ· ποῖος τὸν ξέρει ἀπὸ τότε τὸν ὑπαρχιφύλακα μ' ἄλλο ὄνομα;

Καί, (ἐφόσον κατὰ νόμον ὑπάρχουν τέτοια πλάσματα γιὰ τὴν ἀντρικὴν ὑγείαν) θαυμάζει ὁ Σορμπανᾶς «... ἀκατανόητον νὰ βιάζεις κοντέσες!» Μπιέν-σὺρ (τὸ «ἀνέγνωσε» αὐτὸ κατὰ τὰς σωφρονιστικὰς τοῦ σπουδᾶς) οἱ παλαιοὶ δὲν εἶχαν ἴσως ἄδικο νὰ δένουν τρελοὺς καὶ φυλακισμένους στὰ ἴδια σίδερα... Καὶ τῶν τρελῶν τρυποῦσαν, μάλιστα, τὸ κρανίον, νὰ φεύγει ἀπὸ μέσα τὸ πάθος, ὁ πειρασμός... Καὶ τοὺς ἔβγαζαν αἷμα ἀπὸ τις φλέβες, νὰ πέσει ἡ ὀρμὴ τῆς μανίας, ποῦ τοὺς ἔκανε νὰ χτυπιοῦνται... Καί, ὡς γράφεται, τὸ αἷμα τοῦς ἦταν μαῦρο σὰν τὸ μῦρο, κι ὁ ἀγέρας ποῦ ἔσφιγγε τὸ μυαλὸ τοῦς στρίγγλιζε ἀπὸ τὴν ἀνοιχτὴ τρύπα τοῦ κρανίου τοῦς, ὅπως ἀτμὸς ἀπὸ καζάνι... «Τὴν σήμερον οἱ μορφωμένοι πλέον — ὦ, καὶ ἐγὼ, βεβαίως! — δὲν παραδέχονται... Ἄλλὰ ἐξηγῆστε μου — τὸ σταυρὸ σου, μουρλέ, ἐδῶ ποῦ σὲ μάζεψαν!»

Ἡ συζήτηση κόβεται ἀπότομα. Περναεὶ ὁ βαρυποινίτης ὁ Μπάλος — μπαλόνη φουσκωμένο ἐφημερίδες· τις μαζεῦει, τις χώνει παντοῦ κάτω ἀπὸ τὰ βρώμικα κουρέλια του, ὡς καὶ τὸ στόμα του παραγοιμίζει, νὰ φαίνεται παχὺς καὶ καλοθρεμένος, κι ὄχι ὅπως θέλησαν οἱ ἐχθροὶ του νὰ τὸν καταντήσουνε, πετσί καὶ κόκκαλο, χωρὶς ὑπόληψη... Γι' αὐτὸ, ἂν τοῦ καρφωθεῖ πῶς τὸν περιφρονᾷς ἢ τὸν στραβοκοιτάζεις, σὰν τώρα μὲ τοῦτα τ' ἀδιέξοδα ματάκια σου, κυρ - Σορμπανᾶ μου, ἔχει νὰ σ' ἐκδικηθεῖ. Γραβᾷ μιὰ κατουρημένη ἐφημερίδα ἀπ' τὸ βρακί του, τὴ φτιάχνει πέτρα καὶ τὴν ξαμολᾷ στὴ μάπα σου.

Τὸ ἐντελῶς, δηλαδή, ἀντίθετο τοῦ «εὐγενέστατου», ποῦ — ἀνώτερος κοινωνικὸς τύπος αὐτὸς — τὰ καταφέρνει σπουδαῖα μὲ τις ὑποκλίσεις, τὰ «χαίρετε», «παρακαλῶ», καὶ τὰ τοιαῦτα, καὶ ξέρει νὰ σοῦ συστηθεῖ προτείνοντας τὸ βουτυράτο χέρι του: «Πισοκοίλης, διαρρήκτης. Καί... ἐλόγου σας, παρακαλῶ;» Ἡ ποῦ ξέρει ν' ἀφήσει δυὸ κουτιά τσιγάρα παραπάνω χαρτζιλίκι στὸ γερο - πομάκο, τὸν Ἀτζέπ, κατασκευαστὴ ξύλινων κουταλοπήρουνων, ὅπου οἱ καθὼς πρέπει φυλακισμένοι, μόλις πατήσουν ἐδῶ τὸ πόδι τοῦς, παραγγέλνουν τὴν οἰκοσκευὴ τοῦς — ἂν θέλουν νὰ βαστήξουν τὸ γόητρό τοῦς, σὰν ὑπότροποι κι ἀνθρωποὶ πιά τῆς καριέρας...

Εἶν' ἀλήθεια πῶς ὁ ὑπομονετικὸς σκαλιστής, ὁ Ἀτζέπ, τέτοια δὲν τὰ καλοδέχεται. Οὔτε προτιμάει ποτὲ κανέναν, οὔτε βιάζεται. Κάθε μέρα, σὰν πιὸ βαθιὰ παραχωμένος στὸ κελὶ του, μὲ τὸ κίτρινο γένι του ἀνάμεσα στὰ κίτρινα ροκανίδια καὶ τις πανομοιότυπες γυρλάντες τῶν κουταλιῶν του, δουλεῦει πατώντας πάνω στ' ἀρχαῖα ἀχνάρια τῆς Ἀνατολῆς. Ἄν δὲν προφταίνει γι' αὔριο, μεθαῦριο ἢ γιὰ μιὰ βδομάδα τὴν ξύλινη γαβάθα σου, ἢ μέτρηση τοῦ χρόνου ποῦ ξέρει νὰ κάνει εἶναι πάντα ἢ ἴδια: «Ἄλλο μήνα... Ἄλλο μήνα...» θὰ σοῦ πεῖ. Καὶ μοιάζει ὀλότελα σβηστός, τοῦτος ὁ μεγάλος πυρομανῆς. Γιατί, μήτε κι αὐτονοῦ τοῦ παραδεχτήκανε τρέλα — κι ἂς μὴν ἔβγαλε ἄκρη τὸ δικαστήριο ἀπ' τὴν ἀλλόκοτη μιλιὰ του, σὰν τί τὸν ἔσπρωξε τάχα νὰ κάψει τὴν ἀχεραποθήκη καὶ τὰ χωράφια

του και τὰ κοντινά δάσα μαζί... «Πολλή θλίψη» ήταν ὄλο κι ὄλο πού τραύλισε.

Κι ὁμως οἱ διασκεδάσεις δὲ λείπουν. "Ἐξω ἀπ' τὸ ἐπίσημο πρόγραμμα τῆς φυλακῆς (πρωινὴ καταμέτρηση - τσάι, μεσημβρινὴ καταμέτρηση - πατάτες, ἔσπερινὴ καταμέτρηση - σουπόριζο, μὰ και γιαούρτι οἱ ἄρρωστοι, χαπάκια ἡρεμιστικά οἱ πρεζάκηδες, κρεμμύδια γιὰ τὴν κουζίνα, λιβάνι γιὰ τὸν ἔσπερινὸ) λοιπὸν, δὲ λείπουν οἱ διασκεδάσεις : Τὸ ζάρι, τὸ «σκαμπίλι», οἱ γάτοι πού ἡδονίζονται δημόσια, τὸ σπασμένο τηλεσκόπιο στὰ χέρια τοῦ μπανιστῆ, οἱ ποτικοπαγίδες και τὸ πετρέλαιο, και τὸ χάζι πού κάνουν ὄλοι μπροστὰ στὸ τεράστιο ἀπλωμένο σῶβρακο τῆς μπουγάδας τοῦ κοιλαρᾶ καλόγερου. Κι ἔπειτα, οἱ ἀτέλειωτες ὥρες ἀνάσκελα στὸ θάλαμο τῶν ὄνειρων, κάτω ἀπ' τὴν ὀθόνη τῶν ὄνειρων—δυόμισι μέτρα τόπος ὁ κάθε κρατούμενος, ὅσο ἕνας τάφος... Μὰ ποιὸς δὲ βλέπει ὄνειρα πέρα ἀπ' τὸν τάφο ; ποιὸς δὲν ἔχει νὰ λείει ὄνειρα τῆς μέρας ; "Ὅσα δὲν ἔχει μιά πόλη σ' ἕνα μῆνα, τὰ ἔχει γιὰ μιὰ νύχτα ἢ φυλακῆ.

Ἄπὸ ὥρας ἐνάτης, πού σβήνουν τὰ φῶτα...

...«ὦ, θὰ τὰ σκεπάσουν, σίγουρα—δὲ συμφέρεται τὴν οἰκογένεια ! θὰ τὰ σκεπάσουν... Φυσάει στὴ θάλασσα και θὰ τῆς χαλάσει τ' ὄνομα... χειρότερα ἀπ' αὐτὸν δὲν ἄκουσα νὰ τρίζει κανένας ἀπόψε τὰ δόντια του... Σὰν τὸ ξουράφι τὰ τροχίζει, σὰν τ' ἀμύγδαλο τ' ἀσπρίζει... Κι ἡ κοπέλλα, λένε, τοῦ φώναξε: «Στὴ στεριά δὲ σήκωνες πᾶνω μου τὰ μάτια σου, και τώρα ἐδῶ σηκώνεις τὸ κορμί μου, ἀντρόπιαστε!... Χὸπ χόπ» πηδαίει ὁ Μποφόριας. «Μικρὴ σκούνα στὴ φουρτούνα, χὸπ - χὸπ» ἕνα ἕνα τὰ σκαλιὰ τῆς σκοπιᾶς του ὁ Μποφόριας ἔλαφρὸς ἀπ' τὴ ζύμωση τῆς σταφυλοζάχαρης, πού τὰ μικρούλικα ἔμβολὰ της νιώθει νὰ δουλεύουν στὸ στομάχι του και βροντᾶνε στὸ μελίγγι του. Ἄπ' ἐδῶ ψηλὰ ἢ σκοπιὰ βιγλίζει ὡς πέρα τῆς γειτονιά τῶν διχτυῶν και τῆ σιωπηλῆ, περιπλοκὴ χαρτογραφία τῶν βουνῶν τοῦ σπάγκου στὴ φεγγαράδα—ἀπόψε αὐτὴ κι αὔριο ἄλλη...

«Ληστοπειρατὲς ὄλοι σας, γονικά και ξαδέρφια τοῦ Σπύραγα ! Κοιμᾶστε... Κι ὁ σπὸρος του σπὸρος σας μέσα στὸ κορμάκι τῆς κοντέσσας—τί ἀπολογεῖσαι ; Μὴ δὲν πέρασα και σ' εἶδα πρὶν, ἀπ' τὸ πορτάκι ; Χαμπάρι δὲν πῆρες τὰ χέρια σου προσκέφαλο, και τὰ χεῖλια σου—πράμα φανερό—ἀκόμα βυζαίνουν τίς ρόγες της, χαράζουν δυὸ κόκκινα δαχτυλίδια τριγύρω στὶς ρόγες της. Τὰ βρῆκαν αὐτὰ στὴν αὐτοψία. Βρῆκαν και τὰ δάχτυλά σου, σὰν τὰ πλοκάμια τοῦ χταποδιοῦ τυλιγμένα στὰ μπούτια της... Κι ἕνα μαῦρο ἀχινό καταματωμένο ἀπ' τὸ μαχαίρι σου... Πῶς μπλέχτηκες, κορίτσι μου, ν' ἀνοιχτεῖς στὰ ψαρολημέρια του ; μὲς στὰ δίχτυα του ξώβερρες, καταμόναχη... Κι ἄλλο φουσκωμένο πανάκι, ἔξω ἀπ' τὸ στῆθος σου, δὲν πρόφτασες ν' ἀπλώσεις... Κι ἔτσι παραδόθηκε τὸ σκαρί σου, σκιεμένο στὰ δυὸ, πᾶνω στὰ τριχωτὰ του γόνατα... Μὰ τοῦτο, ὄχι, δὲν εἶναι αὐγουσιτιάτικο μελτέμι ἀπόψε ! Γκάχ - γκούχ, πολλὰ μποφόρια θὰ βάνει ὡς τὸ ξημέρωμα. Καί, σ' ἕνα τέταρτο, θὰ πρέπει νὰ κατέβω πάλι, νὰ ἐλέγξω τὰ λουκέτα, νὰ χτυπήσω τὸ χρονομέτρη θὰ πρέπει αὐτό, στ' ἀλήθεια, νὰ τὸ ξανακάνω... "Ὅπως τὸ κάνω ἐδῶ και τριάντα χρόνια—ἄχ, ἰσοβίτη... ἰσοβίτη ! Τί ἀπολογεῖσαι, λοιπὸν ; «Σύμπτωμα χαρακτηριστικὸν τῆς ψυχολογίας

τοῦ δράστου»—πῶς σοῦ τὸ γράφουν ; «Ἄσυνεχῆς προσωπικότης» και τέτοια... Καλά, αὐτὰ ἐμεῖς δὲν τὰ ξέρουμε. Μὰ νὰ σὲ προσέχουμε, διατάζουν, ἂν μιλάς γιὰ λευτεριά, ὅταν μιλάς τάχα γιὰ τοὺς ἀέρηδες : πῶς κουβαλοῦν φωνές πρωτάκουστες ἀπ' τὸ πέλαγο, πῶς ξεσηκώνουν σκεπές, και τὴ «σπεράντσα» σου πῶς θὰ τὴν ἐβγαζες «Ἐγδικητής»... Γιατί «Ἐγδικητής» ;... Ὁραῖα, θὰ πάρει κάμποσα κεραμίδια ὡς αὔριο... Και θὰ χρειαστεῖ ἔπειτα νὰ τὰ διορθῶνε ὁ κακομούτρης, ὁ ἀνάποδος, πού τὸν κοροϊδεῦν οἱ κρατούμενοι «Λεκο... Λεκορμπυζιέ», μάλιστα ! Ἐνῶ ἐμένα... τὸ ξέρω, δὲν τὸ ξέρω πῶς μ' ἔχουν βγάνει Μποφόρια ;... Ἐ, και λοιπὸν ; Γειά χαρά σου, παλικάρι μου... Ἐ, λοιπὸν, αὔριο—φυσήξει δὲ φυσήξει—ὁ Μποφόριας, μὰ τὸν ἄγιο, τὰ παρατάει !».

Ἐβγαλε τὸ μαντίλι του, σκούπισε τὸ μάτι του. Τὰ παρατάει... Και θὰ πάει νὰ δουλέψει ἐθελοντῆς στὴν ποίηση.

Παραέφτασε φέτο βιαστικὸς—ἔτσι τουλάχιστο λένε οἱ περσινοὶ και προπέρσινοὶ—ὁ ἐργολάβος καθαριστῆς και λουστραδόρος, τὸ φθινόπωρο. Καί ξεφόρτωσε τὰ φορτηγά του βροντοχτυπώντας, κανέναν δὲν εἶδοποίησε. Κι ἔβαλε μπρὸς τίς ἀντλίες του—ἕνα ἑκατομμύριο σταγόνες τὸ λεπτὸ, μέρα νύχτα συνέχεια... Ποῦ μᾶς κάνει ; ('Ὁ «Λεκορμπυζιέ» θὰ σαλιώσει τὸ μολυβάκι του, θὰ τραβήξει τὸ μπλοκάκι του. Λογαριάζει τὴ βροχὴ. «Θὰ πλερώσει μεροκάματα γιὰ τὴ βροχὴ» χασκογελᾶνε ὅσο ἀνήκουν στὴν Ὀμάδα Ἐργασίας—μισὴ μέρα φυλακῆ λιγότερη τὸ μεροκάματο). Καλοτρίφτηκαν λοιπὸν μὲ τὸ νερὸ και γυάλισαν τώρα οἱ πλάκες στὸν αὐλόγυρο, σὰν πίστα τοῦ χοροῦ. Βερνικώθηκαν στὰ γρήγορα οἱ σιδερένιες πεντάλφες, πού σὲ κανονικὲς ἀποστάσεις στολίζουν, ἕνα γύρο, τὰ χοντρά ἄσπρα ντουβάρια, και λάμπουν φρεσκοβαμμένες, λές, στὶς πανηγυρικὲς τοῦτες νύχτες, πού τὸ νησι τῶν Διχτυῶν δοκιμάζει τὰ βολταϊκά του κι ὁ οὐρανὸς του ἀναβοσβήνει, ἐνῶ ἀπ' τὸ Κάστρο του ξανακούγονται τὰ καταχωνιασμένα του κανόνια. Μὰ ἡ σπουδαιότερη δουλειὰ τοῦ ἐργολάβου τῆς μπόρας εἶναι ὅτι ξεχερσώνει κάθε τέτοιο καιρὸ τὰ δάση και τὰ βοσκοτόπια τῆς ἀράχνης : τοῦτα θεριεύουν τὸ καλοκαίρι ἀπείραχτα, πνίγοντας, ἔξω ἀπ' τοὺς φεγγίτες, πέτρα και κάγκελο. Μιά ματιὰ νὰ ρίξει ὁ φύλακας, σιγουρεύεται ἡ χεῖρ δὲν πῆγε ἐκεῖ, δὲν τ' ἄγγιξε, πόδι δὲν πάτησε—τὰ εὐσυνειδήτα ζούδια δούλεψαν μῆνες βροηθὸ τοῦ φύλακα. Γι' αὐτὸ κι οἱ κρατούμενοι τὰ λένε «φύλακες», κι ὅπου τὰ βροῦν τὰ τσακίζουνε, σάμπως νὰ ἔναι κάτι διαφορετικὸ ἀπ' τίς συνηθισμένες ἀράχνες. Και καμαρώνουν τίς βροχές ὅταν ἔρθουν...

Μὰ τὸ κάγκελο μένει. Ποιὸς τὸ πίστεψε γιὰ πάντα στὴ θέση του και τὸν εἶπαν ἄντρα ; Ἐτσι νὰ τεντωθεῖς ὄρθιος πᾶνω στὸ σανιδένιο κρεβάτι σου, ἔτσι ἕναν πῆδο νὰ δώσεις, Σπύραγα, τὸ κούνησες ! Γυμνὸ και ξεπλυμένο στὸ φῶς, μοιάζει λιανὸ σύρμα. Κι ἀπὸ κάτω, ἔλα τώρα νὰ ἰδεῖς τὴ νεραϊδοπαρμένη ζωὴ σου, πού σωριάστηκε στὰ πόδια σου—παλιά, ἄρμυρά δίχτυα κάθε ψαρικῆς, μάτια χιλιοπαλωμένα πού δὲν τὰ βαστοῦν ἄλλο οἱ σπάγγοι τους, κι ἀναστεναγμοὶ πού δὲν τοὺς βαστάει τὸ μυαλό σου, τῆς μάνας και τῆς πρώτης φιλενάδας σου ! Τ' ἀπόρριξαν, φαίνεται, οἱ γειτόνοι—ἄχρηστους σωροὺς ἐκεῖ στὴ ρίζα τῆς φυλακῆς,

πιό πέρα απ' τὸ καφενάκι («Ἡ Γαρδένια») —τελευταῖο φυλάκιο τῆς εὐπρέπειας καὶ μὲ πληθυσμὸ ἤδη ἀνάμειχτο, ἀφοῦ καὶ τὰ κορίτσια ποὺ αὐθαδιάζουν στὸν «Κούλη», κάνουν ἐκεῖ τὸ στέκι τους ὅταν ἔχει ἐπισκεπτήριο.

Λέω, μπορεῖ νὰ σ' ἀνέβηκε—ν' ἀνέβηκε μὲ τὴ βροχὴ ὡς τὸ κελί σου—ἢ μυρουδιά τῶν χαλασμένων διχτυῶν καὶ νὰ σὲ τρέλανε. Γιατὶ τὸ ξέρω, πὼς ὁ φυλακισμένος πάσχει ἀπὸ μιὰ φοβερὴ εὐαισθησία σ' ὅλα του τὰ αἰσθητήρια· ἀκούει σὰν ἀγριοκούνελο, σὰν τὴν τριχὰ τοῦ γάτου ἐρεθίζεται τὸ δέρμα του, ὁσμίζεται σὰ λαγωνικό. Ὑποφέρει, κοντολογίς, ἀπ' τὰ χαρίσματα τοῦ ζώου ποὺ δὲν εἶναι δικὰ του... Τὸ ὅτι σημάδεψες σωστά τὸ μέρος ποὺ θὰ πέσεις—δεκαπέντε μέτρα ὕψος ἀπ' τὸ μαυροφορεμένο πύργο—πηγαίνοντας μέσα στὴ νύχτα μονάχα μὲ τὴ μυρουδιά, μπορεῖ καὶ μὲ τίποτ' ἄλλο δηλαδή ἀπ' τὴ μυρουδιά, αὐτὸ πὼς νὰ χωρέσει στὸ μυαλὸ τοῦ «Κούλη», ἢ τοῦ «Λεκορμπυζιέ» προπάντων—ὕπευθονοὺν γιὰ τὴν ἀσφάλεια στὶς ἐγκαταστάσεις ; Ὁρες θαύμαζε ἔπειτα τὸ κομμένο ἀγκέλο. Μὲ τί ; Μὲ τὰ δόντια σου ; Σὰ δαγκωμένο ἔμοιαζε... «Τέτοια λύσσα, οὔτε τὰ φαντάσματα ποὺ ξεγλιστροῦν ἀπ' τὴν κόλαση καὶ τρυποῦνε τοίχους!»

Ἡ νύχτα ἦταν μαύρη καὶ κρύα, εἶχε ρουφήξει στὰ ἔγκατά της τὸν οὐρανὸ. Ἄν δὲν ἦταν τὸ βᾶρος τοῦ κορμιοῦ σου, δὲ θὰ καταλάβαινες ποῦθε εἶναι ἡ γῆς κάτω, ποῦθε ὁ ἀπάνω ἄξονας, ἔτσι καθὼς σερόνουν—πόση ὥρα τάχα;—μὲ τὴν κοιλιά στὸ γείσωμα... Ἀλλά, νά, ἡ δυτικὴ σκοπιὰ πρέπει λίγο κατόπι νὰ φάνηκε, ραντισμένη ἀπ' τὸ λυκόφως τῶν ἠλεκτρικῶν της, μέσα στὴν παχιά ὕγρασία. Κι ἀπὸ δῶ καὶ πέρα ἡ συνέχεια κόβεται. (Βλέποντας μιὰ σκοπιὰ, τὸ πρῶτο ποὺ νιώθει ὁ φυλακισμένος εἶναι ν' ἀνασάνει ὅσο πιὸ βαθιὰ μπορεῖ. Τοῦ φαίνεται πὼς θὰ γίνεῖ πιὸ ἀλαφρὸς ἄξαφνα, πὼς θὰ γιομίσουν τὰ κόκκαλα του ἀέρα, σὰν τῶν πουλιῶν, καὶ θὰ πετάξει. Ὡστόσο τὰ μολυβένια πόδια του δὲν ξεκολλοῦν ἀπ' τὸ χῶμα. Μόνο σὰν εἶναι ἀπὸ ψηλὰ ἢ ἐντύπωση διαρκεῖ. Μπροστὰ σ' ἓνα καγκελόφραχτο παράθυρο, τούτη ἡ ἰδέα πὼς θὰ πετάξεις γίνεται πολλὲς φορές ἀκαταμάχητη. Δὲ λογαριάζεις θάνατο, εἶναι τὸ φούσκωμα τῆς λευτεριάς. Ὁ «Κούλης» τὴν εἶπε μάλιστα, σκέτα καὶ κουδουνιστά, τὴρμανία τῶν φυλακισμένων μὲ τὰ παράθυρα («ἀπαγορευμένη πολιτικὴ δραστηριότητα»...)

Θὰ πίστευα ὀτιδήποτε, λοιπόν, γιὰ τὸν «Κούλη». Ἐνῶ γιὰ τὸ «Μποφόρια», μ' ὅλη τὴν ἀντιπάθεια ποὺ σοῦ ἔδειχνε, Σπύραγα, ὑποψιάζομαι πὼς δὲ θὰ σφύριζε πρῶτος. Θὰ λούφαζε στὴν κοκκινίλα τοῦ κρασιοῦ του καὶ θὰ ὄσπρωχνε τὴ σφυρίχτρα πιὸ βαθιὰ στὴν τσέπη του, χαμένος πάντα νὰ τραβᾷ τὸ μαντίλι τῆς ἰδρωκοπημένης του φαντασίας καὶ μὲ τὴν καρδιά του νὰ ξεχνᾷ τί εἶδε ἢ τί δὲν εἶδε... Ὁμως, τὸν ἀντικαταστήσανε νωρίτερα μὲ τὸν «Ἀναρχικό»—ἄλλο παθιάρικο ἀνθρωπάκι καὶ τοῦτο, γεροφύλακα κοντοῦλο καὶ χελωνοπόδαρο. Κι αὐτός, μετὰ τὴν πρώτη σφυριξιά του, τρελάθηκε συνέχεια νὰ σφυρίζει καὶ νὰ σέρνει τὰ ζαβὰ του πόδια γύρω τριγύρω στὴν ἐσωτερικὴ σκοπιὰ, κουνώντας τὰ χέρια του. Μὲ κανονικὲς συνθῆκες, ἦταν φύλακας ἴσα γιὰ νὰ σπρώχνει τὶς ὥρες του καὶ νὰ ἐπαναλαβαίνει ταχτικά τὸ παράπονό του : Δυὸ μεταθέσεις στὰ τρία τελευταῖα χρόνια, δίχως νὰ τοῦ πληρώσουν οὔτε πεντάρα ἔξοδα. «Ἄκουσε, φίλε μου, Κράτος! Ἄκουσε Κράτος!» χτυποῦσε

ἀγαναχτισμένος τὸ μπουτί. Ὡσπου, στὸ τέλος, κατὰφερε μὲ τὶς πολλὲς του ἀναφωνήσεις... νὰ φτιάξει ἐδῶ μέσα φάκελο : «Ἀναρχικός, διότι ἐμφορεῖται ἀπὸ ἔμμονον ἀντιπάθειαν κατὰ τοῦ Κράτους!»

Μὰ ὁ «Ἀναρχικός» τώρα, ὅλα κι ὅλα... Κόντεψε νὰ πάθει, λένε, ἀποπληξία πάνω στὴ σφυρίχτρα του. Καὶ πιὸ ὕστερα, ποὺ τὸν βρήκαν κόκκινο - πατζάρι ἀπ' τὸ κακό του, πάλι μὲ τὸ κράτος τὰ βάζει: «Ἄκου, φίλε μου, Κράτος! Νὰ τὸ σκάσουν ἀπ' τὶς φυλακίες». Εἶναι ἐξίσου σίγουρο ὅμως, ὅτι τὴν κρίσιμη στιγμή ἔχασε τὴ μιλιὰ του. Ἔτσι, μὲ τὶς σφυριξιές μόνο, ἔκανε μισὴ δουλειά. Γιατὶ ζύπνησε τὰ κοκκόρια στὶς πιστολοθήκες τους, ἀλλὰ τοῦτα δὲν ἤξεραν ποῦθε νὰ λαλήσουν. Κι ἐστὶν στὸ μεταξύ πρόφτασες νὰ κλωτσήσεις πέρα τὸν τοῖχο, μπηγόντας τὸ κορμί σου βολίδα στὸν πυθμένα τοῦ σκοταδιοῦ—δυὸ δευτερόλεπτα πτώση... Ἀρκετὰ νὰ γλυκάνουν τὸ μυαλὸ μὲ τὴν πιὸ φρικιαστικὴ ἡδονὴ τοῦ ὀλοένα διαψευδόμενου θάνατου, μὲ τὴν πιὸ φαλλικὴ διέγερση τοῦ ἔφηβου στὶς πρῶτες του ὄνειρώξεις ἢ τοῦ κρεμασμένου βόλις τοῦ σφίξουν τὴ θηλιά, ποὺ φτάνει, λένε, ὡς τὴν ἐκσπερμάτωση. Μισολιποθυμισμένο θὰ σὲ ρούφηξαν τὰ δίχτυα ἀπ' τὸ σπασμὸ τοῦ κενοῦ. Δὲ βρέθηκε ἀνθρωπος νὰ μαρτυρήσει πὼς ἀκούστηκε μήτε σὰν παφλασμός τῆς θάλασσας—τόσο βουβά, πνιχτὰ σὲ χώνεψε ὁ καμπανωτὸς σωρὸς τους, κι ἤπιες τὸ μουσκεμένο τους ἀχνό, καὶ τὰ χέρια, τὰ πόδια σου παραλύσανε (τάχα πόσες στιγμές ;)

Αὐτὸς ποὺ μετράει ἓνα δυὸ τρία, αὐτὸς ποὺ ξυπνάει τὰ κοκκόρια τῶν πιστολιῶν, αὐτὸς ὁ βενετσάνος θεμελιωτὴς τοῦ πύργου ποὺ ἀνεμίζει τὴ μαύρη του μπέρτα, δὲν εἶναι ὁ «Κούλης» ποὺ ξέρεις ἢ ὁ «Σορμπανὰς», ὁ «Μποφόριας» ἐθελοντῆς τῆς ποίησης, μήτε ὁ «Λεκορμπυζιέ»—φτωχὰ ὑπαλληλικά, μερόβια ζωάκια, ποὺ σὲ ψάχνουν τώρα ἀλαφιασμένα καὶ περιφέρουν ἐκεῖ πάνω τὰ φανάρια τους. Δὲν εἶναι «Τώρα», δὲν εἶναι «Αὐτοῖ» ποὺ μετρᾶνε, ἔτοιμοι νὰ ζήσουν γιὰ τὸ τίποτα, νὰ σκοτώσουν γιὰ τὸ τίποτα. Αὐτὸς ποὺ μετράει ψυχὲς εἶναι ἀπὸ «Πάντα», ὁ μέγας ἀρχιερέας τῆς Χειροπέδας μὲ τὸ σκεπασμένο πρόσωπο. «Οὐ γὰρ ἀνθρωπος ἴδῃ τὸ πρόσωπόν του καὶ ζήσεται...». Σύμπτωση, ἀλήθεια, ποὺ ὁ παπὰς τῆς φυλακῆς—ἀπόστρατος πρῶην χωροφύλακας καὶ τούτος—κανοναρχοῦσε προχθὲς τὸν Ἐκκλησιαστὴ σ' ὅλα τὰ καρφιστωμένα, τριγύρω στὰ στασίδια, αὐτιά. Ἐφτυσε πίσω ἀπ' τὸ δικό σου στασίδι, ὅταν οἱ ἄλλοι ἀναβαν μπρὸς του τὰ κεράκια τους : «Μὴ μοῦ κάνεις τὸ Θεὸ» κοροϊδεψες («τὸ ξέρω ποὺ εἶσαι χωροφύλακας!»)

Ἄλιμονό σου... Γικτι, ὅποιοι στοχαστικὸς νὰ σ' ἄκουγε, ἀπὸ κείνη τὴ στιγμή κιόλας θὰ τ' ἀποφάσιζε πὼς ἦσουν καταδικασμένος. Ἄς ἔκανες, Σπύραγα, ὅ,τι ἁμαρτία τραβᾷ ἡ καρδιά σου, ἄς τὴν ἔκανες ! Φτάνει μόνο νὰ κάνεις πὼς δὲ βλέπεις τὸ χωροφύλακα... Καὶ τώρα, ἄλτ, τὸ «Σωφρονιστήριο» πυροβολεῖ ! Βγάξει μπάζει μπότες, σφυροκοπᾷ τὰ πέταλά τους στὴν πέτρα, τσουγκράει τὰ σίδερά του στοὺς ξυπνημένους διαδρόμους, κουδουνίζει τὰ λουκέτα του, σθηθοσκοπιέται ἀπὸ τ' ἀνοιχτὰ πορτάκια τῶν κελιῶν του, γκαρίζει τὰ παραγέλαμά του, μπουχτίζει ἀπὸ μέσα μάλλινη βρώμα στολῆς, ἰδρωμένο πηλῆκιο, ἀναβοσβῆνει τοὺς φακούς του κι ἀνυπομονεῖ : Ποιὸς ; Ἀπὸ ποῦθε μᾶς ξέφυγε; Καὶ ρίχνει μολύβι στὰ χαμένα.

«Θὰ μᾶς καθίσουν ὅλους στὸ σκαμνὶ» τραυλίζει ὁ

Κούλης ο ύπαρχιφύλακας, πού νιώθει άξαφνα, με φρίκη, παγωμένο τὸ μικρὸ, γυμνὸ κεφάλι του, σὰ μπροστά στὸ λεπίδι τῆς γκιλοτινας. Εἶναι πού ἔχασε τὸ πηλήκι του στὴ φασαρία, εἶναι ἡ κακὴ του τύχη, νὰ πέσει ἀπίψε νυχτερινὸς στὸ πόδι ἐκείνου τοῦ γομαριουῦ τοῦ ἀρχικλειδαρᾶ προϊστάμενου, εἶναι πού εἶναι καὶ προληπτικός... «Θά μοῦ τὸ πάρουν...» Τὸ κεφάλι ἢ τὸ καπέλο ; Δὲν ξεχωρίζει. Κι ὁμως, δὲν ἔχει αὐτὸς ἄλλο ἀπ' τὸ καπέλο του. Ἐνῶ οἱ παντρεμένοι φύλακες, με τοῦτο τ' ἀποψινὸ κάζο, ἀκοῦνε κιόλας τὰ παιδιὰ τους—νηστικὰ γλαρόνια νὰ κρώζουνε (πιὸ φαμελίτες ἄνθρωποι δὲ γεννήθηκαν ἀπ' τοὺς φύλακες). Καὶ τοὺς φωνάζει «χαμένους» κι «ἀφιλότιμους», ἐπειδὴ, σέρνοντας ὁ καθένας τὰ παιδιὰ του καὶ τὰ ὀδόντα του κιλά, δὲν καταφέρνει νὰ κουνηθεῖ πιὸ σβέλτα μέσα σὲ τοῦτο τὸν τρελὸ χορὸ.

Ἄς τὸ χρωστάει, ὠστόσο, στὸ Σορμπανὰ πού σκόνταψε. Σπάσαν τὰ γυαλιὰ του, ξέφυγε ἔτσι κι ὁ φανὸς θεύλης ἀπ' τὸ χέρι του, πῆρε ἀναμμένος τὴν κατρακύλα κι ἔπεσε κάτω στὰ σωριασμένα δίχτυα. Καὶ τότε σὲ εἶδαν... Ἰσα στὸν κρόκο τῆς λάμπας, πίσω ἀπ' τὸ τσακισμένο τσόφλι τοῦ σκοταδιοῦ, ὅπως τινάζεται τὸ πουλί. Μὰ ἐκεῖνο τὸ περιμένει ἓνα σποράκι ζωὴ πιὸ πέρα—ἔσένα ; Ἄχ, τί περιμένεις ἄλλο ἀπὸ μολύβι νὰ βλαστήσει, τί περιμένεις ; Ἀκόμα κι ἐγώ, μάλιστα, ὁ Μποφόριας ὁ φύλακας τρόμαξα. Τρόμαξα ἀπ' τὴ λύπη μου κατάκαρδα, καὶ τὸ λέω ἀπόψε—ἄς ντρέπομαι... Τρόμαξα καὶ παραλίγο νὰ τοῦ φωνάξω : Τί περιμένεις, λοιπόν, Σπύραγα, κι ἀργεῖς ; Ἐπρεπε κιόλα νὰ βρίσκεσαι πέρα ἀπ' τίς καλαμιές τοῦ βάλτου, ἐκεῖ πού θά ἔχες, σίγουρα, τοὺς ἀνθρώπους σου... Ἄλτ, ἓνα, δυό, τρία ! «Πάει, χάθηκες...»

— Τὰ δίχτυα τὸν ἔπαιρναν τὸ κατόπι. Φάνηκε ἀμέσως μόλις ἔκανε νὰ στυλώσει πόδι, γιατί ὡς τὴν ὥρα μπουσουλάγε με τὰ τέσσερα... Τὰ δίχτυα ἄξαφνα σηκώθηκαν κι ἐκεῖνα μαζί του, σάμπως πράμα ζωντανό. Ἐτρεχε αὐτὸς, ξετυλίγονταν ἐκεῖνα. Στάθηκε, σούρωσαν ἀπ' τὴν πλάτη στὰ ποδήματά του, τὸν περδουκλώσαν χειρότερα... Κι ἐμεῖς ὅλοι στίς

σκοπιές, οἱ φύλακες, κρεμάσαμε σαγόνια νὰ χαζεύουμε τ' ἀπίστευτο : Δέκα ἄντρες δὲ θὰ τὸν ἔκαναν καλά. Τέτοια μανιασμένη δύναμη ἔβαζε στοὺς ἀγκῶνες, καθὼς πολέμαγε νὰ λευτερωθεῖ, καὶ στὰ γόνατα. Κι ὁμως, τὴ δουλειὰ τῶν δέκα ἀντρῶν νὰ βλέπει τώρα πού τὴν κατάφερνε πιὸ εὐκολὰ ὁ σπάγκος ! Νιώθοντας τὸ καργάρισμά του καὶ τὸ γάντζωμα πάνω στὰ ροῦχα του, ἐκεῖνος γύρισε κάμποσα βήματα πίσω, νὰ λασκάρει. Ἄδικα... Καιρὸ μόνο ἔχανε... Ἡ πρώτη σφαῖρα τὸν πῆρε ζυστά. Ἐπεσε κι ἔβαλε μπρὸς τὰ δόντια του, νὰ κόψει τὸ δίχτυ ὅπως ἔκοψε τὸ κάγκελο. Καί, στὸ μεταξύ, ἐμεῖς κουβαλοῦσαμε τὸν προβολέα. Ἐδῶ θὰ ἐξομολογηθῶ τὴν ἁμαρτία μας, κι ὁ Θεὸς ἄς μὴ μᾶς τὸ χρωστήσει ! Γιατί τὸ Σπύραγα τὸν εἴχαμε ἔτσιδὰ στὴν παλάμη, σὰν τὴ μύγα στὸ γάλα μᾶς τὸν ἔδειχνε ὁ προβολέας, καὶ θὰ μπορούσε γούτη τὴν ὥρα νὰ βρῖσκεται ζωντανὸς ἀνάμεσά μας. Ἐγώ, δὲν ξέρω ἂν μ' ἄκουσε, τοῦ τὸ φώναξα : «Παραδόσου !» Μὰ ὁ ύπαρχιφύλακας—οὔτε νὰ τόκανε ἐπίτηδες—ἔμπηξε ἀπὸ ψηλὰ ἓνα ἄγαρμπο χασκόγελο, πού μᾶς ξάφνιασε ὅλους... «Κούλη, βαφτισιμιέ πουτάνας !» τοῦ ἤρθε ἀπὸ κάτω ἡ ἀπόκριση. Τὴν ἴδια στιγμή, ὁ προβολέας σκορπάει χίλια κομμάτια. Τὰ τζάμια του χυμᾶνε—νύχια τῆς γάτας—στὰ μούτρα μας, καὶ μερικὸς τοὺς πῆραν τὰ αἵματα. Πῶς τὸ τίναξε τέτοιο κοτρόνι ; Πῶς σημάδεψε ; Χέ, χέ... Καὶ «τὸ κοράκι φωνάζει μέσα στὸ φαράγγι...» Ὅταν μπεῖς στὴ φυλακὴ, καταπῶς λένε, τ' ἀποτέτοια σου νὰ τὰ κρεμᾶς στὴν πόρτα ! Δὲν τὸ παραδέχτηκε. Παρὰ ἐξακολουθοῦσε, ὄλο καὶ πιὸ χτυπημένος, γιατί τοῦ ρίχναμε πιά με τὴν ψυχὴ μας, νὰ μᾶς πετάει ὡς καὶ πετραδάκια... Ὅλο καὶ πιὸ βαθιὰ ἀπ' τὸ φαράγγι, σκέτα πετραδάκια στὸ τέλος... Καὶ τὸ μουγκρητό του φοβέριζε : θά ῥθει ἡ ὥρα σας ! θὰ σηκωθοῦνε ὡς καὶ τὰ κοτρόνια!.. Ἐμένα τ' αὐτί μου τό ἔπιασε, σοῦ ἔφερνε σύγκρου... Ἀλλὰ με τὰ δίχτυα του—ἄς τοῦ βγήκαν παγίδα—φάνηκε ὥστόσο τρυφερός. Γιατί, ξεμερώνοντας, τὸν βρήκαμε με δαῦτα σφιχταγκαλιὰ. Ἐφεγγαν ἤσυχια στ' ἀνοιχτά του μάτια...

Ραφῆνα, Καλοκαίρι, 1972

ΤΑΚΗΣ ΑΡΓ. ΣΤΑΜΑΤΟΠΟΥΛΟΣ

προδημοσίευση

Ἡ Βαυαροκρατία καὶ τὸ δράμα τῶν ἀγωνιστῶν τοῦ 1821*

Οἱ τρεῖς «προστάτιδες» Δυνάμεις (Ἄγγλια, Γαλλία, Ρωσία), με τὸ πρωτόκολλο τῆς 3-2-1830, εἶχαν περιορίσει τὰ ὅρια τοῦ ἑλληνικοῦ κράτους ἀπὸ τὸ Σπερχειὸ μέχρι τὸν Ἀχελῷο. Μετὰ τὴν παραίτηση ὁμως τοῦ Λεοπόλδου ἀπὸ τὴν ἐκλογὴ του σὰ βασιλιά τῆς Ἑλλάδας, ἐπειδὴ δὲν ἦταν εὐκόλη ἡ ἐξεύρεση ἄλλου με τόσο κολοβωμένα σύνορα, ἀναγκάστηκαν ν' ἀποκαταστήσουν τὰ ὅρια τοῦ

προηγούμενου πρωτοκόλλου τους τῆς 10-3-1829 (δηλ. Παγασητικοῦ - Ἀμβρακικοῦ) καὶ νὰ ἐπιβάλουν αὐθαίρετα σὰν ἀπόλυτο μονάρχη τὸν Ὅθωνα.

Βέβαια καὶ αὐτὰ τὰ σύνορα (ἔπειτ' ἀπὸ τόσες «τερατώδεις» παλινωδίες, ἀμφιταλαντεύσεις, ἀμοιβαῖες ἀντιζηλιές καὶ ἀντιδράσεις), ἦταν πολὺ στενά, κι ὄχι ἀντάξια με τίς ἥρωικες θυσίες τοῦ ἑλληνικοῦ λαοῦ. Γιατί τὸ μεγαλύτερο μέρος τοῦ

ἑλληνισμοῦ ἔμενε ὑπὸδ ὕλο. Ὁ σιτοβολώνης τῆς Θεσσαλίας, ἡ Ἠπειρος, ἡ Μακεδονία, ἡ Σάμος, ἡ Κρήτη, τὰ Ψάρια, ἡ Χίος κλπ., πού εἶχαν χιλιάδες θύματα,

* Ἀπὸ τὴν ἱστορικὴ μελέτη Ὁ ἐσωτερικὸς ἀγῶνας πρὶν καὶ κατὰ τὴν Ἐπανάσταση τοῦ 1821. Τὸ ἀπόσπασμα ἀνήκει στὸ κεφάλαιο Α', τοῦ τέταρτου καὶ τελευταίου τόμου, πού κυκλοφορεῖ σύντομα στίς ἐκδόσεις Κάλβος.

έμειναν στους Τούρκους. Και αυτός άκόμα ό φοβερός μισέλληνας Μέτερνιχ δέν δυσκολεύτηκε να όμολογήσει, ότι «άφοΰ άπαξ άπεφασίσθη ή έδρουσις Έλλάδος, καλόν θά ήτο νά δοθώσιν αύτ ή έντενέστερα και άσφαλέστερα μεθόρια» (Έ. Κυριακίδου, *Ίστορία*, σ. 21). Και ό ποιητής Άρ. Βαλαωρίτης (στά προλεγόμενα του *Διάκου* του) τονίζει: «Έφυλακίσθη τ ό γένος έντός στενωχώρου εירותής, κατεσκευάσθη διά χειρών άλλωτρίων βάθρον ταπεινόν, έφ' οΰ έτέθη εΰθραστον θρόνον, έδωρήθη εις ήμάς μανθύας όν ερωσικώς άπεκαλέσαμεν «πορφύραν», έχαλκεύθη σιγήπτρον κουφότρον καλάμου, έχαραχθήσαν έπ' αύτού τερατώδη σύμβολα και ήμεϊς νήπιος, έπεκροτήσαμεν την θεατρικην παράστασιν και άνεπαύθημεν. Τό πολεμικόν πνεΰμα της φυλής έσβέσθη, κατέφαγεν ή σκωρία τά αίματοβαφή όπλα των πατέρων». Κι έτσι, διαφεύτηκαν οι έλπίδες του έλληνικού λαού για την άνάκτηση «των προγονικών δικαιωμάτων». Και άν τελικά σχηματίστηκεν ένα μικρό κι άνεξάρτητο μοναρχικό κράτος (10-7-1832), αυτό δέν όφείλεται παρά στις αντίξήλεις και τόν δξύτατον άνταγωνισμό των Μ. Δυνάμεων, πού ως πρός αυτό τουλάχιστο, είχαν ευεργετική επίδραση για την τύχη της Έλλάδας. Άλλά ούτε σ' αύτή την άπόφαση θά έφταναν οι Μ. Δυνάμεις, άν δέν μεσολαβούσε ό Ρωσσοτουρκικός πόλεμος του 1828-9. Οί νικες των Ρώσων, ή προέλαση τους στην Κωνσταντινούπολη, καθώς και ή «Συνθήκη Άδριανουπόλεως» με τό 10. άρθρο της «τόσον φόβον» προξένησε στους Άγγλους κυβεονήτες, όμολογούσε ό Έπουργός των Έξωτερικών της Άγγλίας Άμπερντην, ώστε «ή ύπαρξις της Έλλάδος ως άνεξαρτήτου πολιτείας όφείλεται εις ήν μās έπροξένησαν έντύπωσιν οι όροι της έν Άδριανουπόλε Συνθήκης» (άπόδοση Π. Καραλίδου).

Όπωσδήποτε κι αυτό είχε τ ή σχετική σημασία του, γιατί και οι τρεις «προστάτιδες» Δυνάμεις ποτέ και μέ κανένα τρόπο δέν ήθελαν άνεξάρτητην Έλλάδα. Κι αντίθετα μάλιστα την ήθελαν μικρή και υπόδουλη στους Τούρκους. Όπως επίσης είναι άλήθεια, ότι ένα τόσο δικαιοέθνικοαπελευθερωτικό κίνημα Χριστιανικού λαού ποτέ δέν βρήκε τόσο επίμονη αντίδραση και πολεμική από όλες χωρίς εξαίρεση τις Χριστιανικές Δυνάμεις της Ευρώπης. Κι άν άποφάσισαν τόσον άργά (πράγμα πού στοιχίσε τόσες καταστροφές και θύματα στην Έλλάδα) νά την κάμουν μικρή κι άνεξάρτητη, αυτό έγινε, όπως όμολογούσαν κυνικά οι Άγγλοι έπίσημοι, μόνο και μόνο γιατί τους ανάγκασαν τ' άντικρουόμενα συμφέροντά τους.

Δέν θά ήταν λοιπόν υπερβολή νά ισχυρισθούμε, ότι άν οι τρεις Μ. Δυνάμεις δέν έτηρούσαν τότε τόσο φανερή έχθρική στάση, από τά πρώτα έπαναστατικά χρόνια και δέν έπατρίαζαν τους Έλληνες με τους πράχτορες τους, τότε, οι άγωνιστές με τ ή νικηφόρα όρμη τους, θά μπορούσαν νά πετύχουν περισσότερα. Άν οι Ρώσοι τσάροι δέν καταδικάζαν την επανάσταση, οι Άγγλοι δέν ένίσχυναν τους Τούρκους και κατάτρεχαν με πείσμα τους Έλληνες και οι Γάλλοι δέν συμμαχούσαν με τόν Μεχμέτ-Άλή, ούτε ό Ίμπραήμ θά έφτανε στην Έλλάδα, ούτε τό Μεσολόγγι θά έπεφτε, ούτε ό έλληνικός

άγωνας θά έφτανε σέ τόσο κρίσιμο σημείο. Κι αντίθετα, οι τρεις «προστάτιδες» Δυνάμεις με τις άτελείωτες έπεμβάσεις τους για την έξασφάλιση επιρροής, κάναν μεγαλύτερο κακό, παρά με την έχθρότητα τους. Γιατί με τους πράχτορες τους έραδιούργησαν τους Έλληνες και τους έδίχασαν σέ τρία ξενόδοια κόμματα (γαλλικό, άγγλικό και ρωσικό). Κι ενώ πριν ένωμένοι και μ' ένθουσιασμό άποσιωμένοι μόνο στον πόλεμο, έκαναν θαυμαστά κατορθώματα, τώρα διχασμένοι για ξένα συμφέροντα οι Έλληνες άρχοντες άφηναν τόν άγώνα τους σά νά είχαν όριστικά νικήσει τους Τούρκους κι έφταναν σ' άδελφοκτόνο πόλεμο, για τό ποιά πατρία θά καταλάβει την έξουσία νά διαχειρίζεται και τ' άγγλικά δάνεια, πού έφεταν σά λάδι στη φωτιά και στάθηναν ή κυριότερη άφορμή νά γίνει ό δεύτερος αίματοπρός έμφύλιος πόλεμος. Χωρίς μάλιστα τις ξένες ραδιουργίες και προσασίες, άν έξακολουθούσαν με τόν πρώτο ένθουσιασμό τόν άγώνα τους θά κατόρθωναν ένωμένοι, όχι μόνο νά διατηρήσουν την ύπεροχή τους, αλλά και νά συντομεύσουν τό τέλος του, νά έχουν λιγότερες καταστροφές και θύματα, και δέν είναι καθόλου άπίθανο, νά ήταν άλλα και σημαντικότερα τ' άποτελέσματα, ώστε νά μην έχουν την άνάγκη των ξένων. Και αυτό είναι, νομίζουμε, τό μόνο πειστικό και πραγματικά ώφέλιμο συμπέρασμα, ότι τά σφάλματα και οι διχόνοιες δέν πρέπει ν' άποκρύπτονται, αλλά είναι άπαραίτητο και άποτελει χρέος μάλιστα νά τονίζονται «ίνα διδαχθώμεν» (κατά τόν Κ. Παπαρηγόπουλο), έπειδή αυτά μόνο φρονηματίζουν. Κι όσο δυσάρεστα κι άν είναι μερικά, κανένα δέν μπορεί ν' άμαυρώσει τό 21, πού έχει νά έπιδείξει τόσα καταπληκτικά κι ένδοξα κατορθώματα. Όσο για την «προστασία» των ξένων, αύτή δέν είχε ήθικά κι άνιδιοτελή έλατήρια, αλλά στην πραγματικότητα ήταν «προστασία» των συμφερόνων τους στην Άνατολική Μεσόγειο και για την έξασφάλιση της άμεσης επιρροής τους στο νεογέννητο κράτος (δηλ. την ύποτέλεια σέ άλλους κυριάρχους, τις Μ. Δυνάμεις), όπως πιστοποιήθηκε στα μετπαναστατικά χρόνια. «Πόσον άσθενείς και ευτελείς (γράφει ό μεγάλος Ιστορικός Γερβίνος) ήσαν οι Δυνάμεις οι Ιθύνουσαι τάς μεγάλας τύχας των λαών».

Τό βέβαιο λοιπόν είναι, ότι με τους άνταγωνισμούς τους, τις άτελείωτες συνδιασκέψεις, τ' άντιπαράθετα και «τερατώδη» πρωτόκολλα για τά σύνορα, καθώς και την άναγκαστική καθιέρωση άπόλυτης μοναρχίας («εις λαόν δημοκρατικόν» (κατά τόν Μίλλερ κ.ά.) χωρίς καν νά τόν έρωτήσουν καθόλου και μάλιστα τόν δυσαρέστησαν (γιατί διαποτισμένους από τ ή Γαλλική Έπανάσταση, ποθούσεν έλευθερία, ισότητα και δικαιοσύνη), οι τρεις Μ. Δυνάμεις, έξασφάλισαν τό δικαίωμα νά έπεμβαίνουν στα έσωτερικά του. Γιατί με τό άρθρο 4 της συνθήκης (7-5-1832) άποφάσισαν: «Η Έλλάς υπό την κυριαρχίαν του πρίγκηπος Όθωνος της Βαυαρίας και την έγγήνησιν των τριών Αϋλών (Άγγλιας, Γαλλίας, Ρωσίας) θέλει άποτελει μοναρχικόν κράτος άνεξάρτητον». Άλλά ή μεγαλόσχημη αύτή «έγγήνησις» δέν έσήμαινε τίποτε άλλο παρά τό δικαίωμά τους νά έπεμβαίνουν

(Α.Ι. Σούτσου, *Συλλογή επισημων έγγραφων* κλπ., σ. 268· Μίλλερ, σ. 134· Σ. Λάσκαρη, *Ίστορία Διπλωματίας*, σ.). Παραστατικά μάλιστα είναι όσα κι ό Μακρυγιάννης: «Τους κατάτρεξαν οι Ευρωπαίοι τους δυστυχεις Έλληνες. Εις τις πρώτες χρονιές εφοδίαζαν τά κάστρα των Τούρκων τους κατάτρεχαν και τους κατατρέχουν όλοένα διά νά μην ύπάρξουν. Η Άγγλία θέλει νά τους κάμει Άγγλους, με δικαιοσύνη την άγγλική, καθώς οι Μαλτέζοι ξυπόλητους και νηστικούς, οι Γάλλοι Γάλλους και οι Ρούσοι Ρώσους και ό Μετερνιχ της Άουστρίας Άουστριακούς—κι όποιος τους φάγη από τους τέσσερους. Και τους λευτερώνουν χειρότερα κι από τους Τούρκους.» (σ. 295). Δέν είχε λοιπόν άδικο ό πατριώτης Μακρυγιάννης, γιατί ή «άνεξαρτήσια» δέν ήταν παρά για τόσο τύπους μόνο, ενώ στην πραγματικότητα οι Έλληνες έφεταν σέ νέα κατοχή τώρα, τ ή βαυαρική, με την άπόλυτη μοναρχία τους, άν και όλοι τους, κληρικοί, προύχοντες, στρατιωτικοί και ναυτικοί μαζί με όλο τό λαό, παρά τ' άναμφισβήτητα έλαττώματα και σφάλματά τους (πυ είναι άλλωστε άναπόφευχτα σέ όλες τις επαναστάσεις), είχαν κάμει τό χρέος τους νά έλευθερώσουν την πατρίδα τους, είχαν θυσιάσει τά πάντα, περιουσίες και άνθρώπινες ζωές. «Η Ιστορία, τονίζει ό Ζουριέν ντε λα Γκραβιέρ, δέν έχει άλλα παραδείγματα τοσούτω σκληρών θυσιών, τοσούτω όδυνηρών δικτασιών, τοσαύτης καρτερίας». Και όμως στο τέλος ιδιαίτερα οι φτωχοί και ήρωικοί άγωνιστές, όχι μόνο δέν άνταμειφθηκαν για τό αίμα πού έχρυσαν μ' ένα κομματι γιά από τ' άπεράντα έθνικά κτήματα, αλλά και πετάχτηκαν από τους Βαυαρικούς κυριολεκτικά στους δρόμους. Γιατί ενώ όλοι τους περιέμεναν τρεις ήμέρες στο Ναύπλιο και την Πρόνοια με φωτοχυσίες κι ένθουσιασμό την άφιξη του νεαρού μονάρχη, με την έλπίδα νά βελτιωθεί ή θέση τους και ν' άποκατασταθούν, μέσα σ' έλάχιστο χρονικό διάστημα (από τις 25-1-33 πού έγινε ή άπόβασή του), ξαφνικά ή «Άντιβασιλεία» του Όθωνα, αντί γι' άνταμοιβή, δημοσίεψε (2/14 Μάρτη 1833) βασιλικό διάταγμα νά διαλυθούν τ' Ατακτα Σώματα (Έφ. Κυβ. 8-3-33), πού κατά τόν Κασσομούλη κατασπάραξε τις καρδιές όλων των άγωνιστών.

Και δέν άρκέστηκαν οι Βαυαροί νά τους πετάξουν στους δρόμους, αλλά και τους έκυνήγησαν. Οι έπίσημοι όπλαρχηγοί «έμειναν με τάς άπολεσθείσας έλπίδας των μόνοι εις Πρόνοια, άπαρηγόρητοι άν και βαθείως άγανακτούντες». Όμως οι ύπαξιωματικοί και στρατιώτες «περιπλανώμενοι από χωρίον εις χωρίον, περίπου των 15 χιλιάδων άναθεματούντες τους πρωταίτους και μακαρίζοντας τους συναδέλφους των όκτινες δέν έζησαν νά ιδούν τό τέλος τούτων των άδικιών» όταν είδαν ότι πανταχόθεν διακόμενοι από τάς αρχάς (τις έλληνικές) και τά βαυαρικά στρατεύματα, άλλο δέν τοίς έμενε παρά ένωθέντες άλλοι με τους Άρματολούς πρόσφυγες με μαυρισμένας σημαίας άκολουθώντας αυτούς άποφασισμένοι νά έξέλθουν εις τό Όθωμανικόν νά ξεθυμάνουν ή νά λάβουν τ' Άρματολίκια πάλιν και νά ζήσουν—όπου έχάθησαν φονευθέντες οι περισσότεροι—άλλο λησται μέιναντες έντός του Κράτους, έπι-

τέλους διασπαρέντες ὡσάν νά μὴν ὑπῆρξε ποτέ στρατὸς τοῦ Ἱεροῦ Ἀγῶνος οὐδέποτε καὶ ὡσάν νά μὴν ἐλευθέρωσαν οἱ βραχίονές των τὴν πατρίδα καὶ τὴν κατέστησαν βασιλείον ἄς λύκοι θεωρούμενοι καὶ διωκόμενοι πλέον, ἐπλημμύρισαν τὴν μεθόριον ἀπὸ ληστείας κλπ.» (Κασσομούλης, Γ', 611-618).

Βέβαια, ὁ Κασσομούλης γράφει τὰ παραπάνω σάν Ἕλληνας καὶ ἀγωνιστῆς. Ἀλλὰ ἰδιαίτερη σημασία ἔχουν ὅσα γράφει ὁ Γερμανὸς ἱστορικός Μένδελσον, γιὰ τοὺς συμπατριῶτες αὐτοῦ: «Διέλυσε ἀπλοῦστατα (ἢ Ἀντιβασιλεία) τὸ τε σῶμα τῶν τακτικῶν καὶ τὰ στίφη τῶν ἀτάκτων, οὐδαμῶς ἀναλογιζομένη, εἰς ποίαν σκληρὰν μοῖραν ἐξέθετε τοὺς ἄνδρας ἐκείνους, οὓς τόσον εἶχον περιποιηθῆ αἱ προκάτοχοι (ἑλληνικῆς) κυβερνήσεις... Ἐνῶ πάντες οἱ διακεκριμένοι Φιλέλληνες καὶ Ἕλληνες παλαιοὶ στρατιωτικοὶ παρηγκωνίσθησαν, ἐπιπτον βροχῆδόν αἱ τιμαὶ καὶ τ' ἀξιώματα ἐπὶ τῶν Βαυαρῶν». Καὶ τὸ ἀποτέλεσμα ἦταν κατὰ τὸν Μένδελσον: «Ἡ ἀντιβασιλεία κατάρθρωσε διὰ τῆς ἀσυνέτου διαγωγῆς τῆς ἀπέναντι τῶν παλαιῶν μαχητῶν τοῦ ὑπὲρ ἐλευθερίας ἀγῶνος, νὰ μεταβάλλῃ τοὺς πιστοὺς ὑπηκόους εἰς κλέφτας, νὰ μορφώσῃ πυρῆνα ἀρχαιοπαραδότου κλεφτουριάς κλπ.» (τ. Β', σ. 1464, μετάφρ. Η. Οἰκονομοπούλου).

Πραγματικὰ λοιπόν, μετὰ τὴν σκληρὴ ἀστοργία, ποὺ τοὺς ἐδειξαν κατὰ τὴν Ὀθωμικὴ περίοδο μετὰ τὴν διάλυση τῶν σωμάτων τους, κατάντησαν πολλοὶ ἀγωνιστῆς γιὰ νὰ μπορέσουν νὰ ζήσουν νὰ τραποῦν στὴ ληστεία, ἐπειδὴ «οὐδὲν ἄλλο εἶχον ἐνώπιον αὐτῶν πλὴν τῆς λιμοκτονίας ἢ τῆς ἐπιδόσεως εἰς τὸν ληστρικὸν βίον». Ἐνῶ τὸν ἴδιο καιρὸ (σημειώνει ὁ Μύλερ) οἱ Βαυαροὶ ἀξιοματικοὶ προβιβάζονταν «εἰς βαθμοὺς ἀνωτέρους τῶν Ἑλλήνων (τῶν λιγοστῶν ποὺ ἔμειναν) ὧν αἱ οὐλαὶ ἦσαν ἐντιμότεραι τῶν περικόμφων στολῶν τῶν Γερμανῶν» (*Τοιρκία καταρρέουσα*, σ. 203). Καὶ ὁ σύγχρονος μετὰ τὰ γεγονότα ἱστορικός Ἀμβρ. Φραντζῆς ἀναφέρει στὴν ἱστορική του (Γ'-Δ', σ. 187): «Τὴν τάξιν αὐτὴν τὴν ἀγωνισθεῖσαν, τὴν τόσον φανείσαν χρῆσιμον εἰς τὰς κατὰ τῶν ἐχθρῶν μάχας, τὴν θυσιάσαν αἵματα κλπ. διὰ τὴν ἐλευθερίαν τῆς Πατρίδος, διέλυσε (ἢ Ἀντιβασιλεία), τὰ ὑπὸ τὴν ὀδηγίαν τῆς ἐλαφρᾶ τάγματα, ὥστε ἐκ τῶν διαλυθέντων αὐ-

τῶν στρατιωτῶν κατηναγκάσθησαν, ἄλλοι μὲν νὰ προσφύγουν εἰς τὸ Τοιρκικὸν Κράτος, ἄλλοι νὰ γίνουν λησταί, ἄλλοι κλέπτει καὶ ἄλλοι νὰ λιμοκτονῶνται μὴ ἔχοντες πόρον τοῦ ζῆν ἄλλον, οὔτε χρηματικόν, οὔτε κτηματικόν». Ἔτσι, οἱ Βαυαροὶ, μετὰ τὰ «ἀσύνετα» καὶ σκληρὰ μέτρα τους, δυσφήμισαν στὴν Εὐρώπῃ τὴν Ἑλλάδα, σάν ληστοκρατούμενο βασίλειο.

Ἐκτὸς ἀπὸ τὴν διάλυση τοῦ ἀτακτοῦ στρατοῦ, ἔγινε καὶ ὁ ἀφοπλισμὸς του. Κατὰ τὸ Βλαχογιάννη, λεπτομέρειες γιὰ τὸν τρόπο ποὺ ἔγινε ἡ διάλυση «μᾶς λείπουν». Ὅπως δὲποτε, εἶχαν ληφθεῖ δρακόντεια μέτρα. «Ὁ Βαυαρικὸς στρατὸς κατὰ τὴν ἡμέρα τῆς ἀπόβασης εἶχε παραταχθεῖ μετὰ τὸν ἄρματ' Ἀργαῶν, σὲ τάξιν πολεμικὴν, μετὰ τὴν πυροβόλα του ἔτοιμα ν' ἀναλάβουν ἐπίθεση». Ὁ Βαυαρὸς ἀξιοματικὸς Νέζερ στὰ *Ἀπομνημονεύματά του* (σ. 28), μᾶς πληροφορεῖ, ὅτι ὁ ἀφοπλισμὸς ἔγινε στὴν Ἀργολίδα, ὅπου ἦταν συναγμένα 10 χιλιάδες παλληκάρια. Ἄν καὶ ὁ ἀφοπλισμὸς ἀπὸ τ' ἀκριβὰ τους ἄρματα ἔγινε μετὰ ἀληθινὸν σπαραγμὸν, καμιά ἀταξία δὲν ἔγινε κατὰ τὴν παράδοση καὶ μοναχὰ κάποιες θλιβερῆς σκηνῆς ποὺ μᾶς συγκίνησαν. Εἶδαμε γέροντες ἀντὶ ἀσπυροῦ ἀλλήλους νὰ κλαῖνε σὰ μικρὰ παιδιὰ. Ἄλλοι προτιμήσανε νὰ μὴν τὰ δώσουν σὲ ξένα χέρια καὶ τὰ πετάξανε τοῦφένια καὶ σπαθιά (σπασμένα;) στοὺς βράχους». Καὶ ὁ Βλαχογιάννης σημειώνει: «Δὲν τὰ παραδῶσαν ὅμως ὅλοι. Σ' αὐτὸ ὁ Νέζερ κάνει λάθος. Ἀμέτρητοι ἀρνηθήκανε νὰ παραδῶσουν τ' ἄρματά τους. Τότε τί ἔγινε; Σημειώθηκε παραπάνω τὸ Βασίλ. Δ. τὸ ἀπειλητικὸν, περὶ βιαίας ἐπιβολῆς τοῦ ἀφοπλισμοῦ. Ὁ Βαυαρικὸς στρατὸς πῆρε κυνήγι τὸν Ἑθνικὸν Στρατὸν, ἀρματωμένον ἢ ἑαυμάτων καὶ τὸν ἐβγάλε κυνηγώντας ἐξω ἀπὸ τὸν Ἰσθμὸν καὶ ἐξω ἀπὸ τὰ σύνορα ποὺ ἐκεῖνος τάχε χαράζει μετὰ τὸ αἷμα του». Καὶ τὸ μεγαλύτερον κακὸ ἦταν ὅτι ἄρχισε ἀδελφοκτόνος πόλεμος, ἀνήμεσα στοὺς ἀγωνιστῆς. Γιατὶ οἱ διωγμένοι, ἀμέσως μετὰ τὴν διάλυσή τους, ἄρχισαν τὴν ἀντίστασιν, ἀπέσανε σ' ἀμέτρητες συνομοσίαι, ἀνταρσίαι, στάσεις, ληστεῖαι καὶ οἱ δικαιωμένοι (δηλ. ὅσοι ἀπὸ τοὺς ἀτάκτους—ποὺ ἦταν καὶ πολὺ λιγότεροι—ἔμειναν καὶ ἐσχημάτισαν τὰ τάγματα τῶν Ἀκροβολιστῶν), τρέχανε νὰ κυνηγᾶνε (τοὺς διωγμένους), νὰ τοὺς σκοτώνουν καὶ νὰ δουλεύονται. Καὶ ἡ καρμανιόλα νὰ δουλεύεται...». Καὶ συνεχίζοντας ὁ Βλαχογιάννης τονίζει: «Ἡ ἀπὸ τοῦ 1833 (μετὰ τὸν ἐρχομὸν τῶν Βαυαρῶν), ὡς τὰ 1870 τὸ λιγώτερον, ἱστορία τῶν περιπετειῶν τοῦ παλαιοῦ τιμημένου στρατοῦ τῆς Ἐπαναστάσεως, ἅμα γραφτῆ θ' ἀφίσση στίγμα ἀβυστο στὸ μέτωπον τοῦ νεοελληνικοῦ λεγόμενου Κράτους». (Βλ. σημ. στὰ *Στρατιωτικὰ ἐνθυμήματα*, Γ', 616-7). Ἐπίσης, ὁ διακεκριμένος ἱστορικός Α. Βακαλόπουλος γράφει γιὰ τὰ διωγμένα, ρυκένδυτα, τ' ἄστεγα καὶ πεινασμένα παλληκάρια: «Μὲ τὴν καταδίωξιν καὶ τὴν ἐξουθένωσιν τῶν ἀγωνιστῶν τοῦ 1821, ἡ βαυαρικὴ κατέστρεψε καὶ τὴν νεοελληνικὴν στρατιωτικὴν παράδοση, προαιώνια τακτικὴ τοῦ κλεφτοπολέμου. Αὐτὸ τὸ βαθὺ τραγικὸν νόημα εἶχαν καὶ τὰ τελευταῖα λόγια ἐνὸς πολεμάρχου τοῦ '21, τοῦ Λουκᾶ Δαδιώτη, λίγω

ΣΤΑ ΕΠΟΜΕΝΑ ΤΕΥΧΗ

Ἀνεκδοτὲς ἐπιστολῆς τοῦ Γιώργου Θεοδοκᾶ. Παρουσίαση Ἀ. Πανσέληνου.

Ἡ ἐπανάσταση τοῦ 1821 καὶ ἡ Εὐρώπη. Ἀνεκδοτὸ κείμενον τοῦ Ἰ. Ρίζου Νερουλοῦ. Παρουσίαση Θανάση Παπαδόπουλου.



Ποίηση: Φραγκίσκη Ἀμπατζοπούλου, Μαντῶ Ἀραβαντινοῦ, Ζέφη Δαράκη, Μάρκος Μέσκος, Θανάσης Χ. Παπαδόπουλος, Γιώργης Παυλόπουλος, Νίκος Φωκάς.

Πεζογραφία: Νάσος Βαγενᾶς, Θανάσης Βαλτινός, Μιχάλης Γρηγορίου, Λευτέρης Κανελλής, Τατιάνα Μιλλιέζ, Κατερίνα Πλασσαρᾶ.

Δοκίμιο - Μελέτη: Νόρα Ἀναγνωστάκη, Gideon Bachmann, Georges Bataille, Leon Eisenberg, Claude Levi-Strauss, Μ. Χατζηγιακουμῆς.

προτοῦ βάλῃ τὸ κεφάλι του κάτω ἀπὸ τὴν λεπίδα τῆς γκιλοτινας: "Σκοτώνετε τὴν τέχνη ὅπου σὰς ἐλευθέρωσε..." Ἔτσι δυσχερῆσθημένη καὶ ἀγανακτισμένη, ἐσβῆνε ἡ τάξι τῶν ἀγωνιστῶν μετὰ τὸ πέρασμα τοῦ χρόνου». (Βλ. *Τὰ ἑλληνικὰ στρατεύματα τοῦ 1821*, σ. 287-93).

Χαρακτηριστικὸν εἶναι, ὅτι καὶ αὐτὸς ὁ φιλομοναρχικὸς Π. Καρολίδης (*Σύγχρονος ἱστορία*, Β', 1-12) καταδίκασε τὴν «ἀσύνετην» πρᾶξιν τῶν Βαυαρῶν. Ἀλλὰ ὁ κατατρεγμὸς δὲν περιορίστηκε μόνον στοὺς ἀπλοὺς ἀγωνιστῆς, γιατί καὶ αὐτὸν ἀκόμα τὸ Γέρο τοῦ Μοριᾶ, ποὺ ἀνάλωσε τὴ ζωὴ του πολεμώντας τοὺς Τούρκους, τὸν καταδίκασε σάν προδότη σὲ θάνατον, μαζί μετὰ τὸν παλαιμαχὸν συμμαχητῆ του Δ. Πλαπούτα. Κι ἐπειδὴ οἱ Ἕλληνες πατριῶτες ἐβλεπαν, ὅτι ἡ Ἐπανάστασις τοὺς εἶχε προδοθεῖ καὶ ὅτι τὸ κακὸ παράγινε, ἀναγκάσθησαν νὰ κάμουν νέα ἐπανάστασις (1843), ν' ἀπαλλαγοῦν ἀπὸ τὴν βαυαρικὴν κατοχὴν, νὰ καταλύσουν τὴν ἀπόλυτην Μοναρχίαν καὶ νὰ ἐπιβάλλουν τὸ πολυπόθητον Σύνταγμα. (Βλ. καὶ τὸ βιβλίον μου. Ὁ Α. Λόντος καὶ ἡ Ἐπανάστασις τοῦ 1843).

ΣΤΟ ΕΠΟΜΕΝΟ ΤΕΥΧΟΣ

Ἡ νεοελληνικὴ
πραγματικότητα
καὶ ἡ
πεζογραφία μας

ΠΟΛΥΚΡΙΤΙΚΗ

Ἀφιέρωμα στὸν Πάμπλο Πικάσσο

Α. Γ. ΞΥΔΗΣ

ΠΙΚΑΣΣΟ

Τοῦ συναδέλφου Χ. Μ. Μορένο Γκαλβάν πού κάνει τώρα δύο χρόνια φυλακὴ στὴ Μαδρίτη, γιὰτὶ μίλησε στοὺς Ἴσπανοὺς φοιτητὲς γιὰ τὸν Πικάσσο.

Ὁρῶν ὄρῶντα, καὶ δίδωσιν ὄργια
(Εὐριπίδης, Βάκχες 470)

Χρόνια τώρα τ' ὄνομά του εἶχε γίνεῖ σ' ὅλον τὸν κόσμο θαυμαστικὸ ἐπίθετο, σχετλιαστικὸ ἐπιφώνημα, βρισιά. Περιγράφει ἐπιπλα, κείμενα, ὑφάσματα, χτίρια, ψυχικὲς καταστάσεις. Στὴν Ἑλλάδα ἡ χρῆση του προδίνει συνήθως ἀγνοία, ἀποστροφή, περιφρόνηση μᾶλλον παρά θαυμασμὸ κι ἐκτίμηση τῆς πραγματικῆς σημασίας του. Ὅμως, ἀκόμα κι ἔτσι ἀρνητικὰ, ἀναγνωρίζεται ὁ μέγιστος ρόλος στὴ ζωὴ τῶν καιρῶν μας τοῦ ἀνθρώπου πού τὸ φέρει.

Ἀκόμα καὶ σ' ἐκείνους πού παρεξηγοῦν ὀλότελα τὸ ἔργο του, σ' ἐκείνους πού τὸ συνδέουν μόνον μὲ ἀπίθανες παραμορφώσεις οἰκειῶν μορφῶν καὶ ἀντικειμένων, μὲ ἀλλόκοτους συνδυασμοὺς παραστάσεων, χρωμάτων καὶ σχημάτων, ἐπιβάλλει ἐντονα ἀπὸ τὴν πρώτη στιγμή, τὴν παρουσία του, ἀποτυπώνοντας χνάρια διαρκείας στὴν ὄραση καὶ στὸ στοχασμὸ. Γιὰτὶ μεταβάλλει τὸν τρόπο πού κοιτάζουμε τὴν ἐποχὴ μας, καὶ ἴσως βοηθεῖ νὰ τὴ δοῦμε καθαρότερα.

Σὰ γνήσια ἀπόρροια, ἀλλὰ καὶ ἀνοιχτομάτα προφητεία, εἶναι ἀπὸ τὶς πιστότερες ἐκφράσεις ἑνὸς αἰῶνα συνεχοῦς ἐναλλαγῆς καὶ ἀπεριόριστης ποικιλίας θαυμάτων καὶ τεράτων, τρελῆς ἀμιλλας τοῦ ἀνθρώπου μὲ τὰ στοιχεῖα γιὰ νὰ ξεπεράσει τὸν ἑαυτὸ του καὶ τὸν κόσμον του.

Γιὰ μιὰ τόσο πιστὴ ἐκφραση ἑνὸς τέτοιου καιροῦ σ' ὅλη τὴν πολύμορφη, πολυεδρική, ἱριδίζουσαν οὐσία του χρειάζονταν νέος Πρωτέας. Γεννήθηκε στὶς 25 Ὀχτώβρη 1881. Ὄνομαζόταν Πάμπλο, Ντιέγκο, Χοσέ, Φρανσίσκο ντὲ Πάουλα, Χουάν, Νεπομουσένο, Κριστίν, Κριστινιάνο ντὲ λα Σαντίσιμα Τρινιτάντ, Ρουῖζ Μπλάσκο ὁ Πικάσσο. Τώρα πού πέθανε, 92 χρονῶ, στὶς 8 Ἀπρίλη 1973, καταλαβαίνουμε πόσον τὸν χρειάζονταν ὁ καιρὸς μας, ἀνακαλύπτοντας πὼς ὁ θάνατός του ἀποτελεῖ προσωπικὴν ἀπώλεια. Σὰ νὰ χάθηκε πρόσωπο πολύτιμο καὶ τόσο οἰκειό ὥστε, ὅσο ζοῦσε, νὰ μὴ συνειδητοποιοῦμε πόσον ἦταν μοναδικὸ καὶ ἀναντικατάστατο. Πρωτέας, πού ὅσες μορφές καὶ νὰ πῆρε, τοῦ ζωγράφου, τοῦ γλύπτη, τοῦ ἀγγειογράφου, τοῦ σκηνογράφου, τοῦ χαράκτη, τοῦ ποιητῆ, μένει πάντα ἀπόλυτα συνεπὴς στὸν ἑαυτὸ του.

Πρωτέας - Βάκχος γονιμότητος καὶ ρώμης ἀπίστευτης στὴ διάνοια καὶ στὸ σῶμα, πού, μὲ τὸ θάσος τῶν ἔργων, τῶν παιδιῶν, καὶ τῶν γυναικῶν του, διάσχισε τὸν 20.



Ὁ Πικάσσο τὸ 1932. Φωτογραφία τοῦ Brassai.

αἰῶνα σφραγίζοντάς τον ἀνεξίτηλα μὲ τὴν ἰδιοφυΐα του. Προπαντὸς ὁμως καὶ πάντα ἀνθρώπος. Φτασμένους σχεδὸν στὸ ἀνάστημα τοῦ αἰῶνα, ἐνσαρκώνει τὴν ἀνθρωπινότερη ὄψη του.

Ἀπὸ ὅλες τὶς τέχνες, πού πάντα τὶς ἀσκήσῃ μ' ἐξοχὴν ἱκανότητα καὶ σοφία τῆς πρώτης στιγμῆς ἐκπληκτικῆ, σίγουρα ἡ πιὸ ἀγαπημένη τοῦ στάθηκεν ἡ ζωγραφικὴ. Σ' αὐτὴν καὶ μαζί μ' αὐτὴν ἔζησε τὶς πιὸ πλήρεις μεταμορφώσεις του. Ἀπὸ τὴ γαλάζια περίοδο ὡς τὴ ρόδινη, ἀπὸ τὴ νεο-κλασικισμὸ — ἀπὸ τὸ σουρρεαλισμὸ στὸ νεο-κλασικισμὸ, ἀπὸ τὶς καθαυτὸ «μεταμορφώσεις» στὸν ἐξπρεσιονισμὸ τῶν «μεταθέσεων» (transpositions), κι ἔπειτα πάλι σ' ἕναν πιὸ προσιτὸ ρεαλισμὸ, ἔχει νὰ δεῖξει τὴν πληρέστερη ζωγραφικὴ σύνοψη τῶν πολιτισμῶν καὶ τῶν τεχνῶν πού μᾶς ἀποκάλυψεν ὁ 20. αἰῶνας, ὁ αἰῶνας του. Καμιὰ ἐκθεση, κανένα ποίημα, κανένα σύγγραμμα, δὲν μπορεῖ νὰ δώσει πλήρη ἰδέα ἑνὸς τέτοιου ἔργου. Στὸ θέμα αὐτὸ ἡ Ἑλλάδα στάθηκε ἰδιαίτερα ἀδίκημένη, ἀφοῦ χρειάστηκε νὰ περιμένει ὡς τὸ 1945

για να γνωρίσει την πρώτη παρουσίασή του, ως το 1962 για να δει την πρώτη έκθεση έργων του.

Αλλά σήμερα δεν είναι ούτε ο καιρός ούτε ο χώρος για λεπτομερειακή ανάλυση αυτού του έργου που τον κρατάει ζωντανό. Ούτε όμως και για επιτύμβιο ἐγκώμιο. Δεν τὰ χρειάζονται οι ζωντανοί.

Θὰ προσπαθήσω μόνο να ἐπισημάνω μερικά χαρακτηριστικά τῆς προσωπικότητάς του, ὅπως προκύπτουν μέσ' ἀπὸ τὸ ἔργο του, γιατί πιστεύω πὼς καθὼς διαμόρφωσαν αὐτὰ ἕνα τόσο συγκεκριμένο καὶ τόσο πελώριο σὲ ποσότητα, σὲ ποιότητα καὶ σὲ σημασία ἔργο, διαμορφώνουν ἀπὸ δῶ καὶ μπρὸς τελεσίδικα, δίχως τὴ δυνατότητα σχολίων καὶ «γλωσσῶν» τοῦ ἴδιου, τὴν παγκόσμια τέχνη. "Όλα ὅσα τούτῃ ἀπόκτησε ἀπὸ τὸν Πικάσο, εἶναι τώρα πιά ὀριστικά καὶ ἀμετάκλητα «κεκτημένα» γι' αὐτήν, ὅπως τὰ διαμόρφωσε ὁ καλλιτέχνης ὡς τις 8 Ἀπριλί 1973.

*

"Όλα τὰ ἔργα τοῦ Πικάσο φανερώνουν τὴ βαθιὰ ἀφοσίωση τοῦ τεχνίτη στὴ δουλειά του, τὸ ἀνεπιφύλακτο δόσιμο τοῦ καλλιτέχνη στὴν πράξη τῆς τέχνης του. "Ένα δόσιμο ὅπου αὐτὸς πὸ δίνεται διαμορφώνει με τὴν ἀμεσότητα τῆς ἀφesis του τὸ δῶρο πὸ χαρίζει, τὸν καρπὸ πὸ δημιουργεῖ. Ποτὲ τὸ χέρι του δὲ βαραίνει ἀπὸ τὶς χειροπέδες μίας a priori θεωρίας, κατασκευασμένης ἀπὸ τὸν ἴδιο ἢ ἀπὸ ἄλλους. Εἶναι ὁ μεγαλύτερος πρα-

κτικὸς ζωγράφος τῆς ἐποχῆς μας. Χαρακτηριστικὴ ἡ ρήση του : «Δὲ γυρεύω ποτὲ βρίσκα». Ἐπίσης ἡ ἀνευδοίαστη χρῆση τρόπων, μοτίβων καὶ ὀλόκερων ἔργων ἄλλων καλλιτεχνῶν ὅπως τοῦ Κρόναχ, τοῦ Βελάσκειθ, τοῦ Γκόγια, τοῦ Ἐνγκρ, τοῦ Ντελακρουά, τοῦ Μανὲ ἢ ἐκείνων πὸ δημιούργησαν τὶς νέγρικες μάσκες καὶ τὰ ἀττικά ἀγγεῖα. Δοκιμάζει πάνω σ' αὐτὰ τὶς δικές του ἰκανότητες, ὅπως ὁ συνθέτης παραλλάζει τὸ θέμα πὸ δίνει ἄλλος μουσικός, καὶ δημιουργεῖ νέο ἔργο ἀπόλυτα δικό του.

Οἱ περισσότερες ρῆσεις του ἀφοροῦν ἄμεσα τὴ δουλειά του. Συχνὰ εἶναι φανερά διατυπωμένες ἀπ' ἀφορμὴ ἢ μετὰ τὴν παραγωγή ἑνὸς ἔργου ἢ σειρᾶς ἔργων, συχνὰ μπροστὰ ἢ μετὰ ἄμεση ἀναφορά σὲ συγκεκριμένο πίνακα. Συμπυκνῶνουν στὸ λόγο τὶς ἐμπειρίες πὸ ἀντλήσε ἀπὸ μὴ συγκεκριμένη μέσα στὸ χρόνο καὶ στὸ εἶδος δημιουργικὴ διαδικασία. Δὲν ἀποτελοῦν μέλη μίας γενικότερης θεωρίας τῆς τέχνης ἢ τῆς ζωγραφικῆς πὸ, ἀφοῦ τὴ διαμόρφωσε. Ἐγκεφαλικά ἢ πειραματικά, θὰ προσπαθήσει νὰ τὴν εφαρμόσει στὸ τελάρο. Προχωρεῖ ἐμπειρικά, ἐξαντλώντας τὶς δυνατότητες μίας τεχνικῆς, ἑνὸς εὐρήματος, ἑνὸς θέματος, γιὰ νὰ μεταβεῖ δίχως δυσκολία στὴν ἀξιοποίηση τῆς ἀντίθετης τεχνικῆς, ἢ τοῦ εὐρήματος πὸ ἀκυρώνει τὸ προηγούμενο. «Δὲ νομιζῶ νὰ ἔχω χρησιμοποιήσει στοιχεῖα ριζικὰ διαφορετικὰ στοὺς διάφορους τρόπους μου. "Αν τὸ θέμα ζητάει τὸ τάδε μέσο ἔκφρασης, υλο-

θετῶ τὸ μέσο αὐτὸ δίχως δισταγμὸ. Δὲν ἔχω κάνει ποτὲ οὔτε δοκιμὲς οὔτε πειράματα. Κάθε φορὰ πὸ εἶχα κάτι νὰ πῶ, τὸ εἶπα μετὰ τὸν τρόπο πὸ ἐνιωθα κατάλληλο. Διαφορετικὰ μοτίβα ζητᾶνε διαφορετικὲς μεθόδους. Τοῦτο δὲν συνεπάγεται οὔτε ἐξέλιξη οὔτε πρόοδο, ἀλλὰ μὴ συμφωνία ἀνάμεσα στὴν ἰδέα πὸ ἐπιθυμεῖ κανεὶς νὰ ἔκφρασει καὶ στὰ μέσα ἔκφρασης τῆς ἰδέας αὐτῆς. "Ἡ ἀσυνέπεια εἶναι ἐπιφανειακή. "Ο ἴδιος ἀποτελεῖ τὴ ζωντανὴ ἐγγύηση μίας ἀπόλυτης συνέπειας. "Ἡ ἀσυνέπεια εἶναι φαινομενικὴ. Σκεπάζει μὴ πειθαρχία τῆς κάθε στιγμῆς στὶς ἐπιταγὲς μίας ἀπαιτητικῆς ἐρωμένης : «Ἡ ζωγραφικὴ εἶναι πιδ ἰσχυρὴ ἀπὸ μένα, με βάζει καὶ κάνω ὅ,τι θέλει». Αὐτὰ θὰ φανοῦν πιδ καθαρά τώρα πὸ δὲν ὑπάρχει πιά, ἀφοῦ θὰ μπορέσουν οἱ μελετητὲς τοῦ ἔργου πὸ νὰ προβοῦν στὶς ἀναπόφευκτες, καὶ ἀπαραίτητες κατατάξεις, ἀξιολογήσεις καὶ σταθμίσεις. Μέσα στὸν ἄνθρωπο Πικάσο συμπυκνῶνται ὅλες οἱ ἀντιφάσεις πὸ κάνουν τὶς ρῆσεις του (ὅπως καὶ τὰ ἔργα του) νὰ ἀλληλοεξουδετερώνονται. "Ἡ συμπύκνωσή τους τὶς κάνει καμιά φορὰ νὰ μοιάζουν χωρατὰ, «ἐξυπνάδες». Εἶναι ἀκριβῶς οἱ λακωνικὲς ἐξοκρέμαστες κουβέντες τοῦ καλλιτέχνη πὸ κάπου κάπου σηκώνει τὰ μάτια ἀπὸ τὸ τελάρο γιὰ ν' ἀπαντήσει στοὺς τρίτους, περιέργους, φίλους, δημοσιογράφους, κριτικούς, πὸ δὲν ἀρκοῦνται στὶς ἐναργεῖς ἀπαντήσεις πὸ προσφέρει τὸ ἔργο σ' ὅποιον ἔξερει νὰ τὸ «διαβάσει», ἀλλὰ ζητᾶνε καὶ τὴν ἐξηγήση τῆς ἐσχά-



Όνειρο καὶ πέμα τοῦ Φράνκο. Χαλκογραφία καὶ ἀκουατίνα.
9 Ἰανουαρίου - 7 Ἰουνίου 1937.

της λεπτομέρειας, που τη χρειάζονται για να συμπληρώσουν μια θεωρία για το έργο του Πικάσσο που ο ίδιος δεν την έχει καθόλου ανάγκη.

*

‘Η άνεση με την οποία ο Πικάσσο προσαρμόζει τον έκφραστικό τρόπο του σ’ αυτό που θέλει να εκφράσει, ή απώθησή του — ως την πούμε και αδυναμία — κάθε θεωρητικού δογματισμού γύρω από την τέχνη του ξενίζει, και κάποτε εξοργίζει τόσο το μεγάλο κοινό που τον θεωρεί συχνά αδιάντροπο επιδειξία, όσο και τους μελετητές που πασχίζουν να τον κρίνουν ξεκινώντας από προκαθορισμένες αισθητικές ή πολιτικές θέσεις. Δε δέχονται τον Πικάσσο σά φαινόμενο από αυτά που βγάζει που και που στη ροή της ή τέχνη, που δε χωράνε σε κανένα καλούπι (ούτε και προμηθεύουν καλούπια για τους άλλους) και που, παρά μιά απίστευτη ευκολία, δε γίνονται δεξιότητες που επιδεικνύουν αυτάρεσκα τὰ χαρίσματά τους.

‘Ασκει την τέχνη του με σεμνότητα και προσήλωσή, βάζοντας δάκρυο τον εαυτό του και στο πιο άσημαντο έργο του. ‘Η έσχατη λιθογραφία του είναι πράξη παρυσίας του ίδιου· είναι το ίδιο το πρόσωπό του - σπαθί. Είναι μαζί και πράξη ελευθερίας στην οποία μās καλεί να μετάσχουμε, πράξη απελευθέρωσης από τὰ δεσμά του έδω και του τώρα. ‘Επαναλαμβάνόμενη με τη συχνότητα των έργων του Πικάσσο, εξασφαλίζει στον ίδιο μόνιμη άτρωσία από τον χρόνο. ‘Ομως δεν έζησε έξω από τόπο και χρόνο. «Πάντοτε επίστεψα, και πιστεύω ακόμα, πώς οι καλλιτέχνες που ζούν κι εργάζονται με πνευματικές αξίες δεν μπορούν, και δεν πρέπει να μείνουν αδιάφοροι μπρός σε μιά σύγκρουση όπου παίζεται ή τύχη των πιο ύψηλων αξιών της ανθρωπότητας και του πολιτισμού».

Το 1936, ξηνητεμένος ουσιαστικά από το 1904 (άν εξαίρεσει κανείς μερικά καλοκαιρινά ταξίδια λίγων εβδομάδων), ένωσε βαθύτατα τραυματισμένος από τον εμφύλιο πόλεμο που ξεπόλυσε στην πατρίδα του ή φασιστική επιβουλή. Συντάχθηκε από την πρώτη στιγμή με τη νόμιμη δημοκρατική κυβέρνηση. Πολέμησε με τὰ δικά του έφοδια, τη ζωγραφική, «δπλο πολεμικό για να μάχεται ενάντια στην κτηνωδία και στο σκότηδι». Το Γενάρη 1937 χάραξε το φυλλάδιο «*Σνειρο και Ψέμα του Φράνκο* με 18 εικόνες και κείμενο γραμμένο από τον ίδιο. «*Επειτα (Μάης 1937) ήρθε ή «Γκέρνικα»*. Δεν είναι μόνο διαμαρτυρία ενάντια σε μιά από τις πρώτες άποτρόπαιες πράξεις του ναζισμού, που τον έπληξε σαν ‘Ισπανό, περισσότερο από όλους μας (τότε στο Παρίσι παρακολουθήσαμε με κομμένη την ανάσα τις περιπέτειες του πολέμου, και άντικρίσαμε σε λίγο έκθαμβοι το πελώριο — 3,50 x 7,30 μ. — και πρωτόφαντο αυτό έργο), είναι και κραυγή διάρκειας που ξεσηκώνει και σήμερα ενάντια σ’ όλα τὰ συστήματα που με τη βία στερούν τον άνθρωπο από τὰ ζωτικά του δικαιώματα, παίρνοντάς του στο τέλος και τη ζωή.

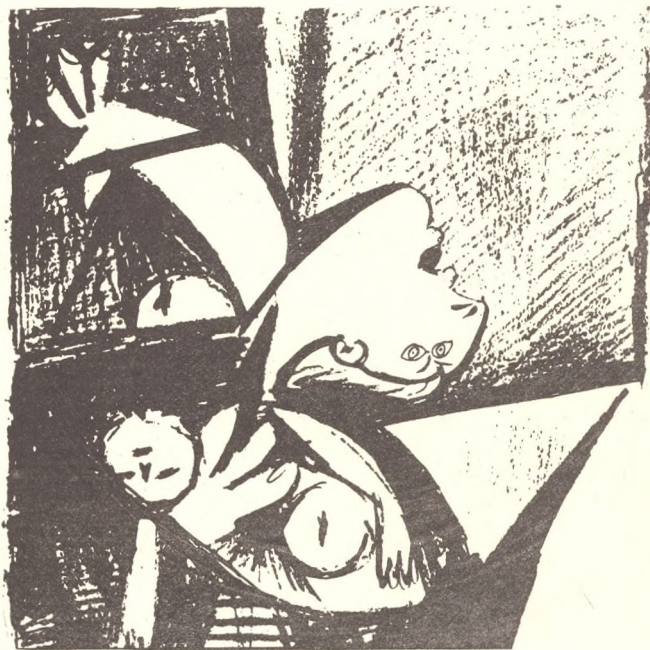
‘Η «Γκέρνικα» τοποθετεί άποφασιστικά τον Πικάσσο, σαν έχθρο της βίας, από τη μεριά της ελευθερίας στην πιο ανθρώπινη έννοια της. Τό μίσος του για τον πόλεμο έμελλε να τὸ εκφράσει και αργότερα, με τὸ «*Σωρο πτωμάτων*» (1944 - 45), άντίδραση στις άποκαλύψεις για τὰ στρα-

τόπεδα συγκέντρωσης, με τὴ «*Σφαγή στην Κορέα*» (1951), όπου παρουσιάζει ρομπότ να τουφεκίζουν γυμνά γυναικόπαιδα, και με τις δυο μεγάλες συνθέσεις «*Πόλεμος*» και «*Ειρήνη*» (1952) που κοσμούν μιά άχρηστευμένη έκκλησία του Βαλωρίς.

*

‘Η τέχνη του τον βοήθησε και να υπερνικήσει τὰ δεσμά της αυτο-εξορίας. ‘Η «*Γκέρνικα*» περισσότερο από άλλα έργα του, όχι όμως μόνο αυτή, δείχνει πόσο ζωντανή διατηρούσε μέσα του την Ισπανική ούσια του. ‘Ο Πικάσσο παρέμεινε ως τὸ τέλος ‘Ισπανός στη βαθύτερη ύψη της δημιουργίας του. ‘Η μυστική συνάφειά του με τον Γκόγια, με τον Βελάσκεθ, με τους παλιούς Καταλανούς άγιογράφους, είναι μιά συγγένεια οργανική, βγαλμένη

τέχνη άπλης άναψυχής, διασκέδασης. Θέλησα με τὸ σχέδιο και τὸ χρώμα, άφου αυτά ήτανε τὰ όπλα μου, να εισδύσω όλο και πιο βαθιά στη γνώση των ανθρώπων και του κόσμου, ώστε αυτή ή γνώση να μās ελευθερώνει όλους κάθε μέρα παραπάνω. Προσπάθησα να πω με τον τρόπο μου αυτό που θεωρούσα τὸ πιο άληθινό, τὸ πιο δίκαιο, τὸ πιο καλό. Φυσικά ήτανε πάντα τὸ πιο όμορφο, οι μεγάλοι καλλιτέχνες τὸ ξέρουν δά καλά...» ‘Ομως δεν προσχώρησε ούτε συμμορφώθηκε στη στενόκαρδη κομματική πειθαρχία στα εικαστικά θέματα, ούτε τὰ χρόνια εκείνα που την έλεγχε τυραννικά ο Ζνάνοφ, ούτε αργότερα. ‘Ακόμα και οι όμόφρονες και φίλοι του Γάλλοι ποιητές και κριτικοί δυσκολεύτηκαν πολύ να δικαιολογήσουν την έμμογή αυτή στον καταδικασμένο «φορμαλισμό»



Γυναίκα με νεκρό παιδί σε σκάλα. Σχέδιο για την «Γκέρνικα». Χρωματιστό κραγιόνι και μολύβι. 10 Μαΐου 1937.

από τὰ σωθικά του, που διαποτίζει όλο του τὸ έργο. Είναι ισχυρότερη από την επίκτητη που τον συνδέει με τον ‘Ενγκρ, τον Ντελακρουά, τον Σεζάν. Τούτη λειτουργεί πιο πολύ μέσ’ από μιά παιδείση (culture) άφομοιωμένη διανοητικά και διαμορφωμένη μέσ’ από τὰ ίδια του τὰ βιώματα.

‘Ομως με όλους τον συνδέει άλλη ευρύτερη συνάφεια, που τρέχει στις φλέβες του, εκείνη της κοινής μεσογειακής καταγωγής και παιδείσης. Κι αυτή είναι ίσως τὸ κύριο στοιχείο συνοχής του έργου του με τὸ παρελθόν, πέρ’ από τις ήβελιμένες περιοδικές αναδρομές στην άττική άγγειογραφία ή στη γαλλική ζωγραφική του 19. αιώνα. Στην έπιλογή τους άλλωστε, αυτή άκριβώς ή συνάφεια θα πρέπει να τον οδήγησε.

*

‘Ο Πικάσσο τὸ 1944 έγινε μέλος του Κομμουνιστικού Κόμματος Γαλλίας. ‘Ηταν ή λογική συνέχεια όλης μου της ζωής, όλο του έργου μου. Γιατί, τὸ λέω με περηφάνια, δε θεώρησα ποτέ τη ζωγραφική

που εκδηλώθηκε μερικά χρόνια αργότερα (1953) στὸ, κακό κατά τ’ άλλα, εξιδανικευμένο πορτραίτο του Στάλιν νέου, για τὸ όποιο δέχθηκε ο ίδιος και ο ‘Αραγκόν που τὸ δημοσίεψε «κατηγορηματική άποδοκιμασία» του κεντρικού γραφείου του κόμματος.

‘Η ελευθερία που είχε κιόλας καταχτήσει με την τέχνη του τον έπροστάτεψε από τους συμβιβασμούς και τὰ προσκυνηματα στα όποια μικρότεροι καλλιτέχνες ύποκύψανε χάνοντας και την τέχνη τους.

*

Ούτε οι κομμουνιστές, ούτε οι άστοι επικριτές του άντιλήφθηκαν ότι, κατά βάθος, ο Πικάσσο είναι ένας καλλιτέχνης βαθύτατα ρεαλιστικός. Μαζί κι ο τελευταίος μεγάλος παραστατικός ζωγράφος του 20. αιώνα.

Με τη μεσογειακή του άποστροφή προς τὸ όμορφο και τὸ άνεικονικό, προσηλώνεται στη διερεύνηση των ύψων του κόσμου που άμεσα τον περιβάλλει. Κάθε έργο του είναι και μιά καινούρια πρόταση θέ-

ασης ενός ανθρώπου, ενός αντικειμένου, ενός ζώου, ενός τοπίου. Πρόταση τόσο έγκυρη για τον ίδιο που, από τη σιγουριά της ματιάς και του χεριού που τη διατυπώνει, πείθει τις περισσότερες φορές και μās.

Όπως εύστοχα παρατηρήθηκε η λέξη «μεταμόρφωση» (θα πρόσθετα και τη λέξη «Πρωτέας») είναι λέξη-κλειδί της τέχνης του. Μεταμόρφωση που είναι «παράμορφωση» μόνο για όσους κυκλοφορούν σαν τυφλοί μέσα στον κόσμο, — τόσο πεζή και στερημένη φαντασίας είναι η δρασή τους — μās ανοίγει συνεχώς τα μάτια στον τρόπο που ένα συγκεκριμένο στήθος κρέμεται σ' ένα συγκεκριμένο γυναικείο στέρο, μια μύτη χωρίζει ή ενώνει τις δυο πλευρές ενός συγκεκριμένου προσώπου, μια βίαιη κίνηση του ταύρου ή του

έπιστήμη και ο «πολιτισμός» του 20. αιώνα τὰ ἐπλήθυνε τόσο ὥστε θὰ ἦταν ψεύτικη μιὰ τέχνη που δὲ θὰ μπορούσε ν' ἀποδώσει τὸ δέος, ἢ τὸν ἀποτροπιασμό ἐμπρός τους, καὶ τὰ ἐξορκίσει παρασταίνοντάς τα. Τοῦ Πικάσσο ἡ τέχνη μπορεῖ νὰ 'χει τὰ κουσούρια κάθε ἀνθρώπινης προσπάθειας, ὅμως δὲ λείψματα.. Ἄν γυρῶσει μὲ τὴ σαγήνη ἢ τὸ σὸκ νὰ μās ἐξοικειώσει μ' ἕνα καινούριο τρόπο «ὀφθαλμαπάτης», δὲν πηγάζει ὁ τρόπος αὐτὸς ἀπὸ «αὐταπάτη». Μπορεῖ νὰ ξεγελάει μάτια ἀσυνήθιστα νὰ βλέπουν, ὄχι ὅμως καὶ τὸ πνεῦμα ἐκείνων που ξέρουν νὰ βλέπουν.

Ἄφου ξεκόλισε ὡς τὰ 25 του χρόνια τὴν τέχνη τῆς Ἀναγέννησης, ἀπὸ τὸν Ραφαήλ ὡς τὸν Λωτρέκι, ἐπεξεργάστηκε, μὲ τὴν πνευματικὴ βοήθεια τοῦ μεγάλου Σεζάν, πὺ συνιστοῦσε τὴν ἀναγωγή τῆς

ἐμφύλιος πόλεμος στὴν πατρίδα του, ἐπενδύουν τὴν ἐξάρθρωση αὐτὴ μὲ μιὰ διάσταση πὺ αἰχμηρὰ ἐξπρεσιονιστικὴ, ὅπου ἡ ἀγωνία τῆς ἐκφρασης μέσα στὴ μορφὴ φτάνει τὸ κορύφωμά της, γιὰ ν' ἀποδώσει τὶς ἀντιδράσεις του σὲ μιὰ πραγματικότητα ἀλλοιωμένη ἀπὸ τὴ βία καὶ τὸν πόνο. Ποτὲ ὅμως δὲ χάνεται ἡ εἰκόνα τῆς πραγματικότητας αὐτῆς.

Σ' ὄλη τὴν πορεία του ὁ Πικάσσο ἔχει κύρια ἐφόδια τὸ σχέδιο καὶ τὸ χρῶμα. Ἐνα σχέδιο που ἀπὸ 14 χρονῶ ἐντυπωσιάζει μὲ τὴ σιγουριά καὶ τὴν ἐκφραστικότητα του. Ὅπως δείχνει τὸ ἔργο του, χειρίζεται μ' ἐκπληκτικὴν ἀνεση καὶ ταχύτητα τὸ κάρβουνο, τὸ μολύβι, τὸ παστέλ, τὴν πένα, τὸ πινέλο, τὴ γλυφίδα, τὸ σκαρπέλο, τὸ βελόνι. Ἐπάρχουν περίοδοι που ἕνα σὲ δυὸ μῆνες φτιάχνει, ἀνάμεσα σ' ἄλλα, καὶ 180 σχέδια, ἢ 10 λιθογραφημένα πορτραῖτα σὲ μιὰ μέρα.

Τὸ χρῶμα του πολὺ γρήγορα καθάρισε ἀπὸ τὰ σκοῦρα βερνίκια, τὰ μουντὰ μίγματα καὶ τὶς παστώζες πινελιὲς τοῦ 19. αἰώνα. Εἰκοσι χρονῶν κιάλας χρησιμοποιεῖ μιὰ παλέτα ἀπὸ ἀνοιχτὰ χρῶματα, που τὰ παραθέτει τὸ ἕνα πλάι σ' ἄλλο μὲ τεχνικὲς παρμένες ἀδιάκριτα ἀπὸ τὸν ἱμπρεσιονισμό, τὸ pointillisme, τὸς φῶβ. Ἐπὸ τὶς «Κοκόνες τοῦ Ἀβινιόν» καὶ ἔπειτα ἔχει βρεῖ τὸν πλήρη ἐλεγχὸ τῶν χρωμάτων, που τὰ χρησιμοποιεῖ πότε σύμφωνα μὲ τὸ σχέδιο, πότε σὲ ἀντιφῶνία, πότε ὡς μοναδικὸς φορεῖς τοῦ σχεδίου. Δὲν ἀνῆκει στὴν ἰδιοσυγκρασία του ἡ κομψὴ καὶ μετρημένη ἀκριβόλογη χρῆση τοῦ χρώματος μὲ τὴν ὅποια ὁ Μπράκ φτιάχνει ἀριστουργήματα μιὰς κατακαθισμένης καρτεσιανῆς ἡρεμίας. Ὁ Πικάσσο ἐπιζητεῖ τὴ δύναμη που κάποτε ξεπερνάει τὸ κομψὸ καὶ τὸ «καλὸ γούστο», τοὺς ἔντονους συνδυασμοὺς χρωμάτων που χτυπᾶνε σὰν ξαφνικὲς ἐκφορτίσεις ἠλεκτρισμοῦ, καὶ κρατοῦν τὸ κάθε ἔργο του σὲ μιὰν ἀέναα παλλόμενη τάση.

Τὰ θέματά του εἶναι συνήθως ἀπλά, μιὰ προσωπογραφία, ἕνα τοπίο, ἕνα ἀντικείμενο, δυὸ - τρία πρόσωπα σὲ μιὰ σκηνὴ ἐρωτικὴ ἢ μυθολογικὴ — εὐκαιρίες γιὰ νὰ ἐκφράσει ἕνα γυμνὸ γυναικας που τὸν συγκινεῖ, ἕνα πρόσωπο που τὸν συνταράζει. Ἡ σύνθεση δὲν εἶναι ἡ δύναμή του. Λίγες εἶναι οἱ μνημειώδεις συνθέσεις του. Σημαδεύουν καθεμιὰ τους καὶ ἀπὸ μιὰ στροφή στὴν πορεία του : «Κοκόνες τοῦ Ἀβινιόν» (1907), «Τρεῖς Μουσικοὶ» (1921), «Χορευτὲς» (1925), «Γκέρνικα» (1937), «Νυχτερινὸ Ἐνάρεμα στὸ Ἀντίμπε» (1939). Ἀργότερα θὰ προσφύγει στὶς «ἔτοιμες» συνθέσεις ζωγράφων του παρελθόντος (π.χ. 1950 Κουρμπέ «Οἱ Κοπέλες στὴν ὄχθη τοῦ Σηκουάνα», 1955 Ντελακρουὰ «Γυναίκες τοῦ Ἀλγερίου», 1957 Βελάσκεθ «Μενίνας», 1959 - 61 Μανὲ «Γεῦμα στὴ Χλόη», μὲ βάση τὶς ὁποῖες θὰ δημιουργήσει ἐμπνευσμένους χρωματικὲς καὶ σχεδιαστικὲς παραλλαγές.

Θὰ χρειαστοῦν πολλοὶ μελετητὲς, πολ- λά χρόνια γιὰ νὰ συμπληρώσουν τὴν κρίση καὶ ἀξιολόγηση ἐνὸς ἔργου τέτοιας συνεχῶς ἀνανεούμενης ποιότητας, τέτοιας ἀπίστευτης ποσότητας — πρόχειρα ὑπολογίζονται ἀνάμεσα 18 καὶ 20.000 τὰ ἔργα ζωγραφικῆς, γλυπτικῆς, χαρακτικῆς, κεραμικῆς κλπ. που ἔχει ἀφήσει. Δὲν εἶναι ὅλα ἀριστουργήματα. Μερικὰ θ' ἀποδει-



Κεφάλι ταύρου. Σχέδιο γιὰ τὴν «Γκέρνικα». Μολύβι. 20 Μαῖου 1937.

ἀλόγου μὲσ' στὴν ἀρένα μās δείχνει γιὰ ἕνα δευτερόλεπτο τὶς δυὸ πλευρὲς του μαζί. «Εἶναι σὰν τὴ μανάβισσα. Θέλετε δυὸ στήθια; Ἐ, λοιπόν... ὄριστε... δυὸ στήθια... Πρέπει ὁ κύριος που κοιτάζει νὰ ἔχει στὸ χέρι ὄλα ὅσα χρειάζεται, πρέπει ὁ ζωγράφος νὰ τοῦ τὰ δίνει ὄλα. Καὶ τότε θὰ τὰ βάλει ὁ ἴδιος στὴ θέση τους, μὲ τὰ μάτια του».

Τὸν εἶπαν καταλυτὴ τῆς τέχνης, καταστροφέα τῆς μορφῆς, γιὰτὶ «παράμορφωσε» τὸ ἀνθρώπινο σῶμα, κατάργησε τὴν προοπτικὴ, καὶ γέμισε τὸν κόσμο τῆς ζωγραφικῆς μὲ «τέρατα». Ἄλλα τὴν ἀνθρώπινη μορφὴ τὴν «παράμορφωσαν» ἀπὸ τὶς ἀνάγκες τῆς τέχνης τους καὶ οἱ ἀγγειογράφοι τῆς Ἀθήνας, καὶ δὲν κατηγορήθηκαν γιὰ τερατογονία. Ἄλλα ἡ προοπτικὴ που εἶχε συνθίσει ἡ εὐρωπαϊκὴ τέχνη ὡς τὸ 1907 ἦταν τέχνασμα, «ἀπάτη» που εἶχε εἰσαγάγει ἡ Ἀναγέννηση — οἱ βυζαντινοὶ ἀγιογράφοι δὲν τὴν χρησιμοποιοῦσαν, μετέρχονταν ἄλλου εἴδους «ἀπάτες» τῶν ὀφθαλμῶν ἢ παραμορφώσεις τοῦ χώρου. Ὅσο γιὰ τὰ τέρατα, ἡ

φύσης «στὸν κύλινδρο, στὴ σφαῖρα καὶ στὸν κῶνον» τὸ δικὸ του τρόπο γιὰ ν' ἀποδώσει τὶς μύριες ἔδρες, ὕψεις καὶ πλευρὲς τοῦ γύρω του κόσμου στὶς δυὸ διαστάσεις τοῦ τελάρου. Ξεκινώντας ἀπὸ τὶς «Κοκόνες τοῦ Ἀβινιόν» (1907) καταπιάστηκε, γιὰ νὰ τ' ἀποδώσει πὺ ἀληθινά, νὰ ἀναλύσει στὰ ἀλλεπάλληλα ἐπίπεδά τους, ἀπὸ ὄλες τους τὶς πλευρὲς, ἕνα τοπίο, ἕνα βιολί, μιὰ γυναίκα, ἕνα τραπέζι, ἕνα ποτήρι. Ἐπειτα κόλλησε στὰ ἔργα του, γιὰ περισσότερη ἀλήθεια, κομμάτια χαρτί, σπάγκο, ξύλο, μέταλλο. Τριάντα πέντε χρονῶ ὁ Πικάσσο εἶχε χαρίσει κιάλας στὸν 20. αἰώνα τὶς πρώτες μεγάλες προσφορές του, τὸν κυβισμό, τὰ «κολλάζ», τὶς κατασκευές. Δὲν ἔπαψε ὅμως τὸ 1914 τὴν ἀναζήτηση τοῦ πραγματικοῦ, τοῦ ἀληθινοῦ (réel) μὲσ' ἀπὸ τὴν τέχνη. Τὴ συνέχισε ἐξήντα ὀλίγα χρόνια. Ἀπὸ τὸ 1926, κάτω ἀπὸ τὴν ἐπιρροὴ τοῦ σουρρεαλισμοῦ, οἱ μεταμορφώσεις θ' ἀρχίσουν νὰ ἐξελισσονται πρὸς τὸ κομμάτιασμα καὶ τὴν ἐξάρθρωση τῶν μορφῶν. Ἀπὸ τὸ 1930 οἰκογενειακὰ του προβλήματα, καὶ ἔπειτα ὁ

χθούν εφήμερα, μέτρια, κακά. "Όλα όμως έχουν μιάν εύρωστια ζωής, μιάν ένταση πάθους, μιάν έκφραση τέτοιας ελικρίνευσης, πού πείθουν πώς ό δημιουργός τους είναι πάρα πολύ τίμιος για να μεταμφιέζει τόν έαυτό του, για να μεταμορφώνει τόν κόσμο μόνο για ένα παιχνίδι, μόνο για να μάς ξεγελάσει.

Με τά όλοστρόγγυλα μαύρα μάτια ορθά-νοιχτα τόσα χρόνια τώρα, άνοίγει και τά δικά μας, δείχνοντας τήν άληθινή μορφή ανθρώπων και πραγμάτων όπως τή βλέπει. Η ευθύτητα και απλότητα του έργου του ξεσκεπάσει τις άπάτες οφθαλμών και πνευμάτων, κι έπειτα με διαδοχικές μεταμορφώσεις σαν τό Διόνυσο «με τά μάτια βλέποντας μέσ' στα μάτια μεταδίνει τά μυστήρια». "Άς τó κοιτάξουμε. Θά μάς προφυλάξει ίσως από τή φριχτή μοίρα του Πενθέα, πού τήν έχει κρεμάσει πάνω μας ή έμμομη αναζήτηση μέσων για τήν ύλικήν επιβίωση του ανθρώπου και για τήν πνευματική του κατάλυση.

26.4.73 (36. επέτειος του βομβαρδισμού της Γκέρνικα)

A.Γ. ΕΥΔΗΣ

*

GUILLAUME APOLLINAIRE

ΠΑΜΠΛΟ ΠΙΚΑΣΣΟ

Πολλές εκθέσεις καθιερώνουν τούτες τις μέρες τή φήμη του ζωγράφου αυτού, πού είναι ένας άπ' τούς ζωγράφους με τή μεγαλύτερη επίδραση πάνω στην καλλιτεχνική συνείδηση του καιρού μας.

*

Με τρόπο σκληρό, έρεύνει τó σύμπαν. Συνήθισε στο άπέραντο φώς του βάθους. Και συχνά δέ θεώρησε ανάξια, για να τά εμπιστευτεί στο φέγγος, αντικείμενα αυθεντικά—ένα τραγούδι της δεκάρας, ένα άληθινό γραμματόσημο, ένα κομμάτι καθημερινής εφημερίδας, ένα κομμάτι μουσαμά πάνω στον όποιο έχει άποτυπωθεί τó ψαθωτό μιάς καρέκλας. Η τέχνη του ζωγράφου δέ θά μπορούσε να προσθέσει κανένα γραφικό στοιχείο στην άλήθεια αυτών τών αντικειμένων.

Τό άπρόσμενο κοροϊδεύει σκληρά μέσα στην καθαρότητα του φωτός και οι αριθμοί, τά τυπωμένα γράμματα εμφανίζονται έντονα ως στοιχεία γραφικά, στοιχεία καινούρια στην τέχνη και από καιρό δεμένα με τόν άνθρωπο.

Δέν είναι δυνατό να μαντέψει κανείς τις δυνατότητες ή όλες τις τάσεις μιάς τέχνης τόσο διεισδυτικής και τόσο λεπτόλογης.

Τό πραγματικό αντικείμενο, ή τó αντικείμενο τó ζωγραφισμένο για να ξεγελάει τó μάτι, θά παίζει σίγουρα στο μέλλον ένα ρόλο πού θ' αύξάνει συνεχώς. Είναι τó έσωτερικό πλαίσιο του πίνακα και καθορίζει τά βαθύτερά του όρια, όπως άκριβώς τó πλαίσιο καθορίζει τά έξωτερικά.

*

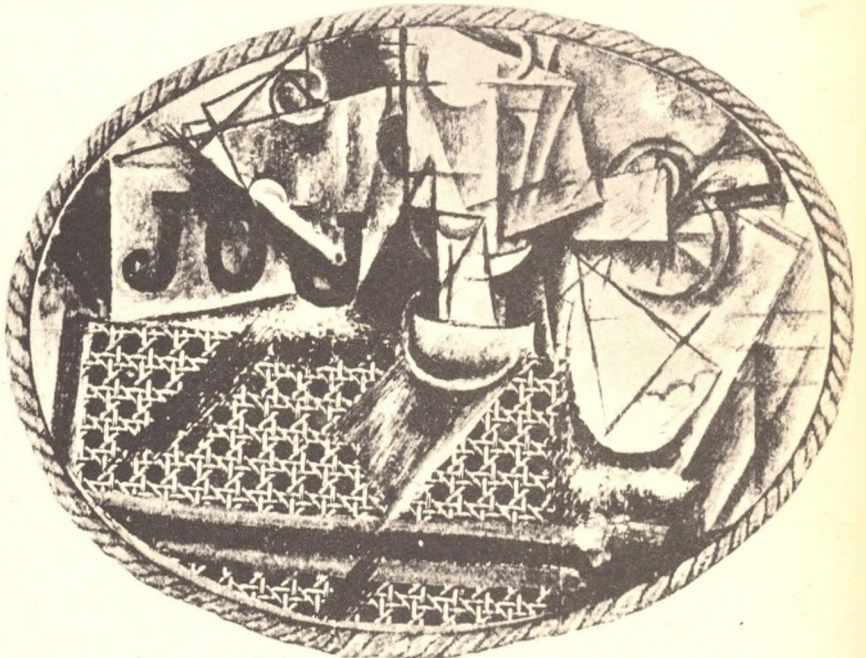
Καθώς μιμείται τά επίπεδα για να παραστήσει τούς όγκους, ό Πικάσσο δίνει για τά ποικίλα στοιχεία πού συνθέτουν τά αντικείμενα μιάν άπαρίθμηση τόσο πλήρη και τόσο καιρία ώστε δέν

παίρνουν πιά τή μορφή του αντικειμένου χάρη στην εργασία των θεατών, οι όποιοι είναι άναγκασμένοι να αντίληφθούν τήν ταυτόχρονη παρουσία τους, αλλά χάρη στη διάρθρωση των ίδιων αυτών στοιχείων.

*

Στόν Πικάσσο ή διάθεση του θανάτου γεννήθηκε καθώς αντίκρισε τά βαριά φρούδια του καλύτερου του φίλου να περιφέρονται άνήσχα. "Ένας άλλος φίλος του τόν οδήγησε μιá μέρα στα πέρατα ενός τόπου μυστικού όπου οι κάτοικοι ήταν ταυτόχρονα τόσο άπλοϊ και τόσο

τα, δέν βλέπω όμως πώς θά μπορούσε ν' άμφισβητήσει τήν άπλή λειτουργία του άριθμητή. Άπό τήν πλαστική άποψη ίσως μπορεί κανείς να πει πώς τόση άλήθεια μπορούσε να μάς λείπει, όμως άπ' τή στιγμή πού ή άλήθεια αυτή φανερώνεται, γίνεται άπαραίτητη. Κι έπειτα υπάρχουν οι τόποι. Μία σπηλιά σ'ένα δάσος όπου χοροπηδούσαμε τρελά, σ'ένα πέραςμα καβάλα σε μουλάρι, στην άκρη του γκρεμού, και ή άφιξη σ' ένα χωριό όπου όλα μυρίζουν ζεστό λάδι και ταγγό κρασί. Κι είναι ακόμα ό περιπάτος σ' ένα νεκροταφείο και ή άγορά ενός στέφανου από φαγιάντσα (στεφάνι



Νεκρή φύση με ψαθωτό καρέκλας. Λάδι και λινόλεουμ κολλημένο σε μουσαμά. 1912.

άλλόκοτοι ώστε μπορούσε να τούς ξαναφτιάξεις εύκολα.

Κι έπειτα, μά τήν άλήθεια, ή άνατομία, λόγου χάρη, δέν ύπήρχε πιά στην τέχνη. "Έπρεπε να έπινοηθεί ξανά και να πραγματοποιηθεί ή ίδια της ή δολοφονία με τήν έπιστημονική γνώση και τή μέθοδο ενός μεγάλου χειρούργου.

*

Η μεγάλη επανάσταση στις τέχνες, πού τήν πραγματοποίησε σχεδόν μόνος, συνίσταται στο ότι ό κόσμος είναι ή καινούρια του αναπαράσταση.

Τεράστια φλόγα.

*

"Άνθρωπος νέος, ό κόσμος είναι ή νέα του αναπαράσταση. Άπαριθμεί τά στοιχεία, τις λεπτομέρειες, με μιá βιαιότητα πού διατηρεί και τή χάρη της. Είναι ένα νεογέννητο πού βάζει τó σύμπαν σε τάξη για προσωπική του χρήση, αλλά και για να διευκολύνει τις σχέσεις με τούς συνανθρώπους του. Αυτή ή άπαρίθμηση έχει τó μεγαλειό του έπους, και με τήν τάξη θά ξεσπάσει τó δράμα. Μπορείς ν' άμφισβητήσεις ένα σύστημα, μιá ιδέα, μιá ημερομηνία, μιá όμοιότη-

τά, και ή ένδειξη *Mille Regrets* πού είναι άμίμητη. Μού μίλησαν ακόμα για κηροπήγια πήλινα πού έπρεπε να στηριχτούν πάνω σ'έναν πίνακα για να φανούν να προεξέχουν. Κρύσταλλα κρεμαστά και κελύνη ή περίφημη έπιστροφή από τή Χάβρη. Οι κιθάρες, τά μαντολίνα.

Έγώ, έγώ δέν έχω τó φόβο της Τέχνης και δέν έχω καμιá προκατάληψη για ό,τι άφορά τά υλικά των ζωγράφων.

Οι κατασκευαστές μωσαϊκών ζωγραφίζουν με χρωματιστά μάρμαρα και ξύλα. Αναφέρεται ένας Ιταλός ζωγράφος πού ζωγράφιζε με περιττώματα: στή γαλλική επανάσταση κάποιος ζωγράφισε με αίμα. Μπορείς να ζωγραφίζεις μ' ό,τι θέλεις, με πίπες, με γραμματόσημα, με έπιστολικά δελτάρια ή με τραπουλόχαρτα, με κηροπήγια, με κομμάτια μουσαμά, με ψηλά κολάρα.

Έμένα μού άρκεί να βλέπω τή δουλειά, πρέπει ή δουλειά να φαίνεται, με τόν όγκο της δουλειάς τού καλλιτέχνη μετριέται ή αξία ενός έργου τέχνης.

Ευαίσθητες αντίθεσεις, οι παράλληλες γραμμές, ή μαστοριά του έργατη, μερικές φορές τó ίδιο τó αντικείμενο, κάποτε μιá ένδειξη, κάποτε μιá άπαρίθμηση πού

έξατομικεύεται, λιγότερη ἀπαλότῃτα παρὰ χοντράδα. Στὸ μοντέρνο δὲ διαλέγει, ἀκριβῶς ὅπως δέχεσαι τὴ μόδα δῆχως νὰ τὴ συζητᾷς.

Ζωγραφικὴ... Μιὰ τέχνη πού καταπλήσσει καὶ πού τὸ βάθος τῆς εἶναι ἀπερίριστο.

GUILLAUME APOLLINAIRE

Guillaume Apollinaire: Γάλλος ποιητῆς πολωνικῆς καταγωγῆς (1880-1918). Ἀπὸ τὸ 1903 ἀσχολήθηκε μετὰ τὴν κριτικὴ τῆς λογοτεχνίας καὶ τῆς τέχνης. Ἐγραψε πολὺ συχνά, σὲ διάφορα περιοδικά, γιὰ τὸν Πικάσσο καὶ τοὺς κυβιστῆς. Τὸ κείμενο αὐτὸ πρωτοδημοσιεύτηκε στὸ φουτουριστικὸ περιοδικὸ *Montjoie!* στίς 14.3.13 καὶ ἀποτελεσε βασικὸ τμῆμα τῆς μελέτης γιὰ τὸν Πικάσσο στὸν τόμο *Les peintres cubistes, meditations esthétiques* (1913). Ἡ μετάφραση ἔγινε ἀπὸ τὸν τόμο *G. Apollinaire: Chroniques d'Art* (1902-1918), Παρίσι 1960, σ. 289-291. Ἐνὸς τόπου μυστικοῦ: Πρόκειται μᾶλλον γιὰ τὸ *Céret* στὴ Νότιο Γαλλία, ὅπου πῆγαινε ὁ Πικάσσο συχνά τὸ 1911 μετὰ τὸ φίλο του *Manolo* καὶ τὸν *Μπράκ*. *Mille regrets*: Ἐκφραση θλίψης, μεταμέλειας. Δὲν ταιριάζει σὲ τάφος καὶ κηδεῖες ὅπου χρησιμοποιεῖται ἡ ἔκφραση «*regrets éternels*». Ἐπιστροφὴ ἀπὸ τὴ *Χάβρη*: Πιθανὴ ἀναφορὰ στὸν Πίνακα «Ἀνάμνηση τῆς *Χάβρης*» (1912), ὅστερα ἀπὸ σύντομη διαμονὴ τοῦ Πικάσσο σ' αὐτὴ τὴν πόλιν μετὰ τὸν *Μπράκ*.



RENÉ CHAR

ΧΙΛΙΕΣ ΣΑΝΙΔΕΣ ΣΩΤΗΡΙΑΣ

Χάρη στὸν Πικάσσο, μέσα στὴν περιοχὴ τὴν πιὸ δοκιμασμένη τῆς ζωγραφικῆς, ἐκεῖνη ὅπου φυλλοφοροῦν τ' ἀντικείμενα ὅταν συναμολογοῦνται μετὰ ἀκριβεία τὰ πρόσωπα καὶ οἱ φόρμες κατὰ μέτωπο, τὸ φῶς καὶ ὁ ὑπερτέρας του τὸ χέρι ἐκπληρώσανε τὴν ἐπίγεια μοῖρα τους: νὰ ὑπερφαλαγγίσουν τὴν οἰκονομία τῆς δημιουργίας, νὰ μεγεθύνουν τὴν εὐαισθησία ἀπὸ τὰ κατορθώματα τοῦ ἀνθρώπου, νὰ τὸν ὠθήσουν νὰ εἶναι πιὸ ἀπαιτητικός, νὰ μάθει καὶ ἄλλα, ὅλο νὰ ἐφευρίσκει. Αὐτὸ βρῖσκειται τώρα σ' ἐκτέλεση, παγκόσμια. Ὅμως... ἡ τρομοκρατία μᾶς πολιορκεῖ καὶ μιὰ ἀντι-ζωὴ τῆς καλλιτεχνίας, ὁ ναζισμός, λίγο λίγο ἀρπάζει ὄλους τοὺς μοχλοὺς τῆς δραστηριότητος καὶ τῆς σκόλης, ἐτοιμάζεται νὰ κυβερνήσει σὰν ἀπόλυτος τομαρογδάρτης. Τὸ ἔργο τοῦ Πικάσσο, προβλεπτικὸ συνειδητὰ ἢ ἄθελα, μπόρεσε νὰ ὀρθώσει γιὰ τὸ πνεῦμα, πολὺ πρὶν νὰ ὑπάρξει ἡ τρομοκρατία τούτη, μιὰν ἀντι-τρομοκρατία, πού πρέπει νὰ τὴν ἀναλάβουμε καὶ πού θὰ πρέπει νὰ τὴ μεταχειριστοῦμε ὅσο καλύτερα γίνεται μέσα στίς καταχθόνιες καταστάσεις ὅπου σὲ λίγο θὰ βρεθοῦμε βυθισμένοι. Ἀντικρῶ στὴν ὀλοκληρωτικὴ ἐξουσία, ὁ Πικάσσο εἶναι ὁ ἀρχιμαραγκὸς χίλιων σανίδων σωτηρίας. Τοῦ κυβισμοῦ, πρῶτα, μαζὶ μετὰ τὸν *Μπράκ*.

Δίχως νὰ δείχνει πὼς μπορεῖ νὰ βασιλέψει, ἢ συμβολῆ τοῦ μοιάζει νὰ προβαίνει ἀπὸ φεγγάρι σὲ φεγγάρι. Διατηρῆς ἀσυλίας, χειρομάντης τοῦ ξιφισμοῦ, πρέπει νὰ ἔχεις δεῖ αὐτὸν τὸν καλλιτέχνη, γεμάτο φόβο κατὰ τὰ ἄλλα, μετὰ τὸ ξίφος του πού σχεδιάζει ἢ χρωματίζει νὰ θερίζει τὴν περίσσεια πραγματικότητος ἀπ' τὰ μοντέλα του, γιὰ νὰ μᾶς ἀποζημιώσει μετὰ τὴν προσφορὰ τῆς οὐσίας τους. Ἀπὸ τὸν κατεργάρη *Μινώταυρο* ὡς τὶς νέες γυναῖκες τοῦ *Μουζέν*, ἀπὸ τὶς κεφαλῆς τὶς διάτρητες μετὰ συνθηματικούς λόγους ἀπόδρασης ὡς τὸ ὑπέροχο σταχτόμαυρο τῆς «*Γκέρνικα*», ἡ κραυγὴ ἀντιλαλεῖ παντοῦ: «*Λύκοι σηκωθεῖτε, πολεμοῦμε*». Τὸ μῖνο ἀνάβει, τὸ σκαρλάτο τοῦ ὑποτάσσεται, ἀλλὰ σ' ἀπόσταση ἀπὸ τὸν πίνακα.

Τὸν Ἰούλιο μῆνα τοῦ 1939, μέσα στὴ νάρχη τοῦ Παρισιοῦ, τῆς ἐπιτορκῆς πρωτεύουσας, νὰ λυτρωθεῖς, μὰ δίχως νὰ λυθίσεις, ἀπ' τὰ δεσμά τῶν προσταγμάτων καὶ νὰ ζήσεις μιὰ στιγμή ἀπὸ κοινοῦ μετὰ

τὶς *Μελουζίνες* μας καὶ μετὰ τὰ σύνεργά μας τὰ νεανικά... Πικάσσο ἀγαπητῆ, ὦ δὸν *Τζιοβάννι!*

RENÉ CHAR

René Char: Γάλλος ποιητῆς, γεν. 1907. νέος πέρασε ἀπὸ τὸν σουρρεαλισμὸ, πού τὸν βοήθησε νὰ βρεῖ τὸ προσωπικὸ του ὕφος· ἡ ἀναγνώρισή του ὅμως ἤρθε ὕστερα ἀπὸ τὸν Δεύτερο Παγκόσμιο Πόλεμο, ὅπου ἔπαιξε θαρραλέο ρόλο μπαίνοντας ἐπὶ κεφαλῆς ἐνὸς δικτύου τῆς Ἀντίστασης στὴν Προβάνς. Τὸ κείμενο αὐτὸ, γραμμένο ἀπὸ τὸ 1939, ἔμεινε ἀνέκδοτο ὡς τὸ Νοέμβριον τοῦ 1966, ὅταν δημοσιεύτηκε στὸν παρισινὸ *Nouvel Observateur* ἀπ' ὅπου τὸ μεταφράζουμε. *Μουζέν*: *Mougins* στὴ Γαλλικὴ Ριβιέρα· ἐκεῖ ὁ Πικάσσο πέρασε τὰ καλοκαίρια 1936-1938· ἕνας ἀπὸ τοὺς πίνακές του αὐτῆς τῆς περιόδου εἶναι ἡ «*Χορεύτρια μετὰ μπουμπουρίνου*»,

ΔΗΛΩΣΗ ΤΟΥ ΠΙΚΑΣΣΟ στὸν *Marius de Zayas*. Ἐκεῖνος ἐνέκρινε τὸ κείμενο πρὶν μεταφραστεῖ καὶ δημοσιευτεῖ στὸ περιοδικὸ *The Arts*, Νέα Ἰόρκη 1923, (ἀπόσπασμα).

Δὲν μπορῶ νὰ καταλάβω τὴ σημασία τῆς λέξης ἔρευνα σὲ σχέση μετὰ τὴ μοντέρνα ζωγραφικὴ. Κατὰ τὴ γνώμη μου νὰ ἐρευνᾷς δὲ σημαίνει τίποτα στὴ ζωγραφικὴ. Σημασία ἔχει νὰ βρῖσκεις. Κανένας δὲν ἐνδιαφέρεται νὰ παρακολουθεῖ ἕνα ἄνθρωπο πού μετὰ τὰ μάτια του καρφωμένα στὴ γῆ ξοδεύει τὴ ζωὴ του ψάχνοντας νὰ βρεῖ τὸ πορτοφόλι πού ἡ τύχη θὰ βάλει στὸ δρόμο του. Ἐκεῖνος πού βρῖσκει κάτι, ὅ,τι καὶ ἂν εἶναι, ἀκόμα καὶ ἂν ἡ πρόθεσή του δὲν ἦταν νὰ γυρέψει νὰ τὸ βρεῖ, προκαλεῖ τουλάχιστο τὴν περιέργειά μας ἂν ὄχι τὸ θαυμασμό μας.

Ἄναμεσα στὰ ἀμαρτήματα πού μοῦ καταλογίζουν κανένα δὲν εἶναι τόσο ἄδικο ὅσο τὸ ὅτι κύριος στόχος τῆς δουλειᾶς μου εἶναι τὸ πνεῦμα τῆς ἀναζήτησης. Ὅταν ζωγραφίζω στόχος μου εἶναι νὰ δείξω τί βρῆκα καὶ ὄχι τί ψάχνω νὰ βρῶ. Στὴν Τέχνη οἱ προθέσεις δὲν ἀρκοῦν καί, καθὼς λέμε στὴν Ἰσπανία: τὴν ἀγάπη τὴ βεβαιώνεις μετὰ πράξεις, ὄχι μετὰ λογικὴ. Μετράει αὐτὸ πού κάνεις, ὄχι αὐτὸ πού ἔχεις τὴν πρόθεση νὰ κάνεις.

Ὅλοι ξέρουμε πὼς ἡ Τέχνη δὲν εἶναι ἡ ἀλήθεια. Ἡ Τέχνη εἶναι ἕνα ψέμα πού μᾶς κάνει ν' ἀντιληφθοῦμε τὴν ἀλήθεια, τὴν ἀλήθεια τουλάχιστο πού μποροῦμε νὰ καταλάβουμε. Ὁ καλλιτέχνης πρέπει νὰ ξερεῖ τὸν τρόπο γιὰ τὴν πείθει ἄλλους γιὰ τὴ φιλαλήθεια πού ὑπάρχει στὰ ψέματά του. Ἄν δείχνει στὰ ἔργα του μόνο τὸ ὅτι ἔψαξε καὶ ἐρεύνησε γιὰ νὰ βρεῖ τρόπο νὰ ξεπεράσει τὸ ψέμα, τότε δὲν θὰ κατορθώσει ποτὲ τίποτα.

Ἡ ἰδέα τῆς ἐρευνας ἔκανε συχνά τὴ ζωγραφικὴ νὰ ξεστρατίσει, καὶ ἔκανε τὸν καλλιτέχνη νὰ χαθεῖ σὲ διανοητικὲς κατασκευές. Ἴσως αὐτὸ νὰ ἦταν τὸ κύριο σφάλμα τῆς μοντέρνας τέχνης. Τὸ πνεῦμα τῆς ἐρευνας ἔχει δηλητηριάσει ὄσους δὲν ἔχουν καταλάβει ὅλα τὰ θετικὰ καὶ ἀποφασιστικὰ στοιχεῖα τῆς μοντέρνας τέχνης καὶ τοὺς ὁδήγησε ν' ἀποπειραθοῦν νὰ ζωγραφίσουν τὸ ἀόρατο καί, συνακόλουθα, αὐτὸ πού δὲ ζωγραφίζετο.

Γίνεται λόγος γιὰ τὸ νατουραλισμὸ σὲ ἀντίθεση μετὰ τὴ μοντέρνα ζωγραφικὴ. Θὰ ἤθελα νὰ ἔξεραι ἂν εἶδε κανεὶς ποτὲ ἕνα φυσικὸ ἔργο τέχνης. Ἡ φύση καὶ ἡ Τέχνη, ὄντας δύο διαφορετικὰ πράγματα, δὲν μποροῦν νὰ εἶναι τὸ ἴδιο πράγμα. Μέσω τῆς Τέχνης ἐκφράζουμε τὴν ἀντίληψή μας τοῦ τί δὲν εἶναι ἡ φύση.

δπου εκφράζεται συνδυαστικά ή κίνηση κι ή διουσιακή μέθη. *Μελουζίνες*: ή νεράιδα Mélusine εμφανίζεται από τὰ ιπποτικά μυθιστορήματα και τούς θρύλους του Πουατου ως ή πρόγονος και προστάτρια του οίκου τών Λουζινιάν. *Έπιτορκη πρωτεύουσα*: ύπαινιγμός στη συνθηκολόγηση του Μονάχου, δέκα μήνες πιό πριν.

*

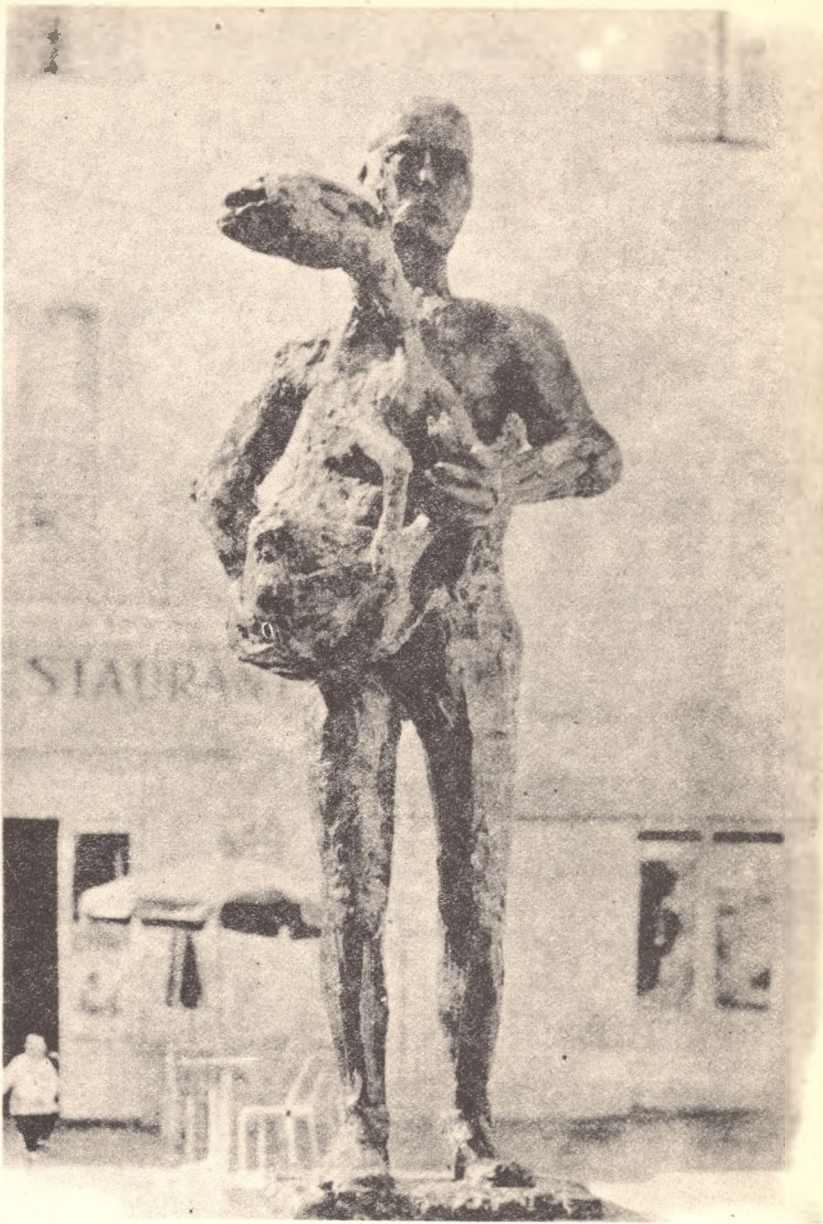
PAUL ÉLUARD

ΠΙΚΑΣΣΟ, ΣΧΕΔΙΑ

Όταν ξετυλίγεται στη μνήμη μου σε μιὰ μακρότατη ταινία τὸ ἔργο του Πικάσσο, μὸ κάνει πάντα ἐντύπωση ὁ ἐνθουσιασμός, ή δουλειά, ή ἀδιάκοπη κίνηση ἑνὸς ἀνθρώπου πὸ τὸ μήνυμά του θὰ παραμείνει, εἶμαι βέβαιος, «ή καλύτερη μαρτυρία πὸ μποροῦμε νὰ δώσουμε γιὰ τὴν ἀξιοπρέπειά μας».

Ὁ ἐνθουσιασμός του Πικάσσο δὲν χαλαρώνει ποτέ. Εἶναι ή δύναμη και τὸ μυστικό του. Κάθε του βήμα μπρὸς του ἀποκαλύπτει ἕναν καινούριο ὄρζοντα. Τὸ παρελθὸν δὲν τὸν συγκρατεῖ· ὁ κόσμος ξανοίγεται μπροστά του, ἕνας κόσμος ὅπου ὄλα πρέπει ἀκόμη νὰ γίνουν, κι ὄχι νὰ ξαναγίνουν, ἕνας κόσμος μέσα στὸν ὅποιο ξαναγεννιέται ὁ ἴδιος κάθε μέρα.

Λίγο νοιάζεται ὁ Πικάσσο ἂν τὸν περιγελοῦν, ἂν τὸν περιφρονοῦν ἢ ἂν τὸν μισοῦν, λίγο νοιάζεται ἂν οἱ ἄνθρωποι τὸν ἀποδοκιμάζουν ἢ τὸν ἀπαρνοῦνται. Βρίσκεται κει γιὰ νὰ ὑπηρετήσει ὄ,τι καλύτερο ἔχουν. Εἰρεῖ πὸς ὁ ἐνθουσιασμός του εἶναι χρήσιμος, ἀπαραίτητος. Τὸ πλῆθος πρέπει νὰ καταλάβει πὸς δὲν ὑπάρχει ἐνθουσιασμός δίχως σοφία, μήτε σοφία δίχως γενναιοδωρία. Ἡ γενναιοδωρία του Πικάσσο εκφράζεται με τὴ δουλειά, δουλειά στὰ μέτρα μιᾶς ζωῆς πὸ πασχίζει ὄλα νὰ τὰ δει, πὸ πασχίζει νὰ προβάλλει στὴν ὀθὸν ή ἀνθρώπινης ἱστορίας ὄ,τι μπορεῖ νὰ καταλάβει, νὰ παραδεχτεῖ ἢ ν' ἀλλάξει, νὰ μορφοποιήσει ἢ νὰ μεταμορφώσει. «Ὅ,τι παραμένει ἀπ' τὸ σήμερα θὰ λαφρώσει τὸ αὔριο. Ὑπάρχει ἕνας μόνος τρόπος νὰ σχεδιάζει κανεῖς, εἶναι ή κίνηση, ή κίνηση του πνεύματος και του χεριοῦ. Ὁ Πικάσσο θὰ ἔφτιαξε ὄς πενήντα χιλιάδες σχέδια, δέκα χιλιάδες πίνακες, χιλια γλυπτά. Ἀπὸ τότε πὸ τὸν τράβηξε ή κεραμική δημιούργησε δυὸ χιλιάδες ἀντικείμενα, κι ὄλα καινούρια, τὸ καθένα διαφορετικό. Ἡ ποικιλία εἶναι σίγουρα ή κυρίαρχη ιδιότητα του ἔργου του. Ποτέ δὲν ἔχει ἐπαναλάβει τὸν ἑαυτό του. Ἡ δουλειά, ή ἀληθινή ζωῆ τῶν ματιῶν του, τῶν χεριῶν του, ποτέ δὲν ἀνέχτηκαν τὴ σκιά τῆς προηγούμενης στιγμῆς. Κι ὄστόσο τὰ μάτια του, τὰ χέρια του παραμένουν πιστὰ στὸν κόσμο πὸ δημιούργησε και στὸν ὅποιο ζεῖ. Και σ' ὄποιον φαντάζεται πὸς θὰ ἦταν δυνατὴ κάποια αὐταρέσκεια ἢ κάποια πράξη ἄσκοπη, θὰ ἤθελε νὰ διηγηθῶ ἕνα ἀνεκδοτο: Εἶδα τὸν Πικάσσο νὰ σχεδιάζει πάνω σε πολλὰ φύλλα χαρτί σχέδια γιὰ τὸν *Ἀνθρωπὸ με τὸ ἀρνί*: τὰ φύλλα, πολλὸ μικρὰ γιὰ χωρέσουν ὄλοκληρο τὸ σχέδιο, ἔχχαν ἄλλα τὸ σχέδιο του κορμοῦ κι ἄλ-



Ὁ ἄνθρωπος με τὸ ἀρνί. Μπροῦντζος. 1944.

λα τὰ σχέδια τῶν ποδιῶν. Κι ὄταν τελείωσε μπόρεσα νὰ πάρω στὴν τύχη ἕνα σχέδιο ποδιῶν και ταίριαζε με ἀκρίβεια, γραμμὴ με γραμμὴ, στὸ κάθε σχέδιο του κορμοῦ. Ὁ δημιουργὸς δὲν τὸ εἶχε σκεφτεῖ.

Ὁ Πικάσσο εἶναι πιστὸς στὸ θέμα του, μέσα στὴν ποικιλία. Κι ἂν σχεδίασε περιστέρια, τὸ ἕνα εἶχε τὴ λευκότητά του, τὴν ἱεράρχησή του στὴν κλίμακα τῶν πουλιῶν, ἕνα ἄλλο γίνεται, με τὰ φτερά του, πὸ ἀπαλό, ἕνα ἄλλο προστατεύει τὸν κόσμο με τὴς ἀπλωμένες του φτεροῦγες ἢ ἀκίνητοποιεῖται στὸ πέταγμα του ἢ ἀκόμα μεταμορφώνεται σε ἀνθρώπινο πρόσωπο.

Λέμε συχνὰ πὸς οἱ πὸ μεγάλοι ζωγράφοι ζωγράφιζαν με τὸ αἷμα τους. Εἶναι μιὰ μεταφορική εκφραση, κρατάει ὄμως

τὴν ἀξία της γιὰ τὸ ἄνθρωπος δὲν ἔχει τίποτα πολυτιμότερο νὰ δώσει. Τὸ αἷμα εἶναι πρὶν ἀπ' ὄλα ή πίστη στη ζωῆ, στη συνέχισή της, εἶναι ή διαίωνιση τῆς ἀνθρώπινης ζεστασιάς, εἶναι ή βαθιὰ σκέψη και ή φαντασία πὸ ἀγωνίζονται ἐνάντια στὸ θάνατο, εἶναι ή θέληση ταυτόχρονα συνετὴ και ἰδιότροπη... Κι ἂν ποτέ ζωγράφος πραγματοποιήσει ἀπολύτως ὄ,τι ἤθελε, σίγουρα εἶναι ὁ Πικάσσο, ἄνθρωπος σε κίνηση ἀπὸ τὴ μιὰ ὄς τὴν ἄλλη ἄκρη τῆς ζωῆς του, ἄνθρωπος σε ἀδιάκοπη μεταμόρφωση. Τὰ μάτια του, τὰ χέρια του ποτέ δὲ ρίχνουν ἄγκυρα. Ἡ μνήμη του εἶναι τεράστια και ἐπίμονη, ἔχει ἀνατρέψει τὴν παραδεγμένη τάξη και τὴς συμβάσεις. Κι ὄμως παντοῦ ἔχει ἐνισχύσει τὴς ἀξίες πὸ ἔχχαν ἐπιβάλλει οἱ ὄμοτεχνοί του. Ἀπ' τὴν ἀναθὸμηση του

Τουλούζ Λωτρέκ, τόσο καθάρια κι αυστηρή, που διαφαίνεται στα σχέδια τα όποια ο Πικάσσο υπογράφει Ruiz με τ' όνομα του πατέρα του, ξεπετάγεται ή γαλάζια του εποχή, εξάισιο νυχτερινό φεγγαβόλημα· ή νέγρικη πλαστική φωτίζει με καινούριο φώς τον Σεζάν και βρισκόμαστε αντιμέτωποι με την πιο εκπληκτική αποσύνθεση του πραγματικού: τον κυβισμό. Και φυσικά ο Πικάσσο άκουσε καλύτερα από κάθε άλλον ν' άντηχεί το κρύσταλλο του Ένγκρ, για να τ'ο γεμίσει όμως μεθυστικό κρασί. Και φυσικά οι Έλληνες μεταδόσανε στον Πικάσσο, και σ' όλους μας, τ'ο μυθολογικό τους πιστεύω, εκείνος όμως τ'ο διασταύρωσε με τ'ή σύγχρονη γνώση και φαντασία που δέ λατρεύουν θεούς. Οι θαυμαστοί του μινώταυροι, οι σειρήνες, οι φαύνοι, οι κένταυροι του ζούν πρα-

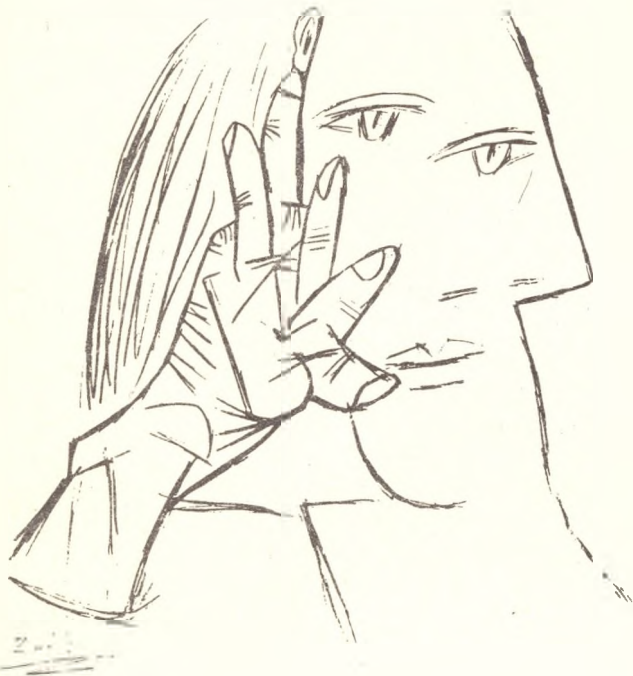
Τ'ής εποχής του είναι οι λουόμενες, τ'ής εποχής του οι άρλεκίνοι, τ'ής εποχής του εκείνα τ'α πορτραίτα που θυμίζουν παράξενα ρολόγια όπου τ'ο ένα μάτι δείχνει τ'α λεπτά και τ'ο άλλο τις ώρες, όπου οι γραμμές λύνονται, δένονται και σπάζουν σ'α σύρματα, τ'ής εποχής του εκείνες οι νεκρές φύσεις όπου ή εφημερίδα πλαισιώνει μι'α πίπα κι ένα μπουκάλι όπου ή ισορροπία μι'ας κιθάρας ζυγίζει τ'α φρούτα στη φρουτιέρα, τ'ής εποχής του είναι όλα τ'α τοπία τ'α δεμένα με τ'ην ομίχλη του πραινού ή του βασιλέματος, τ'ής εποχής του ή Γκέρινικα ή οι Σφαγές τ'ής Κορέας. Από τ'ο αύριο όμως έρχεται τ'ο Περιστέρι κι όλη αυτή ή καταγραφή ενός ζύπνιου όνειρου, αυτά τ'α αλιώνια γλυπτά που λέν τ'ην άνθρωπίνη έλπίδα, πάντα ωραιότερη απ' τ'ο τώρα.

Τί κάνει σήμερα ο Πικάσσο; Αντι-

των εικόνων, αθροίζει τις εμπειρίες του.

Στ'ή δουλειά του Πικάσσο ή αναζήτηση τ'ής όριστικής διατύπωσης έχει σ'άν αποτέλεσμα τ'ο στιγμιότυπο και τ'ην ανάγκη τ'ής άμεσης αποκάλυψης. Όταν ο Πικάσσο κοιτάζει δέν είναι για ν' αναδημιουργήσει αλλά για να δημιουργήσει. Θέλει να γίνει πειστικός στη στιγμή, με μι'α μόνο γραμμή, με μι'α μόνο λέξη που φωνάζει φανερά και ξάστερα. Θέλει να νικήσει με τ'ή σκληρότητα κάθε τρυφεράδα και με τ'ην τρυφεράδα κάθε σκληρότητα. Γι' αυτόν ή σκέψη δέν μπορεί να γεννηθεί παρά από τ'ην παρόρμηση, άμέσως όμως ή παρόρμηση πρέπει να υπερνικήσει τ'ή σκέψη. Έτσι άρνιέται τ'ην τεμπελία κι έτσι δίνει τ'ο άσταθές δράμα τ'ή σταθερότητα τ'ής ενέργειας. Κάθε άρχινισμένο έργο είναι γι' αυτόν μοιραία έργο τελειωμένο. Με τ'η μετάγχιση που πραγματοποιεί άδιάκοπα από τ'ο χρώμα στίς μορφές αποδείχνει σ'όν έαυτό του τ'ην άρετή του. Τίποτα δέν μπορεί να τ'ην καταστρέψει ποτέ. Είδα τ'όν Πικάσσο να εργάζεται και τίποτα, μήτε έξωτερικό μήτε έσωτερικό δέν μπορούσε να τ'όν άποσπάσει. Είδα τ'όν Πικάσσο άποροφημένο από τ'ην πεποίθηση πως ο καινούριος κόσμος καταβροχθίζει τ'όν παλιό, πως τ'ο μέλλον ενός πίνακα δέ βρίσκεται σ'τ'ην παλέτα του ζωγράφου. Είδα τ'όν Πικάσσο ν' αναγνωρίζει τ'όν έαυτό του σ'τ'ην κάθε του προσπάθεια.

Κι αναγνωρίζουμε έμεις, μέσ' από τις έλξεις και τις πτώσεις του σύμπαντός του τ'όν ίδιο τ'ο λόγο τ'ής όρασης μας. Τ'ο μυστήριο ξεσχίστηκε μέσα σ'όν πόνο, μέσα σ'τ'ή θλίψη, μέσα σ'τ'ην όργη και μέσα σ'τ'ο πάθος τ'ής ζωής. Όπως τ'όν έρωτα που τ'όν προκαλεί ή άνησυχία και ή άνια, τ'ο φώς και ή αλήθεια φανερώνονται συχνά σ'ε μέρες άπελπισίας, μανίας και έξέγερσης. Ο Πικάσσο τ'ηρε πάντα τ'όν κόσμο σ'τ'α σοβαρά και διακινδύνευσε δλόκληρος, τόσο όταν ζωγραφίζει τοπία, νεκρές φύσεις ή πορτραίτα όσο κι όταν εκφράζει τ'ο κοινωνικό, τ'ο έθνικό, τ'ο διεθνικό του συναίσθημα. Αυτό που πολύ συχνά λείπει από τ'ο ρεαλισμό που υπεραμυνόμαστε, είναι ή αίσθηση του πραγματικού. Πρέπει να τ'ή στηρίζεις με τ'ην καρδιά σου και με τ'όν παλμό του αίματός σου, με τ'α κύματα τ'ων χεριών σου, με τ'όν καταρράκτη τ'ων ματιών σου. Πρέπει να 'χεις τ'ο πάθος του πραγματικού, αλλά πρέπει να τ'ο ζεις. Δέν ύπακούουμε σ'τ'ην άντικειμενικότητα, και τ'όν κόσμο που μάς προσδιορίζει δέν τ'όν θεωρούμε άμετακίνητο, γιατί έχουμε εμπιστοσύνη σ'ε μάς που κινήσαμε απ' αυτόν τ'όν κόσμο και που άφομοιώσαμε, που έρμηνεύσαμε τις ζωντανές του δυνάμεις. Σ' έναν πίνακα του Πικάσσο ο χώρος βασιλεύει. Είτε τ'όν βλέπετε από πολύ κοντά είτε από πολύ μακριά, ή ίδια άπόσταση τεμαχίζει τ'ο άπειρο μπροστά ή πίσω από τ'ο θέμα που παριστάνει ο πίνακας. Μήπως τ'ο να κυριαρχεί πάνω σ'όν χώρο δέν αποδείχνει τ'ή βασιλεία του άνθρώπου, τ'ής δράσης μας, μήπως δέ δικαιώνει τ'ο στόχο τ'ής πορείας μας και πολλές απ' τις προσπάθειές μας; Κι έτσι ή συγκίνηση μπροστά σ'τ'α μέσα που διαθέτουμε μήπως δέ συνεπάγεται τ'ή συναίσθηση τ'ής δύναμής μας, τ'ής δύναμής τ'ων πόθων μας; Δέν υπάρχει χώρος σ'τ'ή φύση, έμεις



Κεφάλι γυναίκας. Μολύβι. 2 Άπριλιου 1939.

γματικά σ'ε τούτη τ'ή γη με μι'α ζωή ταυτόχρονα τ'ων ζώων και τ'ων άνθρώπων.

Ο Πικάσσο καταπιάστηκε πρόσφατα με τ'ο Μεσαίωνα, παίρνοντας τ'ο μονοπάτι του ρομαντισμού. Μονομι'ας ένα άλλο φώς έλουσε αυτό τ'ο παρελθόν που είναι για μάς θεατρικό και κάπως γκροτέσκο. Ο Μεσαιώνας δέν είχε πια παρά ένα τρόπο να βλέπει. Ο Πικάσσο τ'ο καθιστούσε ικανό να δραματίζεται, τ'ο ξαναδινε τ'ή δύναμη να συνταιριάζει τ'ην άπλοικότητα του αλλά και τ'ή σκληρότητα με τ'ην άντιφατική εκτίμησή μας για γνώση άθωα και σφή.

Έτσι ο Πικάσσο δένεται με τ'ην αιώνια ιστορία τ'ων άνθρώπων. Κι εκεί όπου δέν μπορούσαμε ν' αναγνωρίσουμε επιδράσεις, πηγές, είναι γιατί τ'όν κινεί δλόγτελα ή εποχή του ή γιατί είναι ούτοπικός.

γράφει τ'ή νύχτα όπως θά άντέγραφε ένα μήλο, από μνήμης, τ'ή νύχτα σ'όν κήπο του σ'τ'ο Βαλωρίς, ένα κήπο σ'ε πλαγιά, κοινότατο. Στ'ή μι'α πλευρά του σπιτιού υπάρχει μι'α στέρνα γεμάτη νερό—που τ'ή φωτίζει μι'α λάμπα—και πολλή χλόη. Εξέρω από πρίν πως οι νύχτες του τ'ου Βαλωρίς δέν θά 'χουν τίποτα από τ'ην εύκολη χάρη τ'ής Προβάνς, είμαι όμως βέβαιος πως όταν θά τις έχω δει, δέ θά μπορώ πια να ζήσω μι'α νύχτα τ'ής Προβάνς δίχως να τ'ή νιώσω έτσι όπως υπάρχει σ'τους πίνακές του. Όλα τ'α μοντέλα του Πικάσσο μοιάζουν με τ'ο πορτραίτο τους. Τ'ο σχέδιο του Πικάσσο τοποθετεί τ'α πράγματα σ'τ'ην αλήθεια τους, γιατί από μι'α έξωτερική ύψη άπειρα μεταβλητή, από εκατομμύρια στιγμιότυπα, άποκαλύπτει μι'α σταθερή, διαιωνίζει τ'ο σύνολο

ΣΚΕΨΕΙΣ ΤΟΥ ΠΙΚΑΣΣΟ, όπως τις κατέγραψε ο Christian Zervos, στο Boisgeloup το 1935. 'Ο Πικάσσο ξαναδιάβασε τις σημειώσεις του Ζερβού που δημοσιεύτηκαν με τον τίτλο «Conversation avec Picasso» στα Cahiers d'Art, 1935, (άποσπάσματα).

Θά μπορούσαμε να δεχτούμε για τον καλλιτέχνη το άστειο πώς δεν υπάρχει τίποτα πιο επικίνδυνο από πολεμικά όπλα στα χέρια στρατηγών. Με τον ίδιο τρόπο δεν υπάρχει τίποτα πιο επικίνδυνο από τη δικαιοσύνη στα χέρια δικαστών και το πινέλο στα χέρια του ζωγράφου. Σκεφτείτε τον κίνδυνο για την κοινωνία! Σήμερα όμως δεν έχουμε την καρδιά να εξορίσουμε τους ζωγράφους και τους ποιητές απ' την κοινωνία γιατί αρνούμαστε να παραδεχτούμε πως υπάρχει κίνδυνος όταν τους κρατούμε ανάμεσά μας.

Το δυστύχημα — και ίσως ή χαρά μου — είναι πως χρησιμοποιώ τα πράγματα κατά την ψυχική μου διάθεση. Τι φριχτή ή μοίρα του ζωγράφου που λατρεύει τις ξανθιές και πρέπει να πάψει να τις τοποθετεί στους πίνακές του επειδή δεν ταιριάζουν με το πανέρι με τα φρούτα! Τι φρίκη για ένα ζωγράφο που σιχάινεται τα μήλα να πρέπει να τα χρησιμοποιεί συνεχώς γιατί ταιριάζουν με το τραπέζομάντιλο. Βάζω στους πίνακές μου όλα τα πράγματα που αγαπώ. Κι όσο για τα πράγματα — τόσο το χειρότερο για κείνα: θά πρέπει να το πάρουν απόφαση. [...]

Θέλω να φτάσω στο στάδιο όπου δεν θά μπορεί κανείς να πει πως είναι φτιαγμένος ένας πίνακάς μου. Για ποιό λόγο; Άπλούστατα γιατί δεν θέλω να δίνει ο πίνακας τίποτ' άλλο παρά μόνο συγκίνηση.

Η δουλειά είναι ανάγκη για τον άνθρωπο.

Το άλογο δεν μπαίνει από μόνο του στο ζυγό.

Έφεύρεση του ανθρώπου είναι το ξυπνητήρι.

Όταν αρχίζω έναν πίνακα, υπάρχει κάποιος που έργάζεται μαζί μου. Στο τέλος έχω την εντύπωση πως εργαζόμουν μόνος — δίχως συνεργάτη.

Όταν αρχίζεις έναν πίνακα κάνεις συχνά μερικές πολύ δημορφες ανακαλύψεις. Πρέπει να βρίσκεσαι σε επιφυλακή έναντιόν τους. Να καταστρέφεις, τι έκανες, να το ξαναφτιάχνεις πολλές φορές. Κάθε φορά που καταστρέφει μια δημορφη ανακάλυψη ο καλλιτέχνης δεν την εξαφανίζει πραγματικά, αλλά μάλλον την αλλάζει, τη συμπυκνώνει, την κάνει πιο ουσιαστική. Αυτό που μένει στο τέλος είναι το αποτέλεσμα από πεταμένα εύρηματα. Άλλιώς, γίνεσαι ο ειδικός έμπειρογώνμων του έαυτού σου. Δεν πουλάω τίποτα στον έαυτό μου.

Κατά βάθος, έργάζεσαι με λίγα χρώματα. Φαίνονται όμως πολύ περισσότερα όταν το καθένα βρίσκεται στη σωστή του θέση. [...]

Άσχολοῦμαι με τη ζωγραφική όπως άσχολοῦμαι με τα πράγματα, ζωγραφίζω ένα παράθυρο άκριβώς όπως κοιτάζω από ένα παράθυρο. Άν ένα άνοιχτό παράθυρο δέ στέκει σωστά σ' έναν πίνακα, τραβάω την κουρτίνα και το κλείνω, όπως άκριβώς θά έκανα στο δωμάτιό μου. Στη ζωγραφική, όπως και στη ζωή, οι πράξεις σου πρέπει να είναι άμεσες. Η ζωγραφική έχει, βέβαια, τις δικές της συμβάσεις, και είναι βασικό να τις λογαριάσεις. Δεν μπορείς άλλωστε να κάνεις τίποτ' άλλο. Και γι' αυτό πρέπει να κοιτάξεις πάντα την πραγματική ζωή.

Ό καλλιτέχνης είναι αποδέχτης συγκινήσεων που έρχονται από παντού: απ' τον ουρανό, απ' τη γη, από ένα κομμάτι χαρτί, από ένα μεταβλητό σχήμα, από τόν ίστό μιάς άράχνης. Γι' αυτό δεν πρέπει να κάνουμε διακρίσεις ανάμεσα στα πράγματα. Όταν πρόκειται για πράγματα, δεν υπάρχουν ταξικές διακρίσεις. Πρέπει να διαλέγουμε, τι είναι καλό για μās, όπου μπορούμε να το βρούμε — εκτός στα ίδια μας τα έργα. Άπεχθάνομαι ν' αντιγράψω τον έαυτό μου. Όταν όμως μου δείχνουν μια σειρά, λόγου χάρη, παλιά σχέδια, δεν έχω τύψεις να πάρω, τι θέλω απ' αυτά. [...]

τον μετροῦμε, έμεις τον γνωρίζουμε, έμεις τον ανατρέπουμε με την ταχύτητα της όπτικής μας αντίληψης. Ένα δέντρο, ένας άνθρωπος βρίσκονται κοντά ή μακριά σε σχέση με μās. Άπό μόνα τους τίποτα δεν τά πλησιάζει ούτε τά άπομακρύνει. Το ίδιο συμβαίνει με τά ανθρώπινα χαρακτηριστικά που διακρίνουμε ή συγχέουμε. Προσέξτε με, ούτε τά δημορφαινουμε ούτε τά άσχημίζουμε, τά βλέπουμε. Τά βλέπουμε μπλεγμένα στην έμπειρία μας. Όμοιάζουν με τις χαρές μας και τά δράματά μας.

Το 1936 ο Πικάσσο παράστησε την τραγωδία ενός δολοκλήρου λαού. Υπάρχουν λίγοι όργισμένοι πίνακες, λίγοι πίνακες τόσο καυτοί όσο ή Γκέρνικα. Ό Γκόγια είχε κιάλας όρθωθει, με βρισιές και κατάρες, ενάντια στους έχθρους του Ισπανικού λαού. Η Μαδρίτη του 1808 έχει την ίδια λύσσα να υπερασπιστεί την τιμή και τη ζωή της όπως ή Μαδρίτη του 1936. Όλες οι μορφές των σπουδών του Πικάσσο για την Γκέρνικα πάσχουν την ύψιστη όδύνη, δεν εξιλεώνουν τίποτα, ύφιστανται την ύβρη του άδικου παιδεμοῦ. Και δεν υποκύπτουν, Ιδρώνουν από μανία, ξαναφτύνουν τον μαῦρο άνεμο της ντροπής και του έγκλήματος του ανθρώπου που ταπεινώνει, που καταστρέφει τον όμοίο του. Με την Γκέρνικα ο Πικάσσο διαδήλωσε σε ποιά πλευρά του όδοφράγματος στέκεται από πάντα και για πάντα. Κανένας δεν μπορούσε ποτέ να άμφιβάλλει για τήν προσχώρησή του στην ύπόθεση των πολλών, στην ύπόθεση του μέλλοντος, της ζωής και της εϋτυχίας ενάντια στο θάνατο και στη δυστυχία, ή αισθητική όμως προκατάληψη είχε πιά νικηθεί, οι σκιές της διαλύονταν σ' ένα ανθρώπινο φως. Ό φιλοσοφικός λίθος ανακοῦσε επιτέλους το βάρος του και το φως του στο βάθος της ψυχής, στο βάθος του σώματος και τους μεταδίδε τη δύναμή του: ο άνθρωπος να προσηλυτίξει τον άνθρωπο, να γίνει άδελφός, να αισθανθεί άλληλέγγυος στον τεράστιο και πολύπλοκο χρόνο της Ιστορίας του. «Ιστορία και ποίηση, όλα μπορούν να γίνουν ένα» έγραφε ο Λόπε ντε Βέγκα. Οι άνθρωποι, ακόμα κι όταν άλληλοσπαράζονται, φτιάχνουν την ιστορία τους μαζί. Ό ποιητής, θά έλεγα το ίδιο κι ο ζωγράφος, είναι μαζί τους. Το καθήκον όμως και ή δύναμή του διαλέγουν την πραγματικότητα — που τη θέλει βαθιά και ήθικη. Άν και το κακό ακόμα μπορεί να τον όδηγήσει στο άραϊο, το άραϊο δεν μπορεί παρά να τον όδηγήσει στο καλό. Είναι ή τελειότητα της γαλάζιας του εποχής, είναι ο άπελπισμένος ρεαλισμός του κυβισμού, είναι ή μεγαλοφυής άσθηση της δημορφίας που δίνουν στον Πικάσσο όλο και περισσότερη συναίσθηση, που πλαταίνουν την άσθηση που έχει της άπαραίτητης ανθρώπινης παρουσίας.

PAUL ÉLUARD

Paul Éluard: γάλλος ποιητής (1895-1952) ένας από τους πρώτους σουρρεαλιστές. Άργότερα θά προσχωρήσει στο γαλλικό Κ.Κ. Το κείμενο συνόδευε 16 σχέδια του Πικάσσο της περιόδου 1942-1946, σε τόμο των εκδόσεων Braun, 1952. Η με-

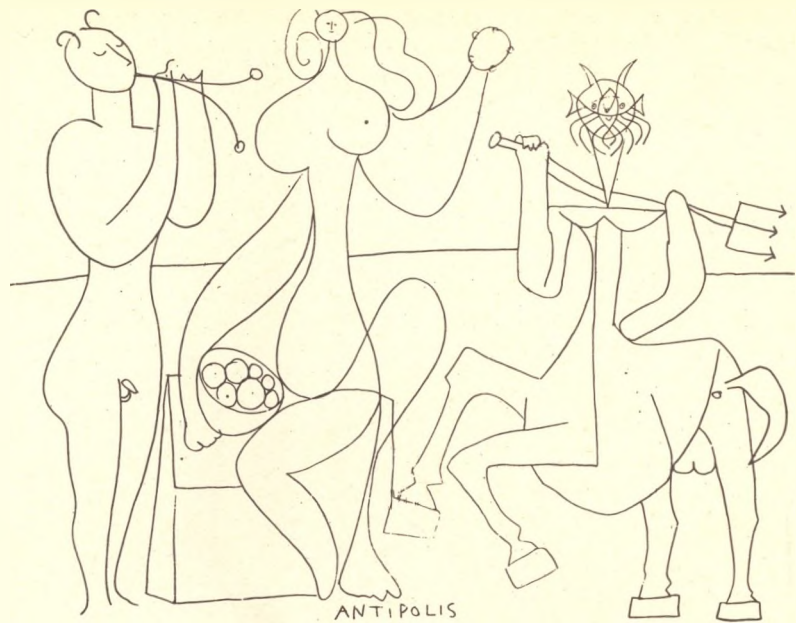
τάφραση έγινε από τὰ ἅπαντα τοῦ Ἑλύαρ, Oeuvres Complètes. Pléiade, Tome II, 1968, σ. 447-454. Ὁ Ἄνθρωπος με τὸ ἀρνί. Τὰ πρῶτα σχέδια γιὰ τὸ μεγάλο αὐτὸ γλυπτὸ ἐγίναν τὸ 1942. Τὸ γλυπτὸ δλοκληρώθηκε τὸ 1944 καὶ βρῖσκεται τῶρα σὲ πλατεία τοῦ Vallauris, στὴν Προβάνς, ὅπου ἔμεινε γιὰ καιρὸ ὁ Πικάσσο.



MICHEL LEIRIS

Ο ΠΙΚΑΣΣΟ ΚΑΙ Η ΑΝΘΡΩΠΙΝΗ ΚΩΜΩΔΙΑ

Ὅποια κι ἂν εἶναι τὰ θέματα πού ζωγράφισε ὁ Πικάσσο κατὰ τὶς ποικίλες ἐποχές του, εἶναι σχεδὸν πάντα στενά δεμένα μ' ὅ,τι ἦταν ἡ ζωὴ του: στοιχεῖα τοῦ καθημερινοῦ σκηρικοῦ, ἀνθρώπινα ὄντα με τὰ ὅποια τὸν ἔδεναν δεσμοὶ τῶν αἰσθήσεων ἢ τοῦ συναισθήματος, πρόσωπα τοῦ λυπημοῦ ἢ πρόσωπα γραφικὰ ἀπὸ τὰ νεανικά του χρόνια, συνθέσεις ἐπικές πού τις ἐγκαινιάζει ἡ Γκέρινκα, μορφές πού ἦρθαν ἀπ' τοὺς κλασικοὺς



Ἄντιπολις. Μολύβι. 31 Ὀκτωβρίου 1946.



Μινώταυρος. Σινική μελάνη. 28 Ἰουνίου 1933.

μύθους ή πού γεννήθηκαν από ένα θρύλο αύστηρά προσωπικό, δέν υπάρχει ούτε ένα άπ' αυτά τά θέματα—βγαλμένα από τή ζωή όπως πραγματικά τήν έζησε ή σχετικά με μιά ζωή λίγο πολύ φανταστική—πού να μή διατηρεί με τό σωμα ή τήν καρδιά του καλλιτέχνη μιά συγκριμένη σχέση και πού να μή μπορεί να τοποθετηθεί με βεβαιότητα σε συσχέτιση με τή βιογραφία του, γιατί άλλωστε ή οικειότητα είναι τόσο μεγάλη ανάμεσα στον ίδιο και όρισμένα πράγματα πού ζωγράφισε ώστε όλα συμβαίνουν δίνοντας τήν έντύπωση πώς ή ζωή τους εξελίσσεται παράλληλα με τή δικιά του και πώς, αντί να παραμένουν άμετακίνητα σημάδια πού δέν τ' άγγίζει πιά κανείς, εξακολουθούν να τον συνοδεύουν, στριμωγμένα κι άνάκατα, έχοντας να ύποστούν πολυάριθμες μεταμορφώσεις.

[...]

Άπό τά πρόσωπα τής κλασικής μυθολογίας φαίνεται πώς ό Πικάσσο ξεχώρισε κυρίως όσα του δίνουν τήν έντύπωση πώς ένασρκώνουν μόνιμα μιά μεταμόρφωση: ό Μινώταυρος, οι κένταυροι, οι φαύνοι. Καθώς βρίσκεται ό ίδιος σε άδιάκοπη μεταμόρφωση (άφου δέν άπολιθώνεται ποτέ σ' ένα στύλ) του άρέσει να μεταμορφώνει ό,τι πέφτει στα χέρια του ή στο βλέμμα του, έκτός όταν γίνεται ολοφάνερα ό ίδιος ζωγράφος μιάς μεταμόρφωσης. Μιά μαϊμού πού τό κρανίο της, τό πρόσωπο και οι μασέλες της είναι φτιαγμένες από δύο αυτοκινητάκια με τίς ρόδες τους τοποθετημένες άντικριστά, μήπως διαφέρει ούσιαστικά από ένα μινώταυρο, σωμα ανθρώπινο πού τό κεφάλι του είναι —σφέστατα— κεφάλι ταύρου; Να ξεκινά από έναν πίνακα του Μανέ, του Γκρέκο, του Κράναχ, του Κουρμπέ ή του Πουσέν για να φτιάξει κάτι άλλο, είναι άραγε μιά πορεία πού διαφέρει πραγματικά από τήν άδιάκοπη ανακάλυψη νέων σημείων για να παραστήσει τά ίδια άντικείμενα; κι όταν άναλαμβάνει ό ίδιος τό έργο ενός παλιότερου ζωγράφου μήπως δέν τό επέξεργάζεται σαν κάτι δεμένο με τή ζωή, πού δέν μπορεί να τ' αφήσει να κοιμάται και πού πρέπει με κάποιο τρόπο να τό καθοδηγήσει για να ολοκληρώσει τή φυσική του εξέλιξη; Τίποτα (πρέπει να τό πιστέψουμε) δέν μπορεί να παραμείνει σε άδράνεια αν τύχει και πέσει στο μάτι ή στο χέρι του Πικάσσο. Είτε μεταμορφώνει άμέσως είτε παραστέκει ως μάρτυρας στις περιπέτειες και τίς αλλαγές πού ζούν τα πρόσωπά του, είναι φανερό πώς του είναι άδύνατο να παραδεχτεί ότι ένα οποιοδήποτε πλαίσιο ή άντικείμενο είναι δεδομένο μιά για πάντα, πώς του είναι άδύνατο ν' αφήσει οτιδήποτε σε άκνησία.

Στά σχέδια και στις λιθογραφίες όπου ό Πικάσσο δίνει τήν έντύπωση πώς ιστοριογραφεί τά προσωπικά του θέματα—πού είναι έκφραση τής ζωής του και για τά όποια ό χρόνος κυλά όσο και για τον ίδιο—προκαλεί κατάπληξη τό πλήθος των προσώπων με μάσκες, στα όποια ξαναβρίσκουμε τήν κυρίαρχη ιδέα τής μεταμόρφωσης αλλά στην εξευτελιστική της μορφή: ή μεταμόρφωση πού αφήνεται να φανεί πώς είναι μεταμύηση μπορεί άραγε να είναι άλλο τίποτα έκτός από γελοιογραφία ενός θαύματος, έκτός από μιά άποτυχημένη προσπάθεια να γίνεις κάτι διαφορετικό άπ' αυτό πού είσαι



Ή μαϊμού με τό μωρό της. Μπροντζός. 1952.

στ'άλληθια; Αυτός πού συλλαμβάνεται έτσι επ' αυτοφώρω, βγτας κάθε άλλο παρά πρόσωπο τραγικό, μήπως δέν είναι—έξ όρισμού—άπατεώνας ή μπουφόνος πού σχετίζεται με τήν κωμωδία; Ήδη στο μπαλέτο *Parade*, τον Πήγασο τό ζωγραφισμένο στην αύλαία τον άντικαθιστούσε στη σκηνή—για να δώσει έτσι μιάν άποκρίση τσίρκου στο μυθικό τετράποδο—ένα άλλόκοτο άλογο πού τά τέσσερά του πόδια τά σχημάτιζαν πόδια δύο χορευτών, και στη σειρά έργων των τελευταίων χρόνων πού δείχνουν σκηνές ίπποτικές όρισμένοι άρχοντες ίππεύουν όμοιώματα από σιδερόφραχτα άλογα κάτω από τά όποια κρύβονται μεταμυεσμένοι ύπνρέτες.

Θαρρείς πώς ό Πικάσσο δέν άγνόησε ποτέ πώς μόνον του μύθου είναι να ξεπέφτει άργά ή γρήγορα στο άπλοϊκό παρα-

μύθι, πώς δέν υπάρχει τελετή πού να μην είναι ταυτόχρονα καρναβάλι και πώς τό θαυμαστό συνοδεύεται κατ' ανάγκη από τήν τσαρλατανιά. Όψη λευκή και δψη μαύρη τής μεταμόρφωσης, τίς έκφράζει και τίς δύο ό σαλτιμπάγκκος πού, με τά παιχνίδια και τό κοστούμι του, άγγίζει τό υπερφυσικό και ταυτόχρονα δέν είναι παρά μασκαράτα.

MICHEL LEIRIS

Michel Leiris: Γάλλος πεζογράφος, ποιητής και έθνολόγος, γεν. 1901. Τά σημαντικότερά του έργα είναι αυτοβιογραφικά. Τό κείμενο από τό όποιο προέρχονται τά δύο άποσπάσματα πού μεταφράστηκαν εδώ πρωτοδημοσιεύτηκε τό 1954 στο περιοδικό *Nerve*, με τον τίτλο *Picasso et la comédie*

humaine ou les avatars de Gros Pied. Αναδημοσιεύτηκε στον τόμο *Brisées*, Παρίσι 1966 (σ. 183-197). *Parade*: Μπαλέτο σε κείμενο του J. Cocteau, μουσική του E. Satie και χορογραφία του L. Massine. Αναβαστήθηκε από τον S. Diaghilev το 1917. Ο Πικάσσο σχεδίασε την αυλαία, τα σκηνικά και τα κοστούμια.

✱

ANDRÉ BRETON

80 ΚΑΡΑΤΙΑ... ΑΛΛΑ ΜΙΑ ΣΚΙΑ

Τή χαρά, είμαι από κείνους που δε θα ξεχάσουν ποτέ πόσες φορές μου την έδωσε. Μόνος του, ξανά και ξανά, άναψε πυροτεχνήματα στην κόρη των ματιών μου. Ξαναβρίσκω τα νεανικά μου μάτια όταν αναλογίζομαι την πρώτη μου συνάντηση με το έργο του Πικάσσο σ' ένα τεύχος του *Soirées de Paris* του 'Απολλιναιρ όπου υπήρχαν εικόνες—άρκετα θαμπές—από πέντε πρόσφατες νεκρές φύσεις του ζωγράφου (βρισκόμασταν στα 1913). Οι τέσσερις ήταν συναρμολογημένες με ύπολεπτα υλικών όπως σανιδάκια, καρτούλια, κομμάτια μουσαμά, κομμάτια σπάγκο, δανεισμένα από την καθημερινή ζωή. "Υστερ' από το ξάφνιασμα που σου προκαλούσε το πρωτόφαντο ένιωθες το αίσθημα της κυρίαρχης ισορροπίας του

ΓΡΑΦΤΗ ΔΗΛΩΣΗ ΤΟΥ ΠΙΚΑΣΣΟ στην Simone Téry, *Lettres Françaises*, αρ. 24, 1945.

Τί νομίζετε πώς είναι ο καλλιτέχνης; Μήπως ένας ήλιος που δεν έχει παρά μόνο μάτια αν είναι ζωγράφος, μόνο αυτιά αν είναι μουσικός ή μόνο μια λύρα στο κάθε πάτωμα της καρδιάς του αν είναι ποιητής, ή ακόμα, αν είναι πυγμάχος, μόνο μυώνες; Κάθε άλλο! Είναι ταυτόχρονα πολιτικό όν, πάντα σε έγρηγορη μορφή στα συγκλονιστικά, τα καυτά ή τα ευχάριστα γεγονότα του κόσμου, και διαμορφώνεται σιγά σιγά κατ' ομοίωσή τους. Πώς θα ήταν δυνατό να αδιαφορεί για τους άλλους ανθρώπους και, χάρη σε ποιά τεμπέλικη απομόνωση, θα μπορούσε να ξεκόψει από μια ζωή που του την προσφέρουν τόσο πλουσιοπάροχα; "Οχι, ή ζωγραφική δεν είναι φτιαγμένη για να στολίζει διαμερίσματα. Είναι ένα όπλο για πόλεμο επιθετικό ή άμυντικό ενάντια στον έθρο.

πραγματοποιημένου έργου, που είχε προαχθεί—είτε το θέλουμε ή όχι—στην οργανική ζωή και που δικαιολογούσε έτσι την ανάγκη του. Πέρασε από τότε σχεδόν μισός αιώνας: καθώς μου είπε μια μέρα ο Πικάσσο οι μακρινές αυτές κατασκευές διαλύθηκαν, ή εικόνα τους όμως που παραμένει άρκει για να φανεί σε τί βαθμό προηγούνται από έκφραστικές μορφές που θεωρούνται σήμερα οι πιο τολμηρές. Σε τί βαθμό, συχνότερα ακόμα, είναι ανώτερες τους με τη σιγουριά που μαρτυρούν και που μονομιάς αποκλείει κάθε ύπονοια άσκοπης πράξης.

Η στάση του σουρρεαλισμού απέναντι στον Πικάσσο υπήρξε πάντα, στο

καλλιτεχνικό επίπεδο, στάση μεγάλου σεβασμού και, πολλές φορές, οι καινούριες του απόψεις και ανακαλύψεις τόνωσαν την έλξη που μας τραβούσε κοντά του. Αυτό που τον ξεχώριζε στα μάτια μας από τους ζωγράφους τους λεγόμενους «κυβιστές», που διόλου δεν μας ενδιέφεραν, ήταν ο λυρισμός, ο οποίος, από πολύ νωρίς, τον είχε κάνει να πάρει μεγάλες ελευθερίες απέναντι στα αύστηρά δεδομένα που ο ίδιος και οι τότε σύντροφοί του είχαν επιβάλει στον εαυτό τους. Το μυστικό βρίσκεται στο ότι αφού είχαν καθοριστεί οι άρχες ενός καινούριου τρόπου της αναπαράστασης, ήταν ο μόνος που τις ξεπέρασε, καθώς ή ιδιοσυγκρασία



Γέρος και νέα με μάσκες. Σχέδιο. 25 'Ιανουαρίου 1954.

του τὸν ἀπέτρεπε νὰ διατηρεῖ τὶς ἀρχές αὐτὲς ἀνεξάρτητα ἀπὸ τοὺς βίαιους συναισθηματικούς παλμούς πού τύχαινε νὰ γνωρίζει ἡ ζωὴ του. Γι' αὐτὸ καὶ μόνο, εἶχε καὶ θὰ διατηρήσει πάντα τὴν ἐπιδοκιμασία τῶν ποιητῶν. Στὸν Πικάσσο τὴν ἀσύτηρή σκαλωσιά τοῦ λεγόμενου «ἀναλυτικοῦ» κυβισμού φάνηκε πολὺ γρήγορα νὰ τὴν τραντάζουν ἄγριοι ἄνεμοι καὶ νὰ τὴν στοιχειώνουν. Αὐτῆς τῆς ἐποχῆς—πού κατὰ τὴ γνώμη μου εἶναι ἡ πιὸ ἐλκυστικὴ τοῦ ἔργου του—ἡ δύναμη τῆς μαγείας διόλου δὲ χάθηκε. Ἡ παραστατικὴ ζωγραφικὴ, σ' ὅ,τι μπορούσε νὰ ἔχει τὸ γερασμένο, ἀκόμα καὶ ἂν δὲν ἐπρόκειτο παρὰ γιὰ τὴν ἀνανεώσή της, βρέθηκε ἐκεῖ ἀναστατωμένη, σὲ ριζικὴ ἐπανάσταση. Τιτάνιο ἐγχείρημα, ἀναμφισβήτητα.

Ἀργότερα—κι ἐπειδὴ τὴ χαρήκαμε δὲ θὰ θέλαμε, μὲ τὸ πέρασμα τοῦ χρόνου, νὰ μειώσουμε τὴ σημασία τῆς χειρονομίας του—ὁ Πικάσσο στράφηκε ἀπὸ μόνος του στὸ σουρρεαλισμὸ καί, ὅσο ἦταν δυνατὸ, ἤρθε νὰ τὸν συναντήσει. Τὸ μαρτυροῦν ἓνα μέρος ἀπὸ τὴν παραγωγή του τοῦ 1923-1924, πολλὰ ἔργα ἀπὸ τὸ 1928 ὡς τὸ 1930, οἱ μεταλλικὲς κατασκευές τοῦ 1935 ὡς τὸ *Le Desir attrapé par la queue* τοῦ 1943. Αὐτὸ πού μόνιμα παρεμπόδιζε μιὰ πληρέστερη ταύτιση τῶν ἀπόψεών του μὲ τὶς δικές μας εἶναι ἡ ἀδιάσπαστη προσήλωσή του στὸν ἐξωτερικὸ κόσμο (τοῦ ἀντικειμένου) καὶ στὴν τύφλωσή πού συντηρεῖ ἢ προδιάθεση αὐτῆ στὸ ὄνειρικὸ καὶ στὸ φανταστικὸ ἐπίπεδο. Παραμένει ὡστόσο γεγονός πῶς, καθὼς οἱ ρίζες του βυθίζονται στὸν περασμένο αἰῶνα, τὸ ἔργο αὐτό, ἀπὸ τὴν ἱστορικὴ του θέση καὶ τὴ μικροτάτη περίοδο πού καλύπτει μὲ ἀδιάκοπη γονιμότητα, καὶ ἀκόμα ἀπὸ τὴ σύστασή του ὅπου μοιράζει τὸ παιχνίδι καὶ τὸ δράμα μὲ τρόπο μοναδικό, παραμένει ζωντανὸ καὶ νεανικό, ὅπως τὸ ἐπιβεβαιώνουν ἀκόμα οἱ συζητήσεις πού δὲν ἔπαψε νὰ προκαλεῖ ἔχοντας ὅμως καὶ τὴ δύναμη νὰ δικαιολογεῖ τὴ δίχως προηγούμενο φήμη πού ἀπολαμβάνει.

Ὁ Πικάσσο ἓνας «σημαντικὸς διαβάτης», σίγουρα; Θὰ τὸ ἤθελα. Τίποτα ὡστόσο δὲν μπορεῖ, σήμερα περισσότερο παρὰ ποτέ, νὰ κάνει ἓνα ἔργο αὐτῆς τῆς σημασίας, στὴν τελικὴ γι' αὐτὸ κρίση, νὰ ὑποφέρει ἀπὸ τὴ συμπεριφορὰ τοῦ δημιουργοῦ του, κυρίως ὅταν βρίσκεται στὴν κορφή τῆς δύναμης μὲ τὴν τόση συσσωρευτὴ ὕλικὴν ἀγαθῶν, ὅταν ἡ συμπεριφορὰ αὐτῆ ἐρχεται σὲ φανερὴ ἀντίφαση μὲ τὸ μάθημα πού ἀναδίνεται ἀπ' αὐτὸ τὸ ἔργο. Τὸ μάθημα αὐτό, μάθημα πρὶν ἀπ' ὅλα λευτερίας, ἀναιρεῖται γιὰ μὲνα ἀπὸ τὴν ἀνοχή, μὲ ἀντιστάθμισμα πολλοὺς ἐδικούς συμβιβασμούς, μιᾶς κομματικῆς ἐντολῆς ὅπως ὁ ὑποτιθέμενος «σοσιαλιστικὸς ρεαλισμὸς» μὲ τὸ ἄθλιο περιεχόμενο πού ξέριουμε καὶ τὰ καταπιεστικὰ μέτρα πού χρησιμοποιοῦνται γιὰ νὰ ἐπιβληθεῖ. Αὐτὸ τὸ μάθημα, μάθημα καὶ ἀλήθειας, ἀλλὰ μιᾶς ἀλήθειας πού διωλλίξεται (στὸν καλλιτέχνη ἄρесе ν' ἀφήνει αὐτὸ νὰ λέγεται) μέσ' ἀπὸ τὸ πρίσμα τῆς ἀγάπης, κατόρθωσε ὡστόσο νὰ αὐτογελοιοποιηθεῖ καθὼς βρισκόταν σὲ μόνιμη ἐπαφὴ μὲ τοὺς σταλινικούς ἡγέτες, πού χρησιμοποιοῦσαν τὸν Πικάσσο γιὰ τοὺς σκοποὺς τους, καὶ αὐτὸ ὅσο ζοῦσε—δικτάτορας ἀλλὰ καὶ μετὰ τὴ

ΑΝΟΙΧΤΗ ΕΠΙΣΤΟΛΗ ΤΟΥ ΠΙΚΑΣΣΟ Σ' ἓνα νέο ἴσπανὸ καλλιτέχνη, Μάιος 1952.

Ἐλαβα τὸ γράμμα σου : ξέρω, διαβάζοντάς το, τὶς δυσκολίες πού συναντᾷς στὸ δρόμο σου στὸ ξεκίνημα τῆς καλλιτεχνικῆς σου ζωῆς καί, ταυτόχρονα, τὴ θέλησή σου νὰ συνεχίσεις τὴ δουλειά σου ἐλπίζοντας σ' ἓνα καλύτερο μέλλον. Οἱ συνθήκες αὐτὲς καὶ ὁ τρόπος τῆς σκέψης σου ἀποδίδουν δίχως ἀμφιβολία τὴν κατάστασή τῆς νέας γενιᾶς διανοουμένων τοῦ τόπου μας—ἐπαναστατημένης στὸ πνεῦμα καὶ πιστῆς στὰ ἰδανικὰ ὅσων πῆραν τὰ ὄπλα νὰ πολεμήσουν γιὰ τὴ δημοκρατία ἀπὸ τὸ 1936 ὡς τὸ 1939.

Γιὰ σένα, νεαρὲ ζωγράφε, καὶ γιὰ τοὺς συγγραφεῖς καὶ τοὺς συνθέτες τῆς Ἰσπανίας τοῦ Φράνκο, οἱ ὕλικες δυσκολίες καὶ ἡ ἔλλειψη ἐλευθερίας νὰ ἐκφράσετε ὅ,τι διδάσκει ἡ ζωντανὴ πραγματικότητα τοῦ λαοῦ μας, εἶναι ταυτόχρονα ἐμπόδια γιὰ τὴ δουλειά σας τῆς καλλιτεχνικῆς δημιουργίας.

Τέτοια ὅμως ἐμπόδια, ὅσο μεγάλα καὶ ἂν εἶναι δὲν μποροῦν νὰ σταματήσουν τὴ δουλειά μας. Ἡ Ἰσπανία χρειάζεται τὴ φωνή μας : γιὰ νὰ καταγγέλλει τὴ φτώχεια καὶ τὴ διαφθορὰ τοῦ καθεστώτος· γιὰ νὰ εἰσχωρήσει στὴν καρδιά τοῦ λαοῦ, γιὰ νὰ ἐκφράσει τὰ αἰσθηματὰ του καὶ νὰ τὸν ὑποκινήσει στὸν ἀγῶνα καὶ γιὰ νὰ τιμήσει τὸν ἥρωισμό του.

Τὰ προβλήματα πού παρουσιάζονται στὸ νέο διανοούμενο εἶναι κοινὰ καὶ στὸ νέο ἐργάτη πού πεθαίνει ἀπὸ τὴν πείνα δίχως νὰ μπορεῖ νὰ βρεῖ δουλειά καὶ στὸ νέο ἀγρότη πού ἰδρώνει ἀπ' τὰ χάρματα ὡς τὴ δύση γιὰ ἓνα ξεροκόμματο.

Τὸ ἐμπόδιο πού παραλύει τόση ἐνέργεια ἔχει ἓνα συγκεκριμένο ὄνομα : Φράνκο. Γιὰ νὰ τεθεῖ τέλος σ' ὅλη αὐτὴ τὴ μιζέρια πρέπει νὰ τεθεῖ τέρμα στὴ σημερινὴ κυβέρνησή. Ὁ λαὸς τῆς Βαρκελόνας ἔδειξε τὸ δρόμο.

Τὸ καθεστῶς δὲν μπορεῖ νὰ σωθεῖ, οὔτε κὰν μὲ τὴ βοήθεια τῆς Βόρειας Ἀμερικῆς. Ὁ λαὸς μας θὰ νικήσει. Εἴμαστε ἑκατομμύρια ἄντρες καὶ γυναῖκες πού ὑπερασπιζόμαστε τὴν ὑπόθεσή τῆς εἰρήνης στὸν κόσμο. Ἀκόμα καὶ σήμερα τὸ περισσότερὸ εἶναι πιὸ δυνατὸ ἀπ' τὸ κοράκι τοῦ πολέμου.

Ἡ θέσή σου, νεαρὲ ζωγράφε, εἶναι στὸ πλευρὸ τοῦ λαοῦ πού ὑπερασπίζεται τὴν ἐλευθερία καί, ταυτόχρονα, τὴν καλλιτεχνικὴ καὶ τὴν πνευματικὴ κληρονομιά τῆς Ἰσπανίας. Δὲν ὑπάρχει, γιὰ τὴ νέα γενιὰ τῶν διανοουμένων, ὑπόθεσή πιὸ ὑψηλὴ ἀπὸ τὸν ἀγῶνα γιὰ τὴ σωτηρία τῆς Ἰσπανίας ἀπὸ τὸ φασισμὸ καὶ τὸν πόλεμο.

Βουδαπέστη. Μήπως λείπει ἡ γενναϊότητα; Μπροστὰ στὴν ἀπαρασάλευτη δουλοπρέπεία τους καὶ ἐν γνώσει ὅλων τῶν ἐγκλημάτων πού ἀποδίδονται στοὺς ἀφέντες τους, προκαλεῖ κατάπληξη πῶς, μὲ τὴν ἐμμονή τους, γέμισε μὲ τόσα ἀπατηλὰ καὶ ἄχρωμα περιστέρια τὸν πυρινικό τους οὐρανὸ.

Ἐκεῖ βρίσκεται τὸ σκαλοπάτι πού μοῦ λείπει ὅταν ὀνειρεύομαι νὰ διαβῶ, μὲ τὴν καρδιά μου νὰ χτυπᾷ ὅπως ἄλλοτε, τὴ σκάλα τοῦ Πικάσσο.

ANDRÉ BRETON
Παρίσι, 2 Νοεμβρίου 1961

André Breton: Γάλλος ποιητής, δημιουργὸς καὶ θεωρητικὸς τοῦ σουρρεαλισμοῦ (1896-1966). Τὸ 1928 δημοσίευσε τὸ μελέτημά του *Le Surréalisme et la Peinture*. Ὁ τόμος

αὐτὸς ξανακυκλοφόρησε τὸ 1954 καὶ τὸ 1965 γιὰ νὰ συμπεριλάβει ὅλα τὰ κείμενα τοῦ Μπρετόν γιὰ τὴ ζωγραφικὴ. Στὸν Πικάσσο ἀναφέρονται τρία κείμενα καὶ ἀρκετὲς παρατηρήσεις στὴ γενικὴ εἰσαγωγή. Ἡ μετάφραση ἔγινε ἀπὸ τὴν ἔκδοσή τοῦ 1965 (σ. 116-118). *Soirées de Paris*: «Παρισινὰ βράδια», περιοδικὸ τοῦ Ἀπολλιναῖρ (1912-1914). *Le Desir attrapé par la queue*: «Ὁ πόθος πού πιάστηκε ἀπ' τὴν οὐρά», θεατρικὸ ἔργο τοῦ Πικάσσο, σὲ ἔξι πράξεις. Παίχτηκε πρώτη φορὰ σὲ μιὰ «θεατρικὴ ἀνάγνωση» στὸ σπίτι τοῦ Μ. Leiris, τὸ 1944. Ἐλαβαν μέρος: Michel Leiris, Raymond Queneau, Jean-Paul Sartre, Dora Maar, Simone de Beauvoir κ.ἄ. «Σκηνοθεσία» τοῦ Albert Camus.

Μεταφράσεις: Π. Ἀλεξίου, Στρατῆς Τσίρκας

Ἡ παρακμὴ στὴν Τέχνη

Μιὰ συζήτηση στὴν Πράγα

ZAN - ΠΩ \ ΣΑΡΤΡ

Θὰ μιλήσω εὐχαρίστως γιὰ τὰ προβλήματα τῆς παρακμῆς, ἀλλὰ προηγουμένως πρέπει νὰ διαλύσουμε ὀρισμένες παρανοήσεις, ὄχι σὲ σᾶς, ἀλλὰ σὲ μερικούς κομμουνιστὲς φίλους μας — ἔχω κατὰ νοῦ ὀρισμένους σοβιετικούς συγγραφεῖς πού, στὸ συνέδριο εὐρωπαϊῶν συγγραφέων πέρυσι στὸ Λένινγκραντ, καταπιάστηκαν μὲ τὸ θέμα τῆς παρακμῆς στὴν τέχνη τῶν καπιταλιστικῶν χωρῶν. Θὰ ἤθελα νὰ ἐξηγήσω γιατί ἡ ἔννοια τῆς παρακμῆς δημιουργεῖ στὴ δουλειά μας μεγάλα προβλήματα. Εἶναι πραγματικὰ ἀναγκαῖο νὰ τὸ ἀντιμετωπίσουμε πολὺ σοβαρὰ — δὲν ἐπιτρέπεται νὰ παρακάμψουμε τὸ ζήτημα. Πολὺ σωστὰ εἶπατε ὅτι ἡ Τσεχοσλοβακία εἶναι ὁ τόπος ὅπου συναντιοῦνται μεγάλες πολιτισμικὲς παραδόσεις καὶ ἡ μαρξιστικὴ σκέψη. Ἐδῶ λοιπὸν θὰ μπορέσουμε νὰ καθορίσουμε τὸ ρόλο πού εἶναι δυνατὸν νὰ παίξει ἡ παρακμὴ. Ὑπάρχουν καὶ στὴ Δύση ἄνθρωποι πού, ἀτομικὰ ἢ συλλογικὰ, διεξάγουν παρόμοιες ἔρευνες — εἶναι οἱ ριζοσπάστες διανοούμενοι, κομμουνιστὲς ἢ ὄχι. Ἀπὸ τὰ πολλὰ σχηματικὰ παραδείγματα πού θὰ μπορούσα νὰ ἀναφέρω, νὰ ἡ δική μου περίπτωση:

Γεννήθηκα στὰ 1905. Μὲ ἀνάστησε ὁ παππούς μου, πού ἦταν καθηγητὴς καὶ πού ἀσπαζόταν πολλές ἀπὸ τίς ιδέες τοῦ 19. αἰῶνα. Μεγάλωσα σ' ἓνα κόσμο ὅπου κυριαρχοῦσαν ὡς τάσεις ἡ λογοτεχνία τῶν συμβολιστῶν καὶ «ἡ τέχνη γιὰ τὴν τέχνη». Δέχτηκα ὅλες αὐτὲς τίς ιδέες τῆς δυτικῆς φιλοσοφίας τὴν ὁποία καὶ σπούδασα. Προοδευτικά, ὡστόσο, ξέκοψα ἀπὸ αὐτήν, μολονότι διατήρησα ὀρισμένα στοιχεία τοῦ πολιτισμοῦ ἐκείνου. Ἔτσι, σιγὰ σιγὰ, κατέληξα στὸ μαρξισμό, φέρνοντας μαζί μου καὶ ὅλα ὅσα εἶχα διδαχθεῖ ὡς τότε. Νομίζω πὼς στὸ μαρξισμό μὲ ὀδήγησαν ἐκτὸς ἀπὸ

ἄλλα πράγματα καὶ τὸ διάβασμα τοῦ Φρόυδ, τοῦ Κάφκα καὶ τοῦ Τζόυς — στέκομαι στὰ τρία αὐτὰ ὀνόματα ἐπειδὴ αὐτὰ ἀναφέρθηκαν πιὸ συχνὰ στὸ Λένινγκραντ. «Ὁμως, ὅταν ὀρισμένοι ἀνατολικοὶ διανοούμενοι στὸ Λένινγκραντ καταδικάζουν καὶ τοὺς τρεῖς χωρὶς διάκριση ὡς «παρακμίες» ἐπειδὴ ἀνῆκαν σὲ μιὰ παρηκμασμένη κοινωνία, φτάνω νὰ σκεφτῶ ὅτι ἡ προσωπικὴ μου πνευματικὴ προϊστορία προγράφεται, καὶ ὅτι συνεπὼς πρέπει νὰ ἀπολογηθῶ στοὺς σοβιετικούς φίλους μου ἐπειδὴ διάβασα τοὺς τρεῖς αὐτοὺς συγγραφεῖς, ἐπειδὴ τοὺς γνώρισα καὶ τοὺς ἀγάπησα. Ὅταν ὀρισμένα πρόσωπα χρησιμοποιοῦν τὴν ἔννοια τῆς παρακμῆς γιὰ τὸν Τζόυς, λόγου χάρη, ἡ κριτικὴ τους προσλαμβάνει ἓνα τελετουργικὸ χαρακτήρα γιὰ ὅσους δὲν ἔχουν διαβάσει Τζόυς. Τώρα, ἐκεῖνο πού ἔχει σημασία δὲν εἶναι νὰ μελετηθεῖ κυρίως τὸ πρόβλημα τῆς παρακμῆς κατὰ βᾶθος, ἀλλὰ νὰ ἀναλυθεῖ ἀπὸ τὴ σκοπιὰ τῆς τακτικῆς. Ἐκεῖνοι ὅμως πού ἔθεσαν τὸ θέμα τῆς παρακμῆς — οἱ συγγραφεῖς ἀπὸ τὴ Δύση πού προσκλήθηκαν ἐδῶ — ἔπαψαν νὰ μᾶς εἶναι χρήσιμοι. Καὶ τοῦτο, ἐπειδὴ οἱ ἴδιοι προσπάθησαν κιάλας νὰ ἐξαλείψουν ὅτι-δήποτε θὰ μπορούσε νὰ θεωρηθεῖ στοὺς δημιουργοὺς αὐτοὺς ἀστικό, ὅτιδήποτε θὰ ἦταν ἀδύνατο νὰ δεχθεῖ μιὰ σοσιαλιστικὴ κοινωνία. Τὸ ἔκαναν αὐτὸ καὶ ταυτόχρονα προσπάθησαν νὰ τονίσουν τὴν ἀξία τους. Καὶ αὐτὴ ἡ ἀξία εἶναι πράγματι πολύτιμη σὲ ὅλους μας σήμερα.

Δὲν νομίζω ὅτι οἱ προοδευτικοὶ δυτικοὶ συγγραφεῖς προσβλήθηκαν ἀπὸ κάποιο εἰδικὴ ἀσθένεια ἐπειδὴ διάβασαν ὀρισμένους δημιουργοὺς ὅπως ὁ Πroust καὶ ὁ Κάφκα. Ἀπεναντίας, παρὰ τὸ γεγονὸς αὐτὸ ἢ μᾶλλον ἐξαιτίας τοῦ γεγονότος αὐτοῦ, ἔχουν ἀκριβῶς τίς προϋποθέσεις, ἐπειδὴ εἶναι προοδευτικοὶ ἢ μαρξιστές, νὰ κατευθύνουν αὐτὴ τὴ συζή-

τηση. Τοῦτο δὲν σημαίνει ὅτι ἀποδεχόμεστε ὅλα ὅσα ἔγραψαν αὐτοὶ οἱ συγγραφεῖς — οὔτε σημαίνει ὅτι ἓνας ἀληθινὸς μαρξιστὴς δὲν μπορεῖ νὰ μᾶς δείξει πὼς νὰ μελετήσουμε τοὺς δημιουργοὺς αὐτοὺς ἀπὸ διαφορετικὴ σκοπιὰ. Ἀπεναντίας, τοῦτο θὰ ἦταν μιὰ ἀκόμη ἀπόδειξη ὅτι ζωτικὴ σύνθεση μπορεῖ νὰ προκύψει μόνον ἀπὸ διαφορὰς καὶ συζητήσεις. Νομίζω ὅτι στίς συζητήσεις μας δὲν πρέπει νὰ παραμερίσουμε τοὺς ἀνθρώπους πού ἐκπροσωποῦ, ἂν στ' ἀλήθεια θέλουμε νὰ ἔχει ὁ μαρξιστὴς στὴ διάθεσή του μεσολαβητὲς ὅταν ἀντιμετωπίζει τὸν ἀντιμαρξιστὴ ἀστό. Μὲ τὸ μεσολαβητὲς ἔννοῶ ἀνθρώπους πού ἔχουν τὴν ἴδια ἀστική κουλτούρα ἀλλὰ πού τὴν ἀντιμάχονται.

Νομίζω πὼς πρὶν ἀπὸ καθεστὶ ἄλλο πρέπει νὰ ἀπορρίψουμε a priori τὴν ἔννοια τῆς παρακμῆς. Εἶναι προφανὲς ὅτι παρακμὴ ὑπῆρξε. Σὲ μιὰ περίοδο στὰ τέλη τῆς ρωμαϊκῆς αυτοκρατορίας μποροῦσε νὰ μιλάει κανεὶς γιὰ τὴν παρακμὴ τῆς τέχνης γιὰτί ἀπλοῦστατα οἱ καλλιτέχνες εἴχαν ἀποτελεσματικὴ στὴν ἀποκλειστικὴ φροντίδα γιὰ τὴ μορφικὴ ἐξέλιξη τῆς τέχνης τους. Οἱ μεγάλοι γλύπτες τῆς περιόδου αὐτῆς ἦταν ἀνίκανοι νὰ φτάσουν στὸ τεχνικὸ ἐπίπεδο τῶν προκατόχων τους. Κάποιος τους θὰ μπορούσε νὰ πῆ: Ξέρω πὼς νὰ φτιάξω ἓνα ἄνθρωπο, ξέρω πὼς νὰ φτιάξω ἓνα ἄλλο, ὅμως δὲν ξέρω πὼς νὰ βάλω τὸν ἄνθρωπο πάνω στὸ ἄλλο. «Ὅλα αὐτὰ σχετιζόνταν μὲ τὴ διαίρεση τῆς κοινωνίας σὲ τάξεις καὶ μὲ τὴν ἀνικανότητα τῆς κοινωνίας ἐκείνης νὰ δημιουργήσει κάτι νέο. Μόνον σὲ αὐστηρὰ καλλιτεχνικὴ βάση μπορεῖ νὰ ὀριστεῖ καὶ νὰ χρησιμοποιηθεῖ ἡ ἔννοια τῆς παρακμῆς. Στὸ πρόβλημα τώρα: μπορεῖ ἡ τέχνη νὰ εἶναι παρηκμασμένη; ἀπαντῶ: μπορεῖ, ἀλλὰ μόνον ἂν τὴν κρίνουμε μὲ τὰ δικά της καλλιτεχνικὰ κριτήρια. Ἄν θέλαμε νὰ δείξουμε ὅτι ὁ Τζόυς, ὁ Κάφκα ἢ ὁ Πικάσο εἶναι παρακμίες θὰ ἔπρεπε νὰ τὸ κάνουμε αὐτὸ κυρίως μὲ βάση τὰ ἴδια τὰ ἔργα τους. Μόνον τότε, καὶ αὐτὸ εἶναι τὸ μέγα μαρξιστικὸ πρόβλημα, θὰ μπορούσαμε νὰ κατανοήσουμε — μέσα στὸ ἱστορικὸ πλαίσιο καὶ τίς συνολικὲς δομὲς τῆς κοινωνίας — πὼς ἐξελίσσονται παρόμοια φαινόμενα.

Ἄν χρησιμοποιήσουμε τὴ μέθοδο αὐτὴ σ' ἓνα συγκεκριμένο συγγραφέα ἢ σὲ μιὰ συγκεκριμένη πε-

ρίοδο, γίνεται πρόδηλο ότι ή έννοια τής παρακμής σπάνια μόνο είναι εφαρμόσιμη. Τό να πούμε ότι οι συγγραφείς για τους οποίους μιλάμε είναι παρακμίες έπειδή άνήκουν σε μιá παρηκμασμένη κοινωνία σημαίνει ότι άντιστρέφουμε τή λογική τών πραγμάτων, γιατί καθημερινά διαπιστώνουμε έλο και σáfεστερα ότι ό καπιταλισμός είναι θερό θηρίο. Μπορούμε στ' άλληγορα να πούμε ότι ό καπιταλισμός χρεοκόπησε ; Δέν ξέρω, θα πρέπει να μελετήσουμε τό ζήτημα περισσότερο. 'Ο καπιταλισμός ύποτίθεται ότι θα άφανιστεί για τόν άπλούστατο λόγο "τι υπάρχει ή άντίθεση ανάμεσα στην πτώση τής άγοραστικής δύναμης και στο πλεόνασμα τής παραγωγής. 'Ωστόσο, βλέπουμε ότι τά τράστ προσαρμόστηκαν και έπιβίωσαν. Θεωρώ τόν καπιταλισμό τό ίδιο άπάνθρωπο και άχρείο όσο και πρώτα, όμως δέν βλέπω για ποιό λόγο πρέπει να τόν χαρακτηρίσουμε παρηκμασμένο άν τόν συγκρίνουμε με τόν «οικογενειακό καπιταλισμό» τού 19. αιώνα. Καθόλου δέν θα έλεγα ότι ό έπιστημονικός μαρξισμός απέτυχε έπειδή εφαρμόστηκε κατά τρόπο σχηματικό στις σοσιαλιστικές χώρες στην περίοδο τής προσωπολατρίας. 'Αντίθετα, θα έλεγα ότι διαστρεβλώθηκε, έγινε δογματικός. Γιατί να χρησιμοποιήσει κανείς έδω τόν όρο «παρακμή», όταν κάτι τέτοιο δέν δικαιολογείται ; 'Απλώς έπειδή ό μαρξισμός, σε κάποιες περιπτώσεις, σε κάποια πρόσωπα ή σε κάποιες ομάδες, για κάποιους πρακτικούς και πολιτικούς λόγους, έχασε τήν πνοή του ; 'Υπάρχουν άλλες περιοχές όπου έξελιχθηκε. 'Υπάρχουν άλλα πρόσωπα πού τόν προώθησαν, και είναι βέβαιο ότι μέρα με τή μέρα ή δύναμή του αυξάνει. Τουτό δέν έχει καμιά σχέση με τήν παρακμή τής ρωμαϊκής τέχνης, πού σήμαινε άπόλυτο μαρασμό. 'Η βαρβαρική τέχνη άναπτύχθηκε πάνω στα έρείπια τής ρωμαϊκής τέχνης, αλλά και πάλι έδω δέν υπάρχει καμιά ομοιότητα με τήν παρούσα περίπτωση. Γι' αυτό τό λόγο προτείνω να παραλειφθεί συστηματικά ή έννοια τής παρακμής από τό διάλογο ανάμεσα σε 'Ανατολή και Δύση, και να χρησιμοποιείται μόνον όπου είναι πραγματικά έξακριβωμένη ή καλλιτεχνική παρακμή' πρέπει να άποφεύγουμε να χρησιμοποιούμε δημαγωγικά συνθήματα. 'Αλλιώς, θα

έλεγα ότι αυτή δέν είναι άληθινά μαρξιστική έννοια, και ήτι δέν έξυπηρετεί κανένα σκοπό στη συζήτησή μας.

'Εμείς, οι δυτικοί ριζοσπάστες, δέν μπορούμε να δεχτούμε ότι όρισμένοι συγγραφείς, διαπλασμένοι από τήν ίδια κοινωνία πού διαμόρφωσε και μάς, συγγραφείς τους οποίους δέν θ' άπαρηγοούμε, όπως ό Προύστ, ό Κάφκα ή ό Τζόυς, μπορούν να θεωρηθούν παρακμίες, έπειδή αυτό άποτελεί ταυτόχρονα καταδίκη τού παρελθόντος μας και αίρει τήν αξία τής συμμετοχής μας στη συζήτηση. Στο 'Ινστιτούτο Φιλοσοφίας στη Μόσχα μου ειπώθηκε ότι σε μιá παρηκμασμένη κοινωνία ένα άτομο μπορεί ν' ακολουθήσει διάφορες κατευθύνσεις, μιá από τις οποίες είναι προοδευτική. Γι' αυτό, αν ένας καλλιτέχνης διαμορφώσει ένα προοδευτικό κίνημα δέν είναι παρακμίας' αλλιώς είναι. Πρόκειται για τρομαχτική άπλούστευση. Γιατί αν υπάρχει προοδευτική κατεύθυνση σε μιá κοινωνία τήν όποια χαρακτηρίζεις παρηκμασμένη, αυτή άναγκαστικά θα έπηρεάσει όρισμένους καλλιτέχνες πού στην πρακτική ζωή τους δέν είναι προοδευτικοί, αλλά πού έχουν επίγνωση τών αντιθέσεων και πρέπει να προσαρμοστούν σ' αυτές όσο καλύτερα μπορούν. 'Επαναλαμβάνω : ή πρότασή μου είναι να άπαλειφθεί ή έννοια τής παρακμής από τις συζητήσεις μας' επιμένω σε αυτό έπειδή από αυτό έξαρτάται ή συνεργασία με τή δυτική άριστερά. Τό να δεχτούμε τήν έννοια τής παρακμής σημαίνει ούσιαστικά ότι μάς άφαιρείται τό δικαίωμα να μιλάμε ή τουλάχιστον ότι δέν είμαστε σαφώς στρατευμένοι μαρξιστές, όπως είμαι εγώ, λόγω χάρη, τά τελευταία δεκαπέντε χρόνια. 'Αν άπορρίψουμε τήν έννοια αυτή ή τουλάχιστον αν τήν κρατήσουμε για σοβαρές και λεπτομερειακές μελέτες, χρησιμοποιώντας τά καλύτερα κριτήρια, τούτο θα σημαίνει ότι ένας προοδευτικός πολιτισμός θα μπορέσει να έλθει σε έπαφή με έναν άλλο προοδευτικό πολιτισμό. Τέλος, γιατί να τό κρύψουμε ; 'Υπάρχει μιá κάποια άντίθεση στη συνύπαρξη. Τό πραγματικό πρόβλημα δέν είναι να άντιπαραβάλλουμε ένα αντιδραστικό συγγραφέα με ένα προοδευτικό συγγραφέα — δέν έχουν κοινά σημεία. Τό πραγματικό πρόβλημα είναι να διαπιστώσουμε αν ή δυτική άριστερά μπορεί ή δέν μπορεί να

φτάσει σε μιá συνεννόηση με τους άνατολικούς σοσιαλιστές, και αν θα είναι δυνατόν να συμπήξουν κοινό μέτωπο.

ΕΡΝΣΤ ΦΙΣΕΡ

'Ο Ζάν - Πώλ Σάρτρ έπέστησε τήν προσοχή μας στην παρακμή κατά τήν άρχαιότητα. Αυτό με χαροποιεί πολύ γιατί στη δική μου μελέτη για τήν παρακμή άντιμετώπισα τή νεότερη και τήν άρχαία παρακμή. Οι διαφορές : ή άρχαία παρακμή ήταν άληθινή παρακμή, έπειδή δέν άναφάνηκαν νέες δημιουργικές δυνάμεις, και καμιά κοινωνική τάξη δέν ένδιαφέρθηκε για τό τί ήταν ή ίδια προηγούμενος. 'Ηταν μιá εποχή χωρίς καμιά άπολύτως προοπτική ή έλπίδα. 'Η ρωμαϊκή αυτοκρατορία έλαβε στάση άμυντικής και δέν υπήρχε κανένας ικανός να βρει λύση στις κοινωνικές συγκρούσεις εκείνης τής περιόδου. Οι πατέρες τής εκκλησίας τήν άπεικόνισαν με τους πιο ζοφερούς τόνους, τό ίδιο και οι είδωλολάτρες συγγραφείς τού τέλους τής ρωμαϊκής αυτοκρατορίας' τήν περιέγραψαν σαν φυλακή όπου μόνο τά παράθυρα έβλεπαν στον κόσμο. 'Ομως από τή βιομηχανική επανάσταση και πέρα οι παραγωγικές δυνάμεις άναπτύσσονται άσταμάτητα. Κατά τή γνώμη μου, ή συνεχώς άναφαινόμενη άντίθεση ανάμεσα στα παραγωγικά μέσα και στις ξεπερασμένες παραγωγικές σχέσεις, άντίθεση στην όποια ό Μάρξ έδωσε μεγάλη έμφαση, έχει ζωτική σημασία για τήν τέχνη και τή λογοτεχνία. Βλέπουμε με τά μάτια μας τήν τεράστια άνάπτυξη τών παραγωγικών δυνάμεων τού καπιταλισμού στο στάδιο τού ιμπεριαλισμού, και είναι άδιανόητο ότι μιá τέτοια κατάσταση θα παραμείνει έσαει άμετάβλητη. Είναι άλήθεια ότι ή άνθρωπότητα άπειλείται από τή δυνατότητα ενός άτομικού πολέμου πού θα τήν καταστρέψει, αλλά υπάρχει επίσης ή δυνατότητα να τεθούν αυτές οι σύγχρονες παραγωγικές δυνάμεις στην ύπηρεσία τής άνθρωπότητας και να άποσοβηθεί έτσι ή καταστροφή.

Μελλοθάνατος' καπιταλισμός — έτσι χαρακτήρισε ό Λένιν τόν ιμπεριαλισμό. 'Ωστόσο, ή άγωνία αυτή είναι μακρόχρονη ιστορική διαδικασία, πού δέν συνεπάγεται κατ' άνάγκη τόν ξεπεσμό τής τέχνης και τής λογοτεχνίας. Στα τέλη τού περασμένου αιώνα και στις άρχές τού δικού μας, περίοδο πού άνέλυσε ό

Λένιν στη μελέτη του για τὸν ἱμπεριαλισμό, κυριαρχοῦσαν πράγματι τὰ παρηκμασμένα στοιχεῖα τὴν ἴδια ἐποχὴ δέσποζε ὡς κοινωνικός τύπος ὁ ραντιέρης. Ἀλλὰ ἀκόμη καὶ τότε ὑπῆρχαν ἀντιθέσεις μέσα στὸν κόσμο τῆς μπουρζουαζίας. Ὑπῆρχε ἡ ἀπόλυτη παρακμὴ τοῦ Huysmans πού ἔγινε εὐσεβὴς καθολικός τὴν ἐποχὴ τῆς ὑπόθεσης Ντρέφους· ἡ παρακμὴ τοῦ Ντ' Ἀνουόντσιο, πού ἐξύμνησε τὸν «δανδισμό» καὶ τὴν ἀεργία τῆς ἄρχουσας τάξης· ἡ παρακμὴ τῆς κοκότας πού τὴ βλέπουμε νὰ ἐξιδανικεύεται σὺν πίνακες τῶν ἀκαδημαϊκῶν ζωγράφων. Παράλληλα ὅμως ὑπῆρχαν ὁ Ζολά, τὸ ἄγαλμα τοῦ Μπαλζάκ ἀπὸ τὸν Ροντέν, ὁ Σεζάν, ὁ κυβισμός, καὶ ὅλα αὐτὰ ἀντιτάσσονταν στὸν ξεπεσμό τῆς τέχνης. Θὰ μπορούσε κανεὶς, γιὰ νὰ τεκμηριώσῃ τὰ παραπάνω, νὰ πολλαπλασιάσῃ τὰ παραδείγματα πού δείχνουν πῶς οἱ δυνάμεις τῆς ἀντίστασης πέτυχαν νὰ ἀκουστεῖ ἡ φωνὴ τους σὲ μιὰ περίοδο παρακμῆς. Ἔπειτα, ξεγυῖαμε ὅτι ὁ Λένιν ἀναλύοντας τὸν ἱμπεριαλισμὸ παρατήρησε τὸ ἐξῆς: «Θὰ ἦταν σφαλὲρὸ νὰ πιστεύουμε ὅτι αὐτὴ ἡ τάση πρὸς τὴν ἀποσύνθεση ἀποκλείει τὴ γοργὴ ἀνάπτυξη τοῦ καπιταλισμοῦ... Κατὰ πολλοὺς τρόπους ἀναπτύσσεται ἀκόμη πιὸ γοργὰ ἀπὸ πρῶτα». Ἡ ἀσταμάτητη ἀνάπτυξη τῶν παραγωγικῶν μέσων δὲν ἐπιτρέπει τὴν ἀποτελεμάτωση. Ἰδιαιτέρα τίς τελευταῖες δεκαετίες, ὅταν ὁ καπιταλισμός, λόγω τοῦ ἀνταγωνισμοῦ του μὲ τὸ σοσιαλισμὸ, ἀναγκάστηκε νὰ ἀναζητήσῃ νέες μεθόδους ἐπέκτασης.

Μιὰ ἀνάλυση τῆς σύγχρονης βιομηχανικῆς κοινωνίας θὰ ἔδειχνε ὅτι ὁ σοσιαλισμὸς συνιστᾷ τὴν ἀόρατη δομὴ τῆς καὶ τὴν ἀναπόδραστη ἀνάγκη τῆς. Αὐτὴ ἡ νέα πραγματικότητα δίνει νέα ὄψη στὴν τέχνη καὶ τὴ λογοτεχνία. Ἔχουμε πολλοὺς φίλους πού, ἀτυχῶς, αὐτὸ τὸ βλέπουν μᾶλλον μηχανιστικὰ παρὰ διαλεκτικὰ: μπροστὰ μας ἔχουμε μιὰ παρηκμασμένη κοινωνία, συνεπῶς ἡ τέχνη τῆς καὶ ἡ λογοτεχνία τῆς εἶναι ἐπίσης παρηκμασμένες. Ἡ φόρμουλα αὐτὴ παραγνωρίζει τὴν οὐσιαστικὴ καὶ ἀμετακίνητη ἀντίθεση τῆς ἐποχῆς μας: τὴν ἀντίθεση ἀνάμεσα στὶς παραγωγικὲς δυνάμεις καὶ στὶς παραγωγικὲς σχέσεις. Ἡ οὐσιαστικὴ κοινωνικὴ πλῶση, αὐτὴ πού θὰ καθορίσει τὴν ἐκβαση, εἶναι ἀνάμεσα στὴν ἐργατικὴ καὶ

τὴν ἀστικὴ τάξη. Τοῦτο κατ' ἀνάγκη ἐπηρεάζει τίς ἐντυπώσεις καὶ τὴ συνείδηση ὄλων τῶν καλῶν καλλιτεχνῶν καὶ συγγραφέων: τὰ παραγωγικὰ μέσα θὰ θριαμβεύσουν καὶ πάλι στὴν ἀναμέτρηση μὲ τίς παραγωγικὲς σχέσεις. Ἀπὸ ξεπερασμένες ἰδέες θὰ βγάλουμε τὴ νέα πραγματικότητα. Ἐνα χαρακτηριστικὸ παράδειγμα: ἡ Διεθνὴς Ἐκθεση τοῦ 1889 στὸ Παρίσι ἀνοίξε τὴν ἴδια περίπου ἐποχὴ πού ὁ Λένιν καθόρισε ὡς ἀπαρχὴ τοῦ ἱμπεριαλισμοῦ. Ἀπὸ τὴ μιὰ ἔχουμε τὸν Πύργο τοῦ Ἄιφφελ, τὸ Μέγαρο τῆς Βιζμηχανίας, τὸ θέαμα συναρπαστικῶν τεχνικῶν κατασκευῶν, τὴν ἀπέρχνητη προοπτικὴ τεράστιων νέων πρὸ παραγωγικῶν μεθόδων — ὅλοι γνωρίζουμε τί μαγεία, τί ὄψη καὶ τί δριζόντες χάρισε αὐτὸ στὴν τέχνη. Ἀπὸ τὴν ἄλλη, ἔχουμε τὸ σκάνδαλο τῆς Διώρυγας τοῦ Παναμᾶ, τὴ σήψη τῶν παραγωγικῶν σχέσεων. Ἀπὸ τὴ μιὰ πλευρὰ ἡ ἀνάπτυξη τῶν παραγωγικῶν δυνάμεων, πού ἐμπεριέχουν τοὺς σπόρους τοῦ μέλλοντος, καὶ ἀπὸ τὴν ἄλλη πλευρὰ ἡ ἀποσύνθεση καὶ ἡ ἐξαχρείωση τῶν παραγωγικῶν σχέσεων, ἐπηρεάσαν τὴν τέχνη καὶ τὴ λογοτεχνία. Ὅποιοι, χωρὶς προελημμένα συμπεράσματα, παρατηρεῖ τὴ διαλεκτικὴ τῆς ἐξέλιξης τῆς τέχνης καὶ τῆς λογοτεχνίας, καταλήγει στὸ συμπέρασμα ὅτι ποτὲ δὲν ὑπῆρξε καὶ ποτὲ δὲν μπορεῖ νὰ ὑπάρξει περίοδος ἀπόλυτης παρακμῆς. Στὶς περιόδους ὅπου ἐπικρατοῦν τὰ ρεύματα τῆς παρακμῆς, ἀναφαίνεται κάθε φορὰ ἕνα ἀμυντικὸ κίνημα πού στὸ τέλος ἀποδείχεται πάντα τὸ ἰσχυρότερο. Ἐνας σημαντικὸς καλλιτέχνης ἢ συγγραφέας πάντα δημιουργεῖ ἐκκινώντας ἀπὸ τὴν πραγματικότητά στὸ σύνολό τῆς, καὶ τὸ μέλλον ἔχει πάντα μεγαλύτερη ἐπίδραση, μεγαλύτερη ζωτικότητα ἀπὸ τὸ παρελθόν.

Γι' αὐτὸ, πρέπει νὰ προσεγγίζουμε τὸ πρόβλημα τῆς παρακμῆς ὡς διαλεκτικοί. Συγγραφεῖς ὅπως ὁ Ντ' Ἀνουόντσιο, πού ἦταν ἐπονεϊδιστοὶ ἀπολογητὲς μιᾶς ἐπονεϊδιστῆς κατάστασης πραγμάτων, συχνὰ συγχέονται μὲ συγγραφεῖς ὅπως ὁ Σάμουελ Μπέκετ. Ὁ Μπέκετ εἶναι ἠθικολόγος, καθόλου ἐνθουσιασμένος μὲ τὴν κατάσταση πραγμάτων πού περιγράφει. Τοῦτο δὲν εἶναι, ὅπως στὸν Ντ' Ἀνουόντσιο, αὐτὰρεσκὴ ἀποδοχὴ τῆς παρακμῆς, ἀλλὰ φόβος καὶ ἀπόγνωση. Τὸ ἀπόλυτο «ὄχι» τοῦ Μπέκετ εἶναι ἐκρη-

κτικὸ, γεμάτο τρομακτικὴ ἀγωνία πού μπορεῖ νὰ μετατραπῆ σὲ ὑγιὴ ἀηδία καὶ δράση. Ἄν ὁ Μπέκετ ἔβαζε ἔστω καὶ ἕνα θετικὸ χαρακτήρα στὸ Τέλος τοῦ παιχνιδιοῦ, αὐτὸ θὰ μᾶς καθιστοῦσε καὶ τὸ ἐπιθυμητὸ ἀποτέλεσμα θὰ χανόταν.

Εἶναι παράδοξο πού ὁ Μπέκετ παρουσιάζει «τὴ μπουρζουαζία στὴν ἐπιθανάτια ἀγωνία τῆς» ἢ ἀκόμη καὶ πεθαμένη ἤδη, ὅπως θὰ τὸ ἤθελαν οἱ αἰρετικοὶ καὶ οἱ δογματικοὶ κομμουνιστές, καὶ ἀκριβῶς οἱ δεύτεροί τὸν χτυποῦν ὡς τὴν προσωποποίηση τῆς παρακμῆς. Στὴν ἀρχαιότητα δὲν ὑπῆρξε ποτὲ τόσο ολοκληρωτικὴ ἄρνηση μὲ τόσο λίγους συγγραφεὺς τόνους. Κι ὡστόσο, γι' αὐτὴ τὴν ἄρνηση τὸν κατηγοροῦν. Τὸ κοινὸ ἀντιμετωπίζοντας τοὺς παθητικὸς χαρακτήρες τῶν ἔργων, γίνεται αὐτὸ ἡ ἐνεργητικὴ δύναμη πού σοῦ ἐπιτάσσει νὰ ἀποφασίσῃς. Θὰ μπορούσε κάποιος νὰ ἀντιτείνει νόμιμα: «Στὴν πραγματικότητά, ἡ κατάσταση δὲν εἶναι τόσο ἀπελπιστικὴ». Ἀλλὰ δὲν βγαίνει τίποτα μὲ μιὰ τέτοια ἀπόκριση. Τὸ συγκλονισμένο κοινὸ θὰ μπορούσε ὠραϊότατα νὰ ρωτήσῃ: «Εἶναι ἡ κατάσταση τόσο ζοφερή; Μποροῦμε νὰ ἐμποδίσουμε ἕνα τέτοιο «τέλος τοῦ παιχνιδιοῦ», μιὰ τέτοια καταστροφὴ;» Κατὰ τὴ γνώμη μου, τὸ νὰ θέτεις τέτοια ἐρωτήματα καὶ νὰ δημιουργεῖς τέτοιες στάσεις, εἶναι τὸ καθήκον τοῦ μαρξιστῆ κριτικοῦ. Ἄν ποῦμε στους νέους ὅτι ἀπὸ τὸν Τζόους ὡς τὸν Μπέκετ δὲν ὑπάρχει τίποτα παρὰ μόνον παρακμὴ, γινόμεστε ἔνοχοι γιὰ τὸν ἀφοπλισμὸ τῶν νέων τῶν καπιταλιστικῶν χωρῶν, γιὰτὶ θὰ καταπιῶν τὸ δηλητήριο χωρὶς νὰ ἐκκρίνουν ἀντιτοξίνες. Ὁφείλουμε νὰ καταδείξουμε τίς διαφορὰς ὄχι μόνον ἀνάμεσα στὸν Ντ' Ἀνουόντσιο καὶ τὸν Μπέκετ, ἀλλὰ καὶ ἀνάμεσα στὸν Μπέκετ καὶ τὸν Ἰονέσκο, τὴ διαφορὰ ἀνάμεσα στὸν ὑμνητὴ τοῦ κόσμου τῆς μπουρζουαζίας, στὸν αὐλικὸ τζουτζέ τῆς, καὶ στὸν ἀπελπισμένο ἀρνητὴ τῆς. Ὁφείλουμε νὰ ἔχουμε τὸ θάρρος νὰ ποῦμε: ἂν συγγραφεῖς περιγράψουν τὴν παρακμὴ σὲ ὅλη τὴ γύμνια τῆς, καὶ ἂν τὴν καταγγέλλουν ἠθικά, αὐτὸ δὲν εἶναι παρακμὴ. Δὲν πρέπει νὰ ἐγκαταλείψουμε στους ἀστοὺς τὸν Προύστ, τὸν Τζόους ἢ τὸν Μπέκετ, καὶ ἀκόμα λιγότερο τὸν Κάφκα. Ἄν τοὺς τὸ ἐπιτρέψουμε, θὰ στρέψουν τοὺς συγγραφεῖς αὐτοὺς ἐναντίον μας. Ἀλλιῶτα, οἱ συγγρα-

φεῖς αὐτοὶ δὲν θὰ βοηθοῦν πιά τῇ μπουρζουαζία — θὰ βοηθοῦν ἐμᾶς.

ΕΝΤΟΥΑΡΝΤ ΓΚΟΛΑΝΤΣΤΥΚΕΡ

Πρέπει νὰ ξανασκεφτῶ τὰ ὅσα εἶπε ὁ Ζάν - Πῶλ Σάρτρ πάνω στὸ θέμα τῆς παρακμῆς, ἀλλὰ στὸ πρῶτο ἄκουσμα μου φάνηκε ὅτι δὲν συμφωνῶ μαζί του. Θὰ εἶναι ἡ πρώτη φορά πού δὲν συμφωνῶ μαζί του ἀφότου ἦλθε στὴν Πράγα. Δὲν νομίζω ὅτι μπορεῖ νὰ πεῖ κανεὶς πῶς δὲν ὑπάρχει παρακμὴ στὴ σύγχρονη τέχνη. Ἡ ἐξελικτικὴ εἰκόνα πού τόσο θαυμαστά μᾶς ζωγράφισε ὁ σύντροφος Φίσερ — θὰ ἤθελα νὰ προσθέσω σ' αὐτὴ παρατηρώντας ὅτι ἡ ἐξέλιξη τῆς καπιταλιστικῆς κοινωνίας ὑπῆρξε, ἀπὸ τὴ βιομηχανικὴ ἐπανάσταση ὡς σήμερα, μιὰ συνεχῆς διαδικασίᾳ ἀποκλεισμοῦ ὀρισμένων κοινωνικῶν τάξεων ἀπὸ θέσεις ἰσχύος. Πρῶτα ἦταν ἡ ἀριστοκρατία, κατόπιν διάφορα στρώματα τῆς μπουρζουαζίας. Τοῦτο ἐγίνε προδῆλο γιὰ πρώτη φορά κατὰ τὴν περίοδο τοῦ ρομαντισμοῦ ὅταν ἕνα τμῆμα τῆς ἀριστοκρατίας, ἐνῶ ἔδινε λογοτεχνία μεγάλης ἀξίας, παρουσίασε ἀδιαφιλονίκητα σημεῖα παρακμῆς — ἀρκεῖ νὰ ἀναφέρουμε τὸν Σατωβριάνδο, τὸν Νοβάλις ἢ ἀκόμη καὶ τὴ μεγάλη μορφή τοῦ Κλάιστ. Κατὰ τὸν 19. αἰῶνα ἀπογοητεύεται ἡ ἄκρως καλλιεργημένη μικροαστικὴ τάξη, ἐπειδὴ ὅλες οἱ μεγάλες ἐλπίδες τῆς ἐπανάστασης τοῦ 1848 ἀπέληξαν ὄλο κι ὄλο σὲ μιὰ χυδαία ἐμποροκρατικὴ καπιταλιστικὴ κοινωνία. Ἡ ἀντίδραση τῶν καλλιτεχνῶν αὐτῆς τῆς τάξης εἶναι ἡ γεμάτη ἀηδία ἀναχώρηση ἀπὸ τὴν κοινωνία, καὶ τοῦτο τὸ ἀποτυπώνει στὴν τέχνη τους ὁ ἔντονος «ντεκανταντισμός».

Τὸ μεγαλύτερο καὶ τυπικότερο παράδειγμα αὐτοῦ τοῦ τύπου εἶναι ὁ Κάρολος Μπωντλαίρ. Κατὰ τὴ μεταβατικὴ περίοδο πού καταλήγει στὸν ἱμπεριαλισμὸ, διεξάγεται δεινὸς ἀγώνας μέσα στὸ ἴδιο τὸ στρατόπεδο τῆς μπουρζουαζίας. Ἡ παλιὰ τάξη τοῦ φιλελεύθερου καπιταλισμοῦ ἀποκλείεται ἀπὸ τὴν οικονομικὴ ζωὴ καὶ τὴ θέση της παίρνει ἕνας νέος τύπος καπιταλισμοῦ — ὁ ἱμπεριαλισμός. Στὸ προσκήνιο ἔρχεται ἡ μεγαλοαστικὴ τάξη, τὰ τράστ καὶ τὸ χρηματιστικὸ κεφάλαιο ἐνῶ μεγάλο μέρος τῆς μικροαστικῆς τάξης ἐξαφανίζεται ἀπὸ τὴν πρώτη γραμμὴ τῆς ἐξέλιξης. Δὲν

ΛΙΝΑ ΚΑΣΔΑΓΛΗ

Women's Lib

Γράφουμε στὴ μηχανὴ — καὶ δὲ μᾶς ἀναγνωρίζετε, σπρωχνόμαστε τὸ πρῶτὸ στὸ λεωφορεῖο — καὶ δὲ μᾶς προσέχετε, κάνουμε διαδήλωση γιὰ τ' ἀντισυλληπτικά καὶ μᾶς φοβᾶστε.

*Κι ἐμεῖς φοβόμαστε, μάνα, ἀπὸ τότε πού χάσαμε τὰ χέρια σου μετὰ τὸ φτενὸ δαχτυλίδι, φοβόμαστε γιατί ἂν κοιτάξουμε μέσα μας δὲ γνωρίζουμε τὸν ἑαυτό μας
κι ἂν κοιτάξουμε πάλι βλέπουμε ἐσένα μετὰ στὸ σκοτεινὸ καθρέφτη καὶ τότε δὲν ξέρουμε ἂν εἴμαστε ἐσύ.*

*Μήπως δὲν πονέσαμε κι ἐμεῖς στὸν ἔρωτα στὴ γέννα στὴν ἀρρώστια, μήπως δὲν ξεριζώθηκε ἀπ' τὴ σάρκα μας ἐκεῖνο τὸ παιδί ὅταν τὸ πῆρε ὁ ξένος τόπος ὁ ἄνθρωπος μετὰ τὰ ξένα μάτια ;
Ἐσὺ κεντοῦσες ἐπλεκές ἀλλαγές μωρὰ
ἐμεῖς χτυπᾶμε μηχανῆς τρέχουμε νὰ προφτάσουμε, τρέχουμε νὰ προφτάσουμε,
ἐσένα πολεμοῦσε ὁ γιός σου κι οἱ ριπὲς τρυπούσανε τὸν ὕπνο σου ἐσένα ; ἐμένα ; τίνος ἦταν τὸ παιδί ;
τίνος ἦταν τ' ὄνειρο πού κεντοῦσες μετὰ κλωστὲς μεταξωτῆς ;
τίνος ἦταν ἡ ἀγρύπνια κι ὁ καημὸς τῆς ξενιτιάς ;*

*«Ξενιτεμένο μου πουλὶ» τραγουδοῦσε ἐκεῖνη ἡ σπασμένη μορφή μετὰ τὰ χίλια πρίσματα στὸ μουσεῖο
«Ἡ ξενιτιά σὲ χαίρεται» κι ἀκόμα ἀποχαιρετᾶει ἡ μαρμαρένια γυναικὴ τὸ παιδί λουσμένη σὲ ἀθάνατο φῶς.
Πόσες φορές, μητέρα, κούνησες τὸ μαντίλι σου καμένο ἀπὸ τὰ δάκρυα
τοῦτο τὸ μικρὸ μαντίλι πού μου πυρῶνει τὰ δάχτυλα ;*

*Μετὰ στὸ σκοτεινὸ καθρέφτη ὁ ἴσκιος σου ὁ ἴσκιος μου ὁ ἴσκιος μας πλέκει μαγειρεύεις ἀνασταίνεις μωρὰ
γράφω
τρέχω
χτυπῶ μηχανῆς
πλέκουμε
τρέχουμε
γράφουμε
τρέχουμε
τρέχουμε
τρέχουμε*

— πονᾶμε.

θέλω νὰ τὸ ἐφαρμόσω αὐτὸ μηχανιστικὰ στὸ χῶρο τῆς τέχνης, ἀλλὰ πρέπει νὰ σημειώσουμε ὅτι ἀπὸ τὴ διαδικασία αὐτὴ προέκυψαν στοιχεῖα παρακμῆς. Ὁ λαμπρὸς Φράντς Κάφκα ἀποτελεῖ ἕνα ἀπὸ τὰ πολλὰ σχετικὰ παραδείγματα. Μιᾶς καὶ μιλάω γιὰ «στοιχεῖα παρακμῆς» νομίζω ὅτι θὰ εἶναι καλύτερο ἂν καθορίσω τί ἐννοῶ. Μετὰ δυὸ λόγια, τὰ στοιχεῖα αὐτὰ εἶναι : ἔντονη ἐξασθέ-

νιση τῶν ζωτικῶν δυνάμεων πού ἀπολήγει στὴν ἀπόρριψη τῆς πρακτικῆς ζωῆς καὶ τὴν πρόκριση τῆς θέασης· αἰσθητικῆς ὑπερευαίσθησια· ἔλλειψη τῆς θέλησης γιὰ ζωὴ ἀπαισιοδοξία. Αὐτὸ ἐννοῶ λέγοντας παρακμῆ. Εἶμαι σίγουρος ὅτι ἔχει καὶ ἄλλες πλευρές.

Τὸ πιὸ σημαντικὸ πράγμα μετὰ τοὺς καλλιτέχνες τῶν τελευταίων ἑκατὸν πενήντα χρόνων εἶναι ἀκριβῶς ὅτι

μέ την άπαισιοδοξία και τή μηδενιστική στάση τους πέτυχαν να αναλύσουν βαθύτερα τὰ μυστικά τῆς ζωῆς και ὅτι ἀνακάλυψαν νέους τρόπους για να δώσουν καλλιτεχνική έκφραση στὸν κόσμο τους. Ἐδῶ ἐξετάζουμε τὴ διαλεκτικὴ ἐνότητα τῶν στοιχείων τῆς παρακμῆς και τὶς νέες ἀνακαλύψεις στὴ μέθοδο τῆς καλλιτεχνικῆς δημιουργίας. Τὶς ἀνακαλύψεις αὐτὲς υἱοθετεῖ κατόπιν κάποιος ἄλλος δημιουργός, ὅσο προοδευτικὸς και ἂν εἶναι στὶς ἀντιλήψεις του για τὸν κόσμο. Τὸ θεωρῶ ἀπόλυτα ἀναγκαῖο, ἐμεῖς ὡς μαρξιστές, να πάρουμε θέση σχετικά με τὸ πρόβλημα τῆς παρακμῆς, και αὐτὸ να τὸ κάνουμε πάνω στὴ βάση τῆς διαλεκτικῆς πὺ τὸ διέπει. Τοῦτο σημαίνει: να διακρίνουμε τὰ στοιχεία τῆς παρακμῆς στὴ «φιλοσοφία τῆς ζωῆς», να ἐξετάσουμε κριτικά και να ἀποτιμήσουμε σὲ βάθος τὶς νέες τεχνικὲς μεθόδους τῆς καλλιτεχνικῆς δημιουργίας πὺ γέννησε τὸ παρηκμασμένο και ἀπαισιόδοξο δράμα τῆς ζωῆς και τοῦ κόσμου. Αὐτοῦ τοῦ εἴδους ἡ καλλιτεχνικὴ πρόοδος ἀποδεικνύει ἐκεῖνο πὺ τόνισε ὁ Ἔρνστ Φίσερ, και πὺ συνοψίζεται στὸ ὅτι κάθε μεγάλη τέχνη, ἀκόμη και ἡ τέχνη τῆς καπιταλιστικῆς περιόδου, συνεισφέρει πάντοτε κάτι, ἀκόμη και σὲ μᾶς, και δὲν μπορεῖ κανεὶς να τὴν ἀπορρίψει συλλήβδην.

Θὰ ἤθελα να προσθέσω ἀπλῶς ὅτι στὶς συζητήσεις με κομμουνιστὲς τὶς ὁποῖες ἀνέφερε ὁ Ζὰν-Πὼλ Σάρτρ, τὸ μεγαλύτερο κακὸ εἶναι ἡ διάκριση πὺ γίνεται ἀνάμεσα σὲ αἰσιόδοξους και ἀπαισιόδοξους συγγραφεῖς. Ἡ λογοτεχνία στὴν ὁποία ἀναφέρθηκα με δυὸ λόγια ἀπορρίπτεται ἀπλῶς ἐπειδὴ εἶναι ἀπαισιόδοξη και διαδίδει τὴν ἀπαισιοδοξία. Ἐπειδὴ ἐμεῖς, ὑποστηρίζεται, στὴν κοινωνία μας πὺ ἔχει σοσιαλιστικὰ και κομμουνιστικὰ ἰδανικά, δὲν χρειαζόμαστε καθόλου τὴν ἀπαισιοδοξία· συνεπῶς ἀπορρίπτουμε αὐτὴ τὴ λογοτεχνία. Θεωρῶ τὴ στάση αὐτὴ μηχανιστικὴ και δογματικὴ, και νομίζω πὺς εἶναι πιά καιρὸς να ξεφλήσουμε μαζὶ τῆς μιὰ για πάντα.

ΜΙΛΑΝ ΚΟΥΝΤΕΡΑ

Χαίρομαι πὺ ἔχουμε τὴν κοινὴ ἐπιθυμία να χρησιμοποιήσουμε σωστὰ και ἐπιστημονικά τὶς ἐννοιες. Ἐδῶ στὴ χώρα μας συχνὰ χρησιμοποιήσαμε ἐννοιες ὅπως: παρακμὴ, φαρμαλισμὸς, μοντερνισμὸς κλπ.,

κατὰ τέτοιο τρόπο ὡστε ἔχασαν κάθε περιεχόμενο και μποροῦσαν να σημαίνουν τὰ πάντα ἢ και ἀπολύτως τίποτα. Ἐπειδὴ στὴν ἐποχὴ τοῦ δογματισμοῦ ἢ σκέψη δὲν ἐξελίχθηκε πραγματικά, κάθε λογῆς ὄροι δίχως νόημα χρησιμοποιοῦνταν κωμικά για να δώσουν τὴν ἐντύπωση κάποιας ἐξέλιξης. Αὐτὸ εἶναι τόσο σωστό, ὡστε ἂν διαβάσουμε ἕνα ἄρθρο ἐκείνης τῆς περιόδου μποροῦμε να καθορίσουμε τὴ χρονολογία του ὄχι ἀπὸ τὸ ἰδεολογικὸ του περιεχόμενο, ἀλλὰ ἀπὸ τὴ χρησιμοποιούμενη ὀρολογία: φαρμαλισμὸς ἢ παρακμὴ, ρεβιζιονισμὸς ἢ λιμπεραλισμὸς κλπ. Ἡ ὀρολογία ἔπαιζε ρόλο ἀνάλογο με τὸ ρόλο τῆς ἐπικαιρικῆς φρασεολογίας· χαρακτηρίζε τὴ μιὰ ἢ τὴν ἄλλη παροδικὴ περίοδο. Οἱ παριστάμενοι σύντροφοι ἀσφαλῶς παρατήρησαν ἀφότου ἔφθασαν ἐδῶ ὅτι ἔχουμε καταλήξει σὲ μιὰ πραγματικὰ διαλεκτικὴ θέση σχετικά με τὸ τί ὀνομάζεται λογοτεχνία τῆς παρακμῆς, και ὅτι ἔχουμε κατανοήσει ὅτι ὁ ἰδεολογικὸς ἀγὼνας δὲν γίνεται με τὴν ἄρνηση τῶν ἐμποδίων ἀλλὰ με τὴν κατανίκησή τους. Νομίζω ὅτι ἐδῶ οἱ ἱστορικὲς συνθήκες μᾶς εὐνόησαν — καταφέραμε να ἀποβάλλουμε τὸ σχηματικὸ κλισὲ σύμφωνα με τὸ ὁποῖο ἡ πρωτοπορία ἰσοδυναμεῖ με τὴν ἀντιδραστικὴ πολιτικὴ. Οἱ συνθήκες αὐτὲς εἶναι ἡ ἴδια ἢ ἱστορία τῆς τσεχοσλοβακικῆς πρωτοπορίας. Θέλω να ἐπιστήσω τὴν προσοχὴ τῶν φίλων μας σ' αὐτὸ, ἐπειδὴ κατὰ τὴ διεθνὴ συζήτηση πάνω στὸ θέμα τῆς πρωτοπορίας, προπαντὸς ἀνάμεσα στοὺς Ἴταλούς και τὸν Λούκατς, ἡ μελέτη τῆς τσεχοσλοβακικῆς πρωτοπορίας μπορεῖ να προσφέρει ἕνα σημαντικό παράδειγμα. Πρῶτον, ἐπειδὴ ἡ πρωτοπορία αὐτὴ, εἴτε συνδεδεμένη με τὸν σουρρεαλισμὸ, τὸν συμβολισμὸ, εἴτε ἀρνούμενη να ὑπαχθεῖ σὲ κατηγορίες, ὑπῆρξε στενὰ συνδεδεμένη με τὸ Κομμουνιστικὸ κόμμα. Δεύτερον, ἐπειδὴ οἱ μεγαλύτερες μορφὲς τῆς τσεχοσλοβακικῆς πρωτοπορίας κατέδειξαν ὅτι εἶναι παράλογο να θεωρεῖς τὴν πρωτοπορία ὡς ἀπόλυτη ἀντίθεση στὸν ρεαλισμὸ· χάρις ἀκριβῶς σ' αὐτοὺς μπορεῖ κανεὶς να δείξει πὺς φτάνεις — μέσα ἀπὸ τὰ βαθιὰ ρεύματα τῆς μοντέρνας τέχνης — σ' ἕνα τύπο τέχνης ἱκανὸ να συλλάβει τὸν κόσμο στὴν ὀλότητά του.

Ὁ Σάρτρ μίλησε, σὲ μιὰ προηγούμενη συνάντηση, για τὸ μυθι-

στόρημα τοῦ Καμὺ Ἡ Πανούκλα. Ἐαφνιάστηκε ὡς ἕνα βαθμὸ ἀπὸ τὸ γεγονός ὅτι τὸ βιβλίο αὐτὸ ἔγινε δεκτὸ με τόσο ἐνθουσιασμὸ στὴ χώρα μας. Νομίζω πὺς αὐτὸ εἶναι ἐνδεικτικὸ τῆς κατάστασῆς μας. Στὴ μάχη κατὰ τοῦ δογματισμοῦ, συχνὰ φτάσαμε στὸ σημεῖο να ὑπερασπιζόμαστε ἀνεπιφύλακτα ὅτι ἀρνοῦνταν οἱ δογματιστὲς, για να ἐπισπεύσουμε τὴ δημοσίευση και τὴν κυκλοφορία ὄλων αὐτῶν τῶν ἔργων. Τὸ ἀποτέλεσμα εἶναι σήμερα ἕνας κάποιος ἐκλεκτισμὸς. Τὴν ἐποχὴ πὺ στὴ χώρα μας ἀπλῶς «ἀντέκρουαν» τὴ δυτικὴ λογοτεχνία, δὲν ὑπῆρχε ἀληθινὴ κριτικὴ αὐτῆς τῆς λογοτεχνίας. Γι' αὐτὸ, πότε πότε, ἀκόμη και σήμερα, ὅποτε τὴ διαβάσουμε ἢ στὰση μας εἶναι ἐλάχιστα κριτικὴ, εἴτε ὅταν τὴν ἐγκωμιάζουμε εἴτε ὅταν τὴν καταδικάζουμε.

Ἐπάρχει κάτι τὸ παράδοξο στὸ γεγονός ὅτι βρίσκουμε γόνιμα πράγματα στὸ κριτικὸ ἔργο τοῦ Ζὰν-Πὼλ Σάρτρ, ὁ ὁποῖος παλιότερα εἶχε ἀπορριφθεῖ στὴ χώρα μας ὡς ἀστὸς συγγραφέας πὺ δὲν εἶχε τίποτα τὸ κοινὸ με τὸ μαρξισμό. Σκέφτομαι προπαντὸς τὰ ὅσα εἶπε για τὶς ἰδεολογικὲς και ὑφολογικὲς βάσεις τοῦ ἀμερικανικοῦ μυθιστορήματος στὸ δοκίμιό του για τὸν Ξένο τοῦ Καμὺ, και στὸ δοκίμιό του για τὸν Φῶκνερ. Νομίζω ὅτι ὁ Σάρτρ μᾶς βοηθαε με τὸν τρόπο αὐτὸ να υἱοθετήσουμε μιὰ ἐπαρκῶς ἐκλεπτυσμένη κριτικὴ θέση σχετικά με ὅλες τὶς ἰδέες και τὰ ἔργα στὰ ὁποῖα θέλουμε τώρα, ὕστερα ἀπὸ τὴν περίοδο τοῦ δογματισμοῦ, να ἀνοίξουμε τὶς πύλες μας.

ΕΡΝΣΤ ΦΙΣΕΡ

Θέλω να προσθέσω δύο ἀκόμη παρατηρήσεις σχετικά με τὸ θέμα τῆς παρακμῆς. Συχνὰ λησμονοῦμε, ἢ ἔτσι θαρρῶ, μιὰ ἀπὸ τὶς θεμελιώδεις μορφὲς τῆς παρακμῆς: τὴ φθορὰ τῆς τέχνης ἀπὸ τὰ κλισέ. Βλέπω τὴν ὀλοσχερὴ παρακμὴ στοὺς μιμητὲς τοῦ μεγάλου Ντελακρουά, και θὰ μποροῦσα να ὑποστηρίξω αὐτὴ τὴ γνώμη φέρνοντας ὡς παράδειγμα πολυἀριθμους πίνακες. Δὲν μπορεῖ να ἀρνηθεῖ κανεὶς ὅτι σὲ πίνακες ὅπως Ἡ γέννηση τῆς Ἀφροδίτης και σὲ ἄλλους παρόμοιους ὑπάρχει μιὰ ἀντίθεση ἀνάμεσα στὴν κοινωνικὴ κατάσταση και στὴν ἐπιδειχτικὴ, φανταχτερὴ σπατάλη πὺ ποθεῖ ἀκόρεστα τὴ γυναικεῖα σάρκα. Ἡρωίδα τῆς Δεύτερης Αὐτο-

κρατορίας είναι ή κοκότα, άλλοτε ντυμένη ως 'Αλήθεια, άλλοτε ως 'Ελευθερία ή ακόμη ως Τύχη, και αυτή την εξιδανίκευση τής Νανᾶς, τήν πρόσοψη αυτή που πήρε τή θέση τής πραγματικότητας, τή θεωρώ παρακμή. Στη Γερμανία, ή παρακμή εκδηλώθηκε κατά τρόπο διαφορετικό. 'Εκεί τὸ σύμβολο τής ἱμπεριαλιστικῆς παρακμῆς ἐμφανίστηκε, κατὰ τή γνώμη μου, με τή μορφή μνημείων που ἐξυμνοῦν τὸν πόλεμο, με τήν ἐξεζητημένη ἀπλότητά τους, τήν ἀρχιτεκτονική ἀγυρτεία τους. "Ὅπως ἀκριβῶς ή Γαλλία ἐξιδανίκευσε τήν κοκότα, ὁ γερμανικός ἱμπεριαλισμός ἐξιδανίκευσε τή Βαλκυρία. Καί τὰ δύο αὐτὰ παραδείγματα δείχνουν τή διάσταση ἀνάμεσα στήν ἐμφάνιση καί τήν πραγματικότητα, καί ἐξυμνοῦν κοινωνίες καταδικασμένες σέ ἀποτυχία. Αὐτὸ ἐνοῶ ὅταν λέω παρακμή. Συχνά λησμονοῦμε ὅτι τήν παρακμή δὲν τή χαρακτηρίζουν μόνο ή ἀπανθρωπιά, ή ἐπιστροφή στή βαρβαρότητα, ή φυγή ἀπὸ τήν πραγματικότητα, ἀλλά προπαντός ή περίφραση, ή ἀνειλικρίνεια καί ή κολακεία.

Δυὸ λόγια ἀκόμη πάνω στὸ θέμα τῆς ἀπόλυτης ἄρνησης. Δὲν θὰ ἤθελα σέ καμιά περίπτωση νὰ ὑποστηρίζω τήν ἰδέα ὅτι πρέπει νὰ δημιουργοῦμε ἔργα ἀπόλυτης ἄρνησης, ἀλλὰ θὰ ἀντιτασσόμουν σθεναρὰ ἀν βάζαμε τήν ἀπόλυτη καί ἠθική ἄρνηση κάποιου ἕπως ὁ Μπέκετ στὸ ἴδιο ἐπίπεδο με τήν καθαρὴ παρακμή, που ἐξυμνεῖ τὸ χρεοκοπημένο. Δὲν ὑποστηρίζω καθό-

λου ὅτι αὐτὴ ή ἀπόλυτη ἄρνηση πρέπει νὰ γίνει ή κύρια καλλιτεχνική τάση, ὅμως πιστεύω ὅτι ή ἐπίδραση τοῦ Μπέκετ στὸν πολιτισμὸ μας ἐξαρτᾶται ἀπὸ μᾶς — ἀπὸ τή στάση μας, ἀπὸ τήν κριτική μας ὀρθοφροσύνη. Πρέπει νὰ ξεχωρίζουμε τοὺς καλλιτέχνες καί τοὺς συγγραφεῖς που ἐκθειάζουν τήν ἀπανθρωπιά, τήν κτηνωδία, τήν ἐπιθετικότητα, τήν αἰσχροτότητα καί ὅλες τὶς ἐκφάνσεις τῆς παρακμῆς, καί ἀκόμη περισσότερο ἐκείνους που ἐνῶ ἔχουν ἐπίγνωση παραμένουν ἀδιάφοροι, ἀπὸ ἐκείνους που, ὅπως ὁ Μπέκετ, ἀπεγνωσμένα τὰ ἀπορρίπτουν ὅλα αὐτὰ. "Ἄς μὴ θεωροῦμε λοιπὸν παρακμῆς ὅσους ἀπεικονίζουν τήν παρακμή, ἀλλὰ μόνον ὅσους προσαρμόζονται σ' αὐτήν.

ZAN - ΠΩΛ ΣΑΡΤΡ

Θὰ προσθέσω μόνο δυὸ λόγια. 'Εξακολουθῶ νὰ ὑποστηρίζω ὅτι ή κατηγορία τῆς παρακμῆς είναι ἄχρηστη. "Ἄλλοι ὅμως ὅροι που ἀκούστηκαν ἐδῶ είναι καλύτεροι : ἀπαισιοδοξία, ἀπανθρωπιά, καί ἄλλοι. Καί συμφωνῶ πέρα ὡς πέρα με τὰ ὅσα εἶπε ὁ κ. Φίσερ, γιατί δεῖξαμε ὅτι ή ἔννοια τῆς παρακμῆς είναι ὀλοσχερῶς ἀπομονωμένη, καί ἄσχετη με τήν κοινωνία ὡς σύνολο ὅτι ή ἔννοια αὐτή, που χρησιμοποιεῖται γιὰ νὰ προσδιορίσει ομάδες ή μᾶλλον ἄτομα, προκύπτει ἀπὸ μιά εἰδική καί παροδική κατάσταση τῆς κοινωνίας. 'Επιπλέον καταδείξαμε ἐπίσης ὅτι ή παρακμή μπορεῖ νὰ ἰδωθεῖ μόνον ἀπὸ διαλεκτικὴ σκοπιά, πρά-

γμα που σημαίνει ὅτι ἀν ὀνομάσουμε τὸν Μπωντλαίρ, λόγου χάρι, παρακμία, τοῦτο ταυτόχρονα εἶναι τὸ προοίμιο ἐνὸς νέου ὀρίζοντα, γιατί βλῆ ή κατοπινὴ ποίηση τοῦ χρωστάει πολλά.

Δὲν εἶναι ή θέση μου νὰ κλείσω ἐγὼ τὴ συνεδρία, ἀλλὰ παίρνω καί πάλι τὸ λόγο γιὰ νὰ σᾶς εὐχαριστήσω. Θὰ ἤθελα νὰ σᾶς πῶ — καί αὐτὸ δὲν ἀποτελεῖ συνηθισμένη φιλοφρόνηση — ὅτι εἶναι ή πρώτη φορά που μπόρεσα νὰ ἔχω σέ ἀνατολική χώρα μιά τόσο γόνιμη συζήτηση με σοσιαλιστὲς καί με μέλη τοῦ κόμματος, μιά συζήτηση, δηλαδή, ὅπου οἱ ἀπόψεις βρίσκονται τόσο κοντὰ ὥστε, ἀκόμη καί ἀν ὑπάρχουν διαφορές, ἔχει ἐνδιαφέρον νὰ τὶς συζητήσουμε. Εἶναι ή πρώτη φορά που παρατήρησα τήν ἐπιθυμία νὰ δοθεῖ νέα ζωὴ στὸ μαρξισμό, νὰ ἀποκατασταθεῖ ή θεωρητικὴ του δύναμη, καί ταυτόχρονα τήν ἀπόφαση τῆς ἐμμονῆς στὶς βασικὲς ἀρχές τοῦ μαρξισμού. Αὐτὸ εἶναι ἐκεῖνο που με ξάφνιασε ἐδῶ, αὐτὸ εἶναι που μοῦ γέννησε ἐμπιστοσύνη, γιατί κατὰ τή γνώμη μου ή μόνη ἐλπίδα βρίσκεται σ' αὐτὲς τὶς συζητήσεις. Εἶμαι σίγουρος ὅτι αὐτὴ ή προσέγγιση με τή Δύση δὲν θὰ εἶναι ἐπιβλαβής, ὅτι οἱ βασικὲς ἀρχές είναι καί γιὰ μᾶς τόσο οὐσιώδεις ὅσο καί γιὰ σᾶς, καί ὅτι οἱ συζητήσεις αὐτὲς εἶναι γόνιμες ὅταν ἐκφραζόμαστε ἐλεύθερα. Αὐτὸς εἶναι ὁ λόγος που θέλω νὰ σᾶς εὐχαριστήσω.

Μετάφραση : Κ. ΠΑΝΑΓΙΩΤΟΥ

Πρωτοδημοσιεύτηκε στὸ περιοδικὸ *Streets*, Μάιος - 'Ιούνιος 1965, καί ἔχει περιληφθεῖ στὸν συλλογικὸ τόμο *Radical Perspectives in the Arts* (Penguin Books, 1972), ὁ ἐπιμελητὴς τοῦ ὅπουο Lee Baxandall τὸ παρουσίασε με τήν ἀκόλουθη ὑπόσημείωση :

'Ὁ ZAN - ΠΩΛ ΣΑΡΤΡ εἶναι ὁ διακεκριμένος φιλόσοφος, μυθιστοριογράφος, δραματογράφος, ἀρχιφοντάκης, δοκιμιογράφος πάνω σέ θέματα πολιτισμοῦ καί πολιτικῆς, καί ἀκτιβιστῆς, που ἔγινε διάσημος μετὰ τὸν Β' Παγκόσμιο Πόλεμο ὡς ἡγέτης τῆς ὑπαρξιστικῆς σκέψης στή Γαλλία. Κατὰ τὶς ἐπόμενες δύο δεκαετίες προχώρησε στήν ἀποψη, τήν ὁποία ἀνέπτυξε στὸ ὀγκῶδες ἔργο του *Κριτικὴ τοῦ διαλεκτικοῦ λόγου*, ὅτι ὁ ὑπαρξισμός εἶναι ἀπλῶς ἓνας «περικλειστος χώρος» μέσα στὸν μαρξισμό, τὸ «ἀνυπέροβλο» σύστημα σκέψης τῆς ἐποχῆς μας. 'Απὸ τὰ πολυάριθμα βιβλία τοῦ Σάρτρ ξεχωρίζουν : *Τὸ εἶναι καί τὸ μὴδὲν*, *Ἄγιος Ζενέ*, *Καταστάσεις*, *Οἱ λέξεις*, *Ναυτία*, *Οἱ ἐγκάθειρτοι τῆς Ἄλτονα*, *Κεκλεισμένοι τῶν θυρῶν* καί μιά ἐκπληκτικὴ μελέτη γιὰ τὸν

Φλωμπέρ, που ἀκόμη γράφεται.

'Ὁ ΕΡΝΣΤ ΦΙΣΕΡ γεννήθηκε στήν Αὐστρία, σπούδασε φιλοσοφία στὸ Γκράτς, καί ἐργάστηκε ὡς ἀνεπίδικτος σέ ἐργοστάσιο. Στὰ 1927 προσλήφθηκε στὸ συντακτικὸ ἐπιτελεῖο τῆς *Arbeiter-Zeitung* ὅπου παρέμεινε ὡς τὰ 1934. 'Ἦταν ἀπὸ τοὺς πρωτοστάτες τῆς ἀριστερῆς ἀντιπολίτευσης μέσα στὸ Σοσιαλδημοκρατικὸ κόμμα, καί ὅταν οἱ σοσιαλιστὲς ἀποδέχτηκαν τὸ φασισμό, προσχώρησε στὸ Κομμουνιστικὸ κόμμα. Γιὰ ἓνα διάστημα χρημάτισε ὑπουργὸς Παιδείας τῆς μεταπολεμικῆς αὐστριακῆς κυβέρνησης. 'Ἰσχυρὴ θετικὴ δύναμη γιὰ τήν προσέλευση νέων στὸν αὐστριακὸ κομμουνισμό, ὁ Φίσερ δημοσίευσε σειρά ἀπὸ φιλολογικὰ μελέτες κατὰ τὴ δεκαετία τοῦ 1960, ἀνάμεσα στὶς ὁποῖες : *Τέχνη ἐναντίον ἰδεολογίας*, *Ἡ ἀναγκαιότητα τῆς τέχνης*, που ή ἀγγλικὴ τῆς μετάφραση σημείωσε ἐξαιρετικὴ ἐπιτυχία [καί ή ἐλληνική], καί μιά αὐτοβιογραφία. "Ἐγραψε ἐπίσης ἀρκετὰ θεατρικὰ ἔργα. 'Ὁ Φίσερ χαρακτήρισε τὴν εἰσοδοτῶν στρατευμάτων στήν Τσεχοσλοβακία τὸν Αὐγουστο τοῦ 1968 ὡς Κομμουνισμὸ τῶν Τάνκς, καί διαγράφηκε ἀπὸ τὸ κόμμα.

'Ὁ ΕΝΤΟΥΑΡΝΤ ΓΚΟΛΝΤΣΤΥΚΕΡ ἦταν ὁ ὀργανωτὴς καί κύριος ὀμιλητὴς τοῦ περίφημου Συνεδρίου Κάφκα στὸ Λίμπιτσε τῆς Τσεχοσλοβακίας στὰ 1963, που ἐκ τῶν ὑπερώων μπορεῖ νὰ θεωρηθεῖ ὡς ή ἀποφασιστικὴ ἐνέργεια ή ὁποία ξεκίνησε στήν Ἀνατολικὴ Εὐρώπη τήν ἐπανεξέταση τῆς φύσης τοῦ λογοτεχνικοῦ ρεαλισμοῦ καί, ὡς ἐκ τούτου, τοῦ ἐλέγχου τῆς λογοτεχνίας. 'Ὁ Γκολντστύκερ φυλακίστηκε κατὰ τὴ δεκαετία τοῦ 1950 ὕστερα ἀπὸ σταλινικὴ σκευωρία. Στὰ 1968 ἦταν ἀντιπρύτανης τοῦ Πανεπιστημίου τοῦ Καρόλου καί πρόεδρος τῆς Ἐνώσεως Συγγραφέων, ὅταν με τήν εἰσβολὴ τῶν τάνκς τοῦ Συμφώνου τῆς Βαρσοβίας ἀναγκάστηκε νὰ αὐτοεξοριστεῖ.

'Ὁ ΜΙΑΑΝ ΓΚΟΥΝΤΕΡΑ εἶναι πασίγνωστος τσέχος μυθιστοριογράφος, που τὸ μυθιστόρημά του *Τὸ ἀστεῖο* ἔχει μεταφραστεῖ στὰ ἀγγλικά [καί στὰ ἐλληνικά]. Σπούδασε στή Σχολὴ Κινηματογράφου τῆς Δραματικῆς Ἀκαδημίας τῆς Πράγας, ὅπου καί διδάσκει. Δημοσίευσε ἀρκετοὺς τόμους διηγημάτων καί ἓνα θεατρικὸ ἔργο.

‘Η ζωγραφική, ή θεωρία της, ή έκθεση και τὰ ἐρωτηματικά

Τῆ χρονιά πού πέρασε, στό χώρο τῶν εἰκαστικῶν τεχνῶν στό Παρίσι, σημειώθηκαν μεταποτίσεις ἀπό τήν πρώτη ἐκπληξη γιά τήν αὐθόρμητη καλλιτεχνική πρωτοβουλία τῆς περιόδου 1960 - 1970 στή θεωρητική τῆς κριτική ἀνάλυση καί μελέτη. Καθῶς τὰ προϊόντα, τὰ ἐπιτεύγματα τῆς καλλιτεχνικῆς δραστηριότητας, διαμορφώθηκαν τὰ τελευταῖα χρόνια ὡς πρὸς ἐνδιαφέροντα, περιοχές, εἶδη καί μεθοδολογικά ἢ ὕλικά ὄργανα ἐρεύνης πού ἀπομακρύνονται ἀπὸ τὰ αἰσθητικά προϋπατιθέμενα τῆς ζωγραφικῆς, διαγράφονται καθαρότερα ὁ ἐξωτερικὸς τους ἀναφορῆς, πού συνιστοῦν τὴν κύρια θεωρητική προσέγγιση τῆς καλλιτεχνικῆς ἐργασίας.

Οἱ καλλιτέχνες ἐργάζονται μὲ ἀντικείμενα καί με ἐννοιες πού ἔρχονται ἀπὸ ἄλλου, πού εἰσχωροῦν στὸν καλλιτεχνικὸν χώρο καί παραμερίζουν ὄχι μόνον τὰ παραδοσιακά μέσα τοῦ ζωγραφικοῦ κώδικα ἀλλὰ καί τὶς γνώσεις, τὰ συστήματα τῆς σκέψης καί τῶν γνώσεων πού προϋποθέτουν. Οἱ εἰσβολές στό χώρο τῆς τέχνης εἶναι συνδεδεμένες με κάθε μορφῆς ἀλλαγές στὰ κοινωνικά καί στὰ γνωσιολογικά περιβάλλοντα. Στὸ ἔργο τοῦ Τάκη¹ καί τοῦ Piotr Kowalski μεταφέρονται οἱ θεωρητικὲς δυνατώτητες στοιχείων τῆς σύγχρονης φυσικῆς καί τῆς τεχνολογίας. Ὁ Kowalski ἀναφέρεται στίς κατασκευές του στὸν Heisenberg καί στὴ θεωρία τῶν quanta γιά νὰ μελετήσῃ τὰ ὄρια, τὰ σύνορα τῶν πλατωνικῶν μορφῶν καί τὴν ἀσάφεια, τὴν ρευστότητα τῆς «φόρμας». Γιά τὸν Τάκη, «ἀπὸ τὴν ὥρα πού ὁ καλλιτέχνης ἐγκαταλείπει τὴν ἀναζήτηση τῆς φόρμας σὰν ὄριο τῆς δουλειᾶς του, δὲν ὑπάρχει διαφορὰ ἀνάμεσα στὸν καλλιτέχνη καί στὸν ἐπιστήμονα : ὁ καλλιτέχνης ἐφευρίσκει καί ὁ ἐπιστήμονας ἐφευρίσκει»². Ὁ Jean Dewasne ἀπομακρύνεται ἀπὸ τὰ πρότυπα τῆς εὐκλείδειας γεωμετρίας γιά νὰ τοποθετήσῃ τὶς βάσεις τῆς ζωγραφικῆς τοῦ ἔργου στὴ γεωμετρία τοῦ Riemann· ὁ Julio Le Parc, ὁ Soto, ἐργάζονται ἀρχικά μὲ ἀντικείμενα τὶς κοινωνικὲς προεκτάσεις καί τὶς κοινωνικὲς χρήσεις τῶν πειραμάτων τῆς «ψυχολογίας τῆς φόρμας» πρὶν καταλήξουν σὲ αὐτόνομες θεωρητικὲς καί καλλιτεχνικὲς προτάσεις.

Οἱ πολυάριθμοι καί πλούσιοι «ἐξωτερικὲς ἀναφορῆς» τῆς ἐργασίας τῶν καλλιτεχνῶν τοῦ ὀπτικοῦ, τοῦ τεχνολογικοῦ καί τοῦ κοστρονικιστικοῦ κινήματος ἐξηγοῦν τὴν προοδευτικὴ διάσπαση τῆς αἰσθητικῆς ἀπὸ τὴν ἐξέλιξη τῶν γνώσεων καί τῶν παρατηρήσεων τῆς πειραματικῆς ψυχολογίας, τῆς φυσικῆς καί τῆς μαθηματικῆς ἐξεύνης. Ἔτσι, ἀπὸ τὸ 1950 περίπου καί ὕστερα, παρακολουθοῦμε τὴν ἀνθση τοῦ ἐνδιαφέροντος τῶν καλλιτεχνῶν γιά τὴν ἐπιστημονικὴ σκέψη καί γιά τὶς θεωρητικὲς προεκτάσεις τῶν νέων γνώσεων καί τῆς μεθόδου στὴν καλλιτεχνική

ἐξεύνη. Διαμορφώνεται ὁ προσανατολισμὸς γιά τὴ διατύπωση μιᾶς ἀντικειμενικότερης πλαστικῆς γλώσσας. Ἡ σημασία πού δίνεται στίς «ἐξωτερικὲς ἀναφορῆς» ἐκφράζει πιστότερα τὴν ἀπασχόληση γιά τὴν ἀντικειμενικότητα : διαπιστώνεται ὄχι μόνον σὲ καλλιτέχνες πού ἐνδιαφέρονται γιά τὴν παρακολούθηση τῆς ἀναγκαϊότητας τῶν «νόμων» ἀλλὰ καί ἔρχεται ἀπὸ ἄλλους δρόμους σὲ κινήματα ἐλευθέρης χειρονομίας («action painting»), πού τὰ χαρακτηρίζει, γιά παράδειγμα, ἡ «ἀπουσία τῆς ἐπιλογῆς» στὴν τεχνικὴ τοῦ «dripping»³.

Ἡ ἀναζήτηση τῆς ἀντικειμενικότητας δὲν εἶναι φαινόμενο αὐτῆς τῆς δεκαετίας. Ἔχει τὶς ρίζες της στὴν πρὸ ἀγνοημένη περίοδο τῆς σύγχρονης τέχνης, τὰ σύντομα χρόνια 1918 - 1925 περίπου στὴ Ρωσία, ὅταν οἱ ὀραματιστὲς ἀρχιτέκτονες συνέδεσαν τὴν ἀναζήτηση τοῦ κοστρονικισμοῦ μὲ τὴν ἐπανάστατικὴ ἀντίληψη τῆς διαμορφώσεως τῆς νέας πόλης καί τοῦ κοινωνικοῦ χώρου. Ἡ περίοδος τῶν ῥώσων κοστρονικιστῶν συνδεῖται ἀπὸ τὴν ἐφαρμογὴ τῶν ἀντιλήψεων ὄχι μόνον στίς πλαστικὲς τέχνες καί στὴν «ἰδεολογικὴ ἀρχιτεκτονικὴ» («ρομαντικὸς καὶ λειτουργικὸς συμβολισμός») ἀλλὰ καί στὴν ποίηση καί στὸ θέατρο. Ὁ κοστρονικισμὸς δὲν εἶναι ἀπλὸ κίνημα τέχνης, μεταφράζει τὴν ἐλπίδα καί τὴν ἀνθση τῆς καθολικῆς βεβαιότητας γιά τὴ δυνατότητα οὐσιαστικῆς ἀλλαγῆς τῆς κοινωνίας καί τῆς ζωῆς.

Οἱ καλλιτεχνικὲς ἐρευνες τοῦ Kasimir Malevitch, τοῦ Antoine Pevsner, τοῦ Naum Gabo, τοῦ Tatline, τοῦ Lissitsky, τοῦ Matuchine, τοῦ Pilonov, τοῦ Rodchenko, τοῦ Mansouroff, τοῦ Baranoff - Rossine, καθῶς καί οἱ ἐρευνες τοῦ Kandinsky, πού ἐξακολουθήσαν συστηματικότερα στὴ σχολὴ Bauhaus, μεταφέρουν τὴν πεποίθηση ὅτι ἡ καλλιτεχνικὴ λειτουργία εἶναι κυρίως σύνολο ἀπὸ λογικὲς διαδικασίες· πὼς συνεπῶς ἀφομοιώνει καί ὀργανώνει σὲ νέες δομές, πρὸ πλούσιες καί πρὸ ἀνοιχτές, γνωστικὰ στοιχεῖα εἴτε τοῦ φυσικοῦ καί ὕλικοῦ περιβάλλοντος (φυσικοὶ νόμοι, εἴτε τοῦ κοινωνικοῦ περιβάλλοντος (θεωρία τοῦ κοινωνικοῦ χώρου). Διαμορφώνει λύσεις καινούριες, πρωτότυπες καί πρὸ προσηγμένες σὲ σχέση μὲ τὰ ἐκάστοτε κατεστημένα.

Ἡ ἐννοια τῆς «ἀντικειμενικότητας» εἶναι πὼς ὁ ζωγράφος δὲν ὑπακούει σὲ ἀντιλήψεις («perceptions») αὐθόρμητες, πρωτογενεῖς, μὲ τὸ πνεῦμα τῆς «χαρισματικῆς ἰδεολογίας» : ἡ τέχνη σὰν ἐκφραση «φυσικοῦ» ἢ ὑπερβατικοῦ, ἀνεξήγητου «δώρου». Ἡ ἴδια ἡ καλλιτεχνικὴ παραγωγὴ δὲν εἶναι προἶον αὐτοπροσδιορισμένης ὑποκειμενικότητας. Κανένα βλέμμα δὲν εἶναι αὐθόρμητο καί παρθένο, τὸ φαινόμενο ἔχει «κατασκευασθεῖ» σὰν ἀπο-

τέλεσμα μιᾶς μακρᾶς διαδικασίας διαλόγων ἀνάμεσα στὴ διανοητικὴ λειτουργία, τὴν παιδεία τῆς καί τὴν παρατήρηση τοῦ ὕλικοῦ καί γνωστικοῦ περιβάλλοντος καί τὴν ἐξέλιξη τοῦ περιβάλλοντος.

Ἡ διδασκαλία τῆς ζωγραφικῆς

Τὸ ἔργο τοῦ Pierre Francastel⁴, πού πρὶν ἀπὸ εἴκοσι χρόνια περίπου τοποθέτησε βάσεις στρουκτουραλιστικῆς μεθόδου καί προβληματικῆς στὴ μελέτῃ τῆς τέχνης, ἔχει συνδέσμοι μὲ τὶς ἀναλύσεις τοῦ Jean Piaget στὴν ψυχολογία γιά τὴ δομικὴ ἀνάπτυξη τῆς ὀργανώσεως τῆς ἀντιλήψεως («perception») καί τῆς ἐννοίας τοῦ «χώρου». Ὁ Francastel ἀντικαθιστᾷ τὴ «φόρμα», πού ἐξελίσσεται ἀπὸ ἐσωτερικὲς τῆς διαδικασίας στὴν ἰδεαλιστικὴ φιλοσοφία τοῦ Heinrich Wölfflin, μὲ τὴ δομῆ. Οἱ ἀναλύσεις του γιά τὴ στενὴ ἀλληλεξάρτηση τῆς ζωγραφικῆς τοῦ Quattrocento μὲ τὶς συνθήκες, γνωσιολογικὲς, τεχνικὲς, κοινωνικὲς τῆς Ἀναγεννήσεως ἔχουν θεωρητικὴ σημασία γιά τὴ μελέτῃ τῆς σύγχρονης τέχνης. Στὸς ζωγράφους ὅμως ἡ ἐννοια τῆς δομῆς διαμορφώνεται διαισθητικά, πρῶτα στὸν Mondrian, ἀνάμεσα στὰ 1920 καί στὰ 1930, καί ὕστερα στὸν Richard Paul Lohse, τὸ 1943. Μεταφράζεται ἀρχικά μὲ τὴν ἀπόρριψη τῆς ἰδέας τῆς μονόκεντρης ἐπιφάνειας (ἓνα στοιχεῖο ἢ στοιχεῖα τῆς ζωγραφικῆς ἀξιολογημένα περισσότερο ἀπὸ τὰ ἄλλα μὲ βάση τὴν ἱεράρχηση τῶν ἀξιών), καί ὕστερα μὲ τὴν ἀποδοχὴ τῆς μετατρεψιμότητας τῶν «μερῶν» μιᾶς ζωγραφικῆς ἐπιφάνειας σὲ ἄλλα, ἰσότιμα, ἀπειράριθμα, «μέρη»· τέλος, μὲ τὴν κατάρρηση τῆς περιφέρειας (τοῦ κάρου πού περιλαμβάνει τὸ ἔργο), σὲ σχέση μὲ τὸ περιεχόμενο (ἢ ζωγραφικὴ).

Ὅπως ὅμως δὲν ὑπάρχει «κέντρο» καί «περιφέρεια» ἢ κάρου καί περιεχόμενο ἢ «μορφή» καί «περιεχόμενο» τῆς μορφῆς, ἀλλὰ διάλογος καί μετατρεψιμότητα ἐκδηλώσεων πού συμπεριφέρονται διαδοχικά μὲ ἰσότιμους τρόπους ἀναπληρωμένου μεταξύ τους (Mondrian), δὲν ὑπάρχει καί μοναδικὸ ἔργο : τὸ ἔργο παίρνει μέρος στὴ «σειρὰ» (Richard Paul Lohse), ἢ σειρὰ ἀντικαθιστᾷ τὴ μονάδα. Μὲ τὴν ἀνακάλυψη τῆς «σειρᾶς» μεταβάλλεται καί ἡ λειτουργία τοῦ καλλιτεχνικοῦ ἔργου : δὲν ἀποτελεῖ τὴν τελειοποίηση, τὴν κατὰληξη μιᾶς διαδικασίας (τὸ ἔργο πού αὐτοπροσδιορίζεται σὰν τὸ τέλος τῆς διαδικασίας τοῦ ἢ αὐτὸ πού λέμε ἀπλοῖκᾷ «ὁ ζωγράφος ἔβαλε τὴν τελευταία του πινελιά») ἀλλὰ τὸν κρίκο μιᾶς ἀλυσίδας ἀπὸ διαδικασίες. Οἱ διαδικασίες εἶναι ἀνοιχτές καί τὸ ἔργο εἶναι ἢ ἐνδειχῆ τους· οἱ διαδικασίες ἐνδιαφέρουν περισσότερο ἀπὸ τὸ ἔργο.

Ὡστε ἡ μέθοδος προηγεῖται τοῦ ἀποτελέσματος, ἀπὸ τὴ «σειρὰ» ὀδηγούμεθα στὸ σύστημα καί στὴ μέθοδο τοῦ συστήμα-

τος. Οι ανακαλύψεις του Richard Paul Lohse πρὸς αὐτὴ τὴν κατεύθυνση στὸ χῶρο τῆς γεωμετρικῆς τέχνης ἀντιστοιχοῦν μὲ τις ἔρευνες τῶν «ἐννοιολογικῶν» καλλιτεχνῶν (*art conceptuel*), Alain Kirili, Joseph Kosuth, Laurence Weiner) ποὺ ἐνδιαφέρονται περισσότερο νὰ μελετήσουν τὴ μέθοδο καὶ λιγότερο τὴ διαμόρφωση τῆς μεθόδου σὲ ὑλοποιημένα καλλιτεχνικά ἔργα. Ἔτσι οἱ ομάδες ποὺ μελετοῦν αὐτὲς τις προϋποθέσεις ὁδηγοῦνται ἀναπόφευκτα στὴν ἀνάλυση τῶν συνθηκῶν τῆς μεθόδου (πῶς διαμορφώνονται κοινωνικά, γνωσιολογικά οἱ μέθοδοι) ἢ καὶ στὴν κριτικὴ τῆς μεθόδου: πῶς οἱ μέθοδοι σὰν τρόποι σκέψης ἐπιβάλλονται ἀπὸ τὴν κοινωνικὴ ὀργάνωση, πῶς ἡ ζωγραφικὴ ἐλέγχεται καὶ προκαθορίζεται ἀπὸ τὴν κοινωνικὴ ὀργάνωση (*ομάδα support - surface*). Οἱ ἔρευνες τοῦ Louis Cane στρέφονται στὴν παρουσίαση τῶν ὑλικῶν προϋποθέσεων τῆς ζωγραφικῆς, οἱ τελευταῖες ἐκδηλώσεις τοῦ Δανιὴλ⁵ σχετίζονται μὲ τὴ λειτουργία τῆς ζωγραφικῆς ἐπιφάνειας σὰν «ιδεολογίας» ποὺ ἐπι-τίθεται στὴν ὑλικὴ τῆς ὑποδομῆ (τὸν τοῖχο) καὶ ἀποσιωπᾶ τὴν ὑπερῆ τῆς ὑλικῆς ὑποδομῆς ἢ καὶ προσφέρεται ἡ ἴδια σὰν ὑποδομῆ τῆς.

Τὸ καλλιτεχνικὸ ἔργο ἔχει, ἐπομένως, τοποθέτηση διαφοροῦμένη, δίνεται σὰν αὐτοδικαιούμενο (ἢ ἐξειδικευμένη τῆς καλλιτεχνικῆς ἐργασίας) ἀλλὰ ταυτόχρονα συνδέεται μὲ τις συνθήκες του. Ἡ ἀνάλυση τῶν συνθηκῶν τῶν (γνωσιολογικές, κοινωνικές, οικονομικές, πολιτικές) προβληματίζει γιὰ τὸ εἶδος τῶν σχέσεων ὡς πρὸς τις συνθήκες: ποῖο θὰ εἶναι τὸ εἶδος τοῦ λόγου ποῦ θὰ τις περιγράψει, θὰ εἶναι κοινωνικὸ («κοινωνιολογία τῆς τέχνης») ἢ «ἡ τέχνη ἢ ἡ ἴδια ὡς κοινωνιολογία» ἢ θὰ εἶναι γνωσιολογικὸ, αἰσθητικὸ καὶ ἱστορικὸ ἢ τέλος θὰ εἶναι τὸ ἴδιο τὸ εἶδος τοῦ λόγου καλλιτεχνικὸ; Οἱ «ἐννοιολογικοὶ» καλλιτέχνες προτείνουν νὰ περιγράψουν τὸν τέχνη μὲ τὴν τέχνη: ἐδῶ ἡ τέχνη προσφέρεται σὰν ταυτολογία. Οἱ ἀναλύσεις τοῦ Joseph Kosuth προσανατολίζονται νὰ δείξουν πῶς ἡ σημερινὴ τέχνη ἔρχεται «μετὰ τὴ φιλοσοφία» ἐπειδὴ δὲν ἀποτελεῖ τὴν προέκταση τῶν αἰσθητικῶν ἀντιλήψεων τῆς φιλοσοφίας ἀλλὰ εἶναι, ἡ ἴδια, φιλοσοφία. Ὁ,τι περίπου ὁ Jean Dewasne ὀνομάζει «ἡ διαμόρφωση τῆς τέχνης σὰν γλώσσα πού προσφέρει τὰ δικὰ της περιεχόμενα γνώσεων, τοὺς δικούς της προβληματισμούς δράσεων»⁶. Ἔτσι διαμορφώνονται δύο κύρια σχήματα ἰδεῶν.

Πρῶτα, στὴ θεωρητικὴ ἀντίληψη ποὺ διαπιστώνει τὴ μετατρέψιμότητα (σχετικὴ ἢ ολοκληρωτικὴ) τῆς καλλιτεχνικῆς διαδικασίας στοὺς (κοινωνικούς) παράγοντες ποὺ τὴ συνιστοῦν (σὲ γενικές γραμμὲς ἢ θεωρία τῆς ἀντανάκλασης). Ἐπειτα, στὴν κυρίως «δομικὴ» ἀντίληψη ποὺ ἀναγνωρίζει τὴν καλλιτεχνικὴ διαδικασία σὰν δομὴ σχέσεων καὶ νέων πρωτότυπων σχέσεων ποὺ προκύπτουν ἀπὸ τὴ δομὴ. Τὸ καλλιτεχνικὸ ἔργο ἀντιμετωπίζεται σὰν «μοντέλο» πιθανῶν καὶ νέων κοινωνικῶν ὀργανώσεων ποὺ ξεπερνῶν τὴ δεδομένη πραγματικότητα τῶν συνθηκῶν του γιὰ νὰ προτείνουν καινούριες (Pierre Francastel, Jean Dewasne). Στὴν πρώτη περίπτωση καὶ στὴν ἀκράτη τῆς μορφῆς, ἡ πρωτοπορία γίνεται κοινότομος. Στὴ μελέτη του ποὺ κυκλοφόρησε τελευταία στὸ Παρίσι γιὰ τις διαφοροῦμενες ἔννοιες τῆς κουλτούρας, ὁ Pierre Gaudibert ἀνα-

λύει τοὺς μηχανισμοὺς καὶ τὴν κοινωνικὴ προώθηση μιᾶς «μοντερνίζουσας» ἀντιλήψεως ποὺ καλλιεργεῖ ἀναπόφευκτα τὴν πρωτοπορία. Ἡ ἔννοια εἶναι πῶς ἡ πρωτοπορία προβλέπεται καὶ ἐλέγχεται καὶ πῶς ἡ ἀνάπτυξή της παρακολουθεῖ τὴν ἀξιοζήνη ἀντόχη τῶν κοινωνικῶν τοιχωμάτων. Ἄν θὰ ὁδηγήσουμε τὸ συλλογισμὸ στὴν ἄκρη του θὰ πρέπει νὰ θεωρήσουμε τὴν πρωτοπορία σὰν ἐξ ἀνάγκης ἀνεπίσημη καὶ διωκόμενη γιὰ νὰ διατηρήσει τὴν ἔννοιά της.

Ἡ διαφοροῦμενος χαρακτήρας τοῦ καλλιτεχνικοῦ ἔργου συνοψίζεται στὴν ἱκανότητά του νὰ ἀπορροφᾶται ἀπὸ τὸ κοινωνικὸ πλαίσιο καὶ μὲ τὴν οικονομικὴ του ἐπισημοποίηση νὰ ἐκτονῶνται, ἀλλὰ ταυτόχρονα νὰ παραμένει παράνομο. Στὸ Παρίσι ὁ Julio Le Parc ἐκινεογράφησε πέρασ τὴ διαφοροῦμενη θέση τοῦ καλλιτέχνη ὅταν τοῦ ἐζήτησαν νὰ ὀργανώσει ἐκθεση τοῦ συνολικοῦ τοῦ ἔργου στὸ Μουσεο. Τὸ ἐρώτημα εἶναι ἂν θὰ ἔπρεπε οἱ καλλιτέχνες νὰ παίρουν μέρος στις ἐπισημες ἐκθέσεις. Ὁ Le Parc ἐξήγησε σὲ ἕνα μακρὸ κείμενο πῶς ἡ ἐκθεση τῶν ἔργων του ἀπὸ τὸ Μουσεο ταυτίζεται μὲ τὴν ἐκτόνωσή τους καὶ τὴν κοινωνικὴ τους ἐξαγορὰ μολονότι ὁ ἴδιος ἀτομικὰ θὰ ἐπιθυμοῦσε νὰ ἐκθέσει τὸ ἔργο του. Ἡ ἐκθεση τελικὰ καταιώθηκε.

Ὁδηγούμεθα στὴν ἄλλη ἄκρη τῆς ἀντιλήψεως ποὺ γιὰ τὰ ἰδανικά τῆς ἀμερικανικῆς κοινωνιολογίας (Linton, Kardiner, Moreno) ἐνδόμυχο ἰδεῶδες εἶναι ἡ προσαρμογὴ. Ἡ προσαρμογὴ ἐδῶ γίνεται ἐξαγορὰ καὶ ἰσοπέδωση. Τὰ ἐρωτήματα ὡστόσο καὶ τὰ προβλήματα εἶναι θεωρητικὰ ἐπειδὴ τὸ καλλιτεχνικὸ ἔργο δὲν ἀπευθύνεται στὸ σύνολο τῆς κοινωνίας καὶ ἡ πρωτοπορία κυρίως ἀπευθύνεται σὲ ἀπειροελάχιστα μέρη της. Τί εἶναι καὶ τί δὲν εἶναι προοδευτικὸ ὀρίζεται καὶ σὲ σχέση μὲ τις ἀναφορές του, σὲ ποιὸς ἀπευθύνεται ἄλλο πράγμα ἢ ἐπιθυμία τοῦ καλλιτέχνη νὰ ὁδηγήσει στὸ μέγιστό της τὴ θεωρητικὴ «συνέπεια» τῆς μελέτης του καὶ ἄλλο πράγμα οἱ πραγματικές, οικονομικές συνδέσεις τοῦ καλλιτεχνικοῦ ἔργου μὲ τὸν κοινωνικὸ του χῶρο.

Μιὰ ἔρευνα ποὺ ἔγινε πέρασ τὴ Γαλλία εἰδείξ πῶς τὰ 71 τοῖς ἑκατὸ τῶν Γάλλων δὲν ἔχουν ἐπισκεφθεῖ ποτὲ μιὰ ἐκθεση σύγχρονης τέχνης. Πρὶν λοιπὸν ἀπὸ τὴ ζωγραφικὴ ὑπάρχει ἡ διδασκαλία της, ὁ τρόπος μὲ τὸν ὁποῖο μᾶς ἔχουν ἐπιβάσει καὶ μάθει νὰ βλέπουμε. Στὴ μελέτη του ποὺ κυκλοφόρησε τελευταία γιὰ τὴ διδασκαλία τῆς ζωγραφικῆς ὁ Marcelin Pleynet⁷ ἀναλύει τὰ κινήματα τοῦ κονστρουκτιβισμοῦ τοῦ αἰώνα μας σὲ σχέση μὲ τις ὑλικὲς τους προϋποθέσεις, τις κάθε μορφῆς ἀπαγορεύσεις ποὺ ὑφίσταται ἡ ζωγραφικὴ. Ἐνα ἀπὸ τὰ διαφοροῦμενα στοιχεῖα τοῦ καλλιτεχνικοῦ ἔργου εἶναι πῶς ἐνῶ μεταφέρει τὴ συνείδηση μιᾶς ἐλεύθερης ἐπιλογῆς, προκύπτει ὡστόσο παρ' ὅλες καὶ χάρις στις ἀπαγορεύσεις ποὺ προηγῆθηκαν. Ἡ σύνδεση λοιπὸν μὲ τὸ κοινωνικὸ, τὸ οικονομικὸ καὶ τὸ πολιτικὸ πλαίσιο τῶν συνθηκῶν του, ἂν περιορίζει τὴν ἐλευθερία τοῦ ἔργου τέχνης, τὴ δυνατότητα του νὰ μὴν εἶναι ἀντανάκλασμα τῶν συνθηκῶν, ὡστόσο καλλιεργεῖ καὶ τις προϋποθέσεις μιᾶς γνώσης, μιᾶς ἐπέμβασης γιὰ τὴν ἐντόπιση τῶν συνθηκῶν καὶ τὴν ἀντιμετώπισή τους κάτω ἀπὸ προϋποθέσεις ποὺ θὰ τις ἐξουδετέ-

Οἱ μηχανισμοὶ καὶ ἡ μελέτη τῆς διαδικασίας τῶν τρόπων μὲ τοὺς ὁποῖους ἡ ζωγραφικὴ ἐπιχειρήσει κάθε φορὰ νὰ ἀπαλλαγεῖ ἀπὸ τις ἐξαρτήσεις της εἶναι τὸ κύριο θέμα καὶ τὸ ἀντικείμενο τῆς διδασκαλίας της. Ὁ Marcelin Pleynet, ὅπως παλαιότερα ὁ Pierre Francastel, ἐργάζεται πρὸς τὴν κατεύθυνση τῆς ἐντόπισης τῶν ὑλικῶν προϋποθέσεων τοῦ καλλιτεχνικοῦ ἔργου καὶ συνεπῶς τῶν ἀντιθετικῶν στοιχείων ποὺ συστηματικὰ περικλεῖει. Ἔτσι ἀποκαλύπτεται βαθμιαία ἡ δομικὴ συνθετικότητα τῆς καλλιτεχνικῆς ἐργασίας, οἱ ἀντιφάσεις της, ἡ δυσκολία της νὰ ἀντιμετωπισθεῖ σὰν ἐπίτευχος «λόγος» ποὺ δίνεται σὰν νὰ ταυτίζεται μὲ τὸ περιεχόμενό του. Οἱ ἀναλύσεις δὲν συμπιέτουν πρὸς τὴν ἴδια «φορὰ» (κατεύθυνση), δὲν ἀποκλείονται οἱ ἀντίθετες μεταξύ τους ἀναλύσεις ὅστε καὶ ὑπάρχουν ὀριστικὲς ἀναλύσεις. Καθὼς ἡ καλλιτεχνικὴ ἐργασία φωτίζεται διαφορετικὰ καὶ ἀδιὰκοπα ἀπὸ νέες γνώσεις (ἐπιστημονικές καὶ κοινωνικές), οἱ ἔσωτερικὲς τῆς ἀντιθέσεις εἶναι πηγὴ νέων ἀναλύσεων, ἡ ἀ-συνέπεια ἔχει τὸ ἴδιο κύρος μὲ τὴ συνέπεια, νέες συνέχειες ἀποκαλύπτονται μέσα ἀπὸ τις ἀ-συνέχειες (*discontinuités*).

Ὁ,τι ὁμως συμβαίνει στὸ ἐπίπεδο τῆς θεωρίας τῆς τέχνης, ἀντανάκλα στὴν κοινωνικὴ τῆς ἀπορρόφηση. Εἶναι ἡ ἴδια ἡ ἔννοια τῆς «ἐκθέσεως τέχνης» σὰν ἐπιλογῆς καὶ σὰν τρόπου παρουσίας τῆς ἐπιλογῆς ποὺ προσφέρεται σὲ πρακτικὰ καὶ θεωρητικὰ ἐρωτηματικά. Δύο εὐρωπαϊκὲς ἐκθέσεις, πέρασ τὸ καλοκαίρι, ἔδωσαν τὸ μέτρο τῆς «κριτικῆς ἐκθέσεως». Ἡ ἐκθεση τοῦ Μουσείου τῆς Λωζάνης «Τὸ Μουσεο κάτω ἀπὸ ἐρωτηματικὸ» ἔδωσε τὸ βάρος στις οικονομικές σχέσεις τοῦ ἔργου τέχνης μὲ τὴν κοινωνία του. Τὰ Documenta 5 στὸ Κάσσελ συνδύασαν τὴν παραγωγή τῶν καλλιτεχνῶν μὲ τὰ κοινωνικά πρότυπα καὶ μοντέλα: τὴν ἀφίσα, τὴ διαφήμιση, τὸν τύπο, τὰ τυποποιημένα σύμβολα. Ἡ ἐκθεση τοῦ ἔργου τέχνης μὲ τρόπους ποὺ τὸ περιορίζουν ἀποκλειστικὰ στὴν ὑποκειμενικότητά του, δίνει τὴ θέση της στὴν ἐκθεση ποὺ τὸ ἀποκαθιστᾶ στις πραγματικὲς του κοινωνικὲς συνδέσεις. Πρὶν ἀπὸ τὸ ἀποτέλεσμα (ἢ ζωγραφικὴ), ἐξετάζεται ἡ διαδικασία του, πρὶν ἀπὸ τὴ διαδικασία, ἐξετάζεται τὸ πλαίσιο (οἱ συνθήκες), μέσα στὸ ὅποιο διαμορφώνεται.

Παρίσι, Μάρτιος 1973

1. Ὁ Τάκης ἐξέθεσε πέρασ ἀτομικὰ καὶ γιὰ ἕνα μῆνα στὸ Ἐθνικὸ Κέντρο Σύγχρονης Τέχνης τοῦ Παρισίου (CNAC).

2. Ἀπὸ ἀνέκδοτη συνομιλία τοῦ Τάκη μὲ τὸν συγγραφέα.

3. Εἶναι ἡ τεχνικὴ τοῦ Pollock. Ὁ μουσικὸς εἶναι ἀπλωμένος στὸ πάτωμα καὶ ὁ ζωγράφος περὶ πολλὰς φορὰς ἀπὸ πάνω ντενεκεδᾶ τρύπια γεμάτα χρῶμα. Ὁ ζωγράφος μετακινεῖται, δὲν ἔχει ποτὲ τὴ συνολικὴ ἀντίληψη τοῦ ἔργου, ἡ ζωγραφικὴ γίνεται μὲ διαδρομὲς, ἕνα εἶδος διήγησης. Καθὼς δὲν ἐπεμβαίνει τὸ χέρι μὲ πινέλο καὶ δὲν ὑπάρχει προκαθορισμένη δομὴ τοῦ συνόλου, ἀποφεύγονται τὰ αἰσθητικὰ προποτιθέμενα.

4. Ἀπὸ τὰ σημαντικότερα βιβλία του, *La réalité figurative*.

5. Ἡ ἐκθεση τοῦ Δανιὴλ στὸ Λονδίνο καὶ ὕστερα στὴν Ἀθήνα, τὸ Δεκεμβριοῦ τοῦ 1972.

6. Ἀπὸ συνομιλία τοῦ Jean Dewasne μὲ τὸ συγγραφέα στὸ *Opus International*, Ὀκτώβριος 1972.

7. Marcelin Pleynet, *L'enseignement de la peinture*.

Βιβλιοκριτική

LINOS POLITIS

A History of Modern Greek Literature

Oxford, at the Clarendon Press 1973

Ευχής έργο θα ήταν να μαθαίνονταν ή λογοτεχνία από τα έργα της και όχι από τις περιλήψεις ή τις «περιγραφές» της, δηλαδή τις ιστορίες της. «Αν ή λογοτεχνία είναι κάτι ζωντανό, έτσι θα έπρεπε να προσεγγίζεται, ενώ ή ιστορία της λογοτεχνίας είναι φιλολογικό είδος, και ή φιλολογία, όπως και όλες οι επιστήμες, δεν μπορεί παρά να νεκρώσει τη ζωή για να τη σπουδάσει. «Ότι ή ιστορία της λογοτεχνίας, όταν ακολουθεί τη ζωντανή γνωριμία με τη λογοτεχνία ή συμβαδίζει μαζί της, προσφέρει χρήσιμη ύπηρεσία, είναι αυτόνοτο και αναμφισβήτητο. Άλλα έπειδή κανένα δείγμα του είδους, ούτε και το τελειότερο, δεν μπορεί να γλιτώσει απ' αυτή τη μοίρα του Ιατροδικαστή, σαν υποκατάστατο της λογοτεχνίας ή ιστορία της είναι πράγμα φονικό—δεν μπορεί κανείς να τραφεί με τον κατάλογο των φαγητών ενός εστιατορίου.

Πέρα από την όκηρία όμως ή την έλλειψη έθιμου ύπαρξης και άλλοι λόγοι, έξίσου δραστικοί, που μπορούν να έπιβάλλουν σ' ένα κοινό την άποχή από ένα είδος πνευματικής τροφής. Το λεγόμενο γλωσσικό φράγμα δεν είναι ο πιδ άμελητός απ' αυτούς τους λόγους, και προκειμένου για τη νεοελληνική λογοτεχνία σε σχέση με οποιοδήποτε ξενόγλωσσο κοινό γίνεται ίσως ο σοβαρότερος: ή μετάφραση της λογοτεχνίας, που καταρχήν άδυνατεί από τη φύση της να καλύψει το πρωτότυπο σε βάθος, έδω δεν φαίνεται να υπάρχουν ούτε καν οι προυποθέσεις για να καλύψει ένα πλάτος του κάπως αντιπροσωπευτικό: οι έγκυρες μεταφράσεις έλληνικών λογοτεχνικών έργων που κυκλοφορούν στο έξωτερικό, και αυτές που γνωρίζουν αξιόλογη προβολή, είτε περιορίζονται στους κορυφαίους, από τον Καβάφη ως τον Έλύτη, και στους «έμπορικούς», από τον Καζαντζάκη ως τον Σαμαράκη, είτε στηρίζονται σε κριτήρια έντελως ύποκειμενικά, όπως λόγω χάρη δείχνει ή παρουσία του Δ. Ι. Άντωνίου και του Νίκου Γκάτσου, που προφανώς άνήκουν σε άλλη κατηγορία, στον ίδιο τόμο με τον Καβάφη, τον Σικελιανό, τον Σεφέρη και τον Έλύτη.

Σε περιπτώσεις όπως αυτή, της νεοελληνικής λογοτεχνίας και του ξενόγλωσσο κοινού, οι ιστορίες της λογοτεχνίας παίζουν ρόλο πραγματικά άναυκτατάστατο, με έ,τι έγκωμιαστικό και μαζί άπελπιστικό μπορεί να περιέχει ο χαρακτηρισμός. Αυτόν το ρόλο ή άγγλόφωνη *Ίστορία της νέας έλληνικής λογοτεχνίας* του Λίνου Πολίτη τον διεκπεραιώνει άρτια. Είναι ένα βιβλίο πλήρες, ένημερωμένο και κατατοπιστικό, ίσοροπημένο, κατανοητό και εύχρηστο.

Στά δύο Μέρη και στα είκοσιέξι κεφάλαια αυτής της *Ίστορίας* με τις 350 περίπου σελίδες εκτίθεται ή πορεία της νεοελληνικής λογοτεχνίας από τις πρώτες άρχές της, τον 9. αιώνα, ως τη γενιά του '30, με πρώτο άναφερόμενο λογοτεχνικό δείγμα μερικά από τα άκριτικά τραγούδια και με το τελευταίο τη *Γνωσιολογία* του Εύ. Π. Παπανούτσου. Άκολουθεί, σε τεσερεσήμισι σελίδες, μια Παρέκβαση για τη μεταπολεμική ποίηση και πεζογραφία, όπου παρουσιάζονται συνοπτικά σαράντα και πλέον από τους εκπροσώπους αυτής της περιόδου και απ' όπου παραλείπονται άλλοι δέκα περίπου, τουλάχιστον ίσάξιοι με τους προηγούμενους, που αυτοί θα μπορούσαν να είναι και λιγότεροι.

Άπό τα άλλα περιεχόμενα του βιβλίου, τρία σημεία χρειάζονται ιδιαίτερη μνεία και έξαρση: το μέρος της Είσαγωγής που άναφέρεται στο γλωσσικό ζήτημα και που είναι ίσως το πιδ εύσυντο κείμενο που έχει γραφτεί γι' αυτό το θέμα, ή Βιβλιογραφία που, άν και «μη έξαντλητική», όπως χαρακτηρίζεται από τον ίδιο τον συγγραφέα, είναι έντούτες πλήρης, χρήσιμη, και εύχρηστη, και οι Χρονολογικοί Πίνακες, όπου εκτίθενται περιληπτικά οι σταθμοί της νεοελληνικής λογοτεχνίας σε συγχρονισμό με τα γεγονότα της γενικότερης έλληνικής ιστορίας καθώς και της ξένης γενικής ιστορίας και λογοτεχνίας. Ίδιαίτερο θέλητρο του βιβλίου αποτελεί το κάτορθωμα του έμπειρου μεταφραστή Ρόμπερτ Λίντελ να άποδώσει τα έλληνικά ποιητικά παραθέματα στην ξένη γλώσσα ακολουθώντας το ρυθμό του πρωτοτύπου: ένδιαφέρον και συγκινητικό είναι να προσέξει κανείς πόσο άνανευμένοι άκούγονται μερικοί πασίγνωστοι έλληνικοί ρυθμοί με τον ξένο ήχο.

Ο συγγραφέας τούτης της *Ίστορίας* έχει παλαιή και πλούσια διδακτική και συγγραφική πείρα και άπόλυτη άρμοδιότητα στα θέματα που πραγματεύεται έδω, και το συνολικό έργο του, με κορύφωση τις σολωμικές μελέτες και εκδόσεις του, είναι από τα θεμελιώδη της νεοελληνικής φιλολογίας. Μολοντούτο, ή σιγουριά του στο χειρισμό των θεμάτων ακολουθείται άδιάκοπα από ίση προσοχή και λεπτότητα, γι' αυτό και στις σελίδες του βιβλίου δεν συναντούμε ούτε θεαματικές άνασκευές ούτε προτάσεις με τη φιλοδοξία του τελεσίδικου. Στα χρόνια προβλήματα της νεοελληνικής φιλολογίας ο Λίνος Πολίτης άκολουθεί κατά κανόνα τις έδραιωμένες διαζευκτικές λύσεις ή άποδέχεται τις έκκρεμότητες, όπως είναι φυσικό για ένα έργο γενικού χαρακτήρα, συμφωνώντας κατά τούτο στις γενικές γραμμές με τον Κ.Θ. Δημαρά και τη δική του *Ίστορία της νεοελληνικής λογοτεχνίας*. Στον Κ.Θ. Δημαρά ο Λίνος Πολίτης ρητά άναγνωρίζει μεγάλη όφειλή, αλλά δηλώνοντας ότι οι άπόψεις τους είναι ίδιες «σε πολλά σημεία», άρα όχι σε όλα, δείχνει σε σύγκριση μ' εκείνον πολύ λιγότερη διάθεση να άποδεχθεί ή και να έρευνήσει τα όποια «έπαναστατι-

κά» ένδεχόμενα καθώς και να έπεκταθεί σε περιοχές και θέματα που δεν σχετίζονται—ή μάλλον δεν ταυτίζονται—άπόλυτα με τη λογοτεχνία. Έτσι, παρά τη στενή συγγένεια των δύο έργων, που προχωρεί πέρα από τη συγγένεια του θέματος, οι άποκλίσεις τους είναι φανερές, στη γενική σύλληψη και παρουσίαση του άντικειμένου κυρίως, αλλά και στα έπιμέρους. Άκόμη και παραδείγματα τυχαία και άκραιο, όπως λόγω χάρη το ποήμα του Δημαρά *Άκριτα* από τη μία και ο Παπαδιαμάντης από την άλλη, δείχνουν αυτή τη διάσταση των δύο μελετητών τόσο στις έπιστημονικές άπόψεις όσο και στη διάθεση. Το ποήμα του Δημαρά *Άκριτα* ο Δημαράς το κατατάσσει στα μυθιστορήματα, ενώ ο Πολίτης βεβαιώνει ότι πρόκειται για έπος, χωρίς ώστόσο να θίγει έτσι ή άλλως τα έπιχειρήματα του Δημαρά. Όσο για τον Παπαδιαμάντη, ο Πολίτης, χωρίς να συντάσσεται με την εκτίμηση των παλαιότερων, όπως την εκφράζει ο Βουτιερίδης λόγω χάρη, και παρά την κριτική του στάση, δεν προχωρεί ως το σημείο να υιοθετήσει την άυστηρή αλλά γενναία εκτίμηση του Δημαρά.

Μέ άφετηρία την τελευταία αυτή παρατήρηση, πολλά από τα γενικά χαρακτηριστικά του βιβλίου θα μπορούσαν να άποδοθούν στο γεγονός ότι αυτή ή *Ίστορία* άπευθύνεται σ' ένα ξένο κοινό, και ειδικά στο άγγλικό, άν δεν τα συναντούσαμε σταθερά και στις άλλες έργασίες του Λίνου Πολίτη: νηφαλιότητα, ούδετερότητα σχεδόν, και μια θαυμαστή για την περίσκεψη της περιστολή αυτού που θα λέγαμε ιστορική ματιά. Έλάχιστες μόνο κορυφές έχουν περισέψει απ' αυτόν τον «αυτοέλεγχο» και άναφέρονται τόσο στην ιστορική διαφώτιση των συμφραζόμενων όσο και στην κοινωνιολογική τους έδραυση. Λόγω χάρη, ο Κύριλλος Λούκαρις άνέβηκε στον πατριαρχικό θρόνο όταν και καιροί ήταν ταραγμένοι—τίποτε, πριν ή μετά, δεν διαφωτίζει αυτή την πρόταση, που άποτελεί έτσι μια μετέωρη άναφορά στη γενική ιστορία και που συμπληρώνεται μόνο με την πληροφορία ότι οι Τούρκοι θανάτωσαν τον Λούκαρι το 1638. Λίγο πιδ κάτω, ο Μανολάκης Καστοριανός χαρακτηρίζεται σαν «τυπικός εκπρόσωπος των καιρών που αλλάζουν». Ποιοι είναι αυτοί οι καιροί, πώς και γιατί αλλάζουν—πρόκειται για άλλη μια άναφορά στην άκόμη γενικότερη ιστορία, που μένει άβροθήτη. Τα παραδείγματα αυτά θα μπορούσαν να είναι περισσότερα, και το πνεύμα τους χαρακτηρίζει όλο το βιβλίο άλλοτε ρητά και άλλοτε σιωπηρά. Σημαίνει άραγε αυτό το πνεύμα ότι οι σχετικές γνώσεις έξυπακούονται από μέρους του «μορφωμένου άγγλόφωνου άναγνώστη» που «υποτίθεται ότι ο έλληνικός κόσμος και ή άρχαία γλώσσα και λογοτεχνία της Ελλάδας δεν του είναι έντελώς άγνωστα»; Η σημαίνει ότι αυτές οι γνώσεις δεν θεωρούνται άπαραίτητες για την προσέγγιση μιας ιστορίας της λογοτεχνίας;

Αυτό άκριβώς το δίλημμα, που σχετίζεται με τις ύπηρεσίες που μπορεί να προσφέρει μια ιστορία της λογοτεχνίας πέρα από την υποκατάσταση της λογοτεχνίας έπιτρέπει να γίνεται λόγος για περιστολή της ιστορικής ματιάς. Όστό-

σο, στον πρόλογο του ό συγγραφέας δηλώνει ότι ακολουθεί την «ιστορικο-ουμανιστική άποψη» και όχι κάποια άλλη. Πρόκειται προφανώς για δύο διαφορετικές έννοιες ή αντίληψεις της «ιστορίας», που ή μία τους σημαίνει εξιστόρηση και ή άλλη γνώση. Ο Λίνος Πολίτης ακολουθεί την πρώτη και εξυπηρετεί έτσι θαυμάσια τους σκοπούς που έχει τάξει. «Αν ή άποψη του τόν προδίδει κάπου, αυτό συμβαίνει στο βραχύτερο μέρος του βιβλίου του, στην Παρέκβαση, όπου ένα ερώτημα, σαν να μη χωράει μέσα στα πλαίσια αυτής της άποψης, ξεπηδάει για πολλοστή φορά: πώς μπορούμε και καταλαβαίνουμε γιατί από την αλλη των Κομνηνών βγήκε ο Πτωχοπρόδρομος, ενώ δεν μπορούμε να καταλάβουμε γιατί από την Τράπεζα της Έλλάδος βγήκε ο Μηνάς Δημάκης;

Άλλά ή Παρέκβαση δεν πιάνει παρά τεσερεσήμισι σελίδες του βιβλίου, και το θέμα αυτό, οι σχέσεις της νεότερης λογοτεχνικής γενιάς με τους παλαιότερους μελετητές, δεν είναι ούτε καινούριο ούτε άπλό. Μόνο που θα μπορούσε ίσως, σ' ένα βαθμό τουλάχιστο, να μη διαιωνίζεται και να μην περιπλέκεται περισσότερο, αν τα μεγάλα συνθετικά έργα αυτού του είδους, που αρχίζουν με το έπος ή μυθιστόρημα του Διγενή Ακρίτα, προτιμούσαν να μην καταλήγουν με τη Ζωή Καρέλλη λόγου χάρη, αλλά σταματούσαν κάπου στον Εύ. Π. Παπανούσο.

Μέσα σ' αυτά τα όρια της, τα έξωτερικά, ή *Ίστορία* του Λίνου Πολίτη έπιτελεί άψογα έναν πολύ χρήσιμο σκοπό: ίκανοποιεί άπόλυτα την ένδεχόμενη περιέργεια του άγγλόφωνου αναγνώστη για τη νεοελληνική λογοτεχνία. Το να μπορεί επίσης να εξάψει αυτή την περιέργεια όταν δεν προϋπάρχει, δεν φαίνεται να ήταν μέσα στις επιδιιώξεις της. Αυτό το δείχνουν τα άλλα όρια της, τα έσωτερικά, που άνήκουν όπωσδήποτε στο αυστηρά φιλολογικό είδος.

ΛΙΝΟΣ ΠΟΛΙΤΗΣ

Μετρικά

Έκδόσεις Κωνσταντινίδη, Θεσσαλονίκη

Σε μία εποχή όπου τα «μέτρα» στην ποίηση αποτελούν άνάμνηση άμυδρή—και σε μερικές περιπτώσεις φαιδρή—τα *Μετρικά* του Λίνου Πολίτη έρχονται με την έγκυρότητά τους να μάς θυμίσουν ότι κάποτε ή ποίηση, έκτός από τα άλλα, ήταν και «μαστορική»—και φανότανα.

Με τόν τίτλο *Μετρικά* εκδίδονται εδώ συγκεντρωμένες τρεις παλαιότερες μονογραφίες του συγγραφέα: «Η μετρική του Παλαμά» (1943), «Νεοελληνικά σονέτα» (1960) και «Ο δεκαπεντασύλλαβος του Έρωτικού Λόγου» (1961). Από τις εργασίες αυτές ή πρώτη είναι ή πιο φιλόδοξη, ή δεύτερη ή πιο ευσύνοπτη και ή τρίτη ή πιο έμπνευσμένη.

Στη «Μετρική του Παλαμά» ό Λίνος Πολίτης εκθέτει και άναλύει με γνώση και ακρίβεια και με πλούτο παραδειγμάτων την εργώδη πορεία του Παλαμά από συλλογή σε συλλογή και από ποίημα σε ποίημα, μέσα από τα ποικίλα στιχογραφικά σχήματα της νεοελληνικής παράδοσης, το πώς στάθηκε ό ποιητής άπέ-

ναντί τους, πώς τα έπηρεάσε και πώς τόν έπηρεάσαν, καθώς και τις άδιάκοπες προσπάθειες του να δώσει νέες μορφές σ' αυτά τα σχήματα ή και να δημιουργήσει ρυθμούς έντελώς καινούριους. Από την άνάλυση του Λίνου Πολίτη, όπου πρωταθλητής—μετά τόν Παλαμά φυσικά—άναδεικνύεται ό δεκαπεντασύλλαβος, γίνεται φανερό ότι ό χαλκέντερος ποιητής κατανόλωσε μεγάλο μέρος της άστείρευτης ένεργητικότητας του στη μελέτη και στην έπεξεργασία του στίχου, πράγμα άλλωστε που ήταν γνωστό και από δικές του άμεσες και διόλου λακωνικές μαρτυρίες. Στόν τομέα αυτό ό Παλαμάς προβάλλει άναντίρρητα ως ό πιο έπιμνος έρευνήτης της γραμματείας μας, τόσο που θα μπορούσε να μιλήσει κανείς για έμμονη ιδέα.

Πρόκειται ώστόσο για μία έρευνα που αν απλώθηκε σε έντυπωσιακό πλάτος, είναι άμφίβολο αν έφθασε και στο άναλογο βάθος. Ο Λίνος Πολίτης μάς δείχνει με πολλή σαφήνεια πώς ό Παλαμάς κατακτά το ένα ύστερα από το άλλο τα τεχνικά μυστικά των στιχογραφικών μορφών, τόσο που να μπορεί μάλιστα να τα ξεπερνάει, να τα άναπλάθει και να τα μεταμορφώνει, αλλά είναι ζήτημα αν σε καμιά από αυτές τις μεταβάσεις ό στίχος κατορθώνει να σύρει μαζί του και την ποίηση σε κάποιο ύψηλότερο σκαλοπάτι. Δίνεται ή έντύπωση ότι όποτε ή ποιητική διατύπωση παρουσιάζεται έπαρκής, αυτό συμβαίνει έρήμην του στιχογραφικού της σχήματος, και συχνά, όσο πιο «δουλεμένος» είναι ό στίχος τόσο πιο άναμικη είναι ή έκφραση. Στην καλύτερη περίπτωση, όσο λιγότερο έξεζητημένο είναι το στιχογραφικό περιβλήμα, τόσο πιο γνήσια ήχει ή φωνή του ποιητή.

Τα φαινόμενα αυτά διαπιστώνονται σε όλη την έκταση της άνάλυσης του Λίνου Πολίτη, από το στίχο των *Τραγουδιών της πατρίδας μου*, που ό ίδιος τον χαρακτηρίζει «άκαλλιέργητο», «άλύγιστο», «βαρύ» και «πρωτόγονο», ως το στίχο του *Δωδεκάλογου του Γύφτου*, που τότε πλατάνει «ως τόν δεκατρισύλλαβο» και τότε στενεύει «ως τόν τρισύλλαβο και τόν δυσύλλαβο άκόμα», και κορυφώνονται στις έντελώς άποστειρωμένες δοκίμες τών τελευταίων συλλογών, όπου, κάτω από τόν έπιεική χαρακτηρισμό «παιχνίδι», οι λέξεις χάνουν κάθε ύπόσταση μέσα στο μηχανιστικό μέτρομα τών συλλαβών.

Τό άπόσο ό ποιητής ένωθε βαθύτατα συνταιριασμένο το ρυθμό με το ποιητικό νόημα του κάθε τραγουδιού», όπως λέει ό Λίνος Πολίτης, άναφέρεται προφανώς στη μέριμνα του Παλαμά για κάτι τέτοιο, που είναι όφθαλμοφανής, όπως θα ήταν και σε κάθε ποιητή με την άγρυπνη λογισμένη του Παλαμά, και που άποδεικνύεται από τα παραδείγματα που άναφέρει άμέσως παρακάτω ό Λίνος Πολίτης. Σήμερα όμως, σαράντα χρόνια ύστερα από την πρώτη εμφάνιση της εργασίας του Λίνου Πολίτη, που γράφτηκε πολύ κοντά στον ένθουσιασμό της σποράς, δεν βλέπουμε πουθενά τους καρπούς αυτής της μέριμνας. Βλέπουμε μόνο ότι, απ' αυτή την άποψη, ή ποίηση του Παλαμά «φαίνεται» πράγματι μαστορική.

Άρχίζοντας με μερικά μάλλον πικρά λόγια, που ώστόσο φαίνονται ότι δεν

έχουν κακή προαίρεση, για τη σύγχρονη ποίησή μας (της περιόδου γύρω στο 1960), που τη βλέπει, στη συγκεκριμένη τουλάχιστο περίπτωση, μέσα από το «κριτικό βλέμμα του κ. Α. Καραντώνη», ό Λίνος Πολίτης εκθέτει στη δεύτερη εργασία τών *Μετρικών* του, «Νεοελληνικά σονέτα», την ιστορία και τις τύχες του σονέτου στη γλώσσα μας. Στις έναρκτήριες γραμμές αυτής της εργασίας, ή συναφής παρατήρηση του Α. Καραντώνη δίνει στόν συγγραφέα την εύκαιρία να άντιπαραθέσει στην πληθυντική σύγχρονη ποιητική παραγωγή και το παρελθόν, όπου το μέτρο και ή όμοιοκαταληξία άποτελούσαν ίσως κάποιον ύπιτυτώδη φραγμό του ποιητικού χώρου» και όπου ασφαλώς τα ποιήματα σταθερής μορφής έκαναν άκόμη δυσκολότερα τα πράγματα για τους έπίδοξους ποιητές που δεν είχαν την πρόνοια να μετρήσουν καλά τις δυνάμεις τους.

Όστόσο—ή διατύπωση του το δείχνει—ό Λίνος Πολίτης δεν πιστεύει ότι αυτά τα πράγματα άρκουγν για να γραφτεί αξιόλογη ποίηση. Προκειμένου ειδικά για το ένδοξότερο από τα ποιήματα σταθερής μορφής, το σονέτο, ή ιστορία του, που ακολουθεί άμέσως μετά στις σελίδες τούτης της εργασίας, άποδεικνύει ότι δεν στάθηκε ιδιαίτερα γόνιμο για την ποίησή μας και δεν συνδέθηκε χαρακτηριστικά με καμιά από τις ένδοξες στιγμές της, όπως συνέβη με άλλες εύρωπαϊκές λογοτεχνίες.

Όστερα από τη δροσερή πρώτη του εμφάνιση στα κυριώτικα έρωτικά ποιήματα, το σονέτο δεν συναντιέται ούτε στους προδρόμους της λογοτεχνίας μας, τόν Χριστόπουλο και τόν Βηλαρά, ούτε στόν Σολωμό (που ώστόσο έγραψε σονέτα στα ίταλικά), σε όλη την επτανησιακή σχολή ή καλλιέργειά του είναι πεινυρή και άκανόνιστη, στην άθηναϊκή σχολή δεν εύδοκιμεί καθόλου, και στην όποια άκμή του φθάνει με την παρνασιακή σχολή, με τόν Παλαμά και τόν Μαβίλη, δηλαδή γύρω στα τέλη του 19. αιώνα και στις άρχές του 20. αιώνα όλόκληρες έκατονταετίες μετά τόν Πετράρχη.

Πρόκειται ασφαλώς για μία μάλλον μίζερη ιστορία, που δεν κολακεύει ούτε το σονέτο ούτε την ποίησή μας. Οι σταθμοί της πάντως έπισημαίνονται με πληρότητα και σαφήνεια από τόν Λίνο Πολίτη, και ή σύντομη αυτή εργασία άποτελεί έπαρκές βοήθημα για όποιον θέλει να μάθει πώς ή νεοελληνική ποίηση ήτήθηκε, όπως ήταν φυσικό, από τόν ίδιο αντίπαλο που κατατρόπωσε ό Σαίξπηρ.

Στην τρίτη εργασία τών *Μετρικών*, τόν «Δεκαπεντασύλλαβο του Έρωτικού Λόγου», ή στιχογραφική μορφή δίνει σ' έναν «κλασικό» νεοελληνιστή την εύκαιρία να διεισδύσει στα μύχια ενός ποιήματος που ήταν και παραμένει κατεξοχήν «μοντέρνο» και άπρόσιτο. Και το κάνει αυτό ό Λίνος Πολίτης όχι μόνο με την άπαραίτητη γνώση αλλά και με όιστρο ζηλεύει. Πρόκειται ασφαλώς για το πιο έλκυστικό μέρος τών *Μετρικών*, για μία από τις πιο έπιτυχημένες εργασίες του συγγραφέα και για ένα από τα πιο σωστά κείμενα που γράφτηκαν ποτέ για έργο του Σαίξπηρ.

Ο δεκαπεντασύλλαβος του Έρωτικού

Λόγου εμπνέει στον Λίνο Πολίτη μερικές πολύ διαφωτιστικές και ενδιαφέρουσες παρατηρήσεις γύρω στο κατεξοχήν μέτρο της νεοελληνικής ποίησης, ενώ οι παραλληλισμοί, οι συγκρίσεις και η άνιχνευση των ριζών καθώς και η λεπτομερειακή μετρική ανάλυση του σφαιρικού δεκαπεντασύλλαβου φωτίζουν με καινούριο φώς την απaráμιλλη ρυθμική όμορφη του ποιήματος. Έτσι, ο Λίνος Πολίτης δικαιώνει πέρα για πέρα την άποψή του, ότι «ή γοητεία που δεν έπαψε ν' άσκει τριάντα τώρα χρόνια το έξοχο ποίημα έκπορευεται και από το τεχνικό αυτό δούλεμα των δεκαπεντασύλλαβων».

Μέσα στις δεκαπέντε σελίδες αυτής της εργασίας ο Λίνος Πολίτης κατορθώνει να εκθέσει με πυκνότητα αλλά και σαφήνεια τη διαδρομή του δεκαπεντασύλλαβου, που εκτείνεται σε δέκα και πλέον αιώνες, να εξάρει τις κορυφαίες στιγμές του, και αντιπαράθετοντας σε αυτές τόν δεκαπεντασύλλαβο του Έρωτικού Λόγου, να προβεί σε μία διαπίστωση που ό μελαγχολικός της τόνος απαλύνεται αποφασιστικά από την αγαθή συγκυρία: «Οι δεκαπεντασύλλαβοι του Έρωτικού Λόγου είναι οι τελευταίοι που γράφτηκαν στη γλώσσα μας. Η Ιστορία του στίχου εκλείσει—όπως συμβαίνει πάντα—μ' ένα από τα λαμπρότερα παραδείγματα».

A. ZENAKOS



Δ. Ν. ΜΑΡΩΝΙΤΗΣ

Άνεμόσκαλα

Έκδόσεις Παπαζήση, Αθήνα 1972

Οι δώδεκα επιφυλλίδες του Μαρωνίτη, που δείχνουν ότι γεννήθηκαν από ισάριθμες άφορμές, φανερώνουν με τις διαστρωματώσεις τους ότι ανήκουν σ' έναν κορμό, που οι μη όρατές του διαστάσεις είναι σημαντικά μεγαλύτερες. Άρκει να προσέξει κανείς τη θεματική τους κλίμακα και τα παρενθετικά τους στοιχεία με τα όποια πολλαπλασιάζονται οι βασικοί τους πυρήνες. Άν «συμπιέστηκε το κεφάλι του δασκάλου» για να χωρέσει τη σκέψη του στα στενά περιθώρια μιας επιφυλλίδας και να όροθετήσει μία προσωπική στάση με δώδεκα διαδοχικές προσεγγίσεις, κατόρθωσε ώστε οι «γυμνοί» αυτοί «σπόροι» να συντηρούν όλη τους την έκρηκτική δύναμη. Νά κρατούν άνοιχτούς λογαριασμούς με τους άποδέκτες τους, και άνοίγοντας μαζί τους ένα σιωπηρό διάλογο, να «προσφέρονται στις αντιρρήσεις τους». Γιατί ή εύκαμπτη και πολυδύναμη γραφή του Μ. καλύπτει ένα πλούσιο άπόθεμα έμπειριών, κι ένα άνοιχτό κύκλωμα γνώσεων, που άγρυπνούν ώστε μέσα στη σμίκρυνση να υποβόσκει το ιδεατό σύνολο άπ' όπου κατάγονται. Είναι έντυπωσιακή ή Ικανότητά του να πνευματοποιεί τα καθημερινά, άναποδογυρίζοντας την τάξη ενός «σφραγιστικού» λόγου. Χωρίς δασκαλιστική μικρόνοια, που άπλώνει προστατευτικά δίχτυα για να μην έκτιθεται στη δεοντολογία της έπιστήμης της, αλλά έν τέλει με τόν άγρυπνο έλεγχο της έπιστημονικής της λογικής, που δεν ξεχνά ότι ή σωστή σκέψη εδράζεται σε πράγματα και δεν αιωρείται

στο κενό, καταγράφει, στα «έρημα» αυτά χρόνια, τόν ήχο τών γεγονότων που συμβαίνουν όχι πολύ μακριά, όχι πολύ παλιά, αλλά τώρα και δίπλα μας. Και τούτο όχι με πρόθεση να δεί το είδωλό του να καθρεφτίζεται στο νερό της λίμνης ή του τέλματος, αλλά με το κουράγιο (πράγμα που στοιχίζει), να κατονομάσει, όσα από φρονιμάδα άποσιωπούνται ή άραιώνονται σε άκίνδυνες δόσεις.

Σε έποχές που άγοραίοι θόρυβοι διαβρώνουν τα προβλήματα με πονηρές άπλοποιήσεις, και τα κίβδηλα νομίσματα περνάνε άπό χέρι σε χέρι, ή άποκατάσταση τών πραγμάτων και ή όρθή τους Ιεράρχηση, όταν γίνεται σε νηφάλιο τόνο, κινδυνεύει να περάσει άπαρατήρητη. Και χρειάζεται να υπερνικήσεις την αδράνεια μιας νοοτροπίας που σου μόρφωσαν μονοδιάστατα κείμενα ή την νευρική (ή και νευρσική) τάση να ξεμπερδεύεις με ένα γραπτό πιό γρήγορα άπ' ό,τι το καταλαβαίνεις. Ό Καβάφης έγραψε: Στην πέτρα την άρχαία, με δυσκολία διαβάω... (Δέν βλάφτει που θά το χρησιμοποιήσω από λοξή γωνία). Φαίνεται λοιπόν, ότι ή εύχαρακτη τυπογραφική μας γραφή μάς μαθαίνει να διαβάζουμε εύκολα, να πηδάμε σχεδόν τις γραμμές, έτσι που να μάς άποτυπώνονται σύνολα θαμπά και όχι οι λεπτομέρειες οι όποιες υπερασπίζουν και κατοχυρώνουν τα σύνολα. Κερδίζοντας την έκταση, χάνομε το βάθος. Είναι ένας άπό τούς λόγους που έξηγει γιατί κάθε φορά καθυστερεί ή άναγνώριση τών συγγραφέων εκείνων που το έργο τους φανερώνει καινούριες όψεις τών πραγμάτων, για τις όποιες δεν είμαστε προετοιμασμένοι άπό τις ήδη γνωστές γραφές. Άκόμη και γιατί, τα νέα αυτά έργα, στην πρώτη φάση της δημοτικότητάς τους, παίρνουν έτικέτες για να άναγνωρίζονται («παράλογο», «πολιτικό», κλπ.), αλλά μέσα σ' αυτές χάνουν τις Ιδιομορφίες τους, δηλαδή τελικά, πάλι δεν διαβάζονται σωστά. Η καλή τους ώρα έρχεται όταν άντιμετωπίζονται με λιγότερο μαστιγωμένες άπό άγχη αισθήσεις. Γιατί αυτή ή παρέμβαση; Έπειδή φοβάμαι ότι κείμενα τόσο πυκνά όσο της Άνεμόσκαλας, όταν διαβαστούν βιαστικά, μπορεί να περάσουν άπαρατήρητα. Νά εκτιμηθούν ως έλλιπη. Συνθησιμένως κανείς άπό τα γραπτά τών λογίων μας, που τα περισσότερα πάσχουν άπό χρόνια άγκύλωση και άναπτύσσονται σε τερατώδεις διαστάσεις για να δώσουν μία βούκα ψωμί, άναρωτιέται τί μπορεί να χωρέσει σε τόσο μικρά δοκίμια. Δοκίμασε όμως να κανείς περίληψη, αήφνης, στο «Άλφαβητάρι τών δούλων» (σ. 21-26), που δυό φαινομενικά άπλές προτάσεις του Μπέκετ και του Έρνστ Φίσερ, έρχονται κοντά και γεννούν τόσα άλπελάλλα κύματα στοχασμών, χωρίς να χάνονται οι δεσμοί τους με τη βασική Ιδέα. Όστόσο, αν πούμε ότι το θέμα πλέκεται γύρω άπό τόν άξονα «έλευθερία», θα νόμιζε κανείς ότι ό συντάκτης του σκαλλίζει μακάριος ένα πολυπατημένο χώμα. Άν υποστήριζε ότι μεροληπτεί άπό την πλευρά του «δούλου» (πράγμα νόμιμο, διάβολε, άφου εκεί βίολσκονται οι έμπειρες του), ύπάρχει φόβος να θεωρησει, όποιος δεν το ξέρει, ότι είναι υποβιβασμένη ή στάθμη σκοπεύσεάς του. Ένώ το δοκίμιο, μέσα στην εξέλιξή του, άπορροφά συ-

νεχώς σημασίες και άναπτύσσει Ισοδύναμους βραχίονες, που το κλάδεμά τους θά έπαυε να άντιπροσωπεύει τόν πυρήνα του. Και για να μην το άντιγράψω όλόκληρο, προσπαθώντας να σχεδιάσω μια περίληψή του, προτείνω και σ' εκείνους άκόμη που το θυμούνται να το ξαναδιαβάσουν, όχι μόνο σαν ένα χαιρετισμό προς τόν «πολιορκημένο», αλλά για να επάληθεύσουν άλλη μία φορά τί καινούρια πράγματα φέρνει στο φώς ένα αυτοδύναμο πνεύμα, που ή παιδεία του είναι κριτικά άναπτυγμένη.

Τα «Παραλείπόμενα», σχολιάζοντας το γλωσσικό ζήτημα, δίνουν τη σχέση του προς τα μέσα (άνάγκες της έκφρασης, κλπ.), προς τα πλάγια (έπιστημονικός λόγος) και προς τα πάνω (έξουσία και πολιτική). Το θέμα άνακεφαλιώνεται συνοπτικά, χωρίς να τυπποιείται. Έπισημαίνονται οι αλλαγές του προβλήματος, ύστερα άπό τη σύγχρονη πείρα, και υπογραμμίζεται ή άξία τών κωδίκων (γραμματική Τριανταφυλλίδη, συντακτικό Τζαρτζάνου), μέσα στη σχετικότητά τους. Έντοπίζοντας το ζήτημα τελικά στη θεωρητική και έπιστημονική γλώσσα, τονίζει πόσο ή ύπόθεση δεν σηκώνει αυτοσχεδιασμούς και πόσο οι άτομικές έισφορές, μολοντί χρήσιμες, δεν είναι δυνατόν να καλύψουν το άντικείμενό τους. Άλλά και τόν συντονιστικό ρόλο να μπορούν να παίξουν συλλογικά όργανα (Ίδρυμα Τριανταφυλλίδη, μεγάλοι έκδοτικοί οργανισμοί) τόν θεωρεί άναγκαίο, μα προσωρινό και ένδιαιμεσο. Ό άκίνητος ύπερμηχανισμός ρίχνει συνεχώς μεγάλες ποσότητες άμάσητης γλωσσικής τροφής και άδρανοποιεί πολυάριθμες δυνάμεις. Όμως, ή περίληψή μου αυτή δεν δίνει τόν ψηλαφητό χαρακτήρα που έχουν τα «παραλείπόμενα» ένός διαλόγου για τη νεοελληνική έκφραση, ούτε την έμμεση υπόδειξη ότι μάς χρειάζονται έμπειρικές λύσεις και όχι πιά θεωρίες, που δεν έχουν σοβαρούς αντίπαλους σήμερα για να άντιμετωπίσουν. Γι' αυτό, και άντιγράφω μια πρότασή του, που νομίζω ότι χαράζει ένα νέο δρόμο:

«Είναι άνάγκη, νομίζω, να όπισθοδρομίσει ό έπιστημονικός λόγος πίσω άπό το φράγμα της ψυχαρικής δημοτικής, και να άναβαπτιστεί στη γλώσσα και τα κείμενα του νεοελληνικού διαφωτισμού. Και δεν έννωώ τόσο και μόνο τόν Κοραή, όσο την πλειάδα εκείνη τών πράγματι προοδευτικών λογίων, που κατά τα προεπαναστατικά κυρίως χρόνια δοκίμασαν, και συχνά πέτυχαν, να μεταφράσουν την ευρωπαϊκή έπιστήμη στα νεοελληνικά: ό οίστρος, ή φρεσκάδα και ή εύλυγισία της γλώσσας τους θά μπορούσαν και σήμερα να άποτελέσουν όδηγητική άφετηρία.» (σ. 50).

Στο τελευταίο δοκίμιο, που δανείζει τόν τίτλο του στο «τεύχος» τών επιφυλλίδων, ξαναπαίρνει στα χέρια του τούς ανεξόφλητους λογαριασμούς του. Τους λόγους της «φυγομαχίας» του άπ' τα σύγχρονα προβλήματα, έξηγει ό ίδιος. Σ' έμάς άρκει ότι ή έξοδός του άπό την έπικαιρότητα εξακολουθεί να δίνει χρίσμα και ουσιαστικά «μαθήματα». Όσοι διδάχτηκαν και παρέμειναν σε μία πρωτοβάθμια έπαφή με τα άρχαία κείμενα, μπορούν άπό δω να άντιληφθούν τί έχασαν με την άγνοιά τους. Το χωρίο του Έρόδοτου που παρατίθεται—σε μετά-

φραση, μὴν ἀνησυχῆτε—σκορπίζεται καὶ ξαναμαζεύεται ὥστε νὰ φανερωῦνται ὅλα τὰ κανάλια πού τὸ διασχίζουν, τί κρύβεται πίσω ἀπὸ μιὰ πρόσοψη πού μᾶς φαίνεται, σὲ πρώτη ἀνάγνωση, τυπικὰ εὐ-πρόσωπη. Σὲ τί πλάτος ἐκτείνεται ἕνα ἀπλό ἐπεισόδιο, καὶ ποιὲς εἶναι οἱ διακυμάνσεις του. Ἄλλὰ καὶ πάλι θὰ παραπέμψω τὸν ἀναγνώστη στὸ ἴδιο τὸ κείμενο, πού δὲν χρειάζεται συνηγορία, καὶ δὲν μπορεῖ νὰ συντηρηθῆ, χωρὶς νὰ τὸ ἀδικήσεις. Εἶναι ἕνα καλὸ φροντιστήριο γιὰ ὅλους τοὺς ἀπόφοιτους τῶν ἑλληνικῶν γυμνασίων.

Στὸ «Ἰτόμνημα» (σ. 53-58), ὁ Μαρωνίτης ἀνοίγει βαλβίδες γιὰ νὰ κυκλοφορήσῃ νέο αἷμα στὴν ἔρευνα τοῦ ποιητικοῦ ἔργου τοῦ Σεφέρη. Ἐπισημαίνει ἀφώτιστα σήματα τῆς γραφῆς Σεφέρη, καὶ προσκομίζει τὰ πρῶτα στοιχεία γιὰ τὴν ἀποκρυπτογράφησή τους. Καὶ εἶναι ἕνα σπουδαῖο βήμα γιὰ τὴν ἀπομάκρυνσή μας ἀπὸ τὴν παραδοσιακὴ κριτικὴ, πού ἔχουν ὀριστικὰ φράξει οἱ ἀγωγοὶ τῆς καὶ ἀποτελεματώθηκε. Ὅσοι ξέρον πού βρίσκονται οἱ σύγχρονες πνευματικὲς ἀναζητήσεις στὰ μεγάλα εὐρωπαϊκὰ κέντρα, ἀντιλαμβάνονται καλύτερα μὲ πόση περισκεψὴ καὶ εὐαισθησία, ὁ Μαρωνίτης, σκάβει τὰ ἀντίστοιχα ἐδάφη, βρίζοντας τὶς χρυσοφόρες φλέβες τῆς ἑλληνικῆς γλώσσας, γιὰ νὰ «τοκίσει» τὶς ἀναξιοποιήτες δυνατότητές της.

Τέτοιες ἀφετηρίες ὑπαγορεύουν κάποιες ἐλευθερίες του. «Ἀληθινὰ ζητῶ συγγνώμη γιὰ τὴ γλώσσα μου» ἀλλὰ ἕνας θεὸς ξέρι πόσο μού ἀτέσουν τὰ Ἑλληνικά». Ἔτσι τελειώνει τὸν πρόλογό του, μὲ τὸν ὁποῖο θέλει νὰ «προστατέψῃ» τὶς ἐπιφυλλίδες του ἀπὸ παρανοήσεις. Ἰσως γιὰ τὴ κλασικὴ του ἀγωγὴν ἀπαιτοῦσε μιὰ διατύπωση πὺδ τετραγώνη, πού ὅμως θὰ ἄφηνε ἀπέξω τὶς ἀμφιθυμίες ἑνὸς κόσμου ὁ ὁποῖος ἔχει χάσει τὰ σημεῖα στηριξέως του, γιὰ τὸ «ἀρχές» του εἶχαν σάπιες ὑποστυλώσεις καὶ τὰ δρομολόγια τῶν ἐπιβατῶν του ἦταν ὅλα παγιδευμένα. Σήμερα ὁ δοκιμακὸς λόγος κινδυνεύει ἢ νὰ εἶναι μαθηματικὰ ὀρισμένοι (μέσα σὲ μιὰ ὁρολογία πού εἶναι χάσει τὶς σημασίες της), ἢ νὰ κλέβει ἀπὸ τὰ οἰκόπεδα τῆς δημιουργικῆς λογοτεχνίας (ὅποτε θὰ ὑποσκάπτει τὸν ἑαυτὸ του). Οἱ γνωστὲς λύσεις, στὶς καλὲς περιπτώσεις φαίνονται νὰ περπατᾶνε πάνω σ' ἕνα τεταμένο σκοινὶ καὶ ἡ μέση ὁδὸς ἐκφυλλίζεται συνήθως σὲ μιὰ τιμητικὴ μετριότητα. Οἱ ἐξαιρέσεις τοῦ κανόνα ἦταν ἐλάχιστες καὶ σκόρπιες σὲ μεγάλα χρονικά διαστήματα, ἔτσι πού ἡ εὐεργετικὴ τους ἐπίδραση ὑπῆρξε μειωμένη.

Τὰ κείμενα τοῦ Μαρωνίτη κουβαλᾶνε μέσα τους τὸ συναίσθημα τοῦ φόβου γι' αὐτοὺς τοὺς κινδύνους καὶ διαγράφεται καθαρὰ ἢ ἔγνοια του γιὰ μιὰ γλώσσα πού τὸ ἔρευνητικὸ της πνεῦμα νὰ τροφοδοτεῖται μὲ ἀνθρώπινες ἐμπειρίες. Τὸ ἀποτέλεσμα εἶναι ὅτι στὴν Ἀνεμόσκαλα ἔχομε τὶς πρῶτες ἱκανοποιητικὲς κατὰ θέσεις τῆς νέας αὐτῆς γλώσσας, καὶ διαφαίνονται οἱ προοπτικὲς μιᾶς γραφῆς πού συντάσσεται μὲ ὅ,τι ἐκφράζει τὴν ἐποχὴ της. Γι' αὐτὸ θὰ ἦταν σημαντικό κέρδος, ἂν ἐκεῖνα πού μᾶς ἀποδίδονται σὲ ἀμίκρυνση στὸ λιγοσέλιδο αὐτὸ βιβλίον, ἴδωμε κάποτε ὀλοκληρωμένους μορφές. Ἄν ἀπορροφηθοῦν σωστά, πιστεύω ὅτι θὰ ἀποτελέσουν σημεῖα ἀναφορᾶς γιὰ

τὰ γράμματα μας, καὶ θὰ διαφοροποιήσουν τὰ ἐπισημὰ κριτήρια μιᾶς ἀγορᾶς πού, ἐπὶ δεκαετίες τώρα, τρέφεται μᾶλλον μὲ ἐφήμερα προϊόντα.

ΑΛΕΞ. ΑΡΓΥΡΙΟΥ



ΓΛΑΥΚΗ ΔΑΣΚΑΛΟΠΟΥΛΟΥ

Ἔνοπλη ξενάγηση

Κέδρος, Ἀθήνα 1973

Τὸ σημεῖωμα αὐτὸ γράφεται ὄχι τόσο γιὰ νὰ παρουσιαστῆ ἕνα νέο βιβλίον, ὅσο γιὰ νὰ ὑπογραμμιστῆ ἕνα πρόβλημα—ὁ «αὐτοχειριασμός» μιᾶς προικισμένης πεζογράφου, πού ὑποσχόταν πολλὰ στὸ χῶρο τοῦ παραδοσιακοῦ ρεαλισμοῦ, ὅμως προτίμησε ν' ἀνοίχτῃ στὰ βαθιά νερά τῶν καινότερων ἀναζητήσεων καὶ, πρὸς τὸ παρόν, νὰ χαθῆ. Τὸ πρόβλημα αὐτὸ ἀξίζει νὰ προσεχθῆ γιὰτὶ ἐνδέχεται νὰ μὴν εἶναι ἀποκλειστικὰ προσωπικὸ τῆς συγγραφέως τῆς Ἔνοπλης ξενάγησης, ἀλλὰ νὰ συνάπτεται μὲ μιὰ γενικότερη τάση ἀνάμεσα στοὺς νεότερους λογοτέχνες μας, καὶ μὲ τὴν ὅλη ἔθνικὴ μας κατάσταση τῆς τελευταίας ἐξαιτίας. Πρῶτος, καθόσον γνωρίζω, ὁ Στρατὴς Τσίρκας παρατήρησε τὴν τάση αὐτὴ καὶ ἔδωσε τὴν ἐρμηνεία της. Ἰσως ἢ περιπτώσει πού μᾶς ἀπαχολεῖ ἔρχεται ὡς παράδειγμα πού τὴν ἐπιβεβαιώνει. Ἀλλὰ νὰ πῶς ἔχουν τὰ πράγματα ἀπὸ τὴν ἀρχή.

Ἡ Γλαῦκη Δασκαλοπούλου δημοσίευσε τὸ πρῶτο βιβλίον της, τὴ νουβέλα Ἡ μικρὴ ἔξοδος, στὰ 1964. Ἦταν ἕνα ἄκρως ἐλπιδοφόρο ξεκίνημα. Τὸ πεζογράφημα ἐκεῖνο, πού προσέχθηκε ἀμέσως καὶ συζητήθηκε ἀρκετὰ σὲ στήλες κριτικῆς καὶ σὲ λογοτεχνικούς κύκλους, μαρτυροῦσε—παρὰ τὴ διάφορα καὶ κάποτε σοβαρὰ ψεγάδια του—μιὰ πολὺπλευρὴ ὀριμότητα. Πρῶτα πρῶτα, ἡ Γ.Δ. εἶχε στρατὴ γραφὴ πού, χωρὶς νὰ γίνετα πολυδύναμος ἢ συναρπαστικὸς λόγος, κάλυπτε ἱκανοποιητικὰ τὶς ἀνάγκες τῆς ἀφήγησης καὶ τοῦ διαλόγου καὶ ὁποῖος παρακολουθεῖ συστηματικὰ τὴν πεζογραφία μας εἶναι σὲ θέση νὰ ἐκτιμῆσει πόσο ἀσυνήθιστο εἶναι αὐτὸ τὸ χάρισμα, πόσο λείπει καμιά φορά ἀκόμη καὶ ἀπὸ «διασημότητες». Διέθετε, ἔπειτα, μιὰ εἰσδυτικὴ ματιά, μιὰ ἀκίρρητη θὰ ἄλεγε παρατηρητικότητα, πού ἔσπερε στὶς σελίδες της πλησμονὴ ἀπὸ κοφτερές νυστεριές—πικρά, σαρκαστικά ἢ ἀποκρουστικά ἀποκαλυπτικὲς—χαραγμένες πάνω στὸ σῶμα, τὸ πνεῦμα καὶ τὴν ψυχὴ τοῦ κόσμου της. Γιὰτὶ ἡ συγγραφέας ἦταν ἐπιπλέον ὀργανικὰ δεμένη μ' ἕνα ὑπαρκτὸ καὶ ἀναγνωρίσιμο κοινωνικὸ σύνολο—καὶ ἄς τὸ ἀπέριπτε μὲ ὀργή, μὲ σκληρότητα καὶ μὲ ἔσχατη περιφρόνηση—δηλαδή, τοὺς μεταπολεμικοὺς Ἕλληνας ἀστούς, τοὺς μικροχάρκα περιχαρακμένους στὰ μικροσυμφέροντα, τὶς μικροαπολαύσεις καὶ τὰ μικροβάσανα τῆς κενῆς ψυχοβόρας καὶ πνευματοκτονίας καθημερινότητάς τους, τοὺς ἀνάλητους ἀκόμη καὶ μπροστὰ στὸ θάνατο ἑνὸς πατέρα, τοὺς τυφλοὺς καὶ κουφοὺς, τοὺς μακάρια ἀνυποψίαστους ἢ ἀδιάφορους. Γιὰ τοῖα πράγματα ἀνυποψίαστους καὶ ἀδιάφορους δὲν μᾶς μιλοῦσε καθόλου στὴ Μικρὴ ἔξοδος ἡ συγγρα-

φέας· καταπνέεται μὲ αὐτὰ στὴν Ἔνοπλη ξενάγηση, ἀφοῦ ὅμως τώρα πιά ἔχει ἐγκαταλείψει τὴν παρρησία τοῦ ρεαλισμοῦ της καὶ ἔχει ὁρακιστῆ πῶς ἀπὸ τὶς γενικότητες τῆς ἀφαίρεσης. Τέλος, πρέπει νὰ προστεθῆ στὸ ἐνεργητικὸ της καὶ τοῦτο: Ἄν καὶ γυναίκα, ἐπιχείρησε νὰ πλάσει, ἔστω καὶ χωρὶς ἰδιαίτερη ἐπιτυχία, ἀνδροκίους κυρίως χαρακτῆρες, πράγμα πού βεβαιώνει ὅτι εἶχε τὴν ἐφεση τοῦ γεννημένου παραδοσιακοῦ μυθιστοριογράφου, ὁ ὁποῖος παραμερίζει τὸν ὑποκειμενισμὸ του καὶ τὶς ἐνδοσκοπήσεις του μπροστὰ στὴ μαγεία πού νιώθει ζωντανεύοντας ἄλλους, ἄσχετους μὲ τὸν αὐτὸ του, ἀνθρώπους.

Γιὰ νὰ φανταστῆ καλύτερα ἢ πνευματικὴ φυσιογνωμία τῆς συγγραφέως, ὅπως προκύπτει ἀπὸ τὸ πρῶτο ἐκεῖνο βιβλίον της, πρέπει νὰ σημειωθοῦν καὶ τὰ ἀκόλουθα στοιχεία, πού παίζουν σημαντικό ρόλο, εἴτε ἀτόφια εἴτε διογκωμένα στὸ ἔπακρο, καὶ σὲ δεύτερο: ἔντονη ἀποστροφή γιὰ τὴ σωματικὴ ἀσκήσια, πού δταν τὴν ἀντικρίξει στὸν γερασμένο ἄνθρωπο μετατρέπεται σὲ ἀνασχετισμένη (καὶ ἴσως κρυποπανικὸβλητὴ) φυγὴ. Βαρὴ δυσφορία γιὰ τὴ γενικὴ κατάσταση τοῦ γῆρατος, καὶ πικρὴ γεύση τῆς φθορᾶς τῶν πάντων καὶ τῆς μεταίτητας τῆς ὑπαρξῆς χωρὶς καμιά μεταφυσικὴ παραμυθία. Ἐμμόνος σαρκασμὸς γιὰ τὴν «ἐκσταση» τῶν πρώτων ὠρῶν τοῦ ἔρωτα καὶ συνεχῆς προβολὴ τῆς μελλοντικῆς κατάντιας τοῦ κάθε ἐρωτικοῦ δεσμοῦ. Εἰρωνικὸ χαμόγελο μπροστὰ στὸν ἐξανεστημένο ἢ ἐπαναστατημένο ἄνθρωπο. Καὶ τὸ σπουδαιότερο, ἀπαρσάλευτὴ ἐσωτερικὴ ἀπόσταση ἀπὸ τοὺς πλησίον—τοὺς παρατηρεῖ, τοὺς περιγράφει, τοὺς λουδορεῖ, ἀλλὰ δὲν τοὺς συμπαθεῖ ποτέ, ἀδυνατεῖ νὰ ταυτιστῆ μαζί τους.

Λοιπόν, αὐτὸ τὸ περικλειστο ἐγώ, φτασμένο στὴν πλήρη ἄλλοτριωσι, ἀποτελεῖ τὸ στόχο τῆς Ἔνοπλης ξενάγησης. Μόνον πού, ὅπως σημειώσαμε, ὁ παραδοσιακὸς ρεαλισμὸς ἐδῶ ἔχει ἐγκαταλείψει γιὰ χάρι μιᾶς ἀφηρημένης γραφῆς μὲ ἀσύνδετες, ἐπαναλαμβανόμενες σὰ μοτίβη σκηνές, λιγότερο ἢ περὶσσότερο ἀσαφείς, πού ἔχουν τελεσθεῖ ἢ πού τελοῦνται σὲ διάφορους χρόνους. Ὁ ἀλλοτριωμένος ἄνθρωπος τῆς Γ.Δ. δὲν μεταμορφώνεται σὲ κατσαρίδα ὅπως στὸν Κάφκα, ἀλλὰ σὲ σκέτο κορμὸ μὲ ἀποτιμῆμένα μέλη, καὶ ἀκίνητοποιεῖται μέσα σ' ἕνα περίπτερο, παρατηρητήριο τῆς γύρω ζωῆς καὶ ὄχυρὸ τῆς ὀσσεροῦς τοῦ ἀποχώρησης· δὲν θάβεται μέσα σ' ἕνα σωρὸ ἀπὸ ἄμμο ὅπως στὸν Μπέκετ, ἀλλὰ σ' ἕνα σωρὸ ἀπὸ σκοπιδιὰ—καὶ πάλι, βέβαια, Μπέκετ. Ἰπάρχουν οἱ ἐπανερχόμενες μνημεις ἢ φαντασιώσεις· κάποια μάχη πού χάθηκε κάποτε· κάποια ἀνάκριση μὲ προειλημμένη ἀπόφαση γιὰ τὴν ἐκβασή της· ἢ μεταερωτικὴ ἀηδία. Ἰπάρχουν καὶ οἱ ρεαλιστικὲς πινελιές—ἀναμφισβήτητα οἱ καλύτερες στιγμὲς τοῦ βιβλίου—γιὰ κείνους πού περνοδιαβαίνουν γύρω ἀπὸ τὸ περίπτερο ἀνυποψίαστοι ἢ ἀδιάφοροι γιὰ τὰ ὅσα φοβερὰ συμβαίνουν στὸν ἄνοπλο αἰῶνα μας. Ἰπάρχουν καὶ ἐπικαιρὲς ἀλληγορίες. Δὲν ὑπάρχει ὅμως οὐσιαστικὴ ἀναπόκριση ἀνάμεσα στὰ ὅσα θέλει νὰ μεταδώσει ἡ Γ.Δ. καὶ στὰ ὅσα προσλαμβάνονται αἰσθητικὰ διαβάζοντας· τὴ παραστατικὴτητα ἐξαφανίζεται, καθὼς στὴν ἐπίδωξή της

νά συμπεριλάβει όσο το δυνατόν περισσότερα στοιχεία στη γενική κριτική της ζωής που επιχειρεί, προσφεύγει συχνά στην καταλογική απარიθήση. Κι επιπλέον, η γλώσσα της, έτσι όπως κινείται στο κενό, άποχτα ένα δυσβάστατο φόρο, τελείως άσυμβίβαστο με την επίδικωμένη γυμνότητα της γραφής. Τά διάσπαρτα ρεαλιστικά θρύμματα μέσα στην αφήγηση δίνουν με τη δύναμή τους το μέτρο της άτυχίας του όλου έγχειρήματος.

Γιατί άπαρήθηκε τόν καλό ρεαλισμό της ή συγγραφές, τώρα μάλιστα που είχε να μάς πει τόσα και τόσα για τόν πάνοπλο αιώνα μας; Αυτόλογικρία; Ίδου ή άπορία.

ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ ΚΟΤΖΙΑΣ



ΣΥΓΧΡΟΝΗ ΘΕΩΡΙΑ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ

Σύνταξη - Εισαγωγή: Διαμάντης Λεβεντάκος, Έκδ. Ράππα, 1972.

Δέν πρόκειται, αυτή τή φορά, για τή μετάφραση μιάς ξενόγλωσσας συλλογής με δοκίμια ή επίλογη των κειμένων που μεταφράστηκαν έγινε ειδικά για τόν ελληνικό άναγνωστικό κοινό και με σκοπό να τού προσφέρει μία (συνθετική θεώρηση των προβλημάτων του σύγχρονου κινηματογράφου). Τή φιλόδοξη αυτή προσπάθεια τού Δ. Λεβεντάκος τή στηρίζει στην άνάγκη να γίνει συνειδητός ό πιο επιστημονικός αλλά και πολιτικός χαρακτήρας της έβθοδος τέχνης. Γι' αυτό και ή «Συνοπτική εισαγωγή στη σύγχρονη προβληματική του κινηματογράφου», που μάς δίνει στις πρώτες 33 σελίδες του βιβλίου, διαγράφει καθαρά τόν πλαίσιο της συλλογής: «Τό πρόβλημα της κινηματογραφικής γλώσσας», «Τό πρόβλημα της καλλιτεχνικής αλήθειας ή τού ρεαλισμού», «Τό πρόβλημα της φιλικής άνάγνωσης», και τέλος «Η οικονομικο - πολιτισμική ύποδομή».

Η εισαγωγή θέτει, νομίζω, σωστά τόν θέμα, ίσως όμως όχι με τήν άπαραίτητη σαφήνεια άς μη ξεχνάμε πως τό βιβλίό άπευθίνεται στό μη ειδικωμένο κοινό και, όπως τονίζει ό εκδότης, πρέπει να θεωρηθεί «σάν μιά γενική κατατοπιστική εισαγωγή». Γι' αυτό μού φαίνεται άστοχη ή άναφορά σε τύπους της θεωρίας των πληροφοριών ή στον Ρεϊνσε.

Βασικότερες όμως επιφυλάξεις προκαλεί ή γλωσσική διατύπωση. Ύπάρχει σήμερα ή τάση που, ακολουθώντας γαλλικούς ή άγγλικούς νεολογισμούς, κατασκευάζει καινούρια άφρημένα ουσιαστικά στη γλώσσα μας. Έτσι κάποτε να είναι άπαραίτητα συχνά όμως ξεχνούμε όσα ήδη υπάρχουν και μπορούν να εκφράσουν τή σκέψη μας. Έτσι στην εισαγωγή, συναντούμε τις λέξεις: ιδεολογικότητα (ιδεολογία), υλικότητα (ύλη, υλικό), έκτατικότητα (έκταση), καλλιτεχνικότητα (καλλιτεχνική έκφραση), αισθητικότητα (αισθητική), άναπαραστατικότητα (άναπαρασταση), άνασυνθετικότητα (άνασύνθεση), τυχαίτητα (τύχη, τυχαίο), συνειδητότητα (συνειδηση), κατανοητότητα (κατανόηση, κατόνοητό), περισσότερη (περίσσεια), προσδιοριστικό-

τητα (προσδιορισμός, προσδιοριστική διαδικασία), αλήθινότητα (αλήθεια), επικοινωνικότητα (επικοινωνία), οικονομικότητα (οικονομία). Πολύ άμφιβάλλω για τήν άναγκαιότητα τους: όχι μόνο γιατί υπάρχουν καθιερωμένοι και δόκιμοι όροι στη γλώσσα μας, αλλά και γιατί στη συγκεκριμένη περίπτωση οι νεολογισμοί αυτοί δέν επιβάλλονται από τήν άνάγκη να άποδοθούν ξενόγλωσσες άποχρώσεις, που κι αυτές ώστόσο μπορούν συχνά να εκφραστούν δίχως να εκβιάζεται ή νεοελληνική γλώσσα.

Τά δεκαεπτά κείμενα της συλλογής είναι, τά περισσότερα, σωστά διαλεγμένα από τή μεταπολεμική βιβλιογραφία (1948-1971). Σεχωρίζουν στην ένότητα (Αισθητικοί προσανατολισμοί) τά κείμενα των Μπαζέν, Άστρύνι, Κύρου, Κρακάουερ, Παζολίνι και στην ένότητα «Κινηματογράφος και ιδεολογία» τά κείμενα των Ρόσα, Γκοντάρ, Λεμπλάν και Κομολλί-Ναρμπονί.

Αντίθετα, στην ένότητα «Κινηματογράφος και άνθρωπιστικές έπιστήμες» τά κείμενα των Λόβελ, Φρενκλ και Στρούσκα δέν καλύπτουν ουσιαστικά τόν θέμα τους, ενώ τό κείμενο τού Μέντ δημοσιεύεται στην άρχική μορφή του και όχι στην τελειωτική και πληρέστερη.

Δυστυχώς μερικά βασικά κείμενα μεταφράστηκαν από τή άγγλική και όχι από τόν γαλλικό πρωτότυπο. Στην περίπτωση της μελέτης τού Μπαζέν αυτό ήταν καταστροφικό. Γιατί ή άγγλική μετάφραση έχει δεχτεί εδώ και χρόνια έξουθενωτικές κριτικές (βλ. περιοδικό *Sight and Sound*, Άνοιξη 1968, 694 - 96). Θα ήταν κουραστικό για τόν άναγνώστη να έπισημάνω όλες τις αλλοιώσεις και τις παρανοήσεις τού γαλλικού κειμένου στην άγγλική έκδοση, οι όποιες, άναπόφευκτα αύξημένες, παρουσιάζονται στην ελληνική μετάφραση. Σημειώνω μόνο πως θέμα της μελέτης είναι ή εξέλιξη της γλώσσας τού κινηματογράφου και πως ό συγγραφέας τήν έντοπίζει στην εξέλιξη τού ντεκουπάζ (découpage). Ό όρος δέν χρησιμοποιείται στα άγγλικά, και ό άγγλος μεταφραστής άστόχησε άποδίδοντας τόν «cut»: ελληνικά άποδόθηκε (δικαιολογημένα) «μοντάζ», γιατί αυτή είναι συνήθως ή άπόδοση τού άγγλικού όρου. Έτσι όμως γκρεμίστηκε μονομιάς όλο τόν θεωρητικό οικοδόμημα τού Μπαζέν, που βασίζεται στην άντιδιαστολή «montage - découpage», άφου οι δύο όροι συναιρέθηκαν στην ίδια λέξη.

Η άλλη βασική αντίθεση «έξπρεσιονιστικό - μη έξπρεσιονιστικό» πάει κι αυτή περίπατο, καθώς άλλοτε εξαφανίζεται τόν άρνητικό μόριο εκεί όπου χρειάζεται, και άλλοτε ό έξπρεσιονισμός μεταφράζεται ίμπρεσιονισμός (σ. 56 και 57). Είναι περιττό να συνεχίσω. Βρίσκω όμως πως είναι κρίμα να πηγαίνει τόσος κόπος χαμένος και να δημιουργούνται στον άναγνώστη παρανοήσεις, όταν τόν ίδιο αυτό κείμενο υπάρχει ήδη καλά μεταφρασμένο στό περιοδικό *Σύγχρονος Κινηματογράφος* (άρ. 19 - 20, από τόν Μπάμπη Κολλώνια). Τό ίδιο ισχύει και για τόν άρθρο των Κομολλί και Ναρμπονί (μετάφραση τού Λουκί Θεοδωρακόπουλου, από τή άγγλική) που μεταφράστηκε κι αυτό στό *Σύγχρονο Κινηματογράφο* από τόν πρωτότυπο (άρ. 13, μετάφραση Σωτήρη Δημητρίου).

Δέν θα έπρεπε τόν ύπόλοιπο κεί-

μενα όπου οι μεταφράσεις (όσες τουλάχιστο μπόρεσα να έλεξω άπ' τόν πρωτότυπο) κυμαίνονται από τόν καλό ως τόν μέτριο, δίχως να άποφεύγουν πάντα κάποιες αλλοιώσεις στό νόημα. Θά σταματήσω μόνο σε κάποια προβλήματα παραούσιασης και έπιμέλειας της έκδοσης.

Στό κείμενο τού Άδωνι Κύρου, που είναι επίλογη από τις πρώτες και τις τελευταίες σελίδες τού βιβλίου τού *Ο Σουρεαλισμός στον Κινηματογράφο*, οι άπαλείψεις δέν ύποδηλώνονται πουθενά. Τό ίδιο ισχύει και για τόν κείμενο της Λίζ Φρενκλ (συρραφή από δύο κι όχι ένα άρθρο της, όπως σημειώνεται στό τέλος τού τόμου), όπου όρισμένες φράσεις κόπηκαν αθάίρετα στη μέση κι έχουν παραλειφθεί παράγραφοι και όλόκληρες σελίδες. Τό κείμενο τού Κρακάουερ είναι οι τελικές σελίδες από τόν επίλογο τού βιβλίου, και τόν κείμενο τού Γαβρά και Σεμπρούν άντιστοιχεί σε συνέντευξη (δημοσιευμένη στό περιοδικό *Cinéma 70* κι όχι στό *Cahiers du Cinéma*). Κι εδώ οι περιπτώσεις (μερικές άναπόφευκτες ίσως) αλλοιώνουν τόν χαρακτήρα της συζήτησης.

Δυστυχώς ό έπιμελητής της έκδοσης δέν φρόντισε να ακολουθήσει ένιαία γραμμή στην άπόδοση των τίτλων ταινιών. Οι γενικές παρατηρήσεις πάνω σ' αυτό τό θέμα, που έγιναν σε προηγούμενο σημειώμά μας, ισχύουν άπόλυτα. Έδώ δέν υπάρχει καν κάποια όμοιομορφία. Βρίσκουμε λ.χ. στη σ. 54 «The General Line» (Η γενική γραμμή) και στη σ. 105 «Old and New» (Τό παλιό και τόν καινούργιο), χωρίς φυσικά να μπορεί να μαντέψει ό άναγνώστης (άν δέν έχει ύπόψη τού τή φιλομορφία τού Άιζενστάιν) πως πρόκειται για τήν ίδια ταινία. Άλλοι βρίσκουμε διαφορετικά μεταφρασμένα τήν ίδια ταινία («Πώς Ξαναλειτούργησαν τή εργοστάσια Γουόντερ» στη σ. 151 και «Η έπιστροφή στό εργοστάσιο Βούντερ» στη σ. 256). Γαλλικές ταινίες άναφέρονται συχνά με τόν άγγλικό τους τίτλο, άμερικανικές με τόν γαλλικό, άνάλογο με τή γλώσσα από τήν οποία έγινε ή μετάφραση (άνεξήγητο όμως γιατί σε μετάφραση από τή άγγλική ή ταινία τού Ντέ Μιλ έγινε «Les Dix Commandements» και τού Πουντόβκιν «La fin de Saint - Petersburg»). Και γιατί να διατηρούν άγγλική ή γαλλικό τίτλο ιταλικές, σουηδικές ή ρωσικές ταινίες;

Τά εισαγωγικά χρησιμοποιούνται συχνά με τόν τρόπο που ίσως δημιουργεί παρανοήσεις. «Mozhuhin» με εισαγωγικά δέν υπάρχει (σ. 70), γιατί δέν είναι πλάνο ταινίας αλλά πλάνο τού ρώσου ήθοποιού Mozhukhin ή Mosjoukine (όπως έγινε γνωστός στη Γαλλία) ή ελληνικά Μοζούκιν. «Ο Cangaceiro» είναι βέβαια ό τίτλος της ταινίας τού L. Barreto: όταν όμως άναφερόμαστε στους κατοίκους τού Cangaço τά εισαγωγικά μόνο σύγχυση προκαλούν (σ. 182 και 201).

Σημειώνω τέλος ένα λάθος που ό Λεβεντάκος τό μοιράζεται με τόν Μπαζέν. Ό γάλλος κριτικός άναφέρεται στό περίφημο μοντάζ των τριών πλάνων με τή πέτρινα λιοντάρια, και τόν τοποθετεί στό «Τέλος της Άγίας Πετρούπολης» τού Πουντόβκιν (σ. 63). Ό Λεβεντάκος τό μεταφέρει (στο κείμενο της εισαγωγής, σ. 22) στον «Οκτώβρη» τού Άιζενστάιν. Πρόκειται για τόν «έξυπνο» (κατά τόν Έλληνα μεταφραστή αλλά «admirable» κατά τόν

Μπαζέν) εύρημα του 'Αϊενσταίν από τὸ «Θωρηκτὸ Ποτέμκιν». Ἀπορεῖ κανεὶς πῶς τὸ λάθος αὐτὸ ἐξέφυγε ἀπαρατήρητο στὶς διαδοχικὲς ἐκδόσεις τῆς μελέτης τοῦ Ἀντρέ Μπαζέν.

Εἶναι τελικὰ κρίμα πὺ αὐτὴ ἡ τόσο φιλόδοξη καὶ χρήσιμη προσπάθεια δὲν μπόρεσε μὲ μιὰ πιὸ υπεύθυνη καὶ προσεκτικὴ ἐπιμέλεια νὰ γίνῃ σοβαρὸ βόηθημα γιὰ ὄσους προσπαθοῦν νὰ καταποτιστοῦν πάνω στὰ προβλήματα τοῦ σύγχρονου κινηματογράφου.

Π. Α. ΖΑΝΝΑΣ



ΒΑΣΙΛΗΣ Α. ΝΕΦΕΛΟΥΔΗΣ

Ἀπομυθοποίηση με τὴ γλώσσα τῶν ἀριθμῶν: Κριτικὴ ἀνάλυση τῶν οἰκονομικῶν καὶ κοινωνικῶν ἐξελίξεων στὴν ἔκδοσά της 1950 - 1970, Ἀρμός, Ἀθήνα 1973.

Ἡ φιλοτιμία τοῦ ἐρασιτέχνη σώζει τὴν κατάσταση δταν ὁ ἐπαγγελματίας δυστοκεῖ. Ὁ Βασίλης Νεφελούδης ἐσκυψε μὲ αὐταπάρνηση, φαντάζομαι, στὶς στατιστικὲς καὶ μᾶς ἔδωσε 172 σελίδες ὀργανωμένων ἀριθμῶν πὺ ἀπεικονίζουν πιστὰ τὴν ποσοτικὴ ὑποδομὴ τῆς ἐξέλιξης τῆς ἑλληνικῆς οἰκονομίας ἀπὸ τὸ 1950 μέχρι καὶ τὸ 1970. Τὸ πορτραῖτο πὺ παρᾶγει ἡ ἐργασία του δὲν εἶναι αὐτὸ πὺ λέμε στὴν ἐπιστῆμη ἐρμηνευτικὸ πρότυπο, ἀλλὰ ὀπωσδῆποτε πλησιάζει πολὺ στὴν ἀκριβή περιγραφὴ τῶν πρωτογενῶν καὶ ἀσυσχέτιστων χαρακτῆρων τῆς ἐξέλιξης τῆς ἑλληνικῆς οἰκονομίας στὴ διάρκεια τῆς τελευταίας ἐκδοσῆς. Τελειώνοντας τὸ διάβασμα, ὁ ἀναγνώστης ἀποκομπτογραφεῖ ἀβίαστα τὴν ἔννοια τοῦ τίτλου «ἀπομυθοποίηση»: Ἡ ἑλληνικὴ οἰκονομία χάραξε μιὰ πορεία ἐξέλιξης ἀπὸ τὰ πρῶτα ἤδη μεταπελευθερωτικὰ χρόνια, καὶ τὴ συνέχισε ἀμετάβλητη—πανομιότυπη θὰ ἔλεγα—ἀκόμη καὶ στὴ διάρκεια τῆς πρώτης τετραετίας τῆς νέας κατάστασης. Τίποτα, κυριολεκτικὰ ΤΙΠΟΤΑ, δὲν ἄλλαξε στὸν οἰκονομικὸ τομέα ἡ ἀπότομη ἀλλαγὴ πὺ σημειώθηκε στὸ χῶρο τῶν πολιτικῶν ἐλευθεριῶν. Ἄν σκαλίσει κανεὶς ἄλλο βαθύτερα στὰ στοιχεῖα πὺ παραθέτει ὁ Ν., θὰ συμπληρώσει τὴ διαπίστωση μὲ κάτι σημαντικότερο: Ἡ νέα κατάσταση, ἂν ἄλλαξε κάτι, εἶναι ἡ ταχύτητα ἐπώασης τῶν παθογενῶν στοιχείων μιᾶς οἰκονομίας, πὺ ἀπὸ χρόνια θὰ ἔπρεπε νὰ ἔχει στρωθεῖ κάτω ἀπὸ τὸ σαμᾶρι ἐνὸς δημοκρατικῶ προγραμματισμοῦ.

Στὸ εἰσαγωγικὸ του σημείωμα, ὁ Ν. δηλώνει ὅτι ἐπιχειρεῖ μιὰ πρώτη «διερεύνηση» τῶν οἰκονομικῶν θεμάτων πάνω στὴ βάση τῶν ἐπίσημων στατιστικῶν. Γιὰ νὰ κυριολεκτήσουμε, ὅμως, δὲν πρόκειται γιὰ διερεύνηση, ἀλλὰ γιὰ ὀργάνωση τῶν κύριων ἐθνικολογιστικῶν δεδομένων, κατὰ ἕναν τρόπο πὺ ἐπιτρέπει διαχρονικὲς συγκρίσεις. Ἡ «διερεύνηση» προϋποθέτει κάποιον ἐρμηνευτικὸ πρότυπο, καὶ φυσικὰ θὰ ἦταν παράλογο νὰ ζητήσῃ κανεὶς ἀπὸ τὸν συγγραφέα εὐθύνη πὺ δὲν σύνθεσε καὶ δὲν πρόταξε ἕνα τέτοιο ἀναλυτικὸ μοντέλο τῆς ἑλληνικῆς οἰκονομίας. Ἰσως, ὅμως, νὰ

ἦταν καλύτερο νὰ ἔλειπε αὐτὴ ἡ ἀκυριολεξία σ' ὅτι ἀφορᾶ τὴν προεξαγγελία τῶν στόχων τοῦ βιβλίου. Δικαιολογημένη ἡ σύγχυση, γιὰτὶ μέχρι τώρα ἡ ἐφαρμοσμένη ἀνάλυση—ἔξω ἀπὸ τὰ ἐρευνητικὰ κέντρα—στὴν Ἑλλάδα παλεύει μὲ τοὺς «μέσους ὄρους» καὶ τὶς συσχετίσεις τους. Ἔτσι ἄλλωστε δικαιολογεῖται καὶ μιὰ δεύτερη—ἐνδεχόμενα σοβαρότερη—ἀκυριολεξία πὺ σημείωσα στὸ κείμενο, ὅπου ὁ Ν. μᾶς ἀναγγέλλει ὅτι διερευνᾶ τὰ διαρθρωτικὰ χαρ. τριστικὰ τῆς ἑλληνικῆς οἰκονομικῆς ἀνάπτυξης, ἐνῶ στὴν οὐσία ἐπιχειρεῖ μιὰ χονδρικὴ διατομεακὴ σύγκριση ρυθμῶν καὶ ἐπιτεύξεων, πὺ στοιχειωδῶς μόνο μπορεῖ νὰ θεωρηθεῖ ὡς στοιχεῖο διαρθρωτικῆς ἀνάλυσης. Καὶ πάλι, ὅμως, ὁ Ν. εἶναι ἀπόλυτα δικαιολογημένος, ἀφοῦ ἡ γενικὴ ἐντύπωση πὺ δημιουργεῖται ἀπὸ τὴν οἰκονομικὴ ἐφημεριδογραφία τείνει νὰ πείσει τὸν φιλόμαθο μέσο Ἑλληνα, ὅτι «διαρθρωτικὴ ἀνάλυση» μᾶς οἰκονομίας εἶναι ἡ συγκριτικὴ παράθεση κατὰ στήλης τῶν διατομεακῶν χαρακτηριστικῶν.

Αὐτὰ ὅλα δὲν σημαίνουν βέβαια ὅτι ὁ Ν. ἀστόχησε στὴν ἐπίσημη τῆ τῶν πράγματι οὐσιαστικῶν χαρακτῆρων τῶν διαρθρωτικῶν μεταβολῶν πὺ ἔχει ὑποστεί καὶ ἐξακολουθεῖ νὰ ὑφίσταται ἡ ἑλληνικὴ οἰκονομία ἀπὸ τὴν ἐποχὴ τῶν πρώτων εἰρηκτικῶν μεταπολεμικῶν χρόνων μέχρι τὶς μέρες μας: Πολὺ σωστὰ ἐπισημαίνει τὴν προοῖσα ἀναστροφή τῆς συσχέτισης βιομηχανίας - γεωργίας στὴ σύνθεση τοῦ ἐθνικοῦ προϊόντος, ἔστω καὶ ἂν τοῦ διέφυγε ἡ πλήρης ἔκταση μιᾶς ἄλλης μεταβολῆς, δηλαδὴ τῆς υπερβολικῆς διόγκωσης τοῦ τριτογενεοῦς τομέα, πὺ κατὰ μὲν τὴ μαρξιστικὴ θεωρία κρίνεται ὡς ἀπόδειξη ἔντασης τοῦ παρασιτισμοῦ τῆς οἰκονομίας, κατὰ δὲ τοὺς δυτικούς ὀπαδούς τῆς διαρθρωτικῆς ἀνάυσης κρίνεται ὡς χαρακτηριστικὸ τοῦ περασματος στὴ φάση τῆς οἰκονομικῆς ὀριμότητας, ἂν φυσικὰ συντρέχουν καὶ ἄλλα στοιχεῖα τοῦ ἀντιστοιχοῦ προτύπου.

Μιὰ ἀδιαμφισβήτητὴ ἐπιτυχία τοῦ Ν. ἐπὶ τῷ ἄλλο του αὐτὸ εἶναι ὀπωσδῆποτε ἡ ἐπίσημη τῆ τῆς τόσο πλατιά διαλομένης πλάνης, ὅτι τάχα ὁ βαθμὸς κρατικοποίησης τῆς οἰκονομίας στὴν Ἑλλάδα εἶναι ἀξιόλογο πὺ ἐννοῦσε ἀπὸ τοὺς ἀντιστοιχοῦς τῶν ἄλλων δυτικῶν οἰκονομιῶν. Θὰ ἀξίξει, ἴσως, νὰ ἀσχοληθεῖ λίγο πλατύτερα μὲ τὸ θέμα αὐτὸ ὁ συγγραφέας, ὡστε ἡ κατὰ βάση σωστὴ του ἀνάλυση τῶν στατιστικῶν στοιχείων νὰ μὴ κινδυνεύει νὰ περάσει ἀπαρατήρητὴ ἀπὸ τὸν μέσο ἀναγνώστη.

Πολὺ ἀποκαλυπτικὰ εἶναι ἐπίσης τὰ στοιχεῖα πὺ παραθέτει ὁ Ν. γιὰ τὴν περιγραφὴ τῆς ἐξέλιξης τῆς οἰκονομικῆς πολιτικῆς. Ἀποδεικνύει—καὶ κυριολεκτῶ λέγοντας ΑΠΟΔΕΙΚΝΥΕΙ—ὅτι ὁ συσχετισμὸς κοινωνικοποίησης τῆς εὐημερίας μὲ τὴ γενικὴ ἔννοια τοῦ ἐθνικοῦ οἰκονομικοῦ ἀποτελέσματος εἶναι σὲ τελευταία ἀνάλυση ἀρνητικός. Ἀξιολογώντας τὸ ἀποτέλεσμα, θὰ μπορούσε νὰ πεί κανεὶς ὅτι ἡ ἑλληνικὴ κοινωνία γίνετα ὀλοένα καὶ πιὸ ἄδικη ἀπέναντι στὰ ἀσθενέστερα μέλη τῆς, σὲ μιὰ περίοδο πὺ ἡ ἀνοχὴ τῆς οἰκονομίας τῆς θὰ δικαιολογοῦσε κάλλιστα μιὰ συστηματικότερη ἀντιμετώπιση τῶν προβλημάτων τῆς κοινωνικῆς εὐημερίας.

Σὲ τελικὴ ἐκτίμηση, ἡ προσφορὰ τοῦ Ν. εἶναι σημαντικὴ, ἀπὸ πολλὲς ἀπόψεις.

Κατὰ πρῶτο, εἶναι σημαντικὴ καθευστῆ, γιὰτὶ ἀξιοποιεῖ τοὺς ἀριθμούς γιὰ νὰ γερμῆσει ἀποτελεσματικὰ μιὰ σειρά ἀπὸ παραγανδιστικὸς μύθους, πὺ ἐπαναλαμβάνόμενοι ἀπὸ τὰ μονοπολιούμενα μέσα δημοσιότητας τείνουν νὰ γίνουν «κοινὲς ἀλήθειες» στὴ σκέψη τοῦ μέσου πολίτη καὶ νὰ ἐπαυξήσουν τὴν ἀνοχὴ τῶν ἀπαρδέκτων. Δεύτερο, τὸ βιβλίο τοῦ Ν. εἶναι μιὰ πράξη αὐταπάρνησης, γιὰτὶ παραδίδει τὸν συγγραφέα στὸ νυστέρι τοῦ «ἐπαγγελματία» οἰκονομολόγου, πὺ ἀβίαστα μπορεῖ νὰ ὀνομάσει τὸ ἔργο αὐτὸ «συμπλήρωμα στατιστικῶν», συγκρίνοντάς το μὲ τὰ πρότυπα τοῦ εἶδους, ὅπως εἶναι τοῦ Χάρυ. *The British Economy* καὶ τοῦ Χάνσεν *The American Economy*. Καὶ ὅμως, ἡ αὐταπάρνηση τοῦ Ν. ἔχει τὸν ξεκάθαρο στόχο νὰ προκαλέσει τοὺς ἐπικριτὲς τῆς ἐπιστημονικῆς του ἐπάρεκτας στὸ νὰ δώσουν ἕκ. οἱ τὸ ἀκριβ. Διαβάζοντας τὸν Ν. ἐνοῖσα μέσα μου συλλογικὲς τὶς εὐθύνες τοῦ ἐπαγγέλ. αὐτός μας, γιὰ τὸ ὅτι δὲν βρέθηκε μέχρι σήμερα ΚΑΝΕΙΣ μᾶς γιὰ νὰ δώσει στὸν βομβαρδιζόμενον ἀπὸ «κατεστημένα ψέματα» λαὸ μιὰ συστηματικὴ καὶ ἐρμηνευτικὴ, ἀνατομία τοῦ οἰκονομικοῦ ὑποβάθρου πάνω στὸ ὀποῖο τελαγοδρομοῦμε. Τρίτο, ἡ προσφορὰ τοῦ Νεφελούδη δείχνει πόσο εὐκόλα μπορεῖ κανεὶς νὰ ἀκρίνει μὲ τὰ κριτήρια τοῦ κρινομένου» ἀφήνοντας κατὰ μέρος τὸ δικὸ του δόγμα σὲ μιὰ ἐποχὴ πὺ τὰ προβλήματα εἶναι τόσο θεμελιώδη, ὡστε μποροῦν νὰ προβληθοῦν κάτω ἀπὸ ὀποιαδήποτε σημαία. Μαρξιστῆς ὁ Ν., δὲν καταπίσστηκε μῆτε μὲ τὴν ἀλύση τοῦ συντελεστῆ ἐκμετάλλευσης, μῆτε μὲ τὴν ἀπόδειξη τοῦ παρασιτισμοῦ μιᾶς οἰκονομίας πὺ στὴ σημερινὴ τῆς κατάστασι ἀρχίζει νὰ δικαιώνει τὰ σχέδια πὺ οἱ ἔαυθοι Ἄριοι ἔχουν γιὰ τὴ λεκάνη τῆς Μεσογείου. Ἀρκέστηκε νὰ ἐπισημάνει ὅτι, μὲ τὴν ἄχαρη γλώσσα τῆς ἀστικῆς ἐθνικολογιστικῆς, τὰ πράγματα βαδίζουν μιὰ προδιαγεγραμμένη ἀπὸ τὸ τέλος τοῦ Πολέμου πορεία, τὴν ὀποία ἡ πολιτικὴ μεταβολὴ τῆς 21ης Ἀπριλίου δὲν ἄλλαξε κατὰ κεραία. Ἀναλογίζομαι ὅτι θὰ εἶναι μεγάλη ἡ ψυχικὴ δοκιμασία ἐνὸς τέως Γραμματέα τῆς Κ.Ε. τοῦ Κ.Κ.Ε. νὰ γράφει βιβλίο ὅπου δὲν ἀναφέρεται ἔστω μιὰ φορὰ κάποιον ἀπὸ τὰ καθιερωμένα κλισὲ τοῦ δόγματός του.

Ἀπ' ὅλα τὰ παραπάνω, ἀξίζει νὰ κρατήσουν οἱ μὲν ἐπαγγελματίες τὴν πρόκληση, τὸ δὲ εὐρύτερο κοινὸ τὴν ἀπομυθοποίηση τῆς δῆθεν ἀλλαγῆς.

ΚΩΣΤΑΣ ΜΑΝ. ΣΟΦΟΥΛΗΣ



ΣΗΜΕΙΩΜΑ ΓΙΑ ΤΙΣ ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΓΛΗΝΟΥ ΥΣΤΕΡΑ ΑΠΟ ΤΟ 1967

Ἦστερα ἀπὸ τὸ 1967 ὑπῆρξε στὴν ἀρχὴ μιὰ εὐλιχὴ καὶ ἀργότερα μιὰ ἐκρηκτικὴ βιβλιοεκδοτικὴ δραστηριότητα. Μέσα σ' αὐτὰ τὰ πλαίσια μὲ ἀργὸ ρυθμὸ, ἐξαιτίας τοῦ στρατιωτικοῦ νόμου καὶ τῆς προληπτικῆς λογοκρισίας, ἐπανεκδόθησαν ἔξι τόμοι καὶ τομῆδια μὲ ἔργα τοῦ Δ. Γληνοῦ. Αὐτὰ καὶ ἐκδοτικὸ οἶκο εἶναι:

α) Έκδόσεις 'Αθηνά

1) *Τριλογία Πολέμου*, 1970, σχ. 80. Με πρόλογο Κ. Βάρναλη.

Η μισοτελειωμένη αυτή μελέτη γράφτηκε το φθινόπωρο του 1938, όταν ο συγγραφέας ήταν εξόριστος στη Σαντορίνη (γι' αυτό έχει και τόν επίτιτλο «Οι Μονόλογοι του Έρημίτη της Σαντορίνης») κι εκδόθηκε για πρώτη φορά στα 1945 από τις εκδόσεις Νέα Βιβλία.

Με τη μελέτη αυτή ο συγγραφέας προσπαθεί να απαντήσει στα προβλήματα που έθετε ο πόλεμος που τότε ήταν στα πρόθυρα: Ποιοί κάνουν, πώς και γιατί τους πολέμους, και ειδικά το συγκεκριμένο πόλεμο. Το βιβλίο χωρίζεται σε τρία μέρη: α) «Το Χρυσόμαλλο δέρας: Βαριατσίνος άπάνω σ' ένα θέμα», β) «Πέραν από το χάος: Κοινωνία και κοινωνική σύνθεση», γ) «Και επί γης Ειρήνη». Στο πρώτο μέρος εκθέτει κριτικά τις διάφορες αντιλήψεις και ιδεολογίες για τις γενεσιουργές αιτίες του πολέμου, δίνοντας έμφαση στην άποψη του ιστορικού υλισμού. Στο δεύτερο μέρος, που δεν πρόλαβε να τώ τελειώσει ιδότεια, άφου κάνει μια αναδρομή για την κοινωνική και κοινωνιολογική σκέψη, σταματά στην κριτική της φασιστικής ιδεολογίας. Κρίνοντας λοιπόν τις αντιλήψεις για την κοινωνική σύνθεση και διάρθρωση άποκαλύπτει τις κοινωνικές και ταξικές διαδικασίες που παράγουν τους πολέμους. Από τώ τρίτο μέρος δημοσιεύονται τώ σχεδιαγράμματα που κατάρτισε ο συγγραφέας προκειμένου να γράψει τόν «Τρίτο Λόγος».

2) *Έθνος και Γλώσσα*, 1971, σχ. 80. Με μικρό πρόλογο της Ρ. Ίμβριώτη και μια άπάντηση του Γληνού σε μια έρευνα για τώ «Ποιοί δρόμοι άνοίγονται μπροστά στους νέους».

Η μελέτη γράφτηκε στα 1916 άν και ένα μέρος της είχε δημοσιευτεί νωρίτερα. Τυπώθηκε για πρώτη φορά σε βιβλίο στα 1922 από τις εκδόσεις Νέα Έστία. Τώ πρόβλημα που εξετάζει αυτή η μελέτη είναι τώ πρόβλημα τώ ιστορισμού και ειδικότερα κατά πόσο η δημοτική άποτελεί ισχυρό συνεκτικό δεσμό τώ Έθνους; άπάντηση στις κατηγορίες τών καθαραρουνιστών ότι η δημοτική είναι στοιχειο διαλυτικό της εθνικής συνείδησης. Μέσα στα πλαίσια αυτών τών καθορισμών ο Γληνός άσχολείται με τόν προσδιορισμό και τη σημασία της έννοιας Έθνος (πρόβλημα που θά τόν άπασχολήσει κι άργότερα).

Σημειώνουμε με την ευκαιρία ότι αυτά τώ δυό βιβλία τώ Γληνού ξεχωρίζουν από τώ υπόλοιπα τών εκδόσεων 'Αθηνά, που βασικά έχουν διαφορετικό ιδεολογικό και πνευματικό προσανατολισμό.

β) *Έλληνοευρωπαϊκή Κίνηση Νέων*

Σοφιστής τώ Πλάτωνα. Εισαγωγή, Μετάφραση και Σχόλια. Με βιβλιογραφία Γ. Βαλέτα, σχ. 80, 1971.

Τή δουλειά αυτή την έκανε ο Γληνός με τώ ψευδώνυμο Δ. Άλεξάνδρου για τις εκδόσεις Ζαχαρόπουλος, που τών τυπώσαν στα 1940 στη σειρά «Αρχαίοι Έλληνες Συγγραφείς». Η Εισαγωγή άποτελεί μια συστηματική κι έκτεταμένη μελέτη τών προβλημάτων που θέτουν και της σημασίας που έχουν οι κλασικές σπουδές, για τώ σύγχρονο νεοέλληνα. Άποτελείται από 4 κεφάλαια, που τώ

πρώτο άπ' αυτά οι εκδόσεις Ζαχαρόπουλος τυπώσαν και σε χωριστό τομίδιο, που έκανε δυό εκδόσεις. Τά κεφάλαια είναι: α) Μερικοί στοχασμοί για τή σημερινή θέση τών άνθρωπιστικών σπουδών στην Έλλάδα, β) Μερικοί στοχασμοί για τόν Πλάτωνα, γ) Η θέση τώ Σοφιστή μέσο στο πλατωνικό έργο και δ) Τώ περιεχόμενο τώ Σοφιστή.

Τώ βιβλίο αυτό είναι έργο της ώριμης περιόδου τώ Γληνού. Έτσι με βάση τη μεθοδολογία που πηγάζει άπό τή φιλοσοφία τώ μαρξισμού, άναλύει τις σχέσεις τώ Πλάτωνα και τώ πλατωνικό έργο με τήν εποχή του και τήν ύλική και κοινωνική βάση αυτής της εποχής: σε ποιά βαθμό και με ποιά τρόπο ο Πλάτωνας κι η φιλοσοφία του είναι προϊόν τώ συγκεκριμένου ιστορικού και κοινωνικού περιβάλλοντος και πώς ταυτόχρονα εκφράζουν και μορφοποιούν αυτό τώ περιβάλλον.

Για τήν Ε.Κ.Ι.Ν. χρειάζεται να σημειώσουμε ότι η έκδοτική της δραστηριότητα ήταν προσανατολισμένη άποκλειστικά σε ζητήματα παιδείας και εκπαίδευσης. Έτσι τύπωσε και δυό άκόμη βιβλία: Α.Π. Δελμούζου, *Δημοτικισμός και Παιδεία* και Γ. Κουμάντου, *Ά υπάτη Παιδεία*.

γ) *Έκδόσεις Στοχαστής*

Με τώ γενικό τίτλο *Έκλεκτές Σελίδες* ο Στοχαστής τύπωσε τρία τομίδια (δυό τώ '71 κι ένα τώ '72) κι άνάγγειλε ένα τέταρτο για τώ '73, με μελέτες και άρθρα τώ Δ. Γληνού. Τά περιεχόμενα κατά τόμο είναι:

Τόμ. α) Δημοουργικός Ιστορισμός (1920). Γυναικείος Άνθρωπισμός (1921). Τώ βασικό Πρόβλημα της Παιδείας (1923-24). Φρ. Νίτσε: Νοσταλγός ή Προφήτης (1941). Γιάννης Ψυχάρης (1930)

Τόμ. β) Η κρίση τώ Δημοτικισμού (1922). Ύστερα από τώ θάνατο τώ Ψυχάρη (1931). Η φιλοσοφία τώ Χέγγελ (1932). Η Έλληνική Άρρώστεια (1926). Ο ποιητής Κώστας Βάρναλης (1935). Διάγραμμα της Διαλεκτικής Φιλοσοφίας (1936).

Τόμ. γ) Όδηγός στη Μόρφωση (1937). Διακήρυξη της Δ.Ε. τώ Έκπαιδευτικού Όμιλου (1927). Και όχτώ πολεμικές και άρθρα για τήν παιδεία που έγραψε ο Γληνός στην περίοδο 1914-37.

Άς σημειώσουμε σ' αυτή τή διάρθρωση τών *Έκλεκτών Σελίδων* μια σχετική άταξία, που όφειλεται ίσως σε μια σταδιακή προσέγγιση άπό τήν πλευρά τώ εκδότη—για λόγους άντικειμενικούς και υποκειμενικούς—στο έργο τώ Γληνού. Άπό τήν άλλη όμως δεν πρέπει να μάς διαφεύγει η ύπαρξη ενός συγκεκριμένου, λιγότερο ή περισσότερο, πνευματικού και ιδεολογικού προσανατολισμού, όπως προκύπτει άπό τώ έκδοτικό πλαίσιο μέσα στο όποιο εκδόθηκαν οι *Έκλεκτές Σελίδες*: Νεοελληνικά κείμενα Ρήγα, Σβάλου, Μάξμου κλπ. Τέλος σημειώνουμε τήν πρόθεση (άναγγελία) τώ Στοχαστή να άξιοποιήσει τήν εμπειρία του άπό τώ τύπωμα αυτής της έπιλογής για να σχεδιάσει και να οργανώσει μια έκδοση *Απάντων* τώ Γληνού.

Παίρνοντας υπόψη τώρα ότι τώ έργο τώ Γληνού που ξανατυπώθηκε μετά τώ

1967, κατά τεκμήριο, είναι άντιπροσωπευτικό τώ συνολικού τώ έργου, συνοψίζουμε τώ άποτελέσματα αυτών τών επανεκδόσεων στα έξης: 1970, τόμ. 1. 1971, τόμ. 3. 1972, τόμ. 1. 1973, τόμ. 1 (έξαγγέλιση).

Η έκρηξη που παρατηρείται στα 1971 θά πρέπει να άποδοθεί σε δυό κατηγορίες αίτιων: πρώτον, στους λόγους που άναφεράμε στην άρχή αυτού τώ σημειώματος (στρατιωτικός νόμος, προληπτική λογοκρισία και λοιποί άπαγορευτικοί όροι της σχετικής περιόδου) και δεύτερο στους λόγους που προκάλεσαν τις εξέλιξεις που σημειώθηκαν στο χώρο της ελληνικής (και διεθνούς) Άριστοράς στα 1968-69. Οι παράγοντες αυτοί ώθοσαν σε μια άναψηλάφηση και σ' έναν έλεγχο τών βασικών έννοιών και κατηγοριών που χρησιμοποιούσαμε σ' όλη τήν προηγούμενη περίοδο για να περιγράψουμε και να έκτιμήσουμε τα φαινόμενα και τώ προβλήματα που γενούσε η σύνθετη κοινωνική, πολιτική και πολιτιστική ζωή.

Άπό έδώ και η άνάγκη για μια έπιτροφή (και μια προσέγγιση) στην πρόσφατη παράδοση της νεοελληνικής φιλοσοφικής και κοινωνιολογικής σκέψης, προκειμένου να βρούμε τώ κριτήρια γι' αυτή τήν άναψηλάφηση και τόν έλεγχο. Άπ' αυτή τήν άποψη τώ έργο τώ Γληνού, που έκδοθήκε (με έξαιρέση ίσως τώ πολεμικό μέρος), μάς είναι άπαραίτητο και ζωτικό για τήν επαναποθέτηση τών προβλημάτων και για τή μεθοδολογία αυτής της επαναποθέτησης. Η πεισματική προσήλωση στην έπιστημονική άνάλυση τώ άντικειμένου και η σε βάθος και πλάτος έρευνα για τήν άποκάλυψη τών νόμων που διέπουν τήν κίνηση της ζωής και τώ πολιτισμού είναι τώ δίδαγμα άπό τώ έργο τώ Γληνού.

Άλλά για να κατανοήσουμε αυτό τώ δίδαγμα (και για να τώ άξιοποιήσουμε) είναι άνάγκη να προσθέσουμε δυό ρύγια για τήν προσωπικότητα τώ Γληνού:

Ο Δ. Γληνός (1882-1943), που σπούδασε φιλοσοφία και παιδαγωγική, δεν είναι ένας διανοητής που περιορίζεται μονάχα να στοχάζεται και να γράφει. Είναι ταυτόχρονα ένας οργανωτής της πολιτιστικής ζωής. Κι αυτό τώ δείχνουν τώ περιοδικά που ίδρυσε και διεύθυνε, τώ σχολεία που όργάνωσε και κατεύθυνε, η δράση του στον Έκπαιδευτικό Όμιλο και οι εισηγήσεις του τών Νομοσχεδίων για τή μεταρρύθμιση στην εκπαίδευση. Ξεκίνησε άσχολούμενος με τήν παιδαγωγική, τή φιλοσοφία και τή γλώσσα και κατόληξε καθοδηγητής της πότε νόμιμης και πότε παράνομης Άκρας Άριστοράς. Για τώ Γληνός ταιριάζει να πούμε ότι είναι ένας «σύγχρονος διανοούμενος» που συνδύαζε τή δόξα με τή σκέψη. Ένας σύγχρονος διανοούμενος, ταυτόχρονα «ειδικός» και «πολιτικός» (σύμφωνα με τόν όρισμό τώ Γκράμσι). Αυτό μού φαίνεται πώς είναι τώ βασικό του χαρακτηριστικό και μέσα στα όρια που θέτει αυτό τώ γεγονός πρέπει να ζητήσουμε να κατανοήσουμε τώ έργο του και να αντίληψουμε τώ δίδαγματα που μάς χρειάζονται άπ' αυτό. Γιατί μόνο έτσι παίρνουμε υπόψη μας τόν άληθινό χαρακτήρα αυτού τώ έργου, που άρχίζει στα 1901 και σταματά μονάχα με τώ θάνατό του.

Τὸ Κιέριον τοῦ Δ. Θεοῦ

Ἀπὸ τὸ Δεκέμβριο τοῦ 1968 ὡς τὸ Μάρτιο τοῦ 1970, κάθε μήνα, στὴ σελίδα τοῦ γαλλικοῦ περιοδικοῦ Cahiers du Cinéma ὅπου καταγράφονται οἱ ταινίες πού «πρέπει ὀπωσδήποτε νὰ δεῖτε (εἰ δυνατόν)» ὑπῆρχε μιὰ ἀράδα ἀφιερωμένη στὴν Ἑλλάδα μὲ τὶς ἀκόλουθες ἐνδείξεις:

GRECE, *Kierion* (Demosthène Theos, premier l.m., 1967, Cahiers, No 206).

Μὲ ἄλλα λόγια: «ΕΛΛΑΔΑ, Κιέριον (πρῶτη ταινία μεγάλου μήκους τοῦ Δημοσθένη Θεοῦ, 1967. Βλ. κριτικὴ στὸ Cahiers du Cinéma, τεῦχος ἀρ. 206)». Ἀργότερα προστέθηκε ἡ ἐνδειξη: «ἀπαγορευμένη στὴν Ἑλλάδα».

Ἡ ἐνδειξη «πρέπει ὀπωσδήποτε νὰ δεῖτε» ἀλλὰ κυρίως ἡ προσθήκη «εἰ δυνατόν» τονίζει τὴ σημασία ταινιῶν πού ξεφεύγουν ἀπὸ τὰ συνηθισμένα ἔμπορικά πλαίσια καὶ γι' αὐτὸ δὲ βρίσκουν θέση στὸ καθιερωμένο σύστημα διανομῆς καὶ ἐκμετάλλευσης ταινιῶν.

Στὸ τεῦχος 206 τοῦ ἴδιου περιοδικοῦ, καὶ ὕστερα ἀπὸ τὸ φεστιβάλ τῆς Βενετίας 1968, ὅπου ἡ ταινία τοῦ Θεοῦ ἀντιπροσώπευε ἐπίσημα τὴν Ἑλλάδα, δημοσιεύτηκε τὸ ἀκόλουθο κείμενο τῆς Sylvie Pierre:

«Στὸ ἐπόμενο μας τεῦχος θὰ διαβάσετε κάτω ἀπὸ ποιῆς, ἀπὸ κάθε ἀποψη δι-σκολες, συνθῆκες πραγματοποιήσε ὁ Δημοσθένης Θεοῦ τὴν πρώτη του ταινία μεγάλου μήκους *Κιέριον*. [Στὸ ἐπόμενο τεῦχος, ἀγνωστο γιατί, δὲν δημοσιεύτηκε τὸ ἄρθρο ἢ ἡ συνέντευξη πού εἶχε προαναγγελλεῖ]. Πρέπει νὰ ξαναλεχθεῖ μὲ ἀφορμὴ αὐτὴ τὴν ταινία, ἀκόμα κι ἂν αὐτὸ κατάντησε κοινὸς τόπος τῆς ἀνάλυσης, πόσο ἡ γένεση ἐνὸς νέου παγκόσμιου κινηματογράφου, στίς πιὸ ἐνδιαφέρουσες ἐκδηλώσεις τῆς εἶναι ἀξεχώριστη ἀπὸ τὶς βαθιὲς ἐθνικὲς τῆς ρίζες. Αὐτὸς ὁ κινηματογράφος πού μάχεται τόσο σκληρὰ μιὰ συγκεκριμένη κατάσταση—ἕνας κινηματογράφος, ὡς ἐκ τούτου, τῆς λογικῆς—μπορεῖ νὰ εἶναι τόσο πολιτικὸς—δηλαδὴ πραγματικὸς—καὶ γι' αὐτὸ, ὄντας διεθνῆς, μᾶς συγκινεῖ. Ἐχοντας αὐτὰ στὸ νοῦ μας, ἡ πρωτοτυπία τοῦ *Κιέριον*, αὐτὸ πού δίνει ἕνα χαρακτῆρα ταυτόχρονα συγκινητικὸ καὶ ἐπιδέξιο σ' αὐτὸ τὸ πρῶτο κινηματογραφικὸ ἔργο, εἶναι τὸ ὅτι οἱ καθαρὰ φιλικὲς του ἐπιδράσεις ἐξυτη-ρετοῦν ἄλλους σκοποὺς κι ὄχι τοὺς σκοποὺς τῆς ἀγάπης τοῦ κινηματογράφου. Πραγματικά, ἦταν ἐδῶ ἀπαραίτητο τὸ πολυσύνθετο τῆς πλοκῆς, οἱ λαβύρινθοι τῆς ἀφήγησης, ἡ σκληρότητα τῶν πλάνων καὶ μέσα στὸ πλάνο, ὅλα στοιχεῖα δανεισμένα ἀπὸ τὴν «μαύρη» ἀμερικανικὴ ταινία, γιὰ νὰ κατορθώσει νὰ δώσει μιὰ ἐντονη καὶ ἀσφαλῶς σωστὴ ἐντύπωση γιὰ τὴν [...] Ἑλλάδα μετὰ τὸ 1967.

Ἄλλα κινηματογραφικὰ περιοδικὰ ἀγνόησαν ἢ καὶ κατέκριναν τὴν ταινία τοῦ Θεοῦ. Στὸ *Positif* (ἀρ. 100-101) λόγου χάριν, ὁ Roger Taillieur γίνεται πολὺ σκληρὸς καὶ καταδικάζει ἰδιαίτερα τὸ

ἀνακάτωμα πολλῶν πολιτικῶν γεγονότων. Παρὰ τὴν ἀναμφισβήτητὴ τῆς τὸλμης σὲ ὀρισμένες λεπτομέρειες, θεωρεῖ τὴν ταινία συγκεχυμένη καὶ πληκτικὴ.

Ἑπαινετικὴ ἦταν γενικὰ ἡ στάση τῆς κριτικῆς στὴ Γερμανία ὅπου ἡ ταινία παίχτηκε σὲ κυκλώματα κινηματογραφικῶν λειψῶν καὶ τηλεόρασης. Ὁ Enno Patalas, στὴν ἐφημερίδα *Die Zeit*, προτρέπει τοὺς ἀναγνώστες του νὰ μὴ χάσουν τὴν ταινία πού τὴ θεωρεῖ «μιὰ αὐθεντικὴ μαρτυρία» καὶ τὴν ἀναλύει διεξοδικά.

Μὲ τὸν τίτλο «Τὸ *Κιέριον* εἶναι παντοῦ» ἡ κριτικὸς τῆς *Frankfurter Allgemeine Zeitung* συγκρίνει τὴν ταινία μὲ τὸ *Z* τοῦ Κ. Γαβρᾶ τονίζοντας πὼς τὸ *Κιέριον* παραμένει ἕνα ἀληθινὸ ντοκουμέντο νηφάλου καὶ σκληροῦ. «Ἐδῶ ἕνας νέος Ἕλληνας καταπιάνεται μὲ ἕνα τεράστιο θέμα ἔχοντας συγκεντρωμένη τὴν προσοχὴ του πάνω στὴν πολιτικὴ ἀλήθεια». Καὶ καταλήγει: «Τὸ *Κιέριον* λοιπὸν ἀνήκει σὲ κάθε μέρος, σὲ κάθε χώρα, πρέπει νὰ προσαρμόζεται σὲ διαφορετικὰ κατεστημένα, σὲ διαφορετικὲς γνώμες! Τὸ *Κιέριον* εἶναι παντοῦ!».

*

Ὁ Δῆμος Θεοῦ πρωτοεμφανίστηκε στὸν ἑλληνικὸ κινηματογράφο τὸ 1964 μὲ μιὰ ταινία μικροῦ μήκους: Ἐκατὸ ὄρες τοῦ *Μάνη*, πού τὴ σκηνοθέτησε μὲ τὸν Φώτη Λαμπρινό. Πολιτικὴ ταινία μὲ ἐπίκεντρό τῆς τὴ δολοφονία τοῦ Γρ. Λαμπράκη, δὲν ἀξιώθηκε ποτὲ νὰ προβληθεῖ δημόσια στὴν Ἑλλάδα.

Πολιτικὴ δολοφονία, σὲ τόπο καὶ σὲ χρόνο κάπως ἀπροσδιόριστο, περιγράφει καὶ τὸ *Κιέριον*. Ἐπειδὴ πρόκειται γιὰ δολοφονία ἀμερικανοῦ δημοσιογράφου ὁ νοῦς μας πηγαίνει στὴν ἀνεξίτηλη ὑπόθεση Πόλκ, τοῦ 1948. Ἐδῶ ὅμως τὸ φόντο εἶναι ἡ πολιτικὴ ἀναταραχὴ, μιὰ παράνομη φοιτητικὴ ὀργάνωση, τὰ πετρέλαια τῆς Μέσης Ἀνατολῆς, οἱ Ἄραβες καὶ οἱ Ἑβραῖοι.

Πρέπει νὰ τονιστεῖ πὼς ἡ ταινία τοῦ Θεοῦ δὲν ἀντιγράφει πρότυπα πού τώρα ἀπέκτησαν τὴν ἔμπορικὴ καὶ τὴν κριτικὴ ἐπιδοκιμασία. Γυρίστηκε πρὶν ἀπὸ τὸ *Z*, πού στάθηκε ἀπὸ τὸ 1968—ὡς σήμερα ἀφορμὴ νὰ πολλαπλασιαστοῦν διεθνῶς οἱ «πολιτικὲς» ταινίες.

Γυρίστηκε σχεδὸν ταυτόχρονα μὲ τὴν Ἄνοιχτὴ Ἐπιστολὴ τοῦ Γ. Σταμπούλο-πουλου, πρὶν ἀπὸ τὶς ταινίες μεγάλου μή-κους τοῦ Θ. Ἀγγελόπουλου καὶ τοῦ Π. Βούλγαρη. Στὴν ταινία λαμβάνουν μέρος ἐπαγγελματίες ἡθοποιοί—Ὁ Ἀνέστης Βλάχος, ὁ Δῆμος Σταρβίλιος, ἡ Ἑλένη Ἐανθάκη, ἡ Ἑλένη Θεοφίλου ἀλλὰ καὶ πολλοὶ ἐρασιτέχνες: ὁ Κώστας Σφήκας (πού συνεργάστηκε μὲ τὸν Θεοῦ στὸ σενάριο), ὁ Θ. Ἀγγελόπουλος, ὁ Π. Βούλγαρης, ὁ Θ. Βαλτινός, ἡ Τ. Μαρκετάκη κ.ἄ.

Τὸ γύρισμα τῆς ταινίας ἄρχισε τὸ χειμῶνα τοῦ 1966, μὲ ... δέκα χιλιάδες δρα-

χμές, καὶ συνεχίστηκε ὡς τὸν Ἰούλιο τοῦ 1968. Τὸ κόστος τῆς ταινίας θὰ ἔπρεπε κανονικὰ νὰ περιοριστεῖ σὲ 450.000 περίπου, ἀλλὰ μὲ πρόσθετα ἐξόδα καὶ τόκους ἔφθασε τὶς 800.000. Ἡ Πρωτοβάθμια Ἐπιτροπὴ Ἑλέγχου κινηματογραφικῶν ταινιῶν ἀπαγόρευσε τὴν προβολὴ τῆς ταινίας στίς 28.2.69. Ἐλπίζεται ὅτι ἡ Δευτεροβάθμια ἐπιτροπὴ θὰ ἄρει αὐτὴ τὴν ἀπαγόρευση.

Ὅπως μᾶς ἐξηγεῖ ὁ Δ. Θεοῦ τὸ ἔργο διαμορφώθηκε καὶ ἀναπτύχθηκε κατὰ τὴ διάρκεια τοῦ γυρίσματος. Ἡ ἐπεξεργασία τῆς ἀρχικῆς ἰδέας—ἕνας σκελετὸς δέκα σελίδες—ἔγινε στὸ γύρισμα καὶ ὄχι στὸ χαρτί. Ἀρχικὴ πρόθεση ἦταν νὰ γυριστεῖ μιὰ ταινία ἐπιστημονικῆς φαντασίας, μὲ σημεῖα ἀναφορᾶς στὴ σύγχρονη πραγματικότητα. Ἡ καθημερινὴ ὁμῶς ἐργασία, ἡ ἄμεση ἐπαφὴ μὲ τὸν γύρω χώρο, μὲ τὰ γεγονότα καὶ τοὺς ἀνθρώπους ἔφερε τὸ σκηνοθέτη καὶ τὸ ἔργο του πιὸ κοντὰ στὰ πράγματα—ἡ πραγματικότητα ξεπερνοῦσε τὴ φαντασία. Θὰ μπορούσε ὅμως κανεὶς νὰ παρατηρήσει πὼς αὐτὴ ἡ «προσγείωση» τῆς ἀρχικῆς ἰδέας συνεχίστηκε κι ὅταν ἡ ταινία ολοκληρώθηκε: βασικὰ στοιχεῖα τῆς ταινίας, ὅπως ἡ κρίση τῆς Μέσης Ἀνατολῆς, ἡ παράνομη ἐξτρεμιστικὴ φοιτητικὴ ὀργάνωση ἀποσπάστηκαν ἀπὸ τὸν χώρο τοῦ φανταστικοῦ καὶ ἀπέκτησαν μεγαλύτερη ἀληθοφάνεια—εἶχε μεσολαβήσει ὁ πόλεμος στὸ Ἰσραὴλ καὶ ὁ γαλλικὸς Μάιος. Γι' αὐτὸ ἴσως ἄλλωστε οἱ ξένοι θεατῆς νόμισαν πὼς ἀναγνώρισαν στὴν ταινία τοῦ Θεοῦ τὸ πρόσωπο τῆς σημερινῆς Ἑλλάδας, τὸ κλίμα τῆς. Σὲ μᾶς, τώρα, μεγαλύτερη σημασία ἀποκοτῶν ὀρισμένους συνταρακτικὲς εἰκόνας, ὀρισμένες λεπτομέρειες,—σφῆνες ἀλήθειας σ' ἕνα πιὸ ἀφρημένο πλαίσιο πού ἔαφνικὰ ἀνακαλύπτουμε πὼς μᾶς εἶναι γινώριμο: ὁ καθημερινὸς μας ἐφιάλτης.

Στὴν ταινία δὲν ὑπάρχουν χαρακτῆρες. Πρόθεση τοῦ σκηνοθέτη δὲν ἦταν ἡ ψυ-

ΣΤΟ ΕΠΟΜΕΝΟ ΤΕΥΧΟΣ

Ἄνεκδοτο κείμενο
τοῦ Νίκου Καχτίση
Παρουσίαση
Γιώργη Παυλόπουλου

χολογική ανάλυση αλλά ή περιγραφή αντι-προσωπευτικών καταστάσεων και σχέσεων. Οι σκηνές τής ταινίας υπακούουν σε «συντεταγμένες πολιτικές και κοινωνικές». Αυτές, θα μάς πει ή Θεός, καθορίζουν τήν έκβαση κι αυτές όρίζουν τή συμπεριφορά του βασικού προσώπου, του δημοσιογράφου Νάσερακ. Μέσα στις «συντεταγμένες» αυτές διαγράφεται και ή θέση τής «άντιομάδας» των φοιτητών που έναντιώνεται στην κυρίαρχη κοινωνική «ομάδα»—ένα σχήμα βασικό, κατά τήν αντίληψη του σκηνοθέτη, στην ελληνική πολιτική και κοινωνική ζωή από τό 1933 ως σήμερα.

Μιά τέτοια σύλληψη του θέματος τής ταινίας οδηγεί αναπόφευκτα, και συνήθως συνειδητά, στη σχηματοποίηση. Υπάρχει ένα στοιχείο συμβολικό και αφήρημένο που ώρες ώρες μάς άπωθει κι ύστερα, άπρόσμενα, άγγίζει μια καυτή πληγή.

Οι δυσκολίες του γυρίσματος—τό άπλωμα σε τόσο μεγάλο χρονικό διάστημα—διαμόρφωσαν και τό ύφος τής ταινίας, ίσως και σε σχέση με τήν επίμονα και κοπιαστικά άποκτημένη πείρα και κι-

νηματογραφική παιδεία (σήμερα, ό σκηνοθέτης που ενδιαφέρει περισσότερο τον Θεό—πολιτικά και καλλιτεχνικά—είναι ό Στράουμπ). Το πρώτο μέρος τής ταινίας φαίνεται πιό συγκεχυμένο, ενώ σιγά σιγά ή συνέχεια δένεται πιό πειστικά και πιό δραματικά. Άνεξάρτητα από τή σειρά με τήν όποια μπορεί να γυρίστηκαν τά πλάνα, οι «δομές» τής ταινίας είναι πιό σίγουρες στο δεύτερό της μέρος. Υπάρχει ταυτόχρονα μια στιλιστική έναλλαγή και εξέλιξη, ή όποια όμως φτάνει κάποτε στην υπερβολή τονίζοντας στοιχεία έξπρεσιονιστικά.

Έχει κανείς τήν εντύπωση βλέποντας τό *Κιέριον* πως βασικές άδυναμίες τής ταινίας γίνονται τελικά άρετές της. Έτσι λ.χ. οι ήθοιοιοι «συμπεριφέρονται» μπροστά στο φακό χωρίς προηγούμενη έπαρκή ανάλυση τής συμπεριφοράς τους· και καθώς άλλοι καλύπτουν τά κενά με τήν έπαγγελματική τους δεξιοσύνη κι άλλοι με τήν έρασιτεχνική τους άπειρία, άποκτούν μια πιό αντικειμενική παρουσία. Άλλωστε ή ίδια αυτή έλλειψη προμελέτης και προεργασίας στην κατασκευή των πλάνων και των επεισοδίων τά άπαλ-

λάσσει από μια πιό έντεχνη, πιό έξεζητημένη γραφή (κάτι που βαρραίνει όρισμένες σκηνές του *Μέρες του 36*). Έδώ ήταν πολύτιμη ή συμβολή τής φωτογραφίας του Πανουσόπουλου.

*

Είναι κρίμα που τό *Κιέριον* δέν παίχτηκε στην ώρα του. Κι είναι κρίμα που όσα γράφτηκαν για τήν ταινία στο έξωτερικό δέν μεταφέρθηκαν στον τόπο μας, όπου όσοι τήν είδαν δέν μόρεσαν ή δέν θέλησαν να τή σχολιάσουν. Γιατί τότε θα διαπιστώναμε τήν ιστορική της σημασία για τήν πρόσφατη εξέλιξη του ελληνικού κινηματογράφου. Το *Κιέριον* είναι ένας βασικός κρίκος που μάς οδηγεί στην τελευταία ταινία του Άγγελόπουλου. Ός ένα σημείο (και πέρα από ένδεχόμενες επιδράσεις και έπιρροές που δε θα τις διακινδύνευσε κανείς δίχως μια προσεκτικότερη παρακολούθηση των δύο ταινιών) τό *Κιέριον* φωτίζει καλύτερα και ίσως εξηγήσει τις *Μέρες του 36*. Οι *Μέρες του 36* προϋποθέτουν τό *Κιέριον*—και για τό άπλοστο ακόμα λόγο πως τό *Κιέριον* υπάρχει από τό 1968.

Βιβλιογραφικό δελτίο

ΑΠΡΙΛΙΟΣ 1973

Έπιλογή και Έπιμέλεια Έμμ. Μοσχονά

ΦΙΛΟΣΟΦΙΑ

Βουρβέρης Κωνστ., Πλάτων και Έλληνες πλόν Άθηνάϊων. Ιστορικά γνώσεις του Πλάτωνος. (Β' Έλληνικά ΙΙ). Τόμος Γ'. Μέρος 1. Κείμενον. Άθήναι 1973. Έλληνική Άνθρωπιστική Έταιρεία. Σελ. 61. (Δρχ. 100).

Groethuysen B. Η φιλοσοφία τής γαλλικής επανάστασης. Μετάφραση Τάκη Κονδύλη. Άθήνα 1973. Κάλβος. Σελ. 254. (Δρχ. 40). Κεφάλαια: Άπό τήν αισιοδοξία στην έλλογη άπαισιοδοξία—Τό πνεύμα τής λεπτότητας στον 18. αιώνα—Μοντεσκιέ—Βολταίρος—Ρουσσώ—Έπαναστατικός και οικουμενικός χαρακτήρας τής ιδέας του δικαίου—Άρχές κοινωνικής άρχιτεκτονικής που υιοθέτησε ή επανάσταση—Η δυσκολία διαχωρισμού του ιδιωτικού δικαίου από τό δημόσιο.

Μάρεκ Φράντς, Η φιλοσοφία τής επανάστασης. Μετάφραση Γ.Κ.Π. Άθήνα 1973. Όλκός. Σελ. 160. (Δρχ. 80).

ΕΠΙΣΤΗΜΕΣ ΤΟΥ ΑΝΘΡΩΠΟΥ

Κοινωνιολογία

«Internationale Situationniste», Η μίξερια των φοιτητικών κύκλων από πολιτική, οικονομική, σεξουαλική και κυρίως διανοητική άποψη. Μετάφρα-

ση Θέμη Μιχαήλ. Άθήνα [1973]. Διεθνής Βιβλιοθήκη. Σελ. 32. (Δρχ. 25). Η «Μπροσούρα του Στρασβούργου». Προηγείται εισαγωγικό κείμενο του μεταφραστή (σελ. 3-6) και έπεται ή «Διεθνής» (μτφρ. Ρήγα Γκόλφη, σελ. 32).

Κουρκουβάτης Πάνος, Η πάλη των φύλων. Μητριαρχία—Πατριαρχία—Φεμινισμός. Άθήνα 1973. Δίφρος. Σελ. 254. (Δρχ. 100).

Μεραναϊός Κ., Βιολογική τάξις και κοινωνική άταξία. Άθήνα 1973. Σελ. 115. (Δρχ. 80).

Barbut Mark, Μαθηματικά των Κοινωνικών Έπιστημών. Ι. Συνδυαστική και Άλγεβρα. Μεταφραστής Vittorio di Giorgio. Άθήναι 1972. Έθνικόν Κέντρον Κοινωνικών Έρευνών. Σελ. 287. (Δρχ. 200).

Παμπούκης Γιώργος, Ό μεγάλος κόσμος του μικρού ανθρώπου. Σε άναζήτηση των δυνάμεων που ρυθμίζουν τή ζωή του κοινού ανθρώπου. Άθήνα 1973. Έρμής. Σελ. 271. (Δρχ. 150). Θέματα: Η πληροφορία—Η άνακατάταξη στη νόση—Η άπόφαση—Η μεγάλη στροφή—Η έπιχείρηση για τή διευθέτηση του ελληνικού χώρου.

Χέρντον Κάλβιν, Σεξ και ρατσισμός. Μετάφραση Μαίρης Άντανοπούλου. Άθήνα [1973]. Καρανάσης. Σελ. 213. (Δρχ. 80). Κεφάλαια: Η σεξουαλικο-

ποίηση του ρατσισμού—Η λευκή γυναίκα—Ό νέγρος άρσενικός—Ό λευκός άντρας—Η νέγρα—Η κοινωνιολογία του σεξ και του ρατσισμού στην Άμερική.

Πολιτική

Γουάιζ Νταϊνβιντ-Ρός Τόμας, Η άόρατη κυβέρνηση. Άθήνα 1973. Νέα Σύνορα. Σελ. 261. (Δρχ. 100). Για τή C.I.A.

Καρίλιο Σαντιάγκο, Προβλήματα του σοσιαλισμού σήμερα. Μετάφραση Άποστόλη Προγγίδη. Πρόλογος Ηλία Ηλιοϋ. Άθήνα 1973. Άρμός. Σελ. 229. (Δρχ. 60).

Ντιμιτρώφ Γκεόργκι, Ό φασισμός. Μετάφραση άπ' τή γερμανικά Δ.Χ. Έπιμέλεια μετάφρασης Φώντας Κονδύλης. Άθήνα 1973. Άρίων. Σελ. 160. (Δρχ. 50). Στις σελ. 11-7 βιβγραφικό σημείωμα του συγγραφέα.

Φίσερ Έρνστ-Μάρεκ Φράντς, Ό Λένιν με τά δικά του λόγια. Μετάφραση από τή γερμανικά Φώτης Θαλής. Άθήνα 1973. Ηριδανός. Σελ. 305. (Δρχ. 100).

Οικονομική

Ηλιοϋ Η. - Χατζηαργύρης Κ. - Πανούσης Ν., Πολυεθνικά υπερμονοπώλια. Άποσύνθεση του Ιμπεριαλισμού. Άθήνα 1973. Gutenberg. Σελ. 447. (Δρχ. 200). Περιεχόμενα: Οι πολυεθνικές: σύγχρονες οικονομικές αυτοκρα-

τορίες ('Ηλιού)—Γιγάντωση και απο-
σύνθεση (Χατζηαργύρης) — Πολυεθνι-
κές στην Ελλάδα (Πανούσης).

McConkey D., 'Ο προγραμματισμός
των κερδών του επομένου έτους. Με-
τάφρασις Παύλος Φρένης. 'Αθήναι 1973.
Hellenews. Σελ. 158. (Δρχ. 150).

Black James, 'Η ανάπτυξις βιανών ύφι-
σταμένων. Μετάφρασις Παύλος Φρέ-
νης. 'Αθήναι 1973. Hellenews. Σελ.
128. (Δρχ. 150).

Ντόμπ Μωρίς, Οικονομική ανάπτυξη και
υπανάπτυκτες χώρες. Εισαγωγή Θα-
νάσης Κάλκερ. Μετάφραση 'Αντώνης
'Αντωνιάδης. 'Αθήνα 1973. Στοχα-
στής. Σελ. 80. (Δρχ. 30). Εισαγωγή
στις σελ. 7-12 και βιβλιογραφικό ση-
μείωμα για τον συγγραφέα στη σελ.
13.

Τερλεξής Πανταζής, Οικονομία και Δη-
μοκρατία. Κοινωνιολογία της πολιτι-
κής αναπτύξεως. 'Αθήνα 1973. Ράπ-
πας. Σελ. 151. (Δρχ. 60). Κεφάλαια:
'Εκσυγχρονισμός και πολιτική ανά-
πτυξη. Κριτήρια προσδιορισμού της
—Οικονομία και Δημοκρατία—'Αφθο-
νία Δημοκρατίας ή Δημοκρατία 'Αφθο-
νίας; — 'Η πολιτική πλευρά της ανα-
πτυξιακής μας πολιτικής.

Tipper Harry, 'Ο έλεγχος των γενικών
εξόδων. Μετάφρασις Παύλος Φρένης.
'Αθήναι 1973. Hellenews. Σελ. 112.
(Δρχ. 150).

'Εκπαίδευση

Ψαρουδάκης Νικόλαος, Παιδεία και Δη-
μοκρατία. 'Αθήνα 1973. Μήνυμα. Σελ.
39. (Δρχ. 15). Κείμενο διαλέξεως που
άφου μεταβίβηκε δυο φορές δόθηκε
τελικά στην Πάτρα (7 Μαΐου 1972).

Γλώσσα

ΛΕΞΙΚΑ

Βυζάντιος Σκαρλάτος, Λεξικόν της καθ'
ἡμᾶς διαλέκτου μεθερμηνευμένης εἰς
τὸ ἀρχαῖον ἑλληνικὸν καὶ τὸ γαλλικόν,
μετὰ γεωγραφικοῦ πίνακος τῶν νεω-
τέρων καὶ παλαιῶν ὀνομάτων. 'Αθή-
ναι [1973]. Σπανός. Σελ. νβ' + 675.
(Δρχ. 200). Φωτοτυπική ἀνατύπωση
ἀπὸ τὴν τρίτη ἐκδοσὴ ('Αθήνα 1874).

ΤΕΧΝΕΣ

Ζωγραφική

Χρήστου Χρύσανθος, 'Η ζωγραφική του
εἰκοστού αἰώνα. Τόμος Β': Ντανταϊ-
σμός—Μεταφυσική ζωγραφική—Σουρ-
ρεαλισμός — Ζωγραφική του Νέου
Πραγματισμοῦ καὶ τῆς Κοινωνικῆς
Κριτικῆς — 'Ανεξάρτητοι δημιουργοὶ
— Πικάσσο — Κλέ — Σαγκάλ — Μοντι-
λιάνι — Οὐτρέχτι — "Άλλες τάσεις καὶ
δημιουργοὶ τοῦ μεσοπολέμου. Θεσ-
σαλονίκη 1973. Νέα Πορεία. Σελ. 443.
(Δρχ. 250). 'Ο πρώτος τόμος κυκλο-
φόρησε τὸ 1972.

'Αλέξανδρος 'Ισαρης. Κείμενο Γιώργου
Χειμωνά. Θεσσαλονίκη 1973. Τράμ.
(Δρχ. 35).

Κινηματογράφος

'Αντωνόπουλος Τάκης, Κινηματογράφος:
ἐπιστήμη-ιδεολογία. 'Αθήνα 1972. 'Αν-
τίλογος. Σελ. 311. (Δρχ. 50).

Νέα 'Ελληνική

ΣΥΜΜΙΚΤΑ

Κατάθεση '73. 'Αθήναι 1973. Μπουκου-
μάνης. Σελ. 534. (Δρχ. 130). Περιέ-
χονται: Γ. Σεφέρης, «Σημειώσεις για
μια δαιλία σε παιδιά» [1941], Γ. Ρίτσος,
'Εννέα ποιήματα [1972], Ποιήματα
τῶ Μ. 'Αναγνωστάκη [ἤδη δημοσιευ-
μένα], Γ. Σινόπουλου, Θ. Δ. Φραγκόπου-
λου, Χρ. Βαλαβανίδη, Ντ. Σιώτη. Θ.
Παπαδόπουλου, Σοφ. Μοσχόβη, Α.
Codrescou, Ρ. Mariah, Δ. Ποταμί-
τη, Ρ. 'Ιβάνοβιτς Ροζντεστβένσκι, Α.
Πούλιου, 'Ελ. Στριγγάρη, Γ. Κοντοῦ,
Ν. Χατζιδάκη, Κ. Μαυροδῆ — Πεζά
τῶν Ν. Βαλαωρίτη, Μ. Λαϊνά, Α. Κα-
νέλλη, Στ. Μπεκατώρου, Θ. Νιάρχου,
Θ. Παπαδόπουλου, Λίας Μεγάλου, Κ.
Πλασσαρά, 'Ολ. Καραγιώργα, Ν. Μο-
σχολόβα, Ε. Λάγχε — Φιλολογικά
δοκίμια τῶν Κ. Παπαγεωργίου (για
τὰ «τρία κρυφὰ ποιήματα» τοῦ Σεφέ-
ρη), Γ. Στεφανῆκη (Καζαντζάκης), Στ.
Μπεκατώρου ('Αναγνωστάκης), Α.
Εὐαγγέλου (Πρ. Μάροχλου) — 'Ιστο-
ρικές καὶ ἀρχαιολογικές μελέτες για
τὸ Μῆλο τοῦ Α. Λεντάκη—Δοκίμια τοῦ
Δ. Μυταρά (Τέχνη), τοῦ Ρ. Μορώνη
(Κινηματογράφος), τοῦ Σ. Παπαδη-
μητρίου (Μουσική) καὶ τοῦ Δ. Ποτα-
μίτη (Θέατρο) — Οἰκονομολογική με-
λέτη τοῦ Βλ. Παπασπύρου — Συνομι-
λία μετὸν Μ. Κουμαν. οῦ (με ἀφορ-
μὴ τῆ δίκη γιατὸ «'Αρμένισμα») — Με-
τάφραση τοῦ Θ. Νιάρχου γιατὸν «Τρό-
μο καὶ τὰ βασανιστήρια στὴ Βραζι-
λία».

ΠΟΙΗΣΗ

'Αλφάβητος τῆς 'Αγάπης... 'Αθήναι
1973. Ν. Καραβίας. Σελ. 87. (Δρχ.
80). Τὰ μεσαιωνικά ροδῖτικα τραγού-
δια. Φωτοτυπική ἀνατύπωση ἀπὸ τὴν
ἐκδοσὴ τοῦ W. Wagner (Λειψία 1879)
Δασκαλόπουλος Δημήτρης, 'Επιστροφές.
'Αθήνα 1973. 'Ικαρος. Σελ. 109. (Δρχ.
100).

Δεσύλλας Μ.Ι., Ποίηση. 'Αθήνα 1973.
Σελ. 120. (Δρχ. 100). Συγκεντρωμένα
τὰ ποιήματα καὶ οἱ μεταφράσεις (G.
d' Annunzio, H. de Régnier, T.S.
Eliot, G. Ungaretti, J. Prévert, S.
Quasimodo, C. Pavese, M. Novaro,
D. Jallais, R. Desnos, A. Palaz-
zeschi. P. Eluard, ἅγιος Φραγκίσκος,
S. Corazzini, A. Bertolucci) τοῦ Μι-
χαῆλ Δεσύλλα (1914-70) μετ' ἐπιμέλεια
Ν. Δετζώρτζη.

Cavafy Constantin, Poèmes. Traduits
du grec par Théodore Grivas. Pré-
facés par Edmond Jaloux. Avant-
propos de Mario Meunier. Athènes
1973. Icaros. Σελ. 98. (Δρχ. 130).

Λευκορέιτης Δημήτρης, Τυραννίες. 'Α-
θήνα 1973. Δωδώνη. Σελ. 60. (Δρχ.
40).

Λιοντάκης Χριστόφορος, Τὸ τέλος τοῦ
τοπίου. 'Αθήνα 1973. Βάκων. Σελ. 53.
(Δρχ. 50).

Πάσχος Π.Β., 'Εγκλειστος βίος. 'Ο κύ-
κλος μετ' τις ἐννεάδες. 'Αθήνα 1973.
'Εκδόσεις τῶν φίλων. Σελ. 118. (Δρχ.
50).

110. ιος Λεπτόρης Ποίηση, 2. 'Αθήνα
1973. Κέδρος. Σελ. 61. (Δρχ. 40).

Ρίτσος Γιάννης, 'Ισμήνη. Δεύτερη ἐκδο-
ση. 'Αθήνα 1972. Κέδρος. Σελ. 28.
(Δρχ. 1). 'Η πρώτη ἐκδοσὴ στὴν
«Τέταρτη Διάσταση» (1972).

Ρίτσος Γιάννης, Χρονικό. Τρίτη ἐκδοσὴ.
'Αθήνα 1972. Κέδρος. Σελ. 17. (Δρχ.
25). 'Η πρώτη ἐκδοσὴ τὸ 1957, ἡ
δεύτερη στὴν «Τέταρτη Διάσταση».
(1972).

Ρίτσος Γιάννης, Χρυσόθεμις. Δεύτερη
ἐκδοσὴ. 'Αθήνα 1972. Κέδρος. Σελ.
34. (Δρχ. 40). 'Η πρώτη ἐκδοσὴ στὴν
«Τέταρτη Διάσταση» (1972).

Στεφάνου Λύντια, Τὰ μεγάφωνα. 'Αθή-
να 1973. 'Ερμείας. Σελ. 29. (Δρχ. 25).

Τσάτσος Κωνσταντῖνος, Τὰ ποιήματα
1927-1972. 'Αθήνα 1973. 'Εκδόσεις
τῶν φίλων. Σελ. 308. (Δρχ. 150).

ΠΕΖΟΓΡΑΦΙΑ

['Αποστολίδης] Ρένος, 'Ανθύλη. 'Αθήνα
1973. Σελ. 94. (Δρχ. 100).

Βενέζης 'Ηλίας, Περιηγήσεις στὴ Ρω-
σία, τὴ Δαλματία, τὴν 'Ελβετία, τὴν
'Αγγλία. 'Αθήναι 1973. 'Εστία. Σελ.
326. (Δρχ. 90).

Γρηγορίου Μιχάλης, Οἱ ρίζες τῆς σιω-
πῆς. Διηγήματα. 'Αθήνα 1973. Κέ-
δρος. Σελ. 119. (Δρχ. 40).

Δασκαλοπούλου Γλαύκη, 'Ενοπλη Ξενά-
γηση. 'Αθήνα 1973. Κέδρος. Σελ. 101.
(Δρχ. 40).

Θεοτοκάς Γιώργος, Εὐριπίδης Πεντο-
ζάλης καὶ ἄλλες ἱστορίες. Τρίτη ἐκδο-
ση. 'Αθήναι [1973]. 'Εστία. Σελ. 229.
(Δρχ. 80). Οἱ προηγουμένες ἐκδόσεις
1937 καὶ 1966.

Καλιότσος Παντελής, 'Η συμπεριφορὰ
τοῦ κενοῦ. 'Αθήνα 1973. Κέδρος. Σελ.
111. (Δρχ. 50). Δεύτερο μέρος τῆς
«Τριλογίας τῆς λεωφόρου». Πρῶτο
μέρος τὸ «Μάθημα δολοφονίας» (1972).

Καραγάτσης Μ., 'Η θαυμαστὴ ἱστορία
τῶν ἁγίων Σεργίου καὶ Βάκχου. Χρο-
νικό 250 μ.Χ. - 1948 μ.Χ. 'Αθήναι
[1973]. 'Εστία. Σελ. 148. (Δρχ. 60).

Καρκαβίτσας Α., Διηγήματα γιατὸ παλ-
ληκάρια μας. 'Επιμέλεια Σπύρου Κοκ-
κίνη. 'Αθήναι 1973. 'Εστία. Σελ. 117.
(Δρχ. 40). Δεύτερη ἐκδοσὴ, ἡ πρώτη
τὸ 1922.

Καρκαβίτσας Α., Διηγήματα τοῦ γυλιού.
'Επιμέλεια Σπύρου Κοκκίνη. 'Αθήναι
[1973]. 'Εστία. Σελ. 153. (Δρχ. 50).

Δεύτερη ἐκδοσὴ, ἡ πρώτη τὸ 1922.
Κουφόπουλος Τάκης, 'Εκδοχές. 'Αθήνα
1973. Κέδρος. Σελ. 102. (Δρχ. 40).
'Ο συγγραφέας σημειώνει ὅτι τὸ ἔργο
του ἔμεινε ἡμιτελές, σταματημένο στὶς
20 'Απρ. 1967.

Πεντζίκης Νίκος Γαβριήλ, Σημειώσεις
ἐκατὸ ἡμερῶν. 'Εξομολογήσεις πρὸς
καταστροφὴ τοῦ φυσικοῦ προσώπου
σὲ μίᾳ προσπάθεια πρὸς ἀπόκτηση
προσώπου «ἐν ἑτέρᾳ μορφῇ». 'Αθήναι
1973. 'Αστὴρ. Σελ. 203. (Δρχ. 100).
Γραμμένο ἀπὸ τὸν Σεπτ. 1965 ὡς τὸν
'Ιαν. 1966 καὶ ξαναδουλεμένο τὸ κα-
λοκαίρι τοῦ 1972. 'Εξώφυλλο καὶ εἰ-
κονογράφηση τοῦ συγγραφέα.

Πετσάλης - Διομήδης Θ., Γεῖρες καὶ ἀδύ-
ναμες γενεές. Μαρία Πάρνη. Τρίτη
ἐκδοσὴ. 'Αθήναι 1973. 'Εστία. Σελ.
499. (Δρχ. 120). Οἱ προηγουμένες
ἐκδόσεις 1933 καὶ 1950.

Σαμαράκης 'Αντώνης, Ζητεῖται ἐλπίς.

Διηγήματα. 6η έκδοση. 'Αθήναι 1973. 'Ελευθεροδόχης. Σελ. 71. (Δρχ. 50).
Σαμαράκης 'Αντώνης, Σήμα κινδύνου. Μυθιστόρημα. 6η έκδοση. 'Αθήναι 1973. 'Ελευθεροδόχης. Σελ. 120. (Δρχ. 60).
Σκαρίμπας Γιάννης, Τυφλοβδομάδα στη Χαλκίδα και άλλα διηγήματα. 'Αθήναι 1973. Μνήμη. Σελ. 155. (Δρχ. 70).
Περιέχονται τὰ διηγήματα: Τυφλοβδομάδα στη Χαλκίδα—'Ο κύριος του Τζάκ—Φιγουραζέρ Κυριών—Τὸ μουστάκι — Κομμωτής Κυριών — 'Η Τριμελής 'Επιτροπή — Καρδιές ἀπὸ γλυκίσματα.
Σταύρου Τατιάνα, 'Εάλω ἢ Πόλις. Χρονικόν. Μνημόσυνο στὸν Παλαιολόγο. 'Αθήναι [1973]. 'Εστία. Σελ. 181. (Δρχ. 60).

ΘΕΑΤΡΟ

'Αλεξίου 'Ελλη, Μιὰ μέρα στὸ γυμνάσιο. Δράμα σὲ τρεῖς πράξεις. 'Αθήνα [1973]. Γερωντῆς. Σελ. 102. (Δρχ. 50).
Βλάχος 'Αγγελος, 'Ο Καμπανόπυργος. 'Εργο σὲ τρεῖς πράξεις. 'Αθήνα [1973]. Δωδώνη. Σελ. 84. (Δρχ. 50).

ΑΝΘΟΛΟΓΙΕΣ

Κοκκίνης Σπύρος, Σχολικὴ ποιητικὴ ἀνθολογία. 'Αθήνα 1973. 'Εστία. Σελ. 333. (Δρχ. 120).

ΔΟΚΙΜΙΟ

Ζήρας 'Αλέξης, 'Ανατομία ἐποχῆς. 5 δοκίμια κοινωνικοῦ προβληματισμοῦ. 'Αθήνα 1973. Σελ. 101. (Δρχ. 40).
Τίτλοι τῶν δοκιμίων: 'Η πτώση τοῦ ὀρθολογισμοῦ τοῦ 19ου αἰώνα. 'Ο θρίαμβος τοῦ παραλόγου στὸν 20ῶ—'Οφελιμισμός καὶ πνευματικὴ ἀλλοτρίωση στὸν ἄνθρωπο τῆς ἐποχῆς μας —'Ανατομία ἐποχῆς — Τὸ πρόβλημα τῆς μοναξιάς στὸν ἄνθρωπο τοῦ '70 — 'Ενα σενάριο γιὰ ἰχνηλάτες παραδεισῶν.
Σιμώτας Τάκης, 'Η κρίση τῆς ἐπικῆς συνείδησης. 'Η τραγικὴ ὑπάρξη. Θεσσαλονικὴ 1973. 'Εξάντας. Σελ. 206. (Δρχ. 90). Κεφάλαια: Οἱ ὠρατοὶ καὶ οἱ γενναῖοι — 'Η κρίση τῆς ἐπικῆς συνείδησης — 'Η μυθικὴ ὑπάρξη — 'Ενα θέαμα ἀντίκρου — 'Η ἐπικὴ συνείδηση — 'Η ἰδεολογικὴ συνείδηση — Διάλειμμα — 'Η τραγικὴ ὑπάρξη — 'Η τραγικὴ ὑπάρξη (παραλλαγές) — 'Αναδιπλωσὴ — 'Ερώτημα γιὰ τὴν τραγικὴ συνείδηση.

Ξένη λογοτεχνία

ΠΟΙΗΣΗ

Μπαγκριάνα 'Ελισαβέτα, Ποιήματα. 'Απόδοση στὰ ἑλληνικὰ—'Εισαγωγὴ Ρίτα Μπούμη-Παπᾶ. 'Αθήνα [1973]. Σελ. 92. (Δρχ. 60). 'Η εἰσαγωγὴ στίς σελ. 7-20.

ΠΕΖΟΓΡΑΦΙΑ

Alvarez de Toledo Isabel, 'Η Βάση. Μετάφραση Μάρθας Ζαρκάδη. 'Αθήνα [1973]. Πύλη. Σελ. 255. (Δρχ. 80).
Mann Thomas, Δόκτωρ Φάουστους. 'Ο βίος τοῦ Γερμανοῦ συνθέτη 'Αντριάν Λέβερμινε ἱστορημένος ἀπὸ ἕναν φίλο. Μετάφραστὴς 'Αρης Δικταῖος. 'Αθήνα 1973. Ζαχαρόπουλος. Σελ. 588. (Δρχ. 150).
Σιλόνε 'Ινιάτσιο, 'Εξοδος Κινδύνου. Με-

τάφραση Στέλλα 'Ανδρικόδου. 'Αθήναι 1973. Γαλαξίας. Σελ. 247. (Δρχ. 40).
Στίς σελ. 243-6 σύντομη βιογραφία τοῦ Σιλόνε ἀπὸ τὴν μεταφράστριά.
Σολτζενίτσοφ 'Αλέξαντερ, 'Ο πρῶτος κύκλος τῆς Κόλτσης. Μετάφραστὴς Δ. Π. Κωστέλενος. ['Αθήνα 1973]. Σημύδα. Σελ. 816. (Δρχ. 180).

ΘΕΑΤΡΟ

Ζιρωντοῦ Ζάν, Νεράιδα. 'Ονειρόδραμα σὲ τρεῖς πράξεις. Μετάφραση 'Οδυσσέα 'Ελύτη. 'Αθήνα 1973. 'Εταιρεία Σπουδῶν Σχολῆς Μωραΐτη. Σελ. 213. (Δρχ. 70). Προηγείται (σελ. 7-11) εἰσαγωγὴ τοῦ 'Αγγελου Τερζάκη με τίτλο: 'Ο ποιητὴς τῆς «Νεράιδας».

ΙΣΤΟΡΙΑ

'Αγγελόπουλος 'Αθανάσιος, Αἱ ξένοι προπαγάνδα εἰς τὴν ἐπαρχίαν Πολυανῆς κατὰ τὴν περίοδον 1870-1912. Θεσσαλονικὴ 1973. ΙΜΧΑ. Σελ. 175. (Δρχ. 100).

Γλαβίνας 'Αόστολος, 'Η ἐπὶ 'Αλεξίου Κομνηνοῦ (1081 - 1118) περὶ ἱερῶν σκευῶν, κειμηλίων καὶ ἁγίων εἰκόνων ἔρις (1081-1095). Θεσσαλονικὴ 1972. Κέντρον Βυζαντινῶν 'Ερευνῶν. Σελ. 217. (Δρχ. 150).

Δραγούμης Νικόλαος, 'Ιστορικαὶ ἀναμνήσεις. 'Επιμέλεια 'Αλκης 'Αγγέλου. Τόμοι 2. 'Αθήνα 1973. 'Ερμῆς. Σελ. μη + 256 + 264. (Δρχ. 150). Προτάσσονται χρονολόγιο (σελ. Α' ε'-α'), βιβλιογραφία (σελ. ιβ'), εἰσαγωγὴ (σελ. ιγ'-μη') καὶ ἐπικαιροὶ κρίσεις (σελ. Β' 235-242) γὰρ εὐρετήριο (σελ. 243-61).
Ζακυνθῶν Διον., Βυζαντινὴ 'Ιστορία 324-1071. 'Εν 'Αθήναις 1972. Σελ. 639. (Δρχ. 350). 'Ολοκληρωμένη μορφή.

Κακριδῆς Ι.Θ., Στρατηγὸς Μακρυγιάννης. Μιὰ ἑλληνικὴ καρδιά. Β' έκδοση. 'Αθήνα 1972. Σελ. 38. (Δρχ. 20).

Καραδημητρίου 'Αναστάσιος, Οἱ χρῆσιμοι τοῦ Μαντείου τῶν Δελφῶν. Θέματα καὶ τυπικὲς μορφές—'Αἴτια πλάνης κατὰ τὴν ἐρμηνεία τους. Θεσσαλονικὴ 1972. Σελ. 144. (Δρχ. 150). Διδακτορικὴ διατριβή.

Μάξιμος Σεραφεῖμ, 'Η αὐγὴ τοῦ ἑλληνικοῦ καπιταλισμοῦ. Τουρκοκρατία 1685-1789. 'Εισαγωγὴ—'Επιμέλεια Λουκάς 'Αξελός. 'Αθήνα 1973. Στοχαστής. Σελ. κγ' + 157. (Δρχ. 60). 'Εχει παραλειφθεῖ ὁ κατατοπιστικὸς ὑπότιτλος: «'Ανέκδοτα ἐπίσημα ἔγγραφα ἀπὸ τὰ ἀρχεῖα τοῦ υπουργείου ἐξωτερικῶν τῆς Γαλλίας καὶ τοῦ ἐπιμελητηρίου Μασσαλίας με παρατηρήσεις γιὰ τὴν οικονομία τῆς ἐποχῆς». Τρίτη έκδοση, ἡ πρώτη τὸ 1945 καὶ ἡ δευτέρη ἀχρονολόγητη. Προηγούνται βιογραφία (σελ. ζ'-ιη') καὶ βιβλιογραφία (σελ. ιθ'-κγ') τοῦ Σ. Μάξιμου.

Ἐγραδάκη Κούλα, 'Απὸ τὰ ἀρχεῖα τοῦ 'Ελεγκτικοῦ Συνεδρίου. Παρθενωγραφία καὶ δασκάλια ὑποδοῦλου ἑλληνισμοῦ. Τόμος Β'. 'Αθήνα 1973. Σελ. 156. (Δρχ. 100). 'Αναφέρεται στὰ παρθενωγραφία Σερβικῆς Μακεδονίας, Βορείου Θράκης, Βορείου 'Ηπείρου, Κύπρου, Ρουμανίας, Ρωσίας, Αἰγύπτου, Τερζέστης, Πατριαρχείων 'Ιερουσολύμων καὶ 'Αντιοχείας. 'Ο πρῶτος τόμος ἐκδόθηκε τὸ 1972.

[Περραιβὸς Χριστόφορος], Σύντομος βιογραφία τοῦ αὐθιμοῦ Ρήγα Φεραῖου τοῦ Θεταλοῦ. 'Αθήναι 1973. Ν. Καραβίας. Σελ. 59. (Δρχ. 60). Φωτοτυπικὴ ἀνατύπωση ἀπὸ τὴν έκδοση τοῦ 1860.

Πουρνάρας Δημήτρης, 'Ελευθέριος Βενιζέλος. Τόμος τρίτος: 'Η ἐθνικὴ καταστροφὴ τοῦ 1922 καὶ ἡ β' ἑλληνικὴ δημοκρατία (1924 - 1935). 'Αθήναι [1973]. 'Ελευθερος. Σελ. 424. (Δρχ. 200)

Σουμάκης 'Αγγελος, Τὸ ρεμπελιὸ τῶν ποπολάρων. 'Εισαγωγὴ Κώστα Πορφύρη. 'Αθήνα 1973. 'Επικαιρότητα. Σελ. 96. (Δρχ. 40). 'Η εἰσαγωγὴ ἀναδημοσιεύεται ἀπὸ τὸ «'Επτανησιακὸ 'Ημερολόγιο» 1963, σελ. 193-215 καὶ τὸ κείμενο ἀπὸ τὰ «'Ελληνικὰ 'Ανέκδοτα» τοῦ Κ. Σάθα.

Σουρμελῆς Διονύσιος, Κατάστασις συνοπτικὴ τῆς πόλεως 'Αθηνῶν ἀπὸ τῆς πτώσεως αὐτῆς ὑπὸ τῶν Ρωμαίων μέχρι τέλους τῆς Τουρκοκρατίας. 'Αθήναι 1973. Ν. Καραβίας. Σελ. 95. (Δρχ. 100). Φωτοτυπικὴ ἀνατύπωση ἀπὸ τὴν δευτέρη έκδοση. 'Αθήνα 1842.

Τατάκης Β. Ν., Γεράσιμος Βλάχος ὁ Κρής (1605/7-1685), φιλόσοφος, θεολόγος, φιλόλογος, Βενετία 1972. 'Ελληνικὸν 'Ινστιτοῦτον Βενετίας. Σελ. ιθ' + 162. (Δρχ. 200).

Φίνλεϋ Γεώργιος, 'Ιστορία τῆς ἑλληνικῆς ἐπαναστάσεως. Τόμος Β'. Μετάφραση 'Αλκης Γεωργιούλη. Θεώρηση 'Ελένης Γαρίδη. 'Επιμέλεια, συμπληρώσεις, σχολιασμοὶ Τάσου Βουρνᾶ. 'Αθήνα 1973. Τολίδης. Σελ. 367 + πίν. (Δρχ. 150). 'Ο πρῶτος τόμος ἐκδόθηκε τὸ 1972.

ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΑ

Μυλωνᾶς Γεώργιος, Τὸ θρησκευτικὸν κέντρον τῶν Μυκητῶν. 'Αθήναι 1972. 'Ακαδημία 'Αθηνῶν (=Πραγματεῖαι, τόμος 33). Σελ. 42 + πίν. xiv. (Δρχ. 134). Στίς σελ. 35-40 ἀγγλικὴ περίληψη.

'Οδηγοὶ—Ταξιδιωτικὰ

Antonίου Jim, Plaka. Athens 1973. Lycabettus Press. Σελ. 95. (Δρχ. 100).

Καρούζος Χρῆστος, Ρόδος. 'Ιστορία-μνημεῖα-τέχνη. 'Αθήναι 1973. 'Εσπερος. Σελ. 135 + πίν. 50. (Δρχ. 100). Δεύτερη έκδοση (ἡ πρώτη τὸ 1947) εἰκονογραφημένη. Κυκλοφόρησε ἕδη καὶ ἀγγλικὴ έκδοση καὶ θὰ ἀκολουθήσουν γερμανικὴ καὶ γαλλικὴ.

Προκοπίου 'Αγγελος, 'Αθήνα. 'Ιστορία τοῦ πολιτισμοῦ ἀπὸ τὴν προϊστορία μέχρι τὸ 338 π.Χ. Πρόλογος 'Αγγελου Τερζάκη. 'Αθήνα 1972. Πύρινος Κόσμος. Σελ. 452 + πίν. 32. (Δρχ. 180). 'Επανέκδοση.

Φέρμορ Πάτρικ Λη, Μάνη. Μετάφραση Τζαννῆς Τζαννετάκης. 'Αθήνα 1973. Κέδρος. Σελ. 407 + εἰκ. (Δρχ. 180). Δεύτερη ἑλληνικὴ μετάφραση. Τὸ κείμενο ἀναθεωρήθηκε ἀπὸ τὸν συγγραφέα ὁ ὁποῖος πρόσθεσε καὶ ἕνα νέο κεφάλαιο.

«Hellenews», Ταξίδια στὴν 'Ελλάδα καὶ τὴν Κύπρο. 'Αθήναι 1973. Σελ. 384 + χάρτες. (Δρχ. 60). 'Οτιδήποτε ἀφορᾶ στὸν ἐσωτερικὸ τουρισμὸ.

